الباب الثانى

دراسات تطبيقية

- الشعراء وإشكالية الموت
- الشعراء والزمن
- نزع القداسة عن العالم: معدلات العلمنة كما تتبدّى فى ثلاث قصائد
- الأناشيد الوطنية
- بعض الموضوعات الكامنة المتواترة : فى شعر المقاومة الفلسطينى (حتى عام ١٩٨٠م)
- الهايكو فى اليابان وفى مصر: دراسة فى أقصر قصائد شعرية، وفى شعر محمد هشام
- بدر توفيق، شاعر اللحظة الفذة
- وليد الهليس ولصوص دم الفقراء
- قصائد ويتمان البرجماتية
- من المذهب الإنسانى إلى ما بعد الحداثة

obeikandl.com

obeikandl.com

الشعراء وإشكالية الموت

حينما نقول إن هذه القصيدة عن الحب أو عن المدينة أو عن الموت، فنحن فى واقع الأمر لا نطلق حكمًا أدبيًّا أو جماليًّا، أو حتى فكريًّا، بل نكون قد قمنا بتصنيف العمل على أساس الموضوع الظاهر وحسب. وهُوية العمل الفنى، ومعناه المحدَّد، وسماته الفريدة لا تفصح عن نفسها من خلال الموضوع الذى يتناوله، وإنما من خلال طريقة المعالجة والبناء الكُلِّى الذى يتبدى فى عشرات التفاصيل، مثل الصور الشعرية، ونبرة المتحدث فى القصيدة، والكلمات المستخدمة والموضوع الكامن الذى يضفى على العمل الوحدة ويربط بين تفاصيله وبين شكله ومضمونه؛ ولذا فالتصنيف حسب الموضوع الظاهر يختزل الأعمال الأدبية، ويفقدها هُويتها وفرادتَها وثراءها، بل ويعزلها عن التجربة الإنسانية الحية التى يحاول العمل التعبير عنها.

وتعالج هذه الدراسة مجموعة من القصائد التى تتناول موضوع الموت، وسنكتشف سويًّا كيف أن كل شاعر يتناول الموضوع نفسه بطريقة مختلفة، تعبر عن تجربته بكل ثرائها وفرادتها وخصوصيتها، رغم أن الموت هو الموت. ولن نتبع منهجًا واحدًا فى قراءتنا لهذه القصائد، بل سنغير منهجنا النقدى حسب ما تتطلبه القصيدة موضع البحث. ولكن فى جميع الأحوال كان تركيزنا على النص الأدبى نفسه، ولذا أتينا بالنصوص الكاملة للقصائد موضوع الدراسة، كما أننا حاولنا دائمًا أن نركز على النقطة التى يتقاطع فيها الشكل (الصورة- النبرة- البنية إلخ) مع المضمون.

❁ ❁ ❁

ولنبدأ بقصيدة الشاعر الإنجليزى الرومانسى «بايرون»، وهى بعنوان: «يا من اختطفك الموت»:

يا من اختطفك الموت وأنت بعدُ فى رَيْعان الجمال،
لن يضغط عليك رَمْسٌ ثقيل،
وإنما ستتماوج الورود ببواكير أوراقها
فوق قبرك الأخضر،
وسيتمايل شجر اللبلاب فى حزن رقيق.

وكثيرًا ما ستقف ربةُ الحزن إلى جوار ذلك الجدول
الأزرق المتدفق، منكسةً رأسَها،
لتغزوَ الفكرَ العميق بأحلام كثيرة،
تتوقف متمهلةً، وتخطو فى خِفَّةٍ؛
يا لَلوالهة التعسة! كأن خطواتها ستقلق الموتى!

كفى، فنحن نعلم أن الدموع لا تجدى،
وأن الموت لا يُلقِى للأسى بالاً، ولا يسمعه.
ولكن، هل سيردُّنا هذا عن الشكوى،
أو يخففُ من دموع نائح؟
وأنت – يا من تسألنى أن أنسى،
نظراتك شاحبةٌ، وعيناكَ دامعتان!

القصيدة مَرْثِيَة قصيرة تتناول إشكالية الموت بشكل مباشر، وتقترح فى الوقت نفسه بعض الوسائل لتجاوز الحزن (وهذا الموضوع متكرر فى معظم المراثى). يقترح المقطع الأول أن الموت إنما هو التحام بالطبيعة؛ ولذا فحين يُوارَى الجثمانُ فى الأرض، فلن يضغط عليه رَمسْ (أي: تراب) ثقيل، إذ إن قبر الفقيد سيكون أخضر، تتماوج فوقه الورود ببواكير أوراقها، ويتمايل عليه شجر اللبلاب فى حزن رقيق. وحينما تظهر ربة الحزن فى المقطع الثانى، وقد نكست رأسها، يؤكد لنا الشاعر أن خطواتها لن تقلق الموتى؛ لأنهم صاروا فى منجاة منها، فالموت لا يأتى إلا مرة واحدة! أى أنه ينجح مرة أخرى فى تجاوز أحزانه.

ويستمر الشاعر فى موقفه هذا فى المقطوعة الثالثة، فيؤكد أن الدموع لا تجدى، وأن الموت لا يلقى للأسى بالاً ولا يسمعه، مما يعنى تقبلاً كاملاً لحقيقة الموت. ولكن كل شىء ينهار فجأة، فمهما أدركنا حقيقة الموت النهائية بشكل عقلانى، ومهما رضخنا للحقيقة الإنسانية، فإن دموعنا مع هذا لن تغيض! فإذا كان الموت نهائيًا، فإدراكنا هذه الحقيقة لن يخفف من أحزاننا، ولذا فالشاعر يختم القصيدة بهذين البيتين الحزينين:

وأنت يا من تسألنى أن أنسى،
نظراتك شاحبة، وعيناك دامعتان!

ولا تختلف كثيرًا مرثية شللى « أغنية » فى رُوحها عن القصيدة السابقة، وإن كانت تعبر عن رؤيتها الحزينة بطريقة مختلفة:

جلستْ أنثى الطير تبكى إلْفَها
فوق غصن عارٍ فى فصل الشتاء،
زحفت فوقها الرياح المتجمدة،
وزحف تحتها الجدول المتجمد.

ما من ورقةٍ فى الغابة الجرداء،
ولا زهرةٍ فوق الأرض،
والجو يكاد يكون تام السكون
إلا من صوت الطاحونة.

يحاول شللى فى هذه القصيدة الغنائية القصيرة أن ينقل إلينا إحساسه بالموت من خلال منظر واحد محدد المعالم، خالٍ من الألوان والحركة، يلفه السكون تمامًا، منظر غابة فى فصل الشتاء زحفت فوقها الرياح المتجمدة، وزحف تحتها الجدول المتجمد، فالسكون هنا يعنى الموت. وهذا ما يؤكده الشاعر فى المقطوعة الثانية، فكما أن الرياح المتجمدة زحفت فوق الغابة الجرداء، فلا توجد ورقة خضراء واحدة فيها، وكما أن الجدول المتجمد زحف تحتها، فلا توجد زهرة واحدة فى الأرض.

فى وسط هذا الموت الذى تُحسُّ وَطْأتَه نسمع صوتين اثنين: واحدًا فى أول القصيدة: أنثى الطير تبكى إلفها، وآخرَ فى آخرها: صوت الطاحونة. فكأن صوت الطاحونة هو صدًى لبكاء أنثى الطير! وهكذا ربط الشاعر بين أحزان الطبيعة وأحزان الإنسان، وأعطى لكلٍّ منها ثِقلاً وكثافةً من خلال ربط الواحد بالآخر، وهو بهذه الطريقة عبر عن حزنه بدون أن يسقط فى العاطفية الرجراجة.

ويتميز الشعراء الرومانسيون بمحاولتهم الابتعاد بقدر الإمكان عن التقاليد الأدبية الكلاسيكية والأنواع الأدبية السائدة؛ ولذا فقد كانوا يقلدون أشكالاً من الشعر الشعبى مثل «البالاد» (قصيدة تغنَّى، بمصاحبة رقص، وكثيرًا ما تكون قصة شعرية). ومثل هذه الأنواع الأدبية لم يكن يستخدمها كبار الشعراء فى القرن الثامن عشر (العصر الكلاسيكى الجديد أو النيو كلاسيكى). وهذه القصيدة ليست بالضرورة «بالاد»، ولكنها تحمل كثيرًا من ملامحها. ولعل من أهم سمات «البالاد» أنها تتناول موضوعات كونية مثل عناصر الطبيعة والموت. كما أن الحبكة فى مثل هذه القصائد تكون بسيطة وتحولاتها فجائية. وهذه هى أيضًا بعض سمات القصيدة التالية للشاعر الإنجليزى وولترسكوت وهى بعنوان «كبرياء الشباب»:

«ميزى» المتعجرفةُ تتمشى فى البكور،
فى الغابة،
والكروان الحلو يجلس على الشجيرة،
يصدح بالغناء الفريد.

خبرنى، أيها الطائر الجميل،
متى سأتزوج؟
- عندما يحملك ستة من الشباب الجسور،
إلى الكنيسة.
ومن سيشاطرنى فراشَ عرسى، يا طائرى؟
اصْدُقنى الخبر.
- حفار القبور أشيبُ الرأس
الذى يحفر القبر عندما يأتى الحَيْن.

الدودة المؤتلقة فوق القبر والحجر
ستضىء لك نورًا ثابتًا،
وستغنى البومة من قمة برج الكنيسة:
مرحبًا، أيتها السيدة المتعجرفة.

تبدأ القصيدة بموقف أسطورى تقليدى: فتاة جميلة تسأل الكروان الجالس على الشجيرة متى ستتزوج؟ سؤال بسيط واضح. وتأتيها الإجابة بسيطة واضحة أيضًا: عندما يحملها « ستة من الشباب الجسور». تسترسل الجميلة المتعجرفة وتسأل سؤالاً أكثر تحددًا عمن سيشاطرها فراش عرسها، وهنا تنقلب الأمور رأسًا على عقب بشكل فجائى، بدلاً من العريس المنتظر هناك « حفار القبور»، وبدلاً من أضواء العرس هناك « الدودة المتألقة »، وبدلاً من الطائر الجميل: « ستغنى البومة من قمة برج الكنيسة ». وهنا نعرف معنى أن ميزى « متعجرفة »، كما ندرك المعنى الحقيقى للعبارات المبهمة فى أول القصيدة.

وضع (وولتر سكوت) الموت فى إطار أخلاقى. أما فى أغنية البيتلز « إليانور رجبى »، فقد وضع الموت فى إطار العصر الحديث، عالم « الأرض الخراب »:

آهٍ! انظر إلى كل هؤلاء الذين يشعرون بالعزلة!
إليانور رجبى تلتقط حبات الأرز من أرض الكنيسة بعد حفل زفاف،
تعيش فى حلم،
تنتظر بجوار النافذة، ترتدى الوجه الذى تحتفظ به فى إناء بجوار الباب،
لمَ تحتفظ به؟
آهٍ! كل هؤلاء الذين يشعرون بالعزلة.. من أين يأتون؟
الأب ما كنزى يكتب كلمات الموعظة التى لن يسمعها أحد،
لن يقترب أحد،
أنظر إليه وهو يعمل، يَرْتُقُ جوربَه فى الليل حينما لا يكون أحد هناك،
ماذا يهمه؟
آه! كل هؤلاء الذين يشعرون بالعزلة، من أين يأتون؟!

إليانور رجبى ماتت فى الكنيسة ودفنت مع اسمها،
لم يأتِ أحد.
الأب ماكنزى نظف يده من الطين وهو يبتعد عن المقبرة.
لا، لم يكن الخلاص من نصيب أحد.
آهٍ! كل هؤلاء الذين يشعرون بالعزلة، من أين يأتون؟!

إن أردنا أن نصنف هذه القصيدة الغنائية القصيرة على أساس الموضوع، لقلنا إنها عن موت إليانور رجبى. ولكننا لو فعلنا ذلك لتركنا معظم تفاصيل القصيدة دون تفسير أو تحليل؛ ولذا لا بد وأن نوسع من دائرة العملية التفسيرية حتى نتوجه إلى هذه التفاصيل، وسنجد أن القصيدة ليست عن موت إليانور رجبى، وإنما عن غياب الله وموت الإنسان.

تبدأ القصيدة بحبات الأرز المتبقية من حفل زفاف عقد فى الكنيسة، فاللحظة الاحتفالية لم يبق منها سوى بعض حبات الأرز التى يجب أن تلتقط ليلقى بها فى سلة المهملات. بعد أن تنتهى إليانور من مهمتها تنتظر بجوار النافذة، أى أنها تنضم للملايين الذين يشعرون بالعزلة، ولا يتواصلون. ولنلاحظ أن البنية الأساسية هنا هى شىء جميل واعد لا يثمر شيئًا، تمامًا مثل الموعظة التى يكتبها الأب ماكنزى فى المقطع الثانى والتى لن يسمعها أحد، وهو أيضًا ينضم للملايين التى تشعر بالعزلة، إذ يجلس وحيدًا « يَرْتُقُ جوربه فى الليل/ حينما لا يكون أحد هناك ».

كل هذه التفاصيل تكتسب معناها المحدد من المقطوعة الثالثة حينما تموت إليانور رجبى وتدفن مع اسمها، أى تدفن تمامًا ولا يبقى منها حتى الذكرى، ولكن العزلة تضرب على الجميع، فلم يأتِ أحد لجنازتها.

وتنتهى القصيدة بصورة الأب ماكنزى ينظف يديه من الطين بعد أن دفن إليانور بمفرده (تمامًا كما التقطت هى بمفردها حبات الأرز من أرض الكنيسة فى بداية القصيدة وكما كتب الأب ماكنزى كلمات الموعظة التى لن يسمعها أحد)، فلم يأت أحد لجنازتها، وهكذا تحولت طقوس الحداد إلى عملية فارغة تمامًا، فى عالم خالٍ من المعنى؛ ولذا « لم يكن الخلاص من نصيب أحد ». وتنتهى القصيدة باللازمة نفسها « آهٍ! كل هؤلاء الذين يشعرون بالعزلة، من أين يأتون؟! ».

وثمة موقف مختلف تمامًا من الموت فى قصيدة وولت ويتمان الشهيرة « أغنية نفسى »، وهى

قصيدة طويلة للغاية، ولا يمكن إثباتها هنا كاملة، ويمكن للقارئ أن يعود إليها فى ترجمة سعدى يوسف، والتى سنجتزئ منها هنا بضع مقطوعات يعبر فيها الشاعر عن موقفه من الموت:

ماذا تُرَى حلَّ بالشبان والشِّيب؟
وماذا ترَى حلَّ بالنسوة والأطفال؟
إنهم أحياءٌ معافَون فى مكان ما
فأدق بُرعمٍ يقول: لا وجود للموت حقًّا
ولو حدث أن كان موتٌ
فسيقود إلى الحياة قُدُمًا
ولن ينتظر فى النهاية أن يُحكِم قبضتَه عليها.
إنه يتوقف لحظةَ تتبدى الحياة.
كل شىء يسير قُدُمًا، وعاليًا، ولا شىء يسقط.
أن يموتَ المرء..
أمرٌ مختلف عما يُظَنّ:
أمرٌ أسعد حظًا!
هل ظنَّ امرؤ
أنه سعيد الحظ بأن ولد؟
أسارعُ، فأقول له، أو لها:
إنه لسعيد الحظ كذلك، بأن يموت.
وأنا العارف السببَ
إننى أدع الموتَ للموتى
والولادةَ للطفل المغسول جديدًا
فأنا لست مقتسَمًا بين قبعتى وجزمتى.
إننى أسعى من أجل غايات عديدة
لا تتماثل وِحْداتُها الأخرى ...
وكلها طيبة

obeikandl.com

الأرض طيبة، والنجوم طيبة، وتوابعها طيبة، كلُّها
وأنا لست أرضًا، أو تابعَ أرضٍ
أنا عشيرُ الناس ورفيقُهم
وكلهم عادلٌ، وخالدٌ، وبعيدُ العَوْر، مثلى
(إنهم لا يعرفون كم هم خالدون، لكنى أعرف)
... ...
الطفل ينام فى مهده
وأنا أرفع الغلالة، وأنظر إليه طويلاً
وأُبعد عنه الذباب بيدى، صامتًا

الفتى والفتاة يحيدان
صاعدينِ التلَّ الأشجر
وأنا أنظر إليها من علٍ
المنتحر يتمدد على الأرضية الدامية لغرفة النوم
وأنا أنظر موضع سقوط المسدس.
ثرثرة معبِّد الطريق/ عجلات المَرْكَبات/ صوت كعوب الأحذية
حديث المتنزهين/ الحافلة الثقيلة/ السائق ذو الإبهام المستفسرة
وقع الخيول المنعَّلة على الأرض الجرانيت
الزحافات الثلجية ... ترنُّ... ترنُّ...
وهى تطلق الضحكات، وكُرَات الثلج
الهُتافات للأبطال الشعبيين، وعنف الجماهير الغاضبة
حَفْقُ المَحفَّةِ ذاتِ الستائر، ورجلٌ داخلَها محمولٌ إلى المستشفى
لقاء الأعداء، والشتيمة المفاجئة، والضربات، والسقطة
والحشد المتحفز،
والشرطى ذو النَّجمة يشق طريقًا مسرعًا إلى وسط الحشد
والصخور الصُّمُّ التى تتلقى الأصداء، وتعيدها مراتٍ ومرات.

أى أنين للمتخمين
وأنصاف الجائعين الذين يسقطون بضربة الشمس
أو بالنوبات!

الموقف من الموت هنا يتلخص فى أنه غير موجود، أو أنه لا يوجد فرق بين الحياة والموت. بل إننا سنكتشف أن عالم ويتمان تتساوى فيه كل الأشياء: الإنسان والطبيعة، والروح والجسد، والخير والشر، والألم والسعادة. ولذا نجد المتحدث فى إحدى مقطوعات القصيدة ينظر بحياد شديد للفتى والفتاة، وكأنه أحد العلماء ينظر إلى موضوع تجربة علمية! والموقف نفسه يتبدى فى رؤيته للمنتحر، فبدل أن يحاول أن يفهم سر مأساته ودوافعه (أى بدل أن يحاول أن يدرك الأبعاد الإنسانية لما يراه)، فإنه يكتفى برصد «موضع سقوط المسدس»، وهى ليست مهمة الإنسان المتكامل، وإنما هى مهمة مفتش البوليس! ومن هنا يلجأ ويتمان إلى ما يسمى «الكتالوج»، أى ذكر مجموعة من التفاصيل غير المترابطة، تقدم بشكل أفقى متراصٍّ، فهى متساوية ولا يمكن ترتيبها بشكل هرمى أو غير هرمى؛ لأنه لا يوجد معيار للحكم أو الترتيب.

ومثل هذه الرؤية للموت وللحياة، عادةً ما تأخذ شكل دورات مرتبة متكررة، فالحياة مثل الموت وحدات متكررة، وكأنها العَوْدُ الأبدى عند نيتشه؛ ولذا فى المقطوعة الثانية يعلن الشاعر أنه «لا وجود للموت حقًّا». كما يعلن فى المقطوعة التى تليها أن من يموت سعيد الحظ، تمامًا مثل من يولد. «كل شىء يسير قُدُمًا، وعاليًا، ولا شىء يسقط».

ولأن رؤيته للميلاد والموت رؤية دائرية، فإن كل البشر خالدون، ولتفسير هذا القول لا بد أن نشير إلى منظومة وَحْدة الوجود، أى حلول الخالق فى مخلوقاته، بحيث يتوحَّد بها، ويصبح العالم جوهرًا واحدًا، فلا تبقى هناك أية ثنائيات، بما فى ذلك ثنائية الإنسان والطبيعة، والحياة والموت، فتتساوى كل الأشياء، ويصبح الخلود مثل الموت جزءًا من دائرة تدور بدون هدف أو غاية، ولكنها تدور وتدور: «الأرض طيبة، والنجوم طيبة، وتوابعها طيبة كلها»، كلها نفس الشىء. «أنا عشير الناس ورفيقهم/ وكلهم عادل وخالد وبعيد الغَوْر، مثلى». ولكن إذا كان كل الناس عادلون، فكيف نفسر الظلم والشر، لكن منظومة وَحْدة الوجود تنتهى دائمًا بـ «النيرفانا» والفناء، وذوبان الجزء فى الكل فتتساوى التفاصيل، وتفقد هُويتها.

إن إنكار الموت والرؤية الدائرية للتاريخ (أى أن التاريخ مجرد دورات متكررة، ولأنها متكررة فلا معنى لها)، رؤية عبثية فهى إنكار للزمان، ومن ثم فهى تنطوى على إنكار للتاريخ. وإنكار التاريخ (وإعلان نهايته) إنكار للوجود الإنسانى ذاته. فالإنسان يتسم بثنائية هى من صميم إنسانيته. إنه يعيش فى التاريخ والطبيعة، ولكنه قادر على تجاوزهما، وهذه الثنائية هى مصدر تركيبيته الإنسانية.

وموضوع الموت (والزمان) من أهم الموضوعات المتواترة فى شعر «الهايكو» اليابانى، وهى أقصر الأنواع الأدبية، إذ تتكون كل قصيدة من ثلاثة أبيات شعرية قصيرة:

« شيئان يسرقهما القمر
الضوء من سيقان الأشجار،
ويومٌ من حياتى ».
« تطفو البجعة بعيدًا،
وقد حملت فى ريشها
ضوءَ النهار».

القصيدتان السابقتان من شعر باشو، أشهر شعراء الهايكو، بل هو واضع أسسه. ويحق للمرء أن يتساءل: هل هما عن الموت ومرور الزمن، أم عن منظر طبيعى جميل يتسم بشىء من الحزن؟!

العناصر الطبيعية موجودة، وبشكل واضح، وسطح القصيدتين ملىء بها (القمر- الأشجار - البجعة - الريش - ضوء النهار). ولكن هذه العناصر لم توضع بشكل زخرفى أو عشوائى، وإنما رتبت بطريقة تولِّد معنى محددًا. فنلاحظ أن فى كلا القصيدتين صورةً أساسية، وهى الغياب التدريجى للضوء، فالبجعة تحمله بعيدًا والقمر يسرقه، فكأن هناك حركةً من حالة الضياء إلى حالة الظلام (أو على الأقل العتمة)، ومن حالة الحضور إلى حالة الغياب. وإذا كانت القصيدة الأولى توحى بالمعنى؛ فإن الثانية - رغم قِصَرها - تقررها: فالقمر يسرق الضوء ويومًا من حياته، فالضوء هو الزمان، هو حياته، ومن هنا فحينما يسرق القمر الضوء من سيقان الأشجار، فإنه يخضعها لحكم الزمان والموت.

ولكن.. هل هناك مجال لتجاوز مأساة الموت؟ الإجابة ستكون بلا شك بالنفى. ومع هذا،

يمكن القول إن ثمة تجاوزًا من خلال البعد الجمالى، فالسطح والصور والألوان، رغم أنها زائلة عابرة، ورغم أن الضوء ينسحب، إلا أن كل هذه التفاصيل تظل محتفظة بجمالها، ولعلها بذلك تدخل بعض العزاء على قلوبنا، حتى ونحن فى طريق العودة!

وإذا انتقلنا من باشو (اليابانى) إلى طاغور (الهندى) فإننا سنلاحظ نقاط اتفاق واختلاف. فالعناصر الطبيعية أساسية فى جميع المراثى، إذ يبدو أن العقائد الآسيوية الحلولية (مثل الشنتو والهندوكية) تجعل الإنسان جزءًا من دورات الطبيعة؛ ولذا فالموت لا يمكن أن يأتى بالمأساة، وإذا جاء بالمأساة؛ فإنها لن تكون حادة؛ لأن فى العودة للدورة الكونية العزاءَ كل العزاء. والقصائد التالية (وهى من ترجمة ديمترى أثيرنيوس) مثل جيد على ذلك:

« إنما ولادة الأوراق وموتها هى الدورات السريعة للدوامة التى تتحرك دوائرها الأوسع ببطء بين النجوم ».

وتظهر صورة الدائرة بطريقة مستترة فى القصيدة التالية:

« أفكر فى أزمنة طَفَتْ على ساقية الحياة والحب والموت، ثم طواها النسيان، فأشعر بحرية الموت ».

والرؤية هنا لا تختلف كثيرًا عن رؤية وولت ويتمان الذى ساوى بين الحياة والموت داخل الدورات الكونية التى تستوعب الإنسان، فيحقق من خلال الذوبان فيها حريته وخلاصه.

والموقف نفسه يتكرر فى هذه القصيدة:

« إن ما ينتهى بالإنهاك هو الموت، لكن النهاية الكاملة هى فى اللانهاية ».

ومع هذا، ورغم هذه الرؤية الحلولية الدائرية التى تساوى بين الحياة والموت وبين الإنسان والطبيعة، فإن الإحساس بالمأساة وبحدود الزمان لا يمكن أن يمحى تمامًا. وفى القصيدتين التاليتين سنجد مسحة من الحزن لا تختلف كثيرًا عما وجدنا فى قصائد باشو:

« طيور الصيف الشاردةُ تحُطُّ على نافذتى، لتشدو ثم تطير مبتعدة
وأوراق الخريف الصفراء، التى لا أغنيات لها، ترتعش ثم تهوِى متنهدة ».

« نهارى انتهى، وإنى لأشَبهُ بقارب يُسحب نحو الشاطئ
مصغيًا لموسيقى المَدِّ الراقصةِ فى المساء ».

بنية هاتين القصيدتين لا تختلف كثيرًا عن بنية قصيدتى باشو، فكما أن النور كان ينسحب فى قصيدتى باشو، فإننا نجد هنا حركة انسحاب: طيور الصيف التى تبتعد، وأوراق الخريف التى تهوى، والقارب الذى يسحب نحو الشاطئ. وهى حركة تشير إلى النهاية، فالأوراق ترتعش ثم تهوى متنهدة، والقارب يسحب نحو الشاطئ مصغيًا لموسيقى المد الراقصة فى المساء. ويلاحظ أن المتحدث فى هاتين القصيدتين يشير إلى كثير من العناصر الطبيعية المتعينة، على عكس القصائد الثلاث السابقة؛ حيث نجد أن المتحدث يلجأ إلى تقرير رؤيته الكونية العامة بشكل مباشر لا يتخلله إلا الحد الأدنى من الصور، وهذا يعود إلى أن الرؤية العامة رؤية فكرية عقلية، تتعامل مع العام، مع دورات متكررة، تحسم قضايا المعنى والمأساة وحدود الزمن عن طريق إلغائها. أما القصيدتان الأخيرتان؛ فإن المتحدث يواجه فيهما الزمان كإنسان يدرك حدوده، وأن نهايته هى نهاية كائن فرد له خصوصيته، ومن هنا يأتى إصغاؤه إلى موسيقى المساء الحزينة.

وإذا كان المتحدث فى بعض قصائد طاغور قد وجد العزاء فى دورات الطبيعة والكون؛ فإن المتحدث فى قصيدة الشاعر الصينى چان چيولنج (٦٧٣- ٧٤٠م) لا تتبنى هذا الموقف:

منذ أن رحل عنى سيدى،
هجرتُ نوْلى،
وأظلم القمر، قلبه مُثقلٌ بالحزن،
إذ يرى كآبتى المتزايدة.

المتحدثة فى هذه القصيدة منفصلة عن دورات الطبيعة، بل إنها تستوعبها فى فضائها الإنسانى. فرحيل السيد نجم عنه أمران: أن المتحدثة هجرت نَولها (عالم الآلة والحضارة)، وأن القمر نفسه (عالم الطبيعة) قد أظلم، فكأن حزن المتحدثة قد استوعب العالم بأسره.

وثمة شاعر صينى آخر يتبنى موقفًا مماثلاً (أعتذر للقراء عن عدم ذكر اسمه، فقد احتفظت بالنص دون الاسم):

سَرْعانَ ما يجفُّ الندى
الذى تساقط على ورقة الشجر.

ولكن الندى الذى سَرْعانَ ما يجف
سيتساقط مرة أخرى غدًا على ورقة الشجر.
أما هذا الذى حملنا إلى القبر،
فلن يعود إلينا مرة أخرى أبدًا.

تبدأ القصيدة بأربعة بأبيات متماثلة تقريبًا فى عدد الكلمات والبناء، فالبداية مثل النهاية، فالحركة الدائرية الكاملة لا تعرف البداية أو النهاية. وفى الحضارة الصينية يأخذ الين واليانج (الذكر والأنثى، والسالب والموجب) فى تكاملهما شكل دائرة كاملة تشير إلى التوازن والتناسق واختفاء الصراع، وفى نهاية الأمر الكمال. وفى كثير من الحضارات نجد أن للدائرة دلالاتٍ شبيهة، ولكن الحركة الدائرية التى تستوعب الإنسان الفرد حركة لا تعترف بالخصوصية والفردية والفرادة، وهى كلها صفات من صميم الوجود الإنسانى، وهى وحدها مصدر الإحساس المأساوى بالموت؛ لأن الإنسان لو كان مجرد جزء عضوى من كلٍّ ليس له ما يميزه عن بقية الكائنات، فإن ذهابه يكون مثل ميلاده، وغيابه يتساوى وحضورَه (كما هى الحال مع شعرويتمان)، وهو ما يرفضه هذا الشاعر الصينى؛ ولذا تنتهى القصيدة بتأكيد إنسانية الإنسان وخصوصيته وفرادته واختلافه الجوهرى عن الكائنات الطبيعية، التى تدور مع الدورات الكونية. فـ« هذا الذى حملنا إلى القبر/ لن يعود إلينا مرة أخرى أبدًا »، رغم تكرار الدورات الطبيعية الرتيب.

نقلت إلينا القصيدة السابقة موقف الشاعر من خلال استخدام صورة الندى الذى يتساقط ويجف، ثم يتساقط ويجف إلى ما لا نهاية، فى مقابل القبر الذى يحمل إليه المرء مرة واحدة. وتأخذ بنية القصيدة شكل أربعة أبيات دائرية بلا بداية أو نهاية، فى مقابل بيتين يأخذان شكل خط مستقيم ذى بداية ونهاية واضحة. وفى قصيدة (وردزورث) التالية « نحن سبعة » نجد هذين الموقفين جنبًا إلى جنب: واحد لا يختلف عن الموقف الحلولى الدائرى الذى لا يميز بين الموت والحياة ويساوى بين الإنسان والطبيعة، وموقف آخر أكثر عمقًا، يدرك أبعاد مأساة الإنسان الذى يعيش فى الزمان والتاريخ. ولكن تم التعبير عن هذين الموقفين المتناقضين بطريقة درامية كوميدية. وفيما يلى نص القصيدة:

الطفل الساذج
الذى يتنفس فى خفة وحيوية،
وتضج الحياة فى كل أوصاله..
ماذا عساه أن يعرف عن الموت؟

قابلت مرةً طفلةً تعيش فى كوخ
تقول إنها فى الثامنة.
كان شعرها كثًّا
تحيط تموجاتُه الكثيرة بوجهها.

كانت سيماؤها ريفية بريئة
بدائية الهندام،
وعيناها جميلتان - جدُّ جميلتين،
لقد سرنى جمالها حقًّا.

« كم لكِ من الإخوة والأخوات
أيتها الفتاة الصغيرة؟ »
أجابتنى: « كم؟ نحن كلنا سبعة ».
ثم نظرت إلىَّ فى حيرة.

« أين هم الآن؟ بربك خبرينى »،
فأجابت « سبعة نحن؛
يقطن اثنان فى كونواى،
واثنان أبحرا،
« اثنان يرقدان فى فناء الكنيسة،
أختى وأخى.
أما أنا، فأسكن مع أمى على مقربة منهما
فى كوخ فناء الكنيسة ».

obeikandl.com

تقولين: «اثنان يقطنان فى كونواى،
واثنان أبحرا،
ولكنك تقولين إنكم سبعة، فباللّٰه خبرينى
يا حُلوتى العزيزة! كيف يكون هذا؟»

حينئذٍ ردت الصبية الصغيرة:
«سبعة من الأولاد والبنات نحن؛
اثنان منا يرقدان فى فناء الكنيسة
تحت الشجرة فى فناء الكنيسة».

«ها أنتِ تِجرين فى كل مكان، يا صغيرتى،
وأوصالك تضج بالحياة.
وإذا كان اثنان يرقدان فى فناء الكنيسة
إذن فأنتم خمسة ليس إلا!».

أجابتنى الصغيرة: «قبراهما تكسوهما الخُضْرة
ويوسعكَ أن تراهما.
وإذا سِرْتَ اثنتى عشْرةَ خُطوةً من باب منزلنا،
ستجدهما راقدينِ.. الواحدَ بجوار الآخر.

«وهناك طالما رَتقت جواربى
وخِطْتُ حافَةَ منديلى.
وهناك أفترش الأرض
وأغنى لهما أغنية.

«وكثيرًا يا سيدى ما كنت بعد الغروب،
إذ الطقس طَلْقٌ وجميلٌ،

obeikandl.com

آخذ طبقى الصغير
وأتناول عَشائى هناك.

« أول من ذهب كان أختى جين؛
استلقت فى فراشها تئن،
حتى أراحها الله من آلامها،
وحينئذٍ ذهبت ولم تعد.

« وهى لهذا ترقد الآن فى فناء الكنيسة.
وحينما يبس العشب،
كنا نلعب حول قبرها
أنا وأخى چون.

« وعندما اكتست الأرض بالثلج الأبيض،
وأصبح بوسعى الرَّكْضُ والتزحلق،
أُرغم أخى چون على الذهاب،
وهو يرقد الآن بجوارها ».

فقلت: « كم أنتم إذن،
إذا كان اثنان فى السماء؟ ».
فجاءتنى إجابة الصغيرة دون تردد:
« سيدى، إننا سبعة ».

« ولكنهما قد ماتا، هذان الاثنان قد ماتا،
وروحاهما الآن فى السماء ».
هَباءً ضاعت كلماتى، فالصغيرة
بقيت على عنادها
وقالت: « لا، بل سبعة نحن ».

obeikandl.com

الرقم سبعة رقم سحرى فى الوجدان الشعبى وفى الأساطير وفى معظم الأديان، فنحن نتحدث عن السماوات السبع، والخطايا السبع، وأيام الأسبوع السبعة، وخلق العالم فى سبعة أيام. ويبدو أن هذا الرقم يشير إلى نوع من أنواع الاكتمال، ولعل هذا هو سر اختيار الشاعر إياه. وكل القصائد التى تناولناها حتى الآن تضم متحدثًا واحدًا يحاول أن ينقل إلينا رؤيته للموت، ولكن هذه القصيدة قصيدة حوارية؛ إذ إنها تضم المتحدث وهو يحاور طفلة.

تبدأ القصيدة بوصف لطفلة ساذجة تُحسُّ بالحياة التى « تضج » فى كل أوصالها؛ ولذا فهى لا تعرف شيئًا عن الموت. ويذكر المتحدث بعض التفاصيل القلقة التى اكتسبت معناها المحدد مع نهاية القصيدة، (فشعر هذه الفتاة كَثٌّ تحيط تموجاته الكثيرة بوجهها). يبدأ الحوار بسؤال: « كم لك من الإخوة والأخوات أيتها الفتاة الصغيرة؟ »، فتأتى الإجابة: « نحن سبعة ». حسنًا إن كنتم سبعة، فأين هم؟ وتبدأ الفتاة فى عملية الإحصاء البسيطة: اثنان يقطنان بعيدًا فى مدينة كونواى، واثنان أبحرا، واثنان يرقدان فى فناء الكنيسة، أما هى السابعة فتعيش مع أمها على مقربة منهما. هنا يضطر المتحدث أن يبين لها الفرق بين الحياة والموت « أوصالك تضج بالحياة »، أما هما « فيرقدان فى فناء الكنيسة »، فأنتم لستم سبعة بل خمسة وحسب. ولكن الفتاة لا تدرك معنى قوله هذا، وتعيد تأكيد وجهة نظرها وتعطيه مزيدًا من التفاصيل: فهما يرقدان تحت شجرة فى فناء الكنيسة، وقبراهما تكسوه الخضرة، وهما على بعد اثنتى عشرة خطوة من باب المنزل، وهى تذهب كل يوم إلى هناك لتمارس أنشطتها اليومية العادية فترتق جواربها، وتأكل طعامها، وتغنى لهما أغنية.

الموت هنا ليس شيئًا بعيدًا، وإنما هو مستوعب تمامًا فى دورة الحياة اليومية، وليس له وجود مستقل عنها؛ ولذا فالاثنان اللذان يرقدان فى فناء الكنيسة لم ينتقلا من حالة إلى أخرى مختلفة عن الأولى تمامًا، وإنما انتقلا انتقالاً بسيطًا فى المكان، أما الزمان، فهو هو لا يتغير.

ولكن المتحدث الذى يدرك الزمان والتاريخ يصر على أن يبين لها أن الحالتين مختلفتان تمام الاختلاف. إذا كان اثنان فى السماء فكيف يكونون سبعة إذن؟! الأمر واضح تمامًا له، ولكن الفتاة تصر على أنهم سبعة. عند هذه اللحظة يجد المتحدث أن من الضرورى أن ينطق بالكلمة، وأن يخبرها بالحقيقة المرة، ويدل أن يقول « إنهما فى السماء »، فإنه لا يستخدم أية كلمات مبهمة هذه المرة فيؤكد لها بشكل مباشر أنهما « قد ماتا، هذان الاثنان قد ماتا،

وروحاهما الآن فى السماء». ولكن فكرة الموت لم تصل إلى الفتاة، وراحت الكلمات هباءً، وبقى المتحدث فى إطار وعيه المأساوى بالموت، وبقيت الفتاة فى إطار إدراكها الساذج الذى لا يميز بين الحياة والموت. فهل هى مَلاك الحياة، أم ملاك الموت؟ هل هى جزء من الطبيعة والكون لا تدرك، ولا يمكنها أن تدرك؛ عمق مأساة الإنسان الذى يعيش فى الزمان؟ هل هى كائن طبيعى تنتمى لعالم الطبيعة (وليس لعالم الإنسان) «شعرها كث، تحيط تموجاته الكثيرة بوجهها؟» هل إصرارها على التفاصيل والأعداد («نحن سبعة»، «اثنان يقطنان فى كونواى» «اثنان أبحرا» «اثنى عشرة خطوة من منزلنا») يدل على مدى التصاقها بالأرض وبالسطح الظاهر. وحتى يبين الشاعر مدى عمق الاختلاف بين رؤيته ورؤيتها، جعل كل مقاطع القصيدة رباعية، إلا المقطع الأخير فهو خماسى، والبيت الخامس والأخير هو عبارة الطفلة «لا، بل سبعة نحن!».

تتسم القصيدة السابقة بأن فيها مستويين: واحد مأساوى، والآخر «ملهاوى» يتذبذب الواحد فى مقابل الآخر بدون أن ينفيه أو يثبته، كما لو كان الشاعر يقول لنا إن رؤية الطفل البسيطة قد تكون قاصرة ولكن لها شرعيتها داخل مجالها فى مرحلة الطفولة والبراءة، ولكنه مع هذا يؤكد أن الرؤية المأساوية الناضجة المركبة هى الرؤية الإنسانية الحقة، رؤية الإنسان الناضج الراشد الذى يدرك حقيقة الموت وحدود الدنيوية. ومن هنا تظهر الثنائية، ومن هنا يمكن أن نرى الرؤيتين باعتبارهما تعبيرًا مشروعًا عن مرحلتين من مراحل الحياة.

والقصيدة التالية للشاعرة الأمريكية إميلى ديكنسون «لأنه لم يكن بوسعى أن أمر على الموت» (اعتمدت إلى حد كبير على ترجمة د. محمد هشام) تتسم القصيدة بأنها ذات مستويين: واحد ظاهر كوميدى خفيف، والآخر ليس مأساويًّا وحسب وإنما سوداوى، وهو ليس مجرد تعبير عن مرحلة فى حياتها، وإنما هو تعبير عن رؤيتها للموت وعن علاقة الإنسان به:

لأنه لم يكن بوسعى أن أمرَّ على الموت
مر هو على منزلى بعربته،
لم تكن العربة تحمل سوانا
والخلود.

قاد عربته على مَهَلٍ فلم يكن فى عجلة من أمره،
ولفرط أدبه
طرحت جانبًا أفراحى
وأتراحى أيضًا.
مررنا على المدرسة حيث يَكِدُّ الأطفال
فى الفسحة، فى الحَلْقة،
مررنا على حقول القمح المحدقة،
مررنا على الشمس الغاربة.
ولكن لعلها هى التى مرت علينا.
تساقطت قطرات الندى، مرتجفةً باردة.
من نسيج رقيق كالعنكبوت، ليس إلا، كان ردائى،
ووشاحى كان من التل، ليس إلا.

ثم توقفنا أمام منزل كان يبدو
وكأنه مجرد نتوء فى الأرض،
سقفه لا يكاد يرى
وطنفه فى الأرض.

منذ ذلك الحين مرت قرون وقرون ولكنها
تبدو أقصرَ من ذلك اليوم
الذى عرفت فيه للمرة الأولى أن رءوس الجياد
كانت تتجه صوب الأبدية.

أهم ما فى قصيدة (إميلى ديكنسون) هو نبرتُها. فهى تتحدث بخفة واضحة عن الموت، فهو فى هذه القصيدة رجل مهذب (چنتلمان) من القرن التاسع عشر، قبل أن ينتشر الحديث عن المساواة بين الذكور والإناث. والذكور فى هذه القصيدة ذكور والإناث إناث، ولكلٍّ هُويته

المحددة. وتبدأ القصيدة بهذا الرجل المهذب (الموت)، يمر على المتحدثة فى القصيدة بعربته ليأخذها فى رحلة. وفى القرن التاسع عشر كانت رحلة بالعربة تعنى محاولة التقرب من الأنثى، بل كانت نوعًا من أنواع الغزل، فكأنه قد مر عليها ليخطب ودَّها. وإميلى ديكنسون حين ربطت بين الحب والموت، تتبع نمطًا متكررا فى الأدب العالمى والشعبى، فكثير من قصص الحب الشهيرة مثل روميو وچولييت تنتهى بالموت، إذ يبدو أن الحب الخالص المتوتر لا يمكن أن يتحقق إلا فى اللازمان، ومن هنا يكون الموت هو التحقق الوحيد الممكن لهذا النوع من الحب. (ألا نقول نحن فى العربية: «حَرَّ صريعَ الهوى»؟!(. وإذا كانت كلمة «الموت» تصدمنا فى البيت الأول من القصيدة؛ فإننا نتلقى صدمة أخرى فى البيت الرابع، فالرحلة الرومانسية لا تضم اثنين وحسب، كما هى الحال دائمًا، وإنما هناك طرف ثالث: الخلود.

وهكذا تحدد الشاعرة موضوع قصيدتها من البداية: إنه ليس الموت وحسب، وإنما الخلود أيضًا. ولكنها تحيط كل هذا بقدر كبير من السخرية، فهى تتحدث عن رحلة الموت التى تؤدى إلى الأبدية وكأنها رحلة مع رجل مهذب يحاول أن يخطب ودها. وهى تحتفظ بهذه الازدواجية والإحساس بالمفارقة الساخرة فى نبرة القصيدة كلها. فالمقطوعة الثانية تشير إلى إعجابها الشديد به وبأدبه، حتى إنها تركت من أجله كل شىء، «أفراحها وأتراحها». والمقطوعة التى تليها تضم عناصر تبدو وكأنها غير متجانسة، ولكننا لو دققنا النظر لوجدنا أنها تشير إلى رحلة الحياة. نحن ما زلنا فى العربة نمر على الميلاد (الأطفال)، والنمو (الحقول المحدقة)، والموت (الشمس الغاربة). ولكن كل شىء يتوقف فجأة، فالشمس هى التى مرت عليهم، فهم فى واقع الأمر فى حالة سكون. وتبدأ مجموعة من الصور التى قد تبدو وكأنها تشير إلى مظاهر الحياة، ولكنها فى واقع الأمر تشير إلى الموت (فقطرات الندى مرتجفة باردة). وحينما تخبرنا المتحدثة أنها كانت مرتدية ملابس العروس (وشاحًا من التل ورداءً رقيقًا)، فإنها تسرع بالقول إنه رقيق مثل خيوط العنكبوت (الذى يذكرنا بالقبور!).

ويتأكد عنصر السكون فى المقطوعتين الأخيرتين (الخامسة والسادسة)، إذ تتوقف العربة أمام منزل هو فى واقع الأمر مقبرتها، ولكنها تحتفظ من خلال نبرتها الساخرة بمسافة بينها وبين هذا الشىء المخيف. ثم نكتشف أن زمن القصيدة الحقيقى هو اللازمان. إن المتحدثة قد دُفنت منذ زمن بعيد. ولأول مرة فى القصيدة تتخلى عن نبرة السخرية حين تصرح (ولا تلمِّح

هذه المرة)، أن اليوم الذى عرفت فيه أنها ستموت («عرفت أن رءوس الجياد/ كانت تتجه صوب الأبدية») كان أطول من كل القرون التى قضتها فى القبر. وتنتهى القصيدة بهذه النبرة المظلمة التى لا تشوبها أية سخرية أو حيادية.

والسونت التالية لشاعر إنجلترا العظيم وليام شكسبير تؤكد إمكانية تحدى الموت وتجاوزه، وعنوانها «هل أقارنكِ بيوم من أيام الصيف؟». (والترجمة للشاعر المصرى بدر توفيق):

هل أقارنُكِ بيومٍ من أيام الصيف؟
أنتِ أحب من ذلك وأكثر رقة.
الرياح القاسية تعصف ببراعم مايو العزيزة،
وليس فى الصيف سوى فرصة وجيزة.

تشرق عين السماء أحيانًا بحرارة شديدة،
وغالبًا ما يصير هذا الوهج الذهبى معتمًا،
والروعة بأسرها تتلاشى عنها روعتها يومًا ما،
بالقدر وبالطبيعة التى قد تتغير دورتها بلا انتظام.

لكن صيفك الخالد لن يذوىَ أبدًا
أو يفقد ما لديه من الحُسْن الذى تملكه،
ولا الموت يستطيع أن يطويك فى ظلاله
عندما تكبر مع الزمن فى الأسطر الخالدة.

فما دامت للبشر أنفاسٌ تتردد وعيونٌ ترى،
سيبقى هذا الشعر حيًّا، ولكِ فيه حياةٌ أخرى.

تبدأ القصيدة بتأكيد الثنائية الأساسية: ثنائية الإنسان والطبيعة، إذ يسأل الشاعر سؤالاً خطابيًّا: «هل أقارنك بيوم من أيام الصيف؟»، والإجابة بالنسبة له محسومة تمامًا، فالحبيبة «أحب من ذلك وأكثر رقة». فنحن هنا فى عالم متمركز تمامًا حول الإنسان، عالم عصر النهضة

الغربى، حين أعلن الإنسان أن الإله قد يكون موجودًا، ولكنه فى سمائه ترك لنا هذا العالم نديره بأنفسنا ويعقولنا، أى أن الإنسان أصبح مكتفيًا بذاته وغدا مرجعيةَ نفسه. وتهميش الإنسان للإله ولَّد درجة عالية من التفاؤل والإحساس بأن الإنسان يتحكم تمامًا فى مصيره، وأنه سيد الكون والطبيعة.

تظهر هذه الكبرياء فى وصف الإنسان للطبيعة، فكل شىء فى الطبيعة يتغير ويتحول ويذوى: الصيف يمر سريعًا، والشمس تشرق تارة بحرارة شديدة، وتارة أخرى تصبح معتمة، ودورتها تتغير بلا انتظام، فلا ثبات فى الطبيعة ولا أمان.

وهذه القصيدة من نوع السونت الشكسبيرى، وهى قصيدة تتكون من أربعة عشر بيتًا مقسمة إلى ثلاثة مقاطع ودور أو كوبليه (بالإنجليزية Couplet) وهى مجموعة من الأبيات تربط بينها قافية واحدة. وعادة ما يكرِّس الشاعر المقطعين الأول والثانى لطرح قضية ما، ولكنه فى المقطع الثالث يطور رؤيته، ويصدر ما يشبه الحكم النهائى فى الدور الأخير. وهذه السونت تنتمى لهذا النمط، ففى بداية المقطع الثالث يعلن رفضه القاطع للطبيعة، وبكبرياء شديدة يعلن الشاعر أنه يمكنه أن يهزم التغير والموت، فطيف الحبيبة الخالد لن يذوى أبدًا. فالموت، هذا الذى يحصد الجميع، لن يمكنه أن يطويها فى ظلاله (وهكذا عادت ثنائية النور والظلام مرة أخرى)، وذلك بسبب قصيدة الشاعر. فالشعر هنا يصبح هو واهب الحياة والخلود، أى أنه أصبح بديلاً للإله.

«فما دامت للبشر أنفاس تتردد وعيون ترى سيبقى هذا الشعر حيًّا، ولك فيه حياةٌ أخرى». فإذا كانت الدورات الطبيعية والكونية تمنح الإنسان الخلود عند ويتمان، فإن الفن هو الذى يقوم بهذه المهمة فى هذه القصيدة.

والقصائد الثلاث التالية تتعامل مع إشكالية كيف يرثى الشاعر طفلة كان يعرفها ولكن عن بعد، وكان يراها، مفعمةً بالحياة، ثم تذوى. ولنبدأ بقصيدة الشاعر وولتر سافيدج لا ندور، وهو عالم كلاسيكيات كان يكتب شعرًا فى عصر الرومانسية، ويتسم بالاعتدال الكلاسيكى فى التعبير عن العواطف:

آهٍ! وماذا يفيد بنو الإنسان ذوو الصولجان؟

آهٍ! وماذا يفيد الشكل المقدس؟
وماذا تفيد كل الفضائل، وكل الرقة؟
كلها كانت من نصيبك، روز إيلمر، يا طفلتى.
روز إيلمر، يا من تسكب هذه العيون الساهرة
الدمعَ من أجلك، ولكنها لن تراكِ،
ليلةٌ واحدة من الذكريات والأشجان
سأكرِّسها لكِ.

كيف يكتب الشاعر مرثية طفلة، خاصة إن لم تكن ابنته؟ إذا نظر إلى هذه المأساة بحياد، فإنه يكون قد تجرد من كل العواطف الإنسانية. ولكنه لو انغمس فى البكاء والنحيب، فإنه سيتهم بالتطرف فى العاطفة الزائدة. كيف يمكن ضبط نبرة مثل هذه القصيدة؟ حل الشاعر وولتر سافيدج لا ندور (وهو من شعراء القرن التاسع عشر، ولكنه كان ينتمى إلى المدرسة الكلاسيكية) هذه الإشكالية بأن ربط بين الطفلة والجنس البشرى بأسره، فهى لم تعد مجرد طفلة، وإنما أصبحت رمزًا لبنى الإنسان بكل عظمتهم وكبريائهم وفضائلهم، ثم يضيف أن كل هذا لا يفيد حين يأتى الزائر الأخير.

بعد أن حدد لنا المتحدث دلالة موت الطفلة ووضعه فى هذا السياق الإنسانى العريض، يضيق من البانوراما ويركز على علاقته بالطفلة ويحزنه من أجلها، ولكنه لن ينغمس فى الأحزان؛ ولذا فهو يقول إنه سيكرِّس لها ليلة واحدة، ليلة واحدة فقط، من الذكريات والأشجان، فهو يعرف الحزن، ولكنه يعرف أيضًا حدوده.

فى القصيدة التالية نصل إلى إشكالية الإشكاليات: كيف يمكن أن يكتب الشاعر مرثية ابنته؟ هذا ما حاول وردزورث إنجازه بصعوبة بالغة فى قصيدته « أحسست بالفرح بغتة »، وهى من طراز السونت:

أحسست بالفرح بغتة، وصرت بَرِمًا كالريح،
فالتفت حتى أقتسم النشوة – آه، مع من.. سِواكِ
أيتها المدفونة عميقًا فى القبر الساكن،

هذه البقعة التى لا يبلغها تقلب أو تحول.
الحب، الحب الوفى، أرَجَعكِ إلى ذاكرتى.
ولكن، كيف يتأتَّى لى أن أنساك؟ أية قوة
أَمكنها أن تعمى بصيرتى وتنسينى،
حتى ولو لبرهة قصيرة،
كنزى الغالى الذى فقدت؟
إن عودة الذكريات إلىَّ، هى أمضُّ ألم حمله لى الحزن،
لا يعادله سوى ألمى حينما وقفت مرة وحيدًا بائسًا،
مدركًا أن أغنى كنوز قلبى قد ذهب إلى الأبد،
وأنه لا الحاضر ولا السنون التى لم تولد بعد،
يمكنها أن تعيد إلى ناظرى ذلك الوجهَ السماوى.

تقف سونت وردزورث هذه على طرف النقيض من القصيدة السابقة. فالطفلة هى ابنة الشاعر؛ ولذا فالاستغراق فى الأحزان أمر متوقع. تبدأ القصيدة بالشاعر الرومانسى وقد غمره الفرح بغتة، حتى صار بَرِما كالريح، برمًا بالحدود؛ ولذا فهو يشعر بالنشوة وبالرغبة فى تجاوز الحدود. ولعل صورة الريح تدل على أن الشاعر قد أحس بأنه جزء من الطبيعة ودورانها؛ ولذا فهو يشعر بقدر من الخلود.

ولكن كل هذه المشاعر تتوقف فجأة، تمامًا مثل الإحساس بالفرح الذى باغته؛ إذ يتذكر طفلته المدفونة فى باطن الأرض. والذاكرة عند وردزورث هى علامة إنسانية الإنسان، فهى التى يختزن من خلالها التجارب، وهى أساس الإدراكَ الناضج، وهذا هو دورها فى هذه القصيدة. فالذاكرة تجعله ينفض عن نفسه أوهامه الرومانسية بأنه جزء من الطبيعة حين يتذكر طفلته المدفونة عميقًا فى القبر الساكن، فى بقعة لا يبلغها تقلب أو تحول (على عكس الريح المتحركة المتغيرة). ثم يبدأ الشاعر فى تعنيف نفسه: كيف بوسعه أن ينسى صغيرته حتى ولو للحظة واحدة؟ كيف أمكنه أن ينسى كنزه الغالى؟ وكلمة «كنز» هنا رغم أن لها إيحاءات إيجابية، إلا أنها تذكرنا بأن الكنز عادة ما يكون مدفونًا فى الأرض. فالحركة فى القصيدة - بعد التحليق

فى البداية - تتجه نحو أعماق الأرض، من عالم اللاحدود إلى عالم الحدود والموت، من عالم الفرح الرومانسى إلى عالم الإدراك المأساوى، إذ إن الشاعر الآن يعرف أن أغنى «كنوز قلبه قد ذهب إلى الأبد»، وأنه لن يرى ذلك «الوجه السماوى» مرة أخرى.

ورغم أن عبارة «الوجه السماوى» هى تعبير عن صميم إحساسه بالمأساة، فإنها أيضًا تشير إلى إمكانية تجاوز حدود القبر الساكن إلى عالم أكثر رحابة، أى أن الشاعر يستعيد قدرًا من الثنائية (من خلال الصور الشعرية) حتى يتجاوز مأساته.

القصيدة التالية من نوع السونت أيضًا وهى تتعامل مع الموقف بشكل مباشر، لا ثنائيات فيه، بل إن محاولة التجاوز فيه واهية أو غير موجودة أساسًا. وهى للشاعر الرومانسى الإنجليزى چون كيتس، عنوانها «عندما تنتابنى المخاوف أن أتوقف عن الوجود»:

عندما تنتابنى المخاوف أن أتوقف عن الوجود
قبل أن يحصد يَراعى نِتاجَ عقلى الخصيب،
ويُودِعَه حروفًا فى أكداس من الكتب عالية،
تضمه، كما تضم الأجران الثرية ناضج الحبوب؛
وعندما أشاهد على مُحيَّا الليل المرصَّع بالنجوم،
رموزًا لقصة خيالية رائعة،
ثم أفكرُ بأن العيش قد لا يطول بى أبدًا حتى أحاكى
أطيافَها، باليد الساحرة للمصادفة؛

وعندما أشعر، يا مخلوقًا بديعًا زائلاً،
أنى لن أتملَّك ثانيةً أبدًا،
وأبدًا لن أنال متعة السطوة السحرية
للحب المتدفق؛ إدَّاك.. أقف وحيدًا
على شاطئ العالم الرحيب وأتفكر
إلى أن يغرق الحب والشهرة فى العدم!

لعل القارئ لاحظ أننى لا أذكر شيئًا عن حياة الشاعر، وأفضل أن أتعامل مع النص الشعرى فى حد ذاته، ليس بوصفه بنيةً مغلقة، وإنما بوصفه بنيةً متماسكة: مجموعةً من العلاقات المتداخلة التى تماثل (ولا تعكس) الواقع الإنسانى كما خبره الشاعر. وحياة الشاعر الخاصة - فى معظم الأحيان - ليست ذات أهمية كبيرة فى إلقاء الضوء على هذه البنية الشعرية فى تماسكها وفى تماثلها مع الواقع الإنسانى. ولكن فى هذه القصيدة بالذات قد يكون من المفيد أن نذكر أن شاعرنا جون كيتس كان طبيبًا، داهمه مرض السُّلِّ وهو بَعْدُ فى رَيْعان الشباب، وكان يعرف أنه سيلاقى حتفه إن عاجلاً أم آجلاً؛ لأن هذا المرض لم يكن له علاج آنذاك. وكانت إشكالية حياته الشخصية الفنية هى خوفه من الموت قبل أن يحصد يراعُه نتاجَ عقله الخصيب. ويستخدم المتحدث ثلاث صور أو مواقف شعرية للتعبير عن مخاوفه، أولاها مقارنة نتاج عقله ووجدانه («حروفًا فى أكداس عالية من الكتب») بناضج الحبوب التى تضمها الأجران الثرية، وهو حصاد يخشى المتحدث ألا يتم. ثم يستخدم صورة شعرية أخرى أو موقفًا آخر، فهو يرى ليلاً مرصَّعًا بالنجوم فيحوله عقله الخصيب إلى رموز هائلة لقصة خيالية رائعة يمكنه أن يحاكى أطيافها، ثم يعبر عن مخاوفه أن العيش قد لا يطول به ليصورها. ثم ينتقل إلى الموقف الثالث تاركًا عالم الشعر ليتحرك فى عالم الحياة، (عالم حبيبته، عالم الحب المتدفق)، ويعرف أن حبيبته إلى زوال، وأنه هو الآخر إلى فناء.

إذًّاك.. يقف وحيدًا ويتفكر، فيغرق كل شىء: الحب والشهرة (أى نتاجه الشعرى) فى العدم. إن المتحدث هنا مدرك تمامًا أنه لا يمكنه تجاوز الموت، ولا يمكنه التخفيف من حدة المأساة، على عكس شكسبير - مثلا - الذى كان يرى أن الفن يمنح الخلود، فالرؤية هنا مأساوية تمامًا.

والقصيدة التالية لصلاح جاهين بعنوان «الموتى» تتعامل مع إشكالية الموت بطريقة مختلفة تمامًا عما سبق. فصلاح جاهين لا يرى الموت بوصفه ظاهرة كونية، وإنما بوصفه نقطة يتقاطع فيها الكونى واللازمنى بالتاريخ والوجود الإنسانى، أى أنه يرى ظاهرة الإنسان فى ثنائيتها التاريخية والكونية.

فى صفحة الموتى
بيكلمونى كل يوم الصبح
بصورهم الباهتة

بعيونهم الثابتة
بيسألونى كلهم إمتى
ح تنطبع صورتك كمان
انتا..
هنا زينا فى صفحة الموتى؟

حبايبنا يا غاليين
محناش ح نتأخر
الدور ح ييجى والمصير محتوم
ياللى صورتها بطرحة الزفة
ده حكم من قبل الوجود محكوم
يا اتنين عجاين، حاجّ ومقدِّسْ
صورتين بلاسة والجبين مهموم
يا مغترب
يا صورة طالعة من جواز السفر
يا رسم على وش التابوت مرسوم

فى حفاير الفيوم...
وحفاير الفيوم
جَبَّانة م الزمن العتيق
مشهورة بالصناديق
وعليها بالألوان صور مخاليق
كاهن. مراكبى. ست بيت. تاجر
بنية حلوة. عسكرى. شاعر...
صور بشر أيامهم انحسرت
مداينهم اندثرت

obeikandi.com

توابيتهم انكسرت..
ما فضلش منها غير وشوش
بيبصوا نفس البَصَّة
وبيحكوا نفس القصة
مستغرقين فى الموت بلا غُصَّة
وفى الخلود رايحين ..
زى اللى فى الجرنال
فى صفحة الموتى
قلت الشبه من أين يتأتى؟
قالوا عشان الكل مصريين.

الكل مصريين
الكل نفس الهُوية
نعى المطارنه جنب نعى الشيوخ
طالبين سَوا الرحمة الإلهية
طالعين سَوا أمجاد سماوية
وحدة أبدية
ما تعرف الطايفة المسيحية
م الإسلامية..
تشهد صورهم جنب بعضهم
فى الأعمدة السودة البكائية
بأن دى... هيا ديا.
باحكى عن الموتى وملك الموت
يحصد أمم ويدرّى فى الملكوت
يقعوا كندف التلج غير مسموعين
أو كالجبال يقعوا بأَرْعَبها صوت

obeikandl.com

باحكى عن الموتى فى شتى العصور
وباقول عليهم ألف رحمة ونور

مش باحكى أبدًا عن أمل دنقل
لأنه عايش رغم سكنى القبور
وقالوا فى الأمثال.. اللى خلِّف ما ماتش
وعن أمل يتقال.. اللى ألِّف ما ماتش

وسلام على اللى فى صفحة الموتى
وسلام على اللى فى صفحة الأحياء.

قصيدة صلاح چاهين عن الموتى قصيدة فريدة، وهى بالعامية المصرية.. المغرقة فى مصريتها. وهى تتسم بأنها لا تكترث بالوحدة العضوية، فوحدتها من النوع الفضفاض الذى يستوعب ولا يستبعد. ولا عجب فى هذا.. فهى تؤكد ثنائية الوجود الإنسانى. وموقف الشاعر من الموت هو أيضًا موقف فضفاض، إن صح التعبير، فهو يدرك تمامًا الأبعاد المأساوية للموت، ولكنه يعرف أنه جزء لا يتجزأ من إنسانيتنا. تبدأ القصيدة بداية مثيرة، إذ يطالع المتحدث صفحة الوَفَيات فى إحدى الجرائد اليومية، ويشعر أن أعين الموتى « بصورهم الباهتة/ بعيونهم الثابتة » تنظر إليه متسائلةً. متى سيلحق بهم؟ فيجيب الشاعر، وهو فى إجابته يعطينا بعض المفاتيح التى تفهمنا موقفه من الموت: فالموت علينا حق. ثم يلجأ الشاعر إلى حيلة فنية معروفة باسم « الكتالوج »، إذ يأتى بقائمة تضم عددًا كبيرًا ممن نشر نعيهم فى صفحة الموتى « كاهن. مراكبى. ست بيت. تاجر/ بنية حلوة. عسكرى. شاعر». و« اتنين عجايز: حاج ومقدس »، وصورة مغترب، « صورة طالعة من جواز السفر»، بيبصوا نفس البصة/ وبيحكوا نفس القصة/ مستغرقين فى الموت بلا غصة/ وفى الخلود رايحين ». جميعهم رحلوا عنا، ورغم تنوعهم إلا أن الموت يساوى بينهم جميعًا، يساوى بينهم، ولكنه لا يسوِّيهم ولا يساويهم بعالم الطبيعة، ولا يدخلهم فى دورات كونية تضمن لهم خلودًا زائفًا حيث يتساوى الموت والحياة، بل تظل مأساة الموت قائمة، كما تظل ثنائية الحياة والموت، والزمن واللازمن ثابتةً لا تتزحزح.

ويضم الكتالوج فيما يضم وجوهًا من « حفاير الفيوم/ جبانة م الزمن العتيق/ مشهورة بالصناديق/ وعليها بالألوان صور مخاليق ». ووجوه الفيوم نوع من الرسوم ظهر فى الفيوم فى القرنين الثالث والثانى والأول قبل الميلاد حيث كان يرسم وجه الميت على تابوته، ورغم أنها صورة الشخص المدفون فى التابوت إلا أنها تشع حياةً، بل وبهجة، ومن هنا رغم أنها صور للموتى، إلا أنها تؤكد الحياة وتنوعها وثراءها.

الموت - كما قال الشاعر فى البداية - « علينا حق » « ده حكم من قبل الوجود محكوم ». ولكنه ليس عدمًا « فالجميع فى الخلود رايحين ». بل إن الشاعر لا ينسى أن الموت وهو يحصد الجميع يؤكد نقطة شبه عميقة « فالكل مصريين »، فلحظة الموت هنا ليست لحظة فناء، وإنما لحظة تجمع بينهم جميعًا كبشر وكمصريين.

ثم يسترسل الشاعر فى هذا الموضوع الجديد: « الكل مصريين/ الكل نفس الهوية/ نعى المطارنة جنب نعى الشيوخ/ طالبين سَوا الرحمة الإلهية/ طالعين سَوا أمجاد سماوية/ وحدة أبدية »، هى امتداد لوحدتهم كبشر وكمصريين، هى ليست امتدادًا لاعتقادهم بدورات الطبيعة، وإنما لإيمانهم بإله متجاوزٍ للطبيعة والكون منزَّهٍ عنهما. ولذا « ما تعرف الطايفة المسيحية/ م الإسلامية ». ما يجمعهم هو إيمانهم بمصريتهم وبعقيدتهم السماوية. ولكن حتى فى لحظة إدراك الخلود، وإدراك الهوية التى لا تموت، لا ينسى أن الموت أيضًا نهاية ومأساة، وأنه لايزال يقرأ « الأعمدة السودة البكائية »:

باحكى عن الموت وملك الموت
يحصد أمم ويدرّى فى الملكوت
يقعوا كندف التلج غير مسموعين
أو كالجبال يقعوا بأَرْعَبها صوت.

ألم أقل إنها وحدة ليست عضوية وإنما فضفاضة، ولأنها فضفاضة فإنه بمقدور الشاعر أن يؤكد الشىء وعكسه، يؤكد الخلود والمأساة، ويؤكد قوة الحياة وقوة الموت.

وفى إطار هذه الوحدة ليس هناك ما يمنع أن يتذكر الشاعر صلاح چاهين شاعرًا آخر مات فى ريعان الشباب، أمل دنقل، فيرثيه بالطريقة نفسها؛ فأمل دنقل انتقل بجسده، ولكنه لم يمت:

قالوا فى الأمثال ... اللى خلِّف ما ماتش
وعن أمل يتقال ... اللى ألّف ما ماتش

وهى سطور تصلح مرثية لكاتب القصيدة نفسه، والذى يختمها بعبارة تؤكد هذا التقبل الفرح المأساوى لحقيقة الموت، وتردنا فى الوقت ذاته إلى واقع الحياة المعيش:

وسلام على اللى فى صفحة الموتى
وسلام على اللى فى صفحة الأحياء.

وقصيدة أمل دنقل «ضدَّ مَنْ» تشبه قصيدة كيتس التى سبقت من بعض النواحى (رفض العزاء)، ولكنها تختلف عنها فى أنه يحاول فى اللحظة الأخيرة أن يجد نقطة عزاء من الموت يتجاوز الآن وهنا، ويتجاوز الزمان الدنيوى الخالص:

فى غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
المُلاءات،
لون الأسرَّة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبنْ..
كل هذا يشع بقلبى الوَهَنْ
كل هذا البياض يذكرنى بالكَفنْ!
فلماذا إذا مِتْ ...
يأتى المعزون متشحين ...
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد ....
هو لون النجاة من الموت؟!

لون التميمة ضد ... الزمن،
ضدَّ مَنْ؟
ومتى القلبُ - فى الخفقان - اطمأن؟!

بين لونين: أستقبل الأصدقاء
الذين يرون سريرىَ قبرًا
وحياتىَ .. دهرًا
وأرى فى العيون العميقةْ
لونَ الحقيقةْ
لونَ ترابِ الوطنْ!

القصيدة مأساوية وبسيطة، تستخدم لونين اثنين، كما هى الحال فى الميلودراما والكاريكاتير: أبيض وأسود. وعنوان القصيدة دالٌّ للغاية، فهو يعنى التضاد البسيط الكامل بين حالتين يمثل كل لون حالة عكس الأخرى، فكل شىء فى المستشفى أبيض. وهنا تظهر عبقرية الشاعر عندما يدخل أبسط التفاصيل داخل إطار واحد: نقاب الأطباء - لون المعاطف - تاج الحكيمات - أردية الراهبات - الملاءات.. إلخ. وكل هذا البياض يذكره بشىء واحد: بالكفن!

وهنا يأتى الشاعر بالمقابل أى اللون الأسود، ويسأل: لم يأتيه معزوه متشحين به؟! ثم يضفى على اللون الأسود مضمونًا عدوانيًّا، فكأن المعزين لم يأتوا لتعزيته ومواساته (فلا عزاء ولا مواساة فى مثل هذا الموقف)، وإنما جاءوا يحتمون بالسواد من بياض الموت الذى أحاط به.

ولكن ما ينقذ الشاعر من العدم هو أنه يشير فى النهاية لا إلى «المعزين»، وإنما إلى «الأصدقاء» أصدقائه. وهذا التحول هو محاولة من جانب الشاعر لتجاوز عالم التضاد البسيط، عالم الأبيض والأسود. فهو حينما ينظر فى عيون الأصدقاء (لا إلى أرديتهم) فإنه يرى لون الحقيقة، التى لا هى بالأبيض ولا بالأسود، والتى ستبقى بعده، ويرى «لون تراب الوطن» الخالد، فكأنه يتجاوز الزمان من خلال إدراكه للحقيقة ومن خلال إيمانه بالوطن!

ونعود إلى صلاح چاهين لنرى أن تناوله قضية الموت فى «بكائية إلى چون كيندى»

تختلف بشكل جوهرى عن تناوله إياها فى كل المَرْثِيَات السابقة، خاصة أن المَرْثىَّ هو رئيس جمهورية الولايات المتحدة:

يعنى كان لازم تطاطى وتغسل الرجلين يا چون؟
يعنى كان لازم يفيض بيك الكرم وتفيض بروحك ع الغيطان؟
يعنى كان لازم تموت،
علشان افتح محارة قلبى عن كلمة حنان
مرة فى العمر لمليونير من البيض الجبابرة الأمريكان
بس إنسان؟

آه لو الإنسان يشوف التانى إنسان قبل ما يفوت الأوان
آه وآه!
لعنة الله ع الحياة
لو تكون ستار ولازم يتمزع علشان ما بنى آدم يبان!
رحمة الله ع الشرف
لو يكون نجمة « شريف » لا بد يخرمها الرصاص
لجل يخرج م الرعاة راعى يبشر بالخلاص
وسلام الله على جسد الشهيد
والوليد
اللى عمِّدوه بدمه
وانتزع من حضن أمه
واترسم قديس عريس فى « روحانيات الزنوج ».

چون يا چون يا بو الجراح،
چون يا چون نام فى أمان،
شعلة الحرية وقعت ع التلوج،
فى بحيرة متشيجان،

التلوج دابت، وبان اللولى والمرجان، وبان الكهرمان...
واشتراكى عربى، أفريقى، ناح،
وانتحب ع الساكسفون
مرة فى عمر الزمان.

چون يا چون روحك مياه
بلورية، صافية، دافية جاية من كل اتجاه،
زى ما تكون دمعة واحدة، كبيرة، قد الكون يا چون
يا يوحنا المعمدان.

حينما اغتيل الرئيس كيندى تأمل كثير من الناس فى هذه اللحظة الفريدة الحزينة، لحظة اغتيال رئيس جمهورية الولايات المتحدة، الذى يرى البعض أنه أهم رجل فى العالم. وقد كتب صلاح چاهين بكائيته فى هذه اللحظة. والبكائية نوع أدبى شعبى، قصيدة عادة ما تغنى على لسان زوجة تنوح على زوجها الذى قضى نحبه؛ ولذا نجد هذا النوع الأدبى يتسم بقدر كبير من المبالغة.

وحينما نطالع هذه القصيدة سنكتشف أن الشخصية الأساسية فيها ليست كيندى، وإنما هى الشاعر نفسه، فهو اشتراكى عربى إفريقى يؤمن تمام الإيمان أن أمريكا الرأسمالية البيضاء هى دولة إمپريالية تستغل العالم، ولكن مع هذا حينما تفيض دماء كيندى يتعرف الشاعر على إنسانيته، فكأنه المسيح نزفت دماؤه - حسب التصور المسيحى - لتغسل ذنوب البشر.

تبدأ القصيدة بعدة أسئلة خطابية، يوجهها الشاعر إلى كيندى، ولكنها فى واقع الأمر موجهة إليه هو نفسه:

يعنى كان لازم يفيض بيك الكرم وتفيض بروحك ع الغيطان؟
يعنى كان لازم تموت،
علشان افتح محارة قلبى عن كلمة حنان
مرة فى العمر لمليونير من البيض الجبابرة الأمريكان
بس إنسان؟

obeikandi.com

إن إدراك إنسانية كيندى توقظ شاعرنا من سباته العميق، ولكنه إدراك يأتى متأخرًا، ولذا فهو إدراك مأساوى. ولكى ينقل لنا الشاعر هذا الإدراك المأساوى يستخدم مجموعتين من الصور: واحدة مستمدة من العقيدة المسيحية التى يتمثل جوهرها فى مفارقة أساسية: أن المسيح يأتى بالحياة من خلال موته، وتأتى البداية - بداية الخلاص - من خلال نهايته، وهو إنسان فقير متواضع ولكنه - حسب التصور المسيحى ابن الإله. تبدأ القصيدة بعدة صور مأخوذة من حياة المسيح، وكيندى هو مسيح القرن العشرين الذى يضحى بنفسه حتى يأتى بالخلاص للبشر، وأول أفعاله هى غسل الأقدام، وهذه هى وظيفته فى هذه القصيدة أن يغسل الشاعر من خطيئة سقوطه فى الأيديولوچية التى أعمته عن رؤية الآخر. والصورة الثانية هى صورة الفيضان الذى يفيض على الحقول فيطهرها ويأتيها بالنماء، والنتيجة هى خلاص الشاعر، إذ يتفتح قلبه عن كلمة حنان، ثم ينزع الستار ليظهر الإنسان. فالصور هنا كلها تدور حول حاجز أو غطاء يرفع ليظهر جوهر إنسانية الإنسان.

ومجموعة الصور الثانية مستمدة من عالم أفلام رعاة البقر الأمريكية (الكاوبوى والويسترن). ولعل استخدام الشاعر لهذه الصور الأخيرة هو تعليق على رؤيته الميلودرامية الاختزالية التى جعلته يرى البشر من خلال لونين اثنين: أبيض وأسود، خير وشر -كما هى الحال فى أفلام الكاوبوى - ولذا لم يدرك إنسانية الآخر. ولكن مع هذا تمتزج الصور:

رحمة الله ع الشرف

لو يكون نجمة « شريف » لا بد يخرمها الرصاص

لجل يخرج م الرعاة راعى يبشر بالخلاص!

وتلتقى مجموعتا الصور فى كلمة « راعى ». فالراعى هنا هو الكاوبوى، وهو أيضًا الشريف، أى مأمور المدينة والمسئول عن الأمن فيها، ولكنه فى الوقت ذاته هو الراعى/ المسيح الذى يبشر بالخلاص. ونجمة الشريف هى أيضًا رمز المسيح فى التصور المسيحى (نجمة بيت لحم). وهكذا تتضافر الصور المستمدة من عوالم مختلفة لتنقل لنا رؤية الشاعر. ثم يزداد التمازج بين الصور، فكيندى هو المسيح، الطفل الذى انتزع من حضن أمه (مريم العذراء) وعمد بدمه، « واترسم قديس عريس فى روحانيات الزنوج ». وكلمة « روحانيات » هى ترجمة لكلمة spirituals، وهو

نوع من الأغانى التى يغنيها السود فى الولايات المتحدة، وهى ذات طابع مسيحى ولكنها متأثرة بالأصول الإفريقية للأمريكان السود، وهى تعكس أيضًا تجربتهم المريرة؛ ولذا فهى أغانٍ فرحةٌ حزينة، تتحدث عن خلاص الروح وتحررها من ربقة المادة، تمامًا كما تحرر الشاعر من أعبائه الأيديولوچية التى حجبت عنه كيندى الإنسان.

وبعد أن انكشف الغطاء وزالت الحواجز يتغنى الشاعر ببطولة كيندى. فهو لم يمت عبثًا، فشعلة الحرية سقطت على الثلوج فذابت، (تمامًا كما فاضت دماء كيندى، وكما مُزق الستار) فظهرت محارة القلب:

«وبان اللولى والمرجان، وبان الكهرمان».

ولنلاحظ صور الأحجار الكريمة مرتبطةً بظهور الإدراك الإنسانى؛ ولذا يعلن الشاعر دون حرج:

واشتراكى عربى، إفريقى ناح،
وانتحب ع الساكسفون
مرة فى عمر الزمان.

ولنلاحظ استخدام كلمة «انتحب»، فرغم أنه وصل إلى الإدراك الإنسانى للآخر، ولكنه إدراك جاء متأخرًا، والثمن كان باهظًا، ولذا فأفراحه مَشوبةٌ بأحزانه.

ثم يستخدم الشاعر صورة تستدعى كل الصور السابقة، صورة المياه الصافية الدافئة التى تتدفق من كل اتجاه، وكأنها دمعة واحدة كبيرة مثل الكون. فهذه الصورة تستدعى صورة غسيل الأقدام، والفيضان، والمحارة، والتعميد بالدم، والثلوح الذائبة. ولعل ذكر يوحنا المعمدان هنا بدلاً من المسيح هو استمرار لصورة مياه التعميد التى تنتقل بالمرء من حالة جَدْب روحى، إلى حالة امتلاء وخصب ونماء. وهذا ما يحدث للشاعر فى هذه القصيدة حين انتقل من الأيديولوچية التى أعمته، إلى الإدراك الإنسانى العميق للآخر.

وقصيدة چاهين هى قصيدة عن الإدراك المأساوى لحقيقة الإنسانية وحقيقة الموت، فموت الآخر يوقظ الحواس، ويجعل الإنسان يدرك حدوده الزمنية، ولكنه أيضًا يدرك عمق إنسانيته

وإنسانية هذا الذى رحل. والقصائد التالية تدور أيضًا حول موضوع الموت، وحول حدود الإنسان الزمنية ولكنها تنجز ذلك من خلال موضوع البطولة. ولنبدأ بقصيدة أحمد عبد المعطى حجازى « مَرْثِيَّة لاعب سيرك »:

فى العالم المملوءِ أشلاءَ
مطالبٌ وحدَكَ ألاَّ تـُخطأَ
لأن جسمك النحيل
لو مرةً أسرع أو أبطأَ
هوى، وغطى الأرضَ أشلاءَ!

فى أى ليلةٍ تـُرى يَقْبَع ذلك الخطأْ؟
فى هذه الليلة! أو فى غيرها من الليال
حينَ يَغيضُ فى مصابيح المكان نورُها وتنطفئْ
ويسحب الناسُ صياحهم،
على مَقْدمِك المفروشِ أضواءَ!

حين تلوح مثل فارسٍ يُجيل الطَّرْف فى مدينته
مودِّعًا. يطلب وُدَّ الناسِ، فى صمتٍ نبيلْ
ثم تسير نحو أوَّلِ الجبال،
مستقيما مُومِئاْ
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبولْ
ويملئون الملعبَ الواسعَ ضوضاء
ثم يقولون: ابتدئْ!
فى أى ليلةٍ تـُرى يَقْبَع ذلك الخطأ؟

حين يصير الجسمُ نـَهبَ الخوفِ والمغامرة
وتصبح الأقدامُ والأذرعُ أحياءَ

تمتد وحدَها
وتستعيد من قاع المَنون نفسَهَا
كأنَّ حيَّاتٍ تلوَّتْ
قِطعًا توحَّشت سوداءَ بيضاءَ
تعاركتْ وافترقتْ على محيط الدائرةْ
وأنت تُبدى فنَّك المرعبَ آلاءً وآلاءَ
تستوقفُ الناسَ أمامَ اللحظة المدمِّرة
وأنت فى منازل الموت تلِجُّ عابثًا مجترئا
وأنت تُفلت الحبالَ للحبالْ
تركت ملجأ، وما أدركتَ بعدُ ملجأَ
فيَجْمُد الرعبُ على الوجوه لَذةً، وإشفاقاً، وإصغاءَ
حتى تعود مستقرًّا هادئا
ترفع كفَّيك على رأس الملأْ
فى أى ليلةٍ تُرى يَقْبَع ذلك الخطأْ؟!

ممدَّداً تحتَكَ فى الظُّلمةِ،
يجترُّ انتظارَه الثقيلْ
كأنه الوحشُ الخرافى الذى ما روَّضت كفُّ بَشَرْ
فهو جميلْ!
كأنه الطاووسُ
جذابٌ كأفعى
ورشيق كالنَّمِرْ!
وهو جليلْ..
كالأسد الهادئ ساعةَ الخَطَرْ
وهو مُحْتَالٌ، فيبدو نائمًا
بينما يُعدُّ نفسَه للوَثْبة المستعِرَةْ

obeikandl.com

وهو خَـفى لا يُرَى
لكنه تحتك يَعْلُكُ الَحجرْ
منتظرًا سقطتَـكَ المنتظَرةْ
فى لحظة تغفُل فيها على حساب الخَطْوِ
أو تفقد فيها حكمة المبادرةْ
إذ تعرِضُ الذكرَى!
تغطِّى عُريَها المفاجئا
وحيدةً معتذِرةْ
أو يقفُ الزَّهْوُ على رأسكَ طيرًا،
شاريًا ممتلئا!
منتشيًا بالصمت، مذهولاً عن الأُرْجوحة المنحدرةْ
حين تدور الدائرةْ!
تنبض تحتكَ الحبالُ مثلمًا أنبضَ رامٍ وَتَـرَه
تنغرس الصرخةُ فى الليل
كما طوَّح لصٌّ خِنجرَه.
حين تدور الدائرة
يرتبك الضوءُ على الجسم المَهيضِ المرتطِمْ
على الذراع المتهدِّلِ الكسير والقدمْ
وتبتسم!
كأنما عرفتَ أشياءَ
وصدَّقت النبأْ!

«المأساة لا تكون إلا للملوك، أما الملهاة فهى للعوامِّ والصحف اليومية» هذا ما قاله أحد النقاد الغربيين، وهذا ما يراه أحمد عبد المعطى حجازى فى هذه القصيدة التى تتناول قضية الموت من منظور مختلف تمامًا. فبطل قصيدته بطل نيتشوى يضرب خيامه بجوار البركان، ولا يهاب ركوب الصعب، فهو يؤمن بأنه من صنف أرستقراطى يؤمن بأخلاق الأقوياء التى

تتجاوز الخير والشر، وتحتقر أخلاق الضعفاء والعوام، (أخلاق التسامح). وقد اختار حجازى لقصيدته لاعب سيرك يسير على السلك معرضًا حياته للخطر، والعوام عند أقدامه يحدقون فيه، يراقبون سكناته وحركاته. ومن الواضح أن المتحدث فى القصيدة معجبٌ بهذا البطل النيتشوى أيما إعجاب، الذى يتحرك دائمًا فى عليائه وحيدًا.

تبدأ القصيدة بتعبير غُنوصى، فالغنوصيون كانوا يتحدثون عن الزمان الردىء، فهم من النورانيين، كانوا جزءًا من الإله (ولنلاحظ صور النور والظلام، وتداخل الصور الضوئية مع الصور الصوتية: «حين يَغيضُ فى مصابيح المكان نورُها وتنطفئُ. ويسحب الناسُ صياحَهم»). ولكن هؤلاء النورانيين المتألهين وجدوا أنفسهم فى هذه الأرض وهذا العالم مع عامة البشر (النفسيين أو الجِسمانيين) نتيجة خلل كونى، وهو عالم مملوء أخطاء. يقف البطل النورانى، وهو وحده مطالب بألا يخطئ، لأن الخطأ بالنسبة له يعنى تبعثر جسده أشلاء، يعنى الموت.

ولكن الموت هنا فى هذه القصيدة ليس هو الخطأ فحسب، ولكنه أيضًا نوع من المعرفة الأرستقراطية التى لا يصل إليها إلا الأبطال المأساويون. انظر كيف يدخل لاعب السيرك المسرح: تُطفَأ الأنوار، وتصمت الناس، وتفرش فى طريقه الأضواء، يسير وحيدًا فى عليائه، كأنه الملك يدخل بلاطه. وإذا كانت الصورة الملَكية متضمَّنة فى الوصف فى هذه الأبيات الأولية، فإنه يصبح تصريحًا لا تلميحًا حينما يقف لاعب السيرك «مثل فارس يُجيل الطَّرْف فى مدينته/ مودِّعًا، يطلب وُدَّ الناس، فى صمت نبيلْ»، بينما يملأ العوام الملعب الواسع ضوضاءَ، وتدق الطبول. ثم يذكرنا الشاعر بالجانب المأساوى المظلم: «فى أى ليلة تُرى يَقْبَع ذلك الخطأ؟»، وهذا البيت سيتكرر فى القصيدة مرة بعد مرة، ليذكرنا أن الموت ظلام ونور، أنه نهاية، ولكنه فى الوقت ذاته تحقُّقٌ للذات البطولية.

وتتبدى هذه الثنائية فى الجزء التالى من القصيدة، فهذا الفارس الوحيد الذى يسير دائمًا فى عليائه ووَحْدته، ليبدى فنه المرعب، فى «اللحظة المدمرة»، تلك اللحظة بعد أن أفلت حبلاً ولم يصل بَعْدُ للحبل الآخر، فى هذه اللحظة تتحول الأقدام والأذرع إلى كائنات حية تتصرف من تلقاء نفسها، تحركها غريزة البقاء فـ «تستعيد من قاع المنون نفسَها».

ثم يستخدم الشاعر مجموعتين من صور الحيوانات المتوحشة المتصارعة ليعكس لنا شيئًا ما: هل هى أطراف البطل، أم بعض ما يدور فى عقله، أم هو إدراكه لطبيعة الموت المظلمة؟

وتنتهى هذه الحركة بالبطل، وقد نجح فى مسعاه، فعاد « مستقرًّا هادئًا ». ورفع الفارس – فى وَحْدته وعليائه – كفيه على رأس الملأ، ولكن « فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ؟ ». يعود المتحدث مرة أخرى ويستخدم صور الحيوانات المتوحشة، فالخطأ (الموت/ الشر) يجلس كالوحش الخرافى، ممتدًّا فى الأرض تحت البطل فى الظلمة، منتظرًا سقطته المنتظرة فى لحظة الخطأ، حين يتذكر البطل شيئًا أو حين يغمره الزهو، ينتظره هذا المخاتل، يَعلُك الحجر ويجترُّ الانتظار الثقيل، يُعد نفسه للوثبة المستعرة. ولكن هذا الوحش الخرافى « جميلٌ/ كأنه الطاووس/ جذابٌ كأفعى/ ورشيقٌ كالنَّمِرْ/ وهو جليل/ كالأسد الهادئ ساعة الخطرْ»، فالموت البطولى المأساوى جميل، قد لا يفهمه العوام، ولكن النورانى يدركه حق الإدراك.

وحين تقع الواقعة، تعلو صرخة البطل (الفارس، الملك)، وتنغرس « فى الليل/ كما طوَّح لصٌّ خنجره ». هذه الصورة الأخيرة تعكس ثنائية الموت، فهى صرخة ألم، ألم عميق، تنغرس فى الليل، ولكنها مثل خنجر لص سرق حياة الملك.

وتصل الثنائية إلى ذروتها فى السطور الأخيرة: الضوء يرتبك على جسم البطل « المهيض المرتطمْ/ على الذراع المتهدل الكسير والقدمْ ». ولكن البطل يبتسم، فقد عرف أشياءَ وصدَّق النبأ. ولكن ماذا عرف؟ وما نوع الحكمة التى توصل إليها؟ لعله الغنوص الكامل، حينما تلتحم روح الإنسان النورانى مع أصلها الإلهى مرة أخرى، تاركةً وراءها الجسد وعالم العوام الجِسمانيين الذين لا يمكنهم أن يصلوا إلى الغنوص الكامل مهما حاولوا، فأقصى ما يمكن أن يطمحوا إليه هو أن يراقبوا البطل الغنوصى، « فيجمد الرعب على الوجوه/ لذةً وإشفاقًا وإصغاءَ »، غير مدركين اللحظةَ المدمرة المتوقعة، لحظة التحقق الكامل!

فى قصيدة صلاح عبد الصبور « موت فلاح » لا نقابل فرسانًا أو أبطالاً، وإنما نقابل فلاحًا عاديًّا، ومع هذا يكتشف المتحدث بطولته العادية الخفية:

لم يكن يومًا مثلنا يستعجل الموتا
لأنه كل صباح، كان يصنع الحياةَ فى الترابْ
ولم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتةْ
لأنه لا يجد الوقتا
فلم يُمِلْ للشمس رأسَه الثقيلَ بالعذاب

والصخرةُ السمراءُ ظلت بين مَنكِبيه ثابتةْ
كانت له عمامةٌ عريضةٌ تعلوه
وقامةٌ مديدةٌ كأنها وَثنْ
ولحية الملح والفلفل لوناها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدورُ
لكنه، والموت مقدورُ،
قضى ظهيرةَ النهار، والترابُ فى يده
والماء يجرى بين أقدامه
وعندما جاء ملاكُ الموت يدعوه
لوّن بالدهشة عينًا وفما
واستغفر اللّٰهَ
ثم ارتمى ...
والفأس والدرة فى جانبه تكوَّما
وجاء أهله، وأسبلوا جفونه
وكفَّنوا جثمانَه، وقبَّلوا جبينه
وغيَّبوه فى الترابْ، فى منخفض الرمال
وحدَّقوا إلى الحقول فى سكينةْ
وأرسلوا تنهيدةً قصيرةً... قصيرةْ
ثم مضَوا لرحلةٍ يخوضها بقريتى الصغيرةْ،
من أول الدهر، الرجالْ
من أول الزمانِ
حتى الموتِ فى الظهيرة.

ليس فى هذه القصيدة أبطال أو فرسان؛ ولذا لا يوجد مجال للمأساة، فعجلة الحياة تدور كعادتها من أول الدهر، من أول الزمان، حتى زمن القصيدة. ولكن الشاعر يسبغ بالتدريج بعض الصفات البطولية على هذا الفلاح البسيط. نعم هو إنسان بسيط، ولكنه يبدو أنه يحمل

obeikandl.com

حكمة الأجيال، فهو لا يستعجل الموت « مثلنا »، نحن المثقفين الذين نلغط بالفلسفة الميتة، أما هو؛ فهو كان « يصنع الحياة فى التراب »، فكأنه وهو المَرْثىُّ، يرمز للحياة، بينما نحن الأحياء نصبح رمزًا للموت.

فى القسم الأول من القصيدة يعطينا المتحدث وصفًا تفصيليًّا لهذا الفلاح، وصفًا يؤكد أنه جزء لا يتجزأ من دورة الحياة، جزء من الأرض التى كان يفلحها، « فوجهه مثل أديم الأرض مجدور»، و« التراب فى يده/ والماء يجرى بين أقدامه ». وإذا كانت قصيدة « مرثية لاعب سيرك » تتحدث عن الموت باعتباره الوحش المخيف/ الطاووس/ النمر/ الأسد/ الخطأ، فإن « ملاك الموت » يدخل هنا بطريقة عادية مألوفة للفلاح، فتعتريه الدهشة ولكنه يستغفر الله ثم يرتمى على الأرض التى كان يفلحها. وطقوس الموت عادية هى الأخرى، فلا توجد طبول ولا أنوار، إذ يكفن الجثمان ويغيب فى التراب، ويرسل الأهل « تنهيدةً قصيرةً.. قصيرةْ »، وتعود دورة الحياة كما كانت من أول الدهر « من أول الزمان .. حتى الموت فى الظهيرة »، حتى زمن القصيدة!

وقصيدة ناظم حكمت، الشاعر التركى، هى أيضًا عن إنسان عادى يؤكد الحياة فى مواجهة الموت، ويكتسب أبعادًا بطولية، وهى بعنوان « بورسعيد » وهى ترجمة الدكتور الصفصافى أحمد المرسى:

هناك لا تُحصَى السفن
هناك تدنو الشمس، دون سحب.
فى بورسعيد
كان « منصورٌ» يطوف الشوارع
يمسح الأحذية.. يكسب العيش
وحافى القدمين.. حليق الرأس،
عمره عشرُ سنين.
منصورْ نحيل أسمر
كنواة البلح الأسمر
ساحرَ الصوت.. ينشد دوما
تراتيل لم تبرح فمه.. ليل يا عين..

أشعلوا النيران.. حرقوا بورسعيد
مات منصورٌ فى بورسعيد
ورأيتُ اليوم وجهه
فى وسط الصحيفة
وسط الموتى صغيرًا
غاية فى الصغر
« ليل يا عين »
كنواة البلح!

لحظة القصيدة هى لحظة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦م، أى أن الواقعة الفردية تقع فى داخل إطار تاريخى سياسى عالمى، لحظة مواجهة بين دولة تبحث عن استقلالها وقوى استعمارية تحاول أن تجهض هذا الاستقلال، فهو صراع بين صناع الحياة، وصناع الموت. تبدأ القصيدة بتأكيد عنصر الحياة.. ففى بورسعيد هناك عدد لا يحصى من السفن، والشمس تشرق ساطعة « من غير سحب ». أمام هذه الخلفية يظهر « منصور » (ولنلاحظ الاسم ودلالته) ماسحُ أحذية فقيرٌ، مثلَ « نواة البلح ». وصورة نواة البلح هى استدعاء لمبدأ الحياة المتجدد المتدفق. ولأن منصور تعبير عن هذه الحياة، فهو يغنى « دائمًا دون انقطاع ».

فى الجزء الثانى تتحول صورة النور المضىء، (رمز الحياة)، إلى نار فاتكة، تفتك بالناس وبمنصور. ولكن الشاعر لا يستسلم لمبدأ الموت، إذ تنتهى القصيدة بأغنية منصور التى لا تنقطع بوفاة منشدها، وبإشارة إلى رمز الخِصْب والحياة: نواة البلح التى تكمن فيها النخلة الباسقة المتحدية!

والقصيدة التالية « هذا هو الحقل الذى لم تنشب فيه المعركة » مختلفة تمامًا فى نبرتها، وفى رؤيتها للحياة (ومن ثَمَّ للموت). وهى للشاعر الأمريكى المعاصر (ويليام ستافورد):

هذا هو الحقل الذى لم تنشَبَ فيه المعركة،
ولم يسقط فيه الجندى المجهول.
هذا هو الحقل الذى شَبَّكت فيه الحشائشَ أياديها،

حيث يرتفع نُصُبٌ تذكارى،
وحيث الشىء البطولى الوحيدُ هو السماء.

الطيور هنا تطير دون صوت،
وتنشر أجنحتها عبر الفضاء الفسيح.
لم يَقتل أحدٌ - ولم يُقتل أحدٌ - على هذه الأرض
التى تقدست بالإهمال والهواء الأليف
حتى إن الناس يحتفون بها بنسيان اسمها!

هذه القصيدة ليست عن الموت، ولكنها مع هذا على علاقة قوية بالموضوع، فهى عن غياب الموت، ولكن غياب الموت يعنى أيضًا غياب الحياة بكل ما تحتويه من انتصار وانكسار. ويمكننا القول إنها قصيدة تفكيكية تعادى فكرة البطولة وأى حلم بالتجاوز. ولعل رفض التجاوز يتواكب ورفضَ المجاز، فالمجاز يعنى وجود مستويين: مستوى ظاهر مباشر، ومستوى كامن غير مباشر. وما يفعله الشاعر هو أنه يستخدم الخطاب البطولى ليفكك البطولة، ويستخدم خطاب التجاوز لإثبات استحالة التجاوز!

تشير القصيدة إلى مكان ما على الحدود مع كندا، والأماكن الحدودية تتسم بأنها لا هُوية لها. وهذا المكان بالذات لم يشهد أية أحداث، فلم تنشَب فيه معركة، ولم يسقط فيه جنود، ولم يقتل فيه أحدٌ. وقد يتصور القارئ أنها أرض حلَّ عليها السلام لهذا السبب، ولكنه عليه أن يحذر من التعميم، وعليه أن يعرف دلالة الصور والكلمات، كما تتحدد داخل القصيدة، فما يسود المكان ليس السلام، وإنما الفراغ.

مما يدعم هذا التفسير إشارة الشاعر إلى الحقل الذى شبَّكت فيه الحشائش أياديها! هذه الصورة تستدعى أحد أشكال البطولة، فهى إشارة إلى إحدى التشكيلات العسكرية القديمة، حين كان يشبك جند المشاة أيديهم، فيكونون بأجسادهم ودروعهم ما يشبه الدبابة البشرية، وهو يستدعى هذا العالم البطولى القديم حتى يبين اختفاء البطولة فى هذا المكان، «حيث الشىء البطولى الوحيد هو السماء»!

بعد أن بين الشاعر هُوية المكان (أو بالأحرى: انعدام هُويته) يبدأ فى الاحتفاء به بطريقة جديرة به. وصورة الطيور التى تنشر أجنحتها عبر الفضاء الفسيح لا تعبر عن الانطلاق أو الحرية وإنما تعبر عن الفراغ؛ ولذا فتحليق الطيور لا يحدث صوتًا ولا يترك أثرًا! وتنتهى القصيدة بإعلان الموت المعنوى الكامل للمكان الذى تقدس بالإهمال، حتى إن الاحتفاء الوحيد به هو نسيان اسمه تمامًا!

إن القصيدة عن النصب التذكارى الذى لم يُبنَ فى مكان لم يقاتل فيه أحد ولم يسقط فيه أبطال، يعنى أن هذا عالم لا مركز له: لا يوجد فيه إله أو دولة أو تاريخ أو ذاكرة. وفى غياب المركز والعالم الموضوعى تغيب الذات، فالذات تفتقر إلى أرض تقف عليها.

هل كان الموت يرفرف داخل وجدان صلاح چاهين؟ وهل كان مشغولاً بمحاولة تجاوزه؟ بل هل يمكن أن تعد القصيدة التالية «بَوَّابات الرحيل» عن الموت؟

ولما عَدِّيت بوابات الرحيل
وخرجت م العتبات
اتصوبت نحوك عيون الحَرَسْ
عيون عنيفة بس من سُكات
بتقول كمثل الغولة فى الحكايات
«يا شاطر أحمد رينا يحرسك
ح تمر من باب سر يفقسك
معاك سلاح ح يدق لك جرس
ما معاك سلاح ما يدق لك جرس»
.. وإن دق لك جرس
إوعى يا وِلْدى تخاف
ح يفتشوك يلقوا قلم حبر جاف.
ولما عديت بوابات الرحيل
ومرقت زى السهم فى السماوات لنجمك العالى
قلبى انفطر - أصل الضنى غالى

ابنى الكبير أول وليد جالى
مجنون ومثالى
رايح يجيب الغرب من ديله
والفجر من ليله
« سكة سلامة وخطر»
قالت عيون الجند والمضيفات
من لهفتى سالت دموعى مطر
وأنا مانعنى الطبيب
ما بكيش ولو لحظة فراق الحبيب
ح اقول لك إيه
الله يبارك لك فى هذا السفر.

يا بوابات الرحيل
جالك منين الاسم ده المسرحى؟
يحق لك تفرحى
عَدَّاكى شاعر شاب.. مثله قليل.

عنوان القصيدة يستدعى موضوع الموت فى أذهاننا، ولكننا نكتشف أنه ليس موتًا فعليًّا، وإنما الموضوع هنا «لحظة فراق الحبيب»، فهو موت مجازى (ولكن، أليس الموت هو أيضًا لحظة فراق الحبيب؟). ويستخدم الشاعر الأسطورة الشعبية ليتكشف عمق مشاعره وليصورها. واستخدامه للأسطورة، استخدام مجازى بطبيعة الحال. ومهمة المجاز أنه يستخدم ما نعرف لنتكشف ما لا نعرف. ومن صفات المجاز أنه يمكن أن يؤكد الشىء وعكسه، ومن ثم يمكنه أن يبين عمق التجربة الإنسانية وتركيبيتها، فأنا حينما أقول لشاب من أصدقائى « أنت مثل ابنى » فإننى فى واقع الأمر أخبره أنه ليس ابنى، وأنه مثل ابنى وحسب، فأداة التشبيه هنا تفصلنا عن حرفية الواقع، ولكنها تستدعيه فى الوقت ذاته. ولعل استخدام المجاز فى هذه القصيدة هو شىء من هذا القبيل. فرحيل ابن الشاعر هى لحظة فراق الحبيب، ولكنها هى

obeikandl.com

أيضًا لحظة بداية رحلة وميلاد جديد بالنسبة للابن، فالشاعر فَرِحٌ باللحظة رغم حزنه من الفراق.

تبدأ القصيدة بعبور الابن بوابات الرحيل، فهو ينتقل من عالم إلى عالم آخر، وتنظر إليه عيون الحراس الجامدة «كمثل النحت فى التماثيل». ثم يترك الشاعر هذا العالم ليدخل عالم الأساطير، إذ تخبره الغولة (هذا المخلوق الذى عايشناه كلُّنا فى طفولتنا) عن أسرار أو طقوس العبور، تمامًا كما يحدث فى حكايات الشاطر حسن. ولكن عالم الغولة يختلط بعالمنا الحديث، فهى تحدثنا عن جرس الإنذار (وحسب معلوماتى لا يوجد أجراس إنذار فى زمان أمنا الغولة)! ثم نكتشف أن السلاح الوحيد الذى يحمله الشاطر فى هذه القصيدة هو القلم الجاف.

عند هذه النقطة ننتقل إلى عالمنا الحديث، وإلى اللحظة التى تحتفى بها القصيدة: لحظة الفراق. يقول جبران خليل جبران فى كتاب **النبى** «المحبة لا تعرف عمقَها إلا لحظةُ الفراق». هنا يسقط المجاز ويختفى عالم الأسطورة (إلا من إشارات سريعة وطفيفة)، إذ يقرر الشاعر أن يعبر عن مشاعره بشكل مباشر («قلبى انفطر/ أصل الضنا غالى» من لهفتى سالت دموعى مطر/ وأنا مانعنى الطبيب/ ما بكيش ولو لحظة فراق الحبيب/ ح أقول لك إيه/ الله يبارك لك فى هذا السفر»). ثم ينظر الشاعر إلى بوابات الرحيل ويسألها: «جالك منين الاسم ده المسرحى»، فالاسم قد استدعى الموت بطريقة ميلودرامية، وصدقها الشاعر للحظات، ولكنه الآن أدرك حدود حزنه؛ ولذا فالرحيل ليس مجرد لحظة فراق الحبيب، وإنما هو لحظة الميلاد الجديد؛ ولذا فهو يوجه كلماته إلى بوابات الرحيل، بل وينصحها ويوجهها:

يحق لك تفرحى

عداكى شاعر شاب .. مثله قليل.

وهكذا تحولت لحظة الفراق التى تستدعى الموت إلى لحظة البداية التى تستدعى الميلاد والحياة!

تناولنا من قبل عدة قصائد (وردزورث) تبين موقفه من الموت ومحاولة تجاوز مأساته، وقد بدأ (وردزورث) حياته الأدبية بكتابة أشعار رومانسية يهرب الشاعر من خلالها إلى الطبيعة فيلتحم بها ويذوب فيها، ولكنه سرعان ما تمرد على الرؤية الحلولية الدائرية التى ترى أن الإله

يحل فى الطبيعة وقوانينها وأنه يتوحد بهما ويذوب فيهما، فهو بذلك يصبح جزءًا من القوة العظمى التى تحرك الكون بأسره ويحقق لذاته الخلاص، ويتغلب على الموت ويضمن لنفسه الخلود، أو على الأقل الاستمرار بعد الموت بشكل آخر. بدلاً من ذلك تبنى (وردزورث) رؤية أكثر تركيبية، تذهب إلى أن الإنسان كائن مستقل عن الطبيعة، لكنه ليس معاديًا لها. بل إن الحالة المُثلَى فى هذه المرحلة الثانية هى حالة التفاعل بين العقل الإنسانى (الذات) والطبيعة (الموضوع)، وهو تفاعل يمكن تحقيقه بسبب تماثل العقل الإنسانى والطبيعة، ويوسع الإنسان أن يحقق لذاته الخلاص من خلاله. ورغم أن هذه الرؤية التفاعلية تشكل تمردًا على فكرة وَحْدة الوجود التى تذيب الجزء فى الكل، إلا أنها لا تزال تستند إلى شكل من أشكال الحلولية. فبرغم انفصال الإنسان عن الطبيعة، فإن بنية العقل الإنسانى لا تختلف عن بنية الطبيعة؛ ولذا فالإنسان يمكنه أن يحقق الخلاص من خلالها، (أى داخل السقف الطبيعى/المادى).

ولكن (وردزورث) بدأ يدرك مدى عمق المسافة التى تفصل الإنسان عن الطبيعة، وبدأ يبدى استعدادًا لتقبُّل التضمينات الإنسانية المأساوية لموقفه الجديد الذى وَسَم هذه المرحلة الثالثة. ومن هنا تظهر النبرة المأساوية الحزينة فى « أغنية الخلود ».

وقد كتب (وردزورث) معظم كلاسيكياته فى المرحلتين الثانية والثالثة. ففى المرحلة الثانية يرى الشاعر أن التفاعل الخلاق بين عقل الإنسان والطبيعة عملية قادرة على تضميد جروحه ومواساته وشَحْذ قدراته الإبداعية، ويستخدم (وردزورث) صورة الزواج ليشرح لنا هذه العلاقة، فهو زواج بين الشاعر (الذكر) والطبيعة (الأنثى)، وهو زواج لا ينكر استقلال العقل الإنسانى عن الطبيعة؛ ولذا فالتوافق الكامل مع الطبيعة والذوبان فيها فى هذه المرحلة هو من نصيب بعض الشخصيات الهامشية، مثل الأطفال والمعوقين، فمثل هؤلاء شخصيات حلولية كاملة مستوعبة تمامًا فى دورات الطبيعة، وبالتالى ليس لديها أى وعى بزمنيتها أو حدودها أو بالموت (كما هو الحال مع الطفلة فى قصيدة « نحن سبعة »). هذا على عكس الإنسان الراشد، فهو منفصل عن الطبيعة، ومدرك تمامًا لحقيقة الموت؛ ولذا فهو يسمع « موسيقى الإنسانية الثابتة الحزينة، ويتسلح بالعقل الفلسفى » الذى يمكنه من قبول الحدود الإنسانية بصبر، ويساعده على تجاوز الأحزان الناجمة عن ذلك (أو ربما الإذعان لها)، كما هى الحال فى المرحلة الثالثة.

ولكن يبقى هناك مرحلة رابعة فى مسيرة (وردزورث) الشعرية. فالعقل الفلسفى بدأ

يكتسب أبعادًا دينية، وبدلاً من التحمل المأساوى الإنسانى الهيومانى، يظهر الإيمان الدينى كآلية لتحقيق الخلاص ولتقبل مأساة الموت، كما يتضح فى السونت التالية وهى من مجموعة قصائد بعنوان « سونتات إلى نهر دادون »:

لقد ظننتُ يا شريكى ومرشدى
أنك قد ذهبتَ ولن تعود - فيا له من تعاطف باطل!
لإننى حين أَمُدُّ ناظرى إلى الوراء يا دادون
أرى ما كان وما هو كائن وما سيظل باقيًا،
فالمَجْرَى لا يزال فى انسياب، وسينساب إلى الأبد،
الشكل يبقى، والحركة لا تموت أبدًا.
بينما نحن - نحن الشجعان، والأقوياءَ، الحكماء،
نحن الرجالَ الذين تحدينا العناصر
فى فجر شبابنا - قُضى علينا بالذهاب دون أوبة. فليكن -

إذ يكفى أن يكون شىء من صنع أيدينا،
قادرًا على الحياة، والعمل، وخدمة المستقبل!
وأن نشعر، ونحن فى طريقنا إلى القبر الساكن،
بأننا من خلال الحب، ومن خلال الأمل،
ومن خلال ما يَمْهَرُنا به الإيمان بالتسامى، أعظمُ مما نعلم.

يبدأ الشاعر السونت بالتعبير عن رؤية حلولية تؤكد تماثل الإنسان والطبيعة، حيث يختفى نهر دادون تمامًا فى « نهر التيمس » ويموت، تمامًا مثلما يموت الإنسان، ويشعر الإنسان بالتعاطف معه والحزن من أجله. ولكن الشاعر قد أتى بهذه الافتتاحية الحلولية كحيلة بلاغية، فالرؤية الحلولية تغوينا بالذوبان فى الكل وبفقدان هُويتنا الإنسانية، ثم يصدمنا الشاعر ويوقظنا من نعاسنا حين يقول فى البيت التالى: « يا له من تعاطف باطل! ». (تذكرنا بنيةُ هذا الجزء من القصيدة بسونت للشاعر نفسه تناولناها من قبل: « باغتنى الفرح/ وضقت ذرْعًا بما حولى كالريح ».)

obeikandl.com

وبعد أن يرفض الشاعر لغة التكامل والتناسق والتماثل بين الإنسان والطبيعة، يحاول أن يفهم سبب عدم التناسق، فينظر إلى النهر ويرى المسافة الشاسعة التى تفصله عن النهر، والتى تفصل الطبيعة عن الإنسان:

لأننى حين أمد ناظرى إلى الوراء يا دادون
أرى ما كان، وما هو كائن، وما سيظل باقيًا
فالمجرى لا يزال فى انسياب، وسينساب إلى الأبد.

هذا هو مصدر الاختلاف إذن، النهر خالد لأنه جزء من دورات الطبيعة الرتيبة المتكررة، أما نحن، نحن الذين نعرف الشر والخير، نحن «الشجعانَ، والأقوياء والحكماءَ»، نحن الذين انفصلنا عن الطبيعة وتحدينا «العناصر الطبيعية/ فى فجر شبابنا» .. فإننا سنختفى. وهنا يفترق النهر عن بنى البشر، فالإنسان قد انتقل من البراءة الفردوسية الأولى، التى لا تعرف الحدود أو الموت، ولا تعرف الخير أو الشر، إلى الحالة الإنسانية التى تعيش داخل الزمان، فتعرف الموت الذى لا تعوضه دورات الطبيعة، وتعرف الخير والشر. فالإنسان ليس جزءًا من دورات متكررة رتيبة؛ ولذا.. فإن إحساسه بزمنيته وبأن الموت عليه حق هو من أهم الحقائق الأساسية فى الوعى الإنسانى.

ويتقبل الشاعر حالة الانتقال هذه، أو السقوط من الفردوس، بعبارة واحدة «فليكن so be it then». وترد هذه العبارة مرتين فى ملحمة ملتون **الفردوس المفقود** فى سياقين مختلفين، بل متناقضين. فهى تظهر أول ما تظهر فى الكتاب الأول على لسان الشيطان حينما يدرك أبعاد سقطته ومدى قبح الجحيم، ولكنه لا يندم على فَعلته، بل يتقبل وجوده فى الجحيم كحالة نهائية. وبهذا تكون العبارة تعبيرًا عن الاستسلام القدَرى للشر وتحدى الإرادة الإلهية. ولكن العبارة تظهر مرة أخرى فى الكتاب العاشر، وينطق بها آدم حينما يدرك أبعاد سقطته ويندم على فَعلته، وبدلاً من تحدى الإرادة الإلهية يتقبل آدم مصيره بنفس خاشعة إذ يقول: «فليكن، سأخضع لحكم الإله، فقضاؤه عادل». فكأنه يعبر عن رغبته فى العودة إلى الإله وإلى طريق الحق والصواب.

والعبارة كما ترد فى السونت موضع الدراسة تحمل معنى السياقين رغم تناقضهما. فهى توحى بإحساس بالمرارة تجاه حقيقة الموت، مثل استسلام الشيطان لقبح الجحيم ورفضه

التوبة، ولكنها تشير أيضًا، وفى الوقت ذاته، إلى بداية تقبل الشاعر لزمنيته؛ ولذا فبقية السونت تتناول هذا الموقف الجديد، موقف التقبل الذى يتناقض وموقف الإحساس بالمرارة الموجود فى النصف الأول من السونت. فرغم أننا كلنا نتحرك نحو «المقبرة الصامتة» ونشعر بحدودنا الزمنية، إلا أن الحالة الإنسانية والانفصال عن الطبيعة تعوضنا عما فقدناه، فالإنسان عنده المقدرة على إبداع أعمال تتحدى الزمن الطبيعى بدوراته الرتيبة المتكررة:

إذ يكفى أن يكون شىء من صنع أيدينا.
قادرًا على الحياة، والعمل، وخدمة المستقبل!

فإذا كان مرور الزمن يأتى معه بالموت، وإذا كان سبب مأساتنا هو عدم التماثل بين الزمان الطبيعى والزمان الإنسانى، فإننا مع هذا قادرون على الإبداع، وما تصنعه أيدينا قادر على أن يمنحنا قدرًا من الخلاص وتجاوز لحظة الموت.

ولكن الشاعر يشعر أن الفن وكل ما صنعته يد الإنسان لا يكفى وحده لتحقيق الخلاص، أى أن رؤيته الإنسانية الهيومانية الرومانسية ليست كافية، ويشير إلى طريقة أكثر راديكالية ليتجاوز إحساسه بالاغتراب، إذ يرى أن الطبيعة لا يوجد فيها ماضٍ أو حاضر أو مستقبل. أما بالنسبة للإنسان فاللحظة الراهنة ليست نهائية، والوضع القائم مختلف عما هو كائن وممكن، وهذا الوضع المركب يمنح الإنسان قدرًا كبيرًا من الحرية. فإذا كنا قد سقطنا من الفردوس وفقدنا البراءة الأولى، فإن وعد الهداية فى المستقبل لا يزال قائمًا؛ ولذا فمن خلال مرور الزمن وحده يمكننا أن نتوب وننيب. وهكذا لا يتحول الزمان من سجن الضرورة الطبيعية إلى رحابة الحرية الإنسانية. ويؤكد الشاعر أنه يمكنه تجاوز مأساة الموت « من خلال الحب، ومن خلال الأمل/ ومن خلال ما يَمْهَرُنا به الإيمان بالتسامى ». إن آلية الخلاص هنا آلية دينية ذات نكهة مسيحية واضحة (الحب/ الأمل/ الإيمان). وصورة الزواج المجازية المُكْنى عنها بالمَهْر إشارةً للإيمان ذاتُ مغزى، فوردزورث عادة ما يستخدمها -كما أسلفنا- لوصف علاقته بالطبيعة. ولكن الشاعر بدأ يشعر أن الطبيعة والإنسان، بل والتفاعل بينهما لم يعد كافيًا كآلية لتحقيق الخلاص، فكل هذا لا بد أن يكمله الإيمان بالله.

والبيت الأخير فى السونت هو صدى لبيت من الشعر من ملحمة **الفردوس المفقود** فى

الكتاب الثامن « نشعر بأننا أعظم مما نعلم (And feel that we are happier than we know)، وهو يأتى على لسان آدم بعد السقوط والخروج من الجنة، وكان يصف حالة السعادة التى كان يشعر بها والبركة التى حلت عليه، ويتساءل عن قوة الخالق. ويمكننا القول إن الشاعر فى هذه السونت بدأ يشعر وكأنه بدأ يعود للبراءة الفردوسية الأولى - قبل السقوط - من خلال إدراكه لزمنيته، ومن خلال قوة الإيمان. أى أن المسافة قد تضاءلت إلى حد ما، والاتساق قد استعيد، ولكن لا من خلال الامتزاج الحلولى بدورات الطبيعة اللامتناهية، ولا من خلال التفاعل الرومانتيكى مع هذه الدورات، وإنما من خلال قدرات الإنسان الإبداعية، وقبل ذلك - وبالدرجة الأولى - من خلال إمكانية تجاوز الطبيعة والزمان الطبيعى من خلال الإيمان الدينى.

وقد نشر أستاذى الدكتور محمد مصطفى بدوى كتابًا مهمًّا بعنوان **دراسات فى الشعر والنثر** قدم فيه قراءة مثيرة لقصيدة أبى القاسم الشابِّى « الصباح الجديد ». ومن الواضح أننى تأثرت به كثيرًا، سواء فى منهجه أو رؤيته أو طريقة تناوله. وفيما يلى نص القصيدة:

اسْكُنى يا جِراحْ ... واسكتى يا شُجونْ
مات عهد النُّوَاحْ ... وزمانُ الجنونْ
وأطلَّ الصباحْ ... من وراء القرونْ

فى فِجاج الرَّدَى ... قد دفنتُ الألمْ
ونثرت الدموعْ ... لرياحٍ العدمْ
واتخذت الحياةْ ... مَعزِفًا للنغمْ
أتغنَّى عليه ... فى رحاب الزمانْ
وأذبتُ الأسى ... فى جمال الوجودْ
ودحوتُ الفؤادْ ... واحةً للنشيدْ
والضِّيا والظِّلالْ ... والشذى والورودْ
والهوى والشبابْ ... والمُنَى والحنانْ

اسْكُنى يا جراحْ ... واسكتى يا شُجونْ

مـــات عهـد النُّـــواحْ ... وزمـــــانُ الجنـــــونْ
وأطـــــلَّ الصبـــــاحْ ... مـــــن وراء القـــــرونْ

فـى فـؤادى الرحيـبْ ... معبـــــدٌ للجَمـــــالْ
شيَّدتـــــه الحيـــــاةْ ... بالـــــرؤى والخيـــــالْ
فتلـــــوت الصـــــلاةْ ... فـــى خشـــوع الظـــلامْ
وحرقـــتُ البَخـــورْ... ... وأضـــأتُ الشمـــــوعْ
إنَّ سِحْـــرَ الحيـــاةْ ... خـــــالدٌ لا يـــــزولْ
فعـــــلامَ الشَّكـــــاةْ ... مـــن ظـــلامٍ يَحـــولْ؟!
ثـــم يـــأتى الصبـــاحْ ... وتمـــــر الفصـــولْ ...؟
سـوف يـأتى الربيـعْ ... إن تقضَّـــــى ربيـــــعْ
اسْكُنـــى يـــا جـــراحْ ... واسـكتى يـا شُجـــونْ
مـــات عهـد النُّـــواحْ ... وزمـــــانُ الجنـــــونْ
وأطـــــلَّ الصبـــــاحْ ... مـــــن وراء القـــــرونْ

مـــــن وراء الظـــــلامْ ... وهَديـــــر الميـــــاه
قـــد دعـــانى الصـــباحْ ... وربيـــــعُ الحيـــــاةْ
يـــا لَـــه مـــن دعـــاءْ ... هـــزَّ قلبـــى صَـــداه!
لم يعـــــد لى بقـــــاءْ ... فـــوق هـــذى البِـــقاعْ
الـــــوداعَ.. الـــــوداعْ! ... يـــا جبـــالَ الهمـــومْ
يـــا ضَـــبابَ الأســـى ... يـــا فِجـــاجَ الجحـــيمْ
قـــد جـــرى زَوْرَقـــى ... فـــى الخِضَـــمِّ العظـــيمْ
ونشـــرتُ القِـــــلاعْ ... فـــالوداعَ .. الـــــوداعْ!

يرى الدكتور بدوى أن هذه القصيدة من أروع قصائد الشابِّى، فمعظم العناصر التى ظهرت بشكل غير ناضج نسبيًّا فى قصائده الأخرى (مثل « أغانى التائه »، و« إلى الموت »، و« قال قلبى

للإله») تمثلها الشاعر فى «الصباح الجديد» تمثلاً كاملاً، فامتزجت واتحدت اتحاداً عضويًّا حيًّا مع غيرها من العناصر، وجاءت تعبيرًا مركزًا عن تجربة شعرية غاية فى العمق والدلالة.

يقول الدكتور بدوى: «إننا لو قرأنا هذه القصيدة قراءة الشعر التقريرى لتصورنا أنها تمثل انتصار الشاعر على الألم وتوكيده القيم الإيجابية فى الحياة. (ولو أردت التعبير عن الفكرة نفسها بمصطلحى لقلت: إننا «لو صنفنا هذه القصيدة بناءً على موضوعها المباشر subject، فإننا نجد أنها قصيدة انتصار»). ولو ألقيت فى حفل عام ودخل معناها فى الأذن بلا إذن - كما كان يقول العرب!- لما كان لدينا أى شك فى أنها تطوير للتجربة التى تعبر عنها قصيدة «الاعتراف» التى يقول فيها:

وإذا التشـــاؤمُ بالحيـــاة ورفضُـــها ضَـــرْبٌ مـــن البهتـــان والهَـــذيانِ

إن ابـــن آدم فـــى قَـــرارة نفســـه عبـــدُ الحيـــاة الصـــادقُ الإيمـــانِ

لكن القراءة اليقظة الواعية التى يتطلبها الشعر الإيحائى تبين لنا خلاف ذلك. (ومرة أخرى، إن أردت التعبير عن الفكرة نفسها بمصطلحى فإننى أقول: «إننا لو حاولنا التوصل إلى الموضوع الكامن المتواتر theme، أو النموذج الإدراكى وراء النص، لكان الأمر جدَّ مختلف»).

ويستمر الدكتور بدوى فى قراءته النقدية قائلاً: «أول دليل على أن القصيدة لا تمثل تغلب الحياة على الموت هو النغم الشعرى الخاص الذى تتميز به. حقًّا إنه دليل غامض إلا أنه فى الحقيقة أصدق دليل؛ لأن النغم فى الشعر الجيد جزء لا ينفصل عن التجربة، وهو ليس بالقالب الخارجى الذى تصب فيه التجربة، وإنما هو ينمو بنمو التجربة ذاتها، ويتطور مع بقية العناصر الأخرى التى تتألف منها التجربة؛ ولهذا فلا يمكن فصله عن الألفاظ، وبالإجمال نستطيع أن نقول إن النغم إن هو إلا تعبير عن حركة الانفعالات فى نفس الشاعر، وهو والألفاظ معًا عبارةٌ عن الشكل الذى تتبلور فيه التجربة. وفى حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة جزءًا مكونًا لمعناها، وبإهماله نهمل جزءًا مهما من المعنى. ونغم قصيدة الشابى هذه، الذى ينساب فى أطرافها جميعًا، والذى يمثله أصدق تمثيل مطلعها:

اسْـــكُنى يـــا جـــراحْ واســـكتى يـــا شُـــجونْ

مـــات عهـــد النُّـــواحْ　　وزمـــــانُ الجنـــــونْ

وأطـــــلَّ الصبـــــاحْ　　مـــــن وراء القـــــرونْ

«ليس مطلقًا نغمَ الانتصار الجَهْوَريَّ المتلئَ بالحياة، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع هَمْسَه الأذن، قصير النفَس، متقطِّعٌ إلى أجزاء صغيرة فكأنك تسمع الشاعر يلهث. غير أنه في الوقت عينه ليس بالنغم المضطرب الهائج بالانفعالات الصاخبة، وإنما هو هادئ كئيب، تؤكد هدوءه تلك الحروفُ الصامتة الطويلة أو المُدَّات التي تنتهي بها كل شَطْرة، ويدل على أن الشاعر (رغم صغر سنه) قد تعدى مرحلة الألم والثورة، وكَوَّنَ حكمَه النهائي على الحياة. لقد عرف حقيقة الوجود الإنساني، وعرف آلامه فقبلها قَبولاً هادئًا، فيه شيء من الفلسفة، وشيء من الأسى الهادئ (لأن قبوله هذا لم يكن بالأمر الهين وإنما كلفه ما كلفه)، كما أنه - فيما يبدو - لَمَح ما يقع خارج حدود هذا الوجود الإنساني، وقبل ذلك أيضًا.

«والدليل الآخر هو ما في القصيدة من صور، فإذا كانت الصور الشعرية تضيف إلى المعنى حقًّا، ولم تكن مجرد حِلْية وزينة، ولم يكن الغرض منها إثبات المعنى وتقريرَه فقط، فإنه يحق لنا حينئذٍ أن نتساءل: ما السر في وجود هذه الجمهرة من صور الموت في الوقت الذي يرحب فيه الشاعر بالحياة كما يعتقد البعض؟ فالشاعر يطلب من الجراح أن تسكن، ومن الشجون أن تسكت ويقول: إن عهد النواح قد مات، وإن الزمن قد مات، وإن الصباح قد أطل حقًّا، إلا أنه أطل من وراء القرون، أي بعد موت الزمن. ويتحدث الشاعر عن فِجاج الردى ورياح العدم ويقول: إنه دفن الألم. وتنتهي القصيدة بكلمة الوداع تتردد في أذن القارئ على نحو غريب، فتصبح الكلمة الوحيدة التي تعْلَق بذاكرته بعد قراءته القصيدةَ بزمن طويل.

«وإذا كانت القصيدة تمثل انتصار الشاعر على الألم، وترحيبه بالحياة بمفهومها العادي، وإذا كانت جراح الشاعر قد سكنت حقًّا، فلماذا يتكرر طلبه منها ودعاؤه إليها بأن تسكن. وتتردد هذه الأبيات الثلاثة بإيقاعها الكئيب، فتكاد تشبه دقات أجراس الكنيسة وهي تنعِي رحيل فرد من بني الإنسان؟ لا، ليست القصيدة كما تبدو في ظاهرها انتصارًا على الموت، بل إنها أبعد ما تكون عن الانتصار الصاخب على الألم. فهي في الحقيقة ترحيب بالموت ووداع للوجود الزمني. وإذا كان الأمر كذلك فإن الحياة التي يرحب بها الشاعر ليست هي الحياة

بمفهومها الشائع، فالذى يهز قلب الشاعر هو الحياة الأخرى التى يوجدها الموت ... فحياته فى هذا العالم فى جوهرها ضرب من الموت (لما فيها من عذاب وسَقام)، ولن يصل الشاعر إلى تلك الحياة الأخرى الحقة التى أحس بقدومها إلا بعد أن يتحرر من قيود هذه الحياة؛ ولهذا فلن يأتيه الصباح الجديد إلا بعد أن يموت الزمان وتنصرم القرون. ومن يعرف شعر الشابى لا يعجب لاستعمال الصباح بهذا المدلول. فالشابى يشبه الشاعر الإنجليزى وردزورث فى ولعه بالصور المستمدة من الضياء. ويشبهه أيضًا فى استخدامه لهذه الصور. فكلاهما يجد فى عالم الضوء رموزًا للغبطة الروحية، وللكشف والرؤية الصوفية والخلاص.

وليس التناقض المنطقى الذى يتضمنه قولنا إن الشاعر سيجد الحياة الحقة عن طريق الموت والذى تقوم عليه القصيدة فى الواقع بالأمر الغريب فى الشعر أو فى بعض التجارب العاطفية العميقة، مثل التجارب الدينية، وتجارب التصوف. فالكتب الدينية، وكتابات المتصوفة ممتلئة بالأمثلة الشبيهة. وإذا أصر القارئ على غرابة تحليلنا للقصيدة فليذهب إلى قصائد أخرى للشابى حيث يجد ما يدعم هذا التحليل ويؤكد صحته. فالتناقض بين الموت والحياة يرد كثيرًا فى شعره، ففى «الرؤية الغريبة» مثلا يقول:

وتلك هى الدنيا، روايةُ ساخرٍ ... عظيمٍ غريبِ الفنِّ مبدعِ آياتِ
يمثلها الأحياءُ فى مسرح الأسى ... وَسْطَ ضباب الهَمِّ تمثيلَ أمواتِ
ليشهَد من خلف الضباب فصولَها ... ويضحكَ منها مَنْ يمثل ما ياتى!

وفى «قال قلبى للإله» يسوى الشاعر بين الضباب، وجبال الهموم وبين الحياة فى هذه الدنيا، وفى «أغانى التائه» نجد الصباح يرمز إلى الخلاص من هذا العالم:

يا بنى أمى ... ترَى أين الصباح؟
أوراءَ البحر ... أم خلفَ الوجودْ؟
يا بنى أمى ... ترى أين الصباحْ؟

وأعتقد أن القارئ لن يتبقى لديه أى شك فى صحة تحليلنا لـ «الصباح الجديد» حينما يتأمل قصيدة «إلى الموت» بالذات؛ فيجد:

إلى الموت! إن شئت هُونَ الحياة ... فخلف ظلام الرَّدى ما تريدْ

إلى الموت! يا ابن الحياة التعيس ... ففى الموت صوتُ الحياة الرحيمْ

إلى الموت! إن عذبتك الدهور ... ففى الموت قلب الدهور الرحيمْ

إلى الموت! فالموت رُوحٌ جميل ... يرفرف من فوق تلك الغيومْ

فرَوْحًا بفجر الخلود البهيج ... وما حوله من بنات النجومْ ...

ففى عالم الموت تنضو الحياةُ ... رداء الأسى وقناعَ الظلامْ

وتبدو كما خُلقت غَضَّةً ... يفيض على وجهها الابتسامْ

تُعيد عليها ظلال الخلودِ ... وتهفو عليها قلوبُ الأنامْ

إلى الموت لا تخشَ أعماقَه ... ففيها ضياءُ السماء الوديعْ

هو الموت طيفُ الخلود الجميل ... ونصفُ الحياة الذى لا ينوحْ

هنالك خلفَ الفضاء البعيد ... يعيش المَنونُ القوىُّ الصَّبوحْ

يَضُمُّ القلوبَ إلى صدره ... ليأسوَ ما مَضَّها من جروحْ

ويبعثَ فيها ربيعَ الحياة ... ويُبهجَها بالصباح الفَروحْ

الشبه القريب بين هذه الصور وبين الصور التى تتضمنها قصيدة «الصباح الجديد» لا يدع مجالاً للشك. وهكذا يتضح لنا أن ربيع الحياة الذى يدعو إليه الشاعر، والذى يتنبأ بمقدمه غير الربيع الذى يمضى ويعود. وإنما هو ربيع خالد يأتى بعد الموت، ويصبح سحر الحياة حقيقة خالدة لا تزول. وحينما يقول الشاعر

لم يعد لى بقاءْ ... فوق هذى البِقاعْ

فإنه يقصد أنه لن يبقى فى هذه الدنيا أى فى جبال الهموم وضباب الأسى وفجاج الجحيم، وتصبح تلك الصور الرائعة حقًّا للشاعر وقد نشر قلاعه وجرى زورقُه فى الخضم العظيم، رمزًا بالغ الدلالة يرمز إلى تحرره من قيود الوجود إلى خلاصه من عالم الألم والزمن.

فالقصيدة إذن كما قلت ترحيب بالموت. لقد لَمَح الشاعر فى لحظة من لحظات التجلى والكشف خلاصَه من هذا الوجود الذى أمضته آلامه، واهتز قلبه للصوت الذى دعاه بيده خارجه. ومع أننا نلمس شيئًا من الحنين فى قول الشاعر «الوداع الوداعْ!، إلا أننا يمكننا أن نقول إنه على العموم فَرَحٌ مغتبطٌ بهذا الصباح الجديد، الذى هو ليس بالصباح العادى، وبالتالى فهو صباح «جديد» حقًّا.

ولا شك أننا لن نصل إلى معنى القصيدة هذا حين نسمعها أو نقرؤها مرةً واحدة، بل يجب علينا أن نقرأها فى أناة وتبصر، المرةَ تِلْوَ المرة، حتى تؤثر فينا تأثيرًا عميقًا، وحتى نستجيب لعناصرها الاستجابةَ الصافية، فتهبطَ صورُها وموسيقاها إلى أعماق شعورنا، وتتخذ شكلاً معينًا هو المغزى الكلى للقصيدة. وهذا هو ما يجب أن نصنعه دائمًا فى الشعر الذى يستغل القوى الإيحائية فى الألفاظ، فهو شعر غامض، وسبب غموضه عادةً أنه تجسيد لتجربة نفسية معقدة، وحينما يبدو لنا أنه شعر واضح لا نلبث أن ندرك غالبًا أن وضوحه ظاهرى فحسب، ويبين لنا التحليل عادةً أنه فى الحقيقة خلاف ذلك. وإذا طبقنا على هذا النوع من الشعر معايير النقاد العرب، الذين آمنوا بأن الكلام لا يستحق وصف البلاغة حتى يسابق معناه لفظه فإننا لن نجد فيه شيئًا من البلاغة، كما أننا لا نجد أن معنى القصيدة هذا يصل إلى قلوبنا تِلْوَ وصول الألفاظ إلى سمعنا. ولعل هذه النتيجة وحدها كفيلة بأن تجعلنا نرى ضرورة تعديل مفهومنا للبلاغة!

ولنختتم هذه الدراسة باقتباس من كتاب (على عزت بيجوڤيتش) **الإسلام بين الشرق والغرب**، وهو عمل نثرى، ولكن يمكن وصف بعض مقطوعاته بأنها غنائية، مثل هذه المقطوعة التى سنقتبسها. إلى جانب أنه يلقى ضوءًا على الموقف الإسلامى من الموت.

يصف على عزت بيجوڤيتش لحظة الخلق بأنها «فجائية وفاجعة». ووصفها بأنها فجائية تعنى أن الخلق الإلهى أمرٌ غير التطور. فالتطور يعنى أن ثمة حَلَقاتٍ تُفضى الواحدة فيها إلى الأخرى داخل النظام الطبيعى المادى بشكل منطقى رتيب، وإن حدثت طفرات فإنها هى الأخرى يمكن تفسيرها تفسيرًا ماديًّا. ويرى (بيجوڤيتش) أن نظرية التطور يمكنها أن تفسر بعض جوانب الوجود الإنسانى، ولكن هناك جوانبَ كثيرةً من صميم الوجود الإنسانى لا يمكن تفسيرها من خلال نظرية التطور مثل الفن: لماذا يرسم الإنسان ويغنى؟ ويلاحظ (بيجوڤيتش)

أنه فى العصر الحجرى بدأ الإنسان بدل أن يحسن قدراته على الصيد ليحفظ بقاءه المادى (وهو المفروض أن يفعله حسب نظرية التطور) بدأ فجأةً يرسم وشمًا على جسده! ثم بعد ذلك بدأ يعبد أحجارًا أو أشجارًا ويشيد شواهد قبور. ويسمى (بيجوڤيتش) هذا بالدُّوَار الميتافيزيقى أو باللحظة الفارقة، أى أن الإنسان بدلاً من أن يتطور حسب برنامج مادى طبيعى منطقى، بدأ يتساءل عن معنى الوجود، وعن علاقته بالطبيعة، وعن الموت، وبالتالى لم يعد كائنًا طبيعيًّا ماديًّا، بل أصبح «إنسانًا».

وهذا يؤدى بنا إلى الصفة الثانية.. أن لحظة الخلق فاجعة، وهو ما يحتاج إلى بعض الشرح. وتفسير بيجوڤيتش لعبارته هذه ليست شعرًا، ولكنه يقترب -كما سبقت الإشارة- من الشعر. كما أنه يوضح (بطريقة شعرية مركبة) الرؤية الإسلامية للموت (وهو فى هذا لا يختلف كثيرًا عن موقف (وردزورث) فى السونت الأخيرة التى ناقشناها «لقد ظننت يا شريكى ومرشدي»).

ينطلق على عزت بيجوڤيتش من اللحظة الفارقة، وهى اللحظة التى انسلخ فيها الإنسان عن الطبيعة ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِىٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۖ قَالُوا۟ بَلَىٰ ﴾ [آية ١٧٢، سورة الأعراف]، أى حكم عليه بعد اختياره أن يكون إنسانًا. وهو كإنسان يسأل أسئلة معرفية نهائية عن مكانته فى الكون، وعن معنى وجوده، فهو واعٍ تمامًا بكينونته الإنسانية: إمكانياتها (فقد سجدت له الملائكة)، وحدودها (فالوسواس الخناس يوسوس فى صدور كل الناس، والموت علينا حق).. أو كما يقول على عزت بيجوڤيتش: «فنحن [كبشر] منغمسون فى أوضاع معينة. وقد أستطيع أن أحاول تغيير هذا الوضع، ولكن تبقى هناك أوضاع لا تقبل بطبيعتها التغيير. قد تتخذ هذه الأوضاع أشكالاً مختلفة، وقد تُحجب عنا قوتُها الغالبة، ولكن تبقى أمامنا هذه الحقائق: إننى لا مفرَّ ميت، ولا بد أن أعانى، وأن أناضل.. إننى ضحية الحظ، إننى أتعثر، دون رغبة منى فى مشاعر الذنب. هذه الظروف الأساسية فى حياة الإنسان يُطلق عليها «الأوضاع الحَدِّيَّة» [وهى الأوضاع التى يوجد فيها الإنسان اضطرارًا]. من المؤكد أن واجب الإنسان هو أن يبذل جهده لتحسين كل شىء فى هذا العالم بما فى مقدوره. ومع ذلك فسيظل هناك أطفال يموتون بطريقة مأساوية حتى فى أكثر المجتمعات كمالاً! والإنسان على أحسن الفروض قد يستطيع أن يقلل من كم

المعاناة فى هذا العالم، بما فى مقدوره. ومع ذلك سيبقى الظلم والألم مستمرين». العالم ليس «يوتوبيا تكنولوچية»، يمكن فهم كل شىء فيها، والتحكم فى كل المخلوقات التى تسير فيها، إذ سيظل هناك المجهول وغير المتوقع.. سيظل هناك دائمًا الخير والشر.

«ماذا يفعل الإنسان فى مواجهة ذلك؟ هناك إجابتان مختلفتان عن السؤال نفسه، الأولى هى التمرد والانحراف والعدمية. ولكن هناك أيضًا (وهذه هى الإجابة الثانية) التسليم لله، والاعتراف بالقدر، أى الاعتراف بالحياة على ما هى عليه، والقرار الواعى بالتحمل والصمود والتجمل بالصبر. والتسليم لله هو ضوء يانع يخترق التشاؤم ويتجاوزه.. إنه قوة جديدة، وطمأنينة جديدة. الشعور بالأمن لا يمكن تعويضه بأى شىء آخر. ولا يعنى التسليم لله السلبية فى موقف الإنسان، كما يظن كثير من الناس خاطئين. إن طاعة الله تستبعد خضوع البشر. إنها صلة جديدة بين الإنسان وبين الله، ومن ثَمَّ بين الإنسان وأخيه الإنسان».

إنها أيضًا حركة يكتسبها الإنسان بمواصلته الإيمان بقدره، ومواصلة الكدح والجهاد، وهما (الإيمان والكدْح) سمتان إنسانيتان معقولتان، وفيهما يتحقق الاعتدال والصفاء، إذا نحن آمنا بأن النتيجة النهائية ليست بأيدينا، إنما علينا أن نسعى ونعمل، أما الباقى فبين يدى الله.

«فلكى ندرك حقيقة وضعنا فى هذا العالم يعنى أن نستسلم لله، وأن نتنفس السلام، وألا يحملنا الوهمُ على أن نبدد جهودنا فى محاولة الإحاطة بكل شىء والتغلب عليه. علينا أن نتقبل المكان والزمان اللذين أحاطا بميلادنا، فالزمان والمكان قدر الله وإرادته. إن التسليم لله هو الطريقة الإنسانية الوحيدة للخروج من ظروف الحياة المأساوية التى لا حل لها ولا معنى! إنه طريق للخروج بدون تمرد ولا قنوط ولا عدمية ولا انتحار». هذا هو الموقف الإنسانى الوحيد الممكن، الذى لا يقذف بالإنسان فى هُوَّة الظلمات والتشاؤم والعدمية.

ويخلص على عزت بيجوڤيتش من كل هذا إلى «أن الإسلام لم يأخذ اسمه من قوانينه ولا نظامه ولا محرَّماته، ولا من جهود النفس والبدن التى يطالب الإنسان بها.. وإنما من شىء يشمل هذا كلَّه ويسمو عليه: من لحظة فارقة تنقدح فيها شرارة وعى باطنى.. من قوة النفس فى مواجهة محن الزمان.. من التهيؤ لاحتمال كل ما يأتى به الوجود من أحداث.. من حقيقة التسليم لله. إنه استسلام لله.. والاسم: إسلام».

الشعراء والزمن

قمنا فى الفصل السابق بدراسة مجموعة من القصائد تدور حول موضوع الموت ومحاولة تجاوزه. وإشكالية الموت مرتبطة تمام الارتباط بإشكالية الزمن وهو ما سنتناوله فى هذا الفصل. ورغم أن بعض القصائد قد تبدو وكأنها لا علاقة لها بموضوع الزمن، فإننا لو دققنا النظر سنجد أن الموضوع الكامن، الذى يضفى على القصيدة الوحدة ويربط بين أجزائها، هو فى واقع الأمر علاقة الإنسان بالزمن. وبهذه الطريقة نكون قد وصلنا إلى نقطة مشتركة بين كل القصائد، وبالتالى يمكن عقد مقارنة بينها .ففى الدراسات المقارنة لا بد وأن تتم المقارنة بين أعمال فنية أو أدبية متشابهة من بعض الوجوه (الموضوع - الصور- البنية) وإن اختلفت فى البعض الآخر. فلا يمكن على سبيل المثال مقارنة قصة قصيرة بتقرير من تقارير وكالات الأنباء , اللهم إلا إذا كان الغرض هو توضيح كيف يختلف التعبير الأدبى عن التعبير الإخبارى المعلوماتى.

وقد لاحظت وجود زمانين فى القصائد التى انتقيتها: الزمان الكونى والزمان الإنسانى. أما الزمان الكونى فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية , لا يعرف مرور الزمان ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود , وهو فى العادة زمان دائرى مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضى الذهبى أو بالطفولة أو بالسكون والصمت , فهو فى حقيقة الأمر لا زمان.

أما الزمان الإنسانى فهو الزمان الاجتماعى والتاريخى والمادى، هو الزمان الذى نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خط مستقيم. والزمان الإنسانى مرتبط بالحاضر وبعالم الخبرة وبالمدنية، وهو الزمان الذى تتحقق أو تجهض فيه إنسانيتنا.

ولنبدأ الدراسة بقصيدتين للشاعر «وليام بليك» من ديوان **أغانى البراءة والخبرة** والقصيدة الأولى من **أغانى البراءة**، أما الثانية فهى من **أغانى الخبرة**، ورغم تعارضهما فإنهما يحملان نفس العنوان:

«أغنية مربية» (**من أغانى البراءة**)
عندما تُسمع أصوات الأطفال فوق المروج،
وتتردد الضحكات فوق التل،
يرتاح قلبى بين حنايا صدرى،
ويسكن كل شىء.

«تعالوا إلى بيوتكم الآن يا أطفالى، فالشمس قد مالت للمغيب،
وندى الليل يتصاعد،
تعالوا، تعالوا، خلوا اللعب، ودعونا نذهب
حتى يبدو الصباح فى السماوات».

«لا، لا، دعينا نلعب، فالنهار لا يزال،
ونحن لا نستطيع أن ننام،
كما أن الطيور الصغيرة ما زالت تمرح فى السماء،
والتلال كلها مغطاة بالخراف».

«حسنًا، حسنًا، اذهبوا والعبوا حتى يتزايل الضياء،
ثم عودوا إلى بيوتكم لتناموا».
وتواثب الصغار، وتصايحوا، وتضاحكوا،
ورددت كل التلال الصدى.
أغنية مربية (**من أغانى الخبرة**)
عندما تُسمع أصوات الأطفال فوق المروج
وتتردد الهمسات فى الوادى

obeikandl.com

تُبعث أيام شبابى فى نفسى من جديد،
ويغدو محياى أخضر شاحبًا.

تعالوا إلى بيوتكم الآن يا أطفالى، فالشمس قد مالت للمغيب،
وندى الليل يتصاعد.
ربيعكم ونهاركم قد ضاعا فى اللهو،
وشتاؤكم وليلكم ينتظران فى الخفاء.

المتحدث فى القصيدتين هى المربية، وهى مدركة أننا نعيش فى الزمان التاريخى الاجتماعى أى الزمان الإنسانى، وأن اللحظة التى نعيشها - رغم جمالها - إلى زوال لا محالة. ولكنها مربية حنون تريد أن تخفف من آلام عملية النضج التى يمر بها الصغار لا محالة؛ ولذلك فهى تحدثهم بصوت حنون وتقول لهم إن «الشمس قد مالت للمغيب»، «وندى الليل يتصاعد». ولكن الأطفال كعادتهم لا يدركون الزمان التاريخى، فهم يعيشون فى اللحظة، مستوعبون فيها تمامًا، فكأنهم يوجدون خارج الزمان؛ ولذا يطلبون منها أن تدعهم يلعبون فى زمانهم اللازمنى. وهم يستخدمون صورًا طبيعية كونية لتبرير موقفهم «فالطيور الصغيرة ما زالت تمرح فى السماء» و«التلال كلها مغطاة بالخراف»، فالأطفال جزء من عالم الطبيعة الذى لا يعرف الحدود. وعالم الطبيعة دائرى؛ ولذا فهو لا يعرف الزمان. فترضخ المربية لطلبهم وتدعهم يلعبون «حتى يتزايل الضياء» تماما. وتنتهى القصيدة بالصغار يتواثبون ويضحكون، وتردد كل التلال الصدى. والصورة الأخيرة صورة كونية أخرى تؤكد اللازمن الكونى الذى يعيش فيه الأطفال.

ولكن هذه ليست النهاية، ففى الزمان الإنسانى نعيش وننتصر وننكسر، وهذا ما تدركه المربية. فأصوات الأطفال تذكرها بشبابها وذلك العصر الذهبى الذى ولى وانقضى، ولكنها تعلم أيضًا أن اللحظة التى نعيشها - رغم جمالها - إلى زوال لا محالة، فتنادى على الأطفال بصوتها الحنون، وتخبرهم أن الشمس قد مالت فعلاً للمغيب، وأن ندى الليل بالفعل قد تصاعد. ويزحف عالم الحدود على الفردوس اللازمنى، وتخبرهم المربية أنهم قد أضاعوا نهارهم وربيعهم فى اللهو، وأن عليهم إعداد أنفسهم للحياة بكل ما فيها من شقاء ومعاناة، فليلهم وشتاؤهم ينتظران فى الخفاء. وهكذا انتقلنا من فردوس الطبيعة والكونى واللازمنى إلى عالم الحدود والزمان التاريخى.

وموقف غازى القصيبى من قضية الزمن فى قصيدة «نفرّ.. فديتك» يشبه من بعض النواحى موقف هذه المربية وإن كان تناوله مختلفًا تمامًا:

نفرّ.. فديتك!.. نحو الطفولة..
لو ساعتين
فنأكل فى الشمس تفاحتين
ونطلق فى الأفق بالونتين
وألقى عليك بفزورتين
ونغرق .. نغرق فى ضحكتين

وهاتى من الرف سيارتين
(ستغلب سيارتى فى السباق
بطرفة عين!)
وهاتى الدُمى..
سوف نختار من بينها طفلتين
ونبنى من الرمل أرجوحتين
ونغرق .. نغرق فى ضحكتين

نفرّ.. فديتك! .. نحو الطفولة
من عبث الدهر بالوجنتين
وما يفعل الشيب بالمفرقين
ومن كل قلب
يمزّقه الحقد بالمخلبين
ومن كل روح
تعيش من البعض فى مأتمين

نفرّ.. فديتك! .. نحو الطفولة

obeikandl.com

مما يقولون عنى
(لأنى أغنى
لأنى إلى أن أموت أغنى!)
نفرّ على متن أرجوزتين
ألم حرير القوافى وأبنى
لعينيك من بعضه خيمتينْ
ونغرق.. نغرق فى ضحكتين

نفرّ.. فديتك! .. نحو الطفولة
نرضع من ثديها رضعتين
ونغرق .. نغرق فى ضحكتين

نفرّ.. فديتك! .. نحو الطفولة
لو ساعتين
وإن ضاع منا طريق الرجوع
نهيم على وجهنا ليلتين
ونغرق .. نغرق فى ضحكتين

القصيدة محاولة لتجاوز الزمان التاريخى الاجتماعى، زمان الصراعات، وصولاً إلى عالم التراحم والطفولة الخالى من الصراع، فهو شكل من أشكال اللازمان، ولكنه لا زمان قد ولى، ومع هذا لا بأس من أن نفر إليه. ولكن الفرار هروب، والهروب -كما نعلم- ليس من شيم الرجال ولا حتى النساء. فلتحتف القصيدة إذن بلحظة مؤقتة نفر فيها بشكل مؤقت إلى لا زمان الطفولة؛ لحظة مؤقتة ننتصر فيها على الزمان التاريخى، ونحن نعلم أنه انتصار غير حقيقى، نلوى فيها عنق الزمان التاريخى، ونحن نعرف تمامًا أنه - فى نهاية الأمر - سيلوى عنقنا، فزمان الطفولة (أو لا زمانها) لا يمكن استرجاعه، إذ إنه يمر ولا يعود، يمضى ولا يرجع، فنحن نعيش داخل حدود الزمان التاريخى لا نملك من أمرنا شيئًا، ولكننا أحيانًا نقاوم، فنلجأ إلى حيل وطقوس

obeikandl.com

لنخفف قليلاً من حدة الألم، ولننتصر ولو للحظات - فنرسم زهورًا، ونعزف أغانى، ونبنى مدنًا وقصائد - أو نُهرَع إلى محراب الذاكرة، فيعود الذى مر، ويرجع الذى مضى، آه .. ولو لحظاتٍ.

تبدأ القصيدة بالإشارة إلى رغبة شديدة فى العودة إلى عالم الطفولة ولا زمانها، والتعبير عن مثل هذه الرغبة، موضوع مطروق فى كل الآداب العالمية، استخدمه آلاف الشعراء ومؤلفو الأغانى اليومية حتى أصبح مستهلكًا. ولكن شاعرنا يحوله إلى شىء جديد كل الجدة ويكسبه حياة وأصالة. فهو لا يستسلم لحلم العودة ويستنيم إليه وكأنه المخدر، وهو لا ينزعه من سياقه الدرامى والإنسانى (وهذا هو جوهر العاطفة الزائدة - السنتمنتالية) فيسقط فى ضرب من الواحدية العاطفية الرومانسية. فهو يدرك تمامًا الثنائيات التى يعيش فيها الإنسان؛ ولذا فهو يعرف حدود رغبته ويحدد مداها؛ ولذا فشاعرنا « لا يعود » إلى عالم الطفولة واللازمن (كما هى الحال دائمًا) وإنما « يفر» إليه - أى أنه يعيش حلمه الرومانسى بكل ما فيه من حرية وروعة، واعيًا تمام الوعى بما يفعل، مدركًا استحالة مثله الأعلى، إذ إنه يدرك (ويجعلنا ندرك معه) أنه لا مفر.

ولذا فالبيت الثانى فى القصيدة يبدأ بكلمة « لو» بكل ما تفيد من امتناع واستحالة، ثم بتحديد الزمن الذى سيستغرقه هذا الفرار ساعتين فقط، ولكنهما مع هذا ساعتان بالتمام والكمال. هذا ضرب من الدقة المتطرفة التى لا نعهدها فى الشعر الرومانسى التقليدى، ولكنها أساسية فى هذه القصيدة من زاوية رؤيتها الفلسفية والجمالية، فتحديد الزمن بساعتين هو محاولة لإدخال عنصر كمى يمكن قياسه على عالم لا يخضع للقياس فيكسبه شيئا من الصلابة. فذكر العدد دليل على أن شاعرنا يفر بقلبه ووجدانه دون أن يفقد عقله وفكره.

واستخدام المثنى (ساعتين - تفاحتين - أرجوزتين - رضعتين ... إلخ) عبر القصيدة كلها يدل على شيئين متناقضين : تأكيده الفكرة الأساسية، وهى فكرة الصداقة والرفقة التى تعود بجذورها إلى عالم الطفولة وتصل إلى قمة تحققها هناك، ولكنها تؤكد فى الوقت ذاته الحدود وعالم الواقع الصلب متمثلاً فى الأرقام. كما أننى أرى أن استخدام الشاعر للمثنى بهذا الإلحاح هو محاولة أن يرتفع بأسلوب القصيدة حتى لا تسقط فى الغنائية السهلة، فالمثنى قد اختفى فى العاميات العربية، وطريقة نطقه فى الفصحى لا تزال متميزة؛ ولذا فهو لا يستخدم فى الأغانى اليومية العاطفية، ويحتفظ لذلك بكثير من الهيبة والوقار والكلاسيكية (إن صح

التعبير) أن « نأكل فى الشمس تفاحتين » هو أمر محدد، له مركز يمكن أن يكتسب دلالة رمزية، أما أن « نأكل فى الشمس تفاحة أو تفاحتين » فهو أمر غير محدد ونثرى ومسطح.

وهكذا بعد أن يعرِّف الشاعر حدود التجربة والمساحة التى سنتحرك فيها معه، وبعد أن يؤكد نقطة انطلاقه الثنائية، أى إيمانه بحلمه وإدراكه لاستحالته فى الوقت ذاته، ينطلق فى ثقة بالغة لنصل إلى أرض الواقع الملون، واقع الذكريات والأحلام والطفولة والألعاب خارج الجدران والأسوار وتحت الشمس، بعد أن نطلق فى الأفق بالونتين (رمز الانفصال عن عالم الحسابات والحواس والمنطق المجرد)، وبعد أن يلقى على صديق طفولته بفزورتين، من هذا النوع الذى يسهل حله، ومن ثم لا تشبهان من قريب أو بعيد طلاسم التاريخ والزمان الذى نعيش فيهما، وتنتهى المقطوعة بالغرق فى الضحك (ضحكتين وحسب!) ويزداد الفرار والغرق فى المقطوعة التى تليها.

ولكن شاعرنا يتذكر التاريخ وسط اللاتاريخ، إذ إنه سيبنى من الرمل أرجوحتين: أراجيح مؤقتة تندثر بعد قليل، ورغم أن المقطوعة تنتهى بالضحك إلا أن هناك شيئًا من الحزن يظهر بشكل أوضح فى المقطوعة التى تليها، إذ يعرفنا الشاعر بأسباب الفرار، وكلها لها علاقة بالزمان التاريخى: عبث الدهر بالوجنتين -ما يفعل الشيب بالمفرقين- القلب الذى يمزقه الحقد بالمخلبين - الروح التى تعيش من البعض فى مأتمين. سنفر من كل هذا نحو الطفولة، نعود للحظات الأولى كالطفل الذى يرضع من ثدى أمه.

ولنلاحظ إشارة الشاعر لهذا العدد الكبير من الأشياء المستديرة، هذا الشكل الهندسى الجميل الذى يوحى بضرب من الكمال والانغلاق (وربما ثدى الأم)، رمز مناسب لعالم البراءة والبساطة واللازمان الذى سندخله، حيث لا توجد تناقضات أو صراعات، ولكن شاعرنا يعود إلى التاريخ والزمان مرة أخرى، فنحن لا نرضع والسلام، بل سنرضع -تحديدًا- رضعتين. شاعر عنيد هذا الشاعر الذى لا يفتأ يذكرنا بثنائية الوجود الإنسانى.

ومن الواقع الملون والأفق الواسع وعالم الأسطورة والبراءة نصل إلى لحظة الغرق فى الضحك: لحظة ساكنة صاخبة يتم فيها التواصل الكامل دون حاجة إلى كلمات أو حروف أو منطق. ورغم أننا نغرق فى الضحك، إلا أنه غرق يعبر عن فورة الحياة، وليست له أدنى علاقة بالموت.

ولنلاحظ استخدام الشاعر لكلمة «هاتى»، وهى كلمة شائعة فى الشعر العربى القديم تستدعى إلى ذهن القارئ لحظات من الفرح المؤقت، حين كان الشاعر القديم يقرر أن يدخل لحظة الأنس وهو يعرف أنها لن تدوم، ويدخل مجلس الفرح وهو يعلم أنه سينفض لا محالة. وشاعرنا بذلك يربط لحظته الرومانسية الجديدة بلحظات مماثلة قديمة، فيكسبها بعدًا تاريخيًّا وهالة شبه أسطورية ويكسب الأشياء التى سيستعرضها معنا فى المقطوعتين الثانية والثالثة كثيرًا من العمق وشيئًا من الرزانة. وتتم رحلة العودة بشكل تدريجى -من مرحلة الشباب حيث نتسابق بالسيارات، إلى مرحلة الطفولة حيث نلعب بالدمى والأراجيح، ثم أخيرًا وأولاً إلى لحظة الميلاد والبدء، حيث يفقد الإنسان هويته وتنتهى آلامه، إذ ينتهى الزمن، أو هكذا نظن!

بوصولنا إلى هذه اللحظة نكون أيضًا قد وصلنا إلى الذروة ولا يبقى بعد ذلك سوى بعض التفاصيل. كان الشاعر قد ذكر من قبل بعض الأسباب التى جعلته يفر للطفولة. ولكنه فى المقطوعة الرابعة ينطلق من العام إلى الخاص ويذكر «المناسبة» المباشرة للقصيدة (الهجوم على صديقه الشاعر محمد حسن فقى وهو شكل من أشكال الصراع)، ولذا فالفرار هنا يكون على أجنحة الشعر: على متن أرجوزتين (يذكراننا بالأرجوحتين) وإلى خيمتين مبنيتين من بعض القوافى. ومرة أخرى لاحظ نفس الإيقاع العام فى القصيدة الرومانسية المتدفقة («ألم حرير القوافى») والرغبة فى فرض الحدود عليها (استخدام المثنى، «وأبنى من بعضه [وحسب] خيمتين»).

ثم يواجه الشاعر فى المقطوعة الخامسة والأخيرة إشكالية «الرجوع» من اللازمن إلى الزمن، ومن اللاتاريخ إلى التاريخ، وهى إشكالية يواجهها دائمًا الشعراء الرومانسيون -كيف يمكن اختتام قصيدة عن الفرار إلى عالم مثالى، فالتحليق قد تم (فى الحقيقة أم فى الخيال؟ لا ندرى ولا يهم)، والفرار قد أنجز ولا بد من العودة. ولكن الإياب، مثل الذهاب، ليس أمرًا سهلاً ولا هينا ولا يسيرا؛ ولذا فقصائد التحليق تنتهى عادةً بالارتطام بالواقع وبالإحساس بالمرارة. ولكن شاعرنا حل هذه الإشكالية بطريقتين: واحدة تقليدية، وهى التأكيد منذ البداية على أن اللحظة مؤقتة، وبالتالى لا بد أن تنتهى. والأخرى فريدة فذة تتفق وروحَ القصيدة، إذ يتوه الشاعر فى طريق العودة دون ألم كبير، فيهيم على وجهه (متحررًا من المنطق وأواصر الواقع)،

ويبدو أنه يستعذب هذا التيه اللذيذ؛ ولذا فحتى فى رحلة العودة، ثمة إمكانية حقيقية لأن نغرق فى الضحك - هذا المطلق المؤقت الذى يسكت كل شىء إلا إيقاعات البراءة والمودة.

نفر إذن من الزمن التاريخى ثم إليه نعود، فلسنا مثل أبطال الروايات العاطفية الذين يحلقون فى سماء خيالية ملساء ولا يعرفون عمق الألم ولا مساحته، وإنما نحن رجال ناء علينا الدهر بكَلْكله، عبث بنا، وفعل بنا ما فعل، فنعترف بالمأساة ولا نستسلم لها، ندخل فى عالم الأشياء الجميلة المستديرة ولا نفقد رءوسنا هناك - بل نذهب ونعود - مثل أبطال المآسى، أو مثل المؤمن الذى يتعذب فى الدنيا ولكنه يعرف أن الله حق.

وقضية الزمان الإنسانى واللازمان الكونى مرتبطتان تمام الارتباط بقضية الفن كما يتضح فى قصيدة بودلير « أنا جميلة، أيها الفانون، كحلم من حجر»:

أنا جميلة، أيها الفانون كحلم من حجر،
وصدرى الذى يجرح الرجال أنفسهم عليه،
الواحد تلو الآخر، يلهم الشعراء بحب
سرمدى، صامت مثل المادة.

أجلس على عرش فى السماء الصافية، كأبى هول لا يمكن سبر أغواره
وأمزج بين قلبٍ قُدَّ من ثلج وبياض البجعات،
وأكره الحركة التى تقطع الخط المستقيم،
ليس منى الضحك، كلا ولا منى البكاء.

وأمام مواقفى العظيمة، الذى يبدو أننى أخذتها
من أكثر النصب فخامة، سينفق الشعراء أيامهم
فى دراسة صارمة.

وحتى أسحر هؤلاء المحبين الطيعين
صنعت مرايا صافية تجعل كل الأشياء أكثر جمالاً،
وعيناى، عيناى الواسعتان، تشعان بالنور الأزلى.

تتناول قصيدة «بودلير» - وهى من طراز السونت - قضية الزمن من خلال مفهوم الجمال، ولكنه فى واقع الأمر يتحدث عن الفن ككل. فقد شاعت مع منتصف القرن التاسع عشر النظريات التعبيرية فى النقد التى تؤكد أن الفن إن هو إلا تعبير عن مشاعر الفنان الذاتية، فى مقابل نظريات المحاكاة التى تؤكد أن الفن إن هو إلا محاكاة لواقع إنسانى أو اجتماعى (موضوعى) يوجد خارج ذات الفنان. ولكن إذا كان الفن تعبيرًا عن تجربة ذاتية محضة أو إذا كان الفن للفن - كما نقول نحن - فما جدوى الفن، وما وظيفة الفنان؟ ومن هنا بدأ الفنان يبحث عن أساس لشرعيته، ومن هنا كان الاهتمام بمفهوم الجمال، ومن هنا التمرد الرومانسى على الفن الكلاسيكى الذى ينطلق من نظرية المحاكاة الأرسطية.

ولكن الإغراق فى الذاتية الرومانسية فى فرنسا أدى إلى ظهور تمرد عليها على يد الكونت دى ليل مؤسس المدرسة البارناسية الذى رفض الاهتمام المرضى بالذات إذ وجد أن هذه نزعة استعراضية ذات طابع بروجوازى. وفى ديوانه **قصائد بربرية** يعلن بكل تأكيد أنه «لن يجرجر ذاته ليعرضها على الجمهور». كما أنه وجد أن الشكل فى القصائد الرومانسية يتسم بالترهل؛ ولذا نجد أن أتباع المدرسة البارناسية يستخدمون صورًا شعرية نحتت بعناية بالغة، ويبدو أن هذه المدرسة (شأنها شأن المدرسة الطبيعية Naturalism) كانت صدى لانتصار الرؤية العلمية والتكنولوچية وما نسميه العقلانية المادية.

ولكن هذا التأكيد على الموضوعى فى مقابل الذاتى، وعلى الشكل المحدد فى مقابل الشكل المترهل، أدى بالشعر البارناسى إلى أن يصبح شعرًا غير شخصى وشكلانى، وإلى أن تكون صوره خالية من الحياة. وقد أدى هذا إلى ثورة على المدرسة البارناسية وظهور المدرسة الرمزية. ومما ساعد على ذلك تغير المناخ الفكرى فى أوروبا، إذ بدأ الكثيرون يدركون قصور العلم والتكنولوچيا عن الإجابة عن التساؤلات المعرفية والحياتية الكبرى، فبدءوا يتجهون إلى الفلسفات العاطفية واللاعقلانية مثل فلسفة (شوبنهاور ونيتشه). كما أن مدرسة ما قبل الروفائيليين (نسبة إلى روفائيل فنان عصر النهضة) وهى مدرسة كانت تطالب بالعودة إلى فنون العصور الوسطى، ساعدت على تعميق هذا الاتجاه نحو اللاعقلانية، شأنها فى هذا شأن أدب القصاص والشاعر الأمريكى إدجار آلان بو، الذى يتناول أدبه حالات نفسية غريبة وظواهر فريدة، ويلعب اللامعقول والسحرى دورًا أساسيًّا فيها. وقد تُرجمت كثير من أعماله إلى الفرنسية وأحرز

شيوعًا كبيرًا بين الأدباء الفرنسيين فى ذلك الوقت. وقد لعبت الروايات الروسية الدور نفسه باهتمامها بالبعد النفسى للشخصيات. وأخيرًا كانت هناك موسيقى «فاجنر» الذى تمكَّن من خلال موسيقاه أن يعبر عن الحقائق الكبرى وعن مكنونات النفس البشرية. كل هذا أدى إلى ظهور المدرسة الرمزية التى طرحت مفهومًا للجمال مختلفًا فى نواح كثيرة عن المفهوم الرومانسى أو البارناسى، مفهومًا للجمال يتسم بالإبهام وتحيطه الأسرار، ولا يستبعد القبيح والمخيف، بل إن أحد النقاد يذهب إلى أن المدرسة الرمزية شكل من أشكال الصوفية الجمالية، وحتى يوضح معنى هذه العبارة يقول إن أتباع المدرسة الرمزية يحاولون الوصول إلى عالم المطلق والجمال ليعوضوا إحباطهم الناجم عن إخفاق العلم فى الإجابة عن الأسئلة الكلية، وبدلاً من البحث عن الإجابة فى العالم الموضوعى الخارجى فإنهم يغوصون فى ذواتهم تصورًا منهم أنه يمكنهم الوصول إلى المطلق، الذى يوجد خارج الزمان، بهذه الطريقة، وأنه يمكنهم بعد ذلك إبداع أعمال فنية تتسم بالجمال المطلق.

بعد هذه المقدمة يمكننا الآن أن ننظر إلى النص الذى بين أيدينا لنلاحظ فيه عدة ثنائيات متعارضة، يحاول الشاعر أن يمزج بينها. وأول هذه الثنائيات هى ثنائية الصلب فى مقابل الأثيرى، وهى فى واقع الأمر ثنائية الشكل والمضمون والذاتى والموضوعى. فى السطر الأول يصف الجمال بأنه حلم من حجر. فالأحلام أثيرية عاطفية تلقائية ليس لها حدود واضحة فهى المضمون، أما الحجر فهو متماسك وله حدود واضحة فهو الشكل، ويقوم الشاعر بمزجهما حتى نصل إلى هذا الجمال المطلق الذى يتجاوز الزمان. والثنائية نفسها توجد فى صورة أبى الهول (الصلب) الذى يعيش فى السماء الصافية (الأثيرى). ومرة أخرى الجمال له قلب (أثيرية العواطف والمضمون) ولكنه قلب قُدَّ من ثلج وفى بياض البجعات (الصلب). ولكن كل هذا التقاطع بين الشكل والمضمون وبين الزمان واللازمان (هذا المزج بين العاطفية التلقائية الرومانسية والشكلانية البرناسية) يتراجع، إذ تعلن فكرة الجمال أنها تكره «أى حركة تقطع الخط المستقيم، وأنها لا تعرف الضحك أو البكاء، أى أنها تجلس صامتة ثابتة خارج الزمان.

ولكن فكرة الجمال المطلق هذه لا يمكن الوصول إليها؛ ولذا يجرح الرجال أنفسهم على صدرها، وهى تشبه أبا الهول، وفى الأساطير الإغريقية كان أبو الهول يقف شامخًا ويطرح أسئلة على من يقترب منه فإن لم يجب عنها صرعه، وإن أجاب فإنه كان عليه أن ينتحر. فكأن

الجمال بعيونه الجميلة التى تشع نورًا أزليًّا يحوى من الأسرار ما لا يمكن أن يسبر له غور؛ ولذا فالشعراء الذين يعيشون داخل الزمان الإنسانى مهما حاولوا الفكاك منه وتجاوزه، يقضون جلّ أيامهم فى دراسته، إن الفنان والفن لا يستمدان شرعيتهما من علاقتهما بالمجتمع وبمتغيرات الحياة التى توجد داخل الزمان الإنسانى، بقدر ما يستمدانها من الجمال المطلق الساكن الثابت الذى لا يتحول والذى يوجد خارج الزمان أو اللازمان الكونى.

ومن الشعراء الذين كان يشكل الزمن بالنسبة لهم إشكالية عميقة الشاعر چون كيتس، وهو فى هذا لا يختلف كثيرًا عن شعراء عصره، وإن اكتسبت القضية حدة خاصة فى حالته؛ لأنه كان مصابًا بالسل، وهو مرض لم يكن له علاج فى ذلك الوقت، وهو كان يعرف ذلك، فهو كان طبيبًا. ومن قصائده التى يتناول فيها إشكالية الزمن قصيدة «السعادة فى فقدان الحس»:

فى ديسمبر موحش الليل
أيتها الشجرة السعيدة، المترعة بالسعادة،
لن تذكر أغصانك أبدًا
هناءها الأخضر،
فريح الشمال لا تستطيع أن تعصف بها
بصفير ثلجى يتخللها،
لا ولا يستطيع الندى المتجمد
أن يعوق براعمها من الإزهار فى الربيع.

فى ديسمبر موحش الليل
أيها الجدول السعيد، المترع بالسعادة،
لن يذكر خريرك أبدًا
نظرة أبوللو المشمسة فى الصيف
بل سيستبقى اضطرابه البلورى
فى نسيان عذب،
وأبدًا لن يضيق أبدًا

بالزمان الذى تجمد.
آه .. ليت هذه هى حال الكثير
من الفتية والفتيات الوديعات!
ولكن، هل هناك إنسان
لم يتلوَّ ألمًا لما مضى من فرح؟
أن ندرك داء التغير ونحسه،
حين لا يوجد له دواء
أو مخدر يفقدنا الحس،
هذا ما لم يعبر عنه شعر أبدًا.

يوجد فى القصيدة زمانان، الزمان الكونى الطبيعى الدائرى، ولأنه دائرى فهو لا زمان، فالزهور التى تذبل فى الشتاء ستزهر فى الربيع، فالدورة لا تتوقف. ولكن ماذا عن الزمن الإنسانى؟ الزمن الإنسانى مثل الخط المستقيم ما يولى منه لا يمكن أن يعود؛ ولذا فنحن نتلوى ألما لما مضى من فرح، فداء التغير لا دواء له. والقصيدة السابقة من المرحلة الأولى فى حياة كيتس الأدبية؛ ولذا فهى تتسم بشىء من السذاجة والاختزالية فهى تضع الزمنين (الكونى اللازمنى والإنسانى التاريخى) الواحد فى مقابل الآخر. وكأن حياة الإنسان كلها غارقة فى الزمان التاريخى، وكأن عالم الطبيعة وحده هو الذى يتحرك داخل إطار الزمان الكونى اللازمنى.

وتتسم حياة كيتس الأدبية - رغم قصرها - بأنه وصل إلى درجة عالية من النضوج فى قصائده الأخيرة، وهو نضوج يتبدى فى موقفه من الزمن، كما هو واضح فى قصيدة « أغنية إلى وعاء إغريقى »:

أنت يا عروس السكون البتول،
أنت يا من تبناها الصمت والزمان الوئيد،
يا راوية الغابات، يا من تستطيعين أن تحكى
قصة مزهرة أكثر عذوبة من أشعارنا:

أية أسطورة، إطارها أوراق الشجر، ترتاد قدك؟
أسطورة آلهة أو بشر، أو كليهما،
فى تمبى أو وديان أركيديا؟
أى رجال أو آلهة هذه؟ أية عذارى متمنعات؟
أى طراد مجنون؟ أى نضال للهرب؟
أية مزامير ودفوف؟ أية نشوة عارمة؟

عذبة هى النغمات المسموعة، لكن تلك التى لا نسمعها أعذب؛
لتعزفى إذن أيتها المزامير الشجية،
لا للأذن الحسية، ولكن، لما هو أغلى،
اعزفى للروح ترانيم بلا نغم.
أيها الفتى الجميل الجالس تحت الأشجار، ليس بوسعك
أن تترك أغنيتك، لا ولا تستطيع تلك الأشجار أن تتجرد
من أوراقها أبدًا.
أيها المحب الجسور، أبدًا لن تستطيع أن تقبّل حبيبتك أبدًا
رغم قرب بغيتك - ولكن لا تدع الحزن يغمرك،
فهى لا يمكن أن تذوى، حتى ولو لم تجن سعادتك،
فستظل أنت على حبك لها، وستظل هى جميلة إلى الأبد!

إيه أيتها الأغصان السعيدة السعيدة. أنت لا تستطيعين أن تنفضى
أوراقك، لا ولا أن تودعى الربيع أبدًا؛
وأنت، أيها العازف السعيد، الذى لا يكل ولا يمل،
ويمضى يعزف إلى الأبد، أغانى جديدة أبدًا؛
حب هنىء! حب هنىء!
دافئ دومًا، جالب للمتعة أبدًا،
لاهث دائمًا وفتى إلى الأبد،

حب يسمو فوق كل عواطف البشر النابضة الأنفاس،
التى تترك القلب أسيان سئمًا،
والجبين ملتهبًا، والحلق صديان.

من هؤلاء الذاهبون لتقديم القربان؟
وإلى أى مذبح أخضر، أيها الكاهن الذى تحفه الأسرار،
تقود هذه البقرة الصغيرة التى يرتفع خوارها إلى السماء،
وقد تزينت كل جوانبها الحريرية بأكاليل الزهور؟
أية مدينة صغيرة على ضفة نهر أو شط بحر،
أو على سفح جبل، تحيطها قلعة آمنة،
تركها هؤلاء الناس خاوية فى هذا الصباح الورع؟
وأنت أيتها المدينة الصغيرة، ستظل شوارعك أبدًا ساكنة،
وما من امرئ يستطيع أن يعود
ليحكى، لِمَ أنت مقفرة؟

يا شكلاً إغريقيًّا! يا هيئة جميلة!
مطرزة برجال وعذارى من الرخام،
وبأغصان غابات وعشب وطئته الأقدام؛
أنت، أيها الشكل الصامت، يا من تعذبنا فتخرجنا عن حدود الفكر
كما تفعل الأبدية، أيها النشيد الرعوى البارد!
عندما تضيع الشيخوخة هذا الجيل،
ستبقى أنت وسط حزن آخر
غير أحزاننا، صديقًا للإنسان تقول له:
«الجمال هو الحق، والحق هو الجمال» - هذا
هو كل ما تعرف على الأرض، وكل ما تحتاج أن تعرفه.

obeikandl.com

اختار كيتس موضوع الفن (فى مقابل الحياة) ليتناول إشكالية الزمن كما فعل بودلير الذى اختار مفهوم الجمال. ولكن كيتس لم يتناول مفهوم الفن بشكل عام، وإنما اختار عملاً فنيًّا محددًا، تمثل فى وعاء إغريقى نجح فى البقاء آلاف السنين، أى أنه تحدى الزمن التاريخى؛ ولذا نجد أن قصيدة كيتس تتسم بأنها متعينة لا تسقط فى التجريد. كما أن لها بؤرة محددة وهى الوعاء الإغريقى، ومع هذا فثمة ثراء فى التفاصيل ذات الدلالة، فالشاعر فى تأمله إشكالية الزمان يتأمل فى الرسوم المتنوعة على الوعاء.

تبدأ القصيدة فى المقطوعة الأولى برؤية بانورامية للوعاء ككل الذى يتخيله الشاعر باعتباره أنثى «عروس السكون البتول» التى «تبناها الصمت والزمان الوئيد»، أى أنه خرج بها من الزمان التاريخى، زمان التبدل والتحول والتغير، إلى اللازمان الكونى. ولأنها تعيش فى اللازمان فهى لا تكترث بالتفاصيل وإنما بالصورة الكلية؛ ولذا فالتاريخ المدون عليها ليس مجرد أحداث متفرقة، وإنما أنماط متكررة عبر التاريخ؛ ولذا فالقصة التى ترد بها أكثر عذوبة من أشعارنا؛ ولذا فهى ليست راوية عادية، بل هى راوية الغابات (وراوية هى ترجمتنا لكلمة historian التى تعنى حرفيًّا «مؤرخ»)، إطارها أوراق الشجر، أى أن التاريخ الذى تقصه ليس تاريخًا عاديًّا، وإنما تاريخ يتجاوز الأحداث التاريخية العادية ويتعامل مع الكليات، ومن هنا ربطه بالطبيعة والكون، أى أنه تاريخ لا يتعامل مع الزمان وإنما مع اللازمان الكونى؛ ولذا فالشاعر يشير لهذا التاريخ على أنه «أسطورة»، فالأسطورة قصة لا تعبر عن حدث محدد، وإنما عن نمط إنسانى متكرر.

وفى إيقاع لاهث سريع يعطينا الشاعر صورة سريعة لكل المناظر الموجودة على الوعاء الإغريقى

أى رجال أو آلهة هذه؟ أية عذارى متمنعات؟
أى طراد مجنون؟ أى نضال للهرب؟
أية مزامير ودفوف؟ أية نشوة عارمة؟

ثم يهدأ الإيقاع فجأة فى المقطوعة الثانية التى تبدأ بصورة صوتية من عالم الزمان الإنسانى، صورة «النغمات المسموعة»، ولكن الشاعر يعرف حدود هذا الزمان فيشير إلى نغمات

الزمان الكونى تلك النغمات التى لا نسمعها، نغمات لا تعزف للأذن الحسية، وإنما للروح، فهى ترانيم بلا نغم. ولكن شاعرنا لا يكتفى بهذا التناول المجرد، وإنما يترجمه إلى موقف محدد وصور متعينة. وأولى الصور هى صورة الفتى الجالس تحت الأشجار يغنى، ولكن لأن الفتى والأشجار يوجدون فى اللازمان، فى عالم السكون والصمت، فهو لا يمكن أن يترك أغنيته، ولا يمكن للأشجار أن تتجرد من أوراقها. وهنا نلاحظ أن نبرة خفية من الحزن تبدأ تزحف، فالشاب محكوم عليه بأن يغنى، والأشجار التى لا تتجرد من أوراقها ليست بأشجار طبيعية حية، فالسكون والصمت لهما جانبهما المظلم، فهما يعنيان بمعنى من المعانى اختفاء الحياة العادية بكل ثرائها وتنوعها ونبضها. هذا الجانب يتضح فى الصورة الثانية صورة المحب الجسور الذى اقترب من حبيبته وأصبح على وشك أن يطبع قبلة على جبينها ولكن الفنان جمده فى هذه اللحظة؛ ولذا يخبره الشاعر ألا يدع الحزن يغمره لأنه لن يستطيع تقبيل حبيبته أبدًا، فحبه سيظل ثابتا وستظل هى جميلة إلى الأبد، وكأن ثبات اللازمان الكونى يمكن أن يعوض المحب عن حبه الحقيقى الدافئ، وعن عجزه عن تقبيل حبيبته داخل الزمان الإنسانى.

ويتكرر النمط نفسه فى المقطوعة الثالثة إذ نجد فيها أغصانا سعيدة لا تستطيع أن تنفض أوراقها، وعازفًا سعيدًا إلى الأبد ولا يمكن أن يتوقف عن العزف، وحبًّا دافئا وجالبًا للمتعة ولاهثا وفتيًّا إلى الأبد. ولنلاحظ أن الأغصان والعازف والحب كلهم يوجدون فى عالم اللازمان الكونى؛ ولذا قد تكون لهم بداية ولكن ليست لهم نهاية، فالأشجار لا تستطيع أن تنفض أوراقها حتى لو أرادت، والعازف سيعزف إلى الأبد شاء أم أبى، والحب لاهث دافئ ولكنه لن يتحقق، تمامًا مثل القبلة التى حاول المحب الجسور اختطافها. ثمة ثبات رائع، ولكنه يوحى بانعدام الحياة، بل بالموت. ولكن إذا كان اللازمان الكونى له جوانبه المظلمة فالزمان الإنسانى التاريخى له أيضًا جوانبه المظلمة، فالحب داخل الزمان التاريخى يترك «القلب أسيان سئمًا والجبين ملتهبًا، والحلق صديان». فالتقابل الاختزالى البسيط الذى يسم قصيدة «السعادة فى فقدان الحس» لا يوجد له من أثر فى هذه القصيدة، فالرؤية مركبة والشاعر يدرك أن المسألة يجب ألا تكون مفاضلة بين زمنين، وإنما إدراك لحدود ومزايا كلٍّ.

يتناول الشاعر فى المقطوعة الرابعة منظرًا مختلفًا تمامًا. منظر جماعة صغيرة على رأسها كاهن «فى صباح ورع» ذاهبة لتقديم قربان: بقرة صغيرة مزينة كل جوانبها بأكاليل الزهور.

هذا ما يظهر على الوعاء وهو منظر جميل مفعم بالقداسة، يتسم بالثبات فهو يوجد فى اللازمان الكونى. ولكن الشاعر كعادته يود أن يؤكد حدود اللازمان فيتخيل المدينة التى تركتها هذه المجموعة البشرية، ويرى أنها ستكون خاوية، أى لا توجد فيها حياة.

وأنت أيتها المدينة الصغيرة، ستظل شوارعك أبدًا ساكنة
وما من امرئ سيستطيع أن يعود
ليحكى، لم أنت مقفرة؟
إن المدينة الصغيرة ساكنة خاوية مقفرة، وهذا ما يحدث فى اللازمان الكونى.

فى المقطوعة الخامسة والأخيرة يترك الشاعر المناظر المختلفة ليتأمل فى الوعاء وفى إشكاليه اللازمان الكونى فى مقابل الزمان التاريخى. فيخاطب الوعاء ويخبره أنه شكل صامت « مطرز برجال وعذارى من الرخام » أى لا حياة فيهم، بل إن راوية الغابات تصبح هنا « نشيدًا رعويًّا باردًا » لا يعرف دفء الزمان الإنسانى التاريخى. ولكنه مع هذا « يعذبنا فيخرجنا عن حدود الفكر كما تفعل الأبدية ». فرغم أننا نعرف الجوانب المظلمة للازمان الكونى إلا أننا ندرك جماله وروعته، ومن منا لم يحلم بالثبات وبعالم لا نهاية له؟! ومن منا لم يحلم بعالم لا يعرف الموت؟ من منا لم يحلم بالأبدية؟؛ ولذا فحينما يطبق علينا الزمان الإنسانى التاريخى و« عندما تضئ الشيخوخة هذا الجيل » وعندما تغمرنا الأحزان بسبب مرور الزمن فإن الوعاء سيبقى صديقًا للإنسان تقول له « الجمال هو الحق، والحق هو الجمال ». وهى عبارة كتبت عنها مئات الصفحات فى محاولة تفسيرها، فكما نعلم فى عالمنا، الحق ليس هو وحده الجمال، فالشر له جماله، والوقوف إلى جوار الحق قد يلحق الأذى بالإنسان. ومع هذا يمكن القول إن الجمال الذى يتحدث عنه الوعاء هو الكليات والأنماط الثابتة (فهو راوية الغابات وليس مؤرخا عاديا). هذه الكليات قد تم تنقيتها تمامًا من التفاصيل؛ ولذا فهى متناسقة وتتسم بقدر كبير من الجمال، وهى فضلاً عن ذلك حقائق ثابتة فى حياة الإنسان فهى - بهذا المعنى - الحق، فكأن اللازمان الكونى يحوى من الحقائق ما يفيدنا نحن الذين نعيش فى الزمان التاريخى.

ومعالجة كيتس لإشكالية الزمنين أو اللازمان الكونى فى مقابل الزمان التاريخى

الإنسانى لها بعد مأساوى، رغم محاولته الناجحة فى نهاية القصيدة أن يقبل وضعه الإنسانى ويجعله منفتحًا على اللازمان الكونى، فهو يرى أنها ليست علاقة تضاد وإنما علاقة تفاعل إن تقبلها الإنسان فإنه يصل إلى حالة من التوازن والتصالح مع الحالة الإنسانية. أما فى قصيدة أندرو مارفل « إلى حبيبته الخجولة » (ترجمة الدكتور ماهر شفيق فريد) فتناوله لقضية الزمنين مختلفة تمام الاختلاف:

لو كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان
لما كان فى هذا النفور يا سيدتى من جريرة
ولكنا قد جلسنا نفكر: أى الطرق نسلك
ونمضى نهار حبنا الطويل،
ولكنت على ضفة الكانج الهندى
تعثرين على اليواقيت، وكنت
على مجرى الهمبر أتشكى..
كنت عشقتك عشر سنين قبل الطوفان
وكنت -إن أحببت- تتأبين
إلى أن يتحول اليهود عن دينهم،
ولنمت ثمار حبى
أكبر من الإمبراطوريات وأشد بطئًا!
ولانقضت مائة سنة أتغنى فيها
بعينيك وأرنو إلى جبينك،
ومائتا عام كيما أهيم بكل نهد من نهديك
وثلاثون ألفا لما بقى منك،
عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك
على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبانة عن قلبك!
ذلك أنك يا سيدتى تستحقين هذه المنزلة
وما كنت لأحب من هى أقل منك قدرًا.

obeikandl.com

لكنى لا أفتأ أسمع من خلفى
مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب،
وهنالك ترقد أمامنا
صحارى الأبدية الشاسعة.
لن يجد أحد جمالك بعد هذا
ولن ترن فى لحدك المرمر
أصداء أنشودتى: ثم لتعالجن الديدان
تلك البكارة التى حافظت عليها طويلاً:
وليستحيلن شرفك النادر المثال ترابًا،
وتستحيل شهوتى كلها رمادًا.
إن القبر لمكان خاص أخاذ
لكنى لا أخال أحدًا يعانق فيه أحدًا.

إذن.. ولون الشباب ما زال مستقرًّا
على بشرتك كطل الصباح،
وروحك ما زالت تواقة ناضحة
من مسامها بالنيران العاجلة
دعينا نستمتع ما دمنا قادرين
دعينا الآن - مثل كواسر الطير العاشقة
نلتهم زماننا فى التو،
بدلاً من أن نذوى فى قبضته البطيئة.
دعينا نطوى كل قوتنا
وكل رقتنا فى كرة واحدة،
ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف،
خلال بوابات العيش الحديدية.
وهكذا فلئن كنا لا نستطيع وقف شمسنا ثابتةً
فإنا لجاعلوها تجرى جريانًا.

obeikandi.com

القصيدة ببساطة شديدة عرض من ذكر شهوانى على سيدة أن يضاجعها ويجامعها، ويبدو أن السيدة قد رفضت بسبب خجلها. ولكن المتحدث فى القصيدة ذكر عنيد، يفعل كل ما فى وسعه ليصطاد الأنثى، ويبدو أن هذه الأنثى ليست امرأة عادية، فهى مثقفة أو على الأقل أرستقراطية، فاصطيادها يجب أن يتم بطريقة مصقولة ومهذبة على السطح على الأقل، ولكل مقام مقال! وأن يصطاد الذكر أنثى مثقفة أرستقراطية أمر مختلف عن اصطياد غانية من الشارع؛ ولذا نجد أن عملية الإغواء المتمثلة فى هذه القصيدة فريدة، وربما فى الأدب العالمى. فالقصيدة على سبيل المثال مكونة من ثلاثة أقسام تأخذ شكل محاجة منطقية، القسم الأول هو الأطروحة (المستحيلة) thesis («لو كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان/ لما كان فى هذا النفور يا سيدتى من جريرة»). والقسم الثانى هو الأطروحة المضادة التى تنسف الأطروحة المستحيلة تمامًا anti-thesis («لكننى لا أفتأ أسمع من خلفى/ مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب»). والقسم الثالث هو الأطروحة الثالثة المركبة التى تحاول الجمع بين الأطروحة المستحيلة والأطروحة المضادة وتمزج بينهما synthesis («وهكذا فلئن كنا لا نستطيع وقف شمسنا ثابتةً / فإنا لجاعلوها تجرى جريانا»).

تبدأ القصيدة بكلمة «لو» بكل ما تفيد من استحالة، فالمتحدث يخبر السيدة أنهما لو كانا يعيشان فى اللازمان الكونى فلا بأس من التمنع والخجل فعندهم متسع من الوقت. ثم يسترسل الشاعر فى وصف هذا اللازمان الكونى. نعم، لو كان عندنا هذا اللازمان لعشقتك عشر سنين قبل الطوفان (طوفان نوح) وإن أردت أنت أن تتمنعين آلاف السنين إلى أن يتحول اليهود عن دينهم (فى آخر الأيام حسب بعض الرؤى المسيحية). ثم ينتقل بعد ذلك المتحدث الماكر إلى جسد السيدة المتمنعة: لو كان عندنا وقت لقضيت مائة عام أتغنى بعينيك، ومائتى عام بكل نهد من نهديك، وثلاثين ألفًا لما بقى منك (أى الجزء السفلى!) «عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبانة عن قلبك»، «ذلك أنك يا سيدتى تستحقين هذه المنزلة»، وهو نفسه ما كان يمكنه أن يحب إلا بهذه الطريقة، وبهذا الإيقاع البطىء lower rate.

وهذا الاسترسال فى وصف اللازمن هو مجرد فانتازيا محكومة بـ «لو»؛ ولذا فى المقطوعة الثانية تأتى الأطروحة قاسية صادمة، «لكنى لا أفتأ أسمع من خلفى/ مركبة الزمان المجنحة

مسرعة تقترب » (فى الأساطير الإغريقية كانوا يتصورون أن إله الشمس يتحرك فى مركبة مجنحة). إن الزمان التاريخى يطبق علينا، أما اللازمان الكونى، هذه الأبدية، فهى مجرد صحارى شاسعة. وإذا كان اللازمان الكونى بلا نهاية، فنحن نعرف تمام المعرفة نهاية زماننا الإنسانى وهى القبر. هذا القبر قد يكون رخاميًّا فاخرًا ولكنه - فى نهاية الأمر - لحد صامت لن ترن فيه أنشودة المتحدث، أما بكارتك التى تحافظين عليها بهذا العناد أيتها العذراء الجميلة، فستتكفل بها الديدان « وليستحيلن شرفك النادر المثال ترابًا/ وتستحيل شهوتى كلها رمادًا ». وبسخرية لاذعة وبمهارة الذكر الذى يجيد فن الاصطياد يخبرها بشكل قاطع « أن القبر قد يكون مكانًا خاصًّا أخّاذا »، ولكن حسب معلوماته لا يعانق أحد فيه أحدًا، وهذه هى المشكلة، فما هو الحل؟

هذا هو المنطق الناصع الواضح، وهذه هى المقدمات المنطقية التى لا لبس فيها ولا غموض. ويتطوع المتحدث بتقديم الحل فينصح هذه الأنثى المتمنعة وهى بعد فى ريعان الشباب لم يزل « لون الشباب مستقرًّا/ على بشرتك كطل الصباح » (أى أنه سريعًا ما سيزول) وما زالت الشهوة مشتعلة داخلها، ينصحها بأن تسلمه نفسها حتى يمكنهما أن يستمتعا أحدهما منهما بالآخر:

« دعينا الآن - مثل كواسر الطير العاشقة
نلتهم زماننا فى التو،
بدلاً من أن نذوى فى قبضته البطيئة ».

وتزداد حدة الشهوة والرغبة فى هزيمة الزمن عن طريق الغوص فيه وإرواء الجسد، فيطلب منها أن يطويا كل رقتهما وكل قوتهما فى كرَّة واحدة

ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف
خلال بوابات العيش الحديدية.

نحن نعيش فى الزمان التاريخى ولا يمكننا أن نقف الشمس التى تتحرك ويتحرك معها الزمن؛ ولذا فلنحاول على الأقل أن نجعله يجرى جريانا. ولكن، ومع هذا، رغم نغمة الانتصار فى الجزء الأخير إلا أن الصور الشعرية تقول قصة أخرى، فهل يستخدم المنتصر صورًا مثل « كواسر

الطير العاشقة» و«بوابات العيش الحديدية» وعبارات مثل «الصراع العنيف». ألا يعبر هذا عن اشمئزازه من انتصاره؟

وفى القصائد الثلاث المتبقية يوجد زمانان أيضًا، ولكن تتناول كل قصيدة قضية الزمن من منظور إشكالية لا علاقة لها بإشكالية الزمان الكونى فى مقابل الزمان الإنسانى. ولنبدأ بقصيدة شكسبير «كالشتاء كان غيابى عنك يا بهجة العام العابر» وترجمة القصيدة والتعليق عليها من كتاب **دراسات فى الشعر والنقد** لأستاذى الدكتور محمد مصطفى بدوى حيث يتناول إشكاليات فكرية وجمالية عديدة من بينها إشكالية الزمن وقضية الوحدة الفنية.

كالشتاء كان غيابى عنك يا بهجة العام العابر
لكم أحسست بدمائى تتجمد بردًا
ولكم شهدت أيامًا قاتمة
وحولى ديسمبر الكهل عاريًا قاحلاً أينما ذهبت.

ومع ذلك كان غيابى فى فصل الصيف
وفى أيام الخريف الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة
كبطون الأرامل عقب موت بعولهن.
لكننى لم أجد فى هذه الذرية الغنية
سوى أمل اليتامى وثمرة عديمة الأب،
فالصيف وملذاته وقف عليك.
وحينما تغيب عنى تصمت الطيور ذاتها.

وإذا غنت أبدًا فإنما تشدوا شدوًا فاترًا
حتى إن أوراق الشجر تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء.

فى هذه القصيدة يتناول الشاعر الزمن من ناحيتين مختلفتين فيعرضه أولاً من الوجهة الذاتية، ثم يحاول بعد ذلك أن يصفه وصفًا موضوعيًّا. فمن الناحية الموضوعية كان غياب

الشاعر عن حبيبته أثناء الصيف والخريف، لكن الشتاء هو الزمن العاطفى لهذا الغياب. ولا شك أن شاعرًا أدنى من شكسبير كان سيبالغ فى المقابلة بين هذين الزمنين، وفى توكيد أوجه الخلاف بينهما حتى يحمل للقارئ الأثر البالغ الذى يولده فى نفسه افتراقه عن حبيبته. ولكن إذا كان الشاعر سيعرض شتاء روحه بصورة مقنعة وبعد ذلك ينتقل إلى وصف الصيف والخريف وصفًا مفصلاً مبينا ما فيها من ملذات وسرور، فإنه بذلك سيخلق لنا قصيدة منقسمة فى جوهرها إلى شطرين: أولهما يطفح بالأسى، وثانيهما يفيض سعادة وغبطة، ولا شك أنه سيكون قد عرض الموقف عرضًا منطقيًّا لا غبار عليه، وحقق بذلك الوحدة المنطقية، إلا أنه فى هذه الحالة لن يكون قد حقق الوحدة الفنية الشعرية الحية، إذ ستصبح قصيدته منشقة إلى شقين عاطفيين متباينين، وليست الوحدة الفنية فى جوهرها إلا وحدة عاطفية.

لا، إن شكسبير أسمى من أن يفعل ذلك، بل إننا نستطيع أن نحمل إليه نفس الصفات التى نسبها أرسطو إلى هوميروس، فنقول إنه تنبه إلى حقيقة الوحدة الفنية وذلك إما عن طريق الحدس وإما عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر. انظر وصفه للصيف والخريف اللذين يقابل بينهما وبين الشتاء:

ومع ذلك كان غيابى عنك فى فصل الصيف
وفى أيام الخريف الخصبة المتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملةً ثمرة الربيع الخصبة
كبطون الأرامل عقب موت بعولتهن.

إنه لا يصف الصيف وصفًا موضوعيًّا مفصلاً، وإنما يكتفى فيما بعد بقرنه إلى الملذات فحسب. حقًّا إنه يصف الخريف بشىء من التفصيل، لكن ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه؟ إنه الامتلاء والكثرة والغزارة والخصوبة، ولكن أى امتلاء وأية غزارة وكثرة؟ ليست كثرة الأفراح وغزارتها، ولا هو امتلاء الحياة بإمكانياتها المحققة، ولا هى الخصوبة الكاملة والسعادة المطلقة. إنها الكثرة والامتلاء والغزارة التى يصحبها الحرمان والنقصان. ونحن ندرك ذلك عن طريق الصورة التى توحى بها الطبيعة وقت الخريف إلى ذهن الشاعر، إذ يشبهها الشاعر « ببطون الأرامل عقب موت بعولهن ». وهكذا نجد أن التجربة العاطفية التى جعلت الشاعر يعيش

الشتاء وقت الصيف والخريف قد لونت -بطريقة نصف واعية- عرضه صورة الصيف والخريف ذاتها. ولو ذكر الشاعر صورة أخرى ذات مدلول عاطفى متباين لحدث التنافر العاطفى فى نفس المتلقى، ولضاعت الوحدة العاطفية، ولدخل بعض الزيف على التجربة.

الوحدة العاطفية إذن هى الدليل على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى، فالعمل الفنى عبارة عن تجسيد للحظة شعورية ذات مغزى يبدو الوجود أثناءها لعين الرائى ملونا لونا معينا، وتتناغم أجزاؤه وتتآلف عناصره جميعًا وتتعاون على إبراز غاية واحدة. فغياب شاعرنا عن حبيبته سلب الدنيا فى نظره معناها وقيمتها وجمالها ودفئها. وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها. فهو يعيش فى الشتاء ودماؤه تتجمد من البرد وأيامه قاتمة وكل ما حوله قاحل ماحل. وإذا تجرد عن ذاته وحاول أن ينظر إلى العالم نظرة موضوعية رأى الصيف والخريف حقًّا، لكنه لم يجد فيها إلا « أمل اليتامى » و« ثمرة عديمة الأب »، وكيف لا، ومصدر الحب والحنان والدفء والأمل والحق، غائب عن وجوده؟ رأى الأشجار مورقة حقًّا لكن أوراقها « شاحبة »، وسمع الطيور تغنى أحيانًا، لكنها تشدوا شدوًا فاترًا يؤذن بقرب الشتاء. فبالشتاء يبدأ الشاعر وإلى الشتاء ينتهى به المطاف، وما ذلك فى الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء طيلة الوقت. فالشتاء فى روحه، وهو يخلعه على الطبيعة خارجه، أو قل إنه يجد فى كل ما يراه فى هذه الطبيعة رموزا لحالته الشعورية.

وإذا كان الأمر كذلك فلن نجد فى القصيدة أوصافًا لذاتها، ولن نجد الشاعر يسعى وراء المجاز والصور لأجل التنميق والتزويق، وإنما نجد العكس. فلم تعد مهمة المجاز هنا مجرد إثبات المعنى أو تقريره وتوكيده بقدر ما هى إضافة حقيقية إليه، كما هى الحال فى تشبيه الشاعر أيام الخريف « ببطون الأرامل عقب موت بعولهن »، فهو لا يكتفى بتشبيه أيام الخريف بامتلاء بطن المرأة الحبلى، ولا يكتفى بالتكافؤ بين المشبه والمشبه به فى صفة الامتلاء، إنما يذكر امرأة فى علاقة إنسانية معينة (أرملة حبلى فقدت بعلها)، ولهذا بالطبع دلالته، إذ يضيف التشبيه إلى المعنى إضافة حقيقية، ألا وهى فكرة الحرمان والضياع، وسيبدى لنا التحليل أن لكل لفظة من ألفاظ القصيدة تقريبًا وظيفة حقة تحدد جانبًا من طبيعة رؤية الشاعر للوجود خلال اللحظة التى تسجلها لنا القصيدة، وأنه لا يوجد وصف مفتعل أو عنصر حشره الشاعر عنوة دون أن ينغمه مع بقية عناصر القصيدة، بل إن المشبه والمشبه به اتحدا اتحادًا فعليًّا فيها بحيث إنه

يمكننا أن نقول إن كل قضية فيها تكاد تكون صادقة على مستويين مختلفين. وهى ظاهرة تدل على أن إدراك الشاعر للحقيقة إدراك صُوَرى [نسبة إلى «صور»] فى جوهره فتطور فكره هو ذاته تتابع الصور التى تتألف منها رؤيته (ولعل هذا هو أهم ما يميز الشعر الإيحائى عن سواه).

فمثلاً يحس الشاعر بالبرد فى الشتاء وفى الوقت نفسه يسلبه غيابه عن حبيبته حرارة الحب ودفئه، وديسمبر كهل؛ لأنه نهاية العام؛ ولأنه قاحل لا خصوبة فيه ولا حيوية، وأيام الخريف حبلى حقًّا؛ لأنها أيام الحصاد، والطبيعة حينئذٍ قد نضجت فيها الثمرة التى غرسها الربيع، وأوراق الشجر «تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء» لأنها حقيقية يتغير لونها فتصفر قبل الشتاء ولأن الخوف ذاته يولد شحوب الوجه. هذه هى سمة الوحدة العضوية التى يرتبط فيها اللفظ بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، وتكون العلاقة بينهما علاقة حية نامية يكشف لنا فيها التحليل عن نواحٍ جديدة كلما أمعنا النظر.

وقصيدة صلاح جاهين «باليه» (وهى بالعامية المصرية) تتناول زمانين، الماضى والحاضر، وكلاهما زمان تاريخى إنسانى، ورغم ذلك يرى الشاعر أن ثمة تعارضًا بينهما:

... وبنت أم أنور، بترقص باليه
بحيرة البجع،
سلام يا جدع ...
سلام ع الإيدين اللى بتقول كلام،
سلام ع السيقان اللى مشدوده زى الوتر،
سلام ع القوام اللى مليان دلع مش حرام
حلال، زى نور القمر..
سلام ع الخطاوى اللى بتمرع الكون تداوى،
سلام ع الغناوى
سلام ع النسيم فى الشجر.

... وبنت أم أنور، بتضرب بساقها الفضا،

ويتشب، وتلب وتنط نطة غضب،
ونطة رضا،
ويتقول بلغوة إيديها: اللى فات انقضى،
.. حقيقى مضى

كانت أمك يا بنتى،
فى أزجال معلمنا بيرم عليه السلام،
ما تعرفش تركب سوارس تروح الإمام،
وتمشى... تقع.

يستخدم الشاعر صلاح چاهين كل إمكانيات العامية المصرية، وكل التقاليد الأدبية، والحيل البلاغية التى يستخدمها شعراء العامية المتأثرون بالتراث الشفهى، ولكن بناء قصائده الشعرية يبين أنه شاعر ماكر حاذق يهتم بالصنعة مما يجعله وثيق الصلة بشعراء الفصحى. ولكن اهتمام چاهين بالصنعة لا يقوده إلى السقوط فى الشكلية والشكلانية، بل على العكس نجد أن شاعرنا يستخدم قدراته الفنية لينقل لنا رؤية ناضجة ومتفتحة للحياة، بل يمكننى القول إن نضوج الشكل عند چاهين هو نتاج لنضوج الرؤية. وما سنحاوله هنا هو أن نقدم قراءة تحليلية متعمقة للنص لنبين مدى نضج رؤيته الفنية والإنسانية، وأن شاعر العامية «السهل والبسيط» هو أيضًا صانع ماكر ماهر.

عنوان القصيدة هو «باليه» واختيار الشاعر لهذه الكلمة الغريبة هو أمر متعمد وله دلالة عميقة، إذ إن القصيدة تبين التنافر الكامل بين زمانين: حاضر الإنسان العربى الحى الثائر وماضيه الساكن الآسن. هذا الحاضر الجديد فى تصور الشاعر منفتح على العالم الغربى، ولعل أحسن رمز لهذا العالم الثائر المتحرك وأهم تجسيد له هو راقصة الباليه، فهى فى حالة حركة دائمة، بل حركة غاضبة، بل حركة لا تحدها حدود:

وبنت أم أنور بتضرب بساقها الفضا،
ويتشب، وتلب وتنط نطة غضب،
ونطة رضا.

والحركة المتحدية تسيطر على النغم الداخلى والخارجى، وتصل إلى قمة انتصار الحاضر فى قوله:

ويتقول بلغوة إيديها: اللى فات انقضى،

.. حقيقى، مضى.

هذا الحاضر الحركى الجديد يقف على طرف النقيض من الماضى الراكد الذى عالجه بيرم التونسى فى أشعاره. وإذا كانت راقصتنا دائبة الحركة، فأمها لم تكن قادرة حتى على السير. كما أن رؤية الأم للعالم كانت محدودة، إذ إنها كانت تجد صعوبة بالغة فى أن تركب « سوارس تروح الإمام » لزيارة أولياء الله وللتبرك بهم، بينما تقضى البنت وقتها فى فعل حديث تمامًا: رقص الباليه. و« السوارس » هى نوع من العربات تجرها الخيول، مما يستدعى إلى الأذهان ماضيًا زراعيًّا آسنا، يخشى الآلات والتقدم التكنولوچى. باختصار رؤية الأم رؤية متواكلة تتوقع العون من قوى الغيب دون أن تحرك ساقها، وتنتظر المعجزات بدلاً من صنعها.

وبناء القصيدة العام يتفق مع هذه القراءة النقدية، فالحركة الأولى من القصيدة حركة هادئة إيجابية يعبر فيها الشاعر عن إعجابه بالانطلاقة الجديدة. انظر إلى صور الوتر والقمر وصورة « الخطاوى اللى بتمرع الكون تداوى »، فهى بلسم للكون. وتنتهى هذه الحركة بصورة هادئة للغاية:

سلام ع الغناوى

سلام ع النسيم فى الشجر

هى صورة تجمع بين النغم والرقص والانطلاق.

أما الحركة الثانية فهى حركة غاضبة ثائرة، وربما تتسم بشىء من العدوانية، ففيها يؤكد الحاضر انتصاره الكامل على الماضى؛ ولذا فبدلاً من الصور الهادئة بل والحالمة نجد صورًا غاضبة، فالراقصة تضرب بساقها الفضاء أى الكون بأسره، ويداها لا تقولان « أى كلام » وإنما تؤكد موت الماضى. وانظر إلى هذين البيتين اللذين يعكسان جوهر هذه الحركة الثانية:

ويتشب، وتلب وتنط نطة غضب،

ونطة رضا.

استخدام الباء والطاء يخلقان حالة من الاختناق، لا تنفرج إلا عند كلمة «رضا». وعندها تقول الراقصة «اللى فات انقضى». و«رضا» و«انقضى» لهما حرف الروى نفسه، فهو يربط بين انقضاء الماضى ورضاء الراقصة بهذا. ويظهر المتحدث بصوته بشكل مباشر واضح إذ يؤمِّن على كلامها ويقول «حقيقى مضى».

والحركة الثالثة والأخيرة فى القصيدة هى أقصر الحركات؛ لأنها تعالج الماضى الراكد. فالسوارس -كما أسلفنا- تستدعى صورة مجتمع متخلف، وكذا مسألة زيارة الأولياء. وتنتهى هذه الحركة بالأم، وقد وقعت، فهى غير قادرة على المشى - رمز مناسب لماضٍ راكد، يرفضه الشاعر ويحاول أن يطرده كأنه أحد الأشباح.

هذه هى الرؤية لظاهر القصيدة، وهذه هى الأطروحة الواضحة، ولكننا إذا دققنا النظر فإننا نجد شيئًا مختلفًا. فالتناقض بين الماضى والحاضر ليس كاملاً، كما قد يبدو لنا لأول وهلة؛ إذ إن الشاعر يحاول بطريقة ذكية أن يبين لنا أن الحاضر إن هو إلا استمرار للماضى، فهو قد نبع منه. انظر على سبيل المثال إلى الراقصة، نحن لا نعرف اسمها، إذ ينسبها الشاعر لأمها، فهى «بنت أم أنور»، ولدتها أمها وربتها، فالحاضر إذن هو ابن الماضى. ونحن لا نعرف اسم الأم نفسها فهى تنسب لابنها البكر كما هى الحال فى المجتمعات العربية التقليدية. والشاعر نفسه يؤكد أن بيرم التونسى الذى احتفى بهذا الماضى هو «معلمنا»، بل ويستخدم عبارة تقليدية «عليه السلام» لا تستخدم إلا للإشارة للأنبياء والصالحين. وحركية وعالمية الحاضر، التى يرمز لها رقصة الباليه، يحيط بها إدراك للمحلى. فتعليق الشاعر على هذه الرقصة الغربية عامى مصرى، مغرق فى عاميته ومصريته («بحيرة البجع/ سلام يا جدع»). كما أنه يكرر كلمة «سلام» عدة مرات ليؤكد البعد التقليدى لهذا الحاضر الجديد. والشىء نفسه نجده فى حديثه عن القوام «اللى مليان دلع»، ولكنه يؤكد لنا أنه «دلع مش حرام»، وهو بهذا يفرق بين هذا النوع من التمرد البناء، والثورة التى يمكن أن تحطم الماضى ومن ثم المستقبل!

إن چاهين يؤكد ارتباط الزمانين الحاضر والماضى بعضهما ببعض؛ فالحاضر هو نتاج الماضى، تمامًا كما أن راقصة الباليه هى بنت أم أنور، كما أن چاهين هو تلميذ بيرم التونسى. إن چاهين هو حقًّا صانع ماكر ماهر، فهو لا يقبل الماضى بحلوه ولا يرفضه بقضه وقضيضه، فرؤيته مركبة تنطلق من موقف نقدى من الماضى، ولكنه ليس تفكيكيًّا ولا عدميًّا، بل هو موقف

بناء يرى امتداد الماضى فى الحاضر، وهو ينقل هذه الرؤية المركبة من خلال الصورة وبنية القصيدة المركبة، ومن خلال الجرس الداخلى الذى يتحكم فيه الشاعر ببراعة فائقة.

والقصيدة التالية «واحد شاى»، وهى بالعامية المصرية أيضًا، تتحرك بين زمانين الحاضر والماضى، ولكن الحاضر يوجد بكل ثقله أما الماضى، الزمان الجميل، فثمة إشارة سريعة له. والقصيدة نشرت فى جريدة **المساء** المصرية فى الخمسينيات، وقد بحثت عن صاحبها عبثًا، فاحتفظت بها فى أوراقى ونسيت اسمه (ويا ليته لو قرأ هذه الدراسة أن يتصل بنا، فلا شك أن عنده من القصائد الكثير، التى لم تجد طريقها إلى النشر وفيما يلى نص القصيدة:

هات لى واحد شاى يا جمعه وصلحه
خليه تقيل
أصلى عليل
والعقل سايب ياسى جمعة مطرحه
تايه فى دنيا كلها فلقه وألم
وأنا عقلى ياما بالسعادة حلم
صبح ومسا
وتلقى برضه الحسره عندى والأسى
من يوم ما سبنا يا أخينا المدرسة.

فاكر يا واد
صحيح زمان كنا لسه إحنا ولاد
يعنى عيال
صغيرين مدلعين وولاد حلال
والبخت مال،
والدنيا يا ابنى بهدلتنا، وبهدلتنا بالقوى
يا قوى
والجسم أصبح مستوى.

إنت خلاص يا جمعه عديت لوحدك
شفت بختك
أما أنا طول عمرى دايخ
والمرتب يا ابنى بايخ
والغريبة إننى أصبحت شايخ
والعنين تشبه تمام عين المشايخ.
إيه دا يا ابنى؟
ليه يا جمعه الشاى ده ماسخ؟

النهاية..
أصلنا فى دوامه دايره
ناس فى وسط الخلق حايره
دنيا سايره.
والنبى يا جمعه تعذرنى شويه
إنت حمال للأسيه
أصلى عقلى مش مرابط مطرحه.
هات كمان شاى حلو تانى
وصلحه ...

هذه قصيدة مركبة إلى أقصى درجة تختلط فيها المأساة بالملهاة والأحزان بالأفراح والأمل باليأس والمقدرة على التجاوز بالاستسلام والإذعان، وهذه الأحاسيس المتناقضة تمتزج بشكل يثير الدهشة والإعجاب. ويتبدى هذا الامتزاج والتمازج فى بنية القصيدة وفى صورها وفى تفاصيلها. ولكن قبل أن نبدأ فى « قراءة » القصيدة قراءة نقدية متعمقة لا بد أن نشير إلى شكلها المبتكر. فالقصيدة كتبت فى قالب يعرف فى الأدب الغربى باسم المونولوج الدرامى dramatic monlogue. وهذا النوع الأدبى -كما يدل اسمه- هو مونولوج، أى حوار بين شخص ونفسه (على عكس الديالوج، أى حوار بين شخصين أو أكثر). والمونولوج يندرج تحت تصنيف

obeikandi.com

الشعر الغنائى، ولكن هذه القصيدة مونولوج درامى، لأن بطل القصيدة لا يوجد بمفرده ولا يتحدث مع نفسه، وإنما يوجد مع شخصيات أخرى يتحدث إليها ويتفاعل معها. وهذه الشخصيات الأخرى لا تتلقى ما يقول البطل دون حراك بل تستجيب له بطريقة قد تروق له وقد لا تروق. بمعنى آخر ثمة دراما كاملة هنا فيها خلفية وحبكة وشخصيات وصراع، ونحن ندرك هذه الدراما من خلال مونولوج البطل واستجابته لما حوله.

واختيار الشاعر لهذا القالب اختيار موفق، فهو يود الثرثرة عن كل شىء: عن مشاكله، عن تاريخ حياته، عما يدور فى ذاته فهو يعيش فى الحاضر (الزمان التاريخى الاجتماعى)، والحاضر بالنسبة له طريق مسدود. ولو لجأ الشاعر للشكل الغنائى المعتاد للقصيدة لقدم لنا قصيدة سردية مليئة بالتأوهات والإحساس بالرثاء للذات وكأننا نسمع إحدى الأغنيات الهابطة!

والقصيدة مكتوبة بالعامية المصرية، وهو قالب مناسب تمامًا للتعبير عن تجربة الضياع التى يجتازها الشاعر وعن خلفية القصيدة (مقهى بلدى)، وبالتالى تصبح العامية (التى لا تحاول أن تكون فصحى كما هى الحال فى السيرة الهلالية) أداة مناسبة فى يد الشاعر يعبر بها عن ذاته.

وبطل القصيدة - صاحب المونولوج - هو إنسان يمارس إحساسًا عميقًا بالاغتراب، وبأن العالم أرض خراب، وهو يمارس هذه الأحاسيس، وهو جالس فى مقهى بلدى. وارتباطات المقهى فى الذهن المصرى معروفة لنا جميعًا. فالمقهى ملاذ من لا يجد مأوى، وهى المكان الذى نقتل فيه -نحن معشر المصريين- الوقت والزمان، ولكنها أيضًا مكان يلتقى فيه الأصدقاء باعتبارهم جماعة تراحمية تلتقى خارج عالم البيع والشراء والمكسب والخسارة، خارج الزمان التاريخى.

تبدأ القصيدة ببطل القصيدة يطلب من جمعة القهوجى أن يحضر له «واحد شاى تقيل»، فقلبه عليل. ولنلاحظ كيف تربط القافية بين الشاى التقيل (رمز طريف للرغبة فى التجاوز) والقلب العليل. ثم يبدأ الشاعر فى التحدث عن أسباب ألمه فنعرف أنه بدأ يدرك أنه قد ترك وراءه عالم البراءة وزمانها ودخل عالم الخبرة وزمانها، ولكنه لا يريد أن يفلت حلم البراءة والسعادة من يديه. فالعقل، «تايه فى دنيا كلها فلقه وألم» ولكن عقله «ياما بالسعادة حلم». ومرة أخرى تربط القافية بين الألم والحلم، تمامًا مثلما تربط بين «الأسى» وعالم «المدرسة»، عالم البراءة، حينما كنا «صغيرين مدلّعين وولاد حلال»، ولكن هذا كان «زمان».

ولكن بعد أن نحلق مع الشاعر فى عالم البراءة نرتطم مرة أخرى بعالمنا، فالحاضر هو الحقيقة الأساسية، وهو حقيقة مريرة وطريق مسدود، عالم الألم والبخت المايل. وهكذا تستمر حركة الصعود والهبوط، حركة التحليق فى سماء البراءة والنور ثم السقوط فى هوة الخبرة والظلام، حركة المقدرة على الحلم والتجاوز، ثم الإخفاق فى إنجاز ذلك. وتصل هذه الحركة إلى قمتها وهوتها فى الأبيات التالية:

والدنيا يا ابنى بهدلتنا وبهدلتنا بالقوى
يا قوى
والجسم أصبح مستوى.

فالسطر الأول والثالث هما تعبير كامل عن الألم الذى «بهدله بالقوى» وجعل «الجسم مستوى». ولكن بينهما توجد كلمة «يا قوى»، فكأن الشاعر لا يريد أن يضيع تمامًا؛ ولذا فهو يبتهل إلى الله بطريقته البسيطة العامية. وكلمة «يا قوى» التى يستخدمها تؤكد الرغبة فى التجاوز، ولكنها نظرًا لارتباطها بقافية البيتين الأول والثالث الحزينين، فإنها أيضًا إعلان عن عجزه.

ورغم أن القصيدة مونولوج، فإنها حوار مع الذات ومع جمعة فى الوقت ذاته، فالشاعر وجمعة كانا بمرحان سويًّا فى عالم الطفولة، وقد فعلت الدنيا فعلها بهما سويًّا أيضًا. ولا ندرى إن كانت الأبيات التالية نوعًا من أنواع السخرية أم لا؟ إذ يقول الشاعر عن صديقه إنه قد «عدى» وتجاوز حالة الألم التى يعيش فيها هو. ولكن ما حقيقة ذلك؟ نحن نعرف من القصيدة أن جمعة يعيش فى عالم الخبرة والألم، قد يكون هو صاحب المقهى أو ربما عاملاً فيها، وقد يكون دخله أكبر من دخل الشاعر، ولكن القصيدة لا تتحدث عن آلام الفقر إلا عرضًا، فالمرتب حقيقة «بايخ»، ومع هذا يؤكد الشاعر أن هذا ليس هو السبب.. قد يكون أحد الأسباب، أو سببًا مساعدًا، ولكنه ليس السبب الوحيد ولا يشكل الكل، فالشاعر قد أصيب بالشيخوخة نتيجة لأحزانه.

ثم تصل القصيدة إلى ذروتها الفنية وهوتها النفسية حينما يأتى الشاى، ولكنه شاى «ماسخ» رمز لحاضره ولعالم الآلام الذى يتحرك فيه شاعرنا، عالم يدور بشكل عبثى. فهو

كالدوامة تدور دون هدف أو غاية. وهكذا تحول الزمان من فضاء يحقق فيه الإنسان ذاته إلى حركة دائرية لا معنى لها. ويبدو كأن الشاعر يود الإذعان لها:

النهاية ...
أصلنا فى دوامة دايره
ناس فى وسط الخلق حايره
دنيا سايره.

فكأن إيقاع الحاضر الآلى قد داس وقضى عليه تمامًا. ولكن الشاعر لا يذعن تمامًا؛ ولذا يتوجه إلى جمعة، إلى الإنسان وعالم التراحم، ويخبره أنه لا مفر من التضامن الإنسانى أمام هذا البؤس وأمام هذا الألم. وتختلط البراءة بالخبرة والسعادة بالبؤس والتجاوز بالعجز والزمان التاريخى بلا زمان الطفولة والبراءة فى البيتين الأخيرين:

هات كمان شاى حلو تانى
وصلحه ...

فرغم أن المحاولة الأولى أتت بالشاى الماسخ، فلا بأس من محاولة ثانية، فلعل الشاى الجديد ينجح فى إنقاذه بشكل مؤقت من قبضة العالم الماسخ ومن الحاضر المغلق ومن الزمان الردىء. ولكن شاعرنا كعادته يوازن الألم بالأمل، والأمل بالألم، وكلمة «تانى»، تذكرنا ببداية القصيدة، فكأن القصيدة تأخذ شكل الدائرة، والدائرة فى هذه القصيدة هى الدنيا المصابة بالمسخ، فنبرة الأمل الأخيرة ليست صافية، وإنما يشوبها الألم. وتأكيد المقدرة على التجاوز ليست نهائية، إذ يقوضها إدراكنا لدائرية القصيدة، والعكس أيضًا صحيح، تمامًا مثل عكس العكس، فدائرة الدنيا العبثية توازنها دائرة الألم الذى يتخلله الأمل، ودائرة الأمل الذى يقطعه الألم. وهذه هى دائرية الحياة الحقيقية، سنجد دائمًا وسط دوامة الآلام جزيرة تراحمية مثل قهوة المعلم أو الصبى جمعة، ولكن فى الجزيرة التراحمية سنجد الأشواك والأحزان مثل شاى جمعة الماسخ.

ولأختم هذا الفصل بقصة فنان «مدينة كوورو» من كتاب **هنرى ديفيد ثورو وولدن** التى تتناول قضية الزمنين الكونى والتاريخى بطريقة فريدة. وهى قطعة نثرية ولكنه نثر أقرب إلى الشعر الغنائى ينقل لنا رؤية الكاتب من خلال صور مجازية أساسية، صورة الفنان المستوعب

تمامًا فى عمله الفنى والذى كان يبغى الكمال فأدار ظهره للزمان التاريخى وانتصر عليه ودخل الزمان الكونى:

« كان هناك فنان يعيش فى مدينة كوورو، دائب المحاولة للوصول إلى الكمال. ومرة تراءى له أن يصنع عصًا. وقد توصل هذا الفنان إلى أن الزمان عنصر مكون للعمل الفنى الذى لم يصل بعد إلى الكمال، أما العمل الكامل فلا يدخله الزمان أبدًا. فقال لنفسه: سيكون عملى كاملاً من جميع النواحى، حتى لو استلزم الأمر ألا أفعل شيئًا آخر فى حياتى ».

« فذهب فى التو إلى غابة باحثًا عن قطعة من الخشب؛ لأن عمله الفنى لا يمكن أن يُصنع من مادة غير ملائمة. وبينما كان يبحث عن قطعة الخشب، ويستبعد العصا تلو الأخرى، بدأ أصدقاؤه تدريجيًّا فى التخلى عنه، إذ نال منهم الهرم وقضوا، أما هو فلم يتقدم به العمر لحظة واحدة، فوفاؤه لغايته وإصراره وتقواه السامية أضفت عليه - دون علمه - شبابًا أزليًّا. ولأنه لم يهادن الزمن، ابتعد الزمان عن طريقه، ولم يسعه إلا أن يطلق الزفرات عن بعد؛ لأنه لم يمكنه التغلب عليه. وقبل أن يجد الفنان العصا المناسبة من جميع النواحى، أضحت مدينة كوورو أطلالا عتيقة، فجلس هو على أحد أكوامها لينزع لحاء العصا. وقبل أن يعطيها الشكل المناسب، كانت أسرة كاندهار الحاكمة قد بلغت نهايتها، فكتب اسم آخر أعضائها على الرمل بطرف العصا، ثم استأنف عمله بعد ذلك. ومع انتهائه من تنعيم العصا وصقلها لم يعد النجم كالبا فى الدب القطبى. وقبل أن يضع الحلقة المعدنية (فى طرف العصا لوقايتها)، وقبل أن يُزيِّن رأسها بالأحجار الثمينة، كانت آلاف السنين قد مرت. وكان براهما قد استيقظ وخلد إلى النوم عدة مرات ».

« وحينما وضع الفنان اللمسة الأخيرة على العصا، اعترته الدهشة حين تمددت بغتة أمام ناظريه لتصبح أجمل المخلوقات طُرًّا. لقد صنع نسقًا جديدًا بصنعه هذه العصا، عالمًا نسبه كاملةً وجميلة، وقد زالت فى أثناء صنعه مدن وأسر قديمة، ولكن حلت محلها مدن وأسر أكثر جلالاً. وقد رأى الفنان الآن وقد تكومت عند قدميه أكوام النجارة التى سقطت لتوها، رأى أن مرور الوقت فى السابق بالنسبة له ولعمله كان مجرد وهم، وأنه لم يمر من الوقت إلا القليل.

« كانت مادة عمله نقية صافية، وكان فنه نقيًّا صافيًا، فكيف كان يمكن للنتيجة ألا تكون رائعة؟ ».

نزع القداسة عن العالم

معدّلات العلمنة كما تتبدّى فى ثلاث قصائد

عُرِّفت العلمانية بأنها فصل الدين عن الدولة، وقد كان لهذا التعريف ولا شك قيمة تفسيرية كبيرة حين تمت صياغته فى أواخر القرن التاسع عشر، حين كانت الدولة المركزية صغيرة، وحين كانت رقعة الحياة الخاصة بمنأى عن عمليات العلمنة. فالأسرة كانت هى الإطار الذى تتوارث الأجيال داخله القيم، وكان المجتمع المدنى قويًّا مؤثرًا فى اتخاذ القرارات الخاصة فى كثير من مجالات الحياة العامة والخاصة، مثل التعليم. ويلاحظ أن تعريف العلمانية باعتبارها فصل الدين عن الدولة يلزم الصمت تمامًا بخصوص مرجعية المجتمع النهائية وبخصوص الحياة الخاصة والقيم الإنسانية والأخلاقية التى يتم الحكم من خلالها على ما حولنا من ظواهر وعلى ما يقع لنا من أحداث.

ولكن حدثت تطورات جوهرية قوضت تمامًا من هذا الإطار لأسباب عدة من بينها تحول الدولة المركزية إلى تنين متوحش بعد أن طورت أجهزتها الأمنية والتربوية المختلفة التى غطت كثيرًا من مجالات الحياة التى لم تكن تصل إليها من قبل. ولكن من أهم هذه الأسباب ظهور الإعلام الذى يعيد صياغة رؤية الإنسان للعالم وللآخرين ولنفسه، بل ويصوغ له أحلامه. ولقد بدأ الإعلام بالصحافة والإذاعة، اللذين لهما نفوذ وسطوة. ومع منتصف الستينيات ظهر التليفزيون الذى أحدث ثورة حقيقية، فللصورة سطوتها وجاذبيتها التى لا تقاوم، فهى تنقل أفكار ورؤى صاحبها بشكل مباشر يصل إلى الوجدان مباشرة، كما أنها لا تدع للمتلقى فرصة للتأمل. كما أن التليفزيون اقتحم حياتنا الخاصة بشكل غير مسبوق فى تاريخ البشرية. ففى الماضى كان الوصول إلى الأفراد من قبل المؤسسة الحاكمة أمرًا عسيرًا للغاية؛ ولذلك كانت تلجأ إلى مؤسسات وسيطة مثل القبيلة أو الأسرة، أما التليفزيون فهو يصل إلى منازلنا وأولادنا دون وساطة أو استئذان. والأدهى من هذا أن القائمين على الإعلام - والذين يقررون توجهاته

الجمالية والأخلاقية - لم يتم انتخابهم فشركات الإعلام ملكية خاصة خاضعة لرؤى وآراء أصاحبها، وهم عادةً مستثمرون يبحثون عن الربح، أو هيئة حكومية أو سياسية ما تود أن تروج لأفكارها. كما أنه لا توجد هيئة شعبية تراقب التليفزيون والإعلام وتخضعهما للتقييم أو المساءلة. كل هذه التطورات أضعفت من القيمة التفسيرية للتعريف القديم الشائع للعلمانية.

ولذلك أطلقت مصطلح «العلمانية الجزئية» على التعريف الشائع، وطرحت تعريفًا جديدًا لما أسميه «العلمانية الشاملة» أو «العلمانية المادية» التى عرفتها بأنها ليست فصل الدين عن الدولة، وإنما فصل كل القيم الإنسانية والأخلاقية والدينية لا عن الدولة وحسب، وإنما عن مجمل حياة الإنسان فى جانبيها العام والخاص، بحيث يصبح العالم مجرد مادة استعمالية لا قداسة لها ولا حرمة، وتتساوى كل الأمور وتصبح نسبية بحيث لا يمكن تمييز الشر من الخير، أو المادى من الإنسانى، أو المدنس من المقدس، أى أن العلمانية الشاملة تعنى فى جوهرها نزع القداسة عن العالم، بحيث يصبح العالم مادة استعمالية يمكن للقوى أن يوظفها لحسابه (ومن هنا أوحد بين العلمانية والداروينية والإمبريالية وأقرن بينهما).

وقد اخترت ثلاث قصائد من الشعر الإنجليزى والأمريكى من ثلاث حقب تاريخية مختلفة (أوائل القرن التاسع عشر[١٨٠٢م]، والنصف الثانى منه [١٨٦٧م]، والعصر الحديث [١٩٦٨م]) لأبين تصاعد معدلات العلمنة باعتبارها نزع القداسة عن العالم. والقصيدة الأولى هى لوليام وردزورث وهى من نوع السونت وعنوانها «إنها لأمسية بديعة»:

إنها لأمسية بديعة هادئة طليقة
والوقت المقدس ساكن كراهبة
تتعبد لاهثة، والشمس العريضة
تغوص إلى أسفل فى سكونها،
ورقة السماء تحتضن البحيرة كالأم الحنون.
أنصت! إن الكائن العظيم قد استيقظ
محدثًا بحركته السرمدية
صوتًا كالرعد - إلى الأبد.
أيتها الطفلة العزيزة! أيتها الصبية الغالية!

يا من تسيرين معى هنا،
إن كنت تبدين وكأن لم يمسسك الفكر الرصين،
فإن هذا لا يجعلك أقل قداسة،
فأنت ترقدين على صدر إبراهيم طيلة العام،
وتتعبدين فى محراب المعبد الداخلى
ويكون الله معك ونحن لا ندرى.

(عبارة «على صدر إبراهيم» عبارة إنجيلية تعنى «حِجْر الإله» أى قريبًا جدًّا منه). والقصيدة من نوع السونت الإيطالى التى تنقسم إلى مقطع ثمانى (أوكتيف octave) ومقطع سداسى (sestet)، وعادة ما يوجد تحول فجائى فى موقف المتحدث فى الجزء الثانى السداسى من السونت.

ثمة رؤيتان للعالم فى القصيدة، رؤيتان مختلفتان، ولكن لكل منهما شرعيتها فى مجالها وفضائها، وكل رؤية لها نقاط تميزها وقصورها. ولكن الشاعر يحاول قدر استطاعته ألا يفاضل بينهما، فالواحدة لا تجب الأخرى أو تستبعدها. فطريقة إدراك الطفلة المقدس لها شرعيتها فى مرحلة الطفولة، وطريقة إدراك الرجل الراشد لها شرعيتها فى مرحلة الرجولة: «وحينما كنت طفلاً كنت أفكر كطفل وأتحدث كطفل، وحينما أصبحت رجلاً أفكر كرجل وأتحدث كرجل»، كما قال أحد الحكماء.

ولنبدأ برؤية الرجل الراشد التى تشغل السطور الثمانية الأولى فى السونت (الأوكتيف). نحن هنا لسنا فى الزمان المادى العادى، زمان البيع والشراء ولغو الكلام، وإنما نحن فى «الوقت المقدس»؛ ولذا فالليلة بديعة، وفى النص الإنجليزى يستخدم الشاعر كلمة beauteous وليس كلمة beautiful وهى نادرًا ما تستخدم فى الحديث العادى. وقد استخدم الشاعر هذه الكلمة حتى يولد فينا إحساسًا بروعة الليلة وقداستها. وبالفعل نجد أن الوقت المقدس الذى أدركه المتحدث «ساكن كراهبة/ تتعبد لاهثة»، أما الشمس «فتغوص إلى أسفل فى سكونها». ويلاحظ أن ثمة تناسق رائع فى الكون الذى يلفه السكون. كما يلاحظ أن كل الصور مستمدة من الطبيعة ماعدا صورة واحدة، صورة الراهبة التى تتعبد لاهثة، التى تصبح مركزًا

لهذا الجزء وتعدنا النصف الثانى من الأوكتيف، إذ يأتينا صوت المتحدث فجأة فى وسط هذا السكون آمرًا أن ننصت، « فالكائن العظيم قد استيقظ ». هذا الصوت لا يوجد فى الزمان الطبيعى المادى، وإنما هو صوت لا يسمعه إلا من أدرك أن العالم مفعم بالقداسة، ومن يدرك القداسة يدرك مصدرها، فيسمع الكائن العظيم بحركته السرمدية محدثًا صوتًا كالرعد إلى الأبد. والكائن العظيم هو الإله متبديًا فى الطبيعة، هو إله له وجود موضوعى ولكنه لا يتبدى إلا لمن يدركه. ويلاحظ أن اللغة فى هذا القسم من السونت مركبة، والصور المركبة تتابع فيه، فرغم أن الإنسان يقف فى وسط الطبيعة إلا أنه ليس جزءًا منها، بل هو ينظر إليها ويتجاوز سطحها وصولاً إلى القداسة التى تسرى فيها وفى الكون بأسره.

وماذا عن عالم الطفلة؟ فى الأسطر الستة الأخيرة (السستت) سنجد أنه أيضًا عالم مفعم بالقداسة ولكن الطفلة غير مدركة له، فهى لم يمسسها « الفكر الرصين »؛ ولذا فرغم أنها ترقد على حِجْر إبراهيم طيلة العام، ورغم أنها تتعبد فى محراب المعبد الداخلى إلا أنها جزء لا يتجزأ من عالم القداسة؛ ولذا - وهنا تكمن المفارقة - فهى غير قادرة على إدراكها. هذا على عكس الرجل الراشد الذى يعيش فى الزمان العادى زمان الصراع والبيع والشراء، إلا أنه غير مستوعب فيه وليس جزءًا لا يتجزأ منه. والشىء نفسه ينطبق على عالم القداسة فالرجل الراشد رغم إدراكه له إلا أنه منفصل عنه غير مستوعب فيه، ولذا فهو يدرك القداسة التى تسرى فى عالمه. وإذا أردنا أن نستخدم مصطلحًا صوفيًّا يمكننا القول إن الطفلة تعيش فى عالم وحدة الوجود، فهى جزء من الوجود الإلهى أو مستوعبة فيه تمامًا، (فالجزء مستوعب تمامًا فى الكل ذائب فيه)؛ ولذا فالفتاة ليس لها وجود مستقل عن الإله، أما الرجل الراشد فهو لا يتجاوز مرحلة وحدة الشهود، أى يقترب من الله ويدرك القداسة إدراكًا عميقًا مع احتفاظه بحدوده وهويته، ولا يدخل قط فى مرحلة وحدة الوجود. ويبدو أن معظم الشعراء الرومانسيين قد تبنوا فكرة وحدة الشهود حتى يستعيدوا للعالم شيئًا من القداسة بعد أن قامت الثورة الصناعية واقتصاديات السوق بتحويله إلى مادة استعمالية، وإن كان منهم (مثل بليك وشللى) من سقط فى بعض اللحظات فى هوة وحدة الوجود، فذابت الذات فى الكل وتساقطت الحدود.

ورغم أنه يمكن القول على مستوى من المستويات إن رؤية الرجل الراشد ترجح كفتها على رؤية الطفل، فهو مدرك لكلٍّ من عالمه وعالم الطفلة، على عكس الطفلة التى لا تدرك شيئًا؛ لأنها

جزء لا يتجزأ من عالم القداسة، إلا أن المتحدث يود أن يحتفظ بالتوازن بين الرؤيتين فى آخر بيت من السونت؛ ولذا يخاطب الطفلة قائلا:

أنت ترقدين على صدر إبراهيم طيلة العام،
وتتعبدين فى محراب المعبد الداخلى
ويكون الله معك ونحن لا ندرى.

والقصيدة الثانية التى سنعرض لها هى قصيدة « شاطئ دوڤر» للشاعر الإنجليزى ماثيو أرنولد:

البحر هادئ الليلة،
ومياه المد غطت الشاطئ. القمر ساطع فى روعته
فوق المضايق. فى الساحل الفرنسى يومض
الضوء ثم يختفى، وصخور الساحل الإنجليزى
الممتدة فى الخليج الهادئ يغطيها الضوء الواهن.
تعالى إلى النافذة، رائع هو نسيم الليل!

أصغِى: فى هذه البقعة التى يتناثر فيها الرذاذ،
حيث يلتقى البحرُ
الأرض التى كساها القمر بأشعته الفضية،
كل ما نسمع هو هدير الحصى الخشن
حينما تسحبه الأمواج ثم تلقى به عند عودتها
فوق الشاطئ المرتفع.
تبدأ ثم تتوقف، ثم تبدأ من جديد،
بإيقاع مرتجف بطىء
يذكرنا بنغمة الحزن السرمدية.

فى الزمن الغابر،

سمع سوفوكليس نفس النغمة
على شاطئ بحر إيجه؛ نغمة جعلته
يتفكر فى تيار البؤس الإنسانى الكدر الذى لا ينقطع.
وهنا على شاطئ هذا البحر الشمالى البعيد
يوحى لنا الصوت كذلك بفكرة.

فيما مضى كان بحر الإيمان
هو الآخر ممتلئًا، محيطًا بشواطئ الأرض
مثل ثنايا حزام مشرق مطوى.

ولكنى الآن لا أسمع سوى هديره الطويل الحزين
عند انحساره وانسحابه مع أنفاس
رياح الليل إلى حوافِّ العالم المقفرة الشاسعة
وإلى الحجارة العارية الصماء.

آه يا حبيبتى! فلنكن أوفياء
فى حبنا، فالعالم الذى يمتد أمامنا
وكأنه أرض الأحلام
متنوع جميل جديد،
ليس فيه فى واقع الأمر فرح ولا حب ولا نور
ولا يقين ولا سلام ولا بلسم يخفف من حدة الآلام،
ونحن هنا كأننا فى سهل مظلم
تعصف بنا نداءات متضاربة بالإقدام والإدبار،
مثل جيشين جهولين ملتحمين فى ظلام ليل حالك.

فى السطور الافتتاحية رسم الشاعر بسرعة منظرًا طبيعيًّا هادئًا رومانسى الملامح. ولكن المنظر رغم هدوئه ورومانسيته، ورغم ضوء القمر الساطع الذى يغطيه، يدخل على قلوبنا الوحشة

obeikandl.com

والرهبة، وهذا يرجع إلى التفاصيل العديدة التى ذكرها الشاعر دون أن يذكر دلالتها بشكل مباشر، فالضوء يومض ثم يختفى، وثمة صخور فى البحر يغطيها ضوء واهن خافت، وأخيرًا هناك عبارته الخالية من العاطفة «تعالى إلى النافذة، رائع هو نسيم الليل!» فهذه عبارة وصفية محضة، تشير إلى أن الشاعر لا يستجيب للمنظر الطبيعى بكل كيانه، بل ينظر إليه بعقل فاحص ممحص.

نحن نطل الآن مع الشاعر ورفيقته على العالم أجمع من نافذة حجرتهما، كل شىء هادئ يحيطه إطار واضح هو النافذة. ولكننا سندرك أن وصفه وصف موضوعى محايد، فالتفاصيل متناثرة لا يربطها. فكأن الموضوع الخارجى منفصل عن الذات المدركة، فهى ذات تشعر بالغربة فى كون لا يكترث بها؛ ولذا نجد أن الهدوء الذى كان يلف المنظر يتلاشى رويدًا رويدًا ويصل إلى آذاننا «هدير الحصى الخشن» «وإيقاع مرتجف بطىء». ونشاهد حركة الأمواج الرتيبة التى لا فحوى لها ولا دلالة: رمزًا ملائمًا لعالم لا معنى له. ثم ينتهى المقطع الثانى من القصيدة «بنغمة الحزن السرمدية».

وقد سمع سوفوكليس الشاعر المأساوى اليونانى النغمة الحزينة نفسها. ولكن ما سبب هذا الحزن؟ يشير الشاعر إلى أن «بحر الإيمان» كان ممتلئًا يحيط بشواطئ الأرض ويدخل الطمأنينة على قلب الإنسان، أما الآن فقد اختفى الإيمان وانسحبت القداسة من العالم ولم يبق سوى هدير طويل حزين، هدير البحر وهو ينحسر وينسحب إلى «حواف العالم المقفرة، الشاسعة/ وإلى أحجاره العارية الصماء». وماذا يمكن للمرء أن يفعل فى عالم خالٍ من القداسة، عالم مقفر أصم؟ ثم يحاول المتحدث أن يستعيد قدرًا من القداسة أو العزاء من خلال الحب فيطلب من حبيبته أن تكون وفية له فى حبها. ثم يورد لها بعد ذلك الأسباب، كما لو كان من المحتم علينا أن نبحث عن مبررات للحب والوفاء فى عالمنا السخيف وأن نأتى بالحيثيات. إن حبه ينبع من إحساسه باليأس ومن فقدانه أية ركيزة فلسفية يمكن الاستناد إليها، فهو يدرك عبث دعوته هذه، إذ إنه يدرك أن العالم ليس بجميل ولا جديد، وأنه فى واقع الأمر ليس فيه «فرح ولا حب ولا نور/ ولا يقين ولا سلام ولا بلسم يخفف من حدة الآلام».

ولنذكّر القارئ أننا لا نزال نطل على العالم من نافذة غرفة على شاطئ دوفر، وأننا ننتقل شيئًا فشيئًا من البحر الهادئ إلى صوت الأمواج، إلى صوت بحر إيجه الذى سمع

سوفوكليس على شاطئه نغمة الحزن فى الزمن الغابر، إلى بحر الإيمان المنحسر، وها نحن أخيرًا نطل لنرى على هذا الشاطئ الهادى عالم الصراع والقتل والذبح، عالًا خاليًا تمامًا من القداسة والمعنى:

فنحن هنا كأننا فى سهل مظلم
تعصف بنا نداءات متضاربة بالإقدام والإدبار
مثل جيشين جهولين ملتحمين فى ظلام ليل حالك.

ما يبدو للعين فى بادئ الأمر والنظر يختلف عما هو كامن فى العمق. والصورة الأخيرة التى تختم بها القصيدة هى صورة معركة عسكرية وقعت فى ضوء القمر، مما جعل من العسير على المحاربين تبين الصديق من العدو، فكانت السيوف والرماح تسقط على الرقاب والصدور دون تمييز. إنها صورة مناسبة تمامًا لعالم الصراع الخالى من المعنى والقداسة.

وإذا كان عالم القصيدة الأولى مفعمًا بالقداسة (رغم اختلاف إدراك الرجل لها عن إدراك الطفلة)، وإذا كان عالم القصيدة الثانية انسحبت منه القداسة، وإذا كان المتحدث يشعر بالحزن بسبب ذلك لأنه ما يزال يحتفظ بذكراها ويتذكر الطمأنينة التى كانت تدخلها على قلوب البشر، فإن عالم هذه القصيدة الثالثة انسحبت منه القداسة كذلك. ولكن المتحدث هنا لا يشعر بأى حزن لهذا السبب، بل إنه غير مدرك أن العالم الذى يتحرك فيه عالم مادى أملس ظاهره مثل باطنه. والقصيدة التى تسمى «عاهرة دوفر» للشاعر الأمريكى أنطونى هكت، هى معارضة لقصيدة أرنولد «شاطئ دوفر» (يلاحظ أن كلمة «شاطئ» بالإنجليزية هى بيتش beach وكلمة عاهرة هى بِتش bitch، فثمة لعب على الألفاظ لا يمكن أن ينقل من خلال الترجمة):

وهكذا وقف ماثيو أرنولد وهذه الفتاة هناك
تتهاوى وراءهم صخور إنجلترا.
وقال لها: «حاولى أن تخلصى لى
وسأفعل نفس الشىء لك، لأن الأمور سيئة
فى كل مكان، إلخ إلخ».

حسنًا كنت أعرف هذه الفتاة، ومما لا شك فيه
أنها قرأت مسرحية سوفوكليس فى ترجمة لا بأس بها،
وفهمت معنى الإشارة المريرة للبحر،
ولكنها كانت تفكر طيلة الوقت وهو يتحدث إليها
فى كيف ستشعر بشواربه وهى تلامس رقبتها.
وقد أخبرتنى فيما بعد أنها بعد قليل بدأت تنظر
إلى الأضواء عبر بحر المانش، وشعرت بحزن حقيقى
وهى تفكر فى الخمر والأسِرَّة الضخمة وعبارات الإطراء بالفرنسية والعطور.
حينئذٍ تملكها الغضب بالفعل - أن يأتى بها طوال هذه المسافة من لندن
ثم يخاطبها باعتبارها ملجأ كونيًّا حزينًا أخيرًا.
إن هذا لأمر صعب على فتاة حسناء مثلها.
على كلٍّ، ظلت تراقبه وهو يسير فى الغرفة جيئةً وذهابًا،
يتلاعب بساعته الذهبية ويتصبب منه قليل من العرق.
ثم نطقت بشىء أو شيئين لا يمكن طباعتهما.
ولكن يجب ألا نحكم عليها على أساس هذا الموقف وحده،
فهى لا بأس بها على الإطلاق، وما زلت ألتقى بها من آونة لأخرى،
وهى تعاملنى بطريقة جيدة ونشرب كأسًا سويًّا
ونقضى وقتًا ممتعًا. وعادة ما يمر عام
قبل أن ألقاها مرة ثانية، ولكنها ها هى ذى،
نعم ازدادت سمنة، ولكنها لا بأس بها،
وأحيانًا أحضر لها زجاجة من عطر «ليلة الحب».

المتحدث هنا إنسان عادى على جانب من الثقافة، ولكنه لا يخالجه أى إحساس مأساوى بانسحاب القداسة. والشىء نفسه ينطبق على الفتاة التى يتحدث لها، فهى الأخرى لا تشعر بأية غربة فى هذا العالم، وحينما تشعر بالغضب فإن سبب غضبها سيكون هو غياب بعض الأشياء والسلع. فهما متصالحان تمامًا مع عالمهما المادى؛ ولذا لا يمكن أن نتحدث عن ذات

تتفاعل مع موضوع أو ذات مغترية عن الموضوع وإنما عن ذات أذعنت تمامًا للموضوع الذى هيمن عليها. تبدأ القصيدة بالفتاة التى كانت بصحبة « ماثيو أرنولد » على شاطئ « دوڤر»، وينقل المتحدث لنا بأمانة وجهة نظرها عما دار هناك. وانسحاب القداسة يظهر فى أن الفتاة هى مجرد « بغى » أى امرأة تتحرك فى عالم الصراع والبيع والشراء وقوانين العرض والطلب. ورؤيتها للعالم لا تختلف عن عالمها كثيرًا؛ ولذا فمحاولة المتحدث فى قصيدة ماثيو أرنولد « شاطئ دوڤر» أن يستعيد بعض القداسة من خلال الحب، مستخدمًا كلمات مأساوية حزينة تنم عن إحساس عميق بمأساة الإنسان فى عالم انسحبت منه القداسة، هذه الكلمات تنقلها لنا عاهرة دوڤر على النحو التالى:

« حاولى أن تخلصى لى
وسأفعل نفس الشىء لك، لأن الأمور سيئة
فى كل مكان، إلخ إلخ »
وهكذا يختفى الشعر ويتلاشى الإحساس بالمأساة.

ثم يستمر المتحدث فى وصف ما دار بين أرنولد والفتاة، فرغم أنها فهمت الإشارة المريرة إلى سوفوكليس، لكنها لا تعبأ بها، فعالم الحواس الخمس أطبق عليها تمامًا، فهى كانت تفكر فى شواربه وكيف ستشعر بها وهى تلامس رقبتها، وفى العرق وهو يتصبب منه. والفتاة مستغرقة تمامًا فى عالم الأشياء، فبينما كان المتحدث فى قصيدة « شاطئ دوڤر» يتأمل فى القداسة وانسحابها من العالم، كانت هى تنظر إلى الأضواء وتشعر بحزن حقيقى، لا بسبب انسحاب القداسة، وإنما بسبب أنها « تفكر فى الخمر والأسِرَّة الضخمة وعبارات الإطراء الفرنسية والعطور». ثم تستشيط غضبًا من أنه أتى بها من لندن « ثم يخاطبها باعتبارها ملجأ كونيًّا أخيرًا »، وتنطق ببضع كلمات لا يمكن ذكرها بسبب سوقيتها، وربما إباحيتها. ولكن المتحدث المثقف العادى يحاول أن يخفف من وطأة الموقف ويلتمس لها العذر، فهى لا بأس بها على الإطلاق رغم أنها ازدادت سمنة، فهو يقابلها مرة كل عام فيقضيان وقتًا ممتعًا سويًّا ويشربان كأسًا، ثم يهديها زجاجة من عطر « ليلة حب »، حب عرضى مؤقت له ثمن محدد، معقم من القداسة ومن أية أحزان مأساوية، حب عرضى يليق بعالم مادى متشظ، ليست فيه كليات ولا معايير! ويلاحظ أن المتحدث فى هذه القصيدة رغم تفهمه لعاهرة دوڤر (إن لم يكن

تعاطفه معها)؛ إلا أن القصيدة ككل - من خلال حديثه - تكشف لنا أن العالم الذى يتحرك فيه المتحدث عالم سطحى مادى خال من المعنى.

بعد أن عرضنا للقصائد الثلاث فلنحاول أن نعقد مقارنة بينها من بعض الوجوه، ولنبدأ بالموقف من الإله. سنلاحظ أن قصيدة « إنها لأمسية بديعة » عامرة بالإيمان، فالله يوجد فى الخلفية يتبدى فى كل التفاصيل، طبيعية كانت أم إنسانية، هو مركز العالم المنزه عنه يمنحه القداسة دون أن يحل فيه، وهو الذى يعطيه المعنى والغاية والهدف والتماسك. ووجود الإله هو السبب فى انفصال الرجل الرشيد عن الطبيعة، إذ إنه نفخ فيه من روحه، فلم يعد الإنسان مجرد كائن مادى أو إنسان طبيعى، كما يقولون. وبسبب ذلك أيضًا يمكن للإنسان أن يدرك الطبيعة فى كليتها ويمكنه التعامل معها ويمكنه تجاوزها، كما أنه يشعر بالأمن والطمأنينة؛ لأن لكل شىء معنى وغاية.

وحتى نفهم موقف المتحدث فى قصيدة « شاطئ دوفر» من الإله قد يكون من المفيد أن نشير إلى الفيلسوف الألمانى نيتشه الذى أعلن قرب نهاية القرن التاسع عشر« أن الله قد مات »، وهى عبارة تعنى فى واقع الأمر أن العالم نزعت عنه القداسة، وأنه لم تعد هناك مقدسات ولا كليات، وأصبح العالم مجرد وحدات مادية متناثرة متشظية لا يربطها رابط تفتقد الهدف والغاية، ولا مركز لها؛ ولذا تنبأ « نيتشه » بأن العدمية ستكون زائرًا مقيمًا بيننا. ومع هذا فى مقطع بعنوان « المجنون » فى كتاب **العلم المرح** يعلن المجنون موت الإله، ولكنه لا يعلن اكتشافه هذا فى غبطة، وإنما يعلنه وهو يجرى فى السوق صارخا متألمًا قائلاً: «لقد تلاشى الإله: كيف تمكنا من فعل ذلك؟ كيف شربنا كل ماء البحر؟ من ذا الذى أعطانا الإسفنجة التى مسحنا بها الأفق كله؟ ماذا كنا نفعل عندما فككنا الأرض عن شمسها؟ إلى أين نتحرك الآن، بعيدًا عن كل الشموس؟ ». هذه أنشودة من يعرف أن عصر الدوالّ الراقصة والتفكيك الكامل على وشك الإطباق على الجميع، ولكنه مع هذا حزين لما يحدث. وهذا وصف دقيق لعالم قصيدة أرنولد. فالطبيعة أصبحت مجرد مادة لا هدف لها ولا غاية:

كل ما نسمع هو هدير الحصى الخشن
حينما تسحبه الأمواج ثم تلقى به عند عودتها
فوق الشاطئ المرتفع

تبدأ ثم تتوقف، ثم تبدأ من جديد
بإيقاع مرتجف بطيء.

ولذا فافتتاحية القصيدة عبارة عن وصف محايد لبعض تفاصيل الطبيعة يدل على أن المتحدث يجدها مجرد تفاصيل بلا معنى ولا مركز؛ ولذا فهو يشعر بالاغتراب عن العالم المحيط به. ومع هذا يتذكر المتحدث بحر الإيمان حينما كان «ممتلئًا، محيطًا بشواطئ الأرض/ مثل ثنايا حزام مشرق مطوى». ولكن هذا كان فى الماضى، أما الآن فهو لا يسمع سوى أمواج البحر المادى تنحسر وتنسحب «مع أنفاس/ رياح الليل إلى حواف العالم المقفرة الشاسعة/ وإلى الحجارة العارية الصماء». إنه عالم ليس فيه «فرح ولا حب ولا نور/ ولا يقين ولا سلام ولا بلسم يخفف من الآلام». ومن أين يأتى المعنى ومن أين تأتى الطمأنينة إذا كان الإله قد انسحب من العالم؟؛ ولذا فالعدمية والفوضى المعرفية والأخلاقية زائر دائم بيننا؛ ولذا «نحن هنا كأننا فى سهل مظلم/ تعصف بنا نداءات متضاربة بالإقدام والإدبار/ مثل جيشين جهولين ملتحمين فى ظلام ليل حالك». فى عالم انسحبت منه القداسة لا يوجد أمل ولا طمأنينة، ولكن -كما أسلفنا- ذكرى عالم الإيمان الذى ولى تبعث فى نفس المتحدث الحزن والأسى. هذا ما سماه نيتشه ظلال الإله. إذ لاحظ فيلسوف العدمية أنه رغم موت الإله وغياب الكليات، فإن البشر لا يزالون يفكرون من خلال أطر معرفية وأخلاقية تفترض وجود السببية (أى أن لكل شىء سببًا ونتيجة) وتفترض وجود نظام فى العالم، وأنه يمكن تمييز الخير من الشر، والعدل من الظلم، والنهار من الليل، والذات من الموضوع، وكل هذا يفترض وجود معايير وكليات ومرجعية نهائية، بل ويفترض إمكانية تجاوز الصيرورة المادية.

ولذا نجد أن مشروع ما بعد الحداثة - كما لخصه دريدا - هو محو ظلال الإله، أى محو أية قيم معرفية وأخلاقية حتى تختفى كل المعايير المتجاوزة للصيرورة المادية، وحتى يغرق الإنسان تمامًا فى حمأة المادة. وبذلك يكون مشروع ما بعد الحداثة قد أنجز ما بشر به نيتشه: محو ظلال الإله حتى تصبح العدمية زائرًا دائمًا بيننا. وقصيدة «عاهرة دوفر» مثل جيد على ذلك، فلا المتحدث ولا الفتاة عندهما إدراك لانسحاب القداسة من العالم، وبالتالى فهما لا يمارسان أى إحساس بالمأساة أو بالحزن أو عدم الطمأنينة، وهما غارقان تمامًا فى عالم الحواس الخمس، وفى حمأة المادة كما سبق أن ذكرنا قريبًا.

ويتحدث ما بعد الحداثيين عن عالم لا مركز له، « نان لوجوسنتريك non logo-centric » ويمكننا القول إن عالم قصيدة « إنها لأمسية بديعة » له مركز لوجوسنتريك، أما قصيدة أرنولد فهى تفتقد إلى المركز، ولكن ذكرى العالم ذى المركز تولد فى قلبه الحزن، ولا نصل إلى العالم المعقم من القيمة والمعايير، عالم لا مركز له، إلا فى قصيدة « عاهرة دوڤر».

ولننظر الآن إلى موقف كل قصيدة من العقل الإنسانى. يلاحظ أن العقل فى قصيدة « إنها لأمسية بديعة » عقل فعال قادر على أن ينظر إلى العالم فيتجاوز السطح ليصل إلى المعنى الكامن، فثمة ظاهر وثمة باطن. فالظاهر المادى ليس سوى مستوى واحد من الواقع. هذا العقل قادر على التفاعل مع العالم وعلى إدراك ما فيه من معنى، بل وعلى تجاوزه وإعادة صياغته، فهو عالم فيه كليات تضفى وحدة كلية على تفاصيله المادية المتناثرة. والعقل الإنسانى قادر على أن يولد صورًا ورموزا ذات دلالة من السطح المادى. وما يقال عن العقل يقال عن الذات، ففى عالم القصيدة لا تنعزل الذات عن الموضوع، بل تتفاعل معه، وثمرة التفاعل هى الرؤية المركبة التى تنقلها لنا القصيدة. وإذا كان المتحدث وحيدًا فى القصيدة، فوحدته ليست عزلة، بل هى من اختياره حتى يمكنه التأمل، كما أنه هو والطفلة يشكلان جماعة متراحمة مقدسة.

أما فى قصيدة « شاطئ دوڤر» فالعقل مهمش، فهو يواجه عالمًا نزعت عنه القداسة وسقطت فيه الكليات فأصبح مجموعة من التفاصيل غير المترابطة التى لا معنى لها. فالذات منعزلة مهمشة والموضوع متشظٍّ مبعثر؛ ولذا فهما لا يمكنهما أن يتفاعلا (ومن هنا تظهر دلالة الصورة الأخيرة فى القصيدة، صورة الجيشين الجهولين المتحاربين). ويقوم الذات والعقل والوجدان بمحاولة تجاوز الفوضى والتشظى عن طريق الحب، ولكنها محاولة سرعان ما تتهاوى بسبب عدم وجود الكليات، وغياب المعايير فى عالم لا مركز له، ولكن الذات مع هذا لها وجود يظهر فى إحساس المتحدث بالحزن بسبب تشظى العالم وانسحاب القداسة منه، كما تظهر فى محاولته البائسة تكوين جماعة تراحمية مقدسة.

أما فى قصيدة « عاهرة دوڤر» فالعقل سلبى تمامًا لا يتفاعل مع الإنسان أو مع الطبيعة، فهو يكتفى بالسطح ويتلقى ما يرسل به هذا السطح دون تأمل أو تفكير وكأنه صفحة مادية بيضاء تسجل - وحسب - ما يصل إليها. وهذا مفهوم فى إطار أن عالم الحواس الخمس قد أطبق على المتحدث وعلى الفتاة. كل هذا يعنى اختفاء الذات تمامًا. ولكن ما مصير الموضوع؟

العالم الذى يتعامل معه المتحدث والفتاة عالم متشظٍّ متناثر؛ ولذا فهو عالم باهت، يمكن أن نصفه بأن غيابه أكثر من حضوره. وإذا كان ثمة جماعة مقدسة فى قصيدة «إنها لأمسية بديعة» (الرجل الرشيد والطفلة)، وإذا كان ثمة محاولة لإنشاء مثل هذه الجماعة حينما يطلب المتحدث من حبيبته أن تكون وفية له فى حبها، فى قصيدة «على شاطئ دوڤر» فإن قصيدة «عاهرة دوڤر» لا توجد فيها جماعة متراحمة ولا حتى محاولة للوصول لها، فالعلاقة بين المتحدث والفتاة علاقة عابرة وسطحية تمامًا مثل العالم المتشظى الذى يعيشان فيه. ولا يشعر المتحدث أو الفتاة بأى اغتراب عن عالمهما هذا، ولا بأى قلق، فالسطح اللامع المصقول فيه الكفاية بالنسبة لهم، وهما لا يعرفان سواه، ولا يدركان أية حقيقة كلية أعلى وأعمق منه.

وإذا قارنا موقف القصائد الثلاثة من الزمن سنلاحظ أن فى قصيدة «إنها لأمسية بديعة» زمانا عاديا مثل الخط المستقيم، وزمانا كونيًّا دائريًّا يتحرك فيهما المتحدث، على عكس الطفلة التى توجد داخل الزمان الكونى الدائرى. وهذان الزمنان يولدان الأمل فى نفس المتحدث؛ لأنه لو حدث وأخطأ أو أذنب فى الزمان العادى، فثمة فرصة للتوبة والعودة فى الزمان الكونى. كما أن الزمان العادى يمثل خطًّا مستقيمًا مما يعنى أن هناك ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً، إن زلت القدم فى الحاضر فيمكن استلهام الماضى، كما يمكن العودة فى المستقبل، فالتجاوز والخلاص إمكانية حقيقية بالنسبة له.

أما فى قصيدة «شاطئ دوڤر»، فهناك ماض حين كان بحر الإيمان ممتلئا يحيط بشواطئ الأرض، ولكنه ماض مدبر، أما الحاضر فهو دائرى لا معنى له تمامًا مثل الأمواج التى «تبدأ ثم تتوقف، ثم تبدأ من جديد». ولا توجد أية إشارة إلى المستقبل، فالظلام يطبق على الجميع مع نهاية القصيدة ودعوة المتحدث إلى حبيبته أن تكون وفية فى حبها له دعوة نابعة من يأسه العميق. ويبدو أنها محاولة محكوم عليها بالإخفاق، وإلا فلم تنتهى القصيدة بالجيوش الجهولة التى تتقاتل فى الظلام؟

أما القصيدة الثالثة «عاهرة دوڤر»، فالزمان فيها هو اللحظة وحسب، وهى لحظة مسطحة تمامًا لا أبعاد لها مثل الفضاء الذى يتحرك فيه المتحدث والفتاة، فهو زمان مادى لا يمكن تجاوزه ولا يأتى لا بالتوبة أو الخلاص، ولا هو بالدائرى ولا بالمستقيم، زمان يشبه العلاقة العابرة التى تربط المتحدث بالفتاة.

وماذا عن المكان، خلفية القصائد الثلاث؟ فى قصيدة « إنها لأمسية بديعة » نرى الخلفية ثرية ومتنوعة مثل مفهوم الزمان فيها، فهناك البحر الهادئ ولكنه يستيقظ محدثا صوتًا مثل الرعد قبل أن يعود فيهدأ مرة أخرى، ولكنه سواء فى هدوئه أو فى استيقاظه، ينقل لنا إحساسًا بأن الطبيعة كلٌّ متكامل. فثمة تفاعل بين المتحدث والطبيعة، وثمة تناسق فى الطبيعة هو تعبير عن التناسق الذى يوجد فى وجدانه. إن خلفية القصيدة خلفية مناسبة لمتحدث يحاول أن يتكشف ذاته ويتكشف معنى ما حوله، هو بحث مفعم بالأمل والمعنى.

أما فى قصيدة « شاطئ دوڤر» فهناك أولاً البحر المادى الذى يراه المتحدث، ويرى أنه فى حركات دائرية رتيبة تولد الحزن فى ذاته، وهو ما يذكره ببحر إيجه حين وقف سوفوكليس على شاطئه وسمع هو تلك النغمة الحزينة السرمدية. ثم يشير المتحدث إلى بحر الإيمان، بحر ممتلئ له معنى، ولكنه يعود مرة أخرى إلى البحر المادى الذى يصدر هديرًا طويلاً حزينًا عند انحساره وانسحابه إلى عالم مقفر شاسع، حجارته عارية صماء.

والقصيدة الثالثة « عاهرة دوڤر» تدور أحداثها فى غرفة ذات نافذة، ومع هذا فنحن نشعر وكأننا فى مكان مغلق لا يطل على شىء، جدرانه الأربعة هى البداية والنهاية، وهذه خلفية مناسبة لعالم تافه خال من المعنى أطبقت عليه الحواس الخمس.

وصور القصائد الثلاث ونبرتها وأسلوبها تعكس بشكل متعين رؤية المتحدثين فى كل قصيدة. ولنبدأ بقصيدة « إنها لأمسية رائعة » حيث نرى الصور فيها مركبة، فهى ثمرة عقل فعال قادر على اختراق السطح وصولاً إلى حقيقة عميقة كامنة. وإذا ما كان هناك ظاهر وباطن فإن المجاز يصبح هو الآلية الوحيدة لتوصيل الرؤية، فهناك صورة الوقت المقدس والراهبة ورقة السماء تحتضن البحر كالأم الحنون والمعبد والشمس التى تغوص فى سكونها. كما توجد أيضًا صور صوتية تتناغم، فهناك سكون الراهبة وسكون الشمس التى تغوص فى الأفق، وهناك مع هذا صوت الرعد الذى يحدثه الكائن العظيم، ومن الواضح أن السكون يوجد فى الطبيعة أما الرعد فهو صوت يسمعه المتحدث مع إدراكه القداسة. وكل الصور توحى بأن ثمة عقلاً فعالاً وخيالاً واسعًا ومقدرة إنسانية على التجاوز وعلى إعادة صياغة الطبيعة، وأن ثمة إحساسًا قويًّا بالطمأنينة.

ونبرة القصيدة لا تختلف كثيرًا عن صورها، ففى عالم ذى مركز نجد أن المتحدث يشعر باليقين بخصوص الذات والموضوع، ومن ثم نجد أن نبرة القصيدة تتسم بالتنوع والإحساس

بالطمأنينة. تبدأ القصيدة بنبرة عاطفية تأملية ثم تنتقل إلى نبرة آمرة (« أنصت »)، ثم إلى نبرة حوارية هادئة (« أيتها الطفلة العزيزة! أيتها الصبية الغالية، يا من تسيرين معى هنا »). وأسلوب القصيدة ثرى ومتنوع هو الآخر، فالكلمات فى النصف الأول (الخاص بإدراك الرجل الرشيد للقداسة) مركبة ونادرة وتنقل لنا إحساسًا بروعة المساء، هذا على عكس الكلمات فى النصف الثانى (الخاص بالطفلة) حيث الكلمات بسيطة تقترب إلى حد كبير من لغة الحديث اليومى، ولكنها لا تسقط أبدًا فى العادى أو السوقى.

أما فى قصيدة « شاطئ دوڤر» فثمة صورة أساسية هى صورة البحر. وكما أسلفنا هناك، البحر المادى الذى لا معنى له، وبحر الإيمان، وبحر إيجه، أما الضوء فيبدو شاحبًا يومض ثم يختفى، وتنتهى القصيدة بانتصار الظلام. فالعالم « ليس فيه ... فرح ولا حب ولا نور» ونحن « هنا كأننا فى سهل مظلم».

وثمة صور صوتية كثيرة لا تختلف كثيرًا عن الصور المرئية. فالقصيدة تبدأ بإشارة إلى البحر الهادئ، ولكنه هدوء عالم خالٍ من المعنى، ولذا فبعد عدة أبيات نسمع هديرًا طويلاً حزينا وتنتهى القصيدة بأن نسمع « نداءات متضارية » بالإقدام والإدبار مثل جيشين جهولين ملتحمين فى ظلام ليل حالك. أما نبرة القصيدة فهى تتماوج بين محاولة الحياد التى يكتسحها الشك، ثم خيبة الأمل، وأخيرًا الحزن العميق. وثمة إحساس عميق بعدم اكتراث الكون بنا، ومن هنا تبرز نبرة التوسل للحبيبة أملاً فى التغلب من خلال الحب والوفاء على عدم الاكتراث هذا. ولكن رغم التوسل والأحزان فليس ثمة أى إحساس بالرثاء للذات فالنبرة العامة فى القصيدة نبرة مأساوية، وإن كان ثمة استسلام فهو استسلام بطولى مأساوى، استسلام من أدرك عدم الاكتراث الكونى، وقرر قبوله كحقيقة لا يمكن الفرار منها. أما أسلوب القصيدة فهو يتسم بجمله الطويلة وكلمات ذات نبْرٍ خشن تنقل لنا إحساس الشاعر بمأساته فى عالم لا يكترث به.

وكما أسلفنا، فإن استخدام المجاز أساسى إن كان هناك ظاهر وباطن، سطح وشىء آخر كامن. وفى القصيدة – التى بين أيدينا – هناك صور مجازية، ولكنها فى معظمها تشير إلى انسحاب المعنى. وحينما نصل إلى قصيدة « عاهرة دوڤر» نكتشف أن هذه العملية قد وصلت إلى منتهاها، وأنه لا يوجد سوى السطح؛ لذا فلا غرو أن نجد القصيدة خالية تمامًا من الصور المجازية، هناك صور حرفية، أى تفاصيل يعطى وجودها داخل القصيدة وترتيبها بشكل معين

معنى يتجاوز معناها الحرفى المباشر، ولعل أهم هذه الصور الحرفية صورة زجاجة عطر « ليلة الحب »، فهى تبين لنا نوعية الحب الذى يزدهر فى مثل هذا العالم المادى السطحى. وأسلوب القصيدة لا يختلف أبدًا عن أى حديث عادى تسمعه وأنت تسير فى الشارع أو تجلس فى المترو، فالرؤية التى تنقلها الكلمات هى رؤية عالم الحواس الخمس، عالم تمزقت فيه الذات فى عالم الأشياء والسلع.

والمفارقة الساخرة irony - شأنها شأن المجاز - لا يمكن أن توجد إلا إذا كان هناك مستويان للواقع، ظاهر وباطن، سطح وأعماق، وذات وموضوع، وإذا كان المستويان فى حالة المجاز لا بد وأن يكونا متفاعلين، حيث الظاهر يعبر عن الباطن، فإنهما فى حالة المفارقة الساخرة لا بد وأن يكونا متناقضين، فالظاهر هو عكس الباطن تماما. وكما أسلفنا فى قصيدة « إنها لأمسية بديعة »، هناك عدة ثنائيات: خالق ومخلوق، الإنسان والطبيعة، الرجل الراشد والطفلة، والذات والموضوع. ولأنه عالم متماسك ذو مركز نجد أن طرفى الثنائية يتفاعلان فالظاهر (الطبيعة) لا يتناقض والباطنَ (المعنى الكامن). والطبيعة هى مصدر الصور المرئية والصوتية التى يستخدمها المتحدث لتكشف الباطن، ولأن ما يسود فى القصيدة هو ثنائية تفاعلية فإن الصور المجازية هى الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر ليوصل لنا رؤيته. ولا توجد أية مفارقات ساخرة سوى لمسة رقيقة فى آخر القصيدة، فبعد أن يخبر المتحدث الفتاة أنها لم يمسسها « الفكر الرصين »، يتحفظ على قوله هذا بقوله إنها ليست أقل قدسية، بل إن تحفظه يتعمق، إذ يقول إن الطفلة ترقد على صدر إبراهيم، وتتعبد « فى محراب المعبد الداخلى »، فالله معها، بينما نحن الذين أدركنا القداسة بشكل واعٍ « لا ندرى »، فهذه مفارقة ساخرة ولكنها رقيقة للغاية.

أما فى قصيدة « شاطئ دوفر» فنلاحظ أن الثنائية التفاعلية الفضفاضة بين الذات والموضوع وبين الإنسان والطبيعة وبين الباطن والظاهر والأعماق والسطح قد تم محوها، فينفصل جانبا الثنائية بل ويتصارعان (وأسمى هذه الحالة « الاثنينية »). وقد أسلفنا القول إن الذات فى عالم « شاطئ دوفر» لا تتفاعل والموضوع، لأن العالم متشظٍّ لا مركز له، والظاهر لا علاقة له بالباطن. ومن هنا فوصف الطبيعة فى مقدمة القصيدة رغم رومانسيته الظاهرة (« القمر ساطع فى روعته » - « رائع هو نسيم الليل » - « الخليج الهادئ الذى يغطيه الضوء الواهن » - « البحر يلتقى بالأرض التى كساها القمر بأشعته الفضية ») إلا أنه ظاهر وسطح،

فالباطن والأعماق تحكى قصة أخرى مغايرة، قصة حزينة مظلمة تقف على طرف النقيض من الأسلوب الرومانسى، وهذه أولى المفارقات الساخرة.

ولكن هناك مفارقة ساخرة أخرى وهى أن قصيدة «شاطئ دوڤر» توحى لنا فى البداية أنها قصيدة حب رومانسية، ولكنها تتحول بالتدريج إلى دعوة منطقية إلى أن يتحمل المحبان الألم عن طريق الحب، ثم يأتى لها بحيثيات هذه الدعوة، وهذا أبعد ما يكون عن الرومانسية! بل إن القصيدة بأكملها تتحول من كونها دعوة إلى الوفاء فى الحب إلى أن تكون مرثية للحب فى الزمن الردىء. وتنتهى القصيدة «الرومانسية» بجيشين جهولين متحاربين فى الظلام، وهذا ما يراه المحبان من نافذة غرفتهما. ولعل هذه الصورة الأخيرة هى أهم تبدٍّ للمفارقة الساخرة التى تسرى فى القصيدة ككل.

ويلاحظ أنه لا توجد فى قصيدة «عاهرة دوڤر» ثنائيات ولا اثنينيات، فهو عالم واحدى مسطح ظاهره مثل باطنه، وسطحه لا يختلف عن أعماقه. ومع هذا، هناك مفارقة ساخرة فهذه القصيدة معارضة لقصيدة «شاطئ دوڤر» يسخر فيها المتحدث وفتاته من «ماثيو أرنولد» بسبب موقفه وحزنه من انسحاب القداسة، ولكنهما فى سخريتهما هذه يبينان لنا -بدون وعى- مدى سطحيتهما ومدى عدم إدراكهما لأبعاد العالم المختلفة. وهكذا انقلب السحر على صاحبه! فهما كانا يظنان أنهما يعرفان كل شىء فيسخران من أرنولد، ولكنهما من خلال حديثهما الساخر هذا يكشفان لنا مدى سطحيتهما وأنهما لا يعرفان شيئًا خارج نطاق الحواس الخمس، فنسخر من جهلهما وسطحيتهما.

ولنختم هذه الدراسة المقارنة بالحديث عن البنية العامة للقصائد، حيث نرى قصيدة «إنها لأمسية بديعة» تأخذ شكل كثير من القصائد الرومانسية. ونقطة البدء فى مثل هذه القصائد هى عادة فى الأرض الراسخة، ولكنها لا تبقى هناك، بل يأخذ المتحدث فى الصعود والتسامى وتجاوز السطح المادى إلى أن تصل القصيدة إلى الذروة («أنصت! لقد استيقظ الكائن العظيم!») ثم يعود المتحدث مرة أخرى إلى الأرض. وفى بعض الأحيان يصاحب العودة شىء من المرارة، ولكن فى كثير من الأحيان تكون العودة هى عودة متحدث قد تعمق إدراكه لنفسه وللوجود. والعودة فى هذه القصيدة لا تصاحبها أية أحاسيس حزينة، بل إنه يعود إلى أرض مفعمة بالقداسة حتى ولو لم تدركها الطفلة. واختيار الشاعر للسونت الإيطالية التى

تنقسم إلى أوكتيف وسستت كان مناسبًا للغاية ليعبر عن رؤية الرجل الرشيد (فى الأوكتيف) ورؤية الطفلة (فى السستت). ونهاية القصيدة ليست منفتحة تمامًا، ولكنها أيضًا ليست مغلقة تمامًا، فهى نهاية قصيدة أدرك محدثها القداسة التى تسرى فى الكون، ولكنه عالم مفعم بالأسرار؛ ولذا تنتهى القصيدة بالمتحدث يخبر الطفلة أن الله معها ونحن لا ندرى ذلك، إذ كيف يتأتى لنا أن نسبر غور كل أسرار القداسة وما وراء السطح والمادة؟

وثمة صعود وعودة أو هبوط فى قصيدة «شاطئ دوفر»، إذ تبدأ القصيدة بالمتحدث فى عالم محايد غير مكترث به ولا بأحزانه، ويحاول أن يحتفظ بحياده وهدوئه، ولكن عواطفه تتدفق فنبدأ نسمع أصوات الحصى الخشن التى تشى بإخفاق المتحدث فى الاحتفاظ بهدوئه وحياده إلى أن نصل إلى تصريحه بأنه يسمع نغمة الحزن السرمدية التى سمعها سوفوكليس. ثم يتذكر المتحدث عالم الإيمان والقداسة، التى تصل بنا إلى ذروة مؤقتة وعابرة؛ لأنها تبدأ بعبارة «فيما مضى»، أى أننا فى لحظة الصعود نعرف أنه صعود مؤقت، وأننا سنهبط لا محالة، إذ إننا نسمع مرة أخرى نغمة الأحزان إلى أن نصل إلى نهاية القصيدة، وهى نهاية مغلقة تمامًا حيث يطبق الظلام على عالم ليس فيه إلا الصراع والقتال والجهل. والقصيدة فى صعودها العابر وهبوطها المستمر مقسمة إلى مقطوعات غير متساوية فى طولها ولا تتبع نمطًا معروفًا، ولعل شكل المقطوعات فى عدم اتساقه هذا يمثل تعبيرًا عن عالم الصراع والقتال والظلام الذى يصفه المتحدث.

أما قصيدة «عاهرة دوفر» فهى لا تعرف الصعود أو الهبوط؛ لأنها كتلة واحدة غير مقسمة إلى مقطوعات، ولا عجب، فالعالم الذى تصفه سطح أملس لا عمق فيه ولا تموجات ولا تعرجات ولا توجد فيه أفراح أو أتراح! والقصيدة ليست لها نهاية، أو أن نهايتها مثل بدايتها لا تحولات فيها، فالمتحدث والفتاة لا يدركان أى شىء يتجاوز غرفة الفندق التى يلتقيان فيها، وعالم الحواس الذى يتحركان فيه.

الأناشيد الوطنية

النشيد الوطنى لأى بلد يعبر عن أيديولوچية كاملة نابعة من رؤية للكون، وهى عادة ما تكون رؤية النخبة الحاكمة، وتكون مهمة النشيد هى تجنيد الجماهير فى خدمة هذه الأيديولوچية. ومن ثم فالنشيد الوطنى شأنه شأن الأيديولوچية قد يكون أداة لخدمة الجماهير (إن كانت النخبة الحاكمة تعمل لصالح الجماهير) وقد يكون أداة لتضليلها. فالمارسيليز (النشيد الوطنى الفرنسى) يعبر عن قيم الثورة الفرنسية، وعن رؤية عصر الاستنارة فى مقابل أوروبا الإقطاعية التى كانت تريد محاصرة الثورة الفرنسية والقضاء عليها. ولا تزال فرنسا تتخذ المارسليز نشيدًا رغم أن اللحظة التاريخية التى يعبر عنها قد مرت، ولكن القيم التى يحتفى بها المارسليز هى من الثوابت التى لا تزال كثير من شعوب الأرض تؤمن بها. أما النشيد الوطنى الألمانى فى عصر النازى فكان يتحدث عن أن « ألمانيا فوق الجميع » والجميع هنا هو بقية العالم، الأمر الذى يتفق مع الأيديولوچية العنصرية النازية التى وضعت بناءً هرميًّا صارمًا لتصنيف البشر، كان على قمته النورديين ثم بقية الجنس الآرى (الأبيض) وفى وسط الهرم يوجد الجنس الأصفر (وربما الأحمر والأخضر إلخ)، وفى قاع الهرم يوجد العرب واليهود والسود!.

وهناك أناشيد وطنية فى بلدان أخرى ترد فيها هذه العبارة « بلدنا فوق الجميع »، ولكن لسياق يحدد معناها، خاصة وأن هذه العبارة حينما ترد فى نشيد وطنى لبلد من بلدان العالم الثالث فهى لا تحمل ثقلاً كبيرًا. وأذكر فى طفولتى أننى سمعت أغنية (لا أذكر مؤلفها ومن تغنيها) جاء فيها ما معناه: « يا عصافير غردى/ بالسرور وأنشدى/ يا عصافير الربيع/ جئت بالخير الكثير/ مصرنا فوق الجميع/ مصرنا فوق الجميع ». فتغريد العصافير وإنشادها وذكر الربيع يخفف من حدة شوفينية الشعار، كما أن اللحن الموسيقى لم يكن عسكريًّا بالمرة، بل كان

رومانسيًّا حالما، كما أن غياب مشروع استعمارى مصرى أو أيديولوچية عنصرية يجعل العبارة تعنى أن « مصرنا فوق جميع المصريين »، أى أسبقية الأمة على الفرد.

والنشيد الوطنى اليابانى يسمى « كيمى جايو» أى « حكم إمبراطورنا » وهو مذاقه اليابانى الخاص، وفيما يلى نصه:

فليمتد حكمك السعيد عشرة آلاف عام،
فلتحكم يا مولاى حتى تصبح الحصى الصغيرة
صخورًا ضخمة، من خلال توحدها عبر الزمان،
تغطى جوانبها الموقرة الطحالب.

ولا يمكن فهم هذا النشيد الوطنى إلا فى سياقه اليابانى. ولنبدأ بشرح واحدة من أهم التفاصيل فى النشيد وهى الإشارة إلى الحصى الصغيرة التى تتحول إلى صخور ضخمة. فقد كان اليابانيون القدماء يتصورون أن الصخور الضخمة كانت فى الأصل حصى صغيرة توحدت تدريجيًّا عبر الزمان إلى أن أصبحت صخورًا ضخمة تعلوها الطحالب. فالإشارة هنا هى فى واقع الأمر إشارة للزمن، أو ربما إلغاء له، وهذا موضوع أساسى فى النشيد. ويلاحظ أن النشيد لا يذكر الوطن، ولكنه يركز على الإمبراطور، ولكن الإمبراطور هنا ليس شخصًا أو فردًا، فهو يعيش عبر الزمان، بل إن الزمان نفسه يختفى والتاريخ يغدو لا وجود له، وهذا أمر مفهوم فى إطار الرؤية الحلولية اليابانية، حيث يتوحد الإله بالإمبراطور بالأرض بالشعب فيصبح الإمبراطور تجسدًا للإله على الأرض التى تتقدس بسبب هذا التجسد. ومن ثم فعبادة الإمبراطور هى عبادة الوطن وهى فى نهاية الأمر عبادة الشعب لنفسه. ومثل هذه الرؤية انغلاقية تمامًا، إذ تقسم العالم إلى المقدس والمدنس، والأنا والآخر. ولعل هذا هو سر انغلاق اليابان الإقطاعية على نفسها، ومحاولة اليابان الحديثة أن تحتفظ بخصوصيتها (أو قداستها) اليابانية (ويبدو أنها قد أخفقت تمامًا فى ذلك، فالأمركة قد اخترقت جنبات المجتمع اليابانى، فالأجيال الجديدة غير مهتمة كثيرًا بتراثها، أو حولته إلى مجرد زخارف جميلة ليس لها مضمون حقيقى. وهذه هى إحدى مفارقات الرؤية الحلولية التى تتسم بالتأرجح بين الانغلاق الكامل والانفتاح الكامل، وبالتشرنق والذوبان.

أخذت كلمات النشيد من قصيدة يابانية قديمة مجهولة المؤلف، والموسيقى هى الأخرى مأخوذة من مقطوعة موسيقية يابانية قديمة طورها فيما بعد رئيس قسم الموسيقى فى الجيش اليابانى وكان إنجليزى الجنسية عام ١٨٦٠م. ولكن فى عام ١٨٨١م تم اختيار اللحن الذى وضعه هيرومورس هاياش، موسيقار البلاط، وكان اللحن الجديد قد ألف للآلات الموسيقية اليابانية، فاستدعى ملحن ألمانى عدل موسيقى النشيد لتتفق مع السلم الموسيقى الجريجورى (أساس الموسيقى الكنسية فى العصور الغربية). وقد تم عزف النشيد لأول مرة بمناسبة عيد ميلاد الإمبراطور «ميجى» عام ١٨٨٠م، وتم اختيار النشيد نشيدًا وطنيًّا عام ١٨٨٨م.

ويمكننا الآن أن نتحدث عن «الهاتيكفاه» النشيد القومى الإسرائيلى. و«هاتيكفاه» كلمة عبرية معناها «الأمل». والنشيد فى الأصل كان نشيد الحركة الصهيونية قبل إعلان الدولة، وفيما يلى مقطوعتان من النشيد:

ما دامت روح اليهودى
فى أعماق القلب تتوق.
ونحو الشرق
تتطلع العيون لصهيون.

أملنا لم يُفقد بعد،
أمل ألفى عام:
أن نصبح شعبًا حرًّا فى وطننا،
أرض صهيون وأورشليم.

والنشيد يشبه من بعض الوجوه الخطاب الصهيونى؛ فهو يتحدث عن التطلع إلى صهيون، وعن أمل لم يُفقد بعد، وعن شعب واحد، وعن أرض صهيون، فهو يؤكد كل الثوابت والمنطلقات الصهيونية من أن يهود العالم إنما هم شعب واحد، بغض النظر عن انتمائهم الطبقى أو الاثنى، أى أنه يؤكد مفاهيم الوحدة والخصوصية اليهودية بطريقة غير مباشرة. والنشيد يلزم عن عمد الصمت تجاه أغلبية اليهود الساحقة التى ترفض العودة إلى أرض الميعاد، وليست عندها أية رغبة فى ذلك، كما يلزم الصمت تجاه آلية العودة إلى هذه الأرض، وهى الإمبريالية العالمية التى

منحته وعد بلفور ونصبت حكومة الانتداب لتؤمن له موطئ قدم، ثم زودته بالدعم المالى والعسكرى والنفسى بعد إنشاء الدولة، وهى عملية وصلت إلى ذروتها مع توقيع الاتفاق الإستراتيچى بين الولايات المتحدة وإسرائيل.

ويلزم النشيد الصمت أيضًا تجاه آلية إفراغ الأرض من سكانها الأصليين. وغنى عن الذكر القول إن هذه الآلية هى العنف والإرهاب المستمران، واللذان أصبحا حدثًا يوميًّا بعد اندلاع انتفاضة الأقصى.

ولا يذكر النشيد أى شىء عن أية قيم مطلقة، دينية كانت أم أخلاقية. فالشعب هو مرجعية ذاته، ونقطة الجذب، ومصدر التماسك هو أرض صهيون. ونشيد الهاتيكفاه لا يختلف فى هذا عن الأناشيد الوطنية العلمانية المختلفة التى عادة ما تجعل تراب الوطن هو الأرض المقدسة، وتجعل الذات القومية هى العبد والمعبود والمعبد، وتصبح الأمة هى مصدر السلطات، والوطن فوق الجميع، وتظهر قيمًا مثل التربة والتراب والدم والعرق، باعتبارها مطلقات مرجعية. والنازية والصهيونية والفاشية هى مجرد حالات متطرفة متبلورة لعملية توثن الذات وتوثن الأرض هذه.

ولكن على الرغم من الادعاءات القومية العلمانية لنشيد هاتيكفاه وحديثه عن الشعب الواحد والقومية اليهودية، فإن واقع النشيد ذاته يتحدى الأسطورة الصهيونية. فمؤلف النشيد وملحنه وكلمات النشيد وألحانه تبين عدم تجانس الجماعات اليهودية، وعدم وجود أية وحدة ثقافية أو قومية بينهم. فالنشيد وضعه «نفتالى هرز إمبر» المولود فى جاليشيا عام ١٨٥٦م والمتوفى فى نيويورك عام ١٩٠٩م، والذى تنصَّر بعض الوقت وانتقل من شرق أوروبا إلى غربها، ولم يطق العيش فى فلسطين إلا لفترة قصيرة، انتقل بعدها إلى الولايات المتحدة (حيث استقر مع الملايين من المهاجرين اليهود). وقد كان «نفتالى إمبر» يكتب بالعبرية واليديشية والإنجليزية. والقصيدة متأثرة ببعض الموضوعات التى ترد فى بعض الأغانى الألمانية، كما أنها متأثرة بأنشودة وطنية بولندية أصبحت النشيد القومى لبولندا («بولندا لم تضع بعد، ما دمنا على قيد الحياة»). أما فيما يتصل باللحن، فقد وضع موسيقاه صمويل كوهين الذى اقتبسها من موسيقى أغنية شعبية رومانية من مولدافيا (مسقط رأسه) تُسمى «العربة والثور»، وهو لحن شعبى شائع جدًّا فى وسط أوروبا؛ ولذا فهو موجود أيضًا فى تشيكوسلوفاكيا، وقد استخدمه الموسيقار «سميتنا» فى إحدى سيمفونياته.

وقد تم تبنى « هاتيكفاه » كنشيد رسمى للحركة الصهيونية فى المؤتمر الصهيونى الثامن عشر (١٩٣٣م)، وهو المؤتمر الذى تمت فيه أيضًا الموافقة على اتفاقية هعفراه (الترانسفير) مع النازى. وقام الصهاينة بمحاولات عدة لإعداد نشيد قومى ليست له أصول غربية (غير يهودية)، فأعلنوا عدة مسابقات، ولكن النتيجة جاءت دائمًا مخيبة للآمال. وقد أثيرت مؤخرًا فى إسرائيل قضية بشأن مضمون النشيد القومى، فإذا كان نشيد « هاتيكفاه » يتحدث عن أحلام اليهود، فكيف يمكن أن يعتبره مواطنو الدولة الصهيونية العرب نشيدهم الوطنى؟!

ولأن الأناشيد الوطنية تعبر عن رؤية أيديولوچية للذات وللآخر فإنها نادرًا ما تلجأ للمجاز، إذ يتم التعبير عن الأفكار بشكل بسيط ومباشر. ولكن النشيد القومى الشيشانى مختلف تمامًا فى هذا عن معظم الأناشيد الوطنية التى أعرفها، فهو يستخدم مجموعة من الصور الشعرية المؤثرة إلى جانب التقرير المباشر:

فى ليلة مولد الذئب خرجنا إلى الدنيا، وعند زئير الأسد فى الصباح سمونا بأسمائنا،
وفى أعشاش النسور أرضعتنا أمهاتنا، ومنذ طفولتنا علمنا آباؤنا فنون الفروسية
والتنقل بخفة الطير فى جبال بلادنا الوعرة.
لا إله إلا الله.
لهذه الأمة الإسلامية، ولهذا الوطن، ولدتنا أمهاتنا..
ووقفنا دائمًا شجعانا نلبى نداء الأمة والوطن.
لا إله إلا الله.
جبالنا المكسوة بحجر الصوان.. عندما يدوى فى أرجائها رصاص الحرب،
نقف بكرامة وشرف.. وعلى مر السنين نتحدى الأعداء مهما كانت الصعاب.
وبلادنا عندما تتفجر بالبارود، من المحال أن ندفن فيها إلا بشرف وكرامة.
لا إله إلا الله.
لن نستكين أو نخضع لأحد إلا الله، فإنها إحدى الحسنيين نفوز بها: الشهادة أو النصر.
لا إله إلا الله.
جراحنا تضمدها أمهاتنا وأخواتنا بذكر الله،
ونظرات الفخر فى عيونهن تثير فينا مشاعر القوة والتحدى.
لا إله إلا الله.

إذا حاولوا تجويعنا، سنأكل جذور الأشجار، وإذا منع عنا الماء سنشرب ندى النبات،
فنحن فى ليلة مولد الذئب خرجنا للدنيا،
ونحن دائمًا سنبقى مطيعين لله وللوطن وهذه الأمة.
لا إله إلا الله.

يبدأ النشيد بمجموعة من الصور مأخوذة من الطبيعة، ولا أعرف بالتحديد دلالتها فى التراث الشعبى الشيشانى، ولكن سياق النشيد يقرِّب لنا الدلالة. فمن الواضح أن ليلة مولد الذئب ليلة يولد فيها المقاتلون الشجعان، تمامًا مثل ذلك الصباح الذى يزأر فيه الأسد، ثم تتوالى الصور الأخرى، فأمهم أرضعتهم فى أعشاش النسور، وعلمهم آباؤهم فنون الفروسية والتنقل بخفة الطير فى الجبال. وكل الصور أخذت من الطبيعة، ولكن مؤلف النشيد اختار منها عناصر غير عادية سواء كان مولد الذئب أم التنقل بخفة الطير. وهذه العناصر الطبيعية لم تستوعب الإنسان، وإنما وظفت لتبين أبعاد الإنسان الشيشانى الجهادية البطولية، فإنه جزء من جماعة إنسانية مترابطة، فالحديث عن الأمهات والآباء يبين الاستمرارية والترابط؛ ولذا حينما يلجأ المؤلف للتقرير المباشر فى اللازمة المتكررة، فإن هذا لا يفاجئنا:

لا إله إلا الله
لهذه الأمة الإسلامية، ولهذا الوطن، ولدتنا أمهاتنا
ووقفنا دائمًا شجعانًا نلبى نداء الأمة والوطن.
لا إله إلا الله.

فى هذه اللازمة المتكررة يحدد مؤلف النشيد معنى كل الصور، فهى تبدأ بالنصف الأول للشهادة الإسلامية، الذى يشكل الإطار العام ورؤيته للكون. فانتماء هؤلاء المقاتلين الشجعان هو -منذ لحظة الميلاد- إلى الأمة الإسلامية وإلى وطنهم، أى أن لحظة الميلاد التى أكدت الانتماء إلى العائلة تمتد الآن لتصبح انتماء إلى الوطن والدين والإنسانية جمعاء. ثم تنتقل العدسة من الحديث عن الأصول والجذور إلى الحديث عن الثمرة، أى المجاهد الذى يحمى بلاده وشرفه وكرامته. ونلاحظ هنا أن المجاز يختفى تقريبًا، ويلجأ مؤلف النشيد إلى التقرير المباشر، ويستمر التقرير المباشر، ثم يعود المجاز تدريجيًّا إلى أن نصل إلى المقطع الأخير لنعود مرة أخرى

إلى الطبيعة، بعد أن تم أنسنتها تمامًا، فجذور الشجر هى طعام المجاهد إن جوعه العدو، وندى النبات شرابه إذا منعوا عنه الماء، فالمجاهدون قد خرجوا إلى الدنيا «فى ليلة مولد الذئب». والذئب هنا ليس ذئب داروين الذى يفترس الضعيف، بل هو رمز الشرف والكرامة، وكل ما هو نبيل فى الإنسان؛ ولذا فلا مجال للغرور والخيلاء والظلم، ونحن دائمًا سنبقى مطيعين لله وللوطن وهذه الأمة، لا إله إلا الله. فالتوحيد هنا يعنى ألا يخضع الإنسان لظالم أو لبشر مثله، فهناك قيم تتجاوز الجميع، يحكم بها على الجميع.

وبما أن الأناشيد الوطنية تعبر عن رؤية أيديولوچية فلا بد وأنها تعكس التطورات التاريخية التى تؤدى بدورها إلى تغيير توجه المجتمع، ومن ثم أيديولوچيته. وهذا يظهر فى تطور النشيد الوطنى المصرى. ولعل أول نشيد وطنى مصرى هو الذى كان يحوى هذا المقطع:

للمليك اهتفوا	دائمًا دائمًا
نحن من حوله	فدية للوطن
بالمليك يا بلاد اسعدى	بالمليك.. كلنا نقتدى

كما كنا نغنى أيضًا نشيد «حفظ الله الملك». وكل هذه الأغانى صدى لأغانٍ مماثلة فى إنجلترا مثل God save the King، وهى تعطى الملك مركزية كاملة، ورغم أن النشيد يؤكد أن الملك هو تجسيد للوطن، ولكن تظل شخصية الملك هى الأصل وهى البداية والنهاية، مما يذكر المرء بعصر الملكيات المطلقة فى أوروبا فى القرنين السابع والثامن عشر، حينما تم علمنة الرموز، وأصبح الملك هو بديل الإله على الأرض، وظهرت مجموعة من الطقوس والشعائر شبه دينية. فكان حينما يدخل ملك فرنسا دار الأوبرا أو المسرح ويظهر فى الشرفة، كان على الحاضرين أن يقفوا ويستديروا ويحنوا رءوسهم ولا يستديرون ليجلسوا فى مقاعدهم إلا بعد أن يجلس الملك فى مقعده. ولقد لخص لويس الرابع عشر هذا فى عبارته الشهيرة «الدولة هى أنا». فالنشيد الوطنى المصرى فى عصر الملكية هو صدى لكلمات بعض الأناشيد الإنجليزية بدون مضمونها؛ فالمضمون مستمد من عصر الملكيات المطلقة؛ لأن الملك فى بريطانيا يملك ولا يحكم.

وبطبيعة الحال، كان من المتوقع مع قيام ثورة يوليه ٥٢، ومع سقوط الملكية أن يتم تغيير النشيد الوطنى الذى يحتفى بالملك. وكان أول نشيد وطنى هو:

على الإله القوى الاعتماد
بالنظام والعمل والاتحاد،
فاسلمى يا مصر يا خير البلاد
وانعمى بالسعد وامضى بالرشاد
بالاتحاد والنظام والعمل.

وهو نشيد يتحدث عن إعادة صياغة المجتمع المصرى من خلال مجموعة من القيم هى الاتحاد والنظام والعمل. ومركز القصيدة لم يعد الملك وإنما هو الوطن. ويلاحظ غياب المجاز تمامًا فى هذا النشيد، فمن الواضح أنه نظم على عجل، كما أن الهدف المباشر منه هو عملية التعبئة. ويلاحظ أن النشيد يتجه إلى الداخل، مصر.

ويتسم هذا النشيد بأنه لم يكن مباشرًا وحسب، وإنما بكونه عامًّا للغاية، ولعل هذه الصفة الأخيرة مردها أن الثورة لم تكن قد تحددت رؤيتها الثورية الإصلاحية بعد، كما أن طبيعة المواجهة مع إسرائيل والاستعمار الغربى ومدى حدتها لم تكن قد تحددت بعد.

ومع عدوان ١٩٥٦م تتحدد الرؤية وتتبلور فى نشيد «الله أكبر»:

الله أكبر فوق كيد المعتدى — والله للمظلوم خير مؤيد
أنا باليقين وبالسلاح سأفتدى — بلدى ونور الحق يسطع فى يدى
قولوا معى.. قولوا معى — الله فوق كيد المعتدى

هذا النشيد لا يتحدث عن أن «مصر فوق الجميع»، وإنما يؤكد فكرة الحق والعدل، ويستدعى الإيمان بالله، فالمجاهد هنا لا يبغى الاستيلاء على أرض الآخرين، ولا يحب أن يعتدى على أحد فهو «مظلوم»، ولذا يقاتل «ونور الحق يسطع فى يده» (ولعل هذه هى الصورة المجازية الوحيدة فى النشيد) وهو يقاتل بالسلاح، وهو موقن بعدالة قضيته؛ لأن «الله فوق كيد المعتدى»، وهو -سبحانه وتعالى- «للمظلوم خير مؤيد».

فالجهاد ليس نزعة عدوانية، وليس نتيجة لحالة انحراف نفسية، وإنما هو تعبير عن أنبل القيم الإنسانية. ولكن يلاحظ أنه لا توجد أية إشارة لإعادة ترتيب المجتمع من الداخل

وإصلاحه. ولعل هذا يعود إلى أن كاتبى الأناشيد الوطنية فى هذه المرحلة ركزوا على أبعاد المعركة مع الدولة الصهيونية والاستعمار، وأنه لا بد من تعبئة الجماهير لدخول هذه المعركة، وأننا فى حالة دفاع عن النفس، ولا صوت يعلو على صوت المعركة.

والنزعة التعبوية واضحة تمامًا فى نشيد «والله زمان يا سلاحى» الذى أصبح نشيد مصر الوطنى بعد العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦م:

والله زمـــان يـــا ســـلاحى	اشـتقت لـك فـى كفـاحى
انطـق وقـول أنـا صـاحى	يـــا حـــرب والله زمـــان
والله زمـــان ع الجنـــود	زاحفـــة بترعـــد رعـــود
حالفـــة تـــروح لم تعـــود	إلا بنصـــر الزمـــان
همـــوا وضـــموا الصـــفوف	شـيلوا الحيـاة ع الكفـوف
يـــا مـــا العـــدو راح يشـوف	مـــنكم فـــى نـــار الميـــدان
يـــا مجدنـــا يـــا مجدنـــا	يـــا اللـــى اتبنيـــت عنـــدنا
بشقـــــانا وكـــــدنا	عمـــرك مـــا تبقـــى هـــوان
الشـــعب بيزحـــف زى النـــور	الشعب جبـال الشعب بحـور
بركـان غضبـان بركـان بيفـور	زلـــزال بيشـق لهـم فـى قبـور

وقد كتبت فى فصلٍ عن بعض قصائد صلاح چاهين وسميته الشاعر الصانع الماهر الماكر، وبيّنت كيف يستخدم هذا الشاعر العظيم المجاز والنبرة والبنية العامة للقصيدة لينقل للقارئ والمستمع رؤيته الإنسانية العميقة المركبة (أذكر أنه أخبرنى حينما أعطيته نسخةً من مقالى عن قصيدة «باليه» والتى سميتها بالإنجليزية Jahin: The Cunning Master بأنه أحس أننى دخلت فى عقله ورأيت كيف يعمل. وكان دائمًا يخبرنى أننى ملاكه الحارس «his guardian angel». وعلى كل كان -رحمه الله- محبًّا للنكتة؛ ولذا فقد كان من الصعب معرفة ماذا كان يريد أن يقول لى على وجه الدقة!).

ولكن هذا الشاعر العظيم، ملك المجاز والصورة الشعرية، اكتسحته اللحظة، مثلما اكتسحتنى واكتسحت كل المصريين، فالوطن العزيز كان فى خطر، وكان مهددًا بأن يحتل مرة أخرى على يد القوى الاستعمارية التقليدية تعاونه إسرائيل، قاعدة الاستعمار الغربى. ولعل هذا هو الذى دعاه إلى كتابة نشيد مباشر تعبوى، لم يلجأ فيه إلى شىء من المجاز والصور الشعرية والبنية المركبة. وبدلاً من ذلك نجد مركزا واحدًا هو صد العدوان، وشيئًا واحدًا مركزيًّا هو السلاح. والمجاز فى القصيدة لا يفترق كثيرًا عن التقرير المباشر، ففى البيت الثانى عبارة «انطق وقول أنا صاحى»: هل «الأنا» هى السلاح أم حامل السلاح؟ الإجابة عن السؤال لا تهم فالسلاح وحامله هما الشىء نفسه، ومن ثم فالمجاز لا يفترق كثيرًا عن التقرير المباشر. وهذا الوصف ينطبق على الصور الشعرية الأخرى: «الجنود زاحفة ترعد رعود» أو «شيلوا الحياة ع الكفوف»، الصورة الشعرية لا تفصلها مسافة كبيرة عن المعنى المباشر. ومع هذا يمكن القول إن فى البيتين الأخيرين درجة عالية من المجاز.

الشعب بيزحف زى النور　　الشعب جبال الشعب بحور

بركان غضبان بركان بيفور　　زلزال يشق لهم فى قبور

وقد نجح ملحن النشيد وصوت أم كلثوم فى تحويل هذين البيتين إلى ذروة موسيقية حقيقية تضافرت فيها الكلمات مع الموسيقى مع الصوت ليصل إلى ذروة قلّما تصلها الأناشيد الوطنية. ومع هذا يمكن أن نذكر الملاحظات الآتية:

١- «والله زمان يا سلاحى» وليد لحظة تاريخية محددة، وطن مهدد بالغزو وشعب ينهض لصد الغزو ويسانده كل العرب بل كل الأحرار فى العالم. ولأنه وليد اللحظة فإنه مرتبط بها تمام الارتباط، ولم ينجح فى تجاوزها، وللسبب نفسه نجد أن فيه نزعة شوفينية عسكرية إلى حد ما، وهو أمر مفهوم فى لحظات الأزمة والمواجهة والتعبئة، ولكنه غير مفهوم فى نشيد وطنى يجب - أو يفترض فيه - ألا يحصر نفسه فى لحظة واحدة، وإنما من شأنه أن يتوجه إلى الماضى الثرى والحاضر بكل أفراحه وأتراحه والمستقبل الموعود، ويتوجه إلى الثوابت والمقدسات. وهذا ما أنجزه النشيد الوطنى الشيشانى -كما رأيناه فيما سبق- الذى يتعامل مع لحظة البدء الكونية، ثم يترجمها إلى تاريخ وواقع حاضر، ولكنه واقع

يرتبط بلحظة البدء والتكوين، ويذكر كل مقدسات وثوابت هذا الشعب العظيم القادم. بل إن نشيد «الله أكبر» أنجز ذلك أيضًا، حيث ربط دفاع المصرى عن ذاته بقيم إنسانية عليا ثابتة مثل الحق وضرورة صد الظلم. أما «والله زمان يا سلاحى» فهو خالٍ تمامًا من أية إشارة إلى ثوابت الثورة المصرية ومنطلقاتها أو إلى الثوابت الإنسانية الكبرى.

٢- لا يذكر النشيد شيئًا عن العروبة، رغم أن هذا هو جوهر الناصرية، التى إن أردنا أن نعرِّفها لقلنا إنها «القومية العربية فى المجتمع المصرى». صحيح أن هذا النشيد تبنته بعض الدول العربية الأخرى نشيدًا لها، ولكن هذا يعنى شيئًا واحدًا، أن هذه البلدان كانت تحب مصر عبد الناصر، الذى نجح فى أن يتحدث مع العالم باسمها فكان يحسب لها حسابًا على المستوى العالمى.

٣- لا أدرى كيف يمكن لقلب العروبة النابض، ومركز الوحدة العربية، أن يتبنى نشيدًا وطنيًّا مكتوبًا بالعامية المصرية؟! من المفهوم أن نكتب أغنية تعبوية باللغة العامية، لكن النشيد الوطنى أكثر عمقًا فهو يمتد من الماضى إلى المستقبل، ولغة الماضى ولغة الذات والذاكرة التاريخية هى الفصحى، لا العامية، وهى أيضًا لغة كل العرب. ألم يكن من الممكن أن يكتب نشيد باللغة الفصحى يذكر التراث (والإسلام بالطبع جزء من هذا التراث) وآمال المستقبل بالنسبة لمصر وللعرب؟! من المفارقات أن الرئيس جمال عبد الناصر - رحمه الله - كان أول رئيس دولة لمصر يلقى خطاباته بالعامية المصرية، فى محاولة للوصول إلى الشعب. ولكن هل الشعب الذى كان يتوجه له هو الشعب المصرى أم الشعب العربى؟ ولعل هذا كان من أهم نقائص المرحلة الناصرية أنها لم تدرك أهمية البعد الثقافى فى تحول المجتمع فأهملت الفصحى وعاء الحضارة العربية، وأهملت المعمار العربى، وبدلاً من تطوير الأزهر حولته إلى جامعة عادية مع بعض الملصقات الإسلامية! ولعل هذا كان من أهم الأسباب التى أدت إلى ضرب الناصرية بسهولة بعد وفاة الرئيس جمال عبد الناصر. وحين بدأ الانفتاح تساقط الانتماء العربى، وبدأ الحديث عن مصر أولاً، ثم أمريكا أولاً وأخيرًا ولا حول ولا قوة إلا بالله!

ويبدو أنه بعد اتفاقيات كامب ديڤيد، والحديث الأبله عن ثقافة السلام، كما لو كان السلام ثقافة، وليس اتفاقيات محددة مبنية على العدل، وتنطلق من الشرعية الدولية، ومن

قرارات هيئة الأمم المتحدة التى تجرم الاحتلال وضم الأراضى بالقوة، والتى تؤكد حق من طُرد من وطنه أن يعود له بقوة القانون، نقول يبدو أنه ضغط على مصر لتغيير نشيدها الوطنى، بينما لم يطلب من إسرائيل أن تغير نشيدها الوطنى العنصرى التوسعى، بل والإبادى. وفيما يلى النشيد الوطنى المصرى الجديد:

بـــلادى بـــلادى بـــلادى
لـــك حبـــى وفـــؤادى
مصـــر يـــا أم الـــبلاد
أنـــت غـــايتى والمـــراد
وعلـــى كـــل العبـــاد
كـــم لنيلـــك مـــن أيـــادى
مصـــر يـــا أم النعـــيم
فـــزت بالمجـــد القـــديم
مقصـــدى دفـــع الغـــريم
وعلـــى الله اعتمـــادى
مصـــر أنـــت أغلـــى درة
فـــوق جـــبين الـــدهر غـــرة
يـــا بـــلادى عيشـــى حـــرة
واســـلمى رغـــم الأعـــادى
مصـــــر أولادك كـــــرام
أوفيـــاء يرعـــوا الزمـــام
ســـوف نحظـــى بـــالمرام
باتحـــــادهم واتحـــــادى

انطلاقًا من مفهوم ثقافة السلام تم تغيير النشيد الوطنى المصرى، فاستبعد من النشيد الجديد أى عبارات ذات طابع تعبوى، وأى حديث عن السلاح (اللهم إلا من العبارة العامة الخفيفة اللطيفة « مقصدى دفع الغريم » والتى قد يفهم منها إسرائيل أو موزمبيق أو ليبيا!)،

وظهر نشيد وطنى منكفئ على مصر يعبر عن شعار عصر السادات وهو « مصر أولاً وأخيرًا »، حتى وإن لم يذكر « أخيرًا » هذه. لكن مواقف مصر السياسية وانسلاخها المخزى عن العروبة والدول العربية، وتوجهها للمصالحة مع إسرائيل أثبت أن « أخيرًا » متضمنة ومسكوت عنها، « وكل لبيب بالإشارة يفهم ». ومعنى النشيد ركيك - مثل ركاكة أسلوبه -.. فكل شىء عائم غائم: فمصر هى أم البلاد، أى بلاد هذه؟ العرب أم أفريقيا أم العالم الإسلامى، أم العالم كله؟ والسياسة المصرية فى هذه الفترة أثبتت أن المقصود ليس العرب ولا المسلمين، ولا أحد يساوره أى شك فى أن مصر أم العالم كله. قد نصبح فى يوم من الأيام مركزا للعالم العربى، أو قلبه النابض كما كنا. أما الآن فإن رئيس دولة عربية كبرى يزور الولايات المتحدة فلا يستقبله فى المطار سوى نائبه العمدة، فتهلل الصحف التى يقال لها قومية باعتباره نصرًا كبيرًا!

وينتهى النشيد بأربعة أبيات فى قمة الركاكة اللفظية والمعنوية:

مصـــــر أولادك كـــــرام
أوفيـــاء يرعـــوا الزمـــام
ســـوف نحظـــى بـــالمرام
باتحـــــادهم واتحـــــادى

الكلمات عامة للغاية، ومباشرة بشكل مستفز، ورغم مباشرتها فهى لا تشير إلى شىء محدد، فاترة فى نبرتها، سطحية فى ألفاظها، وتصل الركاكة إلى قمتها فى البيتين الأخيرين:

« سوف نحظى بالمرام ». (ما هو المرام بالمناسبة، لم يتحدث عنه النشيد على الإطلاق!)، وآلية تحقيق المرام ستكون « باتحادهم واتحادى »: اتحاد مَنْ مع مَنْ؟ الوحدة فى الماضى كانت دائمًا مع العرب ومع العالم الإسلامى. ولكن مع شعار مصر أولاً لعله يتحدث عن اتحاد المصريين مع المصريين. ولكن -المصريين- حسب معلوماتى التاريخية المحدودة - اتحدوا فى عصر « مينا » منذ آلاف السنين. ثم ما هذه الإشارة إلى « اتحادى »؟ من هو المتحدث هنا؟ هل هو مؤلف النشيد أم المنشد؟ ومع من سيتحد؟ ولكن إذا كان الهدف هو الانكفاء على الذات، « ومصر أولاً وأخيرًا » فإن هذا النشيد الركيك جدير بمثل هذه الرؤية الضيقة التى لا ترى أبعد من قدميها.

وأعتقد أنه قد حان الوقت لوضع نشيد جديد يعبر عن ثوابت مصر القومية وعن آمالنا النابعة من معرفتنا بإمكاناتنا التى إن تحققت فيمكننا أن نقود العالم العربى مرة أخرى (فالمصريون هم تقريبًا ثلث الشعب العربى كمًّا وأكثر من الثلث من ناحية الموقع الإستراتيجى والثقل الثقافى)، وأن نشغل المكانة التى نستحقها فى خريطة العالم.

obeikandl.com

بعض الموضوعات الكامنة المتواترة
فى شعر المقاومة الفلسطينية (حتى عام ١٩٨٠م)

حينما ينظر بعض المفكرين والمؤرخين إلى فلسطين وتاريخها فهم عادةً ما يضعونها - عن وعى أو عن غير وعى - فى إطار علاقتها بالصهيونية وحسب؛ ولذا فهم لا يرون تاريخ فلسطين إلا على أنه «رد فعل» للغزوة الصهيونية وليس بإمكان الدارس إلا أن يسلِّم بأن الاستعمار الاستيطانى الإحلالى الصهيونى على أرض فلسطين قد ترك آثاره العميقة، وربما الدائمة، على المجتمع الفلسطينى ولكن -مع التسليم بهذه الحقيقة- يجب أن نتذكر أن فلسطين بالدرجة الأولى جزء من التشكيل الحضارى والقومى العربى، كما يجب أن نتذكر أيضًا أن الحركة الصهيونية والدولة الصهيونية هما بدورهما تعبير عن تشكيل اجتماعى وحضارى محدد، أعنى المجتمع الأوروبى فى القرن التاسع عشر، الذى قام بالهجمة الإمبريالية على آسيا وإفريقيا وعلى كل أرجاء العالم ولم تكتسب الصهيونية محتواها السياسى والفكرى من هذا التشكيل وحسب، وإنما نجحت من خلاله فى فرض مؤسساتها الاستيطانية المختلفة فرضًا على الفلسطينيين والعرب، أى أننا فى مجابهة تشكيلين حضاريين وسياسيين مختلفين متصارعين، اصطدما فى فلسطين وعدة أماكن أخرى من العالم العربى (ولعله ليس من قبيل الصدفة أن عام ١٨٨٢م شهد احتلال إنجلترا لمصر وبداية الهجرة الصهيونية الاستيطانية إلى فلسطين) ومن المهم فى هذا السياق أن نتذكر أن الفلسطينيين لم يقاوموا الاستعمار الصهيونى وحسب، وإنما ثاروا أيضًا على الاستعمار الإنجليزى، ولم تكن ثورتهم على الاستعمار والصهيونية سوى جزء من حلقة طويلة ممتدة من ثورة العالم العربى ضد أشكال مختلفة من الاستعمار الغربى وبما أن فلسطين - وبالتالى الشعر الفلسطينى - جزء من كل حضارى مركب، ينبغى علينا إذن أن ننظر لهما فى سياقهما العربى الرحب، وأن نبتعد عن النظرة الضيقة لهما بوصفهما مجرد ردِّ فعل لهذه الهجمة الاستعمارية أو تلك.

عروبة شعر المقاومة الفلسطينى

بادئ ذى بدء يجب أن ننتبه إلى أنه على الرغم من أن الفلسطينيين العرب داخل فلسطين المحتلة قد قُطعت وشائج الصلة بينهم وبين بقية الأمة العربية، وأن الفلسطينيين العرب خارج فلسطين قد اجتثوا من جذورهم، وأصبحوا لا وطن لهم، إلا أن صلاتهم بالحركات التاريخية فى المنطقة لم تنقطع كليةً فى أى وقت، أى أن الفلسطينيين العرب - حتى أثناء خضوعهم لعمليات المضايقات والإنهاك والإرهاب فى فلسطين المحتلة، وحتى أثناء شعورهم بآلام الغربة خارجها - كانوا يشعرون بأنهم يشاركون فى عملية بناء تاريخى، هذا الشعور ساهم دون شك فى تخفيف إحساسهم بالغربة والشتات، بل ولَّد عندهم إحساسًا عميقًا بالانتماء، بالإضافة إلى هذا نجح العرب داخل فلسطين فى الحفاظ على تقاليد المقاومة الأدبية، من خلال الكتب التى وجدت طريقتها خلسة إلى أيديهم، ومن خلال القراءات الشعرية فى الأفراح والمناسبات الأخرى، ومن خلال الاستماع إلى الإذاعات العربية.

وحينما سمع العالم صوت محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد لأول مرة كان ثمة فرح عميق هادئ؛ لأن هذا الصوت كان علامة على أن فلسطين لم تزل عربية، وأن القلب العربى هناك لم يكف قط عن الخفقان، ومما تجب ملاحظته أن هؤلاء الشعراء الذين استمدوا الوحى فى المرحلة الأولى من الشعراء العرب فى بقية الوطن، هم الآن بدورهم مصدر الوحى لعديد من الشعراء فى مختلف أنحاء الوطن العربى، أى أن فلسطين أكدت عروبتها مرةً أخرى من خلال شعرائها الذين يأخذون من العالم العربى، ثم يجزلون له العطاء.

ولا يمكن القول إن الشعراء الفلسطينيين الذين ظهروا بعد عام ١٩٦٠م يشكلون مدرسة واحدة أو حتى اتجاهًا واحدًا، فهم لا يعالجون موضوعات جد مختلفة ومتنوعة وحسب، وإنما نجد أن التنوعات الأسلوبية بينهم كبيرة، فهناك غنائية توفيق زياد الخطابية القومية، وصور وليد الهليس الكونية، ومصطلح سلمى خضراء الجيوسى الرومانسى، وأسلوب توفيق صايغ المركب الملتف، وإذا نظرنا إلى شعر سميح القاسم ومحمود درويش فإننا سنكتشف فى التو أن هذين الشاعرين قد مرا بمراحل عديدة وقاما بتجارب شعرية مهمة لا حصر لها، وهو ما يجعل من العسير - بل ربما المستحيل - تصنيفهم، وثمة شاعرات فلسطينيات عديدات يتميز شعرهن بسمات خاصة تميز أعمالهن عن أعمال الشعراء الرجال، ويستطيع الدارس أن يميز بين أعمال

الشعراء الذين يعيشون فى الأرض التى احتلت عام ١٩٤٨م، وأولئك الذين يعيشون فى الأرض التى احتلت عام ١٩٦٧م، وأولئك الذين يعيشون فى الغربة منذ عام ١٩٤٨م، ولكن على الرغم من تنوع الموضوعات والأساليب، يظل شعر المقاومة الفلسطينى شعرًا عروبيًّا يحمل لواء العرب والعروبة.

من القضايا الأساسية التى يجب أن يتوجه لها دارس شعر المقاومة الفلسطينى قضية اللغة، وقد سبقت الإشارة إلى ضرورة رؤية هذا الشعر فى سياق عربى عام، وليس مجرد سياق فلسطينى وحسب، ويمكن أن نضيف هنا أن الفلسطينيين - على الرغم من احتفاظهم بخصوصيتهم النابعة من وضعهم الخاص داخل حضارة عربية واحدة ومن مأساتهم الفريدة - أقول على الرغم من هذا فإنهم عرب، واعون بذاتهم العربية، وهو وعى زاد العدو الصهيونى من حدته، إذ إن إرهابه واضطهاده موجهان ضد الفلسطينيين باعتبارهم عربًا، واهتمام الفلسطينيين بالبعد القومى فى نضالهم ضد المحتل يفسر - ولا شك - ظاهرة قد تبدو لأول وهلة غريبة، هى أن معظم شعر المقاومة الفلسطينى قد كتب بالفصحى، وليس بإحدى العاميات الفلسطينية المحلية، ولعل الدارس الغربى الذى ينظر لشعر المقاومة الفلسطينى « من الخارج » يتوقع أن مثل هذا الشعر، الذى يحاول تعبئة الجماهير وتجنيدها من أجل الصراع ضد العدو لا بد أن يُكتب باللغة الدارجة التى تستخدم فى الحياة اليومية والعادية، ولكن مثل هذه النظرة تغفل حقيقة أن « واقع » شعب ما لا يتكون مما هو قائم بالفعل وحسب، وإنما يتكون أيضًا مما كان قائمًا وما سيكون، بل مما ينبغى أن يكون، وإذا ما عُرِّف الواقع على هذا النحو، فإن العربية الفصحى وحدها هى القادرة على الإفصاح الكامل عن الواقع العربى، فهى اللغة التى تمتد جذورها فى الماضى، وتمتد فروعها فى المستقبل، ولعل هذا هو السبب فى أن قوى الرجعية والتجزئة فى العالم العربى - والتى يهمها الحفاظ على وضع التجزئة - تبذل قصارى جهدها لدراسة العاميَّات العربية المختلفة، وتعتمد المبالغ الطائلة لوضع معاجم وقواعد لها، وتشجع على استخدامها.

الشعر كفن أدبى يشغل مكانة خاصة فى تراث العرب الحضارى، فهو الشكل الفنى الذى صاحبهم عبر تاريخهم، معبرًا عن انتصاراتهم وانكساراتهم، وكان العرب القدامى يظنون - إمَّا صدقًا أو كذبًا - أن العبقرية العربية تعبر عن نفسها بشكل كامل من خلال الشعر، وبخاصة الغنائى منه؛ ولذا لم يكن من قبيل الصدفة أن المقاومة الفلسطينية قد اتجهت للشعر لتأكيد

هويتها العربية، وأن الشعراء الفلسطينيين يتحدثون فى قصائدهم بنبرة عربية واضحة، ويحتفون بالكلمات واللغة، ويحتفلون بموضوع الغناء والشعر، وفى قصيدة محمود درويش « عاشق من فلسطين » يبحث الشاعر عن العزاء والسلوى وعن إجابة لتساؤلاته ولا يجدها إلا فى حكمة الأجداد، ذلك التراث العربى الثرى الذى نجد فيه هويتنا ويعد هذا يصدح مغنيًا « مرثية الوطن »:

كلامك كان أغنية
وكنت أحاول الإنشاد
وانكسرت مرايانا
فصار الحزن ألفين
ولملمنا شظايا الصوت
لم نتقن سوى مرثية الوطن !

وفى جزء آخر من القصيدة يجد الشاعر الخلاص فى موضوع الغناء نفسه:

وأنت حديقتى العذراء
ما دامت أغانينا
سيوفًا حين نشرعها
وأنت وفية كالقمح
ما دامت أغانينا
سمادًا حين نزرعها

إن الأمة تكتسب خصوبة الأرض وبكورة الإناث من الأغانى باعتبارها أدوات بناء، وفى نهاية القصيدة يتحول الشاعر المغنى إلى الشاعر المحارب الذى يعرفه التراث الشعرى العربى - الشاعر الذى ينشد شعره ويشهر سيفه مثل عنتر بن شداد، والمتنبى، ومحمود سامى البارودى:

حملتك فى دفاترى القديمة
نار أشعارى
حملتك زاد أسفارى
وباسمك صحت فى الوديان:

obeikandl.com

خيول الروم ! أعرفها
وإن يتبدل الميدان !
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان !

بل يجب أن نتذكر أن القصيدة ككل تصل إلى ذروتها فى جملة شعرية:
« سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقُبَل ».
وهى جملة شعرية عربية، مكتوبة بلغة الضاد، يتغنى بها الشاعر فتمنحه الثبات وتزيد إصراره.

وحينما يحتفل عبد اللطيف عقل بفلسطين فى قصيدة « عن وجه واحد فقط » فإنه يشعر بها ويحلولها فى شعره، ولكنه يتذكر أكثر ما يتذكر عروبتها:

أنت هنا جدائل شعرك العربى فى عينى
عيناك المبللتان بالأحزان
ساكنتان فى ألمى وفى صمتى.
وحينما يحس شاعرنا بالفرح يبحث عن السر ولا يجده إلا فى وجهها:
عرفت السر
وجهك ذلك المسكون بالأحزان،
يوقظ فى آلاف الرفاق،
ويستفز بخاطرى الإنسان
مرسومًا على سيف، عرفت السر
وجهك ذلك المسكون بالأحزان
عرّانى من الخوف
وقشَّرنى من الزيف
ولم يترك على عطشى سوى حيفا
ووجه الفارس العربى.

إن موضوع الغناء والشعر يعبِّر عن الانتماء الإنسانى والعربى لشعر المقاومة الفلسطينى.

والمبالغة فى الغنائية والإفراط فيها من خصائص الفارس المغنى المنتصر، أو المؤمل فى الانتصار الواثق منه ومن نفسه، وهى الشخصية التى يتخذها توفيق زياد فى كثير من غنائياته القصيرة، كما هو الحال فى قصيدة « أشد على أياديكم »:

أناديكم
أشد على أياديكم
أبوس الأرض تحت نعالكم
وأقول: أفديكم
أهديكم ضياء العين
ودفء القلب أعطيكم

أو حينما يقول فى قصيدة « جسر العودة »:

أحبائى برمش العين،
أفرش درب عودتكم،
برمش العين،
وأحضن جرحكم
وألم شوك الدرب
بالكفين،
ومن لحمى
سأبنى جسر عودتكم،
على الشطين !

ولا يمكن فهم هذه الغنائية المتدفقة إلا فى إطار تلك الشخصية البطولية المعطاءة التى تكتسب مضمونها لا من تأكيد الذات الضيقة، وإنما عن طريق التمسك بقوميتها وبتاريخها:

أنا ما هنت فى وطنى
ولا صغرت أكتافى

obeikandl.com

وقفت بوجه ظُلاَّمى
يتيمًا، عاريًا، حافى

ولكنه مع هذا لا يستسلم للهزيمة؛ لأنه يتمسك بكرامته العربية وبانتمائه واستمراره:

حملت دمى على كفى
وما نكَّست أعلامى
وضعت العشب فوق قبور أسلافى

ولنلاحظ أن قبور الأسلاف لا توحى بالموت أو الجمود والتكرار (وكأنها إحدى الحفريات الصهيونية التى تخرج من العهد القديم) وإنما هى قبور يكسوها العشب الأخضر، رمز الحياة المتجددة.

لعل هذا الإيمان العميق بالاستمرار العربى هو الذى يعين الشاعرة ليلى علوش فى إحدى لحظات محنتها وإحساسها بالغربة ففى قصيدة «درب المودة» تنظر من نافذة سيارتها فى الأرض المحتلة فترى «الشجر المرهون» والأرض الحبيسة السليبة، ولكنها لا تستسلم للأحزان؛ لأنها تخترق ببصيرتها الأقنعة والدعاية والأصوات الحديثة؛ لتسمع صوت التاريخ العربى:

كل شىء عربى رغم تغيير اللسان
رغم كل الشاحنات، العربات «الرامزورات»
رغم كل اللافتات الخضر والزرق الهجينة
شجر الحور، وبيارات أجدادى الرزينة
كلها كانت - يمين الله - تضحك لى بود عربى.

إن عروبة شعر المقاومة الفلسطينى ليست أمرًا قاصرًا على موضوعاته السياسية الظاهرة (استقلال الجزائر - حرب عام ١٩٧٣م - الانتفاضات العربية المختلفة ضد الاستعمار) وهى موضوعات من اليسير الإحاطة بها ودراستها وتصنيفها، وإنما هى أمر كامن فى اللغة التى يستخدمها الشاعر، وفى الصورة التى يرسمها لنفسه، وفى إدراكه لدوره كإنسان وشاعر.

جماليات شعر المقاومة الفلسطينى

فى كلاسيكية محمود درويش «عاشق من فلسطين» يحتفى المحب بمحبوبته، يتأمل فيها وينظر إليها ويستبطنها، ثم يشدو باسمها فى الوديان، وهو فى حبه وغنائه عاشق صادق يرتل أغنيته بفخر واعتزاز أحيانا، وبحماس صوفى مفرط أحيانا أخرى، ولكن الشاعر الفلسطينى يعجز - فى كثير من الأحيان - عن أن يُبقى على المسافة بينه وبين موضوعه الشعرى الأساسى: فلسطين، فالشاعر راشد حسين - على سبيل المثال - فى قصيدة «إلى سحابة» تيقَّن من أنه لا جدوى من محاولة الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين فلسطين؛ ولذا فهو نفسه يصبح الأرض، أو على وجه الدقة، ما تبقى منها، ويتحول شعره إلى أرض وكروم وحقول وقمح وشجر:

أنا يا سحابة عمرى جبال الجليل
أنا صدر حيفا
وجبهة يافا.
أنا فى إنتظارك أصبح شِعرى ترابًا
وصار حقولاً
وأصبح قمحًا
وأضحى شجر
أنا كل ما ظل من أرضنا
أنا كل ما ظل مما عشقت
فجودى وجودى
وجودى مطر.

وفى قصيدة أخرى تُدعى «ساعة الصفر» نجد الموضوع الكامن المتواتر نفسه، أى موضوع العجز عن الاحتفاظ بالمسافة:

رسمت بلادى على صدر قلبى
وصرت لها أطلسًا
وصارت حليبا لشعرى.

ويصدُر أحمد حسين - أخو راشد الأصغر، فى قصيدته «الغناء البكاء» - عن الاستسلام نفسه لهذا الالتصاق الكامل بفلسطين، إذ يعلن أنه على الرغم من أنه الشاعر المغنى، إلا أنه هو نفسه يصبح الأغنية، وللتعبير عن هذا الوضع الفريد يلجأ الشاعر إلى مجموعة من الصور المتداخلة المركبة:

تعلّمتنى ! كيف دار الزمان
فصرت أنا النقش، أنت الحجر
وكنت كما تعلمين المغنى
وكنت
ولكن لماذا تظنين أنى بكيت
قديمًا قديمًا
فهل تسبق الكلمات الصور
إذن فاسمعينى، اسمعينى
غناء يعرّش فوق الدروب
إذا ما تذكرت صوتى انهمر.

ويحتفل عبد اللطيف عقل فى قصيدة «عن وجه واحد فقط» بوجود (أو ربما بحلول) فلسطين فى أفكاره وأشعاره وكيانه، ففى وسط الأكاذيب تلتصق به حبيبته التصاقًا كاملاً:

وأنت هنا جدائل شعرك العربى فى عينى
عيناك المبللتان بالأحزان،
ساكنتان فى ألمى وفى صمتى.

حينما يشرق وجه فلسطين على شعره فإن الماء يجرى وينبت العشب فى صحارى غربته وفى لغة شبه صوفية يصف الشاعر كيف يصبح أفقه غائم الأبعاد، وكيف تضحى الأشياء حرة، بل يتحرر الكون كله من يد الضرورة، ويصبح عالمه الصغير مثل الأيقونة يرقص فى بحر من الذهب، ويستمر الشاعر فى استخدام المصطلح نفسه لوصف هذا الحلول الفلسطينى، إذ يصبح كيانًا عامرًا بالحب، قديسًا تخلَّص من عذاب الجسد ومن أى أثر للقلق الدنيوى:

obeikandl.com

أصير وأنت فى لغتى
كيانًا عامرًا بالحب، قديسًا،
فلا جسدى يعذبنى، ولا قلقى
وأغدو شاعرًا خلصت قصائده
من الإحساس بالتعب

وكلما حاول الكتابة عنها أتته جوقة الأطفال لتخلص أشعاره من الخوف ومن قسوة الكلمات:

وتحذف من كيان الشعر كل ملامح الغضب
أعدت توازن الأشياء،
صار الليل ليس الليل، جاء شتاء هذا العام
مرصودًا على شفتيك إبريقًا من العنب

ولكن هذا الامتلاء الصوفى ليس خاليًا من المعنى إذ نكتشف بعد قليل أنه امتلاء تاريخى، فليله العطشان يحبل بالثوار والأمطار والأطفال والسحب إن موضوع الغناء والشعر متجذر فى إنسانيته وفى عروبته وفى صلابته وصرامته.

وكما لاحظنا يطرى المنشد محبوبته؛ لأنها أعادت التوازن للأشياء، وهو محق فى هذا، فقصيدته على الرغم من أنها تحطم الحدود بين فلسطين والشعر، إلا أن تحطُّم الحدود إن هو إلا تعبير عن زواج موفق وسعيد بين المنشد وموضوع النشيد، وما قصيدة عبد اللطيف عقل التى يسودها وجه المحبة القدسى سوى أنشودة الزفاف، ولكن ليس هذا هو الحال دائمًا فى قصائد المقاومة فالشاعر - فى قصيدة وليد الهليس « مى وأشياء بدائية أخرى » - يشكو ويتألم من الكلمات:

اللغة تحاصرنى كى لا أصل إليك
وجوه العسكر
وسماسرة البشر

إن الكلمات القاصرة تعجز عن الإفصاح عما يعتمل فى قلبه؛ ولذا فاللغة حاجز فى طريقه وليست وسيلة للوصول، ومن هنا إحساسه بالإحباط، وتعالج قصيدة أحمد حسين «الغناء البكاء» القضية نفسها، وإن كان بطريقة أقل درامية، إذ يتساءل الشاعر عن حدود اللغة وطبيعتها، ويتعجب متسائلاً عما إذا كانت الكلمات تسبق الصور، أو- إن أردنا تفسير تلك الكلمات - عما إذا كان المضمون يسبق الشكل، ويوجد منفصلاً عنه، ولعل هذا هو السؤال الجوهرى الذى تدور حوله جماليات فن المقاومة وفن الثورة عامةً فعلاقة الفن الثورى (الذى يحترم الشكل والمقاييس الفنية والقيم الجمالية مثل الاتزان والتناسق) بالثورة (التى لا تحترم الشكل أو الحدود أو قيم الثبات والاتزان لانشغالها بتغيير الواقع) علاقة مركبة، بل غير مستقرة والسؤال يفرض نفسه فرضًا علينا، شئنا أم أبينا، بسبب طبيعة وجودنا الإنسانى: فالبنى والأنساق اللغوية تتسم بقدر من الثبات لا تتسم به الأنساق والأنظمة الاجتماعية والسياسية، فالصحفى العربى الذى يعالج شتى المشاكل الاجتماعية فى عصره يكتب ويتحدث بلغة هى فى جوهرها لغة امرئ القيس، على الرغم من أنه يكتب عن قضايا اجتماعية ويعيش داخل نظام اجتماعى يختلفان شكلاً ومضمونا عن تلك القضايا التى عبَّر عنها شاعرنا الجاهلى الفحل، وعن تلك النظم التى عاش فيها. إن العلاقة بين البناءين الفوقى والتحتى - إن شئنا استخدام المصطلح الشائع - ليست بالبساطة التى يتصورها الكثيرون؛ لأن البناء الفوقى يدور فى فلك بُعد زمانى مختلف عن ذلك الذى يدور فيه البناء التحتى.

بعد هذه الملاحظات العامة القصيرة يمكننا القول بأن الشاعر الثورى العربى ينطلق من رؤية مركبة تفترض الانفصال النسبى للشكل عن المضمون، وكما هو معروف تفترض الصورة المجازية العضوية للعمل الفنى (أى تصوُّر العمل الفنى سواء كان قصيدة أم لوحة زيتية على أنه يشبه النبات أو الكائن الحى) تلاحم الشكل بالمضمون، حتى أن الواحد لا هوية ولا وجود له دون الثانى وتبنِّى مثل هذا التصور العضوى للعمل الفنى أمر عسير - إن لم يكن مستحيلاً - بالنسبة للفنان الثورى، إذ إن الصورة المجازية العضوية تفترض أن ثمة توازن بين الشكل والمضمون، وهو توازن يجده الفنان الثورى غريبًا عليه أليس هو المنادى بالتغيير؟ وألا يمارس هو نفسه فى كل لحظة من لحظات حياته الإحساس بالهوة العميقة التى تفصل الرؤية التى يحملها فى قلبه وعقله عن الواقع الذى يخبره كل يوم؟ بل إنه بغير شك يجد أن الأشكال واللغة المتاحة له قد تكون قادرة على الإفصاح عن المواقف والأوضاع السائدة، ولكنها عاجزة - إلى حدٍّ

كبير - عن التعبير عن الواقع المستقبلى الذى يدعوله ويبشر به؛ ولذا ألا يجد نفسه دائم البحث عن كلمات جديدة، دائم التجريب للوصول لأشكال جديدة؟ هذا هو الموضوع الأساسى فى قصيدة محمود درويش «الورد والقاموس»، حيث يرفض الشاعر الموت المتمثل فى الوضع القائم ومصطلحاته وصوره التقليدية، ويبحث عن كلمات وأناشيد جديدة، فالحروف والكلمات -على حد قوله- بليدة ميتة، بل غير حقيقية كالورد الذى ينبت فى القاموس، إذ إن الكلمات الحية الحقيقية - تماما مثل الورد الأحمر -رمز الحياة المتفجرة المتفتحة - ليست مجرد بنًى عضوية منغلقة على نفسها، وإنما هى بنًى قد يكون لها استقلالها، إلا أنها مرتبطة ومتجذرة فى حقيقة خارجية تقع خارج إطار الذات:

ينبت الورد على ساعد فلاح، وفى قبضة عامل
ينبت الورد على جُرح مقاتل
وعلى جبهة صخر

ويربط «سميح القاسم» فى قصيدته «إلى نجيب محفوظ» بين الشكل المتكلس (الأوراق المصقولة - الحبر الغالى - الأقلام الفضية - أبراج العاج) والأمر الواقع التافه المتسطح ويقف هذا على النقيض من الواقع الحى النابض الذى يرمز له الشاعر بالبئر العذراء الذى يعطى الماء أبدًا، ولكنه لا يفقد بكارته أبدًا، وهو يميز بين نوعين من الكتابة: نوع حى متوجه للواقع، ونوع آخر ميت متوجه لذاته أو للتراث الأدبى:

أكتب عن شحذ الهمة
أكتب عن أحلام الأمة
طوبى للحرف الشامخ فى الليل منارة
والعار لأبراج العاج المنهارة،
وسبايا النقلاء.

ولكن هذا التمرد على الأشكال القديمة الميتة إن هو إلا مرحلة أولى من مراحل التمرد ضد الشكل، إذ إننا نلاحظ أن تمرد الشاعر الثائر قد يأخذ شكلاً متطرفًا، فيصبح تمردًا على أية حدود أو قيود (وعلى فكرة الشكل نفسها) كما يفعل كمال ناصر فى قصيدة «موناليزا»:

عيناك تتبعاننى وتعدوان خلفى
تطاردانني، وتلحقان بى،
تؤرقاننى، وتضرمان خوفى
وتسرقان النوم من جفونى،
وتهجعان فى جفونى،
وتحرقان لى جبينى
تستجديان عطفى
كأنما تستجديان حتفى !
موناليزا. موناليزا
عيناك من أنت؟ ومن تكونين؟
تكلمى. أخبرينى.
أكاد فى شكى وفى ظنونى
أغار من يقينى.
أحس موت الناس والزمان فى حياتى
تعانقت عقارب الثوانى
وشدَّنى
كما نما له من وجده يداه
تكلمى. تكلمى. وأخبرينى.
هل جئت فى أوانى.
هل أنت فى عينيك تتبعانى وتلحقان بى.
وتعدوان خلفى
تستجديان حتفى
وتحرقان فى وله جبينى
تكلمى. وأخبرينى
موناليزا. أتيت حاملاً شجونى
على شراع من رؤى جنونى

obeikandl.com

محملاً بالطيبِ بالأشواقِ بالحنين.
فاحتوينى..
بحيرتان تسبحان فى دوامة الخلود والعدم
بحيرتان كالسماء اخضوضرت بها النعم
تستقبلان كل يوم شاعرًا، وتشهقان بالألم
يطل منها الحرمان لهفةً. ويصرخ السأم.
موناليزا. موناليزا.
أنا رجعت فاخرجى من الإطار
تمردى على متحفك الغريق
لأنت أشهى أن يضمها لصدره جدار
فحطمى الجدار نشوةً إلىَّ واعبرى الجدار.
أما سئمت الانتظار؟
موناليزا. موناليزا .
أنا طويت خلفك القفار والبحار
عيناك تتبعاننى، وتعدوان خلفى
وتُلهمان حرفى
عيناك أول النهار
تمزقان فى دمى الإسار
وتكبحان فى أعنَّتى الفرار
عيناك تضرمان فى حقيقتى السوداء غايتى
عيناك تدعواننى. رجعت، فاحرقى جبينى
أتيت حاملاً شجونى.
على شراع من رؤى جنونى
محملاً بالغيب والأشواق والحنينِ.
أتيت. فاحتوينى.

obeikandl.com

ينظر القائد والشاعر الثورى إلى صورة الموناليزا فى المتحف، واقفة داخل إطارها فى ثبات رهيب، تبتسم ابتسامتها التى لا يسبر لها غور، دون أى اكتراث بمسار التاريخ؛ ولذا فعيناها تتبعاه وتعدو خلفه بل تطارده وتحرق له جبينه وتستجدى عطفه كأنها تستجدى حتفه، وحينما ينظر لها تجتاحه موجة هائلة من الأسئلة، وتتملكه مشاعر قوية جامحة: إن الموناليزا تجسد نوعًا من اللازمنية والسكون يفتقدهما كثورى دائم الحركة، ولكنه فى الوقت نفسه يعرف قيمتها كشاعر، وزمنها السرمدى البارد يذكره بزمنه التاريخى الساخن وهكذا يتذبذب الشاعر بين ولاءيه، وهو تذبذب يتضح فى كلمات القصيدة وصورها:

بحيرتان تسبحان فى دوامة الخلود والعدم
بحيرتان كالسماء اخضوضرت بها النعم
تستقبلان كل يوم شاعرًا، وتشهقان بالألم
يطل منها الحرمان لهفةً ويصرخ السأم
موناليزا موناليزا
أنا رجعت فاخرجى من الإطار

إن الشاعر يطلب من الموناليزا أن تحطم إطارها لتلحق به، إلا أنه يسألها فى الوقت نفسه أن تأخذه إليها هذا التذبذب بين القطبين المتعارضين (السكون والحركة - السرمدية والتاريخ - الشكل والمضمون - الثورة والجمال) يفسر وجود نوعين متناقضين من الكلمات والصور، كما هو واضح فى صورة «دوامة الخلود والعدم» إن الثورى ضائق أشد الضيق بحدود الشكل، إلا أن الشاعر يعرف تمام المعرفة مدى أهميتها، فهى وحدها التى تمنح شعره الجمال وربما الخلود.

ولعل من أجمل القصائد التى تعالج هذا الموضوع قصيدة سميح القاسم «النار الدائمة» تبدأ القصيدة بالشاعر باحثًا عن شىء جوهرى ثابت، فيتشرد فى بقاع الأرض ويعاشر كل نساء الشعوب، ويعود من رحلته وترحاله يبشر العالمين بأن فلسطين هى كل النساء، وحينما يتوصل الشاعر إلى هذه الحقيقة يسأل نفسه: لماذا يتوجه لها ويعود دائمًا؟ لماذا يستسلم لها تمامًا؟ والصور المستخدمة فى الجزء (الثانى) تتحدث عن عالم بلا حدود أو قيود، عالم يندمج فيه المحب بمن يحب ويهرب من قيود الشكل التقليدى إلى ثراء الواقع وديناميته، ولا تحدده فى

الحركة الثالثة والأخيرة من القصيدة وتبدأ اللغة نفسها (رمز الشكل وأداته) فى التآكل، وبدلاً من الشعر أو النثر يستخدم الشاعر لغة لها إيقاع كونى بدائى يتكون من أفعال فى الماضى (تنتهى كلها بحرف التاء) بدون كلمات أو حروف تربط بين الفعل والآخر، وإن وُجدت فهى ضعيفة وواهية، الأمر الذى يجعل هذه اللغة أقرب إلى دقات القلب الإنسانى منها إلى أى إيقاع معروف:

بين يديك وُلِدتُ وبين يديك نشأتُ وبين يديك قُتلت وعُدت بُعثتُ وعشتُ ورُحتُ وجئتُ وكنت وصرت وثُرت، وبين يديك قرأت كتبت جهلت فهمت، وبين يديك سَألت، وبين يديك أجبت وحِرت وطِرت وغِبت وقمت، وبين يديك سَكنت وضِعت، وبين يديك رَبحت، وبين - خسرت - يديك - لمست وذقت يديك - حَلمت وجعت وبين يديك بكيت، وبين - ضحكت - يديك - ملكت فقدت، وبين - سقطت - يديك - وعدت نهضت وعُدت سقطت ومت وعُدت بُعثت وكنت وصرت.

البناء اللغوى فى بداية المقطع يخضع بشكل عام لقوانين اللغة ويشبه الأنساق اللغوية المتعارف عليها، إلا أن اللغة فى نهاية المقطع تبدأ فى التآكل التام، وتتحطم الحدود كليةً، ويتحدث الشاعر فى لغة هى فى جوهرها « لا لغة » وكما هو متوقع تنتهى القصيدة دون خاتمة، لاستحالة أن يكون للقصيدة بداية ووسط ونهاية إلا فى إطار تقبُّل مفهوم الشكل وحدوده:

خاتمة؟
لا خاتمة !
حاولت، ولكن عبثًا
أنا وقود دائمٌ
وأنت نارى الدائمة !

هذه الثورة على الشكل، وهذا التوق إلى الفعل الذى يغيِّر العالم، والذى لا يمكن أن تضمه الكلمات أو تحتويه الصور، يفسران موضوعًا أساسيًّا متواترًا آخر فى شعر المقاومة، أعنى موضوع الشاعر المحارب، والشاعر الشهيد. إن الشكل الحقيقى الكامل والجمال الحق لا يظهران عن طريق الكلمات، وإنما يظهران حينما يصبح الإنسان تجسيدًا لكلمته، أى أن يصبح شهيدًا،

ويبدو أن هذا ما تحاول أن تنقله قصيدة معين بسيسو « لا »، حيث نجد أن الشهيد نفسه هو كلمة الرفض النهائية، فهو يموت بعيدًا عن الأضواء، ميتةً تتجاوز الحروف والكلمات:

آه عليه، لا بلاغ، ولا جنازة خرساء
لا قصيدة تنوح لا وتر

يقف الشهيد شامخًا كجدار بيت فى غزة؛ لأنه اكتسب لنفسه كمال الشكل وثباته، هذا الكمال وهذا الثبات اللذان عذبا وجدان كمال ناصر حينما رأى الموناليزا الساحرة الصامتة، ونقابل الشهيد نفسه فى قصيدة معين بسيسو « جنديًّا كان الله وراء متاريس دمشق »، حيث يقف الشهيد وراء الضوء والصوت؛ لأن فعله البطولى الفاضل كافٍ كل الكفاية:

كان يموت بصمت
ما كان بيده كاميرا، وعلى فمه
ما كان مكبر صوت،
كان يموت وراء خطوط الضوء،
وراء خطوط الصوت

وبدلاً من يد الشاعر التى تخط الكلمات الثورية، وبدلاً من قلبه الذى يخفق بالحلم الثورى نجد أن هذا الشهيد نفسه يتحول إلى الكلمة الحلم:

قلبى قنبلة لدمشق
وأصابع كفى العشرة
عشر رصاصات لدمشق

أشار محمود درويش فى « عاشق من فلسطين » إلى الشاعر المحارب كأحد أشكال التعبير عن انفتاح الشكل على الحياة والتاريخ، تمامًا كما تحدث بسيسو عن الشهيد الذى يُعد استشهاده الشكل الوحيد الكامل، وتوفيق زياد، الشاعر عمدة الناصرة، مَثَل حى للنموذج الأول، فهو شاعر لا يمكن أن نقرأ قصائده بمعزل عن حياته السياسية اليومية؛ ولذا فنحن إذا ما حاولنا تقييم شعره بمقاييس فنية أو جمالية محض فإننا قد نجده متسمًا بقليل أو كثير

من المبالغة، ولكننا إذا ما وضعنا شعره فى سياق حياته اليومية الواقعية فإننا سنجد أن الشعر تعبير دقيق عن الحياة الثورية المعاشة ففى إحدى غنائياته، تتماوج الكلمات فى رومانسية جسورة:

أنا بالورد والحلوى
وكل الحب أنتظر
وأرقب هبة الريح التى
تأتى من الشرق
لعل على جناح جناحها
يأتى لنا خبر
لعله ذات يوم يهتف النهر
« تنفس أهلك الغياب
يا مصلوب قد عبروا ».

إن القصيدة نابعة من إيمان حقيقى بحتمية الانتصار؛ ولذا فرغم الدماء النازفة إلا أن القصيدة تتخطى لحظة الهزيمة الحاضرة لتصل إلى لحظة الانتصار المقبلة، وهذا الإيمان هو الذى يساند توفيق زياد فى حياته اليومية، وهو الذى يزوده بالمقدرة على الاستمرار والنضال؛ ولذا يطرح السؤال نفسه، كيف يتأتى لنا أن نتهم شاعرًا بالمبالغة، إذا ما كان على استعداد دائم أن يدخل النار كأنه قديس صابر مبتسم؟

أما بالنسبة للنموذج الثانى - الشاعر الشهيد - فيمكننى القول إنه حسب علمى لا توجد ثورة أخرى استشهد من أجلها هذا العدد من الشعراء، ويمكننا أن نذكر فى هذا المضمار عبد الرحيم محمود وكمال ناصر وغسان كنفانى: الشاعر الرسام الفيلسوف القاص، وقبل كل شىء المقاتل، وواحد من أهم قادة الثورة الفلسطينية.

هذه إذن بعض القضايا المتعلقة بجماليات شعر الثورة والمقاومة، ويجدر بالقارئ أن يضعها فى اعتباره حينما يقرأ الأعمال الأدبية التى كتبت داخل هذا الإطار، ونحن نقرر هذا لا من قبيل الاعتذار لهذا الأدب، فهو أدب عظيم يقف على قدميه راسخًا شامخًا لا يحتاج إلى

obeikandl.com

اعتذار أو معتذرين، وإنما نذكر هذا؛ لأن من المستحسن أن يحدد القارئ توقعاته تجاه هذا النوع من الأدب، وتجاه الشكل الذى يتخذه.

فى المراثى الفلسطينية

يتوقع الناقد الأدبى أن يكون شعر المقاومة الفلسطينية شعرًا متفائلاً، وهو محق فى توقعاته، إذ إن المقاومة تنطلق من الإيمان بأن لحظة الهيمنة الصهيونية لحظة عابرة، وأن الكيان الصهيونى الاستيطانى كيان مغروس ليس له مستقبل - رغم كل إنجازاته وانتصاراته. والدراسة المتأنية لكثير من نصوص المقاومة ستؤيد توقعات الناقد، ولكن إذا كانت اللحظة المظلمة عابرة، فهى لا تمرُّ إلا بعد أن تترك الجراح، ومهما استلهمنا المستقبل، مهما تأملنا فيه، تظل لحظة المأساة حقيقية، ومن هنا كانت المراثى.

والمرثية الفلسطينية هى القصيدة التى يتأمل فيها الشاعر الفلسطينى طبيعة المأساة الفلسطينية والجرح الفلسطينى، وإذا ما ذكرت المأساة وذكر الجرح، فإن المرء يتذكر فى التو مذبحتى دير ياسين وكفر قاسم (الأولى ارتكبتها إحدى العصابات الصهيونية بقيادة مناحم بيجين قبل إعلان الدولة، والثانية ارتكبها بعض أفراد الجيش الإسرائيلى، أى أن المذبحة الأولى من قبيل الإرهاب غير المنظم غير المؤسسى، أما الثانية فهى تندرج تحت قائمة الإرهاب المنظم الذى يتم تحت رعاية الدولة) وثمة عدة قصائد تعالج هذا الموضوع من جميع نواحيه.

من الواضح البين أن الشعراء يبذلون قصارى جهدهم فى أن يفرضوا حدودًا على الحزن الأصم المصمت من أجل الذات حتى لا يسقطوا فى العاطفية المبتذلة، ففى قصيدة سميح القاسم «كفر قاسم» يرى الشاعر حزنه الفلسطينى وقد عرى تمامًا من كل الطقوس والأشكال التى ابتدعها الإنسان ليتعامل مع ظاهرة الموت مباشرةً، فكأن لا مجال للدموع والأحزان، ولا مجال إلا لقبول حقيقة الموت والاستشهاد:

لا نُصب.. لا زهرة.. لا تذكار
لا بيت شِعر.. لا ستار
لا خرقة مخضوبة بالدم من قميصٍ
كان على إخوتنا الأبرار

لا حَجَر خُطت به أسماؤهم
لا شيء.. يا للعار!
أشباحهم ما برحت تدور
تنقص فى كفر قاسم القبور.

وقد حذف الرقيب الإسرائيلى الأسطر الثمانية الأخيرة من القصيدة؛ ولذا فعلينا أن نتعامل مع القصيدة التى أمامنا باعتبارها العمل الكامل، وبخاصة الشاعر قد قبل نشرها كما هى فى البيتين الأخيرين لا يبقى سوى الجرح الفلسطينى المجرد، وأشباح الشهداء بعد أن عُروا من الطقوس والأشكال.

والصورة هنا تترجم بشكل درامى ومحدد إحساس الضياع، والاحتجاج على الإرهاب الذى يلاحق الفلسطينيين فى حياتهم وبعد مماتهم، ولعل الرقيب الإسرائيلى بمحاولته القضاء على هذه المرثية قد برهن بشكل عملى على أن القصيدة صادقة صدقًا فنيًّا وواقعيًّا فى آنٍ واحد.

ويحاول سالم جبران فى قصيدته المعنونة « لاجئ » أن يُعرِّف حزنه ويتفهم حدوده:

تَعبر الشمس الحدود
دون أن يُطلق فى جبهتها النار الجنود
ويغنى بلبل الدوح ضحى، فى طولكرم،
ومساءً
يتعشى وينام
بسلام
مع أطيار كيبوتسات اليهود.
.. وحمار ضائع
يرعى بخط النار
يرعى فى سلام
دون أن يُطلق فى جبهته النار الجنود،
وأنا، إنسانك اللاجئ

.. يا أرض بلادى-
بين عينى وآفاقك أسوار الحدود.

يستخدم الشاعر صورة واحدة وحسب واضحة الحدود والمعالم، صورة الحدود المنفتحة على كل عناصر الطبيعة سواء كانت الشمس أم الليل، والتى تسمح للحيوان الأعجم بأن يسير فى طريقه دون أن تعترضه، ولكنها مع هذا مسدودة دونه هو الإنسان، ابن الأرض.

ومن الملاحظ أن ثمة نمطًا متكررًا، وهو أنه حتى فى لحظة استكشاف الحزن يتذكر الشاعر، ويذكرنا نحن القراء، بعالم الحرية والإمكانات أو عالم البراءة الذى قُضى عليه ففى قصيدة « مدينتى الحزينة » تنخرط الشاعرة فدوى طوقان فى البكاء والرثاء، ولكنها فى الوقت نفسه تشير المرة تلو الأخرى لعالم الأطفال والأغانى:

اختفت الأطفال والأغانى
لا ظل، لا صدى
والحزن فى مدينتى يدب عاريًا
مخضب الخطى.

وعلى الرغم من أن ذكر الأطفال والأغانى قد جاء فى سياق الرثاء والبكاء، إلا أنه مع هذا يذكرنا بعالم الإمكانات والبراءة الذى ذبح، ثم تختم الشاعرة القصيدة بالسؤال عن الغلال والثمار:

أواه يا مدينتى الصامتة الحزينة !
أهكذا فى موسم القطاف
تحترق الغلال والثمار؟

والسؤال هنا قد يكون اعترافًا بحقيقة المأساة، ولكنه أيضًا رفض هادئ للاستسلام للحزن.

وفى القصيدة التى يرثى فيها راشد حسين مدينته « يافا »، يرى الشاعر أن مدينته التى كانت مرة حديقة غناء أمست الآن محششة، مكان لا تنبت فيه الورود وإنما تُحرَق فيه

النباتات، وهى التى كانت أشجارها رجال، أصبحت الآن حبلى بالذباب والضجر وحسب، إن مدينة الحياة قد أمست مدينة الموت:

مدافن الحشيش فى يافا توزع الخدر
والطرق العِجاف حُبلى بالذباب والضجر
وقلب يافا صامت أغلقه حجر
وفى شوارع السَّما جنازةُ القمر
يافا بلا قلب إذن؟ يافا بلا قمر؟
يافا دم على حجر؟

والصورة الأخيرة فى القصيدة من أدق الصور التى تنقل الإحساس بالحياة التى توقفت، فالدم الذى يجرى داخل العروق، يقف هنا خارجها على الحجر، وهكذا تحوَّل الإنسان إلى ما يشبه الجماد، وبهذا تكون هذه الصورة - فى واقع الأمر - صدى لصورة القلب الذى توقف عن النبض وأغلقه الحجر، وصورة المدينة التى أمست لا قلب لها ولا قمر، مجرد أسوار وأحجار.

ولكن على الرغم من هذه الصور الأساسية السلبية، إلا أن هذا الشاعر يتذكر الروابط الكونية التى تربطه بمدينته، فهو يعرف مثلاً أنه يرضع حليب البرتقال من ثديها، كما أنه يدفن النجوم، رمز الحياة، فى رحم الرمال والأشجار والجدران ولعل اختيار توفيق زياد جذع زيتونة، رمز النبات والخصوبة فى آن واحد، ليحفر عليها سجل عذابه وسفر مأساته، تكرار للنمط الفنى نفسه، تذكَّر الحياة والتجدد حتى بعد أن يهوى سيف الجلاد:

لكى أذكر
سأبقى قائمًا أحفر
جميع فصول مأساتى
وكل مراحل النكبة
من الحبة
إلى القبة
على زيتونة

فى ساحة
الدار!

أما الشاعر الفلسطينى نزيه خير فقد كتب قصيدة مبهمة، تحوم فى خيال قارئها، لا تبرحه ولكنها - مع هذا - ترفض أن تبوح بكل معناها، أعنى قصيدة «الركض وراء حصان طروادة» يصف الشاعر بدقة متناهية عالم الطفولة، عالم وحدة الوجود الذى تتداخل فيه معالم الأشياء:

يوم كبرت على عشق القاف النصراوية
كنت صغيرًا مثل فراشات الضوء
أركض فى الغربة يا شيخى
خلف زهور البرقوق
ولكن عالم البراءة هذا مجرد نقطة فقدت، وعالم نحلم به:
حين صُلبت على وتر القاف النصراوية
عزّ على الصمت
كان بودى أن أكتب شيئًا بالحنّاء
قبل رحيل خطاهم صوب الشرق
كان بودى
أن أدلب أرضًا وزمانًا وسماء
كى ترجع يا شيخى طفلاً
يدرج فى ساحة عين العذراء

هل الرثاء هنا لعالم ما قبل النكبة وما قبل الرحيل صوب الشرق؟ مهما كان المعنى، فالحزن لا ينفى عالم البراءة، وإنما يذكرنا به.

يتبنى محمود درويش فى قصيدته «القتيل رقم ١٨» إستراتيجية تذكُّر الماضى الأخضر الحى ومقارنته بالحاضر العقيم الميت حتى يتخلص من قبضته، تبدأ القصيدة بانفجار ألوان الحياة:

غابة الزيتون كانت مرة خضراء

كانت والسماء
غابة زرقاء كانت يا حبيبى

ولكن المكان «هناك» والزمان هو «الماضى»؛ ولذا تتكرر كلمة «كانت» وكأنها إيقاع غريب يحذرنا من الاحتفاء الشديد بالحياة، وتنتهى المقطوعة الأولى بتساؤل عن سبب التغير الذى طرأ، وهو سؤال يوحى بحزن عميق، بعد هذا يأتى وصف حادثة القتل، إلا أنه عارٍ من الألوان الحية، وكأنه فيلم وثائقى أبيض وأسود، ينقلنا من عالم الطبيعة والحياة إلى عالم منظم منغلق ميت (الغابة مقابل منعطف الدرب - الطبيعة مقابل السيارة - صخب الألوان مقابل هدوء القتلة):

أوقفوا سيارة العمال فى منعطف الدرب
كانوا هادئين
أدارونا إلى الشرق كانوا هادئين

ولكن - وكأن الشاعر غير قادر على نسيان الحياة والألوان - يعود المصطلح الرومانتيكى مرةً أخرى ويعود مهرجان اللون:

كان قلبى مرة عصفورة زرقاء يا عُش حبيبى
ومناديلك عندى، كلها بيضاء، كانت يا حبيبى

إلا أن التساؤل يعود مرة أخرى، فيعود بعده الفيلم الوثائقى البارد، وبعد أن رسم لنا الشاعر معالم العالمين المتصارعين تأخذنا القصيدة للمنظر الأساسى، وهو منظر رومانسى تقليدى - حبيب يأتى لحبيبته:

لك منى كل شىء
لك ظل لك ضوء
خاتم العُرس، وما شئت
وحاكورة زيتون وتين
وسآتيك كما فى كل ليلة
أدخل الشباك، فى الحلم، وأرمى لك فُلة

بعد هذا الإغراق فى الرومانسية يرتطم العالمان لأول مرة، إذ نعرف أن «الحلم» ليس مجرد صورة مجازية رومانسية تقليدية، وإنما هو حقيقة غير رومانسية غير تقليدية، فذلك المحب الولهان الذى يتحرك فى عالم الطبيعة الرحب قد ابتلعه العالم الذى لا لون له:

لا تلمنى إن تأخرت قليلاً
إنهم قد أوقفونى

عند منعطف الدرب مع خمسين ضحية أخرى، وما بطلنا الرومانسى سوى الضحية رقم ١٨.

وثمة قصيدة أخرى لمحمود درويش «الرجل ذو الظل الأخضر (إلى ذكرى جمال عبد الناصر)» نلاحظ فيها تكرار النمط نفسه: الابتعاد عن الحزن من أجل الذات، ومحاولة خلع نوع من النسبية على لحظة الفقدان عن طريق تذكُّر الماضى العظيم باعتباره مجال الإنجازات المجيدة والمستقبل باعتباره مجال العمل الحر.

نعيش معك
نسير معك
نجوع معك
وحين تموت
نحاول ألا نموت معك !

ولكن،
لماذا تموت بعيدًا عن الماء
والنيل ملء يديك؟
لماذا تموت بعيدًا عن البرق
والبرق فى شفتيك؟
وأنت وعدت القبائل
برحلة صيف فى الجاهلية
وأنت وعدت السلاسل

obeikandl.com

بنار الزنود القوية
وأنت وعدت المقاتل
بمعركة تُرجع القادسية
نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع
تلو
زوابع.

نرى صدرك الآن متراس ثائر
ولافتة للشوارع
نراك
نراك
نراك.
طويلاً
كسنبلة فى الصعيد
جميلاً
كمصنع صهر الحديد
وحُرًّا
كنافذة فى قطار بعيد

ولست نبيًّا،
ولكن ظلك أخضر
أتذكر؟
كيف جعلت ملامح وجهى
وكيف جعلت جبينى
وكيف جعلت اغترابى وموتى

obeikandl.com

أخضر
أخضر
أخضر.

أتذكر وجهى القديم؟
لقد كان وجهى يحنّط فى متحف إنجليزى
ويسقط فى الجامع الأموى
متى يا رفيقى؟
متى يا عزيزى؟
متى نشترى صيدلية
بجرح الحسين. ومجد أميه
ونبعث فى سد أسوان خبزًا وماءً
ومليون كيلووط من الكهرباء؟
أتذكر
كانت حضارتنا بدويًّا جميلاً
يحاول أن يدرس الكيمياء
ويحلم تحت ظلال النخيل
بطائرة. وبعشر نساء
ولست نبيًّا
ولكن ظلك أخضر.

نعيش معك
نسير معك
نجوع معك
حين تموت
نحاول ألا نموت معك !

obeikandi.com

ففوق ضريحك ينبت قمح جديد
وينزل ماءٌ جديد
وأنت ترانا
نسير
نسير
نسير.

القصيدة مليئة بالإشارات للتاريخ العربى القديم والحديث، ولكثير من أحداثه المهمة، مثل معركة القادسية والسد العالى، كمحاولة لتجاوز لحظة الحزن.

والصورة التى يقدمها الشاعر للتاريخ العربى ليست صورة عاطفية أو ذهنية، وإنما هى صورة مركبة، فهو تاريخ حقيقى غير أسطورى فيه الأمجاد العربية، ولكنه يتضمن أيضًا عديدًا من السلبيات، فواقعنا جاهلية يتحكم فيها كثير من الأساطير أو الأوهام والأحلام:

كانت حضارتنا بدويًّا جميلاً
يحاول أن يدرس الكيمياء
يحلم تحت ظلال النخيل
بطائرة ويعشر نساء

هذه إذن خلفية عبد الناصر الحقيقية، يقف أمامها بخصوصيته وبطولته، طويلا جميلاً حرًّا، ولكن خصوصيته نفسها تمتزج بالتاريخ العربى وتكتسب منه الحياة، فعبد الناصر:

طويلاً
كسنبلة فى الصعيد
جميلاً
كمصنع صهر الحديد
وحُرًّا
كنافذة فى قطار بعيد

وبناء الصور فى القصيدة، بما يوحى به من مزج للإنجازات الشخصية بالحقيقة التاريخية الجماعية، يتضمن فى داخله حسمًا لمشكلة المرثية، ويشير إلى طريقة التغلب على الحزن، فقد مات عبد الناصر، وبموته انتهى الحلم، ولكن نهايته ليست نهايتنا، وعلى الرغم من موته فإن ظله أخضر وفوق ضريحه ينبت قمح جديد.

ولأن الشاعر (والقارئ معه) لم ينغمس فى الأحزان، وإنما تفهَّمها، ولم يسقط فى لحظة الفقدان، وإنما تخطاها، لا تنتهى المرثية بالمارش الجنائزى، وإنما بقمح جديد ينبت فوق ضريح الزعيم، ومطر جديد ينزل، ومسار التاريخ العربى، والقصيدة بهذا مرثية فلسطينية نماذجية يواجه الشاعر فيها أحزانه، دون أن ينسى انتصارات الماضى وإمكانات المستقبل.

وتجاوز المأساة هو فى نهاية الأمر تجاوز للأمر الواقع وسطح المادة فى قصيدة « أحمد الزعتر» لمحمود درويش، يقول الشاعر:

أنا أحمد العربى
فليأت الحصار
أنا حدود النار
فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
وأنا أحاصركم.

فى القصيدة نفسها يقول المقاتل/المحاصر/الشهيد:

يدى
أحاديث الزهور وقنبلة
مرفوعة كالواجب اليومى ضد المرحلة
وأقول لا
وأقول لا

ونجد التحول نفسه فى قصيدة ليلى علوش « درب المودة »:

رغم كل الكشط والتنسيق واللحن الحضارى المعاصر
والدعايات التى تصفع الوجه المسافر

وبحار الضوء والتكنولوچيا
والمزامير الكثيرة
والمسامير الكثيرة
والمشاوير الكثيرة
ظلت الأرض تزغرد ويودٌّ عربى!

ثمة نمط متكرر فى قصائد المقاومة الفلسطينية: واقع ظالم يحدق بالمقاتل، ولكنه يتجاوزه فينهض ويقاتل فينتصر وينكسر، ولكنه لا يستسلم قط، وهذه قصة الشعب الفلسطينى عبر تاريخ مواجهته مع الاستعمار الإنجليزى والصهيونى والأمريكى.

والسؤال هو: كيف يتجاوز هذا الشعب واقعه وظروفه؟ كيف يخرج من مخيمات اللاجئين كل تلك الأغانى والألوان، وكل هؤلاء المقاتلين والشهداء؟ ما الذى يجعلهم يتماسكون، وما الذى يشد أزرهم؟ ما الذى يجعل الأطفال - وهم بعد فى عمر الزهور - يذهبون لإلقاء الحجارة على العدو؟ ما الذى يجعل هذا الشاب، يذهب إلى أمه - بعد أن يكون قد توضأ - ليخبرها أنه سيذهب للقتال، وربما الاستشهاد، فلا تعترض ولا تمانع، بل تقدم من أبنائها الشهيد تلو الآخر؟

لا يمكن أن نجد تفسيرًا ماديًّا (حتى لو كان جدليًّا) لهذه الظاهرة، فمثل هذه القوة ومثل هذه المقدرة على التجاوز لا يمكن أن تستند إلى الحسابات الرشيدة أو إلى شواهد مادية توجد فى عالم الحواس الخمس، لا بد أن نبحث عن شىء وراء السطح، وراء المعطى المادى يقول درويش فى قصيدة « طوبى لشىء لم يصل »:

أفلست الحواس وحاسة الدم أينعت فيهم
وقادتهم إلى الوجه البعيد

إن « حاسة الدم » ليست ضمن الحواس الخمس، فسقف الحواس الخمس هو العالم المادى، أما حاسة الدم فهى تتحرك فى عالم ما وراء المادة، وما وراء الطبيعة، ولذا فإن درويش يقول فى القصيدة نفسها:

الحلم أصدق دائمًا، لا فرق بين الحلم

والوطن المرابط خلفه
والحلم أصدق دائمًا، لا فرق بين الحلم
والجسد المخبأ فى شظية
والحلم أكثر واقعية.

الممكن أهم من القائم، والكامن أهم من الباطن، فما فى الغيب هو الوعد والمكتوب، أما ما هو حاضر للحواس فهى أكاذيب الإعلام، ودبابات الجيش الإسرائيلى، هذا ما يعرفه المظلومون والمقهورون، وهم أيضًا يعرفون أن الله عادل وأنهم «يرجون من الله» ما لا يرجو أتباع الطاغوت.

بهذا المعنى، فإن شعر المقاومة الفلسطينى، رغم قناعات الشعراء المعلنة، شعر إيمانى، عميق الإيمان، هو إيمان بالإنسان يستند إلى إيمان بشىء يتجاوز عالم الطبيعة والمادة ووسائل الإعلام (اصطلح المؤمنون على تسميته بالله) وهذا ما يقوله سميح القاسم فى قصيدته «يوسف»، التى يصف فيها أحزان يعقوب، فى كلمات تقطر حزنًا:

تُرى مازال - يا نارى - على عكازه الوجد
يد من طول صمت الثكل
لاصقة على الخد
وأحزان فى قميص الدم
غائصة بلا حد
لكن تتغيَّر النغمة، ولا يغرق شاعرنا فى لحظة الهزيمة، بل يتجاوزها:
أبشره أبشره
بعودة يوسف المحبوب
فإن الله والإنسان
فى الدنيا على وعد!

لكل هذا فإن خيال الشاعر الفلسطينى يقترب من الله، ويراه متجليًا فى التاريخ، يساعد الضعفاء وينتصر لهم ويحارب معهم:

كان الله
يحمل أكياس الرمل على ظهره
يرفع بيديه الأحجار، ويعجن بيديه الأسمنت
ويقيم متاريس دمشق
جنديًّا كان الله وراء متاريس دمشق
ومآذنها الأموية تنطلق صواريخ

ولهذا إن وردت عبارات فى بعض القصائد قد يتصوَّر البعض أنها تتضمن تجرُّأ على الذات الإلهية، يجب عليهم أن يدركوا أن هذا نتيجة إدراك الله بحسبانه قوة فاعلة فى التاريخ، مفارق للمادة، متجاوز لها، ولكنه - عزوجل - لم يهجر الإنسان بعد أن خلقه، ولم يترك المستضعفين وحدهم، تطحنهم آلات الطاغوت الفتاكة، وشعر المقاومة الفلسطينى هو تعبير مجازى عن هذا الإدراك المركَّب للخالق، سبحانه وتعالى.

فى حب فلسطين

تقف مرثية درويش لعبد الناصر شاهدًا أدبيًّا على التزام الفلسطينيين العروبى، وهو التزام يعبر عن نفسه فى كثير من القصائد بشكل واضح فى اللغة والأقوال والإشارات، وبشكل مستتر فى الصور والأسلوب والبناء، ولكن على الرغم من قوة هذا الالتزام العروبى يهتم الشاعر الفلسطينى بما هو فلسطينى فى المحل الأول، ومما لا شك فيه أن مأساة فلسطين هى مأساة العرب أجمعين، إلا أنه يجب أن نتذكر أن الضحية المباشرة للغزوة الصهيونية هو الفلسطينى، هو وحده فقد كل شىء؛ ولهذا السبب نجد أن المراثى الفلسطينية تحتفل بذكرى الموضوعات والمآسى الفلسطينية بشكل خاص، وعلى سبيل المثال تنظر سلمى خضراء الجيوسى فى قصيدة «حبيبة قلبى» إلى كارثة مثل كارثة يونيه ١٩٦٧م، وهى كارثة حاقت بكل الأمة العربية، ولكنها مع هذا تنظر إليها أساسًا من زاوية أثرها فى الفلسطينيين:

وهاجت ضباع حزيران
وشق حزيران ترس المساء،
وبوصلة الدرب ضاعت،

وغور قلب الدليل
وخفت عليك
فأغرية الموت تهزج من كل صوب
وترغى صلاة النخيل،
ويهوى الصنوبر عن جذره
على هضبات الجليل

و« حب فلسطين » هو الموضوع الكامن المتواتر الذى سنتناوله بالمناقشة فى هذا القسم من الدراسة، حيث يتأمل الشعراء الفلسطينيون التصاقهم بمكان محدد فى العالم العربى، المكان الذى يحبون، والمكان والزمان اللذان فُقِدا.

ففى قصيدة محمود درويش « عن الأمنيات » نجد تأكيدًا للخصوصية، وهو تأكيد لا يتكرر كثيرًا فى الأعمال الثورية (لأن الثورة فى محاولتها تغيير الواقع بشكل جذرى وحاسم لا تهتم كثيرًا بالتفاصيل ولا بالأشكال أو الشكليات).

يتكون الجزء الأول من القصيدة من قائمة يذكر فيها الشاعر الانتفاضات الثورية الواحدة تلو الأخرى، انتفاضات ثورية يحتفى بها الشاعر وهو يبتعد عنها، ويبتعد عنها وهو يحتفى بها:

لا تقل لى:
ليتنى بائع خبز فى الجزائر
لأغنى مع ثائر

أو ليتنى راعى مواشٍ فى اليمن لأغنى لانتفاضات الزمن، أو عامل مقهى فى هاڤانا يغنى انتصارات الثورة، أو حمَّالٍ مصرى صغير فى أسوان يحمل الصخور ويغنى لها، والشاعر يحتفى بكل هذه الانتصارات؛ لأنه عربى ثورى، ولكنه يبتعد عنها؛ لأنه فلسطينى فى نضاله، وفى غنائه هو يعرف تمام المعرفة أوجه الشبه والصلة بين نهرى النيل والأردن، إلا أنه يعرف أيضًا أن:

كل نهر له نبع ومجرى وحياة
يا صديقى: أرضنا ليست بعاقر

كل أرض، ولها ميلادها
كل فجر، وله موعد ثائر

ويظهر الموضوع نفسه فى قصيدة سميح القاسم «الجواد الجامح» حيث يتنقل الشاعر من مكان إلى مكان دون جدوى:

فكيف نفر؟ كيف نفر من منبتنا الأرضى؟
وكيف نبيح للنسيان أجيالاً من البغض؟
وكيف؟ وكيف؟ لن نهدأ
وكذا فى قصيدة فوزى الأسمر «الناى المتجول»:
ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله
وخسر اللوز الأخضر من كرم أبيه؟
ماذا ينتفع الإنسان
لو شرب القهوة فى باريس
وخسرها فى منزل أمه؟
ماذا ينتفع الإنسان لو جاب العالم كله
وخسر الأزهار على تل بلاده؟
لا يربح غير الصمت الميت فى جوف
البشر الأحياء

هذا الإيمان بالخصوصية يعبر عن نفسه فى أشكال شتى، من بينها ذلك الموضوع المتواتر الذى يمكن تسميته «حب المدن» فالشعراء الفلسطينيون الواحد تلو الآخر يعبر عن حبه وولائه لمدينة فلسطينية يعرفها وتعرفه، وهذه ليست مدنًا سماوية متسامية، وإنما هى بنايا محسوسة متعينة، مكان يجسد الزمان بكل ما فيه من مآسٍ ظاهرة، وما يحوى من آمال كامنة، ولقد وجد راشد حسين مدينته يافا دون قلب دون قمر، ولكن لأنه ليس بمحب عاطفى يتوه فى الرؤى المجردة، فإنه يقبلها كما هى، ويظل وفيًّا لها، حنونا عطوفًا عليها، ثابتًا على حبه لها:

وكنت فى يافا ألمُّ عن جبهتها الجرذان

obeikandi.com

وأرفع الأنقاض عن قتلى
بلا روس بلا رُكَب
وأدفن النجوم فى رحم الرمال والأشجار والجدران
وأسحب الرصاص من عظامها وأمتص الغضب
وأنتقى جديلة قتيلة أفرمها
ألفها سيجارة أشعلها وأجرع الدخان
لأستريح لحظة بلا سبب !

وهو يفعل كل هذا لأنه يعرف أنه رضع « من أثدائها حليب البرتقال » والشاعر يستخدم هنا صورًا فلسطينية مغرقة فى فلسطينيتها، تمتزج فيها العناصر الكونية العالمية (الحليب) والمحلية القومية (البرتقال) بشكل طبيعى وخلاق.

أما يوسف حمدان فى قصيدته « إلى القدس »، فهو محب ذكر، متعجرف فى حبه؛ ولذا فهو يضع شروطه: إنه لن يقابل حبيبته إلا بعد أن تتحرر، إلا بعد أن يحررها؛ وبذا يصبح جديرًا بحبها، وتوحى الصورة الأخيرة فى القصيدة بنوع الحرية الذى يرتبط فى ذهنه بالقدس:

أحبك كعبة لجميع أهل الأرض
بيتًا واسعًا
من غير حارس،
أحبك صوت مئذنة
وبوق
عبر أجراس
أحبك فى العُرى فلة.

على العكس من هذا نجد أن عبد اللطيف عقل فى قصيدته « عن وجه واحد فقط » يتحدث عن مدينة مختلفة تمام الاختلاف، يرفضها وينبذها:

تنام مدينة الأشباح
لا الزيتون يحرسها

ولا الكلمات تسهر فى حواريها،
تلف نعاسها الأبدى فى ثوب من الكذب
مدينة الأخشاب نامت منذ ساعات
فكيف ينام طفل الشعر
فى مدن من الأسمنت والخشب

إنها مدينة غير حقيقية يلفها ثوب من الأكاذيب، مجرد غرس منقول لا جذور له، مثل الاستعمار الاستيطانى الصهيونى.

والخصوصية تعبر عن نفسها فى حب الأشياء الفلسطينية، فشعر المقاومة الفلسطينى ملىء بالإشارات إلى أشجار اللوز والزيتون والبرتقال والياسمين والزعتر والحجر، وأشياء أخرى مهمة وسيطة مرتبطة بأرض فلسطين، تخلق فى وجدان القارئ صورة متعينة واضحة لهذه الأرض.

فلسطين هى الحبيبة التى تستوعب كل حب الشعراء، وتحتكر لنفسها كل كلمات العشق والغرام، وقد لاحظنا من قبل الامتزاج الكامل بين الشاعر ومحبوبته، وهو امتزاج يؤدى إلى تآكل المسافة والحدود الفاصلة بينهما تآكلاً تامًّا ولعل إحساس عبد اللطيف عقل بالطمأنينة الكاملة بقوة حبه فى «حب على الطريقة الفلسطينية»، هو الذى يجعله محبًّا جسورًا قادرًا على أن يمزج كلمات الغرام والعشق الرقيقة بكلمات خشنة مستقاة من عالم السجون والتعذيب:

أسافر عبر التخوم وأنت الحبيبة
أنت جواز المرور المزور
وأزهو بتهريب عينيك
عند الحدود
وأزهو، وأزهو، وأفخر
وحين يصادرك الجند
قبل الحشيش
ويفقئون بؤبؤ عينى المدور
أحس بأنى اغتسلت من العار

أصبحت أنقى
أصبحت أطهر

تتكون القصيدة من مقطوعات قصيرة تحتوى كل واحدة منها على صورة أو موقف ليس مرتبطًا بالضرورة بالصورة أو الموقف الذى أتى ذكره فى المقطوعة السابقة؛ ولذا لا تسقط القصيدة فى الغنائية السهلة أو فى أى تدفُّق سلس للأنغام (وبذا تفقد صلتها بالمضمون) بدلاً من هذا يجد القارئ نفسه مضطرًّا لأن يقرأ بتمهل، متأملاً كل التفاصيل مهما كانت بساطتها وتقوم صور الحب المشبوب بتخفيف حدة صور الوحشية والقسوة، إلا أن العكس صحيح أيضًا، إذ إن صور الوحشية والقسوة تعمق إدراكنا لحبه الأصيل لفلسطين:

ولما يخافون من تحت أبطى
فأُحجز فى الغرف الضيقات،
أُذيل باسمك
أوراق محضر
وحين أُساق وحيدًا
لأُجلد بالذل
أُضرب بالسوط فى كل مخفر
أحس بأنا حبيبان، ماتا من الوجد
سمرا وأسمر
تصيريننى وأصيرك،
تينًا شهيًّا ولوزًا مقشر
وحين يهشم رأسى الجنود،
وأشرب برد السجون،
لأنساك، أهواك أكثر

وهكذا فى هذه القصيدة المأساوية الملهاوية يهشم الجنود رأس المحب، وبدلاً من أن يوقِّع عقد الزواج فإنه يوقِّع محضر الشرطة.

تتميز قصيدة راشد حسين «سجائر سجائر» بهذه الروح الكوميدية السوداء أيضًا - إن صح التعبير - وكل الذين عرفوا هذا الشاعر كانوا يعرفون مدى إدمانه الوحشى للسجائر، وفى هذه القصيدة يحوِّل السجائر إلى رمز العدمية التى تهدد فلسطين والفلسطينيين، ولكنه - وهو الذى لا يكف عن التدخين - يرفض أن ينغمس فى هذا النوع من التدخين العدمى الذى يحرق كل شىء، ويدلاً من هذا يفكر فى هدوء فى قوة حبه لفلسطين، وهو حب قد يكون حارقًا، ولكنه ليس عدميًّا:

سجائر سجائر
ولكننى أعشق امرأة واحدة
وزيتونة واحدة
ووالدة واحدة
وأحرقت كل الثقاب ولكن
بدون ثقاب سيشعلننى
ويخلقن أغنية واحدة

إن السجائر ستحول الشاعر إلى أغنية، وهكذا نجد موضوع الغناء المتواتر، وهو الموضوع الأثير لدى الشعراء الفلسطينيين، فى سياق فريد، وفى المقطوعة الثانية من القصيدة يكتسب التدخين صبغة إيجابية، فهو لم يعد أحد أشكال العدمية، بل أصبح رمزًا من رموز الثورة:

سجائر سجائر
وحين أدخن أزرع زيت الجليل
وأشرب كل المنافى
وكل سجون الخليل
وليس دخان السجائر

وفى نهاية القصيدة، وحينما تأتى اللحظة التى سيدفع فيها الشاعر ثمن انغماسه فى التدخين، وبينما هو ممدد على فراش المرض يعينه حبه لفلسطين ويشد أزره ويضفى على حياته معنى:

وكل الأطباء حولى وحب امرأة
وتبقى حياتى احتراقـًا كبيرًا
وليس سجائر

مما لا مراء فيه أن قصيدة محمود درويش « عاشق من فلسطين » تعد من أهم القصائد التى تناولت موضوع حب فلسطين (حينما قرأت هذه القصيدة لأول مرة عرفت الكثير عن فلسطين وعن نفسى كعربى) تبدأ القصيدة كمرثية، ثم تتحول إلى أغنية حب، وتنتهى كما لو كانت مارش الانتصار، تبدأ الحركة الأولى بما يشبه البكاء المعاصر على الأطلال:

رأيتك أمس فى الميناء
مسافرة بلا أهل بلا زاد

رأيتك فى جبال الشوك
راعية بلا أغنام
مطاردة، وفى الأطلال

رأيتك فى خوابى الماء والقمح
محطمة رأيتك فى مقاهى الليل خادمة
رأيتك عند باب الكهف عند الغار
معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك.

ولكن حتى فى لحظة تأمل المأساة نفسها، تبدأ عناصر الحياة فى تأكيد ذاتها بشكل مستتر فى بداية الأمر، وبشكل أكثر وضوحًا فيما بعد، فقد تسحب البيارة الخضراء « إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء »، ولكنها:

تبقى، رغم رحلتها
ورغم روائح الأملاح والأشواق
تبقى دائمًا خضراء؟

وفى نهاية هذه الحركة الأولى الرثائية يكتشف الشاعر جمال حبيبته الحق:

رأيتك ملء البحر والرمل
وكنت جميلة كالأرض كالأطفال كالفل

وهنا تصل القصيدة إلى نقطة الذروة، وينطق الشاعر بجملة تنم عن الإيمان والثقة الكاملين:

فلسطينية كانت ولم تزل

وتركز الحركة الثانية من القصيدة على الاحتفاء بالجمال الذى أدركه الشاعر وبالإيمان الذى وصل إليه، ويصبح المنظر الأساسى فى القصيدة ليس عالم المعاناة الموضوعى، وإنما عالم الرؤى الذاتية والأمل المتجدد، وتصبح البيارة الخضراء المنفية «نخلة فى الذهن» تقف آمنة مطمئنة:

ما انكسرت لعاصفة وحطاب
وما جزت ضفائرها
وحوش البيد والغاب

بل إنه ليكتشف حقيقة الموقف: أن اليتيم والجريح والمنفى ليس فلسطين الحبيبة، فهى فوق كل هذا، وإنما الشاعر نفسه؛ ولذا فهو يطلب منها أن تكون له ملجأً وملاذًا عند هذه النقطة فى القصيدة يصدح الشاعر بأغنية حب هى تنويعات على السطر الأخير من الحركة الأولى:

فلسطينية العينين والوشم
فلسطينية الاسم
فلسطينية الأحلام والهم
فلسطينية المنديل والقدمين والجسم
فلسطينية الكلمات والصمت
فلسطينية الصوت
فلسطينية الميلاد والموت

وتضيق حدود الرؤية، ولا يرى العاشق الولهان والمحب الصادق سوى الحبيبة: عيونها، ووشم يديها، ومنديلها، وقدميها.

وفى الحركة الثالثة الأخيرة تتسع الرؤية مرةً أخرى لتضم كل التاريخ العربى، أما اليتيم المنكسر الذى أصبح محبًّا منشدًا، فهو يصبح الآن محاربًا ومحاربًا متكبرًا والنبرة الرثائية التى أصبحت صوتًا غنائيًّا وتراتيل صوفية فى الحركة الثانية تصبح الآن نبرة عامة وجهورية: « أنا زين الشباب وفارس الفرسان ».

من الروائع الأخرى التى تعالج موضوع حب فلسطين قصيدة الشاعر وليد الهليس « مى وأشياء بدائية أخرى »، حيث يحتفى الشاعر بفلسطين بغنائية لا حدود لها، وحيث تترى الصور الكونية والإشارات إلى عناصر الطبيعة فى كل حريتها ولا تحدُّدها، بل تكاد تكون فى وحشيتها:

خضراء بلون البحر
معبأة بالموج وبالنزوات
وبرق وإباء وجليد
لا وقت لهذا قالت ومضت
صرت العاصفة البركان المنفى
صرت الخيل تصهل خلفها
الطير البحيرة

وتتراكم العواطف والأحاسيس، وتبلغ القصيدة مستوًى عاليًا من التوتر حتى تتفجر الصور تفجرًا حقيقيًّا:

وقت للخلق
هنا ينتفض الشىء
هنا يرتعش العرق
نصير اثنين بغير حدود

نصرخ فى الليل ننادى الآتين
تدركنا غزلان الفجر
شعب يخرج من مى
مبللة بالقمح وبالورد يديه

الصمود أو حرفة النمل

يبدو أن الشعراء الفلسطينيين مدركون تمام الإدراك أن الصهاينة لا يعرفون الطمأنينة الداخلية التى يأتى بها الحب الحقيقى والالتصاق بالأرض، فالصهاينة يمكنهم أن يتحدثوا ما حلى لهم عن الوعود الإلهية التى أعطيت لهم منذ عدة آلاف من السنين، أو عن المذابح - حقيقية كانت أم وهمية - فى شرق أوروبا، أو عن الوعود التى أعطتها لهم القوى الاستعمارية، أو عن «الشرعية» التى تسبغها عليهم الانتصارات العسكرية أو التكنولوچية، وعن ملايين التبريرات الأخرى، ولكنهم لا يمكنهم ادعاء أن لهم جذورًا فى الأرض، فإرتس إسرائيل (أرض إسرائيل) فى نهاية الأمر ليست رقعة أرض، وإنما مفهوم توراتى، إن ما يفتقده الصهاينة هو التجذر فى الأرض والارتباط بها، وهذا هو ما يمتلكه الفلسطينيون ويوفرة، وهذا أحد أسباب الصمود الفلسطينى الرائع - الرفض الصامت الصابر للمغتصب.

ويحتفى شعر المقاومة بالصمود، وهو موضوع كامن متواتر يعبِّر عن نفسه فى الإشارات المتكررة للصخور والتراب والأرض، ففى قصيدة محمود درويش «أبى» ينحنى الأب ويحضن التراب فى حب صوفى بيدين تعرفان الأرض تمام المعرفة، فهما تورقان الحجر، وفى قصيدة «إلى جدى» للشاعر نفسه يتحد الإنسان والأرض اتحادًا كاملاً، ويأتى شبح الجد لابسًا «قمبازًا بلون دم عتيق فوق صخرة، وعباءة فى لون حفرة» أما فى قصيدة «عاشق من فلسطين» فتتحول الأغانى إلى سماد، وتتحول الحبيبة إلى حديقة عذراء، وفى قصيدة سميح القاسم «الرجل الذى زار الموت» يود الشهيد أن يُحمل إلى بيته ولو للحظة واحدة حتى يكحل ناظريه بترابه، وهو لا يجد راحته إلا عند سفح الجبل - جبل فلسطينى دون شك - يعرف كل منهما الآخر، إن الفلسطينى - حسب هذه الصور المجازية - صامد صمود الأرض نفسها، ثابت كالصخر.

من المحتمل أن يكون الصمود شكلاً فريدًا من أشكال المقاومة الفلسطينية، فالفلسطينى

مطمئن إلى جذوره فى الأرض، عنده متسع من الوقت، يقول توفيق زياد فى قصيدة « نار المجوس »: إنه ليس كالكبريت يضيء مرة واحدة ثم يموت، وإنما هو كنيران المجوس الخالدة التى لا تنطفئ:

طويل كالمدى نفسى
وأتقن حرفة النملِ
على مهلى

إن حرفة النمل هى أساسًا محاولة الاحتفاظ بهدوء الأعصاب، بل برودها، فى ظروف الحياة تحت نير استعمار استيطانى إحلالى لا جذور له، والشاعر نفسه يطلب فى قصيدة « المستحيل » من جذوره الحية أن تتشبث بالأرض، ومن أصوله أن تضرب فى القاع؛ لأنه هو وشعبه قد قرروا أن يصبحوا « عشرون مستحيل » لا تستطيع الأوهام الصهيونية أن تتخطاها.

لعل من أمتع القصائد التى تعالج هذا الموضوع قصيدة ليلى علوش « درب المودة » نعرف من القصيدة أن الشاعرة فى طريقها من القدس إلى حيفا فى رحلة ملساء ينبع ملْسها من التكنولوجيا الصهيونية، متمثلة فى المونيت (التاكسى) وربما الطريق نفسه ولكن الملْس الخارجى لا يمحو - بأية حال - لا العذاب الداخلى ولا الطمأنينة الداخلية:

رفقاء الرحلة الملساء فى « المونيت »
لا يدرون شيئًا عن عذابى
إننى وجه أصيل جاثم
والوجوه السبعة الأخرى غريبة !

وبعيونها العربية الأصيلة راحت تنظر إلى الأرض لترى الشجر المرهون فى كل الروابى، والسماد المستجد، والنوافير الخبيرة بالسقاية، وهى أشياء كلها مرتبطة فى الوجدان الفلسطينى بالنشاط الزراعى الصهيونى، وبالغزو الصهيونى للأرض الفلسطينية، ولكن كل هذه الآلات والاختراعات مسحوبة من « حلق التواريخ الجديدة » إذا ما قورنت بارتباطها هى بالأرض، وهو ارتباط قديم قِدَم التاريخ، إن بصرها قادر على النفاذ من خلال الأقنعة الجديدة التى لصقت

لصقًا على جوانب الطريق، وهو قادر أيضًا على أن يتخطى الدعاية والأصوات الحديثة، وكل بحور التكنولوچيا. ولأن الباطن مختلف عن الظاهر، فإن الدرب الذى يبدو كأنه درب الغربة هو فى الواقع « درب المودة ».

وعلى الرغم من أن الشعر الفلسطينى شعر إنسانى وثورى فى جوهره يدعو إلى التغيير والحركة، إلا أن التصاق الشعراء المتطرف بالأرض يعبر عن نفسه فى العدد الكبير من صور الثبات التى ترد فيه، إن التجول والترحال فى عالم المجهول ليس فضيلة فى عالم الشعر الفلسطينى، بل إنه ليعد من أبشع الخطايا، إن لم يكن أبشعها جميعًا؛ لأن المتجول - بغض النظر عن مدى نبل غايته أو خستها - يترك الأرض ولا يصمد، ويطل قصيدة محمود درويش « انتظار العائدين » ليس عوليس (يوليسيس)، البطل الملحمى التقليدى، وإنما هو تليماك، الذى آثر أن يبقى فى الجزيرة كى ينتظر العائدين:

وأنا ابن عوليس الذى أنتظر البريد من الشمال
ناداه بحار، ولكن لم يسافر
لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال:
يا صخرة صلى عليها والدى لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلئ
أنا لن أسافر

وفى قصيدة درويش الأخرى « أبى » يطلب الأب من ابنه ألا يسافر، وأن يغض بصره عن القمر، رمز التحليق المتسامى والتغيير الدائم:

غضَّ طرفًا عن القمر
وانحنى يحفن التراب
وصلى
لسماء بلا مطر
ونهانى عن السفر!

ومن أهم قصائد الصمود وأجملها قصيدة عبد الكريم السبعاوى « ثلاث قصائد لفلسطين »:

١-

ويكْرزون بالبشارة
وهم فى عشائه الأخير،
وقبل أن يسير
مجرجرًا صليبه على طريق الشوك والحجارة،
تحلقوا عليه
وأقسموا بأنهم قد آمنوا به وأسلموا إليه
وعاهدوه
لكنهم تثاقلت عيونهم وناموا،
وخلَّفوه
ووحده اكتأب،
وعاقرَ الكأس التى يعافُها
أحسَّ برد الموت فى دمه،
وشال طعم الحزن فى فمه
وقبل أن يلوح فجر
واحدٌ وشى به
وواحدٌ أنكره
والآخرون فرّوا

٢ –

هابيل على كتفى ما أثقله !
هم قتلوه ولكنى أنا أحمله !
وأجوب بجثته الطرقات
وأولول أندب أصرخ هابيل مات،
هابيل يا حزنى يا قدرى الأسود !

obeikandi.com

لم أقتلك ولم أهو على رأسك بالحجر الجلمد
لم أفعل كما يفعله الطير بجثمان أخيه،
أعوام وأنا أضرب فى التيه
أنت على كتفى كاللعنةِ
كالأفعى تمتد جثتك العفنة،
كم عام مرّ وأنت قتيل،
تتنت جثتك وجف دمُك،
وتساقط لحمك يا هابيل
يا ويلى لو حاولت الرفض،
لو ثرت على قدرى ونبشت الأرض
كى ألقيك،
تتشبث بى جثتك المهترئة
تنشب فى عنقى الأظفار
وتدمدم يا للعار:
تلقينى وتفرّ؟
من لى غيرك؟ لا تجسُر أكتافُ الغيرِ
على حملى ولو خطوات

٣ –

أيوب استوفى الوعد
وقضى المكتوب عليه :
أن يقتات الدود يديه
أن يشرب عينيه،
أن تلقى جثته فوق الشاطئ وعدًا للغِربان
وعصاب الطير
يا أيوب الخيِّر!

obeikandl.com

أبدًا لا تتمرد، لا تقنط، لا تغضب،
نخل الدود اللحم وأنشب فى العظم المخلب،
وجنين الصبر بأعماقك شاخ احدودب
وتقيَّح حتى رمل الشاطئ تحتك يا أيوب،
حتى الريح على صهوات الموج تلوب
من عفن جروحك،
تتساءل ماذا بعد؟
استوفى أيوب الوعد
وقضى المكتوب

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة أقسام يدور كل واحد منها مع شخصية مأخوذة من التراث الدينى التوحيدى (الإسلامى - المسيحى - اليهودى)، والقاسم المشترك بين كل هذه الشخصيات أنها تتحمل الآلام وتصمد، وأنها ترمز إلى فلسطين والشعب الفلسطينى، يتناول القسم الأول المسيح عيسى بن مريم قبل أن يصلب، فيجيؤه حواريوه ويعاهدونه على الإخلاص والوفاء له، ولكنه حينما يحين الحين، تختلف الصورة، فواحد يشى به، وواحد ينكره، والباقون فروا، وتركوه وحيدًا ليلقى مصيره.

فى القسم الثانى نقابل قابيل يحمل جثة أخيه هابيل، ولكن قابيل هنا لم يقتل أخاه، ومع هذا عليه أن يحمل جثته، وحينما يفكر فى أن يلقى بها ويتحرر منها تنبش الجثة أظافرها فيه:

وتدمدم يا للعار:
تلقينى وتفرّ؟
من لى غيرك؟ لا تجسُر أكتافُ الغيرِ
على حملى ولو خطوات
وهكذا يجد هابيل نفسه - شأنه شأن المسيح - وحيدًا ليلقى مصيره.

فى المقطوعة الثالثة تحسم إشكالية القصيدة، وهى أنه لا يوجد مخرج من كل هذا العذاب سوى الصبر، ولكنه ليس صبرًا سلبيًّا، ومن هنا نهاية القصيدة المنفتحة، فهناك تساؤل: « ماذا

بعد؟ » فقد « استوفى أيوب الوعد وقضى المكتوب »، إنه صبر من يدرك فى أعماق أعماقه أن صبره ليس عقيمًا، وإنما سيأتى بالثمرة.

إن أيوب المخلص لمبادئه ومُثُـله، لا ينحرف قط عن عقيدته، ويصبر على ما ينزل به من ملمات، ويقبل كلاً من حظه التعس وانتصاره الرائع بصفاء وثبات يجسدان الصلابة والنبل الإنسانيين اللذين هما سر عظمة الإنسان؛ ولذا فنحن نجد أن الأب فى قصيدة درويش آنفة الذكر يضرب المثل بهذا النبى الذى ذاق صنوف العذاب:

فى حوار مع العذاب
كان أيوب يشكر
خالق الدود والسحاب !
خلق الجرح لى أنا
لا لميت ولا صنم
فدع الجرح والألم
وأعنى على الندم !

وفى ختام القصيدة يربط الشاعر بين الوطن وأكثر الأشياء ثباتًا - الموت والقبر:

وأبى قال مرة
الذى ما له وطن
ما له فى الثرى ضريح
ونهانى عن السفر

أما يوسف - فى قصيدة سميح القاسم التى تحمل اسم هذا النبى - فهو يعرف تمامًا أن المنفى ظاهرة طارئة عارضة؛ ولذا فهو يكتفى بالانتظار، وربما بالغناء أيضًا:

أحبائى: أحبائى
إذا حنت لى الريح
وشاءت أن تزودكم بأنبائى

فمروا لى بخيمة شيخنا يعقوب
وقولوا: إننى من بعد لثم يديه عن بعد
أبشره أبشره
بعودة يوسف المحبوب !

ولعلها من سخريات الموقف الفلسطينى أنه إذا ما كف الفلسطينى عن الحركة فإنه بذلك يتقدم إلى الأمام، وأنه إذا ظل راسخ الجذور فى الأرض فإنه بهذا يأخذ موقفًا ثوريًّا، ففى ثباته الحركة، وفى سكونه الثورة والانتصار.

المقاومة أو وعود العاصفة

من الملاحظ أن الصمود - وهو شكل صامت من أشكال الرفض - قد بدأ يأخذ شكلاً أكثر عنفًا فى قصيدة راشد حسين «فى ساعة الصفر»، أى أن الصمود بدأ يتحول إلى مقاومة، والمقاومة الإيجابية - باعتبار أن الصمود هو المقاومة السلبية - من أهم موضوعات شعر المقاومة الفلسطينى، ونحن نعرف من قصائد المقاومة الإيجابية أن ثمة ثمنًا فادحًا لا بد أن يُدفع، ولكن المناضل يقوم بالبذل والعطاء فى هدوء وسكينة؛ لأن إيمانه يشد أزره كما يتضح فى قصيدة أحمد دحبور عن «السجن» (والجفر هو سجن فى إحدى البلاد العربية، حيث كان يعذب الفدائيون الفلسطينيون، حتى يكفوا عن المقاومة والجهاد):

يُعلِّم الجَفر أن القلب صحراء
والضوء صحراء
ويَرجم النار والأرض الفدائية
يعلّم الجفر أن الماء حرباء
أن المدى حية
أن الصدى خائن، والريح أعداء
يعلّم الجفر أن يَعشى الأدلاء
ويرحلَ الوطن
والجفر مملكة، فى الرمل، سوداء

والجفر سيفٌ على الأجفان مؤتمن
الجفر لا الوطن !
فكيف يا وطنى يحيا الأحباء؟
ها نحن لا نشكوا ولا نندم
ولا نقول المتاه
يطفر من أقصى هوانا الدمُ
ويهجم الجفر علينا فلا ينالنا،
وجرحنا يهجم
يشيع وسع الماء.. وسع الفلاه
يبشر الضوء بضوءٍ جديد
مرابط فينا، له شارتان:
طفلنا الشبل،
نار النجاة
نراه، إنا نراه
- ونحن لا نحلم -
نكاد نخطو فى مداه السعيد
نكاد -
هذى ساعة الطّلق فى مخاضنا الصعبِ -
نضم الوليد
هذا الذى من وجدنا يقدم
تخبُّ فينا خطاه
يعلّم الجياع ما يعلمُ
يقول ما يُفهم:
الثورة الثورة حتى الحياة

ونازل الجفر ما ضاعت ملامحه
فى الرمل، والجفر لم يجعله صحراء

obeikandl.com

وفاض من جوعه ماء وخضراء
الصمت يجرحه
ويكسر الصمت بالتنهيد لو شاء
لكنه صمدا
شهادةٌ :
كان قرب الموت إعياء
وكان جلاده يرجوه أن يعدا
بكلمة. آهةٍ. أو أن يبوح -
سُدى
وكأنه واحةٌ تزهى ملامحه
فى الرمل،
والجفر لم يجعله صحراءَ

فى الأبيات الافتتاحية نجد أن كل ما حول المجاهد يتآمر عليه ليفسد براءته ويهدمها، وليغرس بذور الشك فى قلبه، ويُعلم أن كل ما حولنا هو الموت. والشر والصور فى هذا الجزء كلها تشير إلى عالم الشر والعدمية، فالقلب صحراء والمدى حية والصدى خائن ويتوه الأدلاّء، بل ويرحل الوطن، ولعل صورة الماء الذى هو رمز الحياة الذى يتحول إلى حرباء هى تعبير دقيق مخيف عما يحاول السجن أن يفعله فى المقاوم، فهو يقف مملكة سوداء تلقن الدروس العدمية التى تقوض المقاوم من الداخل، وتنتهى المقطوعة الأولى بالتساؤل عن إمكانية البقاء نفسها، كما لو كان الموت يهدد جوهر الحياة نفسها.

تبدأ المقطوعة الثانية بالصمود والاستشهاد الساكن، وحينما يقفز السجن على الفدائى لا يناله، إذ يظل صامدًا صابرًا، ثم تبدأ المقاومة الإيجابية تحل تدريجيًّا محل صور الصمود السلبى، إذ يهجم جرح المقاتل على السجان ويظهر تغيُّر المناخ العام فى القصيدة بظهور صورة الماء ذات المضمون الإيجابى (بدلاً من صورة الماء كحرباء فى المقطوعة السابقة) وبالإشارة للضوء الجديد (بدلاً من الضوء الذى يغشى الأبصار فى المقطوعة السابقة) وبالدرجة الأولى بظهور صورة الوليد الجديد، رمز الحياة نفسها، وهكذا تنتهى المقطوعة الثانية بعبارة هى تنويع

على شعار منظمة التحرير، وتأكيد لمبدأ الحياة، يقف على طرف النقيض من نهاية المقطوعة السابقة (« فكيف يا وطنى يحيا الأحباء؟ »).

أما المقطوعة الثالثة والأخيرة فهى مقطوعة الانتصار، إذ تختفى المملكة السوداء، ولا يستسلم السجين المجاهد، وبدلاً من أن تضيع ملامحه فى الرمال فإنه يفيض « ماء وخضراء » ومع أن الصمت يجرحه، ومع أن جلاده يبذل قصارى جهده ليستخلص منه ولو كلمة أو آهة، ولكن هيهات إذ يقف المجاهد الآن:

كأنه واحة تزهى ملامحه
فى الرمل
والسجن لم يجعله صحراء

من أهم قصائد المقاومة الإيجابية قصيدة درويش « طوبى لشىء لم يعد » التى تبدأ بإشارة مبهمة لعُرس يُقام فى ليلة لا تنتهى، فى ساحة لا تنتهى، ثم نعرف أنه العُرس الفلسطينى ويبدو أن احتفالات الزفاف تشغل مكانة خاصة فى الوجدان الفلسطينى، إذ أنه بعد سقوط جزء من فلسطين فى يد الصهاينة عام ١٩٤٨م أصبحت هذه الحفلات المنابر الأساسية التى كان يفصح فيها الفلسطينيون عن مشاعرهم القومية؛ ولذا يصبح من المنطقى تمامًا أن يختار درويش صورة العُرس الفلسطينى كخلفية لقصيدته عن موضوع المقاومة.

إذا كانت الإشارة الأولى للعرس مبهمة، فإن هذا الإبهام يتبدد كليةً فى نهاية المقطوعة الأولى، حين يصف الشاعر هذا العرس الفلسطينى، حيث يتخلل دم الشهداء الزمان والمكان، وحيث نجد أنفسنا نغوص فى عالم المقاومة:

دمهم أمامى
يسكن اليوم المجاور
دمهم أمامى
يسكن المدن التى اقتربت
كأن جراحهم سفن الرجوع
ووحدهم لا يرجعون
دمهم أمامى

لا أراه
كأنه وطنى
أمامى لا أراه
كأن كل شوارع الوطن اختفت فى اللحم

دم الشهداء يتخلل كل شىء، وهم يمتلكون هذه المقدرة؛ لأنهم آمنوا بالكلمة وبالرؤية، وبموتهم أثبتوا صدقهما؛ ولذا فهم يقتحمون المكان والزمان بجسارة، ويتخطون عالم الحواس والأشياء الملموسة، عالم الهزيمة المتجرد من الرؤى والأحلام:

وحدهم يرون
لأنهم يتحررون الآن من جلد الهزيمة
والمرايا
ها هم يتطايرون على سطوحهم القديمة
كالسنونو كالشظايا
ها هم يتحررون

إن فلسطين ذلك الوطن المفقود لا يزال الحقيقة الأساسية فى وجدانهم؛ ولذا فحبال الوصل بينهم وبينها لم تنقطع بسبب النزوح أو الهزيمة:

هربت حبيبتهم إلى أسوارها وغزاتها
فتمردوا
وتوحدوا
فى رمشها المسروق من أجفانهم
وتسلقوا جدران هذا العصر
دقوا حائط المنفى
أقاموا من سلاسلهم سلالم
ليقبلوا أقدامها
فاكتظ شعب فى أصابعهم خواتم

إن رحلة الشهداء ليست رحلة فى المكان، وإنما رحلة فى الزمان، حركة نحو زمان تحقيق الذات الفلسطينية، وكل الصور فى القصيدة تعبِّر عن هذا الموضوع المتواتر: الحرية الناتجة عن الإيمان بالرؤية، وإمكانية العودة للمكان والزمان اللذين فقدا.

وإذا كانت المقاومة الإيجابية فى قصيدة درويش هى التى تضفى معنًى على تاريخنا العربى، وتنقذ المرحلة الحالية عن تدحرجها على بطن الهزيمة، فإنها فى قصيدة بسيسو «جنديًّا كان الله وراء متاريس دمشق» تصبح جزءًا من عملية الحياة نفسها:

١-

أعطى الله عصاه لموسى، ليشق البحر ويهرب
لم يعط اللهُ عصاه لموسى،
كى يضرب
حين «عصا موسى» صارت طائرة،
كان الله
يحمل أكياس الرمل على ظهره
يرفع بيديه الأحجار، ويعجن بيديه الأسمنت
ويقيم متاريس دمشق
جنديًّا كان الله وراء متاريس دمشق
ومآذنها الأموية تنطلق صواريخ..

٢-

«عصا موسى»،
انكسرت فوق المرتفعات السورية
جندىٌّ سوريٌّ نحت عصا موسى المكسورة
غليونًا..
تبغك زهرُ الأرض فدخن
اصنع لدمشق سماءً أخرى
فدخانك قد صار سماء..

-٣

كان يموت بصمت

ما كان بيده كاميرا، وعلى فمه

ما كان مكبر صوت

كان يموت وراء خطوط الضوء

وراء خطوط الصوت

قلبى قنبلة لدمشق..

وأصابع كفى العشرة..

عشر رصاصات لدمشق..

كان يموت وراء خطوط الضوء

وراء خطوط الصوت

كان يموت بصمت

ما كان بيده كاميرا، وعلى فمه

ما كان مكبر صوت

-٤

« بردى »، كان رباطًا أبيض خصلة ماء فوق الجُرح

بردى عربة إسعاف

تنتقل بين متاريس دمشق

بردى طائر...

يحمل فى المنقار، زجاجة دم

وأنا صبغ الحبرُ يدى، وصبغ الفم

ودمشق على مرمى قطرة دم...

-٥

حين الأربطة البيضاء

سقطت عن قدمك، ومشيت على وجه الصخر

obeikandl.com

على وجه الماء...
كان الله على شاطئ حيفا
يصطاد السمك لأطفال فلسطين،
ويصرخ من هول العشق
ستجيء الآن دمشق...
-٦
الآن دمشق...
لن أصبغ باللون الأزرق عينى
لن أصبغ باللون الأزرق كفى وقدمى...
لن أصبغ باللون الأزرق جلدى...
يكفينا موتًا، بين اللون الأبيض
واللون الأزرق
-٧
عيناى طابع بريد
للعالم الجديد...
على دمشق تسقط القنابل
ساعى البريد فى دمشق لم يزل،
يوزع الرسائل..
-٨
على سطوحك الأطفال...
أقسموا على رغيف الخبز،
أن يواصلوا القتال...

تبدأ القصيدة بذكر بعض الحقائق وتصحيح البعض الآخر، فالصهيونية صادرت لحسابها المصطلح الدينى اليهودى (دون تبنّى قيمه الأخلاقية)، وأفسدت اليهودية وحولتها إلى

obeikandl.com

أيديولوچية شوفينية عسكرية فالله - إله العالمين - ليس حكرًا على شعب واحد، كما أنه - عز وجل - لا يفضِّل شعبًا على شعبٍ آخر، وهو سبحانه وتعالى يقف إلى جانب العدالة، ومع كل ضحايا الظلم، بغض النظر عن دينهم أو انتمائهم العرقى، ولأن الشاعر الفلسطينى يعرف كل هذا، فهو يرى أنه الوريث الحقيقى الوحيد لليهودية (فى جانبها الأخلاقى)، ولعل هذا يفسر تكرار الصور والاصطلاحات المستقاة من العقيدة اليهودية فى الشعر الفلسطينى (مثل الحديث عن «المنفى» والعودة وأنبياء العهد القديم) يبدأ «بسيسو» قصيدته بالاحتجاج الغاضب على الموقف الصهيونى من اليهودية، فيبين كيف أن الله عزوجل يقف مع المجاهدين الفلسطينيين، ويشد أزرهم، بسبب عدالة قضيتهم، فالله لم يعط عصاه لموسى كى يضرب بها.

وتبدأ نبرة القصيدة فى المقطوعة الثانية تتغيَّر، إذ يحل محل السخط غضب هادئ، إلى أن نصل إلى صورة ذلك الجندى الثورى الذى يدخن غليونه، ويتحول الدخان إلى سماء.

ويختلط الغضب الهادئ بالرثاء فى المقطوعة الثالثة، حيث يموت الجندى المجهول فى صمت دون أن يعلن عن نفسه أو عن تضحيته، أما المقطوعة الرابعة فتحتوى على مجموعة من الصور الغريبة حيث تمتزج الصور الرومانتيكية التقليدية (النهر) بصور وتفاصيل معاصرة غير رومانتيكية (زجاجة دم):

عند هذه النقطة فى القصيدة يشعر القارئ أننا تركنا عالم الرثاء وراءنا، وعلى الرغم من ذكر الدماء، إلا أن صورة النهر - الذى يقوم مقام الضمادات البيضاء - تدل على الهدوء والصفاء، وتمهد الطريق لصور الحب والهيام فى المقطوعة الخامسة:

كان الله على شاطئ حيفا
يصطاد السمك لأطفال فلسطين
ويصرخ من هول العشق
ستجىء الآن دمشق.

وإذا كانت افتتاحية القصيدة تأكيدًا غاضبًا للمقاومة الإيجابية، فإن ختامها تأكيد هادئ لها، والهدوء والصفاء عادةً دليل الثقة والإيمان العميق:

على سطوحك الأطفال

أقسموا على رغيف الخبز
أن يواصلوا القتال.

إن وجوه الأطفال التى تطل من الأسطح، تشبه صور الملائكة فى التصاوير المسيحية، ولكن هذه ملائكة فلسطينية يفرض عليها وضعُها التاريخى النضال؛ ولذا فهى تقسم على رغيف الخبز، رمز جوهر الحياة نفسها، أن تستمر فى القتال دفاعًا عن الحياة المهددة بالخطر والزوال من عدو لا يعرف الله ولا يؤمن بالإنسان.

وعلى الرغم من أننا فصلنا موضوع الصمود (أو المقاومة الصابرة الصامتة) عن موضوع المقاومة (أو المقاومة الإيجابية) إلا أنهما فى واقع الأمر شىء واحد، ولم نفعل ذلك إلا لأسباب تحليلية، فقصيدة دحبور التى عرضنا لها بالتحليل كنموذج من نماذج قصائد المقاومة بدأت كقصيدة صمود، وقصيدة درويش «وعود من العاصفة» تحث على الصمود ورفض الموت، وعلى نبذ القيم الجمالية الزائفة من أغنيات عاطفية إلى غصون زائفة:

ليكن
لا بد لى أن أرفض الموت
وأن أحرق دمع الأغنيات الراعفة
وأعرى شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة

ولكن «الرفض» فى جوهره موقف صامت، وعملية تطهير، يستند إلى المقاومة الإيجابية.

فإذا كنت أغنى للفرح
خلف أجفان العيون الخائفة
فلأن العاصفة
وعدتنى بنبيذ وبأنخاب جديدة
وبأقواس قزح
ولأن العاصفة
كنست صوت العصافير البليدة
والغصون المستعارة

من جذوع الشجرات الواقفة

وفى قصيدة بسيسو المعنونة « لا » يعطى الشهيد كل ما يملك، حريته ودمه ونفسه:

جراحه كانت تقول: « لا »

أغلاله كانت تقول: « لا »

وفوق صدره بمامة أعطته ريشها

درعًا لجرحه كانت تقول: « لا »

إن الشهيد بمقاومته الإيجابية يتحول إلى رمز من رموز الصمود، شيئا ساكنا ثابتا، لا يتغير ولا يتبدل، إذ يصبح:

جدار بيت واقف فى غزة

يقتل كل يوم ألف مرة

وهكذا يلتحم موضوع المقاومة، وصور الدم بصور الحجر، وهو التحام يشبه رغبة الفلسطينى الإنسان أن يلتحم بفلسطين الأرض.

أنشودة الانتصار الفلسطينية

فى إحدى قصائد معين بسيسو - التى أسلفنا الإشارة إليها - يموت الجندى المجهول فى صمت دون أن يعلن عن نفسه أو عن تضحيته، وهو فى استشهاده يشبه الشاعر الحق الذى لا يُلقى كلماته جُزافًا، دون أن يدرك معناها، ودون أن يكون على استعداد لدفع الثمن، وإنما ينزف دمه ليُضفى مصداقية عليها:

ما كان بيده كاميرا، وعلى فمه

ما كان مكبر صوت،

كان يموت وراء خطوط الضوء،

وراء خطوط الصوت

والصورة هنا - على المستوى المباشر - تتحدث عن وسائل الإعلام، التى يجيد الصهاينة والآخرون استخدامها، وهى تزيف الواقع إلى أن تسود الأكاذيب اللامعة المصقولة، هذا الجندى

الشهيد لا يكترث بذلك، ويقدم نفسه كى يسود الحق وتعود الحقيقة، ولكن على مستوى أعمق نعرف أن هذه المنطقة التى تقع (وراء خطوط الضوء/ وراء خطوط الصوت) هى الأزلية، والدار الآخرة التى وعد الله المجاهدين.

والإيمان الكامن وراء هذه الأبيات هو أنه إذا ما دُفع الثمن سيحين وقت الحصاد، وهو إيمان يصبح واضحًا ظاهرًا فى غنائية توفيق زياد القصيرة التى يقول فيها:

أحبائى برمش العين
أفرش درب عودتكم،
برمش العين،
وأحضن جرحكم،
وألم شوك الدرب
بالكفين،
ومن لحمى
سأبنى جسر عودتكم،
على الشطين

والقصيدة تعبير عميق عن الإيمان بحتمية الانتصار، فهى تتحدث عن نهاية الأحزان، وعن التحام المنفيين خارج فلسطين بالمسجونين داخلها، وعن الجراح التى ستندمل، والأشواك ستُنزع، والدروب التى ستُفرش، وأخيرًا عن الجسر الذى سيُبنى - جسر العودة (عنوان القصيدة) - والمصطلح الذى يستخدمه الشاعر هو مصطلح الشعر الرومانسى وأغانى العشق والغرام: رمش العين، ودرب العودة، واحتضان الأحزان والشطين (وكلمة الشط أو الشاطئ أصبحت مرتبطة فى الأغانى العربية الحديثة بشط الغرام وشط النيل، حيث يلتقى المحبون)، ولكن الغنائية المتدفقة والمصطلح الرومانسى ينسياننا لوهلة أن الشاعر هنا - شأنه شأن جندى بسيسو المجهول - يدفع ثمنًا فادحًا، فرموش العين لا تعطى إشارات الغرام، وإنما هى التى ستفرش الدرب، والجراح لن تندمل بفعل الزمن، وإنما بعد أن يحتضنها الشاعر نفسه، وشوك الدرب سيُدمى كفيه ولا شك، إلى أن نصل إلى الصورة الأخيرة، حيث نكتشف أن الجسر الذى

سيربط الشطين مبنى من جسده، وتكتسب القصيدة كثيرًا من جمالها وتجددها وصلابتها من هذا التوتر بين المستويين الكامن والظاهر.

هذا هو النمط السائد فى أشعار الانتصار الفلسطينية، حيث يجب أن ينزف الشاعر ليُقام عُرس الدم الفلسطينى، يقول محمود درويش فى قصيدة «طوبى لشىء لم يعد»:

هذا هو العُرس الذى لا ينتهى
فى ساحة لا تنتهى
فى ليلة لا تنتهى.
هذا هو العُرس الفلسطينى
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيدًا أو شريدًا.

وفى إحدى قصائد سميح القاسم، يحاول الشاعر أن يستكشف لحظة الانتصار الفلسطينية، من خلال استخدام أسطورة هندية أمريكية قديمة، أسطورة طائر الرعد، رمز الخير والحرية الذى سيأتى لا محالة:

ويكون أن يأتى
بعد انتحار الريح فى صوتى
شىء روائعه بلا حد
شىء يسمى فى الأغانى:
طائر الرعد!
لا بد أن يأتى
فلقد بلغناها،
بلغنا قمة الموت!

إن حتمية وصول طائر الرعد مرتبطة بالشمس ويدورات الطبيعة، ولكنها مرتبطة بشىء أعمق: بالبذل الإنسانى والدم الفلسطينى؛ ولذا فإن هذه العنقاء الهندية لن تصل إلا بعد أن نبلغ نحن «قمة الموت».

obeikandl.com

ولكن ليس كل قصائد الانتصار الفلسطينية تنتمى إلى هذا النمط المتكرر (الدم النازف ثمنًا لأنشودة الانتصار) بل ثمة قصائد تحتفى بلحظة النصر وبثمرة النضال دون ذكر للثمن، كأننا هناك بالفعل، أى كأننا قد وصلنا، ولا يوجد فى مثل هذه القصائد أى توتر بين ما هو قائم وما ينبغى أن يكون، ولا أية ثورة على الحدود أو الكلمات؛ لأن الصور تحاول أن تنقل للقارئ ضربًا من اليقين الهادئ، ولعل أفضل مثَل على هذا النوع النادر من القصائد قصيدة فدوى طوقان « طائر النورس ونفى النفى »:

عَبَر الأفق وشقَّ الديجور
ممتلكًا ناصية الزرقة منطلقًا بجناح النور
لفَّ ودار وظل يدور
دقَّ على شُباكى المظلم فارتعش الصمت المبهور
- : خيرًا يا طير؟
وفشى بالسر ولم ينبس
وتوارى النورس

يا طيرى، يا طير البحر، الآن عرفت
فى الزمن الصعب الواقف فى أقبية الصمت
تتحرك كل الأشياء
تنمو البذرة فى قلب الموت
ينفجر الصُّبح من الظلماء
الآن عرفت
وأنا أسمع ركض الخيل نداء الموت على الشُّطآن
كيف إذا جاء الطوفان
تغتسل الأرض من الأحزان.
يا طيرى، يا طير البحر الطالع من قاع الديجور
بشَّرك الله بكل الخير.
الآن عرفت
شىء حدث. انفتح الأفق وحيَّا الدار صباح النور.

نقابل فى هذه القصيدة طائرًا آخر، ولكنه هذه المرة ليس طائرًا أسطوريًّا وإنما طائر النورس المعروف الذى يسيطر على جو القصيدة سيطرة كاملة، إذ يحوم فيها وكأنه ملك فى مملكته، يقود الجيوش بثقة كاملة:

عبر الأفق وشق الديجور
ممتلكًا ناصية الزرقة منطلقًا بجناح النور
لف ودار وظل يدور.

يأتى الطائر كرمز للإمكانات اللانهائية، ولكنه لا ينطق حرفًا، فهو صورة متعينة للميلاد والنصر المرتقبين؛ ولذا فالحروف والكلمات لا أهمية لها:

دق على شباكى المظلم فارتعش الصوت المبهور
خيرًا يا طير
وفشى بالسر ولم ينبس
وتوارى النورس.

والسكون هنا ليس علامة العجز أو القهر، وإنما هو تعبير عن الامتلاء الذى يتخطى حدود الكلمات؛ ولذا فالشاعرة تجيب عنه مع أنه لم ينبس ببنت شفة، فقد أدركت محتوى رسالته: وفى وسط هذا الامتلاء والتوازن، حينما ترد صورة الطوفان، تكتسب هى الأخرى هدوءًا واتزانًا، ولا تفكر الشاعرة فى جانبها المدمر، وإنما فى جانبها التطهيرى وحسب:

الآن عرفت
وأنا أسمع ركض الخيل نداء الموت على الشطآن
كيف إذا جاء الطوفان
تغتسل الأرض من الأحزان

وترفض القصيدة حتى النهاية أن تدخل عالم التوتر والصراعات، وتظل داخل دائرة الفرح - دائرة النورس المحلق - التى لا نسمع فيها أية كلمات، وإنما نرى فيها صور الفرح الواضحة

المحددة، تقف شاهدًا على ما سيكون؛ ولذا لم يبق أمام الشاعرة سوى أن تتمتم وتغمغم بكلمات الحمد والشكر.

مثل هذه القصائد الساكنة المتزنة ليست كثيرة، بل يمكن القول بأنها نادرة، فهى لا تتعامل مع ما هو قائم، وإنما تتعامل مع ما سيكون، ولا يوجد الكثير فى مخيمات اللاجئين ولا فى الجرائد اليومية مما قد يساند هذه الرؤية، فالدماء الفلسطينية لا تتوقف عن النزيف، ولكن مع هذا، من حق الوجدان الثورى أن يترك عالم التدافع التاريخى، عالم القتال والاستشهاد، ليصل إلى (هناك) حيث البقعة الموعودة، وحيث الزمان المرتقب، فهذا - ولا شك - يشد من أزرنا ويخلق مسافة بيننا وبين الواقع المتغير، ونحن فى هذا لا نهرب من الواقع وإنما نتجاوزه لنصل إلى ما نرى أنه الجوهر.

إن شعر المقاومة الفلسطينى باحتفائه بما سيكون - وبما ينبغى أن يكون - يبين مدى عمق إيمانه بالإنسان، ذلك الكائن الذى يرفض الرضوخ والإذعان للقهر وللبيانات العسكرية والأكاذيب الإعلامية والحقائق المصمتة، ولكل ما هو قائم، وبذلك تتسع ساحة هذا الشعر لتضم لا الفلسطينى وحسب، ولا حتى العربى وحسب، وإنما كل البشر، وبذا تصبح أنشودة الانتصار الفلسطينية أنشودة انتصار الإنسان.

الهايكو فى اليابان وفى مصر

دراسة فى أقصر قصائد شعرية، وفى شعر محمد هشام

على غصن عارٍ من الأوراق ذابل
حط الغراب،
حل المساء.

كاريدا/نى
كاراسو/نو/توماريكيرى
آكى/نو/كورى.

الأبيات الشعرية الثلاثة السابقة التى أوردنا ترجمتها إلى العربية ثم نقلنا أصواتها اليابانية بحروف عربية تمثِّل قصيدة كاملة، وتعد أقصر شكل أدبى فى العالم بأسره. ويقول الذين يعرفون اليابان وحضارتها إن هذا الشكل الأدبى الذى يُعرف بـ «الهايكو» من أكثر الأنواع الأدبية تعبيرًا عن حضارتها.

ونحن أحوج ما نكون إلى الخروج من عزلتنا الأدبية، إذ إننا لا نكاد نعرف أية آداب أجنبية بخلاف الأدبين الإنجليزى والفرنسى، وربما الأمريكى، باستثناء بعض الأعمال الأدبية الإسبانية أو الإيطالية أو الألمانية، فنعرف إبسن من النرويج، وتشيخوف وديستويفسكى من روسيا، وهكذا. ومن الملاحَظ أن كل الآداب الأجنبية التى نلم بها أو نعرف عنها أو نعرف أطرافًا منها تنتمى إلى ما يُعرف بالتراث الأدبى الغربى، ونظل أسرى هذه المعرفة التى هى جزء من ميراثنا الاستعمارى، حيث يظن الإنسان المستعمَر أن حدود العالم تنتهى عند حاضرة الإمبراطورية المستعمِرة، سواء كانت لندن أو باريس أو واشنطن أو موسكو!

obeikandl.com

لكن ماذا عن اليابان؟ هذا البلد الشرقى القديم الذى خطا خطوات سريعة نحو العصر الحديث، حتى أصبح فى طليعة الدول «المتقدمة»، وهو يمثل الآن ثلث النظام الرأسمالى، ويعادل إنتاجه الصناعى إنتاج كل الدول الأوروبية الصناعية مجتمعة، هذا البلد الذى دخل العصر الحديث، ومع هذا ظل - حتى عهد قريب - محتفظًا بهويته، هذا البلد الذى لا نعرف عنه إلا أقل القليل. ماذا عن أدبه وفنه وأشكاله الشعرية؟ ماذا عن الهايكو؟

الهايكو (أو الهايكاى، وأحيانًا الهوكو) قصيدة قصيرة من ثلاثة أبيات، يحتوى الأول والأخير منها على خمسة من مقاطع الكلمات، والثانى على سبعة، أى أن القصيدة ككل تحوى سبعة عشر مقطعًا.

يعود أصل قصائد الهايكو إلى الهوكو، أو الأبيات الاستهلالية فى قصائد الرنجا (الأشعار المترابطة). وهذه القصائد الأخيرة كانت تُستهل بثلاثة أبيات شعرية تشير إلى السمات الأساسية فى المنظر الطبيعى (وهى فى هذا تشبه الوقوف على الأطلال كتقليد أدبى فى مطلع القصيدة العربية الجاهلية). وفى أواخر القرن التاسع عشر تخلص الهوكو كليةً من وظيفته الاستهلالية الأساسية كافتتاحية لمجموعة من القصائد المترابطة وسُمى بالهايكو. ولكن الهوكو كله أصبح يسمَّى بالهايكو، بما فى ذلك هذه الأبيات الاستهلالية التى كُتبت قبل القرن التاسع عشر؛ ولذا فمن الأفضل أن نستخدم نحن الاسم الجديد. وقد ظهر هذا النوع الأدبى فى القرن السادس عشر، وازدهر من القرن السابع عشر وحتى القرن التاسع عشر.

وأشهر شعراء الهايكو هو الشاعر «ماتسو باشو»، وهو الاسم الأدبى لماتسنو ميونيوفوزا، وعادةً ما يُشار إليه باسم باشو وحسب. وُلِد هذا الشاعر عام ١٦٤٤م فى قرية أوينو من مقاطعة إيجا وتوفى عام ١٦٩٤م. وهو يُعدُّ أهم شعراء الهايكو اليابانيين، فقد أثرى هذا النوع الأدبى وطوَّره وجعله مقبولاً فى الأوساط الأدبية الراقية والمثقفة.

كان الشاعر مهتمًّا بالهايكو منذ بداية حياته، ولكنه طرح اهتماماته الأدبية جانبًا وانخرط فى خدمة أحد السادة الأغنياء المحليين، وأصبح من طبقة المحاربين، الساموراى، وهى طبقة تشبه طبقة المماليك فى التاريخ الإسلامى من بعض الوجوه، وظيفتها الأساسية والوحيدة هى الحرب والقتال. وبعد موت سيده تخلى باشو عن مكانته كساموراى وكرَّس نفسه للشعر. وانتقل إلى العاصمة ريدو (التى تسمَّى الآن طوكيو) وذاع صيته كشاعر ناقد. وفى عام ١٦٧٩م

كتب أولى قصائده بالأسلوب الجديد الذى عُرف به فيما بعد، وهى القصيدة التى أوردناها فى مستهل هذه الدراسة.

إن الجو الوصفى البسيط الذى تستدعيه عبارات الهايكو وذكر مواطن التناقض والتماثل بين ظاهرتين مستقلتين أصبحت سمة مميزة لأسلوب باشو. وقد حاول أن يتجاوز بعض التقاليد الفنية الخاصة بهذا النوع الأدبى، مثل الاعتماد الزائد على الشكل بصورة جامدة، أو الإشارة إلى الأحداث العابرة، أو إلى الإشاعات السارية. وقد سادت هذه السمات الأخيرة قبل «باشو»؛ لأن الهايكو كان يُنظر إليه باعتباره تسلية أدبية عابرة، أما هو فقد أصر على أن يتسم هذا النوع الأدبى بالجدية، وأن يتعامل مع الأمور الثابتة والدائمة. وقد درس باشو البوذية خاصةً من مدرسة الزن، وحاول أن يعكس معنى العالم كما يراه فى قصائده تلك البسيطة، كاشفًا عن الآمال الكامنة فى الأشياء البسيطة، ومُظهرًا مدى تداخل كل الأشياء والمظاهر التى تبدو - فى بادئ الأمر - متخالفة متباعدة.

فى عام ١٦٨٤م قام باشو بأولى رحلاته التى توالت فيما بعد، والتى يظهر صداها فى شعره. وكتب عملاً من أهم أعماله الأدبية وهو: «الطريق الضيق إلى الشمال العميق»، يصف فيه زيارته إلى شمال اليابان، ويُعدُّ من أجمل الأعمال الأدبية اليابانية. ولا يكتسب هذا الكتاب أهميته وحسب من قصائد الهايكو العديدة التى تسجل المناظر الكثيرة التى رآها الشاعر فى طريقه، وإنما يستمدها أيضًا من مقطوعاته النثرية العديدة الجميلة التى تشكل خلفيةً معبِّرةً للقصائد.

وأثناء أسفاره قابل باشو عددًا من الشعراء المحليين، ودخل معهم فى مسابقات الرنجا. ويذهب بعض النقاد إلى أن قصائد الرنجا التى كتبها باشو تفضل قصائده الهايكو.

وغالبًا ما يصف النقاد اليابانيون شعر باشو بكلمة «سابى» وهى تعنى «حب الشىء القديم الذى بهتت ألوانه، والتى تقتحم حسَّ الإنسان اقتحامًا»، ولعل قصيدة الهايكو التالية مثل جيد على ذلك:

رائحة زهرة الأقحوان.
وفى نارا
كل تماثيل البوذا القديمة.

فى هذه القصيدة تمتزج رائحة زهرة الأقحوان (عنصر من الطبيعة) بصورة تماثيل البوذا التى يعلوها التراب والصدأ (عنصر من الفن والدين) فى «نارا» تلك العاصمة القديمة.

وقد عاش باشو حياة تتفق وروحَ شعره الرقيقة البسيطة، إذ كان يعيش فى صومعة عارية من كل زينة، وكان ينفر من البهرجة العامة فى عصره. كما كان ينسحب كليةً أحيانًا من المجتمع إلى كوخٍ مصنوع من أوراق نبات موز التى تسمَّى باليابانية باشو، والتى اشتق الشاعر منها اسمه الأدبى.

ومن المعروف أن الموروث الدينى فى ثقافات آسيا يختلط بالموروث الفلسفى، وأن كلاًّ من الموروثين يعبر عن نفسه عبر أعمال فنية مختلفة. وهذا ما يجب أن نستحضره حين نتناول المصادر الأساسية لجماليات الهايكو، والتى تمثل عبادة الشنتو (وهى من أقدم العبادات اليابانية) عنصرًا مهمًّا منها. وهذه العبادات ليست عقيدة دينية متسقة، بقدر ما هى نوع من الطقوس الشعبية التى تضفى أهمية خاصة على قوى الطبيعة. ولا تحاول الشنتو تقديم أية تفسيرات فلسفية للكون، وإنما تشجع الامتزاج بالطبيعة، فهى تعبير عن إيمان عميق بوحدة الوجود.

وثانى مصادر جماليات الهايكو هو الطاوية، وهى من أهم العبادات الصينية بعد الكونفوشيوسية. وكلمة «طاو» تعنى الطريق، والطريق هو طريق الطبيعة، واتزان الإنسان مع عناصرها. وتفترض الطاوية أن ثمة عنصرين أساسيين فى الكون لا يتصارعان، وإنما يتفاعلان أولهما هو الين: العنصر الأنثوى القابل الإيجابى، وثانيهما هو اليانج: العنصر الذكورى الرافض السالب. وعلى الرغم من اختلاف العنصرين فإن الإنسان لا يحقق السلام والتناسق إلا بأن يعيش فى وئام مع كليهما، ويتبع الطريق، طريق الطبيعة. ولكن هذا الطريق لا يمكن وصفه بالكلمات، فأولئك الذين يعرفونه ليس عليهم أن يتحدثوا عنه، ومن يتحدثون عنه لا يعرفونه. أو كما تقول القصيدة الطاوية:

الطريق أشبه بإناء فارغ
ومع هذا بوسعنا أن نأخذ منه
دون أن يحتاج قط لأن نملأه.

أما المصدر الثالث لجماليات الهايكو فهو بوذية زن التأملية، وهى مدرسة هامة من مدارس البوذية فى اليابان تحاول أن تصل إلى جوهر البوذية وأن توصله للجماهير، وهذا الجوهر يستند إلى تجربة الاستنارة (بودى) التى وصل إليها البوذا. وتؤكد بوذية التأمل العلاقة بين السيد والمريد، وبهذه الطريقة ترمى إلى إيقاظ البوذا الموجود داخل النفس ليعبر عن تحقيق الذات من خلال العمل اليومى. ويمكن الوصول إلى الاستنارة من خلال ضبط النفس. وهدف بوذية الزن التأملية هو الدخول إلى قلب الموضوع عن طريق الحدس وليس عن طريق العقل. إن بوذية زن تحاول الوصول إلى قلب الأشياء الساكن، فالسكون هو أصدق تعبير عن الرؤية العميقة، وإذا كان عبد الجبار قد قال فى عبارته الذائعة: إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، فإنها حينما تتسع لتشمل الكون بأسره لا تضيق وحسب، بل تختفى كليةً، بحيث يصبح الصمت أكثر بلاغة وإيضاحًا من الكلمات.

ويمكن أن نضيف إلى هذه المصادر الثلاثة السابقة بعض العناصر المهمة الأخرى فى الحضارة اليابانية كمؤثرات قوية فى الهايكو، مثل حب اليابانيين للألوان، ولكنه حب يوازنه اتجاه الفن اليابانى بشكل عام إلى ما يسمى بفن الحد الأدنى، أى التبسيط فى الأشكال إلى حد الوصول إلى الأساسيات وحسب. ويتضح هذا التبسيط فى معمار البيت اليابانى وطريقة تأسيسه، تمامًا مثلما يتضح حبهم للألوان فى الرداء التقليدى المسمى بالكومونو. ومن المعروف أن القرن السادس عشر الذى ظهر فيه الهايكو هو نفسه القرن الذى وُضعت فيه أسس الفن اليابانى المعمارى والكومونو.

وأصول فن الهايكو أرستقراطية وشعبية فى ذات الوقت. فالفن اليابانى شأنه شأن الفنون فى كل المجتمعات التقليدية كان ينقسم إلى فن الخاصة، وهو الفن المكتوب الذى يتداوله المتعلمون والأثرياء وأهل البلاط، وفن العامة وهو الفن الشفهى الذى تتداوله الجماهير وله تقاليده الأدبية المستقلة عن فن الخاصة. وتتميز قصائد الهايكو بأنها تجمع بين الاثنين، فقد قام باشو بالجمع بين الموروثين، إذ نادى بما سماه «الهايكو الحقيقى» الذى يبحث عن روح الشعر فى الصدق والإخلاص، فاستخدم أبسط الكلمات وأقصرها، وأدخل على التقاليد الأدبية الأرستقراطية مشاعر الناس البسطاء. ولعل قصيدتى الهايكو التاليتين تبينان الأصول الأرستقراطية والشعبية للهايكو. وكلا القصيدتين تعالج نفس الموضوع. تقول الهايكو الأرستقراطية:

آه أمطار الربيع
- أيتها السيدة التى تركبين معى هنا
همساتك!

أما الهايكو الشعبية فتقول:
أمطار الربيع! ومع هذا
بطن الضفادع الصغيرة
لم يصبها البلل.

والاختلاف بين القصيدتين يبيِّن مدى اتساع حدود الهايكو وتنوع إمكانياته التعبيرية.

ومن أشهر قصائد الهايكو التى كتبها باشو القصائد التالية:
قطرة الندى،
إن هى إلا قطرة الندى
ومع هذا.. ومع هذا..

آدنى السفر،
أدور فوق البرارى الجرداء
عالم الأحلام.

البرق يلمع فى سكون،
ويشق الظلام
صراخ غراب الليل.

سَاكنة ساكنة
وهى تغوص فى الصخور
أصوات الجراد هذه.

أولى قطرات المطر

obeikandi.com

تسقط على البرعم الذى تفتح لتوه
كم يرتجف الغصن.

يتحرك الغدير ببطء
يحمل تويجات الأزهار
التى سقطت فى ينبوع آخر.

الطيور تحلِّق أثناء الغسق
فى أول ليلة فى رحلتى
ومع هذا كم بعد منزلى.

النهار يذوب فى البحر:
فتى وفتاة يقفان على صخرة،
ينظران فى سكون.

الطفل واقف فى الزبد،
حينما رأيته، لمست الضباب
الذى يلف طفولتى.

عيونى تلاحق الطير
حتى غاب عن ناظرى فى البحر،
ووجد جزيرة صغيرة.

آه من قمر الصيف هذا
جعلنى أتجول طيلة المساء
حول البحيرة.

البحر أخضر هذا الخريف،

obeikandi.com

حقل الأرز
أخضر مثل السماء.

نلاحظ فى القصائد السابقة أنها كلها تستمد صورها من عالم الطبيعة المتنوع المتغير، وفى معظم القصائد إشارة واضحة أو خفية إلى أحد فصول السنة أو أحد الشهور أو إحدى ساعات النهار أو إلى أشجار الكرز. وكان الهايكو فى بدايته قاصرًا على وصف يكاد يكون موضوعيًّا للطبيعة، بل وكثيرًا ما نجد قصائد هايكو تكتفى بوصف السطح المرئى للأشياء. ولكن يجب ألا تخدعنا هذه القراءة السطحية، فالسطح المرئى الذى قد يستوعب انتباهنا ويستغرقنا كليةً قد لا يكون سوى قشرة رقيقة تخفى من المعانى الفلسفية الكامنة الكثير. بل إن من سمات الهايكو أن السطح الرقيق الهادى قد يغطى الكثير من الصراعات الساكنة بشكل مؤقت. ولعل من إسهامات باشو الأساسية أنه لم يدمج تراث الخاصة الأدبى بتراث العامة وحسب، بل كان قادرًا على أن يضفى على أبسط الأشياء (بل وأكثرها تواضعًا) عمقًا نابعًا من تداعياتها الثرية. وصور الطبيعة البسيطة تستمد قوتها من الموروث الشعرى، وتستدعى فى ذهن القارئ العناصر الفلسفية ذات الأصول البوذية والطاوية والشنتوية. ويقال إن باشو استخدم أبسط العناصر الطبيعية، بل وأكثرها خشونة، حتى يستبعد كل التفاصيل الفرعية، ويُبقى على ما هو أساسى وحسب، وبذا يصبح العنصر الطبيعى جسرًا موصلاً للطبيعة وللفطرة الإنسانية، وإلى الصمت الكامن وراء كل الأشياء.

وهو حينما يركز على ما هو أساسى، فإن السطح المرئى البسيط الموصل للصمت يتطلب من القارئ أو المستمع أن يستجيب بكل حواسه وكأنه فى إحدى تجارب الزن الصوفية الفلسفية، ويستمع لصوت السيد وكأنه أحد المريدين، وبذا تتداخل الرؤية الحسية بإدراك جوهر الأشياء. ورغم عمق هذه الأحاسيس إلا أنها تظل غير محددة المعالم؛ لأن السطح المرئى الذى يستوعبها بسيط فى غاية البساطة، ويثير الإحساس دون أن يحدده.

ويمكن القول إن الوسيلة الفنية الأساسية للهايكو هو أن القصيدة تُلمح ولا تفصح، توحى ولا تعبر بشكل مباشر، وتعبر عن الكثير من خلال القليل، وتذكرنا وحسب بالظلال والمعانى والأبعاد دون ذكرلها.

لعل ما نعنيه يمكن أن يتبين من خلال قراءة نقدية متعمقة لأولى قصائد الهايكو وآخرها فيما ترجمنا من قصائد.

قطرة الندى
إن هى إلا قطرة الندى
ومع هذا.. ومع هذا..

البحر أخضر هذا الخريف،
وحقل الأرز
أخضر مثل السماء

إن كل العناصر التى تحتويها القصيدتان مستقاة من الطبيعة، كما أن ثمة ذكرًا للزمن، فقطرة الندى تدل على أنه الصباح، والقصيدة الثانية تذكر الخريف. وكل شىء فى القصيدتين بسيط ومباشر (أو هكذا يبدو عند النظرة السطحية الأولى). فالقصيدة الأولى تؤكد أن قطرة الندى هى ذاتها، والثانية تخبرنا أن البحر فى الخريف أخضر، وحقل الأرز هو الآخر فى خضرة السماء. ولكن فلنمعن النظر قليلاً ولا نتعجل، ولندع ما فى داخلنا من تلقائية يفيض، فهذه هى شروط التجربة الفلسفية من طراز الزن، وهى أيضًا الحالة العقلية المطلوبة لقراءة الهايكو. إذا فعلنا ذلك فإننا نكتشف أن الشاعر بتأكيده أن قطرة الندى هى ذاتها وأن كل شىء أخضر إنما يؤكد وحدة كل عناصر الطبيعة ووحدة الكون، وتأكيده هوية هذه العناصر المتعينة يذكرنا بالين واليانج، وبالتناسق، بل والتناغم بينها. وقطرة الندى رغم أنها هى ذاتها إلا أنها.. ثم يصمت الشاعر ولا يبوح ولا يصرح، بل ولا يلمح حتى، ويتركنا لنخمن ولنركز لعلنا نصل إلى هذا الشىء الجوهرى، هذا الصمت وراء الأصوات، وهذه الوحدة وراء التنوع. إن صورة قطرة الندى تقف بين حالة الوجود المطلق والعدم المطلق، قصيرة فى عمرها برغم استدارتها وكمالها، هشة برغم حيويتها. وفى القصيدة الثانية ننتهى أيضًا فى عالم أقل تحددًا، فننتقل من خضرة البحر فى الخريف إلى خضرة حقل الأرز، والتى تشبه خضرة السماء! والقصيدتان بهذا تجمعان بين العرضى والأزلى، بين التافه والخطير، بين السطح والأعماق، بين الصراع والاتزان أو الصراع مع الاتزان. ولكن الأعماق يجب ألا تنسينا السطح الرائع الجميل الزائل، والصمت الذى لا يمكن

obeikandl.com

الإفصاح عنه يجب ألا ينسينا الأصوات الهادئة أو الصاخبة: فما هو مرئى ومحسوس وزائل، جميل ورائع، ولكن هذا الجميل الرائع عرضى وزائل، وكلاهما لا يَجُبُّ الآخر، فلا الين يحل محل اليانج، ولا اليانج يحل محل الين.

وهكذا تجسد القصيدتان كثيرًا من التقاليد الأدبية والقيم الجمالية اليابانية، وتجسد تقاليدها الفلسفية العميقة، بل وموقفها من الحياة. ولعلهما لإغراقهما فى الروح اليابانية وخصوصيتها وصلتا إلى الأصالة وبالتالى إلى العالمية. فالأدب يصبح عالميًّا حينما يكون أصيلاً، وليس عن طريق تقليد الآخرين.

وفن الهايكو لا يزال فنًّا قائمًا فى اليابان يمارسه الشعراء بل والجماهير. ففى المساء قد تجتمع الأسرة ويتبادل أفرادها قصائد الهايكو، كما تعقد المسابقات العامة لقرض الشعر، وتُقرأ القصائد الفائزة فى حضرة الإمبراطور نفسه. والشعر هنا ليس مجرد هواية أو شىء يتم عرضًا، وإنما هو جزء أساسى وعميق من تكوين اليابانيين النفسى. فاليابانى يعتقد أن الإنسان الذى لا يعشق فنًا من الفنون ويمارسه إنسان ناقص غير مكتمل النضج.

ولكن إلى جانب الناحية الإنسانية والنفسية، فثمة جانب قومى بالغ الخطورة، فلا شك أن هذا الاهتمام من جانب الجماهير بالفنون التقليدية قد حمى هويتها ضد الغزو الثقافى الغربى. فالتاجر الذى يعود إلى منزله ليقرأ الشعر على أحفاده مختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذى يعود لينظر إلى التليفزيون ليشاهد مسلسل « دالاس » على سبيل المثال. ولنتخيل حالنا لو أننا بنينا منزلاً على الطراز العربى، ولم نخجل من قراءة أشعارنا، ومن سماع شىء من موسيقانا العربية. ولنتخيل حال الهوية العربية التى اهتزت وكادت تذوب فى خضم السلع شبه الفنية التى تصدرها لنا الدول الغربية، لو أننا تمسكنا بموروثنا الفنى.

وقد عرف الهايكو خارج اليابان فى نهاية القرن التاسع عشر، وتضافرت عدة عوامل على تعميق تأثيره على بعض الشعراء الغربيين. فعلى سبيل المثال، كان إيجاز الهايكو واستناده إلى إيحاءات الصورة التقليدية مصدر جاذبية خاصة، فهاتان السمتان تتفقان وروح الشعر الحديث وجمالياته. ومن الطريف أن هؤلاء الشعراء لا يعرفون اليابانية، مما يسر عليهم التأثر بالهايكو كما فهموه وكما يتفق وأهواءهم، وليس كما هو فى الأصل. وقد اهتم الناقد الأمريكى ت. إم. هيوم T. M. Hume، وأتباع المدرسة الصُّورية Imagist (نسبة إلى الصُّورة) بالهايكو

(فى بداية القرن العشرين). وقد ظن الكثيرون أن الهايكو يضفى شرعية على تجاربهم الشعرية وعلى محاولاتهم فى الشعر الحر.

ومن أهم الشعراء الذين تأثروا بالهايكو عزرا باوند، وإيمى لويل، فقد استخدم باوند صورًا زاهية جنبًا إلى جنب مع صورة أقل حيوية كما هى الحال فى قصيدته «فى محطة المترو»:

ظهور هذه الوجوه فى الزحام
تويجات على غصن أسود مبتل.

بل إن أثر الهايكو وصل إلى شعراء مثل وليام بتلر ييتس وأرشيبولد ماكليش. كما نجد أن شاعرًا معاصرًا مثل والاس ستيفنس قد تبنى بعض القيم الجمالية المتمثلة فى الهايكو، كما هى الحال فى قصيدته «ثلاث عشرة طريقة لرؤية الطائر الأسود». وتظهر هذه القصائد أن الهايكو قد شجع ظهور أسلوب الصور المستقاة من الطبيعة، كما أن بناء القصيدة والمقطوعات ذاته مستمد من الصور. ويقال إن «باوند» استمد فلسفته الشعرية بأسرها من الهايكو. ومع الأسف، بدأت تقاليد الهايكو تتآكل بين الأجيال الجديدة (تمامًا مثل الطقوس والفنون التقليدية الأخرى) مما يدل على أن الحداثة الغربية قد بدأت تكتسح بقايا عالم اليابان التقليدى.

كما تأثر الشاعر وليام كارلوس وليامز بشعر الهايكو كما يتضح فى القصيدة التالية:

الكثير الكثير يتوقف
على
عجلة يد
حمراء
بللها
ماء المطر
بجوار
الدجاج الأبيض.

كان «وليامز» لا يستخدم علامات الترقيم التقليدية فى اللغة الإنجليزية، ولا يبدأ الجملة

بحروف كبيرة capital letters محاولة من جانبه أن تكون القصيدة امتدادًا مباشرًا للواقع. والواقع كما يقدمه هنا عبارة عن مجموعة من التفاصيل التى تبدو وكأنها لا يربطها رابط، وكأنه يريد أن يخبرنا أن الروابط بين الأشياء لا توجد فى الأشياء ذاتها، وإنما هى نتاج عملية تفكيك وتركيب يقوم بها عقل الإنسان، أى أنها عملية فكرية ذاتية. ومع هذا يحاول الشاعر أن يساعدنا بأن يضع كلمات بعينها دون غيرها على سطر واحد بمفردها حتى يؤكد أهميتها ويعطيها شيئًا من المركزية، فى عالم لا مركز له. كما أن استخدامه للونين: الأحمر والأبيض ولعنصر البلل والجفاف، يصنف لنا هذا العالم من خلال ثنائيات متعارضة بسيطة (كما هى الحال فى الهايكو). ومع أن قصائد باشو لا تختلف فى بنيتها عن قصيدة وليامز إلا أن لها عمقًا فلسفيًّا وأخلاقيًّا توحى به القصيدة، أما قصيدة وليامز فإن سطحها الحسى الجميل يستغرقنا تمامًا.

ولا أعرف محاولات لتقليد الهايكو فى اللغة العربية، إلا محاولة صديقى الدكتور محمد هشام فى ديوانه **لحظتان**. وقد استفاد الشاعر من كثير من خصائص الهايكو، ونقلها بذكاء شديد إلى العربية، بعد أن عدلها بما يتفق ورؤيته. فعلى سبيل المثال نجد أن ديوانه كله عبارة عن قصيدة طويلة واحدة، وهذا ليس من تقاليد الهايكو، ولكنها مع هذا مقسمة إلى مقطوعات، كل مقطوعة مكونة من ثلاثة أبيات قصيرة، كما هى الحال مع الهايكو. والإحساس بالزمن ومروره موضوع أساسى فى الهايكو، وهو كذلك فى هذا الديوان، ولكن الشاعر يتناوله بطريقة مختلفة تمامًا. وقد أشرنا إلى ما سميناه فن الحد الأدنى، أى توصيل الرؤية لا من خلال تعدد الألوان والأصوات والصور، وإنما من خلال الحد الأدنى من الألوان والأصوات والصور، بل وتوظيف الفراغ والصمت فى توصيل الرؤية. والهايكو يلجأ إلى التلميح بدلاً من التصريح وإلى الإيحاء بدلاً من التقرير، ويتسم شعر محمد هشام بهذه السمات نفسها، فجماليات الحد الأدنى مناسبة له تمامًا، ونجد شعره يتسم بقلة الصور (رغم وجودها فى أشكال كثيرة، متخفية) وانعدام الألوان، ولكن نلاحظ كثافة الكلمات واللغة وتداخلها.

يحدد الشاعر موضوعه فى الفقرة الأولى من ديوانه بشكل شبه تقريرى:

«وقت غائر فى الوقت

يوم ذاهب للموت:

أمس».

قلت « شبه تقريرى » عن عمد؛ لأنك لو تمعنت فى هذه الفقرة لوجدت صورتين: الصورة الأولى هى صورة « الوقت الغائر فى الوقت » وتوازيها صورة « اليوم الذاهب للموت ». ثمة عودة وحركة إلى الماوراء والمابعد (ولكننا سنكتشف - فيما بعد - أن الأمر ليس بهذه البساطة)، وتنحل كل الأمور فى كلمة واحدة: « أمس »، فهو الوقت الذى يغوص فى الوقت (الذى ولى ولكنه لم يضع). واليوم الذى ذهب للموت هو الأمس، نقطة السكون الكاملة، والصمت الكامل التى يتحدث عنها الشاعر:

« وحده الأمس المتوج
وحده
لا حلم فيه ولا انتظار»

« ووحده الأمس المسجى
كاملاً
مثل احتضار ظهيرة »

« لا شىء غير الأمس يشبهه
وما يأتى
يحث خطاه نحو الأمس »

« فى كل اتجاه
يشهر الأمس
احتضار اليوم ».

ولنلاحظ وجود الصور الخفية، الأمس « متوج » فهى صورة مَلَكية، وهو نقطة سكون كاملة « لا حلم فيه ولا انتظار»، و« الأمس مسجى » مثل « احتضار ظهيرة ». ثم تزداد حركة العودة التى ظهرت فى أبيات المقطوعة الأولى، فكل شىء يحث خطاه المتراجعة نحو الأمس. ولنلاحظ أن كل مقطوعة فى حد ذاتها تشبه الهايكو، ومكتفية بذاتها، ولكنها فى الوقت ذاته مرتبطة

obeikandl.com

بالمقطوعات الأخرى، التى إما توازيها فتزيدها كثافة، أو تكملها وتأخذنا خطوة أخرى نحو ما يريد أن يوصلنا الشاعر إليه.

الأمس هو نقطة السكون الكاملة، نعم. ولكن هل هو العدم؟ هنا سنجد أن الشاعر يحدد مضمون الأمس بطريقة جديدة تمامًا:

يغفو الأمس فى كفن
ويوقظ
شهوة الأحياء.

ولنلاحظ عالم الأمس هنا، فرغم أنه يغفو فى كفن (« يغفو» وحسب ولا ينام) فإنه « يوقظ شهوة الأحياء ».

الأمس هو الحكمة والذاكرة وما نصل إليه من خلال تجاربنا الوجودية المختلفة:

« مبتدئًا يسير الأمس
يحمل دهشة الأطفال
كل بصيرة الآباء ».

« الأمس يسكن
بين عاشقة وقُبلتها
وما بين البراعم والخريف ».

ثم يعدد الشاعر أنواع الأمس المختلفة التى نجد أنها تغطى كل أشكال الحياة؛ ولذا فهو الذاكرة التى يجب ألا يمحوها الإنسان:

« من لى بذاكرة
خلت
من آفة النسيان ».

obeikandl.com

وقد وضع الشاعر كلمة « خلت » بمفردها فى سطر واحد موظِّفًا بذلك كلاًّ من الفراغ والصمت وانعدام اللون. ويؤكد شاعرنا موضوع الذاكرة - وإن كان بطريقته الفريدة - فى مقطوعات أخرى:

« من يأسرون الأمس
حيث يعشش النسيان
منسيون. منسيون »

« وأمسى ليس ذاكرة
فلم يمسسه
نسيان ».

« ويومك
راحل للأمس
هل آخيت أمسك؟ ».

الأمس هنا ليس مجرد مستودع الذكريات والتجارب، بل هو كيان حى، فهو لم « يمسسه نسيان »؛ ولذا فعلى الإنسان أن يؤاخى أمسه.

ثم تنكشف حقيقة الأمس عند شاعرنا، باعتباره لحظة الحكمة والمعنى وفهم حدود الوجود الإنسانى، وهنا يترك الشاعر الأمس ليتأمل فى فكرة الزمن والمعنى:

« ما من ميت لم يمتلئ وقتا
وما من ميت
إلا وضج الموت فى دمه ».

« وما من لحظة تأتى
وما من لحظة تمضى
سدى ».

obeikandl.com

« الوقت
من ذهب يكون ومن تراب
دائمًا سيفر منك إليك ».

فنحن نعيش فى الزمان، تتحقق حياتنا وإمكانياتنا فى إطاره أو تجهض. ويمكن للإنسان أن يكتسحه الزمان فيصبح شيئًا عامًّا، ولكن يمكنه أيضًا أن يقف كإنسان يعيش داخل الزمان، يحتفظ بعلياته وبمقدرته على تجاوز الزمن ذاته باحتوائه فى الذاكرة، وتحويل التجربة إلى حكمة. ولكن حتى فى لحظة الانتظار، فى لحظة الوصول إلى المعنى لا ينسى شاعرنا مأساة الحدود والزمان، فالحياة مأساة وملهاة. فرغم جماليات الحد الأدنى، ورغم تأكيد أهمية الأمس كمخزون للذاكرة وككيان حى، فإن الإنسان المتعالى المتجاوز يظل داخل حدود الزمن الذى يحد من انطلاقه. ويختتم الديوان بمقطوعات مأساوية:

« لا تَغفُ
عما فيك من وقت
لئلا ».

« لا أريد من احتضار الوقت
غير دقيقة
لأذرف الدمع الأخير».

« ولا أريد من الشوارع
غير خطوى..
والهواء ».

« ولا أريد من المساء
سوى
المساء ».
« فمن يعيد الوقت

ثانية
إلى وقتى؟ ».

« وهل فى الوقت وقت
لا يفر من الأصابع
عنوة! ».

« خبأت هذا الكون فى جفنى
بعيدًا
عن عيون الوقت ».

« مر الوقت
واستيقظت
كهلاً ».

« آه.. هل فى الوقت وقت
كى أخمد
ما تآكل فىَّ من وقت؟ ».

« وهل فى الوقت وقت
كى ألاحق
ما تناثر من غبار الوقت؟ ».

« هل فى الوقت وقت
كى أمارس مرة أخرى
طقوس ولادتى؟ ».
« من لى بوقت

obeikandl.com

لا يكبل
رغبتى؟ ».

« من لى بوقت
لا يبدد
خطوتى؟ ».

« من لى بوقت
لا يضج
من احتضار الوقت؟ ».

إحساس الإنسان بالزمن وبالوقت وبالأمس وبالموت هو ما يجعل الإنسان كائنًا فريدًا:

« هذا الوقت فيك
احرسه
من طعم التشابه والصدى ».

ولعل هذه المقطوعة هى أدق وصف لشعر محمد هشام، فهو شعر فريد: الشكل فريد، والمفردات فريدة، والمعنى إنسانى عام، ولكنه يأخذ شكلاً فريدًا فى هذا الديوان الفريد.

obeikandl.com

بدر توفيق، شاعر اللحظة الفذة

بدر توفيق.. هو شاعر «اللحظة الفذة»، والمصطلح الفريد، والرؤية البطولية التى لا تخشى مواجهة النكبة التى حاقت بالإنسان.

الكلمات رجال. والحروف سيوف. والشاعر يمتطى صهوة الجواد بيجاسوس، ويستلهم ربات الشعر والحرب والصبر، ويبدأ فى رحلة ليس لها من هدف واضح، ولا نهاية معروفة. ولكنه - كبطل مأساوى معاصر - يصر على رحلته، فهى قيمة فى حد ذاتها، وهى وحدها تضفى المعنى على عالم يفتقد إلى المعنى والدلالة على تفاصيل تفتقر إلى الدلالة. إن الرحلة أهم من الوصول، والوقوف على الأطلال لم يكن مجرد رثاء أو حزن من أجل الذات، وإنما هو تصميم على الاستمرار، وتأكيد لما هو إنسانى ومقدَّس ضد كون لا يكترث بنا كثيرًا، ولا يحفل بأفراحنا أو أتراحنا؛ ولذا لا يجدى فى الصحراء سوى الغناء. وأمام العدم لا نملك سوى الكلمات، ويا حبذا لو كانت منظومة!

وُلد بدر توفيق فى مدينة المنيا، وغادرها طفلاً إلى بنى سويف. وقد تمكن من الالتحاق بالكلية الحربية بعد ثورة ٣٢ يوليو ١٩٥٢م، واشترك فى معركة السويس عام ١٩٥٦م، وشارك فى حربى اليمن عام ١٩٦٣م ويونيو ١٩٦٧م. ولكنه اعتزل الحياة العسكرية ليستأنف دراسته، فدرس الأدب الإنجليزى والأمريكى، ثم سافر إلى ألمانيا حيث درس اللغة والأدب الألمانيين. وقد عمل بدر فى الترجمة الصحفية، كما قام بترجمة العديد من القصائد الإنجليزية والألمانية إلى العربية، وله مقالات عن شعراء مصر المعاصرين وأعلام الآداب الأجنبية.

قد نشر شاعرنا أولى قصائده فى نوفمبر ١٩٦٢م، ثم توالت بعد ذلك القصائد والدواوين. فصدر ديوانه الأول **إيقاع الأجراس الصدئة** عام ١٩٦٥م، وديوانه الثانى **قيامة الزمن المفقود** عام ١٩٦٨م، وله مسرحية شعرية إذاعية بعنوان **الإنسان والآلهة** أُذيعت عام ١٩٦٩م، وصدر

ديوانه **رماد العيون** عام ١٩٨٠م. وقد صدرت له أعمال مهمة بعد ذلك لم نتصدَّ لها بالتحليل؛ لأنها نشرت قبل صدور هذه الدراسة.

يمكننا أن نبدأ رحلتنا عبر عالم المنشد البطولي الحزين بعرض لقصيدة «كتابة على شاهد حياة» وهي من ديوان **رماد العيون**.

ازدحم النقاشُ حول ما يثيره اختطافُ الطائرات ..
وحول أن السطو لا يفيد
تضاحك الأحياءُ في مجتمع الأموات..
ويَسْمَةٌ آسفةٌ كانت تدقُّ البابَ خجلانه.
الفقراء الكادحون يرفضون الكذب والمشاجرات..
ويرفض المحاربون راية المساومات
الموت واحد فقط..
فكيف تصبح الحياة رؤيةً مبتذلة..
أو فرسًا تُعقَد لاستباقه المراهنات.

لا تدعوني واحدًا في رؤيتي لياسر
ياسر طفلُ السنة الأولى
يفرح في أفراحنا.. يسكت إن سكتنا
يبكي إذا بكينا
ومثلما ينتقل الحديث للهو وللمغيَّبات
ينام ياسرُ الصغيرُ وهو لا يدري..
بأن عشرين مضت من سنوات العقم والمجادلات
وأن عشرين أُخَرْ.
سوف تضل في بحار الزمن الرديء
فأيُّنا يا ياسرُ المسيء؟
يُنَـقِّـلُ الطفلُ البريء

وجهًا جميلاً مدهشًا بين وجوه القومْ
فتلهب النظرةُ وجهَنا بسيف اللومْ
ونحمل الأعوامَ من دار الرَّجا لمنزل القُنوط
وفى لسان الفجر يحتج السكوت
فنحتمى بما تبقى فى مقابر التواريخ وأمجاد الحضارات
ياسر طفل السنة الأولى..،
سوف يتم ذات يوم عامه العشرين
يومئذ - ماذا نقول؟...

يبدأ الشاعر القصيدة بأن يعلن احتجاجه على الثرثرة اليومية التى لا تفيد، وعلى الأحياء الذين يتحركون وكأنهم فى مجتمع الأموات، وهو يضم صوته إلى صوت الفقراء الكادحين، وإلى صوت المحاربين الذين اشمئزوا من أن الحياة بدلاً من أن تكون الفرس الملكى الذى يحلم به، تصبح «فرسًا تعقد لاستباقه المراهنات».

وسط الثرثرة والأحلام الضائعة يظهر وجه الطفل شاهدًا على حياة العقم والمجادلات، فتلهب نظرته وجهنا بسيف اللوم، وفى إخفاقنا نحتمى بما تبقى فى مقابر التواريخ وأمجاد الحضارات. وهذا المستوى من القصيدة تعبير عن الاحتجاج على الظلم الذى يلحق بالإنسان فى المجتمع، والطفل - كرمز للبراءة التى لم تفسدها الخبرة ولا التاريخ - رمز متداول فى الشعر العربى الحديث.

ولكن ليس هذا هو المستوى الوحيد فى القصيدة، ففى المقطوعة الأولى، فى وسط المصطلح الاجتماعى، تبرز عبارة «الموت واحد فقط»، وفى المقطوعة الثانية نسمع عبارة «بحار الزمن الرديء»، وهى عبارات نجد فيها أصداء لرؤية كونية توحى بأن النكبة التى يواجهها شاعرنا قد تكون لها جذور اجتماعية، ولكنها تتخطى عالم الظواهر الاجتماعية والتاريخية لتشمل الكون بأسره ووضع الإنسان فيه. وفى ديوان **رماد العيون** تغلب الرؤية التاريخية على بعض القصائد، بينما تغلب الرؤية الكونية على معظمها. والمقطوعة التالية من قصيدة «وجه مصر» مثَل دالٌّ على قصائد النوع الأول:

فى زمن تصنعه الحروب
ينطق قلب الوطن المغلوب
ينهض وجه الشرق فى نوافذ الغروب
ينهض وجه مصر محتدَّ السِّمَات
منتصرًا بالحزن والتماسك المؤمن والرصاص والتأملات
منتصرًا بالموت والفداء
فى زمن يُولد من تكاثر القتلى ومن تضافر الأشلاء.

أما قصيدة «تقويم جديد من فصول الجفاف» فهى خير الأمثلة على النوع الثانى الذى تغلب عليه النزع الكونية:

أخرج فى الصباح ناشرًا عيونى فى شعاع الشمس
معتقدًا أن بهاء الضوء
يغفر ما بداخلى من آخر الذنوب حتى البدء
أخرج فى التماس هذا الدفء
لكنى أعود عريانَ الضلوع مستباحَ الرأس
بين القديم والذى ليس له جديد
من يحمل الأحزان عن قلبٍ أحب،
ولم يجد بين اختلاف الوقت والمواعيد؟

ولا يمكن الزعم بأن شعر بدر يضم رؤيتين مستقلتين (الواحدة عن الأخرى)، ولكن يمكن القول إن القصائد رغم وحدتها الفنية الأساسية، ورغم انتمائها إلى نفس العالم الشعرى المتكامل، فإن العنصر التاريخى يغلب على بعضها، ويغلب العنصر الكونى على البعض الآخر. ففى القصيدة الأولى يبزغ وجه الوطن منتصرًا نتيجةً لفعل إنسانى حر يتم داخل الحدود الاجتماعية التاريخية ونتيجةً للموت والفداء. أما القصيدة الثانية فينعدم فيها التاريخ تمامًا (أو يكاد)، بل وتنعدم فيها دورات الطبيعة، فالفصول الأربعة - رغم تعاقبها الصورى - أصبحت كلها فصول عقم وجفاف، والصيف مثل الخريف والربيع والشتاء، كلها فصول تذبل

فيها الأوراق وتسقط يابسة؛ ولذا فالشاعر يعود فى فصل الصيف عريانًا. والعُرى هنا ليس رمز البراءة والعودة إلى الحالة الآدمية الأولى (نسبة إلى آدم)، ولكنه عُرى من أصبح بلا مأوى ومن فَقَد المعنى. وإذا كانت الرؤية التاريخية تترجم نفسها إلى تعاقب منطقى أو شعرى للصور وإلى الغناء، فالرؤية الكونية تترجم نفسها فى المكان إلى فراغ، وفى الزمان إلى صمت، ولا مجال للحرية الفردية وللإرادة المستقلة.

ولكن - وعلى الرغم من كل هذا - لا نعدم أن نجد إشارات كونية فى القصيدة الأولى، وتلميحات ذات طابع تاريخى فى القصيدة الثانية. ففى قصيدة «وجه مصر» ثمة إشارة إلى الحزن، وإلى زمن «ردىء» تصنعه الحروب ويُولد من تكاثر القتلى وتضافر الأشلاء. وفى القصيدة الثانية -ذات البُعد الكونى- ثمة إشارة إلى «القديم الذى ليس له جديد»، وهذه إشارة للزمان التاريخى (على الرغم من أنه زمن مغلق).

ولعل من أهم قصائد الديوان، ومن أكثرها نجاحًا فى المزج بين العنصرين التاريخى والكونى، بحيث لا يمكن أن نفصل الواحد منهما عن الآخر، قصيدة «الوطن»:

١-

أحمل أيامى التى أنفقها بالجدل العقيم والمنازلات
وفى مدى الرؤية يمتد الطريق، لا علامةَ تلوح
لا خُطَى على الأديم من ملامح البشر
أقتسم النقاش بين العقل واللاعقل
حتى إذا ما احتدمت مِطْرقةُ الخطأ
يجىء وجهُكَ الخفيض
مسافرًا ينفض عن دروعه الصدأ
أسمع صوتكَ المهيض
يرقأ دمعَ الجسد الذى اهترأ
يا أيها الحق الوحيد
يا وطنى

٢-

أعرف فى سواد عينيك انتظارى

وأعرف احتضارى
يا وطنًا وسدت تربته
وجه أبى المضىء .. يقظته
.....
فى اللغة المختلفة
ألقاك
وفى التعابير التى لم ينضج السمع على مرامها
وفى التباشير التى تشع كالأحلام ثم تنطفئ
وفى التصاوير التى لم تعتد العين على مدلولها
وفى المكاره التى لم تألف النفس ارتيادها.
ألقاك، حين يصعب القصيد
حين يصير اللفظ دمعًا
ويصبح السكون مقصلة.

٣-

يا زمنًا بأكمله
يا شجنًا تواصلت أسفاره: صبرًا فصبرًا،
ثم صبرًا ثالثًا، وخامسًا، وسابعًا، وعاشرًا
هاأنذا فى مدن التسويق
وفى الحدائق التى هاجر عن أبوابها المغلقة الشجر
أناقش الحجر.
أسقط مغشيًّا علىَّ من فداحة النظر

٤-

ورثت عنك الحزنَ منذ مولدى
الغضب النبيل والصراحةَ الشجاعة
ورثت عنك الصدقَ والأمثلةَ الرفيعة
يا أيها الوطن

obeikandl.com

يا ملتقى خؤولتى، عمومتى، يا وجه أصدقائى
ماذا أقول الآن بعد ما انقضى الزمن،
وافتقدت ذاكرتى الميراث؟
يا أيها الحق الوحيد
يا وطنًا فى القلب منفيًّا
مدينةً مزدانةً تهيأت لمقدم العروس
من بلادها النائية البعيدة

٥-

الشعر أحوالى،
وكلُّ محنةٍ قصيدة.

ثمة حركة أساسية فى القصيدة تبدأ فى التفاصيل المبعثرة، وتنتهى فى قدس الأقداس. فى المقطع الأول نبدأ فى عالم التاريخ، عالم الأيام التى تتعاقب وتضيع فى الجدل والمنازعات بين العقل واللاعقل، إلى أن تهوى مِطْرقةُ الخطأ. حينئذٍ يظهر الوطن فى كماله وتكامله، نرى وجهه ثم نسمع صوته، فتتلاشى التفاصيل ونصل إلى الجوهر، إلى الوطن باعتباره الحق الوحيد. وبناء الجزء الأخير من المقطع الأول يترجم هذه الحركة بشكل مرئى على الصفحة ذاتها، إذ تتناقص الكلمات حتى تصبح كلمة واحدة يتوحد من خلالها الشاعر العابد بالمطلق:

يا أيها الحق الوحيد
يا وطنى.

أما المقطع الثانى، فهو مقطع الوصول، حيث يتغنى الشاعر بمعرفته بالوطن، فهو يعرف فيه انتظاره واحتضاره. وهو لا يراه فى التعابير والتباشير وحسب، وإنما يراه فى المكاره أيضًا. إن الوطن هذا المكان التاريخى المتعيِّن، وهذا الزمان الذى هو امتداد لنا ونحن امتداد له بدأ يتحول بالتدريج من مجرد كونه مكانًا وزمانًا، إلى أن يصير «مطلقًا» يعلو على كل الظواهر؛ ولذا يصبح الوطن فى المقطوعة الثالثة زمنًا بأكمله، يحكم الشاعر على الزمان والمكان النسبيين من منظوره، فلا يرى سوى الآلام المستمرة والحدائق الجرداء ومدن التسويق. ثم تنتهى المقطوعة

بالشاعر مغشيًّا عليه من هول ما يرى. والإغماء هنا هو علامة السقوط الكامل والإظلام التام، ولكنه إظلام مؤقت - رغم حتميته - تمامًا مثل تجارب المتصوفين، حينما تجف ينابيع الوصل، ولا يحظى العابد برؤية وجه حبيبه ومعبوده. وتصل المقطوعة الرابعة ما انقطع، فيتغنى الشاعر بالوطن/المطلق، ولكنه يحاول أن يستعيد مرةً أخرى البُعد التاريخى، فيؤكد ارتباط الوطن بالذاكرة، فقد ورث شاعرنا كل سماته العادية والبطولية عن الوطن، والوطن هو النقطة التى ترتكز إليها كل علاقاته الإنسانية. ولكن الغناء يتحول إلى مَرثية، إذ إن الذاكرة بدأت تفقد ما ورثت؛ ولذا يتشبث الشاعر مرةً أخرى بالوطن باعتباره الثبات فى مواجهة التحولات المتلاحقة:

يا أيها الحق الوحيد
يا وطنًا فى القلب منفيًّا
مدينةً مزدانةً تهيأت لمقدم العروس
من بلادها النائية البعيدة

إن الوطن (هذا المطلق/النسبى، هذا القاصى/الدانى) نفى بعيدًا ولكن فى قلب الشاعر، وهو مدينة مزدانة لمقدم عروس ولكنها (العروس) تأتى من بلاد نائية. يلهث الشاعر ويجهد كى يحيط بالقريب البعيد، بالكيان الموضوعى الذى لا يضرب جذوره فى الأرض، وإنما فى قلب الشاعر ذاته؛ ولذا يستخدم هذه الصور والمصطلحات المتلاطمة.

وتنتهى القصيدة بمقطوعة قصيرة مكونة من سطرين تتسم بالصفاء وبما يشبه الرضا:

الشعر أحوالى
وكل محنة قصيدة.

وتبدو خاتمة القصيدة وكأنها فجائية - وهى على مستوى من المستويات كذلك - إذ يتحول الحديث عن الوطن إلى الحديث عن الشعر وعن الشاعر. ولكن الشاعر الماهر كان قد أعدَّنا لهذه اللحظة. ففى بداية القصيدة أشار إلى الجدل والنقاش (أى إلى الكلمات الفارغة التى لا دلالة لها). كما أنه حينما يذهب إلى مدن التسويق فهو لا يناقش إلا الحجر (أى أنه يعود للكلمات التى تولد ميتة وللنقاش العقيم). فى مقابل هذا يظهر الوطن كصورة تتخطى الكلمات، وكصوتٍ مهيض ولكنه مسموع. أى أن الوطن يصبح هنا الكلمة الحقة التى لا تتجسد

بالضرورة من خلال الحروف. وارتباط الوطن بالكلمة يظهر كذلك فى رؤية الشاعر إياه.. فى «اللغة المختلفة». وحينما تتعسر الولادة ولا يُولد القصيد، (أى حينما تخونه الكلمات الإنسانية)، يَلقى شاعرنا الوطن، ويجده حينما تتجسد الكلمة دمعًا، وحينما يهوى السكوت عليه وكأنه مقصلة. ونعرف من القصيدة كذلك أن الوطن قد علَّم شاعرنا الصراحة الشجاعة والصدق، أى علَّمه المقدرة على التعبير الصادق الجسور، فالوطن ليس كلمة تتخطى كل الكلمات وحسب، وإنما هو أيضًا كيان يمنح شاعرنا القدرة على تملُّك ناصية الكلمات. أى أن الوطن - الذى أصبح مطلقًا - يعلو على الزمان والمكان. وعلى الرغم من تجلياته التاريخية، أصبح أيضًا الكلمة الصادقة التى تعلو على كل الكلمات. وأصبح بمعنى من المعانى الشعر الذى ينبع من التاريخ، ويحكم له، ويشهد عليه. إن الشاعر الذى توحد بالوطن المطلق يتوحد هنا بالشعر، فيصبح الشعر أحوالَه (بكل معانى الكلمة الصوفية) وكلَّ كيانه.

ولكن التوحد لا يقضى على الأحزان، كما هى الحال فى الشعر الصوفى، وإنما يزيد من الإحساس بها؛ ولذا فحياته كلها محن. ولكنها ليست محنًا مجردةً فجةً عامةً، تطحن الشاعر، وإنما تتحول إلى أشكال مفهومة، إذ تصبح كل محنة قصيدة. إن المقدرة على الإفصاح هى ضرب من ضروب الخلاص، ولكنه خلاص قد يؤكد المأساة ولا يهرب منها.

يقول الشاعر فى قصيدته إنه يجد وطنه فى التعابير التى لم ينضج السمع على مرامها، وفى التصاوير التى لم تعتد العين على مدلولها. وهذه الكلمات هى خير وصف لأشعار بدر توفيق، فشعره لا يكف عن مباغتتنا. فهو يشير فى إحدى قصائده إلى تماسك الفؤاد وتمزق العلاقة، ويتحدث فى أخرى عن «ساعة الحب الرمادية»، وفى كلا البيتين مزج الشاعر عنصرين متنافرين مما جعل التركيبة اللغوية فريدة وأحيانًا متفجرة. وفى قصيدة «الوطن» ثمة تراكيب لغوية تتبع هذا النمط، فالشاعر يتحدث عن «احتدام مطرقة الخطأ»، و«الاحتدام» كلمة عادية فى حد ذاتها، وفى السياق الذى ترد فيه نتوقع منه أن يستخدم بعدها كلمة «النقاش». و«المطرقة» هى الأخرى شىء مألوف. أما كلمة «الخطأ» فهى كلمة من الشيوع بحيث إنها فقدت كل حدتها ونتوئها! ولكن حينما تمتزج الكلمات الثلاث فإن النتيجة هى عبارة جديدة كل الجدَّة فريدة كل الفرادة. والمسافر عادةً ينفض عن نفسه التراب، ولكنه هنا ينفض الصدأ عن دروعه. وفى المقطع الثالث يخدر المصطلح الرومانتيكى أحاسيسنا، إذ ننتقل من مدن التسويق إلى الحدائق التى هاجرت الأشجار منها، ونسمع الشاعر وهو يحاول عبثًا محاورة

الحجر، ثم يباغتنا ببيت موغل فى نثريته « أسقط مغشيًّا علىّ من فداحة النظر». والبيت فى خلوه التام من المجاز، وفى ابتعاده الكامل عن اللغة غير المألوفة، قد أكسب المقطوعة الرومانتيكية صلابة وقوة، وأصبح لها بمثابة العمود الفقرى ينقذها من السقوط فى الحزن العائم والضبابية التى تطمس الحدود. ولكن والأهم من هذا يكتسب البيت فرادة خاصة بسبب وجوده فى وسط المصطلح الرومانتيكى، ويصبح فى نثريته وكأنه حكم نهائى على العالم الردىء لا يقبل أى حِجاج أو اعتراض.

ولكن الفرادة الحقيقية فى شعر بدر توفيق - وفى هذه القصيدة على وجه التحديد - تتضح أكثر ما تتضح فى بناء الصورة الذى لا يختلف فى كثير من الوجوه عن الأبنية اللفظية التى أشرنا لها. فالصورة عند بدر توفيق عادةً ما تبدأ بجانب مرئى، فالزمن هو الشجن، والشجن مثل الأسفار المتواصلة. ونحن، حتى هذه اللحظة، لا زلنا ندور فى عالم الصور التقليدية المرئية حين يشبه الزمان بالكتاب الذى لا تنتهى صفحاته. ولكن الشاعر يفاجئنا بقوله: « تواصلت أسفاره صبرًا فصبرًا /ثم صبرًا ثالثًا وخامسًا وسابعًا وعاشرًا ». فكلمة « سفر» استدعت كلمة « صبر»، ونقلنا الشاعر من عالم إلى آخر. وفى القصيدة يقول الشاعر:

يا وطنًا وَسَّدت تربته
وجهَ أبى المضىء .. يقظته.

مرةً أخرى نجد ذات الانتقال الهادئ الفجائى، فالتربة والوجه المضىء عنصران مرئيان مرتبطان، أما اليقظة فهى عنصر لا يستقر بسهولة مع العنصرين السابقين؛ ولذا فهو يضفى عليها الجدة. الصورة هنا، شأنها شأن اللغة، لا تترك القارئ مسترخيًا فى دروب المألوف، بل تفرض عليه أن يكون يقظًا دائمًا، لا يستسلم لرؤية الشاعر وإنما عليه أن يكتشفها بنفسه دائمًا لا يتخيل ولا يرى ما يتخيل، ولا يبقى فى أسر رؤية الشاعر، بل عليه أن يتأمل ويستولد المعنى بنفسه، فالصورة عند بدر توفيق ليس لها مركز مرئى. قد تبدأ فى العالم المرئى وفى تفاصيله وجزئياته، ولكنها تغادره وتحلق فوقه، ثم تتداخل المستويات حتى تفقد الصورة أية دلالة مرئية، وتصبح دلالتها دلالة مركبة تتطلب من القارئ أن يعمل ذهنه ووجدانه، قلبه وعقله، عاطفته وفكره إن أراد أن يصل إلى مرام الشاعر. والصورة بهذا تعتبر خير تعبير عن عالم بدر توفيق الذى تمتد جذوره فى التاريخ، وتحاول أغصانه أن تصل إلى الكون بأسره.

إن هذا الشاعر يتطلب من قارئه أن يكون منتبهًا مثل جندى يقف على حدود الوطن، وهذه الصورة المجازية تتواتر فى شعره. فعالمه يحقق شيئًا من التماسك من خلال القيم البطولية العسكرية. فالوطن يظهر أول ما يظهر كفارس محارب ينفض عن دروعه الصدأ، يعلِّم شاعرنا الغضبَ النبيل والصراحة الشجاعة، ويورثه الصدق والأمثلة الرفيعة.

إن هذه المجموعة من القيم تستحضر لنا عالمًا مختلفًا عن مدن التسويق والثرثرة العقيمة. وهى - وحدها - تجعل الشاعر (شاعرنا الذى يمتشق الكلمات، ويحمل الوطن فى قلبه) قادرًا على الاستمرار والصبر البطولى.

obeikandl.com

وليد الهليس ولصوص دم الفقراء(*)

هذا مكان فاسد، وفاسدة هى الأمكنة. أيامنا نقضيها نفر من مكان لآخر، تطاردنا الهموم والدول، وذلك الوطن الذى تدوسه الأقدام لا يغوص تحت الماء ولا يختفى من على وجه الأرض فيريحنا ويستريح. حقّا.. إنه لزمان فاسد، وفاسدة هى الأمكنة.

لا ملجأ إذن ولا مفر سوى العودة إلى الجوهر الكامن وإلى لحظة البدء ورعشة الخلق. نعود إلى الكون والكينونة، إلى الوطن الكامن خلف الوطن، وإلى الرغبة الثابتة وراء كل الرغبات المتغيرة حتى تصبح الحياة كلها مجرد رحلة من السطح إلى الجوهر، تمامًا مثل رحلة الشاعر من الواقع إلى القصيدة، ورحلة الشهيد من عالم الفساد إلى الفردوس، ورحلة المهاجر من المنفى إلى فلسطين، رحلات تتم فى الوجدان والقلب والضمير. ولكن الأسطورة - ولْتعِ كلماتى جيدًا - أكثر صدقًا من التاريخ، والشعر كما يعرف أى طفل برىء، وكما يعرف أى كهل حكيم، أكثر عمقًا من الجرائد اليومية.

فى قصيدة «الوقوف على النيل» يتعجب الشاعر الفلسطينى وليد الهليس مما حدث، إذ ينظر إلى القاهرة ويتساءل:

لماذا نبيع ثياب المعارك
كى نشترى العربات،
الفنادق؟

ولكنها مصر الانفتاح حيث كل شىء مباح معروض للبيع، ولا نملك نحن إلا أن نراقب «زاوية الانكسار» مع الشاعر، ثم نتساءل معه:

(*) «لصوص دم الفقراء» عبارة وردت فى مسرحية الكاتب الجزائرى، كاتب ياسين الإسلام يزدادون ضراوة.

ألا تلمسين الفوارق بين المحيطات
بين الفنادق - والطائرات
وبين الجبال التى تعقب السهل
بين البلاد التى تقتنينا؟
ألا تلمسين الفوارق بين البلاد التى تستبينا
بين البلاد التى سنكون لها
ونكون؟

والسؤال خطابى، ولكنه يحمل فى داخله إمكانات الحياة، فالشاعر يشير إلى أن ثمة فارقًا عميقًا بين السبى والانتماء!

ومصر فى القصيدة السابقة ليست إلا مكانًا ضمن أمكنة أخرى فاسدة، فالشاعر يشير فى قصائد أخرى إلى «المدن المباعة» وإلى «المدن التى تلد المجاعة» («مطر على قلبى»). ومصر تعيش فى حقبة مظلمة ضمن حقب عربية مماثلة خيَّم عليها الظلام:

حين امتد خريف العام طوال العام
وحين سقطنا مع أوراق الشجرة
طوال العام
(«حديث إلى امرأة هادئة»)

وفى قصيدة أخرى («إيقاعات لونية»)، نعرف أن الفساد قد زحف من الزمان على المكان حتى أصبح «مكتظًّا خواءً» وحتى تعب الشاعر من رمز الحياة ذاته:

محكوم أن آكل خبزى وحدى
محكوم أن تأكلنى روحى وحدى
أن أحمل جثة هذا الكون الخاوى المكتظ
على أكتافى وحدى
إنى تعِب من هذا الخبز

والحارس الليلى فى قصيدة ثالثة (« عن الحارس والسيدة التى رحلت ») ينظر إلى الأفق فلا يشعر برحابة الدنيا وإنما « يرسم خارطة الاحتلال » بينما يقف شاعرنا وحيدًا فى منتصف الليل.

وقد لحض الشاعر فساد الأمكنة والأزمنة فى بيتين قصيرين من قصيدة « كتابة على حجر المنفى »:

الوقت عدو
والوطن المحتل بعيد.

ولكن إذا كان الزمان الآن فإنه لا يشمل ما كان وما سيكون، وإذا كان المكان هنا فإنه لا يضم هناك، حيث ستبنى يد الإنسان أشياء وأشياء. إن الآن وهنا فى شعر الهليس هما السبى، أما هناك وحينئذٍ فهما الانتماء، وهذا هو جوهر رؤيته والأساس الفلسفى لجماليات شعره. ففى كل قصائده يتقابل عالمان متناقضان: عالم الواقع الفاسد الذى يفتك بالحياة، وعالم الحلم والإمكانات الذى تولَد فيه الأشياء الجميلة البريئة. وانطلاقًا من هذا يمكن للشاعر فى قصيدة « الوقوف على النيل » - التى اقتبسنا بضعة أبيات منها آنفًا - أن يطلب من مصر أن « تكون له - لأبنائها المتعبين ». فإمكانية أن تنحسر مصر الانفتاح لتحل محلها مصر الفقراء والمجاهدين قائمة، وبالتالى يمكن للشاعر أن يتوجه إليها بالحديث وأن يناجيها.

ويطلب الشاعر من الحبيبة فى قصيدة « حديث إلى امرأة هادئة » أن تنسى الزمان الفاسد « وضرورة هذا العصر» لأنه سينظر فى عينيها. نعم يضطر أن يغادر العينين بعد قليل « نحو ضرورات العصر»، ولكن فى هذه اللحظات العابرة تكمن الحقيقة. وبعد أن يعلن ضجره من الكون الخاوى والخبز المتعب يقول:

تحضرنى عيناكِ فينهمر البحر على ذاكرتى
بالسمك الأحمر والأصفر والأخضر
تحضرنى عيناكِ
فيندلق على عينى اللون.

فى قصيدة « عن الحارس والسيدة التى رحلت » تظهر سيدته الحبيبة، تحيطها هالة من الأساطير فلها « وجه آخر جنية خرجت من مياه البحيرة ». وأطفالها ليسوا أبناء هذا العالم

المحدد، فهم ينتمون إلى عالم الحلم؛ ولذا فشاعرنا يرحل إلى هناك، إلى عالم الإمكانات، ويطبع على جبينهم قُبلة « ويحييهم بالحلوى/ والغزلان/ وصور القديسين/ وقصص الفرسان المهزومين/ وقصص العُشاق »، ويعيش لحظة الحلم بكل تفاصيلها الدقيقة. والسيدة التى تأتى بالحياة فى قصيدة « مطر على قلبى » تشعل المساء وتجد الأحلام:

فينزلق المساء كقطة برية فوق الجدار
تموء أشواقًا وأشباحَ نساء واحتمالاتٍ
وبلدانًا نبيت بها.

وهكذا ينحسر الزمان والمكان المباشران وندخل عالم الاحتمالات الرحب. وحينما يفر الحلم تعود الأمور بطبيعة الحال إلى ما كانت عليه (« الأفق حيادى/ والأسود فى عينيك حيادى/ والوجع حيادى/ والموت المألوف غريب »).

ويمكننا القول إن الاتجاه نفسه – أى الانتقال من عالم المحسوس إلى عالم الحلم، ومن المحدود إلى اللامحدود – هو ما يسم جماليات الهليس. فالصور عنده والكلمات لا بد وأن تخرج من عالم الأبعاد المحسوسة لتصبح ذات فعالية (« طقس عبادة »). ففى قصيدة « الحديث إلى امرأة هادئة » يطلب من تلك الأنثى أن تتعرى من هذا اللون الأزرق ومن التفاصيل، إذ يجب أن تبتل « بالكلمات الخارجة من النزف/ العائدة إلى النزف »، ويجب أن تعود إلى لحظة البدء، فهو يكتب قصائده « بالحبر الكونى » حتى يمكنه أن يستلها « سيف حقيقة ». فالقصيدة لا تأتيه « مثل القمر الطالع فى كل دواوين الشعراء »، مجرد سطح تقليدى محدد، وإنما تأتيه « كطلقة فى الرأس/ كضربة سيف على العنق/ فجائيةً ساحقة كعينيكِ ».

فى مقابل هذا التفجر الكونى نرى الحرس المدنى الأسود (« على قبر لوركا ») « بأرواح من جلد لامع » و« بعيون حجرية » ينشر « صمتًا من مطاط أسود/ ومخاوف من رمل ». إن السطح الناعم اللامع، والرمل المصمت والحجر الصلب كلها إشارات للعالم الفاسد الذى يكرهه الهليس، العالم الذى سُرق فيه الوطن والتاريخ.

قلنا إن الشاعر يترك هذا العالم ليمسك بالجوهر، وهو يجده فى نقطة البدء، قبل أن يكون الزمان والمكان، قبل أن يكون التاريخ:

كأنكِ تنزلقين الآن من الرحم
تسجل عيناك طلوع الشمس الأول
بعد قليل
وكأنى مفتتح بدء العالم
وأسجل أول قتل بشرى
بعد قليل.
(« حديث إلى امرأة هادئة »).

ولكن البدء ليس نقطة سكون ميتافيزيقية وإنما هو إمكانية حية موجودة فى كل الأشياء - « فى كل ولادة » - تنتظر من يكتشفها؛ ولذا فالبدء مرتبط بمجموعة من صور الخصوبة مثل الرحم، ولون القمح، ولون الأرض الداكن والبلل، وبالصور التى تدل على الإمكانات الكامنة مثل « قلب الأرض الذى يدق سريعًا »:

ملء يديكِ الشعر
وفى داخلكِ غلام
يعرفنى . يخرج لى
أو أدخل كى ألقاه . أُقبِّل بشرته
الذهبية
يتبسَّم ملء طفولته البرية.
(« عن الحارس والسيدة التى رحلت »)

والخصوبة شىء عجيب لا يتم بنفسه ولنفسه، وإنما لا بد أن تمسه يد المكتشف المحب، وهو اكتشاف يأخذ شكل انفجار/ ولادة. ومن هنا تتوالى صور النار والبرق والمتفجرات والمهر والفرس:

يطارد موج الدم
يركض فى الريح، يطل، يغيب
يخضر الدم كى يأتى النخل إلى الجرح

ووجهكِ للحلم
وبعض الفرسان إلى الرؤيا.
(« كتابة على حجر المنفى »)
يحتدم المرج المتجمع فى راحة كفى إليكِ
ويندى بالرغبات المرة هذا العالم حولى.
(« حديث إلى امرأة هادئة »)

يتفجر من أعماق اللحظة
وحشيًّا صافى العينين ملفع بالأبدية
ممتلئًا وثقيل.
(« إيقاعات لونية على جدران الوحشة »)

النار الأبدية
هل أعطتكِ مشاعل حكمتها
هل أعطتكِ مشاعل حكمتها النار
- النار المشتعلة فى القلب هنا.
(« إيقاعات لونية »)

خبرت جنون الرغبة فى القتل
جنون الرغبة فى الخلق
جنون الرغبة.
(« إيقاعات لونية »)

وتمر خيلك فوق ساعده
فيشتعل المساء على الجدار.
(« مطر على قلبى »)

obeikandi.com

ثمة نار تذيب كلينا.
(« خفيفًا بلا شعلة »)
اشتعلت إليكِ
واشتعلت يداكِ إلى.
(« مطر على قلبى »)

وأن أنحنى فوق دهشة روحك
محتشدًا كالمياه ومحترقًا كالبخور
وأرغب أن تستحم بماء القمر
وأن تعرقى بين لحمى
وأعرق بين خلاياكِ
وأن تعتلى مهرة الخلق دون لجام
(« مقاطع من قصيدة التعب »)

تغطى الزوابع جمر اللقاح
فتولد فى الكون زهرة
ويولد طفل
ويولد شعب جميل.
(« القصيدة الخضراء »)

أما فى المقطوعة التالية، فتتلاقى كل الصور وتتداخل: الخصوبة والبدء والانفجار والولادة والبلل والجراح والنور/ النار:

أراهم يجيئون للقدس
ممتلئين جراحًا
وممتلئين كواكب
فتنبجس الروح من تحت أقدامهم

obeikandl.com

كغزال من النار
تطلع كل الغرانيق مبكرة
ونحارب.
(«القصيدة الخضراء»)

هذا الشعر ليس شعرًا سكونيًّا، يتأمل فيه الشاعر الجوهر المجرد، وإنما هو شعر نابض متدفق، ينظر فيه الشاعر إلى سر الحياة.

النيران/الأنوار، علامة الكشف، صورة رئيسية فى شعر الهليس الإشراقى الذى يرفض منطق الأشياء. فعن طريق النار «تذوب بهذه الكرة اللاذعة من العشق» («حديث إلى امرأة هادئة») وعن طريقها يمكن أن يصعد سلم روحها محترقًا: فالهدف هو الوصول إلى الجوهر وسر الحياة. ومن هنا تأتى الصور والكلمات الدالة على غياب الحدود. وقد ذكرنا من قبل المقاطع المرتبطة بالتفجر، فهى تشير إلى غياب الحدود، كما أشرنا إلى الذوبان والانصهار، ويمكن أن نشير الآن إلى الجنون والهذيان والبرق واندلاق اللون وأمواج البحر. ولكن مع هذا يظل الاحتراق هو الشكل الأساسى لغياب الحدود فى هذا الشعر الإشراقى، كما يحدث فى قصيدة «مرثية إلى رجل قُتل منتحرًا» حيث تصبح الحياة كلها كما لو كانت احتراقًا وعبادة للنيران:

فلتشتعل كل النيران اللحظة
نحن مجوس الموت
نتقدم بالصلوات إليه.

وتتميز «قصيدة إلى العنقاء» بأنها تجمع (بل وتوحد من خلال القافية) بين رموز اللاتحدد والانطلاق ورموز التحدد والانغلاق، ثمة مطروثمة ظبى يطارده قاتلوه، ولكن هناك الأشواك فى الأيام، وهناك الأغلال تسقط الظبى فتحوله إلى حجر. ثمة روح تنبض تظهر فى اخضرار الشجر، وثمة حدود تطبق على كل هذا:

والسماء استغلقت
والروح تنبض فى حجر.

وتختم القصيدة بكل الإيقاعات والصور وقد تجمعت فى مقطوعة تتوحد فيها كل العناصر:

قمر تعلقه البنات على الشجر
قمر تزوجه النساء إلى قمر
قمر.. قمر
القيد فى أقدامهم
والشوك فى أيامهم
والقلب ينزف كالمطر
مطر.. مطر
ظبى يصير إلى حجر
حجر.. حجر
لا تتركينى فى المنافى أندثر
قمر.. قمر
مطر.. مطر
حجر.. حجر.

ولكن - فى هذه الرحلة من السطح والحجر والأشياء المصمتة والسكاكين واللون الأزرق والحرس الأسود.. إلى الجوهر ولحظة البدء والخصوبة والولادة - ثمة طريق وطريقة. وإذا نظرنا إلى شعر الهليس فإننا نجد أن هناك إشارات عديدة إلى نقطة العبور هذه من السطح إلى الجوهر مثل تلك الإشارات إلى الدخول:

إذن لم تَـلِجى تَلِجى
لم تحترقى لم تحترقى.
(« رسالة إلى امرأة هادئة »)
(ولنلاحظ ارتباط الدخول بصورة الاحتراق).
تمر خيلك فوق ساعده
فيدخل فى الجذوع وفى الفروع وفى الضروع.
(« مطر على قلبى »)

obeikandl.com

وثمة إشارات إلى الشرفة حيث يمكننا أن نطل على عالم الإمكانات:

شرفات الحب المفتوحة فى عينيه
دعنى أتسلل من نافذة الخوف.
(« مرثية إلى رجل قُتل منتحرًا »)

وهناك إشارات إلى الشرفة والاختراق:

على شرفة تثقب البحر يزهر فيك التنهد.
(« القصيدة الخضراء »)

وهناك خيمته المفتوحة على مصراعيها على لحظة البدء:

خيمتى مفتوحة لتمر منها الريح
من بدء الخليقة
والقلب مرتعش كأوراق الشجر.
(« قصيدة إلى العنقاء »)

وهناك دائمًا الرحلة والبحث عن الحبيبة فى الحلم والقلب وفى كل مكان، وهناك أحيانًا الحديث معها على أمل الوصول إليها. ولكن شاعرنا - مع هذا - يعرف أن السطح متغير وتافه، وأن الحقيقة تكمن فى الجوهر؛ ولذا فنتيجة البحث فى شعره معروفة مسبقًا، والحديث يصبح مونولوجًا، وهذا سر جمال شعره الإشراقى، ولكن هنا أيضًا تكمن بعض مواطن القصور.

فالقصائد الإشراقية مدهشة الجمال، كحبات البرتقال التى يقذف بها شاعرنا فى الحلم، ولكنها بلا حدود ولا اتجاه، ولا بداية ولا نهاية، فهى تفتقد إلى البناء. ولنأخذ على سبيل المثال « القصيدة الخضراء » وهى فى تصورى قصيدة جيدة للغاية، بل ورائعة الجمال فى تفاصيلها. تبدأ القصيدة بالكشف وبه تنتهى، تبدأ بالشرفة التى نطل منها، ثم تنبلج أنوار الهليس ونيرانه التى نعرفها، وتغرقنا صور الإخصاب (السنبلة - القبلة - النبض الصغير) ويظهر الجوهر الكامن (توجز النهر - السر) وتتتابع الصور الكونية التى لا حدود لها:

لماذا نحب البحار البعيدة
نطحن قمح التذكر
نقتسم الحزن والاخضرار الخبىء

obeikandl.com

ونعطى العصافير قش تنفسنا
كى تعشش فينا
وكى تكسر البحر
أو ترتدى النهر
أو تلج السر
أعطيك رعشة روحى
فتملأ خاصرةً وذراعين بالانخطاف الوضىء.

وقد نظن أننا بوصولنا إلى نهاية المقطوعة نكون قد وصلنا إلى نهاية حركة أو موضوع ما، ولكن الشاعر الوحشى لا يدعنا نلتقط أنفاسنا إذ تظهر سنابل أخرى، وأضواء جديدة، ثم نبحر مرةً أخرى صوب البحار البعيدة، حيث نلاقى هذه المرة « جمر اللقاح ».. وهكذا. هذه قصيدة كتبتها يد شاعر يحوى داخله كل مقومات العظمة، ولكن عبقريته متفجرة متوحشة (مثل صوره) تكتسحنا إلى عالم بلا ضفاف دون المرور بتفاصيل الواقع. والواقع مهما كان تافهًا مؤشر جيد على الحقبة، إما كإيحاء بها أو سلب لها.

ولكن هذا لا يعنى أن هذا البحر الفياض يكتسحنا دائمًا، فثمة قصائد تقف منتصبة نراها أجزاءً رائعة وكلاًّ متماسكًا مثل قصيدة « مرثية إلى رجل قُتل منتحرًا ». ويعود تماسك هذه القصيدة إلى أنها ترفض إلى حدٍّ ما عالم التفجر، إذ تصبح جثة هذا الشهيد هى الرمز الوحيد، وتصبح اللحظة هى المعنى الذى لا يمكن أن نرده إلى لحظات أخرى:

فالموت تقلَّص
وتجذَّر فى اللحظة
وتجسَّد حتى صار أخيرًا جثته
والموت له معنى آخر فى المدن المحتلة.

ويبدو أن الهليس لهذا السبب يرفض هنا كل شىء آخر، بما فى ذلك مصطلحه وصوره المألوفة:

لا يجدر أن يتمدد فى الأرض

سوى جثته
لا يجدر أن يتمدد فى القلب
سوى جثته
والأشجار المزروعة فيه
ومياه الأنهار الدفاقة فى عينيه.

ولنلاحظ أن القصيدة تكتسب قوامها من تجسُّد اللحظة، إذ تصبح الجثة كما لو كانت مركزًا للقصيدة وللكون، تجُبُّ ما عداها؛ ولذا فحتى حينما يظهر عالم الخصب والنماء والبدء والتفجرات فهو عالم هادئ مروض، تقف وسطه جثة الرجل المنتحر:

جثته والحبل هنا
فى عينى وفى الأرض
فى طيات الموج وفى الريح
فى الليل
فى الأعشاب النائمة على النهر
فى النيران الموقظة الأشياء
جثته والحبل هنا
تتأرجح فى أحداق الكون التعس
صباح مساء.

كل شىء فى هذه البانوراما هادئ، وحتى النيران التى عادةً ما تحرق ما حولها، توقظ الأشياء وحسب لتطل على الشهيد. ورحم الأرض فى هذه القصيدة لن يلد شيئًا فالشاعر يطلب منه أن «يترفق»، وأن يكون «طيبًا مع هذا الولد الطيب».

ولكن هذه القصيدة السكونية/الرثائية شىء نادر فى شعر الهليس، ولعله هو نفسه قد أدرك ذلك إذ يؤكد لنا:

فالموت ثقيل الرائحة

ثقيل اللون
ثقيل الخضرة هذى المرة.

« هذى المرة » وحسب لن نتأمل سوى الشهيد، وما خلا ذلك فتفاصيل لا معنى لها. يقف سكون هذه القصيدة على طرف النقيض من الجو العام فى قصيدة « رحلة » حيث يتحرك المجاهدون:

يعبرون
بغير التصاريح، إلا البنادق
واحدًا
واحدًا
كغزال حرون
فى زمان المضائق.

كل شىء يتحرك ومع هذا لا تكتسحنا الحركة، فالرحلة هادئة، ولا نرى المجاهدين كفيض أو إشراق، وإنما نراهم أشخاصًا متعينين: واحدًا واحدًا. لم يأكلوا خبزهم، ولم يشربوا خمرهم، إلى أن نصل إلى « خيوط الأبد »، ولكنها ليست خيوطًا عائمة غائمة، وإنما خيوط مغزولة من « الدمع العربى ».

ولكن هذه القصيدة القصيرة، لا تمثل تحديًا كبيرًا بالنسبة لكاتبها، فقد أحرز انتصاره الفنى عن طريق التخلى عن شىء من وحشيته ومصطلحه؛ ولذا فهى مثل سابقتها قصيدة « غير ممثلة ». (أخبرنى الهليس أنه شغوف بشعر الهايكو اليابانى، وأنه بدأ يكتب قصائد قصيرة من هذا النوع. ولعل هذه « مرحلة » جديدة، ولكننا هنا لا نكتب تأريخًا لشعره. ولكن ومما لا شك فيه أنه لو نجح فى استيعاب هذا النوع من الشعر فإنه سيثرى من تجربته الفنية كثيرًا).

ولكن الهليس لا يحرز كل نجاحاته عن طريق التراجع عن مصطلحه أو إشراقيته، فثمة عدد لا بأس به من القصائد الإشراقية ذات البناء المحدد. وسيلاحظ القارئ أن مثل هذه القصائد

ذات بنية متماسكة تحوى عددًا كبيرًا من التفاصيل «المتعينة» والحوار الدرامى الحقيقى والخط القصصى الواضح الذى يمكن التعرف عليه مهما يكن واهنًا خافتًا. كما تحوى هذه القصائد قدرًا من الحركة والتطور، بحيث تكتسب القصيدة جسدًا. ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة «كتابة على حجر المنفى» التى تضم شخصيتين نقابلهما فى كل القصائد: الشاعر وحبيبته، ولكنهما هنا لهما استقلالهما النسبى. وثمة إطار قصصى، بحيث لا يصبح الانتقال من الأزمنة والأمكنة الفاسدة إلى أرض الحلم والاحتمالات أمرًا زائفًا، وإنما أمر حقيقى يتطلب معاناة حقيقية وإعمالاً للخيال. وتحوى القصيدة العناصر المألوفة فى قصائد الهليس الأخرى، ولكنها هنا مرتبة منطقيًّا، بمعنى أن لها منطقها الخاص، وليس مجرد المنطق الكونى، حيث يصل كل شىء إلى أى شىء وكل شىء.

كان الشاعر على وشك السقوط ولكن الحبيبة تأمره أن ينهض، فقد هيأت له الفرس. ثم تبدأ القصة بعد البداية الدرامية فندخل العالم الكونى المألوف حيث يرقد الشاعر بين فخذيها ويمسكها فى الحلم، يطاردها فى النوم وفى الوهم، وتفر منه، ولكنها تعود مع كل ولادة. هذا هو مصطلح الهليس، ولكنه اكتسب هنا قوامًا وجسدًا. ثم نعود بعد ذلك إلى الخطاب المباشر، ثم القص، ولكنهما يتداخلان هذه المرة، ونحن نشارك فى الحركة الكونية دون أن نفقد أنفسنا فيها، إذ إن ثمة خطًّا أساسيًّا رفيعًا وصلبًا نمسك به فنصبح بذلك أيضًا مراقبين؛ ولذا فنحن حينما نصل إلى النهاية وتتصاعد حرارة الصور («يا امرأة يطفئنى الوجد إليها/ والوجد بعينى يضىء/ يا امرأة يتفصد منك الأطفال/ ومنك العشاق من القتلى»)، وحينما يبدأ الرقص فى النهاية، فإننا نفقد شيئًا من الذات دون أن نذوب كليةً فى الأمواج الكونية.

أما ما يكسب «قصيدة آذار» قوامها فهو وجود آذار كقوة كونية تسرى فى جوهر الأشياء، ولكنه فى ذات الوقت شخصية مستقلة، رمز متعين بمثابة العمود الفقرى للقصيدة ككل (مثل جثة الشهيد فى قصيدة «مرثية إلى رجل قُتل منتحرًا»). تبدأ القصيدة بصور الهليس ومصطلحه الخاص: مهرجان الجنس والخمر المخبأ، الصبية تصبح حديقة، والفتى كالحصان، وها هو ذا آذار يدخل فى ثياب الأرض فتتورد الفتيات ويورق الفتيان. وينتهى المقطعان الأولان بالشاعر يعلن أنه أمسك بالجوهر:

آذار فى وطنى الحقيقة.

ولنلاحظ أن صوت الشاعر لم يظهر إلا بعد مقطعين، وبعد أن اكتسب آذار وجودًا رمزيًّا مستقلاً عن ذاته، ولم يظهر إلا فى عبارة شعرية فلسفية صلبة، مجردة من الصور؛ لذا فالذات التى قد تطمس معالم الموضوع تظهر داخل عالم متكامل. وحتى بعد أن يتعالى صوت الشاعر، يظل آذار هو المركز والموضوع المستقل؛ ولذا فصور النور والاحتراق غير المتحددة يظل لها مركز تنظر إليه.

لأن الشاعر اختار أن يقيد نفسه من البداية بصورة رمزية مستقلة تشغل مركز القصيدة، تظل المقاطع ذات حدود واضحة. فالمقطع الأول يدور حول الخصوبة، والثانى عن المفاتن العميقة. وينبه البيت الشعرى الفلسفى - الذى اقتبسناه آنفًا - القارئ إلى جوهر الرؤية، ثم ترد صور النار والنور فى المقطع الرابع. وبعد تأكيد صور الفتنة والحياة الكامنة نرى الناس الذين يتحركون فى المكان والزمان الفاسدين، ولكنهم يحملون جذوة آذار فى نفوسهم؛ ولذا يصبح المكان هو الأرض الهوية، ويتحول الطفل اللاجئ إلى مقاتل، والولد النحيل يلقى بالنشيد المدرسى بوجه أعداء الجليل.. هؤلاء أناس عاديون لم يتحولوا إلى عمالقة أو قوة كونية، وإنما ظلوا يحتفظون بالسطح العادى، ولكنه سطح يكشف عن الاحتمالات الهائلة. وفى المقطع الخامس يظهر البسطاء مرةً أخرى: الفلاحون الغاضبون الصابرون، ولكن آذار هناك دائمًا - آذار الحقيقة.. ولذا:

فالأغنيات بلا عدد
والأمنيات بلا عدد
والأمنيات هناك أفراس تربى فى الصدور
وتظل تصهل فى الأبد.

ولنلاحظ مرةً أخرى الحركة العامة: من السطح إلى الجوهر، ومن المعطى إلى الممكن. ولكن يظل كل شىء هنا داخل حدود؛ ولذا فتلك الأفراس التى تصهل فى الأبد تصهل فى مكان لم تطأه قدم ولكننا مع هذا نسمعها جيداً، فقد سرنا إليها عبر طريق واضح مع البسطاء والأطفال.

ويبدو أن القصيدة - لأنها تتناول «مناسبة تاريخية» محددة - يوم الأرض - فرضت على الشاعر أن يتحرك فى رقعة التاريخ وأن يتعامل مع التفاصيل - مع أحجار المآذن وأشجار

الجليل وخريطة الوطن الذى يمتد فى شكل الخناجر، والمواويل القديمة. ورغم أن القصيدة تعانى هنا من استطراد جميل، تفاصيله رائعة، كان يمكن للشاعر أن يختزله أو يختزنه لقصيدة أخرى، إلا أن وجود البناء المتماسك والتفاصيل ذات الحدود المعروفة ينقذ القصيدة من أن تنزلق إلى الكونى واللامتحدد. وحتى حينما نصل إليهما فى نهاية القصيدة فإننا لا نفقد الرؤية:

وحين التجأت إليكِ
لجأت إلى حكمة فى الجسد
فكنت البلاد التى أوجزت فى بلد
وكنت جميع الرجال
وقد حضروا فى ولد.

إن الشعر هنا أصبح مثل شعر الحكم والأمثال، جامدًا مجردًا محددًا، ولكنه فى الوقت ذاته يحوى حرارة الأجساد وثورة الدم. وتفقد الأشياء صلابتها وثقلها وحدودها فى نهاية القصيدة، وتصبح رشيقة صغيرة مثل أدوات الزينة:

زنرت خصركِ بالإناث وبالذكور
وملأت صدرك بالخيول وبالرماح النافرة
وحملت نار هواكِ
فى كل العصور
وأخذت غزة فى دمى
والناصرة.

ولكنها أشياء محدودة لا تتلاشى فى المد الكونى (ولكن مع الأسف تنتهى القصيدة بصورة الطريق بعد أن كانت قد وصلت إلى نهايتها المنطقية، أى النهاية النابعة من منطقها - حيث يصل الحبيب ويزين الحبيبة - ولكن ربات الشعر تطلق فى خلايا شاعرنا كمية غير عادية من الطاقة؛ ولذا فمن أصعب الأمور عنده التوقف).

ولكن تظل قصائد الهليس، تلك التى تكتسحنا ولا تدع لنا فرصة التأمل، وتلك التى

تكتسحنا وتترك رءوسنا فوق أكتافنا، أشعارًا خطها ذراع فنان ماهر، له صوته الواضح وأدواته المتميزة، ويحمل روحًا خلاقة صهرت رموز الإنسان الكونية مع مصطلحه العربى الخاص، يتحرك كالعملاق من الظاهر إلى الباطن، ومن المأساة الحالية إلى أنشودة الانتصار المقبلة:

الأيام تصير طيورًا جوعى تنقر فى عينى
ولحمى يذهب عنى ويهاجر
سنقيم القداس معًا قالت
وركضنا خلف وعول الجبل
اصطدت كثيرًا منها
لم أصطد وعلاً واحدًا من عينيها
والليل اضطجع أمامى
وتفرس فى عينى
الغابات احترقت
كنت أشق ضلوعى كى أخرجها وأراها
هذا طفل الشوق يخربش قلبى
اللغة تحاصرنى كى لا أصل إليكِ
وجوه العسكر
وسماسرة البشر،
لصوص دم الفقراء
وأنا أرتحل مع الغيم
أجىء
أصير النيران الأطفال العشاق.
(مى وأشياء بدائية أخرى)

اللغة قيد، حصار، والأيام طيور جوعى، والمكان يهاجر منه لحم الجسد ويصبح حلبة يحاول الشاعر أن يصطاد فيها من يحب ويلحق به، والنيران تحرق الغابات، ولكنه يخرج الحبيبة من بين الضلوع، ينظر إليها فتنصهر الحدود، وتطل معه على عالم غير مألوف، عالم الرؤى

obeikandl.com

والاحتمالات، ولكن شاعرنا يجعله مألوفًا لنا، كأننا نرتاده يوميًّا، فصور عالم الحلم والانتماء فى دقة واقعية هى صور عالم الحصار والسبى.

ولكن أولئك الذين يناضلون من أجل عالم أفضل لا يجدون أية غرابة فى هذا، فالأسطورة - ولتعِ كلماتى جيدًا - أصدق من التاريخ، ولهؤلاء يمكن أن نزف بشرى ميلاد شاعر جديد سيحمل لواءهم، ويمكنهم الآن أن يتلقوا التهانى كما كانت تفعل قبائل العرب فى الأزمنة القديمة.. قبل أن يزحف الفساد على الأرض، وقبل أن تغطى أوراق الصحف الصدق والحقيقة.

obeikandl.com

قصائد ويتمان البرجماتية

الأدب قد يعبر عن الرؤية السائدة فى المجتمع، ولكنه قد قدم نقدًا لها. وأشعار وولت ويتمان تعبر عن رؤية الولايات المتحدة لنفسها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهى المرحلة التى حققت فيها الرأسمالية الأمريكية انتصاراتها الضخمة، سواء بضم الجنوب إلى الشمال، أو الاستيلاء على أجزاء كبيرة من المكسيك، أو التوسع الضخم فى كافة الصناعات، خاصة صناعة النسيج. لكل هذا نجد أن شعر وولت ويتمان يعبر عن نشوة الانتصار هذه.

« فلتأخذى أوراقى يا أمريكا فلتأخذيها إلى الجنوب أو إلى الشمال، ولترحبى بها فى كل مكان فهى من صلبك ». هذه هى كلمات والترويتمان الذى سمَّى نفسه فيما بعد وولت ويتمان حتى يصبح الاسم أكثر أمريكيةً! وهى كلمات صادقة كل الصدق إذ إن شاعرنا بحق هو شاعر الذات الأمريكية بكل ما فيها من نُبل وخساسة، وبكل ما فيها من مقدرة على التحليق المتسامى ومن ارتباط بالحقائق الملساء المصمتة.

وُلِد ويتمان فى ٢٣ مايو ١٨١٩م، وقضى طفولته فى مزارع وشواطئ لونج آيلند مع عائلة جده، وهى عائلة من أصل هولندى تؤمن بمذهب الكويكرز (الأصحاب)، وهو مذهب يلغى تقريبًا وجود الإله الموضوعى، ويرى أن الله موجود على هيئة « نور» يضىء « داخل » ذاتنا، وأننا نصل إليه عن طريق الحدس والشعور. وقد ظل ويتمان من المعجبين بهذا المذهب الدينى طيلة حياته، وكتب دراسة طويلة عن إلياس هيكس الواعظ الراديكالى الذى ينتمى إلى هذه الجماعة الدينية، وكان لإعجابه هذا كبير الأثر عليه طيلة حياته، فقد عمَّق من إيمانه بالرؤية الذاتية وبالمطلقات الذاتية.

أما والد ويتمان فقد كان يعمل نجارًا يبنى المنازل الخشبية ثم يبيعها، وكثيرًا ما ساعده شاعرنا فى عمله. وحينما انتقل الأب هو والعائلة إلى بروكلين (إحدى ضواحى نيويورك) زار

ويتمان كثيرًا من المصانع وصادق عديدًا من العمال (خاصةً سائقى العربات العامة) وكان شديد الإعجاب بشخصيتهم، ومنهم تعلم شيئًا من التفكير العملى، وكثيرًا ما كان يركب هذه العربات معهم ليراقب حركة الجماهير الصاخبة فى المدينة.

بدأ ويتمان حياته الأدبية بأن اشتغل مساعدًا فى إحدى المطابع التى تصدر مجلة أسبوعية، وقد ظل معظم أيام حياته يعمل إما كاتبًا أو مخبرًا صحفيًّا يكتب عن أى شىء، سواء كان الحوادث اليومية قليلة الأهمية أو التطورات الحضارية عظيمة الشأن. وقد أسس ويتمان مجلة أسبوعية كان يقوم هو بكتابتها وطباعتها، بل وتوزيعها بنفسه، ثم ساهم بعد ذلك فى تحرير بعض المجلات المؤيدة للحزب الديمقراطى، وهو الحزب الذى كان يمثل آنذاك مصالح صغار الرأسماليين.

وفى عام ١٨٥٥م، وفى يوم ٤ يوليو بالذات (وهو اليوم الذى يوافق ذكرى استقلال الولايات المتحدة) نشر والت ويتمان ديوانه الشهير **أوراق العشب** بعد أن قام بطباعته بنفسه. وقد قضى بقية حياته يضيف قصائد جديدة إلى هذا الديوان وينقِّح القديم منها حتى وفاته عام ١٨٩٢م. هذه هى حياة ويتمان فى إيجاز شديد نلاحظ منها أنها كانت حياة ثرية بل ومتناقضة، فثمة تيار فى حياته يشده نحو المثالية المفرطة، وتيار آخر يجذبه نحو الواقع والأشياء. ونحن فى دراستنا هذه سنركز على الجانب الثانى من فكره وفنه لأسباب عدة من بينها أن جانبًا أساسيًّا من فكر ويتمان يتمثل فى رغبته أن يصف الأشياء كما هى، أو أن يعكس الواقع دون أى تغيير. وقد دعمت نشأة ويتمان هذا الاتجاه عنده، فهو -كما لاحظنا- عمل نجارًا ثم عامل مطبعة، وهى حِرَف ولا شك ساعدت فى تعميق إحساسه بالأشياء وزادت من احترامه إياها. كما أن عمله كمخبر صحفى كان يتطلب منه أن يكتب تقارير لقرائه عما يجرى من حوادث وعما يصل إليه من أخبار، وهذا الضرب من الكتابة لا يتطلب إعادة صياغة للواقع، بل يتطلب أمانةً وصدقًا فى الإعداد وشفافيةً فى التعبير.

ولكن نشأة ويتمان وحدها لا يمكن أن تفسر الجانب العملى من فكره الذى يجعله ينظر إلى الأشياء على أنها هى البداية والنهاية، بل علينا أن ننظر إلى بيئته الحضارية والاجتماعية بشكل أوسع لنتبين الحقيقة. فشاعرنا كان من طبقة الحرفيين وصغار التجار الذين كانوا يشعرون أن العالم مفتوح أمامهم، وأن جاكسون (مرشح الحزب الديمقراطى لرئاسة

الجمهورية آنذاك) سيقودهم حتمًا إلى النصر والرخاء الدائم. وقد ظلت عقلية صغار التجار هذه مسيطرة عليه طيلة حياته، فهو فى مقالته الشهيرة «الآفاق الديمقراطية» يقول: «إن الديمقراطية تنظر بكثير من الريبة إلى الفقراء والجهلاء والذين لا عمل لهم. إنها تتطلب رجالاً ونساء يشغلون الوظائف، مترفين مالكين بيوتًا وأراضى، ولديهم أموال مودعة فى البنك». هذه الكلمات تدل على عقلية هذا البرجوازى الصغير الشغوف بامتلاك الأشياء، والذى يرى أن مقتنياته هى فى الواقع امتداد لذاته. ورؤية ويتمان العملية الضيقة تتضح فى تصوره للدور الذى تلعبه النقود والتجارة فى المجتمع، فقد كان من المؤمنين بأن التجارة والنقود من الحقائق السرمدية، وأنهما العمود الفقرى للولايات المتحدة، وكثيرًا ما كان يتجول فى وول ستريت (شارع التجارة والمال فى أمريكا) حيث كان يفعم قلبه الإعجاب، ويتملكه الانبهار بعقلية رجال الأعمال.

ويتمان لم يكن ابن طبقته وحسب، بل ابن عصره كله، فأمريكا فى القرن التاسع عشر كانت تحاول إنجاز ثورتها الصناعية، وقد نهجت فى ذلك النهج الرأسمالى الذى يضع الأشياء والآلات والسلع فى المقام الأول، وقد نجحت الرأسمالية بذلك فى دفع البحث التكنولوچى والعلمى إلى الأمام. والقرن التاسع عشر كما نعرف هو قرن الإنجازات التكنولوچية والعلمية الهائلة التى غيَّرت من طبيعة علاقة الإنسان بالطبيعة والبيئة المحيطة. وقد تقبل ويتمان هذا الوضع بخيره وشره، فنحن نجد فى شعره تمجيدًا مستمرًّا للآلات والتفاصيل، فهو يقول فى إحدى قصائده: «فى دوران الآلات، فى التجارة، وفى العمل فى الحقول أجد التقدم وأجد المعانى السرمدية».

كما أننا نلاحظ فى قصائده وأقواله النقدية تقديسًا فجًّا للعِلْم، فهو يصرح فى إحدى مقالاته بأنه حاول أن يستند فى شعره إلى النتائج التى انتهى إليها العلماء التجريبيون، بل إنه كثيرًا ما يشير إلى ديوانه **أوراق العشب** على أنه تجربة علمية. وكان يعتقد أن العلم هو المسئول الأول والأخير عن التطورات التى تدخل على الشعر. ومن الشائع فى نقد ويتمان أنه كان يصف الشعر والنقد بمصطلحات علمية، فالفن والعلم بالنسبة له متطابقان كل التطابق متشابهان تمام التشابه؛ ولذا فلا عجب أنه كان يتحدث عن محاولته اكتشاف «صيغ علمية» لقصائده «وصيغ علمية جديدة» لكتابة قصائد «دولية». وهو يصف عقل الشاعر بأنه «إمبيق

الخيال الكيميائى»، وكان دائب البحث عن «معطيات مادية» لقصيدة عن الطبيعة كان يفكر فى كتابتها. بل إنه كان ينظر إلى الإنسان نفسه على أنه ظاهرة علمية مادية بسيطة، وليس على أنه ظاهرة اجتماعية تاريخية مركبة؛ ولذا فهو كثيرًا ما عبَّر عن أمله فى أن يتوصل الباحثون إلى اكتشاف «علم الأبوة». وكذلك عبَّر عن رغبته فى أن يكتشف فى يوم ما نموذجًا أساسيًّا أو تصورًا علميًّا للشخصية يمكن على أساسه أن تبنى «رجولة» مواطنى الولايات المتحدة من الذكور! ومما تجدر ملاحظته أن استخدام ويتمان اصطلاحًا «علميًّا» لا علاقة له باستخدامنا إياه من قريب أو بعيد، فنحن حينما نناشد بعضنا البعض أن نكون علميين فإننا لا نتوقع من أنفسنا أو من غيرنا أن نكون فى بساطة العناصر العلمية أو الطبيعية، فاصطلاح «علمى» بالمعنى العام للكلمة أصبح معناه «موضوعى» وحسب، أما بالنسبة لويتمان فهو يعنى «فى بساطة الظواهر العلمية». لقد كان مفتونًا بالروح العلمية وبالحقائق إلى درجة جعلته يتعبد فيها: «الحقائق: إن ديوان **أوراق العشب** يستند إليها وحدها. الحقائق التى يخشع أمامها الإنسان. إنها حقًّا لمقدسة وترفع الروح المعنوية.. إنها أسمى الديانات التى جاءت بعد كل الديانات السابقة».

إنَّ تعبُّد ويتمان فى محراب الحقائق هو جزء من عناقه غير المتحفظ للمجتمع الصناعى والرأسمالى الجديد، وهو تعبد أدى به إلى الإيمان بأن الاستسلام للحقائق وللأشياء فى حد ذاتها هو وحده طريق الخلاص. ومن الملاحظ أن النظريات النقدية الرومانتيكية تشدِّد على أن الشعر لكى يكون رائعًا ومميَّزًا لا بد أن يكون محسوسًا ومباشرًا، وأن الصور الشعرية لا بد أن تكون محددة المعالم، تمامًا مثل الأشياء المادية التى نراها. ولهذا السبب كان يتباهى وردزورث، الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى، بأنه كان ينظر إلى الأشياء التى يصفها والموضوعات التى يتناولها «بتؤدة وإمعان»، وكان يصف شعره بأنه ثمرة تمازج أجمل الأشكال بمواد الأرض المحسوسة. وكان كوليردج يقول إن صور قصيدة «الملاح القديم» بدت له فى مخيلته واضحة المعالم كما لو كانت أشياء، كما أنه فى كتابه النقدى **سيرة أدبية** يقول إن مهمة الخيال الشعرى هى أن يمزج العام بالخاص والمجرد بالمتعين. ونحن نجد هذا التيار نفسه فى تفكير ويتمان النقدى وفى شعره، ولكنه يأخذ شكلاً متطرفًا نتيجة لنشأته وخلفيته الاجتماعية والحضارية. فبينما نجد أن الشعراء الإنجليز يتحدثون عن

إعادة صياغة الواقع المحسوس، يتحدث الشاعر الأمريكى ويتمان عن محاولته أن يعكس الواقع كما هو، وأن يعطى قارئه «تقريرًا عن الطبيعة والقوانين والفسيولوچيا وأن يتغنى بالتقارير الحديثة». إن إيمان ويتمان بأن الأشياء - فى حد ذاتها وكما هى - تعد بديلاً للفن يشكل الأساس الفلسفى لكثير من آرائه النقدية. فأمريكا هى أساسًا من أروع القصائد، والجسم الإنسانى هو الآخر قصيدة جميلة، وأى رجل يسير فى الشارع هو فى الواقع أجمل من أية قصيدة، الچنرال جرانت، الرجل العملى الطبيعى، أفضل من أى فن أو شعر، بل إن أى حيوان جميل يترك انطباعًا بالجمال فى نفس المُشاهِد أكثر فنيةً من أى متحدِّث أو كاتب، كما يشير ويتمان إلى أبسط الإحصائيات على أنها متسامية الجمال. وفى قصيدته الشهيرة «أغنية نفسى» يقول: «إن أوراق الشجرة من روائع الأدب، والبقرة التى تمضغ أكلها محنية الرأس أبدع من أى تمثال».

هذه المفاضلة بين الواقع والفن أو بين الأشياء والصور الشعرية هى مفاضلة ساذجة ليس لها ما يبررها. فرغم أن الفن العظيم يجب أن يضرب جذوره فى الحياة والواقع إلا أنه يختلف عنهما، فلصورة الشجرة وظيفة مختلفة تمام الاختلاف عن الشجرة ذاتها، وكما أن تمثالاً عن الأمومة لا يمكن أن يحل محل عاطفة الأمومة ذاتها، فالعكس صحيح.. فعاطفة الأمومة لا تحل محل التمثال بأى حال.

إن استسلام ويتمان للأشياء وتقديسه وتفضيله إياها على الفن قد أفضى به إلى محاولة نقل الواقع كما هو دون تعديل أو تغيير. ويتضح تفضيله تفاصيل الواقع على الفن فى استخدامه لما يسمى «الكتالوج». والكتالوج عبارة عن تصوير بعض جزئيات الواقع دون أى تغيير فيها، أو حتى محاولة ربطها بعضها بالبعض أو بأى شىء آخر. وقد عرَّف صديق لويتمان الكتالوج بأنه «العديد من الأشياء المحسوسة: بستان، نمل، حقل، جزء من الشاطئ، كل شىء واضح المعالم دون أية محاولة لخلق تتابع منطقى أو فنى؛ ولذا فإن الإحساس العام الذى يتركه الكتالوج هو الإحساس بالتعدُّد وبانعدام الشكل». ووصف ويتمان نفسه الكتالوج لا يختلف عن وصف صديقه كثيرًا، فهو يقول: «إنه أشياء وحقائق وحوادث وأشخاص وأيام وأعمار وماهيات تمتزج دون نظام.. دون اهتمام بالأجزاء ودون أى هدف، تمامًا كما هى الحال فى الطبيعة». إن الكتالوج هو الوسيلة التى تقتحم بها الطبيعة والتفاصيل عالم الفن والأشكال

التى يصوغها عقل الإنسان الواعى. ولنضرب للقارئ مثلاً على الكتالوج من قصيدة « أغنية نفسى » حتى يمكنه أن يحكم بنفسه: « الفتاة السوداء بيعت فى المزاد، والمخمور يهز رأسه بجوار المدفأة فى الحانة/ الميكانيكى يشمِّر عن ساعديه/ والشرطى يسير فى طريقه المعتاد، حارس البوابة يلاحظ المارة/ الشاب الصغير يقود العربة السريعة ». إن التفاصيل العديدة التى يحتويها هذا الكتالوج غير مترابطة، وتظل جزئيات مبعثرة لم يشكلها خيال الشاعر، ولم ينظمها نسقٌ ما.

هذه الرغبة فى نقل الواقع كما هو تظهر فى مجموعة من قصائد ويتمان القصيرة، وقد أطلقت عليها اصطلاح « القصائد الإخبارية ذات النزعة العملية (البرجماتية) »! وتختلف هذه القصائد عن « الكتالوج » بأن لها « محتوى إنسانيًّا » كما أنها تتسم بحد أدنى من الترابط المنطقى، ولكنها على الرغم من ذلك تصدر عن الرغبة المجنونة نفسها فى أن يعكس الفنان الواقع، وأن يبتعد عن صياغة المواد التى يستخدمها. ومن أحسن الأمثلة على هذا النوع من القصائد قصيدة « عنكبوت ساكن صبور»:

« رأيته واقفًا وحيدًا على صخرة ناتئة
لاحظته وهو يتكشف الفضاء الخاوى الفسيح حوله
ويلقى من داخله خيطًا وراء خيط وراء خيط لا يكف عن نسجها بسرعة وبلا كلل.
وأنت يا نفس أين تقفين
وحيدةً تحيطك محيطات لا نهائية من الفضاء!
تتأملين ودائمًا تخاطرين، تلقين بخيوطك، باحثةً عن النجوم لتصلى بينها،
حتى تصنعى الجسر الذى تبحثين عنه وحتى تثبت المرساة الطيعة،
وحتى يتشبث الخيط الواهى الذى تقذفين بمكانٍ ما، أى نفسى! ».

فى هذه القصيدة يمكننا أن نلاحظ أن الشاعر قد حاول الابتعاد عن استخدام الرموز التقليدية التى نجدها فى الشعر العالمى، إذ إنه اكتفى بتوليد عدد من الصور المجازية الشعرية من موضوع القصيدة ذاتها، فهو على سبيل المثال يشير إلى النفس التى « تلقى بخيوطها »، تمامًا مثل العنكبوت. والصور التقليدية مثل الجسر والمرساة قريبة الصلة هى الأخرى بالصورة

الرئيسية، صورة خيوط العنكبوت. وويتمان فى هذا يشبه المفكرين البرجماتيين والصحفيين الذين يبتعدون عن استخدام المصطلحات المتخصصة، ويفضلون استخدام لغة عادية مستقاة من الموقف أو القضية التى يعالجونها.

وتتضح النزعة العلمية الإخبارية فى تركيز ويتمان فى هذه القصائد على شىء واحد أو على موقف محدد ومحدود فى الوقت نفسه. ولأن موضوعه محدود (عنكبوت ساكن صبور) لا تجده مضطرًا إلى إصدار أية تعميمات فلسفية أو أيديولوچية عن الحياة، كما أنه لا يحاول تقييم الموقف تقييمًا أخلاقيًّا، إنما يفضل أن يدور داخل الحدود الضيقة التى رسمها لنفسه؛ ولذلك فالقصيدة فى جوهرها قصيدة وصفية. والفلاسفة البرجماتيون بدورهم يرفضون التعميم مكتفين فى بعض الأحيان بالوصف، تمامًا مثل المخبر الصحفى الذى يبذل قصارى جهده كى ينقل ما يرى كما هو.

ولأن الموقف الذى تصفه القصيدة البرجماتية موقف بسيط محدود المعالم، فإن عملية صياغة مثل هذه القصائد تظل بسيطة وغير مركبة، بل إنه يمكننا القول إن مواد القصيدة الخام تنظم نفسها بنفسها. فالعنكبوت واقف.. يتكشف الفضاء.. ينسج خيوط بيته بلا كلل. إن التفاصيل تتتابع فى القصيدة تتابعها فى الواقع دون أن يحاول الشاعر إعادة تنظيمها أو صياغتها، فوحدة القصيدة ومنطقها هى وحدة الشىء أو الحدث ومنطقه.

وقد يقول البعض إن فى الجزء الثانى من القصيدة ابتعادًا نسبيًّا عن الشىء الموصوف، فالشاعر يتحدث عن نفسه وعن آلامه بشكل صريح، وفى هذا القول كثير من الصدق. ولكن يجب علينا أن نلاحظ التطابق الواضح بين النفس والعنكبوت، وأن رؤية الشاعر لذاته قد تعمقت على إثر مواجهته العنكبوت الذى ينسج بيته ساكتًا صابرًا؛ ولهذا السبب يمكننا القول إن العنكبوت - وليس ذات الشاعر - هو الذى يشغل مركز القصيدة حتى فى الجزء الثانى منها. كما أن تحدُّد صورة العنكبوت بشكل واضح أبرز من وجوده، مما أضفى جوًّا موضوعيًّا على القصيدة قلَّل من وجود الشاعر الذاتى. والقصيدة فى هذا تشبه إلى حدٍّ كبير الأخبار المنشورة فى الصحف، والتى تركِّز على الوصف الموضوعى للحدث دون أى ذكر لمشاعر الناس أو حتى مشاعر الكاتب نفسه تجاهه.

ويبدو أن ويتمان كان واعيًا بسمات «القصيدة الإخبارية البرجماتية»، فقد عثرت على

مسودة لهذه القصيدة التى عرضنا لها بالتحليل بين أوراق الشاعر. وعند مقارنتنا المسودة بالنص النهائى لاحظنا أن الشاعر عدَّل وبدَّل فى المسودة ليضفى على القصيدة هذه الصبغة الموضوعية الإخبارية التى أشرنا إليها. وفيما يلى ترجمة هذه المسودة:

« الروح وهى تبحث عن الحب وتسعى له »

« شأنها شأن العنكبوت الذى يقف على صخرة صغيرة ناتئة يلقى خيطًا بعد خيط من داخله دونما كلل إلى أن يتمكن أحدها على الأقل من أن يكون حلقة أو جسرًا أو صلة.

آه.. لقد رأيت واحدًا يمضى وحيدًا لا يكاد ينطق بكلمة.

ولكنه مفعم بالحب وقد تعرفت عليه ببضعة علامات.

آه.. أيتها العيون المليئة بالرغبة، آه.. أيتها العيون الصامتة!

لقد فكرت فيكِ فى كل مكان.

إيه أيتها المحيطات الكامنة، يا محيطات الحب التى لا يسبر لها غور.

إيه يا محيطات الحب المستترة المتوقدة التواقة، لقد فكرت فيكِ أيضًا. أنت أيتها النفوس الطيبة.

فلقد تلقين النعيم فى المستقبل، نعيمًا مبهجًا ومقيمًا

ولكنكِ تموتين مجهولة محرومة، هنا فى الظلام، لم تفصحى عن رغبتك

بل لم تولدى قط.

أنت يا أرواح الحب المستترة التى لا يسبر لها غور أنت يا محيطات الحب الحبيسة المجهولة ».

إذا ما قارنا هذه المسودة بالقصيدة فى شكلها النهائى فإننا نلاحظ أن ذات الشاعر كانت تشغل المركز فى المسودة، إذ إن التركيز كان عليها هى أولاً وأخيرًا، بينما نجد تركيز الشاعر فى النص النهائى منصبًّا على العنكبوت الصبور. ومن هنا نجد أن القضية التى وضعت بهذا الشكل فى المسودة:

« الروح، وهى تبحث عن الحب وتسعى له شأنها شأن العنكبوت »

قد تحولت فى النص النهائى إلى ما يلى:

« عنكبوت ساكن صبور واقف وحيدًا على صخرة ناتئة »

فبدلاً من العام والمجرد والمطلق (الروح) يركِّز الشاعر على الخاص والمتعين والنسبى (العنكبوت). والعنكبوت نفسه فى المسودة رمز ميتافيزيقى غير محسوس « يلقى خيطًا بعد خيط من داخله دونما كلل إلى أن يتمكن أحد هذه الخيوط على الأقل من أن يكون حلقة أو جسرًا أو صلة ». هذا العنكبوت يصبح شيئًا محسوسًا لا يضفى عليه معنى فلسفيًّا من الخارج:

« يلقى من داخله خيطًا وراء خيط وراء خيط لا يكف عن نسجها بسرعة ويلا كلل »

وقد حذف الشاعر السطور الأربعة الأخيرة من الجزء الأول من المسودة لإيغالها فى الذاتية والإبهام، ولأنها غير مرتبطة بالصورة الأساسية: صورة العنكبوت الصبور. ويبدو أن الشاعر قد أسقط هذه السطور؛ لأنها مرتفعة النبرة أكثر مما ينبغى، فكلمة « آه » تتردد ثلاث مرات، كما أنها خالية من ذكر أى شىء محسوس موضوعى يساعدنا على فهم العواطف الذاتية التى يحاول الشاعر التعبير عنها.

وقد عدَّل الشاعر الجزء الثانى من القصيدة بالطريقة نفسها فذاته تصبح محسوسة لارتباطها المباشر فى النص النهائى بالصورة الأساسية فى القصيدة. أما المحيطات الكامنة، ومحيطات الحب العميقة، محيطات الحب المستترة، محيطات الحب الحبيسة المجهولة فإنها تختفى كلها ولا يبقى منها سوى « محيطات لا نهائية فى الفضاء ». وشتان بين هذه وتلك! فبينما نجد أن المحيطات الأولى عائمة غائمة، تتميز الصياغة الجديدة بالتحدد النسبى.

كذلك حذف الشاعر السطور الأخيرة فى الجزء الثانى، تلك السطور التى تتحدث عن النفوس الطيبة التى تموت مجهولة محرومة. وحسنًا فعل، فهى سطور رديئة ليس فيها ما يميزها كشعر أو حتى كعاطفة، بل هى تدخل فى باب الشكاية والنواح. وقد عبَّر الشاعر عن حزنه وإحساسه بالضياع بطريقة أكثر مباشرة فى النص النهائى كما أنه تخلص من الولولة بأن جعل نغمة الجزء الثانى أكثر تواضعًا ونبرته أقل ارتفاعًا.

« حتى تصنعى الجسر الذى تبحثين عنه، حتى تثبت المرساة الطيعة، وحتى يتشبث الخيط الذى تقذفين به مكانًا ما، أى نفسى ».

وهكذا تحولت القصيدة الرومانسية الحزينة غائمة المعالم إلى قصيدة « إخبارية عملية »، وقد ساعد ويتمان على ذلك إحساسه الشديد بالواقع وبالأشياء، ورغبته فى البعد عن التعميم والمطلقات.

وحتى تكتمل الصورة فى ذهننا سأعرض نموذجين آخرين لهذا النوع من القصائد الإخبارية العملية. ولنبدأ بقصيدة « حينما استمعت إلى الفلكى العلاَّمة »:

« حينما استمعت إلى الفلكى العلاَّمة
وحينما صُفت أعمدة الأدلة والأرقام أمامى
وحينما أروني الخرائط والرسوم البيانية لأجمع وأطرح أرقامها ولكى أقوم بالقياس.
حينما استمعت جالسًا إلى الفلكى يحاضر فى حجرة المحاضرات مقابَلاً باستحسان السامعين
ما أسرع ما شعرت بالتعب والضجر دونما سبب،
إلى أن قمت وانسللت خارجًا لأتجول وحيدًا فى هواء الليل الندى الساحر،
ومن آونة لأخرى نظرت إلى الكواكب فى سكون تام ».

القصيدة السابقة تعالج موقفًا بسيطًا إلى حدٍّ ما وتقدم صراعًا من السهل حسمه. فحينما أحس شاعرنا بالضجر، ترك قاعة المحاضرات بكل بساطة، ثم نظر إلى السماء، وبدلاً من استخدام أية صور مجازية أو رموز مركبة، ينظم الشاعر تفاصيل القصيدة بشكل يجعل اللجوء إلى اللغة المجازية شيئًا غير ضرورى. والشاعر يقدم تجربته على أنها تجربة ذاتية بسيطة، لا يجوز أن نستخرج منها أية تعميمات أو مطلقات؛ ولذا فالتجربة تحتفظ بنسبيتها وتجعلنا نتقبلها سواء اتفقنا أم اختلفنا فكريًّا مع الشاعر. وهو فى هذا مرةً أخرى يشبه الفلاسفة البرجماتيين الذين يصرون على ذاتية التجربة الإنسانية وعلى نسبية المعرفة. ولغة القصيدة نفسها تؤكد هذه النسبية، فالشاعر يحس « بالتعب والضجر دونما سبب »، وهو ينظر إلى النجوم « من آونة لأخرى » فى سكون تام دون أن يتفوه بأية تعميمات فلسفية، فالتجربة المحسوسة المعيشة الذاتية هى كل شىء.

أما النموذج الآخر الذى أود أن أقدمه للقارئ فهو قصيدة « ملاعبة النسور»:

« سائرًا على حافة طريق النهر (أثناء نزهتى الصباحية فى وقت راحتى)،
عاليًا فى الهواء سمعت بغتةً صوتًا مكتومًا: ملاعبة النسور.
فى الفضاء عاليًا رأيت نسرين فى عناق العشق المتدفق

المخالب متشابكة ممسكة بعضها فى البعض الآخر، مثلها مثل عجلة دائرة حية ومخيفة:

أربعة أجنحة ترفرف، منقاران، كتلة متماسكة تدور كالدوامة.
حلقتان متشابكتان تدوران أثناء تقلبهما وسقوطهما إلى الأرض
إلى أن حلَّقا فى اتزان فوق النهر، اثنان لكنهما واحد فى لحظة سكون،
اتزان ساكن صامت، ثم افترقا، بعد أن فكا مخالبهما

ويطيران إلى أعلى مرةً أخرى بأجنحة ثابتة وئيدة، كلٌّ يطير فى طريقه، هى لسبيلها وهو لسبيله بمضيان ».

فى هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر قد ابتعد عن استخدام أية رموز أو صور مكتفيًا بتنظيم التفاصيل المرئية فى القصيدة. ولو نظرنا إلى القصيدة نظرة فاحصة لوجدنا أنه ليس فيها سوى تشبيه واحد (مثلها مثل عجلة دائرة) وهو تشبيه لا يبتعد كثيرًا عن الواقع، كما أنه مرتبط أشد الارتباط بمادة القصيدة ذاتها. وموضوع القصيدة هو الارتواء الجنسى، ولكن الشاعر لا يقدم هذا الارتواء على أنه الفردوس المفقود الذى يجب أن نضيِّع حياتنا كلها فى البحث عنه (كما يفعل فى بعض قصائده الفلسفية الأخرى) بل إنه لحظة سكون لها روعتها، ولكنها تبقى على الرغم من ذلك مجرد لحظة.

إن ما يهم قارئ هذه القصيدة هو سطحها المحسوس وما قد يتولد عنه من دلالات ومعانٍ. فالشاعر لا يتدخل بأية حال بيننا وبين الشىء أو الحدث، بل إنه يمكننا القول إنه ليس فيها أى تقييم أخلاقى للتجربة أو حتى أى موقف محدد منها، إذ إن القصيدة فى جوهرها وصفية، تعتمد على التفاصيل المحسوسة. وويتمان فى هذا يُعدُّ رائدًا للشعر الصورى (الإيما چست) الذى يحاول أن يقدم للقارئ صورًا محسوسة ليس لها أى مضمون فكرى ظاهر أو مستتر، كما

أنه يُعدُّ رائدًا لفلسفة (الكامپ) التى تحاول عدم إخضاع العمل الفنى لأى تقييم أو تقنين - أخلاقيًّا كان أم جماليًّا -. إن إحساس ويتمان بالجزئيات وبالأشياء فى حد ذاتها قضى على قدرته الفنية أحيانًا، وأفضى به إلى الاستسلام والانهزام أمام الواقع المبعثر، ولكنه فى الوقت نفسه مكَّنه من كتابة بعض القصائد الفريدة رغم صبغتها الموضوعية، والتى تحتوى على صور ورموز واضحة المعالم. وويتمان بإحساسه العملى هذا وبانهزامه أمام الأشياء والجزئيات يُعدُّ أوضح تعبير عن الوجدان الأمريكى، فهو وجدان لا يؤمن بمقدرة الإنسان الواعى على تشكيل بيئته بشكل ثورى راديكالى، ولكنه فى الوقت ذاته خيال قادر على التعامل بكفاءة مع الأشياء يومًا .. فيومًا!

obeikandl.com

من المذهب الإنسانى إلى ما بعد الحداثة

رؤية من خلال السيرة الذاتية

يمكن القول بأن تقديم هذا الموضوع بهذا الشكل الشخصى كان أمرًا شبه حتمى لسببين: أولهما أننى قد انتهيت لتوى من كتابة سيرتى الذاتية (التى وصفتها بأنها سيرة غير ذاتية). وثانيهما صعوبة تحديد الملامح الدقيقة لهذا الموضوع، والذى يمكن على الأقل صياغته فى شكل السؤالين التاليين: ماذا طرأ على النقد الأدبى؟ وماذا طرأ علينا بالمقابل؟

تبدأ أحداث سيرتى غير الذاتية فى دمنهور، تلك المدينة الصغيرة فى دلتا نهر النيل، والتى تقع على بُعد ٦٠ كيلو مترًا إلى جنوب الإسكندرية. وقد جمعت دمنهور بين طابعى القرية والمدينة معًا، حيث كانت تنعم بتقاليدها وثوابتها الراسخة، أى أنها كانت نموذجًا للمجتمع التراحمى Gemeineschaft إذا استخدمنا مصطلحات علم الاجتماع الألمانى. وكانت الأعمال المترجمة أو المكتوبة بلغة إنجليزية مبسطة هى أول عهدى بالآداب الغربية، وكان طلبة المدارس - سواء فى القرية أو فى المدينة - يتعاملون فى ذلك الوقت مع الأدب ومع الأفكار بصفة عامة باهتمام وجدية. وكان من الطبيعى آنذاك أن نتحاور أنا وزملائى لدرجة الشجار أحيانًا حول التفسيرات المختلفة للنصوص التى نقرؤها. ولكن مهما كانت نقاط اختلافنا وشجارنا فإننا كنا نشعر جميعًا بالمضمون الإنسانى للنصوص الأدبية المبسطة التى كنا نقرؤها هناك آنذاك.

وفى عام ١٩٥٥م، تقرر إرسال الفتى الدمنهورى والذى أصبح الآن شابًّا يافعًا إلى مدينة الإسكندرية للدراسة فى الجامعة، وكانت الإسكندرية آنذاك مدينة تجارية صناعية صاخبة، غير متجانسة من الناحية الإثنية إذ كانت تضم جماعات عديدة من أصول إثنية متنوعة (الإسكندرية كما عرفها لورانس داريل Lawrence Durrel). كان الباعة الجائلون ينادون على بضائعهم باليونانية والإيطالية والفرنسية وأحيانًا بالعربية. وكان من الصعب فى بعض الأحيان على مَنْ لم يكن لديه إلمام معقول بأى من اللغات الأوروبية أن يتعامل ويتواصل مع

الناس فى أماكن معينة فى الإسكندرية بسبب غياب اللغة المشتركة اللازمة للتفاهم؛ ولذا فقد كانت الإسكندرية بالنسبة للشاب الوافد من دمنهور مجتمعًا «تعاقديًّا Gesselleschaft» بكل معانى الكلمة.

وكانت كلية الآداب بالإسكندرية هى بداية مرحلة الدراسة الجادة للأدب الغربى، فقد قرأ الشاب الدمنهورى ضمن ما قرأ القصائد التى جمعها پالجراف Palgrave فى كتاب **الكنوز الذهبية Golden Treasury**، والذى يضم بعض عيون الشعر الإنجليزى، كما أذهلته قصيدة «وردزورث Wordsworth» إلى «زهور النرجس To the Daffodils» لجمالها وبساطتها. فقد استطاع الشاعر الرومانسى النفاذ والوصول من خلال لغته البسيطة إلى معانٍ إنسانية عميقة تتجاوز الأزمنة والأمكنة. ولكن فتانا الدمنهورى اليافع لم يكن بعد قادرًا على التمييز بين النصوص الأدبية الغثة والثمينة، فقد استهوته وأثارت أشجانه قصيدة أحيت فيه الحنين إلى ذكريات المنزل الذى وُلِد به، قصيدة عاطفية هى أقرب إلى البكاء منها إلى العمل الفنى الناضج، ومع هذا كانت الدموع تجرى فى عيونه. وفى أعوامه التالية قرأ الشاب المزيد من الأعمال الأدبية لكُتَّاب مثل شكسبير Shakespeare وإليوت T. S. Eliot وديكنز Dickens وكيتس Keats وتكونت لديه رؤية نقدية أكثر نضجًا وتركيبًا وأقل تأثرًا بالعاطفة المباشرة الفجة من ذى قبل. وقد نجحت أعمال شعراء ونقاد مثل چون دون John Donne وألكسندر پوپ Alexander Pope وتى إى هيوم T. E. Hulme أن تعادل أثر التقاليد الرومانتيكية عليه، وأن تنمى فيه شيئًا من الصلابة الأدبية. إلا أن جملة ما استطاع الوصول إليه وبعد التعمق فى أعمال الكُتَّاب القدماء مثل إيسخيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles وفيرجيل Virgil وهوراس Horace هو إدراك وجود ما يمكن تسميته «الثوابت الإنسانية»، وهو المطلق الإنسانى الذى يشترك فيه بنو البشر جميعًا والذى يشكل قاعدة راسخة ثابتة لما يمكن أن نسميه «الإنسانية المشتركة». فمع اهتمام الأساتذة فى جامعة الإسكندرية حينذاك بتحليل العمل الأدبى من حيث البنية والبيئة أو المحيط الثقافى والمحتوى الأخلاقى أو اللاأخلاقى للعمل والصورة الشعرية، كان الجوهر الحقيقى للأعمال هو ذلك الوجود الضمنى لثوابت إنسانية مشتركة. ويؤكد ذلك قول المفكر المصرى عباس العقاد «إن الإنسان ليجد فى الأدب الغربى انعكاسًا لصورته الإنسانية»، ويشترك معه فى ذلك كارل ماركس Karl Marx من خلال قوله «Homo Sum, nihil humani a me aliemum puto» وهى جملة لاتينية يمكن

ترجمتها على النحو التالى: « إنسان أنا، ولا أعتبر أى شىء إنسانى غريبًا عنى ». كانت هذه الأفكار التى اقتنع بها الشاب القادم من دمنهور هى التى تفسِّر بوضوح علاقته واستجابته للأدب الغربى، فقد لمس من خلالها المعنى الحقيقى للثوابت الإنسانية وشكَّلت لديه نقطة مرجعية مطلقة متجسِّدة فى الأعمال الأدبية التى طالعها.

وتمضى بنا رحلة الشاب من دمنهور إلى جامعة كولومبيا Columbia University للحصول على درجة الماچستير فى الآداب (١٩٦٤م) ثم إلى جامعة رتجرز Rutgers University للحصول على درجة الدكتوراه (١٩٦٩م). وفى جامعة كولومبيا قام بالتدريس له أساتذة أمثال ليونيل ترىلينج Lionel Trilling، وبازل ويلى Basil Willey، ومارتن دوپى Martin Dupee، وكارل وودرنج Carl Woodring. وقد كان لكلٍّ منهم خطابه ولغته النقدية ونظرته الخاصة، إلا أنه فى وسط هذا الخضم من النقاش والاختلاف كان الجميع يلتقون فى نقطة مرجعية مشتركة هى الثوابت الإنسانية. ولم تكن الحال فى جامعة رتجرز تختلف كثيرًا عن ذلك فقد كانت هناك شبه معركة بين الحرس القديم الداعِى إلى المذهب التاريخى لتناول الأدب « The Historical Approach » وبين الحرس الجديد أو أولاد هارڤارد « Harvard Boys » كما كان يُطلق عليهم، « الداعين إلى تبنى المذهب الشكلانى The Formal Approach ». وقد انضم وليام فيليبس William Philips ودورية **بارتيزان ريڤيو Partisan Review** إلى الجامعة وإلى المعركة فحاولا إيجاد توازن بين النقيضين. وانسحب المشرف على رسالتى أ. د. ديڤيد وايمر David Weimer بسبب كرهه للخلاف وللقيل والقال من المعركة واتخذ فى محاضراته مذهبًا انتقائيًّا مركَّبًا. ومع ذلك كله تبقى النقطة المرجعية الواضحة التى اشترك فيها جميع الأطراف وهى وجود ثوابت إنسانية مشتركة بينهم. وقد كنت دائمًا أفتخر بأن الأدب هو المجال الوحيد الذى لم يفقد الاتصال أبدًا بالثوابت الإنسانية، فالمجالات الأخرى قد تعبِّر عن الوجود الإنسانى من خلال أشكال توضيحية مجردة أو منحنيات بيانية أو معادلات رياضية، إلا أنه لا يمكن إدراك الصورة المتعينة للإنسان فى أفراحه وأتراحه من خلال هذه الأشكال أو المنحنيات أو المعادلات، ولعل ذلك هو سر تميُّز الأدب. فصورة الإنسان المتعينة هى عموده الفقرى.

وقد صنف م. هـ أبرامز M. H. Abrams مؤلف كتاب **المرآة والمصباح The Mirror and the Lamp** (وهو دراسة فى تطور النظرية النقدية فى الغرب) التوجهات أو الرؤى

النقدية إلى: «محاكية أو تمثيلية Mimetic»، و«برجماتية عملية Pragmatic» و«تعبيرية Expressive» و«مكتفية بذاتها أو موضوعية Autonomous». وقد بُنى هذا التصنيف على أسس وأفكار لا خلاف عليها. فالتوجه النقدى القائم على المحاكاة أو التمثيل Mimetic بالنسبة لأبرامز يرى الفن باعتباره محاكاة لواقع خارجى كما يدركه الفنان. نقول: «كما يدركه الفنان»؛ لأن العمل الفنى ليس نسخة مطابقة للواقع. وحسب التوجه البرجماتى أو النفعى Pragmatic، يهدف العمل الفنى إلى توصيل رسالة أخلاقية أو أيديولوچية.. إلخ، أما التوجه التعبيرى Expressive فيذهب إلى أن العمل الفنى قد يسبب جيشانًا عاطفيًّا ذاتيًّا فى نفس الشاعر، إلا أن له هدفًا إنسانيًّا عميقًا يمنح الفنان الشرعية أو كما قال شيلى: «الشعراء هم المشرِّعون غير المعترف بهم فى هذا الكون».

ثم نأتى أخيرًا إلى التوجه الموضوعى الذى ينظر إلى العمل الفنى باعتباره نسقًا مكتفيًا بذاته، لا يرد إلا إلى ذاته، أى أنه لا يحيل القارئ إلى شىء خارج النص. وتعتبر مدرسة الأدب الجديد The New Criticism أفضل تبد لهذا التوجه النقدى، فالناقد الذى ينتمى إلى هذه المدرسة لا يلتفت إلى الاعتبارات التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية الخاصة بالمؤلف أو بالحقبة التى يعيش فيها، بل كان يركِّز - بالدرجة الأولى - على شبكة العلاقات المتداخلة بين الصور الفنية والأفكار التى تكوِّن العمل الفنى. وتعتبر المفارقة Paradox والتورية الساخرة Irony من الأدوات التحليلية الرئيسية لهذا الاتجاه. ويرى النقاد الجدد أن معنى القصيدة لا يوجد بشكل مجرد مستقل، وإنما داخل شبكة العلاقات المتداخلة فى العمل الأدبى، والتى سبقت الإشارة إليها.

وبرغم ادعاء أقطاب مدرسة النقد الجديد NewCriticism أن العمل الأدبى مكتفٍ بذاته إلا أن الثوابت الإنسانية العالمية أكدت نفسها، فشبكة العلاقات فى القصيدة كان يفترض فيها أنها تماثل (تحاكى) بعض العلاقات الإنسانية فى العالم الخارجى. أما المفارقة Paradox والتورية الساخرة Irony فهما لم يأتيا من فراغ مجرد وإنما من الموقف الإنسانى، فهما تعبير عن الطبيعة الإنسانية المركبة التى لا يمكن اختزالها أو ردها إلى ما هو دونها. ويرى الناقد كليانث بروكس Cleanth Brooks مع نقاد آخرين ينتمون إلى مدرسة النقد الجديد أن جذور المفارقة الأدبية ترجع إلى المفارقة المسيحية الخاصة بتجسُّد اللاهوت فى الناسوت، ثم

صلب المسيح وقيامه. ولم يكن صعبًا على طالب الدكتوراه المسلم المصرى العربى والقادم من دمنهور أن يتفاعل مع مثل هذه الرؤية، فقد رأى الثوابت الإنسانية العالمية فى قلب هذه الرؤية المسيحية، فهو ينتمى إلى كل ما هو إنسانى، «فإنسان أنا، ولا أعتبر أى شىء إنسانى غريبًا عنى»، أى أن استقلالية العمل الأدبى لم تكن أبدًا كاملة، فالنص لم يك قط نظامًا مغلقًا على ذاته، فثمة انفتاح بين العمل الأدبى من ناحية، ومن ناحية أخرى بين التنوع الثرى للحياة الإنسانية؛ ولذا كان على النظرية النقدية أن تتجاوز حدودها الجمالية الضيقة لتشمل تلك الثوابت الإنسانية. ويمكننا أن نطلق تعبير «النظريات الموضوعية المبكرة المنفتحة» على هذا التوجه النقدى الموضوعى.

إن كل التوجهات النقدية السابق ذكرها تعتبر متمركزة حول اللوجوس logo-centric كما يقول دعاة ما بعد الحداثة. واللوجوس هو الركيزة الأساسية والمرجعية النهائية والأساس والمركز (سواء كان ذلك هو الله سبحانه وتعالى أم عقل الإنسان أو البدهيات والمنطق)، ووجوده يؤدى إلى إضفاء معنى وغاية Telos على الكون؛ ولذا فهو يتميَّز بالتراتب الهرمى وبوجود معيارية للحكم على الأشياء. وفى إطار العالم المتمركز حول اللوجوس تتضح الحدود بين الفن وبين ما لا يمكن إطلاق هذا الوصف عليه، بين عمل فنى متقن البنية وبين آخر فوضوى ساذج، بين ما هو مركزى وما هو هامشى، بين الخير والشر، بين العدل والظلم، بين الإنسان والطبيعة، بين الحديث ذى المدلول ومجرد الثرثرة الحمقاء، بين الحديث الجاد عن الحياة ومعانيها ومجرد التحايل اللفظى، بين الثوابت الإنسانية من جهة وبين ما لا ينتمى إلى الإنسان من جهة أخرى.

كانت النظريات النقدية الموضوعية ترى العمل الفنى باعتباره نسقًا مكتفيًا بذاته، ولكنه مع هذا يتسم بقدر من الانفتاح، ولكن بدأ بعض النقاد الغربيين الموضوعيين ينظرون للعمل الفنى باعتباره نسقًا مكتفيًا بذاته منغلقًا عليها. وقد سمعت أول محاضرة عن البِنيوية التى تنتمى لهذا الاتجاه الموضوعى المنغلق مع تصاعد حركة الجنس العرضى أو المرسل free love فى الجامعات الأمريكية، واتجاه الجيل الأمريكى الصاعد إلى الهروب إلى تدخين الماريجوانا والاستغراق فى أحلامه بالفردوس الأرضى المكتفى بذاته ذى الصبغة الجنسية الواضحة. وفى هذه المحاضرة أطلق المحاضر العنان لمصطلحاته البنيوية مثل المقابلات الثنائية

Binary Oppositions والتخطيط Schematization والعلاقات الرئيسية Overarching Relationships والطاقة اللغوية Langue والكلام المنطوق Parole والتزامن أو الآنية Synchrony والتوالى الزمنى أو التعاقب الزمنى Diachrony وما إلى ذلك من مصطلحات. وخلص فى النهاية إلى الاستنتاج بأن الأعمال الأدبية تدور حول أعمال أدبية أخرى، مما يعنى أن كل النصوص المكتوبة تدور حول نصوص أخرى والتى تدور بدورها حول نصوص أخرى.. وهكذا. والإطار المرجعى لهذا المحاضر كان شكلاً من أشكال وحدة الوجود النصوصية، حيث جميع النصوص تئول إلى نص واحد وبالعكس. وأضاف المحاضر قائلاً: « إن الفيلم المثالى بالنسبة لى هو الفيلم الذى يدور حول الأفلام الأخرى ».

ورغم تفاخر البنيوية باتجاهها العلمى Scientific أو العلموى Scientistic المعادى للمذهب الإنسانى (الهيومانى) وبنظامها المغلق الذى يتسم بالصرامة الرياضية فإن الثوابت الإنسانية قد أكدت نفسها فى نهاية الأمر. فبالإضافة إلى الاتجاه البنيوى اللغوى الذى يحاول إذابة أى عمل أدبى وتحويله إلى تركيبات نحوية ومعادلات وأشكال هندسية والتى تذهب إلى أن اللغة هى النموذج الرئيسى لكل النشاط الإنسانى، أى أن اللغة تسبق الإنسان والفكر، يوجد أيضًا الاتجاه الأنثروبولوچى الذى يرمى إلى الوصول إلى أسطورة الأساطير (الأسطورة المطلقة). وإلى بنية كل البنى (البنية المطلقة) وهل يختلف هذا كثيرًا عن عالم المُثُل الذى طرحه « أفلاطون » والذى يمثل عالمنا نحن مجرد ظلٍّ له؟ والغرض من البحث البنيوى هنا ليس مجرد التلاعب بالألفاظ والنماذج اللغوية إذ إن المعنى المقصود ينبع من فكرة التماثل أو التجانس بين كل البُنى التى تكوِّن المجتمع الإنسانى. فثمة تماثل بين طريقة سرد الأسطورة وبناء العقل البشرى؛ ولذا يمكن لأسطورة الأساطير وبنية البنى أن تقودنا إلى فهم بنية العقل الإنسانى. وقد نتفق أو نختلف مع مثل هذه الفكرة الطموحة إلا أن الأهم فى سياقنا الحالى هو وجود الثوابت الإنسانية العالمية فى مركز كل هذا، فهى الركيزة الأساسية والمرجعية النهائية أو اللوجوس Logos التى تمنح العمل الأدبى والنقدى، بل والعالم بأسره، معناه وتماسكه الداخلى، أى أن البنيوية متمركزة حول اللوجوس (مرجعية نهائية - ركيزة أساسية). ولعل البنيوية كانت آخر النظريات النقدية الموضوعية المبكرة المنفتحة. فنظريات ما بعد البنيوية، حاولت أن تفلت تمامًا من قبضة التمركز حول اللوجوس أو أية مرجعيات أو ثوابت،

واللوجوس فى حالة البنيوية هو العقل الإنسانى. وبدلاً من الكون المتمركز حول اللوجوس ووجود الثوابت الإنسانية كمرجعية مطلقة ظهرت مرجعيات مختلفة، منغلقة على نفسها مكتفية بها. وانطلاقًا من هذا تم النظر إلى العمل الفنى باعتباره مرجعية ذاته ونسقًا مكتفيًا بذاته.

ويمكننى القول إننى كنت شاهدًا على فترة تكوين تلك الموجة الجديدة من السيولة والتغيُّر إذ أتيح لى حضور حفلات ولقاءات كثيرة نظمتها مجلة **بارتيزان ريفيو Partisan Review** مما سمح لى بالتواصل اجتماعيًّا وأكاديميًّا مع عددٍ كبير من الشخصيات الأدبية الليبرالية البارزة فى الساحل الشرقى للولايات المتحدة. فقد التقيت مع آندى ورهول Andy Warhol الذى كان يحول النفايات إلى أعمال فنية بمجرد التوقيع عليها تحاول تقديم نظرة جديدة تمامًا للفن باعتباره نوعًا من السحر لا علاقة له بمحاكاة الواقع. وكان من رأيها ألا يحاول الفن أن يصل إلى حقائق سامية متجاوزة لعالم المادة (كما هو مبين فى الفصل المعنون « حضارة الكامپ »). ففى تصورها أن مظهرنا هو وجودنا الحقيقى، والقناع الذى نرتديه هو وجهنا، فهى حالة من الحلول الكامل حيث لا يوجد ظاهر أو باطن أو سطح أو قاع. وهذا هو عالم ما بعد الحداثة الذى يفقد الإنسان فيه ما يميزه كإنسان ويصبح مساويًا للأشياء التى تتحرر منه، بل وتهيمن عليه. وبعد تقويض مقولة الإنسان بهذه الطريقة تمضى سونتاج لتؤكد أن الاستجابة الحسية المباشرة للعمل الفنى تتحدى عملية التفسير؛ لأن العمل مكتفٍ بذاته لا يشير إلى أى شىء خارجه، وأصبح إيروس Eros (الحب الحسى) فى خطاب سونتاج النقدى هو الفكرة أو القضية الرئيسية، فهى تتحدث عن الرغبة فى الوصول إلى البراءة الأولى قبل السقوط فى التاريخ. وعلى ذلك فإن ما نحتاجه - من وجهة نظرها - ليس هو المذهب التفسيرى للأدب أو الهرمنيوطيقا Hermeneutics (حيث يستخدم الإنسان عقله وتقاليده الفكرية لتفسير العمل الأدبى) بل إننا نحتاج إلى الإشارة الحسية أو الشهوانية فى الأدب (الإيروطيقا erotics) التى تتعدى محاولة التفسير لتبقى فى عالم الجسد الذى لا يشير إلا إلى ذاته. وقد وصل هذا الاتجاه فى نبذ تفسير العمل الأدبى وطمس الحدود بين ما هو فن وما هو غير ذلك إلى الهُوة فى أعمال پيرو مانزونى Piero Manzoni عندما قام بتعليب فضلاته وكتب عليها « غائط فنان ١٠٠٪ Pure Artist's Shit » ثم قام ببيعها.

لا يقتصر اتجاه طمس الحدود بين الفن وغير الفن على ما يسميه البعض «الحضارة الغربية المتعفنة». ففى قريتنا العالمية هذه، التى تزداد صغرا وتقاربا بسبب شبكة المعلومات العالمية «الإنترنت» والبريد الإلكترونى، ازدادت سرعة نقل المعلومات والأخبار. خذ على سبيل المثال ما حدث فى أحد المعارض الفنية بمدينة القاهرة. فقد فُتِن أحد الفنانين السويسريين صاحب الأعمال الفنية المعروضة لسبب ما لم أتمكن من فهمه بما أسماه «الأشياء الموجودة Objets trouvés فوق أسطح بعض منازل القاهرة» (كراسى متكسرة أو خزانات مياه صدئة أو أشياء غير محددة المعالم)، وهى الأشياء نفسها التى نشكو منها بصفة دائمة لكونها مأوى للحشرات والقوارض، لكن الفنان السويسرى رفعها إلى مرتبة القطع الفنية. واتخذ افتتاح معرضه فى القاهرة شكلاً جديدًا، فبدلاً من قص الشريط أمسك السفير السويسرى بمطرقة ثقيلة وحطَّم بابًا خشبيًّا أُعد خصيصًا لهذه المناسبة. وقد استجاب مالك المعرض لأفكار الفنان وحيله الجديدة البارعة، إلا أنه عندما تعلَّق الأمر بتحطيم باب المعرض احتج الرجل وأعد بابًا آخر أو بمعنى أدق صورة زائفة Simulacra من الباب الأصلى. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل إنه تم وضع الباب المحطَّم والمطرقة مع المعروضات، لأنها نتيجة فعل إبداعى على طريقة آندى ورهول، وبصرف النظر عن جنسية الفنان وبيئته الثقافية فقد راق للجمهور المصرى الذى حضر حفل الافتتاح ما حدث من تفكيك، بل يمكننا القول إنهم فُتنوا به. عالم صغير هذا الذى نعيش فيه، ويزداد ضيقًا!

ويذكِّرنى هذا الحديث الفنى بما حدث لى فى متحف الفن الحديث فى مدينة نيويورك حين ذهبت لزيارته، ونظرت فى إحدى الصالات من حولى فوجدتها خالية تمامًا إلا من ستٍ وعشرين بلاطة فينيل (قنالتكس) رمادية مرتبة بعناية على الأرض فى شكل مستطيل واتضح أن هذا التكوين هو نفسه العمل الفنى واسمه «٢٦ بلاطة». وبصراحة لم يبهرنى ذلك، إلا أنه عندما طلب منى الحارس بلطف أن أمشى فوقه لأنه بوسعى أن أفعل ذلك، لم أخف سعادتى إذ إنها كانت المرة الأولى لى التى أعيش فيها هذه التجربة المثيرة: أن أسير فوق عمل فنى يُقدَّر بآلاف الدولارات! وفى ركن آخر فى نفس القاعة لمحت شكلاً مخروطيًّا جميلاً يتكون من إطارات متعددة تكوِّن شكلاً حلزونيًّا جذابًا. وكانت المادة التى استخدمها الفنان هى السجاد، مما خلق توترًا متذبذبًا بين مادة الصنع الطبيعية وبين التكوين الروحى الحلزونى المتصاعد. وقد ذكَّرنى ذلك بشكل أو بآخر بقصيدة ييتس Yeats «الإبحار إلى بيزنطة Sailing to Byzantium».

وقفت أمام هذا العمل الفنى مستغرقًا فى تأملاتى الفلسفية العميقة ومعجبًا بالتناسق الهندسى وتوازن الشد والجذب فى هذه القطعة، شأنى فى هذا شأن العشرات من رواد المعرض الذين تجمعوا حول القطعة. فى وسط كل هذا، جاء حاجب لا يتمتع بنفس حساسيتنا الفنية المرهفة أو عمقنا الفلسفى ووضع نهاية مفاجئة ومحزنة لاستغراقنا فى التأملات المركبة الراقية وما بعد الحداثية، إذ تجاهلنا هذا الحاجب وتقدم ثم التقط المخروط الحلزونى وبسطه على الأرض ببساطة، فالواقع أن «القطعة الفنية» لم تكن إلا مجرد سجادة كان قد كومها حتى يفرغ من تنظيف الغرفة، وكان الوقت قد حان لبسطها فى مكانها على الأرض!

تشترك جميع الأمثلة السابقة على تنوعها (الباب المحطم - أوانى الحساء الموقَّعة - الاتجاه الجنسى والحسى بدلاً من التفسيرى للنص - الغائط المعلب - الـ ٢٦ بلاطة - السجادة الحلزونية) فى شىء واحد هو إخفاقها فى إيجاد حدود فاصلة بين الأشياء العادية Objets والقطع الفنية Objets d'art أو حتى بين الكلام التافه وبين الفن. الموقف العام هنا هو الهزل والتلاعب بالأفكار وعدم الاهتمام بالموضوعات والقضايا الرئيسية للفن والحياة، إن الأعمال الفنية هنا لا يمكن الحكم عليها من المنظور الأخلاقى أو حتى الجمالى؛ لأنها تتحاشى هذا الموضوع تمامًا، إذ كيف يمكن للمرء أن يصدر حكمًا أخلاقيًّا أو جماليًّا، أو يحدد المضمون الإنسانى، لستٍ وعشرين أو لثلاثين بلاطة، يُفترض أن تطأها أقدام الناس حتى لو تم وضعها فى متحف الفن الحديث فى نيويورك؟ إن الفنان الذى أنتج مثل هذا العمل، وتوقع منا قبوله دون أن نحكم عليه، يفترض أنه كيان مستقل، مكتفٍ بذاته، لا يشير إلا إلى ذاته، يعيش داخل قصته الصغيرة Small Narrative لا يتجاوزها، قصة تدور داخل الرموز الجزئية والنظرة المحدودة والنظام المغلق لهذا الفنان. فالروايات الكبيرة Grand Narrative أو الأنساق الفكرية والروحية العُليا مثل الثوابت الإنسانية والأخلاقية والاجتماعية هى لوجوس، ركيزة أساسية ومرجعية ونهائية، وما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثية قد أفلتت من قبضة العالم المتمركز حول اللوجوس، لتطفو فى عالم من القصص الصغيرة الملتفة حول نفسها والتى لا يربطها رابط.

وقد انعكست هذه النظرة المحدودة للفن والتى لا تبالى بالإنسان أو بأحزانه أو بأفراحه على مستوى النظرية والتطبيقات النقدية، فلم يعد الناقد الأدبى يبحث عن القيمة الإنسانية للعمل بل استغرق فى بحث مجموعة ضيقة من القضايا والأفكار مثل عدم ثبات النص Instability of Texts، أو النصوص التى تدور حول نصوص أخرى أو تلك التى تدور حول

عمليتى الكتابة أو التفسير، بالإضافة إلى ما يسمَّى « قلق التأثر Anxiety of influence »، أو تجنيس التفسيرات النقدية (أى إضفاء صبغة جنسية عليها).

ولنستعرض - على سبيل المثال - قصيدة « البحار القديم The Ancient Mariner » وهى قصيدة روائية مركبة إلى حدٍّ كبير احتار الكثير من النقاد فى تحديد معناها أو معانيها، وبخاصة فيما يتعلق بالأحداث الرئيسية، مثل إلقاء النرد لتحديد مصير البحارة، أو مباركة البحار القديم لثعابين الماء. ولكن حتى مع وجود الاختلافات بين النقاد كان هناك اتفاق حول عدة نقاط: أولها وجود معنى للقصيدة، واعتبار قتل طائر القطرس عملاً شريرًا، كما أن القصيدة كانت تُقرأ كقصة خيالية ذات مغزى متعلق بالجريمة والعقاب والخطيئة والتوبة.

طرحت الناقدة فرانسيس فيرجسون Frances Ferguson كل ما سبق جانبًا فى مقالها « كوليردج والقارئ المخدوع Coleridge and the Deluded Reader » مقررةً أن القصيدة « تمتلئ بالأحداث العشوائية التى لا تقود القارئ إلى وجهة معينة ». كما أن بعض النقاد ركَّز على النصوص (المسودات) المختلفة التى كتبها كوليردج لنفس القصيدة، وخلصوا من ذلك إلى ما يسمونه « عدم ثبات النص » (أى أن النص ليس له معنى محدد أو مركب أو مبهم). بل ويذهبون إلى أن الشاعر ربما أراد أن يؤكد أن « القصيدة المتكاملة هى وهم أو حلم لا سبيل إلى تحقيقه » وأن « سلطة المؤلف ذاتها [على النص] تعتبر غير حقيقية ». وأكد جاك ستيلنجر Jack Stillinger أيضًا على فكرة عدم ثبات النص الأدبى فى كتابه **عدم ثبات النص عند كوليردج: النسخ المتعددة للقصائد الرئيسية Coleridge and Textual Instability: The Multiple Versions of the Major Poems**. فكان من رأيه أنه « لا توجد نسخة واحدة نهائية لأى من قصائد كوليردج السبعة المعروفة، ولكن توجد نسخ متفرقة عديدة تختلف فيما بينها اختلافات مهمة وأحيانًا جذرية »، « كما لا يوجد تفضيل لأى من هذه النسخ على الأخريات ». « وهذا هولب فكرة عدم ثبات النص، أى غياب أو عدم وجود نسخة صحيحة ووحيدة [نهائية تسمى النص] لا يرقى إليه الشك ». ويرى ستيلنجر أن هذه الفكرة تنطبق على قصيدة « البحار القديم The Ancient Mariner » وعلى باقى قصائد كوليردج، فيؤكد أن نصوص هذه القصائد ليست ثابتة، لوجود الكثير من الاختلافات بين طبعاتها المختلفة. فمن الصعب تحديد أفضل هذه الطبعات. فحتى الطبعة النهائية التى اختارها الشاعر للنشر ليست

هى أفضل الطبعات، حيث إن المؤلف author فى عصر ما بعد الحداثة لا يملك سلطة authority تحديد ما هو أفضل أو ما نهائى.

ثم يضيف ستيلنجر قائلاً: «كيف يمكننا أن نفكر فى قصيدة كوليردج «البحار القديم» إذا علمنا أن هناك ثمانية عشرة شكلاً أو نسخة مختلفة لهذا العمل؟ كم عدد القصائد الخاصة بهذا الموضوع التى كتبها كوليردج، وكم منها يدخل فى إطار أدبه المتفق عليه؟ وإذا كانت هناك قصيدة واحدة فقط، فما طبيعتها وأين توجد؟ وكيف تمت كتابتها، وما وضع كل النسخ الأخرى التى لها نفس العنوان «البحار القديم»؟ وهكذا».

وماذا لو كان النص «ثابتًا»، بمعنى أن يكون الأديب قد قدَّم نصًّا نهائيًّا معتمدًا؟ فى هذه الحالة يمكن العمل على إفقاده هذا الثبات، ففى السونيت التى نظمها شيلى Shelly بعنوان «أوزيمانديا Ozymandias» (اسم رمسيس باليونانية) نجد معالجة للغرور والغطرسة الإنسانية:

قابلت مسافرًا من بلدٍ عريق،
قال لى: هناك ساقان حجريتان هائلتان
تنتصبان فى الصحراء بلا جسد يعلوهما، وقريبهما على الرمال
رأس محطم الوجه، نصف مدفون، جبينه المقطب
وشفته الملتوية فى ازدراء، وتعبير السطوة البادية على محياه،
كلها تنبئ بأن المثَّال الذى نحته قرأ جيدًا تلك المشاعر
التى بقيت حية (منحوتة على تلك الأشياء المجردة من الحياة)
بعد أن فنيت القوة التى حاكتها، وذوى القلب الذى غذاها.
وعلى قاعدة التمثال نُحتت هذه الكلمات:
«اسمى أوزيمانديا، ملك الملوك:
لتنظروا إلى أعمالى، أيها الجبابرة، وليتملككم اليأس»!
لكن لا شىء هناك باقيًا بجوار التمثال.
إذ حول بقايا ذلك الحطام الهائل تنتشر الرمال بلا حدود،
عارية وحيدة، وتمتد منبسطة إلى بعيد..

فالمتكلم فى هذه السونيت يقابل مسافرًا فيخبره عن جذع لتمثال عملاق مكسور مُلقى فى الرمال ومحفور عليه كلمات معبِّرة عن العظمة والجلال تقول: «اسمى أوزيماندياس، ملك الملوك: لتنظروا إلى أعمالى، أيها الجبابرة، وليتملككم اليأس!». ويعبِّر التناقض بين التمثال المكسور وتكلف جلال الكلمات المحفورة عليه عن مفارقة ساخرة، وهى ليست مجرد سخرية عابرة بلا معنى، وإنما تقوم على أساس أخلاقى عميق وهو ضرورة التواضع وقبول الحدود التى يفرضها علينا وجودنا المؤقت والمتناهى فى هذه الحياة. ولكن مثل هذا التفسير لم يرض زاكارى سنج Zachary Sng الذى قرر أن يقاوم ما يسميه «الزخم التفسيرى»، وهى عبارة تعنى فى واقع الأمر «القراءة الإنسانية الواضحة» مرجئًا أو معلقًا بذلك النموذج الدلالى الواضح الذى تقدمه القصيدة، ومحاولاً اكتشاف ما أسماه «إمكانية وجود معنى سابق لما حدث من طمس أو محو ذاتى لموقع المتكلم».

ثم يمضى سنج مفسرًا القصيدة بطريقته الخاصة قائلاً: إنها لا تدور حول أى من القضايا الإنسانية التى أشرنا إليها سابقًا بل إن نص القصيدة يتخذ من ذاته موضوعًا لها (فالنصوص الأدبية، كما تعلمنا من هذا النوع من النقد، لا تحاكى الواقع الإنسانى، وإنما هى تعليق على نصوص أدبية أخرى!) فمعنى القصيدة من الممكن أن يُختزل فى وظيفة ضمائر الفاعل فيها. فسنج يُفرِّق بين ضمير المتكلم «أنا» الموجود داخل القصيدة الشعرية وضمير المتكلم المسئول عن كتابتها. إنه ذات الفرق بين الكاتب والمكتوب، أو بين الراوى وأوزيماندياس. وهكذا، تنتج القصيدة من التركيز على الوظائف المختلفة المنوطة للضمائر، وهو ما يترتب عليه أن تصبح عملية الكتابة ذاتها تابعة للغة. ويصبح معنى القصيدة عرضة للعب الدوال داخل النظام اللغوى، وهو ما يصل أحيانًا إلى نقطة الصمت الكامل. إن أوزيماندياس يتخذ موقع المتكلم مرشدًا القارئ لأعماله، وكنتيجة لانتقال محور القصيدة والمرتبط بوظيفة ضمائر المتكلم المختلفة فإن ضمير المتكلم الخاص بالشخص الذى يكتب ويفكر فى القصيدة يبقى واقفًا على حافة الهاوية متعلقًا بين استحالة الكمونية Immanence فى داخل النصية Textuality وبين إمكانية الذوبان فى التماثل والصمت. أما لحظة الكتابة فقد نقشت فى داخل اللغة نفسها، وأصبحت اللغة الحاضرة مؤشرًا يمكن تفسيره فقط من خلال النص وليست محورًا للصفة الزمنية أو المؤقتة.

ونلاحظ فى هذا التفسير الجديد اختفاء العالم الخارجى واختفاء أية أعراف خلقية أو

قواعد إنسانية، فما نجده هو النص كنظام مغلق تمامًا، كما نجد دراما الصراع بين فعل كتابة القصيدة متمثلاً فى ضمير متكلم وما هو مكتوب فعلاً متمثلاً فى ضمير متكلم آخر، صراع بين صوت المتكلم كاتب القصيدة وصوت أوزيمانديا س باعتباره المتكلم داخل القصيدة!

وتعتبر فكرة «قلق التأثر» فكرة رئيسية لدى نقاد ما بعد الحداثة، والتى تشير إلى وجود حالة من الحرب الدائمة بين الشعراء بسبب انزعاج الشعراء الشبان من فكرة ضرورة تأثرهم بمن سبقوهم. ويمكن هنا أن نضرب مثلاً برؤية لزلى برسمان Leslie Brisman لقصيدة كوليردج «البحار القديم» فقد أكد كوليردج فى قصيدته أن الشعراء مثل الأرواح الملائكية يقعون فى مراتب متسلسلة، بحيث تكون علاقة الشاعر بسابقه مشابهة لارتباط صوت شاعر ما بصوت الشاعر الذى يليه. ويربط برسمان بين هذه الفكرة وبين پورلوك Porlock، وهو شخص قاطع كوليردج أثناء كتابته لإحدى قصائده. فالعلاقة بين پورلوك وكوليردج تمثل العلاقة بين الشاعر الشاب وأسلافه. وعلى الرغم من حتمية الصراع كعامل أساسى فى هذه العلاقة، فإن كوليردج مستعد لتمهيد الطريق لَمَنْ يخلفه ولمن يقاطعه من الشعراء. ويذهب إلى أن پورلوك يمثل فارس الشعر الشاب الذى يثور على أسلافه. إن كوليردج (الشاعر) لا يزال موجودًا سابقًا وممهدًا الطريق فى الوقت نفسه للشاعر الشاب الدخيل أو التالى المتأخر Belated Successor.

ويمكن أن نضرب مثلاً آخر بالقراءة التفكيكية التى قدمها هيليس ميلر فى مقاله «على الحافة on Edge» لقصيدة قصيرة للشاعر وردزورث عنوانها خيم النعاس على روحى من ضمن مجموعة من القصائد الغنائية تسمى «قصائد لوسى»:

خيم النعاس على روحى
فلم تساورنى مخاوف بشرية.
بدت فتاتى وكأنها شىء
لا يشعر بلمسة السنين الأرضية.

لا حركة لديها الآن ولا قوة
فهى لا تسمع ولا ترى،

تدور مع الأرض فى مدارها اليومى،
مع الصخور والأحجار والأشجار.

القراءة التقليدية لهذه القصيدة تفترض وجود مؤلف محدد يعرف الإنجليزية ونحن نشاركه معرفته (أو يمكن أن نقول إن ما هو مدرج أمامنا هو ترجمة للنص الإنجليزى). وما أمامنا هو نص ثابت محدد يبدأ بكلمة «خيَّم» وينتهى بكلمة «الأشجار»، وهذا النص مكون من عدة جمل مترابطة بشكل منطقى يُسمع فيها صوت المتكلم. وثمة علاقة بين هذه القصيدة والقصائد الأخرى للشاعر، ومع هذا تظل هذه القصيدة عملاً مستقلاً. والقصيدة محاكاة لفظية لتجربة إنسانية، ومعنى القصيدة العام لا اختلاف عليه بين الغالبية الساحقة للنقاد، وهو أن المتكلم (الغارق فى الحلولية الكمونية الواحدية، إن استخدمنا مصطلحنا) كان يظن أن فتاته خالدة لأنها جزء من الطبيعة (فهى جزء من الواحدية الكونية). ولكن ظنه هذا فى واقع الأمر نعاس وغفلة وانعدام للوعى؛ ولذا فهو (المتكلم) يستيقظ فى النصف الثانى من القصيدة، ويكتشف أنها بالفعل أصبحت جزءًا من الطبيعة (الواحدية الكونية) بموتها، تدور مع الصخور والأحجار والأشجار، أى أنها أصبحت جزءًا لا يتجزأ من الطبيعة/المادة.

هذه هى القراءة النقدية التقليدية ولنقل الإنسانية: ذات تتفاعل مع موضوع، فتنتج نصًّا له معنى رغم إبهامه، وله حدود رغم اتصاله بالنصوص الأخرى. ومن ثَمَّ يمكننا، من خلال النص، أن نطل على العالم ونزداد ثراءً ومعرفة بإنسانيتنا.

ولكن قبل أن نعرض للقراءة التفكيكية لهذا النص فلنحاول تخيل قراءة بنيوية له. والقارئ البنيوى للنص نفسه سيحاول أن يرفض مفهوم الطبيعة البشرية وأن يؤكد على استقلالية النص عن واقعه، وعلى علاقته بنصوص أخرى وأنماط أخرى. فثمة ثنائيات متعارضة فى القصيدة: استيقاظ / نعاس- رجل / فتاة- كبير / صغير- حياة / موت- الأزلية / لمسات السنين الأرضية- (نبات) الأشجار / الصخور- باطن / ظاهر- روح / جسد- سكون الموت / المدار اليومى - أول القصيدة / آخرها. ووراء كل هذا توجد الثنائية الأساسية: فن / حضارة (التى هى صدى للثنائية الأساسية الأخرى إنسان/طبيعة). والفن هنا هو القصيدة والفنان الإنسان هو كاتبها، وهو يشغل المركز فى مقابل هذا توجد الطبيعة / المادة وهى فى موقف

أدنى. وتقف الفتاة بين العالمين، هى إنسان فتنتمى لعالم الفن والحضارة والشاعر، ولكنها فتاة بريئة تشارك الطبيعة كثيرًا من صفاتها، ولكن الأعلى (الإنسان) يفقد علوه بغفلته ونعاسه فيهبط، والأدنى (الطبيعة) ينتصر؛ لأنه يستولى على الفتاة فيعلو. ولكن الأعلى بهبوطه إلى الأدنى يزداد وعيًا مأساويًّا فيستعيد مركزه الأعلى. وعلى الرغم من أن القراءة البنيوية قد أبعدت الواقع تمامًا وأبعدت النساء والرجال وحولتهم إلى وظائف ومؤشرات، فإنه يظل هنا آثار من الإنسانية، فالقراءة البنيوية مثل جيد على ما سميناه «القراءة الموضوعية المنفتحة».

وهنا يدخل هيليس ميلر بقراءته التفكيكية، ويبدأ من لعب الدلالات والمجازات والصور البلاغية ليبيِّن كيف أن النص يفكك نفسه بنفسه ويهدم نفسه بنفسه. ويبدأ ميلر فيقرر أنه، بعد أن قرأ النص بالطريقة التقليدية، وجد أنها قراءة غير كافية؛ ولذا اضطر أن يقرأه قراءة تفكيكية ويكتشف ما يلى:

١- يتفاعل داخل هذه القصيدة زمنان: زمن المقطوعة الأولى (الماضى) وزمن المقطوعة الثانية (الحاضر).

٢- المقطوعة الأولى تتحدث عن فتاة صغيرة بريئة عذراء، تبدو كما لو كانت تتمتع بحياة أزلية، ولكنها تموت فى المقطوعة الثانية.

٣- الفتاة هى كناية عن أم الشاعر (فقد الشاعر وردزورث أمه وهو بعد طفل)، ومن ثم فإن موت الفتاة كناية عن موت أمه.

٤- موت الفتاة هو انقطاع للعلاقة بالطبيعة التى حافظت عليها أمه إبان حياته.

٥- ثم يتحرك المفسر التفكيكى ليبين لنا أن فى داخل القصيدة دراما غامضة ذات طابع جنسى. فالفتاة طفلة صغيرة لم تشعر بلمسة السنين الأرضية، و«لمسة» هنا تحمل معنى جنسيًّا، فهى عذراء بريئة. ولكن اللمسة رغم إيحاءاتها الجنسية هى الموت بعينه. ولكن، حيث إنها ماتت صغيرة، فإن لمسة السنين الأرضية تعنى فى واقع الأمر اختراقًا جنسيًّا، فكأنها اختُرقت جنسيًّا ومع هذا ظلت عذراء!

٦- والمتحدث فى القصيدة ليس هو مقابل الفتاة كما قد نتصوره وليس رمزًا لمعرفة الرجل الناضج (الذى يتجاوز بمعرفته براءتها) وإنما هو المقتحِم والمقتحَم فهو نفسه الفتاة؛ ولذا،

فهو نفسه أم نفسه؛ لأن الفتاة حلَّت محل أمه، وهو أيضًا مغتصبها الذى لم يغتصبها، فهو كذلك الطبيعة والموت، فهو الدال والمدلول.

٧- تزداد الدراما الجنسية غموضًا وحدة عندما يؤكد ميلر أن المتكلم فى القصيدة كان مقيدًا مثله مثل لوسى، ولكنه عندما اكتسب المعرفة تحرر من قيوده كما تحررت هى. ومعنى المعرفة هو التحدث من الموقع المجرد للموت أو التحدث كالموت نفسه، فالموت هو الجانى الذى يتغلغل ويخترق ضحيته ولكن بدون أن يمسها وبدون أن يترك أثرًا، إلا أنه فى الوقت نفسه يتركها فى العراء مفتوحة تمامًا، مثل جثة لم تُدفن تلاقى مصيرها فى الطبيعة المفتوحة، مثلها مثل الصخور والأحجار والأشجار.

٨- الفتاة هى الطفلة العذراء والأم فى الوقت ذاته، فالإناث فى هذه القصيدة ينتصرن على جيل الذكور ويفلتن من مقدرتهم على التحكُّم وعلى الفهم المنطقى (الذكورى) (التمركز حول اللوجوس والفالوس).

٩- وأخيرًا، يكتشف ميلر أن القصيدة تمثيل لدراما غربية أساسية، فالفتاة هى لوسى (فهى - كما أسلفنا - جزء من مجموعة قصائد تُسمَّى «قصائد لوسى»). ولوسى من «لوتشيا lucia» أو «لوكس lux»، ومعناها «النور»، وتملكها لذلك يعنى امتلاك مصدر النور الذى فقدناه: الأب/الشمس/اللوجوس مصدر القوة ومعين المعرفة. وموتها هو فقدان للنور ومصدره، وهو فقدان للوجوس (العقل)، وهو ما يترك الشاعر أو الراوى على أرضية غير ثابتة.

١٠- يذكرنا ميلر بأن ثمة ثنائيات متعارضة (ذكرنا بعضها فى النقد البنيوى لنفس القصيدة) إذ تجسدت الطبيعة فى شكل ذكر وأنثى معًا، أى كأب وأم، تمامًا كما هو الأمر فى قصيدة «البحث عن ثمار البندق «Nutting» التى تجمع جنسى الطبيعة، الذكر والأنثى معًا، فى مشهد مذهل لاغتصاب الطبيعة الأنثى مما يسبب ذعرًا بسبب توقع الانتقام الآتى على يد أحد أشكال الطبيعة الأخرى، وهو الحارس الذكر المخيف القادر على الانتقام. ثم يضيف ميلر أن الطبيعة فى القصيدة هى «زوج ذكر مرعب يهدد بعقاب الشاعر على خطئه».

١١- ولكن هذه الثنائيات لا يمكن حسمها. وما يحدث هو ذوبان أطراف الثنائية وتداخلها بسبب وجود «أثر» فى الكلمات، مما يؤدى إلى وجود فائض للمعنى يتناقض والمنطقَ المعلن للقصيدة. «ومهما سلك القارئ أى طريق من خلال القصيدة، فإنه يصل إلى تناقض

أعمى.. ولذا يقع القارئ فى تذبذب لا يمكن أن يتوقف ولا يمكنه أن يرضى عقله ولا يمكن أن يستند إلى شىء خارج نشاط العملية الدلالية».

١٢- وإذا كان الشاعر لا أرضية له، فإن حركته غير منطقية، وبذلك نكون قد وصلنا إلى الهوة (أبوريا)، أى التناقض داخل القصيدة الذى لا يمكن حسمه. والقصيدة - بالتالى - هى عن دراما الإنسان الغربى وبحثه الأبدى عن أساس (مدلول متجاوز) خارج نسقه اللغوى يستند إليه هذا النسق، فهو فى حاجة إلى هذه الأرضية (هذا الأساس هذا اللوجوس)، ولكنه لا يمكنه أن يصل إليها.

القراءة هنا لا تضيف إلى معرفتنا وحكمتنا وإنما تفكك المعنى الذى وصلنا إليه من خلال القراءة الإنسانية التقليدية. وقد توصل ميلر إلى هذه القراءة غير المثيرة والتى أدت إلى هدم النص، بطريقة طفولية فى غاية التعسف، فهو لا يحترم حدود القصيدة، بل ويقرر أنها متداخلة مع النصوص الأخرى لوردزورث ومع نصوص شعرية وفلسفية غربية. والتداخل هنا يصل إلى درجة التلاحم بحيث يصبح هناك تناصٌّ، أى أن كل النصوص تصبح نصًّا واحدًا (وهذا افتراض يتناقض وإدراكنا المباشر، وتجربتنا العقلية والعاطفية). ومن خلال تداخل النصوص، أصبحت القصيدة فضاء تلعب فيها الدلالات وتنزلق، ويلعب فيها الناقد هو الآخر وينزلق؛ ولذا، فهو يأتى بإشارة إلى اسم غير موجود فى القصيدة، ويصل إلى الجذر اللغوى للاسم. وبدلاً من أن تكون صورة النور هنا تعبيرًا يزيد من الإبهام والتركيب، يحوله ميلر إلى أطروحة أساسية. كما أنه يستخدم مدفعية فرويد الثقيلة ليقضى على أية أبعاد غير جنسية. فالمعنى الزائد والأثر ليسا فى القصيدة ذاتها، وإنما يدفع بهما الناقد التفكيكى دفعًا. وإذا كنا قد وصلنا إلى الهوة، فذلك بفضل الجهود العدمية والنيتشوية لدى الناقد التفكيكى، وإذا فقد النص معناه المركب وحلَّت محله عدة معانٍ تتلاعب، حتى تصل بنا إلى معنى لا معنى له، فهذا بسبب إرادة القوة عند الناقد!

ونأتى الآن إلى الموضوع الأخير فى هذا العرض السريع لبعض القضايا النقدية الأساسية، أى قضية إضفاء الصبغة الجنسية على التفسيرات الأدبية، ففى مقالة «نظرة عامة على قصيدة «البحار القديم»: نصوص الانحراف الجنسى والذعر ونصوص الكولاج، أى النصوص

التلصيقية: « **Glossing over: "The Ancient Mariner" perversion, Panic and Collage Texts** » يبيِّن چيمس هولت ماك جاڤرن James Holt MacGavran أن هناك نوعاً من العلاقة الجنسية الشاذة بين كوليردج مؤلف القصيدة وصديقه الشاعر وردزورث Wordsworth، وتظهر هذه الأفكار الجنسية الشاذة مثل الانحراف الجنسى والذعر فى قصيدة « البحار القديم » على مستويين: فعلى المستوى الأول هناك علاقة البحار بطائر القطرس وعلاقته بالبحارة الآخرين، ويضيف حفل الزفاف الذى يسمع روايته. وعلى المستوى الآخر نجد العلاقة بين القصيدة القصصية Ballad وبين الشروحات الهامشية الموجودة معها والتى تشير إلى علاقة النص بالقارئ. ويعتبر هذين المستويين متوازيين لكونهما يعكسان فى رأى ماك جاڤرن أفكار الشذوذ الجنسى الموجودة فى القصيدة.

وفى مقالها « الشيطان كمصاص دماء سحاقى The Daemon as Lesbian Vampire » توضح كامل پاجليا Camille Paglia أن « عقلى وردزورث Wordsworth وكوليردج Coleridge قد ارتبطا معًا فى نوع من الزواج المازوخى الصادى وهو نوع من الانحراف الجنسى يتلذذ فيه المرء بإنزال العذاب بالآخرين وبنفسه ». والعلاقة بين الملاح وضيف الفرح ما هى إلا انعكاس لهذه العلاقة. فالملاح « هو البطلة التى تأخذ دور الذكر أو الذات الخنثى التى تتمتع بالاستسلام للعذاب »، وضيف حفل الزفاف هو المراهق المتوسل الذى يتوق إلى الإشباع الجنسى والمتعة المتكاملة ».

وفى مقالتها « إيروطيقا تفسير النص (أى الأبعاد الجنسية للتفسير) فى قصيدة كيتس « أنشودة إلى وعاء إغريقى »: تلمس الوجود الأنثوى **The Erotics of Interpretation in Keats's Ode To A Grecian Urn: Pursuing the Feminine** » كان من رأى جيرالدين فريدمان Geraldine Friedman أن هذه الأنشودة الجميلة هى فى الواقع « دراما تفسيرية جنسية » فالنشاط التفسيرى فى القصيدة مستمد من الطبيعة الجنسية للتساؤلات. وتشير « مشاهد الحب الجنسى المرسومة على الوعاء إلى العلاقات المشحونة بين المتحدث فى القصيدة وبين الوعاء من جهة، ومن جهة أخرى بين القارئ والنص ». فقرَّاء القصيدة مثلهم مثل العاشقين المرسومين على الوعاء اللذين يظهران وهما على وشك التقبيل، لكنهم لا يحققان قط مرامهما، تمامًا مثل القرَّاء الذين يحاولون

الوصول إلى معنى القصيدة المراوغ دون جدوى، فلا القارئ وصل للمعنى ولا تمكن العاشقان من الفوز بالقبلة. وأثناء المحاولات المحبطة للوصول إلى معنى القصيدة الذى يراوغ دائمًا، فإن القراء يحسون بنفس إحساس المتحدث فى القصيدة، وبرغبته الجنسية فى اقتحام غموض الوعاء الذى لم يسبق لأحد اقتحامه. والغريب أن الناقدة هنا لم تكترث بتوضيح أسس هذا الانتقال المفاجئ من النص إلى القارئ، على الرغم من أن هذا الانتقال هو نقطة الانطلاق بالنسبة لها. ثم تستمر الناقدة قائلة: « إن محاولاتنا المخفقة كقرَّاء فهمَ هذه القصيدة الساحرة والمراوغة فى نفس الوقت، لا تختلف كثيرًا، بل هى إعادة تمثيل للعاطفة الجنسية الملحة للمتحدث فى القصيدة عندما يحاول أن يخترق أسرار « عروس الصمت العذراء The still unravish'd bride of quietness ». ثم تنتقل فريدمان من القارئ الموجود خارج القصيدة إلى المتحدثة الموجودة بداخلها والتى طالعت بلهفة الأسطورة الكامنة فى أوراق الأشجار Leaf-fring'd legend « ناقلةً بذلك تفسير القصيدة إلى معانٍ مرتبطة بالجنس والنوع، يُصوَّر النص فيها على أنه ملاحقة جنسية من قِبَل فاعل ذكر لأنثى، هى موضع رغبته ».

إن القارئ بوجهٍ عام يمكن اعتباره ذكرًا يحاول أثناء عملية القراءة والتفسير إغواء الأنثى/ النص التى تمانع وتراوغ. ويتضح هذا التفسير المرتبط بالنوع والجنس مرةً أخرى فى المقطع الأخير عندما « لا تشبع نهاية القصيدة رغبة القارئ فى الخروج بأفكار مترابطة ». فالقصيدة/ الأنثى تتمنع وتحجم عن أن تظهر معناها بوضوح ». وبذلك تدفع القارئ/ الذكر إلى حافة الجنون. ولم تفلح المحاولات التفسيرية للعديد من القرَّاء فى فك رموز القصيدة والوصول إلى معنى نهائى، فهى نص يتخذ من ذاته، أو من المحاولات المخفقة لقراءته، موضوعًا له.

وقد وصفت فريدمان الخاتمة المشهورة للقصيدة « كل ما نعرفه فى حياتنا وكل ما ينبغى أن نحتاج لمعرفته هو أن الجمال عين الحقيقة والحقيقة هى الجمال **Beauty is all ye need to know on earth, and « truth, truth beauty»,- that is all/Ye know** ». والتى تقدم تفسيرًا أخلاقيًّا للقصيدة. وصفت فريدمان هذه الخاتمة بأنها « فضيحة السطرين الأخيرين ». وفى محاولتها لاحتواء هذا الجانب الأخلاقى فى إطار موضوعها النقدى الأساسى أى الجنس، ولربط هذين السطرين « الأخلاقيين » بمحاولتها تجنيس القصيدة، دفعت فريدمان بأن « العلاقة بين الجمال والحقيقة كقيمتين تأخذ شكل الصراع أو الحرب بين

الجنسين من الذكور والإناث، فهناك اختلاف بين المتحدث وبين الشيء الذى يتحدث عنه، وهناك اختلاف آخر بين القارئ والنص أو حتى الفرق بين الوعاء والنص». وقد يرجع حفاظ الوعاء على صمتها طوال القصيدة ثم حديثها فى السطرين الأخيرين إلى أحد سببين فى رأى فريدمان: الأول هو احتمال تعرض الوعاء للاغتصاب وإجبارها على الكلام، مما يعطى الانطباع غير الحقيقى أن شعار «الحقيقة والجمال» هو المعنى الحقيقى، أما السبب الآخر فهو أن «الطبيعة المحيرة لرد (أو رد فعل) الوعاء تراوغ الاختراق القضيبى لها عن طريق حجب إلهامها ووحيها الخاص». وبذلك تم إضفاء الصبغة الجنسية على أى معنى أخلاقى محتمل، وبدلاً من أن تحيلنا القصيدة إلى ثوابت إنسانية موجودة خارجها، تمحورت حول ذاتها وأصبح النص منغلقًا على نفسه أو على قارئه.

والآن، هل يمكن اكتشاف الوحدة بين هذا المزيج غير المتجانس من المفاهيم والموضوعات النقدية: «عدم ثبات النص instability of texts» «النصوص التى تدور حول نصوص أخرى texts about texts» **«قلق التأثر anxiety of influence»** التفسير ذو الطابع الجنسى للنصوص **eroticized interpretion»؟** هل من منهج وسط هذا الجنون؟

عندما نستعرض كل هذه الأفكار والقضايا النقدية والخطاب النقدى المستخدم للتعبير عنها سنلاحظ استخدام عبارات اصطلاحية على قدر كبير من التخصص كما لو كان مستخدموها من النقاد يمثلون طبقة من الكهنوت المقدس المنغلق على ذاته. ولكن كل هذا هو مجرد تعبير عن قضية أكثر عمقًا، وهى أن هذا الخطاب النقدى يدور فى إطار نظام اختزالى مغلق وذاتى المرجعية لا يشير إلى أى شيء خارجه وأحيانًا لا يشير إلى أى شيء على الإطلاق، فبدلاً من أن يقدم هذا النظام عالمًا يكون مركزه الإنسان أو الطبيعة يقدم عالمًا سائلاً لا مركز له.

لفهم هذا التحول ينبغى وضعه أولاً فى سياق أوسع وهو مفهوم الحداثة المنفصلة عن القيمة. وستكون بدايتى هنا هى تعريف ما أسميه «نموذج الطبيعة/المادة nature/matter paradigm» حيث إن مفهوم الطبيعة فى الفكر الفلسفى وفى الخطاب الحداثى الغربى يعتبر مفهومًا رئيسيًّا. والطبيعة فى المفهوم الحداثى هى مجموعة الأشياء والأحداث والعمليات التى توجد داخل الزمان والمكان، والتى يندرج تحتها كل ما عداها؛ ولذلك فإن الطبيعة تمثل مستوى الواقع الوحيد ولا يوجد شيء وراءها. فالطبيعة هى ذاتها التجدد والتنظيم، وذاتية

العمل والتوجه، وذاتية التحول أيضًا. وبالإضافة إلى ذلك فالطبيعة بناءً على هذا المفهوم تصبح ذاتية الوجود متكاملة ومستقلة، أى أنها تكتسب كل خواص الألوهية المنسوبة إلى الله سبحانه وتعالى. والطبيعة / المادة مجموعة من القوانين الصلبة الثابتة التى لا يمكن تعديلها أو التدخل فيها، وهى تفسر كل شىء ولا يمكن لشىء أن يفسرها. والطبيعة هى الكل الذى لا يكترث بالأجزاء فالأجزاء، بما فى ذلك الإنسان، متساوية فى الدلالة، وهى كيان منفصل تمامًا عن القيمة والغرض. وتقودنا هذه المقدمات المبدئية حول المفاهيم السابقة إلى نتائج عديدة سأخص بعضها بالذكر، وهى الأهم من وجهة نظر هذا البحث:

أولاً: تقتصر معرفة الإنسان على الأحداث الجارية فى الطبيعة، وعلاقات هذه الأحداث ببعضها البعض، حيث الواقع المادى الخارجى هو كل شىء، بينما لا يملك العقل الإنسانى قوة التأثير على العلاقات السببية فى الطبيعة، ولا يؤثر فى أدائها وظائفها.

ثانيًا: يمكن فهم قيم الإنسان الأخلاقية ودوافعه ونشاطاته وحدوده من خلال الطبيعة، فهو لا يحاول الوصول إلى الفضيلة إلا من خلال قواعد الطبيعة وقوانينها التى لا يمكن له أن يغيِّرها أو يتحداها. وقد يتصور الإنسان واهمًا أنه صانع هذه القيم والأخلاقيات، إلا أنها فى الواقع تنبع فقط من الظروف المادية الطبيعية، وعلى ذلك فإن أية إشارة إلى طبيعة بشرية دائمة أو معايير أو قيم إنسانية أو كليات لا أساس لها مطلقًا فى الواقع.

ويعنى ما تقدم أننا لا يمكن أن نتخذ من الإنسان أو الثوابت الإنسانية أو إنسانيتنا المشتركة وكل القيم الإنسانية أو نظمنا المعرفية نقطة مرجعية، إذ إن نموذج الطبيعة / المادة لا يعتبر فقط منفصلاً عن القيمة بل إنه « برئ » من أى محتوى إنسانى، فمثل هذا المحتوى من منظور طبيعى / مادى مجرد ميتافيزيقا أو مجرد وهم يعكس فقط غرور الإنسان وغطرسته. ولا يعتبر هذا النموذج اكتشافًا حديثًا إذ إن الفلاسفة فى عهد ما قبل سقراط كانوا أيضًا يعتقدون أن الطبيعة فى حد ذاتها كافية، ومؤهلة لتفسير كافة ظواهرها بما فى ذلك الوعى الإنسانى. كما كان أتباع ديوجينس Diogenes of Sinops والكلبيون cynics من المؤمنين بنموذج الطبيعة / المادة، والذى يعنى نبذ كل ما توصل إليه العقل الإنسانى من ابتكارات واختراعات. إلا أن هذا النموذج ظل هامشيًّا؛ لأن كافة المجتمعات الإنسانية كانت تدور بصورة أو بأخرى حول مركز مطلق ما (لوجوس) يشكل المرجعية النهائية ويحدد غرضًا نهائيًّا

ما (تيلوس) لهذا المجتمع. وكان المركز والغرض يوجدان خارج صيرورة الطبيعة وحركة الذرات. وفى هذا الإطار كان من الممكن تحديد المعايير الاجتماعية والأخلاقية بل والجمالية.

ومع ظهور الحداثة الغربية تغيَّرت الأمور وتحرك نموذج الطبيعة/المادة من موقعه الهامشى إلى المركز، ولأول مرة فى التاريخ نشهد ظهور بنية ثقافية قائمة على نموذج الطبيعة/المادة. وفى هذا الإطار يؤدى المجتمع الإنسانى بل والإنسان نفسه جميع وظائفهما فى إطار قوانين الطبيعة الحالة أو الكامنة فى المادة. وقد اشتق مصطلح الكمونية Immanence من الفعل اللاتينى immanere بمعنى «يبقى» أما مصطلح Immanent فيعنى «كامن» أو «مستقر فى» أو «حالٌّ فى» أو «مقيم» أو «قوة دفعه وحركته من داخله». وقد عرَّفت **دائرة المعارف الكاثوليكية Catholic Encyclopedia** «الكمونية» بأنها حالة كل فعل يبدأ من الفاعل ذاته وينتهى داخله، أى أن النظام (الحلولى) الكمونى نظام مغلق، لذلك يمكننا القول إن أى شىء (مثل الطبيعة/المادة أو الإنسان الأعلى فى فلسفة نيتشه Nietzsche ... إلخ) يتميز بأن قوانين دفعه كامنة فيه وأنه مكتفٍ بذاته، ويشير إلى ذاته فيمكن وصفه بالكمونية.

ويقوم مفهوم الحداثة المنفصل عن القيمة على ميتافيزيقا الحلولية الكمونية، حيث يشكل العنصر ذاتى المرجعية، سواء كان ذلك العنصر هو عقل الإنسان أو الطبيعة/المادة أو الحب الحسى eros أو مفهوم التقدم أو العامل الاقتصادى، مركز الحلول والكمون. وهذا النسق التفسيرى يفسر كل الظواهر بالإحالة إلى هذا الشىء ذاته، ولا يمكن الإحالة إلى عناصر خارجية عنه، مما يعنى تعددية المراكز. إلا أنه بالرغم من هذه التعددية الظاهرة، إلا أنه نسق، فى نهاية الأمر مكون من نظم مغلقة لكلٍّ منها مركز ذاتى الإحالية أو ذاتى المرجعية. ولكن حيث إن السقف النهائى لكل المراكز هو الطبيعة/المادة فإنه لا يمكن تجاوز هذه المراكز المادية/الطبيعية، الخاضعة لقوانين الطبيعة/المادة إلى عناصر خارجية مثل الثوابت الإنسانية أو الإنسانية المشتركة لأن مثل هذا التجاوز سيهدم أساس ميتافيزيقا الحلولية الكمونية بتقديمها عالمًا يتمركز حول الإنسان، الإنسان الذى يمكنه تجاوز الطبيعة/المادة والتعالى عليها transcendence باسم اللوجوس أو المرجعية النهائية أو المطلقة غير المحدودة بالسقف المادى الطبيعى، هذه المرجعية قد تكون هى الإنسانية جمعاء أو الله سبحانه وتعالى، أو أية قيم أخرى تقع خارج نطاق الطبيعة/المادة وقوانينها الحتمية المادية التى تنكر إمكانية التجاوز والتحرر من القبضة الحديدية للطبيعة/المادة.

ولكن إلامَ يرجع هذا التحول من عالم صلب متمركز حول اللوجوس يقوم على أساس المذهب الإنسانى (الهيومانى) إلى عالم سائل لا مركز له معادٍ للمذهب الإنسانى (الهيومانى)؟ لَمْ يحدث هذا التحول بين عشية وضحاها، وإنما حدث بالتدريج من خلال ما أسميه المتتالية النماذجية التى تتحقق حلقاتها تدريجيًّا الواحدة تلو الأخرى عبر الزمان، فميتافيزيقا الحلولية الكمونية وإنكار إمكانية التعالى أو التجاوز الإنسانى لم يهيمنا على المجتمعات العلمانية فى لحظةٍ مفاجئة.

ويمكن القول إن القرن السادس عشر شهد تحقق أولى حلقات هذه المتتالية بظهور ثنائية الإنسان والطبيعة، والذات والموضوع، ومحاولة كل من هذه العناصر أن تحتل المركز بحيث تصبح موضع الحلول فى هذا الكون. وقد استمرت هذه الثنائية الصلبة فى أشكال مختلفة حتى وقتنا هذا؛ ولهذا، ورغم تراجع النزعة الإنسانية الهيومانية، وتزايد هيمنة الحلولية الكمونية بنزعتها الطبيعة/المادية، فإننا لا نزال نسمع اعتراضات مؤيدى المذهب الإنسانى على الاتجاهات غير الإنسانية وعلى ظهور هذا العالم الذى لا مركز له. ولكن سواء كان العالم متمركزًا حول الإنسان أو حول الطبيعة/المادة فإنه يظل عالمًا متمركزًا حول مطلق ما (لوجوس)، فهو عالم ذو مركز وله غاية واتجاه. وهذا يعنى أن ثمة إمكانية لتأسيس منظومات أخلاقية ومعرفية وجمالية يمكن أن نولد - استنادًا إليها- معايير متعارفًا عليها، وتسلسلاتٍ هرمية ومقاييس للتمييز بين الخير والشر وبين الجميل والقبيح. وقبل كل ذلك وجود غرض محدد. وهذا يعنى أن النسق ليس مغلقًا تمامًا (وفى هذا الإطار وُلِدت النظريات النقدية الموضوعية المنفتحة).

ولكن معدلات الحلولية أخذت تتصاعد وتتعمق وبدأت مجالات الحياة العامة، الواحدة تلو الأخرى، تصبح موضع الحلول، ويصبح كل مجال مكتفيًا بذاته ومرجعيته، وتستمد معايير الحكم عليه من داخله وليس من خارجه، فيتحرر هذا المجال من قبضة الإنسان ومن كل القيم والأغراض، ويصبح كل مجال مقولةً مطلقة لا يمكن تجاوزها ولا يمكن أن ترد إلى أى شىء خارجها. ومن هنا أصبح الاقتصاد - على سبيل المثال - موضع الحلول، وأصبح الحكم على أى نشاط اقتصادى يتم من خلال معايير اقتصادية بحتة، أى معايير كامنة أو حالة فى المجال الاقتصادى ذاته، والشىء نفسه انطبق على السياسة والفلسفة والعاطفة والجسد والأدب.

خذ أيضًا مثالين آخرين.. التاريخ الذى أصبح مركزًا للحلول حتى أمكن وصفه بأنه مكتفٍ بذاته يفسر ذاته منفصلاً عن أية قيم ومعايير توجد خارجه؛ ولذا أصبح من الممكن الحديث عن «الحتمية التاريخية» و«الضرورة التاريخية» و«براعة أو مكر التاريخ» (أى أن قوانين التاريخ الكامنة فيه هى التى تحركه وتحركنا معه)، وبمعنى آخر أصبح التاريخ كيانًا مستقلاً لا يمكن أن يرد إلى ما هو خارجه. وأما العلم فقد قام بتحرير ذاته من القيم والأغراض الإنسانية وأصبح مركزًا للحلول منفصلاً تمامًا عن القيمة والغرض، ومن منطلق القوانين الطبيعية الحالة فى المادة أصبح من المفترض أن يقوم العلم بتفسير كل شىء، ولا يمكن لشىء خارجه أن يفسره ولا يمكن لإنسان أن يتجاوزه، وبمعنى آخر أصبح العلم كيانًا مطلقًا مستقلاً عن الإنسان.

وقد أصبحت بعض ملكات الإنسان الداخلية مراكز للحلول، منفصلة بذلك عن الإنسان ذاته. ففى القرن السابع عشر - فى أواخر عصر النهضة - أصبح عقل الإنسان مركزًا للحلول، واتخذ مكانة اللوجوس أو المرجعية المطلقة ومركز الكمونية، حيث ساد الاعتقاد بعدم وجود حدود للعقل البشرى الذى يفترض فيه أنه يتمتع بقدرات لا متناهية بحيث يمكنه الوصول إلى الحقيقة والمعرفة من خلال ملاحظة كافة الظواهر (بما فى ذلك الإنسان نفسه)، كما يمكن للعقل أن يولِّد كل النظم والأنساق المعرفية والأخلاقية التى يحتاجها الإنسان.

وفى هذا الإطار أصبح القلب هو الآخر مركزًا للحلول، بحيث لا يمكن الحكم على الشعور إلا بمعايير نفسية مشتقة من الحالة الشعورية ذاتها، بل وأصبح جسد الإنسان بكل نوازعه الجنسية هو مركز الحلول. فأصبح مكتفيًا بذاته ومرجعية ذاته، وأصبح الحكم على الجسد والجنس يتم من خلال معايير جسدية وجنسية، فأصبح الجسد والجنس منفصلين عن أية معايير أخلاقية أو حتى اجتماعية وإنسانية.

وتكمن المفارقة الساخرة فى هذا الاتجاه الشامل والمتزايد للحلولية الكمونية فى جوانب حياة الإنسان الخاصة والعامة أنه عندما تتحرر هذه الجوانب من المعايير والقيم والأغراض الإنسانية فإن الإنسان يفقد السيطرة عليها؛ لأنها أصبحت مستقلة ومرجعية ذاتها ومكتفية بها، مما يعنى فى واقع الأمر تفكيك الإنسان وتقويضه كمقولة مستقلة عن الطبيعة، إذ يتحكم نموذج الطبيعة / المادة (بكافة تبدياته) فى حياة الإنسان الخاصة والعامة، فبدلاً من الحدود

والمعايير الإنسانية تتخذ الظواهر المختلفة حدودًا ومعايير مادية وغير إنسانية كامنة فى الظواهر ذاتها، وينحصر الإنسان فى داخل ذاته أو داخل الروايات الصغيرة small narratives التى تقتصر على المعانى والرموز الجزئية ليصبح مجرد عنصر عاجز عارٍ برغم أنه مكتفٍ بذاته، فهو لا يستطيع الاعتماد على إنسانيتنا المركبة المشتركة كنقطة مرجعية أو كأساس لأية أحكام أو تقويم. ومن هذا المنطلق فإن المستويات المتصاعدة للحلولية الكمونية تعنى أيضًا مستويات متصاعدة من تجريد الإنسان من إنسانيته وشخصيته. والمعنى هنا يشبه ما يعنيه ماركس بتعبير «التشيؤ reification» أى تحويل أى شخص أو مفهوم مجرد إلى شىء، وهو ما يحدث الآن فى المجتمعات الحديثة. وقد تحدَّث ماكس فيبر Max Weber أيضًا عما أسماه بالقفص الحديدى iron cage وضمور القيم: «لقد انسحبت القيم النهائية السامية المتجاوزة من الحياة العامة للإنسان، ولجأت إما إلى عالم التصوف المتعالى أو إلى الأخوة التى تستند إلى العلاقات الإنسانية المباشرة والشخصية، ولذا لا غرو أن نجد أن أعظم الأعمال الفنية فى عصرنا هى أعمال ذاتية ليس لها أية أبعاد بطولية».

ويعبِّر ڤاكلاف هافل Vachelav Havel الرئيس والكاتب التشيكى عما يسميه «إسكاتولوچيا اللاشخصى the eschatology of the impersonal» الذى يراه سببًا فى ظهور قوى محايدة وغير شخصية (مثل حكومات بلا ملامح شخصية مميزة، أو مؤسسات كبرى) تمثل تهديدًا لعالمنا المعاصر. وحينما سئل عن أسباب هذه الظاهرة قال إن هذا يعود إلى أن الإنسان يعيش لأول مرة فى حضارة ملحدة [غير متمركزة حول اللوجوس، أو متمركزة على عدة مطلقات ومرجعيات تحيد بعضها البعض مما ينتهى بنا إلى عالم لا مركز له]. فلم يعد الناس يشعرون بالاحترام الكافى نحو القيم الميتافيزيقية، ولم يعد هناك شىء مفعم بالأسرار، ولا يعنى ذلك بالضرورة المفهوم الشخصى للألوهية، بل إنه قد يكون أى شىء يتسم بالإطلاق والتعالى [يتجاوز الاكتفاء بالذات والمرجعية الذاتية] ويمثل آفاقًا أكثر رحابة. وهافل محقٌّ فيما يقول، فقد أصبح الإنسان أسير نظام مغلق من الحلولية الكمونية ونموذج الطبيعة/المادة.

ومع تفكيك الإنسان وتقويضه وذوبانه فى الطبيعة / المادة التى أصبحت كيانًا مطلقًا مستقلاً لا يمكن أن يُردُّ إلى أى شىء خارجه، تبدأ مرحلة الواحدية المادية الصلبة المتمركزة حول اللوجوس. ولكن، بعد أن يُهمَّش الإنسان، وبعد أن يتم تفتيته وإزاحته عن المركز يحدث

شيء مماثل للطبيعة / المادة، فقد اكتشف الإنسان أن قوانين الطبيعة الحالة فى المادة لا تتصف بالثبات أو الاطراد، بل إنها غير محددة وغير يقينية، وبمعنى آخر، فبعد التأكيد على نسبية الإنسان انسحبت هذه النسبية أيضًا على الطبيعة، مما أفقدها وحدتها الداخلية وتوازنها وثباتها.

وبالإضافة إلى ذلك، فمع بدايات الحداثة (وتصاعد معدلات الحلول والكمون) بدأ الإنسان يشك فى إمكانية توليد كافة معاييره وقيمه من الطبيعة / المادة وحدها. وقد أكد هوبز من البداية أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان فى عالم الطبيعة، وأثبت داروين أن الطبيعة ليست سوى أرض تتصارع فيها سلالات من القردة العُليا والقبائل المتحاربة. واكتشف فرويد وجود هذا القرد بداخلنا، وأن الحياة ليست سوى ساحة للحرب والصراع بين الطبيعة والثقافة أو بين الحب الحسى إيروس eros وثاناتوس thanatos الرغبة فى الموت، وبين الذات الأعلى super ego والهو id (الجانب اللاشعورى من النفس الذى يعتبر مصدر الطاقة الغريزية أو البهيمية)؛ ولذلك فالطبيعة قد تصوغ الإنسان حسب شروطها ولكنها لا تمثل المرشد له، إذ كيف تقوم الطبيعة التى لا وعى لها ولا عقل ولا ضمير، والتى تتسم عناصرها بالسيولة والتغير والصراع المستمر، كيف يمكنها أن تقوم بدور المرشد الوحيد لمخلوق عاقل ومركب ومبدع مثل الإنسان؟.

وقد تنوع وتحول مركز الحلول، فهو تارة الاقتصاد وتارةً أخرى الدولة أو التاريخ أو الأجناس أو الحب الجسدى وما إلى ذلك. وقد حاول كل مركز أن يكون مكتفيًا بذاته ولا يمكن رده لغيره، أى أنه أصبح مطلقًا يقترب إلى حدٍّ ما من الألوهية فنشأت تعددية المراكز الحلولية والتى لا تختلف كثيرًا عن مجمع الآلهة الوثنية فى الديانات البدائية التى عبدت آلهة متعددة أو عن قوى الطبيعة المقدسة فى الديانات الحيوية (animistic) والتى تؤمن بحيوية المادة وتعتقد أن للكون ذاته روحًا أو نفسًا، إلا أن هذه القوى الطبيعية وهذه الآلهة تتنافس لشغل المركز، ويحاول كل منها الظهور على أنه وحده المتعالى الذى لا يمكن رده إلى شيء خارجه، وهى معركة لا يتم حسمها أبدًا. وأدى ذلك إلى ظهور نسبية مطلقة حيث أراد كل مركز من هذه المراكز إثبات شرعيته وصحته، وهو بذلك ينفى أية شرعية عن المراكز الأخرى. وقد أدى هذا إلى أن كل المراكز قد تساوت، وأصبح من المستحيل أن تكون مرجعية نهائية، إذ إنها فقدت شرعيتها، ولم يعد من الممكن أن تلعب الطبيعة دور المركز المكتفى بذاته، حيث تم اعتبار كلٍّ من الذات والموضوع أشياء نسبية، وتم إزاحتها عن المركز.

ويعنى ما سبق ظهور تحوُّل حاسم من المرحلة الصلبة للحداثة والمتمركزة حول اللوجوس أو المرجعية النهائية إلى مرحلة الواحدية السائلة غير المتمركزة حول اللوجوس. وتعبِّر هذه الحالة عن التحول المستمر عن صيرورة flux بكل المعانى المتغيرة والسائلة التى يتضمنها الأصل اللاتينى للكلمة. وترجع فكرة تغيير وتذبذب الطبيعة/المادة إلى فلاسفة ما قبل عصر سقراط مثل هيراقليطس Heraclitus الذى رأى أنه لا يبقى شىء على حاله، فكل الأشياء تتغير (تنساب-تنفصل-تتحلل) ولذلك فإننا لا نستحم فى نفس النهر مرتين؛ لأن الواقع فى حالة صيرورة وسيولة، فهى مثل النهر الذى لا يتوقف عن الجريان.

لكن يبدو أن هيراقليطس لم يكن جسورًا بما فيه الكفاية حتى يتقبل التضمينات الفلسفية المادية البحتة؛ ولذا سلَّم بوجود لوجوس أو مرجعية مطلقة، سبب غير مادى يفسر النموذج والكيان المستقل الذى يتضح من خلال الصيرورة المستمرة للأشياء. إن عالم هيراقليطس عالم صلب متمركز حول اللوجوس يتميز بثنائية الدوام والتغيُّر، أو الثبات والصيرورة معًا. وحتى حينما تمحى هذه الثنائية فإن عالمه يظل عالمًا ثابتًا صلبًا، إذ إن الواحدية الطبيعية / المادية تتخذ من الطبيعة / المادة مركزًا لها.

وقد ظهر من اعتنق مبدأ الصيرورة والسيولة الكاملة كمرجعية نهائية، باعتبارها مركز الحلول. وقد لخص الفيلسوف السفسطائى جورجياس Gorgias هذا الاتجاه بطريقة موجزة ومثيرة عندما قال: إنه ببساطة لا يوجد أى شىء، وإذا وُجد أى شىء فلن يمكننا معرفته، وحتى إذا أمكننا معرفته فلن يمكننا توصيل أو نقل هذه المعرفة، حيث لا يمكن للإنسان أن يعبِّر عن أية معرفة اكتسبها لاستحالة قيام شخصين بالتفكير فى الشىء نفسه معًا؛ لأن هذا الشىء لا يمكنه أن يوجد فى مكانين معًا. وبذلك تفلت كل الأشياء من قبضة الإنسان لتسقط فى قبضة الصيرورة والنسبية المطلقة. وبذلك أيضًا أصابت التفكيكية أو التقويضية كل شىء فى حياتنا بما فى ذلك إنسانيتنا المشتركة.

وينطلق المشروع الحداثى العلمانى من هذا المنطلق نفسه، أى من أقصى درجات الكمونية والمادية متجهًا نحو النسبية المطلقة ومنتهيًا بالعدمية حيث القيم والمعتقدات التقليدية لا أساس لها من الصحة، وهذا هو اكتشاف نيتشه الذى أبان عنه بكل قسوة واحتفى به: ليس بمقدور الإنسان أن يحظى بعالم تجتمع فيه المادية والتمركز حول اللوجوس معًا، أو الزمنية ووجود المعنى

معًا، أو الطبيعة والإنسان معًا، أو الحلولية الكمونية والتعالى والتجاوز معًا. وكان من رأيه أن الزمنية الحقة تعنى التحرر من القيمة والهدف ومن أى شىء يتجاوز المعطيات المادية. وفى عالم الطبيعة / المادة لا يوجد ما يسمى « روح الشعب أو الحتمية التاريخية أو القيم الأخلاقية ethos » أو الغاية والهدف Telos. وحتى فكرة الكليات التى يقوم عليها العالم ذو المركز لا يوجد لها مكان عند نيتشه، ولعل هذا هو المعنى الحقيقى لمقولة « موت الإله » حيث سيستمر الإنسان فى العيش فى محيط غير محدد تتحكم فيه الصدفة، وتقع فيه حوادث غير متوقعة. ومن جهة أخرى فإن استمرارنا فى الحديث عن مفاهيم مثل الحدود والسببية والكليات والثبات يعنى أن الإله لم يمت بعد، وأنه إذا كان قد مات فإن ظلاله لا تزال موجودة بيننا، وهو ما يقوض مبادئ ميتافيزيقا الحلولية الكمونية. ومن هذا المنطلق ولاستكمال مشروع الحداثة دعا نيتشه إلى المحو الكامل لظلال الإله لأن تلك هى الطريقة الوحيدة للتوصل إلى عالم حديث بمعنى الكلمة، عالم حر لا مركز له ولا جوهر، وليست فيه أية كليات ولا خير ولا شر، ولا سبب أو نتيجة، ولا هدف ولا اتجاه، ولا طبيعة إنسانية أو واقع موضوعى. كما يخلو هذا العالم من الذات والموضوع ومن القداسة والدنس إذ إنه يمثل الصورة المثالية لعالم غير متمركز حول اللوجوس.

ويمكن تعريف الحداثة بصورة دقيقة بأنها « نزع القداسة عن العالم، أى الإنسان والطبيعة » ولعلنا نلاحظ هنا كثرة استخدام أفعال تبدأ بالمقطع de لوصف الحداثة، مثل demystify أى « تقويض الأسطورة »، أو debunk « نفى وجود الأسطورة »، أو demetaphy sicalize « نفى وجود الميتافيزيقا »، أو detextualize « رفض مرجعية النصوص »، أو dehumanize « التجريد من الخواص الإنسانية ». وهذه الأفعال كلها مجرد إرهاصات لفعل deconstruct « يفكك » الذى انتشر مثل الفيروس ملتهمًا كل النصوص والظواهر والقوانين والحدود!

وقد استخدم ريتشارد رورتى Richard Rorty أيضًا فعلاً آخر يبدأ ب de وهو فعل dedivinize فوصف المشروع الحداثى بأنه مشروع « ينفى الألوهية » أو القداسة عن أى شىء؛ ولذا يجب على الإنسان ألا يؤله أو يعبد أى شىء بما فى ذلك ذاته، فلن يكون هناك شىء مقدس، لأنه لا توجد مقولات متعالية ثابتة أفلتت من قبضة الصيرورة. لكل هذا يجب على الإنسان ألا يطمح إلى تجاوز ما هو معلوم ومحدود زمانيًّا ومكانيًّا أو إلى طرح أية أسئلة مطلقة، فعالمنا هو عالم من العلامات البريئة التى لا أصل لها ولا حقيقة، كما أنه أيضًا

عالم مكوَّن من إجراءات وعمليات مستمرة بلا مضمون واضح أو نقطة ثبات. وإذا ادعى البعض بأن هناك أساسًا ميتافيزيقيًّا لهذه الفكرة، وهو ميتافيزيقا الحلولية الكمونية، فيمكن الرد عليه بأن هذه الميتافيزيقا هى بالفعل كذلك، ولكنها أصبحت مركزًا للحلول، فهى مرجعية ذاتها، وبالتالى فهى لا تحمل أية أعباء معرفية أو أخلاقية أو جمالية، فهى ميتافيزيقا بلا أخلاق وبلا مضمون إنسانى، يمكن تشبيهها بالإيمان الصادق الذى لا يقبل الشك بوجود أطباق أو أجسام طائرة غير معلومة، فمثل هذا الإيمان لا يتطلب من الإنسان أن يفعل الخير ويتحاشى الشر، أو أن يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، وهو إيمان لا يهديه سواء السبيل فى تعاونه مع بقية البشر.

وتعتبر النظرية النقدية الحداثية تحقيقًا لنبوءة نيتشه، فهى تتحرك فى عالم قد تخلص تمامًا من ظلال الإله ومن الكليات، فأصبح عالمًا من الأيقونات المتناثرة أو عالمًا من الروايات الصغيرة المكتفية بذاتها التى لا قداسة لها والمنغلقة تمامًا على ذاتها والتى تحوى فى داخلها معاييرها ومقاييسها الخاصة بدون أية إحالة إلى المعايير أو الثوابت الإنسانية.

فى هذا الإطار، أصبح الفن مركزًا للحلول مثله مثل كافة مناحى النشاط الإنسانى، مشكلاً بذلك كيانًا مستقلاً مكتفيًا بذاته، ويكون مرجعية ذاته يتقيد فقط بقوانينه الخاصة الكامنة (الحالة) فى العمل الفنى ذاته. وكانت النتيجة هى ظهور مذهب الفن للفن والمذاهب الجمالية الشكلانية المختلفة. ثم بدايات ظهور النظريات النقدية التى يقال عنها إنها موضوعية، أو التى ترى العمل الفنى باعتباره نظامًا مغلقًا لا يحيل إلا إلى ذاته. ولكن فى العالم المتمركز حول اللوجوس (حتى لو كان متمركزًا حول الطبيعة / المادة) لا يمكن للنص أن يكون نظامًا مغلقًا تمامًا، فالنص لا يمكن أن يكون مكتفيًا بذاته حيث إن هناك دائمًا شيئًا ما خارج النص؛ ولذا فلنسمِّ هذه النظريات النقدية الموضوعية نظريات المراحل الأولى من الحداثة، حداثة العالم المتمركز حول اللوجوس.

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، فقد تصاعدت معدلات الحلولية الكمونية وتزايد معها معدلات استقلالية العمل الفنى وانغلاقه، حتى أصبح مكتفيًا تمامًا بذاته، لا يشير إلى أى شىء خارجه. ففى عالم تخلص تمامًا من الكليات والأطر المرجعية، عالم غير متمركز حول اللوجوس يتكون من الروايات الصغيرة والتى تقتصر على المعانى والرموز الجزئية لا يوجد أى أهمية

خاصة لإنسانيتنا المشتركة أو لمعاناة الإنسان وأفراحه، فهو عالم منفصل عن القيمة. ومع مرور الوقت استبعد هذا العالم الفن والمشاعر الإنسانية (مثل الحب والكراهية والموت والأمل فى البعث) ووصلت نظرية النقد إلى حالة من المرجعية والإحالية الذاتية والاستقلال التام. وقد يكون ذلك هو ما عبَّر عنه أورتيجا جاسيت Ortega Y. Gasset عندما أشار إلى مفهوم «تجريد الأدب من إنسانيته فى العصر الحديث The dehumanization of art in the modern times».

وإذا طبقنا نموذج الحلولية الكمونية (باعتباره إسقاط المرجعيات والكليات والمضمون الإنسانى) على مجموعة الأفكار والقضايا النقدية التى أشرنا إليها من قبل، فإننا نجد أن لهذا النموذج مقدرة تفسيرية عالية. فإذا أخذنا مثلاً فكرة عدم ثبات أى نص، فسنجد أنها تعنى تدمير وإفساد أى معنى أو أية سلطة فى العمل الأدبى أو أى تسلسل هرمى بدون الإتيان ببديل جديد. وسيؤدى ذلك حتمًا إلى تسوية كل القيم الجمالية والأخلاقية ومحو الفروق بينها وإضفاء النسبية عليها بل وتسطيحها، وفى نهاية الأمر إنكار فكرة المعنى، بما فى ذلك معنى النص ذاته. فعندما يتجرد الإنسان من أنساقه الأخلاقية والمعرفية والجمالية، ومن كل وعيه الأخلاقى والثقافى فإنه يهبط بذلك إلى مرتبة لا يتميز فيها بأى شكل من الأشكال عن أى مخلوق آخر فى الطبيعة. ومن هنا فإن هدم النص ينطوى على موقف معادٍ للإنسان ينتج عنه نبذ التراث النقدى بأكمله والتخلى عن الوعى الأخلاقى والتاريخى للإنسان، مما يؤدى بنا إلى عالم متجرد من القيمة، ليس له أى مضمون إنسانى.

فى هذا الإطار يمكن فهم فكرة النصوص التى تدور حول نصوص أخرى أو حول نفسها أو حول عملية الكتابة أو التفسير. فهذه الفكرة تنفى وجود العالم الخارجى؛ لأنه إذا أحال النص إلى نص آخر أو إلى عملية تفسير النص، فنحن نظل داخل نطاق النص لا نبرحه، أى أن هذه الفكرة هى فى واقع الأمر نفى لوجود عالم القيم الأخلاقية والحياة الإنسانية (الخارجية) بما فيها من مأساة وملهاة، فالفن - حسب هذا التصور - لا ينشغل إلا بنفسه. والمفارقة الملحوظة هنا أن فكرة النصوص التى تدور حول نصوص أخرى تنفى الذات الإنسانية. فإذا كان النص الأدبى يتخذ من نفسه أو من النصوص الأخرى أو من عملية الكتابة أو التفسير موضوعات له فإن ذلك يلغى المضمون الإنسانى العام، ولعل هذا هو المضمون

الحقيقى لادعاء چاك دريدا أن النص هو الذى يتحدث من خلال الإنسان وليس العكس. وعبارة دريدا « أنه لا يوجد أى شىء خارج النص تعنى أن النص هو مرجعية ذاته وأنه ليس له مضمون إنسانى؛ ولذا فإن بوسعنا أن نضيف أنه لا يوجد أى شىء داخل النص أيضًا ». ونستنتج من هنا بوضوح أن هذا الاتجاه ينطوى على تجاهل تام للأفكار والموضوعات الأساسية فى الفن والحياة ويؤدى بنا إلى عالم ميت متجرد من القيمة، ملئ بالتجريدات ليس للإنسان أى دور فيه.

ولا تخرج فكرة قلق التأثر anxiety of influence عن إطار الأفكار السابق ذكرها. وقد يقول البعض إن هذه الأطروحة لا تلغى المضمون الإنسانى تمامًا، ولا تلغى المرجعيات؛ لأنها تفترض وجود آخر « ووجود ماضٍ ». ولكننا لو دققنا النظر لوجدنا أن مقولة قلق التأثر تعبِّر عن علاقة خصومة، بل وصراع، بين الماضى والحاضر وبين الشاعر وتراث الماضى وتقاليده. ويختلف هذا الموقف من التراث اختلافًا بيِّنًا عن موقف ناقدٍ ومبدع مثل تى إس إليوت فى مقاله « التراث والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent ». فإليوت يرى أن العمل الفنى هو نتيجة تفاعل خلاق بين الفنان وتراثه الفنى، وهو تفاعل لا يلغى فردية الفنان أو موهبته الفردية، بل إنه يعيد تعريف التراث والتقاليد الفنية من خلال إبداعه. أما فكرة قلق التأثر فهى لا تتحدث عن الذات وإنما عن الصراع بين المبدعين الواحد مع الآخر، وبالتالى فهو صراع بين النصوص، ومن ثَمَّ يمكن القول إن فكرة قلق التأثر تتناول علاقة النصوص بالنصوص الأخرى، ومن ثَمَّ فهى تتجاهل عالم الإنسان بكل ما فيه من منظومات أخلاقية ومعرفية وجمالية مركبة.

ونأتى أخيرًا إلى الموضوع الرابع فى مجموعة الموضوعات النقدية التى تم عرضها وهى فكرة إضفاء الصبغة الجنسية على التفسير الأدبى أو تجنيس التفسير. وقد يقول البعض إن هذا الاتجاه يعتمد على وجود شىء داخل النص (النزعة الجنسية) وشىء آخر خارجه (ما يترتب على ذلك). ولكن لكى نفهم دور إيروس Eros أو الدوافع الجنسية فإن علينا أن نسترجع قول سوزان سونتاج إنه يجب أن تحل النظرة الجنسية erotics محل المذهب التفسيرى أو الهرمنيوطيقا hermeneneutics. وكما نعلم فإن الهرمنيوطيقا هى محاولة جادة للوصول إلى المعنى أو المحتوى الإنسانى أو الأخلاقى الكامن فى العمل الفنى، رغم اقتناع الناقد باستحالة

الوصول إلى معنى نهائى أو محدد. أما الاتجاه نحو تجنيس التفسير فهو يمثل عكس ذلك تمامًا، إذ إنه تعبير عن قوى طاغية تتجاوز إرادة الإنسان ووعيه ووجدانه، كما أنها «تتحدى أية تفسيرات» (عنوان كتاب سوزان سونتاج هو **ضد التفسير**). إن الحب الشهوانى هذا هو أصغر الروايات الصغيرة التى تركز على الجزئيات المحدودة، فهو مرجعية ذاته وهو أيضًا لا تاريخى، كما أنه يمثل قوة أحادية الأبعاد منفصلة تمامًا عن العالم الأخلاقى والتاريخى للإنسان، فهو ينفى التاريخ كما ينفى كل النظم المعرفية والأخلاقية، بل إنه ينفى العالم الخارجى وعالم الأشياء. وإذا كان لهذا المذهب أى وجود فى المستوى الاجتماعى فإن هذا الوجود ينحصر فى شكل الصراع بين الذكر والأنثى (مثل الصراع بين الشعراء والنصوص فى فكرة قلق التأثر) وهى معركة تتم فى عالم منفصل عن القيمة ليس فيه للإنسان أى دور.

والسؤال الآن هو: كيف يمكننا العودة إلى الإنسان كقيمة؟ إذا كان تصاعد معدلات الحلول هو الذى أدى إلى إزاحة الإنسان من المركز وإلى تفكيك عالم الإنسان وظهور النظريات النقدية الموضوعية التى تتعامل مع النص الأدبى باعتباره نسقًا مغلقًا، مكتفيًا بذاته ولا يحيل إلا إلى ذاته، نقول: إذا كان تصاعد معدلات الحلول قد أدى إلى ذلك فالحل هو السير فى الاتجاه المعاكس. وتنطوى عملية العودة إلى العنصر الإنسانى على رفض ميتافيزيقا الحلول وإعادة التأكيد على فكرة التجاوز والتعالى ورفض نموذج الطبيعة / المادة الذى يرى أن الإنسان ليس إلا جزءًا لا يتجزأ من عالم المادة، فالإنسان بتركيبيته الفريدة وقدرته على تجاوز الحتمية المادية والاجتماعية من خلال أنساقه المعرفية والأخلاقية والجمالية بوسعه تجاوز عالم المادة الضيق إلى عالم أكثر رحابة؛ ولذا فالنماذج المادية لا يمكنها تفسيره أو استيعابه فى كليته وتركيبيته. فالإنسان هو مركز هذا الكون، إما لأنه أعطى لنفسه هذه المكانة المركزية، أو لأنه حامل أمانة الله على الأرض؛ ولذا فلا يمكن رده إلى أى شىء خارجى عنه. فبدلاً من محاولة تفكيك أو تقويض الإنسان (بما يتضمنه ذلك من تحطيم الأسطورة ونفى وجود الميتافيزيقا ونزع الصبغة الإنسانية، إلى آخر تلك المفاهيم) فلنتجه نحو تأكيد قدرة الإنسان على إعادة بناء نفسه وبناء العالم من حوله. فبدلاً من مفهوم الحداثة المتجرد من القيمة والذى لا غاية ولا هدف له، أو الذى يجعل الاستهلاك، والمزيد من الاستهلاك الهدف الوحيد، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى موت الإله والإنسان والطبيعة. وبدلاً من كل هذا فلنفكر فى مفهوم آخر للحداثة يتفق وإنسانية

الإنسان ويقوم على غايات وقيم تهدف إلى إثراء الإنسانية جمعاء والمحافظة على التوازن مع الذات ومع الطبيعة. ومن المنظور نفسه يجب علينا التخلى عن الأدب أو النقد الذى يتخذ من نفسه مركزًا للحلول، والذى يدعى أنه مرجعية ذاته، وأنه منفصل عن القيمة، والذى يتوجه نحو نوع لا نهائى من التكرار الحتمى لذاته إلى درجة مقززة. بدلاً من ذلك يجب أن ندعو إلى أدب إنسانى ذى أهداف قائمة على القيم ينبع من إنسانيتنا ومن ثوابتنا الإنسانية، ويعمِّق من استيعابنا تلك المعانى.

والله أعلم

obeikandl.com