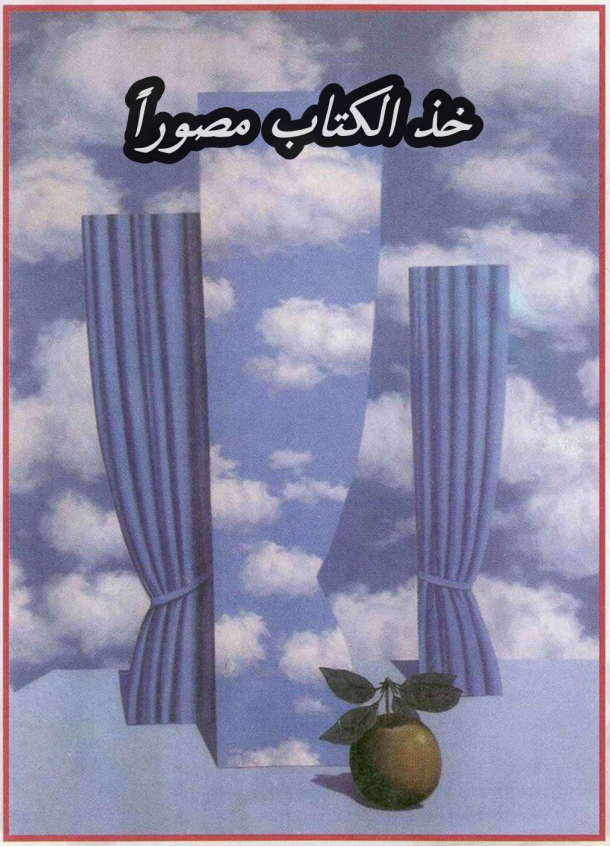
جابر عصفور

رؤى العالم

عن تأسيس الحداثة العربية فى الشعر



المركز الثقافي العربي

جابر عصفور

رؤى العالم

عن تأسيس الحداثة العربية فى الشعر

الكتاب

رؤى العالم

عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر

تأليف

جابر عصفور

الطبعة

الأولى، 2008

عدد الصفحات: 400

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-284-4

جميع الحقوق محفوظة

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

www.ccaedition.com

Email: cca@ccaedition.com



جابر عصفور

رؤى العالم

عن تأسيس الحداثة العربية فى الشعر

المركز الثقافي العربي

مفتتح

مصطلح «رؤية العالم» أو «رؤيا العالم» من المصطلحات النقدية التى شاعت فى العقود الأخيرة، وذلك فى مدى تأثرنا بالنقد الأورو - أمريكى ومصطلحاته، ولكن بما لا يقطع بين المصطلحين والأصول الدلالية التى تتقبلهما فى لغتنا، وتجد ما يدعم استخدامهما فى ميراثنا البلاغى والنقدى. وابتداء، فإن كلا المصطلحين يدور فى ثلاث دوائر من الدلالة. أولاها الدلالة الحسية التى تشير إليها «رؤية العالم»، مؤكدة الرؤية البصرية، أو النظر إلى ما يقع فى مدى الإبصار من مفردات العالم التى يمكن أن يشير البعض منها إلى الكل، على سبيل المجاز المرسل. وهذه الدائرة الحسية ليست المقصودة فى سياق النقد الأدبى الذى نحن بصدده. أما الدائرة الثانية فهى الدائرة المجازية التى تنتقل فيها الدلالة من الإبصار الحسى إلى النظر العقلى، وقد جاء الرأى من الدلالة المجازية للرؤية، وذلك على النقيض من الدلالة الحسية، أو الحرفية التى منها: فلان حسن المرأى، أى المنظر، وأريته: أى جعلته يبصر ما أريد أن ينظر إليه. أما المعنى المجازى فمن قولنا: رأيت رأيا. وقد جاءت الرؤية بالمعنيين فى قول الشاعر:

أيـهـا الـمـرتـئـى فـى الأمـور سيجلو العمى عنك تبيانها

وعلى ذلك تصبح دلالة «رؤية العالم» - فى الأعمال الإبداعية - قرينة جماع الآراء والتصورات المتجانسة، علائقيا، فى منظور واحد، أو وجهة نظر واحدة، تؤديها الأعمال الإبداعية فى علاقتها بالعالم الفعلى، أو الواقع المتعين الذى يعيشه المبدع، أو يخاطبه، أو يواجهه بما يراه فيه، كأنه يضعه أمام مرآته كى يرى جوانب سلبه وإيجابه، فى مدى سعى العمل الإبداعى إلى الارتقاء بالإنسان وواقعه (أو عالمه) من شروط الضرورة إلى آفاق الحرية، وذلك على نحو يدفع به العمل الإبداعى من يتلقَّاه إلى

الإسهام مع المبدع فى نقد الواقع الاجتماعى المتعين، أو نقد الحياة فى عمومها وشمولها.

أما الدائرة الدلالية الأخيرة، فهى التى تنتقل فيها الدلالة من المجازى إلى الروحى، ومن الوعى إلى اللاوعى، تعبيرا عن بعض الرغبات المقموعة، فى مدى استبدال مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع، وبالقياس نفسه: من الحضور إلى الشهود، خصوصا فى المستوى الأعلى الذى تنقلب فيه «الرؤية» إلى «رؤيا». وهو انتقال يقع على متصل واعد، صاعد فى مداه الدلالى، بادئا من الرؤيا بمعنى الحلم الذى نراه فى المنام، حيث تنقلب كل من رؤية الإبصار إلى رؤيا الوعى، فى المدى الصاعد للمجاز الذى ينتقل بأصل الدلالة من حال إلى حال. ولذلك يقال - فى لسان العرب - الرؤيا: ما رأيته فى منامك، ورأيت عنك رؤى حسنة: حلمتها. وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه، جمع رؤيا. ورأى فى منامه رؤيا (على وزن فُعْلَى بلا تنوين). وجمع الرؤيا رؤى. وعليه فُسِّر قوله تعالى «وما جعلنا الرؤيا التى أريناك إلا فتنة للناس» (الإسراء / 60) وقوله عزَّ وجلَّ: «إن كنتم للرؤيا تعبرون» (يوسف / 43).

ومن المهم أن نلاحظ، فى هذا السياق، ما يجعل الدائرتين الدلاليتين الثانية والثالثة تقعان موقعا يجعلهما أقرب إلى الثنائية الضدية، تزامنا وتعاقبا فى آن، وذلك بما يجعلنى أسمّى الدائرة المجازية بالدائرة العقلانية، خصوصا من حيث الصلة الدلالية الوثيقة بين دال الرؤية والنظر العقلى، حيث يتشكل الرأى أو الرؤية التى هى وجهة نظر بأكثر من معنى، على أساس من إدراك العقل وفطنته، وأصف الأخيرة، الرؤيا، بالحدسية (العرفانية) لأنها لا تعتمد على العقل المنطقى، بل على الحدس الذى يدنى بالرؤيا والكشف بمعناه الصوفى إلى حال من الاتحاد، يجعل من «الرؤيا» تجليات للكشف فى كل معانيه وأحواله.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرد العرب الشعر إلى الجذر اللغوى «شَعَرَ» الذى يعنى الفطنة وإدراك ما لا يدركه البشر العاديون أو يشعرون به. ولذلك تميز الشعراء على أقرانهم بما أنزلهم منزلة الأنبياء فى الأمم، على نحو ما أكد أبو حاتم الرازى فى كتابه «الزينة» وما صدّق عليه ابن سينا وحازم القرطاجنى. ولذلك وصل عرب الجاهلية الشعر بالأسطورة والقوى العلوية أو غير الطبيعية التى تتنزل على الشاعر كى تلهمه ما يقوله فيما يشبه الوحى. هكذا، تحدثوا عن وادى عبقر وعن شياطين الشعر والجن التى تسكنه على السواء. وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن تتصل دلالة الرؤيا، فى الشعر، بحضور الرِّئِيِّ، وهو التابع من الجن الذى يتراءى لمتبوعه الشاعر، فيريه ما لا يراه

غيره، وينطقه بما لا ينطق به سواه من معجز التراكيب وحدس الرؤى التى يمكن أن تتحول إلى نوع من النبوءات.

وظل المأثور الأسطورى العربى يصل تجليات القوى الخارقة، أو غير البشرية، بقول الشعر، إلى أن جاء الإسلام فقطع امتداد هذا المأثور، خصوصا فى نفى القرآن عن نفسه صفة الشعر تنزيها له وإعلاءً من شأنه، وقصر صفة الوحى على مصدر آيات الله تعالى، الواحد الأحد الذى ليس كمثله شىء، وذلك لينفى عن النبى صفة الشعر، وينزل الشعر والشاعر من عليائه الأسطورى، حيث الرؤيا قرينة الرِّئِيِّ، إلى كونه صنعة بشرية، ليس وراءها سوى عقل الإنسان القابل للصواب أو الخطأ وجهده البشرى، سواء فى إتقان الصنعة وتجويدها، أو الانحدار بها والتهوين من شأنها. وشيئا فشيئا تحول المأثور الخاص بالجن وشياطين الشعر إلى مصدر للسخرية والتفكّه إلى الدرجة التى دفعت الفرزدق إلى أن يقول ساخرا:

إنى وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

وبقدر تحول الشعر إلى صنعة، مقترنة بالجهد الإنسانى الذى يمكن للشاعر الصانع توجيهه فى كل اتجاه، مادحا أو هاجيا أو راثيا أو واصفا... إلخ، شاعت صفة القصيدة الحولية وتحكيك القصيدة، مقابل قصيدة البداهة أو الارتجال العفوى الذى يبدو معه الشاعر كأنه يمتح من بئر، أو يتدفق كالنبع، واقترنت الصنعة بوظيفة اجتماعية، يؤديها واحد من البشر لأمثاله من البشر، وتحولت الصنعة إلى تجارة، تستحق العطاء من القادرين الذين يتجه إليهم المديح أو ما فى حكمه، وأصبح الشعر طبقات يتمايز فيها فحول الشعراء فى الجاهلية والإسلام (عند ابن سلام) والعصر العباسى (عند ابن المعتز). وكما اقترنت الصنعة بفكرة التميز، فى المدى الذى يتميز فيه الشاعر الفحل على غيره تميز الفحول على الحقاق، اقترنت الصنعة بفكرة التعليم الذى أصبح موضوعا للتأليف، حتى من قبل «الصناعتين» لأبى هلال العسكرى، و«العمدة فى صناعة الشعر ونقده» لابن رشيق القيروانى وغيرهما كثير.

واستمر مفهوم الصنعة قرين الرؤية الشعرية فى دلالاتها المحدثة المنطوية على العقلانية التى جعلت أبا تمام يصف الشعر بأنه «صوب العقول»، ويقع التمايز بين الشعراء بقدر فطنة كل منهم وبراعته العقلانية فى جانب، وميله إلى الطبع الذى لا يخلو من الصنعة لا التصنيع فى جانب ثانٍ. ولم تنكسر هيمنة الدلالة الجاهلية القديمة للرؤية (الشعرية) إلا بعد أن بَعُدَ العهد بفكرة الشياطين والكائنات العلوية أو فوق الطبيعية

المتصلة بالشعر، أو الشاعر، خصوصا فى تناقضها مع الإسلام وفكرة الوحى الإلهى الذى لا وحى إلا هو، ولا إلهام إلا منه. ولم يعد أحد يشغل نفسه فى مدى دلالات الشعر بأكثر من كونه تصنيعا لا يخلو من التدقيق والمراجعة، أو طبعا لا يخلو من الصنعة بمعناها العفوى. وتحول الفارق بين أنصار الصنعة وأنصار الطبع إلى فارق بين أنصار الجديد من التصنيع الخارج على عمود الشعر القديم وتقاليده الغالبة (الطبع) والخارجين عليه من المحدثين، المتعاطفين مع «البديع» الذى أصبح نوعا من التصنيع، حتى من قبل أن يكتب ابن المعتز كتابه الشهير عن «البديع» الذى رآه خصومه - وابن المعتز منهم - خروجا كمّيا على التقاليد العربية القديمة التى لم تخل، قط، من معنى الصنعة فى تجلياتها المختلفة. هكذا، أصبح الشعر، حتى فى أحوال الطبع، صنعة قابلة للتعلّم والمدارسة، لها قواعدها التى تبدأ بحفظ أشعار السابقين، وتجاوزه إلى التدرب على إتقان تصنيع التراكيب وتوجيهها، والمهارة فى المواءمة بينها وكل مقام أو مقتضى حال. وفرغ دالّ الشعر من أى مدلول دينى أو أسطورى بالكلية عند صانعيه والمنظرين لصناعته بأوسع من الحد الذى وصف به قدامة بن جعفر القصيدة بأنها مثل غيرها من الصناعات كالنجارة والحدادة والنسج وغيرها. وظل الأمر على هذا النحو إلى أن تزعزعت الهيمنة العقلانية فى الأوساط الصوفية التى استبدلت الخيال بالعقل، والحدس بالصنعة، والعرفان بالمنطق، والبصيرة بالباصرة، والكشف الروحى بالنظر العقلى.

وعندئذ، زاحمت الرؤية الرؤيا، وظلت العلاقة بينهما علاقة الثنائية الضدية التى باعدت ما بين طوائف المتصوفة والعقلانيين من الفلاسفة وأصحاب علم الكلام. والنتيجة هى صعود دلالة الرؤيا، فى الثنائية الضدية، إلى أفق الشهود والكشف، حيث أحوال الصوفية، أو مواقف الصفاء الروحى بمعنى أقرب إلى التجلّى الذى هو نوع من «الشهود» الذى تنزاح فيه الحجب عن قلب الصوفى فيبصر ما لا نراه، خصوصا فى المدى الشفيف الذى يرى فيه الصوفى المطلق منعكسا على مرآة الوجود التى يحتويها قلبه، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك فى دلالة غير بعيدة عن الدلالة المتضمَّنة فى قول أبى يزيد البسطامى:

كنت لى كالمرآة فصرت أنا المرآة

أو بيت ابن عربى الذى كان يرى العالم مرآة الحق، والحق مرآة العالم، مؤكدا أن:

قلب المحقق مرآة فمن نظرا يرى الذى أوجد الأرواح والصورا

ومن اللافت للانتباه، حقا، أن الثنائية الضدية التى باعدت ما بين «رؤية» العالم

و«رؤيا» العالم، فى التراث العربى، توازى ما يماثلها فى الموروث اليونانى، حيث يقف أفلاطون والأفلاطونية إلى جانب فكرة الشاعر الملهم الذى يتلقى الوحى، ولا ينطق بلسانه، بل بلسان الآلهة التى تضعه فى حال من الجنون الرهيف المعدى للمتلقين، وذلك على نحو ما أوضح أفلاطون فى كل من محاورتى «فيدروس» و«أيون»، حيث نقرأ عن الجنون الرهيف عند الذين تتلبسهم ربات الشعر، فينطقون وحيها، فالشاعر ملهم، يُوحَى إليه من الآلهة، تبث ربات الشعر كلامها على لسانه، والبراعة فى الشعر ليست فنا (أو صنعة) بل إلهاما، تنتقل رسالته من الآلهة إلى الشاعر، وتنتقل عدواه من الشاعر الممسوس بما ينطق على لسانه إلى المتلقين الذين يصيبهم المسّ بمعنى من المعانى، وذلك فى حال أشبه بما يحدث مع حجر «المغناطيس» الذى يجذب إليه كل من يقترب منه، خصوصا القابلين للتمغنط. وعلى النقيض من هذا الفهم جاء الفهم الأرسطى مؤكدا المعنى العقلانى للشاعر الصانع وليس المجنون الملهم، وأصبح الشاعر يعمل وفقا لقانون «الاحتمال والضرورة» لا وفقا للحظ العابر أو المصادفة أو الوحى. ولذلك أصبح الشعر، مثل غيره من الفنون، محاكاة مقصودة، هدفها تقديم موضوعاتها، مضافا إليها ما يراه الصانع أو الفنان (ولا فارق كبيرا فى الأصل اليونانى بينهما). وكما أصبحت المحاكاة فعلا قصديا، فى مدى الإضافة إلى موضوعاتها، أصبح للشعر منطقه النوعى، ومن ثم أصبح «المستحيل المقنع» أقرب إلى غاية الشعر، مثلا، من الممكن غير المقنع. والنتيجة هى ضبط الشعر فى قوانين تحديد ماهيته ووظيفته وأدواته، تحت عنوان البويطيقا، أى «فن الشعر» أو العلم به.

وكما ظلت التقاليد الأرسطية العقلانية مستمرة، فى مدى تاريخ نظرية الشعر الأوروبى، ظلت التقاليد الأفلاطونية غير منقطعة، حتى فى استخدام الأفلاطونية المحدثة ضد أفلاطون كما فعل شللى، الشاعر الرومانتيكى الذى جعل من الشعراء كهَّانا يتلقون وحيا مبهما، وأنبياء العالم غير المعترف بهم، القادرين على رؤية المستقبل فى الحاضر. ولا يتباعد هذا المنحى الدلالى عن النظرية الرومانتيكية عموما، خصوصا الذين ذهبوا من المؤمنين بها إلى أن الإبداع رؤيا، وأن الشعر كشف عما لا يمكن الكشف عنه إلا به، وذلك بالقدر الذى رأوا به الإبداع كله توصيلا لنوع بعينه من الحقائق الكلية التى لا يمكن تجسيدها - كى تدركها أفهام البشر - إلا بواسطة الخيال الذى وصف كولردج نوعه الثانوى بأنه تكرار فى العقل المحدود لفعل الأنا المطلق فى المدى اللامحدود. واستمرت الرومانتيكية الأوروبية فى هذا المدى بكل تنويعاته، متصدية للتقاليد الأرسطية التى سادت إلى نهاية القرن الثامن عشر، فيما عدا بعض

الاستثناءات التى لا تغير قاعدة أن الشعر صنعة بشرية ومهارة يمكن اكتسابها بالتدرب عليها، واتباع قواعد الأساتذة السابقين فيها.

ولم تنحسر التقاليد الأرسطية إلا فى القرن التاسع عشر، بعد إرهاصات البداية فى أواخر القرن الذى قبله، فانطلقت تقاليد أخرى مصاحبة للرومانتيكية التى أعادت الاعتبار إلى فكرة الإلهام، وما صحبها من مصطلحات الكشف والتجلّى، وغيرها من المصطلحات التى صار الشعر بها - كغيره من أنواع الفنون - رؤيا روحية، حدسية، عرفانية بأكثر من معنى، تصل تماوجات دلالاتها إلى ما يجعل الشاعر من البشر، ولكن ليس مثلهم فى صفاته، ولا فى رؤاه، ولا فى دوره الذى ينزله منزلة «الأنبياء المجهولين» الذين قد يرون مغزى الكون فى حبة رمل، والأزلية فى ساعة من الزمان، والمستقبل البعيد مدى البصيرة التى ترى ما وراء الغيب.

ولم تحدث الثورة على الرومانتيكية إلا بعد تحولها إلى ذاتية مغلقة وهشاشة عاطفية، فقدت قوتها الدافعة التى اقترنت بصعود الطبقة الوسطى المنادية بالحرية فى كل شىء وكل مدى (دعه يعمل، دعه يمر، دعه يفكر) إلى أن غربت شمس المبادئ الثورية لهذه الطبقة، وأُطفئت من وهجها الأخير شموس أخرى مقاربة، أو مباعدة مناقضة بالكلية، فدخلنا عصرنا الحديث، والقرن العشرين الذى لم يصل إلى نصفه الثانى إلا وكان العالم قد انقسم إلى قسمين متقابلين، تقابل دلالتى «الرؤية» و«الرؤيا» فى المدى الإبداعى. وكانت النتيجة تنويعات «الواقعية» فى مواجهة تنويعات «الخلق» فى مدى النظرية النقدية. الأولى تنطوى على متصل، يبدأ من الواقعية النقلية والواقعية النقدية، وينتهى بالواقعية الاشتراكية. والثانية لا تخلو من تنويعات مناظرة فى مدى العالم الذى انقسم إلى قسمين: رأسمالى واشتراكى، وما بينهما دول نامية حائرة، أو مذبذبة فى انتمائها إلى أى من القسمين المتصارعين فيما أصبح يطلق عليه اصطلاح «الحرب الباردة» التى كانت تريد الفرار من جحيم الحربين الأوليين وكوارثهما، لكن مع الإبقاء على بذرة العداء المتبادل، والصراع الذى اختلفت أدواته وأسلحته الموازية للأسلحة التقليدية وما بعد التقليدية.

ويمكن القول إن الرؤية العقلانية ظلت مستمرة، خلال النظريات الموضوعية التى وصلت إلى ذروة من ذراها، فى الغرب الرأسمالى، مع نقد ت. إس. إليوت الذى أكد أن الإبداع ليس تعبيرا عن الشخصية، وإنما هو فرار منها، وأن الرؤية التى يصوغها العمل الأدبى هى معادل موضوعى لشىء يقع خارجه، وكان من الطبيعى أن يزدهر ما يسمى بالأرسطية الجديدة فى المدى النقدى الذى ظلت تدور فيه دلالات رؤية العالم،

وذلك إلى جانب ما أطلق عليه «الإحياء الكلاسيكى» الذى كان شعر إليوت نموذجا له، مع أقران له، وذلك فى موازاة إعادة الاعتبار إلى شعراء ما بعد الطبيعة العقلانيين. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكتب ستانلى هايمن عن «الرؤية المسلّحة» فى مجال النقد الأدبى، وهى نوع من النظرة التكاملية التى تحاول الإفادة من مذاهب النقد، وذلك على أساس أن قسطا كبيرا من التكامل ممكن فى المجال النقدى، وأنه فى قدرة أى ناقد أن يقيم توازنا موضوعيا فى تكوين رؤية نقدية واقعية، يصفها هايمن بأنها مسلّحة لأنها لا تنطوى على سمو المُثُل الأفلاطونية، ولا على المدار المغلق لنظرية من النظريات، بل مدى مفتوح من التوفيق الذى يأخذ ما يناسبه من كل نظرية نقدية متاحة.

وفى موازاة «رؤية» العالم التى كان يطرحها النقد الموضوعى الذى أطلق على نقاده اسم نقاد «نظرية الخلق»، انطلاقا من عدائهم لأى تصور يعود بالعمل الأدبى إلى سجن المحاكاة الخارجية (القديمة) والمحاكاة الداخلية (نظريات التعبير وما فى حكمها) - أقول إنه فى موازاة رؤية هذا النقد الموضوعى الوضعى (؟!) وفى مواجهة نزعاته، احتشدت النظريات الماركسية المعادية، بحكم طبيعتها، لأية نظرة متعالية أو مثالية إلى الفن. ولذلك استخدم النقد الماركسى مصطلح الانعكاس الذى يبدو وثيق الصلة - فى تجاوب دلالته المجازية - بمصطلح الرؤية، فالعمل الأدبى انعكاس لموقف الأدب من الصراع الطبقى فى مجتمعه. ويرتبط مصطلح «الانعكاس» بنظرية المعرفة فى المادية الجدلية. وهى نظرية تنطلق من أن الموضوع المُدرَك موجود خارج الذهن، وهو سابق على صورته، وذلك بالقدر الذى تكون به الأعمال الأدبية «رؤية» تحدد موقف الأديب من الصراع الدائر حوله، والمستقل عنه، بوصفه مُدْرَكا، حتى وإن كان مدعوا إلى المشاركة فيه برؤيته الأدبية المنحازة إلى أحد أطراف هذا الصراع على نحو مباشر أو غير مباشر.

وإذا كنا نصف شعر إليوت وأقرانه بأنه شعر حداثى، يصوغ ملمحا من ملامح الحداثة فى القرن العشرين، فإن هذا الملمح يظل فى حدود «رؤية العالم» العقلانية، الذى يقع موقع النقيض من حداثة أخرى - فى المدى نفسه من العالم الرأسمالى - تحتفى بالرؤيا لا الرؤية، منجذبة إلى الأجواء الديونيسية أكثر من انجذابها إلى النزعة الأبولونية التى لا تفارق الإحياء الكلاسيكى بأكثر من معنى. وفى هذا المجال تبرز أسماء أعلام الحداثة الفرنسية الذين علّموا المتأثرين بهم من العرب البحث فى القارة المجهولة للاوعى الفردى، والغوص عميقا فى هذه القارة بما يصل إلى قرارة القرار من أعماق اللاشعور، وبما يجعل من الشعر كشفا عن مايظل فى حاجة إلى الكشف، ورؤيا

حدسية إلى عالم لا يتوقف عن التغير، وفعلا إبداعيا حرا يؤكد الحرية المطلقة للفرد، خصوصا بمعناها الليبرالى الإنسانى، المعادى للنزعات القومية بكل تجلياتها الاشتراكية.

وقد تبنى شعراء مجلة شعر، أو الشعراء التموزيون، كما أطلق عليهم جبرا إبراهيم جبرا، هذا الاتجاه نحو «الرؤيا» لا الرؤية، فانداحت الحجب ما بين الشعر والسريالية، وما بين الاثنين والصوفية، فسمعنا من أدونيس وأقرانه كثيرا، وعلى نحو متكرر، عن الرؤيا التى تضيق بها العبارة، وعن امتزاج التجربة الإبداعية بالتجربة الصوفية، وتحول بعض موضوعات ورموز التصوف العرفانى الإشراقى إلى موضوعات ورموز وأقنعة للشعر الحداثى فى نظر هؤلاء الشعراء الذين قصروا الحداثة على شعر «الرؤيا»، وتحول الإبداع إلى «رؤيا للعالم». وكان ذلك فى الوقت الذى حاول فيه بعضهم نفى صفة الحداثة عن نقيضها العقلانى الذى لايكتمل معنى الحداثة إلا به، فالحداثة العربية، كالحداثة الأوروبية، قائمة على النقيضين وبالنقيضين على السواء، أعنى على «رؤيا العالم» و«رؤية العالم»، أو على الرمزين الأسطوريين المتقابلين «ديونسيوس» / «أبولو» اللذين قدّمهما نيتشه فى كتابه عن «مولد التراچيديا» بوصفهما العنصرين اللذين يقوم بهما وعليهما الفن بوجه عام.

والواقع أن هذا التجلّى الأخير للثنائية الضدية لكل من «الرؤية» / «الرؤيا» هو الثمرة النهائية للرحلة التى بدأها الشعر العربى، ابتداء من زمنه الإحيائى، منذ بدايات النهضة العربية فى القرن التاسع عشر، حيث سيطر مفهوم «الإحياء» أو «البعث» فى مدى استرجاع أو استعادة أصول «الرؤية» المرادفة للعقلانية والصنعة على السواء، فكانت القصيدة «هدية الفكر» التى لم يقصِّر فيها جهد الصانع الذى يمضى على خطى أسلافه، وإن لم يتردد فى منافستهم، معارضة، أو موازنة، أو بعثا لروح الصنعة القديمة بكل لوازمها.

ولعل ما وصف به أحمد شوقى عين الشاعر التى لا تكف عن التحديق فى العالم أوضح مثال على ذلك، خصوصا حين يقول: «الشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلّب إحدى عينيه فى الذَّر ويجيل أخرى فى الذُّرى... ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبل». وهى كلمات تكاد تطابق ما قاله ثيسيوس Theseus فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف»:

إن عين الشاعر فى جنون رهيف
تجوب ما بين السماء والأرض
والأرض والسماء

وكما يجسم الخيال
أشكال الأشياء المجهولة
يمنحها قلم الشاعر شكلا، ويخلع على الهباء
مستقرا واسما.

لكن الفارق كبير بين المدى الدلالى لكلمات ثيسيوس التى تردنا إلى الأفلاطونية المحدثة، خصوصا فى تركيزها على «الجنون الرهيف»، ونقيضها الدلالى فى كلمات شوقى التى تقرن النظر بالتأمل، والرأى بالرؤية، فيظل الشعر فى الدائرة العقلانية. أقصد إلى الدائرة التى دفعت حافظ إبراهيم إلى وصف شعر شوقى بأنه:

تخذ الخيال له براقا فاعتلى فوق السها يستن فى طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن روح الحقيقة ممسكا بعنانه

وهما بيتان يلخصان المسعى الإحيائى كله، ويجعلان من خياله خيالا متعقلا، تحكمه روح الحقيقة دائما. أقصد إلى الحقيقة التى دافع عنها الزهاوى بقوله:

إنما الشعر فى الحقيقة أصل والخيالات كلها أثواب

وآمن بها شوقى فى وصفه «الشاعر» الذى:

أمر الله بالحقيقة والحكمـ ـمة فالتقتا على صولجانه

ولذلك ظلت تحديقة عينى الشاعر ما بين الأرض والسماء، عند شوقى، هى تحديقة الحكيم وتأملاته فى «رؤية» العالم العقلانية القائمة على مبدأ الحقيقة الذى هو أصل الشعر.

ولقد انطلقت ثورة الرومانتيكية العربية فى الشعر، من الثورة على هذا الأصل، ساعية إلى الانتقال من الانغلاق فى المدار المغلق للرؤية إلى الفضاء المفتوح للرؤيا، حيث أصبح الخيال الشعرى حرا، طليقا، جسورا، متمردا. ولذلك لم يتردد العقاد فى كتابة مطولته «مذكرات إبليس» (1917) بعد اعترافات عبد الرحمن شكرى بعام، وتكرر الخروج على القوالب الجامدة للعروض الخليلى، وظهر ما أطلق عليه البعض «مجمع البحور» و«الشعر الحر» و «الشعر المنثور» الذى مضى فيه حسين عفيف إلى نهاية حياته. وتحولت صورة الشاعر الصانع العقلانى إلى صورة الشاعر / النبى الذى يصفه على محمود طه - فى قصيدته ميلاد شاعر - بأنه:

هبط الأرض كالشعاع السنيّ بعصا ساحر وقلب نبيّ

وكان على محمود طه أقل جرأة فى مدى وصف الشاعر من العقاد الذى قال:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن

ومع ذلك كله، ظلت الرومانتيكية العربية منطوية على بعض الأثر الكلاسيكى، متذبذبة مابين الرؤية والرؤيا إلى أن تحولت إلى ميوعة عاطفية فى أواخر سنواتها، ولم تصل، قط، فى جرأتها إلى المدى الذى وصلت إليه الرومانتيكية الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية على وجه الخصوص.

ولذلك جاءت الثورة عليها مع نهاية الحرب العالمية الأولى، ووصلت هذه الثورة إلى ذروتها مع نهاية الحرب العالمية الثانية، فتولدت حركة الشعر الحر من الركام الذى خلفته الحرب، مقرونة بروح التمرد التى انفجرت منها حركة الشعر الحر فى تحولاتها التى أوصلتها إلى الحداثة، ومن ثم إلى الثنائية الضدية التى لا تزال منطوية عليها، خصوصا فى مدى تقابل الرؤية العقلانية والرؤيا الحدسية.

ولذلك كانت العلاقة وثيقة بين تيارات الشعر الحداثى، شرقا وغربا، والأصول الأفلاطونية والمجالات الصوفية والتداعيات السريالية المتحولة فى اللاوعى الفردى الذى اكتشف فرويد (1856-1939) قارته المفقودة مثلما اكتشف، بعده، كارل يونج (1875-1961) القارة المجهولة للاوعى الجمعى. واستمرت فى موازاة ذلك الأصول الأرسطية وتجلياتها العقلانية والموضوعية التى ظلت متواصلة إزاءها، وفى مواجهة نقيضها.

ولذلك يقف أنصار ت. إس. إليوت وأقرانه موقفا مناقضا للتيارات التى تشمل شعراء من أمثال رامبو وڤرلين وأقرانهما، وتجلياتهما من الشعراء الأحدث الذين انطلقوا بالخيال الإبداعى المتحرر تماما إلى ما لا حدّ له ولا نهاية، وذلك على عكس الحداثيين العقلانيين وأشباههم الذين ظلوا أقرب إلى العقلانية و«الرؤية» منهم إلى الحدس و«الرؤيا». ويمكن أن نرى الاستقطاب بينهما، خلال المقارنة بين شاعر مثل صلاح عبد الصبور وشاعر مثل أدونيس، فى متن الدراسة الخاصة بالحداثة فى هذا الكتاب، فالأول ظل ينوب عن غيره فى الإلحاح على رؤية النظام فى الفوضى، ورؤية الجمال فى النظام، والثانى لا يزال مبحرا فى تحولات العناصر التى تتكون منها أقنعته الأثيرة، ميّالا إلى الفوضى لا النظام، اللاوعى لا الوعى، البصيرة لا الباصرة، لذة الارتحال لا متعة الوصول إلى «أندلس الأعماق»: هذه الجزيرة السحرية التى لا يزال أدونيس يحلم بالوصول إليها لا على براق الخيال الذى تمسك الحقيقة أو العقل بعنانه، وإنما فى تحولات كيمياء اللاوعى والبصيرة، فى مدى الروح الديونيسى، عبر طريق تفجّرات

اللاوعى الذى يقذف ما فيه، هادفا إلى تجسيد الرؤيا التى تشبه الغياب فى حضورها، أو تشبه الحضور فى غيابها. ولذلك نتجول بين «مرايا» أدونيس، لا لكى نرى «حقائق الأشياء والأحوال» وإنما لنرى تجريدات وانطباعات وتأثرات لا تخلو من التجريد أو الكتابة العفوية، فى الظاهر على الأقل، والرؤية الصوفية، وأخيرا السريالية التى تسعى إلى اقتناص ما يندلح فى دوامات اللاوعى التى يتخلى العقل الواعى الشاعر فيها عن بوصلته أو الحبل الذى يربطه إلى أرض صلبة، فلا أرض صلبة أو حبل فى هذا المدى من اللامدى.

ومن الواضح أن انحياز كل ناقد إلى هذه الدائرة أو تلك من دوائر «رؤية» / «رؤى» العالم، إنما هو أمر خاضع للنظرية النقدية التى يتحرك بها وفى مداها الناقد النظرى والتطبيقى، خصوصا ذلك المدى الذى ترك تأثيرا، ولا يزال، فى حركة النقد الأدبى المعاصر، فهناك من لا يزال يمضى على خطى «النقاد الجدد» ذوى المنحى العقلانى من أمثال موراى كريجر الذى جعل «الرؤية الكلاسيكية» و«الرؤية التراچيدية» عنوان عمل نقدى ضخم من مجلدين يعالج فيهما «رؤى» النزعة الحدية فى الأدب الأوروبى الحديث، ما بين حالى صعودها وهبوطها. وهناك من يمضى على طريق «البنيوية التوليدية» على طريقة لوسيان جولدمان (1913–1970) صاحب «الإله الخفى» و«نحو علم اجتماع الرواية» الذى بسط مصطلح «رؤية العالم» الذى لا يزال أهم عنصر تكوينى فى بنيويته التوليدية. ويرى جولدمان «رؤى العالم» على أنها أبنية متولدة ومولِّدة فى الوقت نفسه، وذلك فى نوع من التطوير لمفهوم الأبنية العقلية الهيجلية التى استغلها جورجى لوكاش (1885–1971) فى أعماله الباكرة. والنتيجة هى مانراه عند جولدمان من اهتمامه ببنية العمل الأدبى ودرسه بما يكشف عن الدرجة التى يجسّد بها هذا العمل (أو الأعمال) بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها المبدع. ونقطة الانطلاق هى اكتشاف بنية فكرية تتمثل فى رؤية للعالم، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية وتولدها. ويلزم عن ذلك معالجة البنية المتوسطة، أو رؤية العالم، بوصفها «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه، وذلك بالقدر الذى تتجلى فيه وتتكشف بواسطته، فهى البنية المتوسطة التى لا تفارق منشأها الاجتماعى، خصوصا فى حضورها الذى يمكن أن يتحكم فى أبنية متغايرة الخواص من حيث المحتوى، متجاوبة من حيث العلاقات الوظيفية التى تحكمها، والتى ترتد إلى هذه البنية الكاشفة عن أساسها الاجتماعى، كما سبق أن أوضحت فى كتابى «نظريات معاصرة» (1998).

ولا ينفصل عن هذا الفهم تصور «رؤية العالم» من حيث هى كيان وجودى (أنطولوچى) قارّ داخل العمل وخارجه فى آن، وهو ما يترتب عليه فهم هذه الرؤية بوصفها أساسا معرفيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من ناحية أولى، وفهم العلاقة بين أبنية الخلق الثقافى بعضها ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبنية أخرى أشمل تحكمها وتنظّمها وتصل ما بينها والأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية أو الطبقة من ناحية أخيرة. ويترتب على ذلك أن أهم شرط من شروط «رؤية العالم» أنها جماعية بالضرورة، أى تنتج عن ذات مجاوزة للفرد الذى تحتويه، فتجربة الفرد وحدة قصيرة ومحدودة جدا، فلا تستطيع خلق رؤية العالم التى هى من صنع ذات جماعية مجاوزة للفرد الذى هو - بالقطع - طرف فاعل فيها، ضمن المجموعة الاجتماعية التى ينتمى إليها.

ومن اللافت للانتباه، فى هذا المجال، أن النزعة الهيجلية، عند لوسيان جولدمان، تقارب ما بينه ونقاد مدرسة چنيف المتأثرين بفلسفة الظواهر، ومنهم چورچ بوليه G. Poulet و چ. هيلز ميللر J.Hillis Miller وچان ستاروبنسكى Jean Staropinski الذين حاولوا أن يقرأوا «رؤى العالم» حسب ما تنطبع فى وعى كل واحد منهم على حدة، سواء فى معالجته الأعمال الإبداعية أو التنظير لها، ولذلك افترضوا كيانا مسبقا أو حضورا أنطولوچيا مفارقا لرؤى العالم، على الناقد أن يصل إليه من خلال وقع الأعمال على وعيه، فيما يبدو نوعا جديدا من الذاتية الحرة. ولذلك لم يكن من الغريب أن تذوب هذه المجموعة فى حركة «التفكيك» التى قادها چاك ديريدا، فوجدوا فيها مراحهم، خصوصا فى انطلاق تأمل الدلالات الحائمة التى يمكن أن تنطوى على رؤى متكثرة للعالم وللنقاد على السواء.

ويبدو أن هذا هو السبب فى عدم ذيوع تأثيرهم فى حركة النقد العربى الحديث الذى لايزال محكوما بحدود عقلانية، لا سبيل إلى تجاهلها، خصوصا فى النظر إلى الأعمال الأدبية. ولذلك، أتصور أن ما كتب عن تأثير «التفكيك» فى النقد العربى المعاصر لا يزال فى حدود مبدأ الرغبة لا مبدأ الواقع، التمنى لا الحقيقة، فالعقلانية، سواء قبلناها أو رفضناها، اقتربنا منها أو تباعدنا عنها، لا تزال هى الفضاء الرحب الذى يبحر فيه النقاد العرب على نحوٍ واعٍ أو غير واعٍ. وسيظل الأمر كذلك إلى أن ينقلب سِفْر النشأة والتكوين من حال إلى حالٍ ونقيض إلى نقيض.

وأتصور، أخيرا، أن المدخل الأسلم لاكتشاف «رؤى العالم» (بنوعيها الدالين على الرؤية والرؤيا) هو البدء من الأعمال الأدبية بوصفها دوالّ تقود شبكات مدلولاتها

العلائقية إلى دلالات متجاوبة، حرة، غير مقيدة، يمكن أن نطلق عليها «رؤى العالم»، لا بوصفها كيانا أنطولوچيا سابقا على الأعمال، نستشفه من خلالها كما لو كنا ننظر خلال زجاج، وإنما بوصفها كيانا يتشكّل نتيجة عمليتين متجاوبتين ومتوازيتين على السواء: فاعلية الخلق التى يمارسها المبدع فى علاقته بالعمل الذى يسعى إلى إنجازه من ناحية، وعلاقة هذا العمل بمئات إن لم يكن آلاف الأعمال السابقة عليه، وتتناص معه بما يجعله نصا متناصا بالضرورة. ويوازى ذلك فاعلية القراءة عند المتلقى، وذلك بما يجعل منها قراءة متناصة بالضرورة، تطلق سراح وعى القارئ، أثناء عملية قراءة النص، المتناص بدوره، على كل النصوص التى ينطوى عليها وعى القارئ ولاوعيه على السواء. وهو وضع يجعل «رؤى العالم» تتوسط وجوديا (أنطولوچيا) ما بين النص المقروء والعقل القارئ على السواء، فكل قراءة هى نتيجة للفاعلية المتبادلة بين طرفيها: القارئ والمقروء.

تُرَى فى أى اتجاه يمضى فهمى لمصطلح «رؤى العالم»؟ المؤكد أننى لا أسجنه فى مدار واحد مغلق، فهو يأخذ من النقاد العقلانيين تصورهم للرؤية التى هى تجسيد نظرتهم أو موقفهم من الحياة والواقع، ويأخذ من نقاد الحداثة تصورهم عن الرؤيا التى تضيق معها العبارة، وتحمل الشاعر فى غواصة الخيال - الحلم ليصل إلى أندلس الأعماق. هل هذه نظرة توفيقية؟! ممكن، شريطة أن تكون «رؤية عقلانية»، ولكن على نحو أوسع مدى من مفهوم «الرؤية المسلحة» الذى قصد إليه ستانلى هايمن فى كتابه الذى ترجمه إحسان عباس ومحمد يوسف نجم بعنوان «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة». والمؤكد، فى تقديرى، أن الإخلاص فى معالجة النصوص الشعرية ومحاولة النفاذ إليها عبر أكثر من طريق، والإنصات إليها بأكثر من وسيلة، والتطلع إليها من كل زاوية ممكنة، لا يزال، عندى، أمرا طبيعيا يفرضه تعدد النصوص التى أسست للحداثة الشعرية العربية على امتداد الخمسينيات وما بعدها. ولذلك فقد وجدت أن مدخل دراسة رمزية الليل، فى شعر نازك الملائكة، هو الأقرب إلى روحها الرومانتيكى الذى لا يخلو من عناصر كلاسيكية، ووجدت أن تحليل الجوانب المتعددة من ديوان صلاح عبدالصبور الأول، وما ينطوى عليه من بدايات لما تجسّد كيانا متكاملا، لا يخلو من التنوع الخلاّق بعد ذلك، عبر مسيرته، هو المدخل الأنسب، وذلك بالقدر الذى رأيت فى قناع «مهيار الدمشقى» رمزا مركزيا لا يزال قادرا على تفسير رؤيا العالم عند أدونيس، حتى فى الدواوين الأخيرة، وعلى رأسها «الكتاب» الذى لا تفارقه جدلية العناصر الأربعة التى يتكون منها مهيار، واصلا رمزية الريح بالنار، والماء بالتراب. وقل

الأمر نفسه على الماغوط الذى ماكان يمكن تجاهل تأسس قصيدة النثر فى إنجازه الذى يظل استثنائيا، ورائدا، حتى فى التمرد عليه من الذين مضوا بقصيدة النثر إلى مداها الذى صنعته الأجيال المتلاحقة إلى الجيل الحالى، ديونيسى الهوى والمنزع، كارها لوصاية الآباء العقلانيين الذى يبدون كأنهم تجليات أبولو المرفوضة.

ولا أظننى أسفت على شىء، فى هذا الكتاب، أسفى على أن ظروفا عديدة حالت بينى ودراسة السياب الذى لا أزال أراه نقطة الانطلاق الأولى فى تأسيس الرؤيا التموزية. وسدى حاولت تعويض ذلك فى دراسة الحداثة التى كانت نوعا من الوصل بين التيمات والدلالات المتناثرة فى دراسة كل حالة. وهى دراسة أكملتها بملاحظات شارحة تتدارك ما فات الدراسة الأولى، وتجاوز الخمسينيات إلى ما بعدها. لكن الأسف لا يزال قائما على النقص الذى أرجو إكماله فى طبعة جديدة لهذا الكتاب.

وأخيرا، أعترف أن كتابة فصول هذا الكتاب قد أمتعتنى فى كل مرحلة من مراحلها، وفى كل حالة تناولتها بالتحليل والتفسير والتقييم، سواء فى كتابتها مفرَّقة، أو مراجعتها مجتمعة، وكل ما أرجوه أن يشاركنى القارئ بعض هذه المتعة أثناء عملية القراءة، ويغفر لى تقصيرى، وهو كثير، مقابل المتعة التى تؤديها قراءة نصوص تجمع الكاتب والقارئ فى عشق هذا «الفرح المختلس» الذى أطلق عليه أمل دنقل اسم الشعر.

جابر عصفور

الدقى - أول سبتمبر 2007

رمزية الليل

قراءة في شعر نازك الملائكة

1 ـ الأصول:

عندما تحدث جبران خليل جبران (1883-1931) عن «الليل»، ملاذ العشاق والشعراء والمنشدين، وموطن الأشباح والأرواح والأخيلة ومنبع الشوق والصبابة والتذكار، فى نثريته الشعرية «أيها الليل»، كان حديث جبران ينطوى على مفهوم جديد فى الشعر العربى الحديث، كما كان ينطوى على رمز إبداعى أساسى، تخلقت عناقيده وتأسست دلالاته، فى قصائد الرومانسية العربية، وانسربت منها إلى ما أعقبها من تيارات. وكان المفهوم الجديد يقترن بحساسية متوحدة، تنطوى على العزلة والألم، وتتلفع بالتمرد والظلام، وتنسحب من حياة الواقع الخشن التى يمثلها النهار إلى حياة الحلم والمثال التى يمثلها الليل، وتتشوق إلى المجهول والغامض والمحجوب، بالقدر نفسه الذى تؤثر حنو القمر وإبهامه على قسوة الشمس ووضوحها. وكما كان هذا المفهوم الجديد يقترن بالشاعر المتوحد الذى اعتزل فى العالم، وتمرد عليه بقدر ما اغترب عنه، كان هذا المفهوم يوحد بين الشعر وخفق الوجدان، ملحا على حدس القلب وشفافية الروح، نافيا تحليل العقل وبرودة التأمل. وكان الليل رمزا أساسيا، يقترن بهذه الحساسية المتوحدة، فالليل موطن الأسرار، ومنبع الشعر والوحى والإلهام، والملاذ الذى يلوذ به الشاعر المتوحد فى غربته واغترابه، وذلك على نحو يماثل بين السعى فى الليل والاتحاد به والسعى وراء القصيدة والاتحاد - من خلالها- بالحقيقة المطلقة للإبداع.

وكان ليل جبران شبحا هائلا جميلا، ينتصب بين الأرض والسماء، متوجا بضوء القمر، متشحا بثوب السكون، يحنو على الغرباء والمتوحدين، حاملا قلوبهم وأرواحهم إلى عالم يخلو من قسوة النهار. وهو ليل يغرى بالارتحال فيه، أو الاتحاد معه، أو

ملامسته بوصفه تجسّدا ماديا، كيانا حيا لا يخلو من ملامح إنسانية، مرئية ومحسوسة، أليفة وحميمة. وتجسّده الحى قرين التباسه من حيث هو حضور يناقض الضوء النهارى، لكن من غير أن يخلو من ضوئه الخاص، ضوء الأقمار والنجوم، كى ينطوى التباسه على مفارقة الظلام المناقض للضوء (النهارى) والظلام المقترن بالضوء (الليلى) فى المدى الذى يجاور بين الوجود والعدم، أو أسطورة الولادة الجديدة التى تتخلق من نقائضها أو فى تماس مع نقائضها التى تجعل من الليل جبارا حانيا.

وفى حضرة هذا الجبار الحانى، الشاخص بين المغيب والشروق، تتجاور الأضداد، وتتولد المفارقة التى ينطوى عليها الإبداع والكشف. ولذلك يتحد جبران بالليل، فى الظلمة الصافية، كما يتحد الصوفى بالحقيقة المطلقة فى لحظة الكشف التى تجمع بين النبى والشاعر. ويتحول الليل، هذا الجبار الحانى، ليصبح رمزا للمطلق الذى تتحد به الأنا المبدعة للشاعر المتوحد، بعد أن صارت شبيهة له، وبعد أن ألفته حتى امتزجت به:

«عندما ملّت نفسى البشر، وتعبت أجفانى من النظر إلى وجه النهار، سرت إلى تلك الحقول البعيدة، حيث تهجع أشباح الأزمنة الغابرة..

هناك رأيتك أيها الليل ورأيتنى، فكنت بهولك لى أبا وكنت بأحلامى لك ابنا، فأزيحت من بيننا ستائر الأشكال وتمزق عن وجهينا نقاب الظن والتخمين، فأبحت لى أسرارك ونياتك، وأبنت لك أمانى وآمالى، حتى إذا تحولت أهوالك إلى أنغام أعذب من همس الأزهار، وتبدلت مخاوفى بأنس أطيب من طمأنينة العصافير، رفعتنى إليك، وأجلستنى على منكبيك، وعلمت عينيّ النظر، وعلمت أذنى السمع، وعلمت شفتى الكلام، وعلمت قلبى محبة ما لا يحبه الناس وكره ما لا يكرهونه، ثم لمست بأناملك أفكارى فتدفقت أفكارى نهرا راكضا مترنما يجرف الأعشاب الذابلة، ثم قبّلت بشفتيك روحى فتمايلت روحى شعلة متقدة تلتهم الأنصاب اليابسة[1]».

لقد كان جبران يؤسس - بهذه الرؤيا - تقاليد رمزية جديدة فى الشعر العربى الحديث، تعود إلى الربع الأول من هذا القرن، إذ كتب جبران نثريته الشعرية «أيها الليل» ونشرها عام 1913 (فى العدد الأول من مجلة «الفنون»)[2] وذلك قبل سبع سنوات من إعادة نشرها فى «العواصف» (دار الهلال، القاهرة، 1920) آخر كتابات جبران العربية. وفى ثنايا هذه التقاليد الرمزية، تنسرب قصائد «الليل» لتحدد عناقيدها الدلالية، بما تنطوى عليه من علاقات، صورة الشاعر العربى الحديث، فى قطيعته

الأولى مع التقاليد الإحيائية، وسعيه اللاهب وراء مفهوم متميز للشعر والشاعر.

وبالقدر نفسه، كان جبران يصور - بهذه الرؤيا - شعائر تلقيه أسرار الإبداع من خلال اتحاده بالليل، ويحوم حول عناقيد الدلالة الرمزية التى انطوى عليها عشق الليل عند شعراء الرومانسية الغربية، خصوصا نوڤاليس NOVALIS (1772-1801)، ذلك الذى رأى فى الظلمة الصافية لليل نبعا للكشف، ومصدرا للإلهام، ورحما مقدسا للإبداع[3]. ولذلك يفارق «الليل» ترابطاته المألوفة فى أذهاننا، ويتحول إلى إله أسطورى، رمز صوفى، كينونة علوية مقدسة، تبيح أسرارها الروحية للشاعر الذى اصطفته من بين كائنات النهار، لتفتح له مغاليق الإبداع، وتسرى به إلى سماوات لا يصل إليها أقرانه من البشر الغارقين فى سراب النهار. وتتحول ظلمة الليل الصافية لتغدو النبع العلوى الذى تنساب منه معرفة حدسية، تنسرب معها بوارق الوحى ولوامع الإبداع.

وتُجَسِّدُ القصيدة هذه المعرفة، لتهبط بها - بعد الإسراء - إلى الأرض، حاملة الخصب كأنها النهر الراكض «يجرف الأعشاب الذابلة»، وحاملة التجدد كأنها الشعلة المتقدة «تلتهم الأنصاب اليابسة»، فتنطوى القصيدة على دالين متوازيين فى عناقيد الليل الرمزية. أعنى «الماء» و«النار»، وكلاهما يتصل - فيما يتصل - بالطهارة والتجدد، ويقترن - فيما يقترن - بانبعاث المعرفة والخصب.

ولكن تظل القصيدة - مع هذين الدالين، أو بسببهما- خلقا ليليا، ينتج عن اتحاد بين محب - هو الشاعر - ومحبوب - هو الليل. وتنطوى لحظة الوصل التى يبدأ منها الحب على طرفين متجاوبين، تنحل ثنائيتهما مع الاتحاد، ليغدو كل طرف مجلى لقرينه. ويتخذ الشاعر صورته المفارقة، فى اتحاده مع الليل، فهو أقرب إلى النبى، أو الصوفى، عندما يفارق كلاهما كينونته الدنيوية، ليسلم نفسه إلى الكينونة المطلقة، فى إسراء ينتهى باتحاد المطلق بالنسبى، أو تجلى المقدس من خلال البشرى. وبقدر ما يتعلم قلب الشاعر «محبة ما لايحبه الناس وكره ما لا يكرهونه» فى هذا الإسراء، يغدو وجود الشاعر نفسه مثالا يشف عن ممثوله الذى يتجلى فيه، فنقرأ فى جبران:

«لقد صحبتك أيها الليل حتى صرت شبيها لك... وأحببتك حتى تحول وجدانى إلى صورة مصغرة لوجودك... أنا ليل مسترسل منبسط هادئ مضطرب، وليس لظلمتى بدء وليس لأعماقى نهاية، فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها تتعالى روحى متجمدة بظلام كآبتها»[4].

هذه الصورة المتميزة للشاعر الذى تتعالى روحه «متجمدة بظلام كآبتها» تقترن ببعد

دلالى آخر لليل. أعنى بعدا يغدو الليل فيه قرين لون من العزلة التى يتعشق فيها المتوحد كآبته كما يتعشق نرجس Naricissus صورته. وذلك بُعد يصل بين جبران وأقرانه من شعراء الرومانسية العربية، خصوصا الشابى (1909–1934) الذى قال[5]:

غننى صوت الظلام المكتئب إننى أهواه

وأبو القاسم الشابى مثل جبران، يقترن الليل عنده بلحظات التوحد، حين تنفصل الأنا المبدعة للشاعر عن الآخرين، نافرة من عالمهم الذى لا تطيقه، ساعية وراء اكتشاف الحقيقة التى تضفى على كل شيء معنى، وذلك فى إسراء يصل حاضر الأنا بماضيها ليشف عن مستقبلها. وفى هذا الإسراء، يقترن الاستبطان بالتذكر من حيث هما مظهر للتوحد، ومن حيث هما تعبير عن نفاذ أكثر عمقا فى عوالم الأنا الذاتية.

ويصل التأمل إلى غايته، فى هذا الإسراء، أى إلى حيث تهجع «أشباح الأزمنة الغابرة» عند جبران، أو «أرواح الموتى فى رموس الدهور» عند الشابى. ولذلك يفتتح الشابى مذكراته، على هذا النحو[6]:

«فى سكون الليل، ها أنا أجلس وحدى، فى هاته الغرفة الصامتة، إلى مكتبى الحزين، أفكر بأيامى الماضية التى كفنتها الدموع والأحزان.. وأستعرض رسوم الحياة الخالية التى تناثرت من شريط ليالى وأيامى، وذهبت بها صروف الوجود إلى أودية النسيان البعيدة النائية. أنا جالس وحدى فى سكون الليل، أستعرض رسوم الحياة، وأفتكر بأيامى الجميلة الضائعة، وأستثير أرواح الموتى من رموس الدهور. ها أنا أنظر إلى غيابات الماضى، وأحدّق بظلمات الأبد الغامض الرهيب».

إن مشهد الشاعر المتوحد المتأمّل، فى هذا المفتتح من المذكرات، مشهد نمطى فى التقاليد الرومانسية، يتكرر عند كثير من الشعراء، وينطوى على دوال لا سبيل إلى إغفالها. والشاعر المتوحد، فى حضرة الظلام، يمثل بؤرة المشهد الذى يلفه الحزن والأسى. ويفضى الظلام – بترابطاته الدلالية – إلى المجهول، أى إلى «الأبد الغامض الرهيب». وتنبعث العلاقة بين التوحد والظلام والماضى، فتوقظه من «أودية النسيان البعيدة النائية» لتستحضره الذاكرة عبر «شريط الليالى والأيام». وتتعارض «الأيام الجميلة الضائعة» مع «الأيام الماضية التى كفنتها الدموع والأحزان»، أعنى التعارض الذى ينسرب معه الموت فى خطوط المشهد، فيثير التذكر «أرواح الموتى من رموس الدهور»، وينتهى الاستبطان إلى «ظلمات الأبد الغامض الرهيب».

والتأمل - فى هذا السياق - فعل آخر يقترن بعملية التآلف والحب التى تحدث عنها جبران، فهو الفعل الذى يتحول به الليل إلى مجلى للأنا المتوحدة كأنه مرآة لها، مرآة ترقب فيها ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فتمعن الأنا النظر فى الليل وهى تمعن النظر فى ذاتها، وذلك على نحو تنقسم فيه الأنا إلى فاعل للتأمل ومفعول له، ولكن ينطوى المفعول على غموض الليل وظلمات أبده.

وفى هذا المجال الدلالى، يغدو الليل وجها آخر للأنا، يوجّه استبطانها بقدر ما يشكله تأملها. وعندما يتبادل الوجهان موضعهما يقترن الليل بالذاكرة التى تنفتح مغاليقها على الماضى الفردى الذى يقترن بالتجربة الخاصة للأنا المتوحدة (حيث «الأيام التى كفنتها الدموع والأحزان» أو «الأيام الجميلة الضائعة») وعلى الماضى الجمعى الذى يغدو ماضيا كونيا، ينسرب فى اللاوعى الجمعى للبشر (حيث «أودية النسيان البعيدة النائية» فى «رموس الدهور»). وعندما يتبادل وجه الليل و وجه الأنا موضعهما، على هذا النحو، تنعكس صفات كلا الوجهين على الآخر، فتتجسد الأنا - من ناحية - عبر كائنات الليل وعناصره، ليقول جبران[7]:

«فى نفسى المظلمة كواكب ملتمعة ينثرها الوجد عند المساء. .
وفى قلبى الرقيب قمر يسعى تارة فى فضاء متلبد بالغيوم،
وتارة فى خلاء مفعم بموكب الأحلام».

أو يقول الشابى[8]:

يا قلب! إنك كون مدهش عجيب إن يسأل الناس عن آفاقه يجموا
كأنك الأبد المجهول، قد عجزت عنك النهى، واكفهرت حولك الظلم

ويكتسب الليل - من ناحية ثانية - صفات اللاوعى الفردى والجمعى للأنا، فيغدو ليلا إنسيا مثلما يغدو ليلا أنثروبومورفيا. وكأن الليل الصورة الموازية للأنا المتوحدة للفرد بمشاعره وعواطفه، وكأن الليل - فى الوقت نفسه - نموذج أسطورى، يذكّر بتلك النماذج العليا التى تحدثت عنها مود بودكين[9]؛ ذلك لأنه يتشخّص -غير مرة- فى صورة ذلك «الجبار» الذى يؤدى - مثلما يساهم فى - شعائر طقسية تنطوى على دلالات لافتة. ويمكن التقاط بعض هذه الدلالات وتأملها من خلال قصائد متعددة للشابى، من قبيل: «النجوى»، و«فى الظلام» و«أنشودة الرعد»، و«أيها الليل»، و«الماء الحزين»، و«زوبعة فى الظلام»، و«فى سكون الليل»؛ إذ تترابط هذه القصائد فيما بينها على أساس علاقات قارة، تشكّل أحد المحاور الرمزية الفاعلة فى شعر الشابى.

ومن خلال هذه العلاقات، يبدو الليل مجلى آخر لصورة «النبى المجهول» التى تقمصها الشابى[10]:

كم سمعت الليل يسعى، هامسا فى خشوع الكون أنّات الشعور
وهدوء الليل يسعى حارسا لملاك الحب، فى صدر الأثير
يسكب الحب بألوان الوفا باكيا بالدمع، من جفن الألم

مثلما يبدو الليل مجلى آخر لذلك «الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر» عند جبران، ولكنه -عند الشابى- ذلك «الجبار الحطيم»[11]:

أيها الليل الكئيب!
أيها الليل الغريب!
من وراء الهول، من خلف نقاب الظلمات
فى خلاياك تراءت لى أحزان الحياة
ها أنا أرنو فألفيك كجبار حطيم
ساكنا، جللّك الحزن، وأضناك الوجوم
هاجعا طافت بأعشارك أحلام غضاب
صامتا، تصغى لأنّات الأسى، والانتحاب
رابضا كالهول فى إحدى زوايا الهاوية
ساكبا فى راحة الفجر الدموع الهادية
ضلّ من سمّاك، يا ليل بنى الحزن، بهيم
إنما أنت بما تحويه من شجو رحيم

ومن الصعب أن نفصل بين المجلى الفردى والمجلى الجمعى لليل؛ ذلك لأن كلا المجليين يتبادل موضعه مع الآخر، وينتقل الشابى من أولهما إلى ثانيهما، على نحو يشكل به المجليان المتداخلان خاصية دلالية يتميز بها شعر الشابى عن أقرانه.

لكن تداخل هذين المجليين يعود بنا إلى صورة الشاعر، المتوحد المتعالى، تلك الصورة التى تنطوى على عنصرين متعارضين، ينتج تعارضهما دلالة تنطوى على المفارقة. إن هذا الشاعر من البشر، ولكنه ليس منهم: هو منهم لأنه ولد على الأرض مثلهم، ويسعى إلى أن يخاطبهم فى نهاية المطاف، ولكنه ليس منهم لأنه فرّ من ضوء النهار إلى ظلمة الليل، ونفر من زحمة الآخرين ليسرى متوحدا فى حضرة الليل المطلق. وفى ظلمة الليل التى تشبه الرحم، يسرى الشاعر ليولد من جديد، فى فعل

طقسى تشارك فيه كائنات الليل. وعندما ينتهى الإسراء، تكتمل الولادة، ويهبط الشاعر عائدا إلى الأرض حيث الآخرين، حاملا علامة الولادة والتميز: عصا ساحر، وقلب نبيّ[12]:

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبى
لمحة من أشعة الروح حلّت فى تجاليد هيكل بشريّ
ألهمت أصغريه من عالم الحكـ ـمة والنور كل معنى سريّ
وحبته البيان ريا من السحـ ـر به للعقول أعذب ريّ
حينما شارفت به أفق الأر ض زها الكون بالوليد الصبيّ

هكذا، يولد الشاعر عند على محمود طه (1902-1949) من رحم الليل، ليهبط إلى الأرض كما يهبط الأنبياء بعد إسرائهم، حاملين فى هبوطهم البشارة التى تغمر كلّ ما حولها بالضوء:

وكأن الوجود بحر من النور على أفقه الملائك تسرى

ولكن هذا النور هو الذى يباعد بين الشاعر والآخرين، ويعارض بينه وبينهم، فضوؤه الليلى الذى يقترن بالكشف يناقض ضوءهم النهارى الذى يقترن بالسراب. وبعد أن تعلم قلب الشاعر - فى إسرائه - «محبة مالا يحبه الناس وكره مالا يكرهونه»، وبعد أن ارتبط بالحقيقة المطلقة لليل وارتبط الناس بالسراب العقيم للنهار، فالقطيعة قائمة، والاغتراب - فى عالم النهار- هو العلة التى تفضى إلى التوحد المجدد فى عالم الليل. ويقود التوحد الشاعر إلى إسراء ليلى آخر، أعنى إسراء إلى عالم الأنا الذى تهبط فيه «الكآبة» بدل أن تهبط المعرفة[13]:

أيها الشاعر الكئيب، مضى الليـ ـل وما زلت غارقا فى شجونك
مسلما رأسك الحزين إلى الفكـ ـر، وللسهد ذابلات جفونك
ويد تمسك اليراع، وأخرى فى ارتعاش تمر فوق جبينك

ولكن هذا الإسراء الذاتى فى «غرفة الشاعر» سرعان ما يسترجع الإسراء الأول، وكأن الأنا المتعالية التى تنطوى على قلب نبيّ تستعيد لحظة ميلادها، مستبطنة مغزاها، متأملة ما تولد عنها من اغتراب. ويظهر الشاعر مرة أخرى، فى الليل، شبحا ليليا، تنكر الأرض تطلعه إلى السماء، مثلما تنكر حيرته وتوحده[14]:

لا تفزعى يا أرض لا تفرقى من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمى شقى سموه بين الناس بالشاعر

حنانك الآن، فلا تنكرى سبيله فى ليلك العابس
ولا تضليه ولاتنفرى من ذلك المستصرخ البائس
... ...
فى وقفة الذاهل ألقى عصاه مولى الجبهة شطر الفضاء
كأنما يرقى الدجى ناظراه ليستشفا ما وراء السماء
يسقط ضوء البرق فى لمحه على جبين بارد شاحب
ويستثير البرد فى لفحه نارا تلظّى من فم ناضب

إن الشاعر الكئيب «كالليل الكئيب»، هذا «الآدمى الشقى»، يبدو كأنه وتر مشدود بين قطبين متعارضين فى شعر على محمود طه؛ فالسماء تجذبه إلى عالمها والأرض تشده إلى متعها[15]. وبين هذين القطبين، يبدو إسراء الشاعر كأنه ذهاب وإياب بين عالمين، يتمزق الشاعر بينهما فى رحلته، أو يضل الطريق كأنه ملاّح تائه[16]:

ضلّ فى الليل سراه، ومضى لايرى فى الأفق منه شعاعا

والرحلة كلها تقع فى الليل، فى هذا الوجود الرمزى، الذى يتوسط - مكانا - ما بين السماء والأرض بكل ما ينطويان عليه من تضاد. و«ليالى الملاح التائه»، فى هذا الوجود الرمزى، حركة تقع زمانا ومكانا بين أقطاب متقابلة متضادة. ولذلك فهى حركة تنطوى على مستويين متقابلين، تقابل الغروب والشروق من ناحية، وتقابل السماء والأرض من ناحية ثانية.

وإذا كان الليل - فى المستوى الأول - يكشف العلاقة بين الشاعر والمطلق فى لحظات التوحد التى ترادف الكشف المعرفى والإبداع الشعرى، فإن الليل - فى المستوى الثانى - يكشف العلاقة بين الشاعر والبشر. وإذا كان التوحد - فى المستوى الأول - ينطوى على نموذج الشاعر الوحيد فى حضرة الواحد، الأحد، فى الليل، فإن التوحد -فى المستوى الثانى- ينطوى على نموذج الشاعر الوحيد فى حضرة البشر، الآخرين، فى النهار؛ أولئك الذين لايفهمونه، أو يتعاطفون مع رسالته، ويرفضون علامته وبشارته. ولذلك ينطوى اقتران الليل بالتوحد - فى هذا المستوى - على دلالات الاغتراب، والانفصال عن الآخرين، والعزلة فى عالمهم النهارى. وفى هذا المستوى، تشحب صورة «الملاح التائه» هونا، لتبرز صورة «النبى المجهول» الذى ينكره قومه، فيلوذ بوحدته، حيث تتعالى الأنا بظلام كآبتها، لتظل مخلصة لمبدئها الأعلى، نقية فى حضرة الوجود الأسمى لمحبوبها الأول، أو مجلى محبوبها الأول - الليل.

2 ـ عاشقة الليل: الأوجه

ينتسب شعر نازك الملائكة (1923-2007) إلى هذه التقاليد الرمزية المقترنة بالليل. بدأت الشاعرة انتسابها إلى هذه التقاليد بديوانها الأول «عاشقة الليل» (بغداد 1947). وأول مظاهر الانتساب عنوان الديوان نفسه[17]، إذ يلفت العنوان - «عاشقة الليل» - الانتباه بما ينطوى عليه من دوال تقترن بالإضافة التى تحدد تركيبه النحوى والدلالى. إن الطرف الأول من المتضايفين - فى العنوان - يكشف الحضور المتميز للأنا العاشقة التى تفرض وجودها، وتحدد دلالتها بإضافتها إلى الليل، بينما يكشف الطرف الثانى - من العنوان - الحضور المتميز للذات المعشوقة، الليل، ذلك الذى اقترن بالخيال والأحلام والتوحد والإبداع، مثلما اقترن بالكآبة والموت. وبقدر ما يتحول الحضور المتميز للأنا -فى العنوان- إلى سيطرة كاملة لضمير المتكلم، فى قصائد الديوان، فيشى بعالم ذاتى، تتوحد فيه العاشقة، يتحول الحضور المتميز لليل إلى جمّاع من الدوال، يحدد تباين أوجه المعشوق فى علاقته بالعاشقة من ناحية، وتباين حالات العاشقة فى علاقتها بالمعشوق من ناحية ثانية.

ويلفتنا تجاوب الدوال - الذى ينسرب من العنوان إلى القصائد- إلى ما يصل «عاشقة الليل» بمن سبقها من العشاق فى تقاليد الليل الرمزية. هذا الوصل تنسرب فيه دلالات الليل عند جبران والشابى وعلى محمود طه لتمتزج بدوال «عاشقة الليل»، وذلك فى سياق تترجم فيه الشاعرة قصيدة «البحر» لبايرون Byron (1788-1824)، بكل ما تنطوى عليه دلالة البحر - فى المقاطع المترجمة - من شوق إلى الأبدية وتجاوب مع دلالة الليل، كما تترجم قصيدة «مرثية فى مقبرة ريفية» (1751) لتوماس جراى Thomas Gray (1716-1771) لتأكيد الدلالة التأملية لليل، حيث يستحضر الخيال بكآبة رصينة، عند هبوط الليل، المصائر المظلمة للعظماء والبسطاء، متأملا المفارقة التى تنطوى عليها هذه المصائر[18]. ولعل هذين الجانبين فى الوصل الدلالى يمثلان وجها من أوجه المعنى، فى هذين البيتين للشاعرة، من قصيدتها «إلى عينيّ الحزينتين»:

كم حالم من قبلنا فقد المنى فقضى الحياة لوحده متجهما
يرعى الليالى مانحا ظلماتها روحا مجنحة وقلبا ملهما

[1/ 573]

أو هذين البيتين، من قصيدة «فى وادى الحياة»:

عد بى يا زورقى الكليلا فلن نرى الشاطئ الجميلا

. . . .

كـم زورق قـبـلـنـا تـولّـى ولـم يـزل سـادرا جـهـولا

[560/1]

وليس فى هذا الوصل - على أى حال - ما ينفى خصوصية «عاشقة الليل»، بل تأكيد هذه الخصوصية بمحاولة فهمها فى سياق أعمّ منها، سياقا يصل العاشقة بغيرها من العشاق، ويميزها عنهم فى الوقت نفسه، لننفذ إلى الدلالة المركزية التى تنطوى عليها قصائد ديوان «عاشقة الليل».

والقصيدة التى أطلقت الشاعرة عنوانها على ديوانها الأول قصيدة لافتة من هذا المنظور، تصل الشاعرة بتقاليد من سبقها من ناحية، وتكشف خصوصيتها من ناحية ثانية. ولذلك ينسرب فى القصيدة شبح شاحب، يسعى كالطيف الغريب كأنه صورة أخرى من شبح الشاعر عند على محمود طه، بجبينه الشاحب وتطلعه اللاهب إلى االسماء. ولكن شبح نازك فتاة، أرهقها النهار، فأقبلت على الليل «طاوى أحزان القلوب»، يخايلها السكون، فسرت طيفا حزينا حالما، يرقب المجهول، ويغنى للغيوم:

إيـه عـاشـقـة الـلـيـل ووادِيـه الأغـن
هـو ذا الـلـيـل صـدى وحـى ورؤيـا مـتـمـنـى
تـضـحـك الـدنـيـا ومـا أنـت سـوى آهـة حـزن
فـخـذى الـعـود عـن الـعُشْـبِ وضـمـيه وغـنـى
وصـفـى مـا فـى الـمـسـاء الـحـلـو من سـحـر وفـن

[558-557/1]

ولا يتضح غناء «عاشقة الليل» على نحو مباشر فى هذه القصيدة، بل نسمع صوتا يقدم لنا العاشقة والليل على السواء. ويمكن أن نعدّ هذا الصوت صوت «العاشقة» نفسها، وهى تحاول أن تعى ذاتها، متأملة علاقتها بالليل على نحو تنقسم فيه الأنا المتأملة إلى ذات وموضوع، فنسمع صوت الذات تتحدث عن الموضوع الذى هو إياها. ولذلك لا ينطوى ضمير المتكلم الذى يسود القصيدة على أية نزعة عاطفية مباشرة، بل تتوجه الأنا بالخطاب إلى «الليل» فى المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، لينتقل الخطاب إلى «العاشقة» فى المقاطع الخمسة الباقية. والقسمة غير متكافئة من حيث الظاهر، ولكنها مبررة؛ ذلك لأن تركيز التأمل على علاقة العاشقة بالليل أهم - فى سياق القصيدة - من علاقة الليل بالعاشقة.

ويركز الخطاب - فى المقاطع الأولى - على صفة الحزن المصاحبة للعاشقة، تلك التى تمتد من عودها إلى الليل نفسه، فتصل العاشقة بالليل «طاوى أحزان القلوب»، وتصل الليل بالوادى الأغن، ليصبح الليل «صدى وحى ورؤيا متمنى». والهدف هو أن يبرر الخطاب، ضمنا، التوحد فى الليل، والدافع إلى عشقه، بوصفه ملاذا لمن فقد النهار من ناحية، ومجالا للتأمل تعى الأنا ذاتها فيه - وبه - من ناحية ثانية، ومصدرا للوحى والإبداع من ناحية أخيرة. ولكن هذه العاشقة توصف بأنها «عاشقة الليل» مرة، وأخرى بأنها «عاشقة الظلمة». وبين هذين الوصفين المتباينين، يتحرك تأمل دوافع العشق وأوجهه، فى إطار أسئلة:

ما الذى شاعرة الحيرة، يغرى بالسماء؟
أهى أحلام الصبايا أم خيال الشعراء؟
أم هو الإغرام بالمجهول أم ليل الشقاء؟
أم ترى الآفاق تستهويك أم سحر الضياء؟

[1/558]

وتتجاوب دوال الأسئلة لتحدد الدوافع المتباينة للعشق والأوجه المتغايرة لليل. وبقدر ما يقترن الليل بأحلام الصبايا وخيال الشعراء، فيقترن بالإبداع والحلم، يقترن بالتطلع إلى المجهول وعشق الآفاق الممتدة، فيقترن بالتحرر والانطلاق، بالقدر الذى يقترن بالشوق إلى تعرف النفس وأسرار الكون، والإبحار صوب الغامض والمبهم والمحجوب. ولكن هذا الليل يرتبط - ربما بسبب ذلك كله - بسحر الضياء قدر ارتباطه بالشقاء، وينطوى عشقه على لون من المفارقة، تبرر التحول من صفة «عاشقة الليل» إلى صفة «عاشقة الظلام»، والتحول من الظلام «طاوى أحزان القلوب» إلى الظلام طاوى أسرار الوجود.

هذا التحول يتجاوب مع التحول الأساسى الذى تنطوى عليه حركة القصيدة نفسها، خصوصا كلما مضى الخطاب بها صوب المغزى الأساسى والختامى، فالقصيدة تبدأ بتأكيد السكون وجمال الصمت، ولكن هذا الصمت سرعان ما يتبدد مع اقتراب القصيدة من نهايتها، ليسطع وميض البرق مقترنا بصراخ الرعد والعواصف، ويقع التركيز على «العاصف المجنون» الذى يكشف مغزى «سحر الضياء» من ناحية، وينبئ بنهاية الإبحار صوب السر الذى «طوته الكائنات، وضنّت بخفاياه الحياة» من ناحية ثانية. وتختتم القصيدة بهذين البيتين الحاسمين:

ليس يدرى العاصف المجنون شيئا يا فتاة

فارحمى قلبك لن تنطق هذى الظلمات

[559 /1]

كأنهما خلاصة التأمل فى علاقة العاشقة بالليل، وإضاءة لنهاية الغوص فى ظلام الليل - طاوى أحزان القلوب. وهى نهاية لا تخلو من معنى اليأس إزاء العاصف المجنون الذى لا عقل له، وإزاء تكاثف الظلمة التى لا تبين عن دلالة أو تكشف عن أفق، فهى ظلمة صامتة، خلوها من الضوء قرين خلوها من المغزى، وخلوها من المغزى رهين العجز عن إنطاقها، ومن ثم رهين الحضور الإنسانى الذى يتصاعد فى مواجهة الطبيعة، خصوصا مع النهاية التى توقع العبء على الفتاة فى صنع عالمها على عينها، غير منتظرة عونا من الطبيعة الغادرة أو من الظلمة التى تنغلق على صمتها بلا ضوء أو علامة.

ولكن بقدر ما يناقض البيتان الختاميان الأبيات الأولى من القصيدة يكشفان المفارقة التى تنطوى عليها دلالات العشق والعاشقة والمعشوق على السواء؛ أعنى المفارقة التى تجعل المعشوق ليلا بهيجا مرة، وظلاما عاصفا أخرى، والمفارقة التى تجعل العشق رغبة فى الحياة وسعيا وراء الفرح، ورغبة فى الفناء وسعيا وراء الشقاء بالقدر نفسه. ولذلك تتضايف العاشقة مع «الليل» و«الظلمة» بالكيفية التى يتحول بها «سحر الضياء» إلى «صراخ الرعد». وكلاهما يقترن بطرفين متقابلين من الضوء الذى ينطوى عليه الليل، هذا المعشوق - متعدد الأوجه.

لقد قالت نازك الملائكة فى قصيدة من قصائدها المتأخرة - «لنفترق» - من ديوانها الثالث «قرارة الموجة»:

وما زال وجهك مثل الظلام له ألف معنى
كسته الظلال
جمال المحال
وقد يعتريه جمود الصنم
إذا رفع الليل كفيه عنا. [284 /2]

و«الليل» الذى ينطوى عليه ديوان «عاشقة الليل» قريب الشبه من هذا الوجه، ليس له ألف معنى بالقطع، ولكن له أكثر من وجه، فهو أشبه بالبحر، لو لجأنا إلى رمز آخر من رموز نازك الأثيرة، تتغير ألوانه، وتتلون أمواجه، وتتبدل شطآنه. ومثل البحر، ينطوى الليل على هذه المفارقة اللافتة التى تكسب الضوء معنى على وجه المعشوق فى

قصيدة «لنفترق»، فيغدو للوجه جمال المحال عندما يجلله الضوء القمرى، أو يعترى الوجه جمود الصنم عندما تغمره الشمس، فتكتشف العين ما رسمته أكف الضجر.

ويخايل الليل الروح بامتداده اللانهائى كالبحر، فيغرى بالإسراء صوب المطلق، أو الإبحار صوب المجهول. وكما نطق بايرون بعشق البحر، على لسان نازك التى ترجمته شعرا، فقال:

أبدا، أنت ذلك اللا نهائى ... المدوى فى مسمع الداجيات
أبدا، أنت سرمديٌّ خفى ... فى السكون الساجى أو العاصفات
وأنا أيها المحيط المدوى ... عاشق الموج والحصى والرمال
طالما سرت، فى صباى، على الضفـ ... ـفة مستغرقا بوادى الخيال
طالما سرت شاردا مثل أموا ... جك نشوان ضاحكا للمجالى
كل حلمى أن يحتوى زورقى مو ... جك يوما فترتوى آمالى

[1/ 676 - 677]

تنطق نازك بلسان «عاشقة الليل»، وذلك فى تجاوب الدوال، ومنها الصفة المؤنثة فى «عاشقة الليل» التى تتجاوب والصفة المذكرة فى «عاشق الموج»، بما يؤكد وحدة المنزع، خصوصاً فى سياق يقرن العشق بهذا الشوق الأبدى إلى المجهول، والهيام فى «وادى الخيال»، ذلك الهيام الذى يقترن بالبحر فى قصيدة بايرون، ويقترن - فى قصيدة أخرى لنازك - بالليل الذى تهيم معه العاشقة «فى وادى الخيال الفاتن» [1/ 499].

والمعشوق - فى ديوان «عاشقة الليل» - معشوق متقلب كالبحر، وعواطف العاشقة نحوه ليست أقل منه تقلبا. ولذلك تتعارض صفات الليل بالقدر نفسه الذى تتعارض فيه أوجه علاقة العاشقة به، فلا يقترن المعشوق بوادى «الخيال الفاتن» إلا فى بعد واحد من أبعاد الليل فحسب. هو البعد الذى يتكشف فيه المعشوق عن «الليل الجميل» و«الليل الصديق» و«المساء الساحر»، «طاوى أحزان القلوب»، و«صدى وحى و رؤيا متمنى»، «مطاف آلهة الجمال الملهم». والليل مصدر الوحى فى هذا البعد الدلالى، ومنبع الإلهام، والمطهر الذى يغمر الروح بالشعر والحب، فهو المعشوق الذى يجعل من عاشقته تجليا آخر من تجليات نموذج الشاعر، الكائن الليلى الملهم، ذلك الذى يبوح بسر ما أعطاه الليل:

إن أكن عاشقة الليل فكأسى
مشرق بالضوء والحب الوريق

وجمال الليل قد طهّر نفسى
بالدجى والهمس والصمت العميق
أبدا يملأ أوهامى وحسى
بمعانى الروح والشعر الرقيق
[1/ 494]

ولكن المعشوق لا يثبت فى هذا البعد الدلالى طويلا، إذ يتبدل ليغدو ليلا غامضا، ينطوى على الخوف والهواجس، فى بعد ثان من أبعاده:

الليل فيه مخاوف و وساوس لا تخمد
أبدا يزلزله صراخ غامض وتنهد
[1/ 569]

قد تتحول ظلمة هذا الليل الغامض إلى «أسرار تفيض» حينا، ولكن ينغلق المعشوق على سره الأعظم فى كثير من الأحيان، كأنه «العالم الغامض قد أسدل الستار»، فلا «تنطق هذى الظلمات». ويتجاوب الصدى:

عبثا تضرعين عاشقة الليل لقلب الظلام والأسرار
[1/ 658]

وشيئا فشيئا، يتبدل الليل مرة ثالثة، فيتحول إلى «الليل المخيف» و«الليل الرهيب» فى بعد ثالث من أبعاده، وينطوى كل شىء فيه على:

أفق راعبٌ رهيب المعانى ضم أرجاءه الدُجَى اللانهائى
[1/ 505]

وتتكاثف ظلمة أعمق من أن ينيرها أى ضوء:

ظلمة كالممات تخنقنى خنقا هى اللانتهاء واللاشىء
[1/ 246]

فتختفى معانى الروح والشعر الرقيق، ويختفى الليل «ألحان الحياة» لتفرق العاشقة:

وترى الليل غيهبا راعب الظل على رائع من الأشباح
[1/ 656]

فينطوى العشق على هاجس النفور، لنسمع:

- آه يا قيثارتى! أى المآسى قد كرهت الليل أضواء وظلا
[1/ 520]

-لا تسلنى عن خيالاتى ولحنى فالدجى الآن بغيض فى عيونى
[1/ 589]

وقد تحل الضراعة محل النفور، لنسمع:

أيها الليل، أيها العالم الغا مض أسدل الستار المخيف
فارحم الآن تحت دُجْيتَك السو داءِ قلبا غامتْ عليه الحتوف
[1/ 508]

وقد يتقبل الليل - المعشوق الضراعة، فتهدأ عواصف الألم مع تراجع وطأة الموت وظلمة القبر، ولكن تظل بقايا العواصف مرتسمة على ملامح العاشق والمعشوقة، فينطق كلا الوجهين الكآبة. ويظهر بعد دلالى مغاير، يقترن بهذا «الليل الكئيب» الذى تنسرب صفته إلى العاشقة، لتتكرر الصفة دالة، على هذا النحو:

- رفّ حولى الليل والصمت الكئيب. [1/ 581]
- وروحى الكئيبة فى ليلها. [1/ 603]
- لم يكن حبى سوى حلم غريب مدّه الوهم على قلبى الكئيب
[1/ 610]
- لاشىء يمحو ذكريات الأمس من قلبى الكئيب [1/ 666]

وتكتسى الأشياء الصفة نفسها، مابين العاشقة والمعشوق، فنمر على «الجرف الكئيب»، و«الوادى الكئيب»، و«الجدول الكئيب»، و«الصباح الكئيب»، ونسمع دقات «المطر الكئيب»، و«الحديث الكئيب»، و«الصوت الكئيب»، والقطيع «كئيب الثغاء»، وتتباطأ الفصول عند «الخريف الكئيب».

وتبسط الكآبة ظلها على الكون كله، لتردد الأشياء والكائنات صداها الذى ما يتجاوب بين العاشقة والمعشوق. ولكن يتحول الصدى إلى إبداع ينسرب فى حضرة الليل. وعندئذ، يعود الليل إلى سيرته الأولى، فيغدو مصدرا للإلهام ونبعا للشعر، بالقدر الذى تتحول به الكآبة إلى فكرة مغردة، كأنها تلك «الكآبة المجهولة» فى أبيات الشابى[19]:

كآبتى خالفت نظائرها
غريبة فى عوالم الحزن
كآبتى فكرة مغردة
مجهولة فى مسامع الزمن لكننى سمعت رنتها

بمهجتى، فى شبابى الثمل
سمعتها فانصرفت مكتئبا
أشدو بحزنى كطائر الجبل
سمعتها أنّة يرجعها
صوت الليالى ومهجة الأزل
... ...
سمعتها رنة يعانقها
شوق إلى عالم يضعضعها

وكآبة «عاشقة الليل»، وان تميزت بخصوصيتها، تنطوى على ما يصلها بهذه «الكآبة المجهولة» التى كانت عنصرا أساسيا فى الأدب الرومانسى، فهى شوق إلى عالم الليل الذى «يضعضع» عاشقته، وهى فكرة مغردة يبتعثها الليل فى قلب عاشقته التى تقول:

- رحماك يا أيدى الكآبة ما الذى قد كان منى؟
ماذا جنيت لتعصرى قلبى وأحلامى ولحنى؟
أبدا تمدين الجناح على خيالاتى وفنى؟
وتلونين مشاعرى بسواد آهاتى وحزنى؟ [1/ 613]
- وبقيت فى الليل الكئيب أصيخ للمطر الكئيب
وعلى فمى اللحن الغريب يصوغه القلب الغريب [1/ 637]
- هكذا ياليل صورت شقائى فى نشيد من كآباتى وحزنى [1/ 593]

وبقدر مايقترن مصدر «الكآبة» بدلالة من دلالات عشق الليل، فى هذا السياق، تغدو صفة «الكئيب» المشتقة من هذا المصدر علامة الشاعر وشارة العبقرية على السواء، فلا تكتفى «عاشقة الليل» بأن يرجع بيتها:

هاهو الشاعر الكئيب وحيدا تحت سمع الآصال والإصباح [1/ 112]

صدى بيت على محمود طه:

أيها الشاعر الكئيب مضى الليل ومازلت غارقا فى شجونك

بل تمضى بالصفة لتؤكد «الكآبة» بوصفها سمة نوعية للشاعر، الكائن الليلى الملهم، من منظور الآخرين الذين:

سيقولون شاعر رَكِبته لوثة فانزوى وعاش غريبا

أبدا يرقب الفضاء يصيد النجم أو يحصد الظلام الكثيبا [1/ 126]

وبالقدر نفسه، تتأكد «الكآبة» بوصفها علامة الشاعر وعلامة العبقرية من منظور العاشقة الخاص، فنسمع عن الشاعر الذى:

مقلتاه مأوى الكآبة فى أهدابها يكمن الضياء الحزين [1/ 453]

مثلما نسمع:

العبقرية يا فتاى كئيبة والضاحكون رواسب و زوائد

[1/ 406]

3 ـ عاشقة الليل: الدلالة

لنقل إن «الليل الكئيب» يبتعث «الكآبة»، وإن الكآبة حالة ملازمة من حالات عشق الليل، تقترن بمعانى الفناء والموت التى ينطوى عليها الليل، بالقدر الذى تقترن بمعانى الإبداع والشعر، فى السياق الرومانسى، ولذلك تتحول «الكآبة» إلى «فكرة مغردة» فى «القلب الكئيب»، ليظل هذا القلب «يغرد للطبيعة والكآبة والخيال» فيما تقول نازك [1/ 614]، فتتجاوب دلالة الإبداع التى ينطوى عليها وجود الشاعر، الكائن الليلى الملهم، ذلك الذى «يصيد النجم» فتحمل أغنيته فرحة الضوء و دفء النور، أو «يحصد الظلام الكئيب» فتحمل أغنيته لوعة الألم العاصر والشحوب:

أفليس الشحوب والألم العاصر نبعا للشعر والألحان؟!

[1/ 122]

ولكن «الليل الكئيب» - فى النهاية - وجه واحد فحسب من أوجه الليل، يتعارض مع «الليل الجميل» مثلما يتعارض الأخير مع «الليل المخيف»، ويتوسط بينهما «الليل الغامض» الذى قد ينقلب إلى «ليل مخيف» أو «ليل جميل»، ومع ذلك تنسرب الكآبة فى «الليل الجميل»، كأنها هاجس الفناء الذى يخايل النفس فيكشف لها الوجه الآخر من الجمال.

كل هذه الدلالات دلالات فرعية فى آخر المطاف، تنطوى على علاقات متجاوبة أو متعارضة. ولكن كلما مضينا فى تأمل هذه العلاقات لمحنا دلالة مركزية تنتظمها، توجّه تعارضها بالقدر الذى يحدد تجاوبها. هذه الدلالة المركزية تبرر - فى جانب منها- عشق الليل، بوصفه تجسيدا لنوع من التوحد، له خصائصه المتميزة ودوافعه، بالقدر الذى تصل هذه الدلالة - فى جانب ثان - بين الليل وإبداع الشعر، وكأن كل ما يلهمنا

الإبداع يكتسى ثياب الليل، لو استعنا باستعارة نوفاليس التى وسعها جبران. ولا يتميز الجانب الثانى عن الأول إلا بوصفه لازمة من لوازمه، فالإبداع لا يتم إلا فى حال من التوحد، تعتزل فيه الأنا غيرها لكى تعى ذاتها، فتتعرف الحقيقة فى إسراء ذاتى، تتجلى فيه الأشياء كالكشف، أو النبوءة، أو الشعر.

وعندما تتجاوب مكوّنات هذه الدلالة المركزية، وتتفاعل عناصرها مع السياقات المتباينة لقصائد «عاشقة الليل»، ينطوى الليل على معان متكثرة، تتشكل فى هذه الدلالات الفرعية التى تتقلب ما بين «الليل الجميل» و«الليل الغامض» و«الليل الكئيب».. إلخ، لتغدو الدلالات الفرعية نفسها تجليات متجاوبة أو متعارضة للدلالة المركزية التى تنتظم حركة السياقات وتتولد منها فى آن. ولذلك تحن الدلالات الفرعية إلى جذرها الذى تفرعت منه، أعنى التوحد الذى يبدأ بعزلة الأنا، ومكابدتها فى أن تخلى قلبها من شواغل النهار، لتسرى فى الليل، عاشقة يحتويها الليل المعشوق على هذا النحو:

هبط الليل ومازال مكانى
عند شط النهر، فى الصمت العميق
شردت روحى وغابت عن عيانى
صور الحاضر والماضى السحيق
وامحى فى خاطرى ذِكْرَ الزمان
وتلاشت ذِكَرُ الدهر المحيق
ليس إلا الحزن يمشى فى كيانى
وأنا فى ظلمة الليل الصديق [/549]

ومن السهل أن نلاحظ الذهول الذى ينتاب الأنا فى التوحد الذى تنطوى عليه الأبيات، وكيف يتجلى هذا الذهول فى شرود الروح وغياب صور الحاضر والماضى. ويتلاشى الإحساس بالزمن، فلا يبقى سوى الوجود الحزين للأنا فى حضرة الليل الصديق. والبواده الصوفية لافتة، فى التوحد الذى تنطوى عليه الأبيات، تبدأ بالغياب عن الزمان، وتنتهى بما يشارف الفناء فى ظلمة الليل الصديق، أو الوجود المتوحد الحزين فى حضرته.

هذا الوجود المتوحد الحزين للأنا لا يجعل لليل وجودا مستقلا، فى حقيقة الأمر. أقصد إلى أن الوجود الخارجى المادى لليل - بكل ما ينطوى عليه من تغير فى الضوء

والظلام، وتبدّل العناصر ما بين الحركة والسكون، وتقلب الفصول - لا أهمية له فى ذاته. إن أهميته تتحدد بما يجسده، دلاليا من مستويات ذاتية، فى الوعى المتوحد الذى ينطوى على درجات مختلفة من تأمل الأنا وتعرفها نفسها على السواء. وصفات الليل المتباينة، وإن اقترنت بحركة الطبيعة وتقلب فصولها، ليست سوى صفات رمزية تسقطها الأنا على الليل، فى مراحل تعرفها نفسها أو تأملها علاقتها بغيرها. ولذلك يتحول الوجود الخارجى المادى لليل إلى مرآة تعكس مراحل مختلفة من وعى الذات، فى وضع معرفى شبيه بذلك الذى أشار إليه كولردج Coleridge (1772-1834) فى قصيدته الليلية الذائعة عن «الكآبة»، عندما قال[20]:

يا سيدتى، نحن لا نأخذ إلا ما نعطيه،
وفى حياتنا وحدها تحيا الطبيعة،
فثياب عرسها ثياب عرسنا، وأكفانها أكفاننا.

وبقدر ما تنعكس المراحل المختلفة من وعى الذات، أو تعرفها، على الليل، كما تنعكس الصور المتباينة على صفحة المرآة الواحدة، لا يغدو لليل - فى ذاته - وجود مستقل عن المراحل نفسها، فالليل هو الوسيط الذى يمكّن الأنا من تأمل نفسها، كما تمكن المرآة الناظر إليها من تأمل صورته، فيغدو الناظر فاعلا للنظر ومفعولا له فى الوقت نفسه. والليل هو الفضاء الخارجى الذى يتبدل بتبدل الأحوال التى تقع فى الفضاء الداخلى، فالأنا - فى توحدها - لا تأخذ من الليل إلا ما تعطيه، وفى أعماقها - وحدها - يحيا الليل. ومع ذلك يعود الليل فيساعد الأنا على فهم ما تعطيه بالقدر الذى يعكس وجودها، أو بالقدر الذى تمكن المرآة من يتأملها من تعرف ما هو عليه. ولقد قالت نازك الملائكة، فى قصيدة متأخرة من ديوان «شظايا ورماد»:

إنى كالليل: سكون، عمق، آفاق.
إنى كالنجم: غموض، بعد، إبراق [2/ 98]

والمشابهة التى ينطوى عليها البيتان هى المشابهة التى تدنى بالمشبه - الأنا - والمشبه به - الليل، وعنصر من عناصره المضيئة - إلى حال من الاتحاد، لو استخدمنا عبارة ناقد عربى قديم[21]. وفى هذا الاتحاد يمكن أن ينقلب الوضع، فيغدو الأنا ليلا، فيأخذ المشبه صفات المشبه به، أو يغدو الليل أنا، فيأخذ المشبه به صفات المشبّه، كما لو كنا إزاء مرآتين متقابلتين، تعكس كلتاهما ما يقع على صفحة الأخرى. وتنطوى قصيدة «أنا» من ديوان «شظايا ورماد»، على جانب من هذه الدلالة، خصوصا حين نقرأ:

الليل يسأل من أنا؟
أنا سره القلق العميق الأسود
أنا صمته المتمرد
قنّعت كنهى بالسكون
ولففت قلبى بالظنون
وبقيت ساهمة هنا
أرنو وتسألنى القرون
أنا من أكون؟ [112 /2]

والاستدارة الدلالية التى ينطوى عليها تكرار الضمير «أنا»، فى الأبيات تؤكد التبادل الدلالى الذى أتحدث عنه، والذى يبدأ من التوحد الذى يسقط مراحله على الليل، ليعود الليل فيجسد هذه المراحل، ويعكسها بقدر ما يعين على تعرفها، فكأن وجوده يبدأ من «الأنا» ويمضى فيما يشبه محيط الدائرة، ليعود فينغلق مع هذه الأنا ثانية، دون أن يكون لليل - فى ذاته - حضور منفصل عن حضور الأنا.

والليل - بهذا الفهم - مجال رمزى، يقع ما بين الغروب والشروق على مستوى الزمان، وما بين الأرض والسماء على مستوى المكان، ولكن زمانه ومكانه هو زمان الأنا الداخلى ومكانها، حيث تشرد الروح ويتلاشى كل شيء خارج التوحد، فلا يبقى سوى الأنا فى حضرة الليل - المرآة. وتسرى الأنا، فى توحدها، تبحث عن معنى الوجود الذى تعانى وطأته، أو تتأمل عزلتها كما يتأمل نرجس صورته. ويكتسب الليل «الصديق» و«الجميل» و«الغامض» و«الرهيب».. إلخ - من هذا المنظور - دلالات فرعية تقترن بمستويات متباينة، متجاورة أو متعارضة، فى هذا الإسراء الذى ينطوى على اتجاهين متقابلين، يبدأ أولهما من أعماق الأنا لينتهى خارجها، ويبدأ ثانيهما من الخارج لينتهى إلى الداخل.

أما الإسراء الأول فهو إسراء يقترن بالبحث عن المعنى فى الوجود الإنسانى الذى يحيّر «عاشقة الليل» مقصده. ويقترن البحث عن المعنى، فى هذا السياق، بتأمل الحياة منعكسة على مرآة الليل، على أساس من علاقة المشابهة التى تصل الليل بالحياة:

رأيت الحياة كهذا المساء
ظلام و وحشة جوّ كئيب
ويحلم أبناؤها بالضياء
وهم تحت ليل عميق رهيب [578 /1]

وتتسع حدقة العين المتأملة فى مرآة الليل، كى ترى «مالا يرى»، وهى «تستنطق الكون العريض المبهما»، لعل «دياجير الحياة» تبدى «سرها» [1/ 571 - 574] ومن هنا تأتى أهمية «العينين الحزينتين»، فى القصيدة المسماة باسمها، وأهمية تكرارهما اللافت، فى ديوان «عاشقة الليل»، بل ما قبله وما بعده، خصوصا حين تبرز أهمية اقترانهما بالنظرات التى لم تزل حلما حزينا، والخيالات التى:

طفقت تصعد بى أفق السنينا وترود الكون من شرق لغرب

[1/ 554]

ولنتذكر أن عاشقة الليل «تطيل التحديق تحت الدياجى» [1/ 656]

وترمق:

... الأفق بطرف مغرق تائه، يطوى دياجير الفضاء

[/ 550]

إن «العينين الحزينتين» اللتين ترقبان الليل، و«النظرات» التى ترود الكون، و«الطرف المغرق» الذى يطوى دياجير الفضاء - كلها دوال بصرية، تقترن بالأنا الفاعلة للتأمل، وذلك بالقدر الذى يمثل الليل - المرآة دالا بصريا مقابلا، ينطوى على مفعول التأمل بالمعنى الذى ينسرب فى هذين البيتين:

وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهى

وأمسى الميت لكنى لم أعثر على كنهى [2/ 341]

وينطوى هذا النوع من التأمل على معنى الرحلة، فهو سعى وراء المعنى، وإسراء فى سبيل تفهم المقصد. وهو قرين الإبحار، على أساس من علاقة المشابهة التى تصل بين الليل والبحر من ناحية، وتصل بينهما والحياة من ناحية أخرى، فتجعل عينى «العاشقة» أشبه بعينى:

طفلة ترنو إلى الشاطئ عبر النظرات

وترى العالم بحرا مغرقا فى الظلمات [1/ 487]

والرحلة تبدأ مع الغروب، فى اللحظة التى يغرق فيها الضوء وراء الأفق، فلا يتبقى سوى رمق فى الشفق، يوحى بنهاية الرحلة، ولكنه يغرى بالرحيل، فيخايل الملاح - أو «عاشقة الليل» - بما ينطوى عليه الأفق من وعد. وعندئذ، يتجاوب «المساء الجميل» مع «الليل الجميل» و«الصديق» بالقدر الذى يتجاوب «الغموض» مع «سحر الضياء»،

ولكن من غير أن يفارق صفحة الليل، أو وجه العاشقة، هذا الحزن الشفيف الذى يظل فى مستوى الأسى، ولا يتكاثف ليصبح من قبيل الكآبة الكئيبة.

غير أن النجم والقمر يغيبان عن وجه الليل فى ثنايا الرحلة، أو فى ثنايا الإسراء التأملى، وذلك بالقدر الذى تتدافع به الأعاصير لتحطم الشراع، فينكسر الحلم والخيال، وينعكس الخوف الذى ينسرب فى رحلة التأمل فى مرآة الليل، فتنجذب دلالة الغموض إلى الرعب، كأن:

كل صوت فى الدجى رعب جديد عند من قد كان مثلى مفردا
[554/1]

وبقدر ما يتشابه الليل والبحر، فى هذا السياق، تبدو «عاشقة الليل» أشبه بملاح تائه، يذكر بملاح على محمود طه الذى أبحر صوب المجهول، باحثا عن المعنى والنور، ولكن رحلة التأمل تنتهى بعاشقة الليل إلى تيه مظلم، تتلاعب أعاصيره بالسفينة والملاح، فيغرق الملاح فى الظلام، كطائر:

فاجأته ظلمة الليل الملمّ،
وجبال من سحاب ماطر
فَسَرى بين دياجير وغيم
كخيال فى فؤاد الشاعر
لحظة، ثم توارى فى الخضم
بين أمواج الظلام الغامر [553/1]

وتضيع «السفينة التائهة» التى:

سارت ولا ربان يهديها إلى الشط السحيق
حيرى يخادعها الظلام فلا شعاع ولا بريق
من فوقها هول الرعود وتحتها اللجّ العميق
سارت وما تدرى إلى أين المصير وما الطريق؟ [612/1]

وبقدر ما تخايلنا رمزية التيه والضياع، فى هذا السياق، تبدو الرحلة نفسها رحلة مقدورة منذ البداية، كأنها تبدأ من ليل الحياة الذى يدفع إلى التوحد فى ليل الأنا، لتمضى الأنا باحثة عن ضوء، فتغرق فى ظلام آخر، ينطوى على الفناء والعدم، أو الموت الذى تتعجله «عاشقة الظلام»، كما لو كانت تتطلع إلى إسراء آخر فى عالم الموت.

وتنسرب نغمة ترحيب بالموت، تسيطر على نهاية هذا الإسراء، فتنتهى قصيدة «بين فكى الموت» مثلا، بهذه الأبيات:

أيها الليل، آن أن يطفئ المو ت شعاع الطموح فى مقلتيا
لن تنال الآهات من خافق المو ت ولن تصغى الحياة إليا
فوداعا من قلب عاشقة الليل وأنت يا موت هيا

[1/ 512-513]

وتدفعنا القصيدة فى اتجاهها الدلالى إلى تذكر قصيدة الشابى «فى ظل وادى الموت»، محمولين على أجنحة الإيقاع العروضى لبحر الخفيف الذى يصل بين القصيدتين، وذلك فى مستوى من التجاوب الذى يدفعنا به البيت الأخير علي وجه الخصوص إلى استعادة بيت الشابى[22]:

جف سحر الحياة يا قلبى البا كى فهيا نجرب الموت هيا

ومهما يكن من أمر هذا الإسراء الذى يمضى إلى الخارج، كى ينتهى إلى الموت، وهو دليل مطلق الظلمة، فإنه يتقابل مع إسراء آخر، تتحول فيه حدقتا «العينين الحزينتين» إلى الداخل، باحثة عن ضوء مغاير. ونقطة التحول من الإسراء الأول إلى الثانى هى اللحظة التى تصل فيها الأنا إلى «حافة الهوة»، لتقف على «الجرف الكئيب» الذى ليس وراءه سوى الموت. فى هذه اللحظة، تنقسم الأنا بين عذوبة الموت والنداء الصارخ «باسم إله الصمت، باسم العدم» [1/ 253] من ناحية، والرغبة فى الحياة والأمل من ناحية ثانية، ويصبح الليل، مرة أخرى، شاهدا على هذا الانقسام:

الليل يدرى، ها أنا لم أزل بين جنونين، ونفسى انفجار
أريد أن أحيا.. ولكننى أحس بالثورة بالاحتقار

[1/ 524]

وينتهى الانقسام بالعودة إلى «المعبد»، حيث تنطوى الأنا على نفسها، وتبدأ رحلتها الداخلية:

ولم يزل معبدى بعيدا خلف الدياجير والضباب
يشوقنى الصمت فى حماه وفتنة الأيك والروابى

[1/ 561]

ويتكرر المعبد دالا فى قصائد «عاشقة الليل»، مشيرا إلى عزلة تنطوى على دفء الحب أو نور الفهم أو حلم الإلهام، ولكن «المعبد» يظل - فى أغلب أحواله - قرين

الخلاص من يأس الإسراء خارج الذات:

معبدى عادت بى الأحزان فارأف بعذابى
عدت يا ليتك تدرى بعض آلامى وما بى
عدت والقلب شريد تائه بين الضباب
يتلوى فى إسار من حنينى واكتئابى [1/ 626]

وبقدر ما تنطوى العودة إلى «المعبد»، فى هذا السياق، على معنى العودة إلى صفاء النفس، تنطوى على دلالة من دلالات «عشق الذات»، بشرط أن نفهم هذا العشق بالمعنى الذى يتضمنه هذا البيت من الديوان الثانى - «شظايا و رماد»:

وأعشق ذاتى ففى عمقها خيال وجود عميق الظلال
[2/ 179]

والمعنى الذى تتضمنه هذه الأبيات من الديوان الثالث - «قرارة الموجة»:

سأحب نفسى فى ارتعاش ظلالها تحيا عصور
ملأى بألوان الخيال
وهناك فى أحنائها ألقى الجمال
وعوالما نجمية الإشراق مسكرة العطور. [2/ 369]

أقصد إلى المعنى الذى يغدو معه عشق الذات وجها آخر لعشق الليل، وموازيا للتوحد الذى تسرى فيه الأنا صوب الداخل، باحثة عن خيال وجود عميق الظلال، أو عن عوالم نجمية الإشراق. ومن هذا المنظور تبدو الدلالة اللافتة لقصيدة «وجوه ومرايا» من الديوان الثانى، [2/ 159-164] حيث يقترن الليل - «ليل روحى» - بالمرآة التى تعى فيها الأنا ذاتها، متأملة سبب وجودها، فلا ينتهى بها التأمل إلا إلى «صدمة تمزق الروح». وبالقدر نفسه ينتهى الوعى إلى دمار ذاتى، ولذلك تدمرّ الأنا مرآتها لتدمر «كيانها الممسوخ»، وتتحطم المرآة فوق الثرى، شظايا، تنقسم معها الأنا انقساما ينبئ بنهاية إسرائها الذاتى أو تأملها الداخلى.

هكذا، لا تختلف نهاية الإسراء الداخلى - فى ديوان «عاشقة الليل» - عن نهاية الإسراء الأول فى الديوان نفسه؛ ذلك لأن ليل العاشقة، فى هذا الديوان، ينطوى على الذكرى، ويحن إلى الماضى:

كم فى سكون الليل تحت الظلام رجعت للماضى وأيامه
[1/ 472]

ولكن الماضى يتكشف عن ظلمة أخرى، يضيع معها العمر الحزين فى «المعبد» الذى يغدو وجها آخر لليل الحزين:

ضاع عمرى الحزين فى معبد الحز ن وأذوته لـهـتـى وشـكـاتـى
[567/1]

وتنبثق الكآبة قرينة ظلمة الذكرى، لتنعكس الثانية - بدورها - فى القلب الكئيب على مرآة الليل، فيعود الليل إلى أصله، وتنغلق الدائرة لترجع ظلمة الداخل ظلمة الخارج، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فتكتمل الدلالة المركزية التى تنتظم سياقات «عاشقة الليل»، وتتفرع منها الدلالات الفرعية للعشق والعاشقة والمعشوق على السواء. ولكن هذه الدلالة المركزية لا تتوقف بانتهاء صفحات «عاشقة الليل» بل تمتد منه لتنسرب فى سياقات بقية دواوين نازك الملائكة، تتفاعل معها بقدر ما تتضح بها، وتتحول معها بقدر ما تحافظ على مركزيتها، ابتداء من مطولة «مأساة الحياة» (1945-1946) مرورا بـ«شظايا ورماد» (1949) و«قرارة الموجة» (1957) و«شجرة القمر» (1968) و«يغير ألوانه البحر» (1977) وانتهاء بـ«للصلاة والثورة» (1978).

4 ـ تعارض النهار والليل

وإذا أردنا أن نبحث عن أبعاد هذه الدلالة المركزية، من حيث علاقتها ببقية دواوين نازك الملائكة، فإن علينا البدأ من التعارض الرمزى الذى يتدابر فيه الليل والنهار ليغدو كلاهما نقيضا للآخر وبديلا عنه. إن عشق الليل رفض لعالم النهار وانسحاب منه فى مدى هذه الرؤية، إذ «لا يعرف الليل سوى من فقد النهار» - فيما نقرأ عند شاعر آخر من عشاق الليل[23]. ويبدأ هذا العشق من الاغتراب عن عالم النهار وفيه، لتتحرك الأنا مفارقة الآخرين، نافرة من الاتصال بهم ساعية إلى الانفصال عنهم، لتستبدل بحضورها فى عالمهم حضورها فى عالم بديل، يناقض العالم الأول وينطوى على الأقانيم المفتقدة فيه. وفى هذا العالم البديل، تنطوى الأنا على نفسها، وتخلق بنفسها ولنفسها ما تجد فيه ملاذها. والارتحال من العالم الأول إلى العالم الثانى ارتحال فى الشعور، يستبدل فيه بالمكان الذى يقتحمه الآخرون المكان الذى تنفرد فيه الأنا، ويستبدل فيه الزمان النفسى للأنا بالزمان العملى للآخرين. والحلم والتذكر والاستبطان معاريج تنتقل بها الأنا، فى هذا الارتحال، ما بين الحاضر والماضى والمستقبل، مغتربة عن العالم الأول ساعية إلى العالم الثانى، والليل هو المعادل الرمزى للعالم المرتحل إليه، حيث تنطوى الأنا على نفسها، متأملة إسراء توحدها. والنهار هو المعادل الرمزى للعالم

المرتحل عنه، حيث يعيش الآخرون «فى وادى العيد» وتغيب «السعادة» عن «وادى الحياة» الذى يحوله غياب المغزى إلى «مأساة الحياة».

ولذلك تنطوى دلالات الليل، فيما تنطوى عليه، فى شعر نازك، على معانى الانسحاب إلى فيئ الذات، واستبدال الضوء الداخلى بالضوء الخارجى، والإبحار إلى عوالم الأحلام والخيال، بينما تنطوى دلالة النهار على رمضاء الواقع الخشن، والحقيقة القاسية، والصخب والعنف، والقسوة التى لا محل فيها للتعاطف:

ولم النهار
ينسى بأن مدامعا حرّى غزار
تأبى التألق فى الجفون المثخنة
وتود لو هبط الستار [2/ 344]

ولكن إسراء الأنا فى عالم توحدها، الليل، لا ينفى عن وعيها عالم اغترابها، فى النهار، كما أن العالم الحاضر، فى الليل، يذكر بالعالم الغائب، فى النهار، والعكس صحيح بالقدر نفسه. ولذلك فإن أى ذكر لليل، فى هذا السياق يستتبع ذكر النهار، سواء عن طريق التضمن، حيث يذكّر النقيض الحاضر بنقيضه الغائب، أو عن طريق المقابلة المباشرة التى يواجه فيها النقيض نقيضه على مستوى الحضور النصيّ، كما فى هذا المقطع من نثرية جبران الشعرية - «أيها الليل» [24]:

«أنت ظلام يرينا أنوار السماء، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض
أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية، والنهار غرور
يوقفنا كالعميان فى عالم المقاييس والكمية.
أنت هدوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة
فى الفضاء العلوى، والنهار ضجيج بعوامله يثير نفوس
المنطرحين بين سنابك المقاصد والغرائب».

هذا التعارض بين الليل والنهار تعارض أساسى، فى شعر نازك الملائكة، ولكنه ينسرب فى أزواج متعددة من الثنائيات، تتعارض فيها الأنا مع الآخرين، والأعلى مع الأدنى، والخيال مع الواقع، والحلم مع الحقيقة. وينسرب نموذج الشاعر، الكائن الليلى الملهم، ليقترن حضوره بحضور الأعلى والخيال والحلم، وذلك بالقدر الذى يقترن إبداعه بنور الليل - القمر والنجم- الذى يتعارض - بدوره - مع نور النهار - الشمس.

ومن هذا المنظور، تبدو الدلالة اللافتة لقصيدة «تهم» من ديوان «شظايا ورماد»، خصوصا هذه المقاطع:

يقولون شاعرة فى السحاب تحلّق خلف سراب النجوم
أنانية لا تحس الوجود وإن صرعته جبال الغموم
خيالية تمقت الكائنات وتخلق عالمها فى الغيوم
خريفية تكره الضاحكين لتدفن جبهتها فى الهموم

أنانية وأحب البشر
خيالية وحياتى تسير
خريفية وأناجى الزهر
وعاطفتى لهب من شعور

يقولون: عاشقة للظلام تحب الدياجى وتهوى السكون
وتنشد أشعارها للجبال وترسم أحلامها للعيون
تحب الحياة ولكنها تعكرها بخيال المنون
ترى جوها غيهبا حالكا يضيق بآثامه الملهمون

أحب الظلام ولكننى
أثور على كل أحلامكم
أحب الحياة على أننى
أحقّر موكب أيامكم

[178-177 /2]

إن التعارض بين الأنا والآخرين لافت فى المقاطع، وهو تعارض ينطوى على ثنائية الأعلى والأدنى. ولذلك تنقسم المقاطع إلى صوتين متعارضين، يقدم أولهما الأنا من منظور الآخرين، ويقدم ثانيهما الأنا من منظورها الذاتى. ويمضى التعارض بين الصوتين ليقدم تبريرا للأنا الخيالية المنطوية على نفسها، الأنا الخريفية، عاشقة الظلام التى تظل متوحدة «كالآلهة» فى مقابل الآخرين الذين:

. . . يسحبون أقدامهم فو ق تراب الملال والبغضاء
ومآقيهم الرمادية الجد باء قبر الجمال والإيحاء

[294 /1]

وتبدو الأنا - مع هذا التعارض- مجلى آخر لنموذج «النبى المجهول»، ذلك الذى

تمنى - فى ذروة ألمه، بسبب الآخرين، عند الشابى- أن يهوى على الجذوع بفأسه، وذلك الذى تعلم قلبه، بعد أن تلقى بشارة الليل، عند جبران، «محبة ما لا يحبه الناس وكره مالا يكرهونه». لذلك تنطق الأنا - فى قصائد نازك - لغة الرؤيا والتميز، فنقرأ - فى قصيدة «جحود»:

أنـــا لا أهـــوى ما يـحـب الـنـاس
فـــإذا دوّى فـى دمـى إحـســاس
ســـرت لا ألـــوى سرت خـلـف الـصـوت [2/90]

ونقرأ فى قصيدة «ألغاز»، من الديوان نفسه:

روحـى لا تـعـشـق أن تـحـيـا مـثـل الـنـاسِ
أنـا أحـيـانـا أنـسـى بـشـريـة إحـسـاسـى
... ...
قـلـبـى الـمـجـهـول يـحـسّ شـعـورا عـلـويـا
لا حـسـا يـشـبـهـه، لا وعـيـا بـشـريـا [2/96-97]

وتذكرنا هذه اللغة بالدلالات المضمنة للشاعر الكائن الليلى الملهم، مقترنة بدلالة الارتحال عن الآخرين، عبر الإسراء الليلى فى سكون السماء، فى ظلام الوجود، حيث تمضى الأنا إلى «مكان بعيد» فى «ضباب الوجود»، بحثا عن لحظة كشف، تخلف «حلما علويا» يزيد من تباعد الأنا المرتحلة عن الآخرين. وفى الوقت نفسه يبدو الآخرون، مقابل هذه الأنا المتعالية، بمثابة حضور، بليد، جامد يرسف فى قيود الغريزة والمنفعة، فلا سبيل إلى التواصل معهم، أو العيش فى واديهم - وادى العبيد:

لا أريد العيش فى وادى العبيد بـيـن أمـوات وإن لـم يـدفـنـوا
جـثـث تـرسـف فـى أسـر الـقـيـود وتـمـاثـيـل اجـتـوتـهـا الأعـيـن
آدمـيـون ولـكـن كـالـقـرود وضـبـاع شـرسـة لا تـؤمـن
أبـدا أسـمـعـهـم عـذب نـشـيـدى وهـم نـوم عـمـيـق مـحـزن
قـلـبـى الـحـر الـذى لـم يـفـهـمـوه سـوف يـلـقـى فـى أغـانـيـه الـعـزاء
لا يـظـنـوا أنـهـم قـد سـحـقـوه فـهـو مـازال جـمـالا ونـقـاء
سوف تمضى فى التسابيح سنوه وهـم فـى الـشـر فـجـرا ومـسـاء
[1/492-493]

وترتبط الدلالة المسيطرة على الأبيات بالثنائية التى تحتل فيه الأنا المرتبة العليا للكائن السماوى، الملهم، الحالم، ويحتل فيها الآخرون المرتبة الدنيا للقطيع الذى يتأبى على الرسالة المقدسة للكائن السماوى. وبقدر ما تؤكد الثنائية شقاء الكائن الليلى، فى وادى العبيد، تبرر اغترابه فى هذا الوادى وانسحابه منه. وعندما نقرأ فى قصيدة «صراع»:

أريد وأشعر أنى أحس ويسخر مما أحس الوجود
وأرغب فى حلم غامض فليس له هيكل أو حدود
وأنفر من كل ما فى الوجود يعلم قلبى ازدراء الحياة

[2/ 52]

تتكشف لنا ثنائية أوسع، تتجاور فيها قسوة البشر مع وطأة لغز الوجود، فتتماثل مأساة الحياة مع مأساة الكون، ليغدو اغتراب الكائن الليلى اغترابا مزدوجا، ينطوى على أبعاد اجتماعية وميتافيزيقية متجاوبة.

وتومئ الحياة «فى وادى العبيد» (1946) إلى بعض هذه الأبعاد الاجتماعية التى تتضح دوالها فى قصائد متعاقبة، الرضوخ الذى ينطوى على وطأة التقاليد، وغياب العدل، وضياع الأرض، وتخلف الحاضر بالقياس إلى الماضى، وانكسار الأحلام السياسية والاجتماعية. وبالقدر نفسه تومئ الحياة «فى وادى العبيد» إلى بعض الأبعاد الميتافيزيقية التى تبدأ دوالها بالسؤال عن سر «هذا الوجود»، والإجابة التى تقول:

عبثا تسألين لن يكشف السر ولن تنعمى بفك القيود [1/ 21]

وتمتد هذه الدوال لتقترن بلعنة الزمن [2/ 242] التى تتحول إلى«سمكة ميتة» تعكر فرحة الحياة وتبرز كالنذير فى نهر الوجود، أو تتحول إلى «أجراس سوداء» تقترن بخطى الأيام:

وعميقا فى الليل نسمع أقدام الليالى فى رهبة و وجوم
ودوى الأجراس ينذرنا أنـ ـا انتهينا من دورنا المحموم [2/ 105]

وعندما تتجاوب الدوال الاجتماعية والميتافيزيقية، فى دلالة «وادى العبيد» أو «وادى الحياة»، تنطوى الدلالة على ما يبرر الارتحال عن كلام الواديين، فنعود إلى دائرة التوحد، ولكن ليتجاوب «الخيال» و«الحلم» بوصفهما سبيلين متماثلين للارتحال، فى الليل، بحثا عن عالم بديل يتحقق فيه ما لا يتحقق فى النهار.

وتقترن دلالة «الخيال» - فى هذا العالم البديل- بالحلم وتناقض «الواقع» فى هذا

العالم البديل، و تؤكد الدلالة معنى التحليق الذى يسمو بالأنا المغتربة ليسرى بها، متوحدة فى «ظلال الشعر والعود والخيال والطهور». [1/ 203] وتتجاوب السياقات لتؤكد هذا البعد الذى ينسرب من ثنائية الأعلى والأدنى، فنواجه هذا التكرار اللافت:

قدرت لى السنين أنى هنا أقـ ضى حياتى قلبا رقيقا شجيا
فى ضباب الخيال أمشى وحولى عالم للغنى يموت ويحيا
قد أحبوا أيامهم وتمردت عليها فعشت فى أحلامى
إن أكن قد ولدت فى هذه الضجـ ـة فألتجئ إلى أوهامى
ولأعش فى الخيال حيث تهيم الـ ـروح بين المروج والقطعان
هكذا تهدأ الأمانى إلى حين تخبو مرارة الأحزان
[1/ 152-153]

سوف أبنى إذا رحلت شبابا لفؤادى أعيش تحت سمائه
من رحيق الخيال والشعر والأنـ ـغام أسقى الزهور فى أرجائه
... ...
فإذا أدبر الشباب وآويت لظل المشيب والأسقام
ظل قلبى الحساس ذاك الفتى الفيـ ـنان بين الخيال والأحلام
[1/ 215-217]

قد سئمت الواقع المر الممللا ولقد عدت خيالا مضمحلا
فاتركينى بخيال أتسلى آه كاد اليأس يعرونى لولا
أننى لذت بأحلام السماء وتخيرت خيال الشعراء
[1/ 609]

وبقدر ما تنطوى هذه الأبيات - فى سياقها- على دلالة «الخيال» نقيض «الواقع المر الممل» تقترن الدلالة بصفة أساسية من صفات الشاعر، الكائن الليلى الملهم، الذى:

أبدا يرقب المدى ويناجى الـ ليل روحا وجبهة وشفاها
[1/ 451]

سابحا فى الخيال مغرورق العيـ نين نهب كآبة خرساء
[1/ 695]

فهو ذاك الطير المغرد بالشعـ ـر نبى الخيال والألوان
[1/ 663]

وعندما نرد دلالة الخيال - نقيض «الواقع المر الممل» - على دلالة الشاعر السابح فى الخيال- تتولد عن الدلالتين دلالة ثالثة تحتويهما معا، دلالة ترتبط بالنفور من صفة «الممل» التى ينطوى عليها تكرار «الواقع المر»، فترتبط الدلالة بعشق الآتى الذى يظل محض إمكان يتأبى على التحقق، ولو تحقق: انكسر جناح التخيل الماثل فى محض الإمكان، وفقد الممكن غموضه وسره وسحره.

وينسرب غموض هذا الممكن وسحره فى «الشظايا» التى تظل متوهجة لم يحولها اكتمال التحقيق إلى «رماد» لا حياة فيه، وفى «الموجة» التى تظل صاعدة صوب القمة قبل أن تكتمل فتنحدر إلى «القرارة» لتسكن حركة الاندفاع المتوتر، وفى «الوجه» الذى يظل غامضا «مثل الظلام له ألف معنى» قبل أن يفضح الضوء سره، وأخيرا فى «الزائر الذى لم يجىء» ولو جاء أصبح، كالآخرين، مجرد واحد من الحاضرين:

ولو جئت يوما - ومازلت أوثر ألا تجىء
لجف عبير الفراغ الملون فى ذكرياتى
وقُصّ جناح التخيل واكتأبت أغنياتى
وأمسكت فى راحتى حطام رجائى البرىء
وأدركت أنى أحبك حلما
وما دمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذى لم يجىء. [2/ 231]

وبقدر ما تنطوى هذه الدلالة على سلب اليأس من «الواقع المر الممل» تنطوى على إيجاب الأمل الذى يظل - دائما - أجمل من تحققه، فترتبط الدلالة بالبحث عن حلم نسير إليه دون أن يتحقق قط، كما لو كنا نسعى إلى:

مكان بعيد يقود إليه طريق طويل
يظل يسير، يسير،
ولا ينتهى، ليس منه قفول. [2/ 258]

وينطوى الحلم - فى قصائد نازك الملائكة - على وظائف متعددة، تجمع بين السلب والإيجاب. الحلم - فى جانبه السالب - تعويض عن وطأة الحياة «فى وادى العبيد» وفرار من شبح الموت الذى ينسرب فى كل مشهد من «مأساة الحياة»، وملاذ من «الزمن» بدقائقه المبطئات المثقلات بأسرارها الداكنة، و «الأفعوان» الذى يطاردنا كالذكرى والندم والمصير، فالحلم خلق لعالم بديل، يعارض الواقع المر الممل، بالقدر

الذى يعارض الليل النهار. والحلم - فى جانبه الموجب - رفض لما هو قائم، وشوق إلى ماهو آت، وسعى - على مستوى اللاوعى - للإجابة عن السر الكونى، على نحو يغدو معه الحلم إرهاصا بالمستقبل الواعد، وعلامة تكشف الحقيقة فى الحلم الذى يغدو رؤيا.

والارتحال إلى عالم الحلم - فى الجانبين - ارتحال يبدأ بالتحرر من أسر الواقع، وقيد التعقل، وقسوة الحقائق النهارية، ومن ثم الإسراء فى أفق يموج بالحركة والانطلاق، ويتذبذب ما بين ظلمة الليل وضوئه، فلا ينيره سوى ضوء الوعى الغسقى الذى لا تحده سوى الشواطىء التى ينطوى عليها هذان البيتان:

ماذا يشد لياليا الحزينات الشقية
وهناك فى الأفق البعيد ضباب شطآن خفية. [2/ 300]

ويقع الحلم فى الليل لأنه إسراء فى مستويات اللاشعور. لكنه يبدأ مع الغسق الذى يتراوح مابين الضوء والظلام، فيوازى حالة الوعى التى تتوسط مابين الشعور واللاشعور، لينطلق الحلم إلى مايشبه ظلام اللاوعى، دون أن يغوص فيه إلى القرار، ودون أن يفارقه - فى الغالب - نور النجم أو القمر، فينطوى الحلم - فى شعر نازك - على الأمل، بالقدر الذى ينطوى على وعى يتأبى على الجموح السريالى للاوعى، أو الظلمة المتضاربة المتداخلة لأعمق أعماق اللاشعور:

- تعال لنحلم، إن المساء الجميل دنا
ولين الدجى وخدود النجوم تنادى بنا
تعال نصيد الرؤى ونعد خيوط السنا. [2/ 236]
- هيا معى فالليل مختلج الدجى حبا وشعرا
وعرائس الأحلام تفرش دربنا لونا وعطرا [2/ 299]

ولكن تظل دعوة الحلم، منطوية على عناصر الضوء التى لا تفقد المستوى الغسقى للحلم طبيعته المتعقلة، فى شعر نازك. ولذلك يحافظ الحلم على لون من الترابط المنطقى بين عناصره، فلا تتداخل الحدود المكانية، أو تختلط العناصر الزمانية، أو تفجر فيزيائية الأشياء نفسها بنفسها، بل تبقى «خدود النجوم» صورًا هادئة، تفرش درب «عرائس الأحلام» بالوضوح، بالقدر الذى تغدو الأنجم «طوقا» لا يغوص معه الحلم إلى أعمق أعماق «قعر النهر» التى لم «يلمسها القمر الألاق» [25].

قد يمضى ارتحال الحلم إلى المستقبل، فى شعر نازك، حيث الغد المطرز بخيوط

المنى، أو قد يمضى إلى الماضى، حيث الطفولة والبراءة والنقاء، ولكنه لا يفارق انجذابه إلى «شاطىء يوتوبيا»، ذلك الأفق السرمدى البعيد، حيث تذوب القيود وينطلق الفكر من أسره، وذلك بالقدر الذى يحن به الحلم إلى «مندلى»: ذلك الأفق المماثل، فيتحول الحلم إلى «رؤيا» للخلاص، قد لا تتحقق، ولكنها تخايل بالوعد الضوئى الذى ينطوى عليه إسراء الحلم.

هكذا تبدأ قصيدة «يوتوبيا الضائعة» (1948) بصدى يجذب الروح - فى حال الوعى الغسقى - إلى شاطىء يوتوبيا، حيث تضيع حدود الزمان فى شفق لم تر العين مثله:

هنالك طوفت ذات مساء ... وكان معى هيكل كالسراب
أحس خطاه على الرمل، لكن ... أرى غير شئ وبعض سحاب
وكنت أحس بجسمى حياة ... تطير بروحى فوق التراب
وكان أمامى ممر غريب ... تغلفه دفقات الضباب
ويمتد عن جانبيه خليج ... وبعض جزائر بعض هضاب
وفى حلمى صحت: أين أسير؟ ... فرد صدى: قرب يوتوبيا
وأحسست فى قعر روحى جنونا ... وشوقا عميقا كبحر عميق
يريد انتهاء الطريق الغريب ... إلى البلد المتمنى السحيق
إلى ذلك الأفق الأزلى ... إلى حيث يعيش أبولو الرقيق
أسير أسير ولا شئ يبدو ... أمامى غير امتداد الطريق
على ظمأ لوجود عجيب ... يذوب عليه الندى والبريق
على ظمأ صارخ، وأخيرا ... صحوت ولم أر يوتوبيا

[2/ 39-41]

ويتكرر الحلم ثلاث مرات فى القصيدة، بتجليات متغايرة للعنصر الدلالى نفسه. وينطوى كل مرة على طريق يظهر، ليقود إلى «يوتوبيا الضائعة». لكن الطريق يمتد إلى مالا نهاية فى الحلم الأول، وتقطعه صخرة رسخت كالمحال فى الحلم الثانى، وينقطع عند باب مرمرى كبير فى الحلم الثالث. ويتوقف الحلم عند علامة فى كل مرة، تؤكد وجود «يوتوبيا»، وإمكان الوصول إليها، فتخايل العلامة الحالمة بحقيقة يوتوبيا بالقدر الذى تحثها على المضى فى المحاولة التى لا ينهيها سوى الموت.

ويعود الحلم نفسه ليتكرر بعد سنوات طوال، فى قصيدة «دكان القرائين الصغيرة» (1974)، ولكن تستبدل «مندلى» بـ«يوتوبيا الضائعة»، وترفرف رؤيا صوفية ترتبط بالقرآن

الكريم، لتعطى للحلم بعدا دلاليا متميزا. ولكن يبرز هذا الحبيب الذى يرحل فى الغد «من مطار الأمس والذكرى»، ليرتبط الحلم - ثانية - بالأمل والشوق إلى عالم الغد المنسوج بخيوط المنى. ولا يتكرر الحلم هذه المرة، بل يمتد لينبسط فى القصيدة كلها فلا تنتهى إلا بانتهائه. وتتعرج الدروب، فى الحلم، وتتعدد المرايا، وتكثر الأسئلة والأجوبة، ويغيب العابرون لتبقى بسمتهم علامة مجددة على السير فى الدروب المتشابكة، وتبعث أمل الوصول إلى مكان غامض:

سرت طول الليل فى حلمى، ولكن أين ألقى مندلى؟
شعّب السوق حناياه،
ترامى،
وتمدد،
صار عشرين دربا وزوايا
وفروعا وخبايا
وتعدد
وتعدد[26].

وتضيع مندلى، ولكن يبقى شذاها علامة، ويشحب الحلم شيئا فشيئا، وينتهى إلى ما انتهت إليه قصيدة «يوتوبيا الضائعة». وبقدر ما تتجاوب النهايتان تؤكد كلتاهما التعارض الذى يتبدد معه عالم الحلم الليلى تحت شمس الواقع النهارى الخشن. ولكن تخلف النهايتان - على أى حال - الأمل الذى يجدد شوق الوصول إلى امتداد الأفق الساحر للفكر فى «يوتوبيا الضائعة»، وشوق الوصول إلى هدية الحبيب، أو قرآنه، فى مندلى، فى ليل آخر، ينطلق فيه الحلم:

من كل قلب رقيق
مستغرق فى حلمه لا يفيق
إلا على حلم بعيد المدى
ليس له من حدود. [2/ 155]

5 ـ تعارض الشمس والقمر

تتجاوب الثنائيات التى أوضحتها الفقرة السابقة مع ثنائية أخرى لافتة، تجسدها على مستوى الرمز، وتؤكدها على مستوى الدلالة. هى الثنائية التى يتعارض فيها عنصران من عناصر الليل والنهار، هما «الشمس» و«القمر». وبقدر ما يغدو القمر نقيضا للشمس،

فى هذه الثنائية، تلوذ «عاشقة الليل» به، لينسرب ضوؤه الشاحب فى حقل من الدلالات، تتقارب فيه معانى الحلم والخيال، والغموض والسحر، والحنو والرقة، والسكينة والهدوء والتحرر والانطلاق، والإبداع والكشف. ولنلاحظ أن «شجرة القمر» هو العنوان الذى اختارته الملائكة لديوانها الرابع، على نحو ترجّع معه دلالة «القمر»، فى هذا العنوان، بعض صدى الدلالة المركزية فى «عاشقة الليل» [27].

و«الشمس» و«القمر» عنصران من عناصر الطبيعة التى يتعشقها شعر نازك الملائكة. كلاهما عنصر مضيء. ولكن أولهما يخلق ضوء النهار القاسى، ويقترن بلهب الظهيرة المحرق، وينطوى على دلالة الوضوح القاطع الذى لا يسمح بارتعاشة الظلال، ويثمر السراب الذى يلمع كالأمل الفارغ. أما ثانيهما - القمر - فهو ابن الليل، بضوئه الحانى الذى يبدد الظلمة، ويبعث الأمل، ويطلق الخيال والأحلام.

والتعارض بين العنصرين المتماثلين فى دلالة الضوء - وإن تقابل طرفا الدلالة - تعارض أسطورى قديم، يذكر بالتعارض بين «أبولو» Apollo الذكر و«ديانا» Diana الأنثى، هذين الشقيقين اللذين يرتبط أولهما - فيما يرتبط - بالشمس، والأشعة التى تقذف الموت المفاجئ كالسهام، وترتبط ثانيتهما - فيما ترتبط - بالقمر، وحماية المرأة، وأمومة الطبيعة[28]. وهو تعارض يتحول - فى رمزية الإبداع - إلى تعارض العقل مع الخيال، والواقع مع الحلم والوضوح القاطع مع الغموض الرهيف، وذلك على نحو يلمح إلى الثنائية الأخرى التى تتضاد فيها نزعة «أبولو» التى تقترن بتقديس العقل، واحترام الوضوح والتصميم والإحكام، مع نزعة «ديونيزيوس» Dionysus التى تقترن بتقديس الخيال، والإبحار صوب النشوة، وإطلاق سراح قوى الإنسان الحسية[29].

و«عاشقة الليل» كائنة ليلية فى هذا التعارض، تحن إلى جدتها الكبرى «ديانا» بكل ما يمثله عنصرها القمرى من أمومة الطبيعة وحماية المرأة على السواء، ولكن من غير أن تنغمس فى فورة القلق الديونيزيوسى الذى تنفتح فيه عتبات اللاوعى على مصراعيها، بل تظل «عاشقة الليل» رقيقة رقة الضوء القمرى، ترتحل فى عربته الفضية، أو تزرع منه سدرة «خصبة اللون ثرّة»، أو تتوحد فى جزيرته الفضية المعلقة فى الدجى من غير أن تسكرها نشوة الغموض الحسى القلق المعربد فى معابد ديونيزيوس.

وتؤنث «الشمس»، فى قصائد «عاشقة الليل»، لتصبح «ربة»، ولكنها تظل «ربة اللهب المذيب الصاهر»، تلك التى:

.... تمزق كل حلم مشرق للحالمين وكل طيف ساحر
[1/ 500]

وبقدر ما يرتبط عنصر «القمر» بالارتحال إلى عالم الخيال، حيث تشيد الأحلام قصورا تزخرفها الأصابع اللدنة للنجوم، يرتبط عنصر الشمس بالنار التى تحرق هذه القصور، والقسوة التى:

.... تهدم ما يشيده الدجى والصمت فى أعماق قلب الشاعر
[1/ 500]

قد لا يظهر هذا التعارض واضحا، بأبعاده المتعددة، فى مطولة «مأساة الحياة» (1945-1946) ولكن يلفت الانتباه - فى هذا العمل - اقتران الشمس بالنهار الصيفى القاسى، ولهيب الظهيرة الذى يشحب معه الحلم فى الإنسان، وتتلظى به الطيور والأزهار فى الطبيعة، فنواجه تكرار «الشمس»، فى سياق دال، من قبيل:

- ليس يبقى الربيع إلا قليلا ثم يخبو الجمال والأوهام
مثل زهر الصحراء سرعان ما تقـ ـتله الشمس والرياح الهوج
وتعود الواحات قفرا كما كا نت ويذوب العشب النضير البهيج
[1/ 174]

- كيف تحيا الطيور فى لهب الشمس وتلهو تحت اللظى والنار
[1/ 178]

- كل شيء فى الصيف ينطق بالقسوة والشمس شعلة ولهيب
تتشكى عريشة الكرم لكن ليس يجدى توسل ونحيب
[1/ 179]

أما «القمر» فهو النقيض الضوئى للشمس، فى «مأساة الحياة»، يقترن بشعائر للفرح والحلم والخصوبة، تبدو كأنها شعائر للربة الأم - ديانا - التى تقترن بالطبيعة والشعر:

وعبدنا أشعة القمر الضاحك فى السماء وابتسمنا إليه
وشدونا الأنغام تحت سناه ورسمنا الأحلام بين يديه
[1/ 179]

ويلفت الانتباه، من هذا المنظور، أن «أبولو» الذى برز إلها ضوئيا للإبداع، فى «مأساة الشاعر» من مطولة «مأساة الحياة»، يتكرر دالا فى وصف الشاعر على هذا النحو:

- أيها الشاعر الذى يسهر الليـ ـل وحيدا مستغرقا فى الجمود

محرقا روحه نورا على حب (أبولو) ووحيه المنشود
[116/1]

- راضيا بالشحوب والسَّقْم حبا لأبولو مستسهلا ما كانا
[127/1]

يختفى من الصياغة النهائية لهذه المطولة بعنوان «أغنية للإنسان» (1965)، فلا يبرز «فى عالم الشعراء»، وينسحب بضوئه الشمسى الصارم، ليتأكد حضور الضوء القمرى بكل ما يقترن بهذا الحضور من دوال، تجمع بين عالم «شاسع الغور لا يمس مداه» ولحن أبدى «يندى من رقة وحنان».

وفى ديوان «عاشقة الليل» (1947) يواجهنا التعارض منسربا فى أغلب القصائد، ولكنه يتكاثف فى قصيدة لافتة الدلالة، هى «ثورة على الشمس»، تنبنى على خطاب تتوجه به الأنا - «عاشقة الليل» - إلى الشمس بوصفها ربة القسوة والدمار.

وتبدأ القصيدة بتماثل يذكر بتماثل الدلالة الضوئية التى تصل بين الشقيقين - ديانا وأبولو- وتفصلهما فى الوقت نفسه. ولكن التماثل يتوقف عند حد التشابه الذى يصل بين لهيب الشمس وتمرد «عاشقة الليل». وينقطع بعد البيت الثانى ليبدأ التضاد، فتقترن الشمس بالنهار الذى ينكسر فيه القلب، ويتبدد الحلم، وينحسر الأمل. وتتحول الشمس - «ربة اللهب المذيب الصاهر» - إلى قوة مدمرة، بنهارها الذى ينطوى على قسوة الآخرين، وسطوعها الذى قد يلمح إلى العقل الذى وقع عليه بعض التمرد فى قصائد مغايرة، واستبدل به القلب فى التقاليد الرومانسية[30]. وتتحدد الثنائية التى تنطلق معها الثورة ضد الشمس على هذا النحو:

سأحطم الصنم الذى شيدته لك من هواى لكل ضوء ساطع
وأدير عينى عن سناك مشيحة ما أنت إلا طيف ضوء خادع
وأصوغ من أحلام قلبى جنة تغنى حياتى عن سناك اللامع
نحن الخياليين فى أرواحنا سر الألوهة والخلود الضائع
لا تنشرى الأضواء فوق خميلتى إن تشرقى فلغير قلبى الشاعر
ما عاد ضؤوك يستثير خوالجى حسبى نجوم الليل تلهم خاطرى
هن الصديقات السواهر فى الدجى يفهمن روحى وانفجار مشاعرى
ويرقن فى جفنى خيط أشعة فضية تحت السماء الساحر
[498-497/1]

و«الضوء الساطع» قرين «طيف الضوء الخادع» فى سياق القصيدة، كلاهما دال يشير مدلوله إلى البعد السرابى لضوء الشمس، فيذكر بالدلالة المراوغة للنهار، ذلك الذى تحول - عند جبران - إلى «نور يغمرنا بظلمة الأرض». وتلفتنا الدلالة المراوغة، بفاعلية التضاد، إلى النور الحقيقى فى قصيدة نازك، ذلك الذى ينطوى عليه «الدجى» فى «المساء الساحر»، حيث النجوم «الصديقات السواهر». ويشير «المساء الساكن» - بدوره - إلى عالم التوحد، حيث تدير عاشقته ظهرها إلى عالم الآخرين، منسحبة من الواقع الشمسى، لتخلق لنفسها «جنة» قمرية، هى بديل للواقع المرفوض. وينطلق الخيال، فى هذه الجنة، محلقا «فوق الأنجم»، لتغدو «عاشقة الليل» واحدة من أولئك «الخياليين» الذين تنطوى أرواحهم على «سر الألوهة والخلود». وبالقدر نفسه يتحول الليل القمرى إلى مصدر للوحى ومنبع للإبداع، ويعود نموذج الشاعر، الكائن الليلى، ليظهر ملحا، كأنما يقترن ظهوره بالثورة على الشمس، والتوجه نحو بدائلها الليلية:

الليل ألحان الحياة وشعرها ومطاف آلهة الجمال الملهم
تهفو عليه النفس غير حبيسة وتحلق الأرواح فوق الأنجم
كم سرت تحت ظلامه ونجومه فنسيت أحزان الوجود المظلم
وعلى فمى نغم إلهى الصدى تلقيه قافلة النجوم على فمى
كم رحت أرقب كل نجم عابر وأصوغ فى غسق الظلام ملاحنى
أو أرقب القمر المودع فى الدجى وأهيم فى وادى الخيال الفاتن

[1/ 499]

وينطوى ظهور نموذج الشاعر، الكائن الليلى، على أكثر من عنصر دال، فى هذه القصيدة. هناك - أولا - عنصر الإلهام الذى ينسرب من «مطاف آلهة الجمال الملهم»، وتحلق معه «الأرواح فوق الأنجم»، لتعود النجوم قافلة تعلم الشاعر كيف ينطق النغم «الإلهى الصدى». وهناك - ثانيا - هذا الضوء الغسقى الذى يشع فى البيت:

كم رحت أرقب كل نجم عابر وأصوغ فى غسق الظلام ملاحنى

ليشى بحالة الوعى الذى ينسرب فيها الإلهام، الحالة التى لايغيب فيها الوعى تماما فيظل تخيلا، ولايصل إلى مداه الكامل فيغدو تعقلا صارما. ولذلك تصاغ الملاحن فى «غسق الظلام» الذى تتكرر تجلياته دالة، فى قصائد أخرى، على هذا النحو:

- ذهب النهار بشاعرى ونشيده وبقيت فى غسق الظلام القاتم

[1/ 531]

- وامنحينى ألف حلم
من ليال غسقيات الغلالة
شربتها فرحتى حتى الثمالة
فهى قيثارى وكرمى.

[534 /2]

- فخذ زورقى فوق موجة شوق مغلفة، خافية
. . . .
إلى غسق قمرى الدار
عميق القرار
وليس له فى الظهيرة لون
وليس له فى الكثافة غصن
ولا فيه هول، ولا فيه أمن
هنالك سوف نضيع.

[يغير ألوانه/ 23]

هذا الضوء الغسقى - سواء اقترن بـ «غسق الظلام»، أو بـ «ليال غسقيات الغلالة»، أو «غسق قمرى المدار» - لا يقترن بالظلام التام، لأنه يضم القمر والنجوم، أى يضم العناصر التى تخفف القتامة، وتبعث الضوء حانيا، فلا تدفع إلى الغوص فى أعماق اللاوعى، ليظل الإبداع، كالحلم، قرين «ليال غسقيات الغلالة»، هى كرمة إبداع الشعر وقيثارته التى لاتتحول فيها «الثمالة» إلى «الثمل». ولذلك يظل الإبداع قرين «غسق قمرى المدار»، تسوده البينية التى تتذبذب بين لون الظهيرة ولون الظلمة، فلا تغوص عميقا فى قرارة الحلم، بل تنطوى على ما يتوسط بين «الأمن» و«الهول»، دون أن تنجذب إلى أعمق أعماق أى منهما، فلا يتحقق الضياع الكامل فى «هول» اللاوعى أو يتجمد الإبداع فى «أمن» المدار العميق للغسق القمرى.

هذا الضوء الغسقى - فى النهاية - لايحول الثورة على الشمس - فى القصيدة التى أتحدث عنها - إلى تمرد مطلق، ينقلب إلى عشق كامل للظلام والجنون، كما نجد فى شعر نوڤاليس الذى حوّم جبران حول بعض دواله[31]، مثلا. ولايصل هذا الضوء بالثورة على الشمس إلى هذه النشوة الوحشية التى تعانق السماء، «كنشوة الطفل إذا خاف من القمر» (32)، لو تذكرنا الضوء الغسقى الذى تبدأ به «أنشودة المطر» لبدر

شاكر السياب (1926-1964) زميل نازك ورفيق ثورتها الإبداعية فى الشعر الحر.

ولكن بقدر ما يظل الضوء الغسقى حانيا فى قصيدة «ثورة على الشمس»، كأنه لمعة الإلهام الرقيقة وبواده الإبداع الهادئ، يفضى هذا الضوء إلى عنصر دال ثالث فى القصيدة، ينسرب منها كما ينسرب «النغم الإلهى الصدى» من «قافلة النجوم»، إلى «فم» الشاعر، لينقله الشاعر - بدوره - إلى الآخرين، «فى وادى العبيد» أو «وادى الحياة»، فيغدو وجود الشاعر - فى هذا الوادى - وجودا ضوئيا يشع النور والمعنى فيمن حوله، فهو:

... ذلك الشاعر المرهف وابن الخيال والإيحاء
ورسول السماء للعالم البا كى وصوت الأحياء والأموات

[1/664]

إن أهمية «ثورة على الشمس» - فى شعر نازك الملائكة - تتمثل فيما تنطوى عليه من دلالة وبداية. أعنى الدلالة التى تحدد مغزى صفة «عاشقة الليل» بكل ما يقترن بالصفة من دوال. وأعنى البداية التى تتحول معها الدلالة، كى تتشكل عبر تجليات متعددة فى قصائد لاحقة.

وبين الدلالة والبداية تظهر شعائر الانسلاخ من «معبد» الشمس إلى معبد الذات بغسقه القمرى المدار، وعوالمه نجمية الإشراق. ولذلك تختتم القصيدة بهذا الخطاب النهائى إلى الشمس:

أضواؤك المتراقصات جميعها يا شمس أضعف من لهيب تمردى
وجنون نارك لن يمزق نغمتى ما دام قيثارى المغرد فى يدى
فإذا غمرت الأرض فلتتذكرى أنى سأخلى من ضيائك معبدى
وسأدفن الليل الذى جللته ليخيم الليل الجميل على غدى

[1/500-501]

وتنطوى شعائر الانسلاخ التى أتحدث عنها على نوع من الولادة الجديدة، تعود معها الأنا إلى الرحم، متوحدة فى كهف الحلم، أو معبد الذات، وينسحب الضوء الشمسى بالقدر الذى تنغلق به الأنا على نفسها، أو تغلق نافذتها فى وجه الظهيرة القاسى، خالقة نوعا من الظلمة، ليس سوى مقدمة ضرورية للغسق القمرى المدار، للإبداع، فى «الليل الجميل» ملاذ الأنا ورحمها الذى تولد منه. ولذلك سرعان ما تنبثق الأنا من هذه الظلمة، متحولة، متفجرة بالحياة، كأنها تبعث صارخة من «قبر ينفجر»:

ناديت أكداس الرمال تفجرى فتفجرت تحت المساء المظلم
وجمعت أحلامى ومزقت الثرى بصفائها ووقفت تحت الأنجم
وفتحت صدرى للضياء وسحره وصرخت بالكون الجميل الملهم
أناجيه يا أرض! هذى نغمتى هذا نشيد فؤادى المتكلم
[2/ 169-170]

وعندما تحدث الولادة الجديدة، وتكتمل شعائر التحول، فى الظلمة الممتدة «كالوهم، كالموت الرهيب»، تلك الظلمة التى لاتفارقها «الأنجم» فى النهاية، تنسلخ الأنا من العبادة الشمسية، ويتأسس هذا النفور اللافت من الظهيرة التى لاينتهى حقدها الراعب، وتحن الأنا إلى الليل الذى تحولت فيه حنينها إلى منبع الأمن والسكينة، فنقرأ فى «أغنية ليالى الصيف»:

أنت للأحلام مأوى
يا ملاذا باردا عذب الجوار
لخدود حملت عبء النهار
وأتتك الآن نشوى. [2/ 533]

ولا يحدث أى تقارب بين «عاشقة الليل» والشمس فى شعر نازك الملائكة، إلا إذا تحولت الشمس عن مجلاها اللهيبى الحارق، وضوئها الصيفى الصاهر، واكتسبت مجلى ليليا، باردا عذب الجوار، فصارت شمسا شتوية، صورة أخرى للقمر، تكتسى «النعومة» و«الضياء الرقيق الغريب»، فتشع «الحرارة والرفق فى لمسات الرياح»، أو تذيب الجليد «عن زهرة لا تريد فراق الحياة». [2/ 373]

والقمر -فى هذا السياق- نقيض الأشمس الحارقة، والبديل الضوئى للظهيرة التى «لاينتهى حقدها الراعب». يقترن بليالى الصيف التى تتجلى:

. . . شفاها قمريات القبل،
تنثر الأنداء أقداح عسل،
فوق أشجار المدينة. [2/ 532]

وهو أبرز ما فى «جزيرة الوحى» التى لاحت لعاشقة الليل كالأمل البعيد. ولذلك يعود القمر رمزا متعدد الدلالة، تتغنى به عاشقة الليل فى قصيدة بعنوان «أغنية القمر» فى ديوانها الرابع.

ولا تخلو هذه القصيدة من الضوء الغسقى الذى اقترن بالإلهام فى «ثورة على الشمس». ولكن الضوء ينسرب مع القمر فى «غسق أبيض يسيل على خدود الليل»، ليغدو القمر «مخبأ للجمال»، و«توبة للقبح»، و«ندم الليل والظلام»، و«كفارة الغيم والأعاصير». وبالقدر نفسه، يغدو القمر قرين الحلم والخيال، فهو «ساقى الأعين الرقاق رؤى»، و«غازل الأحلام» التى يحلق بها «جناح الفراشة الغضة» للخيال. وتختتم القصيدة بهذ الأبيات:

البث كما أنت عالما عجزت أرواحنا أن تعى خفاياه
يا ناسج الشعر يا بقيته فى عالم أظلمت مراياه
أى نشيد لم ينبجس عسلا وأنت تفتر فى ثناياه
أنت منحت الغناء لذّته يا نبضة الوزن فى حناياه
فأبق وراء الحياة أخيلة الشعر فيها والحب والله

[2/ 485-486]

لتتأسس دلالة القمر بوصفه رمزا يناقض الشمس، ويعارض دلالتها التى تنطوى على قسوة الواقع، تماما كما يعارض القمر أعاصير الليل أو ظلمته القاتمة التى تشير إلى الموت. ويغدو القمر - فى النهاية - دالا يفضى مدلوله إلى إبداع الشعر، كأنه لمعة الإبداع المضيئة فى عالم أظلمت مراياه. وبالقدر نفسه يقوم الشعر على مبدأ الحب الذى يقود إلى المطلق، فتنسرب أخيلته وراء الحياة نفسها، حيث العلة الأولى للشعر والحب، حيث الله.

6 ـ صيد القمر

هكذا، تختفى «الكآبة» من نموذج الشاعر، الكائن الليلى الملهم، ليحل محلها الأمل الذى يرفده مبدأ الحب. وتتعدل الصورة القديمة التى قابلناها فى «مأساة الحياة» (1945-1946) عن الشاعر، الكئيب المغترب، الذى:

أبدا يرقب الفضاء، يصيد النجـ ـم، أو يحصد الظلام الكئيب

[1/ 126]

ليختفى حصاد الظلام الكئيب، وتمتد عملية «صيد النجم»، لتصبح سعيا وراء الرؤى، ويتحول «النجم» إلى «القمر»، ليتأكد حضور الرمز واتساعه، فى مقابل تقلص «ربة اللهب المذيب الصاهر» وغيابها، وبالمثل تقلص «الظلام الكئيب» وغيابه. ونقابل

نموذج الشاعر، الكائن الليلى، مرة أخرى، ولكن بعد أن يتحول «الشاعر» إلى هذا «الغلام» بعيد الخيال، فى قصيدة «شجرة القمر»:

وكان غلاما غريب الرؤى غامض الذكريات
وكان يطارد عطر الربى وصدى الأغنيات
وكانت خلاصة أحلامه أن يصيد القمر
ويودعه قفصا من ندى وشذى وزهر [426/2]

وتتجاوب قصيدة «شجرة القمر» (1952) التى صارت عنوان الديوان الرابع (1968) لنازك الملائكة مع قصيدة «أغنية للقمر» (1952) من الديوان نفسه، ولكن تمضى «شجرة القمر» لتؤكد رمزية «صيد القمر» من خلال إطارها الحكائى.

وتتكون القصيدة من سبعة مقاطع، تبدأ بهذا الغلام الغريب الذى يعيش على قمة من جبال الشمال، يملأ أفكاره من شذى الزنبق، ويشرب عطر الصنوبر، ويطارد صدى الأغنيات، ويحلم أن يصيد القمر:

وكان يقضى المساء يحوك الشباك ويحلم
يوسده عشب بارد عند نبع مغمغم
ويسهر يرمق وادى المساء ووجه القمر
وقد عكسته مياه غدير برود عطر
وما كان يغفو إذا لم يمر الضياء اللذيذ
على شفتيه ويسقيه إغماء كأس نبيذ
وما كان يشرب من منبع الماء إلا إذا
أراق الهلال عليه غلائل سكرى الشذى. [427/2]

ويحقق الغلام حلمه ويصيد القمر فى المقطع الثانى، ويرقده فى كوخه، ناعما بتلك الشفاه «التى شغلت كل رؤيا قديمة». ولكن يضج المنادون والصبايا والرعاة، ويخرج الجميع باحثين عن القمر، فى المقطع الثالث. وفى الكوخ، كان الغلام يضم الأسير الضحوك، يغنى لملهمه فى جوى وانفعال:

ولكن صوت الجماهير زاد جنونا وثورة
وعاد يقلب حلم الغلام على حد شفره
ويهبط فى سمعه كالرصاص ثقيل المرور
ويهدم ما شيدته خيالاته من قصور. [434/2]

وحين استطاع الرعاة الملحون هدم جدار الكوخ، فى المقطع الخامس، لم يجدوا سوى السكون والغلام النائم فى حلمه البرىء، فقد احتال الغلام وأخفى القمر تحته فى الثرى. ويأتى الصباح، فى المقطع السادس، ليبصر الغلام سدرة عجيبة نبتت فى الثرى، حيث خبأ القمر، يتدلى من كل غصن من أغصانها قمر. وعندئذ، يعيد الغلام القمر إلى أهل القرى الوالهين بعد أن صارت له أقماره الخاصة، وبعد أن تعدد القمر الواحد فصار أقمارا. ويمضى الزمان، فى المقطع السابع، فلا يبقى سوى همس «كأصداء نبع تحدر من عمق كهف».

ومن السهل أن نرى فى مسعى الغلام «الغريب الرؤى، العبقرى الجنون»، تمثيلا رمزيا لمسعى الشاعر، الكائن الليلى[33]. ولكن الأهم أن نلمح الأبعاد الدلالية التى يؤديها هذا التمثيل. هناك - أولا - هذه الثنائية اللافتة بين الأنا والآخرين، والأعلى والأدنى، الثنائية التى يعيش معها الغلام «على قمة من جبال الشمال» بينما يقترب الآخرون من السفح، والثنائية التى يتعارض فيها «حلم» الغلام (أو الأنا المبدعة) مع «رغبة» الآخرين، الذين يهدمون «ما شيدته خيالاته من قصور». وهناك - ثانيا - عملية «الصيد» التى يتحول بها الغلام إلى مجلى آخر لبروميثيوس Prometheus سارق النار المقدسة، ذلك الذى تجاوز الآخرين، فصعد إلى قمم الآلهة، ليسرق نارها بحيلته، ويعود هابطا إلى الأرض، ليقدمها إلى الآخرين، علامة للخصب والمعرفة. وضوء القمر الذى يصيده الغلام - غريب الرؤى - قريب الشبه من هذه النار المقدسة، وينطوى على شيء من سحرها، فهو الذى يضيئ الطريق إلى حلم بعيد القرار بعد أن تحدر «من أمسيات بعيدة». وبالقدر نفسه ينسرب ضوؤه فى الثرى، لتنبثق هذه السدرة الخصبة التى لا مثيل لها بين الشجر، والتى غذّت شذاها شفاه القمر («التى شغلت كل رؤيا قديمة») وأرضعها ضوؤه المختفى «فى التراب المعطر». والغلام نفسه قريب الشبه من بروميثيوس، فهو الذى صاد القمر، فسرق النار المقدسة فى مجلى مغاير من مجاليها، وهو الذى خلقت حيلته سدرة الأقمار المتعددة، وهو الذى أعاد - أخيرا - القمر الأصلى إلى أهل القرى الوالهين، وأطلقه فى السماء: يجوب الفضاء وينثر فيه الندى والبروده.

ومن اللافت للانتباه أن التحول الذى يمر به القمر، ما بين صورة الواحد فى السماء وصوره المتعددة فى السدرة، لا يتحقق إلا مع الضوء الغسقى، ذلك الذى يتوسط ما بين ظلمة الليل وبواده النهار هذه المرة. وعندما ينبثق الصباح «يتوج جبهته الغسقية عقد ورود»، تنبثق السدرة، كأنها ثمرة الإبداع، ونتاج حالة الوعى التى تتوسط ما بين الظلمة

والنور. أما القمر الذى يغيب فى ظلمة الأرض ليعود أقمارا متعددة، فيبدو - من هذا المنظور - أشبه ببذرة الضوء السماوى التى تغيب فى غسق الوعى البشرى، لتنبثق أغصانا متعددة من الضوء، أو أقمارا متعددة من إبداع الشاعر، ذلك الكائن الذى يتوسط ما بين عالمى الأرض والسماء، كما يتوسط الغسق ما بين الظلام والضياء. ولكن على نحو تغدو معه عملية صيد القمر، أو سرقة النار المقدسة، إطلاقا لسراح قوى الإبداع، خلقا متجددا يقترف به الشاعر خطيئة:

كخطايا الرب الذى سرق النا ر لعباده ونال الشقاء [1/ 263]

ولكنها الخطيئة التى تؤكد هوية الكائن الليلى الملهم، رسول السماء للعالم الباكى، ذلك الذى:

لا يطيق الأذى ويحلم بالكو ن طهورا مضوّأ الأنداء [1/ 454]

وبقدر ما يعود بنا هذا البعد الدلالى الأخير إلى ثنائية الأعلى والأدنى، والأنا والآخرين، يؤكد هذا البعد، على سبيل التضمن، المغزى الأخلاقى الذى ينسرب فى سرقة النار، وصيد القمر، المغزى الذى يجعل سرقة النار تضحية لا مفر منها لنشر الضوء بين الآخرين، والمغزى الذى جعل صيد القمر قرين العملية التى يتحول بها القمر الواحد إلى أقمار متعددة، تقترن بمزيد من الضوء للآخرين.

وبقدر ما تقترن النار بالمعرفة والخصب، فى السرقة، يقترن القمر بالإبداع والتجدد، فى الصيد. ولكن بالمعنى الذى يجعل الإبداع قرين قوة متعالية، محلقة، كامنة، تنتظر من يصيدها، أو يمتلكها، ليعود فيطلقها بعد أن يضيف إليها. ولذلك تتحول عملية الإبداع - فى قصيدة متأخرة لنازك الملائكة، هى «الأميرة النائمة» (1973) - إلى تمثيل رمزى مغاير، يؤكد هذا البعد الدلالى لصيد القمر.

ويقوم التمثيل الرمزى المغاير على حكاية أخرى كحكاية «شجرة القمر»، هى حكاية الأميرة النائمة التى سحرتها قوة شريرة، فتنام الأعوام الطوال، لا تستيقظ إلا إذا اقتحم قصرها أمير يحبها، ويصل إليها: يقبلها فتستيقظ. والقوة المبدعة، أو الكلمة الشاعرة (مجلى آخر للقمر) أشبه بهذه الأميرة: غفت عصورا فى انتظار العاشق الأمير (مجلى آخر للغلام - غريب الرؤى، عبقرى الجنون) ذلك الذى يأتى من المجهول، يوقظ تلك الحلوة المهومة، فيبعثها:

شرفة مسحورة الأستار لم يسمع بها الوجود
تفتح شباكا على عالم الأطياف[34].

وبقدر ما تحلم الأميرة بمن يخلصها، مقترفا فعل التضحية، تنتظر الكلمة من يخرجها من عزلتها:

. . . لآلئا عذرية الأصداف
فى أبحر بعيدة تائهة الضفاف [للصلاة، ص98]

مقترفا فعل الصيد، فتخرج الكلمة «جميلة وخصبة»، و«مثل لون النار» (مجلى آخر لسرقة النار) ناعمة كالزهرة مضيئة كالأقمار، فنسمعها تقول:

إنى أنا عاطرة كالبرعمة
إنى أضيئ مثلما تشتعل الأقمار
أنير للثوار
درب الليالى المعتمة
أفتح فى وجوههم نافذة النهار
أرش فى أنغامهم طعم ضياء سائل
أذيب فيه نكهة البهار. [السابق، ص: 102-103]

والمسافة بين الكلمة البرعمة والكلمة التى تضيئ مثلما تشتعل الأقمار، فى الأميرة النائمة، هى المسافة التى كانت تفصل بين القمر الواحد والأقمار المتعددة فى شجرة القمر. و«الأقمار» التى تفتح فى وجوه الآخرين «نافذة النهار» تذكر بالقمر الذى كان «يضيئ الطريق إلى كل حلم بعيد القرار». ولكن الأقمار تتكاثر - هنا - لتؤكد انتشار «الضياء السائل» الذى يضيئ «درب الليالى المعتمة» للآخرين، فتؤكد مغزى تضحية «العاشق الأمير» وتضيف إلى دلالة «الغلام - غريب الرؤى»، بالقدر الذى تصل بين رمزية القمر ورمزية الإبداع.

7 ـ تحولات

ولكن يشير «صيد القمر» إلى بعد دلالى آخر، أعنى بعدا يتصل بالمجاهدة اللازمة للوصول إلى القمر، والمكابدة اللازمة للوصول إلى الأميرة النائمة. والمجاهدة كالمكابدة، فى هذا السياق، سعى وراء غاية، وإسراء فى الشعور. وكلاهما يرتبط بالبحث عن «السعادة»، ذلك «اللغز» المحير كالقمر، وذلك «الحلم المحجوب خلف الضباب» كالأميرة النائمة.

و«السعادة» غاية ملحة فى شعر نازك الملائكة، لا معنى للوجود دونها، ولذلك يبسط السعى وراءها ظله على المطولة الأولى، «مأساة الحياة» (1945-1946). وهى

مطولة تستدعى دلالات السعادة فيها «عنقاء» إيليا أبى ماضى (1889-1957)، وذلك بالمعنى الذى يذكر البحث عنها بمسعى «الملاح التائه» أو بحثه فى قصيدة على محمود طه. ولكن البحث يمتد - عند نازك الملائكة - ليبدأ من الخطيئة الأولى لآدم وحواء[35]، وينتهى بالحرب العالمية الثانية، جامعا بين ماضى البشرية وماضى الأنا، متحركا ما بين الفصول الأربعة للطبيعة والفصول المتعاقبة للإنسان. وفى الوقت نفسه، يتحرك بين أقانيم البشر وأقاليم الوجود، واصلا الأساطير العربية بالأساطير الإغريقية، غير مغفل الأغنياء والرعاة والأشرار والرهبان والفنانين والعشاق والشعراء، وذلك فى مدى السعى الذى ينتهى «بين يدى الله»، قبيل الوصول الأخير إلى شاطئ الأبدية:

شاطئ الموت، شاطئ الوحى والأسـ ـرار ذاك المحجب المخفيا

[239/1]

وتنتهى المجاهدة، كالمكابدة، بإدراك «مأساة الحياة»، فلا يصل السعى إلى السعادة بل إلى الشقاء فى حضرة الآخرين، والموت فى ظلمة الوجود.

ويتكرر السعى، ثانية، فى «أغنية للإنسان» (1950)، لتبرز «السعادة» مرة أخرى - فى الصياغة الثانية للمطولة نفسها- لغزا محجبا بالغموض، وجنية مجنحة الأقدام فى عالم لا نراه:

من غبار النجوم جدران مأوا ها الغريب المشيد فوق الزمان
فى مكان من الوجود على با ب رؤاه يضيع حد المكان
وعلى رأسها جدائل بيض الـ ـعطر من زنبق غريب الرواء
أنبتته حدائق القمر النا ئى لتلك الجنية البيضاء
ويداها المسحورتان تقودا ن النجوم الشقراء عبر الفضاء

[305/1]

وبقدر ما يرتبط «القمر» و«النجوم» بمأوى هذه «الجنية البيضاء»، ويخلع عليها كلاهما لونه وضوءه، يؤكد العنصران المضيئان رمزية الإسراء الليلى، بحثا عن «السعادة»، ولكن ينأى كلاهما ويبعد، فلا تدنو «السعادة» لصائد، ولا تصحو «الأميرة النائمة» لعاشق، وينتهى السعى بالضياع، وينتهى الحلم بالانطفاء، ولكن يبقى أمل الوصول إلى هذه الجنية -الأميرة:

علنا بازرقاق عينيك نبنى
من جديد لنا سماء

علنا باشقرار شعركُ نفنى
سطوة الليل والفناء. [1/ 315]

ويقترن الأمل بالإسراء الداخلى هذه المرة، أى بالرحيل صوب «عوالم نجمية الإشراق» بحثا عن هذه «الجنية» فى الداخل وليس الخارج:

ومئات ترجو العثور عليها فى زوايا النفوس خلف دجاها
فى دروب دكناء يجهد ضوء الـ ـقمر الطفل أن يمس ثراها
[1/ 324]

ويظهر القمر، مرة أخرى، علامة مضيئة، تؤكد جدوى الإسراء الداخلى، فيؤكد القمر مغزى المكابدة الروحية للسعى، ويبرز أهمية «الضمير»:

ذلك الراقب الإلهى فى النفـ ـس لسان الهدى وصوت الشعور
[1/ 324]

ويحن المسعى إلى الله بقدر ما يتوجه إليه فى الصياغة الأخيرة لمطولة «أغنية للإنسان» (1965) فتحن الرحلة إلى السماء، حيث الضياء، حيث الله:

ذلك المنبع الأثيرى ما أعذ ـب كاساته لمن يسقاها
لم يزل فى انتظار دنيا ترامت فى دروب الدجى فضلّت خطاها
[1/ 385]

وتنتهى الرحلة بعالم الشعراء، ليصبح الشاعر، الكائن الليلى الملهم، موازيا للضمير، يقترن بالطهر الذى «يطفئه الشر والمعانى الدنيئة» [1/ 454]. وينسرب «المنبع الأثيرى» فى روح الشاعر ليغدو «روحا ضوئيا» فتوحى نهاية المسعى بإشراقات الليل الروحية، لندنو من عتبات التصوف، وإن لم نخطُ فوقها إلى أحوال التصوف نفسه.

هذا التغير الداخلى لاتجاه السعى وراء «السعادة» فى الصياغات المتعاقبة لمطولة نازك الملائكة، يوازى التحول عن دلالة «مأساة الحياة» (1945) إلى دلالة «أغنية للإنسان» (1965). وبالقدر نفسه، يوازى التحول فى الدلالة ما بين «المأساة» و«الأغنية»، داخل الصياغات المتعاقبة للمطولة، التحول المقابل فى رمزية الليل، خارج المطولة فى قصائد نازك الأخرى. أقصد إلى أن دلالة «المأساة»، داخل المطولة، توازى الإلحاح على الدلالة الفرعية لليل «الكئيب»، خارج المطولة، وتوازى الإلحاح على الموت الذى ينسرب فى الوجود الإنسانى نفسه، كأن:

... شيئا فى عمق أنفسنا يجـ ـذبنا للممات، شيئا مكينا
[2/ 106]

فلا يبقى لنموذج الشاعر، الكائن الليلى، سوى أن «يحصد الظلام الكئيب» فى هذه المرحلة الأولى من شعر نازك الملائكة. وبقدر اقترابنا من دلالة «الأغنية»، فى المرحلة اللاحقة، يختفى «الليل الكئيب»، ويقبل ليل آخر «يبيع النعاس وعطر الورود»، كأنه «أغنية للحياة»، أو «دعوة إلى الحياة» تقترن بتلك الأنجم الوامقات التى:

أصابعها اللدنة المخملية فى دربنا
تطرز كل غد قادم بخيوط المنى
تقود خطانا خلال الشعاب الطوال الممضة. [2/ 358]

فتخايل «جنية السعادة» الشاعر، الكائن الليلى، لتدفعه إلى أن يصيد القمر، ذلك الذى يقود - بدوره - إلى الشعر والحب والله فى عالم أظلمت مراياه، أى يقود إلى «ذلك المنبع الأثيرى»، الماثل فى الصياغة الأخيرة للمطولة.

قد تفارق هذه التوازيات انضباطها الشكلى، لو حولنا الدلالتين المتعارضتين لكل من «المأساة» و«الأغنية»، فى المطولة وخارجها، إلى دالين نبحث عن مدلولهما فى القصائد الاجتماعية السياسية لنازك الملائكة. ولكن يلفت الانتباه، فى هذه القصائد، أنها تتذبذب ما بين ثنائية دلالية أشبه بثنائية «المأساة» و«الأغنية». ولذلك تبدأ هذه القصائد من «ظلام» اجتماعى سياسى، تتجاوب فيه الدوال السالبة، فى «المقبرة الغريقة» (1946) و«الكوليرا» (1947) و«غسلا للعار» (1949) و«النائمة فى الشارع» (1942)، ويكشف التجاوب عن واقع محبط، يوازى مدلول «وادى العبيد» فيه مدلول «الليل الكئيب»، ويوازى التمرد على هذا الواقع التمرد على الشمس، واستبدال عشق الليل بالحياة فى نهار هذا الواقع. ولكن ينسرب إحباط الواقع ليتغلغل فى غيوم الليل، فيتخبط «الهاربون» فى «السفينة التائهة» يطاردهم «الأفعوان» كما تطاردهم «لعنة الزمن».

وتتحرك القصائد الاجتماعية السياسية، مع ذلك كله، إلى ما يشبه انبثاق «الضوء»، ما بين «تحية للجمهورية العراقية» (1958) و«الوحدة العربية» (1963) كما لو كانت القصائد تنتقل من دلالة «المأساة» إلى دلالة «الأغنية». ولكن تنجذب دوال القصائد إلى «الظلام» مرة أخرى، فى تواز مع تصاعد الإحباط السياسى الاجتماعى، ومن ثم تصاعد وطأة الواقع المحبط من منظور الأنا التى ما زالت عاشقة لليل، فتتحول «ثلاث أغنيات عربية» إلى «ثلاث أغنيات شيوعية»، وتتحول أغنية «الوحدة العربية» التى كانت:

ضوءا وسلاما فى ليلة ليلاء [2/ 525]

إلى «أغنية للأطلال العربية»:

ويصعد فى الليل همس كئيب تردده الدمن الماحلة
[472 /2]

ويتكاثف «الظلام» الاجتماعى السياسى، ابتداء من:

إنه الليل كل الحدود غرقت فى مدى غيهبه
بدياجيه لف الوجود أيها العربى انتبه [498 /2]

وانتهاء بـ:

إن الظلام سلاسل خنقت مرافئنا،
أغانينا،
كواكبنا،
وجزّت كل أعناق المدائن والحدود. [للصلاة/ 90]

فتضيع «سوسنة اسمها القدس» (1973) فى هذا الظلام المتكاثف المتعاقب.

قد يلوح بصيص من الضوء باقتران «الماء والبارود» و«السفر فى المرايا الدامية» لحرب أكتوبر (1973). ولكن يتحول هذا البصيص الضوئى من الأمل إلى «تمتمات فى ساحة الإعدام» (1974) فيطبق الظلام ثانية، ونعود إلى دلالة «المأساة».

ولكن يوازى تكاثف الظلام، فى هذه المرحلة المتأخرة، عنصر من عناصر الإدانة الذاتية، ينطوى على إحساس حاد بالخطيئة الجماعية، كأن هذه االخطيئة سبب إلى: الظلام المتكاثف، وكأن الاعتراف بها لون من ألوان التطهر الذاتى، يمكن أن يفضى إلى الخلاص:

نعم، قد مُنحنا الذرى والسواقى ومجد التلول
وهدب النجوم، وشعر الحقول
ولكننا لم نصنها
ولم ندفع الريح والموت عنها
فباتت كزنبقة فى هدير السيول
نعم، ودفعنا بأقمارها للأفول. [للصلاة / 41]

وبقدر ما يخفف الاعتراف بالخطيئة وطأة الظلام المتكاثف - ولنلاحظ دلالة الأقمار التى أفلت بفعل الخطيئة الجماعية، فى هذا السياق الاجتماعى السياسى- يلمح الاعتراف نفسه إلى ضرورة التطهر، فينطوى على ضرورة العودة المجددة إلى «ذلك المنبع الأثيرى» للضوء الذى انسرب فى «أغنية الإنسان» بوصفه نبع التجدد:

... حيث نغمس شكوانا ونسقى تعطش الأحلام
من جديد نعيش تعرفنا الري ح وتتلو نشيدنا الأنغام
من جديد يعود يبنى لنا التا ريخ فى ظله الفسيح مكانا
وتقول الحياة إن لنا ظلا لنا بعض قصة وكيانا [1/ 301]

وبقدر ما يقترن هذا «المنبع الأثيرى» ببعض جوانب الدلالة الرمزية للماء، تنطوى العودة إلى هذا «المنبع» على معنى» العودة إلى الأصل الأنقى، الجوهر الأسمى، النور الأسنى، فتتجاوب دلالة الماء والنور فى هذا السياق، لتؤكد العودة إلى المنبع ضرورة الإيمان بالله، خصوصا حين لا يملك التائهون الذين «تحجب أبصارهم ظلمة وألف ستار» سوى أن يتوجهوا إلى المنبع الأثيرى لضوئه الذى لم يزل فى انتظارهم رغم ليل خطيئتهم الطويل. وعندما يقترن اللجوء إلى السماء بالاعتراف بالخطيئة، بالقدر الذى ينطوى اللجوء إلى «المنبع الأثيرى» على نية التطهر، وينطوى المنبع الأثيرى - بدوره - على الماء والنور، تقترب «جنية السعادة»، أخيرا، وتبدأ الإجابة النهائية عن السؤال:

يا جنح ليل فاقد فجره
متى ترى سننفض الغبار
عن وجهنا ونرفع الحصار؟ [للصلاة/ 156]

وعندئذ يتغير مجلى التعارض بين طرفى الثنائية القديمة- الأنا والآخرين، والأعلى والأدنى - ليبرز مجلى جديد تحن فيه روح الإنسان إلى المطلق، وتتحول الرؤى الغريبة إلى رؤيا، ويذوب الغلام «الغريب الرؤى» العبقرى الجنون فى «الأمير العاشق»، ليتحول سعى الأمير إلى مكابدة روحية للوصول إلى «المليك» (36) الذى يهب «ما هو أحلى»، فيشير حضوره إلى:

مـــــراع جـــــديـــــدة
ودفـقـات عـطـر جـديـدة
وغابات ظل وحب جديدة. [يغير ألوانه/ 108]

وتختفى «الليالى الثعلبيات العدوة» ليتحول «الليل الجميل» إلى سماوات من الضياء. فتصل «السفينة التائهة» (1946) إلى حيث «يتفجر العسل» (1973) وتتحول «لعنة الزمن» (1950) إلى «اختلاجات نحو القمة البيضاء» (1973). وبالقدر نفسه تتبدل «شجرة القمر» (1952) لتنبت «زنابق صوفية للرسول» (1974). ويختفى «الأفعوان» (1948) لتعطى «الأرض المحجبة» (1953) سرها فى «الهجرة إلى الله» (1973). وينتقل الحلم

من «يوتوبيا الضائعة» (1948) إلى «دكان القرائين الصغيرة» (1974) فى «مندلى» التى كانت «شظايا قمر مغتسل» فى حقول الحلم و«شراعا أبيض تحت مساء عنبى» [يغير ألوانه / 84-85]. ومن «مندلى» إلى «حلم ليلة من ليالى رمضان» [37] (1982) يشرق وجه «المليك» أسنى وأبهى من لمعة البرق فى ليلة كأنها ليلة القدر، ويصعد صوت «حى على الصلاة» من المدى والليل، يصب خشوعه كالسيل:

ويعرف قلبى المبهور فى مكة ميلاده
ومكة، مكة للقلب زواده. [38]

وتغير القصائد ملامحها، بالقدر الذى تتغير به دلالاتها الفرعية، ولكن تبقى الدلالة المركزية لليل ثابتة، تصل بين الليل والتوحد الذى يغدو حالا صوفيا ينطوى على إشراقات روحية، وتصل بين الليل والشعر الذى يغدو تجليات إبداعية لهذا الحال، فيتميز الطابع اللافت للديوانين الأخيرين لنازك الملائكة: «يغير ألوانه البحر» و«للصلاة والثورة»، وما أعقبهما من قصائد ضمتها الطبعة الأخيرة للأعمال الكاملة الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة.

8 ـ إشراقات الليل

ولقصيدة «الخروج من المتاهة» مغزى لافت فى هذا السياق، إذ تنبنى على تمثيل كنائى ALLEGORY هذه المرة[39]، يتجاوب فيه البعد الاجتماعى والبعد الميتافيزيقى على نحو متميز، يصل بثنائية التعارض المنسرب فى البعدين إلى أقصى حدتها، حيث تنحل الثنائية من أعلى فيما يشبه الإشراق، ويتكشف سبيل مغاير يجاوز النقيضين المتعارضين من خارجهما، ليوصل إلى الحقيقة المطلقة. وتبدأ القصيدة بالتيه والعتمة فى غابة الضباب الماحى، وتمضى بين دهاليز مظلمة تتلوى، وسلالم تمتد لا تنتهى إلى مكان، وسجن رهيب مكهرب الأسوار، وطريق مخيف أسود الضوء مخلبى الظلال:

عن يمين، وعن يسار ثعابيـ ـن، حقود، مطامع ذئبية
فيمين مكشر الفم عن أنـ ـياب وحش أحداقه همجية
ويسار يصب فى جرحنا الملح، ولمسات كفه دموية
بين هولين حاقدين، إلى أيـ ـن سنمضى فى العتمة اللولبية

[للصلاة / 106-107]

والدلالة التى تنطوى عليها ثنائية «اليمين/ اليسار» أوضح من أن نفصل فى بعديها

الاجتماعى والسياسى، فالأهم - فى سياق القصيدة - هو ما يتكشف عنه السير بين النقيضين - «اليمين/اليسار» - وما ينبثق - فى ظلمة «الأطلال العربية» - من سهام نور «نابض العطر، من وراء الليالى»، لينحل التعارض بواسطة الإشراق، فيتحقق «الخروج من المتاهة»:

وتشير السهام هامسة تكـ شف دربا مسربلا بالضياء
ضاحيا لين الثرى كوكبيا بعد تلك المفازة الصفراء

[للصلاة / 108]

وبقدر ما تشير «المفازة الصفراء» إلى الرغبة فى مجاوزة طريقى اليمين واليسار (والمفازة من الفوز) عبر وسطية قد تحن إلى هذا مرة وذاك أخرى، يشير اللون الأصفر إلى البينية التى تتذبذب فيها الصفرة - فى شعر نازك الأخير - بين طرفين متعارضين، لتحن إلى الطرف الموجب، أو تتجاوزه إلى ما هو أفضل. و«الضوء الأصفر» - فى قصيدة مقاربة الدلالة، هى «صور وتهويمات أمام أضواء المرور» - «مفرق دربين» و«بشرى بخروج المجروح من الهوة»، فهو:

فاصل أسرار، وتجل بين الضوء وبين العتمة،
فى ليل محب ضيع مسلكه فى غابة [يغير ألوانه/18]

وعندما نرد مدلول «المفازة الصفراء» - فى «الخروج من المتاهة» - على دال «الدرب المسربل بالضياء»، يشير الأخير إلى نوع من التصوف، يقترن بالطرف الموجب الذى تنحل - فى نهايته - ثنائية اليمين واليسار. ولذلك ينطوى «الدرب المسربل بالضياء» على معنى الصعود الذى ينتهى بالنفس إلى ضوء المعرفة المثلى للإنسان الكامل، فيصعد الدرب إلى الحقيقة التى ليس فى ساحتها يمين أو يسار، بل صلاة هى ثورة، أو ثورة هى صلاة، لتنحل «المفازة الصفراء»، وينتهى «فاصل الأسرار» بين العتمة والضوء. «أما الصلاة فهى رمز الجانب الروحى فينا، هى الورود التى تنبت فى النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة، منابع الله... أما الثورة فهى... رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد، وعبودية وشر، وطغيان وظلم وقبح فى الحياة الإنسانية. والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة، فالإنسان الذى يصلى لله صلاة كاملة الأبعاد، شاسعة التطلعات، هو الإنسان الذى يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية»[40].

وكما تزدوج الصلاة والثورة أو يتحد كلاهما، فى هذا السياق، يتحول كلاهما إلى

جناح يرتفع بالإنسان المسلم إلى أعلى ذرى إنسانيته، فيدرك أبعاد الروح، ويمتلك نفسه التى لن تضل درب المطلق، أو تطيل البقاء فى «المفازة الصفراء»، بل تعبر «الدرب المسربل بالضياء» إلى نور «المليك» الذى يتكشف - فى نهاية «الخروج من المتاهة» - عن:

جبهة تمطر الوجود، وكف، نهر حب، ولجة من ضوء.

ويتجلى المجلى الجديد لثنائية الأعلى والأدنى ليفصل بين «الكف الممدودة فى المتاه»، و«النصير الأثير تجلى فى أفقه اللانهائى»، و«الباب المفتوح»، و«الدليل» من جانب، وبين البشر الذين يلهيهم اليمين أو اليسار، ليسلموا التيه مفاتيح عمرهم من جانب مقابل، تماماً كما أسلموا «سوسنة اسمها القدس» فتنأى الكف، ويغيب النصير والدليل، وينغلق الباب فى أوجه التائهين.

وعندما تؤكد هذه الثنائية العلاقة بين الأنا الشاعرة والمطلق - «الملك» و«المليك» - تتصاعد دلالة المجاهدة والمكابدة التى أشرت إليها فى الفقرة السابقة، وتتخذ بعدا صوفيا لافتا، ينطوى على وطأة المجاذبة بين عالم الروح وعالم الجسد فى «الهجرة إلى الله». وتتجاوب دوال «الجرح» و«الأشواك» و«الدماء» بوصفها علامات المجاهدة، فى قصيدة «الوردة الحمراء» [41]، مع دوال «الطريق» و«الدرب» و«الرحلة» و«الهجرة» فى قصيدة «حلم ليلة من ليالى رمضان»، ليؤكد التجاوب المدلول الصوفى الجديد للسفر، فنقرأ:

متى تدركين بأن السفر
إليه يكون بلا رفقاء، ومن دون زاد
فعند شاطئه لن تلاقيك غير استدارة وجه القمر
ومائدة من أغانى، وتعريشة، ووساد
من الحلم المتكسر أشرعة، من نهور وهمس قرائين
من تمتمات سور[42].

وتتحول «استدارة وجه القمر»، إلى علامة ضوئية تبشر المسافر بالوصول فى هذا السياق، مؤكدة إمكان الهجرة «ما بين كون وكون». وينطوى المدلول الجديد للسفر على مكابدة النفس التى تجاهد غوايتها وحيرتها، كما تنطوى المجاهدة - بدورها - على ما يشبه المعراج الذى ترقاه النفس صاعدة، درجة فدرجة، لتطرح مع كل درجة شيئا من خطاياها وثقلها الأرضى، فتطرح مرارة سجنها فى «الجسم الخبيث»، لو استعنا باستعارة أبى العلاء، وشهقة قيدها، لو استعرنا استعارة نازك، حين نقرأ فى شعر مجاهدتها:

- أضيّع وجهك مغلوبة، وأرانى وحدى
وحين أغنيك تسبق صوتى مرارة سجنى
وشهقة قيدى.
- وفوق عيونى ضباب، وعبر دمائى رغائب
تحّملنى ثقلها الأرض، تقلع ريش جناحى الخطايا
وتعكس وجهى وتخدعنى عشرات المرايا
فلا أستطيع الصعود[43].

ويقترن الصعود بالتخلص من سجن المادة، مبرزا معنى التطهر فى اقترانه بالنار، بعد أن اقترن - من قبل - بعنصر الماء، ولكن تتأكد دلالة النار، فى هذا السياق؛ لأنها العنصر الذى يأكل كل ما يقبل الفساد، فيخلص النفس من أدران الجسد، ويحرر الروح من ثقل المادة، كما أنها العنصر الذى يتجسّد به معنى التجدد الدائم، والخصب والمعرفة؛ ولذلك فالسفر فيها إخصاب وتحول، وتعرف وكشف، وإبداع وخلق:

من النيران تبدأ رحلتى
تنشقّ لى طرق
وتخطف روحى الأسفار
ففى أغصانى النشوى يكاد يسيل نسغ النار [يغير ألوانه / 12]

وتشير رمزية الرحلة الصوفية إلى ثلاثة طرق متعاقبة، أو ثلاث دوائر نارية متتابعة فى هذه الأسفار، ترقاها النفس من الأضيق إلى الأرحب، ومن الأدنى إلى الأعلى، فإذا وصلت النفس إلى غايتها اتصلت، وإذا اتصلت بالكلية عن كليتها انفصلت، كما قال المتصوفة قديما. والدائرة الأولى للنار هى الدائرة الصغرى، الهوى الأول، الحسى، الترابى، الذى يتوجه نحو «إنسان من الناس». ويتقلب بين «المتعة» و«الشك والأهواء والغيرة». والدائرة الثانية هى الوسطى، حب الأرض، الوطن، الأمة، هذا الحب، الذى ينزف دما «من جرح فلسطين»، ويزداد قتامة من «عوسج العار». والدائرة الثالثة العليا هى دائرة المليك، الحبيب الأول والآخر. وإذا صعدت النفس إلى هذه الدائرة الأخيرة تحررت تماما من ثقلها الأرضى، واختفى زمانها ومكانها الماديان، فتسمو دون بدن أو قيد، لتمرح فى وطنها الحق، وفى حضرة المليك، فى نقاوة المجهول من أسرار النار:

ويا ويل الذى يلقى

عليها نظرة: يعشى
تعود جفونه حرقا وسحب دخان.
بياض باهر الأمواج ليس تطيقه عينان
وبرق يصعق الإنسان
وضوء يستبيح العين، يلهبها ولا يبقى
لها بصرا ويسقى الروح ما يسقى. [يغير ألوانه/ 137]

وإذا وصلت النفس إلى هذا الحال اتصلت، وعلامة أنها اتصلت أنها عن وعيها غابت:

أغيب أغيب لا أبصر حتى النار
ولا أتذكر الأشعار
أخوض فى بريق نهار
ويهبط حول وعيى، حول إحساسى، بياض ستار
وأفقد عالمى، نفسى، شعورى،
عبر غابات من الأقمار. [يغير ألوانه / 139]

وعندئذ، ينتهى السفر، وتنتهى المجاهدة إلى غايتها الأخيرة، وتكتمل إشراقات الليل، وتكتسب «الأقمار» - فى الدائرة العليا من النار - بعدها الدلالى الأخير الذى يميزها عن أقمار «شجرة القمر» وأقمار الكلمة - «الأميرة النائمة». ولكن تظل ثنائية الليل والنهار ثابتة، لا يتغير جذر التضاد بين طرفيها، وإن تغير مجلى التعارض بينهما. فقط، يتحول النهار عن مجلاه القديم، ليغدو قرين الثقل الأرضى، وبرق المشتريات، وقيد الحواس، فيتصل بأوائل المجاهدة، حيث نقرأ:

- فمتى سأكون له؟ إننى أنأى وأضيع
فى شؤون نهارى البليد
برق مشترياتى يخدعنى عن سناه الرفيع. [للصلاة / 143]
- فيم أغرق طول النهار؟
خلف غفلة أى جدار؟
أى قبر غليظ حوانى؟
وحجّب روحى أى ستار؟
كيف أصعد؟ إن جبينى صباح مكّبل. [الصلاة/ 145-146]

ويتصل الليل - فى المقابل- بالصعود صوب وجه المليك، فيتصل بأواخر المجاهدة

وتعرف المطلق، وبالقدر نفسه يغدو القمر علامة على وجود المليك، فنقرأ:

- عرفتك ملء ليل يمطر الدنيا
خيوط رؤى...
مليكى أنت طعم الصيف فى عمرى
وأنت تألق الأقمار. [للصلاة / 69، 72]

وفى هذا المجلى الصوفى لليل، ينسرب ما يمكن أن نسميه «النور المحمدى» ليوازى «أبد الضوء» الذى يطلع من كل الجهات فى «زنابق صوفية للرسول»، معلنا الانفلات من «سلاسل الجسد» ومن «ثلوج الذات»، كى يصبح «أحمد» طائر المدى وجناح الصعود نحو الله. ويتكرر الاسم - «أحمد» - نافيا الدلالة القديمة للمعبد فى «عاشقة الليل» مبرزا الدلالة الصوفية الجديدة التى تضمنها هذا المقطع:

- وقلت فى لهفة أتوسل: أحمد، أحمد
ناشدتك الله، لا تتساقط غبار نجم مفتت
حلم عابدة فى الدجى يتبدد
عيناك ليلة قدرى وريشك شمع ومعبد. [يغير ألوانه / 57]

9 ـ تجليات الشعر

ويعود نموذج الشاعر، الكائن الليلى الملهم، إلى الظهور فى مجلاه الأخير، ليغدو صوفيا تتكشف له القصيدة فى الوقت الذى تتكشف له حقيقة الوجود. وبالقدر نفسه يغدو إبداع القصيدة حالا تتجلى فيه الأنا المطلقة للإبداع الإلهى من خلال الأنا المحدودة للإبداع البشرى. وتنهض المجاهدة - فى الهجرة إلى الله - على المكابدة - فى إبداع الشعر- والعكس صحيح بالقدر نفسه فالثانية وجه آخر للأولى، تبدأ معها الحركة، وتوازيها فى الاتجاه، وتماثلها فى النهاية. ويتحرك إبداع الشعر مع بارق يأتى، مثل أصداء حلم تموج، لتبدأ الرحلة:

... نحو بلاد الأقمار
فى غابات الأنجم، فى بيد منسية
... فى رؤيا غسقية. [للصلاة / 84-85]

وتنطوى الرحلة على مصاعب السفر. وبالقدر نفسه تتحرك من الأدنى إلى الأعلى فيما يشبه دوائر النار، أو درجات المعراج، فتكتسب «الرؤيا الغسقية» معناها الأخير.

ولكن ينفلت بارق الإبداع، عبر الصعود، فينفلت لجام القصيدة، تتراكض أشطرها سادرة فى شعاب الليل:

تطير القوافى بعيدا وتنثر عبر الدجى شعرها المهملا
وتضحك منى، تطفر، ترفض أن تنزلا
مقاطعها تتراقص عبر المدى حلما مذهلا
وتقتطف الريح من هدبها سنبلا
وتدفق - دون- أشطرها جدولا
وحين ألامسها تتبدد
فراشاتها فى أصابع كفّى تخمد، تخمد
سنابلها تتجمد
وأعجز عن أن أنال القصيدة. [يغير ألوانه / 110]

وتظل القصيدة نائية، متأبية على التحقق فى الدائرة الدنيا من الكشف، تبدى الصّد، وإن كانت لا تكف عن المخايلة. وبالقدر نفسه يحتجب وجه المليك، يتأبى نوره على طالب وصله. ولكن يمضى السفر، وتتزايد المجاهدة، فتصعد الروح شيئا فشيئا. وفجأة، فى لحظة من ضياع وحيرة، يتغير وجه الدجى، ويتجلى نور وجه المليك، بعد أن تعرفت الروح وجهه ونطقت اسمه، فيغدو الوجه سر الإبداع ونطق الاسم بدايته:

إذن هكذا! حين أهمس باسمك
يفتح كنز المعانى الوليدة
وتنمو على شفتى القصيدة
خطاها الوئيدة
حفيف رياح بعيدة
مليكى، وأنت القصيدة
وأنت جمال القصيدة
ومن ضوء وجهك يطلع فجر القوافى العنيدة
كلؤلؤة فى الظلام فريدة. [يغير ألوانه، 114]

وبقدر ما يتحد الإبداع الشعرى بالكشف الصوفى، فى هذا السياق، يتحول «غسق الظلام» القديم - علامة حالة الإبداع - إلى «رؤيا غسقية» تقترن بـ «غابات الأقمار» علامة الكشف الصوفى. ويكتسب «السهر» بعدا إضافيا فى هذا السياق، يتصل بمجاهدة

الكشف ومكابدة الإبداع، فينسرب فى المعنى الصوفى للسفر وراء وجه المليك ووجه القصيدة على السواء. ويتجاور هذا البعد مع أبعاد دلالة «السهر» القديمة. يضيف إليها بقدر ما يتضح بها. أقصد إلى تلك الدلالة التى كانت علامة من علامات نموذج الشاعر، الكائن الليلى، التى تكررت فى «مأساة الشاعر» (1945-1946):

أيها الشاعر الذى يسهر اللـ يل وحيدا مستغرقا فى الجمود
محرقا روحه بخوراً على حب (أبولو) ووحيه المنشود [1/116]

وفى «مر القطار» (1948):

وفتى هنالك فى انطواء
يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد
سهران يرتقب النجوم، [2/61]

وفى «إلى الشعر» (0195):

وسأسمع صوتك كل مساء
حين يغفو الضياء. . .
وتنام الحياة، ويبقى الزمان
ساهرا لا ينام
مثل صوتك، ملء الدجى الوسنان
صوتك السهران
فى حنينى العميق
صوتك الأبدى الذى لا ينام
فهو يبقى معى سهران [2/565-566]

فكانت - فى تكراها - تأكيدا لارتباط الليل بإبداع الشعر، وتأكيدا لارتباط الليل بالتوحد، على أساس من العلاقة المتبادلة بين الإبداع والتوحد، فى رمزية الليل.

وتعود دلالة «السهر» فى سياقها الجديد على الشاعر، الكائن الليلى، ولكن بعد أن انطوى التوحد على معنى الشاعر الوحيد فى حضرة الواحد، وبعد أن انطوى الإبداع على معنى الكشف الصوفى. ولذلك يختفى «أبولو» لا لكى تستبدل به «ديانا» بل ليحل محله الحبيب الجديد القديم، الأول والآخر، فى قصيدة «سهر» (1973)، فنقرأ:

خذنى يا سهر
إلى حبيبى تحت نصف الضوء فى السَّحر

عبر المسافات لنا لقاء
مضيعين فى سماوات من الضياء
ولا نهايات غريقات المدى زرقاء
موسقها القمر. [للصلاة / 52]

ومن الممكن أن نستبدل المليك بالحبيب، فى هذا السياق، دون أن تتغير الدلالة، وبالقدر نفسه نصل بين الضياع فى سماوات الضياء والوجد الصوفى، ليصبح «السهر» موازيا للهجرة إلى الله، وارتحالا ليليا «تحت نصف الضوء» فى «الغسق الواله» [للصلاة/ 56] من زمان الشعور. أعنى الارتحال الذى قد يستبدل فيه «السحر» بالغسق، وكلاهما نصف ضوء ونصف ظلام، وحال يتراوح بين الصحو والغيب، ليؤكد «السحر» الدنو من نور الإشراق، ومن ثم الاقتراب من الرؤيا فى الدائرة الثالثة من دوائر النار.

ولذلك يقترن السهر، فى سياقه الجديد، بالمجاهدة التى لابد منها للوصول، فهو «سكّر الدموع عند صوفى يحب الله» [للصلاة/ 45]، مثلما يقترن بالكشف الذى:

من ذاق عذوبته يسكر
يسهر
يسهر. [يغير ألوانه/ 185]

وما بين سهر «المجاهدة» وسهر «الكشف»، تتحرك أوائل تجليات الشعر وأواخرها، وتتخلق القصيدة كتلك «الوردة الحمراء» التى لا يقطفها المحب دون أن يجرحه الشوك، ولا يقبلها الحبيب إلا ممهورة بعلامة الجرح، أو علامة المجاهدة:

قلت له: يخدش إحساسى ويدمى فى المدى ظلى
ينبت جرح فى يدى، تنفجر الدماء فى ثلجى
أضيع لا يسلم بعضى، لا ولا كلّى
وأنت يا حبيب قلبى نجمة باردة تطل من برج
وأنت بحر فاتر الموج.
فقال لى: اسهرى هنا وراقبى الأفلاك
إن دمى منسكب هناك
وأنت ترفضين أن تلامسى البحر وتبتلى
تأبين أن تنجرحى بوخزة الفلّ[44].

هوامش:

(1) **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران**، قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، 1964، ص384.

(2) راجع عبدالقادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة 1978، ص256-257.

(3) راجع:

Muhammad Abdul- Hai, **Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic poetry**, Ithaca press, London 1982, pp. 52-54.

(4) **المجموعة الكاملة**، ص384-385.

(5) **ديوان أبي القاسم الشابي**، دار العودة، بيروت 1972، ص129.

(6) أبوالقاسم الشابي، **مذكرات**، الدار التونسية للنشر (د.ت.)، ص:9.

(7) **الأعمال الكاملة**، ص385.

(8) **ديوان الشابي**، ص259.

Maud Bodkin, **Archetypal patterns in poetry, psychological Studies of Imagination**, Oxford University press, London 1971.

(10) **ديوان الشابي**، ص 503.

(11) **المصدر السابق**، ص 514-515.

(12) **ديوان علي محمود طه**، دار العودة، بيروت 1972، ص11.

(13) **المصدر السابق**، ص38-39.

(14) **المصدر السابق**، ص87-88.

(15) تلك هي الثنائية الأساسية التي أقامت عليها نازك الملائكة تفسيرها شعر علي محمود طه، راجع: **الصومعة والشرفة الحمراء؛ دراسة في شعر علي محمود طه**، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

(16) **ديوان علي محمود طه**، ص37.

(17) تقول نازك- في مقدمة ديوانها (قرارة الموجة): «إن العنوان ليس إلا مرآة صغيرة تعكس فترة من حياة زاخرة عاشها الشاعر، ولابد لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز». **ديوان نازك الملائكة**، دار العودة (في مجلدين)، بيروت 1971، 2/ 213، وسأكتفي- بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن.

(18) عن التفاصيل التاريخية المقارنة حول الصلة الرمزية بين الليل والكآبة من ناحية، وبين الليل والقبور والتوق إلى اللانهاية من ناحية ثانية، راجع بول ڤان تيجم، **الرومانسية في الأدب الأوروبي**، ترجمة صباح الجهيم، دمشق 1981، 1/ 86-96. وعن المفارقة في قصيدة توماس جراي، راجع تحليل الدلالة في:

Cleanth Brooks, **The Well Wrought Urn**, A Harvest Book, New York, 1975, pp. 105-123.

(19) **ديوان الشابى**، ص: 90-91.

(20) راجع نص القصيدة فى:

The New Oxford Book of English Verse 1250 - 1950, Chosen and Edited by Helen Gardner, Oxford University press, London 1972, ppÛ 546-549.

(21) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق س.أ. بونيباكر، مطبعة بريل، لندن 1965، ص108.

(22) **ديوان الشابى**، ص.354 وتعلق نازك الملائكة على بيت الشابى بقولها: «لفظة (نجرب) عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة؛ وذلك لأن (التجربة) فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعيا، وهى بهذا تختلف اختلافا جوهريا عن الموت الذى هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون. فإذا كان أبوالقاسم الشابى قد سمى رحلته إلى هذا العالم (تجربة) فهو إنما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت، وبالتالى على موقفه من الحياة. وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابى كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر». راجع: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت 1974، ص294-295.

(23) يقول صلاح عبد الصبور، فى «أغنية الليل»، من ديوان (أحلام الفارس القديم):

الليل ثوبنا، خباؤنا
رتبتنا، شارتنا التى بها يعرفنا أصحابنا
لا يعرف الليل سوى من فقد النهار،
هذا شعارنا،
لا تبكنا، يا أيها المستمع السعيد،
فنحن مزهوون بانهزامنا.

ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1972، 1/ 202-204.

(24) جبران، **المصدر السابق**، ص 383.

(25) من الممكن القول إن هذا المستوى الوسطى من الغوص فى الحلم، أو هذا المستوى الغسقى الذى لا ينطبق فيه ظلام اللاوعى تماما، ينطوى على خاصية تميز شعر نازك عن بعض معاصريها من شعراء الشعر الحر.

ومن الممكن تطوير هذه الملاحظة الأخيرة، فى دراسة مستقلة، ووصلها بموقف نازك، الوسطى، الغسقى، من الشكل الجديد للشعر الحر نفسه، حيث تحاول الموازنة - دائما - بين الشكل الخليلى وشكل القصيدة الجديدة، لتتغلب القصائد العمودية، كميا، وربما كيفيا أحيانا، على قصائد الشعر الحر، فى دواوينها، إلى درجة تلفت انتباه أى قارئ لشعر «رائدة الشعر الحر».

(26) نازك الملائكة، **يغير ألوانه البحر**، بغداد 1977، ص 81-83. وسأكتفى- بعد ذلك- بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن.

(27) تلك الدلالة التى تتجاوب مع عنوان الديوان الخامس «يغير ألوانه البحر»، بالقدر الذى تتجاوب

به دلالة العنوان الأخير مع دلالة عنوان الديوان الرابع «قرارة الموجة»، أو تتجاوب دلالة عنوان الديوان الثانى «شظايا ورماد» مع ثنائية الضوء والظلام التى ينطوى عليها الليل نفسه، أو ثنائية الأعلى والأدنى التى ينطوى عليها تعارض القمر والشمس، فى تعاقب الليل والنهار.

(28) راجع:

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London, 978, pp. 109-119, 211.

وقارن بـ:

- **Bulfinch's Mythology**, Thomas Y. Growell company, New York 1970, pp. 907-908, 922

- Gustav Schwab, **Gods & Heroes**, Pantheon Books, New York 1974, p. 747.

(29) ترجع هذه الثنائية الأخيرة، بمعنى أو آخر، إلى الفيلسوف الألمانى فردريك نيتشه Friedrich Nietzche (1844-1900) عندما أقام تمييزه الشهير بين العناصر الأبولونية والعناصر الديونيزيوسية فى الشعر. لقد آمن نيتشه أن الإنسان ينطوى على نوعين متميزين من التخيل: «هناك - من ناحية - عالم أبولو الذى يمثله آلهة الأولمب، حيث يجد الإنسان الهدوء المثالى والنظام، فيرى كل شيء بوضوح قاطع وتميز صارم. وهناك - من ناحية أخرى - عالم ديونيزيوس الثمل، حيث النشوة والإثارة، والقلق والغموض، فضلا عن الإحساس البالغ بالقوة، والفورة التى تنسى الإنسان نفسه، فيتحد بالطبيعة، أو الحشد البشرى فى حالاته الفطرية التى تنأى عن التعقل». راجع:

C.M. Bowra, **The Creative Experiment**, Macmillan, London, 1967, pp. 4-5.

(30) أعنى هذه التقاليد التى تنطوى على قول إيليا أبى ماضى (1889- 1957):

سيرت فى فجر الحياة سفينتى واخترت قلبى أن يكون أمامى

وقول نسيب عريضة (1887-1946):

فلتترك العقل حيث يبغى فليس للعقل من شعور

راجع: **إيليا أبوماضى، شعر ودراسة**، دار اليقظة العربية، دمشق 1963، ص670.

(31) راجع الإشارة المتميزة إلى نوفاليس، فى الفصل الأول من كتاب:

C.M. Bowra, **The Romantic Imagination**, Oxford University Press, London, 1961.

وقارن بترجمة هذا الفصل - لكاتب الدراسة - فى مجلة «الأقلام»، بغداد، سبتمبر، 1975.

(32) راجع ديوان: **بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت 1971، 1/ 475.

(33) ذلك تفسير لا يختلف كثيرا عن تفسير نازك الملائكة نفسها، فى حديثها «حول شجرة القمر»، **ديوان نازك**، 2/ 413-417.

(34) نازك الملائكة، **للصلاة والثورة**، دار العلم للملايين، بيروت 1978، ص98-99. وسأكتفى- بعد ذلك- بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن.

(35) من اللافت للانتباه أن صورة «حواء» تبدو متوازية مع صورة «آدم» فى هذه المطولة، ولكنها تحتل الصدارة فى الصياغة الثانية للمطولة نفسها بعنوان «أغنية للإنسان» (1950)، فتتجلى -

حواء- فى نموذج بروميثيوس، سارق النار، على نحو تغدو خطيئتها، فى دفع آدم إلى الشجرة المحرمة، بمثابة فعل من أفعال اغتصاب المعرفة أو النور، فتصبح الخطيئة الأولى لحواء- أمنا- «شعلا فى وجودنا وضياءً» (1/ 263). ولكن هذه الصورة الجديدة التى تؤكد التمرد الإنسانى تختفى تماما من الصياغة الأخيرة (عام 1965) للمطولة نفسها، فلا نواجه سوى التركيز على آدم الذى «فقد فردوسه الجميل عقابا» (1/ 372). أما التمرد الإنسانى الذى تنطوى عليه الصياغة الثانية فينداح ليتم التركيز على العنصر القدرى، وما يقترن به من وصول إلى نبع الإيمان بالله، كأن هذا العنصر هو الخطوة السابقة على التصوف البارز فى شعر السبعينيات.

(36) تقول نازك الملائكة: "كلما وردت كلمة مليكى أو ملكى فى قصائد هذه الفترة من حياتى، فأنا أريد بها الله تعالى مالك الملك وملك الملوك، هو اسم أطلقه الخالق على نفسه فى القرآن، فهو أحد أسمائه الحسنى كما فى قوله: «عند مليك مقتدر»، «هو الله الذى لا إله إلا هو الملك». راجع: **يغير ألوانه البحر**، بغداد 1977، ص199. وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن.

(37) لم تنشر هذه القصيدة فى ديوان بعد، ولكنها منشورة فى مجلة «**الشعر**»، القاهرة، أكتوبر 1982، العدد 28، ص 11-14.

(38) البيتان من قصيدة «سيمفونية السجاجيد»، مجلة «**الشعر**»، القاهرة، أبريل 1983، العدد 30، ص16-18.

(39) وليس على تمثيل رمزى كما كان الأمر فى «شجرة القمر». والفارق بين التمثيل بالرمز Symbol والتمثيل بالكناية allegory يرجع إلى تعدد المدلول وواحدية الدال فى الأول، وواحدية الدال والمدلول- معا- فى الثانى، وما يترتب على ذلك من اقتران الأول بالإيحائية متعددة الأبعاد، واقتران الثانى بالتعليمية المباشرة، على مستوى الدلالة. لمزيد من التفصيل، راجع الفصل الأول من كتاب:

Angus Fletcher, **Allegory; The Theory of a symbolic Mode**, Cornell Univ. Press. Ithaca and London, 1975.

(40) من تقديم نازك الملائكة لديوان: **للصلاة والثورة**، ص 8-9.

(41) راجع نص القصيدة فى مجلة «**الشعر**»، القاهرة، يوليو 1983، العدد 31، ص 15-16.

(42) مجلة **الشعر**، 28/ 13. ولكى تتضح المسافة بين المدلول الجديد للسفر ومدلوله القديم، راجع قصيدة «السفر» (1945) التى تبدأ على هذا النحو:

أنا وحدى فوق صدر البحر يا زورق فارجع
عبثا أنتظر الآن فنجمى ليس يطلع
هبت الريح على البحر الجنوبى المروع
فلتعد للشاطئ الساجى بقلبى المتضرع

ديوان نازك، 1/ 513.

(43) مجلة **الشعر**، 28/ 11، 14.

(44) مجلة **الشعر**، 31/ 15-16.

الناس في بلادي

1 ـ الناس في بلادي

أتصور أن أهم سبب كان يشد أبناء جيلى إلى شعر صلاح عبدالصبور (1931-1981) فى مطلع حياتنا الأدبية هو التمرد المقترن بالجرأة على تحطيم التقاليد الجامدة التى كنا نعانى من تصلبها فى عوالم الإبداع والفكر والسياسة. ولم يكن هذا التمرد يتحول إلى خطابة زاعقة، سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا، وإنما كان يتجسّد فى معادلات موضوعية وموازيات رمزية تصلنا بشعر صلاح عبدالصبور من حيث هو شعر، وتزيد فينا نوازع التمرد المختلفة من غير أن تتخلى عن صفات الفن. وكان التمرد يدفع بعضنا إلى المادية الجدلية فيغدو ماركسيا يكتفى بالفكر منهجا للفهم والتأويل، أو شيوعيا يجاوز الفكر إلى فعل الانخراط فى هذا التنظيم السرى 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 الذى يواجه عبث الوجود. وكان فينا من لم يتردد فى الخلط بين الماركسية والوجودية، من غير أن يجد تناقضا بين الخليط الذى صنعه والأفكار القومية الناصرية التى كانت تمزج دعوة التحرر الوطنى من الاستعمار بالدعوة إلى تحقيق العدل الاجتماعى، تحت رايات الحرية والاشتراكية والوحدة التى كانت خفّاقة وعالية، ابتداء من مطالع خمسينيات ثورة يوليو، وفى سياق حرب السويس سنة 1956.

وكان الكثير من قصائد ديوان «الناس فى بلادى» (الذى صدر فى يناير - سنة 1957 عن دار الآداب البيروتية، وفى سياق حرب السويس) يستجيب إلى دوافع تمردنا، سواء

فى تجلياته الماركسية أو الوجودية أو الوطنية، فقد كان الديوان المحتشد بست وعشرين قصيدة يتضمن ست قصائد وطنية الطابع، وخمس قصائد اجتماعية المنزع، وست قصائد لا تفارق القلق الوجودى حتى فيما تنطوى عليه من بعد اجتماعى. ولم تتباعد عن القلق الوجودى القصائد الثلاث التى تناولت الإبداع الشعرى بوصفه موضوعا للتأمل، أو قصائد الحب الست التى قاربت موضوعاتها مقاربة مزجت بين الأبعاد الوجودية والقومية، خصوصا فى القصائد التى حاولت الفرار من رواسب المرحلة الرومانسية التى بدأ بها صلاح عبدالصبور وسرعان ما تخلى عنها. وكان التمرد ينتظم أغلب القصائد، يقوى صوته حينا فيهيمن على القصيدة، أو يخفت حينا آخر فيبدو كالرجع الذى لا يسمع له صوت مباشر، ولكنه موجود كالمبدأ الأول الذى تتعدد تجلياته وتتكثر مجالاته.

ومن هذا المنظور، يومئ دال «الناس فى بلادى» إلى مدلولات عدّة. أولها المدلول الاجتماعى الوطنى الذى يرد كلمة «البلاد» على «الناس». وفى الوقت نفسه، يخص تصوير «الناس» بمحيط «البلاد» الواقعى، ذلك المحيط الذى يضاف إلى ضمير المتكلم فى كلمة «بلادى» فيرد المفرد على الجمع بما لا يفارق الدلالة الواقعية لحركة «الأنا» الشاعرة التى تتحدث عن ناسها فى بلادهم التى هى بلادها. وهى دلالة تنأى بهذه «الأنا» عن أى توحد رومانسى، وتغمس «الأنا» على نحو مباشر فى عالم فعلى، عالم يمتلئ بشخصيات حية لا تخلو من صفات «النموذج» الذى تتجسد فيه وحدة الخاص والعام، أو يغدو فيه الخاص سبيلا إلى العام. هذا المحيط الواقعى علامة أولى، تمايز عنوان الديوان عن ميراث كامل من عناوين حالمة لدواوين رومانسية سبقت إلى الصدور، من طراز «أغانى الكوخ» لمحمود حسن إسماعيل، أو «الزورق الحالم» لمختار الوكيل، أو «وراء الغمام» و«الطائر الجريح» لإبراهيم ناجى، أو «الملاح التائه» و«الشوق العائد» لعلى محمود طه، أو «شظايا ورماد» الذى أصدرته نازك الملائكة سنة 1949، بعد أن أصدرت «عاشقة الليل» سنة 1947، وقبل أن يصدر عبدالوهاب البياتى ديوانه «ملائكة وشياطين» سنة 1950، حين لم يكن قد أصدر بعد ديوانه «أباريق مهشَّمة» سنة 1954.

وكان واضحا منذ الوهلة الأولى أن عنوان «الناس فى بلادى» ينقطع عن سياقات العناوين السابقة، ويشق لنفسه مجرى دلاليا جديدا فى واقعيته. صحيح أن العنوان لقصيدة أطلق مسماها الخاص على الديوان كله، لكنه الإطلاق الذى لا يفارق مجاز البعضية حسب المصطلح البلاغى القديم، حيث يدل الجزء على الكل، ويكون علامة

على جوانبه العديدة. ولذلك لا يقتصر دال «الناس» على مدلول واحد، بل يومئ إلى مدلولات متعددة، تتجاوب كلها فى دلالة «الناس» التى انطوت - فى سياقاتها - على أكثر من فئة «فى بلادى» أو أكثر من مدلول.

وإذا كان النقاد يقولون إن الصنعة هى إخفاء الصنعة، وإضفاء طابع من العفوية على القصيدة، فإن العفوية التى تتميز بها قصيدة «الناس فى بلادى» متجسّدة فى ألفتها، وفى كونها تجذب إليها الأفئدة بالنماذج البشرية المألوفة التى تتحدث عنها، من أمثال العم مصطفى أو حفيده خليل أو أولئك الذين يتحلَّقون حولهم ونرى فيهم أقرباءنا فى القرى التى خرجنا منها، ولا نزال نعرف ناسها. هذه الألفة تمتد من خطاب القصيدة عن هؤلاء الناس بعفويتهم التى توازيها عفوية القصيدة، وبلغتهم التى تشاكلها لغة القصيدة من غير أن تتخلى عن فتنتها. والنتيجة البساطة التى دفعت الكثيرين إلى التعاطف مع القصيدة، ابتداء من الصوت الذى ينطق فيها عبر ضمير المتكلم، مرورا بأشباه من نعرفهم من البشر الذين تتحدث عنهم، وانتهاء باللغة التى تصل وصلا حميما بين المتحدِّث والمتحدَّث عنهم والمتحدث إليهم فى الوقت نفسه.

والبداية فى معنى الناس فى بلادى - من هذا المنظور - هى مدلول المجموعة الطليعية التى تنتسب وإياها الأنا إلى «الناس فى بلادى» وتغدو بعضا من حضورها. وهى المجموعة التى نعرفها فى أسطر من قبيل[1]:

- كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المقيت. [ص: 212]

أو:

- ورفاقى تعساء
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامه
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد. [ص: 221]

هذه المجموعة المعذّبة بأفكارها وأحلامها، المحتشدة بالتمرد، هى بعض «الناس فى بلادى». وهى عصابة الأشقياء التى لا تكف عن اكتشاف أحوال الواقع والارتحال

فى دروب المعرفة، كأنها السندباد الذى يجوب البلاد كالإعصار، إن يهدأ يمت. وهدف مسعى هذه العصابة (أو الطليعة) الإسهام فى تحقيق الحرية والعدل للناس جميعا. أداتها فى ذلك الشعر الذى تسعى إلى تخليصه من قيوده، والانطلاق به إلى القمم التى يؤذن فجرها بالولادة الجديدة للوطن والقصيدة. وإذا رددنا القصيدة على الوطن، فى السياقات التى تتجاوب فيها المدلولات التى تشير إلى كليهما، وجدنا أن الاهتمام بأحدهما اهتمام بنظيره، وذلك بما يجعل «الشِّعر» موضوعا موازيا للوطن من حيث هو أداة لتحريره، والوطن موضوعا للشعر من حيث هو مجال لتثويره.

والإشارة إلى الوطن - فى هذا السياق - تعنى الإشارة إلى الناس، أو الشعب الذى تنتمى إليه الطليعة، وتعمل من أجل تحريره داخليا وخارجيا بوصفها بعضا منه: داخليا بتحرير وجدانه وعقله من قيود الماضى الصدئة وقيود الحاضر الضاغطة، وخارجيا بتحرير واقعه من أشكال الظلم والاستبداد والاستعمار الذى يأبى الرحيل، ويصر على العودة حاملا وجهه الكئيب فيما يشبه هجوم التتار.

والفلاحون الفقراء - فى هذا السياق - هم المجاز المرسل الدال على الشعب، أبناء الوطن، أو «الناس فى بلادى» فى الكثير من أحوالهم: فقرهم، أساليب حياتهم القاسية، معتقداتهم، صراعاتهم، أشكال تمردهم، أحلامهم، وذلك على امتداد فضاء القرية التى تغدو مجالا لتأمل العين الشاعرة التى تبحث عن الدلالة فى كل مشهد، أو على امتداد فضاء المدينة الذى تراه العين نفسها، خصوصا فى فعل تحديقها الذى لا يغفل تفاصيل المشاهد التى تتجسد بها رؤية جذرية للعالم. هكذا، جذبتنا قصيدة «الناس فى بلادى» بمطلعها:

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأونْ
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر. [ص: 187]

كانت التشبيهات طازجة، نضرة، مزهوة بجدتها، متدافعة تدافع تفعيلة بحر «الرَّجَز» التى اكتسبت نبرات المحادثة اليومية فى لغتنا المعتادة، فتنقبض وتنبسط حسب تدفق

المعنى، مستفزة القراء الذين ظلوا على تقليديتهم بما تصنعه من علاقات جديدة، خصوصا حين تجمع بين الغناء ورجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر، أو بين أزيز اللهيب فى الحطب وصوت الضحك. وكانت الاستعارات عفية، دالة على الاعتزاز بالأقدام التى تضرب الأرض كأنها تريد أن تفلقها، وهؤلاء الذين لا تفارقهم طيبتهم حين يمتلكون بعض ما يكفيهم، بل الذين لا يمنعهم تمردهم من الإيمان بالقدر، كما لا يمنعهم هذا الإيمان من سرقة الظالمين أو قتل المعتدين أو حتى التمرد على القدر نفسه. ومضينا مع القصيدة عبر مشاهدها المتوترة المسكونة بالتمرد الاجتماعى الوجودى، وبدا لنا كما لو كانت القصيدة تدفعنا إلى مواجهة الفقر الذى يزداد قسوة مع غياب العدل فى توزيع الثروة، ومواجهة الموت التى تدفع إلى التمرد على معضلة الوجود فى موازاة التمرد على الجوع.

هذان النوعان من التمرد يضفران النغمة الأساسية فى قصيدة «الناس فى بلادى» ويصلان ما بين بعدها الفيزيقى وبعدها الميتافيزيقى. وإذا كان البعد الأول يصف لوازم «عام الجوع» فى كنايات دالة على طبيعة الناس الذين يدبّون على الأرض فى قوة وجسارة، طيبين حتى فى آثامهم التى يدفعهم إليها شظف عيشهم، فإن البعد الثانى، الميتافيزيقى، يظهر مع الإيمان بالقدر، ويبدأ من العم مصطفى الذى يجمع الرجال حوله ما بين الأصيل والمساء، يحكى لهم عن تقلب الدهر بالإنسان، فيدفع الرجال إلى الأسئلة المكتومة عن غاية الإنسان من أتعابه، وعن غاية الحياة نفسها، وعن معناها الذى يغيب فى أحيان كثيرة، خصوصا حين تبدو المفارقات صادمة، ويمد عزريل عصاه فى غير موضعها، فيبعث الاحتجاج المقموع: «كم أنت قاس موحش يا أيها الإله». وتتتابع الكنايات الكاشفة عن البعد الميتافيزيقى لتضيف إلى نبرة الاحتجاج المقموع ما يزيده تأكدا، وذلك بالإشارة إلى موت العم مصطفى الفقير الذى لم يبتن القلاع، وسار خلف نعشه أمثاله الفقراء:

وعند باب القبر قام صاحبى خليل
حفيد عمى مصطفى
وحين مَدَّ للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع. [ص: 189]

ولا يهبط التمرد الميتافيزيقى فى سياق هذه القصيدة من أعلى، وإنما يتخلق كذرات الغبار من الحياة الخشنة، ويستحصد من وطأة عام الجوع، فيدفع إلى السؤال بالْقَدْرِ

الذى يتولد به السؤال من الحيرة حول تفسير مسارات القَدَر، فيتفجر التمرد الميتافيزيقى من داخل السياقات، ومن رصد الحياة المحلية فى القرية التى أصبحت مجازا مرسلا للنظرة المناقضة كل المناقضة للنظرة الرومانسية التى لم تر فى القرية إلا نبعا حالما وحضنا حانيا، يفر إليه الذين يطاردهم لهيب الظهيرة فى شوارع المدينة.

وتفتش النظرة الجديدة عن التفاصيل الوجودية الحية للمشهد، وعن المفردات اليومية للحوار، وعن النماذج البشرية المعجونة بطين الأرض، النماذج التى تبدأ من العم مصطفى وتنتقل منه إلى حفيده خليل كما لو كانت تنتقل من رؤية عالم إلى رؤية مناقضة، أو تنتقل من الإيمان بالقدر إلى التمرد عليه، باحثة فى هذا الانتقال عن ملامح النموذج الإيجابى الذى يتولد من بين «الناس فى بلادى» ليجسّد المعدن النبيل والتاريخ النضالى للناس فى بلادى.

2 ـ شنق زهران

تظهر قصيدة «شنق زهران» هذا النموذج الإيجابى متجسِّدا فى بطل شعبى، صاغه الوجدان الجمعى، وصنعه من حكاية فلاح بسيط محب للحياة التى سلبها أعداء الحياة، واصطفاه لكى يكون تمثيلا له فى علاقته بالاستعمار الذى جثم على صدره طويلا، وذلك فى سياق تاريخى يلتقط منه الشاعر ما يؤكد التمرد الاجتماعى فى القصيدة، مستبدلا بالتمرد الميتافيزيقى التمرد الوطنى. وتأخذ القصيدة شكلا أقرب إلى الحكى الذى لا يخلو من بعض خصائص القصة الشعرية (البالاد BALLAD) فى تقاليد الشعر الأوربى كما لاحظ لويس عوض[2] بحق، ولكنها قصة شعرية مصرية تمتح من موروثها الشعبى و وجدانها الوطنى ما تصوغ به نموذجها الإيجابى التى ظلّت تصعِّد من حضوره، فى مواجهة الغاصبين، بوصفه الرمز والعلامة: الرمز الدال على الظلم، والعلامة الدالة على الفجر القادم الذى لابد أن يتولد من الأرض التى ارتوت بدماء زهران.

وتمضى القصيدة من النهاية لتستدير إلى البداية، عائدة إلى النهاية نفسها، لكن بعد الكشف عن أسبابها والعوامل المؤدية إليها. وهى التقنية نفسها المستخدمة - بعد ذلك بعشر سنوات تقريبا - فى مسرحية الحلاج التى تبدأ من نقطة النهاية، مستديرة إلى البدايات الكاشفة والموصلة إلى النتيجة التى تمثلت فى نقطة النهاية. والبداية - فى حالة قصيدة «شنق زهران» - هى الطبيعة التى يغلبها الحزن، وهو يتمدد فى القرية كأنه تِنّين له ألف ذراع، منذ أن تدلى رأس زهران الوديع. ومن البداية التى تثير الفضول، وتبعث

الأسئلة المضمرة فى الذهن عن زهران وعن مأساته، وعن المحن الصماء التى اقترنت بشنقه، تتحرك ذاكرة الراوى (الشاعر) مستعيدة حكاية زهران من بدئها:

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولّد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواى. [ص ص: 195-196]

وتمضى الحكاية لتصف - مع تدافع تفعيلة بحر الرمل: فاعلاتن - كيف شبّ زهران قويا ونقيا مثله مثل طبيعة القرية التى نشأ فيها، وكيف كان مثل الناس فى بلاده ضحاكا ولوعا بالغناء وسماع الشعر الشعبى فى ليل الشتاء. وكبر زهران، واقترب من الرجولة، ونمت فى قلبه زهرة تاجها أحمر كالنار وساقها خضراء من ماء الحياة، وذات مرة:

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمن
ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم
ويجيل الطرف.. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حُبّا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا. [ص: 196]

وعثر زهران على المرأة التى أحبها وأحبته، وأنجبت له غلامين، ضربا بجذوره فى أصول الطينة السوداء، ومضت الحياة بهيجة، هانئة، آمنة، إلى أن جاء أعداء الحياة، يرتدون ملابس جنود إنجليز، حاولوا اصطياد الحمام، فتسببوا فى حرق أجرانه، وتصدى لهم الأهالى ففروا منهم بعد أن أطلقوا عليهم النار، ومات بعضهم أثناء الفرار، فقامت قيامة القيادة البريطانية، وحدثت محاكمة أهل دنشواى - الفضيحة سنة 1906[3]، وصدر الحكم بالإعدام شنقا لكل من حسن على محفوظ، ويوسف حسن سليم، والسيد عيسى سالم، ومحمد درويش زهران. لكن القصيدة لا تحكى هذه التفاصيل وغيرها، ولا تتوقف عند غير زهران من الذين حكم عليهم بالإعدام شنقا فى قرية

دنشواى، أو الذين حُكِمَ عليهم بالأشغال الشاقة المؤبدة. وتوقفها عند زهران على وجه الخصوص يرجع إلى ما اقترن بالسمع من حكايات، أصبحت جانبا من الوجدان الجمعى المتوقد فى سياق التخلص من الاستعمار، ولنتذكر أن القصيدة منشورة فى يوليو 1956[4]، بعد عامين فحسب من جلاء آخر جندى بريطانى من مدن القناة، وفى الشهر الذى أعلن فيه عبد الناصر تأميم قناة السويس تحريرا للوطن من بقايا قلاع الاستعمار. وذلك مناخ يبعث الذاكرة الوطنية حية، ويدفع الوعى الجمعى إلى استعادة ذكريات نضاله، فيمتلئ وجدان الأمة برموزها التى أصبحت حية فى خلده.

ولذلك لم تجد القصيدة ضرورة للتفصيل فى الحكى، واعتمدت على المشاهد الدالة وحدها، متنقلة بين الكنايات البصرية اللافتة، والمجازات المرسلة الكاشفة، مستبدلة بالاستعارات المركبة الإشارات المبينة عن ملامح الشخصية الجسدية والثقافية، خصوصا تلك التى يقتنصها تشبيه من مثل: ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم. وتجلى ذلك كله فيما أبرزته القصيدة من نشأة زهران، منتقلة إلى مشهد فتوته، صاعدة من زواجه إلى الإشارة إلى ابنيه اللذين يشيران إلى امتداد الحياة، وذلك لتوقع الصدام بين هذا الامتداد وأعداء الحياة، وكان ذلك عندما:

مرَّ زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مَدَّ زهران إلى الأنجم كفًّا
ودعا يسأل لطفا
ربما سورة حقد فى الدواء
ربما استعدى على النار السماء. [ص ص: 197-198]

والمقطع يحتشد بصوره البصرية، وتتابع مشاهده الدالة، والإشارة البصرية إلى النار تومئ إلى تفاصيل كثيرة على سبيل الإيحاء، وتفتح أبواب المخيلة الجمعية للاستعادة الموازية. ولا ينغلق المقطع إلا بتسجيل الاحتجاج الذى يتوجه إلى السماء يستعديها على أعداء الحياة. وينقطع الاسترسال الذى يمهّد للمقطع الأخير، لكى يأتى الختام باستعاراته وكناياته التى توحى بالمحاكمة عن طريق ذكر نتائجها المجازية، فنرى النطع والسياف والغيلان بدل المشنقة والجلاد وجنود الاحتلال، ويستبدل الحكى بالجلاد

«السياف مسرور» ليبعث مخزون الحكايات الشعبية، على نحو ما فعل من قبل فى وصف زهران الذى كان على صدغه حمامة كناية عن السلام، وعلى زنده «أبو زيد سلامة ممسكا سيفا» كناية عن تواصله مع تراثه الشعبى العامر بمحبة الفرسان الشعبيين المنحازين لقضايا العدل. ولكن سيف أبى زيد الهلالى انكسر مع الموت الذى صنعه أعداء الحياة لأحباب الحياة، فتدلى رأس زهران الوديع على مشنقة الظلم الذى أطاح برموز العدل والسلام والحياة، ولكن فى سياق لا يتجاهل ارتباط معنى اسم «زهران» بمعنى «الإزهار» و«الزهور»، وذلك فى التقابل الذى يصل «السياف مسرور» بمعنى قطع الرؤوس وقطف الزهور فى الوقت نفسه. وهو سياق يضفر الحدث الأساسى للشنق بمفردات الأرض والزهر والحمامة المنقوشة على الصدغ، وذلك بما يجعل من استدعاء المخزون الشعبى استدعاء للباقى بقاء الطبيعة فى علاقتها بالزمن أو التاريخ.

ويصل الحديث عن التاريخ الماضى بالحاضر، الوصل الذى يعطى لفعل التضحية معناها المتصل وقيمتها الباقية ومغزاها التعليمى. ولذلك فإن القرية التى لم تعرف سوى الدموع منذ شنق زهران، وظلت تخشى الحياة، تتحول إلى أكثر من قرية فى تعدد الدلالة: القرية التى كانت، والقرية الكائنة، والقرية التى يمكن أن تكون. ومع هذا التعدد الزمنى تدفع ذكرى زهران الذى أحب الحياة (ومات وعيناه حياة، مجسِّدا فى حضوره الأبطال الشعبيين من أحباب الحياة) القرية إلى الحياة مرة أخرى، أو على الأقل تدفع بها إلى مواجهة السؤال الجارح:

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتى تخشى الحياة. [ص 198]

والضمير المتصل بالقرية (قريتى) دال على تعدد الدلالة، فهو يشير إلى قرية زهران التاريخية الكائنة فى الماضى من منظور السارد، ولكنه يشير فى الوقت نفسه إلى القرية الواقعة فى الحاضر، من منظور راوٍ معاصر يتحدث عن عالمه، ويجعل من قريته مجازا مرسلا لما هو أكبر منها، أو لما هى بعضه: الوطن. والدلالة التعليمية تنقل المغزى من الماضى - بعد روايته - إلى الحاضر - فى فعل تأمله، واصلة بين الزمنين بما يشير إلى إمكانات المستقبل الذى لابد أن يُشرق بالأمل لا الدمع، وتمتلئ العيون فيه بالحياة لا الدموع، وإلا ما كان لموت زهران معنى، فحكايته الشعرية تمثيل كنائى يبعث فى الحاضر الحضور العفى العاشق للحياة الحرة المستقلة فى وطن حر مستقل.

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يتجاوب الاستقبال المدوى لهذه

القصيدة مع مناخ تأميم القناة، ومناخ حرب السويس التى سرعان ما اشتعلت بعد نشر القصيدة بأشهر معدودة، ومناخ الشعور القومى بالوحدة التى أسهمت فى انكسار الاستعمار، والثأر لكل أمثال زهران، ودفع الاستعمار إلى أن يحمل عصاه ويرحل مرة أخرى. وكان صوت جمال عبدالناصر يدوى من أقصى المحيط إلى أقصى الخليج مناديا بوحدة العرب، داعيا إلى رفع رءوسهم، منتقما لأمثال زهران، وبانيا حياة جديدة لدعاة السلام وطالبى العدل من أحباب الحياة.

وكان منطقيا - فى هذا المناخ - أن تذيع الإذاعة المصرية قصيدة «شنق زهران» عشرات المرات فى برنامجها العام بصوت المذيعة الشهيرة آمال فهمى، وتنقل أمواج الأثير القصيدة إلى ملايين المستمعين والمتعاطفين والممتلئين بالحماسة الوطنية والقومية. وكان استماعى إلى هذه القصيدة من الإذاعة المصرية بصوت آمال فهمى فى سياق حرب السويس بداية معرفتى بشعر صلاح عبدالصبور، وبداية شعبية القصيدة فى الوقت نفسه، الأمر الذى أدّى إلى أن تجذب القصيدة السينمائيين لمعالجتها سينمائيا مع تصاعد تيار العداء للاستعمار على امتداد الوطن العربى، معتمدين فى ذلك على قالبها القصصى الذى يتناسب والانتقالات الزمنية للمشاهد السينمائية.

وقد أخرجت «شنق زهران» فى فيلمين سنة 1969[5]، مستعيدة الروح الوطنى للخمسينيات لمواجهة مناخ هزيمة 1967. وكان الفيلم الأول بعنوان «صديق الحياة» ومدته خمس وعشرون دقيقة من إنتاج فيلمنتاج، والمنتج سعد الدين وهبة، وموسيقى سليمان جميل، وقام بالتعبير الحركى أعضاء الفرقة القومية للفنون الشعبية، كما قام بدور زهران نفسه الراقص محمد خليل، أما الديكور فكان من إعداد صلاح مرعى ومحسن محمد وغسان أحمد وسهير عبدالباقى، والتصوير لحسن عبدالفتاح. ونهض بالسيناريو والإخراج ناجى رياض فى أول عمل سينمائى له. وألقى القصيدة الشاعر فاروق شوشة الذى كان يعمل وقتها مذيعا بالإذاعة، وعرف بحلاوة صوته وبما نشره من قصائد. أما الفيلم الثانى فكان من تصوير رفعت راغب، وموسيقى عاطف عبدالكريم، ومونتاج حسين عفيفى، وسيناريو وإخراج ممدوح شكرى.

وعندما أسترجع هذه القصيدة، بعد كل السنوات التى مضت على استماعى إليها للمرة الأولى بصوت آمال فهمى سنة 1957، أجد أن نجاحها لم يعتمد على أنها أثارت الوجدان الوطنى القومى باستجابتها إلى أحلام هذا الوجدان وتجسيدها له فحسب، وإنما اعتمد نجاحها - فضلا عن ذلك - على خلق الشاعر قصة شعرية متوثبة بالحيوية، زاخرة بتوتراتها الخاصة، قادرة على استدعاء نموذج يختزل فى إهابه النماذج الإيجابية

التى ينطوى عليها الناس فى بلادى. وأضيف إلى ذلك لغة الحياة اليومية التى اعتمدت عليها القصيدة، والتى أعادت خلقها لتصنع ملحمة شعرية صغيرة من لغة الناس البسطاء أنفسهم، جنبا إلى جنب براعة الإفادة من المعتقدات الشعبية. ولا تنفصل عن ذلك براعة الإفادة من طرائق الحكى الشعبى، ابتداء من تقمص شخصية الراوى الشعبى، مرورا باستخدام تقنيات الحكى الشعبى المعروفة (كان يا ما كان. . .) وانتهاء بتقنية التكرار التى تؤدى دورها فى تأكيد المعنى، خصوصا فى مراوحة هذا المعنى بين الماضى والحاضر فى تجاوب الصراع المتكرر بين أعداء الحياة وأحباب الحياة على امتداد الزمن. وهو الأمر الذى يتجلى على مستويات لفظية متعددة، ومنها المستوى العروضى الذى تتدفق فيه التفعيلات مع أحرف المد، لكن بما يوقف الامتداد لبرهة، كى تعاود أحرف المد تدفقها، فى الفعل المتكرر للانبساط والانقباض العروضيين، أو فى الرجع العروضى للصراع المتكرر بين أحباب الحياة وأعداء الحياة.

وجماليات التكرار اللفظى لافتة فى القصيدة، تتجلى فى تكرار الصيغة النحوية للفعل والفاعل والحال أو ظرف الزمان مع كل مقطع، كما تتجلى فى تكرار بعض الجمل، فضلا عن بعض الصيغ المأخوذة من الحكى، وأخيرا بعض الكلمات المفتاحية التى تضبط خطى المعنى وتؤدى إليه. ولا يوازى جماليات التكرار سوى الإيقاع الذى لا يعتمد على تنويع التكرار العددى المقصود لتفعيلة الرمل وحدها، بل يضيف توزيع القوافى بما يؤكد نوعا من نغمية الإنشاد التى يبرزها توزيع حروف المد التى تتجاوب مع الأحرف التى توقف تدفقها، مراوحة بين النغمات التى لا تفارق طبيعة الإنشاد الشفاهى. وهى طبيعة صاغتها العناصر الدرامية التى انطوت عليها القصيدة، حتى على مستوى الصراع البسيط بين أحباب الحياة وأعداء الحياة. وهو صراع صنعت مهاده وأسهمت فى تجسيد أبعاده الكنايات البصرية المتفاعلة مع لغة الحياة اليومية، فى موازاة الاستعارات القريبة والتشبيهات، بل التراكيب التى تتعمد كسر رقبة البلاغة التقليدية وخلق بلاغة شعبية جديدة، بلاغة جعلتنا ننظر إلى عالم القرية بعينين لا تقلان واقعية عن عينيْ عبدالرحمن الشرقاوى التى امتلأت بالمعذبين فى أرض القرية، ونسجت من عالمهم القصيدة - العلامة «من أب مصرى» المنشورة للمرة الأولى سنة 1953، والتى كانت إحدى المنارات التى اهتدى بها صلاح عبدالصبور فى صياغته ناس بلاده، كما اهتدى بها فى الانحياز إلى الكادحين المعجونين بطين «الأرض» من أمثال «زهران» الذى لم يختلف فى بعض ملامحه - من هذا المنظور - عن «الفتى مهران» الذى صاغه عبدالرحمن الشرقاوى بعد ذلك بسنوات.

3 ـ وطن الناس في بلادي

كان الانتماء إلى «الناس فى بلادى» الوجه الآخر من الانتماء إلى الحياة، ومن الالتزام بمحاربة أعداء الحياة، الأمر الذى كان يعنى التمرد الذى يبرز حضور الإنسان الفاعل الذى لا يكف عن محاولة صنع العالم على عينيه، مؤمنا أنه لا ملك إلا له ومن أجله، ولا حضور إلا لوجوده الحر، خصوصا بعد أن يدرك هذا الإنسان أنه لا يواجه الموت إلا بتأكيد الحياة، وأنه لا يؤكد الحياة إلا بأن يكون كبيرا على الأرض لا تحتها، فذلك هو درس الطبيعة الذى تنقله إلى الإنسان حين تموت الظلال ويحيا الوهج، فلا يبقى سوى نشيد البناء الذى أشارت إليه قصيدة «الملك لك».

وكان نشيد البناء الوجه الآخر من نشيد الدفاع عن الأرض ومواجهة المغتصب، وذلك فى المجال الدلالى الذى أبرز الوجه الوطنى النضالى من أوجه «الناس فى بلادى». وهو الوجه الذى اقترن بسياق حرب السويس والعدوان الثلاثى على مصر فى شهر أكتوبر سنة 1956. وكانت البداية قصيدة صلاح عبد الصبور «هجم التتار» المنشورة فى «الآداب» البيروتية فى فبراير 1954، والمرتبطة بالغارة الإسرائيلية الغادرة على «دير ياسين» فى سياق تدافع العدوان الصهيونى. وتصاعدت هذه البداية مع قصيدة الشهيد محمد نبيل بعنوان «نام فى سلام» المنشورة فى جريدة «الشعب» القاهرية (27/ 6/ 1956) بعد أشهر من الاعتداء الإسرائيلى الغاشم على غزة فى فبراير سنة 1955، وذلك قبل شهر واحد من اشتراك جمال عبدالناصر فى مؤتمر باندونج فى مارس 1955، أول مؤتمر لحركة عدم الانحياز بمشاركة سوكارنو من أندونيسيا وشوان لاى من الصين وتيتو من يوغسلافيا ونهرو من الهند، وهو الأمر الذى أدى إلى إعلان عبدالناصر عن صفقة الأسلحة (التشيكية) فى سبتمبر سنة 1955 مع الاتحاد السوفيتى، تحسبا للاعتداءات الإسرائيلية القادمة، واستعدادا لتأميم قناة السويس - بعد فشل المباحثات الخاصة بتمويل السد العالى - فى يوليو 1956. وهو الشهر الذى نشر فيه صلاح عبدالصبور قصيدة «شنق زهران» استلهاما للروح النضالى ضد الاستعمار الجديد، فى مجلة «الرسالة الجديدة» التى كان يشرف عليها يوسف السباعى، فى موازاة قصيدة «مرتفع أبدا» التى كتبها بدافع التعبير عن البهجة الوطنية برفع العلم المصرى على مبنى البحرية فى بورسعيد. وكان ذلك فى السياق الذى تصاعد مع قصيدته «إلى جندى غاصب: سأقتلك» المنشورة فى مجلة «الآداب» البيروتية فى يناير 1957 مع قصيدة «الشهيد» المنشورة فى جريدة «المساء» القاهرية (2/ 1/ 1957) قبيل ظهور ديوان «الناس فى

بلادى» فى ذروة تداعيات نتائج العدوان الثلاثى على مصر فى أكتوبر 1956. ولذلك كان الاستقبال حماسيا لهذا النوع من القصائد الذى استجاب إلى الأحداث التاريخية التى أثارت الوجدان القومى من المحيط إلى الخليج.

ويمكن - والأمر كذلك - أن نعد قصيدة «هجم التتار» قصيدة عن العدون الثلاثى على مصر، حتى لو كانت سابقة عليه، ومرتبطة بغارة إسرائيلية مبكرة على دير ياسين، سنة 1954، فالغارة الإسرائيلية مرتبطة بالسياق الذى تصاعد إلى أن وصل إلى العدوان الثلاثى سنة 1956. ويسهل ملاحظة الكيفية التى فرض بها بعدها الوطنى نفسه على بعدها الفنى، وتجلَّى فى أسلوب «المونتاج» الذى يعتمد على ترتيب المشاهد المختارة حسب علاقات المجاورة، وذلك لإثارة المخيلة البصرية للمتلقى، وحثها على التأنى إزاء ما أحدثه التتار الجدد من دمار:

رجعت كتائبنا ممزقة.. وقد حَمِيَ النهار
الراية السوداء والجرحى، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات
وأَكفُّ جندى تدقُّ على الخشب
لحن السَّغَبْ
والبوق ينسل فى انبهار
والأرض حارقة كأن النار فى قرص تدار
والأفق مختنق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق. [ص: 191]

ويظهر البعد الإنسانى للقصيدة فى صور الأمهات اللائى هربن من هول الحريق، والأسرى الذين أخذتهم الجائحة. وتتكرر صورة الأم لتؤكد البعد الإيجابى النضالى لهذا النوع من القصائد، وتدعم روح المقاومة بكلمات من قبيل:

وأنا - وكل رفاقنا - يا أم حين ذوى النهار
بالحقد أقسمنا سنهتف فى الضحى بدم التتار
أماه! قولى للصغار:
أيا صغار..
سنجوس بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهار
ونشيد ما هدم التتار. [ص ص: 193-194]

وتبرز قصيدة «نام فى سلام» و«الشهيد» بعدا مغايرا من القصائد الوطنية التى بعثتها حرب السويس، حيث أدّى غدر العدوان الثلاثى إلى تساقط الشهداء، ومنهم محمد نبيل الذى مات فى العشرين من عمره، حين أسقط الأعداء طائرته، وطوى جنازه شوارع المدينة والناس مطرقون. وانتهى المطاف به إلى المدافن التى لن تبقى من هذا الشاب سوى حفنة من تراب مصر، من قومنا المجاهدين الطيبين. وتنتقل سحابة الشفق التى تغطى وجه السماء من «نام فى سلام» إلى «الشهيد» التى تبدأ على النحو التالى:

يا عجبا! كل مساء موعدى مع المضرَّج الشهيد
كأن منديل الشفق..
دمه
كأن مُدْرَج الهلال كفه ومعصمه
كأن ظلمة المساء معطفه
وبدرُه السنا أزرارُ سترته
كأنه مسافر على جواد الليل مشرقا ومغربا
كل مساء.. بلا ملال. [ص: 279]

وهى بداية تصل حضور الشهيد بحضور الطبيعة، فتراه فيها بقدر ما تراها فيه، وتجعل منه بعض الوجود الحى الذى تتنسمه المدينة، خصوصا حين يهبط عليها مثل الرؤيا، ويمضى عبرها كالعلامة التى تجسِّدها الأسطر:

كل مساء ينزل الشهيد فى مدينته
يبثها أشواق قلبه البرىء
وأمس، مرَّ ثم حَيَّا وجهه الوضىء
هنيهة، وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربا المدينة الفساح
وانطفأت جراحه فى صدرها الجرىء
ونوّر المساء بالجراح
كأنه صباح [ص: 281]

ويبدو أن الالتفات إلى «الشهيد» كان لابد أن يفضى إلى الجندى الغاصب وتثبيت عين القصيدة عليه تحت عنوان «سأقتلك». وهى قصيدة مشحونة بانفعالات الغضب وكرامة الدفاع عن النفس، لا تملك فى احتشادها سوى الاحتكام إلى السلاح، مستعيدة ذكريات المجد المصرى والعربى الإسلامى، مؤكدة رغبة السلام وإرادته:

ونحن فى حاضرنا المجيد نصنع السلام
هدية من شعبنا للعالم الجديد
العالم الذى يريد
يريد للرجال أن يعانقوا الرجال دون حقد
العالم الذى يريد
يريد للنساء أن يغفين وادعات
فى أذرع الأزواج والأحباب والأبناء
العالم الذى يصبح الأطفال . . نوره الأمل
بَنْغية الحنان والدمى، وبالقبل
العالم السعيد واحة الأجيال
فى سعيها، قوافل الأجيال، نحو عالم سعيد. [ص: 276]

وتمتلئ القصيدة بالنبرة الخطابية التى تتطلبها هذه المناسبات، ولكنها توازن ذلك بالكنايات الحية والذكريات الحميمة والاستعارات المتوترة، فلا تفلت مشاهد الطبيعة التى تنطقها أسطر من مثل:

والشمس فى بلاد الشمس بهجة النظر
وفوق معطف السحاب يدرج القمر
وتزدهى النجوم كالزهر
وفى ربى بلاد الشمس تورق الحياة
سنابلا ذهب
وماء نيلنا لجين
والشمس واللجين فى صبا الأصيل ينسجان
مطارفا ما حازها فى وهمه فنَّان. [ص: 276]

ويخلق المشهد الطبيعى فى مثل هذه القصائد الوطنية نوعا من البهجة التى يثيرها لون العلم المصرى الذى كان بلون خضرة التربة المصرية، العلم الذى أنشد له صلاح عبدالصبور قصيدته «مرتفع أبدا» فى سياقات حرب السويس، داعيا له بدوام الارتفاع فوق كل شيء ما ظل علم الحرية، وقد كتب صلاح قصيدته عقب تأميم قناة السويس، ورفع العلم المصرى على مبنى البحرية فى بورسعيد سنة 1956، وتداعت على ذهنه - مع ارتفاع العلم- ذكريات القناة، والذين ماتوا فى سبيلها، كما تداعت أحلام الحرية

والأمل فى الغد الواعد الذى يضاحك السماء، ولا يستريح إلا على وساد الشمس لكى ينير كل شيء.

4 ـ وعي المدينة

كانت المدينة الوجه الآخر لحركة «الناس فى بلادى» مقابل القرية التى جسّدت الوجه المقابل لفضاء الرؤية. أقصد إلى الفضاء الذى يضم الرفاق الطيبين الذين يأخذون على عاتقهم عبء أن يولد فى العتمة مصباح إبداعى جديد، وهم عصبة الأشقياء الذين لا يتردد شاعرهم - نتيجة ماركسية الخمسينيات - فى احتقار الكتب التى ينكفئ عليها أقرانه بعيدا عن خبرة الحياة العملية و واقعها الحى الذى يموج بالبسطاء الذين يغتالهم الجهل والفقر والمرض. والشاعر الذى يتحدث باسم هؤلاء الرفاق الطيبين شاعر مدينى بكل معنى الكلمة، سواء فى تجسيده وعى المدينة[6]، أو انغماسه العميق فى قضاياها ومشكلاتها التى تصنع خصوصية صورها، أو انحيازه إليها بما يجعله يرى حتى عالم القرية من منظور وعى المدينة.

هذا الشاعر تظهره القصائد كائنا عاديا، شخصا بسيطا، لا يدَّعى أية بطولة سوى بطولة الاعتراف بحزنه الذى يعبر عنه بمفردات الحياة اليومية فى المدينة ونثرية تراكيبها، حتى فى اغترابه الوجودى فى رحلة كل ليل، فهو كائن يتحدث عن تفاصيل عالمه المدينى البسيط، المألوف، المعتاد، وجدّته الشعرية هى فى موضوعاته التى يمكن أن يلحظها أى عابر سبيل، فلغته الخاصة لا تفارق لغة الحياة اليومية فى المدينة، خصوصا عندما تلتقط التفاصيل الصغيرة لقلقها الوجودى أو تمردها الاجتماعى.

والشاعر الذى يختفى وراء قناع هذا الكائن البسيط لا يتعالى على الموضوعات التى يراها عابر السبيل كل يوم، كما فعل عباس محمود العقاد (1889-1964) فى ديوانه «عابر سبيل» (1937) الذى ظلّ نائيا بلغته وتراكيبه عن نبض العالم الفعلى لعابر السبيل، وإنما يحنو على تفاصيله الحميمة، ويهتم بالتفاصيل الصغيرة، حتى تلك التى قد تبدو مغرقة فى التفاهة، والتى لم تكن تدخل دنيا القصائد، ما ظلت دالة على عوالم الشاعر الخاصة. ومثال ذلك قصيدة «الحزن» التى تبدأ على هذا النحو:

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزَّع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين. [ص: 229]

وليس فى هذه الأسطر ما يحمل شيئا من الهالة الرومانسية التى نأت بالشعر عن الواقع، وباعدت بينه ومعطيات الحياة اليومية. وليس فيها ما يمكن أن نطلق عليه كلمات شعرية، أو يندرج فى المعجم الشعرى[9] بتجلياته السابقة. وتدنى المفردات اليومية بأسطر الأبيات من أسطر الحديث العادى. والمفردات التى لم تكن تدخل بوابة الشعر، والتى لم يكن مسموحا لها بالاقتراب من عتبته المقدسة، اقتحمت القصيدة وفرضت حضورها مع حضور الشاى ورتق النعل والنرد الموزع بين الكفين فى عشرة أو عشرتين. والحائط الفاصل بين العامية والفصحى ينهار عمدا، فتتداعى الحواجز بين الاستخدام العامى للتراكيب (شربت شايا، لعبت عشرة طولة، فى جيبى قروش) والاستعارة المألوفة ألفة طلب الرزق المتاح من فقير يغمس فى ماء القناعة خبز أيامه. وتفعيلة «الكامل» (متفاعلن) تختلط بتفعيلة «الرَّجَز» (مستفعلن) بما لا يتباعد عن بطء الإيقاع الذى يمتد بعدد التفعيلات، وتكرار حرف الروى الخاص بالقافية فى توزيع يؤكد الإيقاع النثرى لما يبدو كلاما عاديا.

ولكن ما نقرأه ليس بالكلام النثرى العادى، وإنما هو شعر يسعى إلى تقويض أسطورة الشعر، وبلاغة مدينية جديدة تهدف إلى قصف رقبة البلاغة التقليدية، والعودة بالشعر إلى ما كان عليه فى أصل بداياته تشكيلا للكلمات المستخدمة المألوفة والمتداولة. وكان الهدف توسيع دائرة تلقّى الشعر من ناحية، واستعادة علاقته الحميمة بواقع الحياة فى المدينة من ناحية ثانية، وامتدادًا بأفق المفردات اللغوية وفتحها على متغيرات اللغة المدينية وتحولاتها عبر الزمن من ناحية أخيرة. ولم يكن من الممكن لهذا الهدف أن يتحقق إلا إذا أصبحت القصيدة مفهومة من «الناس» البسطاء، متخلية بإرادتها عن برجها العاجى التقليدى الذى كان الشاعر الرومانسى يهبط منه كالشعاع السنيّ، بعصا ساحر وقلب نبى[9]، فتتكلم اللغة نفسها عن عالم فعلى لا تنأى عنه، خصوصا عندما تستعين بالتراكيب المنزوعة من مدينة «الناس فى بلادى».

وكان يدعم ذلك اعتقاد بأن «الشعرية» من حيث هى خاصية نوعية مائزة للقصيدة

لا تكمن فى مفردات اللغة من حيث هى مفردات، فلا مفردة جميلة فى ذاتها مقابل أخرى قبيحة، أو العكس، مهما كانت هذه المفردات، فالقيمة الجمالية موصولة بالاستخدام السياقى الذى يمنح وحده الحياة للمفردات، ولا تكتسب المفردات صفاتها إلا منه، ولا حياة لها إلا فيه. وينطبق الوضع نفسه على التراكيب أو حتى المسكوكات اللفظية التى يمتلئ بها الاستخدام اليومى للغة، ولا تخلو منها حوارات المحادثة، لا صفة لها بالإيجاب أو السلب إلا من حيث استخدامها السياقى الذى يمكن أن يضيف إليها جمالا جديدا، أو يسلبها جمالا مفترضا، أو يثقلها بصفات القبح داخل سياق لا يكف عن توليد القبح لأغراضه الخاصة.

وما أعنيه بالاستخدام السياقى هو ما كان يعنيه صلاح عبدالصبور بكلمة «التشكيل». وهى كلمة تبدأ من توظيف اللغة وتمتد إلى بناء القصيدة من حيث هى كل متكامل. والتشكيل وحده هو الفارق بين مفردات اللغة وتراكيبها فى المحادثة اليومية وما هى عليه فى القصيدة، حيث تغدو عنصرا فاعلا فى سياق، وكائنات حية فى نسق تتبادل وإياه الحيوية والتوثب والخصوصية، فتغدو فريدة فى علاقات تشكيلها، جديدة فى نسقه الذى يصل مفرداته وصلا تشكيليا مائزا[10]. وذلك ما كانت ترمى إليه قصيدة «الحزن» - من حيث هى نموذج دال على غيرها - فالشاعر كان يقصد بمطلعها أن يحدث صدمة لغوية متعمدة فى ذائقة جمهور مدينى، لم يتعود هذا النوع من اللغة والتراكيب فى القصائد. والصدمة، بدورها، متولدة عضويا من سياق تشكيل لغة المشهد الأول من قصيدة «الحزن». وهو مشهد يهدف إلى تقديم صورة لغوية لحياة مدينية عصرية حتى فى تفاهتها، حياة تنطلق فى الصباح وراء فتات العيش، وتقضى أصيلها فى ممارسة الابتعاد عن جوهر الحياة - فيما يصف صلاح عبدالصبور نفسه هذا المشهد لاحقا فى كتابه «حياتى فى الشعر». وكان المشهد - من هذا المنظور - مقدمة لأحزان الليل التى لا يستطيع الإنسان المدينى، القلق وجوديا، أن يهرب منها فى وحدته، خصوصا حين يفنى نهار يومه محاولا تبديد ذاته طلبا للرزق المتاح، ويستهلك أصيل اليوم نفسه لاهيا بالنرد الذى يكاد يشبهه فى لعبة الأيام، فلا يبقى له فى الليل سوى مواجهة نفسه والاستغراق فى ظلمة استبطان المتوحد لحزنه. ولذلك ينطلق المشهد الثانى من القصيدة على النحو التالى:

وأتى المساء فى غرفتى دلف المساء
وحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير
حزين طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت
والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياما تموت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مسَّ الحياة فأصبحت، وجميع ما فيها مقيت [ص: 230]

وتتجسد خصوصية الحزن المدينى فى هذا المقطع بواسطة التشبيهات التى لا تأتى إلا بتأكيد هذه الخصوصية، فهو حزن ضرير، يبدو كأنه صورة أخرى من تريزياس Teiresias الذى لا يرى بعينيه الظاهرة بل بالعين الباطنة التى هى أحد بصرا وأرهف رؤية[11]، الأمر الذى يجعل إدراكها كالطريق من الجحيم إلى الجحيم، وذلك بالمعنى الوجودى الذى يجعل عذاب المصفدين فى السعير إدانة للوجود الذى يخلق الأصفاد، وللمصير الذى هو هوة تروع الظنون. وهو حزن يرتبط بأشكال القمع المدينى، سياسيا واجتماعيا وفكريا، فيغدو حزنا صامتا يحمل معنى الرفض المضمر أو الاحتجاج المكتوم الذى تنطوى عليه رمزية الصمت التى تبدأ من هذا المقطع فى ديوان «الناس فى بلادى» ولا تكف عن الحضور المتصاعد فى الدواوين اللاحقة. هذا الحزن الخاص يلفت الانتباه إلى نفسه بلغة مفردات مدينية مألوفة تماما. لكن ألفة مفرداته لا تمنع من تجسيد خصوصيته التى يتجاوب حولها كل المتمردين الذين ينطوون على رغبة إصلاح العالم التى وصفها الشاعر الرومانسى الإنجليزى شيللى[12] P.B. Shelley (1792-1822) أو رغبة تغيير العالم جذريا وتثويره، التى وصفها كارل ماركس[13] K. Marx (1818-1883). وما بين رغبة إصلاح العالم ورغبة تغييره الجذرى، يغدو الحزن احتجاجا مدينيا، كما تغدو صيغة الصمت رفضا للأمانى والأيام التى تموت، وتركيزا للانتباه على ريح العفن التى انسربت إلى كل شيء.

هذا الحزن المدينى سيظل جاثما على شعر صلاح عبدالصبور كألغاز أبى الهول، لا يتركه فى أى ديوان من دواوينه اللاحقة، بل تتزايد من ديوان إلى ديوان، مثقلا بتتابع الإحباطات الخاصة والعامة، والتصاعد المتراكم للأسباب الذاتية والسياسية والاجتماعية والوجودية، عبر سنوات التجربة، إلى أن يغدو رؤيا هولية لسقوط الحاضر فى المستقبل، ومن ثم كابوسا ممتدا من الخوف الداجى، وأنهار الوحشة، والرعب المتمدد، والأحزان الباطنة الصخابة، الأحزان التى ظلت مدينية منذ أن صاغت بدايتها قصيدة «الحزن» بلغة الحياة اليومية فى المدينة التى أعادت تشكيلها القصيدة - البداية.

وكانت القصيدة بهذا التشكيل سعيا لإنشاء بلاغة هى المجلى المحدث لمراعاة مقتضى الحال على مستوى الكلام عن المدينة بوعيها. وهو المستوى الذى تنطقه قصيدة «الحزن» بخصوصية لغتها التى تستجيب إلى مقتضى موضوعها المدينى، وأحوال متلقيها المدينى، والحالة العقلية لوعى شاعرها المدينى. ويظهر ذلك فى المفردات التى تنطلق من «جوف المدينة»، وتمضى إلى المقاهى وما حولها، حيث يمكن شرب الشاى ورتق الحذاء واللعب بالنرد والضحك من دموع شحاذ صفيق، ومن المقاهى إلى الطرقات، حيث يتمدد الحزن كاللص فى جوف السكينة، أو كالأفعوان بلا فحيح، ومن الطرقات إلى مصادر الرزق المتاح، تلك التى تومئ علامات حضورها إلى العناصر الغائبة التى ترتبط بالصراع الدائر بين المسرعين الخطو نحو الخبز والمئونة، والمسرعين الخطو نحو الموت، والقيود التى يفرضها الحكام الطغاة حين يقهرون كالحزن القلاع ويسرقون الكنوز أو يسملون العيون، فتختفى الفرحة التى تلوح كمصباح قديم فى كوخ حراس المنار، ولا يبقى سوى الحزن الذى يفترش الطريق.

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن تنتهى القصيدة بالحوار بين صديقين، أحدهما يعلن تفاؤله الساذج الذى يستجيب إليه صديقه بالسخرية من تفاؤله، والسخرية خاصية مدينية مرتبطة بها، منذ أمثال أبى عثمان الجاحظ فى التراث العربى، بوصفها سلاحا فكريا للاحتجاج السياسى الاجتماعى الوجودى فى آن[14]. ولذلك تنتهى القصيدة بالصوت الذى بدأت به، صوت الوعى المدينى المحدث الذى يضنيه قلقه الوجودى فينتهى إلى أن يقول لصديقه:

يا صاحبى
زوِّق حديثك كل شيء قد خلا من كل ذوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحذر العميق
الحزن يفترش الطريق. [ص: 232]

وكما تجسّد قصيدة «الحزن» الوعى المدينى برؤيتها، متحققة بمعطيات الحياة المدينية، فإنها تجسّد الوعى ذاته باللغة المدينية التى لا تقتصر على المفردات أو التراكيب، وإنما تمتد إلى المحاورات والمحادثات، ومنها ما يرد فى قصيدة «رحلة فى الليل»، خصوصا تلك الحوارات التى تبدأ من انفضاض مجلس السمر:

- إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقى مساء غد
- الرخ مات، فاحترس، الشاه مات

- لم ينجه التدبير، إنى لاعب خطير
- إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقى مساء غد. [ص: 175]

مرورا بأصوات رفاق الليل التى تنداح فى دوامة السكون:

- لا شيء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء
- الخمر تهتك السرار
- وتفضح الإزار
- والشعار والدثار

ويضحكون ضحكة بلا تخوم. [ص: 176]

وانتهاء بالحوار الذى يدور بين السندباد وأقرانه، فى المقطع الخاص به من القصيدة.

وإذا كان المشهد الحوارى يكتمل بكناية «النرد» أو استعارة «الشطرنج» [15] فإن سياق الكناية كالاستعارة يؤكد عناصر المشهد المدينى بالقدر الذى يبرز به الوعى المدينى- فى الاستعارة على وجه الخصوص - الهموم الفكرية والميتافيزيقية لساكنى المدن، حيث تغدو استعارة لعبة الشطرنج موازيا رمزيا للعبة المصير التى لا ينجو منها أى لاعب قدير مهما أحكم التقدير. وهى استعارة تجد موازياتها التى تكمل المشهد المدينى، وتضيف إلى همومه الفكرية والميتافيزيقية همومه الروحية والسياسية والاجتماعية، وذلك فى السياق الذى يغدو فيه السندباد قناعا للشاعر.

أما «السندباد» فهو رمز مدينى بامتياز. وحضوره يجسّد رغبة المدينة فى الانفتاح على غيرها من مدن المعمورة التى تتعدد لغاتها وأعراقها وثقافاتها وكنوزها المادية والروحية. ولذلك فهو رمز لمبدأ الرغبة المدينية المفتوحة على الآخرين، الساعية إلى التنوع البشرى الخلاق، كما أنه رمز لوعيها الذى يتأسس بالاختلاف، ولا يهدأ فى التعرف على أحوال الوجود، ووضع كل ما فيه موضع المساءلة، خصوصا فى ارتحاله الذى يكتسب ملامحه من البحر الذى يغير ألوانه، حتى عندما يرتمى على أقدام شواطئ الموانئ - المدن التى يصل بينها فى امتداده.

5 ـ القلق الوجودي

وأتصور أن القلق الوجودى الذى تجسّد فى قصائد من طراز «رحلة فى الليل» و«الحزن» كان بمثابة اللازمة المنطقية للتمرد الذى تجسّد فى القصائد الاجتماعية

والوطنية، احتجاجا على الفقر والظلم والاستعباد والاستعمار، فالاحتجاج على ما فى الوجود من نقص يصنعه الإنسان لا ينفصل عن الاحتجاج على تحول الوجود نفسه إلى أسئلة مؤرقة لا تثمر سوى الحزن، الحزن الذى يغدو- فى هذا السياق- نوعا من الاحتجاج الذى يصل ما بين الهم السياسى الاجتماعى الوطنى المؤرق بقضايا الحرية والعدل والاستقلال والهم الوجودى المؤرّق بقضايا المصير.

ولكن إذا كان الهم السياسى الاجتماعى الوطنى مقرونا بالمسعى النهارى فى قصائد الناس فى بلادى، فإن الهم الوجودى مقرون بالمسعى الليلى فى القصائد التى يجسّدها التوحد وتتجسد به، والتى يغدو تدبير المتوحد فى تأمل معضلات الوجود فضاءها المحاط بالظلمة المتكاثفة، والظلام محنة الغريب المعرفية والروحية، خصوصا فى اغترابه الذى ينأى به عن فرحة الآخرين فى النهار. والليل قرين التوحد بهذا المعنى، فهو لازمة من لوازم البعد عن الآخرين للاقتراب منهم، وأفق للتأمل فى معضلات الوجود بعيدا عن ضجيج النهار، ومجال للعزلة التى تخلو فيها الذات لنفسها لتتعرف أحوالها، كما أنه نبع الإبداع الذى يتولد منه الشعر كما تتولد المعرفة التى لا تهبط حقائقها إلا فى لحظات الإشراق التى تضىء ظلمة الليل، ولا تأتى إلا بعد الوحدة، وإفراغ الذات من كل ما يمنعها من أن تكون وحيدة مع الواحد: المطلق أو الوجود أو القصيدة. وكلها أبعاد من الدلالة التى تصل رمزية الليل فى قصائد صلاح عبد الصبور الليلية - فى «الناس فى بلادى» - برمزية الليل التى سبق أن تحدثنا عنها عند نازك الملائكة بوصفها امتداد للتقاليد الرمزية التى أرساها جبران وعلى محمود طه والشابى. وصلاح يبدأ من هذه التقاليد، ولكن ليرحل فى أفق مستقل، هو الأفق الوجودى الذى تصنعه دوال متغيرة وتتولد منه رموز مباينة فى الوقت نفسه.

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن تغدو قصائد القلق الوجودى قصائد ليلية بأكثر من معنى فى ديوان «الناس فى بلادى». ويغدو التوحد الوجودى - فى الديوان - قرين «الليل الموحش» الذى «يولد فيه الرعب» و«تعتل كليمات الحب» كما فى قصيدة «يا نجمى الأوحد». ولا يتمدد الحزن فى النهار الذى يشغلنا بطلب الرزق المتاح كما فى قصيدة «الحزن» وإنما يأتى مع المساء. ولا ينقذ الكائن من الحزن إلا الحب الذى يحتمى به الكائن من وطأة الليل الموحش، أو لحظة الإشراق التى تقترن بالتصوف أو الإبداع. التصوف الذى تتداعى حدوسه فى النوم الذى هو غيبة عن الخلق بواسطة أمثال الشيخ محيى الدين - فى قصيدة «رسالة إلى صديقة» - حيث إشراقة السفر الليلى فى حدائق الصفاء، عندما يعقد الوجد اللسان، ومن يُبح يضل فى مفرق الطرق. أما الإبداع

فقرين الليل والوحدة «فى عالم يلتف فى إزاره الشحيب» فى قصيدة «أغنية ولاء»، قرين اكتشاف «اللؤلؤة» التى تضىء ظلمة الليل فى قصيدة «أغنية حب».

وقصيدة «رحلة فى الليل» التى يفتتح بها ديوان «الناس فى بلادى» (المنشورة فى مجلة «الآداب» البيروتية فى شهر يونيو 1955) تنطوى على أكثر هذه الأبعاد، فهى تجسيد لأحوال من التوحد، وهى رحلة إلى المعرفة وإلى الإبداع فى الوقت نفسه، وهى كون من الحزن الذى يتولد عن معضلة المصير الذى هو هوّة تروّع الظنون، وعن معضلة الموت الذى ينقضّ كالأجدل المنهوم ملتهما حتى الأحلام الوادعة. وهى لم تكن أولى قصائد «الناس فى بلادى» فحسب وإنما الأولى فى سلسلة متكاملة من القصائد الليلية التى ظلت تترى عبر دواوين صلاح عبدالصبور المتتابعة، لا تقتصر على القصائد التى تضع مفردة «الليل» فى عنوانها فحسب، مثل «أغنية لليل» (فى «أحلام الفارس القديم») أو «انتظار الليل والنهار» أو «عود إلى ما جرى ذلك المساء» (فى «تأملات فى زمن جريح») أو «تأملات ليلية» و«4 أصوات ليلية للمدينة المتألمة» و«تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية» (فى ديوان «شجر الليل»)، وإنما تجاوز ذلك إلى ما يجعل من رمز الليل نفسه رمزا من الرموز الأساسية المتكررة فى شعر صلاح عبدالصبور، رمزا لا يمكن فهم عالم صلاح وإدراك خصوصيته إلا بتأمل هذا الرمز فى سياقاته المختلفة وتجلياته المتباينة، ابتداء من قصيدة «رحلة فى الليل» التى كانت بداية «الليليات» ورحمها الذى تولدت منه تجليات المصاحبات الفرعية لرمز الليل الأساسى.

وتنفرد قصيدة «رحلة فى الليل» عن غيرها من قصائد «الناس فى بلادى» بميزة شكلية تخصها، إلى جانب الابتداء، فهى قصيدة «سيمفونية» تتكون من ستة مقاطع متناظرة، أو ست حركات إذا استخدمنا لغة التركيب السيمفونى، كل منها يمضى فى اتجاهه الخاص دلاليا، لكنه يعود فى النهاية ليتجاوب مع الباقى بما يمهد للمقطع الختامى الذى يغدو بمثابة التصاعد النهائى للتنوع النغمى. ولكل مقطع عنوان، الأول: بحر الحداد، والثانى: أغنية صغيرة، والثالث: نزهة الجبل، والرابع: السندباد، والخامس: الميلاد الثانى، والسادس: إلى الأبد. وتقنية البناء مأخوذة من الشاعر الأمريكى الأصل بريطانى الجنسية ت.س. إليوت T.S. Eliot (1888-1965)، على نحو ما نقرأ فى قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب»، بل إن استعارة «الشطرنج» الموجودة فى «رحلة فى الليل» مأخوذة عن الاستعارة نفسها التى عنوَن بها إليوت المقطع الثانى من قصيدته.

ولكن قصيدة صلاح عبدالصبور لا تحاكى قصيدة إليوت، وإنما تأخذ عنها التقنية

الخاصة بتشكيل المقاطع، وتتباعد عنها فى الاتجاه، مؤرقة بهمومها الوجودية الخاصة وميراثها الحضارى المختلف ولوازمها المحلية المائزة. هكذا، تبدأ القصيدة ببحر الحداد الذى هو تسمية أخرى لليل الذى ينفض المتوحد بلا ضمير، ويطلق الظنون فى فراش عزلته، فيثقل قلبه بالسواد، السواد الذى تبدأ بوادره مع المساء، وتتزايد حين يقفر الطريق وينفض الجمع، وتنتهى لعبة الشطرنج (لعبة الحياة) مع الشاه الذى يموت كما يموت النهار، فلا يبقى سوى الكائن المغترب الذى يعود إلى توحده، يستغرق فيه بكليته، غير عابئ بالأصوات التى تنداح فى دوامة السكون، حتى لو كان موضوعها النساء فى الشتاء والخمر التى تفضح الإزار. وتوازى تأملات هذا المتوحد فى المصير الأغنية الصغيرة التى يأتى بها المقطع الثانى:

عن طائر صغير
فى عشه واحده الزغيب
وإلفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان.
وفى ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان
على وحيده الزغيب.
ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير ثم انتفض [ص ص: 176-177]

هذه الحكاية التمثيلية هى النواة التى تتفرع منها حكايات مماثلة تتحدث عن المصير، ومنها الحكايات الثلاث التى تنبنى عليها قصيدة «رسالة إلى سيدة طيبة» (من ديوان «أحلام الفارس القديم») حيث نواجه ذلك الطائر الذى أغوته الريح الرخية بالاندفاع فى طيرانه، فمضى منطلقا بلا خوف، لكن سرعان ما انقلبت الريح الهادئة، وتحولت إلى عاصفة كسرت جناح الطائر البرىء الذى خدعه الوجه الوادع من الريح عن وجهها الآخر المقترن بالمصير، والمصير هوّة تروع الظنون كما تؤكد الرحلة الليلية فى قصيدة «رحلة فى الليل». ولذلك لا تنتهى الحكاية الحزينة الختام - فى المقطع الثانى من «رحلة فى الليل» - إلا بما يضيئ معنى رحلة ضياع الإنسان فى بحر الحداد الذى هو بحر العدم، أو بحر العبث الذى سيظهر فيما بعد مع قصيدة «الظل والصليب»

فى الديوان اللاحق، ولكن النهاية فى الأغنية الصغيرة ترهص بالمقطع الثالث، نزهة الجبل، وتكشف عن هوّة المصير التى تروّع الظنون، فتجعل من الأجدل المنهوم مجلى استهلاليا للطارق المجهول، الملثم الشرير، هذا الذى وجهه وجه بوم يدعونا إلى مصير معلوم، محتوم، تماما كالحضور السام للملثم الشرير الذى يقترن بالظلمة، ومن ثم بكل ما يقضى على إمكانات البهجة، ويسلب حتى فرحة الأمل بنزهة على الجبل، تشم نفحة الجبل: أو تحتفى بالحياة فى نقائها.

ويأتى المقطع الرابع بما يؤكد معنى الرحلة المنسرب فى كل المقاطع، ولكنه يركز هذه المرة على رحلة الإبداع التى لا تبدأ إلا فى الليل، ويمضى فيها الشاعر مبحرا فى فضاء اللاوعى كالسندباد الذى يبحر فى محيطات الأرض، يجمعهما البحث عن المعرفة، لكن معرفة الشاعر حدسية، لا تشرق إلا بعد أن ينضح الجبين بالعرق، وبعد أن يخلص الشاعر لشعره إخلاص الصوفى لمحبوبه. عندئذ، تكون بهجة الرحلة هى القصيدة التى تغدو كالحال الصوفى لا يمكن إفشاء سره، ويكون الشاعر كالسندباد الذى إن يهدأ يمت، فالإبداع معاناة وارتحال دائم، ونبذ لكل هؤلاء القاعدين الذين يضاجعون النساء، ويغرسون الكروم، أو يحفظون الكتب التى يقلدونها فى الصباح والمساء. وعندما يتحقق الإبداع على هذا النحو يكون الميلاد الجديد للمبدع، والتجدد المتكرر للحياة نفسها، حيث القيمة التى يدور حولها المقطع الخامس، الميلاد الثانى، وهو الميلاد الذى ينتهى به الليل مع الفجر الذى يحتفى الصباح بمقدمه السعيد، ويحتفى الوجود بالحياة التى تتجدد فيها الطبيعة، ويتجدد الإنسان بالجنس والحب الذى يتحول إلى ورد فى خد البنات، فتنبعث فى الذاكرة نزهة الجبل كأنها حنين جديد إلى الانعتاق. ولكن هذا الحنين يقطعه تذكر الأجدل المنهوم، ومن ثم تذكر الموت الذى يعود مع استعارة الشطرنج، ومع موت الشاة، وغياب النهار، والعودة إلى التوحد، ومن ثم العودة إلى الرحلة نفسها:

لنكمل النزال فوق رقعة البياض والسواد
وبعد غد
وبعد غد
سنلتقى إلى الأبد. [ص: 180]

ويتأكد معنى الصيرورة فى هذا النوع من الختام، حيث تتكرر الدورة الأبدية لتعاقب الحياة والموت، أو تعاقب النهار والليل، فى لعبة المصير التى لا يحكمها الإنسان الذى يغدو بعض قطع اللعبة، والذى لا يستطيع أن يحدد - أو حتى يعرف - نهايتها، فعلمه

يتوقف عند أبديتها، وأنه أداة فى مرحلة من مراحلها التى تتكرر إلى مالا نهاية. ولذلك لا يستطيع المرء أن يمضى طويلا فى تأمل هذا الختام لقصيدة «رحلة فى الليل» من غير أن يستعيد صورة «الأجدل المنهوم» و«الطارق المجهول» و«رحلة الضياع فى بحر الحداد». وهى الرحلة التى تتكرر مثل لعبة الشطرنج، إلى أن يحدث الفناء الأبدى للوجود كله. ولا سبيل إلى مقاومة «الأجدل المنهوم» فى اللعبة إلا بالإبداع الذى ينتزع المعنى من العدم، والحب الذى ينتزع الحياة من براثن الموت ولو إلى حين. ولا حقيقة أقوى من هذه الحقيقة التى يعمِّق إدراكها من تأصل الشعور بالحزن، فالحزن هو علامة الوعى بالوجود، خصوصا حين «يولد فى المساء لأنه حزن ضرير»، يتمدد فى جوف السكينة، ويتغلغل فى كل شيء، ناشرا العفن فى الحياة، ومقيما حكاما طغاة، معلنا شعاره الذى يقول: ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم.

هل الحضور الليلى لقصائد القلق الوجودى يتوقف على الناس فى بلادى؟ إنه يبدأ منها لينتقل إلى غيرها من القصائد، لكن مع ملاحظة مهمة أن اللياليات تزداد ظلمتها كثافة كلما اجتمع مع القلق الوجودى الهم السياسى الاجتماعى الذى لا يجد تعبيرا عنه، أحيانا، إلا بقصائد القلق الوجودى، وذلك بالقدر الذى يتجسّد به القلق الوجودى من خلال الأحزان الليلية الصخابة للهم السياسى والاجتماعى فى زمن لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله.

6 ـ أعين المدينة

لا يتعارض الوعى المدينى بقلقه الوجودى مع النزعة الشعبية التى تنطوى عليها قصائد «الناس فى بلادى» سواء فى حديثها عن القرية أو حديثها عن المدينة. وإذا كان الحديث عن المدينة يجسّد وعيها على نحو مباشر، وذلك من خلال تجاوب الذات مع الموضوع فى الصياغة، فإن الحديث عن القرية يجسد الوعى نفسه حتى فى قلقه الوجودى، وذلك على نحو مباشر، وغير مباشر، وبطرائق فنية ماكرة، تكشف عن أعين المدينة التى لا نرى القرية إلا من منظورها. والبداية هى اللغة التى تنقل مشاهد عالم القرية كى تجسِّد خصوصيته، ومن ثم تؤدى مقتضى أحواله بلاغيا بأساليبها المائزة، متكئة على الصور الواصفة للقرية وطبيعة عالمها (رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر، أزيز اللهيب فى الحطب، كوخ اللبن، المصطبة، السوق، رمد الصيف، طنين النحل، شجيرة سوداء من طين الحياة، سماع الشعر الشعبى فى ليل الشتاء) والأصوات المقترنة بها (يشربون، يجشأون) والأحوال الملازمة لها (فقر الذين لا يملكون سوى جلباب

كتان قديم، والجوع الذى يمتد لعام فيبعث غضب الجارحين كالصقور). وتؤدى أمثال هذه الصور بنزعتها الشعبية الدالة وظيفتها بتكرار الصيغ السردية المرتبطة بالقرية (كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما) بكل ما تحمله هذه الصيغ من مأثورات شعبية (أبوزيد سلامة، والسياف مسرور، السندباد والعاصفة، الغول فى قصره المارد) ومعتقدات ريفية لكل من يمد إلى السماء كفًا، ممن يخاف نقمة الآخرة ونار عذابها المُعَدَّة للكافرين والسارقين، أو يخاف العفاريت المنسربة كالشهوات أو طيور الشؤم فى الهواء، فتدفع الأمهات إلى أن يهتفن باسم النبى إن تعثرت أقدام أطفالهن، كما تدفع حفنة الأشقياء الجائعين المحرومين الذين ينامون ظهرا على المصطبة أن يحلموا بقصر مشيد:

وباب جديد
وحورية فى جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير. [ص: 214]

وكل ذلك يؤكد الطابع الشعبى للقصيدة التى تتشكل سياقاتها الحية بمفردات واقع القرية، وتنطلق منها لتصوغ معتقداتها فى مبنى لغوى لا يغترب عن القرية، أو ينأى عنها فى حكايات من قبيل:

بنى فلان، واعتلى، وشيد القلاع
وأربعون غرفة ملئت بالذهب اللماع
وفى مساء واهن الأصداء جاءه عزريل
يحمل بين إصبعيه دفترا صغير
وأول اسم فيه ذلك الفلان
ومدّ عزريل عصاه
بسر حرفى «كن» بسر لفظ «كان»
وفى الجحيم دحرجت روح فلان. [ص ص: 188-189]

وكما تفعل اللغة بعالم المدينة، عندما تجسّد مشاهدها، تمضى اللغة الواصفة للقرية فى الاتجاه نفسه، واصفة مشاهد القرية فى عفويتها وبساطتها، ولكن من خلال عينيْ الابن الذى فارق القرية إلى المدينة صبيا، وأصبح يراها من منظور وعى مدينى مغاير، وعى صاغته القراءة والحياة فى مدينته الكبيرة التى تعرف نعمة المسجد، وهدير المصنع، وزحمة العمل، وأرفف المكتبات، وغواية المسرح والسينمات، وضجة

الطرقات ونقمة السجون والمعتقلات. ومن الطبيعى أن لا يغادر هذا الوعى ملامحه المدينية حتى وهو يتحدث عن قريته التى يصوغ ملامحها من منظور المغايرة، ويؤدى هذه الملامح بضمير المتكلم الذى يشير إلى الآخرين، الناس فى بلادى، بلغتهم التى لا تزال لغته، لكن بما يعيد تشكيلها للتعبير عن تمرده على وعى القرية بخرافاته وسلبية معتقداته، وذلك منذ اللحظة التى يتعلم فيها الوعى المدينى جرأة المساءلة التى تتفجر فى عشرات الأسئلة التى يمكن أن تتعلق بالمصير.

ولذلك فإنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من التدخل فى السياق القصصى الذى يصنعه، ويبعث فيه شخوص أهل القرية حية متوثبة بالعافية، فيقتحم السياق الذى يبدو منفصلا عنه، خاصا بشخوص القرية وحدها، ويصدر بين الحين والحين «التعليق» الذى يبين عن حضوره، ويكشف عن وعيه المدينى الذى يرفض الوعى الريفى بمعتقداته. وأول ما يحدث ذلك فى قصيدة «الناس فى بلادى» نفسها، حيث يتخفى الراوى - القاص - الشاعر وراء الأوصاف الخارجية التى تصف القرويين المجتمعين حول العم مصطفى وهو يحكى لهم تجربة الحياة. وهى حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم، وتدفع إلى التحديق المتسائل فى لجة الرعب العميق والفراغ والسكون: «ما غاية الإنسان من أتعابه؟ ما غاية الحياة؟»، وهو تحديق مدينى الطابع فى قلقه الوجودى، وفى استمراره الذى ينطلق من قصة من بنى وشيّد القلاع، إلى أن يأتى التعليق:

(كم أنت قاسٍ موحشٌ يا أيها الإله).

والتعليق الذى ينطقه الصوت بين القوسين تعليق الشاعر الراوى فى قلقه الوجودى، وهو تعبير عن عدم إيمانه بالقدر الذى يؤمن به أهل قرية الناس فى بلادى، أولئك الذين يحبون المصطفي، وينطوون على يقين بعدل كامن وراء المصائر التى يحركها الخالق فى علاه، فلا يعرفون تلك النظرة التى يرسمها الشاعر - الراوى على ملامح وجه حفيد العم مصطفى، حين يمد للسماء زنده المفتول، وتبدو على عينيه نظرة احتقار، ليست نابعة من وعيه الريفى وإنما من الوعى المدينى الوجودى للشاعر المختفى وراء الستار.

ويحدث ذلك - ثانيا - عندما تتحول القرية إلى ما يشبه الفضاء التمثيلى (الأليجورى؟) لتأملات ميتافيزيقية تبعثها ثقافة المدينة بأسئلتها الفلسفية المحيرة، وانفتاحا على ثقافات العالم التى تفتح أبواب رغبة المساءلة للوعى الذى يتحمس لها. وهذا ما تفعله قصيدة «الملك لك» التى لا تعود إلى ذكريات الصبا فى القرية إلا لتصنع خلفية التمرد على معتقدات القرية، رافعة شعار: الملك للإنسان، وليس لأية قوة متعالية أو مغتربة عن عالمه الذى يصنعه بإرادته الحرة وحضوره الفاعل.

هذا التمرد يتجسّد بمفردات الحياة اليومية التى يحياها ويصنعها هذا الإنسان الحر الفاعل. أعنى المفردات التى لا تتخلّى عن ملامحها المدينية، حتى فى المجال الدلالى للقرية. ولذلك تكشف عن الوعى المدينى المحدث لصاحب الصوت الذى يتجسَّد بها، وتضعنا فى الموضع الذى دفعه إلى مساءلة الوجود. أقصد إلى ذلك الوعى الذى يمكن أن يمزج القلق الوجودى بالتمرد الاجتماعى السياسى، واصلا المفرد بالجمع فى نوع السؤال الذى تنتهى به قصيدة «شنق زهران» على سبيل المثال، حيث نقرأ:

كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياه

فالسؤال الموجّه إلى القرية لا يتشكل بواسطة وعى ريفى فحسب، والقرية نفسها تتحول إلى مجاز مرسل للوطن كله، كما سبق أن أشرت، ولكن من منظور الوعى المدينى المتمرد اجتماعيا وسياسيا، كما تمرد وجوديا، الوعى الذى يدفعه تمرده إلى مساءلة الوطن متجسّدا فى قرية من قراه عن سر التردد فى اقتحام الحياة، أو سر الخوف من وعود المغامرة، ومن ثم الانغلاق على النفس فى حالة تأتدم الدموع.

وأتصور أن سطوة هذا الوعى المدينى المحدث هى المسؤولة عن اختفاء الحنين إلى القرية، خصوصا من حيث هو فرار من عالم المدينة القاسى، وهو الأصل فى الحديث عن القرية لا من حيث هى فردوس مفقود أو جنة ضائعة، وإنما من حيث هى ساحة للصراع الدائر فى المدينة، ومن حيث هى فضاء لمعتقدات التخلف التى لابد أن يقتحمها الوعى المدينى المحدث، كى يستبدل بها معتقدات العصر المرتبطة بمخاطره الداخلية والخارجية، لكن المنطوية على وعوده المغوية. ولذلك تبدو مدينة «الناس فى بلادى» فضاء متعدد الأبعاد والمستويات، لكنه يظل فضاء مقبولا بوصفه الممكن الوحيد المتاح، والمقبول بوصفه إمكانا للمستقبل الذى لا يتحقق إلا بالقضاء على أشباه «التتار» إذا هجموا، وعلى أشباه «ذى الوجه الكئيب» إذا حكموا. والنتيجة أننا لن نجد كائنا يضيع فى الطريق إلى السيدة، أو تزدريه المدينة كأنه طفل رمته خاطئة، فلم يعره العابرون فى الطريق حتى الرثاء، ولن نجد هجاء للقاهرة من منظور الوعى القروى النافر من تعقد عالم المدينة ولا إنسانيته، وذلك على نحو ما قرأنا فى الديوان الأول لأحمد حجازى، فى موازة[17] هجاء أدونيس (على أحمد سعيد) لدمشق من منظور مغاير فى الرؤية السياسية والاجتماعية[18]، وإنما نجد عيون مدينة محدثة، تجتلى ذاتها فى مرآة وعيها، واضعة كل شيء موضع المساءلة بما فى ذلك اللغة التى تستخدمها.

والنتيجة أن استخدام شاعر هذه المدينة للغتها اليومية، بمفرداتها وعباراتها وتراكيبها الشعبية، لن يكون من قبيل الحيل الخارجية، أو نوعا من التظرف اللغوى أو وسيلة زخرفية لتطعيم القصيدة بنبرة شعبية، كما فعل بعض الشعراء الذين فشلوا فشلا ذريعا، وإنما مقدرة خاصة على التصرف فى اللغة بمستوياتها المتعددة بوصفها ملكية خاصة بالشاعر، يلتقط منها مايشاء من مفردات وتراكيب فى أى مستوى من مستوياتها، أو أى مجال من مجالاتها كى يعيد تشكيلها كما يشاء ما ظل قادرا على بناء قصيدة تعرف كيف تصل إلى عقل المتلقى ووجدانه:

لتصنع نغمة فى القلب أو فرحا
تكون مجن من جُرِحَا
وسهما فى حشا القلب الذى جَرَحا.

فتغدو هذه القصيدة متعددة فى صفاتها اللغوية، ومستوياتها الأدائية. أقصد إلى التعدد الذى نقرأ فيه:

فأصرخ رعبا
وتهتف أمى باسم النبى. [ص: 215]

كما نقرأ فيه:

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك
أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
فى هدأة المساء، والظلام خيمة سوداء. [ص: 250]

ونظل فى كل الأحوال مواجهين لغة الحياة الأليفة التى تشع فى كل اتجاه من غير أن تفقد نسبها المدينى، فتكتسى لكل مقام مقاله دون أن تغفل عن ما تراه أعين المدينة.

7 ـ الحب والإبداع

الحب والإبداع قيمتان تغتنى بهما الحياة ويعمر بهما الوجود، وينجو بهما الإنسان من رحلة الضياع فى بحر الحداد، أو بحر العدم، فالحب كالإبداع من منظور الوعى المدينى. كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطا وثيقا على نحو ما يؤكد صلاح عبدالصبور فى قصيدته المطوّلة «أقول لكم» التى جعلها عنوانا على ديوانه الثانى، خصوصا مقطع «الحب» الذى يبدأ على النحو التالى:

لأن الحب مثل الشعر . . ميلاد بلا حسبان
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان
بغير أوان
لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف فى فضاء الكون لا تعنو له جبهة
وتعنو جبهة الإنسان
أحدثكم بداية ما أحدثكم عن الحب. [ص: 331]

و«الحب» فى «الناس فى بلادى» فرحة كائن يستبدل الحرية بالضرورة، فهو سعادة قلب يتحسس ما خلف الوجود على صفحته، ونسمة وعد تحمل العاشقين إلى حيث يشمان ريح الجبل. صحيح أن كلمات الحب تعتل من الليل الموحش الذى يولد فيه الرعب، لكنها تظل رقية كائنين يلوذ كل منهما بالآخر[19] ليكتملا معا، فيحمى كل منهما قرينه فى مواجهة المصير الذى هو هوّة تروّع الظنون:

ما يصنع قزمان التقيا فى ظل مساء؟
منهوكين
وعليلين
نظرا فى استحياء
عرفا الأيام الممروره
وأنين النفس المكسوره
وسعار الدم المذنب حين يحن إلى الدم
لفحت أيام الرعب رؤاهما حتى شاها
وذوى فى عينهما زهو الفطنة
والمجد الكاذب
عريا من نبرة هذا العصر المشهود
صغرا، صغرا. . حتى دقّا
حتى صارا قزمين
مقرورين
ثم التقيا فى ظل مساء.
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز

ماذا يهب العريان إلا العريان
إلا الكلمة
والجلسة فى الركن النائى. . قزمين ودودين. [ص ص: 183-184]

هذا التلازم بين الكلمة والجلسة فى السطرين الأخيرين يلقى بظلاله على قصائد من طراز «أغنية حب» و«لحن»، وذلك من المنظور الذى يفضى فيه الحب إلى الشعر، ويفضى الشعر إلى الحب فى الوقت نفسه. ولذلك تبدأ «أغنية حب» بالبداية التى تستلهم «نشيد الإنشاد» [20] فى «العهد القديم»:

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام
نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبى. [ص: 207]

وهى بداية تصل الوجه بالشعر بالخد بالجيد بالنهد بالحضن، مستعينة بالتشبيهات البلاغية التى لا تعرف أداة التشبيه، لتقرن التعدد فى الحضور المادى للحبيبة بتعدد الحضور المادى للثراء والجنة والسلام والأمان، فيستجيب التعدد إلى التعدد بما يؤكد المعانى التى تعد مناقضة لحضور «الأجدل المنهوم» أو «الطارق المجهول» أو «بحر الحداد»، وذلك بما يجعل للسلام والأمان معنى فى جواره مع الجنة بمتعها الروحية والمادية الثرية ثراء الكنز. ولكن هذا الاستهلال لا يمضى إلى تفاصيل المتع الروحية والمادية، وإنما ينتقل منها إلى حضور الأغنية، أو حضور القصيدة التى تحولت إلى صندوق أوتاره الظلام والخيال، صندوق يعود من الغناء للصحاب المشابهين فى الجرح إلى الحبيبة التى تلهم الأغنية، كما تلهم المزيد من الغناء. وتمضى الأغنية إلى مقطعها الأخير بما يؤكد ذلك:

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفينا فى خضم

فنعود إلى رمزية الرحلة المرتبطة بالإبداع، ومن ثم إلى رمز السندباد، وننتقل من

عالم الحب وعلامته الارتحال فى الليالى بحثا عن لؤلؤة المستحيل الفريدة، لؤلؤة الإبداع، والعودة من الرحلة ببعض المحار الذى لابد أن يتفتح عن القصيدة - اللؤلؤة التى تتحول إلى «أغنية حب».

ولا تفارق قصيدة «لحن» هذه الدلالة التى يفضى فيها الحب إلى الشعر ويلازمه. والبداية هى هذه الصورة الفريدة التى تمتزج فيها المدركات وتتجاوب الإحساسات، فيغدو المسموع مرئيا والمرئيّ مسموعا، والمحسوس معنويا والمعنوى حسيا، والاستعارة المكنية الأساسية تتحول إلى استعارة مرشحة تتولد منها تشبيهات واستعارات فرعية متداخلة، موقّعة توقيع تفعيلة «الرَّمَل» (فاعلاتن) التى تتأود بالمعنى الموزّع على قافية ثنائية تَرُدُّ على القافية الاستهلالية:

جارتى مدّت من الشرفة حبلا من نغم،
نغمٌ قاسٍ رتيب الضرب منزوف القرار،
نغم كالنار،
نغم يقلع من قلبى السكينة،
نغم يورق فى نفسى أدغالا حزينة. [ص: 219]

ومن السهل جدا نقل «حبل النغم» من مجال «نظرة الحب» إلى مجال «لحظة الإبداع»، فالثانية كالأولى تلسع كالنار، فتقلع السكينة، وتورق فى النفس أدغالا حزينة، الأمر الذى ينتقل بمجرى اللحن من الحبيبة إلى الشاعر المحب، فنسمع صوته، ونقترب من هويته، ومن فقره، بالقياس إلى الحبيبة التى تذود عن نفسها السآمة بالمرايا واللآلى والعطور، وانتظار الفارس الأشقر فى الليل الأخير:

- أشرقى يا فتنتى
- مولاى..!
- أشواقى رمت بى!
- آه لا تقسم على حبى بوجه القمر،
ذلك الخداع فى كل مساء،
يكتسى وجها جديد.
وأنا لست أميرا
لا، ولست المضحك الممراح فى قصر الأمير. [ص: 220]

والتضمين فى المقطع يذكّرنا بحضور شاعر آخر، فى تضمين المتأخر لأقوال

المتقدم، فيدخل بعض حوار چوليت لحبيبها روميو فى مسرحية شكسبير الخالدة «روميو وچوليت»،[21] ولكن الشاعر الذى أصبح واعيا بحضور الشعر لا يمضى مع التضمين الشكسبيرى بل يقطعه بحيلة تعلّمها من شاعر آخر، هو ت. س. إليوت، فى قصيدته «أغنية حب ج. ألفريد بروفروك»[22] خصوصا حيث نقرأ:

كلا! إنى لست الأمير هاملت، وما كان لى أن أكونه؛
إنما أنا سيد تابع، شخص صالح
. . . . . .
ومن المؤكد أننى أكون أحيانا مضحكا
بل أكاد أكون، فى بعض الأحيان، أضحوكة البلاط.

هكذا، يتحول اللحن إلى ألحان، أو يتجاوب مع ألحان فى المجرى النغمى الذى يوازن بين حضور الحبيبة وحضور اللحن الذى يستحيل إلى قصيدة، والقصيدة التى تستحيل إلى لحن يستدعى ما يجانسه من الألحان. والهدف الفنى هو تنغيم صوت الحبيبة فى كل فضاء بما يكاد يكون تنغيما للشعر فى كل مجال. وما دام اللحن ابتعث غيره من الألحان، فمن المنطق الشعرى أن يبتعث حضور الشاعر غيره من أبناء الطليعة المبدعة التى ينتسب إليها، ويجمعه وإياها حلم أن يومض فى العتمة مصباح فريد، هو مصباح الحب أو الإبداع بلا فارق.

ولماذا لا أقول - والأمر كذلك - إن ما يجمع بين الحب والشعر هو معنى النسمة العفية التى تنتزع الحياة من الموت، وتفرض الحبور على الوجود بما تؤذن به من ولادة جديدة، وتبعث الصحة التى تقضى على المرض، تماما مثل خطاب الحبيبة الذى جاء بالعافية فى الصورة التالية التى تختتم بها قصيدة «رسالة إلى صديقة» حيث نقرأ:

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب،
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب:
الساق للكسيح:
العين للضرير،
هناءة الفؤاد للمكروب.
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون،
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير. [ص ص: 242-243]

والطريف أن هذه الأسطر تتناص مع شاعر من الأسلاف العرب هذه المرة، هو محمود سامى البارودى فى بيته[23]:

خَبَرٌ جلا صَدَأ القلوب فلم يَدعْ فيها مجَال تحفزٍ لوجيبِ
ضَرَحَ القذى كقميص يوسفَ عندما وَرَدَ البشيُر به إلى يعقوبِ

لكن معنى «الرسالة» ينتقل من المدح - خبر صعود الخديوى إلى سدة الخديوية - إلى الحب، وتتحول الصورة من عنصر شارح إلى بناء ممتد، وذلك بواسطة ترشيح التشبيه الاستهلالى، وتوليد تشبيهات فرعية عديدة منه، على نحو دائرى يردُّ العجز على الصدر، ويختم بما يجانس المشبّه به الاستهلالى، لكن مع مزج معجزة قميص يوسف الذى ردّ البصر إلى أبيه بمعجزة المسيح الذى يحيى الموتى، وهو مزج يعود إلى الشعر فى المجال الذى يتحول به الشاعر - مثل الحبيبة - إلى مسيح تحيى كلماته موتى الأرواح أو موتى الأجساد بلا فارق، فالمهم الدلالة الرمزية لفعل الإحياء.

هكذا، تغدو الحبيبة الوجه الآخر من الشاعر، كما يغدو الوصول إلى الشعر الوجه الآخر من الوصول إلى الحبيبة، وتنداح المسافة بين الرحلة إلى المحبوبة والرحلة إلى القصيدة بما يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد. ولولا ذلك ما كانت قصيدة «أغنية ولاء» فى ظاهرها أغنية ولاء للمحبوب، واستعدادا لاستقباله بما يشبه شعائر استنزال الشعر من عليائه، أو إغوائه بالارتحال إلى الشاعر، مقابل ارتحال الشاعر إليه. ولذلك يمكن أن نقرأ المقطع الأول على أنه انتظار للحبيب أو انتظار للشعر بلا فارق:

صنعت لك
عرشا من الحرير.. مخملى،
نجرته من صندل،
ومسندين تتكى عليهما،
ولجة من الرخام.. صخرها ألماس.
جلبت من سوق الرقيق قينتين،
قطرت من كرم الجنان جفنتين،
والكاس من بلّور.
أسرجت مصباحا،
علقته فى كوة فى جانب الجدار،
ونوره المفضض المهيب،

وظله الغريب،
فى عالم يلتف فى إزاره الشحيب.
والليل قد راحا،
وما قدمت أنت زائرى الحبيب. [ص ص: 249-250]

وكل ما فى ظاهر المقطع يتشوق إلى الحبيبة المنتظرة، ولا يكف عن ذكر ما يغريها بالحضور، لكن السطح الثانى من المعنى الكامن تحت الظاهر يتشوق إلى حضور الشعر، زيارة الوحى، مهبط القصيدة، فى اللحظة الغسقية التى تتوسط ما بين الصحو والغيبة، حيث الظل الغريب للنور المفضض المهيب يلتف فى إزاره الشحيب. والمفارقة التى ينتهى بها المقطع ترد نفور الحبيبة وامتناعها عن المجىء على تأبى الشعر على الشاعر واستعصائه عليه. وعندئذ، لا سبيل إلى العاشق إلا الارتحال إلى الحبيبة، الشعر، فيهدم كل ما بنى، ويهجر كل ما اقتنى، ويخرج محرما إلى أرض الحبيب:

أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
فى هدأة المساء، والظلام خيمة سوداء. [ص: 250]

والزمان هو الليل قرين الإبداع، كما كان من قبل فى امتداد التقاليد التى سبقت إليها نازك الملائكة. والمكان هو مهمه الخيال الذى يمضى فيه القلب، باحثا عن حبوة الصحبة فى مجلس المحبوب الذى يسعى إليه منقطعا عن كل ما عداه. ولا فارق بين «أغنية ولاء» وقصيدة «الرحلة» من هذا المنظور سوى أن الأولى تنبنى على أساس وحدة التفعيلة بينما الثانية تنبنى على العمود الخليلى، مؤدية معنى الرحلة الليلية نفسها. ولذلك تتجاوب علامات الرحلة: نجيمة تغفو على النافذة محددة الزمن الليلى، والشرود الذى يحلِّق بعيدا، وصدى الموال الذى يختلط بحفيف الموسيقى مثل بواده الإبداع، والرؤى والعرائس التى تختال فى الحلم، فيطل الوعى بها مأخوذا برحلة المعنى فى خاطره، مدركا حلاوة حضن اللاوعى المشرق بوجهه السحرى.

هل يمكن القول - والأمر كذلك - إن غياب الشعر كغياب الحب يعنى الموت؟ إن الأمر ممكن، خصوصا عندما يتجسد الحب فى رمز الطفل، وعندما يموت الحب كما يموت الطفل فى قصيدة «طفل» التى لا تخلو تشبيهاتها من حضور المبدع (عَازِفٌ وَفَدَ النعاس عليه فى الليل الأخير) ويرادف فيها الموت الصمت الكبير الذى هو معنى من معانى توقف الإبداع والعقم، ويسكن الطفل الصدر، حتى فى حال موته، ليغدو الصدر المعاد بعد أن كان هو البدء.

8 ـ التشكيل العروضي

كان التمرد على الشعرية التقليدية موازيا للتمرد الميتافيزيقى والاجتماعى والسياسى فى ديوان «الناس فى بلادى». ولقد كان التمرد الأول استجابة إبداعية إلى المطالب العقلية والحاجات الروحية للجيل الطالع من الشبان الذين تفتَّح وعيهم على حرب السويس، واستلهموا من انتصاراتها القومية شعاراتهم عن الحرية والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية، ووجدوا فى تمرد جيل نازك الملائكة ما شجعهم على الانطلاق فى تمردهم الإبداعى الذى كان بمثابة الوجه الآخر من العملة نفسها، والعملية التحررية ذاتها، خصوصا بما فتحه من آفاق جديدة، وما حمله من وعود مغوية على مستويات التقنية والأداء، تلك المستويات التى لم تكن تنفصل عن رؤى عالم جذرية فى جدتها ومغايرتها.

وكان تغيير الأساس العروضى لبناء القصيدة هو الوجه الأول من أوجه التمرد على الشعرية التقليدية، لا من حيث الاقتصار على استبدال وحدة التفعيلة بوحدة البيت، أو الانتقال من نظام القافية الموحّدة إلى نظام القوافى المتنوعة، وإنما وصل ذلك ببناء إيقاعى تتموج حركته بتموج انفعالاته، فتطول الأسطر أو تقصر حسب الدفقة التى يجسّدها السطر الواحد، وتتراوح أطوال الأسطر حسب التوزيع الشعورى للمعنى، وبما يبقى على حيوية التوتر الإيقاعى، ويحول بينه والوقوع فى الرتابة، ويصله الوصل العضوى بتدفق المعنى أو امتداد الدلالة فى أحوال البسط والقبض.

ومثال ذلك ما تلجأ إليه قصائد الديوان من حيل للتوزيع التفعيلى، تصل حيوية الإيقاع بحركة المعنى، وتباين أطوال الأسطر وأحرف التفعيلة المباينة التى ترتبط بالدلالة وتثريها، مؤكدة الاتكاء على الإيقاع لا التفعيلة وحدها، واصلة الإيقاع فى تموجه بالدلالة الكلية للقصيدة فى علاقات عناصرها التكوينية. ويحدث ذلك فى قصيدة «الملك لك» التى أتوقف منها[24] على هذا المقطع:

صباى البعيد
وأرعد إن مسّ قلبى رجع فجائعه المرة الجائرة
وهذا الرجل؟!
أخى وابن أمى
وكانت خطاه خطى العنفوان
وفى عينه ومضة الكبرياء

وفى ليلة عاد من حقله
وقد قطّبت وجهه علّتهُ
ومات! [ص: 216]

فالحركة الإيقاعية للمقطع تبدأ بتفعيلتين اثنتين فى السطر الأول، وفى السطر الثانى تمتد إلى ثمانى تفعيلات متصلة دون فواصل داخلية. وهذا الامتداد له ما يبرره، فهو يقدِّم للقارئ مفاجأة صغيرة تنبهه لما يأتى، ثم تتغير سرعة الأبيات مرة أخرى طوال السطرين التاليين اللذين يقوم كل منهما على تفعيلتين اثنتين على وجه التقريب، وتتحول نغمتهما فتصبح سريعة وحاسمة كى تلفت الانتباه إلى «هذا الرجل» بالذات، لأنه سيلعب دورا مهما فى حياة الشاعر. وبعد أن يتحقق الانتباه المطلوب، يطيل الشاعر فى عدد التفاعيل من جديد، وتتغير سرعة الأبيات مرة أخرى، فتأخذ طابعا هادئا نسبيا، ويحرص الشاعر على المساواة بين المقاطع فى كل سطر، ويتحقق إشباع التوقعات النغمية للقارئ طوال أربعة أسطر متساوية نسبيا، الأمر الذى يهيّئ الذهن لا شعوريا لتقبل إشباعات نغمية جديدة من النمط نفسه، ولكن تأتى المفاجأة بواسطة التفعيلة الناقصة: «ومات!» فتصدم القارئ، وتجبره على الوقوف عندها قبل أن ينطلق إلى غيرها، فهذا الرجل الذى يرافقه القارئ، فى حياته العادية الرتيبة على امتداد أربعة أسطر، تنتهى حياته فجأة وبلا مبرر واضح أو مقنع. ويحاول الشاعر أن ينقل إلى القارئ الإحساس بهذه المفاجأة القدرية بالمفاجأة الوزنية، وذلك بهدف استفزاز القارئ نغميا، كما استفز الموت المفاجئ غير المفهوم توقع الأخ الذى تمرد على هذا الموت المفاجئ، ويريد أن يدفعنا مثله إلى التمرد على الموت الذى يأتينا من حيث لا نتوقع، محبطا كل ما نرجوه أو نحلم به من مستقبل.

هذه المفاجآت النغمية التى تتصل بسرعة الإيقاع وجهها الآخر تعدد ظهور التفعيلة الواحدة بأشكال متنوعة، أو تكرارها فى تجلياتها المتنوعة عروضيا، داخل السطر الواحد، الأمر الذى يقترب بإيقاع السطر التفعيلى من إيقاع السطر النثرى. ومثال ذلك مطلع قصيدة «رحلة فى الليل»:[25]

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير [ص: 175]

الذى يتكون من أربع تفعيلات (مستفعلن) لبحر الرجز، ولكن لا تفعيلة واحدة تتماثل مع ما قبلها فتشبع التوقع النغمى الذى تخلقه التفعيلة السابقة، وذلك بسبب اختلاف الزحاف الذى يغاير ما بين التفعيلات. وإذا كانت التفعيلة الأولى سليمة تخلو

من الزحاف (الليل يا = مستفعلن) فإن التفعيلة الثانية يصيبها زحاف «الْخَبْن». وهو حذف الحرف الثانى الساكن من التفعيلة، فتتحول مستفعلن إلى متفعلن أو مفاعلن (= صديقتى) التى يغدو اختلافها إحباطا للتوقع الذى تفرضه التفعيلة الأولى. وتأتى التفعيلة الثالثة بما ينقض توقع الثانية، وذلك بسبب زحاف «الطَّيْ» الذى هو حذف الحرف الرابع الساكن من التفعيلة، فتتحول مستفعلن إلى مستعلن (ينفضنى) التى لا يكتمل لها توقع لأنها تحبط بالتفعيلة الأخيرة التى تعود إلى مفاعلن، ولكنها لا تكتفى بذلك بل تضيف إلى آخر التفعيلة حرفا ساكنا زائدا، فتغدو التفعيلة مفاعلان (بلا ضميرْ). والنتيجة هى النثرية الواضحة فى البيت.

ولا يعنى ذلك خلو السطر - «الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير» - من الإيقاع النغمى، فوجود تفعيلة الرجز (مستفعلن) يضمن الوحدة النغمية الأولى للأساس الإيقاعى مهما أصابها من زحافات أو علل. لكن كثرة الزحافات والعلل، ومن ثم تباين تشكيلات التفعيلات ذات النوع الواحد، توقف التدفق النغمى، وتعوق تسارع الإيقاع الذى يمكن أن نراه بارزا فى المقطع الأول من «أناشيد غرام»:

يا أملا تبسّما
يا زهرا تبرعما
يا رشفة على ظما
يا طائرا مغرِّدا مرَنّما
ما حطّ حتى حوَّما [ص: 261]

غير أننا لا يجب أن نقرن بروز نغمية الإيقاع أو تسارعه المنبسط بقيمة جمالية موجبة، أو نقرن عدم بروز النغمية فى حالة تقبض الإيقاع بأية قيمة سلبية، فلا جماليات مجردة أو مطلقة للإيقاع الشعرى، كما أنه لا جماليات مجردة أو مطلقة لأى شيء، والإيقاع الشعرى لا ينفصل عن معنى القصيدة بل هو تجسيد له، ولذلك هو لازمة من لوازم غايتها التى تفرض على الإيقاع وظيفة نغمية بارزة فى تسارعها أو تدفقها أو تسلسلها أو بسطها فى أحيان، أو تفرض وظيفة متقبضة، شبه نثرية، أو حتى نثرية فى أحيان أخرى، فالمعوّل كله على جذر الإيقاع الذى هو البعد الوظيفى لتجسيد المعنى. وإذا كانت مقامات الجهر الخطابى فى القصائد الوطنية غير مقامات البوح الذاتى فى النجوى العاطفية المهموسة، فهذه نقيض تلك، فإن لإبراز النغمية المنبسطة الإيقاع مقاماته، وللتقبض الإيقاعى أحواله الوظيفية وحالاته الشعورية التى تفرضه، خصوصا

حين تغدو النثرية ملمحا جماليا يكتمل مع ملامح ملازمة، تتولى تقويض البلاغة الإيقاعية القديمة.

وإذا عدنا إلى قصيدة «رحلة فى الليل» وجدنا نموذجا لبلاغة إيقاعية جديدة، حتى على مستوى استخدام الزحافات فى التفعيلة الواحدة، على نحو ما نرى من هذين السطرين:

فحين يقبل المساء يقفر الطريق.. والظّلام محنة الغريبْ
يهُبّ ثُلَّةُ الرفاق، فُضَّ مجلسْ السمرْ. [ص: 175]

اللذين يتكون أولهما من ست تفعيلات، والثانى من أربع. ويلفت الانتباه فيهما أن الشاعر يلتزم فى كل تفعيلاتهما معا زحافا واحدا لا يغادره، فتأتى كل التفعيلات على زِنَةِ (مفاعلن) بلا استثناء، سوى التفعيلة الأخيرة فى السطر الأول التى يزاد على (مفاعلن) ساكن أخير فتغدو (مفاعلان). وقد نبّه العروضيون القدماء على أن «الزحاف» فى الشعر كالخال على وجه المرأة أو اللَّحن فى كلامها، مستحب إذا كان قليلا، مكروه إذا كثر أو زاد، ولذلك فالسطران السابقان محكوم عليهما بالإدانة من وجهة نظر العروضى القديم، ولكنهما ناجحان فى أداء مهمتهما فى العروض الجديد الذى أسهمت فى تأسيسه قصائد «الناس فى بلادى»، فالالتزام بالتفعيلة محذوفة الثانى الساكن حقق مهمته العروضية الجديدة، وذلك على مستوى إشباع التوقع الذى لا يخلو من رتابة الهبوط الثقيل البطىء الممتد (عبر ست تفعيلات متماثلة، متجاورة، متصلة) للمساء الذى يتحول إلى محنة، ينفضّ معها أى مجلس للسمر على الفور، فلا يمتد إلى أكثر من أربع تفاعيل متماثلة. وهو هبوط يدعمه تكرار خمسة من أحرف المد أو اللين فى السطر الأول، مقابل حرف واحد فحسب فى السطر الثانى الذى هو نتيجة للأول، ومن ثم مغاير له مغايرة موقع حرف الرويّ (الراء) فى قافية السطرين (غريب/ سمر).

وقد لاحظ محمد مصطفى بدوى[26] ما لا يجاوز الملاحظات السابقة، بل ما يؤكدها فى علاقة الوزن بالمعنى. وتوقف على السطر الأول من قصيدة «الناس فى بلادى» نفسها:

الناس فى بلادى جارحون كالصقور. [ص: 187]

لافتا الانتباه إلى أن المحافظة على قواعد بحر الرجز (مستفعلن) الذى تنتسب إليه القصيدة تقتضى قراءة كلمة «بلادى» بخطف ياء المتكلم الممدودة كما لو كانت كسرة فنقول «الناس فى بلادِ». وهذا أمر يكسب السطر طابع الكلام العادى وإيقاعه، ذلك

لأننا لا ننطق حرف العلة فى الضمير المتصل فى السطر ممدودا فى لهجة حديثنا. وتلك ملاحظة يؤكد بها محمد مصطفى بدوى ما يراه من أن صلاح عبدالصبور يستفيد فى صياغة إيقاعاته المحدثة حتى مما عدّه بعض الدارسين - وعلى رأسهم نازك الملائكة نفسها - ضعفا فى الوزن[27]. وعندما نصل هذه الملاحظة بجماليات الإيقاعات المحدثة نجد فيها ما يبرر اختفاء لهجة الخطابة فى شعر صلاح، أو ما يبرر الشعور الناشئ بالألفة بين شعره والقارئ، الأمر الذى لا يحس معه أن الشاعر يقف على منصة ليلقى كلاما مدبجا منمقا يظهر براعته الخطابية، وإنما يحدِّث القارئ بصوت خافت غير جهورى، ويقول كلاما حميما عن نفسه وعن أهله، كلاما يزداد الإحساس بما فيه حين يلمس القارئ صراحته التى تبلغ حد القسوة، فأهله جارحون كالصقور، لا جمال فى غنائهم ولا فى ضحكهم أو طريقة مشيهم، بل هم يقتلون ويسرقون ويتجشأون حين يشربون. هنا، يقوم الشاعر - فيما يقول بدوى - بأداء شيئين معا: أولهما إزالة المسافة بينه وقرائه بما يجعلهم يطمئنون إليه، وثانيهما صدمتهم بمصارحة لا تخلو من قسوة، إذ لم يتعود القراء من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسمعهم كلاما كله فخر ومبالغة، والفخر - كما نعلم - من أغراض الشعر العربى التقليدى المتواضع عليها.

والمسافة قريبة جدا بين هذا النوع من الإيقاع الذى لا تخلو رتابته من معنى والنغمية المتقبضة التى يجسّدها نوع من النثرية المقصودة والمدعومة بالتخلى المتعمد عن القافية، وذلك على نحو ما نقرأ فى هذا المقطع من قصيدة «السلام»:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء،
متعذبين كآلهه،
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت.
طال الكلام، مضى المساء لجاجة، طال الكلام،
وابتلّ وجه الليل بالأنداء،
ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون. [ص: 212]

والأسطر من بحر الكامل، تعتمد على تفعيلته (متفاعلن). ولكنها تمزج بينها وتفعيلة الرجز (مستفعلن) بتسكين الثانى المتحرك من تفعيلة الكامل. وتتجاوب التفعيلتان، أو تتداخلان، بما يخلق إيقاعا نثريا تؤكده تقنيات، أولاها: التلاعب بحروف المد واللين بما يتباطأ بالدفق الإيقاعى. وثانيتها: إضافة ساكن إلى التفعيلة

الأخيرة فى كل سطر، فيما عدا الثانى، وذلك على نحو يضيف إلى حروف المد، فتتعاقب تفعيلات: مستفعلان، مفاعلان، مستفعلان، فالان.. إلخ. وثالثتها: التكرار الذى يبرزه السطر الرابع بما يؤكد طول الكلام. ورابعتها: المحافظة على عدد التفعيلات فى أغلب الأسطر الستة، بحيث تتكون أربعة أسطر من أربع تفعيلات، بينما يتكون السطر الثانى من تفعيلتين والسطر الخامس من تفعيلتين كاملتين وتفعيلة ناقصة (فالان). أما التقنية الخامسة فهى الحذف المتعمد للقافية، لا من حيث حرف الرويّ الذى تنتهى به الوحدة العروضية لأحرف القافية، وإنما من حيث حذف تكرار وحدات نغمية ختامية يمكن أن تصنع تقفية ما. ولذلك تنتهى الأسطر بكلمات: أشقياء، آلهة، مقيت، كلام، أنداء، عيون، دون أن تجمع بينها وحدة نغمية متكررة. والنتيجة هى النثرية المباشرة التى تتجاوب مع ندرة استخدام التشبيهات والاستعارات، والتقبض النغمى الذى يزيده غياب القافية، فلا نجد إيقاعا من النوع الذى يجسده بيت عمودى من مثل:

عرسان فى بنت المعزِّ وجلّقا هزَّا بلحنهما الشجيّ المشرقا

وهو من بحر الكامل الذى تنتسب إليه الأسطر التى نقلتها من قصيدة «السلام» والتى تحاول صياغة غياب السلام عن عالم عصابة الأشقياء التى تنغلق على الكتب، ضائقة بتكرار الكلام نفسه والدخان نفسه فى الزمن المقيت نفسه. وأتصور أن الإيقاع المتقبض الذى يقترب عامدا من نثرية الكلام العادى وجد ما يدعمه فى بلاغة «التضمين» التى هى وصل بين الأبيات، أو بناء بيت على كلام يكون معناه فى بيت يتلوه من بعده مقتضيا له، كقول الشاعر[28]:

كأن القلب ليلة قبل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

والتضمين بارز فى المقطع السابق لصلاح عبدالصبور، حيث لا يمكن التوقف عند نهاية كل سطر دلاليا أو نحويا، كما لو كان بيتا تقليديا اكتمل نحوه ومعناه بقافيته التى تؤكد استقلاله، فغياب القافية فى المقطع قرين امتداد المعنى دلاليا ونحويا عبر الأسطر الثلاثة الأولى على الأقل، كما يمتد عبر الأسطر الثلاثة الأخيرة بالقدر نفسه، بل من الممكن وصل الأسطر كلها فى حال أشبه بحال البوح الذاتى فى المحادثة العادية التى تتصل فيها الجمل نحويا ودلاليا، من غير أن تستقل واحدة منها تماما عن غيرها الذى يعقبها.

وقد عدّ القدماء «التضمين» [29] عيبا فى الشعر لأن «خير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه فى بيته وقامت أجزاء قسمته بأنفسها» فيما قال أحد البلاغيين القدماء. ولكنه فى مقطع صلاح عبدالصبور يتحول إلى ملمح جمالى إيجابى، يؤدى وظيفة لافتة داخل القصيدة، وذلك على النحو الذى يؤدى إلى اتصال الأسطر وعدم استقلال أى سطر بذاته، مؤكدا تدفق المعنى بما يمتد عبر أسطر تكتمل به ويكتمل بها.

9 ـ تشكيل البناء

وجه آخر من أوجه كسر رقبة البلاغة التقليدية يقترن بالكيفية التى تنبنى بها القصيدة فى ديوان «الناس فى بلادى» الذى صنعت قيمته الإبداعية ومكانته الفكرية القصائد الجديدة التى ارتبط بها وارتبطت به. ولذلك لم يتردد صلاح عبدالصبور فى حذف القصائد العمودية القديمة من ديوانه فى طبعاته اللاحقة، بعد صدور الطبعة الأولى، فاستبعد قصيدة «غزلية» التى تبدأ على هذا النحو: [30]

يا نعم لو أغفى على ساعدى المشرق الحلو، وأرخى الوشاح
يا نعم لو يأوى إلى أضلعى النهد، أو يلقى إليّ الجناح

كما استبعد قصيدة «منحدر الثلج» التى يتكون مطلعها الأول من الأبيات:

أعاتية الخطو قلبى يئن على رنة الخطوة العاتية
لكم أشتهى أن أَعُضَّ التلال وأفترش القمة العالية
وأمرح بين السنا والضباب وأحبو فى حنية الزاوية
وأخلد للثائر المطمئن وأستنشق الباقة الغالية

ولحقت بالقصيدتين السابقتين قصيدة «الوعد الأخير» التى هى نسيب يبدأ على النحو التالى: [31]

الصيف المنضّر الوردى والمساء المعطّر الغيمى
وندامى هم منحة الله للكون ومن بينهم حديث طلى
وأغانٍ مذهولة تذكر الليل ووصل الهوى ولحن سخى
وعلى البعد بحرة وخليج ومنار ومنزل صيفى
كل شيء بدا لعينى خيالا فاقدا روحه، وأنت قصى

وقد أحسن الشاعر صنعا بحذف أمثال هذه القصائد التى كانت تبين عن قلق البدايات وسذاجة الاستهلال، كما كانت تشد تجربته الجديدة إلى رواسب التجارب

القديمة، فلا تبين عن صوته الخاص ونغمته المتمردة. واستبقى الشاعر قصيدة «أبى» التى يمكن أن نعدها مرحلة انتقال من الشكل العمودى إلى الشكل الحر، فهى تحمل ملامح القديم الذى يتجاور مع الجديد ويكاد يغلب عليه، كما نرى فى مقطعها الأول الذى يمضى على النحو التالى[32]:

وأتى نعى أبى هذا الصباح،
نام فى الميدان مشجوج الجبين،
حوله الذؤبان تعوى والرياح،
ورفاق قبّلوه خاشعين.
وبأقدام تجر الأحذية،
وتدقُّ الأرضَ فى وقع منفِّر،
طرقوا الباب علينا،
وأتى نعى أبى.
كان فجرا موغلا فى وحشته،
مطر يهمى وبرد وضباب.

ومن السهل إعادة كتابة الأسطر (الحرّة؟!) على هيئة أبيات عمودية دون تغيير كبير على النحو التالى:

وأتى نعى أبى هذا الصباح نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوى والرياح ورفاق قبّلوه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية وتدق الأرضَ فى وقْع مُنفِّر
طرقوا الباب علينا وأتى نعى أبى
كان فجرا موغلا فى وحشته مطر يهمى وبرد وضباب

فالأسطر أبيات عمودية تنتسب إلى بحر «الرّمَل» بتفعيلته الواحدة (فاعلاتن) المتكررة والموزعة على شطريين متساويين كميا، كل شطر يختص بثلاث تفعيلات، فيما عدا البيت الرابع الذى يتكون من أربع تفعيلات بدل ست، موزعة على شطرين بواقع تفعيلتين فى كل شطر بدل تفعيلة واحدة. وإذا كانت القافية غير متكررة فى كل الأبيات، فإنها تلفت الانتباه بتنوعها الذى يتراوح ما بين التكرار الثنائى فى نهاية عَجُز وصدر البيتين الأولين، ثم التحرر فى بقية الأبيات، لكن مع الالتزام الكامل بالقسمة المتساوية لعدد التفاعيل فى كل شطر، وعدم الخروج على العروض الخليلى، حتى فى

التفعيلة الثانية من نهاية عجز البيت الأخير التى لابد من عدم إشباع حرف الياء الأخير فى الفعل يهمى، وقراءته على أنه مقطع قصير، أو حرف مكسور (=يَهْمِ) كى يستقيم الوزن، وهذا أمر غير مستحب عروضيا فى تقاليد القصيدة العمودية.

ولا جديد فى تشكيل هذه القصيدة سوى صور القرية: مشاهد الفقر (نأكل الخبز المقدد) والاتكاء على الموروث الشعبى (وضحكنا لفكاهة قالها جدى العجوز) و وحشة اليوم المطير (قطة تصرخ من هول المطر) ومفردات الحياة اليومية (عقر الكلب أخى/ وهو فى الحقل يقود الماشية) وشعور اليتم (إننا أغراب فى القفر الكبير). وهى صور تسعى إلى أن تتدعم بالتكرار الذى يحاول تأكيد الحالة الشعورية التى تجسدها القصيدة، لكن فى بناء مهلهل، أضعف من أن يتخلص من سلاسل القصيدة العمودية التقليدية ليحقق تحرره الكامل، وذلك بسبب ضعف أدوات الشاعر وعدم تمكنه من أدواته التقنية بعد.

وأتصور أن اللجوء إلى شكل السوناتا (Sonnet) فى قصيدة «سوناتا» هو بعض من بقايا الرومانسية التقليدية، لكنه البعض الذى يحتدم برغبة التحرر من القالب العمودى. و أولى علامات هذه الرغبة هى تجريب قالب الـ (Sonnet)[33]. واختيار نظامها البترارکى القديم فى التقفية، على نحو ما فعل المتمردون من شعراء مدرسة «أبولو» الرومانسية. ومعروف أن الكلمة الإنجليزية Sonnet مشتقة من الكلمة الإيطالية القديمة Sonetto التى تعنى «الصوت الصغير» أو «الأغنية»، وهى تتكون من أربعة عشر سطرا، من بحر Iambic Pentameters مع أنظمة منوعة للقافية: أقدمها النظام البترارکى- نسبة إلى الشاعر الإيطالى فرانشسكو بترارك F.Petrarch (1304-1374) فى القرن الثالث عشر، وثانيها النظام السبنسرى- نسبة إلى الشاعر إدموند سبنسر Edmund Spenser (1552-9915) فى القرن الخامس عشر، وثالثها النظام الشكسبيرى- نسبة إلى الشاعر الأشهر وليام شكسبير William Shakespeare (1564-1616) الذى توفى فى القرن السادس عشر.

ولم يلتزم صلاح عبدالصبور بأى نظام من هذه الأنظمة الثلاثة، فقصيدته تتكون من أربعة مقاطع لا مقطعين، المقاطع الثلاثة الأولى يتكون كل منها من ثمانية أسطر، مساويا عدد الأوكتاف فى النظام البترارکى، أما المقطع الأخير فيتكون من أربعة أسطر. ولا التزام بنظام واحد للقافية فى المقاطع الثلاثة الأولى فيما عدا المقطع الأخير الذى يلتقى سطره الأول مع ثالثه، كما يلتقى ثانيه مع رابعه.

وقد أعان هذا التحرر النسبى الشاعر على الانطلاق من القيود التى فرضها على نفسه

فى قصيدة من مثل «حياتى وعود» التى رددت أصداء تجارب مدرسة «أبولو» دون إضافة. وقد ساعد هذا التحرر الشاعر على الاقتراب من العوالم التى سرعان ما انشغلت بها تجربته فى قصائد الشعر الحر، العوالم التى دلت عليها مفردات الرحلة وسرير الصندل المفروش بالحرير، ذلك الذى يعاود الظهور فى قصيدة «أغنية ولاء» الرمزية. وأضيف إلى ذلك - على سبيل التمثيل لا الحصر - دوى القطار وتموج الطريق فى المعركة من أجل الرغيف التى ستظهر فى قصائد لاحقة.

ويبدو أن صلاح عبدالصبور آثر أن يحمل ديوانه الأول بقايا الملامح الشكلية للقصيدة التقليدية فى القصائد التى تجاور فيها القديم والجديد مثل «أبى» و«سوناتا». ولعله أراد بذلك أن يبرز علاقات التجاور الشكلية التى انبثقت منها قصيدته الجديدة، باحثة عن عالمها الخاص، ساعية إلى تجسيد رؤية مغايرة، تستبدل الواقعية بالرومانسية، وملامح الشكل الحر لقصيدة التفعيلة بقواعد الشكل الثابت للقصيدة التقليدية التى ظلّت عمودية، حتى فى سعيها إلى تنويع القوافى والأوزان.

أما القصيدة الجديدة، قصيدة التفعيلة المنتسبة إلى الشعر الحر، فقد تعددت ملامحها الشكلية، مرهصة بإمكانات أكبر وأوسع للقصيدة الغنائية التى تجسّد أفكار فرد بعينه، فى اتجاه شعورى ينتظمه خط واحد، وينطقه ضمير المتكلم الذى قد يشير إلى شخص الشاعر أو لا يشير، أو ينطقه ضمير الغائب أو ضمير المخاطب، وذلك فى طراز ذاتى شخصى، لا يفارق المجرى الشعورى الذى لا يجعل من القصيدة الغنائية مجرد غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والأحاسيس أو الانفعالات والمشاعر انثيالا عفويا تلقائيا، لا رابط بين عناصره سوى التداعى الآلى، بل بناء متدامج الأجزاء، لابد من تنظيمه تنظيما محكما، حتى فى دائرة التداعى الذى لا يمكن أن يترك غفلا دون مراجعة.

وأول أشكال بناء القصيدة الغنائية التى يفتتح بها صلاح عبدالصبور ديوانه «الناس فى بلادى» الشكل السيمفونى الذى يأخذ من بناء السيمفونية فى الموسيقى ملامحه المائزة كما سبق أن قلت، أقصد إلى حركاته المتعددة والمتعاقبة التى يمضى كل منها فى اتجاه، لكن بما يعود فى النهاية إلى المجرى الأساسى الذى تتفرع منه كل الحركات، فالبناء السيمفونى هو البناء الذى يدور حول موقف واحد يتجلى من زواياه المتعددة، أو يصاغ التعبير عنه بمقاربته من أكثر من اتجاه. وذلك هو التعدد الذى يرد التكثر إلى وحدة الموقف الذى لا تنقطع عنه الحركات نهائيا، وإنما تظل تفضى إليه فى تصاعد دلالى، إلى أن تصل القصيدة إلى ذروتها فيما يشبه لحظة التنوير الكاشفة عن كل أبعاد

الموقف، والواصلة بين الحركات كلها فى ذروة النهاية التى ترد التنوع إلى وحدة المعنى الكلى الذى تتكشف به كل التفاصيل السابقة، حتى تلك التى تبدو للبعض بلا علاقة واضحة بالموقف الأساسى.

وقصيدة «رحلة فى الليل» نموذج لهذا البناء السيمفونى الذى يسعى إلى تحقيق «موضوعية» الكتابة الشعرية، حيث تعمد الفرار من الشخصية بالمعنى الذى قصد إليه ت. س. إليوت[34]. وهو البناء الذى لن يكف عن التكرار فى دواوين صلاح عبد الصبور اللاحقة، وذلك فى قصائد من طراز «الظل والصليب» و«أقول لكم» (من الديوان الثانى «أقول لكم») و«رسالة إلى سيدة طيبة» و«مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» و«مذكرات الصوفى بشر الحافى» (من الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم») و«فصول منتزعة» و«4 أصوات ليلية للمدينة المتألمة» (من الديوان الخامس «شجر الليل»). وهو لا يختلف فى تكراره على امتداد الدواوين عن حضوره فى «الناس فى بلادى» من حيث الجذر الدرامى الذى ينطوى عليه، خصوصا فى كشفه عن تجليات داخلية من أصوات الصراع الذى ينبنى به الموقف الأساسى الذى تجسّده القصيدة فى حركاتها المتنوعة. ولا يخلو ابتداء صلاح عبدالصبور ديوانه بهذا النموذج من دلالة تعمد إيقاع نوع من الصدمة فى وعى المتلقى، ودفعه مباشرة إلى الأفق المحدث الذى ينطوى عليه الديوان من حيث تقنيات الرؤية ومداها الدلالى.

وربما كان العنوان «رحلة فى الليل» هو الجامع الدلالى الذى يصل بين المقاطع الستة للقصيدة، فالقصيدة - كما سبق أن أشرت - رحلة فى أقاليم الوعى عبر حركات متباينة ظاهريا، متجاوبة دلاليا. والبداية هى بحر الحداد الدال على الموت الذى يبسط على الكون جناحه فى الليل. وتأتى الحركة الثانية بحكاية تمثيلية تنتهى بموت طائرين وليفين يغتالهما أجدل منهوم، هو صورة أخرى من الموت الذى يخنق حتى الأغنيات الصغيرة. وتصعد الحركة الثالثة محاولة الفرار من هوَّة المصير بحلم نزهة على الجبل، ولكن الحلم يغدو كابوسا للموت بظهور الطارق الشرير الذى يئد الحلم. ويمضى المقطع الرابع فى اتجاه مغاير عن التقابل بين السندباد الذى لا يكف عن الرحيل وندمائه الذين لا يكفون عن الجمود فى مكانهم، وهو تقابل لا ينتهى إلا مع المقطع الخامس الذى يأتى بالولادة الجديدة مع الفجر الذى لابد أن يذكِّر بنزهة الجبل، وينتهى بالعودة إلى لعبة الشطرنج التى تضمنها المقطع الأول أو الحركة الأولى، فتبدو النهاية كما لو كانت عودة إلى البداية، لكن بعد أن اكتمل المعنى الواصل بين الاثنين، عبر الاتجاهات المتنوعة للحركات، وبواسطة صعودها المؤدى إلى دلالة الرحلة الأبدية التى يعقب بها

الموت الحياة، أو تعقب بها الحياة الموت فى كل رحلة تبدأ بالليل لتنتهى فى الصباح لكى تعود من جديد إلى الليل ومنه إلى الصباح، إلى ما لا نهاية، وذلك فى دورة الكون التى تبقى على حالها إلى الأبد.

وأحسب أن هذا البعد الدلالى هو ما جعل البناء الغالب على مجموعة من القصائد هو البناء الصاعد إلى نقطة بعينها هى ذروة البناء. يستوى فى ذلك أن يكون البناء صاعدا فى امتداد دائرى أو حلزونى (إذا استخدمت المصطلح الذى استخدمه عز الدين إسماعيل)[35] أو هرمى، فالمهم هو البدء من نقطة لا تلبث أن تصعد منها القصيدة إلى ذروتها بأساليب متنوعة، وعلى نحو تدريجى إلى أن تصل إلى الذروة الشعرية التى تقود كل أسطر القصيدة إليها، وتسهم فى تجليتها بما يكتمل به المعنى الكلى.

ومثال ذلك قصيدة «الناس فى بلادى» التى يأخذ الديوان عنوانها، وقصيدة «الملك لك» التى تضيئ إحدى الدلالات البارزة فى الديوان وتجسدها. أما «الناس فى بلادى» فتبدأ بداية التعميم التى تنتقى الصفات النمطية لهؤلاء الجارحين كالصقور، الذين يقتلون ويسرقون ويشربون ويضحكون ويبكون لأنهم بشر، لا تفارقهم طيبة متأصلة وإيمان بالقدر. والبداية التعميمية تبدو أقرب إلى المقدمة التى تصنع المهاد، لتمضى بعده إلى التخصيص عبر مشاهد متنامية، تنتهى بما يشبه الذروة الدرامية التى تتجسد فى وقفة حفيد العم مصطفى الذى مدّ للسماء زنده المفتول، وماجت فى عينيه نظرة احتقار، فالعام عام جوع.

والنهاية على هذا النحو تضيئ القصيدة كلها من حيث ذروة صعودها، فتصل بين أبرز قضايا الوجود المتصلة بالموت وأبرز قضايا المجتمع الفقير المتصلة بالجوع، وتضفر بين القضيتين فى علاقة متبادلة الدلالات. هكذا، يتجاوب الاحتجاج الوجودى الخاص بغياب المعنى فى حكايات المصير مع الاحتجاج الاجتماعى المتجسد فى امتداد أيام الجوع، والعكس صحيح بالقدر نفسه. والنتيجة تبرير البداية التى تصف الملامح الخشنة لهؤلاء «الناس فى بلادى» من حيث هى ملامح احتجاج ينطوى على قسوة القتل وعنف الخطو، لكنه احتجاج لا يخلو من طيبة إنسانية، لا تخلو لوازمها من خصوصية الغناء الذى يشبه رجفة الشتاء، أو يشبه الضحك الذى يئز كاللهيب فى الحطب.

ويسهل ملاحظة أن صعود القصيدة إلى ذروتها لا يخلو من منطق أرسطى فى علاقة النهاية بالبداية، وذلك بما يبين عن نزوع عقلانى لا يفارق علاقات السببية التى تفضى أوائلها إلى أواخرها، وترتد أواخرها إلى أوائلها من حيث هى عِلَّتها التوليدية، وذلك

بما لا يخلو من خصائص دائرية. هذ ه الخصائص تزيدها وضوحا قصيدة «الملك لك» بملامحها القصصية التى تصلها بملامح «الناس فى بلادى». والبداية فى الاثنتين هى ضمير المتكلم، لكنه فى «الملك لك» ضمير من يحكى عن نفسه لا عن غيره، مخاطبا الحبيبة المجهولة التى لا تذكرها القصيدة إلا بوصفها وسيلة فنية تتحرك بها التداعيات التى تنبنى عليها القصيدة، خصوصا من حيث هى معارضة مضمرة لقصيدة ت. س. إليوت «الرجال الجوف» (1925). وتبدأ «الملك لك» على هذا النحو:

أواحدتى قبلما نلتقى،
بذاك المساء السعيد البعيد،
بلوت الحياة وأرزاءها،
عرفت صليل القيود الحديد.
وكم ليلة جعت يا فتنتى،
وأخرى ظمئت،
وكم جَعّدت عارضيّ الدماء،
وقد وخزتها ليالى الشتاء.
تصارعت والهول وجها لوجه،
ولكننى ما عرفت الفرار. [ص: 213]

والاستهلال بلغته البسيطة، وتدفقه الإيقاعى الذى تؤديه تفعيلة «المُتَقَارِب» (فعولن) وحرصه على التقنية التى تبرز التدفق، يصوغ ملامح رجل خبر الدنيا وصلب عوده من كثرة مواجهاتها، فانطوى على معانى الخبرة والشجاعة والتحدى والإرادة والمواجهة، باختصار كل الصفات التى لا تجعل منه رجلا أجوف، فارغا من كل ما يؤكد حضوره، بل رجلا مليئا بكل ما يؤكد معانى الحضور فى الوجود، ابتداء من فيض السرور والحب الذى ينوّر عينيه.

والبداية على هذا النحو تتحول إلى ما يشبه السؤال عن الأسباب الذى جعلت هذا الرجل يتخذ هذه الملامح الإيجابية، ويكون على ما هو عليه: قوة حضور، وصلابة إرادة، وفرحة بالحياة، وحبا للآخرين. وتأتى إجابة السؤال على هيئة استرجاع لحياة هذا الرجل منذ الصبا البعيد، حيث الصحبة والأخوة: حفنة الأشقياء الذين ينامون ظهرا على المصطبة، يحلمون بقصر مشيد، والأم التى تخيف أبناءها بنقمة الآخرة وتحميهم باسم النبى. وتمضى أحداث هذا الصبا البعيد لتسلم إلى بداية الوعى التى تجسّدها

صدمة الموت، موت الأخ العفى فجأة، ودفنه فى مقبرة دقوا الحديد على بابها، فدقوا فى الوعى مسمار السؤال عن المصير:

أكان يدق صليب الحديد
على رأسه
يوم كان قويا تضج الحياة بشريانه ويفوح العرق؟! [ص: 216]

ومن موت هذا الأخ انبثقت صحوة الوعى، وبدأت رحلة التجريب والمهارة، فأضحت حياة الراوى الإنسان لهيبا، ولكنه خرج من هذا اللهيب كالعنقاء، عفيا بإيمانه بحضوره الخلاق فى الوجود، غنيا بإدراكه أننا كبار على الأرض لا تحتها، واعيا بما قالته له الأرض:

الملك لك
الملك لك
الملك لك
فيا صحبة لم يقلها نبى
ولا ساحر همجى الصنج
ولكنها فى مسارى الدماء
ومن نبضة الأذرع القادرة. [ص ص: 218-219]

ويسهل ملاحظة أن الصوت الذى ينطق فى الأبيات السابقة هو صوت الوعى المدينى الذى يعرف مساءلة الأفكار والمواقف، بل مساءلة الوجود فى قضاياه الكبرى، صوت الوعى الذى ينفتح على أشكال الوعى المدينى المغايرة مهما كانت لغاتها، فيعارضها مؤكدا خصوصية حضوره واختلافه عنها، وذلك فى المدى الذى جعل من قصيدة «الملك لك» معارضة لقصيدة «الرجال الجوف». وهدف المعارضة إعلان وجود رجال غير جوف، غير فارغين، رجال ممتلئين بإرادة الحضور ومفعمين بالحياة التى تجعلهم - فى تمردهم الاجتماعى والميتافيزيقى - كبارا على الأرض، وتدفع بهم - والشاعر - إلى إعلان مجد الإنسان وعهده الجديد.

هكذا، يتخذ الإعلان عن مجد الإنسان وعهده الجديد شعارا خاصا يتكرر أربع مرات عبر المقطع السابق. هذا الشعار لا ينقض فحسب عبارة «الملك لك» التى تتكرر دالة فى قصيدة إليوت، على النحو التالى:

بين الفكرة
والواقع

بين الحركة
والفعل
يسقط الظل
لأن لك الملك
. . . . . .
بين الرغبة
والتشنج
بين القوة
والوجود
بين الجوهر
والعرض
يسقط الظل
لأن لك الملك.

والتى تنقض قصيدة صلاح مغزاها الميتافيزيقى المسيحى، مستبدلة بثنائية الجوهر والعرض، القوة والوجود، وحدة الكائن المتمرد الذى يجمع فى كيانه الخلاق الحركة والفعل، الفكرة والواقع، مؤكدا مبدأ الرغبة الذى هو مبدأ الحضور، نافيا الظل الذى يحول بينه وما يريد. ولذلك ينقض تكرار قصيدة صلاح المعنى المتكرر فى قصيدة إليوت، مستبدلا بصيغة «لك الملك» صيغة «الملك لك» التى لا تخلو من نغمة تناص، تصل الشعار بالحكايات الشعبية المنتشرة فى القرى المصرية عن صوت الكروان الذى يُسَبِّحُ ربَّه، بمحاكاة صوتية تقول: «الملك لك لك لك يا صاحب الملك». ولا أستبعد أن تكون الإشارة إلى صوت الكروان على سبيل النقض هى الأخرى، خصوصا من منظور المعارضة التى تسعى إلى تأكيد انبثاق الوعى الإنسان من فعل تمرده الخلاّق.

وقد كانت بداية اكتمال هذا الوعى الإنسانى، فى قصيدة صلاح عبد الصبور، هى بداية الكتابة التى كتبت نشيد البناء ليعرفه الإخوة الأصفياء من القراء، فيدركوا أنهم ليسوا رجالا فارغين، وأن أصواتهم ليست خالية من المعنى، ولا تشبه وقع أقدام فئران على زجاج مهشم فى قبر جاف، وأنهم شكل له صورة، وظل له لون، وقوة متفجرة بالحركة، وليسوا أرواحا ضائعة فى الأرض الميتة، أرض الصبار، وليسوا عميانا بلا أمل يطمحون إليه، فهم - على النقيض من كائنات ت. إس. إليوت - أرواح يملؤها العزم، وأعين مبصرة يقظة تعرف طريقها، فلا تضيع بين الفكرة والواقع، أو بين الحركة

والفعل، لأنها لا تكف عن الإيمان العميق بنشيد البناء الذى يجعل الملك للإنسان، ولا ملك إلا له فوق الأرض لا تحتها، حيث يبدأ العالم بالصيحة التى لم يقلها نبيّ.

وعند هذه الصيحة، تعود القصيدة إلى بدايتها فيما يشبه الدائرة، ويعود المتكلم إلى غرفته، يزحم نفسه انبهار الكشف الذى تجلى به الإنسان معنى ومغزى وحضورا، فينظر إلى السماء التى تنقشع ظلمتها، وتضىء بانهمار النجوم التى تغمر وجهها بالسلام، وتصدح أجراسها بالفرح الذى ينطلق من قلب الشاعر:

وأفرح يا فتنتى بالحياة

وبالأرض، بالملك، الملك لك. [ص: 218]

وهى نهاية تعيدنا إلى البداية، كاشفة عن كل معنى مضمر فيها، مجيبة عن السؤال الضمنى الذى انطوت عليه، فيما يشبه حركة الدورة التى تعيدنا نهايتها إلى بدايتها، لكن بما يغدو ذروة للبداية وتحقيقا لكل إمكاناتها الدلالية.

وليس من الضرورى أن تردنا النهاية إلى البداية على هذا النحو الدائرى الواضح فى كل مرة، فقد يحدث ذلك على نحو غير مباشر، وفيما يشبه الامتداد الرأسى أو حتى الأفقى الذى تكتسب بداياته المزيد من المعنى باكتمال نهاياته. ومثال ذلك قصيدة «أغنية حب» التى يتجاوب بناؤها مع معنى الرحلة الذى تنطوى عليه مقاطعها الثلاثة: المقطع الأول هو الوصف الجسدى للحبيبة (وجه، شعر، خد، جيد، نهد، حضن) بما يرهص بوعى الجسد الذى سيتجلى تدريجيا فى الدواوين اللاحقة إلى أن يصل إلى ذروته فى قصيدة من مثل «انتساب» (فى الديوان الأخير «الإبحار فى الذاكرة»). أقصد إلى الوصف الذى يجعل القرب من الحبيب قرب من أقاليم الجسد، وارتحال بين جنان الوجه والشعر والخد والجيد والنهد والحضن. .إلخ، حيث الجنة والسلام والأمان، مقرونة ببهجة الحس، التى تفضى إلى متعة الروح، ومن ثم تنسى كآبة المصير الذى يحمله أجدل منهوم أو ملثم شرير. والأوصاف المادية التى تتكرر صيغها فى جمل اسمية متتابعة تتابع اقتناص ملامح الجسد، صاعدة من الوجه إلى الشعر، هابطة من الجيد إلى النهد، مستهلة ما يشبه السبب الذى يترتب عليه المقطع الثانى، حيث الإشادة بالمعانى التى يجسّدها الحضور الجسدى للحبيب، والكشف عن كل ما يصل أقدار المحب بمحبوبه الذى يغنى بما يفتح عوالم الخيال. ويأتى المقطع الثالث إبحارا فى هذه العوالم بحثا عن لؤلؤة، وينتهى البحث بالمقطع الأخير الذى يضيف إلى المعنى، ويمثل تصعيدا إلى نقطة الكشف:

سيدتى إليك قلبى واغفرى . . أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة. [ص ص: 208-209]

واللؤلؤة علامة النقاء والبراءة، ضوؤها الساطع قرين الضوء المخبوء الذى أصبح ظاهرا، بعد أن انزاح ما يحجبه ويخفيه، وهى هدف الرحلة الذى تحقق باكتمالها: نشوة الحب الذى اكتمل بها وعى الجسد، لحظة الإبداع التى انبثقت عنها القصيدة كما تنبثق اللؤلؤة من محارتها الغارقة فى أعماق بحار اللاوعى، أو لحظة الكشف التى يصل إليها الصوفى فتضىء له حضوره الفريد بالأنوار التى تجاوز الجسد إلى الروح. وأيا كان معناها فهى الذروة التى تصل إليها القصيدة فى صعودها السببى.

وبالطبع، يمكن لهذا الصعود أن يتخذ أشكالا أخرى فى قصائد أخرى، من أهمها الشكل الذى يقوم على التداعى الذى يتدفق حول موقف (كما فى قصيدة «يا نجمى الأوحد») (يا نجمى) أو فكرة (كما فى قصيدة «الحزن») أو حدث (كما فى قصيدة «مرتفع أبدا») أو رمز (كقصيدة «الطفل») أو تمثيل رمزى (قصيدة «عودة ذى الوجه الكئيب») أو خطاب (قصيدة «رسالة إلى صديقة») أو عدوان (قصيدة «هجم التتار») . .إلخ. وهو الشكل الأقرب إلى الطبيعة الأولية للقصيدة الغنائية، حيث تنطلق التداعيات من مفجر بعينه، وتظل صاعدة عبر تراكمات يضيف لاحقها إلى سابقها فى مشاهد متنوعة أو ذكريات متتابعة، إلى أن يحدث الاكتمال الذى يغدو بمثابة الخاتمة، أو الذروة الدرامية بمعنى من معانيها المرتبطة بالعنصر الدرامى الكامن حتى فى القصيدة الغنائية.

10 ـ تقنيات البناء

ومن هذا المنظور، يمكن القول إن لعنصر التكرار دوره فى بناء قصائد «الناس فى بلادى» على مستويات متعددة: إما على مستوى الخاتمة التى تستعيد البداية بالكلمات والتراكيب نفسها، تأكيدا لصيغة الكلمة المفتاح التى تنبنى عليها القصيدة كما فى قصيدة «إلى جندى غاصب - سأقتلك»:

سأقتلك
من قبل أن تقتلنى سأقتلك
من قبل أن تغوص فى دمى

أغوص فى دمك
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
لكننى سأقتلك
من قبل أن تقتلنى أغوص فى دمك [ص ص: 273-277]

وإما على مستوى تفاصيل البناء التى تحتاج إلى تكرار صيغ من جنس الموضوع كتكرار صيغة «كان ياما كان» فى قصيدة شنق زهران، وإما على مستوى المقطع، حيث تتكرر صيغة نحوية للجملة، كما فى قصيدة «أغنية حب» التى يبدأ مقطعها الأول بست جمل اسمية متوازية لتعداد مفاتن المحبوبة، وذلك فى سياق يقود إلى تكرار كلمة اللؤلؤ و وصلها بقلب العاشق على سبيل التشبيه.

وجماليات التكرار[36] التى تظهر أوائلها فى ديوان «الناس فى بلادى» هى نفسها التى سوف تظهر فى الدواوين اللاحقة على نحو أكثر احتشادا، ينتقل من الجزئى إلى الكلى، ومن تكرار الكلمة إلى المقطع، إلى أن تصل هذه الجماليات إلى الذروة الأخيرة فى الديوان الأخير «الإبحار فى الذاكرة» حيث قصيدة «تكرارية» و«شذرات من حكاية متكررة». والمسافة بين الذروة الأخيرة وأوائلها هى مسافة النهايات التى تردنا على البدايات، أو البدايات التى تحمل بذور النهايات وترهص بإمكاناتها وتنجز من بعض وعودها ما يكتمل تحقيقه على مدى الرحلة التى تصل إلى ذروتها فى المقطع الأول من «تكرارية» الذى يمضى على النحو التالى:

الليل، الليل يكرر نفسه
ويكرر نفسه
والأحلام، وخطوات الأقدامْ
وهبوط الإظلامْ
وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام رعشات الأوردة المثلوجة المحرورة
ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة
قصص القتلى والقتله
وفكاهات الهزليين وهزل الفكهين
وضجيج الطرقات

وجنازات الأمواتْ
حتى سأم التكرار يكرر نفسه
(مدينة كهذه المدينة الغريبة
تكاثرت على مدى الزمان، كررت أيامها
وخزنت فى لحمها وجلدها المكررين
تسع ملايين من المكرّرين). [ص ص: 559-560]

وليست جماليات التكرار وحدها هى التى تتكرر، صاعدة فى إيقاعها، عبر تتابع دواوين صلاح عبدالصبور التى أعقبت «الناس فى بلادى» على امتداد ما يقرب من ربع قرن، فهناك جماليات أخرى تبدأ من الديوان الأول ولا تنتهى عنده، وإنما تنطلق منه لتتصاعد فى الدواوين اللاحقة. وأكتفى بتعداد ثلاثة تشكيلات منها، تجمع ما بين التوازى الناتج عن التجاور، والتضاد المبنى على التقابل، والمفارقة المرتبطة بنوع من إحباط التوقع.

أما التوازى فواضح فى قصيدة «نام فى سلام» التى هى مرثية لشهيد من أصدقاء الشاعر اسمه محمد نبيل، استشهد فى أحد الاشتباكات العسكرية مع العدو. والقصيدة تنبنى على ثلاثة مقاطع. الأول عن سقراط الذى آثر الموت على الحياة، ومات شهيد حكمته التى عرف بها ما لم يعرفه غيره، ودفعته إلى التضحية بنفسه افتداء للآخرين، فمات باسما، وادعا، فى سبيل سنة الكمال. والمقطع الثانى عن المسيح الذى استشهد على صليبه مبتسما:

لأنه قد وهب الحياة
أيامه القليلة
لكى يزيد فى هناءة ابتسامة الصبى
ونشوة العذراء
وفرحة الآباء بالأبناء
لكى ترف فى سحابة السماء
حمامة السلام. [ص: 258]

والمقطع الثالث عن محمد نبيل الذى يتجاور مع سقراط والمسيح فى معنى الشهادة، فتوازى دلالة موته دلالة موتهما رغم بعد الفارق بين موته وموتهما. وهو فارق يؤديه مشهد جنازته العسكرية فى ظهر يوم قائظ، والناس مطرقون، وحول الجثمان جند الوطن الذى يعود الشهيد إلى ترابه الذى منه جاء، وكل شيء كان هامدا كأنه يموت:

وكان فى وجه السماء سحابة من الشفق
حمراء مثل دم
وكان فى طرف المدى نوارة الحقول
بيضاء مثل قلبنا، وقلبه، وقلب ميتين
آخرين من قومنا المجاهدين الطيبين. [ص: 260]

وعلاقات التجاور فى القصيدة تبين عن بدايات التعامل مع جماليات المجاورة التى تنبنى بها أكثر من قصيدة فى الدواوين اللاحقة. أقصد إلى قصائد من طراز «الشمس والمرأة» فى ديوان «تأملات فى زمن جريح».

وما أيسر أن تنقلب علاقات التوازى والمجاورة إلى علاقات تقابل وتضاد فى شعر صلاح عبدالصبور، الأمر الذى يجعلنا نواجه عنصرا تشكيليا من العناصر التشكيلية المهمة فى بنائه الشعرى. وهو عنصر له صلة بالدرامية التى تنبنى على الصراع، وتجمع بين الأضداد فى الموقف الواحد أو اللحظة الواحدة، وذلك على نحو يجعل التقابل عنصرا بنائيا أساسيا لرؤية شعرية لا تخلو من التضاد، خصوصا فى تركيزها على تجاور الأضداد الذى يغدو سبيلا لزيادة المعرفة بكل منها على حدة. وقصيدة «السلام» تشبه قصيدة «سأقتلك» من حيث ما يصل بينهما بنائيا رغم بعد ما بين موضوعيهما.

فالأولى «السلام» تنبنى على المقابلة بين عالم المثقفين الذين تشغلهم الثقافة عن الواقع، أو ينسيهم تأمل الحياة الحياة ذاتها، فتنغلق دنياهم على الكتب والأفكار، وعالم شحاذ مريض يلقى السلام على عصابة المعذبين بالأفكار، فلا ينال منهم سوى الزجر، فيمضى إلى ركنه كسير النفس، يعانى مرضه إلى حد الاحتضار الذى يدفعه إلى أن يلقى السلام على الدنيا بأسرها. أما عصابة الأشقياء فظلت على حالها، مغتربة عن واقعها، معذبة بالكتب، والكلمات إلى أن ابتل وجه الليل بالأنداء:

ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيون
وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت
وهناك، فى ظل الجدار يظل إنسان يموت
والكتب، والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق إلى السلام. [ص: 211]

وتلوّن دلالة كلمة «السلام» فى تغيرها عبر القصيدة دلالة لا تفارق دلالة التناقض بين ذلك الإنسان الذى يموت، ممثلا الواقع الفعلى، وعصابة المثقفين الذين ينعزلون

عن هذا الواقع، محلقين فى تهويماتهم الثقافية ونقاشاتهم النظرية التى تباعد بينهم وبين الفعل فى هذا الواقع الذى يرون ضحاياه.

قد نختلف مع الشاعر فى إلقاء اللوم على الكتب والأفكار بشكل مطلق، فالكتب والأفكار يمكن أن تكون وسيلة فاعلة فى القضاء على الفقر الذى يلد المرض، ولكن الشاعر الذى كتب القصيدة لم يكن قد وصل إلى عامه الخامس والعشرين حين كتبها. وكان تركيزه على إبراز التضاد يوازى العداء الذى خلفته فيه مراهقة يسارية سرعان ما تخلَّص منها، لكنه لم يتخلص قط من الوعى بالتضاد نفسه، خصوصا من حيث هو قانون من قوانين الوجود، ومن حيث هو مبدأ بنائى فى تشكيل القصيدة التى كان يضنى نفسه فى إحكام مبناها.

أما القصيدة الثانية «سأقتلك» فإنها تنبنى على التضاد بين أحباب الحياة وأعداء الحياة، التضاد الذى أبان عن نفسه فى «شنق زهران» ما بين الجلاد والضحية، أو ما بين التتار وجنود الوطن الجريح فى «هجم التتار»، أو بين القاتل والشهيد فى «الشهيد»، أو بين الحرية وغيابها فى «عودة ذى الوجه الكئيب»، أو حياة الحب وموته فى «طفل» أو بين السكون والحركة فى «مرتفع أبدا»، بل حتى ما بين الحياة والموت الذى يحوّم كالأجدل المنهوم فى غير قصيدة. لكن التضاد فى «سأقتلك» يبدأ من الإرادة الوطنية التى تستلهم ميراثها النضالى للجدود، ومن ثارات الضحايا، ومن الرغبة فى عالم سعيد يظله السلام، فى مواجهة المجلى الجديد للتتار، أعداء الحياة الذين لابد من قتلهم قبل أن يقتلونا. وهى المواجهة التى تُفتتح بها القصيدة وتختتم، ما بين جندى العدو وجندى الوطن، وذلك على نحو درامى يجسّد الصراع بين الضدين، فيؤكد عنصر الدراما من حيث هى تقنية بنائية سرعان ما فتحت الأبواب لولوج عالم المسرح الشعرى فى الأعمال اللاحقة.

والمسرح الشعرى كالمسرح غير الشعرى تجسيد لصراع بين أضداد، وتوتر حيّ بين مواقف فى حالة تضاد، يبدأ بسيطا فى قصائد غنائية من طراز «رحلة فى الليل» و«سأقتلك» فى «الناس فى بلادى» ويستمر فى الدواوين اللاحقة لصلاح عبدالصبور، سواء على المستوى الكلى فى قصيدة من طراز «أغنية من ڤينا» (فى «أحلام الفارس القديم») أو على المستوى الجزئى للعبارات متقابلة الأطراف فى قصائد عديدة، منها قصيدة «تكرارية» التى تتقابل فى عباراتها: الأوردة المثلوجة والمحرورة، والرايات المنصورة والمكسورة، وقصص القتلى والقتلة. وهو تقابل يبين عن التضاد بوصفه عنصرا بنائيا لرؤية عالم يتمزق بين نقائضه وأطراف ثنائياته: الحياة والموت، الحرية

والضرورة، الظلم والعدل، المطلق والنسبى، الحب والكره، الفقر والغنى. .إلخ.

وأتصور أن تكرار التضاد وتجلياته البنائية لا ينفصل عن معنى المفارقة الناتجة عن إحباط الطرف الأقوى فى الثنائية للطرف الأضعف، خصوصا حين يحتاج الطرف الأضعف للطرف الأقوى، ويسعى إليه طلبا للحماية أو الحب أو المعرفة أو الإبداع. وكلها غايات غير بعيدة عن غاية المسعى فى قصيدة «أغنية ولاء» التى ينطوى عنوانها على دلالة العلاقة غير المتكافئة بين طرفيها، والتى تتحرك على مدى رغبة العاشق (الصوفى أو الشاعر) فى وصال المحبوب، لكنه الوصال الذى لا يتحقق رغم كل شيء، ورغم أن العاشق كسر فى هوى المعشوق طينة الإنسان، وليس ثم من رجوع، وليس ثم من أمل إلا معاودة المحاولة التى قد تنتهى بإحباط آخر يؤدى معنى المفارقة التى يؤديها سؤال اللحظة الكاشفة التى تصنع ذروة القصيدة:

معذبى! يا أيها الحبيب
أليس لى فى المجلس السنى حبوة التبييع؟! [ص: 251]

11 ـ الجمال في النظام

يفضى أى تأمل للملامح البنائية لقصائد «الناس فى بلادى» إلى ملاحظة الدرجة العالية من التميز التشكيلى للشاعر الذى آمن - منذ وقت مبكر - أن القصيدة التى تخلو من التشكيل تخلو من مبرر وجودها. ولذلك لم تكن القصائد التى صاغت الملامح الفارقة لديوان «الناس فى بلادى» مجموعات متناثرة من التداعيات التى لا يربطها رابط مهيمن، وإنما مجموعة من العناصر التى لا يكتمل معناها إلا باكتمال علاقاتها التشكيلية، وذلك بما يبين عن الصنعة التى تدل على نوع الصانع الذى آمن أن الشعر صعب وطويل سلمه، وأن صنعته عملية يتجاور فيها القلب والعقل، ويحكمها الوعى التشكيلى الصارم الذى يفرض نفسه فى النهاية.

ولذلك كان ديوان «الناس فى بلادى» بداية شاعر لن يبحر فى اللاوعى لاكتشاف أندلس الأعماق، أو قارة اللاشعور التى سعى إلى اكتشافها أدونيس (على أحمد سعيد) الذى (ولد قبل صلاح عبدالصبور بعام واحد) و وجد مراحه الإبداعى فى امتزاج النزعة السريالية بعناصر الرؤية الصوفية. وكان ذلك من قبل أن يتخلق قناع «مهيار الدمشقى»[37] الذى فك ألغازه ورماها فى كتاب الغبار، وظل يرى كل شيء فى الخطوة الأولى من المسافة؛ لأنه يبحر فى عينيه وتحت قشرة وعيه. وكانت صنعة «الناس فى بلادى» من ناحية مقابلة متمسكة بأهداب الواقعية التى ظلت فى خَلَد الصنعة، حتى فى رحلاتها

الرمزية، التى لم تقترب من المنحى الأسطورى للبعث التموزى الذى سرعان ما ظهر فى قصيدة مثل «مدينة السندباد»[38]، حيث بحث بدر شاكر السياب (المولود قبل صلاح عبدالصبور بخمسة أعوام، سنة 1926) عن طقس الولادة الجديدة فى معالمها الموحشة التى كانت تجسيدا لحدائق أدونيس المجدبة. ولم تحمل صنعة «الناس فى بلادى» علامة على طريق يمكن أن يؤدى إلى حضور مزدوج، متعارض الطرفين، يلازمه القرين الذى اكتشفه خليل حاوى (المولود قبل صلاح عبدالصبور بستة أعوام سنة 1925) فى «وجوه السندباد»[39]، ذلك القناع المتأخر الذى ماشى الممثل المستور فى درب سوهو، قبل «رحلته الثامنة» التى عاد منها حاملا البشارة، فقال ما قال بفطرة تحس ما فى رحم الأشياء، أو تراه قبل أن يولد فى الفصول. ولم تنجرف صنعة «الناس فى بلادى» إلى الخطابة السياسية التى تضمنها ديوان «أشعار فى المنفى»[40] الذى أصدره البياتى (المولود قبل صلاح بخمسة أعوام، فى العام نفسه الذى ولد فيه السياب وبلندر الحيدرى وجبرا إبراهيم جبرا سنة 1926) فى السنة نفسها التى صدر فيها «الناس فى بلادى».

إن رحلة الصنعة فى «الناس فى بلادى» هى ما ظلت عليه بعد ذلك فى دواوين صلاح عبد الصبور اللاحقة، رحلة المعنى التى لا تنفلت فى مهمه الخيال، ولا تنجذب إلى ذروة الوجد، ولا تخادعها نشوة الغيبة عن الخلق، أو تسكرها خمرة الفناء عن الوعى. ورغم الميل الباكر لرحلة الصنعة إلى التجربة الصوفية، وانطلاقها من رموزها فى بعض قصائد «الناس فى بلادى» واستعارتها الأقنعة من أعلامها فى الحلم، أمثال الشيخ محيى الدين الذى يسهر المساء مسافرا فى حديقة الصفاء، فإن رحلة الصنعة فى «الناس فى بلادى» تظل أقرب إلى الصحو لا الغيبة، وأدنى إلى هدوء التمكين والتلوين منها إلى جذبة اللوامع أو البروق. قد تكون هذه الرحلة إبحارا فى الذاكرة، أو تأملا فى عيون الناس والأفكار والمدن، وقد ترحل ضد التيار أو حتى الأقدار، ولكنها تظل قرينة الوعى، غير مفارقة نزوعها العقلانى، فلم تندفع - من البداية للنهاية - إلى الغوص عميقا فى تحولات اللاشعور أو القارات المجهولة من اللاوعى.

وبالطبع تعرف هذه الرحلة «التقلب المحموم» الذى تجوب به عينا الشاعر ما بين الأرض والسماء، والسماء والأرض، ذلك التقلب الذى تحدث عنه ثيسيوس فى مسرحية شكسبير الشهيرة «حلم منتصف ليلة صيف»[41]. ولكن الغالب على هذا التقلب ليس الجنون الرهيف، أو الانفجار التدميرى للانفعال، وإنما الخيال التشكيلى الذى يصوغ الأشياء المجهولة، ويخلع على الهباء مستقرا واسما، ولا يفارق التعقل فى

حركته، فيغدو أقرب إلى العاصفة المحكمة الإسار، وإلى النظرة التى تمد حبلا من نغم، لو استخدمنا لغة صلاح عبدالصبور، أو أقرب إلى الانفعال المنضبط الذى يعطيه العقل تبصره، إن أعطاه الوجدان جناحه.

هذا النوع من الخيال سمة من سمات نموذج «الشاعر الحكيم» فى تجلياته المعاصرة، النموذج الذى تقمصه صلاح عبدالصبور، ورأى فيه مجلاه الأمثل من قبل أن يقول:

سأحكى حكمتى للناس، للأصحاب، للتاريخ إن أَذِنَتْ
مسامعه الجليلة لى، فإن طابت وإن حسنت،
سيفرح قلبى المملوء بالحب. [ص: 327]

قد يتمرد صلاح عبد الصبور على هذا النموذج فى مراحله المتأخرة، أحياناً، خصوصا حين يرى أن لا جدوى الشعر فى عالم وصل فساده إلى قرارة القرار التى تقضى على أى أمل، فيبدو الشاعر حكيما مقهورا، يبصر فى ورق الشجر المتهاوى موت البذرة، كما فى «مرثية صديق كان يضحك كثيرا» من ديوان «شجر الليل»، أو يرى فى الليل الموحش القبر، الغابة، وسقوط الحاضر فى المستقبل، كما فى قصيدة «4 أصوات ليلية للمدينة المتألمة» من الديوان نفسه. والنتيجة حال من التوحد المطبق كالصمت المطلق، حال يتحول معها الشعر إلي ما يشبه سيف اللاجدوى الذى يهوى ما بين الرغبة والعقل، ويغص الشاعر بالصمت مخنوقاً بأسراره، أو يتسمم بالحكمة، ويتفتت كرغيف الخبز المنسى. لكن حتى مع هذا الحال تبقى الحكمة بوصفها الملاذ الوحيد من الجنون الكامل، أو الانتحار الفظيع، فتبدو كما لو كانت خلاصاً وشهادة وإدانة ورؤيا هولية فى آن.

ولذلك ظل نموذج الشاعر الحكيم نموذجاً أصلياً، يدور حوله وينطلق منه شعر صلاح عبد الصبور فى كل مراحله. ومهما تباينت تجلياته فإنه يظل النموذج المهيمن بملامحه المشتركة التى وصلت حبال صلاح عبدالصبور بحبال التقاليد العقلانية التأملية فى الشعر الأوروبى، وتقاليد الحكمة العربية، منذ أن قال نبينا الكريم(صلعم): «إن من الشعر لحكمة». أقصد إلى تلك التقاليد التى تحرّك خيال المتلقى ببلاغة التكثيف التى تختصر التجربة الإنسانية فى أسطر قليلة، تتميز بالضبط والتجويد والتجريد من حيث الصورة، والتأمل الوجودى فى الكائنات والأشياء من حيث الغاية، فتصل الشعر بالفلسفة، فى منطقة «الحكمة» التى هى ضالة المؤمن فى المعرفة الإنسانية، ولكن من غير أن تفارق لغة الشعر ألفة الحياة اليومية وبساطة تراكيبها. وتلك هى المنطقة التى

وصلت صلاح عبدالصبور، فى تفاعل التقاليد والموهبة الفردية[42]، بأسلافه الذين انطووا على نموذج الشاعر الحكيم، أمثال أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء الذين لم تفارقهم صفة الحكمة قط. وفى إلحاح صلاح عبدالصبور على صفة «الحكيم» فى وصف الشاعر، و«الحكمة» فى وصف الشعر، فى كتاباته التى جاءت بعد «الناس فى بلادى»، وابتداء من «أقول لكم» على وجه الخصوص، ما يؤكد اقتران رحلة الصنعة الشعرية - فى وعيه النظرى وممارسته الإبداعية - برحلة الحكمة الشعرية التى تبحر بأشرعة الخيال والعقل، وتهتدى بروح الحقيقة التى تمسك بسكان السفينة، فتأمن الرحلة انفلاتة اللاوعى.

هذا التوازن بين العقل والخيال، بين روح التشكيل العالية المحكمة التى توشك أن تكون حسابا دقيقا والعفوية التى يمكن أن تميل إلى الفوضى أحيانا، بين انطلاقة الانفعال والتنظيم الذى يوحى بالإرادة العاقلة، هى الثنائيات التى ظلت تؤرق صلاح عبدالصبور فى ممارسته الإبداعية و وعيه النظرى على السواء. وهى ثنائيات تعيدنا إلى ثنائية الذات الناظرة والذات المنظور إليها، فى انشطار الأنا على نفسها، ولكنها تتسع، فى هذا السياق، لتشمل ثنائية الوعى الذى يراقب اللاوعى، فى الوقت الذى ينقسم على نفسه ليجتلى حضوره فى مرآة ذاته. وتلك ثنائية أكثر تعقيدا من الثنائية الإحيائية التى تحدث عنها شعراء الإحياء وحكماء التراث[43]. وتعقيدها هو الذى يصلها بالحداثة فى الوقت الذى يجعل منها إحياء كلاسياً على المستوى المحدث بأكثر من معنى. ليس أهونها المعنى الذى رأى به النقاد فى شعر ت. إس. إليوت (الذى تأثر به صلاح عبدالصبور تأثرا لافتا) عناصر للإحياء الكلاسى داخل الرؤية الحداثية. وأهمها المعنى الذى أرى به فى كل من الممارسة الإبداعية لصلاح عبدالصبور وتأصيله النظرى عناصر مشابهة فى رؤية عربية محدثة، تؤثر روح النظام والاتزان والتشكيل المنضبط، وتؤمن بأن للعقل الكلمة الأخيرة فى الإبداع، مهما طال نظر الأنا فى مرآة اللاوعى، أو أوغلت فى إبحارها بعيدا عن شواطئ الشعور.

وسوف يقول صلاح عبدالصبور ما يؤكد ذلك فى كتابه «حياتى فى الشعر» بعد اثنى عشر عاما من صدور «الناس فى بلادى» خصوصا عندما يعود إلى أحد أصفيائه من الحكماء المحببين إلى قلبه، وهو فردريك نيتشة Friedrich Nietzsche (1844-1900) الذى فتن به منذ أن قرأ كتابه «هكذا تحدث زرادشت» (1883-1885) فى ترجمة فيلكس فارس، فانفتح على عالم نيتشة المفزع الغريب، وشعر بدوار يخلخل الروح، وبهرته كتابة نيتشة التى تصبغ الفلسفة بالشعر، وتغمس القلم فى دماء القلب. ولكن صلاح

عبدالصبور ظل يسعى إلى أن نجح فى تخليص صفيه من العناصر اللاعقلية التى استبدل بها العناصر العقلانية التى تدعم تصوره هو للإبداع وممارسته. هكذا، تحدث - فى «حياتى فى الشعر» - عن نيتشة الذى رأى أن المأساة اليونانية نبعت من عبادة ديونيزيوس Dionysus التى تقدس النشوة، وتمجد اللذة الباطنة، وتؤثر الفرح، وتحيى طقوسها بالعربدة والسكر، فهى إطلاق لكل القوى الحيوية فى الإنسان، بل هى تكريم لغرائزه وتفجير لها، وليس من شأن التفجير أن يتخذ شكلا ويلتئم فى نظام. ومن هنا جاءت عبادة أبولو Apollo لكى تحقق نوعا من التوازن، بما فيها من تقديس واحترام للتصميم والإحكام، وإحياء للتأمل. وإذا كان ديونيزيوس رمز النبيذ والمتعة وامتلاك الحياة بالفرح، ودليل الحركة المنتشية والمغامرة التى تلهم الرقص والموسيقى والغناء، فإن أبولو رمز السلام النفسى والسكينة الروحية، يوحى بالمنطق والتأمل الفلسفى، ويلهم فنون التصوير والنحت والشعر الملحمى. والفن العظيم فى نظر نيتشة، فيما يفهم صلاح عبدالصبور، هو الذى يستطيع أن يخدم هذين السيدين فى وقت واحد، بأن يكون رقصا ونحتا معا، يجمع بين خصائص الفنين، فرحة الحياة فى الرقص، وكمال التصميم فى النحت. ويعنى ذلك تأكيد عنصر العقل فى الفن، وضرورة الإحكام فى البناء الفنى.

هذا الفهم لنيتشة أقرب إلى التأويل منه إلى النقل، ولو عدنا إلى الأصل الذى يشير إليه صلاح عبدالصبور، وهو كتاب نيتشة[44] «مولد المأساة و روح الموسيقى» (1872) الذى كتبه حين كان عمره سبعة وعشرين عاما، أى أكبر من صلاح بعامين حين فرغ من ديوانه الأول، أمكن أن نخرج بتأويل مختلف، قد يصل إلى درجة التناقض فى نقطة أو أكثر؛ ذلك لأن كتاب نيتشة تأكيد للعناصر الديونيزيوسية فى التراچيديا اليونانية من زاوية جديدة، كانت نقضا للنظرة التى رأت فى عالم اليونان القديم عالما صافيا بهيجا هادئا، يقوم على أشكال فنية جميلة تحقق التجانس والتناغم والنظام. وتلك هى النظرة التى سادت النزعة الكلاسية الألمانية، وظهرت فى كتابات فينكلمان (1717-1768) وجوتة (1749-1832). ويقدم نيتشة نظرة مضادة لهذه النزعة، ويستبدل بهدوء أبولو فى اليونان القديمة جنوح ديونيزيوس، موضحا أن التراچيديا ولدت فى التعبير الديونيزيوسى للموسيقى، وماتت بالعقلانية الأبولونية، ومؤكدا أن الجموح الديونيزيوسى كان بمثابة التجربة الأولية التى تم تصعيدها تصعيدا عقلانيا لاحقا، وأن عالم أبولو الهادئ ليس سوى عالم صاغه اليونان ليقاوموا به الدافع التدميرى لنزعة ديونيزيوس. وانتهى نيتشة من ذلك إلى اعتقاد عام مؤداه أن التجربة الإنسانية تسودها قوى ديونيزيوس التى لاتغدو

محتملة، على مستوى الوجود الإنسانى، إلا إذا حدث تصعيد لها وتحولت إلى ظواهر جمالية.

ولم يستمر نيتشة على هذا الاعتقاد إلى النهاية، فقد انقلب عليه شيئا فشيئا، ونظر إليه بوصفه مسحة رومانسية، خاصة فى كتاباته المتأخرة التى اختفى منها أبولو ليحل محله ديونيزيوس. وكانت هذه النظرة المتأخرة هى الأساس النظرى الذى انطلقت منه الحداثة الأوروبية، حين جعلت ديونيزيوس الرمز الأقرب إليها، على نحو ما ذكر موريس بورا[45] فى كتابه القديم «التجربة الخلاقة» (1949) الذى حلل، منذ ما يزيد على نصف قرن، تجربة الحداثة الشعرية الأوروبية، عند كفافيس وأبولينير ومایاكوفسكى وباسترناك وإليوت ولوركا ورفائيل ألبرتى، أو على نحو ما فعل مونرو ك. سبيرز، الذى وضع لكتابه عن نزعة الحداثة فى شعر القرن العشرين عنوان «ديونيزيوس فى المدينة»[46] (1979)، وهو كتاب يشخص الحداثة فى رمز ديونيزيوس، من حيث هو دال ينصرف مدلوله إلى الانقطاع، والتشظى، وتحطيم الحواجز والقيود، والطاقة الحيوية، والفورة الحسية، والنشوة، والثمل، والتفجر، والغوص فى أعماق اللاشعور الفردى والجمعى التى اكتشف فرويد وفريزر قارتها المحجوبة.

ولا يصل صلاح عبدالصبور إلى هذه النتيجة أو ذلك التأويل، لأن موهبته الفردية تشكلت فى تقاليد عقلانية مخالفة، تقاليد وجدت ما وافق مشروعها الخاص فى شعر الحداثة الإنجليزية، وبخاصة شعر ت. إس. إليوت (1888–1965) الأبولونى الهوى ووليم بتلر ييتس (1865–1939) الذى تحدث عن ضرورة احترام السيدين: أبولو وديونيزيوس. ويمكن أن نضيف أودن (1907–1973) وديلان توماس (1912–1953) وأشباههما الذين دخلوا دائرة التأثر بعد مرحلة «الناس فى بلادى» الاستهلالية، ولم يفارقوا أفق أبولو التأملى إلى عواصف ديونيزيوس التى انطلقت فى الشعر الفرنسى بوجه خاص. وكان ذلك منذ أن أبحر أرتور رامبو (1845–1891) فى إشراقاته الجامحة. ولم يجد صلاح عبدالصبور فى هذه الإشراقات، خلال أى مرحلة من مراحل إبداعه، ما يشده إلى عواصفها، ولا وجد فى السريالية الفرنسية ما يوافق مشروعه، وظل محايدا- فيما بعد - إزاء سان چون بيرس ورينيه شار وإيف بونفوا، فلم يقع تحت التأثير المهيمن للحداثة الفرنسية أو موجاتها المتعاقبة التى غمرت وعى أدونيس (على أحمد سعيد) وأسهمت فى تشكيل عناصره التكوينية التى انسرب إليها ديونيزيوس والتف كالوشيعة.

هل كان هذا التضاد الأخير تضادا شبيها بالتضاد الذى تحدث عنه طه حسين بين

اللاتين والسكسون، عندما حاول إبراز الفرق بينه والعقاد فى الوعى النقدى، أم أنه تضاد بين روح النظام (أبولو) وانطلاقة النشوة (ديونيزيوس)؛ ومن ثم تضاد بين نظرتين إلى العالم، ونزعتين متصارعتين داخل «الحداثة»؟ الواقع أن موقف صلاح عبدالصبور، لو وضعناه فى علاقة تضاد مع أدونيس، أقرب إلى التضاد الثانى، لكن الموقف لا يخلو من التضاد الأول فى النهاية. فمن الواضح أنه لم ينجذب إلى الحداثة الفرنسية وموجاتها اللاحقة بسبب تكوينه الأبولونى بالدرجة الأولى، وثقافته الأنجلو سكسونية بالدرجة الثانية. ولذلك لم يتعاطف بالكتابة، أو حتى بالرأى، فى أى وقت، مع الحركة السريالية المصرية التى أسهمت فى تكوين الحركة السريالية العالمية، منذ أن كتب أنور كامل «الكتاب المنبوذ» (1936) لتحرير الطاقات المتفجرة للروح، وتعاون جورج حنين (1914–1973) مع أندريه بريتون (1896–1966) فى تأسيس الحضور السريالى وتأصيله. وكان ذلك قبل سنوات وسنوات من كتابة هنرى القيم وإبراهيم شكر الله المصريين اللذين سبقا أصدقاء مجلة «شعر» اللبنانية (1957–1970) إلى اقتحام الأطلانطيس السريالى[74].

هكذا، صار صلاح عبدالصبور نموذجا آخر من نماذج التجليات الحديثة للحضور الأبولونى، ذلك الحضور الذى ارتبط، دائما، بتواصل التقاليد العقلانية التى تنطلق من فورة الروح الذى سرعان ما يجد لنفسه إطارا من التشكيل المحكم. وليس من الغريب، والأمر كذلك، أن يكتب صلاح عبدالصبور، فى كتاباته النظرية اللاحقة، عن «التشكيل» و «التوازن»، و«البناء». وهى الصفات المائزة التى تمنح القصيدة ميسمها العقلانى، فلا تصبح مجرد إحساس مهوش بل إحساس متجسد. وينقل صلاح عبدالصبور – فى «حياتى فى الشعر» – عن جوتة، وهو عاشق آخر من عشاق أبولو، قوله: «إن الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا»، ويرد ما ينقص الكثير من أقرانه المعاصرين له إلى القدرة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم فى «نسق متكامل». وشيئا فشيئا، وعبر سنوات الخبرة، يؤكد وعيه تغلغل العقل فى المادة، على المستوى الفلسفى الذى تتشكل منه رؤية العالم، وذلك فى مجالات التنظير والممارسة الإبداعية، الأمر الذى يعنى أن الحياة عشوائية والفن منظّم ملموم، وأن الحياة كثيرا ما يكون معناها غائما، بينما يحمل كل عمل فنى معنى، فالفن هو الحقيقة المنظمة، أو المحققة، فى مقابل الطبيعة اللامبالية التى تكتسب بالفن المقصد والمغزى، فهى تظل «شيئا» إلى أن يلمسها الفنان فتتحول إلى «صورة» دالة. وتلك نتيجة تؤدى إلى الإيمان بأن الفن له شرعية وجود الفلسفة، ودور يوازى دورها: كلاهما يشمل ألوان الحياة، بغية تنظيمها وتخليصها من

فوضاها وتنافرها. ومجال رؤيتهما واحد، هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو زمن الديمومة، ومكانها الذى هو الكون، وحركتها التى هى التاريخ.

وتعنى غلغلة العقل فى المادة، أخيرا، أن الكون كله مبنى على التناغم فى وعى مدركه، وأن صورة هذا الوعى تنبنى حول مركزية العِلَّة التى ترد التكثر إلى وحدة، والتنافر إلى انسجام، وذلك على نحو تغدو معه الفضائل هى الوجه الأخلاقى للتشكيل فى الفن والوجود على السواء، فالخير هو ما أعطى الحياة معنى فى أصغر جزئياتها، معنى كامل التشكيل والنقاء. والشر هو ما جار على عناصر التشكيل ونقائها، وما سلب الحياة المعنى، وهدم تشكيلها المتسق. وعذاب الإنسان الأكبر هو الفقر الذى لا ينتج عن سوء توزيع الثروة فحسب وإنما عن سوء توزيع الإنسانية، فالفقر خلل فى توازن التشكيل الإنسانى. وإذا كان الصدق اتساقا مع النفس، فالحرية قهر للضرورة بالتوازن بين القيد والانطلاق. والعدالة هى قدرة الفرد على رؤية الأشياء فى مكانها، وقدرة المجتمع على تحقيق التوازن بين طبقاته وطوائفه. وغاية الوجود هى تغلب الخير على الشر، من خلال صراع طويل مرير، لكى يعود الوجود إلى براءته التى لن تكون براءة غفلا عمياء، كما كانت حين صدورها عن الله، بل تكون براءة اختيار التجربة والخروج منها، كما يخرج الذهب من النار، وقد اكتسب شكلا ونقاء. وما تشير إليه التجربة، فى هذا السياق، يبدأ من معناها الفردى الذى يعايشه الشاعر بحواسه، ووجدانه، ويتسع ليشمل كل فكرة عقلية لها أثرها فى رؤية الإنسان للكون والكائنات، جنبا إلى جنب الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر - أو الفنان أو الإنسان عموما - إلى التفكير، فالتجربة أوسع معنى من أن تستوعبها الدائرة الحسية الشخصية، خاصة فى بعدها العقلى الذى يشمل كل محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة.[84]

هكذا، اكتملت - خلال الممارسة - رؤية عالم انبنت على التوازن بين النقائض التى تسرى فى الحياة. وتغلغل العقل فى نسغ التجربة التى هى الفضاء الفعلى للرحلة. وتجسّد نموذج الشاعر الصانع، الحكيم، وترا مشدودا بين نقيضين يتجاذبانه: النشوة المجنحة والبصيرة الهادئة، التقلب الرهيف والتعقل الحصيف، روح التمرد واحترام التصميم. ولكن على نحو ظل يهيمن فيه القطب الثانى على القطب الأول، فى المجاذبة التى جعلتنا فى حضرة نموذج الشاعر الحكيم فى مجلاه المعاصر، الذى يمكن وصفه بكلمات صلاح عبدالصبور - فى ديوانه الرابع «تأملات فى زمن جريح» - التى تقول:

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى،
وأن يرى الجمال فى النظام

وكان نادر الكلام،
كأنه يبصر بين كل لفظتين،
أكذوبة ميتة يخاف أن يبعثها كلامه،
ناشرة الفودين، مرخاة الزمام. [ص: 469]

وتلك كلمات تنتسب إلى مرحلة شعرية غلب عليها التشاؤم، ولكنها تظل منتسبة إلى تقاليد سائدة فى شعر الشاعر، تقاليد ترد القيمة الجمالية إلى النظام الذى يهيمن على الفوضى، والشكل الذى يسيطر على عفوية المادة، والصورة التى تعطى لهيولى المحتوى ميزة، والنسق الذى يصوغ من فوضى الدوافع استجابة موحدة، والتشكيل الذى يعطى للعناصر المتناثرة معنى، والبنية التى يتحول بها الشتات المتراكم للألفاظ إلى علاقات منتظمة، ليست ناشرة الفودين أو مرخاة الزمام.

والجمال قرين النظام - فى هذه التقاليد - لأنه نقيض الفوضى ووجهها الآخر، فهو القيمة الأولى التى يسعى إليها «التشكيل» ويهتدى بها، فى سعيه إلى تأكيد قيمتى الحق والخير بواسطة قيمة الجمال. وهى القيمة التى يحققها الشعر حين يبحث عن روح الحقيقة فى العالم، ويسعى إلى تغييره، فيجدها فى الوحدة التى تنطوى على معنى الوجود، والصورة التى تقوم على التشكيل، والتوازن الذى يقوم على التناغم بين العناصر، والبناء الذى يدور حول مركزه دوران الكون حول غايته. ويحدث ذلك بكيفية تؤكد نوعا من مركزية العِلّة الأولى (اللوجوس) التى ينجذب إليها الشاعر، على امتداد قصائد صلاح عبدالصبور وكتاباته، خصوصا عندما ينجذب إلى مبدأ الوحدة الذى لايفارق وعيه. أعنى المبدأ الذى يجعل من الكون دائرة مركزها علتها الأولى، ومن القصيدة دائرة مركزها بيت القصيد، أو ما يسميه صلاح عبدالصبور الذروة الشعرية التى تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم فى تجلياتها وتنويرها، فهى علة وجود القصيدة ومركزها الذى هو صورة أخرى من مركز الكون، أو مركز الدائرة التى هى حركة الكون وحركة الإنسان فى الكون على السواء.

إن هذا المبدأ هو الذى يجعل الشاعر، فى قصائد صلاح عبدالصبور المتأخرة، يطيل صحبة النجوم ليبصر الخيط الذى يلمها مختبئا خلف الغيوم، فيصل إلى الكشف الذى هو من ثمرة الوعى لا اللاوعى، ولكن بعد بحث طويل، مرير، ورحلة مرهقة، مضنية، يتوجه فيها المرتحل، الباحث، بالدعاء إلى الله - فى «تأملات فى زمن جريح» - كى يعينه على الرؤية، لا الرؤيا- بقوله:

الله هب لى المقلة التى ترى،
خلف تشتت الشكول والصور،
وخلف ما تسدله الشمس على الدنيا،
وما ينسجه القمر،
حقائق الأشياء والأحوال. [ص ص: 469-470]

12 ـ تواصل الرموز

أرجو أن لا يفهم من كلامى السابق أن رؤية العالم فى شعر صلاح عبدالصبور، أو حتى كتاباته النثرية، هى رؤية متسقة من مبتداها إلى منتهاها، فالحق أن متغيرات هذه الرؤية لافتة، تؤكدها المقارنة بين «الناس فى بلادى» (1957) مثلا و«أقول لكم» (1961) الديوان التالى، كما تؤكدها المقارنة بين «أقول لكم» (1961) و«أحلام الفارس القديم» (1964). وينطبق الأمر نفسه على الدواوين اللاحقة: «تأملات فى زمن جريح» (1970) و«شجر الليل» (1972) و«الإبحار فى الذاكرة» (1979). ودلالة المقارنة تؤكد، فى كل أحوالها، أن عناصر التغير لافتة وموجودة، بارزة، ولكن عناصر الثبات تظل موجودة بالقدر نفسه، قائمة بما يعطى للرؤية تجانسها النظرى، ويؤكد تواصل العناصر التى تصل دال «الإبحار فى الذاكرة» فى آخر دواوين صلاح، مثلا، بالإبحار فى الوعى الذى انطلقت منه قصيدة «الرحلة» المكتوبة سنة 1952، تماما كما أن رمزية «الليل» التى انطوت عليها قصيدة «رحلة فى الليل» المنشورة فى «الآداب» البيروتية، عدد شهر مايو سنة 1955، موصولة بامتداد الرمزية نفسها فى مقطع «شجر الليل» الذى أصبح عنوان الديوان الصادر سنة 1972. وغير بعيد عن ذلك الدلالة متكررة الرجع لرمز الطفل الذى غدا معادلا رمزيا للحب الضائع فى قصيدة «طفل» المنشورة فى «الآداب» البيروتية، عدد نوفمبر 1954، والذى غدا معادلا للحب العائد فى قصيدة «الطفل العائد» المنشورة بمجلة «الكاتب» المصرية، عدد أبريل 1961.

وإذا كنت أهتم بثوابت الرؤية، فى هذا المقام، فذلك لأنها أساس المنطلق فى المشروع البحثى الذى يتجسّد فى كل فصول هذا الكتاب، خصوصا من حيث هو مسعى منهجى لاكتشاف رؤى العالم، عبر مستويات متعددة ومداخل متنوعة، بقصد الإبانة عن مناطق التشابه والاختلاف فى مرحلة التأسيس التى كان لها امتدادها اللاحق بأكثر من معنى.

وأتصور أن أفضل ما يلقى الضوء على ثوابت رؤية العالم فى شعر صلاح

عبدالصبور هو إبراز الرموز التى تشكلت فى ديوان «الناس فى بلادى» واحتلت مكانة خاصة فيه وانطلقت منه إلى غيره من الدواوين اللاحقة، مؤكدة حضورها الذى أصبح قرين العناصر التكوينية الثابتة للرؤية. وأخص من هذه الرموز رمزين جديرين بالاهتمام. أولهما: رمز الرحلة المقترن بقناع السندباد، وثانيهما: رمز الليل الذى اقترن بدلالة الصمت. وسوف أقتصر على الرمز الأول على سبيل التمثيل لا الحصر.

ورمز الرحلة أو الطريق قرين العناصر الصوفية التى انسربت فى قصائد «الناس فى بلادى» على أكثر من مستوى، ابتداء من «أغنية ولاء» التى لا تخلو من بعد صوفى يتصل بالسعى وراء لحظة الإشراق الإبداعى أو المعرفى، وانتهاء بقصيدة «رسالة إلى صديقة» التى تجلى فيها حلم الشيخ محيى الدين المسافر فى حدائق الصفاء. وكلا المستويين قرين 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، منذ أن كتب صلاح عبدالصبور قصيدته «الرحلة» (1952) التى كانت الاستهلال الباكر لقصيدة «رحلة فى الليل» (1955). وهى القصيدة التى أتبعها صلاح عبدالصبور بقصيدة «أغنية ولاء» (1956) 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.

وقد تولد قناع «السندباد» من تفاعل سياقات رمزية «الرحلة» أو «الطريق». والطريق كالرحلة دلالة على سفر وارتحال، والسفر حركة وتغير، والارتحال انتقال وتحول. والسندباد حضور يفضى إلى الارتحال والسفر، بوصفهما لازمة من لوازمه، أو بوصفه لازما من لوازم معناهما. ولذلك فالسندباد رمز له وظيفته المعرفية التى تتكرر بها وظيفة المرآة، خصوصا من حيث هى وسيلة من الوسائل التى تنقسم بها الأنا الشعرية على نفسها، فتغدو ذاتا ناظرة وذاتا منظورا إليها. والرمزية وسيط يتيح لهذه الأنا أن تراوغ ذاتيتها، كى تتباعد عن الدفق المباشر للانفعالات، والمباشرة الآلية فى التعبير، فالرمزية تبطئ من إيقاع اللقاء بالذات، وذلك بتقديمها من خلال غيرها، وإظهارها بواسطة المجاز الذى يراد به لازم معناه، متلاعبا بجواز إرادة معناه، فالمهم - لمن يرى الجمال فى النظام العقلانى - إضفاء نبرة موضوعية على خطاب الأنا، وتقديمها بواسطة آخر هو

إياها، فى المشابهة الرمزية التى تدنى بالأطراف المستعارة إلى حال من الاتحاد، سواء على مستوى الانتقال من اللازم إلى الملزوم، أو الانتقال من الملزوم إلى اللازم.

والسندباد يرد أكثر من مرة فى ديوان «الناس فى بلادى»: إما فى سطر شعرى ضمن قصيدة «الملك لك»، أو مقطع كامل يحمل اسمه عنوانا له، هو المقطع الرابع من قصيدة «رحلة فى الليل»، أو يتحول إلى حضور يجاوز التسمية المباشرة إلى الدلالة التى تقترن بالارتحال عبر المكان والزمان الماديين، أو عبر أقاليم الوعى ومجالاته، اكتسابا للمعرفة أو الخبرة أو النشوة الروحية أو الإبداع. ولذلك تفضى رمزية «الطريق» إلى «الرحلة» بالقدر الذى تفضى رمزية كليهما إلى حضور «السندباد». والعكس صحيح بالقدر نفسه.

ولقد بدأ صلاح عبدالصبور رمزية «الطريق» التى أفضت إلى رمزية «السندباد» حين كتب قصيدته العمودية «الرحلة» (1952) التى ركز فيها على رحلة المعنى إلى الشاعر، وذلك تركيز تناسب والرواسب الرومانسية التى لم يكن وعيه الشعرى قد انقطع عنها تماما. ولذلك كانت القصيدة نسيجا صوريا من جام وإبريق وصومعة، وصدى لموال، ونجيمة تغفو، وحفيف موسيقى من السدم، وعرائس تختال فى الحلم، لتصل إلى البيتين الأساسيين اللذين يمكن أن نعدهما مفتاح القصيدة كلها، وهما:

قممى تنكر لى مسالكها من بعد إلفى روعة القمم
يا رحلة المعنى على خلدى قرى بجدبى، عانقى عدمى

[ص: 201]

لكن هذه الرحلة ما لبثت بعد ثلاث سنوات أن انعكس اتجاهها، وانقلبت على نفسها، فأضافت إلى مفارقة رحلة المعنى إلى الشاعر وجهها الآخر الذى هو رحلة الشاعر إلى المعنى، وكان ذلك فى قصيدة «رحلة فى الليل» (1955). وهى قصيدة يجسد فضاؤها المكانى تحولا بين الأبعاد والرموز، فى زمن ليلى اقترن بزمن الإبداع، منذ أن أنشد جبران خليل جبران (1883-1931) نشيد الإبداع الليلى فى نثريته الشعرية الشهيرة «أيها الليل». ولا تدلف «رحلة فى الليل» إلى موضوعها مباشرة، وإنما تدنو منه عبر مرايا تعكس صورا متباينة، تفضى على نحو غير مباشر إلى الدلالات التى يبرز معها السندباد، حضورا دالا على التطلع اللاهب إلى المعرفة التى لا تحد، والحركة التى تناقض السكون، والتجدد الذى يعارض الجمود، والتغير الذى ينفى الثبات. ويغدو السندباد القناع الأول للفنان المرتحل، فى سفر طالبى الظفر بالنفس، كما يغدو إبداع

القصيدة هو الرحلة التى يقوم بها شبيه السندباد (الشاعر) كل مساء حين يمتلئ الوساد بالورق، وتتداخل طلاسم الخيوط، وينضح الجبين بالعرق، إلى أن يرسو السفين، حاملا فرحة الملاح بالوصول، ومغانم الرحلة التى أولها الظفر بالنفس، والرغبة المجددة فى الانطلاق، فالسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت.

وربما كان ذلك هو السبب فى أن مقطع السندباد، من قصيدة «رحلة فى الليل»، يفرض حضوره على المقاطع السابقة واللاحقة، ويتحول إلى بؤرة دلالية تنطلق منها مقاطع القصيدة كلها وتعود إليها، على نحو يمكن معه أن تعد القصيدة كلها قناعا واحدا للسندباد الذى نتبين اسمه فى المقطع الرابع، لكن الذى يظل باسطا حضوره فى القصيدة كلها. ويظهر ذلك فى حركة المقاطع داخل «بحر الحداد»، حيث «الرحلة» اليومية التى تنداح فى دوامة السكون، وفى الأغنية الصغيرة التى تنهى الرحلة بالموت، وكذلك فى «نزهة الجبل» التى تبدو خلاصا من الموت، خلاصا يقترن بحضور السندباد القادر على النجاة من رحلة الضياع فى بحر العدم، والذى يتجدد دائما فى «الميلاد الثانى» المتكرر للإبداع، حيث تولد نفسه كل صباح، يحتفى بعيدها السعيد، فرحا بالحياة، ذاكر ومذكرا بنزهة الجبل التى تقترن بمظاهر الإخصاب فى الطبيعة ورموزها الدالة:

وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل
والسحب ما تزال تسح، والمخاض يلجئ النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
لعبة العريس والعروس. [ص: 179]

وهى رموز ليست بعيدة عن رمزية الإبداع نفسها، بل هى إياها فى واقع الأمر، سواء فى سياقاتها المتناصة أو دوالها الجنسية المتكررة، منذ أن قال أبو تمام[49]:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

وهى دوال لا تختلف فيها الإشارة إلى ما يقذفه البحر من اللآلىء، أو ما تبعثه السحب من المطر الذى ليس سوى الصورة الأخرى لأسباب مخاض المرأة، فى الدورة المتكررة التى تبدأ بلعبة العريس والعروس بين الكائنات والعناصر، والتى تمضى فى حركتها «إلى الأبد» لتكمل، أو توازى، دورة النزاع فوق رقعة البياض والسواد (التى استعارها صلاح عبدالصبور من ت. إس. إليوت) أو رقعة الحياة التى هى رقعة الإبداع.

هذا السندباد الذى أبرزته قصيدة «رحلة فى الليل» كانت له لوامعه التى برقت فى

القصيدة السابقة مباشرة. أعنى «أغنية حب» التى نشرت قبل «رحلة فى الليل» بشهرين فحسب فى مجلة «الآداب» (مارس 1955) حيث يحدثنا الصوت الهامس فى القصيدة عن الحب الذى هو الوجه الآخر للإبداع، من الزاوية التى نقرأ فيها:

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق

. . .

جبت الليالى باحثا فى جوفها عن لؤلؤة
وعدت فى الجراب ببضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار. [ص: 208]

والجمار فى اللغة جمع الجمرة، وهى القطعة الملتهبة من النار، أو هى الحصاة التى يرمى بها فى مكة. وإذا قرأناها على أنها «النار» كنا إزاء مجلى «بروميثيوس» سارق النار (المعرفة والإبداع). وإذا قرأناها على أنها جمار الحجيج، كنا إزاء المعنى الرمزى لرحلة الإبداع أو الكشف التى تتجرد فيها النفس من كل شيء فى سعيها إلى غاية الإبداع أو الكشف، كما لو كان لسان حالها يقول فى قصيدة «أغنية ولاء»:

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام- قد خرجت لك
أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
فى هدأة المساء، والظلام خيمة سوداء. [ص: 250]

ولا أستبعد أن تكون قصيدة «رحلة فى الليل» (1955) هى الرحم الذى تولدت منه قصيدة «أغنية ولاء» (1956)، فى المتصل السياقى الذى تتجاوب فيه دلالة «الطريق»، وذلك فى اقترانها برمزية رحلة المعنى إلى الشاعر، أو رحلة الشاعر إلى الشعر، فى مهمه الخيال، حيث من أراد أن يعيش لابد أن يموت شهيد عشق، كما لو كان الغياب هو شرط الحضور، والفناء هو السبيل إلى الوجود، وبهجة الوصول هى الغاية التى يكسر فى سبيلها المرتحل طينة الإنسان، وليس ثم من رجوع.

ولكن رحلة السندباد، فى قصائد صلاح عبدالصبور، ليست رحلة المعنى فى مهمه الخيال وحده، وإنما هى، فضلا عن ذلك، وربما بسبب ذلك، رحلة إنسان العصر، فى بحثه عن المعنى حيث اللامعنى فى الفضاء الممتد للوجود المعلق فى مشارف المحظور. وهى رحلة الرائى الذى يشير بالأصابع الملوية الأعناق نحو جبال الملح والقصدير، محذرا من لحظة الرعب فى زماننا الضرير. أقصد إلى تلك اللحظة التى

تجسِّدها قصيدة «الظل والصليب» من الديوان الثانى «أقول لكم». وهى رحلة الملك «عجيب بن الخصيب» الذى هجر ملكه الآمن، بعد أن تاقت نفسه للفرجة على البلاد والناس، فى الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»، بحثا عن يقين المعرفة (الحبيبة المقنعة، حفنة الصفاء الضائعة) فى كل ركن من أركان الأرض، فانتهى إلى حقيقة واحدة قاسية، هى أن الإنسان سقط كما يسقط البهلوان فى الشبكة. والرحلة، بسبب ذلك، «تأملات فى زمن جريح»، تَجَوُّلٌ فى تاريخ، وتَنَزّهٌ فى تذكارات، رحلة تزداد عتمة وحزنا بمضى الوقت، وتنتقل من فضاء الخارج إلى أغوار الداخل، وتتحول إلى إبحار متوحد فى عيون الناس والأفكار والمدن. وليس مصادفة أن يكون عنوان الديوان الأخير لصلاح عبدالصبور هو «الإبحار فى الذاكرة»، وأن تكون القصيدة التى اتخذ الديوان اسمها تأهبا للميعاد -الرحلة - فى آخر كل مساء، حيث نذر الريح نبوءات الأنباء، جزر المعلوم المجهول الدكناء، وحيث نهاية الإبحار هى نهاية رحلة الإبداع ورحلة المعنى، النهاية التى نسمع فيها أجراس الزمن:

تدعونى أن أجمع حاجاتى. . تذكاراتى
تدعونى كى أجمع أيامى المنفرطة يوما يوما
ألقيها فى قاع حقائب سفرى
كى أضع خيامى فى أرض أخرى
لا تذرونى عنها ريح الزمن الهوجاء.

وكما تمتد رمزية «الرحلة» أفقيا عبر دواوين صلاح عبدالصبور، ابتداء من ديوانه الأول، فإنها تتكامل رأسيا فى تعميق الملامح التى يتخذها السندباد أو المختفى وراء قناعه فى «الطريق» المحتوم الذى يمضى فيه. قد يكون هذا الطريق معرفة خالصة وانفتاحا على الوجود كما فى «رحلة فى الليل» أو يكون معراجا صوفيا إلى حدائق الصفاء، حيث يعقد الوجد اللسان، ومن يبح يضل مع أمثال الشيخ محيى الدين فى قصيدة «رسالة إلى صديقة» من الديوان الأول. وقد ينقلب طريق المعرفة فيغدو طريقا للمحظور، كما فى «الظل والصليب»، أو طريقا مسدودا يؤدى إلى اليأس من البشر بعد معرفة أن هذا الكون موبوء ولا برء، كما فى «مذكرات الصوفى بشر الحافى»، أو طريقا للتضحية على نحو ما تبين «مأساة الحلاج».

لكن الملاحظة التى لا يمكن أن تخطئها العين الفاحصة أن هذا الطريق يزداد عتمة عبر تعاقب الزمن، وتزداد سحابات الكآبة إحاطة بأطرافه من ديوان إلى ديوان، على

نحو متصاعد يوصلنا إلى الظلمة المتكاثفة التى ينطوى عليها شجر الليل بأغصانه التى تلتف وتلتف، إلى أن تغدو الظلمة مرادفة لليأس والكآبة المطلقة. ولو رددنا معنى الرحلة الوجودى على معنى الرحلة الحياتى، أو معنى الرحلة المعرفى على معناها الإبداعى، لاحظنا تراكم الحزن فى خط صاعد، خط يبدأ من ليل قصيدة «الحزن» فى الديوان الأول ولا ينتهى مع قصيدة «توافقات» فى الديوان قبل الأخير، حيث لا تلد الليالى الحبالى إلا ضحى مجهضا، بل يستمر صاعداً إلى نهاية «الإبحار فى الذاكرة» حيث لا يبقى سوى الضياع الكامل لليقين، وارتفاع رايات الموت حتى من قبل أن يجىء فى حلكة الظلمة التى هى حلكة اليأس.

ولذلك فالرحلة هى رحلة ليلية دائما منذ البداية، تبدأ من قبل أن تدق الساعة دقتها الأولى بعد منتصف الليل، أو تبدأ حين يطبق الظلام خيمة سوداء. وترتبط باكتشاف العالم وانتزاع دلالاته ارتباطها باكتشاف الشعر وانتزاعه من أحضان ربة الكتابة التى لاتفارق العالم. وما أكثر ما تصطدم هذه الرحلة بما يحبطها، أو تدخل فى مسار مسدود، فتنقلب إلى ضياع فى بحر العدم، أو يتجلى لها المصير هوة تروع الظنون، والموت حضورا منسربا فى نسغ الوجود، فيرى الإنسان، ابن الموت، مصيره معلقا على شجر الليل، لاينجيه منه سوى البعد عنه. لكن البعد ليس سوى حركة أشبه بحركة الدائرة، تتباعد عن ما تبدأ منه لتعود إليه. وكلما أوغلت فى الابتعاد ازدادت إيغالا فى الاقتراب من منجل حصاد الموت.

ولم يكن مصادفة أن آخر قصيدة نشرها صلاح عبدالصبور، قبل وفاته، كانت بعنوان «عندما أوغل السندباد وعاد»[50]. وهى قصيدة تنطوى على معنى يكمل بحضوره دلالة الدائرة فى شعر صلاح عبدالصبور، فالقصيدة تذكّرنا بما بدأ به صلاح الشاعر، فى الوقت الذى تذكرنا بأول ما بدأت به رحلة السندباد، ولكنها ترد العجز على الصدر، فى حركة تسقط مغزى النهاية على أول البداية، فتبدو القصيدة، منذ مقطعها الأول، كأنها نذير بالموت الذى كان كالبذرة فى البداية، كامنا لا يبين إلى أن تظهر علامته فى نهاية الرحلة التى يبدأ منها المقطع الأول على هذا النحو:

كل شيء تجلى له وتكشف
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما.
وصار الرحيل
مللا يستطيل.

ثبت السندباد مجاديفه، وأدار الشراع عن الريح
واستعد ليوم المعاد

هل كان صلاح عبدالصبور يتحدث عن معاده الخاص فى هذه الأسطر، أو يتأمل نهاية رحلة السندباد (القناع) التى أصبحت مرآة لرحلته؟ هل كان يحدثنا عن انحسار البحر، فى نهاية الرحلة، حيث لم يبق سوى ملح القاع، أبيض، بللوريا مقرورا:

ولم يبق سوى الشعر
هرما وحكيما مقهورا

هل كان يخبرنا عن الدائرة التى تستدير، عودا على بدء، مثلما تستدير المياه إلى منبع النهر؟ أيا كان الأمر، فإن نهاية الرحلة تكشف عن مفارقة التضاد التى تنبنى عليها رمزية الارتحال، من حيث ما تنطوى عليه من سلب وإيجاب، غياب وحضور، غواية المجهول البهيجة ومخاطره القاتلة. وارتحال السندباد يستمد بنيته المتضادة من البحر الذى هو فضاء رحلته. والبحر رمز مزدوج، يجمع المعنى ونقيضه: تتولد فيه فرحة النسمة الأولى للحياة وحشرجة النزاع الأخير للموت، فمياهه مصدر للحياة وعود إليها، رحم الولادة التى تستدير كل عودة إليه فتغدو عودة إلى الأم الكبرى أو عودة إلى الموت. لكن المأساة الخاصة فى قناع سندباد، من حيث علاقته بالممثل المستور وراءه، أن هناك نقطة بعينها فى طريق الرحلة إذا وصلت إليها السفينة تحطمت وتحطم معها كل شيء: بهجة الأهل، فرحة الحياة، الأمل فى مستقبل الوطن، حلم تغيير الإنسان. هذه النقطة قرينة لحظة من المعرفة شبيهة بلحظة الوصول إلى جبال الملح والقصدير، فى حكايات السندباد:

فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور. [ص: 325]

والوصول إلى هذه النقطة وصول إلى متاهة العدم: اللارغبة، اللاجدوى، اللافعل. وهى المتاهة التى تجذب إليها (كأنها جبل المغناطيس) أصحاب الرؤى الكبيرة، هؤلاء الذين ينطوون على شهوة إصلاح العالم، من الذين لا يستجيب إليهم العالم، فينتهى بهم الأمر إلى نتيجة شبيهة بالنتيجة التى انتهى إليها سندباد صلاح عبدالصبور، عندما أوغل فى العالم فعاد مثقلا بالحزن واليأس، وانتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها أقرانه من قبل: عجيب بن الخصيب الذى سقط فى هوة العدم، الحلاج الذى صلبوه على قارعة الطريق، بشر الحافى الذى أنهى تجواله فى العالم بهذا الإعلان المأساوى:

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت، أين الموت، أين الموت. [ص: 431]

وينتسب السندباد الأخير لصلاح عبدالصبور إلى هؤلاء جميعا، ابتداء من سلفه الأول فى «الناس فى بلادى» حيث امتزجت رحلة الليل بالعدم واقترن العدم بالحضور الدائم للحزن. ولكن السندباد الأخير يكمل صفات أسلافه، ويختصر فى حضوره الملامح التى ميزتهم، مضيفا إليها ملمحا آخر يكتسبه من الجد الأكبر: «الملك الجامعة» [51]، ذلك الذى رأى فى كل شيء قبض الريح، باطل الأباطيل، وأوجز خلاصة رحلته بقوله: «وجهت قلبى لمعرفة الحكمة فعرفت أن هذا أيضا كآبة الروح، لأن فى كثرة الحكمة كثرة الغمة، ومن ازداد علما فقد ازداد كربا» [52].

وتلك هى مأساة الممثل المستور وراء قناع السندباد الأخير الذى أوغل فى رحلته وعاد، والذى ازداد كربا لأنه ازداد علما، وازداد اكتئابا لأنه وصل إلى نقطة اللاعودة بإدراكه الفاجع لعجزه عن فعل أى شيء لإصلاح كونه المختل، ابتداء من الوطن الذى داسته أحذية الجند، مرورا بسقوط قيمتى الحرية والعدل أغلى قيمتين عند الإنسان، وانتهاء بالإنسان نفسه الذى حفر الحصباء ونام، وتغطى بالآلام، ومضى لم يعرفه بشر. ولم يبق أمام هذا الممثل المستور الذى أثقلت نفسه ما حملته من رؤى، وما احتملته من شجن كامن وأسى مستعاد، سوى أن يطرح السؤال الكاشف:

. . أهذا هو البحر؟
موت تئن به جهشات المجاديف معولة. والشموس
ممزقة فى جهات السماء.

ولأن بنية القصيدة دائرية، فإنها تنتهى من حيث بدأت، ولكنها لا تبحر إلى الأمام بل إلى الوراء، وتنعكس على نفسها، كالذاكرة التى تغدو مرآة لوعى الأنا التى تستعيد أزمنتها الأولى قبل أن يصيح ديك الوقت، غير عابئة بالتحذير: لا تبحر فى ذاكرتك قط، لا تبحر فى ذاكرتك قط. ويتحرك الاسترجاع بين نقيضين، كالبحر، ما بين الصباحات والأماسى:

كان بعض الأماسى غطاء جميلا كجسم امرأة
كان بعض الأماسى غطاء ثقيلاً كقبر.

ويقترن أول الرحيل بأول الوعد، أول الأمل، الطفولة البهيجة، البريئة، فرحة الانطلاق، بهجة المغامرة التى ينطوى عليها الشباب، لهفة المعرفة، الاندفاع إلى خيمة الأفق:

لولا فم البحر، أسنانه الزبدية
لولا عناق الرياح وأنفاسها فى وتينك[53]، كانت
حياتك مقفرة كشتاء الصحارى، وملساء
مثل صخور الشواطئ، كنت قضيت
من الوجد والحزن

ويوغل السندباد فى الرحيل، لكنه يرتعد بنشوة المعرفة التى تجانس بين لذة الولادة وشهوة الموت، فيتحول عمودا من الفرح والنار، ويهوى كبرق أضاء، أو كبرق خبا، بعد أن أوغل فى رحلته، ووصل إلى قرارة القرار، ونهاية النهاية، فأصبح وحيدا، متوحدا، أكثر حزنا لأنه أكثر معرفة، معنى تحوم فيه المعانى، وحالا لحضور قهرته المعرفة التى حسبها نجاة فكانت مهلكة.

ويودعنا السندباد الذى خانه الوقت، وتسربت أيامه فوق رمال حياته، ولكنه قبل لحظة الرحيل يلفتنا إلى طابعه الرمزى الذى ينتقل من الخاص إلى العام، ومن مرآة الذات لفرد بعينه إلى مرآة المفرد بصيغة الجمع التى تغدو علامة على غيره من الذوات، وذلك فى رحلته التى بدأت برمزية الإبداع ولم تقتصر عليها، فجاوزتها إلى لوازم تعرفناها عندما أوغل السندباد وعاد، مرادفة لدلالات أخرى من دلالات السندباد، آخرها الدلالة المرتبطة ببعده الإنسانى الذى لا ينغلق على معنى عرقى أو نزعة شوفينية، البعد الذى يرتحل فيه السندباد باحثا عن المعمورة الفاضلة، مفارقا عُبّاد النصوص، كارهى المعرفة المتجددة، أو يرتحل الشاعر، كالسندباد، بين أركان الأرض الستة، باحثا عن كل ما يضيف إليه، ويغتنى به، حالما بحوار متكافئ مع أقرانه فى كل مكان. فالهدف من الارتحال، فى جانب أخير من جوانبه، هو حوار الآخر الذى لا تكتمل معرفة الأنا بنفسها إلا بتعرف حضورها فيه، بوصفه مرآة أخرى، لا يكتمل للأنا وعيها إلا به.

هذا الهدف يضفى على الارتحال معناه الإنسانى، حتى فى البعد الفردى للمبدع الذى رغم نهايته المأساوية، أو ربما بسبب نهايته المأساوية، يتحدى الموت ويقهره، حين يجعل من موته الخاص دليلا على حتمية الارتقاء بالإنسان من مستوى الضرورة

إلى مستوى الحرية، وعلامة على أهمية الوصل بين أفق الوطن المحدود وآفاق الإنسانية الأوسع، فالهدف من الرحلة، حتى فى هذا البعد، ليس مجرد «رحلة على الورق» أو «كتابة على وجه الريح» [54]، وإنما حياة كاملة فى المعمورة الإنسانية الفاضلة للشعر، حياة يسهم فيها كل ملاحى هذه المعمورة من الشعراء. وهى حياة تسعى إلى أن تحطم بالشعر جدران المسافة وحواجز الجنس وقضبان التعصب بين بنى الإنسان، فتبيح للشعراء جميعا أسرار مدينة العشق والحكمة[55]، وتحقق لكل شاعر فى لغة صلاح عبدالصبور ما كان يحلم به حين قال:

أبغى أن أجلس جنب صحابى الشعراء
من شتى البلدان
وأنا لست بخجلان.

هوامش:

(1) صلاح عبد الصبور، **الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1993، وسأشير إلى أرقام الصفحات فى المتن.

(2) لويس عوض، **دراسات فى أدبنا الحديث**، دار المعرفة، القاهرة 1961، ص ص 187-194.

(3) راجع التفاصيل التاريخية لحادثة دنشواى فى كتاب عبد الرحمن الرافعى، مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية، **تاريخ مصر القومى من سنة 1892 إلى سنة 1908**، دار المعارف، القاهرة 1984، ص ص: 205-211.

(4) راجع **ببليوجرافيا أعمال صلاح عبدالصبور** التى أعدها حمدى السكوت، وأصدرها المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2001.

(5) راجع المعلومات الخاصة بالفيلمين فى أرشيف المركز القومى للسينما الذى يرأسه، حاليا، الصديق على أبو شادى.

Monroe K. Spears, **Dionysus and the city; Modernitsy in Twentieth century Poetry**, Oxford Univ. Press, NewYork 1969.

(7) راجع تقديم عباس محمود العقاد لديوانه عابر سبيل بعنوان «الموضوعات الشعرية» **ديوان العقاد**، المجلد الثانى، المكتبة العصرية، بيروت. د. ت.

(8) راجع المفهوم التقليدى الخاص بالمعجم الشعرى فى

Owen Barfield, Poetic Diction, Astudy in Meaning, Wesleyan university Press, U. S A, 1976.

(9) الإشارة إلى بيت على محمود طه الذى يفتتح به قصيدته «ميلاد شاعر» على النحو التالى:

هبط الأرض كالشعاع السنيّ بعصا ساحر وقلب نبيّ

(10) راجع ما كتبه صلاح عبد الصبور عن «التشكيل» فى **«حياتى فى الشعر»** - المجلد الأول لأعماله الكاملة 1/ 27-45.

(11) راجع:

J.E. Zimmerman, **Dictionary of Classical Methology**, Harper & Row, New York, 1971.

(12) شيلى: الذود عن الشعر، ترجمة نظمى خليل، مطبعة المجلة الجديدة، مصر (د. ت). وراجع:

The Cambridge History of Literary Criticism, Romanticism, edited by Marshall Brown, Cambridge university Press 2000.

(13) Daue Laing, **The Marxist Theory of Art, An Introductory survey**, The Harvester Press, Sussex, Great Britain 1978. P.q.

(14) راجع جابر عصفور، بلاغة المقموعين، مجلة «ألف»، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، سبتمبر 1992.

(15) استعارة الشطرنج حيلة إليوتية - نسبة إلى الشاعر الإنجليزى الأمريكى الأصل ت. س. إليوت، راجع ما كتبه ماهر شفيق فريد عن أثر ت. س. إليوت فى الأدب العربى الحديث، ضمن كتابه: ت. س. **إليوت، شذرات شعرية ومسرحية**، دار المستقبل، الأسكندرية 1998، ص ص: 255-356.

(16) انظر الترجمة العربية لقصيدة الرجال الجوف فى كتاب ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت، **قصائد**، دار المستقبل، الأسكندرية 1996، ص ص: 143-147.

(17) أحمد حجازى، **مدينة بلا قلب**، دار الآداب، بيروت 1959، خصوصا حين يقول:

يا قاهره!
أيا قبابا متخمات قاعده
يا مئذنات ملحده
يا كافره
أنا هنا لا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابره.

(18) فى قصيدة أدونيس، تحولات الصقر من ديوانه: **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**، بيروت 1965، خصوصا حين نقرأ:

أيتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق
يا امرأة منذورة لكل من يجيئ
للحظ، أو للعابر الجريء
. . . . . .
يا أمرأة للوحل والخطيئه.

(19) راجع ما كتبه شكرى عياد عن «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر 1981، ص: 20:21.

(20) «نشيد الإنشاد» من أسفار «العهد القديم» وقد جذب الشعراء إلى رمزية تشبيهاته التى تمضى على النحو التالى: حبيبى باقة مر لى... حبيبى عنقود فاغية لى فى كروم عين جدى... عيناك
كحمامتين من وراء نقابك... ثدياك
كخشفى ظبية توأمين يرعيان بين السوسن

(21) أبيات صلاح عبد الصبور - على لسان الحبيبة:
- آه لا تقسم على حبى بوجه القمر،
ذلك الخداع فى كل مساء

وهى تضمين لأبيات چولييت فى حوارها مع حبيبها روميو، بعد أن أقسم على حبه لها بالقمر، فى المشهد الثانى من الفصل الثانى، فردت عليه چولييت بما ترجمه محمد عنانى شعرا على النحو التالى:

أرجوك لا تقسم بهذا القمر
فالبذر كذاب أشر
يقلب الوجوه فى مداره بكل شهر

راجع: وليم شكسبير، **روميو وچولييت**، ترجمة محمد عنانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 121.

(22) ت. إس. إليوت، **قصائد**، ترجمة ماهر شفيق فريد، مرجع سابق، ص 73.

(23) **ديوان البارودى**، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، تقديم جابر عصفور، القاهرة 1992، 1/ 96.

(24) راجع: جابر عصفور، تطور الوزن والإيقاع، مجلة **«المجلة»** العدد 146، فبراير 1969، ص ص 53-54.

(25) قارن بما انتهى إليه محمد بدوى فى كتابه: **الجحيم الأرضى، قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، وبخاصة الفصل الأول: حلم تغيير العالم.

(26) محمد مصطفى بدوى، عودة إلي الناس فى بلادى، مجلة **«فصول»**، عدد أكتوبر 1981، ص ص: 75-76.

(27) انظر ما ورد فى كتابها: **قضايا الشعر المعاصر**، دار الآداب، بيروت 1962، ص ص: 87، 106، 162.

(28) **ديوان مجنون ليلى**، جمع وتحقيق عبد القادر فراج، مكتبة مصر، القاهرة 1979، ص: 73.

(29) أبو أحمد الحسن بن عبدالله العسكرى، **المصون فى الأدب**، تحقيق عبد السلام هارون، الكويت 1960، ص9. وقارن بما ورد من تعريفات التضمين فى عملى كل من:

- بدوى طبانة، **معجم البلاغة العربية**، دار المنارة، جدة 1988، ص ص: 354-358

- أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مكتبة لبنان، بيروت، 1996، ص ص: 371-374.

(30) **الناس فى بلادى**، دار الآداب، بيروت، يناير 1957، ص 118.

(31) **المصدر السابق**، ص 132.

(32) **المصدر السابق**، ص 53. ولا توجد القصيدة فى الأعمال الكاملة التى أصدرتها هيئة الكتاب بالقاهرة.

(33) فيما يتصل بتاريخ السوناتا وأنواعها، راجع

The New Princeton Encyclopedia of Poetics, and Partis, edited by Alex Preminger and T.V.F. Brogan, Princeton university press 1993, pp. 1167-1171.

(34) راجع فى تفاصيل مفهوم النزعة اللاشخصية فى الكتابة الشعرية:

Moud Ellmann, **The Poetics of Impersonality; T.S. Eliot and Ezra Pound**, Harvard university Press, cambridge, Massachusetts, 1987.

(35) فى كتابه: **الشعر العربى المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربى، القاهرة 1978، ص ص: 261-266.

(36) راجع فى جماليات التكرار:

L. Magnus, The Track of the Repetend; syntactic and Lexical Repetition in Modern Poetry, 1989 p

(37) أدونيس، **أغانى مهيار الدمشقى**، بيروت 1961.

(38) مدينة السندباد قصيدة من قصائد ديوان «أنشودة المطر» راجع: **ديوان السياب**، دار العودة، بيروت 1971، ص ص 463-473.

(39) «وجوه السندباد» قصيدة مهمة من ديوان خليل حاوى «الناس والريح». راجع **ديوان خليل حاوى**، دار العودة، بيروت 1979، ص ص 191-224.

(40) البياتى، **أشعار فى المنفى**، 1957.

(41) الإشارة إلى ما قاله ثيسيوس Theseus:

إن عين الشاعر فى جنون رهيف

تجوب ما بين السماوات والأرض والأرض والسماء.

وكما يشكل الخيال أشكال الأشياء المجهولة، فإن قلم الشاعر يحيلها إلى أشكال، ويخلع على الهباء موطنا محليا واسما.

The Complete Works of Shakespeare, Collins Clear Type Press. London 1923, P. 185.

(42) تأثر صلاح عبد الصبور فى فهم العلاقة بين التقاليد والموهبة الفردية بمقالة ت. إس. إليوت الشهيرة التقاليد والموهبة الفردية، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة.

(43) انظر لجابر عصفور، **استعادة الماضى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2001.

(44) Friedrich Nietsche, **The Birth of Tragedy and The case of Wagner**, Translated with commentary by Walter Kaufmann, Vintage Books, New York 1967. pp.33-41.

(45) C.M. Bowra, **The Creative experiment**, Grove Press books, New York, 1958, pp.4-5.

(46) راجع: Monroe K.s Pears. **op. cit**

(47) راجع أعداء السنتين الأوليين من مجلة «شعر». وقد جمع إبراهيم شكر الله ما كتبه من قصائده النثرية قبل موته فى كتاب، أما هنرى القيم الطبيب المصرى الذى عمل فترة فى بيروت، والذى كان يكتب شعره بالفرنسية، فقد انقطعت أخباره بعد مغادرته لبنان.

(48) صلاح عبدالصبور، **حياتى فى الشعر**، مرجع سابق، ص ص: 1/ 122-126.

(49) **ديوان أبى تمام** بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة 1969، 2/ 350.

(50) مجلة **العربى**، الكويت، أكتوبر 1979.

(51) الإشارة إلى «سفر الجامعة» - حيث كلام الجامعة ابن داود ملك أورشليم - فى المجلد الثانى من «العهد القديم».

(52) سفر الجامعة، **الكتاب المقدس**، دار المشرق، بيروت 1986، الإصحاح الأول، آية: 181.

(53) الوتين: عِرْقٌ فى القلب يجرى منه الدم إلى العروق كلها. وكل النصوص غير المرقومة من قصيدة: «عندما أوغل السندباد» المنشورة فى مجلة «العربى» الكويتية، أكتوبر 1979.

(54) صلاح عبد الصبور، **كتابة على وجه الريح**، القاهرة 1980.

(55) صلاح عبدالصبور، **مدينة العشق والحكمة**، القاهرة 1972.

حزن في ضوء القمر

1 ـ علامات شعرية:

أكثر من علامة دالة حملها العدد الخامس لمجلة «شعر» البيروتية الصادر فى كانون ثان (يناير) سنة 1958. كان العدد تتصدره قصيدتان نثريتان لشاعر سورى شاب فى السابعة والعشرين من عمره، ولد فى سلمية قرب مدينة حماة سنة 1932، اسمه محمد الماغوط، انتقل من سوريا إلى بيروت ونشر بعض محاولاته الطليعية فى مجلة «المجلة»، ومنها إلى «شعر» التى تولى تقديمه إلى جماعتها زميله السورى أدونيس (على أحمد سعيد) الذى سبقه فى الكتابة والنزوح إلى بيروت، حيث أسهم فى تأسيس «شعر» التى صدر عددها الأول فى كانون ثان (يناير) سنة 1957. وكان تصدير العدد الخامس بقصيدتين خاليتين من الالتزام بالوزن والقافية علامة دالة فى مسار المجلة التى اعتادت، فى أعدادها الأربعة السابقة، استهلال القصائد المنشورة بقصيدة تفعيلية من قصائد الشعر الحر تأكيدا لنزوعها الحداثى من ناحية، وانحيازا إلى الشكل التفعيلى الجديد من ناحية ثانية، وحرصا منها بوصفها مجلة ناشئة على التواصل مع تيارات التجديد الموازية، الأقل جذرية والأكثر ذيوعا وانتشارا، من ناحية أخيرة.

وكانت الحركة الشعرية الجديدة لقصيدة التفعيلة قد فرضت نفسها بأكثر من معنى على المشهد الإبداعى العربى، سواء بواسطة المجلات الأدبية التى تحمست للحركة وحملت أصواتها الواعدة إلى الأقطار التى دخلتها على امتداد الوطن العربى، على نحو ما فعلت بوجه خاص مجلة «الآداب» التى أنشأها سهيل إدريس سنة 1953، أو بواسطة مجموعات الشعر التى تتابع صدورها لأبناء الجيل الذين ولد أغلبهم ما بين سنة 1923 (نازك الملائكة ونزار قبانى وكمال نشأت) وسنة 1935 (أحمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر وشوقى أبو شقرا).

وحين صدرت مجلة «شعر» كانت مجموعة بارزة من دواوين شاعرات وشعراء قصيدة التفعيلة منشورة بالفعل، سواء فى مرحلتهم العمودية أو مرحلتهم التفعيلية، شاعرات وشعراء من مثل فدوى طوقان (وحيدة مع الأيام 1955) ونازك الملائكة (عاشقة الليل 1947، شظايا ورماد 1949، قرارة الموجة 1957) وبلند الحيدرى (خفقة الطين 1946، أغانى المدينة الميتة 1951) وبدر شاكر السياب (أزهار ذابلة 1947، أساطير 1950، حفار القبور 1952، المومس العمياء 1954، الأسلحة والأطفال 1954) وأدونيس (دليلة 1950، قالت الأرض 1954) وسعدى يوسف (القرصان 52، أغنيات ليست للآخرين 1955) ونذير العظمة (عتابا 1952، جرحوا حتى القمر 1956) ومحمد الفيتورى (أغانى افريقيا 1955) ومحيى الدين فارس (الطين والأظافر 1956). يضاف إلى ذلك ما شهدته سنة 1957 التى صدرت فيها المجلة مع صدور عدد لايستهان به لدواوين: خليل حاوى «نهر الرماد» وأدونيس «قصائد أولى» وعبد الوهاب البياتى «المجد للأطفال والزيتون» و«عشرون قصيدة من برلين» وصلاح عبد الصبور «الناس فى بلادى» وبلند الحيدرى «أغانى المدينة الميتة وقصائد أخرى» ونازك الملائكة «قرارة الموجة» وفدوى طوقان «وجدتها» ونذير العظمة «اللحم والسنابل» ومعين بسيسو «الأردن على الصليب».

ويعنى ذلك أن مجلة «شعر» لم تبدأ من فراغ، وأنها صدرت فى سياق متوثب بالرغبة فى التجديد والتحرر، وذلك على نحو أتاح لها الانطلاق إلى مدى أبعد، معتمدة على إنجازات سبقتها فى تحرير القصيدة التقليدية من عموديتها. ولولا ذلك ما كان يمكن للمجلة أن تصدر وتستمر لسنوات، أو تحلم بإمكان تحقيق البرنامج الطليعى الذى صاغه يوسف الخال، وأعلنه فى محاضرته التى ألقاها فى الندوة اللبنانية ببيروت عن «مستقبل الشعر العربى فى لبنان» فى ربيع 1957. وهو البرنامج الذى ألحت مبادئه على التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، واستخدام الصورة الحية وما يتبعها من تداع نفسى يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية، واستبدال التعابير والمفردات الجديدة المستمدة من صميم التجربة وحياة الشعب بالتعابير والمفردات القديمة التى استنفدت حيويتها، وتطوير الإيقاع الشعرى العربى وصقله على ضوء المضامين الجديدة التى لاتترك للأوزان التقليدية أية قداسة. يضاف إلى ذلك وعى التراث الروحى - العقلى العربى وفهمه على حقيقته دون خوف أو تردد، والغوص إلى أعماق التراث الروحى - العقلى الأوربى والتفاعل معه، فى موازاة الإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم.

وكانت هذه المبادئ تبدأ من حيث انتهى الآخرون، وتضيف إلى ما سبق أن طالب

به شعراء قصيدة التفعيلة ما يمضى إلى الأبعد فى الأفق المتحررالذى انفتحت عليه القصيدة العربية. وكان الأبعد فى هذا الأفق يشير إلى أمرين: أولهما الانعتاق الكامل من الإيقاعات العروضية التقليدية بما فيها الالتزام بالتفعيلة الواحدة، وذلك بكتابة «الشعر الحر» بمعناه المطلق وتجريب «قصيدة النثر» التى لم يكن اسمها الاصطلاحى قد تحدد أو استقر بعد حتى فى الاستخدام الأدبى لمجلة «شعر» نفسها. وثانيهما قصيدة العامية التى كانت تستجيب إلى ما أعلنه يوسف الخال فى برنامجه من ضرورة استخدام التعابير والمفردات المستمدة من حياة الشعب، تعبيرا عن التجربة الحياتية على حقيقتها، وامتزاجا بروح الشعب لا الطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة فيما زعم.

ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن تضم المجلة فى عددها الأول قصيدة مكتوبة بالعامية اللبنانية بعنوان «كزبى» لميشال طراد، تظهر على استحياء وسط قصائد سعدى يوسف وبدوى الجبل وبشر فارس وفدوى طوقان وأدونيس ويوسف الخال. ولم يكن الوضع أفضل حالا فى محاولة يوسف الخال التعقيب النقدى على ديوان «دولاب» لميشال طراد نفسه، صاحب هذه القصيدة، فى العدد الرابع من المجلة (خريف 1957) بالعامية اللبنانية، فلغة التعقيب، فى سياقها داخل العدد، تبدو أقرب إلى إجمام القارئ ببعض التبذل اللغوى. فضلا عن أنها، فيما أتصور، كانت بمثابة صدمة أسلوبية يصعب على القراء تقبلها فى سياق من الكتابات النقدية المكتوبة بالفصحى. ولذلك ظلت المقالة نغمة ناشزة فى العدد. وفى الوقت نفسه نغمة ناشزة فى تسلسل الأعداد وتتابعها، فبقيت تجربة لا تجد التشجيع الكافى للإلحاح عليها. وكان ذلك فى الإصدار الأول للمجلة على وجه التحديد، وقبل أن يهجرها أدونيس الذى اختلف مع الخال جذريا فى قضية اللغة، على نحو ما ذكر هو نفسه فى خطاب له إلى الخال نشره أكثر مرة، آخرها فى سيرته الشعرية: «ها أنت أيها الوقت». ويبدو أن خروج أدونيس من إدارة المجلة هو ما شجع يوسف الخال، جزئيا، على معاودة المحاولة فى إصدارها الثانى، فنشر محاورة بالدارجة اللبنانية مع ميشال طراد نفسه فى العدد السادس والثلاثين الصادر فى خريف 1967 بعنوان «راسى مكشوف وشكل القمر بزنارى».

والواقع أن قضية الكتابة بالعامية أو باللهجة الدارجة ظلّت أضعف القضايا التى طرحتها مجلة «شعر» وأكثرها إثارة للخلاف داخل الجماعة نفسها، شأنها فى ذلك شأن الترخص فى التراكيب اللغوية، خصوصا فى مناخ مشحون بالأحلام القومية، وذكريات المحاولات الاستعمارية لطمس الهوية اللغوية، وتصاعد حركات التحرر الوطنى

المتجاوبة قوميا بعد هزيمة الاستعمار القديم فى حرب السويس سنة 1956. وأحسب أن الضغط الذى مارسته الجماعات المعارضة لنزعة الكتابة بالعامية (وهو ضغط استمد قوته، قبل هزيمة العام السابع والستين، من صعود المشروع القومى بجماهيريته الهادرة من المحيط إلى الخليج) كان له أثر حاسم فى تراجع جماعة شعر عن حماستها الاستهلالية فى هذا الجانب، بل فى انشقاق بعض أعضائها على أفكار يوسف الخال- الأب الروحى للجماعة. وقد لعبت مجلة «الآداب» فى توجهها القومى الحدّى دورا بارزا فى هذا الضغط، من حيث ما نشرته من آراء مضادة وهجوم عنيف وتشكيك فى النوايا القومية لجماعة «شعر».

أما القصيدة الحرة أو النثرية، المجردة من الإيقاع العروضى ومن القافية، فكان الشعور بها مختلفا، والحصيلة التاريخية لإرهاصاتها العربية السابقة تتيح لها مدى أوسع من الانطلاق فى مجلة «شعر» التى لم تكن، بالقطع، الأولى فى التبشير بهذا النوع الإبداعى أو تقديمه. وتدل هذه الإرهاصات على أن سياق محاولات التحرر من الوزن، تحت اسم الشعر الحر أو المطلق أو المنطلق أو المنثور أو النثر الشعرى، سياق قديم يرجع إلى بدايات القرن، ويضم دوائر متعددة متباينة متعاقبة فى آن، دوائر تصل بين مطران (بمرثيته المعروفة فى إبراهيم اليازجى) وأمين الريحانى من ناحية، وجبران وميّ زيادة من ناحية ثانية، والتمرد الرومانتيكى لأمثال على أحمد باكثير وحسين عفيف من ناحية ثالثة، والحركة السريالية المصرية والعراقية والسورية من ناحية رابعة. وهى الحركة التى نتجت عنها الكتابة الطليعية التى نشرتها «المجلة الجديدة» فى القاهرة، خصوصا، حين أشرف عليها رمسيس يونان ما بين سنتى 1942-1946، مواصلا طريق جماعة «الفن والحرية» التى سبق أن أصدرت مجلة «التطور» تعبيرا عن مبادئها الجذرية. وكان ذلك من قبل أن ينشر أمثال أورخان ميسر وعلى الناصر مجموعة «سريال» التى صدرت فى حلب سنة 1947. وهى المجموعة التى سبقت بسنوات محاولات توفيق صايغ التى نشرها بعنوان «ثلاثون قصيدة» سنة 1954، بعد سنتين فحسب من صدور مجموعة ألبير أديب «لمن» سنة 1952 فى القاهرة.

ولا أعرف على وجه التحديد مدى وعى يوسف الخال وجماعته بهذا السياق، فبيانات مجلة «شعر» ومقالاتها تبدو، فى غير حالة، منقطعة الصلة بما قبلها، أو غير مهتمة به. وليس فى أعداد سنتها الأولى تمييز للأشكال النثرية الموصوفة بالشعر أو تعريف بها، بل لا نجد أى تعريف أو تحديد لمسمى غيرها من قصائد التفعيلة. لكن يلفت الانتباه وجود اسمى ألبير أديب وإبراهيم شكرى بين كتاب العدد الأول من

المجلة، فقد كان لكليهما قصيدة مجردة من الوزن والقافية موضوعة فى دائرة الكتابة الموصوفة بالشعر. أما ألبير أديب فهو صاحب مجلة «الأديب» التى صدرت سنة 1942 والتى نشرت على صفحاتها نماذج باكرة من الكتابة الشعرية المجردة من الإيقاع العروضى والقافية، وصاحب إحدى المجموعات الرائدة فى هذه الكتابة. أما ابراهيم شكر الله فهو حلقة الوصل بين مجلة «شعر» وموجات السريالية المصرية التى تبنت هذا النوع من الكتابة منذ الثلاثينيات. ولذلك كان كلاهما بداية دالة تستهل بها المجلة رحلتها صوب هدفها المتعلق بإشاعة ما دعت إليه من التحرر الجذرى الذى تزايدت معدلاته فى الأعداد اللاحقة.

ولكن، كما قلت منذ قليل، لم تبدأ مجلة «شعر» أى عدد من أعداد سنتها الأولى بقصيدة من شعر نثرى، وظلت تخص موضع الصدارة بقصيدة التفعيلة، إلى أن عثرت على ما يكسر هذه القاعدة، ويستبدل بقصيدة التفعيلة قصيدة مضادة تستحق الابتداء بها. وبالفعل، كانت قصيدتا الماغوط «حزن فى ضوء القمر» و«الخطوات الذهبية» حدثا استثنائيا من حيث الكثافة الشعرية والجسارة التخيلية اللتان وضعتهما موضع الصدارة عن جدارة فى العدد الخامس. وكان الابتداء بهاتين القصيدتين فى هذا العدد علامة على درجة أعلى من الجسارة فى المجلة، فقد كان العدد يضم قصائد ثمانية شعراء على وجه التحديد، خمسة منهم (نزار قبانى، فؤاد رفقه، أحمد سليمان الأحمد، سلمى الخضراء الجيوسى، يوسف الصائغ) ينتسبون إلى قصيدة التفعيلة، والثلاثة الباقون (محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، أنسى الحاج) ينتسبون إلى القصيدة الخارجة على الوزن والقافية، كما كان عدد القصائد المجردة من الوزن والقافية أكبر من قصائد التفعيلة، ذلك لأنه بالإضافة إلى قصيدتى الماغوط، ضم العدد ثلاث قصائد نثرية لأنسى الحاج الذى قدمته المجلة شاعرا للمرة الأولى فى هذا العدد، جنبا إلى جنب جبرا إبراهيم جبرا الذى سبق أن نشرت له المجلة شعره النثرى فى عددها الثانى الصادر فى ربيع 1957. ويعنى ذلك أن ستة قصائد مجردة من الوزن والقافية احتلت العدد مقابل خمس قصائد تفعيلة.

ولكن ما جذب الانتباه فعلا بين قصائد العدد، بل بين كل القصائد المجردة من الوزن والقافية التى نشرتها المجلة من قبل، هما قصيدتا الماغوط اللتان سرعان ما انفجرتا كالوعد فى الدوائر المهتمة بكتابة النثر الشعرى، أو الشعر النثرى، وأضافتا إلى المحاولات القليلة السابقة التى بدأها الماغوط نفسه سنة 1954 ما منح هذا النوع من الكتابة طاقة الاندفاع إلى الأمام، سواء على مستوى جذب الانتباه العام أو اتساع دوائر

الإعجاب المتزايد فى عمليات الاستقبال القرائية. وكان الصدى اللافت للقصيدتين والتقدير الحار الذى نالته الأولى بوجه خاص علامة أخرى على أن مجلة «شعر» وجدت فى شعرية الماغوط الاستثنائية الحصان الرابح لنوع الكتابة التى تنتسب إليها، أو تقوم بدور رأس الحربة فى توجهها.

ولذلك جعلت المجلة من هذه الكتابة قضيتها الأولى بعد العدد الخامس، كما جعلت من الماغوط فارسا من طليعة فرسانها فى المضمار الذى ازدادت غوايته منذ ذلك الوقت، فجاء العدد السادس من المجلة (فى ربيع 1958) بقصيدة جديدة للماغوط هى «القتل» والسابع (صيف وخريف 1958) بقصيدته «حريق الكلمات». وخلال أشهر، تحوّل الشاعر السورى المغمور إلى شاعر ظاهرة. وبدت قصائده الغريبة المفاجئة أشبه بعاصفة ربيعية فى الهامش الإبداعى الذى تحركت فيه المجلة، عاصفة تثبت أن الرهان الحقيقى فى دائرة الكتابة التى تخلو من الوزن العروضى والقافية يبدأ وينتهى بالموهبة الفريدة والانطلاقة المتقدة للخيال الخلاّق الذى يتوسل بلغة يعرف الشاعر أسرارها التى تفتح له المغلق من المناطق البكر للوعى الشعرى الذى لم تقتحمه القصائد من قبل.

وتولت مجلة «شعر» التعريف بالماغوط فى عددها السادس (ربيع 1958) بعد أن قدمته تقديما خاصا فى «خميس شعر» واصفة، فى العدد نفسه، الجدال الذى أثارته قصائده حول قضية الشعر الموزون والشعر الحر، مؤكدة «أن حريرية الكلمة العاصفة واللعب الحر الأنيق والصورة المتمردة عند الماغوط عناصر شعرية خالصة». وذلك ما جعل أغلبية حضور الندوة يقولون (فيما نقرأ فى الصفحة 152 من العدد) إن ما يكتبه الماغوط شعر رغم أنه ليس موزونا، بينما أصر البعض - بالطبع- على تسميته «نثرا جميلا» أو «عطاءا جميلا» كما وصفه شوقى أبو شقرا، أو «نثرا رائعا» كما قالت عنه، فى مناسبة أخرى، نازك الملائكة. وتصدر المجلة الديوان الأول للماغوط بعنوان «حزن فى ضوء القمر» سنة 1959، وهو عنوان القصيدة الأولى التى نشرتها له فى عددها الخامس والتى جذبت الأسماع إلى الإيقاع المغاير لكتابة هذا الشاعر. وكان ذلك فى السنة التى صدرت فيها مجموعة «تموز فى المدينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«أكياس الفقراء» لشوقى أبى شقرا، و«أشياء ميتة» لعصام محفوظ، والسنة نفسها التى صدر فيها الديوان الأول لأحمد عبد المعطى حجازى «مدينة بلا قلب» عن دار الآداب التى حافظت على موقع النقيض القومى لمجلة «شعر». وذلك كله فى موازاة دواوين: أدونيس «أوراق فى الريح» وبشر فارس «جبهة الغيب» وسليمان العيسى «قصائد عربية» التى صدرت فى السنة نفسها.

وقد أدّى صدور الديوان إلى أصداء إيجابية متباينة النغمات حول كتابة الماغوط وعلاقتها بالتحرر الإيقاعى. واتساع مدى هذه الأصداء دال على اتساع أفق الاستجابات التى صارت أكثر انفتاحا، وأكثر اهتماما بتأكيد الحضور الإبداعى للإيقاعات النثرية، ومن ثم أكثر حرصا على تأصيلها، الأمر الذى يدل على ما قامت به كتابة الماغوط التى كانت قوة دافعة لأنواع الكتابة الشعرية الجذرية، سواء من حيث ما فتحته أمام هذه الكتابة من دوائر قرائية متزايدة، أو ما استهلته من تقنيات، أو ما قدمته من نموذج أغوى الكثيرين بتجريب الإيقاعات الشعرية للنثر، والمضى فيها إلى الأبعد الذى يظل، دائما، فى حاجة إلى الكشف.

ومن هذا المنظور، فالمقارنة دالة بين الأثر الذى تركته مجموعة«حزن فى ضوء القمر» والمجموعات التى صدرت قبلها فى سنوات سابقة قريبة أو بعيدة، أو معها فى السنة نفسها، سواء عن دار مجلة «شعر» أو عن منشورات «حلقة الثريا» أو غيرهما، فالأثر الذى أحدثته مجموعة الماغوط لا يقارن به أثر مجموعات جبرا إبراهيم جبرا وألبير أديب وتوفيق صايغ على سبيل المثال. وهى مجموعات حملت نوعا من الكتابة بدا أقل شعرية بدرجات متفاوتة. وبعضه بارد باهت، لا حياة فيه بالقياس إلى التدفق المتوتر والتوقد العفوى وعدم غياب العنصر النغمى من إيقاع الترجيعات الداخلية فى كتابة الماغوط. ولذلك يمكن القول إن حماسة استقبال كتابة الماغوط أسهمت فى تشجيع الأقران من أعضاء جماعة شعر على الاندفاع فى مضمار قصيدة النثر التى لم يتوقف تتابعها منذ سنة 1958، أعنى منذ أن نشر أنسى الحاج قصائده النثرية الأولى فى العدد نفسه الذى تصدرته قصيدتا الماغوط. وكان ذلك قبل عامين تقريبا من صدور ديوانه «لن» الذى نشرته مجلة «شعر» فى خريف 1960، مع مقدمة تؤكد -أولا- قدرته اللافتة على تنظير نوع الكتابة التى اقترنت بها الجماعة كلها، وتكشف -ثانيا- عن مدى إفادته (مثل أدونيس قبله) من كتاب سوزان برنار عن قصيدة النثر الذى يمكن أن نضيف إليه التأثر الدال بالشاعر الفرنسى أنتونان آرتو على المستوى التطبيقى للكتابة الإبداعية.

هكذا، كانت كتابة الماغوط التى تضمنتها مجموعة «حزن فى ضوء القمر» نموذجا يحتذى فى غواية شعرية جديدة، ويدفع إلى غوايات أجد، خصوصا من شاعر لم يكن حريصا على الانطلاق من إطار مرجعى مسبق، وإنما قاده تدفقه التلقائى وتمرده العفوى وشاعريته البدائية إلى مجموعته الأولى التى أرهصت بموجة إبداعية ثانية، ظهرت فى ديوانه اللاحق «غرفة بملايين الجدران» الذى صدر عن دار النورى فى دمشق سنة 1964، منطويا على بذرة الذروة النهائية التى تفجرت فى الديوان الأخير «الفرح ليس

مهنتى». وقد صدر ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب فى دمشق سنة 1970، تعبيرا موجعا، محتشدا بالعفوية ومشاعر السخط التى فجرتها هزيمة العام السابع والستين. وكان الديوان الأخير ذروة التفجر الشعرى للماغوط، الذروة التى لم يكن بعدها سوى الصمت الذى أعقبته الهجرة إلى أنواع أخرى من الكتابة. ولكن بعد أن أصبح الماغوط، بحق، قوة الدفع العفية للقصيدة المتمردة على الوزن والقافية، فى تعدد أشكالها الذى فرض نفسه على الدوائر الأدبية منذ نشر مجموعة «الحزن فى ضوء القمر» سنة 1959.

2 ـ شعرية مغايرة:

كانت قصائد «حزن فى ضوء القمر» لمحمد الماغوط نموذجا واعدا لشعرية مغايرة، شعرية علامتها كثافة الدلالة ومفارقة الصورة وطزاجة التراكيب، مضفورة بإيقاع مراوغ لا يتبع أقراء الوزن المعتادة بتفاعيله المنتظمة، لكنه مشحون بترجيعاته الداخلية التى تمايزه عن النثر العادى. هذه الشعرية المجاوزة أخذت من الشعر عنصره التخيلى الخالص، وهو أهم عناصره، فألحت على استخدام الصورة الشعرية بما جعل منها كتابة بالصورة، وأطلقت سراح الفاعلية الاستعارية لعلاقات الكلمات بما أحالها إلى لغة مجازية موغلة فى الجسارة، وجاورت بين المختلفات والمتباعدات بواسطة التشبيه الذى وصل بين ما لا يتصل، ومزجت بين المدركات والمعطيات بما جمعها فى تركيبات مفاجئة، واستبدلت المحسوس بالمعنوى والملموس بالمجرد بما لا يكف عن توليد المفارقة، وجعلت من تراسل المحسوسات والمجردات الوجه الآخر من تدمير التراتب اللغوى وعدم الاعتراف بمحرمات فى استخدام الكلمات.

وكانت الخاصية الأولى لهذه الشعرية توقد خيالها المتمرد الذى يعيد تشكيل مدركات الواقع فى علاقات لغوية جديدة. قد تركض هذه العلاقات بين الأسطر، أو تنكفئ على نفسها فى تباطؤ الإيقاع، أو تتدابر فى تشظى وحدتها، أو ترتطم بالدمامة فى قاع المدينة، لكنها تتوثب بحيوية الشعر فى تباين أحوالها، وتشهر كلماتها فى وجه الليل والجباه المحنية، حتى لو جلدت نفسها بالقمل والغبار والجروح، وبنت للعيون مملكة ترشح بالسعال والمشانق، غير متنازلة عن براءتها الأصلية كأنها طائر من الريف، فالكلمة فيها أوزة بيضاء مهما علق بها من وحول، والأغنية بستان يطلق نوافيره على رفات القوافى والأوزان، كى تحكى عن كائن مقموع أو وطن بحجم الجرح، والشاعر لا يتخلى عن بكارة تلقى الطفل الذى فى داخله، أو براءة الطفولة التى تتبعه كالشبح.

ودائما، هى علاقات تنتج قصيدة تنفض قلقها على تدافع الأسطر، متثلمة، مبعثرة، متعارضة، تتقاذفها نوازع شتى ذات لحن جريح لا يتبدل. لا تكف عن الاستدارة إلى نفسها، فى الوقت الذى تشير فيه إلى غيرها، وترينا أنفسنا ضمن العالم، وترينا نفسها كأنها وعى ذاتى بالحضور القلق فى الوجود. ومن هذا المنظور، تتطابق هذه القصيدة نوعا من التطابق والصوت الذى ينطقها لأنها إياه فى مدى الرؤية والموقف، فهى المرآة التى لا نرى فيها غير ما يراه ويعيشه ويتحرك فى حدوده، فاتحا مغاليق وعيه كى نرى فى مراياه الخاصة كل ما يريدنا أن نراه بعينيه، ونسمع فى إيقاعاته غير المنتظمة كل ما يبطئ إيقاع لقائنا بضمير المتكلم الدال فى هيمنته على القصيدة.

هذا الضمير، بدوره، يحدثنا عن العالم الذى يحتج عليه من غير حياد أو ترتيب منطقى. وكل سياقاته تبدأ وتنتهى بهذه «الأنا» غير المتعالية المهوّسة بالعالم الذى تستبدل هامشه بمركزه، تأكيدا لاغترابها عنه ووحدتها فيه وقمعها بواسطته. وحتى عندما تهجر هذه «الأنا» ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فى أقل القليل من سياقاتها، فإنها تفعل ذلك على طريقة أجافيكم لأعرفكم. أعنى للتعبير عن حضورها المباشر بطريقة غير مباشرة، واجتلاء هذا الحضور بغيره الذى سرعان ما يفضى إليه، تماما كعيون النساء التى تبدأ بها «أغنية لباب توما»: ترنو حزينة إلى الليل والخبز والسكارى، لكن لتمنح هذه «الأنا» رغبة البكاء والشهوة، ومن ثم تنقل استهلال الأغنية من خطاب الغيبة إلى خطاب الحضور الذى تؤديه الأنا بواسطة ضمير المتكلم المهيمن على كل شيء. وأبرز مظهر لهيمنته هو ما يلزم عنه من تحويل لتعدد القصائد المتعاقبة إلى موجات متتابعة متدافعة لدفق الصوت نفسه، وذلك على نحو تبدو معه القصائد كلها بمثابة قصيدة واحدة، ممتدة، متلاحقة، متصلة، ذات نفس واحد لا تخطئ العين أو الأذن ترجيع صوته.

ولعل أبرز علامتين لغويتين على ذلك هما الإلحاح على أدوات النداء وصيغه أولا، ثم الإلحاح على أفعال الأمر مقرونة بأفعال التمنى التى تنطق مبدأ الرغبة صراحة. أما أدوات النداء فإنها تفتتح مقاطع القصيدة كما لو كانت تعويذات لاستنزال الأسطر أو توليد المقطع، شأنها شأن صيغ النداء التى تستحضر المنادى لتضعه موضع المساءلة، أو تمضى مع لوازمه فى تفجرات الشعور الذى تحكم تداعياته حركة القصيدة فى تشظى وحدتها. وسواء كنا نتحدث عن أدوات النداء أو صيغه فإن كليهما يدل على الهوة التى تفصل الأنا عن عالمها وتصلها به، فى المنطقة الملتبسة من الأضداد الشعورية التى يمتزج فيها الإقبال بالإدبار، الرغبة بالصدود، مع الإبقاء على المسافة

التى تنأى بالذات عن موضوعها الذى نرى تفاصيله فى مجازات مفاجئة. هذه المجازات تدفعنا إلى مراجعة تصورنا عن الموضوع منذ اللحظة التى تجذبنا إليه بواسطة جمل نداء من مثل: أيها الربيع المقبل من عينيها، أيتها الطفلة التى تقرع أجراس الحبر فى قلبى، يا صحراء الأغنية التى تجمع لهيب المدن ونواح البواخر، أيها النهر الذى يرافق أبى فى غربته، أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال، أيها الإله المسافر كنهد قديم، أيها العرب، يا جبالا من الطحين واللذة، يا قبورا من الأجاص والبغايا، أيها الجراد المتناسل على رخام القصور والكنائس، أيتها السهولة المنحدرة كمؤخرة الفرس. وكلها جمل تستأنف التداعى أو تضع المنادى موضع المساءلة على نحو ما نقرأ فى المقطع التالى:

أيتها الصحراء.. إنك تكذبين
لمن هذه القبضة الأرجوانية،
والزهرة المضمومة تحت الجسر،
لمن هذه القبور المنكسّة تحت النجوم
هذه الرمال التى تعطينا
فى كل عام سجنا أو قصيدة؟

وإحباط التوقع الدلالى لافت فى المقطع كجمل النداء التى ترينا مدلولاتها بما يدفعنا إلى أن نرى الموضوعات من منظور جديد، هو منظور الأنا التى تعيد صياغة كل شيء فى بؤرة توحدها وتمردها واغترابها، وتستحضر عناصر عالمها بواسطة أدوات وصيغ نداء تدنيها من إدراكنا، لكن بعد تغريبها بالمجازات التى تدفعنا إلى معاودة التحديق واكتشاف معانى الترابطات الجديدة.

وشأن أدوات وصيغ النداء فى ذلك شأن أفعال الأمر التى لا تفارق سياق صيغ التمنى فى أغلب الأمر، كأنها نوع من المقاومة اللغوية لمبدأ الواقع بواسطة مبدأ الرغبة، سواء فى تأكيد الأحلام التى تستبدلها الأنا بكوابيس العالم الذى تحياه، أو كشفها عن المقموع والمكبوت والمرجو والمشتهى فى الأعماق التى لا تكف عن الرغبة. وينتج عن ذلك تداخل دلالة الأمر والتمنى فى سياقات «الفعل المضارع» الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وذلك على نحو تتجاوب فيه أزمنة الأفعال، ويغدو استخدام فعل الأمر الوجه الآخر من استخدام أفعال التمنى وصيغه، خصوصا حين تتوزع الأخيرة بين فعل مضارع متكرر على نحو لافت، هو الفعل (أشتهى) من ناحية، وصيغة التمنى التى يؤديها الوصل بين الحرف والضمير فى «ليتنى» من ناحية موازية. والناتج هو تجاوب

صيغ النداء والتمنى وصيغ الفعل المضارع وفعل الأمر فى مقاصد الرغبة. ولا فارق، عندئذ، بين أن نقرأ من منظور «فعل الأمر»:

أعطونى كفايتى من النبيذ والفوضى،
وحرية التلصص من شقوق الأبواب...
وبنية جميلة،
تقدم لى الورد والقهوة عند الصباح،
لأركض كالبنفسجة الصغيرة بين السطور.

وأن نقرأ من منظور «الفعل المضارع» الذى ينطق من خلاله ضمير المتكلم المستتر وجوبا، فيما يقول النحاة:

أشتهى منضدة وسفينة.. لأستريح،
لأبعثر قلبى طعاما على الورق.

أو أن نقرأ من منظور صيغ التمنى:

ليتنى مطر ذهب،
يتساقط على كل رصيف وقبضة سوط،
لألملم عطر حبيبتى المضطجعة فى سريرها،
كطير استوائى حنون.

لكن سواء كان الفعل «أشتهى» هو الفعل السائد فى هذا النوع من السياقات، بالقياس إلى أفعال مثل «أود» و«أحلم» و«أتأمل» و«أرى» وغيرها، فإن كثرة استخدام الأفعال المضارعة تتجاوب والإلحاح على أفعال الأمر فى الدلالة على الزمن الحاضر الذى لا تفارقه القصيدة، وذلك من حيث هى موقف من الحاضر بواسطة مدركاته التى لا تقودنا موازياتها الرمزية إلا إليه كى تغوص بنا فى زمنه الخاص، وتضعنا فى مواجهة علاماته التى تدلنا عليه، سواء فى علاقتها بنا فى الدلالة على حاضر ممتد، أو إشارتها إلى «الأنا» التى تنطقها، والتى لا تتقنع بأى قناع يبعدها عن زمنها الحاضر. وكثرة أفعال المضارعة على مستوى الاستخدام اللغوى لصيغ الفعل بوجه عام، خصوصا فى ارتباطها بمعانى الرفض والتوتر والحركة، هى الوجه الآخر من الجمل الاسمية (حياتى سواد وعبودية وانتظار، إننى ملئ بالحروف والعناوين الدامية، وأنا أتسكع تحت نور المصابيح... إلخ) فى الدلالة على معنى «الحالية» التى هى، بدورها، لازمة نحوية لهيمنة «المضارعة» التى تؤكد هوية الزمن السائد.

وإذا كانت أفعال المضارعة تدل على ضمير المتكلم المستتر فيها وجوبا، من المنظور النحوى، فإنها تدل على «الأنا» الملازمة للضمير، ومن ثم تدل على نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه، أو تنطقه، أو تؤديه، العلاقات اللغوية لقصائد «الحزن فى ضوء القمر». إن هذه العلاقات يتصدرها نموذج محدث فى مغايرته، يرهص بما جاء بعد «حزن فى ضوء القمر» بسنوات، وما لم يكن شائعا أو سائدا سنة 1959 حين صدر الديوان، نموذج لا يتهوس بالماضى فى توتره إزاء الحاضر، ولا يحلم بولادة جديدة أو بعث تموزى، ولا يتخلق من رماده فينيق أو عنقاء، فهو لا يتطلع إلى المابعد الذى يسترجع الماقبل فى دورة الفصول، ولا يعرف سوى ما يراه ويلمسه ويعاينه فى الزمن الحاضر الذى يجمع لهيب المدن. وهو نموذج لا يحمل ملامح الشاعر الرومانتيكى الذى هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبى، ولا شبه بينه وصورة «الشامان» كُلِّيّ القدرات الذى يعرف كل شيء، ويقدر على كل شيء. وهى الصورة التى وصل بها أدونيس إلى ذروة مخايلتها، ابتداء من مهيار الدمشقى الذى حمل قارة ونقل البحر من مكانه، ناقشا على جبين عصره علامة السحر، قائلا عن نفسه:

ها أنا أشرع النجوم وأرسى،
وأنصب نفسى
ملكا للرياح.

ولم يحمل نموذج الشاعر فى «حزن فى ضوء القمر» صورة الشاعر الكلاسيكى بالقدر نفسه، لا فى تعقل خياله الذى يؤثر الوضوح الساطع وصرامة المبادئ المحددة، ولا فى إيثار النظام والنسق والقواعد بنواهيها الملزمة. وإنما كان على النقيض من ذلك نموذجا لا يحتمل المنطق الذى يسجن فيه الخيال المتعقل حضوره، ولا يطيق الميوعة العاطفية التى تنحدر بالخيال إلى تهويمات ذاتية معزولة عن العالم، ويسخر من التحليقات الرومانتيكية، بالقدر الذى يسخر من المطلقات التى يعريها من صفات إطلاقها. وإذ تضعه حداثته موضع النقيض من التعقل الكلاسيكى والميوعة الرومانتيكية، بعيدا عن محاكاة الواقع أو التزام الواقعية، فإنها تطلق سراح سخريته لتفعل ما تشاء، مشاكسة بالصور التهكمية ما تضعه القصيدة موضع المساءلة، ابتداء من الأنا التى ينبنى بها نموذج الشاعر وانتهاء بالمعانى الكبرى التى تبدأ من كلمة: وطن.

والسخرية، تحديدا، ملمح بارز من ملامح الشعرية المغايرة فى كتابة الماغوط، خصوصا من حيث هى استراتيجية وعى شاك، لا يستسلم إلى المطلقات الموروثة، ولا

يقبل المتعارف عليه أو المتبع من مسلمات الواقع المفروضة، كما أنها، أى السخرية، خطاب مقموع يتمرد على قامعه بأكثر من معنى، سواء فى مناوراته الذاتية لإنطاق المسكوت عنه من الخطاب المكبوت، أو مناوشة القمع بواسطة المجاز الذى يهدف إلى تقليم براثنه المخيفة. وتبدأ السخرية فى كتابة الماغوط من التلاعب بالتوقعات العاطفية لعنوان القصيدة الأولى «حزن فى ضوءالقمر» التى حمل الديوان اسمها، والنقض السريع لترابطات المطلع الاستهلالية:

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكنارى المسافر فى ضوء القمر
خذنى إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرد وجريح
أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق النوم أستيقظ
لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم
لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر.

إن شعرية المقطع لا تأخذنا فى مداها الرمانتيكى إلى النهاية، إذ سرعان ما تنقلب على أفق التوقعات الذى تهيؤنا له ترابطات الأسطر الأولى، فلا يدعنا هذا الانقلاب نهنأ بالمضى فى شجو التحليق مع الربيع المقبل من عينيّ الحبيبة، ولا يشبع توقنا الرومانتيكى فى التهويم الرهيف مع ذلك الكنارى المسافر فى ضوء القمر، بل يصدمنا بما يحبط التوقع الرومانتيكى، ويباغتنا بما يصل بين قصيدة غرام وطعنة خنجر فى وعى شاعر متشرد وجريح، يحن إلى البعيد، لكن مع انغماسه فى فظاظة المشهد اللاحق الذى تجمع معطياته بين ركبة امرأة ومعاقرة الخمر وقرض الشعر. وهى معطيات متباعدة تجمع بينها علاقة مباغته، سرعان ما تدفعنا بفعل المفاجأة إلى أن نستبدل بليلى ذات الفم السكران دمشق التى يجعل منها التضاد العاطفى عربة سبايا وردية، تتحول، بدورها، إلى أبواب صلدة مغلقة، يدق العشاق على أبوابها منذ عشرين عاما، لكن بما لا يفتح باب القصيدة لتداعيات ميلودرامية تغرى بها رياح البرارى الموحشة التى تنقل نواح الوجوه الحزينة، بل بما يضعنا مباشرة فى مواجهة خشونة الأزقة وباعة الخبز والجواسيس، ويتركنا نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ. وهى صورة تشبيهية تكمن حيويتها فى جسارة علاقاتها الدلالية التى تجمع بين المتباعدات، وتنبنى

على ما تتولد به المفاجأة التى ترد التاريخ على دمشق، لكن فى سياق من السخرية التى تجعل من دمشق عشيقة متغضنة باردة العينين، ومن التاريخ ذاكرة للأمم المقهورة التى تبقى على علاقة قديمة بالحزن والعبودية. وحين تتجاوب لوازم دمشق والتاريخ، فى هذا السياق، تترجع دلالة الوطن الذى تناوشه سخرية المجاز على النحو التالى:

تحت أظافرى العطرية
يقبع مجدك الطاعن فى السن.

ولست أدرى لماذا تتداعى على ذهنى كلما طالعت هذه الصورة الصورة الأخرى التى يصوغها العاشق ألفريد بروفروك - فى قصيدة ت. إس. إليوت الشهيرة - عن حياته التى يكيلها بملاعق القهوة؟! ربما كان السبب فى ذلك آلية الاختزال التهكمية التى تتولى تحويل الكبير إلى صغير، وتستبدل بالمتيقن ما يدفع إلى الشك فيه، وتضع الوطن بأسره موضعا أصغر حتى من موضع حياة فردية تكال بملاعق القهوة. وتلك آلية تبين عن مرارة السخرية التى تضع الفرد فى مواجهة تاريخه، وتتحول بالتاريخ فى عينيّ الفرد المتمرد على المجد القديم لهذا التاريخ، غير المصدق لأساطيره، إلى هذا الحدّ من التهكم الذى تدفعنا قسوته إلى تعرية التاريخ من أوهامه، خصوصا حين يتحدث الشاعر عن أمته فى علاقتها بالتاريخ الإنسانى العام على هذا النحو الصادم:

ما من أمة فى التاريخ
لها هذه العجيزة الضاحكة
والعيون المليئة بالأجراس.

وما يجعلنا نغفر للشاعر هذه القحة أنه لا ينجو بنفسه من مرمى سخريته، ويضع ذاته الموضع الذى يضع فيه غيرها. لا يتردد فى أن يصف نفسه بأنه رجل من الصفيح وسفينة فارغة، التثاؤب ترسه الصغيرة، فى تسكعه تحت المصابيح كالعواهر من شارع إلى شارع، فهو شاعر تتفجر فيه مرارة السخرية حين يتحول المجد إلى كلمات من الوحل، والوطن إلى سجن، والدولة إلى سجان. عندئذ، لا يملك سوى أن يشتهى جريمة واسعة، أو يخاطب قامعه بقوله:

ضع قدمك الحجرية على قلبى يا سيدى
الجريمة تضرب باب القفص
والخوف يصيح كالكروان.

كاشفا عن وضعنا فى التاريخ الذى نعدو على صفحاته، وعن عربة الطاغية التى تدفعها رياح التسلط إلى الأمام، فتنحنى المأساة كالراهبة، ويلعق المسجون الدم المتجمد على

شفته العليا. لا سلاح له إلا سخريته التى هى سبيله الممكن إلى حلم الحرية، حتى لو تجسّد هذا الحلم فى كلمات من قبيل:

آه، كم أود أن أكون عبدا حقيقيا
بلا حب ولا وطن
لى ضفيرة فى مؤخرة الرأس
وأقراط لامعة فى أذنى
أعدو وراء القوافل
وأسرج الجياد فى الليالى الممطرة
وعلى جلدى الأسود العارى
يقطر دهن الإوز الأحمر
وتنثنى ركب الجوارى الصغيرات.

هذا الساخر الحالم الذى يتحرك فى فضاء يتلوى كحبل من جثث العبيد هو الشاعر الذى تنطوى كتابة الماغوط على نموذجه المغاير، ذلك النموذج الذى لم يعتده الشعر السائد إلى وقت نشر «حزن فى ضوء القمر»، بكل ما يجسّده من كائن هامشى، جوال، متسكع، جواب آفاق، مغترب، مقموع، لا يتمتع بأى قدر من البطولة أو الألوهة أو النبوة. كائن بسيط يعرف ضعفه. إنسانى إلى أبعد حد. ملئ بالمتناقضات والشكوك. يعشق الأطراف والسير عكس الاتجاه. عاشق للحرية. لكن يضيق صدره بالشعارات الزاعقة، والكلمات الطنانة، والمسكوكات اللفظية الرنانة. يريد أن يعيش كل شيء يستطيعه. لكن دون انتماء أو تحزب. ويحلم بأن يجمع كل الأزمنة فى زمن اللحظة الحاضرة التى يعيشها بكل ذرة فى خلاياه. نموذج شاعر يصف نفسه بأنه «رجل على الرصيف»:

نصفه نجوم
ونصفه الآخر بقايا وأشجار عارية
ذلك الشاعر المنكفئ على نفسه كخيط من الوحل
وراء كل نافذة

والخطوة الذهبية لهذا الشاعر اللا منتمى، بلا وطن ولا أجراس ولا مزارع ولا سياط ولا سيوف ولا أمهات، ولا سلاح له سوى سخريته، هى وقفته أمام المرآة حافيا وخجولا، يحدّق بعينيه المتسعتين فى حاضره كى لا يفوته شيء، وذلك من قبل أن

يتقلب فى فراشه كدودة القز عندما تندلع الشرارة الأولى، فيرسل نحيبه الصامت أغنية ثقيلة حادة كالمياه الدافقة أو الصهيل المتمرد على الهضبة.

3 ـ شعرية القبح:

نموذج الشاعر الذى تتضمنه مجموعة «حزن فى ضوء القمر» نموذج مدينى حتى النخاع، ينتسب إلى مدينة يعيش فيها ومدينة يشتهيها، متوترا بينهما توتره ما بين مبدأ الواقع الذى يجذبه إلى تعارضات المدينة التى تجمع متنافرات العالم الذى يحياه ومبدأ الرغبة الذى يتأبى على واقع ضرورة ما يحياه. عينه كبقية حواسه مسلطة على المدينة، مهوّسة بعلاماتها، مملوءة على وجه الخصوص بقاع المدينة الذى ينعكس على الأسطر فى تنافره الذى يجذب عينيّ القارئ. وانحياز هذا النموذج للبسطاء الهامشيين من أمثاله الذين يلقاهم فى الحانات، الأزقة، الساحات، الشوارع الممتلئة بالضجة والدفاتر والأطفال، الطرقات الحالكة بعد منتصف الليل، حيث مدى حركة الكائن الذى يصف نفسه بأنه إنسان تبغ وشوارع وأسمال. إن أصابه العياء من التجوال والتلصص والتحديق عاد إلى غرفته الممتلئة بصور الممثلين وأعقاب السجائر، يحلم بالبطولة والدم وهتاف الجماهير، ويبكى بحرارة كما لم تبك امرأة من قبل.

ويترتب على هذه الخاصية المدينية ما تنسج به قصائد «حزن فى ضوء القمر» صورها الشعرية من مدركات المدينة، ملحة على القاع الذى يبقى الشاعر الملتصق به داخل دائرة الهامش المنبوذ الذى يقاوم القمع الواقع عليه. ولذلك يطبع قاع المدينة خشونته ودمامته وحوشيته على صوره التى تتعمد تدمير الهالة الرومانتيكية للوصف، فلا تدعنا - نحن القراء - نحلّق كطائر جميل فى سماوات القصيدة المعطرة بالأحلام، وإنما:

نمشى ونحن نيام
غفاة على البلاط المكسو بالبصاق والمحارم
نرقد على بطوننا المضروبة بأسلاك الحديد
ونشرب الشاى القاحل فى هدوء لعين.

وفى الخشونة المستفزة لهذا المشهد البصرى ما يدل على أن الصورة الشعرية تخترق قاع المدينة الذى يخترقها. لكن هذه الخشونة تكشف عن نوع المدينة التى تصيب ساكنى قاعها بما يجعلهم يسيرون نياما، مسلوبى الإرادة والوعى، كما لو كانوا محكومين بقوة قاهرة لا يستطيعون منها فكاكا، قوة تغترب بانسايتهم المهدرة على

البلاط المكسو بالبصاق، وتمتهن أجسادهم بالتعذيب الوحشى، فلا يتبقى لهم سوى الشاى الذى يكتسب صفته القاحلة (الجدباء، اليابسة) من واقعهم، والهدوء الملعون من شروط حياتهم المقموعة فى هذه المدينة. وما بين هذه الشروط يتحرك الشاعر العاكف على مجازاته التى لايكف عن استفزازنا بها. لايتردد فى أن يجعل من القبح موضوعا له، والدمامة لازمة أساسية من لوازم صوره، كما لو كان يواجه واقعه بما هو من جنسه، ويوازى شروط مدينته، رمزيا، بما هو أقرب إليها فى علاقات المماثلة أو المناسبة أو المجاورة أو المحلية أو البعضية أو غير ذلك من علاقات المجاز المرسل ومجاز المشابهة. ولذلك يبدو هذا الشاعر كما لو كان القبح يجذب صوره الشعرية بالقدر الذى ينسرب فى المشاهد التى يفترض أنها بعيدة عنه، وذلك على نحو لا يخلو من تعمد الصدمة التى نشعر بها عندما نطالع صورة من مثل:

الضباب المتعفن على شاطئ البحر
يتمرد فى عينيّ كسيل من الأظافر الرمادية
حيث الرياح الآسنة
تزأر أمام المقاهى
والأذرع الطويلة، تلوح خاوية على الجانبين.

والأصل فى ذلك تمرد على المدينة التى ينتسب إليها المشهد، واحتجاج على ما يشيع فيها من ممارسات تغترب بالطبيعة عن صفائها، وبالوجود عن إنسانيته، فتنقلب بالجمال والرقة والعافية إلى وحشية وخشونة ومرض. ووعى القبح لازمة من لوازم الوعى المقموع فى نهاية الأمر، خصوصا حين يحيل القمع نسمات الحياة إلى رياح آسنة، فيسقط الضباب المتعفن دمامته على كل شيء يمتد إليه أو يحيط به. يدل على ذلك تراسل مدركات المشهد الذى يكتسى فيه كل شيء غير صورته، ويقترن بما هو نقيض له، ويُستبدل بالحضور الأنيس للضباب حضور وحشى. هو هذا الحضور الذى ينهش الأعين بالأظافر الرمادية التى لا يكتمل معناها، فى ترشيح الاستعارة المكنية، إلا فى علاقتها بالرياح التى تزأر كالوحوش الناهشة، تاركة الأسن والعفن للأذرع الطويلة التى تفقد قدرة الفعل والحركة.

ويترتب على ذلك ما يغدو به القبح مدى للرؤية والإدراك، وعنصرا تكوينيا حاسما يفرض هيمنته على نوع الشعرية الذى تنتجه القصائد، والذى يستمد خاصيته المائزة من موضوعه، ويتشكل فى علاقة جدلية بملامح الموضوع التى تغدو شعرا بواسطة

التحويلات المجازية والإيقاعية التى تنقلها من مبدأ الواقع إلى مبدأ الفن. ولذلك يتهوس الوعى الشعرى بما هو طاغ فى مدى رؤيته وإدراكه، وينجذب إليه كما ينجذب إلى حجر المغناطيس كل ما يقع فى مجاله أو يتأثر به. لكن فى دائرة الاستجابة المقاومة التى تفرض حضورها فعلا من أفعال الرفض، وخاصية من خاصيات الإبداع فى لحظة بعينها من لحظات التاريخ. هى اللحظة التى نعدو فيها كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ، ويغدو الشاعر كالزنجى النائم ورمحه بيده داخل أدغال واقعه الوحشية، تحوطه مدارات التحوّل المغلقة، متوترا إلى أبعد حد بما يشتهيه من كلمات حرة، يرجو أن تكتسح شروط الضرورة التى هى شروط القبح فى واقعه.

ولأن قصائد الماغوط تدور فى المدار المغلق لهذه اللحظة فإنها تبدأ من واقع القمع فيها بما ينفض قبحه عن كاهلها، وينزع براثنه من وعيها بجعله موضوعا لتأملها، وذلك على نحو يتحول بالقبح إلى موضوع للقصائد ومُكوِّنٍ أساسى من مكونات صورها الشعرية. ويعنى ذلك أن هذه الصور لا تقع فيها الصفة الجمالية على موضوع جميل فى ذاته وإنما على التقديم الجمالى الذى لا يتطابق والموضوع الجميل أو يشير إليه وحده بالضرورة، فالخاصية الجمالية تقع على معالجة الموضوع الجميل والقبيح بلا تفرقه مسبقة بينهما فى القيمة الجمالية التى هى قرينة المعالجة وحدها، وذلك ما ظلت المعالجة قادرة بذاتها على أن ترفع موضوعها إلى مصاف الفن بغض النظر عن قبحه أو جماله الذاتيين. ويترتب على ذلك إمكان وجود شعرية للقبح فى الدوائر التى يناوش فيها القمع الحضور الإنسانى الغارق فى العنف.

ولست فى حاجة إلى الاستشهاد بنظريات الحداثة أو حتى ما بعد الحداثة لإثبات ذلك، فقد علمنا أرسطو قديما، منذ القرن الرابع قبل الميلاد أن جمال الفن لا يرجع إلى جمال الموضوع أو دمامته وإنما إلى التعجيب المقترن بإتقان المحاكاة. والتعجيب هى الكلمة المفتاح التى استخدمها الناقد العربى القديم حازم القرطاجنى ليبرز القيمة الجمالية لمحاكاة القبح، أو ما أطلق عليه «التذاذ النفوس بالتخيل» حتى فى مجال الدمامة. يقصد إلى أن الصور القبيحة المستبشعه فى الواقع يمكن أن تتحول إلى صور لذيذة فى الفن، صور تثير إعجابنا لأنها تبرز المعجب فى موضوعها، خصوصا إذا بلغت الغاية من التشبه بما هى أمثلة له، فيكون موقعها الفنى من النفوس مستلذا، لا لأنها حسنة فى أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكى بها. ودليل ذلك أن المتلقين يسرون بتأمل اللوحات المرسومة للحيوانات الكريهة المتقزز منها ولو شاهدوها أنفسها لانصرفوا عنها، فيكون المفرح ليس موضوع الصور المرسومة وإنما إتقان تأليفها الذى

يكون له «فضل موقع» يضعنا فى دائرة الإدراك الجمالى للموضوع القبيح. وتشير عبارة «فضل موقع» فى هذا السياق إلى المسافة الدالة التى تفصل ما بين وجود الموضوع القبيح فى كل من الواقع والفن، دالة على أن المحك ليس النقل وإنما الإضافة النوعية للتقديم الجمالى الذى هو نوع من إعادة الإنتاج للموضوع القبيح فى الفن عموما والشعر خصوصا.

والقصيدة عند الماغوط إضافة نوعية بالمعنى المقصود فى شعرية القبح، فهى ليست محاكاة بالمعنى الأرسطى البسيط لأنها موازاة رمزية للواقع الذى لا تلتزم بحرفيته قط، خصوصا فى اندفاعها التخيلى الذى يمتطى أجنحة البدائية التى تلعب دورا هاما، جنبا إلى جنب التداعيات التلقائية العفوية التى لا تعرف قواعد المنطق الصارمة أو نواهى الذوق العام أو حتى المراجعة المدققة. ولكن قصيدة الماغوط، رغم ذلك، أو إلى جانب ذلك، لا تكف عن تذكيرنا بالمبدأ الأرسطى القديم الذى يقرن الخاصية الجمالية فى الفن بتقديم الموضوع، ومن ثم إعادة إنتاجه فى علاقات مغايرة لها أثر الكشف وصدمة التعرف المفاجئ. ولا تعبأ هذه القصيدة بأية صفة سابقة على وجودها التخيلى فى سعيها إلى خلق موازياتها الرمزية، فالمهم عندها هو مواجهة الواقع القمعى الذى تقاومه بنقضه، ومناوشته باقتناصه فى مجازات وصور تضع هذا الواقع إزاء قبحه، كأنها درع برسيوس الذى رأت على صفحته الميدوزا بشاعة وجهها فاستحالت حجرا، وانقلب سحرها عليها. ومن ناحية أخرى، تدفعنا هذه المجازات والصور إلى التحديق فى الواقع الذى أعادت إنتاجه فى علاقاتها الدالة، كى ترينا فيه ما لم نكن نراه، وتصدمنا بما ينتهى بنا إلى التمرد عليه والوعى النقضى به.

وحين يمضى الماغوط فى هذا التوجه، فإنه يخاطبنا فى الوقت الذى يخاطب المدينة بمثل هذه الأسطر:

استيقظى أيتها المدينة المنخفضة
فتيانك مرضى
نساؤك يجهضن على الأرصفة
النهر نافر كالسكين
أعطنى فمك، أيتها المتبرجة التى تلبس خوذة.

وتلفتنا الأسطر إلى علاقة الشاعر الملتبسة بالمدينة التى يكرهها ويحبها فى الوقت نفسه، المدينة التى تطبق على أبنائها كالأسقف الواطئة للسجون التى تفرخ المرض، وتجهض النساء، وتسقط عنفها على الطبيعة التى ينفر نهرها كالسكين. لكنها تبقى، مع ذلك،

المدينة التى يتعلق بها الشاعر، ويغوص فى جرحها ليطهره، ويتمرد عليها ليستبدل بها، على الأقل فى حلمه، وجهها الآخر الذى لايكتمل، قط، حتى فى الحلم، ذلك لأن المدينة لاتتخلى عن ملامحها الزائفة والقامعة، كأنها الغواية القاتلة للمتبرجة التى تلبس خوذة.

ويسهل أن نلمح التوتر المجازى بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع فى الأسطر السابقة، حيث فعل الأمر المقرون بالنداء يدل على تدافع الرغبة، وتتابع الجمل الاسمية الثلاث يؤدى معنى الحاليه المقترن بمبدأ الواقع القامع. وهو التتابع الذى يبرز دلالة العقم المضفورة بالقمع، لكن الذى لايصل إلى السلب المطلق للأرض الموات، إذ ينقطع التتابع فى السطر الأخير بواسطة فعل الأمر مقرونا بالنداء، مرة أخرى، فيما يشبه رد العجز الدلالى والنحوى. ويتصاعد التباس الرغبة بالواقع وامتزاج الحلم بالكابوس، الأمر الذى يوازى تحوّيل مجازية المدينة من صيغة الكناية التى تدل على اختناق الفضاء المكانى إلى صيغة الاستعارة التى تصل رغبة الاتصال (أعطنى فمك) بواقع الانفصال الذى تؤكده الخوذة الدالة على القمع، شبيهة بالزناد الوحشى الذى يردنا، فى تجاوب السياقات، إلى الشفاة القارسة العمياء التى تأكل الحصى والتبن والموت فى قصيدة: المسافر.

هكذا، أخذت قصيدة الماغوط على عاتقها تأسيس شعرية القبح التى كانت جديدة فى زمنها، جسورة إلى حد بعيد فى خروجها على الأعراف السائدة، وفى التقنيات التى لجأت إليها كى تصوغ ما وازت به، رمزيا، دمامة واقع المدينة التى انتسبت إليها. والنتيجة هى ما تدفعنا إليه هذه القصيدة بحوشية صورها من مساءلة أنفسنا عن ممارسات العنف التى نلمح تجلياتها المجازية على امتداد أسطر هذه القصيدة، فى تقلب أحوالها، دالة كالضباب الذى يتحول إلى سيل من الأظافر فى العيون، والرياح التى تزأر أمام المقاهى، شأنها شأن ما نراه من جريمة تعدو كالمهر البرى، ويد تلمس قبضة الخنجر، وبندقية سريعة كالجفن، وذلك فى السياقات التى تتجاوب فيها، دلاليا، بقع الدم، وجثث العبيد، والمشاهد التى ترشح بالسعال والمشانق، والعناوين الدامية، والعلاقة القديمة للأمم المقهورة بالحزن والعبودية، حيث أسلاك الحديد التى تضرب البطون، والسياط التى ترضع من اللحم العارى للصغار والكبار. والمكان هو ما لا يفارق فى ترابطاته النوافذ المفروشة بالزجاج والدم، وقاعات التعذيب المحتشدة بالأقدام العارية والثياب الممزقة، والرجال القساة المنحدرين من أكمات العنف والحرمان ليلعقوا ماء الحياة عن وجوهنا. أما الزمان فهو الساعات المرعبة التى تلتهب بين العظام، مطلقة

غزال الرعب الذى لايزال يمشى على الصدور والقلوب، فى تاريخ يقبع مجده الطاعن تحت الأظافر.

وطبيعى أن تقترن هذه المدينة فى زمانها ومكانها بالمرض الذى تنشع صوره كالموت فى قصيدة الماغوط، علامة أخرى على شعرية القبح التى تتمرد على واقعها، والتى تلجأ إلى أبشع ألوان المرض ولوازمه لتوازى بها، رمزيا، تدنى الواقع الذى يفتك بفتيانه ويجهض فتياته. ويلزم عن ذلك ما يقابلنا فى هذه القصيدة من وجوه وأجساد مختنقة بالسعال الجارح، حزينة كالوداع صفراء كالسل، حارة كالجرب، وراء المدينة الغارقة فى مجارى السل والدخان، حيث الأطفال يتدفقون كالملاريا، والهامشيون يخترقون المدينة كالسرطان، والكلمات الحرة تكتسح الشاعر كالطاعون. والألم يتجول فى شتى الأنحاء، يبسط جناحه الخائن كأنين الهواء القارس. والبواخر تبصق دما، وبقع الدم تتحول إلى مجارير من الدم، مثقلة برائحة الأطفال الموتى، وطعم جيفى حار كأنه الموتى يلقون على المزابل. وصفرة الموت تعلو كالراية فوق المنازل المتسلخة كأيدى الفقراء، والهضبة الصفراء التى تشرق بالألم، وشمس الظهيرة الصفراء التى تصب على الشعب الأصفر الهزيل، فيتحول التاريخ إلى دم وقارات مفروشة بالجثث، وتتكاثر الجراثيم والدود فى كل مكان، تغمر المستشفيات والمدارس، زاحفة مع خيطان رفيعة من التراب والدم تتسلق منصات العبودية المستديرة، فيختنق الفؤاد كأجراس من الدم، وتغدو القصائد ذات لحن جريح لا يتبدل، والشعر جيفة خالدة.

إزاء هذا المرض الذى يتخلل كل شيء حاملا الموت، تغدو صور القبح كالقذارة علامات على واقع المدينة التى يتمرد عليها هامشها، صور دالة تنجذب إليها قصيدة تجرؤ على أن تتحدث عن التثاؤب وأفخاذ النساء، وعن المياه الراكدة كالبول وراء الجدران، والنوافذ القابعة كالحثالة فى أحشاء الزمن، والشفاة المقرورة تنهمر كالجراد، والأغنية الطويلة فى تجويف من الوحل الأملس، وأمنية التجول فى حارات أكثر قذارة، والحروف المجلودة بالقمل والغبار والجرحى، والتشاجر فى المراحيض، والقمل فى الحواجب كالجراد، والجراد المتناسل كالذباب المسنن.

ويتسق منطقيا مع شعرية القبح هذه إسقاط الهالة النورانية عن الشاعر، واطراح الأنا المتعالية له مع الصورة المتسامية للشعر، ومن ثم الهبوط بنموذج الشاعر والشعر إلى القاع الموحل من واقع المدينة القمعى. ولذلك يتردد دال «الوحل» كاشفا عن علامة أخرى من علامات شعرية القبح، مرتبطا بالشباب البارد كالوحل، والأغنية الطويلة فى تجويف من الوحل، والشاعر المنكفىء على نفسه كخيط من الوحل. وتقترن القصيدة

نفسها بدال «الحبر» الذى يتكرر لافتا، بدوره، فى مجازات تنعكس عليها حياة الشاعر التى يصفها بأنها حبر ومغلفات وليل بلا نجوم، وذلك فى سياق الطفلة التى تقرع أجراس الحبر فى قلب الشاعر، والليل الذى يقبل طويلا كسفينة من الحبر، والشاعر الذى ينام وعلى وسادته وردتان من الحبر. ويسمع عن كثير من الشعراء يشتهون الحبر فى سيبيريا. ويختزل حضوره الجارح وتوحده القارس فى الكناية التالية التى هى صورة أريد بها لازم معناها مع إرادة معناها فى الوقت نفسه:

بقع الحبر
وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج
وصمت الشهور الطويلة
والناموس الذى يمص دمى
هى أشيائى الحزينة.

ويلفت الانتباه أن هذه الصورة ومثيلاتها لا تتركنا دون إشارة إلى الأسباب التى تجعل منها على ما هى عليه، أو التى تجعل من «الكلمة الحمراء الشريدة» سداة القصيدة ولحمتها، خصوصا فى عالم الشاعر الذى لم ير منذ مدة نجمة تضئ، ولا يمامة شقراء تصدح فى الوادى، بل لا يرى أمامه ما يدل على نجوم تومض، فلا يبقى له سوى الحلم، وإمكان أن يحن إليه الأقحوان فى الغد كالمطر المتراكم بين الصخور، أو أن تفيق بقع الدم الصغيرة على البيارق المنكسة، كى يسير كالرعد الأشقر فى الزحام تحت سماء صافية. لكن إلى أن يحدث ذلك، أو فى سبيل ذلك، لا مفر للقصيدة من مواجهة قبح واقعها كدرع برسيوس، والبحث عن بذرة الخلاص فى قرارة هذا الواقع الخشن وفى أعماق الدمامة.

ويعنى ذلك أن مواجهة واقع القبح ليست بالفرار منه، أو بأن يستبدل به الشاعر على مستوى الوهم واقعا بديلا، جميلا، وإنما بالتحديق فى القبح بما يكشف عن نقيضه فى داخله، ومناوشة قمعه بما يقصف براثنه، وتعرية شروطه بما يبين عن إمكان تدميرها، فذلك هو سبيل شعرية القبح فى رد القبح على نفسه بما يخرج منه غيره، فى معنى لايتباعد كثيرا عن أحد الاحتمالات الدلالية التى تنطقها أسطر الماغوط التالية:

بالأنفاس الكريهة
والأجساد المنطوية كالحلزونات
بقوى الأوباش النائمة بين المراحيض

سنبنى جنينة للأطفال
وبيوتا نظيفة، للمتسكعين وماسحى الأحذية.

4 ـ مفارقات المجاز:

لايمكن لشعرية القبح فى قصيدة الماغوط، أو قصيدة غيره، أن تمضى إلى مالانهاية فى استخدام الدمامة، أو حشدها فى الصور المجازية كما لو لم يكن هناك سوى القبح، فهذه الشعريةتعى أن كل ظاهرة تتضمن نقيضها، وأن القبح نفسه لامعنى له من غير أضداده التى تؤسس بحضورها، حتى فى علاقات الغياب، دلالة اختلافه عنها واختلافها عنه. ولذلك تنبنى شعرية القبح على مبدأ إحباط التوقع الذى يفعل فعله فى اتجاهين على الأقل: الاتجاه الأول هو الاتجاه الذى يصدم توقعاتنا الرومانتيكية التى ألفناها، أو ورثناها عن الثقافة السائدة، فى علاقتنا بمشاهد الطبيعة أو فضاء المدينة الذى يتحرك فيه الإنسان متوحدا، يتنقل بخفة الكائن غير المحتملة بين بثور واقع راضٍ بما هو عليه. وذلك هو الاتجاه الذى تمارس فيه شعرية القبح نقض الترابطات أو التداعيات المرتبطة بهذا المدرك الجميل أو المعطى الأنيس أو الرمز الرهيف فى الذاكرة الشعورية للفرد أو الجماعة، واستبدال التداعيات المتوقعة بترابطات جديدة تستبدل الجمال المتوقع بالقبح الواقع. أما الاتجاه الثانى فيتجلى فيما تمارسه شعرية القبح على نفسها، مستخدمة المبدأ التكوينى ذاته، خصوصا حين تغدو دمامة ترابطات صورها المجازية أقرب إلى توقع القارئ، ومن ثم أدنى إلى الإملال والسآمة. عندئذ، تلجأ هذه الشعرية إلى الإبقاء على حيويتها بإحداث ثغرات فى متصل المتوقع منها، ومناوشة عمليات التلقى بنقائض مراوحة، ومن ثم مراوغة الدمامة بما يخفف منها، ويبعدنا عنها بما يردنا إليها فى حال من طزاجة تلقٍ متصلة، حال تتوتر فيها سياقات القصيدة بين إشباع التوقع وإحَباطه. والهدف الجمالى هو الحفاظ على قدرة هذه القصيدة فى استمرار صدمة المتلقى بما يبعد عنه احتمالات خَذَر الإدراك، وسلبية الوعى، ووخم الألفة أو العادة.

فى مدى الاتجاه الأول: هناك السعى المقصود لتدمير الهالة المثالية للموضوعات، وإحباط التوقع الرومانتيكى للترابطات العاطفية، خصوصا فى اختيار المدركات الحسية التى تصاغ منها مجازات المدينة وصورها، وذلك على نحو تفجؤنا فيه الصورة الشعرية بأن ترينا:

أكثر من جندى عارى الفخذين
يشعل لفافته بين الأنقاض

أو تشير إلى نموذج شاعر يشتهى أن يكون صليبا من الذهب على صدر عذراء، تقلى السمك لحبيبها العائد من المقهى، شاعر لايتردد فى أن يحدثنا عن عشيقة متغضنة ذات جسد مغطى بالسعال، أو يسمعنا صليل البنادق من ثدى امرأة، والأشعار الميتة فى فمه، فى عالم ترسم خارطة مدينته بندقية سريعة كالجفن، وزناد وحشى هادئ، وأسنان قطار محطمة فى خلاء وحشى. ولاغرابة فى أن تنقلب صور هذا العالم إلى مجاز من قبيل:

القمر يذهب إلى حجرته
وشقائق النعمان تحترق على الإسفلت
قش يلتهب فى الممرات
وصرير الحطب يئن فى زوايا خفيه

فنعود إلى التدمير المتعمد للتوقع الرومانتيكى، التدمير الذى يخلع الغلالة العاطفية عن وجه القمر، حيث لاحزن رومانتيكيا فى ضوء القمر، وينتزع شقائق النعمان انتزاعا من ترابطاتها الوجدانية، كى يحرقها على أسفلت الزمن الحاضر للمدينة مع القش الذى يلتهب والحطب الذى يئن كالبشر. والصدمة فى مثل هذا السياق متعمدة وظيفيا، هدفها القضاء على الآثار المتبقية فى الذاكرة من الترابطات الوجدانية للتوحد الرومانتيكى، الأمر الذى ينقلب بالأمنيات إلى شيء من مثل:

ليتنى حصاة ملونة على الرصيف،
أو أغنية طويلة فى الزقاق،
هناك فى تجويف من الوحل الأملس،
يذكرنى بالجوع والشفاه المشرّده،
حيث الأطفال الصغار،
يتدفقون كالملاريا.

وإذا كانت الأسطر تبدأ بما يغرى بتوقع التدافع البهيج لترابطات الحصاة الملونة أو الأغنية التى لاتفارقها فى المعانى الحافة، حيث تتضافر بهجة الطفولة وبهجة الأغنية، فإن تجويف الوحل الأملس يرتد على الزقاق بما ينقض التوقع الذى يستبدل به نقيضه مع ترابطات مقابلة، تنتهى إلى جوع الشفاه المشردة الذى سرعان ما ينتهى إلى المرض.

وليس المقصود هنا الانتقال من واقع إلى واقع بديل، أو من حال إلى حال متعاقب، وإنما الكشف عن اجتماع الأضداد فى الآن نفسه، وإبراز الكيفية التى تتجاور بالنقائض فى المكان الواحد، حيث تنقلب الصورة على نفسها، ويتحول النقيض إلى

نقيضه، فى عالم شعرى يمكن أن نرى فيه الوحول صافية كعيون الأطفال، والعصافير ميتة فى الربيع، جنبا إلى جنب الجواميس التى تتأمل أظلافها، والبهائم التى تضرب على أقفيتها، وربة الشعر التى تدخل القلب كطعنة السكين، أو البحر الذى يتحول إلى طفل أزرق جبان. وذلك كله فى سياقات لا تخلو من سحابة نرجس تنفض دموعها، أو صباح ذاهب إلى الحقول، أو حمامتين من بنفسج، أو طير استوائى حنون، أو عينين تنقلبان إلى سرير من المطر، فهذا العالم الشعرى يزخر بالأضداد والمتعارضات.

واللمسة السريالية لازمة فى تشكيل تحولات هذا العالم، خصوصا على مستويات الربط المفاجئ بين العناصر المتباعدة، والتدمير المتعمد لحواجز المدركات وتصنيفات العقل، ومن ثم إطلاق سراح التراسل بما ينقلب بالتداعيات الحرة إلى كتابة تلقائية يحركها اللاوعى، فتفضى إلي صور من مثل:

وعلى حافة الباب الخارجى
ساقية من العشب الصغير الأخضر
تستحم فى الضوء
وثمة أحذية براقة تنتقل على رءوس الأزهار
كانت لامعة وتحمل معها رائحة الشارع ودور السينما
كانت تدور بحرية

لكن هذه الكتابة لا تقتحم إلى النهاية قرارة اللاوعى فى تفجرها السفلى الذى يعصف بكل شيء، وتظل مبقية على ما يصلها بالوعى الذى لا تجاوز حافة بابه إلا بما يردها إليه، خصوصا بواسطة إلحاحها على التشبيه الذى تقف أداته (حرف الكاف عادة) كالحاجز المنطقى الذى يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد، لكن دون أن يقلب هذا الطرف إلى ذاك، أو يوقع اتحادا بين الأطراف التى تظل متمايزة حتى فى تقاربها المفاجئ. ولذلك يلعب التشبيه دورا كاشفا فى قصيدة الماغوط، من حيث هو دال فى إلحاحه على تمردها الشعورى الذى لا يخلو لا شعوره من بقية منطق ينسرب فى القصيدة كالعلامات التى لا تلفت العين لأول وهلة. ودليل ذلك الكثرة الكاثرة للتشبيهات التى تتحول إلى عنصر تكوينى أساسى فى صور الماغوط، ابتداء من بلاد الشاعر التى ترتجف عارية كأنثى الشبل، وانتهاء بالقلب الذى يخفق كالمحرمة، وما بينهما الشاعر الذى يصف نفسه بأنه:

أغنية ثقيلة حادة كالمياه الدافقة،
كالصهيل المتمرد على الهضبة.

ولا تخلو هذه الأغنية الثقيلة الحادة، بدورها، من مفارقة التشبيهات التى هى علامة أخرى على مراوحة المبدأ البنائى ما بين إحباط التوقع وإشباعه، فالتشبيه فى قصيدة الماغوط، كالقصيدة نفسها، مغرم باقتناص المتباعدات، ولا يتردد فى الجمع ما بين القرنفلة الحمراء البعيدة والمشنقة العالية عند الغروب. ويصل بين السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين والفم الغامق كالجرح، أو بين الزوراق الراحلة عند المساء والزقاق المتلوى كحبل من جثث، وبين جلباب مخطط بالذهب على جواد ينهب الكروم والموت المعلق فى خاصرة جواد يلج الصدر كنظرة الفتاة المراهقة.

والمفارقة هى الصفة المتكررة فى التجليات المتغايرة للجمع المفاجئ بين المتباعدات، حيث يؤدى المجاز بوجه عام دورا لا يقل أهمية عن التشبيه المهيمن الذى هو، فى نهاية الأمر، بعض المجاز بمعنى من معانيه البلاغية، وذلك فى مدى الرؤية التى تحشد قصيدة الماغوط بما ينقض المسلمات العرفية والإدراكية. وفى الوقت نفسه، يجمع ما بين الأضداد والنقائض بواسطة مجازات مرسلة تناوش العالم الواقع الذى تصفه بأنه نسيج حشرى فتاك. وهى صفة لاتخلو من معنى العنف الملازم للقمع، وتتضمن تراسل المجاز الذى يستبدل الكائنات بالأشياء، ويصل بين المتصارعات فى دلالة المسخ التى تقلب الإنسانى إلى أدنى مراتب الحيوانى. هذا النسيج الحشرى الفتاك، بدوره، يمكن أن يكون، مع بعض الاحتراس، صفه لقصيدة الماغوط فى وجه من أوجهها، خصوصا من حيث علاقات صورها التى تتضافر لتنقض طقس الحاسة فى حسيتها الشديدة، وتجمع بين النقائض المتغايرة فى إدراكها أن كل شيء يتضمن نقيضه الذى ينقلب إليه فى أية لحظة.

أما الحسية الشديدة فلا نراها فحسب فى التفاصيل الحياتية المحتشدة بالرغبات غير المشبعة، والحوشية العارمة، والبدائية التى لا تخجل من فظاظتها، وإنما نراها بالقدر نفسه فى الإلحاح على تحويل المعنويات إلى محسوسات، وتصوير المجرد بلغة العينى على نحو دال. والنتيجة هى المجازات التى يتحول بها الوطن إلى جرس معلّق فى الفم أو بدوى مشعث الشعر، وينقلب الشتاء إلى طفل أحدب جميل، ويغدو الحب خطوات حزينه فى القلب، والضجر خريفا بين النهدين، والتثاؤب مركبة مطهمة وترسا صغيرة. وتمضى علاقات المجاز فى عمليات تجسيد المعنوى وتشخيص غير الحى إلى المدى الذى نرى فيه الذاكرة تهرول كالساقطة بين الشوارع، والألم يومض كالنسر، وملايين السنين الدموية تقف ذليلة أمام الحانات كجيوش حزينة تجلس القرفصاء. ويشيع الحزن بأوجهه المتعددة: يتدفق حول الياقة كالنبيذ، أو يتحول إلى سيف طويل مجعد، أو

يكتسى وجها مغايرا:

يقولون إن شعرك ذهبى ولامع أيها الحزن
وكتفيك قويان، كالأرصفة المستديرة
لفنى يا حبيبى
لفنى أيها الفارس الوثنى الهزيل.

وبقدر ما تبين هذه المجازات عن انفتاح أفق التراسل بين المحسوسات من ناحية، وبين المحسوسات والمعنويات من ناحية ثانية، وبين المعنويات والمجردات التى تتلبس بالمحسوسات من ناحية ثالثة، فإنها تبين بالقدر نفسه عن مفارقات الجمع بين الأضداد، حيث يكتسب المشبه الواحد أكثر من صورة متعارضة فى أكثر من مشبه به، ويتحول المستعار له إلى صور متعددة لا تخلو كل واحدة فيها من تعارضاتها الذاتية. أعنى التعارضات التى تجاور ما بين الرياح الجميلة والغبار الأعمى، فى نوع من المفارقات التى ترتد أواخرها على أوائلها كما يرتد البدوى المشعث الشعر على الجرس المعلق فى الفم.

وغير بعيد فى الدلالة على أنواع المفارقات التى أقصد إليها إلحاح النعوت المفاجئة التى تصل بين المتباعدات وصلها بين مشبه ومشبه به غير متوقع، وذلك على نحو يرد المسموع على المرئى أو الحركى أو المشموم أو المعنوى، ويصل المنظور بالمتذوق والمشموم والمسموع والملموس المتحرك أو الثابت، جنبا إلى جنب المعنوى الذى يكتسب فى تجريده سمة شعورية أو أخلاقية أو قيمية، فى تراسل حر لايتوقف عن إيقاع الصدمة الناتجة عن مفارقة الجمع بين المتباعدات. ومثال ذلك النعوت الاستعارية التى تشير فى قصيدة الماغوط إلى الرعد الأشقر والضوضاء الكسولة والصرير الجريح والعجيزة الضاحكة من ناحية، والضباب المتعفن والنجوم المهرولة والزبد الحريرى والحياة السكرية والجباه الدنيئة والشفاه العمياء أو المشردة والأقدام المعقوفة أو الحجرية من ناحية ثانية، والذباب المسنن والرائحة السافلة والرياح الآسنة والغبار الأعمى من ناحية أخيرة. وكلها تراكيب نعتية تتجاوب مع ما يوازيها من تراكيب الإضافة التى تنبنى على المفارقة نفسها، مؤكدة تراسل المتضايفات (المضاف والمضاف إليه) الذى ينطقه نواح البواخر وسعال الغابات ونواقيس الغبار وذئاب القرون العائدة... إلخ. وهى تراكيب سرعان ما يتحول الطرف الثانى منها (المشبه به أو المضاف إليه) إلى مجاز مفتوح، أمثلته: العيون المليئة بالأجراس، والحانات المغرورقة بالسكارى، والتاريخ

الرابض على الشفتين أو القابع فى الصفحات التى نعدو عليها كالخيول الوحشية، كما لو كنا نفر من ذئاب القرون العائدة التى تشق طريقها داخل الدم.

وأتصور أن سياق النعت الاستعارى (كالاستعارة التى يصوغها تركيب الإضافة) يتجاوب لغويا، فى قصيدة الماغوط، وسياق الاستعارة التى يجسّدها إسناد الفعل إلى غير فاعله، خصوصا فى مدى المفارقة التى ينبنى عليها تجسيد المعنوى أو تشخيص المحسوس. ولذلك تواجهنا استعارات من مثل: يلهث الموج، الموت يحملنى فى عيونه الصافية، الخوف يصيح، الحبر يلتهب، الحنين يلسع، الطفولة تتبعنى، المطر يحشرج... إلخ. وهى استعارات تقع فى «الفعل» بمعناه النحوى، وتوازى أو تتضافر وتراكيب استعارية تبين عن نفسها، كما تنوح عاصفة من النجوم المهروله، حين نلمس تجاعيد الأرض والليل فنسمع رنين المركبه الذليلة. عندئذ، يمكن للخريف أن «يتدحرج» كالقارب الذهبى، أو «تذوب» الشفقة من بؤبؤ الوحش الإنسانى القابع وراء الزريبة يأكل ويأكل، وذلك فى نمط من المجازات التى توصلنا إلى شيء من قبيل:

أرى قارة من الصخر
تشهق بالألم والحرير
والأذرع الهائجة فى الشوارع.

ولا غرابة فى أن تدل هذه المفارقات على طبيعة العالم الذى تتولد منه كاشفة عنه، خصوصا فى إشارتها إلى الكائن الذى تتلمس يده الخنجر بينما عيناه تحلقان كطائر جميل فوق البحر، أو إشارتها إلى الشاعر الذى يصرخ كالطفل ويصيح كالبغى، كما لو كان الزهرة المحاربة والنسر الذى يضرب فريسته بلا شفقة، سواء فى الساحات الممتلئة بالنحيب واللذة، أو بين البشر الذين يتشاجرون فى المراحيض ويتعانقون كالعشاق، فذلك قدر الكائن أو الشاعر الذى يبحث وعيه بين النقائض عن علاقات ممكنة، علاقات يتولد بها معنى كل مفارقة تبدأ من مفارقة هذا المجاز الأخير:

موصدة.. موصدة هذه الأبواب الخضراء
المنتعشة بالقذارة.

5 ـ تسميتان متعاقبتان:

كان أول تسجيل لأصداء استقبال الجمهور القارئ أو المتلقى لقصائد الماغوط فى العدد السادس (الصادر فى نيسان - أبريل 1958) من مجلة «شعر» التى كانت قد دخلت سنتها الثانية، ففى هذا العدد يبدأ باب «قضايا وأخبار» - وهو الباب الأخير فى تبويب

المجلة - برسالة من سمير تنير من بيروت، يقدّم فيها نموذجا لكتابته ونقدا لكتابة الماغوط التى يضعها فى دائرة «الشكل المنطلق المتحرر من قيود الوزن والقافية»، ويسميها باسم «الشعر الطلق» الذى يعبّر عن التجربة الإنسانية فى بساطة تحمل فى طياتها كل ما فى الحياة من زخم. ونقرأ فى نهاية الباب نفسه تسجيلا لأمسية «خميس شعر» التى قرأ فيها الماغوط مختارات شعرية، فأثار جدلا كثيرا حول قضية «الشعر الموزون والشعر الحر».

ومن الدال فى هذا السياق أن كتابة الماغوط سميت مرة باسم «الشكل المنطلق» وثانية باسم «الشعر الطلق» وأخيرة باسم «الشعر الحر». وكلها تسميات تتصل دلاليا فى المعنى الذى يقابل الشعر الموزون من حيث التحرر من الوزن والقافية. لكن التسمية الأخيرة بوجه خاص تستدعى إلى الذهن الترجمة التى أخذت فى الشيوع، ذلك الوقت، مقابلا للمصطلح Free Verse (أو Vers Libre) الذى يشير - فى أصله الأجنبى - إلى الشعر الذى لا ينبنى على وزن بعينه ولا يلتزم بطول الأسطر، ويعتمد على إيقاعات الكلام العادى ومزج المقاطع المنبورة بالمقاطع غير المنبورة. وتستوعب هذ التسمية كل أشكال الكتابة التى لا تدخل فى دائرة الشعر الموزون فى الأبحر الخليلية، وتتحرر من أوزان العروض الخليلى تماما، وذلك فى دائرة المتابعة الحرفية للمعنى الأصلى لمصطلح الشعر الحر، ومن غير اعتماد على وحدة التفعيلة عروضيا، أو إعادة توزيع القوافى، بل الاعتماد بدل ذلك على علاقات القصيدة الداخلية وتموجات حركتها الشعورية. وهو الأمر الذى يظهر فى تباين أطوال أسطر هذه الكتابة، خصوصا من حيث ارتباط طول السطر بمدى الدفقة الشعورية ودرجة تموج التجربة.

وبوجه عام، فإن «الشعر الحر» ابتداع فرنسى الأصل، ظهر فى ثمانينيات القرن التاسع عشر متمردا على القواعد العروضية التى ظلّ الشعر الفرنسى يتبعها منذ القرون الوسطى. وامتد من فرنسا إلى غيرها من الأقطار الغربية فى القرن التاسع عشر، حيث تعددت تجلياته عبر المدارس المتعاقبة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب شعراء الحداثة الإنجليزية الذين أسهموا إسهاما بارزا فى كتابة الشعر الحر، أمثال ت. إى. هيوم T.E. Hulme (1883-1917) وف. س. فلنت F.S. Flint (1885-1960) وريتشارد ألدنجتون Richard Aldington (1892-1962) وعزرا باوند Ezra Pound (1885-1972) وت. إس. إليوت T.S. Eliot (1888-1965) وغيرهم كانوا تلامذة الشعر الفرنسى وحركاته الرمزية بمعنى من المعانى الأساسية.

لكن كتابة الماغوط لم ترتبط بنوع الشعر الحر وحده، وإنما ارتبطت بنوع مواز له،

أعقبه تاريخيا فى تأصيل النشأة، وهو نوع «قصيدة النثر» الذى أحسبه كان حاضرا بمعنى من المعانى فى ذهن الشاعرة سنية صالح وهى تصف الأثر الذى خلفه تقديم الماغوط للمرة الأولى إلى الجمهور، فى أحد اجتماعات مجلة «شعر» المكتظة بالوافدين، كما تقول فى المقدمة التى كتبتها لأعمال الشاعر الكاملة. إذ بعد أن قرأ أدونيس نماذج من نتاج الماغوط بصوت رخيم، لم يعلن عن اسمه للحاضرين الذين لم يكونوا يعرفونه، وتركهم يتخبطون فى الاستنتاج: بودلير؟!.. رامبو؟!. وفى النهاية، أشار أدونيس إلى شاب مجهول، غير أنيق، أشعث الشعر. وقال: هو الشاعر محمد الماغوط، تاركا المفاجأة تفعل فعلها فى الجمهور. والطريف فى الأمر أن الماغوط لم تكن ثقافته تسمح له بقراءة بودلير أو رامبو فى لغتهما الأصلية، فهو شاعر علَّم نفسه بنفسه، ولم يكن يعرف لغة أوربية مثل أقرانه فى جماعة «شعر». ولم يكن على وعى نقدى بالتنظيرات الأنجلوفونية التى ارتبطت بتسمية «الشعر الحر» فى سياقاته الشائعة عربيا، أو التنظيرات الفرانكفونية التى ارتبطت بتسمية «قصيدة النثر» فى ثقافة جماعة «شعر» على الأقل، فالتفجر التلقائى لموهبته وجد ما يجسده فى الشكل الكتابى المنطلق أو المتحرر من الوزن الخليلى والتفعيلة العروضية على السواء، وهو الشكل الذى أشاعته ترجمات الشعر الأوربى والأمريكى المنتسب إلى الشعر الحر أو قصيدة النثر أو المراوح بينهما.

ويلفت الانتباه، بالطبع، القران العفوى الذى وصل غرابة كتابة الماغوط وعدم إيقاعيتها بكتابة الشاعرين الفرنسيين: شارل بودلير (1821-1867) وأرتور رامبو (1854-1891)، فهو قران لا يخلو من تبسيط، لكنه -وهذا هو الأهم - قران يصل كتابة الماغوط بشاعرين يجمع بينهما فى تجنيس الكتابة، تحديدا، إسهامهما الذى تأسست به فى الشعر الفرنسى «قصيدة النثر» التى برز فيها بودلير بديوانه «قصائد نثرية صغيرة» (1869) ورامبو بعمله الأشهر: «إشراقات» (1872-1876). وقصيدة النثر Poeme en Prose تأخذ من الشعر شعريته التى لا تنحصر فى الوزن، ومن النثر طلاقته التى لا تتقيد بالعروض. وهى تكتب على الصفحة كما يكتب النثر من حيث الشكل الخارجى، لكن مع تميزها بإيقاع داخلى وكثافة وجدانية وخيالية عالية. وترجع نشأتها إلى الشاعر الفرنسى لويس برتران Louis Bertrand (1807-1841) صاحب مجموعة «جسبار الليل» Gaspard de la nuit (1842) التى لفتت انتباه الشعراء الرمزيين فمضوا على إثرها، ابتداء من بودلير الذى اعترف بفضل برتران فى مجموعته الأولى من قصيدة النثر.

ولكن إذا رددنا هذا التعريف المبتسر لقصيدة النثر على تشبيه الماغوط ببودلير أو

رامبو اكتسبت كتابته تسمية جديدة. غير أنها تسمية يناوشها اعتبار شكلى على الأقل، اعتبار يرتبط بأنها لا تظهر على الصفحة كما تظهر الكتابة النثرية، وأنها تكتب كما تكتب قصيدة الشعر الحر Free Verse أو قصيدة التفعيلة على أسطر متراوحة الأطوال، متتابعة رأسيا. ولذلك فالسؤال الذى يفرض نفسه هو: إلى أى من التسميتين تنتسب كتابة الماغوط الشعرية فعليا؟ هل هى أقرب إلى «الشعر الحر» فى تقاليده الأنجلوفونية التى انتسب إليها بمعنى أو غيره أمثال يوسف الخال وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم، سواء فى الدعوة إلى التحرر الكامل من قيود الوزن والقافية، أو الترجمة عن الإنجليزية لنماذج دالة من الشعر الحر، ابتداء من والت ويتمان Walt Whitman (1819-1892) صاحب «أوراق العشب» (1855) مرورا بأمثال وليام كارلوس وليامز W.C. Williams (1883-1963) وانتهاء بأمثال آلان جينزبرج Allen Ginsberg (1926-1997) أم أن كتابة الماغوط أقرب إلى «قصيدة النثر» فى تقاليدها الفرانكفونية الموازية التى تمثلها أدونيس وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وغيرهم من الذين عرفوا بترجمة الشعر الفرنسى، وبخاصة قصيدة النثر، على صفحات مجلة «شعر» إلى جانب إسهامهم الإبداعى؟

أغلب الظن أن الماغوط لم يشغل ذهنه بالانتساب إلى هذا النوع أو ذاك، أو تقديم تأصيل نظرى لكتابته، وإنما اندفع إلى هذه الكتابة استجابة إلى طاقة داخلية متفجرة تمردت على القيود الخارجية للوزن والقافية، واختار الكتابة الحرة الموزعة على أسطر متتابعة رأسيا لأسباب يمكن تخمينها: أولها أنها أصبحت كتابة مألوفة على الأقل بعد تعدد محاولات المتمردين على الأوزن والقوافى وتصاعد معدلاتها. وثانيها تمييز هذه الكتابة عن النثر العادى كتابيا على نحو ما فعل الذين سبقوه ممن عاصرهم على الأقل. وثالثها مسايرة طرائق كتابة الشعر المترجم بأنواعه المختلفة، خصوصا بعد أن تدافعت حركة ترجمة الشعر، وتعود القراء على قبول ترجماته بوصفها شعرا رغم أنها من غير وزن ولا قافية. وذلك أمر دفع أدونيس، فيما بعد، إلى تأكيد أهمية الدور الذى لعبته ترجمة الشعر الغربى فى دعم حضور الكتابة الشعرية الخالية من الوزن والقافية، وعلى رأسها قصيدة النثر، مبرزا دلالة أن موضوع القصيدة المترجمة فى ذاته، والغنائية التى تزخر بها صور القصيدة ووحدة النغم والانفعال فيها، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون حاجة إلى القافية أو الوزن.

ويبرز هذا السبب الأخير الحضور اللافت لترجمة الشعر الغربى فى مجلة «شعر» فى أعدادها المتتابعة، وذلك على النحو الذى جعل منها أهم مجلة عربية نعرفها إلى اليوم

فى إسهام ترجمة الشعر الغربى الحداثى كميا وكيفيا. ويلفت الانتباه فى هذا المجال ما قام به أعضاؤها من جهد متميز فى الترجمة (وسأقتصر على الإشارة إلى السنوات الأولى لأنها سنوات التكوين) يمهّد ويوازى ويدعم محاولاتهم الإبداعية واتجاهاتهم الطليعية، سواء من منظور اختيار الشعراء والقصائد أو أسلوب الترجمة وشكلها الطباعى أو مناطق التركيز الدالة فى التقديم والتعقيب النقديين. وبارز فى دلالته ما ترجمه أدونيس أو أسهم فى ترجمته من قصائد إيف بونفوا Yves Bonnefoy (العدد الثانى ربيع 1957) وسان چون بيرس Saint-John Perse (العدد الرابع خريف 1957) وبول كلوديل Paul Claudel (العدد السادس ربيع 1958) وبيير چان چوف Pierre Jean Jauve (العدد الرابع عشر، صيف 1960) وما ترجمه أنسى الحاج من قصائد چاك بريڤير Jacques Prevert (العدد الثامن، شتاء 1959) وأنتونان أرتو Antonin Artaud (العدد الخامس عشر، خريف 1960) وما ترجمه شوقى أبو شقرا عن لوتريامون Lautréamont (العدد التاسع، ربيع 1959) ورامبو Rimbaud (العدد العاشر، صيف 1959). وكلهم من كتاب قصيدة النثر الفرنسية فى اختلاف أجيالها. يضاف إلى ذلك ترجمة مجلة شعر لقصائد من عزرا باوند (العدد الأول، شتاء 1957) وخمس قصائد من والت ويتمان (العدد السابع، صيف وخريف 1958). وهى ترجمات تتابعت فى السياق الذى أفضى إلى نشر ترجمة توفيق صايغ «50 قصيدة من الشعر الأمريكى المعاصر» فى بيروت سنة 1963، وأخيرا نشر ترجمة سعدى يوسف لمختارات من «أوراق العشب» فى بغداد سنة 1976.

ويسهل ملاحظة أن تسمية «الشعر الحر» فى ترابطاتها الثقافية الأنجلوفونية كانت التسمية الأولى من حيث الظهور فى أعداد المجلة، وذلك بسبب التأثير الثقافى ليوسف الخال، الأب الروحى للجماعة ورئيس التحرير، ومن ثم معرفته المباشرة (على الأقل بسبب إقامته الطويلة فى الولايات المتحدة) بالحركات الطليعية التى ارتبطت بالشعر الحر الأمريكى. وأحسبه استمد فكرة إنشاء مجلة «شعر» (بصيغة التنكير) من مجلة «شعر» Poetry (بصيغة التنكير نفسها) الأمريكية التى أصدرتها الشاعرة والناقدة الأمريكية هاريت مونرو Harriet Monroe (1860–1936) فى شيكاغو، وخرج عددها الأول إلى الجمهور فى تشرين أول(أكتوبر) 1912، وظلت مستمرة إلى ما بعد وفاة الشاعرة المؤسسة سنة 1936. وقد دعم هذه المجلة دعما كبير عزرا باوند الذى عمل مراسلا أدبيا لها فى أوربا فى سنواتها الأولى. وظهرت على صفحاتها الحركات الشكلية الحديثة فى الكتابة الشعرية الأمريكية، خصوصا فى الشعر الحر الذى أضافت إليه الحركة

الصورية Imagism والحركة الانطباعية Impressionism. وبفضل هذه المجلة عرف العالم الأدبى الغربى سنة 1915 «قصيدة حب ج. ألفريد بروفروك» للشاعر ت. إس. إليوت الذى لم يكن معروفا فى ذلك الوقت، فضلا عن القصائد التجريبية لكل من والاس ستيفنز Wallace Stevens (1879-1955) ووليام كارلوس وليامز (1883-1963) وماريان مور Marianne Moore (1887-1972) وغيرهم من الأجيال اللاحقة.

ولاتخفى دلالة أن يحمل العدد الأول من «شعر» يوسف الخال (الصادر فى شتاء 1957) الأنشودة الأولى من «أناشيد» (Cantos) عزرا باوند التى تعد واحدة من الآثار الشعرية الكبرى للعصر الحديث، ولها فى تاريخ الشعر الحداثى الأمريكى على الأقل مالرواية چيمس چويس J. Joyce (1882-1941) «يوليسيز» (1922) فى تاريخ الرواية الحديثة. وأغلب الظن أن الذى قام بالترجمة والتعقيب النقدى يوسف الخال نفسه، متوقفا على النزعة الصورية التى رادها عزرا باوند فى الشعر المكتوب بالإنجليزية. ويركز التعقيب على الضجة الكبرى التى أثارتها الحركة الصورية عند التقليديين المحافظين لأنها دعت إلى تحرير الشعر من قيود العروض المألوفة، وذهبت إلى أن النظم ينبغى أن يكون وفق الإيقاع الموسيقى لاوفق مقياس شعري ما. وكما ينبه التعقيب إلى أن «الشعر الحر» من مبتدعات الحركة الصورية، إذ سبق إليه والت ويتمان والرمزيون الفرنسيون الذين تأثر بهم به عزرا باوند، فإنه يلفت الانتباه إلى أن ما أثارته الحركة الصورية من ضجة يرجع إلى نجاح باوند فى جعلها قوة ثورية يخشى منها، سواء فى مبادئها الخاصة أو العامة، خصوصا تلك التى لاتقتصر على الانطلاق من قيود العروض، بل مجاوزته إلى المعالجة المباشرة للموضوع من غير استخدام كلمات لاتسهم فى الإعراب عنه. وقد ألح باوند على المضمون النثرى لبيت الشعر، مطالبا الشعراء «أن يقتبسوا روعة النثر». يقصد إلى ضرورة أن يكون لهم ما للناثر من قدرة التحكم فى أداة التعبير.

ومنطقى، والأمر كذلك، أن تكون التسمية الأولى الأقرب فى التداعى على الذهن، وصفا لكتابة الماغوط الشعرية، هى تسمية الشعر الحر، خصوصا أن تسمية «قصيدة النثر» لم تعرفها أعداد مجلة «شعر» على نحو واضح أو لافت أو دال، باختصار: اصطلاحى، إلا فى ربيع 1960 على وجه التحديد. يؤكد ذلك الدراسة الأولى التى تناولت مجموعة «حزن فى ضوء القمر» فور صدورها. أعنى دراسة خزامى صبرى (الاسم الذى سرعان ما هجرته خالدة سعيد) المنشورة فى العدد الحادى عشر (صيف 1959) من مجلة «شعر». وهو العدد الذى ترجم فيه شوقى أبو شقرا أربع عشر قصيدة

من رامبو، وكتب أدونيس دراسته التأسيسية «محاولة فى تعريف الشعر الحديث» التى يؤكد فيها أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجى، سطحى، قد يناقض الشعر لأنه تحديد للنظم، فليس كل موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا من الشعر بالضرورة.

وتبدأ خالدة سعيد دراستها عن الماغوط بتأكيد الطابع الشعرى لكتابته التى تنسبها إلى الشعر الحديث (بالمعنى الحداثى) بوجه عام والشعر الحر بوجه خاص. وتقول صراحة إن «حزن فى ضوء القمر» مجموعة شعرية لا تعتمد الوزن والقافية التقليديين، وإن غالبية القراء فى البلاد العربية لا تسمى ما جاء فى المجموعة شعرا باللفظ الصريح، وإنما تدور حول الاسم بصفة «شعر منثور» أو «نثر شعرى» أو «نثر فنى». وهذا طبيعى من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين فيما رأت خالدة التى تمضى قائلة إن النقد يجب أن يكون أكثر جرأة، ويسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية، فهذا «النثر الشعرى» شعر، وهو شعر حديث يرفض فيه الشاعر العناصر الشكلية المادية البحتة، ويتوجه إلى نفس القارئ على متن أشرعة أخرى أكثر نفاذا وأكثر شفافية، تحمله إلى العوالم الجديدة التى اتجه إليها الشاعر الحديث بوجه عام. وتتوقف عند تحرر هذا النوع من الشعر مؤكدة أن حريته تزيد من صعوبته، وتفرض على الشاعر الغوص عميقا فى العلاقات الداخلية التى تستبدل بالعلاقات الخارجية لقوالب الأوزان والقوافى. ويعنى ذلك أن شعر الماغوط شعر يؤكد أن «الشعر الحر» مزلق خطر، لاينجو منه إلا الشعراء وحدهم.

ولكن تبقى الحقيقة التاريخية وهى أن كتابة الماغوط التى تضمنتها مجموعة «حزن فى ضوء القمر» كانت قوة دافعة لقصيدة النثر بمعناها الخاص أو العام، ونموذجا يحتذى فى غواية شعرية جديدة، خصوصا من شاعر لم يكن حريصا على الانطلاق من إطار مرجعى سابق، وإنما قاده تدفقه التلقائى وتمرده العفوى وشاعريته البدائية إلى كتابة مغوية. وأيا كان الخلاف حول تجنيسها، فقد كانت واعدة بموجة إبداعية لاحقة.

6 ـ تجنيس كتابة الماغوط:

من الجدير بالذكر أن العام نفسه الذى نشرت فيه مجلة «شعر» دراسة خالدة سعيد عن الماغوط شهد نشر كتاب سوزان برنار عن «قصيدة النثر من بودلير إلى اليوم» فى باريس، ذلك الكتاب الذى تلقفه، فور صدوره، المتصلون بالثقافة الفرانكفونية فى جماعة «شعر» ووجدوا فيه الأساس النظرى الذى يمكن أن يعتمد عليه، سواء فى التميز عن أقرانهم داخل الجماعة، أو البحث لتجاربهم عن تبرير نظرى يدفع بها إلى صدارة

الاهتمام والقيمة، ومن ثم يحسم بعض القضايا الفنية التى لم تكن قد حسمت بعد. وبدأ الأمر بمبادرة أدونيس الرائدة الذى سارع إلى كتابة الدراسة التأصيلية الأولى بالعربية عن قصيدة النثر، فيما أعلم، فى العدد الرابع عشر من المجلة الصادر فى ربيع 1960، معترفا بإفادته البالغة من سوزان برنار، ومستهلا المحاولة التى واصلها أنسى الحاج فى العام نفسه بالمقدمة التنظيرية (الأقرب إلى البيان) التى صَدَّر بها مجموعته الأولى من قصيدة النثر، وهى مجموعة «لن» التى صدرت عن دار مجلة «شعر» فى كانون أول (ديسمبر) 1960. ومنذ ذلك الوقت، تحديدا، بدأ اصطلاح «قصيدة النثر» يفرض نفسه على مجلة «شعر» وتتخذ الكتابة عنه منحى موازيا للكتابة عن الشعر الحر ولاحقا عليه بالطبع.

ولكن ذلك لا يعنى أن مجلة «شعر» لم تشهد، قبل العام 1960، تجارب أعضائها فى كتابة «قصيدة النثر» حسب النماذج التى عرفوها فى الشعر الفرنسى الذى تأثروا به وترجموا قصائده. لقد بدأت تجليات هذه القصيدة فى الظهور مع مستهل السنة الثانية للمجلة، شتاء 1958، فى العدد نفسه الذى افتتحته قصيدتا الماغوط: حزن فى ضوء القمر، والخطوات الذهبية. وكان ذلك حين نشر أنسى الحاج «ثلاث قصائد» ذيلها بتاريخ الكتابة: 1956-1957، وحرص على طباعتها بطريقة قصيدة النثر الفرنسية، الطريقة نفسها التى اتبعتها المجلة، حين نشر أدونيس فى نهاية السنة الأولى، خريف 1957، النشيد التاسع من مطولة سان جون بيرس «Amers» التى صدرت فى السنة نفسها. وبعد أنسى الحاج، ينشر أدونيس، فى عدد صيف وخريف 1958، قصيدة «وحده اليأس» التى يمزج فيها بين كتابة التفعيلة والكتابة النثرية، وينتقل من هذا المزج إلى قصيدة «إرواد يا أميرة الوهم» التى تتصدر العدد العاشر من المجلة الصادر فى نيسان (أبريل) 1959. وهى قصيدة نثر خالصة (مكتوبة ما بين تشرين أول 1958- 15 نيسان 1959) يبررها أدونيس بتذييل يؤكد إفادته فى بنائها الفنى، إلى جانب الأسلوب الشعرى القديم فى فينيقيا وما بين النهرين، من عدة شعراء أوربيين. لكن أدونيس لا ينسب قصيدته هذه الى نوع قصيدة النثر مباشرة، كما لو كان لايزال مترددا فى استخدام التسمية الفرنسية الأصل. ويبقى كذلك إلى أن يصدر كتاب سوزان برنار، ويفيد منه الإفادة التى يعلنها فى دراسته عن قصيدة النثر التى نشرها فى عدد ربيع 1960.

الطريف، حقا، فى هذا السياق، أن انتساب كتابة الماغوط إلى «قصيدة النثر» جاء أول ما جاء على لسان المعارضين للاتجاه الذى أخذ يغلب على مجله «شعر» مع مطلع سنتها الثانية، وتتزايد جذريته فى التحرر من قواعد الوزن والقافية عددا بعد آخر.

والمفارقة الدالة، فى السياق نفسه، أن بداية الهجوم لا تقع على التجارب الأولى لأنسى الحاج وأدونيس فى قصيدة النثر، وإنما على محمد الماغوط دون سواه، وذلك لاتساع أصداء تأثير كتابته مع تتابع نشرها، خصوصا بعد صدور ديوان «حزن فى ضوء القمر» الذى كتبت عنه خالدة سعيد فور صدوره.

وأغلب الظن أن دراسة خالدة سعيد لهذا الديوان استفزت العناصر المحافظة فى جماعات التجديد الشعرى الأقل جذرية، وبخاصة أنصار قصيدة التفعيلة، وعلى رأسهم نازك الملائكة التى لم تخل تنظيراتها من نزوع محافظ. وبعد تفاعلات لم تستغرق وقتا طويلا، ومع تصاعد حدة هجوم «الآداب» على مجلة «شعر» التى أخذت تدعو صراحة إلى التحرر الكامل من بقايا الوزن والقافية فى الشعر، وتتنبأ بأن الكتابة الشعرية الحرة تماما من كل قيد ستغدو كتابة المستقبل، نشرت مجلة «الآداب» فى عدد نيسان (إبريل) 1962 دراسة نازك الملائكة عن «قصيدة النثر» ردا على ما دعت إليه مجلة «شعر» بوجه عام ودراسة خالدة سعيد بوجه خاص.

وتقف نازك وقفة حدِّية فى مواجهة ما تسميه بدعة «قصيدة النثر» التى تبنّت مجلة «شعر» دعوتها «الركيكة الفارغة من المعنى، وأحدثت حولها ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربى ولا للغة العربية، ولا للأمة العربية نفسها». ولم تشر نازك إلى دراسة أدونيس عن قصيدة النثر أو مقدمة ديوان أنسى الحاج، وإنما إلى دراسة خالدة سعيد التى لم تصف شعر الماغوط بأنه قصيدة نثر بل وصفته بأنه شعر حر. وطبيعى أن ترفض نازك تسمية كتابة الماغوط بمصطلح «الشعر الحر» الذى عملت على إشاعته، لا ليدل على أصل معناه فى الشعر الإنجليزى أو الفرنسى، وإنما ليدل على قصيدة التفعيلة دون غيرها. ولذلك تؤكد نازك فى دراستها أن كتابة التفعيلة (على نحو ما فعلت هى والسياب والبياتى وصلاح عبدالصبور وغيرهم) شعر حر بكل معنى الكلمة، شعر لأنها كتابة موزونة تخضع لعروض الخليل وتجرى على ثمانية من أوزانه، وحر لأنه كتابةتنوع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر، متخلصة من قيود العدد الثابت فى الشطر الخليلى. وكان من نتيجة ذلك أن استبدلت نازك الملائكة بتسمية «الشعر الحر» التى أعادت إنتاجها تسمية «قصيدة النثر» التى وضعتها موضع الهجوم، ونظرت إلى دراسة خالدة سعيد بوصفها نموذجا للدعوة إليها. ولذلك تقول صراحة إن مضمون دعوى قصيدة النثر هو «ما جاء فى مقال كتبته السيدة الأديبة خزامى صبرى عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبنانى ناشئ». وتستنكر نازك نفى صفة الوزن عن الشعر فى دراسة خالدة عن الماغوط الذى حسبته نازك لبنانيا، وترفض ما فهمته من أن خالدة

(خزامى صبرى) لاتكتفى برفع النثر إلى مصاف الشعر وإنما تزيد فتزدرى الموزون، وتعطى لنثر جماعتها الفضل كله.

ولم تمض دراسة نازك الملائكة دون رد من جماعة «شعر» التى كان الصدام بينها وجماعة «الآداب» وصل إلى ذروته الحاسمة. ولذلك يأتى العدد الثانى والعشرون (ربيع 1962) بمقدمة طويلة «إلى القارئ» ترد على اتهامات «الآداب» من ناحية، وتوضح التوجهات الأساسية للمجلة وأعضائها من ناحية مقابلة. ويتولى باب «أخبار وقضايا» تفصيل الرد على دراسة نازك الملائكة. وأهم ما يأتى فى هذا التفصيل خاصا بكتابة الماغوط أنها كتابة تنتسب إلى الشعر الحر لا إلى قصيدة النثر، ذلك لأن هناك، اصطلاحا، ثلاثة أنواع عامة من الشعر يعرفها أدبنا العربى المعاصر: شعر الوزن الذى يدخل فيه تنويع التفعيلات، والشعر الحر الخالى من الوزن والقافية والمحافظ على نسق البيت مثل محمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وإبراهيم شكر الله وتوفيق صايغ، وأخيرا قصيدة النثر التى تنال حقها من الدفاع والتأصيل بطريقة تشير إلى أن كاتب الرد هو أدونيس الذى أخذ على عاتقه مهمة التأصيل النظرى لحركة جماعة «شعر» فى عهدها الأول.

وغير بعيد عن هذا الاتجاه يمضى الرد الذى نشره جبرا إبراهيم جبرا (فى «أدب» شتاء 1963، وأعاد نشره فى كتابه «الرحلة الثامنة») الذى أشارت إليه نازك إشارة عنيفة فى دراستها، بسبب ما كتبه (فى العدد الخامس عشر من مجلة شعر - صيف 1960) عن الديوان النثرى القديم الذى صدر سنة 1954 بعنوان «ثلاثون قصيدة» لصديقه القديم توفيق صايغ، خصوصا حين ذهب جبرا إلى أن السنين القادمة سترى غلبة الشعر الحر على تمنع النقاد، وأن هذا الشعر سيغدو شعر المستقبل. وبديهى أن يركز جبرا فى ردّه على توضيح مفهوم الشعر الحر Free Verse الذى يخلو من الوزن والقافية كليهما، ويعتمد على الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التى تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفوا، ويكثر من الألفاظ التى تتصف بكثرة أحرف المد - أحرف العلة. ويضيف جبرا أن كتاب الشعر الحر من بين شعراء العرب هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا نفسه الذى لا يستخدم، فى رده، تسمية «قصيدة النثر» (التى يعاود تعريفها) بوصفها صفة لإنجازه الإبداعى أو إنجاز أقرانه الذين ينتسبون انتسابا مباشرا -فيما عدا الماغوط- إلى الشعر الحر فى تقاليده الأنجلوفونية.

وما هو دال، فى السياق الاصطلاحى لتوصيف الكتابة الشعرية الخارجة على الوزن والقافية، أن الاستجابات المتعارضة لمجموعة الماغوط «حزن فى ضوء القمر» وصلت

بالجدال حول هذه الكتابة إلى ذروة حماسية أشعلت المعركة بين الداعين إلى التحرر الكامل من العروض الخليلى والقافية من ناحية، والمتشبثين بالتفعلية أو العروض الخليلى كله من ناحية مقابلة. وذلك وضع فرض تأجيل مهمة تحرير الفارق، أو الفوارق، بين ألوان الكتابة المنتسبة إلى الشعر الحر فى تقاليده الفرانكفونية (Verse Libre) والأنجلوفونية (Free verse). وفى الوقت نفسه، تحرير الفارق بين التجليات الغربية للشعر الحر والتجليات الموازية لقصيدة النثر التى لم يفهمها، نظريا، أعضاء، مجلة «شعر» إلا بعينى سوزان برنار. وكانوا معذورين فى ذلك، إذ لم يكن متاحا أمامهم فى الكتابة النقدية أو التاريخية الأجنبية إلا كتاب سوزان برنار الذى كان، فيما أعلم، الأول من نوعه فى لغته.

ولم يكن الزمن المتوتر والمناخ العصبى لنهاية الخمسينيات ومطالع الستينيات يسمحان بالتروى فى المقارنة بين التجليات المختلفة، الممتدة عبر الأقطار واللغات، لكل من قصيدة النثر والشعر الحر، أو تحديد تمييزات حاسمة بين النوعين اللذين لم تخل العلاقة بينهما من تماس وتداخل، خصوصا أن بعض من عرفوا بكتابة قصيدة النثر كتبوا الشعر الحر والعكس صحيح بالقدر نفسه. يضاف إلى ذلك أن ما تم إنجازه فعليا إلى مطلع الستينيات فى مجال التحرر الكامل من الوزن والقافية ما كان يسمح بمثل هذه التمييزات، فالتجارب ظلت محدودة، هامشية ومقموعة من محيط تسلطى وأغلبية لا تعترف فعليا بحق الاختلاف، والمنطق الدفاعى كان يفرض التبرير لا التأصيل، فى محاولة انتزاع بعض الوجود لا حق الحضور الكامل. ولذلك ظلت الدوائر الدلالية لتسمية «الشعر الحر» و«قصيدة النثر» متماسة، غائمة، لا يفصل بينها نظرا وتطبيقا ما يؤسس تفرقة حاسمة، فيما عدا طريقة الكتابة (الطباعة) على الصفحة، لا لشيء إلا لأن هذه التفرقة لم تعثر على علة تولّدها فى التلهب العصابى لهذه السنوات البعيدة.

ودليل ذلك ما ظل يكتبه يوسف الخال رئيس تحرير «شعر» طوال سنة 1959، السنة التى أصدرت فيها المجلة مجموعة الماغوط، إذ يكتب فى العدد العاشر (ربيع 1959) عن احتدام النقاش فى موضوع التجديد فى الشعر العربى. ويرى أن الفئة المعادية للتجديد، تتضاءل مع الزمن، وأن أمر أصحابها لن يدوم طويلا. أما الفئة التى تقف فى وصف التجديد فيقسمها الخال إلى جماعتين: جماعة غالبة يشترط أفرادها الحفاظ على الوزن والقافية ويتسامحون فى أمر القضاء على عمود الشعر القديم. وجماعة ثانية تمثل الأقلية التى تنتمى إليها مجلة «شعر»، من حيث الدعوة إلى إطلاق الشعر من كل قيد أو شرط، من غير قواعد عروضية مسبقة، أو حدود تقف حائلا بين الشاعر والإبداع.

ويضيف الخال إلى ذلك فى افتتاحية العدد الثانى عشر (خريف 1959) ما يؤكده من مبدأ التحررالذى تدعو إليه الجماعة، تخليصا للشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصى. ويقصد الخال بذلك إلى أن المفهوم السائد للشعر فى تراثنا الأدبى، القائل بإخضاع العمل الشعرى لوزن معين وبناء فنى معين، لم يعد يتمشى مع حاجة الشاعر العصرى إلى التعبير الحر عن تجربته الكيانية ورؤاه المبدعة. لكنه يدعو فى الوقت نفسه، عندما يتحدث عن الجديد الجذرى، إلى تجنب «أى نوع من أنواع التسمية والتصنيف فى هذه المرحلة».

وليس ذلك منطق من يشغل نفسه بالتفرقة بين دوائر التحرر الجذرى، بل منطق المطالب بحق التحرر الذى لم يحصل عليه كاملا بعد. ونتيجة ذلك تأخر الصياغة التأسيسية لقصيدة النثر إلى سنة 1960، بعد ثلاث سنوات من صدور مجلة شعر، وبعد أن أحدثت مجموعة الماغوط ما أحدثت من استجابات تفجّرت بها قضية الكتابة غير العروضية فى مجملها. صحيح أن محاولة أدونيس التنظيرية الأولى تتضمن تمييزا (عابرا) بين النثر الشعرى وقصيدة النثر، وعند أنسى الحاج تمييز مماثل بين الشعر المنثور والنثر الشعرى من ناحية وقصيدة النثر من ناحية مقابلة. ولكن كلتا المحاولتين لم تكن من أولوياتها عملية التمييز أو المقارنة الكاشفة بين قصيدة النثر والشعر الحر. وكلتا المحاولتين اكتفت بالاعتماد على سوزان برنار، والإشارة الصريحة أو المضمنة إلى شعراء فرنسيين بأعيانهم، سرعان ما أصبحوا الإطار المرجعى الأوحد منذ أن صدرت مجموعة «لن».

هكذا، ظل الفرانكفونيون من جماعة «شعر» يسيرون فى اتجاه قصيدة النثر، ويسير فى اتجاه الشعر الحر الأنجلوفونيون من المنتسبين إلى الجماعة نفسها. ويتفق كلا الفريقين على وضع الماغوط فى دائرة الشعر الحر، إما لإخراجه من جنة قصيدة النثر بشروط سوزان برنار التى تحوّلت أطروحتها إلى ما يشبه الأقنوم المقدس عند المنتسبين إلى الثقافة الفرانكفونية، وإما لكتابتها على الصفحة بطريقة الشعر الحر من منظور المتصلبن بالثقافة الأنجلوفونية، فهى قصيدة تكتب على الصفحة مثل قصيدة التفعيلة، من حيث هى أسطر متعاقبة رأسيا، لا تمضى فى الشكل الكتابى كالنثر من حيث امتداد الفقرة، ويمكن للجملة فيها أن تتوزع على أكثر من سطر.

ولكن ماذا عن الوحدةوالكثافة والدرجة العالية من المجازية والإيقاع الداخلى الذى يبرز فى كتابة الماغوط على نحو لافت، وهى أهم مواصفات قصيدة النثر فى بيان أنسى الحاج وتعريف أدونيس؟ لا توجد إجابة محددة أو مباشرة. فقط، يمكن أن نستنتج من

بعض إشارات خالدة سعيد فى دراستها التى سبقت الإشارة إليها أن قصائد «حزن فى ضوء القمر» تخلو من الوحدة، وأنها أشبه بانطباعات متناثرة تفتقر إلى الحركة الداخلية. ولكن هذه أوصاف قيمية فيها نظر، يمكن أن تتسم بها مجموعات كثيرة تنسب نفسها إلى قصيدة النثر ومجموعات مقابلة تنسب نفسها إلى الشعر الحر. وهى لا تعنى، على نحو حاسم، إخراج كتابة الماغوط من دائرة قصيدة النثر حتى مع الاعتماد على مواصفات سوزان برنار. ولذلك ظلت كتابة الماغوط كالمتصل الذى يجمع بين طرفين متقابلين. ينتسب إلى كليهما فى امتداده الواصل بينهما.

ولعل هذا الوضع، مضافا إلى الأثر الإيجابى الذى تركته هذه الكتابة، هو ما منح ديوان الماغوط «حزن فى ضوء القمر» حق الحصول على جائزة قصيدة النثر (وقدرها خمسمائة ليرة لبنانية) التى أعلنت عنها ونظمتها للمرة الأولى الصفحة الأدبية فى جريدة «النهار». وفاز بها الماغوط سنة 1961. وكانت لجنة التحكيم مؤلفة من سليم باسيلا وأدونيس ويوسف الخال وشوقى أبى شقرا فضلا عن أنسى الحاج المشرف على الصفحة فى ذلك الوقت. وكانت هذه الجائزة موازية لجائزة قصيدة التفعيلة (وقدرها ألف ليرة) التى منحتها مجلة «شعر» فى السنة نفسها للشاعر العربى بدر شاكر السياب عن ديوانه «أنشودة المطر» مقابل جائزة مجلة «الآداب» المضادة التى ذهبت جائزتها إلى ديوان «كلمات ريفية» للشاعر عبدالباسط الصوفى. وعندما يمنح المؤصلون لقصيدة النثر والمنظرون لها جائزتها الأولى للماغوط، وهو الشاعر الذى قدموه واحتفوا به، فإن منح الجائزة اعتراف له مغزاه وتقدير له دلالته، من حيث هو تأكيد لما قامت به كتابة الماغوط التى كانت أشبه بحصان طروادة، فى اقتحامها الأسوار العمودية، والدخول من الباب الذى لم تستطع الدخول منه محاولات سابقة ومعاصرة لم تتميز بالزخم الشعرى نفسه.

وأظن أن تقدير جائزة قصيدة النثر كان آخر العهد فى التآلف بين محمد الماغوط وجماعة «شعر» التى بدأ يستشعر من بعض أفرادها، فيما أحسب، نوعا من الغض من تجربته التى لم تفارق العنصر العمودى فى رأى هذا البعض، ولم تعثر على المفاتيح الذهبية لقصيدة النثر التى احتكرت أسرارها سوزان برنار، خصوصا بعد أن قيل إن «قصيدة النثر» هى التمرد «الأعلى» فى نطاق الشكل الشعرى. ولم يتردد يوسف الخال نفسه فى أن يمضى مع التراتب الجديد، ويقول (فى عدد شعر الرابع والعشرين - خريف 1962) إن قصيدة النثر شكل يختلف عن الشعر الحر فى آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر «فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدى، ومن

هنا التزامه الأشطر شكلا». وكان ذلك فى النقد الذى نشره عن كتاب نازك الملائكة «قضايا الشعر المعاصر» الصادر عن «دار الآداب» فى تشرين أول (أكتوبر) سنة 1962.

ولم ينتبه يوسف الخال (أو لعله انتبه) إلى أن عبارته التى نصصت عليها تمس شعر صديقيه جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ قبل الماغوط، وأنها تختزل الفارق بين الشعر الحر وقصيدة النثر اختزالا فى الشكل الكتابى دون غيره، وتجعل الشعر الحر مع ذلك أقرب إلى الشعر التقليدى، متجاهله العامل الحاسم فى الأمر كله، وهو الطبيعة النوعية للشعرية الفعلية فى هذا النوع مقابل ذاك، لا من منطق التراتب القمعى الذى ينفى فيه الأعلى الأدنى أو ينفرد دونه بالمرتبة العليا، ولكن من منظور حوار الأنواع المتفاعلة والمتكافئة فى آن. ونتيجة هذا التجاهل بقيت الحدود غير واضحة بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر، غير محررة فى تماسها الذى تسارع إيقاعه مع تسارع وقع خطى الإبداع الأحد فى العالم كله، واتجاهه إلى الكتابة عبر النوعية، حيث يتساقط أول ما يتساقط الحد الصورى للشكل الكتابى الذى تعلّق به متابعو سوزان برنار.

وأتصور، أخيرا، أن الالتباس الناتج عن المعنى الذى أشاعته نازك الملائكة وأقرانها من شعراء التفعيلة لاصطلاح الشعر الحر، من حيث قصر دلالته على قصيدة التفعيلة وحدها، هو ما دفع الكثيرين بعد ذلك إلى الاستغناء بمصطلح «قصيدة النثر» عن الشعر الحر، والاكتفاء به وحده دالا على كل أشكال الكتابة الشعرية التى تخرج على الوزن والقافية بمعناهما التقليدى، فكانت النتيجة أن أصبح مسمى قصيدة النثر أفقا واسعا يضم الشعر الحر بمعناه الأصلى، كما يضم أشكالا متباينة من الكتابة التى أصبحت تحتاج إلى دراسات أعمق فى التصنيف والمقارنة والتجنيس.

أقنعة الشعر المعاصر:
مهيار الدمشقي

1 ـ تأصيل

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، ولكن بما يشفُّ عن رؤية عالم محددة، وبما لا يخفى المنظور الذى تُحدِّدُ به هذه الرؤيةُ موقف الشاعر من عصره. وغالبا ما يتمثل رمز القناع فى شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديما متميزا، يكشف عن عالم هذه الشخصية، فى مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقاتها بغيرها. فتسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيل إلينا - معها - أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك - شيئا فشيئا - أن الشخصية - فى القصيدة - ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمنى تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع فى القصيدة.

وغالبا ما يُمثِّل القناع شخصيةً تاريخيةً، صوفيا مثل الحلاج والغزالى، خليفة أو حاكما مثل عمر بن الخطاب وصقر قريش، شاعرا مثل أبى نواس والمتنبى وأبى العلاء. نموذجا من النماذج العليا المتكررة فى الأساطير والقصص الشعبى مثل بروميثيوس وأدونيس وعشتار، أو السندباد وعجيب بن الخصيب. ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة، أو منها جميعا، مثل «القرندل» فى مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبدالصبور، أو «الأخضر بن يوسف» فى شعر سعدى يوسف، أو «مهيار الدمشقى» فى شعر أدونيس. وليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها - مدينة، أو شجرة، أو

جسراً، أو نهرا- أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة. فالمهم - فى القناع - ليس هويته، وإنما ما يتيحه للشاعر من إمكانات، وما يفتحه من آفاق. ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر أقنعة «شخصيات» يستعيرها الشعراء، ليصوغوا - من خلالها - مواقفهم.

ولذلك، فالقناع وسيط، يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته فى علاقاتها بالعالم. ويبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلى لانفعالات الشاعر، ويسهم فى تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل. ويعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، فلا يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز، أعنى وسيطا يفرض على القارئ تأنيا فى الفهم، وتأملا فى العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا فى إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبى للمعنى.

ولكن «القناع» ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته. إنه ينطق صوت الشاعر ولاينطقه فى الوقت نفسه. ينطق صوت الشاعر لأنه - أى القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع - فى الوقت نفسه - لاينطق صوت الشاعر، ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق فى القناع، هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنما هو صوت يتركَّب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معا.

ولذلك، فليس هناك أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشاعر من ناحية، وليس هناك - بالمثل - أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشخصية التاريخية - أو الأسطورية، أو المخترعة - من ناحية ثانية. إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر/ الشخصية). ولأنه كذلك فهو ينطوى على عناصر منهما معا، دون أن يتطابق مع أى منهما بالضرورة. قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، ولكن القرب شيء والتطابق شيء آخر.

وأقرب شكل بلاغى يقتنص هذه العلاقة بين الطرفين هو «الاستعارة». إن الاستعارة تتألف من طرفين مثل القناع، مشبه ومشبه به، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به فى موضع المشبه فحسب، وليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذاك فحسب، بل هى علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر فى السياق - وهو المشبه به أو ما يرتبط به - والطرف الغائب الذى لاتكف فاعليته - وهو المشبه. وناتج هذه العلاقة معنى جديد، ينفصل عن كلا الطرفين، وينبع من كلا الطرفين على السواء.

«والقناع» - من هذه الزاوية - «استعارة» موسعة (ولذلك قلت إنه رمز، لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة، إلى درجة التداخل) تتكون من صوتين: صوت الشاعر وصوت الشخصية. وكما يحدث فى الاستعارة - حيث لا نواجه المشبه الذى يظل غائبا عن السياق، رغم فاعليته فيه، ونواجه المشبه به الذى لاتنقطع صلته بنظيره الغائب - يحدث فى القناع، حيث لا نواجه - حاضرا- سوى طرف واحد، هو الشخصية - التاريخية، أو الأسطورية - التى تماثل المشبه به الذى لاتنقطع صلته الفاعلة بالمشبه الغائب. ولذلك، فإن كلا الصوتين -فى القناع - لايظل فى حال من العزلة أو الثبات، بل يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، فيفقد كل منهما - داخل هذا التفاعل - شيئا من وضعه الأصلى، ويكتسب وضعا جديدا- ومن ثم دلالات جديدة- نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر.

ويترتب على ذلك أننا لسنا إزاء عملية بسيطة فى تشكيل القناع، عملية لا يستبدل فيها بالصوت المباشر صوت غير مباشر فحسب، ولسنا إزاء صوت يوضع فوق صوت آخر، فتكون الشخصية «كناية» يراد بها لازم المعنى مع جواز إرادة المعنى كما يقول أصحاب البلاغة القديمة، بل نحن - فى الحقيقة - إزاء صوت جديد متميز، يعتمد تميزه - كجدته - على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء. ومن الممكن - والأمر كذلك - أن نقوم بتعديل تعريف ريتشاردز I.A. Richards (1893-1979) للاستعارة، ونجعل منه تعريفا للقناع دون تغير يذكر، إلا على مستوى الانتقال من الجزء إلى الكل، فنقول: إن القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين، يعملان معا، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء[1].

وليس لهذا التفاعل الذى أتحدث عنه وضع ثابت، أو وصفة جاهزة. إنه يختلف من شاعر إلى آخر، بل يختلف من قصيدة إلى أخرى. ولا سبيل إلى الكشف عنه إلا باختبارات بالغة التفصيل على كل المستويات. وقد يبدأ التفاعل من محور القناع حين يكون منفعلا بمنظور الحاضر الذى يدفع الشاعر إلى الاختيار من الماضى، ولكن القناع يمكن أن يتحول ليصبح فاعلا فيغير من منظور الشاعر نفسه.

ويبرر هذا التفاعل - من هذه الزاوية - ما نلمسه فى قصيدة القناع - عادة - من توتر يدنو بها من الدراما. إن الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما لايظلان فى حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر، محاولا أن يفرض سيطرته. ويبدو الأمر كما لو كانت الشخصية التاريخية تفرض سياقها الخاص على الشاعر، فى الوقت نفسه الذى

يريد فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها فى سياق جديد. وأيا كانت نتيجة هذه المجاذبة فإنها لاتنحل - تماما - فى التفاعل بين الطرفين، بل تظل باقية تظهر آثارها فى توتر يصاحب طبقات الصوت المُرَكبّ فى القناع، فيظهر على مستويات كثيرة من نص القصيدة، فيسمها بالصراع، ويُقرِّبُ بينها والدراما الشعرية[2]. ولعل هذه الخاصية تبرر ما يحدث - فى بعض الأقنعة - من تبادل مكانى مؤقت بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، كما تبرر ما يحدث من مجاذبة بين سياقات تتصل بالماضى وسياقات تتصل بالحاضر. يضاف إلى ذلك أنها تبرر ما نجده - فى قصيدة القناع - من حوار داخلى، بين الأنا الذات والأنا الموضوع فى الشخصيات، ومن حوار خارجى بين الشخصية وغيرها من الشخصيات التى يمكن أن تكشف - بالتجاوب أو التعارض - عن أبعادها. ولذلك يمكن لقصيدة القناع أن تنطوى على درامية ذاتية، تقوم على النجوى أو المونولوج، فلا نسمع فيها سوى صوت الشخصية بكل توتره الذاتى، مثلما نجد - مثلا - فى «المسيح بعد الصلب» للسياب، أو «مذكرات بشر الحافى» لصلاح عبدالصبور. كما يمكن لقصيدة القناع أن تقوم على تعدد فى الأصوات، تبدو فيه الشخصية متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على أكثر من مستوى. وتجمع هذه الخاصية الأخيرة بين قصائد مثل «الأخضر بن يوسف ومشاغله» لسعدى يوسف و«محنة أبى العلاء» للبياتى، من ناحية، وبين أقنعة تدنو من المسرح الشعرى لتنتهى إلى ساحته، مثل «مهيار وتيمور» لأدونيس و«مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور من ناحية موازية.

ويلفتنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضى إلى مفارقة ثانية تنطوى عليها قصيدة القناع، وهى مفارقة خاصة بالزمن بأوسع معانيه. إن «الحلاج» - مثلا - فى شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور أو البياتى، يقودنا إلى الماضى من حيث إشارته إلى تاريخ انقضى فى الظاهر على الأقل، ولكنه يقودنا إلى الحاضر من حيث إشارته إلى أحداث تقع فى هذا الحاضر، أو تحمل بصماته، أو تدل عليه بأكثر من علامة، خصوصا فى الدائرة التى يتشابه بها الحاضر والماضى، أو العكس. لكن الأمر لا يتوقف على ذلك قط، فالقناع يقودنا إلى المستقبل، ذلك لأنه ينطق - فى الحاضر - أحداثا تتعلق بالماضى فيقودنا إليه، ولكنه يقودنا إلى الماضى ليعمق إدراكنا بما ينطقه فى الحاضر، فإذا عَمَّقَ إدراكنا للحاضر عَمّقَ بالضرورة إدراكنا للماضى. وعندما يتجاوب الإدراكان - الحاضر والماضى - يتولد من تجاوبهما إدراك المستقبل. وعندئذ ينطوى القناع على ثلاثة أبعاد للزمن.

هذه المفارقة - فى الزمن - تصل بين القناع والأسطورة، ذلك لأن الأسطورة -

فيما يقول كلود ليڤى شتراوس Claude Levi-Strauss - تشير - دائما - إلى أحداث وقعت فى الماضى. ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن فى أن هذه الأحداث الماضية إنما هى أحداث دائمة، تفسر الحاضر والماضى والمستقبل[3]. وقصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية، فهى تتحدث عن أحداث وقعت فى الماضى، وعن شخصية ليست موجودة فى الآن. ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن فى قدرتها على تفسير الحاضر والماضى معا، فتستطيع قصيدة القناع - بالجمع بينهما - أن تكشف عن المستقبل.

وربما كانت هذه المفارقة الأخيرة هى التى تبرر اندفاع أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة -الأم. لقد تحدث صلاح عبدالصبور - مثلا - عن محاولته «إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى» [4]. وتحدث البياتى عن محاولته التوفيق «بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهى واللامتناهى، بين الحاضر وتجاوز الحاضر» [5]. ولقد قادت المحاولة كلا الشاعرين إلى قصيدة القناع، وقادتهما - من خلالها - إلى الأسطورة، لتجعل من كليهما صانع أساطير جديدة. وحسبنا أن نشير إلى «الذى يأتى ولا يأتى» و«سيرة ذاتية لسارق النار»، أو إلى «الحلاج» الذى يحيي الأرواح الموتى.

ولذلك، فليس القناع مجرد «شخصية تاريخية... يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها» [6]. وليس القناع مجرد وسيلة للهرب من الحاضر بخلق بديل له، وليس القناع «هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته» [7]. إن كل هذه الأوصاف يمكن أن توجد فى القناع بمعنى أو بآخر، ولكنها ليست كافية لخلقه، أو تبريره، فالقناع أكثر شمولا وتعقدا من ذلك. إن «الصقر» الذى صرخ فى قصيدة أدونيس[8]:

وا فراتاه كن لى جسرا، وكن لى قناعْ

لم يكن يفكر فى القناع بوصفه بوق المحاكمة، بل كان يفكر فى القناع من حيث هو الرمز الذى يبتعث الخصب، ويعيد ممارسة شعائر أسطورة الخلق فى عالم يكتنفه الموت والجدب. وعندما قال البياتى[9]:

وعازف القيثار فى مدريد
يموت كى يولد من جديد
تحت شموس مدن أخرى وفى أقنعة جديدة

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل
فى القصيدة

فإنه لم يكن يبحث عن الأقنعة بوصفها وسيلة للهرب من الحاضر، بل كان يحلم بالأقنعة التى «تقدم البطل النموذجى فى عصرنا هذا، وفى كل العصور، فى موقفه النهائى». وعندما تحدث الأخضر بن يوسف إلى قرينه سعدى[10]:

سأستخدم اسمك
معذرة
ثم وجهك
أنت ترى أن وجهك فى الصفحة الثانية
قناع لوجهى

فقد كان يحاول أن يصنع مرآة يجتلى فيها الثائر الإنسان ذاته، ليرصدها ويرقبها وينتقدها، فيسقط عنها غلالة السحر والتعالى، فيصلنا بها ويصلها بنا وصلا حميما. وعندما قال أدونيس[11]:

حيث نعانق مالا نعرف كيف نراه
حيث المعنى زيت والصورة نار
حيث التاريخ كلام الهازم، صوت المهزومين
. . .
نتلمس أقنعة التكوين ونحضن أزمنة مكسورة.

فقد كان يحاول أن يحل المشكل الأساسى الذى يعانيه بواسطة الأقنعة، وهو مشكل توسيع «حقل الإشارات» كى يجيب عن السؤال: هل يمكن للعالم - حقا - أن يدخل بيت اللغة، كى تصبح اللغة - الإبداع قادرة على خلقه من جديد؟!.

إن القناع أحد الوسائط الأساسية التى يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع وإدخاله فى شبكة الرمز، لعله يسهم فى تغيير هذا الواقع بواسطة فنه النوعى. وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدى إلى معنى. وأول مدخل - فى تقديرى - لدراسة القناع هو محاولة اقتناص المعنى عن طريق تحليله من خلال عناصره. وسبيل ذلك التخصيص الذى يتوقف عند قناع واحد فحسب فى هذه الدراسة، تاركا للآخرين مهمة إكمال الطريق[12]. والهدف المباشر من هذه الدراسة هو تحويل التعميمات السابقة إلى درس عينى تفصيلى لتحليل المعنى فى واحد من أبرز

أقنعة الشعر المعاصر، وهو «مهيار الدمشقى» الذى صاغه أدونيس - على أحمد سعيد. ولاختيار هذا القناع أكثر من مبرر.

2 ـ مهيار الدمشقي:

إن «مهيار الدمشقى» واحد من أشد أقنعة الشعر العربى المعاصر لفتا للانتباه. ولا تتمثل أهميته فى أنه من خلق شاعر متميز هو أدونيس، وإنما فيما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز. إنه أول قناع - فى الشعر العربى المعاصر - يسيطر على ديوان بأكمله، هو «أغانى مهيار الدمشقى» (1961)، وهو - بعد ذلك - قناع يتحول إلى رمز متكرر، لا يتوقف أو ينقطع بصدور الديوان الذى يحمل اسمه، بل يفرض حضوره -فى شعر أدونيس - ابتداء من «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» (1965)، مرورا بـ «المسرح والمرايا» (1968)، وليس انتهاء بديوان «كتاب القصائد الخمس» (1980)، فالحضور المراوغ غير المباشر للقناع يمضى من «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» (1987) و«احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة» (1988) و«أبجدية ثانية» (1994) إلى آخر أعمال أدونيس التى لم يتوقف نشرها بعد. خصوصاً بعد «الكتاب» الذى صدر قسمه الأول عن دار الساقى سنة 1995، وقسماه الثانى والثالث سنة 1998، وسنة 2002. وسوف تقتصر المعالجة - فى هذه الدراسة - على المرحلة التأسيسية للقناع وتجلياته المباشرة الصريحة فى عدد من الدواوين اللاحقة، على سبيل التمثيل استجابة للهدف المنهجى الذى ينطوى عليه مشروع هذا الكتاب كله، وهو الكشف عن رؤى العالم التى انبنت عليها عملية تأسيس نزعة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر.

و«مهيار الدمشقى» تركيب من اسم ونسبة. أما الاسم فالشاعر «مهيار بن مرزويه الديلمى» (360-428هـ) الذى عاش فى بغداد ومات بها. أما النسبة فترجع إلى على أحمد سعيد - أدونيس - (1930-) السورى المنسوب إلى العاصمة دمشق. تلك التى اضطر -غير مرة- إلى مغادرتها والفرار منها. وكلا الشاعرين - الديلمى والدمشقى - متمرد يعيش رافضا عصره. وكلاهما عانى من هذا الرفض، فلاحقته لعنة الاتهام وسوء الظن غير مرة، بل انسحبت لعنة الأول على الثانى، فاقترنت شعوبية الديلمى بما سمى شعوبية أدونيس - الحزب القومى السورى - اقترانا غير حميد[13]. ومع ذلك فليس يربط بين أدونيس والديلمى سوى التمرد، وتوحّد من يظن أن قد:

سمت به الهمة حتى نجا منفردا من بين هذا السواد

وتوحّد من:

كأن لهم عند الكواكب حاجةً فأحشاؤهم مثل الكواكب تخفق

وهناك ما يصل - فى هذا الإطار- بين «مهيار الديلمى» و«مهيار الدمشقى». خصوصا ما نجده من حديث - فى شعر الأول - عن الموت فى الحياة، وانعكاس دماء الذات فى دماء المنايا على الآخرين، أو من حديث عن الظمأ الذى لا رِيَّ له، أو عن الخيانة التى هى رفض للآخرين ومعاكسة للدهر، أو عن التيه والطريق[14]. وكل هذه الأشياء دلالات أولية ترتبط بالتمرد من ناحية، فضلا عن أنها - وهذا هو المهم - تحولت فى «أغانى مهيار االدمشقى»، بعد أن تفاعلت مع غيرها من المتناصات، فانسربت فى شبكة العلاقات الدلالية للديوان، وأصبحت تؤدى وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى عند «الديلمى».

وليس هناك ما يصل بين «مهيار الديلمى» و«مهيار الدمشقى» فيما عدا ذلك. إن «التمرد» و«الشعر» هما الشيء المشترك بينهما فحسب. ولكن العلاقات التى يدخل فيها كل من الشعر والتمرد، والدلالات التى يؤديها كلاهما، مختلفة أوضح الاختلاف ما بين «المهيارين». ولذلك لم يستبق التركيب «مهيار الدمشقى» من «الديلمى» سوى مجرد الاسم الأول بعموميته، لكى تتحول هذه العمومية إلى خصوصية مغايرة، وذلك عن طريق النسبة إلى «دمشق»، تلك النسبة التى غيرت الإشارة المرجعية فى مهيار ونقلتها من «الديلم» إلى «دمشق»، ومن الماضى إلى الحاضر، فأحلّت مهيارا دمشقيا محل مهيار ديلمى، وخلقت شخصية جديدة مستقلة، لاتنتسب إلى الديلمى - ومن ثم إلى الماضى - إلا فى البعد الأولى لارتباط الشعر بالتمرد، ولاتنتسب إلى الحاضر إلا فى البعد الأساسى الذى تؤديه دلالات القناع.

وتقودنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى الخاصية الأولى لمهيار الدمشقى، إنه قناع يصاغ صياغة مجاوزة منذ اللحظة الأولى، فلا يلفتنا إلا إلى شخصه هو منذ أن نقرأ اسمه، وذلك بكل ما ينطوى عليه من تفرد واستقلال. فهو لايشبه أى قناع آخر من أقنعة أدونيس، مثل «الصقر» أو «الغزالى». إن «الصقر» - مثلا - يلفتنا إلى شخصية تاريخية، على نحو صريح مباشر، فيذكرنا - مع كل تحولاته - بقريش وقبر أخيه، والدم النافر ورحيله إلى الأندلس، وغربته فى أرض جديدة، ويسمعنا أبياتا من شعر عبد الرحمن الداخل التاريخى نفسه. وينتج عن ذلك ما نراه فى قصيدته - القناع من تفاعل بين صوتين، وتوتر ما بين صوت الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق. وليس - فى مهيار الدمشقى - شيء من هذا كله، إذ ليس هناك إشارة إلى أحداث تاريخية مرتبطة به، ارتباط الفرات - مثلا - بفرار عبد الرحمن (الصقر) من الموت،

وإنما يلفتنا الاسم - منذ البداية - إلى شخصية مخترعة، تركّبت من اسم ونسبة، يجاوز تجاورهما الماضى والحاضر معا، لتدخلنا الشخصية نفسها إلى عالم غريب.

ومن الممكن أن نُعَرِّف بهذه الشخصية المخترعة - جزئيا - عن طريق النفى، فنقول إنها ليست كائنا نكاد نلمسه فى الواقع، جالسا إلى البار، أو قادما من أبواب سبتة، مثلما نلمس الأخضر بن يوسف فى شعر سعدى يوسف. وليست رمزا نلقاه بظهر السوق عطاشى فيروينا من ماء الكلمات مثل الحلاج، أو نلقاه - فى تجليات القصّ الشعبى - مثلما نلقى القرندل الذى يُخَلِّصُ الأميرة المنتظرة من السمندل فى شعر صلاح عبد الصبور الدرامى. لعل مهيار أقرب إلى «المسيح بعد الصلب» فى شعر السياب، حيث يتحد المسيح مع الإله فيتفجر زهرا، ويموت كى يؤكل الخبز باسمه. ولعله أقرب إلى «الذى يأتى ولا يأتى»، ذلك النبى المنتظر الذى يوفّق بمصرعه بين المتناهى واللامتناهى فى شعر البياتى، ويصل ما بين الثائر والشاعر الفنان العاشق، ليقيم بمصرعهما جسراً تعبره الحضارة إلى ذات أكثر اكتمالا. لكن مهيار يتجاوز المسيح أو النبى المنتظر. إنه يبسط عليهما جناحيه، ويحتويهما معا فى بعد من أبعاده المتعددة بوصفه رمزا، مغايرا لكليهما ومتميزاً عن سواهما من الأقنعة.

3 ـ قناع مهيار

تحمل الصفحة الأولى من صفحات «أغانى مهيار الدمشقى» اقتباسا من هولديرلين Friedrich Hölderlin يقول:

وفجأة يأتى، يسقط علينا
الموقظُ
الغريبُ
الصوت الذى يخلق الناس.

وتقدم إلينا صفحات الديوان نفسه مهيار عبر سبعة أقسام رئيسية: عن فارس الكلمات الغريبة، وساحر الغبار، والإله الميت، وإرم ذات العماد، والزمان الصغير، وطرف العالم، والموت المعاد[15].

وينقسم كل قسم إلى «مزمور» نثرى تعقبه أغان متعددة الأوزان، فيما عدا القسم السابع الذى يتحول كله إلى مراث تجاوب أصداء الإله الميت، فيتجاوب فيها النثر والشعر، خصوصا «مرثية الأيام الحاضرة» و «مرثية القرن الأول».. وبقدر ما يقوم المزمور بمهمة التقديم تقوم الأغانى بمهمة صياغة الملامح المتعددة لمهيار، عبر

مستويات متباينة ومحاور متنوعة. وإذا تأملنا أبيات هولديرلين عن الصوت الذى يخلق الناس، ولاحظنا صلتها الأولية بانقسام الديوان إلى سبعة أقسام تتساوى وعدد أيام الخلق، وتأملنا - فضلا عن ذلك - تجاوب الصوت الخالق مع دلالات عناوين الأقسام نفسها (الإله الميت، إرم ذات العماد، الموت المعاد) دخلنا فوراً إلى عالم أساطير الخلق والولادة الجديدة. وأدركنا - للوهلة الأولى - أننا نواجه بطلا يتقنع قناع الأسطورة، فلا يفهم إلا فى ضوء رمزيتها الخاصة.

ونحن لا نواجه مهيار فى المزمور الأول مواجهة مباشرة، بل نواجه بعض صفاته، يلقيها صوت مغاير لصوته، صوت هو أقرب إلى الابتهالات الاستهلالية فى شعائر الأداء الطقسى للأسطورة منه إلى صوت الإنشاد الافتتاحى للجوقة فى الدراما القديمة. وها هو ذا مهيار:

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُردّ، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى، إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها. إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها.

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا- يحيا ويضلل اليأس، ماحيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كى يتثاءب، وللشجر كى ينام.

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشا على جبين عصرنا علامة السحر» [16].

وليست هذه الصفات صفات إنسان عادى، أو كائن واقعى، وإنما هى صفات بطل أسطورى يخلق نوعه بدءا من نفسه، وتتكشف دلالاته من امتزاج عناصره. ولا تنفصل حركة عناصر هذا البطل عن حركة عناصر الكون، بل إن حركته تنسرب إلى حركة الكون نفسها فتصبح سببا لها. وسنسمع أصوات الأداء الطقسى تصف مهيار بأنه «فيزياء الأشياء» مثلما نسمع صوت مهيار نفسه يكشف عن بعض سره عندما يقول فى بعض مزاميره: «أختبئ تحت جبة الفصول وأوصوص من فتوقها» (ص463).

ولأن مهيار يحيا فى مكان القلب من الفصول والأشياء، فإنه يحتل المكان نفسه فى بناء معقد من أداء شعرى لطقس أسطورى. ولذلك يبدأ كل شيء منه ليعود إليه فى هذا الأداء، فكأنه منبع الحركة ومصبها. ويتوسط قناع مهيار محاور الحركة فى عالم هذا الأداء، فيتحرك القناع فى كل اتجاه محركا كل شيء حوله، راسما ما يشبه الدائرة، لكنه يعود- دائما- إلى ما يشبه المركز فيها. أما الصوت المنبعث من داخل القناع، فتتباين طبقاته تباين أشكال التحول والتقمص التى يؤديها الصوت فى الطقس الأسطورى.

ولكن كل طبقات الصوت تنحل لتبدو تنويعات على عنصر مركزى واحد فى النهاية، يعود بنا إلى ما يشبه المركز فى الدائرة.

ولا يعنى ذلك أن مهيار يؤدى الدور الوحيد فى هذا الطقس. إن هناك الكثير من المؤدين والمنشدين، شخصيات أسطورية (أورفيوس، و أوديس، و سيزيف، و شداد، وسطيح) وكائنات أسطورية (العنقاء، والرخ، والسمندل) وشخصيات دينية (آدم، و قابيل، و نوح، والمسيح، وعمر بن الخطاب) وشعراء (أبونواس، والحلاج، وبشار) وفلاسفة (أمثال ديوجين)، وظواهر طبيعية (رياح، وبرق، وصاعقة، وطوفان، وكهوف.. إلخ). لكن كل هذه الكائنات والشخصيات والظواهر تتجاوب لتصنع مهادا يتحرك عليه القناع، وتتناغم لتشكل بعض تجليات الرؤيا التى ينطوى عليها. وقد تتجسد الرؤيا من خلال رقية، أو جثة فى هذا الأداء، وقد تنفجر من فوهة بركان، أو تندفع مع الطوفان، وقد ترتد كما ترتد الصاعقة عن صخرة دائرة. ولكنها تظل تتقدم معلقة بحبال مهيار، شأنها شأن كل «شهوة تتقدم فى خرائط المادة». أقصد أنها لا تتقدم إلا:

خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة. (ص482).

ولذلك ينسرب حضور مهيار ليتخلل كل ما حوله، بل يتصاعد هذا الحضور ليصبح تجليات فى مرايا الطبيعة والكائنات، فلا يبقى بارزا - فى الأداء الطقسى - سوى قناعه الذى يظل مهيمنا - كالإله - على كل شيء، فيشعل نار حضوره:

فى الغيوم التى تتعاكس أو تتوالى
فى المحيط وأمواجه العاشقة
فى الجبال وغاباتها، فى الصخور. (ص375)

ويبدو مهيار- منذ اللحظة الأولى فى هذا الأداء - خارق القدرات، كلى الوجود، منطويا على نقائض الكون وصراع أضداده، مجسدا - فى حركته - دورة الموت والحياة، والجدب والخصب. ولكن دورة مهيار لا تكتمل اكتمالا نهائيا قط، بل تظل فى صيرورة مستمرة وتخلق دائم. إن الاكتمال النهائى لدورته يعنى العدم. ومهيار ليس عدما، بل خلقا يتجدد. قد يموت لكنه يبعث، وقد يتفتت لكنه يتجمع، فيظل حركة مناقضة للسكون. أما قدرته على التحول فهى قرينة قدرته على المجاوزة الأزلية للثبات. وتبدو هذه القدرة كأنها الخاصية الأساسية التى تجعل من حضور مهيار ذاته نفياً وإثباتاً، خلقا وتدميرا فى الوقت نفسه.

وبقدر ما تزدوج قدرة مهيار على الفعل تزدوج قدرته فى المعرفة والكشف، فلا تتحد القدرتان إلا على مستوى السحر. ولذلك ينطوى مهيار على ثنائية متعارضة تحل معه حيثما يحل، وتمتد منه لتمس بسحرها كل شيء سواه، فتصبح حضوراً متعارض الأطراف للموت والحياة، والخصب والجدب، الله والعالم، الملاك والشيطان، الليل والنهار، الذكر والأنثى.

وتوجد هذه الثنائية المتعارضة على مستوى التعاقب مثلما توجد على مستوى التزامن. إن مهيار يُبْعَثُ بعد أن يموت من ناحية، وتتعاقب فى داخله دورة الميلاد والموت مثلما يتعاقب النهار والليل، أو تتعاقب ظواهر الفصول. ولكن كلا الموت والميلاد كامن فى مهيار فى اللحظة نفسها من ناحية موازية، ويتزامن به وفيه الهدم والخلق، لتصطرع الآلهة البصيرة والآلهة العمياء فى وقت واحد. وكأن القوة التى تخلق به وفيه الأشياء هى القوة التى تهدم فيه وبه الأشياء. ولكن هذه القوة لا تتوقف قط، بل تظل فى صيرورة دائمة، تدور كعجلة الليل والنهار، ودورة الفصول على مستوى التعاقب، وترتحل من منبع إلى مصب مثلما يرتحل التيار على المستوى نفسه. ولكن عناصرها تظل متصارعة مثلما يتصارع الله والإنسان، والملاك والشيطان على مستوى التزامن الآنى. هكذا تتعاقب فى حضور مهيار دورة الحياة والموت:

ضيّع خيط الأشياء وانطفأت
نَجْمَةُ إحساسِه وما عَثَرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وقوِّرت وجنتاه من ملل
جَمَّعَ أشلاءه على مَهَل
جمّعها للحياة، وانتثرا. (ص334)

وتتعاقب بحضوره الدورة نفسها:

فى عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
تولد عيناه. (ص335)

ويتزامن فى حضوره - وبحضوره فى الوقت نفسه - عنصرا الحياة والموت، الخلق والعدم، الحركة والسكون، فيصبح «اللغم والطعم»، ويصبح حالا «تتقاطع فيه الجنة والجحيم» وموتا لا يفارق الحياة، أو حياة لا تفارق الموت:

«أعرف أننى فى شرخ الموت، أتبطن القبر، وأخنخن كلماتى، لكنى حى» (ص357) فكأنه العرس الذى يعلن جاذبية الموت، والإله الذى نخلقه فى اللحظة نفسها التى نقتله فيها، أو الآله الذى تصبح «أيامه الآكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء» (ص344) بل الإله الذى يقول عن نفسه:

* «أول النهار أنا وآخر من يأتى. . .» (ص405).
* «أعصف وأصحو، ألمع وأغيم، أمطر وأثلج» (ص438).
* «أتعب وأرتاح فى الزرقة - يشمس تعبى ويقمر فى لحظة واحدة. . .» (ص486).
* «أسميك أيها اليأس لكنك لا تسمى. بعد الآن لن نفترق ولن نمشى معا بعد الآن. . .» (ص429).

ولذلك، يظل مهيار منطويا على مفارقات لافتة على مستويات التعاقب والتزامن معا، وهى مفارقات تقترن بتصارع الأضداد داخل كون متميز، يقترن فيه التوتر بالتحول، ويزدوج فيه التناقض مع الصراع، ويتداخل فيه الواقع مع ما بعد الواقع، وتنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، ويرقص العقل مع الجنون، لتتحاب العناصر داخل هذا الكون، فى الوقت نفسه الذى يدمر فيه بعضها البعض الآخر، وتنحل - فى الكون نفسه - تعارضات لتتولد تعارضات جديدة، فى صورة تجمع بين النقيضين:

نتقاسم الفضاء، الموت وأنا
نتقاسم المجاعة، الخبز وأنا. (ص464)

وفى صيرورة لا ينحل فيها التناقض إلا ليبدأ من جديد:

أبحث عما يوحّد نبرتنا- الله وأنا،
الشيطان وأنا، العالم وأنا، وعما يزرع الفتنة بيننا. (ص 465)

وتعكس هذه المفارقات الحضور المتوتر لمهيار، ذلك الحضور الذى يكشف عن مستويين متدابرين لثنائية متعارضة تؤكد الأشياء وتنفيها، لكن من غير أن يركن هذا الحضور إلى السكون قط، بل يظل متوترا توتر «الفساد الخالق» لمهيار الذى:

يرعب وينعش
يرشح فاجعة ويفيض سخرية. (ص330)

ولا يمكن أن يتجاوب هذان المستويان المتدابران لهذه الثنائية المتعارضة إلا داخل

أداء شعرى لأسطورة، كما لا يمكن أن يتناغم كلاهما إلا فى حال أو حالة غسقية من الوعى الشعرى، أعنى حالة يمتزج فيها الوعى باللاوعى امتزاج النور بالظلمة فى الغسق، أو حالا يتداخل فيه العقل مع الخيال، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة، لتصبح الأسطورة واقعا والواقع أسطورة، فيتفجر الخيال الشعرى باطشا بالمنطق العقلى، خالقا لنفسه منطلقا مغايرا، يجاوز فيه العقل نفسه إذ يتجاوز حدوده الثابتة. ولذلك ينبثق من داخل القناع صوت الأسطورة التى تقيم اتحادا دالا ما بين الطفل والنبى والشاعر:

ثمة فى جلدى الخزفى
فارس للطفولة
يربط أفراسه بظل الغصون
بحبال الرياح
ويغنى لنا بصوت نبيّ. (ص383)

إن هذا الطفل الذى يغنى بصوت النبى هو الشاعر الذى يدخل عالما هو عالم الحلم والرؤيا، حيث يصبح الشعر أسطورة، أو شبيها بالأسطورة على الأقل.

ويمكن أن يحدث أى شيء داخل هذا الشعر. لن يخضع تتابع الصور لأية قاعدة من قواعد المنطق أو الاستمرار مثلا، بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة، حيث يمكن أن يحدث كل شيء، وحيث يتولد كل شيء من أى شيء. والنتيجة هى أن يسكن الماء والرعد فى نار واحدة، ويلهو الماء مع الماء، أو يتدحرج مهيار بين «أنا الجمر» و «أنا الثلج»، أو يحيا «فى ملكوت الريح» ويملك «فى أرض الأسرار». ولا يقع ذلك فى زمن متعين أو مكان متعين، بل فى مطلق الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة.

والتحول والصيرورة هما الشيء الثابت فى عالم مهيار الذى لا يثبت فيه شيء على حال. والزمن - فى هذا العالم - سيال لا يرجع إلى الوراء، بل يتحرك - فيه - مهيار مثل «الريح لاترجع القهقرى. والماء لا يعود إلى منبعه» (ص330). لكنه - فى الوقت نفسه - زمن التحول الذى يصل فيه مهيار بين الماضى والحاضر فى حركة دائرية تتوجه صوب المستقبل دائما. وليس - فى هذا الزمن - «إبحار فى الذاكرة»، أو بحث فى «صندوق التذكارات» - إذا استعرنا لغة صلاح عبدالصبور. وليس - فى هذا الزمن - ما يشبه تحدد حركة القطارات التى ترحل فوق قضيبين «ما كان- ما سيكون» - إذا استعرنا لغة أمل دنقل. وإنما كل شيء - فى حركة هذا الزمن - غير محدد. الاتجاه الوحيد

للإبحار فيه هو المستقبل، ولكن المستقبل نقطة حلم وليس نقطة وصول:

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى. هكذا لا أصل ولكننى
أضيئ.
إننى بعيد. والبعيد وطنى. (ص405)

قد نقول إن هذا الزمن هو زمن «الحضور»، ولكن علينا أن نفهم الحضور بمعنى أقرب إلى المعنى الصوفى فى هذا السياق[17]؛ أقصد إلى معنى لا يتحقق فيه حضور القلب بالحق إلا عند الغيبة عن الخلق، حيث يحل المطلق فى النسبى، ليتحول الزمن المتعين إلى زمن الحلم، فلا ينفصل الحضور فى الآن عن الحضور فيما كان، أو فيما يمكن أن يكون، أو - حتى - فيما لا يمكن أن يكون، إنه زمن التناسخ - الإضاءة لو استخدمنا لغة «المسرح والمرايا» [18]. والسفر الدائم اسم آخر لهذا الحضور الذى هو أقرب إلى «التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل»، حيث يمكن- فى ساعة واحدة من الزمن- أن تجتمع كل أيام السنة وتطلع الشمس مع القمر[19]. وفى هذا الزمن- الحلم نفلت من قانون الزمن- الواقع، ونتجه فى كل اتجاه، ولكن إلى الأمام دون أن نرجع إلى الماضى، بل يصبح الماضى نفسه كامنا فى مبدأ الحركة إلى الأمام مثل الحاضر تماما.

والمكان - فى عالم مهيار - مكان متحول هو الآخر، ينسرب مبدأ الصيرورة فيه فيدمر ثبات ذرات الأرض، فلا تبقى حدود ثابتة، بل حركة لا تقتنصها سوى لغة الاستعارة التى تدمر المسافة فى الوقت نفسه الذى تقتنص تحولها. وليس هناك نقاط للحدود فى هذا العالم، أو حواجز بين الكائنات والأشياء. إن الشجرة يمكن أن تغير اسمها، والحجر يمكن أن يغتسل بالصوت، ويهبط التاريخ المنحدر فى حوار مع النمل، ويلبس الضفدع قناع التاريخ، وتجلس نجمة عند البحر لتترك جلدها وتغيب.

ولذلك يقترن مهيار بالسفر دائما. والسفر اكتشاف. ففى السفر نعرف الحضور والغياب، الموجود وغير الموجود. ويزداد الغياب تبعا لازدياد الحضور(20). ومهيار على سفر دائما، يتجه إلى المستقبل، فى صيرورة تجعل منه «تاريخا من الرحيل» (ص396). هكذا:

تولد عيناه
فى سفر يسيل كالنزيف
من جثة المكان. (ص335)

* * * * *

قلت لأسنانى للأظافر الزرقاء
لينى معى واستسلمى للموج والهدير
قلت لها أن تقطع الحبال
بينى وبين الشاطئ الأخير-
لا حدَّ لى لا شاطئٌ أخير. (ص 384)

* * * * *

حول خطاى تُبتكرْ
جزيرة من الحجرْ
من الشرر-
أمواجها مقيمةٌ
وشطها على سَفر. (ص490)

وقد يتغير كل شيء فى مهيار أو حوله إلا التغير نفسه، إذ يظل التغير علته الفاعلة. ويتحول فيه وبه كل شيء إلا التحول الذى يظل قانونه الأوحد. ولذلك يبدو مهيار قابلا لكل صورة كابن عربى[21]، فنطالعه عبر تجليات متعددة، تقودنا كل منها - بطريقتها الخاصة - إلى مهيار الذى يقودنا - بدوره - إلى تحولات لا تنتهى.

والفارق بين تجليات مهيار فارق يرجع إلى درجة القوة فى تحولاته من ناحية، ودرجة الشفافية فى وسائط الطبيعة عندما يتجلى فيها مهيار من ناحية أخرى. ولذلك يبدو مهيار مفردا وجمعا فى وقت واحد، ويتجاوب تعارض إفراده وجمعه مع تعارض تحولاته بين الرماد والورد، الليل والنهار، العودة إلى الرحم المنبع والانطلاق منه صوب البعيد الذى يدمر المنبع نفسه. وبقدر ما تحدث هذه التحولات فى الداخل تحدث فى الخارج، بل ينعكس الداخل فى الخارج، ويسقط الخارج فى بؤرة الداخل، ويربكنا التحول المتعاكس ما بين الداخل والخارج، فينعكس نظام الرموز الأسطورية نفسه فى غير مرة، مدمراً نفسه وخالقا نفسه، تماما مثل مهيار الذى يزدوج ويثلث، ويخلق نفسه وقت أن يدمر نفسه، ليعود ليدمر نفسه من جديد.

ومثلما يصنع مهيار بنفسه يصنع بالطبيعة من حوله، وكأن قدراته على التحول والتقمص، الاتصال والانفصال، تتفجر بلا حدود، فتحوِّله مثلما تحوِّل كل شيء معه. وآية ذلك أننا نراه هابطا أعماق الأرض- الرحم، عاشقا يتدحرج فى عتمات الجحيم مثل أورفيوس، كما نراه مرتحلا مع الأمواج، غارقا فى رعب البحار، يجهل أن يبقى أو يعود مثل أوديس (أوليس). وفى الوقت نفسه، نراه يبتكر ماءً لا يرويه، كاتبا فوق الماء

قصيدة للغبار، حاملا مع سيزيف صخرته الصماء، بل نراه متمردا على الطوفان الإلهى، ماحيا «نوحا» القديم، باعثا نوحا الجديد، نبيا متمردا يبحر لايصغى لصوت الإله. كما نراه حالا فى الماء، داخلا فى طقس الموج مثل تموز، متفتتا إلى رماد، مولودا بالنار مثل الفينيق، متفتحا فى الزهور والأشجار مثل أدونيس. وأخيرا، نراه منتظراً عمر بن الخطاب «الحجر الأخضر فوق النار»، راثيا أبا نواس شاعر التمرد فى العصر العباسى، متحدا معه فى العذاب الجميل والريح والشرر، كاتبا بريشة الحلاج المنفوخة الأوداج باللهيب، باحثا مع الشاعر الرجيم بشار بن برد عن لؤلؤة زرقاء يحفظها للسنة العجفاء.

وتحولات مهيار - على هذا النحو - تجعل منه إلهاً ونبيا وشيطانا وساحرا، وتجعل منه حضورا متصلا ومنفصلا بالعناصر الأربعة: داخلا فى طقس الخليفة، خارجا منه إلى طقس الموت، والعكس صحيح. والنتيجة أن يصبح مهيار «سيد الأشباح» و«سيد الخرافة» فى جانب من تحولاته. مملكته السحر ومركبته الشيطان، يحيط بالأرض كالحبل، حيث يحاور الكهوف، ويُصِّيرُ الجبال كلمات. كما يصبح - فى جانب آخر من تحولاته - «مهيار هذا الرجيم» و«سيد الخيانة» الذى يرفع الميتين ذبيحة، ويصلى صلاة الذئاب الجريحة، فيصبح «الذئب الإلهى الجديد» الذى يتحول - مرة أخرى- ليصبح «الإله الشقى». ولكنه يظل - مع ذلك - يموسق الحجر ويراقص الأثير، يبارك حتى الجحيم، ويرد لوجه الحياة البراءة.

4 ـ العناصر الأسطورية

وتدخل كل هذه الصفات بمهيار إلى قدس أقداس الأداء الشعرى للأسطورة كما سبق أن قلت، فتصل بين حضوره وحضورها، بل تقيم اتحادا بين منطقه ومنطقها. وبقدر ما يصل هذا الأداء بين مهيار وآلهة الولادة الجديدة (فينيق، وتموز، وأدونيس)، وبقدر ما يجمع هذا الأداء بين مهيار والنماذج العليا للولادة الجديدة (المسيح، والحسين، والحلاّج) فإن هذا الأداء ينقل مهيار من عالم الكائنات الإنسانية المتعينة، ليجعل منه حضوراً لفيزياء الأشياء نفسها، وتجليا من تجليات أسطورة التكوين. ويظهر ذلك على وجه الخصوص عندما تتحرك رموز الخلق والولادة الجديدة، محاكية عناصر الكون، كى تُحدِثَ آثارها فى هيئة «سحر تمثيلى»، يبتعث العناصر ويعيد خلق الأشياء. ولذلك، يدخل مهيار فى علاقة متبادلة مع عناصر الكون الأربعة (الماء، والأرض، والهواء، والنار). وتتحول حزم العلاقات التى تتشكل ما بين هذه العناصر لتصبح مكونات بنائية فى قناع مهيار، وعناصر فاعلة ومنفعلة فى تحولاته، فتبقى هذه العناصر

ثابتة ودالة. يحدد حضورها الخصائص الأساسية لحضور مهيار، وتحدد ترابطاتها ترابطات متجاوبة فيه، فتحدد - فى النهاية - الأبعاد الدلالية لبنيته الوظيفية التى تصوغ رؤية بعينها للعالم.

ولكن بقدر ما يتحدد مهيار بهذه العناصر فإنه ينفصل عنها. إنه - من ناحية - يحل فيها وتحل فيه، يتجلى من خلالها كما تتجلى الرؤى فى ذرات الغبار، وينتقش فيها كما تنتقش السماء على صفحة البحر. وتحل هى فيه لتصبح قوتها المدمرة هى نفسها المدمرة الخالقة، فتتحول كلماته - مثلا، وفى جانب منها فحسب - إلى رياح تهز الطبيعة وتدمرها كى تخلقها مرة أخرى. وينفصل مهيار عن هذه العناصر من ناحية أخرى، ليصبح فاعلا فيها، يوجهها ويتصرف فيها، فيكون أقرب إلى الإله فى أساطير التكوين:

ها أنا أشرع النجوم وأرسى
وأنصب نفسى
ملكا للرياح. (ص369)

لكن مهيار يعود- مرة أخيرة- ليصبح منفعلا بعناصر الطبيعة، مذعنا لقوتها فى حالة، ناطقا باسمها فى حالة ثانية، متمردا عليها فى حالة ثالثة، فيغدو أقرب إلى الإنسان فى تحولاته التى تجمع بين السقوط والقيامة، الخطيئة والبراءة.

والتمرد خاصية أساسية فى هذا التحول الأخير. لكنه تمرد يجاوز الطبيعة بالطبيعة. أعنى أنه تمرد يجاوز العناصر بالعناصر نفسها، حين يعاكس ما بينها، ويدمر نظامها ليخلق منه نظاما جديدا، تجاوز فيه الطبيعة ومهيار وضعهما الآنى، ليصل كلاهما إلى حالة من الخلق المتجدد، لعلها الحالة التى وصفها أدونيس عندما قال فى «مفرد بصيغة الجمع»: «أكمل جسدك بنفيه» و «دمر ما أنت لتبنى من أنت» [22]. ولعل هذا الفهم يقربنا من فهم تمرد مهيار- فى وجه من وجوهه - خصوصا حين يعبر فوق الله والشيطان. إنه تمرد يجاوز طرفين متعارضين ليخلق منهما- بنفى كليهما منفردين- طرفا ثالثا يحتويهما معا. وتكون النتيجة الجمع بين نعمة المعرفة ونعمة السقوط والتمرد، دون أن يفارق كلتا النعمتين وعى حاد بالتوحد والانفصال. ويجمع مهيار- فى هذا البعد- بين آدم الذى واكب إنشاء الخلق ونوح الذى واكب إعادة الخلق. ولكن تنعكس الإعادة فى الإنشاء، مثلما تنعكس الطاعة فى المعصية، والماء فى النار، والحياة فى الموت، ليصبح مهيار شبيها بآدم سيد الشجر الملعون (المعرفة) وسيد الثمار (التمرد)، وشبيها بنوح. أقصد إلى نوح الجديد الذى يفعل نقيض سلفه القديم، فيبحر صوب

المعصية، أى يعبر صوب اليأس والموت حتى نهاية الطوفان، جاعلا من يأسه وسقوطه علامة على إله جديد. وعندما يتجاوب صوت الشبيهين - داخل مهيار - يتخلق منهما صوت ثالث، هو «مهيار هذا الرچيم» الذى يعلن تمرده وعلامته:

مات إله كان من هناكْ
يهبط، من جمجمة السماءْ
لربما فى الذعر والهلاكْ
فى اليأس فى المتاه
يصعد من أعماقيَ الإله؛
لربما، فالأرض لى سريرٌ وزوجةٌ
والعالم انحناءْ. (ص363)

ولكن التمرد الذى يجاوز الإله القديم ليخلق إلها جديدا- هو الإنسان - لا يلبث أن يدخل بهذا الإله الجديد فى سفر التكوين، فيجعل منه خلقا جديدا للإله القديم نفسه. وعندئذ، تتحول علاقة الانفصال بين مهيار وعناصر الكون الأربعة (الماء، والتراب، والهواء، والنار) لتعود إلى الاتصال والامتزاج مرة أخرى. ويتحول قناع الإنسان فيصبح قناع الآلهة. لكن الآلهة - هذه المرة - ليست آلهة أساطير البعث أو الولادة الجديدة فحسب، وإنما هى - إلى جانب ذلك - آلهة أساطير الخلق.

وتتجاوب عناصر الكون الأربعة عبر هذا المستوى من الاتصال، بل تتجاوب مكونات كل عنصر من هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر. فتتجاوب نار المعرفة التى سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التى اقتطفها آدم، وتتجاوب النار التى خلق منها العالم مع النار التى يتخلق منها فينيق الإله كلما تفتت رمادا. ويتجاوب الغوص فى الماء مع الهبوط إلى باطن الأرض ليصبح عودة إلى الأم- الرحم، ورغبة فى التخلق. وعندئذ، يتجاوب باطن الأرض- المنطوى على النار- مع عنصر النار الذى تتخلق منه الآلهة خارج الأرض، فيتجاوب الداخل والخارج، مثلما يتجاوب الماء والتراب، عندما يتحول كلاهما إلى عنصر للذكورة والأنوثة معا، ومثلما تتجاوب نار الأرض مع نار السماء فى الصاعقة الخضراء. وتتجارب الريح مع بقية العناصر. تنطوى - مثلها - على النقيضين نفسيهما، فتؤدى إلى الدمار مثلما تؤدى إلى الخلق، وتصبح مقابلا للنار وقرينا لها. ويصبح الحضور فى «الرياح التى تطفئ، الرياح المضيئة» (ص471) وجها آخر للحضور فى موكب الصاعقة الخضراء». (ص368)

وعندما تصبح علاقة مهيار بهذه العناصر علاقة اتصال، تتجاوب مكوناته، يحدث

لون من تبادل الصفات بينها وبينه. أقصد إلى أنه يعكس عليها ثنائيته المتعارضة على مستوى التزامن والتعاقب، وتعكس عليه العناصر ما تنطوى عليه من تناقض، فتتجاوب دلالة الخلق والتدمير ما بين مهيار والعناصر، ليصبح هو إياها وتصبح هى إياه.

ويتحد مهيار- أول ما يتحد- بالنار- يجتاح - مثلها- الأشياء والكائنات، عنصراً من عناصر الدمار، لكنه يغدو- مثلها- عنصراً من عناصر الخلق، فيتخطى عالما يحرقه ويحترق معه، ليخلق عالما فتيا يبعث فيه من جديد. ولكن النار- فى مهيار- لا تنطوى على هذه الثنائية البسيطة، إنها تتعقد وتصبح جماعا متجاوبا من الدلالات المتداخلة، وتنطوى على تضاريس متباينة تباين القناع نفسه. إن نار مهيار أشبه بتلك النار التى تحدث عنها الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار Gaston Bachelard (1884- 1962)، نار حميمة وكونية: «تحيا فى قلوبنا مثلما تحيا فى السماء، تنبعث من أعماق المادة لتمنح نفسها بدفء الحب، أو تغوص فى المادة راجعة إليها، كى تبقى كامنة حبيسة، مثل الكره والانتقام. وهى الظاهرة الوحيدة - بين كل الظواهر- التى يمكن أن نعزو إليها- تحديدا- القيم المتعارضة للخير والشر، فنراها مشعة تذكو فى النعيم، متلظية تتلهب فى الجحيم. إنها رقيقة معذبة، تملأ معدتنا بما تنضجه من طعام، وتملأ رؤانا بما تحمله من نبوءة.. فهى القداسة التى تحرسنا وتفزّعنا، وهى الخير والشر فى آن. ولأنها تنطوى فى ذاتها على تناقضات فهى أحد مبادئ التفسير الكونى»[23].

ومثل نار باشلار، تجمع النار ما بين التناقض والتجاوب فى قناع مهيار، فتجمع ما بين الازدواج والتوتر. ولذلك يتعارض النقيض مع نقيضه ويحتويه فى الوقت نفسه، وتزدوج المكونات وتتعارض لتتجاوب تجاوب المرايا المتقابلة. وفى هذا الإطار، تتجاوب نار المعرفة التى سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التى اقتطفها آدم كما قلت منذ قليل، وتتجاوب نار المعرفة التى اغتصبها بروميثيوس مع نار التمرد الذى أعلنه إبليس المخلوق من النار. وتتجاوب النار التى خلق منها العالم مع النار التى تحرق فينيق، وتتجاوب كلتا النارين الأخيرتين مع نار بروميثيوس لتزدوج - فى الدلالة المركبة - رمزية المعرفة المقترنة بالتمرد ورمزية الخلق المقترنة بالتدمير. وعندما تزاوج النار بين المعرفة والفعل فى سرقة النار الإلهية، ومن ثم تنفى سطوتها على مستوى الفعل، وتقهر غموضها على مستوى المعرفة، فإنها تزاوج بين الخلق والتدمير، فتجعل من بروميثيوس وجها آخر للفينيق، ذلك الإله الذى يدمر نفسه بالنار ليخلقها مرة أخرى، فكأنه يتمرد على عجزه لينفيه، ويدمر ما هرم من بعضه لينبعث ما هو فتى من كله.

والموت النارى عودة إلى النقاء فى هذا السياق، ولادة جديدة من رحم النار الذى

يقابل رحم الأرض- الأم، نفى للدنس، واستعادة للجوهر الأنقى. إن النار تأكل كل ما يقبل الفساد والموت، لكنها تبعث كل ما كان نقيا، فتجعله أشد صفاء، عندما تخلصه من شوائبه، وتجعله مخلداً، لأنها تنفى عنه كل ما يقترن بالفناء. لذلك دخل هرقل محرقته الهائلة التى صنعها بيديه - كما لو كان مضطجعا فى وليمة مزدان الجبهة بأكاليل الزهور- ليستصفى عنصره الإلهى الخالص[24]. وكذلك يخرج الفينيق من النار التى انبعثت من رماده، بعد أن نفت النار عنه كل ما يخامره من أوشاب الفناء، وكذلك اختار أمبدوقليس- الفيلسوف الإنسان- الموت الذى يصهره ويمزجه بالعنصر النقى- النار- عندما ألقى بنفسه فى بركان أطنه[25]. وعندما يُسْتَصْفَى الجوهرُ الأنقى من النار- على هذا النحو- يبقى فتيا متوهجا لا ينطوى على سكون أو ثبات، بل على الحركة والتخلق الدائم، ذلك لأن النار ترتبط - فيما ترتبط به من دلالات- بالرغبة فى التغير، والإسراع بعجلة الزمن، والرغبة فى أن تصل الحياة إلى اكتمالها. ولكن الاكتمال قرين شمس- نار أخرى- لا تتوقف عن الحركة فى زمن الصيرورة.

والتمرد قرين أولى الدلالات النارية جذبا للانتباه فى مهيار، ذلك الذى تندلع ناره لتحرق المألوف الساكن، وتسعى إلى معجزة لا تكتمل، لتقيم عالما متغيرا، دون أن تقنع بأنصاف الحلول:

- وجه مهيار نارْ
تحرق النجوم الأليفة. (ص345)

- يضربنا مهيارْ
يحرق فينا قشرة الحياةْ
والصبر والملامح الوديعةْ (ص337)

- وإلى معجزة لم تكتمل
أتخطى عالما تحرقه
أغنياتى وأمد العتبة. (ص421)

- أغنيتى فى اللهب الورديّ:
الكل أو لا شيء. (ص392)

ولكن نار مهيار التى تزاوج بين نار التمرد ونار المعرفة، فتزاوج بين «الفعل»

و«الوعى» تظل ناراً علوية فى جانب منها، قرينة معرفة مطلقة، ترتبط بأسرار الخلق وليس بقوانين المخلوقين، وتنسرب فى أسرار العناصر وليس فى طرقات المدن. لكنها تعود لتهبط من عالمها العلوى إلى العالم الأرضى فى جانبها الآخر، أعنى عالم البشر، فتتقدم نحو المدينة، لتعكس وجه الحضور «وأرض المسافات فى ناظر المدينة»، لتصل بها إلى «أرض الشفافية الحائرة» (ص482). و«الفعل» فعل كونى فى هذا المستوى الدلالى، يتجلى فى الشعيرة الطقسية من منظور الحلم وليس من منظور الواقع. ولا يتولد - شأنه شأن المعرفة - نتيجة حركة البشر، وإنما نتيجة حركة التعارض فى العناصر التى يتكون منها، أو يتحد بها مهيار، فيهبط «الفعل» من الأعلى إلى الأدنى، مثلما تهبط البشارة والنبوءة من السماء. ولذلك تظل «أسرار» النار أسرارا قصية متأبية، محجوبة غريبة، تحتاج إلى من يهبط بها من عالم الآلهة إلى عالم البشر، فيظهر مهيار، فى صورة بروميثيوس، هابطا من أعلى إلى الأدنى. ولكنه لا يحقق هبوطه بالنار إلا بعد سرقة الآلهة، أى بعد «الخيانة» والرفض الذى يقترن بالسقوط.

وعند هذا المستوى تتحول الدلالة البروميثية (نسبة إلى بروميثيوس) فى مهيار إلى دلالة إبليسية، لتصل النار ما بينه وإبليس «الرجيم» فى مقارفة المعصية الأولى، فينقلب مهيار إلى «هذا الرجيم» [26] الذى يعبر «الطريق الرجيمة» (ص423)، طريق النار، تلك التى لا يملك - إزاء اختياره الرفض - طريقا غيرها:

ماذا، إذن ليس لك اختيار
غير طريق النارْ
غير جحيم الرفضْ. (ص431)

ولكن مهيار يجاوز طريق الشيطان «الرجيم» ليتحول إلى بروميثيوس مرة أخرى، فيصل- عبر «الطريق الرجيمة» - إلى مرحلة قتل الآلهة بالنار التى سرقها، فيجاوز الآلهة والشيطان معا، ويستبدل بالآلهة القديمة - عبر النار- آلهة جديدة:

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعةْ
وبدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام السبعةْ
بإلهٍ ميت. (ص425)

وعندئذ، تتلهب النار التى اغتصبها مهيار، لتجعل منه عنصرا مضيئا يرتبط بالمعرفة الهابطة - عبر خيانته - إلى الأرض:

- أعيش بين الغيم والشرارة
فى حجر يكبر، فى كتاب

يعلم الأسرار والسقوط. (ص366)

- وحيرتى حيرة من يضيئ
حيرة من يعرف كل شيء. (ص367)

وتنتقل - من خلاله - الشفرة اللامعة فى جحيم الإله (ص 380) لتصبح «رمحا من الضوء» (ص437) مصباحا وقنديلا يتوهج «فى العيون المطفأة» (ص335، 342) وشمسا تقيم فى العيون لتجعلها «ترى الضوء كل الضوء» (ص464).

وعند هذا المستوى يغدو مهيار العنصر النارى المضيء نقيضا مدمرا لكل ما هو معتم، فتتعارض الشمس التى تقترن بتوهج المعرفة المغتصبة مع القمر الذى يقترن بالليل المعتم، فيمثّل الفعل المحبط والجهل الأليف، ويتحول مهيار إلى شمس فاعلة، تقترن بالتغير والتحول مثلما يتحول حضوره الشمسى إلى نفى للقمر وقتل له:

أعيش خفية فى أحضان شمس تأتى
وأنا موت القمر. (ص418)

ويتحول موت القمر - بدوره - ليصبح تجليا آخر من تجليات قتل الأب - الإله للحصول على المعرفة، فيقترن القمر بالعنقاء المشعوذة - الطائر النارى المزيف، ويقترن مهيار بطائر يناقض العنقاء المشعوذة، وهو السمندل، الطائر الذى يستلذ بالنار، ولا يحترق بها:

قاتل القمر أنا، قاتل العنقاء المشعوذة أركب صهوة
السمندل وأتنشق الجمر. (ص530)

وعند هذا البعد الدلالى، يصبح قتل القمر قرين الحصول على الضوء وتشرّب النار، فيرتبط فعل القتل بالفعل الخلاق وتولد الخصب وتورد البكارة:

حين قتلت القمر المغطى بالسحر والدخان
دخلت فى أغوارك المضاءة
بالعشب والبراءة
قربّت وجه العالم البعيد (27).

هكذا، نواجه تحولا آخر من تحولات مهيار النارية ونرتد - مرة ثانية - إلى التمرد والرفض اللذين يسمان مهيار، فيصل كلاهما بينه وكل الرافضين المتمردين «الذين يلغمون قشرة العالم، المليئون بالجمر، المليئون كالجمر، الذين يغتصبون» ص406.

ونعود- مرة أخرى- إلى اقتران المعرفة والفعل وتجاوب كليهما مع ثنائية السقوط والقيامة، تلك الثنائية التى تصبح موازية لثنائية الخلق والتدمير، بشرط أن نفهم السقوط بوصفه خيانة لا مفر منها لتنشق النار، لا مناص منها كى يظل مهيار «أمينا للضوء»، فيجعل العالم «ساحرا، متغيرا، خطرا». باختصار، يعلن «التخطى».

والقيامة قرينة الخلق والولادة الجديدة على هذا النحو. وكما لا تتم القيامة دون خيانة أو سقوط، كذلك الخلق لا يتم دون تدمير، والولادة الجديدة لا تتحقق دون افتداء أو تضحية. لكن التضحية تأخذ شكلا مختلفا هذه المرة، يقترف به الإله الابن الفعل فى داخله، فيحرق نفسه بالنار مثلما أسهم فى احتراق الإله الأب. وعند هذا المستوى الدلالى، ينتقل الفعل من ثنائية الإله الأب / الإله الابن إلى ثنائية ذاتية بين إله قديم / إله جديد، داخل الرمز نفسه. والإله القديم يدخل نار التحول والتغيير ليتطهر فيها فى هذه الثنائية الأخيرة، نافيا ما هرم منه، باعثا كل ما يمكن أن يتخلق منه، مُدَمِّرا نفسه بالنار ليخلقها بالنار. ويترتب على هذا التجاوب السياقى للدلالات اتحاد مهيار بالعنقاء التى تحرق نفسها لتجدد نفسها، فيتحد بالفينيق - ذلك الطائر الإله الذى صاغته مكتملا قصيدة «البعث والرماد» فى ديوان يسبق مباشرة «أغانى مهيار الدمشقى».

5 ـ الفينيق

والفينيق[28] phoenix - phenix طائر مصرى أسطورى فيما يقال، أجمل ما تكون الطيور. كان يظهر مرة كل خمسة قرون - فى مصر، قادما إليها من أعماق جزيرة العرب، ليحل فى هليوبوليس (معبد رع - الشمس). وهو فريد فى نوعه. يبنى محرقة موته بنفسه. ويشعل فيها النار بحركة جناحيه، حتى إذا احترق واستحال رماداً نهض - مرة أخرى - من رماده، فتيًّا مخلَّدا[29]. والفينيق رمز مزدوج على هذا النحو: يجمع بين النقيضين اللذين ينطوى عليهما عنصر النار. يضاف إلى ذلك أنه ينطوى - ذاتيا- على عنصرى الأنوثة والذكورة المنفصلين فى غيره من آلهة الولادة الجديدة مثل تموز/ عشتار، أوزيريس/ إيزيس، أدونيس/ أفردويت[30].

ومن المهم ملاحظة أن رمز الفينيق هو أول الرموز التى اقتحمت شعر أدونيس الشاعر - على أحمد سعيد وليس الرمز- وسيطرت على ديوانه الأول من أعماله الكاملة، فى نشرتها الأولى بواسطة «دار العودة» سنة 1971. قد نفسر ذلك بأن أدونيس وقع على رمز الفينيق فى شعر شفيق المعلوف (1905- 1976) الشاعر المهجرى المعروف، حين قرأ ديوانه «عبقر» الذى أصدره المعلوف سنة 1936، وأعجب برمز

الفينيق الذى ورد فى الديوان، فألحَّ عليه، وعلى النار، إلحاحا بيِّنا. ولكن هذا التفسير لايحل مشكلا، ولا يضيف شيئا سوى معلومة تاريخية صحيحة فيما أتصور. وقد نفسر ذلك بأن النار هى أصل الكون والمادة الأولية التى تتحكم فى «التحولات» التى ينتقل بها كل عنصر إلى الآخر من عناصر الكون الثلاثة الكبرى وهى النار والماء والأرض (التراب)، فيما تقول فلسفة هرقليطس[31]. وقد نقول - مع باشلار- إن النار هى الموضوع الأول الذى ينعكس عليه العقل الإنسانى، وإن اقتحام الإنسان لها هو الذى ميَّز، تحديدا، ما بين الإنسان والحيوان[32]. ولكن هذا التفسير - رغم طرافته - لايبرر ما نجده عند أدونيس من تجاوب بين العناصر الأربعة، ومن ظهور لافت لعنصر الماء الذى لايقل أهمية عن النار، خصوصا أن الماء هو العنصر الذى ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذى تسمى به على أحمد سعيد الشاعر نفسه. وربما كان الأكثر قربا إلى سياقات النص أن نفسر غلبة النار فى الديوان الأول «أوراق فى الريح» بوصله بسياق الدواوين اللاحقة عليه، فنبحث عن تفسير يصل ما بين «الفينيق» و«أدونيس» فى علاقة رمزية.

وعلينا - عندئذ - أن نسترجع التجاوب الذى أشرت إليه بين العناصر من ناحية، ونصل بين هذا التجاوب الذى لاحظناه والتاريخ الأسطورى الذى جعل هزيود Hesiod يقول إن أدونيس كان ابنا لفينيق[33]. هذا التفسير يصل بين أدونيس والفينيق على مستوى الدلالة الأسطورية، ويجعل الشاعر (على أحمد سعيد) الذى سمى نفسه باسم الرمز -الابن (أدونيس) أميل إلى العودة إلى الأصل والارتباط بالرمز- الأب (فينيق).

وإذا انتقلنا من رمز الأسطورة إلى واقع الشعر بدهتنا ملاحظة مؤداها أن أدونيس الشاعر (على أحمد سعيد) - فى ديوانه الأول[34] - عندما يرثى أباه الذى مات محترقا، لايجد له رمزا أنسب من الفينيق[35]، بل يعاكس الإشارة الدينية (الإسلامية) إلى إبراهيم النبى وينفيها ليحل محلها أسطورة الفينيق:

يا لهب النار الذى ضمه
لا تك بردا، لا ترفرف سلامْ
فى صدره النار التى كوِّرت
أرضا عبدناها وصيغت أنامْ.
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأِ الأولِ
للزمن المقبلِ

كالشمس فى خطوها الأولِ
تأفل عن أجفاننا بغتةً
وهى وراء الشمس لم تأفلِ. (المجلد الأول، ص117)

ومن السهل ملاحظة الإشارة القرآنية فى البيت الأول: «قلنا يا نار كونى بردا وسلاما على إبراهيم» (الأنبياء/ 69). وهى إشارة ينفيها النص نفيا متعمدا، ليتأكد عنصر النار الذى يرتبط بالخلق المتجدد فى الفينيق، وتُسْتَبْقَى الخصائص المدمرة للنار لتستخلص منها الدلالات الموجبة للخلق. ولذلك يعود الأب، بالنار، إلى المنشأ الأول فيصبح خلقا متجددا، مثل الشمس التى يتحد بها مهيار، تغيب فى الليل لكنها تعود فى الصباح، تماما مثلما يغيب الأب ليعود مجددا فى هيئة الابن.

ويتغير عنصر النار - فى الديوان الثانى لأدونيس «أوراق فى الريح» - ليقترن بحركة جيل جديد يتمرد على القديم. وهنا يتحد الخاص بالعام، أو يتم التعبير عن المفرد بصيغة الجمع - لو استخدمنا لغة أدونيس الشاعر. إن هذا الجيل الذى يصبح جمعا للفرد:

يرفض، يرفض أن يرقى
إلا حرقا
ويسعى إلى ثورة فى الصميم، ثورة تكتب تاريخا جديدا:
سنكتبه بالضياء ونكتبه بالسواد
ونكتبه بالرمادِ (ص 238-239).

وعند هذا التحول يقترن البعث بالرماد، عبر مستويات متعددة. ويبرز الفينيق مكتملا بوصفه رمزاً شعرياً للمرة الأولى، فيسيطر على قصيدة بأكملها، هى قصيدة «البعث والرماد» التى تتحول فى جوانب منها - إلى ابتهالة طقسية لهذا الإله - الأب:

فينيق حِنّ واتئدْ
فينيق مُتْ. فينيق مُتْ
فينيق ولتبدأ بك الحرائقُ
لتبدأ الشقائقُ
لتبدأ الحياةُ،
فينيق يا رماد يا صلاةُ. (ص 263، 264)

ومن السهل ملاحظة أن العلاقة بين الإله -الأب والإله - الابن ليست هى نموذج

العلاقة البروميثية (بروميثيوس) وإنما هى نموذج آخر يتصالح فيه الإله الأب مع الإله الابن، ليصبح التحول بينهما أقرب إلى الدورة الطبيعية التى لا تتوتر عناصرها. ومن الممكن أن نلمح - فى هذا النموذج المتحول - بعض مكونات الوعى الأسطورى للشيعة المسلمين عن القبس الإلهى (النار) الذى ينتقل من النبى إلى على، ومن على إلى الأئمة من بعده[36]. ولكن انتقال هذا القبس - أو النار- أقرب إلى الحلول، الأمر الذى يسمح بامتزاج عناصر من التصوف وصلت بين النار والحلول فى أسطورة الحلاج[37]، وقامت بتحويل النموذج الرمزى للحلاج - ليصبح فى عينى أدونيس الشاعر - شكلا آخر للفينيق، خصوصا عند ما يتم التركيز على ريشة الحلاج «المنفوخة الأوداج باللهيب»، من بغداد، حيث:

النار فى عينيك
مجتاحة تمتد للسماء. (ص506)

إن هذا الحلول هو نموذج العلاقة بين فينيق -الأب - وأدونيس الابن. ولذلك تختفى - علاقة التعارض بين الإله الأب والإله الابن، فى نار بروميثيوس مؤقتا، وتحل محلها علاقة الإبدال الاستعارية، حيث يحل طرف محل طرف آخر. ويتحد الإله الابن (أدونيس) بالإله الأب (فينيق):

فينيق سر مهجتى
وحِّد بى، وباسمه عرفت شكل حاضرى
وباسمه أعيش نار حاضرى. (ص267)

فيصبح هذا الاتحاد علامة على التولد، إذ يموت الأب ليبعث فى الابن، ويصبح حضور الابن علامة على دورة جديدة من التخلق للأب نفسه:

صار شبه الرماد، صار شررا
والغابر استفاق من سباته
ودب فى حضورنا. (ص268)

وإذا تركنا «البعث والرماد» - فى ديوان «أوراق فى الريح» - وعدنا إلى الديوان التالى، مباشرة، وهو «أغانى مهيار الدمشقى» لاحظنا التبادل اللافت بين صفات مهيار وصفات الفينيق. ولا غرابة فى ذلك، فالعلاقة بين مهيار وفينيق علاقة نارية، وهى، تخصيصا، علاقة الأسطورة التى تؤكد التولد الذاتى للأصل، فيتحقق فيها النقيضان ذاتيا، داخل الإله نفسه الذى يصبح الابن والأب معا. إن مهيار - بعبارة أخرى - مثل فينيق «يخلق نوعه بدءا من نفسه - لا أسلاف له وفى خطواته جذوره» (ص330).

ولكن العلاقة بين مهيار والفينيق علاقة مزدوجة، تقوم - فى جانبها الأول - على الاتحاد فى جانبها الأول، وتقوم على الانفصال فى جانبها الثانى، ولكن يظل الجانبان مترابطين ترابط النار التى تصل بين الأشياء. وفى جانب الانفصال، تتحول كلمات مهيار إلى ابتهالات طقسية متدرجة الإيقاع. أعنى أنها تبدأ - أولا - بالانتظار:

أنتظر الله الذى يجىء
مكتسيا بالنار. (ص379).

ثم يتحول الانتظار ليصبح استدعاء واستحضارا:

أيقظ لنا، يا لهب الرعد على التلالْ
أيقظ لنا فينيق. (ص477)

ثم تتحول الابتهالة إلى مفتتح أداء طقسى، يشبه قربانا يؤديه مهيار باسم الفينيق:

باسم رب يخط كتابةْ
فى كهوف العذاب العتيقْ
أرفع هذا الحريق
أبدأ هذى الجنازةْ. (ص426)

ثم تختفى الابتهالة ويحل محلها الأداء الطقسى نفسه، فتتحول العلاقة بين مهيار والفينيق إلى علاقة اتحاد، فيتقمص مهيار الفينيق، ويحل الفينيق فى مهيار ليصبح الأخير تجليا من تجليات الإله القديم. ويموت مهيار كى يبعث بالنار، فى هذا الأداء، تماما مثل فينيق:

الله ما أجمل أن يضيع بى وجهى وأن أضيعْ
ممتلئا بالنار
يا قبر يا نهايتى فى أول الربيعْ. (ص364)

ولكن موت مهيار ليس بعثا له وحده بل ولادة جديدة لكل من حوله، ولذا تجتاح النار التى تصل بينه وبين الفينيق كل شيء لتخلق من القديم جديدا. ومثلما يتحول الفينيق القديم إلى طائر فتى ينبعث من رماد احتراقه، يتحلل العالم القديم إلى الرماد حول مهيار وفيه، لكن الشرر المتطاير من احتراق مهيار يشعل نار الحضور فى العالم:

أفتح بابا على الأرض، أشعل نار الحضور
. . . .
خالقا لليالى الحبالى

وطنا من رماد الجذور

. . . .

حارقا مومياء العصور. (ص375)

وعند هذا الحد، تتحول الابتهالة الطقسية التى كانت تبشيرا بمقدم الفينيق لتصبح تبشيرا بمقدم مهيار الذى يصبح احتراقه علامة على التجدد، وشعيرة من شعائر حرق الآلهة:

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالأحجار
وعلقى يديه
قوسا يمر القبر
من تحتها، وتوّجى صدغيه
بالوشم أو بالجمر - وليحترق مهيار. (ص340)

6 ـ عنصر الماء

إن الصلة بين «فينيق» و«مهيار» وجه آخر من الصلة بين «مهيار» و«أدونيس». أعنى وجها تتداخل فيه مكونات عنصرى «النار» و«الماء» فى علاقات دالة، تتجاوب مؤكدة ازدواج الخلق والتدمير داخل قناع مهيار. إن «فينيق» الإله -الأب عندما تدمره النار، موحدة بينه وبين «أدونيس» الإله -الابن، يتحول إلى حرائق مثلما يتحول إلى شقائق:

فينيق، ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق.

ويعكس دمار الأب وتخلّقه -عند هذا المستوى- دمار الابن وتخلقه، عندما يمر الابن بالدورة نفسها ولكن بتجليات أخرى. ولذلك فإن الشقائق التى تزهر من احتراق الفينيق وتنبت من رماده - فى قصيدة «البعث والرماد» - ليست سوى الزهور التى تبرعمت من جراح أدونيس الإله الجميل الذى مزقه خنزير برى. إنها نبت يمزج لونه بين لونى الدم والنار فى الحالتين، فيصل بين الشقائق التى تنبثق من الرماد والشقائق التى تنبت من دماء أدونيس الممزق. والكلمة اليونانية للزهرة التى نبتت من دماء أدونيس Anémoné مشتقة من anemos النسم والريح، فترتبط بنسمة الخلق المجدَّدة، والتلاقح بين الزهور - غبار الطلع. ويقرن چيمس فريزر James Frazer (1854-1941) بين هذه الزهرة (الأنيمونى) «وشقائق النعمان»، جاعلا منهما شيئا واحدا[38].

وإذا تابعنا فريزر - فى اهتمامه بترابطات الأسماء - وأضفنا إلى ذلك ما ذكره من أن اسم «أدونيس» ليس سوى تحريف لإحدى صفات الإله السومرى تموز[39] - أى ابن المياه العميقة فى السومرية - لاحظنا - فى شعر أدونيس مرة أخرى - ذلك الترابط ما بين العناصر- عبر الأسماء ومصاحباتها اللغوية. ودليل ذلك الوصل بين «الشقائق» و«حرائق» فينيق الأب و«دماء» أدونيس الابن، الوصل الذى يجمع بين النار والماء، ويقرن كليهما بالأرض (الرماد، التراب) التى تنبت فيها الشقائق. وتغيّب الأرض - كالرحم- الإله القتيل (أدونيس) لتبعثه مرة أخرى فى الربيع الذى يقترن باسم سلفه السومرى تموز. ولذلك تصبغ دماء أدونيس مياه الأنهار والبحار بلونها القرمزى فيما تقول الأسطورة. وبقدر ما تصل «الشقائق» بين «الماء» و«النار» و«التراب» -على هذا النحو- تصل بينها وبين «الريح» التى تحمل غبار الطلع، والتى تقترن نسمتها الخالقة بزهرة «الأنيمونى» التى ليست سوى «شقائق النعمان» أو قطع الدم.

ولعل هذا كله يبرر التبادل والتجاوب بين «فينيق» و«تموز» أو «أدونيس»، فيبرر علاقات المماثلة والمجاورة التى تصل بينهما. إنه تبادل وتجاوب عنصرين فاعلين فى الكون - الماء، النار- تربط بينهما الأساطير بعلاقات متعددة الأبعاد[40]. وأعنى علاقات تشكل سياقا آخر تتفاعل معه العناصر الأساسية فى سياق قناع مهيار. وبالرغم من أن اسم «أدونيس» الإله لا يرد -فى «أغانى مهيار» - مثل اسم «الفينيق» الذى يتكرر، فإن أدونيس الإله يظل حاضرا مقترنا بالمياه التى تفضى سياقاتها إليه.

وتتنوع ملامح الحقل الدلالى للماء فى قناع مهيار، فتصل هذه الملامح بين المطر والغيم والغمام والسحاب، وتربط بين الموج والشلال والبرق والرعد والصاعقة، وتقارب بين السفينة والطوفان، لتصل بينهما وبين الشراع والسفر، وتجاوب ما بين أعماق البحار، حيث ينبثق الإله من الماء، وما بين أعالى السماء، حيث يهبط الإله مع المطر. وتتعارض حزم العلاقات فى الحقل الدلالى للماء، فتعكس تعارض الأدنى مع الأعلى، الداخل مع الخارج، السكون مع الهياج، المد مع الجذر، السفر مع الإياب، الضوء مع الظلمة، الذكورة مع الأنوثة، فتعكس تعارض فعلى الخلق والتدمير، وتقابل الحياة مع الموت، وتباين دورة الفصول. وتتجاوب حزم العلاقات الدلالية نتيجة ذلك، فتناغم بين مكونات الحقل الدلالى للماء: توازى بين الطوفان والمطر، الشراع والموج، رحم المياه وعذرة الشجر، برك الدموع وجثة المطر، شجر الأعماق والجرس النائم فى المحار، مغاور الكبريت وأعماق البحار، كما توازن بين تعارضات المد/ الجذر؛ والداخل/ الخارج، والغياب/ الحضور، والسكون/ الهياج، وتعارضات السفر/ الإياب،

والموت/ الحياة، والجدب/ الخصب، والقبول/ الرفض.

وعندئذ، تزدوج حركة مهيار الأدونيسى وتتعاكس مثل حركة الماء. إنه يقبل من الأعلى إلى الأدنى، من السماء إلى الأرض، كالغيم لايرد، وكالراية المعلقة:

بجفون السحاب المشرد والمطر الفاجع. (ص420)

فيتحول، مثل المطر، إلى قوة تدمير تنفى الجدب. لكنها تظل قوة باعثة للخصب، ذلك لأن السماء:

رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كى تدلى[41]
وجهه، فوقنا، جرسا أخضرا. (ص343)

لكن مهيار ينبثق من الأدنى إلى الأعلى فى الوقت نفسه، من أعماق البحر إلى سطحه، ويندفع من البحر إلى الأرض كالموجة أو الطوفان.

وعلاقة مهيار بالبحر علاقة متعارضة، إنه - من ناحية - «يهبط بين المجاديف بين الصخور» (ص238)، ليظل - وحده - البذرة الأمينة الساكنة فى قرار المياه. لكنه يخرج من البحر: «من رئة البحر» (ص379) أسمر مليئا بغبطة الفهد، ليتسع حضوره فيصل بين الأرض والسماء، وينتقش فيهما وفى ما بينهما:

«مزدوج أنا، مثلث، أنقش وجهى على الريح والحجر، أنقش وجهى على الماء، أسكن فى ثنية الأفق، أسكن فى الأفق، وعلى جبينى قناع من الموج، والبحر توأمى وشبيهى». (ص450)

وعند هذا الحد يتحول مهيار، ليصبح خالقا، متعاليا، يقدر أن ينقل البحر من مكانه، وأن يعلن بعث البحار، وأن يتيح للبحر أن يتنهد وأن يرقص، ويضرب بعصاه الصخر فينبجس الماء معلنا الطوفان وسفر التكوين.

إن هذا العنصر المائى - فى مهيار - يصل بينه وأدونيس وتموز. تصل حركته بين المد والجذر بغيابهما وحضورهما بين الخصب والجدب. ويوازى النخيل - والثمار المصاحبة لحركة الماء فى خطى مهيار - الربيع التموزى المرتبط بصحوة أدونيس الإله القتيل. ولكن أدونيس أقوى من تموز فى تكوين مهيار، ذلك لأن الصلات التى تصل بين مهيار والأسطورة الإغريقية أقوى من الصلات التى تصل بينه والأسطورة السومرية[42]. وعندما يحدثنا مهيار عن نفسه قائلا:

أنا ذاك الغريق الذى تصلى جفونه
لهدير المياه. (ص423)

فإنه يبتعث فينا ذكرى أدونيس أكثر من تموز، خصوصا لأن غوصه فى الماء - الرحم أقرب إلى الهبوط الأورفى (أورفيوس) للعاشق الذى يتدحرج فى عتمات الجحيم، منه إلى الهبوط التموزى إلى عالم إيرشكيجال[43]. وعندما يدخلنا مهيار فى عالم الرؤيا لنراه فى طقس الخليقة:

ودخلت فى طقس الخليقة فى
رحم المياه وعُذرة الشجر
فرأيت أشجارا تراودنى
ورأيت بين غصونها غرفا
وأسرّة وكوىً تعاندنى،
ورأيت أطفالا قرأت لها
رَمْلى، قرأت لهم
سُوَر الغمام وآية الحجر؛
ورأيت كيف يسافرون معى
ورأيت كيف تُضىءُ خلفهمُ
برك الدموع وجثة المطر. (ص457)

فإننا نرى فيه أدونيس أكثر مما نرى تموز، فآية مهيار هى الحجر (النارى) الذى يذكر بأورفيوس، ذلك العاشق الذى يتدحرج حجرا. والماء الذى يشتعل حول مهيار «جدرانا من اللهب» يقود إلى نار الفينيق التى تنسرب فى «سور الغمام وآية الحجر» فتسطع مع الأطفال (المستقبل) و«تضىء خلفهم». وعندما يموت مهيار، ليبعث من جديد، فلا يبقى له:

فى روعة الصباحْ
إلا دم فتيّ
يجرى مع السماء. (ص491)

فإنه يظل أدونيس أكثر منه تموز. وحتى عندما يزدوج بالمسيح، أو يتحد معه، فى فعل التضحية فإن جراح عروقه (الرچيمة) تظل تقودنا إلى العنصر النارى فيه، فتصل بين الحضور الأدونيسى الذى لا تفارق ماؤه نار الفينيق.

ولهذا كله يظل مهيار مزدوجا فى جانب منه، يتماثل فيه عنصر الماء مع عنصر النار، ويتجاور فيه أدونيس (الإله - الابن) مع فينيق (الإله - الاب). وينتج عن هذا التجاور والتماثل تجلٍّ جديد من تجليات مهيار، أعنى تجليا يجاور بين عنصرى الماء والنار، ليصل بينهما وبقية العناصر، فيبدو مهيار أقرب إلى إله من آلهة أساطير الخلق:

يأخذ من عينيهْ
لألأةً، من آخر الأيام والرياحْ
شرارةً، يأخذ من يديهْ
من جزر الأمطار
جِبلّةً ويخلق الصباحْ. (ص348)

ولكن يظل الماء والنار عنصرين فاعلين فى قناع مهيار، لهما حضورهما اللافت الذى يصل بين حضور فينيق وأدونيس، فيصبح هذا الحضور ضفيرة من الماء والنار، لاتفارق مهيار:

- أنا التائه الذى يتقدم سيلا ونارا. (ص420)
- وأمس دخلت فى طقس الموج وكان الماء لهيبى. (ص357)
- أعيش بين الغيم والشرار. (366)
- عيناى من عشب ومن حريق. (ص364)
- أعبر فى كتابى- فى موكب الصاعقة المضيئة
- فى موكب الصاعقة الخضراء. (ص368)
- وفى خطاى العشب والصاعقة. (ص373)

وعندما يتجاور فينيق (النار) وأدونيس (الماء) فى مهيار، على هذا النحو، يصبح تجاورهما بداية المماثلة التى تدنو بهما إلى حال من الاتحاد، يشعل معه مهيار «نار الجرح» (ص 359)، ويموت موتهما المعاد بين الماء والنار:

سلاما أيتها الجثة العائمة يا حياتى. واحترق ياجسدى أيها الرؤيا. (ص 527)

لينبعث بعثهما المعاد - أيضا:

غدا غدا فى النار والربيع
تعرف أنى قاتل القطيع
تعرف أنى حاضن البذور. (ص 373)

7 ـ عنصر الريح

إن ارتباط الماء والنار - على هذا النحو - هو ارتباط بين عنصرين فاعلين. ولكن بمجرد أن يتماثل هذان العنصران الفاعلان أو يتجاورا فإنهما يبتعثان عنصرا ثالثا له فاعليته الخاصة - وإن ظل منفعلا بهما فى هذا السياق - وأعنى بهذا العنصر الأرض - التراب.

ويتحول مهيار كالماء إلى عنصر إخصاب كونى فى هذا السياق، يقتحم الأرض فيطهرها إذ ينفى دنسها، ويُطفلها إذ تزدهر فيها عطاياه الخصيبة. وبقدر ما يرتبط مهيار بالذكورة، فى هذا السياق، ترتبط الأرض بالأنوثة، فتتحول إلى الأم - الرحم الذى يعود إليه الابن ليغيب فيه كى يبعث منه ثانية. وتأخذ الأرض أشكالا أخرى مغايرة، زوجة أو بغيا، لكنها تظل الأنثى التى يتجدد بها الذكر، والأنثى التى تتجدد بتجدده.

لكن التعارض ببين ذكورة مهيار وأنوثة الأرض ليس تعارضا ثابتا أو مطلقا، ذلك لأن مهيار يجمع عنصرى الذكورة والأنوثة فى داخله فى غير حالة. ولذلك يكون بعضه أقرب إلى الأنثى، خصوصا عندما يتحد هذا البعض بالأرض، أو «يلبس جلد الأرض» فيعانى - مثلها - من تقلب حالات الخصب والجدب. ويكون بعضه الآخر أقرب إلى الذكورة، عندما يتحد هذا البعض بالنار التى تستصفى، والتى تبدو - فى بعض جوانبها - أقرب إلى عنصر الذكورة الذى يقتحم الأشياء مخصبا لها. هذا الازدواج، فى طبيعة مهيار، يجعله قادرا على التولد الذاتى، مثل الفينيق، ذلك لأن تفاعل عناصر الخلق يمكن أن يتم فى داخله. كما أن هذا الازدواج نفسه يجعل مهيار قادرا على التولد فى غيره، وبواسطة غيره، عندما تتصل بعض عناصر الخلق من داخله ببعض عناصر الخلق من خارجه، مثل أدونيس.

وفى هذا السياق يمكن تفسير صلة مهيار بالرياح، ذلك لأن الرياح عنصر متحرك يصل بين العناصر، ويساعد فى التلاقح بين النباتات، فيساعد فى دورة الجدب والخصب. ولذلك تؤجج الرياح النار، وتهيج سطح الأرض فتثير غبار الطلع، وتحرك الماء وتتحرك معه فنسهم فى اتصال الماء بالأرض، واتصال الأرض بالسماء، واتصال الذكورة بالأنوثة. ويرتبط مهيار بالريح، يحيا «فى ملكوت الريح» (ص332)، ويعيش «فى ذاكرة الهواء» (355)، ويمشى «وله قامة الريح» (330)، ويربط أفراسه «بحبال الرياح» (383)، ويصرخ كى تتوالد فى صوته «الرياح المضيئة»، والرياح التى تمزج «بالسماء الغبار» (420)، كى تتخلق فى حركته «موجة الريح» (ص 458)، و «رياح

المطر» (408).

وعندما تصل الريح بين العناصر - على هذا النحو - فإنها تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة، ودورتى الحياة والموت، فتسهم فى إنهاء دورة الجدب وبدء دورة الخصب، مرتبطة بحركة الأمواج المندفعة إلى حضن الأرض، وبحركة الأشرعة المرتحلة من الشواطىء، والراجعة إليها، وسقوط الماء الهابط من السماء والمندفع إلى الأرض. وترتبط الريح كذلك بالشرر الذى يقتحم الأشياء، والصاعقة التى تصل بين الماء والنار، أو تصل بين السماء والأرض. أما عندما تسكن الريح وتهمد فليس هناك سوى السكون والهمود والموت: انطفاء النار، وسكون الماء، وموت الأرض.

وبقدر ما تصل الريح بين دورتى الحياة والموت، داخل هذه التفاعلات السياقية والنصية التى تتجاوب فيها عناقيد الصور وحقولها الدلالية، تصل الريح بين عنصرى الذكورة والأنوثة داخل مهيار وخارجه. إن علاقتها بالأرض - فى جانب منها - أشبه بعلاقة الذكر الذى يحرك الأنثى، ولذلك تحمل الريح «غبار الطلع» رمز الخصوبة، لتحوّل به مواطن الجدب إلى خصب. وعندما يرتبط جانب الذكورة - فى مهيار- بالريح، يرتبط بغبار الطلع، وذرات المطر، وشرر الصاعقة. ولذلك يهبط مهيار إلى حضن الأرض - الأم «مازجا بالسماء الغبارا». ويمشى بين أنحائها وخلفه الغبار، أو:

يسير فى خف من الغبار (ص 393).

وعندما يحمل مهيار - فى حركته «حكمة الغبار» (ص 492) فإنه يحمل «كتاب الغبار» (ص 359) و «كتاب الأسرار». أعنى الكتاب الذى ينطوى على المعرفة ويبشر بالفعل، فتكشف صفحاته عن أسرار الخلق، وتمهد للفعل الذى يراقص التراب كى يتثاءب (ص329) والنسمة الخالقة التى تقسر الحجر على الحب، أو «على الرقص والحب» (ص518).

ويعكس التعارض بين الجانب الذكرى فى مهيار وأنوثة الأرض تعارضا آخر - على مستوى العناصر - بين قطب الماء والنار ممتزجين من ناحية، وقطب الأرض من ناحية أخرى. إنهما متباعدان - فى هذا الجانب - تباعد الذكر والأنثى. ولأن مهيار يجمع بينهما فى داخله فإنه يصل بينهما فى حركته الخارجية بينهما. ولذلك تمتزج النار والماء فى مهيار، ليهبط من أعلى إلى أسفل كالرعد مقترنا بالصاعقة، أو كشعاع الشمس مقتحما الأرض كالرمح، كى يصل بين المتعارضين فيصل بين نقيضيه - الذكر والأنثى - ويتم التجدد.

وعند هذا المستوى، نلمح حركة تداخل كونى بين عناصر فاعلة وعناصر منفعلة. وتبدأ حركة مهيار من القطب الأعلى، متجليا - أول ما يتجلى - فى «رمح» لا تخفى رمزية الذكورة فيه:

هو ذا يأتى كرمح وثنى

. . .

هو ذا يلبس عرى الحجر

. . .

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفه (ص 331)

- من أنت؟

- رمح تائه

رب يعيش بلا صلاة. (497)

ويتجلى مهيار - ثانى ما يتجلى - فى شمس ذكرية:

وأنا شمس نحيلة

تحتها غيرت الأرض رباها

والتقى التائه بالدرب الطويله. (ص 374)

ويتجلى مهيار - ثالث ما يتجلى - زوجا للصاعقة التى تغير الأشياء:

أيتها الصاعقة الخضراء

يا زوجتى فى الشمس والجنونْ

الصخرة انهارت على الجفون

فغيرت خريطة الأشياءْ. (ص416)

ولكن الصاعقة (الأنثى) لا تستطيع تغيير الأشياء منفصلة عن الذكر. إن امتزاجها به وامتزاجه بها يحيل كليهما إلى رمح جديد للذكورة، رمح يقتحم الأرض الأنثى:

«تلك هى دروبنا - نتزوج الصاعقة، نغسل عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة» (ص517).

وإذا كانت الصاعقة الأنثى لا تغير شيئا إلا باتحادها بالذكر فإن الرعد تجل آخر من تجليات مهيار المرتبطة بذكورة الخصب:

«ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد بين الشفاه الحزينة كالقش: بين الحجر والخريف، بين المسام والبشرة وبين الفخذ والفخذ» (ص 435).

هذا السياق الذى تتجسد به وفيه عناقيد صور مهيار الرعد يتجاوب مع سياقات أخرى، ترتبط بالموروث الشعبى العربى، حيث يحتل الرعد أهمية خاصة فى المعتقدات الشعبية[40]، ويرتبط (فى مرويات يعزى بعضها إلى على بن أبى طالب) بالبرق الذى يقال إنه «مخاريق الملائكة». و «المخراق» صورة أخرى من الرمح، تقودنا - مرة أخرى - إلى الذكورة التى يرتبط بها مهيار فى علاقته بالأرض، وهى الذكورة التى تستحضرها شعائر أشبه بشعائر الاستسقاء:

- «وأين أنت يارعد يارسول الطوفان؟ اقتحم اقتحم حرماتنا. نساؤنا ينتظرنك خلف سياج الحلم. فى الغرف ينتظرنك وفوق العشب. الجنس يلفح جلودهن ولا حبيب غيرك» (ص528).

وتكتسب «المغاور والكهوف» - مع هذا التجاوب - دلالة تقترن بالرحم الذى يقترن - بدوره - بماء الخلق والتحول[41]. إن علاقة مهيار بالأرض تستعيد - فى جانب منها - العلاقة المتوترة بين الابن والأم:

أيتها الأم التى تسخر
من حبى ومقتى
أنت فى سبعة أيام خلقت. (ص 376)

فتستعيد - من ثم - العلاقة المتوترة بين الإله الأب والإله الابن، حيث يدمر الابن الأب، خصوصا عندما يسلبه نار المعرفة (بروميثيوس) ويستعيد سيطرته على الأم (أوديب). ولذلك تبدو حركة مهيار- صوب أعماق الأرض - حركة تسعى إلى «اقتحام الحرمات»:

إن لى موعدا مع الكاهنات
فى سرير الإله القديم. (ص 337)

وتقترن هذه الحركة بالشرود «فى مغاور الكبريت»، فلا تهدف إلا إلى معانقة الشرار ومفاجأة الأسرار (ص394). وعندما يقترن الجنون بالضياع «فى كهوف العذاب العتيق» (ص426) يقترن الحب بالمعصية، والتمرد بالمعرفة، فينتهى التحول بعبور «الطريق» الذى يجاوز «المفازة» ويقضى على «الإله القديم» لتخلص المعرفة للإله الجديد، ويتحرر فيه الفعل.

ويتضافر الماء والنار- فى هذه العلاقة - ليؤكد كلاهما - فى مستوى ثان من تجاوب دلالات عناقيد الصور - تطهر الأرض - الأم وتحررها من الجدب. والأرض

- الأم - فى هذا السياق - أنثى تعانى الجدب قبل اتصالها بالابن، ولكن جدبها لايعنى العقم، بل تعطل دورة الخصب التى لا تتحقق إلا بشوق الأرض إلى الطوفان، كأنها من درن تغتسل فيما يقول أبو العلاء المعرى، وبشوقها إلى النار حيث تولد من جديد. ومهيار ينطوى على هذين العنصرين معا. أما النار فهى طهارة الأرض:

فاستسلمى للرعب والفجيعة
ياأرضنا يازوجة الإله والطغاة
واستسلمى للنار. (ص337)

إذ بالنار التى تدمر وتخلق، وتطهر وتخصب، تختفى الأرض «يابسة الأحشاء والضروع» (ص398) لتحل محلها أرض أخرى «سرير وزوجة» (ص363) وأم لا تسخر من ابنها، فينتفى الجدب، وتتشكل عتبة المستقبل، كأنها الإله الفتى الخارج من رحم الماء:

«أسمر طالع مُن البحر، ملىء بغبطة الفهد، يعلم الرفض،
يمنح أسماء جديدة، وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل.
أسمرٌ طالعٌ من البحر لا تغويه أعياد الجثث، ملىء بالعالم
ملىء برياح تكنس الوباء، والنسمة الخالقة فى رياح تقسر الحجر على الحب». (ص517-518)

8 ـ الولادة الجديدة

وتتضافر التجاوبات السياقية السابقة لعناقيد الصور كى يتجسد بها حضور مهيار القناع من حيث هو تمثيل رمزى، يؤدى فى القصائد وبالقصائد شعائر أسطورة الولادة الجديدة. ولذلك ترتبط عناصره التكوينية بالعناصر الأربعة للكون، ولا ينفصل عن وظيفته الرمزية داخل الشعائر التى يراد بها نفى الجدب وبعث الخصب. لكن الأسطورة التى تؤديها شعائرها تظل مرتبطة بواقع محدد، واقع تدل عليه الصور المتجاوبة دلالة التضمن أو اللزوم. ومهما تباعدت شعائر الأسطورة عن الواقع، أو أوغلت فى الرمزية، فإنها عائدة إليه لأنها متولدة عنه من ناحية، ولأن علاماتها تشير إليه كالقرينة التى تكشف عن مجازية الاستعارات من ناحية موازية. ولذلك فإن الحركة بين الحياة والموت، الخصب والجدب، فى عالم الأسطورة، ليست سوى موازيات رمزية لحركة مقابلة فى الواقع. والفارق بين الحركتين هو الفارق بين الأصل الذى يتحول - عبر وسيط: هو القناع - إلى عالم خيالى. هذا القناع الوسيط يوازى الواقع، ولكن من منظور محدد

ومجال متعين. أعنى منظور الصوت الذى ينطق من داخله، والمجال الدلالى الذى تتحرك فيه المكونات الذاتية للقناع. وبديهى أن لا يتطابق العالم الخيالى مع الواقع الذى يتولد عنه أو يوازيه. ومنطقى أن تستقل دلالات العالم الخيالى عن أصله. وطبيعى أن لا يتطابق صوت القناع مع الصوت الحقيقى للشاعر الذى ينطق من خلاله.

ولكن العناصر المكونة للقناع تتحول - فى علاقاتها - إلى دوال تفضى إلى مدلولات، تترابط - فيما بينها - لتشير إلى عالم يسوده الجدب، وتنقصه القدرة على الخلق، ويموت فيه الإنسان، ويختنق فيه الإبداع، و«حذاء الشرطى» فيه أجمل من «وجه الشاعر» (ص446). وينحدر كل شيء صوب الصمت والعقم والانحدار فى هذا العالم، «لا همس فى بردى والفرات، لالقاح، لا تململ، السلالة عاقر فى بلادى وخرساء والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى» (ص514). ويوازى موت الطبيعة موت التاريخ فى هذا العالم، ويوازى موت التاريخ الصبر والقبول والذل: «هو ذا شعب يفرش وجهه للسنابك، هى ذى بلاد أجبن من ريشة وأذل من عتبة» (ص526). ويتجاوب - فى هذا العالم - «الركوع فى حضرة الأمير» مع عبادة «الكتب الذليلة فى القبة الصفراء» (440).

ويؤكد تجاوب الدلالات أن قبول هذا العالم قبول للموت. ورفضه هو الممكن الوحيد للاحتجاج على الموت والتمرد عليه. ولذلك فلا سبيل إلى الحياة فى هذا العالم إلا بموته من حيث هو مصدر للموت وتجسيد لمظاهره. ولكن لأن هذا العالم ينطوى على نقيضه فلا سبيل إلى موته إلا بانبعاث نقيضه، أى انبعاث الخصب الذى ينفى الجدب، والحياة التى تقهر الموت، والحركة التى تنفى السكون، والتمرد الذى يبدد الصبر والقبول. ويعنى ذلك إمكان مجاوزة العالم بالعالم، وبعث عناصر خصبه لتقضى على عناصر جدبه، مستبدلة حياته بموته، وحضوره المتوثب عافية بجموده العقيم، وذلك فى الدائرة نفسها التى ينبسط فيها العالم جامعا بين نقائضه الذاتية، تلك النقائض المتأصلة أو المحايثة التى يخلق تضادها أو صراعها إمكان المجاوزة الذاتية فى العالم وبالعالم. ولذلك يجاوز العالم نفسه بنفسه، عندما يتجاوز بحياته الكامنة موته الظاهر، تماما كالطبيعة التى تنفى عناصر الخصب فيها عوامل الجدب، مُحِيلَةً كل موت فيها إلى بداية لحياة متجددة. وفى داخل هذا الإطار، لا يصبح الجدب موتا مطلقا، أو يصبح الموت جدبا مطلقا، بل يصبح كلاهما حالة، عرَضا، جزءا من دورة؛ مفرقاً من مفارق الفصول، وقتا بين الرماد والورد، ينطفئ فيه كل شيء ويبدأ فيه كل شيء.

وليس هناك أكثر من «أسطورة الولادة الجديدة» تجسيدا لهذا الوضع الرمادى. إن

الأسطورة تقتنص هذا الوضع وتجسده، تبدأ من قطرة الدم لتنتهى مع الشقائق، وتنبثق من الرماد لتستقر فى الورد. ولكن هذه الأسطورة ترد الحركة بين الجدب والخصب إلى إله، تميته مع الجدب وتبعثه مع الخصب، كما لو كانت ترد تحولات الطبيعة إلى تحولاته. وعندما يصاغ هذا الإله من عناصر الطبيعة فذلك لكى ترتد حركة العناصر نفسها إلى حركته الذاتية. ومهيار هو هذا الإله الذى تحل فيه آلهة الأساطير، والذى تجاوز به الطبيعة نفسها، أو يتحول به نقيض العالم إلى نقيضه الآخر.

ولا يحتل مهيار هذه المرتبة إلا لأنه شاعر، ولأن الشعر أسطورة. إن الشاعر يعرف أن يغير الفصول، والشاعر يعرف أن يكلم الأشياء. كلماته رياح تهز الحياة، وغناؤه شرار. وهو يبحث «عما يعطى للكلمة عضوا جنسيا» (ص464) و «يكتب الزمن الآتى على شفتيه» (ص397). يدمر العالم ويخلقه فى لغته. ينفى النقيض بالنقيض:

يبتكر الإنسان والسماءْ
يغيّر اللُّحْمَةَ والسَّدَاةَ والتلوينْ
كأنه يدخل من جديدٍ
فى سفرِ النشأة والتكوينْ. (المجلد الثانى، ص451).

ولذلك فالشعر الأسطورة قادر على تغيير العالم، ونفى الموت والجدب والعقم، بشرط أن يحل الشاعر محل آلهة الأساطير القديمة.

ونحن نعيش فى «مفارق الفصول» (ص514) فيما تقول لنا «أغانى مهيار». نعيش «وحدنا فى المفارق ننتظر» (ص526). نحيا فى «عصر يتفتت كالرمل ويتلاحم كالتوتياء» (ص356) عصر ولادة الأسطورة. ولكى تولد الأسطورة، ولكى تتحقق، ويتحول الرماد إلى لهب فى داخلنا والجراح إلى ورود فى عالمنا، لابد من إله أسطورى جديد، يبدأ من الخلق والتكوين، ويمكن العالم من أن يجاوز نفسه، ويمكننا من أن نجاوز العالم.

ومهيار الشاعر هو هذا الإله. علامته الرفض، وبشارته التدمير، وسحره كلماته التى لا تبقى شيئا على حاله. ولذلك تهيج كلماته الضِّباع فينا، وتزرع الفتنة، وترضعنا الحمى، لتدفعنا إلى أن نسير بلا دليل، باحثين عن شكل يليق بحضارتنا. وليس مهماً أن يحدد مهيار هذا الشكل، فالأهم أن ندخل عُبّادا فى سفر رفضه، فنصبح آلهة فى سفر تكوينه. ولهذا تقول لنا بشارته:

نموت إن لم نخلق الآلهة
نموت إن لم نقتل الآلهة (ص470)

وبين الخلق والقتل يتولد قناع مهيار، ممارسا طقوسه التى تبعث الخصب فى الجدب والحياة فى الموت، مستهلا شعائره المقترنة بالتخلق الذاتى فى صراع الأضداد بأسطورة الولادة الجديدة. لكن القناع لا يمارس طقوسه بعيدا عن عالمنا، وإنما يخترق العالم الذى نعيشه كما يخترق وعينا، مثيرا فى داخلنا صراع الأضداد الذى يؤدى إلى ولادتنا الجديدة على مستوى الوعى أو الحضور. وبداية ذلك هى ما يدمره فينا - نحن القراء - من أبنية قديمة للوعى لتتولد أبنية جديدة تجعلنا مشاركين فى طقس الأداء لأسطورة مهيار بمعنى أو غيره. ويظل القناع حاضرا فى هذا الطقس، يفرض حضوره حالة من التوتر فى مستويات التلقى، حالة تشيع القدرة على الرفض، وتجعلها قدرة بلا حدود، فندرك - بسحر الأسطورة - أن ليس لنا اختيار سوى جحيم الرفض، خصوصا حين تكون الأرض مقصلة خرساء.

وعندما نصل إلى هذا الوعى ندرك أن بشارة مهيار- القناع- ليست سوى بشارة أدونيس- الشاعر، فالقناع ينطق لغة من يختفى وراءه، ومهيار الإله، أو القديس البربرى، يحمل جبهة صانعه - أدونيس- ويلبس شفته:

ذاك مهيار قديسك البربرى
يا بلاد الرؤى والحنين،
حامل جبهتى لابس شفتيّ
ضد هذا الزمان الصغير على التائهين. (ص352)

إن الإله الأسطورى يتحول ليصبح صوتا إنسانيا عند هذا المستوى، ولكن لا يفصل بين الصوت الإنسانى والصوت الإلهى إلا الوسائط التى تخترقها موجات الصوت، صاعدة أو هابطة بين سماوات الإله وعوالم الإنسان. وعندما يتحول الصوت الإلهى ليصبح صوتا إنسانيا، فى القناع، فإنه يصبح أقرب إلى صوت القديس صاحب البشارة. ولكن هذا القديس يظل «بربريا» نافرا، لأن بشارته بشارة من نوع مختلف، لا تشبه بشارة القديسين الذين نعرفهم. إنها بشارة لا تدعو إلى نظام أو عقيدة، بل تبشر بهدم كل الأنظمة والمعتقدات، والدخول فى متاهة الرفض الذى لا يقترن إلا بمبدأ الصيرورة المطلقة للخلق والتدمير.

وأتباع مهيار، ذلك القديس البربرى، فى هذا المستوى، هم أولئك التائهون الحيارى الذين يجيئون قبل الطريق، ويولدون قبل النداء. إنهم - مثل قديسهم - يعانون الوحدة والضياع صارخين - فى توحدهم - «أيها الرفض اكتشفنا» (ص472). وعندما يكتشفهم الرفض يكتشفهم مهيار، فيعرفهم ويعرفونه، ويتقدم باسمهم:

ساحرا آخذا كالحريق. (475)

ويكتب لهم - فى الرياح العنيدة - أغنية كالرمح:

تخترق الأشجار والحجار والسماء
لينةً كالماء
جامحةً مذهولةً كالفتحْ. (ص361)

حاملاً أغنيته - صليبه فجرا على كتفيه، رؤيا على قسماته. وعندما يدخل الأتباع عالم الرؤيا يشتركون مع قديسهم - على مستوى الحلم - فى أداء أسطورة مهيار الإله. عندئذ، يتجاوب الصوت الإلهى والصوت الإنسانى فى القناع، ويتجاوب الشاعر - الممثل المستور - مع المتلقين المؤدين فى الوقت نفسه. وتنسرب النغمة الأساسية فى الأسطورة. تصل بين الخلق والتدمير فى صيرورة دائمة، فلا يصبح لهذه النغمة سوى رجع واحد، هو: الرفض.

والرفض رفض مطلق - فى هذا السياق - نقيض دائم لكل سكون، ونفى دائم لثبات أية حالة من حالات الخلق، وعداء مطلق لكل نظام يتحول إلى «دوجما»، وتدمير لكل عقيدة تنخرها عوامل القدم، ونقض لكل أصولية. وهو رفض لا يهدف إلا إلى الصيرورة المطلقة، والتخلق الدائم من التدمير. وليس ثمة قبول - فى هذا الرفض - لأى شيء سوى أقانيم ثلاثة هى: «التحول» و «السفر» و «البحث». ولنتذكر أن البحث وعاء مهيار («آه، أيها البحث يا وعائى» (ص465)). وهو وعاء لا يستبقى أى شيء سوى حركة النفى، تماما مثل السفر الذى هو بداية ونهاية، وحركة دائرية، الطريق نفسه- فيها - هو زمن الوصول الذى يجاوز الزمن المتعين. أما «التحول» فهو صيرورة من يربط نفسه بشلال لا جذر له ولا نهاية. هذه الأقانيم الثلاثة هى ثالوث مهيار الذى يدفعه إلى أن يوجد وإلى أن يعمل:

لا ليملك، بل يكون
فى طقس التحول
طقس مالا يتأسس
طقس ما يتناقض وينقض
طقس الرثة والحاسة. (ص137، كتاب القصائد الخمس)

وتتجاوب بشارة مهيار (القناع) مع بشارة أدونيس (الشاعر) عند هذا المستوى. إن «رؤيا» مهيار الدمشقى تعكس «رؤية» أدونيس (على أحمد سعيد) مهما تعقدت علاقاتها

الرمزية. وعندما يكتب أدونيس «دفتراً لأحلام اليقظة» فإنه يردد دوال مهمة فى قناع مهيار، خصوصا عندما يقول:

«أخلق حالة الرعب. أشيع القدرة على الرفض وأجعلها قدرة بلا حدود. أبتكر مواقع هجوم وأشكال هجوم، بلا نهاية. أمارس عنف الرعد والصاعقة والسيل. أدخل هذا كله فى نظام، وأبقى هذا النظام فى حركة دائمة، فى تغير دائم.. أنسى كل شيء لكى أظل محتفظا بالقدرة على الحلم. أهدم لكى أظل قادرا على البناء. فأنا أعرف أن الهيام بالهدم هو علامة الهيام بالإبداع» (42).

هذا الهيام بالهدم هو هيام مهيار الدمشقى، وهو الهيام الذى يجعل من التأبين صيغة لمهيار الذى يمحو وينتظر من يمحوه، ويبنى كى ينقض ما بنى، مؤكدا ديمومة التحول، وتوثب التوتر بين النقائض التى لا يخلو منها حال أو موقف. ولذلك فلست فى حاجة إلى تأكيد الوصل ما بين عنف الرعد والصاعقة والسيل والعناصر الكونية لقناع مهيار، فكلها عناصر تتجاوب عناقيد صورها فى تجسيد الهيام بالهدم من حيث هو هيام بالإبداع.

وعندما نقرأ فى الدفتر نفسه:

«أشعر أن قوتى الوحيدة هى فى أن أطرح الأسئلة باستمرار. وأريد أن أثقب كل شيء بأسئلتى: الجحيم والجنة، الأرض والسماء. لذلك لا مكان لى فى العالم الذى توقف وانتهى: عالم الأجوبة. إن مكانى فى العالم الذى يخوض ويقلق. ويكشف عن الأعماق والأعالى: عالم الأسئلة» (زمن الشعر، ص216).

فإننا نسترجع حلم «التخطى» عند مهيار، وتوقه إلى أن يجعل العالم «غامضا. ساحرا، متغيرا. خطرا» (ص486) ونسترجع «البحث» الذى هو وعاء مهيار، و«الرفض» الذى يقترن بمبدأ الصيرورة والسفر:

مسافر تركت وجهى على
زجاج قنديلى
خريطتى أرضٌ بلا خالقٍ
والرفضُ إنجيلى. (ص415)

وعندما يقترن الرفض بالصيرورة - على هذا النحو - نواجه واحدا من أكثر الثوابت إلحاحا فى شعر أدونيس كله. وهو نفى القاعدة لتصبح اللاقاعدة هى القاعدة الوحيدة:

«أبطل القاعدة، وأقيم لكل لحظة قاعدة، هكذا أقترب ولا أخرج، أخرج ولا أعود.» (2/ 671). إن هذا النفى المستمر هو حلم أدونيس (الشاعر) ومهيار (القناع). وإذا كان الأول يظل معلقاً فى العالم الذى يتحرك، ويرفض السكون، فإن الثانى يحول الغد إلى طريدة ويعدو يائسا وراءها.

قد نقول إن الرفض بحد ذاته عنصر هدم. ولكن أدونيس (الشاعر) يقول لنا:

«ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتى بدون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها- كالرعد الذى يسبق المطر. فالرفض، وحده، يتيح لنا، فى المأزق الحضارى الذى نعيشه، أن نأمل بالطوفان الذى يغسل ويجرف، وبالشمس التى تشرق على خطواته» (زمن الشعر، ص240-241).

ولكن ما المستقبل الذى يسعى إليه هذا الرفض؟ لقد اقترن بالطوفان وبالنار عند مهيار، الطوفان الذى يغسل ويطهر، والنار التى تتقدم نحو المدينة. واللهب الوردى الذى يغنى الكل أو لاشيء. ولكن إذ أردنا تحديد هذا المستقبل، خارج الشعر، قلنا مع الشاعر الذى يتقمص القناع: إن المستقبل هو الحلم الذى يتم فيه تخطى الدولة، وقيم التاريخ، والطبقة، والثقافة إلى حياة «بلا طبقات ولا دولة:

حيث تنتهى سيطرة الإنسان على الإنسان وتسود أخلاق الحرية والمسئولية الشخصية بدلا من أخلاق السلطة والعقاب. ويصير الشعر عملا آخر والعمل شعرا آخر». (زمن الشعر، ص118)

ولن يجعل مستقبل - على هذا النحو - مهيار مرتبطا بأية أيديولوجية أو نظام، أو معتقد، على الأقل بالمعنى الذى نعرف به هذه الكلمات. إنه يظل مناقضا للنظام مدمراً للإيديولوجية. ولعله يبتعث من الإيديولوجية التى يحرقها إيديولوجية أخرى، أو يخلق من تدمير الأنظمة أنظمة جديدة، ولكنه سرعان ما يعود ليرفض ما خلق أو ابتعث، ويهدم ما بنى، سعيا وراء هذا البعيد الذى يظل بعيدا. ولن يتساءل أدونيس - فى ثنايا ذلك كله - عن الكينونة أو عدم الكينونة. كما تساءل هاملت (أكون أو لا أكون)، وإنما يتساءل عن الفوضى أو النظام، عن الثابت أو المتحول:

أستبصر وأتساءل: أيهما الأفضل أن تَتَمَنْهَجَ أو أن تَتَفَوضَى؟
ذلك أن فوضاى قطار للحواس، مراكب للأعضاء
ذلك أنها وسائد للعضلات وأراجيحُ
ذلك أنها شرفات

ذلك أنها معاول وثقوب فى إسمنت الحصار
ذلك أنها وعدٌ ما. (كتاب القصائد الخمس، ص140)

هكذا، يخطط أدونيس (الشاعر) ومهيار (القناع) وجودا يجعل الوجود حولهما غريبا. أما مهيار فإنه يمحو وجود الآخرين فى لحظة الحضور التى لا تتم إلا بالغيبة عن الخلق، ويتعرف العالم من خلال نفيه، ويحقق فعله من خلال الحلم. أما الآخرون، الناس، فهم الجدب، انتفاء الفعل، سماء لا تنضج تحتها السنابل، بشر يتكدس تحت لسانهم الرماد: «وبناة الممالك يسرجونهم ويعرضونهم لعبا فى الساحات وأرائك وأعلاما» (ص514)، وبقدر ما يحاول مهيار - من خلال نوح الجديد - أن يعيد اتصاله بالآخرين، أو يؤكد ارتباطه بترابهم، فإنه يتباعد عنهم: «لاشيء يجمع بيننا وكل شيء يفصلنا» (ص437).

وحينما يصل مهيار إلى هذا الحال، قاطعا ما بينه والآخرين، يصل إلى أقصى درجة من درجات الاغتراب والتوحد. لقد نفى وجود الآخرين ولم يثبت سوى وجوده. («أنتم وسخ على زجاج نوافذى، ويجب أن أمحوكم، أنا الصباح الآتى والخريطة التى ترسم نفسها» (ص438). وما دام يخلق وجوده بنفى وجود الآخرين، فلا مفر أمامه من أن يخلق نوعه بدءا من نفسه. فيتحرك نوعه الفريد متوحدا كعنقاء مغرب، أو كخريطة ترسم نفسها، لا أسلاف له وفى خطواته جذوره. وعندئذ، يترك الوطن المليئ بالسواد، حيث لا مكان للشمس أو للريح، وحيث لا وجود إلا للقراصنة، ليسكن فى فيء القلب:

«حيث يبدأ القراصنة يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة، وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبى وأمضى- أسكن فى فيء القلب وأنسج بحرير القصائد سماء جديدة» (ص518).

هذه «السماء الجديدة» هى سماء «إنسان الداخل» (ص406)، سماء المتوحد فى أصداف الحلم، الذى يحفر مقبرته تحت وجهه كالصدفة، المرتحل الذى يبحر فى عينيه ليرى كل شيء. وهى السماء التى يمحو تحتها المتوحد آثار الآخرين فى داخله. («أغسل داخلى وأبقيه فارغا ونظيفا. هكذا تحت نفسى أحيا» (ص356). وهى - أخيرا - السماء التى ستظهر - تحتها - «أندلس الأعماق» والتى سيتم - تحتها - اكتشاف «قارة الأعماق»:

أنت ملاك ولا ترى إلا ما تحت الجلد
هذا هو الشبه الوحيد بينك وبين الملاك

هل تريد، إذن، أن تكشف قارة الأعماق؟
اترك لغيرك أن يكشف قارة الأعالى. (المجلد الثانى، ص149).

وتحت هذه السماء يظل حضور مهيار طاغيا، لا ينتهى مع «أغانى مهيار الدمشقى» بل يمتد ليقتحم كل دواوين أدونيس (الشاعر)، ابتداء من «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار». والنتيجة هى أن مهيار يصبح - فى مستوى - عنصرا تكوينيا من عناصر الأقنعة أو القصائد التى لا تحمل اسمه، لكنها تظل تحمل صفاته وعناصره، كما يصبح - فى مستوى ثان - حضورا مستمرا، كاملا، يسيطر على قصائد كاملة، فى الدواوين اللاحقة، فيشكل حالة فريدة فى الشعر العربى المعاصر[43].

9 ـ تجليات مهيار

هكذا نرى مهيار - فى المستوى الأول - داخلا فى تكوين «الصقر»، حالاً فى «تحولات الصقر» و «تحولات العاشق». و«الليل والنهار» فى «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل». إن «الصقر» - مثلا - يتمم اكتشاف «إنسان الداخل»، ذلك الاكتشاف الذى بدأه مهيار، حتى يصل - فى وله الصبوة والإشراق - إلى «أندلس الأعماق». (لاحظ التكرار الدلالى اللافت بين مهيار «المعلن إنسان الداخل» وعبدالرحمن الداخل). وعندما يهتف الصقر- فى تحولاته:

سأغنى هناك
سيكون قناعى غريبا
يداى طريقان وقوسانِ
رأسى نهر
و وجهى جزيرة. (2/ 75)

فإنه يستحضر صورة مهيار، كأن هذا «القناع الغريب» الذى يتحدث عنه الصقر - فى تحولاته - له قوة استحضار سحرية فى تجاوب السياقات التى يتشكل منها شعر أدونيس. وبقدر ما يحيل هذا القناع الغريب ذراعى الصقر إلى طريقين وقوسين، مجسِّدا حضور قناع مواز، فإنه يحيل «الرأس» من الصقر إلى نهر (وسيتكرر الرأس مع النهر ليصبحا عنوان قصيدة كاملة) يرتبط بالسفر والنار داخل السياقات الكلية لشعر أدونيس، كما يرتبط بالتحول والصيرورة. وعندئذ، تُسْتَحْضَر عناصر صورة مهيار، لتظل فاعلة دون أن يذكر اسمه، فى سياق تحولات الصقر، فتلعب دلالاتها دوراً لافتا فى توجيه

حركة التحول، خصوصا عندما تتحول «دمشق» إلى أرض- أم، ينبغى أن تحرق كى تتطهر بالنار.

ولذلك، لا تلبث «الرأس» المتصلة بالنهر أن تبرز فى سياقات التحول- فى قصيدة «أقاليم الليل والنهار» - فيختفى «الصقر» ليحل محله مهيار، ويصبح حضوره الضمنى حضوراً مباشراً متعينا:

رأس مهيار يرسبُ، يطفو، يطوفُ
ثقبت وجهه الحروفُ
رأس مهيار يكبو ويعشق سحر الأقاصى. (2/ 238)

ولكن دلالات الماء وما ترتبط به من تخلق، ومن سفر وتحول، تظل دلالات فاعلة، فتؤدى إلى انبعاث دلالات أخرى مرتبطة بها، فتبرز «الرأس» - مرة أخرى- متصلة بالنار والضوء:

رأس مهيار نجمٌ
كأن الليالى
طرقٌ حوله ونارُ
رأس مهيار يعلو
يضىء الأعالى. (2/ 258)

فنسترجع العناصر السماوية النارية المضيئة التى ارتبط بها مهيار - فى سياقاته الأولى - لينفى الجدب، والتى جعلت منه نقيضا للظلمة، لكنها تجعل منه - فى السياق الحالى- نقيضا للسكون وهاديا للسفر فى طرقات النار، تلك التى تفضى- بدورها - إلى «نار الرفض».

وإذا تركنا «كتاب التحولات» إلى «المسرح والمرايا» واجهنا مهيار- مرة أخرى- عنصرا من العناصر التى تتشكل بها قصيدة «مدائن الغزالى». يلعب فيها - لبرهة - دور «الممثل المستور»، ولكن هذا الممثل سرعان ما تكشف عنه - وتستحضره - النار التى تصل ما بينه وبين الفينيق:

أى نار
أطفأتَ، أى نار
أشعلتَ يا مهيار؟ (2/ 461-462).

فتصل بينه والولادة الجديدة، كما تصل بينه والموت الذى هو الوسيلة الوحيدة للحياة.

وعندئذ، تكتسب دلالة «الصحو» مغزاها فى القصيدة، فلا تنفصل عن جدلية التدمير والخلق. والنتيجة هى ما نقرأ:

يرتجف التاريخ كالطريدة
ينتعش التاريخ. (2/ 461)

وعندما يهتف الصوت المركزى - فى قصيدة «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» - قائلا:

الذين يسيرون بين التحول والنار
كلهم رافقونى. (2/ 514)

ينبعث مهيار كما لو كانت لكلمتى «التحول والنار» قدرة سحرية على استدعائه، فيفرض حضوره على القصيدة كلها، ويصبح شاهدا على الماء الذى يصير:

من لهفة، نافورة الحريق. (2/ 516)

ويهبط مهيار - فى الليل - محمولا على «قطيفة» تستحضر سياقيا «شقائق النعمان»:

حيث تصير النار
بحيرة، ويولد العصفور (2/ 525).

ويتحول مهيار إلى:

جسر إلى الهبوط حتى السحر والشقاء
فى الجسد الأرضى أو فى جسد السماء (2/ 527).

ليتحول وجهه - فى النهاية - إلى:

. . . برج الضوء فى سفينة الظلام
والحلم فى أجنحة اليمام واليمام. (2/ 531).

وإذا تركنا قصيدة «مرآة الطريق» إلى «وجه البحر» يظهر مهيار مرة أخرى، يستحضره «الماء» مثلما استحضرته النار، فنسمع فى صوته قصيدة تجرح ليل القمر:

بالشمس أن تجىء
فى قدم الشمس و وجه البحر. (2/ 550).

وإذا تركنا «المسرح والمرايا» إلى «كتاب القصائد الخمس» قابلنا مهيار، فى قصيدة «ثمود» حكيما يقول:

الريح تؤاتى سفنى
حين يكون البحر بعيدا. (كتاب القصائد، ص15)

فنتذكر «اتجه نحو البعيد والبعيد يبقى»، وتتجاوب «ثمود» - فى الديوان الجديد-

مع «بابل الحريق» فى الديوان القديم. وإذا وصلنا إلى «الأوائل» قابلنا مهيار- فى «أول الكيمياء» - مثلما قابلناه من قبل - «يتلبس وجه الفضاء» (كتاب القصائد، ص193) فنتذكر عنصره القديم الذى يمتد فى الريح، وتستحضر الريح «أول العهد» لينصب مهيار نفسه - مرة أخرى - «حطّاب هذا الزمان» (كتاب القصائد، 194) فنتذكر فى أغانى مهيار:

والرفض حّطاب يعيش على
وجهى- يلملمنى ويشعلنى. (1/ 458-459).

وتستحضر الريح - ثانية - نار الذكرى ليبدأ «أول الحنين» فيحن مهيار «للنار تلتهم الذاكرة» (كتاب القصائد، 195)، مثلما يحن سياق القصائد الأدونيسية إلى مبدأ التحول الذى يفرق القصائد ليجمعها فى صيرورة لا يثبت فيها إلا مهيار- الشاعر - الإله - المخلِّص - الطقس الذى ينفى فيه النقيض نقيضه، ويحترق - معه الماضى - دائما - كى يولد من الحاضر المستقبل.

إن تجاوب النار والماء والريح - فى هذا المستوى من قصائد أدونيس - تجاوب الحضور والتحول، وتجاوب الصيرورة لجدلية الخلق والتدمير. ولذلك يفرض مهيار نفسه عنصرا تكوينياً فى القصائد كلما ازدوجت النار مع الماء، أو اتصل كلاهما بالريح، أو كلما تحول أى من هذه العناصر إلى دال يرتبط مدلوله بالتحول والسفر. ولكن النار والماء يظلان عنصرين فاعلين، لهما أهمية خاصة، ويظل تضافرهما الذى يفرض سطوته على الريح - فى المستوى الثانى- علامة على «جحيم الرفض» الذى يحترق فيه مهيار، وعلامة على ولادته الجديدة التى تقترن- دائما- بنفى الجدب فى سياق السحر التمثيلى.

والعلامة الأولى تفضى إلى التمرد السياسى على أنظمة السلطان. وفى هذا الجانب تبرز قصيدة «مهيار وتيمور» لتصبح امتدادا موسعا لإحدى الدلالات الجزئية التى تكررت فى «أغانى مهيار الدمشقى». وتفضى العلامة الثانية إلى أسطورة الولادة الجديدة، ولكنها تتحوّر لتصبح محاولة انصهار بين «المفرد» المتوهج و «الجمع» المنطفئ. وفى هذا الجانب تبرز قصيدة «الرأس والنهر» لتصبح محاولة متميزة لإلغاء الهوة الهائلة بين مهيار والآخرين. ولكن الإلغاء يتم عن طريق ولادة القديم الذى ينبعث من ضفيرة الماء والنار، فيبتعث السيل ليغرق كل شيء فى المياه. وفى المياه- الرحم يتحد الخالق بالمخلوق، رأس مهيار الحى- أبدا- مع رءوس الموتى، فتنسرب الحياة من المفرد إلى الجمع.

ونواجه الأسطورة أداءً، فى هاتين القصيدتين. أعنى نواجهها مصحوبة بشعائر طقسية. ولكن تصاغ الشعائر صياغة متميزة تحاول إشاعة دلالة مركزية. ولذلك نسمع - فى القصيدتين معا - أصوات الأداء متعددة، ونواجه فى كل منهما ما يمكن أن نسميه - على سبيل التقريب وليس التحديد - دراما شعائرية. والصراع - فى هذه الدراما- ليس صراع إرادة إنسانية، أو رغبات بشرية، بل صراع عناصر رامزة إلى الخصب وأخرى رامزة إلى الجدب. إنه صراع تجريدى إلى أقصى درجة، بين قوى متعالية إلى أقصى حد، لا يبرز فيه سوى الإله - الشاعر- مهيار الذى لا يمكن أن يموت. وحتى لو مات فإن موته ليس سوى بداية وعلامة على ولادة الحياة، تلك التى يبثها مهيار فى مخلوقات الطبيعة - ومنها البشر - مثلما تبث الريح غبار الطلع. والنقيض الوحيد لمهيار- فى هذا الصراع - هو الجدب، والموت. وعندما يأخذ الجدب صورة إنسانية، فإن هذه الصورة تظل تجريدا خالصاً، تنتفى فيه الأبعاد الإنسانية المتعينة لتحل محلها الأبعاد الكونية المجردة لعناصر الجدب فى الطبيعة. والبشر الذين يتحركون، بين قطبى هذا الصراع، لافعالية لهم أو بهم. إنهم مجرد كائنات تتأثر بصراع العناصر الكونية وتستجيب له فحسب، تماما مثلما تستجيب النباتات للقاح. وإذا أضفنا أن مهيار ينطوى على النقيضين فى ذاته، وأن الحياة فيه تنفى نقيضها الموت، فى دورة ذاتية تذكر بالفينيق، فإن الصراع صراع بين مهيار ونفسه، أو صراع بين نقائضه الذاتية فى هذه الدراما الشعائرية. ولذلك ينتفى التوتر من هذا الصراع ليصبح أشبه بتقلب الفصول، كما يشحب أى مقابل لمهيار فى الطبيعة، فلا يبدو من هو أقوى منه. ولقد نطق الساحر بالحق - فى «مهيار وتيمور» - عندما قال للسلطان يائسا:

كأنه من طينة
مجهولة الفروع والأصول - أنت نار فى الأرض،
وهو نار فى الأرض والسماء
وهو النفس المزروع
فى رئة الحياة. (2/ 317)

والنتيجة هى عدم افتراق هاتين القصيدتين - «مهيار وتيمور» و«الرأس والنهر» - جذريا، من حيث بنيتهما العميقة، عن بنية «أغانى مهيار الدمشقى»، حيث يصبح القناع أشبه بمركز الدائرة الذى ينطلق منه كل شيء فى الحركة.

هكذا، نواجه - فى «مهيار وتيمور» - السلطان الذى جر الشاعر الذى يعبد ناره -

فى «أغانى مهيار» - إلى المقصلة، لكن تيمور- هنا - ينوع المحاولة ويكررها ثلاثا. ويبدأ الأداء - فى القصيدة - بتيمور يسجن مهيار، ولكن قوة لاتموت كالشمس أو كالبحر، تخرج مهيار من سجنه. ويقتل السلطان مهيار للمرة الأولى بقطع رأسه وجسده مثل أوزيريس، ويلقى أجزاءه فى جب للأسود، لكن الأسود لا تأكل الجسد الممزق، بل يعود مهيار - مثل أوزيريس - مجتمعا مرة أخرى. ويقدم ساحر تيمور نباتا سحريا ليقتل مهيار للمرة الثانية، ولكن النبات يبتعث حياة أقوى فى مهيار (تجليات أدونيس الإله) فيصنع تيمور تمثالا مجوفا من النحاس بشكل ثور (والثور مرتبط بأسطورة تموز) يحشوه نفطا و رصاصا وكبريتا وزرنيخا، ويُدْخِلُ مهيار فى جوفه ويشعل فيه النار، ويلتهب مهيار وينصهر ويتحول كل شىء إلى رماد، ولكن الرماد يتحرك ويخرج منه مهيار، تماما مثلما يخرج الفينيق من النار. وتمتد النار المزدوجة - التى دمرت مهيار وخلقته - إلى المدينة، فتدمرها لتبدأ ولادة الأرض والمدينة والناس:

ومهيار دم وماء
والأرض مثل وجهه
تبدأ مثل صوته
والناس يولدون. (2/ 319)

وتمتد هذه الدلالة التى تنتهى بها قصيدة «مهيار وتيمور» لتصبح الدلالة المركزية فى «الرأس والنهر». ولكن مع حركة فى الأداء أكثر تعقيدا وامتدادا. إن «الرأس» التى قرنت ما بين «الصقر» و«مهيار» تعود- هنا- لتصبح المركز الأساسى الذى يدور حوله كل شيء. ولكنها تصبح أكثر تعقيدا من أية مرة سابقة ذلك لأنها تمزج بين دلالات رأس الحسين فى الوعى الأسطورى للشيعة[44] والمسيح وتموز وأدونيس وأورفيوس والخضر معا. ولكن اسم مهيار يظل الاسم الوحيد، المقترن بهذا الرأس، والاسم الوحيد البارز فى النص.

وتبدأ «الرأس والنهر» بحرب تجتاح كل شيء، فلا يُسمع فى موسيقى الموت والغضب سوى صوت أقرب إلى النبوءة، ثم تتحاور شخصيات متعددة، وتؤدى أفعالا طقسية، تدخل بنا إلى لب الأسطورة شيئا فشيئا، ونسمع ابتهالات تدعو وردة الدماء إلى التفتح فى جثة صبية محروقة فى نهر الأشلاء، فتستحضر الابتهالة رأس مهيار من الماء، وتنهض «الرأس» ويسمع صوتها يخرج من الماء، ويستمر صوت الرأس كاشفا عن سرها وبشارتها. وبقدر ما يرتبط السر بجدلية الخلق والتدمير تقترن البشارة بضرورة الرفض البارئ:

باسم الغد الصديق
باسم كوكَبٍ
سميته الإنسانْ. (2/ 389)

ويصاحب حديثَ «الرأس» أصوات لجوقة غير منظورة، تؤدى شعيرة تجمع ما بين مهيار وأدونيس الإله، بعد أن وصلت بينه والفينيق:

جَسدٌ مغروسٌ فى البريّه
والنهر دمٌ والموجةُ نورْ
جسد هدته الحريهْ
جسد تبنيه الحريهْ. (2/ 393)

فنعود إلى جحيم الرفض مرة أخرى، وينطلق صوت «الرأس» يطوف، كى يزلزل الحدود، كى يعلم الطوفان. وعندما تنتشر بشارة «الرأس» وتجد من يؤمن بسرها، وتسلم إليه نفسها، يقبل السيل، ويجتاح الجميع، وتغيّب أمواجه كل شيء ليبدو الرأس - وحده - جاريا - على صفحة النهر كأنه جزء من الماء الذى وحّد بين غرقاه. وعندئذ، يكتمل مهيار، يصبح موته «المفرد» علامة على موت الآخرين «الجمع»، وبعثه المفرد علامة على بعث الآخرين. ولذلك يتحد صوت «الرأس» و «الجوقة» ليصبح الصوتان صوتا واحدا، فيغيب الرأس مع الآخرين فى أحضان النهر، كى يتحقق «هجس التكوين». ولا يبقى سوى شيخ يلقن النبوءة لأطفال حوله، وتبقى النبوءة منسربة فى الهواء كمهيار الذى يحيا «فى ملكوت الريح»:

أصْغوا إلى الهواء، فى الهواء ما يقولُ
فيه زَغَبٌ وحمّى،
وفى الهواء ماءْ
يغسل وجه الزمنِ المدّمى
يجرفُ،
أو يبدع ما يشاء. (2/ 403)

وتردنا النبوءة إلى مهيار- العنصر الأنقى- الذى يتحد به كل شيء، ويتجدد به كل شيء، فلا يبقى فى الكون كله سواه، فالأمر إليه من قبل ومن بعد.

10 ـ خاتمة

لقد دمر مهيارٌ تيمور- السلطان- ليستبقى جوهر الخلق - الشعر- فوق كل سلطان، وفجر السيل الذى أمات العالم وأحياه، واتحدت فيه وبه عناصر الكون التى تصارعت لتدمر الكون وتخلقه، أو تدمر مهيار وتبعثه من جديد فتيّا كالعنقاء، فمهيار الشاعر هو الإله الخالق المتجدد الذى لا يموت، والذى ينفى الجدب ويبتعث الخصب. ولماذا لا نقول: إن مهيار هو الشاعر، عندما يصبح الشاعر - بألف لام التعريف - قناعا يرمز لخلاص العالم على يدى الشاعر، فقناع مهيار لا يتحدث عن أسطورة الواقع بقدر ما يتحدث عن أسطورة الشعر، خصوصا عندما يصبح الشعر خلاصا للواقع، وعندما يصبح الشاعر خالقا يبدأ سفر التكوين، وقديسا بربريا لبلاد الرؤى.

قد يرمى بعضنا مهيار (القناع) بالجنون. وقد يسخر بعضنا من ألوهيته واتحاده بالعناصر. وقد يقول البعض إن وجود مهيار نفى للواقع، وتغريب للإنسان، وإلغاء للفعل، وتدمير للتاريخ. وقد يرى البعض أن مهيار رمز ينطوى على عملية تعويض بالوهم، حيث لا تواجه الذات الواقع بالفعل، بل تواجهه بالحلم، مفترضة - كالبدائى - أن أفعالها فى الحلم كأفعالها فى السحر، تحدث تغييرا فى المجال الخارجى.

ولكن أدونيس (الشاعر) يقول إن الحلم جنين الواقع وبذرة المستقبل، وإن الشعر يقين ونظام للخلق، وإن مهيار - هو الشاعر- الشاعر الخالق سارق النار، وليس العنقاء المزيفة أو الشاعر الشعرور، كما يقول إن الشاعر الخالق «شمس تغير القناع والنهاية» (2/ 669)، وإن مهيار الشاعر هو ذاك المجنون السماوى الذى أنْحَلَ الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة، وإن رسالته تقول لكل واحد يقع تحت تأثيره، أو يطالع تجلياته فى قصيدة: بدأوا من هناك فابتدئ من هنا، مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقة، وإنه ليس للمجاعة غير الرعد المفاجئ، وليس للسجون غير صاعقة العنف. أما مهيار (القناع) فيقول:

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادى
فوق أنقاضها وذراها
ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها
ها أنا أتغرّب عنها
لأراها
فغدا قد تصير بلادى. (1/ 450)

الهوامش:

(1) يقول ريتشاردز: «الاستعارة فكرتان لشيئين مختلفين، تعملان معا، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين. فيكون معناها- أى الاستعارة - محصلة لتفاعلهما.» راجع:
I. A. Richards, **The Philosophy Of Rhetoric**. Oxford Univ. Press, New York, 1967, p. 93.

(2) تأمّل ما يقوله صلاح عبدالصبور: «ربما كانت قصيدة القناع هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية.» **حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة**، بيروت 1977، 3/ 188.

(3) Claude Levi- Straus, **Structural Anthropology** trans. by C. Jacobson and B.G Schoept, Basic Books, New York 1963. p. 209.

(4) صلاح عبدالصبور، **المرجع السابق**، 3/ 183.

(5) عبد الوهاب البياتى، **تجربتى الشعرية**، الأعمال الكاملة، بيروت 1971، 2/ 406.

(6) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، الكويت 1978، ص154.

(7) عبدالوهاب البياتى، **المرجع السابق**، 2/ 407.

(8) أدونيس، **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار**، الأعمال الكاملة، بيروت 1971، 2/ 28.

(9) عبدالوهاب البياتى، **قصائد حب على بوابات العالم السبع**، بغداد 1971، ص153.

(10) سعدى يوسف، **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، الأعمال الشعرية 1952-1977، بغداد 1978، ص171.

(11) أدونيس، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، بيروت .1980 ص71.

(12) انظر: على عشرى زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر**. طرابلس 1978، ص48-49. وقارن بما ذهب إليه رجاء النقاش فى كتابه: **ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء**، درا سعاد الصباح، القاهرة 1992، ص ص: 446 - 448.

(13) نقرأ - فيما يختاره أدونيس لمهيار - (ديوان الشعر العربى. بيروت 1964، 2/ 480-486) ما يلى:

- تدمى المنايا الناس حولى وإنما ... دمى ذاك فى أثوابهم يتنضح
وأسلو إذا أبصرت جلدى أملسا ... وما صحة فى الجلد والقلب يُجرح
- باعد عزيزا بين أسفارها ... فعزة النجم السرى والبعاد
- وصح لى بعد رجال مرضوا ... وكثرة التيه تريك الطرقا
- وخن الأمانة وانج مغتبطا ... إن الوفاء مطية الهمّ
ما أولع الدهر بالفسوق إذا ... قيل له: فى يمينك الحُكمْ
- وكلما أنحى على زمنى ... موهت حالى وشكوت الزمنا

حتى لقد مات فؤادى فغدا صدرى له لحدا وجسمى كامنا.

(14) أدونيس، **أغانى مهيار الدمشقى**، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بيروت 1971، ص463. وسأكتفى- بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن، وقارن المختارات بديوان مهيار الديلمى، شرحه وضبطه أحمد نسيم، مؤسسة الأعلى للطباعة، بيروت 1999.

(15) الحضور- عند المتصوفة - هو: «حضور القلب بالحق عند الغيبة عن الخلق». انظر اصطلاحات الصوفية الواردة فى الفتوحات المكية، بذيل **التعريفات** للجرجانى، القاهرة، 1938، ص236.

(16) أدونيس، **المسرح والمرايا**، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، ص413.

(17) نقرأ- فى «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**» (المجلد الثانى ص125):

تجتمع حولى أيام السنة
أجعلها بيوتا وأسّرة وأدخل كل سرير وبيت
أجمع بين القمر والشمس
وتقوم ساعة الحب.

(18) انظر أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت، 1972، ص67.

(19) أدونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، بيروت، 1977، ص233، ص279.

(20) Gaston Bachelard, **The psychoanalysis of fire**, trans. by Alan C.M. Ross. Beacon press, Boston 1964, p.7.

(21) يختتم أوڤيد قصة محرقة هرقل بقوله: «على أن إله النار فولكانوس (هيفايستوس) قد ذهب بجميع ما يمكن أن تأكله النار... ولم يحتفظ إلا بما يحمل من بصمات چوبيتر. وكما يحدث للثعبان حين يتجدد شبابه بانسلاخه من جلده فيتحرر من شيخوخته ويتفجر قوة وتتألق براقة حراشفه الجديدة، كذا حدث للبطل التيرينثى، إذ تحرر من غلافه الأرضى الفانى وعادت الحياة إلى أفضل جزء من ذاته، وبدا أعظم مما كان، واتسم بهيبة كبرى تبعث على التوقير، وعندئذ رفعه أبوه القدير فى سحابة معتليا عربة تجرها أربعة جياد، وجعله ينفذ وسط النجوم المتلألئة.» أوڤيد، **مسخ الكائنات**، ترجمة ثروت عكاشة، القاهرة 1971، ص263.

(22) Gaston Bachelard, **op cit.** p. 20.

(23) من المهم أن نلاحظ التضمين الدينى الذى ينسرب فى «مهيار هذا الرجيم» و «الرجيم» - لغة - فعيل بمعنى مفعول، أى مطرود وملعون. وتقترن اللفظة - فى القرآن الكريم - بمعصية إبليس (فى معصية عدم السجود لآدم: «قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمأ مسنون. قال فاخرج منها فإنك رجيم» (**الحجر**/ 33-34)، وبالشيطان: «وحفظناه من كل شيطان رجيم» (**الحجر**/ 17).

(24) التعارض بين الشمس (الحياة، الخلق، الخصوبة، التجدد) والقمر (التعتيم - الموت،

السكون) تعارض لافت فى شعر أدونيس، ويمكن أن نلفت الانتباه - على سبيل المثال - إلى نهاية «السماء الثامنة - رحيل فى مدائن الغزالى»: (**الأعمال الكاملة** 2/ 454):

من جوف عنكبوت
من قمر يسودُّ فى حضارة تموت
فى مقابل:
أشق كل رمسٍ

بثورة النبى
مسكونه بالشمس
مسكونة بالفرح الكونيّ.

(25) أحسب أن شفيق معلوف أول من كتب - تفصيلا - بالعربية وعرَّف بهذا الطائر فى استقصائه الأساطير التى صاغها شعرا- فى ديوانه «عبقر» (1936). ويقول فى مقدمة الديوان المستفيضة: «الفينيق كلمة عرّبنا بها اسم الطائر فينكس phenix. وقد ذكره اليونان فى أساطيرهم فقالوا إنه طائر خرافى يقطن فى الصحارى العربية ويعمر أجيالا كثيرة»، (ص101 من المقدمة). وقد لخص معلوف معرفته بما ورد فى المعاجم الأوروبية والموسوعات العربية التى يعرفها عن الفينيق وصلته بالعنقاء (وقد نقلتها خالدة سعيد عنه نصا دون إشارة فى «البحث عن جذور» / 22-84). وصاغ من ذلك كله أربع قصائد - هى القسم العاشر من ديوانه - أهمها «مُحْرقَة الفينيق» (ص267-268)، وأوردها - هنا - كاملة لأهميتها:

وفرخ عنقاء عقيد العلى ... فينق كم جرّ ذيل الفخار
مكوما محرقة شادها ... إكليل غار فوق إكليل غار
طينّها بالطيب واحتلها ... فعبق الندّ بها والبهار
حتى إذا عّرضها للضحى ... شبت بها من جذوة الشمس نار
فأحرقته ناره وانطوت ... أمجاده فى حَفنة من غبار
كأن من لم يلتهم نفسه ... بنفسه كان على المجد عار
تململ الرماد واعصوصف ... زعازع الذكرى عليه فثار
زعازع بعد انقضاء المدى ... أطرن من قلب الرماد الشرار
نشرنه غلالةً من لظى ... لبسها الفينق ريشا وطار

وأغلب الظن أن هذه القصيدة - فضلا عن التعريف - هى أول ما أتاح معرفة الفينيق لأدونيس (على أحمد سعيد).

(26) راجع:

J. E. Zimmerman, **Dictionary of Classical Mythology**, Harper and Row, New York, 1964, p. 208.

وقارن بـ:

New Larousse Encyclopedia of Mythology , Book Club Associates, London, 1973, p. 45.

(27) من المفيد - لدراسة أكثر تفصيلا - أن نلاحظ أن الشمس - عند على أحمد سعيد - وهى الظاهرة الطبيعية التى يقترن بها طائر الفينيق (أو البنو) فى الأساطير المصرية - تتجاذبها الذكورة والأنوثة معا، فهى رمز مذكر فى «أغانى مهيار الدمشقى» (1 / 374) و رمز مؤنث فى «المسرح والمرايا» (2 / 410)، فكأنها صورة أخرى للفينيق، أو العكس.

(28) من تعاليم هرقليطس: «إن هذا العالم الذى يستوى عند الجميع لم يخلقه إله ولا إنسان ولكنه كان، وهو لا يزال، وسيظل إلى الأبد نارا ما تنطفئ فيها الحياة، فتشتعل بمقدار، وتخبو بمقدار. وإن النار تتحول أولا إلى البحر، ثم يتحول نصف البحر إلى تراب، ونصفه الثانى إلى ريح، وإن الإنسان ليتوقع فى عالم كهذا تغيراً لا ينقطع». (برتراند راسل، تاريخ الفلسفة الغربية، ترجمة زكى نجيب محمود، القاهرة 1967، 1 / 83). ومن المهم أن نلاحظ أهمية التقابل بين «التحول» عند أدونيس و«التغير» عند هرقليطس، وأهمية النار عند كليهما.

(29) Bachelard, **op. cit.** p. 55.

(30) Zimmerman, **op. cit.** p. 208.

(31) تذكر خالدة سعيد- زوجة الشاعر- «موت والده احتراقا بحادث مفجع. وقد أحب أدونيس والده ميتا وقدّسه فى موته أكثر منه فى حياته. وتطورت الحادثة كثيرا فى نفس الشاعر» **الباحث عن جذور**، بيروت 1960، ص92.

(32) راجع تجليات (النار/النور) لدى طوائف الشيعة، الشهرستانى، الملل والنحل، بهامش كتاب **الفصل فى الملل والنحل** لابن حزم، مكتبة المثنى، بغداد، دون تاريخ، 2/12 وما بعدها.

(33) راجع كامل الشيبى، **الحلاج موضوعا للآداب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا**، مطبعة المعارف، بغداد 1976.

(34) يقول فريزر: «من المحتمل أن يكون اسم الزهرة anémoné مشتق من نعمان Naaman؛ أى الحبيب، إحدى صفات أدونيس. ومازال العرب يسمون الشقر anemone جراح النعمان».

انظر:

C.j.G. Frazer, **The Golden Bough**, New York, 1978, p. 390.

ولست أدرى مصادر فريزر العربية. ولكن يبدو أن فريزر يقصد «شقائق النعمان»، ويقرن «الشقائق» بالجراح والنعمان بالحبيب. والشقائق فى اللغة العربية - ليست جراحا إلا على تأول مجازى. وليست النعمان بفتح النون بل بضمها، لكن الزهرة نفسها (وتسمى الشَّقِر كذلك) مرتبطة بالدم، إذ يقال: النعمان اسم الدم، وشقائقه قطعه، فشبهت حمرة الزهرة بحمرة الدم. (لسان العرب مادة «شقق» و «نعم»). وعلى ذلك فـ «شقائق النعمان» تعنى قطع الدم، ولا يمكن لهذا المعنى إلا أن يكون متصلاً بأسطورة أدونيس، أو أسطورة عربية مشابهة. يؤكد ذلك ما ورد فى «تاج العروس» مادة «عنق»: قال الجوهرى: أصل العنقاء طائر عظيم معروف

الاسم، مجهول الجسم. وقال ابن دريد: عنقاء مُغْرِب: كلمة لا أصل لها. يقال: إنها طائر عظيم لا يُرى إلا فى الدهور.

(35) يقول فريزر: «كانت الشعوب السامية - فى بابل وسوريا - تعبد أدونيس، الذى استعاره منهم الإغريق، فى القرن السابع قبل الميلاد. وتموز هو الاسم الحقيقى لهذا الإله، أما أدونيس فليس سوى كنيته السامية أدون. وتعنى السيد، وهى كنية تكريم كان يتوجه بها العبّاد إلى إلههم تموز. ولكن الإغريق خلطوا بين كنية التكريم والاسم الحقيقى». راجع **Frazer, Ibid.** p. 378 ومن المفيد أن نذكر أن أدونيس - على أحمد سعيد - يستخدم فى شعره الكنية السامية «السيد»، خصوصا فى قصائده بعد «أغانى مهيار».

(36) لعلى فى حاجة إلى القول إن الماء يتبادل موضعه مع النار فى أساطير الولادة الجديدة. وينطوى كلاهما عموما، بسبب ما فيهما من مماثلة، على التعارضات نفسها: الحياة الموت، والخصب/ الجدب، والذكورة/ الأنوثة، والطهارة/ الدنس، والخير/ الشر، والضوء/ الظلمة. .إلخ. قد يتعارض كلاهما مع الآخر تعارض الماء الذى يطفئ النار، ولكن كليهما يمكن أن يتجاور مع الآخر أو يتولد منه، مثلما يتجاور السحاب مع البرق والصاعقة، ومثلما ينساب - فى الجحيم - نهر الغيّ عند العرب، ونهر الستكس أحد الأنهار الخمسة لهاديس عند اليونان. وأهم من ذلك أن الماء - فى الأساطير المصرية - هو الأصل الذى تولدت منه النار، جزيرة مخروطية، يرمز إليها طائر البنو (الفينيق). وكلا الاسمين - فيما يقال - مشتق من جذر واحد، يشير إلى النهوض، ولذلك يرتبط طائر البنو (الفينيق) بالعنصر النارى الناهض من الماء، فيتصل بأسطورة أوزيريس (الماء) مثلما يتصل برع - الشمس (النار). راجع:

Erich Nevmann, **The Great Mother, An analysis of the Archetype**. trans. by Ralph Manheim, Princeton Univ. Press, New York 1903, p. 240.

(37) من المهم أن نلاحظ التجاوب السياقى ما بين السماء التى «دنت كى تدلّى» والنص القرآنى«ذو مرة فاستوى، وهو بالأفق الأعلى، ثم دنا فتدلى، فكان قاب قوسين أو أدنى» (النجم/ 6-9)، حيث يكتسب مهيار صفات جبريل - عليه السلام - فى دنوه من الأعلى(السماء) إلى الأدنى (الأرض). ويلعب «التضمين» دوره - فى السياق - ليصل ما بين الخصب المقترن بالمطر والمعرفة الهابطة مع جبريل، فتتخلق صورة «الجرس الأخضر» بدلالاتها المزدوجة.

(38) يلاحظ أن «عشتار» (زوجة تموز) التى ظهرت مرتين على استحياء، فى الديوان الأول «أوراق فى الريح»، تحولت إلى عشتار أدونيسية، فاحترقت مثل الفينيق (**الأعمال الكاملة** 1/ 75)، لتتحول إلى «رماد عائشة» الذى ارتبط ببعث فينيق وليس تموز. ولكنها انبعثت بعد ذلك لتصبح - أى عائشة - رمزا أساسيا فى شعر البياتى.

(39) هى إلهة العالم السفلى، عالم الموت، أخت عشتار الكبرى، التى تلعب دورا مهما فى مأساة تموز، راجع: فاضل عبدالواحد على، **عشتار ومأساة تموز**، بغداد 1973، ص107 وما بعدها.

(40) يقال إن الرعد ملك يزجر السحاب. ويروى عن ابن عباس: «الرعد ملك يسوق السحاب كما

يسوق الحادى الإبل بحدائه». وسئل على- رضى الله عنه- عن الرعد فقال: ملك. راجع ما ذكره ابن منظور من أقاصيص ومرويات مماثلة فى: **لسان العرب**، «برق» و«رعد» و «خرق».

(41) راجع تحليل كارل يونج لرمزية الماء والكهف - فى سورة «**الكهف**» من القرآن الكريم فى:
C.G. Jung, **Four Archetypes**, trans. by R.F.C.Hull, Routledge and Kegan paul, London, 1972, pp. 69-81.

(42) أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت 1972، ص213.

(43) من الممكن أن نقول إن الشاعر يظل بطلا (أشبه بالقناع) فى مسرح صلاح عبد الصبور كله، ما عدا «مسافر ليل». ولكن «الشاعر» يتخذ - فى كل مسرحية - اسما مختلفا، ووضعا متميزا فى الزمان والمكان، وينطوى على عناصر تكوينية عامل التغير فيها أعلى من عامل الثبات. ومن الممكن أن نجد فى شعر البياتى - مثلما حدث على نحو أقل عند السياب - شخصيات تتكرر، وبعضها أدونيسى الملامح، ولكنها لا تصل إلى حالة «القناع» الواحد الذى يظل ثابتا. أما سعدى يوسف فإنه أوشك على الوصول إلى هذه الحالة التى راده إليها أدونيس، فالأخضر بن يوسف (القناع) يخرج من الديوان المسمّى باسمه (ورد مرة واحدة فقط) ليصبح عنوانا على قصيدتين («حوار مع الأخضر»، و «عن الأخضر أيضا») فى ديوان «الليالى كلها»، وموضوعا لقصيدة، هى: «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديد»، فى ديوانه «الساعة الأخيرة».

(44) انظر لمزيد من التفصيل عن العناصر الشيعية، ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث**، بيروت 1974، ص140-155. ولكنها - فى غمرة فرحها بنموذج الحسين - لم تنتبه إلى حضور مهيار الأساسى.

السفر في منتصف الوقت

قراءة في شعر أحمد حجازي

1 ـ دلالة انتصاف الوقت:

«أشجار الأسمنت» (1989) آخر الدواوين التى أصدرها أحمدعبدالمعطى حجازى، وهو ثمرة رحلة بدأت بالديوان الأول «مدينة بلا قلب» (1959) واستمرت مع «أوراس» (1959) و«لم يبق إلا الاعتراف» (1965) و«مرثية للعمر الجميل» (1972) و«كائنات مملكة الليل» (1978). ويحتوى الديوان الأخير - أشجار الأسمنت- على ست عشرة قصيدة، كتب أغلبها فى باريس، كما حدث، مع أغلب قصائد الديوان السابق «كائنات مملكة الليل»، فى فترة امتدت عشر سنوات من 1979 إلى 1989. ويلفت الانتباه أن أوائل قصائد الديوان، من حيث الترتيب، هى أوائله من حيث تاريخ الكتابة، إذ يرجع تاريخ كتابة القصيدة الأولى «طللية» إلى عام 1979، فى حين أن القصيدة الأخيرة «منتصف الوقت» التى كتبت عام 1989 هى آخر قصائد الديوان من حيث الكتابة والترتيب.

والدلالة التى ينطوى عليها عنوان قصيدة «منتصف الوقت» لافتة فى شبكة العلاقات التى يتضمنها الديوان بوجه خاص، وشعر حجازى كله بوجه عام. فمنتصف الوقت هو اللحظة التى تتوسط ما بين وقتين، كأنها البرزخ الذى نعبره من عالم إلى آخر، والذى يجمع بين النقيضين فى فضائه، فهو اللحظة التى يمكن أن تردنا إلى نقطة البداية التى انتهى زمانها، أو إلى الأفق الذى لم يتحدد زمانه، فى الفراغ العاصف، حيث يمكن للوعى أن يولد أو يموت، كزهرة فى منحدر السيل، بالمعنى الذى تنطقه افتتاحية القصيدة نفسها، حين نقرأ:

كأنى فى انتصاف الوقت، حين خرجت من ظلى
يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى
كأنى فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت
كزهرة تشهق فى منحدر السيل.

هذا المعنى الذى تنطقه افتتاحية القصيدة تكثيف لدلالتها التى تنسجها ثنائية الموت والولادة، والتى تنبسط فى الرؤيا التى تؤديها، عبر مقامات متدرجة، يجمع بينها سفر الوعى الذى يبحر بين الظلمة والموت، عائدا إلى الأصل - الرحم، حيث مساكن الموتى، والأب الذى يرتاح الوعى على أضلاعه، فيولد من جديد، مع الضوء المنبثق فى ظلمة التابوت، ويشرق بالبشارة التى تجعل من ولادته الجديدة علامة على إمكان الولادة المتجددة للأرض من حوله. هذه المقامات التى يسافر بينها الوعى، أو يبحر، تتوسط ما بين النقائض والأضداد، وتجمع بينها، فى دلالة «منتصف الوقت» التى تنطوى على معنى البينية الذى يفضى إلى الموت أو الولادة، الرماد أو الوردة، النهاية أو القيامة، الزمان الماضى أو الزمان الذى يجيئ، والذى يجمع بين الأطراف المتضادة والمتناقضة فى الوقت نفسه، فى المنطقة البرزخية، حيث يختلط النور بالظلام، ويجتمع البدء بالمعاد، ويشتبك الآخر بالأنا. وذلك داخل وعى إشكالى، يبدو كأنه معلّق فى الهواء بعيدا عن نقطة البداية، فى الزمان الذى كان، وبعيدا عن نقطة النهاية، فى الزمان الذى سيكون.

ولا يتباعد المعنى الأسطورى للبعث، أو الولادة الجديدة، فى القصيدة، عن هذه الدلالة، فمنتصف الوقت هو اللحظة الأسطورية التى تتبدل فيها الكائنات والظواهر، لحظة التحولات التى تبدو كأنها مفرق الفصول الذى يصل ما بين الشتاء والربيع، الذبول والنماء، الجدب والخصب، اللحظة البينية التى يمكن أن تكون لحظة للغسق الذى يبدأ به ظلام الليل والفناء، أو السحر الذى يبدأ منه نور الصباح والتجدد.

هذه الدلالة البينية التى يتضمنها «منتصف الوقت» تتكرر لافتة فى سبع قصائد على الأقل -غير قصيدة «منتصف الوقت» - فى ديوان «أشجار الأسمنت». تبرز -أولا- فى قصيدة، «الشيء» ما بين المدينة الهاربة من وراء المسافر والمتوجهة نحوه فى الوصول. وتتجلى -ثانيا- فى «أغنية للقاهرة»، حين يتوحد الوعى «بين برزخ وعبور، وغيبة وحضور». وتظهر -ثالثا- فى «طردية» حين يعدو الوعى «بين الماء والغيمة، بين الحلم واليقظة» مسلوب الرشد. وتفاجئنا -رابعا- فى «خمرية»، فى مدى الرفات التى تسيل بين محطات أدبرت ومحطات أقبلت. وتقابلنا -خامسا- فى «الرجل والقصيدة»، حين

تتحول القصيدة نفسها، بفعل الموت، إلى قصيدة أولى:

وخلف الظن ثم قصيدة أخرى:

وبينهما تنام وتستفيق.

ونلقاها -سادسا- فى «يوتوبيا»، حين:

. . . اتحدنا بالمسافات، وبالوقت

فما عاد لنا بدء، وما عاد وصول.

ونراها -سابعا- فى تجليات الوعى الذى تومئ إليه «مطاردة الوجه الهارب»، عندما يتوحد الوعى، ضائعا، فى لغو السلالات:

يخصف من إيقاع وقتين على الصمت

ويجبر انكسارا بانكسار.

هذه الدلالة المتكررة تصل «أشجار الأسمنت» و«كائنات مملكة الليل» فى عالم شعرى واحد، ينبسط فضاؤه الدلالى فى اللحظة البينية التى يجسدها «منتصف الوقت»، بالمعنيين الزمانى والمكانى، فالوعى الذى يخصف (أى ألصق الأطراف إليه وضمها) من إيقاع وقتين، ويجمع ما بين طرفيهما المتناقضين ويضمهما، فى أشجار الأسمنت، هو نفسه الوعى الذى نراه منتظرا نهايته منتظرا قيامته، فراشة أو يرقة، فى قصيدة «كائنات مملكة الليل» نفسها، والذى يبدو عاجزا، عنينا، تنهشه اللحظة التى تتجسد ريحا عقورا، تقوم سدا بين كل ذكر وكل أنثى، كأنها:

. . السم الذى يسقط بين الأرض والغيم

وبين الدم والوردةِ

وبين الشعر والسيفِ

وبين الله والأمةِ

بين شهوة الموت

وشهوة الحضور.

هذه اللحظة نفسها هى التى تنسرب فى قصيدة «بطالة» حيث تتقاطع القصيدة ما بين زمان مضى وزمان يجىء، كأنها القمر العربى الذى يتردد كالوتر المفرد بين مداريه فى قصيدة «آيات من سورة اللون»، أو كأنها أشرعة من عصور خلت، تلتقى، ثم ترسم مفترقا فى قصيدة «طيور المخيم»، أو كأنها زمن واقف، يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى فى قصيدة «المراثى»، حيث يظل الوعى منقسما بين الوجه والقناع، معلقا بين زمان

الأب وزمان الابن، أو متأرجحا بين القطبين المتضادين لمنتصف الوقت فى «عرس المهدى»، حيث يظل النقيضان على الطرفين، يواجه كلٌّ أخاه، كما يواجه الماضى المستقبل، وعالم الموت عالم الحياة، فى فضاء الوعى الذى يصف نفسه بقوله:

أنا بين المساء وبين السحر
أتردد ما زلت بين الشعاعين
حتى يعود دمى للشروق
وتزهر وردته فى الحجر.

هذه الدلالة المتكررة لما ينطوى عليه دال «منتصف الوقت» تصل بين ديوانى (كائنات مملكة الليل) و(أشجار الأسمنت)، فى مستوى واحد من مستويات رؤيا عالم يصوغها وعى إشكالى ولكنها تشى، فى مغايرة سياقاتها، بالفارق اللافت ما بين المنظور الغالب على «كائنات مملكة الليل» القصيدة التى كتبها حجازى قبل ارتحاله عن الوطن والمنظور الغالب على قصيدة «منتصف الليل» التى كتبها حجازى قبل عودته إلى الوطن. فى الأولى، كانت الدلالة لاتفارق السفر الدائم للوعى الذى يغوص أكثر وأكثر فى قلب الظلمات، عاجزا، لايملك سوى الانتحار فى النهاية، كأنه إله الجنس والخوف وآخر الذكور. هذا الإله-القناع ينتحر لأنه أدرك أن ألوهيته لم يعد لها معنى، شأنها فى ذلك شأن ذكورته التى أضاعها الخوف الذى صار وطنا وعملة ولغة قومية ونشيدا وهوية. وهو يدرك أن أميرته لم تعد تستبقى فى عش غرامها سوى الكلاب والنمور والكوابيس، وأنه عاجز إزاء مأساة بلاده التى لم يبق من مجدها غير حانة:

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير.

ويوازى تصاعد الشعور بالعجز عن الفعل على المستوى العام، فى الدولة التى لم يبق من مجدها سوى رجل الشرطة، تصاعد الشعور بالعجز عن السيطرة على الفعل، فى المستوى الخاص، فى عالم الفرد الذى يتحول من صورة الفارس المسيطر على فرسه إلى صورة الفارس الجموح الذى لا يسيطر عليه أحد سوى مبدأ الرغبة المنفصلة عن الإرادة:

لم أعد أنا الفارس

أصبحتُ الحصانَ الجامح الصاهل فى
إيقاع ركضه الجنونى المثير.

ولم يكن أمام الوعى الذى يرتدى قناع إله الجنس والخوف وآخر الذكور سوى أن يؤدى طقس الانتحار، فيحز عنقه بمدية، فى شعيرة طقسية كأنها خلاص من عش غرام البلاد المليء بالكوابيس، المحاط بالتوابيت، المغطى بهياكل السلالة التى انحدر منها. إذ بقدر ما يعجز الوعى المتخفى وراء القناع عن أن يزرع نطفته فى الريح، أو أن يجعل من لحظة العناق لحظة العبور، أو أن يسيطر على اندفاعه الجنونى أو يبرئ عجزه الجنسى، فإنه يؤدى طقس الانتحار، مجسدا قمة عجزه ورفضه ويأسه، مفتتحا الشعيرة التى كررتها أقنعة مشابهة، منها القناع الذى تنطوى عليه قصيدة عبدالوهاب البياتى «أولد وأحترق بحبى» حين يصل الوعى المتخفى وراء القناع إلى قرارة الوحدة واليأس، فنقرأ فى خاتمة القصيدة:

أرمى قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق خريف
فى ذاكرتى، أزحف بين الموتى، أتلمس دربى فى
أوحال حقول لم تحرث، أستنجد بالحرس الليلى
لأوقف فى ذاكرتى: هذا الحب المفترس الأعمى، هذا
النور الأسود، محموما أبكى تحت المطر المتساقط
أطلق فى الفجر على نفسى النار.

غير أن فعل الانتحار، فى قصيدة حجازى، يقع على الطرف من المتصل نفسه الذى يصل بين النقيضين فى دلالة «منتصف الوقت»، ومن ثم فهو فعل يفضى دلاليا إلى نقيضه الذى يعقبه ويوازيه، كما تعقب الولادة الجديدة الموت وتوازيه، فى دورة الطبيعة والكائنات.

فى مدى هذا المتصل، كانت الأضداد تتقابل داخل ديوان (كائنات مملكة الليل) كله، حيث كان كل طرف يواجه قسيمه ويناقضه، دون أن تنحل المواجهة أو تنكسر حدة التناقض، فيظل الوعى منقسما، باحثا عن وجهه الحقيقى بين الأقنعة والمرايا والرموز، مدركا، فى قرارة عجزه، أنه لن يلمس القاع، وأنه لن يستطيع استعادة ظله، وأنه سيظل منتظرا قيامته، ما ظل فى اللحظة البينية التى يجسدها هذا المقطع، من قصيدة «المراثى أو محطات الزمن الآخر»:

دائما ستظل تتأرجح بين الزمانين

لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل.

ولكن هذه المواجهة التى لا تنحل، والتى تقترن بالموت الطاغى فى «كائنات مملكة الليل»، تتبدل فى «أشجار الأسمنت»، وتبدو فى سياق مغاير، يشدها إلى الطرف الآخر الموجب من متصل «منتصف الوقت»، فثم علامات على أن النقيضين يصطدمان، وأن تعاقبهما المتتابع يتحول إلى تقابل متزامن، ويعود وجه الأب مرة أخرى لا ليزحمه القناع البديل، وإنما ليغدو الرحم -المنبع للولادة المتجددة نفسها. هكذا، نرى الأب رمزا دالا فى قصيدة «منتصف الوقت»، حيث البطل الذى يرتدى قناعا ملتبسا يراوغنا عن هويته، يتجلى فى مدن الغياب التى يوغل فى ظلماتها، وينتقل من بلد غريب إلى آخر، فى إبحاره، ومن خطر إلى خطر أشد، إلى أن تتحطم سفينته وتهوى فى دوار اللجة السوداء، غير أنه يتشبث بسارية السفينة التى تحمله إلى جزيرة الطاغوت. وفى الجزيرة، يهرب إلى مساكن الموتى:

وناديت أبى
أسلمت الكنز الذى أودعه عندى
وارتحت على أضلاعه
هل ليلة؟
هل سنة؟
حتى سمعت كأن عاصفة تكلمنى
وأنى أعرف الصوتا.

وإذا كانت القصيدة تنتهى بهذه العودة إلى الأب فإنها تصوغ من قناعها الملتبس رمزا مناقضا لقناع «إله الجنس والخوف وآخر الذكور»، على نحو يغدو معه الموت المنسرب فى «كائنات مملكة الليل» بداية للولادة الجديدة التى تتصاعد بشارتها، كالقطاة، فى آخر قصائد «أشجار الأسمنت»، من حيث الترتيب وتاريخ الكتابة، ومن حيث الدلالة اللافتة لمنتصف الوقت الذى يتكشف عن طرفه الموجب الذى يواجه الطرف السالب، فى وعى الأنا التى تسقط ولادتها الجديدة على موضوعها، فى طقس شعائرى مناقض من طقوس الولادة الجديدة. إن القناع الذى كان يؤدى الشعيرة الطقسية للحظة العشق التى يعقبها الظلام، فى «كائنات مملكة الليل»، لحظة العجز التى يعقبها الانتحار والموت، يستبدل به القناع النقيض فى «منتصف الوقت»، ليؤدى الشعيرة

الطقسية للحظة السحر التى يعقب الظلام فيها النور، وتنبثق الحياة من ظلمة التابوت، وتندفع الحركة المتوثبة من قلب السكون كالقطاة.

لقد كانت قصيدة «كائنات مملكة الليل» نذيرا بالارتحال عن الوطن، وتعبيرا عن توق إلى عالم آخر، وقد كتبها أحمد حجازى (عام 1973) قبل رحيله عن مصر إلى فرنسا (مارس 1974). أما قصيدة «منتصف الوقت» فهى بشارة على العودة إلى الوطن، وتعبير عن رفض الحياة فى عالم الآخر، وهى آخر ما كتبه حجازى فى غربته (عام 1989)، بعيدا عن عش غرامه المليئ بالتوابيت وهياكل السلالة وقبل عودته إليه (فى يوليو 1990). بعبارة أخرى، كانت قصيدة «منتصف الوقت» إجابة عن السؤال الذى سبق أن طرحته قصيدة «أوراس» (التى نشرت عام 1959 قبل ثلاثين عاما):

أرأيت إلى ورق غادر شجره
هل يستوطن شجرا آخر؟
أرأيت إلى امرأة حرة
هل تهوى إلا صاحبها الأول؟

ولكن ما بين القصيدة التى كتبت قبل الارتحال عن الوطن والقصيدة التى كتبت قبل العودة إليه، يتمدد «منتصف الوقت» نفسه، فضاء ودلالة ورمزا، يبدأ من القصيدة الأولى ولا ينتهى فى الثانية، فمازال مفرق الفصول الذى يومئ قطبه الأول إلى العجز والموت، وقطبه الثانى إلى الأمل والعودة إلى الرحم والتجدد، قائما كالحاضر المستحيل، تتذبذب بين طرفيه المتناقضين البلاد التى قد تولد وردة تزهر فى المحل، أو تموت مثل زهرة يجرفها منحدر السيل. وفى هذا التذبذب ينقسم الوعى الشعرى على نفسه. ويغدو وعيا إشكاليا بأكثر من معنى، مسافرا فى منتصف الوقت بأكثر من دلالة.

2 ـ زمن الوعى الإشكالى:

هذا الوعى الإشكالى دلالة على عالم تاريخى يقع خارجه، عالم تقع تحولاته فى لحظة متدابرة الأزمنة، تجمع بين الصعود والهبوط، ذروة الأمل وقرارة اليأس، ارتفاع مشروع يعد بالخلاص وسقوط المشروع الذى كان يمكن أن يعد بالخلاص. وبين المشروع الحلم -القديم والمستقبل الغامض الذى لا يعرف أحد إلى أين ينتهى بالمشاريع البديلة، يسقط التاريخ فى شرك، ويسقط الوعى فى هوة «منتصف الوقت». وتصبح المهمة الأساسية لهذا الوعى هى الخلاص من منتصف الوقت بالغوص فيه، واكتشاف أقاليمه وتحولاته، وذلك فى عالم الأنا التى تجعل من التاريخ العام تاريخا

خاصا، ومن الزمان الجمعى زمانا فرديا، ومن وعيها الذاتى مرايا لزمان منتصف الوقت المتعارضة، فترتحل الأنا بين المرايا فى نوع خاص من السفر، وخلف أكثر من قناع، وعبر أكثر من رمز، مستعينة بمراوغة اللغة وغواية الاستعارات، ولكن يظل السفر دائما سفرا فى:

زمن من مطر
من رذاذ رتيب
يسح رمادا بغير انقطاع.

هذا الزمن الذى يسح «رمادا» بغير انقطاع (فى قصيدة «سفر» من ديوان «كائنات مملكة الليل») مجلى آخر من «رماد الوقت» الذى ينسرب فى قصيدة منتصف الوقت نفسها، لافتا فى دلالته الرمزية على «الرماد» الذى يمكن أن تنحل إليه «العنقاء» ميتة أو تبعث منه متلهبة بالحياة، فهو مجلى من مجالى منتصف الوقت الذى يصل بين الأضداد. يضاف إلى ذلك، أن تناقضه المكانى، الدال على اجتماع الموت والبعث فى الرماد، مواز للتناقض الزمانى الذى يحرك سفر الوعى بين الشعور واللاشعور، وفى نقائض كل منهما، على نحو ينقسم معه الوعى على نفسه انقسامه على مدركاته، فى اللحظة الزمانية التى لا تقتنص الدلالات المراوغة لها إلا بالسفر فيها.

هذه اللحظة لحظة معرفية، اللون الغالب عليها هو اللون الرمادى الذى يتوسط ما بين الأبيض والأسود، فيتوسط بين طرفين متناقضين. ولا مجال للمطلقات أو اليقين فى هذه اللحظة، فالأنا الفاعلة فى الوعى لا تبدو واثقة من شيء: لا الإجابات السابقة، ولا الاقتناعات القديمة، ولا الرموز التى غنت لها، كأن كل ما هو صلب يذوب فى الهواء، وكل ما هو جدى يتبدد فى الفراغ، وتشعر الأنا أنها فى لجة رمادية، منتصف للوقت، وأن عليها أن تواجه هذا الذى تعيشه بوصفه لغزا، كابوسا، وأنه لا سبيل إلى تجاوز هذا الذى تعيشه إلا بتجاوز وعيها والتمرد على طرائقه المعتادة فى الإدراك.

هذه اللحظة هى لحظة الحداثة. وقد بدأ شعر حجازى يقاربها منذ أن أخذ الشك ينسرب إلى يقينه القديم ومطلقاته الأولى، ومنذ أن بدأ وعى المدينة يحل محل وعى القرية، ومنذ أن حدث الزلزال الرهيب الذى هوى بكل أحلام المشروع القومى فى العام السابع والستين.

قبل ذلك، كان شعر حجازى يرى المدينة بعينى القرية، بعينى ريفى غريب فى بلاد تأكل الغرباء، لا يلمح سوى «سلة ليمون» تذكره بالقرية، أو الموت الذى يطن فى

الميدان، والبشر المسرعين الخطو، كأنهم تحت اللهيب والغبار صامتون:

ودائما على سفر

لو كلموك يسألون، كم تكون ساعتك

وكانت القرية، فى المقابل، جنة ضائعة، صدر الأم، المدى الذى لا يعرف الحراس، الخضرة التى لا تتبدل كالزمن الثابت أو الحقيقة التى لا تعرف التلون. وإذا كانت المدينة قد كشفت للوعى الريفى عن مداه، وأدخلته فى مأزق الهوية المتسائلة عن نفسها، فإنها قد أوقعت هذا الوعى فى حبائلها وانتهكته، فى فعل أشبه بالفعل الذى تنطوى عليه قصة «النداهة» ليوسف إدريس، فأخذ هذا الوعى يفارق حدوده الأولى، ويكتشف قلبا للمدينة التى كان يظنها بلا قلب:

يدهشنا أنا نحب هذه المدينه

وأننا قد اكتشفنا خلسة، فى هذه الأبنية الجوائم

أشياءها الدفينه

وأن فيها امرأة، تخطر فى قميص نومها

وقطة تموء فى السلالم

كأن صوتا ما ينادى

فنجيبه: نعم.

وإذا كان هذا الوعى قد أخذ ينسرب فى المدينة، يتلمس شوارعها ويتشرب شمسها التى أصبحت تنام تحت جلده، يبحث فيها عن الرغيف والخمرة والوجه الجديد، فإن هذا الوعى أخذ يصوغ من معطيات المدينة أفقه الشعرى الذى يقتنص المشهد المحمل بالدلالة. وكشفت المدينة عن بعض أسرارها لعينى هذا الوعى، كأن صوتا ما ينادى فيستجيب الوعى مفتونا برغبة التعرف وخائفا منها، متأبيا على قدره المقدور فى تحول الهوية ومستسلما له. وبدأت العربات والمحلات، الترام ومفترق الطرق والحوارى والأسواق، المرتبات والديون والفنادق، حتى المراحيض، الجرائد والمجلات، الهرة التى تتسلل مراوغة على السلم، أو متسولة كالأمير المتسول، بعد أن تقفز شوارع المدينة، تنسرب فى لحمة القصيدة وسداها. كأن الوعى يحاول أن ينقل المدينة فى مقلتيه للقصيدة، ويحاول أن يعيد تأسيس هويته المدينية فى الوقت الذى يعيد فيه تأسيس قصيدته المدينية. وذلك فى فعل لا تفلت معه مقلتا هذا الوعى خصوصية المكان فى علاقته بالزمان المتعدد الأبعاد. وبقدر ما أزاح وعى المدينة وعى القرية جانبا، واستبدل بطرائقه فى الإدراك طرائق جديدة، أخذ الوعى المتحول يرعى المدينة

بعينين لا تملان من النظر، ويصوغ من ما تنجذب إليه هاتان العينان القسمات الأولى، البارزة، فى جدارية المدينة العربية الكبيرة، تلك التى أكملها أمل دنقل الذى تعلم من تقنيات حجازى دلالة ما قاله الحكيم الجامعة عن العين التى لا تمل من النظر والأذن التى لا تمل من السمع.

وإذا كان الوعى المدينى قد استبدل بحلم القرية (فى الماضى) واقع المدينة (فى الحاضر)، منقبا فيها عن إمكان للتجاوز، فإن هذا الوعى استبدل بحلم الماضى حلم المستقبل، حين بحث فى علاقات المدينة التى أصبح طرفا فيها، وفى صراع أهلها الذين ما عادوا غرباء، وفى منعطفاتها السرية التى انتهكته، عن مدينة جديدة تمنح الحرية والعدل- لؤلؤة المستحيل الفريدة. ولكن دخول الوعى فى هذا الحلم كان يعنى الاصطدام بالوجه الآخر من المدينة، المذبح الأخير الذى تترقرق على عتباته آخر قطرات براءة الوعى الريفى.

حدث ذلك، عندما خرج الوعى باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى يحلم بها، كأنه الصوت الناطق فى «نشيد الإنشاد»، الصوت الذى تنهض صاحبته وتطوف فى المدينة، فى الشوارع، وفى الساحات، تلتمس من تحبه فلا تجده إلا بعد أن تتجاوز الحراس، ولكنها تجده على كل حال. أما الوعى الذى يبحث فى المدينة التى يعانيها عن المدينة التى يحلم بها فلم يجد من تحبه نفسه، لم يجد سوى العسس السارى فى هواء المدينة:

قابلنى العسس السارى فى هواء المدينة
فشق صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة.

والمفارقة التى ينبنى عليها التضمين تومئ إلى اللحظة التى ينفصم فيها الوعى عن مبتداه الريفى. وإذا كانت المفارقة تقوم على تضمين دلالة البحث فى نشيد الإنشاد، عن «من تحبه نفسى»، واستبدال الدلالة السالبة للبحث الجديد، فى المدينة الجديدة، بالدلالة الموجبة للبحث القديم، فى المدينة القديمة، فإن التضمين يستبدل بالحراس الطائفين فى المدينة العسس السارى فى هواء المدينة. وتمتد المفارقة لتشمل «شق الصدر»، من حيث هو تضمين مواز من «السيرة النبوية»، يشير إلى تصفية الوعى من رواسبه القديمة، ليغدو وعيا مؤهلا لتقبل الوحى والنبوة، فتسترجع صورة الملكين بملابسهما البيضاء اللذين شقا صدر النبى (صلعم)، وشقا القلب، واستخرجا منه حبة سوداء، طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى أنقياه. ولكن شق الصدر، فى

سياق المفارقة، يتم فى مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس لا الملائكة. وإذا كان السجن هو المكان الذى قد يكون واسعا بلا حدود، نظل نعدو فى فيافيه حتى يصيبنا الهمود، فإن العسس هو الفاعل فى المكان، الفاعل الذى يقوم بأداء الشعيرة التى تكتمل بها للوعى ملامحه المائزة فى مدن العالم الثالث.

ويبدو أنه من المستحيل أن نتعرض لتحولات الوعى الذى يقارب الحداثة، فى العالم الثالث، دون أن نقف على هذه الشعيرة الطقسية التى يقوم «العسس» بأدائها فى تحولات هذا الوعى، فهى الشعيرة التى تحولت إلى صلاة استهلالية لهذا الوعى، مطلعها - عند أمل دنقل:

أبانا الذى فى المباحث. نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروت. وباق لنا الملكوت. وباق
لمن تحرس الرهبوتْ.

وهى الشعيرة التى تفصم الوعى الريفى عن عالمه القديم، ومن ثم تحوّله عن حلم الفردوس المفقود، فى الماضى الذى تمثله القرية، إلى حلم لؤلؤة العدل المستحيل فى مستقبل المدينة العربية الكبيرة التى يبدأ فيها وعى الحداثة بوعى التحديث، بالمعنى الذى لا يفارق به كلا الوعيين التمرد على غياب الحرية والعدل. وإذا كان «العسس السارى فى هواء المدينة» يقوم بأداء الطقس الشعائرى لشق الصدر، فى هذا السياق، فإن القلب الذى يبقى لدى هذا العسس رهينة، يؤدى دوره بوصفه علامة على إمكان موت هذا القلب فى «السجن» الذى يغدو مرادفا للمدينة كلها، لا من حيث هى «مدينة بلا قلب» بل مدينة منسوجة من جحيم الخوف والرعب اللذين ينشرهما العسس السارى فى الهواء. فى هذا السجن، يبدو الوعى المدينيّ مفزعا، خائرا، كأنه طبعة عربية من «ك» فى عالم «المحاكمة» عند كافكا (وفيما بعد «اللجنة» لصنع الله إبراهيم)، طبعة مهوسة برعب الاتهام الذى يسقط على بطلهما اللابطل، من حيث لا يدرى، وفى أى لحظة، فيدخل سجنه الداخلى قبل أن يدخل سجن العسس، وبعد دفاعه قبل اتهامه، ويقع سجينا لمجرد «إشاعة»:

ولما تسلل فى الليل من أخبرونى
بأنهم فى انتظارى
وأنهم شوهدوا حول دارى
وقعت سجينا
وها أنذا هارب ومطارد

أهيم بلا وجهة
أتخبط فى العربات المحلات
مفترق الطرقات الحوارى
حبال التليفون ضوء النيون مرايا المصاعد
أحاول أن أتدبر أمرى
أعد دفاعى
أؤخر هذا البلاء لساعة
أحدّق فى كل شيء أراه
كأنى أبث إليه اعتذارى
كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى
ولكن بلا طائل، فأنا هارب.
والمدينة تهرب منى
وأشعر أنى فقدت قناعى
ملامح وجهى
وأنى أحس ببعض الدوار
وأن عليّ التحلى ببعض الشجاعة.

إن دلالة فقد القناع، فى المقطع السابق (من قصيدة «إشاعة») لا تتباعد عن دلالة «شق الصدر» فى المقطع الأسبق (من قصيدة «من نشيد الإنشاد»). فكلتا الدلالتين تقتنص خاصية الوعى المدينى الذى يولد فى الهواء الذى ينسرب فيه العسس. وإذ يفارق هذا الوعى المدينى أصوله الريفية، ويعيد تأسيس هويته، فإنه يتمرد على المدينة نفسها، لا ليستبدل بها القرية، وإنما ليستبدل بها مدينة مغايرة، ويستبدل بدم الفريسة الذى يسكنه دم التمرد الذى لا يترك شيئا دون أن يناله، ولا يخلف حلما من أحلام الماضى دون أن يقرعه بالسؤال. وفى سياق هذا التمرد، تبدو دلالة المخلص -الأب- راعى المدينة ورمزها فى ضوء جديد.

لقد كان حلم المشروع القومى الذى غنى له شعر أحمد حجازى خلال سنوات مده (1952-1967) يقوم على مركزية الزعيم، القائد، الملهم. وبقدر ما كان هذا الحلم يجمع أقانيم الوحدة والاشتراكية والحرية فقد كانت هذه الأقانيم تدور فى فلك بطريركية الأب - المخلص الذى يغدو الأبناء صورة منه، والذى يتجلى معه الزعيم، الواحد الأحد، كأنه المفرد بصيغة الجمع، أو الواحد الذى توزعت أعضاؤه فى الأمة. ولقد

استبدل هذا المشروع بالصورة البطريركية للأب الريفى (تذكر قصيدة «رسالة. . .» فى الديوان الأول) الصورة الأسطورية للأب المدينى، كما استبدل بصورة الإمام فى معتقد الإخوان المسلمين (الذى بدأ به أحمد حجازى) وبالزعيم فى المعتقد السياسى لحزب البعث (الذى انتقل إليه أحمد حجازى) القائد فى المعتقد الناصرى الذى غدا المجلى الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده. ولقد قامت هذه الاستبدالات على علاقات المشابهة متعددة الأبعاد. وتوافقت مع مركزية المخلص الأب. وإذا كان نموذج المخلص الأب يمثل الانتقال من وعى القرية إلى وعى المدينة، على مستوى الاستبدال الذى يضع أبا محل آخر، فى علاقات من المشابهة، وسط شعائر بطريركية لافتة، فإن النموذج نفسه تحول حضوره إلى ما يشبه مركز الدائرة فى المشروع القومى كله، كأنه البدء الذى ينبع منه كل شيء، والمعاد الذى ينتهى إليه كل شيء، فهو القلب الذى ترتهن حياة جسد الأمة بنبض حضوره فيها.

فى هذا السياق، كانت صورة عبدالناصر مجلى جديدا من النماذج الأصلية Archetypal patterns للأب المخلص، بالمعنى الذى نجده عند كارل يونج. وشأن كل النماذج الأصلية، كانت الصورة تجمع بين موروثات الماضى وأحلام المستقبل وتطلعات الحاضر، فى إهابها الذى جعل من الزعيم الفرد جمعا من الآباء، ومن القائد الملهم تجسيدا حيا لأسطورة المخلص التى تكثّف التاريخ كله، فى لحظة من لحظات حلمه المتكرر، فى المجتمعات الثيوقراطية، بمنقذ يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا. هكذا، كانت صورة عبدالناصر قرينة النار التى شبت فى النجمة، والخيل التى عادت من الغاب بعد عتمة، والصوت الذى:

. . . دامت هجرته ألفا وثلاثمائه
وأطل أخيرا يحدونا
بالحرية
بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء
بالأرض لأبناء الفقراء.

إنها الصورة التى تقوم على أفعل التفضيل الذى يجسد البطل -المخلص- الفارس الذى نرى فيه الإنسان:

. . . أصفى ما يكون
ألصق ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت، والشجر

أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا
أحن من صافى الندى على الثمر
. . .
حصانه أحلامنا
كرٌّ وفرٌّ فى السنين
وسيفه أحزاننا
يا هول غضبة الحزين.

ولقد كان حضور هذا البطل -الأب يمثل الأمان فى عالم المدينة، فهو قلب المدينة التى بلا قلب، موئل الكرامة والسلام والحرية. وعلاقة الشاعر به هى علاقة الابن بأبيه، فى مستوى التشابه الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فيكتسب الابن -الشاعر صفات الأب- المخلص، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فيغدو الشاعر أبا، زعيما، مخلصا، فارسا آخر، ولنتذكر:

فرسى لا يكبو
وحسامى قاطع
وأنا ألج الحلبة
مختالا ألج الحلبة أثنى عطفى
أتلاعب بالسيف
لا أرتجف أمام الفرسان.

ولكن حضور العسس السارى فى هواء المدينة كان يعكّر على حضور الأب الزعيم. ولم يكن الابن يدرى، بعد، أن الحضور الثانى هو اللزوم المنطقى للحضور الأول، فكان يفترض أن إزاحة العسس سوف توصله إلى مقام يخلو له فيه وجه أبيه - الشبيه والزعيم. وكان يفترض أنه من حق الزعيم أن يفعل ما يشاء، ما ظل أبرنا بنا، وما ظل يعمل لكى يعيد إلى المدينة لؤلؤتها التى تحدثت بها الحكايات القديمة:

قلنا لك اصنع كما تشتهى
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل
لولؤة المستحيل الفريدة.

وبقدر ما كان الابن -الشاعر- المغنى- يخاف أن يكون حبه لهذا الأب- النموذج الأصلى- خوفا عالقا، من قرون غابرات، فإنه كان يطلب منه أن يخلصه من سطوة العسس:

فمر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل
فإن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل.

وقد كتبت القصيدة التى تحتوى على هذين السطرين بمناسبة الانتخاب الثانى للأب -المخلص- عبدالناصر- رئيسا للجمهورية (عام 1965). ولكن رئيس الجند لم يخفض سيفه، والقائد الأب لم يمنع رئيس الجند من أن يدمر الحلم، وتبخرت بقايا الحلم نفسه على شمس الخامس من يونيو فى العام السابع والستين، وتكشف المشروع القومى عن سراب، إذ لم يقم أبناء الوطن الشرفاء بتسلم علم الوطن، ولم يكن الاتحاد الاشتراكى بيتا لمن لابيت له، وظل العسس السارى فى هواء المدينة علامة على أى مشروع يقوم على مخلص فرد. وبدا أن حلم المخلص الفرد كحلم القرية الوادعة لم يكن غير وهم جميل. وكما قام العسس السارى فى المدينة بتصفية الوعى من رواسبه الريفية، تولّت هزيمة العام السابع والستين زعزعة صورة «الفارس» الواثق من خطوه، الذى تجلى كأنه انعكاس للبطل الزعيم الفارس، واستبدل الشعر بصورة «الفارس» قناع «الأمير المتسول» الذى انفض عنه الجميع، وأصبح ضائعا، عاريا، ليس كما ولد بل مثل جثة تنوشها الصقور، وجهه الباكى الكظيم لم يعد شبيها بوجه أبيه، ووعيه المنقسم لا يكف عن إلقاء السؤال:

هل انتهى زماننا
كنت أظنه ابتدا؟

وتنقلب علاقة الابن -الأب من التشابه الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد إلى الاختلاف الذى يدفع الابن إلى تقريع الأب بالسؤال:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغنى الذى كان يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدّعى أن حلم المغنى تجسّد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبى المنتظر
أم خدعت بأغنيتى
وانتظرت الذى وعدتك به ثم لم تنتصر
أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل؟

غير أن السؤال يظل يحمل المشابهة التى يتبادل معها الطرفان الصفة والمسؤولية على السواء، فالاختلاف لا يصل إلى الدرجة التى يقوم فيها الابن بشعيرة قتل الأب، فالابن

لايستطيع أن يؤدى الطقس المرعب الذى قام به «أورست» أو «أوديب»، إذ لاقبل للابن بمواجهة الإيرينيات، فبنية وعيه التى ينطقها النص الشعرى يلازمها حضور الأب بوصفه حضور «صاحبى المنتظر». ولذلك، فإن الابن الذى يطرح سؤاله على المخلص - الأب، فى المقطع السابق، يبدو كما لو كان يطرح السؤال على صورته المنعكسة فى مرآة، والعكس صحيح بالقدر نفسه.

ولكن إذا كان السؤال يعنى المواجهة فى هذا السياق، والمواجهة تعنى انشطار الوعى وانقسامه على نفسه وصورته على السواء، فإن هذا النوع من المواجهة مساءلة تقرع بالشك موضوع الإدراك وفاعله، فتغدو علامة على وعى يتمرد على موضوعه وعلى طرائقه التى اعتادها فى إدراك الموضوع. وإذ تقرع المساءلة الموضوع بالشك، فإنها تنتقل بالوعى الشاك من ماضى مطلقاته، اليقينى، إلى حاضر شكه الذى يزعزع التسليم بأى مطلق قديم أو جديد، فيظل الوعى ضائعا، بلا يقين أو أب، خصوصا أن الأب قد مات بالفعل فى سبتمبر الحزين من عام 1970، ودفع موته الابن إلى يقرر بصيغة الجمع:

لا ندرى غدا ماذا يكونُ
وكيف تشرق شمسه فينا ولستَ على المدينة؟

لنقل إن اللاأدرية المصاحبة لغياب اليقين ثمرة انكسار الحلم وموت الأب - المخلّص، ولكن انعدام اليقين نفسه يتحول إلى حالة معرفية، تغدو فيها الأنا معلقة فى الفضاء، كأنها «لاعب سيرك» يفلت الحبال للحبال، فى «اللحظة المدمرة» التى تترك فيها ملجأ فى الزمان الذى كان، دون أن تدرك - بعد - ملجأ فى الزمان الذى سيكون، فتظل معلقة فى فضاء المكان والزمان، نهب الخوف والمغامرة، تحتها ظلمة الهاوية المرعبة، تجتر انتظارها الثقيل. هذه اللحظة لامجال فيها سوى للسؤال الذى يولد السؤال، السؤال الذى يمزق الوعى بين الطرفين المتناقضين لهذه «اللحظة المدمرة»، ويقرع الوعى بهويته المنقسمة فى الحاضر، فى سياق نقرأ فيه:

إننى ضائع فى البلاد
ضائع بين تاريخى المستحيل
وتاريخى المستعاد
حامل فى دمى نكبتى
حامل خطأى وسقوطى

هل ترى أتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد؟

ونعود إلى «الرماد» مرة أخرى، علامة دخول الوعى شعائر الارتحال فى منتصف الوقت، مع السؤال الذى تومئ إجابته إلى الاحتمالات المتعارضة لطقسى الموت والولادة الجديدة من تحت «هذا الرماد». وإذا كانت دلالة «السفر» تصل ديوان، «مرثية للعمر الجميل» بديوان «كائنات مملكة الليل» فإن هذا يبدأ من ضياع اليقين، فى المدينة التى صارت تصدم العين بما فيها من قذى ودمامة، وبفضل العسس الذين شادوا مدائن فوق الهزيمة. ويقترن «السفر» بالموت فى الديوان الأول، حيث نقرأ:

استرح يا طبيبى
إن دائى الإقامة
ودوائى السفر.

ويتكرر السفر فى ديوان (كائنات مملكة الليل) الذى كتب أغلبه خارج مصر، خصوصا قصيدة «سفر» نفسها، حيث ندخل فى زمن الوعى الذى يسح «رمادا» بغير انقطاع فى زمن لا يدرى الوعى أفى الليل هو أم فى النهار، لأنه زمن منتصف الوقت الذى يجمع -كاللحظة المدمرة- كل الأضداد، والذى يسقط الوعى فى حبالته كأنه واقع فى شرك.

3 ـ أسطورة البعث:

إن كل القصائد التى كتبها حجازى، خارج مصر، تنويعات على هذا «السفر» الممتد فى «منتصف الوقت»، حيث تتسع «اللحظة المدمرة» التى ينتقل فيها الوعى بين النقائض، كأنه مسافر يرتحل فى أقاليم لا يعرف تضاريسها، ويعانى من تحولات شعوره بأنه ماض فى نفق لا يعرف له نهاية. ولكن الوعى الذى ينطق هذه القصائد يستبقى من بداياته، قبل دخوله اللحظة المدمرة لسفر منتصف الوقت، رقيتين يحملهما زادا وسلاحا فى سفره، يتعوذ بهما كلما حزّبه انقسام الهوية، أو تهددته أعاصير الضياع فى الآخر.

وتنطوى أولى هاتين الرقيتين على أسطورة البعث، تلك الأسطورة التى تقول إن للمدينة دورة الكائنات والفصول، وإن الموت لابد أن تعقبه الولادة الجديدة، وإن منتصف الوقت لابد أن تعقبه بدايات وقت قادم، وإن الأنا التى تغيب مع الهزيمة لابد أن تشرق مرة أخرى، ويبعثها الله من تحت الرماد. إنها الأسطورة التى كشفت عن محياها الأول عام 1958، فى قصيدة «بغداد والموت»، حين تحوّل شهداء بغداد عام

1941 (بعد أن أطاح البريطانيون بحكومة رشيد على الكيلانى) إلى صور أخرى من تموز فى تحولاته البعثية، ما بين الذبول والنماء، أو الموت والحياة التى تفجرت بثورة عام 1958:

من قاع حفرتى أغنى يا أوائل النهار.
أحلم كالبذور فى الثرى بعيد الاخضرار.

وهى الأسطورة التى لاذ بها الوعى الشعرى، بعد كارثة العام السابع والستين، وموت الأب، فى قصيدة «تروبادور» بحثا عن فرس وليد أو عاصفة جديدة فى صمت المقبرة.

هذه الأسطورة عادت لتظهر فى المنفى، تبعثها حية انتفاضة 17 و 18 يناير عام 1977، مقترنة بالقيامة المجيدة التى كأنها الرؤيا، فى قصيدة «القيامة والطفل الضائع»، ولكن على نحو تتجاوب فيه الأسطورة الفرعونية للبعث بالتضمينات القرآنية التى تشير إلى ولادة المخلص المسيح بن مريم، فتتحول مصر إلى نخلة يمر الأنبياء بها، يهزون إليهم جذعها، فيشرق طلعها الوهاج من بعد يأس، بفعل تضحية الفقراء الذين تدرعوا بزنود قتلاهم، وافتدوها، وتحركوا بالخصب فى أنحائها. ويتجلى أوزيريس -النيل فرسا إلهيا يأتى فى الربيع:

فيرش خضرته على الوادى
ويركض فى اتجاه البحر حتى يلتقيه أمامه
فيشب من فوق اثنتين على الغيوم الزرقِ
يضربها بحافرهِ
إلى أن يقدح الشرر المطيرَ
ويشفى الظمأ الوبيلَ
ويشتفى
متفجرا بحرارة الماء المضفّر بالمعادنِ
حاملا معه المدائن، والأهالى، والقرى
والطيرَ والحيوانَ.

ولا تنفصل أسطورة البعث عن أسطورة المخلص فى النهاية، فكلتاهما وجه للأخرى، بالمعنى الذى يجعل الأولى مقترنة بالفعل والثانية مقترنة بالفاعل. لقد عاودت أسطورة المخلص الظهور منذ اللحظة التى مات فيها المخلص الأب، ففى مرثية عبدالناصر الأولى «الرحلة ابتدأت» (عام 1970) تظهر أسطورة المخلص من جديد،

ويظهر عبدالناصر فى هيئة تموز -أوزيريس- الذى يتحول إلى بداية لولادة جديدة، فى شعيرة أشبه بشعائر بعث الأب الإله الذى يتجدد مولده، حين يدور العام دورته وتستدير الفصول. كذلك عبدالناصر:

يأتى غدا فينا
يبوح بسرنا ويسلمنا ودائعه الدفينة.

(ولنتذكر هذه «الودائع الدفينة» فسوف نراها معكوسة، يردها الابن إلى الأب، فى قصيدة «منتصف الوقت»). وحتى عندما يتمرد الابن على الأب، فى «مرثية للعمر الجميل» (سبتمبر 1971) فى الذكرى الأولى لوفاته، ويتمرد على نفسه خلال تمرده على أبيه، ويقتحم بوعيه عوالم الأسئلة التى تلقى بهذا الوعى فى تناقضات منتصف الوقت، فإن هذا الوعى نفسه يستبدل بحلم المخلص الأب الذى تهاوى حلما جديدا عن أب آخر، صاحب منتظر، يأتى فى زمن قادم:

تتوارى عصوركم وأظل أغنى لمن سوف يأتى
فيتحد الكل فيه، وترجع قرطبة وتجوز
الشفاعه.

وليس من الغريب أن تتكرر الإشارة إلى هذا المخلص الجديد الذى تعد الأرض بمولده من ألف عام، فى قصيدة «القيامة والطفل الضائع» (عام 1977)، بعد أن ظهرت صورته فى قصيدة «عرس المهدى» (عام 1976)، مؤديا الشعيرة الطقسية التى تبعثه حيا من رماد موته، فنراه مقبلاً يقود عساكره الفقراء:

ويهبط من فوق السحب
ليصحح خارطة الأشياء
وينصف عربا من عرب.

ولكن أسطورة المخلص كأسطورة البعث وجهان لشعيرة طقسية واحدة، هى آلية دفاعية، يحفظ بها الوعى توازنه فى مواجهة انقسامه على نفسه من ناحية، وانفصال الواقع عن حلمه من ناحية ثانية، وأملا فى واقع متغير من ناحية ثالثة. وبقدر ما تقوم هذه الأسطورة على إيمان بعصر ذهبى، سابق الوجود على نحو مطلق، كأنه صورة أولى نقية، يتكرر بعثها بعد كل ذبول لها، فإن هذه الأسطورة تجعل من تكرار البعث، فى كل نقاط المستقبل، بمثابة تكرار للصورة الأولى النقية، أو الماضى المطلق فى كماله. عندئذ، لا يقع المستقبل فى الغد الآتى بل فى الأمس الأول. ولا يتحرك التاريخ صوب الأمام بل يستعيد دورته من الماضى، ولا يغدو الزمن المستقبل سوى

استمرار للزمن الماضى، كأننا إزاء دلالة مقاربة لما نقرأه فى مفتتح الرباعية الأولى (نورتن المحترق) من الرباعيات الأربع عند الشاعر ت. إس. إليوت:

الزمن الحاضر والزمن الماضى
كلاهما حاضر ربما فى الزمن المستقبل
والزمن المستقبل متضمن فى الزمن الماضى.

ولا فارق بين دلالة الزمن المستقبل المتضمن فى الزمن الماضى، ودلالة المقطع الأخير من قصيدة «القيامة والطفل الضائع»:

يا أرجوحة الميلاد لا تتوقفى
دورى
وسوخى فى عروق الطينة العطشى
وعودى للصعود،
ورفرفى
ولدى الذى تعدين من ألفٍ بمولده
وشقى عنه تربتك العصية
وانزفى.

إن ما تفعله الأرجوحة هو الحركة الدائرية المتكررة، أبدا، لتلد الذى وعدتنا به الأم الكبرى منذ ألف عام. وإذا جاء المستقبل بهذا الذى وعدنا به، فإنه يأتى بما سبق أن تقرر فى حاق المقدور من دورة الفصول، فهو مستقبل متضمن فى الماضى من قبل حدوثه.

فى هذا السياق، يمكن أن نستعيد دلالة المخلص الذى انبثق فى قصيدة «أوراس» (ألقيت الصياغة الأولى لها عام 1956 مع الذكرى الثانية لانبثاق الثورة الجزائرية) بوصفه صوتا:

دامت هجرته ألفا وثلاثمائه
وأطل أخيرا يحدونا.

ونستعيد دلالة صوت المغنى الذى كان، فى «مرثية للعمر الجميل»، يضرب قيثارته وسط المخاض الأليم:

باحثا عن قرارة صوت قديم.

والذى يتحد بالمخلص فى المرثية نفسها، ويغدو صورة منعكسة منه، فيربط تذكره

قرارة صوته القديم ببعثه الجديد، كالعنقاء، التى تنبعث من رمادها، فلا يفاجئنا السؤال الذى سبق الاستشهاد به:

هل ترى أتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد
أم أغيب كما غبت أنت
وتسقط غرناطة فى المحيط؟

إن دلالة «الصوت القديم» كدلالة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة، ودلالة حلم الولادة الذى وعدنا به من ألف عام، كلها دلالة تجعل الماضى رحم المستقبل، والمستقبل متضمنا فى الماضى، كأنه صورة متكررة من حضور أولى، مطلق. والشاعر الذى ظل متحدا بالمخلص، كأنه انعكاس لصورته فى المرآة، هو نفسه الابن الذى لم يجرؤ على قتل الأب. قد يتمرد عليه أو يرثى عمره فى جنته التى تكشفت عن سراب. ولكن السراب نفسه يظل مقترنا بصفة «الجميل»، كالعمر الضائع الذى لم يكن غير «وهم جميل».

هذا الاقتران المراوغ بالأب يجعل من حضور الابن صورة متجددة من الأب، بالمعنى الذى يجعل الزمن الحاضر متولدا عن الزمن الماضى، والزمن المستقبل، انعكاسا للزمن الماضى، وذلك معنى لم يفارق دلالة المشروع القومى قط، فهو مشروع يسعى إلى مستقبل متضمن فى الماضى بمعنى أو بآخر. ولذلك، كان الإلحاح على أسطورة البعث مصاحبا لكل تجليات المشروع القومى، عند شعراء الخمسينيات والستينيات، التموزيين بأكثر من معنى، على اختلاف مواقعهم واتجاهاتهم التى تجمع ما بين أحمد حجازى وأدونيس رغم بعد ما بينهما، وتصل حبال أمل دنقل بمحمد عفيفى مطر رغم تناقضهما، فأسطورة البعث تنبثق فى شعرهم، وغيرهم، لا تفارق تجلياتها صورة المخلص الذى يتخذ اسم «المهلهل» أو «عمر» أو «المعتصم» أو «صلاح الدين» أو «عبدالناصر»، والذى يبدو كأنه مجلى للعنقاء أو تموز أو أدونيس أو أوزيريس، والذى ينعكس على ابنه، فى مرآة القصيدة، فيغدو الشاعر الذى يعرف أن يغير الفصول، ويستجلب العهد الآتى، كأنه المفرد بصيغة الجمع، والواحد الذى انتثرت أعضاؤه فى الآخرين.

ولكن الإلحاح على أسطورة البعث كالعلاقة بالأب دال يردنا مدلوله إلى شعور مهوس ينطوى على تضاد عاطفى فى موقفه من التاريخ، فالوعى الذى يلح على أسطورة البعث والمخلص وعى يحمل فى دمه نكبته، ويلح على الزمن بوصفه العلة والدواء،

الجرح والسكين. إنه وعى ممسوس بانقسامه الذى لا يسافر منه إلا إليه، بين قطبى التاريخ المستحيل والتاريخ المستعاد، آملا أن يبعثه الله من تحت رماد الحاضر، فى المستقبل، عندما يتذكر صوته القديم، فى الماضى.

4 ـ تعارضات الأزمنة:

هذا الوعى المهوّس بالتاريخ يرى الزمن من أكثر من منظور: هناك منظور الزمن الخارجى الممتد، المتعاقب كأنه دقات الساعة فى الميدان، الذى يتحرك إلى الأمام، مندفعا كأنه مجرى النهر، يحوّل كل شيء فى مجراه، ويناقض بحركته كل ما يقبع ساكنا على ضفتيه، ويفاجئ الإنسان بالتغير الذى حدث فيه:

نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة فى الميدان تمضى
ثم نصحو فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا.

من هذا المنظور، نسمع صلصلة أجراس عربة الزمن المجنحة تتقدم، دائما، وراء ظهورنا، تنذرنا باقتراب النهاية، وتؤكد التناقض بين عمرنا القصير وزمن التاريخ الممتد، فتشعرنا بفقد من سبقوا منا، وتغرقنا فى الذكرى الفردية التى ترجع بنا إلى ما يناقض اتجاه الزمن الكورونولوچى.

وهناك منظور «منتصف الوقت»، حيث الزمن متضارب، متعارض الاتجاه، يتمزق معه الحاضر ما بين الماضى والمستقبل، ويوازى ما فى الداخل ما فى الخارج، ويتشابه الثبات الملازم لحركة الدائرة مع الثبات الملازم لسكون «أشجار الأسمنت» وحركة اللاحركة فى الزمن الواقف الذى يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى، فى فضاء «كائنات مملكة الليل»، فى إيقاع ركضها الجنونى المثير، ما بين الأرض والغيم، والدم والوردة، وشهوة الموت وشهوة الحضور. إنه الزمن الذى تغدو معه الأرض صخرة، تفلت فى التقاويم التى لم نكتشف إيقاعها الصعب، الزمن الذى يمكن أن تكون لحظة العناق فيه لحظة العبور. زمن التمرد على توابيت هياكل السلالة، والاغتسال فى الدم والريح، زمن كالأفول، كالخطيئة، كالحاضر المستحيل الذى يطرح السؤال المؤرق لكائنات مملكة الليل:

كيف تجتمع الأزمنة

بينما هى تهرب من يدنا
ثم تسقط فى خارج الأمكنة.

هذا الزمن المتعارض فى حركته هو نفسه الذى يمكن أن ينقلب على نفسه، عائدا إلى مبتداه، لكى ينقلب على مبتداه كرة أخرى، حسيرا، كسيرا، محبطا، عائدا إلى الحاضر المستحيل، فيما يشبه حركة الدائرة المرتدة التى تبدأ من نقطة لتعود إليها فى ارتداد مطرد، يسقط الحاضر على الماضى والماضى على الحاضر، خصوصا فى «أشجار الأسمنت»، على نحو ما يحدث فى قصائد مثل «طللية» و«العودة إلى المنفى» و«خمرية» و«خمس قصائد»، فيتوازى المبنى والمعنى، ويغدو الزمن موضوعا (THEME) للقصيدة وعنصرا بنائيا لها.

هكذا، نرى رد العجز على الصدر، بالكيفية التى تجعل من افتتاحية القصيدة خاتمة لها، فى «طللية» و«خمرية» و«يوتوبيا» وذلك فى حركة تكرارية تؤكد معنى الحركة الدائرية المرتدة للزمن الذى تتحدث عنه القصيدة. هذه الكيفية يوازيها «التدوير» العروضى الذى يلغى فواصل الجمل جاعلا منها جملة واحدة، ممتدة، دائريا، يردنا أولها إلى آخرها. وتوازيها الكيفية التى تقوم معها القافية بوظيفة من وظائف التدوير، فتغلق كل مقطع على نفسه، فى دائرة هى تكرار لسابقتها ولاحقتها. حتى التشبيه، يتحد طرفاه، كما يقول البلاغيون، فنصل إلى التشبيه الذى يمكن أن ينقلب طرفاه، فتغدو الحركة بينهما أشبه بحركة محيط الدائرة.

هذه الموازيات التقنية عنصر بنائى يجسّد ويقتنص دلالة ارتداد الزمن الدائرى الذى يرد الحاضر المستحيل على ماضيه، كما يرتد العجز على الصدر، أو كما يرتد البصر إلى الحركة المرتدة من الماضى، فى سياق نقرأ فيه:

- يا صاحبيّ قفا
فالشمس قد رجعت
ولم تعد بغد.
- زمن يلتقى منازله الأولى
فلا يدرك منها
إلا طلولا طلولا.

هذا الزمن الدائرى المرتد يسقط نفسه على حركة الأشياء، فى ديوان (أشجار الأسمنت)، خصوصا عندما تتجلى «الأشياء» من حيث هى موضوعات مشخصة، غير

متشيئة، لها دورات أشبه بدورات الكائنات والطبيعة، فتتحرك «مصابيح الشوارع»، دلاليا، فيما يشبه الدائرة: تنأى منسية حين تأخذنا ضحوة الشمس، تلوح حين يحل الظلام، وتأخذ وقفتها متألقة زاهية، يأتيها السكارى فى قلب الليل، يستأنسون بها، ولكنهم يرحلون، وتبقى تغنى لأنفسها فى الطرقات الخالية، وتركض عارية فى المطر، تنزف أضواءها الباقية فى غبش الفجر، تموت مع الصباح، ولكن إلى حين، فسرعان ما تبدأ الدورة المتكررة بعد ضحوة الشمس، وتبدأ دورة التحولات المتكررة، كأنها دورة القوافى الدائرية المتكررة التى تحاصر التحول وتقتنص أبعاده الزمنية. ولا فارق بين «مصابيح الشوارع» و«الشيء» فى هذا السياق، فالشيء يوقع تجلياته على سبع قواف دائرية، تكمل دورة من دورات الطبيعة المتكررة، ويمسح أوجهنا برذاذ الفصول، فى تقابلاتها التى تعارض الحلم بالحقيقة، والنهار بالليل، والأرض بالبحر، والحضور بالغياب. وعندما نختفى نحن يوجد الشيء، ثم يغيب، ويرجع من نقطة فى الأفول، نازلا فى المكان الذى انسحبت منه أقدامنا.

هذا الزمان الدائرى يتضمن معنى الثبات، فحركته المتكررة تجعل البدء كالمعاد، والمعاد كالبدء، فى سياق الحركة التى لا تغدو صيرورة للتحول الصاعد بل ثباتا متحركا لدولاب، يظل هو فى دورانه الذى لا تبدو له نهاية. هذا النوع من الثبات هو الذى يقابلنا، حين:

يقبل الوقت ويمضى
دون أن ينتقل الظل
. . .
تقبل الريح وتمضى
دون أن تعبر هذا الصمت
. . .
يقبل الليل ونمضى
دون أن نشبع من نوم.

أعنى أن هذا الثبات يقابلنا حين يشدنا قطب السلب إلى الموات، فى منتصف الوقت، إلى التكرار العبثى للحاضر المستحيل الذى لا يستطيع تجاوز استحالته، فيكرر نفسه، كأنه فى معزل عن حركة الكون المتغيرة التى لا تخلف فيه أثرا، فالثبات باسط نفسه على الظل الذى لا ينتقل بانتقال الشمس، والصمت الذى لا تقطعه الريح، والنوم الذى لا تنهبه حركة النهار.

هذا الثبات يومئ إلى إحدى دلالات «أشجار الأسمنت» بصيغتها التى تنطوى على المفارقة المتوترة بين متضايفين (مضاف + مضاف إليه) يسقط ثانيهما صلادة جموده على أولهما، فيحجر النسغ المنسرب فى الفروع والأغصان، ويحيله إلى صدأ أو طحلب دون جذور. وشيئا فشيئا تتحول «أشجار الأسمنت» إلى حبالة تصطاد العصافير التى تسقط كالأحجار فى أجهزة الرادار، أو تشنق على أسلاك آلات استراق السمع، أو تتحول إلى رحم لا يلد سوى أطفال ناقصى الخلقة، كأنهم مجلى متكثر لذلك الذى كان إلها للجنس والخوف وآخر الذكور، فى كائنات مملكة الليل التى يفارق الليل فضاءها.

وليس هناك ما يواجه هذا الزمن الدائرى، الثابت، سوى مجابهته بنقيضه الذى تنطوى عليه الدلالة المزدوجة المنسربة فى «منتصف الوقت»، حين تبرز الدلالة المزدوجة النقيض لتضعه فى مواجهة نقيضه. وعندئذ، يتحرك الزمن إلى الأمام، صاعدا إلى المستقبل، باحثا عن أفق، يغدو تجاوزا للحاضر المستحيل، فالحاضر المستحيل يتحرك فى فضاء منتصف الوقت الذى يجمع الأضداد، والذى ينعكس على نقائضه، فيتصل بالمستقبل الواعد، حلم الخلاص، الوطن الذى يمكن أن ينبثق من قرارة الرمل وردة تزهر فى المحل، كأنها وجه القاهرة المقبل بعد طول يأس.

ولا شيء يوازى الذكرى والذاكرة والرؤيا، من حيث الأهمية، فى هذه الدورة المنعكسة على نقائضها. الذكرى التى لا تكف عن الحركة المعاكسة لاتجاه حركة الزمان الكورونولوجى الممتد، والذاكرة التى لا تكف عن استعادة الماضى وتأمل مغزاه فى انكسار الحاضر. والرؤيا التى تحاول أن تغوص فى ظلام الواقع لتكشف، فى هذا الظلام، عن أفق للتحول، يستدير به الزمن، فيسترد صعوده الذى كان، ويدور فى حركة أشبه بحركة الدولاب، ما بين الصعود والهبوط، عبر قطبى الماضى والمستقبل، أو الذاكرة والرؤيا.

والذكرى كالذاكرة تتجه صوب الماضى، دائما، بعكس الرؤيا التى تتجه، دائما، صوب المستقبل. والذاكرة جمعية، تحمل ماضى الأمة، جذور الهوية، الماضى الذهبى المطلق. ولذلك فهى تحفظ على الوعى تميزه وحضوره فى مواجهة الحاضر المستحيل والآخر على السواء، وتؤدى دور العزاء الذى يتحول به الحاضر المستحيل إلى دورة هابطة من دورات الفصول، تعقبها دورة صاعدة تستعيد الماضى الذهبى المطلق.

والرؤيا استعادة لصورة الماضى المطلق، عبر طقس أسطورة البعث، بالمعنى الذى تنطقه قصيدة مثل «القيامة والطفل الضائع» (فى ديوان «كائنات. . .») إذ تنبنى القصيدة

على الأسطورة الفرعونية للبعث، وتجعل من الأسطورة المضفورة بالتضمين الدينى علامة على المستقبل، بعد أن تجلت بشارة له فى الفعل البشرى الجمعى لانتفاضة الخبز فى مصر عام 1977. هذا المعنى نفسه يناوش قصائد «أشجار الأسمنت» بإلحاح أشد، ينسرب فى «أغنية للقاهرة»، ويغدو عنصرا بنائيا فى قصيدة «منتصف الوقت» نفسها، ويتحول إلى بشارة على المستقبل المتضمن فى الماضى الأسطورى فى قصيدة «طللية»، وذلك حين تستعيد خاتمة القصيدة أسطورة البعث الفرعونية مرة أخرى، بوصفها نقيضا للحاضر المستحيل، فنلقى الموت الذى هو بداية الحياة، والماضى الذى هو الوجه الآخر للمستقبل:

لو أنها حوصرت حتى النهايةِ،
حتى الموت، لو سحبتْ
على مفاتنها غلالةً من مياه النيلِ
واضطجعت فى قاعه!
لو سقتها الريح فانطمرتْ
فى الرمل واندلعتْ
من كل وردةِ جرحٍ وردةٌ
فالمدى عشب ونوار.

أما الذكرى فهى فردية، كل سفر فيها، أو عبرها، سفر محبط، فلا شيء يعود على المستوى الفردى. العمر تتساقط أعوامه كأوراق النتيجة، والأصحاب يرتحلون كما ترتحل الطيور. قد تعود الثورة العربية التى يحلم بها الوعى، ولكن الفرد الذى يحلم بها لن يعود، على نحو ما نقرأ (فى قصيدة «بطالة» من ديوان «كائنات...»):

إن زمانا مضى
وزمانا يجيئ
قلت للثورة العربية
لابد أن ترجعى
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفيء.

ولا يبقى من الذكرى (فى عالم أشجار الأسمنت) سوى:

.... رماد نازل

من حجرة الشمس التى كانت تميل إلى الزوال

فى قصيدة «العودة الى المنفى» حيث يلتبس الرماد بمعنى الموت الذى يحمله الأصدقاء الموتى الذين يقبلون من القبور، يحاصرون الوعى بأشباحهم إلى أن يمضى الزمان، ويقوم كل لمثواه الأخير. ولاشىء فى عالم الذكرى سوى سجن من مرايا الماضى الذى يضع الوعى فى مواجهة الذين فقدهم:

هذا أوان البكاء على الراحلين
غير أن الزمان مضى
والذين افتقدناهم
حين ماتوا ألفناهم ميتين.

هذا البكاء سرعان ما يتوقف، ويكشف نقيض منتصف الوقت عن نقيضه، حين تسقط الذاكرة على الذكرى، فينتقل الوعى من إحباطه الفردى إلى إحباطه الجمعى، ويندلح الفرد فى تاريخ المجموع، وتتأثل الرؤيا الجمعية التى يستعيد بها المستقبل حلم الماضى.

5 ـ سَفَر الإبداع:

ولكن الوعى لا ينشغل بالزمن وحده، فى تعارضات منتصف الوقت، إنه ينشغل به ضمن انشغاله بالحاضر المستحيل الذى يوقعه فى أحبولته. وإذ يؤرق الوعى نفسه بالأسئلة التى تقرع صمت هذا الحاضر كى تنطقه، فإنه -الوعى- ينعكس على نفسه وينشغل بالكيفية التى يصوغ بها أسئلته، فيطرح على نفسه هو أسئلة من قبيل:

كيف ترى مالايرى؟!
وتقتنص الرؤية والذكرى معا
وكيف تبنى من دمار.

هذه الأسئلة مبعثها أن منتصف الوقت لحظة متعارضة تقع على الشعر كما تقع على ما هو خارجه، ومن ثم فإنها توقع الشعر فى تناقضات الحاضر المستحيل، حيث يتقابل كل شىء على مستوى القصيدة نفسها، من حيث إبداعها وتأثيرها. إننا إزاء وعى شعرى يدرك أنه يغنى:

غناء رتيبا
على وتر مفرد يتردد بين مداريه

كالقمر العربى
هو الأبيض الأسود، اللؤلؤ المعتم.

وإذ يطرح هذا الوعى على نفسه السؤال عن كيفية رؤية ما لا يرى، بعد أن أدرك تناقض نغمته، أو بسبب أنه أدرك تناقض نغمته، فإنه لايتحدث عن المرئى فى ذاته أو موضوع الرؤية فحسب، بل عن كيفية الرؤية أو فعل الإبداع الذى يبنى رؤياه من الدمار، ويتولد هو نفسه من رماد منتصف الوقت.

بعبارة أخرى، نحن إزاء أسئلة تتصل بأسطورة الإبداع فى موازاة أسطورة الواقع. وهى أسئلة بدأت من لحظة الانكسار وضياع اليقين، وحين أدرك الوعى أن القوة السحرية للكلمات قد تبددت، كما تبدد الحلم الذى كانت تبشر به، فذبلت جذورها التى لم تعد تورق فى قلب العالم أو تصبح رايات:

تتقدم خطوات الإنسان
ليقيم على الأرض الجنة.

ولم يملك الوعى المختفى وراء قناع «الفارس» الذى تحول إلى قناع «الأمير المتسول» سوى أن يطرح على نفسه السؤال:

ماذا أصاب الكلمات؟ لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرقنا من يومنا
تثير فينا العطف.. قد
وقد تثير السخريه
لكنها تموت تحت الأغطيه.

وبقدر ما كان السؤال يومئ إلى عجز الكلمات الباعثة للخصب، كان السؤال يومئ إلى عجز الفارس الذى فقد قدرته الجنسية المرادفة للإبداع، فالأمير المتسول صار شيخا عقيما، يذوب سيفه قطرة قطرة، كأنه المجلى الأول من إله الخوف والجنس وآخر الذكور الذى ينتحر بعد أن أدرك عجزه. وإذا كان «الأمير المتسول» يطلب من جمهوره أن يطلق عليه الرصاص، و«إله الخوف والجنس» يحز عنقه بمدية، فإن إطلاق الرصاص كالانتحار علامة على العجز الجنسى الذى يغدو موازيا رمزيا للعجز عن الإبداع، وذلك من عهد أبى تمام الذى قال:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

ولكن العجز لا يتوقف عند فعل الانتحار أو الموت، فى هذا السياق، إلا من حيث

هو شعيرة للولادة الجديدة التى لا يمكن أن تتحقق إلا بالمواجهة التى تطلق الأسئلة - كالرصاص - على الإبداع ليبدأ دورة جديدة من دورات الخلق. أعنى أسئلة تتجه إلى الشعر الذى يواجه الزمن التاريخى لمنتصف الوقت، من حيث قدرته على الإسهام فى تحولات هذا الزمن، وقدرته على إعادة بناء هويته، فى فعل من أفعال الانعكاس الذاتى الذى يغدو به الشعر موضوعا للشعر، والقصيدة موضوعا للقصيدة.

هكذا، أخذنا ندخل فى عالم من المرايا التى يجتلى بها الوعى المبدع هويته، ويعيد تأسيسها، فى ديوانى (كائنات مملكة الليل) و(أشجار الأسمنت) فى سياق نقرأ فيه:

لابد أن نطالع المرآة
أو نصاب بالجنون والمقت.

ومطالعة المرآة علامة على رغبة المبدع فى إعادة تأسيس هويته. وتبدو دلالة القصيدة المتأبية، المراوغة، دالة فى هذا التأسيس، فتظل تدور نائية:

ونحن بين المرايا
نعشو لها بمهيض
من الجناح كسير.

وإذ تشعر القصيدة المبدع بالعجز، فإنها تكرر صورة أخرى لآخر الذكور الذى كان يستعرض فى المرآة أعضاءه سدى. ولاتفارق القصيدة تأبيها، فاللقاء بها كاللقاء بوردة الليل الفريدة لا يمكن أن يبلغ تمامه. إنها:

. . . تطل مثل الحلم زاهية
فأدعوها إلى كأس، وأتبعها إلى نهر المرايا
نرتدى أحلامنا الأولى
إلى أن نبلغ الزمن النقيَّ
فلا نخوص، وننتهى،
حتى يداهمنا الشروق
فنفرُّ عريانين، نغرق فى نفايات النهار،
ويستحيل جمالنا كسرا على الأبواب كاسفة البريق.

هذا اللقاء المحبط، دائما، يستفز السؤال عن سر عدم اكتماله. هل يرجع إلى أن القصيدة كالحقيقة الكلية للإبداع لا تنيل أحدا منتهاها إلا بعد أن تنجاب عنه وجوهه الأخرى ويدرك منتهاه؟ أم أن إدراك القصيدة يعنى تمام الرؤيا، وتمام الرؤيا يعنى بداية

الموت، كأن إبداع القصيدة عرس عدمى، نهايته فى الخراب الذى انبلجت منه رؤياه؟ أم أن القصائد استعارات، والاستعارات غوايات للذة والموت، ولا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت؟ أم أن الشعر يصاب بالعنة عندما يصاب التاريخ نفسه بالعجز، فيموت الشعراء عندما يعتل قلب الأمة؟ وهل الجواب عن السؤال الأخير هو الذى يصل الشعر بالموت فى قصائد «أشجار الأسمنت»، فيربط موت الشعراء (صلاح عبدالصبور، أمل دنقل، صلاح چاهين) بموت عالم بأكمله، والدخول فى النفق المظلم لمنتصف الوقت؟ ولكن هل السفر فى هذا النفق المظلم هو المسؤول، وحده، عن اقتران البحث عن الإبداع أو مساءلته، أو مطاردته، بالإحباط الدائم؟

أيا كانت الإجابة عن هذه الأسئلة فإن دلالة الأسئلة نفسها تلفتنا إلى ظاهرة مفاجئة، فى ديوان (أشجار الأسمنت) آخر دواوين حجازى، فتلك هى المرة الأولى التى ينقلب فيها الشعر على نفسه على هذا النحو، كميا وكيفيا، فى كل دواوين حجازى، فمن بين ست عشرة قصيدة يتشكل منها الديوان تتحدث إحدى عشرة قصيدة عن الشعر - الإبداع- على نحو كلى أو جزئى، هو الأول من نوعه فى تاريخ الشاعر، كما لوكان الشعر الذى يسلط مراياه على العالم التاريخى ليقتنص دلالته، قد أخذ يسلط عينيه على مراياه هو، ليقتنص دلالتها على هذا العالم وفيه.

لنقل إن هذه ظاهرة ملازمة للحداثة، فالوعى المحدث وعى منقسم على نفسه دائما، يراقب نفسه فى الوقت الذى يراقب العالم، ويراقب أدوات إدراكه للعالم فى وقت واحد. وبقدر ما يتمرد هذا الوعى على عالمه التاريخى فإنه يتمرد على طرائقه الموروثة، أو المعتادة، فى الإدراك. سواء إدراك نفسه من حيث هو حضور متعين فاعل فى الوجود، أو إدراك إبداعه من حيث هو فعل مستقل فى الوجود. ولكن المفارقة أن تأكيد الفعل المستقل للإبداع، وجودا، ينتهى إلى تأكيد عجز هذا الفعل فى الوجود.

إن العالم التاريخى الذى يراوغ الوعى، ويوقعه فى حبالة منتصف الوقت، يسقط نفسه على الإبداع، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فيبدو الإبداع كأنه مجلى لهذا العالم، يعكس مشاهدة ويتحول إلى شبيه له، فينطوى على غواية، طرفاها المتعة والإحباط، اللذة والموت، كما لو كان كل فعل من أفعال الإبداع مطاردة لسراب، ظاهره الرى وباطنه الظمأ.

وتتكشف الدلالة التى يتضمنها صيد القطا، فى قصيدة «طردية»، والتى تصل بينها وقصيدة «مطاردة الوجه الهارب»، فى سياق يصل بينها و«خمس قصائد قصيرة»، خصوصا فى مقطعها الأخير، حين نقرأ:

ها أنا أحرث الصمت
ها أنذا أشعل النار فى الصمت
أسرج من صافنات القوافى
مهرة
وأطارد صمت الفيافى

و«صافنات» القوافى كلمة كاشفة، تصل المعنى الدال على الفرس (من صَفَنَ الفرس فهو صافن إذا قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة) بالمعنى الدال على الطائر (من صَفَنَ الطائر فهو صافن إذا مهّد لفراخه فراشا) فى دلالتها، فتجعل من «المهرة» المسرجة من صافنات القوافى وجها آخر من «القطا» الهارب فى «طردية»، وصورة أخرى من «الوجه الهارب» فى «مطاردة الوجه الهارب». هذه الدلالة تسقط أداة المطاردة على موضوعها، فى سياقاتها، بالمعنى الذى يجعل من مطاردة صمت الفيافى صورة من صيد القطا، وتصل بين حرث الصمت أو إشعال النار فيه ورمزية الإبداع التى يستوى فى الرمز إليها إشعال النار وتلهبها الذى ينطق الصمت فى المقطع السابق، أو مطاردة الطير ومراوغته فى «طردية»، خصوصا حين تخايلنا صورة النار، على النحو التالى:

حملت قوسى
وتوغلت بعيدا فى النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب
ولاح لى بريق يرتعد.

ولكن ما الذى ينتهى إليه صيد القطا ويومئ إليه فى قصيدة طردية (التى كتبت عام 1979)؟ إن «الطرد» فعل يتواشج فيه مدلول البحث عن القصيدة بمدلول البحث عن الهوية، بمدلول البحث عن الحقيقة الغائبة، بمدلول البحث عن اللقاء الجنسى فى الدلالة التى ينطوى بها فعل الإبداع على كل هذه المدلولات. أما «القطا» نفسه فهو رمز متعدد المدلول شأنه شأن الطرد: يشتبك بمنطق الطير الذى هو منطق النفى، بالمعنى الصوفى الذى نجده ممتدا من ابن سينا إلى فريد الدين العطار فى «منطق الطير» الذى لا يتباعد الرمز فيه عن القطاة التى تتبختر من شعر حافظ الشيرازى إلى الشعر الفارسى الحديث. ويشتبك رمز القطا بالجنس الذى ينسرب فى حركة الطير الأنثوية، وفى التصور الذكرى للطير، فيجعل القطاة علامة على المحبوبة، والمذكر منها مردود إلى

معنى الجنس فيها. ويشتبك بالتحولات الروحية التى ترتبط بالبحث عن الهوية فى طقوس الماء والنار. وأخيرا يومئ إلى الإبداع الذى يصل الاشتباكات كلها فى إهاب البحث عن القصيدة المراوغة كالمرأة، والمتأبية كالحقيقة، والملتبسة كالهوية، والغامضة كالمصير.

ويبدأ الطرد مع الربيع (زمن التجدد والخصوبة والإبداع) فى لحظة من لحظات الوحدة أو التوحد (فى المدينة التى خلت) ومع مراوغة العطر (وهو علامة رمزية من علامات التحول، والجنس، والإشراق والرؤيا). والطرد يسعى إلى اصطياد القطا الذى يلازم الوعى ولايكف عن مراودته (يتبعنى من بلد إلى بلد) لا يتهيأ له إلا فى الحلم (يحط فى حلمى ويشد، فإذا قمت شرد). فزمان الطرد نفسه كفضائه (يقع بين الماء والغيمة، بين الحلم واليقظة) مجلى آخر من «منتصف الوقت»، حيث يسافر الصائد (مسلوب الرشد) كأنه من أبناء السبيل (فى قصيدة «يوتوبيا») الذين يتحدون بالمسافات والوقت، فما يعود لهم بدء أو وصول.

فى هذا الفضاء المعلّق ما بين البدء والوصول بين الحلم واليقظة، كأنه «سديم الغسق» (فى «قصيدة الغسق») يتجلى القطا، فى تشكيلات ثنائية متعارضة، ينحل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد، يقترب مسترجعا صورته من البدد ثم يغيب، يهبط (كأنما على يدى) ويصعد. ولكن حضوره نفسه ليس حضورا ملموسا، فهو حضور كالزبد. . بلا جسد، حضور سرابى، ظاهره الرى وباطنه الظمأ. ولأن الطرد كله يتم فى اللحظة التى ما عاد لها بدء أو وصول، فإنه ينتهى إلى الإمساك بالوهم، بالسراب، والعودة إلى طرد جديد. ولكن الوعى يدرك أن إبداعه قد أصبح صورة من زمنه وهويته، مرتحلا بين البداية والنهاية، فى زمن لم يتحدد بعد، وفى مكان لن يستقر فيه قط، فالمطارد (بكسر الراء) الذى خرج من بلاده ولم يعد كالمطارد (بفتح الراء) كلاهما معلق فى «سديم الغسق».

ونتيجة الطرد كلها مؤسية، فلا شيء بعد الغسق سوى الظلام المحبط الذى هو ردف للموت. أعنى الردف الذى يتناص وإحباط طرد آخر، ينتهى مرة بالعجز فى رواية عبدالرحمن منيف (وقصيدة طردية مهداة إليه) التى عنوانها «حين تركنا الجسر» (صدرت عام 1976) وروايته الأخرى التى تنتهى فيها مطاردة القطا بالموت، وهى «النهايات» (صدرت عام 1978). ولكن إذا كانت «النهايات» فى رواية عبدالرحمن منيف بدايات لأفق جديد، فى حياة «الطيبة»، فإن نهاية الطرد عند حجازى تومئ إلى معنى البداية الجديدة، فالطرد فعل لا ينقطع، ولا يفرغ الوعى من نهايته إلا ليستعد لبدايته.

هل نقول إن القصيدة بالنسبة إلى هذا الوعى كالخيوط التى يشد بها ريشه القزحى، آملا الوصول إلى نهاية منتصف الوقت؟ إن الإجابة عن السؤال تتخلل مغزى الإلحاح على «المطاردة»، ومغزى الإلحاح على القطا، فالمطاردة المتكررة تعنى التعلق بأهداب الأمل، حتى لو كانت القصيدة موتا يسربنا فى المساء البريق، وحتى لو كان إخوتنا الشعراء:

يسيرون من نفق لنفق
لهم لغة لا تؤدى إلى أفق.

والإلحاح على القطا يعنى الرغبة فى تأكيد الإبداع الذى يتجاوز بوعى صانعه ظلمة التابوت (فى قصيدة منتصف الوقت) ويرفرف على الجبين علامة ضوء نارى، تبشر بعاصفة تتكلم، فتبدد صمت الفيافى، وتبشر بالماء الذى يبدد سراب الصحراء، فى سياق نقرأ فيها:

خذينى يا قطاة
ورفرفى فى الطلح والأثل
لدينى من سرابك مرة ثانية
أو بدّدينى واقطعى حبلى.

وعلينا أن ننتبه إلى الثنائية الدلالية المتعارضة فى الأسطر السابقة، فالقطاة تظل ملتبسة الدلالة يومئ دالها إلى المدلول ونقيضه: الولادة الجديدة التى تعنى الحضور، وقطع الحبل السرى الذى يعنى توقف النسغ الذى يظل يحمله منتصف الوقت حتى فى سديمه الغسقى.

فى هذا السياق المتعارض، يمكن أن نفهم المفارقة التى ينطوى عليها مفتتح قصيدة «مطاردة الوجه الهارب»:

سلمك العالى إلى أين يؤدى؟
درج يصعد
والروح تحن إلى القرار.

فالمطاردة تتوتر ما بين طرفى الأمل واليأس، اللذة والموت. والوعى المطارد (بكسر الراء) الذى ينقل الخطى على درج البحث، أو المطاردة، يبدو فراشة تجمع ما ضيعت الرحلة السابقة من ألوانها، وطفلا قديما ينصب شباكه لأقمار النهار (صيد مواز). وإذا كان يعى أنه وحيد ضائع فى لغو السلالات، يخصف من إيقاع وقتين على

الصمت (المتكرر الدلالة) ويعدو سدى وراء الوجه الهارب خارج الإطار، فإنه يعى أنه لا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت.

هذا الوعى الفاجع بالإبداع هو الذى يصوغ الدلالات المشتبكة التى تتضمنها تجليات الموت، فى سياقات قصائد «الرجل والقصيدة» (1981) و«قطار الجنوب» (1983) و«خمرية» (1984) و«أغنية للقاهرة» (1987)، فالموت حضور منبسط للإبداع فى هذه القصائد يغلب حضوره أى شيء سواه. إن المبدع وتر مشدود بين موته وموت القصيدة فى «الرجل والقصيدة»، والموت هو نهاية الرؤيا التى تؤجج فى المبدع ألسنة الحريق، فى سفر لا أمن فيه ولا رفيق، حيث تبدو لحظة الموت الختامية، فى القصيدة، مجلى آخر من منتصف الوقت، حين ينتصب فعل الموت قصيدة أولى، وخلف الظن قصيدة أخرى، وبينهما ينام الشاعر ويستفيق. وتنجلى القصيدة لآلآة كالسراب (المتكرر الدلالة) فى «قطار الجنوب»، فتتحول إلى موت آخر، فى اللحظة التى يتحد فيه المبدع بالرؤيا، فتندلع فيه إلى أن تتجلى هى ويموت هو. وترجعنا «خمرية» إلى الدلالة الرمزية الصوفية التى تربط بين «الخمر» و«الإبداع»، لكن فى تجل يرفرف فيه الموتى كالطيور فى سماء من غسق، وفى فضاء من رفات تسيل بين محطات أدبرت ومحطات أقبلت، فلا ينزل الغيم (مجلى آخر للقطا) ولا تزهر الوردة (مجلى آخر للذة) وتنأى الكأس (مجلى آخر للقصيدة) ولا يبقى سوح أشباح تتبادل الكر والفر.

هذه الأشباح نفسها هى التى نراها فى «أغنية للقاهرة» تتجلى فى ذكريات السجون، وفى الطفل الذى كان يمشى فى المدينة والقاموس بكفيه:

ذلك الطفل
كيف مات؟
رأى الكلمة اللعينة تنسل من القاموس للحلم
فاستراح إلى الصمت
وأطفال آخرون غواة
طلبوا الموت فى الصباح وماتوا.

كل مرة موت. ولكن ثمة أملا يظل باقيا، فأسطورة الإبداع تتضمن أسطورة البعث، بالمعنى الذى يجعل من موتها بداية لحياتها، ومن جدبها بداية لخصبها، فذلك هو بعض ما تشير إليه خاتمة «قطار الجنوب» حين نقرأ:

إن فى رحلنا من تراب الطفولة قبرا لنا
فأضعنا ولا تقتلعنا

لنرجع يوما إلى الأمهات
ونولد بعد صبا واكتهال.

وتنسرب أسطورة البعث التى يومئ إليها هذا المقطع من «قطار الجنوب» إلى غيرها من قصائد «أشجار الأسمنت» خصوصا قصيدة «منتصف الوقت»، حين هرب قناع الشاعر إلى مساكن الموتى، ونادى أباه، وأسلمه الكنز الذى أودعه عنده (الكنز الذى يتناص و«الودائع الدفينة» التى يسلمها الأب إلى الأبناء، بعد ولادته الجديدة، فى المرثية الأولى لعبد الناصر - «الرحلة ابتدأت») وارتاح على أضلاعه، فسمع عاصفة تكلمه، وتعرف الصوت:

ورفرفت القطاة على جبينى
مُدّ لى فى ظلمة التابوت ضوء
رحت أصعد حبله وأطالع الوقتا.

والهرب إلى مساكن الموتى عودة إلى الرحم، تؤكدها مناداة الأب، والراحة على أضلاعه، وهى عودة تفضى إلى الولادة الجديدة، من ظلمة التابوت- الرحم، وتفضى الولادة الجديدة، بدورها، إلى رؤيا الشعر الذى تهل بشائره مع القطاة المرفرفة على الجبين هذه المرة، علامة على نهاية اللجة السوداء من منتصف الوقت. ولكن الولادة الجديدة لا تشمل الوعى وإبداعه وحدهما، فى هذا السياق، بل تشمل الوطن -الأرض البعيدة فى الوقت نفسه. فالوعى الصاعد من ظلمة التابوت يسقط مولده على الأرض البعيدة، ويقول لها: لقد مت معى، فابتدئى الآن معى يا وردة تزهر فى المحل. وتلك دلالة تصل معنى الولادة الجديدة باستعادة الشعر قدرته السحرية، فنرى مرة أخرى أسطورة الشعر الذى يمكن أن يغير الفصول، والشاعر الذى يمكن أن يغير الأشياء، والذى يبدو كأنه فارق عجزه وبعث من موته بالولادة فى قبر أبيه.

6 ـ الأنا / الآخر:

ولكن العودة إلى مساكن الأب، حتى لو كانت مساكن الموتى، دال حاضر يشير إلى نقيضه الغائب عن علاقات الحضور فى القصيدة، أعنى عالم «الآخر» الذى فرض على الشاعر الإقامة فيه سبعة عشر عاما، فهى عودة تكشف عن شعور جاد بالغربة، ورغبة متأصلة فى العودة إلى الأصل -الرحم- الوطن. وتتناثر تجليات هذه الرغبة لافتة. تقابلنا فى قصيدة «أسرار» من ديوان (كائنات مملكة الليل)، حين تكشف القصيدة عن اغتراب بطلها فى المدن الأجنبية:

ضائعا فى شوارعها
أتحسس لحمى الذى يتعفن فيها
وأدخل فى الليل لحدى.

ودخول اللحد عودة مشابهة إلى الرحم الذى ينفى الضياع والتعفن فى المدن الأجنبية، وتتكرر العودة نفسها فى نهاية «المرائى» من الديوان نفسه، حين ينصرم الصيف، ويتوحد الوعى المغترب فيدخل مرآة صباه (مرثية لكامل عبدالغفار) ويستدعى الوطن - الرحم، وتشمل الذاكرة كالمياه التى غمرت جسدا طافيا:

كأنى أخيرا أعود إلى مستقرى
ويمتص إيقاعه المتلاحق ظلى النحيل.

والعودة إلى «المستقر» كالعودة إلى «مساكن الموتى» أو «التابوت» و«اللحد» و«المياه» عودة رمزية إلى الوطن - الرحم. ولذلك يتحد هذا الوطن بصورة الأم التى يلاحق طيفها الابن فى كل مكان يرتحل إليه فى غربته، فى سياق نقرأ فيه:

وأظل أهربُ
ضائعا بين القطارات التى مدّت على جسدى
ومزقتنى فى المدائن
راحلا فى غير عمرى
ناقلا فى كل يوم جذرى العريان
من ثلج إلى ثلج،
وحين أمد طرفى مرة أخرى ورائى،
تقبلين.
أراك تختلطين بالغيم المسافر راجعا لبلاده
وإذا يدور لى القطار وراء كل مدينة،
ويلجّ فى الصمت النقيِّ
أراك مفردة تشقين المدى،
يا نخلة
فى وحشة الصحراء
طالعة من الفردوس
حاملة على الرأس الجميل بحيرةً
تأوى لها السفن الغريبةُ والطيورُ

وإذ يمرّ الأنبياء متشردين بها،
يقال لهم:
ألا هزوا إليكم جذعها.

إن حضور الأم فى هذا المقطع يواجه نقيضه الذى تمثله المدائن التى يتنقل فيها الجذر العريان من ثلج إلى ثلج. وإذ ينفى النقيض نقيضه، على مستوى الحضور فى النص، فإن صورة الأم تستبدل بالثلج المنسرب فى صورة الآخر، والضياع بين القطارات، والجدب الذى لا تمتد به الجذور، والصلب الذى تنيخ به القطارات قضبانا على صدر، والاغتراب، تستبدل صورة الأم بذلك كله الغيم الممطر الذى يبشر بخصوبة الأرض، والنخلة التى تمد جذورها فى أرضها، طالعة من الفردوس، النخلة التى تتخذ الهيئة الأسطورية للأم الكبرى، وتنقلنا -بفعل التضمين القرآنى- إلى أسطورة المخلص الذى يتساقط معه الخصب رطبا جنيا، وتعود به الحياة إلى الابن المغترب الذى يشيخ وينطفى بعيدا عن أمه. إن نخلة الأم الطالعة من الفردوس، بكل ما تحمله من معانى الخصوبة والتجدد والميلاد، تلفتنا إلى نقيضها «أشجار الأسمنت» التى تنمو فى المدن الأجنبية، حاضر الآخر، والتى لا تثمر سوى مواليد قصار يعانون العجز والعنة، أى مواليد:

ناقصى الخلقة
لا يخرج من أفواهم صوت
ولا تنمو خصاهم.

وكأن العجز هو حاضر الآخر النقيض، أو حضور الابن فيه. وإذا كانت العودة إلى الرحم تأكيدا للهوية فإن كل محاولة للغوص فى حاضر الآخر تعنى الدخول فى عالم معاد، يهدد بانشطار الهوية، وتمزيقها، على النحو الذى يفرض السؤال:

لى وجه كما للقناع
فأيهما هو وجهى.

ولا سبيل إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بنفى العلة الباعثة عليه، وتأكيد الهوية بالعودة إلى الأصل - الرحم.

هل نستطيع أن نقول إن هذه العودة آلية دفاعية لحماية الأنا من الانشطار الخطر فى مواجهة الآخر؟ إن الأمر كذلك بالفعل. وهو يبرر سر التحول من ثنائية القرية / المدينة فى شعر حجازى إلى ثنائية القاهرة/ باريس فى مرحلة الغربة. وإذا كانت ثنائية القرية /

المدينة فى بدايات هذا الشعر تأكيدا للهوية، بالمعنى الذى يرتبط بما يفرضه الانتقال من الريف إلى المدينة من انقلاب يستلزم السؤال عن الذات، فإن ثنائية القاهرة / باريس تعاود طرح السؤال نفسه، ولكن فى سياق أكثر تعقيدا يشتبك بثنائية الأنا / الآخر فى مستوى، ويستبدل بالقرية القاهرة وبالمدينة باريس فى مستوى ثان، ويدمج القرية والقاهرة فى مركب واحد يواجه المدائن الأجنبية كلها فى مستوى ثالث.

وتبدو باريس مدينة للمطر والثلج، فى هذا السياق، مدينة التوحد والوحشة والشيخوخة، اليتم والانقطاع، مدينة أشجار الأسمنت التى تكسو قشرة الأرض فلا موضع للعشب فوق الحجر المصمت، ولا مراح للطير البرىء، فالفضاء تزحمه كتل الأحجار التى تخنق ساكنيها. هذه المدينة لا شيء فيها سوى التكرار الرتيب الذى يوقف حركة الزمن، فيقبل كل شيء ويمضى دون أن يتحرك شيء أو يتغير، كما لو كان كل يوم يمر مجلى من أبيات كفافيس (شبيه آخر لحجازى فى طقس العودة إلى أضلاع الأب، فى «مدن الآخرين»):

يوم رتيب يتبع يوما آخر
رتيبا، ويماثله. الأشياء ذاتها
سوف تحدث، سوف تحدث من جديد-
اللحظات، كذلك، تلاحقنا وتبارحنا
شهر يمضى وراء شهر آخر
هذه الأشياء التى تجىء، نتنبأ بها دون كد
إنها أشياء الأمس، المضجرة
أما الغد فينتهى بينما لم يظهر غد بعد.

هذه الصورة لمدينة الآخر تبعث نقيضها على الفور، مدينة - قرية الأنا، فى آلية دفاعية، هى المسؤولة عن هذا المنظور لصورة الآخر نفسه، فتترجع صورة القرية ابتداء من:

هذا دخان القرى يقتفى دمنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة

كأنها آية الكرسى التى نتلوها إذا انتابنا الخوف. وعندئذ، تكتشف الأنا التى قالت فى «يوتوبيا»:

ثم وجه الله
والكون الذى يمتد ما بين امرئ القيس إلى لوركا
ومن دلفى إلى قبر الرسول.

أنه ليس ثم سوى وجه الوطن، القاهرة، جحيم الفردوس المفقود وجنته، فهو الرحم والمنبع والمصب، والنخلة التى تقترن بحلم الولادة والخلاص والزمن الآتى بالأنوار المنبثقة من قلب ظلمة منتصف الليل.

ويلفت الانتباه، فى هذا السياق، أن أحمد حجازى الذى عاش فى باريس حوالى سبعة عشر عاما (من مارس 1974 إلى يوليو 1990) كان حصادها ديوانين، يتشكلان من ثلاث وثلاثين قصيدة، سبع وعشرون منها كتبت خارج مصر، لا تغدو باريس موضوعا إلا لثلاثة منها على وجه التقريب. وليس لباريس المدينة، أو فرنسا المكان، حضور متعين، تتشربه عين لا تشبع من النظر، أو أذن لا تمل من السمع. على النقيض، إن عين الشاعر مسلطة على الذكرى، وتتجه إلى ما تختزنه الذاكرة من صور الماضى، وحتى عندما تتجه إلى الأشياء (ثلج، مصابيح الشوارع، الشيء) فإن التجريد يعرّى «الشيء» من تعينه، ومن حميمية المكان المنغرس فيه، فيبدو الشيء حضورا مطلقا فى تجريده. هذا الحضور المجرد يجعل من أشجار الأسمنت مجرد تجريد لكل مدن الآخر، أو مجرد تجريد من كتل أسمنتية يمكن أن توجد فى أية مدينة فى الدنيا، ويجعل من «غرفة المرأة الوحيدة» («كائنات. . .») موازية لأية امرأة وحيدة، فى أى مكان (ولنتذكر قصيدة «الشمس والمرأة» من ديوان صلاح عبدالصبور «تأملات فى زمن جريح») وتجعل من حضور «المصابيح» حضورا موازيا لحضورها الدال فى «سفر ألف دال» أمل دنقل.

وإذا كان مكان الآخر الذى لا يتعين فى القصائد الباريسية يمثل التجريد المناقض، فإن مكان الأنا -الوطن- يمثل التعين الحميم، كأن العين التى لا ترى سوى مطلق السلب، فى مدن الآخرين، تجد مراحها فى مدن الرحم، حيث يكتسب المكان هالة حميمة، وعندما نقرأ فى «أغنية للقاهرة»:

هذا النهار نهارى
وهذه الشمس شمسى

فإننا نسترجع ما سبق أن قرأناه فى «الرحلة إلى الريف»:

لكل شيء ههنا تاريخ
كل مكان أسبل الجفن على مكان
وههنا. . كل مكان يعرف الإنسان.

وتغدو «أغنية القاهرة» احتفاء بهوية المكان، خصوصيته (السجون، الطمى، الجنائن

شم النسيم، النيل، الفجر، الشوارع، مولد النبى، الشرفات، قهوة عبدالله، متحف الفن الحديث، إيزافيتش، دار الأوبرا). إنه مكان المدينة التى تنسرب فى الشرايين والأوردة، تنام تحت الجلد، مكان العاشق الذى يحلم بالولادة الجديدة لمن يحب وبمن يحب:

فاكشفى هذه السحابة عن وجهك النقى
أنا العاشق المقيم
مغنيك
حملت الاسم العظيم
ولم أرحل سوى فيكِ
فهل آن أن نفىء لظل
وننجلى بعد لبس؟

7 ـ تناصات:

إن خصوصية هذا العاشق الذى أريد له أن يرتحل عن الوطن فارتحل فيه، وهو بعيد عنه، تكشف عن ظاهرة تقنية دالة، فى القصائد الباريسية، هى ظاهرة التناص التراثى الذى لم يظهر على هذا النحو فى القصائد القاهرية المكتوبة قبل سفر المنفى. هذه الظاهرة وصلت إلى ذروتها فى ديوان (أشجار الأسمنت) الذى وصل فيه الوعى المغترب إلى ذروة رفضه الآخر ومكانه على السواء.

وأنا لا أشير إلى التناص بمعناه الخاص الذى أسسته چوليا كرستيڤا وكانت تعنى به التحول من نظام (أو أنظمة) علامة إلى نظام آخر (أو أنظمة) بحيث يستلزم التحول منطوقا جديدا، وإنما بالمعنى العام الذى يجعل كل نص متضمنا وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متعددة. هذه المستويات أكثر تعقيدا، بالقطع، من أن يستوعبها الفهم الساذج الذى يقصر التناص على قضية تأثير كاتب فى آخر، أو مصادر عمل كاتب، أو مجرد التضمين بمعناه البديعى القديم، فالتناص حركة مركبة فى النص، تنطوى على السلب أو الإيجاب، وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها، وفى كل الأحوال الحضور المتناص الذى يجعل من كل نص فسيفساء من الاقتباسات كما تقول كرستيڤا. والتناص حركة مركبة فى القارئ كما فى النص، فالأنا التى تقرأ النص أو تقاربه هى جماع من نصوص أخرى غائبة، وشفرات ضائعة غير محدودة، كما يقول رولان بارت.

وتستعاد الشفرات الضائعة، فى ديوان (أشجار الأسمنت)، كما يستعاد الفردوس المفقود، وتترجع أصداؤها الدالة كما تترجع أصوات الذاكرة التى تفضى إلى أضلاع الأب المستعاد، من مساكن الموتى، وتشكل شبكة متسامتة تنقرئ بها أو من خلالها قصائد الديوان، فتؤدى دورا أساسيا فى رأب صدع الهوية المنقسمة للأنا فى مواجهة الآخر. ويتحول التناص إلى مواز تقنى للعودة إلى الأصل - الرحم.

هذا هو السبب فى أن التناص التراثى هو النمط المهيمن - من أنماط التناص - على «أشجار الأسمنت» وهو -فى همينته- يميل إلى تأكيد المشابهة التى تدنى بالأب - الابن إلى حال من الاتحاد. هذا الحال ينتفى معه التوتر الأوديبى المأثور فى علاقة الابن / الأب فيسبح الابن فى فلك الأب المفقود، أو الصورة المتخيلة المصعّدة منه، كأنه يسيح فى فردوس جنته المفقود. وإذ يؤكد هذا التناص علاقة المشابهة بتراث الأب الحاضر، فى النص، فإنه يؤكد علاقة المخالفة التى تفصل «أنا» الابن عن «الآخر» المغاير، الغائب عن النص، لكن الذى لا يكف عن التأثير فيه، فيدفع الأنا الناطقة للنص إلى استدعاء تراثها، أبيها الشفرى، كأن هذه الأنا مجلى مغاير لصابر الرحيمى الذى يبحث، فى «الطريق» (رواية نجيب محفوظ) عن الأب الذى يعنى «الحرية والكرامة والسلامة»، مدركا أنه لا قيمة لأى شيء قبل العثور على الأب أولا.

ويقوم المستوى الأول من مستويات التناص التراثى، فى «أشجار الأسمنت»، على ما يمكن أن نسميه المحاكاة الموازية PASTICHE للنوع - الغرض القديم. ولنستبعد من الذهن الدلالة السابقة للمحاكاة، ونستبدل بها الدلالة الموجبة التى يريد بها المبدع المعاصر أن يذكرنا بأنموذج قديم، مؤكدا الموازاة التى تؤدى وظائف متعددة فى علاقات التناص.

فى هذا المستوى، تذكرنا قصائد مثل «طللية» و«طردية» و«خمرية» بالأنواع - الأغراض القديمة. تلفتنا إليها العناوين، وتستحضر إيقاعاتها الأسطر والجمل العروضية. وتبحر القصائد فى مجالات دلالية، تصل القديم بالجديد، فى مقام البكاء على الراحلين (طللية) والصيد - البحث (طردية) والتأسى (خمرية).

هذا النوع من المحاكاة يحتفى بما يحاكيه و لايناقضه، ويركز على التشابه أكثر من الاختلاف، ويجعل من التشابه وظيفة فى بناء الدلالة التى لا تهدف إلى نسخ الماضى بل تأكيد التواصل معه، فلا تنقلب المحاكاة على ما توازيه فى فعل من أفعال الاستهزاء الذى تقوم عليه «المحاكاة الساخرة» Parody على نحو ما نرى -مثلا- فى «مذكرات

الملك عجيب بن الخصيب» لصلاح عبدالصبور حيث الهدف من محاكاة السخرية الوصول إلى:

ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم

إن «طللية» و«طردية» و«خمرية» ثلاث قصائد مؤتلفة دلاليا يغلب عليها حنين العودة إلى فرودس مفقود، ومن ثم محاولة استعادته بالإبداع. فى الأولى، يظل مجلى هذا الفردوس ملء أحلامنا كدخان القرى وذكريات الطفولة، يتبعنا مهما سافرنا من حزن الصبى إلى حزن الرجال، فنعود إليه كلما أدركنا سوء ما فعلت بنا السنون التى تمضى. وفى الثانية، يخايلنا مجلى هذا الفردوس، فى صورة القطا التى تتبع المطارد (بكسر الراء) من بلد إلى بلد، بدل أن يتبعها هو، فتذكرنا بدخان القرى الذى يظل يتبعنا وفى الثالثة، يستعاد الأصداقاء الحميمون فى ثياب جديدة، من بلاد بعيدة، فى تهاويم الكأس، لكن يظل حضورهم التخيلى يؤكد السؤال:

من ينزل الغيم؟
لى فيه وردة
أزهرت وحدها هناك، وأبقت
جذورها راعيات
فى جسمى المهجور

ويغلب على هذه القصائد نغمة مؤتلفة، إيقاعا، تقوم على تكرار تفعيلة مستفعلن فى البحر البسيط (طللية) والرجز (طردية) والمجتث (خمرية). تحفظ التقاليد العروضية للطرد (الرجز) فلا تفارق أعاريضه. وتذكرنا بإيقاع البحور المركبة للأنواع- الأغراض القديمة التى هجرها الشعر الحر، عندما استغرقته التفاعيل الصافية (تسمية نازك الملائكة) أو البحور البسيطة (التسمية العروضية القديمة) المفردة التفعيلة. فى هذا المستوى، نلمح حرصا على تأكيد الطابع الإنشادى للأعاريض المركبة (القديمة؟) وتستعيد الأذن التطابق بين الوحدة العروضية والوحدة النحوية، وإغلاق الوحدات العروضية والنحوية تأكيداً لتكرار النغم، والمساواة بين الأسطر على النحو الذى يلغى المسافة بين الشعر الحر والقديم. تأمل هذا المقطع، على سبيل المثال، من «طللية».

كان الحنين مدى عذبا، وكان لنا
من وجهها كوكب فى الليل سيار

هذا دخان القرى، مازال يتبعنا
وملء أحلامنا زرع، وأجنحة

إن المقطع كله يمكن أن يعاد كتابته على النحو التالى:

كان الحنين مدى عذبا وكان لنا من وجهها كوكب فى الليل سيار
هذا دخان القرى مازال يتبعنا وملء أحلامنا زرع وأجنحة

فالمقطع كله يتكون من بيتين من أبيات البحر «البسيط»، وكل بيت يتكون من وحدتين عروضيتين مركبتين (مستفعلن فاعلن)، وكل واحدة متطابقة فى حدودها العروضية والنحوية، مما يخلق تكرارا نغميا يؤكد طابعا إنشاديا يبرزه التوزيع الإيقاعى المتسق فى مسافاته لأصوات المد. هذا الطابع الإنشادى، بدوره، يجعلنا نستعيد الإيقاعات المصاحبة لوزن البحر البسيط فى التراث الشعرى، ويضعنا فى شبكتها المتسامتة صوتيا، حيث يتصل هذا الوزن بكل الأوزان التى تتكرر فيها «مستفعلن» إفرادا وجمعا.

هذا الطابع الإنشادى لا تعلو نغمته، ملحاحة، إلا فى القصائد التى تتضمن حلم الأنا باستعادة فردوسها المفقود، ومن ثم العودة إلى رحم الأب- الأصل- مرتكز الهوية. أما القصائد التى تقوم على مواجهة الآخر، فإن هذا الطابع يختفى، ويستبدل بالإنشاد الذى يشبع التوقع النغمى للأذن «الكتابة» التى تحبط هذا التوقع، على نحو ما نجد فى هذا المقطع، على سبيل المثال، من قصيدة «أشجار الأسمنت» نفسها:

يقبل الليل ويمضى
دون أن نشبع من نوم،
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا.
والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت
يجيئون قصارا
ناقصى الخلقة،
لا يخرج من أفواههم صوتٌ،
ولا تنمو خصاهم.
والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباحِ
سأما، لا شبعا-
توضع أكداسا على الأبوابِ،

والآلات تلقى غيرها زبدا، وخمرا
فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة.

وهو مقطع يمكن أن نعيد كتابته، عروضيا، على النحو التالى:

يقبل الليل ويمضى.
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا والمواليد الذين اعتاد آباؤهم
الصمت يجيئون قصارا ناقصى الخلقة لا يخرج من أفواههم
صوت ولا تنمو خصاهم والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل
صباح سأما لا شبعا توضع أكداسا على الأبواب والآلات تلقى
غيرها زبدا وخمرا فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة.

إن الطابع الإنشادى يختفى تماما من المقطع: لا حرص على التقفية المتكررة؛ لا مساواة بين الجملة العروضية والنحوية، إحباط دائم للتوقع الصوتى على مستوى انتظام التفاعيل من الأسطر؛ التدوير العروضى له الأولوية والهيمنة المطلقة على المقطع. وليس سوى السطر الأول فى المقطع والسطر الأخير ما ينطبق عليهما صفة استقلال السطر العروضى. ولكن لا استقلال لهما على المستوى النحوى، فالسطر الأول موصول بالثانى الوصلة التى تكمل الدلالة. والسطر الأخير فضلة من الجار والمجرور المتعلق بما قبله فى السطر السابق. وكل من الأسطر المتداخلة بفاعلية التدوير التى تجعل التفعيلة (فاعلاتن) موزعة على الأسطر، منقسمة على الكلمات، فتصل الكلمات والأسطر فى تدفق «كتابى»، يستبعد تماما الإيقاعات العروضية القديمة من الذاكرة السمعية التى تتضمنها شبكات التناص الصوتى فى ذهن القارئ، فيفرغ هذا الذهن لمواجهة الوضع المتوتر (الجديد؟) للأنا التى تنطق هذا النص، وهى تنطق رؤياها لعالم الآخر الذى يهددها بانشطار الهوية.

وإذا كان غياب الاستدعاء الصوتى لإيقاعات التراث قرين حضور الآخر، وحضور هذا الاستدعاء الصوتى قرين غياب الآخر (من علاقات الحضور)، فإن هذا الاستدعاء يمثل نوعا من الاستعادة النغمية لفردوس الأب المفقود، ويؤسس المستوى الثانى من مستويات التناص التراثى. هذا المستوى يؤكد سذاجة النظرة التى يمكن أن تحصر شعر أحمد حجازى فى «الإنشاد» أو «الشفاهية»، فلا الشفاهية عنصرا تأسيسيا فى شعر حجازى، بالمعنى المحدد لها، ولا الإنشاد عنصرا له حضوره المطلق بل حضوره الوظيفى.

هذا الحضور الوظيفى هو الذى يجعل الاستدعاء الصوتى ملمحا إنشاديا أساسيا فى قصائد العودة إلى الرحم، وذلك بمعنى يتواشج مع السياق الدلالى، لما سبق أن قرأناه عن المغنى الذى كان يضرب أوتار قيثارته- فى مرثية العمر الجميل:

باحثا عن قرارة صوت قديم.

هذا الحضور للصوت القديم هو الذى قاد دارسا، مثل مصطفى ناصف، إلى أن يلتفت إلى القافية الدالية الحادة السكون، فى «طردية» (اليوم أحد، إلى بلد، المبتعد، ينعقد، يرتعد. . .إلخ). ويتذكر إيقاعات السورة القرآنية المكية «سورة البلد»، بفواصلها القصيرة المتساوية، وإيقاعاتها الدالية الحادة: («لا أقسم بهذا البلد. وأنت حِلٌّ بهذا البلد. ووالد وما ولد. لقد خلقنا الإنسان فى كبد. أيحسب أن لن يقدر عليه أحد». [1-7 البلد]) ويقود التذكر مصطفى ناصف إلى القسم بمكة فى السورة الكريمة، ويصل منه إلى انطواء القصيدة على علاقة متوترة بالوطن، تصل بين الماضى والحاضر، على مستوى التشابه. فى الماضى، كان النبى (صلعم) شديد الحب والحنان لمكة، حريصا على أمنها، وكانت مكة البعيدة عنه بظلمها قريبة من نفسه الكريمة، بحكم أنها الموطن والرحم. وفى الحاضر الذى تمثله «طردية»، يظل الصائد شديد الحب لبلاده التى لم يخرج منها ولم يعد، يتباعد عنها فى المكان ويقترب منها فى الشعور، فهو لم يرحل سوى فيها، بالمعنى الذى يجعل ذكراها داخله.

ويلفتنا هذا المستوى من التناص إلى مستوى ثالث، يرتبط بالوظيفة التى يقوم بها «التضمين» فى أشجار الأسمنت. وأنا أشير إلى «التضمين» بمعناه البلاغى البديعى لا العروضى، أقصد إلى المعنى الذى يشير إلى تضمن البيت كلمات من بيت آخر، أو تضمن القصيدة لبيت أو أبيات من قصيدة أخرى. ويقع التضمين على الشعر وعلى النثر، وينتقل ما بينهما فى آن. فى هذا المستوى، يؤدى التضمين دوره فى وصل النص بالشفرات الضائعة فى الأصل التراثى الذى يدل على الفردوس المفقود ويومئ إليه. والتضمين القرآنى لافت فى هذا المستوى. وإذا كانت الفواصل الدالية الحادة فى «سورة البلد» تترجع فى مجال الاستدعاء الصوتى فى «طردية»، فهناك سورة أخرى، تترجع طرائقها فى العطف والترتيب، فى قصيدة «طللية». نتذكرها حين نتابع الحركة المتعاقبة لدخان القرى الذى ما زال يتبعنا:

فملتقى الأرض بالأفق الذى اشتعلت
ألوانه شفقا
فالقاطرات التى غابت مولولة

فى بؤرة الضوء
فالحزن الذى هطلت
عليّ أمطاره يوما
فصرت إلى طير
وسافرت من حزن الصبى إلى
حزن الرجال، فكل العمر أسفار.

إن تعاقب «الفاء» الدالة على العطف والترتيب من ناحية، وتتابع الحركة التى تصل «الفاء» ما بين فواصلها الزمنية من ناحية ثانية، والخاتمة الحكمية التى تصاغ صيغة المثل من ناحية ثالثة، كل ذلك يستند إلى شبكة متسامتة من النصوص الغائبة، أبرزها الآيات الاستهلالية من «سورة العاديات»، حيث التلازم بين العطف الصاعد والحركة المتتابعة للخيل المتدافعة، والختام الحكمى الذى يأخذ صيغة المثل: «والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا، فوسطن به جمعا، إن الانسان لربه لكنود» [1-6 العاديات]. ومن الممكن أن نلتفت إلى أن الضفيرة السمعية البصرية التى تصل بين أصوات الخيل (الضبح) وتدافع الشرر من اصطكاك حوافرها بالصخر (القدح) فى الحركة المتلاحقة للخيل، فى السورة الكريمة، توازى الضفيرة السمعية البصرية التى تصل ولولة القطارات باشتعال الشفق فى حركة السفر الدائم فى «طللية».

هذا النوع من التضمين القرآنى ينسرب فى قصيدة «خمرية»، نراه فى الإشراقة الوهمية لاستعادة الأصدقاء الحميمين، حين تنطوى الإشراقة على المتعة المنبسطة على تلال من خالص التبر، ومع عذارى كلؤلؤ منثور، فتخايلنا جنات النعيم، حيث المقربون يطاف عليهم بأكواب وأباريق وكأس من معين و«حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون» [23 الواقعة]: فهم المتقون الذين «يطوف عليهم غلمان كأنهم لؤلؤ مكنون» [الطور 24]. وإذا كانت المغايرة بين «اللؤلؤ المنثور» فى خمرية و«اللؤلؤ المكنون» فى السياقات القرآنية ترد المخايلة إلى الواقع، فتنقشع إشراقة الوهم الخمرى، فإن الصحو يستبدل بجنات النعيم جحيم العذاب، وسط رفات تتناثر، بين محطات أدبرت ومحطات أقبلت و«لات حين نشور»، فيستدعى التناص الآية الثالثة من افتتاحية «سورة ص» «. . . ولات حين مناص»، حيث التلويح بعدم تقبل استغاثة (الكافرين) الذين ينزل بهم العذاب، فليس وقت العذاب استغاثة أو نشور.

ولا يتباعد الدور الذى يؤديه التضمين القرآنى عن الدور الذى يؤديه التضمين الشعرى، فالنص الحاضر يدخل فى نسيجه من النصوص الغائبة ما يؤكد حضور

دلالاتها داخل شبكته العلائقية، على مستوى التشابه. وتخايلنا صورة خمر الكأس فى «طللية» بأصلها، فى هذا المستوى، فإذا قرأنا:

يا صاحبيّ
أخمر فى كئوسكما
أم فى كئوسكما همٌّ وتذكار؟

تذكرنا ببيت المتنبى من قصيدته الشهيرة (عيد بأية حال..):

يا ساقيى أخمر فى كئوسكما أم فى كئوسكما هم وتسهيد؟

ولفت انتباهنا حرص الأسطر الجديدة على أن تردنا إلى أصلها القديم، بالحفاظ على الوحدة العروضية للبيت فى البحر نفسه (البسيط)، والكلمات نفسها، مع استبدال الساقى بالصاحب لتأكيد الحميمية، واستبدال التسهيد بالتذكار للقافية الجديدة، داخل الدلالة المشتركه للبكاء على الماضى.

ونرى هذه الوظيفة للتضمين، عندما تصلنا الصورة الشعرية الجديدة بأصلها القديم الذى تولدت منه، كما يتولد النبات من البذرة، فإذا قرأنا فى قصيدة «منتصف الوقت»، على سبيل المثال:

أرى وقتا يمر ولايمر
كأن شمسا كلما ولدت نهارا فى الضحى
أكلته قبل مغيبها.

تذكرنا من شعر أحمد شوقى افتتاحية قصيدة «توت عنخ آمون» (حنين آخر إلى فردوس مفقود فى الماضى) خصوصا الإشارة إلى الشمس، من حيث هى رمز الطبيعة المتكرر ما بين قطبى الربيع والخريف، النهار والظلام، الحياة والموت، الرمز الذى يجمع بين الجديد الأبدى والقديم الأزلى فى إهابه الدلالى، فيغدو الرمز الخالق المدمر، بانى الحياة ومدمرها، المعين على الولادة والمعين على الموت فى آن، فالشمس هى «أخت يوشع» التى يخاطبها أحمد شوقى بقوله:

تعينين الموالد والمنايا وتبنين الحياة وتهدمينا
فيالك هرة أكلت بنيها وما ولدوا وتنتظر الجنينا

ومن الصورة التى يحتوى عليها البيت الثانى عند شوقى تولدت صورة الشمس - الهرة عند حجازى. غير أن التضمين لايتوقف عند هذا الذى يطلق عليه علماء البديع اسم «حسن التوليد»، فثم تضمين غير مباشر، ينسرب فى صورة الزمن الثابت،

المتكرر، فى شعر حجازى. وهو تضمين لا يذكرنا بأحمد شوقى وحده بل بكل شعراء الإحياء، خصوصا عندما يتصورون الزمن بوصفه دائرة، دولابا، دورة تعود على بدئها، كأنها الوقت الذى يمر ولايمر عند حجازى، أو المستقبل الذى هو استعادة للماضى. وحسبنا أن نتذكر البارودى:

تغيب الشمس ثم تعود فينا وتذوى ثم تخضر البقول
طبائع لاتغب مرددات كما تعرى وتشتمل الحقول

وأحمد شوقى:

سنون تعاد، ودهر يعيد لعمرك ما فى الليالى جديد

والزهاوى:

لعمرك قد تشابهت الليالى فما فى عودها شيء جديد
نهار بعده يأتى نهار وليل كلما ولى يعود

إن هذه النظرة إلى تكرار الزمن، فى امتداده الدائرى الذى يرد النهايات إلى البدايات، فى حركة دولاب لايتوقف دورانه، فى قصائد الإحيائيين هى نظرة تراثية ذات أصول دينية. وليس هنا مجال تتبع جذورها، أو أصولها الدينية، أو تجلياتها، فالأهم هو الالتفات إلى أن تضمين هذه النظرة ينطوى على أكثر من دلالة وظيفية. هناك - أولا- تأكيد الهوية بالعودة الدائرية إلى الأصل القديم الذى يرد الأنا بوعى متأسس إلى الحاضر الجديد. وهناك -ثانيا- دلالة التكرار التى تسقط مأساة الحاضر على الماضى، فى منطقة التشابه التى تتكرر فيها الانكسارات كما تتكرر دورة الشمس. وتلك دلالة تلتبس بمعنى التأسى الذى أشار إليه شوقى فى بيته:

وإذا فاتك التفات إلى الماضى فقد غاب عنك وجه التأسى

وهناك -ثالثا- الدلالة المنسربة من التأسى، وتتضمن الأمل فى الولادة الجديدة، ومن ثم تأكيد حلم استعادة فردوس مفقود، فى المستقبل المتضمن فى الماضى بأكثر من معنى. وإذا كان شوقى يقول:

هكذا الدهر: حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان دوام

فإن حالة الموت لابد أن تعقبها حالة ولادة، والهزيمة يعقبها انتصار، كالليل الذى يعقبه النهار، إلى آخر الثنائيات التى تتضمنها أسطورة البعث فى تجلياتها المتعددة.

إن كل هذه الدلالات تتشابك فى المستوى التالى من مستويات «التناص»، حيث «المعارضة» الشعرية تصل الابن بقصيدة الأب، موضوعا ووزنا وقافية، فى حركة دائرية

لا تخلو من توتر؛ أعنى حركة يستعيد بها الابن حضور الأب، مؤكدا التشابه من ناحية، وتكرار حركة الزمن الدوار من ناحية ثانية، والمغايرة التى تظل منطوية على أمل الولادة الجديدة من ناحية ثالثة.

ولقصيدة «أغنية للقاهرة» أهمية خاصة فى هذا المستوى، فهى تتحد فى الوزن (الخفيف) والقافية (السينية) مع قصيدة شوقى:

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

التى كانت معارضة لقصيدة البحترى:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

وتبدأ القصائد الثلاثة من نواة دلالية واحدة: اغتراب البحترى (الشاعر الجد) بعد مقتل الخليفة الذى كان يرعاه والذى خطط لاغتياله ولى عهده، واغتراب شوقى (الشاعر الأب) بعد الإطاحة بالأمير الذى كان يرعاه، واغتراب حجازى (الشاعر الابن) بعد موت الزعيم الذى ظلل عمره الجميل. وإذا كانت «أغنية للقاهرة» (1978) تنبئ عن عوده من المنفى، فإن تجربة المنفى نفسها تظل ماثلة فيها، تصلها بسينية شوقى والبحترى على السواء، فالقصائد الثلاث تشترك فى التوجه إلى الماضى فرارا من الحاضر المستحيل، خصوصا حين تشتد وطأته:

وكأن الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخس الأخس

والواضح أنه بين سينية البحترى و«أغنية للقاهرة» نقاط للتواشج، حول مجموعة من الدوال، منها:

وتماسكت حين زعزعنى الدهـ ـر التماسا منه لتعسى ونكسى

. . .

وإذا ما جفيت كنت جديرا أن أرى غير مصبح حيث أمسى

ومنها الاستغراق فى الماضى، واسترجاع لحظاته الدالة، فى مرآة الذاكرة، حيث يستعيد الخيال الفردوس المفقود للزمن الماضى، فى تلك المنطقة من الشعور التى يشير إليها البحترى بقوله:

حلم مطبق على الشك عينى أم أمان غيرن ظنى وحدسى

وتشتبك قوافى البحترى بقوافى حجازى، يتفرع من الأولى نبات «الورس» الذى يصبغ لوحات «الإيوان» بالصفرة ليجاور شجر الآس الأبيض، فى صورة من صور الماضى المستعاد:

صباحات خريف من أول العمر
مغسولة بطل
ومنقوطة بسرب من الطير
وآسٍ
فى الضفتين وورس.

وبالمثل، تشتبك قوافى شوقى بقوافى حجازى، يبرز «التأسى» بالماضى من الأولى، ليؤكد المعنى الذى يتضمنه بيت البحترى:

أذكرتنيهم الخطوب التوالى ولقد تذكر الخطوب وتنسى

أعنى التأكيد الذى يضع الذكرى على مستوى علاقات الحضور، فتجيش أشجارها فى الدم:

ووجوه تتابعت فى مداراتها، تنادى
أناديها
ولكنها تواصل معراجها القصى وتذوى
بين الأسى، والتأسى.

وتتجاوب الصور التى تستعيدها الذاكرة -الذكرى من القاهرة التى تمثل المكان فى قصيدتى شوقى وحجازى، أعنى التجاوب الذى يجعل من الفكر المسترجع للماضى، فى بيت شوقى:

يصبح الفكر والمسلة ناد يه وبالسرحة الذكية يمسى

نواة تتولد منها مرآة الذاكرة فى قصيدة حجازى:

وكنا
أنا والقاهرة الوجه والمرايا
خلعنا أشباهنا
ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى

ويشتبك مطلع البحترى:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

وبيت شوقى:

وطنى لم شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فيتولد من البيتين المقطع:

وطنى
ما شغلت عنه
وما بعت دماءً
صنت نفسى
عما يدنس نفسى

ولكن يغلب شوقى، القاهرى، بإحساسه المتمرد على أسباب نفيه، وما تحتمله من معنى «الرجس» فى البيت:

كـل دار أحـق بـالأهـل إلا فى خبيث من المذاهب رجس

فيغدو هذا «الرجس» دالا يتكرر فى قصيدة حجازى:

أصدقائى همو همو
وسواهم كما علمتِ
ولن أمزج الطهور برجس.

ولكن سينية البحترى تتداخل وسينية شوقى فى علاقات التناص التى تصنعها «أغنية للقاهرة» لتؤكد المشابهة بالأب -الجد والمغايرة فى الوقت نفسه. وتبرز هذه المغايرة عندما نضع فى الاعتبار أن قصيدة تقوم على اثنتى عشرة دورة للقافية السينية، لا تأخذها كلها من سينيتىّ الأب-الجد، فللابن قدرته على صيد قوافيه الخاصة كالقطا التى تتبعه من بلد إلى بلد. يضاف إلى ذلك، أن الابن يقطع دورات التقفية، ليتعلل (أو يتداوى) بوقفات ثلاث، تبرز المغايرة، أولاها عن حسن فؤاد الذى كان يسخو على السجون بأيامه الجميلة، وثانيتها عن صلاح چاهين، وثالثتها عن قهوة عبدالله ومتحف الفن الحديث وإيزافيتش ودار الأوبرا، حيث الليالى الأولى، والدهشة الأولى، والمحبة الأولى. هذه الوقفات (وغيرها) التى تمايز بين عالم الابن وعالم الأب-الجد، تؤكد خصوصية الأول ومغايرة عالمه فى النهاية، وتبنى من هذه المغايرة ما يؤكد إنجازها الخاص، على نحو يمكن أن تومئ معه المعارضة إلى الدلالة الأوديبية لبيت البارودى:

فيا ربما أخلى من السبق أول و بز الجياد السابقات أخير.

ولكن إذا تجاوزنا هذه الدلالة، فإن الوجه الآخر من عالم الأب، بما يتيحه من دلالة التأسى، يفتح أفق الأمل فى الولادة الجديدة. هذه الدلالة نجدها فى سينية شوقى على وجه الخصوص، عندما نقرأ:

فلك يكسف الشموس نهارا ويسوم البدور ليلة وكس

ومـواقـيـت لـلأمـور، إذا مـا بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كـالـرجـال مـرتـهـنـات بـقـيـام مـن الـجـدود وتـعـس

وتلك أبيات تعيدنا إلى دلالة الزمن الدائرى الذى يكرر نفسه كظواهر الطبيعة، ما بين نقيضين لا فكاك لحركته الأبدية من المرور بينهما، فتنقلب مواقيت الأمور صعودا وهبوطا، على نحو يتبع الهبوط بالصعود، والحاضر المستحيل بالمستقبل الواعد. هذه النظرة إلى الزمن الدوّار تفتح الباب لرؤيا المستقبل، وتؤسس مهادا لشروق شمسه فى قاهرة المستقبل:

وجهها مقبل
رفيف يمام
والنجمتان من الحزن اخضلّتا بغمام
ويداها ممدودتان تقرآن جبينى
وتأخذان برأسى.
وجهها مقبل
أرى الأرض تمشى فى سماء قريبة
وعليها من كل ما أخرجته حشاها
أمم تمشى
وأعلام أراها
كما يكون إذا أمطرت سماء
فهزت أرضا
ونورت الأفق، وأبقت على الغصون نداها
وكأن النشيد يقبل من صمت
ويهتز ناحلا
ثم يعلو على الشفاه ويعلو
بعد ارتجافٍ وهمس.

إن خاتمة «أغنية للقاهرة» تستعيد المغزى الدائرى لمواقيت الأمور التى تتقلب بين أحوال الصعود وأحوال الهبوط فى سينية شوقى. ولكن حجازى يفارق إحيائية شوقى بتأكيده الحركة البشرية التى تتبدد فى قدرية شوقى، فتقترن فى عالمه الإحيائى بدورات متعالية، مفارقة لحركة البشر والفعل الإنسانى، وذلك على النقيض من حجازى الذى يقرن الولادة الجديدة بحركة البشر الذين لابد أن يتقدموا فى جسم القاهرة كما يتقدم

المحراث فى الأرض الخصيبة، فالولادة الجديدة هى القدر الذى يصنعه البشر، ليستعيدوا لحظات الماضى الذهبى، فى شعر حجازى. ولذلك لا تبدو الولادة الجديدة كالمعجزة المفارقة فى قصيدة حجازى، بل كالصوت الإنسانى الذى يقبل من صمت، ويهتز ناحلا، ثم يعلو على الشفاه بعد ارتجاف وهمس. ولكنها تظل المعجزة التى لا تتحقق - فضلا عن الجهد البشرى - إلا بالعودة إلى ميراث الأب، ومساكن الموتى، العودة التى تبعث الأنا متجددة من الرماد.

وإذ تمثل هذه العودة إلى التراث حلا من حلول تناقضات السفر، فى الحاضر المستحيل، فإن هذا التراث، بدوره، يصارع ميراث الآخر، فى المستوى الأخير من مستويات التناص، ويقوم بإزاحته فى قصيدة «منتصف الوقت» نفسها. وذلك هو سر التباس دلالات القناع فى هذه القصيدة، وتمزقه بين شبيه من تراثه وشبيه من تراث الآخر. إن القصيدة تبدو، من حيث السطح، تحمل قناع أدويسيوس البطل اليونانى ابن لايرتيس ملك إيثاكا، فى سفره عائدا إلى وطنه بعد حرب طروادة. وبالفعل، يوجد أكثر من شبه بين السفر الذى تقوم عليه قصيدة «منتصف الوقت» والسفر الذى تقوم عليه الأدويسة.

هناك -أولا- الرحلة البحرية التى تتضمن رمزية البحث، والتى تصل بين سفر أوديسيوس، عائدا إلى بلاده بعد حرب طروادة، والقناع الذى يسافر عبر البحر، فى سفينة تتطوح فى دوار اللجة السوداء، متطلعا إلى بلاده. هناك -ثانيا- الإشارة إلى «ساحرات الطرف» اللائى يغنين للبطل -القناع، فى القصيدة، فهى إشارة إلى «ساحرات» البحر اللائى قابلهن أوديسيوس فى رحلته، ووقعن فى غرامه، من أمثال كاليبسو وسيرسى. هناك -ثالثا- جزيرة الطاغوت التى تلقى الريح إليها بسفينة القناع، فيقع فى أسر الطاغوت الذى «ينظر، لا يرى من أى شيء غير شق واحد». والإشارة واضحة إلى المارد بولوفيموس ذى العين الواحدة الذى كاد يفتك بأوديسيوس فى كهفه. وهناك - رابعا- مساكن الموتى التى هرب إليها القناع، وهى إشارة مباشرة إلى بلاد الأموات عند الكمبيريين، حيث ذهب أوديسيوس، واستدعى أرواح أصدقائه وأهله من عالم الموت. وهناك -خامسا- القطا، الطائر الذى يحلق فى القصيدة بشارة على الولادة الجديدة، كأنه الطائر الذى اتخذت الربة أثينا هيئته لتخلص أوديسيوس، وتبشر ابنه تليماخوس بخلاص أبيه (أو ولادته الجديدة).

ولكن القصيدة التى تؤكد المشابهة بين القناع الذى يتقنع به بطلها وصورة أوديسيوس فى ملحمته الشهيرة، تقوم بتأكيد المخالفة ونفى المشابهة فى الوقت نفسه. ويتجلى ذلك، عندما يلح القناع على اللازمة المتكررة (وللتكرار وظيفة) فى القصيدة:

. . . لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة
على نولى

كأنه حريص على نفى صفة الملوكية الملازمة لأوديسيوس، وزوجه بنيلوبى التى تنتظره على نولها الذى تخادع به الخطاب. ويظهر ذلك عندما يستبدل القناع بالأم التى تظهر لأدويسيوس فى بلاد الموتى، الأب (فى ثقافة بطريركية وليست مطريركية) الذى يسلمه الابن الكنز الذى أودعه عنده، كأنه يرد إليه أمانته وعهده وميثاقه، ويرتاح على أضلاعه، وحيدا فى المقبرة، كى يخلو له وجه أبيه، إلى أن يبعث الابن فتيا من ظلمة قبر الأب، كالعنقاء الملتبسة بالتضمين الإسلامى الذى يقلب الضوء المنبثق فى التابوت حبلا، يصعده البطل ليطالع الوقت، كأنه يصعد «المعراج» الذى يهفو إليه طالب المعرفة عند المتصوفة، إلى أن يصل إلى مقام الشهود الذى يتكشف له كل شيء فيه، فيقول للأرض البعيدة على مدى بصره:

أشرقى من عتمه
وتجسدى من كلمه
وتشردى مثلى

وذلك فى سياق يلفتنا فيه دال «التشرد» المقترن بالارتحال فى البحر إلى دلالة «السندباد» أكثر مما تلفتنا إلى أوديسيوس. ويؤكد دلالة السندباد أن سفر القناع البحرى سفر يؤكد الجهد البشرى، فى قصيدة «منتصف الوقت»، فلا آلهة تساعد البطل الذى يرتدى القناع أو تحاربه، فمعركته مع البشر. والبطل نفسه لا يتعرض لعوالم الأرباب أو يعتدى على ذويها، أو على طلول المآذن التى يراها. إنه يبحر فى عالمه البشرى، ساعيا وراء المعرفة التى تبعثه حيا ووطنه على السواء، ويدرك هذه المعرفة فى مقبرة الأب دون سواه.

إن التباس القناع فى قصيدة «منتصف الوقت» ينتج عن المصارعة بين الرمز الذى يرثه الابن عن الأب (السندباد) والرمز الذى ينقله الابن نفسه عن تراث الآخر (أوديسيوس). وبقدر ما يجتذب الرمز اليونانى الابن، ويخايله بدلالته، فإن الرمز العربى الذى ينتمى إلى ماضى الأنا الذى يجر الابن إليه، فيبحر صوبه كالسندباد، ويصعد على درجه المعرفى كالمعراج، ليؤكد هويته التى تهددها أخطار السفر فى منتصف الوقت.

معنى الحداثة

1 ـ دلالة الاصطلاح:

الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة فى الوقت نفسه؛ ذلك لأنه يشير- تراثيا- إلى الصراع بين «القدماء» و «المحدثين»؛ ذلك الصراع الذى بدأ مع القرن الثانى للهجرة، عندما كان «المحدث» قرين «البدعة»، وكانت «البدعة» قرينة تغير جذرى، يفرض إعادة النظر فى الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية. وكان ذلك على أساس من وعى متغير بواقع متحول من ناحية، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعى المتغير من ناحية ثانية. وبالقدر نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد، معاصر، بين «قدماء» و «محدثين»، حول التغيرات الجذرية التى وقعت - ولا زالت تقع - فى القصيدة العربية المعاصرة، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية.

قد نقول إن الصيغة المصدرية التى تنطوى على المصطلح - «حداثة» - صيغة نادرة الاستعمال فى التراث العربى، وإن استخدام مصطلحات مغايرة، مثل «المحدث» و «المحدثين» و «الحديث»، هو الاستخدام الأكثر شيوعا، فى التراث. وقد نقول -بالمثل- إن الإلحاح على صيغة «الحداثة» قرين استخدام معاصر، لا يتجاوز نصف قرن تقريبا؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة فى خروجها على التقاليد؛ ويرتبط باجتهاد معاصر فى تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحا أجنبيا هو Modernity أو Modernism يشير مدلولة إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات الإبداعية فى التاريخ الثقافى لأوروبا الحديثة[1]. ولذلك يزدوج مصطلح «الحداثة»، على نحو لافت فى استخدامه، فيشير - من ناحية - إلى التغير الجذرى الذى ينطوى عليه «الشعر الحر» أو «الشعر العربى المعاصر»، ويشير - من ناحية ثانية - إلى «المودرنزم» الأوروبية التى كانت مثالا يحتذى، فى غير حالة.

هذا القول الأخير يركز على البعد المعاصر من «الحداثة» فحسب، ويجعل «حداثة» القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوروبية «الحديثة»، على نحو يكاد يجعل الأولى نسخة من الثانية، متأثرا - ربما - بوهم «العالمية» المتضمن فى الثانية، أو بتلهف الأولى- فى جانب منها - على هذه «العالمية». ولكن هذا القول يفصل بين «القصيدة العربية المعاصرة» وأصولها التراثية، فضلا عن حوارها مع واقعها التاريخى المتعين، ليشدها إلى أصول مقابلة، فى «المودرنزم» الأوروبية، السابقة فى الزمان، والمغايرة فى الإنجاز والطموح. ولا يمثل هذا القول، فى حقيقة الأمر، سوى مستوى واحد من مستويات استخدام مصطلح الحداثة؛ وهو مستوى شاحب بالقياس إلى السياقات المتكاملة فى الاستخدام.

وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة - محدث، محدثون، حديث، حداثة - وتنتظم المستويات المتباينة للاستخدام. هذه الدلالة تشير إلى الابتداء، والخرق، والانتهاك، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه. وبقدر ما يتعارض «الحديث» مع «القديم» فى هذه الدلالة، يمثل «الحديث» «ابتداعا» ينطوى على «بدعة»، تنطوى - بدورها - على انتهاك الأعراف الأدبية للماضى. ويصبح «الحديث»، فى هذه الدلالة، «إحداثا» مستفزا، لينطوى «الإحداث» على ذات فاعلة، هى «المحدث» - بكسر الدال - الذى ينتهك حدود اللياقة والعرف والأدب، فيبتدع بدعة «المحدث» - بفتح الدال - أو ضلالته، لتغدو «الضلالة» بدعة متسعة، مع الوقت، اسمها «طريقة المحدثين». ولكن على نحو تتجاوب فيه «ضلالة» هذه الطريقة مع الخروج على الطريقة الأقدم، الثانية، «طريقة القدماء»، ومع التأثر بغواية «آخر» مغاير فى تراث مخالف وثقافة مخالفة[2].

هذه الدلالة المركزية للمصطلح تصل بين الاستخدام المعاصر له، فى إلحاحه على صيغة المصدر (= حداثة)، واستخدامه التراثى، فى إلحاحه على صيغة الاسم أو الصفة (= الحديث، المحدث، المحدثون) وذلك على نحو تغدو معه العلاقة الدلالية وجها آخر من العلاقة الاشتقاقية، لتصل كلتا العلاقتين حاضر «الحداثة» بماضيها، على أساس من الثورة الجذرية المتكررة؛ أعنى الثورة التى يتعدل بها مسار التقاليد، فى القصيدة العربية، لعوامل بالغة التعقيد، وداخل أنظمة بالغة التركيب؛ لتدمر هذه القصيدة- أو تنتهك- بعض ما قد ورثته، خالقة ما يمكن أن تورثه، مؤكدة فاعليتها فى التدمير والخلق، بحوار تقيمه مع واقعها التاريخى، ومع تراثها، ومع تراث آخر غير تراثها، فى الماضى والحاضر على السواء.

هذه الدلالة المركزية التى تنطوى عليها سياقات مصطلح «الحداثة» فى أبعادها الموجبة، تجعل المرء يؤثر هذا المصطلح على مصطلحات أخرى تتداخل معه، أو ترادف، فى وصف التحول الجذرى الأخير للشعر العربى؛ أعنى هذا التحول الذى يوصف مرة على أساس من زمنه فيصبح «الشعر الحر» و «الشعر التفعيلى»، ويوصف مرة ثالثة على أساس من اتجاهه العام فيصبح «الشعر المسترسل» و «الشعر المنطلق».

وقد ينطوى البعد الزمنى على بعد مفهومى، فى هذه الوفرة الاصطلاحية التى تدل على حيرة تعرف الظاهرة، فيقترن الزمن «المعاصر» للشعر بـ «روح العصر» ليتم التمييز بين من **يعيش فى العصر** مشدودا إلى عناصره الثابتة، غير منتم إلى العناصر المتحولة المجاوزة؛ ومن **يعيش العصر** متأثرا به، واعيا تحولاته، منتميا إلى حركته المجاوزة تلك[3]. وقد يتمدد الزمن وينقبض فى آن، فتتسع كلمة «المعاصر» لتشمل الشعر منذ مطلع القرن الماضى؛ وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الأخيرة، وذلك فى بحث واحد يعالج هذه «الحقبة الأخيرة»، ليحلل «اتجاهات الشعر العربى المعاصر»، موضحا ما يميزها عن غيرها[4].

وقد يتحول البعد الزمنى العام فى «الشعر الحديث» إلى بعد مفهومى، تغدو به صفة «الحديث» قرينة «فكرة الحديث» فى الأدب والفنون، بمعناها الذى نجده فى النقد الأوروبى المعاصر[5]. ولكن يظل هذا الاستخدام المفهومى متجاوراً، على نحو مربك، مع الاستخدام الزمنى العام، فى المصطلح النقدى، فنقرأ عن «الشعر الحديث» من البارودى إلى أمل دنقل. وبالقدر نفسه نقرأ عن «الشعر الحديث» (= المودرن) بوصفه نقيضا للشعر السابق عليه من ناحية (شعر الإحياء، الرومانسية، الواقعية) وبوصفه نقيضا للشعر المعاصر له من ناحية ثانية (كما يناقض شعر صلاح عبدالصبور شعر العوضى الوكيل فى مستوى أول؛ أو يناقض شعر أدونيس شعر نازك الملائكة، فى مستوى ثان)[6].

وكما يترادف «الشعر الحديث» و «الشعر المعاصر» و«الشعر الجديد» فى هذه الوفرة الاصطلاحية، تترادف «الحداثة» و«المعاصرة» و «الجدة» ترادفا ينطوى على قدر غير يسير من الاضطراب. ذلك لأن الجدة لا تعنى التحول الجذرى بالضرورة، ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برؤية/ رؤيا العالم فى كل الأحوال، ،قد تنطوى على معنى من معانى النسخ والتكرار ينسرب فى مدلول «التجدد». وارتباط «المعاصرة» بالعصر، مجرد العصر، ينأى بالمصطلح عن اقتناص «روح العصر» فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمنى يضم البياتى والجواهرى معا، فى مستوى زمانى واحد فحسب.

ولذلك تظل صفة «المعاصر» حائمة حول البعد الزمنى، أى الوجود فى العصر، فى دائرة لا تتجاوز خمسين عاما تقريبا. ومن الأفضل للصفة، والأجدى فى ضبط الاصطلاح، أن تظل الصفة فى حدود هذه الدائرة، حائمة حول بعدها الزمنى، لا تتجاوزها إلى غيرها، بغواية هذا الوهم -«لا مشاحة فى الاصطلاح» - الذى يؤدى إلى فوضى المصطلح وليس ضبطه أو تحديده. وإن تجاوزت الصفة هذه الدائرة، لتحوم حول «روح العصر»، وقعت فى مزالق مفهومية، تربك دلالتها من ناحية، وتعكر على الجذرية الكامنة فى تصورات «الحداثة» من ناحية ثانية. إن «روح العصر» نوع من المطلق المجرد، لا معنى له دون تحديد هذا الروح المحلق، وتحويلة إلى مجموعة من الخواص الفارقة. كما أن الإلحاح على ارتباط الشعر بروح العصر يحول الشعر، عموماً، إلى نوع من المحاكاة، تنطوى على إذعان لهذا الروح، فيظل الشعر المحدث تابعاً للعصر، مع أنه يتمرد عليه، ولايقبل حتى الإذعان لما يسمى روح العصر. وبقدر ما يتمرد الشعر المحدث على هذا الروح ينطوى على نوع من الرفض الجذرى، وما يمكن أن نسميه بالمجاوزة الذى تنسرب معه «المستقبلية» فى هذا الشعر، لتنأى به عن الثبات الآنى المتلصق بالعصر.

وليست «الحداثة» فى هذا السياق، ومن منظور هذه الدراسة فى الوقت نفسه، صيغة تنطوى على استمرار تقاليد المجاوزة فحسب، أو تنطوى على نوع من الجذرية توازى حداثة الشعر فيها حداثة أشكال متعددة من الأدب والوعى الاجتماعى وتتفاعل معها فى الوقت نفسه، بل هى - فى المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل، وتنطوى على الاختيار، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة.

إنها تنصرف إلى الفعل، لأن «الحداثة» قرينة «الإحداث» بالشعر فى العصر، وذلك على عكس «المعاصرة» التى تنصرف إلى مجرد الوجود فى العصر، دون أن تقتنص دلالة **فعل الخرق** الذى يقوم به الشعر، ودلالة **فعل الابتداء** الذى يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر، أو يعيد خلقه بالإحداث والتحديث. هذا الفارق الدلالى الذى يصل بين «الحداثة» والفعل، يصل «الحداثة» بالشعر نفسه، ويوقع الصفة عليه، من حيث هو «حدث» مجاوز، يلفت الانتباه إلى ذاته، بالقدر الذى يلفت الانتباه إلى فعله فى المجال الخارجى، من حيث هو «إحداث». على عكس صفة «المعاصرة» التى يلتف عليها المجال الخارجى للزمن، كالوعاء المحايد، المصمت، فتنأى بنا عن الشعر نفسه، من حيث هو فاعلية متميزة، لفعل متميز فى العصر، وضده.

و «الحداثة» فعل يقوم على الاختيار الواعى، المجاوز، على عكس «المعاصرة»

التى هى مجرد وجود فى الزمان، لا ينطوى على هذا النوع من الاختيار بالضرورة. ومعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش فى زماننا، يعاصرنا، وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه، وقد تكون معاصرته بوجوده الحسى فحسب، أو بترداد شعارات العصر، أو محاكاة ما يقع فيه، أو حتى الادعاء. ولكن بمجرد أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا فى العصر، ومن العصر، وضد العصر، فأنه يحدث «حدثا» فيه ومنه وضده، على نحو يكون «إحداثه» فعلا من أفعال اختيار حداثته.

وكما تنصرف دلالة فعل الاختيار إلى الشعر، يرتبط فعل الشعر نفسه، أو إحداثه، ببعد من القيمة، هو الذى يحدد الجذرية فى الحداثة، فيحدد خصائصها ومغزاها وأهميتها، من منظور من يقترف الفعل، ومنظور من يتلقاه أو يتأثر به. ولا يقترن بعد القيمة بمجرد الجدة - فى هذه الدراسة - فالجدة محض مغايرة، لا تنطوى على البعد الموجب للقيمة بالضرورة. إن هذا البعد يقترن بخاصية «الإحداث» الذى ينطوى على «مشروع» يواجه ما عجزت المشاريع القديمة عن حله، وخاصية «البدعة» التى تعرف المهادنة، أو تمارس الرفض فى حدود مفروضة سلفا.

وبقدر ما يقترن الإحداث بالبدعة، من هذا المنظور، يقترن كلاهما بالجذرية والشمول. الجذرية التى تنطوى على التعارض الحاد مع كل ما يناقض المشروع المحدث، فى الحاضر والماضى على السواء، فتنطوى على معنى النفى: نفى عناصر الحاضر المستحيل التى تجهز على المستقبل، ونفى عناصر الماضى الجامد الذى يلتف على الحاضر. ولا ينفصل معنى الجذرية عن الشمول؛ ذلك لأن الحداثة - فى الشعر- ليست مجرد مغايرة فى بعض العناصر الشكلية، أو المضمونية، بل هى مغايرة شاملة تجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التى تحتويها، فتصبح «إحداثاً» شاملاً، ينطوى - بالضرورة- على «رؤية/ رؤيا عالم» جذرية، يصوغها المشروع المحدث حلاً لمأزق تاريخى متعين، ينسرب فى مستويات متعددة متباينة.

ولذلك تتحول الحداثة الشعرية، عادة، إذا كانت حداثة حقا، إلى جُماع شامل من الممارسة والتصور، معقد فى ذاته، بعلاقاته المتجاوبة وعناصره المتصارعة، ولكنه فى الوقت نفسه مستوى من مستويات أنظمة كلية، أكثر شمولاً، تصل الشعر المحدث ببقية أنواع الأدب المحدث، وتصل الأدب المحدث ببقية أنواع الفنون المحدثة، وتصل هذه الأنواع ببقية أشكال الوعى الاجتماعى؛ بدرجات متباينة بالقطع، وتوسطات معقدة بالتأكيد، ولكن بعلاقات قارة، لاسبيل إلى إلغائها، أو استبعادها، فى أى نظر كلى إلى الحداثة الشعرية، فى أى مرحلة من مراحلها التاريخية.

ولا ينطوى الهدف المباشر لهذه الدراسة على هذا القدر من النظر الكلى، بل ينطوى على نظر أكثر تواضعا، يسعى إلى اختبار بعض العناصر الدلالية الحاسمة فيما يسمى «الشعر الحر»، عند بعض الشعراء فحسب، فى هذه المرحلة التى نعاينها، بهدف تمييز «الحداثة» عن «المعاصرة»، فى هذا الشعر، لإبراز معنى الأولى وخصوصيتها.

2 ـ تمايزات:

هذا التمييز بين «الحداثة» و «المعاصرة» تمييز ضرورى، يساعد على فض الوهم الشكلى الذى يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعراً معاصراً؛ وفض الوهم المضمونى الذى لا يؤكد التمييز، داخل «الشعر الحر» نفسه، بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدى يوسف؛ وفض الوهم النظرى الذى قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته. والمؤكد أن كل «الشعر الحر» معاصر على أساس زمنى، ولكن ليس كله محدثا على أساس من «رؤية/ رؤيا العالم». والمؤكد أن الحداثة تنطوى على عنصر دال، أشار إليه نقاد العصر العباسى وشعراؤه، قبل نقاد هذا العصر وشعرائه، عندما وصفوا «طريقة المحدثين» بأنها «أشكل بالدهر» و «أشبه بالزمان»، و «على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان»[7]، ولكن هذا العنصر مجرد عنصر أولى، يمثل القاسم المشترك بين «الحداثة» و «المعاصرة»، القاسم الذى تجاوزه الحداثة عندما تجاوز نظيرها الخادع، بعناصر أخرى أشد حسما فى الدلالة.

ولقد أشار ستيفن سبندر Stephen Spender، أحد شعراء الحداثة الأوربية ومنظريها، إلى بعض هذه العناصر[8]، فى سياق التمييز بين «الحديثين» Modern و«المعاصرين» Contemporaries، فوصل المعاصرين بما أسماه «الأنا الفولتيرية» – Voltairean I، تلك التى تنطوى على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة، تجعل منه مبشراً بعقيدة ليست من صنعه فى آخر المطاف. ووصل ستيفن سبندر «الحديثين» بما أسماه «الأنا الحديثة» Modern I، تلك التى تعيش العصر الصناعى دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها فيه، معاناة تتمرد بها على هذا العصر، على نحو ما يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدى فى الوقت نفسه.

قد يسهم «الكاتب المعاصر» فى الصراع الدائر فى عصره، فيما يقول سبندر، ولكن إسهامه يظل مرتبطا بقواعد العصر، مذعنا لقواعد اللعبة التى وضعت له؛ فإسهامه نوع

من الرقص فى السلاسل. وعلى عكس ذلك «الكاتب الحديث» الذى ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلاً، رافضا حتى الإذعان للرفض داخل قواعد اللعبة الموضوعة سلفا. ولذلك فهو ليس نبيا واثقا من صحة عقيدته التى ليست من صنعه، ولا يتمتع بهذا اليقين السعيد االذى ينطوى عليه «الكاتب المعاصر». إن «الكاتب الحديث» خالق عالم، وصانع رسالة، ولكن خلقه- كصنعه- ينطوى على حس نقدى، حاد، مراوغ لا يترك شيئا دون أن يقرعه بأسئلة الشك، أو مراوغة السخرية. و«الكتابة الحديثة» هى فن المراقبة الواعية للحدث، والملاحظة اليقظة للشروط التى تنسرب فى الحساسية، على نحو ينطوى فيه الحس الناقد على نقد ذاتى ساخر. ولذلك كان بروفروك Prufrock- قناع ت. س. إليوت- يقول:

لست الأمير هاملت، ولا أريد لى أن أكونه[9].

لتتجاوب سخريته من وعيه، وشكه فى حياته التى كالها بملاعق القهوة، وسؤاله الماكر: أتواتينى الجرأة لأزعج الكون؟ مع حساسيته التى تناقض حساسية «المعاصرين» المطمئنين ممن تحولوا الى صيغ جاهزة تتمدد على حوائط الإذعان.

إن هذا الحس النقدى الساخر، الشاك، عنصر حاسم فى تمييز «الحداثة» عن «المعاصرة». وليس من الضرورى أن نتمسك بقناع بروفروك لإليوت[10]؛ فمن السهل أن نجد هذا العنصر فى قناع «عجيب بن الخصيب»، فى شعر صلاح عبدالصبور، حيث نواجه عنصر السخرية كامنا، مع نقد الذات، فى قلب المفتتح:

لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين، (إن كان الزنا
لم يتخلل فى جذورنا
لكننى أشبهه فى صورة أبدعها رسامه
رسامه كان عشيق الملكة). (10/ 253)

لينسرب الشك إلى كل شيء. سلامة الجذور، والإرث، والأحقية فى الملك، والاستقرار الروحى الزائف، وتوهم الصلة النقية الممتدة بين الماضى والحاضر، والألق الخادع للعلاقات، والمستوى المسطح الذى نفترضه عادة فى معانى الكلمات (وليس الحفاظ على المبنى المنطقى لنحوية الجمل سوى مظهر للمراوغة)، والمحاكاة الصادقة التى نفترضها فى الفنون (وليست الإشارة إلى الرسم، فى جانب منها، سوى شكل محدث من «مجاز البعضية» الذى أشار إليه بلاغيو التراث).

هذا الحس النقدى الساخر يشى بشك الشاعر المحدث فى نفسه قبل الآخرين، وسخريته من عالمه هو قبل عالمهم، ليكشف التشقق والخلل فى روح العصر الذى يجمع بينه وبينهم، أو يكشف وهمه، فينتهك أعراف الإذعان المألوف من ناحية، ويبتدئ «الإحداث» الذى يباعد بينه وبينهم من ناحية ثانية. ولذلك يتحول هذا الحس إلى عنصر دال فى الحداثة، تزداد دلالته حسما عندما يشف عن وعى ضدى، يتسم بالجذرية التى لا تقبل الإذعان لأعراف العصر الثابتة، أو أعراف الذات.

قد يفارق عنصر السخرية مراوغة الشك التى يتميز بها قناع «عجيب بن الخصيب»؛ ولكن العنصر نفسه يظل قارا فى نصوص كثيرة من الأقنعة المحدثة. قد ينفجر بسيطا، عفويا، مباشرا، فى مفتتح «كلمات سبارتاكوس الأخيرة».

المجد للشيطان. . معبود الرياح
من قال لا فى وجه من قالوا نعم
من علم الإنسان تمزيق العدم[11].

أو ينسرب من موازاة المفارقة التى بين الفرد وجسد الأمة وتفصل بينهما، فى مأساة «أحمد الزعتر». لنقرأ:

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زبدا[12].

أو يعود العنصر إلى المراوغة التى تنطق بسر «الليالى كلها»، فيغدو شيئا من قبيل:

فى زمن الفتنة
والقتل، سأغمض عينى وأنظر للقتل
أحاصره حينا
وأحاوره حينا
أو أرضى حينا بالقتل[13].

وبقدر ما تتحول السخرية، فى هذا السياق، إلى نوع من النفى للإذعان، والتشكيك فى المسلمات، والهجوم المراوغ على ما يتأبى على الهجوم المباشر[14]، تتجاوب السخرية مع الحس النقدى، ليغدو كلاهما وسيلة معرفية، تفصل بها «الأنا المحدثة» [15] للشاعر العربى- فى عصرنا- بين نفسها وهذا العصر، وتفصل بين ذاتها ووعيها

بهذا الذات، لتشكف التصدع فى كل المستويات، متحولة برفضها الضمنى للتصدع إلى وعى يتمرد على نفسه وعلى غيره فى آن.

وليس من الضرورى أن نصل بين هذا كله وبين ثنائية «الأنا الڤولتيرية» و «الأنا الحديثة»؛ فتلك ثنائية محايثة فى الحداثة الأوروبية التى يناقشها ستيفن سبندر، كما كانت تبدو له فى كتابه «معركة الحديث»، ولا تنفصل عن ثنائية محايثة أخرى، يشحب فيها نموذج «أبوللو» ليعلو نموذج «ديونيسيوس»، الرمز الذى انفلت من كتابات نيتشة ليغزو عواصم الحداثة الأوروبية، فيقتحم «المدينة» منتهكا معايير «التقدم» و «التطور» و «العلم» و «الآلة» التى تتمرد عليها الاتجاهات الأساسية للحداثة فى هذه العواصم.

ومن الضرورى أن نؤكد، فى هذا السياق، أن مغايرة الموقف من هذه المعايير تنطوى على واحد من الفوارق الحاسمة التى تميز بين الحداثة فى الشعر العربى المعاصر و«المودرنزم» الأوروبية (دون أن يعنى ذلك نفى إمكان التشابه فى مستويات مغايرة). إن «المودرنزم» تتمرد على هذه المعايير، وتنطوى على عداء لافت لمفهومى «التطور» و «التقدم»؛ لأنها فى بعض تفسيراتها قرينة حضارة تحولت عن قداسة «الكلمة» إلى قداسة «الرقم»[16]، على نحو ينفصل معه المتصل القديم[17] (الله- الطبيعة- الإنسان) ليقع الإنسان فى شرك الآلة، وبراثن المدينة الصناعية، ويفقد الإيمان فى حياة لم يعد لها هدف سوى إنتاج السلع. وعندئذ، لا يعادل الشعور بالضياع، فى المدينة الصناعية التى تحول القدرة الشخصية إلى سلعة متبادلة، سوى الإحساس بأن «العلم يتقدم من خطأ إلى آخر، وأن الآلات تشل أيدينا وأرواحنا»[18].

وليس الأمر على هذا النحو، فى حداثة الشعر العربى المعاصر؛ ذلك لأن نصوص الحداثة العربية المعاصرة تنطوى على «أنا» لا تزال تحلم ببعض ما تمردت عليه نظيرتها الأوروبية، ولذلك فهى «أنا محدثة»، لها جذورها وهمومها التى تغاير بينها وبين «الأنا الحديثة»، برغم ما قد يبدو بينهما من شبه، أو حوار، فى هذا الجانب أو ذاك. وبقدر ما ترتبط الحداثة العربية المعاصرة، من منظور المغايرة، بمرحلة تاريخية متميزة، فى حضارة لازالت تحكمها قداسة «الكلمة» بأكثر من معنى، تنطوى النصوص الأدبية لهذه الحداثة على موقف مغاير من «المدينة»؛ أعنى موقفا تحلم فيه هذه «الأنا المحدثة» - فى القص، على سبيل المثال- بأن تنتهك «المدينة» «القرية»، أو - على الأقل- تجاورها لتجاوزها (ولنتذكر «النداهة» ليوسف إدريس، و «دومة ود حامد» للطيب صالح). وأعنى موقفا يدق فيه الوعى المحدث لهذه «الأنا المحدثة» - فى الشعر- أبواب «المدينة» لعلها تنفتح، فيدخل الوعى عالمها الجديد، وتدخل «المدينة» نفسها

عالما، ينقلها من تاريخها المثقل بالإرهاب والتخلف، إلى تاريخها الواعد بالتقدم:

حاديها نجمان مضيئان بعيدان
الحرية والعدل، (صلاح عبدالصبور 3/ 717)

إن هذه «الأنا المحدثة» تبحث - فى المدينة وللمدينة - عن «سفينة الكون الذى يجىء»، «لتمتلئ رئاتنا بهواء التاريخ»، لو استعنا بشعر أدونيس[19]. وبالقدر نفسه تبدو هذه «الأنا المحدثة» وكأنها تدفع «المدينة» إلى أن تفارق صورتها القديمة:

بحثا عن النور وعن دفء ربيع لم يجئ بعد
ومازال ببطن الأرض والأصداف
منتظرا نبوءة العراف

لتحقق «مدينة المستقبل»، لو استعنا بشعر البياتى، تلك التى تشبه المدينة القديمة فى لون عينيها:

لكنها لا ترتدى الأسمال
وخرق المهرج الجوال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب[20]

ولعل هذه «الأنا المحدثة»، فى الحداثة العربية المعاصرة، أقرب إلى «الذات الڤولتيرية»، من حيث الظاهر؛ ولعل نموذجها أقرب إلى نموذج «أبولو»؛ ذلك لأن هذه «الأنا» أكثر التصاقا بوعى يبشر بأحلام «التقدم» و «التطور» التى لم تكتمل - أو تتحقق - فى واقعها. وبالقدر نفسه يبشر هذا الوعى بأقاليم «العقل» فى مواجهة أقانيم «النقل» التى تسود عالمه. ولذلك تظل هذه الأنا أكثر التصاقا بوعى يؤكد «المدينة»، ليخلق فيها - مهما كانت «مدينة بلا قلب» - الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه: الحرية والعدل.

ومهما بحث هذا الوعى، فى سفر اللاوعى وسريالية الحلم، ليكتشف «قارة الأعماق» (أدونيس)، فإنه يظل يبحث فى «أندلس الداخل»، وفى «مدائن الغزالى» ليعثر فيهما على «رمزية الباطن» و «أنوار الإشراق» التى تؤكد خصوصيته، فتغاير بينه وبين وعى هذه «الأنا الحديثة». ومهما فزّعت هذا الوعى «عبثية» عالمه الذى يغترب فيه العقل حتى يجن (أمل دنقل) أو يموت فيه الإنسان ميتة أبشع من ميتة الكلب (صلاح عبدالصبور) فإنه يظل وعيا منطويًا على حلم «العقل» بالحرية والعدل، وبالقدر نفسه يظل وعيا منطويا على روح نبى، يصله بهذه «الأنا الڤولتيرية» دون أن يطابق بينه وبينها.

ولذلك تتجلى «الأنا المحدثة» تجليات نبوية متكثرة، فى شعرنا المعاصر، تجليات يغدو معها الشاعر قرين «رسول المعرفة» الذى يعود إلى الآخرين بعد طواف الأرض والبحر (السندباد فى رحلته الثامنة، خليل حاوى) أو بعد أن اغتصب نار الثورة الأبدية من قلب العالم (سارق النار، البياتى) أو بعد أن اتحد بالعناصر الأزلية للخلق والصيرورة الدائمة (مهيار الدمشقى، أدونيس). وقد يغدو «رسول المعرفة» إلها للخصب، رمزا للبعث، يتحد به نموذج الشاعر، ليموت العالم بموته، ويبعث ببعثه، كأنه آلهة الخصب القديمة (أدونيس، وتموز، وأوزيريس) أو بدائلها الأنثوية (أفروديت، وعشتار، وإيزيس) أو بدائلها التى تنطوى على عنصرى الذكورة والأنوثة معا (العنقاء). وقد يتحول نموذج الشاعر إلى مسيح يفتدى الآخرين ليرى ثورتهم بعد موته (المسيح بعد الصلب، السياب)، أو يتقمص روح صوفى معجزته كلمات تحيى الموتى (الحلاج: البياتى، صلاح عبدالصبور، أدونيس)، أو روح شاعر يبشر بنبى آخر يحمل سيفا (سعيد الشاعر، ليلى والمجنون، صلاح عبدالصبور)، أو مخلص يوحد بين الكلمة والفعل (الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، صلاح عبدالصبور) أو يبشر بمعجزة توحد بين المدفع والأرض (أحمد الزعتر، محمود درويش).

وليس هناك فارق جذرى، فى هذا السياق، بين أن نقرأ:

أقول لكم:

بأن الفعل والقول جناحان عليان

وإن القلب إن غمغم

وأن الحلق إن همهم

وأن الريح إن نقلت

فقد فعلت، فقد فعلت (صلاح عبدالصبور 1: 174).

أو نقرأ[21]:

قلت: فليكن الدم نهرا من الشهد ينساب

تحت فراديس عدن.

هذه الأرض حسناء، زينتها الفقراء، لهم تتطيب،

يعطونها الحب، تعطيهم النسل والكبرياء. (أمل دنقل؟؟)

أو نقرأ[22]:

مهيار يقول: الذكرى لا تجدى

ويقول: الريح تواتى سفنى
حين يكون البحر بعيداً. (أدونيس؟؟)

ذلك لأن دلالة «القول» فى كل من هذه الأقوال، تنطوى على معنى الإبلاغ النبوى، فتوحد بين الفعل والكلمة، لتبتعث القدرة فى القول الأول، وتوحد بين الفعل وثنائية التدمير والخلق التى تنفى الظلم- بالدم- لتؤكد العدل، فتبعث «العهد الآتى»، فى السياق الأوسع للقول الثانى، وتوحد بين التدمير وزمن الرؤية/ الرؤيا لتؤكد معنى فعل آخر، يتحول به الحاضر عائدًا إلى تجدد كماله الأول، كما تعود العنقاء، ليتحرك زمانها الدائرى فى السياق الأوسع للقول الثالث.

وترجع مغايرة المدلولات، فى الأقوال الثلاثة، إلى مغايرة تجليات رؤية/ رؤيا العالم بين القائلين الثلاثة، ولكن ما يصل بين الأقوال، فى النهاية، هو الإيمان بفعل «القول» ذاته: ذلك الدال الذى ينطوى على إيمان قار بقداسة «الكلمة»، فى عصر لا يزال تاريخه يؤكد سحرها، فيتضمن الدال مدلول الشاعر، النبى، المبشر، الذى يدفع الآخرين إلى «الخروج» أو «القيامة»، أو «البعث»، حتى لو كان الثمن هو «صلب» الشاعر- هذا المسيح الجديد. أعنى الصلب الذى قد يلح عليه الشاعر المحدث، كأنه السبيل الوحيد لبعثه وقيامة الآخرين:

يا أهالى الكهف قوموا واصلبونى من جديد
إننى آت من الموت الذى يأتى غدا
آت من الشجر البعيد
وذاهب فى حاضرى- غدكم (محمود درويش، 479).

وما يباعد بين هذه «الأنا المحدثة» للشاعر العربى (المعاصر) و «الأنا الڤولتيرية»، فى هذا السياق، هو الحس النقدى الشاك للأولى؛ ذلك الحس الذى يصل التمرد بالسخرية، فى فعل تأملى يصبح فيه الوعى ذاتا فاعلة من ناحية، وموضوعا يقع عليه التمرد والسخرية من ناحية ثانية. إن هذا الحس يتدخل كالموجة المقابلة، ليكسر حدة هذا الاندفاع النبوى، وحدة أقواله الإبلاغية. وبالقدر نفسه يبدد الانفعالية التى تنسرب، برغم مراوغة الموضوعية البادية فى «الأقنعة».

ولا تخضع السخرية «الشاعر النبى» وتجلياته للشك فحسب، بل تدفع إلى خلق نماذج بديلة، وتجليات مضادة. وعندئذ يغدو «قناع» الشاعر المحدث قريبا، دانيا، منسربا فى الطرقات، ولكنه مراوغ، ساخر، شاك. ويغدو نموذج الشاعر نقيضا مباشرا

للنبى- الإله- الخالق؛ نقيضا يشبه «المراقب» الماكر، و«الشاهد» المخدوع، الذى قد يؤدى دور المتهم القاضى أحيانا، أو دور «القرين» أحيانا أخرى. وقد نقابل «القرين» فى عتمة الشارع؛ فى الضوء الذى يجلو فراغ الأقنعة، فى شعر خليل حاوى[23]:

كنت أمشى معه فى درب سوهو
وهو يمشى وحده فى لامكان
وجهه أعتق من وجهى ولكن
ليس فيه أثر الحمى
وتحفير الزمان،
وجهه يحكى بأنا توأمان.

أو نقابله كما نقابل «الأخضر بن يوسف». فى شعر سعدى يوسف، يتأمل «خاطرة غير متشنجة»، على أبواب سبتة، ولكنه «يخدع حتى العبارة» فى «حديث يومى»:

ويدخل كل المزارع
يحرث
أو يشترى سكرا (سعدى يوسف، 168).

وبقدر ما يختفى نموذج النبى المبشر، مع هذا النقيض، يختفى ما يشبه «الأنا الفولتيرية»، وتتحطم أسطورة الشاعر- الإله- الخالق الذى يتحدث عن نفسه بأقوال من قبيل:

- ها أنا أشرع النجوم ورأسى
وأنصب نفسى
ملكا للرياح. (أدونيس، 1/ 369).

- أكتب فى الألواح
نبوءة تحل لغز الجوهر القاهر للموت والهيولى.
(البياتى، 3/ 144).

ويبرز نموذج بسيط فى ظاهره، مراوغ فى باطنه، كأنه «القنفذ». يكمن فى شجرته منكمشا، يحسبه الأطفال كرة يلهون بها، وتحسبه المرأة حجرا تحك به كعبيها، وتظنه أفعى النخل فأرا هامدا:

لكنه فى أول الليل
وفى قارته القديمة

يسعى
بطيئا
ضاحك العينين
مسرورا بأن الأرض فيها. هذه الفتنة[24].

وعلينا ألا نأخذ الأسطر المراوغة بظاهرها، فالفتنة الدلالية منسربة فى الأسطر، تذكرنا بـ «زمن الفتنة والقتل». فى سياق مغاير، يتجاوب مع السياق الحالى، على نحو يحوّل مدلول «السرور» إلى دال مخاتل، فى السطر الأخير، يقودنا إلى مقول قول أكثر مراوغة:

قلت: إنى مثل كل الناس، ذو عينين
أبصر فيهما شيئا
وأخفى فيهما شيئا
ولكن، مثل كل الناس، لست أريد أربع أعين
عيناى كافيتان لى
بل.. ربما أبصرت عن شخص ينام الآن
أو يخشى انفتاحة مقلتيه.

(سعدى يوسف، 55).

ولذلك «القنفذ» المراوغ بدائل كثيرة، خصوصا حين يعتريه «المزاج الرمادى» فى قصائد صلاح عبدالصبور، أو يبدو كأنه «كهل صغير السن»، فى شعر أمل دنقل.

فى الحالة الأولى ينسرب «المراقب الشاهد» فى «شوارع لغاتها، سماتها عماء»، يحمل اسمين؛ اسما يعرفه أهله، واسما لا يعرفه إلا الأتباع والعشيقات. قد يتجول فى تاريخه؛ يتنزه فى تذكاراته، أو يتحدث فى مقهى، أو يغدو مسافر ليل، أو راويا يلتزم الحيطة. وقد يتحول دخانا ونداوة، فى ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطفئة، أو يتجمع فأرا يهوى من عليائه، فى مخزن عاديات. لكن كى يتأمل بالعين الماكرة:

من تحت الأرفف أقدام المارة فى الطرقات.

(صلاح عبدالصبور، 1/ 326).

وفى الحالة الثانية، ينسرب «الشاهد المراقب» من غرفة صغيرة، فى هيئة «كهل صغير السن»، يفتح صنبور الماء فى إرهاق، يتسمع خطو الجارة فوق السقف، يتلصص على جارة أخرى فى الغرفة المجاورة، يرشق فى الحائط حد المطواة يبدأ جولته الليلية،

فى مدينته «العجوز»، مأخوذا بتفاصيلها الجديدة والقديمة، يوقفه الشرطى فى الشارع للشبهة، يوقفه برهة، يلفته المشهد:

نافورة حمراء
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى، ومذياع، ونرد صاخب، وطاولات
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
حوائط وملصقات
تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة
والثورة المنتصرة[25].

فيعود إلى بيته ليكتب «سفر ألف دال»، أو يناجى «أبانا الذى فى المباحث».

3 ـ رسالة الشاعر المحدث:

هناك عنصر آخر دال يباعد بين «الأنا المحدثة» للشاعر العربى وصفات «الأنا الڤولتيرية»، وبالقدر نفسه يميز حداثة الأولى. إن الشاعر العربى المحدث (المعاصر؟) حتى عندما تتقمصه روح النبوة، يصوغ «رسالة» من نوع خاص، أخص خصائصها أنها رسالة فى حال من الصنع الدائم. وتنطوى على صيرورة مستمرة، تفقدها صفة الإبداع المباشر التى تنطوى عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية.

هناك دوال ثابتة، فى هذه الرسالة، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل. وهناك إلحاح على الوحدة المفتقدة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والعالم، والماضى والحاضر. وهناك تعارض لافت بين المثال والواقع والقول والفعل، والدولة والمواطن، والأنا والآخر، والداخل والخارج. ولكن العلاقات الدلالية لهذه الدوال علاقات فاعلة، فى حال من الصيرورة الدائمة، والتحول المستمر، كما لو كان الشاعر المحدث يصنع رسالته فى الوقت الذى يكتب فيه قصيدته، وعلى نحو لا يغدو معه للرسالة نفسها وجود مستقل خارج العلاقات الدلالية التى تنتظم القصيدة. وبقدر ما تصبح الرسالة هى هذه العلاقات الدلالية تتعدل الرسالة، كل مرة تدخل فيها القصيدة

فى علاقة مع غيرها من القصائد، على نحو تصبح فيه الإشارة إلى معتقد، ثابت، جاهز، قبلى، يشير إليه محتوى الرسالة؛ إشارة إلى شيء يجافى طبيعة القصيدة المحدثة نفسها.

ولا يعنى ذلك، بالقطع، نفى الانتماء عن الشاعر المحدث، وإنما نفى خاصية الرقص فى السلاسل، والتبشير بعقيدة جاهزة ليست من صنعه. وأيا كانت العقيدة الخارجية التى ينتمى إليها هذا الشاعر فإنه لا يتعامل معها بوصفها عقيدة مطلقة، أو معطى يتأبى على إعادة الإنتاج (فلو فعل، انتهى أمر حداثته) بل بوصفها عقيدة فى حال من الصنع، يسهم فعل الإبداع نفسه فى صنعها، بما ينطوى عليه هذا الفعل من وعى صانع بمعنى من المعانى. وقد تبدأ القصيدة المحدثة من داخل معتقد، ولكنها تسعى إلى أن تباعد نفسها عنه، إلى المسافة التى تتيح لها أن تسيطر عليه، فتعيد صنعه. وهى فى تباعدها عن المعتقد، تتيح لنا أن نرى إمكاناته الموجبة والسالبة، فتجعلنا طرفا فاعلا فى عملية الصنع نفسها، على نحو نعيد معه إنتاج وعينا، فى الوقت الذى تعيد فيه القصيدة صنع المعتقد.

هذا الوعى الصانع ينطوى على حوار مستمر، يتجاوز الثلاثية التى أشار إليها صلاح عبد الصبور، عندما تحدث عن الشاعر الذى يدير نوعا من الحوار الثلاثى بين ذاته الناظرة، وذاته المنظور فيها، وبين الأشياء [صلاح عبد الصبور، 3/ 8]؛ فهناك طرف رابع يبدو أكثر أهمية فى عملية الحوار، أعنى اللغة التى يتم بها وفيها الحوار كله[26]. وعندما تتوسل «الأنا المحدثة» بهذا النوع من الحوار فإنها تقوم بعملية صنع، ينطوى على مستويات معرفية معقدة، يعيد فيها الوعى تشكيل علاقته بنفسه، وعلاقته بالعالم، وعلاقة العالم باللغة وعلاقة اللغة بالوعى نفسه، فى كل مرة تكتب فيها القصيدة، أو تقرأ.

وإذا نظرنا إلى هذا الوعى، من منظور مغاير، لمحنا وجها آخر من الحوار، تعيد فيه الأنا المحدثة النظر فى معطى المعتقد السابق التجهيز، إن وجد، وفى الوقت نفسه تعيد النظر فى الصلة التى تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها. وعندما يدرك الوعى الصانع، من هذا المنظور، الأهمية التى ينطوى عليها تغيير الأنماط الأقدم لإنتاج القصيدة، يواجه هذا الوعى مشكلة اللغة والتركيب على السواء.

وتفارق اللغة مفهوم «الوعاء» أو «الظرف» الذى يحتوى الرسالة لتصبح «الرسالة» نفسها فعلاً لغويا، ينبنى أثناء عملية الصنع، وينطوى على مستويات دلالية مركبة، تتأبى على التسطيح والاستهلاك المخدر. وتتجاوب عملية الصنع مع المستويات المعرفية التى

ينطوى عليها الوعى الصانع، ويمارسها، لتغدو القصيدة بناء معرفيا معقدا، لا يتكشف إلا من خلال العلاقات اللغوية التى تنتجه ويعاد إنتاجها بواسطته.

ولا شك أن هذه الخاصية الأخيرة تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقى أو واحدية المستوى الدلالى التى نألفها فى كثير من الشعر المعاصر. فالقصيدة المحدثة ليست زجاجا ناصع الشفافية لا نراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه، وإنما هى قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها، بوصفها صنعا متميزا فى اللغة وباللغة، وتشدنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدنا إلى شيء آخر قبلها أو بعدها. وهى قصيدة تتسم، ضمن ما تتسم بصدمة التلقى التى قد تقرنها بالغموض، ذلك لأنها قصيدة تغير العلاقات االوظيفية بين الوعى والعالم واللغة. إنها تعيد إنتاج الأطراف الثلاثة جميعا، على نحو يؤكد فاعلية اللغة فى جانب، ويعيد تشكيل علاقات العالم وصياغة الوعى فى جانب ثان.

وتتباعد هذه القصيدة عن الصفات التقليدية للمحاكاة، والصدق الوجدانى والاتحاد الوجدانى، والانعكاس، والمعادل الموضوعى؛ على نحو تغدو معه هذه الصفات قرينة ما يمكن أن نسميه «طريقة القدماء» من الشعراء المعاصرين أو النقاد المعاصرين على السواء؛ ذلك لأن القصيدة المحدثة لا تنقل أى شيء خارجها، ولا تعادل أى طرف يسبقها موضوعيا أو ذاتيا. فالمعادلة الأولى محاكاة للخارج، والمعادلة الثانية محاكاة للداخل، وليست هناك محاكاة، فى هذه القصيدة، إلا على سبيل السخرية. وبقدر ما لا تعكس هذه القصيدة أى شيء خارجها، كما تفعل المرآة الصافية المجلوة، تغاير هذه القصيدة بين الأشياء وتعاكسها، بل تقطعها وتكسرها، كما لو كانت مرآة محطَّمة محطِّمة، تشوة أكثر ما تعكس، وتحطم العلاقات المنطقية من المنظور الخارجى لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلى وعلى نحو يمنح طرف علاقات الغياب، فى هذا المنظور الأخير، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور، فلا يلتقى الطرفان، معا، إلا فى عملية إنتاج الدلالة، فى فاعلية القراءة التى يعيد فيها الوعى الصانع، للقارئ، الوصل بين الطرفين منتجا دلالة يشارك فى صنعها، بجماع وعيه، بدل أن يستهلك دلالة، جاهزة، منفصلة عنه.

وكما تنتفى صفة، الصدق الوجدانى، عن القصيدة المحدثة، فى فاعلية الوعى الصانع، من زاوية الشاعر، تنتفى عن هذه القصيدة صفة «الاتحاد الوجدانى» من زاوية القارئ. فى الزاوية الأولى، تنتفى صفات التنفيث عن الوجدان، وتفريغ الانفعالات، والتدفق التلقائى لمشاعر- قوية، أو فاترة- تتذكر فى هدوء؛ فلا تصبح القصيدة «نبعا» تتدفق منه المشاعر، أو «مصباحًا» يسقط ما فى الداخل على الخارج، أو «مرآة صادقة»

تعكس انفعالات الشاعر، فنعرف «صورته النفسية» منها. وفى الزاوية الثانية، تنتفى علاقة التخدير التى يجد بها القارئ ما يتحد به، فى القصيدة، كما يتحد «نرجس» بصورته المنعكسة على صفحة الماء أو ما تسكن عواطفه إليه بوهم اتحادها به، فى «تجربة وجدانية»، تماثل بين «صورة» مفترضة لانفعال الشاعر، و«صورة» مفترضة لوجدان القارئ الناقد، بل يدخل القارئ الناقد، بدل ذلك كله، طرفا فى عملية الصنع التى تفرض يقظة الوعى، وانفصاله الذى يعادل اتصاله بما يصنع، ليصبح الوعى منتجا، بمعنى المشاركة فى الصنع، أو معنى المشاركة فى الإمكانات المتصارعة فى الحوار الذى تنطوى عليه القصيدة.

وبقدر ما تعيد القصيدة إنتاج الأطراف التى تتحاور فى عملية صنعها، مؤكدة فاعلية اللغة، تؤكد هذه القصيدة وجودها المزدوج؛ أعنى الوجود الذى تنطوى معه القصيدة على دال أول يشير إلى مدلول محايث فيها. لكن يتحول هذا المدلول المحايث إلى دال ثان، يقع خارج القصيدة، فى عملية التأويل التى تعقب التحليل، أو تصاحبه عمليا لتنفصل عنه نظريا، وذلك على نحو تظل فيه العلاقة بين الدال والمدلول الداخلى علاقة محايثة، وتظل العلاقة بين الدال الثانى ومدلوله الخارجى علاقة ليست- بالقطع-علاقة الأصل بما تعكسه المرآة، أو علاقة الرمز الرياضى بمرموزه.

ولا ينفصل هذا الوجود المجاوز للقصيدة المحدثة عن فاعلية الصنع التى تنتقل بها القصيدة من واحدية الدلالة إلى تركيبية الدلالة، وتنتقل بقارئها من مفعولية الوعى المستهلك إلى فاعلية الوعى المشارك فى إنتاج الدلالة، فتنطوى القصيدة نفسها على مستويات متعددة، تؤكد المفارقة التى تنطوى عليها عملية القراءة.

وتتضح هذه المفارقة، هونا، عندما نلاحظ أن القصيدة المحدثة تخاطب القارئ بالقدر الذى يساهم به فى إنتاج دلالتها، ولكنها لا تخاطب هذا القارى خطابا واحدى الاتجاه. إنها تخاطبه خطابا متغاير الخواص رغم تزامنه، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كانت هذه القصيدة تتحدث إلى القارئ عن نفسها فى مستوى، وتتحدث إليه عن نفسها وغيرها معا فى مستوى ثالث.

ولا فاصل بين هذه المستويات إلا على سبيل التعسف، لأن هذه المستويات متزامنة فى القصيدة، فضلا عن أن وجودها الآنى، المتغاير الخواص، هو جانب من الوجود الدلالى المزدوج للقصيدة المحدثة نفسها. ولكن الفصل المتعسف بين المستويات له جدواه التطبيقية، والتطبيقية فحسب، أحيانا، بوصفه نتاج عملية تجريد ذهنى يقوم بها

عقل الناقد، وهو يبحث عن بواده أنساق، تقتنص الفاعلية الدلالية المراوغة للقصيدة المحدثة.

4 ـ صدارة الدال:

فى المستوى الأول، تبدو القصيدة كأن ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتى، المنفصل عن كل ما عداه، وكأن كل شىء فيها لا يفعل شيئا سوى أن يلفتنا إلى نفسه؛ الموازاة والتقابل؛ التداخل والتجاوب؛ المونتاج والكولاج؛ طرائق التنقيل وكيفيات التقطيع؛ التركيز على الكلمات فى ذاتها، كما لو كانت كائنات مستقلة تلفتنا إلى دالها أكثر من مدلولها؛ تعتيم الرموز التى لا تشير إلى شىء محدد. كأن القصيدة تخلق أسطورة خاصة بها، وكأن ليس للدال الأول سوى مدلول محايث منغلق على نفسه، لايقود إلى شىء خارجه، فلا يتحول إلى دال ثان يشير إلى خارج النص، ويبدو النص نفسه كأنه بنية منغلقة على ذاتها، تقترن «الشعرية» فيها بدلالة ذاتية، موضوعها هو مبناها، ومبناها هو علاقاتها التى لا تشف عن غيرها، كما لو كان المرء يركز على زجاج النافذة نفسه وليس على ما يقع وراءه، لو استخدمنا تشبيه أورتيجا إى جاسيه jose Ortega Y Gasset الذى أصبح ذائعا بين البنيويين.

وعندئذ نصل إلى شيء أقرب إلى التطبيق العملى لما أكده أدونيس، عندما قال:

«يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير؛ أعنى أن طريقة القول أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها فى بنيتها لا فى وظيفتها» [27].

ولا يختلف معنى «التوكيد المطلق على أولية التعبير»، فى هذا السياق، عن التوكيد المطلق لما يسميه أدونيس «البنية»، ومن ثم افتراضه نوعا من الوجود الشكلى لهذا البنية، مستقلا عن وظيفتها، كأن «البنية» نوع من «العلة الصورية» لها الأولوية المطلقة التى تحدد حتى «العلة الغائية»، لو استخدمنا المصطلح الأرسطى القديم. وليست هذه «العلة الصورية» للقصيدة المحدثة سوى ما يسميه رومان ياكوبسن Roman Jakobson «الوظيفة الشعرية» [28] بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات، لا يهدف إلى شيء خارجه، ولا يحقق سوى الوعى بذاته، لتصبح القصيدة فاعلية لغوية، تنطوى على استقلالها الذاتى الذى يجعل الشعر، أو الفن عموما، متحررا دائما، متمردا دائما، لا يتطابق مع «الأعلام التى ترفرف فوق حصن المدينة» [29] (فيما يقول شكلوفسكى Shklovsky

رفيق ياكوبسن القديم فى «الشكلية الروسية») لنصل إلى «درجة صفر الكتابة»، بمعنى أقرب إلى ما قصد إليه رولان بارت Roland Barthes فى كتابه الشهير. وعندئذ، تصبح القصيدة شيئا من قبيل:

طائر
باسط جناحيه، - هل يخشى
سقوط السماء؟ أم أن لـ
الريح كتابا فى ريشة؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح فى متاهة. . . ./

(أدونيس - كتاب القصائد، 156).

وتتركز العين الباصرة، فى هذا المستوى، فضلا عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتغدو طريقة الكتابة- أو الطباعة- نفسها عنصرا من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته. وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة، لا تكاد تلتفت إلا إلى الدوال. كأن العين الظاهرة والباطنة، معا، تنظر إلى زجاج ملون، تصرفها غرابة تأليفه عن أن تنظر منه إلى غيره.

وبقدر ما تتسمر العين على الدول، فى هذا المستوى، يحار الفهم فى اكتشاف العلاقات الدلالية التى تصل بينها. وتتفجر أسئلته فى كل اتجاه، عن هذا الطائر (الروح؟ التاريخ؟ الشعر؟ الشاعر؟ الأمل؟ السفر؟ المستقبل؟) والخوف من السماء (المطلق؟ المجهول؟ اللانهاية؟ العلم؟ العدم؟ السطح الذى يحد الانطلاق؟ السقف الذى يصطدم به الاندفاع؟ الوهم الذى قد يسقط؟) والصلة المكتوبة (المقدورة؟ المحايثة؟ المقدسة؟) بين الرياح والجناح، والمخاتلة التى تجعل العنق يستمسك بالأفق (الأفق سفر؟ تطلع؟ حلم؟ وعد؟ ارتحال؟ مطلق؟) كأنه يستمسك بما لا يمسك به. وليس أمام الفهم، إزاء كل هذه العلاقات، وكل هذه الأسئلة، ناهيك عن غيرها، سوى أن يتحول، بدوره، الى «كلام»، يسبح «فى متاهة» من الدوال.

و«المتاهة» نفسها هى المقصد الذى يمثل «أمامية» القصيدة ويحول الانتباه إليه من منظور، أو يمثل عنصرها المهيمن من منظور آخر، وليست «المتاهة» فى هذا المستوى مجازا يعبره الطرّاق إلى نهاية محددة، أو وعاء يكشف الفهم غطاءه فيرى ما بداخله أو مظروفا يفضه القارئ، مسترخيا ليطالع الرسالة. إن «المتاهة» هى انطلاق الفهم، كهذا

الطائر، محلقاً، مشدوها، خائفا، مجذوبا بالعلاقات، مهوّسا بالأسئلة نفسها أكثر من الإجابة عنها. وقد ينتهى التحليق إلى معنى، ولكن المعنى لن يكون من قبيل الترجمة لعلامة جبرية، يشير فيها الرمز إلى مرموزه، مباشرة دون توسط، بل المعنى هو الانطلاق فى هذه المتاهة: الانطلاق الذى يعلمنا أن نبصر الدال على نحو لم نعتده من قبل، ونتأنى إزاء المخايلة البصرية التى لم نكن نفتح عليها العين من قبل.

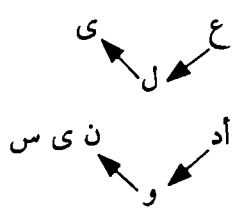
وقد تتصاعد عملية المخايلة البصرية، فى هذا المستوى، لتصبح شيئا من قبيل:[30]

أنا سؤالك
ولست أنت جوابى/
عرفتك بحنينى
بشرتك به وربطتك بنفسى/

ع ى
ل
أد ن ى س
و

لكى يتحرك جسدك حركة الحكيم.

فتغدو القصيدة المحدثة، من هذا المنظور، تخييلا بصريا واضحا، ينطوى على دال له مدلوله بالطبع، ولكن المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال، أو - إذا شئنا الدقة- يغدو الدال مدلولا على ذاته. ولكى تتضح هذه المراوغة المفهومية، علينا أن نتأمل المراوغة التى ينطوى عليها مجموع الحروف المتناثرة على يسار الجمل، ونصل بينها وبين دوال الجمل التى تقع على يمين الحروف فى النص. وإذا قرأنا الحروف، أفقيا، نتج عنها تعارض دال بين اسمين: على/ أدونيس:



ولو غيرنا منظور القراءة وركزناه، رأسيا، على وسط الحروف، صار الناتج حرف الشرط: «لو». ولو غيرنا المنظور، مرة ثالثة، وقرأنا من أسفل العمود الأول إلى أعلى ثم انحرفنا بالعين إلى اليسار. صار الناتج: «أُدعى» ولو غيرنا المنظور، مرة رابعة،

وبدأنا من أعلى اليمين إلى المركز لنهبط منه، عموديا، صار الناتج: «علوّ». ولو غيرنا المنظور، مرة خامسة، صار الناتج: «أدعو». ولو غيرنا المنظور، مرة أخيرة ونظرنا بزواية مائلة، تبدأ من أسفل العمود الأول، لتمر بحرفى اللام والياء، صار الناتج: «أدلى».

وعندئذ، قد نلمح علامة مجاورة بين أداة الشرط وفعلها (= لو أدلى/ لو أدعو/ لو أُدعى) وعلاقة تقابل بين الاسم الأصلى والاسم المستعار، أو الظاهر والباطن (= على/ أدونيس)؛ أعنى علاقة توازيها علاقة أخرى بين فعلى الدعوة والتسمية (لو أدعى/ لو أدعو). ولو أسقطنا علاقة المجاورة على علاقة التقابل. أو وصلنا ما بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب، ظهر مدلول «العلو» الذى يتحول به المفرد (= على أحمد سعيد) إلى ما يشبه رمز الجمع (= على بن أبى طالب). وبالقدر نفسه نلمح التعارضات الدالة (من منظور: على/ أدونيس) بين التراث العربى/ الفينيقى، والدين/ الأسطورة، والظاهر/ الباطن، وأنا المفرد/ أنا المجموع، والشاعر/ الأمة، والذكر/ الأنثى.

وإذا وصلنا علاقات الحروف بعلاقات الجمل التفتنا إلى تجاوب تعارض الذكر/ الأنثى مع تعارض ضميرى المخاطب/ المخاطبة (= أنا/ أنت)، فنلتفت إلى التجاوب الذى يتحول به دال الحروف إلى سؤال بلا جواب، يصل بين أنثى/ ذكر (امرأة/ رجل، أمة/ فرد، جسد/ روح، أرض/ مخلص) من منظور الطرف الثانى، فى التعارض؛ ذلك الطرف الذى يغدو سؤالا بلا جواب، فى الظاهر، ولكنه سؤال يدفع الأنثى (ومن ثم ترابطاتها الدلالية، فى علاقات الغياب، من محور التشابه) إلى حركة التائه، فيتحول جسدها إلى حركة الحكيم؛ فالحكمة ليست سوى التيه الذى يعانى فيه الكائن الغياب ليتحقق له الحضور (بمعنى أقرب إلى التصوف وليس إلى اللغويات)[31]، كأن حركة الحكيم هى حركة هذا الطائر الذى ينطوى عليه النص السابق.

ولا مفر من تقبل تحدى هذه المفارقة الأخيرة، ذلك لأننا فى حضرة لغز الدلالة التى تعاند الإجابة، فى هذا المستوى، وفى حضرة لغز الدال الذى يجذب الانتباه إلى نفسه، ليفرض غموضه الذاتى واستقلاله على القارئ، قبل أن يدفعه- أو أكثر مما يدفعه؟- إلى الإسهام فى إنتاج الدلالة، وصنع الرسالة، بسمعه وبصره وعقله على السواء. يضاف إلى ذلك كله أننا إزاء لغز اللعبة البصرية للشعر المجسم Concrete Poetry، فى أبسط صورها، وإزاء ممارسة إبداعية للفكرة التى ترجع إلى موكاروفسكى Mukarovsky عن «أمامية» Foregrounding الدال فى الشعر، قبل أن يعيد باكوبسن صياغتها فتصبح وظيفة بنيوية للغة.

ولكن فلنحذر التعميم، والتسرع فى الحكم، والتشبث بما ألفناه، فنرمى «الأنا المحدثة» بهوس تقليد نظريات غربية، أو هوس الإفادة من الاتجاهات الأوروبية الحديثة؛ فهناك، دائما، حتى فى هذا المستوى، هذا الحوار الذى يصل تمرد الأنا المحدثة (العربية، فى عصرنا) بـ «أنا الآخر» المتمرد فى الحداثة الأوروبية، ويصلها فى الوقت نفسه بـ «أنا الآخر» المتمرد فى تراثها، على نحو تعيد فيه الأنا المحدثة تأويل هذا الآخر، وذاك لصالح طموحها الخاص، واللغة البصرية نفسها شاهد على هذا الحوار الذى يعيد تقديم الآخر التراثى بواسطة الآخر الغربى (Modern/ Modernist)، أو العكس، والذى يصل بين حيل حساب الجمل وطرائق التشجير والتدوير عند شعراء التصنع، فيما يقال، وبين رمزية الحروف عند الفلاسفة والمتصوفة (خصوصا ابن عربى)، فى تراثنا، وبين المقولات النظرية والممارسة العملية للشعر المجسم فى الوقت نفسه.

إن هذا الطموح هو الذى يدفع «الأنا المحدثة»، فى بعض اتجاهاتها، إلى ضرورة التركيز على الفاعلية المستقلة للغة، وتأكيد هذه الفاعلية بوصفها سبيلا إلى تدمير نظام الثقافة التى تتمرد عليها، على نحو يغدو فيه «التوكيد المطلق لأولوية التعبير» مجرد مواز نظرى لدال يتحقق، شعرياً فى صيغة سؤال جوابه:

لكى تقول الحقيقة
غيّر خطاك، تهيأ
لكى تصير حريقة
عاكس العالم تبدع كل عالم
فالمعنى كالمسمى
* * *
حتى الخطيئة،
تتلبس الصور المضيئة
وتقول: حدسى مطلق بكر، وتجربتى
بديئة.

[أدونيس، 1/ 300-30]

ولنقل، بدورنا، إن هذه المعاكسة فى تغيير الخطو أو تغيير الطريقة التى تستخدم بها اللغة، ليست سوى معاكسة التمرد الذى تصل معه الأنا المحدثة بين ماضى التمرد فى تراثها، كما تتصوره على الأقل، وحاضر التمرد فى تراث الآخر الذى تتأثر به، على

نحو تغدو هذه، «الأنا» أشبه بالروح التى لاتستريح إلا فى لظى التمرد الذى تصل به الطرفين فى داخلها، فيتأسس جانب من خصوصيتها، أعنى الجانب الذى تقربه إلينا أبيات سعدى يوسف:

طلقة هذه الروح
مجنونة، هى لاتشترى بالفداحة غير عذاباتها
تستجير بـ«رامبو» لتأخذ من شحنات بنادقه
الحبشيات واحدة. تهبط الليل فى الماء مأخوذة
بارتعاشات «بشار» المحتضر.
[قصائد أقل صمتا: 38]

5 ـ المدلول:

ومهما يكن من أمر عنف الصدمة التى ينطوى عليها المستوى السابق، فهناك مستوى آخر للقصيدة المحدثة، تشف فيه عتمة الدال لتنكشف عن المدلول، كأنها تتوجه إليه وتشى به، برغم المراوغة النسبية للدال، وتتجاوب «الإشارة» مع «التضمين» فى هذا المستوى، لتلفت الانتباه إلى مدلول واضح نوعا ما (فليس هناك شيء واضح تماما فى القصيدة المحدثة، أو الشعر عموما). وتتجاوب «المرايا» و«الأقنعة» و«التمثيلات الكنائية» و«الرموز الأساسية» لتنقلنا من المستعار إلى المستعار له، فلا تتحدث القصيدة عن نفسها، كأنها بنية منغلقة فى هذا المستوى، بقدر ما تتحدث عن غيرها، كأنها بنية منفتحة، فى نوع من «الإبلاغ»، تتحول به القصيدة المحدثة عن أسطورتها الذاتية إلى أسطورتها الغيرية.

قد ينطوى «الإبلاغ»، فى هذا المستوى، على توجه «القول» -فى الخطاب- إلى «المخاطَب»، كأن «القول» يحقق نوعا من «الوظيفة الطلبية»، لاتنصرف إلى «المقول» بقدر ما تنصرف إلى من يتوجه إليه القول؛ فنقرأ:

إنه العصر،
هذا الحديد الذى يتطاير ملتهبا
فى الهواء الذى كان يحمل ريش اليمام
وخضرة ضوء القمر.
إنه العصر،
فاحتضنه،

ودع جسمه يخترق لحمك الحيّ
يا وطنى المتخلف
كى تتحضر![32]

وينطوى الإبلاغ، فى هذا النص، على نوع من المراوغة، بالطبع، تؤكد أهمية «القول» حتى فى هذا المستوى. وتقترن المراوغة بالمفارقة التى يتعارض فيها عالم الماضى القديم مع عالم العصر الحديث، ليتحول «الهواء» الذى كان يحمل أجنحة اليمام الحالمة والخضرة البكر لضوء القمر إلى «الهواء» الذى صار يحمل أجنحة الطائرات المدمرة وقنابلها المتطايرة فى كل فج، فيتعارض عالم «القرية» (الرحيم) مع عالم المدينة (الذى ليس يرحم)، فى مفارقة تذكر بمفارقة السياب:

عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر[33].

وعلى نحو يسقط فيه التعارض الأول بين الماضى القديم والعصر الحديث نفسه على التعارض بين المدينة والقرية، فتقترن الثانية بالماضى الذى لابد أن يتحول، وتقترن الأولى بالعصر الحديث الذى لابد أن يعاش. وتتأكد دلالة المفارقة، بفاعلية السياق، على نحو يحوّل علاقة التعارض، المضمنة بين القرية والمدينة، إلى علاقة تعارض مغاير، مفهومة ضمنا، بين «المدينة العربية» التى تشبه القرية و«المدينة الغربية» التى تنطوى على نموذج «مدينة العصر».

ولكن تظل الدلالة الأساسية للمفارقة، مع ذلك كله، منطوية على «إبلاغ» يتوجه فيه المخاطِب بالقول إلى المخاطَب، ليؤدى الإبلاغ وظيفته الطلبية التى تحمل الطرف الثانى فى الخطاب (= وطنى المتخلف) على التخلص من تخلفه، أو تحضه على أن يحتضن العصر، كى يتحضر، فتظل القصيدة متحدثة عن شيء آخر غيرها، يقع خارجها.

وقد تتغير هذه الوظيفة الطلبية، ليقع التركيز على «القول» و«القائل» معا، ولكن يشير القول إلى عالم القائل -المخاطب- أكثر من إشاراته إلى المخاطَب نفسه؛ فنقرأ:

قتلتنى أيتها البلاد
فى عش غرامك الملىء بالكلاب والنمور
والكوابيس، المحاط بالتوابيت
المغطى بهياكل السلالة التى انحدرت منها،
فاتركينى أغتسل فى الدم،

أزرع نطفتى فى الريح،
ها أنا أشم الآن يا مليكتى عطرك فى الخوف،
أحس لاقترابك الحميم لوعة،
فساعدينى أن تكون لحظة العناق لحظة العبور!
[كائنات مملكة الليل، 14]

ويعود بنا الإبلاغ، فى هذا النص، إلى الثنائية السابقة بين طرفى الخطاب (المخاطِب/ المخاطَب). ولكن يتصاعد الإبلاغ، مراوغا، بالوظيفة التعبيرية للخطاب، على حساب الوظيفة، الطلبية، ليؤكد هاجس الفصل بين الطرفين من منظور الطرف الأول. وفى هذا المنظور، تتصاعد الرغبة فى مفارقة عالم الماضى، فيتحول هذا العالم عن براءته القديمة (المنسربة فى الهواء، الذى كان يحمل ريش اليمام) ليصبح حاضرا عقيما قاتلا، تتجاوب فيه «التوابيت» و«هياكل السلالة» من ناحية، و«الكلاب والنمور والكوابيس»، من ناحية ثانية، على نحو لا يتحقق معه نفى الثانية إلا بنفى الأولى. ولكن النفى -فى كلا المستويين- لا يتحقق بالفعل الذى يغتسل بالدم وحده، بل بالفعل الذى تغتسل فيه الذاكرة من الماضى لتزرع نطفتها فى الريح، فتنطلق صوب المجهول، أو المستقبل. وعندئذ يغدو «الدم» و«الريح» وجهين لتأكيد فعل الانفصال عن الحاضر -الماضى، ووجهين لتأكيد فعل الاتصال بالحاضر- المستقبل. ولكن بين أقصى طرفى الاتصال والانفصال يكمن الخوف الذى يقلب الوظيفة التعبيرية للخطاب إلى وظيفة طلبية، تقترن بفعلى الأمر (اتركينى، ساعدينى) اللذين يحولان لحظة العناق إلى لحظة العبور، فيحولان اللحظة الأخيرة إلى دال ثان يقع مدلوله خارج القصيدة.

وقد تشف دلالة «الإبلاغ» التى ينطوى عليها القول، فى هذا المستوى، إلى حد لافت، فيتعجل الدال الأول، فى النص، الإشارة إلى مدلوله، ليتحول المدلول بالسرعة نفسها إلى دال ثان يتوجه إلى مدلول خارج النص، فنقرأ:

تهاجر الثورة كالطيور
تعود مثل النور
تموت كالجذور
تبعث كالبذور
فى باطن الأرض التى تسحقها الآلام والمجاعة.

ولكن تظل دلالة هذا النوع من «الإبلاغ»، فى كل تجلياته، منطوية على فاعلية

«المجاز»، بمعناه الواسع بلاغيا. قد تشحب هذه الفاعلية، فى الأبيات السابقة، لتغدو قرينة التشبيه، والتشبيه يفيد «الغيرية» وليس «العينية»، غير أنها سرعان ما تعود إلى التداخل والتركيب، فتصبح دلالة «الإبلاغ» دلالة مراوغة، تنطوى على نوع من «التلطيف» المتصاعد للقول، أقصد شيئا قريبا مما قصد إليه الفخر الرازى، متأثرا بعبد القاهر، عندما تحدث عن «تلطيف الكلام» على النحو التالى:

«وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا، لأن تحصيل الحاصل محال. وإن لم تقف على شيء منه أصلا، لم يحصل لها شوق إليه. فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فتحصل لها - بسبب علمها بالقدر الذى علمته - لذة، و-بسبب حرمانها من الباقى- ألم. فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة. واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم. وإذا عرفت هذا، فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية، وعرف لا على لاسبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التى هى كالدغدغة النفسانية. فلأجل هذا كان التعبير عن المعانى بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية» (34).

وفى هذا النوع الذى أقصده من «تلطيف الكلام»، ينحرف الدال المجازى عن مدلوله المباشر، (=الثورة) فى النص السابق، ويفجؤنا بمراوغته، وبما ينطوى عليه من سلسلة من الإشارات إلى عناصر متباعدة، فيبطئ الدال المجازى من إيقاع لقائنا بمدلوله، ويفرض علينا نوعا من الانتباه واليقظة، لنصل بين الإشارات المتعددة، فنصل إلى مدلول يتحول إلى دال ثان، يتصل بهذه الثورة التى تهاجر كالطيور، وتبعث كالبذور.

وعندئذ تغدو تحولات «الثورة» المهاجرة، فى النص السابق، قرينة تحولات «الثائر». وبالقدر نفسه تغدو تحولات «الثائر» قرينة تحولات «الشاعر» على نحو توازى فيه تحولات «وحدة الثورة -الثائر- الشاعر» تحولات «وحدة الوجود» الصوفية، تلك التى تنتفى فيها «ثنائية» العاشق والمعشوق، لتصبح «واحدا» ينسرب فى كل الكائنات والأشياء، ويتجلى عبر كل الأزمنة والعصور، ليغدو الوجود كله صورة له، كأنه «الثائر -الشاعر» الذى لا يموت، بل يعبر «البرزخ» من وجود إلى وجود. وإذا تركنا «الثورة»،

فى هذا السياق، واجهنا دال «الثائر - الشاعر»، ذاك الذى نقابله، مرة، فى إبلاغ يقل فيه «تلطيف الكلام»، فنقرأ:

رأيته يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور
فى عالم الفوضى وفى تزاحم الأضداد والعصور
. . .
يلعق فى لسانه المحاره
يفتضها، يغتصب العباره
يعيدها صبية ناضرة البكاره
[البياتى 2/ 126]

ونقابله، مرة أخرى، فى إبلاغ يتصاعد فيه «تلطيف الكلم»، فنقرأ:

وعازف القيثار فى مدريد
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.
[البياتى 3: 153]

ولكن تبدو القصيدة المحدثة، من هذا المنظور الأخير، كأنها تستفز القارئ دلاليا، بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدى من ناحية، وتجبره إجبارا - من ناحية ثانية - على إنتاج دلالة، لن يصل إليها هذا القارئ إلا بعد أن يجمع الشظايا المتكسرة لدوال القصيدة، ويصل - فى الوقت نفسه - بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة. وتبدو اللغة، من هذا المنظور، تدميرية أحيانا، غنوصية أحيانا ثانية، خارجة على المنطق أحيانا ثالثة، كما لو كان الشاعر المحدث يريد أن ينبه القارئ، ابتداء، إلى الإمكانات الدلالية المتعددة، المتصارعة، فى اللغة، ليجاوز به، قسرا، أى نوع من

أنواع الاتحاد الوجدانى بالقصيدة (الخاصية الرومانسية التى ألفناها فى قراءة الشعر، ومازال يلح عليها نقاد نظرية التعبير الوجدانى).

وتشبه فاعلية اللغة، من هذا المنظور، «فعل التغريب» بمعنى أقرب إلى معناه عند برخت Bertold Brecht، أى عرض «تجربة مألوفة فى ضوء غير مألوف»، لدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات وأنواع السلوك التى كان يسلم بها، أو يذعن لها، قبل أن يشارك فى فعل التغريب[35]. وعندئذ، قد يتوقف القارئ عند عناصر «صورة شعرية»، بصريتها لافتة، ليس فيها سوى:

لون رمادى، سماء جامدة
كأنها رسم على بطاقة
مساحة أخرى من التراب والضباب
تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة
كأنها مخدر فى غفوة الإفاقة
وصفرة بينهما، كالموت، كالمحال
منثورة فى غاية الإهمال
(نوافذ المدينة المعذبة)[36].

وكل ما فى هذه «الصورة» - عن المدينة، كما يراها الشاعر المحدث - من علاقات دلالية، لا يدفع إلى الاتحاد الوجدانى، ولا يشجع عليه، كأننا إزاء واحد من أسرار الرسم «الحديث» التى شرحها «أورتيجا إى جاسيه» عندما أكد انتفاء الاتحاد الوجدانى بين المشاهد وهذا الرسم، فليس هناك «جيوكندا» نتحد بها أو نسقط عليها رغباتنا، أو نجعل منها وجها للحبيبة التى نحلم بها[37].

وبالمثل، ليس فى «عناصر الصورة»، عن المدينة، ما يدفع إلى الاتحاد به، كما اتحدنا صغارا، قبل أن نفارق عامنا السادس عشر، بالصوت المنسرب فى أبيات حجازى:

وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقى المجهدة
للسيدة[38].

إن كل ما فى العلاقات الدلالية لعناصر الصورة، عن المدينة، أقرب إلى أن يكون

«تقريرا تشكيليا»، هو سلسلة من الإشارات المتعددة إلى عناصر متباعدة، تدفع وعى القارئ إلى أن يصل، راغما، بين الإشارت والعناصر، وبالقدر نفسه يتأمل استجابته إليها، فيعيد، بالضرورة، تأمل استجابته إلى هذه المدينة التى تنبض أشجارها، كأنها مساء بروفرك، فى قصيدة إليوت التى سبقت الإشارة إليها. وفى الوقت نفسه، تؤكد هذه العلاقات الدلالية، كأنها رسم جامد على بطاقة، «اطراح النزعة الإنسانية»، من قلب المشهد، لتحقق نوعا من «القلب» أو «الارتكاس» INVERSION، نعيد معه النظر فى سلوكنا نحو عناصر الصورة. وبقدر ما نغترب عن «الصورة» ندرك الخاصية المراوغة للصفرة التى تنسرب بين التراب والضباب والنوافذ المنثورة فى إهمال، بين قوسين، فنعيد تأمل كل شيء، لا لننتقل من خدر المستهلك إلى غفوة الإفاقة، كمريض مخدر بل لننتقل من خدر المذعن إلى صحوة الوعى المتأمل، الذى يواجه الحركة المحبوسة، الثقيلة، الهامدة، فى داخله وفى عناصر «الصورة» المنفصلة عنه.

وليس من الضرورى أن ينطوى «فعل التغريب» بهذا التأويل الذى أقدمه، على تجربة مألوفة، دائما، ألفة التطلع إلى عناصر صورة المدينة، عند صلاح عبد الصبور، فلابد من وضع «التجربة غير المألوفة» فى الاعتبار، جنبا إلى جنب «التجربة المألوفة» لنجاور بذلك بين «تشكيلية» صلاح عبدالصبور (المنضبطة؟) و «تشكيلية» أدونيس (المنفلتة؟)، فنجاور - بذلك - بين شبيه «أبولو» الذى علم عينيه أن ترى الظلال فى الألوان، والضياء فى الظلال، ممتلئا حكمة وفطنة، ورؤية وفكرا، لأنه:

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى
وأن يرى الجمال فى النظام

[صلاح عبد الصبور 1/ 312]

وبين شبيه «ديونيسيوس» الذى يبدأ مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقة، ليسكن «زوبعة الأشياء» صارخا:

البدعة، البدعة! المحدث، المحدث!
نبطل سنة قديمة
نرد للإنسان اسمه
ونبكى

[أدونيس، 2/ 174]

فتتحول القصيدة على يديه، هذا المعادى - فى الظاهر - للمدينة، إلى «شطط موزون فى رياضيات يمليها القلب»، وتتحدث عن الأمور:

. . . التى هى من جنس ما لا يكتب
والتى ليست من جهة العادة
ولا من جهة ما يذكر.

[مفرد بصيغة الجمع، 335]

وسواء انطوى فعل التغريب على «تجربة مألوفة»، تشكلها علاقات دلالية غيرمألوفة، أو انطوى على تجربة لا تقل غرابتها عن غرابة علاقاتها الدلالية، فإن فعل التغريب نفسه يؤكد أهمية إعادة النظر الدائمة فى أدوات إنتاج الشعر وعلاقات إنتاجه، على نحو تتصاعد فيه أهمية اللغة فى الوعى النظرى للشاعر المحدث، بوصفها وسيلة تدميرية، تحطم الإذعان المتكلس فى وعى المتلقى من منظور، وبوصفها كياناً رمزياً مستقلا، من منظور ثان. ويمكن لأدونيس، من المنظور الأول، أن يقول:

«إن مهمة الشاعر العربى الثورى هى أن يفجر نظام اللغة (الثقافة - القيم) السائد ويغيره. إن الثورة هى علم تغيير الواقع، والشعر الثورى هو البعد اللغوى (بالمعنى الشامل لكلمة اللغة) لهذا العلم المغِّير». (زمن الشعر، 103).

ويمكن للبياتى، من المنظور الثانى، أن يقول:

«إن بعض الكلمات لتكتسب فى عينى أحياناً صفات الكائن الحى، فلا تكون مجرد كلمات مفردة، إذ تضغط وتثوى فيها عوالم كبيرة، ورؤى وذكريات، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذى حبس فيه العفريت أو الجنى الذى هو الحياة. تظل مثل هذه الكلمات تطاردنى وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتى، وليست عبئا عليها. وهى أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت فى أعماق الروح، وفى أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة فى هذا العالم على الإطلاق، أو أننى أتمنى أن تكتسب هذا الوجود».

[البياتى 20/ 395-396]

ولكن هناك احتمال أن تصبح اللغة، فى المنظورين، صليب الأنا المحدثة بدل سيفها، أو تصبح سجنا لوعيها بدل أن تكون نتاجا له فى علاقته بعالمه. والفارق بين لغة تدمير نظام الثقافة، فى هذا السياق، «وسحر المماثلة»، بالمعنى الذى قصد إليه فريزر، فارق كالشعرة، يمكن أن يعبره الشاعر فى شطحة من رياضيات القلب، دون أن ينتبه، فيدمر ما يشبه «الدمية السحرية» التى يحسها البدائى عدوه، كما لو كان تدمير

المشبه به يؤدى إلى تدمير المشبه، فيتخلص البدائى من عدوه بوهم المشابهة وليس بسحر فعل الملامسة. والفارق بين اللغة الكيان الرمزى واللغة المنفى فارق أكثر مراوغة، ربما، ولكنه فارق يمكن أن تنزلق عليه الأنا المحدثة، عندما ترى فى الحرف «السيد والمولى» كما نقرأ فى شعر البياتى، فتعادى هذه الأنا «اللغة الصلعاء»، ليصير وجود هذه الأنا شكلا، و«الشكل وجوداً فى اللغة العذراء» فيصبح وطنها المنفى، ومنفاها الكلمات، مجرد الكلمات، وليس الوطن - العالم.

6 ـ وظيفة ما بعد شعرية:

ولكن الاحتمال الخطر، فى المنظورين، يمكن أن يختفى عندما تصبح اللغة نفسها موضوعا للتأمل، فى نوع من جدل الحوار الدائم، أعنى الحوار الذى يدفع اللغة إلى تأمل نفسها فى القصيدة، بواسطة وعى الأنا المحدثة، لتعقل اللغة الواصفة شطط اللغة الموصوفة، أو تفهم سرها المراوغ الذى يجعلها صليبا لا سيفا. وبذلك ننتقل إلى المستوى الثالث من خطاب القصيدة المحدثة، فى علاقتها بقارئها.

وفى هذا المستوى، لا تكف القصيدة عن التحدث إلى القارئ عن غيرها، ولكنها تتحدث عن نفسها، فى ثنايا ذلك، بطريقة تتميز عما قابلناه فى المستوى الأول؛ ذلك لأن تحدث القصيدة عن نفسها، هنا، يصف الكيفية التى صنعت بها القصيدة، أو يلقى الضوء المباشر على الكيفية التى ينبغى أن تقرأ بها. كأن القصيدة، فى بعض تجليات هذا المستوى، نص مسرحى ينطق العالم بطريقته، ولكن تتخلله مجموعة من «التعليمات» تحدد الكيفية التى ينطق بها، وتحدد الكيفية التى ينبغى أن يؤدى بها، ليتحول من نص مكتوب إلى نص معروض. وكأن القصيدة، فى تجليات أخرى لهذا المستوى، تحاور نفسها بالقدر الذى تحاور قارئها، لتتأمل مراوغة التوصيل التى تنطوى عليها، فتفض سرها لمن يتأملها.

وتنطوى لغة القصيدة المحدثة، فى كل هذه التجليات، على وظيفة شارحة METALINGUISTIC إذا استخدمنا هذا المصطلح الذى انتقل من المنطق الوضعى إلى اللغويات البنيوية، مع رومان ياكوبسن[39]، أو -لنقل- وظيفة شارحة شعرية. والأولى وظيفة تجنح إليها اللغة عندما تصف نفسها، أو تتأكد من فاعلية نظامها الشفرى، فى عملية التوصيل[40]. ويتحقق ما يماثل هذه الوظيفة مع بعض الاحتراس، فى القصيدة المحدثة، عندما تجنح هذه القصيدة إلى أن تصف نفسها، أو تتأكد من نظامها الترميزى، أو تكشف بنفسها سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه.

شيء من هذا كله يقع فى قصيدة صلاح عبدالصبور «رسالة إلى سيدة طيبة». وهى قصيدة تتكون من خمسة مقاطع. المقاطع الثلاثة الأولى منها رموز تمثيلية عن «وردة»، و«طائر» و«شاعر». يصل بينها عنصر دلالى متضمن، يشير إلى قوة كونية متكررة، تنطوى على ثنائية الخلق والتدمير، وتنسرب فى عالم النبات والطير (الحيوان؟) والإنسان، لتمنح الكائنات كلها ما تعود لتسلبه منها (كالشمس التى يفتح أول ضوئها أوراق الوردة، ليعود لهيبا فيحرق الأوراق، وكالريح التى تحمل الطائر، فى تحليقه، لتعود عاصفة تحطم جناحيه، فتهوى به إلى الأعماق الممتدة، وكالحبيبة التى تلهم الشاعر الغناء الأخضر، لتعود فتخلف له الأنغام السوداء). هذا العنصر الدلالى دال ثان له مدلوله الذى يكمن خارج القصيدة، أعنى مدلولا أقرب إلى المرموز الكلى (الميتافيزيقى السمات) الذى تومئ إليه الرموز التمثيلية، فى المقاطع الثلاثة، على نحو تغدو معه المقاطع خطابا عن شيء آخر غيرها، يقع خارجها، بمعنى أو بآخر.

ولكن يأتى المقطع الرابع بنمط مغاير من الخطاب، يتحول معه توجه ضمير الشأن، ليقع التركيز على المخاطب، فنقرأ:

يا سيدتى عذراً فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانه
هى أقسى من أن تلقيها شفتان
لكن الأمثال الملتفة فى الأسمال
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان.

[صلاح عبدالصبور 12-225]

هنا، لا يتحدث المقطع عن المرموز الكلى، المدلول الذى يقع فى الخارج، وإنما عن طريقة الترميز نفسها. صحيح أن هناك إشارة، فى المقطع، إلى جسد الواقع، ولكن التركيز كله لا يتوجه إلى «جسد الواقع» فتصبح اللغة رامزة له، بل يتوجه التركيز إلى الكيفية التى تعمل بها اللغة، أى الكيفية التى تتحول بها «الألفاظ العريانة» إلى «أمثال»، فالتركيز -فى المقطع- على نظام الترميز وليس على المرموز إليه. وبقدر ما يؤدى هذا التركيز إلى كشف سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه الرموز التمثيلية، تؤدى لغة المقطع وظيفة شلرحة، تصف بها القصيدة لغزها الدلالى.

وقد تؤدى هذه الوظيفة دوراً أعقد تركيبا مما فى قصيدة صلاح، فتصبح عنصرا أكثر مراوغة فى محايثته، فى البنية المعقدة للقصيدة نفسها، على نحو ما نجد فى قصيدة

محمود درويش «بين حلمى وبين اسمه كان موتى» حيث يقدم التركيز على نظام الترميز ما يشبه أن يكون أساسا لفهم ثلاثية «الحلم» و«الاسم» و«الموت»، وبالقدر نفسه ثلاثية الضمائر التى تنطوى عليها القصيدة. ويبدو الأمر، فى هذه القصيدة، كما لو كان التركيز على «الاسم» هو «العنصر المهيمن» الذى يفسر مستوى العلاقة بين الحلم والموت، ومستوى العلاقة بينهما معا وبين الكلمة التى ينطقها الشاعر، فنقرأ:

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع. أحاول شرح
القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء السريع،
هى الشيء أو ضده، وانفجارات روحى
هى الماء والنار، كنا على البحر نمشى
هى الفرق بينى.. وبينى
وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم. كان اللقاء سريعاً.

[محمود درويش، 493]

قد نقول إن الإشارة المراوغة تركز على الوطن، أو المرأة - الوطن، فى النص، ولكن الوظيفة الشارحة (أو ما بعد الشعرية) تقلب بعد هذه الإشارة، على نحو تصبح معه اللغة أقرب إلى الواصف والموصوف، فى القصيدة: الواصف لذات هى الشيء أو ضده، والموصوف الذى يصبح موصوفاً للوصف، فيغدو الماء والنار معا. ولكن يتحول الموصوف إلى واصف، ليغدو الفرق بين الواصف والموصوف شيئا أقرب إلى أن يكون «هو الفرق بينى.. وبينى».

ومن المهم أن نشير، فى هذا المستوى، إلى تجارب سعدى يوسف اللافتة. حسبى أن أشير -إشارة سريعة- إلى قصيدتين فحسب، من ديوان «الساعة الأخيرة» حيث نواجه فى الأولى -البستانى- هذا التقابل الحاد، حتى من المنظور البصرى، بين لغة الذات التى تتحدث عن البستانى «منذ أن كان طفلا» ولغة الموضوع التى تتحدث عن «فلسطين» و«سيدى بلعباس». ولكن ينداح التقابل الحاد شيئا فشيئا بمكر «القنفذ» ليصبح الطرفان ضفيرة واحدة، فيأتى السؤال من منظور لغة الذات:

أى قصيدة يكتب
الهواء مختوم فى زجاجة
واللسان خشبة جففها الكحول؟

[سعدى يوسف 52]

ليأتى الجواب من منظور لغة الموضوع:

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو ننتمى للشجر.

ولكن يصبح الجواب وجها للسؤال، بالقدر الذى يصبح فعل التكلم قرين اللسان وفعل الكتابة.

وإذا مضينا عن هذه القصيدة إلى «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة»، واجهنا الفاعلية اللافتة لما بعد اللغة، أو اللغة الشارحة. فالقصيدة تتحدث عن القصيدة، لتصبح القصيدة إجابة عن السؤال الخاص بكتابة القصيدة، وبطريقة يصبح فيها الواصف موصوفا والموصوف واصفا. وبالقدر نفسه يتحول الواصف والموصوف إلى ضفيرة دلالية، تومئ إلى ذات تصل بينهما وصل الجدل- فى الطرف الأخير نحن إزاء «الأخضر بن يوسف» (القناع- القرين) الذى مرت عليه ستة أيام بلا نوم، ولا أصدقاء، ولكن تأتى القصيدة التى تتحدث عن نفسها فى اليوم السابع (لاحظ المغزى المضمن للرقم). وفى الطرف الأول نحن إزاء القصيدة التى تتحدث عن كيفية كتابتها، من حيث هى ممكن، تجربة وجود، وبحث عن هوية، وتأكيد موقف، وخلق كون لا يكتمل فى اليوم السابع، كما حدث فى «العهد القديم».

ونقطة البداية، فى عهد القصيدة الجديدة، هى صعوبة الكتابة؛ استحالة اقتناص العالم فى بيت اللغة، وبالقدر نفسه استحالة هدوء الذهن وسكوته فى بيت هذا العالم. ولكن الكتابة تصبح يسيرة، هونا، عندما يستطيع الذهن التركيز على شيء ما: لحظة، أو رجفة، أو ورقة عشب.

والأهم من هذا كله: كيف يبتدئ

النهايات مفتوحة دائما، والبدايات مغلقة؟

[سعدى يوسف، 62].

ليس سوى التأمل فى اللغة، ووصف اللغة بواسطة اللغة، لتصبح اللغة هى العالم وبيت العالم فى الوقت نفسه. والموصوف هو اللغة الكلمات، واللغة الأشياء، واللغة الموضوعات، واللغة الذاكرة. والوصف هو اللغة الفعل، واللغة التى تدخل فى عناصرها لتصغى إليها، واللغة التى تمسك الكلمة بغتة لتصنع منها محارة.

وإذا اكتمل المقطع الأول انسربت قوة لا يعلم الذهن مصدرها، ولكنها قرينة

تحطيم اغتراب الواصف عن الموصوف، وتحويل كلا الطرفين، فى جدل الصنع، أو حواره، إلى جديلة ينتسب معها الذهن إلى «الفئة الضالة» وعندئذ يظهر وزن جديد، أو اللاوزن:

الأمر لا يهم كثيرا. عندما يبتعد الأخضر بن يوسف
عن الأرض يفقد قواه. هكذا يظل جناحه مشدودا
بخيط سائب. خيط يمسح وجه الأرض.

[سعدى، 64].

هذا الخيط السائب هو اللغة مرة أخرى. وهو يتسيب ليؤكد التباعد الذى يحقق القرب، لتنفى اللغة اغتراب ذاتها عن موضوعها، وتنفى اغترابها الواصف عن غرابة الموصوف، فتغدو قادرة على أن «لا تسكن فى كلمات المنفى حين يضيق البيت»، وأن «تبحث بين تراب الوطن الغالى عن خاتمك المغلوب».

وعندئذ، يسكن العالم- هونا- فى بيت اللغة، ويسكن الذهن- إلى حد ما- فى بيت العالم، فيبدو «الشعر الأبيض أسود» مرة أخرى رغم الشيخوخة، لكن على نحو مؤقت فحسب. ذلك لأن الاغتراب بين الواصف والموصوف مازال قائما فى قلب اللغة، وقلب الشاعر، وقلب العالم. وأول خطوة لنفيه هى تقبله، وتحويله إلى شيء قابل للتأمل، قابل لأن يسكن لغة القصيدة المحدثة التى تنطقه وتأسره؛ لأن هذه القصيدة لا تتحرك إلا مع السؤال الذى يلح على وعى «الأنا المحدثة»:

. . . سأبدأ، لكن أين؟ من أين؟ وكيف أوضح نفسى وبأى
اللغات؟ هذى التى أرضع منها تخوننى/ سأزكيها وأحيا على
شفير زمان مات أمشى على شفير زمان لم يجيئ
غير أننى لست وحدى

[أدونيس 2/ 609]

7 ـ وعى المابين:

هذا السؤال نفسه، كالإجابة عنه، ينطوى على شعور حاد بالهوة بين الواصف والموصوف، وبالمسافة التى تفصل بين الشاعر واللغة، وتفصل بين اللغة والعالم، وبين العالم والوعى. وهو شعور يتجاوب -فى حدته- مع إحساس الأنا المحدثة بانفصال لغتها، وتمزق عالمها، وتوتر وعيها بين ما كان، فى زمان مات أو يموت وما يمكن أن يكون ابتداء لزمان لم يجيئ. وليس هذا الشعور وذاك الإحساس، فى آخر الأمر، سوى

جانب من وعى إشكالى، تتعرف به «الأنا المحدثة» وقوعها فى أسر لحظة تاريخية، متدابرة الأزمنة، هى اللحظة التى تغدو، من منظور هذا الوعى، وقتا بين الرماد والورد:

ينطفىء فيه كل شيء
يبدأ فيه كل شيء
[أدونيس 2/ 608]

قد نقول إن الوعى بالتحول هو ما يميز «الحداثة» عن غيرها من الاتجاهات المضادة لها، ولكن خصوصية هذا الوعى تقترن بإشكاليته، وإشكاليته تقترن بإدراكه المتوتر للحظة تاريخية، يتحول فيها كل شيء، ويفر منها كل شيء، ويتمزق طرفاها بين الزمان الذى كان والزمان الذى سيكون.

إن هذه اللحظة نوع من الزمن التائه «فى تزاحم الأضداد والعصور»، إذا استخدمنا دوال البياتى [2/ 162]، فهى اللحظة التى ينقلب فيها الوعى بين الشيء ونقيضه، أو يتزامن فيه الحلم مع اليأس، فى مرحلة من المراحل يغدو معها التاريخ قابلا حكمى الإعدام والبراءة [البياتى 2/ 188]. إنها لحظة «المابين»، لو واصلنا استخدام دوال البياتى، اللحظة التى تقع «مابين نارين وعالمين» [3/ 101] ليصبح وعى الأنا المحدثة - كعالمها- أشبه بالليل المسكون بحمى شيء ما:

يأتى ولا يأتى، أراه مقبلا نحوى، ولا أراه
تشير لى يداه،
من شاطئ الموت الذى يبدأ من حيث تبدأ الحياة
[البياتى 2 / 98].

قد نسمى هذه اللحظة «لحظة الخرافة»، لو استخدمنا دوال أدونيس، بشرط أن نفهم «لحظة الخرافة» بوصفها لحظة تحول التاريخ، فى الوقت الذى يقع «بين الرماد والورد»، كما لو كانت ساعة الهتك العظيم قد أتت، وخلخلة العقول قد حلت، لينشطر الوعى بين رفضه ما هو كائن وحلمه بما يمكن أن يكون، ممزقا «فى مفارق الفصول» التى تبدو كأنها انكسرت، أو تدابرت، لتولد من جديد، أو تضيع إلى الأبد.

وتتجاور الأزمنة، بقدر ما تتعامد أو تتقاطع أو تتصارع داخل الوعى، فى هذه اللحظة: (الزمن المنكس المخلوع، والزمن الآتى كالزلزال، والزمن الطالع من خميرة الأجيال، والزمن القاعد فى الأبواب مثل حجر، والزمن المشقق المدهون بالنسم البارئ أو الطاعون، والزمن الهائم بين الإعصار والربان، والزمن الذى يكتبه القتل والإرهاب والعسس).

ويسقط الوعى المحدث فى حبالة هذه اللحظة، كأنه واقع فى كمين، تتجاذبه أصوات الماضى والحاضر والمستقبل، لو استخدمنا دوال صلاح عبدالصبور، بالقدر الذى تتخاطفه آلاف من صور الأحلام المرة والحلوة، تقتحم جميعها الوعى، فى وقت واحد، كإعصار لا يهدأ، أو يتمهل، ليصبح الوعى غنيًا بالإحساس إلى حد الرعشة، مروعاً بالرؤى إلى حد الرجفة، فيسقط هذا الوعى، ولا شيء يعينه، فى ليل مخيف:

آه،
ليس هو الليل
بل الرحم،
القبر،
الغابة.

[شجر الليل، 47]

وعندئذ، يتدابر طرفا اللحظة فى الوعى نفسه، لينقسم الوعى بين الرحم (منبت الورد) أو القبر (مجتمع الرماد)، أو بين طرفى الممكن (الحلم/ اليأس) اللذين يستدير بينهما الزمن الحاضر كالغابة.

فى الطرف الأول، يتماثل «زمن الحق الضائع» مع زمن «الأحياء الموتى والموتى الأحياء»، ليغدو كلاهما زمنا «لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله» فى «عصر ملتاث، قاس، وضنين» [صلاح عبدالصبور 2/ 482]، ندنو فيه من المحظور، كى «نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير» [1/ 153] وإذا وقع المحظور، أطلق المقتول شهادته «الشر استولى فى ملكوت الله» - أو نبوءته:

رعب أكبر من هذا سوف يجيء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى جبل الصمت
أو ببطون الغابات

[2/ 805-806]

وفى الطرف الثانى، يستدير الوعى عن حياة:

. . . تجرّب كيف تقلّد
صورتها فى الزمان البعيد القديم

[شجر الليل، 66]

إلى زمن لم يوجد بعد، يتخلص من شرك الحاضر، أى يتخلص من هذا الوقت

«المفقود بين الوقتين» [2/ 844]، فيهل نبيّ يحمل سيفا، يهبط فى منتصف الليل:

فى منتصف الوحشة
فى منتصف اليأس
فى منتصف الموت. [2/ 808]

ولكن يظل الوعى المحدث معلقا بين هذين الطرفين، فى انقسامه، فالماضى قد سقط ولم يسقط، والحاضر وتر مشدود بين نقيضين، فيظل الوعى معلقا فى «المابين» أسير اللحظة التى ينتهى فيها التاريخ ويبدأ، معلقا بين حكمى الإعدام والبراءة.

وبقدر ما ينتهى التاريخ ليبحث لنفسه عن بداية، فى هذه اللحظة، يتقاطع بعضه مع بعضه، ويتداخل فيه كلام الهازم وصوت المهزومين، وصوت اليأس وصوت الحلم. ولكى يتدعم صوت الحلم تعود «الأنا المحدثة» إلى الماضى، متأملة أحداثه وشخصياته، بالأقنعة والمرايا، مراقبة الاتصال والانفصال بينه وبين الحاضر، بالإشارة والتضمين، باحثة عن عناصر التحول الكامنة، فى أسطورة البعث التى ينطوى عليها هذا الماضى، لعلها تتكرر فى المستقبل. ولكن الأنا المحدثة، فى ثنايا ذلك كله، تسقط الحاضر على الماضى، على نحو يتكرر فيه انقسام وعيها، لنواجه انقسام الوعى الذى يلوذ بالتاريخ ويفر منه، وانقسام الوعى الذى يدمر التاريخ ويحييه فى الوقت نفسه، فيظل التاريخ، مع هذا الانقسام، تاريخا مفتتا.

قد يولد هذا التاريخ من جديد، من منظور الحلم -الورد، كما تولد العنقاء فتية من رمادها، لو استخدمنا دوال أدونيس، أو كما يعود المسيح بعد صلبه، لو استخدمنا دوال السياب، أو كما تعود الثورة المستحيلة من هجرتها فى الفصول، محتومة تظهر فى السماء، لو استخدمنا دوال البياتى، فيعود الوجود لدورته الدائرة:

النجوم لميقاتها
والطيور لأصواتها
والرمال لذراتها[41].

وعندئذ، تستدير «مزولة الوقت» إلى الشروق، لو استخدمنا دوال أمل دنقل، لتحمل «شارة الزمن القادم المستجاب»، فى الحلم -الورد، مع الهلال الذى يستدير:

كعنقاء قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى
وترجع حلتها - فى سنا الشمس - أزهى

وتفرد أجنحة الغد
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب
[أقوال جديدة. . . ، 31]

فيصبح الحاضر المستحيل، الرماد، عرضا من الأعراض المتحولة، مفرقا من مفارق الفصول، جانبا من حركة دائرة كونية، لا نهائية، مطلقة، يدور معها التاريخ بين الرماد والورد، والجدب الخصب، والموت والبعث، والليل والنهار.

وقد ينقطع هذا التاريخ كما ينقطع الخط المتصل، من منظور اليأس -الرماد، فتختفى الدائرة، ليحل محلها الامتداد الأفقى لحركة القطارات التى ترحل بين قضيبين: ما كان - ما سيكون، لو استخدمنا دوال أمل دنقل. ولكن تتحول الحركة إلى ما يشبه التيه، المتعاكس، فيتأكل كل شيء:

تتآكل العيون
تتآكل الليالى
تتآكل القطارات من الرواح والغدو.
[تعليق على ما حدث، 91]

ويفر كل شيء، كالماء الذى لا تمسكه اليد، أو الحلم الذى لا يتبقى على شرفات العيون. وينسرب الشك فى وصول القطارات، أو وصول المسافرين، ليصبح المؤكد الوحيد، فى الحركة الأفقية المتعاكسة، فى هذا التيه المسدود، شيئا من قبيل:

والسماء رماد، به صنع الموت قهوته
ثم ذراه كى تتنشقه الكائنات
فينسل بين الشرايين والأفئدة
[العهد الآتى، 45]

وعندئذ، تستدير «مزولة الوقت» إلى الغروب، كأنها تستدير «فى الطريق الذى يتراجع»، لكنها تظل معلقة، كاليأس، فى «زمن يتقاطع» هو «عمر من الريح» أو «عمر من الاضطراب»، لو مضينا مع دوال أمل دنقل، كأننا إزاء «الزمن المتوقف فى ردهات الجنون»، أو الوقت الذى:

بين أن يترك الورقة الغصن
حتى تلامس أطرافها حافة الأرض[42].

ولا يختلف المنظور الأول للتاريخ، حيث الزمن الدائرى للحلم (الورد) دلاليا، عن

المنظور الثانى، حيث الأفق المسدود للقطارات الهائمة بين الرواح والغدو (الرماد)؛ ذلك لأن تجاور المنظورين المتقابلين، معا، ينطوى على دال يشير مدلوله إلى وعى إشكالى. وعى تتجلى خصوصيته فى الكيفية التى يحوّل بها اللحظة التاريخية التى يعانيها إلى «رؤية/ رؤيا عالم»، يتمزق بين نقائضها، فى حال ينطوى فيه فعل الرؤيا على شيء أقرب إلى «اللحظة المدمرة»، لو استعرنا بعض دوال أحمد حجازى؛ أعنى لحظة التوحد المعرفية المخيفة التى يصبح فيه الوعى معلقا فى الهواء بعيدا عن ملجئه الأول، فى الزمان الذى كان، دون أن يدرك بعد ملجأه الثانى، فى الزمان الذى سيكون، وليس هناك ما يمسك بالوعى، أو يسنده. كأن هذا الوعى «لاعب سيرك» قبيل سقطته القاتلة بين الحبال «فيجمد الرعب على الوجوه»، أو تنغرس «الصرخة فى الليل». [أحمد حجازى 527-528] وتسقط الرؤيا «الهولية» على الوعى، فى هذه اللحظة المدمرة، لتغدو سدا يحول بين الوعى وخلاصه، كأنها حائط السم الذى يسقط بين الأرض والغيم:

وبين الدم والورده
وبين الشعر والسيف
وبين الله والأمة
وبين شهوة الموت
وشهوة الحضور.

[كائنات مملكة الليل، 11]

إن أشرعة من عصور خلت تتقاطع مع أشرعة من عصور تأتى، فى هذه اللحظة المدمرة، ترسم مفرقا وتواصل الرحيل، لتعود فترسم مفرقا آخر وتكرر الرحيل فيحار الوعى بين المفارق، بقدر ما يتمزق بينها. «والزمن الحاضر المستحيل» يلتف على الوعى كالأفول: كالخطيئة - لو واصلنا استخدام دوال أحمد حجازى، ليظل زمنا منقسما، «يتردد بين مداريه، كالقمر العربى» [كائنات..، 52] والإبداع المعلق فى حبالة هذا الزمن، كالوعى المعلق فى هواء هذه اللحظة المدمرة، يدور كلاهما فى إيقاع ركض جنونى، «فى التقاويم التى لم يكتشف إيقاعها الصعب»، منتظرا نهايته أو منتظرا قيامته، لعل دمه يعود إلى الشروق، فراشة ترف فوق مقبرة، أو وردة تزهر فى الحجر.

ولا مفر من مواجهة هذه «اللحظة المدمرة» وتمزق الوعى فيها، بين الملجأ الذى كان ولم يعد كائنا، والملجأ الذى قد يكون، ولكن ما من أحد يعرف أين. والتنكر الذى قد يراوغ به الوعى هذه اللحظة، كالهرب الذى يعوق به الإبداع نفسه، أحيانا، لا

يؤدى كلاهما إلا إلى تخبط أصعب، فى حبالة الدمار، خصوصا عندما تثبت «اللحظة المدمرة» لتصبح زمنا واقفا، زمنا حاضرا مستحيلا، «يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى»، فيسقط كلاهما على الوعى، كأنها النذير الأخير:

ستظل تتأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل
[كائنات. . ،119]

فلا يبقى للوعى، مع هذا التأرجح، سوى أن يبدأمن جديد، بعد كل انقسام وانشطار وتمزق، رافضا ومنفصلا، شاكا وساخرا، يائسا وحالما.

8 ـ أولوية السؤال:

ولا سبيل أمام الوعى المحدث، عندئذ، إلا إعادة طرح الأسئلة الجذرية كلها، مرات ومرات، ليتعرف الإيقاع المستحيل للتقاويم التى يعيشها والأقاليم التى يتجول بينها؛ أقصد الطرح الذى لا يغدو فيه السؤال مجرد استفهام، بل طراز وجود وتعرف هوية. إن هذا الوعى لا يتعرف نفسه، ولا يدرك التحول الواقع فى زمنه الحاضر المستحيل، ولا يحاول أن يحمى نفسه من الجنون أو الانتحار، ولا يسهم فى تأسيس زمنه الآتى، إلا بالأسئلة التى تجرحه لتبرئه، والأسئلة التى تدمره لتوجده، والأسئلة التى تدق باب المستحيل الصامت لتنطقه؛ الأسئلة التى تقول:

- ما الذى أبقت عليه النار
من بيتى، وأتعابى، وتاريخ عمرى
ما الذى ينبض محرورا طريا
فى رماد المطرح الخاوى بصدرى؟
[خليل حاوى، 124]

- ما هذا التاريخ، أجرح أم سكين؟
أهو التباس إيقاع أم اشتقاق؟
[أدونيس، كتاب القصائد، 27]

- ما سر هذه التعاسة العظيمة؟
ما سر هذا الفزع العظيم؟
[صلاح عبدالصبور، شجرة الليل، 51]

- هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى
ماذا أختار؟

[صلاح عبدالصبور 2/ 547]

- أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى
أم أنها هناك؟

[أمل دنقل، البكاء 9]

- . . كيف أجن
لأحس بنبض الكون المختل؟

[صلاح عبدالصبور، 1/ 300]

هل ندور حول المهد أم حول اللحد؟
وهل نتجه إلى اليمين أم إلى اليسار؟
وهل نسير إلى الوراء، أم إلى الأمام؟
وكيف نضبط لنفوسنا إيقاعاتها؟

[كتاب القصائد، 143]

- ما الذى يقدر أن يفعله الشعر لتاريخ ينام؟

[كتاب القصائد، 48]

- كيف يمضى إلى كوكب ليس يعرفه؟
هذا التراب الجميل، التراب المموه بالناس، من أين
يأتيه، من أين يقتاده للمتاعب؟

[قصائد أقل صمتا، 30]

- لغة الأسطورة
تسكن فى فأس الحطاب الموغل فى غابات اللغة العذراء
فلماذا رحل الملك الأسطورى الحطاب

[البياتى، 3/ 443]

- من أين أجىء، وكيف أجدد للكلمات الجنس وللغة
الأحشاء
لأقول الأشياء؟

[كتاب القصائد، 14]

- هل للأرض كتاب
لا تكتبه اللغة المجنونة؟

[كتاب القصائد، 84]

إن مثل هذه الأسئلة - وغيرها كثير - علامة تمزق الوعى المحدث وانقسامه؛ علامة رفضه وانفصاله، فى لحظة تاريخية، يريد فيها هذا الوعى وصلا آخر، يغدو فيه قادرا على أن يدخل من جديد، فى سفر النشأه والتكوين.

وعندما يدخل الوعى المحدث، فى هذا السفر، تتولد «عاصفة شعرية»، تقتحم الحاضر المستحيل «الموغل بالإرهاب والعنف» فتقتحم الأعراف الموروثة فى وعى القراء، لتحطم حدود اللياقة، والألفة، والعرف، والمشاكلة، والتناسب، والوضوح، والرقة، والعاطفية، فتحطم حدود الاتزان، والقبول، والإذعان، والتسليم، والحذر، والوخم، والتكلس، والصدأ، تلك الحدود التى يحطمها شاعر من نوع متميز، هو الشاعر النبى المجنون، الذى يأتى:

فى زمن الولادة العسيرة
والموت والثورة والحصار

[البياتى 3/ 155]

وهو الشاعر «المراقب» الماكر، و«الشاهد» المخادع المخدوع، الذى يغدو قابضا ومتهما، أو باحثا فى الفصول والطرقات، ليعيد حلم «العقل» إلى عالم «النقل» بعد أن:

أصبح العقل مغتربا يتسول، يقدفه صبية
بالحجارة، يوقفه الجند عند الحدود،
وتسحب منه الحكومات جنسية الوطنى، وتدرجه
فى قوائم من يكرهون الوطن.

[العهد الآتى، 17]

وبقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوبا فى اندفاع الأسئلة، نافيا دماره الذاتى بالسؤال الذى يقرع أبواب المستحيل، يظل هذا الشاعر محدثا بطريقته الخاصة. وبقدر ما تظل اللحظة التاريخية ممزقة بين الرماد والورد، فى زمن الولادة العسيرة تظل اللحظة نفسها شرطا من الشروط النموذجية للحداثة الشعرية. ذلك لأن الحداثة الشعرية - كالحداثة الأدبية التى لا تنفصل عنها - قرينة زمن متوتر متحول، ينطق الوعى المحدث فيه خصوصية اللحظة التاريخية التى يعيشها، بوصفها لحظة لا نظير لها، كأنها انقلاب

كونى أو انكسار شامل، يتغير معهما وبهما اتجاه التاريخ.

وبقدر ما يظل الوعى المحدث محافظا على نقاء رفضه الحلول الجاهزة، مؤمنا أن النسبية صفة محايثة فى صنعه، وأن البحث والسؤال هما المحرك الأساسى لهذا الصنع، يظل هذا الوعى محافظا على حداثته، مؤمنا بسرها الذى لا ينطوى على انتصار نهائى، بل على صراع دائم للانتصار على الانتصار نفسه. وهذا هو معنى ما يقال من أن الحداثة «لا تستبدل بالأسلوب الرسمى السائد الذى تتمرد عليه أسلوبا رسميا آخر، لأنها تتنكر لنفسها لو فعلت، فتتوقف عن أن تكون حديثة. ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها معضلة تتأبى على الحل تنظيرا، ولكنها تنطوى، على إبداع وجدلية خصبة. وتتمثل هذه المعضلة فى أن الحداثة تصارع إلى الأبد، ولكنها لا تنتصر قط، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها، بعد فترة، لكى لا تنتصر»[43]. وذلك هو التحدى الأصعب الذى تواجهه الحداثة، فى الشعر العربى المعاصر، ليتحقق حلمها، وتتكشف خلجانها، وتسهم فى تأسيس مدن المستقبل، فى «العهد الآتى» للزمن الآتى، بالنجمين الوضاءين على كفيه - الحرية والعدل:

حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا نرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم أحبتنا، وضعوا الشمعة فى الشباك، وناموا فى اطمئنان
فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتو بالمستقبل.

[صلاح عبدالصبور 2/ 718 - 719]

هوامش:

(1) راجـــــع: Malcolm Bradbury & James McFarlane. **Modernism**, Penguin. London, 1993, p. 19.

(2) راجع لصاحب هذه الدراسة، تعارضات الحداثة، **فصول**، العدد الأول، المجلد الأول، أكتوبر 1980، 74-86.

(3) راجع عز الدين إسماعيل، **الشعر العربى المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية**، دار العودة، بيروت 1975، ص9-16.

(4) راجع إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت 1978، ص7.

(5) راجـــــع: Irving Howe, **The Idea of the Modern in Literature & Arts**, Horizon Press, New York 1967, pp. 11-40.

(6) يحسم الأمر، من منظور هذا المستوى الثانى، أن نميز -فى دراسة لاحقة- بين أنسقة متباينة، تلتقى وتتصارع داخل نظام الحداثة الأشمل، كما يحدث فى دراسة الحداثة الأوروبية نفسها، حيث يقع التمييز بين الـ Modernist والـ Modern، على أساس من النمط القار genotype الذى يميز نسقا عن نسق آخر، أو بنية عن بنية أخرى. ويقدم «ثيوهيرمانز» مشروعا منهجيا مفيدا، فى هذا الاتجاه، للتمييز الدياكرونى والسينكرونى بين الأنسقة المتغايرة آنيا والمتعارضة تعاقبياً، بحثا عن الخصائص النسقية التى تحدد النمط القار (Modernist) فى شعر مالرميه وأبولنير وإزرا باوند وماكس ياكوب وبيير ريفردى وجورج تراكل، فتميز بينه وبين شعر الرمزية السابق الذى ينتمى إلى نمط «الحديث» (Modern). راجع: Theo Hermans, **The Structure of Modernist Poetry**, Croom Helm, London, 1982.

(7) راجع «**تعارضات الحداثة**»، سبقت الإشارة إليه.

(8) Stephen Spender. **The Struggle of the Modern**, Hamish Hamilton, London 1963. والقسم الخاص بالمعاصرين والحديثين موجود ضمن كتاب Irving Howe, **op. cit.** 43-49.

(9) للترجمة الكاملة لهذه القصيدة اللافتة، راجع عبدالغفار مكاوى، **ثورة الشعر الحديث**، من بودلير إلى العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972، 2/ 333-339. والكتاب -بمجلديه، الدراسة والمختارات- أفضل مدخل عربى متاح لتعرف شعر الحداثة الأوروبية.

(10) لكى نتمثل تأثير طريقة إليوت فى «التضمين» التى انسربت من هذه القصيدة، كما انسربت من شقيقاتها، إلى حداثة الشعر العربى المعاصر، يكفى أن نتأمل هذا المقطع لصلاح عبدالصبور، من قصيدة «لحن»:

جارتى لست أميرا
لا، ولست المضحك الممزاح فى قصر الأمير

* * *

أنا لا أملك ما يملأ كفيّ طعاما

وبخديك من النعمة تفاح وسكر.

حيث يتلاعب صلاح عبدالصبور بتضمين إليوت الأصلى، مضيفا إليه دلالة جديدة تنصرف إلى «أمير الشعراء» (شوقى)، وموازنا بينه وبين تضمين آخر من شكسبير يصل بين «هاملت» (الأمير) وبين «جرلييت» الأميرة الأخرى فى مسرحية شكسبير المعروفة، تلك التى تقول على لسان جارة العاشق، فى قصيدة صلاح عبدالصبور:

آه لاتقسم على حبى بوجه القمر

ذلك الخداع فى كل مساء

يكتسى وجها جديدا

راجع **ديوان صلاح عبدالصبور**، (فى ثلاثة مجلدات) دار العودة، بيروت 1972-1977، 1/ 65، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن.

(11) أمل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، دار العودة، بيروت 1973، ص10، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(12) **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت 1983، ص589، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(13) سعدى يوسف، **الأعمال الشعرية الكاملة (1952-1977)**، مكتبة النهضة العربية، بغداد 1978، ص125، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(14) قارن بما انتهت إليه سيزا قاسم فى تحديد «المفارقة» فى دراستها، و«المفارقة فى القص العربى المعاصر»، **فصول**، المجلد الثانى، ص 143-144.

(15) أستبدل مصطلح «الأنا المحدثة» بـ«الأنا الحديثة» لأرهص بالخصوصية التى سأوضحها فى الفقرة التالية، ولأؤكد -ضمنا- استمرارية «الحداثة» التى تصل حاضرها بماضيها وتغاير بينهما فى آن.

(16) راجع: Graham Hough, **"The Modernist Lyric"**, in Malcolm Bradbury, op. cit., pp. 312-313.

(17) راجع: Monroe K.Spears, **Dionysus and The City; Modernism in Twentieth Century Poetry**, Oxford University Press, New York 1970, pp. 2-34.

(18) راجع: Paul Ginestier, **The Poet and The Machine**, trans. by Martin B.Friedman, University Press, New Haven 1961, pp. 171-172.

(19) **أدونيس، الآثار الكاملة (فى مجلدين)**، دار العودة، بيروت 1971، 2/ 58، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(20) **ديوان عبدالوهاب البياتى (فى ثلاثة مجلدات)**، دار العودة، بيروت 1971-1979، 2/ 299-

30، وسأكتفى بعد ذلك بالإشارة فى المتن.

(21) أمل دنقل، **العهد الآتى**، دار العودة، بيروت 1975، ص18، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(22) أدونيس، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت 1980، ص15، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(23) **ديوان خليل حاوى**، دار العودة، بيروت 1979، ص212-213، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(24) سعدى يوسف، **قصائد أقل صمتا**، دار الفارابى، بيروت 1979، ص8، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(25) أمل دنقل، **تعليق على ما حدث**، دار العودة، بيروت 1971، ص 92، وسأكتفى - بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(26) اللغة، دائما، هى أول ما يلفت الانتباه إلى الحداثة الشعرية، وهى المدخل الذى يلح على الذهن لاكتشاف خاصيتها النوعية، حتى فى الدراسات التقليدية لنظرية «التعبير الوجدانى» النقدية، كدراسات موريس بورا، راجع على سبيل المثال:
C.M. Bowra, **The Creative Experiment**, Macmillan, London 1967, P. 2.

(27) أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت 1978، ص 71.

(28) Roman Jakobson, **Closing statement: Linguistics and Poetics.** in T.A. Sebeok, **Style in Language**, Cambridge, Mass. MIT Press 1964, P.356.

(29) Victor Erlich, **Russian Formalism**, The Hague. Mouton 1965, p. 77.

(30) أدونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت 1977، ص153، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(31) أقصد المعنى الصوفى الذى ينطقه هذان السطران:

أغيب كثيرا/ أحضر قليلا

لكى أحضر ولا أغيب. (راجع: مفرد بصيغة الجمع، 236).

(32) أحمد عبدالمعطى حجازى، كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت 1978، ص 31-32، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(33) **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت 1971، ص450.

(34) راجع لصاحب هذه الدراسة: **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى**، دار المعارف بالقاهرة 1980، ص361.

(35) راجع: Dave Laing, **The Marxist Theory of Art**, The Harverter Press. Sussex 1978, pp. 58-60.

(36) صلاح عبدالصبور، **شجر الليل**، دار الشروق، القاهرة 1981، ص59، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(37) Irving Howe, opÛ cit., pp. 83-96.

(38) **أحمد عبدالمعطى حجازى: ديوان**، دار العودة، بيروت 1973، ص.113 وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(39) R. Jakobson & M Hall, **Fundamentals of Language**, The Hargue, Mouton 1975, p. 81.

(40) قارن ذلك بالتعريف التالى لجون ليونز حيث يقول:

تتضمن ما بعد اللغة Metalanguage، عادة، الكلمات التى نستخدمها لتحديد عناصر لغة الموضوع (كلمات، أو أصوات، أو حروف..إلخ) والإشارة إليها، كما تتضمن عددا بعينه من المصطلحات التى نستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر، أى العلاقات بكيفية تألفها فى تشكيلات تصنع جملا وعبارات وما أشبه ذلك». راجع:
John Lyons, **Semantics**, Cambridge University Press, London, 1977 Vol.I, pp. 10-11.

(41) أمل دنقل، **أقوال جديدة عن حرب البسوس**، دار المستقبل العربى، القاهرة 1984، ص16، وسأكتفى -بعد ذلك- بالإشارة فى المتن.

(42) أمل دنقل، **أوراق الغرفة 8**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1983، ص.47 وراجع ص: 49، 65، 67.

(43) Irving Howe, **op. cit.**, p. 13.

ملاحظات حول الحداثة

ابتداءً، تنبثق الحداثة من اللحظة التى تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعى على طرائقها المعتادة فى الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هى حضور متعين فاعل فى الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هى حضور مستقل فى الوجود.

على المستوى الأول، تبدأ الحداثة من انقسام الوعى المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة وموضوعاً منفعلاً، ذاتا فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذى هو هى من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى. وعلى المستوى الثانى، فإن الوعى المنقسم على نفسه ينشق على واقعه، فيتمرد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى هذا الواقع وعلاقاتها، ويبحث عن أدوات جديدة يؤسس بها معرفة مغايرة، تحرره فى علاقته بنفسه على المستوى الأول، وعلاقته بواقعه على المستوى الثانى. ولا يتم هذا التمرد إلا بنوع من الوعى الضدى، ينبع من الإحساس بأن ما أنجز لم يعد يكفى، وأن ما هو واقع يمثل عائقًا أمام تشوق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية تتمزق بين نقيضين أو نقائض متكثرة، وأن الأفق يخايل بالوعد.

هذا الوعى الضدى علامة فارقة من العلامات التى تؤسس الشروط الملازمة للحداثة، ذلك لأنه وعى مناقض لصفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة، القوالب المتكررة، الذات العارفة بكل شيء. وهو الوعى الذى يستبدل بالمطلق النسبى، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم. وهو يؤسس نفسه بوصفه وعياً إشكالياً يرى فى الشك علامة العافية، وفى السؤال شرط الوجود، وفى النفى دلالة الحرية. ولأن إبداع الحداثة نتاج حركة هذا الوعى، فإن هذا الإبداع

يتحرك، دائمًا، فى أفق يجدد تصوراتنا عن الواقع وعلاقتنا به، على نحو ينسرب بالتساؤل والشك والاحتجاج فى كل تصور وكل علاقة.

هذا الأفق المعرفى يجعل من الحداثة رؤية ورؤيا، كما يجعل من هذه أو تلك منظومة مختلفة المجالات متعددة الوظائف، لكنها رغم اختلاف مجالاتها وتعدد وظائفها تظل منطوية على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة، ومن ثم على وظائف متجاوبة، فهى قرينة البحث الذى لا يتوقف لتعرف أسرار الكون، والمضى فى اكتشافه والسيطرة عليه، من المنظور الفكرى العلمى، ومن ثم قرينة الارتقاء الدائم بموضع الإنسان فى هذا الكون، من المنظور السياسى الاجتماعى، بالمعنى الذى يبرر الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، ومن الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى الاستقلال، ومن سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبيلة أو المشيخة أو الحاكم المطلق إلى الدولة الحديثة، بمعناها الذى يقرن العلم بالعدل، والمساواة بالحرية، ويقرن الحرية بحق العقل الإنسانى فى التمرد الدائم على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى عصره وعلاقات إنتاجها على السواء.

والحداثة قرينة «التحديث» من هذه الزاوية، بل هى الوجه الذى ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع، بينما التحديث هو الوجه الذى ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية فى المجتمع، وتثوير علاقاته، بما يكافئ الحلم الإنسانى بالانتقال من أسر الضرورة إلى عالم الحرية الذى لا يكف عن التجدّد، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التفكير العلمى المضاد للخرافة موازيًا لمنطق الوعى الضدى المناقض للاّتباع، فالحداثة كالتحديث تمرد دائم على كل ما يحجر على أدوات إنتاج المجتمع وعلاقاته، فى قيود الاتباع التى تعنى التخلف. والتحديث كالحداثة تطلع دائم إلى المستقبل الذى يعد بالتقدم اللانهائى.

إن صدمة «التحديث» ومخايلته تشبه «النداهة» فى قصة يوسف إدريس الشهيرة، حيث ينتزع الوعى من سباته الذى ألفه، وينتقل من فضاء إلى فضاء مناقض، وتنتهك براءة تسليمه يقيم الاّتباع ليدخل عالمًا آخر، يعد بالمغامرة والتجارب المقلقة، ويستبدل بالبراءة والبكارة التجريب والمهارة. إنه العالم الذى يبدأ بهذه الكتل الحديدية المتحركة التى أنهت العصر القديم لوادى العيون، فى الجزء الأول (التيه) من رواية عبدالرحمن منيف «مدن الملح» حين تفجر السؤال: «هذه الكتل الحديدية الصفراء هل يمكن لإنسان أن يقترب منها ويظل سالمًا؟ وماذا نفعل وكيف نتصرف؟». هذا العالم الجديد تتملك الأحياء فيه مشاعر الضغينة والنزق والخوف، دون أن يدركوا أو يقدروا بوضوح أى

شيء يمكن أن يحدث، ولعلهم - مثل سكان وادى العيون - يأملون أن يقع فى اللحظة الأخيرة أمر يغير كل ما يدبر ويخطط، فتعود الأمور إلى ما كانت عليه، وينتهى الحلم القاسى الطويل. ومع ذلك، يظل كل واحد منهم موقنًا أن نهايةً ما أصبحت وشيكة و«كل واحد يريد رؤية هذه النهاية بنفسه، وأن يعرف كل التفاصيل، حتى أصغرها وأكثرها خفاء».

وإذا كان من الممكن القول إنه لا حداثة دون تحديث، فإن العلاقة بينهما علاقة تلازم بالضرورة، بمعنى أن التحديث المادى لا يمكن أن يتم دون أن يفضى إلى حداثة فكرية. وفى الوقت نفسه، فإن الحداثة تؤسس المهاد الفكرى للتحديث وتدفعه إلى الأمام، وذلك بالمعنى الذى يجعل التلازم بين الطرفين تلازمًا بين مجالين يتبادلان التأثر والتأثير، ويتقاطعان ويتداخلان فى غير حالة.

هذا التلازم بين الحداثة والتحديث يجعل من الوعى الحداثى وعيًا «مدينيًا» فى كل الأحوال، وعيًا يبدأ من عالم «الآلة» وعلاقات إنتاجها، ولا يفارق أنساقها المعرفية أو سياقات منظومات المعلومات المرتبطة بها والمتولدة عنها. وسواء كنا نتحدث عن المدينة التى تدخل دنيا التصنيع أو المدينة «الكوزموبوليتينية» التى تعيش عصر مابعد الصناعة، فإن هذه المدينة هى الفضاء المكانى الذى تتولد فيه الحداثة وتتلازم مع «التحديث». وليس الخوف القروى أو البدوى من هذه المدينة هو الذى يلازم الحداثة بل غواية المدينة «النداهة» التى ننجذب إلى عوالمها وأدوات إنتاجها وأنساقها وتعقد علاقاتها، تحدونا الرغبة فى الاكتشاف، ويؤرقنا الخوف من بعض ما يحمله هذا الاكتشاف، ونظل نندفع فى عالم هذه «المدينة» الواعد بكل الاحتمالات: نتقبل حضوره الذى ينطوى على المتناقضات، ونقع فى غواية ندائه الذى يعد بتغيير كل ما ننطوى عليه من موروثات.

المدينة - من هذا المنظور - هى الرحم الذى تتولد منه وبه الحداثة. لا أقصد إلى المدينة التى تشبه القرية الكبيرة، ولا المدينة التى لا تفارق العلاقات الإنسانية فيها منطق القبيلة، بل المدينة التى هى النقيض للقرية والبادية، بما فيها من تصنيع يتجاوز الآلات اليدوية، وبما فيها من أنظمة معرفية تتجاوز عوالم الخرافة والسحر، وبما فيها من تنظيمات ومؤسسات تحيل الهوية الخاصة بالفرد إلى رقم من ملايين الأرقام، وبما فيها من تناقضات اجتماعية واقتصادية تؤدى إلى أن تتحول هذه المدينة نفسها إلى ساحة للصراع، فهى مدينة ترعاها مؤسسات السلطة وتوجهها مصالح الطبقات الحاكمة والأجهزة الإيديولوچية للدولة، وتثير الشغب فيها مجموعات الهامشيين والمقهورين

والمقموعين. إنها مدينة الأحزاب المتصارعة سياسياً والمصالح المتعارضة اقتصادياً والتيارات المتناقضة فكرياً، حيث البشر الذين يكدحون باحثين عن عدل تحققه الحرية، والإخوة الأعداء الذين يتحاورون بالكلمات أحياناً وبالرصاص حينا، والمبدعون الذين يستريب فيهم الجميع، ويعانون «قدر الغرف المقبضة» الذى تحدث عنه عبدالحكيم قاسم، الغرف التى تشبه هذه الغرفة:

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير
وملصق
جاءت الطائرة
حملت فى الهواء السرير
والكتاب الأخير
وخطّت بصاروخها بعض ملصق.

هذه المدينة علامة العالم الثالث والحداثة المميزة لكثير من أفكاره فى آن، فهى ليست مدينة «مابعد الصناعة» الغربية التى دخلت عصر المعلومات ولا تزال تشهد إبداعات تكنولوچيا الاتصالات الحديثة التى لا تكفّ عن التقدم، وذلك فى المدى الذى يوقع الإنسان في شراك شباك المعلومات وتكنولوچيا الاتصالات التى أحالت العالم إلى قرية كونية. أما مدينة العالم الثالث فهى المدينة التى لا تزال تتوسل بالعلم لتواجه الخرافة، والتسامح لتواجه التعصب، والتى يرتحل إليها المبدع من القرية، والتى يقول عنها أحمد حجازى:

يدهشنا أنا نحب المدينة
وأننا قد اكتشفنا خلسة، فى هذه الأبنية الجواثم أشياءها الدفينة.

المدينة التى تتصارع فيها الكلمة والرقم، والتى تنقسم ما بين ماضيها وحاضرها، والتى تعرف نعمة الجامعة وبركة المسجد وآلة المصنع وزنزانة المعتقل، كما تعرف ثقافة الاستنارة وثقافة الإظلام، والتى تتواطأ مع غيرها فى صنع مأساة الفتى الفلسطينى الذى لم يعد يملك سوى صوته الصارخ الذى صاغه محمود درويش بقوله:

وأبحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زبدا.

فى هذه المدينة، يغدو كل شيء نسبياً، منقسماً، متناقضاً، متعدداً، جهما،

مراوغاً، ملتبساً، كأنه رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة، فى كون خلا من الوسامة. والحب فى هذه المدينة بلا جذور، لا يجرؤ العاشق فيها أن يقول:

صافية أراك يا حبيبتى
كأنما كبرت خارج الزمن.

بل يحلم بما ينجيه، ومن يحب، من قبضة ذوى اللحى والشرطة والتجار. والشاعر يجوب هذه المدينة، صغيرا كالفرحة، ماكراً كالقنفذ، مراوغاً كالزئبق.

ويظل هذا الشاعر «صانع أسئلة» يملأ الطرقات بهواجسه، يضع اللغة العاطفية جنب الجدار، ويرتكب فعلا فاضحاً فى الطريق العام، وينكفئ على قصيدته التى تضيق به فيلوذ بانحناءة المجاز، ويعاود السعى فى هذه المدينة بعجلات الرمز والتمثيل والتعريض والكناية، مراوغاً كالقناع، لاذعاً كالسخرية. ويعرف هذا الشاعر أنه ليس حكيما أو قدّيساً، كاهناً أو عرّافاً، ويقول لنفسه قبل أن يقول لنا:

إذن.. لابد من التجريب
ولطالما جربت القليل لتعرف الكثير
ولطالما جربت الكثير لتعرف القليل.

وإذا كان التجريب يعنى البحث عن تقنيات جديدة، فى هذا السياق، فإنه يعنى البحث عن معرفة جديدة، عن آفاق واعدة يقرع أبوابها السؤال الذى يلد السؤال. وإذا كانت المعرفة الجديدة تومئ إلى صانع الأسئلة الذى يسعى إلى تعرف نفسه، وتجديد أدوات معرفته بنفسه والعالم من حوله، فإن هذه المعرفة تومئ إلى ما يحدث فى الواقع، حيث الضرورة التى تستفز الوعى، والتخلف الذى يثير السؤال، والخرافة التى تناقضها الحداثة، والتعصب الذى يناقض التسامح والمجادلة بالتى هى أحسن. ولا تقتصر المعرفة الجديدة التى يسعى إليها الوعى المحدث على إبداع الفنون والآداب. إنها تمتد لتشمل كل شيء، فالحداثة فى الآداب والفنون لا تتحرك معرفياً إلا فى مناخ شامل يلازمه وعى التحديث.

وإذا كانت الحداثة فى الفكر والعلم ابتداعا للمعرفة ولأدواتِ إنتاجها، فإن الحداثة فى الآداب والفنون ابتداع لرؤى جديدة ولأدوات إنتاج هذه الرؤى فى آن. إنها فعل متكامل لوعى متحد ينطوى على قيمة إيجابية. هذه القيمة نتعرفها فى الضدية الجذرية التى تواجه اتباعية الموروث، وتواجه غياب الحرية عن الواقع، ومنطق التبعية للآخر أياً كان هذا الآخر، الضدية التى تقرن الحرية بالعدل، وتقرن فعل الوعى الذى تنتسب إليه

بفعل التثوير الدائم لأدوات إنتاج الفن، وإنتاج المعرفة بالواقع والكون على السواء. وبذلك، فإن الحداثة رؤية/ رؤيا شاملة من حيث هى موقف من واقعها الخاص ومن كونها العام، ولا يمكن النظر إليها - من منظور الأدب - بوصفها طريقة فى القول أو حيلة شكلية، ولا يمكن اختصارها فى التوكيد المطلق الأولية التعبير. وفى الوقت نفسه، لا يمكن اختزالها فى رؤية/ رؤيا منعزلة عن أدوات إنتاجها، فتغيير الرؤى لا يتم دون تغيير أدوات إنتاجها، وتغيير أدوات الإنتاج يؤدى إلى تغيير الرؤى وعلاقات إنتاجها.

هذا التغيير يقع فى لحظة المفارقة الجذرية التى يدرك فيها الوعى أنه لكى يبدع العالم فإن عليه أن يعاكس العالم، فى فعل من أفعال الانقطاع الذى يغير المجال كله، كأنه يدخل من جديد فى سفر النشأة والتكوين، كما يقول أدونيس بحق. وعلاقة هذا الفعل بماضيه أشبه بعلاقته بحاضره، لابد أن تنطوى على الانقطاع الحاسم، بالمعنى الذى تؤكده دلالة بيت الشاعر الحداثى القديم، أبى تمام، الذى قال:

فنفسك، قط، أصلحها ودعنى من قديم أب

هذا الانقطاع الحاسم الذى لا يفارق معنى التمرد الأوديبى على السلطة البطريركية لكل الآباء، والسلطة القمعية لكل أنماط الأنظمة التسلطية، هذا الانقطاع الحاسم لا يتشكل إلا فى لحظة تاريخية متميزة، لحظة تتقابل فيها الأوضاع الاجتماعية، وتتصارع فيها الاتجاهات السياسية، وتتصادم المصالح الاقتصادية، وتنقسم الثقافة فى ثنائيات متقابلة: حيث الهامشى فى مقابل السائد، والسلف فى مقابل الخلف، والاتباع فى مقابل الابتداع، والطليعة فى مقابل الجماعة، والمتأصل فى مقابل الوافد، والقامع فى مقابل المقموع، وذلك فى سياق اجتماعى، تاريخى، يجعل من رؤى الحداثة معبرة عن التناقضات المتصارعة فى المجتمع، وصائغة لأحلام طليعة، هامشية، مضطهدة، محاصرة بالاتهام، مهوّسة بالأسئلة التى تجعلنا نتطلع إلى أفق مغاير من آفاق تحولات المجتمع.

هذه الشروط المرتبطة بولادة الحداثة تفضى، بداهة، وعلى مستوى التضاد، إلى الشروط المناقضة لموت الحداثة. إنها تموت من داخلها عندما تفقد وعيها الضدى، أى حين يتحول هذا الوعى من جذرية رفضه إلى المهادنة المصالحة التى تفقده حدّيته، فيغدو وعيا خانعاً مذعناً. وتموت الحداثة من داخلها، حين تفقد تلهب السؤال وتمرد الشك وروح المغامرة ولذعة السخرية وحدّة المفارقة وعافية التجدد، أى حين تكف عن

مساءلة نفسها، وحين يكف وعيها عن الانقسام على نفسه ليغدو ذاتا وموضوعاً، أو يجعل من نفسه موضوعاً للمساءلة والسخرية قبل أن يجعل من غيره موضوعاً للمواجهة. وتموت الحداثة عندما تدخل منطقة الإيمان بالمطلقات، وتفارق ضفافها التى لا تعرف اليقين، وحدودها التى لا تفارق النسبى، وتخومها التى لا تحمى نفسها سوى بالسؤال. وبقدر ما تقترب الحداثة من منطقة الإيمان بالمطلقات، وتقع فى شراك التعميمات أو برد اليقين، تفارق روحها المتسائل ونسغها الشاك، وحياتها التى لا تعرف سوى النسبى. وعندئذ، تتحول الحداثة إلى «سلطة» تؤسس تقاليدها، وترسخ قواعدها، وتقنن شروطها، وتنتقل من الثورة الجذرية إلى الإصلاح الجزئى، ومن الإصلاح الجزئى إلى الاقتناع بما هو واقع، مذعنة، مقموعة، بما يفقدها أى صفة للحداثة أو روح المقاومة والتمرد الملازمة لها من المذاهب المستقرة فى سياقات التيارات الأدبية.

وتموت الحداثة من خارجها عندما تفقد شرطها التاريخى، أى عندما يكتمل تحول اللحظة التاريخية المولّدة لها، فتنقلب اللحظة إلى قطبها السالب أو قطبها الموجب، مفارقة بينية ما بين القطبين بكل ما فيها من توتر وقلق وتمزق وانقسام. وإما أن يطبق الكابوس على اللحظة التاريخية، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يأس الانحدار والخنوع والتسليم والاتباع، وإما أن يشرق الحلم على اللحظة التاريخية، فينقلها من فجر أمانيه إلى ظهيرة تحققاته، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يقين «المشروع» المسيطر وإطلاقه وكلية أحكامه، حيث يستبدل بالشك الجزم، وبالسؤال الإجابة، وبالسخرية التمجيد.

وإذا كانت الحداثة ضد كل مشروع ينطوى على مطلقات يقينية، فإنها كانت النقيض الدائم، فى الوطن العربى، للمشروعات الدينية فى اتباعيتها، والنقيض الدائم للمشروعات الشيوعية فى دوجماطيتها. وظلت على صدام مع المشروع القومى فى تسلطية دولته. وكان فيما انطوت عليه هذه المشروعات من أحادية النظر ويقينية المعتقد وإطلاقية الأحكام، الدريئة الثابتة لهجوم موجات الحداثة العربية المعاصرة والمصدر التقليدى للعداء بين الحداثة وهذه المشروعات. وبقدر ما كانت الحداثة الهامشى المشاغب، المريب، الغريب الذى يتشكك فيه الجميع، فى ازدهار المشروع القومى، فقد انبعثت الحداثة العربية المعاصرة متداخلة معه فى النشأة المرتبطة بالخلاص من التبعية التى هى الوجه السياسى للاتباع، ومتقاطعة مع أحلامه عن الحرية والعدل التى هى الوجه الآخر لإنسانية الحداثة. لكن هذه الحداثة نفسها تحولت إلى هامشى آخر، مغضوب عليه، متهم بالكفر والإلحاد، فى تعاقب المؤسسات المتسربلة بأردية الدين،

وبعد سقوط المشروع القومى، وصعود ما يمكن تسميته «إسلام النفط». وكما اصطدمت الحداثة بدولة المشروع القومى فى تسلطيتها وتغييبها للحرية ونفورها من الديمقراطية، وتأكيدها بطريركية الحضور السياسى الفكرى للزعيم - الزعماء، فإن هذه الحداثة اصطدمت باتباعية المؤسسات الدينية، والبطريركية الأوتوقراطية التى تكرسها الدول التى ظلت تخفى مصالحها وراء أقنعة دينية. ولكن ظلت هذه الحداثة، فى كل الأحوال، متقاطعة أو متداخلة مع كل مشروع يعد بالتقدم، ويبشّر بأحلام الحرية والعدل، ويؤمن بإنسانية جديدة لا تعرف من المطلقات سوى الإيمان بقدسية السؤال الذى يحطم جدران أى نوع من أنواع اليقين المطلق. وهذا هو سر الحوار بين الحداثة العربية المعاصرة والتيارات العالمية الساعية إلى إنسانية جديدة لاتعرف التمييز العنصرى أو استغلال الشعوب، وسر حوارها مع التيارات القومية الجديدة التى تحاول مجاوزة البنية البطريركية للمشروع القومى إلى بنية أكثر تحرراً، ومع التيارات الماركسية التى لا تعرف جمود الستالينية أو آراءها الجدانوفية، ومع التيارات الإسلامية التى تحاول تأسيس ما يمكن تسميته «الاعتزال المعاصر».

وربما كان من المهم أن نؤكد - فى هذا السياق - أن حوار الحداثة مع غيرها من المشروعات المطروحة على الواقع العربى، إنما يبدأ من المنطقة التى تتقاطع فيها الحداثة مع هذا المشروع أو ذاك، من حيث رفضه ما عليه الواقع العربى من اتباع وتبعية فى آن، ومن حيث ما يقترحه هذا المشروع أو ذاك من آفاق جديدة تغتنى بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب، ومن حيث ما ينطوى عليه هذا المشروع أو ذاك من وعى باللحظة التاريخية البينية التى تخلق الحداثة. إن هذه اللحظة البينية، بكل ما تولّده من وعى ضدى، يرفض طرفها السالب، ويتطلع إلى ما يعد به طرفها الموجب، فى انقسامه بين الطرفين، هذه اللحظة هى العلامة الأولى للحداثة، العلامة التى تنبئنا أننا إزاء وقت بين وقتين، فى لحظة تاريخية يعيها المبدعون كأنها مفرق من مفارق الفصول، «وقت بين الرماد والورد» كما يقول أدونيس، الوقت الذى يتمرد فيه المبدع على هويته تمرده على حاضره وماضيه، كأنه يصرخ، وهو يخرج من رحم البراءة أو الهناءة، بما صرخ به قناع أمل دنقل فى نهاية «سفر التكوين»:

كينونتى مشنقتى
وحبلى السرى
حبلها
المقطوع.

هذا الخروج نفسه معانقة للريح التى تناقض السكون، وتأسيس للقطيعة التى تزرع الأنا المتمردة فى الريح، فتنطقها كل ما تردّده «كائنات مملكة الليل» حين تنقطع هذه الكائنات عن موروثها الجامد، أو حين تعلن عن تمردها على حاضرها:

قتلتنى أيتها البلاد
فى عش غرامك الملىء بالكلاب والنمور
والكوابيس، المحاط بالتوابيت،
المغطّى بهياكل السلالة التى انحدرت منها
فاتركينى أغتسل فى الدم،
أزرع نطفتى فى الريح.

وعندئذ، تتحول الذات المحدثة إلى ذات منقسمة على نفسها، تعانى إشكال هويتها الذاتية بالقدر الذى تعانى إشكال هوية الواقع الخاص بها، وذلك بالمعنى الذى يتحول معه هذا الواقع إلى تعارضات لا تصالح بينها، وتتحول الذات الواعية بهذا الواقع إلى انقسامات أكثر عنفاً فى صراعات بين الأبعاد الثلاثة للماضى والحاضر والمستقبل، كما لو كانت هذه الذات «محور الزئبق» فى قصيدة أنسى الحاج:

كل واحد منى جزيرة
وصحراء وإخوة أشرار
كل واحد منى واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون.

وأول ما يلزم عن هذه اللحظة المنقسمة على نفسها فى مفارق الفصول أن الذات المحدثة المتولدة فى هذه اللحظة لا تعرف يقين الأنبياء، ولا زعامة القواد المنقذين. إنها ذات محرومة من برد اليقين ونعمة التصديق وهالة الزعامة. ذات لا تهبط الأرض كالشعاع السنى، بعصا ساحر وقلب نبى، ولا تقبس إبداعها من نفس الرحمن، ولا تتحول إلى رحمن بين الناس، فهى لا تحتكر معرفة الحقيقة، ولا تعرف سوى السؤال الذى يولد السؤال. إنها ذات من يجعل الخطأ قنديلا لخطواته، ولا يعد بغبطة، ولا يتردد فى أن يهمس إلى سامعه بحاله على النحو التالى:

واقف على الرصيف أنتظر شخصا ما
أو شيئا ما
من ورائى يأتى رجل
لا أعرفه ولا يعرفنى يطعننى فى الظهر

بلا مبرر، بلا دافع
وقبل أن ألفظ أحلامى الأخيرة
أتوسل إليه ألا يفشى السر.

هذه الذات المحدثة لا تعرف لحظة المجد أو لحظة الانتصار، ولا تُحصِّل فى مسعاها بهجة الكشف أو التجلى المطلق للحقيقة، ولا تملك القدرة على تغيير مجرى الأحوال التى تقع حولها، ولا تستطيع أن تحقق فعلياً فى واقعها ما تفخر به سوى أن تتمرد على هذا الواقع. وإذا كانت رؤياها علامة على العالم البديل الذى تحلم به، فإن هذه الرؤى لا تلزم عنها صفات الأنبياء بل صفات المهمشين المقموعين الذين لا يكفون عن مقاومة القمع والتهميش. قد تترسب صفات النبوة، أو البطولة، أو الزعامة من مراحل سابقة على الحداثة، خصوصا في المناطق المفصلية التى تتخلق فيها الحداثة من نقائضها، فتحمل فى بواده إبداعها رواسب ما ترفضه، دون أن تنتبه إلى هذه الرواسب إلا بعد أن تسلط وعيها الضدى على مكوناتها الذاتية، فتجاوز كل ما يشدها إلى ما ترفضه، ومن ذلك الصفات النبوية التى تجعل من الشاعر، وريث الحكمة، كنز المعرفة المطلقة، «الحكم الْتُرضى حكومته»، العارف بكل شيء. وعندما تستبدل الحداثة بالكائن المطلق القدرات الكائن الذى لم يكن بطلاً فارساً أو حكيماً، تتجلى الذات المحدثة التى تعرف أنها لا تقدر أن تغير الفصول، ولا تتوجه إلى الآخرين كما لو كانوا أهل الكهف الذين عليهم أن يستجيبوا إلى كلماته المنزلة، كى يفيقوا من سباتهم الطويل. إن المعجزة الوحيدة التى تستطيع الذات المحدثة اقترافها هى أنها تدخل الآخرين إلى عالمها، تغرقهم فى انقسامها، تدفعهم إلى التساؤل عن انقسامهم المقابل، وتضرم فيهم نار الشك والبحث، وتمكنهم من أن يسائلوا وعيهم بالعالم فى الوقت الذى يسائلون فيه العالم، وتُهوِّسهم بتناقضات اللحظة التاريخية التى يعانونها كما لو كانت فاصلة بين الموت والموت.

الحداثة - بهذا الفهم - تنبثق فى اللحظات التى يتحول فيها التاريخ، حين ينقلب على نفسه، أو يفارق مجراه، أو يتمزق بين نقيضين أو نقائض، كأنه مذبذب بين الماضى والمستقبل، أو بين الحلم الآتى بالحرية والعدل والكابوس الجاثم بالعنف والقمع. فى هذه اللحظات، تنبثق رؤى الحداثة كأنها العنقاء التى تنبثق من رماد التحول والفجيعة، والحلم بتجاوز الماضى وتتشكل فيما يمكن أن يكون نسقاً متميزاً، يرتبط بعلة تولده من ناحية، وينطوى على ما يبرر الحوار بينه وبين غيره من الآفاق المغايرة من ناحية ثانية.

ويعنى ذلك أن لكل حداثة أنموذجها الخاص، نسقها المعرفى المتميز، أسئلتها التى ترتبط بهمومها المتعينة. وهى لا تتشابه مع غيرها من الحداثات، أو تتجاوب، أو تؤثر، إلا من خصوصيتها التى تحدد حتى ملامحها العامة التى تلتقى فيها وغيرها. والإنجاز الحقيقى لأية حداثة هو ما حققته، داخل السياقات المتصلة أو المنقطعة للحداثات، حيث يتسم كل إنجاز بتفرد لا يفقده التشابه مع بقية الإنجازات. ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن حداثة مطلقة أو حداثة مركزية، أو حداثة المثال أو الإطار المرجعى، فالوعى الذى يصوغ رؤية/رؤيا الحداثة وعى يتحرك فى تاريخه الخاص، وهو حين ينقسم على نفسه فإنه يفعل ذلك ضمن شروط إنتاج المعرفة فى لحظته التاريخية. وحركته الضدية إزاء نفسه لا تختلف عن حركته الضدية إزاء واقعه، من حيث هى حركة ضمن علاقات محددة، فى التاريخ، وليست حركة فى الفضاء الذى لا تاريخ له. وحتى عندما تتحول حركة هذا الوعى إلى فعل إيديولوچى، ينبنى بهدف تزييف الوعى، فينفى عن حركته صفة التاريخية، ويسقطها فى سديم خالص، فإنما يفعل ذلك لأنه مثقل «بلحظة تاريخية» تدفعه إلى الفرار منها، ومهوس بواقع يدفعه إلى نفيه على مستوى الوهم.

ومن المؤكد أننا لسنا إزاء حداثة واحدة لها تجليات متنوعة، كأنها الروح الهيجلى الذى يتجلى فى أشكال مختلفة المظهر ثابتة الجوهر، ولسنا إزاء عناصر ثابتة مطلقة وأخرى متغيرة نسبية داخل حداثة كونية واحدة، مفارقة، كأنها الأجرومية المتعالية لما أطلقت عليه البنيوية الشكلية - ذات يوم - مصطلح «أدبية الأدب». إن وضع فعل الوعى الذى يصوغ الحداثة داخل سياقه التاريخى يؤكد أننا إزاء حداثات متعددة على المستوى المتزامن (السينكرونى) والمتعاقب (الدياكرونى) على السواء. أعنى إزاء حداثات تتعدد، متوازية، فى العصر الواحد، بتعدد الشروط الخاصة بكل مجتمع على حدة. وإزاء حداثات تتعدد، متعاقبة، فى العصور المتتابعة، بتعدد المراحل التاريخية المتغايرة.

وليس من الضرورى أن نبالغ فنقول إن هناك حداثات بعدد الحداثيين، فالمؤكد أن هناك حداثات بعدد اللحظات التاريخية التى نتجت الحداثة في كل منها بشروط مغايرة وخصوصية مباينة. وما نحتاج إليه حقا خصوصا فى مجتمعاتنا المتخلفة، هو أن نبحث عن الشروط التاريخية المنتجة لهذه الخصوصية من ناحية، وعلاقتها بأدوات إنتاج المعرفة الحداثية من ناحية ثانية، والجدل المتوتر بين هذه المعرفة وعلاقات إنتاجها من ناحية ثالثة، والعناصر التكوينية التى يتكون من علاقاتها النسق الخاص بكل حداثة من ناحية رابعة.

ومعنى ذلك أن الحديث عن قواعد (أجرومية) ثابتة للحداثة وهم يشبه الحديث عن قواعد ثابتة للأدب. إن الدرس الذى تعلمناه من فشل «البنيوية» الشكلية قد أكد لنا أنه لا توجد خصائص مفارقة، متعالية، اسمها «أدبية الأدب» أو «شعرية الشعر»، فما يسمى الأدبى أو الشعرى أو «الجمالى» وظيفة «تاريخية» منفردة، وما يتصف بصفةِ «الأدبية» فى مرحلة قد لا يتصف بها فى أخرى، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وبالمثل، فإن «الحداثة» لا يمكن أن تقوم على «جواهر ثابتة» أو صفات راسخة. إنها رؤى إبداعية تقوم على وعى ضدى لتاريخ متعين، سواء أكان هذا الوعى هو تاريخ الأنا الفاعلة للوعى، أم تاريخ اللحظة التى يحدث فيها هذا الوعى. ومن هنا، فإن الحداثى لا يختلف عن «الحديث» من حيث إن كليهما دال متعدد المدلول، فما يعنيه هذا الدال لأبى نواس (فى الشعر العربى القديم) لا يعنيه لقاسم حداد (فى الشعر البحرينى المعاصر)، ومدلوله بالقياس إلى أدونيس الشاعر السورى المعاصر يختلف عن مدلوله بالقياس إلى رينيه شار الشاعر الفرنسى المعاصر الذى ترجمه أدونيس إلى اللغة العربية، وهمومه عبدالمنعم رمضان أو حلمى سالم أو حسن طلب من شعراء السبعينيات في مصر لا تتطابق وهموم سعدى يوسف وأدونيس وصلاح عبدالصبور وأحمد حجازى بالضرورة.

هذا البعد التاريخيّ للحداثةِ يكشف لنا عن طبيعة الفعل الإيديولوچى الذى يقوم به أولئك الذين يجعلون من بعضِ صور الحداثةِ الأوربية (المودرنزم Modernism) إطارًا مرجعيًا فى الحكمِ على أنماطِ الحداثةِ العربية المعاصرة. إن هؤلاء لا يقومون بتزييف الوعى العربى المحدثِ بخصائصِ حداثتهِ فحسب، ومن ثم ينفون عن هذا الوعى صفة الضدية عندما يجعلون منه تابعًا مقلدًا لحداثة أخرى، وإنما يغتربون بالحداثة العربية المعاصرة عن زمنها، وعن واقعها، ومن ثم يغتربون بالأنا الفاعلة لها عن تاريخها، على نحو يباعد بين هذه «الأنا» وجذرية الفعلِ المعرفيِّ، ويباعد بين الحداثة نفسها وجذرية الفعل الإبداعى. إن الوعيَ الحداثيَ وعيٌ ضدى، لأنه يضع نفسه وواقعه وتراثه وحاضر الآخر وتراثه موضع التساؤل والشك وليس موضع القبول والإذعان. ومن ثم، فإن «ضدية» هذا الوعى مرتبطة بنقائض تقع فى التاريخ وبالتاريخ، فهو وعى «ضد» ما هو واقع فى لحظة بعينها من لحظات الزمان الفعلى للبشر، وضديته فعل يقع على مفعول محدد، فى علاقات واقع محدد، وليست فى فضاء الرفض المطلق الذى لا يقع على شيء لأنه لا يرتبط بشيء.

ومن هذا المنظور، فإن العلاقة بين مفاهيم «الحداثة» الأوروبية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوى على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن - واعياً أو غير واع -

بدونية «الأنا» فى حضرة «الآخر» من ناحية، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخى من ناحية ثانية. والواقع أننا أفرطنا في البحث عن ملامح التشابه بين «حداثاتنا» و«حداثات» الآخر، بما جعل «الآخر» الإطار المرجعى فى كل الأحوال، وجعل من إنجاز «حداثاتنا» انعكاسا لصور هذا الآخر فى أغلب الأحوال. وبقدر ما انتهى الإلحاح على المشابهة إلى تحويل العلاقة بين الطرفين المتشابهين إلى علاقة بين أعلى وأدنى، فإن هذا الإلحاح انتهى إلى وضع يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد. هكذا تحدثنا عن أبى نواس بوصفه «بودلير العرب» وعن أبى تمام من حيث هو «مالارميه العرب»، وفرحنا أن غدا عبدالقاهر الجرجانى الأنموذج الأصلى لكل من دى سوسير وآى. إيه. ريتشاردز، وياكوبسون، ورولان بارت على التوالى.

ولقد ارتبط ذلك الوهم بوهم آخر، انطوت معه حداثة «الآخر» الأجنبى على مجلى مغاير من مجالى «المركزية الأوربية» التى لا نفارقها إلا إلى مركزية أمريكية جديدة، ارتبطت بما أطلق عليه اسم «مابعد الحداثة»، وذلك من منظور تباعد بنا عن الحوار مع كل إنجازات الحداثة خارج دائرة هذه المركزية، خصوصًا لدى أمم العالم الثالث التى كان لا بد أن نبحث بينها عن الشبيه، وأن نفيد من إنجازاتها التى وصلت بين التمرد على «الاتّباع» و«التبعية» فى فعل واحد لا انقسام بين عناصره.

ويبدو أنه قد آن الأوان لأن ندرك العلاقة المتبادلة بين «الاتّباع» الذى ورثناه عن علاقتنا بماضى «الأنا» القومى و«التبعية» التى ورثناها عن علاقتنا بحاضر «الآخر» السياسى - الاقتصادى. إن التبعية هى الوجه المعاصر للاتّباع، فى المجال الذى تذعن فيه الأنا إذعانًا فكريًا أو سياسيًا أو اجتماعيًا أو اقتصاديًا إلى غيرها، وتسلمه قيادها إلى الحد الذى يغدو تقليده قلادة فى عنقها. وإذا كانت «التبعية» المعاصرة لـ «الآخر» تجد سندها فى «الاتّباعية» الموروثة عن الماضى فإن هذه «الاتباعية» تسقط نفسها على العلاقة بالآخر، وتُؤثِّل لروح المحاكاة، حيث يغدو كل ما يبتدعه الآخر ملزمًا باتباعه، عند من يعتقدون أحقية هذا «الآخر» فى أن يكون الإطار المرجعى المحاكى فى كل فعل من أفعال التقدم، كما لو كان التقدم نفسه يمكن أن يتم بالمحاكاة التى تتحول معها «الأنا» إلى مرآة لا تعكس سوى صور هذا «الآخر».

وإذا كان مفهوم الوعى الضدى بذاته مناقضًا لهذا الوهم، فإن ما يؤكده هذا المفهوم من تأب على أى شكل من أشكال المحاكاة ينفى قداسة كل ما ورثناه من أقوال مأثورة تعلمنا أن نرد بالنفى على السؤال: «هل غادر الشعراء من متردم؟». إن مفهوم الوعى الضدى يستبدل بسلب الإجابة عن مثل هذا السؤال الإيجاب الذى يؤكد مغايرة كل

إبداع لغيره، ويصل بين القيم الخلاقة لهذه المغايرة وجذرية الرفض الذى تنطوى عليه لكل ما يمكن أن يكون مفعولاً للمحاكاة، سواء كان هذا المفعول فى ماضى تراث، «الأنا» أو حاضر عالم «الآخر» إذ ليس هناك فرق (أو حتى ميزة) بين من يقلد رينيه شار فى فرنسا المعاصرة أو يقلد المتنبى فى بلاط الحمدانيين، فالتقليد واحد فى الحالين، وهو نقيض الحداثة من حيث هى «وعى ضدى».

ويبدو أن جذرية العداء التى ينطوى عليها الوعى الضدى لكل ما يناقضه وجذرية الخوف من أن يتحول الشبيه إلى قرين هى التى تجعل الوعى الحداثى لا يتقبل من أشكال المحاكاة سوى المحاكاة الساخرة، من حيث هى نزوع عدوانى ورغبة تدميرية لموضوعها. ولأن المحاكاة الساخرة تنفى القداسة عن موضوعها، وتخلع عنه هالته التى تصونه وتحميه، وتكشف سوءاته، فإنها تغدو سلاحاً من أسلحة الوعى الضدى فى تدميره نقائضه، ومن ثم فى تأسيس فعل التمرد الدائم على أشباهه. وإذ تغدو السخرية والمعارضة بوجه عام وسائل بنائية فى تكوين الوعى الحداثى، بما يؤكد ضديته فى علاقته بنقائضه، فإن هذه الوسائل تؤكد صفة «الضدية» فى علاقة هذا الوعى بنظائره نفسها، وحتى سوابقه، فنحن إزاء وعى لا يتوقف تمرده على نفسه فى سياق تمرده على غيره من النقائض والنظائر على السواء.

ولا يعنى هذا الفهم- بالتأكيد- أننا نقطع الروابط بين الحداثة العربية المعاصرة والحداثات المتعددة فى العصور السابقة للتراث أو الحداثات المتعددة فى أى مكان فى عالمنا المعاصر. إن كل حداثة تؤكد نفسها- فى جدلها مع تاريخها الخاص- بحوارها مع كل تجارب الحداثات السابقة عليها والمعاصرة، فى تراثها أو فى أى تراث غيرها. أعنى أن كل حداثة تبحث عن النظائر فى سعيها لمواجهة النقائض المعادية. وهى فى ذلك تشعر بضرورة الإفادة من كل ما يقع تحت طائلة إدراكها. ولكن البحث عن النظائر لا يعنى التطابق، أو النسخ، أو التكرار، فالمشابهة لا تصل بطرفيها إلى حال من الاتحاد إلا إذا نفت عن نفسها صفة المشابهة.

والبحث عن النظائر تأكيد لحضور الأنا ودعم لوجودها الفاعل بالقياس على أفعال الابداع السابقة أو المعاصرة. وكلما اتسعت دائرة النظائر اتسعت دائرة الإدراك خبرة. ولكن إذا كان الوعى المحدث لا يكتمل إلا من خلال جدله مع نقائضه، وانقطاعه عنها، فإن هذا الاكتمال لا يتحقق إلا بجدله مع نظائره وانقطاعه عنها فى الوقت نفسه، فالحوار مع النظير كالحوار مع النقيض وجهان لعملة واحدة، متحدة، تتعرف فيها الأنا نفسها من خلال غيرها الذى هو شبيهها فى جانب ونقيضها فى آخر.

والحوار مع حداثات الماضى القديم والحديث والمعاصر، من هذا المنظور، هو الوجه الآخر للحوار مع حداثات الآخر الأوروبى، فى الغرب الحديث أو المعاصر، وذلك بمعنى أقرب إلى المعنى الذى يتلهب به الروح المتمرد الذى يجعل من الكون كله فضاء له، ومن الزمان كله ساحة لتأملاته.

ولكن «الآخر» الأوربى ينطوى على غواية خاصة لا تزال تفتن الحداثة العربية. وتتسرب «المركزية الأوربية» بين أعطاف هذه الغواية، مراوغة، مخاتلة، مهددة بتدمير الخصوصية فى غير حالة، على نحو تعلو معه أصوات المودرنزم الخاصة بغرب أوربا على كل صوت غيرها وذلك قبل أن تبدأ أصوات ما بعد الحداثة Postmodernism، وما بعد الحداثة وتتكرر أمثولة ولع المغلوب بتقليد الغالب، ونقرأ تنظيرات عربية عن الحداثة كأنها ترجمة عن التجليات المتعاقبة للحداثة الفرنسية أو الإنجليزية، ونطالع تطبيقات نقدية عربية كأنها نماذج حكائية لدراسات معروفة عن المودرنزم الأوربية، وما بعدها، على نحو تنقلب معه الغواية إلى مخايلة إيديولوچية، تنتفى معها هوية الأنا ويغترب عنها زمانها ومكانها.

من المؤكد أن هذه الغواية شرط من الشروط التى ينتج فى ظلها الوعى العربى المعاصر معرفته بواقعه المتخلف، الذى يتسلل هذا الآخر إلى أسباب تخلفه بأكثر من معنى. ولا شك أن هذه الغواية تصاعدت بتصاعد أعلام النظام العالمى الجديد الذى لا يعنى شيئاً- إلى الآن- سوى الهيمنة الأمريكية على العالم كله، كأننا، فى هذا العالم، أحد أقطار إمبراطورية كونية واحدة تتحكم فى كل شيء، وتسقط أنساقها القيمية على كل أقطارها تحت مسمى العولمة. ولا سبيل إلى مقاومة هذه المخايلة الجديدة بالعودة إلى مخايلة مناقضة، هى صورة مقلوبة لها، عن نقاء الهوية أو صفاء الخصوصية أو أمجاد الماضى، بل السبيل الوحيد هو تأكيد ما ينطوى عليه الوعى المحدث من قدرة نقدية وإحساس ضدى بالضرورة. يضاف إلى ذلك ما ينطوى عليه هذا الوعى من نفور من «الواحدية» بكل ألوانها، ومن هيمنة طرف الرفض الجذرى لكل ألوان الخنوع، والتأبى الجذرى على كل أوجه الموت فى الحياة والفن والفكر. والخطوة الأولى فى ذلك هى الإلحاح على السؤال الذى يولد السؤال، فالحداثة - فى النهاية - هى فن السؤال الذى لا يقنع بجواب، السؤال الذى ليس مجرد استفهام بل نمط وجود وعلامة هوية.

الفهرس

* مفتتح: 5

* رمزية الليل، قراءة فى شعر نازك الملائكة:

- الأصول 21
- عاشقة الليل: الأوجه 29
- عاشقة الليل: الدلالة 37
- تعارض الليل والنهار 45
- تعارض الشمس والقمر 54
- صيد القمر 62
- تحولات 66
- إشراقات الليل 72
- تجليات الشعر 77

* الناس فى بلادى:

- الناس فى بلادى 87
- شنق زهران 92
- وطن الناس فى بلادى 98
- وعى المدينة 102
- القلق الوجودى 107

- أعين المدينة 112
- الحب والإبداع 116
- التشكيل العروضى 123
- تشكيل البناء 129
- تقنيات البناء 139
- الجمال فى النظام 144
- تواصل الرموز 153

* حزن فى ضوء القمر:

- علامات شعرية 171
- شعرية مغايرة 178
- شعرية القبح 186
- مفارقات المجاز 193
- تسميتان متعاقبتان 198
- تجنيس كتابة الماغوط 204

* أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقى:

- تأصيل 215
- مهيار الدمشقى 221
- قناع مهيار 223
- العناصر الأسطورية 231
- الفينيق 238
- عنصر الماء 243
- عنصر الريح 248
- الولادة الجديدة 252
- تجليات مهيار 260
- خاتمة 267

* السفر فى منتصف الوقت، قراءة فى شعر أحمد حجازى:
- دلالة انتصاف الوقت 277
- زمن الوعى الإشكالى 283
- أسطورة البعث 293
- تعارضات الأزمنة 298
- سَفَر الإبداع 303
- الأنا / الآخر 311
- تناصات 316
* معنى الحداثة:
- دلالة الاصطلاح 333
- تمايزات 338
- رسالة الشاعر المحدث 347
- صدارة الدال 351
- صياغة المدلول 356
- وظيفة ما بعد شعرية 364
- وعى المابين 368
- أولوية السؤال 374
* ملاحظات حول الحداثة 383

جابر عصفور

رؤى العالم

يدور مصطلح رؤى العالم في ثلاث دوائر، الأولى: الرؤية البصريّة، أو الحسّية. والثانية: الرؤية العقلية، أو النظر العقلي. والثالثة: الرؤيا، أو الحلم، أي الانتقال من رؤية الإبصار إلى رؤيا الوعي.

"ترى في أي اتجاه يمضي فهمي لمصطلح "رؤى العالم"؟ المؤكد أنني لا أسجنه في مدار واحد مغلق، فهو يأخذ من النقّاد والعقلانيين تصورهم للرؤية التي هي تجسيد نظرتهم أو موقفهم من الحياة والواقع. ويأخذ من نقّاد والحداثة تصورّهم عن الرؤيا التي تضيف معها العبارة، وتحمل الشاعر غواصة الخيال-الحلم.

هل هي نظرة توفيقية؟! ممكن، شريطة أن تكون "رؤية عقلانية"، ولكن نحو أوسع مدى من مفهوم "الرؤية المسلّحة" الذي قصد إليه ستانلي هايمن في كتابه "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة". والمؤكد أن الإخلاص في معالجة النصوص الشعرية ومحاولة النفاذ إليها عبر أكثر من طريق، والإنصات إليها بأكثر من وسيلة، والتطلُّع إليها من كل زاوية ممكنة، لا يزال عندي أمراً طبيعياً يفرضه تعدد النصوص التي أسست للحداثة الشعريّة العربيّة على امتداد الخمسينات وما بعدها.

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب: 113/5158
www.ccaedition.com
markaz@wanadoo.net.ma

ISBN 978-9953-68-284-4
9 789953 682846

لوحة الغلاف: ماغريت