تحولات شعرية

جابر عصفور



الهيئة المصرية العامة للكتاب

خذ الكتاب مصوراً

عصفور، جابر.
تحولات شعرية/ جابر عصفور. ـ القاهرة:
الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٦.
٤٢٤ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٣ ١٠١٠ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الشعر العربى ـ تاريخ ونقد.
أ ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٢٨٩٨/ ٢٠١٦
I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 1010 - 3
ديوى ٨١١,٠٠٩

خذ الكتاب وطور نفسك

تحولات شعرية

جابر عصفور

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٧

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج علي

رئيس الإدارة المركزية للنشر

د. سهير المصادفة

اسم الكتاب: تحولات شعرية

تأليف: جابر عصفور

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2016

حقوق الطبع محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب: ٢٣٥ الرقم البريدي: ١١٧٩٤ رمسيس

www.gebo.gov.eg

e-mail: info@gebo.gov.eg

إهـداء

إلى روح محمد صالح
وروح حلـمى سـالـم
مكانكما لا يزال شاغرا
بقلبى

تنويه

صدر جزء كبير من هذا الكتاب فى طبعة أولية، تحت عنوان «ذاكرة للشعر». ولكنى أعدت كتابتها فى ضوء خطة جديدة تبدأ، زمنيا، من القرن التاسع عشر، حيث البارودى، وتنتهى فى زمننا الراهن، حيث حداثة محمود درويش التى هى الذروة الإبداعية لحداثة الستينيات التى استمرت إلى اليوم الذى فقدناه فيه، شاعرا مرموقا وصل بالشعر العربى المعاصر إلى آفاق لم يصلها من قبل. وقد حذفت ما كتب عن أمل دنقل، لأن ما كتبت عنه أصبح كتابا مستقلا. وقد حدث الأمر نفسه فيما كتبت عن صلاح عبد الصبور. وأعتذر إلى القارئ عن بعض التكرار الذى قد يلحظه مع كتابى "رؤيا حكيم محزون" الذى صدر عن كتاب "دبى الثقافية" مارس ٢٠١٦.

ولا يسعنى، فى هذه الإضاءة، إلا شكر جميع الذين عاونونى على إعادة النظر فى الطبعة الأولية، وخروج الكتاب على هذا النحو، وأخص منهم أخى الشاعر الكبير محمد صالح الذى فقدته قصيدة النثر التى حفر فى فضائها الواسع تيارا متفردا خاصا به، وقد أهديت إليه الكتاب الذى أرجو أن أتبعه بالكتاب الذى يحتوى ما كتبته عنه وعن أقرانه من السبعينيين، والشكر لكل من عاون فى إخراج هذا الكتاب تصحيحا وإخراجا، وأخص بالشكر الدكتور حسام عبد العزيز والشاعر أحمد عنتر مصطفى والأستاذ حسن كامل وأيمن صابر ونجلاء الكاشف، وأخيرا زميلىّ: هيثم الحاج على ومحمود الضبع.

مفتتح

تحدث النقّاد العرب القدماء عن الشعر بوصفه ديوان العرب، يقصدون بذلك إلى أن الشعر ذاكرة الأمة الحافظة لتاريخها، الواعية لأحداث حاضرها، اليقظة إلى المتغيرات التى تصوغ أفقا واعدا لمستقبلها. ولم تكن هذه الدلالة بعيدة عن أذهان أولئك النقاد القدماء الذين ردّوا بعض قيمة الشعر إلى قدرته على تصوير الجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب. وكان تصوير الجوانب المادية قرين ما قاله ابن طباطبا العلوى - أحد نقّاد القرن الرابع للهجرة، فى كتابه «عيار الشعر» - من «أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرَّت به تجاربها، وهم أهل وَبَر صحونهم البوادى وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفى كُل واحدة منهما فى فصول الزمان على اختلافها. . . فتضمَّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها».

أما تصوير الحياة المعنوية فكان يعنى أن الشعر العربى يختزن القيم المختلفة فى حياة العرب ويجسّدها على امتداد العصور، ويقوم بتصويرها رغم اختلاف شروط الزمان والمكان، فهو حافظة القيم التى ينطوى عليها الوعى الجمعى والفردى، وهو الذاكرة التى تعكس ما فى الطبائع والنفوس العربية «من محمود الأخلاق ومذمومها، فى رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها». باختصار، الشعر هو الذاكرة التى تحفظ الحياة العربية فى تجلياتها اللانهائية «فى خَلْقها وخُلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت».

وغير بعيد عن معنى الحفظ الذى ينطوى عليه «ديوان العرب» المعنى الذى يصل ما تحويه الذاكرة بالإطار المرجعى الذى يتحدد بما تنتخبه الذاكرة نفسها، وتنطوى عليه بوصفه مخزونها السابق الذى تستعيده على سبيل التذكر أو التأسِّى، والذى تستعيده الأجيال اللاحقة بوصفه إطارها المرجعى الذى تستند إليه فى أمور حياتها المادية والمعنوية، وتقيس عليه كل ما يتدرج على سلم قيمها بالسلب أو الإيجاب. هكذا، تتجاوب دلالات المثل العليا مع محفوظات الذاكرة فى معنى «الديوان» الذى ينطوى، بدوره، على معنى القيمة الذى لا يفارقه، خصوصا لدى قوم لم يكن لهم علم أصح من الشعر، فجعلوه فصل الخطاب،

وحفظوه بوصفه تجسيدا للمقاييس المستعادة التى كان لابد من قياس الحياة عليها بواسطة الذاكرة الاسترجاعية.

وإذا استبعدنا دلالة الاتِّباع التى يتضمنها البعد الدلالى الأخير لاسترجاع الذاكرة الجمعية محتويات «ديوان العرب» الذى تحتويه، أو يحتويها بلا فارق، فإن الدلالة المتكررة، بعيدا عن إلزام اللاحق بخطى السابق، تظل قرينة العلاقة التى تصل الشعر بالذاكرة، أو تعطفه عليها عطف المتضايفات التى تتجانس فى العمل إلى الدرجة التى تدنى بالأطراف المتضايفة إلى حال من الاتحاد. ولذلك كان الشعر العربى ذاكرة العرب، وكانت الذاكرة عدة الشاعر فى إبداعه، وعلامة على تميّزه بالقدر الذى جعل من كل قصيدة مبتدعة شاهدا على المبدأ الذى يقول: إن التذكر للنفوس غرام.

هذه الدلالات العربية الخالصة لا تتناقض فى جانبها الإيجابى مع غيرها من الدلالات التى اقترنت بفهم الشعر عند الأمم الأخرى، خصوصا تلك التى ربطت الشعر بالذاكرة، وفهمته على أنه التصوير الذى يقتفى اللحظات الطائرة والانفعالات المتغيرة فيتولى تثبيتها وتجسيدها بلغته المجازية التى تصل ما بين الخاص والعام، وتنفذ من النسبى إلى الكلى، وتبين عن المعنى الإنسانى فى الظاهرة الفردية التى لا تفارق شروطها النوعية. ولذلك قال شاعر الرومانسية الإنجليزية وليام وردزورث William Wordsworth (١٧٧٠-١٨٥٠) إن الشعر «انفعال يتذكره المرء فى هدوء». وكان يقصد بذلك إلى أن الشعر ليس هو الحياة على نحو ما نعيشها أو نعاينها، وإنما الحياة كما نشعر بها خلال لحظات التأمل، أو الاسترجاع، وقد أعدنا خلقها تحت تأثير قوة ذات فاعلية جديدة تتمثل فى عملية التذكر التى هى عملية تأليف وإنشاء وبعث للحياة فيما كان يفتقر إلى الحياة. ولا يختلف بيرسى شيللى Percy Byshe Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢) عن رفيقه وردزورث فى هذا الجانب، فالشعر سجل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها فيما يراه، فهو ذاكرة تحفظ العواطف والمشاعر والانفعالات، وتستبقى الرؤى الزائلة التى تتلبس فترات المحاق فى الحياة، وتطلقها إلى الناس بعد إعادة صياغتها، فتنضو بها قناع الألفة عن العالم، وتكشف الأستار عن العلاقات التى لا ننتبه إليها عادة، وتبرز الإرهاصات الدالة التى تغدو بها القصائد مرايا الزمن الآتى بالوعد.

وليس من الضرورى أن نسرف فى التفاؤل الرومانتيكى الذى انطوى عليه شيللى فنقصر الشعر على تسجيل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها، فمن

المؤكد أن الشعر لا يتردد فى تسجيل كل أنواع اللحظات الإنسانية بحلوها ومرها، خيرها وشرها، جمالها وقبحها، ولا يعرف التمييز بين لحظات سامية ولحظات متدنية، فكل ما فى العالم المادى والمعنوى موضوع للشعر ومادة خام لتجاربه، تلك التجارب التى تستطيع بخصائصها أن تحيل القبح إلى جمال، أو تكتشف الجمال فى القبح، كما تكتشف المعنى فى اللامعنى، والجليل السامى فى العادى المألوف. وقد علَّمتنا تجارب الشعر المختلفة، على امتداد تاريخه وتباين مدارسه، أنه حتى القبح له شعريته الخاصة، وله قدرته على إثارة المشاعر الجمالية، خصوصا بعد أن تنظمه الذاكرة الشعرية فى علاقات شعرية جديدة تمنحه ما لم يكن له من المغزى والقيمة.

والذاكرة فى ذلك كله ليست مجرد وعاء للحفظ، أو سجل تصويرى يحفظ المواد دون أن يترك أثرا فيها، وإنما هى فعل تشكيلى، وقدرة خلاقة، وإنشاء متصل. لا تنجذب إلا إلى ما ترى فيه دلالة خاصة تلمحها، ولا تستبقى إلا ما ينطوى على معنى تدركه فى تداعياتها. ولا تتسم بالحياد إزاء ما تنطوى عليه، بل تعيد تكوينه بالحذف أو الإضافة، التكبير أو التصغير، التأكيد أو التهوين، وبالجملة إدخال كل معطى من معطياتها المخزونة فى شبكة جديدة من العلاقات التى تتجاوب فى توليد الدلالات الطازجة فى تنوعها الخلاّق. ولذلك كان الشاعر الإنجليزى الحديث ستيفن سبندر Stephen Spender (١٩٠٩-١٩٩٥) يؤكد أن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرتنا على التخيل هى نفسها قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة، خصوصا فى حفظ الصور وتنظيمها أو تركيبها وابتكارها.

ويؤدى بنا هذا الفهم إلى أن الشعر فى تعاقبه الزمنى عالم كامل من التحولات المتتابعة التى تقترن، أو تستجيب إلى التحولات التى تستوعبها الذاكرة فى كل أحوالها المتباينة، فالخيال - الذاكرة هو صور الواقع أو الحياة بعد تصفيتها ووضع مدركاتها فى علاقات مجازية وإيقاعية جديدة. وإذا كان هذا الفهم يؤكد علاقة الإبداع الشعر بمخيلة صاحبه ونوعيتها، من حيث هى مخيلة استعادية أو استرجاعية أو ابتكارية متعددة الأحوال والدرجات، فإنه يؤدى فى الوقت نفسه إلى وصل الشعر بالحياة التى تستوعبها الذاكرة أو يلتقطها الخيال فيصوغها فى علاقات جديدة هى موازيات إبداعية للواقع والحياة. والموازاة لا تعنى التطابق ولا المحاكاة ولا إفراغ الانفعالات الذاتية أو الجمعية إزاء الواقع والحياة، وإنما التقاط الدال ووضعه فى ضوء

جديد، أو - بتحديد أكبر - إدخاله فى منظومة من العلاقات الجمالية التى تجاوز الوزن إلى الإيقاع والتشبيه والاستعارة إلى الصورة، والتراكم العفوى إلى البناء، والفوضى الانفعالية وحتى القبح إلى جمال ينطوى على نظام، فالشاعر هو ذلك الكائن الذى وصفه صلاح عبد الصبور، بأنه يريد أن يرى الجمال فى النظام، والنظام فى الفوضى. وقد يكون وصف صلاح عبد الصبور عقلانيا، لا يستوعب إلا تيارا بعينه من تيارات الحداثة، مقابل التيارات الأخرى التى ترى الشعر خرقا جماليا للنظام، وتشظية لواقع متكلس يحتاج إلى تفجيره، ورفضا جذريا لشروط الضرورة، حتى الوزنية والعقلية، وغوصا فى كل ما يظل فى حاجة إلى الكشف، وإبحارا بين أقاليم الوعى واللاوعى، وهجرة إلى القارات المجهولة من طبقات اللاشعور، وإبحارا ما بين الوجود والعدم، أو حتى عبورا إلى عوالم الموت لاكتشافه والإمساك به، والتحديق فيه كأنه مجلى آخر من مجالى الميدوزا انتصر عليها بيرسوسيوس البطل الأسطورى اليونانى عندما صنع درعا صقيلا، ترى فيه صورتها، فتتجمد من الرعب الذى كانت تميت به الضحايا.

ولم يكن شعراء الماضى البعيد بل شعراء الرومانسية يعرفون ذلك كله، فقد كان الشعر أبسط من ذلك بكثير، فالشاعر كان أقرب إلى المتنبئ الذى يحمل نبراس الحكمة والهداية لقومه، عقلا ووجدانا، فهو منهم ولكنه مصطفى عنهم بثاقب النظر والفطنة إلى ما يفطن إليه غيره. وقد ورث الإحيائيون عن قدامى العرب هذه النظرة، فكان الشعر حكمة وخيالا متعقلا وإنارة لحياة المتلقين، ولذلك غلب ضمير المتكلم على الشاعر، وأصبح الشعر خطابا إلى الآخرين، تماما كما قال البارودى:

وما كلفنى بالشعر إلا لأنه منار لسار أو نكال لأحمق

وتحول الشعر إلى وحى وإلهام ووجدان مع الحركة الرومانسية العربية، فأصبح الشاعر أقرب إلى النبى المجهول الذى ينكره قومه، فلا يملك الذهاب إلى الغاب حاملا نايه ليغنى، فالغناء الذى هو شعر الوجود، كما ذهب جبران خليل جبران الذى تقمص حضوره الإبداعى صورة «النبى». وكانت هذه الصورة تمثيلا لطائفة الشعراء الذين رأوا الكون من أعين قلوبهم، مؤمنين بأنهم الرسل المجهولون لإصلاح فساد العالم، ولولا ذلك ما ذهب العقاد إلى حد القول:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفرد بين الناس رحمن

ولا ذهب على محمود طه (الملاح التائه) إلى أن ميلاد الشاعر أقرب إلى ميلاد الأنبياء، وأنه:

هبط الأرض كالشعاع السنىّ بعصا ساحر وقلب نبىّ

وتجلى الشاعر، فضلا عن ذلك، فى صورة «الطائر» الذى يأتيك من سبأ الواقع والحياة بالنبأ اليقين، وهى صورة نقلتها الحركة الشعرية الحديثة، فأصبح الشاعر نظير «الهدهد» عند محمود درويش الذى رأى فى الشاعر صورا كثيرة، آخرها «لاعب النرد». فى مقابل صورة الشاعر التى تحولت إلى «قنفذ» يخرج من قارته القديمة، بعد أن احتبى بالغفلة الخادعة، فرحا بأن الأرض فيها كل هذه الفتنة، مخادعا، مخاتلا، مغويا، قادرا على تقليم أظافر الوحوش، مع أنه ككل الناس يخرج إلى السوق ليشترى دخانا وتبغا. وبينما تمسك أدونيس بقارة الأعماق وأبحر فى أقاليم ليلها ونهارها، مختفيا وراء أقنعة التاريخ والأسطورة والشعر، فإنه ظل حريصا على أن يكون الشعر صنعة للتهديم والخلق، خصوصا فى الأزمنة التى يبدأ عندها كل شىء، وينتهى فيها كل شىء، فى مدى الذى يأتى ولا يأتى، مهوّسا بقدر الموت الذى هو مبدأ الحياة.

وكان على شعراء الستينيات وراثة ذلك كله، فمنهم من ذهب إلى العقلانية الشعرية التى أصّلها صلاح عبد الصبور، ومنهم من وجد هواه فى الخرافة الشعبية التى قاربته من قارة أطلنطليس الوعى التى لا يزال أدونيس يكتشف منها ما يستحق، ومنهم من جاوز النقيض إلى طريق ثالث، يصل ما بين الاثنين ويجاوزهما، فوجد صوته الخاص فى آخر الأمر، ولم يبرز فى مصر من الستينيين سوى عدد لا يجاوز أصابع اليد الواحدة، فى مقياس الشعر الأصيل لكن من ذا الذى يحسب اللحظة الشعرية بعدد الشعراء. إن القياس الأهم هو الإنجاز، وفى تقديرى أن أهم ما أنجزته الستينيات هو شاعر القضية الذى يسطع فيه اسم محمود درويش عربيا واسم أمل دنقل مصريا، وبينهما تتراتب الأسماء.

ولكن أزمنة الشعر ولحظاته لا تنقطع مع امتداد الستينيات، فهناك العقود اللاحقة التى وصلت بقصيدة النثر إلى ذرى سامقة وبشعر التمرد إلى حقول باسقة، وطرحت شعرية المرأة بقوة لم يسبق لها مثيل. ومن الظلم أن لا يكتب المرء عن هذه المراحل كتابا كاملا، وقد بدأت فى عمل ذلك، وأرجو أن يتيح لى ما بقى من العمر والطاقة تنفيذه، فالشعر، الآن، بقدر ما هو إضافة وانقطاع، فى مدى الرغبة العارمة فى قتل الأب الرمزى، فهو تواصل مع كل ما

سبق من لحظات، والذاكرة – الخيال فيها موصولة بأحبال من سبقها بقدر ما هى منقطعة عنه. وهى مفارقة لا يبرزها إلا استخدام التحليل الذى يركز على التناص، كاشفا عن آليات الصراع بين رغبة قتل الأب واسترجاعه فى مدى شعورى واحد. وهو أمر يبدأ به شعر الإحياء ويتميز به، على نحو ما أوضحت فى قراءة اللحظة الأولى من تحولات شعرنا الحديث. لكن التناص لم يصل إلى مداه العصابى إلا فيما بعد الستينيات، ولعل هذا يبرر فتنة زميلتى فاطمة قنديل بدراسة ظاهرة التناص فى شعر السبعينيات على نحو تابعها فيه غيرها، وهى خبيرة بذلك؛ لأنها واحدة من شعراء السبعينيات فى بعض روافده الرائقة.

ولكن ماذا عن ذاكرة – خيال النقاد؟! هل تختلف ذاكرة – خيال الناقد عن ذاكرة الشاعر؟! بالقطع هناك اختلاف نوعى أو كيفى، فالذاكرة النقدية تعمل على أساس مبادئ تصورية عقلانية، لا تتطابق ومبادئ الرؤية الشعرية التى تتحرك فى دائرتها ذاكرة الشاعر، والخيال الحدسى فى الذاكرة الشعرية غير الخيال التحليلى أو الاستنباطى فى الذاكرة النقدية. واللغة الشعرية المجازية التى ترى الاستعارة هى السبيل لتحديد ما لا يقبل التحديد من دقائق المشاعر، وتجسيد ما يتأبَّى على التجسيد من الرؤى الفريدة، هى النقيض الظاهر للغة الوصفية التى يعتمد عليها الناقد، خصوصا فى نزوعه العلمى الذى يرفض التسليم بوجود معطيات تحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصفة. وأضيف إلى ذلك حرصه على الموضوعية التى تفصله عن موضوعات نقده، حتى لو سلم فى شىء من الاحتراز أن ذات الناقد هى بعض موضوع نقده. ولذلك لا يمكن إيقاع التطابق بين ذاكرة الشاعر وذاكرة الناقد، فالأولى مجالها الرؤيا والثانية مدارها التصور، والأولى يمتزج فيها الحدس بالشعور، بينما الثانية لا يفارق فيها التحليل منطق العقل الذى يضع كل شىء موضع المساءلة، غير مستثنٍ ذاته بوصفها مفعولا للفعل فى عملية المساءلة نفسها.

ولكن يجمع بين ذاكرة الشاعر وذاكرة الناقد أوجه شبه لا سبيل إلى إنكارها رغم ذلك كله، فهناك الانفعال الذاتى المقترن بالمثير الذى تنطلق منه الحركة الاستهلالية للذاكرة فى كل الأحوال، خصوصا قبل أن تسلم نفسها إلى تداعيات الرؤيا الشعرية فى حالة الشاعر، أو تحليلات العقل الواعى فى حالة الناقد. وهناك التحيزات الخاصة التى تصاحب الانفعالات الذاتية مصاحبة السبب والنتيجة، فتجعل من ذات الناقد بعض موضوعه حتى فى عمله التحليلى الاستنباطى، كما تجعل من ذات الشاعر عدسة رؤيته الخاصة فى منظوره الحدسى

الذى تجسّده المجازات. وما بين الانفعال الذاتى وتحيّزاته المصاحبة تقع دوافع اختيار الذاكرة النقدية لما تستعيده، كما تقع قدرتها التخيلية على الحذف أو الإضافة، التكبير أو التصغير، التأكيد أو التهوين. . إلى غير ذلك من الخصائص التى تظهر تأويليا فى عمليات التفسير التى تنطوى عليها استعادة الذاكرة النقدية.

هل يمكن القول، والأمر كذلك، إن حركة الذاكرة النقدية حركة منحازة سلفا بمعنى من المعانى؟ إن الأمر ممكن، فهذه الذاكرة لا تستبقى إلا ما سبق أن أثارها فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات تاريخها المتعاقب، ولا تسترجع إلا ما يتجسَّد دالا فى وعيها نتيجة فعل الاستعادة، ولا تتوقف إلا على ما ترى فيه علامة مائزة - أو علامات دالة - فى مجال عملها. ولذلك فهى لا تتحرك من حاضرها إلى ماضيها إلا نتيجة ما ينجذب من مخزون هذا الماضى إلى مواقف الحاضر أو أحداثه، أو يستجيب أكثر من غيره إلى متغيرات الحاضر الفكرية أو مستجدَّاته النقدية. أقصد إلى تلك المتغيرات والمستجدات التى تؤدى دور المرايا الجديدة التى يستجلى فيها الماضى البعيد أو القريب صوره من منظور مغاير، وفى ضوء مختلف، فيكتسب من التفسيرات ما لم يكن له نتيجة تطورات التقنيات التأويلية أو محدثات الأدوات النقدية.

ولكن الأمر لا يقتصر على ذلك فحسب، فهناك الخيال الابتكارى الذى يفطن به الناقد، فى تفسير القصيدة الواحدة أو القصائد العديدة، إلى ما لا يفطن إليه غير الناقد. ولذلك يتباين النقاد فى عمليات التحليل التى هى اكتشاف للعناصر التكوينية للقصيدة، أو أعمال شاعر، أو ظاهرة، أو حركة جيل أو تيار، يتمايزون بالقدر نفسه فى آليات التفسير التى هى اكتشاف علاقات تصل ما بين العناصر التكوينية، وأخيرا القيمة الجمالية للقصيدة أو القصائد أو الظواهر، أو حتى الشعراء، خصوصا حين نكون فى زمن يتكاثر فيه الشواعير، ويختلط الشعر باللاشعر. وكما يوجود شعراء كبار يتمتعون بموهبة الخيال الابتكارى الذى يكشف ما يظل فى حاجة إلى الكشف، هناك بالقدر نفسه نقاد يتمتعون بما يشبه هذه الموهبة، وما يجعل من قراءة أعمالهم النقدية تجربة ممتعة فى ذاتها، ومن الذى لا يشعر بذلك وهو يقرأ ما يكتبه أمثال رولان بارت وعبد الفتاح كيليطو، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فمن النقد ما يقتل روح القصائد، وما يكتفى بنثرها، ولا يكشف إلا عن المكشوف عنه. وأول علامة لذاكرة - خيال الناقد هو القدرة على دفع القارئ إلى إعادة النظر فى القصائد التى قرأها،

والتى يأخذها مأخذ التسليم. ويبدأ نجاح الناقد فى نقل عدوى الكشف عن كل ما يظل فى حاجة إلى الكشف، مرة أخرى، بل مرات، ما ظل تحيز الناقد موضوعيا.

وانحياز الذاكرة النقدية الذى أتحدث عنه، فى هذا السياق، وتر مشدود بين نقيضين. أولهما قطب الذاتية الخالصة التى تغدو انطباعية مطلقة، تتحرك معها ذاكرة الناقد مستجيبة إلى كل هَبَّة ريح عاطفية طارئة أو عابرة، كأنها الريشة التى تتعاورها مهبات الانفعالات الشخصية المتقلّبة بتقلب أحوال المزاج الفردى الذى يمكن أن ينقلب من النقيض إلى النقيض دون مبرر عقلى. وثانى القطبين قطب الموضوعية الآلية التى تقترن بنزعة تجريبية (إمبريقية) بحتة، تزعم الحياد المطلق والتجرد الخالص، فتبدو كما لو كانت تعمل آليا بقوانين تداع شكلى، تفرضه أنواع التناسب الآلى أو المنطقى.

وقد انقضى عهد الذاتية الخالصة التى مضت مع الهشاشة العاطفية التى انحدرت إليها الرومانتيكية بعد أن فقدت قدرتها على التجدّد الحيوى، وانغلقت على نفسها فى الأجواء التى وصفها على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) بقوله :

وإنَّ أَشْهَى الأغَانِى فى مَسَامِعِنا مَا سَالَ وهو حَزِينُ اللحنِ مُكْتَئِبُ

وانتهى كذلك زمن الموضوعية الآلية التى تكشَّف زيف دعاواها عن الحياد الخالص والتخلص الكامل من أى أثر ذاتى. وأصبح ما يغلب على التيارات النقدية الواعدة فى زماننا النزعة الموضوعية النسبية التى لا تتجاهل العوامل الذاتية قط، ولاتنفيها تحت أية أوهام إمبريقية، وإنما تضعها فى موضعها الصحيح الذى لا يسمح لها بالتضخم أو القضاء على إمكانات الموضوعية، وذلك بجعلها مفعولا لفعل المساءلة، داخل سياق كل مقاربة موضوعية. وفى الوقت نفسه، وضع المقاربة الموضوعية موضع المساءلة، قبل نشرها بما يحرّرها من أسر القيود الإيديولوجية التى لا تكفّ عن تزييف الوعى فى كل ما يراه هو حقائق أو ظواهر موضوعية.

وأتصور أن هذه الموضوعية النسبية هى الدائرة التى ينبغى أن تتحرك فيها ذاكرة الناقد المعاصر فى مقاربته الشعر القديم أو الحديث، خصوصاً عندما تستعيد هذه الذاكرة العلامات الدالة التى تتكون منها المتغيرات فى علاقاتها بالثوابت، أو المفارقات فى صلتها بالنقائض التى تتشكل المفارقة لنقضها، أو لحظات الاتصال أو الانقطاع التى يستعيد بها الشعر ماضيه أو

ينفصل عنه، صانعا لنفسه من الآفاق المغايرة ما يحمل معنى الإمكان الواعد، أو المغايرة الخلاقة، أو التجريب الذى يقضى على الأوثان. ولا ينفصل تحديد المتغيرات أو المفارقات عن تحديد لحظات الاتصال أو الانقطاع فى السياق الاسترجاعى لذاكرة الناقد، فهذه الذاكرة محكومة بالعوامل التى تحدد حركة عملية الاختيار وتوجّهاتها، والتى تجعل من كل اختيار دليلا على تكوين من يختار، نقديا أو جماليا أو فكريا أو نفسيا، وكشفا عن أولوياته وتحيّزاته الموضوعية وغير الموضوعية.

وأحسبنى فى حاجة إلى القول إن الموضوعية النسبية لا تمنع التعاطف مع هذا التيار أو ذاك، ولا من تدفق الذكريات الشخصية حول هذه الحادثة أو القصيدة أو ذلك الشاعر الذى ارتبط به الناقد فى علاقة حميمة، فالمهم أن لا ينقلب التعاطف إلى هوى، وأن يظل تدفق الذكريات محكوما محسوبا فى إطار التحليل الكاشف. والمعوّل عليه فى كل الأحوال أن يظل التحليل النقدى بعيدا عن تحيّزات التعصب، وأن تتسم المعالجات التطبيقية أو النصّية بالنفاذ الذى يلقى أضواء جديدة على كل الموضوعات، حتى تلك التى تصوَّرَ النقَّاد أنهم فرغوا من أمرها، وأغلقوا دونها أبواب الاجتهاد، فالذاكرة النقدية التى تسترجع لا تتردد - مع النقد المتجدد - أن تعيد إنشاء حتى الشعر الذى استقر وصفه بالتقليدية، كاشفة عن مغزى مغاير مع كل استعادة أو قراءة.

ولا يقتصر الأمر فى ذلك على المختارات الشعرية التى يصنعها نقاد أو شعراء، كما حدث فى تراثنا العربى، ابتداء من اختيارات أبى تمام (حماسة أبى تمام) والبحترى (حماسة البحترى) وغيرهما من الشعراء فى جانب، واختيارات الأصمعى (الأصمعيات) والمُفَضّل الضبّى (المفضليات) وغيرهما من اللغويين أو النقاد فى جانب ثان، وانتهاء بزماننا الذى تسطع فيه مختارات أدونيس «ديوان الشعر العربى». وإنما يمتد إلى كتب التاريخ الأدبى، والموازنة بين الشعراء، ودراسات السرقات قديما والتناص حديثا، ورصد الموضوعات ذات الدلالة الخاصة، أو القصائد العلامات التى لا يفلتها النقد التطبيقى لأهميتها من منظور الناقد.

وأيا كان مجال عمل الذاكرة النقدية فى الأنواع السابقة من الدراسات، أو حتى غيرها، فإن ما تستعيده ذاكرة الناقد لا يقل أهمية فى دلالاته عما لا تستعيده الذاكرة الانتقائية بالضرورة، ولذلك فإن علاقات الغياب فى كل فعل من أفعال الاستعادة التحليلية تكتسب معناها فى صلتها بعلاقات الحضور، خصوصا حين يدل المسكوت عنه على موقعه من

المنطوق، سواء على مستوى الاستعادة التحليلية أو مستويات الاسترجاع التى لا تخلو من بوح ذاتى فى بعض الأحيان، ونتيجة بعض الشروط التى تجعل من ذات الناقد بعض الموضوع الذى تسترجعه ذاكرته التحليلية. المنطوق، سواء على مستوى الاستعادة التحليلية أو مستويات الاسترجاع التى لا تخلو من بوح ذاتى فى بعض الأحيان، ونتيجة بعض الشروط التى تجعل من ذات الناقد بعض الموضوع الذى تسترجعه ذاكرته التحليلية.

جابر عصفور

الدقى، اغسطس ٢٠١٦

عن النص الإحيائى

ما بين الإحياء والتناص

اصطلح دارسو الأدب الحديث على أن شعراء الإحياء من أمثال محمود سامى البارودى (١٨٤٠-١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨-١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) فى مصر، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣-١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٧-١٩٤٥) فى العراق، وأقرانهم فى الشام أو الجزيرة، هم الذين صنعوا بداية النهضة الشعرية الحديثة. وشاع بين هؤلاء الدارسين تبرير تسمية أمثال هؤلاء الشعراء باسم "شعراء الإحياء" على أساس من العلاقة الوثيقة بين إبداعهم وتراثهم الشعرى. ولا تزال كلمة "الإحياء" مرادفة لكلمة "البعث" فى هذا السياق، من حيث طبيعة العلاقة بالماضى، والإشارة إلى الخاصية النوعية للنهضة الأدبية التى كانت تطمح إلى استعادة الازدهار الأدبى القديم، والوصول به إلى أقصى ما يمكن أن يحققه شاعر رأى نفسه وريثا لأسلافه وندًا لهم فى الوقت نفسه.

هكذا كانت القصيدة "الإحيائية" تأليفا جديدا، أو صياغة جديدة لقصائد الشعر القديم التى تجمعت وتراكمت فى مناطق الوعى واللاوعى من ذاكرة الشعر الإحيائى، تلك التى تحولت إلى مبدأ حاسم فى الإبداع الشعرى. ولا أدل على ذلك من أن القصيدة الإحيائية لا تكف عن تذكيرنا بأصولها مؤكدة قول البارودى: "إن التذكر للنفوس غرام". وهو قول يبرز المكانة الأولى التى احتلتها الذاكرة فى الشعر الإحيائى، ويؤكد الدور الذى قامت به القصائد المتذكرة بوصفها الإطار المرجعى لعنصر القيمة فى فعل "الإحياء" الذى لم يكن، فى واقع هذا التأويل، سوى نوع من "البعث" الذى انبثق به الموروث فى ميلاد جديد، بواسطة الشاعر الإحيائى الذى استعاد سلفه القديم من الذاكرة.

هل كان "الإحياء" بهذا المعنى فعالية من فعاليات "التناص" أو مرادفا له فى الدلالة؟ سؤال تبعث عليه العلاقة النصية التى تصل اللاحق بالسابق فى هذا الشعر، والتى ترد علاقات الحضور فيه على علاقات الغياب. ويحدث ذلك فى التجاوب الدلالى الذى تشير به النصوص إلى النصوص، أو تردّد به النصوص أصداء غيرها الذى يكمل معناها، فتغرى بطرح السؤال عن حال وجود "التناص" فى هذا الشعر، من حيث هو حال وجود يمكن أن يتطابق وفعل "الإحياء" فى المعنى والدلالة. فكرت فى السؤال مليا، وانتهيت إلى الإجابة بالنفى من حيث إمكان التطابق بين فعل

التناص وفعل الإحياء، فإيقاع التطابق بين الفعلين تشويه لمعنى التناص وعدم إدراك لطبيعة فعل الإحياء فى آن.

لكن هذه الإجابة لا تمنع من وجود التناص فى الشعر الإحيائى نفسه، بعيدا عن تسميته التى هى نوع من التثبيت الارتجاعى لدلالات هذا الشعر فى بعد واحد من أبعاده، هو البعد التراثى الذى يستعيد به الشاعر اللاحق الشاعر السابق على سبيل الإحياء أو البعث. هذا البعد موجود فى شعر الإحياء بالقطع، وإلا ما شاعت تسميته بهذا الاسم، ولكنه ليس البعد الوحيد فيه، فضلا عن أن التثبيت الارتجاعى لمعنى الإحياء وفرضه على كل أبعاد هذا الشعر هو نوع من القولبة التأويلية التى تفسِّر الكل بالبعض، أو تسقط على الكل ما يميزه بالقياس إلى سابقه الذى يناقضه. وما تميز به هذا الشعر عند أول من تأوّلوه أنه انقطع عن مجرى الانحدار السابق عليه، واستبدل بالانحدار نقيضه، حين استبدل بماضيه القريب ماضيه البعيد فى عصور الازدهار الشعرى، فأعاد الشعر إلى فحولته الأولى، وبعث هذه الفحولة من مرقدها لتحيا فى عهد جديد من الإحياء أو البعث. وبعيدا عن الدلالة التأويلية لهذه التسمية، وهى دلالة لا تنطبق إلا على القسم التقليدى من شعر الإحياء، شأنه شأن كل إبداع يتأبى على قولبة المسمى التأويلى الذى يحصره فى بعد واحد فحسب، فإن هذا الشعر نص من النصوص فى آخر المطاف، يتضمن وفرة من النصوص المغايرة، أبرزها النصوص القديمة التى يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متباينة. وفى هذا البعد النصى الذى ينطوى عليه شعر الإحياء، بعيدا عن قولبة التسمية، يقع التناص وتتجلى الفاعلية المتبادلة لحوار النصوص.

لكن لماذا لا يمكن لفعل الإحياء نفسه أن يغدو فعلا من أفعال التناص أو يغدو إياه بمعنى أو بآخر؟ يرجع السبب فى ذلك إلى أن التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة التى ينطوى عليها البعد التراثى من شعر الإحياء، فأبجدية الفهم المعاصر للتناص تقوم على نقض التجزئة البلاغية للأعمال الأدبية فى أساليب تصل اللاحق بالسابق، كما تقوم على إزاحة الأصل النموذجى الذى ترتد إليه النصوص كما ترتد النتائج المتباينة إلى سببها الأعلى، ومن ثم التخلص نهائيا من مفهوم العمل الأسبق (فى الوجود والرتبة) الذى يحاكيه العمل المتأخر (فى الوجود والرتبة) كما يحاكى المظهر حقيقته الأولى. وتقوم هذه الأبجدية، إضافة إلى ذلك، على نفى مفهوم "المؤلف" الخالق الذى يشير إليه العمل إشارة المصنوع إلى صانعه الواحد الأحد، على نحو أسهم فى إعلان موت المؤلف، شأنه شأن فكرة الأصل الواحد أو النموذج الأمثل للعمل. وكان هذا الإعلان قرين

التشظى الذى انطوت عليه معانى النص فى العقود الثلاثة الأخيرة، خاصة بعد أن استبدل نقد ما بعد البنيوية بمفهوم العمل مفهوم النص، وبالنص المغلق النص المفتوح أو "النص المتناص".

وأعترف، ابتداء، أننى أفهم التناص بمعنى قريب إلى حد ما، ومع بعض الاحتراس، من المعنى الذى حددته چوليا كرستيفا Julia Kristeva، فالتناص تَحَوُّلٌ من نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر (أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقا جديدا، منطوقا تحدده العلاقة المتوترة بين الأنساق، خصوصا ما تؤكده هذه العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص فى علاقته بغيره، حتى فى أقصى درجات انفتاحه أو مراح دواله. وينبنى هذا الفهم، بداهة، على ما ينفى وجود النص المغلق كالدائرة، أو النص المكتمل فى ذاته وبذاته، المستقل تمام الاستقلال عن غيره، ويستبدل به حضور النص المفتوح الذى هو مَجَرَّةٌ من المعانى، أو شبكة متصلة بشبكات لا نهائية من الشفرات، متوثبة بالحركة المغوية للدوال الغاوية.

ولا وجود للمعنى بألف لام التعريف فى هذا النص، ولا حضور للمركز الذى يرجع إليه كل شىء كما ترجع المعلولات كلها إلى علة أولى لا تفارقها، فالحضور النصى تَنَاصٌ خالص بالمعنى الذى ينفى وجود المركز الثابت والعلة المطلقة، ويفتح النص من كل أطرافه، فيؤسس لتحدى الإطار المرجعى، ويفضى إلى موت المؤلف أو تشظى الذات المزاحة عن المركز. والعلاقة بين النص والتناص من هذا الوجه هى العلاقة بين الاسم والمصدر، أقصد أنها علاقة التشكل المفتوح الذى يغدو به النص فسيفساء من الاقتباسات المكتوبة وغير المكتوبة، استيعابا للنصوص الأخرى وتحويلا لها فى الوقت نفسه.

ولا يمكن أن ندخل فعل الإحياء فى باب التناص بهذا المعنى، لأن تسمية الإحياء لا تنطوى على معنى التحول من نسق إلى نسق، ولا تفضى إلى منطوق جديد يتضمن دلالة الانقطاع، لأن التسمية تومئ إلى حركة تبادل مغلق داخل النسق نفسه، واستعادة جزئية يستحضر بها العمل اللاحق العمل السابق، ليبرر بهذا الاستحضار وجوده، ويؤسس حضوره، من حيث هو عمل مستعاد أو عمل مستعيد، بلا فارق كبير بين اسمى الفاعل والمفعول، فالإحياء عود على بدء، فى فعل الاستدارة التى يتحول بها الماضى إلى حاضر، والحاضر إلى ماض. وفى هذا العود ما يؤكد انغلاق كل عمل على نفسه، واكتماله حول معنى بعينه، هو مقصده الذى يومئ إلى ذات غير مزاحة عن المركز فى تقلبها ما بين الزمن الماضى والزمن الحاضر.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنطوى دلالات الزمن على معنى الدائرة فى البعد التراثى من قصائد الشعر الإحيائى، أعنى الدائرة التى يتحول بها "البعث" إلى حضور الماضى فى الحاضر، أو

العكس، فى حركة أشبه بحركة الدولاب التى رآها شعراء الإحياء مبدأ أساسيا. ولذلك تحدث البارودى عن "الفلك الدوّار" كما تحدث عن النهار والليل اللذين يدأبان، والأنجم التى تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق، وعن الطبائع التى لا تزال تَغبُّ مرددات. وتحدث الزهاوى عن الأرض التى تدور حول الشمس، والأكوان التى تدور على نفسها دوران الرحى، وعن الزمان الذى يربط الآزال بالآباد فى دورانه، مؤكدا أن ناموس الدور أشمل ناموس فى الوجود. وأبرز شوقى المبدأ نفسه فى شعره، عندما تحدث عن أحوال الخلق الغابر المتجدد التى يتشابه فيها الأول والأخير، والتى تمرّ تباعا كأنها مسرح لا تُرْخَى له أستار، وأوجز المبدأ الذى شغف بالتعبير المتكرر عنه إيجازا حكميا بقوله:

سُنونٌ تُعَادَ، ودَهْرٌ يُعِيدَ لعَمْرُكَ ما فى الليالى جَدِيدُ

ومن هذا المنظور، كان معنى الإحياء الشعرى بمثابة المعادل الإبداعى للحركة الصاعدة من حركات "الفلك الدوّار" فى الكون، الحركة التى تنتقل بالتاريخ من الانحدار إلى الارتفاع، وبالأمة من السقوط إلى النهضة، وبالفنون من جمود الموت إلى حيوية البعث، كأنها الوجه الموجب من دورة الطبيعة فى تقلبها ما بين الموت المعاد والميلاد الجديد، وذلك فى دلالة غير بعيدة عن الدلالة التى انطوت عليها أبيات جميل صدقى الزهاوى:

فى الكون كُلُّ مُرَكَّبٍ فيما أَرَاه إلى انحلالِ
ولكلِّ منحلٍّ جَدِيد يد تَركب فيما بدالى
ما جَاءَ يُفْسِدُه الجَنُوبُ وبُ تُعيده أيدى الشَّمَال
مُنْذ القديم يَدُورُ هَذا الكَوْنُ من حَالٍ لحالِ

وليس الإحياء الشعرى، فى مثل هذه الدلالة التأويلية، سوى التركب الجديد لما انحل من القديم، ويد الشمال التى تزيح إلى حين ما خلفته يد الجنوب، وحال البعث الذى يستبدل الزمن الصاعد بحال الموت. والأصل هو حركة دولاب الزمن بالإنسان فى عالمى الطبيعة والفن، حيث يكرر الفعل مبدأه الأزلى دون أن يتضمن التكرار تغييرا جذريا فى اللحمة والسداة. وهذا أمر طبيعى لأن معنى الإحياء كمعنى البعث عود على بدء فى الحركة، واستعادة للمبدأ الأول فى حركة الدائرة التى تدور بالنصوص كما يدور "الفلك الدوّار" بالحياة والإحياء.

قد نقول إن الدلالة العامة لمصطلح التناص لا تتناقض والدلالة الخاصة للتبادلات النصية فى البعد التراثى من الشعر الإحيائى، خصوصا قصائده التى تتمثل القصائد الأقدم بقدر ما تتحدد بها على مستويات متباينة. وهذا قول سليم إلى حد كبير. لكن علينا ملاحظة أن المستويات التى نقصد

إليها، عندما نتحدث عن التناص، أكثر تعقيدا من أن يختزلها الفهم الساذج الذى يقصر التناص على "مصادر" الكتابة، أو المعارضة التى تقترن بمعنى من معانى المنافسة فى الشعر الإحيائى، فتلك معان أضيقُ بما لا يقاس بدلالات التناص التى يقصد إليها النقد المعاصر منذ أواخر ستينيات القرن الماضى، أى منذ أن تأسست مفاهيمه المتنوعة فى نوع من ردّ الفعل المضاد للمفاهيم التقليدية المرتبطة بالأفكار القديمة عن عمليات التأثر الأدبى، ورد الفعل الموازى للمفاهيم البنيوية التى أغلقت البنية على مركز ثابت، ومن ثم على نص مكتف بنفسه منقطع عن غيره، فالتناص الذى قصد إليه النقد مابعد البنيوى لا يشير إلى دراسة مصادر العمل الأدبى وإنما إلى تحولات أنساق العلامة بالدرجة الأولى. ولا يكفى فى فهمه أن نستبدل بحضوره الكلى الشامل حضور بعض الأساليب البلاغية، حتى وإن أمكن عَدّ هذه الأساليب بعض تجلياته بمعنى من المعانى.

ولذلك لابد من تأكيد مبدأين أساسيين من مبادئ هذا النقد، ترتبط بهما دلالات التناص ارتباط السبب والنتيجة. أما المبدأ الأول فقرين غياب الأصل النموذجى عن حضور النص، وانزياح مركزه أو تشظيه بلا فارق، وهو المبدأ الذى يضعنا على عتبات أطروحة جاك ديريدا Jacques Derrida عن تدمير مركزية اللوجوس Logocentrism أو مركزية الأصل الواحد المطلق فى واحديته. والمبدأ الثانى متصل بانفتاح النص على مراح الدوال التى لا تعوقها أسوار تنغلق على النص أو تنغلق به، مع ملاحظة أن معنى النص لا يقتصر على المكتوب فحسب، بل يجاوز المكتوب إلى كل ما يؤكد حضور النص بوصفه نسقا (سميوطيقيا) من أنساق العلامة، يتشكل بواسطة كل ممارسة إنسانية دالة.

أضف إلى ذلك أن التناص لا يمكن اختزاله فى علاقة وحيدة البعد أو الاتجاه بين لاحق وسابق، أو حاضر وماض. إنه حركة مركبة معقدة فى النص والقارئ معا، متغايرة الخواص بقدر ما هى متغايرة الاتجاه. هذه الحركة تؤكد العلاقات التحويلية للنصوص بما يؤكد الخاصية الخلافية لكل نص، وتقتحم بهذه الخاصية كل مجال من مجالات المشابهة، فى الفضاء الذى يتسع بمعانى التناص لتشمل نصوص الحاضر إلى جانب نصوص الماضى، ونصوص الأنا إلى جانب نصوص الآخر. هكذا، يغدو النص المتناص فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التى تضعه فى موضعه الذى يحدد هويته الخلافية، حتى فى أحوال تشابهه مع غيره، داخل الشبكة الهائلة التى لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية.

ولا ينطوى معنى الإحياء على هذه الهوية الخلافية لأنه معنى يرادف الاستعادة، ويهدف إلى تأكيد هوية المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، فلا يتميز بها اللاحق عن السابق إلا

التميز الكمى فحسب. أعنى التميز الذى هو ممارسة للفعل نفسه داخل نسق مغلق، غير بعيد عن دلالة التكرار الذى ينطوى عليه قول البارودى: "أَحْيَيْتُ أَنْفَاسَ القَرِيضِ بِمَنْطِقِى". وهى الدلالة التى تسقط الحاضر على الماضى، أو يستعيد بها الحاضر الماضى كأنه إياه، بما يؤكد دور الذاكرة الاستحضارية التى يتحقق بها بعث السابق على لسان اللاحق، فى فعل التذكر الذى هو فعل من أفعال الاستعادة التى لا تبعد كثيرا عن المعنى الذى يومئ إليه بيتا البارودى:

فَلَوْ كُنْتُ فى عَصْرِ الكلام الذى انقضَى ... لبـاء بفَضْلِى جَرْوَلٌ وجَرِيرُ

ولَوْ كُنْتُ أَدْرَكْتُ النُّوَاسِىَّ لمْ يَقُـــــلْ ... أَجَارَةَ بَيْتَيـنا أَبُوكِ غَيُـورُ

وأتصور أن المسافة الكبيرة التى تفصل بين معنى "التناص" ومعنى "التذكر" هى نفسها المسافة التى تفصل بين معنى التناص ومعنى الإحياء أو البعث، فالتناص فعل يعتمد على التذكر ولكنه لا يتطابق معه، ويبدأ من الذاكرة لكنه لا يتوقف عندها، بينما الإحياء فعل من أفعال التذكر أحادى الجانب والاتجاه، والبعث حدث من أحداث الاستعادة التى يعود بها الزمن على أوله، كالذاكرة الاسترجاعية التى تستدير على نفسها لتستعيد أول حضورها. وليس فى هذا وذاك من معنى التناص إلا تعليق بعض النص على بعضه، أو تعليق العمل اللاحق على السابق، فى آلية التوليد الذى لا يغادر دلالة الاحتذاء والمنافسة فى دائرة الكلام نفسها، وذلك لإصلاح ما قيل وتنقيحه، والإضافة إليه بما هو من جنسه، وما لا يخرج به عن مقصده الثابت أو نسقه المغلق.

تناص الشعر الإحيائى

بالطبع، يمكن القول إن الشعر الإحيائى نص من النصوص المتناصة، شأنه شأن غيره من الممارسات النصية التى لا تخلو من فاعلية التناص ما ظلت ممارسة إنسانية دالة، فالتناص حال وجود النص من حيث هو شبكة علائقية تتأسس بالعلاقة المتبادلة بينها وغيرها من الشبكات. ويعنى ذلك أنه بقدر أهمية استبعاد الوهم الذى يوقع التطابق بين معنى فعل الإحياء وفعل التناص، فإن أهمية تأكيد الحضور المتناص للشعر الإحيائى، بعيدا عن معنى الإحياء نفسه، ليست سوى الوجه الآخر من تأكيد فاعلية التناص بوجه عام، انطلاقا من المبدأ الذى يقرر أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يتمثلها ويتحدد بها. وما دام النص، كل نص، نسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء السابقة والمعاصرة التى تخترقه بالكامل، فإن حضور شعر الإحياء، من حيث هو نص، يلزم عنه حضور نصوص أخرى داخلة فى نسيجه، لها دورها المباشر وغير المباشر فى تحديد دلالاته، خصوصا من حيث هى كتابات متباينة من الماضى والحاضر، يحاور بعضها بعضا، وينقض بعضها بعضا، ويضيف كل منها إلى غيره، داخل الشبكة النَّصية التى لا معنى لها بعيدا عن التباين والمحاورة والمناقضة، فالشعر الإحيائى نصٌّ متناص من هذا المنظور، محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقرى لو استخدمنا عبارة رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) الملتبسة فى مقاله الشهير عن "موت المؤلف".

وما يقصد إليه بارت من معنى هذه "المحاكاة الضائعة" لا يختلف كثيرا فى دلالته عن دلالة عبارات الراوى الذى يصف كتابته، فى مستهل الجزء الثانى من "رباعية الإسكندرية" Alexandria Quartet للورنس داريل Lawrence Durrell (١٩١٢-١٩٩٠) بقوله:

> "كل الكتابة اقتبستها عن الأحياء والأموات، حتى غدوت أنا نفسى حاشية فوق رسالة، لم تنته أبدا، ولم ترسل أبدا".

هذه الرسالة التى لا تنتهى أبدا هى تناص النص الذى لا محل فيه للبحث عن أصل ثابت، أو مصدر مباشر، فذلك أقرب إلى أسطورة السلالة منه إلى الاقتباسات التى يتكون منها النص، التى لا يمكن ردّها إلى أصول مباشرة بأعيانها، فنقطة البداية فى كل نص ملتبسة بنقطة سابقة عليها إلى

ما لا نهاية، وكل ما نحسبه أصلا فاعلا هو مفعول به لأصل آخر هو، بدوره، مفعول به لغيره فى شبكات لا تعرف البداية التى هى أصل المعنى، ولا تعرف النهاية التى هى المقصد الوحيد لهذا المعنى. ومن ثم فإن المحاكاة الضائعة حال حضور وليست طريقة وجود، وذلك من حيث هى وصف محايث للأبعاد العلائقية للنص الموصول بغيره من النصوص التى لا ينفصل عنها والتى يتمايز بها فى آن، فتلك هى مفارقة النص الخاصة، من حيث كونه لا يمكن أن يكون ذاته إلا فى اختلافه.

قد نقول إن قصائد الإحياء، فيما تَعَلَّمْنا وتَعَوَّدْنا، قصائد أقرب إلى نصوص القراءة التى وصفها رولان بارت بأنها نصوص تقليدية، تقرأ نفسها بنفسها، وتؤدى دورها بوصفها نموذجا لكل ما تجاوزه عالمنا. وقد نظر بارت إلى نصوص القراءة بوصفها نقيض نصوص الكتابة التى تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس إلى عالم واقعى مقدور من خلال اللغة، فتورطنا فى نشاط خطر، بهيج، نعيد فيه خلق العالم فى الآن، ومع حركة النصوص المتناصة كلما مضينا فى ملاحظة عناصرها الخلافية. وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، فإن نصوص الكتابة لا تعرف شيئا ثابتا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، فتظل منفتحة على مراح الدوال، متوثبة بحركة الشفرات التى تتناص بها مع غيرها، والتى نستعين بما ندركه منها على تحديد بعض ما نقتنصه من معانيها.

ولكن تمييز بارت بين نص القراءة ونص الكتابة لا ينفى صفة التناص عن أحدهما ليثبتها لقرينه، فالتمييز الذى يتضمن معنى القيمة لايتطابق وحضور التناص فى نص القراءة أو نص الكتابة، بل يمايز بينهما من حيث درجة الفاعلية. أضف إلى ذلك أن قصائد الإحياء ليست كلها نصوص قراءة بالمعنى الذى قصد إليه رولان بارت، فهى نصوص يتجاور فيها الكتابى والقرائى، ويمكن أن يتحول فيها القرائى إلى كتابى عند مستوى بعينه من القراءة. ولنتذكر، ما دمنا قد أحلنا على بارت، أن المسافة بين النوعين ليست ثابتة، أو مطلقة، وأن بارت يتناول النوعين، عمليا، بما ينقل عدوى الكتابة إلى القراءة، ويفتح إمكان تحويل نص القراءة إلى نص الكتابة.

وتفسير ذلك أن بارت لا يردّ الأمر فى تحديد القيمة القرائية السالبة أو القيمة الكتابية الموجبة إلى حال وجود النص المستقل عن القارئ، فالنص لا يعرف هذا النوع من الاستقلال عند بارت، ولا حضور له بعيدا عن قارئه، لأن القارئ حاضر فى النص بأكثر من معنى، والنص يدين للقارئ بحياته أو موته بأكثر من معنى. النص فضاء من التناص حقا فيما يقول بارت، لكن شريطة أن نقول معه إن القارئ هو الفضاء الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أى منها أو

يلحقه النقص، فليست وحدة النص فى منبعه وأصله وإنما فى مقصده واتجاهه. ويترتب على ذلك أن القارئ هو العامل الحاسم فى تحديد صفة قرائية النصوص أو صفة كتابيتها، فيشدها إلى معنى التقليد بأمراس كتان، أو يحررها من هذا المعنى ليطلق سراحها فى فضاء من التناص الذى لا يحدّه حَدّ.

ومن الضرورى أن نضيف، فى هذا المجال، أن بارت استبدل بموت المؤلف حياة القارئ، ونقل الفاعلية من النص المنفصل عن قارئه إلى النص الذى لا تقوم له قائمة بعيدا عن هذا القارئ، فتلك هى علامة النص الجمع الذى يحيل إلى اللغة التى هى شبيهه: بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق لأنها نسق بلا نهاية. وموقف القارئ من هذا النص هو البحث عن وحدته فى مقصده واتجاهه، مدركا أنه صانع النص الذى يجمع بين الآثار التى تتألف منها الكتابة داخل المجال النصى الذى لا ينفصل عنه.

وبداية ذلك، إذا أردنا التطبيق على شعر الإحياء، أن يفتش القارئ فى القصائد الإحيائية عن العناصر الخلافية التى تنطوى عليها، باحثا فيها عن المبدأ الذى يمايز بينها وغيرها من النصوص التى تتمثلها وتتحدد بها، محررا نفسه من الاقتصار على آليات المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، والتى تفرض عليه النظر إلى اللاحق بعينى السابق أو بالقياس إليه. ومهمة هذا القارئ، تحديدا، هى فتح أفق القراءة على مراح الدوال الذى يجذبه والنص معا إلى شبكات التناص التى لا تعرف بداية حاسمة أو نهاية حاسمة بالقدر الذى لاتعرف المعنى بألف لام الإطلاق أو الحصر. ولا معوّل، فى فضاء هذه الشبكات، على المقصد الذى أعلنه الشاعر الإحيائى، فى قصيدته أو فى غيرها من ألوان الخطاب المنسوب إليه، فلا أهمية لمثل هذا المقصد المعلن إلا بوصفه ممكنا من الممكنات التى قد يستهدى أو لا يستهدى بها القارئ فى فعل القراءة. وما يشير إليه الشاعر على سبيل القول الشارح، من حيث هو مؤلف، فى هذه القصيدة أو تلك، ليس سوى علامة من العلامات المتباينة التى لا ميزة لإحداها إلا بالقدر الذى يحرر النص فى حضوره القرائى المتناص.

وإذا كانت دلالة التناص تجافى المعنى الساذج لمتابعة اللاحق للسابق، مؤكدة العناصر الخلافية للنص فى كل علاقات التناص، فإن هذه العناصر لا يكتمل حضورها فى وعى القارئ إلا عندما ينظر إليها بوصفها الطرف الفاعل الذى تتشكل به احتمالات المعنى فى النص الذى يقرؤه. وأتصور أن فردنان دى سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، عندما قال ذات مرة: لا يوجد فى اللغة سوى اختلافات، كان يومئ بطريقة أو بأخرى إلى المبدأ الأساسى لفعل التناص الذى لا معنى له بعيدا عن العناصر الخلافية، والذى يتميز بها فى الوقت نفسه عن مجرد المحاكيات اللغوية السلبية فى نصوص القراءة التى تنطوى على معنى التقليد.

والإلحاح على العناصر الخلافية فى النص الإحيائى ضرورى لتأكيد هذا النوع الجديد من قراءة التناص، خاصة حين يقترن بالتنبيه إلى ما يمايز بين التقليد والتقاليد، فيرد الأول (التقليد) على نصوص القراءة، ويعطف الثانية (التقاليد) على نصوص الكتابة، فالتقليد عود على بدء بما يفضى إلى التكرار الذى تنطوى عليه أفعال المحاكاة الاتِّباعية، تلك التى لا تعرف سوى أن تنسخ من الأصل ما يؤكد شبهها به. أما التقاليد فهى العلاقات التى لا تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، والتى يقوم فيها كل طرف لاحق بإعادة إنتاج السابق بطريقة تصله به وتفصله عنه، فهى علاقات تنطوى على الحس التاريخى بالزمنى واللازمنى معا، وتدفع المبدع إلى أن يعى مكانه داخل الزمن، والإضافة إلى الماضى بما يجعل من كل نص يكتبه تغييرا للنسق الذى صاغته لحظات ذلك الماضى. وإذا كان التقليد يحرص على أن يستبعد العناصر الخلافية من محاكياته لأنها تنقض طبيعته السلبية، فإن التقاليد تنفتح على هذه العناصر التى تغدو وسيلة حاسمة من وسائل تغيير النسق، ومن ثم تغدو وسيلة من الوسائل التى ينفتح بها النص على مراح الدوال الذى لا يمكن أن يكون إلا فى اختلافها.

ويفرض علينا هذا البعد الخلافى مراجعة العلاقة بين اللاحق والسابق، فى دائرة التقاليد، من منظور غير بعيد عن منظور التحليل النفسى عند سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦ - ١٩٣٩) الذى يصل آليات الاستبدال والتحوّل والإزاحة بمحاولة الانقطاع الأوديبى عن الأب، فى الفعل الجذرى الذى يسعى إلى أن يستبدل نسقا بنسق وحضورا بحضور. وتتكشف قصائد الشعر الإحيائى عن علامات دالة لتوتر أوديبى من هذا المنظور، ابتداء من قصائد المعارضة التى تنبنى على تضاد عاطفى مائز يشدها بين نقيضى المشابهة والمخالفة، خصوصا عندما يتناقض مبدأ الواقع الذى يفرض ضرورة الاتحاد بالأب مع مبدأ الرغبة الذى يسعى إلى تأكيد حرية الاستقلال عن الأب والمخالفة له والخروج عليه. ومثال ذلك ما نلمحه فى قصيدة البارودى التى يستهلها بقوله:

بِقُوَّةِ العِلْمِ تَقْوَى شَوْكَةُ الأُمَـــــمِ ... فَالْحُكْمُ فى الدَّهْرِ مَنْسُوبٌ إلى الْقَلَمِ
كَمْ بَيْنَ ما تَلْـفُظُ الأَسْيافُ مِنْ عَلَقٍ ... وبَيْنَ ما تَنْفُثُ الأقلامُ مِنْ حِكَـــمِ

فالقصيدة تسترجع "عمورية" أبى تمام التى تلفتنا إليها بواسطة ترجيع الإيقاع المائز لوزن البحر البسيط، وبواسطة المعارضة النقضية اللافتة لمطلع أبى تمام:

السَّيفُ أَصْدَقُ إنباءً مِنَ الْكُتُـــبِ ... فى حَدِّهِ الحدُّ بين الجِدِّ واللَّعِـــبِ
بِيضُ الصَّفَائِحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ فى ... مُتُونِهِنّ جَلاَءُ الشَّكِّ والرِّيَـــبِ

لكن قصيدة الابن لا تستعيد قصيدة الأب إلا لتنقضها، ابتداء من مخالفة القافية التى تستبدل الميم بالباء، وانتهاء بالدلالات الضدية التى تستبدل حضور القلم بحضور السيف، وسود الصحائف ببيض الصفائح، لتؤكد أن الكتب أصدق إنباء من السيوف، فى كتابتها جلاء الشك والريب حتى لو أثارت الشك والريب، وفى صحائفها الحد بين الجد واللعب حتى لو خلطت الجد بالهزل، فهى مستودع العلم الذى تقوى به الأمم التى تفخر بقطرات مداد الأقلام لا سفك الدماء بالسيوف والحراب.

وإذا كان الأب أقام مخايلته الدلالية بالمطابقة الجناسية بين الجدِّ واللَّعب، استكمالا للتدفق الجناسى بين الْحَدِّ والْجَدِّ، لتكتمل المقابلة بين السيف المنسوب إلى الجَدْ والكتب المنسوبة إلى اللعب، فإن الابن يقلب المطابقة رأسا على عقب، ويقيم مخايلته النقضية على المشاكلة بين قوة العلم وشوكة الأمم، وحضور الإنسان فى الدهر والانتساب إلى القلم. ويواجه الابن المقابلة الطباقية للأب بين بياض صفائح السيوف وسواد صحائف الكتب بالتمثيل الذى يبين عن هوة الفارق بين ما تلفظه السيوف من دماء (عَلَق) وما تنفثه الأقلام من حكمة تبقى على الدهر ما دارت الأفلاك. ويضيف الابن إلى التمثيل ما يتسع بالدلالة، مبينا عن وعى بالمكان الذى يتعامد على الزمان، علامته الهرمان، والمعبود "تحوتى" رسول السماء إلى الأرض الذى يحمل إلى الناس العلم والحكمة والمعرفة، وأبوالهول الذى يتجه إلى الشرق مراقبا ما يتتابع على مجرى النيل من أمم، فهو:

رَمْزٌ يَدُلُّ على ان العُلومَ إذا عَمَّتْ بمصرَ نَزَتْ مِنْ وَهْدَةِ الْعَدَم

هكذا تتحول المعارضة إلى فعل نقضى، يستبدل بميراث الأب الذى يعتمد على سطوة السيف البدوية فى الصحراء حضور الابن الذى يتطلع إلى مستقبل يصنعه القلم بالعلم الحضرى فى مدينة النيل الواعدة فى "عَالَمِ الكَلِم".

هذا النوع من توتر العلاقة بين الابن والأب الذى تنطوى عليه قصيدة البارودى لا يمكن إدراكه فى غيرها من القصائد ما لم نبدأ من العناصر الخلافية فى النص الإحيائى، ونجعل منها نقطة انطلاقنا للخروج من دائرة المشابهة المغلقة التى اعتدنا عليها طويلا، فى علاقاتنا بقصائد الشعر الإحيائى، تلك التى تربينا على قراءتها قراءة تخلو من إدراك عنصر التوتر الذى هو قرين مبدأ الاختلاف. وأحسب أن استمرارنا فى التجاهل المتعمد لهذا المبدأ، فى قراءة الشعر الإحيائى، يبين عن الأصل الاتّباعى الذى يأبى ألايفارقنا، والذى تنبنى عليه أفعال القراءة التى نقوم بها، وأفق التوقعات التى تفرض علينا أن نبحث فى كل نص نطالعه عن أب ينتسب إليه النص انتساب المشابهة التى تدنى بالأطراف إلى حال من الاتحاد، دون تمرد أو توتر أو قلق أو حتى إحساس بالمخالفة التى هى أول الإبداع.

انفتاح التناص الإحيائى

الطريف أن الذين حصروا الشعر الإحيائى فى علاقة الاتّباع التى تصل اللاحق بالسابق، متناسين نقيض هذه العلاقة الملازم لها، لم يكتفوا بهذا الاختزال وحده بل أضافوا إليه إغلاق مبدأ المشابهة الاتّباعية على دائرة الشعر وحدها، فأغلقوا التفاعل النصى على القصيدة وحدها. وكانت النتيجة تجاهل تعقد عمليات هذا التفاعل واتساعها فى القصائد الإحيائية التى تنطوى متناصاتها التراثية على منابع ثقافية متعددة، منابع ليس فى الاقتباس عنها ما يجعل واحدا منها أكثر تميزا عن غيره إلا بالدور الذى يقوم به فى التفاعل النصى. هذا التفاعل النصى، بدوره، يجاوز متناصات الشعر إلى غيره من أنواع الخطاب التراثى، الأدبى وغير الأدبى، الشفاهى والكتابى، الشعبى والرسمى، العامى والفصيح، الدينى والدنيوى، العربى وغير العربى.

والذين حدثونا عن وجود عناصر (يمكن أن نعدها متناصات) من الشعر الفارسى والتركى فى شعر شعراء الإحياء الذين كان بعضهم يعرف اللغات الشرقية وينظم بها، على نحو ما فعل البارودى الذى نعرف شيئا عن نظمه باللغة التركية، يمكن لهم بالقدر نفسه أن يتحدثوا عن عناصر تراثية متناصة، من خارج دوائر الشعر، تصل المعتقدات بالأفكار، والأمثال بالحكم، والأخبار بالأنساب، والأيام بالأشخاص، والعلوم بالفنون، فتجاور بين ألوان الخطاب التراثى المختلفة فى العلاقات التى تسترجع بها القصيدة الإحيائية جوانب ماضيها المتسع الممتد.

هذا الماضى لا يقتصر على مرحلة زمنية دون غيرها، هى العصر الذهبى الذى نسبنا إليه شعر الإحياء، وافترضنا علاقة اتحاد موهوم استعاد بها اللاحق لحظة ازدهار السابق، حين اطّرح عنه تقليد لحظات الانحدار أو الانحطاط، واستبدل بها تقليد لحظات الازدهار والقوة، فأحياها وبعثها من مرقدها على لسانه الذى صار ينطق لغة "الفحول" من أسلافه. وليس أكثر من القصائد الإحيائية نفسها تكذيبا لهذا التقليد المتوهم، فهذه القصائد تستعيد فى علاقاتها التراثية ميراثها الأوسع من الشعر الذى يمتد من بدايات الجاهلية إلى العصور المتأخرة التى تواترت تسميتها باسم عصور الانحدار أو الانحطاط.

وإذا أخذنا الشعر وحده مثالا نقضيا، لاحظنا أن البعد التراثى فى القصيدة الإحيائية لا ينحصر فى الإشارة إلى شعر الفحول فى عصر الازدهار الذهبى، بل يجاوزه إلى كل عصر، فالبارودى الذى نقل بخط يده ديوان أبى تمام نقل ديوان صُرّدر، وجمع فى مختاراته بين التهامى والخفاجى وابن حَيُّوس والغُزِّى والأرّجانى والأبيْوَرْدى وعمَارة اليَمَنى وسبْط التَّعَاويذى، كما جمع بين بشار وأبى نواس ومسلم والمتنبى وأبى العَلاء وغيرهم، أى أنه جمع بين ما نطلق عليهم شعراء الازدهار المتقدمين وما نطلق عليهم شعراء العقم المتأخرين دون تفرقة. وأحمد شوقى الذى حفظ ديوان المتنبى فى باريس، فيما رواه عنه صديقه الأمير شكيب أرسلان، هو نفسه الذى افتتن بشعر البهاء زهير وغيره من المتأخرين الذين تسرّبوا إلى شعره فى متناصات دالة، شأنها شأن معارضاته التى جمعت مابين البحترى والبوصيرى، المتنبى والحُصْرِى القَيْرُوَانى، وغيرهم كُثُرٌ. خذ مثلا قصيدة شوقى التى مطلعها:

الله أكبر كَمْ فى الفَتْحِ من عَجَبِ ياخَالدَ الترك جَدِّد خَالدَ العَرَبِ

والتى أعلن الجميع أنها تعارض "عمورية" أبى تمام، وتتمثلها وتتحدد بها فى آن. قال ذلك طه حسين الذى استمع إلى الإلقاء الهادر لقصيدة شوقى فى محفل جماهيرى للمرة الأولى، ومضى فيه تلامذة شوقى ضيف الذى تابع أستاذه طه حسين متابعة التقليد. ولكن إذا تأملنا المطلع من منظور مخالف، حتى على مستوى علاقة التقليد، لاحظنا أن صيغة بيت المطلع فى قصيدة شوقى تنطوى على متناصات حاسمة، تدفع إلى الذاكرة على الفور مطلع قصيدة ابن النبيه:

الله أكبر ليس الحُسنُ فى العَرَبِ كَمْ تَحْتَ لِمَّةِ ذا التُرْكِىّ مِنْ عَجَبِ

أى أن مطلع قصيدة شوقى، وحده، يتضمن علامة حاسمة تصله بعصر الانحدار المزعوم الذى يمثله ابن النبيه أكثر مما تصله بعصر الازدهار المزعوم الذى يمثله أبو تمام.

وما دام الماضى الذى يومئ إليه التناص التراثى فى الشعر الإحيائى ممتدا على هذا النحو، لا يعترف بالتفرقة التى قابلنا فيها بين عصور ازدهار وعصور انحدار، فإن هذا الماضى ينبغى النظر إليه فى شموله وتنوعه وتباينه وتنافره وتعدد خطاباته. ويعنى ذلك، بداهة، ضرورة التمييز بين المتناصات التراثية التى تنطوى على التاريخى والفكرى والدينى والثقافى والأدبى، وتجمع بين المتناصات المباشرة والمتناصات المتولدة عن غيرها والمتناصات الشارحة، فى التفاعلات النصية التراثية التى تسترجع الماضى الذى نظر إليه الشاعر الإحيائى، من منظور وعيه بالحاضر الذى صدر عنه، وكشف عن مقاصده واتجاه إبداعه.

وإدراك ذلك الحاضر فى كل ما يدل عليه إنما هو عملية تضيف إلى معنى التناص ما يحرره من معنى السرقات الذى يطيف به فى بعض الأفهام، ويوازن بين العناصر القديمة والجديدة فى التفاعلات النصية التى تومئ إلى الماضى والحاضر معا. ومن الضرورى أن نؤكد، فى هذا السياق، أن الأبجدية المعاصرة لفهم التناص تقوم على نفى مفهوم "الملكية" فى معناها الفردى الذى تدور حوله كل قضايا السرقات ومصطلحاتها الوصفية فى البلاغة القديمة، عربية وغير عربية، ذلك لأن مفهوم الملكية يلزم عنه، أو يلزم هو عن، مفهوم المؤلف الذى مات فى الفرضيات التى تنبنى عليها مفاهيم التناص، شأنه شأن فكرة الأصل الأقدم أو النموذج المحتذى التى هى تكرار لفكرة المؤلف الواحد الأوحد. وكما نَفَتْ الأبجدية المعاصرة للتناص هذا المفهوم للملكية، بعد أن استبدلت بموت المؤلف حياة القارئ، فإنها نَفَتْ انغلاق زمن واحد على فعل التناص الذى يصل بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، وذلك فى حضوره المتعدد الذى يجعل من النص رسالة دائمة الحضور، مفتوحة على كل الأزمنة القارئة والمقروءة.

وللأسف، فإن العادات الاتِّباعية التى ألفناها، فى عمليات القراءة، أسقطت مفهوم التقليد على مفهوم التناص عند بعض الدارسين، فاستبدلت جمود المشابهة بتوتر المخالفة، واختزلت المعنى الرحب للنص فى المعنى الأضيق للأثر الذى يدل على أصله، مثلما اختزلت التفاعل النصى للقصيدة الإحيائية فى بعد مختزل، بدوره، من أبعاد علاقة اللاحق بالسابق الذى يفرض الإذعان له، وذلك فى حركة "الفلك الدوار" لأفعال القراءة. ولا بد لنا، إزاء شيوع هذه العادات وتسلطها المهيمن، من تكرار أن التفاعل النصى للقصيدة الإحيائية لا يقتصر على بعض الماضى؛ لأنه يجاوزه إلى الكل فى تنوعه وتباينه، وأن هذا التفاعل لا ينغلق على الماضى فى تنوعه وتباينه بل يجاوزه إلى الحاضر فى تنوعه وتباينه بالقدر نفسه. وسواء كنا نشير بالحاضر إلى زمن إنتاج القصيدة الإحيائية، أو زمن استقبالنا الحالى لها، فالمبدأ الحاسم فى التفاعل النصى باقٍ هنا وهناك، ويصل ما يكون بما كان.

على المستوى الخاص بحاضر القصيدة الإحيائية، فى زمنها الخاص، هناك إشارات شعراء الإحياء واحدهم إلى الآخر، والمراسلات الشعرية المتبادلة بينهم، فى موازاة المتناصات التى تبين عن صلاتهم بالشعراء الشرقيين وبالشعراء الغربيين فى الوقت نفسه. وذلك مستوى يجاوز متناصات الشعر إلى النثر: خطابة المصلحين، كلمات الزعماء السياسيين، شعارات الأحزاب التى أخذت فى التشكل، أخبار الجرائد ومقالات الصحافة، أنباء الكشوف الأثرية، خطابات الأنواع الأدبية الجديدة، التشكلات الإيديولوجية الخطابية للقوى السياسية المتصارعة. باختصار: الشبكات غير المتجانسة من العلامات التى أحاطت بتولد النص الإحيائى وأصبحت بعض نسيجه بأكثر من معنى.

وهنا، مرة أخرى، لا بد من ملاحظة التباين والتعدد الذى رفع الكمائم عن متناصات الشعر الإحيائى، ودفعها إلى أن تشم ريح الشمال التى حملت أسماء فيكتور هوجو Victor Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) ولامارتين Lamartine (١٧٩٠-١٨٦٩) ولافونتين Lafontaine (١٨٠٧-١٨٦٤)، فضلا عن شكسبير Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وأمثاله، إلى القصيدة الإحيائية، وذلك فى شبكة العلاقات التى يومئ بها شعر البارودى إلى أقرانه من شعراء الترك المعاصرين. هذه الشبكة نفسها هى التى تصل اسم طاغور Rabendranath Tagor (١٨١٧-١٩٠٥) بغاندى Mahtma Gandhi (١٨٦٩-١٩٤٨) الذى لم يبخل عليه شوقى بالتحية، ضمن العلاقات نفسها التى وصلت بين خطابة الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) وقصائد حافظ إبراهيم التى استعادت بعض ملفوظاتها الدالة، وذلك بكيفية لا تختلف فى النوع عن الكيفية التى أومأت بها قصائد الرصافى إلى ملفوظات خطابة جمال الدين الأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧) ومقالاته. هذه الكيفية، بدورها، تبين عن تفاعلات نصية تتضمن متناصات الآثار الفرعونية المكتشفة التى فرضت ميراثا جديدا، يوازى ميراث قصائد العامية (الأغانى) التى كتب بها أمثال شوقى وإسماعيل صبرى (١٨٥٥-١٩٢٣)، متواصلين مع الماضى الحى للشعب الذى فرض فنونه الهامشية على المركز، خصوصا بعد أن أصبح هذا "الشعب" القوة التى تحسب حسابها الأحزاب السياسية المتصارعة، فى خطابها الذى تحول إلى متناصات جديدة فى شعر الإحياء.

ولكن فاعلية التناص لا تقتصر على هذا كله من حاضر الشعر الإحيائى، فالإشارة إلى "الحاضر" تضعنا نحن قراء هذا الشعر بالضرورة، فى حاضرنا الخاص الذى يوازى الحاضر التاريخى الخاص لذلك الشعر الذى لا يؤثر فينا إلا بالقدر الذى نؤثّر فيه. وحين ندخل أنفسنا طرفا فى هذا الحضور الممتد للحاضر، تحقيقا لمعنى الكتابة التى هى رسالة لا تنتهى أبدا عند زمن بعينه، فإننا نؤكد دور القارئ الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أى منها أو يتبدد. هذا القارئ (الذى هو نحن) يضيف حاضره (الذى هو حاضرنا) إلى شبكة التناص التى تستوعب ثقافته المغايرة فى أفقها الرحب. ولن يكتفى هذا القارئ الذى يعرف رولان بارت بفهم تناص الشعر الإحيائى فى أفق الاستجابة الذى صاغته وأشاعته كتابات طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩) وأمثالهم من نقاد نظرية التعبير، بل يضيف إلى ذلك ما ينقض الاستجابة الاتِّباعية والاستجابة العاطفية، ويستبدل بهما أفقا واعدا، يفتح ما انغلق من النص الإحيائى على مراح الدوال التى تحررها القراءة الخلافية فى نزوعها المحدث.

هكذا، نسقط متناصاتنا على متناصات القصيدة الإحيائية، ونصل أفقا من الاستجابة القرائية

بأفق يتجاوب وإياها، ونقرأ، على سبيل المثال، شوقى بواسطة صلاح عبد الصبور (١٩٣٠-١٩٨١) الذى يحدثنا عن "الحب فى هذا الزمان" على النحو التالى:

الحب يا رفيقتى قد كانْ
فى أول الزمانْ
يخضع للترتيب والحُسبانْ
"نظرة، فابتسامة، فسلامٌ
فكلامٌ، فموعد، فلقاءُ"
اليوم يا عجائبَ الزمانْ
قد يلتقى فى الحب عاشقانْ
من قبل أن يبتسما.

فيدفعنا إلى مطالعة شوقى من منظور مبدأ المخالفة الذى ننقله من وظيفة "التضمين" فى مقطع صلاح عبد الصبور إلى وظائف التناص فى قصائد شوقى التى تتجلى، عندئذ، من منظور مغاير. هذا المنظور نفسه، هو ما يمكن أن نراه فى قصيدة أحمد حجازى "منتصف الوقت" التى تنطوى على متناص يسترجع بعض المتناصات الداخلية فى شعر شوقى، خصوصا حين نقرأ فى قصيدة حجازى:

أَرَى وَقْتا يَمُرُّ ولا يَمُرُّ
كان شَمْسَا كُلَّما وَلَدَتْ نهارا فى الضحى
أَكَلَتْه قَبْلَ مَغِيبِها

فتتذكر قصيدة شوقى "توت عنخ آمون" التى يشير مفتتحها إلى الشمس بوصفها رمز القوة الخالقة للطبيعة الدائرة بين قطبى الموت والبعث، الخريف والربيع، القديم والجديد، فالشمس هى أخت يوشع الذى يخاطبها شوقى بقوله:

تُعينِيَن الموالِدَ والمنايـــــا وتَبْنِينَ الحَيَـــاةَ وتَهْدمِيـــنَا
فَيَا لَكِ هِرَّة أَكَلَتْ بَنِيهـــا وما وُلِدُوا وتَنْتَظِـــرُ الجَنِينـــا

على نحو يتناص وصورة حجازى التى تتناص وصورة شوقى، فى فعل القراءة المتجاوب الذى يضعنا على عتبات إدراك مغاير للدورة النصية التى لا تنفصل، فى الشعر الإحيائى، عن الدورة التى تجمعنا ورمز الشمس فى بيتىّ البارودى:

تَغِيبُ الشَّمْسُ ثَم تُعودُ فينـا وتَـذْوِي ثم تَخْضَرُّ البُقُـــــولُ

طبائـعُ لا تَغِـبُّ مـــــرددات كما تَعْرَى وتَشْتَمِلِ الحُقُــولُ.

تجليات الوجدان

ولادة أبولو

لم تكن مصادفة تاريخية أن يتوفى حافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) وأحمد شوقى (١٨٦٨-١٩٣٢)، وهما الرمزان الكبيران لحركة الإحياء الشعرى العربى عام ١٩٣٢، وهو العام الذى شهد ولادة جمعية «أبولو» بمجلتها المتميزة التى كانت منبرا لأصوات الحركة الشعرية العربية الجديدة، والتى أبرزت أسماء إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣) وعلى محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) ومحمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) من مصر، وأبى القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) من تونس، ويوسف بشير التيجانى (١٩١٢-١٩٣٧) من السودان، وغيرهم من شعراء الأقطار العربية. وإذا كان صدور مجلة «أبولو» بداية لعهد جديد من الشعر، وتأسيسا، لتحرر فعلى من قيود التقاليد، فإن تلك التقاليد كانت قد أخذت فى الاهتزاز، وفقدت تعاطف الأجيال الشابة، نتيجة جهود مدرسة «الديوان» : عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٩٠-١٩٤٩) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وكتابات طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وشعر المهجر الذى قدم نموذجا مغايرا. وهى جهود مَهَّدَتْ الطريق لجمعية أبولو، وأتاحت لها أن تنطلق فى أفقها المحدث الواعد، وأن يكون صدور مجلتها بداية حقيقية لما يمكن أن نسميه «الشاعر المحدث» بالقياس إلى الشاعر المحافظ الذى أخذ يغيب فعلا عن المشهد الشعرى بوفاة القطبين البارزين: حافظ وشوقى.

صحيح أن جمعية «أبولو» طلبت من أحمد شوقى أن يكون رئيسها، وأن يخلع عليها بركته، فاستجاب القطب الكبير، وقبل رئاسة الجمعية، وكتب للعدد الأول من مجلتها «أبولو» قصيدة احتلت الصفحة الأولى من العدد الصادر فى سبتمبر ١٩٣٢، إلى جانب صورة كبيرة احتلت الصفحة المقابلة بأكملها، عليها توقيعه تحت عبارة إهداء إلى مجلة أبولو. وكان مطلع القصيدة:

أَبُولُّو مرحبا بِكِ يا أبولو فإنك من عُكَاظِ الشِّعْرِ ظِلُّ

وهو مطلع ماكر يحاول أن يغرى الشعراء الشبان من جمعية أبولو بالعودة إلى طرائق القدماء الذين كانوا يتبارون فى سوق عكاظ القديم، عسى أن يأتوا بمعلقات يفاخرون بها القدماء. ويحتمل

أن يشير المطلع إلى مجلة «عكاظ» التى كان يصدرها فهيم قنديل، وهو واحد من أكثر المدافعين عن شوقى حماسة فى مواجهة نقاده الجدد أمثال العقاد والمازنى وطه حسين. وسواء أكان مطلع قصيدة شوقى يشير إلى هذا الوجه أم ذاك فإنه يؤكد نزوعا أبويا يحاول غواية الأبناء باتّباعه. ولكن الأبناء لم يكونوا يريدون اتّباعا لطريقة شوقى التى لم تكن المثل الأعلى لأحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢-١٩٥٥)، قطب جمعية أبولو ورأسها المدبّر الذى ذهب، فى ذروة الاحتفال بتنصيب أحمد شوقى أميرا للشعراء عام ١٩٢٧، إلى أن شوقى «ينزل منزل الزعيم للشعراء المحافظين فى مصر إن لم يكن فى العالم العربى».

ويبدو أن مؤسسى جمعية أبولو، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى، وجدوا أن الأروح لهم أن ينطلقوا من مظلة «زعيم الشعراء المحافظين» ليحموا أنفسهم من هجوم المحافظين، ويقيموا نوعا من العلاقة التى ينبثق فيها الجديد من القديم دون صراعات مؤلمة أو معارك طاحنة. وكما تعاملوا، سياسيا، مع دكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى باشا التى اعتدت على الدستور، وسجنت العقاد، وطردت طه حسين من الجامعة، تعاملوا، فنيا، مع رموز السلطة الشعرية القائمة التى كان أبرزها شوقى، أمير الشعراء، فأغروه برئاسة جمعيتهم، وهى رئاسة شرفية على كل حال، مقابل أن يبارك حريتهم فى المغايرة، ويصادق على انطلاقهم المخالف فى المنزع الإبداعى. هكذا، حمت جمعية أبولو نفسها من مخاطر دكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى التى آذت الحياة السياسية والفكرية والإبداعية، كما حمت نفسها من أن تكون عرضة لهجوم شبيه بالهجوم الذى تعرضت له جماعة الديوان عندما هاجمت أوثان المحافظين منذ العقد الأول من هذا القرن.

ويبدو أن خطة الجمعية بوجه عام، وهى الخطة التى كان وراءها عقل أحمد زكى أبو شادى، كانت تهدف إلى تأسيس نوع من الحوار الذى ينبنى على التسامح بين التيارات الأدبية المختلفة. ولذلك نَصَّت المادة الثالثة من دستور الجمعية على أن أغراضها هى السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا، وترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم، ومناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر. وجاءت المادة الخامسة بما يبسط هذه الأهداف على كل التيارات الشعرية، ويفرض تأليف مجلس الجمعية على نحو ديموقراطى، يتألف من خمسة عشر عضوا، وهم الرئيس ونائبا الرئيس والسكرتير الدائم، ومن الخمسة الأول من أعضائه الأصليين ومن ستة آخرين لإتمام العدد القانونى. وهؤلاء ينتخبهم المجلس سنويا من بين أعضاء الجمعية مع العناية الخاصة بتمثيل البيئات الشعرية المختلفة.

هذه الخطة اقتضت التعايش السلمى مع ما كان قائما من التيارات الشعرية المختلفة، وذلك من

منطق التميز وتأكيد الخصوصية، وعلى أساس من الحوار الذى لا ينفى حق الاختلاف والإجتهاد والتعددية فى الإبداع. وكان من الطبيعى أن تلجأ الطليعة التى يتزعمها أبو شادى إلى أحمد شوقى بوصفه سلطة فنية اجتماعية سياسية، يمكن الإفادة منها على نحو لا يمنع من الانطلاق فى تحقيق الأهداف الجديدة. وكان إلى جانب أحمد شوقى الرئيس خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) فى جانب وأحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) فى جانب آخر، بوصفهما نائبى الرئيس، وأولهما مسيحى معروف بخطواته الرائدة الراسخة المعتدلة فى التجديد، وثانيهما مسلم معروف بأصوليته التقليدية التى دفعته إلى نظم «الإلياذة الإسلامية». أما سكرتير الجمعية وقطبها الفاعل فكان أحمد زكى أبو شادى. وكان الأعضاء إبراهيم ناجى وعلى العنانى وكامل كيلانى وعلى محمود طه ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى. وكانوا يمثلون اتجاهات متعددة، وأدواراً متباينة، ويجمعون بين الجديد والقديم، وبين المبدع والناقد، وبين خريجى الأزهر وخريجى كلية دار العلوم، كما كانوا يجمعون بين الطبيب والمهندس. وكان أكثر هؤلاء الأعضاء فاعلية، ومن ثم توجيها وتأثيرا، أعضاء اللجنة التنفيذية التى ضمت أحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى وعلى العنانى وسيد إبراهيم فضلا عن الرئيس الشرفى أحمد شوقى الذى اكتفى منه الجميع ببركة الرعاية وسماحة قبول الاختلاف.

وقد شجع شوقى على الترحيب بهذه المجموعة الشابة أنها لم تعرف الحدّية المذهبية أو العنف القتالى اللذين اتسمت بهما جماعة الديوان التى ناصبت المدرسة التقليدية العداء، من قبل أن يكتب المازنى عن «شعر حافظ» عام ١٩١٥. وقد ظهر لشوقى روح التسامح المطمئن الذى انطوت عليه خطة الجمعية، حين ضم العدد الأول من «أبولو» - بترتيب الصفحات - قصائد لكل من خليل مطران بك «بنفسجة فى عروة» وأحمد الزين «راحة السلو» وأحمد زكى أبو شادى «موت وحياة» وكامل كيلانى «من يغنينى» وعثمان حلمى «آية الصبح» ومحمد عبد الغنى حسن «قبل السفر» والسيد حسن القاياتى «السلحفاة» ومحمد الأسمر «النرجيلة» وعبدالله بكرى «على ساحل بورسعيد» وأحمد محرم «من همومى» وأحمد صادق عنبر «خطرة ضمير» وسيد إبراهيم «ماذا يضيرك»؟ ومصطفى محمود الكيك «تهْ يا حبيبى» وعادل الغضبان «تحت الكرمة» ومحمود صادق «أنين» ومحمود عماد «بين الحياة والموت». وكانت القصائد مزينة بصور فوتوغرافية للشعراء (فيما عدا أحمد زكى أبو شادى) تجمع بين عمائم المشايخ التى ارتداها السيد حسن القاياتى ومحمد الأسمر وأحمد الزين، وأناقة الأفندية التى تميز بها خليل مطران وعلى العنانى وعادل الغضبان وغيرهم.

وضمّ العدد الأول إلى جانب ما نظمه أحمد زكى أبو شادى فى رثاء حافظ إبراهيم (الذى

كان قد توفى فى الحادى والعشرين من يوليو، قبل صدور المجلة بحوالى شهر ونصف) مشهدا من مسرحية «عنترة» التى كتبها شوقى، كما حوى العدد قصيدة من عيون التراث العربى، هى سينية ابن زيدون التى أرسلها من سجنه إلى صديقه الوزير الكاتب أبى حفص بن برد، وترجمة قصيدة التمثال المغشى فى سايس للشاعر الألمانى شيللر Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) التى ترجمها على العنانى. أما الدراسات فقد استهلت بدراسة على العنانى عن «أبولون والشعر الحىّ» واختتمت بدراسة أحمد محرم عن «السيد توفيق البكرى: أدبه وشاعريته».

ولا أظن أن أحمد شوقى توقف كثيرا عند بعض العلامات التى لم تكن خافية، وراء شفافية النسيج السمح لموضوعات العدد الأول من «أبولو» وقصائدها، ومنها على سبيل المثال دلالة الجمع بين قصيدة مترجمة وأخرى من التراث الوجدانى، وغلبة التيار التجديدى على التيار التقليدى كمًّا وكيفا، ونشر أكثر من قصيدة للأعضاء الفاعلين فى الجمعية، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى، وأخيرا تقديم إسماعيل مظهر (١٨٩١-١٩٦٢) لديوان جران العَوْد النُّمَيْرِىّ، وهو تقديم يكشف عن نظرة حرة طليقة من أسر التقاليد، يختتمه صاحبه بقولَه إن الشعرَ العربى «لا يزال متأثرا بصناعة الماضى». وأغلب الظن أن أحمد شوقى أبهجه أن خصومه البارزين كانوا بعيدين عن صفحات المجلة، وأن أسرة تحريرها قد وضعت ما كتبه عباس العقاد فى القسم الأخير، ونشرت صورته فى حجم أصغر من صور شعراء أقل منه قيمة وقامة، وذلك فى حجم لا يصل إلى ثُمْنِ حجم صورة شوقى التى احتلت صفحة كاملة فى صدارة العدد.

ويبدو أن العقاد كان يتوجس من صلة المجلة بشوقى، ويستريب فى اتجاهها الذى ينطوى على المهادنة الهادئة، فآثر أن يصدم أسرة التحرير برفض التسمية التى ارتضتها للمجلة والجمعية، واستجاب إلى دعوتها للكتابة بمقال بالغ القصر، احتل اثنى عشر سطرا من المجلة، بعنوان «أبولو أم عطارد». وبدأ مقاله بنقد تسمية المجلة، فقد عرف العرب والكلدانيون من قبلهم ربًّا للفنون والآداب أسموه «عطارد»، وجعلوا له يوما من أيام الأسبوع هو يوم الأربعاء، ولو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى من جهات كثيرة، فاسم أبولو ليس مقصورا على رعاية الشعر والآداب بل منه نصيب لرعاية الماشية والزراعة عند اليونان، فضلا عن أن تسمية «عطارد» الشرقية مألوفة فى آدابنا ومنسوبة إلينا، ذكرها ابن الرومى فى بيتيه اللذين يقولان:

ونحنُ معاشر الشُّعراء نَنْمى ... إلى نَسَب من الكُتَّاب دانِ
أبونا عند نِسْبتنا أبوهم ... عطاردُ السماوى المكان

وأكد العقاد، فى النهاية، أن مجلة تهدف إلى نشر الأدب العربى وترقية الشعر العربى لا

ينبغى أن يكون اسمها شاهدا على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثلها.

وكانت تلك تحية قاسية إلى مجلة جديدة، كما كانت إعلانا بالنفور فى الوقت نفسه، واستنادا إلى تقاليد جامدة دعا العقاد نفسه إلى مجاوزتها، خصوصا عندما أعلن قبل تسعة عشر عاما من صدور العدد الأول من أبولو (حين قدم الديوان الأول لصاحبه إبراهيم المازنى عام ١٩١٣) أن منابر الأدب العربى قد تبوأها فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقى، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى.

وقد أحسن أبوشادى الرد على العقاد وكال له بمكياله، فأكد أنهم استعرضوا أسماء شتى قبل اختيار اسم «أبولو»، ولم ينظروا إليه من حيث هو اسم أجنبى بل من حيث هو اسم عالمى محبوب، وفى أذهانهم بيت حافظ إبراهيم (أحد المقلدين عند العقاد) الذى يقول:

فَارْفعُوا هذه الكَمَائِمَ عنّا ودعونا نَشُمُّ ريح الشمال

ولم يكن فى الأمر انتقاص للمأثورات العربية، فيما يؤكد أبو شادى الذى لايرى النقل عن الكلدانيين أفضل من النقل عن الإغريق، لاسيما أن عطارد Mercury فى نسبته الأدبية عالمى كذلك، وهو فى الأساطير الرومانية هرمس Hermes نفسه فى الأساطير اليونانية، ولكليهما صفات ثانوية تتصل بالزراعة وما إلى ذلك، إلى جانب رعايتهما للفنون، فلا يجوز قصر الانتقاد على تسمية أبولو الذى أخص صفاته رعاية الشعر التى هى موضع اهتمام المجلة.

ولم يقصّر أقران أبى شادى فى الرد الضمنى على العقاد، فاستهل على العنانى دراسات العدد بما كتبه عن «أبولون والشعر الحى» مفتتحا التحليل التاريخى النقدى الذى يؤكد العزم «فى أمر الرحلة إلى إله الشعر أبولون» ذلك الإله الذى يرعى كل أصناف الشعراء، وتسع أبواب رحمته الشاعر المطبوع إلى جانب الشاعر الصانع والشاعر الحكيم. ولم يخل العدد من لَمْز النزعة العقادية، خاصة ما أورده أبو شادى فى الرد على الشاعر وعالم اللغة التقليدى أحمد الزين (. . . - ١٩٤٧) من رفض لكل من ينطوى على «روح بابوية فى إصدار أحكامه» و«لا يرى لأية مسألة وجهين».

والواقع أن طليعة أبولو تعاملت مع العقاد من المنطق نفسه الذى تعاملت به مع أحمد شوقى، فهى طليعة آمنت بالحوار بين الأجيال المتعاقبة، والتيارات المختلفة المعاصرة. وكان إيمانها بالحوار جانبا من سعيها إلى تأكيد حضورها المتميز، وطموحها إلى تجسيد المغايرة التى تبدأ من احترام كل إنجاز، والانطلاق منه بوصفه نقطة بداية وليس نقطة انتهاء. ولذلك اتجهت هذه الطليعة إلى أحمد شوقى بوصفه الأب الذى لابد أن يتميز عنه أبناؤه، وسعت إلى العقاد طالبة الدعم الذى لا يعنى الانضواء

تحت لوائه . وبارك شوقى الجماعة التى لم تبادر بهجوم ، وذلك على النقيض من العقاد الذى سخر من الجماعة التى لم تخرج من تحت عباءته البابوية فى التجديد الشعرى .

ويبدو أن حرص أحمد زكى أبو شادى على التخلص من النظرة البابوية هو الذى دفعه إلى أن يستهل العدد بكلمة المحرر ، بعد قصيدة شوقى وصورته ، مؤكدا أن الشعر العربى تسامى وانحط فى آن : تسامى بتأثره بنفحات الحضارة الجديدة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية ، وانحط بما أصاب معظم رجاله من نواقص . وأهم هذه النواقص ، عند أبى شادى ، أمران ؛ أولهما الأزمة الاقتصادية التى لا تتيح للشعراء التفرغ الواجب للإبداع . وثانيهما الشعور القوى بالفردية فى ممالك الشرق التى طالما خلقت الأصنام ثم عبدتها . إن هذا الشعور هو الذى حال دون كل تضافر ، وساعد على استمرار التحاسد والتنافر بين الأدباء عامة والشعراء خاصة ، وأدى إلى انصراف معظم الجهود إلى عبادة هذا الشخص أو ذاك ، وتحطيم هذا العلَم أو ذاك ، بدل التعاون على بناء هيكل الشعر الخالد وتمجيد رمز علويته «أبولو» . ولا سبيل إلى النهضة الحقيقية ، فيما يرى أبو شادى ، إلا بالقضاء على روح التنابذ والتخاذل ، والبدء من التسامح ، وروح الحوار ، وحق الاختلاف . والخطوة الأولى فى الوصول إلى ذلك ، ومن ثم مساعدة الشعراء على الحياة الكريمة ، هى تأسيس هيئة مستقلة لخدمة الشعر . هذه الهيئة هى جمعية أبولو التى تهدف إلى رعاية الشعراء ماديا ومعنويا ، دعما للجديد الذى ينمو بالتفاعل مع أشباهه ونقائضه . وقد راعى أبو شادى أن يُنَزِّهَ مجلة أبولو ، منذ عددها الأول ، عن طنطنة الألقاب والرتب ، ومخاطر التحزب والغرور ، وجمود التعصب ، وضيق أفق الأنانية الفردية .

وبدأت المجلة من حيث انتهى شوقى والعقاد على السواء ، فدخلت بالشعر إلى أفقه الواعد بالحداثة . ولم يفارق العقاد نفوره من المجلة التى تصاعد عداؤه لها ، منذ أن صدر عددها الأول فى سبتمبر ١٩٣٢ ، إلى أن صدر عددها الأخير فى ديسمبر ١٩٣٤ . أما شوقى فسرعان ما رحل عن الدنيا بعد أن بارك المجلة بقصيدته التى لعلها آخر ما نظم من شعر ، فقد توفى بعد صدور العدد الأول بأقل من شهر ، فى فجر الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، بعد أن ترأس أول اجتماع لمجلس إدارة الجمعية (مساء الاثنين العاشر من أكتوبر) بأربعة أيام على وجه التحديد .

وكان على جمعية أبولو أن تحتشد لرثاء رئيسها أمير الشعراء . حمل أعضاؤها نعشه فى جنازه المهيب ، وأسهموا فى الاحتفال الوطنى بذكراه فى اليوم الأربعين من وفاته ، وأصدروا عددا تذكاريا من المجلة ، قاموا بتوزيعه فى الاحتفال ، هو العدد الرابع الذى صدر فى ديسمبر١٩٣٢ . ويستهل أحمد زكى أبو شادى هذا العدد بتقرير حرص الجمعية على الحق والإنصاف ، فى مقام الذكرى

الطيبة، بعيدا عن مجاملة أسرة الفقيد، حيث لا تجوز المجاملة. ويؤكد أنه حرص على ذلك مع الفقيد ذاته عمرا مديدا، وأن تأكيد البعد عن المجاملة ألزم ما يكون بعد وفاة شوقى، حتى يمكن لدارس الأدب فى المستقبل أن يرجع إلى صحائف أبولو مطمئنا. ويختتم كلمة المحرر بضرورة أن نستفيد من عظة الموت البالغة أقصى ما يستفاد من دروس الحياة والخلود:

فالعبقرية لا محل لكُنْهِهـــا ... أبدا، وليس جلالها لفـــناء
كُلُّ الجمالُ مطوّعٌ لجَمَالِهـــا ... كُلُّ الوجودِ يَخُصُّها بدُعَـــاء
تحيا وتفنى، والحياةُ وضِدُّهـــا ... سيّان فى مَلَكُوتها المُتَنَائِـى

وتؤكد الأبيات وعى أبى شادى بالرابطة التى وصلت الطليعة من أبناء أبولو، على أساس من الديمومة التى تتصل بها حلقات التحول التى يتولد بها الجديد من القديم، واللاحق من السابق، فى دورة الخلق التى تنطوى على تعاقب الحياة والموت، واختلاف الوجود والعدم.

ولذلك حملت طليعة أبولو نعش شوقى فى جنازه المهيب، وساروا به إلى أن غيّبوه فى قبره، فى شعيرة لم تخل من دلالة رمزية، دلالة يتولّد بها الحى من الميت، والمستقبل من الماضى. ولم تكن مصادفة تاريخية، مرة أخيرة، أن على محمود طه الذى أكمل العقد الثالث من عمره عام ١٩٣٢ كان قد شرع، عقب أول وآخر اجتماع لجمعية أبولو مع رئيسها شوقى، فى إنشاء إحدى قصائده التى غدت إحدى روائعه، أعنى قصيدة «ميلاد شاعر» التى يعدّها الكثير من النقاد تجسيدا صافيا لنموذج الشاعر الرومانسى.

ميلاد شاعـر

هَبَطَ الأرْضَ كالشُّعَاعِ السَّـــنِيِّ ... بِعَصَا سَاحِرٍ وقَلْبٍ نَبِـــيِّ
لَمْحَةٌ مِنْ أشعَّةِ الرُّوحِ حَلَّـــتْ ... فى تَجَالِيدِ هَيْكَلٍ بَشَـــرِيّ
أَلْهَمَتْ أَصْغَرِيه منَ عَالِمِ الحِكْـ ... ـمَةِ والنُّورِ كلَّ مَعْنًى سَـــرِيّ
وَحَبَتْهُ البيانَ رِيًّا من السِّحْـــ ... ـرِ بـه للعقُـــولِ أعـذبُ رِيّ
حينمـا شارَفَـــتْ به أفـــقَ الأر ... ضَ زَهَا الكونُ بالوليدِ الصَبِيّ
وَسَـــبَا الكائـناتِ نورُ محـــيّا ... ضاحكِ البشرِ عن فُؤَادٍ رضِـيّ

تلك كانت الأبيات التى استهل بها على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) قصيدته الشهيرة "ميلاد شاعر" التى نشرت، للمرة الأولى، فى العدد الثالث (المجلد الأول) من مجلة "أبولو" الذى صدر فى نوفمبر١٩٣٢ . وكانت القصيدة خاتمة العدد الذى تصدرته ترجمة "ليالى ألفريد دى موسيه" Alfred de musset (١٨١٠-١٨٥٧) التى عرّبها عن الفرنسية نظما إسماعيل سرى الدهشان وترجمة "وداع هكتور" للشاعر الألمانى شيللر التى نقلها على العنانى إلى العربية طبق النص الألمانى.

وكانت تسبق قصيدة "ميلاد شاعر" فى الترتيب قصائد مفردة لكل من خليل شيبوب وسيد قطب وحسن كامل الصيرفى ومحمود عماد ومصطفى صادق الرافعى وكامل كيلانى ومحمد الماحى وسيد إبراهيم، فضلا عن ثلاث قصائد لكل من أحمد زكى أبو شادى سكرتير جمعية "أبولو" ومؤسسها ورئيسها الفعلى، وإبراهيم ناجى الذى كان أحد أعضاء اللجنة التنفيذية للجمعية فى تشكيلها الأول ووكيلا لرئيسها فى التشكيل الثانى الذى أعقب التشكيل الأول بأقل من عام.

ولم يكن على محمود طه معروفا وقت كتابة هذه القصيدة بوصفه شاعرا بارزا، كما أن وجوده فى جمعية أبولو (التى انضم إليها مع رفاقه فى "المنصورة" الذين سبقوه إلى "أبولو" أو لحقوا به فيها، أمثال إبراهيم ناجى ١٨٩٨-١٩٥٣ ومحمد عبد المعطى الهمشرى ١٩٠٨-١٩٣٨ وصالح جودت ١٩١٢-١٩٧٧) كان وجودا هامشيا، فلم ينشر فى مجلتها سوى هذه القصيدة التى لم تلحق بها سوى قصيدة أخرى، هى "مخدع مغنية" التى نشرها فى العدد السابع (مارس١٩٣٣). ولم يستمر وجوده عضوا فى "جمعية أبولو" طويلا، فقد استقال منها بعد أقل من عام على إنشائها، وهجر

مجلتها إلى منابر أخرى وجدها أصلح له وأنسب، فنشر فى مجلة "الرسالة" التى أصدر أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨) عددها الأول فى الخامس عشر من يناير١٩٣٣ فضلا عن مجلات وجرائد ذلك الزمان المعروفة: السياسة الأسبوعية واليومية، والمقتطف، والسفور، والبلاغ، وكوكب الشرق.. إلخ. ولكن قصيدة "ميلاد شاعر" التى نشرتها "أبولو" خاتمة لعددها الثالث، لفتت الأنظار إليه، بوصفه واحدا من شعراء الجيل الجديد الذين تمردوا على النموذج الإحيائى التقليدى للشاعر، واستبدلوا به نموذجا جديدا لشاعر الوجدان الذى سرعان ما أصبح علامة على عصر جديد من الإبداع وطراز مختلف من الفردية.

وكان على محمود طه، من بين طليعة جيله، هو من صاغ تجسد هذا النموذج وولادته فى قصيدته، تلك القصيدة التى تتحول فيها الذات إلى موضوع، وينعكس فيها الإبداع على نفسه ليجتلى حضوره المائز، ويتعرف هويته، ويحدد خصوصيته. وذلك على نحو تغدو معه القصيدة بيانا لنوعها من القصائد، وكشفا عن الكيفية التى يتولد بها طرازها من الشعر، أو يولد بها نموذجها من الشاعر. بعبارة أخرى، فإن "ميلاد شاعر" قصيدة موضوعها هو فاعلها، وفاعلها يتأمل تصوره عن صنعه الذى يراه نوعا من الإلهام، أو نوعا من الكشف الذى يضىء فى داخله أو يهبط إليه كما تهبط النبوءة أو البشارة. ومن هذا المنظور، يمكن تصور علاقة القصيدة بموضوعها على أنها علاقة الذات بنفسها، فى انقسامها المعرفى الذى يجعل منها ذاتا ناظرة وأخرى منظورا إليها. لكن الذات المنظور إليها تتحول، بفاعلية الرؤيا وحدوس التأمل الكاشفة، إلى رمز للولادة التى يتجسد بها النموذج الجديد للمبدع، أو الشاعر، كما تتجسد النبوءة الواعدة أو الحلم الأولى بالخلق. والعلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فى هذا المجال، هى علاقة "الطفل" بالبراءة والنقاء والأحلام والجمال الذى ينطوى عليه الإبداع، وهى علاقة ولادة الشاعر بولادة الكائنات النورانية التى تغدو بشارة للوعد ووفاء به فى آن.

ومن المصادفات اللافتة أن تنشر مجلة "أبولو" قصيدة "ميلاد شاعر" خاتمة للعدد الذى افتتحته "ليالى ألفريد دى موسيه" الأربع، ليلة مايو وليلة أغسطس وليلة أكتوبر وليلة ديسمبر، مُعَرَّبَةً نظما بقلم إسماعيل سرى الدهشان، كأن المجلة ترد العجز على الصدر، وتوازى بين الخاتمة والمفتتح، وتقابل بين ما يومئ إليه "ميلاد" شاعر عربى السمات وما تنطوى عليه "ليالى" شاعر غربى الملامح، يجمع بينهما الخيال المجاوز للتعقل الكلاسيكى، والوجدان الذى يفتح أبواب الفردية على مصراعيها، والروح الذى يجمع بين السحر والنبوة، فيهبط الأرض كالشعاع السنى، معلنا عهدا جديدا من الإبداع الذى يتصدر به الشاعر الكون، ليؤكد تجسّد النموذج الرومانسى فى صعوده الواعد. هكذا، هتفت ربة الشعر بالشاعر، فى الليالى، ونطق نظم الدهشان صوتها الذى يقول:

أَيُّها الشَّاعِرُ خُذْ قِيثَارَتَـك إننى خالدةٌ، والدَّهْرُ لَـكْ

مفتتحا عهد الشاعر الرومانسى الذى تَصَدَّر عصره ، فى منحى لا يختلف كثيرا عن المعنى الذى يؤكده البيت قبل الأخير من قصيدة على محمود طه الذى يقول :

أَيُّها الشَّاعِرُ اعْتَمِدْ قِيثَارَكْ واعْزِفِ الآنَ مُنْشِداً أَشْعَارَكْ

فيومئ إلى القيثار نفسه ، والحضور نفسه الذى يصل بين المجلى الفرنسى والعربى لشاعر الوجدان . ولكن من الزاوية التى تبرز خصوصية على محمود طه الذى يستهل قصيدته بالشعاع السَّنِىّ للقيثار ، ويهبط به من أعلى عليين ، كطائر الفردوس الذى ينزل إلى الأرض ، حاملا البشارة والعلامة ، فاتحا عهد الشاعر الملهم الذى يحتوى النور السماوى بين جنبيه ، وينطوى على معنى النبوة فى فؤاده .

ولم يكن من قبيل المصادفة تشبيه الشاعر بالطائر السماوى أو النورانى فى هذا المقام ، فصورة الشاعر - الطائر الذى يصل ما بين السماء والأرض صورة رومانسية أصيلة ، لها جذورها فى شعر كبار الإحيائيين ، وبخاصة أحمد شوقى الذى يصف «الفن» الذى هو روح الربيع بقوله :

هو طـيرُ اللّـه فى رَيْوتِـهِ يَبْعثُ الماءَ إليه والغـــــذاء
روَّح الله على الدنيـا بـه فهى مثل الدار، والفنُّ الفِـناء
تكتسـى منه ومـن آذارِه نفحةَ الطيب وإشراق البهـاء

ولكن صورة الشاعر - الطائر تكتسب دلالات روحية مركزية فى شعر الرومانسيين ، فتجعل من ولادة الشاعر هبوطا رمزيا للطائر الذى يصل السماء بالأرض ، حاملا بشارة البعث التى تتجدد بها الحياة ، ويبدو مولده قرين مولد الأنبياء الذين يشيعون الخير فى الحياة كلها ، ويحيلون الوجود كله إلى بحر من النور تسرى الملائك على أفقه ، فتتجسد صورة الشاعر - النبى - الطائر متكررة فى شعر الرومانسيين بوجه عام ، وشعر على محمود طه بوجه خاص ، وذلك على نحو ما نقرأ فى قصيدته «الله والشاعر» التى يقول فيها :

بَعَثْتَه طيرا خَفُوقَ الجـناحْ على جِنانٍ ذاتِ ظِلٍّ ومـــــاءْ
أَطْلَقْتَه فيها قُبَيْلَ الصباحْ وقلتَ : غَنِّ الأرضَ لَحْنَ السَّماءْ

ولم يكن نشر قصيدة "ميلاد شاعر" فى العدد نفسه من أبولو الذى شهد ترجمة "ليالى ألفريد دى موسيه" ، فضلا عن أوجه الشبه التى ربطت بين القصيدتين فى النزوع العام للشعر والنموذج الخاص للشاعر ، هو المفارقة الوحيدة اللافتة ، فهناك مفارقة أخرى ، تؤكد الوجه المضاد ، فى علاقة

اللاحق بالسابق.

لقد نشرت مجلة "أبولو" قصيدة "ميلاد شاعر" فى الشهر التالى لوفاة أحمد شوقى أمير الشعراء الإحيائيين الذى توفى فى الرابع عشر من أكتوبر١٩٣٢ . ويعنى ذلك أن القصيدة التى بشرت بولادة شاعر جديد، هو على محمود طه، و ولادة نموذج جديد للشاعر (الرومانسى) الذى تؤسس به القصيدة عهدا جديدا من الشعر، كانت علامة بداية ونهاية فى الوقت نفسه. وكما يولد الحى من الميت، أو ينبثق الجديد من القديم، تولّدت قصيدة على طه وانبثقت، دلالة لافتة من الدلالات التى تتجسد بها أسطورة الولادة الجديدة أو البعث. ولذلك نطالعها فى مجلة "أبولو"، تحت عنوان "الشعر القصصى"، مهداة إلى روح أحمد شوقى (بك). وتحت الإهداء توضيح يقول:

"بدأ الشاعر فى إنشاء هذه القصيدة مساء الاثنين العاشر من أكتوبر إثر عودته من حفلة الشاى التى أقامها المغفور له أحمد شوقى بك لمجلس جمعية أبولو قبيل اجتماع المجلس برئاسته، وانتهى منها فى فجر يوم الجمعة حيث كانت روح بلبل كرمة بن هانئ فى طريقها إلى ملكوت الله وعالم النور. وكأنما كان الشاعر يصف فى قصيدته هذه بعث الشاعر العظيم فى الحياة الأخرى ودخوله جنة المأوى، ويقف من ذلك البشر الطافح فى أمسيتها وأصباحها ورياضها وأنهارها بذلك البعث موقف الحقيقة لا موقف الخيال. فإلى روح شوقى نهدى قصيدة البعث والميلاد".

ولا أعرف على وجه القطع من الذى كتب ذلك التوضيح. ربما كتبه أحمد زكى أبو شادى، بوصفه محرر مجلة أبولو، والراعى الذى أظلَّ برعايته على محمود طه، وضمَّه إلى جمعية أبولو، وقدمه إلى جمهور الشعر العريض التقديم اللائق للمرة الأولى. فهو توضيح لم تضمه الطبعات المتلاحقة من ديوان على محمود طه الأول «الملاح التائه» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٤ بعد وفاة شوقى بعامين، والذى يبدأ بقصيدة «ميلاد شاعر» بوصفها بداية وعلامة، فى دورة البعث، أو تقلّب أبولو الذى يتّحد مع الشمس فى حركتها الأزلية ما بين الغروب والشروق.

وربما كان كاتب التوضيح على محمود طه نفسه، متأثرا بلقائه الأخير (ولعله الأول) بأحمد شوقى الذى ذهب إليه مع أعضاء جمعية أبولو، بعد أن اختاروه رئيسا للجمعية، فاستضافهم فى منزله (كرمة بن هانئ) ليعقدوا اجتماعهم الأول، واحتفى بهم، واحتفوا به. وكان ذلك هو الاحتفاء الأخير فى حياته، فقد توفى فى الليلة الرابعة لهذا الاحتفاء، وهى الليلة نفسها التى أنهى على محمود طه فى فجرها قصيدته "ميلاد شاعر"، دون أن يعرف خبر وفاة شوقى إلا بعد أن فرغ منها،

فاستشعر مفارقة الموقف، وكتب التوضيح السابق المضاف إلى القصيدة. وقد يكون شخص ثالث هو الذى كتب ذلك التوضيح.

لكن الأهم من شخص الكاتب دلالة الكتابة التى تؤكد معنى المفارقة التى يتولد بها الجديد من القديم، التى تجعل من "ميلاد شاعر" قصيدة للبعث والميلاد. لكن أى بعث وميلاد؟ هل تتحدث القصيدة عن بعث الشاعر أحمد شوقى فى الحياة الأخرى ودخوله جنة المأوى، ومن ثم تصف موقفه فى هذا البعث؟ أغلب الظن أن هذه الكلمات خطّها كاتب التوضيح على سبيل المجاملة، أو الاستجابة العفوية الانفعالية إلى صدمة وفاة شوقى التى دفعت الكاتب، فيما أتصور، إلى توجيه مناسبة كتابة القصيدة لتؤدى التحية التى يقتضيها المقام لروح شوقى، بوصفها قصيدة فرغ صاحبها من إنشائها لحظة وفاة الشاعر الكبير.

ويؤكد هذا التصور أن جمعية "أبولو" كانت تستعد لإصدار عددها اللاحق (العدد الرابع الذى صدر، فعلا، فى ديسمبر١٩٣٢) الذى خصصته لذكرى أحمد شوقى، وتعهدت بالفراغ منه وتوزيعه يوم حفل تأبينه. وقد نشرت قصيدة على محمود طه بعد أخبار الجمعية التى تضمنت رثاء أحمد شوقى الذى قامت الجمعية بواجبها فى نعيه إلى العالم العربى بوصفه رئيسا لها. وقام أعضاؤها بالاشتراك فى الجنازة وحمل النعش، كما اشتركوا فى تقبل عزاء المعزين لشعورهم أنهم من أسرة الشاعر الذى تستند شهرته إلى عبقريته الشعرية التى كانت رئاسته للجمعية رمزا من رموزها.

ودليل ثان على أن ذلك التوضيح قصد به المجاملة، أن الشاعر عندما نشر القصيدة فى ديوانه الأول "الملاح التائه" بعد عامين (١٩٣٤) لم يذكر هذا التوضيح، ونشر القصيدة دونه، ذلك على الرغم من أنه نقح القصيدة فى طبعة الديوان، واستبدل ببعض كلماتها وتراكيبها بل أبياتها ما يكمل إتقان صنعتها. وفى الوقت الذى حذف التوضيح التقديمى من قصيدة "ميلاد شاعر" أبقى عليه فى قصائد أخرى كثيرة، هى «رجوع الهارب»، و«أيتها الأشباح»، و«على الصخرة البيضاء»، و«الأجنحة المحترقة»، و«القطب»، و«الأمسية الحزينة»، و«الملك البطل»، و«قبر شاعر»، و«شوقى»، و«عدلى يكن»، و«فى القرية»، و«البحيرة». وفى ذلك ما يؤكد أن توضيح "أبولو" للقصيدة لم يكن سوى نوع من العبرة المفروضة على القصيدة.

لكن المفارقة نفسها تظل قائمة بين "ميلاد شاعر" بالمعنيين الحرفى والمجازى و"وفاة شاعر" آخر بالمعنيين نفسيهما. ولهذه المفارقة ما يؤكدها فى ديوان على محمود طه الأول "الملاح التائه"، خصوصا فيما يحتويه من قصائد، إذ يضم الديوان قصيدة رثاء مباشر لأحمد شوقى بعنوان "شوقى"، نشرها

الشاعر فى "كوكب الشرق" ، بعد أن أنشدها فى الحفلة التى أقامتها مساء الأحد أول يناير سنة ١٩٣٣ الممثلة فاطمة رشدى (١٩٠٨-١٩٩٦) عن أسرة المسرح لتأبين أحمد شوقى. وكانت الأحاديث قد استفاضت عن انهيار دولة الشعر فى مصر بوفاة شوقى، وأنه لا قائمة للشعر فى مصر من بعده. وكتب على طه قصيدته لتأكيد النظرة المغايرة التى ترى أن الشعر فى مصر يتجدد دوما، وأن الجيل اللاحق يبدأ من حيث انتهى الجيل السابق، وأنه إذا كان شوقى هجر الأرض حين ملّ مقامه فيها، وتطلع إلى عالم الروح، فإن جيلا جديدا أتى بعده، ينشر الإبداع المتجدد، ويؤسسه على مسرح الشعر الذى يخاطبه على طه بقوله:

ولك اليوم همةُ فى شـــباب ملأوا العصر قوة وُهمامـــه

نزلوا ساحَهُ يشيدون للمجـ ـد وَشقُّوا إلى الحياة زحامـه

هذه الهمة المتفجرة للشباب الجديد الذى نزل ساحة الإبداع، فى مصر، كانت الحضور المتجدد الذى صاغ على محمود طه أسطورته، بوصفها أسطورة البعث والولادة الجديدة، فى قصيدة "ميلاد شاعر". ولذلك تبدأ القصيدة بالدلالة المناقضة لبداية مرثية "شوقى" التى تنطلق من عودة الروح إلى أصل عنصرها السماوى، و صعود الشاعر من الأرض إلى السماء. أعنى أن "ميلاد شاعر" تسير فى حركة معاكسة لحركة مرثية "شوقى"، هى حركة الميلاد لا الموت، الهبوط لا الصعود، الخروج من المنبع إلى معترك الحياة الذى هو تفجر الوجود بالحضور.

ومن اليسير، والأمر كذلك، أن نقرأ "ميلاد شاعر" على أنها تجسيد لأسطورة الولادة الجديدة لشاعر يهبط الأرض، كالوعد والبشارة، مزدوج العنصر، فى تشكله الذى يصل بين الأرض التى ترجع إليها تجاليد (أعضاء) هيكله البشرى والسماء التى تنتمى إليها أشعة الروح التى ينطوى عليها. هذا الشاعر كائن يجمع، فى حضوره وتأثيره، بين عصا الساحر فى قدرتها على تغيير أشكال العناصر والكائنات، و المعرفة المتعالية التى يفيض بها قلب النبى فى قدرته على إدراك ما لا يدركه البشر من علاقات. وحين تضفر القصيدة الملامح الأسطورية لهذا الكائن فإنها تؤكد دلالة النور التى ترادف الإلهام والوحى والكشف، فتومئ إلى معنى الجَبْر الذى يلازم الإلهام الذى ينطق الأصغرين (القلب واللسان) بما يهبط من عالم الحكمة العلوية، كما تومئ إلى معنى الكشف الذى لا إرادة معه لمن يتلقاه، وذلك بالمعنى الذى يغدو به الشاعر صاحب بصيرة، يستقبل حقيقة متعالية، تتنزل عليه من "المحل الأرفع" كأنها النفس فى عينية ابن سينا المعروفة، أو كأنها النور الذى ينبثق مع مولد الأنبياء، بالمعنى الذى قصد إليه شوقى عندما تحدث عن مولد عيسى عليه السلام قائلا:

وازدهى الكونُ بالوليدِ وضَـاءَتَ بسَناه من الثَّرَى الأرْجَـاءُ
تَمْلأُ الأرْضَ والعَوالـمَ نُـــورا فالثرى مائِجٌ بها وَضَّـــاءُ

والمسافة ليست بعيدة بين الفضاء الدلالى الذى يتحرك فيه "الوليد" داخل بيتى شوقى والفضاء الموازى الذى ينبثق فيه "الوليد الصبى" الذى يزهو به الكون فى قصيدة على محمود طه، فكلا الوليدين امتداد لمعنى الولادة التى يتجدد بها الكون، ويتجسّد بها عهد جديد من المعرفة التى يهتدى بها الوجود ويثرى.

لكن نوع الولادة النورانية الذى تؤديه قصيدة "ميلاد شاعر" له مسربه الخاص إلى طقس الأسطورة التعليلية التى ينبثق منها نموذج الشاعر الرومانسى، بوصفه الكائن المفارق الذى تتحول بولادته الطبيعة والكائنات، وتنتقل من طور إلى طور، فهو الوليد النورانى الذى يهل على الكون:

وَعَلى ثَغْرِهُ بِضـوْء ابتسـامٌ رَفَّ نُورا بأرجُوانٍ نَـدِىٌ
وَعَلى راَحتيه رَيْحانةٌ تَنْـد ى، وقيـثارةٌ بلحـن شَجِـىٌ

والذى تصاحبه مظاهر ولادة البطل الأسطورى وعلاماته، فى الفعل الطقسى الذى يبسط نفسه على عناصر الكون، ويتجسد فيها، ويتحول بها من الجدب إلى الخصب، ومن الموات إلى الحياة.

وكما ينطوى الطقس الذى تؤديه القصيدة على عمليات تناص متعددة، نتذكر بها تخلق الوجود فى أسفار الوجود، ونتقلب ما بين مساء الكون وصباحه، فإننا نتحرك فى حركة متكررة الرجع بين مرايا الطبيعة، على نحو يتجسد به فى كل حركة معنى من معانى "ميلاد الشاعر" فى طقسه الأسطورى. وتنقلنا القصيدة من إجمال صور الحسن فى الطبيعة إلى تفصيلها، عبر أزمان أربعة موازية لفصول الطبيعة الأربعة، وبواسطة أصوات أربعة تشمل الإنسان والطبيعة، وتشخّص الطبيعة بصورة الإنسان، وتنطقها بلسانه. ويحدث ذلك فى الأداء الطقسى الذى يتجاوب فيه صوت العذارى وصوت الفجر و الليل و النجمة، ويظهر فى رجع السؤال الأبدى المتكرر عن سر معجزة التحول فى العناصر والكائنات، وهو السؤال الذى يولّد، فى القصيدة، الإجابة المتكررة: إن ما تشهدون ميلاد شاعر.

وحين تكتمل الإجابة المتكررة، فى دوراتها الأربع، تنتقل القصيدة من صيغة السؤال وجوابه إلى صيغة الخطاب الذى نسمعه، من خلال ضمير المتكلم غير المباشر. ويتحول الصوت الذى يجيب عن أسئلة الوجود إلى صوت يتوجه إلى الشاعر نفسه، ليكشف له عن مفارقة حضوره، وغاية

وجوده. ويقع ذلك فى لحظة أشبه بلحظات الكشف الصوفى، لها علاماتها التى تتشكل بها رؤيا الحقيقة الشعرية التى يتجسد بها نموذج الشاعر، ويتحول بها ميلاده إلى حضور كامل، لا فارق فيه بين ما تنطوى عليه الأسطورة، أو تتيحه، من كشف، وما تؤديه لحظة الحدس الصوفى، بواسطة الخيال الذى هو علم ظهور المعانى التى لا تقوم مجسدة بنفسها، أو حضرة المطلقات التى يجتليها الكشف، أو عالم الحضرة الذى تظهر به المطلقات للحس على سبيل التمثيل الرمزى. وبداية هذه اللحظة، وعلامتها الأولى، هى تجلى صوت الحضور الذى:

لَمْ يَبِنْ صُورةً ولكن رَأَتْـه بعيونِ الخيال منّا البصائر

وهو صوت يخاطب الشاعر الذى يقع عليه التكليف خطاب الأعلى إلى الأدنى، أو خطاب المطلق إلى مجلاه النسبى، فى اللحظة التى يكتمل بها حضور الشاعر بتعرفه أسرار وجوده، وتلقيه شعائر مهمته القدسية.

وعندئذ، يتحقق معنى المفارقة التى تصل الشاعر بالبشر فى الوقت الذى تنأى به عنهم، ومعنى الازدواج الذى يؤرق وجود الشاعر، فيبدو كالوتر المشدود بين قطبين متناقضين يتجاذبانه: تجاليد هيكله البشرى وأشعة الروح التى حلّت فيه من عالم النور. أعنى الازدواج الذى يجمع، داخل الشاعر، بين الشكوى البشرية من آلام الأرض وجحود البشر، والقدرة الرؤيوية التى تلمح، بواسطة الخيال الحدسى، جمالا يجلو سنى الخواطر. وذلك هو الازدواج الذى ينطوى على معنى التضحية التى يسعد بها الوجود، ويشقى بها الشاعر. وقد مَثَّلوا له بالشمعة التى تضىء للآخرين وهى تحترق، وذلك لتأكيد تضحية العارف الذى لا تكتمل معرفته إلا بالألم، ولا يدخل جنته إلا بإنكار الذات، ولا ينكر ذاته إلا بأن يستحيل إلى وجود خالص من الحب.

هكذا، تكتمل الرؤيا الحدسية ومعنى الكشف، ويدخل الشاعر جنّته التى وعد بها، والتى ليست سوى الأرض التى هبط عليها كالشعاع السنى، وتتجلى له حقيقة المهمة التى تجعل من حضوره فى الأرض حضور البشائر. وليس أكثر من النور ومشتقاته فى وصف هذا الحضور، داخل القصيدة، ابتداء من هبوط الشاعر نفسه كالشعاع السنى، أو كلمحة من أشعة الروح، وانتهاء بنور محيّاه وابتسامته التى هى نور يرف وميلاد فجر. وما بين البداية والنهاية، يبدو وجه الثرى مستفيض الضياء، ويقبل الفجر واضح النور مشرق اللألاء. ويرقص السنا الوضاح، فراشا له من ريق الشعاع جناح. ويتجلى المساء فى ضوء بدر، كأن النجوم تسبح فيه، قبلات تهفو بثغر حالم، وكأن الوجود كله بحر من النور، على أفقه الملائك تسرى.

ويتجاوب ميلاد النجم وميلاد الشاعر، فى هذا الصفو النورانى الذى يمحو المنون، ويستبدل بالموت الحياة، وينشر الحياة الربيعية فى الوجود. ويقع التكليف على الشاعر، كأنه الأمر النهائى الذى يستهل عهدا جديدا، ويضع اللمسة الأخيرة فى النموذج الذى جسَّده "ميلاد شاعر"، الذى ينقلب الخطاب الموجه إليه من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، فى المقطع قبل الأخير من القصيدة، حيث يغدو الجمع تأكيدا للحضور المتفرد الذى تنطوى عليه مفردات النموذج الذى ينعكس فى الجمع، أو يرى نفسه فيه، خصوصا حين يخاطب ذلك الجمع خالقه، أو روح الوجود على النحو التالى:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا
جنة كنتم بها توعدونا
فاجعلوها من البدائع زونا
واملأوها من الخيال فنونا
املأوها فنّا وليس فتونا
وانشروا الصفو فوقها والسكونا
غير لحنٍ يرف فيها حنونا
تتغنى به الطيور وكُونا
وسنا مُشرقٍ يضىء الدجونا
سرمدىً الشعاع يمحو المنونا

وعندما ينتهى هذا الخطاب، تكون شعيرة تكريس الشاعر أو تنصيبه أو ولادته قد اكتملت، فلا يبقى سوى أن يعود الخطاب - فى نهاية القصيدة - إلى إفراده النهائى الذى يختمه ضمير متكلم، يخاطب الشاعر الذى اكتملت ولادته وتمت شعائر تنصيبه على النحو التالى:

أيها الشاعر اعتمدْ قيثـــارَكْ واعزف الآن منشـدا أشعـارك
واجعل الحُبَّ والجمالَ شعـارَكْ وادْعُ رَبَّا دَعا الوجـودَ ويـارَكْ
فزهى وازدهى بميلاد شاعرْ.

واحد من شعراء أبولو

عندما صدر العدد الأول من مجلة «أبولو» فى سبتمبر ١٩٣٢ ، كان شاب من جنوب الوادى اسمه محمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) يشد رحاله إلى القاهرة ، تاركا قريته النخيلة مركز «أبو تيج» محافظة أسيوط ، متوجها إلى مدرسة دار العلوم التى التحق بها ، وظل فيها إلى أن تخرج فيها عام ١٩٣٦ ، مختتما رحلته التعليمية التى بدأت بحفظ القرآن الكريم فى كتّاب القرية ، وامتدت بالرحلة الصغرى إلى أسيوط للحصول على كفاءة التعليم الأولى من مدرسة المعلمين ، ووصلت إلى ذروتها بالرحلة الكبرى إلى القاهرة ، حيث دار العلوم التى أنشأها على مبارك عام ١٨٧٢ ، لتكون واسطة العقد التى تجمع بين التعليم الدينى القديم والتعليم المدنى الحديث .

وكان ذلك الشاب قد بدأ فى أسيوط خطواته الإبداعية الأولى فى الشعر ، مشدودا إلى القديم الذى اعتاده ، والذى كان أحمد شوقى يمثل ذروته الإبداعية الموصولة بالأسلاف ، مبهورا بالجديد الذى كان أمثال خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٨) يبشرون به . وعندما وصل القاهرة ، فى مطلع عامه الأول من التعليم العالى ، كانت القاهرة نفسها تشهد لحظة حاسمة من لحظات التحول ، فى تاريخها الشعرى ، وتودع أمير شعرائها أحمد شوقى الذى توفى فى فجر الرابع عشر من أكتوبر عام ١٩٣٢ ، بعد أشهر معدودة من وفاة قرينه حافظ إبراهيم ، وكانت مجلة أبولو قد أصدرت عددها الأول قبل وفاة شوقى بشهر واحد ، بادئة من حيث انتهت أجيال المجددين فى المهجر ومصر والشام .

ووجد الشاب القادم من النخيلة نفسه يسير وراء نعش شوقى الذى كان يتناوب على حمله أعضاء جمعية أبولو فى جناز مهيب . كان هذا الجناز أول حدث ثقافى مؤثر ، فى القاهرة ، يشهده ذلك الشاب الذى لم يكد يجاوز الثانية والعشرين من عمره ، والذى قُدِّرَ له أن يتعرف القاهرة فى اللحظة التى تستبدل فيها زمنا شعريا بآخر . ومضى الشاب القادم من النخيلة فى طريق الجناز ، يشيِّع ما أصبح ماضيا شعريا ، ويستقبل ما سوف يصبح سبيلا إلى المستقبل . شعره الجعد وسمرته الداكنة وقامته المديدة تلفت الانتباه إلى موطنه الجنوبى . نظرته المحدقة تبحث عن أفق يخايل بالوعد ،

وموهبته الشعرية تتأهب للانطلاق. يسبقه، فى صفوف الجناز، على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) الذى كان يكبره بثمانية أعوام. وكان قد فرغ من كتابة قصيدته «ميلاد شاعر» فى الفجر نفسه الذى عادت فيه روح شوقى إلى أصل عنصرها، غير بعيد عنه إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣) الذى كان يكبره بأحد عشر عاما. وكان - إلى جانب على محمود طه - أبرز شعراء أبولو الواعدين، من قبل أن يصدر كل منهما ديوانه الأول بعد ذلك بعامين.

ولم تكن مصادفة أن ينجذب الشاب القادم من النخيلة إلى هذين الشاعرين الواعدين. قاده إبراهيم ناجى إلى إيقاع القصيدة الخفيض الذى يشبه موسيقى الغرفة، حيث يرتحل بالسامع إلى ما «وراء الغمام». وشَدَّه على محمود طه إلى لذة اكتشاف المجهول التى يسعى إليها «الملاح التائه»، مجسدا حضور الشاعر الأثيرى الذى:

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبى

وتباعد به كلاهما عن طريق الاتِّباع، وأثارا فيه قلق البحث عن خصوصية، وأرق السعى وراء الإبداع.

وكانت قصائد المهجر تخايله، وتنظير أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢-١٩٥٥) يعجبه، وجرأة خليل شيبوب (١٨٩١-١٩٥١) تبعث فيه رغبة التجريب. وفى الوقت نفسه، كانت مدرسته المحافظة (دار العلوم) أخذت تنفض عن نفسها سطوة مشايخ النقل والتقليد، وتنبذ أسلوب الشيخ محمد عبد المطلب (١٨٧١-١٩٣١) فى القريض، وتستبدل ببعض ميراثها الأزهرى ميراثا عصريا، يؤكد حضورها المدنى، ويحرر أبناءها من لقب «الشيخ» الذى استبدلوا به لقب «الأفندى» رسميا، فى منتصف ديسمبر ١٩٢٧، خاصة بعد أن أعلنت طليعتهم (المطربشة) الحرب على «الجبة والقفطان» واستبدلت بهما «البدلة» العصرية، فى احتفال شعائرى، وقع فى شهر فبراير عام ١٩٢٦. وقد برزت من هذه الطليعة أسماء أعلام، قام بعضهم بتعليم الفتى القادم من النخيلة، من أمثال أحمد الشايب ومهدى عـلام وإبراهيم مدكور الذى تخرج مع حسن البـنا فى العام نفسـه (١٩٢٧). ولا عجب أن يدخل محمود حسن إسماعيل مدرسة دار العلوم فى العام نفسه الذى تخرج فيه عبد السلام هارون وعمر الدسوقى ومحمد عبدالغنى حسن، وأن يلحق بزميله سيد قطب الذى سبقه إلى النشر فى مجلة أبولو بعددين، وإلى التخرج بثلاثة أعوام.

كان تركيب دار العلوم، فى ذلك الوقت، ولا يزال، وترا مشدودا بين تقاليد المحافظة الأزهرية والأفق التجديدى المدينى المتحرر للجامعة الحديثة. وحتى بعد أن أصبحت مدرسة دار العلوم كلية

من كليات جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة فيما بعد) سنة ١٩٤٦ ظل تكوينها ينطوى على الثنائية التى يتجاور بها خريج المعاهد الأزهرية الثانوية (التعليم الدينى) وخريج الثانوية العامة (التعليم المدنى) ويتصارع فيها القديم والمحدث صراع الطربوش والعمامة. وهو صراع جذب إليه ذلك الشاب القادم من النخيلة، ودفعه إلى الانحياز إلى المحدثين فى الحياة الثقافية العامة والمحدثين من أساتذته على السواء. وسرعان ما وجد فى هؤلاء من دفع به إلى المعترك الإبداعى، ليحتل مكانه بين صفوف المحدثين فى الإبداع، وينشر إنتاجه الواعد فى الدوريات التى عرف عنها الانحياز إلى الجديد. ولم تكد تمضى أشهر قليلة على ذلك الشاب القادم من النخيلة، فى عامه الأول بمدرسة دار العلوم، حتى كانت مجلة أبولو تنشر له قصيدته التى قدمته إلى طليعة المتذوقين. وكان ذلك فى العدد السادس من المجلة الذى صدر فى شهر فبراير سنة ١٩٣٣. أما القصيدة فكانت فى رثاء أحمد شوقى، وعنوانها «مأتم الطبيعة»، وتحت العنوان تعريف يصف القصيدة بأنها «مرثية من الشعر الحر».

ودلالة الوصف لافتة إلى حد بعيد، من حيث ما تنطوى عليه من مفارقة، فالفتى القادم من النخيلة فى أعماق الجنوب، كى يلتحق بمدرسة محافظة بالقياس إلى كلية الآداب على الأقل (وكانت دكتاتورية إسماعيل صدقى باشا اتخذت قرارا بطرد عميدها المحدث طه حسين من منصبه فجعلت منه عميدا للأدب العربى كله) ما إن يصل إلى القاهرة حتى يشارك فى تشييع جثمان شوقى الرمز الأكبر للشعر الإحيائى الذى صار محافظا، ويكتب مرثية لأمير المحافظين «من الشعر الحر»، تحت عنوان يرتبط بالاتجاه الوجدانى الصاعد الذى وجد فى جمعية «أبولو» ومجلتها خير سند لنزوعه المحدث. والقصيدة لافتة حقا، فى أبياتها التى تعتمد إيقاعيا على تنويعات التفعيلة (فاعلاتن) التى يتكون منها بحر الرَّمَل، وعلى المغايرة فى عدد التفاعيل من مقطع إلى مقطع، وهى مغايرة لا يحكمها سوى الدفقة الوجدانية التى تتجسّد فى نظام البيت المكون من شطرين حينا، ونظام السطر الواحد المكون من عدد غير منتظم من التفاعيل حينا آخر، والتى يتراوح امتدادها الإيقاعى ما بين ست تفاعيل فى البيت وتفعيلة واحدة فى السطر. وبسبب الأهمية التاريخية، أورد القصيدة كاملة على نحو ما وردت فى عدد «أبولو» الصادر فى فبراير ١٩٣٣، (ص ص: ٦١٩-٦٢٠)، كالتالى:

مأتم الطبيعة

(مرثية من الشعر الحرّ)

أطْرَق الطيرُ على هام الغصونْ ... كذبيحٍ نَغَرتْ فيه الكلامْ

ودجا الكونُ وسجّاه السكونْ ... بدثار الموت، والموت ظلامْ

وذكا فيه لُهابٌ للشجون ... أخرس الشادى بشجوٍ وغرامْ

أى خطب قد دهاه؟ ... وأسى أطبق فاه؟

أتـــرُى شَـــــام الجنِـــــانْ خَمَـــدَتْ فيهـــا الحـــــياهْ

- فبكى؟!

أم رأى مَلْكَ الكـــــــــنارْ هامدا فـــــوق الكُثَـــيبْ

ومـزامـير الهـــــــزارْ مـثل عـيدانِ الحطـــــــــبْ

- فاشتكى؟!

أم فَـرَى مهـجتَه ظفـــرُ ومضى فى جنبه سهم سديدْ

فسرى فـيه من الموت لعابْ وغدا يخفق كالقلب العميدْ

فى نزوع يتلهّى بالنغمْ

صارخا مما دهاه..

من فناء وعَدمْ؟!

إنه يبكى ممات الشاعريهْ.

* * *

وخرير النهر فى الوادى كأنغام النّواحْ

ومسيل الماء فى جفن البطاحْ،

أدمع الكون وعبْرات الطبيعة ..

كلّ طير ناحَ فيها .. ناعيا!

كل غصن مال فيها .. رائيا!

كل نبع سال فيها .. باكيا!

عبرت يمّ المنايا وأعاصير الأسى،

غَالَتْ الريّان منها فهوت

ثَكْلى على شطّ المنونْ .. لاهفهْ

ترسل الأنّات من قلب حزينْ .. هاتفهْ:

كلّلوا النعش بريحان الغياضْ .. والنجودْ!

وادفنوه بين أزهار الرُياضْ .. والورودْ

ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا

وانشدوا والطير فى حفل الرثاءْ، كل صبح ومساءْ

لم يمت شوقى وفى الشرق شعاع من سناه

سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمّتْ أفانين الحياة!

أين من قيثارة الكون نشيد كان يحبوها الهناءْ؟!
واسْمعوا فيها صداه!

* * *

دولةٌ قامت على عرش الحياهْ من شعور وجهادٍ ودماءْ
شاعرٌ فى الأرض لم يلْق مُناه فرقى يشدو لسكان السماءْ!

والقصيدة وثيقة دالة فى مبناها ومغزاها، ولافتة فى جرأتها على البناء الوزنى المعترف به للقصيدة، وكاشفة فى تمردها على وحدة الأسطر المتساوية فى عدد التفاعيل الموزعة بالقسطاس ما بين الشطرين، وتحطيمها المتعمد لتتابع القوافى. ورغم الحفاظ على التراكيب الرومانسية فى المعجم والصور، فإن جدة المزج بين المرثى والطبيعة تصل التمرد النغمى على تمرد العين التى تلتقط من الطبيعة ما يخدم هدفها الجسور والنثرية المرتبطة بتنويع عدد التفاعيل على الأبيات أو الأسطر، باحثة عن درجة من الهمس اللافت، قرينة التحرر اللافت من وحدة القافية، إلا فى لحظات تأكيد المعنى أو تصعيد الانفعال.

الطريف أن محمود حسن إسماعيل لم ينشر القصيدة فى دواوينه المتلاحقة، وظل متجاهلا إياها، أو ناسيا، إلى أن نشرتها مجلة «الهلال» فى عدد أكتوبر ١٩٧٠، فتذكرها، أو اعترف بها، وضمَّها إلى ديوانه «نهر الحقيقة» الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٧٢، بعد حوالى أربعين عاما من نشرها للمرة الأولى، كما لو كان يقول للأجيال اللاحقة التى مَضَتْ بعيدا فى طريق الشعر الحر: انظروا سَبْقِى لكم بعقود كثيرة!.

ولم تكن مجلة «أبولو» قد نشرت قبل هذه القصيدة «من الشعر الحر» سوى قصيدة «الشراع» التى نشرتها فى العدد الثالث الصادر فى نوفمبر سنة ١٩٣٢ (العدد نفسه الذى ترجم فيه أبوشادى، نظما، عمريات فتزجرالد، وإسماعيل الدهشان ليالى ألفريد دى موسيه، وعلى العنانى، نثرا، وداع هيكتور للشاعر الألمانى شيللر، ونشر سيد قطب قصيدته الأولى فى أبولو «الشعاع الخابى» قبل أن يتخرج فى دار العلوم عام ١٩٣٣). وكانت قصيدة «الشراع» التى نظمها خليل شيبوب تمضى على النحو التالى:

جلستُ ذات مساء مرسلا بصرى
إلى هذه الآفاقِ وهى بواسمُ
وتوقد النار فى عزمى وفى فكرى

عواطف صدرى إنهن مَضَارِمُ

* * *

هذا البحرُ رحيبا يملأ العين جلالا
وصفا الأفقُ ومالتْ شمسُه ترنو دلالا
وبدا فيه شراعٌ
كخيال من بعيدٍ يتمشى
فى بساط مائج من نسج عشبِ
أو حمام لم يجد فى الروض عِشّا
فهو فى خوف ورعَبِ

وقَدَّم خليل شيبوب لقصيدته بقوله إن «الشعر الحر» (أو المطلق) غير الشعر المنثور، فمذهبه الاحتفاظ بالوزن مع التحرر من كتابة الشطرين ووحدة البحر العروضى والقافية على السواء. وقد رحب أبو شادى - محرر أبولو - كل الترحيب بقصيدة شيبوب، من حيث صياغتها وروحها الفنية «الممتعة»، وأكد أن تقديره للشعر الحر يرجع إلى سنوات مضت (حين كتب «مختار وحى العام») وأنه يعتقد أن الشعر العربى أحوج ما يكون إلى الشعر الحر والشعر المرسل (المتحرر من قيد القافية) إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية.

ويبدو أن هذا الاعتقاد هو الذى دفع أبا شادى إلى الترحيب بقصيدة محمود حسن إسماعيل الذى كان لا يزال طالبا فى الصف الأول من مدرسة دار العلوم، والذى تأثّر - فيما يبدو- بتجارب أبى شادى وشيبوب فى التحرر من القافية، ومن انتظام عدد التفاعيل، مع الحفاظ على وحدة الوزن أو تنويعه داخل القصيدة الواحدة. وكانت قصيدة محمود حسن إسماعيل اليتيمة تمضى فى الاتجاه الذى تطلع إليه أحمد زكى أبو شادى ودعا إليه، فى سبيل التحرر من أسر القالب الجامد لوحدة الوزن والقافية. لكن يبدو أن الأصول المحافظة كانت أقوى من أن تسمح لابن النخيلة بالتمرد إلى النهاية، فاكتفى من «الشعر الحر» بهذه المغامرة التى لم يعد إليها حرصا على النغمية المطردة للإيقاع الوزنى.

ومهما يكن من أمر، فقد كانت «مأتم الطبيعة» بداية النشر التى أعقبتها - فى «أبولو» - قصائد أخرى فى العام نفسه، منها قصيدة «الروض المصوح» المنشورة ضمن العدد السابع من أبولو الصادر فى مارس ١٩٣٣ («إلى جانب قصيدة على محمود طه «مخدع مغنية» والعوضى الوكيل «الأمانى» وصالح جودت «سجين الليل» وسيد قطب «فى الصحراء» وإبراهيم ناجى «الغد» ومحمد الهمشرى

«طائر الحب» وإلياس أبو شبكة» «سدوم» والآنسة سهير القلماوى «هى ماتت» وفيلكس فارس «مناجاة») وقصيدة «القلب الميت» المنشورة ضمن العدد التاسع الصادر فى مايو ١٩٣٣ (إلى جانب قصيدة حسن كامل الصيرفى «الحرمان» وقصيدتى أبى القاسم الشابى «الأشواق التائهة» و«الجنة الضائعة» وصالح جودت «الحسناء الباكية» وأحمد زكى أبو شادى «الأحدب» وإبراهيم ناجى «الانتظار» ومحمد الهمشرى «لمحات»).

وأصبح محمود حسن إسماعيل بهذه القصائد، وغيرها مما تتابع بعد ذلك، واحدا من شعراء أبولو الذين ارتبطوا بدعواتها المعتدلة إلى التجديد، وطرائقها المتميزة فى التأصيل. وكان عليه أن يبحث لنفسه عن خصوصية، داخل التعدد الإبداعى الذى شهدته جمعية أبولو وجَسَّدَته مجلتها فى الوقت نفسه. أعنى التعدد الذى احتوى قصائد الشابى وأبى شبكة والهمشرى وناجى وعلى طه وخليل شيبوب والعوضى الوكيل وسهير القلماوى وجليلة العلايلى ومختار الوكيل وسيد قطب وغيرهم، والذى أثبت أن الجدة ليس لها سبيل واحد، وأن ما أطلق عليه اسم «شعر الوجدان» إنما هو شعر «وجدانات» متعددة الاتجاه والمنزع والأسلوب والتقنية والمدرسة، وأن هذه «الوجدانات» تتأبى على التصنيف المتعجل والقوالب وحيدة البعد والصفة.

لكن كيف يؤسس ذلك الشاب القادم من أعماق الجنوب لخصوصيته، وسط هذه الوفرة الإبداعية المتنوعة التى تميزت بها أبولو، والحفاظ فى الوقت نفسه على هويته التى تشده إلى تراب النخيلة وتراثها الروحى؟ كان إرهاص البداية هو التمرد على أحمد شوقى الأب، والتعاطف مع ثورة أبى شادى وشيبوب على وحدة القالب الوزنى، والإعجاب بنموذج «الملاح التائه» فى بحار غريبة، والفتنة بالطبيعة التى تلهم الناى الغناء فى قصائد جبران، وتحمى النبى المجهول فى قصائد الشابى. ولكن الإشارة إلى طريق البداية الحقيقى جاءت من خارج دائرة الشعر والشعراء، فى دائرة أخرى من دوائر الإبداع، حيث تماثيل محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) الذى توفى فى العام نفسه الذى نشر فيه على طه «الملاح التائه» وإبراهيم ناجى «وراء الغمام».

كان مختار قد أخذ يلفت الأنظار إليه منذ أن عرض تمثال «عايدة» فى صالون الفن فى باريس عام ١٩١٣، وأكد حضوره الساطع بمعرضه الشامل الأول الذى أقامه فى قاعة برنهيم چين فى باريس ١٩٣٠، فأصبح علما على اتجاه، وعلامة على أصالة الإبداع التشكيلى. وكان ذلك فى سياق من الشعور العارم بالحس الوطنى المتحرر الذى فجرته ثورة ١٩١٩، وأكدته اكتشافات توت عنخ آمون عام ١٩٢٤، وهو حس تجلى بأوضح صورة فى الاحتفال الوطنى البهيج بإزاحة الستار عن تمثال مختار «نهضة مصر» عام ١٩٢٨، التمثال الذى شد الأعين إلى أسلوبه الذى انطوى على وحدة

الأصالة والمعاصرة، ورهافة التوازن بين عناصر الهوية التى وصلت النحت الفرعونى بملامح القرية المصرية بثمار الإبداع العالمى المعاصر، دون تنازل عن الوعى بالخصوصية والطموح الإنسانى. وبواسطة هذه الوحدة، وتلك الرهافة، خلق مختار أسطورة القرية المصرية، ووهب فنه للرجل العادى، وعثر على معجزته الحقيقية فى وفائه للفلاحة المصرية التى جَسَّدَها فى إبداع نطق لغة العالم المعاصر بلهجة محلية صافية. وكما كان تمثال «الخماسين» تجسيدا إبداعيا للريح العاتية التى تهب من الصحراء كل ربيع على وادى النيل، فتحمل لوجود النهر نقيضه الصحراء، كان التمثال تجسيدا إبداعيا، موازيا، لحضور الفلاحة المصرية التى جسدتها تماثيل «الحزن» و«إيزيس» و«زوجة شيخ البلد» و«بائعة الجبن» و«العودة من السوق» و«القيلولة» وغيرها من التماثيل التى وصلت بين المرأة والرجل، وصلها بين المجرد والمتعين، الحركة والسكون، النظام والانطلاق، النسبى والمطلق، على نحو يغدو معه كل تمثال صورة أخرى من النيل الذى يبدأ من الزمن ليجاوز الزمن.

وكان لتماثيل مختار والخطاب النقدى الدائر حولها أثر حاسم على وعى محمود حسن إسماعيل، أثر رده إلى قريته النخيلة بمنظور جديد، وفتح عينيه على فتنتها التى لم يكن قد انتبه إليها من قبل، وعلمه كيف يبطئ إيقاع التقاء العين بالمشهد، وكيف يصوغ منه صورة رامزة، هى علامة على إبداع خاص. وبفضل محمود مختار، ودلالة إبداعه، أدرك محمود حسن إسماعيل نهضة فنون أخرى غير الشعر فى وطنه، فنون تستلهم وحيها من الطبيعة المصرية، بدل تقليد الآخر القديم فى التراث أو الآخر الجديد على الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط. هذه الفنون المصرية أصبحت عالمية لأنها غاصت فى أعماق وجودها الخاص، وصاغت من إدراكها الجمالى المتفرد إبداعا ينظر إليه العالم الغربى نظرات الإعجاب فى متاحفه ومعارضه الفنية، حيث آيات فذة من مناظر الريف المصرى، آيات هى صور مصرية يكاد ينطقها جلال الفن، عرضها المثال المصرى محمود مختار فى متاحف باريس، من حاملة الجرة التى صورها على شاطئ النيل إلى بائعة الجبن التى نراها فى الأسواق الريفية، إلى غير ذلك من وحى الفن المصرى الذى تتوثب فيه روح القومية التى طالما ندبناها فى أدبنا الحديث، والتى انحرف عنها الشعر بوجه خاص انحرافا عَطَّلَه عن مجاراة الفنون الرفيعة الأخرى.

تلك كانت كلمات محمود حسن إسماعيل نفسه فى وصف أعمال مختار، وهى كلمات ذيّل بها ديوانه الأول الذى صدر عام ١٩٣٥ بعنوان «أغانى الكوخ»، بعد وفاة مختار بأشهر معدودة، وكشف بها عن دينه الخاص لأعمال مختار التى تولدت من سياق إنجازها القصائد التى توقفت عند أغانى الكوخ فى قرية «النخيلة» التى لا تختلف، فى جوهرها، عن قرية «نشا» من قرى الدلتا المجاورة للمنصورة، حيث ولد مختار، غير بعيد من القرية التى أخرجت سعد زغلول.

لقد أدرك محمود حسن إسماعيل، بفضل مختار، والتيار الذى أكد حضوره، أن الطبيعة المصرية تنطوى على ما يثير شغف المبدع، وتشده فى خصوصيتها إلى وجود الفلاح الذى يراه العابر من أقصى الوادى لأدناه، محنى القامة فى قميص أزرق، مكبا على الأرض يغرس فيها الحب. ذلك هو الرجل الذى لولاه ما أزهر وادى النيل. شأنه فى ذلك شأن المرأة الريفية التى تتهادى إلى النيل عند الغروب لتملأ جرتها كأنها طيف إيزيس التى تتفتح عنها أحلام النيل. والاهتمام بالفلاح يعنى الاهتمام بالمنبع والمصب، وتكريس الفن للكائن العادى البسيط، الصانع الحقيقى للحياة، واكتشاف أسطورة هذا الكائن الخاصة التى هى أسطورة الوجود المتجدد للحياة على ضفتى النيل. وإذا كان هذا الاهتمام يفجر ينابيع شعر الحياة اليومية، البسيطة، الدالة، فإنه يتجه بهذه الينابيع إلى كل ما هو مائز للخصوصية، ولكن بما يكشف عن الملامح الثابتة، فى نوع من التجريد الذى يصل بين فلاحى مختار وفلاحى محمود حسن إسماعيل.

وآية ذلك «حاملة الجرة» التى انتقلت من تماثيل مختار إلى قصائد محمود حسن إسماعيل، حيث التجريد الذى يجسد النموذج، والملامح التى تختزل القسمات العامة، وتحويل الحضور المتعين إلى حضور يجاوز الزمان والمكان. وكما نحت مختار «حاملة الجرة» من الحجر، مجسدا الحضور الذى يتسم بالتجريد، نحت محمود حسن إسماعيل حاملة جرة موازية من الكلمات التى تبدأ على النحو التالى:

سَارتْ إلى جَدْولها الدافـــق ... سَيْر الكرى فى مُقْـلةِ العاشِقِ
وانيةَ الخَطْوِ، كَأنَّ الثَّـــرى ... يحملُ منها خَطْرَةَ السَّـارِقِ
شاهدتُها والشَّمْسُ فى أفْقهـا ... تحكى فؤادَ الثـائرِ الحانـــقِ
والشاطئُ المسحورُ من رَوْعَـــةٍ ... يَسْبَحُ فى موكـبه الغـــارقِ
كأنَّـه دُنْيـا المُنَى أقْبَلَـــتْ ... تَلْمَحُ فى لَيْل الشَّجَر الغاسـقِ
جُنَّ جنـونُ البحـرِ لمـــا رأى ... أحلامَها من فيضـهِ الرَّائـــقِ
فَصَفَّق المـوجُ على ساقهـــا ... من فتنـة كالوالـه الخـافـقِ
ورِيعَ طيفُ الشمـس لما زَهَـــا ... جبينُها عن لمحهِ البـــارقِ
فمالت الأضواء عنهـا لمـــا ... أخجلَهـا من نُـــوره الشَّارقِ
تمتحُ بالجـرّة من مَنْهَـــلٍ ... صافٍ كريق الكوثر الدافـــقِ
ينساب فوق البـئر فى سُندُسٍ ... نَضْرٍ، ونَخْـلٍ مُثْمِرٍ باســقِ
يهـزجُ فى الوادى بأنشـــودةٍ ... ألحانها من وتَـرِ الخالـــقِ

وتمضى قصيدة محمود حسن إسماعيل لتقيم اتحادا بين حاملة الجرة وعروس النيل، كاشفة عن تأثر الشاعر بالنحات فى اختيار الموضوع، وإيثار الأسلوب الذى ينحو إلى التجريد، ولكن مع اختلاف المعالجة المرتبطة بخصوصية الأداة، فالنحات يصوغ موضوعه من الحجر الذى يجسد لحظة واحدة من الزمان ووضعا واحدا من المكان، والشاعر يصوغ موضوعه بالكلمات التى تدل على تعاقب الزمان والمكان، ولكن التى تؤكد، فى النهاية، أهمية الالتفات إلى خصوصية الموضوع الذى هو «حاملة الجرة». أقصد إلى الخصوصية التى تبين عن أصول الهوية فى تجريدها الذى دفع محمود حسن إسماعيل إلى أن يختم قصيدته بقوله:

من عهد بنتاءور ما شبّـــوا يوما بسحر الجرّة الناطــق

وهى التى توحى المنى والهـوى للشاعر المفتون والعاشــق

هكذا، تولد ديوان «أغانى الكوخ» الذى فرغ منه محمود حسن إسماعيل فى أول يناير ١٩٣٥، وهو طالب فى السنة الثالثة من مدرسة دار العلوم، وتولدت قصائد «زهرة القطن» و«القرية الهاجعة فى ظل القمر»، و«الساقية»، و«سنبلة القمح»، و«عند زهرة الفول»، و«المؤذن»، و«الفراشة». وهى قصائد تستقطر الشعر من معطيات الحياة الأليفة فى القرية، وتلوذ بالعادى لتقرأ فيه دلالات غير عادية، وتقلب المعطى المألوف إلى رمز روحى المغزى. وحين تفلح هذه القصائد فى تغيير المنظور القيمى إلى موضوعاتها، وتؤكد خصوصية إبداعها فى الوقت نفسه، فإنها تستمد حضورها من الدلالة المتحولة للرجل العادى، ساكن الكوخ، فى حياته التى تنطوى على بذرة الشعر فى كل هيئاتها.

والقصيدة الأولى، فى ذلك الشعر الذى يستقطره محمود حسن إسماعيل، من أسطورة القرية التى يخلقها فى ديوانه الأول، هى قصيدة «الكوخ» الذى تحول إلى موئل لخبايا النفس المطمورة، ومحراب عابد، ورمز مجسد للبؤس الذى لا ترعاه المدينة الغادرة التى يلهيها زيف الغرب عن أصلها فى الريف. وأحسب أن هذه القصيدة، مع غيرها فى الديوان، كانت بداية الثنائية المتعارضة التى وضعت بساطة القرية وبراءة عالمها فى مقابل تعقد المدينة وتلوث عالمها، وهى ثنائية انتقلت من قصائد محمود حسن إسماعيل إلى أغنيات محمد عبدالوهاب (محلاها عيشة الفلاح؟!) ومن سياقات الرومانتيكية العربية (التى جمعت بين أمثال الشابى والهمشرى) إلى روافدها التى أطبقت على تنويعات هجاء المدينة التى وصلت إلى ذروة من ذرواتها فى ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩).

وكانت البداية النظرة المثالية إلى القرية التى أصبحت - مثل الطبيعة - الصدر الحنون، الذى يهرع إليه الرافض لتعقّد المدينة وقسوتها، والفارّ من ظلم الإنسان وطغيانه، فالقرية فضاء الطهر والبراءة والطفولة الهانئة والصفاء والسلام الروحى على السواء، باختصار كل ما تؤديه ريفيات محمود حسن إسماعيل، فى قصائد من قبيل «من فم الراعى» التى تمضى على النحو التالى:

شجتنى رَنَّةُ العصفور ... فى فجر الرُّبى الصاحى
وعَذْبُ اللَحْن من شادٍ ... رخيم الصَّوْت صدَّاح
وسارى العطْرِ من زَهْرٍ ... رطيب العُود فيَّاحَ
فَرنَّمْتُ على المِزْمار ... أغنيّاتِ أفراحى
نشيدَ الحقْلِ .. والشاةِ ... ولحن الرُّوح والرَّاحِ

* * *

لقد ذُبنا مع الفجر ... ندًى كاللؤلؤ الصَّافى
فرصّعنا كئوس الزهْر ... من لألائنا الضَّافى
وُلحْنا فى مراعينا ... نجوما بين أسدافِ
عدونا نسبقُ الشمسَ ... إلى مربعنا الغافى
ولم نترك لرائينا ... سوى أشْباح أطيافِ

وقد انطوت رمزية المشهد الريفى فى «أغانى الكوخ»، إلى جانب ثنائية القرية والمدينة، على بذور التصوف الذى سرعان ما غمر الدواوين المتلاحقة لمحمود حسن إسماعيل، ابتداء من ديوان «هكذا أغنى» (١٩٣٧) وانتهاء بديوان «موسيقى من السر» الذى صدر بعد وفاته (فى الخامس والعشرين من أبريل ١٩٧٧) مرورا بدواوين «أين المفر» (١٩٤٧) و«قاب قوسين» (١٩٦٤) و«لا بد» (١٩٦٦) و«هدير البرزخ» (١٩٦٩) و«نهر الحقيقة» (١٩٧٢) وغيرها من الدواوين. وفى الوقت نفسه، اتخذ نموذج الشاعر الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، فى قصائد على محمود طه، سمة ريفية جعلته أقرب إلى «المؤذن» الذى يهتف بصوته العميق الذى يتدفق بروحية الشرق من القباب والمآذن، فى قصيدة محمود حسن إسماعيل، فيهز الجو بأشباح وطيوف شعرية هفهافة، فالمؤذن هو شاعر الفجر الذى يسبى العقول بسورة تَجِلُّ عن الإثم:

وشاعرٍ فى الفجر يَسْبى النهى ... بسوْرَة جَلَّتْ عن المَأْثَمِ
خياله من سدرة المنتهى ... ولحنه من وتر الأنجمِ

عفَّ الترانيم .. إذا نصَّهـــــا كادتْ تضيءُ الُطهْرَ فوق الفَمِ

* * *

مُعَنْبَر اللّحن، إذا ما شـــدا ورجَّـعَ الأنغامَ فى فَجْـــرِه

تخالـه مجمرةً، والصـــدى فَوحَ التُّقى ينساب من ثـغْره

وسائـر الكـون له مَعْبَـــدٌ أترعـه الإيمـانُ من طهـــرِه

هذا المؤذن الذى تحول إلى صورة رمزية معادلة لنموذج الشاعر الذى هبط الأرض بعصا ساحر وقلب نبى، فى شعر على محمود طه، هو نفسه الذى صحبته لوازمه الدالة من رمزية الطير والضوء والنهر والخمر والمرأة، فى شعر محمود حسن إسماعيل، وتميَّز بتدفقه العفوى فى الصياغة الشفاهية للقصيدة، وتحطيم الحواجز المنطقية فى علاقات الصورة، وتحويل البعث القومى إلى بعث روحى يطوف بالضياء الذى هو هدى الحق ونور الأنبياء. هذا «المؤذن»، بعبارة أخرى، ظل نموذج الشاعر الثابت فى شعر محمود حسن إسماعيل المتلاحق، وتجلياته المختلفة التى ظلت تشير إلى البداية التى صاغتها «أغانى الكوخ» بعد أن حدث هذا اللقاء الفريد الذى تأثر فيه صانع الكلمات بصانع التماثيل.

ولذلك لم يكن من قبيل المجاملة أن يرثى محمود حسن إسماعيل المثّال محمود مختار بعد وفاته بقصيدته «ريشة مختار» التى نشرها فى عدد «أبولو» الصادر فى إبريل ١٩٣٤، والتى تبدأ على النحو التالى:

ريشة الفنّ غَدَتْ بعدك فنَّـــا أخرسا، أطيافه تنطقُ حُـــزْنا

حَذِرَ الموتُ وقد مَرَّ عليهـــا أنْ تُرِيَه الموتَ تمثالا مِجَـــنّا

مصّها الجانى، وكانت غَضَّـــةً تسكب الإلهام فى الصخر وتفـنى

لم يَغِبْ عنها وقد ضمَّ هواهـا معجزاتِ الفنّ أن توحيه مَعْـــنى

فَهْوَ فى إطراقها معجـــزةٌ تَخِذَتْ من صمتها المرهوب سجـنا

جَزَع الصّمْتُ حوالَيْها وأنَـتْ صُـوَرُ الفنان فى واديـــه أنَّـــا

نحو ماء النيل سارت غـــادةٌ حملتْ قلبا وديعا مطمـــئنا

خَدِرَت أقدامها حزنا وكـــادت تَحْطِمُ الجرَّة لما غِبْتَ وَهْنـــا

ذكرى الشابى

(١٩٠٩-١٩٣٤)

"فى فجر التاسع من شهر أكتوبر الماضى فاضت روح الشاعر التونسى المبدع أبى القاسم الشابى أحد أعضائنا النابهين بعد مرض طويل هدّ قواه ولم تنفع فى درئه العناية والعلاج. وقد جاءنا نعيه (مع كتاب منه قبيل وفاته) وهذا العدد على وشك الصدور، فلم نستطع أن نوفيه حقه من الرثاء والتقدير، وحسبنا الآن أن نعزى الأسرة الشابية وأدباء تونس بل وأدباء العربية عامة فى هذا المصاب بشاعر من صفوة الشعراء المجددين قلّ أن يُعوَّض."

تلك كانت كلمات أحمد زكى أبو شادى التى اختتم بها باب "خواطر وسوانح" فى العدد الثالث (المجلد الثالث) من مجلة "أبولو" الذى صدر فى نوفمبر١٩٣٤ . وكان أحمد زكى أبو شادى رئيس تحرير مجلة "أبولو" وقطب جماعتها الشعرية، فى ذلك الوقت، قد تلقى خطابا كتبه إليه أبو القاسم الشابى الذى أعجب به أبوشادى كل الإعجاب، وضمه إلى جماعة أبولو، وحثه على النشر فى أعداد مجلتها، منذ أن أرسل إليه الشابى إنتاجه الذى أخذت مجلة أبولو على عاتقها تقديمه إلى قرائها فى أنحاء الوطن العربى وخارجه، حيث التجمعات الأدبية العربية فى المهاجر. وقد بلغ إعجاب أحمد زكى أبو شادى بالشابى إلى حد أنه طلب منه تقديم مقدمة ديوانه الجديد "الينبوع" الذى صدر يحمل مقدمة الشابى بالفعل.

وكان أحمد زكى أبو شادى قد جاوز الأربعين من عمره فى ذلك الوقت، وفى ذروة نضجه الشعرى وشهرته الأدبية، بينما كان الشابى لم يكمل عامه الخامس والعشرين، ولم يصدر ديوانه الأول بعد. ولكن المكانة التى حققها بالقصائد التى نشرتها له "أبولو"، والبدايات الجديدة التى استهلها بشعره، والإضافة الكيفية التى أضافها إلى حركة التجديد التى استهلها جيل العقاد وجبران اللذين تأثر بهما، أهّلته لأن يكون جديرا بصداقة أحمد زكى أبو شادى وإعجابه واحترامه فى آن. ولذلك لم يجد أحمد زكى أبو شادى غرابة فى أن يطلب من الشاب الواعد الذى أسهمت مجلته فى تقديمه الشعرى أن يكتب له مقدمة واحد من دواوينه.

ويبدو أن الشابى، بعد أن فرغ من مقدمة ديوان "الينبوع"، أخذ يفكر فى إصدار ديوانه الخاص، وناقش الأمر، كتابة، مع أحمد زكى أبو شادى الذى تحمس للأمر، ووعد بالمساعدة، وتعهد بالإشراف على طبع الديوان فى القاهرة. وفرح الشابى بما أبداه صديقه الذى لم يلتق به، قط، والذى عرفه بواسطة المراسلة، فالمعروف أن أبا القاسم الشابى لم يغادر تونس، وأن صلاته العربية كانت صلات مكاتبة ورفقة قراءة. وتلك مفارقة لافتة من مفارقات الشابى المتعددة، تضاف إلى المفارقة الأخرى التى تتصل بهذا الشاعر المجدد الذى هاجم "الخيال البلاغى" فى الشعر العربى ودعا إلى أن يستبدل الشعراء به خيالا إنسانيا، أكثر رحابة وعمقا، وأشد جرأة وتحررا. وكانت نماذجه الدالة على مثله الأعلى للخيال الجديد نماذج من الشعر الأوربى الذى لم يكن يستطيع أن يقرأه فى لغاته الأصلية، لأنه لم يكن يعرف لغة أجنبية، وكانت اللغة العربية هى لغة قراءته التى فتحت له أفقا من التجديد لم يصل إليه الكثيرون الذين أتقنوا لغات أجنبية عدة.

وأحسب أن ما انطوت عليه مثل هذه المفارقة من نبوغ لافت، اقترن بتفجر طاقة إبداعية خلاقة، لها صفاتها الاستثنائية الفريدة فى عصرها، كان السبب الأساسى فى الصداقة التى جمعت بين أبى شادى والشابى، وذلك منذ أن رأى فيه الأول التجسيد الإبداعى الخلاق للمشروع الشعرى الذى حلم به على مستوى الممارسة، وظل يدعو إليه على مستوى التنظير، فأفسح له صفحات مجلة "أبولو" لينشر فيها ما شاء، وتعهد له برعاية ديوانه حين سمع منه رغبته فى إصدار ديوانه الأول فى القاهرة، العاصمة الثقافية الأولى بلا منازع أو منافس فى ذلك الوقت.

والحق أن القصائد التى نشرتها "أبولو" للشابى كانت تقدم نموذجا شعريا فريدا، هو التجسيد الصافى لأحلام الحركة الرومانسية العربية التى صاغتها طليعتها المتحررة من أسر التقاليد القديمة، وذلك فى طموحها اللاهب إلى خلق قصيدة جديدة، قصيدة تصوغ أسطورة الشاعر الرومانسى المتفرد، بوصفه كائنا علويا، هبط الأرض كالشعاع السنى. وبعد أن استهل على محمود طه السبيل الأكثر ذيوعا لهذه الأسطورة بقصيدته "ميلاد شاعر"، ومضى فى الطريق نفسه الذى سبقه إليه جبران خليل جبران، فى صياغة الأسطورة نفسها، انطلق الشابى بعفوية الشباب، وحماسته الخلاقة، فى الإضافة إلى الأسطورة نفسها، والانتقال بها إلى حال من التحقق الذى تحول به الحضور الجسدى للشاعر فى العالم إلى تجسيد لأسطورته الخاصة فى الشعر.

هكذا، تحدثت قصيدة الشابى عن "فكرة الفنان" بوصفه الكائن النورانى الذى يعيش بالشعور وللشعور، والذى ينطوى على العطف العميق، ويحيا:

مُتَوَشِّحا بالسحر يَنْفخ نايه الـــ مشبُوبَ بينَ خَمائلٍ وغديـــرِ

أو يلمسُ العودَ المقدّسَ ، واصـــفـا للموتِ ، للأيامِ ، للديجـــــورِ
ما فى الحياةِ من المسرَّة ، والأسى والسِّحرِ، واللذاتِ ، والتغـريرِ

هذا الكائن النورانى سرق نارا شبيهة بالنار التى سرقها بروميثيوس وانطوى عليها ، وتحول بها إلى حضور نارى يشع النور من داخله ، ويشيع الضياء من حوله ، فيضىء للآخرين فى الوقت الذى يحترق بلهبه الداخلى ، وينسحب من الحياة بالقدر الذى يمنح الآخرين الحياة . وكانت تلك حالة الشابى فى شعره وحياته على السواء ، ففى الوقت الذى نطق شعره أسطورة الشاعر الذى يحترق بلهيبه للآخرين ، ويضحى بوجوده الفردى فى سبيل وجود مطلق يجاوز حضوره الفردى ، نطق جسده الأسطورة نفسها ، ومارس طقسها أداء وشعيرة ، كان مظهرها المرض الذى انسرب إلى جسد الشاعر منذ الصبا وتوغل فيه ، ولم يمهله ليجاوز الخامسة والعشرين من العمر .

ويبدو أن أبا شادى قد رأى هذا التجسد الحىّ لأسطورة الشاعر فى قصيدة الشابى وجسده على السواء ، فمنحه من صفحات "أبولو" مالم يمنحه لغيره ، وظل يتطلع إليه بوصفه روحا مسحورة فى عالم فوق الزمان الإنسانى ، وبدأ معه الاستعداد لإصدار الديوان الأول الذى أصبح معروفا باسم "أغانى الحياة" ، منذ أن نشر فى القاهرة للمرة الأولى عام ١٩٥٥ ، حاملا العنوان نفسه الذى انطوى على طقس التضحية بالحياة فى سبيل أن تستمر الحياة ، والذى لم يكن بعده ديوان ثان .

واستغل أبو القاسم الشابى صحوة قصيرة من صحوات مرضه العضال الذى استفحل منذ عام١٩٢٩ فى أن يجمع قصائده ويقوم بتنسيقها . وقد فعل ذلك أثناء صيف ١٩٣٤ فجمع قصائد الديوان ورتبها وفرغ من نسخ مخطوطه فى بلدة «حامة الجريد» فى تونس ، مستعينا ببعض أصدقائه من الأدباء هناك . ولكن المرض قهره قبل أن ينقضى الصيف ، فاضطر إلى أن يذهب إلى تونس العاصمة فى أواخر شهر أغسطس من العام نفسه ، وكتب إلى أحمد زكى أبو شادى خطابا ، لعله آخر الخطابات التى كتبها ، ينبئه عن حاله ، ويبلغه التحية ، ويوصيه بديوانه خيرا . ولم يمهل القدر الشابى ليرسل الخطاب إلى صديقه الكبير ، فتوفى فى المستشفى الإيطالى "القديم" بحى "مونفلورى" فى تونس العاصمة فى فجر يوم ٩ أكتوبر سنة ١٩٣٤ ، ثم نقل جثمانه إلى بلده "الشابية" قرب توزر ، حيث دفن هناك ، (ثم نقل بعد ذلك إلى توزر أمام دار الثقافة بين النخيل) . وتولى بعض الأصدقاء إرسال الخطاب الذى كتبه إلى أبى شادى قبيل وفاته ، مع كلمة حزينة تنعى لأبى شادى صديقه ، ولجمعية أبولو واحداً من أعضائها الذين أسهمت فى التعريف به بالقدر الذى أسهم هو فى الإضافة إليها .

وطبيعى أن يشعر أبو شادى بالحزن على وفاة صديقه ، فقد تفجرت موهبة الشابى الشعرية

على نحو فريد، منذ أن ارتحل إلى العاصمة تونس سنة ١٩٢٠ للدراسة بجامع الزيتونة فى الثانية عشرة من عمره، وبدأ كتابة الشعر وهو فى الرابعة عشرة من عمره، وكان ذلك عام١٩٢٣، حين كتب قصيدة "أيها الحب" الموجودة فى الطبعة التى أشرف عليها محمد الأمين الشابى من الديوان.

وعلى قدر نهم الشابى فى قراءة كل ما أتيح له من كتابات أعلام التجديد فى الأدب العربى الحديث، أبناء جيل مابعد الحرب العالمية الأولى، المتمرد على الجمود والتقليد والتبعية، كان إبداعه المتدفق علامة جذرية من علامات التجديد، وإسهاما له معناه ومغزاه، لأنه إسهام جاء من منطقة هامشية إبداعيا، لم تكن من المراكز المؤثرة فى التجديد، ولم يكن لها إسهامها الأدبى المعروف، أو المقروء، فى العواصم الثقافية البارزة فى ذلك الوقت. ولذلك لم يلتفت أحد، خارج تونس، إلى إسهامات الشابى الأولى فى الصفحة الأدبية التى كانت ترتبها "النهضة" كل اثنين، سنة١٩٢٦، حين كان عمره سبعة عشر عامًا. ولم يلتفت، أحد خارج تونس، إلى معاركه الأدبية، هو وأقرانه المجددون، فى مجلة "العالم الأدبى" التى أوكل أمر إصدارها إلى زين العابدين السنوسى، أول من قدم باكورة إنتاج الشابى فى كتابه "الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر" الذى أصدره فى مجلدين عام١٩٢٧، مع تصدير بقلم محمد البهلى النيال. وكانت مجلة "العالم الأدبى" تجمعا للطليعة الواعدة التى برز فيها إلى جانب الشابى مصطفى خريف ومحمد البشروش ومحمد الحليوى ومحمود المسعدى وغيرهم.

وقد لفت الشابى الأنظار إليه، حين أقام الحياة الثقافية ولم يقعدها، فى تونس، بمحاضرته التى ألقاها فى نادى قدماء الصادقية عن "الخيال الشعرى عند العرب". وكانت هذه المحاضرة، فى جانب منها، معارضة لما سبق أن كتبه محمد الخضر حسين (١٨٧٥-١٩٥٨) زعيم المدرسة القديمة فى تونس الذى كتب عن "الخيال فى الشعر العربى" عام١٩٢٢ فى القاهرة، فجاء الشابى ليضيف إلى ماقاله رأس المدرسة القديمة ما يعد نقضا غير مباشر له، وما يمكن أن يكون تأكيدا للاتجاه الجديد الذى دعا إليه فى محاضرته التى أصدرها كتابا، فى العام اللاحق، بعنوان "الخيال الشعرى عند العرب".

وقد ألقى الشابى محاضرته فى أمسية من الأماسى العاصفة التى شهدتها "قاعة الخلدونية" فى تونس العاصمة فى شهر شعبان(١٣٤٨هـ١٩٢٩/ م) أى فى نهاية العقد الذى وصل فيه هجوم المدرسة الحديثة العربية على المدرسة القديمة إلى ذروته، وذلك بعد أن كتب المازنى عن "شعر حافظ إبراهيم"(١٩١٥) وأصدر مع العقاد كتاب "الديوان"(١٩٢١) الذى كان خطوة موازية لما كتبه طه حسين عن "القدماء والمحدثين" فى جريدة السياسة(عام١٩٢٢) وما كتبه ميخائيل نعيمة فى

"الغربال"(١٩٢٣) وما وصل إليه طه حسين فى كتابه "فى الشعر الجاهلى"(١٩٢٦) وهو الكتاب الذى نقضه محمد الخضر حسين التونسى الذى تقلب فى المناصب المصرية إلى أن أصبح شيخا للجامع الأزهر، والذى قصد الشابى إلى أن ينقض كتابه عن الخيال فى الشعر العربى نقضا ضمنيا فى محاضرته عن الخيال الشعرى عند العرب.

ويبدو أن الشابى شعر، بعد الضجة التى أثارها كتابه فى تونس، والاهتمام الذى أثارته قصائده، أن الأوان قد حان لأن ينطلق من البيئة التونسية المحدودة، فى ذلك الوقت، إلى بيئة متسعة، تتيح له ما كان يتطلع إليه من التحقق والحضور والانتشار، وتصله بأوساط التجديد المناقضة للأوساط التى انضم إليها سلفه الشيخ محمد الخضر حسين الذى انحاز إلى صفوف أهل النقل والتقليد من الأزهريين المعادين للتجديد. ولم تكن هذه الصفوف هى الأثيرة عند والد أبى القاسم الشابى (الشيخ محمد بن بلقاسم الشابى) الذى تعلم فى الأزهر، وتتلمذ على الشيخ محمد عبده، وتأثر بنهجه العقلانى، وأقام بمصر أثناء دراسته سبع سنين فى أوائل هذا القرن، قبل ولادة ابنه أبى القاسم الذى حرص على تربيته تربية متفتحة دفعته إلى أفق التجديد الذى شجع عليه والد أزهرى (زيتونى بعد ذلك) رحب العقل سمح الفهم.

وكان تأسيس مجلة "أبولو" عام١٩٣٢ ونشاط جماعتها بقيادة أحمد زكى أبو شادى، فى القاهرة، فرصة ذهبية لتحقيق حلم الانتقال من الدائرة القطرية إلى الدائرة القومية. وأحسب أن الشابى أقبل على "أبولو"، منذ أن ظهر عددها الأول، فى سبتمبر١٩٣٢ (وكان فى الثانية والعشرين من عمره) متطلعا إلى أفق جديد من الرفقة والانطلاق، خاصة أنه وجد فى المجلة من الأقران مايشبهونه فى التمرد، ويشبههم فى الطموح. ولم تكن مجلة "أبولو" المجلة العربية الأولى المتخصصة فى الشعر والمخصصة له فحسب، وإنما كانت، فى الوقت نفسه، أول تجمع إبداعى عربى، فى العصر الحديث، ينبسط على رقعة جغرافية تمتد من الجنوب إلى الشمال، ومن المشرق إلى المغرب، فتضم السودانى واللبنانى والسورى والعراقى والتونسى إلى جانب المصرى. وقد شهدت المجلة الذروة الإبداعية للشابى، ونقلت صوته إلى دوائر واسعة من القراء الذين سرعان ما وجدوا فيه التجسيد الحىّ لأسطورة الشاعر الذى يرهص بالآتى الذى لم يولد بعد، والصوت الصافى للنغمة الإبداعية لجيل ضم -إلى جانب على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمد الهمشرى- أمثال الشابى والتيجانى وإلياس أبو شبكة.

ويعلن الشابى عن انتمائه إلى هؤلاء الأقران فى التقديم الذى كتبه لديوان أبى شادى "الينبوع"، حيث يناقش الفرق بين المدرسة القديمة التى يناهضها والمدرسة الحديثة التى انضم إليها، وناصرها،

ودافع عنها، فيقول إن أبناء المدرسة القديمة يزعمون أن فى اللغة العربية مزاجا خاصا لا يسيغ إلا ضروبا محدودة من التفكير والحس والخيال، وإنهم ينقمون على أبناء المدرسة الحديثة أنهم يستحدثون فى الأدب العربى فنونا من البيان مشبعة بما فى الروح الأجنبية وآدابها من طرائق التفكير والخيال والإحساس. ويؤكد الشابى زيف هذه النظرة، فى الوقت الذى يدافع عن المدرسة الحديثة، خصوصا فى دعوتها إلى أن يجدد الشاعر فى أسلوبه وطريقته فى التفكير والعاطفة والخيال، كما يدافع عن نزعتها الإنسانية التى لا تميز بين تراث العرب وغير العرب، والتى ترى فى التراث الإنسانى كله مصدرا للإلهام، لا فرق فى ذلك بين ماكان منه عربيا أو أجنبيا. ويختم الشابى إعلانه بالدعوة إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة.

ومن المفارقات اللافتة أن قرّاء أبولو تعرفوا الشابى الناثر قبل أن يتعرفوا الشابى الشاعر، فقد نشرت المجلة فى عددها السابع(مارس١٩٣٣) نقدا لكتاب "الخيال الشعرى عند العرب" الذى كان قد صدر بمقدمة لزين العابدين السنوسى عن مطبعة العرب بتونس. وقد كتب النقد الذى لم يكن موفقا المرحوم مختار الوكيل الذى كان من أتباع أبى شادى وحوارييه، والذى لم يستطع أن يستوعب رسالة الكتاب أو دلالته، وظل طوال رحلته الإبداعية أسير نظرة باعدت بينه والتجديد الجذرى، أو حتى الحضور الإبداعى المؤثر. وقد أعلن مختار الوكيل، فى نقده الكتاب، أنه لا ينكر على الشاعر التونسى المجيد دقة بحثه وأمانة فكره ورجاحة رأيه فى أغلب المواضع مع عذوبة لفظه وتحرّيه الحق والصدق عند كل فكرة، وتمشيه مع المنطق السليم فى كتابته، ولكنه أخذ عليه أنه يسخر من القدامى ولا يحب أن يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعرى، وأنه يغالى كثيرا فى حكمه، وذلك لرغبته فى شحذ القرائح واستنهاض الهمم، حتى يصل الخيال الشعرى على أيدى شباب العرب إلى درجة سامية لم يحلم بها السابقون فى هذا الميدان. ويختم الوكيل نقده بقوله إن الشابى توّاق إلى الإصلاح نزّاع إلى الطفرة بالشعر، وهذه خلة حسنة ما لم تصحب بالتطرف البعيد فى امتهان الخيال العربى فى الشعر.

ويبدو أن الشابى لم يطلع على نقد مختار الوكيل فى وقته، فجاء رده متأخرا بثلاثة أعداد، أى فى العدد العاشر (يونية ١٩٣٣) الذى حمل حوارا هادئا عميقا، حوارا أظهر فيه الشابى أن الوكيل كان يعنى بالخيال غير ما أراد، وأنه يناصر الفهم القديم الذى قرن الخيال بالزخرفة البلاغية، ويقدم رجلا ويؤخر أخرى فى التجديد وفى العلاقة بالتراث، وذلك على النقيض من الشابى الذى لايهادن فى دعوته إلى التجديد التى لا تتناقض مع احترام التراث. ويختتم الشابى رده بأنه إذا كان لزاما علينا أن نعجب بالأدب القديم ونفخر به، بوصفه حلقة من سلسلة ذاتيتنا العربية، ومنجما ذهبيا نرجع إليه

كلما أردنا أن نصوغ لأفكارنا حليها الساحر الجميل، فإن ذلك الإعجاب لا ينبغى أن ينقلب فى نفوسنا إلى تقديس فعبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما فى التجديد من آفاق واعدة بمستقبل لا حدّ لأحلامه.

وتظهر قصائد الشابى فى "أبولو" منذ العدد السابع (أبريل٣٣) الذى نقرأ فيه قصيدته الشهيرة "صلوات فى هيكل الحب" التى كان لها وقع الحدث الشعرى الفريد، والتى وضعت الشابى موضع الصدارة فى الطليعة الشعرية الرومانسية. وكان إلى جانب "صلوات" قصيدة أقل شهرة منها وهى قصيدة "السعادة". وتوالت الأعداد بعد ذلك، تحمل كل مرة أكثر من قصيدة للشابى، وذلك على امتداد ثمانية أعداد، انتهت بالعدد التاسع من المجلد الثالث (مايو٣٤). ونقرأ فى هذه الأعداد أهم قصائد الشابى: "الأشواق التائهة"، "الجنة الضائعة"، "أنا أبكيك للحب"، "الأبد الصغير"، "قلب الأم"، "فى ظل وادى الموت"، "الصباح الجديد"، "الألحان السكرى"، "الناس"، "الرواية الغريبة"، "أيتها الحالمة بين العواصف"، "صوت من السماء"، "من أغانى الرعاة"، "إلى طغاة العالم". وكانت قصيدة "نشيد الجبار- أو هكذا غنى بروميثيوس" آخر ما نشره الشابى قبل وفاته بأربعة أشهر على وجه التحديد. وهى قصيدة تلفت الانتباه بما انطوت عليه من حدس شعرى باقتراب النهاية. ولكنها، رغم هذا الحدس، تؤكد خلود الموهبة الشعرية، وبقاء القصيدة التى ترنو إلى الشمس المضيئة، وتجسِّد الصوت الذى يحيى القلوب الميتة، الصوت الذى يواجه الموت بقوله:

أمَّا إذا خَمَدَتْ حياتى، وانقضـــى ... عُمُرى، وأخرست المنيَّةُ نائـــى(*)

وَخَبَا لهيبُ الكون فى قلبى الـذى ... قَدْ عاشَ مثلَ الشُّعلة الحمـراء

فأنا السعيـد بأننـى مُتَحـــوِّلٌ ... عن عالم الآثام والبغضـــاء

لأذُوبَ فى فَجرِ الجمال السرمدىِّ ... وأرتوى من مَنْهَلِ الأضـــواء

وسرعان ما تغلب المرض على الشاعر الذى أراد أن يعيش رغم الداء والأعداء، كالنسر فوق القمة الشماء. وكان ذلك فى فجر التاسع من أكتوبر عام ١٩٣٤.

وقد وصلت الرسالة الأخيرة للشابى إلى صديقه أبى شادى الذى هزته مأساة فقد شاعر من أصفى شعراء العربية فى عصرها الحديث، وهو فى الخامسة والعشرين من عمره، قبل أن يحقق أحلامه الإبداعية الكثيرة، وبعد أن عانى الكثير من حسد الحاسدين فى موطنه الذى لم ينجب قبله

(*) أى نايي، والناى معروف.

شاعرا مثله. واكتفى أبو شادى بكلمة نثرية سريعة فى العدد الثالث من المجلد الثالث (نوفمبر١٩٣٤) لكنه أفرغ حزنه فى قصيدة كانت إشارة إلى العدد الثانى من "أبولو"(ديسمبر١٩٣٤) الذى حمل مراثى شعراء الجماعة من أمثال حسن كامل الصيرفى وصالح جودت إلى جانب دراسات حسن محمد محمود ونظمى خليل وعبد الفتاح إبراهيم، وهى الدراسات التى كانت بداية الدرس المعاصر لشعر الشابى. أما صديقه أبو شادى فنفث لوعته فى قصيدته التى ختمها بقوله:

رَحَلْتَ صديقى بعدما جِئْتَ مُوصيا بشعرك، فارْحل غَيْر خاشٍ وَهيَّابِ
أنا حارسُ الفنِ الذى أنْتَ رَبُّـــــه وهيهاَت خُذْلانى مواهبَ وهَّـــاب

ولكنّ أباشادى، للأسف، لم ينفذ وصية صديقه الشابى، ولم يتمكن من طبع ديوانه ليحقق الوعد الذى قطعه على نفسه فى بيتيه السابقين. وظل الديوان حبيس هؤلاء، فيما يبدو، إلى أن نشر فى القاهرة كما أراد له صاحبه عام١٩٥٥، بعد واحد وعشرين عاما من وفاته. وظل الباحثون يعتمدون فى دراسة الشابى، قبل صدور الديوان، على مجموعة القصائد التى نشرها زين العابدين السنوسى فى المجلد الأول من كتابه "الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر"(١٩٢٧) والتى أضاف إليها محمد فهمى فى "الروائع لشعراء الجيل" وأبو القاسم محمد كرو فى "الشابى: حياته - شعره"(١٩٥٢). وظلّ الأمر كذلك إلى أن قامت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى بطبع الأعمال الكاملة للشابى، محققة مدققة، بإشراف طائفة من كبار الباحثين سنة ١٩٩٤، وهى السنة التى وافقت الذكرى الستين لوفاة الشابى.

إرادة الحياة

حين أسترجع الوعى الباكر بالشابى، وتحولاته فى ذاكرتى، أجد أن هذا الوعى بدأ موازيا لصعود الدولة القومية، وانتشار أعلامها المرفرفة بالحرية والوحدة والعدالة الاجتماعية، خاصة بعد انتصارها الذى بدا لنا مدويا، ساحقا، نهائيا، فى حرب السويس، وما أعقبها من تدافع موجات التحرر الوطنى فى كل مكان حولنا. وقتها كنا نطالع فى كتب الأدب المدرسية، ونسمع فى محطات الإذاعة، وفى خطابة الخطباء الذين لم تكن تخلو منهم ساحات المدارس، هذه الأبيات التى حفظها جيلى كله عن ظهر قلب من شعر الشابى:

إذا الشَّعبُ يوما أرادَ الحـــياة فلا بُدَّ أن يستجيبَ القَدَرْ
ولا بدَّ لليـــل أن يَنْجلـــــى ولا بدّ للقَـيْدِ أن يَنْكسِـــرْ
ومن لم يُعَانِقْهُ شَـوْقُ الحَـياة تبخَّر فى جَوِّها، وانْـدثَـرْ

كانت هذه الأبيات المتوهجة عن إرادة الحياة التى يحطم بها الشعب زنازين القهر وقيود الظلم، ويتحرر بها الفجر من محبسه فى قلب الليل، علامة عصر متدافع، تمردت فيه الأنا القومية على هوان وضعها، وانتفضت مؤكدة حضورها فى الوجود، ومكانتها فى التاريخ.

وكان ذلك عصر الانتصارات القومية المتلاحقة والآمال الواعدة للدولة القومية التى أخذت تتجسد فى الوجود مع ثورة الثالث والعشرين من يوليو سنة ١٩٥٢ فى مصر وقانونها الأول للإصلاح الزراعى، ووثبة العراق فى العام نفسه، وما تبع ذلك من جلاء الاحتلال البريطانى عن أرض الكنانة، وبداية حرب التحرير فى الجزائر عام١٩٥٤ ومؤتمر باندونج وبداية حركة عدم الانحياز، وعودة الحكم المدنى إلى سوريا مع عودة شكرى القوتلى رئيسا للجمهورية عام١٩٥٥، وتأييد الاتحاد السوفيتى لحركات التحرر فى العالم الثالث، وطرد جلوب باشا من قيادة الجيش الأردنى، واستقلال السودان وتونس والمغرب، وتأميم قناة السويس، ثم العدوان الثلاثى فى أكتوبر١٩٥٦، وتتوالى الانتصارات المتلاحقة فى سياق أشمل من حركات التحرر الوطنى فى العالم الثالث، ابتداءً من هزيمة العدوان الثلاثى فى مطلع عام١٩٥٧ الذى شهد إلغاء معاهدة ١٩٤٨ فى الأردن، وإعلان

الجمهورية التونسية، واستقلال غانا، مرورا بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التى أعقبتها بأشهر قليلة ثورة تموز فى العراق، وثورة إبراهيم عبود فى السودان، انتهاء بانحسار الاستعمار عن أفريقيا التى تدافعت فيها إرادة الحياة، فاستقلت أربع وثلاثون دولة مابين سنوات ١٩٥٨- ١٩٦٨ .

وكانت أبيات الشابى النغمة الملازمة، أو اللحن المصاحب لكل هذه الانتصارات، تبثها الإذاعات العربية، وننشدها على مسمع من آبائنا الذين كانوا يتلقونها فى فرح، ويتطلعون إلينا فى فخر، كما لو كنا أملا جديدا للمزيد من انتصار إرادة الحياة. وكنا نكمل أمامهم المقطع الأول من قصيدة الشابى، ونضيف إلى الأبيات الثلاثة السابقة بقية المقطع التى تقول:

فَوَيْلٌ لمن لم تَشُقْه الحيا ةُ، من صَفْعَة العَدَم المُنْتَصِرْ
كذلكَ قالتْ لى الكائناتُ وَحَدَّثَنِى رُوحُها المُسْتَتِرْ

وننشد البيت الأول من البيتين الأخيرين بلهجة تنذر بالويل والثبور، وتنطوى على تهديد لكل من لايستجيب إلى شوق الحياة، كى ينقذه من هوة العدم المخيفة. ولم تكن تؤرقنا كثيرا خصوصية استخدام الفعل ((شاق- يشوق)) فى هذا السياق، فالمهم دلالته العامة التى تنقذنا من صفعة العدم المنتصر، وهى دلالة كانت تدفعنا إلى قراءة البيت الأخير من المقطع بنبرة نتحد فيها مع ضمير المتكلم فى البيت، ونتقمص حضوره، كما لو كنا صوته المبشر بالانتصار النهائى للحياة على قوى الظلم والطغيان. وماكان يمكن أن يردنا أحد عن ذلك، بعد أن استمعنا إلى البشارة التى قالت لكل واحد فى جيلنا: ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعباد.

وكانت أبيات الشابى التى حفظناها عن ظهر قلب تدفعنا إلى البحث عن أبيات أخرى للشاعر نفسه، فلسبب لم نكن نعلمه اكتفت الكتب المدرسية بالمقطع الأول من قصيدة الشابى، واستغنت به عن بقية "إرادة الحياة"، فدفعنا الإعجاب الحماسى الفرح بما عرفنا إلى البحث عما لم نكن نعرف من أبيات الشابى الأخرى. وعثرنا على ديوان "أغانى الحياة"، فرحنا به كما فرحنا باكتشافنا الأول للعصر الصاعد الذى فتحنا أعيننا على صحوته. ولم يكن الديوان قد طبع فى حياة صاحبه، - كما سبق أن أشرنا- وظل حبيس الأوراق المخطوطة أكثر من عشرين عاما، إلى أن رأى النور مع صعود الدولة القومية، وطبع فى القاهرة للمرة الأولى عام ١٩٥٥، بعد سنة واحدة من جلاء الاحتلال البريطانى عن مصر، واكتمال استقلالها، وبداية دورها الرائد فى قيادة حركات التحرر الوطنى. وعاما فعاما، أخذنا نطالع عن الديوان وصاحبه مجموعة من الكتب التى تتابعت بتتابع صعود دولة المشروع

القومى، وجعلت من شعر الشابى معادلا فنيا لتدافع مدها القومى. وأذكر من هذه الكتب "شعب وشاعر"(١٩٥٨) لنعمات فؤاد، و"شاعر الشباب والحرية"(١٩٥٨) لطه عبد الباقى سرور، و"شاعر الحب والثورة"(١٩٦٢) لرجاء النقاش.

وكم تأثرنا، على المستوى الشخصى الإنسانى، حين علمنا أن الشابى كتب قصيدة "إرادة الحياة" حين تضاعف عليه مرضه، وأنه نظمها فى السادس عشر من سبتمبر سنة ١٩٣٣ بعد المقابلة التى أجراها، فى مدينة طبرقة، مع الزعيم الوطنى الطاهر صفر(١٩٠٣-١٩٤٢) وأهداها إلى المجاهدين التونسيين، وإلى الأحرار فى كل مكان وزمان، ونشرها فى مجلة "العالم الأدبى" التونسية التى كان يشرف عليها صديقه زين العابدين السنوسى.

وقد خفف من وقع الأسى على نفوسنا أن الحلم الذى حلم به صاحب "إرادة الحياة" أخذ يتحقق من حولنا بعد أن بشّرت به قصائد ديوانه "أغانى الحياة". وهى القصائد التى أخذنا نتعرف فيها ملامح جديدة تحيط بنا، عن الشعب الذى لا ينهض إلا حين يدفعه عزم الحياة. وتوقفنا، بوجه خاص، عند القصائد التى تتحدث عن "سر النهوض" و"زئير العاصفة" والقصائد الموازية التى تتجه إلى "الشعب"، و"إلى الطاغية" بل "إلى طغاة العالم" جميعا. وكانت القصيدة الأخيرة تردنا إلى أبيات "إرادة الحياة" التى بدأنا معرفة الشابى عن طريق مقطعها الأول، خاصة أن القصيدة بدت تنويعا على "إرادة الحياة" وامتدادا لها فى الوزن والمعنى. ولكنها اختلفت عنها فى ثراء الدلالة والبناء، فظلت القصيدة الأصل محتفظة بسرها الخاص، وظل لمقطعها الأول موضعه الحميم فى الذاكرة القومية التى انطوينا عليها، أو التى انطوى عليها الجيل الذى فتح عينيه على صعود دولة المشروع القومى، وشهد تفجر إرادة الشعب بأحلام الحرية والوحدة والعدل. وظل المقطع يشد الذائقة الجمالية التى تكونت موازية لهذا الصعود، وفى سياقه، فكانت علامة عليه وأثرا من آثاره، سواء فى مزجها بين رهافة الوجدان الفردى وتوقد الوجدان الجمعى، أو ميلها إلى البساطة التعبيرية، أو تفضيلها المعنى الذى ينبسط فى الذهن فور سماعه، أو إيثارها الإيقاع الذى يدنو من جهارة الخطابة، أو إعجابها بالأنا المركزية التى هى محور القصيدة وصوتها الذى يحمل بشارة الخلاص ودليل المستقبل الواعد.

وقد وجدت هذه الذائقة ما يشبعها فى انسياب تفعيلة البحر المُتَقَارب (فعولن) وتدافعها الصاعد فى "إرادة الحياة". أعنى التدافع الذى يبتعث الحماسة التى يؤكدها الانتظام التفعيلى الذى يكاد يخلو من الزحاف فى المتن، مع ثبات الوَتَد المجموع الذى تنتهى به كل القوافى. أضف إلى ذلك التسارع الحاسم للأحرف الصحيحة، ومحاصرة الأصوات الجازمة لأحرف المدّ واللين التى تخلق

تعارضا نغميا، تختتمه نهايات الأبيات بقوافيها المغلقة الحاسمة. ويؤكد الإيقاع الحماسى، فى المقطع الأول، التكرار اللافت لأحرف اللام والباء والدال، وهى صوامت يغلب عليها الطابع الانفجارى، تتوزع على شبكة متضافرة من المقاطع الصوتية التى تتجاوب، فى رجع الإيقاع، مع دلالة الحتم التى تكررها الكلمة "لا بد" ثلاث مرات. وهو تكرار يوازى تكرار كلمة "الحياة" التى تتردد فى المقطع، علامة على إرادة تغمر النفس، وتتحول إلى روح متلهب لا يعرف سوى دلالة الحسم والحتم. وتنبسط هذه الدلالة، فى البيتين الأولين من القصيدة، بين فعل الشرط وجوابه المتعدد، بواسطة العطف الذى يمتد على ثلاثة أسطر، تتضام وفعل الشرط فى جملة متساوقة الإيقاع والدلالة.

وتردف الجملة الشرطية فى البيتين الأولين بجملة صغرى، قوامها البيت الثالث الذى يتخذ شكل تمثيل موجز، لا يخلو من معنى الشرط، لكنه يرد العجز على الصدر بإثبات الدلالة بما يؤكدها، ويدعمها بنظير هو مثال عليها، أو دليل هو حجة لها، فيبرز المعنى من منظور مغاير، ويُكثِّفُ المغزى بما يوجزه فى قالب مجاز محكم، يغرى بتكرار إنشاده، بوصفه قفلا نغميا دلاليا لمعنى الحتم المهيمن على الأبيات كلها. وكما تتصل جملة الشرط فى البيتين الأولين بالجملة الاسمية الخبرية فى البيت الثالث، اتصال المقدمة بالنتيجة، فإن كلتا الجملتين تنطوى على استقلال دلالى، يوقعهما موقع المثل السائر، على نحو يبتعث التقاليد البلاغية للحكمة وفصل الخطاب، ويسترجع فى الذاكرة الجمعية صورة الشاعر الذى يقول فيرضى قوله، ويحكم فيمضى حكمه. أعنى الشاعر الذى ينطوى خطابه على يقين لا يقبل الشك، ولا مجال فيه للمساءلة أو الإنكار، وإنما التصديق أو التسليم الذى يجعل من تلقى الخطاب الشعرى وجها آخر من تلقى الرسالة الملهمة التى تفترض التسليم بها من قبل الاستماع إليها.

وكان خطاب الشاعر يتضمن مُستَقْبِلَه المُضْمَر فيه بمعنى أو بآخر، ذلك المُستَقْبِلُ الذى يعرف الشاعر، أو الشابى فى هذا المقام، أسرار مفاتيح الكلام الذى يثير وجدانه الجمعى والفَردى، ويصل الخاص بالعام الوصل الذى يجعل من الأبيات خطابا لمفرد بصيغة الجمع، وجمعا بصيغة المفرد، تجسيدا لوجدان الجماعة الذى تدل عليه كلمة "الشعب" دلالة التعويذة على طقس الشعيرة الجمعية، وتعبيرا عن الفرد الذى يغدو "الشعب" صورة مسقطة له، صورة تنسرب إليها وتتناص معها أفكار إرادة الحياة فى فلسفة الفيلسوف الألمانى شوبنهور Schopenhouer (١٧٨٨-١٨٦٠)، وإرادة القوة فى فلسفة نيتشه Nietzche (١٨٤٤-١٩٠٠)، ونموذج المستبد العادل عند جمال الدين الأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧)، والزعيم القومى الملهم الذى يقود الشعب إلى الوجود الأعز وروح الظفر.

وفى الصيغة اللغوية لكلمة "الشعب"، فى مستهل "إرادة الحياة"، ما يؤكد المعنى الجمعى دون إنكار لمعنى الإفراد الذى هو أصله فى الدلالة المُرَجَّعَة. وتلك دلالة تتجاوب، بدورها، و"أنا" المتكلم الذى يتجلى وراء مرايا عناصر الطبيعة فى القصيدة كلها، ويتحرك بينها حركة دائرية، ترد آخر بيت على أول بيت، وتضفى على المعنى فى الأبيات الثلاثة الاستهلالية ما يؤكد الحتم الإنسانى بردّه إلى حتم كونى، تنطوى عليه عناصر الوجود، أو تستدير حوله استدارة الفصول الأربعة، أو استدارة الحياة بين الوجود والعدم، أو استدارة القصيدة حول قطب واحد ينطقه صوت واحد يملك اليقين والمعرفة الكلية.

ويتكشف هذا البعد من الدلالة على نحو خاص، ابتداء من خاتمة المقطع الأول التى هى عود على بدايته، ولكن بما يؤكد الوجود المهيمن لفاعل الخطاب الذى يحتل مركز الحضور، ويضفى على نبرته يقينا مستمدا من معرفة كلية بسر الكائنات، وذلك على نحو يتغير معه مجرى القصيدة، ويتحول عن دائرة الحكمة الموجزة، أو القول الفصل، فى الأبيات التى يتكون منها المقطع الأول، إلى دوائر التمثيل التى تؤدى فيها عناصر الطبيعة طقوسها التى تبين عن إرادة الحياة بوصفها إرادة الكون كله.

وتؤدى الريح الطقس الأول لهذه العناصر فى المقطع الثانى، مؤكدة مبدأ الحركة والتغير والتحول والاندفاع الذى لا يبالى بالعوائق أو المصاعب، والذى يؤكد الوجود بتأكيد مبدأ الوجود: الصيرورة، ولكن على نحو يزدوج معه الأداء، وتغدو "أنا" المتكلم مرآة لما نسمعه من "أنا" الريح التى هى إياها. وتتراسل الحكمة الموقعة بين الأنا الأولى والثانية، بما يبعث منطق القول الفصل مرة ثانية، ويعلو بنبرة اليقين لفاعل الخطاب الذى نراه متجليا فى المرآة الأولى لعناصر الطبيعة: الريح، على النحو التالى:

وَدَمْدَمَتِ الرِّيحُ بين الفِجـــاج ... وفَوْقَ الجِبَال وتَحْتَ الشَّجـر:
إذا ما طمحتُ إلى غايـــــة ... ركبتُ المنى، ونسيـت الحـــذر
ولم أتجنَّبْ وعورَ الشعـــــاب ... ولا كبّة اللّهـب المُسْتَعـــر
ومَنْ لا يحبّ صعودَ الجـــبال ... يعشْ أبَدَ الدهـر بين الحُفَـر
فَعجَّتْ بقلبى دماء الشـــباب ... وضَجَّتْ بصدرى ريـاحٌ أُخَـر
وأطْرَقْتُ، أُصْغِى لقصف الرعودِ ... وَعَزْفِ الرياح، وَوَقْع المطـــر

وتأتى الأرض مرآة ثانية، فى المقطع الثالث، تؤدى دورا مماثلا لدور الريح، ولكنها تتخذ هيئة الأم الكبرى التى هى البدء والمعاد، مصدر الحياة ونهايتها التى تعود إلى بدايتها. تبارك فى الناس

الحركة التى هى أصل عنصرها، وتلعن الثبات الذى هو نقيض مبدئها. تقرن الحياة بالتغير، والموت بالجمود، وتفتح أفقها للانطلاق، وتطبق قبرها على الساكن. ولأنها المبدأ الحى، تضم الذابل على أمل النماء الذى ينقذه من لعنة العدم المنتصر:

وقالت لى الأرضُ - لما سألـــتُ: «ايا أمُّ هل تكرهيَن البشـــر؟»:
أبارك فى الناس أهلَ الطمـــوحِ ومن يستلذُّ ركوبَ الخَطَـــرْ
وألعنُ من لا يماشى الزمـــانَ ويقنع بالعيْش عيش الحجَـر
هو الكون حىٌّ، يحبُّ الحـــياة ويحتقرُ المَيْت، مهما كـــبُر
فلا الأفق يحضن مَيْتَ الطيورِ ولا النحلُ يلثمُ ميْتَ الزَّهَـــر
ولولا أمومـــةُ قلـــبى الـرؤوم لَمَا ضَمَّتِ الميْتَ تلـك الحُفَـــر
فَوَيْلٌ لمـن لمـن تَشُقْه الحـــيا ةُ، من لعنة العَدَمِ المنتصـــر

هذا الأمل فى البعث المقرون بقوة الحياة المتفجرة من قلب الموت هو ما يجسده المقطع الرابع والأخير، أطول المقاطع فى "إرادة الحياة"؛ حيث نواجه "أنا المتكلم" مباشرة، فى حال أقرب إلى أحوال الكشف الذى تتنزل فيه الحقائق، وتتكشف المعرفة الحدسية المباشرة. وفى هذا الحال، نتعرف سر الدورة الرباعية للفصول والكائنات ومقاطع القصيدة على السواء. وينطق ضمير المتكلم بما يصل الإنسان بالطبيعة، أو يجعل الطبيعة مرآة لإرادة الإنسان فى الوجود، والإنسان استجابة إلى إرادة الطبيعة فى الحضور. ويؤدى "النبات" الطقس الأخير للعناصر، بعد الريح والأرض، فى أسطورة البعث التى تتجدد بها الحياة. ويبدأ الأداء من "النبات" الذى يغمره الشتاء فيذبل، ولكن تبقى بذوره ما ظلت معانقة طيف الحياة الذى لا يمل، فتقاوم الفناء والجليد إلى أن تمر فصول الموات، وتأتى فصول الحياة. وتبدأ اليقظة بالإرادة التى يفجرها السؤال، والرغبة التى يحتمها الوجود، فتصدع الأرض، وينفجر الحضور بصحوة النبات المتفجرة بالوعود.

وعند هذا الحد، تكتمل الدلالة. وتتجاوب مرايا الريح والأرض والنبات، فى الإشارة إلى الإنسان الذى يجتلى حضوره فيها. وتشف المرايا عن جمال عميق، كأنه سر الوجود، ويرن نشيد الحياة المقدس ليعلن البعث الجديد، وقانونه الأزلى:

إذا ظمئت للحياة النفـوس فلابد أن يستجيب القـدر

وفى استبدال كلمة "النفوس" فى البيت الأخير من "إرادة الحياة" بكلمة "الشعب" فى البيت الأول علامة الانتقال من العام إلى الخاص، ومن الجمع الذى هو صورة المفرد إلى المفرد الذى هو أصل الجمع، لكنه الاستبدال الذى يرد النهاية إلى البداية، فيما يشبه رد العَجُز على الصَّدْر، خاصة

بعد أن تأكدت مقولة البداية بما أثبتها فى عناصر الكون، واجتلاها فى مرايا الطبيعة. ويومئ رد العجز على الصدر إلى الحركة الدائرية التى تنطوى عليها القصيدة، فى تقلبها بين عناصر الوجود الأفقية التى تتعامد عليها الفصول الأربعة للطبيعة والكائنات، وهى الفصول الموازية لمقاطع القصيدة فى العدد، والمكافئة لمعناها فى الدلالة. أعنى الدلالة التى يؤكدها التكرار الذى لا يقتصر على الكلمة، أو العبارة، أو الفعل، أو صيغة السؤال، أو التركيب، أو الشطر، أو البيت، وإنما يضم إلى ذلك كله التنويع الذى يجتلى المعنى نفسه فى مرايا متعددة. وهى المرايا التى لا تفارق القصد الواحد، وتمسك به من زواياه المتعددة التى تستدير بحضوره بين نقائض متكررة، نقائض تكشف، بدورها، عن الوجه الآخر من حركة الدائرة التى تستدير، دائما، فى القصيدة، بين المكونات المتناقضة للوجود، المتقابلة تقابل السكون والحركة، الموت والحياة، الذبول والنماء، الشتاء والربيع، الظلام والضياء، فوق الجبال وتحت الشجر، صعود الجبال والعيش بين الحفر، فتؤكد الثنائية التى يتأسس بها فعل الشرط وجوابه اللذان تبدأ بهما القصيدة وتنتهى، فتعود إلى أصل حركتها الدائرية التى لا تتوقف، فى تأكيدها مبدأ الصيرورة الذى تحتمه إرادة الحياة وانتصار بعثها المتجدد.

وعند هذا المستوى من الدلالة، تتكشف أسطورة البعث فى ذروة القصيدة التى جسّدها المقطع الرابع الأخير، فأضاف إلى القصيدة سببا آخر من الأسباب التى أنزلتها منزلة بشارة البعث العربى الذى وعدت به الدولة القومية، البشارة التى كانت بردا وسلاما على حركات التحرر التى بقيت معانقة طيف الحياة، رغم الضباب ورغم الشتاء ورغم المطر، حالمة بالوجود الأغر لأمة عربية حرة مستقلة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن دورة البعث التى تقلبت بها "البذور" بين الذبول والنماء، مجسدة أسطورة البعث، فى هذا المقطع (تلك الدورة التى دفعتنا إلى أن نعيد قراءة القصيدة فى ضوء جديد، لنكتشف فيها وجها آخر من أوجه البعث القومى الذى كنا نشهده، ونسمع عنه فى العواصم العربية المتعددة، فى الخمسينيات الواعدة التى امتدت إلى منتصف الستينيات) هى نفسها التى انبعثت فى مجلى جديد، مختلف كميا لكنه غير مختلف كيفيا، فى قصائد الشعر الجديد (الحر) الذى وازى صعود دولة المشروع القومى، الذى استحق مجموعة من أبرز شعرائه (خليل حاوى، يوسف الخال، السياب، أدونيس، جبرا إبراهيم جبرا . . إلخ) اسم "الشعراء التموزيين" لأنهم جسّدوا فى شعرهم أسطورة "البعث" الذى يتولد عنقاء فتية من رماد الذبول، كأنه الوجه المشرق لصحوة تموز وأدونيس وأوزيريس، وغيرها من الآلهة الوثنية للبعث الذى وجد فى تحولات "النبات" ما بين الفصول موازيا رمزيا، يفسر بالأسطورة تاريخ الأمة التى تبعثها "إرادة الحياة" من سبات الجمود، وتضعها فى أفق من اليقظات الكبرى للعالم المنتظر، العالم الذى أشار إليه الشابى نفسه بقوله عن عصره:

إنّ ذا عَصْرَ ظُلْمَـةٍ غير أنـى مِنْ وراء الظَّلام شِمْتُ صَبَاحَه

صلوات في هيكل الحب

لم تكن قصيدة "إرادة الحياة" القصيدة الوحيدة التى حفظناها عن ظهر قلب للشابى، فى صبانا البعيد، فثمة قصيدة أخرى، شاركتها فى إثارة عواطفنا وتجسيدها، هى قصيدة "صلوات فى هيكل الحب". كانت القصيدة الأولى صرخة الشعب الهادرة، نشيدنا الحماسى الغاضب، فى طابور الصباح المدرسى، ومناظرات الأحداث القومية الواعدة، وملتقيات السياسة التى استمعنا فيها إلى أصوات الزعماء تبشرنا بالمستقبل البهيج: وطن حر وشعب سعيد!! وكانت القصيدة الثانية تعويذة المساء الشاجى، ترنيمة الليل الحانى، أنشودة التوحد الذى نفرّ إليه، كى نسترجع وجه المحبوبة الآسر، بعد أن تعرف القلب، للمرة الأولى، معنى الحب، وتهجى أبجدية الطقوس الأولى فى هيكله.

لم أدرك وقتها أن القصيدة الثانية هى الوجه الآخر من الأولى، تجمع بينهما الأنا التى تسيطر على الخطاب، وتجعل من وجودها مركزا للحضور، فهى العلّةُ المطلقة للوجود النصى. ترى نفسها فى مرايا الطبيعة، أو ترى الطبيعة فى مراياها التى هى رَجْعُ صورتها، ولم أكن أعرف أن الخطابة الحماسية التى انطوت عليها أبيات "إرادة الحياة" هى الجانب الآخر من العاطفية المتقدة المسيطرة على "صلوات فى هيكل الحب"، فالصوت المتوتر فى القصيدتين واحد، والنظرة ذات البعد الواحد إلى الموضوع هى هى، والرؤية المثالية لإرادة الشعب هى رؤية العاشق الذى هو جمع بصيغة المفرد. ولا تختلف تجليات الطبيعة فى القصيدة الثانية عن الأولى، من حيث المبدأ الخالق الذى تحتويه ويحتويها، أو من حيث مبدأ الرغبة التى هى إرادة للحياة فى القصيدة الأولى، وبحث عن الحبيبة التى تجسّد النموذج الأعلى للحياة الخلاقة فى القصيدة الثانية.

ويجاوز ما يجمع بين القصيدتين ذلك كله، على المستوى التقنى الخالص لحركة الدوال، فهناك المفردات المتتابعة على سبيل الترادف فى القصيدتين، والتشبيهات اليسيرة التى لا تفضى إلى صور مركبة ترهق العقل بطول التأمل، وأوجه الشبه الشعورية التى تتفجر بها التداعيات، فى موازاة الصور الموجزة التى ينبسط معناها فى الذهن فور الاستماع إليها، وتكرار الكلمة أو الجملة، وتوازى المقاطع وتقابل الدلالات، وأساليب الإنشاء التى تقوم على الترخيم والنداء والتعجب والسؤال، وتوافق الجملة النحوية والجملة العروضية، وتدافع الإيقاع، فى البناء الذى يقوم على موجات

متعاقبة، عفوية التدفق، ما إن تنحسر موجة حتى تعقبها أخرى، إلى أن يهدأ الانفعال المهيمن، فتكتمل دلالة الرمز الكلى الذى تنطوى عليه القصيدة فى تدافعها الدائرى.

لم أدرك ذلك كله فى الصبا البعيد، لأنى لم أكن أعرف معنى حركة الدوال، ومنصرف عن الدال إلى المدلول، وأبحث عن "إرادة الحياة" فى مطلق كبير هو "الشعب" الذى كان يتحدث عنه الجميع صباح مساء، بوصفه القائد والمعلم والملهم، كما كنت أبحث عن مطلق آخر هو الحبيبة التى لا تهبط إلى الأرض هبوط أورفيوس بل هبوط النور الذى يضىء الكون، فينقذ العاشق من صفعة العدم المنتصر، ولم يكن هناك مايصل بين المطلقين فى وعى الصبا الباكر الذى لم ينظر إليهما بوصفهما مطلقين مجردين لا محل لهما فى الوجود. ومن ذا الذى كان يمكن أن يشككنا، فى ذلك الوقت، فى تعين صرخة "الشعب" الهادر من المحيط إلى الخليج، أو حضور الحبيبة المطلقة التى لم نكف عن التطلع إلى سحرها الملائكى على مستوى الحلم؟!.

ولم أكن من الجيل الذى قرأ المنفلوطى كثيرا، أو بكى أكثر تحت ظلال الزيزفون، أو أجاد الهوى بلسان سيرانو دى برجراك. ولم تشدنى "النارنجة الذابلة" التى أهاجت دمع الهمشرى(*)، كأنها الوجه الآخر من "القيثارة الحزينة" التى رآها محمود حسن إسماعيل فى الساقية التى لها عيدان دائمات البكاء. ربما توقفنا نرقب شمس الخريف، من خلل أغصان اللبلاب التى جذبنا إليها، لبعض الوقت، محمد عبدالحليم عبدالله (١٩١٣-١٩٧٠) قبل أن يسرقنا منه نجيب محفوظ، ليفتح أعيننا على ملحمة البرجوازية الصغيرة فى صراعها الأزلى الذى لم ينته بانتهاء زمن "الثلاثية". ولكن المؤكد أننا اتحدنا مع نموذج الشاعر الذى هبط الأرض كالهداية، أو البشارة، ليكون حضورا مجددا للنبى المجهول الذى يستحث شعبه على الثورة التى كان الجميع يتحدثون عنها طوال الخمسينيات الصاعدة. وما كان حديث الثورة النهارى ينسينا حديث القلب، عندما يأتى المساء، ويخلو المرء إلى نفسه، أو حين نتوحد وطيف الحبيبة الأولى، فلا نرى فى الكون سوى وجهها الذى يخفق معه القلب بالوجود.

هكذا، عرفنا "صلوات فى هيكل الحب" للشابى، نقشناها فى جوانحنا قبل أن ننسخها فى دفاترنا، وكتبناها فى خطابات كثيرة لم نرسل أغلبها إلى الحبيبات اللائى صاغهن خيالنا الفتى من

(*) محمد الهمشرى (١٩٠٨-١٩٣٨) شاعر متميز فى الحركة الرومانسية، ينتسب إلى جماعة المنصورة التى ضمّت على محمود طه، وإبراهيم ناجى، وصالح جودت. عُرف بملحمته الدالة «شاطئ الأعراف» التى ودّع فيها حبيبته متأملا الوجود، ومات فى الثلاثين من عمره، دون أن يجمع شعره، تاركا هذه المهمة لصديقه صالح جودت الذى نهض بها وفاء لصديقه الذى رحل مبكرا.

وهج الحلم وأغانى الصبا، فظللن طيفا من أطياف الخيال. وبادلنا أبيات القصيدة بأبيات أخرى، مع أقراننا حديثى العهد بالحب، كما نبادل الورود بالورود. وارتعشنا ونحن نكتب أبياتها فى أوراقنا الملونة كما لو كنا فى حضرة المحبوبة نفسها. وارتعدنا ونحن ننشد مقاطعها، كأنها التعويذة التى تستدعى ملاك الفردوس من حنايا الوجود. ودخلنا والقصيدة دنيا من الأحلام، فوق العقل وفوق الحدود، وخلقنا من أبياتها أكوانا من السحر، وشموسا وضّاءة ونجوما، وحياة شاعرية لا تعرف القلق أو الحزن أو مشكلات الواقع طوال لحظة الحلم.

وكانت الحبيبة التى تحدثنا عنها قصيدة الشابى تجسيدا لأحلامنا وصياغة لها فى آن. أسقطنا على صورتها ماحلمنا به عن المرأة التى رسمناها بكل أشواقنا البريئة إلى الكمال والجمال، فكانت الحبيبة صورة أخرى من الشاعر الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، شعاع آخر نزل إلى الكون ليحقق كمال الوجود، ملاك الفردوس الذى يعيد للعالم ما فقده من الشباب والفرح، روح الربيع الذى يبعث الحياة فى الوجود، ويجدد دورة الطبيعة والكائنات، فتنتقل من الذبول إلى النماء، ومن صمت القبور إلى أغانى الحياة.

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن تتحول العلاقة بين الفن والحبيبة، فى القصيدة، إلى علاقة تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وأن تظهر الحبيبة فى صورة "فينيس" التى تهادت بين الورى من جديد، وأن تنطوى على ما فى الفن من غموض وعمق وجمال مقدس، ويكتسب الفن ما للحبيبة من تأثير سحرى فى الوجود. وإذا كان الفن هو الشعيرة التى تتجدد بها الحياة، وتنتقل من حال إلى حال، فالحبيبة هى الحضور المكمل للشعيرة نفسها فى فعلها وتأثيرها، أو هى الوجه الآخر منها، فى دائرة الجمال التى تصل الفن بالحب، من حيث المنبع والمصدر أو الهدف والغاية. وكما تتصف الحبيبة بصفات الجميل فى الطبيعة والفنون، فى قصيدة الشابى، تتحول إلى تجسيد حى لجمال الطبيعة فى الوجود، وتجسيد مواز للحضور الجمالى فى الفنون، فهى، على مستوى الحضور الطبيعى، كالصباح الجديد ورقّة الفجر وفجر من السحر والسماء الضحوك والليلة القمراء، وهى كالورد ورقّة الزهر وعطر الغصون. وهى، على مستوى الحضور الفنى، كاللحن، كالرسم الجميل، كالتمثال البديع، صوتها كرجع نای بعيد، قوامها ينطق بالألحان فى كل وقفة وقعود، تمشى بخطو موقع، وتتمايل كلحن عبقرى، دنيا من الأناشيد، تتهادى فى أفق روحها أوزان الغناء:

عَذْبَةٌ أنتِ كالطفولة، كالأحـــلام ... كاللحن، كالصباح الجديـــدِ
كالسماء الضحوك كالليلة القَمْـرَاء ... كالوردِ، كابتسامِ الوليـــــدِ
يا لها من وداعــةٍ وجمـــــالِ ... وشبـابٍ مُنَـعَّم أُمْلُـــــود!

يا لها من طهارةٍ! تبعث التقديـــــس فى مهجة الشقىّ العنيد!
أىّ شىء تراكِ؟ هل أنت «فينيـــسُ» تهادت بين الورى من جديـد
لتعيدَ الشباب والفرح المعســـولَ للعالم التعيس العمـــيد..؟

...

أنتِ ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ عبقرىٌ من فن هذا الوجـــود

...

أنت روحُ الربيعِ، تختالُ فـى الدنيا فتهتزُّ رائعـــاتُ الورود

...

انت أنشودة الأناشيد غـــنَّاكِ إله الغناء ، ربُّ القصـــيدِ
فيكِ شبّ الشبابُ، وشحّه السِّحرُ وشَدْوُ الهوى، وعِطرُ الـــورود
وتراءى الجمالُ، يرقصُ رقصـــا قُدُسيًا، على أغانى الوجـــود
وتهادتْ فى أفق روحـــك أوزانُ الأغانى، ورقـة التغريـــد
فتمايلتِ فى الوجـــود، كلحْنٍ عبقرىٌ الخيال، حلوِ النشـــيد

هكذا، يمزج حضور الحبيبة بين جمال الطبيعة وجمال الفن، فى هيكل الحب الذى لا يعرف ما يفصل بين الاثنين، فيتحول هذا الحضور إلى دال مزدوج المدلول، يصل بين طرفين فى إهابه. أقصد إلى الكيفية التى تشيد بها الحبيبة، فى دنيا الروح، ما قد يتلاشى من طموح إلى الجمال الذى يحققه الفن أو تحققه الطبيعة، فلا فاصل بين الفن والطبيعة فى أصل الفعل الذى يجلى خفايا الوجود، أو مبدأ الخلق الذى تتجدد به الحياة. وذلك هو البعد الدلالى الذى تتجسد به الحبيبة نموذجا أعلى لأرقى أشكال الجمال فى الطبيعة، وتغدو أنشودة الأناشيد التى يتجلى بها حضور الإبداع فى الكون، حيث التحقق الكامل لجمال الوجود الذى تنطوى به الطبيعة على أصل عنصرها الخلاّق.

وليست المرأة سوى أصل هذا العنصر الخلاق فى الكون الخاص بقصيدة الشابى، فى سرها المبدع الذى ما إن يحل حتى تهب الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجود بالتغريد، ويخفق القلب بالحب، وتنتشى الروح الكئيبة بالفرح، ويتفجر الإبداع دنيا من الأحلام والخيال، فالمرأة هى الحياة فى قدسها السامى، وهى الحياة فى كل أوان، وهى الحياة فى كل وجود. حضور متعدد الأبعاد، يجمع بين العذوبة والعَذُوب(*). ودلالة الكلمة الأولى تبدأ من طيب المذاق الحسى (العذب) وتنتهى

(*) العَذُوب: الذى ليس بينه وبين السماء ستر ولا حاجب.

عند طيب المذاق الروحى، فتصنع بداية "العذوب" الذى ليس بينه وبين السماء ستر ولاحجاب. وعندما تقترن المرأة (العذبة) بالطفولة والأحلام واللحن والصباح الجديد والسماء الضحوك والليلة القمراء والورد وابتسام الوليد، فى مستهل القصيدة، فإنها تقترن بكل مجالى الحياة التى تجمع كل الحواس، لكن فى لحظات البراءة والطهارة (الطفولة، الأحلام) وإبداع الفنون (اللحن) والوداعة والرقة (السماء الضحوك، الليلة القمراء) وتجدد دورة الحياة (الصباح الجديد) وخصوبة النبات والإنسان (الورد، ابتسام الوليد). وتلك لحظات لا تعددها كاف المشابهة إلا لتقتنص مجاليها وتحصيها، وتطلق سراح ترابطاتها الشعورية وتداعياتها اللاشعورية، موجة إثر موجة. تبدأ من الحسى لتجاوزه إلى الروحى، وتصل الروحى بآفاق لا نهائية من اللوامع والبواده، فتحمل القارئ إلى حال من نشوة التخيل، للمرأة المثال، الحبيبة المطلقة، النموذج الأعلى الذى يختزل كل النساء، لأنه يتجسد بالمبدأ الخلاق للكون، ويمتلك قدرة الرمز الذى يجلى خفايا الوجود.

ويكتسب حضور الحبيبة، عند هذا المستوى، بعدا شبه صوفى، يرتفع به الوجود المتعين إلى أفق الرمز الذى يلامس مبدأ الخلق، فى قدسه السامى، وسحره الشاجى، وتجدده المتصل، فنقترب من لحظة الكشف التى تنقلب بها النشوة إلى عيان مباشر لدلالة المرموز إليه، ذلك المرموز الذى يبدأ من الأناشيد ليرتقى إلى حضور مفارق، يمكن أن يقال فيه للحبيبة:

انتِ فوْقَ الخيال، والشعر، والفـن وفَوْقَ النُّهى، وفوق الحُدودِ

انت قُدسِى ومَعْبَدى وَصَبَاحـــى وَرَبيعى ونَشْوَتى وخُلُـودِى

وذلك حضور يسمو على التعين بالتجريد، وعلى الإفراد بالتفريد، والآحاد بالتوحيد، ويستجلى الحبيبة فى كل الوجود، لأنها سر الوجود الخالق الذى يتجلى فى الظواهر والمظاهر والعناصر، فالعاشق الذى يُصَلِّى فى هيكل الحب (الذى صنعته قصيدة الشابى) يرى فى مرآة الحبيبة التجلى الأسمى لهذا السر. وذلك هو السبب فى اقتران الحبيبة بالنور الذى يومئ إلى المعرفة الحدسية التى ينطوى عليها كل من عاش للفن والإلهام عيشة الناسك الذى يناجى الجمال المطلق فى نشوة الغيبة عن الخلق.

ولأن الحبيبة تكتسب هذا البعد، فى قصيدة الشابى، فإنها تسطع على مَنْ يتأملها بالفرح الروحى، وتضىء على من يفنى فى حضورها بالإلهام، وتشرق فى القلب لا العقل، بواسطة الحدس لا الاستدلال، وفى أفق الروح لا الجسد، فهى المجلى الأعلى للكون الذى شيدَ على العطف العميق، والشعور الذى هو نشوة قدسية ضـد ما فى العالم المنظور. هذه النشوة هى ما تضىء بها

الحبيبة روح من يرنو إليها، حين يصفو قلبه، فيستقبل من اللوائح واللوامع والطوالع ما يجعل من القلب مرآة ينعكس عليها كمال الجمال، أو جمال الكمال، فنغدو إزاء قلب العاشق الذى تتخلق فيه أكوان من السحر:

وشموسٌ وضّاءةٌ ونجـــــومٌ تنثرُ النُّورَ فى فَضَاءٍ مديـد
ورياضٌ لا تعرفُ الحُلُكَ الدّاجى ولا ثَوْرَةَ الخَريفِ العتيـد
وطيورٌ سحـــريةٌ تتناغـى بأناشيدِ حُلوةِ التغريـد
وغيومٌ رقيقـــةٌ تتهـــادى كأباديد من نثار الـــورود

ولا فارق بين ما تخلقه الحبيبة فى قلب العاشق، عند هذا المستوى، وما يخلقه الفن فى وجدان الفنان، فالمبدأ الحدسى واحد لدى الاثنين، والكشف عن نوع خاص من الحقيقة هو مغزى كلتا التجربتين، والحياة الشعرية هى، هنا وهناك، صورة من حياة أهل الخلود التى يستهلها الإلهام ويفتح مغاليقها أمام الروح.

وليس غريبا، والأمر كذلك، أن يفرد الشابى "قلب الشاعر" بقصيدة خاصة، كتبها بعد "صلوات فى هيكل الحب" بسنوات ثلاث، قبل موته بأشهر معدودة، فى بنية تفعيلية متشابهة وقافية واحدة، يتجسد فيها البعد الدلالى نفسه، على نحو يفضى إلى الجذر الصوفى الذى يؤكد مبدأ وحدة الوجود، وحضور القلب الذى يشير إليه بيت ابن عربى:

قَلْبُ المُحَقِّقِ مِرآةٌ فمن نَظَرا يرى الذى أَوْجَد الألواحَ والصُّورا

ولكن قلب الشاعر الذى يصلى فى "هيكل الحب" لا يرى على صفحته من الطبيعة إلا ما سبق أن أسقطه عليها، ولا يتلقى منها إلا ما أعطاها إياه، ولا يدرك فيها إلا ما يجعل منها مرآته بالقدر الذى هو مرآة لها، فكل ما هبّ أو دب أو نام أو حام، فى هذا الوجود، يحيا بقلب الشاعر الذى تنمحى فيه، كل آن، صور الدنيا، وتبدو من جديد:

كلّ ما هبّ، وما دبّ، ومـــا نام، أو حام على هذا الوجـــودْ
من طيور، وزهور، وشـــذى وينابيع، وأغصـــانٍ تمـــيد
وبحـارٍ، وكهـــوفٍ، وذُرى وبراكـينَ، ووديـانٍ، وبِيـــد
وضياءٍ، وظـــلالٍ، ودجـى وفصولٍ، وغـيومٍ، ورعـــود
وثلـوجٍ، وضبـــابٍ عابرٍ، وأعاصـيرَ، وأمطـارٍ تجـــود

وتعالـيمَ، وديـــــنٍ، ورؤى، وأحاسيـسَ، وصمتٍ، ونشـــيد
كلُّها تحيا بقلبى ، حُـــــرَّةً غَضَّة السحـر، كأطفال الخلود

والعلاقة لافتة بين الدلالة التى تنطقها قصيدة "قلب الشاعر" وأبيات ابن عربى التى تتحدث - فى "ترجمان الأشواق" - عن العاشق الموازى الذى صار فؤاده مستودع أسرار الكون وأنواره، حين صار مرآة لكل ما يذكره من طلل أو ربوع أو مغان:

أو بروقٍ أو رعودٍ أو صـــبا أو رياحٍ أو جنوبٍ أو سمـا
أو طريقٍ أو عتيقٍ أو نَقَـا أو جبالٍ أو رَحَيلٍ أو رمـا

هذا الفؤاد الذى ينطوى على صفة قدسية، علوية، أو تعاليم وديـن ورؤى، يصـل بيـن ابـن عربى والشابى، كما يصل بين "قلب الشاعر" و "صلوات فى هيكل الحب"، ويفتح أعيننا على ما يشيده إلهام الحسن فى الفؤاد من رؤى، هى من صنعه بمعنى أو بآخر، أو ما يخلقه هذا الإلهام من أكوان يتحول بها الرائى إلى مرئى والمرئى إلى راء.

غير أن هذا النوع من الخلق لا يعرفه سوى العاشق الذى يتحف محبوبه بكمال المحبة فيتحفه بكمال الجمال. يميز نفسه عن الآخرين بصفاء الجوهر، فيميزه العشق عن غيره بنقاء الإدراك، ويرقى به إلى ما هو أهل له بالقياس إلى سواه. وذلك تعارض يدخلنا فى ثنائية متوترة الأطراف. قطبها الأول العاشق فى علاقته بالمحبوب الذى يعكس صفاته كلما ازداد قربا منه، وقطبها الثانى العاشق نفسه فى علاقته بالآخرين الذين ينأى عنهم، وينفر منهم بتفرد إدراكه للمحبوب. والبداية هى النور الذى لا يدركه سوى العاشق فى البيتين اللذين ينطويان على علاقة السبب بالنتيجة:

يا ابنَة النُّور إننى أنا وحـــــدى من رأى فيكِ رَوْعَةَ المعبـودِ
فدعينى أعَيشُ فى ظلِّكِ العذب وفى قربِ حُسْنِكِ المَشْهُـودِ

والحياة فى القرب من ابنة النور تعنى الحياة فى البعد عن نقائض النور فى الحياة اليومية: شعاب الزمان والموت، عبث الناس، قيود البشر، عالم المصلحة الذى لم يشيد على العطف العميق. وكل اقتراب من ابنة النور تباعد عن نقائضها، فالقرب منها اتحاد بعنصرها النورانى واغتراب عن العناصر المناقضة فى النظائر التى بدأ منها العاشق، وسما عليها بعشقه الذى أحله فى مكان أرقى. وكما يغدو البعد عن نقائض ابنة النور تشبها بها، أو اتحادا بعنصرها، تغدو ابنة النور خلاصا من عالم النقائض، عالم الضرورة الذى لا تفارقه الكآبة، والورى الذين يعيشون فى ظلمة ما لها ختام. هذه المحبوبة العذبة بديل الجنة الأرضية التى لم يعثر عليها العاشق، فى حياة الورى الذين يقابلهم ببسمة

الجمود، فاستبدل بهم نقيضهم الذى هو خلاص منهم وتسام عليهم.

وتلك هى ثنائية الأنا والآخرين، الراعى والقطيع. وهى ثنائية متعارضة، تتكشف عن دلالة "النبى المجهول" الذى أراد أن يهوى على جذوع الآخرين بفأسه، بعد أن رأى فى الشعب الذى أخلص له العشق، وحمل إليه بشارة الحياة، روحا غبيا يكره النور والحياة، فآثر الابتعاد عنه، واستبدل به نقيضه. ولكنه استبدل بالمطلق الذى صنعه للشعب مطلقا آخر صنعه للحبيبة، فكانت حركته انتقالا بين مطلقين، كليهما وجه للآخر، وكلاهما تعبير عن إرادة فردية متعالية، استبدلت بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة، وجعلت من المبدأ البديل بشارة للخلاص وإرادة للحياة.

ما قد لا نعرفه عن الشابى

عندما رثى أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢-١٩٥٥) صديقه وتلميذه أبا القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) إلى الأمة العربية كلها، فى العدد الثالث من مجلة «أبولو» الذى صدر فى نوفمبر ١٩٣٤، أخبر قراء «أبولو» عن آخر خطاب كتبه إليه الشابى، قبيل موته، يوصيه فيه خيراً بديوانه «أغانى الحياة» الذى فرغ من نسخه، وذلك بعد أن تعهد أبو شادى بالإشراف على طبع الديوان فى القاهرة، فى المطبعة التى كانت تطبع مجلة «أبولو» ومنشوراتها، وأن يعد تصديرا للديوان كما أعد الشابى تصديرا لديوان «الينبوع» لأبى شادى.

وكان الشابى قد أعلن عن طبع ديوانه، وفتح باب الاشتراك لشراء نسخه فى تونس، وطلب من صديقه محمد الحليوى أن يكتب مقدمة الديوان، ولكن الحليوى اعتذر بعد أخذ ورد، واقترح على الشابى فى النهاية أن يكتب أبو شادى مقدمة الديوان ما دام الشابى قد كتب له مقدمة «الينبوع». ويبدو أن الاقتراح صادف هوى فى نفس الشابى، فقد كانت مكانة أبى شادى أكثر أهمية وتأثيرا من مكانة الحليوى الذى لم يكن معروفا خارج الأوساط الأدبية فى تونس. وأرسل الشابى إلى أبى شادى يوصيه خيرا بمخطوط الديوان الذى قرر أن يعهد به إليه. ومرت الأيام والأعوام ولم يصدر الديوان، ولم يقم أبو شادى بتحقيق حلم صديقه، وترك مصر كلها إلى الولايات المتحدة، حيث استقر مهاجرا، إلى أن توفى هناك عام ١٩٥٥.

ومن المفارقات اللافتة التى ظلت تثير فى ذهنى الأسئلة أن ديوان الشابى لم يطبع إلا بعد واحد وعشرين عاما من وفاته، وفى العام نفسه الذى توفى فيه أبو شادى، بعد رحيله عن القاهرة بأعوام، وبإشراف وتقديم شقيقه محمد الأمين الشابى. وبدا لى الأمر كما لو كان أبو شادى نسى وصية صديقه، أو أهملها سنوات طويلة لأسباب قاهرة، فاضطر شقيقه محمد الأمين إلى طبع الديوان فى القاهرة حسب وصية الشابى. ولكن ظلت أسئلة عدة حائرة بلا إجابة: هل أرسل الشابى، أو أسرته بعد وفاته، مخطوطة الديوان إلى أبى شادى؟ وهل تلقى أبوشادى المخطوطة وحالت بينه والنشر عوائق سياسية، أو حساسيات دينية، فالديوان ينطوى على ثورة عارمة ضد المحتل والطغاة بوجه عام، وتأملات ميتافيزيقية حائرة قد لا تروق بعض المتزمتين أو الطغاة؟ ولكن أبا شادى لم يكن ممن

تثنيهم العقبات، أو يترددون إزاء الحساسيات. وإذا كان الديوان لم يصل إلى أبى شادى أصلا، فلماذا لم تقم أسرة الشابى، أو أصدقاؤه، بإرسال الديوان، تنفيذا لرغبة الشاعر الفقيد؟ هل ترددوا بسبب ارتفاع تكاليف الطباعة فى القاهرة، خاصة المستوى المميز لمطبوعات «أبولو»، حسب ما نفهم من الحوار المتبادل بين الشابى والحليوى فى رسائلهما المنشورة؟

ظلت هذه الأسئلة وغيرها تدور فى ذهنى، دون إجابة حاسمة، لسنوات طويلة، إلى أن أتيح لى الاشتراك فى ندوة أبى القاسم الشابى التى انعقدت فى فاس بالمغرب فى الذكرى الستين لوفاة الشاعر الذى لم ينجب المغرب العربى نظيرا له. وفى هذه الندوة، سعدت بأمرين بهيجين، الأول لقاء أبى القاسم محمد كَرُّو الذى يعرف عن أسرار حياة الشابى وأعماله ووثائقه ما لا يعرفه أحد سواه. والثانى إشراف أبى القاسم محمد كرو على أول نشرة كاملة من تراث الشابى، وقد أصدرها بالتعاون مع فريق من الباحثين المتميزين، فى ستة مجلدات، بتمويل من مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعرى. وقد اختص المجلد الأول بديوان «أغانى الحياة» وكتاب «الخيال الشعرى عند العرب» و«المذكرات»، وانفرد المجلد الثانى برسائل الشابى ونثره، وضم الثالث ما كتبه معاصرو الشابى عن إبداعاته، وجمع الرابع ما تلقاه أبو القاسم كرو من رسائل حول الشابى من معاصريه، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى الذى تلقى منه كرو عشرين رسالة لها أهميتها. وانفرد المجلد الخامس بأحدث وأكمل وأدق جهد ببليوجرافى توثيقى لأعمال الشابى وما كتب حولها. أما المجلد الأخير فترك للصور والكلمات التذكارية. والمجلدات الستة فى مجموعها عمل جدير بالتقدير والتحية.

وفى «جنان فاس»، حدثنى أبو القاسم كرو عما لم أكن أعلمه عن ديوان الشابى، فقد توفى الشاعر الكبير ومخطوط الديوان معه فى المستشفى، ونقلت الأسرة المخطوط مع غيره من المتعلقات إلى منزله. وظل المخطوط حبيس منزل الأسرة؛ لأن الوصى لم يكن متحمسا للشعر بوجه عام، وانشغل عن المخطوط بشئون أخرى رأى أنها أحق بالعناية والرعاية. وكان الابن الأكبر للشابى وليدا لا يزال. والشقيق الأقرب للشابى لم يكن فى السن التى تؤهله للإشراف على طبع الديوان الذى كان يحتاج إلى نفقات. وانصرف الأصدقاء عن المتابعة أو سؤال الأسرة، إلى أن مرت الأعوام، وأكمل محمد الأمين الشابى (شقيق أبى القاسم الشابى) تعليمه العالى، فأخذ يهتم بميراث أخيه الشعرى. وهو اهتمام وازاه اهتمام الحياة الأدبية المتصاعد بشعر الشابى فى كل أنحاء الوطن العربى. وزاد من حدة هذا الاهتمام، على مستوى الأسرة، أن أبا القاسم كرو كان قد أصدر كتابه «الشابى: حياته وشعره»، وهو أول كتاب على الإطلاق ظهر عن الشابى، وقد صدر فى بيروت عام ١٩٥٢، وأتبعه

الأستاذ كرو بكتاب «كفاح الشابى» الذى صدر كذلك فى بيروت عام ١٩٥٤ . وقد ضم الكتاب الأول أكبر مجموعة من قصائد الشابى ، بالقياس إلى ما نشره زين العابدين السنوسى فى كتابه «الشعر التونسى فى القرن الرابع عشر» ، أو محمد فهمى فى «شعراء الجيل» ، وظلت مجموعة القصائد التى نشرها كرو هى المصدر الذى اعتمد عليه أغلب الباحثين الذين كتبوا عن الشابى إلى عام ١٩٥٥ .

ودبت الحماسة فى أسرة الشابى مع تصاعد الاهتمام بالشابى والأثر الذى أحدثه الكتاب الأول لأبى القاسم كرو . وقام محمد الأمين الشابى بالإشراف على طبع ديوان شقيقه وتقديمه إلى الأمة العربية كلها ، فى العام نفسه الذى توفى فيه أستاذ الشابى وصديقه أبو شادى ، وفى المدينة نفسها التى هجرها الأستاذ الصديق منكسرا حزينا ، وظل يتشوق إليها ويشكو من أهلها طوال غربته . وقد تولّت دار مصر للطباعة طبع الديوان الذى صدر فى مائة وست وتسعين صفحة من القطع الكبير ، مع ثلاثة رسوم بريشة الفنان حاتم المكى ، بعد أن التزمت بتكاليف طبعه ونشره دار الكتب الشرقية بتونس . ويبدو أن ذلك هو سبب توهم بعض الدارسين أن الديوان طبع فى تونس فى العام نفسه ، والصواب أنه طبع فى القاهرة بتمويل تونسى .

ولم يلتزم محمد الأمين الشابى بالترتيب الذى أعده شقيقه الشاعر واختاره ، فأضاف ثمانى قصائد لم تكن فى المخطوط الأصلى للديوان ، وبرَّرَ الاختلاف بين القصائد المنشورة فى الدوريات والديوان بأن الشاعر كان يتعهد شعره بالمراجعة من حين إلى آخر فيصلح منه . ولم يلتفت محمد الأمين الشابى إلى أنه لم يلتزم بوصية شقيقه ، وأضاف إلى الديوان ما سبق أن حذفه الشاعر ، فاستَنَّ بذلك تقليدا ، فرض على كل الطبعات اللاحقة للديوان أن تنطوى على ما كان صاحبه نفسه يرغب فى حذفه .

وتوالت طبعات الديوان بعد الطبعة الأولى . وأغلبها طبعات تم تزويرها فى مصر وخارجها . وكان الإقبال عليها شديداً بسبب المكانة المتصاعدة التى احتلها شعر الشابى مع صعود المشروع القومى فى النصف الثانى من الخمسينيات ومطالع الستينيات . وظل الحال على هذا النحو إلى أن صدرت الطبعة الثانية للديوان عام ١٩٦٦ عن الدار التونسية للنشر ، فى تونس ، بعد الطبعة الأولى بأحد عشر عاما ، وبإشراف محمد الأمين الشابى الذى مضى فى طريق الإضافة . وجاءت بعد ذلك طبعة تونسية جديدة ، عن الدار نفسها ، عام ١٩٧٠ . وظهرت طبعة لاحقة فى بيروت بتقديم عز الدين إسماعيل عن دار العودة عام ١٩٧٢ . وأعقب ذلك بعامين ظهور طبعة تونسية خاصة بمناسبة ذكرى مرور أربعين سنة على وفاة الشابى ، وبعدها طبعة لاحقة بمناسبة الذكرى الخمسينية .

وتوالت الطبعات إلى أن ظهرت الآثار الكاملة. وضم مجلدها الأول «أغانى الحياة» بتحقيق وتقديم الدكتور نور الدين صَمُّود الذى حاول التوفيق بين الديوان كما رتّبه الشابى، عند إعداده للطبع، والترتيب الذى فرضته تواريخ القصائد، وذلك بإثبات القصائد التى أثبتها صاحبها، وكانت تلك إرادة الشابى كما ذكر فى رسائله. وقام الدكتور نور الدين صمود، إلى جانب ذلك، بإضافة بعض القصائد التى حذفها الشابى نفسه من المخطوط الذى أعدّه، وهى قصائد رأى صمود أن مستواها الفنى يخوّل لها الظهور فى الديوان، متبعا فى ذلك التقليد الذى استهله شقيق الشاعر. وفى الوقت نفسه، حذف بعض القصائد أو المقطوعات التى سبق إضافتها إلى الديوان أو المنسوبة إلى الشابى، حيث رأى أن مستواها لا يؤهلها للظهور والنشر فى طبعته، احتراما لرغبة الشاعر الذى أشار إلى إسقاط القصائد التى لم يكن راضيا عنها. وعلق نور الدين صمود على القصائد التى تحتاج إلى تعليق توضيحى. وتشمل القائمة المحذوفة من هذه الطبعة الأخيرة ست قصائد ومقطعات مكتوبة عام ١٩٢٣، (حين كان عمر الشابى أربعة عشر عاما) وأربع قصائد مكتوبة عام ١٩٢٣، وستا أخرى عام ١٩٢٥، وواحدة عام ١٩٢٦، وأخرى عام ١٩٢٧، وثلاثا عام ١٩٢٨ وثلاثا أخيرة عام ١٩٣١. وهذا يعنى أنها قصائد كتبت على فترات متباينة من تطور الشابى الشعرى وتحوله.

والواقع أن الإضافة إلى المخطوط الأصلى الذى أعده الشابى نفسه، تثير سؤالا مهما هو: هل من حق أحد الإضافة إلى ديوان أعدّه الشاعر نفسه، وأشرف على ترتيب مخطوطه، ورأى فيما اختاره بنفسه ما يستحق أن يكون تمثيلا له؟ يضاف إلى ذلك مسألة الاعتماد على ذوق المحقق (مهما كان) فى حذف أو ذكر القصائد التى لم يرض عنها صاحب الديوان ابتداءً؟ لقد أخبر الشابى أصدقاءه، وبخاصة محمد الحليوى، فى رسائله أنه استبعد من الديوان القصائد التى رأى أنها لا تمثل موهبته الشعرية، أو ترقى إلى المستوى الذى تصوره لنفسه، فهل من حق أحد، والأمر كذلك، الإضافة إلى ما أراده الشاعر وابتغاه؟ لقد أعطى شقيقه لنفسه هذا الحق، وأعاد إلى الديوان ما حذفه منه شقيقه. وجاء نور الدين صمود، واختلف فى الذوق، وحذف ما توهم فيه ضعفا، واستبقى ما لم يستبقه الشابى نفسه، ولم يكن حاسما فى الاقتصار على ما أقره الشاعر، أو على استقصاء كل ما نشره الشاعر مما قد يفيد الباحثين.

أنا شخصيا كنت أفضل أن يبقى «أغانى الحياة» على النحو الذى آثره الشاعر، وأن يضاف إليه قسم آخر مستقل، ومنفصل، يجمع القصائد الأخرى التى حذفها الشاعر موثقة، مرتبة ترتيبا تاريخيا. وبذلك نبقى على أصل الديوان الذى أراده الشاعر نفسه، وأراد من قرائه أن يطالعوه على

هذا النحو دون غيره، ونبقى على بقية تراث الشاعر الذى يفيد الدارسين بالدرجة الأولى، ويلفت الانتباه، فى هذا المقام، أن ما حذفه الشابى من ديوانه لا ينطوى على قيمة شعرية كبرى، خاصة حين نقارنه بقصائد الديوان التى أبقى عليها الشابى وقام بتنقيحها قبيل موته، متخلصا من بعض الهنات اللغوية التى قد يلمحها المدقق فى شعره. أما بقية الأشعار التى أهملها فقيمتها أقرب إلى التوثيق والتأريخ، أو إضاءة درجات التغير أو مراحل التحول.

ولكن ليس ذلك وحده ما لم أكن أعلمه عن الشابى قبل لقاء الأستاذ كرو والاطلاع على آثار الشابى الكاملة التى أشرف عليها والفريق المعاون له، فقد أطلعتنى المجلدات الستة على معلومات أخرى كنت أجهلها عن علاقة الشابى بأحمد زكى أبو شادى، وهى علاقة لفتت انتباهى منذ وقت مبكر. وأول ما عرفته أن الشابى تلقى دعوة من مجلة «أبولو» للكتابة فيها، ضمن الشعراء الذين كتبت إليهم المجلة تدعوهم إلى الكتابة. ويبدو أن مجلة «العالم الأدبى» التونسية التى كان يصدرها زين العابدين السنوسى، ويكتب فيها الشابى، كانت المسئولة عن هذه الدعوة بطريق غير مباشر، بعد أن قامت بالتقديم الأول اللائق لشعر الشابى فى تونس. وقد اهتم الشابى بمجلة «أبولو» بعد أن تلقى دعوتها، وأعجب بها كل الإعجاب عندما طالع الأعداد القليلة التى كانت قد صدرت منها. وكتب إلى صديقه الحليوى (فى فبراير ١٩٣٣) قائلا إنه يؤثر النشر فى «أبولو» لأن جماعتها أقل فرعونية، وأدمث أخلاقا من جماعة جريدة «السياسة» الذين على رأسهم هيكل أول داع للفرعونية ومشيد لها فيما توهم الشابى، ولأن جماعة «أبولو» ما زالوا شبانا لم يبلغوا الكهولة بعد، ولم يبلغوا من الشهرة وشيوع الذكر ما ينفخ فى أنوفهم نفخة الشيطان.

وقد أرسل الشابى خطابا إلى أبى شادى وفيه «معلوم الاشتراك» فى مجلة «أبولو»، كما أرسل قصيدتين من قصائده مع صورة فوتوغرافية. وكان مقيما فى «توزر الجريد» تلك البلدة الرابضة فى الجنوب الغربى من تونس التى لم يكن أحد من قراء «أبولو» سمع عنها أو عن شاعرها المجهول. وكانت القصيدتان مكتوبتين بالخط المغربى، فدفع بهما إلى المطبعة الأستاذ حسن كامل الصيرفى (الشاعر المحقق) الذى كان يعاون أبا شادى فى تحريك المجلة، فجاءه صفافو الحروف حائرين مشدوهين، سائلين، مستفسرين. فاسترجع القصيدتين، وخلا إليهما يستوضح ما أبهم من حروفهما، ثم كتبهما من جديد بالخط المشرقى بين سطور أبياتهما. وكانت هذه المحاولة فاتحة معرفة الصيرفى بالخط المغربى التى أعانته بعد ذلك فيما حققه من كتب التراث.

وقد ردّ أبو شادى إلى الشابى «معلوم الاشتراك» وأرسل إليه أعداد المجلة هدية خالصة، ومعها طلب انضمام إلى جمعية «أبولو» ونسخة من ديوانه «أشعة وظلال». وأصبح الشابى عضوا فى

جماعة «أبولو» وشاعرا بارزا من شعرائها، ابتداء من عدد المجلة السابع (مارس ١٩٣٣) وصديقا من أصدقاء أبى شادى وأحد المعجبين بشعره. وكتب الشابى إلى صديقه الحليوى (فى التاسع عشر من ديسمبر ١٩٣٣) قائلا إنه وجد فى أبى شادى شاعرا حساسا، يمتاز بروحانية صوفية فى نظرته إلى الوجود، ولايعيبه سوى التعجل فى الكتابة الذى يلقى على شعره ظلا من الفتور. ورغم ذلك فقد أخذت الحماسة الشابى وغلبته بعد أن قرأ لأبى شادى ديوان «الشعلة» فأرسل إليه تقريظا، رأى فيه أبو شادى مديحا لا ينبغى نشره فى «أبولو»، فكتب إلى صاحبه الشابى رسالة فى الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٣٣ يقول فيها:

«إنى أنتهز الفرصة لأشكر لك ما بعثت من تقريظ لديوان (الشعلة). وإذا كنت تحاشيت نشره فذلك راجع إلى ما اعتدناه من تجنب نشر التقاريظ، ولكن أسَرّ بدراسة من قلمك تصلح تصديرا لديوان «الينبوع» الذى تقوم بطبعه الآن مطبعة التعاون. وإنى مرسل إليك مع هذا الكتاب الكراسة الأولى من هذا الديوان الجديد. وأحسب أن ديوان «أطياف الربيع» قد بلغك من قبل لأنى علمت أنه أرسل فعلا... فإذا طاب لك التفضل بكتابة تصدير لديوان (الينبوع) فسيسرنى موافاتك بالكراسات التى تطبع منه تباعا، تاركا لك حرية التحليل والنقد، ولك أن تسهب كما تشاء، وأن تضمّن هذا التصور زبدة مطالعتك فى الشعر العربى وغيره، وما تراه من تطور فيه وما انتهى إليه الآن من منزلة محمودة، بحيث تكون هذه الدراسة بمثابة كتاب عن الشعر عامة وتحليل للديوان خاصة، فنعتز به. وتقبل يا صديقى النابغة أذكى تحياتى وإعجابى».

وقد كتب الشابى تصدير ديوان «الينبوع» بالفعل، وتجنب التقريظ، وصدر الديوان فى القاهرة (يناير ١٩٣٤) تتصدره دراسة للشابى بعنوان «الأدب العربى فى العصر الحاضر»، وهى دراسة تعرض للشعر الجديد الذى راده أبو شادى والذى ينتسب إليه الشابى، وتتوقف عند العلامة الأساسية للعصر الذى رأى فيه الشابى عصر انقلابات كبرى، تأخذ نفسيات الشعوب التى ستولد مرة ثانية فى التطور والتحور والاستحالة، فتستيقظ أحلامها النائمة، وينقسم قلبها الثائر إلى شطرين: شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه، وشطر مشوق طامح إلى المجهول وما فيه. وقد كتب الشابى إلى صديقه الحليوى عن هذه الدراسة (فى الثانى والعشرين من نوفمبر ١٩٣٣) يخبره أنه تناول فيها الأدب العربى المعاصر عموما وشعر أبى شادى بكلمة تحرى فيها الصدق والحق دون تحيز له أو عليه. وقد أجابه صديقه بما يرضيه، ذلك لأن الشابى كان يعرف نفور الحليوى من شعر أحمد زكى أبو شادى وحساسيته من الكتاب المصريين بوجه عام.

ومن الحظ الحسن أن رسائل الشابى إلى أصدقائه فى تونس قد نشرت، ومعها رسائل أبى شادى إليه، ولكن رسائله هو إلى أبى شادى فقدت للأسف، وضاعت من أبى شادى (فيما يقول فى إحدى رسائله إلى أبى القاسم كرو) أثناء هجرته إلى الولايات المتحدة، فخسرنا بذلك مصدرا مهما لمعلومات لا نعرفها عن الشابى وعصره. ولكننا، من ناحية أخرى، كسبنا معلومات جديدة (فيما نشره كرو من رسائل) عن جوانب نجهلها من إنجاز أبى شادى الإبداعى والفكرى وحياته على السواء.

التوهج الأخير للرومانسية

ذكريات عن نازك الملائكة

كنا فى سنة ١٩٦٦ ، وكنت فتى فى مفتتح سنوات عمرى بالعمل الأكاديمى فى جامعة القاهرة ، وذهبت لسبب لا أذكره إلى مقابلة أستاذتى الدكتورة سهير القلماوى ، عليها رحمة الله ، ربما لشأن يتعلق بأحد الموضوعات العلمية التى كنت أريد التسجيل بها لدرجة الماچستير . ولم تكن علاقتى بسهير القلماوى علاقة التلميذ بأستاذته التى كانت فى ذروة شهرتها وتألقها الثقافى على امتداد العالم العربى فى ذلك الوقت ، وإنما كانت - فى الوقت نفسه - علاقة الابن بأمه الروحية التى ترعاه ، وتقود خطاه فى مجالات العلم والحياة على السواء . ولذلك أسميت ابنتى الأولى باسم "سهير" آملا أن تكون صورة أخرى لأستاذتى ، وبالفعل مضت سهير الصغيرة فى طريق سميَّتها الكبيرة إلى أن حصلت على درجة الدكتوراه فى المسرح الإسبانى ، وأصبحت مختصة جامعية فيه ، تحمل درجة "مدرس" التى كنت أرجو أن يمتد بها العمر فأراها بدرجة "أستاذ" وفى مكانة سميَّتها ، أمى الروحية التى أدين لها بالكثير ، ولكن الموت سبق أمنياتى واختطفها منّى ، فحملتها إلى المدافن نفسها التى أسهمت فى حمل جثمان نازك الملائكة إليها قبل أيام معدودة ، فبكيت ابنتى ، وترحمت على نازك التى رافقتها إلى مثواها الكريم ، ودعوت الله لابنتى ولها ولأستاذتى سهير القلماوى على السواء .

وأكاد أذكر ، الآن ، المشهد بتفاصيله الدقيقة ، كنت جالسا أمام مكتب أستاذتى التى كانت تجلس وراءه ، متطلعة إلىّ ، تحدثنى عن موضوعات فى النقد الأدبى (أظنها : كانت عن جماليات التكرار فى الشعر العربى القديم) . وفجأة ، توقفت أستاذتى عن الكلام ، وانتفضت فرحة ، واقفة فى لهفة المحب ، صارخة بصوت الترحيب بصديق حميم : أهلا يا نازك . أخيرا ، رأيتك . وتطلعت من مجلسى إلى هذه الضيفة التى أخذت انتباه أستاذتى كله . وظلّتا تتحدثان واقفتين ، دون جلوس لدقائق قليلة ، إلى أن انتبهت أستاذتى ، فدعتها إلى الجلوس ، وجلست معها أمامى ، وفى مواجهتى . وبالطبع ابتسمت أستاذتى لدهشة الضيفة من عدم معرفة هذا الشاب الغريب ، فقالت لها : هذا جابر عصفور تلميذى الذى أتوقع منه الكثير وابنى الذى أراقبه وأرعاه ، ثم التفتت لى باسمة سائلة : هل تعرف يا جابر الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة أم لا تعرفها؟ وبالطبع ، قلت لها : ومن الذى لا يعرف الشاعرة الكبيرة؟! إنى أعرف الدواوين التى أصدرتها : «عاشقة الليل» ، و«شظايا ورماد» ، و«قرارة

الموجة»، كما أعرف كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وكتابها الثانى عن شعر على محمود طه، وهو أجمل ما قرأت عن هذا الشاعر الذى أحبه. ولم تتركنى أستاذتى عند ذلك، بل بادرتنى بالسؤال: ولكن ألم تقرأ شعرها؟ فقلت: بلى، وقد فتنتنى قصائدها الليلية التى ذكّرتنى بشعر جبران فى ديوانها الأول «عاشقة الليل»، ولا أزال أذكر أسطر قصيدتها التى أحببتها كل الحب عن "الخيط المشدود فى شجرة السرو".

وكان وجه نازك يضيء بالفرحة وأنا أقول هذا الكلام الذى لا أزال أذكره، ولا أزال (بالمناسبة) على حبى لقصائدها الليلية التى تمضى فى الطريق الذى فتحه جبران للشعراء فى عشق الليل، بكل دلالات الليل وسحر هدوئه، وجاذبية سكونه، ولا نهائية سواده الرحيم. والتفتت نازك إلى سهير القلماوى، قائلة لها: معك حق فى تبنى هذا الشاب، فاندفعت بلسانى الذى لا أستطيع أن ألجمه إلى اليوم، قائلا: ولكنك شابة. (ولم أكمل: وجميلة أيضا) فعاودتها الابتسامة الصافية التى أنارت وجهها المشرب بالحمرة. ونقلت أستاذتى الحديث إلى مجرى آخر، خاص بقضايا المرأة التى كانت كلتاهما تهتم بها، وهموم الوطن العربى التى كانت نازك قد أصدرت عنها كتابا.

وظللت طوال الجلسة صامتا، تاركا لهما حرية الكلام، غير مشارك لهما أو مقاطع، فقد اكتفيت بالتطلع غير المباشر إلى وجه نازك الملائكة الجميل والصبوح الذى كان مشربا بلون وردى يبين عن العافية وعرامة الشباب واندفاعه الذى يكاد يضج من أى إسار، ولم أشبع من تأمل هذا الوجه الصبوح الباسم الذى ظللت أذكره مترعا يتوهج بفرحة الحياة والنهم إلى المعرفة، ولا أظن أنها كانت جاوزت الأربعين إلا بعام أو عامين أو حتى ثلاثة على الأكثر، ولكن ما كانت نضارة الوجه تبين إلا عن أربعين عاما على الأكثر من صباحة الوجه ونضارة البسمة.

وللأسف، لم تطل الجلسة إلى ما كنت أرجوه كى أشبع من تأمل ملامح هذا الوجه الجاذب كالمغناطيس، ولا من العين التى كانت تشع بذكاء نادر، ولا من الوجنتين اللتين لمحت فيهما نوعا من حدة الإرادة ومضاء العزيمة. ومضت نازك الملائكة، وقبلت وجنتى أستاذتى التى بادلتها التحية الحميمة، ولم تنس أن تصافحنى فى تحفظ من عرف إنسانا للمرة الأولى.

هكذا، عرفت نازك للمرة الأولى. ولعل هذه المعرفة التى دفعتنى إلى معاودة قراءة كتابها الجميل عن على محمود طه الذى لم يتفوق عليه كتاب آخر إلى اليوم فى المكانة والقيمة. رحمها الله فقد ماتت وحيدة، بعد أن فقدت زوجها الذى ظل يرعاها طوال سنوات مرضها الطويل التى أوصلتها إلى قرارة القرار من ظلمة الليل التى تحوّلت إلى ظلمة القبر، ورحم الله موتانا جميعا، فهم أعزاء لا يزالون يعيشون بيننا، فى أعيننا ذكراهم كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد.

- ٢ -

كانت سنة ١٩٦٨ هى السنة التى يرتبط بها المشهد الثانى من ذكريات نازك الملائكة التى لا تزال مكانتها فى وجدانى تنطوى على قيمة كبيرة، وضعتها فى مكانة لا يجاورها فيها إلا أقل القليل من الأعلام الكبار الذين عرفتهم معرفة مباشرة. أذكر جيدا أننى كنت جالسا أطالع كتابا، وأنا أستمع إلى موسيقى هادئة من المذياع، لكننى على نحو غير إرادى مددت أصابعى، وأدرت زرّ المحطات، ربما لأسمع موسيقى أخرى أرق، إلى أن سمعت صوت مذيع ينطق باسم نازك الملائكة مرحّبا بها فى القاهرة، وتجيبه بصوتها الذى لا أزال أذكره من اللقاء الأول، وسألها مقدم البرنامج (وكان عن عالم الشعر، أيام أن كانت هناك برامج للشعر فى الإذاعة المصرية التى أصابها ما أصاب غيرها) عن آخر دواوينها التى نشرتها، فأجابته بأنها أصدرت، أخيرا، ديوان "شجرة القمر". وسألها مقدم البرنامج عن سر هذا العنوان الجميل، ولكنه طلب منها قبل أن تخبر المستمعين بالسر أن تقرأ لهم بعض قصائد الديوان، فأجابته باختيار القصيدة الأولى، وهى «شجرة القمر»، وتدفق صوتها الرائق الواثق فى نبرة رقيقة، لا تعرف اللحن أو الخطأ اللغوى أو التلعثم، بل الاندفاع الواثق الهادئ كخرير الماء الذى تسمعه الأذن كأنه أنامل تمر على أوتار، وأخذ صوتها يعلو تدريجيا كأنه لحن موسيقى تتصاعد نغماته المتضافرة لتصافح السمع بصوت شجى يقول:

على قمةٍ من جبال الشمال كَسَاها الصنوبر
وغلَّفها أفقٌ مخملىٌ وجوّ معنبر
وترسو الفراشاتُ عند ذراها لتقضى المَسَاءْ
وعند ينابيعها تستحمُّ نجومُ السَّمَاءْ
هنالك كان يعيش غُلامٌ بعيد الخيالْ
إذا جاع يأكلُ ضوء النجوم ولون الجبالْ
ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الخضلْ
ويملأ أفكاره من شذى الزنبق المنفعل
وكان غلاما غريبا غامض الذكرياتْ
وكان يطارد عطر الرُّبى وصدى الأغنيات
وكانت خلاصةُ أحلامه أن يصيد القَمرْ
ويودعه قفصا من ندًى وشذًى وزهرْ

وانجرفت مع الأبيات، مبحرا معها فى أفقها الغسقى، كأنى على شراع ملاّح يطوف بى عوالم لا أعرفها، ولكنها تفتننى، وتخايلنى بالمضى فى الطريق الذى يفضى إليها، مغوية بندائها السرى

الذى يدعو إلى الكشف عن عوالم تظل فى حاجة إلى الكشف. وظلت نبرات صوت نازك تتدفق، حاملة روحى، أو عائدة بها إلى دنيا الطفل البرىء الذى كنت لا أزال أنطوى عليه، رغم رطان الأحاديث الإيديولوچية التى كنت ألوكها فى ذلك الزمان البعيد، خصوصا بعد هزيمة ١٩٦٧ التى ألقت بنا فى جحيم الغرابة، تنقلب ما بين نيران إلقاء اللوم على ذواتنا أو اتهامات الآخرين بالخيانة. كل ذلك ضاع فى لحظة، وتسرّب كالماء المرّ فى رمال وردية ناعمة، استبدلت به براعم وزنابق وريى وشذى وزهر، وتوحّدت مع هذا الفتى الذى يريد أن يصيد القمر، ولكن ليضعه بين ما يشبه ضلوعه، كأنه يريد أن يستأثر به لنفسه، فى نوع من الأنانية الطفولية التى مارسناها فى سنوات البراءة، ونسيت الناقد الكامن فى داخلى الذى كان قد تجاوز الرومانسية، وانتقل منها إلى ما بعدها، لكن صوت نازك عذب القراءة عمل عمله بى، وحلّق بى على أجنحة الخيال الذى يقلب السمع بصرا، إلى مراقبة صبر هذا الفتى فى المساء، وهو يحوك الشباك، راقدا على عشب بارد عند نبع مغمغم، ويسهر خيالى مع الفتى وهو يرمق وادى المساء ووجه القمر، وقد عكسته مياه غدير بارد عطر، وما كان هذا الفتى يخلد إلى النوم إلا إذا مدّ الضياء الرقيق للقمر أصابعه الحانية، مقدما له كأسا، شرابها لذيذ، دافعا إلى النوم الذى تحوطه أحلام سكريّة الشذى.

ولا يمل الغلام الذى يظل منطويا على حلمه فى أن يصيد القمر إلى أن جاء اليوم الموعود، فتسلل إلى حيث يستلقى القمر، وطوّقه كالعاشق الذى استجاب إليه المعشوق، آمنا مطمئنا، فحمله إلى كوخه، واضعا إياه فى أعز مكان. وأفاق الليل فلم يجد أنيسه، وبحث جميع البشر عن مصدر سلواهم الحنون كلما طلبوا حمايته فى الليل الموحش من سحائب الخوف، وزاد جنون عشاق القمر الذين لم يتوقفوا عن البحث، بينما الفتى غارق فى نشوة الفرحة بالوحدة مع واحده الأحد الذى ظل يرعى لهفته إليه، إلى أن جاء موعد الفراق، فاستيقظ الفتى من أحلامه ليجد القمر غادر الكوخ، وتطلّع الفتى كالملهوف فى كل مكان، فلم يجد سوى شجرة نفث فيها القمر من روحه ما أضاء أغصانها وجذعها، وأرضعها ضوءه المختفى فى التراب العطر، فوجد الفتى بديلا من القمر فى شجرته التى كانت واجهة كوخه، كأنها تحرسه وتكلؤه بحنانها، ومرت العصور بعدها، وتحولت حياة الغلام غريب الرؤى، الشاعر عبقرى الجنون، إلى حكاية يتوارثها الجميع، خصوصا حين يتطلعون إلى الشجرة التى جعلها القمر بديلا منه فى الأرض، بينما مضى هو فى مداره الفضى عبر السماء التى نثر فيها زهوره - النجوم، وتعاقبت العصور، وتحول الفتى وحكايته إلى رؤيا تسرّب إليها الزمان شيئا فشيئا، تماما كما يتسرب ضوء النهار فيمحو ضوء الليل الحانى، ويستبدل برقة القمر قسوة الشمس النهارية الحارقة.

أذكر أننى أعددت بعد ذلك بسنوات دراسة نقدية مطولة عن رمزية الليل فى شعر نازك الملائكة، واستعنت بمعارفى فى الأساطير ونظريات النقد الأدبى لتفسير هذه القصيدة التى عالجتها بالتشريح والتحليل الدقيق، فكانت كضوء الشمس النهارية التى اقتحمت هدأة الليل والحلم الرومانسى الأسطورى الذى تجسّد فى شجرة القمر، وأحسب أن ما كتبته قد أعجب بعض قراء هذه الدراسة. ولكن، ها أنا، الآن، وبعد أن اشتعل رأسى شيبا، وأصبح بعضه أقرب إلى الأغصان المدلاة من شجرة القمر، أعود إلى خيالى القديم الذى أوقده صوت نازك الجميل، وهو يحملنى إلى عوالم لا أزال أنطوى عليها، وأرجو ألا تفارقنى ولا تفارقك، أيها القارئ، يا شبيهى فى حلم الطفولة الذى ننطوى عليه جميعا.

-٣-

ذهبت إلى العمل فى جامعة الكويت، أستاذا معارا، سنة ١٩٨٣، وكنت حديث عهد بدرجة الأستاذية التى هى أعلى درجات السلم الأكاديمى، وأسعدنى وجود الكثيرين من الذين كنت أعرفهم من قبل فى قسم اللغة العربية الذى بدأت التدريس فيه، مع مطلع شهر سبتمبر من العام نفسه، وقابلت الدكتور عبد الهادى محبوبة، زوج نازك الملائكة الذى كان تخرج في قسم اللغة العربية - آداب القاهرة - زميلا لأساتذتى الكبار أمثال : حسين نصار وشكرى عياد، فأحببت الرجل على الفور لكريم خصاله وإحساسنا بالانتماء إلى قسم علمى واحد، ولكن المناصب تقلبت به وزوجه - نازك - حتى أصبح رئيسا لجامعة البصرة خمس سنوات تقريبا . . إلى أن غادر العراق إلى الكويت، وعمل على تخريج الدفعات الأولى من تلامذتها الذين ظلوا أوفياء له ولزوجه نازك الملائكة التى تركت فى نفوس طلابهـا أعمـق الأثـر الـذى لا يزال باقيا إلى اليوم عند الأحياء منهم، مد الله فى أعمارهم، وعرفت أن نازك الملائكة الأستاذة تقاعدت وحبست نفسها فى الشقة التى كانت تسكنها وزوجها وابنهما الوحيد، البراق، وذلك فى العمارة نفسها التى كنت أسكن فيها وعائلتى. وطلبت من الدكتور محبوبة أن أزورهم لتحية الشاعرة الكبيرة، فعرفت منه أنها مصابة بمرض الاكتئاب وترفض مقابلة أحد، فاحترمت رغبتها وصراحة الرجل الذى ظل صديقا وفيّا لى، حتى بعد أن ترك الكويت وانتقل إلى القاهرة مع نازك وابنها وظلت العائلة تعيش فى شقة متواضعة إلى أن توفيت نازك الملائكة فى العشرين من شهر يونيو ٢٠٠٧، فى القاهرة التى بادلتها الحب.

وكنت أراها وزوجها محبوبة فى فترات الربيع، يتريضان معا، واضعة ذراعها فى ذراعه كما لو كانت تتكئ عليه، غير مدركة أو مهتمة بما حولها، ماضية تحت قيادته فى استجابة كاملة، مذهولة

عن الناس الذين يمكن أن تمر بهم، أو يلقوا إليهما بالتحية، فيرد محبوبة التحية بالنيابة عنها، وهى متعلقة بيده، كأنها طفل ضائع، تائه، ذاهل. وأعترف أن هذا المشهد أذهلنى إلى أقصى درجة، فما أبعد الفارق بين هذه السيدة المسنة، الذاهلة، الصامتة أبدا التى كنت أراها وأنا دكتور محبوبة يتريض بها، والسيدة الأخرى الجميلة المملوءة بالعافية التى قابلتها مع أستاذتى سهير القلماوى سنة ١٩٦٦ تقريبا. وكان الفارق رهيبا بين هذه العجوز الذاهلة الصامتة والشاعرة صاحبة النبرات الصافية التى استمعت إليها وهى تلقى قصيدتها شجرة القمر عام ١٩٦٨. وكان يزيد من دهشتى أنها لم تجاوز الستين إلا بعامين على أكثر تقدير، بينما زوجها الأكبر منها كان لا يزال يواصل التدريس فى الجامعة، ويلقى التقدير من كل الذين عرفوه. وكان الوحيد تقريبا الذى ربطتنى به علاقة ابن بأب فى جامعة الكويت.

وظللنا على هذا الحال إلى العام الثانى من عملى فى جامعة الكويت. ولم يكن يرى نازك أحد منا فى منزلها سوى المرحوم الشاعر عبده بدوى، الذى كان الوحيد الذى تأنس إليه دون بقية الزملاء الذين ظلوا أوفياء لها. ولذلك لم أندهش عندما استشارنى زميلى عبد الله المهنا، مدّ الله فى عمره، فى أن نشترك فى إصدار كتاب احتفالى تتولى طباعته جامعة الكويت، ويسهم فيه كل واحد منا ببحث علمى فوافقته على الفور، وشجعته على المضى فى تنفيذ الفكرة التى تحمس لها، وحث الجميع على الكتابة، وظل يستحثهم إلى أن خرج الكتاب إلى النور من مطبوعات جامعة الكويت (عام ١٩٨٥)، وقد أسهمت فيه ببحث مطول عن رمزية الليل فى شعر نازك، كما أسهم فيه عبد الله المهنا، بالإضافة إلى عبده بدوى ومحمد رجب النجار، رحمهما الله. وقد ترك الكتاب أثرا طيبا فى نفس نازك الملائكة التى أدركت - بالكتاب - أن حبها وتقديرها ومعرفة دورها بقيت فى وجدان الكثيرين، خصوصا تلامذتها الذين قامت بالتدريس لهم فى جامعة الكويت، أو بالتأثير فيهم شاعرة ومبدعة وناقدة.

ومضت الأعوام، وعدت إلى القاهرة التى سرعان ما أصبحت منشغلا بمناصبها المتتابعة: رئيس تحرير «فصول» مجلة النقد الأدبى، ورئيس قسم اللغة العربية، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة. ولم أنس نازك الملائكة ودورها الرائد، خصوصا أنها عادت إلى القاهرة، ومعها الدكتور عبد الهادى محبوبة الذى لم يتوقف عن زيارتى ولم أتوقف عن محبته وتقدير مودته. وكنا نقيم الاحتفالات والمؤتمرات القومية والدولية. وكان منها مؤتمر «المرأة العربية والإبداع» سنة ٢٠٠٢، ولم أجد أهم من نازك الملائكة وأحق منها بالتكريم، فاخترت تكريمها بطبع أعمالها الكاملة فى أدق وأشمل طبعة غير مسبوقة. وبالفعل، اتفقت مع الدكتور محبوبة الذى تهلل وجهه بالفكرة، وجئنا

بالشاعر عبده بدوى الذى قبل، مشكورا، مراجعة كل شىء وتدقيقه، وواصلنا العمل فى حماسة لا أزال أذكرها بإعزاز وفخر، فلم نترك شيئا من إنتاج نازك إلا وحصلنا عليه، وبدأنا الطباعة، وانطلق عبده بدوى فى المراجعة، وظللت أتابع العمل إلى أن تم فى أربعة مجلدات، اثنان منها للأعمال الشعرية الكاملة، واثنان للأعمال النثرية الكاملة. وضمت الأعمال الكاملة للشعر: مأساة حياة، عاشقة الليل، أغنية الإنسان، شظايا ورماد، قرارة الموجة، شجرة القمر، للصلاة والثورة، يغير ألوانه البحر، الوردة الحمراء. أما الأعمال النثرية فضمت: قضايا الشعر المعاصر، سيكولوچية الشعر، الصومعة والشرفة الحمراء (العنوان الأخير الذى اختارته لدراستها عن شعر على محمود طه) التجريئية فى المجتمع العربى، الشمس التى وراء القمة (وهى مجموعة من القصص التى جمعها الدكتور عبد الهادى بمعاونة ابنه البراق، الذى كان قد حصل على درجة الدكتوراه من أمريكا، وكتب لها الاثنان مقدمة دالة). وهكذا اكتملت أعمال نازك الملائكة التى كانت ذروة احتفائنا بها فى مؤتمر «المرأة العربية والإبداع» الذى كان - ولا يزال أضخم وأهم مؤتمر فى الموضوع. وبقيت المجلدات علامات حب وتقدير من مثقفى مصر لشاعرة رائدة أحبت بلدهم التى هى بلدها فآثرت أن تدفن فيها، وسرت وراء نعشها مع ابنها البراق الذى لم أتركه إلا على وعد بالحصول على مخطوط قديم كتبته بقلمها عام ١٩٧٧، وهو رواية بعنوان «ظل على القمر». وأرجو أن يجده لكى نضيفه إلى الطبعة الجديدة من الأعمال الكاملة التى تظل علامة عرفان ومحبة للوجه الصبوح الجميل المتوثب بالحياة الذى رأيته مع أستاذتى سهير القلماوى فى صباح جميل من صباحات عام ١٩٦٦.

- ٤ -

ظل السؤال عن سبب مرض الاكتئاب العضال الذى أصاب نازك الملائكة يؤرّقنى، خصوصا بعد أن أصدرنا كتابا تذكاريا عنها سنة ١٩٨٥، اشتركت فيه - كما سبقت الإشارة - مع عدد من زملائنا وعارفى قدرها من دارسى الأدب، وتصورنا أن صدور الكتاب سوف يخفف من وقع المرض، ولكننا كنا واهمين، فقد ظللت أراها بين الحين والحين، سائرة مع زوجها المرحوم عبد الهادى محبوبة، وعيناها زائغتان، ووجهها على امتقاعه، متعلقة بيدى زوجها كغريق يتعلق بيد تنتشله من الغرق. ولم أتوقف عن سؤال نفسى عن سر هذا التحول الغريب فى تغيرها، والنهاية الحزينة التى انتهت إليها. ويبدو أن كثرة أسئلتى قد أضاءت فى ذهنى نوعا من الإجابة، فوطنها العراق يحكمه دكتاتور بشع هو صدام حسين. ومع تكريم هذا الوطن لأمثال السياب والبياتى، والاحتفال بأبرز شعراء العراق وتكريمهم، أو محاولة شراء الذين بقوا على الحياة مثل عبدالوهاب البياتى الذى أبعد عن العراق بحجة تعيينه مستشارا ثقافيا فى مدريد التى قضى فيها ما لا يقل عن

خمس سنوات، جعلت منه صديقا للمستعربين الإسبان، وعلى رأسهم صديقنا المشترك بدرو مونتابث الذى ترجم مختارات من شعره، لكن الخوف من بطش صدام لم يفارق البياتى، وأذكر آخر لقاء لى معه فى بغداد، وكان مذعورا يتلفت حوله دائما، ولا يتكلم إلا همسًا وفى حذر. ولذلك لم أستغرب أنه استغل الفرصة التى أتيحت له، فهرب إلى دمشق التى سبقه إليها الجواهرى، واستقر هناك، ومنحته الحكومة السورية سكنا ومعاشا أتاح له ولابنته حياة مستورة.

أما نازك فكانت قد تركت العراق قبل ذلك بسنوات واستقرت فى الكويت، وأبلغنا زوجها أنه قرر أن يستقر فى مصر بعد أن ينتهى عمله فى الكويت، ويظل ما بقى له من العمر مع نازك فيها، ومعهما ابنهما البراق. وبالفعل، حقق الرجل ما خطط له، وضم رفاته، وبعده رفات نازك، تراب مصر التى أحبَّاها، وبادلتهما حبا بحب، خصوصا الأجيال التى عرفت قدرهما. وكان من الطبيعى أن يتجاهل الإعلام العراقى، فى عهد صدام، نازك الملائكة تماما، ولا يتعرض لها، أو يشيد بذكرها، كما لو كان صدر حكم بإعدامها إعلاميا. والنتيجة أن توقف النقاد والدارسون فى العراق عن ذكرها أو الإشادة بدورها الرائد فى ابتداع قصيدة الشعر الحر، تلك التى نسبوا ريادتها إلى بدر شاكر السياب فضل الريادة لها، لأنه كان قد نشر قصيدته «هل كان حبا؟» فى الشهر الذى نشرت فيه نازك قصيدتها «الكوليرا» من العام نفسه. وكلى ثقة أن حملات التشكيك فى ريادة نازك لحركة الشعر الحر قد تركت جرحا عميقا فى نفسها، لم تبرأ منه قط، بدليل رسائلها التى نشرها أحد الدارسين مؤخرا. ونسى كثيرون أنها هى التى أطلقت على هذا النوع من الشعر اسم «الشعر الحر»، وذلك بسبب تحرره من نظام العروض الخليلى ونظام القافية القديم فى الوقت نفسه. وأتصور أنه من أوجع الأمور وأشقّها على نفوس الروَّاد تجاهل ريادتهم، بل تجاهل وجودهم نفسه، وتواصل إبداعهم. وأذكر أن نازك كانت قد أصدرت فى هذه السنوات ديوانها الأخير «للصلاة والثورة» الذى لم يهتم به أحد، ولم يكتب عنه من تعوَّد الكتابة عن إبداعها الشعرى، فى سنوات ألقها.

هذا السبب الأول تضافر فى تقديرى مع سبب ثان، أوسع من العراق، وهو سبب يرجع إلى حملات الاحتجاج العنيفة، وأشكال الرفض الحادّة التى أثارها كتابها «قضايا الشعر المعاصر» سنة ١٩٦٢. وكانت المشكلة الرئيسة التى أثارها الكتاب أن نازك أرادت أن تضع نظاما عروضيا للشعر الحر. وتلك مفارقة صعبة، بدا معها الأمر كما لو كانت رائدة الشعر الحر قررت أن تسجنه فى نظام من صنعها، وهو ما رفضه كل شعراء الشعر الحر بلا استثناء على امتداد الأقطار العربية، خصوصا أنها لاحظت ما بدا لها أنه خروج على الأذن العربية، وذلك حسبما تصورت هى ما تقبله هذه الأذن وما لا تقبله. وهى مسألة خلافية وشائكة لأبعد حد، إذ لا يمكن لأحد، مهما كان قدره، ومهما

كانت معرفته بالتراث الشعرى العربى أن يزعم القدرة على تمثيل هذه الأذن العربية. وأضيف إلى ذلك أشكال النقد السلبى التى ترتَّبت على مسألة العربية هذه، وتوجه هذه الأشكال إلى أغلب شعراء الشعر الحر بوجه عام.

ولا يستطيع أحد أن يتصور عاصفة الهجوم على كتاب نازك ورفضه من أبرز أعلام الشعر الحر. وكانت البداية من مجلة «شعر» اللبنانية بمنحاها الليبرالى الذى كان معاديا للتيار القومى الذى تولَّت مجلة الآداب تمثيله، وإبراز الشعر المنتمى إليه، وفى الصدارة منه شعر نازك ومقالاتها. وبالطبع رأى شعراء مجلة «شعر» وأعلامها (يوسف الخال، وأدونيس، وأنسى الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا. وغيرهم) فى كتاب نازك الملائكة نموذجا للنقد الرجعى الذى يعمل على إرجاع القصيدة التفعيلية إلى الوراء، بل وجد من ألحَّ على التشكيك فى التسمية من منطلق أن «الشعر الحر» مصطلح أورو - أمريكى، يطلق على الشعر المتحرر من الوزن والقافية تماما، ولا يعتمد إلا على الإيقاعات الداخلية للغة.

ولا أزال أذكر المقالات الحادة التى كتبها عبدالقادر القط ولويس عوض ومحمد النويهى، فضلا عن صلاح عبدالصبور وأقرانه من الشعراء، فى نقد كتاب نازك واتهامه بالمحافظة، وهى التهمة التى انتقلت من الكتاب إلى شعرها الذى أصبح كبار شعراء حركة الشعر الحر ينظرون إليه على أنه شعر محافظ، يتذبذب ما بين الأفق القديم والجديد، الأمر الذى جعل المتحمسين للخروج على التقاليد من أبناء جيلى، وكنت منهم فى ذلك الوقت، يرون فى أدونيس والبياتى والسياب وصلاح عبدالصبور النماذج الواعدة فى أفق التجديد، وصنَّاع الذائقة الشعرية والإبداعية الجديدة التى لا ينبغى أن تسجنها قيود، أو توضع حولها السلاسل.

وكانت النتيجة خفوت الأضواء عن نازك شيئا فشيئا، مع بعض الإجباطات الشخصية. وهو الأمر الذى ظل يتفاقم مع الوقت إلى أن غرقت نازك فى مرض الاكتئاب الذى ظل ملازما لها فى السنوات القليلة التى عاصرتُها فيها فى الكويت. وسنوات العزلة الكاملة التى فرضتها على نفسها، فى القاهرة، إلى أن أدركها الموت برحمته. رحمها الله رحمة كبيرة جراء كل ما قدمت من إنجازات ستظل باقية فى تاريخ الشعر العربى والتنظير له، بغض النظر عن الاختلاف حولها.

ذكريات عن نزار قبانى

كانت المرة الأولى التى أعرف فيها شعر نزار قبانى (١٩٢٣ - ١٩٩٨) فى مطالع الستينيات، وكنت لا أزال طالبا فى سنواتى الجامعية الأولى، ومعتادا على الذهاب إلى سور الأزبكية فى عهده الزاهر، قبل أن يحدث له ما حدث، وأشاهد الكتب القديمة أو المستعملة المعروضة، لأنتقى منها ما يجذبنى ويتناسب مع ميزانيتى المتواضعة. ولفت انتباهى، فى إحدى المرات، ديوان شعر بعنوان «قالت لى السمراء» فى طبعة أنيقة، لا زالت بقاياها ظاهرة، مع أن الديوان صدر سنة ١٩٤٤، أى السنة نفسها التى ولدت فيها، وأخذت أتصفح صفحات الديوان الصغير، ابتداء من القصيدة الأولى «ورقة إلى القارئ» التى شعرت كأن الشاعر يخاطبنى فيها مباشرة بأبياته التى تقول:

فيا قارئى.. يا رفيق الطريق
أنا الشفتان وأنت الصدى
سألتك بالله.. كن ناعما
إذا ما ضممت حروفى غدا
تذكر.. وأنت تمر عليها
عذاب الحروف.. لكى توجدا

ووجدتها شعرا سهلا، سلسا، عذبا، يضيف إلى النغمات الرومانسية المعتادة فى ذلك الزمان: بساطة بالغة فى العبارة، وجرأة لافتة فى الكتابة، وتمحورا حول المرأة، يدخل إلى مناطق لم يكن لى بها عهد فى الشعر الذى تعوّدت قراءته، وذلك فى قصائد من مثل «مذعورة الفستان» و«رافعة النهد» و«نهداك».. وغير ذلك من قصائد جعلتنى أقول لنفسى: هذا هو ابن أبى ربيعة المعاصر الذى يضيف إلى القديم موضوعات لم يكن يعرفها، ولم أقرأها فى الشعر الذى أتيح لى قراءته، لا فى قصائد أدونيس، أو صلاح عبدالصبور، أو نازك الملائكة، أو غيرهم من الشعراء الذين كان من الممكن لهم أن يدخلوا من الباب الذى دخل منه نزار قبانى. ولكنهم لم يدخلوا، واختار كل واحد منهم مسارا خاصا به، ونابعا من معتقداته الفكرية والفنية. ولذلك كان نزار قبانى، فيما أدركت بعد ذلك، فردا لا نظير له فى خصوصية إبداعه، وفى المنحى الذى مضى فيه، وهو منحى لم يكن غريبا تماما على التراث الشعرى السابق عليه، ابتداء من عمر بن أبى ربيعة الجد الأعلى وليس انتهاء بالشاعر السورى إلياس أبو شبكة، صاحب ديوان «أفاعى الفردوس» الذى كان أول المنطلق

الذى مضى فيه نزار قبانى، فيما اهتديت إليه، بعد أن درست الشعر الحديث وتحولاته المتعاقبة، فضلا عن مدارسه المتعددة: المتقاربة والمتباعدة.

وأذكر أن الستينيات التى عرفت فيها نزار قبانى الشاعر للمرة الأولى كانت الأصوات العالية فيها هى أصوات الواقعية الاشتراكية والوجودية اللتين تراوح بينهما شعر الكثير من الشعراء، خصوصا بعد أن أتاحت مجلة «الآداب» البيروتية التى أنشأها المرحوم سهيل إدريس سنة ١٩٥٣ معرفة الوجودية للقارئ العربى الذى انجذب إلى «الآداب» التى تحولت صفحاتها إلى منبر للفكر القومى، هذا الفكر الذى لم يجد مثلوه تناقضا كبيرا بينه والوجودية التى تجاوبت مع الفكر القومى فى نزعتها الإنسانية المعادية للاستعمار. والداعمة لقيمة الحرية التى كانت تمثل مع شعارَىْ العدل الاجتماعى والوحدة أسس الفكر القومى. وكانت نازك الملائكة فى ذلك الوقت شاعرة «الآداب» الأولى فى مدى الفكر القومى الذى تشيعه المجلة التى جذبت إليها بدر شاكر السياب بعد تحرره من التنظيمات الشيوعية، وذلك قبل أن تلتقطه جماعة مجلة «شعر» الليبرالية المنزع، التى وقفت موقف المعارضة من الفكر القومى. وأذكر أن مجلة «الآداب» قد نجحت فى إشاعة الوجودية، مؤكدة بعدها الإنسانى وإمكانات عدم تعارضها مع أسس الفكر القومى، ولذلك تحول شاعر مثل صلاح عبد الصبور من الواقعية الاشتراكية إلى الوجودية، قبل أن يمضى إلى أفقها الإنسانى الأرحب الذى ظل عليه، بالقياس إلى البياتى الذى ظل منطويا على معتقداته الماركسية، خصوصا فى زمن أصبح الاتحاد السوفيتى فيه حليف العرب الأكبر فى موجات تحررهم من الاستعمار القديم، قبل أن تخايلهم بوادر الاستعمار الجديد، وتوقعهم فى شباكها التى لا تزال تطلب المزيد.

ولم يكن نزار قبانى متطابقا مع هذا الفريق أو ذاك، فى دوامة التيارات الفكرية عالية الأصوات التى كانت تتنازعنا فى ذلك الزمان، فهو شاعر لم يكن يكتب إلا عن المرأة وللمرأة، لا يتركها إلا فيما ندر، لكى يعبر عن غضبه على أوضاع المجتمع العربى المتخلف الذى لا يزال يكبل المرأة بقيوده، فإذا فرغ من تنفيث غضبه الاجتماعى والسياسى، عاد إلى المرأة فضائه الأثير: إما فى غنائيات رهيفة، بالغة الرقة والبراءة، أو فى غزليات حسية، جسورة، مستفزة كل الاستفزاز للأخلاق التقليدية، فى أبيات من مثل مطلع قصيدة «نهداك»:

سمراءُ .. صُبِّى نهدك الأسمر فى دنيا فمى

نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لى دمى

متمردان على السماء .. على القميص المنعم

صنمان عاجيان .. قد ماجا ببحر مضرم

صنمان .. إنى أعبد الأصنام رغم تأثمى

ولنا أن نتخيل رد الفعل من الرفض العارم على مثل هذا النوع من الشعر الرچيم. وهو ردّ فعل ازداد حدة مع الديوان اللاحق الذى جعل الشاعر عنوانه «طفولة نهد» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٤٨ كأنما يلقى باختياره ما يستفز أكثر وأكثر المشاعر التى سبق أن أثارها عليه ديوانه الأول الذى لم يكن عنوانه - قالت لى السمراء - يحمل استفزازًا مسبّقا، أو - على الأقل - حيادا، كذلك الحياد الذى انطوى عليه الديوان اللاحق «قصائد» الصادر سنة ١٩٥٦ و«حبيبتى» الصادر سنة ١٩٦١. وهى الدواوين التى دفعنى ديوانه الأول إلى قراءتها والحماسة لها، ذلك على الرغم من أننى كنت أحسب نفسى فى صف التيار الفكرى المعادى لنزار قبانى. لكن عرامة شعر نزار قبانى كانت تشدنى إليها، راغما، فلا أملك سوى الإعجاب الذى لم يخل من تناقض إزاءها. وهو تناقض لم يحل بينى وحرصى على قراءة ما يكتب وما ينشر، كما لو كان الشخص غير المؤدلج الذى أنطوى عليه، ولا أعلنه، أو أدافع عنه، يجد لذة سرية فى قراءة قصائد نزار الإيروتيكية فى المرأة.

المهم أن ما قرأته من قصائد نزار قبانى، قبل عام ١٩٦٥، وهو العام الذى تخرجت فيه من الجامعة، جعلنى أرى فى نزار قبانى شاعرا عصريا تماما، أتيح له أن يتأثر بالحضارة الأوروبية التى تنقّل بين عواصمها، وتمثّل ثقافتها خلال عمله الدبلوماسى فيها، فانطوى على ثقافة متحررة إلى أبعد حد فى قيمها، وانجذب إبداعيا إلى المرأة التى رأى فى عملية تحريرها تحرير نصف المجتمع، والخروج به من أسر المقموع والمكبوت الذى لا تزال تعانيه المرأة العربية، نتيجة عصور متطاولة من الجمود والتخلف والنظرة الدونية إلى المرأة. ولذلك كانت المرأة هى الموضوع الأساسى فى شعر نزار الذى أراد تحرير المرأة، سواء فى نظرته أو نظرة المجتمع إليها، وكانت البداية ديوانه الأول الذى صدم جماهير عريضة من القراء، وأحدث صدمة عنيفة فى المدى العربى العريض للذين يقبلون على قراءة الشعر.

والحق أننى انجذبت إلى الجسارة التى انبنت عليها قصائد الدواوين الأولى لنزار بإحساس ذلك الشاب الذى كنته، والذى فغر فاه دهشة عندما قرأ ما كتبه هذا الشاعر الرچيم عن الحلمات والنهود. وعاود قراءة الدواوين التى اشتراها من سور الأزبكية بقروش معدودة، مرات ومرات، وذلك إلى درجة جعلته يحفظ الكثير من قصائد هذا الشاعر، ويتابع فى لهفة كل ما كان يكتبه. وفى الوقت نفسه يتابع المجلات التى ظلت ترى، فى إبداع نزار، إبداعا برجوازيا خطرا، يسهم فى تزييف وعى

المرأة بنفسها، كما يسهم فى تزييف وعى المجتمع بها. ولكن هذا كله لم يمنعنى من البحث فى سور الأزبكية عن بقية ما صدر له من دواوين لاحقة. أحدث عنوان أحدها - طفولة نهد - صدمة ما كان يمكن أن أجد مثيلا لها، فى عناوين الدواوين التى اعتدت شراءها. وأين «طفولة نهد» من عناوين مثل «الناس فى بلادى» و«أقول لكم» لصلاح عبد الصبور، أو «مدينة بلا قلب» لأحمد حجازى، أو «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، أو «مهيار الدمشقى» لأدونيس، أو «لن» لأنسى الحاج وغيرهم. كان عنوان نزار حدثا استثنائيا لا مثيل له. دفعنى دفعا، بغواية العنوان، وربما بدافع الفضول إلى قراءة القصائد التى تدور حول هذا النهد الطفل. صحيح أن هناك من كان لا يزال ينكر على الشاعر عنوان ديوانه وقصائده على السواء. ولكن هذا الإنكار لم يصل إلى حد مصادرة الديوان، أو محاكمة صاحبه، فقد ظل الديوان يباع، ويقرؤه القراء من أمثالى، ولهم الحرية الكاملة فى رفض ما فيه أو قبوله، فى المدى الرحب من تسامح التلقى، فقد كنا لا نزال نعيش فى زمن جميل من التسامح إزاء حرية الإبداع. ولم تكن أعاصير الإظلام والتزمت والإرهاب والتكفير قد هبَّت بعد.

وأعترف أننى لم أتوقف عن الإعجاب بالسلاسة التى تدافعت بها قصائد نزار التى تنطبق عليها صفة «السهل الممتنع» من الكلام الذى يتدفق فى إيقاع لافت بأنغامه وأوزانه التى أفادت فى تحرر عموديتها من كل محاولات التجديد الرومانسى فى الشعر. وكانت عمودية الدواوين الأولى، مع تنوع قوافيها وخفة أوزانها المجزوءة، تدل على اقتدار شعرى لافت، ومقدرة على اختيار لغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية، لغة تحقق ما عجز عنه عباس العقاد فى ديوانه «عابر سبيل» الذى أراده أن يكون مكتوبا بلغة الحياة اليومية فى تدفقها وعفوية تراكيبها، ولكنه لم ينجح فى ذلك. والحق أن دواوين نزارقبانى كانت، ولا تزال، نموذجا حيا على ما تصل إليه لغة الحياة اليومية من ذرا الإبداع الرفيع.

وأضيف إلى ذلك طزاجة المجاز وجدّته الناتجة عن حس لغوى مرهف فى صياغاته الجسورة التى نتجت عنها مجازية عناوين قصائد من مثل «همجية الشفتين» و«طائشة الضفائر» و«مصلوبة النهدين». وأعترف أنى لم أقاوم إعجابى بالجرأة الشعرية التى تقتحم محرمات الجنس، والجرأة اللغوية التى صاغت استعارات دالة على البراعة التى لم يكن للشعر الحديث بها عهد من قبل. ومن ذا الذى كان يمكن أن يقرأ، من أبناء جيلنا، شعر نزار، دون أن يفتح فمه دهشة واستغرابا، خصوصا حين يقرأ مطلع قصيدة عنوانها «حلمة» تليها أبيات من مثل:

تهزهزى.. وثورى
يا خصلة.. الحرير
يا ميسم العصفور، يا

أرجوحة العبير
يا حرف نار سابحا
فى بركتى عطور

وهى أبيات دالة على شعر نزار الشهوى (الإيروتيكى) فى مرحلته الأولى التى اقتحم بها فضاء التلقى الشعرى كالعاصفة الربيعية المحمَّلة ببذور الطلع، ومن أين جاء الشاعر بهذه الأفعال الموحية مثل «تهزهزى»، أو الاستعارات الجسورة مثل «ميسم العصفور» الذى يغدو «أرجوحة العبير»؟! وقس على ذلك الصورة التى تصل بين الأضداد فى تلهب الرغبة الشعرية التى تجعل من الحلمتين حرفى نار سابحين فى بركتين من عطور.

وكان من الطبيعى أن يثور الثائرون على هذا الشعر الذى يسعى إلى أن يفتح الأبواب المغلقة على محرمات الجنس، ليجعل منها موضوعا للخطاب الشعرى، أما المعجبون فقد ظلوا يؤكدون طبيعته الثورية التى تضع شعره فى صف التحرر من التقاليد البالية. لكن نزار مضى فيما بدأ به، غير آبه بثورة الثائرين، ولا تهديد المتزمتين، مكتفيا باحتفاء القراء به، وإقبال الشباب عليه، ربما لأنهم وجدوا فى شعره ما ينسف أسوار التزمت القمعى الواقع عليهم. والشباب متمرد دائما، يتلقى بترحاب وحماسة كل من يضرب على أوتار مشاعره الفائرة، الرافضة للجمود المجتمعى. وكان ذلك ما نجح فيه شعر نزار الذى استطاع أن يجذب إليه القراء الشباب الذين ظلت أعدادهم تتزايد، مع تتابع الدواوين التى أخذت تجمع ما بين التمرد على القيم المتخلفة التى تحول دون تحرر المرأة وتحرر الرجل والمجتمع على السواء. وأخذ الرفض يتخذ دلالاته المتعددة فى شعر نزار، ابتداء من رفض المعجم التقليدى للشعر، وانتهاء برفض كل القيود الاجتماعية السياسية التى تحتجز كلا من الرجل والمرأة فى شروط الضرورة وقيود القمع. ولذلك كنت واحدا من الذين وجدوا فى شعر نزار، ولا يزالون، إنطاقا للمسكوت عنه من خطاب الجنس المقموع، من شاعر يريد تحرير المكبوت والمكبوح فى كل مدار مغلق، وينحاز إلى المرأة رغم كل الاتهامات اليسارية التى كانت تنهال عليه، وتصفه بأنه شاعر البرجوازية مرة، وشاعر يؤدلج وعى المرأة، فى تصويرها كما لو كانت نماذج كرتونية تفتقر إلى الواقعية مرة أخرى، وأذكر أن هذا ما كتبه أستاذى الدكتور عبد المحسن بدر فى نقده لديوان «يوميات امرأة لا مبالية» الذى صدر سنة ١٩٦٨، بعد ديوان «الرسم بالكلمات» (١٩٦٦).

ولعل أطرف ما قرأته من نقد قبل أن تنتصف الستينيات - إن لم تخنى الذاكرة - مقال عن شعر نزار، كتبه المرحوم فؤاد دوارة، تولى فيه استغلال التحليل النفسى الذى وضع أسسه سيجموند فرويد فى كتبه التى ترجم بعضها إلى اللغة العربية فى ذلك الوقت. وقد اعتمد دوارة على مراحل

النمو النفسى للطفل فى موازاة مراحل نموه الجسدى، وذلك من منطلق أن عدم الإشباع فى مرحلة من المراحل يتحول إلى نوع من التثبيت الذى يظل مهيمنا على اللاوعى الفردى، بعد نضوج الطفل وتحوله إلى رجل. ويرى دوارة، من هذا المنطلق، أن إلحاح شعر قبانى على النهود والحلمات إنما هو «عَرَضٌ» أو علامة على نوع من التثبيت العاطفى الذى نتج عن عدم إشباع نزار الطفل، فى مرحلته الفمية التى تقترن بمص ثدي الأم، طلبا للغذاء، وهو الأمر الذى لم يتحقق الإشباع فيه، فكانت النتيجة تثبيتا عاطفيا على الأثداء والحلمات ولوازمها المقترنة برضاع الطفل فى مرحلة مهمة من مراحل نموه.

وسواء وافقنا على هذا النوع من التحليل أو لم نوافق عليه، فإن طرافته دالة، خصوصا فى سياقات التفسيرات العديدة لشعر نزار الذى توالت دواوينه على نحو غزير لا يكاد يضاهيه فيه أحد، خصوصا بعد أن هجر الشعر العمودى إلى الشعر الحر، ومضى فى الأفق الرومانسى بتعدد أطيافه، فأصدر فى السبعينيات «قصائد متوحشة» (١٩٧٠) و«كتاب الحب» (١٩٧٠) و«قصائد خارجة على القانون» (١٩٧٢) و«أحبك . . أحبك والبقية تأتى» (١٩٧٨) و«إلى بيروت مع حبى» (١٩٧٨) و«كل عام وأنت حبيبتى» فى السنة نفسها. ومضى نزار فى الاتجاه نفسه فى الثمانينيات فنشر «أشهد أن لا امرأة إلا أنت» (١٩٨١) وغيرها من الدواوين التى ظلت تتدافع بغزارة إلى أن صدر ديوانه الأخير سنة ١٩٩١، وظل متوقفا إلى أن توفى فى الثلاثين من أبريل سنة ١٩٩٨ فى لندن التى اتخذها مقاما، لا يتركها إلا ليعود إليها، خصوصا بعد اغتيال زوجه بلقيس الراوى العراقية التى اغتالتها يد الإرهاب التى قامت بتفجير مبنى السفارة العراقية التى كانت تعمل فيها، فكتب فيها واحدة من أبدع قصائد الرثاء والرفض السياسى فى آن.

وفيما بين وفاته والخمسينيات التى شهدت شعره المبكر، مرورا بالستينيات والسبعينيات والثمانينيات التى شهدت التجليات المتصاعدة من اقتحامه دنيا المحرمات فى كل اتجاه، لم يتوقف شعره عن إثارة الجدل والاختلاف حول طبيعة إبداعه وتصنيفه، وانقسم النقاد بين معجب به، ورافض له حسب الاتجاه الفكرى للرافضين أو المعجبين، فقد ظل الرافضون على رأيهم أن شعره يصرف الوعى الجمعى عن قضيته الأساسية المرتبطة باستكمال تحرير الأوطان والمواطنين وتحقيق العدل الاجتماعى فى الأرض. ولم يكن نزار يأبه بذلك كله، خصوصا بعد أن آمن أن تحرير المجتمع من عقد الجنس ومكبوتاته هو خطوة جذرية للارتقاء بالمجتمع، وأن التركيز على المرأة هو تحرير لها من قهر الرجل، وأن نزعته الشهوية (الإيروتيكية) فى الشعر كانت سبيلا من سبل تحرير المرأة المقموعة جسدا وروحا، وتشجيعا لها على التمرد على عبوديتها، وتحقيق وجودها الحرّ فى الوجود الذى لا

يعرف شروط الضرورة أو الفضاء المنغلق المدار، اجتماعيا وسياسيا وأخلاقيا وثقافيا، فى وهاد التخلف والتزمت.

وأذكر جيدا أن حجج نزار وحجج المهاجمين له كانت تتصارع فى ذهنى الذى كان يتجاذبه نقيضان: الالتزام بالمعنى الذى تؤكده الواقعية الاشتراكية، ثم نظرية الانعكاس، والتمرد المطلق الذى كانت تؤكده نزعات الحداثة التى اتخذت رمزا لها دينسيوس إله النشوة والجنون والعربدة وتحطيم الأسوار التى تحول بين الكائن وتحقيق حضوره الخلاق الحر فى الوجود. وبقدر ما كان النقيض الأول يدفعنى إلى النفور من شعر نزار قبانى، اتّباعا للواقعيين الاشتراكيين، ثم أصحاب نظرية الانعكاس، وأشباههم من العقلانيين الذين اتخذوا من أبولو رمزا لهم وشعارا، كان النقيض الثانى يدفعنى إلى الاستمرار فى متابعة وقراءة شعر نزار قبانى الذى ظل يفتح أبواب شعره على مصاريعها ليطلق سراح المكبوت والمقموع والمحرم. ولذلك لم أتردد فى اقتناء دواوينه، واحداً بعد الآخر، لا أترك منها ديوانا دون أن أقرأه، تاركا العنان لتفجير المكبوت النفسى فى داخلى، والمقموع النقدى فى ذائقتى التى لم أتخلَّ، قط، عن عفويتها الأولى فى الانفعال بالإبداع الحقيقى، أيا كان العلم الذى يرفرف تحته هذا الإبداع، أو الشعار الذى يتجسد به أو فيه الملمح النوعى المائز لكل إبداع أصيل.

وكان نزار قبانى قد أخذ يحتل مكانه بجدارة فى الصف الأول من الشعراء، على امتداد نصف قرن على وجه التقريب، جنبا إلى جنب نازك الملائكة وكمال نشأت المولودين معه فى عام ١٩٢٣، وبدر شاكر السياب والبياتى وبلند الحيدرى، وجبرا إبراهيم جبرا المولودين بعده بثلاثة أعوام، وأدونيس المولود بعده بسبع سنوات مع محمد الفيتورى ومحمد الماغوط. ولكن نزار قبانى ظل الأكثر شعبية بين القراء، أو بين القارئات الشابات على وجه التحديد، كما ظل الأكثر جماهيرية خصوصا بعد أن أصبحت قصائده مغنَّاة بأصوات أشهر المطربين والمطربات، فقد غنَّت فيروز قصيدته «حبيبى» من ديوان «أنت لى» كما غنّت نجاة الصغيرة قصيدته «أيظن» من ديوان «حبيبتى» الذى صدر سنة ١٩٦١، وقصيدة «ماذا أقول له» من ديوان «الرسم بالكلمات» الذى صدر سنة ١٩٦٦، وبعدها جاء عبدالحليم حافظ الذى غنّى «قارئة الفنجان» و«رسالة من تحت الماء» من ديوان «يوميات امرأة لا مبالية» الذى صدر سنة ١٩٦٨، وأضيف إلى ذلك كاظم الساهر الذى غنَّى لنزار قبانى أكثر من أغنية كانت سببا من أسباب شهرته.

وأتصور أن شعر نزار قبانى، فى سلاسته، فى مدى سهولة اللفظ وعذوبة الجرس، كان هو السبب الأول لقابليته للغناء، أضف إلى ذلك أن انقسام شعره فى المرأة ما بين اتجاهين متكاملين، كان

يدعم هذه القابلية ، ففى كل ديوان من دواوين نزار سوف يجد القارئ ثنائية واضحة فى المجال نفسه ، طرفها الأول شهوى (إيروتيكى) يؤدى فيه الدور الأول الشاعر الرجيم الذى يضيف إلى التقاليد الحديثة التى أرساها أمثال إلياس أبو شبكة فى «أفاعى الفردوس» من المنظور العربى ، وأمثال بودلير فى «أزهار الشر» ، من المنظور الأوروبى . وهو دور يتهوّس بجسد المرأة ، ساعيا إلى اكتشاف الأسرار الجسدية لا بالمعنى الجنسى أو الحسى الفج ، وإنما بالمعنى النقيض الذى يجعل من الجنس قرين نوع بعينه من الإشراق ، ومن الحواس سبيلا إلى أعمق درجات الفناء فى حضور الكائن الموجود ، وذلك بالمعنى الذى أكدته أساطير مثل أسطورة جلجامش التى تصف صديقه أنكيدو بأنه صار أكثر حزنا ، لأنه صار أكثر معرفة ، بعد أن غمرته بالمعرفة تجربته الجنسية مع عشتار التى نقلته من مرحلته الطبيعية إلى مرحلة الثقافة . أما الدور الثانى فهو الدور الذى يؤديه الشاعر الرقيق ، العذرى ، المحمول على أجنحة مشاعر حبه الرقيقة كأوراق الورد ، فلا يملك سوى أن يقول :

لا تسألونى ما اسمه حبيبى
أخشى عليكم ضَوعَةَ الطيوب

والله ، لو بحت بأى حرف
تكدّس الليلك فى الدروب

ترونه فى ضحكة السواقى
فى رفّة الفراشة اللعوب
فى البحر ، فى تنفس المراعى
وفى غناء كل عندليب

وهى أبيات من قصيدة «حبيبى» التى غنتها فيروز ، مؤكدة العنصر الرومانسى الرهيف فى شعر نزار قبانى ، ذى الأوجه المتعددة التى تجمع ما بين الوجه الرعوى والوجه العذرى والوجه الوحشى للشهوة التى تبرزها «قصائد متوحشة» ، تتوغل فى غابات الجسد لتصل منه إلى ما قد تراه من حقيقة كامنة وراءه . أما الوجه الرعوى الرقيق فهو الوجه الذى يرفد الغناء ، ويمده بوصف رقيق كالليلك ، أو حوارى كخصومات المحبين أو عتابهم ، أو حديثهم عن تجاربهم .

ولكن هناك الوجه الآخر من شعر نزار الذى تتوازى فيه المتناقضات فيقابل الشوق إلى المرأة الشوق إلى حرية المجتمع المؤمن بقيم العدل والمساواة ، ولا ينفصل الدافع الذاتى عن الدافع

الاجتماعى، فى مدى الرفض لكل ما يقيد الإنسان، رجلا أو امرأة، فى سعيه لتأكيد حضوره الخلاق، فى الوجود، تجسيدا لكل القيم الإيجابية التى ينطقها المفرد بصيغة الجمع أو الجمع بصيغة المفرد. ولذلك كان شعر نزار قبانى، فى التحليل الأخير، ثورة على الأوضاع الاجتماعية التى سجنت المرأة فى سجن الحريم، وكانت ثورته فى هذا الجانب الوجه الآخر من ثورته على التقاليد البالية، وعلى الأوضاع السياسية المتخلّفة، فقد ظل نزار نصيرا للحرية بوجه عام فى كل مجالاتها، ولذلك صبَّ نيران غضبه على أوضاع التخلف العربى، سياسيا واجتماعيا وفكريا وثقافيا، وذلك منذ أن كتب فى أواخر الأربعينيات قصيدته «خبز وحشيش وقمر» التى أهاجت الدنيا عليه، ولكنها كانت ثورة احتجاج على التخلف العربى، وذلك مثلما كانت قصيدة «راشيل شوازنبرج» صرخة رفض للاستعمار الصهيونى الذى انتزع جزءا عزيزا من الأقطار العربية. وقد استمرت صرخات الرفض السياسى القومى، ومحاربة الاستعمار الأجنبى فى قصائد من مثل «جميلة بوحريد» و«رسالة إلى جندى فى جبهة السويس» اللتين نشرهما فى ديوانه «حبيبتى» إلى جانب قصيدة «الحب والبترول» فى الديوان نفسه، جنبا إلى جنب قصائد من مثل «بقايا العرب» و«أحزان الأندلس» فى ديوانه «الرسم بالكلمات» الذى صدر سنة ١٩٦٦، قبل عام واحد من هزيمة ١٩٦٧ التى أحدثت أعمق الأثر فى شعر نزار قبانى. ولذلك حديث آخر عن وجه أو أوجه أخرى من شعر هذا الشاعر الذى يتأبى على أى تصنيف بسيط، أحادى الاتجاه.

هوامش على دفتر النكسة

كنا فى العام السابع والستين. مرّ يونيو الحزين كالكابوس الذى غرقنا فيه. تزايدت ظلمة الروح وشعرنا كأن كل شىء غنَّينا له أصبح حافزا على البكاء. انقضى زمن الفرح والأمل والانتصار وأطبقت الهزيمة المروعة على مشاعرنا كاليأس، كالمقصلة، كالجحيم الذى لم نكن نتوقع دخوله فدخلناه كرها وعجزا، كلنا غضب على من تسبَّبوا فى الهزيمة الذين ظلوا يخدعوننا طويلا فصدَّقناهم، وبعد الهزيمة أصبحنا نلعن أنفسنا وزماننا، ولم نكن نطيق من الفن سوى أن يشاركنا أوجاعنا وغضبنا وتمردنا على كل ما تسبب فى الهزيمة. ولم نقبل ذلك الخداع اللفظى الذى حاولوا التخفيف علينا به، عندما استبدلوا بكلمة «الهزيمة» كلمة «النكسة». ورغم شيوع كلمة النكسة من حولنا على الأقلام وفى صفحات الجرائد والمجلات التى ظلت تكذب علينا، بعد أن اكتشفنا كذبها وتدليسها ابتداء من الخامس من يونيو، فقد ظلت كلمة النكسة لا تعنى سوى الهزيمة النكراء، والجائحة التى غرقنا فى قرارة القرار من جحيمها دون أمل أو حلم، فلم يعد سوى كابوس الرعب الذى يتحول فيه الخوف إلى غضب.

أذكر أننى كنت لا أزال معيدا فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة. وجاء اليوم الخامس من يونيو، وكنا فى فترة الامتحانات، وتأجَّلت الامتحانات بالطبع إلى أجل غير مسمى. وطلبوا منّا، نحن المعيدين الشبان، البقاء فى مبنى كلية الآداب، مع القيام بتدريبات الدفاع المدنى فى ملاعب الجامعة التى أغلقت أبوابها علينا وزملائنا فى كليات الجامعة. وكنا نجلس فى قاعات الكلية بعد الانتهاء من التدريب، ونتجمع فى قاعة مجلس الكلية حتى الصباح، مستعدين لمواجهة أى اعتداء على مبنى الكلية، وفيما عدا ذلك كنا نقلِّب مؤشرات الردايوهات التى نحملها، بحثا عن أخبار الحرب، خصوصا بعد أن خامر الشك أنفسنا بعد الاستماع من الإذاعة عن المئات من طائرات العدو التى كنا نسقطها كل ساعة، فيما كان يجلجل به صوت العرب على لسان أحمد سعيد، وبدأت الإذاعات الأجنبية التى كنا نفلح فى التقاطها تخبرنا بأنباء الكارثة، ونعرف شيئا فشيئا أن سلاح الجو المصرى قد تم تدميره على الأرض، وأن القوات الإسرائيلية هيمنت على سيناء وقطاع غزة، ووقفت على ضفة القناة، بعد أن سيطرت على الضفة الغربية فى الأردن، واحتلت القدس

بأكملها، فضلا عن مرتفعات الجولان. وبعد أن أصبحت الكارثة أكبر من أن تخفيها أجهزة الإعلام العربية، أخبرونا أن عبد الناصر سيلقى خطابا تاريخيا، يمكن أن نشاهده فى التلفزيون فى قاعة الاحتفالات بجامعة القاهرة. وذهبنا جميعا، نحن المعيدين الذين لم نعرف طعم النوم لأيام، إلى مبنى قاعة احتفالات الجامعة. وهناك أطلّت علينا الهزيمة سافرة، خلال خطاب عبد الناصر الذى أعلن مسئوليته عن الكارثة، وتخلّيه عن الحكم لمن رآه الأقدر على إزالة آثار الهزيمة الكابوسية.

وكان المرحوم الدكتور رفعت المحجوب حاضرا بوصفه مسئولا مهما فى الاتحاد الاشتراكى فى ذلك الوقت، وتقدم إلى الميكروفون، بعد أن نقل العمال جهاز التلفزيون الذى ألقى علينا المزيد من المصائب. وحاول الرجل جاهدا أن يقوّى من عزائمنا، ولكن سدى، فسرعان ما انفجر الغضب من داخلنا، وأخذت صرخاتنا تعلو مسكتة إياه، فى صوت ملتاع غاضب، وفعل البعض ما هو أسوأ من الصرخات، وهو إلقاء الأحذية فى اتجاه الرجل الذى جاء يواسينا. وخرجنا إلى الشوارع تاركين أسوار الجامعة وراءنا، ووجدنا الشوارع مملوءة بأشباهنا الذين دهمتهم الكارثة، وجاء تنحّى عبد الناصر ليزيد نيران الغضب اشتعالا، وكنا نصرخ مؤكدين أن المسئول عن الكارثة لابد أن يبقى إلى أن نزيل آثارها. ولم نكن نطالب ببقاء عبدالناصر تكريما له، وإنما لثقتنا أنه الأقدر على قيادة الركب المهزوم ليخرج به من الهزيمة التى كان هو المسئول الأول عن حدوثها. ولم تنم القاهرة فى التاسع والعاشر من يونيو، إلى أن استجاب عبد الناصر إلى مطالب الجماهير الغاضبة، وقرر البقاء فى منصبه، وبداية الإصلاحات التى يمكن أن يجاوز بها الهزيمة، وأخذت مظاهرات الغضب الهادر تهدأ، ويعيش الجميع فى حال من التوتر والترقب والتأهب، ممتزجا بالحزن والمرارة، وشىء غير قليل من اليأس. لكن ظل الغضب باقيا، مشتعلا لا يمكن إطفاؤه بسهولة، ولا يمكن مخاطبتنا، نحن الغاضبين، إلا بما يوافق الغضب المهيمن علينا، وما هو من جنسه.

وكان ذلك هو السياق الذى تخلّقت فيه قصيدة نزار قبانى «هوامش على دفتر النكسة» بكل ما فيها من غضب ورفض وخطابية، فضلا عن نبرة عالية، متجانسة مع ما ننطوى عليه، نحن القراء، على امتداد الوطن العربى المطعون فى الصميم من كرامته وآماله. ولذلك، استقبلنا الصوت الغاضب للقصيدة بما يماثله، وما جعل القصيدة تبدو كأنها تجسيد لغضبنا، وتنفيث عن نيران الرفض والإدانة التى اندلعت فى وجدان كل عربى من المحيط إلى الخليج، ولم نعبأ كثيرا بالفن الشعرى أو قيمه الجمالية، فمن ذا الذى كان يمكن أن يفكر فى ذلك مع بركان الغضب العاجز الذى انفجر فى داخلنا، نحن قراء الشعر ومستمعيه فى ذلك الوقت. والواقع أن الشفاهية فى الإلقاء، وربما فى التأليف، كانت السبب الأول لخطابية القصيدة، وتوجهها إلى الآذان بالدرجة الأولى، وهكذا قرأنا :

أنعى لكم ، يا أصدقائى، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعى لكم كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة
أنعى لكم
أنعى لكم
نهاية الفكر الذى قاد إلى الهزيمة.

هكذا تشكلت بداية القصيدة حادة كالصفعة ، جارحة كالنصل الذى يغوص إلى عمق الجرح كى يطهره . وكان مقام خطابية العزاء الذى تضعنا فيه القصيدة مناسبا تماما لغضبنا ، وإعلانا لإفلاس وعجز وموت كل العالم الذى قادنا إلى الكارثة ، خصوصا الكلمات التى خايلتنا بالأوهام التى صدقناها ، والفكر الذى ظل يبرر الأوهام طويلا فوقعنا فى شراكه التى أحالت أوهامنا إلى غابات من الشوك الجارح الذى أصبح تاجا على رءوس المهزومين . وتتجلى الخطابية ملحوظة فى التكرار الذى يرتبط بصيغة «أنعى لكم» التى تقال فى لحظات الموت ، حيث النهايات الكارثية للبشر . وتتكرر تفعيلة الرجز مهيمنة على نغمة «الندب» ملازمة للتعميم الذى يناسب مقامات الخطابية العالية ، حيث «اللغة القديمة» و«الكتب القديمة» ، فليس كل اللغة القديمة سببا فى الهزيمة ولا اللغة ، وهو تعميم يتداركه السطر الذى يحدد الفكر الذى قاد إلى الهزيمة .

ويبدو لافتا فى المقطع غياب المجاز الشعرى الذى هو لازمة من لوازم التكثيف ، وعلامة من علامات الصورة الشعرية التى تبين عن الأفق الخيالى بإيحاءاته التى لا لزوم لها فى هذا السياق الشعرى الذى لا يريد المجاز بل الحقيقة ، ولا يشير إلى خيال بل إلى واقع أليم . وبقدر ما كانت بداية الهوامش تحرِّض المستمع على تدمير العالم القديم ، بقدر إسهامه فى صناعة الكارثة ، كانت تحضّه على بناء عالم جديد فوق أنقاض العالم القديم . وتمضى القصيدة النصل لتغوص أكثر فى الجرح :

مالحة فى فمنا القصائد
مالحة ضفائر النساء
والليل، والأستار، والمقاعد
مالحة أمامنا الأشياء.

ودلالة الملح الذى ملأ الأفواه لافتة ، فالملح من وسائل تحنيط الموتى ، وهو علامة العجز الذى يصيب المهزوم ، والخوف الغادر الذى تصيب به الحلق أحداث الزمان الخئون . وهو نفسه علامة على

ما يحيل جمال النساء إلى قبح ننفر منه، ويجعل مذاق الأشياء والمدركات منفرا، ويحيل قدرة التذوق إلى قدرة معطوبة، فينقلب كل مدرك إلى نقيض المقصود به، فيحل العقم، ويختفى مذاق البهجة والفرح، ولا يبقى سوى الملح الذى غزانا، مع كارثة العام السابع والستين، كبرودة الموت التى تسللت إلى أوردتنا مع لعنة الكارثة التى لم يخفف حتى التلاعب اللفظى من وقعها الكابوسى. وليست لغة المجاز خافية فى المقطع، حيث المفردة المجازية الاستهلالية تجذب إلى مجالها المفردات التى تشير إلى معطيات الواقع المهيض، على طريق الدلالة بالجزء على الكل. وينتقل نزار إلى الحديث عن نفسه بوصفه واحدا منا، نحن المهزومين :

يا وطنى الحزينْ
حوَّلْتنى بلحظة
من شاعر يكتب الحبَّ والحنين
إلى شاعر يكتب بالسكِّينْ ..

فيحيل العام إلى خاص، وينقد نفسه ذاتيا على نحو غير مباشر، معلنا انتهاء زمان الحب والحنين، والتغنى لـ «طفولة نهد» أو الإبحار فى آفاق اللذة عبر أكوام الحلمات، إلى التيه فى غابات الشوك لا نعومة جسد المرأة، وحيدا مع الغضب الذى يستبدل الكتابة بالسكين بالكتابة بالقلم، وبالتحليق فى ذرى الشوق الفردى للحبيبات التخبّط بين الوهاد المنحدرة من أدغال الشوك التى امتدّت بنا من المحيط إلى الخليج، كما لو كان الشاعر يستحق ما أصبح مقدورا عليه، بوصفه جمعا بصيغة المفرد، وأول ذلك خجل الشاعر من نفسه لأن ما يحسه من حزن أكبر من أوراقه، وما يشعر به من ألم ساخط أكبر من الكلمات والقصائد التى أحالتها الكارثة إلى أصوات جوفاء بلا معنى. وتمضى الهوامش إلى صلب الموضوع، أى جوهر الكارثة، صارخة :

إذا خسرنا الحرب، لا غرابة
لأننا ندخلها
بكل ما يملكه الشرقىُّ من مواهب الخطابه
بالعنتريات التى ما قتلت ذبابه
لأننا ندخلها
بمنطق الطبلة والربابه.

وهى أبيات تمضى فى تأكيد منطق الإدانة، كاشفة عن أننا لا نزال نعيش بأصواتنا، فالعرب «ظاهرة صوتية» كما وصفهم مفكر سعودى غاضب، ذات يوم، وهم لم يدخلوا عالم الحضارة بعد،

بل ظلوا فى حدود القشرة الخادعة التى أوهموا أنفسهم بها، فخدعتهم عن رؤية واقع قدرتهم الحقيقية، تلك القدرة التى ضاعت بين «خبز وحشيش وقمر». حتى الحرب مع أعدائهم المسلحين بأحدث ما أنتجته الحضارة، دخلها العرب كما لو كانت حربا بين القبائل، يخوضونها بالخطابة الفارغة والقصائد العنترية، فى زمن الآلات التى لم يعرفوا بعد كيف يجعلون منها سلاحا نحارب به، فتظل صرخاتنا أضخم من أسلحتنا، وسيوفنا هى بديل صواريخنا ومدافعنا، وإذن فخلاصة القضية توجز فى عبارة: لقد لبسنا قشرة الحضارة، والروح جاهلية، والنتيجة هى الكارثة، الجائحة، الهزيمة، النهاية، لأنه - كما تقول القصيدة -:

بالناى والمزمار

لا يحدث انتصار.

وتؤكد القصيدة نتيجة الكارثة التى نتجت، بدورها، عن التخلف بقولها:

كلفنا ارتجالنا

خمسين ألف خيمة جديدة.

والإشارة واضحة إلى أن فلسطين التى أردنا استعادتها، فأسهمنا بحمقنا فى ازدياد احتلالها، وفرش الأرض حولها بآلاف مؤلفة من الخيام الإضافية التى أصبحت ملاجئ جديدة للاجئين الذين يبكون مصيرهم ومصيرنا. ولست فى حاجة إلى تكرار الإشارة إلى النبرة الخطابية الصاخبة المليئة بالمرارة والغضب والفجيعة المفاجئة وغيرها من المشاعر والانفعالات التى تغلبت على سيكولوجية الأداء والتلقى، ففرضت الجمل القصيرة الحادة، واللغة التى تستعير من السخرية الجارحة مفرداتها التى تنطلق فى قالب لغوى، لا يخلو من الحكم والأمثال الموجزة ولا من التعليل البلاغى الموجز، لكن الموجع.

هكذا، تمضى القصيدة، تتناول الكارثة فى لقطات سريعة موجعة فى شكل هوامش، غير تاركة حتى السماء التى تخلت عنا؛ لأننا تخلينا عن أنفسنا، والظروف التى كانت ضدنا، لأننا كنا أعداءها، فإرادة النصر هى القدرة على استخدام مخترعات العصر وليست الحدادة فى دكان حداد قديم، يصنع السيوف التى محلها المتاحف لا الحروب. والنتيجة هى الجراح التى تتزايد عمقا واتساعا فى نفس كل عربى، والأنباء التى أصبحت أشبه بالنباح، فاليهود لم يعبروا حدودنا بل دخلوا كالنمل من عيوننا، والهزيمة جاءتنا من داخلنا ومن أنفسنا قبل أن تأتى إلينا من خارجنا ومن غيرنا. ولا غرابة فى ذلك، فقد سجنَّا أنفسنا لآلاف السنين فى سراديب التخلف، ذقوننا طويلة، عيوننا المسملة مرافئ

للذباب الذى أصبح لا يفارق جثث قتلانا، ونحن ميّتو الإحساس، تدور أيامنا بين الزار والنعاس، زاعمين أننا «خير أمة أخرجت للناس». أما النفط فلم نعرف كيف نجعله سببا لانتصارنا، بل جعلنا منه سببا لحرب القبائل التى ضاع سادتها بين أرجل الجوارى. ولا فارق بين لغة التشبيه بأنواعه فى هذا السياق الغاضب، فالتشبيه كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، أدوات بلاغية لا تسعى إلا إلى رسم صور كنائية خاطفة، بالغة الإيجاز، لكن مباشرة المعنى الذى لا يترك العنان لنفسه فى الامتداد، فالإيجاد كالتكرار رديف الجمل القصيرة المغلقة والمهتاجة التى لا تخلو من قياسات انفعالية تهدف إلى تأكيد أن بداية الخلاص هى التخلّى عن الفخر الأجوف، وعدم السير وأعيننا فى قفانا، فلن نفهم العصر إلا إذا تطلّعت أعيننا إلى حركته الصاعدة، واستبدلنا بالقياس على الماضى القياس على حاضر متأهب للانطلاق، أو حاضر متقدم، بلغة نزار :

جرِّبوا أن تكسروا الأبواب
أن تغسلوا أفكاركم
وتغسلوا الأثواب
يا أصدقائى.
جرِّبوا أن تقرءوا كتاب
أن تكتبوا كتاب
أن تزرعوا الحروف
والرمّان
والأعناب
أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضباب
فالناس يجهلونكم
فى خارج السرداب
الناس يحسبونكم
نوعا من الذئاب.

وتتدافع الأسطر فى حركة إيقاعية سريعة، عمادها تفعيلة المتدارك المتولدة من تفعيلة الرجز التى يطوعها الحس العروضى للشاعر، كى تؤدى تموجات الشعور الغاضب الذى يعبر عن نفسه فى شكل طلقات أو دفقات شعورية متدافعة، تتراوح طولا وقصرا حسب طبيعة الدفقة الشعورية التى تتوالى إلى أن تنتهى القصيدة التى تأخذ صفة «الهوامش» من تحويل الدفق الشعورى إلى دفق

معنوى، شعرى، يأخذ شكل الهامش فى قصره الذى هو لازم لتوضيح المتن أو التعليق عليه. والمتن هو الكارثة بالطبع، تلك التى يلاحقها الشاعر بالتعقيبات السريعة كالطلقات، أو التعليقات المتدافعة كالصرخات. وضمير المخاطب أساسى فى هذا السياق، فهو مفتاح الخطاب الذى تستهل به أنا المتكلم خطابها إلى الآخرين الذين هم نحن، ملحة على أنواع بعينها من المجازات المرسلة، واللغة التقريرية التى لا تخلو من طابع كنائى، فى التدافع الانفعالى عالى النبرة الذى يفرض الجمل القصيرة، والأسطر التى لا تزيد عن كلمة، فى مدى خطابى لا يخلو من التعليمية، وتتحول فيه «الأنا» الشاعرة إلى «أنا عليا» تعيد غرس الوعى الغائب، وإحلال الوعى الزائف محل وعى حقيقى بالواقع، وهو هدف تعين عليه الأقيسة الخطابية فى الخطاب المتجه إلى الجماعة المهزومة، آمرا صارما حازما، حيث «جربوا» المكررة تحمل فى تدفقها الكثير من أفعال الأمر التى تكشف عوار واقع الهزيمة، فتبدو كالصدق العريان.

ولكن لا تتوقف مقاطع القصيدة عن رسم المشاهد الموجزة الموجعة، معتمدة على تدافع السرعة الإيقاعية للوزن، بلغته التى تقول الكثير باللفظ القليل، مؤثرة التشبيه على الاستعارة، والنبرة الخطابية الانفعالية الموجزة على النبرة المجازية المركبة، أو التصوير التأملى الهادئ، مكتفية بالإيماءة المؤلمة والإشارة الأكثر إيجاعًا، أداتها البلاغة التى تتناسب، فى انفجارها، ودفقها الانفعالى، موجة بعد موجة، إلى أن تصل إلى النهاية التى تخاطب الأطفال، نوارة المستقبل، لعل فيهم الأمل الذى أضاعته الأجيال السابقة، فهم الجيل الذى سيهزم الهزيمة، ولكن هل يقدر المهزوم على تنشئة أطفال منتصرين؟! والإجابة المضمرة على السؤال المضمر هى النفى، خصوصا أن المقطع الأخير يأتى بعد مقاطع تقريع للذات القومية التى أصبحت جلودها ميتة كأرواحها الجدباء وأيامها الفارغة الغارقة فى النعاس. وهى أيام كان يمكن أن يحيلها النفط الدافق فى الصحارى إلى قوة مؤثرة، لكن هذا النفط :

وا خجلة الأشراف من قريش
وا خجلة الأحرار من أوس ومن نزار
يُراق تحت أقدام الجوارى.

والأسطر، على أى حال، تردنا إلى قصائد قديمة لنزار قبانى، مثل «خبز وحشيش وقمر» وغيرها من القصائد التى تتناول نظرة أثرياء النفط إلى جنس النساء اللائى يصبحن جوارى لهم، كما كتب فى قصيدة «الحب والبترول» من ديوان «حبيبتى» التى تقول فيها المرأة التى تنطق القصيدة صوتها إلى أحد أثرياء النفط :

كهوف الليل فى باريـــ س قد قتلت مروآتكْ
على أقدام مومســـــة هــناك دفنت ثاراتكْ
فبعت القدس بعت الله بعت رماد أمواتك

والنبرة البارزة فى الأبيات هى نفسها النبرة الغاضبة الموجودة، فى شعر الرفض الذى كتبه نزار، قبل «هوامش على دفتر النكسة» وبعدها على السواء، فالشعر الغاضب ذو البعد السياسى ملمح أساسى فى شعر نزار قبانى، وصل إلى ذروته الأولى فى «هوامش...» التى انفجرت بعد كارثة العام السابع والستين مباشرة، وكان نزار قد بدأ شعر الرفض السياسى بقصيدة «خبز وحشيش وقمر» التى أثارت ضجة كبيرة فى الخمسينيات التى كتب فيها «قصة راشيل شوارزنبرج» و«رسالة إلى جندى فى السويس» و«الحب والبترول» إلى أن وصل إلى ذروة الغضب فى «هوامش على دفتر النكسة». وكانت القصيدة على ما هى عليه تتويجا لتيار أساسى فى شعر نزار قبانى الذى بدا شعره مهموما بقضيتين أساسيتين شغلتا كل إبداعه، الأولى ترتبط بالمرأة وضرورة تحريرها من داخلها بوصفها نصف المجتمع، فضلا عن تحرير أذهان الذكور من بداوة التعامل معها، والقضية الثانية هى تحرير الأرض العربية كلها من كوارث الاستبداد والظلم والهزيمة وطغيان الحكام الضعاف الذين يكممون الأفواه، ويقطعون الرقاب، ويحيلون الوطن العربى إلى سجن كبير. ولذلك لم يتوقف نزار بعد «هوامش...» ومضى بعدها فى قصائد الرفض السياسى التى كان أبرزها «الممثلون» و«حوار مع ملك المغول» و«أنا يا صديقة متعب بعروبتى» و«تقرير سرى من قمعستان» و«متى يعلنون وفاة العرب». وهى عناوين دالة على غيرها، فى قصائد لم تخل من غضب عارم يتوجه إلى كل شىء، لكن دون أن ينسى الحكام الذين لعبوا أهم الأدوار فى «موت العرب». وهو منزع كان واضحا فى ذهن نزار حين كتب قصيدته «هوامش...» حيث يبرز هجاء «الأشراف من قريش» الذين يشيرون، مجازيا، إلى النخب الحاكمة التى أغرقها النفط الأسود فيما أنساها واجبها القومى فى الدفاع عن الأرض والعرض. ولذلك تتكرر علامة التعجب مرتين فى المقطع السابق «واخجلة الأشراف من قريش». وقريش هى البعض الذى يشير إلى الكل فى هذا السياق فيشمل السطر «واخجلة الأحرار من أوس ومن نزار». والتعجب الساخر الذى يثير الهزء بالنخب السياسية النفطية ينتقل منهم إلى من يراه نزار النموذج النمطى للحاكم العربى الذى قاد إلى الهزيمة باستبداده وتكميم الأفواه وعدم الاستماع إلى الأصوات التى حذرته من مجىء كارثة لا تبقى ولا تذر، فنقرأ:

لو أحد يمنحنى الأمان
لو كنت أستطيع أن أقابل السلطان
قلت له: يا سيدى السلطان

كلابك المفترسات مزّقت ردائى

ومخبروك دائما ورائى

عيونهم ورائى

أنوفهم ورائى

أقدامهم ورائى

كالقدر المحتوم كالقضاء

يستجوبون زوجتى

ويكتبون عندهم أسماء أصدقائى

لقد خسرت الحرب مرتين

لأن نصف شعبنا

ليس له لسان

ما قيمة الشعب الذى ليس له لسان

وأمر واضح تحوّل «أنا» الشاعر إلى «أنا» قاض يصدر حكمه بعد أن عرض حيثيات الحكم، والمتهم الأول هو «الحاكم الذى خان الأمانة، وأخرس سمعه عن أصوات المستغيثين به، والمحذرين له، أولئك الذين كان إبداعهم تحذيرا من مجىء الكارثة، وقيام القارعة، لكن الحاكم لم يستمع إلى أحد مخلص؛ لأنه لم يكن يسمع إلا لزبانيته الذين خدعوه، وأغلقوا دونه الأبواب، وحالوا بينه وأصحاب الرؤى المنذرة من مبدعى شعبه. وقد حدث ذلك بالفعل قبل كارثة العام السابع والستين التى أرهص بها محمد إبراهيم أبو سنة فى قصيدته «غزاة مدينتا» ونجيب محفوظ فى «ميرامار» وغيرها، ونزار قبانى فى قصائد الرفض التى استمرت طوال الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات مع غيره من شعراء الرؤى. ولكن لم يستمع أحد ممن بيده الأمر. وبدلا من ذلك انطلق أمن السلطان - السلاطين كالكلاب المفترسة. ولذلك تنوب «أنا» الشاعر عن غيرها من المبدعين، ويبدو إفرادها جمعا يلازمه التكرار، اللافت، ابتداء من القافية «ردائى، ورائى، ورائى، كالقضاء، أصدقائى» وليس بالاستعارة المرشحة لرجال الأمن التى تمضى بأفعالهم الكلابية عبر الأسطر التى يقترب فيها الترتيب التفعيلى للأسطر من الترتيب العروضى الخليلى، وذلك على نحو يؤكد النغمية الانفعالية التى تفرض نفسها على القارئ، ملازمة التشبيه الذى هو أصل الاستعارة فى تأكيد كلابية منزع العسس السارى فى المدائن العربى. ولا يتوقف نزار عن هذا الحد فيلجأ إلى تكرار المعنى فيما يبدو شرحا لما قال وتكرارا له:

ما قيمة الشعب الذى

ليس له لسانْ

لأن نصف شعبنا

محاصر كالنمل والجرذان

فى داخل الجدران

لو أحد يمنحنى الأمان

من عسكر السلطان

قلت له:

لقد خسرت الحرب مرتين

لأنك انفصلت عن قضية الإنسان.

هكذا يكتمل المعنى بتكراره، وتلعب الكناية والتشبيه دورها فى التأكيد، ويأتى الحوار المقموع تعبيرا عن الرغبة فى إنطاق المسكوت عنه، مضفورا بإيقاع عروضى لا يفارق دائرة الرجز برديفها المتقارب غير المنفصل عن تكرار القوافى التى تبرز معنى حركة الإيقاع العروضى.

أرغمنى جندك أن آكل من حذائى

يا سيدى .. يا سيدى السلطان

لقد خسرت الحرب مرتين

لأن نصف شعبنا ليس له لسان

ما قيمة الشعب الذى ليس له لسان

لأن نصف شعبنا محاصر كالنمل والجرذان

فى داخل الجدران.

والأسطر التى تخاطب السلطان دالة فى سياقها، وفى تكرارها، خصوصا فى إلحاحها على أنه لا انتصار لشعب مقموع، محكوم بجبروت حكام مستبدين. وتكمل الهوامش بهذا المقطع نقدها للسلطة التى كانت السبب الأول من أسباب الهزيمة التى لن يتجاوزها إلا جيل غاضب، متمرد، يفتح الآفاق، ويحرث الفكر من الأعماق، جيل مختلف الملامح، لا يعرف النفاق ولا الخوف من سلطان:

نريد جيلا غاضبا

نريد جيلا يفتح الآفاق

وينكش التاريخ من جذوره

وينكش الفكر من الأعماق

نريد جيلا مختلف الملامح

لا يغفر الأخطاء لا يسامح

لا ينحنى لا يعرف النفاق

نريد جيلا عملاق

ومرة أخرى، يلفتنا التكرار فى الأفعال (نريد جيلا، يفتح، وينكش) والصيغ الصرفية. ويؤدى التكرار دوره مع ضمير فعل الخطاب، فى اتجاه الثورة الجذرية التى ينتهى معها كل شىء قديم، أفضى إلى النكسة - الهزيمة، ويبدأ معها كل شىء صوب المستقبل الذى يمكن أن يكون واعدا. ولا يكتمل هذا الجيل إلا بما يأتى به ومنه. أقصد الأطفال الذين هم سنابل الآمال التى يرعاها الجيل الجديد الغاضب الذى يدفع الأطفال إلى التنشئة الصحية السليمة، بعيدا عن جيل الهزيمة الذى لا يمكن أن ينشئ من بعده إلا على شاكلته، أما طليعة الجيل الجديد الثائر على الجيل الذى صنع الهزيمة فهو الجدير بتنشئة الجيل الواعد من الأطفال الذين هم أشبه ببذور الخصب فى حياتنا العقيمة، الجيل الذى سيهزم الهزيمة فى كل صورها ومجالاتها. وبديهى أن يكون الأطفال نوارة الأمل، وعلامة الغد الآتى بالوعد، بعيدا عن جيل الهزيمة الذى تعلن «أنا» الشاعر انتماءها إليه مدينة إياه، ملحة على فعل الأمر، المتجه إلى «سنابل الأمل»:

لا تقرءوا أخبارنا

لا تقتفوا آثارنا

لا تقبلوا أفكارنا

فنحن جيل القىء، والزُهرىُ، والسعال

ونحن جيل الدجل، والرقص على الجبال

يا أيها الأطفال

يا مطر الربيع، يا سنابل الآمال

أنتم بذور الخصب فى حياتنا

وأنتم الجيل الذى سيهزم الهزيمة

وليس بخاف أن القصيدة، بهذه النهاية، انتقلت من قمة اليأس والغضب والتمرد إلى فتح ثغرة من الضوء فى جدار الهزيمة، متحركة ما بين الوعيد والوعد، الحاضر المهزوم والأمل الفتىّ لأطفال المستقبل، وذلك بعد مقاطع عبرت بنا فيها هوامش دفتر النكسة من رفض الفكر القديم الذى صنع الهزيمة وبرَّر الطريق إليها، وإدانة الاستبداد الذى قاد إلى الهزيمة، ومظاهر التخلف العربى التى جعلت الهزيمة تنبع من الداخل. وكانت تأملات القصيدة، فى مظاهر التخلف العربى، بمثابة المطهر الذى انتهى بزرع بذور النور مع الأطفال الذين كنا نحلم والقصيدة بأن يكونوا نوارة الزمن الآتى بالنجوم الوضَّاءة على الكفين: الحرية والعدل والتقدم الذى يحقق النصر على أعداء الداخل والخارج، ولا نزال ننتظر - نحن العرب - هذا الزمن القادم منذ أكثر من أربعين عاما، فهل يأتى؟!. هذا السؤال هو الهامش الأخير المضاف إلى الهوامش التى كتبها نزار سنة ١٩٦٧ على النكسة التى لا نزال نعيش آثارها إلى اليوم. قد نقول إن القصيدة فقدت توهجها مع الزمن، خصوصا بعد ما يزيد على أربعين عاما من كتابتها ونشرها. ومن المؤكد أن الجيل الذى يطالعها فى زماننا لن يجد فيها ما وجدنا نحن الذين غضبوا وصرخوا من ألم الهزيمة الفاجعة التى أحالت أحلامنا إلى كوابيس لم تفارقنا طويلا، فالألم العظيم لا يأتى إلا بعد تحطم الآمال العظيمة وانكسارها. وقد كان ألمنا يدفعنا إلى إنشاد «التوقيعات» أو الأقوال المأثورة التى صاغتها القصيدة من مثل:

إذا خسرنا الحرب لا غرابة

لأننا ندخلها

بكل ما يملكه الشرقىُّ من مواهب الخطابة

أو:

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا .. تدور بين الزار، والشطرنج، والنعاس

هل (نحن خير أمة أخرجت للناس؟)

ولقد تحولت القصيدة إلى أقوال مأثورة بالفعل، وقاومت بما يشبه الشعيرة التى تطهرنا فى صراخها من ألمنا، ومن إحساسنا بالعار، وكان ترددها تفريخا لشحنات الغضب التى لم تفارقنا فى سنوات ما بعد العام السابع والستين. وما كان ممكنا أن نناقش القصيدة بالعقل النقدى الهادئ فى تلك السنوات، ولا أن نحاسبها بمعايير نقدية أو جمالية هادئة، فما كان ذلك ممكنا فى زمن الجنون العاجز

واليائس الذى عشناه بعد العام السابع والستين. ولذلك لم نتلق قصيدة نزار «هوامش على دفتر الهزيمة» سنة ١٩٩١ باللهب الشعورى نفسه الذى تلقينا به «هوامش على دفتر النكسة» فالفارق بينهما يقرب من ربع قرن، تكلست فيها النفوس، وأصبحت الكآبة قوتا يوميا، والهزائم العربية شعيرة قومية، فلم يبق سوى السؤال:

هل النظام، فى الأساس، قاتل؟

أم نحن مسئولون

عن صناعة النظام؟

مجاوزة الرومانسية

من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى

فى العاشر من نوفمبر الماضى، حلّت ذكرى وفاة عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠-١٩٨٧) الذى توفى فى تاريخ ميلاده، عن سبعة وستين عاما، تاركا، وراءه، ذخيرة من الإبداع المتميز فى مجالات: القصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والمقال، والسير الإسلامية. وقد جاءت ذكرى الشرقاوى، فى مناخ مختلف، ضمن سياق متصاعد من المتغيرات الدولية الجذرية التى أنهت عصرا كاملا من الاستقطاب الدولى والحرب الباردة، وأدّت إلى سقوط الأنظمة الشيوعية فى العالم، وانتشار الموجة الديمقراطية الثالثة، وتفتت الاتحاد السوفيتى، والتعجيل بإنهاء الصراع العربى الإسرائيلى، ودخول العالم كله فى أفق من الوفاق الدولى الذى يتولد فيه نظام عالمى جديد، خصوصا بعد أن لم يعد، فى العالم كله، سوى قوة كبرى واحدة، لها حاكم واحد، لا يتباعد كثيرا عما قصد إليه ابن خلدون، فى منمنمات سعد الله ونوس التاريخية، حين وصف تيمورلنك بأنه سلطان العالم وملك الدنيا.

وإزاء هذا السياق المتصاعد من التغيرات الجذرية التى يتولد بها نظام عالمى جديد، يقوده سلطان العالم الجديد، ذلك السلطان الذى لا يكف عن التحيز لإسرائيل، والنفور من العرب الذين أصبحوا يوسمون بالإرهاب بعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١، والتنكر للحقوق العادلة للشعب الفلسطينى، أقول فى هذا السياق لا يملك المرء سوى أن يتذكر قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى الشهيرة - فى وقتها على الأقل - "رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى".

والغريب أن هذه القصيدة تبدو - فى أجزاء منها - كما لو كانت مكتوبة لزماننا الذى نعيشه الآن، خصوصا ما يتصل منها بكل ما يرمز إليه إمبراطور العالم الجديد، الرئيس الأمريكى الذى استفتح الشرقاوى رسالته - القصيدة إليه على النحو التالى:

يا سيدى
إليك السلام، وإن كنت تكره هذا السلام
وتُغْرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام
ولكننى
سَأعْدِل عن مثل هذا الكلام

وأوجز فى القول ما أستطيع
فأنت مُعَنّى بشتى الأمور
بكل الأمور

ألا ننحنى لك يا سيدى
وأنت إله الزمان الجديد
وكالله أنت إله وحيد؟!
معاذك !! بل أنت فوق الشبيه، وليس كمثلك شىء يكون
وفى الأشهر الماضيات أَبَدْتَ الذى لم يُبَدْ فى سنين.

وكان الشرقاوى فى طليعة اليسار، حين كتب رسالته - القصيدة، مناضلا يسعى إلى تحرير الوطن والمواطن وتحقيق العدل الاجتماعى، فارسا من فرسان الكلمة الشعرية التى كانت حصنا للحرية، وشاعرا قاده العمل النضالى لتغيير الواقع إلى جهد إبداعى مواز أسهم فى تغيير شكل القصيدة، فالشرقاوى واحد من أبرز من تحولت على أيديهم القصيدة الرومانسية، فى مصر، إلى قصيدة واقعية، ذات محتوى نضالى تقدمى، وشكل يناسب هذا المحتوى ويتغير بتغيره.

وكانت بدايته الشعرية قصيدة نشرتها مجلة الرسالة (العدد ٦٢١ الصادر فى الثامن والعشرين من مايو ١٩٤٥) بعنوان "ضجة الربيع" (جنبا إلى جنب قصيدة عبدالرحمن الخميسى "أحلام الجزيرة") سعت إلى الانفلات من هيمنة الأصوات الرومانسية العالية فى ذاك الزمان، لتؤكد روح التمرد الشعبى الذى يجتاح صمت الكائنات، واندفاع عصارة الحياة فى الموات، وذلك فى موازاة الحضور الدامى للمظلومين الذين تبنى الشرقاوى قضيتهم، وبخاصة قضية الفلاح الذى يبسط حضوره على خاتمة القصيدة، على نحو لا يتبقى معه من ضجة الربيع سوى صوت الفلاح الذى يئن من ظلم السنين والظالمين.

ومنذ ذلك الوقت، و لـ"الفلاح" حضور مهيمن فى الخطاب الإبداعى لعبد الرحمن الشرقاوى، لا تخلو منه مسرحية أو رواية أو قصيدة، فقد تبنى هذا الخطاب قضية "الفلاح" ونطق باسمه، وأصبحت قرية "الدلاتون" التى ولد فيها الشرقاوى نموذجا لكل القرى المصرية التى عانت من الظلم الاجتماعى السياسى. ومن المؤكد أن هذا الظلم هو الذى قاد الخطاب الإبداعى إلى منحاه اليسارى، وقاد فاعل الخطاب نفسه (الشرقاوى) إلى الاصطدام بالسلطة، طوال الأربعينيات، ومن

ثم الاعتقال الذى أفضى إلى كتابة مجموعة من قصائد السجن، مثل "أمسك زفرتك" و "من وراء الأسوار" اللتين كتبتا فى سجن القاهرة (سنة ١٩٤٦) و"نجوى" التى كتبت فى سجن الأجانب فى العام نفسه، وبعدها "أشواق" (سنة ١٩٤٧).

وقد تفجر الخطاب الإبداعى للشرقاوى، شعرا، طوال الأربعينيات، مجسّدا أحلام التحرر الجمعى والفردى الذى انعكس على القصيدة، فانتهى بها إلى صيغة الشعر الحر التى كانت موازية لصيغة التحرر الوطنى التى كانت موازية، بدورها، لانقسام العالم بين الدولتين العظميين، الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى، وظهور مبدأ ترومان (مارس ١٩٤٧) الذى كان بداية القرن الأمريكى والحرب الباردة وعصر الأحلاف العسكرية العالمية الذى بدأ بالناتو وانتهى بحلف بغداد. وكما تبلور هذا الخطاب، شعرا، فى تراكيبه الخطابية وإيقاعاته الحماسية وصوره الواقعية ولغته الجماهيرية، من قلب الانتماء النضالى، فأنتج قصائد من مثل "عزة والرفاق"(*) (١٩٥٠) فإنه أعاد ترتيب مجموعة من المواضعات الشعرية، ووضع قضية العدل الاجتماعى فى صدارة رؤية شعرية جذرية (راديكالية) إلى العالم، وأنزل هذه الرؤية منزلة الإطار المرجعى الإبداعى، خاصة فى الإشارة إلى النظام العالمى الجديد الذى أطلق عليه، حينذاك، بداية القرن الأمريكى. وكان ذلك بعد أن ورثت أمريكا، وعملت على أن ترث، الإمبراطوريات الاستعمارية التقليدية، بعد الحرب العالمية الثانية، واستبدلت بعوالم هذه الإمبراطوريات عالما جديدا من التبعية، تعلوه رايات الحرية والديمقراطية.

وكان ذلك سياق الخطاب الذى تولدت من مفرداته قصيدة "خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى ترومان" سلطان العالم الجديد فى ذلك الوقت. وقد كتب الشرقاوى قصيدته عام ١٩٥١، وهو فى باريس، يتأمل المتغيرات الدولية وأصداءها فى العالم الثالث، خصوصا موطنه الذى يبدأ من "الدلاتون" وينتهى بكل ما يرادف الإنسانية، فى شعاراتها المعادية للقوة الجديدة التى سعت، ولا تزال، إلى الهيمنة على العالم بأسره. ونشرت القصيدة للمرة الأولى عام ١٩٥٣ فى كتاب مستقل فى القاهرة، ثم فى بيروت، تحت عنوان "خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان"، وذلك قبل أن تأخذ عنوانها الأخير الذى استقر مع طبعة ١٩٦٨ (وهو: "رسالة من أب

(*) عزّة هى ابنة الشرقاوى الأولى، جعلها رمزا للطفولة البريئة المتطلعة إلى عالم أفضل، بل الأمل فى عالم أفضل، فى سياق تداعيات الذكريات النضالية التى فجرتها غربة الشاعر فى باريس، بحثا عن أفق مغاير، يصفه بقوله:

هل جئت أبحث ها هنا عن شكل تعبير جديد
الشكل؟ إن الشكل تعبير تسيل الروح منه

مصرى إلى الرئيس الأمريكى") ليدل على عمومية النموذج الذى يمثله "الرئيس الأمريكى" بوصفه رمزا لبنية ثابتة من أبنية التسلط الدولى وعلامة عليه.

ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن يغدو التناص الشعرى للخطاب السياسى الاجتماعى السائد عنصرا تكوينيا أساسيا فى القصيدة، سواء فى إشارته إلى حركات التحرر الوطنى والنضال الاجتماعى السياسى فى الأوطان المقهورة، فى مناخ الحرب الباردة بين الدولتين العظميين، الحرب التى أحالت العالم إلى كتلتين متصارعتين، تحركت بينهما، وضمنهما، دول العالم الثالث فى بحثها عن الاستقلال. هذا المناخ هو ما تومئ إليه القصيدة، وتدل عليه دلالات متعددة المستويات، سواء فى إشارتها إلى "كوريا" و "فيتنام" و "اليونان" و "مدريد" و "روما" و"غرب أوربا" و "إيران"، أو إشارتها إلى "مصر" و "بترول أرض النبى" و "النقطة الرابعة"، أو إلى "الكومنترن" و "البلشفيك"، بالإضافة إلى اتهامات العمالة، والخيانة، وقلب النظام، والإلحاد، واصطناع الفتن، وأخيرا الإشارة إلى أحلام الكادحين بالمساواة والعدل والحرية ومستقبل الأطفال الذين هم بسمة الغد الفتى واهب الحياة.

وتتسم القصيدة بأمرين، من منظور علاقات هذا التناص، يرتبطان بطولها الذى كان فاتحة لقصائد لاحقة فى السياق القومى لقصائد التحرر الوطنى والعدالة الاجتماعية، وأفكر بوجه خاص فى قصائد السياب اللاحقة، من مثل "فجر السلام" و"الأسلحة و الأطفال" (١٩٥٤).

أما الأمر الأول فهو أن القصيدة تصوغ خطابها من وجهة نظر مثقف لا يتخلى عن جذوره الأولى بوصفه فلاحا مصريا، ينتمى إلى قرية "الدلاتون" التى تشير إليها القصيدة على سبيل التضمين، والتى تتحول إلى علامة على انحياز الوعى الطبقى لهذا المثقف الذى يبدأ من قضية الفلاح، ولا يكف عن الإشارة إليه فى المستويات المتعددة للقصيدة. وذلك أمر ينطوى على دلالة البعد العام الذى لا تصوغه القصيدة إلا من خلال البعد الخاص، والمعنى الإنسانى الذى لا ينطقه خطاب القصيدة إلا بواسطة المعنى المحلى.

وتكشف هذه الدلالة عن الأمر الثانى الذى تتسم به القصيدة، من حيث استغلالها عناصر خاصة من السيرة الذاتية لصاحبها، فى مرحلة الطفولة والشباب الباكر، لتبرز التكوين العام والنظرة المائزة لمثقف العالم الثالث، أعنى رؤية العالم التى تنطقها هذه الأسطر:

ولدت لعشرين عام مضت على مطلع القرن يا سيدى،
وقد فرغ العالم المستجير من الحرب، ثم مضى آمنا
يوزّع أسواقه الباقيات،
ويهزأ بالموت والتضحيات،

وبالذكريات.
وقامت شعوب تهز الظلام بمشرق أحلامها الهائلهْ،
وتُعلى على خَرَبَات الفساد بناء مدينتنا الفاضلـه،
فلما بدأت أعى ما يقال رأيتهم يملئون الطريـق،
تهزّ الفئوس ركود الحقول وتغلى بما تحتويه العروق،
وكانوا يقولون : " يحيا الوطن "
حفاة يهزون ريح الحياة ويستدفعون شراع الزمـن.
وساءلتُ أمّىَ عما هناك «وماذا دهى القرية الساكنْه»
فقالت : بُنىَ همُ الإنجليزُ يثيرون أيامنا الآمنة
وقد أخذوا كلَّ غلاّتنا .. وقد نَضَبَ الماء فى الساقيه
ولم يبق شىءٌ على حاله سوى حسرة مُرَّةٍ باقية

* * *

ولما كبرت لبستُ الحذاء ووليت وجهى إلى القاهرهْ
فأبصرت من تحت ثقل السلاح وجوههم الجهمة الجائرهْ
وكنت أراهم وهم يركلون فتى فى طريقهمُ .. أو فتاه
وقد ينزعون حجاب امرأه
فتصرخ : «ويلى من الإنجليز»
وقد يعبثون بشيخ عجوزْ
فيملؤنى الرعبُ مما أراه - ويرهق سَمْعِىَ - ما لم أَرَهْ

وعندما تحيل القصيدة ما هو خاص فى نموذج هذا المثقف إلى ما هو عام، لتؤكد مبدأ واقعيا من مبادئ الفن الثورى، فإنها تختار صورها بعينى الطفل والمراهق الذى تفتح وعيه على جرائم الاحتلال، وتعلّم كره جنوده الغاصبين منذ وعى أهمية الأرض التى كانت كالعرض.

ويمضى الشرقاوى من الطفولة إلى المراهقة إلى سنوات النضج، حيث حضور الأب الذى يؤرقه مستقبل طفلته، والذى لا يريد لهذه الطفلة أن تعانى من الشقاء الذى شهدته طفولته، وطبيعى أن تمضى القصيدة برمز الطفولة - من هذا المنظور - إلى مداه الطبيعى، وتركّز على عنصر الطفولة الذى يكثف دلالة الظلم الإنسانى، فى تناقضه مع البراءة، ويبرز المعنى الأسرى الحميم للأب الذى

يريد أن يحمى مستقبل ابنته، وأهم من ذلك الشاعر الذى يرى فى ابنته نَوّارة الأمل الذى لا بد أن يُنْتَزَعَ من براثن العالم الوحشى الذى يحكمه إمبراطور العالم الجديد، أو الرئيس الأمريكى الذى أصبح رمز الاستعمار الجديد. ولذلك لا يكتفى الشاعر بأن تكون الابنة الرمز الطفولى الدال فى قصيدة "عزة والرفاق"، وإنما تجاوزها إلى خطاب "الأب" الذى يتوجه إلى الرئيس الأمريكى، ليحمى مستقبل ابنته الذى هو مستقبل كل أطفال العالم الذين هددتهم، مع مطلع الخمسينيات، الأسلحة التى بدأ استخدامها فى كوريا (مايو ١٩٥٠) فاسترجع الآباء معها رعب نجازاكى وهيروشيما. وأصبحت هذه الأسلحة علامة مضادة لمستقبل أطفال العالم الذين تدل عليهم، دلالة الخاص على العام، قصيدة الأب المصرى، فى النقطة التى بدأ منها بدر شاكر السياب العراقى قصيدة " الأسلحة والأطفال". أعنى النقطة التى تجسّدها الأسطر الختامية لخطاب الأب المصرى الذى يحلم بأن تحيا ابنته فى سلام، قائلا للرئيس الأمريكى:

فإن تملكوا الذرة المضيه

فإنّا لنمتلك التضحيه،

ونملك طاقاتنا كلها ونملك أيامنا الباقيه،

وتاريخ أجيالنا الآتيه.

وتلك نهاية تنطوى على التفاؤل الذى كان سمة من سمات الواقعية المقترنة بحركة التحرر الوطنى الباحثة عن العدل الاجتماعى فى ذاك الزمان. وهى سمة نجمت عن الإيمان بحتمية انتصار العدل على الظلم، والاشتراكية على الرأسمالية، والسلام على دعاة الحروب، والشعوب المقهورة على الاستعمار والإمبريالية. وليس من الضرورى أن نسأل عن نهاية هذا الإيمان، بعد أكثر من نصف قرن على كتابة القصيدة، فالمهم أن نلفت الانتباه إلى ما اقترنت به نبرة التفاؤل من سخريه لاذعة بلغت حد جبروت ذلك الرئيس الأمريكى الذى بدد، فى ذلك الزمان، سلطان العالم الوحشى الذى يهدد الأطفال بالخطر.

وتستهل القصيده أبياتها بهذه السخرية التى تنبنى على المفارقة الناتجة عن الجمع بين سبب ونتيجة مناقضة له كل المناقضة، موكدة بذلك علاقة غير متوقعة تفضى إلى زعزعة صورة المتحدث عنه فى الأذهان، وذلك فى خطاب يدعم نفسه بالانتساب إلى العلم الذى يستلزم تصديق المتلقى، أعنى التصديق الذى تصحبه بسمة الأسى الساخرة التى تولدها أبيات من مثل:

وأعلم أنك تهوى الزهور،

فتنشد ألوانها فى الدماء.

وأعلم أنك تهوى العطور،

فتنشر. فى الوحل. دود الخيانهْ.

وليس هذا هو الشكل الوحيد من أشكال السخرية فى القصيدة التى لا تكف عن مناوشة "إله الزمان الجديد" بعدد من الوسائل البلاغية التى تستحق تأملا خاصا فى ذاتها، خصوصا على مستوى علاقة إله الزمان الجديد بحكّام العالم الثالث على النحو الذى تصوغه القصيدة فى عبارات من قبيل:

وإنْ كنت يا سيدى لم أمتْ ومازلت أدفع أياميَهْ

فما ذاك - والموت - إلا لأن حبالَ مشانقِنا باليهْ

لكثرة ما شنقت من حقوقٍ، وتشنقُ من رغباتِ الوطنْ.

ولا تنفصل الإشارة إلى السخرية، فى هذا المقام، عن الخصائص الأساسية الأخرى التى انطوت عليها القصيدة، وصنعت لها مكانة متميزة، فى تاريخ الشعر الحر.

وترتبط أولى هذه الخصائص بفاعل الخطاب فى القصيدة، ضمير المتكلم الذى يومئ إلى نموذج شاعر من نوع جديد، شاعر لم يهبط الأرض كالشعاع السنى، بعصا ساحر وقلب نبى، وإنما يصعد من وسط ملايين الكادحين، وينهض من زنازين المعتقلات. قدمه مغروسة فى طين القرية، ووعيه منحاز إلى الباحثين عن العدل فى الدنيا كلها. واحد من البسطاء الذين ينطق باسمهم، ويجسدهم بحضوره الإنسانى العادى، الواقعى، العضوى، الحضور الذى يبدأ بتفتح العين على مساحة "الأرض فى القرية، ويتغير بوعى المدينة، ويكتمل بإدراك المعنى الإنسانى فى خوف آباء العالم على أطفالهم من ذلك الإله الوثنى الجديد الذى يضمخ لحينه بالدماء وترقصه صرخات المحتضر.

قد نلمح فى بعض خطاب هذا النموذج للشاعر الذى تنطقه رسالة من أب مصرى بقايا إيقاعات "إرادة الحياة" فى شعر الشابى، ترجعه تفاعيل بحر المتقارب الواحد فى القصيدتين، لكن يظل الحضور المهيمن للأب المصرى هو الحضور الذى تحول، بعد ذلك، إلى عنصر من عناصر نموذج الشاعر الذى اختفى وراء قناع الحلاج، فى شعر صلاح عبد الصبور، فى المونولوج الشهير:

أنا رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمنبت

فلا حسبى ينتمى للسماء، ولا رفعتنى لها ثروتى

ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود

لأن فقيرا - بذات مساء - سعى نحو حضن فقيره

وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية.

حيث تتشابه المكونات الخطابية، فى مستوى من مستويات مدلولات السيرة الشخصية، ودوالها المرتبطة بتكون النموذج وتحولات وعيه فضلا عن التقارب الإيقاعى المتدافع للتفعيلة نفسها.

ويلزم عن هذه الخاصية مستويات لغوية متعددة للخطاب، تنطوى على تدمير متعمد للهالة الرومانسية للخطاب الشعرى السابق عليها والمعاصر لها، وتأسيس نوع جديد من الخطاب الذى يبنى نفسه بلغة الحياة اليومية، لا يفارقها إلا فى درجة الإيقاع والمجاز اللذين يبقيان عليه صفة الشعرية. هذا الخطاب يتميز بمعجمه الذى هو نوع من التناص السياسى الاجتماعى لعصره. يحمل من عناصر الحضور اللغوى ما يدل على عناصر غياب، تكشف عنها دوال: المساواة، النظام، البلشفيك، الكومنترن. ويتضمن من الصيغ ما كان شعارات سياسية وهتافات حماسية فى ذلك العصر. ويحتوى على تراكيب مقصود بها إلغاء الهوة الفاصلة بين لغة الشعر ولغة الواقع، وذلك فى محاولة سابقة، بالتأكيد، على محاولة صلاح عبد الصبور التى أثارت ضجة حين كتب :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش،
فشربت شايا فى الطريق،
ورتقت نعلى،
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق،
قل ساعة أو ساعتين،
قل عشرة أو عشرتين.

فالأصل فى محاولة صلاح عبد الصبور ليس ت . إس. إليوت وحده، وإنما الشرقاوى الذى قرأ صلاح وجيله فى "رسالته" ما حطم هالة المعجم الشعرى واللغة الشعرية، فى خطاب من قبيل :

وقال الرفاق : «ألا قل بربّك ما هذه القاهرهْ
وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء
وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء؟
وكيف الشوارع؟ هل من زجاج؟ وكيف يقوم عليها البناء؟
فقلت لهم: قد رأيت القصور!
فقالوا : القصور ؟؟!! وما هذه؟ فإنا لنجهلها يا ولد؟
فقلت: اسمعوا يا عيال .. اسمعوا .. القصر دار بحجم البلد،
فحكّوا القفا وهمو يعجبون،
ومدوا رقابهمو سائلين،

وهم خائفون،

وهل يسكن القصر جنّ يطوف طواف العفاريت حول القبور؟

وهل كنت تمشى بجنب القصور؟

ألم يركبوك؟

ألم يخنقوك؟!

فقلت لهم : إن أهل القصور أناس .. سوى أنهم..

- مثلنا؟

وظلوا يضجّون حولى : أناس؟ أإنس همو؟ أهمو مثلنا؟!

فقلت لهم: إن أهل القصور أناس .. سوى أنهم .. غيرنا

ويكشف هذا التحطيم المتعمد للشعرية، فى جلالها المتعالى، عن بعد آخر من الأبعاد التى أزاحت بها قصيدة الشرقاوى الغلالة الساحرة التى أضفتها قصائد شعراء الرومانسية العربية على القرية، منذ أن كتب محمود حسن إسماعيل "أغانى الكوخ" عام ١٩٣٥ . وتضعنا "رسالة الأب المصرى" فى مواجهة القرية الواقعية، غير الحالمة، قرية الحفاة، الذباب، الجوع، الجهل، المرض. وتبرز التناقض بينها والمدينة، على مستويات الوعى والعلاقات، فتكشف عن دلالات متعددة من التخلف الذى يؤكد سيطرة أمثال "الرئيس الأمريكى" على أمثال "الأب المصرى". وقد انسرب التعارض بين القرية والمدينة، من قصيدة الشرقاوى إلى وعى الجيل التالى المتأثر به. وتجلى حتى فى ثنائية المدينة والقرية التى لم تخل منها قصائد أحمد عبد المعطى حجازى التى ضمها ديوانه الأول، أعنى القصائد التى تبدو فيها القاهرة "مدينة بلا قلب" فى عينى القروى الذى لا يعرف طريقه إلى "السيدة".

وترتبط آخر الخصائص الأساسية فى القصيدة بموضوعها الذى لا ينفصل عن شكلها، ويصلها بصانعها وصل العام بالخاص، والذاتى بالموضوعى، والفاعل بالمفعول، فتتحول القصيدة إلى وسيلة من وسائل التعرف التى تجتلى بها الأنا المبدعة حضورها فى مرآة تاريخها الفردى والجمعى، خاصة حين تستدعى من ماضيها ما يبرر نبرة خطابها الحاضر ويكشف عنه. وتنبنى القصيدة على أزواج تتصل وصل النقائض والأشباه فى بنية إيقاعية متدافعة، بنية تقابل بين الماضى والحاضر، الأنا و الآخر، الجلاّدين والضحايا، الدماء والزهور، الحرية والسجن، حجب المعرفة وكشفها، القرية والمدينة، الوعى الزائف والوعى الممكن، الأب المصرى والرئيس الأمريكى. ولا تتخذ هذه البنية إيقاعا واحدا فى سرعته، وإنما يتغير الإيقاع، رغم وحدة التفعيلة العروضية، نتيجة

تغير علاقات الأطراف الثنائية التى تنطوى عليها القصيدة، وذلك بالكيفية نفسها التى تتغير بها مستويات الخطاب اللغوى وعلاقاته المجازية المتحولة.

هذه الثنائية التى تجمع بين مجاورة الأشباه والأضداد لا تفارق التوتر الذى يميز العلاقة بين الأطراف، التوتر الذى يولد عنصر الدرامية التى ينبنى بها الخطاب، فالقصيدة كلها مونولوج متصل، متقطع أحيانا، يتوجه إلى مُخَاطَب مباشر فاعل فى كل التحولات السياقية للقصيدة، لأنه جزء من موضوعها. يوازيه فى الأهمية مخَاطَب آخر غير مباشر، هو القارئ المضمر الذى يتوجه إليه الخطاب بالرسالة الإيديولوچية للقصيدة. ويتخلل المونولوج وقفات حوارية، هى اللحظات التى تستعيدها الأنا، سواء فى علاقتها بالأشباه الذين ارتبطت بهم، أو علاقتها بالنقائض الذين تسعى إلى التمرد عليهم. وتلك لحظات تتضمن تعدد الأصوات المتوازية، المتناقضة، المتصارعة، فى بنية التوتر ثنائى الأطراف. البنية التى سرعان ما حملت الشرقاوى إلى قالب المسرح الشعرى الذى اكتملت بدايته مع "مأساة جميلة" (١٩٦٢) التى جاءت بعدها مسرحية "الفتى مهران" (١٩٦٦) و "تمثال الحرية" (١٩٦٧) وبعدها "وطنى عكا" (١٩٦٩) و"الحسين ثائرا" و "الحسين شهيدا" (١٩٦٩) و "النسر الأحمر" (١٩٧٦) و "أحمد عرابى زعيم الفلاحين" (١٩٨٢) التى عاد بها الشرقاوى إلى ما بدأ به إبداعه، وهو قضية الفلاح، فى حلمه الإنسانى بالحرية والعدل.

قد تجد الأجيال الجديدة فى قصيدة الشرقاوى "رسالة من أب مصرى" نوعا من الخطابية الزاعقة، وقدرا من الخلط الانفعالى بين السياسى والجمالى على حساب القيمة الشعرية، خاصة فى أزمنة الحداثة وما بعد الحداثة التى نحياها ونتحدث عنها، فى هذا العصر الذى يتميز بالتحولات المتسارعة للدنيا المعاصرة بإنجازاتها المتلاحقة. ولكن تبقى فى "الرسالة" ـ فضلا عن شكلها الذى برع فى تكراره الشرقاوى، واختص به فى كتابته ـ دلالتها على محاولة صياغة خطاب شعرى غير مفارق لهموم البشر البسطاء، فى الواقع المطحون، المقموع، ودلالتها على حلمنا المتكرر بالحرية والعدل. الحلم الذى لا يزال يفرض نفسه على العصر الذى نعيش فيه، والذى يرينا كوارث نظامه العالمى الجديد، والآثار المدمِّرة لصعود دولته الكبرى التى تحاول فرض هيمنتها على الكون كله، والحضور البارز لسلطان إمبراطور العالم الجديد الذى لا نملك، فى حضرة هيمنته على مصائر الوطن العربى الكبير، سوى أن نردد كلمات الأب المصرى، فى قصيدة الشرقاوى، حين قال منذ أكثر من نصف قرن، للرئيس الأمريكى:

بمجدك ما قصّر التابعون،

فهم مخلصون،

وهم لا ينون ولا يهدءون

صورة الشاعر الحديث

"لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التى انطبعت فى ذهنى للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل. والحق أن أغلب الشعراء العظام كانوا، طوال القرون، أنماطا من القديس يوحنا، من دانتى إلى شكسبير،إلى جوته، إلى ت.إس. إليوت وايديث ستويل".

تلك كانت كلمات بدر شاكر السياب(١٩٢٦-١٩٦٤) التى استهل بها الأمسية الشعرية التى ألقى فيها مختارات من شعره. وكان ذلك فى صيف عام ١٩٥٧، حين دعته مجلة "شعر" (١٩٥٧-١٩٧٠) من بغداد إلى بيروت لإحياء هذه الأمسية. وكانت المجلة الوليدة التى رأس تحريرها يوسف الخال قد فتحت صفحاتها للسياب بوصفه واحدا من ألمع شعراء حركة الشعر الجديدة، وكانت مجلة"الآداب"التى صدرت عام١٩٥٣ قد حملت أصوات هذه الحركة إلى كل الأقطار العربية المهتمة بالشعر. وأكدت صوت السياب الذى أخذ يلفت الأنظار إليه منذ أن نشر ديوانه "أساطير"فى مدينة النجف العراقية سنة ١٩٥٠، وأتبعه بقصائده الأولى الطويلة"حفار القبور"(بغداد١٩٥٢) و"المومس العمياء" و"الأسلحة والأطفال"(بغداد١٩٥٤). وأصبح واحدا من أقطاب الحركة الشعرية الجديدة على صفحات مجلة"الآداب"التى نافستها مجلة"شعر" بعد أربع سنوات، لكن فى اتجاه أكثر جذرية فى حداثته، وأكثر تجريدا فى محتواه الإنسانى الذى بدأ فى ذلك الوقت موازيا، إن لم يكن مناقضا، للاتجاه القومى الحدّى فى عدائه للاستعمار، وهو الاتجاه الذى تبنته "الآداب" وصدرت عنه. وبعد أن تعرف القراء العرب شعر السياب فى "الآداب" وطالعوا قصائده ومعاركه مع أقرانه، خاصة البياتى وصلاح عبد الصبور، ظهرت مجلة "شعر" التى عملت على استقطاب الشعراء الذين رأت فيهم نزوعا إلى الحداثة وميلا إليها، وعلى رأسهم السياب الذى نشرت له فى عددها الثانى (نيسان١٩٥٧) قصيدته "النهر والموت"، وهى القصيدة التى ضمها ديوانه "أنشودة المطر" الذى صدر عام١٩٦٠عن دار مجلة "شعر" التى أحسبها وجهت الدعوة إلى السياب لزيارة بيروت مع نشرها أولى قصائده فى نيسان١٩٥٧

وعندما ظهر العدد الثالث من المجلة (تموز١٩٥٧) كان يحمل فى الصدارة قصيدة أدونيس"البعث والرماد" تليها قصيدة بدر شاكر السياب "المسيح بعد الصلب" التى استمع إليها جمهوره الكبير للمرة الأولى فى المنتدى الكبير بالجامعة الأمريكية، فى الأمسية التى أقامتها مجلة "شعر" فى بيروت، ذروة لاحتفائها اللافت بالشاعر طوال عشرة أيام، الاحتفاء الذى رددت أصداءه محطة الإذاعة اللبنانية، وجريدتا "النهار" و"الجريدة". وكانت الأمسية الشعرية خاتمة توّجت ذلك الاحتفاء الذى هدفت به مجلة "شعر" وندوتها الأسبوعية (خميس مجلة شعر) إلى تأدية جانب من رسالتها فى تعريف شعراء العالم العربى بعضهم إلى بعض، وشد أواصر الألفة بينهم، من أجل نهضة الشعر العربى نحو مستقبل لائق، تصورته المجلة وخططت له، وسعت إلى تأسيس عصبة طليعية تعمل على تحقيقه.

وقد سرد العدد الثالث من المجلة، فى قسمه الأخير-أخبار وقضايا - أنباء زيارة السياب إلى بيروت، ونشر الكلمة التى قدم بها السياب للمختارات الشعرية التى ألقاها والتى صاغ فيها تلك الصورة النثرية اللافتة للشاعر الحديث، ذلك القديس الذى تفترس عينيه رؤياه التى يتجلى فيها العالم أخطبوطا هائلا من الخطايا والآثام. ولم تكن هذه الصورة تجسيدا لوعى السياب بموقفه من عصره فحسب، وإنما كانت تجسيدا لوعيه بدور الشعر عموما، طوال القرون، من قبل دانتى وشكسبير وجوته وبعد ت. إس. إليوت وإيديث ستويل. ويمضى السياب فى تقديمه النثرى لأمسيته الشعرية فى تحديد تصوره لدور الشعر، موضحا أن تفسير الحياة وتغييرها، بقصد تحسينها ، هما أهم أغراض الشعر وأهدافه طوال أجيال عديدة، وأن الشعراء حاولوا، أحيانا، أن يتملصوا من هذا الواجب الضخم الملقى على أكتافهم، لكن محاولاتهم تلك لم يكتب لها (ولن يكتب لها فيما يزيد السياب تأكيدا) النجاح والاستمرار. ولذلك تهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلفة سوى شاعر هنا أو شاعر هناك، لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية، لا لشىء إلا لأن الشعراء يظلون، دائما، مسئولين عن تفسير العالم وتغييره، وأنهم عندما يتخلون عن أداء هذا الدور يتخلون عن معنى وجودهم وسر تميزهم، فهم رسل الإنسانية المتابعة، وصائغو الرؤى التى ينعكس فيها العالم فيغدو قابلا للفهم (التفسير) والتحول (التغيير).

ومن الواضح أن السياب استعار كلمتى "التفسير والتغيير"من معجمه الماركسى القديم، حيث الجملة الشهيرة لماركس عن الفلسفة التى اكتفت بتفسير العالم والتى أصبح عليها أن تقوم بتغييره، وهى استعارة طبيعية مبعثها العلاقة المتبادلة بين الشعر والفلسفة عبر العصور. ولكن دوال المعجم

الماركسى القديم تنداح فى سياق من الأفكار المغايرة التى كانت تناسب الحداثة الليبرالية التى انطوت عليها جماعة مجلة "شعر" فى الخمسينيات، وهى حداثة كانت تؤكد إلى أبعد حد الحرية الفردية فى مستوياتها المتعددة، بالقدر الذى تؤكد القدرة الإبداعية الخلاّقة للشاعر فى تغيير العالم، وذلك ضمن دعوتها إلى فرد جديد يتحرر من كل أشكال التسلط والقمع والشمولية الموجودة فى الواقع، وكذلك دعوتها إلى مبدع جديد يهدم الدنيا ليبنيها، ويؤسس ثورة من تفتح الذات الفردية وانطلاقها وحضورها الذى لا يكتمل معناه دون معنى أسطورة الولادة الجديدة والخلق المتجدد للعالم بواسطة المبدع الفرد.

ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يصدر العدد الأول من مجلة "شعر" (كانون الثانى١٩٥٧) حاملا فى صدره تأسيسا نظريا للشاعر الأمريكى أرشيبالد ماكليش Archibald Macleich (١٨٩٢-١٩٨٢) عن علاقة الشعر بالحياة(*)، تأسيسا بدا أنه الإطار المرجعى القيمى الذى استندت إليه المجلة فى تحديد مهمتها وهويتها. ويؤكد ماكليش، فى هذا التأسيس الذى ترجمه يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) فيما يبدو، أن الشعر وسيلة المعرفة التى ستظل الأداة الوحيدة التى يستطيع الإنسان بها أن يدرك اختباره فيعرف نفسه، من حيث هو فرد، ومن حيث هو شخص، ومن حيث هو كائن وحيد، واثق ومضطر إلى الوثوق بما يجابهه بنفسه، فالشعر، وحده، يستطيع السماح لهذا الإنسان الفرد بالدخول، مباشرة، من حيث هو إنسان، إلى الاختبار الفردى للحياة. ويمضى ماكليش محددا الجوهر الدائم للأزمة المتغيرة فى العالم بأنه: مشكلة الكائن الإنسانى للفرد فى عالم يزداد تقولبا، ويرى أن خطورة الشعر وأهميته تزداد فى هذا العالم بحكم الضرورة، خاصة عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء المجتمع القائم على الحياة الفردية، أى على الحياة، لأنه لا حياة سوى الحياة الفردية. وكان ذلك يعنى أن الأساس الجوهرى لبقاء المجتمع هو الإدراك الدائم لصحة العلاقة الشخصية المباشرة مع الحياة ومع الاختبار: حياة الإنسان واختباره الخاصان به، فهى العلاقة التى تتوقف عليها الفردية الحقة. وما لم تكن مدركات الإنسان خاصة به، ومتصلة باختباره للحياة، فلن يستطيع أن تكون له حياة إلاعن طريق سواه، ولن يملك الإنسان نفسه عندئذ، بل لن تكون له نفس بحال.

(*) لم يتوقف احتفاء مجلة شعر بالشاعر الناقد أرشيبالد ماكليش فى عددها الأول عند نشر هذا التأسيس النظرى وإنما أوعز القائمون عليها إلى الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى والشاعر توفيق صايغ بترجمة كتاب له بعنوان "الشعر والتجربة" نشر ضمن منشورات مجلة شعر.

كان هذا التأسيس الممسوس بالنزعة الفردية إعلانا عن هوية مجلة "شعر" وتمييزا لها عن غيرها من المجلات، خاصة مجلة "الآداب" التي كانت مستغرقة في نزوعها القومي، داعية إليه، في حماسة دفعتها إلى "الالتزام بالقضايا القومية الكبرى، بوصفه - أي الالتزام - مهمة وجود لمستقبل من التحرر القومي، يفرض نفسه على الشعر بخاصة، والأدب بعامة، تأكيدا لدور الإبداع في معركة الوجود العربي وتحرير أقطاره من الاستعمار القديم والجديد. ويبدو أن هذه الدعوة كانت المقصودة، على نحو غير مباشر، بالجملة الختامية في تأسيس ماكليش التي تقول: ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر، في زمن كزمننا، كتابة الشعر "السياسي" أو محاولة حل مشكلات عصرهم بقصائدهم. بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم، مدركين أنه بواسطة الشعر وحده، لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي، وقد تفعل ذلك في المستقبل. وذلك قول طبيعي من الناقد الذي حفظ له الكثيرون جملته الشهيرة: على القصيدة أن توجد لا أن تعني.

وكان على السياب، في سياق هذا التأسيس، أن ينطق ما يتناسب معه ولا يتنافر وإياه، حتى لا يصدم أولئك الذين وجّهوا إليه الدعوة، واحتفوا به الاحتفاء الذي ترك فيه أثرا لافتا، فأكد حضور القصيدة - الرؤيا بوصفها الاختيار الفردي الحي للحياة، وحضور الشاعر الرائي بوصفه الاختيار الشخصي للقدس الذي تفترس عينيه رؤياه. واعتمد السياب، واعيا أو غير واع، على فاعلية التناص التي تطلق تداعيات الدال الذي ينطقه اسم القديس يوحنا المعمدان، بوصفه صوتا صارخا في البرية. ووجودا فرديا مناقضا لوجود المجموع الضال، وحضورا هو الحضور الاستهلالي للمخلص المنقذ الذي يمتلك القدرة على تغيير الفصول، والذي يقع من الجماعة موقع من يفتديها، ويمارس طقس خلاصها بإبداعه وحياته على السواء، فهو صورة أخرى من النماذج العتيقة للبعث والولادة الجديدة. بعبارة أخرى، كان على السياب، في سياق هذا التأسيس، أن يعلن أسطورة الشاعر الحديث. قديس الرؤى الذي يمتلك معرفة التفسير وقدرة التغيير.

هكذا، نطق السياب، نثرا وشعرا، ما أشبع توقع الذين قاموا بدعوته من بغداد إلى بيروت، فانتقل من صورة الشاعر -القديس إلى لوازمها الحداثية في تقديمه النثري، أعني الرؤيا (الفردية) التي تفترس العينين بالهول الكوني. واستبدل بالخطاب القومي خطابا إنسانيا عاما، وبنموذج الشاعر التقدمي النضالي نموذج الشاعر التموزي. وقد يَسّرَ عليه ذلك خلافه مع رفاقه القدامى في الحزب الشيوعي العراقي وانفصاله عنهم من ناحية، وانطلاقه في أفق جديد قاده إليه جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤) الذي هداه إلى قراءة ما كتبه چيمس فريزر James Frazer (١٨٥٤-١٩٤١) في

كتابه "الغصن الذهبى عن أدونيس، وهو الجزء الذى ترجمه جبرا (عن فصلين من المجلد الرابع) ونشـره - أولا - فى العدد اليتيم من مجلة "الفصول الأربعة" الذى أصدره بلند الحيدرى (١٩٢٦-١٩٩٦) فى خريف١٩٥٤ فى بغداد، ونشره - ثانيا - بالعنوان نفسه فى بيروت عام ١٩٥٧وهو العام الذى صدرت فيه مجلة "شعر . وكان هذا الجزء المترجم البداية الكاشفة لتعرف السياب أسطورة الولادة الجديدة التى وجد فيها خلاصه الإبداعى (وربما الحياتى) بالقدر الذى وجد فى نماذجها العتيقة - تموز، أدونيس، بعل، أزوريس، فينيق، المسيح - ملامح قناعه الشعرى وبداية أسطورة الشاعر الحديث فى الوقت نفسه.

أما الملامح فلم تكن بعيدة عن صورة القديس يوحنا الذى كان يعرف أن موته بعث، وموته انتصار، بالمعنى الذى اختتم به السياب قصيدة "النهر والموت" بجملة: "إن موتى انتصار". وهى القصيدة التى استهل بها علاقته بمجلة "شعر" فى عددها الثانى(نيسان١٩٥٧). أما الأسطورة فقد جسّدتها قصيدة "المسيح بعد الصلب" التى ألقاها السياب فى أمسيته الشعرية، وهى قصيدة قناع يختفى الشاعر وراء نموذجها العتيق لا ليؤكد حضور العالم بعيدا عنه بل ليؤكد حضوره فى العالم، من حيث هو مركز له، بوصفه مصدر تفسيره وطاقة تغييره. أعنى بوصفه شعيرة من شعائر الولادة الجديدة التى تبدأ بالموت لتنتهى بالحياة، فى دورة كونية من دورات الجدب والخصب، وفى لحظة بينية من لحظات أسطورة الولادة الجديدة التى تمتد كخيط من النور بين الصباح والدجى، فى سماء الشتاء الحزينة، أو كخيط من الأمل يصل بين الرماد والورد، حيث ينبثق السؤال:

أهو بعثٌ، أهو موتٌ، أهى نارٌ أم رمادُ؟

ولكن اللحظة البينية التى سيطرت على وعى السياب، وهو يصوغ صورة الشاعر الحديث وأسطورتـه، كانت لحظة مشدودة إلى طرفها السالب أكثر من طرفها الموجب، ذلـك على الرغم من المناخ القومى المتفائل الذى تولدت فيه مجلة "شعر" نقيضا لتياره السائد، فقد أصدرت المجلة عددها الأول فى مطالع١٩٥٧، فى ذروة التيار الصاعد للقومية العربية، ودعوة عدم الانحياز، واتجاه الاتحاد السوفيتى إلى دعم حركات التحرر فى العالم الثالث، وعودة الحكم المدنى إلى سوريا، وطرد جلوب باشا من قيادة الجيش الأردنى، واستقلال السودان وتونس والمغرب، وفشل العدوان الثلاثى على مصر عبد الناصر الذى أصبح الرمز الصاعد للتحرر القومى، واستقالة إيدن، وتعديل أمريكا مبدأ أيزنهاور لإجبار إسرائيل على الانسحاب من سيناء تمهيدا لإعادة فتح قناة السويس للملاحة العالمية.

فى هذا المناخ المتفائل، كان السياب يتحدث فى تقديمه لأمسيته الشعرية عن عالم يفترسه أخطبوط من الخطايا والآثام، ويتحد مع قديس الرؤى الذى هو صوت صارخ فى البرية. وذلك كله استجابة إلى التأسيس النظرى الذى استهلت به مجلة "شعر" عددها الأول، حين تحدثت عن مشكلة الكائن الإنسانى الفردى فى عالم يزداد تقولبا، واستجابة إلى ظروفه الخاصة المرتبطة بالاصطدام بالرفاق القدامى من الحزب الشيوعى العراقى، ناهيك عن الصدام بسلطة الدولة الهاشمية فى العراق، قبل الإطاحة بها فى يوليو ١٩٥٨ .

وأحسب أن هذه الاستجابة المتعددة الأطراف كانت مسئولة عن النظرة المتشائمة فى حديث السياب عن وضع الشاعر فى العالم المعاصر، وعن الدوافع التى أفضت إلى التشبيه الذى أدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد، وأسقط المصير الفاجع للقديس يوحنا المعمدان على الشاعر الحديث، فى منطقة الفداء التى لا يتطهر فيها العالم من خطاياه إلا بمعمدانية الدم التى هى الوجه الآخر من رمزية الصلب. وقد أضاف السياب ما كشف دلالة التشبيه عندما أكد أننا نعيش فى عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب، ووصل بين الوضع الكابوسى للعالم والرؤيا الشعرية التى تجسده، ولكن على النحو الذى جعل من الرؤيا انعكاسا مرآويا بمعنى من المعانى لما تجسده، فأصبحت القصيدة أيقونة الكابوس المرعب للعالم القاتم، ورمزها موازاة تحاكى هوله الأكبر.

وأعلن السياب ذلك صراحة بقوله إنه إذا كان الشعر انعكاسا من الحياة فلا بد له من أن يكون قاتما مرعبا؛ لأنه يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع التى تطبق على الروح وتوشك أن تخنقه. ويعنى ذلك تحويل حضور القصيدة إلى مرآة يرى فيها العالم وجهه فيكتشف بشاعة قبحه، بما يفضى به إلى التحول، كما لو كانت القصيدة درع برسيوس Perseus الذى يواجه به الميدوزا Medusa التى تشلها صورتها المنعكسة على صفحة الدرع، فتتوقف قدراتها التدميرية، ويتفتح الأمل فى نجاة برسيوس من الموت، ويتحقق خلاص العالم. إن الحياة مستمرة فيما يقول السياب، وما دام الشعر موجودا والشاعر حاضرا، فإن الأمل فى الخلاص باق ما بقيت الحياة، يبدأ من المستوى الروحى الذى يجعل الشعر وجها من أوجه البعث، وينتهى بالوجود المتعين الذى يمارس فيه الشاعر معجزة القديس المعمدانى وتضحيته الأسطورية.

ويزيد السياب هذه النظرة تفصيلا حين يربط بين الشعر والديانات القديمة من ناحية، والشعر والأسطورة من ناحية ثانية، فيذهب إلى أن الشعر كان توأم المعتقدات البدائية القديمة، تبادل معها الأدوار والمكانة، وأخذ منها كما أعطى لها، وكان مثلها وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة: لاسترضاء القوى المجهولة وترويضها من جهة، وتنظيم العلاقات بين البشر

من جهة ثانية، وتأسيس العلاقات بين البشر وهذه القوى من جهة أخيرة. ولذلك كان الشاعر مفردا بصيغة الجمع التى انطوت على الساحر والشامان والعراف والملهم والمقتدى، باختصار المنقذ المُخَلِّص الذى تفترس عينيه رؤياه. وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة فى المعتقدات البدائية تلاشت فى الشعر، فنحن لا نقرأ الشعر بحثا عن منفعة مادية، بل بحثا عن غاية نبيلة هى الوجه الآخر من الوسيلة التى تؤدى طقس الولادة الجديدة التى يغتنى بها الوجود.

ولا فارق فى ممارسة هذا الطقس بين الشعر والأسطورة، ذلك لأن الحاجة إلى الأسطورة لم تكن ماسة كما هى اليوم فيما يقول السياب، فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، والكلمة العليا للمادة لا الروح، والأشياء التى يلوذ بها الشاعر تتحطم واحدة إثر الأخرى، ولم يعد أمام الشاعر سوى العودة إلى الأساطير التى لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءا من العالم الذى يحكمه منطق الذهب والحديد، فضلا عن أنها تنطوى على قدرة تفسير العالم وتغييره، بما تحمله من أبعاد كونية تجاوز الزمن المحدد فى انطباقها على كل زمن. ولكن الشاعر ليس مطالبا بالإفادة من الأساطير القديمة فحسب، أو استعادة دورها الروحى فى الحياة. إن عليه، فضلا عن ذلك، وفى موازاة ذلك، وربما قبل ذلك، خلق أساطير جديدة، تسهم فى دورة الولادة الجديدة للكون. وأحسب أن أهم هذه الأساطير هى أسطورة الشاعر نفسه، قديس الرؤى الذى يتحول إلى "تموز" جديد، يمارس شعائر الموت والحياة، البعث والولادة، كأنه يوحنا المعمدان الذى جعل منه السياب صورة دالة على حضور الشاعر الحديث، وقناعا نثريا شبيها بقناع "المسيح بعد الصلب" فى القصيدة التى أصبحت دالة على مهمة الشاعر ووجوده.

أسطورة الشاعر الحديث

حين نقرأ قصيدة "المسيح بعد الصلب" ونضعها فى سياقها من شعر [illegible] ملافات التى دخلت فيها حين نشرت فى العدد الثالث من مجلة "شعر" (تموز ١٩٥٧) بعد قصيدة "البعث والرماد"، فضلا عن العلاقات التى وصلتها بغيرها من القصائد المتماثلة الدلالة [illegible] قصيدة تتحدث عن أسطورة الشاعر الحديث التى تعتمد على أسطورة [illegible] القصيدة، فى مجلاها الأول، تجسيد [illegible] والشروق، الموت والقيامة، العالم الذى [illegible] الوثنى (تموز، أدونيس، بعل [illegible] اسم "المسيح"، وذلك بالمعنى الذى يشتمل [illegible] تجسيدا رمزيا لدورة الحياة [illegible]

وسواء أطلقنا على [illegible] اسم الأسطورة [illegible] البدائى الذى يتفهم به [illegible] التمثيلى الذى ينتقل [illegible] المنظور الذى تصل به الصورة لتغدو فاعلة فى الأصل، مؤثرة فى تحولاته، نتيجة إيمان صانع الأسطورة أو ممارس شعائرها بانتقال الأثر من الرمز إلى المرموز إليه، وانتقال سحر المقدس من الدال إلى المدلول عليه.

يتحول البطل الأسطورى ما بين قطبى الرماد والورد، يمارس بحضوره فعلا من أفعال السحر التمثيلى، وينقل الحضور الصاعد - أو الهابط - لدورته من الشعيرة إلى الواقع، تفسيرا لحركة هذا الواقع وتحويلا لها من قطب الرماد إلى قطب الورد، وهو فى حركته هذه يمكن أن يتخذ اسما أو أسماء لأبطال الولادة الجديدة. ولكن كل اسم يتخذه يجذب إليه المجالات الدلالية لبقية الأسماء، مما يجذب حجر المغناطيس العناصر القابلة للتمغنط، فتصبح بعضا من حضوره، وأفقا ملازما لوجوده، وذلك فى الدوائر الدلالية المتشابكة التى تنطوى على عناصر الكون الأربعة التى تتشكل منها أبنية أبطال أساطير الولادة الجديدة.

و"المسيح بعد الصلب" واحد من هؤلاء الأبطال الذين يمارسون طقس الولادة الجديدة لأسطورة البعث على مستويات متعددة فى قصيدة السياب التى تبدأ على النحو التالى :

بعدما أنزلونى، سمعتُ الرياحْ
فى نواح طويل تسفُّ النخيلْ
والخطى وهى تنأى. إذن فالجراحْ
والصليب الذى سمَّرونى عليه طوال الأصيلْ
لم تمتنى. وأنصتُّ: كان العويلْ
يعبر السهلَ بينى وبين المدينهْ
مثل حبلٍ يشدُّ السفينه
وهى تهوى إلى القاع. كان النواح
مثلَ خيطٍ من النورِ بين الصباح
والدجى، فى سماءِ الشتاءِ الحزينه
ثم تغفو، على ما تحسُّ، المدينة.

والحركة البينية لافتة للانتباه فى هذا المقطع الاستهلالى، حيث تتوتر دلالات الأسطر بين الموت المقصود من الخارج والحياة التى تتولد من داخل الموت، أو بسبب الموت، كأنها فعل الفداء الذى يتحول به الموت إلى بعث، والبعث إلى فجر يبدأ من الجراح، ويمتد فى العويل الذى يحيط المدينة كخيط من النور لا ينتهى، وأتصور أن حركة الانتقال الدائرى، فى المقطع، توازى الحركة الدائرية للواقع المرموز إليه، ما بين الغروب والشروق، وتفسرها بالقدر الذى يحفزها على الانطلاق. والتركيز على عناصر الخصب التى تتردد كالظل بين الدجى والنهار، وتتكاثف شيئا فشيئا، إرهاصا بهذه الولادة التى تغدو مخاض المدينة.

والحضور الطقسى لنموذج «المسيح» ضفيرة منسوجة من أقرانه الذين تتداخل دلالاتهم فى دلالته. فهو ينطوى على معنى الهبوط الأورفى الذى يصل بين هبوط أدونيس وتموز إلى العالم السفلى، مثل حبل يشد السفينة، وهى تهوى إلى القاع. ويجمع الحضور المائى لأوزيريس، حين يلمس الدفء قلبه فيجرى فى ثراها كأن قلبه الماء النمير، وموته البعث الذى يستدير كثدى الحياة، ما بين جفاف النهر وفيضانه. ولا تقتصر دلالة هذا الحضور المائى على المدلول الأوزيريسى وحده وإنما تمتد إلى مدلول آخر، هو "بعل" الإله المائى الذى استعار السياب صوته، فى قصيدة "مرحى غيلان"، وتقمص شعيرته المائية بقوله :

أنا بعل : أخطر فى الجليـل
على المياه، أبثّ فى الورقات روحى والثمار
والماء يهمس بالخرير، يَصِلُ حولى بالمحار

لكن هذا الحضور المائى، فى النهاية، أقرب إلى مجاز مرسل، علاقته البعضية التى تشير إلى بقية عناصر الكون : التراب والنار والهواء، فى حركتها ما بين السلب والإيجاب، السكون والحركة، نزع الموت ونسمة الحياة. وهى عناصر تبرز فى تجاويها رمزية الحضور النباتى الذى يضفره التراب والماء والريح، ما بين الذبول والنماء، فى دورة أخرى من دورات تموز وأدونيس معا، بين عالمى الموت والحياة. أقصد إلى الدورة التى يتجلى فيها أدونيس حضورا نباتيا، يبدأ من البذرة المطمورة فى الأرض ليصبح عشبا يُغَنِّى شذاه، أو يتجلى فيها تموز حضورا موازيا يلمس الدفء قلبه فيجرى دمه فى الثرى، أو يخضل كالنخلة المثمرة. وهناك، فضلا عن ذلك، الدلالة النارية التى تصل بين دال "المسيح" ودال "الفينيق" ذلك الرمز الذى يجمع بين التراب والنار فى رمزيته التى تتأسس بالنقيضين (الذكر والأنثى) والذى تبعثه النار من رماد موته، حين تحرق الظلماء طينه، فيظل حضورا متجددا بين قطبى الرماد والورد.

وما بين هذين القطبين تمتد الدورة التى تغوص عميقا فى عالم الموت، لتعود إلى عالم الحياة. تبدأ من قاع القبر المظلم الذى يتوحد فيه رمز البعث، المسيح الذى أنزلوه عن الصليب بعد أن سمّروه عليه، وأعادوه إلى رحم الأرض، الأم الكبرى، وحيدا، عاريا، تحت أكفانه الثلج، ليلتف كالبرعم، ويخضل كزهر الدم. وتنتهى بالولادة الجديدة من الرحم نفسه، حين يكتمل المخاض، فيفجر البطل الأسطورى نفسه كنوزا، ينشر بها الخصب والبعث على من حوله، ليزهر التوت والبرتقال، وتمتد چيكور حتى حدود الخيال كالغابة المزهرة، وينبسط ربيع تموز أو أدونيس اللذين يمكن أن يقول كل منهما عن نفسه :

قلبى الشمس إذ تنبض نورا،
قلبى الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا
قلبى الماء، قلبى هو السنبلُ
موته البعث: يحيا بمن يأكل
فى العجين الذى يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدى الحياة.

وعندما يتم التركيز على "المسيح" من حيث هو حضور رمزى دال فى نص القصيدة، حضور

يقوم على خصوصية مائزة فى الدوائر الدلالية المتشابكة، فإن دلالة هذا الحضور تؤكد دورة الولادة الجديدة من منظور متميز، يضع الدال الرمزى للمسيح فى الصدارة بالقياس إلى غيره من الدوال التى تتشابك معه، أو تتداخل، فى تموج السياقات وتفاعلها. أقصد إلى المنظور الذى يقوم داله الرمزى الخاص على مدلول الافتداء، أو التضحية بالوجود الفردى فى سبيل الوجود الجمعى. ولذلك كان دال "الصليب" إرهاصا بمدلول "القيامة"، كما كان صلب الرمز (المسيح) استهلالا لمخاض الجماعة فى المدينة المرموز إليها. وكأن طقس الموت، فى مستوياته الرمزية، ممارسة لشعيرة الحياة التى يتوزع بها جسد البطل الرمز على كل من أحبه، أو اتحد به، فى طقس "المناولة" الذى يوزع حضوره على كل من لامسه، كأنه العجين الذى يستدير ليحيا بمن يأكله، فهو المفتدى الذى يقول عن نفسه:

مِتُّ، كى يؤكلَ الخبزُ باسمى، لكى يزرعونى مع الموسمِ،
كم حياةٍ سأحيا: ففى كل حفرة
صِرتُ مستقبلا، صرت بذرة،
صِرتُ جيلا من الناس: فى كل قلب دمىً
قطرةٌ منه أو بعضُ قطرة.

وتكتمل أبعاد هذا المنظور حين نقرن الدال الرمزى للمسيح بلوازمه: الجراح، والصليب الذى سمّروه عليه، يهوذا الذى اصفرّ لما رأى البعث من عالم الموت، رفاق يهوذا، أحداق العيون التى تحمل العبء فيندى الصليب، المقبرة، القيامة التى كانت مخاض المدينة.

ويبدو أن التركيز على بعد الافتداء، أو التضحية، فى الصياغة الرمزية للقصيدة وليد الدافعية الذاتية التى انطوت عليها علاقة المشابهة التى قاربت بين الوجود المنذر بالخطر فى عراق السياب، فى النصف الثانى من الخمسينيات، قبل قيام ثورة تموز بعام أو أكثر، حين كتبت القصيدة، وبين دلالة القناع الذى تقنّع به السياب نفسه، وصاغ منه عنوان قصيدة القناع اليتيمة فى شعره، فنحن لا نعرف له "قصيدة قناع" أخرى بهذا القدر من الحسم والدلالة المؤسسة لحضور متعدد الأبعاد فى علاقاته الرمزية. وعلاقة المشابهة، فى هذا السياق، تلفت الاهتمام إلى طرفيها، حتى عندما تدنى بهما إلى حال من الاتحاد فى صيغة الاستعارة التمثيلية. وهى صيغة تضع فى الصدارة البطل الأسطورى المقترن بالولادة الجديدة على مستوى الترشيح المجازى، ومن ثم يتم التركيز على القرائن الملازمة لرمزية المسيح، أو حضوره الخاص فى ترابطاته الدالة، على نحو ما يحدث فى صيغ "الاستعارة المُرَشَّحة" التى يتم فيها التركيز على المُشَبَّه به.

ولكن تموج السياق، وتحوله، فى فاعلية العلاقات، ينقلب ببؤرة التركيز الدلالى ليوقعها

على المُشَبَّه وحده، وذلك على مستوى التجريد المجازى، حيث يتكثف الضوء على القرائن الملازمة لحضور المُشَبَّه لا المُشَبَّه به، وذلك فى لغة إيسوبية، تتخفى وراء ستار من التورية والإيماء، لتلفت انتباه القارئ إلى عالم المختفى وراء القناع (المُشَبَّه به) وليس القناع نفسه فى هذا السياق. أعنى عالم السياب التاريخى الذى تدل عليه قرائن عدة، دالها ينصرف إلى مدلول محدد خارج النص، وفى زمن إنتاجه، من مثل "چيكور" قرية السياب التى تمتد كالحلم بفردوس أرضى حتى حدود الخيال، ومنها "يهوذا" الذى يردد صوت "المخبر" (فى القصيدة المسماة باسمه) صبَّاغ أحذية الغزاة وبائع الدم والضمير للظالمين، ومنها "رفاق يهوذا" الذين يشوهون صورة زميلهم القديم الذى ترك لهم حزب "الرفاق"، متحملا هجومهم القاسى عليه (من سيصدق ما زعموا؟!). وأخيرا، الحضور القمعى للجند الذين يفاجئون، فى عراق ما قبل تموز١٩٥٨، كل شىء حتى الجراح ودقات القلب، فهم الوجه الآخر من "أعين البندقيات" المشرعة التى تأكل الدرب، وتتأهب لإطلاق الرصاص، كى تفضى إلى الموت الذى يتحقق به طقس التضحية. ويحدث ذلك على مستوى المشبه الذى تجمعه بطقس الصلب العلاقة نفسها التى تفضى إلى المشبه به (المسيح بعد الصلب) حيث تتولد أسطورة الولادة الجديدة، ويبرز بطلها المفرد بصيغة الجمع رمزا لا فارق المنحى الأليجورى.

هذا المنحى الأليجورى (هل أقول: التمثيل الكنائى ؟) يتناسب، فى النهاية، ومركزية الصوت التى تنبنى بها "قصيدة القناع"، من حيث هى قصيدة تدور حول محور واحد، هو "الأنا" التى تبدو كأنها السبب الأول لكل شىء، ابتداء من ضمير التكلم الذى يهيمن على القصيدة ويفرض عليها حضوره المطلق، وانتهاء بالعلاقات المجازية والصوتية والصرفية التى تجسد هذا الحضور. لكن البعد الأليجورى للغة إيسوب يتفاعل والبعد الرمزى للأسطورة، فى قصيدة السياب، التفاعل الذى يثرى مستويات المعنى، ويتوجه بالدلالة اتجاهات متعددة، لها بعدها الدرامى الذى ينسرب فى العلاقات المتداخلة للرمز الأسطورى والتمثيل الأليجورى على السواء.

وما يجمع بين هذه الاتجاهات هو ما تقوم عليه من ثنائية ضدية متكررة، تتجاذب حضور الأنا المهيمنة على القصيدة، فتصنع قانون بنيتها وعلاقات عناصرها فى آن. وهى ثنائية طرفاها: الموت والبعث، الظلام والنور، الذبول والنماء، الرماد والورد، المفتدى (المسيح) ونقيضه (يهوذا)، الأنا والآخرون، موت الأنا وبعثها الذى يتردد كالظل بين الدجى والنهار، كما تتردد القصيدة نفسها فى بنيتها الدائرية ما بين سطر البداية (موت البطل الأسطورى) وسطر النهاية (مخاض المدينة) متقلبة دائما، رأسيا وأفقيا، بين قطبين متعارضين.

وإذا نظرنا إلى هذه الثنائية فى أى بعد من أبعادها وجدنا الأنا المركزية نفسها فى كل الأحوال، الصوت الواحد الأحد المهيمن على النص، لكن فى انقسامه ما بين دلالتى الموت والبعث التى توازى انقسام القصيدة، دلاليا، إلى أقطاب متوازية، يعلو فيها تكرار التشبيه الذى لا يفلت طرفيه، والاستعارة التى يتوازن فيها الترشيح والتجريد، ويبرز فيها، إيقاعيا، تضاد وزنى تنقسم به التفعيلة الواحدة على نفسها إلى صيغتين اثنتين، أولاهما "فاعلن" والثانية "فعلن". أعنى التضاد الذى تلحظه الأذن حين تنصت إلى وقع المفتتح، وسرعته الهادئة، وحروف مدِّه اللافتة التى تنتظمها تفعيلة "فاعلن"، فى اطراد يشبع التوقع النغمى نفسه:

عندما أنزلونى، سمعت الرياحْ

فى نواح طويل تسف النخيل

وذلك مقابل إيقاع مختلف السرعة، فى منتصف القصيدة، مغاير فى نوعية الحروف، مفاجئ، يجسد بداية التحول من الموت إلى البعث، داخل القبر، حيث نسمع السطرين الاستهلاليين:

قَدَمٌ تَعْدُو، قَدَمٌ، قَدَمُ

القَبْرُ يكادُ بوقْعِ خُطاهُم يَنهدمُ

أترى جاءوا؟ من غيرهمُ؟

قَدَمٌ .. قَدَمٌ .. قَدَمُ

وهى أسطر تمضى فى صيغة عروضية يشبع اطرادها توقعا نغميا مغايرا للتوقع الأول، ولكن فى الدائرة نفسها التى تشدنا إلى الأنا المركزية التى لا تفارق تجلياتها المختلفة قطبى الموت والبعث، كما لا تفارق تفعيلة المُتَدَارَك قطبى (فاعلن/ فعلن)، أو تفارق صيغة الاستعارة قطبى الترشيح والتجريد.

هذه الأنا المركزية هى "أنا" الشاعر المختفية وراء القناع. وهى "أنا" تختار من بين الأقنعة ما ترى فيه تأكيدا لتصوراتها عن نفسها، ووعيا بحضورها فى العالم، وإيمانا بدورها فى تغيير الواقع. وفى الوقت نفسه، تستر بما تختار الحضور المباشر لهذه التصورات وهذا الوعى وذلك الإيمان. والقناع ينطوى، دائما، على المراوغة التى تبرز دلالة وتحجب أخرى، وترفع إلى مستوى الحضور معنى، وتبقى لازم هذا المعنى على مستوى الغياب. ومن ثم كان القناع حلا إبداعيا لإشكال الأنا التى يؤكد المسكوت عنه من خطابها، فى علاقته بالمعلن من هذا الخطاب، أنها قطب الوجود. إن القناع إخفاء لهذه الأنا وإظهار لها فى الوقت نفسه. وهو، عندما يخفيها بمراوغة الشبيه الذى لا يبدو شبيها،

يبطئ إيقاع اللقاء بها، ويلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى، فيراوغ وعى المتلقى عن التطلع المباشر إلى تمركزها الكلى، فى فضاء النص أو فضاء الوجود. هكذا، يومئ القناع إلى أسطورة الواقع فى الظاهر، لكنه يعلى من شأن أسطورة الشاعر الذى يغير الواقع، والذى يمارس طقس التحول، بواسطة القناع الذى يغدو نوعا من سحر المماثلة، يوقع ما يقع فيه على غيره، وينقل فعله من مستوى الرمز إلى مستوى المرموز إليه، واضعا فى الصدارة أسطورة الشاعر الذى أصبح سر الوجود وعلامة بعثه وقيامته.

ويؤدى القناع دوره، فى هذا السياق الذى تقع قصيدة "المسيح بعد الصلب" فى مركزه، على نحو يلفتنا إلى رمزية الشاعر الذى صار كلىّ القدرة، مفتديا يرتدى تاجا من الشوك، مجلى آخر من البطل المنقذ فى أسطورة الولادة الجديدة، حضوره شعيرة من شعائر الخصب فى عالم الجدب، صاحب رؤيا يسمع صيحة النسغ فى الجذور، قرين الشامان الذى وهبته عشتار أسرار معبدها، وتجسيد الإله الوثنى حين يظهر قدرته على تغيير الفصول، أو حين يؤدى تعاويذ ابتهالته الطقسية التى تقول:

هذا دعائى أيها العابدون:

أن يقذف البركان نيرانه،

أن يرسل الفرات طوفانه،

كى تشرق الظلمة،

كى نعرف الرحمة.

وما نقوله عن قناع "المسيح بعد الصلب" ينطبق على الأقنعة التى تشكلت بعد ذلك فى الزمن التاريخى للكتابة والنشر، لتؤدى الوظائف و الأدوار نفسها، ابتداءً من "مهيار الدمشقى" الذى سكن فى فىء قلبه، ونسج بحرير القصائد سماءه، مؤسسا بداية حضور "المفرد بصيغة الجمع" فى شعر أدونيس، وانتهاء بقناع الفلسطينى الخارج من ساحل المتوسط، كى يقول ما قاله محمود درويش:

يا أهالى الكهف قوموا واصلبونى من جديد

إننى آتٍ من الموت الذى يأتى غدا

آت من الشجر البعيد

وذاهبٌ فى حاضرى - غدكم

ولكن يظل لقناع "المسيح بعد الصلب" مكانة الريادة فى تأسيس حضور قصيدة القناع التى استهل بها السياب عهدا جديدا من أسطورة الشاعر الحديث، فى أدائه الشعرى الذى تحوّل إلى أداء شعائرى، وذلك منذ أن نشرت القصيدة فى العدد الثالث من مجلة "شعر" (تموز١٩٥٧) فكان نشرها إرهاصا بثورة تموز١٩٥٨التى حدثت فى العراق، بعد عام واحد على وجه التحديد، وفى الشهر الذى ينتسب إلى الإله الوثنى (تموز) الذى تقمصته قصيدة القناع، والذى كان موت نظيره (المسيح الذى ارتدى الشاعر الحديث قناعه فى القصيدة) بداية البعث الذى حققته تضحية البطل المفتدى فى أسطورة الولادة الجديدة. لكن ثورة تموز التى حسبها السياب خلاصا ما لبثت أن انداحت، فى تداعياتها العسكرية المتلاحقة، وتجلياتها القمعية المتعاقبة التى أكدت حضور الدولة التسلطية، فأصبحت، فى عينىْ السياب، مجرد:

نَزْعٌ ولا موتُ،
نُطْقٌ ولا صوتُ،
طَلْقٌ ولا ميلاد.

توديع البياتى

لم يكن البياتى (١٩٢٦-١٩٩٩) واحدا من رواد حركة الشعر الحر الذين ثاروا على القصيدة العمودية وتحرروا منها فى إبداعهم الذى أخذ يفرض حضوره فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، بوصفه تمردا على قيود الضرورة السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية فحسب، وإنما كان واحدا من أبرز هؤلاء الرواد على مستويات الإنجاز الشعرى الذى وضعه موضع الصدارة من الحركة الجديدة، جنبا إلى جنب نازك الملائكة ونزار قبانى اللذين ولدا قبله بثلاث سنوات (سنة ١٩٢٣)، وجنبا إلى جنب بدر شاكر السياب وبلند الحيدرى وجبرا إبراهيم جبرا الذين ولدوا معه فى العام نفسه، سنة ١٩٢٦، فكان وإياهم طليعة الجيل المولود فى عشرينيات هذا القرن، الجيل الذى ضم - إلى جانب من ذكرت - كمال نشأت (١٩٢٣) وتوفيق صايغ (١٩٢٤) وخليل حاوى (١٩٢٥) من الذين ولدوا فى العقد الذى مهّدت له ولادة فدوى طوقان ويوسف الخال سنة ١٩١٧، وانتهى بولادة أدونيس والفيتورى وتاج السر حسن سنة ١٩٣٠، وصلاح عبد الصبور وجيلى عبد الرحمن سنة ١٩٣١.

وقد تميز البياتى عن أغلب هؤلاء بانحيازه الماركسى الذى لم يتخل عنه إلى نهاية حياته، والذى جعل منه شاعر الطليعة اليسارية (الماركسية) على امتداد الوطن العربى، خصوصا فى بحث هذه الطليعة عن شكل إبداعى جديد لرؤية بروليتارية، متمردة على واقع الظلم الاجتماعى والتبعية السياسية والاتباع الفكرى، الأمر الذى جعل له شعبية نقدية كبيرة، شعبية تجلت أصداؤها فى الكتاب الذى أصدره إحسان عباس عن «عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث» سنة ١٩٥٦، وهو أول كتاب يخصصه ناقد لدراسة شاعر بعينه من شعراء حركة الشعر الجديد، تلك الحركة التى خصص نقادها الماركسيون موضع الصدارة فيها للبياتى الذى كان ينطق رؤيتهم الإبداعية للعالم على نحو صريح، مباشر، حاسم، حدّى، لا يعرف المهادنة أو أنصاف الحلول أو هواجس الوعى الذى يضع أفكاره ومواقفه موضع المساءلة.

والمسافة الزمنية القصيرة التى تفصل ما بين صدور كتاب إحسان عباس فى بيروت سنة ١٩٥٦ وصدور كتاب «عبد الوهاب البياتى رائد الشعر الحديث» الذى طبع فى دمشق سنة ١٩٥٨ - والذى

ضم مقالات لكتّاب منهم المصرى والعراقى والسورى واللبنانى والسودانى - هى أولى درجات السلم اليسارى الصاعد فى تكريس البياتى بوصفه شاعر الواقعية الاشتراكية اللامع. وهى الدرجة التى أعقبتها - فى المدى الصاعد نفسه - مجموعة المقالات التى ضمها كتاب «مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى» الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٦٦، حاملا آراء أمثال ناظم حكمت ومحمود العالم وصلاح خالص وشوقى خميس وغالى شكرى وجليل كمال الدين وغيرهم.

ولا غرابة فى هذا التصاعد، فقد ظل البياتى، طوال سنوات المد القومى، الشاعر الذى يصوغ رؤية التمرد البروليتارى ضد عالم التراتب الطبقى، وذلك من منظور الواقعية الاشتراكية التى تبناها ودعا إليها الحزب الشيوعى الذى انتسب إليه إذا أردنا التصنيف المذهبى المحدد. ولم يكن البياتى - إلى كارثة العام السابع والستين على وجه التقريب - الشاعر الذى يكتب ضد الإيديولوچيا، بالمعنى الذى قصد إليه الناقد النمساوى الأصل إرنست فيشر Ernst Fischer (١٨٩٩-١٩٧٢) فى كتابه الذى يحمل عنوان «الفن ضد الإيديولوچيا». أقصد إلى أنه لم يكن الشاعر الذى يضع العنصر الإيديولوچى فى أفكار حزبه موضع النقد، أو يقف فى ممارساته الشعرية موقف النقض من إيديولوچيا (=الوعى الزائف) الحزب والتحزب وإيديولوچيا (=الوعى الزائف) الطبقات المهيمنة المستغلة على السواء. ولذلك ظلت رؤيته الإبداعية تراوح بين نقائض متعادية لا توسطات أو تدرجات بين أطرافها، فالثورى نقيض الرجعى على الإطلاق، وحضور البروليتاريا يعنى النفى المطلق لغيرها من الطبقات، والواقع الاجتماعى - كالحياة نفسها - منقسم بين ثنائياته الحدية، المتقابلة تقابل الموت والحياة، الظلم والعدل، العدم والوجود، إلى آخر الثنائيات التى بدت كما لو كانت تجليات واقعية (اشتراكية) متجاوبة مع تجليات الثنائية الضدية الرومانسية التى بدأ منها البياتى فى ديوانه «ملائكة وشياطين» سنة ١٩٥٠.

ولم يكن من الممكن أن تتجاور، فى هذا النوع من الممارسة الشعرية الحدية فى انحيازها، سوى الثنائيات متماثلة العناصر، أو الثنائيات التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، أو الثنائيات التى تربط بينها علاقة السببية، وذلك فى سياق الشرط التاريخى للممارسة الإبداعية التى أنتجت دواوين لافتة، حتى بعناوينها التى جمعت ما بين «المجد للأطفال والزيتون» سنة ١٩٥٦، و«النار والكلمات» سنة ١٩٦٤، و«سفر الفقر والثورة» سنة ١٩٦٥.

وقد أفضت هذه الممارسة الشعرية إلى الصدام مع الواقع السياسى - الاجتماعى المعادى، الواقع الذى لم يقصِّر البياتى فى تعريته والهجوم عليه وتوجيه أقسى ألوان الهجاء السياسى إلى

نماذجه وأنماطه ورموزه، فكانت النتيجة المطاردة التى طوّحت به من منفى إلى منفى، ابتداء من منتصف الخمسينيات، وذلك فى تتابع المنافى الذى ضم إلى دمشق وبيروت القاهرة التى عاش فيها تحت كنف عبد الناصر، محررا فى جريدة الجمهورية. وهو التتابع نفسه الذى ضم إلى الاتحاد السوفيتى ألمانيا الشرقية وغيرها من بلدان الكتلة الاشتراكية التى ظل البياتى يتنقل ما بينها وأقطار المنافى العربية، لا يكاد يعود إلى العراق حتى يضطر إلى الخروج منه، فلم يفارق حياة المنفى التى ارتحلت به، فى الخمس عشرة سنة الأخيرة، من مدريد إلى عمان ومن عمان إلى دمشق التى أوصى أن يدفن فيها بالقرب من قبر محيى الدين بن عربى الشاعر الصوفى الكبير. هذا التتابع جعل من كتابة المنفى السياسى عنصرا تكوينيا أساسيا فى عالم البياتى الشعرى، وذلك على نحو لا نجد له مثيلا عند أقران البياتى أو أبناء جيله. ولا يتوقف الأمر فى هذا المجال على عناوين دواوين من مثل «أشعار فى المنفى» (سنة ١٩٥٧) وإنما يمتد ليشمل عشرات القصائد التى تتابعت ابتداء من ديوانه الثانى «أباريق مهشمة» سنة ١٩٥٤، وظلت تتتابع فى تجليات متباينة، تجسّدت معها محطات التغير فى تقنيات الممارسة الإبداعية، ودرجات العمق التى أفضى إليها تراكم الخبرة واتساع دائرة المثاقفة.

وأتصور أن تعدد المنافى أكسب البياتى أفقا مفتوحا من الحوار مع إبداعات العالم الذى ارتبط بتياراته الثورية فى الفن والفكر. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت قصائده مكانة دالة لشعراء وكتّاب من طراز مكسيم جوركى (١٨٦٨-١٩٣٦) وفلاديمير مياكوفسكى (١٨٩٣-١٩٣٠) ولويس أراجون (١٨٩٧-١٩٨٢) وناظم حكمت (١٩٠٢-١٩٦٣). وكان ذلك فى السياق نفسه الذى حمل أسماء مبدعين من أمثال ت. إس. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥)، وإرنست همنجواى (١٨٩٩-١٩٦١) وألبير كامو (١٩١٣-١٩٦٠) وبابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣). وأضف إلى ذلك رفائيل ألبرتى (١٩٠٢-١٩٩٩) وأنطونيو ماشادو (١٨٧٥-١٩٣٩). ولا ننسى أسماء بيلا أخمدولينا، وأندريه فوزنيسكى، وعزت سرابليتش، وجريجورى كورسو، وياسنا شاميج الذين عَرّف بهم واختار من أشعارهم فى كتابه «صوت السنوات الضوئية»، متابعا ما سبق أن قام به حين قدّم أشعار صديقه ناظم حكمت. وقد ارتبط ذلك بتجواله الشعرى الذى جمع ما بين كتّاب الشرق والغرب إلى أسماء المبدعين العرب الذين اتصل بهم أو اتصلوا به فى تقلب منافيه.

وأحسب أن هذا الأفق الممتد من العلاقات كان سببا من أسباب تعميق إدراكه بوحدة الإبداع الإنسانى قديما وحديثا، فى الشرق أو فى الغرب، ومن ثم إيمانه بعلاقات التبادل التى تجاوبت معها أقنعة الحلاج والمعرى والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد والمتنبى وجيفارا وهملت وبيكاسو وهمنجواى، وغيرها من الأقنعة التى اختارها كى يقدم بواسطتها ما أطلق عليه «البطل النموذجى»

فى عصرنا وفى كل العصور، فى موقفه النهائى. والهدف استبطان تجليات أو تحولات هذه الشخصيات النموذجية فى أعمق حالات وجودها، والتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية التى واجهتها، خصوصا فى سعيها إلى مجاوزة ما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون.

والواقع أن كتابة المنفى هى الوجه الآخر من الكتابة السياسية فى الممارسة الشعرية التى تميز البياتى عن أقرانه، سواء من منظور الالتزام السياسى الذى أنتج قصيدة لم تخل من خطابة الملتزم الحزبى، أو منظور البلاغة السياسية التى فتحت الشعر على شعارات الانتماء الاعتقادى ورموزه التى اكتسبت عمقا بتواصل الممارسة السياسية. وأخيرا، من منظور الهجاء السياسى الذى لم يفارق شعر البياتى إلى أن هجره فى السنوات الأخيرة، خصوصا بعد أن تخلى عن الرؤية الحدية التى لا تعرف سوى المطلقات.

وقد أعلن البياتى عن تغيره الأخير فى الندوة التى أدرتها فى معرض الكتاب بالقاهرة فى الثالث من فبراير سنة ١٩٩٩. واشترك فيها إلى جانب أدونيس وأحمد عبد المعطى حجازى وسميح القاسم وتوفيق بكار ويمنى العيد. وقد لاحظت نبرة التسامح التى أخذت تغزو خطابه، كما لاحظت أنه ظلّ يلح على حق الاختلاف وقبول المغايرة، مؤكدا حتمية التغير، معلنا أنه هو نفسه قد تغير، وصار أكثر إلحاحا على ضرورة الحوار لا الشجار بين المثقفين. كما صار أكثر ابتعادا عن الحدية القديمة التى لا تعرف سوى الثنائيات الضدية المتعادية، وأكثر انغماسا فى اتساع مدى الرؤيا التى تضيق بها العبارة. وكنت أرقب ملامحه، وهو يلقى كلماته الهادئة، فى تؤدة الشيخ الذى أكسبته تقلبات الأزمنة العربية حكمة إدراك النهايات، وأقارن فى نفسى بين ما كان عليه البياتى شاعر الواقعية الاشتراكية الذى شدتنا إليه البلاغة السياسية التى هيمنت على عقولنا إلى كارثة العام السابع والستين، والبياتى الشاعر الإنسانى الذى انتقل من بلاغة اليقين والمطلقات التى سقطت مع العام السابع والستين إلى بلاغة قلق البحث الذى لا يعرف اليقين النهائى، ولا يعرف المطلقات التى لم يعد لها حضور فى عالم الذى يأتى ولا يأتى من شاطئ الموت الذى يبدأ حيث تبدأ الحياة.

اختفى الشاعر العقائدى الذى استبدل بالرؤية الرومانتيكية الرؤية الواقعية الاشتراكية، محافظا على العنصر الإطلاقى الذى لم يرَ فى العالم سوى العلاقات الحدية التى تقابل بين النقائض أو تجاور بين الأشباه. وتعلمت الذات المركزية التى كتبت أشعار المنفى معنى النسبية التى تخلفها إحباطات الممارسة، فتخلت عن يقينية الكتابة التى انتهت هيمنتها مع «سفر الفقر والثورة» (سنة ١٩٦٥). وفتحت الباب المغلق كى يدخل البحث عن «الذى يأتى ولا يأتى» (سنة ١٩٦٦) علامة على المساءلة المدفوعة بوطأة وعى «الموت فى الحياة» (سنة ١٩٦٨) أو وطأة الكارثة الهولية للعام

السابع والستين، تلك الكارثة التى دفعت العين الشاعرة إلى التحديق فى «عيون الكلاب الميتة» (سنة ١٩٦٩) و«الكتابة على الطين» (سنة ١٩٧٠).

ومن هوة المسافة التى اتسعت ما بين وعود الانتصار وواقع الهزيمة، وما بين سفر الفقر والثورة وسفر المنفى الذى أصبح أبديا، تشبث البياتى بالرموز الأسطورية، مبحرا بها صوب مرفأ حداثى مغاير، ملحا على أسطورة الولادة الجديدة التى سبقه إليها السياب وغيره من الشعراء الذين أطلق عليهم جبرا إبراهيم جبرا اسم الشعراء التموزيين، لكنه قام بتعديلها لتغدو أسطورة الثورة الأبدية التى لا تموت روحها الخالدة، وإن انكسرت فى هذا القطر أو ذاك، والتى تتجدد كالنور فى تحولها من مكان إلى آخر. هكذا، تعلم البياتى الشاعر معنى أن تهاجر الثورة كالطيور، وكيف تعود مثل الجذور التى لا تموت إلا لتبعث فى باطن الأرض التى تسحقها المجاعة.

وكانت أسطورة الولادة الجديدة للثورة ملازمة لأسطورة الثائر الأبدى الذى يتجلى حضوره فى كل مكان تتخلق فيه شروط الثورة، ومن ثم تتعدد صوره فى حركته المتجددة، كأنه المجلى الأزلى لسارق النار الذى يأتى مع الفصول، حاملا وصية الأزمنة، ناقلا ناره من عصر إلى عصر، ومن أرض إلى أرض، يستبصر أمواج التواريخ وأحزان سلالات الموتى، رافضا كل الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض، صارخا كالطفل فى دوامة الخلق وإعصار الحريق. وقد تحوّلت صورة الشاعر، نتيجة هذا التغير، واكتسبت سمات ذلك الثائر الأبدى الذى يموت كى يولد من جديد، تحت شموس مدن أخرى، وفى أقنعة جديدة:

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل فى القصيدة،
يعيش ثورات عصور البعث والإيمان،
منتظرا،
مقاتلا،
مرتحلا مع الفصول، عائدا لأمه الأرض مع
المتوّجين بعذاب النور،
والرافضين، وبناة مدن الإبداع
فى قاع بحر اللون والإيقاع.

والواقع أنه منذ أن دخل نموذج الشاعر فى قصائد البياتى إلى فضاء الما بين، محترقا كالعنقاء كى يضىء ليل البشر، ومضى مع الريح التى تسبق من يأتى ولا يأتى، تغير شعر البياتى تغيرا لافتا، وأخذ يتخلى عن خطابيته التى كان عليه أن يخلعها قبل أن ينزل إلى جحيم نيسابور، مجلى آخر

لأورفيوس الذى تتبع محبوبته إلى أعماق العالم السفلى، حيث لا بديل عن الانتحار سوى البحث عن المعنى، أو البحث عن علامة الثورة التى هى عبور من خلال الموت، أو ولادة تطول فى ضريح مخاض فجر مرعب قبيح، كأنها ذلك «المستحيل» الذى «يأتى مع الفجر ولا يأتى». وفى ثنايا البحث عن المعنى، فى تحولات العالم الذى التبست مطلقاته وتزاحمت أضداده، عثر البياتى على الشعر الذى أضاعته الخطابة السياسية، وأخذ يصوغ قصائده التى لن تتضاءل قيمتها الإبداعية مثلما تضاءلت قيمة خطابته السياسية. واستطاع أن يتقمص نموذج الشاعر العرّاف الذى يرتدى ثوب ساحر، يخفى وجهه تحت الأقنعة، ويعانى فى حضور الكلمات وحشة النبذ بأرض النوم والسحر وآلام المخاض، محموما، طريدا، تاجه الشوك، وصليبه حلم يبين ولايبين. وعندئذ فقط، سطع نجم البياتى الشاعر الذى حاول، جاهدا، التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهى واللامتناهى، بين الغوص فى الحاضر ومجاوزة الحاضر. بعبارة أخرى، تجسّد الشاعر الذى لم يعد يجرؤ أن يقول:

صوت لنين الأخضر العميق لا يزال
يهدر فى العالم.
والرايات فى الجبال،
تسد درب الشمس.
والآلات والأنوال،
أسمعها،
تنبض فى قلوبكم،
يا إخوتى العمال.

وما أقصر المسافة بين نموذج الشاعر - سارق النار- فى هذا التغير والشاعر - الرائى - العراف - الباحث الأبدى عن وجه الحقيقة التى صارت التجسّد الجديد للثورة الأبدية التى لا تكف عن الولادة الجديدة. إنها المسافة التى أفضت إلى التصوف، لكن ليس على سبيل البحث عن أندلس الأعماق، أو الغوص فى قرارة القرار من التحولات الداخلية للأنا، وإنما على سبيل البحث عن أقنعة مجانسة لتخلّق سارق النار، أقنعة تتيح للشاعر أن يختفى وراء الأوجه المستعارة من الحلاج وعمر الخيام والسهروردى ومحيى الدين بن عربى وفريد الدين العطار وحافظ شيرازى وغيرهم من المتصوفة الذين نقل عنهم البياتى فعل الرؤيا الذى ارتبط بأسطورة الشاعر العراف، ومداومة البحث عن الحقيقة التى ظلت كامنة كالعلة الأولى وراء تجليات الولادة الجديدة للثورة الأبدية:

فى أحواض الزهور فى غابات طفولة حبى، كان

الحلاّج رفيقى فى كل الأسفار، وكنا نقتسم الخبز
ونكتب أشعارا عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعا،
فى ملكوت البنّاء الأعظم، عن سر تمرد هذا
الإنسان المتحرق شوقا للنور.

وشيئا فشيئا، اتخذ حضور الحقيقة المتخفية وراء الثورة الأبدية، أو التى تتخفى وراءها الثورة الأبدية، العديد من المسميات، ابتداء من اسم عشتار وانتهاء باسم لارا، مرورا بأسماء خزامى وهند وصفاء. لكن مع الإلحاح المتكرر على مسمى عائشة التى ضمّت كل الأسماء، واختفت وراء أكثر من صورة، وتحولت إلى رمز متكرر، لا يكاد يفارقه شعر البياتى. وسواء وقع عليها فى شعر أدونيس، على أحمد سعيد، أو اكتشف شعائر ميلادها وموتها فى الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى، فالمهم أنها تحوّلت إلى حضور مطلق لإبداع الحياة التى تتخلق فى فعل الولادة الجديدة للثورة التى لا تفارق فى ترابطاتها «بستان عائشة». وهو عنوان الديوان الذى صدر عن «دار الشروق» فى القاهرة سنة ١٩٨٩، مواصلا الرحلة الطويلة التى بدأت من قصيدة «مرثية عائشة» فى ديوان «الموت فى الحياة» الذى كان «الوجه الآخر لتأملات الخيَّام فى الوجود والعدم». ولم تختف تجليات عائشة - منذ ذلك الوقت - فى «الكتابة على الطين» أو «عيون الكلاب الميتة». وتصاعد حضورها فى «قصائد حب على بوابات العالم السبع» و«كتاب البحر» و«سيرة ذاتية لسارق النار» و«قمر شيراز» و«مملكة السنبلة» و«كتاب المراثى» و«البحر بعيدا أسمعه يتنهد» و«تحولات عائشة». وأخيرا، ديوان «نصوص شرقية» الذى صدر قبل وفاة البياتى بقليل، عن «دار المدى» فى دمشق، حيث نقرأ مثل هذا المقطع:

رحلتِ منذ مئات السنوات
دون أن توقظينى وتقولى لى: وداعا
سألتُ العرّافة
فقالت إنك مدفونة فى مقابر «نيسابور»
منذ مئات السنين.
وأنا أحاول - دون جدوى - الوصول إلى مزارك المقدس
خشية أن أموت
قبل أن أصل، إليكِ.

هكذا، أصبحت عائشة الرمز الذاتى والجماعى لحب الثورة الذى حل فى نسغ الوجود المتجدد، ورمزا للمعنى الذى تكتمل به المعرفة، والإشراق الذى يغوى طالبيه، كأنه الفراشة التى تراوغ كالدخان والهواء، تاركة عشاقها يبحثون عنها فى جحيم هذا العالم، وفى كل العصور، فعائشة روح العالم الذى يحيا من خلال الموت، ساعيا وراء الثورة التى لا معنى للحب دونها، أو الثورة التى هى الوجه الآخر للحب. ولماذا لا أقول إن عائشة غدت حقيقة الثورة التى نضجت على نار القصائد، فتجوهرت فى معبد الحب المقدس رمزا فريدا من رموز الشعر المعاصر؟!.

وأتصور أن التجليات المتغايرة للحضور الكلى الذى تتجسد به «عائشة» فى شعر البياتى يتحول، بأكثر من معنى، إلى ما يشبه المرايا المتعددة التى تنعكس عليها محاولاته المتكررة والمتغيرة، عبر تعاقب ممارسته الشعرية، لاكتشاف حقيقة حلم الثورة التى ظل يطاردها فى تجليات عائشة، أو يطارد عائشة فى تجليات وعودها التى رآها فى كل ما هو واعد بالولادة الثورية الجديدة، خصوصا فى مجالات الحياة التى احترق بها. وظل كذلك إلى أن بلغ ذروة النهاية فى «ليل المعنى» الذى لم ير فيه - غير الشعراء - أحدا يتحدى الوحش الرابض فى بوابة طيبة، أو يرحل مجنونا بالعشق إلى شيراز، فتمسك بالبحث عن برق الكلمات التى تتجسد بها عائشة، بصيصا من نور لنهار مات فوق قناع الموت الذهبى، كما لو كان يتمسك بنسغ الحياة فى زمن حلت فيه اللعنة كالطوفان.

ولم يكن أمام البياتى الذى تجلّت له الرؤيا المأسوية للحلم الذى طارده طويلا سوى أن يغوص عميقا فى رؤيا عالمه الذى تحوّل إلى منفى أبدى. يتزايد توحده عاما بعد عام، ويتكاثف وعيه بأن وطنه المنفى ومنفاه الكلمات، ويتصاعد إدراكه بأنه ما من أحد يعرف فى هذا المنفى أحدا، فالكل وحيد، وقلب العالم من حجر فى هذا المنفى الملكوت، لكن يبقى الشاعر كالعراف المسمول العينين، صبدا فى تطلعه إلى إشارات قد تأتى من مركبة تمضى ما بين خرائب هذا المنفى الملكوت، كأن هذا الشاعر - فيما يقول البياتى فى آخر قصيدة قرأتها له - :

شاهدُ عصرٍ، أعمى
لم ير شيئا
ورأى كلَّ الأشياء.

لماذا أدونيس؟

من الأعداد التى أعتز بالإشراف عليها، فى السنوات التى عملت فيها رئيسا لتحرير مجلة «فصول» للنقد الأدبى، العدد الخاص بأدونيس، على أحمد سعيد. وهو العدد الذى تضخمت صفحاته على نحو استثنائى، نتيجة كثرة من أسهموا بالكتابة فيه، متطوعين، بلا مقابل مادى، من النقاد العرب الذين مثّلوا الأقطار العربية فى امتدادها من المحيط إلى الخليج، جنبا إلى جنب النقاد الأجانب الذين أسهموا مع أقرانهم العرب فى التعبير عن موقفهم النقدى من شاعر غامر فى الأطراف القصوى من أقاليم الإبداع.

وأذكر أننى بعد أن أنهيت كتابة مفتتح العدد، استرجعت ما عقدنا عليه العزم منذ ما يزيد على عشرين عاما، أيام أن خططنا لإصدار مجلة «فصول» التى خرج عددها الأول إلى الجمهور فى شهر أكتوبر، سنة ١٩٨٠، فقد استقر رأينا على تخصيص بعض الأعداد لأعلام الشعر العربى الحديث والمعاصر الذين استهلوا اتجاهات جديدة. ولم يكن ذلك على سبيل الولع بالجدّة فى ذاتها وإنما على سبيل الاحتفاء بالحضور الخلاّق للمبدع الذى يفرض أصالة ملامحه المائزة على المشهد الشعرى، فيبتدئ عهدا جديدا من وعود الرؤية المغايرة، وينجز من الإضافات الكيفية فى مجاله ما يثرى الوعى، ويرتقى بالذائقة، ويحرر رغبة التجريب والمغامرة والكشف.

وقد حققنا بعض ما خططنا له حين أصدرنا من «فصول» عددا خاصا عن الشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان «الشاعر والكلمة» فى أكتوبر ١٩٨١، فى أعقاب وفاته الفاجعة فى الرابع عشر من شهر أغسطس سنة ١٩٨١. ولم يكد يمضى عام على عدد صلاح عبد الصبور حتى ظهر عددان خاصان عن أحمد شوقى وحافظ إبراهيم سنة ١٩٨٢ بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاتهما سنة ١٩٣٢. وتوقفت «فصول» لسنوات عن متابعة الاحتفاء بأعلام الشعر، نتيجة انشغالها بقضايا ملحة ظلّت تؤرقها. ولم ترجع إلى ما استنته لنفسها من تسليط الضوء على شاعر بعينه إلا حينما احتفلت بحصول أحمد عبد المعطى حجازى على جائزة الشاعر الإفريقى تشيكايا أوتامسى بملف متكامل فى خريف ١٩٩٦.

وبعد أن أصدرنا ملف حجازى، أخذنا نفكر فى معاودة المضى فى خطتنا القديمة. وكان

السؤال الصعب: بمن نبدأ؟ وساعدنا فى الإجابة ما وضعناه لأنفسنا من ضوابط ثلاثة. أولها: أن يكون الشاعر الذى نستأنف به من خارج مصر تأكيدا للبعد القومى، خصوصا بعد أن أفردت «فصول» أعدادا خاصة لكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وصلاح عبد الصبور، فضلا عن ملف أحمد عبد المعطى حجازى. وثانيها: أن نبدأ من الشعراء المعاصرين الأحياء، نقضا لعادة تكريم الشعراء بعد موتهم وعدم إظهار ما يستحقونه من تقدير نقدى فى ذروة نشاطهم. وثالثها: أن يكون الشاعر الذى نبدأ به جذريا فى إنجازه، إشكاليا فى إبداعه، يطرح فنه من الأسئلة المفتوحة أكثر مما يتيحه من الإجابات الجاهزة.

وبعد تفكير طويل ونقاش هادئ، استقر الرأى على أن نبدأ بعلى أحمد سعيد «أدونيس» لأسباب متعددة. أولها أن أدونيس شاعر إشكالى بكل معنى الكلمة، أحدث إنجازه الإبداعى، ولا يزال، عاصفة شعرية ربيعية لا تزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. ونحن نؤثر فى «فصول» مواجهة الإشكالى بالدرس، ووضعه موضع المساءلة، وقراءته فى تجلياته المتباينة، غير بعيد عن سياق الاستجابات المتعارضة التى يثيرها فى علاقته بالمستقبلين له من المعارضين أو المؤيدين. ولا شك أن شعر أدونيس أثار، ولا يزال يثير، الكثير من القضايا والمشكلات التى تستحق مناقشة هادئة وتأملا موضوعيا ووعيا نقديا.

وكانت خطة «فصول» - وأرجو أن لا تزال كذلك - هى الابتعاد عن المدى الضار للمبدأ القديم: من جهل شيئا عاداه، وعدم رفض المغامرة الخلاّقة للإبداع تحت دعاوى من خارج الإبداع، والإقبال على إبداعات التجريب بوعى مفتوح على المغايرة، مستعد لأن يكتشف المخالفة، محددا قيمتها، وذلك بمساءلة الإنجاز الإبداعى، بحثا عن احتمالاته الواعدة، وكشفا عن آثاره القائمة. ولذلك كنا نستبدل بالمبدأ القديم: من جهل شيئا عاداه، المبدأ الحديث: من جهل شيئا درسه، وسعى إلى فهمه، ووصل الفهم بوضع المدروس موضع المساءلة، بل وضع الفهم نفسه موضع المساءلة، ضمانا للموضوعية النسبية التى لا بد أن يتحلى بها النقد الأدبى.

وكنت أعتقد، ولا أزال، أن آفة الفكر والإبداع هى التعصب المقيت. ومن غير المعقول أن ندعو إلى التعددية واحترام المخالفة، وننادى بالديموقراطية السياسية التى تلازم حرية الفكر واحترام حق الآخر فى الاختلاف والمخالفة، فإذا وجدنا ما يغاير ما اعتدنا عليه رفضناه بلا ترو، أو قابلنا ما يختلف عما نحن عليه أو يخالفه ناصبناه العداء، كما لو كنا ندعو إلى التنوع باللسان ونرفضه بالفعل، فلا نقبل إلا ما يشبهنا، وما كان صورة أخرى منا، مؤكدين نزعة اتِّباعية نقيضة لكل إبداع

خلاق، منطوين على وعيٍ نرجسى يقوده الإفراط فى الذاتية إلى التعصب، وينتهى به التعصب إلى الرفض المتعجل لما لو قد دُرِسَ حق الدرس لانقلب الرفض إلى قبول، أو - على الأقل - تفهم عاقل، يواجه الأسئلة التى تطرحها عليه المخالفة، فتفتح له من الآفاق ما كان مغلقا.

وكنت أتصور، ولا أزال، أن مواجهة إشكاليات شعر أدونيس تفتح الكثير من الأبواب التى لم يقترب منها نقدنا العربى فى تياراته السائدة. ولم يتأنَّ إزاءها النقاد بما يكشف عن أبعادها الخلافية، وعن علاقاتها الملتبسة، بل عن خصوصيتها التى لا تزال تولِّد عددا من الأسئلة المُلِحَّة، والتى لا تجد إجابة لها فى كتابات المتعاطفين الذين تجرفهم حماسة الإعجاب، وفى كتابات المخَالفين الذين تتلبسهم، عصبية الرفض. وما بين هؤلاء وهؤلاء يظل النصّ الأدونيسى حمّال أوجه، مستفزا بالتباساته وإشكالياته، مراوغا فى تسليم مفاتيحه، مغويا فى الإغراء بجمالياته. ولحسن الحظ، كان أغلب الدراسات التى وصلتنا فى العدد الخاص بأدونيس من النوع الذى يؤثر الفهم، ويستبدل المساءلة بالمهاجمة، والتأنّى فى الدرس بالتسرع فى الحكم، والتحليل بالتطبيل.

هذا عن السبب الأول الذى دفع إلى اختيار شعر أدونيس، أو البدء به. أما السبب الثانى فغير بعيد عن الأول، لأنه يرتبط بطبيعة شعر أدونيس من حيث هو شعر متمرد على المواضعات التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقانيم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواعد من بذور الحياة والإبداع. إنه شعر يبدأ من المخالفة، ويتوهج بالرفض الذى يمضى به إلى مداه، ويقتات بفتنة الأسئلة، مكتسبا خصائص «مهيار الدمشقى» الذى ينقل البحر من مكانه، ويرسم قفا النهار، ويستعير حذاء الليل، راقصا للتراب كى لا يتثاءب، معلنا تقاطع الأطراف، وصراع الأضداد، داخل كون يقترن فيه التوتر بالتحول، ويزدوج فيه التناقض والصراع، ويتداخل الواقع مع ما بعد الواقع وما فوق الواقع، فتنطق الحقيقة لغة الرمز، والرمز لغة الأسطورة، ويتجاوب العقل مع الجنون، بحثا عما يرشح فاجعة ويفيض سخرية، حيث البعيد هو الوطن، وما يظل فى حاجة إلى الكشف هو المهوى، وما يقلق السكون المريح هو الهدف، ففى ذلك سر الطقس الشعرى الذى:

يبتكر الإنسان والسماءْ
يغيّر اللُّحْمَةَ والسَّدَاة والتلوينْ
كأنه يدخل من جديد
فى سِفْر النشأة والتكوين.

هذا النوع من الشعر يقلق الذائقة التى تؤثر الثابت على المتحول، الجواب على السؤال، الاتِّباع على الإبداع، القبول على الرفض، فلا تجد فى طقس التحول، طقس ما لا يتأسس، إلا ما

يزعجها، ويبعثها على النفور من التبعات المزعجة التى يفرضها شعر يشيع القدرة على الرفض، ويجعلها قدرة بلا حدود. وتؤثر هذه الذائقة البقاء على ما هى عليه دون إزعاج، والالتصاق بما تجد فيه مراحها الأليف المعتاد المألوف المعروف المقبول.

وأتصور - من هذا المنظور - أن إحدى العقبات الأساسية فى حياتنا الأدبية والفكرية أننا نستجيب بالإذعان إلى أغلب ما يقال حولنا فى رفضنا ما نرفض، ونستبدل الاتباع بالابتداع، والتقليد بالابتكار، إيثارا للسلامة، وطلبا لرضا الملتحى المتطرف الذى يتوعدنا بعذاب الدنيا والآخرة، أو طمعا فى القرب من عَشْرِىٍّ السترة الذى يتحكم فى وجودنا. والاحتفاء بالتمرد الإبداعى للشعر، فى مواجهة هذا الواقع، احتفاء ببدعة الهدى التى تسهم فى تجدّد الحياة وتستبدل بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة. وليس هناك أكثر من قصيدة أدونيس حضا على التمرد وممارسة إبداعية له، منذ أن اختارت لهيب الرفض الذى يتحوّل بالرماد إلى ورد.

وثالث الأسباب التى دفعت إلى البدء بشعر أدونيس أن صاحبه استهل بداية جديدة لتيار أصبح له حضوره فى القصيدة العربية المعاصرة، وذلك منذ أن بدأ من «هنا» و«الآن» ولم يبتدئ من «هناك» فى الزمان الذى كان. وحفر فى الوعى الإبداعى أفقا مغايرا بقصيدته التى أحلّت التلهب الأدونيسى والتفلّت الأورفى محل التعقل الأبولونى، كى تجعل من لغة الأعماق المتفجرة بديلا من درع برسيوس التى تنهى التسلط البشع للميدوزا على حياة الضرورة. ولم تسع هذه القصيدة إلى أدلجة الجمال بالنظام، أو تبرير ما هو قائم، أو حتى التمرد الخطابى عليه بالجهارة التى سرعان ما تنساها الذاكرة، وإنما سعت إلى ممارسة طقس البدعة التى ترد للإنسان اسمه، وتعيد إليه سر تمرده، وتنطق على لسانه المقموعات التى هى من جنس ما لا يكتب، والتى ليست من جهة العادة، ولا من جهة ما يذكر. ولذلك جذبت هذه القصيدة إليها الكثير من شباب المبدعين بعد إحباط العام السابع والستين، ودفعت بهم إلى مدارها الذى صهرته نار تدمر النجوم الأليفة والملامح الوديعة، مؤكدة عشقها للسفر الذى يستبدل بجثة المكان رياح التغير المضيئة.

وأضاف إلى فتنة القصيدة الأدونيسية ما انطوت عليه من غواية أساسية، اجتذبت المزيد من عقول الشباب المتمرد باحتجاجه العاصف على كل ما وقع ورغبته الجامحة فى محاكمة كل شىء. ووجد الشباب ما أشبع رغبته فى شعر أدونيس لأنه شعر مساءلة بالدرجة الأولى، مساءلة لكل شىء وفى كل اتجاه، ابتداء من مطلقات الحضور إلى متعينات الوجود، فلا شىء يتأبى على مدى السؤال فى هذا الشعر أو يتباعد عن مجراه. حتى القصيدة الأدونيسية نفسها سرعان ما تتحول إلى مرمى

لأسئلتها التى هى وسيلتها فى مساءلة الإبداع، ومساءلة الذات المبدعة، ومساءلة القارئ الذى يتلقى الإبداع، ومساءلة قدرة العقل نفسه على طرح السؤال، بل مساءلة السؤال الذى غدا حضوره المهيمن علامة وجود وشعار هوية.

وتبدأ أسئلة القصيدة الأدونيسية من الذات التى تحاول أن تستبطن أحوالها، وهى تغوص فى أندلس الأعماق من تحولات الشعور واللاشعور. لا تغادر قارة الأعماق إلا لتناوش التاريخ الذى نحمله على أكتافنا ونحياه فى أيامنا ونلوكه فى حواضرنا، كأنه الجرح والسكين والتباس الإيقاع ما بين المهد واللحد، فى فوضى المدن العربية التى خرجت عن أسمائها واستبدلت بغدها أمسها. وما بين أسئلة الذات وأسئلة التاريخ تنتصب أسئلة اللغة مشرعة كالرمح، قاطعة كالنصل، ساحرة كالمرآة التى تعاكس العالم كى تبدع كل عالم. ممزقة ما بين زمان مات وزمان لم يجئ فى رغبتها المتلهبة لإنطاق كل مسكوت عنه. ولذلك يزدحم شعر أدونيس بالأسئلة التى تصوغ لحمته وسداه، على نحو غير مسبوق، إلى الدرجة التى يبدو معها هذا الشعر دغلا كثيفا من الأسئلة التى تناوش حتى نفسها، نافية عن المطلقات إطلاقها، وعن الثوابت رسوخ الاقتناع بثباتها، منعكسة بمدلولها على دالها فى فعل المساءلة التى تجعل من الشاعر فاعلا ومفعولا لسؤاله الذى يقول: من أين أجىء وكيف أجدد للكلمات الجنس، وللغة الأحشاء؟

ولا يوازى حضور الأسئلة فى شعر أدونيس سوى قدرة هذا الشعر على أن يجعل من ذاته موضوعا لتأمله، ومن فضائه ساحة لتمرده، فى فعل من أفعال الاستبطان الذى لا تكف فيه القصيدة عن الإشارة إلى نفسها فى إشارتها إلى غيرها كأنها الرائى والمرئى، الوجه والقناع، الدال والمدلول، تعاشيق الزجاج التى توقف العين على ألوانها فى تطلعها إلى ما وراءها، فهى قصيدة ذاتية وغيرية فى إشاراتها المزدوجة أو المثلثة أو المربعة. تتمرد على نفسها بقدر ما تتمرد على موضوعها، مستبدلة الشك باليقين، والسؤال بالإجابة، والنفى بالإثبات. صمتها إشارة ونطقها اختلاف. تحاور عناصر تكوينها فى الوقت الذى تحاور معطيات تراثها. وتستعين بالتجريب الذى يحررها من أسر العادة كما تستعين بالتناص الذى لا يقطع صلتها بأشباهها ونظائرها فى كل كتابة من جنسها. لكن هذه القصيدة، فى اتصالها بكل كتابة تنتسب إليها، تتأبى على المشابهة التى تدنى بالأطراف إلى حال من الاتحاد، وتبقى على تفرد حضورها فى سعيها إلى الانفصال حتى فى الاتصال.

ولا يفوق إلحاح هذا الشعر على علاقته الجدلية بتراثه إلا تفرغ صاحبه له، وشغله به عما سواه، ومن ثم التوحد الدائم مع الإمكان المتجدد لشهوة القصيدة التى تتقدم فى خرائط المادة، احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، أو بحثا عن أبجدية ثانية لتمرد القصيدة على شروط الضرورة.

ولذلك وهب أدونيس حياته كلها للقصيدة. لم يكن له غيرها، ولم يحفل بسواها، ولم يقنع بما هو دونها. وما كان يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التى تؤكد حضورها، فوصل الفكر بالشعور، الدرس بالكتابة، تأمل التاريخ باستبطان الحاضر، لغة الموضوع بلغة الأنا، خطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على نحو غدت معه حدقة القصيدة أكثر اتساعا فى رؤيتها تفاصيل العالم الذى تنقضه لتؤسس على أنقاضه عالما لا يكف حلمه عن التكشف والوعد.

وبقدر ما كانت أطروحته «الثابت والمتحول» قراءة لجدلية الاتِّباع والابتداع فى التراث العربى، تأكيدا لقيم التحول فى الإبداع وتعرية لبراثن قيم الثبات المناقضة، كانت مختاراته الشعرية «ديوان الشعر العربى» الوجه الآخر لهذه القراءة، من حيث هى نماذج دالة على الجدلية نفسها، وبحثا عن أشباه هى الأسلاف الأولى لقصيدة لا تعرف عبادة الأسلاف بل مجاوزتهم والبدء من حيث انتهوا. ولذلك كان «ديوان الشعر العربى» تمثيلا إبداعيا لحداثة القصيدة العربية فى بحثها عن تراثها، وتسليطا للضوء على الهوامش الإبداعية المتمردة من هذا التراث، وذلك بالقدر نفسه الذى كان به «الثابت والمتحوّل» نقضا لقراءات الاتِّباع، وبحثا عن تجاوب الهوامش النقضية التى تمردت على المركز الثابت فى الفكر والإبداع والسياسة والاجتماع. وكان الهدف، هنا وهناك، وضع الماضى فى كل مراحله وتجلياته موضع المساءلة، تأسيسا لوعى الاختلاف، وتحريرا للتاريخ الممتد فى الذات، وانطلاقا من الماضى لتأسيس فاتحة لنهاية القرن الذى كان قد بدأ فى المغيب، أو تأصيلا لنوع جديد من سياسة للشعر، أو إلحاحا على شعرية عربية لا تفارق كلام البدايات إلا لتأكيد العلاقة بين الصوفية والسيريالية.

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن يكون أدونيس أكثر الشعراء العرب المعاصرين كتابة عن الحداثة: دفاعا عن حضورها، واستقراء لتاريخها، وإنطاقا لتراثها، ومواجهة لمشكلاتها، وإثارة لقضاياها، وكشفا عن معضلاتها، وبحثا عن آفاق جديدة لوعودها. ولم يكن فى كتابته مناورا يقع فى شراك الخطاب النقيض. على نحو ما نرى كثيرا فى هذه الأيام، وإنما كان جذريا فى مجاوزة الموقف الدفاعى إلى وضع الحداثة نفسها موضع المساءلة، كاشفا عن الأوهام المنسوبة إليها، والافتراءات التى علقت بها، فى نوع من الوعى المتميز بتاريخ إبداعها الهامشى الذى لم يتوقف عن نقض الثابت وتحرير المتغير. ولذلك لم يفته نفى صفة الإطلاق عن الحداثة، وتأكيد أنها لا يمكن أن تبحث كمفهوم فى المطلق؛ لأنها دائما حداثة إبداع معين فى شعب معين فى أوضاع تاريخية معينة.

ولقد تفجرت الحداثة فى قصائد أدونيس شلالات متتابعة من «الاستعارة» التى عدها أرسطو

علامة الموهبة الطبيعية فى الشعر، والأقنعة التى كانت فى دواوينه مسرحا ومرايا، والرموز التى تجسّدت بها أسطورة الولادة الجديدة للفينيق المتحول دوما ما بين الرماد والورد، والمفردات التى مسح عنها تراب القدَم وغبار الألفة، وجعل منها علامات مضيئة حية، غزت الشعر بعده، دالة على سبقه إلى المعجم الشعرى المخصوص الذى أسلمه إلى اللاحقين، لكنه ظل دالا عليه دلالة المسكوكات على من قام بسكّها للمرة الأولى فى الاستخدام الشعرى. وكان ذلك كله تجسيداً لحداثة واعدة، حداثة صاغت بتقنياتها الخاصة رؤية نقضية للعالم القانع بما هو عليه، الراضى بما هو فيه، كى تستبدل بوجوده الذليل وجود عوالم أخرى من حضور الوعى الذى يتجه إلى البعيد والممكن والمحتمل وما يظل فى حاجة إلى الكشف. دافعها إلى ذلك أنها شهوة تتقلب فى جمرها، ترجمانا وضوءا للزمن الآتى من داخل المكان. وهدفها تحرير وعى الإنسان والارتفاع به إلى مستوى حرية الخلق التى تبتكر كل شىء من جديد، مغيرة اللحمة والسداة والتلوين، كى تدخل فى زمن التمكين الذى تتخلله اللوامع والبواده والبروق للأوائل الجامحة المذهولة للكشف.

هكذا، انطوت الحداثة الأدونيسية على مشروعها الخاص الذى لم يتخل عنه شاعرها، فظل يروض خيوطه المراوغة، لا يبتعد عن دولاب النسج إلا ليعود إليه، كأنه يكتب القصيدة نفسها، ويعاود الطقس نفسه، فشعره شعيرة لا تستبدل أفقا بأفق، ولا مرحلة لاحقة بأخرى سابقة. ولا مغايرة جذرية لانقطاعات تفصل فصلا حاسما بين أقاليمه، وإنما تكامل بين الدواوين التى ينقلب تتابعها الأفقى المتعاقب فى الزمن إلى تضافر رأسى فى الرؤية التى لا تتخلى عن حضورها الآنى فى كل الدواوين، كأنها حال كشف يجمع بين الأزمنة، ويجاور بين الشمس والقمر لا ليملك أو يهيمن بل ليكون فى طقس التحول الذى تجسده القصيدة، طقس ما يتناقض وينقض طقوس العرف والعادة والألفة والشيوع والتصديق والإذعان والقبول والتقليد والاتِّباع. ذلك هو طقس الإبداع الأدونيسى الذى يبدأ من النقطة نفسها ليعود إليها، ساحرا كالنسمة الخالقة التى تثقب إسمنت الحصار، ناسجا بحرير القصائد سماء جديدة من فيئ القلب نفسه والرؤية نفسها. ولذلك ينقلب الارتحال المتعاقب فى الزمن لقصائد أدونيس إلى ارتحال آنى فى الشعور الذى لا يكف عن الغواية بإمكان الوصول إلى قرارة القرار التى لا تصل إليها القصائد قط، ولا تكف عن السعى إليها أبدا، كأنها تسعى وراء المعجزة المستحيلة التى تظل وعودها الأبدية مفرطة فى البعد والقرب معا.

وأتصور أن هذه الطبيعة المائزة للحداثة الأدونيسية هى المسئولة عن تجاهل «المؤسسات» لها، فمثل هذه الحداثة تقوّض أركان الثوابت القمعية التى تستند إليها المؤسسات، وتضعها موضع مساءلة

الوعى الذى يسأل غيره فى الوقت الذى يسأل نفسه . ولذلك لم ينل مشروع أدونيس الإبداعى من ألوان التقدير الرسمى أو حتى الشعبى ما ناله غيره ، ولا حصل من الجوائز الكثيرة التى تمتد من الخليج إلى الخليج على ما حصل عليه غيره ، بل لعله من أكثر الشعراء المعاصرين ، إن لم يكن أكثرهم ، تعرضا للاتهام والرجم وسوء الظن والريبة ، خصوصا فى إنجازات رفضه الإبداعى الذى أبقاه كالقناع المعلق بالصخرة الدائرة ، مختبئا تحت جبة الفصول التى يوصوص من فتوقها ، يفيض سخرية ويرشح فاجعة ، زارعا الفتنة التى تبقيه سعيدا بالهامش الذى خلقه لنفسه ، والهوامش الموازية التى أعارها شقائق التمرد ذاته . وكان ذلك من يوم أن قتل القمر المغطى بالسحر والدخان ، وغاب فى الأغوار المضاءة ببكارة اللهب الوردى .

عن سعدى يوسف

منافى سعدى يوسف

لتجربة المنفى فى شعر سعدى يوسف تميزها وخصوصيتها كميا وكيفيا، كميا من الزاوية التى يشبه فيها سعدى البياتى فى امتداد تجارب المنفى، فأكثر شعر سعدى مكتوب فى المنافى، ويبدو كما لو كان الوقت الذى أتيح لهذا الشعر كى يكتمل حضوره فى وطنه أقل بكثير من أن يمنحه الصفات الفريدة التى أصبح معروفا بها على امتداد خارطة الإبداع الشعرى، تلك الخارطة التى تحتل فيها أعمال سعدى يوسف مكانة رفيعة ومنزلة سامقة. ولا يقتصر الأمر فى هذا الجانب على ديوان «بعيدا عن السماء الأولى» (١٩٧٠) أو الكثير من قصائد «نهايات الشمال الإفريقى» و«الأخضر بن يوسف ومشاغله» (١٩٧٢) وإنما يمتد ليشمل أكثر قصائد الشاعر الموزّعة على العواصم المتباعدة فى ارتحال صاحبها، فيصل «تحت جدارية فائق حسن» (١٩٧٤) بديوان «الليالى كلها» (١٩٧٦) و«الساعة الأخيرة» (١٩٧٧) وذلك فى التتابع الذى يضم «قصائد أقل صمتا» (١٩٧٩) بدواوين من مثل «يوميات الجنوب..» (١٩٨١) أو «خذ وردة الثلج..» (١٩٨٧) أو «جنة المنسيات» (١٩٩٣) أو «كل حانات العالم» (١٩٩٤) أو «أربع حركات» (١٩٩٦).

وعندما أسترجع فى ذهنى، الآن، عفو الخاطر، قصائد سعدى التى عرَّفتنى به شاعرا كبيرا، قبل أن ألتقى به، ودفعت بشعره إلى صدارة الحضور الإبداعى الذى زاحم فيه حتى الأصوات التى سبقته، خصوصا حين مضى بعيدا وعميقا فى اكتشاف الآفاق التى وقف دونها أصحاب هذه الأصوات، أجد أن كل هذه القصائد مكتوبة فى المنافى التى أكسبت شعر سعدى يوسف نبرات صوته المتوحد الذى عرفناه، أول ما عرفناه، فأعجبنا به عبر قصائد متتابعة من طراز: «حانة على البحر المتوسط» و«البحث عن خان أيوب» و«الأخضر بن يوسف ومشاغله» و«الليالى كلها» و«القنفذ» و«خماسية الروح»..إلخ.

ولا أزال أذكر، إلى اليوم، كيف قرأت قصيدة سعدى يوسف «الأخضر بن يوسف ومشاغله» مع أمل دنقل فى مطالع السبعينيات، وشدّنا القناع الذى تتبعت تجلياته فى الدواوين اللاحقة، ولا أزال معجبا بقدرته على الانقطاع عن الامتداد الأسطورى للأقنعة التموزية، وحرصه على تقديم نموذج إنسانى ينتسب إلى زمننا السبعينى، ويشبهنا نحن البسطاء الذين رأينا فيه تحطيما إبداعيا متعمدا

لمجلى الشاعر المتنبئ، واستبدال مجلى من نوع آخر به، مجلى لكائن مألوف، ملموس، يقاسمنا شقتنا، ويسبقنا إلى حدود المنافى التى يعيش فيها، والتى تصل النوافذ المغلقة فى الرباط بالنوافذ المغلقة فى العراق، على امتداد النوافذ المغلقة فى كل مكان، فيلفتنا هذا الكائن، ولا يزال، إلى أهمية المنافى فى صياغة تجارب سعدى يوسف الشعرية، وإكسابها الملامح التى مايزت بينها وغيرها من التجارب التى اعتصمت بالأقنعة التموزية، ورأت فيها سبيلا إلى تجسيد أحلام الزمن الآتى بالبعث.

ومنذ أن قرأنا «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة» عرفنا الكثير من أسراره، وتوقفنا على ملحوظاته التى كتبها بعد سبعة أيام معذبة، تمشى فيها على رمال وهران البحرية (فى الجزائر) لعشرات المرات، فكتب ملحوظته التى تقول: لا تسكن فى كلمات المنفى حين يضيق البيت، وتحيرنا فى معناه، متوقفين على المفارقة التى لا تخلو من التباسات المعنى وتعدده، وفهمنا منها الرغبة فى الابتعاد عن التعبير المباشر لمشاعر النفى، كما فهمنا الرغبة فى الانطلاق بعيدا عن كلمات المنفى الداخلى حين يضيق البيت - الوطن - السماء الأولى، كما فهمنا الرغبة فى معانقة الفلوات الفسيحة والاتحاد بعناصر العالم، ومن ثم الانتساب إلى الفئة الضالة التى لا تتوقف عن العيش فى حالة الخطر التى تستمد منها الإبداع، مثل نبع خفى التدفق، لا نرى منه سوى الهدير المكتوم الذى يعرفه كل المنتسبين إلى الفئة الضالة، وكل من يتسعون بالعبارة حين يضيق البيت والكلمات. هكذا، أنصتنا بتمعن، ونوع من التوقع، إلى الأخضر بن يوسف، وهو يفسر ملحوظته السابقة بقوله:

تتدافع الأمواج بين يديه

يمسك، بغتة، حجرا، ويبرؤه محارهْ

ويظل ينصتُ:

هبة «للريح ثانية» ، تهبُّ، تهبُّ، ثابتةَ

سيدخلُ فى العناصر

كلُّ ما فى البحر يُصبحُ موجةً كبرى

وما فى الأرض يصبح موجة كبرى

ويدخل فى العناصر

قبضة مشدودة

حجراً

ووجها ناتئ القسمات

ها هو فى شوارعه الأليفة، ماثل

خطواته عجلى

وفى يده محاره

ولا أزال أرى فى هذه الأسطر علامات السفر الدائم للمرتحل عبر المنافى، المرتحل الذى أنصت إلى كل شىء جديد رآه، وتقرى تضاريسه، متنقلا ما بين التفاصيل فى شوارعه الأليفة التى لا يتركها حتى فى تدافع الأمواج بين يديه، ورغم الإعلان عن الرغبة فى دخول العناصر كى يغدو بعض الموجة الكبرى للكون، فأوتاد الواقع المتحول ما بين محطات النفى تجعل منه قبضة مشدودة حجرا، حتى خطواته العجلى التى لا تمنعه من الإنصات والتحديق والتمعن فى كل ما ينتسب إلى شوارع الدنيا الواسعة التى ارتحل بين منافيها، عابرا كل حانات العالم من جلجامش إلى مراكش، فى جنة المنسيات من التفاصيل التى أغفلها الشعراء.

ولا شك أن أى قارئ لدواوين سعدى المتلاحقة - على امتداد نصف قرن، منذ أصدر «القرصان» سنة ١٩٥٢ - سوف يلفت انتباهه على الفور التعدد الدال لأسماء المدن العربية والأجنبية التى شهدت ولادة قصائده، وحرص الشاعر على تسجيل أسماء هذه المدن كما لو كان يتعمد لفت انتباه القارئ إلى خصوصية الفضاء الذى تتولد فيه قصائده «بعيدا عن السماء الأولى» للعراق الذى لا يكف عن النأى، تاركا الشاعر متنقلا ما بين سماوات سيدى بلعباس، ووهران، والجزائر العاصمة، وباتنة، ومليلية، والدار البيضاء، وتونس، والكويت، وعمان، وبيروت، ودمشق، واللاذقية، وعدن، وأديس أبابا، وغرناطة، وبرلين، وبلجراد، ونيقوسيا، وباريس، وأخيرا: لندن. هذه المدن هى الفضاء التى تنتسب إليها قصائد سعدى فى ارتحالها الدائم، القلق، ما بين المنافى التى تحولت إلى عنصر تكوينى فى شعر سعدى يوسف، ذلك الشعر الذى وصفه أدونيس، محقا، بأنه «شعر سفر دائم فى الداخل والخارج، من أجل استحضار عالم جديد لا يزال عصيا على الحضور». هذا العالم الذى يظل عصيا على الحضور هو عالم الإبداع الذى تظل فضاءاته فى حاجة إلى المزيد من الكشف، وكل كشف فيه يغوى بالمضى إلى ما بعده، حيث الما بعد يغرى بالما بعد، فى المدى اللانهائى الفاتن لعملية الإبداع التى هى رؤيا كشف مستمر لا حدّ له ولا نهاية.

وأحسب أن هذه النقطة تومئ إلى التميز الكيفى لشعر سعدى، على امتداد منافيه التى صقلته كما تصهر النار المعدن المخلوط كى تستصفى عنصره الأنقى، فتختفى أوشاب البلاغة المباشرة والشعارات الرنانة والهجاء السياسى الذى يعرفه القارئ لدواوين عبد الوهاب البياتى، ابتداء من

«أشعار فى المنفى» أو «عشرون قصيدة من برلين» مرورا بقصائد «يوميات سياسى محترف» وذلك فى المسار الذى لم يتغير إلا بعد أن تخلى وعى البياتى عن حَدِّيته ومطلقاته، ودخل إلى منطقة الما بين التى يناوش ها الذى يأتى ولا يأتى، فى المسافة التى تنوس بين الرماد والورد، وتفضى إلى ما بعد بوابات العالم السبع، حيث التوحد المطلق فى المنفى - الملكوت. ولا يعرف شعر سعدى الشعائر التمهيدية لهذا المنفى - الملكوت - التى استحضرت أقنعة الخلاص الكونية أو التموزية بلا فارق، كما لا يعرف الأبطال الأسطوريين من الآلهة أو أشباه الآلهة، بل لا يعرف الشاعر المتأله أو المتنبئ، ولا يغوص فى الرؤيا حتى تضيق بها العبارة، ولا يستهويه قرارة القرار من أندلس الأعماق التى تتفجر فيها حمم اللاوعى، مدمرًا قواعد المنطق والمنظور وحدود المكان والزمان، وإنما يعرف الشاعر الإنسان، العادى، المواطن البسيط، الماكر، المراوغ كالقنفذ، المرهف الحواس، الشاعر الذى يفتح العينين على ملامح العالم الدالة مهما دَقَّت، مشرعا حواسه التى تتلقى أصغر هذه الملامح وتواجه العالم بها وفيها، مستبدلا الفيزيقى بالميتافيزيقى، المجاز بالتصريح، الكناية المباشرة بتداخلات الاستعارة المكنية، مأخوذا بالأشياء كالطفل، مشدودا كجلد القوس:

والعينان تشتفان صوت النمل

والرجفة فى الماء الذى يخترق الجذع

وليس مصادفة أن يترك هذا الشاعر مطلقات ت. إس. إليوت T.S.Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥) ليستعين بشىء يشبه مفردات الحياة اليومية التى استخدمها إليوت فى وصف النساء، حين يرحن ويجئن، أو يثرثرن حول مايكل أنجلو، لكنه يعبرها سريعا إلى مفردات أمثال يانيس ريتسوس Yannis Ritsos (١٩٠٩-١٩٩٠) فى استخلاص رموز الحياة، وبخاصة حياة المنافى، من التفاصيل الصغيرة والحركات البسيط والشخصيات الأليفة والأفعال التى قد لا يأبه بها أحد. وهو فى هذا المنحى يشبه ريتسوس فى حرصه على العودة بالشعر إلى منابعه الأولى، حيث البساطة المقترنة بمعنى العمل الذى يصنع الحياة، أو الجمال الذى لا يتولد إلا عن تفاصيل عوالم المهمشين الذين يشتفون معنى كل شىء تلمسه الحواس.

ويبدو أن إعجاب سعدى بشعر ريتسوس، خصوصا فى شعرية التفاصيل، يستند إلى توافق فكرى يدعم المنحى الجمالى، فريتسوس مناضل يسارى عتيد، تفجرت شاعريته فى سياق التمرد على الفاشية، حين أصدر ديوانه الأول «جَرَّار» (١٩٣٤) فى العام نفسه الذى دخل فيه الحزب الشيوعى اليونانى محاربا معاركه، متأثرا بمبادئه التى مزج فلسفتها بالصور الحية لتفاصيل حياته فى ديوانه «أهرامات» (١٩٣٥). ودعم نهجه الشعرى الجديد بإصدار ديوانه «مسيرة جنائزية» (١٩٣٦)

الذى أحرقت الحكومة الفاشية نسخه أمام الأكروبول، ومنعت الشاعر من النشر ما يقرب من عقد من الزمان. وجاءت النازية بعد الفاشية، وبعدها الحرب الأهلية التى ساند فيها ريتسوس الحزب الشيوعى بشعره، مشاركا ميليشياته فى العمليات العسكرية إلى أن انتهى الأمر بهزيمة الحزب واعتقاله سنة ١٩٤٩، وظل فى معسكرات الاعتقال ما يقرب من أربع سنوات. ولم يتغير وضعه بعد الإفراج عنه، فقد ظل يعانى من تكرار مرات السجن فى بلده، ومن النفى، كما ظل ممنوعا من النشر فى بلده إلى سنة ١٩٧٢، ولم يتغير الموقف إلا بعد أن أخذت سمعته الأدبية تجاوز اليونان، مقترنة بموسيقى ميكيس تيودوراكـس Mikis Theodorakis الذى تولى تلحين «المسيرة الجنائزية».

وقد عانى سعدى يوسف بسبب أفكاره والتزامه على امتداد السنوات التى عاشها فى وطنه، وعرف مذاق السجن مثلما عرف حياة المنافى التى لم تنته بعد، ويبدو أنها لن تنتهى فى وقت قريب. لكن آلامها امتزجت بمعتقدات صاحبها الذى مضى إبداعيا فى طريق أشبه بطريق ريتسوس، سواء فى الالتزام الحزبى النابع من المبادئ نفسها، أو الرؤية الجمالية التى انحازت إلى عملية استنباط المعانى الكبيرة من التفاصيل الصغيرة، والتحديق فى هذه التفاصيل بما يؤسس لنوع مغاير من الشعرية الحداثية. أقصد إلى الشعرية التى نلمحها متجسدة فى علامات الأمكنة وتضاريسها، وملامح ناسها المألوفين ولوازم حياتهم المهمشة. ومع هذه الشعرية المغايرة، يبدو الشاعر - الكامن وراء قصائد سعدى - حاد البصر والبصيرة، غير مغفل فائدة المفارقة التى تقترن بالسخرية والمعارضة أو المحاكاة التهكمية، ملحا على الكنايات البصرية والتوافقات الصوتية، متمردا على انتظام الإيقاع بما يفضى إلى اللامقامية النغمية التى تنتهى إلى قصيدة النثر، فتغدو القصيدة حادة كالمسامير، أليفة كالنباتات المنزلية، مرهفة كالأسئلة المباغتة، مليئة - دائما - بالمفارقة التى تنبنى بها، مثل تلك المفارقة:

كم فاضت الأرض حتى تتالت عواصمها بين كفيك
كم غاضت الأرض حتى غدتْ محض زنزانة.

وليس معنى ذلك أن قصيدة المنافى فى شعر سعدى ولدت دفعة واحدة، أو اكتملت منذ البداية، فهى قصيدة تنتسب إلى شعره الذى لا يكف عن التحول والتبدل، محتفظا بجذوره الأولى التى لم تعرف الثبات الجامد، ولم تبق على حالها منذ أن تركت مطلقات القصيدة الخمسينية، على نحو ما كنا نقرأ فى قصيدة «نحن» من ديوان «٥١ قصيدة» (١٩٥٩):

إننا أقوى من الموت، لنا دفء الدماءْ
والغدُ الأحمرُ، والدنيا لنا

وأحلت محلها رغبة التحليق فى قصيدة «المهاجر» (من ديوان «النجم والرماد» ١٩٦٠) التى كانت إرهاصا برغبة مكبوتة غير معلنة للآخرين، حتى لو تعارضت نهايتها مع بدايتها التى تقول:

يا أيها الطيرُ المهاجر
إنا نحبُّ البحر، والأرض البنية، والغدائر
ونود أن نمضى إلى مدنٍ غريبهْ
ثلجية الطرقات، مزهرة الأغانى والمنائر
أبوابها صدف، وعتمتها ضفائر
مدنٍ من البلّور تجرى فى منازلها المعاصر

ودع عنك الحرص على التقفية الذى هو علامة من علامات البدايات، وتوقف على هذه الرغبة فى تحقيق المشابهة بالطير المهاجر، المشابهة التى دفعت الشاعر إلى أن يكتب فى شبابه «أغنيات ليست للآخرين» الجامدين فى الحزب، ويبحث عن أفق إبداعى جديد فى التجارب الإنسانية الحميمة والتفاصيل الصغيرة، مستهلا طريقا من التمرد على المسلمات والمطلقات، سرعان ما قاد إلى تحقيق فكرة الرحيل، ومن ثم الاتحاد مع الطير المهاجر، فى اللقاء الأول الصعب بالمنفى، فى وهران جزائر الستينيات، حيث النخل الوهرانى لا يشبه نخل الفاو، والبحر غير البحر، ولا نهر يقتسم المدينة، ولا غابة من السعف الشاحب تُعَمِّقُ فى النهر صوته، لا شىء غير النخل فى وهران - كالأسود - يمشى متمهلا فى الظلال، يدنو من البارات المغلقة، وأبواب المنازل والبحر والساحات، تاركا غصنا صغيرا وحيدا تتلاعب به الريح التى تستدعى ريح العراق:

الريح من بغداد، طعم الريح فى شفتى، طعم الريح طين
يا أيها الغصن الحزينُ
يا أيها الملقى على أرض - وإن قَرُبَتْ - غريبه
لكأن طعم الله طينُ
وكأن كل الأرض - إلا أرضَ بغدادِ - غريبه

هذا الصوت الأول لغربة المنفى لا يخفى علامات البداية، سواء فى توحده، أو رومانتيكيته الناضحة بالحزن، أو إطلاقه الحكم الذى يدنو بالمعنى من أفعل التفضيل، لكنه - مع ذلك كله، أو رغم ذلك كله - يرهص بما سوف يغدو تقنية لاحقة، ناضجة، مكتملة، مائزة. هى تقنية التركيز على التفاصيل الصغيرة، والعثور فيها على الموازيات الرمزية لتوحد المغترب المنفى عن وطنه. وسوف يغدو هذا الغصن الحزين الذى كتب عنه الشاعر - فى الجزائر سنة ١٩٦٥ - فرعا مقطوعا من غصن بعد ما يزيد على ربع قرن، فى باريس سنة ١٩٩١، حيث كتب الشاعر قصيدته «مصير» التى نقرأ فيها:

فى الصالة
هذا الفرعُ المقطوعُ عن الغصنِ
الفرع المنقوعُ بكأس الماءِ
مع الأوراق الخمس
الصامت فى غير هواء الشجرهْ
والثابتُ
والنابتُ
والباهتُ
هذا الفرع إلى كم سيدومْ
منقوعا فى كأس الماءْ
مقطوعا عن سر الشجرة
مرتعشا كلّ مساء
مختلفا عن كل أثاث الصالةْ

وهى قصيدة تتحدث عن المنفى، وعن تجربة النفى، من غير أن تذكر كلمة واحدة عنه، فلا لزوم للتصريح فى مقام الموازيات الرمزية التى تؤدى المعنى المقصود بالتلميح، مستغلة القرينة التى تصل الحضور بالغياب، أو ترد علاقات الغياب على علاقات الحضور، فتبين عن مصير الانقطاع عن الجذور، الابتعاد عن الأصل والحياة فى أرض غريبة، تحت سماء أخرى بعيدة عن السماء الأولى، وفى ماء محبوس فى كأس مقطوع عن أصله المتدفق، تماما كالفرع المقطوع عن الغصن، وعن سر الشجرة، رغم إرادته، أو بإرادة غيره، فإرادته المنفية ماثلة فى البقاء الصامت فى غير هواء الشجرة، البقاء الثابت الباهت بلا نمو. وذلك وضع يطرح السؤال عن النهاية، عن المدى الزمنى الذى تدوم فيه حياة هذا الفرع، وعن نهاية قدرته على احتمال أن يبقى مرتعشا فى اختلافه عن كل أثاث الصالة. ولا حاجة إلى الإجابة، فمصير الفرع المقطوع عن الغصن، وعن سر الشجرة، كمصير الماء المحبوس بكأس الماء: العطن والموت. كل ذلك تومئ إليه التفاصيل على نحو غير مباشر بلا صراخ، أو إعلانات حزن، أو حتى تصريح، بل استغلال الموازاة الرمزية الدالة التى تبين عن تجربة المنفى فى أعمق معنى لاغترابها وانقطاعها بصاحبها عن نسغ عصارة الحياة فى شجرة الأصل تحت السماء الأولى.

ولن ينسى قارئ سعدى مصاحبات الغصن الحزين فى البدايات، أو الفرع المقطوع عن الغصن وعناصر الشجرة، فيما بعد البدايات، فالغصن والفرع يستحيلان إلى نخلة، والنخلة تغدو رمزا متكررا، تتعدد تجلياته أو تتبدل عبر تتابع المنافى وتسارع إيقاع السنوات الممتدة، ولكنها تظل ملمحا ثابتا مقترنا بحضور المنافى الذى غدا مرآة أخرى لحضور سعدى يوسف، شعريا، مرآة ترينا تحولات هذا الحضور، ومتغيراته، فى الليالى كلها، لكن مع الإبقاء على الصوى الثابتة كالنخلة التى لا تفارقها منافى سعدى، ابتداء من المنفى الأول فى الجزائر، فى الستينيات، حيث قرأنا:

هنا بينى وبين النخل آلاف الفراسخ، بيننا الصحراء والبحرُ،
وبين البحر والصحراء آلاف الفراسخ، بيننا القبرُ.
وبيتى فى جذور النخل كان ستارةً خضراء مفتوحة
تمر بها الرياحُ الأربعُ الرطباتُ أرجوحهُ
وكان الليل فيه يضمه الفجرُ
ويسقى ورده الشوكىَّ إما يبخل النهرُ
وكانت بابه للشمس مفتوحهْ
فكيف أغلّق الأبواب، والأصوات تأتينى
أكفا لا تُرى، مائيةِ اللينِ
تحشرج، ثم تعلو، ثم تعلو، ثم تلقينى.
وتشربنى وتسقينى
فأسمع سرها وحدى.

والعناصر التكوينية للنخلة، رمزيا، تظل باقية كالعلامات الدالة على أصل الهوية، الامتداد الكثيف الذى يجعل من أرض العراق «أرض السواد»، الجذور العفية التى لا تنزعها الرياح الأربع للفصول الأربعة، الأفق المفتوح لامتداد النخيل كالأبواب المفتوحة، المربى، ذكريات الطفولة، والأهل، لقاءات الحب الأولى، الرعشة الأولى التى تهز الطفل حين يحتضن النخلة للوهلة الأولى، أو يحاول صعودها، كل ذلك يبقى على امتداد أزمان المنافى، وتقلبات أحوال الاغتراب.

هكذا، تتحول النخلة إلى رمز متعدد التجليات للوطن الذى ينأى، امتدادها الشامخ يرشق حضوره فى الفضاء الذى يغدو ممتدا بطول المنافى، وجذورها القوية الضاربة فى الأرض تغدو أشبه بالأوتاد التى تشد خيوط المرتحل المنفى إلى أصل هويته، يربط بينهما حبل سُرِّى لاسبيل إلى

انقطاعه، مهما تعددت مدائن النفى وبلدانه وصحراواته، بل حتى نسائه، فالحبل السرى كالخيط المشدود مع الطائرة الورقية فى المقطع التالى:

من بلد سندور إلى آخر

ومن امرأة سنفر إلى امرأة

من صحراء إلى أخرى

لكن الخيط المشدود مع الطائرة الورقية

سيظل الخيط المشدود إلى النخلة.

ومرة أخرى، نغدو فى مواجهة التفاصيل الصغيرة، مشدودين إلى طزاجة الصور التى تتباعد عن المسكوكات التصويرية التقليدية، وتلامس عوالم الطفولة التى تتعدد فيها أنواع الحركة المتوثبة، الحرة، حيث البراءة موصولة بالتغير، والطفولة تغدو مجلى للأصل الذى يشد الفروع، موازية للجذر الذى تحن إليه كل الأغصان فى التعدد اللانهائى للحركة، مشدودة إلى هذا الأصل كالطائرة الورقية التى لا تفارق خيطها الذى تمسكه أيدى الأطفال، وهى تغوى الطائرة على الانطلاق، فى عالم الطفولة الذى يغدو تقنية مجازية لاستعادة السماء الأولى. وليس من الغريب - والأمر كذلك - أن تتكرر التقنية المجازية لاستدعاء الطفولة، أو التلويح بها، فى علاقة المنفى بسمائه الأولى، أو مدينته الأم، فنقرأ:

مدينتنا

سنظل - وإن شبنا - أطفالكِ

نحمل طلعك فى جيب الدشداشةِ

نشربه فى حشرجه الماء..

مدينتنا!

ما ضعت

وما ضعنا،

لكنْ، ضَيَّعنا الأعداءْ.

والطفولة كالنخلة فى العلاقة بأصل الهوية فى هذا النوع من حنين البدايات، كلاهما يستدعى الآخر، موصولا به فى زمن البدايات وفى زمن النهايات على السواء، فالنخلة هى طفولة الزمن الذى شهد الوعى المغترب سماءه الأولى فى موطنه العراقى، والطفولة هى النخلة العراقية المستعادة

فى استرجاع الأصل الذى تحن إليه الهوية كما تحن الأغصان إلى الجذور. ولذلك نقرأ فى قصيدة «انتهاءات» (من ديوان «الليالى كلها»- ١٩٧٦):

تركنا على رملةٍ بين وهرانَ والمغربِ البربريّ
برانسنا، وارتحلنا إلى زمن لائذٍ بالنخيلِ،
الطيورُ ترافقُنا، والسفينةُ تندى من المطرِ

سمعنا الرياح البعيدة بين نخيل الطفولةِ
مرهفةً بالأغانى، ولكننا ما سمعنا
أناشيد أعدائنا. خائبٌ سمعُ من لا يرى
فى الظلام.. السفينة تهتز، وهرانُ
حاضرةٌ، ونخيلُ الطفولة تنصلُ ألوانُه
فى موانئَ مقرورةٍ...

والقصيدة كلها محاولة لوضع ماضى الطفولة فى سياق من النضج الذى صقله إحباط المنافى، والانتقال من نخيل الطفولة بمباهجها البعيدة الرهيفة إلى نخيل الغربة الخشن الذى تنصل فيه ذكريات الطفولة البهيجة، مفسحة السبيل لاستقراء تفاصيل فضاء المنفى، لعلها تبين عن أفق واعد. لكن حتى هذا الأفق الواعد يظل موصولا برمزية التخيل فى تقلبه ما بين الوعد والوعيد، أو فى تحولاته ما بين أحلام المنفى وكوابيسه.

ولذلك تظل النخلة أكثر سموقا من الطفولة فى شعر سعدى، وأكثر إلحاحا وتكرارا، كأنها العراق الذى يتحدّ بها، أو كأن العراق حضورها الذى لا يغيب فى وعى المنافى فى شعر سعدى يوسف، خصوصا عندما نقرأ فى ديوان «بعيدا عن السماء الأولى» (١٩٧٠) مقاطع من قبيل:

أكلما لَوّنَ هذا المطرُ القرميدَ بالماءِ
أكلما أبصرتُ عصفوراً على حائطْ
أكلما أرعدتْ الأدواءُ أعضائى
واجهنى النخلُ
نحيلا، غامضا، مستوحدا، نائى
قاماتُه تمنحنى لحظةَ إيماءِ
وسعفُه يهمسُ فى العتمة أسمائى:

هذا الحضور الدائم للنخيل فى شعر سعدى الوجه الآخر للحضور الدائم لتجربة المنفى فى حياته، وذلك على امتداد التتابع الخلاّق لتنوع التقنيات التى حاولها هذا الشعر كى يجسد خصوصية رؤيته فى تحولاتها وتنوع أبعادها الثرية، وذلك منذ الستينيات إلى السبعينيات، ومن السبعينيات إلى التسعينيات، حيث نقرأ ما خطَّه سعدى فى عمان، حين كتب:

كم بعدت عن النخل
والأهل

هل تتذكر أولى خطاك؟!

فندرك أن النخلة راسخة كأصل الهوية التى تشكلت ملامحها الباكرة مع أول الخطى، وظلت مُسْتَعَادة، على امتداد المنافى التى تتعدد أحوال اغترابها، والتى لا تكف عن ابتعاث ذكر الموطن البعيد، السماء الأولى، فى الذاكرة المبدعة، فنسترجع نغمة البدايات الشعرية التى اقترنت بأسطر من قبيل:

موطنى .. لو نسمة من موطنى
لو شراعٌ نحوه يحملنى
لو تخفيت كعصفور فما يعرفنى
حارس يغلق عن عينى سمائى

عن صلاح عبدالصبور

ذكريات صلاح عبد الصبور

-١-

ترجع معرفتى بصلاح عبد الصبور الشاعر إلى مطالع الستينيات. كنت أيامها أخطو خطواتى الأولى عبر سنوات الدراسة فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، طالبا قادما من مدينة إقليمية بعيدة عن القاهرة، هى المحلة الكبرى، وقارئا نهما توهَّم أنه يعرف الكثير قبل أنْ يدخل إلى القسم الذى اختاره عن عمد بعد أن أغوته كتب طه حسين، وعلى رأسها «الأيام». وتكرَّر على سمعى اسم صلاح عبد الصبور الذى كنت أقرأ قصائده ومقالاته التى ظل ينشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام» منذ سنة ١٩٦٢ إلى سنة ١٩٦٧، حين كان يعمل محررا أدبيا فى الأهرام، وكانت كثرة ترداد الاسم بين زملائى الطلبة وأساتذتى الذين اقتربت منهم - أو قرّبونى إليهم - قرينة أمرين. أولهما أن صلاح عبد الصبور تخرَّج في القسم نفسه الذى كنا لا نزال طلابا فيه، ولذلك كنا نشعر بانتسابه وإيانا إلى تقاليد واحدة، حتى وإن كان تخرَّج سنة ١٩٥١، قبل أن أدخل أنا وأبناء دفعتى القسم نفسه بعد تخرُّجه بعشر سنوات. وكان يزيد ارتباطنا به معرفتنا أنه سجّل لدرجة الماچستير (ولم يحصل عليها أبدا لانشغاله بقضايا الإبداع) مع أستاذتنا الدكتورة سهير القلماوى التى كانت رئيسة للقسم فى هذه السنوات. وثانيهما أن شعر صلاح عبد الصبور الذى كان ينشره ظل يفرض تيارات من الجدال المتحمس لتجربة الشعر الحر التى رادها مع أقرانه الشعراء العرب، وسرعان ما لحق به رفيقه أحمد عبد المعطى حجازى الذى اقترن فى أذهاننا بقرينه منذ تلك السنوات البعيدة، خصوصا بعد أن حفظنا أغلب قصائد الديوان الأول لصلاح عبد الصبور - «الناس فى بلادى» - الذى صدر سنة ١٩٥٧ فى بيروت، ولحقه بعد عامين فحسب ديوان «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطى حجازى.

وكنا نتابع المعارك التى لم تخمد بقاياها بين أنصار الشعر الحر وأنصار الشعر القديم، وكنا نتندر على موقف عباس محمود العقاد الذى كان يرأس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون فى ذلك الوقت، وكان يحيل قصائد الشعر الحر التى يكتبها صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى وكمال نشأت وفوزى العنتيل وغيرهم إلى لجنة النثر للاختصاص. وكنا نشعر بفرحة

وحماسة لم تخلُ من عصبية بسبب موقف طه حسين - عميد قسمنا وشيخه الأكبر - الذى لم ينفر من شعر هؤلاء الشعراء الجدد الذين وجدنا أنفسنا فيهم، ووجدنا فى شعرهم ما يفتح لنا من الآفاق المغلقة ما كنا نتطلع إلى ارتيادها. ولذلك، أخذنا نتابع معارك الشعر الجديد، ولا نكفّ عن السخرية من خصومه التقليديين الذين احتموا بالعقاد، ولجأوا إلى الدولة محاولين استعداءها على الشعر الجديد وشعرائه الذين لاحقتهم تهم الكفر والإلحاد، وأطلق عليهم صالح جودت اسم «القرامزة» نسبة إلى اللوان القرمزى الذى يشير إلى الشيوعية الحمراء، ويختلط صوته بالصوت الدال على «القرامطة» فى التاريخ الإسلامى.

وكان صلاح عبد الصبور قد أصدر - قبل أن أتخرَّج فى قسم اللغة العربية سنة ١٩٦٥ - مجموعة من الدواوين والكتب التى فرضت حضوره بقوة، جنبا إلى جنب نازك الملائكة وبدر شاكر السيَّاب وعبد الوهاب البياتى فى العراق، وأدونيس ونزار قبانى ومحمد الماغوط فى سوريا ولبنان، وغيرهم من رواد الشعر الحر ورائداته الذين كانت أصواتهم «أصوات العصر» - إذا جاز لى أن أستخدم عنوان أحد كتب صلاح عبد الصبور. وبقدر ما كنا نسعى إلى معرفة هؤلاء ومتابعة قصائدهم، فى حماسة التعصب للجديد الذى انتسبنا إليه، كنا نتابع أعمال رواد هذا الشعر الحر فى مصر، خصوصا من كان منهم أقرب إلينا فى العمر، وأولهم صلاح عبد الصبور المولود فى الثالث من مايو سنة ١٩٣١. وكان إلى سنة ١٩٦٤ قد أصدر دواوين: «الناس فى بلادى» سنة ١٩٥٧، و«أقول لكم» سنة ١٩٦١، و«أحلام الفارس القديم» سنة ١٩٦٤، وأصدر ثلاثة من الكتب: أولها «أفكار قومية» سنة ١٩٦٠، وثانيها «أصوات العصر» فى العام نفسه سنة ١٩٦٠، وثالثها «ماذا يبقى منهم للتاريخ» سنة ١٩٦١، وهو دراسة تقييمية دالة عن إنجازات عباس العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم، تمثَّلنا ما فيها من أفكار، وانتحلنا الكثير منها ونحن طلاب نتجادل حول هؤلاء الكبار.

وكنت أتعاطى الكتابة الأدبية قبل أن أدخل إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة. حاولت كتابة القصة القصيرة والرواية، لكن سرقنى منهما الشعر الذى ظللت أكتبه إلى أن أدركت أننى لا أفعل به شيئا سوى استعارة صوت صلاح عبد الصبور لشدة إعجابى به، خصوصا بلغته ومجازاته الخاصة وإيقاعاته المميزة ووعيه المرهف بالبناء، فضلا عن عقلانيته وتقمّصه شخصية الحكيم أو المسيح فى «أقول لكم». ولا أزال أذكر فتنتى بالنماذج التى صاغها فى قصائد من طراز «شنق زهران»، أو «الناس فى بلادى»، أولئك الجارحون كالصخور أو الصقور. كل ذلك كان يستقر فى ذاكرتى التى كانت تحفظ ما يعجبها، وتدفعنى إلى إعادة كتابته بأسلوبها، متوهّما أننى أكتب شعرا مع أننى لم أكن أفعل شيئا سوى نسخ شعر صلاح عبد الصبور. لماذا صلاح عبد الصبور بالذات؟ لا أذكر سوى

المبررات الذاتية التى أفسحت له مكانة فى قلبى، لم يقترب منه فيها سوى بدر شاكر السياب وأحمد حجازى، وكان ذلك قبل أن أعرف أدونيس وشعراء الجيل اللاحق، وفى مقدمتهم أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر ومحمود درويش.

وكان من الطبيعى أن أتوقف عن كتابة الشعر قبل أن أصل إلى السنة الأخيرة من سنوات الدرس الأولى فى قسم اللغة العربية، فقد تعلَّمت من أصول النقد ما شدَّنى إلى عوالمه وسرقنى من الشعر، وحالت النزعة العقلانية التى أخذت تتشكل داخلى بينى والمضىّ فى الاستمتاع بمحاولة كتابة الشعر، ذلك الفرح المختلس - إذا جاز لى أن أستخدم لغة العزيز أمل دنقل. وبقيتُ على إعجابى الأول بشعر صلاح عبد الصبور، لكن تزايد الإعجاب مع تصاعد الخبرة النقدية التى جعلت البصر أحَدَّ، والذوق أرهف، والوعى أقدر على التمييز بين الشعر واللا شعر. ولذلك أصبحت أكثر تمكّنا فى المحاجة حول قضايا الشعر الجديد، وأكثر تماسكا من الناحية المنطقية والموضوعية فى الدفاع عن قصائد صلاح عبد الصبور التى فُتِنْتُ بها، مثل: «لحن»، و«الملك لك»، و«الناس فى بلادى»، و«رحلة فى الليل»، و«شنق زهران»، و«الشىء الحزين». وكلها قصائد نشرت فى ديوانى «الناس فى بلادى» و«أقول لكم». وسرعان ما انضمَّت إليها: «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» و«مذكرات الصوفى بشر الحافى»، وهما القصيدتان اللتان نشرتا فى مجلة «الآداب» البيروتية سنة ١٩٦٢، قبل نشر قصائد: «أغنية للقاهرة»، و«أغنية من ڤيينا»، و«أغنية للشتاء» فى جريدة الأهرام سنة ١٩٦٣. وكان ذلك قبل نشرها مع غيرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم» الذى صدر سنة ١٩٦٤ فى بيروت التى احتضنت نشر الشعر الحر الذى كان لا يزال يعانى من الهجوم عليه فى القاهرة. وما أسرع ما حفظتُ الكثير من قصائد هذا الديوان الأخير التى لا تزال عالقة بذهنى، لم تفارق ذاكرتى رغم مرور أكثر من ثلاثين عاما على قراءتى الأولى لها. وإذا كان مقياس الإعجاب بشاعر يقاس بكمّ المحفوظ من قصائده وكيفه، فمن المؤكد أن صلاح عبد الصبور يأتى على رأس قائمة الشعراء الذين شُغِفْتُ بشعرهم، ولا أزال إلى اليوم.

-٢-

أتصور أن أهم سبب كان يشدنا إلى شعر صلاح عبدالصبور فى الستينيات هو التمرد المقترن بالجرأة على تحطيم التقاليد الجامدة الثابتة التى كنا نعانى من تصلّبها فى عوالم الإبداع والفكر والسياسة. كان التمرد يدفع بعضنا إلى المادية الجدلية فيغدو ماركسيا يكتفى بالفكر منهجا للفهم والتأويل، أو شيوعيا يجاوز الفكر إلى فعل الانخراط العملى فى هذا التنظيم السرّى أو ذاك. ولم يكن بعضنا الآخر يستريح إلى المادية الجدلية، وينفر من قيود الشيوعية، فيكتفى بالوجودية التى كانت

ذائعة فى أواخر الخمسينيات ومطالع الستينيات، وكانت تبدو للكثيرين حلا فكريا يصالح ما بين الالتزام الماركسى بالثورة الاجتماعية والإيمان الفردى بحرية الكائن التى تواجه عبث الوجود. ولم يكن بعضنا الأخير يتردد فى الخلط بين الماركسية والوجودية، ولا يجد تناقضا بين الخليط الذى يصنعه والأفكار القومية - الناصرية التى كان تمزج دعوة التحرر الوطنى من الاستعمار بالدعوة إلى تحقيق العدل الاجتماعى، تحت رايات الحرية والاشتراكية والوحدة التى كانت خفّاقة وعالية فى ذلك الزمان القومى السابق على هزيمة العام السابع والستين.

وكان الكثير من قصائد ديوان «أحلام الفارس القديم» يستجيب إلى دوافع تمردنا، سواء فى تجلياته الماركسية أو الوجودية أو حتى القومية، وذلك فى سياق لم تنقطع عنه قصائد ديوان صلاح عبد الصبور الثانى «أقول لكم» الذى طغت عليه الملامح الوجودية، ولكن من غير أن تنقطع، نهائيا، عن الملامح الماركسية الأولى. ولم تكن الكلمة التى كتبها أحمد كمال زكى (عن «المؤلف والكتاب» على ظهر الطبعة الأولى من «الناس فى بلادى» التى أصدرتها دار الآداب البيروتية فى شهر يناير ١٩٥٧) بعيدة عن هذه الأبعاد، فقد كانت كلمات أحمد كمال زكى تؤكد مولد الشاعر الجديد (ابن الخامسة والعشرين) فى «المرحلة الحرجة من حياة مصر» إبان فترة اشتد فيها الصراع ضد الاستعمار، كما تؤكد أن عينيه تفتّحتا «على نور يريد أن يعانق البشرية لتعيش فى سلام». وتمضى كلمة التقديم مؤكدة أن ظهور الشاعر الشاب ليس حدثا فرديا «وإنما هو مظهر لطليعة عاملة كادحة تريد أن تصل إلى حياة أضيق ما فيها يسع الأرض والسماء». وتضيف الكلمة أن الشاعر الحزين المتفائل «يجمع بين ماضى أمته العربية فى ثوبها المصرى وبين واقعها المتطور فى ظل ثقافة غربية هادفة». وهدفه هو كتابة شعر ينطق صوت الفقراء، ويسعى إلى الإسهام فى انبثاق «المجتمع الجديد».

وبقدر ما كانت كلمة أحمد كمال زكى على ظهر الطبعة الأولى تؤكد المفردات الاجتماعية والسياسية للطليعة اليسارية الصاعدة - الصراع ضد الاستعمار، السلام، الطليعة العاملة الكادحة، الثقافة الهادفة، انبثاق المجتمع الجديد - كانت مقدمة الديوان التى كتبها بدر الديب تؤكد الأبعاد الوجودية للتجربة النفسية التى انطوت عليها قصائد الديوان، ومن ثم معطياتها التى تبدأ من الحزن ولا تنتهى بالحرية، وذلك فى سياق لم يغفل أن الديوان مثل رائع مخلص من أمثلة الإصرار على حصاد الموقف الاجتماعى التاريخى ومعايشته، وأن أسلوبه التعبيرى يتميز بخاصيتين مهمتين: الأولى هى المسرحة الدائمة للمواقف والمشاعر، والثانية زيادة الاهتمام بالتفاصيل الجزئية سواء فى داخل النفس أو فى الموضوع الخارجى. وكان هذا التميز بعض الوظائف التى يؤديها التحرر من عمود الشعر القديم فى الديوان، أو ما أطلق عليه بدر الديب المصطلح التقليدى، وهى توسيع التراث

الشعرى وتنويعه، ثم التعبير عن صنيعة الوحدة الاجتماعية، وأخيرا توجيه القصيدة إلى الفرد رعاية لاستقلالها.

وكان ذلك كله يبدأ من عنوان الديوان «الناس فى بلادى» الذى هو عنوان القصيدة الدالة فيه، خصوصا من حيث إشارتها إلى «الناس» الفقراء الذين ننتمى إليهم، ونشعر بمشاعرهم، ونحلم أحلامهم، فنظل بعض طبيعتهم الجارحة كالصقور، وبعض غنائهم الذى يشبه رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر، أو ضحكهم الذى يئز كاللهيب فى الحطب، خطانا تريد أن تسوخ مثلهم فى التراب، وأوجهنا تتطلع إلى السماء مثل حفيد العم مصطفى، نمدّ زندنا المفتول، باحثين فى عتمة الأفق - مع رفاقنا الذين قد لا يملك الواحد منهم حشو فم - عن مصباح فريد، مصباح يكشف العتمة عن قيمتى: الحرية والعدل. وكان «زهران» النموذج البشرى الذى يتجسد فيه «الناس فى بلادى» معنى ومغزى، فهو واحد منهم، شبَّ قويا ونقيا وأليفا وفقيرا، وأحبَّ من جاءت له بغلامين، ومضى يصنع الحياة إلى أن اصطدم بأعداء الحياة، فشنقوه، وتدلّى رأس زهران علامة على الظلم، لكنه ظل حيا كالرمز الذى يلهم الثورة، ويدفع عشاق الحياة إلى الدفاع عن كل ما يزيد الحياة حرية وعدلا.

ولم يكن «زهران» سوى أحد الوجوه التى اقتربنا منها أو استعدناها، بفضل «الناس فى بلادى»، ذلك الديوان الذى جعلنا ننظر إلى عالم القرية بعينين لا تقلان واقعية عن عينَىْ عبدالرحمن الشرقاوى التى امتلأت بالمعذَّبين فى أرض القرية، ونسجت من عالمهم القصيدة العلامة «من أب مصرى» المنشورة للمرة الأولى سنة ١٩٥٣ والتى كانت إحدى المنارات التى اهتدى بها صلاح فى صياغته الناس فى بلاده، كما اهتدى بها فى الانحياز إلى الكادحين المعجونين بطين «الأرض». ولذلك لم تكن قرية «الناس فى بلادى» فردوسا يستعاد، أو صدرا حنونا يهرع إليه من يكتوى بنار مدينة بلا قلب، وإنما كانت فضاء للصراع الذى يجمع بين القرية والمدينة، ويضم البشر المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطو نحو الموت. وكانت المدينة الوجه الآخر لحركة «الناس فى بلادى». أقصد إلى الفضاء الذى يضم الرفاق الطيبين الذين يمرون على الدنيا خفافا كالنسيم، ويضحكون ضحكة بلا تخوم، لا تنداح أصواتهم فى دوامة السكون، ما ظل على كَاهلهم عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد.

وكان الانتماء إلى «الناس فى بلادى» الوجه الآخر من الانتماء إلى الحياة، ومن ثم الالتزام بمحاربة أعداء الحياة، خصوصا أولئك الذين استعمروا الأرض ونهبوا الخير وذبحوا الأبرياء. وذلك التزام انطوت عليه نفوسنا التى تربّت على كره الاستعمار وأعوان الاستعمار، واحتدمت بهذا الكره طوال العدوان الثلاثى على مصر، وظلت محتدمة به كلما رأت رايات الحرية والوحدة والاشتراكية

مرفوعة وعالية وخفاقة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يصدر ديوان «الناس فى بلادى» فى مطلع عام ١٩٥٧ بعد شهرين فحسب من العدوان الثلاثى على مصر، فى أكتوبر ١٩٥٦، وفى الشهر نفسه الذى استقال فيه إيدن إعلانا عن هزيمة العدوان واندحاره، ومن ثم خروج الغاصبين من مدن القناة، ووسط مناخ مشبع بالوعى القومى الذى شعر بانتصاره المدوّى على الاستعمار، وتجاوبت أصداء شعوره بالوحدة القومية من المحيط إلى الخليج، وقبل شهر واحد من تعديل مبدأ إيزنهاور لإجبار إسرائيل على الانسحاب، ومن ثم انسحاب إسرائيل فى شهر مارس من سيناء مجبرة كارهة، وإعلان بريطانيا عن رغبتها فى سحب قواتها من الأردن. وازدادت الانتصارات القومية صعودا بإعلان الجمهورية التونسية برئاسة الحبيب بورقيبه، وإعلان استقلال غانا وتعيين نكروما رئيسا للوزراء، ونجاح السوفييت الحلفاء الجدد فى إطلاق أول قمر صناعى - سبوتنيك فى العالم.

واستمر صعود الوعى القومى مؤكدا انتصاراته بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا فى فبراير ١٩٥٨، والإطاحة بالحكم الملكى فى العراق وإعلان الجمهورية فى يوليو من العام نفسه، قبل شهرين فحسب من ثورة السودان بقيادة إبراهيم وعبود. ولم ينقض العام إلا بموافقة الاتحاد السوفيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى، وبداية انحسار الاستعمار فى أفريقيا. وجاء العام التاسع والخمسون بانسحاب العراق من حلف بغداد وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو فى شهر مارس. ولم يقطع هذا الصعود حملة الاعتقالات الواسعة للشيوعيين فى مصر قبل زيارة خروتشوف، فقد تدافعت الأحداث القومية الإيجابية بما أدى إلى استقلال الكويت وإلغاء معاهدة الحماية البريطانية فى يونيو ١٩٦١، وانتصار ثورة الجزائر بقيادة أحمد بن بيلا الذى أصبح أول رئيس للجمهورية الجزائرية فى يوليو ١٩٦٢، وذلك قبل شهرين من ثورة اليمن بقيادة عبدالله السلال الذى أصبح أول رئيس للجمهورية اليمنية فى سبتمبر ١٩٦٢، وذلك فى سياق أدى إلى عقد أول مؤتمر قمة عربى فى القاهرة فى يناير ١٩٦٤.

فى مثل هذا السياق التاريخى، كان ديوان «الناس فى بلادى» يعتز بوجود قصائد من صنف: «هجم التتار» و«نام فى سلام» «مرتفع أبدا» و«إلى جندى غاصب: سأقتلك» و«الشهيد». وهى قصائد حملت حماسة التمرد على الاستعمار، وأكدت قدرة الشكل الجديد للقصيدة على الإسهام فى المعركة، وتجسيد مشاعر المدينة العريقة التى قررت الصمود، مُقْسمة أن تعيد بناء ما هدم التتار، وتزرع فى المدى نوّارة السلام، جنبا إلى جنب السلاح الذى قاومتَ به الطغاة، كى تشرق الحياة بالأمل.

وبقدر ما كانت هذه القصائد تؤكد معنى المقاومة فى الإنسان العربى الذى يحمى أرضه ويدافع عن وطنه، مؤكدا حقه فى الحرية والعدل، كانت القصائد نفسها تؤكد حضور «الإنسان» من حيث هو الكائن القادر على أن يصنع عالمه الجديد على عينيه، وينتزع من عتمة الظلمة مجتمعه الجديد الواعد. وكان هذا الحضور الإيجابى للإنسان يفرض نفسه حتى فى مدى التأثر بالشعر الأجنبى، خصوصا شعر الشاعر ت. إس. إليوت الذى أعجب به صلاح عبد الصبور وأفاد من تقنياته، لكنه ظل نقيضا له على المستوى الإيديولوچى الذى جعل من إليوت نموذجا للمفكر الرجعى فى ذلك الوقت. ولذلك فرحنا بالمعارضة النقضية التى انبنت عليها قصيدة «الملك لك» فى إشارتها إلى قصيدة إليوت الشهيرة «أربعاء الرماد». وتعمَّدت قصيدة صلاح أن تلفت الانتباه إلى بعض هدفها فى جعل عنوانها «الملك لك» مذكرا بحملة حاسمة تتكرر فى قصيدة إليوت، مؤكدة خلاصه المسيحى الروحى، وهى الجملة التى استخدمها صلاح فى قصيدته لتؤدى المعنى النقيض الذى يبرز حضور الإنسان العربى، وجعل منه مالكا للكون الذى لابد أن يسيطر عليه بمعرفته واكتشافه، ويملكه بصنعه وفق إرادته الحرة ومشيئته الخلاقة. ولذلك أصبحت جملة «الملك لك» فى قصيدة صلاح عبد الصبور المفتاح النغمى المتكرر لقصيدة تهدف إلى تمجيد الإنسان، وتعليم «الناس فى بلادى» نشيد البناء الذى يضىء الدجى بانهمار النجوم، وصيحة الولادة الجديدة لفرحة الحياة والأرض والملك:

فيا صيحة لم يقلها نبىّ
ولا ساحر همجى الصنج
ولكنها فى مسارى الدماء
ومن نبضة الأذرع القادره.

وأذكر أن الذين اجتذبتهم الفلسفة الوجودية من بين رفاق الجامعة الأوائل كانوا يؤكدون لنا أن «الملك لك» صيحة وجودية بالدرجة الأولى، وأنها لا تنقض رجعية إليوت من منظور ماركسى بل من منظور وجودى ظل يزاحم آثار الماركسية فى قصائد «الناس فى بلادى». وكانوا يشيرون بذلك إلى قصائد من مثل «رحلة فى الليل» و«حزن» و«رسالة إلى صديقة» و«أغنية ولاء». وهى القصائد التى كانت تبرز فيها معضلة الوجود، وتلقى بأسئلتها المحيِّرة على الإنسان الذى يبحر صوب اليقين. وكان الليل يتحول فى مثل هذه القصائد، ويستبدل بمعناه الرومانسى القديم فى ليليَّات جبران معنى مختلفا يرتبط برحلة الضياع فى بحر الحداد، حيث الظلام محنة الغريب، واحتمالات الموت القادم كالطارق المجهول، أو المصير الذى يغدو هوة تروع الظنون، كما يرتبط بالرحلة على الورق وراء الإبداع، أو الرحلة فى دروب الوجود بحثا عن المعنى الذى يولد به الإنسان من جديد.

حياته فى الشعر

"أنا ممن يظنون - وهم قلة - أن قول الشعر جدير، وحده، بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله . وقد وهبت الشعر حياتى منذ ذلك الأمد" .

تلك كانت كلمات صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) التى كتبها فى "شهادة" بعنوان " تجربتى فى الشعر"، بمناسبة صدور عدد مجلة "الآداب" الخاص عن "الشعر العربى المعاصر"فى مارس ١٩٦٦ . وكانت مجلة "الآداب" قد طلبت من الشعراء البارزين ، فى حركة الشعر الحر، أن يكتبوا شهادات عن تجربتهم الشعرية، ضمن سياق تقييم تجربة الشعر الحر فى عمومها وما حققته من إنجازات ، فكتب صلاح عبد الصبور إلى جانب أقرانه البارزين ما كان بمثابة البذور التى تفرعت عنها كتب كاملة ، إذ أصدر عبد الوهاب البياتى كتابه "تجربتى الشعرية" فى بيروت عام ١٩٦٨ ، ولحق به صلاح عبد الصبور فى العام التالى بكتاب "حياتى فى الشعر" الذى صدر عن دار العودة فى بيروت (١٩٦٩) وتبعهما سميح القاسم بكتابه "عن الموقف والفن: حياتى وقضيتى وشعرى" الذى صدر عن الدار نفسها (١٩٧٠) . ولم يتأخر أدونيس طويلا فأصدر كتابه " زمن الشعر" (١٩٧٢) الذى حمل خلاصة آرائه ، ولحق به نزار قبانى بكتابه "قصتى مع الشعر" (١٩٧٣) .

وكانت هذه الكتب الخمسة ، المتتابعة، علامة دالة على تغيرّ وعى الشاعر المعاصر بفنه، وإلحاحه، على هذه المغايرة فى علاقته بالسابقين من ناحية، وعلاقته بفنه: ماهية ووظيفة وأداة من ناحية ثانية، وعلاقته بالقارئ الذى يتلقى والمجتمع الذى يستقبل من ناحية أخيرة. وقد كشفت هذه العلاقة، فى تجاوبات سياقاتها، عن المكانة المتميزة التى أخذ يحتلها الوعى النظرى للشاعر المحدث، فى موازاة الممارسة الإبداعية وفى علاقة معها، على نحو أصبح جانبا مائزا من وعى الحداثة ومكونا من مكوناتها، وذلك من حيث انقسام هذا الوعى على نفسه، وتحوله إلى فاعل للتأمل ومفعول له. يستوى فى ذلك تأمل الفعل الإبداعى الذى يتطلع إلى حضوره الذاتى بالقدر الذى يتطلع إلى حضور العالم خارجه، أو التأمل التنظيرى الذى يبرر به المبدع مسار فعله الإبداعى، مدافعا عن مغايرته، ومؤسسا هذه المغايرة بما يمنحها حق الوجود وأولوية الحضور. وذلك من منظور تضيئه كلمات صلاح عبد الصبور عن الشعر الذى هو جدير بأن توهب له حياة بأكملها.

وكان ما أوجزه صلاح عبد الصبور، فى شهادة عام ١٩٦٦، المنطلق الذى بدأ منه كتابه «حياتى فى الشعر» عام ١٩٦٩ وانتهى إليه مازجا بين خبرة الممارسة العملية وثمرات المعرفة النظرية. أعنى خبرة الممارسة التى استندت، فى ذلك الوقت، إلى دواوين «الناس فى بلادى» (١٩٥٧) و«أقول لكم» (١٩٦١) و«أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤) والقصائد المتفرقة التى جمعها بعد ذلك بأشهر الديوان الرابع «تأملات فى زمن جريح» (١٩٦٩) وكان صلاح عبد الصبور قد أصدر مسرحية «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) ولم يكن قد نشر، بعد، ديوان «شجر الليل» (١٩٧٢) أو مسرحيات «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) و«ليلى والمجنون» (١٩٧٠) و«بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣). أما ثمار المعرفة النظرية فكانت لافتة فى الكتب التى صدر منها حتى ذلك الوقت: «أفكار قومية» و«أصوات العصر» (١٩٦٠) و«ماذا يبقى منهم للتاريخ» (١٩٦١) و«حتى نقهر الموت» (١٩٦٦) و«قراءة جديدة لشعرنا القديم» (١٩٦٨). وكلها أعمال تشهد، بالإضافة إلى الأعمال التى تلاحقت بعد ذلك، أن صلاح عبد الصبور واحد من هذه القلة التى وهبت حياتها للشعر، وارتحلت فى فضائه، لا تتباعد عنه إلا لتقترب منه، ولا تجفوه إلا لتعرفه، وأخلصت له لأنها أدركت فيه معنى وجودها، وقيمة حضورها. وكان الشعر وسيلتها التى رأت بها أوسع من أحداقها، وسلاحها الذى واجه الشر الذى استولى فى ملكوت الله، وروحها المتجدد الذى قهرت به الموت.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق صلاح عبد الصبور على كتابه «حياتى فى الشعر» فالعنوان دال، يلفت نظر قارئه، منذ اللحظة الأولى، إلى أن صاحبه يؤمن بأن الشعر هو الفن الذى يستحق أن يهب له الشاعر عمره بأكمله، من حيث هو علة وجود، وغاية حضور، وقيمة إنجاز متفرد، يحققه الشاعر فى التاريخ وبالتاريخ. ولا يتحقق هذا الإنجاز إلا عندما يعى الشاعر ما يميزه عن أقرانه المعاصرين له والسابقين عليه، فيبدع ما هو خاص به، وما لا يستطيعه سواه، مؤكدا لونا من القطيعة التى تنطوى على أصالة المغايرة.

وأصالة المغايرة وعى بحضور الغير على مستويات عدة، أفقية ورأسية، فهى تمايز الشاعر عن أقرانه المعاصرين أفقيا، وتؤكد إحساسا بالتراث الإنسانى الذى يعيش فيه الشاعر ويعمل فى حدوده. ولذلك يقول صلاح عبد الصبور إن الميزة الحقيقية للشعر، كالميزة الحقيقية للفن، هى أنه تراث ممتد، يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التى سبقته. تظلله روح «المسئولية» عن البشر والكون. ويشعر أنه ينتمى إلى قبيلة إنسانية كبرى، هى قبيلة الشعراء، فى حالة الشعر، وذلك منذ أن نطق الإنسان الشعر قبل النثر إلى أيام الشاعر الأخير الذى يدرك خصوصيتها وينطلق منها. ومعنى ذلك أن الشاعر يولد من الشعر، ويعيش فيه، ويؤثر

بواسطته، وكل شاعر لا يحس بانتمائه إلى التراث الإنسانى، ولا يحاول جاهدا أن يقف على أحد مرتفعاته شاعر ضال. كما أن كل شاعر لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانى، ولا يستطيع أن يحقق دوره، من حيث هو مبدع، مسئول فى هذا الكون عن الكون. وإذن، فالحياة «فى» الشعر حياة ثلاثية الأبعاد، من حيث الدلالة التى تومئ إليها، والسياقات المتشابكة التى تتحدد بعلاقاتها، فهى حياة القيمة التى لولاها ما كان للحياة الفردية للشاعر أو الحياة العامة للبشر معنى، وذلك على نحو غير بعيد فى مغزاه عن الدلالة التى قصد إليها بيت ابن الرومى:

وما المجدُ لولا الشِّعرُ إلا مَعَاهِدُ وما الناسُ إلا أعظمٌ نَخِرَاتِ

وهى حياة الانتماء إلى تاريخ إنسانى، ووعى بالوضع فيه، من حيث هى جزء «فى» كل عنصر فاعل فى شبكة الإنسانية التى لا تتميز فيها الأعراق أو الأجناس إلا بالإبداع على نحو يمكن معه أن يكون بودلير أو إليوت أقرب بكثير من الخبز أرزى أو صُرّدُر، أو على نحو يجعل إبداع الحضارة كلها قديمها وحديثها وحدة واحدة، هى ملك للإنسان فى أى موطن من مواطنه. وفى ذلك ما يؤكد إحساس الشاعر بقرابته إلى الشعراء فى كل صقع من أصقاع العالم، فى كل فترة من تاريخه، حيث ينتظم موروثه الأدبى، كما انتظم موروث صلاح عبدالصبور أبا العلاء وشكسبير، أبا نواس وبودلير، ابن الرومى وإليوت، الشعر الجاهلى ولوركا، فضلا عن كل ما أتيح له من الشعراء والقصائد والأفكار والخواطر. وهى أخيرا حياة الانتماء إلى تراث قومى بعينه، داخل التراث الإنسانى العام، بالمعنى الذى يحقق جدل الخاص والعام، الوحدة والتنوع، ولكن فى إطار من الحياة «فى» وجود له مغزاه الفردى الذى لا يكتسب معناه إلا «فى» وجود أعم، هو السعى المتصل للإنسان، منذ أن فهم دلالة قول سقراط: اعرف نفسك.

هذه الدلالة هى ما بدأ به صلاح عبدالصبور الأسطر الأولى من كتابه «حياتى فى الشعر»، فقد أفضى قول سقراط، فيما يقول، إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان، الذرة الكونية التى يتكون من تناغم آحادها ما نسميه بالمجتمع، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ، ومن لحظات نشوتها ما نعرفه بالفن. ولم يتوجه سقراط بقوله اعرف نفسك إلا إلى الإنسان، لأن الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته إلى جانب وعيه للكون، فهو وعى الكون الذى يفقد معناه بعيدا عن حضوره، وهو الوعى الذى يعى أنه يعى. وعظمة هذا الوعى أنه يستطيع أن يعقل ذاته، وأن يواجه نفسه، وأن يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا، ناظرا ومنظورا إليه، ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة، ويحقق بانقسامه والتئامه قدرا من العداوة والمحبة، لذة اكتشاف الحقيقة وألمها، فوعى

الذات هو نقطة مواجهة الذات التى هى الخطوة الأولى فى رحلة المعرفة التى هى رحلة للإبداع. ولا فارق جذريا بين الإبداع والمعرفة، فالإبداع شكل من أشكال المعرفة. والشعر حال من أحوال تعرف الذات، فى لحظة أشبه بلحظات الحدس.

إن الشعر كيان معرفى مستقل له طبيعته النوعية الخاصة فيما يراه صلاح عبدالصبور، ينبع من وعى الشاعر بذاته ونظره فيها ليرى من خلالها الكون والكائنات، فهو عملية تبدأ بوعى الذات لنفسها وتأملها علاقاتها بالأشياء من حولها، وتنتهى باكتشاف حقيقة جديدة تفسر هذه العلاقة وتضيف إلى الذات خبرة جديدة. وإذا كانت هذه العملية تبدأ من وعى الشاعر بذاته فإنها تنطوى على قدر من الثنائية والانفصال، فالشاعر لا يعى ذاته أو يتعقلها إلا إذا تباعد عنها، جافاها ليعرفها، تحول إلى ذات وموضوع ومرآة، بالمعنى الذى يجعل من إبداع القصيدة نوعا خاصا من المعرفة التى يكتسبها الشاعر، عندما يدير حوارا ثلاثى الأبعاد بين ذاته الناطقة وذاته المنظور فيها والأشياء. وتتولد القصيدة بواسطة هذا الحوار، خبرة جديدة، معرفة مضافة تزيد الذات وعيا بنفسها ودراية بالعالم حولها، تدفع بها إلى الأمام على طريق المعرفة الذى يرتحل فيه الشاعر والقارئ.

ويعنى ذلك أن معرفة الشاعر معرفة تخيلية، مغايرة فى نوعها لمعرفة العلم أو الفلسفة، فهى تعتمد على الوثبات الوجدانية التى تستضىء بنورها الأشياء، فتتجلى العلاقات التى لم تكن مدركة، قبل أن يمارس الخيال دوره، فى الجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، ويحيل فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة، محطما سور المدركات العرفية، بما يدفع الشاعر المتخيل أولا والقارئ المستقبل ثانيا إلى حال جديد من الوعى، حال يبدو معها أن كل شىء يكتسب معنى مفاجئا لم يكن له من قبل.

هكذا يقترب صلاح عبد الصبور من عالم التصوف، حيث الحدس الذى يحيل الوثبات الوجدانية إلى أحوال، الكشف الذى يستضىء بنور الرؤيا، والخيال الذى هو علم البرزخ وعلم ظهور المعانى التى لا تقوم بنفسها، وواسطة العقد الذى تعرج إليه الحواس وتتنزل المعانى. وأخيرا المقامات التى ترتقى فيها الذات إلى أن تصل، فإذا وصلت اتصلت، وإذا اتصلت انقطعت.

وقد ساعده على الاقتراب من التصوف أمران: أولهما أن التصوف ينطوى على بعد إنسانى لا تخطئه العين، فهو - أعنى التصوف - لا يقيم حواجز بين البشر، ولا يمايز بين بنى آدم إلا بصفاء القلب فى حضرة الحق، ويؤكد معنى الإنسان من حيث هو إنسان، أو من حيث إنسانيته التى ترجع إلى حضرة الحقائق التى تتقوم بها نشأته فى عمومها، وإلى حضرة الحق الذى هو حضوره، فالإنسان

للحق بمنزلة إنسان العين من العين الذى يكون به النظر، وهو المعبر عنه بالبصر فيما يقول ابن عربى الذى يؤكد أن الإنسان سمى إنسانا؛ لأنه به ينظر الحق إلى خلقه فيرحمهم. هذا البعد الإنسانى للتصوف هو ما يجسده مبدأ «الحب» أو يتجسد به فى التجربة الصوفية، وذلك بوصفه مبدأ لا يفرق بين الكائنات، ولا يخضع إلى حواجز الأعراق واللغات، ويعلى من الإنسان فى الوجود، لأنه مبدأ قبول الحق بالحق للحق، وذلك بالمعنى الذى لا يبتعد كثيرا عن دلالة أبيات ابن عربى الشهيرة فى «ترجمان الأشواق»:

لقد صار قَلْبى قابلا كُلَّ صُورَةٍ ... فَمَرْعىً لغِزْلانٍ ودَيْرٍ لرُهْبَانِ
وبيتًا لأوْثَانٍ وكَعْبَةَ طَائِفٍ ... وألواحَ تَوراةٍ ومُصحَفِ قُرْآنِ
أدينُ بدين الحُبِّ أنَّى تَوَجَّهَتْ ... رَكَائِبُه فالحبُّ دِينى وإيمانِى

والصلة بين الشعر والحب صلة وثيقة، فالحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان، والحب مثل الشعر وثبة مفاجئة فى الوجود، والحب قهار كمثل الشعر:

يرفرفُ فى فضاء الكون لا تَعْنُو له جبهةْ
وتَعْنُو جبهةُ الإنسان

أما الأمر الثانى الذى ساعد صلاح عبد الصبور على الاقتراب من التصوف فهو أن حديث المتصوفة عن تجربة الكشف، أو تدرجهم بين المقامات، أو فرحتهم باللوامع، إنما هو حديث ينطبق على التجربة الإبداعية للشعر، أو الفن بعامة، فالرؤية الحدسية للكون واحدة فى المجالين، والوثبات الوجدانية التى تستضىء بها روح الشاعر لا تختلف عن اللوامع التى يهتدى بها العارف، واللغة التى تصاغ بها الفتوحات الصوفية لا تختلف فى تكوينها العلائقى عن لغة الإبداع، خصوصا حين تتسع الرؤية فتضيق العبارة فيما يقول النفرى، وتفرض الرؤيا توسيع العبارة بما يجلى حضورها، فالعبارة قد تخون مطلقها فى اشتمالها على غير المعتقد، وسقوطها دوين الغرض المعتمد فيما يقول التوحيدى، وذلك موقف لا خبر عنه إلا بالإيماء اللطيف والرمز الرهيف والإشارة التى تكتفى بالإلماح دون التصريح. يضاف إلى ذلك أهمية الخيال فى كل من التجربة الإبداعية والتجربة الصوفية، على مستوى الممارسة والوعى فى آن، وذلك تشابه يدنو بطرفيه إلى حال من الاتحاد، خاصة حين يرتقى المتصوفة بالخيال، ويقول ابن عربى باسمهم جميعا إن الله سبحانه وتعالى لم يوجد أعظم من الخيال منزلة ولا أعم حكما، فحكمه يسرى فى جميع الموجودات والمعدومات. والخيال من حقيقته أن يُجَسِّد ويُصَوِّر ما ليس بجسد ولا صورة، وهو حس باطن بين المعقول والمحسوس، ويجمع بين الإطلاق العام الذى لا إطلاق يشبهه، وله التصرف العام فى الواجب والمحال والجائز.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن تنسرب العناصر الصوفية إلى شعر صلاح عبد الصبور منذ البداية، ومن قبل أن يصوغ قناع «بشر الحافى» الذى كان استهلالا لقناع «الحلاج» الذى لم تفارق تجلياته شعر صلاح عبد الصبور قط، سواء فى مستويات الحضور أو الغياب. وما ذاك إلا لأن التصوف حضور كُلِّىٌّ اقتحم عالم صلاح عبد الصبور فى دنياه الأولى (حين كان طفلا يافعا يحاول الوصول إلى لحظة الكشف بمداومة الصلاة) واستمر إلى أن أصبح عنصرا فاعلا فى تكوين وعيه النظرى ورؤيته الشعرية. ولكن صلاح عبد الصبور الشاعر والمتأمل فى الشعر ينجذب انجذابا خاصا، حميما، إلى رمزين أساسيين من رموز المتصوفة، هما: رمزا «المرآة» و«الطريق».

الرمز الأول قرين الانقسام والالتئام الذى تنطوى عليه الذات العارفة فى فعلها الخلاق، ابتداء من لحظة المعرفة الأولية التى تجتلى فيها الأنا نفسها، كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، فتغدو الرائى والمرئى، وانتهاء بلحظة الكشف الكلية التى تنزاح فيها الحجب، وتنعكس أنوار الأنا المطلقة على الأنا المحدودة، بالمعنى الذى قصد إليه بيت ابن عربى:

قَلْبُ المُحَقِّقِ مِرْآةٌ فَمَنْ نَظَرَا يَرَى الذى أَوْجَدَ الأَرْوَاحَ والصُّوَرَا

وهو معنى لم يكن بعيدا عن الدلالة التى قصد إليها الحلاج عندما حدثنا عن القبس الذى تركه الله فى خلقه:

فنحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها

جَمَالَ الذات مَجْلُوّا ويشهدُ حُسْنَه فينا

فإن تَصْفُ قلوبُ الناس، تأنسْ نَظْرَةُ الرحمن

إلى مرآتنا، ويديم نظرَتَه، فتحيينا.

وتجليات المرآة لافتة، فى سياقاتها متعددة الأبعاد، فى الممارسة الإبداعية لصلاح عبد الصبور وتأصيله النظرى على السواء، وذلك منذ اللحظة التى ينقلب فيها الوعى النظرى على نفسه، فيغدو ذاتا تنظر إلى نفسها فى مرآتها التى هى إياها، وأخرى ناظرة إلى نفسها فى المرآة. و القصيدة نفسها تتحول إلى مرآة للعالم، كأنها مرايا علب المساء والمصاعد، حين يسيطر وعى المدنية الحديثة. أما حين يسيطر التأمل الروحى، فإن القصيدة تبدو شبيهة باللحظة الحدسية التى تتكشف فيها:

... المدن المرسومة فى كهف مرايا الله

ظلا دون قوام.

ويوازى ذلك تحول القصيدة إلى مرآة للشاعر، سواء فى تطلعه إلى العالم أو تطلعه إلى نفسه، خاصة فى لحظات التوحد التى تكتشف فيها الذات أنها تضحك فى مرآتها وحدها، أو تدرك أن وجهها مجدوع الأنف، أو أن العينين:

مرآتان يرى فى عمقهما العشاقُ ملامحهم

حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان.

ويكمل ذلك تحول الطبيعة إلى مرآة للإنسان، تنعكس عليها حظوظه ما بين الشقاوة والسعادة، النماء والذبول، الشروق والغروب، تماما كما تحولت الشمس إلى مرآة للإنسان، فى دورته ما بين الحياة والموت فى قصيدة «الشمس والمرآة».

أما الرمز الصوفى الثانى الذى انجذب إليه صلاح عبد الصبور فقرين ارتحال الذات فى طريق الكشف، وتنقلها فى المشاق حتى يصفو لها الطريق، وتستبين الصوى، وترتقى الذات من باده إلى وارد، ما بين اللوائح واللوامع والطوالع، فى أحوال من التلوين والتمكين، إلى أن ينتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، أو الظفر بالقصيدة، فتنتهى المراحل (أماكن الرحيل) إلى المرابع (أماكن الربيع) وتتجسد القصيدة، بعد رحلة الشاعر إلى المعنى، أو رحلة المعنى إلى الشاعر. وتلك هى الرحلة التى تحولت إلى موضوع للإبداع، مرآة أخرى يجتلى الإبداع فيها نفسه، منذ أن كتب صلاح عبد الصبور قصيدته «الرحلة» (١٩٥٢) التى كانت الاستهلال الباكر لقصيدة «رحلة فى الليل» (١٩٥٥). وهى القصيدة التى أتبعها بقصيدة «أغنية ولاء» (١٩٥٦) التى كانت ابتهالة صوفية تستنزل الشعر، وتسعى إليه، طالبة عطاءه، بعد أن نزعت الأنا عن نفسها كل زخارف الدنيا، وتجردت تجرد الحاج إلى قدس الأقداس.

قناع الحلاج

قناع الحلاج هو التجسد الدرامى للشاعر الحكيم فى مجلاه المحدث، وهو القناع الذى يلتصق بأسطورة الشاعر الحديث، ويدل عليها، فى شعر صلاح عبدالصبور، سواء فى الطقس الذى يؤديه هذا الشاعر بوصفه المفتدى، المنقذ، المخلّص، صاحب الرؤية، رسول الهداية، حامل البشارة، أو فى الدلالة التى يومئ إليها، خلال رحلته فى البحث عن المعنى والمغزى، أو فى سؤاله الجذرى: ماذا أصنع؟

وابتداءً، فقناع الحلاج قناع رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمنبت، ولد كآلاف من يولدون بآلاف أيام هذا الوجود لكنه ينطوى، فى جانب منه، على متصوف يشهد أسرار الكون، فيتحول إلى كائن مفارق، ينأى عن الخلق بجذبة الحق. وينطوى، فى جانبه الثانى، على حكيم متأمل، عقله أسرع من حدسه، وخبرته الحياتية تسبق عيانه المباشر. ويصل الشاعر فيه بين الحكيم والصوفى، فيجمع نشوة الكشف وهدأة التأمل، ويصوغ بالألفاظ شهوة إصلاح العالم، خاصة بعد أن أدرك أن للألفاظ سلطانا على الإنسان، وأن الفعل والقول جناحان عليان، وأن الكلمة إذا رفعت سيفا فهى السيف.

ولا يستبقى قناع الحلاج، فى شعر صلاح عبد الصبور، من سميه الأصلى فى التاريخ (أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج البيضاوى ٢٤٤-٣٠٩هـ) سوى بعض المعنى والمغزى، يحملهما معه وجه شبه لا يخفى دلالة مشتركة، دلالة تعين على الإبحار فى عالم جديد، معاصر، يكتسب معه المعنى والمغزى ملامح محدثة. ويغدو الحلاج قناعا جذريا من أقنعة عالمنا الدالة، وذلك من الزاوية التى تبرز حضور «الشاعر» فى هذا العالم، وتضيف إلى أسطورته المعاصرة عمقا أكثر من العمق الظاهر، وزمنا أبعد من الزمن الحاضر، فتنقل حضور الشاعر من مستواه الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى.

وقد بدأ هذا القناع إضاءة أدونيسية - نسبة إلى أدونيس الشاعر - كاشفة لأسطورة نظيره المحدث، شاعر الأسرار والجذور، بعثنا القريب من موتنا المعاد، فكان الحلاج ريشة خضراء منفوخة الأوداج باللهب، والنار فى عينيه تمتد إلى السماء، كأنه صورة أخرى من الفينيق، فى «أغانى مهيار الدمشقى» (١٩٦١). وتحول إلى قناع شعائرى، فى طقس الذى يأتى ولا يأتى عند البياتى، فكان

«عذاب الحلاج» (١٩٦٤) حلما لمن ينتظر فجر خلاصه فى العالم الجديد، وسؤالا أبديا عن الذى يموت فى الطفولة، ويولد فى الكهولة، ضمن «سفر الفقر والثورة» حيث لا تفنى الثورة أو تتبدد. وتولدت من الرمز نفسه مأساة مكتملة الملامح والقسمات، هى «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) مسرحية صلاح عبد الصبور الأولى التى تشير دوالها إلى عالم الشاعر الحديث، المستور وراء القناع، أكثر مما تشير إلى العالم القديم للقناع نفسه، والتى يهيمن فيها الحكيم على الصوفى، فلا تنفلت لغة الثانى فى شطحات الوجد، بل تظل لغة منضبطة، لا يربكنا فيها شطح، ولا يشتبه علينا رمز يستغيث من الشكل والضد، ولا نركب الوجود بفقد الوجود، ولا ينطق الصوت الطالع منها بشىء من قبيل:

جنونى لك تقديس وظنى منك تهويس

بل ينطق لغة العقلاء الذين يتحدثون بالأمثال أو الصور دون أن تفارقهم، قط، نبرة «القديس» الذى دعا أحبابه، فى «أقول لكم»، ليطعمهم كسرة من حكمة الأجيال، مغموسة فى وعى زماننا المحدث.

والقناع فى مأساة «الحلاج» قناع كُلِّىٌّ الوجود يفرض حضوره المهيمن على المسرحية كلها، كأنه المركز الذى يبدأ منه كل شىء ليعود إليه، دون أن يغيب عن أعيننا أو سمعنا، على النقيض من قناع إليوت الشبيه الذى نسب إلى صلاح عبدالصبور التأثر به. أعنى قناع «توماس بيكيت» فى «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، حيث لا يكاد القديس توماس يظهر على المسرح بالقياس إلى الجوقة التى تبدو كلية الحضور فى النص ومركزه الأوحد. أما قناع الحلاج فهو كل شىء فى مأساته التى تنبنى بنية المجاز: له ظاهر وباطن.

فى الظاهر، نحن إزاء مأساة إغريقية من حيث المبنى، محورها سقطة الحلاج التى يجسدها مشهد البوح بعلاقته بخالقه، وباعثه الزهو بحاله. وحين اقترف الحلاج سقطته أباح للناس دمه، فقد أفشى سر الصحبة التى تعهد بكتمانها إلى أن يطويه القبر. وعندما أذاع السر، وخان العهد، سقطت مروءته أمام الله والناس، وكان القتل جزاء السقطة التى جره إليها زهوه.

أما الباطن، المعنى الثانى بلغة عبد القاهر الجرجانى، فهو مأساة الشاعر المعاصر التى تدور حول إيمانه بالكلمة، ودورها فى مواجهة الشر الذى استولى فى ملكوت الله، وهو الدور الذى لا يمكن أن يتحقق إلا بالتضحية، وممارسة شعيرة الافتداء التى يتحول بها موت الشاعر إلى بداية خلاص العالم. ولذلك كان الحلاج يقول:

إن من يقتلنى سيدخل الجنان،
لأنه بسيفه أتم الدوره.

لأنَهَ أغَاثَ بالدما إذ نَخَسَ الوريد،
شُجَيْرَةَ جَدِيبةَ زرعتُها بلفظى العَقِيم،
فدبَّتْ الحياةُ فيها، طالت الأغصان،
مثمرةً تكونُ فى مجاعةِ الزمان،
خضرَاءَ تُعطى دون مَوْعدٍ بلا أوَان.

فى هذه الشعيرة، يلتقى حلاج صلاح عبد الصبور وحلاج أدونيس والبياتى على السواء، فالدم الذى يغيث بالحياة شجيرة الكلمات الجديبة ليحيلها إلى شجيرة خضراء، فى «مأساة الحلاج»، لا يتباعد كثيرا عن الحلاج الذى يتحول إلى ريشة خضراء منفوخة الأوداج باللهيب، فى «أغانى مهيار الدمشقى». ولا يتباعد بالقدر نفسه عن الحلاج الذى ينام منتظرا فجر خلاصه ساعة الإعدام، فى «سفر الفقر والثورة»، حيث النار التى اقترنت بالقناع نفسه عند أدونيس، وتحولت إلى علامة أخرى من علامات الولادة المجددة فى البعث النارى للجسم الذى قطعوا أوصاله، وأحرقوها، ونثروا رمادها فى الريح، فأصبح الرماد غابة مزهرة.

وتعنى هذه الشعيرة تأكيد أسطورة الشاعر الذى يخاطبنا بصيغة «الحق أقول لكم» منذ الديوان الثانى لصلاح عبد الصبور، ذلك الكائن النورانى الذى أراد الحلاج أن يكونه، عندما أراد أن يموت كى يعود للسماء، كأنه طفل سماوى شريد. هذا الكائن لا يتطلع إلى أن يحيى الموتى؛ لأنه لم يدرك شأو ابن العذراء، ولم يُعْطَ تصرفه فى الأجساد. ولكنه يؤمن بقدرة كلماته على إحياء الأرواح الميتة:

فلكى تحيى جَسَدًا حُزْرُتْبَةَ عيسى أو مُعْجزَتَه
أما كى تحيى الرُّوحَ فيكفى أن تَمْلُكَ كَلِمَاتِه.

ولذلك يبدو حضوره فى المسرحية وجها آخر من حضوره فى العالم. أعنى حضور المركز الذى تتفرع عنه الأطراف، وحضور الحكمة التى تنطوى على كل اليقين، والكلمة التى تتحول إلى «لوجوس» موزع على كائنات نورانية، يتسق بها الوجود وتتناغم عناصره، فالحلاج واحد من هؤلاء النورانيين الذين وجدوا:

ليكونوا ميزان الكون المعتل،
ويفيضوا نور الله على قلب الفقراء،
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

هذا الوجه من الحلاج تدعمه مشابهة القناع بأصله الذى يقترن بوحدة الشهود، اقترانه بجملة الحلاج المشهورة: «ركعتان فى العشق لا يصح وضوؤها إلا بالدم». لكن المشابهة لا تصل بطرفيها إلى حال من الاتحاد، ومن ثم لا تصل إلى الذروة التى تلقى بها فى العباب المتلاطم العاصف لنموذج ديونيزيوس. فالعناصر العقلانية المضادة توقف من الاندفاعة الصوفية التى تفضى إلى الحلول، أو تفضى إلى الاحتراق بنار الوالهين ببوادى الكشف. ولذلك تتحول ملامح قناع الحلاج، وتنتقل من هيئة الطفل السماوى إلى هيئة شيخ مجهد، أضناه التطواف فى أرجاء الدنيا طلبا للفطنة، شيخ يلغو فى أمر الحكام، يحلم أن توضع خمر السلطة فى أكواب العدل، يسعى إلى الناس فى الطرقات وفى الأسواق، ويخلع خرقته الصوفية لأنه رأى فيها سترا يحجبه عن أعين الناس فى بلاده.

عند هذا المستوى من الدلالة، يغدو قناع الحلاج قريب الشبه من قناع السندباد الذى أضناه التطواف، مثله، فى أرجاء الدنيا طلبًا للفطنة، فالعلاقة بين الاثنين وثيقة، فى تجاوب الرموز، تؤكدها دلالة الطريق الذى يمضى فيه الاثنان، بحثا عما هو أعز من وجود النار فى قيعان البحار. وسَفر المعرفة، والبحث المجدد عنها، والارتحال المتواصل فى طلبها، علامات بارزة فى قناع الحلاج الذى طوف فى الأرض سواحا كما السندباد: لهث وراء العلوم سنين، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها، وارتحل فى الأوراق باحثا، شَبَا قَلَمه شرَاعُ سفينته، حقائق الأشياء والأحوال غايته، إلى أن تكشفت له الدنيا، وتجلت له أحوالها، فى السَاحات، الخانات، المارستانات، المعتقلات، الماشين فى الطرقات:

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة،

المسرعين الخطو نحو الموت،

فصار حكيما يلقى الناس بظهر السوق عطاشا، فيرويهم من ماء الكلمات، جوعى فيطاعمهم من أثمار الحكمة.

والمعرفة فى قناع الحلاج ليست موهبة، أو وحيا، أو إلهاما، فى هذا المستوى من الدلالة السياقية، ولم تتنزل عليه من أعلى كالفيض، بل صعدت من قلب الدنيا، والترحال الساعى فى أرجاء الكون، والبحث الذى لا يهدأ فى كل مكان، فهى نتيجة جهد بشرى مضنٍ، ومكابدة إنسانية، وتعرف لا يتوقف مسعاه. ومنذ أن اعتاد الحلاج التفكير، كما يعتاد المدمن وخز الأفيون، وهو ممسوس بسؤال الإنسان:

بَرَأ اللّهُ الدنيا إحْكَامًا ونِظَامًا

فلماذا اضطربتْ واختَلّ الإحكام؟

خَلَقَ الإنسانَ على صُورتِه فى أحسن تقويم
فلماذا رُدَّ إلى دَرَكِ الأنعام؟

و" السؤال" طراز وجود وشعار هوية فى قناع الحلاج، وهو علامته منذ أن أعلن أنه كان يحب السؤال، فأصبح السؤال ملمحه الذى يعرفه به كل من اقترب منه . وهو يشبه، فى ذلك، الممثل المستور وراءه الذى كان مريضا بالسؤال عن العلة فى كل شىء. وقد أورثه هذا المرض قراءة الحكمة، وعادة التأمل التى لم تفارقه قط، فأصبح جديرا بالصفة: لسان سئول لا يكف عن السؤال، وقلب عقول يعى أن المعرفة سؤال أبدى يطرح كل هنيهة:

فإذا ألهمت الرد تشكل فى كلمات أخرى،
وتولد عنه سؤال آخر يبغى ردا.

ولذلك فمعرفته حوار لا يتوقف؛ لأنها معرفة عصر ملتاث، قاس، وضنين، عصر لم يعد فيه مكان لليقين أو المعجزات. والمعجزة الوحيدة التى يطلبها قناع الحلاج الحكيم، فى هذا العصر، هى الجلد، الصبر، المضى فى قرع الأبواب المغلقة بالأسئلة التى قد تفتح ثغرة، الأسئلة التى تواجه الإنسان بمصيره، أو تضعه فى مواجهة حضوره فى الوجود، الأسئلة الجذرية التى تقول: ماذا نفعل؟ ماذا أختار؟ هل أرفع صوتى أم أرفع سيفى؟ ماذا أصنع؟

ولأن الوعى بالسؤال على هذا النحو وعى حدائى (أو محدث) فإنه لا ينطوى على اليقين أو الجزم بل الشك والإيمان بنسبية الأشياء. وعى لا يسعد صاحبه العلم بل يزيده حيرة واجفة، يشعر معها أنه ضئيل كقطرة طل، خائف، مرتعد، لا يكف عن السؤال: أين المظلومون وأين الظلمة؟ وعى يمكن أن يبكى صاحبه حيرة، أو يتردد فى الاختيار، أو يتمزق بين البدائل المطروحة، أو ينقسم على نفسه انقسامه على اختياره، فيظل وعيا مناقضا لليقين الجازم الذى يتكلم به صاحب الكشف الذى لا يقبل نقضا أو سؤالا.

وأحسب أن هذا الوعى المنقسم على نفسه هو الذى انتهى بقناع الحلاج إلى أن يؤدى دور المرآة، فى الدلالة التى تنشطر بها الأنا على نفسها، حين تجتلى حضورها فى آخر هو إياها وهو غيرها، وتتأمل البدائل المطروحة عليها، أو الخيارات المتاحة أمامها، على نحو يتيح لها اكتشاف الأبعاد المعقدة الخطرة فى الموقف، ومن ثم الإجابة عن السؤال الجذرى الذى يلح عليها، من أول الحركة الدرامية للقناع إلى نهايتها، وهو: ماذا أصنع؟ ويعنى هذا الدور أداء وظيفة معرفية، يقوم بها القناع، حين يتيح للأنا اكتشاف حدود الممكن أو المستحيل من قدراتها أو افكارها، ويضعها فى أفق

نقدى من الوعى المجدد باختياراتها. وتتضافر هذه الوظيفة المعرفية، بدورها، مع وظائف التقية التى تؤديها الأقنعة فى بلاغة المقموعين، حين تزاوج ما بين خصائص الرمز والتمثيل الكنائى (الأليجورى) فى اللغة الأيسوبية المراوغة التى تتخفى تحت ستار الإيماء والتورية، كى تقول بالألفاظ الملتفة بالأسمال ما يكشف جسد الواقع، أو يبدو كالصدق العريان.

لقد جُرْجِرَ الحلاج من زهوه إلى حتفه. ذلك ما حدث على مستوى السطح الخارجى، المعنى الأول، الظاهر، من أداء القناع. ولكن ما وراء هذا السطح، وما ينطوى عليه المعنى الثانى، الباطن، هو قضية خلاص شخصى، يتكلم فيه المفرد بصيغة الجمع، ويكشف عن الإشكال الجذرى للشاعر المختبئ وراء القناع، ذلك الشاعر الذى كان يعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره، وعلى رأسها ظاهرة السلطان الذى يقف على قمة دولة تسلطية، تقمع كل صوت مختلف أو رأى معارض، ينهض فى وجه شرورها التى استولت فى ملكوت الله. وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطر الشاعر الذى يحلم بالحرية والعدل ازدحاما مضطربا. وكان عليه أن يسأل السؤال نفسه الذى طرحه الحلاج: ماذا أصنع؟

هل أدعو جمع الفقراء
أن يلقوا سيف النقمة فى أفئدة الظَّلَمه؟
ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر
ونداوى إثما بجريمة.
ماذا أصنع؟
أدعو الظَّلَمة أن يضعوا الظُّلْم عن الناس
لكن هل تفتح كلمة
قلبا مقفولا برتاج ذهبى؟

ولم يكن الحلاج، أو شبيه الحلاج المستور وراء قناعه، يملك سوى كلماته، فكانت الكلمات خلاصا من تعقد الموقف، ومجاوزة لرعب الاختيار، ففى البدء كانت الكلمة، وفى النهاية تكون الكلمة شهادة إنسان من أهل الرؤية. ولكن الكلمة ركعة فى العشق لا يصح وضوؤها إلا بالدم فى هذا السياق. ومن ثم تتحول هذه الكلمة، بعد أن تتعمد بالدم، من شهادة إلى استشهاد. وفى الوقت نفسه يتحول الاستشهاد إلى حضور فاجع لأسطورة الشاعر، المنقذ، المخلص.

وآية ذلك أن القناع يتحرك فى دائرة من نظائر الفكر والرؤية، فى موازاة المشابهة التى تقابل بين الحلاج والشبلى، أو موازاة المناقضة التى تضع الحلاج فى مواجهة القاضى أبى عمر، أو تضع أبا

عمر فى مواجهة ابن سريج. وتلك دائرة يرسم حدودها تعارض الحدس مع العقل، والعقل مع النقل، وتظل دائرة منغلقة على أقنعة تتحرك حركة موازية أو مناقضة. ولكنها حركة يؤديها أصحاب الكلمة فى كل الأحوال، دون أن نرى السلطان قط، أو نشهد لقاء تضاد بينه وبين الحلاج. التضاد الوحيد الذى نراه، على مستوى الحضور، فى «مأساة الحلاج»، هو تضاد الكلمة، حين تنقسم الكلمة على نفسها، انقسام الأنا على ذاتها، وانقسام أصحاب الكلمة فى الموقف من ظلم ولاة الأمر. أعنى الانقسام الذى تغدو فيه الكلمات منطوقا متعارض الدلالة، ومن ثم القيمة، بين فقيه السلطان (أبو عمر) وفقيه العقل (ابن سريج) وصاحب الرؤية الذى يرخى الجفن على القلب لا يرى سواه أو خارجه (الشبلى) وصاحب الرؤية الثائرة الذى خلع الخرقة وانحاز إلى الناس فى الطرقات والأسواق (الحلاج). وذلك انقسام بين خيارات متعددة لإجابات مختلفة عن السؤال الجذرى للأنا المستورة وراء القناع، أو المتطلعة إلى نفسها فى مرآة قناعها وفى مرايا الأقنعة المناظرة: المشابهة والمناقضة فى آن. وهو انقسام يفرض تأمل كل اختيار ممكن، من الزاوية التى تجتلى بها الأنا نفسها فى غيرها، على مستوى الشبيه والنقيض، ولكن فى الدائرة نفسها للنظير الذى لا يغادر منطقة اختيار الكلمة.

هكذا، طرح قناع الحلاج دور الشاعر فى المجتمع، وأجاب عن السؤال الجذرى الذى يلقيه الفنان على نفسه حين يستشرى الشر فى ملكوت الله. وكانت إجابة الحلاج واختياره هى أن يتكلم ويموت، لا من حيث هو صوفى شاعر فى النصف الثانى من القرن الثالث للهجرة، وإنما من حيث هو شاعر حكيم فى القرن الخامس عشر للهجرة، يربطه بنظيره المتصوف وحدة المنبع والغاية، فى الدائرة الدلالية للاختيار نفسه، وهو التضحية التى تجود بالنفس لتسهم فى عودة الكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة. وتلك هى الدائرة التى أومأ بها عذاب الحلاج، فى القرن الثالث للهجرة، إلى عذاب المفكرين فى معظم دول العالم الثالث، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا إطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم. وأخيرا، هى الدائرة التى جعلت من «مأساة الحلاج» مرآة تؤدى وظيفة معرفية، من منظور الأنا المستورة وراء القناع، على نحو كشف به القناع عن المنحنى الشخصى للمأساة، فى لغة الشاعر المفرد الذى انطوى على صيغة الجمع، والذى وجد فى مأساة القناع تجسيدا وتعبيرا عن الإيمان العظيم الذى بقى له نقيا لا تشوبه شائبة، إلى أن مات به، وهو الإيمان بالكلمة التى تبقى بعد صاحبها؛ لأنها تسهم فى الانتقال بالعالم والإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

مشروع أحمد حجازى

جائزة أحمد حجازى

عندما علمت - سنة ١٩٩٦ - أن أحمد عبد المعطى حجازى قد حصل على جائزة الكاتب الكونجولى تشيكايا أوتامسى للشعر الإفريقى التى يمنحها المنتدى العربى الإفريقى الذى ابتدعه، فى أصيلة، ويشرف عليه ويرعاه الصديق محمد بن عيسى، دينامو العمل الثقافى الذى يستحق التقدير على جهوده الأصيلة. أسعدنى الخبر الذى أبلغنى به حجازى عبر الهاتف، فالجائزة هى كبرى الجوائز التى حصل عليها إلى ذلك الوقت، ورجوت أن تكون بداية جوائز أخرى يحصل عليها شاعر أسهم فى إثراء حياتنا العربية بإبداعه المتميز. وحدثنى حجازى عن ترتيبات الاحتفال الخاص بتكريمه، ودعانى إلى المشاركة، ووعدته بالذهاب والإسهام.

ودارت الأيام دورتها، حملتنا الشواديف من هدأة النهر، كما يقول أمل دنقل تلميذ حجازى النابه، وأخذنا فى الاستعداد للسفر إلى أصيلة. لكن جاءت شواغل العمل الرسمى الحكومى بما لا يشتهيه النقاد والمبدعون، فاعتذرت عن الإسهام فى اللحظة الأخيرة، واستبدلت، مضطرا، جهامة الروتين الرسمى ببهجة الاحتفاء بشاعر متميز له أسلوبه الخاص. غير أن سمعى ظلّ معلقا بأصيلة. وجدانى مع الشاعر المحتفى به هناك، وعقلى مع المبدعين والنقاد الذين أحاطوا به، يتبادلون حول شعره الرأى والتأويل، ويبرزون من هذا الشعر الأبعاد التى التفتت إليها لجنة التحكيم، خاصة ما كشفت عنه كلمة اللجنة التى ألقاها هنرى لوبيز مدير اليونسكو المساعد وصديق تشيكايا أوتامسى، وهى الكلمة التى برّرت منح الجائزة لأحمد حجازى بما ينطوى عليه شعره من جودة عالية، تمثل الحركة الحديثة فى الشعر العربى فى توجهها الطليعى، وعلى أساس ما يمثله هذا الشعر من حضور إبداعى للهوية القومية التى هى الجوهر الأصيل لكل من عرفوا معنى مقاومة الاستعمار، وعلى أساس ما يحققه هذا الشعر من وحدة العام والخاص التى تصل بين العينى والمجرد، المحلى والعالمى، القومى والإنسانى، فى ضفيرة إبداعية تستجيب إلى أشواق الإنسان فى كل مكان، وبواسطة أسلوب متدفق، يموج بالتوتر الذى لا يتعالى على قارئه، أو يغمض عليه بما لا يبين. وجاء فى كلمة هنرى لوبيز أنهم يحتفلون بحجازى؛ لأنه شاعر من مصر التى هى انعكاس لإفريقيا كلها، ولأنهم ينظرون باحترام بالغ، فى جنوب الصحراء الإفريقية، إلى أهرام الحضارة الفرعونية التى تظلل شعر حجازى الضارب بجذوره فى أعماق الهوية العربية.

أعجبتنى هذه المعانى، أو أعجبنى ما بلغنى منها وفهمته عنها على وجه التحديد، فهى معان تمسّ العصب العارى من شعر حجازى، وتشير إلى الخاصية النوعية التى ينبنى عليها هذا الشعر بالقياس إلى شعر الأقران الذين سبقوه أو رافقوه فى المغامرة العظيمة لقصيدة الشعر الحر. وأتصور أن إسهام حجازى الخاص، فى هذه المغامرة، يرجع، تحديدا، إلى معاناته الإبداعية فى اكتشاف هويته الخاصة فى علاقتها بالهوية القومية، وتأسيسها، لا من حيث هى هوية ثابتة، مكتملة الحضور منذ اللحظة الأولى لوجودها، وإنما من حيث هى هوية لا تترك عنصرها الأصلى الذى بدأت منه فى حال من الحضور المفارق، بل تمضى به فى سفر من التحولات التى لا تنغلق على نفسها، والتوترات التى لا تنحل بين نقائض متعددة، فهى هوية إبداعية لا تكف عن اكتشاف متغيراتها رغم حنينها إلى أصلها، وتجتلى نفسها بالقدر الذى تجتلى غيرها.

ولم تتعرف هذه الهوية حضورها المائز إلا بواسطة علاقتها الضدية بالآخر فى المحل الأول، حيث قام الآخر بدور النقيض أو الغريم، من منطق تعرف الهوية على جهة الخلف، كالقرية التى لم تعرف نفسها فى شعر حجازى إلا بأنها نقيض المدينة، والمدينة التى لم تتميز إلا فى تضادها مع القرية، والأنا القومية التى لم تتحدد إلا فى تعارضها مع الحضور العدائى للآخر. أعنى الحضور الذى دفع الذات إلى الغوص فى وجودها الفردى لتعثر على وجودها الجمعى كى تتدعم به فى مواجهة الغريب، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالوجود الجمعى لمثل هذه الذات كان درعها الذى وصل بين عالمى القرية والمدينة فى شعر حجازى، متجاوزا تعارضاتهما الثانوية إلى التعارض الأساسى الذى رَدَّ الأنا القومية إلى حقلها الدلالى فى مواجهة الآخر، فغدت حصن الفلاحين الفقراء، حضن العمال الغرباء، سيفا، وحصانا، ونشيدا، فى زمن الزعيم الذى رأيناه يوم الأمانى، ونحن نغنى فى الطريق، فكانت هامته المرفوعة وقع خطانا فى الزمن الآتى بالأنجم الخضراء.

ولم يكن من المصادفة أن يرتحل شعر حجازى من القرية إلى المدينة، ليتعرف هويته فى رحلة من التعارض، مدركا معنى القرية فى نقيضها، ومعنى المدينة بالقياس إلى أصلها الذى فارقته، وبالقياس إلى نقائضها الجديدة التى أصبحت عنصرا حاسما فى تحديد الأفق الدلالى للهوية، وذلك فى حال من التحول الذى ظل منطويا على العود المتكرر إلى الجذر الذى يؤكد الأصل، ويدعم الهوية فى علاقاتها الخلافية بأضدادها، ضمن سياق لا يدهشنا أن نقرأ فيه منذ الخمسينيات:

أرأيت إلى ورق غادر شجره

هل يستوطن شجرا آخر؟!

أرأيت إلى امرأة حرّة

هل تهوى إلا صاحبها الأولْ؟!

وذلك قول لا يؤكد العود على البدء من ظاهر الدلالة وحدها، وإنما يبنى الدلالة نفسها بما يؤكدها من حركة الطبيعة والكائنات، بواسطة التشبيه التمثيلى الذى هو نوع من قياس الأشباه على النظائر فى محاجة الإقناع أو القياس الشعرى، ومن ثم برهنة العود على البدء بقانون من قوانين الطبيعة، ووصل القانون الطبيعى بما يبدو كأنه قانون شعورى، فى الإشارة إلى بعض ميراث الهوية الشعرية، وعلى سبيل التناص مع بيتى أبى تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل فى الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبدا لأول منزل

والمنزل الأول فى بيتىّ أبى تمام كالحب الأول الذى يصل ما بين حجازى وسلفه القديم فى تأكيد معنى العود على البدء، أو تأكيد رمزية الأصل فى الدلالة المجازية لتلك "الشجرة" التى تنتمى إليها قصائد حجازى، تلك التى أورقت على ما حولها منذ أكثر من أربعين عاما، ولا تزال واعدة بالعطاء، والتى لم ترتحل عن جذورها إلا لتعود إليها، حاملة فى كل مرة من الخبرات والكشوف والحدوس ما يزيدها وعيا بالجذور، فارتحالها عن الأصل الذى انطلقت منه ارتحال العاشق الذى يطلب بعد الدار ليقرب المعشوق، والصوفى الذى يجافينا ليعرفنا فى حال من بعد القرب، أو قرب البعد الذى يتسع بحدقتى الباصرة والبصيرة كى يرى الرائى ما لم يكن يرى. والرائى هو الشاعر الذى ارتحل من القرية إلى المدينة، وارتحل فى المدينة ليرى القرية، وارتحل عن المدينة إلى أشباهها ليراها فى حال من القرب، وإلى نقائضها البعيدة ليراها فى حال من النأى، ولكنه ظل محتفظا بالقرية فى داخله، يتبعه دخانها كأنه علامة الهوية الأولى ومنبع الأصل والجذور. ومنذ أن فارق عامه السادس عشر، وأدرك أنه تغير كثيرا، وأنه لابد أن يتغير أكثر، وهو يزداد إدراكا أن الساعة فى الميدان تمضى، والزمن يعدو بالعالم، والتغير هو المبدأ الوحيد الذى لا يصيبه التغير، شأنه شأن أصل الهوية التى تتبدل مجاليها، أو تتحول علاماتها، لكن دون أن تصبح غيرها قط، أو تنقلب على نفسها انقلاب النقيض على النقيض.

هذا الأصل، من ناحية أخرى، أشبه بهيولى لا تكتسب شكلها إلا بواسطة علّتها الصورية التى تمنحها ما يميزها من المعنى والمغزى، وتضيف فى كل تشكل جديد ما يبرز بعداً مَن أبعادها، فى

سلسلة من التحولات التى تتعدد بها أشكال الأصل، وتتباين التباين الذى يشير إلى مبدئه على جهتىّ التضمن واللزوم. وكانت تلك وظيفة المدينة فى علاقتها بنقيضها القرية التى هى أصل حضورها، وعلاقة المدن العربية بالقاهرة التى كانت مبدأ الحركة، وعلاقة "مدن الآخرين" بمدائن الأنا فى سعى هذه الأنا إلى تأصيل وجودها فى شعر حجازى.

والمدينة فضاء التقدم فى هذا الشعر، مدى الحركة الممتد للفعل البشرى، فضاء المسجد والسجن، ساحة الصراع الذى يحدد المصائر، أفق الوعد والوعيد الذى أدخل الشاعر تجربة الحداثة، وألقاه فى جحيمها الأرضى واحدا من "كائنات مملكة الليل" بعد أن تعرف أسرار "مدينة بلا قلب" لم يجد بعدها سوى "أشجار الإسمنت". ولكن هذه المدينة لا قلب لها فى الظاهر فحسب. تدفعنا قسوتها إلى استعادة القرية، الجنة الضائعة، صدر الأم، حضن الأب، الخضرة التى لا تتبدل كالمطلقات التى لا تتغير. ولكنها المدينة الغاوية المغوية، مبدأ الغاية الذى ينقلنا من هيولى الوعى بالهوية إلى صورته المحددة، كما لو كان ينقلنا من الطبيعة إلى الثقافة. ولذلك تنتهكنا هذه المدينة، تفض بكارتنا أو براءتنا، تدفع الوعى إلى أن يفارق حدوده الأولى، فيكتشف قلبا لتلك التى كان يظنها بلا قلب، ويصل إلى ما فى أبنيتها الجواثم من أسرار دفينة، وما فى حركة المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطو نحو الموت، من إشارات مبينة، كأن صوتا ما ينادى، فنجيبه: نعم، وننتقل من السؤال عن "طريق السيدة" إلى السؤال عن طريق الوطن، باحثين عن قائد نتصور فيه حضور الأب الذى خلفناه فى القرية، كى نمضى وراءه فى مواجهة الآخر النقيض، رغم العسس السارى فى هواء المدينة، حالمين بلؤلؤة العدل، لؤلؤة المستحيل الفريدة.

هكذا، تحولت المدينة التى كانت بلا قلب فى شعر حجازى إلى واسطة عقد متماثل الحبات، يضم كل المدن العربية، فى مسعى الجماهير التى تدافعت وراء قائد أذاقها حلاوة النصر التى عانقت السنى، فأصبحت القاهرة بغداد التى تحلم كالبذور فى الثرى بعيد الإخضرار، ومصر الوجه الآخر من سوريا التى تقاوم الرياح البدائية، وصبى بيروت امتداد صبى الأزهر الذى نقش اسم ناصر على الجدران، وجميلة بوحريد نوارة العصر الآتى مع جبهة التحرير فى الجزائر، ومدن المغرب ترتج على قمم الأوراس، ناقلة الشمس بالأيدى إلى الأرض البوار، لعلها تتطهر من جرذان الآخر المستعمر، الآخر النقيض الذى استرجع الرومان، المغول، التتار، الصليبيين، الصهاينة، الإفرنجة، باختصار: الغرب الذى استعمر الأمة العربية طويلا، وتحددت هويتها القومية فى تناقضها الجذرى معه، ضمن سياق من التعارضات الحدِّية. وكان ذلك فى السنوات التى شهدت صعود المشروع القومى وانتصاراته المدوية، السنوات التى كان على الأمة العربية فيها، كى تؤسس حضورها فى مواجهة هذا

الآخر، الاستعانة بميراثها الدينى ورموزها التاريخية التى ضمت إلى على بن أبى طالب - الذى زعمت الأسطورة الجزائرية (الموظفة فى "أوراس" ١٩٥٩) أنه هو الذى فتح الجزائر - أمثال طارق بن زياد الذى فتح الأندلس، وصلاح الدين الأيوبى قاهر الصليبيين، والمعتصم الذى استرجع عمورية فأصبح رمز المنقذ العربى الجديد الذى انتظرته العواصم العربية كلها، كأنه بشارة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة:

وأطلّ أخيرا يحدونا

بالحرية،

بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء،

بالأرض لأبناء الفقراء.

هذا الشعب الواحد كان مرآة الهوية العربية الواعدة التى اجتلت حضورها الإبداعى فى شعر حجازى، فى زمن المد القومى، واجتلى شعر حجازى خصوصيته فيها، فأعانته على تأسيس هويته التى كانت وراء حضوره على المستوى القومى، الحضور الذى عرفناه بواسطة تقنياته المائزة فى ذلك الوقت، وأولها ضمير المتكلم الذى انطوى على حضور الجماعة، وتضمين رموز الميراث القومى، والتعارضات الحدِّية لثنائيات الأنا والآخر، والاقتراب الحميم من لغة الناس، الشعب، الجماهير، اللغة التى احتفت بمفردات الحياة اليومية لشوارع مزدحمات وأوطان مشحونة برغبة التحرر الوطنى. وبقدر ما كانت هذه اللغة تتناص ومفردات الخطاب السياسى القومى لتنقل النبض الجماعى لمن يتداولونه، مدمرة أسطورة الشعر الخالص واللغة المجنحة والقصيدة المفارقة، كانت تؤكد ثورة الشعر باسم الجماهير، ومعجمها الحماسى، وصيغها التى تبدأ من: ياعم! من أين الطريق؟ أين طريق السيدة؟ لتنتهى بالتراكيب المغسولة بالعرق الساخن الذى سال من أجسادنا:

ونحن نسير عكس الريح والمدّ،

نصيح بنشوة وحشية فى الشمس والصحراء،

نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب.

قصيدة المشروع القومى

وجدت مرحلة المد القومى فى قصيدة حجازى تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولّد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازى فى المشروع القومى لهذه المرحلة الأصل التكوينى الذى أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. وبقدر ماكانت تلك المرحلة تصاعدا واعدا من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، فى عصر بدا فيه كل حلم قومى قريب المنال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذى لا يتزعزع فى المبادئ القومية، والثقة التى لا يخامرها شك فى الزعيم المنقذ الذى عكست حضوره فى صميم بنيتها، واتحدّت برسالته التى غدت رسالتها، وأخبرت القاصى والدانى أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة الغابرين، ويقيم على الأرض فردوس الحلم القومى.

وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستنهض الشعب العربى فى كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها فى ذاكرة الطليعة التى أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكتفى باستعادة ذكرى الفراديس العربية التى سبق أن وُجدَتْ فى التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المَستقبل الواعد، كما لو كان الزمن الآتى متضمنا فى الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة "البعث" التى انطوت عليها المرحلة، والتى اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازى فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التى أورثها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التى تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التى تستجيب إلى دورة الطبيعة فى ارتباط وثيق بالجذور، والحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأم الملازمة للأرض -الأم الكبرى. والبعد الدينى فى هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب والنتيجة، كأن هذا أصل ذاك فى تبرير الاتّباع لإمام دينى فى القرية أو المدينة الصغيرة، وذاك أصل هذا فى المضى وراء زعيم سياسى فى المدينة الكبيرة، وهذا وذاك وجهان من أوجه الأب البطريركى الذى يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعى لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازى سفره المتحول فى الوعى، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التى لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا إلى

الناصرية التى تحطمت على صخرة العام السابع والستين، وأخذت فى الانديا‌ح بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، فى العام السبعين، تاركة مراثيها التى توجتها "مرثية العمر الجميل". والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، فما يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقوى مما يفصل بينها على مستوى ظواهر السطح. ولذلك كان الانتقال بينها ممكنا، دون انقطاعات معرفية أو تراجيديات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعى بالصورة البطريركية للأب الريفى الصورة المقاربة للإمام الدينى فى معتقد الإخوان المسلمين، فالثانى هو الأول فى علاقات التراتب، وبديله فى الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التى يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم "البعثى" حضور عبد الناصر الذى غدا البطل الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفى صفات البطريرك الأسطورى فى القصائد الباكرة لحجازى (وبخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧ بعنوان "رسالة إلى مدينة مجهولة") وما اكتسب عبد الناصر الزعيم السياسى (فى ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ٥٦، ٦٢، ١٩٦٥) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر.

هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون.

هذا الذى مشى على أيدى المنون.

وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر.

أعنى الصفات التى ظلّت تتردد إلى آخر القصائد الباريسية (مثل "منتصف الوقت" المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة الحضور الأبوى متعدد الأسماء والصفات للرمز الذى ظلّ واهب الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسيرة والانتصار.

المؤكد أن تحولات حجازى ما بين الدوائر الثلاث هى نوع من سَفَرَ الذات، ضمن رحلة الوعى فى البحث عن هوية، من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات ظلت منطوية على عناصر ثبات لا تفارقها، فقد كانت هناك، دائما، مركزية المعتقد الذى يدور حول علّة أولى هى علّة العلَل التى تتولد عنها كل المعلولات بالمعنى الفلسفى. وكان هناك، دائما، اتّبَاع الأطراف للمركز الذى يقوم على الحضور البطريركى، ويؤدى دور الإطار المرجعى الذى تتحدد به سلامة المعتقد. وكان هناك، دائما، الإيمان بالعود الأبدى الذى يستدير به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضى، فى حركة الدائرة التى تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين نقيضين. هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله الذى تجسّد فيه مبدأ البعث الذى

تسترجع به الطبيعة ربيعها، والجماعة خلاصها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذى تأسس به رمز المنقذ، المُخَلِّص، الدليل، الهادى، الزعيم، القائد الذى يقود الجماعة من الضلالة إلى الهدى، وينتقل بالأمة من السقوط إلى النهضة، بعد أن يقول له الجميع:

... اصنع كما تشتهى،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،

لؤلؤة المستحيل الفريدة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديدا، فى قصيدة حجازى، يعنى حضور الأمان فى عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر بالنموذج الذى يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذى يستعيد الابن صفاته من منظور الزمن الذى يستدير عودا على بدء، وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المماثلة التى تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظير بنظيره من حيث التكافؤ فى الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومى أعادت إنتاج مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأنزلت شاعرها منزلة المركز الذى استحضر نظيره خارج القصيدة.

ولذلك انبنت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذى ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوى على يقين الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا فى نوع المعرفة التى ينقلها. تستدير حوله القصيدة فى تنقلها من مركز إلى مركز، أو فى استبدالها بالمركز الخارجى المركز الداخلى، وذلك من منطق المشابهة التى تقرن حضور الزعيم بحضور البعث فى العالم، وحضور الشاعر بحضور البعث فى الكلمات، فالأول هو الذى يأتى ليتحد الكل فيه، ويبعث الحياة فى الأمة، والثانى هو الذى ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة فى اللغة التى لم تعد تهزنا، الكلمات التى تموت تحت الأغطية، كأنها طين ضرير ليس فى جنبيه روح، الكلمات التى تنتظر الشاعر الذى ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى شفة، فتولد من جديد، كالأمة التى تولد على يدى القائد، الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذى ظل يضرب قيثارته باحثا عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التى تترجع بها قرارة الصوت القديم بين الاثنين فى معنى الهوية التى هى عود على بدء، ومعنى البعث الذى هو ولادة مجددة، تترجع بها العلة الأولى، مكتسبة فى كل مرة حضورا واعدا، هو حضور أيام العرب الخضراء التى يشترك الاثنان فى الإرهاص بها، والبحث عنها، وإيجادها، وتأكيد حضورها فى الفعل الرمزى المتحد الذى وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبره،

عن فرس أو عاصفه.

أنبش سطح الزمن الباقى

على صوت انفجار الناصره.

هكذا، كان نموذج الشاعر الذى انطوت عليه قصيدة حجازى يستعيد مركزية المشروع القومى الذى أنتجها، مؤكدا مركزية العلّة أو السبب الأصلى فى تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد، المنقذ، المخلّص، الأب الذى يسقط حضوره على الابن فإذا هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق، أفعل التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، بطريركية البنية، وتشبيه الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر فرسان الكلمة الذى لا يكبو فرسه، وهو يلج الحلبة، يتلاعب بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من القائد - الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

أصفى ما يكون،

ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر،

أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،

أحنّ من صافى الندى على الثمر.

وبقدر ما كان هذا النموذج يمثّل المركز الثابت لقصيدة المشروع القومى، مؤكدا علاقاتها البنيوية على مستوى الدلالة والتراكيب والإيقاع، كان كل شىء فى هذه القصيدة يبدأ من هذا النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر التكوين المحورى. وكما فرض النموذج يقينه الملازم على القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية فى المعرفة، أكّدت القصيدة هذا اليقين وتلك النبرة بخطابها الإنشائى، وصيغها الحجاجية، وتخييلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية، ومقابلاتها الحدّية، جنبا إلى جنب أساليب التكرار والنداء والأمر والاستفهام والتعجب التى تؤدى وظيفة التحسين والتقبيح، وتضيف إلى إيقاع التصديق ما يُعَدِّى بالمتلقى إلى الانفعال أو الفعل.

والخطابية هى الوجه الآخر لهذا الخطاب الذى يحدد القارئ المضمر سلفا، ويحيله إلى قارئ معلن، مراعيا مقامات المستمعين المحتشدين فى التجمعات الجماهيرية التى انتظرت من الشاعر شيئا من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،

إنا نتسلم علم الوطن الآن.

فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى.

ولتكن الأعين أنجمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجد فى أقنعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن دلاليا، فى موازاة حركته الإيقاعية التى تستدير بها التفعيلة العروضية عائدة إلى ما ابتدأت منه، دون معاظلة زحافات أو علل تقطع الاستدارة، فترتد دلالة المستقبل الواعد على مجده الغابر، ويسقط معنى الماضى الزاهر حضوره على المستقبل، وتنفتح الذاكرة الجمعية على الأمس الذى أصبح مفتاح الغد، فيغدو الحاضر برزخا بين نقيضين فى زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن:

تاريخ العودة للأرض وللنسل،

تاريخ الميلاد الأخضر.

هذا الزمن الارتجاعى الذى يستدير على نفسه عائدا إلى أصله، فى اتجاه واحد ينفى نقيضه، هو نفسه الذى تَحَكَّمَ فى حركة القصيدة التى تستدير على نفسها لتبرّر مركزها، وهو الذى تَحَكَّم فى حركة المجموعات القرائية، أو التجمعات الجماهيرية التى استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازيا للمركز الواقع خارجها، فاستجابت إلى الاثنين معا استجابة مماثلة، هى استجابة المفعولية التى يتلقى بها المُسْتَقْبِل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم فى صنعها، كأنها الحقيقة المنتقلة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطفا للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقا لصيغة المفرد الذى ينطق باسم الجمع، والجمع الذى يتحد فى المفرد.

والصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلا عن التكرار، هى بعض ما تنطوى عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومى، فى تحقيقها الغاية التى حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها فى ذلك شأن التنغيم الذى يفرضه الإنشاد فى التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التى تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما فى التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقى بين الأشياء، فتضيف إلى حَدِّيَة التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحَدِّيَة التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدِّيَة التى تؤكدها غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوى على التركيب العروضى، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسى الذى لا تلائمه التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعى للمقاطع الوزنية المتدافعة التى تؤطرها القوافى المستديرة.

أوراس

تعد "أوراس" نموذجا دالا على قصيدة المشروع القومى فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى، وذلك من حيث الرؤى التى تنطوى عليها، ونموذج الشاعر الذى تتضمنه، والمخاطبين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التى تولّد عنها شعر حجازى فى مرحلة المدّ القومى، وتنبنى على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذى يتحدث باسم الجماهير والجماهير التى تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد. أقصد إلى القصيدة التى تدور حول رمز من الرموز الوطنية التى ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضى القومى لتحقق معنى البعث، وتتوسل بالموروث الدينى القومى فى عمليات من التناص الإنشادى التى يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية فى عنفوان حماستها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة فى دفع المتلقين إلى موقف سياسى محدد، هو الموقف الذى يجعل من القصيدة فعلا من أفعال التحريض السياسى لما كان يعرف باسم "الشعر المبشّر". ونموذج الشاعر الذى تنبنى به القصيدة، أو تنبنى حوله، هو نموذج الشاعر الذى يؤدى دور الزعيم والداعية والمحرّض والمبشر، ويمارس شعيرة من شعائر البعث القومى فى فعل الإنشاد الفردى الذى هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعى.

و"الأوراس" سلسلة جبلية فى شمال شرقى الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائرى والتأبى على الخضوع الأجنبى. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر فى مقاومة الاحتلال الفرنسى، ورمز النضال الجزائرى كله من أجل التحرر الوطنى، خصوصا منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية فى الجزائر عام١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومى الذى عمدته بطولات الشعب الجزائرى بالدم، فى ثورته التى وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقى حجازى القصيدة للمرة الأولى عام ١٩٥٦ فى نادى الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية فى الجزائر، قبل العدوان الثلاثى على مصر، وذلك فى حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التى كانت القاهرة مركز حضورها النابض فى ذلك العهد. وكان يتصدر الحفل معروف الدواليبى وأكرم الحورانى اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسى كله مشحونا بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية

التى جذبت حجازى إلى المجموعات البعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته فى القاهرة، بعد مجيئه إليها فى نوفمبر ١٩٥٥، قادما من شبين الكوم التى تخرج فى مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن الأولى (حوالى شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما عرف بعض البعثيين من شباب المغرب (منور مروشى وعبدالقادر قاسى من الجزائر، ومحمد عمر اليجداينى المولود لأم جزائرية وأب مراكشى) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاقة ثورة التحرير فى الجزائر، والدور الذى تقوم به قمم الأوراس فى حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثيـــــة التى شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربى، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبد الرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون فى القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المحترقة الأشجار، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة "أوراس" دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومى وتجسيدا لها. وفى الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومى التى بدت قريبة المنال. واستقبل الجمهور المحتشد فى نادى الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتهبا، ارتجت له أركان النادى التى رددت أصداء الهتافات القومية المعروفة فى ذلك الزمان البعيد. ويحكى حجازى، فى تقديمه النثرى للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحورانى الذى بكى منفعلا بالأسطر الهادرة، وعن السيدة العجوز التى تقدّمت منه بعد الإلقاء وعانقته داعية له، والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازى أن الكثيرين من شباب العرب، فى ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازى فى إنشادها مع كل محفل جماهيرى قومى، وكانت القصيدة تقرأ بالمغرب فيما بلغنى، وتجمع عليها التبرعات للثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التى احتفت بها، إلى الدرجة التى بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجودا مستقلا عن صاحبها، وحضورا قوميا شعبيا فى انتشارها. وكان من الطبيعى، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها "دار اليقظة العربية" التى كانت تعد فى طليعة دور النشر الثورية فى الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا بعيد ميلاد حجازى الستين، فى المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئا من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائى بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن فرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كى يقرأ مقاطع من "أوراس"، فاستجاب حجازى إلى إلحاحهم بالإنشاد الذى هزّ مشاعر أبناء جيله الذين رأوا

فى القصيدة التمثيل الدال لعصر من الأحلام القومية التى غربت شمسها فى هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن "أوراس" شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومى تضع الجمعى فى الصدارة بالقياس إلى الفردى، وتمنح الأولوية للعام فى علاقته بالخاص، الأمر الذى يترتب عليه تأثر آليات استقبالها بالتغير السياقى الذى يقلب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذى تولّدت به القصيدة، أو يدفع إلى تَلَقِّيها بعيدا عن وظائف التبشير السياسى التى قامت بأدائها فى زمانها الخاص. هذه الوظائف هى التى لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، فى علاقات الشفرة المشتركة التى تُحدِّدُ السياسى بوصفه العلة المباشرة أو السبب المباشر للجمالى. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التى انتهت بأحمد حجازى إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتنميتها فى البناء الفنى للقصيدة، وذلك من غير الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المُبَشِّر.

وأتصور أن استجابة هذا "الشعر المُبَشِّر" إلى زمنه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومى، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك فى علاقات الإرسال والاستقبال التى فرضت على حجازى معاودة النظر فى الصياغة الأولى التى بدأ كتابتها فى سبتمبر سنة ١٩٥٦ والإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة المتزايدة من المجموعات القرائية المتحمسة التى أصبحت بعض بنية القصيدة فى صياغتها التى اكتملت مع سبتمبر سنة ١٩٥٩، بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، فى الدائرة التى مسّت بسحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتراكية فى ذلك الزمان البعيد، وظلت تثير هؤلاء الحالمين مع كل قراءة للقصيدة التى تبدأ على النحو التالى:

مُدنُ المغرب
ترتج على قمة أوراس
زلزالٌ فى مدن المغرب
لم يهدأ منذ سنين مائه
لم يترك فى جفن أملا لنعاس
يأتى الموت على صوت الزلزال
ويموت رجال

فيودِّعهم صوتُ الزلزالْ
جيلٌ عن جيل، أجيالْ
عاشتْ، ماتت فى الزلزال
فالجيل هناك له روحٌ تسرى
تحت الفجر
تسرى فى قلب الأحياء
وترنُّ بجوف الأشياء
وتنادى : يا نسرى
يا نسرى الغائب، عد للغابة يا نسرى!
حطِّم سجنكَ
وارجع، فالعش على صدرى
خاوٍ ينتظرك، يا نسرى
ارجع يا شمس الحرية!

ويلفت الانتباه فى الاستهلال ما هو موجود فى القصيدة كلها: الجمل القصيرة، الأسطر المكتملة نحويا ودلاليا، اللغة الخطابية التى لا تفارق التكرار وأفعال الأمر وصيغ النداء، غلبة الجمل الفعلية التى تتدافع مقفلة بما يؤكد تدافع الإنشاد، تفعيلة المتدارك (فاعلن) التى تتكرر تجلياتها العروضية بما يخدم التدفق النظمى الذى يحكمه تدافع التداعيات اللفظية فى غير حالة.

وتمضى القصيدة لتؤكد انبثاق الثورة، مبرزة التناقض بين الأنا القومية المُسْتَعْمَرة والآخر الأجنبى المُسْتَعْمِر، حيث يتقابل نور الأمل فى التحرر وإظلام البقاء فى ظلمة الاستعمار، تماما كما تتقابل الهوية العربية النقية، بالمعنى الخُلُقى والدينى، والغازى الأجنبى الدَّنِس، بالمعنى الخُلُقى والدينى أيضا، وذلك على النحو التالى:

وضياء سراجٍ من بُعْدٍ يهتز
ويدٌ تهتز وتُخفيه
تخفيه منذ سنين مائة
تخشى أفواها تُطْفيهِ
تخشى أفواها سكرانه
أفواها مظلمة قذره

جاءت من أقطار الخمره
من حيث تباع الخمرة للباكى
ويباع الباكى للساقى
ويباع الساقى للكرمة
والكرمة تملك كلَّ الناس.

والمبنى الخطابى فى الأسطر السابقة يقابل بين نقاء الهوية القومية الخالية من الإثم وتلوث الغازى النجس، ذى الأفواه المظلمة القذرة، الآتى من أقطار الخمرة، حيث الخمرة تملك كل الناس، وتنثر الشر والآثام والظلم أينما حَلَّت، دالة على الحضارة الفاسدة الآثمة التى تنتسب إليها، والتى تسعى إلى تلويث الحضارة النقية التى لا بد أن تنفى عنها دَنَس الآخر الأجنبى وآثامه وموبقاته. وتمضى القصيدة على هذا النحو مؤكدة الوجه الدينى لتجار الخمرة الذين:

خرجوا كبرابرة الماضى المنسى
فى أيديهم كتل الأحجار
سفحوا دمنا أنهارا فى القدس

ولا تنتهى القصيدة إلا بعد إثارة التفاؤل الذى تختتم به، والذى يهدف إلى زرع بذرة الأمل فى نفوس المستمعين، وتبشيرهم بيوم الخلاص الموعود، الآتى بلا ريب على أجنحة الوعد القومى، يعلنه شاعر يتحدث باسم اللحظة القومية الصاعدة، والجماهير الهادرة من المحيط إلى الخليج، فيقول:

أنذا يا زمن الحرية
أشهد ميلادكِ فى الظلمة
وأغنِّى للسارى فيها
للميت فى أعلى قمة
لقلوب نساء
تنتظر على سفح التلّ
يوم العودة للزرع وللنَّسْل
يوم الحُبّ الأخضر.

وقد صدرت الصياغة المكتملة الأولى للقصيدة فى دمشق عن "دار اليقظة العربية" ضمن ديوان مستقل، يحمل عنوان "أوراس" علامة على مستقبل قومى واعد، فى سبتمبر سنة ١٩٥٩، بعد سبعة

أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا فى شهر فبراير سنة ١٩٥٨ ، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسى على الحدود التونسية لمنع مقاتلى جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود ، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديجول فى سياق مؤثرات القضية الجزائرية ، وسقوط الحكم الملكى فى العراق ، وانقلاب إبراهيم عبود فى السودان ، وبعد عام تقريبا من موافقة الاتحاد السوفيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى ، وبداية انحسار الاستعمار فى إفريقيا ، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد ، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربى ، وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو . باختصار ، فى سياق من الانتصارات الباهرة للتحرر الوطنى فى كل مكان من العالم ، وفى مناخ من التفاؤل القومى العام الذى لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين فى مارس سنة ١٩٥٩ قبل صدور ديوان "أوراس" بحوالى نصف عام .

وكانت الطبعة الدمشقية يتصدرها تقديم حجازى ودراسة صدقى إسماعيل التى تم استبعادها بعد ذلك ، بسبب ما انطوت عليه من ريبة فى النزعة الخطابية التى انبنت عليها القصيدة . ولذلك نشرت "أوراس" ضمن "ديوان أحمد عبد المعطى حجازى" عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازى وحدها . وللأسف ، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كى أتابع التغييرات التى أضافها حجازى ما بين سنتى ١٩٥٩-١٩٧٣ . وهى تغييرات اقترنت بتحولات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه . لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات ، خصوصا حين نضعها فى علاقة مع التغييرات الأخيرة التى قام بها حجازى فى طبعة "دار سعاد الصباح" التى أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة فى يناير ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية .

وأول ما يلفت الانتباه فى "أوراس" دار العودة مقدمة حجازى التى تتحدث عن ملابسات نظم القصيدة ودوافعها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التى اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات ، فى تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التى شهدت تأميم القناة ، وخطف بن بللا ، وتأكيد عروبة مصر بلسان عبد الناصر وسياسته التى شجعت ملايين المواطنين على التطلع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية ، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب . يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازى نفسه من أن القصيدة كانت فى أول صورها عاطفية حارة ، لم تكتمل دعائمها الفكرية والفنية ، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فيما يقول ، نتيجة تربيته الدينية التى جعلته يتابع فى القصيدة وصف إسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء ، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب .

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازى كثيرا وسط الحماسة القومية التى كان يثيرها إنشاد القصيدة فى كل مكان، خصوصا فى مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على سماعها، الأمر الذى يبرر وعى حجازى بالحضور المتصل للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التى أوردها فى الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومَدّ تفرعاتها لتلتقى حسب تصميم خاص لقاء عفويا فى نهايتها. وقد ظلّ يعدِّل ويغيرّ فى القصيدة من طبعة إلى طبعة، وذلك إلى درجة لافتة تختلف بها القصيدة اختلافا كبيرا من طبعة إلى طبعة. ومثال ذلك طبعة «دار العودة» التى يصل عدد أسطر «أوراس» فيها إلى ثلاثمائة وخمسة وسبعين سطرا، وطبعة «دار سعاد الصباح» اللاحقة التى تَقَلَّصَ عدد الأسطر فيها إلى مائتين وسبعين سطرا فقط، فضلا عن العديد من التغيرات فى الجمل والتراكيب والكلمات.

ويعنى ذلك أن "أوراس" لم تكن قصيدة ألقيت فى مناسبة من المناسبات القومية وانتهى أمرها فى وعى الشاعر المبدع، وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق فى حالة صنع مستمر، يمنحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة التى تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثورى الذى ينتظر منه أن يفعل فى النفس ما تفعله أحداث الثورة، بل تمنحها تحولات حجازى السياسية، خصوصا بعد سقوط المشروع القومى، مدلولات مضافة على تغير الوعى السياسى للشاعر مع تتابع الهزائم القومية.

ولكن تبقى الأفكار التى ينثرها حجازى فى مقدمته (التى حذفها من طبعة "دار سعاد الصباح") كاشفة عن مرحلة أساسية من مراحله الفكرية والإبداعية، خصوصا فى الفترة التى كانت ترى فى الجمالى الوجه الآخر من السياسى، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذى كان له تأثيره الحاسم فى بنية "أوراس" وصياغتها. والقصائد الأربع التى تعقبها فى الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لعباس محمود العقاد الذى اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين أمثال حجازى، فى مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربى، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) احتجاجا على اشتراكهم فى المهرجان، فهاجمه حجازى بهذه القصيدة العمودية التى خاطبته على أنه بعض الماضى الآفل، مدافعة دفاعا حارا عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضى القومى الزاهر الذى سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه والإضافة إليه. والقصيدة الثانية "الرحلة إلى الريف" عودة إلى الجذور التى تعنى الامتداد فى التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذى يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس،

من خلال علاقة حب، واصلة العام بالخاص الوصل الذى يبين عن المستقبل الذى تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة "المجد للكلمة" غناء حار للكلمة التى تسهم فى صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار فى كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من رَدِّ العَجُز على الصَّدْر (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغى القديم) الذى يردّ "المجد للكلمة" على "أوراس" فيبرز دلالة من دلالاتها التى تنصرف إلى دور قصيدة المشروع القومى فى صنع المستقبل الذى وَعَدَ به هذا المشروع.

تحول قصيدة المشروع القومى

شىء ما انكسر فى قصيدة المشروع القومى، فى شعر أحمد حجازى، قبل انكسار المشروع القومى نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوادر نبوءة منذرة، أو نوع من الكشف الذى تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتتولد الأسئلة من داخل القصيدة التى تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذى يناوش مطلقاتها، وتضع حضورها، ضمنا أو صراحة، موضع المساءلة. يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محايثة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التى لا تمضى به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه فى ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساءلة. هذه المفارقة النوعية هى التى تمايز بين القصيدة والمنشور السياسى فى آخر الأمر، وتصنع الحدّ الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التى لا تركن إلى تعرف ما تعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما اللغوى الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذى يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام.

وسخرية هذه المفارقة، فى تتابع سياقات قصيدة حجازى، أن ما انكسر بها فتح ما أغلقته الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولدّ بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزى بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المتشظية التى خلفت الشاعر، فى النهاية، وحيدا مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك فى شعر أحمد حجازى الذى تصدرته قصيدة المشروع القومى من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، فى قصيدة "حلم ليلة فارغة" التى يرجع تاريخها إلى نوفمبر سنة ١٩٥٧. وهى قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه من رحلة العصارة التى تسير فى شرايين الزهر، حاملة حلم الثمر الذى لا يتحقق، فى دورة الإحباط التى يمضى بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة؛ لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازى، كى تتغنى معهم بألوان

الذبول، وبأوراق الخريف وهى تعدو فى يد الريح إلى غور مخيف، وبطير أسود فى اللانهاية. ولذلك لا تمثّل "حلم ليلة فارغة" انكسارا فى بنية قصيدة المشروع القومى التى ظلت محافظة على يقينها الساطع، ومركزها البطريركى الثابت، وعلى صوت شاعرها المفرد الذى ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

ويعنى ذلك أن شعر حجازى ظل محتفيا بقصيدة المشروع القومى طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التى تستحق الصدارة فى تراتب الاهتمامات الشعرية، والتى كان صعودها على المستويين الخاص والعام مرتبطا بصعود المشروع القومى نفسه، وتواتر انتصاراته المدوية فى وعى الفرد والجماعة. وقد ظل هذا التواتر متصلا ما بين الخمسينيات ومنتصف الستينيات، واعدا بعالم جديد، تجسّدت بداياته فى الثورات التحررية المتجاوبة فى الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار فى كل مكان، وتفجر الشعور القومى الذى رفع أعلام الوحدة والاشتراكية والحرية، فى موازاة اندفاعة حركات تحرر العالم الثالث التى برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو فى مارس سنة ١٩٥٩ بعد أقل من عام على قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومى العنصر المهيمن على وعى حجازى، فى هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه القصيدة يكتسب صفة المغنى الذى يهزج فى أفراح "تموز" (يوليو) الذى اقترن بالاندفاع الواعد للبعث القومى، ولم يكن "تموز" رمزا أسطوريا للخصب لدى سكان ما بين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسما أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها الإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان -بالإضافة إلى ذلك - عَلَمًا على تيار سياسى عريض يؤمن بالمستقبل الذى يستعيد المجد العربى القديم.

وفى هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة "تموز" المكتوبة فى سبتمبر سنة ١٩٦١، المنظومة نظما خليليا، عموديا، يستحضر الميراث الشعرى ضمن الميراث القومى، مؤكدا معنى البعث التموزى الذى استهله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل فى الواحد، وانصهر الواحد فى الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عودا على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحوتها، والثورة فورتها، فى زمان كاد يسألنا عن الذى نشتهى ليعطيه، فأصبح:

تموز فى صدر كل منطلـــق منا، فؤادا دعـاه داعيـــه
فى فجر عشرينه وثالثـــه قمنا إلى خيلنا نرجّيـــه

تشممّ الخيل عزمنا ويكـــى حماسة واستفاق غافيـــه
ووطأ الظهر للذين أتـــوا ليرجعوه إلى مراقيـــه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا فانهال تيارنا يُلَبِّيـــه
نَأتى لما بَعْدَنا ونَأخُـــذُه ثُمَّ نرى بَعَدَه، فنجنيـــه

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازى، فى هذه الحركة التموزية التى اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام ١٩٦٣ الذى أنتج قصيدتى "موعد فى الكهف" و"الأمير المتسول". وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئا ما قد انكسر بالفعل فى يقين الشعر، وأن تحولا أخذ يحدث فى وعى الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذى انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المنفتحة على العالم، وظلمة التوحد الليلى بالبهجة النهارية لحضن الرفاق المتدافعين فى وقدة الشمس. وانبثقت فى القصيدة دلالة الشعور بالمطاردة، والانحصار فى مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش ينهش فى الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من جنة الحلم القومى، وألقته حسيرا، عييا، مقعدا، على رصيف مملكة عمرها ألف عام، مضيّعا بين الوجود العاجز وغياب الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسى، عندما أصحو على ظلى
وحيدا هامدا
ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار
هل انتهى زماننا؟
كنت أظنه ابتدا!!

لكن الصوت الذى تنطقه قصيدة "موعد فى الكهف" هو صوت قريب من صوت الأليجوريا التى تنطوى على معنى الأمثولة، وتؤدى وظيفة التمثيل الكنائى التى هى إستراتيجية خطاب مقموع فى آخر الأمر، يبدأ من تخوم الرمز المتعدد الدلالة ليومئ بالمعنى المقصود إلى واقع محبط، مبرزا حدة المفارقة بين الأنا والآخرين، الواقع والحلم، الشعارات والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكدا بذرة المقاومة بحيلة الكلام التى تتجلى فى مراوغة السؤال، مخاتلة السخرية، مخادعة التورية، مشاكسة المجاز، مخايلة القناع الذى يقلب لعبة التراتب رأسا على عقب، فى الدلالة الملتبسة التى انطوت عليها قصيدة "الأمير المتسول" على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلى فى هذه القصيدة لافت فى علاقته الإكمالية بالصوت الناطق فى "موعد فى الكهف"، خصوصا فى الدلالة المترجعة لانقشاع الوهم الملازم للشعور الآثم بالمشاركة فى اقتراف

خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعيين، لكن حركة الدلالات تلفتنا إلى اقترانها بالمشاركة فى إشاعة وهم، والتخلى عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنفيها إلى كهفها الخاص، وردها إلى وعيها النقضى الذى يضع فعلها موضع المساءلة، وينتقل بها من معنى الفارس الواثق من كل شىء، العارف بكل شىء، إلى معنى "الأمير المتسول" الذى لا يفارقه عنصر السخرية أو عنصر المفارقة.

ولذلك يلفتنا قناع "الأمير المتسول" منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التى تمحو البطولة عن المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه لم يعد شبيها بأبيه فى المملكة التى عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب الخطيئة التى أسقطت عنه شعار المجد والقدرة، وألقته عاريا، وحيدا، مثل جثة تنوشها الصقور التى أصبحت بديلا عن "صقر قريش" الذى يرفرف فى الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التى تتولد عن الأولى تشدّ الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع المملكة، أو الخلاص الذى يجده الوعى فى قرارة الشعور بالإثم، الأمر الذى يؤدى إلى انقشاع الوهم، والتخلص من لوازمه، على نحو يغدو معه العُرْىُّ نوعا من التكشف، والتوحد وجها آخر للتمرد، والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع أداءه الدرامى فى القصيدة بقوله:

عَارٍ أنا.. ليس كَما وُلِدْتُ..لا
بل كمثلِ جُثَّةٍ تنَوشُها الصُّقُور.
عارٍ يَلَذُّ لى العبور،
بين علامات المرور.
أُخْرِجُ للشرطىِّ لسانى، وأَفرُّ راكضا،
فيكتُم الضِّحْكَة فى الوجه الوقور،
تَشِيحُ عنى أَوْجُهُ النسوة خوفا، وأنا
أنظر من طرفٍ خَفَىٍّ للظهور والصدور.
عارٍ أنا.
ظهرى إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،
ألفتُ أنظار الجماهير إلىّ،
فيبنون لى ضريحا،
ويوفوّن النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، فى هذه القصيدة، ليس الصوت الصارخ فى قصيدة "عبد الناصر" (١٩٦٥) أو "أوراس" (١٩٥٩) أو حتى "أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى" (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس الذى يلج الحلبة مختالا لا يرتجف أمام الفرسان، وإنما هو صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مراوغ يعرف حيل اللغة فى الإيماء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم السؤال فى نقض المطلقات، والتشخيص فى تجسيد المفارقات. ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التى يمارس بها الالتفات البلاغى، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وذلك فى موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التى تبدأ من "التجريد"، وهو نوع من انقلاب الوعى على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له فى آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة. وهو وسيلة من وسائل مواجهة الوعى لنفسه فى الوقت الذى يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المساءلة التى تبدأ بالأنا لتضعها فى الموضع نفسه الذى تضع فيه الآخر - بكل تجلياته وضمائره - موضع المساءلة.

والمسافة بين المساءلة المراوغة والسخرية جد قريبة فى المقطع السابق من القصيدة، خصوصا حين يستبدل التشبيه الصقور التى تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل التعرى من الثياب فعل التعرى من الرياء، وتستبدل الكناية المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معابثة الأفاعى: إخراج اللسان للشرطى - رمز السلطة، النظر إلى مالا ينبغى النظر إليه، تعرية الآخرين ليغدوا صورا أخرى من عُرْى الأنا، الوصول بالسخرية إلى حَدِّها الأقصى فى فعل الأمر الأخير الذى يضع الأنا فى مواجهة الحضور العارى للسلطة، ويضع السلطة فى مواجهة الجماهير، والجماهير فى مواجهة أوهامها، كما يضع القارئ فى المواجهة الأخيرة مع نفسه والسلطة والجماهير فى آن، فيغدو امتدادا لحضور الوعى النقضى، الشاك، الساخر، فى قناع "الأمير المتسول".

تصاعد التحول

ما سر التحول الذى حدث لقصيدة حجازى فى العام الثالث والستين على وجه التحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج فى العالم الموازى للقصيدة تقول إن المشروع القومى كان ينطوى على بذرة دماره، وإن بنيته التسلطية التى انبنت على مركزية الزعيم كانت تستعيد الأبنية الأصولية التى وضع المشروع نفسه فى عداء معها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق النقيض من أهدافها، وتأكل نفسها فى التفافها حول المركز الذى كان صعوده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديموقراطية الحادة فى العام نفسه (١٩٥٤) الذى وَقّعت فيه الاتفاقية الأولية لجلاء القوات البريطانية فى قناة السويس. وكان توقيع اتفاق الجلاء فى الشهر نفسه الذى أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائيا. وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيدا غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التى حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصرى الذى أصبح منفيا فى المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير فى تناسب عكسى مع الحرية الغائبة، فى موازاة الاشتراكية التى لم تكن فى واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفى موازاة الاستبداد الذى قمع كل أشكال التعددية، وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التى ترى ما وراء السطح الخادع كما لو كانت دولة المشروع القومى تعانى نوعا من الازدواج الحاد والتناقض المدمر. تحقق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعه بنيتها التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال فى الوقت الذى تنفيها بالأفعال. وتتحدث عن العدل الاجتماعى كى تحققه بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل لكى تستعيد به الماضى. وتستبعد المختلف مع أنها تلح على وحدة الجماهير. وتلغى الشعب فعليا فى الوقت الذى تتحدث عنه بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم. وتدعو المثقفين إلى الإبداع بينما هى ترتاب فى ميلهم إلى الاجتهاد الخلاّق والخروج على المركز المفروض، كأنها الأم التى تأكل بنيها وترعى أعداءها.

هذا الازدواج هو الشرك الذى وقع فيه الوعى المتقنع بقناع "الأمير المتسول" قبل أن يواجه نفسه فى توحده الذاتى الذى صاغته، للمرة الأولى على نحو دال، قصيدة "موعد فى الكهف". وكان

الوقوع فى هذا الشرك يعنى الاستسلام إلى لوازمه، ومن ثم تقبل النقائض على النحو الذى أورث الوعى نوعا من الشعور بالإثم، أو اقتراف خطيئة التخلى عن المبدأ. وهى الخطيئة التى تومئ إليها قصيدة "موعد فى الكهف" بكناية الأكل من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحدا، أو الاستسلام إلى تناقض طرفى الازدواج الذى لا يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذى غطّى على حقيقته، ويغدو ملحدا كالسهم الذى لَحَدَ (عَدَل) عن الهدف. لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التى تنهش الوعى، فى تحوله، كأنها الوحش الذى ينهش فى الصدر دون صوت أو صدى:

الليل ساقنى بلا قصد هنا

وجدتُ هذا الكهف

لكن لم أجد من أصدقائى أحدا

دسست نفسى بينكم

لكننى أحسست أني لم أزل مطاردا

إنى أنا الراعى القديم

من يا ترى يذكرنى؟

بعد اختفاء الفارس الشهيد، والشيخ الحكيم

من يا ترى يذكرنى؟

من بعد أن فقدت إيمانى، وصرت ملحدا

من يا ترى يذكرنى؟

ليس سوى الوحش الذى ينهش صدرى

دون صوت .. أو صدى

وليس مصادفة أن تنتهى قصيدة "موعد فى الكهف" بالمفارقة التى غدت بارزة مع عنوان "الأمير المتسول" كاشفة عن النقيض الذى يكتسى بنقيضه، والضد الذى يجاور ضده، كأنه الحضور الملتبس الذى قد يأتى ولا يأتى، حضور الأمير الذى لم يعد شبيها بأبيه، والذى صار عجوزا وهو بعد فى شبابه المقيم، والذى يعانى الشعور بالذنب؛ لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذى لم يعرفه فى المدائن الحرة من ماضى تلك المملكة. ويلفت الانتباه أن الأنثى التى تنتظر الموعد فى الكهف، الموعد الذى قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذى قد يأتى أو لا يأتى، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدى فى قصيدة الأمير المتسول، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هى "أميرة سجينة" تومئ إلى وطن سجين، أو أرض سليبة، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة "السجن" فى علاقة سببية

بالكهف الذى ارتَدَّتْ إليه الذات فى قصيدة الموعد، وفى علاقة سببية بضياع معنى السيف الذى حمله أصغر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للص أو دليل فى مداخل المدن:

كنت شجاعا ذات يوم
لكننى أكلت من طعام أعدائى،
فصرت مقعدا
وكنت شاعرا حكيما ذات يوم
حتى إذا استطعت أن أُحَمِّل اللفظين،
معنى واحدا،
فقدت حكمتى، وضاع الشعر منى بددا
وكنت عاشقا وفيا ذات يوم
لكننى أفقد روحى فى النهار
وأستحيل فى أواخر الليل شبحا مرتعدا
أسأل نفسى، عندما أصحو على ظلى
وحيدا هامدا
ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار
هل انتهى زماننا؟
كنت أظنّه ابتدا!

هكذا، أصبح لتمرد الأميرعلى نفسه معنى غير منفصل عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياع تاج مملكته، وذلك على النحو الذى رَدَّ العام على الخاص، أو الجمعى على الفردى، فى سياق من الدلالات المتتابعة التى وصلت إلى ذروتها مع دال الشمس القاسية التى تعرّى السَّوْءَة، وتسقط الرياء، فتطلق من الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية التى تخرج للجميع لسان الفارس الذى كان، من وراء قناع الأمير المتسول الذى تصاعدت حدة مفارقاته، وتكاثرت أدواته التى خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

وآية ذلك أن قصيدتى "الموت فجأة و"لا أحد" تبعتا قصيدتى "موعد فى الكهف" و"الأمير المتسول" فى العام اللاحق (١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية، مؤكدتين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متواصلتين مع الإشارة المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن

الأب، ومن ثم ضياع "وجهى الأول" تحت "وجهى الثانى" فى قصيدة "الموت فجأة". ومرة ثانية، نجد تمثيل "العُرْى" الذى يتراوح ما بين الاستعارة المكنية والمجاز المرسل. ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان، الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذى غدا علامة على حيوية الحضور المتوتر بحدة الرفض. الأمر الذى يشد القصيدتين معا فى علاقات دلالية متجاوبة، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل الامتداد، أو تجاوب رجع الصوت عينه فى الفضاء الدلالى نفسه، وذلك على سبيل الإكمال الذى يضيف إلى الأذن ما لم تسمعه من قبل، دون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعيلة العروضية الواحدة، المتكررة فى القصائد الأربع، وهى تفعيلة بحر "الرجز" التى تصل مدى الصوت بالدلالة فى قصائد "موعد فى الكهف" و"الأمير المتسول" و"الموت فجأة" و"لا أحد"، شأنها شأن ضمير المتكلم الذى يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب -المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة "لا أحد" على وجه الخصوص، وهى بالفعل آخر قصائد ديوان "لم يبق إلا الاعتراف"، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسى للوعى المختفى وراء قناع "الأمير المتسول" الذى ينسرب فى بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعى التى رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون بوصفها الحرية الوحيدة المتاحة فى عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكوت، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذى استبدل بحضور "أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء" (فى قصيدة "عبد الناصر" ١٩٥٦) حضور البوارح التى غدت نذير شؤم، فى الفضاء الدلالى لطائر الموت الذى رف على قصيدة "لا أحد" (١٩٦٤) حاملا علامة "السجن" التى تعود بذاكرتنا إلى "أميرتى السجينة" التى "هرمت فى السراديب الحصينة" فى قصيدة "الأمير المتسول"، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على المعنى المركزى للقصيدة:

رأيت نفسى أعبُر الشارع، عارىَ الجسد
أغضُّ طرفى خجلا من عورتى
ثم أمدّه لأستجدى التفاتا عابرا،
نظرة إشفاق علىّ من أحد
لم أجد!
إذنْ
لو أننى لا قدّر اللّهُ - أُصبِتُ بالجنون
وسرت أبكى عاريا .. بلا حياء
فلن يردّ واحدٌ علىَّ أطراف الرداء

لو أننى - لا قَدّر اللّه - سُجِنْتُ ثم عدتُ جائعا
يمنعنى من السؤال الكبرياء
فلن يردّ بعض جوعى واحدٌ من هؤلاء
هذا الزحامُ .. لا أحد!

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبد الناصر نفسه، فى هذا السياق المتحول من شعر حجازى، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) فى القصيدة الثالثة التى كتبها حجازى عن عبد الناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان "الشاعر والبطل". وهى القصيدة التى تمضى مع إيقاع تفعيلة الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجورى المتكرر الذى يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق من قرون غابرات، وتسلط رئيس الجند الذى يأبى أن يخفض سيفه الصقيل، فى مواجهة الشعر الذى يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، وهو العنصر الذى تكاثف حضوره مع تحول "السجن" إلى موضوع لتأمل القصيدة التى انقلبت على نفسها، كى تقاوم نقيض حضورها -القمع - مع سنة ١٩٦٦.

ولافتة قصيدة "السجن" (الموجودة ضمن قصائد ديوان "لم يبق إلا الاعتراف") فى هذا السياق، ابتداء من وزنها الذى يحافظ على تفعيلة الرجز، مرورا بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش فى السجن لياليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلى لباب السجن الذى ليس عنه من محيد، والذى يمتد فيصبح واسعا كالدولة، خفيا كالضمير الذى هو الوجه الآخر من الكهف الذى ينغلق على الذات، لكن الذى يلازم نظيره القمعى فى الخارج ملازمة السبب للنتيجة. هذه الملازمة هى الفضاء الدلالى الذى انبثقت منه قصيدة "إشاعة" (١٩٦٦) التى تنبنى على إستراتيجية التمثيل الكنائى للأليجوريا، من حيث هى إستراتيجية خطاب مقموع، يناوش براثن القمع العارى الذى لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذى تتحدث عنه أليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترن بالانتظار المخيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيدا، ويمتد إلى المدينة التى تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التى تفر من العين التى تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعى الذى يعد دفاعه سدى عن جريمة لم يقترفها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضاته، معترفا بذنب يشترى به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التى تنطوى عليها الأليجوريا مفارقة السخرية من الواقع الذى يسقط فيه الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل أن يلقيه فيها

العسس السارى فى هواء المدينة، بلا نبل، أو بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول من تفعيلة الرجز (مستفعلن) المتكرر إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) المتدافع، هو الوجه الإيقاعى لهذه المفارقة التى تسقط القناع عن القمع، وتضع المتلقى موضع المتكلم، مستخدمة التشبيه المضمر الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فى اندفاعة الجمل الفعلية التى تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعيلة العروضية وزنيا والكولاجات المتواترة بصريا:

ولما تسلّل فى الليل من أخبرونى

بأنهمو فى انتظارى

وأنهمو شوهدوا حول دارى

وقعتُ سجينا

وهأنذا هاربٌ ومطارد

أهيمُ بلا وُجهةٍ

أتخبط فى العرباتِ، المحلاتِ،

مفترق الطرقاتِ، الحوارى،

حبال التليفون، ضوءِ النيونِ، مرايا المصاعد

أحاول أن أتدبرّ أمرى،

أُعِدَّ دفاعى

أُحَدِّق فى كل شئ أراهُ

كأنى أَبُثُّ إليه اعتذارى

كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتىّ لسجنى

ولكن بلا طائلٍ، فأنا هاربٌ

والمدينة تهرب منى.

أقول لهم:

- لن أجيب فلستم قضاتى!

أقول لهم:

- قد يكون صحيحا، وقد لا يكون

أتته يدى.. أو طوته الظنون!

أقول لهم

- بل أنا مذنب فاقتلونى!

مضت ليلةُ الرعبِ مبطئةً

ساعةً إثر ساعه

وأقبل من أخبرونى

بأن الذى سمعوه .. إشاعه!

وبنية القصيدة القائمة على المفارقة أوضح من أن يُشار إليها، وحدَّة المفارقة بين البداية والنهاية حافزها السخرية من الموقف المرعب الذى وجد أغلب المثقفين فيه أنفسهم نتيجة تسارع إيقاع القمع، واتساع دوائر الاعتقالات. والسخرية بطبيعتها تتولى تقليم براثن القامعين دون الوقوع تحت طائلة بطشهم، والبسمة التى تقترن بها تناوش الجبابرة الذين ليسوا قضاتنا، والذين يدفعنا الخوف منهم إلى الإقرار بذنوب لم نقترفها، وجرائم لم نرتكبها، فوطأة القمع تدفعنا إلى الفرار منه حتى بالفرار من الحياة نفسها، الحياة التى نحبها، ونظل نربط أنفسنا بمشاهدها بواسطة أعيننا التى تتسمَّر على ما نشعر أننا نفقده، كأننا ننقل المدينة بالمُقل إلى السجن الذى نُلقَى فيه بلا ذنب ولا جريرة، وأحيانا لمجرد إشاعة يتلقَّفها العسس السارى فى المدينة كما لو كان ينتظرها فى لهفة ليمارس قمعه علينا فى لذّة سادية.

ومدلولات العسس السارى فى هواء المدينة هى الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع فى القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازى الجملة العروضية فى طَرَد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، فى المدينة التى لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من تحبه) نفسه. والإشارة إلى "نشيد الإنشاد" فى هذا السياق إشارة "التضمين" البلاغى الذى يؤدى وظيفة المفارقة الساخرة المبنية على التضاد بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم والكابوس، المدينة المشتهاة والمدينة المعاشة. وتلك هى مفارقة قصيدة "من نشيد الإنشاد" (سنة ١٩٧٠) التى تسترجع فعل التعرى من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كى تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة فى زمن الخوف لا الحب، زمن الاعتقال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعى الشاعر باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى حلم بها، متقنعا بقناع الأنثى التى بحثت عن محبوبها فى نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين فى

المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلا، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعى المتقنع من أحبته نفسه (يقينه القديم؟!) وإنما وجد المفارقة التى تنطقها القصيدة على النحو التالى:

خرجت أطلب فى الليل من أحبته نفسى
وضعت وشمى على جبهتى، وضمخّت رأسى
قابلنى العسس السارى فى هواء المدينة
فَشَقَّ صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة

وهى مفارقة مقرونة بتضمين بلاغى، يومئ إلى فعل العنف العارى الذى ينفصم به الوعى عن مبتدى أمره، فيترك ملجأ دون أن يدرك بعد ملجأ. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناع الذات الباحثة فى نشيد الإنشاد، فى المدينة القديمة، فإنها تتكثف بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذى يشق الصدر بالحبيب الذى يشبه الظبى، وبالحياة فى حماية الحراس الطائفين فى المدينة القديمة، أو الموت على أيدى الجنود الذين لوثوا هواء المدينة الجديدة. لكن على نحو تمتد معه المفارقة لتشمل "شق الصدر" من حيث هو تضمين مواز من "السيرة النبوية"، يسترجع صورة الملكين اللذين شقا صدر النبى صلى الله عليه وسلم، واستخرجا من قلبه حبة سوداء، طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى أنقياهما. غير أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل حدة المفارقة، يقع فى مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفى زمن الكابوس لا الحلم، وفى شعيرة تؤديها القصيدة كى تكمل فعل تعريتها من يقينها القديم.

قصائد عبد الناصر

ما أكثر الشعراء الذين كتبوا عن جمال عبد الناصر (١٩١٨-١٩٧٠) منذ أن أصبح زعيما عربيا، تتجسد فيه رموز الإرادة الوطنية والاستقلال القومى والتحرر العالمى. وكانت هذه القصائد استجابات إبداعية للوجدان الوطنى القومى الذى انطوى عليه هؤلاء الشعراء، والذى رأى فى عبد الناصر الزعيم الذى حقق الأحلام، والقائد الذى حمل راية الانتصار، والمخلّص الذى جاء بالعدل إلى المدن العربية التى ظلت محرومة من العدل. ولكنى لا أظن أن شاعرا من هؤلاء الشعراء كتب فى عبد الناصر ما كتبه الشاعر المصرى أحمد عبد المعطى حجازى، كما وكيفا، فقد كان شعر حجازى تجسيدا إبداعيا على مستوى الشعر للمشروع القومى الذى وصل به عبد الناصر إلى ذروته قبل العام السابع والستين.

وكانت قصائد حجازى السياسية تدور حول هذا المشروع، أو - إذا شئنا الدقة - تبدأ منه لتعود إليه، قائمة على المحور المركزى الذى ينبنى عليه المشروع القومى نفسه، أقصد إلى نقطة المركز التى يحتلها الزعيم القائد على مستوى الرؤية السياسية، ونقطة المركز الموازية التى يحتلها الشاعر الذى يغدو زعيما موازيا على مستوى الرؤية الشعرية؛ والنتيجة هى قصيدة قومية مركزية فى دالها ومدلولها على السواء. أقصد إلى مركزية الدال الذى ينطق شاعرا، ومركزية المدلول المنطوق من حيث إشارته إلى زعيم يبسط هيمنته على كل ما حوله، ويعكس صورته على كل من يتحدث عنه، خصوصا فى مجال الإبداع الذى يدور حول ذلك الزعيم، مستعيدا مركزية حضوره، وناسجا منها مركزية حضور إبداعى أحادى القطب.

هذه الملاحظة تتبعها ملاحظة ثانية مقترنة بها بمعنى من المعانى، وهى تتصل اتصالا مباشرا بمتغيرات العلاقة بين الشاعر والبطل الرمز الذى يتعلق به. وبقدر ما تبدو البداية بهيجة مفرحة مشعة بالأمل كسنوات الثورة الأولى التى تتابعت انتصاراتها، وحققت الكثير من الأحلام للمرتبطين بها أو المنتسبين إليها، بدت النهاية قاتمة مشبعة بالإحباط واليأس وفقدان اليقين، وذلك فى تصاعد ذروته كارثة العام السابع والستين التى زرعت بذرة الشك فى اليقين القديم، وهى البذرة التى سرعانَ ما نمت وترعرت بعد موت عبد الناصر، وتحولات السياسة العربية والعالمية، والدخول فى زمن جديد من المعتقدات والمفاهيم والرؤى.

والبداية الأولى البهيجة ماثلة ما بين الديوان الأول لأحمد حجازى «مدينة بلا قلب» والديوان الثانى «لم يبق إلا الاعتراف»، وهى بداية تمتد لسنوات طويلة هى سنوات اليقين فى الحلم الناصرى. ومطلعها قصيدة «عبد الناصر» التى يؤرخها الشاعر نفسه بتاريخ يوليو ١٩٥٦، والتى تحمل بدايتها فرحة الأمل على النحو التالى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أمرُّ تحت قوس نصْر
مع الجماهير التى تعانق السَّنى
تشدُّ شعر الشمس، تلمس السماءْ
كأنها أسراب طيرْ
تفتحت أمامها نوافذ الضياء.

وهى بداية تحمل من معانى العزة القومية ما يقترن بالمشاعر التى أثارها قرار عبد الناصر تأميم قناة السويس فى خطابه التاريخى الذى ألقاه فى السادس والعشرين من يوليو بميدان المنشية، وكان للخطاب والقرار أثر السحر فى الجماهير العربية التى رأت فى تأميم القناة بداية القضاء الفعلى على الاستعمار التقليدى، وإرهاصا بمحاربة الاستعمار فى كل مكان. وكان للخطاب والقرار تأثيرهما الحاسم - فى الوقت نفسه - على المثقفين الذين ظلوا مترددين فى تأييد الثورة التى رأوا فيها انقلابا فى بدايتها، وفى تأييد عبد الناصر الذى جعله بعضهم عدوا للديموقراطية، خصوصا بعد انتصاره على الجناح الذى تزعمه محمد نجيب للدفاع عن الديموقراطية. وجاء تأميم قناة السويس ليحسم ذلك كله، ويجعل من عبد الناصر زعيما قوميا بكل معنى الكلمة، وزعيما يبايعه الشعراء الذين اهتزوا بقرار التأميم كما فعل حجازى، فجعلوا من صاحب القرار قائدا للنصر وزعيما للجماهير التى تفتحت أمامها نوافذ الضياء. وكان لهم من أفعال عبد الناصر ما يبرر اقترابهم منه، والتفافهم حوله، خصوصا بعد صفقة السلاح مع تشيكوسلوفاكيا وكسر الاحتكار الغربى الرأسمالى للسلاح، وبعد إعلان عدم الانحياز والعداء للاستعمار فى الوقت نفسه. وأخيرا، بعد مؤتمر باندونج فى منتصف الخمسينيات الصاعدة.

ويمكن أن نلاحظ - فضلا عن ذلك - ما تقوم عليه القصيدة من روح متفائل، أرهص بمناخ انتصار حرب ١٩٥٦، وما اقترن به هذا الانتصار من معان قومية لم تفارق حركة تلك الجماهير التى مرّت تحت أقواس النصر، تفرض إرادتها على كل ما حولها، منطلقة فى أمانيها كأنها تلك الطيور الطليقة التى تفتحت أمامها نوافذ النور والأمل. وهى النوافذ التى فتحها عبد الناصر الذى جمع

العرب، ورفع شعارات الحرية والعدل والوحدة، فدفع الشاعر إلى أن يختم قصيدة بقوله:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف: «الحرية.. العدالة.. السلام»
فتلمع الدموع فى مقاطع الكلام
وتختفى وراءه الحوائط الحجر

ليظهر الإنسان فوق قمة المكانْ
ويفتح الكُوى لصحبنا
يا شعراء يا مؤرخى الزمان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنا
فى عهد عبدالناصر العظيم

ويمكن للقارئ أن يستنتج أن الإشارة إلى «صحبنا» الذين يفتح لهم عبد الناصر الكُوى هم الذين ينتسبون إلى التيار القومى الذى تجسّد فى شعر الشاعر، كحلم الوحدة الذى تجسّد فى كلمات الزعيم، وسرعان ما تحقق بعد نشر القصيدة - الوحدة بين مصر وسوريا - بحوالى عامين، وذلك فى سياق الانتصارات الصاعدة التى حققها «البطل» الذى أصبح عنوان قصيدة غير مؤرخة، أخبرنى أحمد حجازى أنه كتبها ونشرها سنة ١٩٦٢، متأثرا بمناخ الانفصال الذى سرعان ما انداح فى سياق المعركة مع ما كان يطلق عليه الخطاب الناصرى: «الرجعية العربية» و«العدو الإمبريالى». والقصيدة منشورة فى الديوان الثانى لحجازى، وهو ديوان «لم يبق إلا الاعتراف». ومهداة إلى جمال عبد الناصر الذى لا يبدو فارسا يلوح عند الخطر ليختفى بعد ذلك فى سحائب الدخان، ولا قديسا يأتى فجأة بلا أوان، وإنما يبدو إنسانا:

ألصق ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت، والشجر
أكثرنا حزنا، أشدّنا تفاؤلا، أبرّنا بنا
أحنّ من صافى الندى على الثمر
وكان بادىَ الونى .. وما يلين
ثم انتصر

حصانه أحلامنا

وسيفه أحزاننا

هذا البطل الإنسانى هو الذى غنىّ له حجازى فى انتصاره؛ لأنه رآه يوم الأمانى مثله يوم الخطر، ورآه إنسانا أصفى ما يكون الإنسان، ورآه منتصرا لإيمانه بشعبه وتجسيده له، فلا يستطيع أحد أن يكسره. واللافت للانتباه أن قصيدة «البطل» مثل قصيدة «عبد الناصر» تنتسب إلى الوزن نفسه، وتنبنى على التدفق الإيقاعى الذى يتناسب مع الإلقاء الحماسى فى محمل. ولا تفارق كلتاهما الصور البسيطة التى لا تستدعى التأمل، بل التى تنبسط فى الذهن فور الاستماع إليها، مثيرة حالا من التخييل الذى يفضى بالقارئ أو المستمع إلى فعل أو انفعال مطلوب فى هذا النوع من قصائد التحريض السياسى. ويقلل من الأثر السلبى لهذا النوع من القصائد الدرجة العالية من الصدق التى تؤديها تنغيمات الكلام وتراكيبه التى تبدو خارجة من قلب قائلها أو كاتبها.

ومن الطبيعى أن تستمر النغمة الصادقة فى قصيدة «أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى» التى يحملها ديوان «لم يبق إلا الاعتراف». وهى قصيدة نشرها حجازى عقب الإعلان عن الاتحاد الاشتراكى بوصفه التنظيم الجماهيرى الذى يحقق لهم أحلام الاشتراكية، ويتيح لهم ممارسة دور المتابعة السياسية التى تهدف إلى تصحيح المسار صوب أحلام العدل الاجتماعى. ولذلك تنطق القصيدة باسم الفقراء الذين حلموا بالعدل الاجتماعى، لكن خلال صوت الشاعر الفرد الذى يتجسّد فيه صوت الجمع ليؤدى للاتحاد الاشتراكى تحيته سنة ١٩٦٦، خصوصا بعد الإعلان عن قيام حزب الطليعة الاشتراكية (التنظيم الطليعى) الذى ضم أحمد حجازى نفسه، إلى جانب محمود أمين العالم وكمال الدين رفعت وغيرهما. وكانت تحية الاتحاد الاشتراكى فى القصيدة مصاغة من منظور شاعر أصبح واحدا من طليعة الاشتراكيين، وعضوا فى التنظيم الطليعى الذى يبنى للمستقبل، ويعمل على تحقيق التحول الاشتراكى. ولذلك يتقمص الشاعر فى القصيدة صوت المواطن البسيط، الكادح، لاجئا إلى الاتحاد الاشتراكى بوصفه حصن الأمان للملايين، وبوصفه سبيلا إلى المستقبل، يتوجه إليه المواطن البسيط بخطابه الذى هو نوع من التمنى الذى يبدأ على النحو التالى:

كن لى عائلة
يا حصن الفلاحين الفقراء
فأنا لا أسرة لى
إلا الإنسان بلا أسماء

كن لى عاصمة

يا بلد العمال الغرباء
فأنا لا موطن لى
منذ تركت الأرض الخضراء

والمقطعان متجانسان فى وصلهما بين الفلاحين والعمال، قوى الشعب العامل التى تحدث عنها عبد الناصر كثيرا، وجموع الفقراء المنتظرين للعدل من زعيمهم الذى يتحد به الشاعر فى النهاية، أو يتقمص صوته وهو يقول لجموع المؤمنين به:

يا أبناء الوطن الشرفاء
إنّا نتسلم علم الوطن الآن
فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى
ولتكن الأعينُ أنجمه الخضراء

والعلاقة بين أبناء الوطن الشرفاء وأصحاب الحق فى المستقبل هى العلاقة بين وجهى عملة واحدة، فى وحدة الحركة التى تنطلق بها جماهير الشعب العامل، وهى الجماهير التى أصبحت - هكذا قيل لها - إنها أصبحت تملك كل شىء، وأن قاماتها لا بد أن ترتفع اعتزازا، وأعينها - الأنجم الخضراء - لا بد أن تكون مفتوحة لحماية مصالحها من أعداء الشعب الذين لا حرية لهم فى حضرة أبناء الوطن الشرفاء.

هذه الحرية كانت بداية الشرخ الذي حدث فى اليقين، خصوصا حين كانت تقمع باسم حماية الجماهير أو حماية مصالح الشعب، وكان القمع مقرونا بالظلم الذى ظل نقيضا للعدل، ونقيضا لشعارات الثورة التى أخذت تبدو شعارات تجافى الواقع فى حالات كثيرة، حالات لم تقض على محبة عبد الناصر الذى خاطبه حجازى فى قصيدة «الشاعر والبطل» فى يوليو سنة ١٩٦٥ بمناسبة إعادة انتخابه رئيسا للجمهورية. وقد أخبرنى أحمد حجازى أنه كتب هذه القصيدة التى نشرتها جريدة الأهرام بناء على طلب من القيادة السياسية، بواسطة لويس عوض، بمناسبة إعادة انتخاب الرئيس، فكتب هذه القصيدة كما كتب عبد الوهاب البياتى ومحمد الفيتورى وصلاح عبد الصبور قصائد موازية. وكالعادة، يتقمص حجازى قناع الرجل البسيط، المواطن الكادح الذى جعلت الثورة من سعادته هدفا لها. وتبدأ القصيدة بصوت هذا المواطن على النحو التالى:

وجهى كآلاف الوجوه، لا يُرى فى المهرجانْ
إلا كما يرُى شعاعٌ فى أصيل
أو عودُ قمح فى الحقولْ
لكننى أنتظر اليوم الذى تقول فيه أين أنت!

لكى ترانى واضح الشارة، مُعلم البيان

أحتضن الصوت على أطراف زحفك النبيل

هذا الصوت الذى يتجسد الكل فى واحد هو الصوت الناطق بالوفاء والولاء هو صوت الشاعر الذي آمن بالبطل، خصوصا بعد ما عاناه فى تاريخه الطويل من قمع سياط الجند التى ألهبت الصدى والكلمات، والذى - للأسف - يلمح السياط نفسها تحت راية الذى أحبه، والذى رآه أصفى الناس، وأكثرهم حنوا على شعبه، الوضع الذى يدفعه إلى إعلان خوفه، ونطق المسكوت عنه من الكلام، فيقول:

أخاف أن يكون حبى لك خوفا

عالقا بى من قرون غابرات

فمُرْ رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل

لأن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل

هذا الخوف يبقى عالقا بنهاية القصيدة، مقترنا بالمفارقة التى تحوم حول البطل الذى أعطى وجوه الفقراء كبرياءها، ووزع عمره الجميل بالعدل فى أعمارهم، يحثهم على أن يقهروا الحزن ويتبعوا الدليل. وتأتى النهاية مع المقطع الختامى الملتبس:

يظلمك الشِّعرُ إذا غَنَّاك فى هذا الزمان

لأنه لا يستطيع أن يرى مجدك وحده،

بدون أن يرى

ما فى الزمان من عذاب، وهوان.

وهو التباس غير بعيد عن مفارقة العادل الذى لا يمارس العدلَ جندهُ، والقائد الذى يستلهم شعبه الذى أخذ يفتقد ظل حلمه، فتتجمع النقائض التى تصل بين وجه المجد فى القائد وما فى زمانه من عذاب وهوان. وأيا كان الرأى فى هذه النهاية فإن اختلافها عن نهايات القصائد السابقة دال، خصوصا حين ينقسم الوعى فيها على نفسه، فيرى أكثر من جانب للحقيقة التى لم يكن يراها سوى من جانب واحد، وعلى نحو أحادى، فيتشقق اليقين، وتنزرع بذرة الشك التى سرعان ما تتضخم شيئا فشيئا، عبر قصائد من مثل «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» و«إشاعة» و«السجن» و«من نشيد الإنشاد» التى تؤكد كل واحدة منها انكسار اليقين الناصرى القديم، وضياعه تماما تحت الشمس الحارقة لهزيمة ١٩٦٧ الهولية التى قطعت ما بين زمنين، ودفعت الشاعر نفسه إلى كتابة قصيدته «مرثية العمر الجميل» التى هى مرثية للزمن الناصرى كله، خصوصا الحب القديم بلا حدود، وا لإيمان المطلق بلا تحفظات، للبطل عبد الناصر.

عن محمود درويش

أ- رؤيا ما قبل النهاية

رؤيا محمود درويش الجديدة

يتميز شعر محمود درويش - فى مرحلته الجديدة، ابتداء من «لماذا تركت الحصان وحيدا - ١٩٩٥»، و «سرير الغريبة -١٩٩٩»، و«جدارية - ٢٠٠٠»؛ و«حالة حصار -٢٠٠٢»؛ و«لا تعتذر عما فعلت-٢٠٠٤»، و«كزهر اللوز أو أبعد - ٢٠٠٥»، وانتهاء بنص «فى حضرة الغياب - ٢٠٠٦» بأنه شعر يلفت الانتباه إلى حضوره الذاتى، قبل أن تجاوزه العين إلى ما يقع وراءه من مشاهد، أو يشير إليه من وقائع وأحداث، فهو شعر وعى لا تجتليه العين القارئة إلا فى علاقات الدوال التى تجذب بها القصيدة الانتباه إلى حضورها فى أسطر من قبيل :

القصيدة «ما بين بين» :

وفى وسعها أن تضىء الليالى بنهدى فتاة

وفى وسعها أن تضىء بتفاحة جسدين

وفى وسعها أن تعيد

بصرخة جارديníا

وطن.

فهى قصيدة تنطلق من مبدأ أنه على قدر حلمك تتسع الأرض، والأرض أمّ المخيلة النازفة. والمخيلة النازفة كالحلم كلاهما لا يعترف بالحدود العملية المنطقية بين الأشياء، ويؤثر الاستعارة على التشبيه، والبصيرة على البصر، والحدس على الاستنباط. وأخيرا يعرف كيف يسوس الصور المتأبّية على المدار المغلق أو النسق المقفول، ولذلك يصف صاحب هذه القصيدة إبداعه بقوله :

أمشى على هدى البصيرة، ربما

أعطى الحكاية سيرة شخصية، فالمفردات

تسوسنى وأسوسها. أنا شكلها

وهى التجلّى الحر. لكن قبل ما سأقول

يسبقنى غدٌ ماضٍ. أنا ملك الصدى

لا عرش لى إلا الهوامش. والطريق

هو الطريقة. ربما نسى الأوائل وصف

شىء ما، أحرِّك فيه ذاكرة وحسًا.

والأسطر تنبئ عن حضور التناص بوصفه عنصرا تكوينيا أساسيا، عنصرا يجعلنى أفهم عبارات من مثل «أنا ملك الصدى» أو «لا عرش لى إلا الهوامش» على أنها إعلان عن تناص القصيدة، وذلك بالمعنى الذى يجعل التناص تحولا حرا ما بين أنساق سابقة وحاضرة، فلا يمكن حصره فى علاقة (أو حتى علاقات) وحيدة البعد. إنه حركة مركَّبة فى الخيال الخلاق للشاعر والقارئ معا، حركة تنطوى على التوتر، مولّدة للعلاقات الخلافية التى تسوس الكلمات وتسوسها الكلمات فى الوقت نفسه، بعيدا عن أحادية الدلالة أو المعنى أو المقصد، فالتناص تخلّق لا حدود لتوليده، كأنه محاكاة لا تنفك ترجع القهقرى، مذكِّرة إيانا بما كتبه الروائى البريطانى الشهير لورنس داريل (١٩١٢-١٩٩٠) عن أن كل كتابته اقتبسها عن الأحياء والأموات، حتى غدا هو نفسه حاشية فوق رسالة، لم تنته أبدا. والمسافة قريبة جدا بين دلالة «الحاشية» - فى عبارات لورنس داريل - و«عرش الهوامش» أو مملكة الصدى فى قصائد محمود درويش، لكن بالمعنى الذى لا يعلن «موت المؤلف» بل حضوره الفاعل بخياله الذى يتحرك فيه ذاكرة وحسا. ولذلك لا يتردد المؤلف المعلن - محمود درويش - فى إعلان هوية قصيدته على النحو التالى :

خضراء أرض قصيدتى خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هى فى

خصوبتها.

ولى منها : تأمل نرجس فى ماء صورته

ولى منها وضوح الظل فى المترادفات

ودقة المعنى.

ولى منها : حمار الحكمة المنسىّ فوق التل

يسخر من خرافتها وواقعها.

ولى منها: احتقان الرمز بالأضداد

لا التجسيد يرجعها من الذكرى

ولا التجريد يرفعها إلى الإشراقة الكبرى.

وقد حرصت على نقل المقطع -رغم طوله - لأنه دال على إعلان فرحة الشاعر بإبداعه. وهى فرحة لابد أن نفهمها فى سياق جداريته التى كتبها بعد جراحة وضعته فى مواجهة الموت، ومنحته فرصة التحديق فى وجه الموت، كما قال الفيلسوف كيركجارد (١٨١٣-١٨٥٥) أو التحديق فى عمق الوجود المظلم، والعلاقة وثيقة بين العبارتين اللتين لا تفارقان - على طريقة الخلف - عشق الحياة المقترنة بالخصوبة المتجددة واللون الأخضر الذى يفترش الأرض فى الربيع الذى يأتى بعد الشتاء، أقصد إلى عشق الحياة التى يجتلى معها الشاعر صنعه كما يجتلى نرجس صورته المنعكسة على سطح الماء، وذلك فى وضوح الظل الذى هو ضوء، ينسرب إلى المترادفات، غير مفارق دقة المعنى. ولكن لا بالدلالة التى تعيدنا إلى صورة الشاعر الرومانتيكى الذى :

هبط الأرض كالشعاع السنىّ بعصا ساحر وقلب نبىّ

بل تضعنا فى حضرة وعى ساخر لا يفوته «حمار» الحكمة المنسى فوق التل، يفيد الشاعر من حمولته (هل هى إشارة إلى قوله تعالى : «كمثل الحمار يحمل أسفارا»؟!) بما يدنيها إلى عالمه الذى هو عالمنا، هازئا بخرافتها التى يحيلها إلى رمز محتقن بالأضداد، وذلك كله كى يؤسس قصيدة هى «الما بين» الذى يتوسط التجسيد والتجريد، جامعا بينهما، بما يفر من الماضى (الذكرى) إلى المستقبل الذى قد يحمل بشارة الإشراقة الكبرى.

والإشارة إلى «الما بين» لها صلتها بوضوح الظل فى المترادفات ودقة المعنى. وهى صلة تذكِّر بكلمات أبى حيان التوحيدى التى نقلها محمود درويش - فى ديوانه «كزهر اللوز أو أبعد» - عن الليلة الخامسة والعشرين فى كتابه «الإمتاع والمؤانسة»، حيث قال التوحيدى : «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم». هل يلقى هذا الاقتباس ضوءا على الحكمة المنسية فوق التل، أو المراوحة بين التجسيد والتجريد؟ أيا كانت الإجابة فإنها تلفت الانتباه إلى مبانى القصيدة التى تؤثر السهل الممتنع، وتخاطب صاحبها كأنها النجوى، معتمدة على ضمير المتكلم الذى يغدو ضميرا للمخاطب فى تجليات «التجريد» فى البلاغة القديمة حيث تزدوج «أنا» المتكلم، فيصبح هو المخاطِب والمخاطَب فى آن، كما علَّمونا فى تفسير قول الشاعر القديم :

أتصحو أم فؤادك غير صاحِ عشية هَمَّ صحبك بالرواح؟

لكن تجريد محمود درويش لا يشبه التجريد القديم إلا فى الشكل الخارجى؛ لأنه يجاوز التأمل الميتافيزيقى (الذى غزا القصائد الأخيرة) إلى حال وجود القصيدة الحاضرة كالغياب، أو غيابها الذى لا يفارق حضورها الملتبس، وذلك فى مراوغة الدلالات (حمّالة الأوجه) التى لا تكف عن توليد المعانى وإطلاق سراح الدوال. ويشير الحضور المراوغ لقصيدة الوعى، فى هذا السياق، إلى

القصيدة التى لا تفتح أبواب المعانى إلا لتغلقها، أو على الأقل تترك فرجة صغرى، لا تشبع منها العين المتقصية للظواهر الواضحة والحقائق المألوفة، أو حتى العين التى تألف التطلع إلى مرايا الشعر فى شموسه النهارية، ولكن العين التى تختلس اللمح الذى تغوى به المواربة، خصوصا من المنظور الغسقى للحظة التى يختلط فيها النور بالظلام، والملاك بالشيطان، حيث ندخل "ما بين" الثنائيات التى تدنى بطرفيها إلى حال من الاتحاد، فى رؤيا الأنا الصاعدة إلى السماء، حيث مملكتها المتوخاة، وحيث مبدأ الرغبة الذى يدفع هذه الأنا إلى ولوج الغياب الذى يفضى إلى الرؤيا التى تصعد بالقلب إلى قانا الجليل وإشراقة الحضور، مراوحة فى الما بين، حيث تتجاور الأضداد التى تتحول إلى أشباه، حيث نقرأ:

فى البال أغنية تتأرجح بين الحضور

وبين الغياب، ولا تفتح الباب إلا لكى توصد الباب...

أغنية من حياة الضباب

ولكنها لا تطيع سوى ما نسيت من كلمات.

هذه الأغنية (القصيدة) هى تجسيد للوعى الإبداعى للذات المنشغلة بحضور العالم فيها، قدر انشغالها بتأمل وعيها لذاته، وفى ذاته، وذلك فى فعل الانقسام المعرفى الخلاّق الذى يغدو به الوعى ذاتا ناظرة وذاتا منظورا إليها، كأنها الوجه الذى يتأمل حضوره فى مرآة، أو كأنها القرين الذى لا يكف عن محاورة، أو مراوغة، قرينه الذى هو إياه، أو الكائن الذى لا يفقد ظله، أو الشبح الذى ينوس فى الفضاء، ناسجا من إبرة الضوء - كالفراشة - زينة ملهاته، متولِّدا عن كينونته التى ترقص فى نار مأساتها: نصف عنقاء، بين ضوء ونار وظلمة، ما بين البين نفسها فى ثنائية: «الحضور» و «الغياب». والنتيجة هى أولى الخصائص النوعية لهذه القصيدة، حيث العنصر الدلالى، المهيمن والرئيسى، هو حضور الموت الذى تبسط دواله ومدلولاته شبكة حضورها على القصائد، مجسدة التأثير المزلزل للموت الذى كان محمود درويش، المؤلف المعلن، أقرب إليه من حبل الوريد، فى عملية القلب المفتوح الحرجة التى خرج منها سالما، ولكن بعد أن حَدّق فى الهاوية المظلمة، متأملا فيوريات (Furies) أو إيرينيات (Erinyes) الموت، محلّقة حوله، محيطة به، وهو يقف على ضفة النهر الذى ينقل ملاحه خارون (Charon) الفانين إلى حيث هاديس، رب العالم السفلى فى الأساطير اليونانية القديمة، زوج برسيفونة، حاملة الميزان الذى يزن الذنوب، ملكة العالم السفلى الذى يأخذ اسمه من مَلِكه: هاديس.

هذه التجربة الرهيبة مع المرض تركت أعمق الأثر فى وعى محمود درويش الإنسان،

واللاوعى الإبداعى لمحمود درويش الشاعر. وقد تجلى التأثير الرهيب لهذه التجربة (التى لامست فيها الحياة الموت وكادت تغدو إياه) فى الدواوين الأخيرة التى تصاعد فيها هاجس الموت دالا، ملحاحا، متعدد المستويات والأبعاد، وذلك فى توتر إيقاعى، سرعان ما تتحول دواله إلى مدلولات تغدو دوالَّ بدورها، لا تكف عن التكاثر.

ولا غرابة - والأمر كذلك - أن تتحول التجربة إلى ديوان شعر كامل هو «جدارية محمود درويش» الذى يدور كله حول الموت المتربص بالحياة التى لا تملك سوى أن تصارعه بالإبداع الذى يهزم الموت، فينبعث الشاعر من بين براثن الموت كالعنقاء التى تتولد من رمادها، مؤكدا ديمومة الإبداع الذى يعنى الحياة والتجدد والخصب والنماء. وكما أن الإبداع قرين الحياة فى عنفوانها، وفى حضورها الذى ينفى الغياب، فالموت نقيض الحضور قرين الغياب: حيث العدم الكامل اللا هنا واللا زمان واللا وجود كلى الحضور، كأنه البياض المطلق، البياض الذى توحِّدنا النهاية فيه: بياض الكفن.

ويؤكد تكرار دال البياض فاعلية التناص التى تجمع ما بين استهلال جدارية محمود درويش، حيث البياض الذى يفترش مبتدى الجدارية، متمثلا فى الممرضة التى ترتدى البياض، والمريض المخدّر الذى يرتدى الأبيض فى رقدته على منضدة العمليات البيضاء، يحمله جناح حمامة بيضاء إلى سقف غمامة بيضاء، إلى سماوات الأبيض المطلق.

وتكرار دال الأبيض، فى هذا السياق الاستهلالى، يستدعى الاستهلال نفسه الذى تبدأ به قصيدة أمل دنقل التى يمضى مفتتحها على النحو التالى:

فى غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرّة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوّم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا يشيع بقلبى الوهن
كل هذا البياض يذكّرنى بالكفنْ!

وتكرار الدال نفسه بالغ الدلالة فى وصله ما بين مفتتح قصيدة أمل دنقل الذى حمله خارون إلى عالم هاديس، حيث اللارجوع من عالم الموت الذى مضى إليه أمل، عليه رحمة الله، ومستهل جدارية محمود درويش التى لم يصل فيها إلى شاطئ هاديس، أو يدخل عالم الموت، إذ إنه جاء قبل الموعد المقدور له أو عليه، فعاد إلى شاطئ الحياة قبل أن يكمل عبور نهر الموت (الأخيرون) مرتديا ثوب العافية، ليكمل رحلته إلى المعنى، عبر قصيدته الخضراء: لون الربيع الذى يعود مع شقائق النعمان، علامة آلهة وإلهات الخصب والمعرفة فى الأساطير الوثنية القديمة.

تحولات الرؤية - الرؤيا

لا يعنى طغيان دال الموت على الرؤيا الجديدة لمحمود درويش أن الشاعر لم ينشغل بالدال ومدلولاته من قبل، فالموت حاضر فى الهواء الذى يتنفسه الفلسطينى، ويقاومه بإرادة عنيدة للبقاء والوجود، وذلك منذ ديوان محمود درويش الأول «أوراق الزيتون» (١٩٦٤) إلى «أحبك أو لا أحبك» (١٩٧٢)، أو «محاولة رقم ٧» «١٩٧٣» و «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» (١٩٧٥) الذى يعقبه «أعراس» (١٩٧٧) الذى يليه «مديح الظل العالى» «١٩٨٣» حيث البذرة الدلالية للظل، فى صعودها الأول، قبل أن نصل إلى «قصائد لوائح البحر» (١٩٨٤) حيث يواصل دال الموت صعود مدلولاته فى ديوان «هى أغنية، هى أغنية» (١٩٨٤)، ولا يتوقف عن الصعود فى ديوان «ورد أقل» (١٩٨٦) و«أرى ما أريد» (١٩٩٠) حيث تتحول الرؤية إلى رؤيا ، فى «أحد عشر كوكبا» (١٩٩٢) سواء فى استبطان «المشهد الأندلسى الأخير» أو «فى المساء الأخير على هذه الأرض، حيث قصيدة «شتاء ريتا» التى تبتدئ، من نهايتها، حركة «فرس للغريب» - يمضى بحامله - إلى مرحلته الجديدة، وحيدا مع الواحد: الذى كان ذروة تفاعل شبكات الدلالة فى الدواوين السابقة.

ولكن لا يتحول الموت، وحده، إلى عنصر تكوينى مهيمن فى تحولات رؤية محمود درويش، إلى أن نصل إلى الرؤيا الجديدة التى ظلت متحركة، فى صعود مع دوال تتجاوب معها، إلى أن نرى جدل الحضور والغياب، الوجود والعدم، حيث الثاناتوس (الموت والظلمة) هو الوجه الآخر من الإيروس (الجنس، الحب) فى اللحظة التى تتولد فيها الحياة وتموت، كى تتولد من جديد، فى دورتها الأبدية ما بين قطبى الجدب (الموت، الغياب، العدم) والخصب (الحياة، الحضور، الوجود). ولذلك تجاور دلالة الحب دلالة الوطن، وتتضافر الدلالتان مع الدلالة السياسية التى تصل إلى ذروة رفضها فى هجاء «ملك النهاية» (محمد الحادى عشر الذى ترك غرناطة - آخر معقل أندلسى - إلى فرناندو وإيزابيلا) فكان الأصل القديم - فى مدى مدلول التنازل - لملك النهاية الجديد (ياسر عرفات) الذى قبل «معاهدة الصلح» التى لم تبق للشعب الفلسطينى سوى وطن اللا وطن، وأن يزفر «زفرة العربى الأخيرة» التى تبدأ منها رؤيا شعرية مغايرة، تنبنى على الاتصال والانقطاع، حتى لو تغلبت فيها عناصر الانقطاع على الاتصال، فالطريق اختلف بالسائرين، والسماء تبدَّلت ألوانها، فأصبحت سماء أقرب إلى الفضاء الذى قصد إليه أمل دنقل فى أسطره:

والسماء رماد، به صنع الموت قهوته،
ثم ذراه، كى تتنشق الكائنات،
فينسل فى الشرايين والأفئدة

ولذلك يفر كل شىء حَلُم به الفلسطينى: تفاؤل المقاومة، حلم الخلاص، العودة، ويحل التشاؤم محل التفاؤل، منذ أن تقاتل الإخوة الأعداء، ولا يزالون. ولم يكن ثم من خلاص شعرى سوى تغيير اللحمة والسداة والتكوين، كى تتولد رؤيا جديدة، عبر شاعر لم يعد يعرف التمايز بين الداخل والخارج فى «أناه» التى أصبحت هى الرائى والمرئى، وتتجه القصيدة إلى المدى التى تتولد فيه الثنائية التى تصفها الرؤيا الجديدة بقولها:

وجدتُ نفسى حاضرا مِلْء الغياب.
وكلما فتَّشت عن نفسى وجدت
الآخرين. وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسى الغريبة.

ويعنى ذلك اندياح الحاجز الفاصل بين الذات والموضوع، وانتقال الثنائية من الخارج الذى كان يتطلع إليه الشاعر، فيصبح الشاعر الغريب، والمغترب، أشبه بالملاح الذى عرف طريقه، فى النهاية، فاتجه إلى الأعماق اللانهائية، مرتحلا إليها خلال وعيه المنشطر، كى ترى «الأنا» ما تريده وما لا تريده. وتتأكد الغربة التى ترادف التوحد، خصوصا بعد أن عرف الملاح طريقه، فارتحل فيها: شراعه التأمل، ومجدافاه شطرا وعيه المنقسم الذى لا يكف عن التحديق فى ثنائياته التى تتجلّى فى عشرات الهيئات فتكشف عما كان وما هو كائن وما يمكن أن يكون، وذلك فى حال من البصيرة التى لا تملك، فى مدى توحد الذات، سوى أن تصرخ:

سأصرخ فى عزلتى
لا لكى أوقظ النائمين
ولكن لتوقظنى صرختى
من خيالى السجين.

وما أبعد المسافة بين قائل هذه الأسطر التى تستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع الذى يقول «سلام على شبحى»، و«الواقعى هو الخيالى الأكيد»، والقائل نفسه حين كان يتقمص شخصية النبى المجهول، أو لا يفارقه قناعه النبوى فى خطابه إلى الجماهير، مُركِّزا على ضمير المخاطب الجمع، واثقا من نبرته النبوية، غاضبا من قومه الذين لا يمضون فى الطريق التى يرسمها لمستقبلهم، فلا يملك سوى

أن يصرخ فيهم :

يا أهالى الكهف قوموا واصلبونى من جديد

إننى آتٍ من الموت

آتٍ من الشجر البعيد

وذاهب إلى حاضرى - غدكم.

ورغم تقارب التفاعيل العروضية فى الصوتين، فالصوت الأول يخلو من يقين الصوت الثانى للشاعر نفسه، فهو صوت الإنسان الذى لا يفارق وعيه انقسامه، فى فعل التأمل، وفى مدى اكتشاف حقيقة العالم فى داخله، طارحا أقنعته النبوية القديمة، نبرته الخطابية، مركزية حضوره التى تشبه مركزية الزعيم فى الدائرة التى يتخذها شكل المشروع القومى، فضلا عن وثوقية الرؤية التى ظلت لازمة من لوازم الزعامة، طوال فترة مد المشروع القومى. وكان من الطبيعى عندما يحدث التحول الجذرى، وتنقلب الرؤية إلى رؤيا، مستبدلة بصفات الكائن الذى كان صفات الكائن الذى أدرك معنى الحكمة المكتوبة على معبد دلفى: «اعرف نفسك»، فأخذ فى السؤال الذى ما من إجابة يقينية عنه. مبتدى سعيه فيما انتهى إليه: «ما دلّنى أحدٌ علىّ». أما ما لم يفارقه فهو فعل المساءلة الذى لا يترك شيئا إلا وقرعه بالسؤال.

والنتيجة هى البلاغة التى تجرح المعنى وتمدح جرحه، مؤكدة الثنائية التى ينوس الوعى بين طرفيها فيما يشبه البرزخ الذى تتجاور فيه الثنائيات، فى مدى الرؤيا التى يصف فيها الوعى المنقسم حضوره الطاغى بما يشبه الشعار:

خطاى رؤاه. وأما "أنا" ى، فقد

لوّحت منى بعيد.

هكذا يجسّد انقسام "الأنا" الثنائية المراوحة بين ذاتها وموضوعها الذى هو إياها فى مدى الخيال الخلاّق، حيث الاتصال انفصام، والواحد اثنان، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فنقرأ ما تصف به الذات نفسها فى علاقتها بنفسها على النحو التالى:

أنا اثنان فى واحد

أم أنا

واحد يتشظى إلى اثنين

والجسر انفصام

أى الشتيتين منا أنا .

والسؤال المتوتر الذى تنطوى عليه الأسطر سؤال عن الهوية، حيث يكتسب «الجسر» والمنفى دلالاتهما، ولكن فى حال معرفى، شبه صوفى، يؤدى دورا أساسيا، فيبدو البحث عن «الأنا» المحدود، وفيها، نوعا من البحث عن «الأنا» المطلق، فى المدى الذى يصل ويفصل بين الخيال البشرى الملازم لكل إدراك، والخيال الخلاّق الذى يلازم التطلع إلى أحوال ومقامات تصل، فى الدرجة لا النوع، بين الخيال الإنسانى الثانوى الذى لا يحلِّق بعيدا عن الواقع، حتى فى مفارقته إياه، والخيال الخالق الذى هو معراج الصوفى ووسيلته فى التعرّف على أناه المحدودة التى تنعكس على صفحة مرآتها الأنا العليا للوجود. وليس ذلك ببعيد عن المعنى الذى قصد إليه الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) فى تحديده الخيال الثانوى بأنه القوة الحية والأداة الفاعلة فى كل إدراك إنسانى، وبأنه تكرار، فى العقل المحدود، لفعل الخلق الأزلى للأنا المطلق.

وتبدأ درجات معراج محمود درويش، فى هذا السياق، من البداية التى تقول:

أعرّف نفسى

على نفسها.

فتتأكد الثنائية، ولكن فى مدى الدرجة الثانية التى نقرأ معها:

أرى نفسى تنشق إلى اثنين:

أنا

واسمى.

ونصعد أكثر فى معراج الثنائية التى تمضى صاعدة إلى أن نقرأ:

وفى ما تبقّى من الفجر أمشى إلى خارجى

وفى ما تبقّى من الليل أسمع وقع الخطى داخلى.

والثنائية الضدية فاصلة بين الفجر الذى يسبق الضوء، ويعلن عن بداية الاتصال بالآخرين مع إرهاص النهار بشمسه التى لا غموض تحتها، أو فيما تبسط عليه خيوط إشعاعها من ناحية، والليل الذى يعنى العزلة، وتدبير المتوحّد الذى يغدو وحيدا مع الواحد: الإبداع. ولا يرى ما يقع بالخارج، برّانيه، بل ما يقع بالداخل، جوّانيه، فيسمع وقع الخطى فى داخله. ولا يمنع من أن نغامر بالتفسير، ونمضى فى مدى الداخل، صاعدين على درج معراجه إلى أن نصل إلى الانفصال الذى يتحول إلى اتصال، لا يسكن إلى حضوره مطمئنا، منطويا على قلق الموقف الذى يبدو قائما على ما يشبه حدَّ السكين، لا البرزخ، فنقرأ الأسئلة التى تتولّد عنها الأسئلة التى تتولّد عنها غيرها:

أأنا

أأنا هنالك.. أم هنا؟

فى كل أنت.. أنا

أنا أنت المخاطب، ليس منفى

أن أكونك ليس منفى

أن تكون أناى أنت وليس منفى

أن يكون البحر والصحراء

أغنية المسافر للمسافر:

لن أعودَ، كما ذهبتُ.

والأسطر واضحة الدلالة فى نبرتها الصوفية، وفى تبادل ضمائرها الموضع والمكانة والدلالة. أضيف إلى هذا تكرار صفتَىْ المَنْفَى والمَنْفِىّ اللتين هما مرادفتان لغربة المغترب، أو تدبير المتوحد، وذلك فى الطريق التى لا عودة منها لمن يسير فيها. ولذلك يتحد المخاطب بالمخاطَب، والبحر بالصحراء، فى الطريق المطلق الذى تظلله أغنية اللا عودة التى تغدو نغماتَها علامات يستدل بها السائرون إلى الكشف أو المكاشفة.

التحديق فى الموت

مصادفة أن يطلق محمود درويش على الديوان الذى يسجل فيه تجربته فى الإفلات من قبضة الموت اسم «جدارية محمود درويش» مستخدما صيغة التنكير التى تتحول إلى تعريف بالانتساب إلى صاحب التجربة. والجدارية هى نوع من الإبداع التشكيلى (سواءً أكان نحتًا بارزًا، أم رسمًا، أم موزاييك) الذى تتجسّد به وعليه وقائع ملحمية، تضفى صفة الخلود على موضوعها، يستوى فى ذلك أن يكون الموضوع حدثًا استثنائيًا أو استعراضًا تاريخيًا، مثل جداريات محمود مختار على قاعدتى تمثالى سعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية، وجدارية فائق حسن (فى بغداد) التى كتب عنها سعدى يوسف قصيدته «تحت جدارية فائق حسن» (١٩٧٤)، وجدارية حرب أكتوبر فى البانوراما التى تحمل اسم هذه الحرب فى القاهرة، وقبل ذلك كله الجداريات التى تركتها الحضارات الفرعونية والآشورية والبابلية.

ولا تتباعد دلالة جدارية محمود درويش عن سياق مدلولات «الجدارية» بوجه عام، فهى جدارية شعرية، ملحمية الطابع، تقوم بتسجيل موضوعها، فى المدى الذى تستبطن به الذات تحولات تجربتها فى مصارعة الموت، مستعينة بلغة تصف أوابد العدم وضوارى الغياب، كى تؤبِّد انتصار المبدع على الموت، ومن ثم انتصار الحياة التى هى الإبداع. ولذلك تبدأ القصيدة بالسؤال عن الاسم:

هذا هو اسْمُكَ ؟

قالتْ امرأة

وغابت فى الممر اللولبى.

وسواء أكانت المتحدثة ممرضة أم طبيبة (نعرف فيما بعد أنها الممرضة) تقود المريض إلى حجرة العمليات، فحضورها الذى يعلنه السؤال قرين البياض الذى هو بداية الطريق إلى غرفة العمليات ببياضها الذى يكمل المشهد الاستهلالى المتناص للجدارية، حيث ندخل فضاء الما بين، فتختفى حدود الزمان والمكان، مع اكتمال عملية التخدير، كأننا فى سديم الما بين، حيث تتدافع المجازات، صانعة عالما من الرؤيا - الحلم، أو الحلم - الرؤيا، فيرى المريض الذى يرتدى الأبيض السماء فى متناول الأيدى، يحمله جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى، حيث «الواقعى هو الخيالى

الأكيد». وعندئذ يؤدى «التجريد» - حتى بمعناه البلاغى القديم - إلى أن يصبح الجسد جسدين: أولهما راقد وسط البياض، يراقب الثانى الذى انشق منه، مُحلِّقًا فى الفضاء الأبيض الذى يحدِّق فيه اللاوعى الذى يغلب الوعى، كما لو كان يحدِّق فى الموت الذى كاد يغدو إياه، وذلك فى رحلة الصراع التى تمضى فيها القصيدة، عابرة فوق الشعرة الفاصلة والواصلة بين الحياة والموت، حيث لا تفكير فى البداية أو النهاية، فلا شىء سوى طائر الموت يحمل اللاوعى إلى السديم، والشاعر ليس حيًا أو ميّتًا، فلا عدم هناك، ولا وجود لشىء سوى لاوعى الذات التى تغدو «آخر» يشهد حلبة الصراع الذى لا ينتظر طويلا كى يشارك فيه. فيعبر بعض نهر الموت، يصرع الموت، ويعود إلى شاطئ الحياة، مستعيدا مشاهد الصراع الأبدى بين الإبداع الذى ينتسب إليه انتساب الاسم إلى مسمَّاه، والموت الذى يحاول أن يقهر الإبداع، ويتغلب عليه بالموت، مؤكدا النغمة الأساسية التى تتجسد دلالتها المتكررة الرجع، فى معنى أساسى مؤداه أنه ما مات من أبدع، أو خلق فنّا يظل باقيا على الدهر، أو رغم الدهر.

هكذا، يسهم اللاوعى الإبداعى للذات المفردة التى تنوب عن المبدعين جميعًا فى قهر الموت، خصوصا حين تتقمص هذه الذات حضور غيرها الذى لا يفنى إبداعه ولكن يتجدد، فى النقطة الفارقة التى يتغلب فيها الحضور على الغياب، والحياة على الموت، مؤكدةً الانتصار، المتكرر أبدا، على الموت الذى يقهره الإبداع، ما ظل هناك وجود، وما ظل للإبداع قدرة على المقاومة التى تنتهى بالانتصار.

وتتحول لحظة الانتصار إلى موقف للكشف، أبرز ما فيه نقطة الالتقاء التى تتقاطع عندها كل شبكات الدلالة فى الجدارية، حيث نقرأ:

هَزَمتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعها
هزمتك يا موت الأغانى فى بلاد
الرافدين: مسلَّة المصرى، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ، وأفلَتْ من كمائنك الخلود.

هذا الانتصار بالفن على الموت هو الذى يؤجّج فى الذات الشاعرة مبدأ الرغبة الذى يصل بين الوعى واللاوعى، فى امتلاك شجاعة التحديق فى الموت، والتسلّح برغبة التجدد ونهم المعرفة. ولذلك تتجاور فى الذات الشاعرة إرادة الحياة ومبدأ الرغبة النهمة فى المعرفة. أعنى مبدأ الرغبة الذى يقهر مبدأ الواقع، ويجاوزه كى تكمل الذات المبدعة عملها على جغرافيا البركان الأرضى، من أيام

لوط إلى قيامة هيروشيما، حيث يتأبَّد الدمار فى الأرض الخراب، كأنه الحاضر العليل فى امتداده الأبدى كالموت، مقابل إرادة الحياة التى تتكرر دائما كفصل الربيع، وانتصار الجمال على الفوضى. هكذا تزداد الأنا وعيا بنفسها وما حولها، فتغدو أقدر على مواجهة الغياب بالحضور، والتغلب على شروط الضرورة التى تحول بين الإنسان وآفاق الحرية التى لا نهاية لامتداد آفاقها. وفى الوقت نفسه، تزداد الأنا شبقا إلى ما لا تعرفه، فى تقلّب الأزمنة وتحولاتها، خصوصا حين يكون «الآن» أبعد من الحاضر، أو يكون «الأمس» أقرب إلى الحاضر من ماضيه، أو يكون «الغد» هو الماضى فى حركة الدائرة. وينقلب شبق المعرفة من حضور الذات الفاعل إلى زمن الوجود، وإرادته المناقضة للعدم، فلا تكون الذات بعض دورة الفصول الأبدية التى تحدَّث عنها محمود سامى البارودى عندما قال فى إحدى قصائده:

تغيب الشمسُ ثم تعودُ فينا وتَذْوى ثم تخضـرُّ البُقُـول
طبائع لا تَغِبُّ مـــــرددّات كما تعرى وتشتمل الحقول

وإنما تغدو الذات مبدأ فاعلا، لا مفعولا أو منفعلا، تمتلك قدرة صنع الزمن على عينها، والتاريخ حسب إرادتها، نافرة من الجبرية العاجزة، منحازة إلى مبدأ الاختيار الحر الذى يقهر العدم والعبث، إذا استخدمنا بعض المصطلح الوجودى، فلا عبث فى إرادة المواجهة العنيدة للزمن، حيث تقف الذات نقيضا لكل زمن يكرر نفسه كالدائرة، فى عود أبدى، أو انحدار إلى نقطة الابتداء التى تغدو نقطة للمستقبل، فى حلم الإحياء الدينى السلفى، وتحيله إلى صعود متواصل بها ومعها، فيغدو الزمن زمنا للتطور المندفع أبدا إلى الأمام، غير ناظر إلى الوراء، كى لا يمسخ حجرا، أو يزيد التخلف تخلفا. وعندئذ، تصنع الذات التاريخ، حسب ما تريد، كأنها تحقق دلالة بيت أبى تمام:

بيض إذا اسودّ الزمان توضّحوا فيه، فغودر وهو منهم أبلق

حيث يكتسب الزمان المفعول لون الإنسان الفاعل، فيتحول من اللون الأسود إلى الأبيض (الأبلق). ويوازى ذلك ما نراه فى تداعيات جدارية محمود درويش، فى مدى الذات الحرة الصانعة للتاريخ، بمعناه الخاص على الأقل، خصوصا حين نقرأ:

ولكنى أشد «الآن» من يده ليعبر
قريبى التاريخ، لا الزَّمَنَ المُدَوَّر.

ولذلك تتحرك عناصر الرؤيا - الحلم، فى جدارية محمود درويش، خصوصا فى موقف الكشف، فى سياق متوتر، عصىّ على الثبات أو السكون، كأنه اصطراع الأضداد، ما بين لحمة الجدارية وسداها، فتصعد اللغة إلى مستوى «الشهود» فى عالم الرؤيا، كاشفة عن دوال تتولد منها

مدلولات، ومدلولات تتولد منها دوال، فى دوران رهيف يجوب ما بين السماوات والأرض، والأرض والسماوات، مانحا فضاءات السديم اسما ومحلا، فتغدو الذات الرسالة والرسول، الطريدة والسهام. وبالقدر نفسه، يغدو التاريخ صنوا أو عدوّا، صاعدا ما بين هاويتين كأنهما العنصران الواصلان والفاصلان بين الجدب والخصب، الحياة والموت:

فماذا يفعل التاريخ، صِنوك أو عدوّكَ
بالطبيعة عندما تتزوج الأرضَ السماءُ
وتذرف المطر المقدس؟

والإشارة إلى زواج الأرض والسماء الذى ينتج عنه المطر المقدس هى إشارة إلى أسطورة «البعث» فى الأساطير الزراعية، حيث الانتصار للخصب على الجدب، وحيث المطر هو ماء الحياة الذى يدخل قرارة القرار من الأرض، كى يُخصبها وينجبها ثمرا أخضر، بكرا كوليد بكر. قد يعقب النماء الجدب، والحياة الموت، لكن ليرحل النقيض بفعل نقيضه الذى يدور وإياه فى دورة الفصول الصاعدة لا الهابطة، وفى تجدد الحياة مع المطر المقدس الذى يخصِّب الأرض، وذلك على نحو يذكِّرنا، فى مدى فاعلية التناص، بالبعد الأسطورى لقصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) التى يتحول فيها دال «المطر» إلى مدلول ولادة لحياة جديدة، شأنها فى ذلك شأن قصيدة «المسيح بعد الصلب» التى تنتهى شعائر الموت فيها ببداية «مخاض المدينة» مع تلقيح أرضها بالمطر المقدس، وذلك فى الوقت الذى تستدعى فيه قصائد السياب التموزية تكرار الشعيرة التى يكلّلها انبعاث الحياة، كأنها «تموز» الذى ينبعث من عالم الموتى، حاملا المطر والخصب والنماء إلى الأرض، معلنا - كما فى قصيدته «النهر والموت» - بعث الحياة بقوله: «إن موتى انتصار». وهى الشعيرة نفسها التى نجدها فى جدارية محمود درويش، بادئة بهبوط «المطر المقدس» نتيجة زواج الأرض والسماء، وإخصابه الأرض اليباب بما يجعله يكرر أن قصيدته «خضراء» كلون الزرع الذى يغدو علامة الحياة العفية التى تأتى مع الربيع الذى تستهله الأمطار، أو فيضان الأنهار، فى الأساطير الزراعية التى يتخذ فيها طقس البعث أكثر من مجلى للحضور المعلن أو المضمر للرّبة المنقذة (عشتار، إيزيس، إنانا، عناة، أفروديت . . إلخ) للإله المحبوس فى العالم السفلى للموت، فتعيده إلى الحياة كما يعود المطر ويفيض النهر، جالبا الخصب والنماء إلى الأرض الخراب التى تغدو خضراء، مؤكدة الدلالة الرمزية لحضور قصيدة درويش التى تشبه حضور المطر المقدس:

خضراء أرض قصيدتى، خضراء عالية
على مهل أدوّنها، على مهل، على

وزن النوارس فى كتاب الماء أكتبها

خضراء أكتبها على نثر السنابل فى
كتاب الحقل، قَوَّسها امتلاء شاحب
فيها وفىّ. وكلما صادقت أو
آخيت سنبلة تعلَّمتُ البقاءَ من
الفناء وضدّه : «أنا حبة القمح
التى ماتت لكى تخضر ثانيةً. وفى
موتى حياةٌ ما...».

والمقطع كله - رغم طوله النسبى - واضح الدلالة على ارتباط اللون الأخضر بالوظيفة التى تتحول بها الجدارية من قصيدة فى مواجهة الموت إلى شعيرة طقسية للبعث الذى يؤدى إلى الخضرة التى تغدو سببا ونتيجة، قرينة دورة الخصب التى يذكِّرنا بها «كتاب الماء» و«نثر السنابل فى كتاب الحقل»، واتحاد الإخاء بين الأنا الشاعرة والسنبلة التى انطوت على سر البقاء ضد الفناء وقهره، فيغدو موتها الأول بداية اخضرار ثان، كما يغدو آخر العبور فى نهر «الأخيرون» بداية العودة منه، ومن ثم عودة الحياة.

والحلم - الرؤيا هو المدى الذى يتحرك فيه ذلك كله، خصوصا حين تمارس القصيدة شعائر الأسطورة التى تضع دورة الحياة على سلم الزمن الصاعد، فى موسم الربيع، حيث يتحول الشاعر إلى مؤدّ فى الشعيرة الطقسية التى تغدو، بدورها، استجابة لكلمات غامضة، كأنها غمغمة اللاوعى الذى ينطوى على رموز عتيقة، أو نماذج بدئية فى اللاوعى الجمعى، من منظور يونج، كلمات تقول حروفها الغامضة للشاعر المشدود بين الحضور والغياب:

اكتبْ تكُنْ
واقرأ تجدْ
وإذا أردت القول فافعلْ، يتَّحد
هواك فى المعنى
وباطنك الشفيف هو القصيد.

والإشارة لافتة إلى التناص الدينى الذى يدفع القصيدة فى مداها الرؤيوى، جامعة بين التجسيد الذى يتشخص به المجرّد، فيغدو محسوسا مجسّدا، والتشخيص الذى يبث من روح الإنسان

فى الأشياء والكائنات، غير مفارق نزعة إنسانية (أنثروبومورفية anthropomorphic) تخلع الصفات البشرية على غير الإنسان، وبخاصة الآلهة الوثنية فى الأساطير القديمة. هكذا، تتحدث الأنا الناطقة فى القصيدة إلى الموت الذى يغدو كائنا، تطلب منه القصيدة - الرؤيا الانتظار عند الباب لتودِّع الأنا داخلها فى خارجها، وريثما تنهى زيارتها للمكان والزمان، وتعدّ حقيبتها للسفر الذى لا تعرف هل تعود منه أو لا تعود، وتنتقل من هذا الموقف إلى ما بعده الذى تضع فيه الموت موضع المساءلة، محدِّقة فيه، متأمِّلة إياه، بما ينزع عنه براثنه المخيفة وصولجانه، فتنتصر عليه بما يشبه المرآة التى قضى بها برسيوس Perseus على الميدوزا Medusa عندما جعلها ترى صورتها فى المرآة فتدرك بشاعتها، وتفقد أقوى أسلحتها، وذلك فى فعل يشبهه ما تقوم به الأنا المبدعة، فى جدارية محمود درويش، حين تضع مرآة الإبداع أمام ناظرى الموت، محدِّقة فيه، مروِّضة إياه، بما يمكِّنها من أن ترى أوسع من أحداقها، مؤكِّدة انتصار الفن على الموت. ورغم أن الفن قرين القدرة المحدودة للإنسان فإن الإبداعات التى ينجزها تقهر الموت. وتلك هى معجزته التى تؤدى شعيرتها جدارية محمود درويش بعد أن نزعت عن الموت، غير هائبة منه، مظهره المرعب البشع، وبعد أن رأت مثل جلجامش، وعرفت مثل إنكيدو، فغدت أكثر تعاطفا مع الموت الذى أدركت حقيقته المؤنسنة، فيبتعد عنها بما يكفى لمعرفة ما لا تعرف من حقيقته.

- ٢ -

يعنى انتصار الإبداع على الموت، فى جدارية محمود درويش، تحويل الموت من كائن مخيف، كلىِّ القدرة، إلى كائن مستأنس، قابل للتعاطف، كما لو كان إنسانا وحيدا. وهو وحيد بالفعل، فى مدى رؤية الجدارية التى يخاطب صانعها الموت بقوله:

... وحدك
المنفىُّ، يا مسكين، لا امرأة تضمّك،
بين نهديها، ولا امرأة تقاسمك
الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحى
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء.
ولم تلد ولدا يجيئك ضارعا : أبتى،
أحبك. وحدك المنفىُّ، يا ملك الملوك،
ولا مديح لصولجانك

صقورٌ على حصانك . لا لآلئ حول

تاجك . أيها العارى من الرايات.

وتبرز دلالة الجنس المشار إليها فى المقطع دالة على أهمية حضور الأنثى التى تضم قرينها بين نهديها، فى تجلى الإيروس (eros) - إله الحب عند الإغريق - الذى يحلّ محل الثاناتوس (thanatos) المقابل اليونانى للموت والظلمة، فيكتمل لقاء الذكر بالأنثى المرادف لاختلاط الأرض بالسماء، بواسطة قطرات المطر المقدس التى تخصب الأرض - الأنثى، أو الأنثى - الأرض، بلا فارق فى المعنى، فالمهم اكتمال دورة الجسدين، فى مدى الولادة الجديدة، سواء فى دائرة الإنسان أو الطبيعة، حيث تتطابق الدائرتان، لكن بما يبرز المعنى الإنسانى الذى تقترن دواله بأبناء، ضارعين لآبائهم، مؤكِّدين استمرار حضور الآباء فى الحياة التى تمضى فى اتجاه مناقض للموت، معلنة تجدد دورة الحياة التى تتواصل فى الأبناء، وبالأبناء، فالخلود هو التناسل فى الوجود، وكل شىء سواه باطل أو زائل، كأنه قبض الريح، وباطل الأباطيل، ما ظل حبل التناسل منقطعا، وما ظل تزاوج السماء بالأرض منقطعا، كأنه انقطاع إرادة الحياة التى لا تنتج سوى اللا جدوى التى تحدَّث عنها «سفر الجامعة» الذى تضمه الجدارية إلى عناصرها المشيرة إلى حضور العدم الذى يستوى معه كل شىء: شروق الشمس وغروبها، الموت والصمت والنطق، حيث كل حى يشير إلى الموت، والموت ليس بملآن.

وعند هذا الموقف، يبدأ صعود الدلالة الحوارية مع الموت فى الجدارية، وتتحول الدلالة إلى رمزية صوفية من نوع خاص، لا تحدث إلا بعد تحرر الإحساس من عبء العناصر كلها، فيغدو المحدِّق والمحدَّق فيه - وهما النقيضان - صنوين على طريق الله، صوفيين محكومين بالرؤيا، لكن يترك المحدِّق مفعول تأمله: الموت، ويمضى وحده، عائدا من الغياب إلى الحضور، فى حال من الانفصال الذى يباعد المحدَّق فيه عن صاحبه، إلى موعد آخر، لا يعلمه كلاهما، إذ لم يحن أوان المحدِّق بعد، فما زال مقدورا عليه أن يبقى، وعلى صاحبه أن يذهب بعيدا، تاركا إياه فى المابين، فلا يملك المحدِّق سوى أن يقول:

عُدْ يا موت وحدَك سالما،

فأنا طليق ههنا فى لا هنا

أو لا هناك. عُدْ إلى منفاك

وحدك. عُدْ إلى أدوات صيدك

وانتظرنى عند باب البحر.

ولا أستطيع أن أمنع نفسى من ملاحظة تفاعل علاقات الغياب والحضور، فى مدى التناص، حيث الموازاة دالة بين تجسيد الموت فى صورة صياد يعود إلى «أدوات صيده» التى تظل على أهبة الاستعداد لصيد آخر، فى جدارية محمود درويش، وصورة «الموت» فى قصيدة أمل دنقل «لعبة النهاية» حيث يجلس الموت فى الميادين:

يطلق - كالطفل - نبلته بالحصى

فيصيب بها من يصيب من السابلة.

وهى موازاة تكملها دلالة الانتظار «عند باب البحر» حيث الموت، فى قصيدة أمل دنقل نفسها:

يتوجه للبحر،

فى ساعة المدِّ

يطرح فى الماء سنارة الصيد،

ثم يعود..

ليكتب أسماء من علقوا

فى أحابيله القاتلة!

ولكن لا يكتمل إدراكنا لأبعاد الرحلة التى مضت، عبر المواقف السابقة، إلا بوصل تجسيد المجرد، الموت، بتجسيد غيره: التاريخ، الذكرى، النسيان، وغيرها من المجردات التى تكتسب صفات الإنسان، كأنها حية مثله، فتغدو قابلة لأن تكون طرفا مستجيبا لإمكان الحوار بين الشاعر وبينها. ويبدأ التشخيص من الموضع الذى تتسع فيه الأنا بحضورها البشرى، فتفيض به على غيرها، مانحة الأشياء والكائنات والجمادات صفات الإنسان فى تقلُّب أحواله، خصوصا فى مدى استخدام الاستعارة المكنية أو غيرها من أنواع المجاز المرسل، مسقطة كاف التشبيه التى تقف كالجدار المنطقى الفاصل بين الأشياء والكائنات. هكذا نقرأ عن «تجاعيد البحيرة»، وعن كلام الصدى، وعن منفى الكلمات، التى تحاور الأنا المبدعة، فيما يشبه تبادل الأدوار بين المخاطَب والمخاطِب مثل الحوار مع القلب العليل، أو ما تدوّنه السماوات البعيدة من رسائل، كأنها القلب الذى يبدو زاهدا، أو زائدا، عن صاحبه كحرف الكاف فى التشبيه و:

حين يجف ماء القلب تزداد الجماليات

تجريدا، وتدثُّر العواطف بالمعاطف

والبكارة بالمهارة.

ولا يفارق هذا ما توصف به القصيدة (الخضراء) من صفات متكررة، تتأنسن بها، فتغدو مثل نجمة تسقط بين الكتابة والكلام، وتنشر الذكرى خواطرها، كأنها كلمات الصدى، فى أحوال إحباطه، حين يتعب من السراب الذى يمضى فيه، مدركا أنه كلما اتضح الطريق إلى السماء، وأسفر المجهول عن هدف نهائى، تفشّى النثر فى الصلوات وانكسر النشيد. وقس على ذلك البلاد التى تعانق بأيد صباحية، أو بحّة الذكرى على حجر الوداع، حيث الليل يسلم روحه، وتصبح اللغة كالتاريخ موضوعا للمساءلة، وذلك بالقدر الذى لا تودِّع به نبرها الرعوىّ فى الرحيل، وتحتار الأنا الشاعرة بين ما تقول اللغة وما لا تقول فى حضورها الذى يشبه الغياب، وغيابها الذى يشبه الحضور. وقل الأمر نفسه عن مراوغة التاريخ الذى يتوزع - كاللغة - بين حضور الدلالة وغيابها، حمّال أوجه، لا يكف عن توليد التفسيرات والتأويلات، المتشابهة والمتخالفة، فللتاريخ سطوته التى تشبه تأبّيه على قيد المعنى الوحيد، خصوصا حين يزيّن شاحناته بالعبيد وبالملوك الصاغرين، ويمرّ دون اعتراض، إلا إذا واجه من يقاومه على سبيل الندرة، وفى الفرط بعد الفرط.

ولا يفارق التجسيد والتشخيص النزعة التى تؤنسن الآلهة الوثنية فى الأساطير التى تؤدى دورها الفاعل فى القصائد، فتصل بين الأزمنة، فالأسطورة شعيرة طقسية تقع فى الزمن الماضى، ولكنها تدل على ما يحدث فى الحاضر على سبيل الإشارة أو اللزوم، وتصل الحاضر بالمستقبل على سبيل الإرهاص به، فتكتمل دورة الأزمنة التى تشير إليها، كأنها تقول: إن ما حدث بالأمس القريب، أو البعيد، يقع فى الحاضر الذى نحياه، والمستقبل الذى سوف ننتهى إليه، حتى بعد انتهاء الطقس الشعائرى الذى يختفى ظاهرا، ولكن ليترك دالّه الذى لا يكف عن التولُّد باطنا.

ويمضى صوت الشاعر الناطق فى الجدارية، مؤكدا ضرورة ما تنطوى عليه الأسطورة، خصوصا حين تتحول إلى شعيرة طقسية، تتقلب ما بين رمزية الموت والحياة، فى دورة الفصول التى تومئ إليها الجدارية، خصوصا حين تصل حبال الذات المبدعة بحبال الأسطورة، بانية عالما من الولادة الجديدة. ولذلك يمكن القول إن الأسطورة حاضرة، فى جدارية محمود درويش، بوصفها عنصرا تكوينيا فاعلا، يثبت نجاحه فى مواجهة الموت، والتحديق فيه بما يحيله إلى كائن، مؤنسن، مستأنس. وتحقيقا لهذا الهدف، يعود محمود درويش إلى أسطورة «البعث» التى يفرضها موضوعه، فهى أسطورة ثنائية النقيضين المشدودين ما بين الموت والحياة، الخصب والجدب، الدائرين مع الفلك الدوّار للوجود، ودورة الفصول المستمرة إلى ما لا نهاية. ولذلك نقرأ فى الجدارية:

الأسطورة اتخذت مكانتها / المكيدة

فى سياق الواقعى . وليس فى وسع

القصيدة أن تغير ماضيا يمضى ولا يمضى

ولا أن توقف الزلزال.

ولكن صوت الشاعر، المنبعث من الجدارية، يحمل القارئ المحدِّق فى الجدارية على جناحى الرؤيا والحلم اللذين تنبنى عليهما الأسطورة، فيجعله مراقبا غير محايد فى الشعيرة الطقسية التى تغدو مكيدة للموت الذى تأسره بشباكها، وللقارئ الذى تدفعه إلى المشاركة، عبر مدى الرؤيا والحلم، فى الشعيرة الطقسية بمعنى من المعانى.

ونغمة الاستهلال هى «العنقاء» أو الـ (phonix) الذى يقال إنه طائر أسطورى بالغ الجمال، فى الأسطورة الفرعونية، يعيش ستمائة عام فى الصحراء العربية، وحيدا من نوعه، فهو يقيم جنازا لنفسه وبنفسه، مشعلا النار بحركة جناحيه التى تنتقل منهما النار إلى بقية الجسد الذى يغدو رمادا فى النهاية. وعندئذ، ينهض الفينيق من رماده، فتيّا، عفيّا. وتروى عن تجلّياته الأسطورية حكايات متغايرة الشعائر والأماكن. ربما كان أهمها أنه استقر فى فينيقيا القديمة التى أخذ اسمها (ومن هنا انتشر فى حركة شعراء الحزب القومى السورى، مثل أدونيس قبل تغيير انتمائه) وقيل، أخيرا، إنه والد أدونيس، حسب رواية هزيود، وفى ذلك ما ينسبه إلى بقية آلهة الخصب. ويتجلى الفينيق للمرة الأولى فى الجدارية حين نقرأ :

سأصير يوما طائرا، وأسُلُّ من عَدَمى

وجودى. كلما احترق الجناحانِ

اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ

من الرماد ...

والدلالة واضحة فى إشارتها إلى الفينيق من ناحية، وإشارتها إلى إكمال رحلة المعنى من ناحية موازية، وهى رحلة تحرق صاحبها الذى يغيب، كأنه الطائر السماوى الطريد، لكن الذى صار «الماء رهن بصيرته» ولغته «مجازا للمجاز». ودال الماء غير بعيد عن دلالة "الولادة الجديدة" فهو لازم من لوازمها، أما «مجاز المجاز» فهو اللازم الموازى، خصوصا حين تتسع الرؤيا فتضيق العبارة التى لا تتسع إلا بالمجاز.

ويأتى ملمح جلجامش وصديقه إنكيدو، بعد الاستهلال بالعنقاء، فيما يؤكد ترجيع دلالة الانتصار على الموت. وينتسب كل من جلجامش وإنكيدو إلى الأسطورة السومرية البابلية (التى وصلتنا لوحاتها مكتوبة بالأكّادية). أما الأول (جلجامش) فهو الكائن الاستثنائى الذى ينتسب إلى

الآلهة أكثر من انتسابه إلى البشر، فثلثاه من الآلهة وثلثه الأخير من البشر. وتصفه الأسطورة بأنه الذى رأى والذى عرف، وذلك بسبب شبقه الدائم إلى المعرفة. وهو شبق ازداد تلهبا بعد موت صديقه إنكيدو، فانطلق باحثا عن سر الخلود، إلى أن أصبح أقرب إليه من حبل الوريد، ولكن حيل بينهما فى اللحظة الأخيرة، ربما بسبب الجزء البشرى منه. أما إنكيدو فهو الكائن الوحشى الذى ترينا إياه الأسطورة معايشا الحيوانات البرية التى ألفته وألفها، نافرا من عالم المدينة والعمران، ويظل كذلك إلى أن تعرض له «شمخت» - فائقة الجمال - التى تغويه، فيواقعها، ولكن بعد فراغهما من ممارسة الجنس لا يعود إلى حاله الأولى، إذ تنفر منه الحيوانات البرية التى لم يعد منها، بعد أن نقله الجنس من الطبيعة إلى الثقافة، ولذلك تصفه الملحمة - بعد فعل المواقعة - بأنه صار أكثر حزنا لأنه صار أكثر معرفة، وذلك فى الدلالة على العلاقة الرمزية بين الجنس والمعرفة، فى مستوى من مستوياته، وهو المستوى الذى تتجاوب فيه المعرفة التى أفادها إنكيدو بالمعرفة التى ظلت نارها متوهجة فى أعماق رفيقه جلجامش، فكانت نتيجة الجنس عند الثانى (إنكيدو) والسعى وراء سر الخلود بعد موته عند صديقه الحبيب : جلجامش.

ولذلك تقترن القدرة بالتذكُّر (وهو شكل من أشكال المعرفة المستعادة) برغبة المعرفة التى تجمع بينها الأسطر التالية :

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن.

ولا أحسبنى فى حاجة إلى الربط بين «خطى جلجامش الخضراء» وتكرار وصف القصيدة باللون الأخضر، فالقصيدة الخضراء هى طريق المعرفة من زمن إلى زمن، كأنها ترجيع للنموذج البدئى أو الرمز الأولى العتيق (archetype) الذى لا يخلو من تلهب النار، فى مواجهة الغياب الذى احتوى إنكيدو، وكسره كجرّة الماء الصغيرة، فمات مأسوفا عليه من قرينه الحبيب.

- ٣ -

لا غرابة أن يقترن حلم الانبعاث بنقيضه، فى دورة الفصول، أو ثنائية الحياة التى تنتصر على الموت، فى سياق جدارية محمود درويش التى يؤدى فيها التحديق فى الموت، على المستوى الرمزى، إلى الحضور المتكرر لأسطورة البعث. ويحدث ذلك حين يبرز جلجامش، أولا، قرينا لانتصار الحياة

على الموت، حيث التوازى الدال بين عبوره ماء الموت سالما، والإبداع الذى ينتصر على الموت، فى مدى المشابهة التى لا تدنى بطرفيها إلى حال من الاتحاد، لكن التى لا تمنع تجاوب الدلالة بين ولادة القصيدة وانبعاث آلهة الولادة الجديدة، خصوصا حين ينحل لغز الموت بواسطة إبداع الأنا التى تغدو شبيهة أوديب الذى قهر الوحش بحل اللغز، وشبيهة إنكيدو الذى صار أكثر حزنا لأنه صار أكثر معرفة. وكان ذلك بعد أن أدرك أن "قمة الإنسان الهاوية"، وأن الهاوية بداية الصعود.

هكذا، يتحول سقوط الوحش فى إنكيدو، بفعل غواية شمخت، إلى قيامة للإنسان، فيزداد حزن الأنا الشاعرة التى تتقمص جلجامش، وتنطق باسمه، لأنها لم تفهم إنكيدو الكامن وراء الوحش، فتتوجّه بالخطاب إليه:

ظلمتُك حينما قاومت فيكَ الوحشَ
بامرأةٍ سقتكَ حليبَها، فأنسْتَ
واستسلمتَ للبشرىّ. إنكيدو، ترفق
بى، وعُدْ من حيث مُتَّ، لعلّنا
نجد الجوابَ، فمن أنا وحدى؟

وعندئذ تنطبق صورة إنكيدو على جلجامش الذى اتحد مع صديقه الذى فقده، فصار إياه، مؤكدا ذلك بقوله:

كلما ازداد علمى
تعاظم هَمِّى.

هكذا، نصل إلى إلهة الخصب «عناة» (Anate) الإلهة الأثيرة فى جدارية محمود درويش الشاعر، والأقرب إلى قلبه. فهى الحضور المتكرر، فى الأساطير الأوجريتية، لكل من الإلهة «إنانا» السومرية، و«عشتار» البابلية، و«إيزيس» الفرعونية، و«أفروديت» اليونانية، فهى المخلصة من الموت، فى الشعيرة الطقسية التى يتحد فيها صاحب الجدارية بالإله «بعل»، خصوصا حين تقوم حبيبته «عناة» برده من الموت إلى الحياة التى يعيد إليها، بدوره، الخصب والنماء، فينهمر المطر، وتتجدد الطبيعة التى تصبح خضراء بلون القصيدة. وهو الطقس الذى يجعل من «عناة» الرمز المقترن بقوة الحب (الذى ينطوى عليه الإبداع بالضرورة) التى تُحرِّر عابر نهر الموت من قبضة الموت الممتدة، وتعيده إلى شاطئ الحياة، والحضور الخلاّق المفعم بعافية الصحة والإبداع. ولذلك يتوجه الصوت الماثل فى الجدارية إلى ربّته الأثيرة «عناة» بالابتهالة التالية:

فغنِّى يا إلهتى الأثيرة، يا عناةُ

قصيدتى الأولى عن التكوين ثانية
فقد يجد الرواة شهادة الميلاد
للصفصاف فى حجر خريفى، وقد يجدُ
الرعاةُ البئر فى أعماق أغنية. وقد
تأتى الحياةُ فجاءةً للعازفين عن
المعانى من جناح فراشة علقت
بقافية، فغنِّى يا إلهتى الأثيرة
يا عناة، أنا الطريدة والسهام.

ويمكن أن نُعقِّب على هذه الأسطر بأن «عناة» تتحد مع قوة الإبداع ومعجزته، فكما نجحت «عناة» فى تحرير بعل من إله الموت، وأعادته إلى الحياة، يغدو حضورها الموازى الشعائرى للقصيدة الخضراء التى تعيد بسر إبداعها (المجسِّد لإبداع الفنون جميعها) الشاعر من منتصف نهر الموت، حاملا شهادة الميلاد الجديدة للأشياء والكائنات، وأهم من ذلك قصيدته الأولى فى التكوين ثانية التى يطلق عليها اسم «جدارية محمود درويش» التى يؤبّد بها وفيها المعركة الأزلية بين الإبداع والموت، فى جدلية الحضور والغياب، أقصد إلى الجدلية التى لا تكتفى فيها الجدارية بأمثال العنقاء وجلجامش وإنكيدو، بل تضيف إليهم - فى مدى تجاوب علاقات حضور الدوال وغيابها - أوزيريس الذى يرتبط اكتمال عودته، بواسطة إيزيس، بعودة الخصب والنماء، مع فيضان النيل، فى المدى الذى يتجاوب فيه أوزيريس مع الأنا الشاعرة:

قال طيف هامشىّ: «كان أوزيريس
مثلك، كان مثلى. وابن مريم
كان مثلك، كان مثلى. بيد أن
الجرح فى الوقت المناسب يوجع
العدم المريض، ويرفع الموت المؤقتَ
فكرةً...».

والجمع بين أوزيريس والمسيح، فى هذا السياق، يؤدى إلى تجاوب الدلالة المكررة لعودة الخصب بعد الجدب مع أوزيريس، أو إمكان إعادة الموتى، كما فعل المسيح مع إليعازر الذى أعاده إلى الحياة، ليس بالدلالة السلبية التى انطوت عليها قصيدة خليل حاوى «لعازر ١٩٦٢» وإنما بالدلالة الإيجابية التى تتجاوب فيها قيامة إليعازر وبعث أوزيريس، بعد أن جمعت إيزيس أشلاءه وردَّته إلى

الحياة؛ وذلك فى سياق نوعى، يغدو فيه الإله الأسطورى كالنبى فى الإشارة إلى التجليات المتعددة لسحر العودة إلى الحياة، حيث ترتوى الأرض بالمطر، وتزهر شقائق النعمان وغيرها من أنواع الزهر، ويفيض النيل. لكن أوزيريس والمسيح، فضلا عن جلجامش وإنكيدو وعشتار وإيزيس، لا يتكررون مثلما تتكرر الربة الأثيرة، عناة، خصوصا حين نقرأ:

كلما يمَّمت وجهى شطر آلهتى
هنالك، فى بلاد الأرجوان أضاءنى
قمر تُطوِّقهُ، عناةُ، عناةُ سيِّدَةُ
الكناية فى الحكاية. لم تكن تبكى على
أحد، ولكن من مفاتنها بكت:
«هل كل هذا السحر لى وحدى
أما من شاعر عندى
يقاسمنى فراغ التختِ فى مجدى
ويقطف من سياج أنوثتى
ما فاض من وردى؟!».

وكلام عناة أغنية مغوية، شبيهة، فى جانب منها، بغناء حوريات البحر أو السيرينيّات (Si-rans اللائى كان سحر صوتهن يقود البحارة إلى موت محتوم. فأعانت سيرسيه أوديسيوس على النجاة منهن بسد أذنيه بالشمع الذى حال بينه وسماع صوتهن الساحر الذى يفضى بسامعه إلى حتفه. وهى أشبه - فى جانبها الموازى - بصوت كالبيسو التى أغوت أوديسيوس بالعيش معها على جزيرة تحطمت عندها سفينته، فبقى عندها لسبع سنوات. ولذلك يجمع صوت عناة، فى تجاوب دواله، ما بين سحر صوت السيرينيات والجمال الآسر الذى احتجز أوديسيوس وبحارته لسبع سنوات، قبل أن يرحل عائدا إلى إيثاكا، حيث بنيلوبى التى ظلت تنتظره، كأنه الأمل الذى تحقق للمرأة التى تصفها الجدارية بأنها:

... مَنْ غزلت قميص الصوف
وانتظرت أمام الباب.

والسطران يتجاوبان مع بقية الأغنية المغوية لعناة التى تمضى فى أغنيتها تلك التى لا يحول بين الشاعر وسماعها حاجز شمعى، إذ تتكسر الحواجز، وترهف الأذن السمع إلى بقية سحر الأغنية:

«أما من شاعر يغوى

حليب الليل فى نهدى؟
أنا الأولى
أنا الأُخرى
وحدًى زاد عن حدًى
وبعدى تركض الغزلان فى الكلمات
لا قبلى.. ولا بعدى».

ولا تشير الأسطر الأخيرة إلى الطاقة الإبداعية التى يولِّدها حضور عناة فحسب، بل تشير إلى الليل الذى لا تفارق رمزيته ولادة الإبداع، شأنه شأن حليب النهد الذى يرتبط بالخصوبة التى يتدفق معها الإبداع فى الكلمات التى تركض فى الغزلان، أو العكس.

وأتصور أن الإشارة إلى أوديسيوس، على نحو غير مباشر فى هذا السياق، هى التى قادت إلى ذكر «هوميروس» الشاعر الذى يتعلم منه الصوت الناطق، فى الجدارية، التوجه بالابتهال إلى ربة الشعر، كى تعلِّمه الشعر، وتسمح له بالتجوال فى أنحاء الملحمة القديمة فى حيلة من حيل المجاز المرسل، كى يستعيد ملامح عكا "أقدم المدن القديمة"، التى تقف أبيّة وبهيّة فى وجه الزمن:

حجرية يتحرك الأحياء والأموات
فى صلصالها كخلية النحل السجين.

فى المدى الذى يزوّج ظبيا شاردا لغزالة (حيث نسترجع دلالة الغزلان الراكضة فى الكلمات) ويفتح أبواب الكنيسة للحمام (كى نستعيد جناحى الحمامة البيضاء اللذين ارتحلا بالوعى المخدّر إلى الغياب فى مطلع الجدارية) حيث ينفجر فى الأنا نبع الشعر الذى يعود بها إلى درب المسيح ثانية، لكن المسيح ابن الإنسان، هذه المرة، وليس ابن الإله:

ومثلما سار المسيح على البحيرة
سرتُ فى رؤياى. لكنى نزلت عن
الصليب لأننى أخشى العُلُوَّ ولا
أبشّر بالقيامة. لم أغيّر غير إيقاعى
لأسمع صوت قلبى واضحا.

ويقترن نفى النبوة، فى هذا السياق، أولا، بتأكيد الانقطاع عن المراحل السابقة التى كان صوت الشاعر يتحد فيها بصوت النبى، فى الدرب الذى راده بدر شاكر السياب فى قصيدة «المسيح

بعد الصلب». وهى القصيدة التى تبدو الجدارية فى جانب منها، كما لو كانت تعارضها. ويحدث ذلك عندما تولّى القصيدة الجديدة وجهها عن المسيح الذى يتحد فيه اللاهوت بالناسوت، مؤكدة حضور الإنسان الذى يمتلك حريته، معلنا بأوضح بيان:

لست أنا النبى لأدّعى وحيا

وأعلن أن هاويتى صعودى.

ولا يتعارض وصف الشاعر بالغريب، فى هذا السياق، مع الرؤيا التى تتداخل فيها العوامل والعناصر والأزمنة. ويتبادل الماضى والحاضر والمستقبل الوضع والمكانة فى مدى رؤيا الشاعر فى لحظة الغياب:

... حيث تنحلّ العناصر والمشاعر. لا

أرى جسدى هناك، ولا أحس

بعنفوان الموت، أو بحياتى الأولى

ولا غرابة، عبر هذا المدى، أن يرى الشاعر قرينه الشاعر الفرنسى "رينيه شار" جالسا مع فيلسوف الظواهر هيدجر على بعد مترين منه، يشربان النبيذ ولا يبحثان عن الشعر، تأكيدا للمفارقة، أو يرى المعرِّى يطرد نقَّاده من قصيدته، صارخا:

لست أعمى

لأبصر ما تبصرون

فإن البصيرة نورٌ يؤدى إلى

عدم أو جنون.

ولا غرابة، أخيرا، أن لا تفارق غربة الأنا المبدعة، فى الجدارية، صفات الإنسان الممزق بين الأضداد، قرين الضعف حينا، والحيرة حينا ثانيا، والتخبط فى الأسئلة التى تظل بلا أجوبة أخيرا. لكنه، رغم ذلك كله، مُصِرّ على حريته، ماضٍ فى عزيمته التى تصنع بإرادته الحرة قصيدته التى تتجسد بها هذه الإرادة، مقاومة لا تكف عن مصارَعة العدم وترويض الزمن، حتى فى مدى توحدها الذى هو تجسيد لرغبتها فى الصعود إلى التل، حيث نسمة الحياة العفية، المتأبّية على الموت، كى تمضى الأنا إلى ما وراء التل، حيث ينبوع الإبداع الذى تتوجه إليه القصيدة بحصانها الشموس:

فاصمد يا حصانى. لم نعد فى الريح مختلفين

أنت فتوتى. وأنا خيالك فانتصب

ألفا، وصكَّ البرق. حُكَّ بحافر

الشهوات أوعية الصدى. واصعد
تَجدَّدْ. وانتصب ألفا، ولا تسقط عن
السفح الأخير كراية مهجورة فى
الأبجدية. لم نعد فى الريح مختلفين
أنت تعلّتى وأنا مجازك خارج الركب
المروَّض كالمصائر. فاندفع واحفر زمانى
فى مكانى يا حصانى. فالمكان هو
الطريق، ولا طريق على الطريق سواك.

التحديق فى الذات

التحديق فى الذات هو الوجه الآخر من التحديق فى الموت، فالموت ليس حضورا منفصلا عن الذات وإنما هو غياب يمكن أن تراه فى داخلها، خصوصا عندما تكون على حافة الموت الذى يبدأ فى اقتحامها. وهذا هو الفارق، تحديدا، بين حضور الموت الذى ظل خارجيا فى الدواوين القديمة، والموت الذى ظل داخليا فى المرحلة الجديدة، خصوصا بعد أن أصبح فى قدرة الذات أن تغوص وراءه عميقا فى داخلها، واكتشاف الخاص الذى يغدو سبيلا إلى العام. يستوى فى ذلك التحديق فى الموت فى أقصى درجات القرب منه، أو التحديق فى الذات فى أقصى درجة من تأملها، ليس فى مرايا الآخرين، وإنما فى مرايا الذات ومتاهات ثنائياتها، إذا جاز أن نستعير هذا التعبير من بورخيس، حيث التقنيات التى تأسر الموت فى رمزيات مجسدة، أو موازية تؤدى إلى الانتصار عليه، والتقنيات التى تغوص عميقا فى مرايا الذات، صانعة رمزياتها الموازية التى تتداخل وغيرها، فى العملية التى تنقسم بها الذات على نفسها لتمعن التحديق فى موضوعيها، بما يفضى بأولهما إلى ثانيهما، أو العكس، فى مدى الرمزيات نفسها التى تغدو الفوارق بينها فوارق فى الدرجة لا أكثر، ما ظل الموت هو الوجه الآخر من الحياة، والحياة هى ظل يومئ إلى الصعود الظافر للموت.

ويبدأ التحديق فى الذات من البداية نفسها: انشطار الوعى الشعرى إلى اثنين: فاعل ومفعول للفعل. وليست «المرآة» - فى هذا السياق - سوى تقنية ملازمة لتقنيات «الظل» و«القرين» و«الشبح». كلها تقنيات متفاعلة متجاوبة، تصل بقدر ما تفصل بين الذات ونفسها فى مدى الوعى المنشطر، حيث القرين وقرينه، والشبح وجسده الذى هو أصله الملازم له كالظل الذى لا يفارق ملازمه، لزوم اللازم للملزوم. ولكن أيا كانت العلاقة بين طرفَىْ الثنائية فإنها تفيد الغيرية لا العينية، تماما كما يصف البلاغيون القدماء التشبيه الذى لا يتطابق طرفاه، فالمشبَّه به يشبِّه بغيره، وإلا كان هو هو، ولم تعد هناك حاجة إليه. وكل هذه التقنيات دالة على ثنائيات، يتجاوب طرفاها أحيانا، ويتجاوران فى أحيان ثانية، ويتعارضان فى أحيان ثالثة، أو يتصارعان فى أحيان أخيرة، لكن لا يغدو كل منهما غيره على سبيل الإطلاق، ما ظل انشطار الوعى قائما، فى فعل التحديق فى الذات.

لكن أيا كانت العلاقة بين الطرفين، فإن فاعلية هذه العلاقة قرينة حال من المعرفة التى تكتشف

فيها الأنا تذبذبها ما بين الحضور والغياب، أو تكتشف العالم فى قرارة القرار من أعماق وعيها، فتزداد وعيا بحضورها. ولذلك أتصور أن المدخل الأنسب إلى الرؤيا الجديدة لمحمود درويش لا يفارق أهمية الانتباه إلى الثنائية التى تنسرب فى علاقات الشبكات الدلالية للدواوين الأخيرة، خصوصا «الجدارية» و«فى حضرة الغياب»، فكلاهما تتكاثف فيه الثنائية التى تدنى (وتدنى فحسب) بطرفيها إلى حال من الاتحاد، فنقرأ:

أنا الشاهد والمشهد،

والعابد،

والمعبد، فى أرض حصارى وحصارك.

وليست كاف المخاطب، فى الأسطر السابقة سوى مجلى لضمير المتكلم، فى المدى الذى تؤكد فيه الذات توترها الذى يظل وتر قوس مشدود، يستجيب لأوهى لمسة، كأنه قوس كمان بالغ الرهافة. العازف فيه هو المعزوف، واللحن فيه هو الملحّن. لكن فى توتر المشوق الذى لا يفارقه الإحساس بالحصار الذى يبدأ من «أناى»، ولا ينتهى عند «أناك». وليس من الغريب، والأمر كذلك، أن يبلغ التوتر ذروته فى إشراقة من إشراقات البصيرة، فيدرك العاشق انعكاس صورته فى المعشوق الذى هو، كأنه نرجس، لكن فى لحظة كأنها لحظة للتلاشى، أو الإشراقة التى تهدف إليها الثنائية. وليس من الغريب، والأمر كذلك، أن نقرأ:

من أنت، يا أنا

اثنان نحن، وفى القيامة واحد

خذنى إلى ضوء التلاشى كى أرى

صيرورتى فى صورتى الأخرى. فمن

سأكون بعدك، يا أنا ؟ جسدى

ورائى أم أمامك؟ ما أنا يا

أنت، كوِّنَى، كما كوّنتك، ادهنِّى

بزيت اللوز، كلِّلنى بتاج الأرز

واحملنى من الوادى إلى أبدية

بيضاء. علِّمنى الحياة على طريقتك

اختبرنى ذرّة فى العالم العُلوىّ

ساعدنى على ضجر الخلود، وكن

رحيما حين تجرحنى، وتبزغ من
شراييني الورودُ.

وفى هذه اللحظة وحدها، أو شبيهاتها، تتحول الذات القديمة، قبل انقسام وعيها على نفسه، إلى مقام من مقامات العارفين، يمكن أن تقول فيه الذات الجديدة:

ربما أتدبّر أمرى هنا. ربما
ربما ألد نفسى بنفسى.

والولادة الذاتية، فى هذا المقام، إشارة إلى أسطورة الفينيق الذى تقمَّصته الأنا، من قبل، فى تحولات التحديق فى الموت. ووصلت بينه والحضور الأثير لربة الخصب «عناة» فى الأسطر التالية:

أنا أريدكما معا، حبا وحربا، يا عنات
فإلى جهنم... أحبك يا عنات
وعنات تقتل نفسها
فى نفسها
ولنفسها
وتعيد تكوين المسافة كى تمر الكائنات.

وتبرز الأسطر هذه المرة، فوق اتحاد عنات بالعنقاء، تجاور النقيضين إلى الحد الذى يدنى بهما إلى درجة من الاتحاد، فى الثنائية التى تعيد تكوين المسافة، كى تمر الكائنات، وتغادر عالم الموت السفلى إلى الحياة. لكن الثنائية تتحول، من منظور آخر إلى دال من دوال سياق تأمل الذات فى بداياتها التى هى نهاياتها، كما لو كانت تريد تقليب وجهها من كل تجلٍّ من تجليات الثنائيات، فنقرأ أولا:

أنا من يحدثُ نفسه:
وقعت معلّقتى الأخيرة عن نخيلى
وأنا المسافر داخلى
وأنا المحاصر بالثنائيات،
لكن الحياة جديرة بغموضها.

وليس بخاف ما تنطوى عليه الأسطر من دلالة انشطار الوعى أولا، والارتحال إلى الداخل ثانيا. والأداة فى ذلكَ الثنائيات التى تؤدى إلى الغموض بالتباسها. ولكن هذا الغموض جدير بحل

ما ينطوى عليه من لغز، كالرؤيا التى لا تبين عن معناها إلا لمن يجاهد فى سبيلها، ويصبر على فهم رموزها، بادئا بالتخلص من حسّيته وشهواته الدنيوية. وتنفك بعض هذه الرموز عندما نتأمل عميقا نجوى الأنا، فى مدى مبدأ الرغبة:

سأحلم لا لأصلح أى معنى خارجى
بل لكى أرمِّم داخلى المهجور من أثر
الجفاف العاطفى. حفظت قلبى كله
عن ظهر قلب: لم يعد متطفلًا
ومدلَّلاً
... كأنه جارى الغريب
ولست طوع هوائه ونسائه.

والمسافة جد قصيرة، فى مثل هذه المقامات، بين الرؤيا والحلم، بل هى إياه، خصوصا حين نقرأ: «وما المنام سوى طريقتنا الوحيدة فى الكلام». هكذا، ندرك الغموض الذى تنطوى عليه الرؤيا، ومراوغة الرموز التى نراها فى الحلم، خصوصا حين نقرأ:

أنا من هناك. «هنا» ى يقفز
من خطاى إلى مخيّلتى
أنا من كنت أو سأكون،

ولكننا سرعان ما نقرأ ما يغوينا بالمزيد من التفسير للأسطر التى تقول:

... لا شىء
مما كنت أو سأكون. تنحلّ الضمائر
كلها «هو» فى «أنا» فى «أنت»
لا كل ولا جزء. ولا حىّ يقول
لميت كُنِّى.

فندرك أننا دخلنا مدى الغياب، تحملنا إليه دوال الأسطر التالية:

تنحل العناصر والمشاعر.
أرى جسدى هناك، ولا أحس
بعنفوان الموت أو بحياتى الأولى.
كأنى لست منى. من أنا؟ أأنا

الفقيد أم الوليد؟

وليست الإجابة عن السؤال المطروح، على الضمير الذى هو نفسه، أن نقول: إن الفقيد هو الوليد، مستدّلين على ذلك بما يرد الثنائية، ظاهريا، إلى اتحاد، فى أسطر من مثل:

- ... أنا الطريدة والسهام

أنا الكلام. أنا المؤبِّن، والمؤذن، والشهيد.

- أنا الرسالة والرسول

أنا العناوين الصغيرة والبريد.

فالمجاورة بين عنصرين اثنين تتحول إلى اتحاد بين ثلاثة عناصر، الأمر الذى ينبهنا إلى عدم المسارعة فى الاستنتاج، والنظرة المتريثة، المتأنّية، المتنبّهة لكل احتمالات الدلالة فى الاتصال والانفصال بين ضميرين من النوع نفسه:

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من

لغتى. ولو أخضعت عاطفتى بحرف

الضاد، تخضعنى بحرف الياء عاطفتى.

ترى هل تومئ الثنائية، فى الأسطر السابقة إلى الصراع بين اللغة - الموضوع التى تغدو كأنها الآخر الذى يعوق تحقق الأنا التى تسعى إلى تطويع اللغة التى ليست منها، ولا من صنعها، فى الصراع الذى تنتصر فيه ياء العاطفة، أو «المتكلم» الذى يجبر أداة ليست من صنعه، على أن تتكيَّف ومنحنيات شعوره؟ إن الأمر يبدو كذلك فى جانب منه، خصوصا حين ندرك أن المجاز بكل أنواعه، كالاستعارة والكناية، كلها أدوات لتحديد ما لا يُحدّد، ووسائل لمنح الهباء - كالخيال: اسما ومحلا وجسما. ولولا ذلك ما لجأت الكتب السماوية وأشكال الإبداع إلى أن تتصور المطلق فى صورة المحدود، والأبدية فى ذرة من الرمال، مستعيرة المجسّد والمشخّص، كى يستوعب العقل البشرى المحدود المطلق، بعيدا عن دائرة الرؤيا الصوفية التى تنجلى فيها الأشياء خلال «الشهود» المؤقت أو «الكشف» الدائم الذى تنزاح فيه الأستار بين العابد والمعبود. ولكن هذا احتمال دلالى، إذ تظل الأسطر حمَّالة أوجه ممكنة. منها مثلا:

لا تَضَعْنى فى الثنائيات، واتركنى

كما أنا زاهدا برواية العهد القديم،

ومنها تأمل هوية «الأنا» التى لا تتحدد فى جانب منها إلا بالاعتماد على التساؤل الذى يفضى إلى متناصات قد (وأقول : قد) تلقى الضوء على الإجابة :

من أنا

أنشيد الأناشيد

أم حكمة الجامعة

وكلانا أنا

وأنا شاعر

وملك

وحكيم على حافة البئر

ضاق بى جسدى

ضاق بى أبدى.

ولافتة الثنائية الضدية كالمفارقات فى الأسطر، حيث يتقابل «نشيد الإنشاد» الذى هو نشيد للإيروس (الحب، الجنس) وحكمة الجامعة التى هى نشيد مقابل للثاناتوس (الموت) الذى يرادف العبث ما ظل كل شىء قبض الريح وحصاد الهشيم، وباطل الأباطيل، وبالقدر نفسه، تتناقض الحكمة (العقل) مع الرغبة المتفجرة، وهو التناقض الذى يفضى بطرفيه إلى حال من الاتحاد الذى تنطوى تجلياته على حضور شاعر وملك وحكيم، الأول ينطلق من مبدأ الرغبة، والثانى من مبدأ الواقع (إلا إذا قلبنا المَلك إلى مَلَك أو ملاك) والثالث يمتح من بئر الحكمة، مؤكدا حضور الإنسان الذى يضيق به المعتقد والجسد والزمن، فيغدو حاضرا كالغياب، أو ضده.

رمزية المرآة

«المرآة» و«القرين» و«الظل» و«الآخر» و«الشبح» كلها تقنيات يتكئ عليها محمود درويش فى الرؤيا الجديدة التى تضمها دواوينه الأخيرة. وهى دواوين تتميز بالحضور القوى للذات التى تحدق فى نفسها، كأنها تراها فى «مرآة» تؤدى دورا لا يختلف، جوهريا، عن دور «القرين» الذى لا يفارقه قرينه، أو «الآخر» الذى يغدو هو الوجه الثانى للذات، أو «الظل» الذى لا يفارقها، كأنه «الشبح» الذى يتحول إلى مدلول يدل على داله: الأنا. ولا تفارق هذه الثنائية علاقة الاسم الذى لا ينفصل عن مسمَّاه، كى يراقب صاحبه أو يراقبه صاحبه، كما يحدث فى التجليات العلائقية للتقنيات السابقة.

وأولى التقنيات التى لفتت انتباهى هى ما يرتبط برمزية المرآة. وهى رمزية قديمة، تضرب بجذورها فى الميراث الإنسانى الأسطورى والفلكلورى والإبداعى على السواء. وهو ميراث ظل مصدر إلهام، فى بعض جوانبه، لإبداعات حديثة، من مثل ما كتبته لويس كارول عن «أليس عبر المرآة» أو ما ظل مصدر إلهام للكتَّاب الذين استغلوا العلاقة الرمزية بين المرآة والأشباح، أو المرايا السحرية التى نعبر منها إلى عوالم أخرى، أو حتى المرايا التى هى القاسم المشترك فى الفنون التى أناب عنها شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) التمثيل، كى يجعل غايته أشبه «بإقامة المرآة أمام الطبيعة، لكى تعكس للفضيلة محيَّاها، وللزراية صورتها، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره».

وليس هذا المدى من الرمزية بعيدا عن الميراث الفلسفى الذى تحتل «المرآة» فيه مجالات ترتبط بعملية المعرفة التى ينعكس فيها العقل على نفسه، ليتأمل حضوره، فى ثنائية المعرفة الذاتية. وهى عنصر أساسى فى التراث الصوفى العربى الذى تقترن فيه رمزية المرآة بأحوال الشهود التى يرى فيها العارف الحقائق التى تنزاح عنها الحجب، كما لو كان يتطلع إلى مرآة. ولذلك يقول أبو يزيد البسطامى:

كنت لى كالمرآة فصرت أنا المرآة

ويقول ابن الفارض:

وأنظر فى مرآة حسنى كـــــى أرى جمال وجودى فى شهودى طلعـتى

رفعت حجاب النفس عنها بكشفى الـ ـنقاب، فكانت عن سؤالى مجيبتـى

كنت جلاء مرآة ذاتى من صـــدا صفاتى ومنى أحدقت بأشعـــــةِ

أما ابن عربى الذى كان يرى أن العالم مرآة الحق والحق مرآة العالم، فيقول :

قلب المحقق مرآة فمن نظـــرا يرى الذى أوجد الأرواح والصـــورا

إذا أزال صدى الأكوان واتحـدت صفاته بصفـات الحق فاعتبـــرا

ولم تتباعد رمزية المرآة، فى دلالاتها الصوفية، عن الشعر الرمزى الأوروبى، خصوصا الذى تأثر منه بالشعر الصوفى العربى. وأخص بالذكر الشاعر السويدى جونار إكيلوف (١٩٠٧-١٩٦٨) الذى تعلم رمزية المرآة من التراث الصوفى العربى والفارسى، حيث نقرأ مفتتح قصيدته «فاطمة» على النحو التالى :

فى المرآة الساكنة رأيت مجلى

نفسى وروحى :

تغضّنات عدّة

منابت رقبة ديك

عينان حزينتان

فضول نهم

زهو حرون

تواضع زائف

صوت جاف

بطن ينفتح فيها شق طولى

ليخاط من جديد

قدم مبتورة

حنك يعب السمك والنبيذ

واحد يتوق إلى أن يموت

وهى أسطر تقودنا إلى ما كتبه إكيلوف فى قصيدته «العاشق» التى نقرأ فيها :

أعرف، بعد كل شىء، أن المرآة هناك

وأن ثمة كائنا مختلفا ينظر من المرآة

يوما ستدير عينيك إليه
وعندما تحول عينيك عنه، أتلاشى، أنا، بدورى
أنت مجلى حزنك، مجلى رغبتك
مرآة ذاتك والصورة فى المرآة.

وتلك دلالات لا تتباعد كثيرا عن الأفق الذى يبحر فيه رمز المرآة فى شعر خورخى بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦) مقرونا بالمتاهات، كما فى نصوصه «المرايا والمتاهات» وغيرها من النصوص أو القصائد التى تؤكد لنا تكرار دال المرآة فى شعره، فنقرأ له أسطرا من مثل :

- **لست أدرى كيف يكون الوجه الذى يرانى عندما أنظر وجه المرآة**
- **لست أعلم أى عجوز يتلصص على انعكاس محياًه**
بغيظ صامت واهن.
- **لماذا تصرّين على البقاء أيتها المرآة اللامتناهية**
لماذا تضاعفين أبسط حركات يدى
أيتها الأخت السرية.
- **إنك أنا ى الأخرى**
- **أحيانا يرنو إلينا فى الأماسى**
وجه من أعماق مرآة :
- **على الفن أن يكون كالمرآة**
فيكشف لنا وجهنا نفسه

هكذا، تتعدد رمزية المرآة عند المبدعين على اختلاف تياراتهم ولغاتهم، فتغدو نماذج تجريدية الملامح، سريالية القسمات، أو إشارة إلى ما يصور به المبدعون وعيهم فى لوحات قلمية، ابتداءً من أمثال نيتشه، وليس انتهاء بفلاسفة ما بعد الحداثة ومبدعيها، وذلك فى التقاليد التى استهلها نيتشه - فى «هكذا تكلم زرادشت» - بأقوال من مثل : «**عندما نظرت فى المرآة صرخت، وقد ارتجّ قلبى هلعا، إذ لم أر نفسى هناك، بل وجها بشعا لشيطان وتكشيرة ساخرة**».

وكان ذلك قبل دخول رمزية المرآة إلى الشعر الحداثى العربى على يدى أدونيس الذى حقق بها إنجازات غير مسبوقة فى ديوانه «المسرح والمرايا»، مرورا بما تلاه من دواوين لم تخل من أثر الرمزية الصوفية. أعنى الرمزية التى حامت حولها قصائد كثيرة لشعراء سبقوا محمود درويش إلى اكتشاف

المرآة، رمزا وعلامة، فظلت المرآة عنصرا متكررا فى أشعارهم، ابتداء من نازك الملائكة والسياب وعبدالوهاب البياتى، مرورا بصلاح عبد الصبور، وليس انتهاء بعفيفى مطر أو أمل دنقل الذى أذكر له سطريه :

أتجزأ فى المرآة

يصفعنى وجهى المتخفّى تحت قناع النفط.

ويمضى محمود درويش، فى رؤياه الجديدة، من حيث انتهى السابقون، ماضيا فى مسار خاص، لا ينفصل عن ثنائية الوعى الذى ينعكس على نفسه، سواء فى الفعل المعرفى للتأمل أو الكشف أو الرؤيا، والبداية هى :

أما أنتَ

فالمرآة قد خذلتك

أنت... ولست أنتَ، تقول:

أين تركت وجهى

ثم تبحث عن شعورك خارج الأشياء

بين سعادة تبكى وإحباط يقهقه...

هل وجدتَ الآن نفسك؟

قل لنفسك، عدت وحدى ناقصا

قمرين

لكن الديار هى الديار.

واللعب المتعمد بضمير المخاطَب (الذى ليس سوى ضمير المخاطب، فى فعل التجريد بمعناه البلاغى) دال على انشطار الوعى، وانقسام الذات ما بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة. الأول يشدها إلى قبول ما هو واقع، بينما يجذبها الثانى إلى النقيض، حيث البحث عن الشعر خارج المألوف والمعتاد والحضور المروّض فى الوجود، ما بين المفارقات أو نوافر الأضداد، حيث يحتقن المجاز، وتتجاور النقائض، ولكن ينتهى المسعى فى الما بين إلى الإحباط، فالديار هى الديار، وما ضاع هما القمران اللذان يوازيان فى ثنائيتهما طرفى المفارقة: الأنت الذى هو أنا المرغوب فيه، والأنت الذى تريد أن تكونه الأنا أو تشتهيه. ونجاوز هذا النوع من التأمل الذى تتمزق به الذات بين الواقع المفروض والممكن المحظور والمستحيل المعدوم، إلى نوع مواز من انشطار الوعى الذى تتسع به الرؤيا، فتكون عبارته على النحو التالى :

وكلما شاهدت مرآة على قمر

رأيت الحب شيطانا

يحدِّق فى:

أنا ما زلت موجودا

ولكن لن تعود كما تركتك

لن تعود، ولن أعود

فيكمل الإيقاع دورته

ويشرق بى.

والأسطر مراوغة فى تجاوبات دوالها مع دلالات المرآة فى الأساطير والخرافات الشعبية، خصوصا فى اقتران المرآة بالقمر بسبب طبيعتها الأنثوية، ولأنها سلبية لا تنقل إلا ما يقع عليها أو يواجهها كالقمر الذى يستمد ضوءه من الشمس. أضف إلى ذلك الصفة السحرية، شيطانية الطابع، الملازمة للمرآة التى تحدث عنها زرادشت نيتشه، أو التى تقود إلى عالم آخر، لا رجعة منه، يمكن أن يكون خطرا ومميتا، أو تخرج منها أرواح الموتى التى تسكن المكان، وبعضها شرير مؤذ. ولذلك يغطى المرآة المؤمنون بهذه المعتقدات، أو يديرونها نحو الحائط، كى يكونوا بمأمن من خاصيتها الشيطانية. وظنى أن الأسطر السابقة تمتح من مثل هذه المعتقدات، على مستوى اللاشعور الجمعى والرموز البدائية العتيقة عند كارل يونج، ولا غرابة - والأمر كذلك - أن تقترن مشاهدة المرآة على قمر بتحول الحب إلى شيطان، يحدّق من خلال المرآة التى ترانا أشباحها، لكن بما يكشف، أو يعلن، عن فعل التغير الذى لن تعود به الأوضاع إلى ما كانت عليه، فيكمل الإيقاع دورته، ولكن بما «يَشْرق» بصاحبه الذى يغص به، فى دلالة غير بعيدة عن دلالة الجرح أو الاختناق أو الجدب (التى تتأكد حين نقول: شَرِقَ الجرح بالدم، أى امتلأ، وشَرِق الموضع بأهله: امتلأ وضاق بهم، وشرقت الأرض: أى أجدبت وامتنع أن يجرى فيها الماء)، ولذلك لن يعود شىء كما كان، أو يكتمل الإيقاع بعد أن غزته نقائضه، فانقطع عن سامعه.

وليست الحيرة المعرفية بين طرفى ثنائية الوعى، أو الحضور والغياب، سوى مجلى آخر من مجالى رمزية المرآة، خصوصا حين نقرأ:

وجدت نفسى فى نفسى وخارجها

وأنتِ بينهما المرآة بينهما

تزورك الأرض أحيانا لزينتها

وللصعود إلى ما سَبَّبَ الحُلُما
أما أنا فبوسعى أن أكون كما
تركتنى أمس، قرب الماء، منقسما
إلى سماءٍ وأرض، آه... أين هما؟

والأسطر مقطع مقترن بفعل «التكوين» فى مدى الحب، ليس بالضرورة بالمعنى الحرفى، فالحب فى الرمزية الصوفية تعلو دلالاته على الفهم الحرفى. ويمكن أن يكون ضمير التأنيث - فى الأسطر - دالا على الحقيقة التى «هبطت إليك من المحل الأرفع» فيما يقول ابن سينا، كما يمكن أن يكون دالا على انتصار الحضور الأنثوى الذى لا يفارق دلالة الخصب، أو حتى دلالة النبع الذى ترتوى منه الأرض، فتأخذ زينتها الخضراء، أو يكون دالا على بحث الأنا عن منقذة، مثل «عناة» التى ألحَّ درويش على ذكرها فى الجدارية، حيث الوصول إليها، كالاستسلام لها، صعود إلى الرؤيا. لكن ينقشع الحلم كالعادة ويشرق صاحبه بالماء، منقسما إلى قسمين لا يجتمعان لأنهما لم يتحدا بسحر الآلهة الحارسة التى تظل بعيدة عن العاشق الباحث عنها:

مسافرةٌ،
حول صورتها فى مراياك: «لا
أم لى يا ابنتى فَلِدينى هنا»
هكذا تضع الأرض فى جسد سرها
وتزوّج أنثى إلى ذكر. فخذينى
إليها إليك إلىّ. هناك هنا. داخلى
خارجى. وخذينى لتسكن نفسى
إليك، وأسكن أرض السكينة.

وتبدو الأسطر السابقة كما لو كانت تصل بالبحث إلى نهايته، فتتكشف الرؤيا، وتتزوج الأرض، ويهبط المطر المقدس، ويعثر العاشق على صورته، وتحدث الولادة الجديدة للأنا، موازية للولادة الجديدة للأرض التى تحتضن المطر المقدس فى تربتها، وتلاقيه لقاء الأنثى تصدّتْ للذكر، فينقلب التعدد إلى اتحاد، والانفصال إلى اتصال، ويصبح الـ «هنا» هناك، والداخل هو الخارج، وتسكن النفس أرض السكينة، ولكن فيما لا تفارق ظلالها معنى التناص الذى يومئ إلى الآية القرآنية: «وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا» (الروم / ٢١).

ولكن هذا السكن النفسى - الروحى لا يلبث أن يزول، فلا شىء ثابت فى تطلع الأنا إلى

نفسها فى المرآة التى تتبدل فيها الصور، بدورها، كأنها آلة الكاليدوسكوب (Kaleidoscope) التى تعكس العشرات من الصور اللانهائية، فى تحرك قطعها الزجاجية الملونة، وهى صفة أخرى ملازمة لرمزية المرآة فى ميراثها الإنسانى الذى يتجاوب، خصوصا فى هذه الصفة، مع تقلب ما تعكسه مرايا محمود درويش التى لا يكف الناظر والمنظور إليه، والوسيط الواقع بينهما، عن التحول والتبدل، هكذا، نقرأ:

... وأنظر نحو
نفسى فى المرايا:
هل أنا هو؟
هل أؤدِّى دورى من الفصل
الأخير؟
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض
أم فُرِضت علىّ؟
وهل أنا هو من يؤدى الدور
أم أن الضحية غيَّرت أقوالها؟

ولا تخلو الأسطر من إيماءة إلى شكسبير، فى تفاعلات التناص، حيث السؤال عن الكينونة وحضورها، بوضع الذات موضع المساءلة أمام المرآة، فضلا عن الإشارة التى لا تربط بين التمثيل والمرآة فحسب، كما سبق أن أشرت، بل تجاوز ذلك إلى تحويل الحياة إلى «ظل» يمشى (وهو رمز يتكرر كثيرا فى الرؤيا الجديدة) وإلى مسرحية يؤديها ممثل بائس، يتبختر زهوا لساعة على المسرح، ثم لا يسمعه أحد، فالحياة حكاية يرويها أبله، ملؤها الصخب والعنف اللذان يتجاوبان ودال الضحية التى يمكن أن تغير أقوالها، تحت ضغط واقع عليها، فى الأسطر الأخيرة. وهى أسطر تردنا نهايتها إلى بدايتها، فنعود إلى اقتران فعل التعرف، وملازمة السؤال عن كينونتها بحضور المرآة، فنقرأ:

اكتبونى، كما قال ريتسوس. أين
اختفيت وأخفيت منفاى عن رغبتى
لا أرى صورتى فى المرايا، ولا صورة
امرأة من نساء أثينا تدير تدابيرها
العاطفية مثلى هنا.

والإشارة إلى الشاعر اليونانى الشهير يانيس ريتسوس (١٩٠٩ - ١٩٩٠) إشارة إلى شاعر

آخر عانى من اعتقالات الحكومات الدكتاتورية، وعاش مكتويا بنارها، لكنه ظل مرتبطا بقضايا البسطاء الذين فتح لهم شعره، مستخدما صورا ومجازات من فتات الحياة اليومية. ولكن ليس هذا هو المقصود من الإشارة فحسب، فهناك إخفاء المطارد من القمع عن مبدأ الرغبة لمواجهة مبدأ الواقع الخشن، ومن ثم مواجهة الصورة بالصورة والمرآة بالمرآة، لكن سدى، إذ يظل منفى ريتسوس حاضرا مثل تفاصيل الحياة اليومية التى صنع منها إبداعه، فنال لذة القصيدة، وذلك على النقيض من قرينه الذى لم يجد صورته فى المرآة، فتحول إلى الغياب الذى ينفى حضور التدابير العاطفية التى تعنى اتحادا بين ذكر وأنثى.

« تجليات القرين »

القرين هو «آخر» تخلقه الشخصية، لا واعية أو واعية. نتيجة عوامل متعددة، يرتبط فيها عدم التوافق الاجتماعى بالتمرد على شروط الضرورة، داخلية أو خارجية، فتدفع الذات إلى أن تكون اثنتين، أولاهما تخضع لمبدأ الواقع، وثانيتهما لمبدأ الرغبة، وتتباين وظائف القرين الرمزية، فيكون أحيانا تمردا لا شعوريا، أو فرارا من ضغوط لا قبل للوعى بها، فيغدو لازمة من لوازم صراع غير معلن بين الدوافع المتناقضة المتصارعة للذات، أو يغدو مرآة معرفية يتأمل فيها الوعى نفسه، فيغدو الناظر والمنظور إليه، وذلك بما يجعل من تقنية القرين تقنية موازية لتقنية «المرآة». يجمع بينهما فعل التعرف الذى يضع به الوعى نفسه موضع المساءلة، أو التأمل الذى يزيده معرفة وإدراكا بكينونته، سواء فى حضورها الذاتى، أو حضورها العلائقى، حيث تغدو الذات طرفا فى علاقة مع غيرها. وسواء كنا فى هذا الوضع أو ذاك، فإن البعد المعرفى حاضر فيهما، حضور الوعى الذى يتأمل صورته فى المرآة، وحضور الذات التى تحاور القرين، أو الظل، أو الشبح، أو الاسم. وكلها مرادفات للذات الأخرى التى تبتدعها الذات، فى مدى انقسامها، السلبى أو الإيجابى، ومدى توسيع حدقتى معرفتها بنفسها فى العالم الذى يغدو إياها بأكثر من معنى.

ولرمزية «القرين» حضور طويل فى الرواية العالمية، خصوصا من المنظور الذى يجعل من الذات الأخرى تعويضا متمردا على الضغوط التى تواجهها الذات الأولى، وذلك فى السياق الذى يبدأ من جوجول (١٨٠٩-١٨٥٢) كى يبرز فى رواية دويستوفسكى (١٨٢١-١٨٨١) «القرين» التى سبقت اكتشاف فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) لقارة اللاوعى الفردى، وكان ذلك فى السياق الذى أضاف إليه ر. ل. ستيفنسون روايته الشهيرة «دكتور چيكل ومستر هايد»، فى التقاليد الروائية نفسها التى تمثلها، مؤخرا، الكاتب البرتغالى خوسيه ساراماجو الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٩٨، عندما نشر روايته «القرين» سنة ٢٠٠٣ (التى تُرجمت إلى الإنجليزية فى العام اللاحق).

وقد انتقلت رمزية القرين من الرواية إلى الشعر، متخذة تجليات عديدة. منها الشبح والآخر والاسم والمرآة. وكلها تجليات لا تفارق الثنائية نفسها التى ينعكس فيها الوعى على نفسه وذلك فى تجاوب أصداء السياقات التى انتقلت من شعر الحداثة الغربية إلى شعراء الحداثة العربية، ودفعت

خليل حاوى إلى استخدام رمزية القرين، فى قصيدته «وجوه السندباد» فى ديوانه «الناى والريح» (١٩٥٧) حيث حضور القرين الذى تصنعه القصيدة، فى أحد مقاطعها، على النحو التالى:

كنت أمشى معه فى درب «سوهو»

وهو يمشى وحده فى لا مكان

وجهه أعتق من وجهى ولكن

ليس فيه أثر الحمى

وتحفير الزمان

وجهه يحكى بأنا توأمان».

وكانت تلك هى البداية التى اتسعت على يدى سعدى يوسف الذى خلق قرينه «الأخضر ابن يوسف» وظل يعاوده فى ثلاثة دواوين أولها يحمل اسم القرين هو: «الأخضر بن يوسف ومشاغله» (١٩٧٢) ثم «الليالى كلها» (١٩٧٦) وأخيرا «الساعة الأخيرة» (١٩٧٧). ونسمع استهلال اللحن فى القصيدة الأولى على النحو التالى:

نبى يقاسمنى شقتى

يسكن الغرفة المستطيلة

وكلّ صباح يشاركنى قهوتى والحليب،

وسر الليالى الطويلة

وكانت ملابسنا فى الخزانة واحدة

كان يلبس يوما قميصى

وألبس يوما قميصه

يرافقنى فى زيارة محبوبتى

ثم يدخل قبلى

يقبلها فى الجبين

وينظر فى مقلتيها طويلا..

ويعاود سعدى الإلحاح على «القرين» الذى اكتشف رمزيته، فيكتب قصيدته «حوار مع الأخضر» وثالثة «عن الأخضر» (فى ديوان الليالى كلها) ولا يتركه إلا بعد أن يستعين به فى كتابة «قصيدة شارحة»، أى قصيدة موضوعها القصيدة، تماما كما أن «سعدى يوسف» موضوعه قرينه «الأخضر بن يوسف» الذى هو إياه فى آخر المطاف. وغير خاف أن صفة «الأخضر» تدل على الخصب، ولا تخلو من ظلال دينية لا تفارق معانى النماء والخير والحياة المتدفقة المرتبطة بحضور «الخضْر». وتنطوى دلالة الاسم على تشبيهه بالنبات الأخضر الغضّ، مما يردنا إلى البعد الأسطورى للبعث الذى اتخذ صفات نوعية فى الموروث الشعبى الإسلامى. ولذلك نقرأ فى «لسان العرب» أن الخضر صاحب موسى الذى التقى معه بمجمع البحرين. وعن مجاهد: أنه كان إذا صلّى فى موضع اخضرّ ما حوله، وقيل ما تحته.

ومن الواضح أن تقنية «القرين» لم تجذب غير خليل حاوى وسعدى على الأخص، أما غيرهما فقد آثروا تقنية القناع والمرآة، كما فعل السياب وأدونيس والبياتى وصلاح عبد الصبور وغيرهم كثر.

ويبدأ محمود درويش من حيث انتهى خليل حاوى وسعدى، لكنه يصنع سياقه الخاص وتوظيفاته النوعية للقرين. والبداية هى ما ينبهنا إليها السطر: «أنا المسافر داخلى» أو السطران:

وأنا بديلى

أنا من يحدث نفسه

ولا غرابة أن يكون «القرين» متعدد التجليات فى شعر محمود درويش الأخير، أولا لاقترانه بتعدد أشكال التأمل فى الذات وتنوع مواقفه، وثانيا لحرص الذات الشاعرة على اقتناص «الآخر الشخصى» مراوغة تجلياته. هكذا يمكن أن نرى «القرين» رؤية مباشرة فى أسطر من مثل:

هو هادئ، وأنا كذلك

يحتسى شايا بليمون،

وأشرب قهوة،

هذا هو الشىء المغاير بيننا

هو يرتدى مثلى قميصا واسعا ومخططا

وأنا أطالع، مثله، صحف المساء.

هو يرانى حيث أنظر خلسة

وأنا لا أراه حين ينظر خلسة

وأصداء قرين سعدى متجاوبة، فى الحضور التفاعلى لسياقات التناص، على نحو من الأنحاء لدى قرين محمود درويش الذى يعاود حضوره فى أسطر، تتركز بؤرة الاهتمام فيها على القرين فى أسطر من مثل:

ويروّض الذكرى... أأنت أنا

وثالثنا يرفرف بيننا «لا تنسيانى دائما»

وبقدر ما يشير «الثالث» إلى تعدد انقسام الوعى لا ثنائيته، فى مدى انشطار الذات، فإنه يشير فى الوقت نفسه إلى أن الثنائية هى المبدأ الفاعل الذى تنطلق منه الثلاثية، خصوصا حين تنقسم الذات إلى أولى تحقق مبدأ الرغبة، وثانية هى نقيض الرغبة فى تجسيدها لكل ما لا تريد الذات أن تكونه، وثالثة تمثِّل مبدأ الواقع الذى يجسِّد الذات بقدر ما تجسده، فى مدى توافقها الاجتماعى مع غيرها الذى لا تنكره ولا تنقضه. والحوار بين هذه الجوانب الثلاثة للذات هو حوار ثلاثى الأبعاد، ينطوى على التوتر الدرامى بالضرورة من ناحية، ويؤكد تمزقها بين أبعادها من ناحية ثانية، وتعدد تجليات هذا التوتر أو التمزق من ناحية أخيرة. لكن الثنائية هى الغالبة على تجليات الذات المنقسمة ما بين الممكن والواقع، المشتهى والمفروض، الممنوع والمقبول، اجتماعيا ونفسيا، ولذلك لا تلبث أن تعود الثنائية فى أسطر من قبيل:

قد كنت أمشى حَذْو نفسى: كن قويا

يا قرينى وارفع الماضى كقرنى ماعز

بيديك: واجلس قرب بئرك. ربما التفتت

إليك أيائل الوادى.. ولاح الصوت

صوتك صورة حجرية للحاضر المكسور

وكلا المقطعين ينطوى على الدلالة نفسها فى ازدواجها: الأنا الأولى التى هى تجسيد لمبدأ الرغبة والأنا الثانية التى هى نقيضها من منظور مواز ومتطور بأكثر من معنى. والوظيفة هى المشابهة التى تدنى بطرفيها إلى حال من الاتحاد، فى علاقةٍ لا تفارق علاقة صورة المرآة بأصلها، ولكن بما يجعل من المشابهة إضاءة للذات التى ينطقها ضمير المخاطب، لا يفصلها عن ضمير الغياب سوى علامة لا تنفى قوة المشابهة، بل تؤكدها بما يضع كلا الطرفين فى دائرة الرؤية المتبادلة التى تضىء حضور القرين، خصوصا حين يتم التصريح باسمه فى المقطع الثانى، حيث تتوجه إليه الأنا الناطقة

للخطاب، كى يرفع ماضيهما ليغدو فى مدى الرؤية، وذلك قبل أن يجلس القرين قرب بئر أشبه باللاوعى الذى يتدفق بتداعياته المكنونة، ويتجلى القرين، فضلا عن ذلك، فى هيئة صورة، يمكن أن تكون صورة فوتوغرافية للذات، غير بعيدة تماما عن المدى الدلالى السلبى لرواية «صورة دوريان جراى» التى تنعكس فيها الذات (مع تأجيل المصاحبات الدلالية السلبية) فترى صورتها ترنو إليها فى بيت أمها، لا تكف عن السؤال:

فى بيت أمى صورتى ترنو إلىّ

ولا تكف عن السؤال

أأنت يا ضيفى أنا؟

هل كنت فى العشرين من عمرى

بلا نظارة طبية

وبلا حقائب؟

كان ثقب فى جدار السور يكفى

كى تعلمك النجوم هواية التحديق فى الأبدى

(ما الأبدى؟ قلت مخاطبًا نفسى)

ويا ضيفى أأنت كما كنا؟

فمن تنصل من ملامحه؟!

أتذكر حافة الفرس الحرون على جبينك؟!

وتمضى الصورة فى مساءلة صاحبها، كأنها تعيده إلى ماضيه، وإلى بذرة التأمل الميتافيزيقى التى انبثقت فى أعماق الطفل الذى كان إياه، لكنها سرعان ما نمت فى أعماقه، خصوصا بعد أن كبر بما يكفى ليقفز فوق السور لكى يرى ما لا يُرى، ويقيس عمق الهاوية. ولا يخلو الحوار من تناص يشير إلى أكثر من تداع على الذاكرة، أولها التداعى الذى يسترجع قصيدة «الجنوبى» لأمل دنقل، خصوصا فى مقطعها الأول الذى يحمل عنوان «صورة» ويمضى على النحو التالى:

هل أنا كنت طفلا..

أم أن الذى كان طفلا سواى

هذه الصور العائلية.

كان أبى جالسا، وأنا واقف تتدلى يداى!

رفسة من فرس

تركت فى جبينى شجا، وعلَّمت القلب أن يحترس

أتذكرُ

سال دمى...

ولا أريد إكمال بقية المقطع، فقد أردت التوقف، فحسب، على ما يمكن أن يفضى إلى تذكر «حافة الفرس الحرون على الجبين» التى تتجاوب معها أسطر صورة الأنا - الطفل الذى يتطلع إليه الأنا الكبير فى تداعيات الذاكرة التى تتجاوب موجات تفاعلاتها النصية الحاضرة، مومئة إلى ما يوازيها فى علاقات الغياب التى تكمل معناها. والنتيجة هى صعود الحوار بين الذات الناظرة والذات المنظور إليها فى الصورة إلى مدى التأمل الميتافيزيقى الذى لا يتوقف عن مساءلة الوجود والأبدية والهاوية التى هى نهاية كل وجود. ولكن الأهم هو دلالة الحوار الذى ينقسم فيه الوعى على نفسه فيصبح السائل والمسئول اللذين تقرن بينهما الصورة التى تؤدى وظيفة القرين أو تغدو مجلى من مجاليه.

والمجلى الثالث للقرين هو «الاسم» الذى يشخّصه الخيال، ويجعل منه موضوع المساءلة فى الثنائية التى نقرأ فيها:

كنت أحاور اسمى: هل أنا صفة

فيسألنى: وما شأنى أنا

أما أنا: فأقول لاسمى

أعطنى ما ضاع من حريتى

ولا فارق بين سؤال الاسم وسؤال الهوية، كلاهما وجه للآخر فى عملية معرفية يرتد عجزها على صدرها، فى تقنية بلاغية تلجأ إلى حيلة من حيل المجاز المرسل، سرعان ما تتحول إلى نوع مواز من التجريد البلاغى الذى يغدو به فعل التسمية فعلا من الأفعال المقدورة على الذات، قبل أن يكتمل وعيها وتمتلك حرية الرفض للمقدور عليها:

أما أنا، فأقول لاسمى: دعك منى

وابتعد عنى، فإنى ضقت منذ نطقت

واتسعت صفاتك: خذ صفاتك

غيرى... حملتك حين كنا قادرين على

عبور النهر، متحدين «أنت أنا» ولم

أخترك يا ظلى السلوقى الوفىّ، اختارك

الآباء كى يتفاءلوا بالبحث عن معنى،

ولم يتساءلوا عما سيحدث عندما

يقسو عليه الاسم، أو يملى عليه

كلامه فيصير تابعه.... فأين أنا

والتمرد على الاسم تمرد على الآخرين الذين اختاروه للمسمَّى به، وذلك على نحو يبدو معه التمرد على الاسم تمردا على «اسم الأب» فى تفسيرات چاك لاكان لفرويد، أو تمردا على الآخرين الذين هم الجحيم الذى ينسرب إلى الأنا بمعنى أو آخر، فتتمرد عليه - عليهم - بالمعنى الوجودى، كى تكتمل حريتها، وتتحقق لقصيدتها صفة الإبداع.

والمجلى الرابع للقرين هو «الشبح» الذى هو صورة موازية للأنا فى مدلول من مدلولات انقسامها. وللشبح ميراث رمزى طويل، يبدأ من قبل هاملت شكسبير، حيث مشهد شبح الأب الذى يكشف له ما لم يكن يعلمه عن سر موته، صاعدا إلى بورخيس المغرم برمز الشبح فى أقاويل من مثل: «التيقن بأن كل شىء قد كتب يمحونا أو يجعل منا أشباحا». ويمضى السياق إلى أن نصل، أخيرا، إلى جبران خليل جبران الذى جسّد «أشباح الوحدة» و«أشباح الكآبة والشتاء» و«الأشباح السائرة» محدقة فى «شبح مكلل بالأشواك، باسطا ذراعيه أمام اللانهاية». وتتجاوب أصداء كل هذه المتناصات وسياقاتها المماثلة أو الموازية التى تنسرب إلى شعر محمود درويش، فى أسطر من قبيل:

سلام على من يقاسمنى قدحى

فى كثافة ليل يفيض من المقعدين

سلام على شبحى

ورأيت أنى قد سقطت

علىَّ من سفر القوافل، قرب أفعى، لم

أجد أحدا لأكلمه سوى شبحى. رمتنى

الأرض خارج أرضها، واسمى يرن على خطاك

ومقاسمة القدح التى تومئ إلى رمزية الخمر بدلالاتها التى لا تنفصل عن كثافة الليل الذى يتحول إلى نبع للإبداع، ويقود إلى الحضور الشبحى الذى يقترن بالليل الذى جعله جبران «ليل الأشباح والأرواح والأخيلة» ورآه «شبحا هائلا جميلا منتصبا بين الأرض والسماء» وسلام الأنا على شبحها سلام على روحها المبدع فى هذا السياق من التناص، أعنى السياق الذى يدل فيه توازى الضمائر على مواجهة الأنا لذاتها، بعد أن سقطت على نفسها، تخيلا، قرب أفعى، هى، بدورها، دالة على رموز عديدة، منها الغواية وحكمة الأعماق والقوة الصافية، والمعرفة، فضلا عن مبدأ الخصب الذى يعيدنا إلى الترابطات الدلالية لعودة الحياة. وتكتمل هذه الدلالات بدال التوحد الذى لا يجد فى سياق المتوحد من يكلمه سوى نفسه، أو شبحه بلا فارق، كأنه نبتة وحيدة خارجة من باطن الأرض، اسمها يرن على خطا الذات ليس فى المدى الدلالى سواها. ولا غرابة أن يتجاور الشبح والقرين الذى هو إياه فى مقطع من مثل:

سألت الظلَّ قرب السور

فانتبهت فتاة ترتدى نارا،

وقالت هل تكلمت؟

فقلت: أكلم الشبح القرين

والمقطع دال تتعدد مدلولاته، خصوصا فى وصله بين الظل والشبح والقرين، بما يرد كل واحد منها على غيره فى تجاوب دلالة التقنيات الثلاث التى تجعل من الشبح القرين من ناحية، وتضع الظل بوصفه من يتلقى السؤال من ناحية ثانية، وذلك فى التجاوب الرمزى للدلالات التى تصل بين مبدأ الأنوثة (الفتاة) والنار التى لا تخلو من دلالة المعرفة، أو دلالة الولادة الجديدة التى يعيد بها العنقاء سِفْر تكوينه. هكذا نصل إلى المجلى الأخير الذى يجعل الظل وجها من أوجه القرين. وللظل ميراثه الرمزى الذى تتجاوب أصداؤه التناصية على لسان زرادشت نيتشه الذى اكتشف أن له ظلا يناديه، فركض محاولا الفرار منه، كما لو كان يفر من ذاته الثانية: «مالى وظلّى! ليركض ورائى، أما أنا فأظل أفر من أمامه».

وتنطلق دوال الظل فى مثل هذا المدى الدلالى، وفى موازاته، وذلك فى تجاوب المدلولات التى تجمع ما بين عنوان قصيدتى «أنا آت إلى ظلّ عينيك» و«الرجل ذو الظل الأخضر» فى ديوان «حبيبتى تنهض من نومها» (١٩٧٠). والأولى غزلية يتحول فيها ظل العينين إلى نبع حنان للهارب من رمضاء المنفى والموت ولغة الدم، حين تصير الشوارع غابة. والثانية مكتوبة فى ذكرى جمال

عبدالناصر الذى كان حلما ووعدا، ليس نبيا ولكنه ظلٌ أخضر، كأنه حضور مواز لحضور «الخِضْر» الذى هو رمز آخر من رموز البعث والولادة الجديدة، فى الموروث الإسلامى.

وأضف إلى ذلك «مديح الظل العالى» التى هى قصيد تسجيلى لحصار بيروت سنة ١٩٨٣. وهو الديوان الذى تتقابل دلالة عنوانه، فى تجاوبات التناص، وعنوان كتاب «مديح الظل» الذى انطوى على عشق اليابان القديمة، النافرة من كل ما هو ساطع كالشمس، ميالة إلى كل ما هو أخفت ضوءا، من منظور الكاتب اليابانى جونيشيرو تانيزاكى الذى ترجم الحبيب السالمى كتابه سنة ١٩٨٨. أما دال الظل عند محمود درويش فهو أقرب إلى عنوان ديوان الكاتب الشهير بورخيس «مديح الظل» الذى أصدره سنة ١٩٦٩، وقد ترجم لى أهم قصائده صديقى محمد أبوالعطا (أستاذ اللغة الإسبانية وآدابها)، وهو ديوان يشير دال الظل فيه إلى تضاؤل الضوء التدريجى الذى يسبق الظلمة التى ينتهى إليها الإبصار بعد العمى. ولذلك تنطوى سياقات ديوان بورخيس على نفى «المرايا المظلمة للروح»، حيث الأنا تتراوح ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، وحيث يتفجر نبع الظل من الداخل إلى الخارج فى الممالك الشبحية للذاكرة... ذلك المتحف الزائل من الأشكال العارضة، وكومة المرايا المحطمة «فى زمان غسقى، يتراوح بين أشكال مضيئة وأخرى مبهمة، هى ليست بعد من الظلمة» وينساب الظل فى منحدر هادئ، بطىء ولا يؤلم، لكن تبهت صور مرايا الذاكرة، وتغدو معتمة. ويصل «مديح الظل» ذروته عند بورخيس عندما يقول:

أعلم أن، فى الظل، ثمة «آخر»

مصيره أن يجهد فى أوقات الوحدة الطويلة

التى تنسج ثم تفك نسيم هذا الجحيم

وأن يتوق إلى دمى، ويزدرد موتى

يبحث كلانا عن الآخر

ولا تخلو قصيدة «المرآة» - فى ديوان بورخيس من الانعكاس الفجائى فى الظل، حيث تغدو الصورة فى المرآة الأنا الأخرى، وذلك بالقدر الذى يغدو القمر مرآة الحبيبة فى قصيدة القمر.

ولا تتباعد توازيات دال الظل فى قصائد درويش، كثيرا، عن نظائرها، فى مدى علاقات الحضور والغياب فى تجاوب المتناصات، عن دالى الظل عند تانيزاكى وبورخيس، ولكن فى سياقات محمود درويش التى يظل لها خصوصيتها ومذاقها، ابتداء من السطر: «الحياة على الأرض ظل»، مرورا بالأسطر التالية:

أسماء المكان تشابهت. أرهقتُ أغنيتى

بوصف الظل. والمعنى يرى قلب

الظلام ولا يرى. قال الكلام كلامه

فبكت إلهات كثيرات على أدوارهن

لو كان لى دريان لاخترت البداية

وتقودنا الأسطر إلى متاهة دلالية أشبه بمتاهات بورخيس، حيث تفقد الأمكنة الحدود الفاصلة بينها، فتتشابه أسماؤها، فتبرز المفارقة بين الأغنية المرهقة بوصف الظل بينما المعنى يرى قلب الظلام ولا يراه، كأنه يحيل الظلام إلى ظل آخر يبعث على الحزن الذى يبدو كأنه العدم الذى تفقد فيه إلهات الخصب أدوارها فلا يبقى سوى الجدب، والمضى فى الظل، جبرا، إلى منتهاه: الموت. ويصل دال الظل إلى ذروته فى قصيدة «الظل» - فى ديوان «لا تعتذر عما فعلت» - التى تمضى على النحو التالى:

الظل لا ذكر ولا أنثى

رمادىّ، ولو أشعلتُ فيه النار

يتبعنى، ويكبر ثم يصغر

كنت أمشى. كان يمشى

كنت أجلس. كان يجلس

كنت أركض. كان يركض

فقلت أحمله على كتفى

فاستعصى

فقلت: إذن سأتبعه لأخدعه

سأتبع ببغاء الشكل سخريةً

أقلِّد ما يقلدنى

لكى يقع الشبيه على الشبيه

فلا أراه ولا يرانى

وقد حرصت على نقل الأسطر - رغم طولها - لأدلل على المكانة التى يحتلها دال الظل فى تجليات القرين. والنفى الذى يبدأ به السطر الأول يقود إلى البينية أو الثنائية التى يؤكدها السطر الثانى، وهو السطر الذى يقودنا، بدوره، إلى تيمة متابعة الظل لأصله، وهى تيمة ترجع إلى نيتشه فى «هكذا تكلم زرادشت»، وتجاوزه إلى دال إشعال النار التى تظل رمزا للمعرفة، فترد الظل على القرين فيصبح إياه فى علاقته بالذات التى هى، بدورها، تحاول أن تحمله على كتفيها، كما حمل السندباد العفريت على كتفيه، لكن سدى، فالثنائية تظل قائمة، ثقيلة الوطء، لا نجاة منها إلا بإلغائها، ومن ثم رد عجزها على صدرها، أو ثانيها على أولها، فلا يقع الشبيه على الشبيه، لأن الشىء لا يشبه نفسه، فيختفى الظل من حال الاتحاد التى لا وجود له فيها، إلى حال يدنو من الاتحاد، دون أن يكون هو إياه. هكذا، يفرض «الظل» حضوره الذى يتحول إلى حضور القرين فى أسطر من مثل:

أمشى الهوينى، على نفسى، ويتبعنى

ظلى، وأتبعه، لا شىء يرجعنى

كأنى واحد منى يودعنى

والتبعية المتبادلة بين الظل وصاحبه هى التمثيل الكنائى لثنائية الذات المنقسمة، كأن واحداً منها يودعها، وذلك فى مدى السياقات التى يغدو للظل فيها رائحة الثوم حينا، والدم حينا ثانيا، وكلاهما قريب من العدم الذى هو استبدال للموت بالظل، حيث تتأكد الثنائية فى مدى الحياة التى هى ظل على الأرض فى النهاية.

حيث يمر الزمان بنا، أو نمر به

كضيوف على حنطة الله

فى حاضر سابق، حاضر لاحق

هكذا، هكذا نحن فى حاجة للخرافة

كى نتحمل عبء المسافة ما بين بابين

ولا يمكن أن نفصل ثنائية البابين فى السطر الأخير عن الأنا التى تنقسم على نفسها، ومن ثم يتوتر عبء المسافة، كالزمان، ما بين حاضر سابق وحاضر لاحق، فى مدى التحولات التى تتولد منها الأسطورة أو الخرافة التى تصل، آنيا، بين الأزمنة الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. والمدى الدال، هنا، هو مدى الثنائية التى ينوس فيها الخطاب ما بين بابى الذات، أو المدخل إلى أناها الأولى، وأناها الثانية، فنقرأ عن حضور «الآخر الشخصى» فى أسطر من مثل:

لا تعتذر عما فعلت. أقول فى

سرى. أقول لآخرى الشخصى

ها هى ذكرياتك كلها مرئية.

والإشارة إلى فعل الرؤية، فى السطر الأخير، إشارة إلى الأنا التى تغدو، فى انقسامها الناظر والمنظور إليه، كما لو كانت تتطلع إلى نفسها فى المرآة، وذلك فى السياق نفسه الذى يتجسد فى أسطر من مثل:

«هل هذا هو؟» اختلف الشهود:

لعله، وكأنه، فسألت «من هو؟»

لم يجيبونى. همست لآخرى: «أهو الذى قد كان أنت... أنا، فغض الطرف،

والتفتوا إلى أمى لتشهد

إننى هو... فاستعدت للغناء على

طريقتها: أنا الأم التى ولدته

لكن الرياح هى التى ربته

قلت لآخرى : لا تعتذر إلا لأمك

وهى أسطر تدخلنا إلى متاهة دلالية، لكنها لا تخلو من بعض الشفافية التى ندرك، من خلالها، أن «الأنت» «أنا»، وأن النفى يستوى والإيجاب، وأن المتكلم الحاضر هو المشار إليه الغائب، وأن الأم التى ولدته، وتركته للرياح تحمله من مكان إلى مكان. والمسافة الرمزية غير بعيدة عن الأم بصيغة المفرد والأم بصيغة الجمع، أعنى الأم الكبرى : الأرض التى تسلم عنصرها الترابى إلى عنصرها الأثيرى، فى علاقات العناصر الأربعة للوجود : التراب، الماء، الهواء، النار. أعنى العناصر التى يشير دال الريح، فى تفاعل سياقاتها إلى الصيرورة والحركة والطاقة، ومن ثم إمكان حضور كل الأزمنة فى زمن واحد، وكل الضمائر فى ضمير واحد هو ضمير الذى رأى والذى عرف كأنه جلجامش، أو الذى ازداد حزنا لأنه ازداد معرفة، فيخرج من «أنا» ه إلى سواه، ومن رؤاه إلى خطاه، ويمد جسر وعيه عاليا فى أفق المعرفة.

ب - أثر الفراشة

أثر الفراشة

«أثر الفراشة» هو الديوان قبل الأخير الذى نشره محمود درويش قبل موته بقليل، شاهدا على أن الوهج الإبداعى ظل متوقدا كالنار المقدسة، داخل محمود درويش، قبل أن يغادر بيته الأخير فى عمان، ذاهبا إلى الولايات المتحدة، ، ليدخل عملية القلب الأخيرة التى لم ينج منها، والتى حذره طبيبه الفرنسى من الإقدام عليها، ولكن المسطور فى القدر لا مفر منه، والرحلة فى نهر الخارون الذى يجرى ما بين شاطئى الموت والحياة لابد أن تتم، وكان لابد أن تعبر شاطئ الحياة لتتوقف عند شاطئ الموت، مندفعة إلى ما بعده، كأن الذات التى تقوم بالرحلة تريد أن تكتشف حقيقة عالم الموت وكنه هذا الكون من العدم الذى ينفتح إليه، فمضى محمود تاركا مجموعة «أثر الفراشة» التى تركها معدة للنشر، ورحل قبل أن يراها تخرج من المطبعة فى صورة كتاب، فظهرت بعد موته كما أعدها فى أغلب الظن.

وهو يطلق عليها «يوميات» بينما هى تتكون من خواطر ومشروعات قصائد لم تكتمل، وتأملات شعرية ونثرية، تبدو شبيهة بقصيدة النثر، لكنها أقرب إلى التأملات، كأنها تذكرنا بالقاعدة التى أكدها أبو حيان التوحيدى، واقتبسها منه محمود درويش فى مفتتح ديوانه «كزهر اللوز أو أبعد». وهى قاعدة تقول: «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم». ويزيد محمود درويش على هذه القاعدة المضى فيها فيمزج بين مقاطع خالصة لنثر شعرى، وشعر يشبه النثر فى عينى القارئ غير الخبير بالأعاريض والأوزان. ويجمع ديوان «أثر الفراشة» مائة وسبعة وعشرين نصا، يصفها محمود بأنها «صفحات مختارة من يوميات كتبت بين صيف ٢٠٠٦ وصيف ٢٠٠٧». ولكنها صفحات لا تفارق شكل اليوميات. وأول ما يلفت العين فيها التلقائية المكتوبة بها، والعفوية التى تتتابع على أساسها أسطرها، كأنها خواطر مرسلة، أو تأملات حرة فى الحياة والأحياء والوجود وما بعد الوجود. ولا تاريخ محددا لكتابة كل يومية، ولكنها جميعا سابقة على بعض القصائد الطويلة التى كتبها محمود قبل أن يودعنا، ونشرها وألقاها فى أماكن عدة، وأخص بالذكر منها قصيدته «لاعب النرد» التى تكاد تشبه معزوفة الختام، وتعدها للنشر عائلة محمود مع بعض القصائد التى لم يتح الوقت لمحمود كى يعدها فى كتاب.

ومن الطبيعى جدا أن يبدأ «أثر الفراشة» بالمعشوقة التى أفنى محمود لها عمره، وهى فلسطين التى أطلق على أحد دواوينه الأولى ما جعله بطاقة تعريف، ظلت ملازمة له فى كل تحولاته: «عاشق من فلسطين». وكانت فلسطين فى ذاك الديوان الحبيبة التى يراها العاشق فى بلاد الشوك، راعية بلا أغنام، مطاردة، فكان رفيقها، وكان غريب الدار مثلها، ولكن فلسطين، فى اليوميات الأخيرة، هى المقموعة من العدو الإسرائيلى الذى لا يتوقف عن القيام بمذابحه الجماعية كأنه لم يكفه ما قام به من مذابح سابقة، هكذا نقرأ «أبعد من التماهى»:

أجلس أمام التلفزيون، إذ ليس فى وسعى
أن أفعل أى شىء آخر. هناك أمام التلفزيون،
أعثر على عواطفى، وأرى ما يحدث بى ولى.
الدخان يتصاعد منى. وأمد يدى المقطوعة
لأمسك بأعضائى المبعثرة من جسوم عديدة،
فلا أجدها ولا أهرب منها من فرط جاذبية الألم،
أنا المحاصر من البر والجو والبحر واللغة

والتماهى بين «الأنا» و«الجماعة» التى تنتسب إليها الأبيات هو مفتاح الأسطر السابقة، حيث نواجه صيغة شعرية أخرى للمفرد بصيغة الجمع، أو الجمع بصيغة المفرد، المفرد الذى هو جسد الشاعر الموزع فى الأجساد الفلسطينية والأجساد العربية بالقدر نفسه، بما يذكرنا بالشاعر القديم الذى قال: «أوزّع جسمى فى جسوم كثيرة». لكن الشاعر الفلسطينى لا يحسو قراح الماء البارد كالشاعر القديم، وإنما يحسو الدم النازف من شعبه المحاصر من البر والجو والبحر، كالشاعر المحاصر باللغة العاجزة، فى حدودها العادية، عن تجسيد خصوصية اتحاد المفرد والجمع، وتحول كليهما إلى غيره فى تبادل الإحساس بالحصار والألم والموت، فلا تملك اللغة إلا الانصياع إلى المجاز لتغدو مرآة لخصوصية هذه الأنا الفلسطينية التى تفقد أعضاءها الجمعية التى هى أعضاؤها الفردية، فترى أعضاءها المبعثرة على امتداد وطنها الذى يغدو موازيا رمزيا لجسد هذه الأنا بالقدر الذى تغدو هى إياه، فى مواجهة «العدو». أعنى النص الآخر الذى يمضى فيه التوحد نفسه، حيث يذوب المفرد فى الجمع فلا ينفع فى التعبير عنهما سوى ضمير الجمع الذى يحتويهما ويدنى بطرفيهما إلى حال من الاتحاد الرمزى:

حدث لنا شىء مما يحدث الآن. حوصرنا
وقتلنا وقاومنا ما يُعرَض علينا من جهنم
القتلى / الشهداء لا يتشابهون. لكل واحد منهم

قوامٌ خاص، وملامح خاصة، وعينان واسم
وعمر مختلف. لكن القتلة هم الذين يتشابهون
فهم واحد موزع على أجهزة معدنية. يضغط
على أزرار إلكترونية. يقفل ويختفى. يرانا ولا
نراه، لا لأنه شبح، بل لأنه قناع فولاذى
لفكره.. لا ملامح له ولا عينان ولا عمر ولا
اسم. هو .. الذى اختار أن يكون له
اسم وحيد: العدو

وإذا كان ضمير الجميع يعكس حالة الاتحاد الذى ينطوى على ازدواج، بين الأنا والجماعة التى هى إياه وهو إياها، فى الملامح المتجانسة التى ينطقها المفرد بصيغة هذا الجمع، فإن الازدواج يختفى فى حالة القتلة فهم كيان واحد مجرد، كأنه قناع فولاذى، العدو: اسمه الوحيد، والإفراد هى الحال التى تجمع بين صفاته: الاغتصاب، القتل، الوحشية، اغتيال الأبرياء، تفجير المنازل بساكنيها، كما حدث فى قصيدة «البنت / الصرخة». وهى فضاء مرعب، كأنه لوحة لوحشية تنال من منزل على البحر، تواجهه بارجة تتسلى بصيد المشاة على شاطئ البحر، وتهرب البنت الصارخة من قذائف البارجة، فترى الطائرات تقصف بيتها الذى يتهدم على أهلها، أمام عينيها المروعتين بمشهد الدم فى كل مكان، صارخة لا يسمعها أبوها المسجى على ظله، حيث الاقتران البشع بين الدم والموت اللذين يفترشان المشهد الفلسطينى فى كل زمان.

ولكن صرخة الفتاة لا تتوقف فالدم -الموت لم يعد يأتى من الكيان المجرد - الآخر العدم، وإنما أصبح يأتى من الأنا التى انقسمت، فازدوجت وتعادت، وأصبحت تقوم بإعادة المأساة الواقعة على جسومها المتعادية، فأصبحت فلسطين مقموعة من أبنائها الذين تحولوا إلى ما يشبه «الإخوة الأعداء» فى رواية كازنتازاكس الشهيرة بالاسم نفسه، إذ بدل أن يوجه أبناؤها السلاح إلى عدوهم المشترك أصبحوا يوجهونه إلى نحورهم هم، كأنهم القاتلون القتلة الذين يعيدون إنتاج القمع الواقع عليهم، ليوقعوه على غيرهم، والوطن العربى صامت، لا يفعل شيئا، كأنه تواطأ مع عملية الإفناء الذاتى الفلسطينى، وانتقلت إليه عدواها فاشتعلت حروبه الداخلية من لبنان إلى العراق، ومن العراق إلى حركات الإرهاب الذى يغتال الأبرياء تحت راية الإسلام البرىء من الإرهاب والإرهابيين، فيصبح الموت غيلة، أو غدرا، أو برصاص الأخ ملحمة من الرعب اليومى التى لا يمكن

مقاومتها إلا بالسخرية منها، بعد وصفها، ومحاولة اقتناصها بالمجاز الذى يباعد بينها وعينىّ القارئ كى يراها، ويلمح ما فيها من مغزى مرعب فى كل تقلباتها وتجلياتها.

هكذا، نقرأ عن البنت/ الصرخة التى لم يجبها أبوها المسجى فى مهب الغياب، حيث تضيع صرخة البنت وسط قصف الطائرات التى عادت لتحصد البشر، ونقرأ عن القتلى الذين يتجددون كل يوم، فرادى وجماعات، والسماء رمادية رصاصية، والبحر رمادى أزرق، أما لون الدم فقد حجبته عن الكاميرا أسراب من ذباب أخضر. والإشارة إلى «عين الكاميرا» إشارة إلى الحاسة البصرية فى هذا السياق، ومن ثم سيطرتها على غيرها من الحواس فى صياغة الصور الشعرية التى ينسج منها الشاعر قصائده، كأنه الشاهد الذى لا يزال يرى الكوارث، ويريد من غيره أن يشاركه فى رؤيتها، ويحدّق بكلتا عينيه فى مفرداتها، كى لا ينساها، وكى يتحول انفعاله بها إلى نوع من الفعل، فى العملية الحافزية للتخييل الذى هو جوهر الشعر ومصدر التوليد الأساسى لصوره، تلك الصور التى يبدو معها الزمن لا يتقدم أو يتأخر، فقد كانت المقتلة الفلسطينية فى البداية، ولا تزال قائمة فى النهاية، وما من فارق بين البداية والنهاية سوى أن العدو قد صار اثنين، صهيونيًا وعربيًا، فيتضاعف القمع، ويمد الشاعر الفلسطينى يده المقطوعة ليمسك أعضاءه المبعثرة، فلا يجدها، ويظل محاصرا من البر والجو والبحر واللغة. والإشارة إلى حصار «اللغة» فى السياق الأخير، كما سبق أن قلت، إشارة إلى الصراع مع الأداة التى يريدها الشاعر أن تنقل التفاصيل الدالة للمشهد، مهما كانت بالغة الصغر، فنحن فى مقام يؤدى فيه التكرار إلى نقيضه، واللغة يمكن أن تنسى صفاتها الشعرية، فتتحول إلى عويل وصراخ لا علاقة لهما بالفن، والشعر ليس إفراغا للانفعالات وإنما إعادة تشكيل لها هى ومشاهد الأحداث، وهو ليس محاكاة لمفردات الواقع وإنما صياغة مجازية لها، ولذلك فكل تأمل للواقع، مهما كانت وطأته، لا بد أن تنطوى على تأمل فى اللغة التى تعيد تشكيله بما يبرز مغزاه ومعناه، أو دلالاته الأولى والثانية والثالثة إلى ما لا نهاية، فهذه هى خاصية الفن التى تصنع للقبح شعريته الخاصة، وذلك من قبل أن يتحدث أرسطو عن قدرة المحاكاة على تحويل مشاهد الوقائع البشعة إلى مشاهد جمالية لا تنفر منها العين، وحتى بعد أن علمنا بودلير كيف يمكن أن توجد شعرية للقبح الذى يختلف إيقاع تلقيه، دون أن يفقد شعريته. ولكن لمحمود درويش ميزته الخاصة فى هذا السياق، فرهافته الشعرية الخاصة تدفعه إلى استغلال أقصى درجات الإيحاء فى المجازات التى تكتفى بالإيماء دون التصريح. ولهذا يلجأ إلى خفة المجاز المستحيلة فى «لم يجبها أبوها المسجّى على ظله» من غير أن يغرق فى تفاصيل واقع وحشى دموى مرعب فى آن.

إن الشاعر، فى هذا الوضع، أشبه بصانع المرايا التى يرى فيها الواقع صورته، ولكنها مرايا مغايرة عن تلك التى نعرفها، فهى مرايا مجازية، ترينا الواقع الذى توازيه رمزيا درن أن تغرق فى

تفاصيله، فتتنامى به إلى شعريتها الرهيفة. لكنها، فى الوقت نفسه، تلفتنا إلى حضورها الخاص، فنراها بقدر ما نرى الواقع الذى تتولى تحويل بشاعته إلى جمال مجاز، وتمثيلات تدفع إلى المزيد من التأمل، ورموز تجعلنا نعاود التأمل، فنلمح ما لم نلمحه من قبل، واستعارات تجعل للنسيم إيقاعا خفيفا نحس به ولا نسمعه فى تواضع الشجيرات. وأضف إلى الإمكانات التصويرية الإمكانات الإيقاعية التى لا تنسى المبدأ القائل: إن كسر الإيقاع بين حين وآخر ضرورة إيقاعية. والإمكانات الدلالية الملازمة لعمليات السخرية التى لا فرار منها فى تصوير عبثية قتل الأخ لأخيه، أو نسف منازل بأكملها لأن أحد سكانها ارتكب حقه فى مقاومة الاحتلال، أو جعل النهر يموت من العطش، أو إثارة الرعب بما يجعل الشخص يطارد نفسه، فى أرض فضيحة، لا تعرف الطريق إلى أين، كأنها تنتظر رصاصة الرحمة، أو تعيش فى كابوس، كل من فيها يشبه نيرون. ولا تقل المفارقة حضورا عن السخرية، خصوصا حين تتجاور المتناقضات، وتغتال النظائر نظائرها كأنها لا تعترف بحضور النظائر أو الأشباه، ويبدو الوطن قبرا ممتدا بحجم سكانه، والأخ يستمد بطولته من قتل أخيه، ويتحدث الجميع عن حق الاختلاف، ولا أحد يقبل وجود هذا الحق الذى يغتالونه فى حماسة نضالية، فلا يملك الشاعر سوى أن يقول:

«إذا كان السلام هدنة بين حربين، فإن للموتى
حق الإدلاء بأصواتهم: سنختار الچنرال. وإذا كانت الحرب حادثة سير
وقعت على الأوتوستراد السريع، فإن على الأحياء واجب الإدلاء
بأصواتهم: سنختار الحمار. لكن الأحياء لم يذهبوا إلى صناديق
الاقتراع، لا لأن الثلج كان يندف، بل لأن شللا مفاجئا
أصاب سكان المدينة، وحين فتحوا النوافذ رأوا عناكب
تبنى بيوتها فى الثلج فأصيبوا بالعمى... ومن حسن حظنا
أو من سوئه، أن المؤرخين الأجانب الخبراء فى مصائرنا
وتاريخنا الشفهى لم يكونوا هنا، فلم نعرف ما حل بنا»

وتلفتنا مثل هذه الصياغة للمفارقة إلى ازدواج الرموز مع الأمثولات. والأولى هى التى يؤدى دالها الواحد إلى مدلالوت عديدة، فى موازاة الثانية التى يؤدى دالها إلى مدلولات محددة، قد يختزلها مدلول واحد، والأمثولات مفيدة فى السخرية السياسية، بينما الرموز ناجعة فى معالجة القضايا الوجودية والتأملات الميتافيزيقية، لكن فى الدائرة التى تبدأ من فلسطين وتعود إليها، ذلك لأن فلسطين هى النغمة التحتية أو أساس اللحن الذى تتركب فوقه طبقات أخرى من المقامات

والإيقاعات، ولذلك مهما تغيب فلسطين عن القصائد تجدها تبرز على سبيل اللمح أو الإشارة أو اللازمة النغمية أو قرار اللحن الذى يظل باقيا رغم ما يناوشه من تنويع.

وحضور فلسطين يعنى حضور الوجود والعدم، الحياة والموت، فهى وتر مشدود بينهما، يتراوح بينهما حضور الذات الشاعرة التى ترى أن كل ما تكتبه هو عملية اكتشاف لما يظل فى حاجة إلى المزيد من الكشف. والكشف نتاج جدل دائم بين الذات والموضوع، فى الوضع الذى يضيف إلى فعل الجدل عملية اكتشاف الأداة التى تتأمل بها الذات موضوعها الذى هو إياها، فى موازاة عملية اكتشاف ملازمة تقترن بسعى الذات إلى مراقبة نفسها فى كل فعل معرفى من أفعالها الكاشفة. وتنطوى يوميات «أثر الفراشة» على كل ذلك، فهناك، أولا، انفصال الذات عن نفسها، فى فعل انعكاسها على حضورها، فى مدى الكشف الذاتى، وهناك، ثانيا، تأمل الذات لأداتها الإبداعية التى تتطلع الذات إلى تطوير قدرتها على تصوير واقع لا يتسم بالثبات، مهما أوحى بنقيض ذلك، وهناك، ثالثا، تصوير المشاهد التى تتوقف عندها عين الكاميرا الشعرية، ساعية إلى تحقيق نوع مجازى من الرسم بالكلمات، وهناك - أخيرا - الموت الذى يتربص بالمشهد كله، ويتخلله ويناوشه، وأهم من ذلك ما لا يكف عن التلويح بحضوره للذات التى سبق أن اقتربت أكثر من مرة، وسجلت ذلك على نحو استثنائى فى «جدارية».

وأتوقف عند تأمل الذات نفسها فى فعل تأملها غيرها، فى موازاة تأملها الذاتى، وهو نوع من التأمل الذى لا يتحقق إلا عندما تنقسم الذات على نفسها فتصبح هى الناظر والمنظور إليه، فاعل التأمل والمتأمل فيه. وأول الأمثلة على ذلك اليومية التى تحمل عنوان «غريبان». وهى قصيدة قصيرة من بحر المتدارك، تمضى على النحو التالى:

يرنو إلى أعلى
فيبصر نجمةً
ترنو إليهْ

يرنو إلى الوادى
فيبصر قبرَه
يدنو إليهْ

يرنو إلى امرأة

تعذبه وتعجبه
ولا ترنو إليه

يرنو إلى مرآته
فيرى غريبا مثله
يرنو إليه.

والذى يلفت الانتباه فى القصيدة القصيرة، وقد أوردتها كاملة، أن عناصر الطبيعة، ممثلة فى النجمة، تكون استجابتها إلى نظرة الشاعر إيجابية، فتبادله النظر، كأنها تود الالتقاء به، شأنها فى ذلك شأن الموت الذى يتمثل فى القبر الذى يبادله النظر، كما لو كان يقول له: هيت لك. أما المرأة التى تمثل الجانب الحسى من الحياة، أو الواعد من لذائذها، فلا تستجيب إلى الرائى كأنها موازاة غير مباشرة على طريقة الخلف، أو مناقَضَةٌ لاستجابة القبر، أو استجابة الذات التى لا ترى غير رجع صورتها الغريبة، فى توحدها الذى يزيد اغترابها، خصوصا فى تأملها حضورها المنعكس فى مرايا الطبيعة والذات. هذه الذات الغريبة المغتربة هى الأنا المتأملة نفسها، فى ديوان «أثر الفراشة» وذلك فى حضورها الذى يجعلها تنأى بنفسها عن العالم لتراه، وعن ذاتها كى تزداد معرفة بها، وعن أدواتها الشعرية كى تحكم السيطرة عليها وتمكنها التقنى فى استعمالها، وذلك كله فى مدى رحلة الحياة التى يتخللها الموت الذى يقتحم الموضوع، فلسطين، من كل جانب، ويناوش الذات فى علامات عديدة تزيد من وحدتها فى مدار مغلق، لا تفارقه، وحيدة مع الواحد الذى هو إياها، والذى نرى طرفيه فى قصيدة «ما أنا إلا هو»:

بعيدا وراء خطاه
ذئاب تعضّ شفاه القمرْ

وفى القرب منه
دمٌ نازف من عروق الحجر
لذلك يمشى ويمشى ويمشى
إلى أن يذوب تماما
ويشربه الظل عند نهاية هذا السفرْ
وما أنا إلا هو
وما هو إلا أنا

فى اختلاف الصور.

هكذا تتجاوب الذات مع الموضوع الذى هو إياها فى سَفَر معروفة نهايته، وهى الموت، منذ البداية. ويستوى أن نفهم دلالة السَّفَر بمعناها الصوفى الذى هو رحلة العارف إلى الحقيقة، حيث يغدو السَّفر معادلا للطريق، ويغدو الطريق هو المسعى إلى النهاية، حيث الغاية هى الوصول إلى المطلق الذى يغدو نهاية السفر والطريق والمسافر والكائنات فى الوقت نفسه، فيغدو مرادفا للعدم الذى هو نقيض الوجود، أو للثاناتوس الذى هو نقيض اللذة الإيروسية التى يرمز إليها الحضور الواعد فى قصيدة «غريبان» التى لا تعنى فيها دلالة التثنية إلا انقسام الأنا على نفسها، أو ازدواجها، فى الرحلة التى يتجدد بها وعيها بالنهاية التى تعيها ذات (أنا) مهووّسة بالنهاية فى حال يحتاج فيها الغريب إلى الغريب الذى هو إياه، ولكن فى وضع يشبه وضع «شخص يطارد نفسه» فى مدار مغلق «يحتاج فيه الغريب إلى الغريب» فى سياق تقول فيه إحدى النساء العابرات: «هناك شخص ما يكلم نفسه» فليس فى المدار إلا الذات وانعكاسها فى مرآة تأملها الذى يغدو نوعا من الحوار الذاتى الذى نقرأ فيه:

ظلام: وقعت عن السرير ممسوسا بسؤال:
أين أنا؟ بحثت عن جسدى فأحسست
به يبحث عنى... أدركت أنى فى حيز من العالم، يخصنى وانفصل
عنى أو انفصلت عنه.

وفى المدار المغلق لهذه الذات التى تتسع بها الرؤيا فتضيق العبارة، وتغدو الحاجة إلى المجاز ماسة، كأنه الوسيلة الوحيدة للتعبير عن ذات تزدوج على نفسها، كى ترى حضورها فى عالم يتشظى، كما لو كان ينفجر من داخله، وفى موازاة التفجيرات التى تأتى من خارجه، فإذا تورط القلب فى هذا العالم، وعاش فيه، فإنه يرى ما لا يريد، أو ما يجذبه إلى شراكه، فيحيا فى داخل العالم وخارجه، وداخل حضوره الذاتى وخارجه، كأنه هو، سواه، دون أن ينتبه، وحتى إذا انتبه فهو لا يملك سوى الرؤية والشهادة بما يرى، وما لا إرادة له فيه، ولا قدرة له على تغييره، فيكمل بقية الرحلة فى حال، تصفها قصيدة «مناصفة» التى لا مفر من ذكرها كاملة:

تحيا مناصفةً
لا أنت أنتَ، ولا
سواكَ
أين «أنا» فى عتمة الشَّبَهِ؟

كأنى شبحٌ
يمشى إلى شَبَحٍ
فلا أكون سوى شخص مررت به
خرجتُ من صورتى الأولى
لأدركه
فصاح حين اختفى:
يا ذاتى انتبهى!

هل نقول: إننا إزاء نوع من الحياة فى تيه؟ ممكن. وممكن كذلك القول: إننا فى عالم ذات لا تكف عن الانقسام كى تجدد معرفتها بما يتغير فيها دائما، إزاء عالم لا يكف عن تحولاته ما بين أقطار الجنون والعنف والموت الغادر الذى يأتى من الداخل، فى موازاة الخارج، فينعكس هذا العالم على الذات كما تنعكس عليه، ولا يملك الشاعر سوى أن يقول:

أترك الجانب الآخر من حياتى، حيث يريد
الإقامة. وأتبع ما تبقى من حياتى بحثا عن الجانب
الآخر

هكذا يعود الشاعر فى عالم اغترب، بدوره، عن وجوده وحضوره، فأصبح غريبا مثل عالمه الذى يزداد اغترابا وغرابة، ويصبح شعاره: ليس للغريب إلا اختراع ألفة ما مع مكان ما، يقصد مكانا يطل منه على ذاته وعلى العالم وعلى الوجود، وعلى نحو يتيح له أن يطرح السؤال تلو السؤال. وهل يملك الغريب سوى أن يطرح الأسئلة التى تغدو هوية حضور وعلامة وجود، وصوى لا تعرف الثبات فى فضاء يناوش الموت أطرافه من كل جانب.

شعرية الموت

حضور الموت فى «أثر الفراشة» شخصى وعام، فردى وجماعى، وطنى وقومى بقدر ما هو إنسانى، إنه فى كل مكان، نطالعه على شاشات التلفزيون، وعلى شاشات النت، نراه فى ليل العراق الطويل الذى تحول إلى دم لا تجففه الشمس، والشمس أرملة الرب فوق العراق. نراه فى فلسطين لقتلى لا يكفون عن التوالد والتكاثر، كما لو كانوا أبناء أرض لا تثمر غير الموت، أرض يتحول أبناؤها إلى إخوة أعداء، ينتهى بهم الأمر إلى القتال فيما بينهم، بدل أن يقاتلوا جميعا العدو الغاصب للأرض التى ترجع جذورهم إليها بلا فارق، قبل أن ينتشر الفساد بين بعضهم، والظلام بين بعضهم الآخر، فانقسمت الهوية، وتشظى الهدف. ولذلك يقول محمود درويش: «أعجبنا حزيران فى ذكراه الأربعين: إن لم نجد من يهزمنا ثانية، هزمنا أنفسنا بأيدينا... لئلا ننسى». ويضيف إلى ذلك قوله: «هل يعرف من يهتف على جثة ضحيته - أخيه: «الله أكبر» أنه كافر، إذ يرى الله على صورته هو: أصغر من كائن بشرى سوىّ التكوين». لقد تحطمت وحدة المقاومة الفلسطينية، وتحولت إلى فرق متعادية، وتحقق مبدأ اللامبدأ «أنا والغريب على ابن عمى، وأنا وابن عمى على أخى. وأنا وشيخى علىّ، هذا هو الدرس الأول فى التربية الوطنية فى أقبية الظلام». ودلالات الظلام عديدة فى هذا السياق، فهى قرينة الموت، وانعدام الرؤية، ونقيض الاستنارة، ومن ثم الوعى، حيث يشيع الجنون لا العقل، ويتغلب الموت على الحياة، ويغدو «القاتل قتيلا». ويهيمن السؤال: «من يدخل الجنة أولا؟ من مات برصاص العدو، أم من مات برصاص الأخ؟». وتأتى الإجابة سريعا كالطلقة: «رب عدو لك ولدته أمك!». هذا هو الواقع الفلسطينى فى علاقته بالواقع العربى الذى تشرذم، وعلاقته بنفسه التى انقسمت، وتحوّل كل قسم فيها إلى عدو قاتل (ماديا ومعنويا) لأخيه القديم، فى زمن حلّت فيه لعنة الموت على الأخوة. اللعنة نفسها التى أصابت لبنان، ولا تزال ثمارها المرة باقية كالعلقم أو كبذور الموت الممكن، الذى لا يزال يتربص بالإخوة الأعداء هنا أو هناك. ولا غرابة، والأمر كذلك، أن يرى محمود درويش الموت فى لبنان، قائما كالوعد، يتفجر فى كل مكان، يهبط من السماء، ويأتى من البحر، أو يندفع مع قذيفة دبابة. ونراه، مع محمود درويش، فى أفغانستان وباكستان، بل فى عواصم العالم الكبرى بعد أن تعولم الإرهاب، فأصبح

الموت علامة على كابوس نسميه زماننا، وحياة نطلق عليها حياتنا، وقد رأى محمود الموت أكثر منا نحن الذين قرأناه وأعجبنا به، فنقلنا من الفرح العارم بالحياة إلى الوجود المقبض للموت، كما لو كان ينتقل ما بين الإيروس والثاناتوس اللذين رأى فيهما وجهى الوجود اللذين لا ينفصلان، خصوصا فى ارتحاله ما بين شاطئى الحياة وشاطئ الموت، وذلك فى عمليات القلب العسيرة التى نجا من اثنتين منها، ولكنه لم ينج من الثالثة التى جذبه الموت فيها، فانجذبت مركبه إلى شاطئ الموت الذى كان عليه أن يرتحل فيه، كما لو كان الموت يقول له: لقد أفلت منى مرتين ولكن الثالثة حاسمة، ولا عودة بعدها من عالم هاديس الذى لا يعود منه أحد، فى الأساطير، إلا مرة واحدة لا مرتين. ولم يكن من الغريب، والأمر كذلك، أن يكتب محمود قصيدته الملحمية البديعة «جدارية» التى أخذت شكل ديوان كامل، يحتفى بصراع صاحبها مع الموت. ولكن الموت ظل، بعد الجدارية، هاجسا لا يفارق الفضاء الشعرى عند محمود درويش، فى المدى الزمنى الذى فصل بين نجاح العملية الثانية والقصائد التى سبقت العملية الثالثة، والتى كانت القصائد التى جسّدت الموت وتجسّدت به إرهاصا بنتيجتها. وكما كانت القصيدة محاولة متجددة لانتزاع الحياة من الموت، والامتداد بمساحاتها، كانت هى وسيلة الشاعر للتحديق فى الموت، ومواجهته بدرع الإبداع الصقيل، كى يرى الموت نفسه فيه، وكى يراه الشاعر منزوع البراثن، كأنه الوجه الآخر من الحضور فى الوجود، والشعيرة التى على المبدع أن يتأملها قبل أن يمارسها، مستعينا على ذلك بالخيال الذى لا يخاف الموت ولا يهابه، بل يضعه أمام ناظريه، راسما إياه والعدم الملازم له بكلمات ليست كالكلمات.

هكذا يحضر الموت فى يوميات «أثر الفراشة». نراه، أولا، فى إجابة عن سؤال متخيل فى قصيدة «بقية حياة» التى هى إجابة عن سؤال يقول:

إذا قيل لى: ستموت هنا فى المساء

فماذا ستفعل فى ما تبقى من الوقت؟

وتأتى الإجابة ساخرة، فالذات لن تخاف، بل ستنظر فى ساعة اليد، وتشرب كأس عصير، وتقضم تفاحة كما لو كانت ترد العجز على الصدر وتعيد إلينا ذكرى التفاحة التى أخرجت آدم من الجنة، ويلى ذلك الحلاقة والاستحمام والتزين قبل الجلوس إلى الكتابة، وممارسة الكتابة التى تنتج بياضا مطلقا، ولا بأس من إعداد عشاء أخير لو كان ثم وقت، والقراءة: فصلا لدانتى من «الكوميديا الإلهية» التى تتحدث عن جحيم ما بعد الموت ونعيمه وما بينهما، ويأتى بعد ذلك قراءة نصف معلّقة من معلقات الشعر الجاهلى الذى انشغل بقضايا الوجود. ويعقب ذلك استعادة الحياة الماضية بطرح السؤال: كيف ذَهَبَتْ؟ وكيف تمتلئ ثغراتها؟: ونقرأ:

وأرى كيف تذهب منى حياتى

إلى الآخرين، ولا أتساءل عمن

سيملأ نقصانها...

ثم ماذا؟

أمشّط شعرى

وأرمى القصيدة: هذه القصيدة

فى سلة المهملات

وألبس أحدث قمصان إيطاليا

وأشيّع نفسى بحاشية من كمنجات إسبانيا

ثم

أمشى

إلى المقبرة

ونبرة الخطاب الشعرى محايدة، كما لو كان الموت زائرا عاديا، وكما لو كانت نهاية الحياة متوقعة، مبهجة، ينبغى الاحتفاء بها، أو السخرية منها على السواء. لكن السخرية قرينة وضع الموت موضع المساءلة، كالحياة سواء بسواء، فكلاهما لغز يتأبى على الحل، وكلاهما سؤال يغوى بالإجابة المستحيلة، وكلاهما يغرى باللعب معه لعبة اليانصيب التى تحتمل الربح والخسارة بلا فارق. وهذا هو ما تفعله قصيدة «الكمال كفاءة النقصان». وهو عنوان ملغز فى ذاته، قد يعنى أن الكمال هو الاستمتاع بالحياة دون سؤال عن كنهها، أو نهايتها، ودون حساب للموت الذى ينهيها، أو التفكير فيه، فكمال الإنسان هو نسيان الإنسان كل ذلك حتى لو كان هذا الكمال يعنى نقصان كل ما يعكر على الحياة متعتها، فالحياة نفسها هبة وموهبة، وهى تعلمنا كيف ننساها لنحياها. وحتى عندما يقولِ الموت للكائن الذى ينسى الحياة ليعيشها:

لا تنسنى فأنا أخوها

فإن السؤال المتطفل عن الحياة لا يؤثر فيمن يعيشها عمقا، فيجدها عفوية:

فطرية تلهو وتضحك للهواء، تحبنا ونحبها...

وتكون قاسية وناعمة، وسيدة وجارية..

لا تبكى على أحد، فلا وقت لديها

تدفن الموتى على عجل، وترقص مثل غانية

وتنقص ثم تكتمل. الكمال كفاءة النقصان
والذكرى هى النسيان مرئيا.

هكذا تغوى الحياة من يعيشها، تجذبه وتصد عنه، تمنحه العافية والمرض، الفقر والغنى، ولن يتمتع بها سوى الذى لا يفكر، ولو مرة، باللغز: ما هى؟ المهم أن يملأها وتملأه، ويحتويها وتحتويه. أما الأنا الشاعرة فى القصيدة فينهيها بوحها عن الحياة بما ينهى القصيدة:

كيف املؤها وتملؤنى - سألت وقد
رأيت الموت يتركنى على مهلى.. لأسأل
وانتظرت الوقت. قلت: غدا سأمعن فى السؤال
عن الحياة. ولم أجد وقتا
لأن الوقت راوغنى وغافلنى.. وطار!

وهى نهاية تجعل الموت هو الوجه الآخر من الحياة، وذلك بالقدر الذى يجعل الوجود نفسه، كالحضور فيه، وتدا مشدودا بيد نقيضين: الحياة والموت، الحضور والغياب. كلاهما طرفا متصل واحد أو عملة واحدة، وإذا كان الوقت يعنى الحضور فى الحياة، فى مدى تقلب أوجهها، فإن الذاكرة تعنى الشعور بالزمن والعودة إليه، على امتداد الوقت، على النقيض من النسيان الذى يعنى غياب الذاكرة التى تنقطع، وتفقد حتى الشعور بالنسيان، فيطير الوقت، ولا يبقى سوى الموت.

هذا الموت الذى هو الوجه الآخر من الحياة لا شبيه له سوى الحب.. هذا الفوضوى الأنانى، الملتبس، الشرس، السلس الذى كلما كرّ فرّ. يترصدنا دون أن ندرى فى علاقتنا المتقلبة به:

نؤمن حينا، ونكفر حينا
ولكنه لا يبالى بنا
حين يصطادنا واحدا واحده
ثم يصرعنا بيد باردة.

ويتجلى الموت، مرة أخرى، فى قصيدة «الحياة.. حتى آخر قطرة» التى تنبنى على جواب السؤال المتكرر، ملحة على ممارسة الحياة اليومية بالعمق والحماسة التى تستقطر من الحياة متعها، مع تكرار عناصر ثابتة: المتع الحسية، الموسيقى، كتابة الشعر، تأمل الأزهار وتنسم عبيرها إلى آخر نسمة، الضحك الذى ينتزع المرح من كل شىء:

... فماذا بوسعى أن أفعل؟ ماذا

بوسعى أن أفعل غير ذلك، حتى لو
كنت أشجع من أحمق، وأقوى من هرقل؟!

وتكرار السؤال الافتراضى نفسه فى قصيدتين، تنبنى كلتاهما على الدوال نفسها، دال له دلالاته التى تتعدد مدلولاتها، مؤكدة أنه لا سبيل إلى مقاومة الموت، أو مواجهته، إلا بأن نحيا الحياة التى نعيشها بأقصى درجة من العمق، فالحياة قصيرة فى النهاية، يتربص بها الوقت، منقضا فى أى لحظة. وما دام الأمر كذلك فلنتعامل مع الحياة بمنحى أبيقورى، ونتعامل مع الموت كما أوصتنا «رباعيات الخيام» أو على الأقل كما يقول عنوان القصيدة: أن نعيش الحياة.. حتى آخر قطرة، وبعدها فليأت الموت، فالذات الشاعرة تعرف أن الموت حتمى، وأن الحياة بأسرها أشبه بمسرحية نؤدى فيها أدوارا سرعان ما يؤديها غيرنا، لا يهم أن تكون المسرحية مؤلفة أو مرتجلة، المهم هو وعى الذات أنها لن تكون فى الموضع نفسه، أو المكان، أو الزمان: هكذا يقتضى النص: «لابد من غائب لتخفيف من حمولة المكان»، كما تنتهى قصيدة «يرى نفسه غائبا».

هكذا تغدو الحياة «طريقا» (كما فى القصيدة المهداة إلى سركَون بولس). والطريق ملىء بآثار موتى رأوا موتهم واقفا فى الطريق، فألقوا عليه التحية، ويسيرون معه كأن الطريق هو الهدف اللانهائى، فالخلود فكاهة فى القصيدة التى تحمل هذا العنوان، حيث تبدو «للمقابر هيبة الهواء، وسطوة الهباء». ويمكن أن نقول، مع درويش، إن القبور مراتب، منها ما يبدو أنه راحة النائم، ومنها ما يحرم النائم من التطلع إلى سمائه المدفونة، ولكن أيا كانت مراتبها فهى أفق العدم الذى تناوشه السخرية من الخلود الذى لا يزور القبور لأنه يحب الفكاهة. وننتقل من هذا النوع من السخرية إلى نوع متولد عنها من الحوار مع الموت فى صور شعرية مجانسة، تتحول فيها مشاهد الموت إلى نوع من الفانتازيا التى تراوغ الموت، مواجهة عالمه فى مدى رحب من التقاليد الأدبية التى تضم أبا العلاء المعرى (رسالة الغفران). وابن شهيد الأندلسى إلى غيرهما من أدباء العالم الذين أرادوا أن يؤنسنوا الموت ويزيحوا عنه كل ما يحيط به من رعب لا يزال ملازما له فى وعينا، نحن الذين تغوينا الحياة فننساه وننسى أننا عائدون إليه، أو سائرون، فلا فارق.

ومن القصائد اللافتة، فى هذا السياق، قصيدة «إجازة قصيرة» التى هى تخيل لمجىء الموت:

صدقت أنى متُّ يوم السبت
قلت: علىّ أن أوصى بشىء ما
فلم أعثر على شىء...
وقلت: علىّ أن أدعو صديقا ما

لأخبره بأنى متُّ

لكن لم أجد أحدا

وقلت: على أن أمضى إلى قبرى

لأملأه، فلم أجد الطريق

وظلَّ قبرى خاليا منى

وتمضى القصيدة التى لا تتباعد عن تخوم الفانتازيا، لتكمل اللقاء مع الموت، وهو اللقاء الذى يفرض كتابة القصيدة الأخيرة، ولكن فعل الكتابة لا يكتمل، فالقصيدة تنكتب على الظلال، ويسيل الماء من الظلال على الأحرف فيمحوها، تماما كمحاولة إتيان فعل ما، ولكن لا عمل يليق بميت فى هذا المقام. والنتيجة هى الثورة على الذى يأتى بلا معنى، ويتحول إلى عبث وفوضى فى الحواس، فلا يصدق الشاعر أنه مات موتا كاملا، ويرجح أنه يعيش فى المابين، أو:

ربما أنا ميت متقاعد

يقضى إجازته القصيرة فى الحياة.

وتعنى القصيدة، فى دلالة من دلالاتها المتعددة، أن الموت لا يكون موتا ذا معنى إلا بأن يكون تتويجا لحياة كاملة، يستقطرها الكائن إلى آخر قطرة فيها، وآخر إمكان يمكن أن يتيحه الوجود. وعندئذ، عندئذ فحسب، يكون للموت معنى ويكون تتويجا خالقا لعمل الحواس، فالموت فى النهاية هو ما يكمل الحياة فى مدى الوجود الإنسانى، وهو دلالة مضافة يبرزها عمق الحضور فى الوجود، مقرونا بشكر الحياة التى هى هبة وموهبة، تعلمهما الشاعر بكل ما استطاع من جهد، وذلك بالقدر الذى علمته الحياة كيف ينساها ليحياها. وعندئذ، يأتى صوت الموت:

وقال الموت لى متطفلا:

لا تنسنى فأنا أخوها،

قلت: أمُكما سؤال غامض لا شأن لى فيه...

وطار الموت من لغتى إلى أشغاله

وعلينا أن لا نأخذ الأسطر بظاهر معناها، فالأهم من ظاهر المعنى جدل الوجود والعدم الذى تنطوى عليه دلالة الحضور، وعلاقة التراسل التى تصل الموت بالحياة، وتجعل الحياة هى الموت. وأضف إلى ذلك مفارقة أن كلا منهما يسلم إلى الآخر مع أن كليهما يتجاهل وجود الآخر، ويتربص به فى نوع من مشاعر الحب/ الكره، النفور/ التقمص، ولكن بما لا ينفى أن يكون كلاهما وجها من وجهى الجدل الذى يبقى إلى أن يفنى الوجود، فلا يبقى سوى العدم الذى هو نهاية كل نهاية.

وحين يكتمل الحضور الذاتى للموت، منعكسا على مرآة الذات، وبوصفه لازمة من لوازم انقسامها على نفسها، فى عالم يدفعها داخليا وخارجيا إلى الموت، تنتقل من الخاص إلى العام مرة أخرى، وينطق المفرد بصيغة الجمع، أو يشعر الشاعر الفلسطينى بالموت الذى لا يكف عن القصف بأعمار أبناء الوطن الذى ينتمى إليه، والذى يعيش ما تلخصه معانى «كابوس» رهيب. وهو اسم القصيدة التى لا يمكن إغفالها فى هذا السياق، خصوصا أنها تدخلنا فى عالم أشبه بعالم كافكا الذى يجوس فيه الموت متعدد الأشكال والهيئات، مختلف الوسائل والأساليب التى يصل بها عنف القمع إلى ما يجعل الموت رحمة، وخلاصا من الكابوس، وذلك هو ما يعنيه الشاعر فى قصيدته التى يقول فيها:

إذ أصحو فجرا يمرض نهارى. لا يأتينى
الكابوس من الليل، بل من فجر فاجر،
كما لو أن حزنا ميتافيزيقيا يجرنى إلى
غابة كحلية: هناك مسلحون مقنعون
وكاميرا. يشدون وثاقى إلى جذع نخله
عراقية ثكلى، قرب نخلة أخرى رُبط إلى
جذعها جواد عربى. يسألوننى عن اسمى
الرباعى، فأخطئ فى اسم أبى وجدِّى من
وطأة الفجر. لا أرى سخريتهم المقنعة،
لكنى أسمعهم يتهامسون: لن نعدمه الآن
دفعة واحدة.. فما زلنا فى الفصل الأول...

وتمضى القصيدة لتكمل تداعيات الكابوس متحولة بحضور المفرد بصيغة الجمع الذى يصل بين مأساة شعبه الفلسطينى ومأساة الشعب العراقى، وذلك فى المدى الذى يجعل من المأساتين مأساة واحدة، هى مأساة العرب الذين يشير إليهم الجواد الرامز إلى عروبة لم تعد تجد من يدافع عنها، شأنها فى ذلك شأن نخيل العراق بكل ما يمثله، أو الحضور الفلسطينى الذى يلتهمه العدو الصهيونى، مستعينا بقوى الشر العالمية، الأمر الذى يعكس حضور الجمع على مرآة الفرد الذى يشبه ما تعكسه مرآته، فيعيش الكابوس الذى يختزله فى حضوره الرمزى، ولذلك لا يأتى الكابوس فى الليل البهيم، بل فى الفجر الذى يتساوى فيه النور والظلام، الموت والحياة، الظلم والعدل، ولكن يغلب الطرف الأول السلبى من كل الثنائيات، فينقلب الفجر إلى مدار مغلق من الكوابيس التى تنبع من

فجر فاجر لا يأتى منه سوى نهار مريض، يستوى فيه الحزن الميتافيزيقى والحزن الوجودى، فالموت واصل بينهما، منته بهما إلى نهاية تشبه نهاية المواطن (ك) الذى يموت رميا بالرصاص فى آخر رواية كافكا: المحاكمة.

حين تجتلى القصيدة حضورها

حديث الشاعر عن الشعر خاصية للقصيدة، منذ أن وعى الشاعر أن الشعر عن الشعر بعض الشعر. ولذلك وصف الشعراء القدماء أشعارهم الخاصة، فخرا وتيها، وسعوا إلى تعريف الشعر بالشعر تمييزا لطرائقهم فى الكتابة، وإبانة عن حَدّ الشعر فى تصورهم الفردى، أو فى تصور المدرسة التى ينتمون إليها، أو حتى فى أفق الشعر الذى يريدون تأسيسه. ويبدو أن هذا النوع من الشعر على الشعر أصبح خاصية حداثية من منظور مقارب، فالشاعر الحداثى يرى قصيدته أشبه بالزجاج المعشق متعدد الألوان، يجعلنا ننظر إليه فى ذاته، ويشد انتباهنا إلى حضوره الذاتى، قبل، أو فى الوقت الذى يلفتنا فيه إلى العالم الذى وراءه، فهو كيان جمالى مزدوج الحضور يفضى إلى ما يدل عليه، أو يشير إليه، بالقدر الذى يفضى إلى نفسه، ويدل عليها. ولهذا أكثر شعراء الحداثة من الحديث عن الشعر، لا فى ثنايا القصائد، وإنما فى قصائد كاملة موضوعها الشعر، صحيح أن ما قبلهم من تيارات فعل ذلك، ولكن الأمر مختلف، كما وكيفا، فى الشعر الحداثى الذى جعل الكلام على الكلام، أو الشعر على الشعر، أو حتى الميتا شعر (قياسا على الميتا لغة) موضوعا (غرضا؟!) قائما بذاته. هذا هو الوضع الطبيعى الذى نعرفه عن شعر الحداثى. لكن الأمر يكتسب أهمية خاصة، حين يغدو الشعر، من حيث هو إبداع، مقاومة للموت، ومحاولة لانتزاع الحياة منه، أو إطالة أمدها على الأقل. وأحسب أن هذا هو المعنى الذى قصد إليه صلاح عبد الصبور عندما جعل شعار «حتى لا يقهرنا الموت» عنوانا لأحد كتبه، مؤكدا الدلالة التى انطوت عليها «أيوبيات» السياب الذى كان مؤسس «شعرية المرض» فى القصيدة المعاصرة، أعنى الشعرية التى وصل بها أمل دنقل إلى أفق فريد فى قصائد «الغرفة رقم ٨». وأخيرا، هى المقصد البارز فى «جدارية» محمود درويش، حين نقرأ:

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغانى فى بلاد
الرافدين. مِسلّة المصرىّ، مقبرة الفراعنة،
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت، وأفلت من كمائنك
الخلود

هذا المقصد الذى جعل الإبداع مقاومة للموت يخصص حضوره المقاوم فى حالة الشعر، فيحيل الشعر إلى مقاومة للموت، فالشعر مقاومة كما يصفه محمود درويش فى «أثر الفراشة» ذلك العمل الذى يبدو ما يخص الشعر فيه أكثر من أى عمل سبقه لمحمود درويش، وأبرز دلالة. ويرجع ذلك، فى تقديرى، إلى أن هاجس الموت ملح على يوميات هذا العمل الذى كُتب فى الأشهر السابقة على موت محمود درويش فى العملية الأخيرة للقلب التى حرمتنا من وجوده المادى بيننا، وإن ظل موجودا بأشعاره التى تقاوم الموت وتنتصر عليه ما بقى الإبداع فى الوجود، نقيضا للموت ونبعا للحياة. وليس من الغريب أن يكثر الشعر عن الشعر فى «أثر الفراشة» فهو درع الحياة فى مواجهة نقيضها، وعلامة الرغبة العارمة فى تحقيق الوجود الذى ينفى العدم. واللافت للانتباه، فى هذا السياق، أن نص «أثر الفراشة» نفسه الذى أصبح عنوانا للعمل كله هو نوع من الشعر عن الشعر، فأثر الفراشة هو الحضور الغامض، المراوغ، السرى، السحرى للقصيدة، أو الإلهام أو الحدس الشعرى، حافز الإبداع الذى يضىء فجأة كأنه البواده والبوارق واللوامع الملازمة للحظة الكشف، فهو جاذبية غامضة، تستدرج المعنى، وترحل حين يتضح السبيل، كأنه خفة الأبدىّ فى اليومى، حيث يتحول شوق الأعالى إلى إشراق جميل، هو شامة فى الضوء، حين يرشد باطننا إلى الكلمات، الكلمات التى هى أغنية تقول ولا تقول، وتكتفى بالاقتباس من الظلال. لكنها تظل فى تراصفها فى النص كأنها:

أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يزول

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن القصيدة تنبثق مثل خاطرة طرأت على البال، تمشى على قلم الشاعر سطرا فسطرا، لعل الشكل ينبثق، فإذا انبثق صفا القلب والأفق، واكتمل النص، وإلا بحث الشاعر عن باده إيقاع آخر، إلى أن يولد المعنى، مصادفة، من الحال الذى يموج بقلق البحث وغواياته فى نوع من «ربيع سرمدى». ودال «البحث» يستدعى دوال «الصعود» و«الطريق» و«الرحلة» على السواء. وكلها تتجاوب فى المجال الدلالى لرمزية البحث التى تنطوى عليها عملية الإبداع، خصوصا حين «يمشى الشاعر على الشارع، بحثا عن مصادفة المعنى، وعن معنى المصادفة. وليس «الشارع» سوى «الطريق» فى شبكة الدوال الرمزية التى لا تخلو من تجاوبات صوفية يؤكدها نص «الطريق إلى أين» خصوصا حيث نقرأ:

«نمشى كأنّا سوانا. كأن هناك / هنا

بين بين. كأن الطريق هو الهدف

اللانهائى».

وهى أسطر تؤكد أن متعة السفر هى فى الطريق نفسه، وليس فى محطة الوصول، فهذا النوع من السفر لا يعرف محطة وصول لا نهائية، إذ تغدو كل محطة علامة تشير إلى ما بعدها الذى يشير إلى ما بعده، وهكذا دواليك، فلا نهاية لسفر الإبداع إلا بالموت الذى يغدو الإبداع، نقيضا له وفعل مقاومة لحضوره. وكثيرا ما وصف الشعراء إبداع القصيدة بالرحلة، متأثرين بالميراث الصوفى. وأذكر لصلاح عبد الصبور فى «الناس فى بلادى» قصائد «رحلة فى الليل» و«الرحلة» و«أغنية ولاء» التى هى رحلات شعورية لا تخلو من دلالات انتظار هبوط الشعر على الشاعر، أو مقدمه النورانى. وهو معنى يمكن أن تنقلب دلالاته المكانية من الامتداد الأفقى، فى فضاء الانتظار، إلى الامتداد الرأسى، فى فضاء صعود، حيث ما يشبه دلالة المعراج. وهى دلالة تتبطن نص «ما يشبه الخسارة» الذى ينوس ما بين المجاز والكناية، خصوصا حين نقرأ:

«أصعد من هذا الوادى، على درجات
نفسى تقريبا. أصعد إلى ربوة عالية
لأرى البحر. لا أغنية تحملنى ولا سوء
تفاهم مع الكينونة. أتسلى بمراوغة ظلى
وبالتفكير، المريح فى مآل قوس قزح الذى
يلهينى، فجأة، عن ظلى المشتبك بعوسجة
جرحته ولم ينزف. أنحنى عليه لأسعفه
من وخزات الشوك، فتنغرس شوكة فى
يدى وتسيل قطرة دم حمراء خلتها، فى
البداية، انعكاسا لأحد ألوان قوس قزح».

ودال «الصعود على درجات النفس» يقترن مدلوله بالمجاهدة الروحية التى تسبق الوصول إلى ما يشبه الكشف. وهى دلالة تكتمل بدوال الربوة العالية والبحر الذى طالما كان رمزا للاشعور، مثله فى رمزيته مثل قوس قزح، أما الشوكة التى تسيل منها قطرة دم حمراء كالوردة فهى دوال رمزية مصاحبة لعذاب رحلة الصعود لكى تتحقق الرؤية الكاشفة التى إذا تحققت، هبطت النفس كما يقول النص:

«... وحين نزلت على درجات
نفسى ... من الربوة العالية إلى الوادى، تذكرت
أنى نسيت ظلى عالقا بعوسجة

وقلت: غدا أصعد إلى ربوة أعلى
لأرى البحر ... لكنى سأربط
ظلى برَسَنٍ لئلا أضيعه مرة ثانية!»

والأسطر تؤكد المعنى المضمر لمدلول الصعود المتعامد مع مدلول البحث الذى لا يكتمل إلا بانشطار الذات، سواء فى سعيها إلى القصيدة التى يمكن أن تهبط من المحل الأرفع، أو فى سعيها إلى اكتمال الوعى بحضورها الإبداعى الذى يعيدنا إلى تولد القصيدة من زاوية مقاربة. وكلتا الزاويتين تتكامل من خلال بلاغة التجريد فى نص «عال هو الجبل». وفيها نجد صوت الشاعر يجرّد من حضوره آخر هو إياه، متحدثا عنه بضمير الغائب، لكن خاتما النص بالقرينة التى تنقلنا من المتحدَّث عنه الغائب إلى المتحدِّث الحاضر الذى هو مفرد يتحول إلى جمع يحتوى من تنطبق عليه صفة الشاعر، ذلك الذى:

«يمشى على الغيم فى أحلامه، ويرى
ما لا يرى، ويظن الغيم يابسة،

... أعلى وأبعد. لا شىء يذكره
باللامكان، فيمشى فى هواجسه
يمشى .. ولا يصلُ
كأنه هو، أو إحدى صفات «أنا»
وقد تقاسمها الضدان بينهما:
اليأس والأمل»

وتيمة الصعود لا تحتاج إلى تدليل، فالأهم منها هى فكرة عدم الوصول، حيث «الأنا» و«الآخر» الذى هو إياها يتوتران ما بين الأمل واليأس، وتنتهى القصيدة بما يؤكد معنى الصعود من ناحية، وتحول الثنائية إلى أحادية من ناحية موازية، أما القصيدة فتظل تحمل كثافة السحاب الذى يتوّج الجبل، والذى يسمها بنوع من الغموض هو جزء من طبيعتها على نحو ما نقرأ فى المقطع الأخير من النص:

«كان الضباب كثيفا فى قصيدته
وكان يصعد من حلمى، فقلت له:
عالٍ هو الجبل»

وأخيرا، يقودنا الجبل إلى دلالة الصعود المستمر الذى لا حدّ له ولا نهاية، ما ظلت كل محاولة تغرى بغيرها، وكل ارتفاع يدفع إلى ما بعده إلى ما لا نهاية. وهى الدلالة المركزية التى ينطوى عليها نص «أعلى وأبعد»:

«رطب هواء البحر
عذب شدو عصفور على الشباك
هذا ما تبقى من كلام الحلم ..
حين صحوت، عند الفجر، قلت:
لعل لا وعيى البرىء يفضّل الإيقاع
حين يقول لى:

... صعب صعود التل ... فاصعد
أعلى وأبعد».

والسطران الأخيران، تحديدا، يفتحان أبواب اللاوعى التراثى، ويدفعان إلى تذكر الأبيات القديمة التى تبدأ بالشطر القائل: «الشعر صعب وطويل سلمه». وهو شطر يرتبط مع غيره الذى يتجاوب ودلالات تيمة الصعود إلى حيث تنبجس عين الشعر فى أعلى القمم التى تظل تغوى الشاعر الذى يتحول إلى طائر، هو رمز آخر يجمع بين «هدهد» محمود درويش وغيره من الطيور الرامزة إلى الشعر فى ديوان الشعر العربى بأرجائه الفسيحة، لكن «هدهد» محمود درويش فى ديوان «أرى ما أريد» يتحول إلى «نسر» فى «أثـر الفراشـة». ولكنه نسر لا يرضى بالانخفاض فى هذا السياق، فهو يتطلع إلى الأعالى، وإلا ما كان نسرا، ولم يدخل الفضاء الدلالى الذى يصله بالهدهد الذى يتكرر دالا فى قصيدة «نسر على ارتفاع منخفض» التى تبدأ من التجريد، حيث نقرأ:

قال المسافر فى القصيدة
للمسافر فى القصيدة :
وكم تبقى من طريقك:
كلّه
فاذهب إذا، واذهبْ
كأنك قد وصلت .. ولم تصل

والبداية بين المتكلم وما يجرّده من نفسه، فى حوار ذاتى تكون الذات الشاعرة هى السائل

والمسئول فيه، وذلك في حوار يؤكد الاقتران الدلالى بين الشعر والسفر، والشاعر والطائر، ذلك الذى لا يلتقى بنفسه إلا فى قمتى جبلين، بينهما صدى عال وهاوية، يقفزان فوقها بالغناء كى يحققا مفارقة أن يريا من لا يراهما، ومن يراهما لا يريانه، لكن شريطة أن يظلا مسافرين، طائرين، يستمدان العزم من ذلك النسر الخرافى الذى يحلق فوقهما على ارتفاع منخفض، كأنه يشجعهما على الصعود أعلى وأعلى، حيث تنوس النسور الفتية ما بين المجاز والكناية فى الدلالة. المهم أن تظل الرحلة إلى المعنى صاعدة ومستمرة، وأن يظل السفر متصلا حتى لو مشى الشاعر إلى المعنى ولم يصل، فنبع الشعر فيه من صفات السراب الذى هو دليل الحائرين إلى الماء البعيد، هؤلاء الذين تنضج حكمتهم فى الصحراء، ويتعلمون الأمل من الخيبة، فالنبع موجود، والطريق إليه بعيد بعيد، لكن السبل إليه عديدة لمن يعرف معنى المثابرة والصبر على المجاهدة. ومن سار على الدرب وصل، ومن وصل اتصل، ونال ما تمنى، وهو القصيدة التى تنبثق بعد المجاهدة التى تشرق بالبواده، ثم اللوامع التى تحدث عنها الصوفية، ورأوها علامة على الكشف الذى تصل إليه النفس التى صفيت من أدران الجسد وأوشاله. ورآها الآخرون تنبثق من اللاوعى الذى شبهه الشعراء بالبحر أو شبهوا البحر به، وتابعهم محمود درويش فى نص «شاعرى / آخرى» حيث نقرأ:

القصيدة تولد فى الليل من رحم الماء.

تبكى، وتحبو، وتمشى، وتركض فى الحلم

زرقاء بيضاء خضراء ...

هذه القصيدة التى تولد من رحم الماء / اللاوعى، فى الليل/ الحلم ليست سهلة الولادة والتشكل الذى تكتمل به فى كل الأحوال، قد تنثال من الوعى فيما يشبه نشوة المخدر على نحو ما فعلت قصيدة «كوبلاى خان» التى انهمرت على قلم الشاعر الإنجليزى كولردج، فى إحدى نشوات الأفيون، وظلت منثالة إلى أن قطع التدفق طرق على الباب، فانتبه الشاعر، وعاد إلى الواقع الخارجى، فانقطع تدفق القصيدة التى بقيت على نحو ما انثالت على الشاعر. أما عند محمود درويش فالأمر مختلف، فالسطر الأول من القصيدة «هبة الغيب للموهبة». أما السطر الثانى فقد «يكون شعرا أو خيمة أمل». وهو «صراع المجهول مع المعلوم، خلاء الطرق من الإشارات، وامتلاء الممكن بالأضداد، فكل ممكن ممكن». بعبارة أخرى:

... هو حيرة تقليد المخلوق الخالق. هل

الكلمة تقود قائلها أم قائلها يقودها؟ السطر

الثانى لا يوهب، بل يصنع بكفاءة ترويض

اللامرئى، فأنت ترى ولا ترى من شدة

التباس الضوء مع العتمة. وأنت .. أنت
الذى منحك الإلهام إشارة البدء . وتخلى
عنك لتمضى وحدك فى مغامرة بلا بوصلة

والأسطر إلى آخر النص استنباط ذاتى لكيفية تشكل القصيدة، ابتداء من السطر الأول الذى ينبثق داخل الشاعر كنغمة لا يعرف من أين أتت، ولا كيف تشكلت، ولا تفسير لها سوى أنها «هبة الغيب للموهبة». وبعد ذلك يأتى جهد الشاعر لتنمية هذا السطر الأول، ابتداء من السطر الثانى الذى يبدأ معه الوعى والخبرة وكفاءة ترويض اللامرئى فى الطريق الذى يومئ إليه السطر الأول. وتتتابع تشبيهات محمود درويش ومجازاته فى عمليات الاستنباط التى تتداخل فيها متناقضات من استنباطات سابقة لكل من روبرت فروست الأمريكى وبيسوا الإسبانى، وكلها تتجاوب فى أهمية الخيال الذى يعبر، ابتداء من السطر الثانى، متاهة الممكن، لعله يعرف الطريق المعبَّد إلى موعد مع المستحيل: القصيدة.

-٢-

تتعدد عمليات تولد القصيدة وطرائق انبثاقها: "هبة من الغيب للموهبة" أو من "رحم الماء . . . فى الحلم" لكنها تظل لؤلؤة فريدة، مراوغة كأثر الفراشة، متعددة الأوجه التى لا تخلو من الاقتباس. ولذلك تبدو القصيدة كأنها امرأة من نوع ما. عصية على الوصف الذى لا يقاربها إلا على سبيل تعداد الصفات التى تبين عن التباسها. هكذا تغدو القصيدة: غامضة وواضحة / حاضرة وغائبة معا / وجديرة بأن يخاطبها الشاعر قائلا:

«عيناك ليل حالك .. ويضيئنى
ويداك باردتان ترتجفان
لكن، توقدان الجمر فى جسدى
وصوتك نغمة مائية .. وتذيبنى فى الكأس
أنت كثيفة وشفيفة، وعصية وأليفة
عذراء، أمّ لابنتين:
قصيدتى».

هذه القصيدة التى تنطوى على نوافر الأضداد قريبة وبعيدة، كأنها القمر الذى استخدمه الشاعر القديم فى الوصف قائلا:

كالبدر أفرط فى العلو وضوؤه للعصبة السارين جِدٌّ قريب

والمشابهة بين القصيدة والمرأة قديمة، تجمعهما القدرة على الإخصاب، وبث فرحة الحياة الوليدة لمن يلامس سرهما الذى يجود بلذته الخاصة، شريطة أن يجاهد فى الوصول إليها، فينال لذة الوصول، ولذلك وصف أبو تمام الشعر ببيته:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

هذه اللذة تتشكل بها القصيدة كما لو كانت كتابتها نوعا من الحلم بالحياة الذى يقترن إبداعها بمبدأ رغبة، يعرف من ينطوى عليه أسرار كنوزها، حيث تشرق القصيدة بالرؤيا، فتغدو مرآة صافية عن تضاد الحياة القصيرة الجميلة، وتطير بشاعرها متخطية حدود الزمان والمكان، كأنه شبح يسعى إلى لقاء غيره من الأشباح أو الأرواح بلا فارق على أعالى السرو أو فوق جبال الحلم، فيشبه الشاعر "صفصافة" فى ملتقى دربين، فى المابين، صفصافة نظيفة وخفيفة فوق المكان، حيث وجود الشاعر غريب، مغترب الهوية، لكنه متداخل فى الأبجدية التى يجعل كل حرف منها ربوة وحديقة، فهو سيد نفسه فى الحرف، يختار عالمه الخيالى البعيد عن الطبيعة والقريب منها، كأنه خارج الواقع وداخله، ربما نقَّح أخطاء الخارطة، أو أصلح ما فعله النخاس بإخوته. يعرف أنه، مثل قصيدته، حاضر فى كل شىء، غائب عن كل شىء، فهو يحيا فى المابين متورطا بكلامه الشعرى.

هذا "المابين" الذى تنوس القصيدة فى فضائه بما يجعلها جامعة للأضداد: الغموض/ الوضوح، التعدد/ الأحادية، المجاز/ الحقيقة، الاستعارة/ الكناية. ولذلك تغدو القصيدة المفرطة فى الوضوح كأنها "سماء صافية كحديقة كلها خضراء" أو تفكير بلا فكرة، فالقصيدة كالسماء تفتقر إلى غيمة ولو عابرة لتوقظ الخيال من خَدَر الأزرق الصافى. "وتفتقر الحديقة الخضراء إلى لون آخر، أحمر أو أصفر أو ليلكى، وربما إلى بنات آوى، لكى يحار القلب بين التباس التنوع، فالجاهز خصم الحافز، والقصيدة محتاجة إلى ما يشبه الخلل الماكر، لكى نصدق الشاعر حين يكذب ويكتب عن حيرة الروح بين سماء صافية وحديقة خضراء. فما حاجتنا للشعر إذا قال الشاعر: إن السماء صافية، وإن الحديقة خضراء؟ فالتصوير مفضل على التقرير، والمجازات لحمة القصيدة وسَدَاها، وكسر الإيقاع بين حين وآخر ضرورة إيقاعية، وهسيس الكلمة فى اللامرئى هو موسيقى المعنى، يتجدد فى قصيدة يظن قارئها من فرط ما هى سرية أنه كاتبها. ويمضى محمود درويش مؤكدا فى نص "كلمة واحدة" أن كلمة واحدة فقط تشع كماسة، أو يراعة فى ليل الأجناس، هى ما يجعل النثر شعرا. وفى المقابل فإن "كلمة عادية، يقولها لامبال للامبال آخر، على مفترق طرق أو فى السوق، هى ما يجعل القصيدة ممكنة"، فالكلمة لاحياة لها" خارج علاقات نصها، وأيا كانت قيمتها، فإن الموضع الذى يحتاج إليها وتحتاج إليه هو ما يجعلها طاقة تحقق حضور نصها. وبالقياس نفسه، فإن "جملة نثرية،

لا وزن فيها ولا إيقاع، إذا أحسن الشاعر استضافتها فى السياق الملائم، ساعدته على ضبط الكلمات، وأضاءت له طريق المعنى فى غبش الكلمات".

وإذا كانت القصيدة واضحة فى ذهن الشاعر، قبل كتابتها من السطر الأول حتى الأخير "يصبح الشاعر ساعى بريد، والخيال دراجة!" ويعود بنا ذلك إلى رمزية الطريق، فالطريق إلى المعنى، مهما تشعب وطال، لابد أن يخالطه التيه، لأن الشاعر، فى هذا الطريق، كلما ضللته الظلال اهتدى. ولذلك فالشىء الناقص فى القصيدة "هو سرها المشعّ وهو. . . بيت القصيد". وفى ذلك ما يؤكد ضرورة انطواء القصيدة على ثغرات تدعو القارئ إلى إكمالها، فيتجلى معنى القصيدة فى دلالات لا حصر لها بعدد القراء الذين يقرأون القصيدة، محاولين إكمالها ولذلك فتمام القصيدة فى نقصانها، كما أن جمالها فى تأبّيها على الوضوح، وقيمتها فى مقاومتها شروط الضرورة، حتى ضرورات تشكيلها التى لابد من مناوشتها. فالغيمة فى خيال الشاعر فكرة وسحابة واعدة بالمطر. والخيال الذى يرتب ألفاظه مظلم ومعتم ومضىء، ملىء بأضداده، كأنه الحيوان/ الملاك بقوة ألف حصان وخفة طيف. وهو كالحب، ملتبس، شرس، سلس، يحسن صنعا بنا ويسىء، ويفاجئنا حين ننساه فيجىء. فهو الفوضوى/ الأنانى/ السيد الواحد/ المتعدد. يستقل عن الشاعر، ويبدو كأنه يعمل خارج إرادته، مع أنه، فى كل أحواله "كلب صيد وفىّ" يطارد الرؤى التى يسقطها على الشاعر من الغيوم، لكنه يعى مهمته الأساسية، أثناء تشكيل القصيدة، وهى إيقاع الائتلاف بين المختلفات، والجمع بين المتنافرات فى نسق يدهش الشاعر قبل القارئ بدرجات متباينة، دافعا القارئ، تخصيصا إلى أن يجفل لائذا بحالة جديدة من الوعى الذى يجعله يرى الأشياء فى ضوء جديد. وقد سبق للشاعر ت. إس. إليوت أن ذهب إلى أن خيال الشاعر يتميز بقدرته على الجمع بين المتباعدات فى علاقات جديدة، فصوت دقات على الآلة الكاتبة، وقراءة كتاب لسبينوزا، ورائحة للطهو، كلها تشكل فى عقل الشاعر علاقات كليات جديدة. ويبدو أن دال "الطهو" تسلل إلى لاشعور محمود درويش بفعل التناص، فى هذا السياق، ودفعه إلى القول: "الطهو موهبة السيد المدربة على وضع الملائم فى الملائم، وعلى إدراك المتخيل الشعورى بالرائحة والطعم، وعلى إبداع المعنى الحسى مما كان بدائى الشكل. الطهو شِعْر الحواس إذا اجتمعت فى يد . . قصيدة تؤكل ولا تتحمل خللا فى التوازن بين العناق".

وأداة الخيال المجاز والاستعارة، وذلك عند شاعر يقول عن نفسه: "أدمنت، ربما أكثر مما ينبغى، بطولة المجاز". ويتحدث عن "مكر المجاز" الذى يمتلك القدرة على إعادة صياغة الأشياء، والوصل بينها فى علاقات لم تكن تعرفها قبله. ويصف نفسه قائلا: "يغوينى مجاز التأويل: الأصفر

هو لون الصوت المبحوح الذى تسمعه الحاسة السادسة. صوت محايد النبر، صوت عباد الشمس الذى لا يغير دينه. وإذا كان للغيرة - لونه - من فائدة، فهى أن ننظر إلى ما حولنا بفروسية الخاسر، وأن نتعلم التركيز على تصحيح أخطائنا فى مسابقات شريفة".

والاستعارة هى جزء من المجاز. ولقد وصفها أرسطو بأنها آية الموهبة الطبيعية، وكتب عنها محمود درويش نصه "استعارة" حيث نقرأ:

"فى هذا النهار الأزرق، تطيل الوقوف على جبل مرتفع، وتطيل النظر إلى الغيوم تحتك، تغطى البحر والسهل، فتظن أنك أعلى من نفسك .. شبه طائر لم يوجد إلا فى استعارة. وتغريك الاستعارة بأن تنفصل عنها، وتنظر إلى سماء مهجورة، كصحراء زرقاء، خلو من سراب. ثم تناديك الاستعارة للرجوع إلى مصدرها فلا تجد طريقا فى الغيوم.

وفى هذا الليل الأزرق تنظر إلى النجوم، وترى النجوم تنظر إلى الجبال. وتظن أنها تراك، فتشكرها على لطف المسامرة.

ولا تريد الخروج من الاستعارة لئلا تسقط فى بئر الوحدة".

والنص - وقد حرصت على نقله كاملا - بالغ الدلالة على ما تفعله الاستعارة، فهى تحمل الشاعر على جناحيها إلى عوالم تنداح فيها الحدود العملية بين الأشياء، وتنداح الفواصل بما يؤدى إلى تحول الكائنات والأشياء، ويتبادل الجميع الوضع والصفات. وتتسامى الاستعارة بالشاعر كى يعلو ليصل إلى ما هو أعلى من نفسه الغارقة فى علاقات العالم المادية، فيأخذ شكل الطائر الذى تصوغه الاستعارة على شاكلتها، فيغدو قادرا على أن يرى الأشياء من منظورها فى علاقات جديدة، علاقات تستبدل الصحراء الزرقاء بالسماء الزرقاء، فى منطق المشابهة التى تنبنى عليه الاستعارة التى تترك الشاعر تائها بين الغيوم، تختلط أمام حواسه السبل، أو تختلط حواسه أمام السبل فى طريق الغيوم، لكنه يرى ما لا يراه غيره بفضل الاستعارة التى هى أداة معرفة بامتياز. ووسيلة لتحديد ما يستعصى على التحديد.

ولا يتباعد المقطع الثانى عن الدلالات نفسها، فهو صورها الموازية فى الليل، حيث تتشخص النجوم، كى تنظر إلى الجبال، فتغدو الاستعارة مرشحة فيما يقول أهل البلاغة، ويكتمل الترشيح بالصفة الكنائية التى تجعلها استعارة مكنية، تستوجب الشكر على لطف المسامرة التى تغرى بالبقاء فى الاستعارة، حتى لا يستبدل الخيال الوحدة بلطف المسامرة.

وبالطبع عندما ندخل عالم الاستعارة فإننا ندخل عالم المجاز السحرى، حيث تنداح الحدود بين الأطراف فتتعدد "وجوه الحقيقة" دالة، حيث نقرأ :

«الحقيقة أنثى مجازيّة،
حين يختلط الماء والنارُ،
فى شكلها.
والحقيقة بيضاء ناصعة،
حين تمشى الضحية،
مبتورة القدمين،
على مهلها.»

والمقطع الثانى يستخدم طاقة المجاز ليحيل المجرد إلى محسوس، ويحيل المجاز إلى صورة سريالية مبنية على مفارقة الضحية التى تسير مبتورة القدمين، فنصل إلى المابين، حيث تغدو الحقيقة شخصيته، حسب العين التى تراها، فإذا بها لاهى ما هى أو نقيضها، وإنما ما تقطره عين الرائى من ظلها، فالحقيقة كالجمال، فى هذا السياق، يتشكلان من منظور عينىّ الرائى وفيهما، أو كما يقول كولردج: نحن لا ندرك إلا ما نعطيه، وفى أعماقنا، وحدها، تحيا الطبيعة. ويمكن أن نضيف إليه: وما يصوغ به خيالنا المجازى صور الطبيعة، فتتخيل الذات الشاعرة شجرة الزيتون على هذا النحو:

«شجرة الزيتون لا تبكى ولا تضحك. هى
سيدة السفوح المحتشمة. بظلها تغطّى
ساقها، ولا تخلع أوراقها أمام عاصفة».

فالخيال المجازى لا يرى الأشياء كما نراها، متدابرة، منفصلة، وإنما يصل بينها وصلا طريفا، ويلبسها من الصفات ما يجعلها غريبة عنا، لكن قريبة منا فى الوقت نفسه. ومن هذا المنظور يمكن أن يبدو صيف خريفىٌّ على التلال كقصيدة نثرية، والنسيم إيقاع خفيف يمكن أن نشعر به من غير أن نسمعه فى تواضع الشجيرات، ويغدو العشب المائل إلى الاصفرار صورا تتقشف، وتُغرى بلاغة التشبيه بأفعالها الماكرة. وفى هذا المدى، يغدو الفارق بين النرجس وعباد الشمس هو الفارق بين وجهتى نظر: الأول ينظر إلى صورته فى الماء ويقول: لا أنا إلا أنا. والثانى ينظر إلى الشمس ويقول: ما أنا إلا ما أعبد. وفى الليل، يضيق الفارق ويتسع التأويل". وضيق الفارق فى الليل بالقياس إلى النهار هو الفارق بين الخيال النهارى الذى يحكمه حضور الشمس التى هى قرينة الإله الأسطورة "أبوللو" فى سطوة العقل والوضوح، والخيال الليلى يبدأ من عتباته الأولى حضور ديونسيوس رب

النشوة والعموض والتداخل بين الأشياء والتحول بين الكائنات .

ويستوى الخيال النهارى والخيال الليالى فى أن كليهما فعل من أفعال الخطيئة المضيئة ، تلك التى تستحق المعصية والخروج من جنة العقل المنطقى ، فلولا هذه الخطيئة :

لما كان شعر

ولا ذاكرة

ولما كان للأبدية معنى العزاء

فالخطيئة المضيئة هى الإبداع فى أصفى حالاته الشعرية ، أعنى الحالات التى تنتج شعرا :

.... يصيبك سرا

بعدوى الكتابة والانفصام فتهذى

وتخرج ذاتُك منك إلى غيرها .. وتقول:

أنا هو هذا وهذا، ولست أنا. وتطيل

التأمل فى الكلمات. وحين تجسّ لها

نبضها، تشرئب وتهمس فى أذنيك:

اقترب وابتعد، واغترب واتحد. ويسيل

حليب من الليل. تشعر أنك طفل

سيولد عما قليل!

والأسطر واضحة فى الدلالة على أن الشعر الحق يتسع بحدود عوالمنا إلى ما لا نهاية ، ويجعلنا نرى أوجهنا المتعددة فى مراياه ، ونشعر أن لكلماته حيوات مستقلة ، وأفعالا تسحرنا وتدفعنا إلى معاودة النظر فى أفعالنا ، ورؤية عوالمنا من منظور جديد ، فنكتسب خبرة الكشف ، ونعبر فى مداها إلى ما يجعلنا نولد من جديد ، أكثر نقاء وصفاء ومعرفة وفهما .

وسواء رفعت الذات الشاعرة راية الخيال النهارى أو الخيال الليلى فالمهم أن لا تفارق عالم الخيال ما ظلت فى دائرة الشعر . تصنع ما يتراءى لها ، وما هداها إليه خيالها ، غير عابئة بالمتفيهقين من النقاد . وطبيعى أن يخص محمود درويش هذا الصنف من النقاد بنص عنوانه "اغتيال" . وهو عنوان دال ، نقرأ تحته :

يغتالنى النقاد أحيانا:

يريدون القصيدة ذاتها

والاستعارة ذاتها

فإذا مشيت على طريق جانبى شاردا

قالوا: لقد خان الطريق

وإن عثرتُ على بلاغة عُشبةٍ

قالوا: تخلى عن عناد السنديان

وإن رأيت اللون أصفر فى الربيع

تساءلوا: أين الدم الوطنى فى أوراقه؟

وإذا كتبت: هى الفراشة أختى الصغرى

على باب الحديقة، حركوا المعنى بملعقة الحساء

وإن همست : الأمُّ أمٌ، حين تثكل طفلها

تذوى وتيبس كالعصا

قالوا: تزغرد فى جنازته وترقص

والجنازة عرسه.

والسخرية واضحة من الذين يسجنون الشعر فى قوالب ثابتة، ويضعون لشعر المقاومة الفلسطينية، على وجه التحديد، معايير لا فرار للشاعر منها، فلابد من الشهادة والدم الوطنى الذى يغطى أوراق الورد، وزغرودة الأم التى ترى فى استشهاد ابنها عرسا يستحق الاحتفال، وقس على ذلك غيره من المعايير التى تقيس الشعر بملاعق القهوة التى قاس بها السيد ألفريد بروفروك حياته المحدودة، بالغة التفاهة والضيق. وليس المقصود النقاد الماركسيين الدوجماتيين وحدهم، فى هذا السياق، وإنما كل النقاد الأصوليين الذين يقيسون الشعر بمقاييس حفظوها من الكتب، ناسين أو جاهلين، أن الشعر يتأبى على المعايير الجامدة والقوالب المحفوظة، فالشعر هو الحياة فى تجددها والتنوع اللانهائى لأحوالها، ولا يمكن لناقد، أو حتى لشاعر، أن يسجنه فى قالب أو شكل واحد، أو استعارة واحدة أو بنية ثابتة، وإلا ظل الشعر العربى كله خاضعا لترتيب القصيدة الذى تحدث عنه ابن قتيبة فى القرن الثالث للهجرة، فالمهم فى القصيدة ليس الشكل أو القالب أو حتى الاتجاه أيا كان، بل الأهم هو الشعرية التى تلازم الخيال الذى يحلّق بجناحى الاستعارة والمجاز وما يتبعهما. ولذلك يكمل محمود درويش سخريته من النقاد بقوله: "أدارى نقادى، وأداوى جراح حسادى، على حب بلادى . . بزحاف خفيف، وباستعارة حمالة أوجه".

جـ - ذكريات وتأملات

ذكريات عن محمود درويش

أذكر أن مصر هى التى اكتشفت شاعرية محمود درويش وأطلقتها فى الوطن العربى كالطير النادر الفريد. فعلت ذلك أولى مقالات صلاح عبد الصبور عنه، لكن كان الفضل الأكبر للتعريف به يرجع إلى المرحوم رجاء النقاش الذى كنا نطلق عليه مكتشف العباقرة، فهو الذى سلّط الأضواء على الطيب صالح، بعد أن قرأ روايته «موسم الهجرة إلى الشمال». وقد سجّل محمود درويش دينه لرجاء النقاش بأن أرسل خطابا من الوفاء الخالص والعرفان النادر، قرأه منظمو احتفال تكريم رجاء النقاش قبل موته بقليل، وكان ذلك فى التجمع الباهر الذى شهدته نقابة الصحفيين.

وكانت علاقة محمود درويش بمصر علاقة المحب الذى يغار على محبوبته إذا أغفلته أو تجاهلته. ولا أزال أذكر صدمته الرهيبة عندما قامت مصر بتوقيع اتفاق السلام مع إسرائيل، فكتب قصيدة غاضبة عن مصر لا يمكن أن يكتبها إلا محب حقيقى، ومن منطق الحب الذى لا يوجع الحبيب فيه شىء أكثر من شعوره بأن الحبيب الذى يعوّل عليه، ويستظل بجناحيه، قد تخلى عنه حقا أو وهما أو ظنا. ولم يكف محمود عن التعبير بالشعر عن تقديره لمصر التى احتضنته فى كل مناسبة متاحة، كما لم تكف مصر عن الاحتفاء بشعره الذى حقق انطلاقته الأولى من ربوعها. وظلت مصر تفخر به، وتحتضن شعره، حتى من قبل أن ترى مسرحية ألفريد فرج «النار والزيتون» النور على مسرح الأزبكية، ويتجاوب فى جنبات المسرح صوت شاب لمطربة فتية، سهير طه، إن لم تخنى الذاكرة، وهى تشدو من شعره أبياته عن فلسطين:

رأيتك فى بلاد الشوك
راعية بلا أنغام
مطاردة، وفى الأطلال
وكنت رفيقتى وأنا غريب الدار
أدق الباب يا قلبى على قلبى
يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار.

وظل محمود درويش يرى نفسه مصريا، توأما لشعرائها، خصوصا من أبناء جيله الذين كان أمل دنقل أقربهم إليه. وقد كتب فيه قصيدة بديعة، أذكر منها:

كنا معا، وعلى حِدَةٍ، نستحث غدا
غامضا. لا نريد من الشىء إلا
شفافية الشىء: حَدِّق تر الوردَ
أسودَ فى الضوء. واحلُم تر الضوءَ
فى العتمة الوارفة

ولا تزال ترن فى أذنى أصداء قصيدته «مصر» وهو يلقيها بين عدد محدود جدا من أصدقائه الحميمين فى القاهرة، خصوصا بعد أن طلبت منه قراءتها، ولم يكن يحفظها، فأحضرت له ديوان «لا تعتذر عما فعلت» وقرأ منه القصيدة التى مطلعها:

فى مصر، لا تتشابه الساعات
كل دقيقة ذكرى تجددها طيور النيل

ومضى صوت محمود درويش بنبرته المائزة فى الإلقاء، يتحدث عن الأحياء والموتى الذين يقطفون معا غيوم القطن من أرض الصعيد، ويزرعون القمح فى الدلتا، وعن حراس النخيل وعابرى النيل من أهله الذين يكفى الواحد منهم أن يسمى نفسه «ابن النيل» كى يتجنب العدم الثقيل، فى وطن تمشى على أطرافه دهاليز الزمان وأزهار اللوتس، فى مصر التى لا تشبهها بلد غيرها، وهى لا تشبه أحدا سوى نفسها، خصوصا حين تكتب حكمة الموت / الحياة:

وكل شىء عاطفى مقمر... إلا القصيدة
فى التفاتتها إلى غدها تفكر فى الخلود
ولا تقول سوى هشاشتها أمام النيل.

- ٢ -

ترجع معرفتى بمحمود درويش إلى السبعينيات، قدمنى إليه العزيز أمل دنقل الذى كان أكثر من أخ، و رب أخ لك لم تلده أمك، وكان محمود قد جاء إلى القاهرة من الاتحاد السوفييتى الذى كان يزوره ضمن وفد من الحزب الشيوعى الإسرائيلى، هربا من الاضطهاد الإسرائيلى، وبعد أن دخل السجون الإسرائيلية لخمس مرات ما بين ١٩٦١ و ١٩٦٧. وقد انطوى على رغبة اللجوء إلى قاهرة عبد الناصر الذى كان يرى فيها أملا فى تقريب يوم العودة لكل الفلسطينيين فى الشتات. وبالفعل، وصل إلى القاهرة، وسط ترحيب كبير من مثقفيها، ورعاية من الناصريين الذى باركوا عمله مع محمد حسنين هيكل - رجل عبد الناصر- فى جريدة "الأهرام" التى كانت لا تزال فى ذروة

تألقها. وظل محمود فى القاهرة إلى أن بدأت السحب القاتمة لعملية استبدال كامب ديفيد بنصر أكتوبر المجيد الذى صنعته دماء آلاف الجنود المصريين. وكنت أعرف شعر محمود درويش عن طريق دواوينه التى كانت توزعها "دار العودة" البيروتية التى كانت قد نشرت له "أوراق الزيتون" (١٩٦٤) و"عاشق من فلسطين" (١٩٦٦) و"آخر الليل" (١٩٦٧) وديوانى "العصافير تموت فى الجليل" و"حبيبتى تنهض من نومها" (١٩٧٠) و"أحبك أو لا أحبك" (١٩٧٢).

وكان رجاء النقاش، رحمه الله، تولى تقديم محمود درويش للوطن العربى كله، فأصبح نجما ساطعا فى سماء الشعر العربى بعامة، وشعر المقاومة الفلسطينى بخاصة، وأخذ اسمه يرادف أقرانه من شعراء المقاومة (سميح القاسم وتوفيق زياد وحنا أبو حنا وأدمون شحادة وأمثالهم) فضلا عن أقرانهم السابقين عليهم من شعراء فلسطين مثل عبد الرحيم محمود وفدوى طوقان. وكان شعر المقاومة، فى ذلك الوقت، على لسان كل قارئ وكل عاشق للشعر، أنشودة للمقاومة القومية التى لم تكن هزيمة العام السابع والستين قد أماتتها، فقد ظل الوعى القومى منطويا على إلحاح عنيد على المقاومة، إلحاح أجج ناره اكتشاف شعر المقاومة الفلسطينية بوجه عام، وشعر محمود درويش بوجه خاص. وأذكر أن الحماسة الانفعالية التى غمرت الجميع، ومنهم النقاد، إزاء هذا الشعر، هى التى جعلت محمود درويش يكتب مقاله الاحتجاجى "أنقذونا من هذا الحب القاسى" مطالبا بأن تكون النظرة النقدية على وجه الخصوص نظرة موضوعية لا شعيرة احتفالية. وقد كان ذلك وعيا منه بأن الشعر لا يغدو شعر مقاومة حقا إلا إذا كان شعرا أصلا، يحتفى بجماليات الشعر قدر احتفائه بواقع اللحظة التاريخية التى يريد التعبير عنها، وإيمانا منه بأن الفن يقاوم منطلقا من طبيعته الجمالية التى لا ينبغى أن تضيع فى ضجيج الخطابة العنترية أو الصرخات الجوفاء.

وكنا قد عرفنا ما يعنيه الالتزام الشعرى عند محمود درويش الشاب الذى كتب فى ديوانه الأول:

قصائدنا، بلا لون،
بلا طعم .. بلا صوت،
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت.
وإن لم يفهم "البُسطا" معانيها،
فأولى أن نذّريها،
ونخلد نحن .. للصمت.

وكانت هذه الأبيات وغيرها مما يماثلها بمثابة "بيان شعرى" يؤكد أن شعر المقاومة من الناس وإلى الناس، وأن فاعليته الحقيقية هى الوصول الفاعل والمؤثر إلى الناس الذين هو منهم ولهم، ولم

يقله الشاعر إلا لكى يزيدهم وعيا بما هم فيه، ويؤجج فيهم رغبة المقاومة، وذلك كله فى لغة بسيطة بعيدة عن الغموض والتعقيد، أو الجرى وراء "الموضات" الزائلة، فالشعر موقف، والكتابة مواجهة والقصيدة رفض لشروط الضرورة غير الإنسانية التى يعانيها الشعب الفلسطينى، ساعيا بكل جهده إلى التحرر منها. ولا يليق بشاعر، يولد وسط الناس ويلتزم بقضاياهم، أن يترك مهمته النضالية ويسعى إلى تيارات الحداثة التى كانت تروّج لها فى تلك السنوات مجلة "شعر" اللبنانية التى نسيت، أو تناست، الجذر الأصلى للشعر، من حيث أنه ينبع من الناس "البسطا" ويصب فيهم. وكان جوهر الخلاف، كما ظهر لنا فى تلك السنوات هو بأى جناح يطير الشعر؟ جناح الجماليات الخالصة للشعر الصافى؟ أم جناح المضمون القومى المقاوم الذى حمله شعر المقاومة الفلسطينية على عاتقه؟ وكانت إجابة محمود درويش الشاب، فى ذلك الوقت، أن الشعر يطير بجناحين: جمالياته وروح مقاومته، وإلا أصبح ناقصا. وكان منطلقه فى ذلك إيمانه بعروبته وقوميته على السواء. ولذلك افتتح قصيدته "بطاقة هوية" بقوله:

سجّل

أنا عربى

ورقم بطاقتى خمسون ألف

وأطفالى ثمانية

وتاسعهم .. سيأتى بعد صيف

وهى قصيدة يختتمها بإصرار الفلسطينى العنيد على أن ينتزع حقه السليب من غاصبيه، وذلك بإرادة المقاومة التى لا تهمل حقها، فما ضاع حق وراءه مطالب:

إذن سجّل ... برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكنى ... إذا ما جعتُ

أكلت لحم مغتصبى

حذار ... حذار من جوعى

ومن غضبى.

ولم يكن يونيو الحزين، فى العام السابع والستين، قد حلّ بعد حين قال محمود درويش هذه الأسطر. وجاءت الكارثة التى أطاحت بحلم العودة بعيدا، وأصابت عاشق فلسطين فى الصميم.

لكن بعد ما بدا فى قصائده من رؤيا تكاد أن تكون نبوءة، خصوصا حين قال فى القصيدة التى جعلها عنوان ديوانه الثانى "عاشق من فلسطين" (١٩٦٦):

رأيتك فى جبال الشوك
راعية بلا أغنام
مطاردة، وفى الأطلال ..
وكنت حديقتى، وأنا غريب الدار
أدُقُّ الباب يا قلبى
على قلبى
يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار

هذه الراعية التى بلا أغنام، مطاردة بلا نصير، هى فلسطين المعشوقة التى أنكرها عاشقوها. ولم يكن محمود يرى من وراء الغيب هذه المعشوقة التى مزقها الأخوة الأعداء بما هو أقسى من تمزيق الغاصبين. لكنه - على الأقل - رأى هوان هذه المعشوقة فى وطنها العربى الكبير، ولذلك يمضى فى الرمز، مضيفا إليه ما يزيده تجسّدا:

رأيتك امسِ فى الميناءْ
مسافرة بلا أهل .. بلا زادِ
ركضتُ إليك كالأيتام ..
أسأل حكمة الأجداد.
لماذا تُسحبُ البيارةُ الخضراءْ
إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء
وتبقى، رغم رحلتها
ورغم روائح الأملاح والأشواق
تبقى دائما خضراء.

ولم يقل محمود، مباشرة، وإن قال ضمنا، إن هذه القدرة على البكاء هى قدرة المقاومة التى ستظل، دائما، كامنة فى روح المقاوم حتى وهو على صليب الأمل، جرحه ساطع كنجم، يموت واقفا، غيما ينزل المطر.

ولا أنسى أبيات محمود درويش عن راعيته التى تظل فى جبال الشوك، مطاردة، تغنيها مطربة شابة بصوت يزلزل جدران المسرح القومى سنة ١٩٧٠، حين أخرج سعد أردش على خشبته

مسرحية ألفريد فرج التسجيلية "النار والزيتون". وهى نص درامى متعدد الأبعاد، البطل الأول والأخير فيه هو الشعب الفلسطينى الذى لا ينسى أشجار الزيتون التى زرعها أسلافه فى أرضه التى اغتصبها الصهاينة بمعاونة الاستعمار وتخاذل الحكام العرب وخيانة بعضهم. وقد استعان ألفريد فرج بالوثائق والإحصاءات والحقائق التاريخية، فضلا عن أساليب البانتوميم، وأهم من ذلك غناء شعر محمود درويش على وجه الخصوص. وذلك لإثبات علاقة التولد بين النار والزيتون. أعنى نار المقاومة التى تندلع فى نفوس أصحاب الحق عندما يغتصب الغاصبون أرضهم فيتحول الشاعر إلى "مغنى الدم".

وقد عرفت محمود درويش فى إقامته القاهرية الأولى. - وكما سبق أن أشرت - قدمنى إليه أمل دنقل الذى عرفه قبلى، وكان محمود درويش معجبا بشعره، يعامله كأنه شقيق له، خصوصا أنهما كانا من جيل واحد، فأمل وُلد عام ١٩٤٠ ومحمود عام ١٩٤٢، إن لم تخنى الذاكرة، وكلاهما شاعر رفض ومقاومة على السواء. وكلاهما لا يزال أبرز شعراء الستينيات بلا منازع، وكلاهما عرف طريقه إلى الصدارة، فى وقت مبكر نسبيا فقد أصدر محمود درويش ديوانه الأول «أوراق الزيتون» فى عامه الرابع والعشرين. مدفوعا بمرارة هزيمة العام الملعون (السابع والستين) فكتب أمل «البكاء بين يدىّ زرقاء اليمامة» الذى كان تعبيرا استثنائيا عن شاعرية رفض ومواجهة استجاب لها الوجدان القومى للوطن العربى كله، وكتب محمود، قبل أمل بقليل، مجموعة «آخر الليل» و«العصافير تموت فى الجليل». واعتاد الكتابة على ضوء بندقية المقاومة قائلا:

تعالى ننتمى للمجزرة.

سقطت كالورق الزائد

أسراب العصافير

بآبار الزمن

ولا أزال أذكر كيف كان أمل يعشق شعر محمود درويش. وقد تعوّد على إنشاء القصائد التى يكن إعجابا خاصا لها، حين كنا نقضى سويا الساعات الطوال منفردين فى غرفة صغيرة، استأجرها أمل لأشهر، فقد كان دائم التنقل، لا يستقر فى مكان واحد طويلا. وكان يهوى القراءة فى وضع غريب، نائما عكس الاتجاه الطولى للسرير، والديوان الذى يقرؤه موضوع على الأرض، يقلب صفحاته التى يقرأ فيها. وفى هذا الوضع الغريب، أسمعنى بعض قصائد محمود من ديوان «حبيبتى تنهض من نومها». وتوقفنا طويلا عند قصيدة «كتابة على ضوء بندقية». قرأ المدخل الذى تنتظر فيه فتاة إسرائيلية، هى شوليت، صديقها المجند الإسرائيلى (سيمون) الذى ذهب إلى ميدان القتال،

ليقضى على الأعداء العرب بالطبع، وبخاصة الفدائيين منهم. ولكن سيمون يتأخر طويلا عن موعده، وتنكسر شوليت فى ساعة حائط البار الذى تعارفا فيه ساعات وساعات، إلى أن تتأكد أنه لن يعود إليها، وخلال الانتظار، تتذكر ما كان يقول لها:

نحن فى المذياع أبطال

وفى التابوت أطفال

وفى البيت صور

وحين تتأكد شوليت أن سيمون لن يأتى إلى لقائهما الذى اتفقا عليه، تكتشف أن أغانى الحرب لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها، وأن الحرب لا يمكن أن تؤدى إلا إلى المزيد من الحرب والدمار الكامل لكل أطرافها. وتهيم شوليت فى ذكرياتها مع سيمون، فهو العاشق الذى أنساها حبها الأول لفتى فلسطينى اسمه محمود، كان صديقا طيب القلب، لا يطلب منها:

غير أن تفهم أن اللاجئين أمة تشعر بالبرد

وبالشوق إلى أرض سليبه

ولم تستمر علاقتهما طويلا، رغم أنها أحبته، فهى تنتسب إلى غاصبى أرضه، وهو ينتمى إلى اللاجئين الذين لا يكفون عن المطالبة بحقهم. ويغيب عنها محمود فى سجن الرملة، بعيدا، لكن بعد أن ترك لها كلمات توقع المنطق فى الفخ، إذا سارت إلى آخرها، ضاقت ذرعا بالأساطير التى تعبدها ونشأت عليها. وجاء سيمون ليحميها من الحب القديم ومن الكفر بقوميتها:

كان محمود سجينا يومها

كانت الرملة فردوسا له.. كانت جحيم

وها هى تنتظر صاحبها الذى أنقذها من الحب القديم، سيمون الذى كان جنديا وسيما أعاد إليها الإيمان بأساطير أرض الميعاد، فتعلقت به، ولكنه لم يأت فى الموعد، وتركها تتكسر فى ساعة الحائط ساعات، وتضيع فى شريط الأزمنة، فلا محمود بقى، ولا سيمون عاد، وليس سوى أسفلت آخر الليل يشرب أضواء المصابيح، ولا تلمع سوى بندقية، تؤكد عبث الحرب التى تمتد كالطريق من الجحيم إلى الجحيم، فيغدو الكل ضحاياها، لا فارق فيها بين القاتل والمقتول، ما ظل القتل مستمرا كالطاعون الذى لا يبقى ولا يذر.

وأذكر أن أمل حدثنى عن صديقة يهودية أحبها محمود فى مراهقته، ولكنه كان حبا محكوما عليه بالإعدام مسبقا. وجعلنى، دون أن يقصد، ربما، أتوهم أن اسم محمود فى القصيدة هو اسم

متعمد لدلالة ما، حتى وإن تغير اسم الحبيبة. وكبر هذا الانطباع، نسبيا، فى ذهنى عندما تذكرت المرات العديدة التى احتوت فيها محمود السجون الإسرائيلية، وأضف إلى ذلك ما لاحظته من أن اسم ريتا يتكرر فى قصيدة "ريتا والبندقية" من ديوان "آخر الليل" (١٩٦٧) التى يستهلها بالبيت:

بين ريتا وعيونى.. بندقية

الذى تكمله الأبيات التالية:

وأنا أذكر ريتا

مثلما يذكر عصفور غديره

آه .. ريتا

بيننا مليون عصفور وصوره

ومواعيد كثيره

أطلقت نارا عليها بندقيه

الطريف فى الأمر أننى لم أسأل محمود درويش، بعد أن أصبح صديقا، عن هذه القصة التى حكاها لى أمل دنقل، ونحن فى غرفته الصغيرة التى لم يكن فيها سوى كرسى وسرير وملابس معلقة على الحائط وطاولة بالغة الصغر عليها دواوين الشعر التى كان يقرؤها أمل أو يُسمع قصائدها لى. ولا أزال أذكر أننا، فى هذه الغرفة، قرأنا قصيدة بالغة الرقة والعذوبة بعنوان "مطر ناعم فى خريف بعيد" من ديوان العصافير تموت فى الجليل" (١٩٧٠) مطلعها:

مطر ناعم فى خريف بعيد

والعصافير زرقاءُ .. زرقاءُ

والأرض عيد

لا تقولى انا غيمة فى المطار

فأنا لا اريد

من بلادى التى سقطت من زجاج القطار

غير منديل أمى وأسباب موت جديد

وهى قصيدة تنبنى على تكرار أربعة مقاطع، يبدأ كل منها باللازمة النغمية نفسها، ليعيد كل مقطع الدلالة الأساسية فى مجلى يختلف عن غيره ظاهريا، لكنه يتجاوب معه جوهريا فى معنى الرَّجْع الذى يؤكد الشتات الفلسطينى الذى تتحول فيه المواعيد الخضراء إلى سراب، ولا يبقى من الذكرى سوى مصرع الياسمين، وتتحول الراعية بلا أغنام إلى بائعة للموت أو الأسبرين، فيضيع

الوطن فى المتاهة التى تنسى لهجة الغائبين، ولا يبقى غير منديل الأم التى ظل محمود يذكرها فى شعره، ولا تزال باقية، دامعة العينين على ابنها الذى شاركت فى دفنه على ربوة بمدينة رام الله، مطلة على القدس العتيقة التى ظلت فى قلب محمود.

وأذكر أن أمل كان يبرر إعجابى بقصيدة "مطر ناعم فى خريف بعيد" بأن هذا الإعجاب من بقايا الجانب الرومانسى الذى لا أزال أنطوى عليه، فيما كان يقول لى. ولكنى لم أكن أعبأ بسخريته فقد كنت، فى ذلك الوقت، على يقين بشاعرية محمود درويش الفذة وكانت تذهلنى رهافته وقدرته الحدسية فى بناء صوره الشعرية، وكنت أقول لأمل: لا تنس أن أرسطو العظيم هو الذى قال: "إن الاستعارة هى آية الموهبة الطبيعية وأنها علامة الشاعر العظيم". ولم يكن أمل يجادلنى فى ذلك كثيرا، رغم عاداته الجدالية، خصوصا عندما أذكر له مطلع قصيدة "امرأة جميلة من سدوم" فى ديوان "العصافير تموت فى الجليل":

يأخذ الموت على جسمك
شكل المغفرة
ويودى لو أموت
داخل اللذة يا تفاحتى
يا امرأتى المنكسرة
ويودى لو أموت
خارج العالم فى زوبعة مندثرة

ولم أكن أتوقف على المقطع وحده، فكنت أعبره، مستغلا صمت أمل وإعجابه، إلى بقية المقاطع، مؤكدا بعض الصور التى أذكر منها:

صمت عينيك يناديني
إلى سكين نشوه
وأنا فى أول العمر
رأيت الصمت
والموت الذى يشرب قهوه

وأنا أنتشر الآن على جسمك
كالقمح كأسباب بقائى ورحيلى

ولا أزال أذكر تعقيباتنا المشتركة، أمل وأنا، على بناء الصور، خصوصا: الصمت والموت الذى يشرب قهوة، أو تشبيه الامتداد على الجسد واحتوائه كالقمح الذى يغدو أسبابا للبقاء والرحيل.

ولم يكن فى الأمر غرابة، وأنا أتوقف مع أمل عند الطبيعة الاستثنائية لأمثال هذه الصور التى يكمن جمالها فى بساطتها الخادعة للوهلة الأولى. ولا أزال أذكر الصمت والموت الذى يشرب قهوة، والذى ظل عالقا فى لا شعور أمل دنقل، فيما يبدو، فظهرت آثاره بعد سنوات فى مطلع قصيدة "سفر ألف دال" خصوصا حين يقول أمل:

القطارات ترحل والراحلون

يصلون ولا يصلون

والسماء رماد به صنع الموت قهوته

ثم ذرّاه كى تتنشقه الكائنات

فينسل بين الشرايين والأفئدة

قد تكون الصلة بعيدة، فى رأى البعض، بين الصمت والموت الذى يشرب قهوة عند محمود درويش، والسماء التى تغدو رمادا صنع به الموت قهوته عند أمل. لكنى ما قرأت صورة أمل إلا وتذكرت صورة محمود درويش، والعكس صحيح بالقدر نفسه.

يضاف إلى ذلك النزعة الإنسانية التى كان ينطوى عليها شعر محمود درويش، والتى كانت تشدنى وأمل إلى شعره، فتحت سطح هذا الشعر، دائما، ويتخلله بما لا يخفى على قارئ بصير، نزعة تسمو على الجنسيات والديانات بالمعنى الضيق، فتمايز بين اليهودى والصهيونى، مؤكدة الرابطة الإنسانية التى تصل بالأول، وتنقطع عند الثانى، فاليهودية ديانة سماوية فى آخر المطاف، ومعتنقها إنسان يمكن أن ينطوى على قيم العدل والحق والجمال، بينما الصهيونية عقيدة قمعية، لا سبيل إلى تعايشها السلمى مع الآخرين، بسبب ما تنبنى عليه من عناصر عدوانية غاصبة، ولا سبيل إلى تعايش الآخرين معها، ما ظلت تهدد حقوقهم العادلة أو تغتصبها. ولذلك لم يكن هناك ما يمنع من أن تظهر فى شعر محمود درويش شخصيات يهودية إنسانية، قاربت العدل وقاربها، ووقفت إلى جانب الحق الفلسطينى، وظلت نموذجا للإنسان الذى يمكن أن يُحبَّ ويُحبّ. وأغلب الظن أن «امرأة جميلة من سدوم» لشخصية هى من هذا النوع، خصوصا حين نقرأ عنها:

للتى أعشقها وجهان:

وجه خارج الكون

ووجه داخل سدوم العتيقة

وأنا بينهما

أبحث عن وجه الحقيقة

أذكر أننى قصصت الكثير من حواراتى مع أمل دنقل على محمود درويش. وكان ذلك فى إحدى إقاماته فى القاهرة، وكان يسكن فى حى الدقى بالقرب من مستشفى مصر الدولى. وكان وحيدا كالعادة، حريصا على صنع القهوة بيده لضيوفه، فيذكر أمل بالخير والمحبة الغامرة. ولكن الطريف، حقا، أننى لم أتذكر، مرة واحدة، أن أسأله عن حكاية ريتا التى حكاها لى أمل، ولا حتى عن قصر عمر علاقاته بالمرأة بوجه عام، فلم يكن يطيق مؤسسة الزواج، ولا الالتزام بعلاقة ثابتة أو حتى شبه ثابتة، مؤثرا التوحد والعزلة التى لا يسمح بقطعها إلا للمقربين، واهبا نفسه تماما للشعر الذى لم يكن يكف عن الحديث عنه، ورغم أنه كان قارئا نهما للرواية فإن الشعر ظل حبه الأول والأخير، حتى عندما كتب ما يشبه السيرة الذاتية كتبها فى نثر لا يخلو من الشعر، أو شعر لا يخلو من صفات النثر، فقد كان يؤمن بما قاله أبو حيان التوحيدى: «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم».

ولا أزال أذكر حواراتنا الكثيرة، متوحدين معا، أو مع عدد قليل جدا من الأصدقاء المقربين، حينها كان محمود يفيض فى آرائه عن الشعر والحياة، وظلَّ يذكِّرنى بأمل دنقل فى إلحاح كليهما على ضرورة البعد عن التعقيد، وعدم الاستعانة بأساطير أو تراث غير قومى، وضرورة الكتابة التى هى نوع من السهل الممتنع، وعدم التعصب لتيار شعرى بعينه، فالشعرية هى الأصل فى الشعر، وليست الصور والأشكال، والقصيدة تظل هى القصيدة، جماليا، مهما كان القالب، فالأهم من القالب القيمة التى تجعل الشعر شعرا يواجه العدم، ويثرى وعى الحياة، ويفضح كل نقص يشوبها، مواجها كل ظلم أو تسلط تحت أى مسمى.

وقد مضى محمود، أخيرا، كى يلحق بأمل الذى سبقه بسنوات، تاركا فى نفسه مرارة حزن، لم تفارقه، فما كنت أذكر له أمل إلا وتنساب ذكرياته الحميمة معه، وتقديره البالغ لشعره. ولا أدل على هذا التقدير من أننى، حين كنت الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، أقمت احتفالية قومية لذكرى أمل. وكان محمود درويش أول من فكّرت فى دعوته، وأذكر أن صوته امتلأ بالبهجة لاحتفالنا بأمل. وقال لى: إن لم تكن قد دعوتنى، كنت سأحضر بنفسى. وبالفعل جاء، وكانت المفاجأة أنه كان قد شرع فى كتابة قصيدة عن أمل، قرأ صورتها الأولى على الحضور الذى تأثر بها كل التأثير، وأكملها بعد ذلك، ونشرها فى ديوانه المتأخر "لا تعتذر عما فعلت" (٢٠٠٤) بعنوان "فى

ذكرى أمل دنقل" التى تبدأ على النحو التالى :

واقفا معه تحت نافذةِ
أتامل وشْم الظلال على
ضفة الأبدية، قلت له:
قد تغيرت يا صاحبى... وانفَطَرْت
فها هى دراجة الموت تدنو
ولكنها لا تحرك صرختك الخاطفة
قال لى: عشتُ قرب حياتى
كما هى،
لا شىء يثبت أنىٍ حىٌ
ولم أتدخل بما تفعل الطير بى
وبما يحمل الليل من
مرض العاصفة

ويمضى محمود، فى القصيدة، متأملا الوجود، فيما يذكر علاقته الشعرية والإنسانية بأمل، فى تدافع شعورى رهيف، تتخلله الذاكرة بما هو دال على الحلم الإبداعى لكليهما، حين كانا يعملان جاهدين، كل على حدة، كى يحققا وعد المستقبل الشعرى القائم وراء الغيب.

كنا معا، وعلى حِدةٍ، نستحث غدا
غامضا. لا نريد من الشىء إلا
شفافية الشىء: حَدِّق تر الورد
أسود فى الضوء. واحلم تر الضوء
فى العتمة الوارفة

ولم تكن هذه النبرة إلا بعض ما كان فى أعماق درويش الذى كان يعرف اتفاقه مع أمل واختلافه عنه فى أشياء كثيرة، لكنه كان مؤمنا كل الإيمان بأن شهوة المعرفة كانت تجمع بينهما، وتدفعها إلى البحث عن شىء غامض، بالتأكيد هو جوهر الشعر الأليف فى عمقه، الرهيف فى دلالاته التى لا تكف عن التولد، خصوصا حين خاض كلاهما تجربة المرض، واقتربا من حافة العدم، فرأيا ما لا يرى، ومسهما السحر الذى يظهر حقائق الأشياء ويعرفان السر الذى يجعل الورد أسود فى الضوء، والضوء يشع فى العتمة الوارفة. ولا ينسى محمود، فى القصيدة، أن يتحدث عن

أمل، الجنوبى الذى يحفظ درب الصعاليك عن ظهر قلب، ويتحد معهم فى السليقة وارتحال المدى. لكنه رغم فوضى الصعلكة، ظل يرى الجمال فى النظام، والنظام فى الفوضى فهو:

... صارم فى نظام قصيدته. صانع

بارع ينقذ الوزن من صخب العاصفة

ولا ينسى محمود أن يذكر الصفة القومية لأمل دنقل، فى حواره معه، داخل القصيدة، خصوصا حين يسأل محمود صاحبه: وهل يصلح الشعر:

ما أفسده الدهر فينا وجنكيز خان

وأحفاده العائدون إلى النهر

فيجيبه أمل: **على قدر حلمك تتسع الأرض، والأرض أم المخيّلة النازفة**. والإشارة فى السؤال إلى سؤال أمل (فى ديوانه البكاء بين يدى زرقاء اليمامة): هل يصلح العطار ما أفسده النفط؟.

وينتهى الحوار المتخيل الذى تنبنى عليه القصيدة بالرحيل، فكل من السائل والمسئول غريب فى بلاد لم تعد أليفة، غريبان على جناحين من الأزرق اللانهائى، فى سماء رمادية مثل لوح الكتابة قبل الكتابة، ما بين الضباب وبين السراب، لا شىء يفرحهما قرب بيت الحبيب الذى ازداد تباعدا ونأيا وعمقا فى الغياب، فلا يتبقى سوى الروح حائرا، آسفا، لا شىء يثبت أنه حى أو أنه ميت.

وكان واضحا من منحى القصيدة التحول الذى أصاب شعر محمود درويش بعد أن عاين الموت فى عمليتين للقلب، كتب عن الثانية منهما "جدارية محمود درويش" التى كتبها قبل قصيدة أمل بسنوات، وتداعت على ذهنه، وعلى طريقة التناص فيها، بعض صور أمل دنقل من قصائد "أوراق الغرفة ٨"، وهى الغرفة التى مات فيها أمل بالمعهد القومى للسرطان فى مصر. ولحقه محمود بعد سنوات ليرى معه: الحقيقة والأوجه الغائبة.

-٣-

لن تنسى ذاكرتى، ما حييت، المشهد الأخير لمحمود درويش، وأنا أراه واقفا يتوسط خشبة مسرح الأوبرا فى القاهرة، بعد أن أعلنت لجنة تحكيم قومية فوزه بجائزة ملتقى الشعر العربى الأول فى القاهرة، وأسلمه الوزير فاروق حسنى الجائزة وعانقه، وقبّلته مهنئا، بدورى، وعانقته، وتركناه يتوسط خشبة المسرح، أو يتصدرها، ليلقى بكلمة إلى الجمهور المحتشد الذى ظل يصفق فرحا به

لدقائق، لا تزال ذاكرتى تسترجعها. وألقى محمود كلمة مرتجلة حرصت على تسجيلها، وأنقلها فى هذا المقال بوصفها وثيقة تاريخية، قال فيها، بعد توجيه الخطاب إلى معالى وزير الثقافة فاروق حسنى، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة (فى ذلك الوقت) جابر عصفور:

«إنها لحظة عاطفية عميقة للمستنيرين. وقد ينقصنى الكلام اللائق والشكر اللائق لجمهور الشعر فى مصر الذى أقنعنا أن الشعر ما زال حاضرا، وما زال ممكنا، والشكر للمجلس الأعلى للثقافة... الذى وفّر لنا هذه الفرصة النادرة لنعيد إيماننا بالشعر والروح... ولا تنقصنى النباهة لكى أعرف بأن المصادفة السعيدة هى وحدها التى اختارتنى لهذا التكريم، لأن كثيرا من الشعراء يستحقون هذه الجائزة قبلى. وأنا إذ أقبلها فإننى أقبلها نيابة عنهم، فأنا لست إلا امتدادا لهم، تعلمت منهم جميعا أكثر من حرف وأكثر من سطر، وتعلمت أيضا ممن أتوا بعدى، وممن جاورونى، بأن الشاعر الذى يعتقد بأنه الكاتب الوحيد لقصيدته يكون على خطأ، فالشعر هو كتابة على كتابة، كتابة كتبها الأسلاف وكتبها المعاصرون. والشاعر فقط هو الذى يوقع باسمه على النص الذى كتبه آلاف الشعراء. وأعتبر هذه الجائزة تشجيعا لى لأواصل الوفاء لطبيعة الشعر الجمالية، ولدوره فى التعبير عن الواقع باللحظة التاريخية، وفى البحث عن الجوهر أى عن المعنى. وأخيرا، أشعر بأن للجائزة معنى أعمق وأبعد، لا نستطيع أن نتجاهل البعد الرمزى السياسى له، فهذه الجائزة تقدمها الأخت الكبرى مصر إلى أختها الصغرى فلسطين، فلسطين التى تنظر وسائر أخواتها إلى مصر، قائلة: أعيدينا يا مصر من حاضرنا المغمى عليه، أعيدينا إلى الأمام، أعيدينا إلى المستقبل».

لن أنسى هذه الكلمات، ولا الموقف الذى قيلت فيه، ولا الدلالات التى تحملها، فهى مليئة بتواضع الشاعر الكبير الذى يعرف مكانته، ووفاء الشاعر الذى يرى فى تكريمه تكريما لكل قبيلة الشعراء التى سبقته والشعراء الذين لحقوا به، ولا ينكر إفادته منهم، حتى لو كان الواقع هو النقيض من ذلك، فالأهم عند قائل هذه الكلمات هو وعيه بأن الشعر، فى التحليل الأخير، كتابة على الكتابة، وإبداع يضيف فيه الشاعر الحق إلى من سبقه، ومن يعاصره. وكما لا تخفى الجملة الأخيرة الدلالة الرمزية، المرتبطة بالمعنى القومى الخاص بدور مصر، كبرى الأقطار العربية، فإن الجملة السابقة على هذه الجملة تؤكد الوعى بالمستقبل، وضرورة مواصلة الإبداع فيه، وفاء لطبيعة الشعر الجمالية، وتعبيرا عن جوهر المعنى فى اللحظة التاريخية المتعينة، تلك التى يفضى فيها الخاص إلى العام، والمغرق فى المحلية إلى المتأصل فى الإنسانية.

وبعد أن ألقى محمود كلماته التى كانت تنبئ عن فرحة غامرة بعطاء الشعر، وبالحياة، وبالتفاؤل فى المستقبل، نزلنا جميعا من على خشبة المسرح، وهبط إلى الجماهير الغفيرة التى أحاطت

به، فرحة بكلمته، وفخورة بحضوره، ولم يكف عن الردود الذكية على أسئلة السائلين، ولا التعليقات اللماحة على بعض المشاهد، ولم يفته أن يهمس فى أذنى ببعض التعليقات الساخرة التى لم يسمعها سواى. وكان حفل الاستقبال الذى كان هو ضيف الشرف فيه عرسا قوميا بكل معنى الكلمة، فالحاضرون من الباحثين كانوا ينتسبون إلى أغلب الأقطار العربية، وكذلك لجنة تحكيم الجائزة التى كان أغلبها من غير المصريين و من كبار النقاد العرب. وظل محمود يتبادل الحوار مع جميع أصدقائه القدامى والجدد فى الحفل. أما أنا فقد كنت أشعر بالامتنان له، على المستوى الشخصى، فقد حدث أننى وجّهت إليه الدعوة الرسمية لحضور الملتقى قبل أشهر، ولكنه أرسل لى رده بالاعتذار لأنه مرتبط، مسبقا، بمناسبة مُعَدَّة سلفا، فى المغرب. ومرّت الأيام، وعرف صديقنا المشترك الدكتور محمد شاهين (أستاذ الأدب الإنجليزى بالجامعة الأردنية) بالأمر، فذهب إليه فى منزله فى مدينة عَمَّان، وعاتبه، فيما علمت، على اعتذاره، قائلا له: كيف تعتذر يا محمود عن دعوة صديقك جابر لحضور آخر ملتقى قومى يشرف عليه، قبل أن ينتقل من المجلس الأعلى للثقافة إلى المركز القومى للترجمة، فأجابه محمود، فيما أخبرنى بنفسه، وأكد كلامه محمد شاهين، متعه الله بالعافية وطول العمر، أنه لم يكن يعرف، وأنه بعد أن عرف سوف يسحب الاعتذار، وهاتفنى، مؤكدا رغبته فى الحضور، تكريما لى شخصيا، واعتذر عن اعتذاره السابق، وأخبرنى أنه سوف يقوم بتغيير برنامجه إكراما لى، وتحية لما قمت به من جهد فى المجلس الأعلى للثقافة. وقد حضر بالفعل، وكرمته لجنة التحكيم بالجائزة التى فرح بها صديقنا المشترك سعدى يوسف كما لو كان هو الذى نالها. ولذلك كنت أشعر بالامتنان لحضور محمود درويش الذى ترجع معرفتى به إلى السبعينيات. وحين قمت بتوديعه قبل أن يغادر القاهرة كنت سعيدا وفخورا. ولذلك لم أشعر بدمعة فرح نزلت من عينى دون أن أدرى. ولم أكن أعلم أن هذه الدمعة الفرحة ستتلوها دموع حزن عميق بعد أشهر معدودة.

لكنى كنت أحمد الله، حتى فى أعماق حزنى، أن جائزة آخر مهرجان للشعر بالقاهرة قد ذهبت إلى محمود درويش، وأن حصوله على الجائزة كان تكريما لها. ولم يكن يخطر على بالى أن البعض كان طامعا فى هذه الجائزة بذرائع وهمية. ولم أبال بحملات بعض الصغار الذين أطلقوا إشاعة مفادها أننى اتفقت مع محمود مكى لكى نعطيه الجائزة، وأن هذا كان سبب مجيئه بعد اعتذاره. إلى آخر كل الإشاعات الصغيرة التى لا يطلقها دائما سوى الصغار. والحق أنه بعد مرور سنوات على حصول محمود على آخر تكريم كبير له من القاهرة وفرحته بهذا التكريم، فهو لم يكف عن النظر إلى مصر بوصفها قلب العروبة، وكان يكرر ما كان يردده الطيب صالح، رحمهما الله

معا، أن مصر إذا صلحت صلح العرب، وإذا فسدت فسدت كل أحوال العرب. وكانت فرحة محمود بالجائزة التى منحته إياها لجنة تحكيم قومية باسم مصر، أكبر من فرحه بكل الجوائز الخليجية الأكثر قيمة مادية بما لا تقاس به الجائزة المصرية. ولكن جائزة مصرية تمنحها لجنة قومية كانت تعنى الكثير جدا عند محمود درويش. ولا يسعنى، فى هذا الصدد، سوى أن أذكر بالعرفان، وللتاريخ، موقف سعدى يوسف، فقد كانت أغلب أصوات اللجنة فى صف محمود درويش، بينما مال صوتان إلى سعدى يوسف، وكان حاضرا مع محمود، فطلبت من اللجنة، بعد أن أبلغنى رئيسها، بجعل التصويت الأخير فى اليوم التالى. وسألت سعدى يوسف، ولم يكن معنا أحد، عن رأيه إذا حصل محمود على الجائزة، فأجاب فى شفافية وصدق بقوله: سأشعر أننى أنا الذى حصلت على الجائزة، فأنا أعرف قدر محمود وتكريمه تكريم لى، وأكبرت هذا الموقف من سعدى يوسف الشاعر الذى أنزله فى مكانة خاصة به فى معاييرى النقدية، وأراه أكبر شاعر أنتجته العراق فى حركة الشعر الحر، بعد البياتى أستاذه، بل أعترف أنى أضعه قيميا فى مكانة أعلى من مكانة نازك الملائكة رغم دورها التاريخى. وأعتقد أن سعدى كان يمكن أن يحقق أكثر مما حقق لولا ما فعلت المنافى به، فهى قد حرمته الاستقرار اللازم لتعمق التجربة الإبداعية والانطلاق بها إلى قرارة القرار من جوهر الشعر. وأعتقد أن هذا ما فعلته الإقامة الطويلة الأخيرة بعمان فى شعر محمود درويش الذى ازداد ألقا وعمقا وشفافية وإنسانية على السواء.

-٤-

شعرت بحزن عميق قاهر عندما تأكدت أن موت محمود درويش أصبح حقيقة لا احتمالا، وبكيته متذكرا كل الأعزاء الذين فقدتهم. ولا أزال أبكيه فى داخلى شاعرا مرارة فقد صديق عزيز، وواعيا إننا خسرنا شاعرا استثنائيا، لا يجود الزمان بمثله إلا كما يجود بالمعجزة الإبداعية التى هى خروج على كل القوانين المألوفة. ولست وحدى الذى أشعر عمق خسارة محمود درويش، فهو ليس شاعر القضية الفلسطينية التى وهب لها شعره وحياته، قبل سنوات طويلة من صياغته إعلان الدولة الفلسطينية، وإنما هو - إلى جانب ذلك - شاعر الأمة العربية كلها التى تباهى به العالم، كما ظلت، ولا تزال، تباهى بنجيب محفوظ ويوسف شاهين وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وغيرهم من الذين تركوا إبداعات تتحدى الزمن. وهو شاعر الإنسانية الذى يضعه العارفون بقدره الشعرى فى مصاف شعراء العالم الكبار الذين فتحوا للبشر الفانين من الآفاق الإبداعية ما لا يزال مغلقا أمام غيرهم، وما يحررهم من شروط الضرورة، ويؤصل فيهم وعى الحرية التى تعنى مقاومة كل نقائضها فى كل

مجال، وعلى كل مستوى، ووعى الجمال الذى ينطوى على أقنوم العدل، ويتآلف مع العقل والوجدان الذى يرتقى بهما.

ولم يكن ذلك غريبا على محمود درويش الذى أخلص لقضيته الخاصة، وغاص فى مأساة شعبه، مدركا جذرها القومى، وامتدادها الإنسانى، مؤكدا بإبداعه أن المأساة الفلسطينية هى مأساة القمع اللا إنسانى الذى يمارسه مغتصبون تمتد أذرعهم الأخطبوطية إلى كل مكان على ظهر الكرة الأرضية، ولهم أشباههم من زبانية الظلم والقهر والاستغلال الذين يشوهون الحياة؛ لأنهم أعداؤها، وينشرون الدمار حيثما حلوا؛ لأنهم كالكائنات الوحشية المنطلقة من الجحيم، يدعمون الظلم والتعصب والأصولية باسم أوهام عرقية وتشوهات فكرية وأطماع اقتصادية وغرائز استعمارية. وبقدر ما كان شعر محمود درويش يؤكد أن الأصوليَّ الصهيونى القاتل لا يختلف عن غيره من الأصوليين، مهما اختلفت أسماؤهم ومسمياتهم، ودياناتهم، كان يدرك أن العدل مطلبه فى كل مكان على ظهر الأرض، وأن الانحياز إلى المقموعين المظلومين فى قاراتها وأقطارها هو انحياز إلى معذبى الأرض فى وطنه الذى لا يزال سجين براثن وحشية، تنهش الضحايا على امتداد الكرة الأرضية التى يزداد معذبوها بؤسا وفقرا وإحباطا. ولذلك كتب عن «إمبراطور العالم الجديد» وعن الزمان الذى يغير وجهه كالأرض التى غدت أكثر وحشية. ولذلك ترجم العالم شعره إلى لغات عديدة، ووجد قراء له ومستمعين فى أقطار، لم يعق شعره فى الوصول إليها اختلاف اللغة وتباعد المكان، فأصبحت قضيته قضية المقاومة للقمع فى كل مكان.

وقد وصل محمود درويش إلى هذه المكانة؛ لأنه تميز وإبداعه بست صفات لا تتحقق إلا فيمن كان مثله عطاء وإنجازا وتأثيرا. وأولى هذه الصفات الثبات على المبدأ، خصوصا بالقياس إلى الكثيرين الذين تخلوا عن قضاياهم التى اقترنوا بها، وتراجعوا عنها طمعا فى مغانم رخيصة، أو ادعاء للتغير بتغير الحياة التى لا تعنى، قط، تغير المواقف الجذرية التى يرخص من أجلها الوجود. والصفة الثانية هى الوعى اليقظ بأهمية الاستيعاب النقدى الدائم لكل متغيرات العصر، خصوصا المتغيرات الإبداعية، سواء فى علاقة الشعر بالعالم، أو علاقته بغيره من الفنون، أو علاقته بالشاعر نفسه، فضلا عن علاقته بالقراء ووسائط التوصيل. وثالثها: عدم التوقف والانقطاع عن الشعر الذى يجرى مجرى الدم فى عروق الشاعر الأصيل. ورابعها: الوعى بكونه واحدا من شعراء الإنسانية كلها، يتبادل وإياهم معرفة أسرار الإبداع، ولا يكتمل إلا بالحوار معهم، والإفادة منهم التى هى إضافة إليهم، تحقيقا لأصالته النوعية، وتأكيدا لخصوصية تجربته التى هى إسهام متفرد أصيل فى التنوع الإبداعى الخلاق للبشرية كلها. خامسها: التجدد الدائم وعدم التوقف عن مساءلة الذات

والإبداع، وجعل المجاوزة الإبداعية للذات المتوثبة بالحيوية وسيلة الوصول إلى القمة المستحيلة التى لا يصل إليها المبدعون الاستثنائيون إلا بالموت، فى سبيل الحضور الأبهى للوجود الأكمل، فى سعيه اللاهب إلى أن يشعّ العدل والحق والجمال الذى هو قرين الحرية والخير. وسادسها: التواضع والإيثار، وتشجيع التجارب الجديدة، واحتضان الأجيال الواعدة حتى فى اختلافها الحدِّى، والارتفاع عن الصغائر، وإنكار الذات (بمعناها الضيق) فى حضرة الشعر الذى لا يمنح للشاعر نفسه، شأن كل إبداع، إلا إذا وهبه الشاعر حضوره كله، فى الوجود، مضحيا بطينة الإنسان على مذبح الإبداع.

وكان محمودٍ درويش، شأن المبدعين الاستثنائيين، يدرك أن ثمرة هذه التضحية هى الانضمام إلى قافلة المبدعين العظام الذين هزموا الموت، حين أعطوه الجسد الفانى، واستبقوا الروح الإبداعى الذى جعلهم نورانيين، أقوى من الزمن فى حضرة الوجود الخالد للفن. ولذلك كتب فى واحد من أجمل دواوينه الأخيرة (جدارية):

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغانى فى بلاد
الرافدين. مسلة المصرى، مقبرة الفراعنة،
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت، وأفلت من كمائنك الخلود،
فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد.

-٥-

هل كان موت محمود درويش هو موت آخر الشعراء النجوم، خصوصا بعد موت نزار قبانى الذى سبقه فى الرحيل؟ يبدو أن الأمر صحيح، فكلا الشاعرين كان يتميز بقدرة هائلة على حشد الآلاف المؤلفة من المعجبين الذين كانوا يحرصون على سماع شعرهما وحضور أمسياتهما. أذكر أننى رأيت محمود درويش يلقى إحدى قصائده فى قاعة أكبر مسرح بمدينة أبى ظبى. كانت كراسى المسرح كلها مشغولة، وكانت الممرات مزدحمة بالجالسين على أرضيتها، بينما المئات من الواقفين يتزاحمون فى الفراغ الواقع وراء الصفوف، ووجدت لنفسى، بالكاد، مكانا أستطيع الوقوف فيه، محاطا بحشود المعجبين بمحمود درويش، فرحا بالصمت الذى كان يغمر المكان كله عندما يلقى، وهدير التصفيق الذى كان يندفع ما بين كل قصيدة وأخرى. وأذكر أننى قابلت، فى صباح اليوم

التالى، محمود فى بهو الفندق الذى كنا نقيم فيه، وقلت له ضاحكا: عليك أن تعوضنى عن وقوفى، محشورا بين معجبيك بالأمس، فضحك قائلا: لك أمسية كاملة، عندما تزورنى فى بيتى فى عمّان. وكان قد اتخذ عمّان مقرا أخيرا لسكناه، كى يكون قريبا من الأهل، بعد أن طاف بعواصم عربية عديدة، ورأى العواصم كلها زبدا، فيما قال فى قصيدته الشهيرة عن "أحمد الزعتر".

أما لماذا وصل محمود درويش ونزار قبانى إلى هذه الدرجة الاستثنائية من النجومية والجماهيرية؟ فذلك لأن كلا منهما، على طريقته، اكتشف الوصفة السحرية للشعر، وهى الكتابة عما يجمع بينهما والجماهير، فى شعر هو السهل الممتنع. أما نزار فقد عزف على أوتار المرأة، فاتحا الأبواب المحرمة التى جعلته قريبا من كل القلوب التواقة إلى تحرير العواطف الإنسانية من قيود التقاليد المتخلفة، كما أنه كتب بأظافره قصائده السياسية التى انطوت على صدق جارح، يؤكد أننا "لبسنا قشرة الحضارة، والروح جاهلية". وهو الذى كتب، فيما بعد، عن وفاة العرب، وأنطق المسكوت عنه سياسيا بما جعله أكثر قربا للآلاف المؤلفة التى وجدت فى قصائده التعبير الخطابى المباشر عن غضبها على هوان أوضاعها. وكان محمود درويش مفردا بصيغة الجمع لكل فلسطينى وكل عربى لا يزال مؤمنا بالحل العادل للقضية الفلسطينية. فهو لم يكن شاعرا فلسطينيا بالمعنى الضيق، وإنما كان شاعرا قوميا، يعرف كيف يمس بسحر المشاعر المتأهبة لكل العرب وكان يرى الشاعر شاهدا وعرافا وصاحب بصيرة، لا ينظر فى داخله إلا ليرى الآخرين فى قلبه.



كنت أرى، ولا أزال، أن شعر محمود درويش قد تغير بعد العملية الثانية التى أُجريت له فى قلبه فى أحد مستشفيات باريس. وكانت هذه العملية أخطر من الأولى، فقد واجه فيها الموت حقا، وخرج منها بمعجزة من معجزات الطب، بعد إرادة الله بالطبع، فبدا لنفسه كما لو كان قد عبر نهر الموت إلى الشاطئ الآخر، لكنه عاد إلى شاطئ الحياة، بعد أن رأى شاطئ الموت ولامسه وكانت هذه التجربة الرهيبة ذات أثر بالغ فى أعماقه، جعلته يعيد النظر إلى كل شىء، الوطن، الحياة، الموت، الشعر. هكذا، أخذ شعره يتحول ويتغير. فارق المطولات التى اعتاد أن يكتبها، انتقل من القصيدة إلى النثر، تعلم حكمة التوحيدى عن القصيدة التى يغدو إيقاعها فى بساطة النثر، وعرف أسرار الصور الرمزية المكثفة التى لا تمتد أو تتعقد، بل يكون إيجازها سر جمالها الذى يقترن بحضورها الذى لا يكف عن توليد المعانى، أدرك أن أجمل الشعر هو ما يكتب فى حضرة الغياب ومواجهته، استبدل بالعالم الخارجى للقصيدة العالم الداخلى الذى يجعل من قلبه مرآة تنعكس عليها صور الوجود فى حضوره دائم التبدل. ظلت فلسطين فى القلب العليل، لكنها امتزجت بمأساة الوجود،

وتحولت إلى فضاء حميم كزهر اللوز أو أبعد، خفت صوت القصيدة إلى أبعد حد، مجاوزة حتى ذلك "الشعر المهموس" الذى تحدث عنه محمد مندور الذى كان ناقدا جهير الصوت منذ عقود خلت، صار محمود يسترجع صور الطفولة: شجرة الزيتون، أمه، أباه، الفرس الذى شج جبينه يوما فعلم القلب أن يحترس. باختصار، أصبح قادرا على أن يقول:

فى بيت أمى صورتى ترنو إلىّ

ولا تكف عن السؤال

أأنت، يا ضيفى، أنا؟

هل كنت فى العشرين من عمرى

بلا نظارة طبية

وبلا حقائب.

أصبح شعر محمود كأنه مرآة، تتطلع فيها الروح أكثر فأكثر، وتتأملها النفس أعمق وأعمق.

❖ ❖ ❖

كان محمود درويش ميالا، فى دواوينه الأخيرة، إلى الحديث عن "الظل"، بوصفه ذلك الامتداد المزدوج الحضور الذى يتبع صاحبه أينما سار، ويقف علامة على غياب الضوء المباشر. لم يكن يكتب "فى مديح الظل العالى" كما كتب ذلك الكاتب اليابانى الشهير الذى غاب عنى اسمه، الآن، ولا أريد أن أتوقف عن الكتابة لأراجعه، وإنما كان يكتب عن الظل الذى يذكره بالفضاء البينى الذى مرّ به فى غرفة العمليات، حين كان يتذبذب ما بين الموت والحياة، الوجود والعدم، الصحو والغياب. ولذلك تحول "الظل" إلى موضوع أثير لديه، فهو: لا ذكر ولا أنثى، لا نوع له لأنه يتوسط ما بين الأنواع، يشبه القرين فى ملازمة صاحبه الذى لا يعرف كيف يخدعه، فى إحدى قصائد ديوان "لا تعتذر عما فعلت". لكنه قرين الخريف وأطراف المعانى، ففى الظل غموض خفيف، شفيف المناديل، كالشعر غبّ ولادته إذ يزغلله وهج الليل أو عتمة الضوء. يحبو ولا يجد الاسم للشىء. والظل فى بينية ضوئه كأنه هدنة بين جيشين ينتظران: النهار والليل.

هل هناك فارق بين "الظل" و"القرين"؟ لا فارق جوهريا فى رؤيا محمود درويش الأخيرة، فالظل حضور مرادف للأنا التى هى ظلها، والقرين هو حضور الأنا نفسها فى انقسامها على ذاتها، وتحولها إلى آخر هو إياها، ظلا كان أو قرينا أو صورة فى مرآة. ولكن الظل يمكن أن ينطوى على مراوغة دالة فى القصيدة المسماة باسمه فى "لا تعتذر عما فعلت" فهو الحضور المشاكس للذات التى

تجافى حضورها لتراه فى جوهريته ، وهو الوسيلة التى يتباعد بها الشاعر عن نفسه ليقرب منها ، لكنه ، بعد ذلك ، له أفعاله الخاصة واستقلاله المتميز ومراوغاته الدالة التى تنطقها قصيدة "الظل" حيث نقرأ :

يتبعنى، ويكبر ثم يصغر
كنت أمشى. كان يمشى
كنت أجلس. كان يجلس
كنت أركض. كان يركض
قلت أخدعه وأخرج من غروب مدينتى
فرأيته يمشى أمامى
فى غروب مدينة أخرى

الشاعر المقاوم

قلت من قبل، فى أكثر من مكان، إننى عرفت محمود درويش فى القاهرة، عندما قدّمنى إليه أمل دنقل. كان محمود وقتها نجما صاعدا فى سماء الشعر بوصفه شاعر المقاومة الفلسطينية التى تركزت فى حضوره بالدرجة الأولى، خصوصا لأن شعره كان الأنضج فنيا، ومن ثم الأكثر انتشارا. ورغم وجود شعراء مقاومة آخرين، على رأسهم سميح القاسم وتوفيق زياد، فضلا عن الحضور الأقدم لأمثال عبد الرحيم محمود وفدوى طوقان، فإن الحضور الأكثر تأثيرا كان لشعر محمود درويش الذى اغتصب الصهاينة أرض أبيه وبيته فى قرية البيرة عندما كان فى السابعة من عمره فهجر أرضه الأولى، لكنه سرعان ما عاد مع أسرته التى أصرّت على التشبث بجذورها الفلسطينية، حتى لو تغير بها المقام. ومضت الأيام بالطفل المرهف الحواس الذى لم ينس، قط، حنان أبويه: الأب الذى ذكره كثيرا فى قصائده، وظل يستدعيه بوصفه رمزا من رموز فلسطين التى لا تنسى. أما الأم التى جاوزت التسعين والتى لاتزال حية إلى اليوم، فقد كان لها أكبر الأثر فى وجدان محمود الذى تعلم منها محبة الشعر والحياة والإصرار على الحضور الفاعل فى الوجود. ورغم حياته تحت ظل الاحتلال الإسرائيلى، وتعلمه لغته وثقافته، فقد ظل متمسكا بهويته القومية، حريصا عليها. ولذلك التحق بالحزب الشيوعى الإسرائيلى الذى وجد فيه اعترافًا بهويته القومية، ونوعا من الغطاء للتمرد السياسى الذى أخذ يتشكل فى أعماق وعيه، وهو يرى ما حلّ بوطنه من ناحية، والمذابح التى كان يمارسها المحتل الصهيونى فى أبناء هذا الوطن من ناحية موازية.

وكان من الطبيعى أن يعلّمه الدم الفلسطينى الذى عاينه، والذى تعمّد به كيف يكون شاعرا مقاوما، الكلمة الأولى فى إعلان هويته الفلسطينية هى تأكيد عروبته، والإلحاح على أن فلسطين المحتلة أرض عربية، صفتها كهويتها التى هى هويته: العربية. هكذا كتب:

سجِّل أنا عربى ..
سُلبت كروم أجدادى
أنا وجميع أولادى
ولم تُترك لنا .. ولكل أحفادى
سوى هذه الصخور

وكان لابد لهذا الشاعر الذى عمّدته مأساة ١٩٤٨ بماء الشعر المقدس أن يتأثر بالأصوات العالية لشعراء هذا الزمان الذين ملأ شعرهم أسماع الخمسينيات منذ بدايتها، فتأثر بصوت نزار قبانى وعبد الرحمن الشرقاوى ومعين بسيسو والسياب وغيرهم، سواء فى شعرهم السياسى أو شعرهم العاطفى، وأصدر ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» وهو فى الثامنة عشرة من عمره، وعامه الدراسى الأخير. لكنه سرعان ما أدرك سذاجة هذا الديوان، خصوصا بعد أن انغمس فى النضال ضد الغاصب الصهيونى، وعرف الطريق إلى سجونه خمس مرات، قبل أن تحدث كارثة العام السابع والستين. ومن المؤكد أن التجربة النضالية أنضجت شعره بلهب المقاومة التى انخرط فيها، والتى أصبح شعره علامة عليها، فأصبح واحدا من أبرز شعراء المقاومة، وأصبحت فلسطين هى المعشوقة التى تستحق التضحية حتى بالحياة نفسها، واستبدل المراهق الذى دخل طور الشباب بالحب المحدود الحب الكبير لفلسطين التى جعلته يطلق على ديوانه الثانى فى مرحلة النضج، بعد الأول «أوراق الزيتون» الذى استبقاه فى أعماله الكاملة، أعنى ديوان «عاشق من فلسطين» الذى صدر سنة ١٩٦٦ الذى كتب فيه قصيدة عن أمه، تبدو كأنها رسالة وجهها إليها أثناء غيابه عنها، فى أحد أيام اعتقالاته المتكررة. وكان الأمر نفسه متكررا بالنسبة إلى أبيه الذى كتب له :

يا أبى، هل تنبت الأزهار فى ظل الصليب؟
هل يغنى عندليب؟
فلماذا نسفوا بيتى الصغير
ولماذا، يا أبى، نحلم بالشمس إذا جاء المغيب؟
وتنادينى، تنادينى كثيرا.

أما فلسطين فقد ظلت الحبيبة التى فرضت حضورها الكامل على وعى الشاعر الذى وهبه نفسه كلها، فأصبح مغنيها وعاشقها الحزين الذى يقول لها :

رأيتك عند باب الكهف .. عند النار
معلّقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك فى أغانى اليتم والبؤس
رأيتك ملء البحر والرمل

واستمر هذا العاشق يغنى لفلسطين، حالما بالعودة، آملا أن يتيقظ العرب، خصوصا بعد أن

كانوا قد انتبهوا إلى الخطر الصهيونى، وإلى هدف إسرائيل فى الامتداد بكيانها الصهيونى من النيل إلى الفرات. وكان الصوت الصاعد: «عائدون . . عائدون». يملأ أجواء الفضاء، تردد أصداءه الأرض العربية كلها، مع صعود المدّ القومى وبواكير الوحدة العربية، وخطب عبد الناصر الذى أصبح زعيم العرب، وحلم اللاجئين فى العودة. ولكن جاءت كارثة حزيران (يونيو) العام السابع والستين كالكابوس الذى استبدل بالأمل اليأس، وبسط سحائب الهزيمة القاتمة على كل الأرض العربية، وبخاصة فلسطين الحزينة التى بدت كما لو كانت تزداد غوصا فى عتمة ليل طويل لا صباح له ولا شمس بعده. وجاء ديوان «آخر الليل» تعبيرا عن ذلك كله، وتجسيدا لما جعله محمود عنوانا لإحدى قصائده «خارج من الأسطورة». وكان من الطبيعى أن يكتب درويش عن الأسير الذى كبر، وعن المستحيل، وعن وعود من العاصفة. أما أبناء فلسطين الذين استوحش الغاصب فى البطش بهم، والحرص على إقامة المذابح لهم، فكتب محمود عن بعضهم قصيدته العلامة «أزهار الدم». وهى قصيدة ملحمية مكونة من ستة مقاطع (مغنى الدم، حوار فى تشرين، الموت مجانا، القتيل رقم ١٨، القتيل رقم ٤٨، عيون الموتى على الأبواب). وكانت عن مذبحة كفر قاسم التى قرأنا تفاصيلها فى الصحف فاكتأبنا، وقرأنا عنها فى قصيدة محمود درويش فبكينا. ومن الذى كان يمكن أن يقاوم الدمع - فى ذلك الوقت - وهو يقرأ هذا الجزء من المقطع الرابع:

أوقفوا سيارة العمال فى منتصف الدرب

وكانوا هادئين

وأدارونا إلى الشرق .. وكانوا هادئين

لك منى كل شىء

لك ظل لك ضوء

خاتم العرس، وما شئت

وحاكورة زيتون وتين

وسآتيك كما فى كل ليله

أدخل الشباك، فى الحلم، وأرمى لك فله

لا تلمنى إن تأخرت قليلا

إنهم قد أوقفونى

غابة الزيتون كانت دائما خضراء

كانت يا حبيبى

إن خمسين ضحية

جعلتها فى الغروب

بركة حمراء .. خمسين ضحية

يا حبيبى .. لا تلمنى

قتلونى .. قتلونى

قتلونى ..

كم امتلأت أعيننا بالدمع، وكنا فى أعقاب الهزيمة الماحقة، لا زلنا ممزقين بانهزامنا، وتأتى مذبحة كفر قاسم التى يصورها درويش شعرا، وينطق بعض شخصياتها، ليسمعنا أصوات الضحايا، ونعرف حياتهم التى انقطعت، وحكاياهم الإنسانية التى انبترت، فانفطرت معها قلوبنا على انكسارنا وهزيمتنا وحزننا على دم أشقائنا الذى يُراق مجانا على الأرض الفلسطينية.

وتمضى قصائد ديوان «آخر الليل» لترينا عيون الموتى على الأبواب وتوحد السجناء وأغنيات الوطن الثائرة التى يختمها الشاعر المقاوم بقوله:

آه كم كنت مصيبا

عندما كرست قلبى

لنداء العاصفهْ

وهى خاتمة كانت تؤكد الإصرار على المقاومة فى زمن جريح، حزين، كئيب، زمن كأنه عذاب مصفدين فى السعير، أو زمن يمتد من الجحيم إلى الجحيم. ولذلك هبط علينا شعر المقاومة كالنار التى تشعل ما تبقى من الرماد، وترد ذروة الغضب على الهزيمة إلى أوجها، وتؤجج فى النفوس والأرواح شعلة إرادة المقاومة مرة أخرى، فنتلقى شعر المقاومة الذى بدأ يعرف طريقه إلينا كالترياق المضاد لليأس، والعلامة المضيئة على أن الجسد العربى لا يزال فيه بقية من إرادة تنتفض تحت وقع قصائد هذا الشعر الذى زادنا بضرورة المضى فى الطريق حتى النصر.

وكان محمود درويش قد أصبح معروفا فى مصر بفضل ما كتبه عنه رجاء النقاش الذى تحولت مقالاته إلى كتاب صار خير بطاقة تعريف بشعر محمود درويش على امتداد الوطن العربى كله. ولا أزال أذكر مقالا مؤثرا كتبه صلاح عبد الصبور عن ديوان «آخر الليل» الذى وصل إلى القاهرة عبر بيروت. وقد عرفنا، فى هذا السياق، أن محمود درويش ذهب إلى الاتحاد السوفيتى ضمن وفد للحزب الشيوعى الإسرائيلى، وأنه قرر عدم العودة إلى الأرض المحتلة والمجىء إلى مصر

التى وصل إليها وسط احتفاء وترحيب من الناصرية التى كانت لاتزال أعلامها مرفرفة على وادى النيل. واحتضنته القاهرة ومثقفوها، ووضعوه فى أعينهم وقلوبهم، وأوسعوا له مكانا فى الصحافة المصرية ليعمل فيها (دار الهلال فى المجىء الأول، والأهرام فى المجىء الثانى). ولكن المقام فى القاهرة لم يطب لمحمود، خصوصا بعد أن أخذت شمس الناصرية فى الغروب، وتنقلب مصر السادات على مصر عبد الناصر. ويبدأ محمود رحلة جديدة من المنافى العربية، وصلت ما بين القاهرة وبيروت وعمّان وباريس، وأقام فى بيروت التى خرج منها بعد الغزو الإسرائيلى الذى أخرج منظمة التحرير منها، فذهب بعدها إلى تونس قريبا من أبى عمار (ياسر عرفات) الذى قرّبه إليه، وأنشأ له مجلة «الكرمل» التى كانت، فى زمن صدورها، أفضل وأعمق مجلة ثقافية عربية.

وكنا نتابع محمود درويش فى بيروت، واستمعنا وقرأنا ملحمته الشعرية عن «أحمد الزعتر» وتوقفنا طويلا عند المقطع الذى يقول:

وأعُدُّ أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زبدا

وكات دواوين محمود تتتابع فى هذه السنوات، ابتداء من «العصافير تموت فى الجليل» الذى صدر سنة ١٩٧٠ السنة التى توفى فيها عبد الناصر والتى صدر له فيها أيضا ديوان «حبيبتى تنهض من نومها». وجاء ديوان «أحبك أو لا أحبك» سنة ١٩٧٢ ليضيف إلى المسيرة «محاولة رقم ٧» سنة ١٩٧٣، ثم «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» سنة ١٩٧٥، و«أعراس» (١٩٧٧) و«مديح الظل العالى» (١٩٨٣) و«حصار لمدائح البحر» ١٩٨٤.

ويبدأ قلب محمود فى التململ، فقد طال به الغناء والنشيد للغد بلا حدود، والأمل فى الخلاص يزداد تباعدا، وحلم العودة يتحول إلى سراب، وتزيد اتفاقيات كامب ديفيد، فى سبتمبر ١٩٧٨، العرب انقساما، ويتصاعد التطرف الدينى وتحتل جماعة جهيمان العتيبى المسجد الحرام فى مكة، وتبدأ الحرب العراقية الإيرانية التى تستمر من سبتمبر ١٩٨٠ إلى يوليو ١٩٨٨، وتمتد ثورة الخبز من مصر (يناير ١٩٧٧) إلى تونس (يناير ١٩٨٤). ويذهب محمود ليجرى جراحة القلب الأولى فى باريس، ويرى الموت رأى العيان، وينجو من الموت الذى بدا فاغرا فاه، ويعود درويش إلى الوطن العربى الممزق. ويواصل كتابة شعره الذى أصبح حياته وسلاحه فى مواجهة الموت وغياب العدل فى هذا التابوت الممتد من المحيط إلى الخليج، إذا جاز لى أن أستعير شعر محمد

الماغوط، ويصدر بعد فترة النقاهة ديوانه «هى أغنية، هى أغنية» سنة ١٩٨٦ ثم «ورد أقل» فى العام نفسه. وأذكر أننى رأيته فى القاهرة، وتجددت لقاءاتنا فيها سنة ١٩٨٩ وأنه أهدانى هذا الديوان الذى كتب أغلب قصائده ما بين عامى ٨٤-١٩٨٥. وغادر القاهرة إلى بيروت، إن لم تخنى الذاكرة، وأعطى لدار نشر توبقال مجموعته «أرى ما أريد» التى نشرتها سنة ١٩٩٠ وقد أهداها لى بنفسه، وخط كلمات رقيقة تدل على طيب إخائه. وقد استوقفنى فيها قصيدته البديعة «الهدهد» التى تأثر فيها بالشعر الصوفى الفارسى، وخاصة فريد الدين العطار. وقد أقام نوعا من الاتحاد بين الشاعر والهدهد (الذى يأتى من سبأ بالنبأ اليقين) الذى يحلق عاليا فيعرف كل شىء، ويرى ما لا يراه الآخرون، جناحاه القصيدة، يبحث عن سماء تائهة، وخيل الريح مركبة له، تحمله إلى آفاق تضيق معها الرؤيا وينكسر الزمان. والعلاقة بين الشاعر كما يتخيله محمود درويش والهدهد علاقة اتحاد فى هذه القصيدة، فكلاهما حضور للآخر، وكلاهما بحث فى الوجود عن الحقائق التى قد تعيده إلى إنسانيته، نافية عنه الشر الذى يبدأ من التوحش الصهيونى فى فلسطين، عابرا العواصم العربية التى أصبحت كلها زبدا، ومنها إلى بقية الكرة الأرضية التى دخلت زمنا جديدا، يبدو كأنه المساء الأخير على هذه الأرض. وكان ذلك هو المعنى اللافت فى ديوانه «أحد عشر كوكبا» الذى صدرت طبعته الأولى عن دار «توبقال» المغربية التى يمتلكها الشاعر محمد بنيس الذى كان قد تولى طباعة نثريات محمود درويش: مقالاته ورسائله فى «ذاكرة للنسيان» (١٩٨٧) و«عابرون فى كلام عابر»(١٩٩١) و«الرسائل» بالاشتراك مع سميح القاسم (١٩٩٠).

ولديوان «أحد عشر كوكبا» أهمية خاصة فى شعر محمود درويش، وذلك لأنه يؤكد انفصال الشاعر عن السياسىّ من ناحية، وانفصال محمود عن ياسر عرفات واختلافه الحاد معه، خصوصا بعد موافقته على مباحثات أوسلو وما أعقبها من اتفاق، رأى فيه محمود درويش تخاذلا وتخليا عن مسيرة النضال التى هى السبيل الأوحد لاسترداد الحق السليب. ولذلك كان شعوره حادا بالانكسار، ووعيه يصل إلى ذروة امتلائه بالنهايات. ولذلك يبدأ الديوان بقصيدته «فى المساء الأخير على هذه الأرض» - المساء الذى تنقطع فيه الأيام عن شجيراتنا، ويبدل المكان أحلامه وأحلامنا، ويبدل زواره، فلا يغدو أحد قادرا على السخرية فى المساء الأخير، حين يكتمل إعداد المكان لكى يستضيف الهباء، فتهرب الأزمنة، وتدخل فلسطين الليل الأندلسى الذى يبدأ من غرناطة إلى أوسلو، كأن الزمان القديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا، فلا يبقى سوى كتابة وصية:

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلى؟ وأهلى

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم فى البيوت، وأهلى

كلما شيدوا قلعة هدموها لكى يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلى يخونون أهلى.

ويكتب محمود درويش قصيدته «أنا واحد من ملوك النهاية» التى لا يتردد، فى سياقها، فى الإشارة إلى ياسر عرفات بوصفه زفرة العربى الأخيرة، وملك النهايات، فلا حب يشفع له مذ قبل معاهدة الصلح، ولا حاضر سوى السؤال: هل أنا من سيغلق باب السماء الأخير؟. ويعقب صوت الشاعر على الحضور الرمزى لأبى عمار:

لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا
والنهاية تمشى إلى السور واثقة من خطاها

كنت أمشى إلى الذات فى الآخرين، وها أنذا
أخسر الذات والآخرين، حصانى على ساحل الأطلسى اختفى
وحصانى على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبىّ فىّ.

وفى هذا السياق، يتحول الفلسطينى (كالعربى) إلى ما يشبه هنديا أحمر يلقى خطبته قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض، الأمريكى، قائلا له:

إلى أين، يا سيد البيض، تأخذ شعبى وشعبك
إلى أى هاوية يأخذ الأرض هذا الروبوت المدجج بالطائرات
وحاملة الطائرات، إلى أى هاوية رحبة تصعدون
لكم ما تشاءون: روما الجديدة، اسبارطةُ التكنولوچيا
وإيديولوچيا الجنون

وكان واضحا أن شعر محمود درويش قد أخذ فى التغير عبر هذا الديوان الأخير (أحد عشر كوكبا) فالشعر أصبح أكثر صفاء وأعمق حزنا وأخفت نغمة والصورة صارت أكثر كثافة والدال صار أكثر تعددا فى مدلولاته. وقد استمر هذا التغير لافتا فى ديوان «لماذا تركت الحصان وحيدا» الذى أصدرته دار الساقى سنة ١٩٩٥، وهى السنة نفسها التى صدر فيها «سرير الغريبة».

وكانت حدية رفض محمود درويش لاتفاقية أوسلو قد هدأت نسبيا، وجرت محاولات لتقريبه إلى منظمة التحرير من جديد وحدثت مصالحة بعد ذلك لكى تحقق عودة الابن الضال (محمود درويش) إلى حظيرة الأب (ياسر عرفات). ولكن اكتفى الابن بالقرب الذى هو نوع من البعد الذى يحفظ الاستقلال، وقبل محمود أن يعيد إصدار مجلة «الكرمل». وأذكر أنه زار القاهرة،

وحاول إقناعى بكتابة مقال لكل عدد، ولكنى اعتذرت بكثرة الأعباء، غير أنى تركت الباب مفتوحا، فمحمود كان قد احتل مكانة ازدادت اتساعا فى قلبى، فى حين ظل عقلى الناقد يزداد انحيازا له منذ أن أصدر «أرى ما أريد» و«أحد عشر كوكبا».

وكان واضحا، خلال هذه السنوات أن قلب محمود درويش قد ثقل عليه الهم، فسرعان ما انتهى صدور الكرمل، وانقسم الفلسطينيون الذين كان يجمعهم أبو عمار الذى سرعان ما رحل، تاركا الأرض التى لا يزال أغلبها سليبا ممزقة بين الإخوة الذين صار عداؤهم أكثر خطرا على القضية الفلسطينية من العدو الإسرائيلى نفسه. ولم يحتمل القلب فكانت العملية الثانية فى قلب محمود درويش الذى عانى، فعلا، من موت سريرى، خرج منه بمعجزة عائد إلى الحياة. وكان ذلك فى عام ١٩٩٨. ولم يكد محمود يسترد عافيته حتى لجأ إلى الشعر الذى أصبح سلاحه فى مواجهة الوجود، ليجعل منه درعا لمواجهة الموت. هكذا أصدر «جدارية» سنة ٢٠٠٠، هذا الديوان الفريد الذى جعله محمود نُصبًا يسجل به تجربة صراعه مع الموت، وكيف استطاع هزيمته بسر الإبداع الشعرى، شأنه فى ذلك شأن كل أصحاب الفنون الذين هزموا الموت بها، وضمنوا الخلود صارخًا فى وجهه بصوتهم جميعًا:

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد

وأنا أريد، أريد أن أحيا.

وجاءت بعد «جدارية» قصيدة ملحمية، طويلة، متتابعة فى فقرات، كتبها محمود أثناء الحصار الإسرائيلى فى رام الله. وأصدرها فى ديوان بعنوان «حالة حصار» سنة ٢٠٠٢، وجاء بعدها ديوان «لا تعتذر عما فعلت» سنة ٢٠٠٤، ثم «كزهر اللوز أو أبعد» سنة ٢٠٠٥، وأخيرا «أثر الفراشة» سنة ٢٠٠٨. وكان واضحا فى كل هذه الدواوين الأخيرة الحضور المنبسط على القصائد للموت الذى أصبح هاجسا لا يفارق حضوره أى ديوان، حتى السيرة الذاتية التى مزجت النثر بالشعر، أعنى «فى حضرة الغياب».

ويمكن للقارئ، بعد قراءة قصائد درويش الأخيرة، أن يرى إلى أى حد تهوّس شعر محمود بالموت، وكيف ظل يشعر أنه قريب منه، وأنه فى الطريق إليه، وأنه سيكتب السطر الأخير من شعره على الظلال، ويعمل عملا يليق بميت، فلم يملك سوى أن يكتب: هذا الموت لا معنى له، عبث وفوضى فى الحواس:

ولن أصدّق، أننى قدمت موتا كاملا

فلربما أنا بين بين

وربما أنا ميت متقاعد

يقضى إجازته القصيرة فى الحياة.

ولا يضيع المهووس بالموت إجازته القصيرة فى الحياة، فيمضى بمحاربة الموت بالشعر، ويكتب لاعب النرد وبعض قصائد غيرها. لكنه لم يكن يدرى أن إجازته القصيرة فى الحياة قد انتهت، فيذهب إلى الولايات المتحدة التى رأى فيها مصدر شرور العالم، وفى مدينة هيوستن يموت بعد العملية الثالثة فى القلب الذى ظل يقاوم بالشعر إلى آخر لحظة. صحيح أن الموت قد أخذ جسده المادى منها، ولكنه لم يأخذ الشعر الذى سوف يظل يرف على حياتنا، تاركا «أثر الفراشة» أو رؤيا الحياة التى هى الوجه الآخر من الموت الذى بدا واضحا كل الوضوح فى ديوانه الذى نشر بعد موته، فكان نهاية لقصيدة متواصلة لم تكتمل إلا بالموت المادى الذى يبدأ منه شاطئ الحياة فى الإبداع الذى يموت. وهذا هو معنى الانتصار الأخير.

- ٢ -

لقد كان محمود درويش، بحق، واحدا من أكبر شعراء العربية على امتداد عصور الشعر العربى، بل من أكبر شعراء العالم المعاصر كله. استوعب ميراث الشعر وانطلق به إلى آفاق لم يصل إليها سواه، فكان شاعر القضية الفلسطينية، كما تعودنا أن نصفه، نحن النقاد الذين عرفنا قدر شعره والذرى التى وصل إليها، وظل يحاول مجاوزتها إلى ما هو أرقى منها، كأنه لا يتوقف عن الصعود إلا ليصل إلى النقطة المستحيلة التى تنطوى على كل أسرار الشعر والحياة والوجود. وظل شعره، منذ قصائده الأولى، شعر قضية. لم تفارق إبداعاته المأساة الفلسطينية، فظل منتميا إلى الفلسطينى المقموع، صاحب الأرض المغتصبة، المغروس فى ترابها، النابت من أعماقها، الناطق بحق الفلسطينيين العادل فى العودة إلى أرضهم وترابهم، واقفا بصلابة ضد سارقيهم وقامعيهم، وخائنيهم والمنقلبين عليهم، ورافضا ومدينا كل من أعان، ولا يزال يعين على بقاء وضعهم الإنسانى على ما هو عليه. ولأنه وهب حياته الإبداعية كلها للقضية الفلسطينية، حالما بالعودة، قابضا على فكرة الحل العادل للمأساة الفلسطينية كالقابض على الجمر، فى وطن هو الجمر بعينه، ولأنه كان ثابتا على المبدأ، عميق الالتزام بقضيته التى نفذ إلى قرارة القرار من أعماقها الإنسانية، فإنه لم يعرف التبدل والتحول، والتراجع والتنازل، ولا الرجوع عن المبادئ التى حلت منه محل الروح فى الجسد، فظل يغوص فى أعماق الحزن الفلسطينى بعيد الأغوار، إلى أن وصل إلى جذره الإنسانى فى قرارة

القرار من أعماق المأساة الفلسطينية التى رآها مأساة إنسانية، غاص فيها إلى أن رأى الكل فى الجزء، والمأساة الكونية فى المأساة الوطنية، حيث الموت الغادر الذى يهدد الحياة بأسرها، والعدم الذى يتربص بالوجود كله، فإذا به، مع عمق الرؤيا واتساعها، مقابل ضيق العبارة ومحدوديتها، يتوغل وراء تجليات الرموز، باحثا عن العام فى الخاص، الإنسانى فى المحلى.

وقابله الجدار المستحيل لمدار الوجود المغلق المنكفئ على أسراره، فلم يقف عاجزا أمامه، بل ظل يقرعه بالأسئلة، ساعيا لأن يحفر بشعره كوة فى جدار الصمت الكونى، كى يدخل منها الضوء، ويغدو واحدا من الذين رأوا ما لم يره غيرهم، ويسمع ما لم يسمعوه، أداته فى ذلك المجازات والاستعارات والتمثيلات والكنايات التى صاغها الحدس الثاقب والبصيرة المرهفة التى تشف حتى تتكشف أمامها الأستار والحجب عن كل الأسرار. هكذا، أصبح شاعر قضية إنسانية، قضيته الوطنية والقومية هى المركز، المبدأ والمعاد، منها تنطلق كل هموم الإنسانية وتعود إليها كما يعود النهر إلى مصبه، والحضور فى الوجود إلى منبعه وعلة وجوده الأولى، فأصبح يوصف بأن شعره تحول من محدودية القضية الفلسطينية إلى الأفق اللانهائى لمعضلات الحضور الإنسانى، وقيل إنه انتقل من أسئلة الحق العادل فى الأرض الفلسطينية وحلم العودة إلى شجرة الزيتون ورائحة زهر الليمون إلى أسئلة المصير الإنسانى، وأهمها سؤال الموت وتحديات الضرورة فى الوجود. ولم يكن الأمر أمر تحول أو انتقال من حال إلى حال، بل حال واحد ممتد، متعدد التجليات، يتحرك فيما يشبه حركة الدائرة التى، مهما تباعدت عن نقطة البداية، تعود إليها، مدركة مأساة الوجود كله فى مأساة الشتات الفلسطينى، وصراع الشر والخير فى صراع الأخوة الأعداء الذى يعميهم عن الحضور الفاعل فى الوجود العام والخاص. وكان لابد أن يواجه قضية المصير الإنسانى فى النهاية، لكن من زاوية المصير الفلسطينى، والمصير هوة تروع الظنون، ليس فى أعماقها سوى الموت الذى لابد أن يراه، ويواجهه من يطيل التحديق، ولا يكف عن السؤال، ويظل يتلظى برغبة المعرفة المحرقة. وقد كان محمود درويش واحدا من هؤلاء. أعنى أصحاب الرؤى الوجودية الكبرى من شعراء الإنسانية كلها.

ولم يكن يخاف الموت بسبب قلبه العليل الذى أنهكه الهم الفلسطينى الذى يتزايد تعقيدا ومأسوية، فقد رأى الموت من قبل، كلما فتح الأطباء قلبه ليعالجوا ضعفه، وكان يتحدث عنه، فى «جدارية محمود درويش» البديعة، كما لو كان يتحدث عن كائن رأى منه ما لا يُرى، أو كما لو كان يحدِّق فى أرض هاديس التى لا يعود منها أحد، ولكنه عاد، متشبثا بحياة الإبداع التى كان يراها أقوى من الموت، وظل يؤمن أنها تقهر الموت، ولذلك صوّر، على نحو لا ينسى، صراع الموت

والإبداع، فى تاريخ البشرية التى لا تكف عن مقاومة الموت المحيط بها، ولا يكف هو عن التربص بها، حتى فى كل هزيمة له منها، وذلك فى الجدارية التى أراد بها تخليد انتصار الإبداع، دائما، وفى كل تجلياته وأنواعه، على الموت. وحين أثقلت قلبَه علتُه، هذه المرة، ذهب لصراع الموت، وأسلم قلبه الذى تكاثرت عليه الأحزان الفلسطينية، مع تصاعد صراع دام عبثى للإخوة الأعداء الذين نسوا قضيتهم الكبرى، ومع تصاعد قمع إمبراطور العالم الجديد، فى العالم المملوء أخطاء، فى التابوت الممدد من المحيط إلى الخليج، لم يستطع القلب المثقل أن يحتمل مباضع الجراحين، فتوقف عن النبض. لكن محمود، فى فعله ذلك، كان يحقق انتصاره الأخير على الموت، بعد أن تأكد أنه قهره بالإبداع الذى يظل خالدا، والدواوين التى يغدو كل واحد منها جدارية لن تفارق أعين الأجيال القادمة وقلوبهم وعقولهم فى آن. وكان موت جسد محمود درويش، هذه المرة، تتويجا لكل مواجهاته للموت الذى ظل يراه منذ دواوينه الأولى فى الأرض التى انتسب إليها، إلى دواوينه الأخيرة التى رأى، خلالها، الموت فى داخله، فصارعه ليقهره، ومضى محاصرا بالموت فى الداخل والخارج، لا يكف عن الصراع، إلى أن انتصر أخيرا على الموت، وخادعه وخدعه، عندما أسلمه الجسد الفانى واستبقى الروح الخالد الذى حلّق بعيدا عن الموت، عائدا إلى جوهره الأنقى وحياته الأبدية، محققا نبوءته الشخصية التى همس بها إلينا، عندما قال فى الجدارية:

سأصير يوما طائرا، وأسلُّ من عدمى
وجودى، كلما احترق الجناحان
اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من الرمادْ

زمن محمود درويش

أعتقد أن الإنجاز الشعرى لمحمود درويش إنجاز بالغ التفرد، نادر المثال، فى تاريخ الشعر العربى المعاصر، فلا أظن شاعرا عربيا شغل الدنيا والناس مثلما فعل محمود درويش بشعره الذى ظل مخلصا له، متفانيا فى رسالته. مقدما إياه على أى شىء آخر، فالشعر كان سر وجود محمود درويش وحضوره الفذ الذى جذب إليه الآلاف المؤلفة من مستمعى الشعر وقرائه ومحبيه. ورغم كل ما قلت، ولا أزال، عن زمن الرواية الصاعد والمتدافع فى آن، فإن جماهيرية محمود درويش كانت تؤكد الاستثناء، وتكسر كل القيود فى الذيوع والانتشار. ولقد عاينت ذلك بنفسى، وشهدته فى أكثر من مكان، ورأيت احتفاء الجماهير بمحمود درويش الذى تحول إلى رمز وعلامة. والمؤكد أن شعره السهل الممتنع، بالغ العمق والشفافية، جعله قريبا من محبى الشعر ومتذوقيه، وهم كثر على امتداد الأمة العربية التى لا يزال الشعر ديوانها وفخرها. ولقد ارتبط محمود درويش بالقضية الفلسطينية، وبقى شاعرها الأكبر، وذلك إلى الدرجة التى يمكن أن نقول معها إن زمن هذه القضية فى تصاعدها، قبل انقسام الإخوة الأعداء، هو زمن محمود درويش، كما أن زمن محمود درويش هو زمن هذه القضية فى وحدتها وعدالة أهدافها واستنارة فكرها وتجدد وعيها بحضورها المناقض للإظلام. أليس هو القائل: «الهوية هى ما نُوَرِّث لا ما نرث/ ما نخترع لا ما نتذكر/ الهوية هى فساد المرآة التى يجب أن نكسرها كلما أعجبتنا الصورة». ولذلك كان ضد صراع الإخوة الأعداء، وضد تديين القضية الفلسطينية الذى أفضى إلى قتل الفلسطينى بيدى أخيه لا عدوه، باسم تعصب ظلامى لا علاقة له بالدين: «هل يعرف من يهتف على جثة ضحيته - أخيه: "الله أكبر" أنه كافر إذ يرى الله على صورته هو/ أصغر من كائن بشرى سوىً التكوين». وأضاف إلى ذلك قوله: «أنا والغريب على ابن عمى. وأنا وابن عمى على أخى. وأنا وشيخىَّ علىَّ. هذا هو الدرس الأول فى التربية الوطنية الجديدة، فى أقبية الظلام». لقد ظل محمود كارها لأقبية الظلام، تواقا إلى الآفاق الطليقة اللا نهائية لكل الأنوار التى تعنى وطنا علمانيا ديموقراطيا، يتآخى فيه اليهود والمسلمون والمسيحيون. ولم يتخلَّ عن حلم هذا الوطن الذى كان يتلازم، فى ذهنه، مع الإيمان بدولة مدنية، تقوم على المواطنة الحقة، لا تساوم فيها أو عليها طليعة الدعاة لها. ولذلك اختلف مع ياسر عرفات، وأطلق عليه "ملك

الاحتضار". وآثر حريته الإبداعية على أى ارتباط رسمى، وظل شاعر القضية الحر فى زمنها الذهبى الذى أصبح زمنه، رافضا كل التنازلات والانشقاقات، معاديا دعاوى الإظلام التى عادت كل ما ظل معتزا به، حريصا عليه.

وبقدر ما احتفى محمود بحرية إبداعه الشعرى الذى أتاح له أن يضع كل شىء موضع المساءلة، فى المساء الأخير على هذه الأرض، فإن الجماهير المحبة للشعر قابلت إخلاصه لحرية الشعر وعدالة قضيته بالحفاوة نفسها، ورأت فيه "الهدهد" الذى يأتيها من وراء الغيم بالنبأ اليقين، فظل يرى ما يريد، ويكشف للمحبين لإبداعه عن كل ما يظل فى حاجة إلى الكشف، منجزا ما لم ينجزه غيره فى الإبداع الفلسطينى، بل ما لم ينجزه إلا الندرة القليلة من شعراء العالم كله.

وكانت العلامة الأولى أنه استطاع أن يغوص بشعره فى عمق الجرح الفلسطينى، نافذا منه، شيئا فشيئا، إلى عمق الجرح الإنسانى، وذلك على نحو قارب بين القمع الواقع على الفلسطينى والقمع الواقع على الإنسان، مسلوب الحق، فى كل مكان، فأحال شعر القضية الفلسطينية إلى شعر القضية الإنسانية فى وجود لا يفارقه القمع من كل صوب وحدب، وقاده ذلك، فى النهاية، إلى مأساة الإنسان الذى يواجه مصيره الوجودى عاريا من كل شىء، يخايله الموت بكل صوره فى كل مكان، فلا يستطيع مقاومته إلا بالإبداع الذى ينقل الوجود من الغياب إلى الحضور، والإنسان من مواجهة الموت إلى مواجهة الحياة، والطبيعة من مواجهة اللا معنى إلى التمسك بالمعنى. وما أكثر الأشكال التى تجلى بها "عاشق من فلسطين" ليصل إلى أن يكون رائيا وكاشفا عن الذى لا يرى، آتيا بما لا يعلم به أحد، ماكرا، مراوغا مثل "لاعب النرد". لكنه ظل يحمل هموم الإنسان التى تبدأ من وطنه السليب، لتمتد إلى أقصى مكان فى الأرض، فقهر الإنسان لأخيه الإنسان هو نفسه، جوهريا، فى كل مكان، وريتا الإسرائيلية هى كل النساء المخدوعات بأوهام العسكر القتلة، دعاة الأكاذيب التى يشيعونها حولهم، مجتذبين إليهم الأبرياء حتى من اليهود الذين يقعون تحت طائلة الاستغلال، فلا تملك النزعة الإنسانية، فى الشاعر الذى عانق القيم الإنسانية الجوهرية، سوى أن تكتب كلماتها حتى على ضوء بندقية، أو بحثا عن امرأة من سدوم، يأخذ الموت على جسمها شكل المغفرة، ولا فارق، فى الجوهر، بين الفلسطينى شهيد الظلم وكل شهداء الظلم فى العالم. والنتيجة وصول شعر محمود درويش إلى القراء فى كل مكان، عبر لغات العالم، وأصبح الشعراء المقاومون للقمع فى كل أرجاء الدنيا أشقاء وأصدقاء له، وأصبح هو صديقا ورفيقا لهم فى كتابة شعر ينتزع الحرية من الضرورة. وأعتقد أننا لم ننس هذا الوجه من محمود درويش عندما منحنا جائزته (التى أعلنت يوم

ميلاده فى الثالث عشر من آذار الماضى) لكاتبة عربية وقفت، دائما، إلى جانب الحق الفلسطينى بخاصة، والإنسانى بعامة، هى أهداف سويف، ولشاعر من شعراء المقاومة فى جنوب إفريقيا، لم يكن محبا لمحمود درويش فحسب، وإنما كان مثله مقاوما للشر، منتزعا الحضور من الغياب.

أما العلامة الثانية لإنجاز محمود درويش الإبداعى، فهى أنه ظل يقظ الوعى بحتمية الاستيعاب الكامل لكل متغيرات العصر، خصوصا المتغيرات الإبداعية التى كان يتابعها متابعة جادة، قرينة حرصه على التجدد والإفادة من كل المنجزات الإبداعية فى العالم، مدركا أن الشاعر الفلسطينى ينتسب، فى النهاية، إلى طليعة الشعراء فى العالم، لا فارق بينهم على أساس من جنس أو دين أو عقيدة، أو لغة، فالمهم هو الهدف الإنسانى العظيم الذى يجمع بينهم، ابتداء من شهوة إصلاح العالم، وانتهاء بتغييره، أو على الأقل إشاعة وعى تغيير إلى الأفضل عند القراء الذين لا يفارق الشعر لديهم صفة مقاومة نقائض الحق والخير والجمال. ومن المؤكد أن هذه المتابعة، جنبا إلى جنب الوعى النقدى بعلاقة الشاعر بحضوره الذاتى، فضلا عن علاقته بالقراء، هى التى كانت وراء حيوية التجدد والتغير فى شعر محمود درويش. فقد أدرك، منذ زمن طويل. أن تغيير الواقع بالإبداع لابد أن يبدأ بتغيير سُدى الإبداع الموروث ولُحْمته، وأن مساءلة الأداة الشعرية عملية لا تتوقف أو تنقطع، فالإبداع الثائر على الضرورة مضمون وشكل معا، ووضع الذات المبدعة موضع المساءلة أمر لا يقل أهمية عن وضع أدواتها الموضع نفسه، فالتمرد الإبداعى على واقع الضرورة، يفقد حيويته إذا سقط فى شباك الضرورة والتكرار، فتوهجه قرين تمرده حتى على نفسه فى موازاة تمرده على الواقع الذى يوازيه رمزيا.

ولذلك ظل شعر درويش متوثبا بعافية الخلق ونضارة التجدد. وما أبعد الفارق بين غنائيات "عاشق من فلسطين" وتأملات الدواوين الأخيرة، إلى القصائد التى جمعت بعد موته، تحت عنوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهى"، فالفارق هائل بين البداية والنهاية، رغم الوحدة الشعرية الفريدة لجوهرة الإبداع التى ظلت متقدة، لكن تتجلى فى كل مرحلة بمجلى مغاير، وهى صفة أكدت تعدد شعر محمود درويش، وتباين صور التغير الذى لم يفلت ارتباط القضية الفلسطينية بقضية الوجود الإنسانى، فالصور متعددة والروح واحد، لا يكف عن التغير والتجدد من حيث هما قانونا الوجود والصيرورة الخلاقة للإبداع. ولذلك لم يقع شعر محمود درويش فى آفة التكرار الذى وقع فيها غيره. ولا يزال شعره ينتقل بقارئه عبر دواوين شعرية مغايرة المعانى فى الظاهر، متحدة أو متقاربة فى معانيها الكلية فى الباطن. وحتى صور الشاعر التى يرسمها لنفسه تتعدد وتتكاثر، لكن تبقى صفات

العاشق، الرائى، الشاهد، المتأمل، الضحية، الرافض، صاحب الرسالة الذى لا يكف عن إيقاظ أهل الكهف باقية. صحيح أن التأمل الذاتى غلب على الدواوين الأخيرة التى أصبحت حدقتا العينين فيها أشد تركزا على العالم المنعكس، رمزيا، فى الداخل الذى ترى من خلاله، لكن يقظة هذه الحدقة كانت موجودة منذ البداية من حيث غلبة الصور البصرية.

ولا بد أن أعترف أننى كنت لا أرضى عن قصائد محمود درويش الخطابية التى كانت موجودة فى البدايات، وكنت لا أرتاح، كثيرا، لبناء القصيدة الذى كان ينفرط بلا إحكام بنائى فى حالات كثيرة. ولكن مع تعمق التجربة الإبداعية فى وعى محمود درويش واستمرار غوصها فى الأعماق، سعيا وراء اكتشاف تقنيات جمالية أكثر فاعلية، أخذ انجذابى إلى شعره يتزايد، خصوصا مع ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" (١٩٩٥). وقد صدر بعد أن استضفته ليلقى شعره فى المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة. ولاحظ أغلبنا، وقتها، أن المنحى الشعرى قد تغير، وأن الخطابية انتهت، ومعها النبرة العالية، وانضبط بناء القصيدة التى أصبحت أكثر همسا، وأقل وضوحا للإيقاع، وأكثر تأملا وقصرا فى الوقت نفسه. وعندما صدرت "جدارية" (سنة ٢٠٠٠) كان شعر محمود درويش وصل إلى أولى ذرى تميزه النادر، وأن تجربة المرض، والعملية الجراحية التى واجه فيها الموت، ورآه رأى العيان، قد صهرت شعره كما تصهر النار المعدن الآبىّ على النار، فيخرج أكثر صلابة.

هكذا كانت "جدارية" تسجيلا إبداعيا، وتصويرا استثنائيا لانتصار الإبداع على الموت، وانتزاع الحضور من الغياب. وكانت علامة مضافة على تحول الشعر من الخارج إلى الداخل، ومن تصوير الوقائع الخارجية إلى استبطان الحالات الوجدانية، وزادت النزعة التأملية، وظهرت تقنيات القرين، وانشطار الذات، والظل، والمرآة، وتداخلت الأزمنة والأمكنة فى أزمنة الشعور التى أسقطت جدران الأماكن والأزمنة والمنطق العملى للأشياء والكائنات. ومن يومها، ظهر فى شعر محمود درويش ما أجرؤ على تسميته، الآن، شعرية الموت، فقد أصبح الموت موضوعا للقصيدة والتأمل على السواء، كأنه الحتم الذى يقلب الحضور إلى غياب، والحياة إلى فناء، والكتابة إلى محو للكتابة. وظل الموت حاضرا، دائما، فى دواوين محمود الأخيرة، يراه فى موت الأصدقاء، مثل أمل دنقل وممدوح عدوان وغيرهما، وتراه عين الشاعر حضورا قابلا للاحتمال، للانقضاض، للنفاذ إلى الوجود. وظل الإبداع يواجه الموت بتأمله، كما لو كان الشاعر يصنع صنيع «برسيوس» الذى قضى على «الميدوزا» التى يموت كل من يتطلع إليها، بأن صنع درعا صقيلا كالمرآة، وتقدم إلى الميدوزا محتميا بقناعه الذى تطلعت إليه الميدوزا، فسقطت ميتة مثل ضحايا. وكان درع محمود

درويش فى مواجهة الموت هو الشعر المتأمل المحدّق فى الموت، كى ينتزع الحياة منه. وظل هذا الشاعر مقاوما، متوهجا، متأملا فى الكائنات والأشياء، مجسّدا المجردات، مؤنسنا المعنوى، مضفيا على الجوامد حياة مجازية. وبرز "الرمز" على نحو أكثر تزايدا، مقرونا بنوع من الكنايات التى سرعان ما تتحول إلى استعارات، ويشبه الشعر النثر، لكن دون أن يفقد إيقاعه العروضى الذى أصبح أكثر مراوغة بزحافاته وعلله، وأعقد موسيقى فى همسه المتصاعد اللائق بالتأمل. ولذلك حمل ديوان "أثر الفراشة" ظاهرتين مضافتين: أولاهما اجتلاء القصيدة لنفسها، فى موازاة الذات الشاعرة المتأملة فى وجودها الذى أصبحت تراه فى الداخل لا الخارج. وثانيتهما: الرسم بالكلمات، حيث أصبحت عين الشاعر تنافس عين الرسام، لكن بوسيلتها الخاصة التى تتحرك بفرشاة المجاز والكناية والتشبيه، فأخذ المشهد المرسوم شعريا يكتسب دلالة جمالية، مراوحة بين الرمز الذى يستبطن معناه الإنسانى، إلى جانب معناه المقترن بالقضية الفلسطينية. غير أن الرسم بالكلمات، ظل فى كل أحواله، لافتا لانجذاب عين الشاعر إلى كل ما تعمر به الحياة من مظاهر الطبيعة التى تبرجت للشاعر الذى لم تتوقف عيناه عن احتساء جمال الحياة فى الطبيعة برسم لوحات شعرية لها، وتأكيد جمال الوجود بتأكيد الحضور فيه.

وكما حاول بدر شاكر السياب، من قبل، تقديم شعرية حديثة للمرض، وحاول أمل دنقل أنسنة الموت وهو فى انتظاره متأهبا له، فعل محمود درويش الأمر نفسه، صائغا "شعرية موت" جديدة. مدركا أنه يكتب قصيدة صراع مع الموت، مراوغا له، مناورا بحركة الكلمات على الصفحة، كأنه "لاعب نرد" يلاعب الموت على طاولة المصير. ولا أعرف هل كان يذكر أو لا يذكر رمزية "الشطرنج" التى أدخلها ت. إس. إليوت فى الدلالة على إمكان موت "الملك" فى أى لحظة من اللعبة. كل ما أعرفه أن محمود درويش كان يحب لعبة النرد، وكان يرى فيها رمزا شعريا خاصا فى مدارات الحياة / الموت، وقد سبق له أن هزم الموت فى اللعبة الأولى معه، خلال عملية القلب الخطرة التى أجراها فى باريس، ولكنه خسر لعبة النهاية التى كسبها الموت، فى عملية الولايات المتحدة. ورحل محمود درويش الجسد، لكن بقى شعره، وسيظل، علامة على زمن أصيل مضى، لا يمكن استرجاعه إلا بالاحتفاء بإبداعه الجميل.

الفهرس

* إهداء 5
* تنويه 7
* مفتتح 9

* عن النص الإحيائى
- ما بين الإحياء والتناص 21
- تناص الشعر الإحيائى 27
- انفتاح التناص الإحيائى 33

* تجليات الوجدان
- ولادة أبولو 41
- ميلاد شاعر 49
- واحد من شعراء أبولو 59
- ذكرى الشابى 71
- إرادة الحياة 79
- صلوات فى هيكل الحب 87
- ما قد لا نعرفه عن الشابى 95

* التوهج الأخير للرومانسية
- ذكريات عن نازك الملائكة 105
- ذكريات عن نزار قبانى 115
- هوامش على دفتر النكسة 125

* مجاوزة الرومانسية
- من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى 141
- صورة الشاعر الحديث 151
- أسطورة الشاعر الحديث 159
- توديع البياتى 167
- لماذا أدونيس؟ 175

* عن سعدى يوسف
- منافى سعدى يوسف 185

* عن صلاح عبد الصبور
- ذكريات صلاح عبد الصبور 199
- حياته فى الشعر 207
- قناع الحلاج 215

* مشروع أحمد حجازى
- جائزة أحمد حجازى 225
- قصيدة المشروع القومى 231
- أوراس 237
- تحول قصيدة المشروع القومى 245
- تصاعد التحوّل 251
- قصائد عبد الناصر 259

* عن محمود درويش

أ- رؤيا ما قبل النهاية

- رؤيا محمود درويش الجديدة 269
- تحولات الرؤية - الرؤيا 275
- التحديق فى الموت 281
- التحديق فى الذات 299
- رمزية المرآة 305
- تجليات القرين 313

ب- أثر الفراشة

- أثر الفراشة 327
- شعرية الموت 337
- حين تجتلى القصيدة حضورها 345

جـ - ذكريات وتأملات

- ذكريات عن محمود درويش 361
- الشاعر المقاوم 383
- زمن محمود درويش 395

تحولات شعرية

صدر جزء كبير من هذا الكتاب في طبعة أولية، تحت عنوان «ذاكرة للشعر». ولكني أعدت كتابتها في ضوء خطة جديدة تبدأ، زمنيًا، من القرن التاسع عشر، حيث البارودي، وتنتهي في زمننا الراهن، حيث حداثة محمود درويش التي هي الذروة الإبداعية لحداثة الستينيات التى استمرت إلى اليوم الذي فقدناه فيه، شاعرًا مرموقًا وصل بالشعر العربي المعاصر إلى آفاق لم يصلها من قبل. وقد حذفت ما كتب عن أمل دنقل، لأن ما كتبت عنه أصبح كتابًا مستقلًا. وقد حدث الأمر نفسه فيما كتبت عن صلاح عبد الصبور. وأعتذر إلى القارئ عن بعض التكرار الذي قد يلحظه مع كتابي «رؤيا حكيم محزون» الذي صدر عن كتاب «دبي الثقافية» مارس 2016.

تصميم الغلاف: أحمد اللباد

ISBN# 9789779110103

6 221149 043893

الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٢ جنيهًا