أغنية للشتاء

قراءة في شعرية النبوءة والفقد الاستباقي

طارق النعمان

قصيدة صلاح عبد الصبور

أغنية للشتاء

يُنبئني شتاء هذا العام
أنني أموت وحدي
ذاتَ شتاء مثله، ذات شتاء
يُنبئني هذا المساء أنني أموت وحدي
ذات مساء مثله، ذات مساء
و أن أعوامي التي مضت كانت هباء
و أنني أقيم في العراء
يُنبئني شتاء هذا العام أن داخلي
مرتجف بردا
و أن قلبي ميت منذ الخريف
قد ذوى حين ذوت
أولُ أوراق الشجر
ثم هوى حين هوت
أول قطرة من المطر

و أن كل ليلة باردة تزيده بُعدا
في باطن الحجر
و أن دفء الصيف إن أتى ليوقظه
فلن يمد من خلال الثلج أذرعه
حاملة وردا
يُنبئني شتاء هذا العام أن هيكلي مريض
و أن أنفاسيَ شوك
و أن كل خطوة في وسطها مغامرة
و قد أموت قبل أن تلحق رِجلٌ رِجلا
في زحمة المدينة المنهمرة
أموت لا يعرفني أحد
أموت لا يبكي أحد
و قد يُقال بين صحبي في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، و قد عبر
فيمن عبر
يرحمُهُ الله
يُنبئني شتاء هذا العام
أن ما ظننته شفاىَ كان سُمِّي
و أن هذا الشِعر حين هزَّني أسقطني
و لستُ أدري منذ كم من السنين قد جُرحت
لكنني من يومها ينزف رأسي

الشعر زلَّتي التي من أجلها هدمتُ ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صُلبت
و حينما عُلِّقتُ كان البرد و الظلمة و الرعدُ
ترجُّني خوفا
و حينما ناديته لم يستجب
عرفتُ أنني ضيَّعتُ ما أضعت
يُنبئني شتاء هذا العام أننا لكي نعيش في الشتاء
لابد أن نخزُنَ من حرارة الصيف و ذكرياتهِ
دفئا
لكنني بعثرتُ في مطالع الخريف
كل غلالي
كل حنطتي، و حَبِّي
كان جزائى أن يقول لى الشتاء انني
ذات شتاء مثله
أموت وحدي
ذات شتاء مثله أموتُ وحدي .
(ديوان صلاح عبد الصبور، ص ص 193-196)
****

1- نبوءة الشتاء

في ''أغنية للشتاء'' نحن مع نبوءة الذات للذات عن الذات، وكأنها انعكاس الموت على الذات وانعكاس الذات على الموت، أغنية للشتاء هي أغنية للموت، أغنية تحيا عبر تيمة الموت ومن خلال الموت، تلك هي مفارقة القصيدة المحكوم عليها بالحياة عبر الموت.

القصيدة تعمل كنبوءة ذاتية متكررة، والشتاء هنا ليس مجرد فصل بقدر ما هو حكمٌ زماني ونبأٌ وجودي: الشاعر يعلن عن موته المحتوم لكنه أيضًا يعلن عن موت ذاته الشعورية والوجدانية منذ خريف سابق. هي أغنية للموت تحيا عبر تيمة الموت، الموت بما هو شرط للحياة الشعرية وللوجود الاجتماعي، والموت أيضًا بما هو قوة تقطع صلات الشاعر بالعالم.

تبدأ القصيدة من جملة تبدو في ظاهرها بسيطة، لكنها تحمل منذ اللحظة الأولى البنية العميقة للنص كله: '' يُنبئني شتاء هذا العام / أنني أموت وحدي''. إن الفعل '' يُنبئني'' هو مفتاح القصيدة؛ فالشاعر لا يقول إنه يشعر بأنه سيموت، ولا يقول إنه يخشى الموت، ولا حتى إنه يتوقعه، وإنما يجعل الشتاء نفسه مصدرًا للمعرفة. ثمة خبر يأتي إلى الذات من الخارج، خبر عن مستقبل لم يقع بعد، لكن الشاعر يتلقاه كما لو كان حقيقة مكشوفة لا تحتمل التشكيك أو الشك. الشتاء هو الذي يتكلم، وكأنه قد تأنسن كي يُقرّر مصير هذا الإنسان. وهنا تتأسَّس شعرية النبوءة، حيث لا يعود المستقبل زمنًا مجهولًا يقع خارج الوعي، وإنما يصبح حاضرًا داخل الوعي من خلال علامة زمنية وكونية هي الشتاء.

لكن الشتاء في هذه القصيدة ليس مجرد فصل من فصول السنة؛ إنه، في الوقت نفسه، قرين الذات في مصيرها. فالشتاء يذوي فيه النبات، والذات يذوي فيها القلب؛ أوراق الشجر تسقط، والقلب يسقط؛ أول قطرة من المطر تهوي، والقلب يهوي معها؛ الطبيعة تدخل طورًا من البرودة والانحسار، والداخل الإنساني يدخل الطور نفسه. ولهذا فإن العلاقة بين الشتاء والذات ليست علاقة تشبيه خارجي، بحيث يشبه الشاعر حزنه بحزن الشتاء، وإنما هي علاقة أعمق؛ إذ يبدو الشتاء وكأنه يقرأ الذات لأنه صورة خارجية لما يحدث فيها. فالطبيعة والإنسان لا يعودان عالمين منفصلين؛ بقدر ما يبدو أنهما يتحركان وفق إيقاع واحد.

ولهذا تتكرَّر عبارة '' يُنبئني'' في القصيدة بصورة لافتة. فالشتاء يُنبئ، والمساء يُنبئ، وكل ما يحيط بالذات يتحول إلى علامة قابلة للقراءة.إذ يقول: ''يُنبئني هذا المساء أنني أموت وحدي / ذات مساء مثله، ذات مساء''. وإذا كان الشتاء زمنًا دوريًا يعود كل عام، فإن المساء زمن دوري يعود كل يوم. ومن ثم فإن القصيدة تحيط بالموت بسلسلة من الأزمنة الطبيعية الارتجاعية العائدة، الشتاء يعود، والمساء يعود، لكن الإنسان لا يعود. وهنا تنشأ مفارقة بالغة الأهمية، وهي أن الزمن الدوري للطبيعة يجاور الزمن الخطي للإنسان. الطبيعة تستطيع أن تعود إلى بدايتها؛ أمَّا الإنسان فماضٍ نحو نهاية لا عودة ولا رجوع منها. ولذلك يصبح الموت، على الرغم من فرادته وعدم قابليته للتكرار، كأنه موعد موسمي، ''ذات شتاء مثله، ذات شتاء''، وكأنه حدث ينتظر اكتمال دورته الزمنية.

2- إرهاصات الموت

إن النبوءة لا تبقى في حدود المستقبل. وهذه هي النقلة الأعمق في القصيدة. فالشتاء يُنبئ الشاعر أنه سيموت، لكنه، في أثناء ذلك، يكشف له أن شيئًا منه قد مات بالفعل، حيث يقول: ''وأن قلبي ميت منذ الخريف''. هنا ينقلب ترتيب الزمن بصورة حاسمة؛ إذ لم يعد الشتاء هو الذي سيجلب الموت؛ إنه يأتي لكي يكشف أن الموت قد بدأ قبل مجيئه. إن الشتاء لا يصنع الفقد، وإنما يكشف الفقد الكامن، الفقد المستتر، الفقد الاستباقي.

فالذات في هذه القصيدة لا تنتظر أن تموت لكي ترثي نفسها، وإنما تبدأ في رثاء ذاتها وهي لا تزال حيَّة. إنها تنظر إلى نفسها من فضاء صيرورتها القادمة، ومن موقع موتها المُقبِل، حيث تتحول إلى كائن مزدوج: ذات حاضرة تتكلم، وذات مستقبلية ميتة تعرف الذات الحاضرة أنها في سبيلها إليها وأنها خطَت نحوها، منذ ذلك الخريف. ومن هنا ينشأ ذلك الانقسام الغريب داخل الصوت الشعري: الشاعر هو الذي يتكلم، لكنه في الوقت نفسه يتحدث عن نفسه كما لو كان قد صار شخصًا آخر سيأتي بعد قليل. المستقبل يتحول إلى حاضر، والغائب المُقبِل يصبح حاضرًا في اللغة.

إنه هذا الإرهاص بذلك الفقد الاستباقي للذات الذي لا يجعل حضوره الفاجع الشاعر قادرًا حتى على التعبير عن أي معنى من معاني الخوف من الموت؛ ذلك أنه قد أصبح فعليًا في فضاء الموت وفي حضرة الموت.

إننا لسنا أمام شاعر يخاف الموت ثم يستشرفه، بقدر ما نحن في حضرة شيء أكثر فجيعة؛ ذلك أن الخوف من الموت قد تم تجاوزه؛ لأن الموت سبق أن احتل الحاضر الشعري نفسه. لم يعد الموت احتمالًا ينتظر الذات في المستقبل، وإنما أصبح فضاءً تقيم فيه الذات الآن.

ومن هنا، تحديدًا، تكتسب عبارة '' يُنبئني'' دلالتها الكاملة ووقعها العميق. فالشتاء لا يُخبر الشاعر بخبر خارجي، ولا يُزوِّده بمعلومة عن حادث سيقع لاحقًا؛ إنه يكشف له أن مستقبله قد صار، على نحو ما، حاضرًا بالفعل. حين يقول:

''وأن قلبي ميتٌ منذ الخريف''

فإنه لا يقول: سيُميت الشتاء قلبي، ولا يقول: أخشى أن يموت قلبي؛ إنه يُقرِّر أن الموت قد وقع. وحين يقول:

''وأن هيكلي مريض
وأن أنفاسي شوك''

فإن الجسد نفسه قد شارف أعتاب الموت، قبل لحظة الموت الأخيرة. ولذلك فإن النبوءة هنا ليست تنبؤًا بما سيحدث، بقدر ما هي إرهاص بكشف ما حدث بالفعل ولم تكن الذات قد أدركته.

ومن هنا تحديدًا يتخذ الفقد الاستباقي للذات معناه الأكثر عمقًا، فالذات لا تستبق موتها فقط، وإنما تستبق غيابها عن ذاتها. إنها تفقد نفسها قبل أن تفقدها الحياة. وحين يحدث ذلك، يصبح الخوف من الموت شبه مستحيل؛ لأن الخوف يفترض مسافة بين الحاضر والموت، بينما القصيدة تمحو هذه المسافة، الخائف من الموت يقول'' سأموت''، أمَّا الذات هنا فتقول، في العمق، ''أنا هناك''، ''أنا في الموت''، وهذا فرق هائل.

في الحالة الأولى، الموت حدث مستقبلي، والذات تقف خارجه وتنظر إليه. أمَّا في الحالة الثانية، فقد دخلت الذات في فضاء الموت، وأصبح الموت هو الأفق الذي ترى الأشياء منه. ولهذا لا نجد في القصيدة خطابًا تقليديًا للخوف؛ فلا صراخ، ولا عويل ولا ندب، ولا توسّل، ولا محاولة للفرار، ولا تشبث بالحياة بالمعنى المباشر. هناك شيء أكثر برودة وفزعًا، وهي معرفة الموت من الداخل، معرفة الموت من فضاء الموت، بل إن عبارة:

''أموت لا يعرفني أحد
أموت لا يبكي أحد''

لا تصف الخوف من الموت بقدر ما تصف العيش في تجربة الموت قبل الموت. الشاعر لا يتخيَّل فقط لحظة موته، وإنما يتخيَّل موقعه بعد الموت، ورد فعل الآخرين، وما سيبقى من اسمه وذكره. إنه يتجاوز الموت الجسدي إلى ما بعده، ثم يعود منه ليتكلم. وللأسف، والغريب إن هذا فعلاً هو ما يصادق عليه الواقع في ظل هذا التجاهل الفاجع لصلاح عبد الصبور.

وهكذا، يبدو الصوت الشعري أحيانًا كأنه صوت ميت يتكلم من داخل حياته، وهنا تكتسب ''النبوءة'' بُعدًا بالغ الغرابة، إنها ليست معرفة الحي بما سيحدث له حين يموت، وإنما كلام الميت المستقبلي من داخل الحي الحاضر. إن الذات المستقبلية، التي يفترض ألا تكون قادرة على الكلام لأنها ميتة، تستعير جسد الذات الحاضرة لكي تتكلم عبره. ولذلك يمكن القول إن القصيدة تخلق مفارقة زمنية ووجودية، وهي أن الميت لم يمت بعد، لكنه حاضر بوصفه المتكلم الحقيقي في القصيدة.

وهو ما يعني أنه قد أصبح فعلًا في فضاء الموت وفي حضرة الموت، لا أنه يفكر في الموت؛ ذلك أن التفكير في الموت يفترض أن الموت موضوع خارجي للتأمل؛ أمَّا الحضور في حضرة الموت فيعني أن الموت أصبح شرطًا لتجربة الذات ذاتها. لم يعد الشاعر يقف أمام الموت؛ بقدر ما أصبح الموت هو المكان الذي يقف فيه، ويتكلم من خلاله.

ولهذا فإن الشتاء ليس مجرد رمز للموت. إنه الفضاء الذي تتجسَّد فيه إقامة الذات في الموت. الشتاء هو البرودة، والانحسار، وسقوط الأوراق، والمطر، والليل، والمرض، والانتظار؛ لكنه في الوقت نفسه حالة وجودية. وعندما يقول:

'' يُنبئني شتاء هذا العام أن داخلي
مرتجف بردًا''

فإن الشتاء الخارجي لم يعد يصف الداخل؛ لقد أصبح الداخل نفسه شتاءً.

3- البنية المكانية للقصيدة

والموت بين الـ''هنا'' والـ''هناك''

وهنا نصل إلى قلب المفارقة التي تثرها ''أغنية للشتاء'' وهي أنها فعلًا ''أغنية للموت''، لكن الموت فيها ليس موضوعًا تغنيه الذات من خارجه. إنها تغني من داخل الموت. ولهذا لا تكون القصيدة مرثيةً للذات، بقدر ما تصبح تجربةً لغويةً لوجود الذات في موضع فقدها.

وهذا يفسر أيضًا لماذا يبدو الموت في القصيدة أكثر حضورًا من الخوف منه. حين يصبح الموت حاضرًا بالفعل، ينتفي تقريبًا الخطاب الانفعالي للخوف، ويحل محله خطاب الكشف. الشاعر لا يقول لنا، أنه خائف من الموت، وإنما يكشف لنا طبقات موت حدثت بالفعل، موت القلب، وموت الحب، وموت الرصيد، وموت المعنى، وموت الأثر، ثم الموت الجسدي الذي يأتي في النهاية بوصفه اكتمالًا وتتويجًا لكل تلك المَيْتَات.

وهكذا، فإن الفقد الاستباقي للذات لدى صلاح عبد الصبور لا يعني أن الذات تتخيَّل فقدها المُقبِل، بقدر ما يعني أن الفقد قد سبق الموت نفسه، فأصبح الشاعر يعيش في حضرته قبل أن يقع. ولهذا لا يعود الموت موضوعًا للخوف؛ لأن الخوف يفترض أن الموت ما يزال خارج الذات؛ أمَّا هنا فقد دخل الموت إلى الذات، وصارت الذات تقيم في فضائه. إن الشاعر لا يقف أمام الموت لكي يصفه، بل يتكلم من داخله؛ ولذلك لا تبدو ''أغنية للشتاء'' أغنيةً عن الموت، بقدر ما هي أغنيةً تُنشد من داخل الموت نفسه.

وهنا، تكمن المفارقة، وهي أنه إذا كان الشاعر قد دخل فضاء الموت، فكيف يستطيع أن يكتب؟ الجواب هو أن الشعر نفسه يصبح فعل الإقامة الأخير للذات. الجسد ينسحب، والقلب يموت، والماضي يتبدَّد، والآخرون ينسون، لكن اللغة تظل قادرة على إنتاج الصوت. ولذلك تصبح القصيدة هي المكان الذي يحدث فيه المستحيل،

ذاتٌ تفقد نفسها وهي تتكلم، وتموت وهي تنتج أثرًا، وتدخل الموت لكي تمنح موتها حياةً شعرية.

وهكذا، فإن صلاح عبد الصبور لا يستشرف الموت في ''أغنية للشتاء''؛ بقدر ما يستشرف الذات وقد دخلت الموت، ثم يمنح تلك الذات الميتة، استباقيًا، صوتها الذي تتكلم به من ذلك الفضاء.

فالشاعر ينطق ويتكلم من موقع الموت ومن فضاء الموت، من ''هناك'' وليس من ''هنا''، أي من ظرف مكان آخر غير ظرف الـ''هنا''، وهو ظرف الـ''هناك''،

إن الـ ''هنا''، والـ ''هناك'' ليسا مجرد إشارتين مكانيّتين، بقدر ما هما موقعان وجوديان للتلفظ.

في أغنية للشتاء لا يتكلم الشاعر من ''هنا''؛ أي من الموضع الذي توجد فيه الذات في حاضرها الزمني والجسدي، وإنما يتكلم من ''هناك'': من فضاء آخر، هو فضاء الموت، من الفضاء الذي تفترض القصيدة أن الذات ستصل إليه. ولذلك فإن ''هناك'' ليست مكانًا بالمعنى الجغرافي، وإنما هي ظرف مكان شعري؛ مكان مُتخيَّل يقيم فيه الموت، وتنتقل إليه الذات استباقيًا لكي تتكلم.

وهنا تغدو المسافة بين الـ''هنا'' والـ''هناك'' هي المسافة بين الحياة والموت، إلا أن اللافت أن القصيدة تُلغي تلك المسافة أو تعبرها تخييليًا. فالذات الحيَّة الموجودة في الـ''هنا'' تنتقل إلى الـ''هناك'' لكي ترى نفسها من هناك في الـ''هنا''. إنها لا تقول فقط: ''سأموت''، بل تتكلم كما لو أنها وصلت بالفعل إلى المكان الذي سيلي الموت.

ومن ثم يمكن أن نفهم مفتتح القصيدة:

''يُنبئني شتاء هذا العام
أنني أموت وحدي''

انطلاقًا من أن الـ''أنا'' التي تتلقى النبوءة في الـ ''هنا'' ليست وحدها المتكلمة؛ إذ سرعان ما تتدخَّل ''أنا'' أخرى، هي أنا الـ''هناك''، أنا التي تعرف موتها المُقبِل، وتتكلم من موقعه. وهكذا نكون أمام تبادل للأدوار بين الذات الحاضرة والذات المستقبلية، فالذات الحاضرة تسمع النبوءة، وبينما تتكلم الذات المستقبلية الميتة من داخلها.

وهكذا يتجسَّد ''الفقد الاستباقي للذات''، حيث لا يستبق الفقدُ الموتَ فحسب، بل يستبق موقع التلفظ نفسه. فالذات تنتقل إلى الـ''هناك'' قبل أن يحدث الانتقال الفعلي. إنها تفقد موقعها في الـ''هنا'' لكي تستعيده من الـ''هناك''.

ولذلك فإن الـ''هناك'' ليس مجرد مكان آخر، وإنما هو المكان الآخر للذات؛ المكان الذي تصبح فيه الذات موضوعًا لذاتها، وترى ذاتها كما يراها الآخرون بعد أن تفقد حضورها. ولهذا تكتسب العبارة:

''أموت لا يعرفني أحد
أموت لا يبكي أحد''

قوتها الخاصة. فهذه ليست مجرد صورة يتخيَّل فيها الشاعر ما سيحدث بعد موته؛ إذ إن المتكلم يتصرف كما لو أنه يقف بالفعل في ذلك الـ''هناك''، ثم ينظر منه إلى العالم الذي تركه في الـ''هنا''.

وهذا يفسر أيضًا لماذا لا تبدو القصيدة منشغلة بالخوف بالمعنى التقليدي. الخوف ينشأ عندما يكون الموت ''هناك'' والذات ''هنا''. أمَّا حين تنتقل الذات إلى الـ''هناك''، فإن الخوف يفقد شرطه المكاني الأساس، حيث لم يعد الموت شيئًا يقف في الخارج، بل صار المكان الذي يقف فيه المتكلم.

يمكن إذن أن نقول إن القصيدة تبني ضمنيًا ما يشبه هندسة مكانية للموت:

هنا = الحياة، الحضور، الجسد، الزمن الراهن
هناك = الموت، الغياب، الذات بعد فقدها، المستقبل المتحقق

لكن العبقرية الشعرية تكمن في أن الشاعر ينقل صوته من الـ''هنا'' إلى الـ''هناك''، وإن كان جسده ما زال بعد في الـ''هنا''، إنه يقوم بانتقال تخييلي لموقع التلفظ. وهذا ما يجعل النبوءة ممكنة أصلًا؛ إذ لا يمكن للذات أن تعرف موتها معرفة كاملة إلا إذا استطاعت أن تتخذ، ولو شعريًا، موقعًا يقع بعد موتها.

وهنا يمكن أن نصل إلى مفهوم أظنه مهمًا في تحليل القصيدة، وهو مكانية التلفظ، فالسؤال ليس فقط: متى يتكلم الشاعر؟ وإنما: من أين يتكلم؟ والزمن هنا ليس كافيًا لتفسير القصيدة. لقد تحدثنا عن المستقبل والحاضر والماضي، لكن ثمة انتقالًا موازيًا يحدث على مستوى المكان، وهوالانتقال من الـ''هنا'' إلى الـ''هناك''.

وبذلك تصبح القصيدة مبنية على انتقالين متلازمين:

انتقال زمني:
الحاضر ← المستقبل

وانتقال مكاني:
الـ''هنا'' ← الـ''هناك''

لكن المستقبل في القصيدة ليس مجرد زمن آتٍ؛ إنه مكان أيضًا. والموت ليس مجرد لحظة زمنية؛ إنه فضاء تقيم فيه الذات استباقيًا، ذلك أن الموت فضاء قابل للسُّكنى الشعرية، يمكن للشاعر أن يقيم فيه، ويتكلم منه، ويرى منه، ويتذكر منه، ويعيد النظر في حياته من خلاله.

4- انقلاب المنظور

ومن هنا تصبح أغنية للشتاء قصيدة مقلوبة المنظور؛ إذ في القصيدة التقليدية، الحي ينظر إلى الموت، أمَّا هنا فالموت هو الذي ينظر إلى الحياة، أو بالأدق الذات التي اتخذت موقع الموت تنظر من الـ''هناك'' إلى حياتها في الـ''هنا''.

وهو ما يعني أن الشاعر في ''أغنية للشتاء'' لا يتكلم من الـ''هنا''؛ من ظرف المكان الذي تُمثِّله الحياة والحضور الآني، وإنما ينقل موقع تلفظه إلى الـ''هناك''، إلى ظرف مكان آخر هو فضاء الموت. إن الـ ''هناك'' ليس مكانًا جغرافيًا ولا نقطة مستقبلية في الزمن، بقدر ما هو المكان الوجودي الذي تصبح فيه الذات غائبة عن نفسها وحاضرة في الوقت نفسه بوصفها موضوعًا للفقد. ومن هناك، لا ينظر الشاعر إلى الموت من الخارج، بل يتكلم من داخله؛ ولا يستشرف موته من موقع الحياة، وإنما يستعيد حياته من موقع الموت. وهكذا يتحول الفقد الاستباقي للذات إلى انتقال استباقي في موقع التلفظ، حيث تنتقل الذات من الـ''هنا'' إلى الـ''هناك'' قبل أن يقع الموت، فيصبح الـ''هناك'' مصدر الكلام عن الـ''هنا''.

وهكذا، فإن النبوءة لا تنطلق فقط من زمن مستقبلي وإنما أيضًا من مكان مستقبلي وجودي، حيث يُوجِّه الشاعر كلامه من هناك إلى هنا. ومن ثم يمكن تكثيف المفارقة كلها في جملة واحدة، وهي أن ''أغنية للشتاء'' قصيدة يتغير فيها مكان المتكلم قبل أن يتغير مصيره؛ فالشاعر ينتقل إلى الـ''هناك''، أي إلى فضاء الموت،

لكي يتكلم عن الـ''هنا''، أي فضاء الحياة. ولذلك فإن القصيدة لا تستشرف الموت فقط، بل تتكلم من موقعه؛ إذ لم يعد الشاعر يتحدث عن الموت، ولا حتى أنه يتحدث أمام الموت؛ بقدر ما أنه قد أصبح يتكلم من موقع الموت نفسه، وهذا فرق وفارق مهم.

في الخطاب المعتاد عن الموت، تكون الذات في الـ''هنا'' أي في الحضور، ويكون الموت في الـ''هناك''، أي في الغياب، الذات تنظر إلى الموت من الخارج، تخشاه، تتأمله، تتخيَّله، أو تحاول أن تستشرفه. أمَّا في أغنية للشتاء فإن هذا التقابل ينهار. الشاعر لا يقف في الحاضر لكي ينظر إلى مستقبل الموت، بل يتخذ من موقع الموت نقطةً للكلام عن الحاضر. إنه يتكلم كما لو أنه عَبَر المسافة الفاصلة بين الحياة والموت، ثم التفت من هناك إلى ذاته التي ما تزال هنا.

وهذا هو الذي يمنح القصيدة ذلك الإحساس الغريب بأن صوتها ليس صوت إنسان يخاف أن يموت، بل صوت إنسان يعرف الموت معرفة من أقام في فضائه.

ولذلك تصبح جملة '' يُنبئني شتاء هذا العام أنني أموت وحدي'' أكثر تعقيدًا مِمَّا قد تبدو عليه. فالمتكلم يقول ''أموت''، لكنه لا يتكلم من موقع من ينتظر الموت؛ بل من موقع من يعرف أن نفسه ميتةً سلفًا. إن الـ''أنا'' الناطقة ليست أنا الحاضر الخالص، وإنما أنا الحاضر وقد اخترقتها الـ''أنا'' المستقبلية الميتة.

وهنا، فيما أتصور، يتجسَّد الفقد الاستباقي للذات لا بوصفه مجرد استشراف للموت، وإنما بوصفه انتقالًا استباقيًا لموقع التلفظ نفسه. الشاعر ينتقل من ''هنا'' إلى ''هناك'' قبل أن ينتقل جسده؛ فيصبح موقع الكلام سابقًا على موقع الموت الفعلي. وهو ما يجعل القصيدة تقوم على انقلاب في الضمائر والزمن والموقع:

أنا الحاضر ← أنظر إلى أنا المستقبل ← أنا المستقبل الميت يتكلم في أنا الحاضر.

أي أن الميت المستقبلي يستعير صوت الحي لكي يتكلم؛ ولهذا فإن قول الشاعر:

''أموت لا يعرفني أحد
أموت لا يبكي أحد''

لا يبدو مجرد تخيل لما سيحدث بعد الموت؛ إنه أقرب إلى شهادة صادرة من ذلك المستقبل نفسه. كأن الشاعر قد وصل بالفعل إلى اللحظة التي لا يعرفه فيها أحد، ثم عاد منها ليخبرنا بما رآه.

ومن هنا تصبح النبوءة في القصيدة ذات طبيعة خاصة جدًا، إنها ليست نبوءة بما سيحدث من موقع الحاضر، وإنما خطاب المستقبل من داخل الحاضر.

وهذا يفسر غياب الخوف تقريبًا. فالخوف يحتاج إلى مسافة، أي أن يكون الموت ''هناك'' وأنا ''هنا''. لكن حين يصبح الشاعر ''هناك''، حين يدخل الموت إلى موقع التلفظ نفسه، لا يعود الخوف هو اللغة الممكنة، ذلك أن ما يحل محل الخوف هو المعاينة، أو بالأحرى الإقامة في المشهد.

ولهذا فإن ''أغنية للشتاء'' لا تقول: أخشى أن أموت. لا نجد هذا الخطاب النفسي المباشر تقريبًا، بل تقول:

''قلبي ميت منذ الخريف''

وتقول:

''أموت لا يعرفني أحد''

وتقول:

''الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت''

إنها تتحدث بلغة من انتهى إلى النتيجة، لا بلغة من لا يزال يتساءل عمَّا إذا كانت النتيجة ستقع. ومن هنا أرى أن هناك فرقًا ينبغي الحفاظ عليه بين نبوءة الموت والتلفظ من موقع الموت. الأولى تعني أن الشاعر يعرف ما سيحدث، أمَّا الثانية فتعني أن الشاعر يستعير موقعًا وجوديًا لم يحدث بعد لكي يتكلم منه الآن. وهذا هو ما يجعل النبوءة في القصيدة أكثر من مجرد معرفة بالمستقبل؛ إنها تقمص لموقع المستقبل.

وهكذا، فإن الشاعر يتقمص الـ''هناك''؛ لكيما يتكلم من موقع الفقد، من موقع الغياب، من ذلك الموقع الذي يفترض أن يكون فيه قد أصبح غير موجود. لكنه،

وبشكل مفارق، paradoxically، يعود من هناك حاملًا القصيدة. وهنا تبلغ القصيدة مفارقتها الأعمق، وهي أن الشاعر لا بد من أن يموت لكي يتكلم.

ليس بمعنى الموت الفعلي، وإنما بمعنى أن القصيدة تشترط على الذات أن تتخلى عن موقعها الحي لكي تستطيع أن ترى ذاتها؛ إذ يجب أن تصبح الذات، استباقيًا، موضوعًا لفقدها حتى تتمكَّن من أن تتأمل وجودها. ولذلك فإن الموت لا يكون عدوًا للقصيدة، بقدر ما يبدو شرط إمكان تلفظها وكلامها.

ومن هنا يمكن أن نقول أنه في ''أغنية للشتاء'' لا يتكلم الشاعر عن الموت من موقع الحياة، وإنما يتكلم من موقع الموت عن الحياة التي تركها وراءه. إنه لا يقول ''سأموت'' بقدر ما يقول، ضمنًا: ''أنا الذي سأكونه بعد الموت أنظر الآن إلى أنا الذي ما زال حيًا''. ولذلك فإن الفقد الاستباقي للذات ليس مجرد توقع للموت، بل انتقال استباقي إلى موقع وفضاء الموت، بحيث يصبح الـ''هناك'' مصدر الكلام عن الـ''هنا''.

وهذا، في رأيي، يفسر لماذا تتحوَّل أغنية للشتاء إلى أغنية للموت تحيا بالموت، ومن خلال الموت، حيث لا يدخل الشاعر الموت بوصفه موضوعًا، وإنما يدخل فضاءه التخييلي بوصفه موقعًا للتلفظ. ومن هناك يبدأ في استعادة الحياة، والحب، والشعر، والسنوات، والغلال، والحِنطة، وكل ما بدَّده قبل الشتاء. إنه ميت يتكلم عن حياته، ولذلك تستعيد الحياة حضورها داخل الموت.

وهنا بالضبط تكمن مفارقة القصيدة وهي أنها قصيدة محكوم عليها بالحياة عبر الموت؛ فالذات لا تجد صوتها إلا بعد أن تستبق فقد صوتها، ولا تستعيد حضورها إلا بعد أن تقيم، تخييليًا، في غيابها.

فالذات تبدأ بفقد نفسها رمزيًا قبل الفقد البيولوجي. إنها تسحب نفسها من الحاضر إلى المستقبل، ثم تعود من المستقبل لكي تنظر إلى الحاضر بوصفه شيئًا آخذًا في الانتهاء. ولهذا يقول الشاعر: ''وأن أعوامي التي مضت كانت هباء''. إن النبوءة لا تغير معنى المستقبل وحده؛ إنها تعيد تفسير الماضي أيضًا. فبمجرد أن تتأكد الذات من نهايتها، يصبح الماضي كله موضع مراجعة، ويظهر لها ما عاشته وكأنه ''هباء÷÷. إن المستقبل، يعود بشكل مفارق إلى الماضي ويعيد إنتاج معناه.

5- البنية الزمنية للقصيدة واقتصاد الحياة واقتصاد الموت

وهنا تتضح البنية الزمنية العميقة للقصيدة، وهي أن حركتها ليست من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل، وإنما تتحرَّك من المستقبل المُتنبَّأ به إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى الماضي. الشاعر يعرف موته المُقبِل، ومن خلال هذا الموت يعيد قراءة حياته السابقة، فيكتشف أنه لم يدَّخر ما يكفي لمواجهة الشتاء. ومن هنا تصبح النبوءة قوةً تأويلية لا مجرد معرفة بالمستقبل؛ إنها معرفة بالمستقبل تعيد تنظيم الماضي.

ولهذا تتدرَّج القصيدة في الكشف عن الفقد: ''داخلي مرتجف بردًا''، ''قلبي ميت منذ الخريف''، ''هيكلي مريض''، ''أنفاسي شوك''. نحن لا ننتظر موتًا يقع في نهاية القصيدة؛ إننا نشاهد الموت وهو يتحرَّك ويتوزَّع تدريجيًا، وشيئًا فشيئًا في الجسد والروح والذاكرة. القلب مات، والهيكل مريض، والأنفاس تحوَّلت إلى شوك، والسنوات الماضية فقدت قيمتها، والمستقبل محكوم بالوحدة والاغتراب. وهكذا يصبح الموت حدثًا لا يقع في لحظة واحدة، وإنما عملية استنزاف للذات تبدأ قبل الموت الجسدي بزمن طويل.

واللافت أن صلاح عبد الصبور يجعل الطبيعة كلها تشارك في هذه العملية. حين يقول إن القلب ''قد ذوى حين ذوت / أول أوراق الشجر / ثم هوى حين هوت / أول قطرة من المطر''، فإنه لا يضع القلب إلى جانب أوراق الشجر والمطر بوصفها صورًا متشابهة، بل يجعل حركة القلب متزامنة مع حركة الطبيعة. ذبول الورقة هو ذبول للقلب، وهويّ القطرة هو هويّ القلب. كأن الذات فقدت استقلالها عن العالم الخارجي، وصارت تتلقَّى مصيرها مكتوبًا في الأشياء.

ومن هنا يمكن أن نقول إن الشتاء علامة كاشفة أكثر منه مجرد خلفية زمنية. إنه يكشف ما لم تكن الذات قادرة على رؤيته في الصيف. وحين نفهم ذلك، يصبح الانتقال من الصيف إلى الخريف ثم الشتاء انتقالًا نفسيًا ووجوديًا، وليس مجرد انتقال فصلي فحسب. الصيف يمثل إمكان الحياة وحرارتها ووفرتها، والخريف بداية التبديد والذبول، والشتاء لحظة الحساب. ولذلك فإن السؤال الذي تطرحه القصيدة ليس: ماذا سيفعل الشتاء بالشاعر؟ وإنما: ماذا ادَّخر الشاعر لمواجهة الشتاء؟

وهنا يصل النص إلى واحدة من أكثر صوره تركيبًا: ''أننا لكي نعيش في الشتاء / لابد أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياته / دفئًا''. وهكذا، تتحوَّل الحياة إلى اقتصاد موسمي، ويصبح الإنسان شبيهًا بمن يعرف أن عليه أن يدخر في زمن الوفرة لمواجهة زمن القحط. لكن الشاعر يكتشف أنه قد بدَّد كل ما كان يمكن أن ينقذه، ''لكنني بعثرت في مطالع الخريف / كل غلالي / كل حنطتي، وحبي''. إن الغلال والحنطة والحب تصبح جميعًا رصيدًا وجوديًا واحدًا؛ إنها ما كان ينبغي أن يُخَزَّن، ويُخْتَزَن لكي يمنح الذات دفئًا في الشتاء. لكن الشاعر أنفق رصيده قبل أن يأتي الشتاء، ولذلك يصبح موته نتيجة لمسار سابق، وليس حادثًا مفاجئًا.

وهنا تتخذ النبوءة شكلًا آخر، وهو أنها نبوءة سببية. فالشتاء لا يقول للشاعر فقط إنك ستموت؛ بل يكشف له، في الوقت نفسه، لماذا سيموت. لقد بدَّد غلاله، وأهدر حِنطته، وأنفق حبَّه، ولم يحتفظ بما يكفي من حرارة الصيف. ومن ثم فإن الموت يبدو في النهاية كأنه حصيلة حساب وجودي طويل.

وهكذا فإن الموت هنا هو موت درامي وتراجيدي بامتياز، موت ناتج عن نوع من الهامارتيا، نوع من السقطة، التي ليست هنا شيئًا آخر سوى كل أفعال الهدر والتبديد التي سبقت. وهنا تنتقل القصيدة من مجرد التنبؤ بالموت إلى تفسير الموت. فالموت الذي بدا في البداية نبوءة غامضة، ينكشف في النهاية بوصفه نتيجةً لمسار سابق، بل بوصفه نتيجة لخطأ مأساوي ارتكبته الذات في إدارة رصيد حياتها.

واللافت أن صلاح عبد الصبور لا يُقدِّم هذا الخطأ في صورة قرار واحد خاطئ، وإنما يصوغه بوصفه تبديدًا تدريجيًا للرأسمال الوجودي. ذلك أن جملة

''أننا لكي نعيش في الشتاء
لا بدَّ أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياته
دفئًا''

بما تنطوي عليه من شرط ضمني تنقل القصيدة فجأة إلى منطق اقتصادي شديد الدلالة، وهو أن ثمة وفرة في الصيف، وثمة نُدْرَة في الشتاء، وبينهما ينبغي أن يحدث فعل الادخار. الصيف ليس مجرد فصل مضاد للشتاء؛ إنه زمن التزوّد، زمن إنتاج الطاقة المستقبلية، ما سوف تحتاج إليه الذات عندما يأتي زمن القحط.

ولهذا فإن ''حرارة الصيف'' و''ذكرياته'' ليستا مجرد صورتين رومانسيتين؛ إنهما السُّنبلات الخضر والبقرات السمان اللذان نلقاهما في سورة يوسف، رساميل المستقبل، الطاقة الكامنة التي يمكن تحويلها إلى دفء، وذكريات يمكن تحويلها إلى قدرة على احتمال الفقد والغياب، لكن الشاعر يعترف:

''لكنني بعثرتُ في مطالع الخريف
كل غلالي
كل حِنطتي، وحبي''

وهنا تبلغ الصورة ذروتها التراجيدية. فالفعل المركزي ليس ''فقدتُ'' وإنما ''بعثرتُ'' هناك فرق هائل بين الفقد والتبديد. الفقد قد يقع على الإنسان من الخارج؛ أمَّا التبديد فهو فعل ذاتي صادر عنه. ولذلك فإن الشاعر لا يُقدِّم نفسه بوصفه ضحيةً خالصة لقوة الموت، وإنما يعترف بنصيبه من المسئولية عن الوصول إليه.

وهنا تحديدًا يمكن أن نستعيد مفهوم الهامارتيا Hamartia، ولكن بحذر شديد؛ لا بمعناه الأخلاقي المبسط بوصفها ''خطيئة''، وإنما بمعناها التراجيدي بوصفها خطًا في التقدير أو انحرافًا في الفعل يقود الشخصية، من خلال أفعالها نفسها، إلى مصيرها.

فـ''الهامارتيا'' هنا ليست فعلًا واحدًا، بل منظومة من أفعال التبديد، والأهم أن ''الخريف'' يقع بين الصيف والشتاء. إنه ليس مجرد فصل من فصول السنة، وإنما فضاء انتقالي يصبح فيها الخطأ غير قابل للتدارك. كان الصيف زمن الادخار، لكن الذات بعثرت غلالها في ''مطالع الخريف''، أي أنها بدَّدت مواردها عند العتبة التي كان ينبغي أن تبدأ فيها عملية التخزين.

ومن هنا تصبح كلمة ''مطالع'' نفسها ذات دلالة، فقد حدث التبديد مبكرًا، في بداية الخريف، أي قبل أن يستنفد الموسم إمكاناته، وكأن الشاعر أضاع الفرصة في اللحظة التي كان لا يزال يستطيع فيها أن يستدرك، وهو ما يجعل المأساة أقسى وأفدح، فالموت ليس قدرًا محضًا، وإنما قدرٌ شاركت الذات في صناعته، والرصيد الذي بدده الشاعر ليس واحدًا:

''كل غِلالي
كل حِنطتي، وحبي''

وهنا تتداخل ثلاثة مستويات، الغلال وهي الثمرة المادية للحياة، والحِنطة أي المادة الأولية التي يمكن أن تصير زادًا وخُبْزًا، والحب، أي الطاقة الروحية والعاطفية للحياة، إذا ما قرأنا الكلمة بالضم وليس بالكسر. لكن الشاعر يجعلها جميعًا في مستوى واحد، كلها قابلة للتخزين، وكلها قابلة للتبديد، وكلها كان يمكن أن تتحوَّل إلى طاقة ودفء في الشتاء.

وهنا تتسع الاستعارة النباتية لتصبح استعارة وجودية كاملة. فالإنسان، مثل الأرض، لا يستطيع أن يعيش موسم القحط من دون أن يكون قد أنتج في موسم الوفرة واحتفظ بجزء مما أنتجه. وبذلك تصبح القصيدة، في هذا المقطع تحديدًا، وفي مستوى من مستوياتها العديدة المتراكبة، وكأنها قصيدة في اقتصاد الوجود.

الإنسان يمتلك رأس مال من الحب والذكريات والتجارب والحرارة والحياة؛ والسؤال هو: ماذا يفعل بهذا الرصيد؟ هل يُحوِّله إلى ذخيرة لمواجهة الشتاء، أم يبعثره قبل أن يأتي الشتاء؟ والشاعر يكتشف، متأخرًا، أنه اختار التبديد؛ ولهذا فإن اعترافه:

''لكنني بعثرتُ''

يبدو أكثر مأساوية من أن يُلقي المسئولية على الشتاء؛ لأن الشتاء لم يقتله وحده؛ لقد وصل الشتاء فوجد الذات وقد استنفدت موارد مقاومتها. وهنا بالضبط تتضح صلة هذا المقطع بمفهوم الهامارتيا. فالهامارتيا ليست هنا ''ذنبًا'' بالمعنى الأخلاقي، وإنما سوء تدبير وجودي؛ إذ أنفقتْ الذات حياتها في لحظة الوفرة كما لو أن الوفرة أبدية، ثم إذ بها تكتشف أن الزمن موسمي، وأن كل صيف يعقبه شتاء. بل إن القصيدة تذهب إلى ما هو أبعد؛ ذلك أن الشاعر لم يُبدِّد ''غلاله'' فحسب، وإنما بدَّد كل حنطته، وحبه، أي أنه بدَّد المادة التي كانت يمكن أن تصير حياةً ودفئًا.

وهذا يجعل ''الشعر'' نفسه يدخل، بصورة غير مباشرة، في محكمة التراجيديا. فقد سبق للشاعر أن قال:

''الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صُلبت''

وبذلك يمكن أن نرى أن ''التبديد'' له وجهان متداخلان: تبديد الرصيد الوجودي، وتبديد الرصيد الشعري/الحياتي في سبيل الشعر. وكأن الشاعر قد أنفق ما يملك في فعل الإبداع والاختيار والحب والمغامرة، ثم اكتشف أن الشتاء لا يرحم من لم يدخر.

وهكذا، لم يعد الموت مجرد نبوءة تأتي من الخارج، بل صار جزاءً، وفق اقتصاد القصيدة ومنطقها. وهذا لا يعني بالضرورة عقابًا أخلاقيًا؛ بل يعني أن ثمة علاقة سببية وتراجيدية بين الأفعال السابقة والمصير اللاحق.

وهو ما يعني أن الموت في ''أغنية للشتاء'' ليس حادثًا طارئًا يهبط على الذات من خارجها، وإنما هو النهاية التراجيدية لمسار من التبديد. لقد كان الصيف زمن الوفرة وإمكان الادخار، وكان ينبغي للذات أن تخزن من حرارته وذكرياته ما يعينها على عبور الشتاء، لكنها بعثرت وبدَّدت غلالها وحنطتها وحبها في مطالع الخريف. ومن ثم فإن الشتاء لا يأتي ليصنع الموت، بل يأتي ليكشف استنفاد شروط مقاومته. وهنا تتخذ الهامارتيا صورتها الخاصة، لا بما هي خطيئة مفردة، وإنما بما هي فعل متكرر من أفعال الهدر والتبديد، بحيث يصبح الموت نتيجةً درامية لأفعال الذات نفسها. فالمأساة لا تكمن فقط في أنه أنفق غلاله؛ بل في أنه يعرف قيمة ما أنفقه بعد أن أصبح الإنفاق غير قابل للاسترداد. وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى بنية النبوءة، حيث الشاعر لا يتنبأ بالموت فقط، بل يكتشف من موقع الموت سبب موته.

ومن هنا تترابط كل الخيوط التي تصل أجزاء القصيدة ببعضها البعض، حيث تجعل

النبوءة الذات تستبق الموت ، وحلم اليقظة بالموت يجعلها ترى نفسها في فضائه، والمضارع يجعل الموت حاضرًا في اللغة، والـ ''هناك'' يصبح موقع التلفظ المستقبلي، والاسترجاع يكشف من الـ''هنا'' ما قد قاد إلى الـ''هناك''، بينما تكشف الهامارتيا الماثلة في كل أفعال التبديد أن الذات قد شاركت في صناعة مصيرها؛ ومن ثم يأتي الشتاء في النهاية بوصفه لحظة الحساب، أو لحظة العقاب.

وعندئذ يصبح الموت في القصيدة أكثر من كونه مجرد ''قدر''، إنه حساب الشتاء لما أنفقه الصيف. وهنا نبدو وكأننا في حضرة اقتصاد تراجيدي للزمن، حيث الصيف يمنح، والخريف يُغري بالتبديد، والشتاء قابع هناك ينتظر كي يُحاسب ويُعاقب.

وهكذا، فإن مأساة الشاعر ليست أنه سيموت، وإنما أنه سيصل إلى الشتاء وقد بدَّد ما كان يمكن أن يُنقذه منه؛ ولذلك فإن موته ليس سقوطًا من الحياة إلى العدم بقدر ما هو انكشاف متأخر لحقيقة أن الذات قد استهلكت، بيديها، مخزون بقائها. فالشتاء لا يقتل الشاعر بقدر ما يكشف له أنه كان قد قتل هو ذاته، من خلال التبديد، شروط نجاته.

وهنا يصبح ''الفقد الاستباقي للذات'' أكثر إيلامًا، فالشاعر لا يستبق فقط لحظة فقد ذاته؛ بل إنه يكتشف، من موقع فقدها، كيف شارك في صناعة هذا الفقد. إلا أن هذا الحساب لا يتعلق بالحياة وحدها؛ إنه يتعلق بالشعر على وجه الخصوص. فحين يقول: ''وأن ما ظننته شفاى كان سُمِّي / وأن هذا الشعر حين هزني أسقطني''، ندخل إلى المستوى الأكثر مأساوية في القصيدة. الشعر، الذي يفترض أن يكون خلاصًا، يصبح سببًا للسقوط. ما كان يظنه شفاءً يكشف عن وجهه الآخر السام. وهذه المفارقة هي في صميم تجربة الشاعر عند صلاح عبد الصبور، فالشعر الذي يُفترض فيه أن ينقذ الإنسان لأنه يكشف له الحقيقة، ويُريه ما لا يُرَى وغير القابل للرؤيا، قد يهلكه للسبب نفسه؛ لأنه يجعله يرى ما لا يستطيع احتماله.

ولهذا لا يسمي الشاعر الشعر موهبته ولا خلاصه، وإنما يسميه ''زلّتي''. وهذه الكلمة تفتح النص كله على معجم الخطيئة والعقاب: ''الشعر زلّتي التي من أجلها هدمت ما بنيت / من أجلها خرجت / من أجلها صُلبت''. إن الشعر هنا ليس نشاطًا جماليًا منفصلًا عن الحياة، وإنما قدر وجودي دفع الشاعر إلى الخروج من عالم الاستقرار، إلى العذاب والصلب. وكأن الشاعر قد ارتكب خطيئة أبويه، خطيئة المعرفة، أي السقوط الذي لا يُفضي إلا إلى السقوط. لقد عرف، ولذلك لم يعد قادرًا على أن يعيش كما يعيش الآخرون. وكأن القصيدة تتناص في مستوى من مستوياتها مع الحكاية التكوينية، مع حكاية (خطيئة المعرفة والسقوط).

ومن هنا يصبح الصلب نتيجة طبيعية لهذا المسار، فالشعر كشف، والكشف أدَّى إلى الخروج، والخروج أدى إلى العزلة، والعزلة انتهت إلى الصلب. ثم يأتي صمت الآخر الأعلى ''وحينما ناديته لم يستجب''. وهنا تبلغ مأساة الذات ذروتها؛ فهي لا تفقد الآخرين فقط، بل تفقد إمكانية الاستجابة نفسها. إنها تصرخ في فضاء لا يجيب، ولذلك تصبح الوحدة في القصيدة أكثر من عزلة اجتماعية؛ إنها وحدة وجودية.

وعندما يصل الشاعر إلى: ''أموت لا يعرفني أحد / أموت لا يبكي أحد''، فإن النبوءة تتجاوز الموت البيولوجي إلى ما يمكن تسميته الموت الرمزي. الخوف الحقيقي ليس أن يتوقف الجسد، وإنما أن يتوقف أثر الإنسان في الآخرين. ولذلك فإن العبارة التالية شديدة الدلالة: ''مجلسه كان هنا، وقد عبر / فيمن عبر / يرحمه الله''. هكذا يختزل وجود الإنسان بعد موته إلى جملة عابرة في حديث عابر. لقد تحوَّل الشخص الذي كان يملأ العالم بصوته إلى مجرد ذكرى لا تكاد تستوقف أحدًا.

وهنا يبلغ ''الفقد الاستباقي للذات'' صورته القصوى: الذات لا تستبق موتها فحسب، وإنما تستبق نسيانها. إنها لا تقول فقط ''سأموت''، بل تتخيل كيف سيُستقبل موتها: لن يعرفني أحد، ولن يبكي أحد، ولن يبقى مني إلا ذكر عابر. ومن ثم فإن الفقد الذي تستبقه القصيدة ثلاثي: فقد الجسد، وفقد الذات، وفقد الأثر.

لكن هنا تحدث المفارقة الكبرى التي تجعل القصيدة تتجاوز تشاؤمها الظاهري كله. فالشاعر يقول إنه سيموت ''لا يعرفني أحد''، لكنه في اللحظة نفسها التي يكتب فيها هذه النبوءة يصنع النص الذي يمنع تحققها. إنه يتنبأ بالنسيان لكي يقاوم النسيان، ويكتب ضد النسيان. يتنبأ بأن أحدًا لن يبكيه، لكي يترك وراءه نصًا يجعل القارئ يدخل في حداده. يتنبأ بمحو الذات لكي يحوِّل هذا المحو نفسه إلى شعر.

وهكذا تصبح القصيدة نقضًا لنبوءتها من داخلها. فالشعر الذي كان سقطته أو ''زلّته'' يصبح، على نحو مفارق، وسيلة بقائه. وما ظنه الشاعر سُمًّا يتحول إلى أثر ينقذه من الموت الرمزي. إن القصيدة تقوم بفعل مضاد للموت في اللحظة التي تتحدث فيها عن الموت؛ إنها تجعل الغائب حاضرًا، والمستقبل حاضرًا، والميت حيًا في اللغة.

ومن هنا يمكن إعادة النظر في العبارة المركزية ''أموت وحدي''. فالوحدة تتحقق داخل العالم الذي تتنبأ به القصيدة، لكنها لا تتحقق داخل فعل الكتابة نفسه. الشاعر قد

يكون وحيدًا في موته المتخيل، لكنه ليس وحيدًا في القصيدة؛ هناك قارئ سيأتي بعده، وهناك صوت سيستمر في التداول، وهناك نص سيمنع أن يتحول موته إلى مجرد ''مجلسه كان هنا، وقد عبر''. إن القصيدة تنقذ الشاعر من النتيجة التي تتنبأ بها، لا بإلغاء الموت، وإنما بتحويل الموت إلى أثر.

6- من الوحدة إلى الاغتراب والتشيؤ

ليست الوحدة، في ''أغنية للشتاء''، سوى الاسم الأول والأكثر سطحيةً لجرح أعمق. فالشاعر لا يبدو وحيدًا فحسب، ولا يفتقد أشخاصًا بعينهم يمكن أن يُستعاد حضورهم بالذاكرة أو تستدعى أصواتهم في لحظة حنين؛ إنما يبدو كما لو أنه قد بدأ يفقد العالم نفسه بوصفه عالمًا إنسانيًا. ثمة شيء يتداعى في العلاقة بين الذات وما حولها، شيء يتجاوز غياب الآخرين إلى انطفاء إمكان اللقاء بهم أصلًا. ولذلك فإن قول الشاعر: ''أموت لا يعرفني أحد / أموت لا يبكي أحد'' لا ينبغي أن يُقرأ بوصفه شكوى من الوحدة فحسب، وإنما بوصفه علامة على أن الذات قد وصلت إلى منطقة لم يعد فيها الآخر جزءًا من تجربتها الحية؛ لقد أصبح الآخر غائبًا حتى قبل أن يصبح الشاعر غائبًا.

ولعل أكثر ما يجسد ذلك أن القصيدة، على امتدادها، تكاد تكون مسرحًا بلا بشر. هناك الشتاء، والمساء، والخريف، وأوراق الشجر، وقطرة المطر، والحجر، والثلج، والبرد، والرعد، والظلمة، والحنطة، والغلال؛ عالم كامل من الأشياء والعناصر والظواهر، لكنه يكاد يخلو من الوجوه. الإنسان الذي كان ينبغي أن يكون مركز العالم ينحسر منه تدريجيًا، حتى تبدو الطبيعة وقد استردت المسرح كله. غير أن الأمر لا ينتهي إلى أن يحل عالم الطبيعة محل العالم الإنساني فحسب؛ فالأشد قسوة أن الذات نفسها تبدأ في الانضمام إلى هذا العالم الذي خلا من البشر.

إنها تبدأ باعتبارها ''أنا'' واعيةً بما يحدث لها: ''ينبئني''. هناك ذات تتلقى، وتفكر، وتتأمل، وتستشرف. ثم شيئًا فشيئًا يبدأ هذا الـ''أنا'' في الانحسار، ويبدأ الجسد في الظهور بوصفه شيئًا يقع عليه الفعل: ''قلبي ميت''، ''هيكلي مريض''، ''أنفاسي شوك''، ''رأسي ينزف''. إن الذات التي كانت تقول ''أنا'' تبدأ في رؤية نفسها من الخارج، كما لو أنها لم تعد تسكن جسدها بقدر ما أصبحت تراقب جسدًا يسكنها. يتحول القلب من مركز للحياة إلى شيء ''ميت''، ويتحول الهيكل من جسد حي إلى

بنية مريضة، وتتحول الأنفاس ـ وهي العلامة الأشد بداهة على استمرار الحياة ـ إلى ''شوك''؛ أي إلى شيء غريب عن وظيفته الأولى، شيء لا يمنح الحياة وإنما يجرحها.

وهنا تبدأ عملية شديدة البطء والقسوة: الذات تتشيأ.

لا يحدث التشيؤ في القصيدة دفعة واحدة، ولا يأتي في صورة انقلاب مفاجئ من إنسان إلى شيء؛ إنه يحدث بالتدريج، كما يحدث الذبول نفسه. الورقة لا تصبح ميتة في لحظة واحدة؛ إنها تفقد خضرتها، ثم ترتجف، ثم تذوي، ثم تهوي. وكذلك الإنسان هنا: يفقد أولًا صلته بالعالم، ثم يفقد دفء علاقته بالآخرين، ثم ينكمش إلى جسده، ثم يصبح جسده موضوعًا للمراقبة، ثم ينتهي إلى أن يصير أثرًا من آثار كان.

ولذلك فإن العبارة الصغيرة:

''مجلسه كان هنا''

ربما تكون من أكثر عبارات القصيدة فتكًا بالذات.

فـ''هنا'' في الحاضر هي موضع الحضور: أنا هنا، أنا الذي أتكلم، وأتنفس، وأتألم، وأرى. لكن في ''هناك'' الذي تستشرفه النبوءة لا يبقى من هذا الحضور سوى إشارة مكانية يقولها الآخرون ''كان هنا''، المكان باقٍ، أمَّا الإنسان فقد صار ماضيًا. المجلس باقٍ، لكن صاحبه غاب. لقد انفصل الأثر عن صاحبه، وأصبح الإنسان شيئًا يمكن أن يُشار إلى موضعه بعد أن يختفي هو.

وهنا يبلغ التشيؤ ذروته، حيث لا يعود الشاعر شخصًا يُلتقى به، بل يصبح أثرًا يُشار إليه.

وما أشد دلالة أن يأتي الآخرون ـ حين يحضرون أخيرًا في القصيدة ـ لا ليحاوروا الشاعر، ولا ليقتربوا منه، ولا ليمدوا إليه يدًا، وإنما ليقولوا عنه:

''مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر
يرحمه الله''

إنهم لا يرونه؛ إنهم يتحدثون عنه. ولا يسمعون صوته؛ إنهم يستعيدون غيابه. ولا يدخلون إلى عالمه؛ إنهم يقفون على عتبته بعد أن أغلقها الموت. ولذلك فإن ظهور البشر في القصيدة لا ينقض غيابهم، بل يؤكده. إنهم لا يظهرون بوصفهم آخرين أحياء، وإنما بوصفهم شهودًا على انمحاء الآخر.

وهنا يتخذ الاغتراب صورته الأكثر رعبًا: ليس أن يكون الإنسان وحيدًا وسط البشر، وإنما أن يصبح العالم نفسه غير قابل للسكن الإنساني.

فالشاعر لا يجد في الشتاء إنسانًا، ولا في المساء إنسانًا، ولا في المدينة إنسانًا، ولا في الشعر إنسانًا. يجد الحجر والثلج والبرد والظلمة والرعد؛ وحين يلتفت إلى نفسه لا يجد إلا القلب الميت، والهيكل المريض، والأنفاس الشوكية، والرأس النازف. كأن العالم قد تحول كله إلى مادة صماء، وكأن الذات، بدل أن تجد فيه موضعًا لوجودها، أخذت تفقد صفاتها الإنسانية لكي تندمج فيه.

ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا لا يكون الاغتراب في القصيدة اجتماعيًا بالمعنى المعتاد بقدر ما يبدو اغتراب وجوديًّا لا يلبث أن يصبح تدريجيًّا اغترابًا أنطولوجيًّا، فالذات لا تقول فقط ''وحدي''، وإنما تبدو وكأنها تقول، في طبقة أعمق، لم يعد لي موضع في عالم الأشياء هذا. وإذا كان الاغتراب هو انفصال الإنسان عن العالم الذي يعيش فيه، فإن التشيؤ هو اللحظة التي ينقلب فيها هذا الانفصال إلى صورة أشد قسوة؛ أن تبدأ الذات نفسها في أن ترى ذاتها بوصفها شيئًا من أشياء العالم.

ولذلك فإن صورة ''هيكلي مريض'' ليست تفصيلًا جسديًا عابرًا. إنها لحظة انكشاف لم يعد ''أنا'' هو الذي يمرض، وإنما أصبح الهيكل هو الذي يمرض. كأن اللغة نفسها أخذت تنتزع الإنسان من جسده، وتضع أمامه جسدًا آخر يستطيع أن يتأمله كما يتأمل الأشياء. وكذلك ''أنفاسي شوك'': لم تعد الأنفاس فعلًا حيًا صادرًا عن ذات حية؛ أصبحت مادةً غريبةً تُؤذي صاحبها. حتى الحياة حين تمر عبر الجسد لم تعد تحمل أثر الحياة؛ لقد صارت تحمل أثر الجرح.

وهنا يدخل الشعر نفسه في قلب المأساة، فالشاعر لا يكتفي بأن يقول إن العالم اغترب عنه؛ بل إنه يعترف أن الشعر نفسه كان جزءًا من هذا السقوط:

''ما ظننته شفاى كان سُمّي''

ثم:

’’الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت‘‘

إن الشعر، الذي طالما يُنظر إليه بوصفه ملاذًا من الاغتراب، يظهر هنا بوصفه قوةً دفعت الذات إلى أقصى الاغتراب. لقد كان الشعر هو الخلاص الذي انقلب إلى سم، والدواء الذي صار علة، والجسر الذي قاد صاحبه بعيدًا عن الضفة التي كان يستطيع أن يعيش عليها.

لكن هذه المفارقة لا تنتهي بإدانة الشعر؛ لأن الشعر، في الوقت نفسه، هو الشيء الوحيد الذي لا يزال يقاوم تشيؤ الذات الكامل. لقد أسقطه الشعر، نعم؛ لكنه جعل من سقوطه كلامًا. جعله يخرج من عالم البشر، لكنه منحه صوتًا يتكلم عن خروجه. جعله يقترب من الموت، لكنه حين اقترب من الموت حمل معه لغةً تستطيع أن تقول: ’’أموت‘‘.

وهنا تتعقد العلاقة إلى أقصى حد، إذ يبدو الشعر بوصفه قوة الاغتراب وقوة مقاومة الاغتراب في آن واحد. إنه يفصل الذات عن العالم، لكنه يحفظ هذا الانفصال في اللغة. إنه يسقطها من الحياة، لكنه يمنع سقوطها من الذاكرة. إنه يحولها إلى شيء في الواقع، ثم يعيدها في القصيدة إلى صوت.

ومن هنا تتصل صورة التشيؤ اتصالًا عميقًا بعنوان القصيدة. فإذا كانت الذات تتجه تدريجيًا نحو الصمت، فإن العنوان يصر على أن ما يحدث ليس مرثية وإنما أغنية. كأن الشعر، في اللحظة التي تفقد فيها الذات قدرتها على أن تكون إنسانًا بين البشر، يحاول أن يعوضها عن ذلك بأن يجعلها صوتًا بين الأصوات. وحين لا يبقى من الإنسان إلا أثر المكان ــ ’’مجلسه كان هنا‘‘ ــ تبقى الأغنية بوصفها أثر الصوت.

وهكذا يصبح لدينا مسار بالغ القسوة:

الذات ← الاغتراب ← غياب الآخر ← انفصال الذات عن العالم ← تشيؤ الجسد ← تحول الإنسان إلى أثر ← الموت

لكن الشعر يتدخل في اللحظة الأخيرة ليعيد رسم المسار:

الموت ← الأغنية ← الصوت ← استعادة الأثر ← عودة الذات في اللغة

ولذلك فإن أعظم مفارقات القصيدة ربما لا تكمن في أنها تجعل الموت حاضرًا، وإنما في أنها تجعل التشيؤ نفسه مادةً للشعر. فالإنسان الذي أوشك أن يتحول إلى ''هيكل'' و''أنفاس'' و''رأس'' و''رجل''، ثم إلى ''مجلسه كان هنا''، يستعيد وحدته الأخيرة في فعل الكلام.

ومن هنا لا تعود عبارة ''أموت وحدي'' مجرد تعبير عن الوحدة. إنها، في ضوء هذا كله، آخر مراحل انفصال الذات عن العالم الإنساني. فالمأساة ليست فقط أن يموت الشاعر وحيدًا؛ بل أن يموت بعد أن يكون قد فقد، قبل موته، الشروط التي تجعل موته حدثًا إنسانيًا مشتركًا: عينًا تراه، وصوتًا يجيبه، ويدًا تمسك به، وذاكرةً تحتفظ به.

ومع ذلك، فإن القصيدة نفسها تصبح تلك العين، وذلك الصوت، وتلك الذاكرة.

وهنا تكمن المفارقة التي تجعل أغنية للشتاء واحدة من أكثر قصائد صلاح عبد الصبور مرارةً وعمقًا، حيث الشاعر يتنبأ بموت لا يعرفه فيه أحد، لكنه في اللحظة نفسها يكتب نصًا سيجعلنا نعرفه؛ يتنبأ بموت لا يبكيه فيه أحد، لكنه يترك لنا أغنية تحمل حزن ما أفضى به إلى موته؛ ويتخيل أن آخر ما سيبقى منه هو عبارة ''كان هنا''، بينما تتحول القصيدة نفسها إلى احتجاج على الـ''كان''، وإلى محاولة لاستعادة الـ''هنا'' من بين أنياب الغياب، إذ بينما يوشك أن يصير شيئًا، تعيده الأغنية إلى أن يكون صوتًا.

وهنا، ربما، تكمن المأساة والخلاص معًا، لقد أسقط الشعر الشاعر من عالم البشر، لكنه أنقذ من سقوطه أثرًا لا يزال بشريًا؛ أنقذ صوته.

ومن ثم فإن ''أغنية للشتاء'' ليست في جوهرها قصيدة عن الموت، وإنما قصيدة عن العلاقة المأساوية بين الموت والشعر والذاكرة. الشتاء فيها هو قرين الذات، لكنه في الوقت نفسه مرآتها الزمنية؛ يقرأ مصيرها في الطبيعة ويكشف لها ما تخفيه عن نفسها. والنبوءة هي الشكل الذي يتخذ به المستقبل حضوره في الوعي، بينما الفقد الاستباقي هو الشكل الذي تتخذ به الذات غيابها قبل أن تغيب. ومن التقاء الاثنين

تتولد القصيدة: المستقبل يدخل الحاضر بوصفه موتًا، والذات تدخل المستقبل بوصفها غيابًا، واللغة وحدها تقف بينهما لتصنع من هذا الغياب حضورًا جديدًا.

ولعل هذا هو السبب في أن تكرار الخاتمة:

''ذات شتاء مثله
أموت وحدي
ذات شتاء مثله أموت وحدي''

لا يؤدي وظيفة اللازمة الموسيقية فحسب، بل إنه يرد العجز على الصدر، ويعيدنا إلى نقطة البدء، وكأن القصيدة قد أغلقت دائرتها. لكن ثمة فرقًا جوهريًا بين المرة الأولى والمرة الأخيرة: في البداية كانت العبارة نبوءة، وفي النهاية أصبحت مصيرًا مكتمل الصورة. وبين البداية والنهاية تكون الذات قد عرفت أسباب موتها، ورأت علامات فقدها، وحاكمت ماضيها، واكتشفت علاقتها المأساوية بالشعر، وتخيلت موتها ونسيانها. ولذلك فإن التكرار في الخاتمة ليس عودة إلى البداية بقدر ما هو إعادة المرور في العبارة نفسها بعد أن تغيّر معناها.

وهكذا يمكن القول أن صلاح عبد الصبور لا يكتب عن إنسان ينتظر الموت، وإنما عن ذات بدأت تعيش موتها قبل أن تموت، وتستبق فقدها لكي تمنحه اسمًا وصورة وإيقاعًا. إن الشتاء ليس خلفية للموت، بقدر ما هو قرين الذات في نبوءتها؛ والطبيعة ليست مشهدًا خارجيًا، بقدر شفرة ولغةً يقرأ فيها الشاعر مصيره؛ والشعر ليس مجرد تعبير عن هذا المصير، بقدر ما هو الفعل الذي يُحوِّل الفقد الاستباقي إلى أثر باقٍ.

ولهذا فإن المفارقة الأخيرة هي الأجمل: الشاعر الذي يستبق فقده يستبق أيضًا نسيانه؛ ليصبح الموت الذي أراد أن يكتبه نبوءةً بموته، هو نفسه النص الذي يُؤجِّل ويُرجئ موته الرمزي إلى ما لا نهاية.

7- دلالات العنوان: لماذا ''الأغنية'' وليس ''المرثية''؟

وأخيرًا، وعلى العكس مما هو مألوف، نختم قراءتنا بقراءة عنوان القصيدة، بدلاً من أن يكون قد تم به البدء، ذلك أن تأجيل قراءة العنوان حتى هذه اللحظة يبدو أكثر دلالة من البدء به؛ لأن العنوان لا يكشف معناه الحقيقي إلا بعد أن نكون قد عشنا مع

القصيدة انتقالاتها المختلفة، من النبوءة إلى حلم اليقظة، ومن الحاضر إلى المستقبل، ومن ''هنا'' إلى ''هناك''، ومن الحياة إلى الموت، ومن استباق الفقد إلى استعادة الذات من موقع فقدها. حينئذٍ فقط، وكما أتصور، يمكن أن ندرك أن كلمة ''أغنية'' في العنوان ليست اختيارًا عرضيًا، وأنها ربما تكون الكلمة الأكثر مفارقة في القصيدة كلها.

لماذا أغنية؟ ولماذا لم يقل صلاح عبد الصبور: ''مرثية للشتاء''، أو، وهو الأقرب إلى جوهر القصيدة، ''مرثية للموت''، أو ''مرثيتي'' أو ''مرثية''؟

لأن المرثية تفترض، في أبسط صورها، أن الموت قد وقع، وأن ثمة حيًّا بقي في جهة الحياة لكي ينظر إلى الميت من الخارج ويرثيه. المرثية تأتي بعد الموت؛ إنها خطاب يصدر من الحياة إلى الموت، ومن الحضور إلى الغياب، ومن الـ ''هنا'' إلى الـ''هناك''. أمَّا ''أغنية للشتاء'' فتقلب هذه العلاقة رأسًا على عقب؛ إذ لا يقف الشاعر خارج الموت لكي يرثيه، وإنما يدخل الموت في اللغة قبل أن يدخل إليه في الواقع. إنه لا يتكلم عن موته بوصفه واقعة اكتملت، بل يتكلم من داخل موته الذي لم يقع بعد، ويستبق غيابه حتى يصبح الغياب نفسه موقعًا للتلفظ.

ولهذا فإن تسمية القصيدة ''مرثية'' كانت ستُفسد، إلى حد بعيد، المفارقة الزمنية والوجودية التي تنهض عليها. فالمرثية تقول، ضمنًا: لقد مات. أمَّا هذه القصيدة فتقول ''أموت''، والفارق بين العبارتين هو الفارق بين الموت بوصفه واقعة مُنْجَزَة، والموت بوصفه حضورًا يتشكَّل الآن في اللغة. المرثية تحتاج إلى مسافة بين الراثي والمرثي، أمَّا صلاح عبد الصبور فيمحو هذه المسافة: الراثي هو المرثي، والحي هو الميت المُقبِل، والمتكلم هو نفسه الغائب الذي يتنبأ بغيابه.

ومن هنا تصبح ''أغنية'' أكثر ملاءمة من ''مرثية''؛ لأن الأغنية لا تحتاج إلى موت مكتمل لكي تبدأ. إنها تستطيع أن تغني الموت وهو يتكوَّن، وأن تجعل من الفقد مادة للصوت قبل أن يصبح مادة للصمت. وهنا تكمن إحدى أعنف مفارقات القصيدة، قصيدة موضوعها الموت، لكن شكلها الغناء؛ موضوعها هو الصمت، لكن وجودها هو الصوت؛ موضوعها هو الفقد، لكن فعلها هو الحضور.

إن الموت في القصيدة لا يأتي بوصفه نقيضًا للشعر، بقدر ما يبدو مادة الشعر نفسها. الشاعر لا يكتب قصيدة لكي يبكي موته؛ وإنما لكي يفهم موته؛ ومن ثم يُحوِّل

موته إلى أغنية. وهذه النقلة هي التي تجعل الشعر قادرًا على فعل ما لا يستطيع الواقع أن يفعله، وهو أن يمنح الموت صوتًا، وأن يجعل الغائب يتكلم قبل أن يغيب.

ولذلك فإن ''أغنية'' تحمل في داخلها مقاومة صامتة للموت. فالموت هو انقطاع الصوت، أما الأغنية فهي استمرار الصوت. الموت يجعل الإنسان غير قادر على الكلام، أما الأغنية فتجعل الميت المُقبِل يتكلم. وحين يقول الشاعر:

''أموت لا يعرفني أحد
أموت لا يبكي أحد''

فإن القصيدة نفسها تنقض هذا المصير في اللحظة التي تنطق فيها هذا المصير ذاته، عبر فعل الغناء؛ إذ ثمة أغنية ستبقى؛ وثمة صوت سيظل قادرًا على الوصول إلى أحد ما. إن الشاعر يتخيَّل محوه، لكنه وهو يتخيَّل المحو ينتج أثرًا يقاوم المحو.

وهنا تتخذ كلمة ''أغنية'' معناها الأعمق: إنها ليست وصفًا لنبرة القصيدة، بقدر ما هي صيغة وجودية لمواجهة الموت. فالذات التي تقول إنها ستفقد حضورها تستعيد حضورها في الصوت؛ والذات التي تتخيَّل أنها لن تُعرف تُنتج نصًا يجعلها قابلة للمعرفة؛ والذات التي ترى أنها لن يبكي عليها أحد تترك وراءها ما يستدعي قارئًا يأتي بعد رحيلها. ومن ثم فإن القصيدة لا تنشد الموت من الخارج، وإنما تغنيه من داخله. وهذا هو الفارق الحاسم بين الأغنية والمرثية في المرثية يكون الموت هو موضوع الخطاب، أمَّا هنا فالموت يصبح شرط إمكان الخطاب. في المرثية يتكلم الحي عن الميت، أمَّا هنا فإن الميت المُقبِل، أو الميت القادم هو من يتكلم بلسان الحي. في المرثية تأتي اللغة بعد الفقد، أمَّا هنا فإن اللغة تسبق وتستبق الفقد.

ولهذا فإن أغنية للشتاء يمكن أن تُقرأ بوصفها مرثية مُؤجَّلة ترفض أن تسمي نفسها مرثية. إنها تحمل الطاقة العاطفية للمرثية، لكنها ترفض منطقها الزمني؛ لأنها لا تنتظر وقوع الموت لكي ترثي، وإنما تستبق الموت لكي تغنيه. إنها ليست مرثية للميت، بل أغنية للذات وهي في طريقها إلى الموت.

وهنا يصبح الشتاء نفسه أكثر من فصل، إنه الاسم الذي يختبئ خلفه الموت. ولذلك لم يحتج الشاعر إلى أن يسمي القصيدة ''أغنية للموت'' بصورة مباشرة؛ لقد اختار الشتاء بوصفه استعارة الموت وموسمه وفضاءه. الشتاء هو اللحظة التي تتعرَّى فيها

الحياة من أوراقها، ويصبح كل ما كان ممتلئًا مُهدَّدًا بالذبول والزوال، وتتحوَّل الحرارة إلى ذكرى، والغلال إلى مخزون ينبغي أن يكون قد أُدخر، والحب إلى رصيد جرى تبديده. ولذلك فإن ''أغنية للشتاء'' هي، في طبقتها الأعمق، أغنية للموت وقد اتخذ هيئة فصل، أو تم تزمينه فصليًا.

لكن ثمة مفارقة أكثر عمقًا، وهي أن الشتاء نفسه دوري؛ يعود كل عام، بينما الموت فردي ونهائي. ومن ثم فإن الأغنية، لأنها تتكرَّر وتعود، تمنح الموت شيئًا من دورية الشتاء. يموت الإنسان مرة، لكن أغنيته تعود كلما قُرئت. وهكذا يصبح الشعر قادرًا على أن يحول الموت من نهاية لا رجعة فيها إلى حدث قابل للتكرار في اللغة.

إن الشاعر يموت مرة، لكن:

''أموت وحدي''

يمكن أن تُقال إلى ما لا نهاية.

وهنا تتكشَّف المفارقة الكبرى للعنوان، حيث الأغنية تجعل الموت قابلًا للحياة. إنها لا تنقذ الجسد من الموت، ولا تلغي الفقد، لكنها تحوّل الموت إلى صوت، والصوت إلى أثر، والأثر إلى عودة. ومن ثم فإن القصيدة لا تنتصر على الموت بنفيه، وإنما تنتصر عليه بإدخاله في دورة اللغة.

ولذلك أرى أن ''أغنية'' ليست مجرد كلمة أجمل من ''مرثية''، وإنما هي الاختيار الجمالي والفلسفي الضروري للقصيدة. فلو كانت مرثية لكان الموت نقطة وصولها؛ أمَّا وهي أغنية، فإن الموت يصبح مادة استمرارها. المرثية تُغلق الدائرة حول الميت؛ أمَّا الأغنية فتفتحها على قارئ سيأتي، وعلى صوت سيُعاد إنشاده، وعلى حياة جديدة يولد فيها النص كلما أعيدت قراءته.

وهنا نعود، بصورة نهائية، إلى المفارقة التي تحكم القصيدة منذ أول سطر، وهي أن الذات تستبق موتها لكي تتكلم، وتدخل في فضاء الموت لكي تنتج صوتًا، وتعلن فقدها لكي تترك أثرًا، وتغني الشتاء لكي تكتب ما يبقى بعد الشتاء.

لهذا ليست أغنية للشتاء مرثية للموت، بل أغنية للموت؛ والأدق أنها أغنية تُسمعنا الموت وهو يتحول إلى شعر. إنها لا تقول: هذا موتي فابكوا عليّ، وإنما تقول، على نحو أكثر فجيعة وعمقًا، هذا موتي، وسأغنيه قبل أن يقع.

وهنا تبلغ القصيدة مفارقتها القصوى، وهي أنها لا تغني لأن الشاعر حي، ولا تتوقف عن الغناء لأنه سيموت؛ إنها تغني لأن الموت نفسه صار مادتها، ولأن الشعر هو الفضاء الوحيد الذي يستطيع فيه الإنسان أن يستبق موته ثم يعود منه حاملًا صوته، وبذلك يمكن أن تكون الجملة الأخيرة في هذه القراءة هي أن ''أغنية للشتاء'' ليست مرثيةً للموت، لأن المرثية تفترض أن الموت قد وقع وأن الحي بقي ليرثي من غاب؛ وإنما أنها أغنية للموت لأن الشاعر يدخل، باللغة، إلى مواقع الغياب قبل أن يبلغه، ويغني من ''هناك'' إلى ''هنا''، فيحوّل الموت من نهاية للصوت إلى مادة للصوت، ومن فقد للذات إلى حضور شعري لها. إن الشاعر يموت في القصيدة لكي تبقى القصيدة حية؛ ولذلك فإن أعظم مفارقاتها أن الموت الذي تتنبأ به هو نفسه الشرط الذي يجعل الأغنية ممكنة.

****