للروح قلعة

قراءة في «ورد الفصول الأخيرة» لمحمد إبراهيم أبو سنة

(١) قراءة النموذج وقراءة الشعر:

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

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

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

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

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

(أ) مفهوم الشعر:

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

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

«إذا كانت الخيبة والفشل يلاحقان الحب والمجد، فإن الشعر لا يصبح مجرد عزاء مقهور لذوات لا تجد السلوى في عالم يتهاوى. وإنما يصبح الشعر القلعة التي تعتصم بها الروح، تتأمل موقفها، وتتمكن على رسم الخرائط وتحدد استراتيجيتها الخطيرة لمقاومة دحرها»[1].

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

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

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

وتتخذ الروح صورة الملك، أو الأمير، أو القائد، الذى يخطط فى قلعته لحرب دفاعية «مجيدة». وهذه الصورة التخييلية، فى مستوى مفهوم الشعر، انبثق منها صور تخييلية شعرية، أوضح ما تكون فى آخر قصائد «حديقة الشتاء»: «مأساة بطل تراجيدى».

ولكن، يظل الفعل فعل «مقاومة»، لذا لم يتحول الشاعر إلى نبى، أو عراف، كما تحول عند شعراء آخرين. ويظل الفعل فعل «تخطيط استراتيجى»، لا إجراء عمليا محددا، وليس ذا صورة نهائية حاسمة. وهو، فى النهاية، تأمل للروح؛ فإذا وجد القارئ صعوبة ما فى شفرة الشعر الموجه بهذه التصورات فإنه يستطيع، فى يسر، أن يرد علامات الشفرة إلى موقف الروح المتأملة داخل القلعة المحاصرة بعالم يتهاوى متجرد من الحب والمجد، فتنفك له الشفرة، وينكشف المعنى.

يقول أبو سنة بتقرير أقوى وأوضح:

> «إن الشعر يجعل ما هو تاريخى وجزئى أبديا وكلياً، وليس هذا إلا لأنه يصل إلى صورة الحقيقة الخالدة من خلال تجسدها فى العابر والمحدود»(٢).

القطع، والتعميم، أوضح ههنا. والقبض تتنازعه ثنائيات جلية، التاريخى والأبدى، الجزئى والكلى، الخالد والعابر، المتد (؟) والمحدود. هى عينها الثنائيات التى لمسنا وجودها فى ثنائية الحب والمجد منذ قليل. هى أقطاب الموقف الشعرى بوصفه «عملية»، أو حركة بين أقطاب.

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

ويتم للشاعر اكتشاف الحقيقة الخالدة وقد تجسدت في الظرف السياسي التاريخي، بما تعنيه كلمة ظرف من استيعاب لمحتوى مظروف، تعنيه كذلك فكرة «الجسد» إذ يصير ظرفاً للروح، فإن الشاعر، في سيكولوجيته الخاصة، يبدأ تعاليه عن التاريخي، الجزئي، العابر، المحدود، إلى اللانهائي، الكلي، الخالد، غير المحدود: إلى الروح المقاومة لدحرها. ههنا قلب الخطاب الشعري، وصورته المركزية، ههنا، تنفصل القصيدة عن الوقائع، وإن تكن مضطرة إلى الإيماء إليها لأنها منبع آلياتها السيكولوجية. ههنا، تمتلىء الشفرة الشعرية بصور تجتهد في أن تحيط بصورة مركزية من جوانب شتى:

الروح الملكية تقاوم دحرها في قلعة الشعر.

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

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

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

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

«ليس صحيحاً يا بيرون
أن العالم شيء تافه
فالأحزان الفادحة على القلب
والأمل الخائب عند خريف العمر
والميلاد المتعسر عند الفجر
والفرح الأخضر في أوراق الحب
والدهشة في عين الطفل

.....

ليست أبدا هذى الأشياء

يا بيرون بالشيء التافه

حين نموت

لا من أجل المجد

بل من أجل العار

حين يحاصرنا سخط الزمن النهار

.....

حين يفاجئنا الحظ

يمنحنا كنز الآمال

ثم يجئ الموت

فى نفس اللحظه

يصبح مراً طعم الأشياء

لكن ليس صحيحاً يا بيرون

أن العالم شيء تافه

وبه هذا الالم الفادح» (٤) .

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

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

الموقف دقيق. بيرون يرى أن العالم تافه لأن الفن يقف في مقابلة، في عالم الشراء الخالد، يقوينا على احتماله. هو قريب من المعنى التعويضي الذي أنكره أبو سنة، لأنه يرى أن العالم، بالامه كلها، التي هي علامة التفاهة عند بيرون، وعلامة الغنى عند أبو سنة، يجسد الحقيقة الخالدة، حقيقة الروح المناضلة لكي تقاوم دحرها. الفن ليس عزاء؛ الفن تأمل للروح، اعتصام، تخطيط، فعل للمقاومة. والحب، من ثم، ليس مهرباً، الحب تفتح الروح، نموها، بالرغم من الموت الذي يلتهم الأشياء.

(٣) تقليب الشفرة:

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

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

وهناك صورتان لتحقيق هذه البنية الدائرية.

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

من معجمها، فى نوع من التداعى، مفردات أخرى، تنتقل القصيدة بينها، تحملها واحدة إلى أخرى، فى تبادل، أو تناسخ، أو تخارج، تصير معه القصيدة تجاوراً من الصور، تعيد التأمل فى المفردة الأولى، فيتكشف النص، وتتكثف الرؤية، وتتكاثف المفردات والصور.

الصورة الثانية، وهى الأبسط، إنشاء حركة ثلاثية داخل النص، تبدأ بحركة ما، من مثل الالتفات إلى الذاكرة، أو النبش فى الماضى، يعقبها حركة أخرى، مثل التنبه إلى أزمة الحاضر، أو أخطار اللحظة الحية، لينتهى إلى حركة استشراف لمستقبل يشبه الذاكرة، أو عودة صريحة إلى الحركة الأولى، على نحوٍ ما، لتنتهى القصيدة والذات الشاعر لم تطفر بنفسها طفرة تخرج بها من عالمها، أو قلعتها؛ وكيف لها أن تسعى إلى الخروج من قلعتها وهى حمى الروح، وملاذها، ومأمنها؟!.

(٤) الحركة الثلاثية:

تبدأ قصيدة «قالت الريح» بقول على لسان الريح، يمتد على صفحتين من الديوان، يخلو من حروف الروى، أو من قافية واحده تشد أجزاءه معاً، فى وقتٍ تصف فيه الريح العالم وصفاً تقريرياً، فتكون أقرب إلى العالم الذى يحاصر الذات خارج قلعتها، فكأن غياب القافية الموحدة الروى يتسق دلالياً مع اضطراب العالم، وفقدانه التناغم، من جهة، ومع وظيفة الريح فى الدلالة على العالم التى تجعلها دالاً وصفياً لا غنائياً، يشير إلى العالم لا إلى الذات الشاعرة، فكان غياب القافية الموحدة الروى علامة على ضعف حلول الشاعر فى الريح، وانفصالها عنه، إذ تنطق، بداية، بصوتها لا بصوته، وتلتفت إلى العالم لا إليه. وليس بغريب أن تكون القوافى، والنظام الصوتى للنص كله، علامات دالة على المعنى الكلى للنص، محملة بهمومه، تجرى فى مجراها، وتتجانس معها.

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

بنوع من حلول الذات الشاعرة في الريح الناطقة، أو بنوع من توحدهما، الذي يتم في بطء وتدرج، فيبدأ النص بحثه عن القوافي المتجاوبة الروي، فيصل إلى «ميم» في «على سطح جذع قديم»، يجاوبها ميم أخرى في «في حلم قلب يتيم» (ص٢٣)، ولكنها أتت بعد إحدى عشرة تفعيلة، في نوع من التباطؤ، والتثاقل، فيلجأ النص إلى القوافي المتعاقبة، كأنه ينشيء حُمّى في بحثه عن التناغم، والتوحد، مع تكرار الاستفهامات. فنجد اللام في:

«تسكن جوف الظلال
حرة في الرمال» (٢٣)

ثم في: «تصبو لما لا ينال
غارق في المحال» (ص٢٤)

ثم في: «في رؤوس الجبال
شمسنا في الزوال

.....

والأسى في اكتمال» (ص٢٤)

منتقلاً من «الطبيعة»: «الظلال، الرمال»، إلى الذات وحلمها المستحيل: «لا ينال، المحال»، إلى اجتماعهما معاً: «المحال، الزوال.. اكتمال»، في التقاء غريب بين السعي الحثيث للقوافي، والسعي الحثيث للروح نحو الحلول في الريح، أو الحلول في العالم:

«زهرة في أقاصي الحديقة
غابة في أقاصي الخريف
هذه الذاكرة
ملعب للطيوف
وسحاب شفيف» (ص٢٦).

وههنا لم يعد النص في حاجة إلى القوافي المتعاقبة لتنشيء حرارة اللقاء بين الروح والريح، بل صار المقطع تناغماً صوتياً متجاوباً موزعاً على الحرفين المتضادين: الذات والعالم؛ فالشاعر صار زهرة، والعالم غابة، وقلعة الشاعر

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

«مال عطف الجميلة
وانثنى فى دلال
كل شىء يبوح
بالذى لا يقال»(ص٢٧)

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

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

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

«اصمتى
جنتى
واتركى وردتى
تنتشى لحظة

قبلما يحتويها
الذبول» (ص٢٨)

الصمت، تلك الكلمة التى تحاول أن تستوعب عالم الروح فى قلعتها المغلقة، فى صدفتها الصلبة، صارت لحظة ظهور صوت الشاعر، يقول، لا تقول الريح. وها هى ذى الوردة مضافة إلى الشاعر لتعلن أن الزهرة التى افترضنا من قبل أنها منتسبة إلى الشاعر، تضاف إليه صراحة. وها هو ذا الشاعر يقول إن لحظة الحلول، وتجلى الروح، وانكشاف الحقيقة الخالدة الكامنة فى العالم، لحظة عابرة تنطفىء بسرعة، لأنها كالشمس - فى تقديرى - لا يستطيع أحد أن يحدق فيها طويلاً، أو لأنها محاصرة بالعالم، تبدو وراء الأسوار فى لحظة الرمى، ثم تختفى سريعاً قبل أن تصيبها سهام الحياة. إن صورة الروح المحصنة بالقلعة تستطيع أن تفسر لنا هذا الذبول المتوقع، كذلك يفسره استبدال صوت الشاعر بصوت الريح، وظهور الشاعر ظهوراً مباشراً، وإزاحته عالم الريح، والزهرة، والمرأة. ههنا يمتلك الشاعر، حرف روىّ واحداً حاسماً. ويمتلك وعياً يفسر لنا الأمر كله، ويضع لنا قانوناً عاماً للعلاقة بين الشاعر والطبيعة، هو ما أسميناه بالحلول، مستعيرين المصطلح الرومانتيكى المعروف. يقول الشاعر:

«ما الذى قد تقول
الرياح؟
غير ما قد تقول الجبال
ما الذى قد تقول الجبال؟
غير ما قد تقول البحار؟
ما الذى قد تقول البحار؟
غير ما قد نقول؟
ساعة للرواح
ساعة للوصول

ساعة للفناء

ساعة للحصول» (ص٢٩).

هذا هو القانون. إن مفردات الطبيعة تنطق بوعى الإنسان؛ لأنه يحل فيها، أو لأن الحقيقة الخالدة تتجسد فيها، مثلما تتجسد فى الإنسان روحاً.

لنلخص الموقف.

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

ومع ظهور الروح بدأت رحلة مع سلسلة من المفردات الشفرية تتغير فيها القوافى، تتباعد حيناً، وتتقارب حيناً، بمقدار سعى الروح لأن تبث صوتها فى صوت الريح.

ومع ظهور صوت الشاعر، اتحدت القوافى فى روى واحد، واتحد الصوت مواجهاً عالمى الروح والطبيعة معاً، مفسراً العلاقات كلها.

هى حركة ثلاثية دائرية ينتهى الموقف عند بدايته. ذلك بأن الشاعر فى النهاية قد اكتشف أن ما يقوله هو ما تقوله الطبيعة عينه، وقارن الختام بالمطلع:

«قالت الريح .. وهى تأوه ..

.. لا شىء يبقى ..

.. ولا شىء يفنى ..

ولكنها عتمته تتبطن بالنور» (ص٢١).

إنه الإدراك نفسه لتلاقى الأضداد الذى جعل الشاعر يجمع الرواح بالوصول، والفناء بالحصول.

لم يحقق الشاعر طفرة جديدة.

أعاد فحسب اكتشاف قلعته.

هذه الحركة الثلاثية ليست مقصورة على «قالت الريح». هى منتشرة فى الديوان، أستثنى نصوصاً أربعةً أشير إليها عما قليل. وأقترح الآن عليك أن

تقرأ «حوار مع الصمت»، أولى قصائد الديوان، مقسمة إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله «عرش الشجن» (ص٩)، وهو قسم موحد القافية، ورويه نون ساكنة، يعتمد على صيغة الاستفهام الحائر: «هل له أن ...»، تتكرر، وفيه صوت الشاعر يتساءل عما يمكن أن يفعل فى خطاب مأزوم لأن متلقيه لا يشغله الموعد الذى لم يحن الذى يشغل الشاعر. والقسم الثانى يبدأ من قوله: «وحده يتحاور والريح» (ص٩)، وينتهى عند قوله «ينشر الآن احلامه فى مرايا الذهب» (ص١٣)، وهو قسم متغاير القوافى، وصفى، ينهل من معجم الطبيعة. ولعلك تلاحظ أن ظهور الريح فى مطلع هذا القسم - إذا قبلت تقسيمى للنص - قد صاحبه الانتقال من القافية الموحدة الروى، إلى القوافى المتعددة الروى، شأن القسم الثانى من قصيدة «قالت الريح»، وليس ببعيد أن كانت حروف الروى تغيب غياباً لو كان الصوت المسموع صوت الريح عينها. أما القسم الثالث فيبدأ من قوله: «إنه يتلفت» (ص١٣) بدلالة هذه الجملة على الانتباه من حميا الحوار مع الريح، وتسلسل رموز الريح، والنور، والزهر، والصخر، والليل، وما إليها، ليعود إلى الانفصال عن الريح الذى كان عليه أول النص، وهو يتأصل حيرته، ولكنه، هذه المرة، فى القسم الثالث الأخير، «يرقب هذا الفضاء المقنع بالصمت»، فيدرك «الغياب»، و«أسراره»، و«أسواره»، و«أغواره»، و«الحجاب»، والباب الغامض الذى يدخل فيه السحاب، ويخرج منه. هذا ما كان يدركه منذ البداية وهو يتساءل عن أزمة الخطاب، وقدرته على نقل أسرار الغموض. ولكنه الآن يواجه ما أدركه بدايةً بوضوح أكثر. إنها حركة دائرية تنتهى حيث تبدأ، وهى كذلك تبدأ حيث تنتهى.

(٥) النص السلسلة:

أشير إلى أربعة نصوص موحدة الصوت، موحدة القافية، موحدة الموقف، هى: «وحده الشاعر يبكى» (وهى تائية)، و«القمر العابر» (وهى بائية)، و«مكابدات الكائنات الوحيدة» (وهى فائية)، و«مملكة الآلهة العمياء» (وهى ميمية).

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

في «وحده الشاعر يبكي» نجد موقفاً بسيطاً، هو موقف الشاعر يبكي وسط عالم ضاع فيه الحلم والأمنيات، وبقي العذاب، والموقف لا يتغير، ولا ينفك إلى مواقف فرعية ينساب النص في مجرى كل فرع، أو كل رافدٍ منها، ثم يعود إلى مجراه الأول، بل إن الأفرع كلها تتجمع في المجرى الأول، وتتداخل، فلا ينقسم. لذا تتكرر صيغة «وحده الشاعر (يفعل)»، بعد العنوان، ثلاث مرات، لتصنع نوعاً من الوحدة بين الأجزاء، يدعمها تكرار صيغة الاستفهام التي علمنا شيوعها عند أبو سنة، تأتي في صيغة «أي رعد يقصف»، «أي برق يكشف»، «أي جذر كامنٍ يستسقي»، «أي وعد تخفيه»، في تكرار رباعي يتداخل مع صيغة «وحده الشاعر يفعل»، ومع صيغة «عل شيئاً» في «عل جذراً يتلوى»، «عل حلماً يركب»، ومع تكرار صيغة التوازن في الجملة الواحدة بين الأضداد توازناً تركيبياً، فالشاعر في جحيم الكلمات، وسط دغل من أساطير تداعت، وما كان نضيراً قد غدا يباساً (ص١٩)، والورد الذي كان مشعاً أكلته الظلمات (ص١٦)، إلى آخر هذا التوازنات في بناء الجملة بين الأضداد، ترصد تحولات الأشياء من حال إلى نقيضه. كل هذا مع وحدة القافية التائية يتسق مع وحدة الموقف في حركة سلسلة من الدغل (فلتذكر الغابة فيما سبق)، إلى السحاب، والظلال، والفجر، والليل، والتفاح، والصخر، والورد، والقناديل، والرعد، والبرق، إلى آخر هذه السلاسل، التي يوحدها صوت واحد:

«وحده الشاعر يمضي
في اتجاه اللحن» (ص١٨)

كأنه يمضي في اتجاه توحيد الموقف، وتكثيف الشفرة، وتقطير العالم، في لحن واحد، يدور في مدار إيقاع واحد، بدأ بالشاعر يبكي في عالم متداع، وانتهى به يسأل باكياً كأول أمره:

«أي وعدٍ
في ضمير الغد
تخفيه
عيون الشاعر

الباكى

وحزن الأغنيات» (ص٢٠).

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

« - ونقول:
بأن الوحدة قاسية
لكن الأقسى منها
أن تلقى من لا تألفه» ص ٥٩

ليصير النص، بعد هذا، سلسلة من أفعال المكابدة للوحدة، موحدة الصوت، فى منزع غنائى أشارت إليه من قبل كلمتان «الأغنيات»، و«اللحن»، ينتهى دوما إلى إيقاف النمو السردى للموقف.

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

الواقع عنده مدينة آلهة عمياء:
«بل تلك قلاع

سقطت
كانت تتباهى بالسحب
الراقصة على شرفات
- براءتها» (ص ٧٧).

إنها صورة القلعة التى نعلم دورها المركزى. الشاعر يقرأ المدينة فى صورة القلعة، لكنها قلعة ساقطة. فالقلعة تستطيع أن تفسر شفرة الصور. القلعة متصلة بالسحب، وبالبراءة. ولك أن تقارن بين رقصة القلعة البريئة، ورقصة ليلى فى الماخور، لتكتشف أن ليلى قد خرجت من رحم القلعة، وأنها صارت صورة جديده من القلعة الساقطة.

هى سلسلة الصور المتداعية فى واقع متداع.

ولا يختلف الموقف فى «القمر العابر»:

«وقفت على جفن الغيوم
تلملم الورد الذى
نثرته فى قلبى» (ص٥٥)

من السهل أن نقول إن هذا بيت من الكامل سداسى التفعيلات، ونضع بعده البيت الثانى:

وأنا ألوذ بصمت جدرانى وأصطنع الرزانة أى زلزالٍ على دربى

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

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

ولكن الصوت المسموع، في نهاية الأمر، صوت الشاعر المحدث، يدل على حضوره بالنظام التوزيعي للكلمات طباعياً. وبالصلة الشفرية التي ينبني عليها نصه. هذه الآن امرأة تلوح لرجل في وحدته، داخل جدران، ربما كانت لقلعة نائية. ولكن المرأة سوف تصير شيئاً آخر في سلسلة من التحولات أو التناسخات:

«قمر تنزل يمشي
فوق أغندة ظمأى
تئن ....
وجَدْ البدرَ
في اللعب
رفت على كبدي
رفيف حمامةٍ خضراء» (ص٥٦).

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

«جاءت إلى جدبي
وما هطلت
بما حملت
- تلك الغيوم ...

سوى نار على حطب
أشكو عذابى
للاه
ليس يرحمنى
يا ضيعة الرمل
يشكو غيبة السحب» (ص٥٨)

فهى، الآن، صارت سحابة، وهو أرض مجدبة، رمل، ولكن السحابة، أو الغيوم، ألقت عليه ناراً، لا رياً، فصار لها حطباً. ثم صارت، على عادة الشعر العربى، رجلاً لاهياً، لا تغزلاً بالمذكر، وإنما لأنها، مع كونها جنة - والجنة أنثى - ، فهى حلم - والحلم ذكر. وبهذا التأويل، وبغيره، ندرك أن هذه المرأة ليست امرأةً على الحقيقة، أو ليست أمرأة على النوع، ولكنها ذات اتساع دلالى جعلها من جديد سحابة.

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

إنها تحققات شتى للروح.

(٦) مشكلة المرجع:

يبدو الموقف السابق كله، فى صورتيه، موقفاً مجملاً. نذكر العالم مرجعاً لفهم القلعة المحاصرة، ولا نشير إلى مكان محدد، أو زمان محدد، مثلما تشير «رقصات نيلية» إلى مصر تحديداً بذكر النيل. لذا من السهل أن يظن القارئ أن الشاعر فى قلعة تشبه البرج العاجى لا يختلط بالناس، ولا يعيش همومهم. ولكن الرسالة المرادة من هذا الخطاب الشعرى هى أن مأزق الروح يلخص الهموم اليومية جميعها. ولأجل إيضاح هذه الرسالة يأتى الشاعر بنصوص ذات إحالات مرجعية بعضها تراثى مثل قصيدته «بكائية إلى أبى فراس الحمدانى»، أو مثل إحالته السابقة إلى مجنون ليلى، وبعضها معاصر مثل قصيدته «سؤال فى الموت إلى فؤاد كامل»، ومثل «الذئب الصربى الواغل فى الدم» التى يختم بها ديوانه. قد تجد فى «الذئب الصربى ...» مبالغة أو نوعاً من شعر المناسبات، وسط سيل من قصائد كتبها الشعراء باكين إبان العدوان الصربى على البوسنة. ولكن هذا النص سوف يظل علامةً على أن القصيدة، كل قصيدة فى الديوان، لا تنفصل عن هموم الأحداث الجارية. فلتذكر فى ديوان «حديقة الشتاء» قصيدتيه

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

بالإضافة إلى هذا التأويل، فإن النص المباشر يظل جارياً في مجرى أبنية النصوص الأخرى. فالقصيدتان القديمتان غنائيتان أحاديتا الصوت تكرران، أسلوبياً، الأبنية النحوية للجملة. أما نص «الذئب الصربي..» فحركته مثلثة يمكن تقسيمه إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله: «يولغ في أنهار دماء البوسنيين رادوفان» (ص٩٥). وفيه الحديث عن رادوفان الذي يمثل الحقد تمثيلاً يجعله ضداً للحب الذي طالما هام به الشاعر، وهذا القسم تتماسك أجزاؤه بنون قبلها ألف التأسيس، روياً واحداً للقسم. ومع مطلع القسم الثاني تتداعى صور النساء المسلمات اللواتي يشبهن الملائكة، وقد نالهن القتل الفظيع، فصرن مقروءات في ضوء شفرة المرأة الملاك. وهذا القسم ملتصق بالواقع المشوه، لذا ارتبكت فيه القافية، وتبدد الروي، وضعف التناغم، وتشتت اللحن، ولكن الراء المسبوقة بألف التأسيس في هذا القسم سرعان ما تتسلل إلى القسم الثالث بداية من «جيشك هذا الوالغ في الدم» (ص٩٨)، وتصير روياً موحداً يتماسك فيه القسم الثالث بما يستدعيه من سلسلة صور، تعلن الرفض والإصرار، أو التمسك المستمر بقلعة الروح. ويحتفظ الشاعر، إلى نهاية النص بالنون الأولى ليشير بها إلى رادوفان، إلى الحقد، في حين تصير الراء، في مقابلها، مشيرةً إلى عالم الحب، في تضاد دلالي صوتي.

يريد الشاعر أن الروح حين تتمسك بقلعة الحب لا تهرب من مواجهة الحياة

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

الهوامش:

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

(٢) السابق نفسه.

(٣) نفسه.

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

(٥) هكذا تترجم عادة Childe Harold's Pilgrimage ، ولكن الكلمة الأخيرة تقبل أن تجعل رحلة تشايلد هارولد نوعاً من الحج الروحى والعقلى. انظر:

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

(٦) Ibid, P. 191.

(٧) Ibid, P. 189.

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

Ibid, P. 124.

(٩) أبو سنة: ورد الفصول الأخيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧ - ص ٢٢. وإليه تشير أرقام الصفحات فيما يأتى.