’’مرثية لاعب سيرك‘‘
و’’الخواجة لامبو العجوز‘‘:
قراءة نصية مقارنة في شعرية السقوط والموت

طارق النعمان

تقتضي مثل هذه القراءة البدء أولاً بطرح مُبرِّرات المقارنة بين القصيدتين، وما يوجد بينهما من وجوه شبه واختلاف بشكل عام، ثم أن يتم بعد ذلك تحليل كل قصيدة منهما على حدة، وأخيرًا أن تتم المقارنة بينهما في ضوء ما يكشف عنه التحليل من تفاصيل:

إن المتأمل لكل من قصيدة *مرثية لاعب سيرك* وقصيدة *الخواجة لامبو* سوف يجد أن بينهما مجموعة من السمات المشتركة والمختلفة التي تمنح مثل هذه المقارنة مشروعيتها، وهي:

أولاً، إن كلتا القصيدتين تنتمي إلى حقبة الستينيات، التي تتميز بكونها حقبة صعود وسقوط، *الخواجة لامبو* كتبت عام 1964، على نحو ما هو مُثْبَت في ديوان *النزحمة* المُتضمِّن للقصيدة، و*مرثية لاعب سيرك* كُتِبت عام 1966، على نحو ما يرد في بعض نسخ القصيدة، كما أن كلتا القصيدتين تشتركان في حضور تيمتي السقوط والموت، وإن كان بأشكال مختلفة ومتباينة؛ مِمَّا يثير التساؤل حول طبيعة الخلفيات السياسية والاجتماعية الفاعلة في حضور هذين الهاجسين المُهيمِنين على كلتا القصيدتين، في تلك الحقبة، على هذا النحو اللافت والجلي.

ثانيًا، إن كلتا القصيدتين تتحدث عن بطل، إلا أن صورة وملامح هذا البطل تختلف في كل مرثية من المرثيتين عن الأخرى.

صورة البطل في *مرثية لاعب سيرك*:

البطل في *مرثية لاعب سيرك* مُسمَّى بالوظيفة فقط، أي بوصفه لاعب سيرك، دونما اسم. بينما في مرثية الخواجة لامبو: البطل مُسمَّى بالاسم ''لامبو'' وأيضًا بالوظيفة، وهي أنه شاعر جوال، مغني، عاشق للجيتار...

ثالثًا، انتصار القدر على البطل في كلتا القصيدتين:

رغم اختلاف القدر في كل قصيدة من القصيدتين إلا أنهما تتشابهان في انتصار القدر في كلتيهما على البطل. فالقدر في *مرثية لاعب سيرك* يبدو قوة عليا غيبية ميتافيزيقية مُجرَّدة تسكن وتتلبس اللاعب وتُطيح به، بينما يمثل القدر في *الخواجة لامبو* السلطة والحكومة والظلم الاجتماعي السائد في المجتمع، أي أنه قدر سياسي واجتماعي. وعلى الرغم من شجاعة كل من لاعب السيرك ولامبو إلا أن كلاً منهما يموت في النهاية إزاء إرادة القدر المُتربِّص به.

رابعًا، كل من لاعب السيرك ولامبو ينظر إلى نفسه، على مستوى الرؤية الشخصية للذات، بوصفه بطلاً:

حين تلوح مثلَ فارس يجيل الطرْفَ في مدينتهْ

مُودِّعًا. يطلب وجد الناسِ، في صمت نبيلْ،

إذ تعكس صورة الفارس المُودِّع لمدينته رؤية اللاعب لنفسه بوصفه بطلاً، كما نجد لامبو يُصرِّح على نحو مباشر:

الحياه.. عايزه الجساره

والخلايق عاوزه أبطالها

يكون فيها جداره

عايزه أبطالها فى عز البرد مشحونه حراره

خامسًا، كلاهما، لاعب السيرك ولامبو، يخشيان السقوط، السقوط الفيزيقي مع لاعب السيرك، والسقوط الأدبي والأخلاقي والرمزي في حالة لامبو، وإن كان يمكن بالطبع قراءة الخوف من السقوط الفيزيقي، لدى لاعب السيرك، بوصفه أمثولة كنائية للسقوط الأدبي والأخلاقي والرمزي أيضًا.

سادسًا، تشترك كلتا القصيدتين في موت البطل؛ إذ تنتهي كلتا القصيدتين بموت البطل. ورغم اختلاف شكل وهيئة الموت، إلا أن النهاية هي الموت، ففي *مرثية لاعب سيرك* يموت اللاعب عندما تلفظه الحبال فيسقط، وفي *الخواجة لامبو* يموت نتاج الظلم الذي ''برَّم له شنبات الشاويش''، ونتاج البرودة التي جمَّدت في أيدي رواد الحانة ''كاس النبيت''، ككناية عن شدة الخوف، وكأن الخوف هو البطل في كلتا القصيدتين، في الأولى الخوف من الخطأ هو المُفْضِي إلى الخطأ، إلى السقوط؛ ومن ثم إلى الموت، وفي الثانية الخوف من الخوف ومن السقوط هو المُفْضِي إلى الموت.

وإذا كانت هذه هي جوانب التشابه، فإن جوانب الاختلاف تتمثل في:

أولاً، في *مرثية لاعب سيرك*، لا يحضر دال الموت سواء بصيغته الاسمية أو الفعلية، وإنَّما يحضر بلوازمه التجسيدية الاستعارية والتمثيلية، أمَّا في *الخواجة لامبو*؛ فإن دال الموت يحضر بصيغته الفعلية (مات)، فضلاً عن تكرار فعل القتل.

ثانيًا في *الخواجة لامبو* لدينا عالم القصيدة عالم القرية كله، والبلد الذي تنتمي إليه القرية، أسبانيا، أي أنه عالم طبيعي واجتماعي ومن ثم فإنه يتشكل من خلال مفردات طبيعية (الضباب، البرودة، الشمس، الربيع، القمر، النسمة، الفجر، الأرض، ...)، والمفردات المدينية والطقوسية (الخمَّارة، ورواد الخمَّارة، والحواري، والآرامل، والغلابة، والقسيس والكنيسة، والعيد، والمنجم، والمحاجر، والشاويش، والحكومة، ودولايب الحكومة، وجرس الكنيسة الخ)، بينما في مرثية *لاعب* سيرك، عالم القصيدة يتشكل من خلال عالم السيرك المُغْلَق فحسب، الذي يُفضي إلى العرض والتمسرح، (نور المصابيح، وانطفاؤه، والطبول، وملعب

العرض، وضوضاء السيرك، والحبال)، ومن ثم فهو محدود بحدود اللاعب وأدوات اللعب والجمهور وفقط، أي أنه عالم شبه مسرحي، وكأنه يستدعي أجواء المسرح، وخصوصًا التراجيديا التي تهيمن على عالم القصيدة وعلى عالم اللاعب وجمهور السيرك، بينما السرد الحكائي بانسيابيته وتدفقه هو المهيمن على قصيدة *الخواجة لامبو*، رغم وجود أبعاد تراجيدية أيضًا، وهو ما يعني أننا في مرثية لاعب سيرك إزاء فضاء مُغْلَق، محدود ومُحدَّد بطابع الفضاء المسرحي للسيرك والنهايات الحتمية المُلازِمة للتراجيديا، بينما الفضاء، في الخواجة لامبو، وعلى الرغم من حضور الموت، مفتوح ومُنْفَتِح انفتاح السرد على العالم.

ثالثًا، رد فعل الجمهور تجاه البطل:

لكل بطل من البطلين جمهور، لاعب السيرك جمهوره أكثر رسمية وشكلية، جمهور تفصله مسافة نفسية ومكانية عن بطله، الجمهور والبطل لا يتماهيان، إذ ما من أحد رغم الإعجاب الشديد به يرغب أن يكون في موقعه، أي أنهما يلعبان دورين منفصلين تمامًا، أما الجمهور في *الخواجة لامبو*، فهو أكثر قربًا واقترابًا وأكثر حميمية، إنهم العمال من أبناء طبقته، الأطفال الصغار، العيال، الأمهات، الخادمات الآرامل، راعي الكنيسة... المجتمع كله ما عدا السلطة، وإن كان يمكن القول إنها تدخل في نطاق الجمهور المُضاد.

وعلى الرغم من أن علاقة الجمهور باللاعب في *مرثية لاعب سيرك* تحكمها على نحو ما تُصرّح القصيدة مشاعر الرعب والإشفاق واللذة في آن واحد إلا أنها، مع ذلك، تبدو علاقة انفصال، إذ ثمة مسافة، وثمة طقوس تُمارَس على الجمهور، ومن الجمهور، كيما يبدأ العرض، بينما مع *الخواجة لامبو* الأمر بخلاف هذا ''دخل الخمَّاره حيُّوه السكارى تاره بالضحكه وبالبيزتا تاره''، بل إنهم ''مَنْتُورين زي الفحم الاسمر حواليه''.

رابعًا حضور الزمن وتمثيله في كلتا القصيدتين:

يختلف تمثيل الزمن في كلتا القصيدتين: في *مرثية لاعب سيرك* يُمثَّل الزمن عبر صيغة المضارع والجمل الحالية التي تؤكد الطابع المَشْهَدي

للأحداث، أي أنها تُمثِّل مشاهد حية تساعد المتفرجين على المتابعة، أي متابعة الأحداث في الزمن الذي تقع فيه. أمَّا الزمن في قصيدة *الخواجه لامبو*، فيبدأ بالفعل **كان** ''الضباب *كان* بات ليلتها على الإزاز'' أي أنها تحكي عن ماضٍ. وبالطبع فإن **المضارع** يتوافق مع طبيعة العرض وحيويته وتمثيله في *مرثية لاعب سيرك*، بينما يتجاوب **الماضي** مع الطابع السردي المُنْبَنية عليه قصيدة *الخواجة لامبو*.

خامسًا، إن الزمن في كل قصيدة من القصيدتين مُناقِض للآخر، الزمن في *مرثية لاعب سيرك* مُغْلَق دائري، ولا يحضر منه سوى الليل بينما هو في *الخواجة لامبو* مُنْفَتِح ومتحرك ويتم التحول فيه من الليل إلى النهار، ومن الشتاء وجليده إلى الربيع وشمسه، بينما تبدو أجواء *مرثية لاعب سيرك* أجواء خريفية بامتياز، بحكم الطابع الخريفي للسقوط. وهكذا يبدو الفضاء الزماني مُتجاوِبًا مع طبيعة الفضاء المكاني، من حيث الانغلاق والانفتاح، في كل قصيدة من القصيدتين، وهو ما تبدو معه زمكانية كل قصيدة زمكانية مُناقِضة للأخرى.

سادسًا، وأخيرًا، وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تنتهي برد العجز على الصدر، إلا أن كلاً منهما تفعل ذلك بشكل مختلف تمامًا،

في *مرثية لاعب سيرك*:

وتبتسم

كإنَّما عرفتَ أشياء

وصدَّقتَ النبأْ

في إشارة إلى النبوءة الضمنية في مُفْتَتَح القصيدة.

وفي *الخواجة لامبو*:

دق الجرس فوق الكنيسه

غنِّت الناس غنوته

الضباب عمَّال يضيع

لجل يدى فرصه للشمس اللى حتزور

الربيع.

في إشارة إلى مُفْتَتَح القصيدة وتبدُّد الضباب الذي ''كان بات ليلتها ع الإزاز''.

والآن يمكن البدء في قراءة شعرية السقوط والموت في كل من القصيدتين.

أولاً، *مرثية لاعب سيرك*:

الإنسان وحده هو العبء

الثقـــــــيل على نفسه!

(نيتشه، هكذا تكلم زرادشت،

ترجمة علي مصباح، ص 368)

كل حجر يُقذَف إلى الأعلى

لا بدَّ له من السقوط حتمًا!

(نيتشه، هكذا تكلم زرادشت،

ترجمة علي مصباح، ص 299)

فيما يقول بول كلودويل

إننا لا نملك أجنحة، إلا أننا نملك

دومًا القوة الكافية للسقوط.

(Bachlarid 1988: 91)

إن نص *مرثية لاعب سيرك*، بحكم خصوصية تيمته، يتناص مع وينفتح على سرديات السقوط، الدينية والأدبية والفلسفية، سقوط آدم في سفر التكوين، وسقوط لوسيفر وآدم في الفردوس المفقود، وسقوط السائر على الحبل، أو البهلوان على حد ما تذهب الترجمات العربية، في ''هكذا تكلم زرادشت''. وعلى الرغم من تلك البساطة الظاهرية للنص، إلا أنه نص بالغ الثراء والتكثيف والتراكب؛ فهو نص ينفتح رمزيًا على الواقع في مستويات مختلفة منه بقدر ما يتناص مع ميثولوجيا الكتاب المقدس من مبتداها في سفر التكوين إلى منتهاها في سفر الرؤيا، مرورًا بفردوس ملتون المفقود، بقدر ما يتناص كذلك مع بنية التراجيديا الكلاسيكية ومصير البطل التراجيدي فيها، فضلاً عما يوجد من تناص ضدي ما بين سقوط لاعب السيرك في القصيدة، وسقوط السائر على الحبل في زرادشت نيتشه، مُوظِّفًا العديد من التقنيات البلاغية برهافة وانسيابية شعرية بارعة.

والنص كما يتجلى في القصيدة عبارة عن إعادة تمثيل لخبرة السقوط، بكل ما يحيل عليه دال السقوط من دلالات محتملة أو ممكنة في كل العوالم المحتملة والممكنة أيضًا، لكن انطلاقًا من خبرة السقوط الفيزيقي لشخصية من أكثر الشخصيات المُعرَّضة للسقوط، والمُتحدِّية والمُقاوِمة، في الوقت ذاته، له. إذ تتمثل استثنائية هذه الشخصية أو إن جاز القول بطولتها في هذه المقاومة المُتواصِلة للسقوط، أو لنقل في نجاحها المتوالي كل ليلة في اختبار السقوط.

إنها إذًا شخصية من تلك الشخصيات التي تعيش على الحافة، شخصية يقترن حضورها دومًا بمعانقة الخطر، بقدر ما يقترن بِرِهانها المُتواصِل على ذاتها ومهارتها في اقتحام وتجاوز هذا الخطر، ومع ذلك فإنها في النهاية تلقى مصيرها المحتوم.

تتشكل *مرثية لاعب سيرك* من ستة مقاطع، يبدأ المقطع الأول هكذا بصوت ناصح، مجهول المصدر، يُحذِّر اللاعب من الخطأ، لكن من خلال جملة حافلة بالتناقض والمفارقة ما بين طرفيها، جملة يمكننا أن نتخيل أنها تُلقى بصوت مُجسَّم يبدو وكأنه يأتي من الفضاء، وكأنه وحي أو نداء أو رسالة من قوى علوية ما. كما تبدو أصداؤها وكأنها تتوالى وتتردَّد مراتٍ

ومرات، بعد أن تقال، خصوصًا تلك العبارة الأخيرة منها ''ألا تُخْطِئا ... ألا تُخْطِئا ... ألا تُخْطِئا ...''؛ إذ تبدو وكأنها شبح صوتي تتردد أصداؤه في الفضاء.

هكذا تبدو طبيعة هذه الرسالة ذاتها وصياغتها مثيرة لخيال المتلقي لها، بقدر ما تبدو حاملة لإمكانيات أدائها وإمكانيات تلقيها على حد سواء، وكأنَّها تحمل معها نوعًا من موسيقاها التصويرية الخاصة المُصاحِبة لها، موسيقى تبعث الخوف والرهبة والانقباض، وتثير تلفت من تُلقى عليه في كل الجهات بحثًا عن مصدرها، في الوقت الذي كلما التفت في جهة وجدها تتلاشى لتأتي من مكان آخر أو جهة أخرى، أي أنها تحمل في ثناياها نوعًا من أنواع الرؤيا الحصارية، إنها جملة أقل ما يقال عنها هو إنها سالبة وصادمة:

في العالم المملوءِ أخطاءَ

مطالبٌ وحدَكَ ألا تخطِئا،

إن هذه الجملة الخبرية في المُفْتَتَح تنطوي على جملة شرطية ضمنية، هي إذا أخطأت ستهوي وستتحول إلى أشلاء، بعبارة موجزة إذا أخطأت ستسقط وإذا سقطت ستموت. وهذه الجملة ذاتها تتضمن نهيًا تحذيريًا؛ مؤداه لا تخطئ لكي لا تسقط فتموت. إن الطلب هنا حاضر من خلال صيغة خبرية، أو بعبارة أخرى إن الأسلوب الخبري هنا مجاز للطلب أو للأسلوب الطلبي. أو لنقل إن الأسلوب الطلبي مُتنكِّر ومُتخفٍّ في صيغة الأسلوب الخبري، وهو ما يتجاوب مع صيغة النُّصح التي تباطن صيغة التحذير.

وبالطبع ومنذ البداية تمثل العلاقة بين مكونات الجملة الأولى في القصيدة علاقة شِقاق، علاقة تعارض وتصادم، وتصدع في البنية الداخلية ذاتها للخطاب، إذ لا يتوافق المطلوب أو الطلب الماثل في (عدم الخطأ) مع طبيعة ظرفه المكاني (العالم المملوء أخطاء). إن العالم هذا الوعاء المهول ليس فارغًا، وإنَّما مملوء وممتلئ بنقيض الطلب. إن هذا التصالب هو ما يولد التوتر من اللحظة الأولى، هو ما يولد مفارقة شرط الوجود الإنساني

المُجْحِف، أي المطالبة بعدم الخطأ في عالم ليس شيئًا آخر سوى أنه وعاء للخطيئة والخطأ؛ سوى أنه صندوق باندورا الحافل بالشرور، مِمَّا يعني استحالة تحقيق الطلب، أو حتمية العجز عن تحقيقه. ثم يتم تبرير وتعليل هذا الطلب التحذيري على هذا النحو،

لأن جسمكَ النحيلْ

لو مَرة أسرعَ أو أبطأَ

هوى، وغطَّى الأرضَ أشلاءَ

إن التعليل الموضوعي الكاذب أو المُخادِع المُتمثّل في هذه المعادلة التعليلية الشرطية ''لأن جسمَكَ النحيلَ لو مرةً أسرعَ أو أبطأَ، هوى وغطَّى الأرضَ أشلاءَ'' هو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي. ذلك أن التعليل الموضوعي هنا للمطالبة بعدم الخطأ، وإن كان يبدو مُحمَّلا بالإشفاق والتعاطف يحاول أن يطمس من خلال هذا التعليل ونبرته التعاطفية الشرط المُجْحِف أصلاً للوجود الإنساني للاعب في عالم حافل بالخطيئة والخطأ. ولذا فإنه يبدو ثنائي النبرة، أو مُتراكِب ومُتصالِب النبرة؛ إذ ليست نبرة الإشفاق هنا إلا غطاء لواقع آخر هو واقع الإجحاف المُنْصَب على المُخاطَب. وهكذا يبدو هذا الإشفاق شكلاً من أشكال الإشفاق الزائف، على الرغم من الصحة المنطقية الظاهرية للتعليل. أي أن وظيفة هذا التعليل لا تعدو أن تكون محاولة لإعفاء المسئول عن هذا الوضع المُجْحِف من مسئوليته، وإضفاء نوع من المشروعية اللا المشروعة أصلاً على تلك المطالبة، أو على هذا الطلب المستحيل في ظل مقدماته.

هكذا تبدو افتتاحية القصيدة ظاهرها النصح والرحمة والإشفاق بينما باطنها هو الإغواء والغواية والإغراء، تمامًا مثلما أن النهي عن انتهاك التابو يكون دومًا دافعًا وحافزًا نحو انتهاك التابو، أو لنقل مثلما أن النهي عن الأكل من الشجرة المُحرَّمة كان ظاهره الحنو والحماية بينما كان باطنه هو الحث والتحريض على قطف الثمرة المُحرَّمة والتهامها، (انظر الكتاب المقدس، سفر التكوين، وتحذير الرب لآدم في الإصحاح الثاني: 15-17، وانظر أيضًا ملتون، الفردوس المفقود، ترجمة عناني، الكتاب الخامس

وإرسال الرب روفائيل لآدم في مهمة تحذيرية من انتهاك المحرم، ص 298، وما بعد).

وهكذا تبدو الافتتاحية ذات طبيعة مزدوجة تغدو النصيحة فيها مرة هي الشكل والنبوءة هي الخلفية، وأخرى تغدو فيها النبوءة هي الشكل والنصيحة هي الخلفية.

إن هذه الوضعية الأخيرة تحديدًا، أي صوت النبوءة هو الصوت الذي سيسمعه ويتلقاه اللاعب وليس صوت التحذير، وهو ما يتجلى على نحو واضح في الكيفية التي ينبني بها سؤاله الفوري. لتغدو القصيدة كلها بعد ذلك عبارة عن مجموعة من الأصداء المُتكرِّرة الرجع لهذا الصوت.

إن القصيدة مبنية على علاقة الصوت والصدى، فالقصيدة كلها عبارة عن أصداء مُتكرِّرة الرجع لصوت النبوءة الضمنية في التحذير الظاهري.

وهكذا تبدو افتتاحية القصيدة، على هذا النحو، افتتاحية لعوبًا، افتتاحية تُوهِم بالنصح والحنو والبراءة، بينما هي تنصِب الفخ، وتُحْكِم الشَّرك، وتحوك المؤامرة؛ ومن ثم ومن خلال هذه الافتتاحية يمكن القول إن السيناريو المُهيمِن على القصيدة هو سيناريو المؤامرة.

كما يمكننا أن نلمح أيضًا أن هذا المُفْتَتَح لا يخلو من نوع من السخرية الضمنية المُتنكِّرة تحت قناع التحذير والنصيحة، سخرية حاضرة في تلك المسافة البينية أو في تلك المساحة الممتدة ما بين شبه الجملة والجملة، أي ما بين العالم المملوء أخطاء والمطالبة بعدم الخطأ، ''في العالم المملوءِ أخطاءَ مطالبٌ وحدكَ ألا تخطِئا''، أي في تلك المفارقة ما بين طبيعة العالم الذي يحيا فيه اللاعب والمطلوب منه، بعبارة أخرى، في لا منطقية العلاقة ما بين المقدمة والطلب؛ مِمَّا يحمل في ثناياه ويولد سؤالاً ضمنيًا لا فكاك منه، وهو كيف؟، أي كيف يمكن له ''ألا يخطئا'' في عالم حافل بالأخطاء، عالم قوامه الخطيئة والخطأ. وهكذا تبدو الجملة منطوية على علاقة توتر بين طرفيها، يتولد من خلالها هذا السؤال الناتج عن لا منطقية طرفي الجملة؛ ومن ثم يمكن القول إن الجملة الخبرية تحمل في ثناياها سؤالاً مُضْمَرًا يكاد يكون هو السر في الكيفية التي تتشكل بها استجابة اللاعب

تجاه تلك النصيحة أو هذا التحذير، بما يُحوّل النصح والتحذير من كونهما نصحًا وتحذيرًا ليصبحا نبوءة، وليس فقط نبوءة وإنَّما نبوءة مُحقَّقة الوقوع.

ومن ثم يتشكل السؤال الفوري الذي يتولد مباشرة مع المقطع الثاني على هذا النحو الذي يتضمن التسليم المطلق بوقوع الخطأ، وأن صوت النداء ليس تحذيرًا بقدر ما هو نبوءة؛ ولذا لم تأتِ بنية السؤال مُتسائِلة عن طبيعة الخطأ أو شكله وإنَّما عن زمنه وموقعه؛ مِمَّا يعني التسليم المطلق بوقوعه:

في أيِّ ليلةٍ تُرَي يقبعُ ذلك الخطأ

في هذه الليلةِ! أو في غيرِها من الليالْ،

إذ يبدو الخطأ، وفق هذ الصيغة للسؤال مُرْتَقبًا وقادمًا لا محالة، بل يبدو إمكانية مفتوحة على كل لحظة من لحظات العرض، وكل موضع من مواضعه، يبدو عدوًا كامنًا داخل الجسد ذاته وليس خارجه، رغم الصور الخارجية التي نلقاها لاحقًا للوحوش المُتربّصة أسفله. ولا يصعب، بالطبع، ترجمة هذه الوضعية السفلى لهذه الوحوش بكونها وحوش اللاوعي الكامنة، أو بعبارة أخرى باستلاب اللاوعي للوعي.

وعبر الاستعارة التجسيمية المُضمَّنة في استخدام الفعل ''يقبع'' يبدأ شعورنا بالخطر والمؤامرة يتنامى ويتزايد تدريجيًا، كما يبدأ السؤال في التحول من مجرد التساؤل عن الليلة، إلى التساؤل عن *اللحظة*، من خلال توظيف ظرف الزمان *حين*، الذي يبدو وكأنه يلعب دور بدل الجزء من الكل في علاقته بالليلة، ليتيح لنا من خلال هذه التقنية الأسلوبية إمكانية مشاهدة العرض كله واستعراض وتمثيل لحظاته المختلفة من خلال تكرار الظرف ''حين'' الذي يتيح تزمين العرض؛ ومن ثم سرده مع كل مجموعة من حركات العرض المُتصِلة. إن ظرف الزمان يبدو وكأنه موصول بحرف استفهام محذوف هو هل أو الهمزة، أي ''هل حين كذا وكذا، أو أحين كذا وكذا ...؟''

وهنا يبدأ السؤال يستحوذ على الوجود الكلي للاعب، فيتحول إلى شبح مُلازِم، وما يجمع بين السؤال والشبح على هذا النحو هو أن الشبح لا يكف عن العودة والمعاودة؛ إذ لا يختفي عن موضع حتى يُعاوِد الظهور في موضع آخر، على نحو ما يتجلى في هذا السؤال الذي لا يكف هو الآخر عن ملاحقة اللاعب ومطاردته، والتحول من موضع إلى موضع، مع كل لحظة من لحظات العرض. فالسؤال لا يتكرر فقط ثلاث مرات، على نحو ما يظهر بصيغته اللغوية ''في أي ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ، في هذه الليلة أو في غيرها من الليالْ؟'' وإنَّما هو حاضر ومُضْمَر مع كل لحظة وكل حركة من لحظات وحركات العرض، من خلال هذا التوظيف الرهيف المُتمثّل في ظرف الزمان ''حين''، بما يتيح للقصيدة أن تمثل كل لحظات العرض، وبما يجعل كل لحظة من لحظات العرض مسكونة بروح من أرواح السقوط، وتمثل إمكانية مفتوحة على فضاءات وآفاق السقوط.

وهكذا يبدو السقوط لا مكان له؛ لأنه، ببساطة، يربض ويقبع في كل مكان، أي أنه يصبح كلي الوجود. إن الأسئلة غالبًا ما تكون محفوزة برغبة في الجواب، لكن حين تتكاثر وتتعدد الإجابات على هذا النحو الذي يجعل كل لحظة جوابًا ممكنًا عن السؤال، تتجسد كارثية السؤال المتولدة بدورها عن استحالة الجواب، إذ يبدو العرض كله بمثابة المسرح المُعدّ سلفًا من أجل السقوط، وهنا تتبدى عبثية السؤال ذاته، بقدر ما تتبدى عبثية الطلب المُضمَّن في التحذير في مُفْتَتَح القصيدة، كما يتكشف الوجه المُخادِع للتحذير عن كونه لم يكن سوى حافز للسقوط، مجرد مُثير للذاكرة، ومُحفِّز للسقوط الكامن في اللاوعي، تصعيد للموت المُضْمَر من مستوى الحضور بالقوة إلى مستوى الحضور بالفعل، مُجرَّد طُعْم لإنفاذ المؤامرة المُعدَّة والمَكِيدة المُخطَّط لها من قبل، والمُؤجَّلة التنفيذ.

وهكذا يبدو سيناريو المؤامرة هو السيناريو المُضْمَر والمُهيمِن على بنية القصيدة، وعلى عالم هذا الإنسان الساقط بالضرورة وفق الحكاية الأولى ووفق رؤيا القصيدة التي ليس اللاعب فيها سوى قناع لهذا الإنسان.

هكذا يتجلى مكر اللغة وخداعها، في تلك الكناية التلطيفية المُضْمَرة ''احذر السقوط لأنك لو سقطت ستموت'' بدلاً من ''لقد حان أن تسقط كيما تموت، لكيما يُسْتَدْعَى ويتحرك ذلك السقوط المُؤجَّل والمُنتظَر''.

إلا أن ما يستلفت الانتباه أنه بداية من المقطع الثاني الذي يأتي كاستجابة لهذا التحذير الزائف، لن يأتينا صوت اللاعب من خلال ضمير المتكلم، وإنَّما من خلال ضمير المُخاطَب بصيغه المُنفصِلة والمُتصِلة، وكأن ثمة صدعًا قد حدث في ذات اللاعب، من جراء هذا التحذير المُتصدِّع البنية أصلاً، وكأن الذات قد انقسمت على نفسها على نحو ما يتجلى في هذا الحضور اللافت لضمير المُخاطَب، وأخذ اللاعب يُجرِّد من ذاته ذاتًا أخرى، وكأنه قد أصبح هو ذاته يشاهد نفسه معنا في العرض، هكذا يتصدع وعي اللاعب وينقسم على نفسه على نحو ما يتجلى في هذه الوفرة من ضمائر المُخاطَب، لقد أطلق التحذير /النبوءة تيار شعور اللاعب ليتدفق على هذا النحو التغريبي والاغترابي المُنْعكِس في استخدام ضمير المُخاطَب بدلاً من ضمير المُتكلِّم. إذ تعني استمرارية ضمير المخاطب على لسان المتكلم على هذا النحو تبنيه لموقع ورؤيا الصوت المُحذِّر، وكأنه قد أخذ يغترب عن ذاته مع هذا التحذير.

بل إن ما تدعوه البلاغة العربية بالتجريد يتضمن، في حقيقة الأمر، شكلاً من أشكال التجسيد، تجسيد الذات بوصفها آخر مرئيًا؛ في الوقت ذاته الذي ترى فيه هذه الذات ذاتها، إذ تصبح رائيًا ومرئيًا، ذاتًا وموضوعًا في آن واحد، مما يعني انقسام الذات على ذاتها، وتحولها إلى مُرْسِل ومُتلقٍّ في الوقت ذاته، أي تحولها إلى ذات منقسمة على نفسها، ومن ثم إلى ذات غريبة ومغتربة.. كما يتيح هذا التجريد أن تترقب الذات سقوطها داخل فعل مشاهدتها لذاتها، مما يساعد على إضفاء كل هذه الأبعاد الدرامية على مُناجاة الذات لذاتها وما تنطوي عليها هذه المناجاة من استبطان تغترب فيه الذات عن ذاتها، بقدر ما يتيح إمكانية أن يندمج آخرون كثيرون ضمن هذه الأنت المُجسِّدة للآخر، سواء كان هذا الآخر داخل الذات أو خارجها، أي سواء كانت هذه *الأنت* أنت داخلية، داخل الذات، أو أنت خارجية، خارج الذات؛ إذ تتحول إلى أنت مطلقة قادرة على استيعاب كل من يتماهى معها.

وبالطبع يمكن القول إن توظيف ضمير المُخاطَب على هذا النحو ينجح في خلق هذه الهالة التغريبية على مستوى علاقة الذات بذاتها، بقدر ما يُجسِّد الشعور بالمسافة والصدع ما بين اللاعب وذاته. ولنصبح في حضرة *الأنت*، وحضرة الجسم *الهو*، وليس الذات، وحضرة أقدام وأذرع تمتد وحدها؛ مِمَّا يُجسِّم ويُجسِّد هذا الانفصال داخل الذات. ولا شك أن صورة الأشلاء المُصدَّرة في مُفْتَتَح القصيدة، تشي هي الأخرى بهذه القابلية للتصدُّع والانقسام والتشظي، بل يمكن القول إنها يمكن أن تُرَى أيضًا بوصفها استعارة لتفسُّخ الذات وتفسُّخ العالم ''المملوء أخطاء''. وتتجلى عبر العرض واستعراض العرض صور واستعارات وكنايات عديدة تشي بالحدث الختامي المُرْتقَب، أي صور تشي بالتلاشي، صور من قبيل:

حين يغيضُ في مصابيحِ المكانِ نورُها وتنْطَفئْ

ويسحبُ النَّاسُ صياحَهم

علي مَقْدِمِك المفروشِ أضواءَ

إن هذا الجزء من المقطع الثاني وإن كان يصور مشهدًا من مشاهد العرض إلا أنه حافل بدلالات الذبول والأفول والتلاشي المتمثلة في غيض نور المصابيح وانطفائها الذي لا يخفى على القارئ ما يتضمنه من إيماء استعاري إلى غيض الحياة المُرْتقَب، وما تُوحي به صورة سحب الصياح من صمت، ليس إلا مظهرًا ومرادفًا من مرادفات الموت، وبما يُوحي به فعل السحب من دلالة على التعرية والتعري، وبالطبع فإن صورة المَقْدِم المفروش أضواء تحاصرها صورة ذبول وأفول وانطفاء مصابيح المكان، هكذا يبدو خطاب القصيدة مزدوجًا؛ إذ بينما يُقدِّم العرض بكل ما يصحبه من أضواء وصياح وحركة وتحفز وتوثب، يبث فيه، في الوقت ذاته، تلك النبرات الحزينة المتسللة والزاحفة بشكل تدريجي وتصاعدي؛ بما يسلبه ويحاصر هذه الحيوية وتلك الحركة. وكأن صخب العرض الظاهري تحاصره وتتخلله كنايات ومجازات الموت الماثلة في الانطفاء والجفاف والصمت والسكون والتعري.

ويأتي المقطع الثالث مُفْتَتَحا بظرف الزمان ''حين'' وما فيه من استفهام ضمني مُصاحِب لهذا الظرف بما يدل على تكرار واستحواذ واستبداد السؤال حول لحظة وقوع الخطأ. ثم، من خلال تقنية الفصل الأسلوبي وعبرها، نغدو وكأننا إزاء كادر آخر لكاميرا العرض في وضعية أخرى نتعرفها من خلال هذا التمثيل الدال والمشحون بالعديد من الدلالات والمشاعر الكامنة على مستوى رؤية اللاعب لذاته في فعل العرض حيث تتماثل لحظة بداية العرض بوصفها لحظة حَدِّية فاصلة مع لحظة حَدِّية فاصلة أخرى، مُشْبَعة هي الأخرى أيضًا بالعديد من المشاعر العصيَّة على الوصف والترجمة، لفارس يُودِّع مدينتَه قبل خروجه للمعركة والقتال، وهو يُجيل الطرف في مدينته مُلقيًا عليها نظرته الأخيرة، وطالبًا بنظراته فقط، ودون أن ينبس بكلمة واحدة، أو على حد عبارة النص، في صمت نبيل، وجد الناس.

وبالطبع، فإن ما ينطوي عليه هذا التمثيل ليس إلا استعارة ضمنية مفادها أن العرض معركة، وأن لحظة البداية قد لا تكون إلا لحظة في طريق النهاية، وأنه مثلما يُضحِّي الفارس من أجل مدينته كذلك يُضحِّي اللاعب من أجل إسعاد جمهوره بعرضه هذا.. ثم يتوجه بعد ذلك مباشرة إلى أول الحبال، وهنا تبدو عبارة أول الحبال مُنْبِئة بالخطر، إذ تدل العبارة على كثرة الحبال وتعددها، وأن هناك حبالاً وراءها حبال ليس هذا سوى أولها، وبالطبع فإن لكلمة الحبال تداعياتها واقتراناتها المُخيفة خصوصًا في صيغة الجمع تلك. ولا شك أن المشابهة حافلة بمشاعرالأسى والشجن والرهبة والانفصال والاغتراب لتُصعِّد مشاعر الخطر والفقد المُرْتقَب، من خلال هذه الصورة لهذا الفارس المُودِّع لمدينته، وهو يُجيل الطرف فيها وكأنه يحتضنها ويعانقها بعينيه، وهو في حالة من الوجد والشجن والأسى وربما الخوف، والاحتياج لدعم وعطف ووجد الناس قبل خروجه للمعركة، بما يعكس مدى الوحشة الداخلية والخوف الكامن، على نحو تبدو فيه اللعبة، لعبة الحبال، حربًا وليس مجرد لعبة على نحو ما ينعكس في تلك الاستعارة الضمنية المُجسَّدة من خلال صورة الفارس المُودِّع لمدينته والطالب عطف أهلها الذين يخرج من أجلهم، فضلاً عن الكيفية التي يتخذها طلبه والمتمثلة في هذا الصمت النبيل بكل ما يعكسه من احتياج

وكبت لإظهار هذا الاحتياج، في صورة تعكس مدى ما يعتمل من مشاعر داخل مثل هذا الفارس ما بين الرغبة وكبت الرغبة، وما يعتمل من مشاعر مُماثِلة داخل اللاعب أيضًا.

وبالطبع، فإن صورة دق الطبول على إيقاع خطو اللاعب قبل أن يبدأ، وما يرافقها من صيحات تهليل وتشجيع تحيل هي الأخرى على ما يُصاحِب الخروج إلى المعارك في الأزمنة القديمة من دق طبول الحرب، وما يرافقها أيضًا من صيحات تهليل وتشجيع؛ مِمَّا يُعمِّق المُشابهة ويُعمِّق الشعور بالخطر والترقب والتماثل التام بين اللاعب وبين الفارس، وبين الحبال وبين العدو، فضلاً عن إضفاء مسحة من المهابة والجلال على صورة اللاعب، من خلال هذا التناص الزمني ما بين زمن اللاعب وزمن الفرسان.

ثم يختتم المقطع الثالث مرة أخرى بهاجس السؤال المُضمَّن بتلك الاستعارة الضمنية للخطأ بوصفه حيوانًا قابعًا:

''في أيِّ ليلةٍ تُرَي يقبعُ ذلكَ الخطأ''

حينَ تلوحُ مثلَ فارسٍ يُجيلُ الطرْفَ في مدينتِهْ

مُودِّعا. يطلبُ ودَّ الناسِ، في صَمْتٍ نبيلْ

ثمَّ تسيرُ نحوَ أوّلِ الحبال

مُسْتقِيمًا مُؤمِنًا

وهم يدقُّونَ علي إيقاعِ خطوِك الطبولْ

ويملأونَ الملعبَ الواسعَ ضوضاءَ

ثم يقولونَ: ابْتدِئْ

في أيِّ ليلةٍ تُرَي يقبعُ ذلكَ الخطأ؟

ثم يأتي المقطع الرابع مُفْتَتَحا هو الآخر بالسؤال المُضْمَر عن زمكانية الخطأ هل حين يصبح الجسم نهب الخوف والمغامرة بكل ما تحيل عليه

صورة التناهب من تمزق ما بين الخوف ومحاولة تجاوز الخوف بالمزيد من الاندفاع، وبكل ما ينطوي عليه هذا التناهب ما بين الخوف والمغامرة من تراسل مع صورة ''الأشلاء'' في مُفْتَتَح القصيدة، ويأتي عطف الجملة التالية ليُصوّر شكل تلك المغامرة التي تصبح فيها الأقدام والأذرع أحياء تمتد وحدها؛ وكأننا في مشهد من مشاهد مسخ الكائنات، مِمَّا يبدو معه أن أعضاء الجسد نفسها تتحول إلى أشلاء؛ تتحول بدورها إلى كائنات أخرى منفصلة لا علاقة للذات بها داخل العرض على نحو ما ينعكس في عبارة ''أحياء تمتد وحدها''. إن الخوف من السقوط كما ينبئنا باشلار في *الهواء والأحلام*، هو خوف بدائي ويمثل مُكوِّنًا من ضمن مخاوف ذات أنواع عديدة مختلفة. وأنه يشكل العنصر الدينامي للخوف من الظلام، وأن ما يعرف برُهاب الخلاء agoraphobia ليس فعليًا سوى تنويعة على الخوف من السقوط (Bachelard 1988 : 91). لتأتي الصورة التالية التي يتجلى فيها حضور السقوط بكل معانيه التجسيمية والتجسيدية كجزء لا يتجزأ من بنية وحركات العرض. وهو ما يعني، بدوره، أنه جزء لا يتجزأ من اللعبة، إن لم يكن هو ذاته اللعبة، وهي صورة تُكثِّفها هذه العبارة الشديدة الدرامية ''وتستعيد من قاع المنون نفسها'' بكل ما فيها من صراع مع قوى السقوط والجاذبية، ومُشارَفة لحدود الموت، وعودة وصعود من هذا القاع، وكأنه أوديسيوس بطل الأوديسة الذي يزور عالم الموتى هاديس بيت الأرواح والظلال والأشباح ويعود فارًا منه (انظر الأوديسة، ص 131، وانظر شابيرو وهندريكس، معجم الأساطير ص 113، وانظر أيضًا إيفسلن، ميثولوجيا، ص ص 27- 29).

ويأتي تمثيل الأذرع والأقدام بالحيات المتلوية ليُجسِّد مدى الاغتراب والتحول في لحظة العرض، وتلك الكثرة المُتضمَّنة في الذات على نحو ما يتجلى في صيغة الجمع ''حيَّات''، بكل ما يحيل عليه الاشتراك في الجذر ما بين الحية والحياة من دلالة على قوة إرادة الحياة لدى اللاعب، ثم هو ينقلنا من عالم الحيات المتلوية إلى عِراك تلك القطط المُتوحِّشة السوداء والبيضاء على محيط الدائرة، مُستخدِمًا الشفرة اللونية ما بين الأسود والأبيض، بكل ما تنطوي عليه من رمزية مُضْمَرة، لندرك من خلالها أن

ما كان يدور داخل الذات هو هذا الصراع الأبدي بين الشر والخير، بين غريزة الموت وغريزة الحياة، على الحدود الفاصلة والخارجية ما بين الموت والحياة، والتي ليست سوى حدود الزمن الفاصل ما بين الحياة والموت على نحو ما يتبدى في عبارة ''محيط الدائرة''، والتي هي الأخرى ليست شيئًا آخر سوى دائرة الزمن. ثم تتوالى الجمل المعطوفة لتُصوِّر لحظات مختلفة من العرض في جمل قصيرة وإيقاع متسارع على هذا النحو الذي يُصوِّر أداءه ويُصوِّر ما يقدِّمه من أداءات بوصفه فنًا من فنون الرعب المتنوعة والتي تتبدى وكأنَّها نعم علوية على حد ما يتجلى في عبارة ''آلاء وآلاء''، وما يولده أداؤه من ترقب يصل إلى حد تجمد الجمهور واحتباس الأنفاس الذي تُوحي به جملة ''تستوقف الناس أمام اللحظة المُدمِّرة''، بكل ما في دلالة فعل الاستيقاف ''تستوقف'' من عنف ومخاطرة تلك الحركة التي تستدعي تلك اللحظة الفاصلة، ''اللحظة المُدمِّرة'' وجهًا لوجه على نحو ما يعكس ظرف المكان ''أمام'' وقد حوَّل اللحظة أو زمن الفعل إلى حضور فيزيقي يواجهه الجمهور وجهًا لوجه، والتي ليست، بالطبع، شيئًا آخر سوى لحظة السقوط، والتي يأتي وصف المُدمِّرة للحظة ليعكس لنا هذا البعد التدميري الكامن في الزمن، ويُقدِّم لنا الجسد بما هو الموضوع الأول لانتهاك الزمن وتدميره.

ومن صورة قاع المنون السابقة إلى هذه الصورة، التي هي تجسيم وتفصيل لها: ''وأنت في منازل الموت تلُجُّ عابثًا مُجترئا''، ليحيلنا الفعل ''تلجُّ'' وتحيلنا دلالة اللجوج في منازل الموت منزلاً بعد منزل، وموجة بعد موجة، على أننا إزاء مياه ثقيلة عميقة مظلمة، تلك المياه التي تقترن، على نحو ما يخبرنا باشلار في *الماء والأحلام*، بالموت، (انظر باشلار، الماء والأحلام، ص ص 75-78) كما تخبرنا الميثولوجيا اليونانية أيضًا عن نهر ستكس في هاديس، العالم السفلي للموتى

(see Hard 2004: 41, 109-110, 113)، إلا أن ما يزيد من خطورة هذا اللجوج هو التوغل المُستهتِر أو العابث والمُجترِئ، وكأن هذا الاستهتار أو هذا العبث وهذا الاجتراء هو سر من أسرار السقوط.

ثم تأتي آخر صورة من صور الرعب في هذا المقطع وهي صورة إفلات الحبال للحبال:

وأنتَ تُفْلِتُ الحبالَ للحبال

تركتَ ملجًأ، وما أدركتَ بعد ملجأً

بما يوجد للحبال من دلالة كنائية مزدوجة وملتبسة؛ إذ يمكننا أن نمسك بها لتنقذنا مثلما يمكنها أن تمسك هي بنا لتقيدنا أو تخنقنا، إضافة إلى ما يقترن بها أيضًا من دلالة مزدوجة أخرى حين نفلتها. إذ يمكن أن يكون إفلاتها سببًا في السقوط مثلما يمكن أيضًا أن يكون إفلاتها سببًا في الحرية والتحرر، فضلاً عما يومئ إليه تعددها وكثرتها من خلال ما تدل عليه عبارة ''أول الحبال''، من وجود الكثير منها، وكأنه مُحاصر بها، حيث كل حبل هو اختبار على نحو ما يتجسد في تلك الصورة الهوائية المُرعِبة ''تركتَ ملجأ وما أدركتَ بعد ملجأ''.

هكذا تتبدى الدلالة الطِّبَاقية للحبل بما هو ملجأ ومنجى، وبما هو فخٌّ ومَهْوَى في آن واحد، واللاعب عالقٌ ومُعلَّق فيما بينهما، وكأن كل حركة من حبل إلى حبل هي طقس من طقوس العبور من عتبة الموت إلى عتبة الحياة، أو من عتبة الحياة إلى عتبة الموت، بكل ما فيها من دلالات وإيحاءات ومَشْهَدِية، وبما تمثله من بينية مُرعِبة، ما بين عالمين، وبما هي لحظة تعليق، وإرجاء، وبما هي لحظة خارج المكان، ولحظة فقد وانفتاح لا نهائي على الفراغ والضياع، لحظة من لحظات الطيران والتحليق، إلا أنها أيضًا لحظة من لحظات اللايقين والسعي والبحث عن ملجأ بديل للملجأ المفقود، لحظة مُنْفَتِحة تمامًا على إمكانية السقوط؛ مِمَّا يُضاعِف إحساس المتلقي بالخوف أو الرعب المصحوب بالإشفاق على حد تعبيرات القصيدة، لتأتي لحظة النجاة والتحول من الفقد إلى الوجد حاملة معها اللذة المتولدة من رحم الرعب والإشفاق المُصاحِبين لهذا التوتر ما بين الفقد والوجد.

فيجمدُ الرعبُ علي الوجوهِ لذةً، وإشفاقًا وإصغاءَ،

وهنا تأتي صورة الإصغاء حافلة بالدلالة على توقع وترقب صوت السقوط، بما يعكس شدة وعنف القوى الجاذبة للسقوط، وكأن الصوت والسمع هنا سيسبق قدرة العين على الرؤيا؛ مِمَّا يعكس حتمية وترقب وارتقاب السقوط.

ثم تأتي النهاية السعيدة:

مع نهاية المقطع الرابع ليصل العرض إلى خاتمته السعيدة:

حتَّي تعودَ مُسْتقِرًا هادِئا

ترفعُ كفيَّك علي رأسِ الملأ

لكن إذا كان العرض ينتهي كل ليلة هكذا؛ فإنه لن ينتهي على هذا النحو بعد ذلك التحذير/النبوءة، وبعد أن استحوذت عليه أشباح وأسئلة السقوط، على هذا النحو الذي يُعْرَف في التحليل النفسي بعصاب القدر أو المصير fate neurosis، (انظر لابلانش وبونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص ص 344-345)؛ ومن ثم يُفْتَتَح المقطع الخامس أيضًا بتكرار هذا السؤال الكابوسي، أو السؤال الشبح، الذي ظل يتكرر بصيغ مختلفة صريحة وضمنية على امتداد القصيدة، والذي ينطبق عليه ما يُعرَف، وفق فرويد في *ما فوق مبدأ اللذة*، بجبر التكرار، والذي يبدو وكأنَّه لا إرادي. ذلك أن جبر التكرار، وكما ينبئنا فرويد، ''لا بد أن يكون نتاج ما هو مكبوت في اللاشعور'' (فرويد، مافوق مبدأ اللذة، ص 42). وهو ما يُعْرَف أيضًا في أدبيات التحليل النفسي بالتكرار الهوسي أو الاستحـــــواذي obsessive repetition (see Holowchak & Lavin 2018: 39).
وهو، هنا، ناتج، بالطبع، عما ولدته تلك النبوءة المُموَّهة تحت قناع التحذير، من إطلاق للمكبوت، المتمثل في مشاعر الخوف الكامنة والمكبوتة؛ وهو ما ولد هذا الشعور بالفقد الاستباقي، الذي يُضْفِي بدوره على القصيدة تلك النبرة الحِدَادِيَّة العميقة التي يبدو اللاعب فيها بقدر ما يرثي لذاتِه، يرثي أيضًا ذاتَه. إلا أن الفارق في مُعاودة السؤال يتمثل في أنه يأتي هذه المرة مصحوبًا بتمثيلات واستعارات مختلفة ومتنوعة للخطأ، وهي تمثيلات واستعارات مبنية كلها على الأنماط الأصلية التي يتم فيها

تمثيل الصفة من خلال مُمثِّلها النموذجي: الطاووس للجمال، والأفعى للجاذبية، والنمر للرشاقة، والجلال للأسد، بما هو رمز ملوكي، فضلاً عن أقنعة الهدوء، والمخاتلة، والتخفي التي يتوارى خلفها الخطأ، وهي جميعًا صور تؤكد خطاطة الوحش المُفترِس والمتحفز والفريسة أو الضحية المُسْتدرَجة إلى قدرها المحتوم، ممَّا يؤكد حتمية السقوط؛ وأننا ننتقل من عالم الواقعي إلى عالم الخيالي، أو ما يمكن أن نطلق عليه فانتازيا الرعب المتمثلة في هذا العدد من الوحوش والحيوانات، وطائر حتى كالطاووس، بكل ما تنطوي عليه، جميعًا من رمزية، ولنصبح إزاء مقطع يستدعي ويتناص مع أجواء سفر الرؤيا بوحوشه وحيواناته المفترسة ومكبوتاته الانتقامية، والتي هي الأخرى ليست إلا أجواء عقاب وسقوط، لا لأفراد فقط، بل ولمدن ومِمَّالك أيضًا. إذ نجد أن معظم تمثيلات الخطأ هي عبارة عن وحوش وحيوانات من وحوش وحيوانات سفر الرؤيا، ''الوحش الذي ما روَّضت كف بشر'' الذي يبدو وكأنه كناية عن التنين رمز الشر المطلق المتمثل في الشيطان وفق سفر الرؤيا (انظر سفر الرؤيا، الإصحاح الثاني عشر: 7-9)، فضلاً عن بقية التمثيلات الحيوانية الأخرى من الطاووس، رفيق ملكة الربات، هيرا زوجة زيوس، بكل ما تشير إليه رمزيته من عجب وغرور وزهو وخيلاء ونرجسية، إلى الأفعى بكل ما في ألوانها المُتحوِّلة والمُتبدِّلة من جاذبية تصرف وتُذهِل الناظر إليها عن طبيعتها الشريرة، مما يتيح لها النيل منه؛ وبما يحيلنا على خداع حواء؛ ومن ثم خداع آدم، إذ لم تكن إلا قناعًا لإبليس، رمز ومصدر الشر المطلق في الكون، مِمَّا يُؤكِّد ويُعزِّز تمامًا سيناريو المؤامرة، فضلا عما يرمز له كل من النمر والأسد من قوة وصرامة وسرعة انقضاض وافتراس والتي يتخفى فيها جميعًا الخطأ تحت أقنعة مختلفة ومتنوعة من الجمال والجاذبية والرشاقة والجلال والهدوء من أجل الغواية والإيقاع بفريسته، إضافة إلى ما تُوحِي به أولى كل هذه الصور المتمثلة في تجسيم الخطأ على هذا النحو الذي يبدو فيه وحشًا مُمدَّدًا تحته في الظلمة من جثوم وضخامة وتعزيز لصور الكمون والقبوع المُهيمِنة والحاضرة في السؤال منذ البداية، فضلا عما تستدعيه عبارة ''تَحْتَك في الظُّلمة'' من تداعيات تحيل على صورة السقوط في الظلمة في *الفردوس المفقود* لملتون (انظر ملتون، الفردوس

المفقود، ترجمة عناني، ص 320) وما تعكسه كل من صورة علك الحجر من غيظ وتنمر ورغبة في الافتراس والفتك بالضحية، وصورة الانتظار الطويل واجترار الانتظار من تربص وترقب وترصد وغلٍّ كظيم مكبوت انتظارًا للسقطة المُنتظَرة، وما يولده طول الانتظار من تأجج واشتعال هذا الغل المكبوت والمُتحفِّز للوثبة المستعرة في تلك اللحظة المُدمِّرة للفتك بفريسته أو طريدته التي يعلك الحجر بأسنانه استعدادًا لتمزيق أشلائها من أجل التهامها، وما تُجسِّمه أيضًا صورة الظلمة المُتخفِّي فيها والمتسربل بها هذا الوحش المُمدَّد بكل ما يوحي به هذا الوصف من ضخامة واستغراق لفضاء السقوط، ومدى ما يمكن أن يُحدثه من رعب وفزع لشدة وعنف المفاجأة، إن المقطع الخامس يُجسِّد كابوسية السؤال والعوالم التي ينفتح عليها والتي لا تعكس سوى تلك الأصداء الرؤيوية بامتياز، بكل ما فيها من عنف وهول وعودة للمكبوت. إلا أن الفارق ما بين عالم سفر الرؤيا وعالم هذا المقطع يتمثل في مدى المُخاتلة والمُخادعة الحاضرة في هذا المقطع من القصيدة مقارنة بسفر الرؤيا (انظر الكتاب المقدس، سفر الرؤيا)؛ ذلك أنه لا حضور لمثل هذه المُخادعات والمُخاتلات في سفر الرؤيا، بينما العنف والانتقام الحاضران في هذا المقطع أكثر مكرًا وخبثًا ومراوغة.

إن اللاعب لا يصبح مسكونًا فحسب بهاجس السقوط، وإنما باستيهامات الهاوية وقاعها، أي باستيهامات العالم السفلي المُلازِم للسقوط، أو لنقل بميتافيزيقا السقوط التي تعكسها تلك الصور الفانتازية لكل تلك الوحوش.

ولا شك أن السؤال الذي يطرح نفسه على القارئ في ظل هذا الحضور الكثيف لكل تلك الوحوش هو من أين تأتي كل هذه الوحوش المُفترِسة، حتى بما فيها الطاووس الذي يصبح وفق السياق هو الآخر وحشًا خطيرًا ومفترسًا، بوصفه كائن الزهو والغرور والخيلاء والمعادل بصورة أو بأخرى لهوس نرسيس بذاته، أو لنقل أين تقطن كل هذه الوحوش، والجواب إنها ''تحت(ـك) وفي الظلمة''، وبالطبع فإن دلالة ظرف المكان تحت هنا تحيلنا ببساطة على اللاوعي، وهي الدلالة التي يؤكدها أيضًا دال الظلمة المقترن هو الآخر باللاوعي، فكل هذه الوحوش هي وحوش اللاوعي مما يعني أن الصراع داخلي وفي الداخل.

إن مقطع الوحوش الرؤيوي، كما سبق القول، يُكرِّس ويُجسِّد حضور سيناريو المؤامرة تمامًا، على نحو ما يتمثل في:

’’وهو مُخاتِلٌ، فيبدو نائِما

بينا يُعدُّ نفسَه للوثبةِ المُسْتعِرةْ

وهو خفيٌّ لا يُرَي

لكنَّه تَحْتَك يعلِكُ الحجرْ

مُنتظِرًا سقطتَكَ المُنتظَرةْ

في لحظةٍ تغفلُ فيها عن حسابِ الخُطوِ

أو تفقدُ فيها حِكْمَةَ المُبَادرةْ

إذ تَعْرِضُ الذِّكري

تغطِّي عُريَها المُفاجِئا

وحِيدةً مُعْتَذِرةْ

إن لحظة السقوط هي لحظة سهو وغفلة أو غياب للحكمة، إنها لحظة الذكرى، التي هي لحظة تنتمي للماضي، ولكن أي ماضٍ، وأي ذكرى تحديدًا، وأي عُري؟

إنها، فيما يبدو، ذكرى النبوءة المتصلة بذكرى السقوط الأول (وصدمة التعري الأول الذي يبدو وكأنه قد أصبح عُرْيًا أبديًا ممتدًا، أو الفضيحة الأولى في حضرة الرَّب) (انظر الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح الثالث: 8-13) التي تغطي عُريَها بسقوط آخر، هو سقوط اللاعب، هكذا يبدو العُري مزدوج الدلالة، ما بين عُرْي الماضي وعُرْي الحاضر، عُرْي الأب وعُرْي الابن. إنها عودة المكبوت التي تدفع إلى جبر التكرار، حيث يُكرِّر السقوط نفسه، في صورة من صور العود الأبدي، لا للحياة على نحو ما هو لدى نيتشه الذي يرى نفسه كجزء من علل العود الأبدي؛ ومن ثم يرى أنه سيعود ’’مع هذه الشمس، ومع هذه الأرض، مع هذا النسر ومع

هذه الحية'' كي ينطق ''بكلمة ظهيرة الأرض والإنسان الكبرى'' ويبشر ''الإنسان بالإنسان الأعلى'' (نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، ص 416، وانظر أيضًا ترجمة فليكس فارس، ص 257)، وإنَّما هو عود أبدي للحكاية الأولى، أي عود للسقوط والموت. وهنا تتم أنسنة الذكرى وتشخيصها من خلال هذه الصورة التي تبحث فيها لنفسها عمَّا يستر عورتها، لكن عمَّا تعتذر هذه الذكرى؟ هل تعتذر عن الخطيئة الأولى؟ عن العُرْي؟ أم عن تكرارها؟ أم عن عدم الخطأ وعدم السقوط حتى تلك اللحظة؛ على نحو ما قد يتجلى في هذا الحال ''وحيدةً معتذرة'' من أصداء لغربتها في العالم المملوء أخطاء؛ ومن ثم لا يعني الاعتذار وتغطية العري شيئًا آخر سوى تطابق الذكرى الماضية مع غطائها الحاضر، أي سوى السقوط، سقوط اللاعب لكيما يتم رأب الصدع، ويتم تجاوز ما يوجد بين طرفي الجملة الافتتاحية من تصالب paradox، وتنافٍ دلالي oxymorn يصل إلى حد المفارقة الساخرة irony.

وبالطبع فإن كلاً من صورة الطاووس في مُفْتَتَح المقطع والزهو الواقف على رأس اللاعب المنتشي بالصمت ''شاربًا مُمْتلِئا'' في إشارة إلى ما يولده الزهو من سُكْر يُفْضِي للغفلة، يُعيد السقوط إلى ما قبل السقوط أو يُعيد سقوط آدم إلى السقوط الأول، الأول الأول، أي سقوط لوسيفر أو إبليس، حيث يُشير الصمت هنا إلى الغياب أو التغييب المطلق للآخر، وانصراف النظر كله إلى تلك الذات على نحو ما نظرت ذات نجم الصباح لوسفير إلى ذاتها (انظر ملتون، الفردوس المفقود، ص 325، 327، 715،) وكأن هذا السقوط المترتب على الزهو هو الآخر ليس إلا تكرارًا لسقوط لوسيفر الذي يُحدِّثنا السيد المسيح عن رؤيته له وهو يسقط في إنجيل لوقا ''قد رأيتُ الشيطان وهو يهوي من السماء مثل البرق''. (إنجيل لوقا، الإصحاح العاشر: 18).

ومع المقطع السادس يختلف حضور ظرف الزمان **حين** عن صور حضوره الأخرى والسابقة في القصيدة، فهو هنا ليس جزءًا من جملة استفهامية محذوف منها حرف الاستفهام ''هل'' أو همزة الاستفهام، على نحو ما هو حاضر في المقاطع السابقة، في كل من المقطع الثاني ''حين

يغيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ''، وفي المقطع الثالث ''حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته''، وفي المقطع الرابع ''حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة''؛ وإنَّما هو جزء من جملة خبرية تقريرية، يأتي فيها ليفتح أفق الزمن على الحدث المُرْتقَب، فتنغلق بذلك دائرة الزمن عبر هذا الانفتاح:

حينَ تدورُ الدائرةْ

تنبضُ تحتَكَ الحبالُ مثْلَمَا أنبضَ رامٍ وترَهْ

تنغرسُ الصَّرخةُ في الليلِ كمَا طوَّح لصٌّ خنجرَهْ

حينَ تدورُ الدائرةْ

يرتبكُ الضَّوءُ علي الجِسْمِ المَهِيضِ المُرْتَطِمْ

علي الذِّرَاعِ المُتَهَدِّلِ الكَسِيْرِ والقَدَمْ

وكأن الزمن القاتل الذي أنفذ سهمه، والزمن اللص الذي يطوح أداة جريمته ليتخلص منها قد أتم دورة من دورات العود الأبدي للسقوط. و في النهاية تأتي حركة الضوء المرتبك، بما يحدثه ارتباك الضوء من تقطيع وتجزئة، على أعضاء الجسم المهيض المرتطم وكأنَّها تقوم بفعل من أفعال تقطيع الأوصال وتحويلها إلى أشلاء على نحو ما قد تقرر في النبوءة /التحذير، أو في التحذير /النبوءة، وعلى نحو ما يتبدى في صورة الذراع المُتهدِّل الكسير والقدم. ولتأتي في النهاية تلك الابتسامة الساخرة من المصير الإنساني وهشاشة هذا المصير رغم كل محاولات تجاوز هذه الهشاشة، وليصبح في النهاية الخطأ التراجيدي hamartia الذي اقترفه اللاعب هو أنه قد عرف وسلَّم أن التحذير لم يكن تحذيرًا، وإنَّما كان نبوءة ومصيرًا. وهو ما يجعل محاولات التسليم بالقدر وتصديق النبوءة تستوي مع محاولات الهروب منه، وإبطال النبوءة، على نحو تبدو فيه القصيدة وكأنَّها تتناص بالتضاد مع محاولة أوديب في رفض النبوءة والتسليم بها ومحاولة إبطالها من خلال الهروب من بلاط الملك في كورنث إلى طيبة، ليكون هروبه العامل الأساس في تحقيق النبوءة وإنجازها، (راجع مسرحية

سوفوقليس، أوديب ملكًا، ضمن تراجيديات سوفوقليس، ترجمة بدوي). إذ بينما يتلقى اللاعب التحذير بوصفه ليس مجرد تحذير وإنَّما بوصفه نبوءة تجد مقدمتها في هذا الشرط المُجحِف الذي لا يمكن تجاوزه من امتلاء العالم بالخطأ، والمطالبة في الوقت ذاته بعدم الخطأ، فإن التساؤل عن ليلة ولحظة السقوط وموقعه لم يكن يعكس سوى تصديق النبوءة والتسليم بحتمية تحققها، وفي الحالين حال الهروب أو الاستمرار فلا مفر من العود الأبدي للسقوط وفق المصير التراجيدي للإنسان في ذلك العالم المملوء أخطاء، هكذا يتبدى أن الخطأ التراجيدي hamartia (see Scodel 2011: 9, 16) الذي اقترفه اللاعب هو خطأ المعرفة، وأن هذه المعرفة، والإصرار على إرادة المعرفة المتمثل في هذا التكرار الجبري والإكراهي للسؤال، هي ما أفضت إلى سقوطه مثلما كان الأكل من شجرة معرفة الخير والشر هو السبب المباشر في سقوط آدم وحواء، (انظر الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح الثالث: 22-24) وهو ما يتجلى صريحًا على نحو لافت في تلك العبارة الختامية التي تقرن بين المعرفة والتصديق المترتب عليها والناتج عنها:

وتَبْتَسِمْ

كإنَّما عَرَفْتَ أشْيَاء

وصَدَّقتَ النَّبَأْ

هكذا تجعل القصيدة عبر استعارة السيرك الممتدة والمؤطِّرة من العالم سيركًا لا مصير للاعبيه سوى التهاوي والسقوط، ولتُغْلِق القصيدة، بشعرية بديعة وفائقة ومُوجِعة، الدائرة على الجميع. ولتصبح القصيدة من خلال هذه الاستعارة الإطارية الممتدة، ومن خلال تشكيلها وخاتمتها تلك وكأنَّها طقس حِدادي لا يريم على سقوط الإنسان ومصيره التراجيدي الفاجع والكئيب.

****

تحليل قصيدة الخواجة لامبو

الخواجة لامبو مات فى أسبانيا

تُفْتَتَح القصيدة بتلك الصورة الشتوية الليلية القاتمة

الضباب كان بات ليلتها ع الإزاز

في كناية واضحة عن غياب الرؤية وتعذرها من خلال هذا الحضور اللافت لكل من الليل والضباب؛ ذلك أن امتزاج الليل والضباب معًا على هذا النحو يُضاعِف من حضور كل منهما، أي يُضاعِف من ليلية الليل وضبابية الضباب. إذ يبدو الضباب مُتشرِّبًا بالليل بقدر ما يبدو الليل مُتشرِّبًا بالضباب، بما يُعتِّم إمكان الرؤيا ويسد آفاقها تمامًا؛ وبما يجعل (الإزاز) تلك المادة الشفافة العاكسة للنور والكاشفة عما وراءها تحتجب وتختفي كما يحتجب ويختفي ما وراءها تمامًا تحت ستائر الضباب والليل، ومن ثم تستحيل الرؤية كلية.

وتأتي الصورة التالية لتؤكد الحضور الطاغي لهذا الزمن الشتوي الجليدي

كانت القريه اللى مات فيها الخواجه لامبو،

نايمه ع الجليد،

لا ليؤكد دال النوم تلك الدلالة الليلية فحسب، بل وليؤكد أيضًا دلالات السكون والجمود وغياب الحركة. فالنوم هنا استعارة للافعل والسكون، والموت أيضًا، والجليد كناية أو بالأحرى مجاز مرسل على هذا الزمن الشتوي، وما يتبعه من احتياج مادي وجسدي.

هكذا يُؤطِّر كل من الشتاء والليل مُفْتَتَح القصيدة، عل نحو مجازي ورمزي، يمتد على طول القصيدة، وكأنهما استعارتان ممتدتان تُؤطِّران القصيدة كلها من مبتداها إلى منتهاها.

لننتقل من تلك اللحظة الليلية إلى اللحظة النهارية التالية، مع دورة الزمن الطبيعي من الليل إلى الصباح، وشواهد هذا التحول الماثلة في كل هذه الأفعال والأصوات وكل هذه التفاصيل الدالة على الحياة والانتقال من زمن بارد جامد إلى زمن آخر حي حافل بالحركات والأفعال والأصوات،

فى الصباح

اتحرَّكت جُوَّه المطابخ الصحون والخدَّامات

وابتدا الدَّق ف محلات الحديد

والمِكَاكِيَّه ف حظاير الدواجن.

لبست الأطفال فى إيد الأمهات من غير عناد.

كما يتجلى اختلاف هذا الزمن عن الزمن الافتتاحي،

في استجابة الأطفال السلسة دون العناد اليومي المعتاد تجاه ارتداء الملابس، لنعرف لاحقًا سر تجاوب الأطفال مع الأمهات في ارتدائهم لملابسهم في هذا اليوم، حيث يتم تقديم النتائج على الأسباب على هذا النحو المثير للفضول والترقب. ولنصبح وجهًا لوجه أمام عالم القرية بعماله وطيوره وأطفاله، بأصوات صحونه ومطابخه وخداماته، لنعلم بعد ذلك سر هذه الحيوية والانتقال من عالم الليل الجامد الساكن إلى كل هذا العالم الحافل بالحيوية، وهو أنه على حد ما تُصرِّح القصيدة يوم عيد يتبادل فيه السكان التهاني والمُعايدات، مثلما تتجاوب الفتاة التي تشد في حبال الجرس جوه الكنيسة مع ''ندهة الديك من بعيد''، على هذا النحو الكنائي الملتبس لدلالة الديك ما بين أن يكون ديكًا حقيقيًا أو ديكًا إنسانيًا، ينادي حبيبته، لنصبح أمام ملمح كرنفالي يلتبس فيه المقدس بالدنيوي،

''النهارده العيد يا كاسبر ..''

لمَّا سمعت ندهة الديك من بعيد

ضحكتْ البنت اللى واقفه

تشد فى حبال الجرس جوه الكنيسه.

وهكذا تنتقل كاميرا القصيدة من البنت الواقفة ''تشد في حبال الجرس جوه الكنيسه''، إلى القسيس وهو ينفض عبايته من الجليد سعيدًا بالعيد وبالحرارة التي تتيح له التخلص مِمَّا على عباءته من حُبيبات البرَد، أو على حد العبارة من الجليد بكل ما لدلالة النفض من انتباه وحركة وقوة.

طالع القسيس سعيد

وبإيده بينفِّض عبايته م الجليد

وهنا ننتقل إلى استعارة كنائية تنطوي على صورة من صور ازدواجية الصوت التي تتكشف تدريجيًا لاستيقاظ أسبانيا كلها، واللافت هنا، بالطبع، هو هذا التلازم بين يقظة أسبانيا أو صحوها من أجل العيد الذي ينطوي على معنى التكرار والإعادة، والجديد الذي يطرأ ويجد مع العيد، على نحو يتناص مع ويذكرنا بمطلع قصيدة المتنبي الشهيرة التي قالها في مصر وهو شِبه أسير في قبضة كافور:

عيدٌ بأيَّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بما مضى أم بأمرٍ فيكَ تجديدُ

وبينما لم يكن من جديد في عيد المتنبي بمصر، فإن ثمة جديدًا مع هذا العيد، ألا وهو موت لامبو، وما ينطوي عليه هذا التزامن بين موت لامبو والعيد من تضاد وانقلاب للمشاعر من مشاعر فرح وبهجة إلى مشاعر حزن وحِداد، لنغدو إزاء صورة من صور الإحباط الحَدِّي للتوقع:

كل أسبانيا بتصحى ..

عيد .. وعادي .. والجديد

الخواجه لامبو مات

هكذا ننتقل من النوم إلى الصحو واليقظة، ومن الجليد والبرد إلى نفض الجليد، وكل تلك الحيوية التي تُعبِّر عنها كل تلك التفاصيل اليومية الصباحية، ومع العيد بما هو زمن للفرح والبهجة والانطلاق والاحتفال يأتي هذا الحدث الفارق وهو موت لامبو الذي لا نعرف حتى هذه اللحظة

من هو ولا كيف مات. وهنا تبدأ سردية موت لامبو من خلال تكنيك الاستعادة والاسترجاع، أو ما يعرف بالفلاش باك، لتتكشف لنا خلفية علاقة الدولة (المدينة) بالقرية، وموقع القرية منها، وطبيعة علاقات القوة بينهما من خلال تلك الخُطاطة الاستعارية **الأقوى فوق والأضعف تحت**، كعلاقة استغلال وتعالٍ، أعلى /أدنى ودهس أو دوس، على حد ما يتبدى في تلك الصورة البالغة الدلالة وما تُجسِّده من استغلال وقهر ما بين الدولة – المدينة أو المدينة الدولة و/القرية، وما تنطوي عليه من تعال وفوقية في علاقة الأولى بالثانية.

كانت القريه إلى دايسه عليها أسبانيا

ضلام من غير عيون.

فلاحين فقرا .. بلا غيط .. أو كانون ..

أسبانيين بس فى شهادة الميلاد.

يندغوا الأحزان مع كاس النبيت.

وهكذا تتوالى الصور لتكشف لنا وضعية هذه القرية، صورة ''ضلام من غير عيون'' على هذا النحو الذي يمزج ما بين الظلمة والعمى؛ إذ تمارس القصيدة تقنيتها في إشباع الدلالة وتأكيدها من خلال لعبة مُضاعفة الأثر، التي شهدناها في مفتتح القصيدة من خلال الجمع بين الضباب والليل، وما يدلان عليه من استحالة لإمكانية الرؤية، فنجد أيضًا هذا الجمع بين ''الضلام، وانعدام العيون'' إذ نغدو إزاء انعدام لوسط الرؤية المتمثل في النور ووسيطها المتمثل في العيون مِمَّا يعني مُضاعفة الفقد، والانعدام المطلق لأي إمكانية أو احتمال للرؤية.

ومن انعدام الرؤية إلى انعدام الطاقة والملكية والفقر المُدقع لفلاحي القرية الذين ليس لهم من كل معاني المواطنة سوى المعنى الصُّوري الماثل في مجرد الاسم والوصف فقط، دون أي مضمون '' أسبانيين بس فى شهادة الميلاد''، لا يملكون سوى أحزانهم التي يجترونها أو ''يمضغونها مع كاس النبيت.''

وفي مقابل هذه الصورة للفقراء من انعدام الملكية المطلق، يأتي المقطع اللاحق ليُجسِّد الصورة النقيض صورة الغنى والثراء الباذخ الفاحش،

إنَّما ..

كان فيه كمان ناس أغنيا..

ليهم بيوت ليها سقوف طايله السما.

مِمْتِلِيَّه باللي أسبانيا فراغ منه ..

وهنا وما بين هذا التناقض الطبقي الحاد، يدخل لامبو في الما بين إلى عالم القصيدة.

لنأخذ بعد ذلك في التعرف على لامبو، وأنه شاعر ومُغنٍّ،

لامبو .. كان شاعر مغنِّي ..

ثم من خلال تلك الاستعارة التشخيصية اللافتة التي تجسد لنا طبيعة العلاقة العشقية الحميمة التي تجمع ما بين لامبو وبين جيتاره، إذ يبدو مُحتضِنًا لجيتاره في سيره وكأنه يحتضن معشوقته ''يمشي والجيتار عشيقته'' ولنتعرف بعد ذلك على ما يمتلكه فنه وعشقه للجيتار من طاقة تحويلية من خلال الموسيقى والشعر، وهو ما يتجسد من خلال تلك الاستعارات النباتية الحية بمجرد لمسه للجيتار، والذي تحول لمساته ليل أسبانيا كلها، وليس فقط القرية، إلى مزيج من فصوص الأماني والأغاني البرتقاني.

ولامبو

لامبو كان شاعر مغني

يمشى والجيتار عشيقته

يلمسه

يملا ليل أسبانيا بفصوص الأمانى والأغانى البرتقاني.

ولننتقل بعد ذلك إلى عالم لامبو الشعبي والهامشي والمُوزَّع ما بين الحارات والخمَّارات، والعيال المقروضين والأرامل والغلابة والسَّكارى،

عمو لامبو قضَّى عمره فى الحارات والخمارات.

كان يغنِّى للعيال المقروضين.

كان يغنى للأرامل ..

والغلابه ..

والسَّكارى.

السَّكارى اللى يعودوا من جحيم الحر .. فى المنجم.

السَّكارى اللى المحاجر حوِّلتهم زيّها ..

أزمه وحجاره.

إن عالم لامبو هو عالم المُهمَّشين والمُعْدَمين، عالم الكادحين والفقراء من عمال المناجم والمحاجر الذين يدفعهم جحيم المناجم والمحاجر إلى الخمر والسُّكْر، والذين لا يعدو سُكْرهم أن يكون سُكْر الحزن واليأس والمرارة وليس سُكْر الفرح والبهجة والسرور، والذين تحوِّلهم وتدمغهم وتشيؤهم تمامًا أعمالهم فيصبحون صورة أخرى من أدوات ومواد عملهم ''المحاجر حولتهم زيها أزمه وحجاره''. ولنصبح إزاء صورة من صور استلاب ومسخ العمل للعاملين وتشييئهم. ولتصبح أحجار المحاجر وكأنها ميدوزا التي تحول من ينظر إليها إلى حجر؛ إذ تنعكس مادة العمل وأدواته على العمال، وتنطبع جهامة وقسوة المحاجر على العاملين فيها، وينتقل ما يوجد، من خصائص على صعيد المادة، من قساوة وجفاف وحدة في هاتين المادتين الحديد والحجر وما يوجد بينهما من علاقة تكسير وتحطيم إلى المجال النفسي والسلوكي للعاملين، حيث يصبحون هم أنفسهم على مستوى علاقاتهم ببعضهم البعض صورة من صور العلاقة ما بين الأداة والمادة؛ بما يعكس ما تصنعه الديكتاتوريات والشروط اللا إنسانية للعمل من تشيئية، وتغريب للبشر وللعمال عن إنسانيتهم بسبب ما فيها من قهر.

وهكذا وفي ظل هذه الشروط، وبدلاً من أن يؤنسن البشر مواد العمل وأدواته، تُشَيّؤهم مواد العمل وأدواته وتسلبهم إنسانيتهم.

وليصبح، في مثل هذا العالم، غناء لامبو هو الطاقة الوحيدة القادرة على مقاومة هذا الاستلاب ورد أولئك العمال إلى بعض إنسانيتهم المُسْتلَبة.

وهنا نشعر وكأننا نشهد لامبو، هذا الشاعر الجوَّال، وهو يجول من حارة إلى حارة ومن حانة إلى حانة، مُحتضنًا جيتاره عبر حواري وخمَّارات قريته الفقيرة، مُغنيًا لكل هذه الأنماط المختلفة والمتنوعة من البشر، العيال والأرامل والغلابة والعمال السَّكارى الذين يعودون من المناجم والمحاجر وقد مسختهم قسوتها وحولتهم إلى بشر قُساةٍ غِلاظٍ على نحو ما ينعكس في تلك الصورة، من قساوة العمل وشظفه، على العاملين، ليصبحوا مثلهم مثل تلك الأدوات التي يستخدمونها وكأنهم امتداد لها ''السَّكارى اللي محاجر حولتهم زيها أزمه وحجاره''؛ بما يجسد مدى قسوة هذا العمل على نفوسهم وأرواحهم، فيغنِّي لهم لامبو ليُطهّرهم ويُنقيّهم من هذه الآثار والأوضار، وينفض بغنائه ما يرين على نفوسهم من غبار المحاجر وبخار المناجم؛ وكأنه يعالجهم ويداوايهم بفنه من آثار بؤس وفظاظة وقسوة وغلاظة حيواتهم، ويعيدهم بفنه مرة أخرى إلى إنسانيتهم.

ومن لامبو وعالم المناجم والمحاجر إلى الجيتار (عشيقته) أو الوجه الآخر للامبو، والذي ينطوي تشخيصه على تلك الاستعارة الضمنية للموسيقى بوصفها أنثى عاشقة لا تكف عن عشق العاملين، أو على حد عبارة القصيدة ''الجيتار يعشق زحام الأسطوات'' بكل ما يتضمنه ويدل عليه الزحام من حميمية؛ بما يجسد طبيعة ونوعية فن لامبو وولادة هذا الفن من رحم المعاناة على نحو ما هو في ''والأغانى بتتولد فى الغلبانين والغلبانات''، إن موسيقى لامبو وشعره وغنائه وفنه كلها مُسْتمَدَّة ومتولدة من هذه العلاقة الحميمة مع أهل قريته، ومن معاناتهم.

ثم تعود القصيدة لتُجسِّد لنا مرة أخرى طبيعة علاقات لامبو وتؤكد على هذا البعد المُرتحِل والجوَّال منه، وعلى علاقته بالوجود من حوله وكيف تحكم علاقته بالأشياء والأحياء علاقة حب وتقمُّص وتماهٍ مع الطبيعة، مع

الشمس والغِيطان، والناس والجيتار، ومع قطته التي تبدو وكأنَّها الرفيق الثاني بجانب الجيتار، وكأنَّها ابنته أو بالأحرى طفلته الصغيرة داخل هذه العلاقة الثلاثية الأسرية، لنرى لامبو المُنْفَتِح على البشر والطبيعة والمتفاعل مع كل ما حوله:

عمو لامبو

قضّى عمره فى الحارات والخمَّارات

كان يحب الشمس

والنَّاس

والغِيطان

والجيتار

هكذا يبدو لامبو على نحو ما تُصوِّره القصيدة في هذا المقطع، ومن خلال تلك الصيغة تحديدًا، صيغة ''عمو''، ''عمو لامبو''، التي لا تصدر إلا عن طفل أو طفلة، أو صغير أو صغيرة، مرئيًا ومُصوَّرًا هنا من منظور أطفال القرية ومن خلال عيونهم، على نحو ما يعكسه اختيار هذه المفردة ''عمو''، وتلك الواو تحديدًا التي تنضاف إلى كلمة ''عم'' على لسان الأطفال، هكذا يبدو مرئيًا بوصفه طاقة حب جوَّالة، وقادرة على أنسنة كل ما تلمسه أو تمسه أو تتفاعل معه مثلما يتبدى في هذه الاستعارة التشخيصية التي تجسَّد مدى حميمية علاقته بقطته:

وقطته

أول الناس اللى تحفظ غنوته

كان يغنى بألف صوت،

إنها هذه القدرة الإنسانية الخلاقة على تقمص الآخرين بمشاعرهم وأحاسيسهم واحتياجتهم هي ما يميز ويَسِم لامبو، إن هذه القدرة على تقمص أصوات الناس هي ما يمنح القصيدة ما فيها من تعددية للأصوات،

وهنا نجد الأبنودي يتقمَّص تقمُّصَ لامبو لأصوات الناس المختلفة والمتعددة، على نحو ما يتجلى في هذا المقطع الذي هو نص من نصوص لامبو المتعددة داخل القصيدة، وليس نصًا للأبنودي:

(يا قمر ..يا رغيف بعيد

النهارده الحدّ.. عيد

الفقير .. ليه مش سعيد ..

والغُنَاى ليه مبسوطين ..؟)

إن تشبيه القمر بالرغيف البعيد يعكس مدى تقمُّص لامبو لجوع أهل قريته، فالقمر بعيد بعد الرغيف مثلما أن الرغيف بعيد بعد القمر، وكأن المُساءلة للقمر ــ الرغيف، أو للرغيف القمري البعيد، هي مساءلة لمن وراء القمر ولمن وراء بُعد الرغيف، وبالطبع فإن دلالة القمر الرغيف، القمر البدر الكامل الاستدارة كالرغيف، تعني وجود الرغيف المستدير كالقمر هو الآخر، إلا أنه غير قابل لأن يحصل عليه الفقير، هكذا يحمل السؤال جوابه في ثنايا الصورة ذاتها، فالفقير غير سعيد لأنه لا يمكنه أن يصل إلى الرغيف عبر هذه المسافة القمرية المنعدمة تمامًا لدى الأغنياء، وهو ما يمثل سر سعادتهم وانبساطهم.

ومن هذا السؤال للقمر البدر إلى سؤال آخر للقمر الهلال، الطفل، ''أبو عمر لسَّه''، سؤال قوامه المفارقة الساخرة التي تصل إلى حد النكتة ما بين علاقة كل من الفقراء والأغنياء بالخمر والسُّكر، ما بين هجوم الفقراء على الحانة رغبة في نسيان وتناسي واقعهم القاسي والموجع وحيواتهم التعسة، والأغنياء أو ''الغُناي'' الذين إذا ما سكروا لا يكون سُكرهم من أجل النسيان، مثل سُكر الفقراء، وإنَّما من أجل هدف آخر أسمى وأجدى، وهو ابتكار وسائل أحدث وأمكر وأخبث لسرقة المسروقين بالفعل، بكل ما تعكسه وتدل عليه جملة ''يسرقوا م المسروقين'' من وقاحة وعدم حياء أو خجل وانحطاط هؤلاء الأغنياء الطُّفيليين. وهكذا يبلغ التضاد حد التصالب ما بين غاية السُّكر لدى كل من الطرفين، أو لدى كل من الطبقتين. ويمكن

للقارئ بالطبع أن يلمح هذا الكم من الاستعارات التشخيصية الحاضرة في القصيدة، على نحو ما يتجلى في هاتين المُساءلتين للقمر، بما يعكس مدى حميمة لامبو في تواصله مع العالم والطبيعة من حوله، ذلك أن هذه الكلمات هي كلمات لامبو، وليست كلمات الأبنودي، كلمات الشاعر بطل القصيدة، على نحو ما يسجِّلها الأبنودي الراوي، هنا، لسيرة لامبو:

(يا قمر يا ابو عُمْر لسَّه

العباد ع الحانه كابسه

عاوزه تنسى

عاوزه تنسى

والغُناى لو يسكروا

يبقى لجل يفكروا

يسرقوا م المسروقين؟!)

ثم بعد هذا التناص مع قصيدة لامبو المُضمَّنة في القصيدة ينتقل مرة أخرى إلى الجيتار وجه لامبو الآخر، أو الوجه الآخر للامبو' ''وجيتاره كان عجوز زيه تمام، إنَّما له في الكلام''، فالجيتار هنا صديق ورفيق يُحدِّثه ويُحادِثه، إنه مثل لامبو قادر على العطاء والكلام والتجاوب والغناء، رغم عمره، وقِدَمِه.

لنلج بعد ذلك إلى بعض الملامح والتفاصيل من حياة لامبو، ولنعلم أن ''لامبو ما كانلوش سكن''؛ وأنه كان مُشرَّدًا بلا مأوى، والسبب هو أن ''الحياة في قريته ما لهاش تمن''، فلا قيمة ولا ثمن لحياة الفقراء في قرية لامبو!

ثم ننتقل من عالم القرية إلى العالم الأوسع الذي تنتمي إليه القرية، أي ننتقل من الجزء إلى الكل، من القرية إلى أسبانيا، إلى العالم الأوسع والأكبر المسئول عن القرية والمسئول عن تشرد لامبو وبؤسه، و(بؤس العيال المقروضين، والأرامل والغلابة والسَّكارى، اللي يعودوا من جحيم الحر

في المنجم سكارى، والسكارى اللي المحاجر حوّلتهم زيها أزمه وحجاره) عبر سلسلة من الاستعارات التشخيصية التشيئية السلبية التي هي مزيج من الأنسنة والتشيئية في آن واحد، من خلال هذا الجمع بين عنصر إنساني بارز هو القلب، وعنصر جمادي رخيص، مرة هو البرونز، ومرة هو الصفيح، وأخرى هو العطن، بكل ما يعكسه هذا الأخير من دلالات سلبية تعكس التحلل والمرض وكراهة الرائحة على نحو ما هو ماثل في هذا المقطع المتطابق من حيث الصياغة والوزن على امتداد جمله الاسمية الثلاث المتوازية نحويًا (مبتدأ، مضاف إليه، خبر) وتلك التفعيلات الثلاث (فاعِلنْ فعْلُن فعولْ، فاعِلنْ فعْلن فعولْ، فاعِلنْ فعْلنْ فعو)، أو (فعْلْ فعْلاتِنْ فعولْ، فعْلْ فعْلاتِنْ فعول، فعْلْ فعْلاتِنْ فعو) بما يجعل الصياغة النحوية تعيد توزيع التشكيل العروضي عبر ما يمكننا أن نطلق عليه جدل النحو والعروض، أي أن التشكيل النحوي يعيد توزيع التشكيل العروضي، الماثل هنا في بحر الرمل وتفعيلة فاعلاتن، إلى جانب هذا الوقف الصادم في نهاية كل شطر من الأشطر الثلاثة:

قلب أسبانيا برونزْ

قلب أسبانيا صفيحْ

قلب أسبانيا عطنْ

وهكذا، ينجح الخيال المادي للقصيدة، من خلال صور المعادن الأرضية الخسيسة والرخيصة، الصفيح، والبرونز، ثم بعد ذلك من خلال تلك الصورة الأرضية /المائية التي تأتي كتتويج لأسوأ ما في الماء وأسوأ ما في الأرض (وهو العطن)؛ بكل ما يُحِيل عليه من فساد لكلا العنصرين، وانحطاط للمادة، في أن يُجسِّد الوضع السياسي الإسباني في ظل استبداد فرانكو، بداية من رطوبة الضباب المتراكم، ووصولاً إلى صورة العطن القاطن والمستوطن في قلب أسبانيا.

ثم نعود مرة أخرى إلى صورة شتائية جامدة، وساكنة، تذكرنا بصورة المُفْتَتَح الجليدية، حيث يبدو الزمن وكأنه في حالة جمود وسكون مطلق وانعدام تام للحركة، من خلال تلك الصورة البحرية الجديدة والفريدة في

تمثيل الزمن وجموده في أسبانيا فرانكو، وزمن فرانكو، الذي تحول كله إلى شتاء أبدي، إذ يصبح البرد عبارة عن ''مراكب واقفه في شطوط الزمن''، وقلوعها منزوعة منها ومُلقاة فيها، فمراكب الزمن الإسباني لا تُبحر في بحار الزمن، وإنَّما تقف سواريها عارية من قلوعها، وكأنَّها نساء عاريات جُرِّدن من ثيابهن، فأصبحن عاجزات عن الحركة، بكل ما في هذا التعري الضمني المُضمَّن في سقوط القلوع من دلالة على العجز وانعدام أي إمكانية للحركة، إنها صورة حافلة بالأسى والغربة تجاه الزمن وتجاه الحياة.

إنها لوحة تشكيلية يمكننا أن نراها بخيالنا لشاطئ حزين ألوانه باهتة بما يُجسِّد دلالات الحزن والأسى، ومراكب متناثرة عارية من قلوعها، وقلوعها مرمية فيها دون أي حضور إنساني، بما يعكس مشاعر الانقباض والوحشة والموت. وكأن أسبانيا لا تحيا سوى فصل واحد فقط من فصول الزمن، أو زمن واحد ممتد هو الشتاء، وكأنها زمن جامد بلا حركة ولا حِراك، زمن مجرد من مبدأ الحركة الحاكم أصلاً لمفهوم الزمن، أي أنه زمن للموت والجمود. بعبارة أخرى، إنه زمن مُفارق للزمن، على نحو ما يتجسد في هذا التنافي الدلالي oxymoron ما بين الثبات المُتضمَّن في صورة الوقوف، والحركة المُتَضَمَّنة في مفهوم الزمن ذاته.

برد أسبانيا .. مراكب اترمت فيها القلوع ..

واقفه فى شطوط الزمن ..

ومن هذا العالم الجليدي الشتائي الميت بمراكبه الكسيحة العاجزة، يُشرق لامبو المُحب للشمس، حاملاً زمنًا آخر سوى زمن الليل والبرد والجليد، إنه زمن الشمس والغِيطان والناس والأرامل والغلابة، وكأنه هو مصدر الدفء الوحيد في القرية، منبع الأمل، من يملؤ ليل أسبانيا بالأماني والأغاني البرتقاني

كل أطفال البلد كانت تحبه

هكذا يبدو لامبو صديقًا وراعيًا لكل طفل وطفلة، يغني فيردون عليه:

''كلهم كانوا فى يوم كورس للامبو''

إن لامبو هو شاعر القرية، مُغنيها، وحامل آمالاها وآلامها وأمانيها وأوجاعها:

فوق جبينه

قريته .. كانت بترمى ضِلْ أسبانيا الغميق.

وهنا تأتي عبارة ''ضِلْ أسبانيا الغميق'' مشحونة بالعديد من التداعيات الدلالية المُكثَّفة، والتي تنطوي على نوع من التجريد والتجسيد في آن واحد سواء من خلال مفردة الضِّل الذي ليس سوى صورة باهتة، أو بالأحرى خُطاطة باهتة، ووصف ''الغميق'' الذي يجمع ما بين دلالات القتامة والعمق في آن واحد، وبما يجعل المجرد أكثر تجسيدًا؛ عبر هذه الصورة المائية اللافتة، التي تتداعى معها عبارات تحيلنا على صور للمياه العميقة المُعتمة بكل ما فيها من خطر، عبارات مثل ''دخل في الغميق''، و''ما تدخلش في الغميق'' (انظر باشلار، الماء والأحلام، ص ص 75-78)؛ وبما لا يجعل جبين لامبو مجرد شاشة استقبال فقط لأوجاع القرية؛ وإنما للأسباب العميقة المسئولة عن تلك الأوجاع والمتمثلة في صورة ''ضِلْ أسبانيا الغميق''. وإذا كان جبين لامبو هو المرآة التي تنعكس عليها أوجاع القرية الناتجة عن ظلم المدينة ـ الدولة للقرية، فإن وجه لامبو أيضًا هو الشاشة أو المرآة التي ينعكس عليها وجه القرية

وشه .. كان وش البلد.

تبتسم.. يضحكلها.

تزعل القريه أساه يُصْبُغ خضار ورق الشجر.

على هذا النحو ومن خلال تلك المفردات الطبيعية يتم تمثيل تقمص لامبو لجماعته وتجاوبه معها وانفعاله بها إلى حد التماهي، هكذا تتبدى رهافة مشاعر لامبو، تجاه قريته إلى هذا الحد الذي يجعل الطبيعة ذاتها تنفعل

بانفعاله على حد ما ينعكس في هذا التجاوب الشرطي والتشريطي المحذوفة فيه أداة الشرط لتجسيد وتكثيف الشعور بمدى سرعة الاستجابة ورد الفعل، ومن خلال هذه الصور التراسلية '' تبتسم يضحكلها'' ''تزعل القرية أساه يصبغ خضار ورق الشجر'' تنعكس صفرة أسى لامبو على الطبيعة على أوراق الشجر، بما يؤكد مدى رقته وحساسيته، ورهافته التي تكاد تصل إلى حد الهشاشة. إن هذه الصورة التي قد يتصور البعض أنها من قبيل المبالغة لهي في الحقيقة بالغة الأهمية في تصوير طبيعة الشخصية وعلاقتها بحبكة القصيدة وتناميها ومصير هذا البطل.

ومن هذا البعد الخاص بعلاقته بأهل القرية، إلى بعد آخر خاص بعلاقته بأحد رفيقيه، قطته التي تبدو وكأنَّها طفلته على نحو ما يتبدى في شكل علاقته بها، والتي تبدو وكأنها تجسيد لروحه وحميميته في التواصل مع الصغار، وما تنطوي عليه من بساطة وانسيابية تُجسِّدها علاقات الجناس التصحيفي ما بين أفعال القافية الثلاثة في هذا المقطع ''يعزَّها، يُغزَّها، يهزَّها'':

كان له قُطَّه يعزَّها

وامّا كان البردْ مرَّه يُغُزَّها

لامبو يضحكْ لمَّا يرفعها ف إيديه

ويهزّها:

(أيه يا قُطَّه؟

يعني عيّطنا أهه ..

انزلي ..

اجري ..

حلاوتك. يلا بينا ع العمل ..)

وهكذا، لا يكتفي لامبو بمداعبة القطة للتخفيف عنها؛ ولكنه يشفع تلك المداعبة بتلقينها قيمة أخرى هي قيمة العمل، ومقاومة البرد الذي ''يُغُزَّها'' بالعمل، والجري من أجل العمل، لنشعر أننا لسنا إزاء مجرد حيوان أليف، وإنما إزاء طفل تتم تنشئته على حب العمل واحترامه.

إن شبكة مشاعر لامبو تتسع للجميع، للأحياء والأشياء، فتؤنسن وتشخِّص كل ما يلمسها أو تلمسه، تتسع للصغار والكبار، للشجر والبشر والحجر، وحتى للبشر الذين حجّرتهم المحاجر مثلها، وللجيتاره العشيقة والقطة الابنة والطفلة عبر العديد من الاستعارات التشخيصية المُؤنْسِنة.

إن حركة لامبو حركة تلقائية بحكم تجواله، وهو ما تؤكد عليه القصيدة في هذه الجملة ''الخواجة لامبو ماشي''، وكأنه هائم على وجهه فوجد نفسه أمام الخمَّارة ''دخل الخمَّارة''، وبمجرد دخوله الخمَّارة نلمح هذا التفاعل الفوري الحميم بينه وبين رواد الخمَّارة، إذ يتبدى حضور لامبو حضورًا خلاقًا ومُفْعَمًا بالحيوية والبهجة، إذ ما أن يهل حتى تظهر الضحكة التي لم نرها على امتداد القصيدة سوى ثلاث مرات، مرة مع تلك البنت التي تضحك حين تسمع ندهة الديك من بعيد وهي تشد في حبال الجرس جوه الكنيسه، ومرتين معه: ومرة وهو يداعب قطته وأخرى مع ظهوره في الخمَّارة،

دخل الخمَّاره،

حيّوه السَّكارى

تاره بالضّحكه .. و''بالبزيته'' تاره ..

غنّى لامبو وبرد أسبانيا مِزنْهَر مناخيره.

هكذا يمنحنا الراوي الخلفية الزمانية للغناء ليؤكد مرة أخرى على هذا الحضور الممتد للشتاء، من خلال هذه الجملة الحالية، ''وبرد أسبانيا مِزَنْهَر مناخيره'' على هذا النحو الذي يتم فيه شكل من أشكال الإسقاط العكسي ما بين السبب والنتيجة، فالبرد الذي هو السبب في ''زنهرة'' المناخير، أي في احمرار أنوف الأفراد، يبدو وكأن أنف كل شخص محمر

هي جزء من أنف البرد ككناية تجسيمية لشدة البرد على هذا النحو التشخيصي. ثم نجدنا مرة أخرى مع صوت لامبو من خلال إحدى أغنياته المُضمَّنة في قصيدة الأبنودي لتؤكد لنا القصيدة مرة أخرى نوعية غناء لامبو ولمن يغني لامبو:

(يا غلابه ..

سيروا فى الأرض العريضه.

والسعوا النِّسمه بطواحين الهوا.

فيه فى قلب الظلم حتة نجم بيضا.

العمل مش حاجه ضايعه فى الهوا.

برد أسبانيا استوى.. ..)

إن أغنية لامبو هنا تقاوم الشتاء، تقاوم البرودة، والظلم من داخل الظلم ذاته، بما ينطوي عليه الظلم ذاته من طاقة نقيضة لا يدركها الظلم نفسه، وهي طاقة العمل التي هي طاقة ضوء ونور على نحو ما ينعكس في تلك الاستعارة ''حتة نجم بيضا'' القادرة على تبديد ظُلمة الظلم، وسلب ما فيه من سلب، بما فيها من إيجاب، أي بتلك النجمة المضيئة نجمة العمل، وما فيها من حرارة، في إشارة ضمنية لثورة الطبقة العاملة التي لا تتولد إلى من خلال هاتين القوتين قوة الظلم وقوة العمل المحكومة بالظلم، حيث يسكن النقيض نقيضه، ويتولد الوعي وينضج من خلال العمل في ظل تلك الشروط الظالمة والجائرة، مشيرًا إلى تراكم البرد إلى حد نضج الثورة، من خلال هذه الجملة الاستعارية والنقاط المتوالية، بعد تلك الجملة الاستعارية التقريرية التي تفتح الخيال على المسكوت عنه في هذا السياق ''برد أسبانيا استوى .. ..'' بما يشير إلى نضج الوعي نتاج تراكم الظلم الذي يبدو هذا الشتاء الممتد عبر تجلياته ولوازمه المختلفة، من ضباب وجليد وبرد، وكأنه تعبيره الاستعاري على امتداد القصيدة.

إذ يبدو الشتاء، وكما سبق القول، داخل القصيدة كاستعارة ممتدة تلعب دورًا تأطيريًا لافتًا للخلفية الزمنية والاقتصادية والنفسية لعالم القصيدة.

هكذا يتغنى لامبو مُنتشيًا بالثورة المتولدة من جدل الظلم والعمل، على هذا النحو الذي تصوره القصيدة والأشبه بحالات الوجد والجذب الصوفي، مُحتضِنًا جيتاره، ومُحاطًا بطاقة الثورة ووقودها على نحو ما ينعكس في هذا التشبيه البالغ الدلالة الذي يصور العمال المحيطين به بأنهم ''زي الفحم الاسمر حواليه''، والذي يردنا إلى عالم المناجم مرة أخرى والتماهي بين العمال ومواد عملهم، فضلاً عن كناية تلك السمرة على كثرة العمل:

لامبو كان نشوان

وكل ما فيه مُغنّي

وجيتاره بين إيديه

والعباد

منتوره زي الفحم الاسمر حواليه

وبينما يتغنى لامبو مُجسِّدًا معاناة أسبانيا كلها وليس قريته فقط، من خلال هذه الصورة الفاضحة (إيه يا أسبانيا يا بطن ما فيهش عيش)، وهي صورة مُجسمِّة للجوع الذي يعانيه كل فقراء أسبانيا وليس فقط أبناء القرية، من خلال هذا التضفير المجازي ما بين مجاز الجزئية المتمثل في تلك البطن الفارغة التي هي مجرد جزء من الجسد الكلي لأسبانيا، وهذا التشبيه البليغ الذي يختزل أسبانيا في أنها لا تعدو أن تكون هذا البطن الفارغ من العيش، ولنصبح إزاء صورة تجسيمية تتمثل فيها أسبانيا في صورة بطن عظمى، مهولة بحجم أسبانيا كلها إلا أنها بطن خاوية وفارغة من الطعام، وكأنه لم يعد من صورة الجسد الأسباني سوى صورة تلك البطن الخاوية المُجسَّمة.

وهي، بالطبع، صورة تتجاوب مع صورة ''يا قمر يا رغيف بعيد'' وتعززها، إذ لا تنفصل صورة الفقد عن صورة البعد المُسبِّب للفقد.

وفي هذه اللحظة من التجلي للامبو، يأتي الحدث الفارق، ويتجلى الظلم مُجسَّدًا في هذا الدخول المفاجئ للشاويش ليقمع صوت لامبو ويُخرسه، على نحو ما يتجلى في اسمي فعل الأمر المتواليين هذين اللذين يبدوان

وكأنهما طلقتا رصاص '' هُسْ .. بَسْ''، وما تعكسه السين الساكنة في نهاية كل كلمة منهما من انسحاب للكلام، وصدى أو أصداء للصمت:

الشاويش دخل عليه:

"أيه يا أسبانيا

يا بطن ما فيهش عيش"

هُسْ.. بَسْ

وهنا يبدوكل ما في أسبانيا من ظلام مُتجليًا على وجه الشاويش إلى هذا الحد التشخيصي شبه الكاريكاتوري وشبه الكرنفالي الذي يُبرِّم شنابات الشاويش، بكل ما تحمله جملة ''برَّم شنابات الشاويش'' من دلالة على الصَّرامة والحدة والقسوة، وما يبدو أيضًا في خلفية الصورة من حس ساخر وتهكمي، تبدو فيه شنابات الشاويش وكأنَّها تنبرم من تلقاء ذاتها، من خلال كل ما يحمله الشاويش داخله من ظلام وظلمة، وهو ما يعكس السخرية من هذا الظلم ذاته وتجلياته الظلامية، من خلال هذاا التصوير الكاريكاتوري الهجائي النبرة:

الضلام اللى فى أسبانيا ظهر

برَّم شنابات الشاويش

وتُذهِل المفاجأة لامبو، فيخفي غنوته وكأنه يبتلعها في جوفه أو يحتضنها في صدره، على نحو ما توحي صورة:

''لامبو خبى غنوته الحمرا في عبُّه ..''

محاولاً تحاشيه، إن عنف الشاويش وغلظته ينعكسان على عالم الحانة كله، إلى هذا الحد الذي توجزه وتكثفه هذه الصورة المُركَّبة والتي هي مزيج من الاستعارة التشخيصية والمجاز المرسل ككناية عن مدى رعب الجالسين في الحانة:

والفانوس اللي فى سقف الحانة متعلق .. رعَش ..

إذ تعكس هذه الصورة المكثفة عبر آليتي التجاور والإسقاط الأثر المُفزِع والمُرعِب لحضور الشاويش، وعبر هذه اللقطة السينمائية البالغة البراعة التي تجسد مشاعر الرعب التي انتابت رواد الخمَّارة مع حضور الشاويش، والتي تنوب فيها بعض تفاصيل المكان عن الحاضرين في المكان:

الشاويش صرخ فى لامبو ..

لامبو خبّى غنوتو الحمرا فى عبّه..

(أو غنوته إياها في عبه، على حد ما يوجد من اختلاف ما بين المطبوع والشفاهي)

بس ما رضيش ييجى جنبه

والفانوس اللى فى سقف الحانه متعلق .. رعَش ..

واللافت هنا هو هذه القدرة البديعة على التجسيد المزدوج لعنف الشاويش والسخرية منه ومِمَّا يمثله في آن واحد، فالملمح الكرنفالي حاضر في تمثيل الشاويش وأدائه، وهذا القلب الأرشيفي الشايل أو الحامل ''كل دوسيهات الحكومه''، إن مفردة القلب مفردة محورية في القصيدة، كما سوف نرى؛ إذ تتكرر عدة مرات بدلالات مختلفة ومتضادة أحيانًا، ما بين قلب الشاويش، وقلب أسبانيا وقلب الظلم، وقلب لامبو.

وهكذا تتلون هذه المفردة بألوان ودلالات مختلفة وفقًا لمصاحباتها، إلا أنها مُسْتَقْطَبة في كل الأحوال ما بين ضدين هما اللا إنساني في مقابل الإنساني، إذ تبدو وكأنَّها الخلفية التي تنعكس عليها بالسلب والإيجاب إنسانية أو عدم إنسانية البشر والقيم، وفي حالة تمثيلها للا إنساني غالبًا ما تتضمن نبرات ساخرة وهجائية، يتبدى فيها هذا القلب مجردًا من إنسانية القلب، وحاملاً لكل السمات المناقضة المفترض أن يتسم بها القلب الإنساني، بعبارة واحدة إنها بقدر ما تعكس إنسانية الإنساني تعكس أيضًا لا إنسانية الإنساني:

الشاويش صرخ بقلبه

قلبه شايل كل دوسيهات الحكومه.

(لامبو ممنوع من أغانى الفقرا.

غنّى غير ده.

الحكومة مش حماره.)

وهنا تأتي مواجهة لامبو لذاته وواقعه في آن واحد فيتجلى له ضعفه وضعف جماعته ومحيطه، ويتمثل له الخوف مُجسَّدًا إلى هذا الحد الذي جمَّد في أيدي السَّكارى ''كاس النبيت''، بكل ما للفعل جمَّد من دلالة مزدوجة ما بين الثبات وعدم القدرة على إكماله، في حضرة الشاويش، وكأنهم قد تحولوا إلى تماثيل من الشمع، وما بين البرودة الناتجة عن الخوف الذي تسرب من أيديهم إلى كأس النبيت، فتجمَّد، مِمَّا يجعله يدمع ألمًا مِمَّا يستشعره من عجز،

لامبو بص على السكارى

البرودة اللى فى إيديهم جمِّدت كاس النبيت

لامبو دمَّع

إن الخمر مصدر الدفء والحرارة، هذا العنصر الناري المُتخفِّي والمُسْتتِر تحت هذا المظهر المائي السَّيَّال، يعجز عن بث الدفء في أجساد ونفوس رواد الحانة، في ظل حضور الشاويش السالب لكل الطاقات، وكأن ما في النبيذ من حرارة يتبخَّر ويتلاشى ويُسْتلَب من أجساد شاربيه، لتحل محل الحرارة البرودة التي تسلب النبيذ أيضًا حرارته، بل وتُجمِّده في أيديهم، إنه الخوف الذي يستبدل بحرارة النبيذ تلك البرودة التي تنتقل من الداخل إلى الخارج والتي تُبدِّد ما في الخمر من حرارة مع أنفاس وكلمات االشاويش، مثلما أن الفانوس هذا العنصر الناري الصريح يرتعد هو الآخر، وكأن ما في الأجساد من رعب ورعدة وبرودة قد انتقل بدوره إلى لهب الفانوس، وكأن ثمة نوعًا من التراسل الاستلابي ما بين الأشياء والأحياء والعكس، ''المحاجر حوِّلِتْهُم زيَّها أزمه وحجاره''، و''البروده اللي في أيديهم جمِّدت كاس النبيت''، و''الفانوس اللي في سقف الحانه متعلق رعش''.

إنها دورة الاستلاب المُتحوِّلة من الأشياء إلى الأحياء، لتشيِّئ البشر، ثم تصدير الاستلاب الإنساني من البشر إلى الأشياء، بما يسلب ما في الأشياء من حياة. إن البرودة تسلب من النبيذ روحه، قوامه، حرارته، والارتعاد الداخلي لرواد الحانة يمتد لينعكس على لهب الفانوس ويسلبه بعض اشتعاله وتوهجه، بما يهدد بالانطفاء التام. بعبارة أخرى، إن الأشياء تتم أنسنتها، ولكنها أنْسَنةٌ سلبية واستلابية، مثل ''البرودة اللي في أيديهم جمِّدت كاس النبيت''، ومثل ''والفانوس اللي في سقف الحانه متعلق رعش''.

وكأن البرودة والارتعاد والخوف هي قدر القرية، وقدر إسبانيا في ظل الديكتاتورية، إن ثمة خللًا على مستوى حضور العناصر الطبيعية، حيث العنصر الناري مُهدَّد ومُسْتلَب على امتداد القصيدة ولا يعيد شحنه وتوليده سوى العمل، عمل العمال، ''العمل مش حاجه ضايعه في الهوا''.

وهنا يبدأ لامبو في هذه المواجهة، وفي هذا الحوار الداخلي الصامت، ما بين الرغبة والقدرة، وما بين صورة الذات وواقع الذات، صورة الذات الطامحة والراغبة في البطولة وواقع الذات المُفتقِر للجسارة في ظل الضعف والتداعي الجسدي، بقدر ما يعكس حواره هذا وعيه بأن موقعه ينبغي أن يختلف عن موقع السَّكارى الذين جمَّدت برودة أيديهم كؤوس النبيذ، وبما يستشعر معه مسئوليته هو تجاههم، ويستشعر تطلعهم إلى الحرارة التي يستمدونها منه، ويشحنهم بها. وهنا يبدو منطق الرغبة فوق منطق القدرة:

الحياه.. عايزه الجساره.

والخلايق عاوزه أبطالها يكون فيها جداره.

عايزه أبطالها فى عز البرد مشحونه حراره.

بل إن لامبو يتقمص موقف الجيتارة منه، إذا ما قرَّر الإذعان لأمر الشاويش، ويستشعر بشكل ضمني أنها لن تطاوعه لو أراد أن يغني لغير الفقرا، أو على حد عبارة الشاويش أن يغني ''غير دا''،

وهو هنا يتخذ من الجيتارة مجازًا مرسلا تشخيصيًا ومُؤَنْسِنًا يتماهي معه ويحيل عليه؛ إذ لا يبدو مع هذا المجاز المرسل التشخيصي هو وحده الرافض للاستجابة لأمر الشاويش، بل الآلة ذاتها، الجيتارة التي تجاوزت حدود آليتها وأصبحت روحًا تأبى هي الأخرى اللحن الساقط والمبتذل والرخيص، ترفض اللحن القذر، ولا يمكنها أن تعزف سوى ''اللحن النضيف'' الذي اعتادته، حتى وإن نامت مثله على الرصيف، حتى وإن ماتت مثله من أجل الرغيف، وكأنه لو قبل هو سترفض هي، ولن تطاوعه، وهكذا تشارك الجيتارة لامبو البطولة في القصيدة، وتتماهى معه ويتماهى معها تمامًا في هذا المشهد. بل إن العمل هنا، أي عمل لامبو، المتمثل في عزف وغناء لامبو يُؤنْسِن الآلة، على العكس من العمل في المحاجر والمناجم الذي تُشيّئ فيه مواد العمل وأدواته العاملين.

واللافت هنا أن الجيتار يتحول من صيغة المذكر إلى صيغة المؤنث، يتحول من ''وجيتارُه كان عجوز زيه تمام، إنَّما له في الكلام'' إلى:

''الجيتارَه .. واخده ع اللحن النِّضيف

الجيتارَه

برضه بتنام ع الرصيف.

برضه بتموت زيى علشان الرغيف.''

إن هذا التحول في الصيغة من المذكر إلى المؤنث في ظل هذا الموقف له دلالته الخاصة التي يتبدى فيها لامبو وكأنه رجل ينظر إلى موقفه بعين معشوقة تنظر إلى عاشقها وفارسها، فالموقف مُؤطَّر من منظور (الجيتارَه) الأنثى الناظرة إلى رجلها، حبيبها، معشوقها، مِمَّا يُصعِّد درامية الموقف بالنسبة للامبو، ورجولته المجروحة في عين حبيبته. هكذا يبدو صوت ''الجيتاره'' (الأنثى) المعشوقة على نحو ما يتجلى من خلال تأنيثها، هو الصوت المتكلم في هذا المقطع على لسان لامبو، وهو الصوت الرافض للخضوع والاستسلام، والمُدافِع عن اللحن النضيف حتى وإن كان الثمن هو النوم على الرصيف والموت من أجل الرغيف، أي صوت المبدأ

والرسالة والإيمان بالمبدأ والرسالة، والذي هو صوت الرغبة، الذي يُجسِّده صوت ''الجيتاره''، إلا أنه في مقابل هذا الصوت، يأتي صوت آخر، هو صوت القدرة على تحقيق الرغبة، وعلى مواجهة كل مفردات القهر المختلفة: ليل أسبانيا المخيف في الزنزانة، والبلاط والسَّقعة، والعجز عن احتمالها في ظل الضعف الفيزيقي للجسد المُنْهَك الذي توجزه عبارة ''العود النحيف''،

بس ليل أسبانيا فى الزنزانه له شكله المخيف ..

والبلاط ..والسَّقعه ..والعود النحيف.

وهنا يتأرجح لامبو ما بين القدرة والرغبة، ما بين المبدأ والخوف، في مشهد يبدو هاملتيًا بامتياز ''أكون أو لا أكون''، ''أغني للفقير أو لا أغني للفقير''، وحين يأتي الجواب على سؤال الوجود والكينونة هذا ''لأ مغنيش'' يكون الرد الفوري هو ''بس أنا راجل شريف'' اعتراضًا واحتجاجًا على الخضوع، إن الصراع إذن لم يُحسم بعد، إلا أنه يأخذ في الحركة في اتجاه هذا الرد الأخير، الذي لا يستطيع لامبو تجاوزه، وهو كونه رجلاً شريفًا.

لا ما اغنّيش للفقير

والسجن لا

لا أغني.. لأ ما اغنّيش

بس أنا راجل شريف

ثم تأتي هذه الصورة الشديدة التلخيص والتكثيف التي تُوجِز طبيعة الواقع الإسباني الذي لا يفرض على من فيه سوى الغياب الكامل والألم، حيث تتحول الخمر إلى سجن آخر بديل لسجون الدولة في ظل واقع الاستبداد،

"أيه يا أسبانيا

يا سجن فى كاس نبيت..."

إن ألم لامبو يُوجِزه ويُجسِّده اسم الفعل آه الذي يتحول إلى أغنية ومعزوفة للألم الناتج عن العجز، الألم المُجاوِز للاحتمال، ألم الصمت أو بالأحرى ألم الإجبار على الصمت، إن معزوفة الألم كانت قادرة هي الأخرى على تعميق إحساس الجماهير بالألم

آه.. وآه

لامبو من يومها وقُوْلِة آه.. غُناه

قريته لمّتها آه

آه.. وآه

والناس ترد الآهة آه

الكفاح الحى أصبح آه

وآه ع الكفاح لو يتقلب على شكل آه

إن صوت هذا الألم الناتج عن كل مفردات القهر يقتل لامبو على نحو ما يتجلى في هذا المقطع الجامع لكل تلك المظاهر التي تهيمن عليها ظلمة الليل، كما هو في هذا التكرار لمفردة الليل ''قتله ليل أسبانيا في الليل ع الرصيف'' إذ لم يحتمل قلبه الضعيف الذي تجلى ضعفه من خلال هذه الاستعارة التشخيصية ''قلبه كان لابس خفيف''، قتلته ''الآه'' بألف ولام التعريف، أي كل مظاهر الألم، ''قتلته في الحانه شنبات الشاويش''، ''قتلته الناس اللي غرقانه بهمومها في النبيت''، ''قتلته الدوسيهات في دولايب الحكومه''، ''قتله الطفل اللي مش لاقي الفطار''.

وهكذا يموت لامبو ضحية قهر أسبانيا وقمعها وعجز المقهورين عن الفعل، وهكذا تبدو صورة لامبو في سياق علاقته بجيتاره وكأنَّها إحدى تجليات لوحة بيكاسو ''عازف الجيتار العجوز''، وكأن القصيدة تتناص على نحو ما مع هذه اللوحة التي حين نتأملها تتردد في أسماعنا صور من قبيل ''العود النحيف''، و''قلبه كان لابس خفيف''

لوحة بيكاسو عازف الجيتار العجوز

والنهارده .. لامبو مات

قتله ليل أسبانيا فى الليل ع الرصيف.

قلبه كان لابس خفيف

قتلته الآه ..

قتلته فى الحانه شنبات الشاويش.

قتلته الناس اللى غرقانه بهمومها فى النبيت.

قتلته الدوسيهات فى دواليب الحكومه.

قتله الطفل اللى مش لاقى الفطار

ولا شك أن تكرار أفعال القتل وأدوات القتل على هذا النحو يؤكد معنى الجريمة السياسية الناتجة عن الديكتاتورية والمتمثلة فيها.

ثم يأتي مشهد صدمة موت لامبو ''ع الرصيف'' وكأنه لوحة لفنان تشكيلي مفرداتها هي جسد لامبو المهيض الملاصق للجدار، والقطة المُحتمِية بالجيتار وكأنه الصديق والأخ المتبقي، بعد فقد الأب وهي في حالة من الحزن والذهول والبكاء، مستشعرة أنها لن تنجو هي الأخرى من ظلم الشاويش على نحو ما ينعكس في تلك العبارة ''في انتظار الليل وأسبانيا وشنبات الشاويش''. وهو ما يؤكد مرة أخرى الطابع الكرنفالي في تشكيل القصيدة، ومدى السخرية من تلك القوة الغاشمة للشاويش وظلم الحكومة ودوسيهاتها المحمولة والمُختزنة في قلب الشاويش، والظلم الذي يُبرِّم شنباته على هذا النحو الساخر الهازئ منه ومِمَّا يمثله، حتى في أحلك مواقف القصيدة وأكثرها تراجيدية، وكأن القصيدة بهذا تمارس عدالتها الشعرية؛ إذ تنتقم للامبو من خلال مسخرة قاتليه، الشاويش و(شنباته) والحكومة و(دوسيهاتها) العامر قلبه بها.

هكذا يأتي الجزء الأخير من القصيدة ليجسد صدمة القرية بموت لامبو وأثر هذا الموت على القرية:

طلعت الناس النهارده للكنيسه.

ولقوه جنب الجدار.

قطته جنب الجيتار.

قاعده مش شايفه النهار.

فى انتظار الليل ..وأسبانيا.. وشنبات الشاويش.

ثم نجد أصوات مُحبِّيه من أهل القرية والمارة والأطفال مُضمَّنة ما بين الإخبار، والاستنكار والدهشة والإنكار، وكلمات الأسى ''يا عيني'':

''لامبو مات .''

''لامبو؟؟؟ يا عيني'' .. وتبكى الطفلتين

يمسحوا دموعهم فى إيد الأمهات.

فى المناديل الجديده.

وهكذا تتحول مناديل العيد الجديدة إلى مناشف للدموع، هكذا ينقلب العيد إلى مأتم؛ ويأتي صوت أحد المارة مُعلقًا، مُستنكِرًا هذا المصير البائس لرحلة لامبو، إن الرحلات غالبًا ما تكون لها غايات وأهداف تنجزها، محطات يتم الوصول إليها، فهل يجدر بلامبو أن تكون محطته الأخيرة هي طرف الرصيف، بكل ما تحمله كلمة الطرف من دلالة على الهامش والهامشية، وهو الذي كان يمنح قلبه لكل الفقراء، ليقتاتوا منه، ومِمَّا فيه من حب، إن الاستنكار المُضمَّن في هذا المقطع دال على تحول ما في الوعي، تحول نرى أثره في العبارات الختامية للقصيدة:

(آخرة الرحله تموت يا لامبو على طرف الرصيف ..

وانت لو جالك فقير

كنت تشوي قلبك الطيب تحطو له ف رغيف؟؟''

ومن عبارات الرثاء المُشِيدة بنبل وكرم وعطاء لامبو هذا إلى قطته التي توطي ''عشان دمعتها ما تعملش ع الأسفلت صوت'' وكأنَّها تخشى أن يسمع بكاءها الشاويش، وتتكرَّر عبارات الإخبار الفاجعة عن موت لامبو

''لامبو مات ..''

توصل الناس م الشوارع.

''يا سلام ..''

''ده أنا سايبه وهوَّه راجع؟ يا سلام ..''

يدمعوا..

ثم تأتي علامات التصليب الطقسية ليس فقط لتوديعه وإنَّما أيضًا لتومئ إلى أن موته لم يكن هو الآخر سوى نوع من الصلب، وكأن موته ليس إلا مجلى من مجالي صلب المسيح الذي صُلِب فداء وافتداء للإنسانية، هكذا

أيضًا لامبو، يموت لكيما يفتدي جماعته وقيمه، وحلمه ووعي وحلم جماعته التي عاش لها ومن أجلها،

يرسموا فوق الصدور علامات صليب.

ولا تقتصر مظاهر الحزن والحِداد على أهل القرية وقطته، بل يمتد الألم والحزن حتى لجرس الكنيسة، الذي كان يجلجل في مُفْتَتَح القصيدة وهو مصحوب بضحك البنت استجابة لندهة الديك، لتنقلب دقاته من دقات الطرب والفرح المُعْلِنة عن العيد إلى دقات الألم والحزن المُعْلِنة عن موت لامبو، ولتنقلب حركة حبل الكنيسة الاعتيادية في ذهابه وإيابه، وهبوطه وصعوده إلى حركة تلوي من الحزن والألم لموته، في استعارة تشخيصية تشخِّص من خلال ألم حبل الكنيسة ألم الجسد الكنسي كله، إذ يقتله هو الآخر موت لامبو، وكأنه يستدعي مقتل السيد المسيح ويُذكِّر به

والجرس يتلوى فى حبال الكنيسه

كان حزين

حزين.. حزين

قتله الحزن

كما تتمم أنسنة جرس الكنيسة هو الآخر عبر هذه الاستعارة التشخيصية المُجسِّدة لمدى حزن الجرس والكنيسة على لامبو، بما يؤكد دلالة التماهي مع مقتل السيد المسيح.

ثم يأتي هذا المشهد الختامي المُوجِع الذي يفرشون فيه الجرائد على جسده، في إيماءة تؤكد معنى قتله، مصحوبًا بهذا المشهد الطقوسي الجليل والحزين، مشهد وداع الأطفال له على هذا النحو الشديد التكثيف والذي يعكس ويجسد مدى طفولة وبراءة لامبو ومدى تقديس الأطفال له، وهم يركعون ليرصوا فوق جسمه الورود، وبالطبع فإن وداع الأطفال له يعني أن لامبو قد أصبح في ذاكرة المستقبل الذي يمثله هؤلاء الأطفال، بما يُطوِّبه، ويجعل موته وسقوطه على الرصيف نوعًا من أنواع الرفع والإعلاء والصعود والتصعيد، أي نوعًا من أنواع التقديس الذي تُجسِّده

تمامًا حركة ركوع الأطفال، وهكذا يبدو هذا المقطع وكأنه رد على مقطع نهاية الرحلة على طرف الرصيف، وليبدو أن طرف الرصيف، مكانه وموقعه هذا، هو ما منح لامبو بطولته ومكانته في عيون الوجود:

يفرشوا فوقه الجرايد.

يركعوا الأطفال يرصوا حوالين جِسْمُه الورود.

و الدِّموع .. غيمه على عيون الوجود.

وكأنه يُعمَّد إلى السماء ليس فقط بدموع مُحبيه، وإنَّما بدموع الوجود كله.

ثم يتم تصعيد الحزن الطفولي العطوف والحنون والحميم في عبارات تلك الطفلة البريئة التي تأبى تركه وفراقه، والتي ترغب أن تستبدل البقاء إلى جوار لامبو بالذهاب إلى الكنيسة، فتناشد أمها أن تذهب هي إلى الكنيسة وتتركها إلى جواره، والتي يعكس تكرارها لاسم لامبو مدى عمق الشعور بالفقد وكأنَّها تحاول تعويض هذا الفقد من خلال الترنم والتغني بالاسم، والنداء على الحبيب المفقود، هكذا يتحول اسم لامبو إلى ترنيمة، ويأتي هذا التكرار الاسمي بوصفه تجليًا من تجليات ما يعرف بجبر التكرار الذي غالبًا ما يكون مُصاحِبًا لطقوس الفقد والندب الحِدَادِيَّة، على نحو ما يتجلى مثلا في الكتاب المقدس في ندب داوود لابنه أبشالوم، والهدف من مثل هذا التكرار لاسم الميت هو منحه نوعًا من الحياة من خلال القوة الباطنية للتسمية، ولو لفترة مؤقتة، ولو لبعض الوقت

(see Watkin 2004: 3-5)؛ وعلى نحو ما نجد في طقوس الندب والعديد الحِدَادِيَّة في الثقافة الشعبية، وفي شعر المراثي والبكائيات الجنائزية، والتي يبدو فيها تكرار الاسم، على نحو لا واعٍ، وكأنه نوع من أنواع التعويض عن صاحب الاسم، وكأن الاسم هنا يتحولُ إلى تعويذة أو تعزيمة تستدعيه وتستحضره؛ ذلك أن الاسم، وكما ينبئنا جيمس فريزر في غصنه الذهبي، ''جزء حيوي من الشخص، وربما كان روحه'' (فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة نايف الخوص، ص 335)

ولذا ليس غريبًا أن نجد الطفلة في نشيجها تخاطب لامبو مُكرِّرة اسمه ومُكرِّرة صفته الدالة على ما يجمعها به من حب، على هذا النحو التلقائي الدال على صدمة الفقد، والدال على ضرورة الاحتفاظ بالموضوع المحبوب في آن واحد:

’’يا حبيبي يا عمو لامبو

روحي يا ماما الكنيسه وسيبينى قاعده جنبه

يا حبيبي يا عم لامبو.‘‘

مِمَّا يدفع الأم هي الأخرى إلى البكاء

أمها تبكي وتاخذها من إيديها

ويأتي هذا التقرير الختامي ليجزم ويُقرِّر استشهاد لامبو

مات شهيد.

مات شهيد الليل فى أسبانيا السجينه.

مات.. وكان عاوز يعيش.

غيرشى بس الظلم برَّم له شنبات الشاويش.

ويتوالى صدى ورجع أصوات الأطفال وهي تودِّعه على هذا النحو الذي يومئ إلى أن اسم لامبو وقطته سيظل يتكرر كصدى لا يتوقف في فضاء الوجود كله

الوداع .. يا عمو لامبو ..

الوداع .. يا عمو لامبو..

الوداع يا قطته المرميه جنبه

الوداع يا قطته المرميه جنبه

الوداع

وسرعان ما تأتي، وفي نوع من المفارقة الساخرة والمريرة، عربية الأغراب، مع كل ما يتضمنه وصف الأغراب هنا من مفارقة ساخرة ما بين كل تلك الصور التطويبية الحميمة، وأن تكون ''عربية الأغراب'' هي العربة التي يُحمل فيها لامبو، على هذا النحو من السرعة الذي يعكس، كما يتبدى في التشبيه، مدى الخوف من حضور لامبو حتى وهو ميت، بقدر ما يعكس مدى خفة لامبو ذاته، وكأنه هو ذاته مثل هذا الهواء الذي يتصاعد وينتشر في الفضاء:

عربية الأغراب شالوه زى الهوا

الوداع

إلا أن تغييب ورفع جسده لم يُغيِّب أغنيته

دق الجرس فوق الكنيسه

غنِّيت النَّاسْ غنوته

(الضَّباب عمَّال يضيع

لجل يدى فرصه للشمس اللى حتزور الربيع)

وهكذا تُختتم القصيدة بأغنية لامبو التي يغنيها الناس، ويأتي المقطع الأخير والختامي ليؤكد انتصار لامبو، في صورة ترد عجُز القصيدة على صدرها على نحو يحفظ للقصيدة بنيتها الشديدة الإحكام، بقدر ما يجعل تلك الخلفية المقدسة المتمثلة في جرس الكنيسة هي الخلفية المُصاحِبة لغنوة لامبو التي يتبدَّد فيها الضباب ويضيع (لجل يدي فرصه للشمس اللي حتزور الربيع). وهكذا يتحرَّر الزمن من جموده، ويبدأ في الحركة عبر أغنية لامبو من الشتاء المصحوب بالضباب والليل المصحوب بالنوم على الجليد والعتمة، إلى الصحو واليقظة والربيع المصحوب بحرارة الشمس والرؤيا، وليبدو اسم لامبو ذاته وكأنه استعارة يتطابق فيها الاسم مع المُسمَّى، أي يتطابق فيها لامبو الشخص مع لامبو الاسم بما هو مصدر للنور والضوء والرؤيا

والبصيرة، إذ يقترن الجذر المشتق منه اسم لامبو بالضوء، ولا أدل على ذلك من كلمة ''لمْبَا'' أي ''مصباح'' ''lamp''. وهكذا يتزامن قدوم الشمس مع غناء لامبو الذي يولده زحام الأسطوات، وموته الذي يولد الغناء من جديد في الأسطوات وفي كل أهل القرية، إن جملة ''الضباب عمَّال يضيع لجل يدي فرصة للشمس اللي حتزور الربيع''، جملة تعكس هذا التزامن ما بين تحول الفصول من الشتاء إلى الربيع وتحول الموقف والرؤيا لدى أبناء القرية؛ بما يجعل الطبيعي مجازًا للاجتماعي على نحو بالغ البساطة والانسيابية؛ إذ يبدو الضباب الذي يأخذ في التلاشي هنا ليس فقط الضباب الطبيعي الذي ''كان بات ليلتها ع الإزاز''، وإنما ضبابية الرؤيا والموقف اللذان حرَّرهما موت لامبو على الصعيد الاجتماعي.

****

المقارنة بين القصيدتين:

وأخيرًا نأتي إلى أوجه المقارنة، ولعل من أبرز النقاط التي تستأهل القراءة والمقارنة فيما بين القصيدتين هي طبيعة حضور الزمن التي أشرت إليها في البداية، ذلك أن الزمن في الخواجة لامبو زمن يُحرِّكه البشر، خاضع لإرادتهم ووعيهم، يجمد بجمودهم، ويتحول بتحولهم وتحول وعيهم، بينما الزمن في مرثية لاعب سيرك زمن مجاوز للبشر، وإرادتهم، زمن يخضع له البشر، ولا يخضع هو لرغباتهم أو إراداتهم، فدورته مُحدَّدة سلفًا، ولا يمكن لكائن أن ينفلت من دائرته حين تكتمل وتحيط بمن تُقرِّر الإحاطة به أو بهم؛ إذ تصبح أشبه ما تكون بالوعاء أو الفضاء المُغْلَق على من فيه. وهو ما يتوافق ويتماثل مع الرؤيا القدرية المهيمنة على مرثية لاعب سيرك، بقدر ما يتوافق الزمن المنفعل بإرادة البشر ووعيهم مع الرؤيا الثورية المهيمنة على قصيدة لامبو العجوز.

إن نموذج لامبو هو ما يمكن أن ندعوه بنموذج البطل الهامشي، نموذج الشاعر الجوال، شاعر الجماعة ومُغنيها، وحامل آلامها وآمالها، والمُبشِّر بقيمها، صديق الكبار ورفيق الصغار ومحبوبهم، الصوت الذي يحمله كل فرد من أفراد القرية في وجدانه، ومخيلته، إنه أقرب ما يكون إلى الشيخ

إمام عيسى، أو إلى الأبنودي نفسه في أحد تجليات رؤيته لذاته، ورؤيته للشاعر الشعبي. ولعلني لا أغالي إذا ما قلت إنه مزيج من رؤية الأبنودي لذاته ولشاعر السيرة الشعبية، القادر على أن يُجسَّد ويغني أحلام وأشواق وآلام وآمال جماعته وأن يتقمص أصواتها المختلفة والمتنوعة ''كان يغني بألف صوت''، والعدد هنا ليس إلا من قبيل الدلالة على مدى اتساع دائرة التنوع والتقمُّص، بكل ما تعنيه القدرة على التقمُّص من تماهٍ مع هذه الجماعة وأفرادها واحتياجاتها وتطلعاتها.

وإذا كان يمكن القول إن لاعب السيرك يحكم مصيره القدر بمعناه الميتافيزيقي، وإنه إلى حد بعيد ضحية كل من هذا القدر الميتافيزيقي وإدراكه الخاص للهشاشة الداخلية الكامنة فيه، فإن لامبو يحكم مصيره قدر آخر هو القدر السياسي والاجتماعي لبلاده وهشاشته الجسدية العاجزة عن تحمل صور العنف الممكن تجاهه من قبل الدولة، وأجهزة عنفها.

إن منع لامبو وحرمانه من أغاني الفقرا يعني إعدامه وقتله، فهو يعيش للفقراء وبالفقراء، ومنعه من الغناء لهم يعني بتره من جسد الجماعة، يعني اقتلاعه من جذوره، يعني تمزيق أوصاله، وموته.

إن اسمي الفعل ''هُسْ، بَسْ'' الآمرين بالسكوت والصمت والخرس والأمر بالتغني بأغانٍ أخرى غير أغاني الفقراء يبدوان وكأنَّهما طلقاتا رصاص صُوِّبتا وتم إطلاقهما على جسد لامبو، بل إن مونولوجه يبدو أشبه ما يكون بالنزيف الداخلي الذي لم يحتمله جسده المُنْهَك. وهكذا يبدو الصراع وكأنه صراع لغوي بامتياز بين كلمة لامبو وكلمة الحكومة، وعنف كلمة الحكومة التي لا تعرف من صيغ اللغة سوى صيغ الأمر ''هُسْ، بَسْ''، ''غنِّي غير دا، الحكومة مش حماره''.

ومن اللافت هنا هذه المحاكاة شبه الساخرة لخطاب الشاويش المتمثلة في جملة النفي ''الحكومة مش حماره''، والتي تبدو هي ذاتها مزدوجة الصوت والدلالة، وكأن صيغة النفي لا تفعل شيئًا سوى أنها تؤطر وتثبت نقيض النفي المتمثل في الإيجاب، أي وكأنَّها بفجاجة وغلظة فعل وسلوك الشاويش تثبت ما تنفيه.

إن لامبو هنا يتأرجح بين خيارين القول أو الصمت، إن خيار القول هو خيار المواجهة العاجز عنه لامبو بحكم هشاشته الجسدية، والصمت هو خيار الحكومة والرافض له لامبو، وما بين الاثنين لا يوجد من خيار ثالث سوى خيار الموت بوصفه احتجاجًا على كلا الخيارين، احتجاجًا على العجز عن المواجهة، واحتجاجًا على الصمت في آن واحد. هكذا يتبدى موت لامبو موتًا خلاقًا، موتًا يعيد صياغة معنى القدر بمعناه السياسي، وبمعناه الميتافيزيقي على حد سواء. إن موت لامبو هنا ليس من قبيل الانتحار، بقدر ما يبدو وكأنه قرار محكوم بما يمكن أن ندعوه إرادة الموت، إلا أنها ليست إرادة الموت في ذاته، وإنَّما إرادة الموت من أجل الحياة، إرادة الموت الخلاق.

إن كيفية موت لامبو، أو بالأحرى لحظة موت لامبو تجعل منه بطلاً مجاوزًا لوضعيته الهامشية؛ وتجعل منه بطلاً تراجيديًا ونقيضًا للبطل التراجيدي في آن واحد، بطلاً تراجيديًا بمأساة موته، ونقيضًا للبطل التراجيدي لكونه يرفض مصير البطل التراجيدي، أي يرفض السقوط، برفضه الصمت والسكوت، ويتجاوز هذا السقوط من خلال موته. بعبارة أخرى، وإن جاز لنا القول، فإن لامبو يدخل في نطاق ما يمكن أن ننعته بالبطل التراجيدي الإيجابي، وفي تقديري أن هذه النوعية من البطل لا تُولِّد لدينا مشاعر الخوف والشفقة على نحو ما تفعل التراجيديا الكلاسيكية، وإنَّما تكتفي بتوليد مشاعر الشفقة فقط، ومن ثم التعاطف والتماهي أو التقمص الذي يدفع الناس إلى ترديد غنوته.

إن نموذج لامبو يمثل صورة نقيضة تمامًا لصورة مثقفي *الدايرة المقطوعة* المنفصلين تمامًا عن الجماهير، والمشغولين بالنقاشات النظرية العقيمة فيما بينهم بعيدًا عن التفاعل مع الواقع ومع الناس، والذين تتسم نظرتهم إلى أنفسهم بوصفهم طليعة على نوع من التعالي تجاه الجماهير. (انظر الأبنودي، مختارات، قصيدة الدايرة المقطوعة، ص ص 195-202) وهي الرؤيا ذاتها التي تتناص مع أو تتناص معها صورة مثقف أحمد فؤاد نجم، أو مثقف مقهى ريش ''المحفلط المزفلط الكتير الكلام،

عديم المِمَّارسة عدو الزحام، المفبرك لحلول المشاكل آوام بكام كلمة فارغه وكام اصطلاح'' في قصيدة *التحالف* أو *يعيش أهل بلدي وغيرهم مفيش*.

(انظر نجم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص 305-311)

وكأن تصعيد الهشاشة واكتمالها إلى حد الموت يمنحها قوة استثنائية يواجه بها لامبو في غيابه، وبموته، الشاويش وحكومته.

إن لامبو ليس الحسين وليس جيفارا، وإنَّما هو أقرب ما يكون لسقراط والمسيح والحلاج، ومع ذلك؛ فإن فعله لا يقل في بطولته عن نموذج جيفارا. بينما تبدو مرثية لاعب السيرك وكأنَّها ليست سوى إعادة تمثيل لتراجيديا السقوط الإنساني الأول، سقوط آدم، وما تلاه من تجليات لأشكال مختلفة ومتنوعة من السقوط.

وإذا كانت خبرة السقوط هي الخبرة المولدة لمشاعر الخوف الأولى فإنه يمكن القول أيضًا إنها الجذر المباشر لخبرة النفي والاغتراب. إذ يمكن القول إن هذه المشاعر الثلاثة، الخوف، والنفي، والاغتراب، مشتقة كلها ومتولدة من خبرة السقوط.

إن الموت في كلا النصين يبدو وكأنه شكل من أشكال الموت الشعائري، وهو الموت الذي يأتي كتكفير عن خطيئة أو إثم، أو يكون افتداء لجماعة أو وطن أو قيمة. إلا أن الموت في *مرثية لاعب السيرك* هو موت أقرب ما يكون إلى الموت التكفيري الذي يأتي فيه موت اللاعب وسقوطه وكأنه نوع من أنواع التكفير عن العالم المملوء أخطاء أو الموت العقابي، أمَّا موت لامبو فهو موت افتدائي بامتياز حفاظًا على قيمة أغنيته التي تتيح تماسك الجماعة وتلاحمها. وكأن موته هذا هو افتداء للجماعة من خلال افتداء أغنيته بجسده. وهكذا تأتي الكلمة ــ القصيدة بوصفها بديلاً عن سقوط الجسد وتلاشيه، بقدر ما يكون الجسد أيضًا فداء وافتداء للكلمة.

إن نص مرثية لاعب سيرك يتناص مع الرؤيا المأساوية للعالم، ومع رؤيا العود الأبدي لا بمعناه النيتشوي الديونيزوي، وإنَّما بمعانيه الكتابية في الحكاية التكوينية، وفي سفر الجامعة. ومن ثم فلعله يمكننا القول إن ثمة

تناصًا ضديًا ما بين ارتباط العود الأبدي لدى نيتشه بالإنسان الأعلى؛ أي بمفهوم الصعود المقترن بحلم الطيران على نحو ما يمكننا أن نجد في قراءة باشلار لنيتشه (see Bachelard 1988 : 127-160)، وعود وتكرار السقوط في مرثية لاعب السيرك لدى حجازي، وإذا ما بدا على صعيد التشابه الظاهري أن ثمة نوعًا من أنواع التماثل ما بين سقوط لاعب السير وسقوط السائر على الحبل، أو البهلوان على حد صياغة الترجمات العربية، في هكذا تكلم زرادشت لنيتشه، فإن دلالات السقوط وما تتضمنه من رؤيا للعالم مختلفة تمامًا ما بين النصين، ذلك أننا مع سقوط السائر على الحبل نحن إزاء أمثولة لإسقاط الأخلاق وتدميرها بوصفها عائقًا في سبيل الإنسان الأعلى أي أنه سقوط من أجل الصعود، من أجل بلوغ مستقبل يقطنه الإنسان الأعلى، سقوط أحدثته القوى التدميرية للمُهرِّج الذي يرفض في سبيل سخريته وضحكه أن يعوقه أي عائق، ولا شك أن عبارات المُهرِّج للسائر على الحبل بالغة الدلالة على انتماء السائر إلى الحبل إلى الماضي، إذ يبدو البرجان، أو القلعتان على حد تعبير بعض الترجمات العربية، في هذه الأمثولة النيتشوية بوصفهما استعارتين للماضي والمستقبل، وأن سقوط السائر على الحبل هو تمثيل لفشل الوصول بقيم الماضي إلى المستقبل، وضرورة سقوط حامليها، وهنا لا ينبغي أن تخدعنا عبارات زرادشت العزائية للسائر على الحبل وكونه قد اتخذ من الخطر حرفته (انظر نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، ص 52)، ذلك أن الخطر هنا يمكن أن يفهم بوصفه خطر الأخلاق على الإنسان الأعلى؛ ومن ثم رغبة زرادشت في أن يدفن حامل الأخلاق بيديه؛ وبهذا المعنى يمكن القول إن خطاب نيتشه مزدوج الدلالة بمعنى أنه يدل على احترام المخاطرة من جهة وفي الوقت ذاته الدلالة على خطورة الأخلاق، خصوصًا إذا ما ربطنا بين من أسقط السائر على الحبل وهو المهرج وإشارات نيتشه إلى نفسه بوصفه مهرجًا في أكثر من موضع وأكثر من سياق، على نحو ما نجد في قوله ''لا أريد أن أكون قديسًا، بل أفضل أن أكون مُهرِّجا... ولعلني بالفعل أضحوكة'' (نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 153)، وفي قوله أيضًا ''إن الإنسان شيء لا بد من تجاوزه. هناك دروب عديدة للتجاوز وطرائق متنوعة: لتنظر في الأمر بنفسك إذًا!

لكن من *كان مُهرِّجا هو وحده الذي يفكر*''. (نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، ص 378)، وهو ما يتجاوب مع عبارات المهرج الذي قفز من فوق السائر على الحبل فأربكه وأسقطه وهو يخاطبه مُوبِّخًا له على بطئه وتكاسله: '' ''تقدم يا مشلول الساق!'' صاح بصوت حاد مريع، ''تقدم أيتها الدابة المتلكئة، المُهرِّب المتسلل، يا شاحب الوجه، تقدم! لئلا أدغدغك بقدمي! ما الذي تصنعه هنا بين قلعتين؟ داخل القلعة مكانك، والحبس أولى بك؛ إنك تسد الطريق (نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص 51) على من هو أفضل منك!'' ــ ومع كل كلمة كان يقترب منه أكثر فأكثر؛ ولما لم تعد تفصله عنه سوى خطوة واحدة حدث الأمر الفظيع الذي ألجم الألسنة وأجحظ كل العيون، فقد أطلق الفتى صرخة شيطان وقفز من فوق ذلك الذي كان يسد عليه الطريق. لكن البهلوان وهو يرى خصمه ينتصر عليه هكذا، أضاع الحبل والعقل معًا، فرمى بقضيب التوازن وبأسرع منه هوى في الفراغ لولبة تتلاحق ذراعاه فيها بالقدمين. (نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح ص ص 51-52)، أما إصرار زرادشت على دفن جثة السائر على الحبل بيديه في تجويف الشجرة، فلا ينفصل بدوره عن مفهوم العود الأبدي، واستدماج الموت ذاته في صلب الحياة من أجل تجددها.

بينما نحن مع لاعب السيرك إزاء وعي مأزوم ومسكون بخبرة السقوط الخيالي، وعي مُحاصَر بالنبوءة ورُهاب السقوط، ولوازمه الوحشية على حد ما يتجلى في كل تلك الوفرة من الحيوانات المُفْترِسة والمُتوحِّشة، السقوط هنا عودٌ وتكرارٌ لسردية السقوط الأولى، وليس سقوطًا من أجل التجاوز أو الصعود أو إفساح السبيل لصاعدين آخرين، وإنما مجرد إعادة وتكرار للمأساة الإنسانية الأولى، للخبرة الأولى والفشل الأولي في التاريخ الإنساني. السقوط هنا لمطلق الإنسان وليس لإنسان من أجل صعود إنسان آخر، أي ليس سقوطًا للإنسان الأخلاقي أو للإنسان العادي، أو للإنسان الأخير من أجل الإنسان الأعلى على حد ما هو لدى نيتشه، وإنما هو قدر محتوم لكل من يريد التجاوز أو الصعود، والذي يُعد لاعب السيرك هنا تمثيله الأسمى والنموذجي. وهكذا؛ فإنه وعيٌ يُوقِن بحتمية النبوءة

المُضمَّنة في التحذير، أي أنه وعيٌ يسكنه هاجس النبوءة، ويُؤرِّقه هاجس الخطأ المُقترِن بالسقوط.

ومن اللافت أن نجد صنو حجازي ومُجايله، عبد الصبور؛ يتناص هو الآخر مع الرؤيا ذاتها على نحو ما يتجسد بجلاء في قصيدة تكرارية، حيث:

'' الليل الليل يُكرِّر نفسه

ويُكرِّر نفسه

والصبح يُكرِّر نفسه

والأحلام، وخطوات الأقدام

وهبوط الإظلام

وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام''

(عبد الصبور، الإبحار في الذاكرة، ص 59)

مِمَّا يفضي إلى الاستسلام المطلق للقدر، حيث هدير الزمن الدوار يبتلع الزامر والمزمار؛ ولذا تأتي وصية الشاعر اليائسة:

''لا تُبْحِرْ عكس الأقدار

واسقط مُختارًا فى التكرار''

(السابق، ص 68)

وهنا أيضًا، نجد، مع عبد الصبور، هذا التكرار للسقوط، الذي لا يتكرر فيه فقط السقوط، بل الذي يصبح السقوط فيه أيضًا اختيارًا. وبالطبع، فإن السقوط في التكرار لا ينفصل بحال عن تكرار السقوط ذاته كمصير لا مفر منه. وهكذا من تكرار السقوط لدى حجازي إلى السقوط في التكرار لدى عبد الصبور تمتد هذي الرؤيا اليائسة إلى حد العدمية للعالم، والتي تجد معادلها المثالي في سفر الجامعة؛ خصوصًا في تلك الأبيات:

’’ الريح تهب نحو الجنوب، ثم تلتف صوب الشمال. تدور حول نفسها ولا تلبث أن ترجع إلى مسارها. جميع الأنهار تصب في البحر، ولكن البحر لا يمتلئ. ثم ترجع المياه إلى المكان الذي جرت منه الأنهار. جميع الأشياء مرهقة، وليس في وسع المرء أن يُعبِّر عنها. فلا العين تشبع من النظر، ولا الأذن تمتلئ من السمع. ما هو كائن هو الذي سيظل كائنًا، وما صُنِع هو الذي سيظل يُصْنَع، ولا شيء جديد تحت الشمس. أهناك شيء يمكن أن يُقال عنه: انظر. هذا جديد. كل شيء كان موجودًا منذ العصور التي خلت قبلنا! ليس من ذكر للأمور السالفة، ولن يكون ذكر للأشياء الآتية بين الذين يأتون من بعدنا.‘‘

(سفر الجامعة، الإصحاح الأول: 6-11)

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بالطبع، هو ما الذي يجعل مثل هذه الرؤيا تهيمن على أكبر شاعرين في جيلهما على هذا النحو؟ لعله من الصعب أن تُعزى مثل هذه الرؤيا إلى أبعاد ذاتية خاصة اشترك فيها كلاهما، ووحَّدت رؤيتيهما للعالم على هذا النحو، بل الأحرى أن نقول إن نُذر السقوط التي كان يحفل بها الواقع، ويستشفها حجازي من واقعه المتداعي وهو على مشارف العام السابع والستين، هي ما جعله يتخذ من واقعة سقوط لاعب سيرك، معادلاً رمزيًا وموضوعيًا أو بالأحرى قِناعًا لسقوط الإنسان والواقع على حد سواء؛ مِمَّا جعل القصيدة تتجاوز نطاق الرثاء الفردي للاعب سيرك حقيقي كان قد وقع بالفعل خلال أدئه للعرض في السيرك المصري، لتصبح مرثية لواقع بأكمله على نحو ما يتجلى في الديوان الذي تنتمي إليه القصيدة، وهو ديوان ’’مرثية للعمر الجميل‘‘، والذي تأتي معظم قصائده السابقة على هذه القصيدة والتالية لها وكأنَّها تأكيد لتلك الرؤيا الاستشرافية. ولا شك أن هذا السقوط ذاته وما تلاه هو ما جلَّل رؤيا عبد الصبور بهذا اليأس المُطبق من أي بارقة للاختلاف أو التغيير، حتى في أقصى لحظات التمرد أو الثورة:

تتمرد بعضُ المُدنِ على التكرار

وتحاولُ جاهدةً أن تتشبهَ بالمدنِ الأحلامْ

أو المُدنِ التاريخِ كما نسجتْها الأوهامْ

أو المُدنِ الآثارِ كما تحكي عنها الأصنامْ

أو المدنِ اليوتوبياتِ المرسومةِ مِنْ عبثِ الأقلامْ

أو المُدنِ المرسومةِ فى كهفِ مرايا الله

ظلاً دون قوامْ

(عبد الصبور، الإبحار في الذاكرة، ص 66)

لكن عبثًا ودون جدوى، إذ يظل السقوط هو مصيرها وقدرها المحتوم، ومن ثم ينبغي الاستسلام لدوران الدائرة على حد عبارة حجازي أو لهدير الزمن الدوار الذي يبتلع الزامر والمزمار، فتنغلق كل المدارات ولا يصبح من مدار سوى مدار واحد هو مدارالسقوط في التكرار الذي يصبح على الإنسان اختياره طواعية، على حد عبارات عبد الصبور. إذ تبدو قصيدة عبد الصبور تلك في تكوينها وتكرارها ونبرتها، وكأنَّها هي الأخرى ليست سوى مرثية، إلا أنها مرثية للحلم الجميل تتلاقى مع مرثية حجازي للعمر الجميل.

وفي مقابل هذه الرؤيا نجد أن الرثاء في الخواجة لامبو فعل من أفعال التواصل مع المرثي، مع صوته، مع قيمه وأحلامه وأغنياته، الرثاء ترنيمة وتعويذة وبشارة لبعثه، كما أن الحزن حزن خلاق، حنون وناعم وحي، بينما في مرثية لاعب سيرك الرثاء طقس حِدادي خالص على المصير الإنساني، يمارس ذاته من خلال إعادة تمثيل الحدث، وكأن القصيدة هي ذاتها جزء من شعيرة العود الأبدي للسقوط والموت.

في مرثية لاعب سيرك نحن إزاء برودة الاستلاب والاغتراب والموت، وجهامة الفراغ والعدم، وكأننا في خريف أبدي ممتد يتساقط فيه كل اللاعبين مثلما تتساقط أوراق الشجر، في مقابل الربيع الحاضر في أغنية لامبو الذي تتلاشى معه ومع شمسه ستائر الضباب والشتاء.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

الأبنودي (عبد الرحمن): الزحمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.

ـــــــــ مختارات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، 1996.

المتنبي (أبو الطيب) ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، أربعة أجزاء، دار الكتاب العربي،بيروت-لبنان، بدون تاريخ.

حجازي (أحمد عبد المعطي): الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018.

دنقل (أمل): الأعمال الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2013.

عبد الصبور (صلاح): الإبحار في الذاكرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015.

نجم (أحمد فؤاد) الأعمال الشعرية الكاملة، دار ميريت، الطبعة الأولى، القاهرة، 2005.

ثانيًا المصادر والمراجع الأجنبية المترجمة:

ايفسلن (برنارد): ميثولوجيا: الأبطال ـ والآلهة ـ والوحوش، ترجمة حنا عبود، ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

باشلار (غاستون): الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

سوفوقليس، تراجيديات سوفوقليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

شابيرو (ماكس)، هندريكس (رودا): معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، 2008).

فرويد (سيجموند): ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحق رمزي، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 1994.

فريزر (جيمس): الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين، ترجمة نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق- سورية، 2014.

(الكتاب المقدس: أي كتب العهد القديم والعهد الجديد)،وقد ترجم من اللغات الأصلية، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

ملتون (جون): الفردوس المفقود، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

لابلانش وبونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، الطبعة الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1997.

نيتشه، هكذا تكلم زرادشت: كتاب للجميع ولغير أحد، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، 2007.

ـــــ هذا هو الإنسان، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، 2003.

هوميروس: الأوديسة، ترجمة دريني خشبة، دار التنوير، بيروت ـ القاهرة ـ تونس، 2013.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

Ashby, C. (1999) *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject*. Iowa City.

Bachelard, G. (1988) *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Trans.by Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell. Dallas Institute Publications, Dallas Institute of Humanities and Culture, (The Bachelard Translation Series)

——— (2002) *Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Matter*. Trans. By Kenneth Haltman. Dallas Institute Publications, Dallas Institute of Humanities and Culture, (The Bachelard Translation Series)

Bakhtin, M.M. (2010), *Speech Genres and Other Late Essays*, translated by V.W.McGee, edited by C. Emerson and M. Holquist, Austin: University of Texas press.

Bushnell, Rebecca. 2005. *A Companion to Tragedy*. Oxford, England: Blackwell. Graham, Allen (2000) Intertextuality, London and New York: Routledge.

Evans, Dylan. (2006) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Routledge.

Hard, R, (2004). *THE Routledge Handbook of Greek Mythology*, New York and London: Routledg .

Holowchak, M. A. & Lavin, M. (2018) *Repetition, the Compulsion to Repeat, and the Death Drive: An Examination of Freud's Doctrines*. Lanham, MD: Lexington Books.

Lacan, J. (2001). *Ecrits*: A Selection, trans. Alan Sheridan. London and New York: Routledge.

Lampert, L. (1986) *Nietzsche's Teaching: An Interpretation of 'Thus Spoke Zarathustra'*, New Haven, Conn.: Yale University Press.

Scodel, R (2010) *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Smith C. Roch (2016) *Gaston Bachelard: Philosopher of Science and Imagination*, State University of New York.

Watkin, William. (2004) *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.