الفصل الأول

الأدب والصراع العربى الإسرائيلى

- هل الصهيونية حركة رومانسية ؟ مقال تطبيقى فى المنهج
- الفكر الصهيونى فى شعر نحمان بياليك
- شاءول تشرنحوفسكى بين التمرد والاستسلام
- هتلر يحاكم اليهود: دراسة فى رواية جورج ستاينر نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال
- من هو شيلوك؟

هل الصهيونية حركة رومانسية؟

مقال تطبيقى فى المنهج

أصبحت كلمة « موضوعية » مصطلحًا أساسيًّا فى خطابنا التحليلى، العلمى واليومى، وأصبحت عبارة « فلتكن موضوعيًّا » من أكثر العبارات شيوعًا، وهى تعنى أن على المرء أن يتحلى بالحياد والتجرد من الذاتية ومن قيمه المعرفية والأخلاقية وانتماءاته القومية والأيديولوچية حين يقوم بدراسة ظاهرة ما، فلا يقحم رغباته أو أهوائه أو انتماءاته أو القومية، وهذه أمور ولا شك إيجابية. ولكن أصبحت الموضوعية تعنى عند البعض تلقى المعلومات بشكل سلبى ورصدها رصدًا تراكميًّا وتدوينها دون أن يرى علاقاتها بعضها بالبعض (« ويرص كلامًا/ فوق كلام / تحت كلام » على حد قول صلاح الدين عبد الصبور)، وكأن المعرفة الحقة هى حشد المعلومات، وكأنه لا يوجد فرق بين الرؤية ونشرة الأخبار وبين التفسير والتدوين. إن الموضوعية فى تصور هؤلاء هى التجرد من الذاكرة والهوية والقيم والعواطف والأحاسيس، وهذا أمر بطبيعة الحال مستحيل، فهل يمكن للإنسان أن يرصد سقوط حجر من علٍ مثلما يرصد سقوط طفل؟ وهل يمكن أن ندرس سلوك أسرة من الدجاج مثلما ندرس سلوك أُسرة من البشر؟ وهل يمكن أن نرصد مذبحة تقع فى فلسطين أو حادثة سقوط طائرة تحمل مائتى راكب فى المحيط مثلما نرصد زلزالاً وقع فى جزيرة غير مأهولة بالسكان؟

النموذج الإدراكى والتحليلى

لكل هذا أذهب إلى أنه من الضرورى أن نميز بين الموضوعية المتلقية السلبية من جهة، والموضوعية الاجتهادية الإيجابية من جهة أخرى. والموضوعية المتلقية هى التلقى المادى السلبى للمعلومات الذى يؤدى إلى تراكم المعلومات الصماء، المعلومة فوق الأخرى. ولكن المعلومة فى حد ذاتها لا تقول شيئًا، بل إنها قد تخبئ كثيرًا من الرؤى والتضمينات الفلسفية والمعرفية المتحيزة. ولكن هل هذا يعنى أن نلجأ للذاتية المحضة؟ بالطبع لا، فالمعرفة النابعة من ذات

الباحث وحدها دون العودة للواقع الموضوعى لا تفيد كثيرًا، بل إنها قد تضلله. كيف يمكن إذن فك هذه العقدة التى يواجهها الباحث فى كل العلوم الإنسانية، بل وأحيانًا فى العلوم التطبيقية؟ أذهب إلى أن ما أسميه التفسيرية قد يساعدنا على حل هذه الإشكالية عن طريق المزج بين القطبين (الذات والموضوع). فالتفسيرية ترفض كلاً من الموضوعية المادية المتلقية والذاتية المغلقة على نفسها، فهى تنطلق من تقبُّل ثنائية الإنسان والطبيعة/المادة وبالتالى ثنائية الذات والموضوع ولا تحاول إلغاءهما، وإنما تحاول الوصول إلى المنطقة التى تلتقى فيها الذات بالموضوع، فهى تستعيد الفاعل الإنسانى فى كل تركيبيته ككائن يعيش فى عالم الطبيعة والمادة رغم أنه متجاوز لهما. إن المنهج التفسيرى لا يهدف إلى حشد أكبر قدر ممكن من المعلومات ورصدها فى حد ذاتها بطريقة موضوعية سلبية متلقية (فالحاسوب يقوم بهذا على أكمل وجه). كما أنها ترفض أن يحلق الباحث فى فضائه الأيديولوچى أو الأخلاقى (الذاتى) الخاص. تذهب التفسيرية إلى أن الحقائق غير الحقيقة. فالحقائق بطبيعة الحال هى نقطة البدء فى أى بحث، ولكنها مجرد مُعْطى مادى ومادة أرشيفية. أما الحقيقة فهى ثمرة عملية إبداعية يقوم بها العقل الإنسانى فيقوم بالربط بين المعلومات واستخلاص أنماط متكررة منها من خلال عملية تجريد إبداعية. إن التفسيرية تنطلق من إدراك أن ما يرصده الباحث بشكل مباشر هو مجرد مادة خام أولية، وبالتالى فالأرقام والإحصائيات والمعلومات والحقائق ليست نهائية. ولذا فالمنهج التفسيرى يحاول تجاوز المضمون الواضح المباشر والمعلومات المتراكمة، ويهدف إلى تصنيف المعلومات وتنظيمها، وتحديد الجوهرى والهامشى منها، ثم وضعها داخل نمط متكرر، وأن يرصد العوامل المكونة للظاهرة الإنسانية فى تفاعلها. كل هذا يتم بهدف اكتشاف العلاقات المتشابكة التى تكوِّن الظاهرة حتى يمكن تفسيرها (وهذا ما لا يمكن للحاسوب أن يقوم به)، وصولاً إلى بنية الفكر أو الظاهرة وأبعادهما المعرفية والعلاقات الكامنة التى تشكل هويتهما ومنحنيهما الخاص. إن هدف العملية البحثية من منظور المنهج التفسيرى ليس حشد المعلومات وإنما تفسيرها، أى أن مركز العملية البحثية ينتقل من عالم الأشياء والمعلومات إلى العقل الإنسانى الفعال، بما فطره الله فيه من مقدرات وأفكار أولية.

والمنهج التفسيرى - كما أسلفنا - يهدف إلى وضع الحقائق داخل نمط متكرر. وهو ما نشير إليه بأنه النموذج. وأعرّف النموذج بأنه بنية تصورية يجردها الباحث من كمٍّ هائل من العلاقات والتفاصيل والوقائع والأحداث، فيستبعد بعضها لعدم دلالتها (من وجهة نظر

صاحب النموذج) ويستبقى البعض الآخر، ثم يرتبها ترتيبًا خاصًا وينسقها تنسيقًا خاصًا بحيث تصبح (من وجهة نظره) مترابطة بشكل يماثل العلاقات الموجودة بالفعل بين عناصر الواقع. حينئذ تتكون صورة فى ذهنه يمكن أن نسميها خريطة إدراكية أو نموذجًا إدراكيًّا. والنموذج ليس له وجود إمبريقى محسوس فهو كامن فى كل تفاصيل الظاهرة أو النص وفى أجزائهما، وهو بلا شك يتجاوزهما، ولكنه فى الوقت ذاته يمنح النص أو الظاهرة وحدتهما الأساسية ويربط بين عناصرهما المختلفة.

ومن يستخدم النموذج كأداة تحليلية لا يتلقى الحقائق فى سلبية، وإنما سيقوم برصدها فى دقة بالغة، ثم يقوم بعد ذلك بتفكيكها والربط بينها وتجريدها وتركيبها ووضعها داخل إطار ينتظم الظواهر المتشابهة (فإن كان الرصد عملاً موضوعيًّا، فالتجريد والتركيب عمل ذاتى اجتهادى توليدي). ومن خلال الأنماط المتكررة يمكن إدراك المعلومات لا كذرات متناثرة، وإنما كشبكة علاقات ذات دلالة.

والنموذج لا بد وأن يكون له بُعدًا معرفيًّا، ونحن نتحدث عن «النموذج المعرفى» أى النموذج الذى يحاول أن يصل إلى الصيغ الكلية والنهائية للوجود الإنسانى (وكلمة «كلى» تفيد الشمول والعموم، بينما تعنى «نهاية الشىء» غايته وآخره وأقصى ما يمكن أن يبلغه الشىء). وتدور النماذج المعرفية حول ثلاثة عناصر أساسية: الإله ـ الطبيعة ـ الإنسان. ونحن نركز على الإنسان (الموضوع الأساسى للعلوم الإنسانية)، ولكن من خلال دراسته يمكن أن نحدد موقف النموذج من العنصرين الآخرين (الإله والطبيعة).

وبعد تجريد النموذج الإدراكى المعرفى يمكن تحويله إلى نموذج تفسيرى تحليلى، يستخدمه الباحث فى قراءة النصوص والظواهر المختلفة قراءة تحليلية نقدية.

ولذا ففى الإطار التفسيرى بوسعنا أن نسقط كلمتى «موضوعى» و«ذاتى»، ولن يكون معيارنا الدقة أو كم المعلومات أو مدى مطابقة معلوماتنا للواقع، وإنما المقدرة التفسيرية للمصطلح أو الأطروحة. فإن كان المصطلح أو الأطروحة قادرًا على تفسير عناصر وأوجه كثيرة فى الواقع فهو «أكثر تفسيرية» («وهى عبارة تحل محل مصطلح «موضوعى»)، وإن أثبت المصطلح قصوره التفسيرى فهو «أقل تفسيرية» (وهى عبارة تحل محل مصطلح «ذاتى»). والمصطلحان اللذان أقترحهما أكثر انفتاحًا وعملية وتواضعًا من مصطلح «موضوعى وذاتى». فحينما أقول «إن ما أطرحه هو أكثر تفسيرية» فأنا أقول فى واقع الأمر: «إن تفسيرى أنا

للوقائع وللظاهرة»، أى أننى أحذر القارئ من العنصر الذاتى، وأدعو لاختبار أطروحتى على محك الواقع. أما إن قلت: «إن هذا رأى موضوعى» فمعنى ذلك أنه ليس رأيى أنا، وإنما هو الحقيقة الموضوعية التى لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها. وإن قلت: إن هذا هو رأيى الذاتى الذى توصلت له من خلال عبقريتى وعلمى الغزير، فعلى الجميع إذن قبوله دون مناقشة، فهم ليسوا عباقرة، أو علماء مثلى!

وإذا كنا قد بدأنا فى العالم الموضوعى فنحن ننتهى فيه، إذ يمكن اختبار مقدرة النموذج التحليلى التفسيرية للنموذج التحليلى على محك الواقع، كما يمكن إثراؤه وزيادة تركيبيته ومقدرته التفسيرية من خلال اختباره على عدة حالات مماثلة، وبالتالى لا يوجد خوف من ذاتية التجريد والتفكيك والتركيب.

وصياغة النموذج التفسيرى التحليلى عملية مركبة وإبداعية تتضمن عمليات عقلية عديدة متنوعة. فالنموذج لا يوجد من العدم أو من أعماق الذات وثناياها وحدها (كما قد يتراءى للبعض)، وإنما هو ــ كما أسلفنا ــ ثمرة فترة طويلة من ملاحظة الواقع والاستجابة له ومعايشته والتفاعل معه ودراسته والتأمل فيه وتجريده. وحين يحاول الباحث أن يصوغ النموذج لا يستبعد خياله أو حدسه أو قيمه أو تحيزاته، فهو يحاول أن يستجيب بكل كيانه للظاهرة أو النص موضع الدراسة. إن النموذج كأداة تحليلية يربط بين الذاتى والموضوعى، ولذا يمكن القول بأن عملية صياغة النموذج تجمع بين الملاحظة الإمبريقية واللحظة الحدسية، وبين التراكم المعرفى والقفزة المعرفية، وبين الملاحظة الصارمة والتخيل الرحب، وبين الفهم الحدسى للكل والدراسة التجريبية للأجزاء والتفاصيل، وبين الحياد والتعاطف، والانفصال والاتصال. وهو يفتح مجال البحث العلمى من خلال الخيال الإنسانى، ومقدرته على التركيب، وعلى اكتشاف العناصر والعلاقات الكامنة، ولكنه فى الوقت نفسه يكبح جماح هذا الخيال بأن يجعل النتائج خاضعة للاختبار، وهى مسألة تقع خارج ذاتية من صاغ النموذج. وذلك كفيل بأن يضع حلاً للمشكلة التى تواجه العلوم الإنسانية، أى الإفراط فى تصديق الحدس الذاتى المنفصل عن أى واقع، أو العكس، أى الإفراط فى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المنعزلة عن أى مفهوم للكل (وهذا تبد متطرف لإشكالية الذاتية والموضوعية). إن ذاتية الحدس ليست كافية، تمامًا مثل موضوعية التجريبية، إذ لا بد أن يكون هناك تفاعل بين الذات والموضوع وبين الكل والجزء وبين الحدس المباشر من جهة، ومن جهة أخرى التحليل العقلى والرصد

الموضوعى الصارم. ويدون كل هذه العمليات المركبة، يحل محل النموذج التحليلى المركب فرضية اختزالية شائعة (أى نموذج اختزالى شائع)، وتصبح الملاحظة عملية اختزال للواقع، ويصبح البحث عملية توثيق أفقية مملة، هى فى جوهرها تأييد للأطروحات السائدة فى حقل ما. وهذا مع الأسف هو ما يحدث فى كثير من الدراسات التى يقال لها «علمية» التى تقوم فى جامعاتنا، والتى تسمى نفسها «بحوثًا»، وهى أبعد ما تكون عن «البحث»، فهى فى غالب الأمر عملية توثيق لبعض البديهيات أو لبعض الأطروحات الشائعة.

الرومانسية والصهيونية

ولنحاول تطبيق بعض هذه الأفكار على موضوعين هما **الرومانسية والصهيونية** قد يبدوان لأول وهلة وكأنهما لا يمكن أن توجد أى نقط تشابه أو تماثل بين الواحد والآخر، بل ويبدوان كأنهما يقفان على طرفى النقيض الواحد من الآخر. وأنا هنا لا أتحدث عن «أثر» الرومانسية على الصهيونية، وإنما أتحدث عن التماثل أو التشابه البنيوى بينهما. والتماثل أو التشابه البنيوى يعنى أن نقط التماثل والتشابه لا توجد فى المضمون المباشر أو الموضوع الظاهر، وإنما توجد على مستوى أعمق، مستوى النموذج الكامن والعلاقات المختلفة بين كل التفاصيل، وهو مستوى لا يمكننا التوصل إليه إلا من خلال استخدام النماذج التحليلية. فالنموذج التحليلى يجعل بوسعنا أن ننتقل بقدر من السهولة من حقل معرفى إلى آخر، ومن عالم الاقتصاد - على سبيل المثال - إلى عالم الأفكار. ومن خلال مقارتنا بين الرومانسية والصهيونية هذه سنحاول أن نبين المقدرة التصنيفية والتفسيرية للنماذج التحليلية.

وتعريف الرومانسية تعريفا جامعا مانعا أمر فى غاية الصعوبة، نظرًا لأنه مصطلح فضفاض وخلافى يشير إلى عدد كبير من الاتجاهات والتيارات تتباين فى دعاتها وأزمنتها وأمكنتها. ولذا فلنحاول أن نقدم هذا المفهوم الفكرى (والسياسى والاجتماعى والتاريخى) عن طريق حصر بعض السمات الرئيسية التى تهمنا فى المقارنة التى سنعقدها. ومن أهم هذه السمات أن الرومانسية كانت ثورة ضد النفعية، وكل الاتجاهات الآلية التى تحاول أن تختزل الظاهرة الإنسانية إلى عنصر مادى واحد: الاقتصاد، أو الجنس، أو هذا العنصر المادى أو ذاك. كما أن الماديين يرون أن العالم فى حالة صيرورة دائمة، فهو لا ثبات فيه لأى شىء. ولذا حاول الرومانسيون أن يبحثوا عن حقيقة جوهرية كامنة وراء الأشياء، حقيقة ثابتة وراء التغير، حقيقة عميقة تتجاوز السطح. ومن هنا لم يعد العالم المادى بالنسبة إليهم شيئًا ميتًا، خاضعا

لقوانين المادة والآلة، وإنما شيء حى ينبض بالحياة، تسرى فيه الروح، يصلح كعلامة وكشاهد على وجود المطلق الذى كان يقرنه بعض الرومانسيين بالإله (وهذه هى خلفية البعث الدينى الذى حدث فى القرن التاسع عشر). وباكتشافهم لهذا المطلق تصور الرومانسيون أنهم أعادوا الحياة للعالم بعد أن قتلته الثورة الصناعية والفلسفة النفعية المادية. فالمطلق هنا لم يكن أداة لتأكيد الذات وإنما وسيلة لتأكيد إنسانية الإنسان وانفصاله عن عالم الأشياء عن طريق ربطه بما هو متجاوز للعالم المادى. ومن هنا يفهم حديث بعض مؤرخى الأفكار عن «الثورة الرومانسية». (ومع هذا يجب التحفظ بالقول إنه لا الرومانسية تؤدى إلى التدين، ولا العقلانية تؤدى إلى العلمانية والمادية، فهناك ماديون رومانسيون مثل النازيين وبعض الماركسيين، وهناك متدينون عقلانيون مثل المعتزلة، وهناك كثير من المفكرين الغربيين المسيحيين العقلانيين فى القرن الثامن عشر، فالعلاقة بين الرومانسية والتدين ليست علاقة سببية صلبة، وإنما علاقة ترابط اختيارى أو علاقة قربى بينهما).

ولكن كيف يتأتى لنا أن نصل إلى هذا المطلق الثابت، المتجاوز لعالم المادة والمحسوس؟ إن عالم الحواس مفلس، ولا بد من طريقة جديدة للإدراك، ومن هنا كانت أهمية الخيال، فالخيال وحده هو الذى يمكِّن الإنسان من تجاوز عالم المادة ليصل إلى الأعماق وإلى جوهر الأشياء، بل وإلى المطلق الثابت الذى لا يتحول. إن الخيال لا يبتدع صورا خرافية، لا علاقة لها بالواقع، وإنما يساعد على تخطى المعطيات الحسية بأن ينحت صورا مجازية دالة، تجسد هذا الواقع وعلاقاته، وتسهل إدراك جوهر الواقع المعيش.

ولكن كيف يمكن للخيال أن يلعب دوره هذا؟ يجيب الرومانسيون بأن العاطفة هى التى يمكنها أن تفعل ذلك، فالإنسان فى حالته العادية وفى حياته اليومية لا يستخدم سوى حواسه وعقله (بالمعنى الضيق والمباشر للكلمة). أما إذا جاشت عواطفه، فإنها ترهف حواسه وتعمق إدراكه بحيث يتجاوز السطح ليصل إلى الأعماق والمطلق، وإلى جوهر الأشياء. إن العاطفة تهدم حدود الحواس والأشياء، ولذا فالصور الشعرية الخيالية تتسم بوحدة داخلية عضوية مختلفة تمام الاختلاف عن الوحدة الخارجية (المنطقية) التى تتسم بها الأشياء العادية، فالأولى مستقاة من منطق الروح الحى والثانية مستقاة من منطق الأشياء الميتة.

والإنسان الرومانسى الذى يتجاوز السطح ويصل إلى الجوهر عن طريق الخيال الذى تشحذه العاطفة، إنسان فردى متفرد، فردى لأن العاطفة - على عكس العقل - لا تخضع

لقانون، ولذا فمن يعبر عن عاطفته إنما يعبر عن ذاته، ومن يعبر عن ذاته فهو يعبر عن فرادته التى لا يشاركه فيها أحد سواه.

لكل ما تقدم نادى الرومانسيون بالعودة إلى «الطبيعة»، والطبيعة هنا ليست مجرد أشجار وأنهار وجبال وتلال، وإنما هى حيز فسيح يتسم بالبساطة وغياب التفاصيل يمكن للمفكر أو الأديب الرومانسى أن يذهب إليه، بعيدًا عن ضوضاء المدينة وتلوثها وتفاصيلها العديدة، ليتأمل ذاته دون عوائق، ولتفيض عواطفه وينطلق خياله، فيطور أفكاره الأصيلة التى تعبر عن هويته وشخصيته ورؤيته الفريدة الفذة وعن إنسانيته.

ويرتبط موضوع «العودة للطبيعة» بموضوع آخر وهو الحنين أو العودة للماضى والاهتمام بالأماكن والحضارات البعيدة The fare away and the long ago. وكما أن العودة للطبيعة هى شكل من أشكال التمرد على المجتمع الصناعى المادى، فكذلك كانت العودة للماضى والاهتمام بالأماكن والحضارات البعيدة. فالأديب الرومانسى الذى كان يعود للعصور الوسطى أو للأماكن والحضارات البعيدة كان يستلهم منهما صفات مثل التراحم والترابط الاجتماعى والإيمان الدينى التى تتجاوز علاقات التبادل المالى والتجارى. ولذا نجد أن العودة للأماكن أو الحضارات البعيدة أو للماضى لم تجعلهم ينصرفون عن الحاضر أو عن واقعهم، بل كانوا يستمدون منها معايير يمكنهم عن طريقها توجيه النقد لمجتمع أطبق عليه السقف المادى النفعى، لأنه يدور فى إطار اقتصاديات السوق.

ويمكن تلخيص الموقف الرومانسى بأنه يرى أن عقل الإنسان (بالمعنى العريض للكلمة) لا يستبعد العاطفة أو الخيال، والذى يعنى فى واقع الأمر كلية الكيان الإنسانى، وأن هذا العقل مبدع قادر على اختراق السطح المادى وصولا إلى الحقيقة الجوهرية للأشياء. ويمكن تفسير كل الموضوعات الرومانسية الأخرى فى هذا الإطار. فالعودة إلى الطبيعة وإلى الماضى هى عودة لعالم مركب، أعماقه غير خاضعة لقوانين المادة، يمكن للخيال الإنسانى أن يحلق فيه، ويمكن للعقل الخلاق أن يطلق لنفسه فيه العنان.

وينتظم كل الموضوعات الرومانسية خيط واحد، وهو التصور العضوى للعالم، أى أنه يشبه الكائن العضوى الحى (النبات أو الحيوان) فى تلاحم وتكامل أعضائه، ومن ثم لا يمكن أن تفصل الأجزاء عن الكل (فالعلاقة بينهم عضوية) وإن فصلت جزءًا أو عضوًا عن الكل، فإن العضو يذبل ويموت، وكذا الكل، أو على الأقل تتغير هويته تمامًا. ويرى الرومانتيون أن ثمة

وحدة عضوية فى العالم تربط الإنسان بالطبيعة والإله. ومصدر هذا الترابط العضوى هو حلول الإله فى كل من الإنسان والطبيعة، وهو بحلوله هذا يستعيد للعالم قداسته التى نزعتها عنه الثورة الصناعية، وقوضتها النفعية المادية.

ولنتذكر أن الرومانسية كانت هى الرؤية الفلسفية السائدة فى أوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين. بل يؤمن كثير من مؤرخى الأفكار بأن الفكر الأوروبى الحديث، رغم ثورته على الرومانسية، هو فى صميمه فكر رومانسي. وقد ظهرت الصهيونية كفكر سياسى فى منتصف القرن التاسع عشر، وتبلورت فى العقدين الأخيرين منه، ووصلت أول دفعة من المستوطنين الصهاينة إلى فلسطين عام ١٨٨٢م، أى أنها ظهرت فى وقت ساد فيه الفكر الرومانسى فى العالم الغربى، وكانت الرومانسية هى أساس رؤية الإنسان الغربى للكون Zeitgeist فى القرن التاسع عشر، أى شبكة من العلاقات بين الأفكار تشكل الإطار العام لذلك العصر وكل آثاره الإنسانية، سياسية كانت أو فلسفية أو جمالية.

إذا درسنا الظاهرة الصهيونية وحاولنا تجريد النموذج المعرفى الكامن وراء كثير من تفاصيلها وأفعالها ونصوصها سنجد أنه يحمل كثيرًا من سمات وملامح الرومانسية. ولنأخذ السمة الأولى، أى البحث عن مطلق يتجاوز السطح، سنجد أن الفكر الصهيونى يدور حول مطلقات ثابتة غير خاضعة للتغيير مثل الشعب (اليهودى) المختار، وحقوق الشعب اليهودى، والأرض اليهودية المقدسة، فهذه كلها مطلقات تتجاوز التاريخ وسطحه وحدوده. ومصدر إطلاقها كلها هى أنها يهودية، أى أن المطلق الذى لا يتغير هو اليهود واليهودية. ولكن اليهود واليهودية يوجدان داخل الزمان، ومن هنا نلاحظ ما أسميه تداخل النسبى والمطلق فى كل الظواهر الصهيونية، بحيث تصبح كل الأشياء مطلقة، بما فى ذلك أتفه التفاصيل: الدولة اليهودية، علم إسرائيل، نجمة داود، بطاقة الهوية الإسرائيلية. ولننظر إلى المصطلح السياسى الصهيونى، وإلى موقف الصهاينة من ضم الأراضى. لا يمكن التفريط فى هذا الشبر لأن لليهود علاقة خاصة به، ولا يمكن التنازل عن قطعة الأرض تلك؛ لأنها مقدسة، والحدود الآمنة هى فى الواقع الحدود المقدسة أو الحدود المطلقة، أى الحدود اليهودية. ويجب أن نشير هنا إلى أن الصهاينة - نظرًا إلى أن معظمهم ملاحدة - يتحول المطلق عندهم إلى أمر ذاتى، فالمطلق هو ما يشاءون. أما بالنسبة إلى الأقلية الصهيونية المتدينة، ففى إطار الحلولية اليهودية ثمة مساواة فى وجدانهم بين الله والشعب اليهودى، وهذا هو أساس فلسفة بوبر الحوارية، أى الإيمان به

بأنه لا توجد أى مسافة تفصل بين الخالق والمخلوق فيتوحدان حتى يصبحان كيانًا واحدًا، أو كما قال بن جوريون: «إذا كان الإله قد اختار الشعب [اليهودى]، فإن الشعب [اليهودى] قد اختار الإله!» وبالتالى فالمطلق هو أيضًا ما يشاءون. وهكذا تتحول الذاتية الرومانسية التى كانت تهدف إلى تحرير الإنسان من إسار المادة إلى أداة بطش وطغيان.

وكما أسلفنا من الأفكار الرومانسية الأساسية، فكرة الهرب من عالم فاسد إلى عالم خير، من عالم المدينة والمدنية والصناعة والتلوث والفساد إلى عالم القرية والطبيعة والنقاء والطهر. ويرى المفكر الصهيونى الروسى ميخا جوزيف بيرديشفسكى أن الأيديولوجية الصهيونية دعوة إلى الهرب من عالم الأغيار الفاسد والعودة إلى البساطة اليهودية (أو العبرانية) الأولى: «إن الكون يدل على عظمة الله، والطبيعة تروى صنع يديه، لأن الطبيعة هى أم الحياة ومصدر كل الحياة، إنها منبع كل شيء... هى منبع كل ما يحيا وروحه»... «وبعدئذٍ غنت إسرائيل أغنية الكون والطبيعة، أغنية السماء والأرض وما عليها، أغنية البحر وما فيه، أغنية التلال والمرتفعات، أغنية الأشجار والأعشاب، أغنية البحار والجداول. وبعد ذلك جلس كل إسرائيلى تحت كرمته أو تينته، ثم نبتت البراعم على التينة، وامتد سحر التلال الخضراء إلى البعيد». هذه هى إسرائيل الأصلية فى تصور بيرديشفسكى، ولكن حدث سقوط فى التاريخ إذ قام جيل إثر جيل «يحتقر الطبيعة، ويعتقد أن أعاجيب الله ليست سوى تفاهات نافلة» ولذا، فإن طريق الخلاص واضح جلى «ردوا إلينا شجراتنا الجميلة وعقولنا الجميلة! ردوا إلينا الكون». وهكذا تصبح العودة إلى الطبيعة البسيطة البريئة إلى رغبة فى الاستيلاء على فلسطين.

وهذه النزعة نفسها نحو العودة إلى البساطة الأولى تظهر فى قصيدة الشاعر الروسى الصهيونى شاءول تشرنحوفسكى:

فلنكن مثل الأطفال الصغار،

مثل قطرة فى الفيضان، أو تنهدات البروج،

لا بحث، لا غاية، ولا قانون، ولا طغيان،

مثلما كنا فى الأيام القديمة، قبل أن نتحكم

فى الأرض والضياء، قبل أن نصيب الحكمة،

وقبل أن يرهقنا الأنبياء.

إن العودة للطبيعة هنا هى عودة إلى عالم لا حدود له، ولا قانون فيه (إلا قانون الغابة)، وعادةً ما تتحول جنة روسو الفردوسية إلى غابة داروين المتوحشة، وهى عودة إلى ما قبل التاريخ اليهودى، وقبل إرسال الأنبياء إلى بنى إسرائيل، وما كانوا يحملون من أخلاقيات إنسانية!

وأسطورة «العودة الرومانسية»، فى سياقها الثورى، هى صورة مجازية لتحطيم الحدود وعودة للأصول الإنسانية التى تضم كل البشر، أى أنها دعوة للمساواة والإخاء. ولكن أسطورة العودة عند الصهاينة تتبنى المفهوم الرومانسى لتبرر تمركز الهوية الصهيونية حول نفسها.

ولعل قصيدة تشرنحوفسكى الشهيرة «أمام تمثال أبولو» تبين المضمون السياسى العنصرى لأسطورة العودة عند الصهاينة. تبدأ القصيدة بالتغنى بأبولو إله الإغريق القدامى، فهو «جميل كالربيع، قهر الشمس، وعرف أسرار الحياة وفنونها الكونية». ويذهب تشرنحوفسكى إليه باعتباره اليهودى الذى سئم تاريخه الطويل فيقول:

أسجد وأنحنى أمام الخير والسمو

لكل ما هو مجيد فى هذا العالم

لكل ما هو رائع بين المخلوقات

لكل ما هو متسامٍ فى ديانات الكون البدائية.

ولكننا نكتشف بعد قليل أن هذا اليهودى المتمرد الذى يعود إلى الطبيعة والبراءة يعود فى واقع الأمر إلى «رب البرية المليئة بالأسرار، رب الرجال الذين غزوا أرض كنعان العاصفة». فى هذا البيت الأخير، لا نسمع حفيف أجنحة الطيور، ولا نرى العاصفة تتجمع لتطهر الأرض من الأوراق، وإنما نسمع فى الواقع صليل السيوف التى ذبحت الأبرياء فى دير ياسين وقانا وجينين.

وفكرة العمل العبرى، وهى فكرة محورية فى الفكر الصهيونى، فكرة رومانسية حتى النخاع، إذ تحت هذا الشعار يطلب من اليهودى أن يعود إلى أحضان الطبيعة فى بلاده الأصلية، فيعيش ببساطة ويعمل بيديه، وهو حين يعمل بيديه (عملاً عبريا)، فإنه سيعيد صياغة أرضه، وصياغة نفسه، ومن هذه العملية سيولد الإنسان العبرى الجديد (الذى لا يختلف عن الإنسان الطبيعى الذى بشر به الرومانسيون منذ روسو حتى الآن). ولكن ما تغيبه هذه الدعوة الرومانسية الرقيقة أن العمل العبرى يعنى طرد العرب من الأرض التى يفلحونها، وإقصاءهم

عن أى أرض يمتلكها اليهود. وقد قام المستوطنون من الصهاينة الذين كانوا يسمون أنفسهم «الاشتراكيين» بتنظيم لإضرابات ضد أى مستوطن يهودى يسمح للعرب بالعمل فى مستوطنته. إن صورة العودة الرومانسية المجازية تحولت إلى برنامج لاغتصاب الأرض وطرد سكانها، بعد أن صفيت الصورة من مضمونها الثورى ومن صفتها المجازية وحملت مضمونًا حرفيًّا رجعيًّا (وهذه سمة أساسية فى الفكر الصهيونى، فكل الصور المجازية «الدينية» مثل فكرة «العودة إلى صهيون» تفسر بشكل حرفى حتى يمكن تحويلها إلى برنامج سياسى. وبدلاً من حب صهيون الدينى التقليدى الذى لا يختلف فى جوهره عن حب المسلم لمكة أو المدينة، يتحول هذا الحب إلى ارتباط «عرقى» وقومى وحتمى بفلسطين، الأمر الذى يبرر غزوها والاستيلاء عليها، وليس مجرد السكنى فيها بشكل مؤقت للتعبد والتبرك).

والفكر الصهيونى فكر يمجد العاطفة ويرفض الفكر العقلانى الاستنارى الذى كان يدعو إلى اندماج اليهود فى المجتمعات التى يعيشون فيها، والذى كان ينظر إلى اليهود باعتبارهم أقلية دينية أو اثنية مثل أى أقلية أخرى تعانى من الاضطهاد، ولكنها يمكنها أن تحصل على حقوقها عن طريق الكفاح من أجل تحقيق مزيد من العدالة الاجتماعية. والمفكر الصهيونى موسى هس يرى أن عودته لشعبه هى عودة للعاطفة وهرب من عالم العقل البارد: «لقد تبين لى أن العاطفة التى ظننت أنى فقدتها عادت إلى الحياة من جديد. هذه العاطفة نصف المخنوقة تتأرجح فى صدرى محاولة التعبير عن نفسها». هذه العاطفة «خير رادع للعقلانية الهدامة» وهى كيان صوفى غامض لا يمكن تصنيفه، إنها «التفكير فى وطنيتى التى ترتبط بتراث أسلافى وبالأرض المقدسة وبالمدينة الخالدة»، وهكذا تصبح العاطفة أساسًا لكل الأفكار الصهيونية التى لا يمكن أن يخضعها المرء للحوار العقلانى الرشيد. فحق اليهود فى العودة إلى فلسطين، على سبيل المثال، هو حق مطلق لا يمكن مناقشته وهو يَجُبُّ حق الفلسطينيين العودة إلى ديارهم.

والفكر الصهيونى - انطلاقا من لاعقلانيته - يرفض النظر إلى التاريخ المتعين، ويفرض أسطورته الخيالية على الواقع. وقد صور برديشفسكى الأمة اليهودية فى نشأتها على أنها جماعة محاربة من الرعاة الوثنيين الغزاة، أى أنه يلغى تاريخ يهود العالم وتاريخ العقيدة اليهودية ويعود بخياله إلى الأيام التى كانت فيها «رايات اليهود مرتفعة» وكانت الأرض عامرة «بالأبطال المحاربين». فى هذا الإطار تصبح فلسطين ـ بشعبها وتراثها وتاريخها وحضارتها التى امتدت آلاف السنين ـ أرضًا بلا شعب، أما الجماعات اليهودية المنتشرة فى

كل أنحاء العالم، بكل ثرائها وعدم تجانسها وتنوُّعها، فهى تصبح «شعبًا بلا أرض»، أى شعبًا بلا تاريخ، يشكل وجوده فى المنفى انحرافًا عن التاريخ اليهودى الحقيقى.

أما موضوع الفرادة والفردية فإنه موضوع أساسى فى الفكر الصهيونى، وهو ولا شك مرتبط بفكرة المطلق. فالمطلق الصهيونى الذاتى فريد قاصر على الصهاينة. وهم يتحدثون دائما عن التجربة التاريخية اليهودية باعتبارها تجربة فريدة لا يمكن أن يشارك فيها غير اليهود، بل لا يمكن أن يدركها غيرهم. ومن مظاهر فرادة التاريخ اليهودى أنه لا يمكن أن يستمر فى مساره الحقيقى خارج فلسطين، لذا، لا بد من العودة إلى هذا المطلق، أى الأرض المقدسة. ويفسر بعض الصهاينة معاداة السامية (أى معاداة اليهود واليهودية) على أنها رد فعل لفرادة اليهود (الميتافيزيقية أو الاجتماعية) لأن الكيان اليهودى الفريد يثير حفيظة الآخرين من الأغيار؛ ولذا يجب أن تكون لليهود دولتهم الفريدة التى يمارسون فيها فرادتهم بشكل فريد.

والعقل البشرى المبدع الخلاق يتحول فى رؤية الصهاينة إلى العقل اليهودى الخلاق، القادر على إعادة صياغة الواقع، فالحديث عن الصحراء التى اخضوضرت والمستنقعات التى جففت هو حديث عن هذا العقل (وكأن الفلاحين الفلسطينيين لم يكونوا من أكثر شعوب الأرض إنتاجية وحرصا على أرضهم).

ومن الأفكار الأساسية الأخرى فى الفكر الرومانسى، (وفى الفكر الغربى خاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر) فكرة الوحدة العضوية بين كل الأشياء والظواهر، التى أفرزت فكرة «الشعب العضوى» الڤولك Ein volk على حد قول هرتزل. والشعب العضوى هو الشعب الذى يترابط أعضاؤه ترابُط الأجزاء فى الكائن العضوى الواحد، والذى تربطه رابطة عضوية حتمية بأرضه وتراثه. ويُشار إلى الفكر القومى، الذى يَصدُر عن مفهوم الشعب باعتباره الڤولك أو الكيان العضوى المتماسك، بعبارة «الفكر القومى العضوى»، ويُقال له أيضًا «القومية العضوية». والشعب العضوى مكتفٍ بذاته ومرجعية ذاته، مقدس ومطلق، تنبع قداسته ومطلقيته من داخله، فهو موضوع الحلول والكمون، ورابطته العضوية بأرضه رابطة عضوية حتمية، يخضع لها أعضاء هذا الشعب، شاءوا أم أبوا.

وهذه الفكرة المحورية هى أيضًا فكرة أساسية فى التفكير (المحافظ والرجعى) الغربى. فالفكر الرجعى الغربى يرى أن أفراد المجتمع الواحد لا يدخلون فى علاقات إنسانية مركبة

مبنية على التراضى (أو العقد) الاجتماعى، وإنما يدخلون أساسًا فى علاقات عضوية تتخطى الإرادات والاختيارات الفردية. وبحسب هذه الرؤية، يصبح مواطنوا أى دولة مجرد تعبير عن إرادة هذه الدولة، وعن روح القومية التى ينتمون إليها. ومن الواضح أن التفكير العضوى ينكر فكرة التعددية والتدافع وحرية الإرادة، أو ينظر لهذه المفاهيم على أنها فكرة هامشية. كما أن هذا التفكير ينحو نحو الإطلاق لأن الكيان العضوى كيان مكتفٍ بذاته، تمامًا مثل الزهرة التى لا تشير إلى شىء خارجها. والفكر النازى هو الآخر فكر عضوى يرى الأمة باعتبارها كيانًا عضويًّا له مجاله الحيوى الذى يحق لها وحدها أن تعيش فيه مستبعدة كل العناصر الأخرى.

والفكر الصهيونى تفكير عضوى عنصرى متطرف، فالتصور الصهيونى لعلاقة اليهودى بأرضه تصور عضوى حتمى. فاليهودى تربطه رابطة عضوية حتمية بوطنه القومى، رابطة لا تنفصم عراها؛ ولذا فاليهودى الذى يعيش خارج أرض الميعاد يعيش منفيًّا «منقسمًا على نفسه، موزع الولاء، ممزقًا» كما يقول بن جوريون. فحالة الكمال والتكامل العضوية التى تسم الكائن العضوى لا تتم إلا بعد العودة. وقد وصف ج.ل. هاكوهين فيشمان -أول وزير للشئون الدينية فى إسرائيل - صلة اليهودى بأرضه بأنها صلة «مباشرة، سماوية وأبدية» لا تشبه صلة الأغيار بها، فهذه الأخيرة صلة «سياسية وعلمانية وخارجية وعرضية ومؤقتة» (والعلاقة العضوية تتسم دائمًا بأنها علاقة داخلية ضرورية وصوفية؛ لأنها تستعصى على الفهم التجريبى العادى). وتبين كلمات الفيلسوف أهارون جوردون أن المصطلح العضوى يختلط بالمصطلح الصوفى داخل عقله الصهيونى حين يقول: «جئت إلى الأرض فى منامى، فرأيتها جرداء ومقفرة، وقد أُعطيتْ للغرباء، فحاق بها الدمار وشاع فيها فساد الحكم الأجنبى. والصلة الوحيدة التى تربط روحى بها وتذكرنى بأننى ولدها وبأنها أمى، هى أن روحى مقفرة مثل روحها». إن علاقة اليهودى بالأرض مثل علاقة الابن بأمه، ومن هنا التماثل بينهما. وكل هذه الشواهد تشير إلى أن العلاقة بينهما عضوية وأنهما ينتميان إلى الكل اليهودى المطلق نفسه. وهذا ما يسمى فى الفكر الغربى «الشعب العضوى».

ويرتبط بهذا المفهوم مفهوم آخر وهو «الشعب العضوى المنبوذ» Pariah volk وهو مصطلح نستخدمه لنصف موقف الحضارة الغربية من أعضاء الجماعات اليهودية. فالجماعات اليهودية كانت تشكل فى معظم الأحيان جماعة وظيفية متماسكة عضويًّا (مكتفية بذاتها) ولكنها فقدت وظيفتها فتم نبذها، فأصبحت شعبًا عضويًّا منبوذا. وهذا

المفهوم يشكل حجر الزاوية فى التفاهم بين الصهاينة وأعداء اليهود، فهم جميعًا يرون أن اليهود شعبٌ عضوىٌ واحد، لا ينتمى إلى الغرب أو إلى أى وطن، لأنه يرتبط عضويًّا بإرتس إسرائيل. والشعب يجب أن ينقل إليها إما بالقوة (كما يقول العنصريون من أعداء السامية، أى أعداء اليهود واليهودية) أو بطريقة منهجية سلمية (كما يقول الصهاينة). فالاختلاف بينهما ليس فى الرؤية، وإنما فى الإجراءات المطلوبة لتحقيق الرؤية. (ولنلاحظ أن استخدام النموذج التحليلى قد جعلنا نرى العلاقة والتماثل البنيوى بين الصهيونية ومعاداة السامية). ولأن الشعب اليهودى العضوى مرتبط عضويًّا بإرتس إسرائيل، فإنه لا يحق للآخر أن يعيش فيها. ولتفسير الشعار الصهيونى «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» فى ضوء الصورة المجازية العضوية، يمكننا أن نقول إنه إذا كانت العلاقة بين الشعب اليهودى والأرض علاقة عضوية مطلقة فإن علاقة الأغيار بهذه الأرض علاقة عارضة، وتصبح الأرض وكأنها لا شعب عليها، لأن الشعب الوحيد الذى ينتمى لهذه الأرض والذى يرتبط بها برباط عضوى هو الڤولك اليهودى أو الشعب العضوى اليهودى؛ لذا يمكن ترجمة الشعار إلى ما يلى: «أرض [شعب عضوى تربطه علاقة عضوية بها] بلا شعب [لأن السكان الأصليين لا تربطهم أى علاقة عضوية بها]، لشعب [عضوى] بلا أرض [فعلى رغم أنه أعضاء هذا الشعب يعيشون فى أوطانهم مثل الولايات المتحدة، إلا أنهم لا تربطهم أى رابطة عضوية بهذا الوطن]». وكما هو واضح، فإن الدائرية اللفظية للشعار هى انعكاس لتماسك الرؤية ودائريتها العضوية.

النيتشوية والصهيونية

من أهم أهم تبديات الفكر الرومانسى الرؤية الداروينية. فهى رؤية تطالب أيضًا بالعودة للطبيعة وباتخاذها معيارًا وحيدًا يحكم به الإنسان على كل النظم الأخلاقية والمعرفية. وجوهر المنظومة الداروينية أن العالم فى حالة تغير مستمر وتطور إلى الأرقى، وأن آلية التغير هى الصراع، وهو صراع يحسم لصالح الأقوى؛ ولذا فإن البقاء ليس دائمًا للأصلح أخلاقيًّا وإنما للأقوى ماديًّا.

والفكر الصهيونى ـ مثله مثل الفكر النازى ـ ترجمة للرؤية الداروينية، فالصهاينة قاموا بغزو فلسطين باسم حقوقهم اليهودية المطلقة التى تجبُّ حقوق الآخرين، كما أنهم جاءوا إلى فلسطين ممثلين للحضارة الأوروبية يحملون عبء الرجل الأبيض وأسلحته المتطورة الفتاكة. وهم ـ نظرًا لقوتهم العسكرية ـ يملكون مقدرة أعلى على البقاء. أى أنهم جاءوا من الغرب

مسلحين بمدفعية أيديولوجية وعسكرية داروينية علمانية ثقيلة، وقاموا بتسوية الأمور من خلال الموقع الداروينى فذبحوا الفلسطينيين، وهدموا قراهم، واستولوا على أراضيهم، وهى أمور شرعية تمامًا من منظور داروينى علمانى، بل وواجبة.

والنيتشوية هى الأخرى أحد التبديات المتطرفة والمتبلورة للرؤية الرومانسية، أو فلنقل إنها رومانسية عصر الإمبريالية والعنصرية، وهى الفلسفة الفردية والعدمية الغربية التى تعبر خير تعبير عن الأوضاع الحضارية والاقتصادية للمجتمع الغربى فى ذروة الثورة الرأسمالية والتوسع الإمبريالى. ويمكن أن نرى خطًّا مستمرًّا من ميكافللى وهوبز والفلاسفة الماديين والنفعيين إلى أن نصل إلى نيتشه الذى عزف معزوفة العدمية على اعتبارها النتيجة الحتمية للفلسفة المادية. ويمكن القول إن النيتشوية هى التعبير الفلسفى عن الرؤية الداروينية. ولذا فإننا بدلاً من التعامل مع الداروينية والصهيونية سنكتفى بالحديث عن النيتشوية والصهيونية.

وقد تأثر كثير من المفكرين الصهاينة بفكر نيتشه بشكل مباشر كما هو الحال مع برديشفسكى ومارتن بوبر وآحاد هعام. كما تأثر العديد منهم بهذا الفكر بشكل غير مباشر عن طريق تشرب الموضوعات الرومانتية النيتشوية المختلفة التى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من نظرة الإنسان الغربى للكون فى هذه الفترة.

ويمكن أن نوجز نقاط التماثل أو التشابه البنيوى بين النيتشوية والصهيونية فيما يلى:

١- النيتشوية ـ مثلها مثل الصهيونية ـ ديانة علمانية ملحدة أو حلولية بدون إله، تعلن موت الإله («نعم لقد مات الإله وماتت الآلهة جميعًا»)، هى وحدة وجود مادية ترد الكون بأسره إلى مبدأ زمنى واحد هو إرادة القوة. وتتبدى إرادة القوة هذه عند نيتشة فى الإنسان الأعلى (السوبرمان)، أما فى الإطار الصهيونى فهى إرادة القوة اليهودية فهى وحدها التى تحقق بقاء الشعب اليهودى.

٢- النيتشوية ـ مثلها مثل الصهيونية ـ تعبير عن توثّن الذات حينما يحل المطلق فى الإنسان ويصبح كامنًا فيه، فيعبد الإنسان ذاته أو يعبد أسلافه، أى الذات القومية المقدَّسة، باعتبارها تجسيدًا لذاته. وإذا كانت الحلولية عند الرومانتيين محاولة لتجاوز السطح المادى واستعادة القداسة للعالم وللإنسان، فهى فى الإطار الصهيونى تخلع القداسة عن الشعب اليهودى والأرض اليهودية.

٣- النيتشوية ـ مثلها مثل الصهيونية ـ ديانة داروينية تسبغ نوعًا من الروحية والقداسة على قانون التطور وعلى حيوية الطبيعة، وتجعل من القوة الأساس الوحيد لأى نسق أخلاقى («القوة إذن هى الفضيلة السامية، والضعف هو النقيض فى الشر. الخير هو الذى يستطيع أن يحيا ويظفر، أما الشر فهو ما يخور ويهوى، هذه هى النتيجة اللازمة لمبدأ تفانى البقاء») وهو ما يُطلَق عليه فى المصطلح السياسى الإسرائيلى والغربى «فرض سياسة الأمر الواقع» و«خلق حقائق جديدة». كما أن فكرة الطبيعة التى تمور بالحياة، والحياة التى تتسم بالدينامية فكرة أساسية فى الكتابات الصهيونية.

٤- الحياة ـ بالنسبة للنيتشوية ـ توسُّع ونمو واستيلاء على الآخر وهزيمة له، وتمجيد لأخلاق السادة الأقوياء، وهذا هو جوهر الصهيونية التى لا يمكنها أن تعيش إلا على التوسع وعلى إلغاء الآخر. والآخر هو ـ أولاً ـ الفلسطينيون الذين يجب أن يختفوا من على وجه الأرض، ثم يهود الدياسبورا الذين يعملون بالأعمال الفكرية، ويؤمنون بأخلاق الضعفاء والعبيد.

٥- وإذا كان نيتشه قد دعا الإنسان إلى أن يعود لحالة الحيوية والطبيعة المقدَّسة والتلقائية، ويكون كالحيوان المفترس الأشقر، وينبذ العقائد الدينية وأخلاق الضعفاء، فقد طرحت الصهيونية نفسها باعتبارها الأيديولوچية التى ستحول يهود المنفى الطفيليين الهامشيين المترهلين الذين يؤمنون بأخلاق الضعفاء إلى وحوش مفتولة العضلات تؤمن بأخلاق القوة وتحسم كل القضايا بالعنف اللاعقلانى المنفصل عن القيمة.

وهذه التلقائية والعودة إلى الفعل المطلق الذى لا تحده أى حدود إنسانية عقلانية أخلاقية يتضح فى محاولة الصهاينة إحياء تقاليد العنف الجسدى بين اليهود بعد أن أضعفته ـ فى تصورهم ـ سنوات طويلة من النفى. وقد رفض بيرديشفسكى التاريخ اليهودى الذى يسيطر عليه الحاخامات والمفكرون اليهود، ونادى بتفضيل الفعل على الفكر، والسيف على الكتاب: «الكتاب ليس أكثر من ظل للحياة، هو الحياة فى شيخوختها... السيف ليس شيئًا مجردًا يقف بعيدًا عن الحياة. إنه تجسيد للحياة فى أعرض خطوطها... وهو تجسيد جوهرى ومحسوس يشبه الحياة إلى حدٍّ كبير». ولذلك أعاد الصهاينة كتابة التاريخ اليهودى، فركزوا على النقاط التى تجلى فيها العنف اليهودى الغريزى، مثل ثورة المكابيين، أو حادثة ماسادا، أو بطولات شاءول، وداود التوراتيين.

٦- الإنسان التلقائى الغريزى الديونيزى يفضل أن يعيش فى خطر، وهذا بالضبط ما حققته الصهيونية للمستوطنين اليهود ـ خيامهم لم تضرب بجوار البركان وإنما فى فوهته. وإذا كان «السيف مثل التوراة هما زينة الإنسان» كما يقول الحاخام أليعازر (وإذا كان السيف مثل التوراة تمامًا «قد أنزلا علينا من السماء» كما جاء فى خطاب لجابوتنسكى ألقاه على بعض الطلاب اليهود فى ڤيينا) فإن كل شىء يصبح مرتكزًا عليه. ولذا فإن الإنسان النيتشوى الصهيونى يقف حاملاً سيفه دائمًا. «هذا هو قدر جيلنا، وخيار حياتنا.. [إن] سقط السيف من قبضتنا، نزعت منا حياتنا» (كما قال ديان فى جنازة أحد أصدقائه الذى قتله الفدائيون الفلسطينيون). إن الحياة الصهيونية هى «حياة فى خطر»، ولذا فإن الفلاح لا بد وأن يكون محاربًا، والصانع لا بد وأن يكون مقاتلاً، وكل المؤسسات لا بد وأن تكتسب طابعًا عسكريًّا، بل إن الافتراض القائم فى إسرائيل هو أن حالة الحرب ضرورة حضارية حتى يمكن صياغة الأمة اليهودية الجديدة وصياغة الإنسان الإسرائيلى. والوضع نفسه أمر ضرورى بالنسبة ليهود العالم خارج فلسطين، فهم أيضًا لا بد وأن يعيشوا فى خطر دائم، وإلا ابتلعهم الأغيار ووقعوا ضحايا الاندماج.

٧- الفكر النيتشوى يرفض الديمقراطية («الديمقراطية معناها تقويض المجتمع... معناها تقديس الكفاية المتوسطة ومقت التفوق والنبوغ... معناها الحيلولة دون ظهور العظماء»)، ولذا، فإن غاية الإنسانية ـ من وجهة نظر نيتشة ـ تصبح هى «الإنسان الأعلى... لا الجنس البشرى بأسره»... «إننى أبشركم بالإنسان الأعلى، يجب أن يأتى من الإنسان ما يفوق الإنسان». وحركة التطور الحقيقية لا بد وأن تؤدى إلى ظهور أمة مختارة من هذا النوع من الرجال، وما الإنسان العادى سوى الحلقة أو الجسر الموصل لهذه المرحلة العليا (التى توجد بطبيعة الحال مرحلة أعلى منها إلى أن نصل إلى الحد الأقصى «المطلق» غير المعروف).

والتفكير الصهيونى تفكير نخبوى فى جوهره، وهو نخبوى على مستويين؛ بالنسبة للعرب وبالنسبة لليهود. أما بالنسبة للعرب فإنه يمكن ـ على المستوى الفلسفى ـ القول بأن الفكر الصهيونى، بتحويله الأمة إلى مطلق مكتفٍ بذاته، كان يعنى على المستوى المعرفى نقل العرب وإبادتهم. أما على مستوى الممارسات الصهيونية ضد العرب (من طرد وحبس وتعذيب وإبادة) فإن هذه الممارسات أصبحت من الأخبار اليومية التى تتناقلها الصحف.

وبالنسبة إلى موقف الصهاينة النخبوى من اليهود، يمكن القول بأن الصهيونية تنظر إلى اليهود بمنظارين، فهناك المستوطنون وهؤلاء هم السوبر أمة (على وزن السوبرمان) طليعة

الشعب اليهودى. أما بقية أعضاء الجماعات اليهودية فى العالم (أى خارج إسرائيل) فهم مجرد وسيلة لتنفيذ المخطط الصهيونى («إن أجل ما فى الإنسان هو أنه جسر لا هدف... إن ما يُحَب فى الإنسان هو أنه انتقال وتمهيد»). وقد طرح كلاتزكين هذا التصور حينما أكد أن يهود الشتات ليس لهم سوى فائدة مرحلية، إذ أنهم سيعطون الصهاينة الوقت الكافى لاستخلاص بعض اللبنات «لاستخدامها فى إقامة البناء القومى الجديد»، فالشتات فى حد ذاته لا يستحق البقاء، لكنه قد يكون مفيدًا كوسيلة... إن «الوجود المرحلى الانتقالى» للشتات هو بالتأكيد «أمر له أهمية، وهذا بالتحديد لأنه وجود مرحلى». بل إن أهارون ديفيد جوردون تحدث عن الجاليات اليهودية فى الشتات باعتبارها «مستعمرات» تابعة للوطن الأم أو الدولة الصهيونية.

هذه هى بعض مواطن التماثل والتشابه البنيوى بين الفكرين الرومانسى والصهيونى. ولكن رغم هذا التماثل، ثمة نقط اختلاف بينهما أساسية وجوهرية. فبينما كان الرومانسيون يتحدثون عن الإنسانية جمعاء، عن إنسانيتنا المشتركة، كان الصهاينة يتحدثون عن الإنسان اليهودى؛ ولذا فبينما نجد أن علاقة الإنسان بالمطلق فى المنظور الرومانسى هى علامة على إمكانية الإنسان أن يتجاوز عالم المادة وتأكيد إنسانيته، جعل الصهاينة المطلق قاصرًا على اليهود (وهذا امتداد للعناصر الحلولية الوثنية داخل العقيدة اليهودية التى تجعل من الإله إلهًا قوميا، إلهًا لليهود وحدهم). وبينما نجد أن التفرد من منظور رومانسى، والمقدرة على تجاوز السطح وصولا إلى الأعماق، خاصية إنسانية، نجد أن الصهاينة جعلوها مقصورة على اليهود (ومن هنا يأتى حديثهم عن الشعب المختار، وحقوقهم المطلقة التى تجبُّ حقوق الآخر)، تماما مثلما فعل النازيون إذ جعلوا نفس المقولات مقصورة على الألمان، ومن هنا كان حديثهم عن «ألمانيا فوق الجميع». وكلا الفريقين لا يختلف عن الإمبريالية الغربية التى جعلت المطلق غربيًّا، ومن هنا يأتى الحديث عن «عبء الرجل الأبيض» و«رسالته الحضارية»، وعن التقدم الحتمى والمستمر الذى يصل إلى ذروته فى الحضارة الغربية. ومن هنا كذلك يأتى الحديث الإمبريالى عن «حق الإنسان الغربى فى غزو العالم، أى أن المطلق الذى كان أداة فى تأكيد تركيبية الإنسان تحول إلى أسطورة جامدة تختزل الإنسان وتستخدم كأداة لسحق الآخر. (وهكذا من خلال النموذج التحليلى أمكننا أن نربط بين الصهيونية من جهة والنازية والإمبريالية من جهة أخرى).

وفى النهاية يمكننا القول إن السياق الأساسى للحركة الصهيونية هو الحضارة الغربية فى القرن التاسع عشر، والتشكيل الإمبريالى الغربى (والرومانسية كانت أحد روافد هذه

الحضارة، وكانت الفكر المهيمن آنذاك). أما الدين اليهودى فهو - فى تصورى - لم يكن سوى مصدر لديباجات الصهيونية واعتذارياتها. وأما ما يُسمَّى «التاريخ اليهودى» فهو شىء لا وجود له إلا فى الكتب الصهيونية وكذلك فى الكتب المعادية لليهود واليهودية، أو فى كتابات بعض العرب الذين يرددون المفاهيم الغربية والصهيونية دون فحص أو تدقيق. ولعل أكبر دليل على أن الصهيونية ظاهرة غربية استعمارية، وليست ظاهرة يهودية عالمية، أنها لم تنشأ فى صفوف اليهود العرب أو يهود إثيوبيا (على سبيل المثال)، كما أنها لم تنشأ فى صفوف يهود الغرب إلا فى القرن التاسع عشر، عصر الرومانسية والإمبريالية والعنصرية والتوسع.

ويمكننا أن نخلص إلى بعض النتائج ذات الطابع المنهجى والتى تنصب على طريقة التفكير والتحليل:

يجب أن نفصل، وبحدة، على مستوى التحليل - بين الوصف والتقييم، فالوصف يتطلب نوعًا من التجرد من القيم ورفضًا لمحاكمة الأشياء والظواهر من أى منظور أخلاقى أو فلسفى، كما يتطلب الرؤية الدقيقة التى تحاول أن تصل إلى القوانين الخاصة التى تتحكم فى الشىء، والتى نطلق عليها منطق الظاهرة، ولذا فإننى أؤكد أننى لم أقرن الرومانسية بالصهيونية وأعادل بينهما فى دراستى، أو أننى توصلت إلى أن الرومانسية قد تسببت - بشكل أو آخر - فى ظهور الصهيونية. أو أننى أشرت من طرف خفى إلى أننا يجب أن نقبل الصهيونية لأنها رومانسية، أو نرفض الرومانسية لأنها مقترنة بالصهيونية، كل ما قلته هو أننى من خلال التحليل المتعمق والتصنيف الدقيق للنصوص الأدبية والوثائق التاريخية والفلسفية والاجتماعية وحركة التاريخ نفسها، وهما تحليل وتصنيف يتجاوزان المضمون الواضح والمباشر وصولاً إلى النموذج المعرفى الكامن فى كل من الصهيونية والرومانسية، وهو نموذج يتخطى كلا من المضمون والشكل بالمعنى السطحى، ليصل إلى النقطة التى يكاد يصبح فيها المضمون شكلاً والشكل مضمونًا. أقول إننى من خلال المنهج التحليلى التفسيرى توصلت إلى أن ثمة تماثلاً وتشابهًا بين النموذج الكامن فى كل من الصهيونية والرومانسية رغم الاختلاف الظاهرى الواضح بينهما. وهو تماثل وتشابه متوقع باعتبار أن الرومانسية كانت تشكل أهم عناصر السياق العام للفكر الغربى فى القرن التاسع عشر، والصهيونية هى إحدى الإفرازات العنصرية لهذا الفكر.

وفى تصورى أن إحدى مشاكل الفكر العربى أنه لا يزال فكرًا مضمونيًّا، أى يتعامل مع المضامين المباشرة ولا يصل إلى العلاقات الكامنة، أو إلى النموذج الكامن. ويتسم التفكير

المضمونى الذى ينطلق من الموضوعية المتلقية أنه لصيق بالواقع، لا يحاول تجاوزه، يدور فى فضاء التفاصيل والجزئيات، ولذلك نجد أن النظم التصنيفية ذات الطابع المضمونى ليست جيدة ولا مفيدة. فالتفكير المضمونى يبدأ عادة من الشواهد الملموسة والقرائن الجزئية، أى من مكونات أو عناصر المضمون المختلفة، ولذا فهو يظل حبيس هذا المضمون وحبيس الأجزاء، لا يمكنه أن يصل إلى الكل إلا بصعوبة بالغة، وحين يصل إلى هناك يصعب عليه أن يربط بين هذا الكل وكليات أكثر تجريدًا؛ لأن عيونه مستقرة دائمًا على الشواهد والقرائن والاستشهادات الجزئية المتناثرة الملموسة، ولذلك فمثل هذا التفكير لا يمكنه أن يأتى بأطروحات جديدة خلاقة، ويمثل حجر عثرة فى طريق الإبداع، فالإبداع هو أساسًا اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء. بل إن الهوية الحقيقية لأى شىء لا توجد فيه فى حد ذاته أو فى عناصره المختلفة، وإنما توجد داخل شبكة مركبة من العلاقات بين هذه العناصر لا يمكن التوصل لها إلا من خلال النماذج التحليلية.

ويجب ألا نرفض التعميم، بل وأن نصر عليه، على أن يكون منطلقًا من كل التجارب التاريخية والحضارية فى الشرق والغرب. بل ويمكن أن يكون التعميم مؤقتا، وهو أمر مقبول طالما أنه يفسر جوانب من الواقع، وهو ما يسمى بالتعريف الإجرائى، أى تعريف قادر على تفسير جوانب مهمة من الظاهرة ولكنه لا يدعى أنه تعريف جامع مانع. إن ما يجب أن يحدد موقفنا ليس هو مدى دقة التعميم أو مدى تطابقه مع الواقع بشكل مجرد وإنما مدى مقدرته التفسيرية وملاءمته للمستوى التحليلى الذى اختاره الباحث لنفسه، أى مدى ملاءمته للواقع الذى يجرى تفسيره. فلو كان الحديث عن معدل الجريمة فى مدينة ألمانية فى القرن التاسع عشر، فإن المستوى التحليلى لا يسمح بالحديث عن الحضارة الغربية إلا كعنصر واحد من بين عناصر أكثر خصوصية ومباشرة. ولكن لو كان الحديث عن أزمة المجتمع الحديث، فإن الحضارة الغربية تصبح مقولة أساسية ومستوى تعميمى مقبول؛ لأنه يتفق مع المستوى التحليلى، أى أن مستوى التجريد لا بد وأن يتطابق مع المستوى التحليلى. وهذا فى تصورنا هو مشكلة البنيوية الأساسية، فهى تصل إلى مستوى تجريدى عالٍ، وتصل إلى بنى تشبه البنى الرياضية، ثم تطبقها على كل النصوص والظواهر بغض النظر عن المستوى التحليلى، ولذا فهى غير قادرة على التعامل مع خصوصية الأعمال الأدبية، ولا مع تاريخية الظواهر الاجتماعية، وتظل ضائعة فى الثنائيات المتعارضة. ونحن لا ننكر هنا جدوى المستوى التجريدى العالى، مهما بلغ ارتفاعه، ولكن نبيّن عدم جدواه بالنسبة إلى مستويات تحليلية تكون خصوصية

الظاهرة وتاريخيتها أكثر أهمية من جوانبها العامة التى تشترك فيها مع ظواهر أخرى. وقد قال الرسول ﷺ : « لا فضل لعربى على عجمى إلا بالتقوى » فهو يؤكد تساوى كل المسلمين، بل وكل البشر وإنسانيتهم المشتركة، وبذا تصبح التقوى مقياسًا واحدا ينطبق عليهم كلهم فى كل زمان ومكان. ولكنه مع هذا أكد هوية كل، وهى هوية لها خصوصيتها وتاريخيتها، فتوجه للعربى وللعجمى ولم يطلب منهم التنازل عن هذه الهوية، وإنما اعترف بها بأن توجه إليها.

ولكن بعد مرحلة الوصف والتصنيف والتعميم والتوصل إلى النموذج الإدراكى والمعرفى وتحويله إلى نموذج تحليلى، يمكننا بعد ذلك إطلاق الأحكام القيمية، وحينما نفعل ذلك يجب أن نكون واعين بما نفعل، وبأن التقييم يختلف عن الوصف. كما يجب أن نكون مدركين لنسق القيم الذى ننطلق منه، والفلسفة التى نصدر عنها، وأن نعرف أن الحكم القيمى هو فى نهاية الأمر حكم يحوى داخله شرعيته، فإن كنت تحكم على الظاهرة من منظور إسلامى فأنت تفعل ذلك لأنك مؤمن بالإسلام، وبالتالى فمنطق الحكم (الذاتى) مختلف عن منطق الأشياء والظواهر (الموضوعى أى الذى يقع خارج الذات).

ولعل هذا الموقف يمكننا ـ نحن العرب المسلمين والمسيحيين ـ من أن ننفتح على العالم دون أن نفقد هويتنا وقيمنا. إذ يمكننى أن أقوم بقراءة عمل أدبى ما فأصفه وأحلله وأبيّن النموذج الكامن فيه والصور المتواترة فيه، ومعناه، وارتباط شكله بمضمونه، بل يمكننى أن أبيّن مواطن الجمال فيه كعمل أدبى وأربطه بالتقاليد الأدبية التى يصدر عنها، أى أن أقوم بعملى كناقد أدبى ثم بعد أن أنتهى من المرحلة الأولى هذه، أنتقل إلى المرحلة التقييمية التى أتحدث فيها كعربى مسلم أو مسيحى، أؤمن بمنظومة قيمية محددة فأرفض العمل الذى قمت بتحليله وتوصيفه، بل وتقويمه كناقد أدبى، أرفضه كعربى مسلم ومسيحى؛ لأنه ربما يجسد قيمًا أخلاقية لا تتفق مع قيمى الإنسانية والأخلاقية والدينية (وإن لم أصدر مثل هذه الأحكام أكون كجماد ينظر إلى جماد). وبهذا لن يضطر العربى المسلم والمسيحى إلى رفض دراسة عمل ما أو ظاهرة ما؛ لأنها منافية للدين والأخلاق، وإنما سيدرسها ويفسرها ثم يقيّمها من منظوره. وقد يقال إن فى هذا تناقض مع الذات، ولكننى أرد قائلا إن فى هذا تقبل لحقيقة أساسية وهى أن الواقع الإنسانى مركب يحتوى على بنى متداخلة مترابطة، ولكنها ليست مترابطة بنفس الدرجة. وحيث إنه لا توجد علاقة حتمية بين الجمال والخير والقبح والشر، فعلينا أن نتقبل تعدد البنى فنصف ثم نقيّم.

الفكر الصهيونى فى شعر نحمان بياليك(*)

يُعد الشاعر الروسى اليهودى حاييم نحمان بياليك (١٨٧٣ – ١٩٣٤م) من أكبر شعراء أدب ما يسمى بـ« عصر الإحياء القومى اليهودى »، وهو اصطلاح صهيونى يصف تلك الأعمال الأدبية ذات المضمون الصهيونى، والتى تنطلق من الأطروحات الصهيونية الأساسية: أن اليهود شعب واحد، وأن لهم وضعًا اقتصاديًّا / اجتماعيًّا متميزًا، وأن هويتهم القومية لا يمكن أن تتحقق إلا فى فلسطين.

ولد بياليك لأبوين فقيرين عام ١٨٧٣م، فى قرية روسية بالقرب من زيتومير، وحينما توفى أبوه وهو لا يزال فى السابعة أُرسل ليعيش مع جده المتدين. وفى هذه الفترة من حياته تلقى تعليمه الدينى، وقرأ كثيرًا من الكتب الدينية (التى يشير إليها فى قصائده)، ولكنه قرأ فى الوقت نفسه عددًا من كتب دعاة « الهسكلاه »، أو حركة التنوير اليهودية، ذات التوجه العلمانى الواضح، والتى تدعو اليهود إلى الانتماء إلى مجتمعاتهم، والاندماج فيها، أما عقيدتهم فهى انتماء دينى لا علاقة له بالانتماء القومى. وقد سبب له هذا صراعًا فكريًّا لم يتمكن من حسمه طيلة حياته، وحينما بلغ بياليك السابعة عشرة من عمره التحق بأكاديمية فولوزجين الدينية، حيث بقى لمدة ثمانية عشر شهرًا، وهناك بدأ فى الكتابة الأدبية، والتحق بجماعة « أحباء صهيون ». وحينما تخرج عام ١٨٩١م ذهب إلى أودسا، التى كانت آنذاك مركزًا للبحث الثقافى الروسى اليهودى، وقد شجعه المفكر الصهيونى آحادهعام على الكتابة، وساعده على نشر قصائده الأولى، وبعد أن اشتغل بعض الوقت فى الأعمال التجارية، التى باء فى معظمها بالإخفاق، اضطر بياليك للاشتغال بتدريس اللغة العبرية للصغار. وقد هاجر من روسيا

(*) المصدر الذى استقينا منه هذه المعلومات عن حياة بياليك هو كتاب آرثر هرتزبرج **الفكرة الصهيونية** (نيويورك، ١٩٥٩م) ص٨٧٢، أما النصوص الشعرية التى سنعرض لها بالتحليل فى هذه الدراسة فقد قام الدكتور رشاد الشامى – رحمه الله – بترجمتها عن العبرية.

السوفيتية عام ١٩٢١م، ومكث لمدة ثلاث سنوات فى برلين، هاجر بعدها إلى فلسطين، حيث توفى عام ١٩٣٤م. وقد ساهم بياليك فى إحياء اللغة العبرية عن طريق تحرير المجلات، وتصنيف المعاجم العبرية، وترجمة روائع الأدب العالمى إلى العبرية، وكتابة الشعر بهذه اللغة.

ويمكننا أن نقسِّم قصائد بياليك الصهيونية إلى أربعة أقسام، تناولت الأبعاد الأربعة، التى دارت فى إطارها إرهاصات حركة الفكر الصهيونى فى مستهل القرن العشرين وهى:

١- فكرة العودة إلى الأرض والطبيعة.

٢- فكرة الماشيح: المسيح المخلص اليهودى.

٣- فكرة نبذ الهسكلاه، أو بالتحديد نبذ الاندماج فى الشعوب.

٤- موقفه من التراث اليهودى.

١- فكرة العودة إلى الأرض والطبيعة: كانت العودة إلى الأرض - أرض فلسطين - هى الركيزة الرئيسية لفكر جماعة « أحباء صهيون »، والتى عبَّر عنها بياليك فى عدد من القصائد، وقد كانت أولى قصائده التى تحمل هذه الروح قصيدة « إلى العصفور»، التى كتبها عام ١٨٩١م، وفيها يستخدم بياليك العصفور كرمز يخاطب من خلاله رموز الأرض المقدسة، ويطلب منه أن يخبره عن أمجاد الأرض القديمة، ويبثه أشواقه إلى هذه الأرض:

تحية دافئة لعودتك أيها العصفور الجميل
من البلاد الحارة إلى نافذتى
كم اشتاقت نفسى إلى صوتك العذب
أتحمل لى السلام من إخوتى فى صهيون
من إخوتى البعيدين القريبين؟
يا أيها السعداء أتعلمون أننى أعانى
نعم، أعانى من الآلام؟

وارتباط الشاعر بالأرض ارتباط رومانسى حالم، لا جذور له إلا فى وجدانه وذاته، ولعل هذا هو السر فى اختياره رموزا مستقاة من الطبيعة، ليست لها أية أبعاد اجتماعية أو تاريخية. ثم

يسأل الشاعر العصفور عن حال كل من تشتمل عليه الأرض المقدسة، من رموز ذات دلالات دينية لليهود:

أتحمل لى السلام من فاكهة البلاد

ومن السهل، ومن الوادى، ومن قمم الجبال؟

كيف حال نهر الأردن ومياهه الصافية؟

كيف حال كل الجبال وكل التلال؟

والخلفية الطبيعية التى يصفها الشاعر فى قصيدته تتصف بالعمومية، فهو يسأل عن « كل الجبال وكل التلال »؛ لأنه لا علاقة له مباشرة ومحسوسة وشخصية بهذه الطبيعة، بل هى علاقة ذهنية مستقاة من الكتب الدينية والأدبية اليهودية، (وليقارن القارئ عمومية اللغة والصورة عند بياليك، بخصوصيتها وتعيُّنها فى شعر محمود درويش:

(«لن يصب النيل فى الفولغا / ولا الكونغو ولا الأردن فى نهر الفرات

كل نهر وله نبع... ومجرى... وحياة »).

والخلفية الطبيعية العامة هى خلفية الانعتاق من التاريخ اليهودى ومن المنفى، بل ومن كل الآلام الإنسانية. إنها خلفية تمكن الذات اليهودية أن تطرح كل أعبائها التاريخية جانبًا، لتنطلق مثل العصفور نحو البعث الجديد.

والعودة للطبيعة والأرض ـ التى سيكتب لذاته الانبعاث فيها ـ تظهر بوضوح وجلاء فى قصيدة « فى الحقل »، التى يعبِّر فيها عن حرقة شوقه للتحرر والانطلاق باندماجه فى الطبيعة الطلقة، فهو يعبِّر عن شوقه إلى الحياة البسيطة فى القرية، نادبًا حظه الذى لم يمكِّنه أن يكون بين إخوانه، الذين حققوا حلمهم فغدوا يحيون من ثمار فلاحة الأرض فى أرض إسرائيل.

ويستهل الشاعر قصيدته هذه بالتعبير عن أنه وجد خلاصه وحريته فى الانطلاق فى الحقول، التى لا تحدها الأسوار، والتى يخيِّم عليها الأمان ويباركها الرب، وذلك لأن مشاعره تنجذب إليها، وتفكيره مشدود نحوها:

هربت اليوم إلى الحقل من حزنى، خائر القوى

هربت إلى حيث تهفو مشاعرى، وتتدفق أفكارى.

ثم يبدأ فى التجاوب مع الحقل ومناجاته، والاختباء بين سنابل القمح، والإصغاء إلى صمت الغاب، مستمعًا إلى أسرارها التى ينبس بها ورق الأشجار:

آتى بين القمح وأختبئ
وأغرق بين سنابله وأندفع مع سيقانه الوفيرة
وأنجرف مع فيضان أمواجها
وأصغى لصمت الغاب وأسمع أسرار الدغل
وفى هدوء يترامى إلى أذنى همس الأشجار
فأسمع سر حديث أوراقها.

إن معجم بياليك يتكون من مجموعة من الكلمات الرومانسية، ذات الدلالة الواضحة مثل: ينطلق، لا تحدها الأسوار، هربت، أندفع، أنجرف مع فيضان أمواجها، أختبئ، أغرق، أصغى لصمت الغاب. وهى كلمات إن دلت على شىء فهى تدل على رغبة الشاعر الدفينة فى أن يلقى بذاته فى أحضان مطلق ما، (الأمة، العمل اليدوى، التوراة، المسيح المخلِّص)، مطلق لا علاقة له بوجوده اليهودى، المتعين فى الوطن الذى يعيش فيه (والذى يطلق عليه الصهاينة كلمة «المنفى»)، وذلك حتى يتسنى له أن يُذيب كل همومه اليهودية، ويصبح فى براءة الأطفال وفى طهر الموتى.

ويستمر بياليك فى نفس القصيدة فى استخدام الصور، التى تعبِّر عن رغبته فى «العودة» إلى كل ما هو غير تاريخى، يستوعب الذات الفردية، فيتحدث عن الأرض بنغمة حانية، رامزا لها برمز الأمومة، راجيًا إياها أن ترضعه من ثديها، لأن نفسه ظامئة إليها:

أغمر وجهى وأهوى على الأرض
وأسألها ذارفًا الدمع فوق صدرها
أماه.. أيتها الأرض الرحبة الكبيرة
قولى لى، لِمَ لا تخرجين ثديك لى؟
فأنا أيضًا لى روح فقيرة.

«أغمر وجهى»، «وأهوى على الأرض» هما استمرار لمعجم بياليك الهروبى، وهما صورتان

فيهما تعبير عن الرغبة فى الانطلاق، ولكنه انطلاق يشبه الموت إلى حدٍّ كبير؛ ولذلك فهو يهوى على الأرض الرحبة الكبيرة، رحابة مطلقة، تذكرنا برحابة القبر الذى يوجد خارج الزمان.

وبياليك مثل كل الشعراء الرومانسيين، يذهب إلى الطبيعة ليبثها همومه، وليصب فى قوالبها أفكاره؛ ولذلك حينما تهب الريح فجأة، وترتعد السنابل ذعرًا، وتتطاير الغلال فى الهواء مثل نعجات القطيع المذعور، يفاجأ الشاعر بأن حركة الطبيعة تشبه - إلى حدٍّ كبير - حركة عقله وفكره، فسنابل القمح تركض مسرعة « إلى حيث ترحل الغيوم »، « إلى حيث يشرق النهار وتهرب السحب »، « إلى حيث تحمل الأحلام نفوسنا ».

وينهى الشاعر قصيدته بتأكيد شوقه إلى أن يكون مثل مَنْ سبقوه من إخوانه إلى الهجرة، ويختم القصيدة بأن يرسم صورة للمستعمرين الصهاينة فى فلسطين، يعيشون فى وئام مع الطبيعة وعناصرها:

إخوتى العاملون فى بيت أمى
الذين قد يرفعون أصواتهم فى هذه اللحظة
من أعلى جبل أو تل
مجيبين تحيتى المرسلةَ إليهم.

إن عمومية وصف بياليك للطبيعة تصل إلى الذروة فى تحيته المرسلة إلى « أعلى جبل أو تل »، أى جبل أو أى تل، يتصادف ويكون أعلى من غيره! والصهيونى بياليك لا يملك إلا أن يرسل هذه التحية الباهتة العامة؛ لأن علاقته بهذه الأرض علاقة واهية، علاقة بفكرة واهية، علاقة بفكرة وليس بواقع معيش، أين هذا من شعر درويش الذى يمور بتفاصيل حبه المباشر لفلسطين التى يعرفها والتى عاش فيها، حب يصل به إلى درجة تجعله يشعر بمذاق « ملح الخبز واللحن/وطعم الأرض.. والوطن ». إن درويش يعرف فلسطين بجميع تفاصيلها؛ عينيها ووشمها، وأحلامها وهمومها، ومنديلها وقدميها وجسمها، وكلماتها وصمتها وصوتها، وميلادها وموتها، ولذلك فهو لا يرسل تحيةً مهوِّمةً « إلى أعلى جبل أو تل »!

٢- فكرة الماشيح (المسيح المخلِّص اليهودى): وإذا كانت الطبيعة فى شعر بياليك صورة مجازية، يستخدمها لوصف المطلق المجرد، الذى يتخطى التاريخ، ففكرة الماشيح هى الأسطورة الدينية اليهودية، التى يستخدمها ليعبِّر عن الموقف نفسه، وإذا كان ثمة اختلاف بينهما، فهو

يتلخص فى أن صورة الطبيعة المجازية، تعبِّر عن الرغبة فى الهرب إلى مطلق غير يهودى يحرر الشاعر من ذاته اليهودية المنفية، أما أسطورة المخلِّص فهو المطلق اليهودى الخالص، الذى يساعد الشاعر على تحقيق ذاته، عن طريق الذوبان فى الأمة التى تعيش فى أرض الميعاد.

وقد عبَّر بياليك عن المشيحانية (أى الرغبة فى تعجيل وصول الماشيح ووضع نهاية للتاريخ) فى شعره بصور متعددة الوجوه، وحينما كان يعبِّر عن فكرة الماشيح المخلِّص، فإنه كان يقصد الخلاص من عبودية المنفى وإعداد مملكة إسرائيل، بالإضافة إلى أنه أبرز وأكد أن الخلاص الكونى والإنسانى العام مرهون بمجىء الماشيح، وتحقيق مثاليات الشعب اليهودى، وأن أساس المهمة التاريخية لليهود عبر كل الأجيال هو السعى لتحقيق الخلاص، وبما أنه ليس هناك مغزى للتاريخ بدون حياة شعب إسرائيل، فكذلك ليس هناك أى مغزى لأية مثالية معلنة للخلاص، لا تضع فى حسبانها أولاً وقبل كل شىء خلاص شعب إسرائيل. وقد عبَّر بياليك عن هذه الرغبة فى الخلاص، بصورة مباشرة وصريحة، فى قصيدته « آثار الماشيح ». ويستهل الشاعر القصيدة بالتعبير عن فقدان الأمل فى الخلاص لتأخر الماشيح فى المجىء:

لم يأت الماشيح بعد ولم يقترب يوم خلاصنا
ولم يسحب كبش الضأن بعد على قمة جبل الزيتون
لقد نفد الدرهم الأخير من جيبنا
ونفدت أنفاسنا وصرنا جميعًا أمواتًا.
لقد تحققت كل النبوءات
التى نطق بها الحكماء وتنبأ بها الأنبياء
هل تحدثوا بالباطل ويثوا الأكاذيب؟
وإلا فلِمَ إذن تأخر قدوم الماشيح؟!

وفى القصيدة نفسها، يواصل الشاعر النغمة اليائسة، مشيرًا إلى الأمل الذى غزا كل القلوب والاستعدادات، من أجل يوم الخلاص بين كل الناس، من مفكرين ورجال دين، وأناس عاديين وسفهاء، ولكنه فى النهاية ينتابه اليأس من كل هذه الاستعدادات، ومن قدوم أمل الخلاص مجسمًا فى الماشيح. وفى قصيدة « إلى الهاجادا » (والهاجادا هو كتاب صلوات يهودى)، يستعرض الشاعر المصائب التى حلت باليهود، وكيف أن القيثارة كانت تواسيهم فى محنتهم،

وتخفف عنهم عبء ما يعانون، ولكن هذه القيثارة انتهى عهدها ومضى زمانها، ولم يعد لها وجود، وحلت بدلاً منها الهاجادا التى تحكى عن روح البطولة اليهودية:

ومنذ ذلك الحين حتى اليوم

لا ملك فى إسرائيل لا ملك ولا قيثارة ولا عود

وتلاشت الأصوات التى صدرت من أوتار القيثارة

وكانت الهاجادا

ومنذ ذلك الحين حتى اليوم

وأنا أنوح بالأحزان

وأتخذ من الهاجادا قيثارة لى

وفى أحلى أحلامه فى الصيف، حتى فى شكوكه وتخبطاته التى تصل إلى الأعماق، ولدى إحساسه بانحدار شعبه، ومع النوازع العاصفة التى جعلت ثقته وإيمانه بالعصر ينهاران - حتى فى تلك اللحظة - كان الشاعر يشتاق إلى يوم الخلاص « إلى يوم العتق ». إن هذا الشوق هو كل مُناه، وهو « شمسه » التى تمنحه الأضواء فى الأيام الحالكة المظلمة، فى أيام حياة الكلاب المشبعة بالخزى والفاقة.

وظهور الماشيح لن يتحقق إلا فى نهاية التاريخ والزمان، إذ أن ظهوره هو فى الواقع اللحظة التى سيحل فيها الزمان المطلق محل الزمان التاريخى، وبظهوره يصل التاريخ نهايته، إذ أن التاريخ يحمل معنى التطور والتغيير والتعديل، أما الماشيح فهو ثابت لا يتحول. والماشيح لن يظهر إلا إذا بلغ الفساد ذروته، وبلغت تناقضات التاريخ منتهاها، ووصل استشهاد الأمة اليهودية من أجل مُثلها مداه. والمعاناة المستمرة ستكون السبب فى دفع النهاية، وفى تقريب يوم الخلاص. ولكن ولادة المطلق من النسبى، واللاتاريخى الثابت من التاريخى المتغير ليست ولادة سهلة، ولذا فإننا نجد أن الشاعر يستخدم صورة « النار المحرقة » بدلاً من « الشمس المضيئة » لوصف ظهور الماشيح:

من جبال الظلام سوف ينحت اللهب

وسوف تضىء وتتلألأ روحنا المقدسة.

وفى قصيدة « رسالة صغيرة »، يصف الشاعر الماشيح بأنه مثل « العمود النارى »، (وهذه صورة مستقاة من العهد القديم، الذى كان الشاعر يعرفه جيدًا). وفى قصيدة « موتى الصحراء الأخيرين » يستخدم الشاعر النار المحرقة المخربة مرةً أخرى، حيث يصف يوشع بن نون، القائد العسكرى للنبى موسى، الذى يقف على قمة التل وصوته يهدر فى مواجهة جيشه من اليهود، وهو يستعد لغزو أرض كنعان، فبياليك يرى أن « المنفى » اليهودى الحالى مثل الصحراء التى تاه فيها اليهود وماتوا، ولذا فهو يدعو الجيل اليهودى إلى الاستيقاظ، وإلى رفض حياته، ويطلب منه أن يمتثل صوت يوشع بن نون، ويسير إلى أرض الآباء، لإعداد مملكة بيت داود كسابق عهدها:

صوته يخرج كالسهم مليئًا بالقوة والطاقة
وكلمته تخترق كالشعلة... كالنار
حتى الصحراء المخيفة، الصحراء الخالية
تردد وراءه « قم يا إسرائيل، قم أيها المسكين ».

وفى قصيدته الشهيرة « حقًّا إن الشعب لعشب »، يستخدم بياليك صورة أخرى لوصف ظهور الماشيح، صورة النفير، وهى صورة مرتبطة فى اللاوعى الجماعى بنهاية الأيام. والنفير مثل النار المحرقة، ينم عن العنف الذى لا بد أن يصاحب التحول من الواقع التاريخى اليهودى المُغرق فى العفن، حيث يرقص اليهود حول العجل الذهبى - إلى الواقع المثالى المفرط فى المثالية، واقع البعث القومى الجديد:

ورقة ذابلة فى شجرة، زبد متصاعد من موجة
كرْم عفن، هل يحييه الندى؟
هل ينفخ النفير وترفع الراية
ليستيقظ الميت أو يهتز؟!

وإن لم يأت الماشيح بنفسه، فإن على اليهودى أن ينفض عن نفسه غبار السلبية. وبلغة تنم عن العنف الحتمى، الذى يصاحب محاولة فرض الرؤية المثالية على الواقع المتغير، يطالب بياليك اليهودىَّ بأن يضرب على القلوب، وأن ينقذ الشرارات من داخله، وأن يضىء كل ظلماتها، وفى قصيدة « مع الشمس » يقول:

إن بحثتم عن ضياء الشمس بلا جدوى
فامضوا واخلقوه من العدم
من الرخام اقطعوه ومن الصخور انحتوه
ومن زوايا قلوبكم اجذبوه.

إن ماشيح بياليك المخلِّص لا يختلف كثيرًا عن ماشيح الروايات اليهودية الأسطورية، وإن كان الماشيح المخلص التقليدى مجرد فكرة أخلاقية أو حلمًا بالعصر الذهبى، فإن ماشيح الصهاينة هو فكرة مثالية تحولت إلى برنامج سياسى، يحاول أن يفرض نفسه على الزمان والتاريخ، حتى وإن أدى ذلك إلى الدمار والخراب، واحتلال الأراضى والبطش بسكانها.

وقد يبدو لأول وهلة أن صور «العودة» الرومانسية ـ المتمثلة فى كلمات مثل: «الاختباء» و«الغرق» و«الإصغاء للصمت» و«الرضاعة من ثدى الأرض الرحبة الكبيرة» ـ متناقضة مع صور الانطلاق والتدمير والخلق من العدم، والمتمثلة فى كلمات مثل: «النار» و«النفير» و«قطع الرخام» (و«الأفعى» فيما بعد). ولكن التناقض فى صميمه سطحى، لأن الصور فى مجموعها تعبِّر عن رغبة فى عدم مواجهة المتعين التاريخى، إن كان عن طريق الانسحاب منه أو تدميره كليةً.

٣ - نبذ الاندماج فى الشعوب: فى عام ١٩٠٥م كانت رياح الحرية تكتسح روسيا، وقد جرفت معها أكثر الشباب اليهودى من الرجال والنساء، وقد أعطى هؤلاء طاقتهم لقضية تحرير روسيا من الحكم القيصرى، ولم يلتفتوا إلى دعوة «القومية اليهودية» العنصرية، التى كانت فى مضمونها انفصالاً عن الوطن الذى يعيشون فيه. وهال بياليك ما يحدث، وهو الصهيونى الذى لا يمارس أى إحساس بالولاء أو الحب نحو الإنسانية، فانطلق يحذر اليهود - بلغة قَبَلية متعصبة - من قصاص الرب الذى سوف يحل بهم، لأنهم أعطوا أحسن ما لديهم للثقافات الأجنبية، ورهنوا أرواحهم كالوديعة لدى الآخرين، وشيدوا أبنية روحية وعقلية لكل شعب على الأرض، ثم أغرقوا فيها أرواح أطفالهم:

زرعتم دمعتكم المقدسة فى كل المياه
ونظمتم من خيوط النور شعرًا خادعًا
وأفضتم روحكم على كل رخام أجنبى.

إن علاقة اليهودى بالثقافة العالمية -حسب بياليك- هى مثل علاقته بالأغيار، علاقة تنطوى على الشك والخوف، يلعب فيها اليهودى دور الشهيد والضحية، يعطى ولا يأخذ شيئًا، كأن «الثقافة اليهودية» -إن كانت ثمة ثقافة من هذا النوع- استحدثت من العدم، ونمت فى أثير لاتاريخى. ثم يستطرد بياليك فى نفس القصيدة (قصيدة «حقًّا إن هذا قصاص الرب»)، فيصف كيف تقترب النسور الشابة من النور وتترك أعشاشها القديمة، وحينما تنمو أجنحتها تطير عاليًا إلى النور رأسًا، بينما لا يبقى أى شعاع يمكنهم أن يعيدوه إلى «خيمة يعقوب الخاوية»:

وكلما كبر من أبنائكم نسر وأصبح له جناح
ترسلونه من عشه إلى الأبد
وما إن يحلق فى الأعالى متعطشًا للشمس ومقتدرًا
لا يدع النور ينزل إليكم
وما إن يجتاز السحاب بجناحيه ويشق طريقه للأشعة
لا يجعل الأشعة تهبط إليكم
وهناك بعيدًا على قمة الصخور يصرخ
ويصل صدى صوته إليكم
وتجلسون متكدرين ومكتئبين
فى الخارج مطر دائم وفى القلوب رماد وتراب
وعيونكم مأوى لذباب الموت الذى على نوافذكم
ومأوى للعناكب التى فى الزوايا الخربة.

إن الصهيونى بياليك يرى عالم الثقافات العالمية الإنسانية امتدادًا لاستقطاب الفكر الصهيونى: «فى الخارج الإنسانى»، «مطر دائم». أما فى «القلب» اليهودى الشهير «فرماد وتراب». إن القيم الأخلاقية والإنسانية لا تهمه على الإطلاق، إن لم تعد عليه هو اليهودى بنتائج عملية مباشرة:

إذا كان ثمة عدالة فى العالم فلتظهر فى التو واللحظة
ولكن إذا ظهرت العدالة

بعد أن يكون قد زال أثرى من تحت السماء
فليقتلع كرسيها من جذوره.

وفى عام ١٩٠٦م عام المعاناة الكبيرة ليهود روسيا (ولغيرهم من الأقليات)، حيث وقعت فيهم بعض المذابح أثناء الغليان الثورى الذى سبق الثورة البلشفية، كتب بياليك قصيدة أخرى فجَّر فيها غضبه المتجمع على المنصهرين من اليهود، الذين ذهبوا ضحية قضية ليست هى قضيتهم، ولم يحققوا بما قدموه أى أمل من آمال بنى دينهم. وقد عبَّر بياليك فى هذه القصيدة المعنونة «نادوا الأفاعى» عن عمق الاحتضار الروحى، واستخدم اللازمة المتنوعة، والتى تحمل نفس الفكرة، ففى المقطع الأول من القصيدة تكون اللازمة:

نادوا الأفاعى لتنقل غضبكم إلى أقاصى الأرض

وفى المقطع الثانى تصبح اللازمة:

نادوا النسور لتحمل صرختكم إلى كبد السماء

ويختتم القصيدة باللازمة التالية:

نادوا الغيوم لتحمل حزنكم إلى أرجاء البحار

وفى الجزء الأول من القصيدة، يصور بياليك حالة اليهود فى المنفى وحياتهم الخالية الخاوية، التى يعانون فيها شتى أنواع الهوان، وهو ذلك الهوان الذى يراه من خلال احتجاجه على انصهار هؤلاء اليهود فى مجتمعاتهم، ويرى أن الموت فى هذه الحالة أحسن بالنسبة لهم، لأنهم لا يقدمون شيئًا لقضية البعث القومى اليهودى:

وتتعب أعينكم من التحديق إلى أجواز الفضاء والأرض
حيث لا شىء من أجلكم يحيى المهجة والعين
وحيث بخلت يد الرب وتغاضت عيناه
عن أن تبعث هناك غيمة أو طرفة من ريح
وذبلت حياتكم فى البين من القحط والجفاف
وتمنيتم الموت لأنفسكم وصرختم من ألم حياتكم.

وفى الجزء الثانى يعبِّر عن سخطه الشديد للتخاذل الذى يبديه اليهود؛ لعدم تجاويهم مع ما يسمى الحركة القومية اليهودية (أى الصهيونية)؛ ولانجرافهم فى تيار الحركات الأخرى، ويتوعدهم بالمصير السيئ:

ويسطتم أكفَّكم للحب وتلهفت عيونكم للمطر
ولكن سحب البركة ستمر، وكما جاءت ستمضى
وصلاة أخيرة ذابلة كاللعنة تتردد على شفاهكم
وتمنيتم الموت لأنفسكم واستهنتم بهول حياتكم.

ولأن حب اليهودى يجب ألا يكون إلا ليهودى مثله، نجد أن رب الأمة القومى لا يرسل المطر أو البركات إلى اليهود المندمجين فى القوميات الأخرى.

٤ – بياليك والتراث اليهودى: لا يملك قارئ أدب بياليك إلا أن يلاحظ عمق التناقض فى موقفه من التقاليد، وعِظم تخبطاته النفسية بين كونه رجل النهضة القومية العلمانية من جهة، وكونه فى نفس الوقت رجل التراث اليهودى من جهة أخرى، وهذا التناقض فى شعره يتضح فى العديد من القصائد، ففى قصيدة «إن شئت أن تعلم» يتحدث عن الدين باعتباره مصدر القوة والبأس لدى اليهودى، ويؤكد أن «بيت همدراش» (البيت التوراتى القديم الذى كان مصلى ومنتجعًا للعلم الدينى)، كان بمثابة البؤرة التى حفظت التراث الروحى لأعضاء الجماعات اليهودية فى الغرب، إذ كان الشباب يتوفرون فيه على مدارسة صفحات التلمود، بياض أيامهم وسواد لياليهم، وهذه المعانى تؤكدها الأبيات على النحو التالى:

إن شئت أن تعلم
من أى نبع استمد إخوتك المقتولون
أيام بؤسهم، قوتهم ويأسهم؟!
وكيف ساروا نحو الموت باسمين؟!
وكيف قدموا أعناقهم،
لكل سكين وكل مقصلة؟!
وصعدوا لكل موقد ومحرقة

وماتوا جميعًا مِيتة القديسين هاتفين: «الرب واحد»...

فسر إلى «بيت همدراش» القاهر للدهور..

وسترى بعض يهود واجمين

وجوههم معروقة معقودة الجبين

هم يهود المهجر الذين يحملون نيره الثقيل

يحاولون أن ينسوا عذابهم

فى صفحة بالية من صحف التلمود

يحاولون أن ينسوا إملاقهم

فى قصص قديمة يروونها

ويطردون همومهم بلحن مزمور يرتلونه.

ونلاحظ فى هذه القصيدة التيار الأساسى نفسه فى شعر بياليك (وفى الفكر الصهيونى عامةً)، تيار العودة إلى المطلق، والمطلق هنا هو الماضى، متمثلاً فى بيت همدراش. ونفس هذا التيار يتضح جليًّا، فى قصيدة «إلى الهاجادا»، التى يعبِّر فيها الشاعر عن تمسكه بمُثُل الحياة اليهودية التقليدية، متمثلة فى الهاجادا التى تحكى عن روح البطولة لدى اليهود عبر العصور، والتى ما تزال تحف بها الأنغام الحزينة لمنشدى بابل:

فيكِ يا صفحات التلمود.. فيكِ أيتها الأوراق البالية

أساطير بديعة وقديمة

وفى أيام جنونى حينما أتأمل المحزونين

تجد نفسى فيكم السلوى.

وفى قصيدة «على عتبة بيت همدراش» (أى بيت الدراسة)، نجد بياليك وقد وقف على عتبة بيت همدراش، الذى يستخدمه كرمز للحياة اليهودية الدينية عبر العصور، لأن المثالية اليهودية -حسب تصوره- تصل إلى ذروتها بدراسة التوراة، ويحاول بث أحزانه فيه، ولكنه يجده خاليًا خاويًا، ويصف الدمار الذى يسود بيت إسرائيل، حيث تخيم العناكب على السقف،

والسطح محطم، والأعمدة التى تسند القبة متهاوية، والحوائط متشققة... إنه انهيار روحى حل ببيت همدراش، تمامًا كما حل بنفس الشاعر ذاته فى الوقت نفسه:

نسيج العنكبوت يتمايل على سقفك
وأفراخ الغربان تتصايح على سقفك الممزق
يا جدران بيت همدراش
يا حوائط المحراب يا ملاذ الروح القوية
ويا ملجأ الشعب الأبدى
لِمَ تقفون هكذا صامتين وكالبائسين؟
هاأنذا عائد الآن من الوادى النكد
هربت لأقول لكم إن الضربات قد زادت
وإننا حارينا كالأبطال ولكننا ضُربنا من الخلف
إننى يتيم بلا رعاية ومحتاج لرعايتكم
وسأعود إليكم مرة أخرى مسكينا وخجلاً ومهزومًا
ومرةً أخرى يا بيت همدراش
أقف على بابك ذليلاً كالفقير وخاويًا مثلك
أأبكى على خرابك أم أبكى على خرابى؟!
أم على كليهما معًا، أبكى وأنوح؟!

ثم يشير الشاعر إلى أن كثيرين قد تركوا أعشاشهم بحثًا عن حقول أوسع، آملين فى العثور على السعادة هناك، ويرى الشاعر أن النصر لم يكن حليفهم، فقد تحطم بعضهم وظل البعض الآخر هائمًا فى مساكن غريبة، ولا شك فى أنه يقصد الاتجاه لدى كثير من شباب اليهود نحو الهسكلاه، وتخليهم عن مُثُل الدين اليهودى البالية:

وفى الحقول ما يزال كثيرون تائهين
هل سيموتون مِيتة الصالحين أم سيجدون الراحة
فى حياة الطالحين وسينسونك إلى الأبد؟

وبعد هذا الصراع وتلك الحيرة والتخبط الواضح بين الخواء، الذى يستشعره بارتمائه فى أحضان الملاذ الروحى اليهودى، وبين الروابط الوثيقة -التى لا تزال تربطه بهذه الرموز الآخذة فى التداعى والانهيار- يحاول الشاعر تأكيد تمسكه بالبقية الباقية من الإيمان والحفاظ عليها:

لقد تغلب علىَّ عدوى، وخلفنى مجردًا
ولكننى أنقذت إلهى فأنقذنى إلهى
لن تنهارى يا خيمة الرب وسأعيد بناءَك
وسأحْيِى الجدران من أكوام ترابك.
جف العشب وذبل الزهر ولكن الرب سيبقى إلى الأبد.

وفى قصيدة «وحدى»، التى كتبها فى يوليو ١٩٠٢م، يعبِّر الشاعر عن آلام «الروح المقدسة»، رمز الروح اليهودية، التى تئن مثله فى حسرة، بينما الجميع قد تخلوا عنها، ومع أنه يحس بكل جوارحه بآلام «الروح المقدسة»، فإنه يذوب شوقًا إلى ذلك العالم الساحر، عالم الهسكلاه، ولكن روابطه بعالم التقاليد تجعل الفراق عسيرًا، فتبقى نفسه مجزأة بين العالمين:

كلهم حملتهم الريح، كلهم جرفتهم النسور
وترنم صباح حياتهم بنشيد جديد
وأنا فرخ وديع فى القلب والمهجة
تحت أجنحة الروح المقدسة.
وحدى أنا بقيت
وبقيت مثلى وحدها الروح المقدسة
وقد بكتنى بهدوء وانحنت علىَّ
كأنما يحرسنى جناحها المهيض هامسًا إلىَّ
جميعهم مضت بهم أجنحة الرياح
جميعهم طاروا
ووحدى قد بقيت.

فى هذه القصيدة يتضح تمامًا أثر كتب الهسكلاه، التى كانت تؤثر فيه باطراد، وتجعله يشعر بالغثيان حينما يقرُب الكتب الدينية، حسبما يعبِّر عن ذلك فى خطاب سيرته الذاتية إلى يوسف كلاوزنر: «لقد أصبحت الكتب الدينية بالنسبة لى مقززة كالوجبة الثقيلة، وقد حاولت ببقايا قواى أن أصمد على كرسيِّى، لكن وهنت مثابرتى يومًا بعد يوم». ونحن نجد بياليك فى الحالة النفسية، الرافضة مُثلَ الدين اليهودى وتراثه فى قصيدته «أمام دولاب الكتب» (١٩١٠م). وفى هذه القصيدة يسترجع الشاعر أيامه الغابرة، حينما كانت الكتب الباهتة والصفراء هى كل ما يعرفه، وكان يظل يمعن النظر فيها ليل نهار، لدرجة أن جزءًا من روحه كان ينغمس فى مضمونها، ولكنه بعد سنوات من التيه فى العالم الكبير، عالم المعرفة والثقافة، يقف مرةً أخرى أمام الدولاب، حيث الأوراق الثمينة مرتبة فيه، ويحاول أن يستعيد صلته بها، ولكنه يشعر أن مفتاح عالمه القديم قد ضاع، وأن لغة الأسرار مع هذه الكتب قد فُقِدت، ويساور الشك قلبه، ألا يكون ثمة طائل من التمسك بروح الماضى، وأن تكون محاولة ذلك إضاعة للوقت فيما لا منفعة من ورائه، وأن كنوز الماضى لا يمكن أن تثريه، وأخيرًا يعرب عن حيرته وشكه؛ لأنه فَقَد القدرة على فهم لغة الأسرار الخاصة بهذه الكتب:

ألم أدرك شبابى معكِ أنت فقط
كنت لى كالحديقة فى حر يوم الصيف
وكنت لرأسى كالوسادة فى ليالى الشتاء
وتعلمت أن أحفظ فى أوراقك تذكار روحى
وأن أضمِّن سطورك أحلامى المقدسة
وأنا الآن بعد مرور وقتٍ طويل
بعد ما صرت معتدًّا بنفسى، مقطب الجبين
ها هى دورة حياتى تعيدنى وتضعنى أمامك ثانيةً
أيتها الكتب المكنوزة فى الدولاب
ويا نازحات من لافون وسلئنيا وأمستردام وفرانكفورت(*)
يا عجائز الكتب إننى أنظر فيك ولا أعرفك

(*) مدن أوروبية كانت فيها مراكز ثقافية ودينية يهودية مهمة. وقد طُبعت بها كتب دينية يهودية عديدة.

ومن بين حروفك لم تعد تنظر إلى أعماق نفسى
الأعين اليقظة، تلك الأعين الحزينة لشيوخ غابرين
ولم أعد أسمع هناك همس شفاههم
ينسل من قبور نسيت ولم تعد تـُزار
وأنتِ يا كواكب السماء يا حب روحى
يا من تفهمين مكنونات قلبى
ما بالك صامتة، صامتة؟!
أحقًّا لم يعد لدى جفنك الذهبى قول
أو إشارة خفية تقولينها لى ولقلبى؟!
أم أن هناك الكثير وأنا الذى نسيت لغتك
ولم أعد أسمع بعد لغتك، لغة الأسرار
أجيبى يا كواكب السماء، فإنى حزين!

وهذه الحال من الصراع، الذى تعلوه نغمة الرفض للتراث اليهودى، والتى تعبِّر عن التحلل الروحى اليهودى، يعبِّر عنها بياليك بصورة رمزية من خلال خلفية الثورة الروسية عام ١٩٠٥م، فى عمله الأدبى الطويل « سفر النيران »:

« ... وفتحت عينى على سعتهما محدقًا فى السماء، ورفعت رأسى وأنا هابط إلى النهر، وفجأة إذا بصوتِ ماء وضجة، واستحمام يتناهى إلىَّ كأنه تيار بلور، ويرن فى أذنى كرنين قيثارة، ونظرت فذهلت؛ هناك فى الجدول قبالتى رأيت شبح فتاة تستحم، يلمع صفاء بشرتها، فأراه من خلال العتمة فيسكرنى... وكنت أندفع إليها اندفاع النمر، لكن صورة لشبح القديس لمعت أمامى، فخنقت شهوتى وأنا أزأر كالليث، ثم اختفيت وراء صخرة، ورحت أتلصص من مكانى على الجسد الرائع، أكلت بعينى لحم الفتاة العارى الأبيض، فقدت نفسى فى ترجرج نهديها البكرين، وضممت قبضتى وألقيتها فى الهواء، لا أعرف فى وجه مَنْ؟ فى وجه السماء التى تبلونى، أم فى وجه الشيطان الذى يتحدانى، وإذا بقبضتى تقع على نتوء الصخرة كأنها المطرقة فتفتتها، بينما راحت قدماى تطحن أحجار الحصى... ولما فارقنى

سكرى أحاطنى ظلام رهيب، فخفت من نفسى خوفًا شديدًا، فزعت من الفراغ ومن كفة المقلاع، وشاهدت نفسى فإذا بها سوداء بيضاء معًا، وقد اختلط فيها النور بالظلام، ورأيت قلبى فإذا هو جحر لأفعوان، وعش لنسر... ».

وهنا نجد بياليك يرمز للهسكلاه، وللانفتاح على عالم الثقافة الأوسع الأرحب، الذى أطل عليه - حين رأى شبح الفتاة العارية - من عتمة الحياة الدينية المتعصبة، ويحاول أن يبيِّن مدى الصراع الذى اجتاحه حينما حاول الاقتراب منها، وتحديه القديس، الذى يرمز به لقيم الدين المتحجرة، متمثلاً إياه فى صورة جده العجوز التقى الورع، الذى طالما شدَّد عليه فى هذه الناحية. (ويمكننا القول إن دولة إسرائيل هى ذلك الشيخ القديس، محاولاً السير مثل الفتاة العارية، أو هى الفتاة ذات النهدين البكرين، تحاول التحدث بنبرات الشيخ القديس؛ أليست هى دولة الأنبياء المحاربين، والقديسين الذين يحملون الرشاشات؟!).

إن عالم بياليك يظل عالمًا مغلقًا بالنسبة لنا، لأن الشاعر لا يوجه الدعوة إلينا كبشر للتعاطف معه وأحزانه، فاثنينية الرؤية اليهودية والصهيونية الحادة تصدنا وتمنعنا، ولذا تظل الرموز والطلاسم مجرد إشارات لأفكار مجردة، ليس لها معنى أو عمق إنسانى، وكذلك تظل الصراعات الحادة بين القديم والجديد، بين العلمانى والغيبى، بين الدين والقومية، صراعات غريبة علينا، لأنها تدور فى صدر شاعر فصل نفسه عن بقية البشر. ومن الملاحظ أن الشاعر عالم - كل العلم - بأن الصراعات التى يواجهها لا يمكن حسمها، لأنه غارق فى الأساطير اليهودية، التى يعرف أنها ماتت، ولكنه لا يملك أن يعلن موتها، بل إنه يتحسر من أجلها، ويبكى ويدافع عنها بعدوانية وشراسة. ولعل هذه الشراسة فى الدفاع تفسر استخدامه صور النار والنفير، والعناكب والأفاعى، وهى صور تدل على أن الشاعر يفكر فى الموت أكثر من تفكيره فى الحياة، أو يفكر فى حياة مبنية على رؤية صميمها الموت!

شاءول تشرنحوفسكى بين التمرد والاستسلام

تتضح كل تناقضات الفكر الصهيونى فى أشعار وكتابات الشاعر شاءول تشرنحوفسكى، الذى وُلِد فى روسيا فى ٢٠ أغسطس ١٨٧٥م، وتعلم العبرية والروسية فى طفولته، وقرأ العديد من الكتب الأدبية العالمية. فمن بين قراءاته نجد قصص جول فيرن، وإسكندر دوماس، وأشعار شللى، جنبًا إلى جنب مع التلمود، والكتب الدينية اليهودية القديمة. ودرس تشرنحوفسكى الطب فى هايدلبرج فى ألمانيا، حيث تزوج من سيدة روسية مسيحية من أصل أرستقراطى، تقية ورعة متمسكة بأهداب دينها وتعاليمه، وبعد ذلك رحل إلى سويسرا، حيث مارس مهنته، ومنها هاجر عام ١٩٢١م إلى فلسطين، واستقر فيها حتى حانت منيته عام ١٩٤٣م.

تتسم قراءات تشرنحوفسكى - بل وحياته - بضرب من الازدواجية العميقة، التى تعبر عن نفسها فى أدبه، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، فأدبه يهودى متمرد على اليهودية فى الوقت ذاته، فعلى سبيل المثال نجده ينصرف عن الأشكال الأدبية العبرية ليقلد الأشكال الأدبية الغربية، من سوناتا إلى ملحمة إلى خمريات أنكارونية إغريقية، بل إنه ترجم كثيرًا من الأشعار الغربية إلى العبرية، وهو مشهور كمترجم شهرته كشاعر، هذا من ناحية الشكل، وأما من ناحية المضمون فتمرده يظهر بشكل أجلى وأوضح، فهو من أتباع الفيلسوف الصهيونى بيرديشفسكى، الذى نادى بتخليص اليهودية من روحانيتها المتطرفة، ومن تركيزها الزائد على البؤس والشقاء والاستشهاد، كما أنه نادى بإعلاء قيم أخلاقية نيتشوية، كان يعدها البعض غير يهودية، مثل الفرح والقوة الجسدية والعدوانية، وقد حاول تشرنحوفسكى أن يطرح جانبًا القيم اليهودية التقليدية التى تثقل كاهله، ففى قصيدة « إنى أعتقد » - على سبيل المثال - يتغنى ببعث الإنسان اليهودى الجديد، وبالشعب اليهودى الذى لا ينوء تحت نير الغيبيات والقيم الدينية:

شعبى هو الآخر سيزدهر، وفوق الأرض سيظهر نشء جديد

سيلقى بالسلاسل التى تغل يديه، وسيرى النور أمام عينيه
شعب يعيش ويحب ويعمل ويفعل، يقينًا إنهم أحياء على الأرض
وليس فى العالم الآخر
لا يعيشون على الأمل فى السماء ولا يَقرون عينًا بالعقيدة الخاوية.

ويلقى تشرنحوفسكى بنفسه فى أحضان الطبيعة لينسى يهوديته، والهرب إلى الطبيعة له دلالة خاصة بالنسبة لليهود، إذ أن الديانة اليهودية من أكثر الديانات معاداةً للطبيعة، فبؤرة الوجدان اليهودى - عبر التاريخ - كانت دائمًا وأبدًا القبيلة والجماعة، وإذا كانت الشعوب الوثنية تعبد العناصر الطبيعية، مثل الشمس والقمر والأشجار، فقد كان على اليهود أن يؤكدوا استقلالهم عن طريق ابتعادهم كليةً عن أى عبادة لتلك العناصر، وأصبح محط العبادة هو إله اليهود الذى يحل فى الأمة (أى أنه بدلاً من الطبيعة عبد العبرانيون القدامى أنفسهم)، وبهذا يكون من المنطقى لليهودى -المتمرد على يهوديته- أن يعود للطبيعة والوثنية القديمة، وهذا هو ما فعله تشرنحوفسكى فى كثير من تراجمه وقصائده، فهو قد ترجم إلى العبرية العديد من القصائد «الوثنية» مثل الإلياذة والأوديسة، كما أنه عادةً ما يشير فى شعره إلى آلهة وثنية؛ مثل أبولو وأدونيس، كما أن الشاعر يتخذ موقفًا وثنيًّا إغريقيًّا فى بعض قصائده؛ مثل السونت رقم ١١ من سلسلة السونتات المعنونة «إلى الشمس»:

إن قلبى ليحثنى على أن أتغنى بالكواكب والشمس
هل ستنصبون أنفسكم قضاة وتمرغوننى فى التراب؟!
لأننى لا أصب خمرى لإله الجماهير
لا ولا أضع على رأسه الأكاليل، راقصًا مع الناس
لأنه فى معبده السماوى، لا يتجسد فى صورة ولا يظهر فى كتاب
وهو لم يأت ليُظلم نور عيونى بكتاب الأسلاف المتغطرس
كتاب مهرته بتوقيعى حسب شريعة القانون كميثاق غبى
ولكن إن مرت عليك موجات من الوحى المقدس
سَرت فيك رجفة الفرح أثناء الخلق النبوى
إن شعرت بغزارة حياة القلب تسرى فى كل الأشياء الخفية

إن شعرت بكل هذا -يقول الشاعر- فلتعرف إذن أن إله الطبيعة قد تقبلك. وهو إله -كما نرى- يقف فى مقابل الإله اليهودى القديم، الذى يسن القوانين ويرسل بالكتب المتغطرسة، التى ينوء اليهودى بحملها. إن هذه القصيدة تذكرنا بقول موسى هس، الفيلسوف اليهودى: « إن الدين اليهودى مثل المصيبة التى لا يملك اليهودى إلا أن يحملها! » ولكن تشرنحوفسكى يفضل أن يهرب بكل جوارحه من هذه المصيبة إلى إله الطبيعة، وإلى عالم الإغريق الوثنى، يقول فى سوناتا رقم ١٣:

يا آلهة العالم الذى اختفى امسكى بى، أنا لا أملك الفرار
يا آلهة الأمة التى تضفى الجمال على كل ما لمسته يداها
أضحى الجمال حكمتها، وحكمتها الجمال
إن روعتك لتسقط مثل المطر على العالم السفلى وعلى المحيط.

وهو يتساءل فى آخر هذه القصيدة:

هل العمل مستمر؟ وهل الدروب ستصلك؟!
هل أصب زيت الرب، أم سأختار زيوتى؟!

والتساؤل هنا خطابى، فلقد اختار الشاعر طريق الجمال والفرح، طريق اليونان والوثنية، مخلفًا وراءه تاريخ اليهود الطويل بكل مآسيه وآهاته، فلقد قال الشاعر فى السوناتا الأولى مخاطبًا الشمس:

إننى أنحنى لك فى صمت، إننى أنحنى فى بهجة لأصلى لك
مثلى مثل سنبلة ذهبية فى حقل قمح مترع بالحبوب.

إن كيانه وذاتيته اليهودية يذوبان تمامًا فى هذا الكل الرائع، أو كما يقول فى السوناتا الثامنة:

سأشدو فى جوقة اللانهاية، ولن أكف عن الشدو
ففى قلبى يقطن الندى الذى لا يزال يتساقط فوق التلال.

والنماذج السابقة التى اقتبسناها يسرى فيها تيار قوى للغاية من وحدة الوجود؛ فالشاعر

تبتلعه موجات الوحى المقدس، التى تسرى «فى كل الأشياء الخفية»، والشاعر نفسه يصبح شيئًا: «سنبلة ذهبية» فى حقل كونى مترع بالحبوب، وهو سيشدو فى «جوقة اللانهاية»؛ لأن قلبه امتزج بالطبيعة ويتساقط عليه الندى. إن الهروب إلى الطبيعة، إلى جانب أنه هروب من الذات التاريخية المحددة، هو أيضًا هروب من العقل ومن التاريخ، بل ومن الوعى الإنسانى ذاته، يقول الشاعر فى سلسلة أخرى من السوناتات تسمى «عن الدم»:

من الفخ إلى الهاوية، ومن الظلال إلى الظلام تسقط، مثل بقايا نيران خامدة
تبارك بدنس لتستمد الوحى وبخفة تثنى على العقل... ذلك الضوء الزائف
الذى ينيم أرواحنا حتى ننسى آلامها، ينيمها بالفرح المترع، وبموسيقى القيثار
وبالحدود والقواعد والقوانين نصل إلى نظريات متحضرة، معقدة ولا حياة فيها
ولنكن مثل الأطفال الصغار مرة أخرى
مثل قطرة فى الفيضان، أو تنهدات المروج
لا بحث، ولا هدف، ولا قاعدة، ولا طغيان
مثلما كنا فى الأيام القديمة، قبل أن نتحكم
فى الأرض والضياء، قبل أن نصيب الحكمة
وقبل أن ترهقنا الأنبياء.

إن العودة إلى الطبيعة هى عودة إلى البراءة المطلقة، براءة تجعل من الإنسان طفلاً، بل قطرة فى اللانهاية السائلة، لا تمارس أى إحساس بالذنب أو بالتاريخ، ولا تشعر بأية حدود.

ولكن ثمة نبرة يهودية متميزة فى شعر تشرنحوفسكى، تختلف اختلافًا بيِّنًا عن النبرة المتمردة «العلمانية» الوثنية، ففى قصيدة «فى أحلامى» نجد أنه يستخدم الأشكال الشعرية العبرية القديمة، فالقصيدة هى أساسًا نواح من أجل العودة إلى صهيون، وهذا موضوع تقليدى كتب عنه الشعراء العبريون، منذ العصور الوسطى حتى منتصف القرن العشرين. فى هذه القصيدة يسمع الشاعر - فى أحد أحلامه - بلبلاً يصدح فى سكون الليل فى فلسطين، إن الطائر يتغنى بالشعب الذى كان يقطن يومًا ما هذه الأرض، ولكنه الآن يجوب فى أطراف الأرض ومسالكها، ويغمر الحزن قلب الشاعر، بل إن البراعم والأزهار والنخيل وأشجار الزيتون تحزن هى الأخرى لشدو الطائر الحزين.

وإحساس اليهودى بأنه منفصل عن الأغيار، عدولهم، يتضح فى قصيدة «فليكن هذا هو ثأرنا»، يقول الشاعر فى القصيدة: إن اضطهاد الأغيار لليهود سيملؤهم بالدنس، وسيفقدهم طهارتهم، إذ «إن دم اليهود سيتخلل كيانهم حتى يسمم أساس وجودهم ذاته». والقصيدة تجسيد لحقد مسموم، لا يمكن لأى إنسان سَوىٍّ فهمه أو معرفة كنهه، وهى تعبير عن إحساس بالألم لا يزيد صاحبه إنسانية، بل يعمق من كرهه وحقده، ولعل هذه القطعة توضح للقارئ بشكل ملموس تعميماتنا النقدية:

سيأتى اليوم الذى تغرس حد سكينك فى عنق أخيك، ابن أمك
كأنك تذبح خنزيرك المفضل..
سيكون رنين أنات موته مثل موسيقى المهرجان
فى أذنيك المتلهفتين يوم الثأر!
وينتف ابنك شعر ذقنك التى علاها الشيب
ويرفع فى وجهك قبضته الصلبة مهددًا
وسيناديك من حنجرته الحيوانية:
«أيها الشرير!» وأنت تذرف الدمع
أمام كل الناس!
يا يوم الثأر والعقاب!
حين تعرض ابنتك الحبيبة نفسها، عاهرة صفيقة
ملكتها الرغبة العارمة، وسكرت من الخمر
وأخذت تهمهم لك بكل قصص الزنا
الذى ارتكبت...
هذا هو ثأرنا
فليعش ثأرنا
نرثه جيلاً بعد جيل!

وإذا كان من الصعب أن نسمى مثل هذا السباب شعرًا، إلا أنه فى الوقت ذاته يبين لنا بوضوح وجلاء الجانب اليهودى القبلى من شعر تشرنحوفسكى.

ومن أشهر قصائده اليهودية، قصيدة « باروخ المغنتسى »، وهى عبارة عن « مونولوج » طويل، يناجى فيه بطل القصيدة قبر زوجته، محدثًا إياها عن أتراحه وأوجاعه وأحقاده، وتدور حوادث القصيدة فى العصور الوسطى، حينما تمر الحملة الصليبية الأولى على بلدة مغنتسيا على نهر الراين، ويقوم الجنود بقتل بعض اليهود، ويحملون البعض الآخر على اعتناق المسيحية، وكان من بين الفريق الأخير يهودى يسمى أورى، وحسب الوقائع التاريخية نعرف أن الندم قد تملك أورى بعد فعلته هذه، فقتل ابنتيه، ثم انتحر بأن أحرق نفسه. ولكن تشرنحوفسكى غيَّر هذا الجزء من القصة، جاعلاً منها قصة ثأر واستشهاد (البطل والشهيد بدلاً من الضحية)، فغيَّر اسم أورى إلى باروخ « المبارك »، ثم حوَّله إلى بطل يقوم بإضرام النار فى الدير والمدينة، وتهلك ابنتاه أثناء الحريق. والقصيدة طويلة للغاية، لذا فسنكتفى بترجمة بعض المقتطفات منها، متعرضين لها بالتحليل.

تبدأ القصيدة بالحديث عن هذا الموضوع الشائع المتكرر فى كل الأدب العبرى، اضطهاد اليهود واستشهادهم:

فى الشوارع تجرى جموع الفلاحين والحرفيين، رجال على الخيول
أنات الموتى، وبكاء الأطفال، أصوات النساء يلتمسن الرحمة
الأوانى المحطمة، والملابس المهلهلة، والدماء تجرى فوق الطين كالماء
وصيحات تملأ الروح والرعشة: فلنضربهم حتى الموت.

فى وسط هذا الهرج والمرج، ينقذ باروخ جسده بأن يعتنق المسيحية، ولكن مأساته -كما يراها هو- ليست مأساة فرد وقع ضحية اضطهاد الأغلبية، بل هى مأساة الشعب اليهودى ككل، ولذا تفقد المأساة حدتها، بل وعمقها الإنسانى، وتتحول إلى صراع بين كتل مجردة.. اليهود والأغيار:

حينئذٍ لعنت شعبى، إسرائيل، ضرع أمى، مربيتى
إلهى... وكل مقدَّسات أبى بصقت عليها لاعنًا!

بعد بؤسه الجماعى يتذكر باروخ بؤسه الفردى، ولكنه حتى وهو فى هذه اللحظة، كل ما يوجعه أن يسجد لآلهة غريبة عنه، وليس لإله قبيلته المألوف لديه:

حينئذٍ لعنت كل آمالى، وخنقت كل كيانى
أقول « أبى » للغريب، وأقول « أمى » للغريبة
وأخذت عهودًا على نفسى لإله لا أعرفه، ولا أشعر نحوه بأى ولاء
ثم انحنيت له ولكل قديسيه.

إن ما يؤلمه ليس مأساته كإنسان وكفرد، بل كيهودى اضطر للانسلاخ عن جماعته، ولذا فاعتراضه على الإله المسيحى ليس اعتراضًا عقلانيًّا أو حتى عاطفيًّا، بل هو اعتراض قبلى، من العسير علينا كبشر وكأفراد التعاطف معه أو تقبُّله، ولأن إحساسه بمأساته قَبَلى، فإنه يتذكر على التو طفولته بكل سماتها وطقوسها اليهودية:

آلهتى الجديدة! تجرى أمام عيونى
صور من أيام طفولتى، رجل لم يبلغ الثالثة عشرة بعد
فخور فى البداية بالبارمتسفا [بلوغ سن التكليف الدينى]، وبيد مبتدئ، مرتجفة
أَلُفُّ التفليم (الشال) خشية أن يسقط...
تحت نور التوراة أنحنى، توراة آبائى.

وحينما يرسم لنا الشاعر صورة حياته اليهودية السابقة، نكتشف أنها «لم تجلب له سوى السعادة»، فالريح الرقيقة تمر على منزله الصغير تداعبه، والنحل ينتقل بين الأزهار، وأوراق الأشجار خضراء، أما الثمار فذهبية، والطيور تشدو وتغرد، وتطير فرحة من غصن إلى غصن.

بعد هذه الصورة المفرطة فى الرومانسية، ينفجر ينبوع الحقد فى داخل باروخ، ويستمطر لعنات إلهه على أعدائه من الأغيار:

فليسرع الرب بهلاككم، وليصبكم بالأوبئة
حتى يدخلوا الرعب على قلوبكم، وتلوذوا بالفرار من أنفسكم.

ثم يطلب بعد ذلك من الله أن يبتليهم بالأحزان، وأن تحتقرهم الأشياء الزاحفة السامة، التى يمقتها التراب، وأن يبلغوا من القبح درجة، يخافون معها من النظر إلى وجوههم ذاتها، ويصل هذا الدعاء الكريه إلى ذروته القبلية فى هذه الأبيات:

فلترسل يا إلهى، إنى أضرع إليك، أن ترسل سيفك لتثأر منهم
ولتتركهم فى بؤس شديد، دون ذرية
فلتصب حنقك على الأمم التى لا تعرفك
لأنهم قد دمروا مساكن شعبك وأكلوا نصيب يعقوب
يتحول إلى ما يشبه الفامبير، مصاص الدماء:
فى كل ليلة نصعد، نصعد من قبورنا حيث دفنا
لنشرب دماء هؤلاء الجزارين، حتى تسكر أرواحنا
نرضع من أنهار الدم، رشفة رشفة، قطرة قطرة
نسكر من الحزن ونسكر من الآهات، حتى تراهم عيناى يرتجفون

لا يبل لى صدى، وأشعر بالشماتة من نظراتهم، وقد تجمدت أثناء الليل من العاصفة، ومن شعرهم الذى يقف من الرعب.

إن عقدة شمشون تسيطر على وجدان تشرنحوفسكى، فشمشون لم تعلمه هزيمته حب الإنسان، ولم تطهره آلامه من الدنس، بل كان كل همه أن يحل الخراب على أعدائه، حتى ولو أدى هذا إلى فنائه هو شخصيًّا، وقد استعدى ربه على الجميع فى عبارته الشهيرة: «علىَّ وعلى أعدائى يا رب». وهذه هى أيضًا حال باروخ، فهو الآخر شمشون لم يطهره الألم، بل زاد من ضراوته وانعزاله، ولذا فهو يشعل النار التى ستأتى على الدير وعلى المدينة، والتى ستحرق بناته وتؤدى إلى هلاكه هو فى نهاية الأمر:

انظر هناك! إن ألسنة اللهب المتألقة تقفز إلى أعلى
ويداى هاتان هما اللتان قامتا بهذا الفعل
ويدى هى التى أوقدت هذه النار الجنائزية
حتى تلتهم ألسنتها عظمة وذنوب أمة فاسدة
تتحول إلى خراب أبد الدهر، ينعق البوم فوق قلاعها فى الليل.

وفى جزء آخر من القصيدة يصف باروخ مشاعره أثناء التهام ألسنة النار المدينة:

وفى أثناء الضوضاء والفوضى جريت فى شوارع المدينة

لأرى أعدائى بأرواحهم المحطمة، ولأشهد هزيمتهم
ولأراقب الدموع تسيل من عيون الأب، حينما يسمع
صوت ابنه يئن وهو يحترق فى الفرن، وأشعر بالشماتة
لقد ضحكت، وضحكت فى شوارع المدينة على الأمهات الباكيات.

ويـاروخ لا يقـوم بفعلـه هـذا نتيجـةً لاسـتجابة عاطفيـة مباشـرة لموقفـه، أو بنـاءً علـى تـدبر عقلانى، بل إننا نكتشف أنه مثل شمشون، لا يتصرف إلا بناءً على وحى ربانى (أووحى قَبَلى بمعنى أصح):

تتملكنى روح عملاقة، تستيقظ فى صدرى
تهمس، وتتحدث، وتنصح، ممسكة بأوتار قلبى
ولكنها تهمس لى برفق، الآن يحل السكون والظلمة
وتخيم سحابة رمادية، سيدة الظلام.

وبحلول الظلام يحاول البطل أن يعرف مـاذا يطلب منه هذا الصوت الربانى، وفى نهاية الأمر يعرف أن عليه أن يفعل شيئًا، ولكنه لا يعرف طبيعته على وجه التحديد، وسريعًا ما تنقشع الغيمة، وينبعث صوت الرب مثل هدير الأنهار مرتفعًا، يغطى على صوت الدنيا، إلى أن يرى باروخ:

فوق صورة قديس شمعة وحيدة تشير إلىَّ، واقفة يرتعش لهيبها
وهكذا أحضرها ربى إلى يدى مثل نور الخلاص
وبغتة أضاءت حجرات روحى المظلمة
ويبدأ الحريق، وتبدأ ألسنة النيران فى التهام كل شىء، ولكنها ولا شك نيران ربانية
آلاف الألسنة الصغيرة والشرارات تمطر فوق كل شىء
كما لو كان نور الله قد تساقط متناثرًا من السماء نفسها فوق الأرض.

ومـن الغريـب أن الشـاعر يـربط بـين نـور الخـلاص ونـور الله مـن جهـة، وبـين النـار المهلكـة الحارقـة مـن جهـة أخـرى، ولكـن الإلـه القبلـى لا يكـترث إلا بأبنـاء قبيلتـه. والشـاعر فـى القصـيدة

نفسها، وعن وعى أو عن غير وعى، يصف النار وصفًا أقرب إلى الصدق من وصفه إياها فى الأبيات السابقة:

إن النار مثل آلاف الألسنة العملاقة، جاءت تلعق الحوائط

وهو بهذا يربط بين النار والأشياء الكريهة فى نفسه، ثم يضيف قائلاً:

ارتفعت ألسنة النار وأحرقت، ولعقت السقف

مثل الثعابين الصغيرة التى تلتف فى صمت وتضحك فى خبث.

إن نار باروخ أبعد ما تكون عن الطهر والبراءة، واستخدام الشاعر لصورة الثعبان، وهى صورة الشيطان التقليدية، ليدل أكبر دلالة على أنها ليست بنار ربانية، أو أن باروخ من عبدة إله من نوعٍ خاص، لا مكان للرحمة أو الشفقة فى قلبه، ولعل هذا يفسر لماذا تعصف نيران هذا الإله بكل مظاهر البراءة فى القصيدة، فهى تحرق بيت الشاعر نفسه، وتأتى على أشجار حديقته، وهى كما رأينا من قبل تهلك الأطفال، بل إن باروخ ليجد لذة خاصة فى مشاهدة هلاك الأبرياء:

حينما أمسكت النيران بالحائط

أمسى قلب العصفورة الخائف مثل قطعة ثلج

وحومت دون جدوى حول العش

ثم أسرعت عائدة مرةً أخرى

أجنحتها المرتجفة تغطى العش

تصرخ من أجل أولادها عند صدرها

مرتجفة، مرتعشة، باكية من الخوف

وتحوم مرةً أخرى، فألسنة اللهب تقترب

مرة تلو الأخرى تدور حول العش

ولكن ليس هناك من ينقذها أو يجمعها

لو أننى أردت، لأنقذت العش

والمخلوقات التى فيه بكل يسر

ولكن لم أستطع أن أفعل شيئًا... كما لو كانت قواى
كلها ولَّت... برهة وجيزة
ألم تكونى أنتِ مثل
العصفورة وأولادها؟!
من تملكته الشفقة عليكِ؟ ألم يكن مصيرك
أنتِ وأولادكِ، مثل مصير العصفورة القاسى الفظ؟!

ووصف الشاعر المشهد غنى عن التعليق، فهو يجسِّد وبشكل حاد عنصريته ولا إنسانيته.

ويبدو أن تشرنحوفسكى كان ينجذب دائمًا إلى الشخصيات المتطرفة العنيفة الانتحارية فى التاريخ اليهودى، وبركوخبا هو واحد من هذه الشخصيات الشمشونية (إن صح التعبير)، التى اتخذ منها الشاعر اليهودى مثلاً أعلى، ففى قصيدة كتبها فى شبابه، يشكو الشاعر من الظلم الذى لحق بابن الكوكب (بركوخبا)، والكوكب هو رمز المسيح المخلِّص، الذى سماه شعبه الجحود ابن الكذب (بركوذيبا)، وكوذيبا هى القرية التى وُلِد فيها بركوخبا، وكان يسمى بركوذيبا قبل تقمصه شخصية المسيح المنتظر. ويعبِّر الشاعر فى قصيدته هذه عن أمله فى أن أجيال المستقبل ستزيل هذا العار، وأن شعبًا قد تطهر من أدران النفى، سيعيد إلى البطل اعتباره وما يستحق من تبجيل. وقد كتب تشرنحوفسكى مسرحيته الشعرية الوحيدة عن ثورة بركوخبا، وعن انتحاره هو وأتباعه. من كل ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن التيار اليهودى القبلى فى شعر تشرنحوفسكى قوى وواضح تمامًا، وأن رؤيته -فى كثير من الوجوه- قد شكلتها نشأته وقيمه اليهودية.

ولكن لكلٍّ من القطبين - العلمانى أو الوثنى والدينى، رغم تعارضهما وتناقضهما - وجود حقيقى فى شعر تشرنحوفسكى، ولذا كان على الشاعر أن يحسم هذا التناقض بطريقة ما، وقد لجأ تشرنحوفسكى إلى الحل الصهيونى، المتمثل فى الإبقاء على الجوهر الأسطورى للفكر القبلى اليهودى، وإضفاء غلالة من العلمانية المعاصرة عليه. يقترح الشاعر -على سبيل المثال- أن يُعاد بناء اليهودية فى أرض فلسطين، واليهودية التى ينادى بها تشرنحوفسكى ليست هى اليهودية التقليدية «المتحجرة، والمبنية على الدراسة والتفقه»، بل هى يهودية جديدة عفوية، تؤمن بالروح، وتعادى الفكر. وهو يرحب بظهور الصهيونية؛ لأنها - فى تصوره - نتاج هذا الضرب

من اليهودية: « إن اليهودية المعادية للفكر قد أعطتنا هرتزل وأتباعه... وجابوتنسكى ورجال جماعة البيلو، ومعظم الحالوتسيم (الرواد)، وهذا النوع من اليهودية، وليست اليهودية التقليدية هى التى ستبنى الوطن القومى». إن اليهودية الجديدة لا علاقة لها بالتراث اللاهوتى اليهودى، أو بكتب المفسرين والشراح والمعلقين، التى لا حصر لها ولا عدد، بل إن هذه اليهودية الجديدة لا علاقة لها بالقديم حتى من الناحية الوجدانية. يقول تشرنحوفسكى: « إن العالم يتكون من المنتصرين والمنهزمين... والمنهزمون أكثر عددًا من المنتصرين... وأنا حامل لواء أنشودة النصر، وأريد أن أشق طريقى فى العالم كأحد المنتصرين، وحظّى كيهودى أن أكون شاعر الهزيمة... ولكنى كيهودى، سأظل أحمل أنشودة الغزو». إنه يرفض تاريخ الاستشهاد والخنوع والهزيمة، بمعنى أنه يرفض التاريخ اليهودى أو تواريخ الجماعات اليهودية كلها، والشخصية اليهودية برمتها، أو الشخصيات اليهودية المختلفة، وينادى بيهودية جديدة، يهودية الغزو والبطش.

ولكن تشرنحوفسكى - على طريقة الصهاينة - يعود إلى التاريخ العبرانى القديم، لا ليدرسه ككل، بل ليركز على بعض النقاط فيه، التى تساند وجهة نظره، فهو مثلاً يعود إلى فجر التاريخ اليهودى، ليكتشف أن الشعب اليهودى كان يعيش على صلة وثيقة بالطبيعة، أى أنه يمزج بين الوثنية الطبيعية والعقيدة اليهودية، ويرى الواحد مرادفًا للآخر، وهذا ما يقوله فى السوناتا التاسعة، من مجموعة السوناتات المعنونة « إلى الشمس »:

إن أجنحة الليل البدائية تنشر الظلمة فوق العالم
ويلتحم سر الصحراء بالظلمة
ثم تخرج القبائل المجتمعة من خيامها فوق كل تل
لتنحنى لإله الشمس مرتجفة، فى سرّائها وضرّائها
بدلاً من أن تنحنى للإله.

وإذا كان اليهود قد حل بهم الشتات، وتركوا تلك الحياة الطبيعية الأولى، إلا أن طقوسهم - حسبما يرى الشاعر - تدل على قوة الوشائج التى تربطهم بالطبيعة:

ورغم أن الأمة غيَّرت سماواتها، سماواتها الزرقاء
ورغم أن نجومها أظلمت، ورغم أنها تنزح تحت غير سماء القرية
ولا تزال تتقدم طورًا للأمام وطورًا للخلف

إلا أنها تخرج مرة كل شهر فى ليل الأسرار
لتبارك القمر، تمامًا كما كانت تباركه
حينما كانت فوق قمة جبل الجبال، حيث يقطن الإله الخالد.

ويبدو أن تشرنحوفسكى وجد يهوديته المنشودة فى العصور الضبابية الغامضة، التى سبقت غزو القبائل اليهودية أرض كنعان، فأنشودته -كما يدَّعى هو نفسه- تستمد حياتها من الأيام القديمة، والدم الذى يجرى فى عروقه هو دم غزاة أرض كنعان، الذين تركوا لأولاد أولادهم رؤية لوطن يهودى، يمتد من نهر الفرات إلى الجزيرة العربية. وفى قصيدة « إنى أسمع إيقاعًا » يؤكد الشاعر أن أسلافه جيل من الرعاة، غزا وفتح أرض كنعان لشعب لا أرض له، وقد سمى الشاعر هذه القصيدة « وعد بلفور الذى ظهر قبل وعد بلفور»، وهى تسمية طريفة ولا شك، تعطينا مفتاحًا لفهم أساطير تشرنحوفسكى العلمانية، فهو يؤمن ببعض الأساطير اليهودية القديمة؛ مثل الشعب المختار، والعودة إلى أرض الميعاد، والرب الذى يقود شعبه إلى هذه الأرض، ولكنه يحوِّل كل هذه الأساطير إلى برنامج سياسى « قومى »، يتبناه بمنتهى الجدية، وبينما زعم وعد بلفور أنهم أخذوا بعين الاعتبار الحقائق التاريخية والسياسية، مثل وجود شعب « غريب » فى أرض الميعاد (ومن هنا صاغوا تلك الوثيقة السياسية بلغة غامضة مراوغة)، نجد أن تشرنحوفسكى أسير رؤياه الأسطورية، لا يرى سواها، وإذا كان الواقع مغايرًا للرؤيا، فهذا لا يهم على الإطلاق، فالإنسان اليهودى الجديد الغازى، الفاتح، المؤمن بالعنف، يمكنه أن يعالج الموقف، وهذا هو فى الواقع ما تريد أن تنقله لنا قصيدة تشرنحوفسكى « وقت الحراسة »، التى كتبها فى تل أبيب فى عام ١٩٣٦م:

هذه الليلة أيضًا سنضطر للسهر
ممسكين بالسلاح مبقين إياه فى أيدينا
ممسكين بالمذراة، أو العصا، أو المنجل.

وهو يقف مدججًا بالسلاح، لأنه فى حرب مع « رجال الصحراء.. المتوحشين »، ناسيًا أو متناسيًا أنه هو الغازى وأنه هو السارق، ولكن رؤية الصهيونية تعميه عن رؤية إنسانية الآخرين، وأحيانًا عن وجودهم.

ومن أشهر قصائد تشرنحوفسكى على الإطلاق قصيدة « أمام تمثال أبوللو»، التى يمزج فيها بين التيارين المتناقضين، مبينًا أن « وثنيته » اليونانية لا تختلف كثيرًا عن عبادة الذات القومية اليهودية القديمة، التى أحياها الصهاينة فى عصرنا الحديث:

أتيت إليك، يا رب العصور المنسى، رب الأزمنة القديمة والأيام الأُخر
يا من تسير عواطف الرجال الأشداء، تحطم قواهم وهم بعد فى ريعان الشباب!
يا رب أجيال من الجبابرة الأشداء والعمالقة، تهزم بجبروتهم حدود أوليمبس
موطن أبطالهم، ثم تزين جباههم الأبية بأكاليل الغار.

إن الشاعر يأتى لأبوللو إله القوة، لأنه ينتمى إلى « شعب مريض »، ويقبل على إله الفرح، لأنه عضو فى « قبيلة من البؤساء »:

فقد أتيت إليك، أما زلت تعرفنى؟ أنا اليهودى.. غريمك منذ القدم!
إن مياه كل محيطات العالم بكل هديرها المتعدد
لا يمكنها أن تملأ الهوة الفاغرة فاهها، والتى تفصل بينى وبينك.

السماء نفسها، والسهول الفسيحة الممتدة، لا يمكنها أن تسد الهوة التى تفصل بين توراة أسلافى وديانة عابديك.

ولكن هذا اليهودى قد سأم يهوديته، وضاق بها ذرعًا، ولذا فهو « يعود » للإله اليونانى، ولكنه فى الوقت ذاته يعود للحقول والأرض، ولذات يهودية جديدة صاغها الشاعر فى مخيلته:

إننى أول من يعود إليك فى لحظة أمقت فيها مخالب الموت
روحى الحية ملتصقة بالأرض، تحطم السلاسل التى تغلها

وليس اليهودى وحده هو الذى يبعث من جديد، بل إن إلهه أيضًا يمارس نفس التجربة:

لقد هرم الشعب، وإلهه هو الآخر نالت منه الشيخوخة
والعواطف التى كبح جماحها
تثب إلى الحياة مرة أخرى من سجن السنين
تصيح كل عظامى: نور الإله هو نورى

ويهتف كل عضو فيَّ: الحياة.. آه.. الحياة
نور الإله والحياة.

وفى المقطع الأخير من القصيدة، يتضح لنا بجلاء أن الشاعر لا يهرب من يهوديته ولا من إلهه، وإنما يعيد صياغتهما بشكل سطحى، فاليهودى العائد لأبوللو ليس إلا اليهودى القديم، الذى كان يعيش متصلاً بالطبيعة، دون وعى تاريخى أو أخلاقى، بل وما أبوللو سوى إله اليهود، الذى قاد شعبه إلى أرض كنعان:

وأتيت إليك، أتيت إليك لأسجد أمام تمثالك وصورتك، يا رمز تألق الحياة
أسجد وأنحنى أمام الخير والسمو، ولكل ما هو مجيد فى هذا العالم
لكل ما هو رائع بين المخلوقات
ولكل ما هو متسامٍ فى ديانات الكون البدائية، إننى أنحنى للحياة، وللبسالة والجمال
إننى أنحنى لكل الأشياء الثمينة، التى سرقتها الآن الجثث الحية والذرية العفنة
الذين يثورون على الحياة التى منحنا إياها الإله القادر، رب البرية، المليئة بالأسرار
رب الرجال، الذين غزوا أرض كنعان كالعاصفة، ثم قيدوه بأغلال تعاويذهم.

إن تصوُّر تشرنحوفسكى لليهودى الجديد مبنى على أسطورة لا تختلف فى أسطوريتها ولا فى لا إنسانيتها عن الأساطير اليهودية القبلية القديمة، التى يدَّعى الشاعر أنه يرفضها. كما أن إلهه القومى العلمانى - إله الأفراح والحياة اليهودية الجديدة - لا يختلف فى تعطشه لدم الأغيار عن إله باروخ الذى يتلذذ برؤية هلاك الأبرياء.

وقد هاجر تشرنحوفسكى مع مَنْ هاجر من الصهاينة إلى فلسطين، واستقر فيها، وكتب قصائد تؤيد الغزو الصهيونى لأرض كنعان، كما أسهم فى الدعاية الصهيونية بشكل واضح، ومع ذلك كانت تمر عليه لحظات يخامره فيها الشك من كل هذه «الضوضاء»، وقد عبَّر عن هذا الشك فى قصيدة تسمى «ليس لى شىء يخصنى»، ولعل من المفيد أن نذكر أن القصيدة كُتبت فى القدس عام ١٩٣٩م، وهى تعبِّر عن إحساس غامر بالغربة:

ليس لى شىء يخصنى، ولا حتى مائدة، وأحيانًا حينما تنسج اللحظة الواهنة الشاحبة

خيوط العنكبوت حول روحى المثقلة، فى الليالى الرهيبة، أو فى منتصف الليل الساكن
حينئذٍ يبدأ قلبى، الذى سأم أكاذيب الغوغاء، فى الصلاة من أجل لمسة يد رقيقة.
وفى حجرته فى القدس يستمر الشاعر فى التأمل:
داخل أربعة حيطان غرفة ليست لك، حيطان احتكت بها أجساد الغرباء
مغيِّرين ألوانها بنظراتهم ولمساتهم، أيديهم صقلت المزلاج، وجعلت مقبض الباب لامعًا
نسج العنكبوت بيته فوق المدخل الحزين، فوق التراب الذى خلفه الغرباء
والذى يحكى عن رغبات الآخرين وأذواقهم
خيوط العنكبوت فظة وقبيحة، والغرفة ليس فيها أى شىء تبحث عنه عيونك بولهٍ...
لا ولا يوجد فيها أى تذكار سعيد
يؤنسك برموزه، ويلمح لك بالنور والصوت، كما أعرف هذا أيضًا، إننى لن أبتنى أبدا
بيتًا، لا ولن أمتع ناظرى برؤية المعول الذى يضرب الصخر،
أو بالأرض التى تظهر عريها لكى ترسى الدعائم.
لا ولن أبارك كل طوبة كلما ارتفع الحائط، لا ولن يشدو قلبى حينما يشيَّد السقف القوى.

ويستمر الشاعر فى سرد الأشياء التى لن ينالها فى حياته.. فهو لن يمكنه أن يغرس شجرة أو يرويها، كما لن يمكنه أن يجنى ثمرها:
لقد تجولت طيلة حياتى، وربما سأستمر فى التجوال
وملكية الأرض ليست من نصيب المتجول، إنها ليست من نصيبى.

وحينما يتعرف الشاعر على لاجذريته، وعلى هُويته كجوال أبدى يقول:
حيث إن هذه المائدة ليست لى، فلن أضع عليها شيئًا أمتلكه كليةً، شيئًا يظل معى أينما ذهبت.

هذا الشىء هو تمثال من حجر: رمزًا لرغبته العارمة فى شىء من الثبات والديمومة، (وإن كان فى الوقت نفسه رمزًا لرفضه العقيدة اليهودية، التى تثقل كاهله، والتى تفرض عليه تراثًا

لا يمت بصلة لوضعه كإنسان فى العصر الحديث. ففى سفر الخروج (٢٠، ٥) يُطلب من اليهود ألا يصنعوا تمثالاً منحوتًا ولا صورة ما، «مما فى السماء من فوق، وما فى الأرض من تحت، وما فى الماء من تحت الأرض» ولأن القصيدة تعالج لحظة ضعف فردى غير قبلى، فهى تتسم بعمق إنسانى، يتخطى إلى حدٍّ ما حدود رؤيته القبلية (رغم أن القبلية اليهودية تترك أثرها على بعض الأبيات الشعرية) ولعل أصدق دليل على اتساع تجربة الشاعر فى هذه القصيدة، هو نوع التمثال الذى يريد، فهو يريد تمثالاً لموسى أو هوميرُس أو أفلاطون، أو جوته، أو شكسبير أو أشعيا أو عشتروت والقائمة -كما نرى- غير مقصورة على أبطال اليهود وأنبيائهم، وهذا ضرب من الهرطقة ولا شك! وكل التماثيل التى يريدها الشاعر مصنوعة من مادة صلبة، فهو يريد تمثالاً مصنوعًا من حجر البازلت أو النحاس أو الخشب أو الحديد أو العاج، والإشارات المتعددة لتلك المواد الصلبة تدل دلالة واضحة على تعطش الشاعر إلى حياة ثابتة، ولكن لنتذكر أن الشاعر يطلب تمثالاً متنقلاً، أى أنه يريد حياة حقيقية، فيها قسط من الثبات وقسط من الحركة، حياة لا تسيطر عليها المطلقات اليهودية الثابتة.

ولكن يجب أن نشير إلى أن لحظة الإحساس بالغربة هذه لحظة نادرة، بل يمكن القول: إننا لم نجد أية قصيدة أخرى فى أعمال تشرنحوفسكى تماثلها، فقصائده الأخرى تعبِّر إما عن تمرد كامل على اليهودية، أو تقبُّل أعمى لها، أو محاولة لمزج التمرد بالتقبُّل عن طريق طرح تصور جديد لليهودية: تصور ينبع من أساطير علمانية وثنية، ذات ديباجات يهودية!

هتلر يحاكم اليهود

دراسة فى رواية جورج ستاينر نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال

جورج ستاينر (١٩٢٩م) مؤلف وعالِم لغوى بريطانى يهودى، يعمل حاليًّا أستاذا فى جامعتى كامبردج وجنيف، من أهم مؤلفاته **تولستوى أو دوستودفسكى** (١٩٥٩م)، **وموت المأساة** (١٩٦٠م)، الذى يذهب فيه إلى أن سبب موت المأساة هو المنظومة المعرفية المسيحية ثم الماركسية، أما فى **اللغة والصمت** (١٩٦٧م)، فإنه يتناول مسألة التآكل التدريجى للرؤية الإنسانية (الهيومانية)، بسبب إفساد اللغة عن طريق الدعاية السياسية والإباحية والماركسية، ومن ثَمَّ يصبح الصمت هو الاستجابة الوحيدة اللائقة بفظائع عصرنا، وفى **قلعة بلوبيرد** (١٩٧١م) يبيِّن أن ثمة علاقة بين التجريد الموضوعى، الذى يتسم به البحث العلمى، وبين عدم اكتراث البشر بالحقائق السياسية الاجتماعية المتعينة. وقد طوَّر ستاينر موضوع اللغة فى كتابيه **خارج حدود الدولة** (١٩٧١م)، **وبعد بابل** (١٩٧٥م)، حيث حاول أن يقدم نموذجًا لعملية الفهم والإدراك.

كتب ستاينر رواية قصيرة بعنوان **نَقْل أ. هـ إلى سان كريستوبال**، ولم تحدث الرواية ضجة كبيرة وقت صدورها، ولكنها حينما تحوَّلت إلى مسرحية تُعرض على مسارح لندن، أصبحت حديث الناس وموضع سخطهم ومحط إعجابهم. ويجب أن نقرر ابتداءً أن هذه الرواية القصيرة، ليست مجرد رواية سياسية محصورة فى نطاق الصهيونية، وإنما هى رواية ذات مجال إنسانى واسع، تتناول عدة موضوعات، بعضها سياسى والآخر فلسفى. ويمكننا القول بأن الرواية تأخذ فى شكلها المباشر شكل «رحلة مغامرات» من النوع المعروف، كما أنها تتضمن عناصر كثيرة من القصص البوليسية.

تبدأ الرواية بالإشارة إلى شائعة، مفادها أن هتلر لم ينتحر، وأنه لا يزال على قيد الحياة،

مختبئًا فى مكان ما فى أمريكا اللاتينية (كما فعل عدد كبير من الزعماء النازيين، ومن بينهم أيخمان). وتحكى الرواية كيف أن أحد اليهود الذين نجوا من معسكرات الاعتقال، يؤمن بصدق هذه الشائعات، ويقضى بضع سنوات من حياته فى البحث عن أ. هـ (أدولف هتلر)، وفى اقتفاء أثره، إلى أن يتأكد من وجوده فى داخل أعماق غابات الأمازون فى البرازيل، فيُعِد الخرائط والخطة اللازمة، ويُجند مجموعة من اليهود الأوروبيين والإسرائيليين، الذين يؤمنون بنظريته، لتعبر البحار والقارات، ثم تخترق الغابات إلى أن تصل البقعة المذكورة، وهناك تجد هتلر رجلاً هرمًا يعيش مع حارسين، عندئذٍ يقوم أفراد المجموعة بقتل الحارسين، ثم يحملون غنيمتهم البشرية إلى سان كريستوبال فى البرازيل، على أن يرسلوا به إلى إسرائيل كى يُحاكم هناك.

الرواية إذن رواية مغامرات بوليسية فى حبكتها (أو حدوتتها)، مثل روايات شرلوك هولمز وأرسين لوبين، ولكنها بغير شك أكثر من ذلك، فهى أيضًا «رواية بحث»، تتحوَّل فيها الأحداث السطحية إلى رموز مركبة وقضايا عميقة. وهو بحث يقوم به عدة أوروبيين فى مجاهل غابات الأمازون المظلمة، وهى فى هذا تشبه الرحلات ذات النمط الأولى المتكرر (بالإنجليزية: آرك تايب Archetype)، حيث يترك البطل عالم التاريخ المألوف ليغوص فى الظلام، وليواجه المجهول والشر (مثلما يحدث لمارلو فى رواية كونراد **قلب الظلمة**). والبقعة التى يختبئ فيها هتلر تُوصف بأنها «جهنم الخضراء»، فهى جهنم التى يختبئ فيها الشيطان، فمياهها وصلت درجة الغليان، ورمالها المتحركة لا تظهر على أية خريطة، وهى تُوصف بأنها أرض المستنقعات والهواء الكبريتى الجُهنمى، وإذا ما أشعل المرء مصابيح فى هذه البقعة، فإن الظلام الدامس يحيط بها ويلفها، حتى يبدو وكأن الضوء يتراجع تحت هجماته، وحينما تمطر السماء هناك، فهى لا تمطر مطرًا عاديًّا مثل الذى نعرفه، بل هى تهطل كالشلالات السوداء، التى تندفع لعدة أيام وليال، تقتلع فى طريقها الأشجار السامقة، وتحوِّل التراب العطشان إلى بحيرة يعلوها الزَّبد، ولا يمكن لأى شخص أن ينجو فيها بحياته؛ حينما تمطر الدنيا فى هذه البقعة، يتعاطى الهنود المخدرات، حتى يسقطوا فى غيبوبة كاملة، ولا تظهر بقعة واحدة من ضوء الشمس لعدة أيام، والخفافيش التى تمتص دماء البشر، والثعابين السامة والحشرات القاتلة، كلها تهاجم الإنسان فى هذه البقعة، وتفتك به وتدمره أينما ذهب.

ومع هذا تُوصف البقعة بأنها «أقرب شىء إلى الفردوس على الأرض»، فقد أصاب الإنسان الأجزاء الأخرى بالبوار والخراب، فاقتلع الأشجار وشوه الغابات وألقى فيها

بالقاذورات، أما فى هذه البقعة فثمة أمثلة حية على الفردوس؛ الزهور اليانعة التى لا يُعرف لها اسم، أوراقها فى رقة خيوط العنكبوت، يشع بريقها على حافة المستنقعات، والنجوم تندفع فى سكونها إلى قبة السماء.

ولكن لماذا تُوصف البقعة بأنها: جهنم والجنة، الجحيم والفردوس، دار العذاب ودار الهناء؟ لعل الروائى يقصد أن يظهر البقعة كجنة بسكانها الهنود، الذين يعيشون فى وئام مع الطبيعة على عكس الإنسان الأوروبى، الذى يحاول هزيمة الطبيعة، وافتراسها، ولعلها محاولة من جانبه لإظهار تداخل الحقيقة والزيف، وهذا هو أحد الموضوعات الأساسية فى الرواية.

والقصة كما قلنا «قصة بحث»، ولكنه بحث لا يكلل بالنجاح، إذ تبدأ القصة بأشياء واضحة ومحددة، أو شبه محددة، فنحن نعرف أن هتلر السفاح هرب إلى غابات الأمازون واختبأ هناك، وأنهم قبضوا عليه، ولكن يوجد من البداية إلى النهاية (أو ما يشبه النهاية) خيط طويل متعرج، فنعرف شيئًا من الحقيقة ثم نفقدها، ونقترب منها ثم نبتعد عنها، ولا نكاد نمسك بالخيط حتى يفلت من بين أصابعنا. ولنأخذ هتلر نفسه، هذا المركز الأساسى للرواية: مَنْ يكون؟ هناك أولاً النظرية القائلة (التى يأتى ذكرها فى الرواية) بأن هتلر كان يحتفظ دائمًا بشبيه له، وأنه حينما حانت اللحظة الحاسمة فإن الذى انتحر هو الشبيه وليس هتلر نفسه، ولكن هناك دائمًا الاحتمال أن يكون الشبيه هو الذى فر، وأن الذى انتحر هو الفوهرر، ولكن من نصدق؟

وثمة نظرية أخرى، ترد أيضًا فى الرواية، تقول: إن هتلر كان فى واقع الأمر يهوديًّا، أو على الأقل تجرى فى عروقه دماء من أصول يهودية. (وهذه الرؤية الروائية قد لا تستند إلى حقيقة تاريخية، ولكنها تستند إلى شائعة تاريخية، إذ يُقال.. إن هتلر كان طفلاً غير شرعى لرجل يهودى عاشر أمه وهجرها، ويُقال: إنه لهذا السبب حُرقت كل الأوراق فى أرشيف قرية لنز، بعد أسبوع من تولى هتلر منصب مستشار ألمانيا). «هل قَتل هتلر كل اليهود لأنه كان فى واقع الأمر يهوديًّا، حتى يصبح بذلك هو اليهودى الوحيد المتبقى؟ وإن لم يكن هتلر يهوديًّا، كيف تأتى له إذن أن يفهم اليهود فهمًا كاملاً؟» هذه هى بعض الأسئلة التى تطرحها هذه الرواية الخلافية.

تختلط فى هذه المقطوعات «الحقائق» المصمتة، بالنظريات المجردة، بالشائعات التى لها أساس واهٍ من الصحة، بالأكاذيب التى ما أنزل الله بها من سلطان، بالتأملات الفلسفية،

التى تخرج بنا عن دائرة الواقع المباشر لتدخل بنا عالم الأنساق الفكرية، بالأحاسيس الذاتية التى لا تحتمل الصدق أو الكذب؛ لأنها مغرقة فى الذاتية. من هو هذا المختفى الذى يجرى البحث عنه؟ هل هو هتلر؟ هل هو جزار اليهود؟ أم اليهودى الذى سئم اللعبة وقرر أن يفجرها وينهيها؟ من هو هتلر؟!

ثم ما الهدف من رحلة البحث والانتقام هذه؟ هل الغرض منها هو فعلاً القبض على هتلر (أو شبيهه أو بقاياه) لمحاكمته؟ أليس من الأفضل الاحتفاظ بأسطورة هتلر الذى ذبح الملايين من اليهود، لأنه لو حُوكم هتلر فإنه قد يصبح إنسانًا أو مجرمًا عاديًّا، وإيقاع القصاص عليه قد يُنهى القصة أو القضية كليةً؟ عند هذه النقطة تختلط الأمور فى عقل القناصة اليهود، ويقترح أحدهم إطلاق سراح أسيرهم والاحتفاظ بالأسطورة.

ونحن لا نعرف شيئًا عن هتلر إلا من خلال الآخرين، فهو يصبح «جزارًا» أو شيئًا بعيدًا نسمع عنه. فى البداية يشيرون إلى «الجزار الأكبر»، ذلك الذى يشير بإصبعه إلى الثعبان فيولى مذعورًا، ويشع من عينيه بريق غريب، وتتحرك شفتاه أثناء نومه، وكأنه لا يزال يُدلى بإحدى خطبه الشهيرة للجماهير الألمانية، فيَسحرها ويُنيمها ثم يُملى عليها إرادته.

نعم! هذا هو هتلر، ولكنه بعد أن يُلقى القناصة القبض عليه يصبح واحدًا منهم، بل إنه يحميهم، فيُحذرهم من الخفافيش ماصة الدماء، ويكون بمثابة المرشد لهم فى الغابة، وحينما يسقط من على المحفة التى يحملونه عليها، يضحك الجميع على ما حدث، وحينما يُصاب أحدهم بالحمى يُرشدهم إلى كيفية تمريضه، بل ويُساعدهم هو نفسه فى ذلك. ومن أطرف الأحداث فى الرواية حادثة تنكو الهندى الأحمر، الذى يراقب هذه المجموعة من الرجال البيض التى تحمل رجلاً، فلا يرى فيه سوى رجل عجوز، شأنه شأن رجال قبيلته من الكهول، الذين يجلسون على مشارف الأبدية، ولذا فحينما يُقرر أن يتواصل مع أفراد المجموعة، «فإنه يذهب مباشرةً إلى حيث كان هتلر منحنيًا فوق ظله، فينحنى أمامه ويضع هديته عند أقدامه، فهو يعرف أنه لا بد من تكريم الكهول، وأن الذين بلغوا من العمر عتيًّا -مثل هذا الرجل المنحنى القامة- أثمن من الأحجار الكريمة». وبعد ذلك يتقدم إليه قائلاً: «أيها الرجل القديم، فلتوصِ أسلافك بى خيرًا». وحينما يسمع هتلر صوت الموسيقى لأول مرة بعد مرور ثلاثين عامًا، فإنها تشجيه ويطلب سماع المزيد، ولكن قناصيه يرفضون، وكأنهم هم ممثلو الشر فى هذه العلاقة، وهكذا تختلط الحقيقة مرة أخرى فى شخص هتلر ذاته: مَن الجزار؟ ومَن الضحية؟

وتتكشف أحداث القصة من خلال مجموعة من الأضداد، أوروبا مقابل الغابة، والحضارة مقابل الطبيعة، والزمان مقابل اللازمان، ولا يروى القصة شخص واحد ولا عدة أشخاص، وإنما يلجأ الكاتب إلى عدة وسائل قصصية، فنحن نتعرف إلى الشخصيات، إما من خلال الحوار أو من خلال مختارات من مذكرات كتبتها إحدى الشخصيات، أو حتى من خلال استجواب. ومعظم الشخصيات مهم على مستوى القصة المباشرة، ومع ذلك فإن لها دلالتها السياسية، ثم هى أخيرًا نماذج إنسانية، لا يمكن ردها إلى مستوى القصة المباشر، أو حتى إلى المستوى السياسى الأقل مباشرة. ولنأخذ لايبر اليهودى، الذى اقتفى أثر هتلر، ووضع الخريطة التى اهتدى بهديها القناصة، ورسم الخريطة التى اتبعوها، فلنأخذه مثالاً على ما نقول، نحن لا نقابله مباشرةً طيلة الرواية، وإنما نعرفه من خلال الشخصيات اليهودية الأخرى، التى تتحدث عن حقده وإصراره، وتتحدث أيضًا عن عذابه فى معسكرات الاعتقال، هذا العذاب الذى حوله إلى شخصية متعصبة لأقصى حد، مستوعَبة استيعابًا كاملاً فى أهدافها؛ ولذا فهم يرون أنه لا وجود لهم خارج تصوراته وأحلامه وأوهامه، وهم يظنون أن لايبر فى انتظارهم بعد نجاح مهمتهم، ولذا فهم يستمرون فى إرسال الرسائل عن طريق اللاسلكى، دون أن يتلقوا منه أية إجابة، إذ يبدو أنه قد مات.

ومع هذا يوجد فصل كامل، عبارة عن إشارة لاسلكية يرسلها لايبر (قبل موته الذى لم يعرف به الآخرون)، يخبرهم فيها بما يجب أن يفعلوه مع هتلر، وكأن روحه تستمر معهم فى مهمتهم، حتى بعد فناء جسده: «وصلت الرسالة، هل تسمعوننى؟ لا تدعوه يتكلم، أو فليتكلم بضع كلمات وحسب. دعوه يعبِّر عن حاجته، أن يقول ما يبقيه على قيد الحياة، ولكن لا تسمحوا له بأكثر من هذا.. إن نظرتم إليه باعتباره رجلاً عجوزا، تبلله المياه حين تسقط الأمطار، يرتعد حتى العظام.. إذن سينتابكم الشك، ستظنون أنه إنسان مثلنا، وأنه لم يرتكب ما ارتكب من جرائم. اسمعوا إلى ما أقول: إنى أناديكم، هل تسمعوننى، كمِّموه إن استطعتم، فهو يرتدى قناعًا إنسانيًّا. أخبرونى أنكم ما زلتم تذكرون جيكوب كابلان، مؤلف **تاريخ الفكر الجبرى فى شرق أوروبا**، الذى فُرض عليه أن يرقص على جثث الموتى... راشيل ناداما، فى وايت سبرنج، أوهايو، التى تستيقظ كل ليلة وفمها مبلل بالعرق؛ لأنه منذ واحد وثلاثين عامًا مضت سحبها ثلاثة كلاب، من كلاب الحرس الخاص». ثم يمضى لايبر فى ذكر أسماء الضحايا، دون أن يكمل جمله، ودون أن يقص قصصهم كاملة، فالمهم هو التذكر، تذكر اسم «الملايين الستة» الضحايا، وهو تذكر يتخطى الكلمات، وقد خُتِمت الرسالة كما يلى:

« هذا لايبر ينادى

هذا لايبر

هذا ».

ونحن نعرف أيضًا الضابط الروسى نيكولاى ماكسيموفيتش جروزديف، الذى تم استدعاؤه إلى موسكو، لاستجوابه عما يعرفه عن نهاية هتلر، إذ يبدو أن هذا الضابط السوفيتى سيئ الطالع، كان ضمن القوات السوفيتية التى اقتحمت معقل هتلر الأخير. وقد عبَّر عن شكوكه حينذاك فى واقعة انتحار الفوهرر، فأُرسل إلى معسكرات العمل معظم سنوات حياته، إلى أن غيَّر موقفه وتبنى الخط الرسمى. ولكن بعد أن بدأت الإشارات اللاسلكية من القناصة اليهود تخرج من الأمازون، بدأ الخط الرسمى نفسه يهتز على ما يبدو، ولكن ماكسيموفيتش جروزديف كان قد استوعب الدرس تمامًا، ولذا فهو يُخبر مستجوبيه أنه الآن على استعداد لأن يقول أى شىء يُطلب منه.

« وفى الحديقة العامة يقترب الضابط الكهل المتقاعد، وهو الذى يحمل فى عظامه ذكريات الأحياء الموتى، هو الذى عُذب كى يُنكر ما يعرف، يضحك بصوتٍ عالٍ ويقول: هتلر إذن لا يزال حيًّا؟ ».

« انحنى، قائلاً تلك الكلمات للعصفور، وكانت عيون الطائر الباهتة تلمع على بُعد عدة بوصات من قدميه، وظل يُكرر الكلمات، همسة جامحة، حتى طار العصفور بعيدًا ».

هناك الكاتب الإنجليزى، السير رايدر، الذى كتب كتابًا موثقًا، بشكل بالغ الدقة، عن كل لحظة من أيام هتلر الأخيرة، الذى أخذ يشك فى نظريته هو الآخر، وهناك وكيل وزارة الخارجية الأمريكية، الذى نعرفه من خلال حديث صحفى، وكيف يميِّع الأمور كلها ويخفيها باستخدامه المصقول للغة، وهناك البيروقراطى الفرنسى، الذى يعشق النظام ولا ينطق إلا بالصيغ الجاهزة (المسيو كلشيه)، والطيار الأمريكى، الذى يود أن يحرز سبقًا صحفيًّا « يبيعه » لوكالات الأنباء.

ولكن هناك أيضًا البروفسور روثلنج، المحامى الألمانى، الذى تخصص فى الجوانب القانونية لقضية هتلر، وقد جعل كل همه أن يجد أرضية فلسفية راسخة، يمكنه، انطلاقًا منها، أن يحاكم هتلر فى محكمة عادية، لا فى محكمة خاصة، ففكرة المحكمة الخاصة فى رأيه

تتنافى وروحَ القانون نفسَها، روح القانون التى قتلها هتلر ثم مثّل بها. وهو يبحث عن شىء من الثبات؛ ولذا فهو يعشق الموسيقى، فالموسيقى - حسب تصوره - تنجح فى خلق زمانها الخاص المختلف عن الزمان التاريخى، فهى تخلصنا من ثعبان الماضى والحاضر والمستقبل، الذى يُزرع فينا عند الميلاد، ولا يتسلل مبتعدًا عنا إلا عند الموت. وهناك الهندى تنكو والقناصة اليهود أنفسهم، الذين نعرفهم واحدًا واحدًا عن قرب. إننا هنا فى حضرة الجنس البشرى عمومًا، والحضارة الغربية خصوصًا، وهى الحضارة المسئولة عن الجريمة النازية، كما تقول الرواية.

والشخصيات كلها تكشف لنا عن شىء من الحقيقة، كلٌّ من وجهة نظرها، ولكن نظرًا لتعدد وجهات النظر تتضارب عمليات الكشف المختلفة، وبدلاً من أن تتعمق الرؤية، نجدها تتهالك وتتآكل وتكاد تختفى كليةً. وتستخدم الشخصيات لغات وأساليب مختلفة، الأمر الذى يُثير قضية فى غاية الخطورة، وهى مدى جدوى اللغة كأداة للتعبير، وهذا هو أحد الموضوعات الأساسية فى الرواية. والمؤلف كما قلنا عالِم لغة، ولذا فالموضوع ولا شك يشغل باله، وهتلر بالنسبة له ليس مجرد جزار اليهود، بل هو أيضًا القائد الذى نجح فى تحويل الكلمة من أداة للتعبير إلى أداة للتدمير، هو الذى أفسد اللغة، تمامًا كما أفسد تعذيبُ الضابط الروسى لغته فلم يُعبِّر عن ذاته، وإنما عن الخط الحزبى، تمامًا كما فعل وكيل الوزارة الأمريكى الذى استخدم كلمات عديدة معسولة ليبرالية ديمقراطية؛ ولكنه فى واقع الأمر لم يقل شيئًا. ولأن اللغة فاسدة ومغوية، نجد أن لايبر يُحذر القناصة من الاستماع لحديث هتلر، الذى يعرف أنه سيقودهم «نحو جهنم». ويُصغى البروفسور روثلنج للموسيقى، عسى أن يصل إلى لغة تعبيرية جديدة، تقهر الزمان والفساد، وتتخطى الحدود - لغة مبنية على التناسق - «هذا المحك النهائى لأرستقراطية الإنسان».

وكما قلنا من قبل، لا ترد الأحداث فى الرواية حسب ترتيب حدودها فى الواقع، وإنما يخضع ترتيبها لمنطق الرواية الداخلى، فالقصة لا تبدأ بالحدث الأول من حيث زمان وقوعه، وإنما بالحدث الأهم؛ لحظة العثور على هتلر. وتبدأ الرواية على هذا النحو (وهذه كلمات فتى صغير كان ضمن القناصة اليهود).

أنت!

الرجل العجوز يرخى شفتيه:

أنت... أهو حقًّا أنت؟ بحق السماء انظر إلى نفسك الآن، انظر إلى نفسك... أنت... هذا الذى خرج من الجحيم...

إنك حقًّا هو، أليس كذلك؟ ها نحن قد أمسكنا بك.. سيعرفك الجميع، كل العالم. ولكن ليس بعد، إذ يجب أن نَخرج بك من هنا. أنت فى أيدينا، فى أيدينا... أنت تعرف ذلك، أليس كذلك؟ لقد أسلمك الإله إلى أيدينا، لِمَ تلزم الصمت الآن؟ يا من صوته.. يقولون إن صوتك كان قادرًا على (لم يكن الصبى قد سمع هذا الصوت قط)، يقولون إنك حينما كنت تتحدث كانت تتحوَّل أوراق الشجر إلى رماد، وكان الرجال يذرفون الدموع. يقولون إن النساء حينما كن يسمعن صوتك، صوتك وحسب، إن النساء حينما كن يسمعن صوتك... ثم توقف. فآخر امرأة رآها كانت على ضفاف نهر جيارو، على بُعد عدة مستنقعات، عجوزا لا أسنان لها جالسة القرفصاء بجوار البركة الخضراء ولم تلوح لهم.

- كن بمزقن ثيابهن، لمجرد سماع صوتك.

ثم تملكه الغضب.

- لِمَ لا تتحدث؟ لِمَ لا تجيب على؟ سيرغمونك على الكلام، سينتزعون منك الكلمات انتزاعًا، أنت فى أيدينا، نحن نمسك بك، بعد ثلاثين عامًا من محاولة اصطيادك، كابلان مات، وكذا فايس وآسل. بلى، إنك ستتكلم، حتى يُنزع جلدك عن جسمك، وعن روحك.

«كان الصبى يصيح: الآن يمتص الهواء ويصيح. نظر الرجل العجوز إليه وأغمض عينيه ثم فتحهما بسرعة وقال:

أنا».

يبدأ الفصل الأول بسؤال، تتبعه عدة جُمل، معظمها غير مفيد أو ناقص، كما أنه ينتهى بسؤال، والسؤالان هما فى واقع الأمر سؤال واحد، وكأن الروائى يريد أن يربط -من البداية- بين الصيد والصياد، وبين الفريسة والمفترس، وبين هتلر واليهود.

والرواية هى محاولة للوصول إلى حقيقة ما: الذات الهتلرية واليهود، أو الجريمة والقِصَاص، أو التاريخ والأسطورة. ولكننا لا نصل إلى أية إجابة قاطعة أو حتى غير قاطعة، وحينما نصل إلى الفصول الأخيرة تتشابك الخطوط والموضوعات كلها، إذ يُقرر القناصة أن يعقدوا محاكمة لـ«هتلر»، على الحدود الفاصلة بين الأضداد المختلفة: الغابة والتاريخ، والزمان واللازمان. وهم

يُقررون محاكمته بأنفسهم، خشية أن يقع فى يد الحكومة الأمريكية أو الروسية أو الإنجليزية، أو غيرها من حكومات الأغيار (أى غير اليهود)، فيُحاكمونه على طريقتهم هم، من وجهة نظرهم هم، ثم يصدرون عليه الأحكام، ويُوقعون عليه القصاص وكأنه مجرم عادى، وبذا تضيع دلالة الحدث وتنتهى الأسطورة.

يُعِد القناصة العدة لمحاكمة هتلر، ويُعينون من بينهم مدعيًا ليقرأ الاتهام، ومحاميًا للدفاع عنه، وشاهدين، أحدهما تنكو الهندى الذى يضع كرسيًا ليجلس عليه المتهم، ثم يُعينون واحدًا منهم قاضيًا ليُدلى بالحكم.

ولكن تحدث المفاجأة الكبرى فى خاتمة هذه الرواية، التى تتناول موضوع عدم جدوى الكلمات أو حدودها الضيقة، إذ يتدفق صوت هتلر مدافعًا عن نفسه وكأنه الرعد أو السيل، أو ما شئت من عناصر الطبيعة، التى لا يمكن لأى كائن أن يوقفها! حتى يصبح المتهم وكأنه هو القاضى الذى يُحاكِم قضاته، وكأنهم هم المتهمون. والفصل الأخير من الرواية هو دفاع هتلر عن نفسه، وسنترجم أجزاء طويلة منه لأنه أهم أجزاء القصة، وأكثرها دلالة بالنسبة لنا، وسنكتفى بالتعليق من آونة لأخرى، يقول هتلر دفاعًا عن نفسه:

« إرستريونكت (أى النقطة الأولى) لأنه يجب أن تفهموا أننى لم أختر شيئًا. لم يكن الجنس المتفوق من بنات أحلام أدولف هتلر، الذى كان يحلم باستعباد الشعوب الأدنى. أكاذيب، أكاذيب. لقد تعلمت قوتكم الخفية هناك، قوة تعاليمكم الخفية، تعاليمكم أنتم، شعب مختار، شعب اختاره الله لنفسه، العِرق الوحيد المختار على وجه الأرض، وجعله الإله فريدًا دون البشر».

ثم يقتبس هتلر من العهد القديم، ويشير خصوصًا إلى بطولات يشوع بن نون، وهو بطل قومى/ دينى، يتواتر ذكره فى الكتابات الصهيونية، ويوصف بأنه حرق المدن وخربها كليةً وأباد سكانها، نساءً ورجالاً وأطفالاً، حتى الحيوانات هى الأخرى أُبيدت بحد السيف. ولذا فهتلر يرى أن كتاب اليهود المقدَّس تفوح منه رائحة الدم، ثم يُضيف قائلاً: « لقد تعلمت أن أى شعب لا بد وأن يكون مختارًا كى يُحقق مصيره، وألا يكون هناك أى شعب آخر فى نفس مرتبته؛ الأمة الحقيقية سر دفين، جسد واحد خلقه الله بإرادته، وخلق دمها الطاهر، خلقها سر الإرادة والاختيار، أن تهزم أرضها الموعودة، وتستعبد كل من يقف فى طريقها، وأن تعلن نفسها خالدة أبدية ».

ومن الواضح هنا أن المصطلح الذى يستخدمه هتلر، يُذكِّر المرء بالمصطلح الصهيونى، وبمفهوم الشعب العضوى (ڤولك) والشعب المختار، ثم يستطرد هتلر قائلاً: «لم تكن عنصريتى سوى تقليد هزلى لعنصريتكم أنتم، تقليد هزيل. ماذا يكون الرايخ الذى سيدوم ألف عام بالقياس إلى صهيون الأبدية.. فلتصدروا حكمكم علىّ، ولكن يجب أن تصدروا حكمكم على أنفسكم كذلك .. أيها المختارون!».

والنقطة الثانية التى يُثيرها هتلر نقطة فلسفية، فهو يتهم اليهود بأنهم هم الذين اخترعوا فكرة الإله المفارق، وفكرة التجاوز (ترانسندنس transcendence). ويتهم اليهودية بأنها أرسلت كذلك كارل ماركس بنزعته الطوباوية، والذى بشر بعالم جديد خالٍ من الطبقات، ومتجاوزٍ للأمر الواقع، واليهود بهذا المعنى هم الذين زرعوا ميكروب اليوتوبيا، فاليهودى كالنمو السرطانى الذى يجب استئصاله، ومن هنا كانت ضرورة الحل النهائى. ووجهة النظر التى يُفصح عنها هتلر هنا هى وجهة نظر نيتشوية نخبوية حتى النخاع، لا تؤمن بأخلاق الضعفاء، ولا بالعدالة، ولا بالمساواة، ولا بإمكانية التجاوز، كما أن إلهها ليس إلهًا مفارقًا ولا منزهًا، فهو إله وثنى متجسد فى التاريخ، وهو فى هذا لا يختلف كثيرًا عن تصور الصهاينة لدولة إسرائيل، باعتبارها القداسة المطلقة وموضع الحلول. بل إن الصهيونية فى انتقادها لشخصية يهود الدياسبورا (الشتات) تقترب إلى حدٍّ كبير من وجهة نظر نيتشه فى انتقاده المسيحية، ومن وجهة نظر هتلر نفسه فى انتقاده اليهودية. وإذا كان هتلر قد طرح الحل النهائى (بمعنى الإبادة من خلال التهجير والسخرة والتصفية الجسدية) بالنسبة لليهود، وكاد ينجح فى إنجازه، فإن الصهيونية هى الأخرى تهدف إلى القضاء على يهود المنفى تمامًا بترحيلهم إلى إسرائيل، حيث يتخلون عن دورهم التقليدى، ويصبحون أقوياء لا علاقة لهم بفكرة العدالة، ويتخلون عن الإله المفارق المتسامى، ويعبدون العجل الذهبى الصهيونى، أى دولة إسرائيل.

ثم بيَّن هتلر أن ما فعله قويل بالترحيب الخفى من الدول الأوروبية، وعند هذه النقطة يُلقى هتلر فى وجه محاكميه ببعض الحقائق عن الحضارة الغربية ككل: «أنا لم أخلق القبح، ولم أكن أسوأ القبحاء، بل إن الأمر أبعد ما يكون عن ذلك... كم عدد التعساء الصغار الذين قتلهم أصدقاؤكم (المستعمرون) البلجيك فى الغابات، إما بشكل مباشر، أو بتركهم يموتون جوعًا، أو من مرض الزهرى حينما اغتصبوا الكونغو؟ أجيبوا علىّ يا سادة، أم يجب على أن أُذكركم عشرين مليونًا، هذه النزهة الخلوية كانت قد بدأت وأنا بعد فى المهد صبيًّا... فى لعبة الأرقام

السوداء لست أسوأ اللاعبين». ثم يؤكد هتلر أن ستالين ارتكب هو الآخر جرائم تفوق جرائمه هو كيفًا وعددًا.

والنقطة الثالثة والأخيرة -التى يُثيرها هتلر- هى أكثر النقاط أهمية، فالنقطتان الأولى والثانية تُشيران إلى الصهيونية بشكل غير مباشر، أما الثالثة فهى واضحة ومباشرة.

«هذا الكتاب الغريب المسمى **الدولة اليهودية** (كتاب هرتزل والإنجيل الصهيونى) قرأته بعناية بالغة، إن كلماته جاءت من أعماق بسمارك (والعسكرية البروسية)، اللغة.. الأفكار.. وحتى النبرة نفسها، إنى أتفق معكم أنه كتاب ذكى، صاغ الصهيونية على شاكلة الأمة الألمانية الجديدة، ولكن من الذى خلق إسرائيل فى واقع الأمر، هرتزل أم أنا؟ انظروا إلى السؤال دون تحيز؟ هل كان من الممكن أن تصبح فلسطين إسرائيل.. دون مذبحة الإبادة التى قمت بها؟ إن مذبحتى هى التى أعطتكم شجاعة الظلم، التى جعلتكم تطردون العربى من منزله وحقله؛ لأنه كان يقف فى طريقكم، هذا هو الذى جعلكم قادرين على تحمل معرفة أن هؤلاء الذين قمتم بطردهم - يجلسون - يكاد يأكلهم العفن فى معسكرات اللاجئين، على بُعد أقل من عشرة أميال [من وطنهم]. مدفونين أحياء فى بؤسهم».

ثم يختتم هتلر المرافعة بهذه الكلمات:

«أيها السادة أعضاء المحكمة، لقد أخذت عقائدى منكم.. إن جرائم الآخرين فاقت جرائمى، إن الرايخ هو الذى ولد إسرائيل. هذه هى كلماتى الأخيرة.. فى وسط التردد وعدم اليقين، تظل الأمور معلقة، حتى يحين وقت كشف كل الأسرار».

وهنا تنتهى مرافعة هتلر - «التى لم يفهم كلماتها تنكو، وإنما أدرك معناها وحسب» - أى أنها مرافعة من القوة والحيوية، بحيث إن معناها يصل إلى الآخرين متخطيًا الكلمات. ولا يجيب القضاة ولا مندوب الاتهام على هتلر، ولا يُلقى المحامى بدفاعه. هل هذا يعنى أن المتهم قد أفحمهم جميعًا؟ هل هذا يعنى أنه لا يوجد دفع لما يقول؟ لا ندرى، ولا يحسم الروائى القضية، إذ تنتهى الرواية بالعالم الخارجى يحدق بالقضاة والمحامى والمتهم، وتضيع الكلمات (وربما الحقيقة أيضًا!) فى ضجيج المحركات، إذ نسمع صوت طائرة، ثم أخرى...

من هو شيلوك؟

شيلوك شخصية أساسية فى مسرحية **تاجر البندقية** لوليم شكسبير، وهو يهودى يعمل بالربا، وقد أصبحت الكلمة جزءًا من المعجم الإنجليزى، وتعنى «الرجل الطماع الشره، الذى لا تعرف الرحمة طريقًا إلى قلبه». ولا يُعرَف على وجه الدقة أصل هذا الاسم، فهو ليس اسمًا يهوديًّا، ولذا تضاربت النظريات بشأنه، فيُقال إنه مأخوذ من كلمة «شيلوه» أى العالم السفلى، ويُقال أيضًا إنه مأخوذ من كلمة «شالح»، وهى شخصية يرد اسمها فى سفر التكوين (١١/١٤ ـ ١٥).

ويتسم الفكر العنصرى بأنه فكر اختزالى، أى أنه فكر كسول، لا يكد ولا يتعب لكى يحيط بتركيبية الواقع وتعدُّد مستوياته، بل يقنع بإدراك هذا الواقع، إما على مستوى واحد أو من خلال صورة إدراكية واحدة بسيطة، أو صورة مجازية اختزالية ساذجة، فالعالم كله ذو بُعد واحد، وهو يشبه الساعة أو النبات الذى يتبع دورات طبيعية منتظمة، وهناك منهج واحد لإدراك كل الظواهر، إنسانية كانت أم مادية، والبشر دوافعهم كلها مفهومة، ويمكن تفسيرها من خلال عامل أو أكثر من العوامل المادية (فالإنسان يمكن رده إلى قوانين الطبيعة)، وكأن العالم (الطبيعة والإنسان) كيان أحادى، مكوَّن من ذرات وأرقام، كما يتصور بعض الماديين السذج والعلماء البسطاء من دعاة الواحدية المادية الكونية.

ويتَّسم الأدب العظيم بأنه يرفض هذه الاختزالية والواحدية الكونية، ويحاول أن يعود بالإنسان إلى ذاته ليدركها ويُقدرها حق قدرها، ولذا فهو يقدم صورة للنفس البشرية، باعتبارها كيانًا مركبًا، إلى أقصى حدٍّ يستعصى على التفسيرات المادية البسيطة، ولا يمكن أن ينضوى تحت القوانين العلمية الرتيبة، فالعالم بالنسبة للأديب العظيم لا يمكن أن يُختَزل فى بُعد واحد، أو أن يُردَّ إلى مستوى مادى واحد، أو أن يسقط فى صورة مجازية واحدة ساذجة. واللغة الأدبية المجازية تنفر من لغة الجبر والقوانين الهندسية؛ لأنها تتعامل مع ظاهرة مركبة، وإذا كانت لغة الجبر لغة بسيطة لا تتحمل الإبهام، فلأنها لغة تهدف إلى وصف الأشكال الهندسية،

وحركة الكواكب، وعلاقة الأرقام، والذرات، وكل ما هو محسوس وقابل للقياس. أما لغة الأدب، فتتعامل مع الإنسان فى أفراحه وأتراحه، ومن ثم فهى لغة مجازية، تحاول الإفصاح عن المفارقات والتعبير عن الشىء وعكسه فى آن واحد، وتتعامل مع المحدود، واللا محدود والمتناهى واللا متناهى، وما يُقاس وما يستعصى على القياس.

والأنماط الإدراكية العنصرية هى أنماط اختزالية تبسيطية، تُعبِّر عن كسل من يستخدمها، فهى تختزل الآخر فى كلمة أو كلمتين، وفى صورة بسيطة وفى صورة مجازية أكثر بساطة، فالآخر « غشاش » ولا يمكن الثقة فيه. والعالم سيصبح مكانًا جميلاً رائعًا فردوسيًّا لو اختفى منه هذا الآخر، فالآخر هو الجحيم وهو مصدر كل التعاسة.

ومن أهم الأنماط الإدراكية الاختزالية للآخر، والتى توجد فى كل الأدبيات العنصرية فى العالم، صورة الآخر باعتباره « حريصًا على المال » و« شرهًا بطبعه »، وهى صورة منتشرة عن الصينيين فى جنوب شرق آسيا، وعن الباكستانيين فى إنجلترا، وعن أعضاء الجماعات اليهودية فى أوروبا والعالم العربى.

وهذه الصورة الإدراكية الاختزالية كثيرًا ما يكون لها أساس فى الواقع، ولكن ما يفعله العقل العنصرى هو أنه يعزل بعض التفاصيل عن واقعها المركب، وعن أسبابها وملابساتها، ويحولها إلى بنية مجردة ونموذج إدراكى معرفى يفسر به كل الأمور. ولنأخذ تهمة الحرص الزائد، هذه التى يدعى العنصرى أنها صفة لصيقة بطبيعة الآخر، لو دقق العنصرى الاختزالى قليلاً لاكتشف أن الصينيين والباكستانيين أهل كرم فى بلادهم، وأن عقائدهم الدينية تشجع على السخاء وإكرام الضيف؛ ولذا فالحرص المتطرف ليس أمرًا كامنًا فى طبيعة الصينيين أو الباكستانيين، أو فى عقائدهم الدينية، وإن وُجد مثل هذا الحرص الشديد فيهم، فلا بد من البحث عن مصدره فى مكان آخر. ولو دقق صاحبنا العنصرى قليلاً لاكتشف أن هؤلاء الباكستانيين والصينيين واليهود، يعيشون فى بلاد غير بلادهم، وأن إحساسهم بالأمن يكون عادةً ضعيفًا، بينما يتزايد إحساسهم بالخطر، وعادةً لا يكون لهؤلاء الغرباء علاقة بالأرض أو الثوابت فى المجتمع، إذ أن كيانهم ووجودهم فى المجتمع يستند إلى الدور الذى يلعبونه، وإلى الوظيفة التى يضطلعون بها، وإلى الثروة التى يراكمونها؛ ولذا يصعب عليهم أخذ موقف متسامح من المال.

كما أن هذا الصينى الشره فى علاقته مع الأغلبية عادةً ما يكون سخيًّا جدًّا مع أعضاء

جماعته، ومع وطنه الأصلى إن وُجد. فكأن هذا الصينى الشره - فى علاقته مع الأغلبية فى المجتمع المضيف - هو نفسه الصينى السخى فى علاقته مع أعضاء جماعته، ويختزل العنصرى كل هذا ويأبى إلا أن يركز على عنصر واحد، منتزع من ملابساته الاجتماعية ولحظته التاريخية، ومنفصل عن كل زمان ومكان.

وقد قام شكسبير بتناول هذا النمط الإدراكى الاختزالى والعنصرى فى شخصية شيلوك، فى مسرحية **تاجر البندقية**، ولكن تناول شكسبير لهذا النمط الإدراكى هو نموذج جيد للأدب العظيم، الذى يتجاوز كل محاولات الاختزال التى يتسم بها الفكر العنصرى، فهو يقدم تصويرًا مركبًا لهذه الشخصية الأمر الذى جعل النقاد يقدمون تفسيرات عديدة لأبعادها وأصلها ودلالتها ويركز كل تفسير على بُعد واحد أو بُعدين، مع أن كل العناصر متداخلة، ولكن هذه هى حدود اللغة النقدية؛ إنها تقوم بتفكيك العمل الأدبى ثم تركيبه، فتقدم كل عنصر على حدة، وكأنه مستقل بذاته، على عكس العمل الأدبى الذى يقدِّم العناصر كافة فى تداخلها وتركيبيتها وتزامنها. ورغم إدراكنا لهذه العناصر كافة، إلا أننا سنقوم بتقديم هذه التفسيرات المختلفة، كل على حدة، على أن يقوم القارئ برؤيتها فى تلاحمها وتمازجها، ولن نُقدِّم هنا قراءة أدبية للنص ذاته، مسرحية **تاجر البندقية**، وإنما سننظر إلى النص باعتباره تعبيرًا عن مواقف إنسانية متباينة متنوعة، تُعبِّر عن نفسها خلال مستويات مختلفة (اجتماعية وفلسفية ونفسية وتاريخية وأدبية)، أى أن اهتمامنا ليس أدبيًّا صرفًا، إذ أننا سنستخدم النص فى دراسة هذه المواقف الإنسانية، ورغم أن دراستنا ليست أدبية خالصة، إلا أنها ستنير العمل الأدبى.

١- **التفسير التاريخى:** من المعروف أنه لم يكن يوجد يهود فى إنجلترا زمن كتابة المسرحية (فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى - حوالى ١٥٩٧م)، إلا بعض يهود المارانو الذين كانوا يقيمون هناك. (ويهود المارانو هم اليهود الذين مكثوا فى شبه جزيرة أيبريا، بعد طرد المسلمين واليهود منها، فأبطنوا اليهودية، وادعوا أنهم من المسيحيين الكاثوليك). ويُقال إن رودريجيز لوبيز، طبيب الملكة إليزابيث، والذى اتُّهم بالتآمر ضدها ثم أُعدم، هو النموذج الذى استخدمه شكسبير (وكان عدو رودريجيز لوبيز هو دوم أنطونيو، ومن هنا نجد أن أنطونيو هو أهم شخصية فى المسرحية وعدو شيلوك اللدود). ولكن المؤرخ الأمريكى اليهودى سيسل روث يذهب إلى أن شيلوك يهودى إشكنازى من البندقية. وكانت البندقية تضم فى ذلك الوقت ثلاثة أنواع من اليهود، كان يُشار إليهم باسم «الأمم الثلاث»: سفارد الشام والمارانو والإشكناز. وكان مصرحًا

للسفارد والمارانو بالعمل فى التجارة المحلية والدولية، وكانوا يمتلكون السفن التجارية ويتاجرون مع الشام. أما الإشكناز، فكان ممنوعًا عليهم الاتجار، بل لم يكن مسموحًا لهم إلا بالعمل بالربا وبيع الملابس القديمة (وهى وظيفة مرتبطة تمامًا بالربا).

٢- **التفسير الطبقى:** يذهب بعض النقاد إلى أن أعضاء الأرستقراطية الإنجليزية الزراعية (الإقطاعيين)، وكثيرين منهم كانوا يرتادون مسرح جلوب، الذى كانت تُعرَض فيه مسرحيات شكسبير، بدءوا يشعرون بآثار الثورة التجارية، وينمو اقتصاد المدن، والتضخم الذى صاحب ذلك، الأمر الذى زاد من نفقاتهم، ولكن لم تكن لديهم الكفاءات اللازمة للاستثمار التجارى، باستثناء أقلية صغيرة منهم؛ ولهذا بدأت ديونهم تزداد أكثر فأكثر. وفى الوقت نفسه، بدأت القيم التجارية التعاقدية تسود فى المجتمع، وتحل محل قيم الشرف والكرم والأُبهة، التى كان يؤمن بها هؤلاء الإقطاعيون. ويُجسِّد أنطونيو فى المسرحية المذكورة الأخلاقيات الأرستقراطية، فهو كريم يقرض أمواله بدون فوائد، يعيش حياة مسرفة، ولكنه ليس تاجرًا بمعنى الكلمة؛ لأنه غير مشغول بتراكم رأس المال. وهكذا، فإن أنطونيو يقف على الطرف النقيض من شيلوك، عضو الجماعة الوظيفية المالية، الذى لايدين بالوفاء إلا لقيمة التراكم، ولا يدين بالولاء إلا للمال. ويعرِّف شيلوك الخير تعريفًا نفعيًّا ماديًّا، حينما يشير إلى أن أنطونيو لديه من الممتلكات ما يسمح له برد الدين، فكأن حكمه عليه حكم مالى إجرائى، ينزع عنه أية قداسة، وينظر إليه بشكل موضوعى كمى غير تراحمى. ومقابل العلاقة الحميمة وكلمة الشرف -التى يؤمن بها الأرستقراطيون- هناك العلاقات الموضوعية التعاقدية، التى تؤمن بها الطبقة التجارية الجديدة، والتى يدافع عنها شيلوك فى المسرحية.

٣- **التفسير الدينى الاقتصادى:** وهناك بُعد دينى اقتصادى، يتمثل فى ظهور جماعات البيوريتان البروتستانت، من عناصر البورجوازية الجديدة النشطة، المؤمنة بتعاليم كالڤن، والتى حوَّلت الزهد المسيحى فى الدنيا من أجل الآخرة إلى زهد داخل الدنيا من أجل تراكم رأس المال، علامةً على الخلاص فى الآخرة. ولذلك، كان هؤلاء يكرهون الملذات والإنفاق وارتياد المسرح والمسرات. ويجىء شيلوك - فى هذه المسرحية - رمزا لهذه القطاعات المتزمتة الملتزمة بالتراكم وحسب، والتى تنكر العلاقات الإنسانية وخلاص الروح حتى تحقق تزايد الثروة. ولم يكن شكسبير مخطئًا على الإطلاق، فبعد فترة وجيزة استولى هؤلاء على الحكم فى ثورة كروميل، وأغلقوا المسارح كليةً. وكان من المألوف آنذاك أن يتم الربط بين غلاة البروتستانت واليهود.

٤- التفسير الدينى: ولكن هناك بعدًا دينيًّا خالصًا، فقد أشاع العهد الجديد صورة سلبية للغاية عن الفريسيين (وهى فرقة دينية يهودية ظهرت أيام المسيح)، وفى هذه المسرحية ارتبطت هذه الصورة باليهود بصورة واضحة تمامًا. ويمثل شيلوك الفريسيين بالدرجة الأولى، فهو يحترم حرفية القانون لا روحه، وهو بلا عاطفة، كما أنه يجيد استخدام الكتاب المقدَّس لتبرير أفعاله (وهى تهمة وجهها المسيح إلى الفريسيين). وأخيرًا، ارتبط الفريسيون فى الوجدان المسيحى بأنهم المحرضون الحقيقيون على صلب المسيح. ومن هنا، فإن شيلوك يُماثل الفريسيين، حين يطالب برطل اللحم، أما أنطونيو فهو كالمسيح، إذ يمثل حَمَل الإله الذى سيُقدَّم للذبح.

بل إن العلاقة بين شيلوك وأنطونيو هى مثل العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد كما يرى المسيحيون؛ فاليهودية تمثل لاهوت العدل دون رحمة، ومن ثم أصبح التعاقد والميثاق مسائل مركزية فى العقيدة اليهودية. ولكن العدل بدون رحمة -حسب رأى المسيحيين- لن يؤدى إلى خلاص، ولهذا، فإن المسيحية هى لاهوت الرحمة، التى لا يمكن للإنسان بدونها أن يصل إلى الخلاص. والمسيحية ترى أن العهد الجديد أكمل العهد القديم، بل ربما حل محله ونسخه، وأصبحت الرحمة لا العدل هى الهدف. وقد أنكر اليهود المسيح، واستمروا حبيسى العهد القديم ولاهوت العدل والقانون والتعاقد، ولكنهم يذوقون فى نهاية الأمر أشد ألوان العذاب، ويعانون فى الدنيا، وبذلك فإنهم يقفون شاهدًا على عظمة المسيحية والكنيسة. ومن هنا، فإن شيلوك يجسد العنصر اليهودى، كما يجسد التعاقدية ولاهوت العدل، فى حين يقف أنطونيو ممثلاً للمسيحية والرحمة ولاهوت المحبة.

ومع هذا، يُعطى شكسبير الفرصة لشيلوك ليُحاكم المسيحيين من منظور لاهوت الرحمة، هذا الذى يدَّعون إيمانهم به، فيُذكِّرهم بما كانوا يلحقونه به من أذى، كما يعطيه الفرصة للحديث عن الجوانب الإيجابية فى فكرة التعاقد ولاهوت العدالة، فالإيمان بالتعاقد وبالعدل هو أيضًا إيمان بأن النفس البشرية ليست منزهة عن الهوى، وأن الأمور لو تُركَت للمحبة وحسب لاختلط الحابل بالنابل، ولتحولت القيم الأخلاقية - ذات البُعد الاجتماعى- إلى تجارب نفسية شعورية. ويمكن القول بأن شكسبير يقترح علينا نموذجًا يجمع بين القانون والرحمة، وبين العدالة والمحبة، وبين التعاقد والتراحم، وبين الذات والموضوع، وبين الفرد والمجتمع.

٥- **الجماعة الوظيفية**: وقد اختلف النقاد فى تفسير موقف شكسبير من شخصية شيلوك؛ هل هو يتعاطف معه جدًّا، أم أنه يرفضه تمامًا؟ وهل شيلوك شيطان رَجيم، يجب أن نفرح لسقوطه، أم أنه ضحية المجتمع المسيحى المستغل؟ وربما أمكن حسم هذه القضية بأن ندرك أن شيلوك عضو فى جماعة وظيفية، أُوكل لها المجتمع الاضطلاع بوظيفة الربا، الذى يؤدى إلى دمار أعضاء المجتمع، أى أنه أداة دمار، ولكن عضو الجماعة الوظيفية لم يختر وظيفته، فوظيفته هى قدره ومصيره الذى اختير له، ومن ثم، فإن ما يقوله شيلوك عن نفسه -باعتباره إنسانًا أُهدرت إنسانيته- أمر حقيقى، كما أن ما يُقال من أنه أداة استغلال صماء، لا تدخل فى علاقة إنسانية مع البشر، وتحاول هدمهم، هو أيضًا أمر حقيقى. وهذه الصورة المزدوجة التى يتحدث عنها بعض النقاد هى، فى واقع الأمر، ازدواجية تُعبِّر عن علاقة أعضاء الجماعة الوظيفية بأنفسهم وبالمجتمع، فهم بشر فى علاقتهم بأنفسهم، وهكذا يرون أنفسهم، وهم أدوات فى علاقتهم بالمجتمع، وهكذا يراهم المجتمع. والواقع أن شكسبير، وكُتَّابًا آخرين من بعده حاولوا أن يتعاملوا مع هذه العلاقة فى تركيبيتها الصلبة وثنائيتها الحادة.

وشيلوك شخصية فنية، تأتى ضمن سلسة طويلة من الشخصيات الفنية، رسمها الفنان الغربى لليهود قبل وبعد **تاجر البندقية** (فاليهودى جزء لا يتجزأ من الخطاب الغربى فى مشوار اكتشافه لذاته وتحديدها). ومن أهم الشخصيات الفنية الأخرى شخصية باراباس فى مسرحية مارلو: **يهودى مالطة** (وهو شيطان صرف لا يتسم بازدواجية شيلوك). وهناك شخصية اليهودى فى رواية وولتر سكوت: **إيفانهو** وشخصية فاجين فى قصة ديكنز: **أوليفرتويست**، وشخصية دانيل ديروندا، فى رواية جورج إليوت التى تحمل هذا الاسم، والشخصيات اليهودية المختلفة فى روايات دزرائيلى. وتوجد إشارات مختلفة فى الشعر الإنجليزى عن اليهود، منذ القرن التاسع عشر على وجه الخصوص. ويُقال إن الشخصية الأساسية فى قصيدة «الملاح القديم» لكوليردج، هى أساسًا اليهودى التائه. ويتراوح الموقف من اليهود فى الأدب الإنجليزى (وفى الآداب الغربية عامة) بين الكره الشديد والحب العميق، بين النبذ والتقديس، وكلاهما موقف يستند إلى فكرة الشعب العضوى المنبوذ، حيث تتم رؤية أعضاء الجماعات اليهودية، لا باعتبارهم بشرًا لهم ما لنا وعليهم ما علينا، وإنما باعتبارهم كيانًا عضويًّا متماسكًا غير منتمٍ للمجتمع، ومن ثم لا بد من طرده.

❁ ❁ ❁