

## الجاحظ والأدب المقارن

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

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

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

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

ويمكن القول أن ضرباً من الموازنة يأتى عفواً، حين يكون التشابه بين بيتين أو قصيدتين، أو صورتين أدبيتين لمؤلفين مختلفين، أو آداب متباينة، طبيعى حين يقرأ المرء قول أبى يعقوب الحُرَيْمى<sup>٢</sup> :  
أدركتنى - وذاك أول دائى - بسجستان حرفة الآداب

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

٢ - انظر ترجمته فى: الشعر والشعراء لابن قتيبة، ج ٢ ص ٨٥٣، الطبعة الثانية، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧ م.

وأن يقرأ قول أبي تمام من بعد:  
 إِذَا عُنَيْتُ بِشَيْءٍ خَلْتُ أَنْتَى قَدْ أَدْرَكْتُهُ، أَدْرَكْتَنِي حَرَقَةُ الْأَدَبِ  
 أن يستشعر هذا التشابه، وأن يضع يده عليه، وأن يفكر فيه،  
 وفي الأسباب التي أدت إليه، وفي التفسير الأكثر قبولا لوجوده، وأن  
 يحاول تقدير قيمته وأهميته. وقد تطورت هذه الموازنات في الأدب  
 العربي، وألفت فيها الكتب، ألف الأملدي، أبو القاسم الحسن بن  
 بشر بن يحيى المتوفى عام 371 هـ - 981 م، كتابه: الموازنة بين  
 الطائيين، واستهدف به المفاضلة بين البحتري وأبي تمام... ووزان  
 القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، المتوفى عام 366 هـ -  
 769 م، أو توسط على حد تعبيره، بين المتنبي وخصومه. غير أن هذه  
 الموازنات ذات طابع جمالي بحت، ولأبيات شوارد، ولعل أبرز ما أدت  
 إليه الحديث عن «الأصالة»، وهي فكرة لم يعرفها النقد الأوربي  
 الحديث إلا في القرن التاسع عشر. حين يلتقى شاعران حول معنى  
 فلمن يكون؟ من هو صاحبه؟ أهو الذي سبق إليه أم الذي قدمه لنا  
 في صورة أدبية أكثر طرافة؟.

عندما يقول علي بن الجهم:  
 كَأَنَّ يَدَ النَّدِيمِ تَدِيرُ كَأْسًا شِعَاعًا لَا يُحِيطُ عَلَيْهِ كَأْسُ  
 ثم يأتي البحتري فيتناول المعنى في صورة أخرى، ويقول:  
 يُخْفِي الزَّجَاجَةَ لَوْنُهَا فَكَأَنَّهَا فِي الْكَأْسِ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنَاءٍ.

هل يقلل من شأن البحري أنه سبق بهذا المعنى؟ . سوف نحكم  
 لعلي الجهم، دون شك، لأنه أسبق تاريخياً، بأنه صاحب الصورة، أو  
 مالكتها بلغة العصر الحديث، ولكن الأمر ليس بمثل هذه السهولة  
 دائماً، فالمتنبى - مثلاً - وهو يشدونا بيته:

وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني إنَّ النفسَ غريبٌ حيثما كانا  
 قد قلد أبا تمام في قوله:

غريبته العلاء على كثرة الأهد لي فأضحى في الأقربين جنيبا  
 فليطل عمره فلو مات في مرو مقيماً بها لمات غريباً  
 لكن بقليل من التأمل نجد المتنبى أنقذ نفسه من شائنة التقليد،  
 حين التقط معنى أبي تمام وجاء به في خلق جديد، صورة ونظماً  
 وموسيقاً، وصاغه في بيت واحد، «وبيت أبي الطيب، كما يقول  
 الجرجاني، أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام بذكر الموت في المديح،  
 فلا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات في بلده غريباً  
 فهو في حياته أيضاً غريب»<sup>٣</sup>.

وما أريد أن اعرض لهذه القضية تفصيلاً، فليس هنا مكانها،  
 وبجسي أن أشير إلى أن الحديث في الموازنة فتح الباب عرضاً

٣- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص ٢١٩، الطبعة  
 الثانية، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي الجاوي، القاهرة ١٣٧٠هـ =

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

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

وكانت في حياتك لي عظات وأنت اليوم أوعظ منك حيا  
وكان الجاحظ استثناء فريدا من هذه القاعدة!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«العرب وفارس والهند والروم (أى الإغريق)، والباقون همج وأشباه  
الهمج»<sup>٤</sup>. ولكن مقارنات الجاحظ تعتمد، إجمالاً، على أفكار ذاتية  
أكثر منها موضوعية، وتأتي فى شكل أحكام كلية ونهاية أكثر منها  
تقريباً متدرجاً لخصائص أدب كل واحدة من هذه الأمم.

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

«قالوا— أي الشعوبية— والخطابة شئ فى جميع الأمم، وبكل

٤— البيان والبيان، ج ١ ص ١٣٧، الطبعة الأولى، بتحقيق عبد السلام هارون،  
القاهرة ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م.

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

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

٥ — الغثارة: الجهل والحمق.

٦ — الهرابنة، جمع هربذ: القائمون على بيوت النار، والكلمة فارسية.

الموابنة، جمع موبذ: قاضى الجوس، وهى فارسية أيضا.

الزمزمة: صوت لا يستعملون فيه اللسان ولا الشفة، وإنما يديرونه فى حلوقهم، فيفهم بعضهم عن بعض، ويستعمله الجوس عند تناول الطعام أو حين الاغتسال.

٧ — كاروند: كار معناها: صناعة، وهى دارجة فى العامية المصرية، وتد معناها: مديح وثناء.

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

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

«وجملة القول إننا لانعرف الخطب إلا للعرب والفرس، فأما الهند فإتيا لهم معان مدونة، وكتب مخلدة، لاتضاف إلى رجل معروف،

ولا إلى عالم موصوف، وإنما هي كتب متوارثة، وآداب على وجه الدهر سائرة مذكورة.

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

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

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

«كل شىء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه الهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتع على رأس بر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو فى حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذى إليه يقصد، فتأتيه المعانى إرسالاً، وتنشال عليه الألفاظ انشبالاً،

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

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

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

كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون، وأبى عبد الله، وعبد الحميد، وغيلان، يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعون مثل تلك السير»<sup>٩</sup>.

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

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

٩- البيان والتبيين، ج ٣ ص ٢٧ و ما بعدها.

١٠- الحيوان، ج ٧ ص ٢٩، طبعة عبد السلام هارون.

١١- المرجع السابق، ص ٧٤.

تقارن بالقصيدة العربية، ويأتي بالقضية في شكل رد على ما أثاره  
حكيم بن عياش الكلبي<sup>١٢</sup> في قوله:

ألم يكُ يملكُ أرضِ الله طرًا لأربعة له متميزينا  
لحميرَ والنجاشي وابنِ كسرى وقيصرَ غيرَ قولِ المتمرينا  
«وقد ذكرنا أن الأمم التي فيها الأخلاق والآداب والحكم والعلم  
أربع: وهي العرب، والهند، وفارس، والروم»، «فما أدري بأي  
سبب وضع الحبشة بهذا المكان. وأما ذكره لحمير فإن كان إنما ذهب  
إلى تتبع نفسه في الملوك، فهذا له وجه، ولو كان النجاشي في نفسه  
فوق تبع وكسرى وقيصر لما كان أهل مملكته من الحبش في هذا  
الموضع.. والدليل على أن العرب أنطق، وأن لغتها أوسع، وأن لفظها  
أدل، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التي ضربت فيها  
أجود وأسير. والدليل على أن البديهة مقصورة عليها، وأنّ الارتجال  
والاقتضاب خاص فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي  
تسميه الروم والفرس شعرا. وكيف صار النسيب في أشعارهم وفي  
كلامهم الذي أدخلوه في غنائهم، وفي ألحانهم إنما يقال على السنة  
نسائهم، وهذا لا يصاب في العرب إلا القليل اليسير، وكيف صارت  
العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا

١٢- هو المعروف بالأعور الكلبي، وهو شاعر مجيد كان منقطعا إلى بني أمية بدمشق ثم

انتقل إلى الكوفة، وكان بينه وبين الكيت بن زيد مفاخرة، انظر

● ياقوت، ارشاد الأريب، ج ١٠ ص ٢٤٧.

● الاغانى، ج ١٥ ص ١٢٢.

على موزون، والمعجم تمطط الألفاظ فتفيض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون<sup>١٣</sup>.

كان الجاحظ يقاتل الشعبية اتجاهها سياسيا، ولكنه لم يكن معاديا للثقافات الأجنبية، ولا يستطيع أحد أن يتهمه بالتعصب، أو بقتصر النظر، أو بضيق الأفق، وحاول - كما رأينا - أن يكون عادلا فيما يتصل بالفكر الأجنبي، وبخاصة الإغريقي، ودافع عن الشكل وليس عن المعنى، وكان حريصا على الدوام على إبراز تفوق اللغة العربية، وخصص لذلك جزءا كاملا من كتابه البيان والتبيين<sup>١٤</sup> للدفاع عنها. وحين عرض لمفهوم البلاغة، ويعنى بها الخطابة، أو الأدب الثرى بعامة إذا شئت، وحاول تحديد ماهيتها، لجأ إلى الموازنة بين ماتفهمه منها كل واحدة من الأمم الأربع التي اعتبرها جماع التحضر على أيامه:

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

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

١٣ - البيان والتبيين، ج ١ ص ٣٨٤.

١٤ - انظر دراستا عنه، في كتابنا: دراسة في مصادر الأدب، ص ٨٥ وما بعدها، الطبعة السادسة. دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥.

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

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

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

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

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

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

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

ويعمل أبو الأشعث الصحيفة يطوف بها على المترجمين، حتى يجد القادر على نقلها إلى اللغة العربية، ويورد لنا الجاحظ نص الترجمة كاملا، وندين له، وله وحده، بوثيقة جليلة القدر عن تصور الهنود للخطابة، أو البلاغة، منذ ما يقرب من ألف وثمان مئة عام، ولم يعلق الجاحظ على النص، لامفتدا ولا مضيئا ولا معترضا، ثم يبيء أبو هلال العسكري بعده، فينقل النص عنه، ويوسعه لكما وركلا، كأنما كتبه عربي وللعرب<sup>١٦</sup>.

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

١٦ - انظر: • البيان والتبيين، ج ١ ص ٩٢.

• أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ١٩.

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

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

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

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

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

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

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

لأعماله التي قام بها الشاعر الفرنسي الشهير بودلير. والواقع أن عددا من التراجم، دون أن تكون عوضا عن الرجوع إلى الأصل للباحث الحقيقي، أو المستمتع المتعمق، أصبحت أدبا رائداً في اللغات التي تُرجمت إليها، حدث ذلك مع مسرح شكسبير—مثلاً—حين ترجمه إلى الإسبانية الشاعر الإسباني الكبير خوان رامون خمينيث، الحائز على جائزة نوبل في الأدب، ومع ألف ليلة وليلة حين ترجمها إلى الإسبانية أعظم روائي إسباني على الإطلاق، في النصف الأول من القرن العشرين: بلاثكو إبانيث. وربما كانت مأساة الأدب العربي المعاصر أنه لم يجد أدبياً مرتفع القامة في لغته ينقله إليها فينقله من المحلية إلى العالمية.

ويقف الجاحظ عند الشروط الخاصة بالترجم، ويسبق فيها الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث بألف عام كاملة، فهو يرى، على نحو ما يرى النقاد وعلماء المقارنة الآن، أنه لا يكفي أن يكون المترجم عارفاً باللغة التي ينقل منها، أو اللغة التي ينقل إليها، وإنما يجب أن يكون متمكناً فيها معاً، لا في اللغة فحسب، وإنما من المادة التي يقوم بترجمتها، ليكون عارفاً بمصطلحاتها ودوران ألفاظها، فلا بد أن يكون المتوفر على ترجمة الأدب أدبياً، وعلى ترجمة الفلسفة فيلسوفاً، وعلى ترجمة العالم عالماً، وهكذا. وأن يكون أيضاً في قامة من يترجم له معرفة وتمكناً:

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

لا يؤدي أبداً ماقاله الحكيم (=الشاعر)، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيا حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيل، ويجب على الجري، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه. فتى كان رحمه الله ابن البطريق، وابن ناعمة، وأبو قرّة، وابن فهر، وابن وهيلي، وابن المقفع، مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟».

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

ويلتفت الجاحظ إلى جانب نفسى وتربوي من الأهمية بمكان، في قضية الترجمة، ودراسة اللغات الأجنبية، فيرى أن تزاحم اللغات في الرأس الواحدة يكون على حساب اللغات جميعاً، وأن التمكن من لغة يكون على حساب الأخرى، ومن الأفضل أن يوقف المرء جهده، إلى جانب لغته القومية والتمكن منها، على لغة أجنبية واحدة يترجم منها أو فيها، فن المؤلفات ماتصعب مادته، وتصعب بالتالي ترجمته، وتتطلب قدرة أكبر، وتمكناً أعمق، وتوفراً خالصاً:

«ومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضم

عليها، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منها مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليها، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كان الباب من العلم أعمس وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجماً يفني بواحد من هؤلاء العلماء»<sup>١٧</sup>. ومن هنا كان تعبيرنا الحديث: الترجمة خيانة، ولكنها خيانة جميلة ومعيبة.

•  
 أتى شئ لم يكن يحسن الجاحظ!

---

١٧- كل النصوص التي في الفقرة الخاصة بالترجمة من كتاب الحيوان، ج ١ ص ٧٥ وما بعدها.

obeikandi.com

## شاعران أمام الموت لوركا ونازك الملائكة

- ١ -

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

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

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

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

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

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

جئت إلى هذا العالم بعينين

وبدونها أمضى

يا إله الآلام العظيمة .

ثم

مصباح ولحاف

على الأرض

كم أتمنى أن أصل

حيث وصل الطيبون

— ووصلت يا إلهي !

ولكن ، ماذا بعد ...

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

بالنصيب الأوفر، تخطيطاً وتمويلاً وقتالاً، فى إخراج المسلمين من  
غرناطة، وهو أمر إن أسعد قشتالة وأثراها، فقد أذل غرناطة وأشقاها،  
ولا يزال ...

وبعد كتابه الأول نشر ديوانه الأول «القوائد» فى مدريد عام  
١٩٢١، ولما يمضى على وصوله إليها غير عامين، وهو مجموعة مختارة  
من شعره، ورغم أن موسيقاها رنت فى آذان القراء يومها بأنغام غير  
مألوفة، غريبة وسهلة، إلا أن محتواها كان غنياً، وتضمنت عدداً من  
القوائد بالغة الروعة، وجاءت أهميتها من أمرين جوهريين: أصالة  
الشاعر فى بناء قصائده، متجاوزاً الأنغام التى كان يعرفها الشعر  
الإسباني على أيامه، واحتواء كل العناصر الشعرية، من حيث  
الموضوعات والصور، مأساة وشعورا، وحتى بعض الحدس الميتافيزيقى،  
وهى عناصر تطورت عنده فيما بعد، وأخذت فى قصائد تالية صوراً أشد  
دقة وصفاء. ونلمح من خلال قصائده هذه أنه كان يقاوم بقايا  
البرناسية التى أشاعها روبين داريو (١٨٦٧-١٩١٦)، وخوان  
رامون خمينيث (١٨٨١-١٩٥٨)، وكلاهما كان على أيامه نموذجاً  
يحتذى فى الشعر<sup>١</sup>.

(١) عن البرناسية انظر الفصل الخاص بالمذاهب الأدبية فى كتابنا: الشعر العربى

المعاصر، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

وعن روبين داريو انظر: محمود على مكى، الشعر الإسباني، مجلة عالم الفكر،

المجلد الرابع، العدد الثانى، يولية- سبتمبر ١٩٧٣، الكويت، ص ٤٦٦

وما بعدها.

وعن خوان رامون خمينيث انظر: عباس محمود العقاد، شاعر أندلسى وجائزة

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

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

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

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

ولكن لوركا لم يكن شاعراً فحسب، وإنما كان أيضاً كاتباً مسرحياً عظيماً، وعدد لا بأس به من مسرحياته مترجم إلى اللغة العربية، وهذا الجانب لا يدخل بالطبع فى نطاق دراستنا هنا .

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

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

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

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

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

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

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

ديوانها «شظايا ورماد»، وصدر عام ١٩٤٩، ودافعت عنها بشدة، ولكنها تراجعت عنها فيما بعد، لم تنتكر لها تماما، وإنما رأت أنها لا يمكن أن تحمل مكان عروض الخليل<sup>٢</sup>. والحق أن قصائد الديوان لم تكن كلها من شعر التفعيلة، فقد جاءت عشر قصائد فيه من هذا اللون، على حين تنتمي بقية أشعاره إلى الأوزان الخليلية<sup>٣</sup>، وبعض هذه القصائد من البحر الخفيف، ولو أن الشاعرة كتبها على نحو راعت فيه المعنى وحده استجابة لدواعي الطباعة، فظنها الناس شعرا حرا<sup>٤</sup>. وكان هذا هو ماسلكته أيضا في ديوانها «قرارة الموجة»، وصدر عام ١٩٥٧.

وعادت الشاعرة في ديوانها «شجرة القمر»، وصدر عام ١٩٦٨، إلى نظام الأبيات الثنائية انقافية، وبخاصة في القصيدة الأولى منه، والتي حمل الديوان عنوانها، وهي حكاية مصدرها مقطوعة إنجليزية وقعت عليها في مجموعة شعرية للأطفال، فأتخذت منها نواة للحكاية عربية شعرية، وفيه قليل من الشعر الحر، وأما ديوان «للصلاة والثورة»، وصدر عام ١٩٧٨، ويحمل القصائد التي نظمها الشاعرة خلال عام ١٩٧٣ باستثناء قصيدة قبة الصخرة إذ تعود إلى آخر العام الذي سبق نظمه، فجاء كله من الشعر الحر، ماعدا قصيدة «الخروج من المتاهة»، فهي من شعر العروض الخليلي.

- (٢) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الكاملة ٤١٧/٢. ومقدمة ديوانها «للصلاة والثورة»، ص ٩.
- (٣) نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ٤١٧/٢.
- (٤) المصدر السابق، ٤١٤/٢.

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

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

وإذا كان لوركا قد اتجه إلى المسرح أيضا ، في بلد تمود تقاليد  
المسرحية إلى زمن سحيق ، فإن نازك اتجهت أيضا إلى جانب آخر  
ضرب فيه العرب بحظ وفير ، وهو النقد ، ودراسات العروض ، فكان  
لنا معها دراستها عن الشاعر علي محمود طه ، وكتابتها الذائع الصيت ،  
«قضايا الشعر العربي المعاصر»

— ٣ —

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

الإنجليزية، وهي معجبة به إلى حد كبير. ومع هذا فإن عدم اللقاء لا يحول دون المقارنة بينها، في المذهب الأمريكي للمقارنة على الأقل، وعند بعض الاتجاهات الفرنسية المعاصرة، لأن المقارنين الأمريكيين لا يشترطون للمقارنة بين أدبيين كبيرين، أو شاعرين عظيمين، أو حتى من درجة أدنى، أن يكون بينها لقاء، وأخذ وعطاء، وإنما يكفي أن يتفقا، أو يختلفا، بإزاء موقف مشترك. وهي نظرية تقوم أساساً، أو يمكن تبريرها، في ضوء ما يسمى بوحدة النبع في الفن<sup>٥</sup>.

نحن ندرك بدهة أن من السهل أن نقارن حين نضع يدنا على التأثير المباشر، أو غير المباشر، الذي وراء العمل الأدبي المتأثر، أو اللاحق، ولكن دراسة مصادر العمل وسوابقه لم تعد تمثل النموذج الوحيد للمقارنة الأدبية، لأن هذه تهتم أيضاً، وباتفاق كل المذاهب، ودون معارضة من أحد بدراسة الموضوعات في جملتها، كالموجات الأدبية، والملاحم الأسلوبية، والشخصيات، والنماذج الأدبية، والمواقف، وغيرها. فنحن نستطيع - مثلاً - أن ندرس الرومانسية الأوربية أو شعر الليل في الأدب الأوربي، أو شعر الأطلال، أو بناء الموشحات، أو مصرح الحسين في الأدب الإسلامي بلغاته المختلفة، من عربية وتركية وفارسية وأوردية وغيرها، أو أن ندرس شخصية عنترة في الأدب العربي والآداب الأفريقية، وكلها موضوعات تدخل في

(٥) بسطنا القول عن هذا الاتجاه في كتابنا: «الأدب المقارن»، أصوله وتطوره

وسناهجه، ويصدر عن دار المعارف مع نهاية عام ١٩٨٨.

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

وإذا صح أن المقارن يدرس كل ما هو مشترك ومتشابه، فيمكن أيضا أن يدرك كل ما هو جديد ومختلف، وكلاهما إذا وجد يستدعى المقارنة، ويدعو إلى دراسة الدوافع وراءه، من حيث الأسلوب أو الأفكار أو التاريخ، وقد اختار العالم الألماني أورباخ Auerbach أن يدرس فى روعة مختارات من الأدب العالمى لكى يقف من ورائها على تطور الأدب وحركة سيره .

ومثل هذا المذهب يفتح الباب على مصراعيه للحسن منهاجا فى العمل، ويكفى معه أن ينبثق فى أعماق الباحث أن بين اثنين قرأ لها، أو وقف عندهما، وجها من المشابهة أو المفارقة تتطلب المقارنة حتى يقوم بها، ويتوقف كل شىء بعد ذلك على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية، وما يتمتع به من ثقافة واسعة، ومعرفة عريضة، وموهبة نقدية رهيبة. ولكن العلم— إذا كان ممكنا أن نتحدث عن علم— لا يمكن أن يخضع لهوى فى النفس، أو مجرد حدس، وما من باحث فى الحقيقة يرى أن يقف عند هذين الأمرين، وكل ما هناك أنها يصلحان نقطة انطلاق نحو غاية، وبالاستمرار والمتابعة، والاحتكاك بالوقائع والمادة، سوف يتطور الأمر إلى إيجاب يسلك به الباحث أو سلب ينتهى إليه، وكلاهما مفيد فى عالم لبحث والدرس .

وواضح أن الحدس يعتمد بدءاً، وربما أخيراً أيضاً، على أن كثيراً من الأفكار، وحتى بعض الأساليب والتقنيات، ذات أصول بعيدة، ومشاركة، وصالحة لكل العصور، وفي كل اللغات.

انطلاقاً من هذا الواقع نعرض لموقف الشاعر الإسباني والشاعرة العربية من قضية الموت، وهو ظاهرة إنسانية، وجد مع الحياة نفسها، ولكن الموقف منه يختلف، أو يتفق، تبعاً لعوامل عديدة نفسية وبيئية، وسنحاول فيما يلي أن نعرض للظاهرة نفسها، وموقف الشعارين منها.

#### — ٤ —

يقول الكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر أوجين يونسكو: تشغلني قضية الموت منذ الطفولة، فقد سألت أمي صغيراً عن موكب جنازتي كنت أشاهده للمرة الأولى فأجابتنى: إن أحداً مات. فعدت أسأله: ولماذا؟ فردت: لأنه كان مريضاً. وفي هذه اللحظة اعتقدت أن الذي يتقى المرض لا يموت، ولكنني أدركت فيما بعد أننا جميعاً نموت، مرضنا أو لم نمرض، بل نحن نسعى حينئذ إلى الموت.. ذلك المجهول<sup>٦</sup>.

وتمضى الشاعرة فارك بالأمر بعيداً، وتحاول أن تعطي لموت الشعراء العباقرة في سن فتية تعليلاً رومانسياً، فالموت يستبق إليهم

(٦) فتحى عشرى، دقائق المسرح، ص ١٧.

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

«ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الوله الذي صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطنياً سابقاً للخاتمة المبكرة، تسوقهم إليه ملاحظتهم الحفوية لانعدام التوازن بين المبدول من طاقتهم العاطفية، والرصيد الكامل منها في كل حياة إنسانية. وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يتسرف في طاقة الانفعال».

«ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم، زواياه الثلاث هي: الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر. على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر، حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد، إنها مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية، التي ينتهي إليها في وحدة متينة لانفصام لها»<sup>٧</sup>.

(٧) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، الطبعة الرابعة، ص ٣٠٤، ٣٠٥،

وهو تحليل رومانسى وشاعرى، كما قلت، ويرتبط بالعبقريّة  
بعامة، والشعراء المبدعون فى مقدّمة العباقرة، ويجد له سندا فى مآثور  
العامة عندنا، حين يرحل الأطفال العباقرة عن الحياة مبكرين، دون  
سبب واضح نلمسه، فيتعزى الناس عن ذلك بجملّة سائدة: «كان  
مولوداً للموت!». وهو مآثور لا تزال بقاياها قائمة، فالأسر تخشى بقوة  
على النابهين من أبنائها حتى يومنا، وتتوقّع لهم الموت فى كل خطوة.

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

سُمّت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً — لا أبالك! — يأم

فالأمر لا يزال على غموضه إذن! .

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

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

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

احتل الموت مكانا رحيبا فى إبداع شعراء الجيل الأول من الرومانسيين، فمشقه عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ - ١٩٥٨)، وأولع به، ومزج أفكاره عن الموت بإدراكه الحسى، ورآه مغلّصا للإنسانية من الألم، وصاحبها حيماء، وملاذأ لكل طارق ملهوف، وخصه بقصائد كاملة فى ديوانيه، منها: الجمال والموت، والنساء فى الحياة والموت، والموت والنخيل، وخطرات فى الحياة والموت وغيرها.

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

وكان على محمود طه (١٩٠١ - ١٩٤٩)، الرائد الثالث الذي تغنى في مصر بالموت، بعد عبد الرحمن شكري والمازني، وحفل شعره باهتمام واضح بقضية الموت، وتجلّى ذلك قويا في قصيدته «صخرة المتلقى»، وفيها يعانى من التفكير فى حقائق الحياة، حيث لا يجد ما يبل ظمأه إلى المعرفة، ويرضى أسئلته الحيرى، وتترامى الحياة حوله قاتمة، تطوقه الوحدة، ويحاصره القلق، ويتساءل دون جدوى عن حقيقة الحياة والحلود. وتفويض قصيدته «الله والشاعر» بخواطر حادة عن الوجود و الموت والألم، وفيها يمزج بين عواطفه الثائرة وقلقه الحسى، وهى قصيدة تلتقى معها، فى جوانب منها، قصيدة نازك الملائكة «مأساة الحياة»، من حيث المضمون، ومن حيث الشكل، حيث يستقل كل بيتين بقافية متميزة، وهى مشابهة أظن، وأود، أن غيرى قد تعرض لها فى هذا الكتاب <sup>٨</sup>.

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

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

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

— ٥ —

كيف يرى الشعراء، بعامه، ظاهرة الموت؟

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

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

نعم، إن الموت لا يوجد، نحن لانعرفه تجربة على الإطلاق، وإنما يوجد فى عالم الإحساس فحسب، وحيث يمكن أن نعيشه — وياه من تناقض! — وليس بوسعنا أن نموت حقا، ثم نعبء عن موتنا، لأننا حين نميا لانعرف الموت ولا نمر به، وحين نموت لانكون هنا، وليست لدينا قدرة على التعبير، هذا إذا كنا فى حالة تسمح لنا بأن نعبء عما مررنا به.

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

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

على فراشه، فيتحدث عنه في اللحظة التي يتبأ فيها للرحيل، أو حين يندمج عاطفة، وشعورا، وذاتا مع من هو مشرف عليه.

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

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

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

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

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

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

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

الأول والثانى قليل ، أو لا يتأتى ، واحتمال الصدق فى الموقف الثالث أقل ، ومجالات التباكى والصنعة أفسح مجالاً ، وأرحب طريقاً .

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

#### -٦-

اخرتونا أن نتحدث عن الموت عند الشاعرين الكبيرين ، وليس بينهما تلاق مادى — كما قلنا — وإن تشابها إبداعاً أحياناً ، واختلفا فى أحيان أخرى ، وهما — على أية حال — حين يلتقيان تماثلاً ، أو يتباعدان افتراقاً ، يتحركان على الدوام كل فى واقع أمته ، وتحكم حركته تقاليد الأديبة .

وأول ما نلاحظه فى هذا المجال إصرار كليهما على موضوع الموت ، وهما فى سن باكراً ، وعمق تناولهما له ، فهو يشغل مساحة واسعة من دواوينها الأولى ، ويطوقها الحزن على اختلاف فى الكثافة بينها ، كما لو أن الأفعال أحكمت على حياتهما فلا يعرفان للنسيان سبيلاً . فلا يوجد ديوان لأى منها خلا من ذكر الموت ، يجرى مقصوداً أو عرضاً أو طرفاً فى صورة ، لافرق فى ذلك بين ما أبدعاه أولاً أو جاء بعد

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

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

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

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

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

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

الشباب وتحنّته بأن حياتها ربما تنقضى قريباً، وتموت الألمان على شفيتها قبل أن تقول كل ما عندها ثم تندفع، أوتدفع نفسها إلى حب الحياة رغم الموت، فإذا عاشت، وقالت كل أشعارها، لا بأس أن يجيء الموت ساعتها فلم يبق في الوجود ما يغيرها:

رُبِّمَا تَنْقُضِي حَيَاتِي قَرِيبًا وَتَمُوتِ الْأَلْمَانُ فِي شَفْتِيَا  
قَبْلَ أَنْ أَسْمَعَ الْحَيَاةَ أَنَا شَيْءٌ سَدِي وَيَصْفِي سَمْعَ الْوُجُودِ إِلَيَا  
رَبِّمَا لَسْتُ أَعْلَمُ الْآنَ شَيْئًا فَلَأَعِشْ فِي أَنْتِظَارِ مَا يَكُونُ  
وَلَأَحِبَّ الْحَيَاةَ مَا شِئْتُ مِنْ أَجْدٍ لِي نَشِيدِي وَإِنْ رَمَتْنِي الْمُنُونُ

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

فإذا ما أتممتُ لحنِي كما أهد سوي فإذا أريدُهُ من حياتي؟  
ليس في الكون بعد شعري ما يُؤد سري فؤادي فرحياً بالممات  
سوف ألقى الموت المحبَّبَ روحاً شاعر ياً يحبُّ صمكت التراب  
وفؤاداً يرى الممات شباباً للمنى والشعور أتي شباب  
سوف ألقاك غيرَ محزونةٍ يا موتُ في ميعة الشباب الغريد  
وعزائى أُنَى تركتُ ورائى لحنى السرمدى ملء الوجود

لست وحدى التى تموت ومازا لت شباباً لم تسقه الأنداء  
تعمت هذه الحياة فكم قد مات فى ميعة الصبا شعراء

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

فراشة،

سعيدة أنتِ!

لأنك فوق سرير الأرض

تموتين نشوى من الضوء

أنتِ من الأرياف

تعرفين سر الحياة،

وحكايات المغامرات القديمة،

تلد أعشاباً نشعُ

أنا عندك أمانة" محفوظة .

فراشة ،

سعيدة أنت !

لأنك تموتين تحت دم قلب  
أزرق كله ،

ضوء الله الذى يهبط ،  
والشمس تتسلل منيرة .

فراشة ،

سعيدة أنت !

لأنك تشعرين ساعة احتضارك  
بكل ما فى الزرقة من ثقل .

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

كلُّ حىٍّ يمُرُّ

عَبْرَ أبوابِ الموتِ ،

يمضى مطأطئاً الرأسِ ،

أبيضَ المظهرِ راقداً ،

مفكراً يتكلم

بلا صوت ...

حزيناً ،

يلقهُ الصمْتُ ،

دثارُ الموتِ .

وما إن يقرر هذه الحقيقة حتى يعود إلى الفراشة من جديد :  
ولكن ، أنت .. أيتها الفراشة الفاتنة ،

تموتين حين تُهريقين حركتك ،

وتستحيلين صوتاً ، ضوءاً صافياً .

فراشة ،

سعيدة أنت !

لأنَّ الروحَ المقدَّسَ نفسه ،

يلقاك في دثاره ،

الذي هو الضوء .

فراشة ،

يا نجمةً عازقةً

فوق الحقولِ النائمة

صديقةً الضفادعِ من قديم

والخواجهزِ المظلمة ،

قبركُ من ذهب ،

في أشعة الشمسِ المتراقصة ،

تجرحك في حلاوة ،  
 بعد الصيف ،  
 وتحمل الشمس روحك ،  
 لكي تصنع منها ضروءا .

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

تمنيتُ — يا فراشة ! — لو كان قلبي  
 يسبحُ فوق الحقول الخالدة ،  
 يموت على مهل ، مغثياً ،  
 عبر السماء الزرقاء الجريحة  
 وعندما يلفظ أنفاسه الأخيرة  
 فإن امرأة أتخيلها  
 ترفقه بيديها  
 فوق التراب .  
 ودمى فوق الحقول ،  
 ليكن وردتاً ، وطمياً حلوا  
 حيث الفلاحون المتعبون  
 يُعملون فؤوسهم .

فراشة،  
سعيدة أنت !  
تجرحك سيوف الزرقة  
الخفية .

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

—٧—

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

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

إذا متَّ

أتركوا باب الشرفة مفتوحاً.

الطفل يأكل برتقالاً.

(أراه من شرفتي)

والحصّاد يحصد القمح

(أحس به من شرفتي)

إذا متَّ

اتركوا باب الشرفة مفتوحاً.

أما فازك الملائكة فأحست بأنها بين فكي الموت فعلا، إثر إصابتها بحمى شديدة، أحست معها بأنها على حافة الرحيل، توشك أن تدرج على أول سلام العالم المظلمة. وهي في صورها هنا تقف في الجانب المقابل للوركا تماما، ذلك أن الشاعر الإسباني — كما ألتحنا — كان يتحدث من خارج حلبة الموت، أما الشاعرة العربية فعلى حدوده، ومن ثم كانت رؤيتها له أقرب، وإحساسها به أعمق، ومن ثم تباينت

مشاعرهما تماما، فلوركا هادىء متأمل، يرى رحيله، أو آفا مثله، لا يوقف عجلة تقدم الحياة، وجاءت أبياته قصيرة شأن الأبيات التي تحيىء عملة بالحكمة والمثل، واتجه إلى قضيته مباشرة بلامقدمة ولا رموز.

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

ها أنا بين فكسى الموت قلباً لم يزل راعشاً بحب الحياة  
وعيوناً ظمأى إلى مُتج الكون تناجى مفاتن الأمسيات  
لم أزل برعما على عُضن الدهر سر جديدة الاحلام والأمنيات  
فحرام أن تدفن الآن يا موت شبابي فى عالم الأموات

.....

ها أنا عند هوة الزمن المظلم بين الأموات والأحياء  
من ورائى صباى بين الأنشايه يد ولهُو الطفولة الحسناء  
وأمامى وادي المنايا قبور فى ظلال المنية الخرساء  
أفق راعب رهيب المعانى ضم أرجاءه الدجى اللانهاى

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

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

عندما أموتُ

ادفوني مع قيثارتى

تحت الرَّمْل .

عندما أموت

بين أشجارِ البرتقالِ

والريحانِ

عندما أموت

ادفوني إن أردتم

فى دَوْرَةَ الهواءِ

عندما أموت !

.....

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

عرفتكُ فى ذهولِ تَهْجِيْدِي، وقرنفلِ أكداس

عرفتك فى اخضرار الآس

عرفتك عند فلاح يبعثر في الثرى الأغرّاس  
وتزهر في يديه الفاس .

عرفتك عند طفلٍ أسودّ العينين

وشيخ ذابليّ الحدين

عرفتك عند صوفيٍّ ثرىّ القلب والإحساس

عرفتك في تعبدٍ راهبٍ في خشعة القُدّاس

عرفتك ملء موج البحر يركض حافى القدمين

وأهداب العيون الرزق واستفراقة الشفتين

عرفتك في صدى الأجراس

عرفتك ملء ليلٍ يُمطرُ الدنيا

خيوط رؤى ، وعطر نَعاس

وتلقى في طريقي الورد أكداساً على أكداس

وتسقينى بأعلى كاس .

وكان لوركا في أعوامه الأولى فتى يفيض بالشك في حقيقة

الموت والحياة الأخرى ، وما يتصل بهما ، في مواجهة التقاليد المحافظة

التي تحيطه ، وهي شكوك يمكن القول ، دون مبالغة ، إنها تنتاب أى

شاب حساس وذكى في أعوام شبابه الأولى ، ومن هناك بثت يعقب

الجليد ، وحياة تزهر من جديد :

هل سينوب الجليد

عندما يحملنا الموت ؟

أم ستكون بقدر تلويح أخرى،  
 وورود ثانية أروع جمالا؟  
 هل سيكون مثا السلام  
 كما علمنا المسيح  
 أم سيكون مستحيلاً أبدا  
 حل المشكلة؟  
 وإذا خدعنا الحب؟  
 من يتفح فينا الحياة  
 إذا أغرقنا الشفق  
 في لجة الخير الحقيقي  
 وربما لا يوجد،  
 والشر الذي يخفق من قريب؟  
 وإذا انطفأ الأمل،  
 وبدأت بابل،  
 أي سراج سوف يضيء.  
 على الأرض الطريق؟  
 وإذا أصبحت الزرقة أملاً  
 ماذا تكون البراءة؟  
 وماذا يصبح القلب  
 إذا لم تكن للحب سهام؟  
 وإذا كان الموت هو الموت،

ماذا يكون حال الشعراء  
والأشياءُ النائمةُ  
التي لا يذكرها أحد؟

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

عندما كنتُ طفلاً قالت لى  
جَدَّتِي الغلبانَةُ ذات يوم:  
عندما أموتُ سوف أمضى  
على الأوراقِ الأشدَّ طراوة  
للأشجارِ الأعلى قامة.

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

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

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

تنهّد الحلزونة

وتبتعد ذاهلة

تنضح غموضاً وحيرة،

فما يتصل بالخلود وتصيح :

الطريق ليست له نهاية .

ربما من هنا

يلغون النجوم،

ولكن بلادتى السميكة

تحول دون وصولى .

لا يجب أن أفكر فيها .

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

هل فهمت الحياة كى أفهم الموت وأذنومن سره المكنون

لم يزل عالمُ المنية لفرزا عزَّ حلاً على فؤادى الحزين  
 فليكنْ يا حياةً لن أسأل اللبى ل عن السرِّ فاحكى كيف شئت  
 امنحىنى عمرَ الزهورِ فلن أبى كسى ومدى الأيام لى إن رغبت  
 ولم يرد أمر البعث فى قصائدها الأولى التى عرضت فيها للموت ،  
 وهى العزاء الأقرب الذى يلتمسه البسطاء ، ممن لا يودون أن يفلسفوا  
 الكون أو يتأملوا أبعاده ، أو يفوضوا فى أعماقه ، فالإنسان يحمل جسداً  
 ذاوياً ، ويسلمه حاملوه للظلام والتراب والأحجار . ويعودون لدنيا  
 أسرارها لاتنتهى :

أى غيب أن يذبل الكائن الحى ويندى شبابُه الفينان  
 ثم يمضى به محبوه جثا نأ جفثه الآمال والأحان  
 ويُنيمونه على الشوك والصخر بر وتحت التراب والأحجار  
 ويعودون تاركين بقايا ه لدنيا خفية الأسرار  
 هو والوحدة المريرة والظل مة فى قبره الخفيف الرهيب  
 تحت حكم الديدان والشوك والرم ل وأيدى الفناء والتعذيب

كذلك نلمح عند الاثنين روحاً مَعْرِيَّةً ، إن صح التعبير ، وهى  
 الإيمان فلسفة أو أخذاً بالظاهر ، بأن الإنسان عندما يموت يتحلل ، ثم  
 لا يلبث أن يسهم ذرات فى بناء الحياة وتجديدها ، وتقويتها ، ودون  
 إيغال فى الفلسفة لأن هذا ليس مكانها ، فأرسطو ومن نحا نحوه من  
 فلاسفة المسلمين ، كانوا يؤمنون بقدم العالم قداماً زمانياً ، أى أن وجوده  
 لم يسبق بعدم ، لا قداماً ذاتياً ، فإن قدمه ليس مستمداً من ذاته ،

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

صاح! خَفِّفِ الوطءَ مَا أَظُنُّ أديمَ الأرضِ إلَّا من هَالِكِ الأجسادِ

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

جثمانك يمضى إلى القبر،

خالياً من المشاعر.

فوق الأرضِ الشهباءِ

ينبتق فجر،

وتخرج من عينيك قرنفلتانِ حراوان،

ومِنْ نهديك زهرتانِ بيضاوان فى لون الثلج

ولكن حزنك العظيم سيمضى مع النجوم،

نجمة أخرى، جديرة بأن تبحر البقية وتكسفها.

ونلتقى بالفكرة نفسها عند نازك الملائكة فى أشعارها الأولى،

فدماء الموتى تغذى أشجار الصفصاف:

وغدا من دمى غداؤك يا صفـ صاف، ياتين، أئى ثأر رهيب

وتتغذى حدائق القصور التى قامت إلى جوار القبور من دماء الموتى

الذين تحتوهم:

وَزَرَعْنَا زهورنا واتَّخَذْنَا من دماءِ الموتى غذاءَ الزهور

هناك لونا من الموت يعرض لها كل من لوركا ونازك الملائكة :  
الموت الطبيعي ، وأسبابه بيولوجية ، ويحىء وليد الحياة نفسها ، والموت  
العنيف ويتجاوز حدود الحياة نفسها ، ويحىء من خارجها ، ليزقها ،  
ويصطدم معها ، ويدخل حدوده فى نطاق الأخلاق والقانون ، ويختلف  
عن الأول جذريا ، اختلافا يحدده الفرق بين الفعل «مات» وبين  
«قتل» أو «اغتيال» ، أو «أعدم» أو ما فى معناها .

وكلا الشاعرين عرض لها ، مع تفاوت بينها فى الاختيار  
والتفصيل ، فحديث نازك عن الموت الطبيعي أكثر دورانا ، وأشد  
تفصيلا ، وأوضح حنانا ، على حين يفضل لوركا الحديث عن الموت  
العنيف ، وشخصياته لامتوت فى فراشها ، سواء ما كان منها حقيقيا  
كمرثيته الشهيرة لمصارع الثيران شانجه ميخياس حين صرعه ثور فى  
الجلبة ، أو ما كان ابتداء من صنعه ليجعله مركبا لفكرة أو صورة .

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

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

مَيِّتًا بَقِيَ فِي الشَّارِعِ ،

وَخَنَجِرٌ فِي صَدْرِهِ ،

لَا أَحَدٌ يَعْرِفُهُ ،

يَا لارتعاشِ المصباح

يَا أُمَّيْ !

يَا لارتعاشِ مصباح الشارع

الصغير!

لأحد يستطيع أن يطلّ في عينيه ،

مفتوحتين على الهواء القاسي ،

أى ميتٍ بقى فى الشارع ،

وَخَنَجِرٌ فِي صَدْرِهِ ،

وَلَا أَحَدٌ يَعْرِفُهُ .

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

ونشرت الرعب والفرع والمآسى والحكايات، حظيت من مشاعر الشاعرة بالنصيب الأوفى، فوصفتها لنا تفصيلاً، ورثت بغداد الضحية، وكتبت عن النهر العاشق، ومن بين ذلك كله يهنا رثاؤها لغريق لأنها الصورة التي تلتقى فيها مع مرثية لوركا السابقة، وإن كان القاتل فى الحادثين مختلفاً، ولو أن بينهما فارقا فى التصوير، فلوركا يتاح من واقعته الخالصة، ونازك ترتوى من رومانيتها الطافحة، ومن منهجها فى الشعر أيضاً، فلوركا يومىء، ونازك تقدم لنا الكثير من التفاصيل:

هيكلاً يغطس حيناً ثم يطفو	تائهاً تحت دُجى الليل الحزين
بشرهَذَا ترى؟ أم هو طيفٌ	ليت شعرى، يادياجى، ما يكون
آه يا شاعرتى، هذا غريقٌ	فاحزنى للجسد البالى الممزق
راقداً تحت الدياتجى لا يُفِيق	والسنا من حوله جفن مؤزق
يا لبيتٍ لم يودَّعه قريبٌ	فهوفى النهر وحيداً متعب
مابكى مصرعته إلا غريبٌ	هو قلبى ذلك المكثب
يارياح الليل رفقاً بالرفات	واهدنى، لا تُقلقى جسم الغريق
حسبه مامزقت أيدى الحياة	فليكن منك له قلبٌ صديق
ولتكن، يا نهر، أمواجك حضناً	يتلقاه وقلباً مشفقاً
ولتكن، يا نجم، أضواؤك عيناً	تسكب الدمع على من غرقاً

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

كالحياة العربية، حفلت بألوان من الصراع السياسي، وبين يُغتالون أو يعدمون كل يوم في سبيل مبادئهم. وقد عاصر لوركا ذلك كله، وعاش فترة من حياته تحت ظل نظام عسكري دكتاتوري أوسع حرية من أي نظام شبيه عندنا، وأمضى بقية عمره في ظل حكم جمهوري فتح للمواطنين باب الحرية على مصراعيه، ومع ذلك لانقف في شعره على ذكر هؤلاء الذين ذهبوا شهداء وضحايا، رغم أن بعضهم كانوا رفاقا له في أفكاره، أو أصدقاء في حياته، أو أندادا له في مهنته، وحتى إذا لم تكن الحياة السياسية العنيفة تشده إليها، فإن التعاطف الإنساني يمكن أن يحرك داخله، وبخاصة أن تقاليد الشعر الإسباني تعرف رثاء الباكين، وهو نفسه بكاه جلة من كبار الشعراء، إسبانيا وغيرهم، حين ذهب ضحية الموت العنيف.

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

في دُجى الليل العميق  
رأسه النشوانُ ألقوه هشيا  
وأراقوا دمه الصافى الكريما  
فوق أحجارِ الطريق .

وعقابيلاً الجريرة  
 حملوا أعباءها ظهر القدر  
 ثم ألقوه طاماً للحفر  
 ومتاعاً وغنيمة

.....

وصباحاً دفنوه  
 وأهالوا حقدهم فوق ثراه  
 عارهم ظنوه لن يبقى شذاه  
 ثم ساروا ونسوه.

.....

ومن القبر المعطر  
 لم يزل منبعثاً صوتُ الشهيد  
 طيفه أثبت من جيش عتيد  
 جاثم لا يتقهقر

.....

وسيبقى في ارتعاش  
 في أغانيها وفي صبر النخيل  
 في حطى أغناينا في كل ميل  
 من أراضينا العطاش

.....

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

### — ٩ —

ثمة أمران تباعد فيها الحال بين لوركا ونازك وهما: القبر والدم. لقد وقفت نازك أمام القبور طويلاً، وكان حديثها عن الدم، وتصورها له، يأتى قليلاً وعابراً. أما لوركا فعلى النقيض منها تماماً.

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

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

تركت دمي يجري  
كى يلحق بك!

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

فى وسط لهيب  
سكاكين «البيطة»  
جَمَلَهَا دَمٌ يناقض لونها

تلمع كالأسماك .  
 ضوء ورق قاس  
 يقص في الأخضر الحامض  
 شعوراً غاضبة  
 ووجوه فرسان .  
 في قبة من شجر الزيتون  
 امرأتان عجوزان تبكيان  
 ملائكة سودا أحضرن  
 مناديل وماء وجليد  
 ملائكة ذات أجنحة عريضة  
 من سكاكين «البسيطة» .  
 خوان أنطونيو المونتلى  
 يتدحرج ميتاً فى المنحدر،  
 وجسمه ملئ بالزنابق ،  
 ورمائه فى صدغه .  
 والآن يمتطى صليبا من النار  
 فى طريقه إلى الموت .  
 القاضى وجنّد من «الحرس الأهلى» ،  
 يقلّمون عبّر أشجار الزيتون ،  
 اللّثم المراق ينث  
 أغنية حية خرساء !

— سادتى: جنود «الحرس الأهلى»:

هنا حدث ما يحدث دائما،

أربعة رومانين ماتوا

وخمسة من قرطاجنة.

عَصْرَتَيْنِ مَجْنُونِ

ووشوشات ساخنة

تسقط مغشياً عليها

فوق أفخاذٍ جُرْحها الفرسان.

وملائكةٌ سود تطير

عبر سماء الغرب.

ملائكةٌ لها ضفائرٌ عريضة،

وقلوبها من زيت.

وهذه القصيدة بعامة ذات طابع كوني، لأن قوة الدم تجعل الكون يرتعش فهي صرخة يائس من الحياة. وفي مواجهة هذه الصرخة يبحث لوركا عن قوة كونية أخرى، تقف في مواجهتها، ولقيها في القمر.

وفي مرات كثيرة يصور لنا مشاهد صراع صامت، ومأساوى، بين الدم أحمر ساخنا، محتدا ساعة الاحتضار، وبين القمر بارداً، وشاحباً، وجامداً، وتتقابل القوتان، وتتعارضان، وتحاول كل منهما أن تدمر الأخرى فى قوة. وتحمى المحاولة فى مرات أخرى نشيدا معتماً،

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

وفى مراثية إجناسيو شانجه ميخياس مصارع الثيران، يجعل دمه  
المراق شخصية تحتضر، يائسة، تحاصرها الأفكار المرة، وتطلب من  
القمر أن يحرقها:

لا أودّ أن أراه!  
قلّ للقمر أن يحبىء،  
لا أودّ رؤية الدم،  
دم إجناسيو فوق الرمل،  
لا أودّ أن أراه.  
والقمر من حين لآخر،  
جواد من سحب هائلة،  
وميدان النوم الأشهب،  
وأشجار الصفصاف على الحواجز،  
لا أودّ أن أراه لأنّ ذكرياتى تحترق.

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

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

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

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

وقهقهة، فظة، باردة كجؤ القبور  
تردها شفة حاقدة وراء المصـور  
ويمجى القبر عنها صورة من الصمت والوحشة والكآبة، وطالما  
ضجت منها الشاعرة وتحدثت عنها:

لم أجد غير وحثية اليأس  
صمت مثل صمت القبور  
والقبر سجن:

لن يرى بعد ذلك الضوء لن يد  
شق فى سجن قبره عطر زهره  
وعمق السكون قبر:

لم يدركوا أن هوانا اندثر فى عمق قبر السكون  
ويتردد كثيرا فى شعر نازك تصوير ظلمة القبر وبشاعتها، ويأخذ

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

أى قبر أعددت لي؟ أهو كهف ملأ أنحائه الظلام الداجي  
وليس القبر مظلم وصامتا فحسب، وإنما تغشاه برودة قاتلة، ألفت  
بلفظها مطلقا، لتشمل فى اتساعها الزمهرير بجانبه المادى والمعنوى:

جسدُ الرجلِ الحَيِّ فى قبرِهِ الباردِ

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

مانفُعُ أكداسِ الترابِ جميعها الآن ينفجرُ الترابُ الغاصبُ  
الجثَّةُ الظمأى التى أودعتها بالأمس والوجهُ الكئيبُ الشاحبُ  
الآن ينفجران نارا حيةً ويسابق الإعصارَ روحى الصاحب  
والآن ينبثقان من قلبِ الثرى ويعودُ لى الأملُ الجميلُ الذاهبُ

ما وراء هذا التناقض؟

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

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

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

أما لماذا وقفت هي طويلا عند القبر ولم يقف به لوركا، فتفسيره عندي هو اختلاف صورة القبر المادية في الشرق والغرب، وارتباطها بالحالة النفسية لكلهما. فنحن ديننا وتقاليده لانعطي أهمية كبرى لمدفن الجثة بعد الموت، وكل ما يطلب لها سرعة مواراتها، وإذا استثنينا أضرحة كبار العلماء والأولياء وهي تمثل استثناء لآترضاه طوائف كثيرة، فإن الأغلبية الساحقة توارى الجسد التراب في أبسط حالة دون تحوط له، أو حتى حماية من ذرات التراب.

وتقام الجبانات الإسلامية في الصحراوات غالبا، وتأخذ شكلا

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

## - ١٠ -

لكن الشعراء يتباعدا كثيرا فى البناء الفنى وطريقة التصوير، ذلك لأن كلا منها تحمكه تقاليد سابقة ضاغطة، وجو أدبى يحيطه ويتمثله، ولا تحرر لها منه كلية، ومذهب أدبى تحمكه قواعد معينة، يتبعانها عفوا أو مرديين.

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

لحظة الموت لحظة ليس من ره      سبها فى وجودنا المرّ حامى  
وسياتى اليوم الذى نحن فيه      ذكريات فى خاطير الأيام  
كل رسم قد غيرته الليالى      كل قلب قد عاد صخرا أصما  
دفنت عمرنا السنين كأن لم      غملاً الأرض بالأناشيد يوماً

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

وتمرُّ أصداءُ الحياةِ ضحىً بوسادِكِ المحزونِ والأسفا  
صوتُ المؤذنينِ كم سهرتِ له ما باله في مسمعيكِ غفا؟  
ما بأكِ رعشتهُ تمرُّ على قلبِ تناسى كيف أفسُ هفا  
ما بالها لاذتْ بغزبتها ومضتْ تياكبي حولك «النجفا»  
تبكى وترسُمُ في انتفاضتها صوتاً يبيتُ الليلُ مترجفا

أما لوروكا فقد سار بداهة على تقاليد الشعر الإسباني العريقة،  
التي تجعل من القصيدة كُلاً، وأضاف إليها ما تمثله من التراث  
الشعبي الأندلسي حوله، وأعانه على هذا أنه لا يعبر عن انفعاله بالموت  
مندجبا في أحزانه وأحداثه، وإنما يفعل به، ويبدأ في تصويره، وهو  
خارج الحدث فعلا. ومن ثم تحيء قصيدته بناء تختلط فيه المأساة،  
والصورة المركبة، والأسطورة الشعبية، والحركة السريعة، ويرى الموت  
إنسانا عبوسا، يتحرك صحبة بطانة عاتية، ويشيع الحزن في السماء  
والأفلاك والسهول، وبين الأشجار، ويبيع المصائب للجميع، ويبدو  
ذلك واضحا في قصيدته «القمر والموت»، وهي من أوائل شعره:

للقمر أسنأك من عاج،  
أى عجوز حزين يطل!  
إنها القنواتُ الجاققةُ،  
والحقولُ بلا خُصرة،  
والأشجارُ حزينة،  
بلا أعشاش.

السيّد الموتُ مقطبُ الجبين ،  
 يتنزه عبّرَ أشجارِ الصفصاف  
 ومعه بطائنه العابثة  
 وأشواق نائية عنه .  
 يمضى يبيع ألواناً  
 من الشمع والمصاب ،  
 كجتيّة في حكاية ،  
 ردىء وداهية ،  
 واشترى القمرُ الرسوم  
 من الموت .  
 فى هذه الليلة المضطربة  
 كان القمرُ مجنوناً .  
 وخلال ذلك أضْمُ  
 صدرى العابِس  
 على حفل بلا موسيقى ،  
 مع خيام من الظل

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

قرطبة  
 بعيدةٌ ووحيدةٌ .  
 مَهْرَةٌ سوداءُ ،  
 وقرٌّ كبيرُ ،  
 وزيتونٌ فى خُرْجى .  
 ولو أننى أعرفُ الطَّرِيقَ ،  
 لكنى لن أبلغَ قرطبةً أبداً .  
 خلال البكاءِ وَعَبَّرَ العواصِفِ  
 مَهْرٌ أسودٌ ، وقرٌّ أحمر .  
 الموتُ ينتظرُ إلى  
 من أبراجِ قرطبةِ ،  
 آى ، يالطولِ الطريقِ !  
 آى ، من مهري الباسلِ !  
 آى ، من الموتِ ينتظرنى  
 قبل أن أصل إلى قرطبة .  
 قرطبة  
 بعيدةٌ ووحيدةٌ .

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

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

ثيرانُ الماءِ العديدة،  
تناطقُ الفتيان،  
الذين يستحمون في الأضواء،  
بقرونها المتأرجحةً .  
والمطارقُ تُغنّي  
فوق السنادين حاملة،  
تمشى وتتكلّمُ نائمة،  
وأرقُ الفارس،  
وسُهدِ الحصان ..

.....

الشاعر الحقيقي يُبدع، وأكثر من ذلك يتنبأ، وهو رسول السماء الذي يعمل لنا الضياء، وكلما كان عظيماً كان ضوءه باهراً، والاقتراب منه عاشياً، وقد حاولت جهدي أن أقترّب من قمتين، تنتميان إلى أمتين مختلفتين، وأملى ألا أكون قد فقدت وسط الضياء بصري ولا بصيرتي!

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