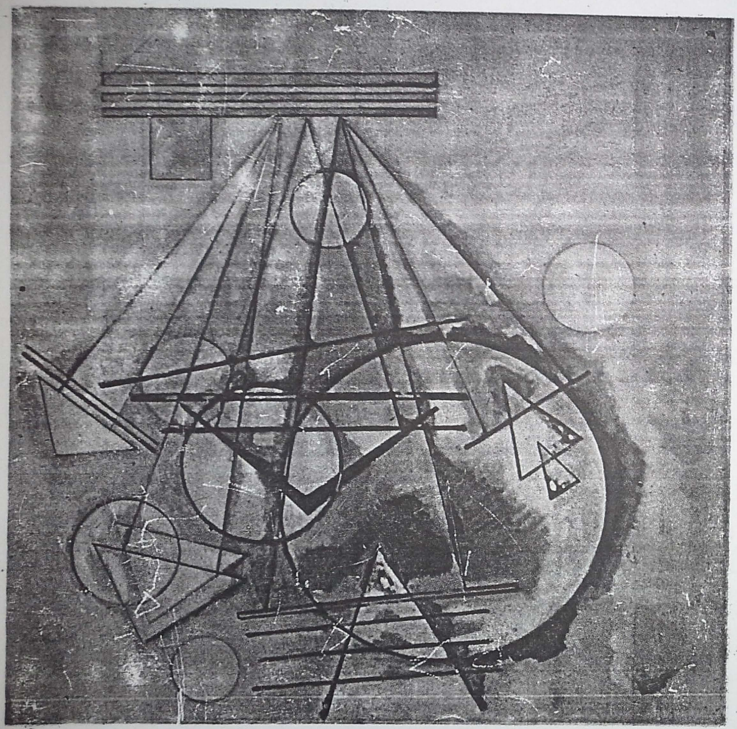
شكرا لمن رفع الكتاب على الشبكة، قمنا بتنسيق الكتاب وتخفيض حجمه
مكتبة فلسطين للكتب المصورة
https://palstinebooks.blogspot.com

د. خالده سعيد

حركيّة الإبداع

دراسات في الأدب العربي الحديث



خالدة سعيد

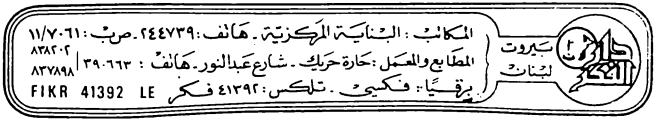
حركية الإبداع

دراسات في الأدب العربي الحديث

دار الفكر
للطباعة والنشر والتوزيع

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الثالثة
١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م



الإهـــداء

إلى أدونيس وأرواد ونينار

الكاتبة :

البحث عن الجذور ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

مقدّمة الطبعة الثالثة

عام ١٩٧٨ صدر عدد من الأعمال النقدية، بينها هذا الكتاب في طبعته الأولى. وقد دارت هذه الأعمال في مناخ هواجس مشتركة، وانطلقت من مواقع متقاربة إلى حدّ كبير، كما اتّفقت في النظرات المبدئية العامّة التي تحدّد، وإن بشكل ضمني، هوية النصّ الإبداعي وهوية البحث النقدي، ولو اختلفت من حيث منهجية المقاربة.

بعد صدور هذه الأعمال صادف اشتراكي وعدد من أصحابها في ندوات ولقاءات، كما طرحت علينا أسئلة واحدة أو متشابهة، في بلدان ومناسبات مختلفة. قد تبدو هذه الأسئلة، لأول وهلة، متنوعة متباينة لا يجمعها همّ مركزي، أو مألوفة دارجة تطرح كلما دار الحديث حول النقد؛ غير أنّها في الواقع تتّصل بسؤال كبير لن يكون للنقد أفق حقيقي ولا استقلالية ما لم يطرحه على نفسه؛ إنه هو عينه السؤال الذي تحوم حوله التّساؤلات والبحوث بإلحاح منذ بدأ النقد يحتلّ موقعه المميّز في الحركة الحديثة، بينما كانت الأسئلة، في السابق، تنصب حول طبيعة النصوص الإبداعية وحدود الأنواع، ولا سيّما الشعر.

إذا تأملنا في الأسئلة الغالبة وجدناها ترتدّ إلى أربعة أساسية:

١ ـ التساؤل حول دور النقد.

٢ ـ التساؤل حول استقلالية النصّ الإبداعي.

٣ ـ التساؤل حول استقلالية النصّ النقدي أو تبعيته للنص الإبداعي.

٤ ـ التساؤل حول استقلالية المنهج النقدي ولا سيّما ما يترتّب على هذه الاستقلالية من إهمال للمناهج النفسية والتاريخية والاجتماعية، وإهمال الإضاءات الآتية من خارج النص الإبداعي، على الأقلّ في مرحلة من مراحل العمل النقدي، كحياة الكاتب والعوامل والمناسبات التي يحتمل أن تكون قد أثّرت فيه.

هذه الأسئلة مترابطة. فمسألة استقلالية النّقد ومسوّغ وجوده، مثلاً، لا تنفصل عن استقلالية النصّ الإبداعي، ومن ثم عن خصوصية منهج المقاربة. وهي تشكل بمجموعها السؤال الكبير أو الأزمة التي يتحرك النقد الحديث بدءاً منها، وأعني بذلك إعادة النظر في

النقد التأويلي الذي يطغى على النتاج النقدي في العالم. **فالتأويل**، ومن ضمنه كل شرح أو تفسير للنص، هو، في المحصّلة الأخيرة، ردّ النصّ الإبداعي إلى مراجعه ومكوّناته (النفسية والثقافية الاجتماعية...) وهي العلّة التي أورثتها للنقد نظرية المحاكاة. هذا التأويل يخاطر بإبطال الخصوصية في شخصية النص ـ من جهة الاستقبال على الأقل ـ وردّه إلى حقول أخرى لها خصائصها وقوانينها وأدواتها التحليلية المتميّزة.

لكن لماذا؟ وكيف؟ وبموجب أي منهجية، وأي أدوات للتحليل يتم هذا التّأويل أو الانتقال من حقل إلى حقل آخر؟ وإذا كان دور الناقد يقوم على التماس الظواهر الإجتماعية والنفسية أو التاريخية في النصّ الإبداعي، ألا يكون عالم الإجتماع وعالم التاريخ والمحلل النفسي أقدر على القيام بذلك، بينما تكون النتائج التي يتوصّل إليها النقد متأخّرة وغير جذرية؟ ألا يصبح الناقد طفيلياً على هذه العلوم وهامشياً؟

نعرف أنّ نهضة العلوم والنتائج الكبرى التي توصلت إليها قد ارتبطت باستقلالها. واستقلال العلوم اقترن باكتشاف منهجيتها الخاصة وأدواتها المناسبة. من هنا أنّنا نجد في الأزمة التي يواجهها النقد التأويلي والمتمثّلة بطرح هذه الأسئلة حول استقلالية النقد ودوره ومناهجه وخصوصية أدواته بشارة بولادته.

لكن، هل يمكن الكلام على استقلالية النقد دون الكلام على استقلالية النصّ الإبداعي؟ وماذا نعني بهذه الإستقلالية؟ إذ حتى النّصوص الشعرية التي كتب أصحابها الكثير ليؤكّدوا بعدها عن الهاجس السياسي، مثلاً، كانت سياسية بالمعنى الأوسع. وهل تعني هذه الاستقلالية إنكار الطبيعة الإجتماعية ـ السياسية ـ النفسية للنّصوص؟ ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أننا، حين نتكلم على استقلالية النص، نحددها، في الدرجة الأولى، من جهة الاستقبال والنّقد، لا من جهة الإرسال أو الإنتاج. واستقلالية النص تعني أنّنا لا نستطيع أن نتجاوزه إلى مراجعه، ولا بدّ أن نتعامل معه بما هو، أي كانزياح بنائي يتحقق في العلاقات اللغوية، لأن هذه العلاقات اللغوية التي ينهض بها النصّ هي المنتجة الوحيدة للدلالة النصّية، فإذا رُدّ النص إلى مكوّناته قضي على الإنزياح.

وإذا كان النصّ مرتبطاً، من جهة الإرسال، بمجموعة من العوامل الشخصية والعامّة، فإنه، من جهة الاستقبال، يتقدّم **كمواز**، **كواقع آخر** أو **حقيقة موازية**، مضافة. النص الإبداعي **حدث** بمعنى أنه إضافة تاريخية وإضافة إيديولوجية. فعلاقته بمراجعه ومكوّناته لا

تقدر أن تكون إلا علاقة انزياح، لذلك كان، أساسياً، انزياحاً لغوياً - إيديولوجياً. يمكن أن نوضّح بمثالين أحدهما منتقى من فن التصوير الأوروبي والآخر من الشعر العباسي.

اللوحات التي تمثل العذراء لا يمكن أن ترد إلى شخص العذراء كمرجع، أو كمرجع وحيد. والمقارنة التاريخة تبيّن لنا أن هذه الصور لا تمثل شكل العذراء، اللوحات ترتد إلى مراجع متعددة بينها نموذج الجمال النسائي في مرحلة تاريخية معينة، وفي ظل مجتمع أبوي، وبين هذه المراجع تطوُّرُ فنّ التصوير والتأثّر بالفنّ الإغريقي، وتطوُّرُ اللاهوتِ المسيحي، إضافة إلى التقاليد الطبقية، والنظر إلى الطبيعة وغير ذلك. وإذا حللنا اللوحة بالقول إنها تأليف لقصة العذراء + نموذج الجمال + رواسب الأساطير + ... فإن اللوحة تموت. ومع أن قصة العذراء لا تلتمس بالرجوع إلى اللوحات فلا يمكن أن نبني تصوّرنا للعذراء بالقفز فوق مجموع اللوحات والإيقونات الممثّلة لها. ومهما اعتبرنا العذراء التاريخية أعظم من لوحاتها فإن هذه اللوحات تمتلك حضورها كحدث وإضافة وذلك بما هي انزياح متوالٍ عن الصورة التاريخية. كذلك الأمر بالنسبة لقصائد المتنبي في سيف الدولة. هذه القصائد تنهض بشكل مواز لمراجعها، ويمكن أن تقوم باستقلال عنها أكثر مما تقوم تلك المراجع باستقلال عن هذه القصائد، لأنها إضافة أساسية إلى هذه المراجع. ونحن لا نبحث عن شعر المتنبي في الوقائع التاريخية التي يمثلها سيف الدولة بينما ترسم هذه القصائد صورة لسيف الدولة تتجاوز وجوده التاريخي.

من هنا أنّ النص ينهض بتميّز عن مجموع مكوّناته، ينهض في فضاء تاريخي اجتماعي، ويتشكل في المجال اللغوي الإيديولوجي كانزياح مزدوج، علاقته بمكوّناته علاقة توتّر وإعادة خلق للصور والبنى إعادة نقضية أو تخييلية تأليفية. من هنا كذلك، أن مقوّمات الشعرية منذ أرسطو حتى الجرجاني والقرطاجني وصولاً إلى أعلام النقد العالمي والعربي الحديث قد تُرجمت بمصطلحات وتسميات من قبيل: **الاحتمال، التخييل، الاستغراب، التعجب، الإدهاش، خرق العادة، المفاجأة، الابتكار، الغرابة، الغموض، الرفض، الضدّية، الفجوة، الإنزياح، المفارقة، الفضائحية**، وهي جميعها تعبير عن تميّز النص عن مراجعه ومكوّناته، كما أنّها تعبير عن قيام الشعرية والفنيّة عامّة على التوتّر. وتحليل النص الإبداعي بردّه إلى مكوّناته تدمير له، لأنّه تفكيك للعلاقات وإبطال للتوتر. لكن كيف يرصد النقد آلية هذا التوتر دون إبطاله؟ كيف يتلقّى الناقد المُرسلة، أي كيف يقوم

بانهاض هذا البنيان أو العالم المُضاف الذي هو النص؟ هي يعني ذلك درس النص، هذا الانزياح اللغوي ـ الايديولوجي، كتراكيب لغوية وصيغ بلاغية، وهو درس تتساوي فيه أنواع الخطاب التواصلي اليومي، والإبداعي؟ وهل يكون الناقد لغوياً بلاغياً أم له دوره المتميّز هنا أيضاً؟ ليست هذه المقدّمة الموضع المناسب للرد على هذه الأسئلة وإن كانت موضعاً لطرحها. لكن لا بدّ، من أجل مشروعية طرح الأسئلة وتدبّرها، من أن نحدد أرضاً نقف عليها ومنطلقاً. وأستطيع القول ابتداءً أنني أنطلق من فهم معيّن للغة النّص وما به تتخصّص هذه اللغة:

لغة النّص هي الشكل بمجموع ظواهره وإشاراته. الشكل هو حامل الخصوصية داخل اللغة المشتركة، لا بمعنى «اللسان» وحسب بل أيضاً كل منظومة رمزية أو مدوّنة إشارية بمعنى مألوف الأشكال والمُعَمَّم المشترك من أساليب الخطاب. الشكل بهذا المعنى هو المقصود بتعبير «لغة في اللغة».

والشكل لا يكون شكلاً إلا إذا تميّز، فإذا تعمَّم لم يسقط بعده الفنيّ وحسب، بل بعده الدلالي، فضلاً عن القدرة على اختزان فائض الدلالة. والشكل المتميّز هو اللغة المنتجة لفائض الدلالة عبر التفاعل بين مجموع الإشارات والظواهر في النص، بدءاً من الفاصلة وتوزع الأسطر وسائر الخطوط والرسوم والعلامات حتى انتظام الأصوات والصور وحدود الصور وطبيعة الأخيلة، ثم العلاقات داخل الصورة. ومن أنواع الخطاب وصيغه حتى غلبة قاموس معيّن. وسواء في ذلك النّسيج الشعري أو السردي أو مختلف التعابير والإشارات المسرحية. هذا الشكل ـ اللغة ـ هو ساحة التوتر بين الخاص (كل خاص) والعام (كل عام). وفي هذه الساحة، من ثَمّ، ينبثق الخارق. هذا الشكل كمنتج لفائض الدلالة هو آلية الإنزياح والتوتر الدلالي، والدلالة المزاحة في آن.

خالدة سعيد

١٤ ـ ٤ ـ ١٩٨٦.

حركية الابداع

يرسم التعبير العربي بمجموعه ، وعلى اختلاف مراحله وأنواعه ، ملامح التحرك التراجيدي الآسر لثقافة بلاد تبحث عن وجهها الحاضر ، في مأزق الاغتراب المركب ، بين ماضٍ مضى ، وحاضر مرفوض ، وآخرٍ مهاجم ومستقبل لم يكشف عن وجهه بعد ؛ وفي هذا المأزق تتقرّى طريقها ، تبتدع المنارات أو تسقطها ، تطرح الأسئلة ، تستقبل الأجوبة أو تجترحها ، تنقضها ، تنكفىء تتوحد بالماضي ، تبحث عن مطلق ، أو تنفتح تسقط المطلق ، تتفرس في الواقع ، تتأصل في الواقع ، في المكان ، تبعث في رموز الماضي دماء الحاضر ، تبدع الأحلام والرموز ، تسقطها لتبحث من جديد .. هذه الحركة المأساوية الباحثة هي ، كما أرى ، علامة الحياة في زمن الموت .

●

بدأت تباشير الحداثة العربية في الأدب مع التطلعات الأولى لانتزاع التعبير من أسر المطلق والنظر إليه كفاعلية تاريخية . فالنظر التقليدي إلى

التعبير الشعري ، بخاصة ، يجعله لازمانياً أو لاتاريخياً ، وصلنا كاملاً نهائياً ، لذلك كان منيعاً على التطور غنياً عن التجدد . هذا النظر يجد الخلاص في النجاة من سلطان الزمن وفعله بالتطلع إلى اللازمني . من هنا الإلحاح على إنقاذ ما يشكل القيم الأساسية من براثن الزمن . هكذا فإن ارتباط اللغة العربية بالقرآن الكريم أوجب تجريدها وإدخالها في مستوى الدهر والأبدي وإنقاذها من الزمن التاريخي . والتاريخ إنساني ، أما الدهر فلا دور للإنسان في تكييفه ؛ دور الإنسان محصور في الزمن التاريخي . وما يدخل مستوى الدهر يبرأ من التطور . هذه الصفة اللازمانية للغة العربية قد سُحبت على ما كتب بها حتى في المرحلة التي اعتبرها الإسلام « جاهلية » . وكما سلمت اللغة من التغيّر والتأثر باللهجات والتطورات السياسية والاقتصادية كذلك حصل بالنسبة إلى الأشكال الشعرية العربية . يكشف هذا الموقف عن نظرة معينة إلى الأنا الجماعية ، ترى إليها كاملة معصومة ، وبالتالي فإن نصوص الأصول التي عبّرت عن هذه الأنا وقيمها الثابتة تتمتع بمثل هذه العصمة . وأي مساس بالنصوص والأشكال القديمة ينظر إليه كأنه مساس بهذه الأنا ومقدساتها . لقد اتهم طه حسين بالكفر والإلحاد لأنه شكك بالشعر الجاهلي . وجّه الطعن إلى كتابه من موقع ديني ؛ وجعلت المسألة دينية في المقام الأول . مع أن الشعر الجاهلي يخلو من أي مضمون ديني إسلامي . فكان ذلك صدّاً لخطر أي شكٍّ يتسرّب إلى قيم الماضي ؛ إذ ينبغي حماية الماضي ككلٍ متماسك . هذا فضلاً عن المعارك التي دارت في العصر العباسي وتدور في عصرنا الحاضر بسبب تغييرات فنية محضة تنحصر في الإيقاع وعلاقة الدالّ بالمدلول وبنية الصورة ، ولا تتناول اللغة بحد ذاتها ؛ بل إن مجرد القول بمبدأ التطور والعصور الأدبية قد نظر إليه على أنه خروجٌ خطير ؛ فيقول مصطفى

صادق الرافعي، أبلغ المدافعين عن البعد الديني للّغة العربية، في كتابه «تاريخ آداب العرب» إنه لا يرى في تعاقب ما يسمى بالعصور الأدبية غير سقوط رجال أو قيام رجال. كما يقول في كتابه «تحت راية القرآن»:

«إن هذه العربية بنيت على أصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت، لأنها أعدت من الأزل فلكاً دائراً للنيّرين الأرضيين العظيمين: كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن ثم كانت فيها قوة عجيبة من الاستهواء كأنها أخذة السحر، لايملك معها البليغ أن يأخذ ويدع»[1].

إن اللغة وما تحمله من موروث فني أدبي، في شطريه الإسلامي والجاهلي على السواء، قد غدت بعداً من أبعاد الهوية العربية، وباتت حيّز القيم المطلقة. حتى ليمكن القول، من هذا المنظور، إن العربي يسكن لغته، وإنها في لاوعيه، الجسد الوالدي، لا الأرض كما كانت الحال لدى شعوب ما بين النهرين القدماء مثلاً، ولدى بعض الشعراء المعاصرين. لذلك فإن كل تطور يمس بما ارتبط بها من أشكال، يشكل صدمة ويثير ردود فعل عنيفة. والمحاولات التي قامت في القرن التاسع عشر للعودة إلى الماضي عن طريق التشبه به تبطن اعتقاداً بأمور أربعة: الأول هو القدرة على تجاوز القرون إلى نقطة مضيئة يختارها دعاة العودة، الثاني هو إمكان إلغاء التجارب الإنسانية المتراكمة وما عبّر عنها، أو محو الفساد عن طريق محو قرون الانحطاط والعودة إلى زمن سابق، والثالث هو الاعتقاد بوجود خصائص عليا مثالية قائمة في الماضي قادرة على الانبعاث في الحاضر بكامل بهائها، أو

(١) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، القاهرة طبعة ١٩٦٣، ص ٢٩.

بريئة من فعل الزمن ، وإذن مطلقة ، يمكن الرجوع إليها . الرابع أن العودة ممكنة عن طريق استعادة الأشكال التي عبرت عن تلك الخصائص المطلقة ، سواء كانت أشكالاً أدبية أو أشكالاً سياسية اجتماعية . من هنا أن كل تجديد لا بد أن يصطدم بهذا الموقف من الزمن اللاتاريخي وأن ينطلق من فهم تاريخي حركي .

وإنها لمسألة عميقة الدلالة أن تكون اتجاهات التجديد قد بدأت في أحضان العلمنة أي النظر اللاديني إلى التاريخ ، والنظر التطوري ، على أيدي أشخاص كفرح أنطون وشبلي الشميل وقاسم أمين وطه حسين ولطفي السيد وعباس محمود العقاد وجميل صدقي الزهاوي وأحمد زكي أبو شادي وابراهيم ناجي.

انتزاع أشكال التعبير من أسر المطلق هو « تحرير للتعبير » . عند هذه القضية تلتقي معظم القضايا التي طرحت تحت شعار الحداثة . فعلام ينطوي تحرير التعبير ؟

الإبداع حركة جدليـــة

يفترض الإبداع بدئياً رفض التقليد ، وكل طغيان يتمثل «بأحادية التعبير» أي القول بشكل فني ثابت أو شكل سابق على العمل الفني ، مفروض عليه من خارجه . فالأخذ بأحادية التعبير أو ثبات أشكاله يبطن نظرة أداتية ترى اللغة والشكل الفني « وعاء » جاهزاً ، أو مجموعة من المفردات والتراكيب القابلة للتكرار ، القادرة على استيعاب الجديد المتنوع ، وتلبية الحاجات غير المتناهية

هذا الرفض يعني إعادة الاعتبار للابداعية الإنسانية والنظر إلى الإبداع على أنه

فاعلية أساسية . من هنا أن كل عمل إبداعي بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية . اللغة العربية تؤكد على الترادف بين البدء والإبداع ؛ فلو أخذنا مادة بدع في معجم « مقاييس اللغة » لأحمد بن فارس بن زكريا لوجدنا ما يلي :

« الباء والدال والعين أصلان : أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال ، والآخر الانقطاع والكلال . فالأول قولهم أبدعت الشيء قولاً أو فعلاً ، إذا ابتدأته لا عن سابق مثال »[1] .

والابداع انطلاقاً هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلى واقع غير متحقق . لذلك فإن كل تعبير فني هو حركة توتر بين راهن ومحتمل ، بين قديم وجديد . لكن ، ما دام العمل الفني حصيلة التفاعل بين المشروع الأساسي للقول (أي طموح المبدع إلى التموضع في شكل تعبيري قابل للإيصال مع بقائه بدءاً) وبين المادة التاريخية (اللغة من حيث هي موروث فكري فني) فإنه لا يحقق طموحه إلى البدء من عدم وينتهي إلى إنتاج علاقة جديدة ، صيغة جديدة تتجاوز النماذج المألوفة . مشروع المبدع هو التفرد ، لكن تحقيق التفرد يبقى نظرية ، إذ بمجرد أن يتحقق تنتفي إمكانية التواصل ، يخرج من اللغة ، ولا بد من محاولة التفرد عبر اللغة المشتركة . واللغة قوانين وأصول وتراث ثقافي يحمل موقفاً من الكون ويعكس علاقات إنسانية معينة وتصنيفاً للأشياء . لذلك فإن الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث ، محاولة للقفز بعيداً ، لقسر اللغة على التجدد . هذه المحاولة تستمر لدى المبدع ولا تتوقف . إنها عذاب

---

(١) أنظر « مقاييس اللغة » ، الجزء الأول ، ص ٢٠٩ ، مادة « بدع » .

المبدع ، لكنها عزاؤه . هي تاريخه الخاص في الإبداع . التراث الماثل فينا ، حولنا ، في لغتنا ، في إشاراتنا وأدواتنا هو قدر . والمبدع هو البطل المأساوي الذي يسابق هذا القدر . هذه المجابهة هي التي تشكل حركة ونمواً داخل اللغة ـ الثقافة الجماعية .

الإبداع ، انطلاقاً جواب ، أو تصحيح ، وقد يكون تعويضاً لكنه ليس صدى . إنه ، إذن ، مشروع رد على ظرف موضوعي بإمكانات هذا الظرف عينها . من هنا كان حركة جدلية . هذا يقودنا إلى كون السلب عنصراً أساسياً في العملية الإبداعية . والسلب هنا لا يمكن أن يكون آلياً ، بل هو مشروط بالوعي ، مشروط بفسحة الحرية .

القبض على التناقض ، الهجوم على المستقر الراكد ، خرق العادة ، هذه هي لغة السلب ، وهذا ما يستنبط الحي الدينامي ويسقط المستنفد . هذا لحي الجديد ليس مجرد تنويع على القديم بل هو معارضة له أو ردّ عليه . لكن هذا لا يعني أن المتولد الجديد لم يكن كامناً في القديم في حالة إمكان . المبدع هو الذي يقرأ الواقع الراهن أو الماضي والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السلبي من الواقع ، برؤية المتناقضات ، مستولداً الجديد .

نستطرد هنا لنقول إن المجددين ، بهذا المعنى هم الذين يهيئون للتراث الاستمرار والحيوية ، لا أولئك الذين يحنطونه بالتكرار والتقليد فيحكمون عليه بالعقم .

الحداثة انتقال من الوصف إلى الكشف والتجريب

الإبداع من هذا المنظور معرفي ، ليس بالمعنى الاستظهاري أو التصنيفي لأنه ليس نقلاً أو وصفاً لقائم ، بل بمعنى الكشف والبحث .

الوصف فعل محافظ ، إعادة إنتاج لموجود مسبقاً، سواء أكان الموصوف شكلاً أم فعلاً أم قيمة . ولذا فإن موقف الوصف لا يبقي للكاتب إلا « المحاكاة » بالمعنى الأفلاطوني ؛ ومن هنا كانت كلمة « صناعة » التي استخدمت للدلالة على الشعر والنثر[1] وهي التي تقابل كلمة « Technè » بدل Poiesis التي تعني الخلق،أما لغة الكشف فهي تجاوز للمثال المتحقق وابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض ؛ وهذا يعني حركية العلاقة بين الإشارة (سواء أكانت كلمة أو تسمية أو رمزاً أو صورة أو أسطورة) وبين الدلالة التي تحملها ،أي حركية الشكل.هذه العلاقة الحركية أو المتغيرة هي مفصل التجدد والنمو . فالمبدع يحتفظ بحق الحركة بعيداً في اتجاه الواقع المبدَع ، والمسافة القائمة بين المتحقق والمبدَع هي مسافة الحرية . هذه الحرية تجعل كل متحقق منطلقاً وهدفاً لإعادة النظر ، تجعل الإبداع البشري صيرورة دائمة . لهذا كان كل إبداع تصوراً لطبيعة ثانية لا وصفاً للطبيعة المألوفة . فالفن مستوى خاص من الحضور يضاف إلى مستويات الحضور الأخرى (هناك الحضور الطبيعي المحض حيث يتساوى الفحم والماس مثلاً ، أو الفراشة والنحلة ... وهناك الحضور الإنساني للأشياء ، أي منظوراً إليها بعين الإنسان ، ومن ضمن قيم ومفهومات إنسانية معينة) ؛ فلكي تكتسب الأشياء أو عناصر العالم الموضوعي بحالاته جميعاً حضوراً فنياً لا بد أن تصبح حركة في اتجاه حضور آخر أبهى وأكثر إنسانية ، لا بد أن تفقد سكونيتها وعموميتها وتصبح حرية أي حركة ضد وجودها الشيئي الخام ، المألوف ، القابل للتكرار ، حركة محاورة وتفاعـــل وتجاوز . إن الكرسي المصوّر فوتوغرافياً يبقى ، مهما بلغت دقة الصورة ، في نطاق شيئيته . أما الكرسي

(١) كما تدل على ذلك تسمية « كتاب الصناعتين » لأبي هلال العسكري .

الحالي في عمل فني فيمتلك القدرة على إثارة جدل الحضور والغياب ؛ وحذاء الفلاح في لوحة لفان غوغ قد تحرك بعيداً عن شيئيته ليصير تاريخاً للخطى البشرية وهي تحاور الأثلام الممتدة إلى ما لا نهاية .

إن أجمل الأشياء وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثراً فنياً إذا نقلت نقلاً . فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها . والنقل تأريخ ناقص . أما في الفن فلا بد من إبداع علاقة ، من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة ، الواقع الراهن والواقع الممكن ، صورة الشيء الحياديّة والصورة الحلمية الإنسانية . بل إن أغرب الأحلام لا يشكل أثراً فنياً إذا نقل حرفياً لأن نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية ، ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة إلى محاورة العالم كي يكتسب الحضور الفني . لو أن أدونيس ، مثلاً ، كتب مغامرة صقر قريش – على روعتها – لجاءت مجرد تأريخ موزون . ففنية القصيدة تكمن في ابتداع حالة التداخل والحوار بين صقر قريش التاريخي [1] وشاعر عربي في القرن العشرين غارق في هواجس عصره . ولو كتب محمود درويش ، كمثل آخر ، قضية سرحان بشارة سرحان في قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » [2] لجاءت تأريخية تحليلية ، لكنه يحمّل هذه الشخصية هواجس شعب ويجعلها شاهداً على ما في عالمه من تناقضات وصدوع وما يبطن هذا كله من حنين وأشواق وحسرات ، وما يخترق اللحظات من رؤى .

ومثل ذلك يقال في نقل أروع الأساطير . فحين بعث الشعراء الجدد

---

(١) قصيدة الصقر ، من « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » .
(٢) من مجموعة «أحبك أو لا أحبك» .

في الخمسينات ومطلع الستينات رموزاً أسطورية تضيء المرحلة التاريخية ، لم ينقلوها ولم يحفظوا لها سياقها أو مضمونها الأسطوري[1] ، بل دخلت في إطار الرؤية الشعرية لكل منهم ، واكتسبت دلالات جديدة ، وباتت تمثل البطل المنتظر الذي يموت فرداً ويبث جماعة [2] أي اكتسبت معنى الفادي والمخلص . وقد بلغ من اختلاف الرمز التموزي في الشعر المعاصر عن الأسطورة الأصلية أن شخصية تموز قد تداخلت مع شخصية المسيح في كثير من الأحيان . هذا الرمز كشف عن أحلام الجماعات آنذاك . وقد كان لهذا التعبير الشعري ما يقابله على المستوى السياسي ، فقد اندفعت هذه الجماعات وراء زعماء أو رموز وطنية مثلت لها البطل المنتظر الذي يحقق المعجزة ، أو الأب القادر على اختراق الموت .

هكذا يحلم أدونيس في قصيدة « البعث والرماد »

« نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطلٌ مدينةٌ »

إذا كانت لغة الوصف لغة الأنا الجماعية الكاملة المعصومة ، فإن لغة الكشف هي لغة الذات الجماعية التي تتكامل عبر التاريخ تتفجر طاقاتها وأبداً يلتمس وجهها العميق الحي .

في هذا الاطار يمكن أن نفهم مغزى الإلحاح على قضايا ومواقف مثل

---

(١) لم يكن الرمز التموزي في الشعر نتيجة لترجمة كتاب « أدونيس » في أواسط الخمسينات السير جيمس فريزر (وقد اختار علي أحمد سعيد لنفسه اسم أدونيس إعجاباً بهذه الشخصية الأسطورية منذ عام ١٩٤٨) كما لم يكن مجرد نتيجة لازدهار حركة الحفريات في سوريا ولبنان والعراق حيث عرفت هذه الأسطورة . هذه مسألة يقررها المضمون الذي شحنت به الأسطورة ، وعلاقته بالمرحلة التاريخية .

(٢) أنظر الدراسة عن قصيدة « النهر والموت » لسياب ص ١٤١ من هذا الكتاب .

« الصدق الفني » الذي نادى به المجددون في مطلع هذا القرن ، أو «التجربة» و « التجريب » التي نادى بها جماعة مجلة « شعر » أو الإلحاح على موقف « البحث » و « الإبداع والتغير » الذي تمثله مجلة « مواقف » . كما نلمس البعد المستقبلي للشعارات التي رفعت باسم الحداثة كإعادة خلق العالم أو تحمّل الشاعر لمهمة تفسير الكون ، أو كون الشعر رؤيا « تبصر بالحطايا السبع وهي تطبق على العالم » على حد تعبير السياب ، نفهم كذلك الوجه المستقبلي لدعوة الالتزام لما تتضمنه من إيمان بقدرة الإنسان على الفعل والتغيير ، وللواقعية ، وما تشكله من رد اعتبار « للعرضي » التاريخي الخاضع للإنسان .

إن لغة الكشف هي التي تضيء التجربة التاريخية للجماعة ، تطرح الأسئلة ، تبتكر الرموز وتستشرف المستقبل .

عصر النهضة
والصلة بين النصوص القديمة والحديثة

كما يرتبط التعبير الأدبي عضوياً ببيئته ، بأوضاعها وقيمها وعلائقها وتناقضاتها ، فإنه ، بدوره ، ينتج قيماً وأنماطاً جديدة للعلاقات . وقد لعب الأدب العربي ، ولاسيما الشعر ، منذ عصر النهضة حتى اليوم ، دوراً مهماً في توليد قيم وتطلعات جديدة ، وفي الإلحاح على بعض الأبعاد والمحاور دون غيرها من أبعاد الشخصية العربية أو محاور الحضارة .

إن أي شخصية ثقافية تواجه تحدّيات مصيرية ، ترد على التحدي عن طريق الإلحاح على مكوناتها الأساسية . هكذا فإن الرد على التحدي العنصري التركي ، والتحدي الحضاري الغربي وعلى وضعية التجزئة والتخلف استوجب الإلحاح على العنصرين البارزين في الثقافة العربية : الدين واللغة . وقد رجح أحدهما في هذا الاقليم أو ذاك بحسب الظروف الموضوعية ، ففي الجزيرة العربية كان الرد دينياً تقشفياً طهرياً ، وفي المغرب كان عودة إلى الوحدات الجماعية الدينية (الزوايا السنوسية) . وفي لبنان حيث كانت المدارس تملك حرية تعليم العربية بدل التركية أمكنت العودة إلى النصوص

العربية القديمة مما أسهم في إنتاج إيديولوجية عربية عارض بها المثقفون العنصرية التركية . وفي مصر التي استقلت عن السلطة العثمانية وتحررت من المماليك أسهمت العودة إلى النصوص العباسية في إبراز الملامح الخاصة بالثقافة العربية .

هكذا كانت حركة التحرر والتمايز القومي حركة عودة وإحياء لإسلام عصور السيادة أو إحياء للأدب الذي عبر عنها .

من هذا المنظار تبدو أهمية شاعر كمحمود سامي البارودي . كان شعره عملياً ، وبصرف النظر عن مواقفه في مطلع حياته ، مجابهة متطرفة للتتريك ولطغيان العامية والزخرفة . عارض لغة زمانه بالعودة إلى لغة العصر العباسي وما تتميز به من متانة وفخامة ، فأعاد إنتاج ما حملته تلك اللغة من قيم ؛ هكذا شكل شعره صلة بين النصوص القديمة والمحدثة . وفي هذا يكمن دوره الإيجابي بالنسبة لعصره .

غير أن شعر البارودي ظلّ في ملامحه الأساسية اتباعياً :

١ ــ من حيث البناء الصوتي :

تجيء قصائده على عروض الخليل ، وتحافظ على وحدة الوزن والقافية . إيقاعها يعيد لنا أصداء القصائد العباسية . أما قصائد صباه فهي مثقلة بالأصداء الجاهلية كما نرى في قوله :

ألا حيّ من أسماء رسم المنازل وإن هي لم ترجع بياناً لسائل

وفوق ذلك فإن بعض قصائده تتفق في الوزن والقافية والغرض مع قصائد

عباسية معروفة . فالرائية [1] التي يفخر فيها بقومه تذكر برائية أبي فراس في الفخر والتي مطلعها :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهي عليك ولا أمـــرُ

وتمتاز قصائده ، عموماً ، بفخامة الأصوات وجزالتها وتناسقها ، وتكشف عن سيطرة على فن النظم وبراعة في توزيع الأصوات واستغلال خصائصها . وقد تهيأ له ذلك نتيجة لتتلمذه على آثار كبار الشعراء الجاهليين والعباسيين ، وهذا ما حمّل شعره صفة « كلاسيكي » .

٢ ــ من حيث هندسة القصيدة :

يحافظ شعره على وحدة البيت واستقلاله ، بحيث لا يمتنع علينا تقديم بعض الأبيات أو المقاطع على بعضها الآخر إلاّ فيما ندر ، (كما في أبياته في وصف الخمرة) . وينطبق على القصيدة المعنى الأصلي الأول لكلمة نظم . (النظم هو ضم حبات اللؤلؤ أو ما يشبهها في خيط واحد) . والقصيدة هنا تتبع النظام الخيطي فتتوالى الأبيات مستقلة وفق تسلسل قابل للتبديل وخيط ثابت واحد هو الوزن والقافية .

٣ ــ من حيث الغرض :

تحتمل القصيدة عند البارودي تعدد الأغراض كما كانت القصائـــد

---

(١) وهي التي يقول فيها :

من النفر الغر الذين سيوفهم لها في حواشي كل داجية فجر

الجاهلية والأموية وبعض القصائد العباسية ، فقد تبدأ القصيدة بالنسيب وتنتهي إلى الفخر أو المديح .

أما الأغراض التي يطرقها البارودي في سائر شعره فتبقى ضمن الأغراض التقليدية التي عرفها الشعر العربي في عصوره السالفة كالمديح والهجاء والفخر والغزل والرثاء والوجدانيات والشكوى والعتاب والشعر الوجداني والأخوانيات والفروسية ووصف المعارك والطرديات (أو وصف حفلات الصيد) ووصف الرياض والخمريات والحكمة والزهد . طرق البارودي هذه الأغراض ولم يضف إليها جديداً فيما خلا بوادر تهيئ للشعر الوطني .

وقد عالج البارودي هذه الأغراض على طريقة القدامى . فالخمريات وصف لمذاق الخمرة ولونها وتلألئها ، وللأدوات من كؤوس وأباريق ولمجلس الخمرة والساقي والسمار . والفخر اعتداد بالنسب وشجاعة القوم وامتداح لسيوفهم وخيلهم ونسبة المكارم العربية إليهم . والطرديات وصف للطرائد وكلاب الصيد في تعقبها للطريدة . ووصف الرياض يعني بإظهار الأرض في ثيابها الجديدة الموشاة . وفي الغزل تنسب إلى الحبيبة الصفات نفسها التي كان القدامى ينسبونها إلى حبيباتهم ، فلا تكاد حبيبته تختلف في شكلها عن الحبيبات القدامى . ولم يخط البارودي بأي من هذه الأغراض خطوة إلى الأمام . بل نستنتج من معارضته العديدة لأشعارهم أن طموحه كان يتوقف عند بلوغ ما بلغوه .

٤ ــ من حيث الموقف والنظر :

موقف البارودي من موضوعاته موقف وصفي ينفصل فيه عن الموضوع ويصوره عن طريق مقارنته بغيره مما اصطلح على جماله . فمقارنة الأزهار

التي تزين الرياض بالمجرة، مردُّه إلى نظرة سائدة تعتبر المجرة أجمل من تلك الرياض. والطبيعة بالنسبة للبارودي مشهد يعرض للعين فيعدد محاسنه، والخمرة مشهد آخر يصفه محتفظاً بالمسافة بين الرائي والمرئي. بل إنه لا يصف خمرة مصرية في القرن التاسع عشر، بل خمرة عباسية، ذلك أنها خمرة عُتِّقت في دير كما كانت الحال زمن التشدد في الرقابة على بيع الخمرة وشربها. وتسمية دهقان تنتمي إلى عصر غير عصر البارودي.

الشاعر يقف من الأشياء موقف الواصف لأن بينه وبينها مسافة ذهنية ثقافية. يصف الشاعر معركة القصاصين التي خاضها عند فشل الثورة العرابية. وهي معركة استخدمت فيها المدافع، إلا أن البارودي يشير في القصيدة إلى الرماح والسيوف دون غيرها، كأنما يأخذ برأي أنصار القديم في العصر العباسي الذين كانوا يعيبون على الشاعر ذكر أشياء تنتمي إلى الحضارة ويفترضون فيه الاقتصار على ما تغنى به شعراء الجاهلية. هكذا إذ ينظر إلى المعركة التي يخوضها عبر مخزونه الثقافي ينتهي إلى التعبير عنها بما يهيئه له هذا المخزون. ويترجم عن تجاربه ومشاعره بفن عباسي وتكون النتيجة إخراج تلك المشاعر والتجارب بوجه عباسي. فإذا أحب فتاة تغزل بها وشبهها بالظبية وربما وقف على أطلال قومها ولو كانت تسكن في بيت مجاور، ويكون اسمها درّية فيدعوها ليلى وهنداً أو أسماء. ولا يفسر هذا إلا بحرص الشاعر الواعي على اتّباع سنن القدامى وعدم الخروج على ما تواضعوا عليه.

٥ ــ من حيث القيم :

الأغراض الشعرية التقليدية أغراض تعليمية أخلاقية في وجه من وجوهها

تقوم على إعلاء قيم معينة وتعميمها . فالمديح هو نسبة القيم التي اصطلح على تفضيلها إلى الممدوح . والفخر هو نسبة القيم إلى الذات أو جماعة الشاعر ، والهجاء هو تجريد المهجو منها . والغزل هو وصف الحبيبة بصفات اصطلح أنها شروط للجمال . هكذا أصبح الممدوحون جميعاً أبطالاً كالأسود وكرماء كالمطر أو كالأنهار يقهرون الأعداء ويصبرون على المكاره ويعطون بلا منة .. وصار المهجوون بخلاء جبناء عاطلين من النسب العريق . أما الحبيبات فلهن جميعاً عيون الظباء وقدود الخيزران وجوههن صباح يجاوره ليل أسود . أو كما يقول البارودي :

فالعين نرجسة ، والشعر سوسنة والنهد رمانة والخد تفاح

وصار الدهر في شعر الشكوى مشتت الشمل هادم اللذات .

ولشعر المجون كذلك مقاييسه ، ففي الخمريات ينسب القدم إلى الخمرة حتى لتصبح في قدم العالم ، ويُستحب فيها الصفاء بحيث تشاكل البلور أو تحاكي القبس . ولا بد أن تعتق في « دير » وأن يبيعها « دهقان » وأن يتعاطاها الندمان ويقدمها الساقي المليح وان تخزن في الدنان وتنقل في الزقاق .

وقد تبنّى البارودي مجموع القيم التي تبلورت في الشعر عبر العصور الذاهبة . فهو ، مثلاً ، في ما كتبه عن الخمرة يعيد إنتاج مجموعة الصفات التي وصفت بها . كما يعيد تصوير العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي كانت سائدة في العصور السابقة : فتبدو صناعة الخمرة هنا من اختصاص الأديرة وغير المسلمين ، يبيعها دهقان يضع الخزام الخاص بأهل الذمة . وقد تطورت هذه العلاقات تطوراً كبيراً غير أن الشاعر الذي يعيد إنتاج

الصور والتراكيب القديمة يعيد في الوقت نفسه إنتاج ما عبرت عنه من علاقات .

وهو ، في وصفه كذلك ، ينطلق من الموقف القديم من الطبيعة . تبدو الطبيعة هنا بستاناً ملحقاً بمملكة الانسان . يتغنى بها الشاعر وكأنه يطل عليها من نافذة . أما مفهوم الجمال فهو كذلك المفهوم التقليدي .

عندما اختار الشاعر أن يشبه الروضة باللباس الموشى ، وهو تشبيه يرجع إلى العصرين العباسي والأندلسي ، أنتج بالضرورة مفهوماً عباسياً أندلسياً للجمال . ففي ذينك العصرين كان القماش المطرز والموشى تحفة لا يقتنيها إلا الأثرياء ، وكان من المستطرفات التي جاءت بها حياة الحضارة . وفوق ذلك فإن هذه الأبيات تذكر بقصائد البحتري في الوصف . صورة المجرة هوت إلى الروض تقترب من وصف البحتري لبركة المتوكل حين يصور انعكاس صورة النجوم فيها ليلاً فيقول :

« إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلاً حسبت سماء ركبت فيها

أما تشبيه أزهار الروض بالقبس فقد تكرر في الموشحات الأندلسية .

وفي الفخر ، يعدّد الشاعر مكارم قومه . فإذا بها كرم الفعال ، والسيوف التي تجلو سواد الملمات ، السيادة والرهبة ، والخيام ذات العمد المرفوعة ، والمعاقل أي الملاجىء التي يحتمي بها الملهوف . أما أعلامهم فهي حمراء لأنها اصطبغت بدماء الأعداء ، وخيولهم نجائب تخوض الحروب المظفّرة . ولمّا قضوا تركوا وراءهم أخبار الكرم والذكر العاطر .

هذه القيم برمتها قيم عربية أصيلة تغنى بها الشعراء على مرّ العصور .

ولا شك أن أخلاقنا العربية ما تزال تعتبرها قيماً عليا ، غير أن البارودي لا يقتصر على استلهامها بل يتبنى إطارها وصيغة التعبير عنها . إنه لا يفخر بها كما تجلت في اطار عصره بل في الاطار البدوي بكل عناصره . فنراه يفخر بالسيوف والخيول على عادة القدامى في الفخر ، كما يفخر بارتفاع أعمدة الخيمة كناية عن الوجاهة والسيادة ، مع أنه نشأ في قصر آل البارودي. وتكثر في شعره الفخريّ ، ولاسيما الرائية التي سبق ذكرها الصيغ أو الصور التي يحاكي فيها القدامى : « النفر الغر » وتشبيه المصيبة بالليلة الداجية وانقشاعها بفجر تأتي به سيوف القوم؛ أما هذا التعبير «لهم عمد مرفوعة» فهو كناية شائعة ، والكناية التالية « وألوية حمر » تحمل أصداء عديدة تصل بنا إلى عمرو بن كلثوم في وصفه لرايات قومه :

« أبا هند فلا تعجل علينا وانظرنا نخبِّرْكَ اليقينا
بأنّا نوردُ الراياتِ بيضاً ونُصدِرُهُنّ حُمراً قد رَوينا

ومثل ذلك نقول في وصف الخيل التي يفخر بها ، وفي الكناية عن تفرق القوم ، وذم الدهر وإلقاء التبعة عليه ، واعتبار الدهر مرادفاً للقدر . ثم تشبيه الذكر الطيب بالعطر الذي يتضوع .

هذا فضلاً عما ذكرناه من اتفاق القصيدة في الغرض والجو والوزن والقافية مع رائية أبي فراس في الفخر .

٦ ــ من حيث اختيار الألفاظ :

يتخيّر البارودي من الألفاظ أفصحها وأقربها إلى الأجواء العباسية بل البدوية في أحيان كثيرة . فتسهم هذه الألفاظ إسهاماً واضحاً في توليد

الأجواء القديمة إلى جانب ما تقدم ذكره من عناصر . فقصيدته في وصف خغلة صيد بانكلترا وان كانت ممكنة الانطباق على الواقع ، باعتبار انها تتناول وصف الخيل والكلاب، توحي بأجواء بدوية محضة ومردّ ذلك إلى ألفاظ من نوع « آرام الصريم » « عاطل وملبب » « الحماليق » « لا يألو ولا يتنصّب » . أما رائيته في الفخر وأبياته في وصف المعركة فهي تبنى بعناصر الشعر القديم الفاظاً وكناياتٍ ومصطلحات .

مع ذلك يبقى البارودي حلقة مهمة في تاريخ الشعر العربي الحديث[1] . إنه بهذه العودة إلى القدامى قد وصل الأجيال التي تلت بمنابع الشعر العربي الأصيلة في عصر افتقد النماذج الإبداعية . هكذا أرسى القاعدة التي هيأت للذين جاؤوا بعده ، أن يتزودوا بذلك الموروث وينطلقوا بدءاً منه في مغامرة التجديد والإبداع .

---

(١) انظر ، أنطوان غطاس كرم ، « مـدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث » في « كتاب العيد » ، بيروت ١٩٦٧ .

انظر أيضاً أدونيس ، « الثابت والمتحول : صدمة الحداثة » ص ٤٥ – ٥٨ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ .

الانتماء الى المكان

تطور الموقف إزاء الطبيعة من السلفية والمكان التاريخي ، مع شعراء النهضة ، إلى الطبيعة المثالية مع شعراء المهجر ،والطبيعة الذاتية مع شعراء ما بين الحربين الذين سُمّوا بالرومنطيقيين ، وتتواقت المرحلة المذكورة مع « الشعر الوطني » الذي يشكل مفصلاً انتقالياً مهماً بين الانتماء التاريخي والانتماء إلى المكان بأبعاده الحاضرة . ويتطور الموقف من المكان مع واقعية الأربعينات والخمسينات حتى يبلغ مع بعض الشعراء الحديثين الذروة الحالية المتمثلة بالتداخل بين الإنسان والأرض .

المكان التاريخي :

الموقف من الطبيعة والمكان مرتبط بنوعية التعامل مع الأرض ، لكنه يتأثر إلى حد كبير بالموقف الذي يحمله الموروث الثقافي ؛ ويعظم هذا الأثر بنسبة الالتفات نحو الماضي الذي ينتسب إليه التراث . من هنا كانت الطبيعة في شعر النهضة ، والبارودي ، بشكل خاص ، تذكر بالرياض كما بدت

للعباسيين . وتكاد السمات الخصوصية تغيب رغم العناوين والأسمـــاء المحلية ، لأن زاوية النظر وعناصر الرؤية تنتسب في معظمها ، إلى بيئة مختلفة .

نسمي « مكاناً تاريخياً » المكان الذي يُستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن ، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانية . هذا النظر الزماني إلى المكان متّصل بإحساس ضمني بالمكان الهارب الذي يفلت كما يفلت الزمن . يتضح هذا بصورة خاصة في الشعر الجاهلي ، وفي المقدمات الطلليّة التي استمر ظهورها حتى العصر الأموي بل العصر العباسي . من الأمثلة على قصائد الحنين إلى زمن مضى ، عن طريق استحضار المكان المرتبط بذلك الزمن ، قصيدة عمر بن أبي ربيعة الشهيرة « وهل يخفى القمر » والتي مطلعها

« هيجَ القلب مغـــانٍ وصير دارسات قد علاهن الشجر »

وصف المكان في هذه القصيدة هو وصف لجو نفسي . فإذا استعرضنا مفردات المقطع الوصفي وجدنا الأفعال تسجيلاً للحركة التي تحتاج إلى الزمن كي تكتمل . « قد علاهن الشجر » « ورياح الصيف قد أذرت بها » ، « تنسج التّرب فنوناً » « إذ تمشّيْنَ بحو مونق » ونجد هذا الوصف المكاني الذي يستحضر الزمن الماضي حتى لدى أبي نواس (رغم ثورته على البداوة) في قصيدة مثل :

« ودار ندامى عطّلوها وأدلجوا بها أثر منهم جديد ودارس »

ولم يكن الإسلام قد ثوّر علاقة الإنسان بالطبيعة لأنه شد بصر الإنسان إلى الغيب ، إلى جنة موعودة أبديّة ، أما الدنيا فهي الفانية والموقتة ، والمؤمن ينتمي إلى الدين وإلى الأمة أو جماعة المؤمنين حيثما وجدوا .

طوّر الاستقرار العباسي النظر إلى الطبيعة بعض التطوير ، فبدت في القصائد روضة ألحقت بمملكة الإنسان (البحتري مثلاً) أو ظلاً لعالم الإنسان (ابن الرومي) .

أما شاعر القرن التاسع عشر فقد كان في وصفه يشير إلى طبيعة ورثها عن الشعراء العرب القدامى وتتمثل في نسيم الصبا ، وغصون البان، وعيون المها ، وفي الفرس والنسر ، وفي النرجس والأقاح أو السحب والمطر وقوس السحاب . وقد تحولت هذه الطبيعة بفعل التكرار إلى طبيعة تزيينية أو مستودع للزخارف الجاهزة يتناول منها الشاعر ما ينمق القصيدة . فشاعر القرن التاسع عشر لم يكن يرى الطبيعة ، كان يقرأها في الأشعار ، لم يمنحها معنى خاصاً به ، لم يكتشف علاقة جديدة بها . ولعل الانتماء التاريخي الذي ميّز عصر النهضة قد طغى على الانتماء المكاني وأقام مسافة بين حساسية الشاعر والطبيعة .

الطبيعة المثالية :

رد الاعتبار إلى الطبيعة في التاريخ الحديث مقترن بالنزعات العقلانية وتقدم البحث العلمي ، والانصراف عن الماورائيات . وفي تاريخنا العربي الحديث يقترن رد الاعتبار إلى الطبيعة بالدعوة إلى الحرية ورفض سلطان الصيغ الماضوية ، وظهور النزعات التطورية .

إذا كان لكل عصر أسطورة أو حلم طاغٍ فإن الأسطورة التي تبلورت في أواخر القرن الماضي وكانت حلم الناس هي أسطورة الحرية . وقد أسهم في بلورة هذه الأسطورة الكتاب – المصلحون (الانتلجنسيا) في الصحف والمؤتمرات العربية والجمعيات والأندية .

وكانت هذه الحرية حرية شعوب وأوطان معينة كما كانت حرية الإنسان بشكل مجرد ومطلق .

ولعل هذا القول الذي صدر عن أمين الريحاني عام ١٩٠٢ في سياق مقابلة صحفية يعبر تعبيراً دقيقاً واضحاً عن هذا الموقف : « هدفي في الحياة أن أبذل ما في طاقتي كتابة وخطابةً وعملاً لتحرير الإنسان من قيود الجهل والفقر والخوف وإزالة الأوهام والأضاليل في العقائد والتعاليم السياسية والاجتماعية والدينية . ووسيلتي إليه : الفكر الحر والبحث الحر والقول الحر ، مجرداً من كل تحزب وأهواء شخصية »[1] .

وإذ عانى كثير من الكتاب المصلحين من الهجرة والاقتلاع فقد بدت الأوطان في نتاجهم أشبه بفراديس مفقودة ، واقترن الشوق إلى الحريـــة بالشوق إلى طبيعة معينة .

العودة إلى الطبيعة « عودة » إلى الفطرة والذات . وهي ، إذن ، إعادة الاعتبار إلى العفوية والحرية ، هي تجاوز للتقاليد بصيغها الاجتماعية والفنية .

ويمكن أن نلخص مدلول هذه « العودة » كما تمثلت في نتاج المهجريين بما يلي :

١ ــ هذه « العودة » تجاوز لعملية الإحياء التي تميز بها الشعر في القرن التاسع عشر ، لأنها تتخلى عن المحاكاة ، محاكاة القدامى خاصة في النظر وفي التعبير وترجمة العواطف . وتحل المحاولة الشخصية محل هذه المحاكاة .

٢ ــ تمثل تباشير قراءة جديدة للطبيعة ، وبزوغ علاقة جديدة مع

---

(١) الريحانيات ج ٢ ص ١٦٨ ، طبعة ١٩٦٨ .

المكان . وما أشرنا إليه من الانتقال من طور الانتماء التاريخي إلى طور الانتماء المكاني يجيء متوافقاً مع تحول الوعي العربي . ذلك لان العربي الذي كان يحدد هويته انطلاقاً من تاريخ جماعة معينة ومن دين هذه الجماعة، بات يحدد هويته في ضوء علاقة هذه الجماعة بالمكان وتفاعلها معه .

٣ ــ بداية تغير في مفهوم الشعر ودور الشاعر . فقد بدأ غروب الشاعر الذي يتكلم بما يعرف ، وغروب الشعر المرتبط بالمؤسسات الرسمية ، وظهر لأول مرة شعراء لم يعرفوا المدح ولا الرثاء ولا الاخوانيات ومختلف ألوان شعر المناسبات . ظهر الشاعر الذي يؤمن أنه راصد للأسرار كاشف عن الحقائق . وهناك قطع شعرية في مرحلة مبكرة من هذا القرن لجبران ونسيب عريضة ثم رشيد الخوري وبعدهم لعلي محمود طه ، تعطي الشاعر دوراً نبوياً .

قال علي محمود طه في قصيدة « ميلاد شاعر » :

هبط الأرضَ كالشعاع السنيّ بعصا ساحرٍ وقلب نبيّ

٤ ــ « العودة » إلى الطبيعة[١] أو الفطرة أو العودة إلى «الغاب» في لغة المهجريين ، حملت معنى طلب الحرية والثورة على التناقضات والقيود والمؤسسات الاجتماعية والدينية والاقتصادية والأدبية . فكانت الطبيعة نقيضاً لكل ما وجدوا فيه انتهاكاً لحرية الإنسان . وكان جبران أبرز الذين عبروا عن هذا المعنى .

٥ ــ تميز فكر شعراء « الغاب » أو الطبيعة ، ولا سيما جبران ونسيب عريضة بنزعة صوفية . وهي صوفية شرقية المنابع سيناويـة ــ أفلوطينية لا تخلو من آثار مسيحية .

---

(١) انظر ، احسان عباس ومحمد يوسف نجم « الشعر العربي في المهجر » ، بيروت ١٩٦٧ .

وتتجلى هذه الصوفية في الدعوة إلى الاستبطان والتأمل في الطبيعة التماساً للحقيقة . ومن ملامح هذه الصوفية القول بوحدة الكون ورفض الثنائيات والتناقضات بين الخير والشر ، بين الحياة والموت ، بين الإله والإنسان . فالشر عند جبران شوق إلى الخير ، والموت « رجوع النفس من رحلتها في سفينة المادة لتعود إلى الاتحاد بالروح العام » . والنفس عند نسيب عريضة تظل في حنين إلى موطنها ، بل إن شعر نسيب عريضة يمتاز بخاصة الحنين هذه . ويبدو ذلك في مطولته « على طريق إرم » حيث ترمز إرم المدينة العجيبة إلى موطن النفس .

٦ ــ هذه النزعة الصوفية ، وهذا البحث عن المطلق عبر الطبيعة والذات قد زوّد الشعر المهجري بخلفية ميتافيزيقية ، بل ربط بين العملية الشعرية والهم الميتافيزيقي ، وألقى على الشاعر مسؤولية تفسير الكون . وهذا الاتجاه سوف يثمر وينضج في شعر المعاصرين .

٧ ــ وقد تحولت الطبيعة هنا عن وجودها الثقافي ــ الزماني الذي ميّز نظر القدامى والنهضويين إليها ، لكنها اكتسبت وجوداً مثالياً وباتت منبعاً للرموز والصور الجديدة في بنيتها ودلالاتها . فإذا كانت الصور الكلاسيكية المنتزعة من الطبيعة تقوم بدور التوضيح والتزيين وتعتمد علاقات المقارنة والتشبيه كما في هذه الصورة مثلاً :

ذات صوتٍ تهزه كيف شاءت

مثلما هزّت الصبا غصن بـــان

(ابن الرومي)

أو

يا ظبية البان ترعى في خمائله

ليهنك اليوم إن القلب مرعاك

(الشريف الرضي)

فإن الصور المنتزعة من الطبيعة في الشعر المهجري لا تقوم على المقارنة والتشبيه وإنما على الإشارة إلى خضوع العالمين الإنساني والطبيعي إلى نواميس واحدة . قال جبران يخاطب الليل :

« أنا ليل مسترسلٌ منبسطٌ هادئٌ مضطرب
وليس لظلمتي بدٌ وليس لأعماقي نهايـة »

ولكي يعبر جبران عن وحدة الكون يعمد في قصيدته الطويلة « المواكب» إلى الطبيعة يستقي منها الإشارات والرموز :

« لم أجد في الغـاب فرقاً بـين نفسٍ أوجسـد
فالهـوا مـاء تهـادى والنـدى مـاء ركـد
والشذا زهـر تمـادى والثرى زهرٌ جمـد »

وقد بات الليل عند المهجريين عامة رمزاً للاسبتطان وطلب النور في الداخل . وإذا كان المهجريون يسيرون تحت راية الليل ، فلأن الليل يمحو الفروق ويلف الأشياء جميعاً بوشاح الوحدة . وفي الليل كما يرى إيليا أبو ماضي في قصيدته « المساء » تمحي الأعراض الزائلة المتقلبة ولا يبقى غير الموسيقى أي الجوهري .

جبران ولانهائية الحركة

جاء جبران كريح تهبّ « معاكسة » ، للتيار « النهضوي » ، ذلك التيار الذي كان التفاتاً نحو نقطة مضيئة من الماضي ، التفات قبول وتقديس فتقليد . جاء جبران كظاهرة نهضة بالمعنى الذي يرى في النهضة استعادة الشعب قدرته على التفاعل والإبداع والتجدد . وقد تميزت تلك المرحلة بأزمة المواجهة بين الركود الثقافي العربي ،والغزو الثقافي الغربي ،وما استتبعه ذلك من ردود فعل ومن انكفاء نحو الماضي وتشبث به كهوية تميزه عن الغرب . لكن جبران الذي اغتذى بالتراث الشرقي دون تقوقع ، انفتح على الثقافات العالمية بلا مركبات نقص أو استعلاء انفتاحاً أظهر به قدرة الثقافة العربية الشرقية ، بعناصرها الإسلامية والمسيحية والوثنية ، على الالتقاء والمقابسة والتمثل والاغتناء ؛ ورفض موقف التقطع التاريخي الثقافي وانطلق من موقف الاستمرار والتكامل . وجبران في اتصاله بالثقافة العالمية لم يأخذ الشائع المألوف الذي لا يثمر أو يحرك ، بل وقع في اختياره على المنابع الحية التي ستشكل جانباً كبيراً من أسس الثقافة الحديثة (العهد الجديد ، الميثولوجيا اليونانية والكلدانية ، والمصرية (كتاب الموتى) ، الصوفية ، شكسبير ، بليك ، نيتشه ، ابسن ، برغسون ، ويونغ ...) ووجد نفسه في تراث الاحتجاج والرفض ، في أدب المدهش والخارق واللامحدود في « العرب الجبابرة ، الذين كانت روحهم لامحدودة بشكل غريب » لأنهم « لم يفقدوا رؤيا الإنسان الأولى » .

كان جبران رائياً حقاً وإن لم يترجم كامل رؤياه في آثار مكتوبة . ولأنه كان في رؤياه شمولياً ، قرأ غوامض الأمواج في عصه ، ووعى ذلك

« الجوع الغريب ، الذي يكاد يكون دينياً » والذي سيكون « الحلقة المتوهجة ما بين إنسان اليوم وسوبرمان الغد » . أدرك الشعارات التي تحرك هذه الأمواج الخفية فوجدها في الحرية والإبداع والتخطي والجنون ، أي حرية البحث والنقض والتحرك في جميع الاتجاهات . لقد شهد الحرب العالمية الأولى وعاش بوادر التحرك العربي . فأبصر بعصر جديد يطل ، عصر سيؤثر الاتصال وهاجس الاكتشاف في سرعة تطوره ومرتكزاته . كان شاهداً على عالم يبتعد بلا رجعة عن الحضارة الزراعية وأوثانها القديمة ، نحو قيم الحضارة الصناعية وآلهة « الجوع الغريب » وامتياحها الضاري للطبيعة . إذن ، كان عصر الإنسان ، العبد أو المتعبد ، أي المنفصل عن الآلهة يمضي ، أياً كان اسم هذه الآلهة ، الكتب أو التراث أو الشرائع أو الأجداد أو الأرض الزراعية ، ويبدأ عصر الانسان الذي يخلق آلهته الآلة ، المال ، النظام . فبدا لجبران أن الإنسان لا يبلغ أبعاده الممكنة ، لا يبلغ قامته الكونية إلا بأنسنة الآلهة والطبيعة معاً ، إلا بتمثل الإلهي .

وأسهم جبران في الإجهاز على عصر الإنسان ، العبد أو المتعبد ، وبشر بالإنسان المتوهج بالإلهي ، إنسان الحلم والأشواق العاتية ، إنسان العناق والمسافات .

هذا الإنسان لا يعيش إلا في مناخ الحرية ، الحرية على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والروحية والمنطقية . وكان حدسه بالحرية مقترناً بحس الامتداد وحركة السفر في الأقاصي ، مخترقاً حدود التصانيف : الموت والحياة ، الليل والنهار ، الخير والشر ، الأخذ والعطاء ، اليقظة والحلم ، متحركاً داخل العقل وخارجه ، داخل اللغة وخارجها ، داخل

الموروث البشري والمألوف البشري وخارجهما . وحس الامتداد هذا (عند جبران كما كان عند الرومنطيقيين والصوفيين) من عوامل نقد المدينة وإيثار الطبيعة ، حيث لا يناقض الليل النهار ، حيث لا جدران ولا توقيت ولا تقنين ، وحيث تتساكن الأطراف في بيت واحد . هذا الحس يزود الحنين بالمسافة ، ويطلق سفر الجسد وسفر القلب ومغامرة الخيال . والامتداد كالحرية يجد في الحلم أقصى تحقق له . هكذا كان جبران ، إنسان الأحلام الكبيرة ، لكنه كان كذلك إنسان الأحزان الكبيرة .

هذا الانسان ذو القامة الكونية ، المتوهج بالألوهة ، إنسان الحلم والسفر والتطلعات ، هو كذلك إنسان الابداع . فالإبداع في نظر جبران هو الذي يشكل مغامرة الانسان مع المجهول والمدهش والخارق . أهمية هذا التيار الجبراني أنه انبجس وسط الركود والمفاهيم السلفية التي رأت النموذج الأمثل قائماً في الماضي ، واعتبرت كل قديم خيراً من كل جديد ، حتى باتت العملية الابداعية عملية تقليد وتمثل وتذكر ، بدل ان تكون مغامرة بحث وتجاوز . هكذا كان لا بد للتيار الجبراني من ان يهدم قدسية النماذج الماضية (في الفن والدين والاجتماع والاقتصاد) ، لأن الانسان في رؤيا جبران إنسان إبداع وتنوع لا انسان تكرار ، إنسان حركة لا سكون .

ومن هنا كان المجنون هو البطل الجبراني بامتياز . وكان جبران يحب هذا البطل ويجده الأكثر قرباً إلى ذاته . فالمجنون هو « المختلف » ، هو إنسان الخيال الذي يناقض إنسان الذاكرة ، هو الفوضى وسط النظام . والجنون هو الذي يرفد العقل بالصحة ، والنظام بالمرونة والحياة . هو الذي يرغم المؤسسات والقوالب على الحركة ، ويرغم اللغة المتكلسة على الحياة . وإذا كان الجنون يمثل قطعاً للحوار مع العقل فإنه وحده الذي يرغم العقل على الحوار والجدل ،

بل هو الشرط الأساسي لجدل الأنظمة والعقل والنماذج . إنه الاختلاف والتنوع والأصالة ، الذي يعارض التشابه والتكرار ، إنه الاختراع الدائم ، لأنه الملل القلق الذي يقتل الصبر والتقليد . والجنون الذي هو نقيض الحكمة والتروي هو لحظة حاسمة ، لحظة إرادة ، أو هو « لحظة القرار » كما يرى كير كغارد .

في كل بطل جبراني بعض من هذا المجنون . لأن جبران إنسان راديكالي ، متطرف حاسم لا يعرف التوسط . بل إن هذا المجنون توأم « النبي » وناره ، به هاجم آلهة الماضي ومؤسساتها كما هاجم الفكر الخرافي الغيبي والصبر المستسلم المستكين . به عارض أحادية النظر العربي والكلاسيكي عامة بالإنسان الذي يستوعب التناقض والتباين ويرى فيهما عمقاً وغنى . ولو لم يحرر هذا المجنون الإنجيل من سجن القداسة لما استطاع النبي أن يحيله إلى كتاب يعيد الإنسان إبداعه في كل زمن . بهذا المجنون هاجم التحنيط الأدبي محاولاً ، ككل مبدع ، ان يؤثر في روح اللغة وعبقريتها ، وأن يدخل الحرية في جسمها ، رجاء ان يغير بنية الفكر بالكلمة .

كان جبران شاعراً رائياً لأنه كان « خالق أشكال » ، خالق رؤى وأنماط من التفكير والنظر . لم يعرف في مغامرته الشعرية ــ الإنسانية أدب التزيين ، بل أدب الفعل . وإذا كان قد عبر بالرمز فلم يكن ذلك حلية فنية ، بل كان في رموزه راصداً للحقيقي المدهش في تجلياته . كان اعتماده الرمز نوعاً من السفر في المسافة بين الظل والحقيقة ، مدفوعاً بمجهول الأشواق وجامحها . إن جبران شاعر في التزامه المتطرف أدخل كل شيء في نهر الشعر وبصر بالإنسان يعيش على الأرض مغامرة شعرية .

في هذه المغامرة الشعرية يبدو العالم بصغائره وكبائره كأنه هبوب من الأعماق ، من الجذور ، نحو مطلق ما ، نحو لا نهاية ما . ولذا انتقى الكمال في نظر جبران ، لأنه يعني الحدود والسكون . أما انتفاء الكمال فيعني لانهائية النمو والتطور والتجدد ، لانهائية البحث عن الحقيقة ، والشوق الأبدي إلى التحقق ، أو الصيرورة الدائمة . وإذا إنتفى الكمال انتفى المقدس وتقوضت النماذج . بَطُل التطلع إلى نموذج كائن في الماضي من أجل التطلّع إلى نموذج آت أبداً ، بحيث يبقى الإنسان في حالة سعي وتأهب . هكذا يكون الإيقاع الجبراني إيقاع حركة وصعود ، ويكون المناخ الجبراني مناخ المخاض . يخطر لي ، من أجل فهم صوت جبران ، أن أقابله بشاعر آخر وقف في الطرف المقابل من هوة الانحطاط ، هو المعري . يوم كان المعري يقف على منحدر العصر العباسي لم يكن يدرك بعقله الواعي ما سيؤول اليه ذلك العصر . لكن رؤياه كشاعر تنبأت بالظلام الذي تلا . فقد مات في صوته كل شوق ، وجاء شعره كتأبين لحضارة دانية الغروب « كل بيت للهدم .. » . وفي شعر المعري ما هو أبعد من اليأس الفردي . إن فيه إيقاع الغروب . على الطرف الآخر من هوة الانحطاط يقف جبران وفي رؤياه صورة عالم مدفوع بالشوق ، بالعطش إلى الكشف والإبداع وتخطي الذات والعناق ، وأطياف عالم عربي لانهائي الروح . هذا الإيقاع بشارة . وفي هذه البشارة تكمن عظمة جبران . ذلك أن المبدع إما أن ينجز أثراً عظيماً يكون بذاته منبعاً لقيم إنسانية جديدة . وإما أن يعطي نتاجاً يحمل إيقاع الحياة ، يجيء مليئاً بالاحتمالات ، بالإشارات إلى ممكنات جديدة ، إلى طرق جديدة . وآثار جبران من هذا النوع الثاني .

توحدت شخصية المصلح بشخصية الكاتب في عصر النهضة . بل لقد كانت النهضة ، في الدرجة الأولى ، نهضة مثقفين (من رجال علم أو رجال دين ، مفكرين اجتماعيين أو شعراء) . كانوا جميعاً ، على تباين نظراتهم واختلاف أساليبهم ، منخرطين في معركة الإحياء والنهوض . وانتقل أصحاب الصحف بصحفهم من عاصمة إلى عاصمة هرباً من الطغيان ، وإلحاحاً على الاتصال بالناس . ولجأ السوريون واللبنانيون إلى مصر أو هاجروا إلى أميركا . هذا الانخراط العملي وهذا الموقع الفاعل هو الذي أعطى لصوت المثقف في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بُعد الرسالة ونبض الانبعاث . كان المثقف يجد نفسه مسؤولاً وداعية ، ويحس لكلمته فعالية العمل المباشر . وبدأت نظرة جديدة إلى دور الكاتب ، والشاعر خاصة . بل إننا نجد لعدد من الشعراء أبياتاً تشبه الشاعر بالنبي . وخالط النفس «النبوي» لهجة بعض الشعراء كجبران مثلاً . ويمكن القول إن نزعات التجديد كانت في أساسها مظهراً من مظاهر تدخل المثقفين لتحريك سياق التطور .

مع القرن العشرين بدأ دور المثقف ينحسر . لم يعد المحرض الأول ، ولا سيما في بعض البلدان العربية التي نضجت فيها الحركات السياسية . وأخذت الأحزاب تنتزع الدور من المثقفين ، من حيث هي مرحلة متقدمة في التعامل مع الجمهور الواسع . في هذه المرحلة عينها كان الاستعمار يحتل ما تبقى من بلدان المغرب ويبسط سلطانه على المشرق وانتهت آمال الثورة العربية إلى الفشل ومثلها ثورات مطلع القرن . ولاقى العديد من أهل الفكر المناضلين النفي أو القمع ، لا سيما في مصر عاصمة النهضة في القرن التاسع عشر . هكذا وجد المثقف ، المقيم في الوطن ، نفسه مجرداً من الدور المباشر

أو الفعّال الذي لعبه في القرن الماضي . على أية حال لم تعد الظروف تسمح للمثقف (أو الشاعر) برفع صوته بمعزل عن الحركات الجماعية . وحيثما سحقت هذه الحركات (كثورة ١٩١٩ في مصر) تحتم على الشاعر أن يخفض صوته . وهذا ما يفسر مناخ الاحباط الذي ساد الأجواء الشعرية في مصر (بعد موت سعد زغلول ١٩٢٧) . في هذا المناخ كان الشاعر يعاين الواقع الحالك ويجد نفسه مدفوعاً إلى موقع هامشي ، هذا العزل القسري قد دفع به إلى الطبيعة . الطبيعة هنا مرآة للذات ، إنها طبيعة نفسية أكثر مما هي طبيعة مكانية . مشاهدها أقرب إلى صور الأحلام . غير أن هذه الطبيعة تقترن دوماً بالبحث عن الحرية؛ ففي عام ١٩٢٩ يكتب علي محمود طه قصيدته « الطريد أو الحرية المضطهدة » وفيها يصور محنة جيله ويلجأ إلى الليـــل والطبيعة . عام ١٩٢٩ أيضاً نشر محمد عبد المعطي الهمشري مطولته « شاطئ الأعراف »[1] لأول مرة .

البعد المكاني في هذه الطبيعة ضامر لأن الشاعر ينظر إليها « بعين خياله بعد أن كان الشاعر العربي يراها بعين رأسه » على حد تعبير أبي القاسم الشابي .

هذا المناخ العام كان أبلغ أثراً في جيل الشبان الذين ترعرعوا في ظل الخيبات التي ميزت مطلع القرن (معظمهم مولود في العقد الأول من القرن العشرين) . هكذا التفّ الشعراء الشبان في مصر حول أحمد زكي أبو شادي (العائد حديثاً من بريطانيا حاملاً أفكار الرومنطيقيـــين الانكليز) ، وتألفت جماعة « أبولو » ومجلة « أبولو » عام ١٩٣٣ واستمرت حتى ١٩٣٥ ، فقد توقفت بضغط المعارضة والهجمات . استقطبت المجلة في هذه السنوات

---

(١) شاطئ الأعراف ، لمحمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ – ١٩٣٨) ، رحلة خيالية يقوم بها الشاعر على سفينة الذكريات إلى شاطئ الأعراف ، وهو شاطئ خيالي وراء الحياة تلوذ به الأرواح بعد طواف . وهي قصيدة تصور الخيبة والغربة والعجز .

الثلاث إنتاج الشبان في مصر والبلدان العربية ، وقد مارس شعراؤها الكبار مثل ابراهيم ناجي ، وعلي محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل والشابي والهمشري والصيرفي ، تأثيراً كبيراً على الشعراء الشبان في سائر البلدان العربية .

يقول أحمد زكي أبو شادي في حركة أبولو : « لما نشأت مدرسة أبولو كانت الفكرة الموحدة الجامعة ، أن الشعر الحق الرفيع هو ما عبر عن الشعور تعبيراً فنياً أصيلاً ولم يكن ابتذالاً ولا اجتراراً لما سبقه » . ويصف شعر جماعة أبولو بأنه « يتسم بالقلق العميق وعدم الاستقرار والجرأة النادرة في إبداء الأفكار ، وفي طرق المواضيع التي لم تطرق من قبل ، وتناول الأشياء البسيطة المألوفة بروح إنسانية وقلب مفعم بالفن فتخرج إلى الوجود غزيرة الرؤى ، عميقة الأحلام ، لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية »[1] .

وقد تأثر شعراء أبولو بالرومنطقيقية الغربية ولم يكتموا ذلك ، فقد رفعوا شعار عالمية الشعر والمشاعر الإنسانية .

لكن لنستعرض أسماء المجموعات الشعرية أو القصائد التي كتبها شعراء أبولو في تلك المرحلة فماذا نجد ؟ « ما وراء الغمام » لأبراهيم ناجي « الملاح التائه » لعلي محمود طه ، « أين المفر » لمحمود حسن اسماعيل ، « الشفق الباكي » لأحمد زكي أبوشادي « شاطىء الأعراف » ثم « إلى جيتا الفاتنة في مدينة الأحلام » للهمشري . يطغى على هذه الأعمال الاحتماء

---

(١) من مقدمة أطياف الربيع (م) .

بالليل والحنين إلى ما وراء الحياة ، أو إلى الشطآن الخيالية . ولا يخفى ما في ذلك من شعور ضمني بالاقتلاع وانقطاع الأواصر بالمكان . وليس هذا الشعور غريباً عن الإحساس بالعجز عن ملامسة الواقع والسيطرة عليه .

إن التأمل في هذه الحركة[1] يكشف عن التناقض والقلق ،وهو كما قال أبو شادي « قلق عميق » لأنه قلق البحث عن هوية حضارية ، عن محور انتماء . كانت رياح التجديد التي انطلقت مع دعاة التطور والعلمنة ، ومع المهجريين وخليل مطران وطه حسين والعقاد قد خلخلت توازن البوصلة العربية ، فلم تعد تشير باستمرار إلى الماضي ، وانتماء هذه الجماعة إلى « عالمية الشعر والمشاعر الانسانية » لم يسعفها في بحثها وانتهت إلى الفراغ ولاذ كبار شعرائها بالصمت .

فيما يلي تحليل لقصيدة أتخذهـــا نموذجاً ، هي قصيدة « الغريب » لابراهيم ناجي كبير شعراء جماعة أبولو ، يكشف عن دلالات الانفصال والعزلة والاقتلاع :

---

(١) انظر عبد العزيز دسوقي ، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، القاهرة ١٩٦٠.

تحليل قصيدة « الغريب »

نص القصيدة

يا قاسي البعد ، كيف تبتعـــد ... إني غريب الديار ، منفرد
إن خانني اليومُ فيك قلت غدا ... وأين مني ومن لقاك غـــد
إنّ غدا هوّةٌ لناظرها ... تكادُ فيها الظنون ترتعد
أظل في عمقها أسائلُهـــا ... أفيك أخفى خيـــالَه الأبد

يا لامسَ الجرح ، ما الذي صنعت ... به شفاهٌ رحيمـــة ويد ؟
ملء ضلوعي لظى وأعجبُه ... أني بهـــذا اللهيب أبترد

يا تاركي حيث كان مجلسنا ... وحيث غنّـــاك قلبيَ الغرِد
أرنو إلى الناس في جموعهمِ ... أشقتْهم الحادثات أم سعُدوا
تفرقوا ، أم هم بها احتشدوا ... وغوّروا هـــابطين أم صعدوا
إنّي غريبٌ تعالَ يا سَكِـــني ... فليس لي في زحامهمْ أحَدُ ..

للدخول في جو القصيدة نتبع الخطوات التالية :

١ ــ ندرس صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة أو المعنى .

٢ ــ نسجل الموضوعات (الممثلة بكلمات) التي تتكون منها القصيدة .

٣ ــ نقوم بقراءة ثانية لسجل الموضوعات لنتبين ما يطغى منها على جو القصيدة وما يشكل اطارها العام وما يكوّن المحور الذي تتمركز حوله .

٤ ــ نستخرج الصور ونحلل ما تولده من علاقات .

٥ ــ نتلمس الوضعية الجوهرية للشاعر .

٦ ــ نلتمس أثناء ذلك كله ما يبدو لنا من ملامح العلاقة مع المكان والجماعة ، ومن سمات تقترب من الرومنطيقية الغربية .

١ ــ دراسة الصيغ : تعتمد القصيدة صيغة الخطاب . وكل مخاطبة رسالة ، تحرُّكٌ في اتجاه الآخر ، خطوة لاقامة اتصال ما ، لبدء حوار محتمل .

تتحرك هذه القصيدة ــ الرسالة بين الشاعر الممثل بضمير المتكلم ، والآخر (الحبيب) الممثل بضمير المخاطب . يدور الكلام بجملته على لسان المتكلم ، فليس هناك عبارات ينسبها المتكلم إلى المخاطب أو إلى أي شخص آخر . والكلام موجه برمته إلى هذا المخاطب نفسه وإن ورد سؤال موجه إلى هوة الغد في البيت الرابع : « أفيك أخفى خياله الأبد ؟ » . فهذا السؤال عنصر من عناصر عبارة خبرية مركبة موجهة إلى المخاطب لاخباره عن يأس المتكلم من الغد .

في النص ضمائر عديدة لكن ثلاثة منها فقط تعود إلى أشخاص : ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، ثم ضمير الغائبين . والكلام يتحرك من المتكلم نحو المخاطب ، فهما القطبان اللذان تتحرك بينهما القصيدة. أما ضمير

الغائبين فيرد ورود سريعاً وهو يمثل جماعة مبهمة غير محددة الهوية أو الطبيعة . هذه الجماعة هي « الناس » اطلاقاً . ثم ان الكلام على الجماعة بصيغة الغائبين استبعاد للعلاقة بين المتكلم وبينهم . اخراج لهم من دائرة الحضور التي تقتصر طبيعياً على المتكلم والمخاطب . وعزل الشاعر « للناس» في اطار ضمير الغائبين منسجم مع مضمون العبارة التي تشير اليهم . ففي هذه العبارة يريد الشاعر أن يعبر عن لا مبالاته بالآخرين وانفصاله عنهم . لذلك لا يشترك « الناس » أو الغائبون معه في ضمير واحد كضمير المتكلمين ، ولا يتوجه اليهم بضمير المخاطبين . وهذا يكشف وضعية الانقطاع والاقتلاع التي لمسناها في بعض الأعمال الشعرية العربية في مرحلة ما بين الحربين . وهي وضعية شبهت بالوضعية الرومنطيقية .

يجعل الشاعر القصيدة في ثلاثة مقاطع مميزة ، كل منها يبدأ بنداء يليه – في المقطع الأول والثاني – استفهام ثم جملة خبرية تؤكد حالة سلبية متعلقة بالشاعر . فلنستعرض صيغ الجمل في أبيات القصيدة :

يبدأ البيت الأول بالنداء ثم تليه جملة استفهامية تتضمن معنى العتاب . ويرتبط الاستفهام بالجملة الخبرية في الشطر الثاني .

ويتكون البيت الثاني من جملتين ، شرطية في الشطر الأول واستفهامية في الشطر الثاني . الخاضع للشرط في الجملة الأولى هو المتكلم . أما موضوع الشرط فهو الخيانة ، وفاعل فعل الخيانة هو الزمن. مع ذلك فإن جواب الشرط يجيء بشكل أمل جديد يُعقَدُ على الزمن نفسه . الشاعر المشروط بالزمن (أو الخاضع لشرطه) يلجأ منه إليه . وهذا نوع من الفرار العبثي الذي لا ينتهي إلى نتيجة ، لا سيما أن الجملة الاستفهامية في الشطر الثاني تؤدي دور النفي واستحالة اللقاء في الغد .

أما البيتان التاليان (٣ و ٤) فيبدأ كل منهما بجملة خبرية تحمل لهجة التوكيد وتقرر مضمون الاستفهام الانكاري الذي ينفي أمل اللقاء في الغد. ويقف الشاعر من هذا الغد موقف تساؤل يبلغ ذروته بالقول « أفيك أخفى خياله الأبد ؟ » حيث يقف الأبد اللابتناهي دون اللقاء .

البيت الخامس يبدأ على غرار البيت الأول ، بالنداء يتبعه الاستفهام . وتأتي الجملة الخبرية وما يتفرع عنها في البيت السادس لتكشف حالة التناقض التي يعيشها الشاعر . والحق أن الشاعر نفسه قد جعل هذين البيتين في الديوان ، متجاورين مميزين عن سائر الأبيات ، يتوسطان القصيدة ، تسبقهما أربعة أبيات ، وتليهما أربعة أبيات . وإذا كان موقعهما من القصيدة في الصميم فإنهما الموضع الذي يكشف فيه الشاعر عن دخيلته ويصور نار الاحشاء وما تولده فيه من تناقض وتمزق يتوارى عن عين الملاحظ .

هذان البيتان المتوسطان يشكلان خط التناظر في القصيدة . أبيات المطلع الأربعة تتدرج من النداء إلى الاستفهام إلى الخبر الذي ينفي الزمن أو غد الأمل . وكذلك الأبيات الأربعة الختامية ، فهي تبدأ بالنداء وتتحرك انطلاقاً من المستوى الذي بلغته الأبيات الأربعة السابقة ، وما دامت تلك الأبيات قد نفثت زمن المستقبل فإن الأبيات الأربعة الأخيرة سوف تنكفىء نحو الماضي وتنتهي بجمل خبرية تنفي الجماعة ، إذ تنفي امكانية قيام أي صلة بينه وبينها نفياً مزدوجاً بالقول : « ليس لي في زحامهم أحد » . يتولد النفي هنا من « ليس » واطلاقها على الجنس بكامله عن طريق كلمة « أحد » .

هكذا نلاحظ أن القصيدة تبدأ بالنداء والاستفهام وتوكيد الغربة وتنتهي بالنداء ونفي الصلة بالناس ، تتوسطها صورة التناقض المُستغرَب الذي

يسكن أحشاء الشاعر . ثم ان القصيدة بكاملها سلسلة تتوالى فيها صيغ النداء والاستفهام والشرط والتوكيد والتعجب والنفي . فإذا أضفنا ما ذكرناه عن التناقض الذي يتوسطها أمكن القول إن جوّها يتحدد بهذه الصيغ ، وإنه جو اللوعة والاضطراب والقلق ، جو التمزق والحيرة ، الجو الذي ميّز الأعمال الرومنطيقية بوجه عام .

٢ – ننتقل إلى المرحلة الثانية من مراحل دراسة القصيدة فنستقرىء التفاصيل ونتعرف إلى مولدات القلق وموضوعات التساؤل والنفي . هكذا نكتب سجلاً بالموضوعات أو الإشارات : (سوف نتعمد توحيد الاشارات التي تدل على معنى واحد أو متقارب ليسهل علينا ملاحظة الموضوع الغالب وتحديد موقعه الحرفي في القصيدة) . هكذا سنعتمد كلمة (انفصال) كسجل لموضوعات البعد والهجر (المتمثل في « يا تاركي ») والفراق والانعزال والوحدة ، وكلمة « نار » كسجل لموضوعي لظى ولهيب ، وكلمة « اتصال » كسجل للموضوعات التي تمثلها كلمات « لقاء » « يا لامس الجرح » « مجلسنا » « احتشدوا » ، وكلمة « وطن » كسجل لموضوعي وطن ومسكن. وها هي السجلات بحسب ترتيب الأبيات :

قسوة انفصال انفصال غربة (المتكلم) وطن انفصال
خيانة الزمن زمن انفصال اتصال زمن
زمن انفصال انتظار مقاربة ظنون اضطراب
ثبات هوة (أو انفصال) سؤال خفاء خيال أبد

اتصال جرح عمل جسد رحمة جسد
جسد نار تعجب المتكلم نار ابتراد

انفصال	مكان	اتصال	مكان	اتصال	غناء(اتصال).
نظر(حياد)	جماعة	جماعة	شقاء	دهر	سعادة
انفصال	جماعة	اتصال	هبوط	هبوط	صعود
غربة(المتكلم)	نداء	وطن	نفي	جماعة	نفي الناس

نلاحظ سجل الموضوعات .

١ــ نرى أن موضوعي الانفصال والاتصال أكثر الموضوعات تردداً في القصيدة إذ يتكرر ذكرهما ثلاث عشرة مرة . هذا فضلاً عن موضوعي « الغربة » و « نفي العلاقة مع الناس » وهما موضوعان يرتبطان بالاتصال والانفصال ويشكلان معهما حقلاً واحداً هو حقل العلاقة بين الفرد والآخر . هناك أيضاً مجموعة من الموضوعات الفرعية التي يمكن أن تدخل في حقل هذه العلاقة « كالقسوة » و « الوطن » و « السكن » و « الهوة » فضلاً عما مر ذكره في المرحلة السابقة « كالنداء » و « السؤال » . وهذا ما يستدعي عنوان القصيدة « الغريب » .

والرومنطيقية تطرح قضية العلاقة مع الآخر بكثير من الاهتمام والالحاح. فالرومنطيقي الذي ينطلق من « الأنا » يتمسك بحريته بل بحقه في الاختلاف عن الآخرين ، كما يعتبر الفرد قادراً على التميز والابداع دون الخضوع لأحكام الجماعة . وبما أنه يرى الفن الهاماً إذن لا بد أن يكون الفنان متميزاً متفوقاً . وهذا التميز يولد لديه الشعور بالانتماء إلى عالم أسمى والغربة عن العالم الذي يعيش فيه . يعزز هذا الشعور بالغربة انتماؤه إلى عالم الحلم والخيال والشعور بدونية عالم الواقع . لذلك كان تصوير الغربة من الموضوعات العزيزة على قلب الشاعر الرومنطيقي .

٢ ــ نلاحظ أن الزمن يلعب دوراً سلبياً في القصيدة . وهذا يكشف موقفاً متشائماً لدى الشاعر ، فما دام يُنفى ويلقي به في هوة الأبد التي ترتعد منها الظنون لا يبقى أمامه إلا الالتفات نحو الماضي في البيتين (٥ و ٦) ، وقد اتسمت الرومنطيقية العربية في الوطن بالتشاؤم والسوداوية وذلك نتيجة لجو الاحباط والقمع وتوالي الخيبات . بينما تميزت رومنطيقية المهجريين ببعد نقدي وبروح التمرد ورفض الظلم والتقاليد كما عند جبران مثلاً .

٣ ــ نكتشف في القصيدة مجموعة من الثنائيات المتناقضة أو المفارقات التي تحدد وضعية الشاعر . هذه الثنائيات هي بحسب تسلسل الأبيات : غربة / وطن ، انفصال / اتصال ، اضطراب / ثبات ، سؤال / خفاء ، اتصال / جرح ، جرح / رحمة ، نار / ابتراد ، انفصال / اتصال ، شقاء / سعادة ، انفصال / اتصال ، هبوط / صعود ، غربة / وطن .

ونلاحظ أن الثنائيات المتناقضة التي استخرجناها من الأبيات الأربعة الأولى تتحكم بالوضعية الخارجية للشاعر وبموقعه من الآخر . أما الثنائيات التي يستخرجها من البيتين الخامس والسادس (أي من البيتين المتوسطين) فتكشف عما يعانيه الشاعر من تمزق وتناقض . وحالة التناقض هذه (الابتراد باللهيب) مخالفة للمنطق الذي يتمسك به الكلاسيكيون ويتحداه الرومنطقيون. وفي الأبيات الأربعة الأخيرة نجد الثنائيات الضدية أو المناقضة التي تصور ما آلت اليه حال الشاعر نتيجة لمعاناته . وهذه الحال شبيهة جوهرياً بحاله في الأبيات الأربعة الأولى .

٤ ــ وإذن تتحرك القصيدة بين ثنائيات ضدية أو متناقضة واحدة . فنرى في المطلع والختام هذه الثنائية نفسها غربة / وطن مقترنة بثنائية اتصال /

انفصال ، لذا يمكننا القول انها الثنائيات التي تشكل اطار القصيدة . غير أن العلاقات التي تنشأ حول ثنائيات المطلع تختلف عن العلاقات المتفرعة عن ثنائيات الخاتمة . فالانفصال والاتصال في المطلع حالة قسرية ناتجة عن قسوة الحبيبة ، والشاعر يطلب الاتصال فيجابه بالانفصال . بينما يختار الشاعر الانفصال لا الاتصال في البيت التاسع . ذلك أن الانفصال هنا انفصال عن الجماعة . أما بالنسبة لغربة / وطن فإن الترتيب يجيء معكوساً ، ففي المطلع يحس الشاعر بالغربة عن الوطن ولا يسعى إلى تصحيح هذا الوضع بينما يعلن ، في الختام ، انتماءه إلى الحبيبة ويعتبرها وطنـــه فيقول : « تعال يا سكني » . لكننا نتذكر أن هذه الحبيبة – الوطن هي التي اقترفت الانفصال ومن هنا تتولد اللوعة ،ويعيش الشاعر في فراغ بين انفصال لا أمل في الاتصال بعده ،واتصال (بالجماعة) يرفضه ويختار بدلا منه الانفصال .

٥ – نشير إلى بعض الصور في القصيدة :

« ان غدا هوة لناظرها » وفيهايصبح الغد هوّة فيجسم .

« فيها الظنون ترتعد » وفيها تشخص الظنون فترتعد .

« أفيك أخفى خياله الأبد » وفيها يجسم الأبد ويصبح له خيال .

« ملء ضلوعي لظى » وفيها تشبه العاطفة بالنار ، أي تنتقل من المعنوي إلى المستوى الحسي .

نلاحظ في هذه الصور أن الحد الأول من الصورة سواء كان المشبه مثل « غدا » أو المستعار له مثل «الظنون » و «الابد » و «الحب » هو دوماً عنصر معنوي لا جسم ولا مظهر حسياً له ، وأن الحد الثاني أو المشبه به مثل « هوة » والمستعار منه مثل « الكائن الذي يرتعد » و« صاحب الخيال »

و « اللظى » هو دوماً عنصر له حضور مادي . فهل يمكن أن نستخرج من ذلك أن الشاعر ذو خيال حسي يميل إلى تشبيه المجرد بالمحسوس ؟

الأرجح أن الشاعر في ميله إلى نقل المجردات إلى مستوى المحسوس إنما يلجأ إلى ذلك من قبيل الكشف عن حدة الألم الذي يستبد به ومقدار اللوعة التي تتولد عن التناقضات المتحكمة به . وهذا التعبير الذي لا يعرف اقتصاداً في الكشف عن الآلام والانفعالات بل يميل إلى الافصاح والاطناب ، هو من سمات شعر الطبيعة الذاتية الذي شبه بالرومنطيقية . وهو في ذلك مناقض للأدب الكلاسيكي الذي كان يتحرّج من التعبير عن الانفعالات ويجنح إلى الاتزان والرصانة . وهو في الوقت نفسه مناقض للمدرسة الرمزية التي ستؤثر الاقتصاد في التعبير وتعتمد اللمح الذي يشير إلى الانفعالات دون أن يعريها .

هذا الميل إلى تجسيم المجردات وتشخيصها ينم عن شوق إلى استحضار ما هو غائب ، والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة . وهكذا تتحدد الوضعية الجوهرية للشاعر المأخوذ بمعضلة الغياب والاقتلاع وحسرة الأشياء الهاربة : روحه تحن إلى عالم مثالي غائب وجسده أسير المادة فيبقى خياله أبداً على سفر بين العالمين .

الفراغ الذي سقطت فيه « رومنسية» جماعة أبولو والأفق المغلق الذى انتهت إليه « الرمزية» يظهران الدور التاريخي الذي لعبته الواقعية .

ازدهرت الواقعية ، في الشعر خاصة بتأثير الفترة الناشطة للإيديولوجيات ، وعاصرت حقبة حافلة بالآمال والوعود زاخرة بالأحداث والتطورات . ويمثل عكوف المثقف ،والشاعر خاصة على الواقع بمثل ذلك الاندفاع الحار الصادق محاولة لاستئناف الفاعلية ، وتعطشاً للانخراط في معركة التطور والتزاماً بالبحث عن الحقيقة « الموضوعية » . وقد لا يبقى من الشعر الواقعي إلا القليل ، إلا أنه كان محاولة مخلصة وجدية في بلورة تاريخ المرحلة . وقد أسهمت الواقعية إسهاماً تاريخياً في إنهاء مرحلة الطبيعة المجردة والمثالية ، والطبيعة الذهنية ، التي تؤدي إلى فهم يوتوبي للإنسان وعلاقاته . وقد هيأت ، لنا سوف يأتي من رد الاعتبار ، إلى مكان محدد الهوية والملامح ، وإنسان محدد الأوضاع والقضايا . واستعراض المسار الذي اتبعه الشعر العربي منذ أواخر القرن الماضي حتى اليوم يبين لنا كيف يتحول الانتماء من المحور اللغوي ــ الديني الماضوي إلى الانتماء إلى الأرض ــ الفعل الموقف الإنساني ،وكيف أخذت الأرض تصبح الجسد الوالدي أو الرحم . بدأ ذلك يتبلور منذ أواسط الخمسينات إثر الهزيمة العربية في فلسطين ، وبفعل الأثر العقائدي لبعض الأحزاب القومية التي شددت التوكيد على الأرض والبيئة الجغرافية وأثرها الحاسم في تحديد الخصائص القومية[1] .

من أوائل المجموعات الشعرية التي تبرز هذا الاتجاه مجموعة « قالت

(١) كالحزب السوري القومي الاجتماعي .

الأرض » (١٩٥٤) لأدونيس ، ولسليمان العيسى (وهو من لواء الاسكندرون السليب) قصائد يبرز فيها البعد الطاغي للأرض [١] . وبالإجمال فإن مرحلة الستينات وهي التي تؤرخ تبلور الحركة الشعرية الحديثة وظهور شعر المقاومة الفلسطينية ، هي مرحلة تتميز بطغيان بعد الأرض—الطبيعة ؛ فالأرض — الطبيعة هنا بيت الكائن وامتداد للإنسان ، إنها بعده الكوني .

هكذا تتحول العلاقة بين الإنسان والأرض ، الإنسان والطبيعة تحولاً عظيماً . لقد باتت علاقة تداخل صميمي . فتصبح جيكور عاصمة لحنين السياب ، ويصبح بويب الرحم التي يعود إليها ، الباب الخفي على الماوراء . ويبدو هذا التداخل أكثر صميمية في شعر أدونيس وأشد وضوحاً في ديوانه « أغاني مهيار الدمشقي » ، حيث يبلغ التداخل حد الحلول . ويقول في قصيدة الصقر من « كتاب التحولات »

« كل دم الفرات
في جسدي يجري وفي حنيني » .

كما يقول في قصيدة « هذا هو اسمي » من مجموعة « وقت بين الرماد والورد » :

« دمشق تدخل في ثوبي حباً
تخالط أحشائي ... »

ويمضي محمود درويش بعيداً في اتجاه خلق اسطورة الأرض — الأم — الحبيبة ، كبديل نهائي لرحمية اللغة . بل إن تحليل بعض قصائده سوف يظهر تحويلاً لمحور القداسة نحو الأرض .

---

(١) في ديوان « أعاصير في السلاسل » الطبعة الثالثة ١٩٦٣ .

البث المتجدد للنص الشعري

إن نضال الشاعر الحديث طوال النصف القرن الأخير لبلورة دور ومفهوم جديدين للشعر والعملية الشعرية قد ظل جزئياً. ذلك أنه لا يؤتي ثماره ما لم يستتبع جهداً مقابلاً لبلورة مفهوم ونهج جديدين في قراءة الأثر الشعري خاصة والفني عامة. دون ذلك لن يتم الالتقاء بين المبدع والقارىء.

فكثير مما يكتب حول الشعر سواء كان ذلك في الصحف والمجلات وفي الكتب والرسائل الجامعية يكشف مدى غربة القارىء ـ الناقد عن النتاج الحديث، رغم توفر الحماسة المسبقة والنية الحسنة في معظم الحالات.

القارىء عامة ـ ولا سيما الأكاديمي ـ ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماماً نحوياً معجمياً (لا اهتماماً بنيوياً دلالياً) كما تهتم بالمناسبة والموضوع والبراعة في عرضه وتنميقه وتغيب عن هذا القارىء أوليات في التعامل مع الشعر والأثر الفني عامة. منها مثلاً أن كل نص فني يقدم مستويين: مستوى إخباري مباشر، ومستوى إشاري غير مباشر هو ما

تزخر به اللغة الشعرية فيما وراء المؤدى المباشر ، ويكوّن نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص . وطبيعي أن الأسبقية في النثر العادي الوظيفي هي للمستوى المباشر أو الإخباري ، بيما تكون الأسبقية في النص الشعري للمستوى الثاني .

وربما كان المضمون الاخباري (أو الموضوع) في النص مجرد مناسبة تحريضية أو « صقالة » للمشروع الفني . والمستوى الاخباري يبقى أكثر ارتباطاً بالمناسبة التاريخية بينما يفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدد ويمتلك القدرة على البث المتجدد ، بحيث يخاطب أجيالاً عديدة . وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة . والمستوى الثاني هو الذي ينتشل المستوى الأول من النثرية وهو بالتالي جوهر العملية الفنية .

فإذا حصرنا النص الشعري في مستواه الأول ، أو إذا التمسنا هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني ، أو مررنا بالمستوى الثاني مروراً تأويلياً أو جاهلاً ، فعرضنا النص على معيار القرائن التقليدية ، واقتصرنا على الدلالات الاصطلاحية القاموسية للمفردات قتلنا روح النص وتشبثنا بثيابه العارضة .

ونحن نمارس هذا القتل في حق النصوص الحديثة والتراثية على السواء . هكذا ما نزال ندرس المتنبي مثلاً كمادح ، وما يزال الموضوع ، أي سيف الدولة وحروبه ، محور شاعريته ، ويغيب عنا مناخ القمم الذي يكشف عنه نظام العلاقات اللغوية في شعره ، يغيب عنا جواب المتنبي على عصر تقهقر فيه العنصر العربي ، وتجسيد المتنبي للمثل العربية وحلم العربي بالتفوق ؛ يغيب عنا رفعه للصوت العربي أخاذاً باهراً في سماء عصر أخذت فيه النجوم العربية بالأفول ؛ يغيب عنا تحديه لمادية ذلك القرن الرابع الغارق في التجارة

والبذخ والاستهلاك ، بمحاولته لمد القامة الانسانية فوق بطاح الاستلاب والتشيؤ .

إذا كانت هذه حالنا مع المتنبي فلا عجب أن نقرأ شاعراً حديثاً ، مأخوذاً بالتجاوز والإبداع والتغيير يريد للغة الشعرية ان تكون تأسيساً لحقائق جديدة وكشفاً متصلاً لوجه الانسان البهي ، متهجياً بذلك الطموح العربي الجارف ، الذي ما يزال يتلعثم بحثاً عن النهج والطريق لاستئناف الابداعية والخرق والتخطي ؛ يعارض في شعره ذهنية الثبات ويرسخ ديناميكية الحركة والصيرورة ، — لاعجب أن نقرأ هذا الشاعر ونحن نحمل قاموسنا الصغير ، نبحث في عواصفه عن شعار نعرفه أو نغم نألفه أو موضوع تعلمناه . ذلك أننا لا نرى في العمل الفني إلا مادة تؤدي وظيفة محددة واضحة تستهلك كغيرها من الأدوات الوظيفية أو تعلق للزينة .

هذا الطموح لتوظيف العمل الفني قديم عرفته البلاطات جميعها . وإذا كان لا بد من توظيف العمل الفني — مهما كان نبل المؤسسة أو الحركة الساعية إلى ذلك — فإنه لا يمكن لهذا التوظيف أن يكون سابقاً على الخلق الفني بل تالياً له وإلا بطل ان يكون عملاً فنياً .

والأثر الفني لا يستهلك — وان وظف — بل يبقى طاقة مضيئة تملك القدرة على التحريض البعيد المدى ، والبث في ظروف عديدة ، بحيث تخاطب أجيالاً متعاقبة . وكل جيل يقرأ هذا العمل يغلّب محوراً من محاوره أو بعداً من أبعاده تبعاً لشواغله ومطامحه . فما يراه جيل المرحلة الوطنية في نتاج ما يغاير ما يراه جيل المرحلة الاشتراكية . والخلاصة أن القراءة ليست

عملية سكونية سلبية مغلقة، بل هي عملية ديناميكية فعالة، لأنها تعامل حي حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابلية النمو والتوهج ، فهي تهيىء لاتصال الابداع بالابداع (صامتاً كان أم مبيناً) وتتسع لكلمة الآخر وجوابه ؛ بل إن كل قراءة لاحقة إضاءة للقراءات السابقة وتعميق لها . لذا يمكن القول إن تراثنا لم يقرأ إلا نادراً جداً ، وإن الأعمال الفنية الحديثة ما تزال تنتظر القارىء الحديث .

الشعر وعتمات الجسد[1]

شعر أنسي الحاج في « لن » لا يهدف إلى بناء عالم جديد على أنقاض هذا العالم المتآكل . الخلق عند أنسي الحاج لا غائي . بل إن كلمة خلق لا تناسب شعره . لأن في الخلق خيطاً ولو نحيلاً من الإرادة أو النظام أو البناء ، أو الجمالية على الأقل .

مقدمة الكتاب التي وضعها دفاعاً عن قصيدة النثر وتوضيحاً لها ليست دليلاً على أنه يؤمن بمقاييس ومبادىء وأهداف معينة يكتب الشعر على أساسها . مقدمته إلحاح على مبدأ واحد : الحرية .

ما يسمى عادةً بالخلق ما هو عند أنسي الحاج إلا فعل ضروري لوقف الاختناق . إنه تصريف للاحتقان الخانق الآكل الذي لم يجد غير الشعر فعلاً يحرره .

من هذه الناحية يشبه الدادائيين والسرياليين الأوّل : يكتب الشعر

---

(١) لن ، لأنسي الحاج ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

بالصدفة . يكتب الشعر لأن الشعر أرأف به من الكلمة العادية وأكثر حملاً له . الشعر إذن هو فعل تحرر . لو أتيح له شكلٌ آخر من التحرر لربما كان شعره على غير ما هو عليه الآن . لربما كان أكثر طمأنينة وهدوءاً وعذوبة ، ولكان أكثر اهتماماً بالصنعة وببناء القصيدة .

أنسي الحاج ثائر قبل أن يكون شاعراً . شعره فعله الثوري الوحيد . « كلامي هذر والشعر قهر مشدود النواجذ يخنقه الحنين » . شعره بالنسبة له هو الجنون . « ان امام هذه المحاولة امكانين : إما الاختناق أو الجنون . بالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يُسمع . » هذا ما يقوله في المقدمة . الجنون هو الوصمة التي يحملها من اختار أن يكون حراً ، أن يتحرر من عبوديـــة المفاهيم المعممة والساوك المألوف والضياع بـــين تشابه الأرقام . الجنون هو العزلة الفكرية الروحية ، هو الاختناق الفكري ، الوجع الفكري الذي يرفع الحواجز بين المجنون وشرائع الانسجام . الجنون هنا هو المنفى ، منفى الروح ، منفى السلوك والنظر . المجنون منفيٌ بالقوة ، بقوة دفع الجموع وبقوة اشمئزازه وهربه منها . لقد أقصته غرابته عن الساحة العامة ، وها هو في منفاه يتقزز ، يرتعب من مقدّسات العامة ، فيصرخ في قصيدة « عفاف يباس » : « صرعتها تلك المحبّات . يجب ألاّ تكون العاقبة دماً ابحثوا عن طريقة » . الرجل الذي يزهو وينتفخ عندما يرى العاقبة دماً لن يفهم هذه الصرخة . شاعر « لن » يرى في هذه العاقبة وحشية الذكر الذي يسفك دم فريسته برهاناً على انتصاره . هذا الطفل يرتعد من الفكرة ، وعندما يذكرها يتعزى لأن « تلك الواقعة يغطيها حَرُّ التفكير فيها . » .

بعد هذا ندرك مغزى تصويره للرجل بهذه الصورة الحادة البدائية

وبمثل هذه اللهجة العنيفة في القصيدة رقم (XII) « أخّ ما أروع الذكر !.. فظيع ولا لي أحد .. دهائي أدهى شيء » ثم يقول للمرأة على لسان هذا الرجل الذي جرحت المرأة كبرياءه : « وغنّي كالإله في الحماقة ، اتركيني التذّها » .

وإذ « يلتذّ » هذه « الحماقة » يثور على نفسه كالآثم حتى تتملكه الشفقة على نفسه « نحن أطفال هذا الوقت ساقطون ، لكننا كسحاق ، عجائب ونُبكي »[1] .

الواقع أن شعوراً خفياً بالإثم يطل من شعره ، حتى يبدو أحياناً في شكل انفعال جامح ويتلبس الشرّ ، يتقمص الخطايا ، يعرض وجهه على الناس ، يستمطر لعناتهم ، يستنزل غضبهم ، يستثير آلامه ونداماته ، يلتذ هذه الندامات والآلام حتى لنذكر بودلير في قوله :

« لتكن مباركاً يا إلهي الذي يمنح العذابَ
دواءً إلهياً لادناسنا » .

هو أيضاً يعرف الندم الباعث الشافي : « كل ما أذكر أنني في الخندق ألتهم جسدي فيموت فأحشو جثتي ندماً فيحيا . » هذه العبارة هي أيضاً من قصيدة « عفاف بياس » التي تنضح بالندم والشعور بالإثم . إنه لن يغفر لنفسه أبداً « تلك الواقعة » ، وهو إذ يذكرها يبدأ بهذه العبارة « فقد تملكني الرعب ، لا أذكر ، وحميت أذناي من الوهلة » . في قصيدة « صياح يقف ويركض » يبدو في حواره مع الكاهن خائفاً من جسده محتاراً هارباً ، كمن غرق في الخطيئة وما عرف أن ينهض . ويعلو صوت ضميره حتى

---

(١) قصيدة « صياح يقف ويركض » .

يطبق عليه كأنه العالم ، فيجيب أصوات هذا الضمير المتعددة الأصداء: « لا توزعوا حرارتكم عليّ ، تغيروا مثل القيء ، توقعوا خطاكم في ضميري كالشهادة » .

أن يكرس العالم « تلك الواقعة » ويمنحها خاتم الشرعية لا يغير من كونها إثماً في نظره . أليس للمجنون مقاييسه الخاصة ؟

أن يندم وحده ، أن يعذبه تصوّره ، أن يرتعب في سره ويبقى في العلن البريء السليم ، لا يكفي . فليستنزل لعنات الآخرين وليثرهم ضده ، يطعن ما تعارفوا على تقديسه . فليلبس خطاياهم ويطل عليهم بوجههم ملطخاً بما يطمرونه من آثامهم . ليكن السفيه ، ليكن « الخائن » ، وبعد ذلك ليكن الملعون . ليدفَعْهُ الآخرون إلى العزلة ، إلى منفى اللعنة ليحقق ثأره من نفسه ، وليحقق غربته وفرادته ليحقق « لذة اللعنة ! » .

أنسي الحاج يرى في نفسه هذا الملعون ، فهو عندما يدافع عن قصيدة النثر في مقدمته ويعرّفها يقول صراحة « قصيدة النثر عمل شاعر ملعون . الملعون في جسده ووجدانه . » وفي قصيدته (I) يقول للتي يحبها « ما أشد وفائي للظلمة » ثم « شعاعك ضد لعناتي » في المقدمة أيضاً « الملعون يضيق بعالم نقي » ، بعالم مرتب مهذب منسجم معافى وهو المتفكك المنهار المنشطر الذات ، الآثم الموجع المشاعر ، المضطرب المشاعر الذي « هُزّ الجرس في نخاعه » ، « قائد اللوعة والرماد » .

لقد اختار الجنون واختار اللعنة لأنهما الحرية . في الجنون لا قوالب لا خطوط مرسومة مسبقاً ، لا سلطان للواجب والمنطق . لا ظل لا سيف للجمهور . اللعنة حرية العذاب الداخلي ، حرية الاقتتال الداخلي ، حرية

السقوط . في اللعنة ، في السقوط حرية التشوش واحتضان الفوضى ، حرية « التوغل في الجسد » بحثاً عن هذه الفوضى وهذا التشوش وتقصياً للانهيار والتفكك .

تراجع أنسي الحاج ، انسحب من العالم الخارجي المضيء اللامع الثابت المستقر ، إلى عتمات الجسد حيث التشوش الفظيع فجأة لكل نظام ، حيث النظام المؤسس للانهيار . ضمن حدود الجلد أدرك وحدته ، وأنه ، حتى حلفه مع جسده باطل ومتداعٍ ، وأن جسده مفكك وخائن لبعضه البعض الآخر .

في عالمه الداخلي ذاك بدا شعوره المضخم بجسده . ففي قصيدة « فُقّاعة الأصل » تبدو شارلوت ذات شخصية مستقلة لها سلوكها واتجاه حياتها ، تبدو عدواً للشاعر ، حتى قد يلتبس الأمر على القارىء المتسرع ويحسبها امرأة . شارلوت هذه الشخصية الغريبة هي « ما تنسله الاصبع في منتهاها قبل بداية الظفر » شارلوت هذه النسلة « تخطت القافلة كشّافة تتجسس » ، إذن فأجزاء جسده تستعد للسفر ، للتخلي عنه ، وها هي تنذره : « إن العقد سينفرط ، إننا متخلّون عنك ، إنك مبدد شر تبدد . » وإذن جسده الذي حسبه حليفه الوحيد سينفرط و « ينسل نسلة نسلة حتى يبدو لحمه العاري ثم ينهار لحمه العاري ويسفر عن عظامه ، ثم تُلقى عظامه في الليل » وما تلك النسلة إلا « علامة » .

لماذا هذا الرعب كله من الجسد ؟ لعل مفتاح الاجابة يكمن في غير شعره .

في العدد (١٦) من مجلة « شعر » كتب أنسي الحاج دراسة عن الشاعر

الفرنسي أنتونان آرتو . وقد بدا فيها شديد الحماسة مأخوذاً بشخصية الشاعر حتى أنه استهل الدراسة بهذا الشكل « لن أقدر أن أُعطي عنه دراسة منسجمة. إنه يربض عليّ ولا أستطيع . » .

ما وجه الشبه ، أو ما العلاقة بين آرتو وشاعر « لن » ؟ آرتو « أقام منذ شبابه في المصحّ » لأنه كان مدمناً على المخدرات و « لأن السرطان كان فيه » . آرتو في نظر أُنسي الحاج هو « المريض الكبير » و « الملعون الكبير ». وهو قد « رمي هنا قسراً فسعى طوال حياته إلى الانكماش والانفلات بادئاً سعيه بالتوغل في جسمه » . هل فعل أنسي الحاج ما فعله آرتو عندما كتب عن فان غوغ فتقمصه وكتب عن حاله ؟

يقول أنسي الحاج في مقدمته : « نحن في زمن السرطان ، هنا وفي الداخل .» ثم : « المصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد .» . شارلوت (نسلة الظفر) قالت له : « مرة ثانية لا تُخلق ومعك هذا الدم » . ويستهلّ الديوان بقصيدة « هوية » التي رأى أنها تعطي بعض ملامحه . تبدأ القصيدة بالخوف . وبعدما يزلزله الخوف يشجع نفسه ويهتف : « النصر للعلْم ! سوف يتكسر العقرب وأتذكر هذا كي أُنجب بلا يأس . » النصر للعلْم ، هذا هو الأمل ؛ لكنه يغرق ثانية في ذعر التشنج من الدم الفاسد الذي يدعوه « الشبح الأجرد » الذي « تحدجه عينه الوحيدة من أسفل » . يصوّر حالة الذعر هذه إذ يستلقي الشاعر على فراشه مأخوذاً بالفكرة المرعبة يحدق في السقف فيحس « أن السقف ينحلّ في قلبه » « يهرول ويُقْذَف فيكنسه الصدى . » ما الحل إذن ؟ « دم حديث » ؟

الديوان في الدرجة الأولى تعبير عن التفكك ، وعن الانهيار الجسدي والروحي ، تعبير عن حالة السرطان (هنا وفي الداخل) : السرطان المادي

والسرطان الروحي ، تعبير عن فساد الأصل ، فساد الحياة ، فساد نسغ الحياة : الدم . « السوسة عريانة تقطع الصوت . بجلودنا مرصعة ، مرتدية تاريخنا ، معروكة بدم هاطل بالسم فائض . لا أمل . » ثم : « وصلت أمواج الدم الأسود إلى الحواجب » ثم يخاطب هذه السوسة : « فرّخي كثيراً لتوحدك جميع الأقاليم وأنا حي » (VIII) « يا زمن العكر الدموي يا زمني » . ثم يختتم الديوان بهذا اليأس المنتصر : « لا وجهة لا وجهة !.. أسرطن العافية أهتك الستر عن غد السرطان » . لقد لفظ حقيقته ، أطلق أمواج الاحتقان فليهتف في الختام : « حريّة ! » .

السرطان ، هذه الكلمة الملفوفة بالرعب ما محلها ، ما معناها في هذا الديوان ؟

السرطان تفكك . ليس كالتفكك ما يصح عنواناً لهذا الزمن في الجسد ، في الروح ، في العالم ، في المادة ، إنه « زمن السرطان » .

هذه الكلمة تنتشر في شعر أنسي الحاج و « تفرّخ » وتمد جذورها وهي كما يبدو ليست حديثة العهد في شعوره .

عام ١٩٤٥ في السابعة من عمره ماتت أمه . نُزع عنه لحاؤه . تمزق ستار الحماية الدافىء وتُرك عارياً . عام ١٩٤٥ وهو في السابعة من عمره انتهت الحرب وانتصر فريق من المتحاربين بعد أن امتلأ العالم موتاً ، وتفجرت القنبلة الذرية الأولى في هيروشيما . من نجا من الموت عاش في جسد يتحلل وينهار ، وتلا ذلك العديد من الانفجارات النووية . لا بد أنه سمع بكل هذا لطبيعة عمل أبيه في الصحافة . الكبار تناقشوا في المسببات والنتائج ، فلسفوا الأحداث ، أسفوا أو إعجبوا . كان طفلاً عاري الروح ، بلا شغاف من

الحنان ، فاصيب . لم يدرك الأمر ولم يناقشه ، ولعله نسي الحادثة ، لكنه أصيب وإن لا شعورياً باشعاعات من الرعب . اخترق الرعب روحه الغضة العارية ، واستوطنها ، وعمل فيها نخراً من الداخل . صار « السوسة العريانة التي تقطع الصوت » .

اكتشف الانسان مجاهل الصحارى والأدغال ، بلغ الأصقاع المتجمدة (لكنه لم يكتشف علاج السرطان (هكذا نردد بعد كل نصر علمي . أنزل في القمر صاروخاً (لكنه لم يكتشف علاج السرطان) . أرسل إنساناً يطوف بين الكواكب (لكنه لم يكتشف علاجاً للسرطان) فتّت العلم الذرة استخدم أشعة الشمس،حقق المعجزات ، لكن عبقريته وانتصاره وقفاً دائماً على حدود السرطان ، هذا التحدي الكبير ، هذا المجهول ، هذا القدر المحتّم ، هذا الموت الرهيب العنيد . سرطان ؟ إذن لا مفر .

بين السرطان وفعل الاشعاع الذري نوع من الارتباط – علمي أو غير علمي – قائم في أذهان الناس . وكلاهما يعني التفكك وكلاهما اصابة مميتة لا علاج لها . « سأهتف النصر للعلم ، وأتذكر هذا كي أنجب بلا يأس » .

ما أشد عجز الإنسان ووحدته ! حتى جسده يسلمه ويخونه. حتى جسده يبقى مغلقاً في وجهه . الكواكب النائية ترفع أقنعتهـــا ويبقى جسده مجهولا وخائناً يسلمه ويغدر به في أي لحظة . وإذن هو أيضاً « ليبدأ سعيه بالتوغل في جسده » .

السرطان في « لن » رمز الانهيار . رمز للموت الذي لا يُقهر ، الموت الذي يؤلب علينا جسدنا ، ويجعله يورث هذا الانهيار ، وإذن « نحن في زمن السرطان » زمن الرعب من الجسد ، من كل ناتىء يبدو فجأة على سطح

الجلد ، « زمن العكر الدموي » « زمن القبو الدهي » . إن كلمة موت لم تعد تملك هذا الرعب . صار الموت حيواناً داجناً أليفاً . لم يعد مرعباً . بعض الشعراء تغنوا بالموت وعانقوا خياله ، الأبطال يعشقونه ، الشهداء يسعون إليه ، اليائسون ينادونه ، الموت غير السرطان . الموت طبيعي منطقي عام ومعافى . السرطان استثناء لا منطقي شاذ ومخرّب . الموت قدر الجميع ، السرطان قدر الملعون في جسده . الموت تعطل الحياة والحس . السرطان جنون الحواس وثورة الجسد الذي يرى في الموت وأشباهه الملجأ الوحيد .

السرطان صورة الموت البري المتوحش الذي يعذب الضحية ويفترسها عضواً عضواً ، إنه الرمز الأكثر ملاءمة للتعبير عن القدر الأعمى اللامنطقي. المتوحش العنيد الذي لا يقاوم .

ثم ان كون الموت عاماً وجماعياً أحياناً يسدل عليه بعض العزاء . المصاب بالسرطان يظل وحيداً لأن السرطان فردي . هاهو يخاطب خلية السرطان الأصلية : « داخلة فينا لا كوباء أيتها العروة الأصلية » لا كوباء . هذا أساسيّ . الأوبئة حالة جماعية وهي تنتقل . السرطان يبقى منعزلاً . وهو أصلح للتعبير عن وحدة الإنسان ، عن وحدة الشاعر ذاته .

السرطان إذن رمز مزدوج : هو القدر المتوحش وهو وحدة الإنسان في مواجهة هذا القدر . الوحدة ملازمة للإنسان وهي أشد ما تكون قسوة ورهبة على المصاب في وجدانه وجسده . المجنون والمريض أشد الناس وحدة . الإنسان طبيعياً وحيد ، محاط بحدود لا تُخترق . لا يمكن لذاتين أن تفقدا حدودهما وتلتحما . لا يمكن أن تنفلش الذات وتندلق لتتّحد بغيرها . « لا أرى غير وحدتي متكرهة من أطوارها » مصاب جسداً وروحاً ووحيد . هذه هي عناصر الاختناق عند أنسي الحاج . والشعر هو فعل

التحرر وفعل الخلاص . لكن لكي يكون التحرر حقيقياً لابد أن يكون لشعره منفذ إلى العالم ، إلى الآخر ؛ لا بدَّ أن يثقب هذا الشعر جدار الآخر وينفذ إليه ، يمتد جسراً بينه وبين الآخر : « كلمة كلمة نحوك أعرج » ، يهدم أسوار الوحدة المرعبة ، حيث كل فرد ذو حدود واضحة مستقلة يحس بجسده وحده فلا تتداخل الأحاسيس والأفكار . « لا أحبك لأن لاعمل يقدر أن ينقل لك حبي » ، « فلتعصف الرياح .. ولتُزَحْ أسواري » . بين الإنسان والإنسان المسافة والأشياء والريح وصمم المادة . « آه كل هذه الرياح بيننا ! » . من هذه الوحدة الخانقة يرسم الأخيلة ليبلغ الآخر ، يشتهي أن يصير ولو تراباً يرافق خطوها « وفي يوم ممطر أصير وحلاً ألوثك ... أغدو على ثيابك من عاداتك ، أنتقل إليك . إيه التراب ! يستطيع ! » هذه الحسرة المتفحمة ! يملك التراب أن ينتقل ، يلتصق بالآخر ، يفقد وحدته ، ولا يملك هو ذلك : دائماً يطمح إلى الحلول في الآخر « لو أطلع من توتري كقارة من البحر ونيئاً أصب في عينيكِ » . ثم هذه الحياة التي تبدأ بفعل انفصال بدل أن تبدأ بفعل اتحاد! الرحم فردوس الإنسان المفقود. في الرحم كان متحداً بالآخر ، لم لا يعود هذا المنفي إلى وطنه ؟ « بدل أن تُقبل من أمك تزوّجها » . كل فعل من أفعاله يطمح إلى التوحد بالآخر ، أو على الأقل إيصاله إلى الآخر . الشعر بالنسبة له بعض هذه الأفعال . إنه جسر بينه وبين الآخر وعلى هذا الجسر يُجري ثورته وتوتره . الشعر ، لا الكلمة ، لأن الشعر أرأف به ، أقدر على حمله « نيئاً » مشوشاً مهتوك الأسرار . الكلمة منطقية ، النثر منطقي وعاقل وكثرة التفكير لا تؤدي إلا إلى عرقلة اتصالات الناس كما يقول كير كيغارد. في الشعر يمكنه أكثر أن يمسك الكلمة من عنقها ، يلويها يقذفها ، يدعكها يعركها . الكلمة !

هذه الوحيدة هي أيضاً العاجزة عن أن تتداخل بغيرهـــا وتتشابك لتكون أكثر وفاء له .

الكلمة ، هذه المحنطة ، هذا الحجر الذي يتناقله الآخرون كلهم ويملكونها مثله ، وتقتصر ملكية كل لها في تغيير ترتيبها ومزاوجتها مع غيرها . هذه القوالب المسكوبة منذ مئات السنين كيف تصير عبداً له ، جسراً يصل هذه الجزيرة المعزولة بأرخبيل الآخرين ؟ « الكلمات تتلاحق . عوض ذلك يجب أن تتداخل » .

يحس القارىء بوضوح معركته مع الكلمة . لغته عراك دائم مع الكلمة. لا لغة تسع احتقانه ، لأنه لا إدراك يحيط به . لأن الإدراك حين ينزل إليه ليسلط أضواءه يختفي كأشباح الليل . واللغة مرتبطة بالوعي إلى حد كبير ، لأنها ذات علائق منطقية وبناء منظم . اللغة عند أنسي الحاج تزعزعت هندستها المعروفة إلى حد ما . الكلمة عبد آبق مضروب بسياط تلهفه ، وهو سيدها الثائر تارة ، المستعطف اللاهف تارة أخرى. « لو أطحنك يا لعثمة » . « أردت نعمة القدرة على القتل لأفتك بالكلمات من فجرها إلى أبدها » . « عيون اللغة الأولى فتّحوها وقبل مجيئي هتكوها يا حبيبتي ». « أبحث عن صيحة عذراء همهمة طائشة لا أجد » .

هل تمكّن إذن أنسي الحاج من « اختراع متواصل للغة تحيط به ، ترافق جريه ، تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معاً »؟ [1] إذا صحّ أن نصف لغة قديمة معروفة بأنها جديدة مبتكرة فإن هذا الوصف ينطبق على اللغة التي ظهر بها ديوان « لن » . القوالب اللغوية الفكرية غائبة ، حذف كثيراً من

---

(١) المقدمة صفحة ١٥ .

الحروف التي تصل بين الكلمات . ولكي تكون اللغة أكثر انسجاماً مع توقه إلى الاتحاد ، عدّى الفعل اللازم مباشرة على الضمير ، الضمير الذي كان مضافاً إليه صار مفعولاً به ، والاضافة ضعيفة . استعمال الفعل أقوى وأعنف . (احترقُ وبيرود أدخلك) (أوجه الريح وهي مذريتي .) (كنت أنظر فأراني صرت أراكِ) (أفكرك) (ملفوف بأجنحتك حتى أصيرك) (أخاطبها عنها في لحمي) (كنت اختمني لتبدأيني) (لو هيكل يركع أمام ما أُجهَض) (الماء حار النوافذُ مشعشعة وأنت) .

استطاع أنسي الحاج أن يحمّل اللغة نفسها عنف نزوعه المتمزق للاتحاد، أن يقرب المسافة بين الكلمات ويحذف كثيراً من الإضافات والموضحات التي تمدد الفكرة أو تشرحها. ثم إن اعتماد لغته الفعل بصورة رئيسية حفظ لمشاعره حيويتها وعنفها وتوترها . حتى الصورة في شعره محورها الفعل . لقد استبعد الصورة الساكنة التي تعرض شكلاً أو تكشف عن علائق شكلية أو برّانية، أعني الصورة التي تقابل اللوحة ، هذه الصورة تنتسب إلى عالم المرئيات . الصورة عند أنسي الحاج تطلع من الداخل ، من العتمة . وفي العتمة تمحّي الأشكال ويبقى الفعل . الصور التي تطلع من الداخل ذات علائق نفسية خفية ، مثقلة بالأصداء . تكاد صوره لا تسمى صوراً . لأن الصورة التي تعكس التجربة أو تكون آنية لا تغويه . ولذلك استطاع أن يحفظ للاحساس والفكر « تشوشه » وطبيعته إلى حد بعيد . استبعد الصورة ذات العلائق الشكلية الخارجية لأنها ذات عنصر وصفي أو رمزي تستعين على بلورة التجربة بمشابهات ونظائر في العالم الخارجي ، وعندما يُسقط الشاعر عالمه الداخلي على هذه الأشياء يقدم لنا صدى التجربة أو طيفاً لها ، لا فعلها الأصلي ، وان كانت تأتي أزهى وأكثر لمعاناً وأسهل إدراكاً وتقبلاً .

عمل الإنسان دائماً على اسقاط مشاعره وتصوراته للكون على أشكال في العالم الخارجي كما حصل بالنسبة للأسطورة . ولقد اتبع الشعر طويلاً هذه الطريق ، بحث دائماً عن أشباه وأوانٍ لمادته الخام ، سلك الأقنية الطويلة المتعرجة من وزن وقافية وتشابيه وكنايات ومنطق وترصيع ورمز . ذروة التعبير في الشعر كانت التعبير اللامباشر ، واستعملت هذه الكلمة بالضبط للتفريق بين الشعر والنثر ، باعتبار أن النثر تعبير مباشر ، وهنا حصل الالتباس . النثر ليس تعبيراً مباشراً . النثر لا يترك وسيلة من وسائل التعبير الا ويستخدمها : المنطق البرهاني ، الأمثلة ، الأدلة ، الرموز ، التصنيف ، وكل ما من شأنه أن يرتب المشاعر الداخلية ويبلورها ويصنفها ويوضحها . أي أن المسافة ، في النثر ، بين الحالة الداخلية والحالة المعبّر عنها مسافة طويلة . كلما ضاقت هذه المسافة ابتعد الشعر عن النثر . حركة الشعر الحديث نفسها كانت تضييقاً مستمراً للمسافة بين التجربة وشكل التعبير ، (من هنا سبب الثورة على الوزن والقافية والمنطقية في الشعر القديم) الأمثلة الآتية توضح الفرق بين صور أنسي الحاج المعتمدة على الفعل وبين الصورة — اللوحة التي تعتمد الشكل :

لنتأمل في أساس هذه الصورة لسعيد عقل وهي من جيد شعره :

« أنتِ واليخت وان نُبحرا
في الرياح اللينات الهبوب
في التعلات وخفق الطيوب
في الذرى
من خضم ليلكي الغروب

كاد مذ أومأت أن يزهرا »[1] .

العنصر الوصفي واضح ؛ الصورة هنا تنتسب إلى العالم الخارجي وتكاد لا تتصل بالعالم الداخلي الا ببعض الخيوط الرفيعة .

لننتقل إلى صور قائمة في العالم الخارجي ، لكنها ظلال وأطياف وانعكاسات للعالم الداخلي ، ومع أنها صور تمتلك خصائص الدهشة والإيحاء ، إلا أن إيحاءها مستمد من جمال علائقها المادية الخارجية كهذه الصور لمحمد الماغوط :

« وبكيت أنا مزمار الشتاء البارد
ووردة العار الكبيرة » ثم
« ذاكرتي تهرول كالساقطة بين الشوارع »
« وطني أيها البدوي المشعث الشعر »

أو هذه الصور لشوقي أبي شقرا :

« ها أنا وحدي كسنجاب
ورجلاي احتضار »
« من هذه الليلة لن أنام
حتى أصير ملكاً مشردا
لاجلك
انفخ تاجي صعدا
اضيع كاليمام

---

(١) « رندل » لسعيد عقل صفحة ١٠٥ .

اخطو على التبغ
على الأحلام . »

هذه الصور تنتسب إلى العالم الخارجي أكثر من انتسابها إلى العالم الداخلي .

عندما يقول محمد الماغوط (وطني أيها البدوي المشعث الشعر) يطل في مقدمة اللوحة شكل البدوي المشعث الشعر بينما تبقى رؤيته لهذا الوطن في ابعاد الصورة الأخيرة ، غامضة ضبابية .

كذلك عندما يقول شوقي أبي شقرا :

(ها أنا وحدي كسنجاب) نتصور وحدة السنجاب ونتأثر بها ثم نفهم وحدة الشاعر على ضوئها ، ونفهمها شبيهة بوحدة السنجاب .

ولأنسي الحاج أمثال هذه الصور ، لكنها قليلة نسبياً لأن تعاطفه مع العالم الخارجي ضئيل بالنسبة إلى الشعراء الآخرين . الطبيعة والمرأة كشكل أو كعنصر جمالي غائبتان في شعره . من هذه الصور ذات العلائق الخارجية :

(أنتحبُ كسنبلة يابسة في الريح)

من الواضح أننا نتعرف وضعيته مروراً بتصورنا للسنبلة اليابسة في الريح . لكن الصور التالية مثلاً تبدو أقرب من عالمه وأكثر صميمية :

(أحشائي تهاجم الآنية تنسفها)

(رفعتِ ضحكتكِ وهربتِ)

(عدوتُ ألقط ثأراً سبقَتْني إلى رجائكِ دقّةُ عيني الهمجية)

(تؤدين أدوارك في عينيّ ، تفتحين شبابيك في نخاعي) ، (اغرزي

ابتعادك في كبدي ، فوق الخطر ، انني آكلُ لحمه ومَلكي وعبدي) ، (صراخي يُسحن تحت الشمس والخوف) .

هذه الصور وأمثالها هي من بعض أسباب الغموض في ديوان (لن) . غامضة لأنها لا تترجَم غالباً وفق منطق العلائق الخارجية .

الشعر إذن بالنسبة لأنسي الحاج فعلُ تحررٍ بالدرجة الأولى ، فعل التقاء وانتقال إلى الآخر . لكن الشعر الذي ينقله إلى الآخرين لا يوحده بهم ولا يهدم أسوار وحدته ، لا يتيح له الحلول فيهم .

الفعل الذي يحقق هذا الاتحاد بالآخر بصورة أكمل ويهدم أسوار الوحدة هو الحب . وبالضبط الحب لا المرأة . الفعل لا الشخص . المرأة غائبة عن شعره كعنصر جمالي ، غائبة في حالتها المستقلة . وجودها ينحصر في كونها طرفاً في فعل الالتقاء واختراق الوحدة. تعابير الحب بلغت حداً كبيراً في تجسيد النزوع إلى الوحدة والحلول (افكّرك ! افكرك ! أدور كوحش سعيد أبحث عن مركزي خارج فكري ، أنتِ) . (الآن تتلولبين فيَّ كأنك المجرد) . فيّ !

الحب في شعر أنسي الحاج جامح خائف متشبث ضارٍ معذّب محموم: (حلزونيٌّ تلهبي ، أحدب مقعّر) ، (صراخي يُسحن تحت الشمس والخوف) . في حبه لا عواطف هادئة ناعمة مستقرة ، حتى ولا نزوات حسيّة لا تملك القدرة على الديمومة . وهذا طبيعي بالنسبة لما يطلب منه : الخلاص .

لكن هل الحب خلاص حقيقي ؟

« أُعطيتُ قشةَ البحر الوحيدة ، فلأعلّقْ بقشة البحر الوحيدة . غداً بعد كسرها أطير » .

قشة البحر الوحيدة ؟ إذن يا للخيبة . الحب ، هذا المخلّص المنتظر ، ليس أكثر من قشة تلوح في بحار الوحدة والهلاك . قشة البحر الوحيدة ، ومع ذلك فإن الغارق لا يملك في يأسه ووحدته إلا أن يتشبّث بهذه القشة . الحب إذن لا يمنح الخلاص ، لكنه يمنح برقاً خاطفاً من الرجاء ، إنه حركة وسط ركود اليأس .

الحب هذا (الوهم الخلاصي) ليس حالة تدرك وتستقر ، إنه نزوع دائم : « عرفت أن الغارق لجوج ، والبحر رافض » ، « من منفاي ألوّح وأصرخ : لا تتوقف أيها العدو ، يا حبي » .

لأجل أن يستمر هذا الحب ، هذا النزوع إلى الاتحاد ، «يفعل العجائب» يستزيد « فاعلة الجرح » ، يجاهد كي يحتفظ بالمسافة بينه وبينها ليوتر جنون تحرقه ونزوعه (راجع قصائد « لابقى » « خطة » « حوار ») . بل يشير صراحة إلى هذه المسافة « أشمك بلا خضاب وأحبك كثيراً ، المسافة ترفعك في خيالي » « المسافة تدعى الحلم » ، قارتك عينك أطلب الرزق في سنابكها فأرتطم بوجهي وإرادتي » .

إن أثر الحب كخلاص من لعنة الجسد والروح ، من الوحدة ، يبدو فعلاً في الديوان ، فبعد أن كان القسم الأول من الديوان تعبيراً عن حالة التفكك والانهيار والرعب الجسدي ، جاء القسم الثاني « الحب والذئب الحب وغيري » أهدأ ، وقد غاب إلى حد طيف « الشبح الأجرد » واختفت « العين الأفقية » ، لكن ما أن أحس الشاعر أن قشة البحر توشك أن تفلته حتى

رأيناه من جديد في القصيدة قبل الأخيرة ثائراً متلهباً مجنوناً ، ثم يطل شبح الغرق من جديد في القصيدة الأخيرة والقشة توشك أن ترخيه :

« أرخيتني ، يا قشة البحر ، لم ترخيني ، لا فرق . أغرق فهذا هو . أغرق أو أحلّق أو أنام . لا وجهة ! اسرطن العافية ، اهتك الستر عن غد السرطان . حرية ! » .

يقول أدونيس في احدى رسائله : « الشعر عندنا قضايا عامة . مشاكل وأفكار عريضة واسعة : إنه مواضيع ونظريات وما يعوزه هو (الدخول) في هذه المواضيع هو (ثقبها) و (التسلل) إليها و (الغوص) في سرائرها لكي تتضح من الداخل » . هذا بالضبط ما فعله أنسي الحاج . غادر مباهج الجسد الخارجية الآنية العارضة . وتوغل فيه . لم تستلفته الأشكال ولا ظواهر المشكلات بل عاش الوحدة وتفكّك العالم من الداخل ؛ لكن هل توغل بعيداً بعيداً حتى غاب عن الكثيرين ؟ لغرابة عالمه وبعده جاءنا صوته غريباً. المادة الشعرية أطلت دون تحضير واع مسبق ، فلم يجلها كما تُجلى العروس. لقد توغل بعيداً عنا في العتمات التي لم نجرؤ على اقتحامها ؛ لكنه هناك نسي الالتفات إلينا ، لم يغنّ ، لم يوضح ، لم ينمق . لم يوقع المقاطع ، لم يستخدم الخصائص الصوتية للكلمات والحروف ، ففقد العذوبة والتألق والجو الدافىء المطرب . لكن هذه الصفات جميعها غريبة عن جوه .

قدّم لنا عطاء جديداً مرهقاً ، شعراً متفحم المشاعر ينضح مرارة ، يكشف ادغالاً مجهولة عن نفسٍ تتوهج بالموت. أليس عطاء الإنسان الأهم ، هو الكشف والكشف والكشف ؟

(١٩٦٠)

صراع اللغـة واللالغة[1]

كان أنسي الحاج قد أصدر ، قبل مجموعته الرابعة « ماذا صنعت بالذهب . ماذا فعلت بالوردة » « لن » ؛ « الرأس المقطوع » و « ماضي الأيام الآتية » . وفي رأيي أنه لا يصح الكلام على هذا الكتاب في معزل عن المجموعات السابقة . فهو يبدو ردة فعل على ما مضى من تاريخه الشعري . لذلك أبدأ برسم خطوط سريعة لملامح التجربة الشعرية في المجموعات الثلاث الأولى ثم أقارن هذه الملامح بسمات الشاعرية في المجموعة الأخيرة.

أبرز ما يميز آثار أنسي الحاج السابقة صراع متأزم بين الكشف والتمويه ، أو بين اللغة واللالغة . حتى ان القصيدة فيها لتبدو عذاباً أكثر مما تبدو خلاصاً . انها المخاض الذي لا ينتهي ، أو أنها بحسب تعبير « بول ريكير » Paul Ricoeur « مشروع تدمير للذات » . هذا الصراع بين اللغة واللالغة عنيف لأنه يقوم بين دافعين متعادلي القوة ، وهذا ما شحن شعر أنسي الحاج بالنزق والتمزق والتوتر ؛ وكان من نتيجة هذا الصراع ما سميته منذ عشر سنوت ، يوم صدور « لن » باللعثمة . هذه « اللعثمة » التي

(١) حول مجموعة أنسي الحاج : « ماذا صنعت بالذهب ، ماذا فعلت بالوردة » .

حجبت شعره السابق عن عامة القراء الذين اعتادوا الفكر المقولبة المكبسلة المنمقة التفسيرية ، هي نفسها جعلت له في نظر قرائه جاذبية خاصة .

ما طبيعة هذا الصراع بين اللغة واللالغة أو بين الكشف والصمت ؟ يميز فرويد في الذات دافعين محركين : دافع الحياة ودافع الموت . ويرى ان كل حياة تسير نحو الموت ، حتى كأن الموت هو هدف الحياة . لكن الحياة لا تتجه نحو الموت بهذا الانقياد السهل . فهي تقاوم الموت بالايروس أو الجنسية . الجنسية التي هي دافع الحياة ، تمتاز « بالصخب » والنزوع إلى التعبير عن النفس ، بخلاف دافع الموت الذي هو دافع صامت . ودافع الحياة أو الجنسية ليس قوة كامنة في الإنسان كنوع من ارادة الحياة ، بل يتجلى في البحث عن الآخر ، في الاندفاع نحو الآخر (أي الجنس الآخر) ، وفي هذه الحركة أو في الآخر تتفوق الحياة على الموت ، لأن الموت هو الوحدة .

التحرك نحو الآخر يعني التواصل ومن ثم اللغة . الوحدة تعني الموت وبالتالي الصمت أو اللالغة . وقد بدا واضحاً منذ قصائد أنسي الحاج الأولى أن مشكلته الكبرى هو في التواصل ، في الوصول إلى الآخر . لكن كان واضحاً أيضاً أن هذا التواصل يبقى كحلم ، كأمل واهٍ ، ربما شبه مستحيل ، وأنه محكوم على الشاعر بالوحدة وباللغة العاجزة التي لا تصل ، أي بالموت. يقول بول ريكير Paul Ricoeur ، شارحاً فرويد : « ينشط الدافع الجنسي حيثما كان دافع الموت ناشطاً » وهذا ما يجعل شعر أنسي الحاج السابق مسرحاً لصراع الموت والحياة . من هنا كانت اللوعة التي تظهر الشاعر متأرجحاً مشدوداً أبداً بين حافتين ، لا يهبط في قبضة الصمت

واليأس فيسكن ، ولا يصل الآخر فتنتصر بذلك الحياة . يقول في « لن » : « أرخيتني يا قشة البحر الوحيدة ، لم ترخيني ... » .

وكان من أثر هذه اللوعة، هذا الصراع بين اللغة واللالغة،أن كلاً من الدافعين لجأ إلى حيل غريبة ، معذبة . هكذ جدناه يراوح بين الاستبطان الذاتي واستنطاق الرواسب اللاواعية ، وبين استقصاء امكانات النفي والهدم على الصعيد التعبيري خاصة . وهذا ما يفسر لغته الشعرية التي كانت حتى المجموعة الأخيرة عارية من المحسنات الجمالية . وفي حمى مقاومة دافع الموت الصامت يترك نفسه – في ما يشبه الكتابة الاوتوماتيكية أو الهذيان – لتيار الكلمات ذات التوالد الذاتي . لكن هذا التيار كان في الغالب يجابه بقوة رادعة مماثلة في درجة لا وعيها توقفه : فتبدو القصيدة أشبه ببركان (من حيث مسار الحركة لا من حيث درجة القوة) اندفع ، لكن ما ان بدأت الحمم في الانطلاق حتى بوغتت وأوقفت بعيد الفوهة أو قبيلها ، في المرحلة الأولى من الانفجار ، لكنها احتفظت مع ذلك بالزخم الذي لم ينصرف فلم يتباطأ أو يبرد . وخلقت نوعاً من حسرة اللاوصول المعذب . هذا ما يجعل لعبارة أنسي الحاج في آثاره السابقة تلك البنية الخاصة ، فهي دوماً بداية ، مشروع ، مد مقاطع ، يحرم القارىء نشوة المضي في الشوط حتى النهاية .

« تنزاح أغصاني لأكون شعلتك المهجورة . ههنا ! شعلة الكوكب الميت ... استحم على ذروتي وحافياً تمضين بسري . ساحريورق في الماء ، ساحر يستجوب الخربة ، ساحر يذهل الحنين ، ساحر يمر .. أسير فيك ، أسير فيك .. أنا الجلوس ! تلفظ أفكار الدوار ... » من الحيل التي لجأ إليها دافع الحياة في صراعه مع دافع الموت ، محاولة التسرب من طبقات

أكثر إغراقاً في الجنسية . هكذا رأيناه يرجع في بعض صورة إلى البدائية ، إلى الزمن ما قبل الإنساني فيقول مثلاً في « ماضي الأيام الآتية » : « أتودد إليك في أشكال زواحف خالصة النية / ولا أريد منك غير الاحساس بحبي / وأنا أعانق جميع ما فيك من أوبئة » . هذا يذكر بمغامرة « مالدورور » للوتريامون وإن كان أنسي الحاج لم يبلغ ما بلغه لوتريامون من نقل حلمه الحيواني إلى ساحة الواقع ، بل بقي في مجال المقارنة والتشبيه . وكما يلجأ دافع الحياة إلى الحيلة والمداورة ، يلجأ دافع الموت إلى مثل ذلك وإن كان صامتاً سلبياً. إذا كانت الحركة في اتجاه المرأة هيَ الحياة فإن الموت يعرف أن يسكن المرأة. ألم تكن المرأة بديلاً للموت أو قرينة له في آثار كبار المبدعين : عند هوميروس في الالياذة ، عند سوفوكل في « أوديب ملكاً » ، عند شكسبير في « الملك لير » وفي « عطيل » و في « هاملت » ، وعند الشعراء العذريين ، بل وفي حكايات ألف ليلة وليلة ؟ الموت هو الوجه الثالث للمرأة باعتبار أن الأمومة وجهها الأول والحب وجهها الثاني والموت أو العودة إلى رحم الأرض وجهها الثالث .

هذا الصراع بين دافعي الموت والحياة ، والصمت والكلام ، وصل بشعر أنسي الحاج إلى موقع لغوي خاص ، هو الموقع الذي يتداخل فيه الكشف والتمويه ، هو الموقع الذي يلتقي ، حسب تصوره ، بمنابع اللغة .

فكيف يبدو لنا شعرُ أنسي الحاج في « ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة » ؟

أول ما يلفت قارىء أنسي الحاج في هذه المجموعة غنائيتها ونزعة الافصاح فيها . بها يخاطب الشاعر المرأة في مكاشفة واثقة وإن كانت عنيفة

تقل فيها العبارات المخنوقة باللوعة وتغلب عليها الطلاقة ، بل والعذوبة .
هنا يبرز سؤال : هل يضير ذلك الشعر ؟ والجواب عن ذلك نسبي ولا أريد أن أخضع شعر أنسي الحاج لمقياس غير المقياس الذي رسخه شعره في ما سبق من مجموعاته . وانطلاقاً من هذا المقياس أقول إنه يضير شعر أنسي الحاج خاصة ، كما أنه يبدو اغتراباً عن مداره . ان شاعرية أنسي الحاج قائمة أصلاً على درجة من التوتر معينة ، وعلى موقف أساسي من عملية الكلام وبالتالي من عملية الشعر . انه من الذين قرنوا الشعر بالجنون واللعنة . ولعبته الشعرية قائمة أصلاً على عري يهدف إلى الكمال وتجرد عن متع البيان والأناقة جميعاً لذلك كان دوماً شديد الحرص على أن يبقى خارج « الأدب » . وكان ينطلق من التجربة في مرحلتها الحلمية حيث تقف الدوافع الغريزية وجهاً لوجه مع معركة الصمت – الكلام ، تلك المعركة التي هي منبع الرمز والالماح عند الإنسان ومصدر اللوعة واللعثمة في الشعر وكل أثر فني وهيام ديني .

ويتجلى اغتراب شعر أنسي الحاج في هذه المجموعة باقترابه من « شعر المرأة » وتباعده عن شعر الحب ، والفارق كبير بين الاثنين ، لأن شعر الحب بعامة ، وعند أنسي الحاج بالذات ، هو ، في أبرز خصائصه ، ذلك العذاب الأزلي للخروج من الذات وإصابة الآخر والتحقق في الآخر ، أما شعر المرأة ، الذي يمتاز خاصة بوصف الحبيبة (حقيقية كانت أم مثالية) فيدخل نطاق الغزل . ومهما جاء هذا الوصف بارعاً أو طريفاً فلا يمكن أن يغني تجربة أنسي الحاج ، يقول مثلاً في قصيدة «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة » :

« جميلة كمعصية وجميلة

كجميلة عارية في مرآة
وكأميرة شاردة ومخمرة في الكرم »
ثم « جميلة كركب وحيد يقدم نفسه »
كسرير أجده فيذكرني سريراً نسيته
جميلة كنبوءة تزسل إلى الماضي
كقمر الأغنية
جميلة كأزهار تحت ندى العينين ... » .

في مثل هذه الواحات الجمالية تستريح شاعرية أنسي الحاج ، وهي كثيرة في المجموعة الأخيرة . وفي مثل هذه الواحات بل حتى في المقاطع التي تكشف عن أبعاد تجربته نجده يصل بالعبارة الشعرية إلى نهاية الشوط عابراً المسافة كلها بين النار والرماد ، بين اللوعة وراحة ما بعد الصراخ :

كان صوتك هضبة تغطيها المياه
وكانت مراكبنا سوداً
أراضينا بوراً
شموعنا صخوراً

« ... وكنا نحفظ الأوراق لنحفظ
ونعبد الآثار لنعبد
ونخبّىء لنخبّىء » ،
حتى جئت
فلم ننظر إلى ما كان غير نظرة !

ولما البحار تشققت / وشعَّ صوتكِ
هوينا اليه كمياه
صرت المياه / صرت المطر
ونزل الوقت
نزول الرعاة من الهضبة » .

فكيف بعد مغامرة الوقوف على الحافة المسنونة بين اللغة واللالغة وبعد سحب أوراق الظهور بعد هذه «الادغالية» الصميمية، تجيء المكاشفة واللغة التي لا تأنف من لهجة الملك سليمان دون أن تدخل هذه اللهجة ادخالاً سمفونياً يذوبها في لهجة الشاعر الاجمالية . وكيف بعد العري تلبس شاعريته تعابير ذات خصائص غنائية مسبقة أو جاهزة وبالتالي مستنفدة ، كالوردة والذهب . الأميرة . جميلة عارية . قمر ، أزهار ، ندى ... فضلاً عن اعتماده التشبيه بكثرة ولجوئه إلى التكرار الغنائي . وكيف تتحول بنية عباراته فتصير طويلة مستريحة واضحة بعد أن كانت نزقة مقطوعة متمنعة ومباغتة ؟ هل تراجع دافع الموت أمام سطوة الايروسية أو دافع الحياة ونزعتها الصاخبة المعبرة ، فكان ان استراح دافع الحياة من استقصاءاته وعذاباته وخرج من مطهر الصمت إلى فردوس المطارحة ؟ مع ذلك فإن في هذه المجموعة ما يدفعني إلى القول إنها لحظة استراحة تنتقم من صمت السنين .

١٩٧١

ايقاع الشوق والتجاذب[1]

I

تطرح قصيدة أدونيس « هـذا هو اسمي » (١) قضايا متعـددة . فهي منذ النظرة الأولى ، تبدو جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صُفّت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن، خصوصاً أن القصيدة تستغلّ تفعيلات معروفة لكنها لاتوضح (شكلياً) متى تنتهي الوحدة الصوتية (أو ما يسمى الشطر والبيت) ، ومتى تبدأ وحدة صوتية تالية . هكذا يترك للقارىء (إلا في المقاطع الغنائية) أن يكتشف ذلك. المسألة التالية التي تواجهنا في هذا التقسيم الصوتي هي أنه مألوف عرفناه في البحور لكنه يتبدل منتقلاً عند منعطفات صوتية هي تفعيلات مشتركة بين الوزنين المتجاورين . تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة ، إذ كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً : «هَذيتُ كي أحسنَ الموت اصطفيت النهدين بين تقاليدي » هل تقرأ « هذيت ؛ كي أحسن الموت اصطفيت ... » أم

(١) حول قصيدة « هذا هو اسمي » ، « مواقف » العدد الرابع .

« هذيت كي أحسن الموت ، اصطفيت النهدين بين تقاليدي » فتكون الفاصلة بمثابة واو عاطفة إطلاقاً أو واو نسق ؛ هكذا يصبح الهذيان واصطفاء النهدين ، في حالة العطف المطلق ، وسيلتين لإجادة الموت ، وفي حال النسق يصبح اصطفاء النهدين نتيجة لإجادة الموت . ومثل هذه عبارة « أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري » . هل نقرأ « أرض تدور حولي . أعضاؤك نيل يجري » أم « أرض تدور . حولي أعضاؤك نيل يجري » أم نقرأ حلزونياً : « أرض تدور حولي . حولي أعضاؤك . أعضاؤك نيل يجري » ؟

المسألة الرابعة التي تواجه القارىء تبدأ عندما يهم بالدخول في عالم أدونيس . أين يذهب به الشاعر وأي طريق يقدم له ؟ أهي طريق الذاتي أم طريق الموضوعي ؟ هل القصيدة قصيدة حب أم قصيدة ثورة؟ وكيف نجمع في جبّة واحدة قوله « سيف التاريخ يُكسر في وجه بلادي » و « حين أدخلتك في سرّي تناسلت في خطوي » و « قتلوه .. لا لن أحدث عن موت صديقي » ؟

المسألة الخامسة هي : هل نحن في هذه القصيدة تحت سقف المنطق أم في فضاء اللامعقول ؟ والسادسة هي هل نحن في عالم الوعي أم في عالم اللاوعي ؟ ومن هو بطل القصيدة ؟ من المتكلم الذي يظهر في مئة قميص في وقت واحد ، ينقسم على نفسه ويظل واحداً : هل هو هو أم هو وغيره في آن ؟ وفي أي زمن يتحرك ؟ وكيف يُعرّي أو يفترس الحاضر الماضي ؟ ثم كيف نتحرك داخل هذه القصيدة ؟ أي وفقاً لأي مبدأ بنيت ، لأن عباراتها نادراً ما تفضي الواحدة إلى الأخرى بموجب مبدأ مقرر ، إذ أنها لا ترتبط برباط التجانس ولا برباط التوارد أو برباط السبب والنتيجة ، وهل للقصيدة

بنية هندسية أصلاً ؟ بالإضافة إلى العديد من المسائل، بعضها أثارته قصائد سابقة لأدونيس وغيره بدرجات متفاوتة في الجذرية . من هذه المسائل مفهوم الجمال والقيم الجمالية، ومعنى التجديد والحدود التي ينبغي أن يقف عندها التجديد ، ودور الشاعر ، ومسألة الغموض ، والعلاقة بين الشاعر والقارىء . ومن هو القارىء إذن ؟ وبالنتيجة لم كلّ هذه المسائل ؟ هل القضية أحجية ؟ ومن سيقرأ إن كان يحتاج إلى بذل جهود كبيرة ؟ ولمَ لا يقدم له الشاعر المعاني في إطارٍ لطيف جميل وإيقاع سائغ عذب يدغدغ الأذن والحس ويبلغ القلب. ولا بأس أن يبدل بعض التبديل في النظام الصوتي للكلمات وفي اختيار الصور بحيث تتلاءم مع ذوق العصر، على أن يظل واضحاً منظماً تستوعبه الحافظة وترتدده فيتهيأ له الشيوع والخلود؟ فإن خرج عن ذلك بطُل أن يكون شعراً ودخل في نطاق الفلسفة . أين تبدأ ، إذن ، حدود الشعر وأين تنتهي ؟

II

ما حدود الشعر وما علاقته بالفلسفة والعلم ؟ ولا أخوض في مسألة ماهيّة الشعر كفاعلية بشريّة نفسية–عقلية مبدعة (وعقلية لاتعني بالضرورة منطقية بمعنى المنطق الأرسطي) ؛ هذه الفاعلية تتقدم الذكاء البشري ، إنها الماقبل والمافوق ، بمعنى السّبق لا بمعنى التقييم . إنها ما قبل الفلسفة وما قبل العلم وما قبل الشعور الديني . إنها طليعة الفلسفة وطليعة العلم وطليعة الشعور الديني .بعد الكشوف الشعرية تجيء الفلسفة لتفسر وتنظم ، ويجيء العلم ليكشف النواميس ويطبق ، ويجيء الدين ليفسّر تفسيره ويرسم الطقوس وينظم العلاقات . أي قبل فرويد غزا دانتي مثلاً ، عالم اللاوعي .

وبتعبير آخر، في كل فيلسوف شاعر ، وفي كل عالم شاعر وفي كل نبي أو قديس شاعر وفي كلّ قائد للشعوب شاعر . وإذا كان لا بد للفيلسوف والعالم والنبي والقائد من الشعر ، فإن الشاعر متى أدخل الفلسفة أو العلم أو التعليم الاخلاقي أو الديني أو السياسي في شعره فسد شعره . الحدود ، إذن ، بين الشعر وغيره من الفاعليات رَجْراجة غير واضحة تماماً . وعلى الشاعر أن يظل سابقاً ليظل شاعراً . فإذا سبقته الفلسفة أو سبقه العلم صار واصفاً لا شاعراً . بهذا يبقى الشعر مرادفاً للإبداع والجدة والنمو والحركة الروحية . أظن أن هذا ما عناه أدونيس في حديث له : « الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي . أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن بل يتجاوزه إلى ما يكون »[1].

واتجاه الفاعلية نحو المستقبل يعني الحركة والاستباق ولا يتنافى مع إضاءة الماضي أو مع أمواج الحنين متى كان ذلك يستقصي أبعاداً إنسانية جديدة ويسلّح الحدس الشعري بطاقات روحية جديدة .

III

نصل من هذا إلى نتيجة واضحة ، هي أن الشعر لا يعرف الاستقرار ولا يمكن أن يستريح عند حدٍّ معين ، وأن الشاعر هو الرائي أو الرائد الذي يضيء ويومىء ويكشف ، ويترك الميدان بعد ذلك لجيوش العلم والفلسفة والأخلاق والدول والسياسة والزخرفة ، وكلما اتّسمت هذه الفاعليات بالتطلّع الشعري أي كلّما جاءت خارقة شبيهة بالخيال كانت أروع

(١) ملحق الأنوار ، ١٨ شباط ١٩٦٨ ، العدد ٢٦٣٥ .

وأعظم . الشعر إذن فاعلية جدلية بامتياز . في ضوء هذا أختار مثلاً في الشعر العربي شاعرين (من حيث الإحساس بالزمن) : امرؤ القيس بكلمتيه « قفا نبك » لأنه خرق العادة وردّ على الحركة البدوية التي تنزلق فوق المكان ، وأقام الحوار الأول مع هذا المكان ، واجتاز المسافة الزمنية في فعل حنين . الشاعر الآخر هو المتنبي الذي هزّ القعود ، واخترق السّمت متحركاً في اتجاه المطلق . ولا معنى بعد ذلك لأي شاعر يسير في أثر هذا أو ذاك مهما تفوق عليهما في الصياغة أو القدرة على التعبير ومهما جدد في الشكل الخارجي ما دام لم يفتح أرضاً جديدة ولم يجيء بلهجة جديدة، ولم يخترق الأفق الذي بلغه الشاعران . ولا يكفي أن يتجاوز الذين سبقوه ، بل لابد من أن يتجاوز نفسه باستمرار ، من أن يظل في حركة شوق نحو الأبعد . وإذا كان الشعر جدلياً بات من غير المفهوم وغير المقبول أن يكون الإنسان ثورياً على الصعيد الشخصي والعام ومحافظاً على الصعيد الشعري . والمحافظة هنا لا تعني التمسك بالأدوات التعبيرية وحسب ، بل تعني كذلك في الدرجة الأولى التمسك بمبدأ التقنين والاستقرار والقعود في مستنقع المفهومات .

IV

ما معنى التجديد إذن وما حدوده ؟ هكذا لا تبحث مسألة التجديد على صعيد التبدّلات الظاهرية التي تخاطب الحواس، أي في نطاق الوزن والقافية والأوصاف ، بل على صعيد النظر إلى دور الشعر وإلى موقف الشاعر من العالم ومن قضية التعبير نفسها . ومسألة التجديد تصبح نسبية . فالشاعر الذي كان مجدداً عام ١٩٤٥ مثلاً لا يعود كذلك عام ١٩٥٠ ما لم يتجاوز نفسه ونتاجه . لقد بدأ التجديد ، في المرحلة الحديثة ، منذ وقف الشاعر في عصر

النهضة ليضع حداً للانحراف الذي انجرف فيه الشعر العربي قروناً طويلة ، وأعني المدح وما يتفرع منه . الخطوة التجديدية التي تلت ولم تُستكمَلْ بعد هي التي ترمي إلى إنقاذ الشعر من الدور الذي أُسند إليه طويلاً : كان الشاعر في بلاطات الملوك بمثابة مهرج للملك ، ثم خرج من البلاط ليصبح مهرّجاً أو مسلّياً عامّاً : يطرِّز ، ينمِّق يغنّي ويُطرب ويُهدهد ويلتقط الأفكار والتعابير الشائعة ليصوغها صياغة جديدة رنّانة مستغلاً عنصر الارتياح إلى المألوف حين يطل في إطار جديد . يبدأ التجديد بتغيير هذا الدّور . أما أن يبدل الشاعر موضوعاته كأن ينتقل من وصف تجاربه الشخصية إلى نظم آرائه وشعاراته الوطنية فشيء لا يدخل في باب التجديد. ويقتضي التجديد خطوة أخرى ، هي انتقال الشاعر من موقف الواصف الذي يخبر ويرسم ما كان وما تحقق ، إلى موقف الفاعل الكاشف المغيّر . بهذا يمارس الشاعر دوره الحقيقي أي يصير ضمير الجماهير وناقل الشرارة المضيئة المغيّرة الخالقة ؛ يبلور أشواق الإنسان حين تكون بعد في قرارة الحلم ؛ يوسّع مكتسبات الخيال في أرض المجهول : يوسع أبعاد العقل بما يضمّه إليه من أصقاع الحلم واللاّوعي ؛ يزرع في الوجدان البشري ناراً ما ؛ يهزّ فيه أشواقاً نائمة ؛ يثير التصور البشري باستدراجه إلى عوالم جديدة وغريبة ، أو يزرع في أحداقه واقعاً يختبىء وراء الواقع . وإذن ليس للتجديد حدّ يقف عنده . هذا يبيح للشاعر أن ينسفَ المنطق الأرسطي مثلاً ، أن ينقض البدهيات العقلية : أن ينقض أسس الكلام والجمال ؛ أن يتحرك في مسار الجنون . ولا أقول يدرك الجنون ، لأن ما نراه اليوم تفوقاً كان سيبدو للقدامى جنوناً . بهذا المعنى يصير الجنون السّبقَ ونقضَ المصطلحات و « خرْقَ العادة » وتجاوز دائرة المعقول .

V

أدونيس ، في قصيدته « هذا هو اسمي » يستمر في تجاوز نفسه ، فيثبت في موقف الشعر ويظل منسجماً مع ثوريته ومواقفه الجذورية الناقدة نفسها المتجاوزة نفسها ، لكن الحاملة الهاضمة المغتذية بكل مواقفها السابقة . وإذا كان في الشعر يتجاوز نفسه فإنه يتسلّح كذلك بكل تجاربه وخبراته السابقة في سبيل تحقيق المزيد من الكشف والتجاوز . (سنرى في موضع آخر كيف أفاد في هذه القصيدة من فنه في « المسرح والمرايا » ، والتجربة المسرحية فيه . موقفه من التراث عين هذا الموقف : الاغتذاء بالتراث وهضمه والإفادة منه لتجاوزه . فهو يتجاوز التراث متسلحاً بهذا التراث لا منقطعاً عنه) .

قصيدة « هذا هو اسمي » هدم لمبدأ الاستقرار الشعري ، لمبدأ الأسلوبية ولكلّ اتباعيّة . هي إعلان شرعة التغيّر : ينبغي أن تتجاوز كل قصيدة ما سبق من مُنجزات الشعر وما حققه الشاعر نفسه ، بحيث تصبح كل قصيدة أرضاً جديدة تضاف إلى العالم المعروف . وإذن لا استراحة ولا توقف ولا صيغة نهائية ، بل الابتكار المتواصل المتجدد والمغامرة الدائمة والانطلاق الدائم بدءاً من البراءة . وكل قولبة وتقنين وموقف جاهز أو معاد يناقض احترام الطاقة الابداعية في الشاعر والقارىء على السواء ، ويُسهم في تحجير الحياة .

VI

أين يقف القارىء من هذه المغامرة ؟ وما العلاقة بينه وبين الشاعر ؟

كل قصيدة خالقة أرض بكر يلتقي عليها الشاعر والقارىء : القارىء هو القطب الآخر في العملية الإبداعية . القارىء الذي يطلب من الشاعر ترنيمةً تهدهده أو تطربه لا يكون في مستوى الشعر ، إنه قارىء يتمسّك بدوره السلبي ، يرى أنّ دور الشاعر يقوم على تقديم الشعارات أو الحكم الناجزة والتجارب المكتملة والمنمنمات المجموعة بعناية ، فيتلقّى (كبسولةً) جاهزة مغلقة . القصيدة هنا إثارة . دعوة إلى المغامرة والإبداع ، والقارىء جزء لا ينفصل عنها . القصيدة إمكان ، خميرة ، لا تكتمل بغير القارىء ، إنها تفاعل مُعلّق ، طموحها أن تحيا بالقارىء . بمثل هذا تنادي جماعة Tel Quel التي تقول إن الكاتب واضع نص (Script) وكل قارىء يخلق هذا النص من جديد ، أي يملؤه بأبعاده وشخصه . وهذه القصيدة إعلانُ ثورة وتحدٍّ . هي ثورة على كل سكون وتقليد ، إنها تحدٍّ للقارىء المثقف . هي بهذا المعنى قصيدة عدائية ضارية لأنها تلغي الحكم التديمة: حكم الصبر والروّي والتحمّل والانتظار والمسالمة . عدائية لأنها تهاجم القارىء في عقر طمأنينته وكسله . والقارىء كسول ، أعني القارىء العربي خاصة . كسول ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية ؛ رفَعَ شعار « القناعة كنز » واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيريّ . ترعبه فكرة العودة إلى البدء ، إلى البراءة . ويبدو لي الفارق بين القارىء المبدع الذي يواكب الشاعر الرائد والقارىء الكسول الذي ينتظر من الشاعر أن يطربه عن طريق إعادة تنظيم المألوف من الأقوال والأفكار ، كالفارق بين شخص يرافق كولومبوس المجنون في مغامرته وشخص يواكب سائحاً أميركياً يلتقط الصور التي طالما سمع عنها وسبقه غيره إلى تصويرها .

هكذا تجيء هذه القصيدة مليئة بشهوة النقض والخلق ، شهوة الحركة والبحث والتجاوز ، وتؤكد سلطة الجنون ، أي سلطة الشعر . هذه السّلطة الشعرية المتحدية الضّارية تذكّر بسان جون بيرس الذي يخترق العالم إلى رَحم البحر – المرأة ، الذي يستنهض فيك المتوحش المنبهر الأول ، الذي يحرك فيك ذكريات ما قبل الشكل البشري ، ويضرم فيك أشواق ما بعد الشكل البشري . لكن سان جون بيرس يقدر أن يسمح لنفسه بترف هذه الأشواق . أدونيس هنا صارم شرس حنون . لا يقدر ، في مسيره ، أن ينزع نظره عن العالم حوله . لذلك فإن شراسته فعلٌ في هذا العالم ، « لغمٌ » مزروع في عروق كسله وقناعته ، تحطيمٌ لأغلاله الروحيـــة والعقلية ، محاولةٌ لدفع وعيه نحو مناطق محرّمة ، نحو بقاع خطرة ، نحو متاهات الجنون حيث اختراع الطرق . « الكل أو لا شيء »: هكذا يقول . لا مساومة ، ولا توسط ، لا دغدغة للقارىء ، لا تملق ، بل هجوم . وما المقاطع الغنائية في هذه القصيدة إلا كمائن لاستدراج القارىء نحو الأغوار المحرّمة . للشاعر في ذلك أسلحة منها السؤال . الحدود وما يرسم الحدود « مُحيت بسؤالاته » . السؤال هو الهجوم ، الشّك ، الفضح ، التجاوز . إنه اللغم والسّبيل إلى زعزعة النظرات الراكدة ، إلى تحريك الفكر وإنزال المسلّمات عن عروشها . كل شيء مطروح على بساط البحث من جديد وإلى الأبد . المطلقات المنزلة ، الأساليب المنزلة من سماء الماضي ، الحكم المنزلة من فردوس الأجداد ، زال سلطانها . السلطان الوحيد هو لقوى الحياة – الشعر المتقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيّرة . القارىء هو المبدع والقصيدة ، وسيطٌ لذلك .

VII

هذا ينفي وجود القصيدة المكتملة . تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبداً فيما يأتي . وكل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة الكاملة.

هكذا أيضاً تنتفي إمكانية وجود النماذج . وفي هذا إلحاح على مبدأ الإبداع المتكامل ، أي ابداع الشكل والمضمون. وهذا يفترض توحد الشكل بالمضمون توحداً تاماً أو ما يسمى الكتابة الشعرية . وإذن ، في لحظة الخلق ، لحظة الحضور الكثيف الذي تتكامل فيه طبقات الوعي جميعاً ، يُلهَمُ الشاعر بالرؤيا في شكلها الخاص ، ولا تجيء الرؤى أو الأفكار مجردة ثم تنزل في قالب مهيأ مسبقاً وفقاً للنظرة القديمة التي كانت ترى الشكل كسوة المعنى ، لأنه لا وجود للشكل المسبق . كل شكل مسبق خيانة للقصيدة ولمبدأ الكتابة الشعرية . بهذا نصل إلى أبعد مما سميته سابقاً « عروض القصيدة » . نصل إلى « عمود » القصيدة بدلاً من « عمود الشعر » .

VIII

طبيعي بعد ذلك أن نجد قصيدة «هذا هو اسمي » تعيش في مناخ الجنون أو النار . الجنون والنار بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق،وبتعبير آخر : ثورة . تتحرك القصيدة بين هذه العلامات : «... ماحياً كل حكمة : هذه ناري ... » و « لم يعد غير الجنون » وتنتهي بهذه النار : « وطني هذه الشرارةُ ،هذا البرقُ في ظلمة الزمان الباقي .. » . قال لي أحد المستشرقين مرة « أنتم العرب حكماء جداً » . حكماء ! تعني أننا عرفنا كل شيء ،

عشنا التجارب كلها وا كتنزنا جميع الخبرات حتى وجدنا لكل داء دواء، ولكل سؤال جواباً، ولكل مقام مقالاً ، ولكل عيب ستاراً ولكل لغز حلاً ولكل معضلة تدبيراً ولكل تناقض تركيباً ، وأقفلنـــا بعد ذلك باب التجارب والتساؤلات وهيأنا للخارجين التّهم والألقاب ، ووضعنا لهذا كلّه القوانين والقواعد وصبّبْناها في قوارير الحكم والأمثال والأشعار ورتبناها في صندوق الذاكرة ، نتناول منها في المناسبات والملمات ، وجعلنا هذا طوطماً وأعطيناه (ظلماً) اسماً مقدساً « التّراث » . ومن خرج على هذا فهو إما مجنون (بالمعنى المبتذل) أو متآمر .

هذه القصيدة تمحو الحكمة وتبشّر بالجنون ، بالسؤال ، بالمواقف العفوية ، بالمواقف المبتكرة ، بالمواقف المتجاوزة المتخطية الناقضة ، الرافضة حدودَ العقل ، وحدودَ الصبر والقناعة والتروّي ، وحدود القيم والنُظُم وحدود المرئي والمعروف ، وحدود اللغة والفن وحدود التراث والحب ، وحدود الإيمان والدين . تبشر بالجنون الذي أدين به الحلاج ، والذي أدين به غاليليو وليوناردو دافنشي ونيتشه وبليك وميشو : الجنون الذي عقله الحلم – العقل – الشوق ، الجنون الذي هو إعادة سلطان طبقات الوعي جميعاً ونقض للقوالب العقلية ، الذي شرْعتُه الهدم – الحلم – الشوق – الموت – التحول – المتاه – الخَرْق – الابتكار . الجنون الذي هو نظافة الذاكرة من القوالب ونظافة الأعماق .

IX

لهذا كان الزمان الذي تتحرك فيه القصيدة هو اللحظة الحاضرة ، لأنها

اللحظة النارية ، لحظة الحركة والفعل ، لحظة البدايات . لكن أدونيس يعطي هذا الحاضر وجه الزمن الأورفيوسيّ، ينزل في الأعماق والماضي ويطلع سالكاً درب الحنين معكوسة محكوماً عليه ألا يلتفت إلى الوراء ، أن ينطلق كقذيفة حضور تستشرف المستقبل . القصيدة التي تعيش الماضي تغمرها الحسرة والحنين لكن تسودها نبرة الاستقرار ، لأن هذا القطاع الزمني قطاع ساكن وأكيد ، انتُهكت أسرارُه ولم يبق فيه من عناصر الحركة غير التيّار النفسي الراجع في فعل الحنين . القصيدة التي تسكن المستقبل تمتلىء بفرح الآتي ونشوة الحلم، ترسم المستقبل على صورة آمالها . أما القصيدة التي تعيش اللحظة الحاضرة فهي تمتلك إمكانات القبض على الخطوط المأساوية ، على الفعل الحار ، على الصراع لحظة المواجهة . فالزمن الحاضر وحده الزمن الحيّ الأكيدُ من جهة ، لكنه من جهة ثانية الزمن الواقف على شفا ، الساقط في الغياب . إنه الزمن الواقف في هذا المضيق ، بين ما لم يعد حاضراً وما لم يكن بعد . والشاعر فيه راصد يستقبل الزمن المهاجم الغائب لحظة الإصابة .

X

تبدو لي كلمة هيدغر « القصيدة لقاء » مناسبة جداً لتعريف هذه القصيدة . وهذه القصيدة لقاء في مناخ النور والجنون ، في لحظة متحركة هي الحاضر ، في محرق هو أعماق الشاعر . في هذا المحرق يتلاقى الذاتي بالموضوعي والكوني ، والآنيّ بالمطلق . تتقاطع شخصيات متعددة عبر شخصية الشاعر ، وتخترق صوته أصوات كثيرة . نتبين ذلك متى عرفنا

هوية المتكلم في القصيدة . نقرأ في المقطع الأول : « ... ماحياً كلَّ حكمة / هذه ناريَ / لم تبقَ آيةٌ / دميَ الآيةُ ... ». مَن هذا الذي يجيء ماحياً كل حكمة ودمُه الآية ، الذي دخل إلى حوض المرأة – الأرض ؟ أهو أدونيس شخصياً ؟ أهو الشاعر أدونيس ؟ أهو الثائر العربي أي «الفدائي» أم هو الثائر إطلاقاً ، الإنسان العربي ثائراً شاعراً في غضبه وتطلعاته وأشواقه ؟ الصوت الذي ينقل هذا إلينا هو صوت أدونيس ، والقرائن الظاهرة تكشف مباشرة عن شخص الثائر الفدائي الذي أعلن « ناره » في الثورة الفلسطينية وجعل دمه « آية » الحضور وآية الحب والحركة في اتجاه الأرض ، ومن ثمّ آية توحّد الحب والموت والولادة في فعل واحد تسمّيه لغة الصحافة « الفداء » . القصيدة تنتشل هذا الفعل وفاعله من إطار الموقّت والحادثة لتعطيه أبعاده المتعددة ، فيصير تجربة شخصية وموقفاً إنسانياً تاريخياً هو الثورة على الظلم والذلّ والتاريخ الذي أتاح هـذا الذل ، ويصير إلى ذلك ، فعلاً كونياً يرسم دورة الحب – الموت – الولادة . ويجيء الثائر – الشاعر على المستويات الثلاثة « ماحياً كل حكمة » بادئاً من المنطلق الأول ، عائداً إلى حوض المرأة – الأم – الأرض في فعل يغسل كل ماضٍ ، يستحضر « الطوفان » . يصرخ : «قادرٌ أن أغيّر : لغمُ الحضارة ، هذا هو اسمي » .

قلت إن ذات الشاعر هي المحرق الذي تتقاطع فيه هذه الأبعاد . أوضح مستعينة بحكاية شعبية قديمة من حكايات الجن ، وفيها « أن ابنة حطاب زُوّجت إلى أمير من أمراء الجن ثم حملت منه ، كل ذلك دون أن تراه لأنها كانت تخدَّر عند المساء ؛ وذات يوم احتالت حتى تخلّصت من المخدّر كي ترى زوجها . ولمّا نام ، نهضت وأخذت تتأمله وتكتشف خارطة جسده ، فرأت في بطنه قفلاً ومفتاحاً . فتحت فظهر لها درج

هابط . نزلت لتجد نفسها في مدينة بشوارع وأسواق . كلّمت الصنّاع والناس ، كانوا جميعاً يُعدّون جهاز طفلها » . عالم هذه الحكاية يبسّط عالم هذه القصيدة . زواج الإنس والجن هو زواج الموضوعي بالذاتي أو الواقع بالحلم والخارق زواجاً لا واعياً . بنتيجة هذا الزواج يستقر الموضوعي في أحشاء الذاتي . فالعالم الذي ولجته ابنة الحطاب هنا ، هو داخل وخارج في آن . فيه عالمها أي عالم الآخر الخارجي وعالم أمير الجن أي الأنا والحلم ، ويكون الجسد والجنس أرضاً يتلاقى عليها هذا كله .

وقصيدة « هذا هو اسمي » مدخل إلى عالم أدونيس الجوّاني . وإذ نلج هذا العالم نجد الموضوعيّ وقد اخترق أعماق الشاعر وقبع هناك لكن في حالة نارية أو سيميائية . ففي هذه القصيدة — الاستدراج ، القصيدة — المفتاح الغامض الذي ينزل بنا الأدراج في أحشاء أدونيس لنجد « مدينة تحت أحزانه » ، مدينة فيما وراء زبد الانفعالات وبراقع الزخرفة . نجد لهموم الحقيقية التي تتأكّله والرؤى التي تسكن أعماقه .

XI

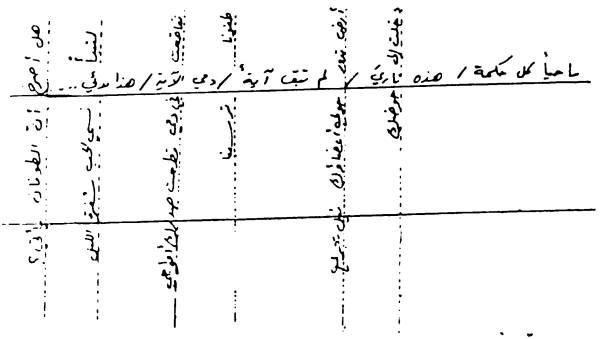
الكلام على مدينة الأعماق يستدعي الكلام على بنية القصيدة . هنا لا بد من إيراد ملاحظتين :

أ — لا وجود لما يسمّى عادة بالمضمون والشكل ، فنحن إزاء الشكل — المضمون . لأن ما يسمى عادة بالشكل يتخذ هنا طبيعة جديدة ، يصبح موقفاً ونظاماً من العلاقات الداخلية ، نظاماً للحركة .

ب – ليست للقصيدة هندسة مغلقة ثابتة ، لأنها دفعة أو حركة . وليس لهذه الحركة بداية ونهاية (أنظر الشكلين ١ و٢) . تبدأ القصيدة وكأنها إضاءة مفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل وظلت مستمرة حتى بعد أن سكت الشاعر . بدأت : « ... ماحياً كل حكمة »(الشكل رقم١)وانتهت : « وطي هذه الشرارةُ هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي ... »(الشكل رقم٢) . بهذا تكون القصيدة موجةً لا بيتاً . تمثل هـذه البنية بمسارات وتيارات وتمجرات وأصوات تتلاقى وتندمج أو يخترق بعضها بعضاً ليخرج وقد عانى تحوّلاً ما ، وبأشخاص أو «ظهورات» وانقسامات للشخص الواحد، وتقاطعات عبر الشخص الواحد.يتمّ هذا في محرق أو مكان هو مدينة الأعماق، في زمن هو اللحظة المتحركة . لذلك أقول إن القصيدة ذات بنية مسرحية .

بدأ أدونيس تجربة القصيدة – المسرحية منذ عام ١٩٥٤ مع قصيدته « الفراغ » التي جاء الجو المسرحي فيها ممثلاً بتوالي اللوحات ؛ ثم في عام ١٩٥٥ كتب قصيدة « مجنون بين الموتى » . فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج . كان فيها بطلان ، الجندي المجنون ، والصدى ، يقوم بينهما حوار عبثي متوازٍ لا يتقاطع ، فوق أرض من الدّمار . فكان الحوار الحقيقي بين الدمار الخارجي والدمار الداخلي . وكان المجنون هو الوعي المنبثق من هذا الدمار . بعدها جاءت قصيدة « السديم » أو المجانين الثلاثة وهي كذلك ذات بنية مسرحيـة ، تعتمد في الدرجـة الأولى على حوار المجانـين . إلى أن كان ديوان « المسرح والمرايـا » عام ١٩٦٨ . طبعاً ليست قصائـد الديوان مسرحيات بالمعنى المعروف . وإنما هي محاولـة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية كتعدد الأبعاد وجوانب الإضاءة وتعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات الداخلية والحوار على مستويات مختلفة ، وبعث الحركة

في الماضي إمعاناً في إضاءة هذا الماضي وتعريته . ويفيد أدونيس في قصيدة « هذا هو اسمي » من هذه التجارب ويصل إلى نوع من التجريد المسرحي . أي تبقى الحركة والتيارات والأبعاد وتغيب التفاصيل . يأخذ من الحوار غايته ، أي تقابل فاعليتين بشريتين أو تيارين وتصارعهما أو تعانقهما أو توازيهما ؛ وبدل الأبطال الذين لا يتبدلون نجد أنفسنا أمام الأبطال — « الظهورات » التي هي تجليات تومض لتحقق فعلاً أو تحدث كشفاً ثم تعود للاتحاد بالواحد — الكل . وأبرز السمات المسرحية في هذه القصيدة هي الخشبة والأبعاد والأصوات. وبدل الخشبة الواحدة هناك مجموعات من الخشبات تمثل مسقط اللحظة الحاضرة ، ومسقط الظلال التاريخية ، وعوالم اللاوعي الفردي والجماعي . وتنتقل الحركة بين هذه الخشبات صعوداً



مخطط يبيّن كيف يتقاطع خط « الحب — الموت — النار » بخط « الانبعاث — التغيير — الثورة »

وهبوطاً، إلى الأمام وإلى الوراء، وتتقاطع الأصوات المتعددة المسارات. تبدأ صورة أو فكرة ما بتحريض الحركة على الخشبة الأمامية وتنطلق الموجة باعثة الظلال والأصوات في الخشبات الخلفية والسفلى. حين يقول مثلاً: « وطني راكضٌ ورائي كنهر من دمٍ » تتحرك في جميع الانجات أنهار الحياة والدم والحبر منذ نهر هيراقليطس أو التجدّد الدائم، إلى نهر دجلة مصبوغاً بالحبر أو بالدم حتى نهر الدم في دير ياسين... وحين يقول « مَنِ الحريقُ » ؟، يظهر خطّ النار الذي يقطع التاريخ منذ نار بروموثيوس إلى نار الفينيق، وحريق قرطاجة وروما، وحريق البصرة حتى حريق النابالم ويمتد نحو الذات ويبعث حريق الأب، وحريق الحب ونار الفعل.

ومن العناصر المسرحية الأصوات التي تتعدد، تتوازى، تتقاطع أو تتداخل وتجيء واحدة، متعددة أو جوقات. هذه الأصوات تنفجر منطلقة من صوت الشاعر الذي ينقسم على نفسه ويصير ذاتـــه وغيره في آن؛ أو تجيء لتتقاطع في صوت الشاعر وتدخل فيه، أو توا كبه جوقاتٍ جوقات.

أدرس ملامح الحركة والتقاطع في المقطع الذي يبدأ بـ « وطني راكضٌ ورائي ... ». في هذا المقطع هبوط لوليبٌ نحو طبقات (خشبات) الوعي السفلى بدءاً من خشبة الموضوعيّ. التعابير توحي بمعاني الهبوط والاختراق. الروابط المنطقية مفقودة، الكاف في « كنهرٍ » ليست تشبيهية إلا شكلاً. نهرُ الدم يحرك في الخشبات الخلفية أصداء عديدة. الوطن الراكض الهابط الآمل يصير نهراً يملأ الأنحاء جميعاً. تجيء من الخشبات الخلفية صورة ذات اتّجاه معاكس تتقاطع بالحركة الأولى، تضيئها وتهبط درجة ثانيةً في المدينة الأدونيسية السفلى، هي « جبهةُ الحضارة قاعٌ طحلبيٌ »، ونلحظ

الصراع بين حدّي الصورة (جبهة وقاع) ثم بين الحضارة التي جاءت في صورة سكونية ونهر الدم المتحرك . ونستشف العلاقة بين الصورة الثانية والحركة الأولى . إذ فضلاً عن علاقة التعاكس في الاتجاه ، هناك علاقة هذه الحضارة الطحلبية (أي الراكدة) باصطباغ نهر الوطن بالدم. لذلك يثور على هذه الحضارة ـ السكون في نهاية كل مقطع بقوله « لغمُ الحضارة هذا هو اسمي » . وكأنما تستحضر كلمة « لغم » التخلخل والتناثر والانهيار « لملمتُ تاجاً » ... وإذ تبلغ « سيفُ التاريخ يُكسرُ في وجه بلادي » ، يبدأ التفاعل وتنطلق التيارات الصاعدة الهابطة عبر الخشبات السفلى والعليا ، الخلفية والأمامية (المخطط ١) تتداخل « جيشٌ من وجوه مسحوقة ... » « سيفُ التاريخ يُكسر في وجه بلادي »، تكسر قماقم الروابط المنطقية والقوانين وتتحرر الأصوات . تتعانق الأضداد، يتوحد « الحريق » و« الطوفان » . توارد الحريق والطوفان وتوحدهما مثال صالح لدراسة نظام العلاقات الداخلية في القصيدة الأدونيسية . هذا يعيدنا مباشرة إلى « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » وعناق الماء والنار أي تجاوز التناقض عبر الموت والبعث : موت الفينيق في الحريق وموت العالم الفاسد في الطوفان ، ثم انبثاق الحياة الجديدة البريئة. تستحضر رؤيا الطوفان والحريق موجة تبدو جنسية في ظاهرها وذلك في قوله : « كنتِ الصحراء حين أسرت الثلجَ فيكِ ... قلت جاسدتُكِ أنتِ الشقُ المليء بأمواجي أنا الليل حافياً حين أدخلتكِ في سرّتي تناسلتِ في خطوي طريقاً . » نرى هنا كيف يتقاطع خط (الوطن ـ الدم ـ الموت ـ الانبعاث) بخط (الحب ـ الموت ـ الولادة). بفعل هذا التقاطع تتخذ الموجة الجنسية أبعاداً أخرى . يصبح الجنس مسقط العلاقات الكونية . ومع أنه يحتفظ ببعده الأول كنوعٍ من الفرح الجسدي ،

واختلال الوضع البيولوجي للأحاسيس ، يصير عودة إلى السديم عبر الموت والولادة من جديد . إنه هنا الحوار الجسدي الذي يصير شرفةً بل يصير باباً للحوار الكوني . ينتهي المقطع باستقصاء المحو والقطع وإعدام الروابط السابقة في « صرخت أنتِ إلهٌ لأمحوَ ما يجمع بيني وبينه » استعداداً للمتاه أي للهداية في قوله « استضيئي تأصّلي في متاهي » . المتاه هنا لا يتوحـــد بالهداية ، بل هو اهداية لأن المتاه غياب الطرق المعروفة وابتكار الطرق الجديدة . هنا أيضاً تلوح طبيعة العلاقات الداخلية والعلاقات بين الكلمات وظاهرة التفاعل المتبادل والإثارة والاستحضار المتبادلين ، وهي من مميزات الكتابة الشعرية عند أدونيس . منذ المتاه – الهداية يبدأ تلمس الطرق : « خدرٌ مُثْمرٌ يعرّشُ حول الرأس ، حلمٌ تحت الوسادة ، أيامي ثقبٌ في جيبي » . في هذا إمعانٌ في الهبوط والتغلغل في الخشبات السفلى أو عالم الأحلام ، في الزمن – خارج الزمن . إمعان في التقدم نحو المحرق أو مرآة الأعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعاً : في القرارة نجد « جيش من وجوه مسحوقة يعبر التاريخ . جيش كالخيط أسْلَم واستسلَم ، جيشٌ كالظل » . أي جيش ؟ إنها آلاف الجيوش المنهزمة طوال ألف سنة تراكبت صورها وفي أعلاها صورة جيوش ٥ حزيران . وإذن فجّرت هذه الإضاءة الجذورية الصور التي تبدأ باللحظة الحاضرة وتمتد عبر الأغوار التاريخية . هكذا يركض الشاعر في صوت الضحايا هابطاً في الصورة السابقة حتى وجهها الناري « أركض في صوت الضحايا وحدي على شفة الموت كقبرٍ يسيرُ في كُرة الضوء » وفي قوله « انصهرنا » يبلغ النقطة النارية حيث يصير كلُّ شيء كلَّ شيء آخر . وهنا تصعد من الخشبات السفلى موجة (جنون – حب) من حيث أن الجنون هو نقطة التلاقي نقطة الحلول والتحول : « دم الأحبّاء كالأهداب

يحمي» و«سمعتُ نبضكِ في جلديَ»: هو في آن نبضُ المرأة ونبضُ الأرض يعانقها الفدائي ، نبض دمشق المدينة التي تحت أحزانه . تواصل الموجة حركتها الصاعدة حتى تغمر كل شيء ويسود المتاه ويصل عالم الأعماق إلى شرفة الهداية والخلاص : « زحفتْ غيمةٌ فأسلمت للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي .. » .

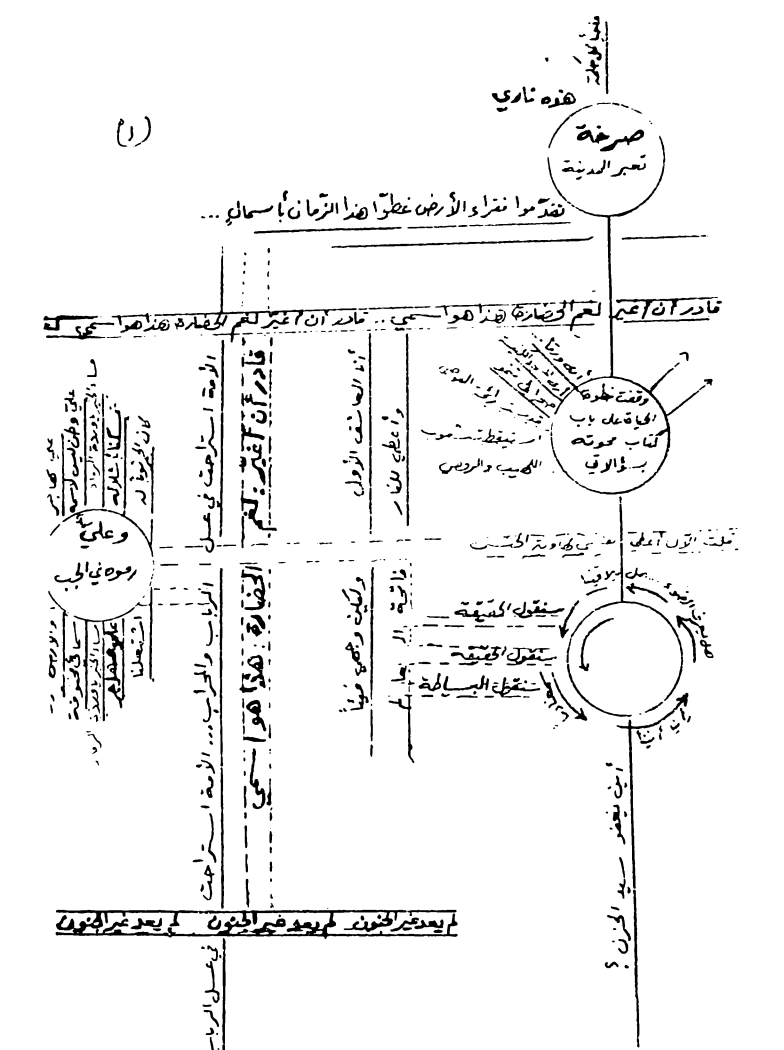
XII

ما طبيعة التفاعل بين الأقطاب ، ووفقاً لأي مبدأ تحدث الحركة في مسرح الأعماق هذا ؟ أصبح واضحاً أن القصيدة تخلّت عن المسار الخيطي الذي يتبع مجرى الفكرة أو الصورة عبر الأقنية الواعية. والمسار الخيطي للقصيدة هو الشائع عند عامة الشعراء حتى المعاصرين منهم وبينهم أدونيس . نجده في قصائده السابقة ، في القديمة خاصة مثل «العباءة» و « نوح الجديد » على ما في هاتين القصيدتين من قيم جمالية . أما قصيدة « هذا هو اسمي » فهي شبكية الاتجاهات لأن محاور متعددة تتقاطع فيها . ويبدو هذا أكثر انسجاماً مع صوفية أدونيس التي تصالح الأضداد وتلح على تعانق الإنسان والأشياء. فهي ، إذن ، لا تخضع لمبدأ التسلسل المنتظم ، بل هي أقرب إلى مبدأ التفاعـــل المتسلسل في انشطار الذرة . وذلك أن مؤثراً ما يُحدث إصابةً فيحرّض فكرةً أو صورة ، هي بدورها تحرض صورة أو أكثر ، وتعود كل من هذه الصور لتحرك صوراً أو فكراً غيرها. لذلك يمكن النظر اليها كمجموعة من التفجرات تحدث في المدن السفلى القابعة تحت الأحزان ، تحت الجلد .. هذا التفجر ليس من نوع التداعي المعروف بل يرجع إلى طبيعة

نظام العلاقات الداخلية (Correspondances) في لغة أدونيس الشعرية . يقوم « نظام العلاقات هذا على تقابل الأضداد ، على حركة حدي الصورة الواحدة في اتجاه الآخر في فعل جذب أو نقض . لدراسة الحركة دراسة عامة آخذ كمثال المقطع الذي يبدأ بـ « عدْ إلى كهفك » (نهاية الشكل ١) . ثم « ألمح كلْمَهْ » ، فنجد المقطعين تهيئة للتفكك أي لإبراز التناقض ومن ثمّ إطلاق الهذيان من عقاله في المقطع الذي يبدأ بـ « وضعَ السيد الخليفة.. » (شكل ٢) . تنطلق التأثيرات المحرضة من المقطعين المذكورين . من هذه التأثيرات كلمة « قتلوه » ، ومنها « سأبكي لأمةٍ وُلدت خرساء .. » ؛ فكأنما يستحضر الشاعر صورة جارحة لها طاقة التحريض والتفكيك . « ماذا ؟ نفوهُ أو قتلوه ؟ » من هذا المنفي أو القتيل ؟ الصديق الثائر؟الشاعر الثائر في « أمةٍ ولدت خرساء » ؟ يوضح هوية هذا المنفي ما سيجيء من قوله « لمَ البكاء على طفلٍ على شاعرٍ » . هو الثائر إذن ، لأن الطفولة تمثل الجدّة ونظافةَ الأعماق . بفعل هذا المحرّض تشتعل المدينة السفلى ، تتطايرُ صور الجمود والاستسلام والسيوف التي تطيح بالرؤوس المفكرة المتسائلة الرافضة : « وضع السيّدُ الخليفة قانوناً من الماء شعبهُ المرَقُ الطّينُ سيوفٌ مصهورة » ، هكذا يسقط التمويه وتعرى الحقائق « وضع السيّد تاجاً مرصّعاً بعيون الناس » . هذا يستنهض التساؤلات الهذيانية المجدّفة « هل هذه المدينةُ آيٌ ؟ هل ثياب النساء ... » وإذ يخترق ببصره مضيقَ الزمن الذي يجتازه شعبه ويرى إلى ضياعه وعبثية تحركه يصرخ بلوعة : « هل شعبيَ نهرٌ بلا مصبٌ ؟ » . بدءاً من هذه الصرخة يبدأ التفجر الهذياني الأكبر في القصيدة : « أغنّي لغة النّصْل أصرخ انتقبَ الدّهرُ وطاحت جدرانه بين

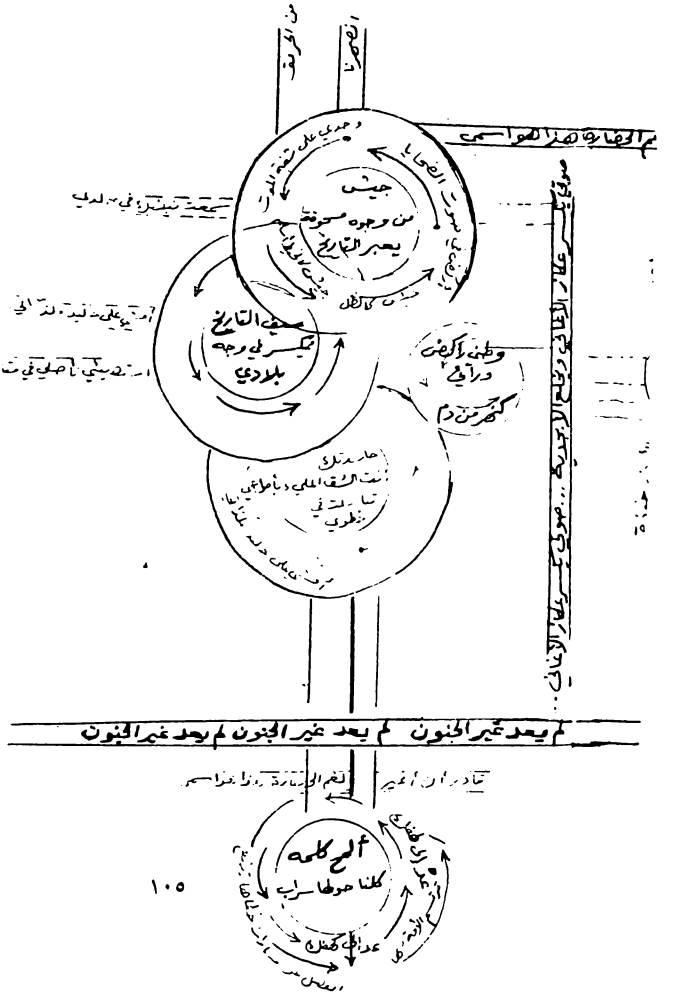
---

(١) أنظر الصفحة ما قبل الأخيرة من هذا المقال .


(أ)
هذه ناري
صرخة
تعبر المدينة
نقدموا نقراء الأرض خطوا هذا الزمان بأسمالي ...
قادر أن أعبر لهم الحضارة هذا هو اسمي
قادر أن أعبر لهم الحضارة هذا هو اسمي
وقفت خلوة
الحياة على باب
كتاب محوته
بالأوراق
وعلى
رموه في الجب
الحضارة هذا هو اسمي
سيقول الحقيقة
سيقول الحقيقة
سيقول البسالة
أين يعبر سيد الحزن ؟
لم يعد غير الجنون
لم يعد غير الجنون

شكل رقم (١)

خارطة تقريبية للدخول في حدائق أدونيس السفلى
أو مسرح الأعماق



أحشائي تقيأتُ، لم يعد لي تاريخٌ ولا حاضر. أنا الأرقُ الشمسيّ والفوهةُ الخطيئة والفعلُ... ». يتخلل هذه الصيحة المزلزلة الجنونية التي تتقيأ الحاضرَ الفاجعَ والماضي المليء أصوات ملتاعة تجيء كالأصداء فيما وراء هذه الصيحة : « أنا الغصنُ لاجئاً » وهذه تحرّك العبارة التالية : « أصْغِ : هل تسمعُ هذا النّواحَ في كبدِ العالم ؟ » وإذ يبلغ هذا الغضب الذروة يرتمي في حضن المرأة ـ الأرض، يتزرع في أحشاء الأرض ـ المرأة في مناخٍ سديميّ هذياني، ذاتي ـ كونيّ. فيه يتجاوز الشاعر اللّغةَ بمعنى مَوْضعة النّار الداخلية أي نقلها إلى الحيز الخارجي المفصح. تبدأ هذه المرحلة الهذيانية منذ الصرخة : « نارٌ ملجومة سفنٌ تجنح بحرٌ مُروَّضٌ » . ولا يهدأ الهذيان بل ينتقل إلى انفجار هذيانيّ تتراكب فيه الكلماتُ وتجيء نوعاً من اللّعثمة « لو غيّرتُ لو عيّر الغبار غذاراه ، لو النّارُ .. ذبتِ في جنسي جنسي بلا حدودٍ ولا سيفٍ تلاشي لا شي تلاشيتُ ..» . هذه اللعثمة انبهار، وانفصاء ما بين النار والكلمات ، حتى كأن الكلمات هنا قد ضاقت بنارها فأفلتت من سلطانها وراحت تتردد وفق ناموس التجانس اللفظي . لكن هذا التجانس والتداخل ظلٌ لتجانسٍ وتداخل من نوع آخر : تداخل الأنا والأنت : « تلاشي لاشي تلاشيتُ ... وجهٌ واحدٌ نحنُ... » إنها الأصوات التي تتقابل على مستوى الجوار لكنها تعود لتتلاقى وتتوحّد ويصير الأنا أنت ، فنحن ، ثم أنا .

XIII

أصل بعد هذا إلى مسألة الإيقاع : كيف نفسر المحافظة على الأوزان

الخليلية (وإن كانت قد خضعت للتحول) . يسهل القول إنها رواسب تراثية إذ المنتظر ألا تجيء قصيدة تخطت المفهومات والنظم الشعرية ورفعت راية الجنون، بلهجة تذكر بايقاع الماضي . لكن ما الإيقاع ؟ إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الايقاع بالمعنى العميق لغةثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب . لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها . هذا يعني ، بالتالي، أن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيناً: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ...الخ . وليس عدداً من المقاطع ، اثني عشرية مزدوجة أوخماسية مفردة . وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً ، هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كلٍّ واسع ملون متنوع . فضلاً عن أنها بشكلها المنظم المعروف صارت لغة مستنفدة لا تقول جديداً .

الايقاع لغة ، بل هو سابق على اللّغة المصطلح على تسميتها كذلك. إنه ما قبل الاصطلاحات ، كان الإنسان القديم يُحدث أصواتاً متسارعة متصاعدة ليعبّر عن اقتراب خطر . أو كان صوت الساحر مثلاً يعالى ويتسارع ليعلن عن ظهور روح عنيفة أو شريرة، و يهدأ ويتموج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها . رقص الحرب إيقاع خاص ، لغة معبرة . والإيقاع لا يقتصر على الصوت. إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما (صوتي أو شكلي) أو جوٌّ ما (حسي ، فكري ، سحري ، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم ، التعارض ، التوازي ، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية ، ذلك أن للصورة إيقاعها كما سنرى عند دراسة بعض صور القصيدة .

لقد أبدع الشاعر الجاهلي إيقاعه الخاص الذي يعبر عن حياته . ذلك ان هذا التواتر المنسّق الذي ينتهي بمؤثرٍ صوتي واحد يمثل دورة الحياة والفصول وإيقاع الحركة والمسافة في تلك البيئة . ولما ظهرت الزخارف العربية فيما بعد تمثل فيها الإيقاع نفسه ؛ فكانت الوحدة التزيينية (Motif) تتوالى بعد مسافة معينة . هذه المسافة الفاصلة بين مؤثرين تقابل الوزن كما يقابل المؤثر أو الوحدة التزيينية المتكررة القافية .

من عناصر الإيقاع عند العربي القديم توالي الموضوعات على نسقٍ معين أو بموجب حركة نفسية معيّنة : الحنين والالتفات نحو الماضي في الوقوف على الأطلال ؛ اجتياز المسافة الزمانية نحو اللحظة الحاضرة وامتطاء الراحلة في انتظار لحظة آتية مروراً بصعاب ومغامرات ، والتوقف ،أخيراً، عند حدّ المجهول ، وهذا ما يجيىء به في صورة الحكمة والتأمل في الموت .

بلغ من أهمية هذا الإيقاع النفسي أنه استهدف هجوم المجددين في العصر العباسي دون الايقاع الصوتي مثلاً ،ويتضمن هذا الهجوم اعتقاداً بأن تجديد الإيقاع الصوتي يتلو ذاك في الأهمية .

وقد بدأ الشعراء المجددون المعاصرون البحث عن ايقاعهم (لا بمعنى الأوزان) منذ الشعر المهجري . وتخلى بعض الشعراء عن بعض الايقاع الصوتي كالوزن والقافية ، دون إيقاع اللغة نفسها . ذلك أن العودة إلى الصفر غير ممكنة إلا نظرياً ، لأننا نحمل اللغة بنواميسها الخاصة وخصائصها الموسيقية ونظام الأصوات فيها . يغلب مثلاً ورود التسكين والتضعيف بعد الحرفين الأول والثاني ، كما يغلب ورود الأوزان الثلاثية . والمدّ بالألف أعم من غيره لمناسبته استقرار الأصوات . كما أن أحرف النداء والاستفهام

والاستغاثة والاستفتاح والحضّ، أي التي ترافق الجمل الانشائية (وهي التي تساعد على خلق الحركة النفسية) ترجّع كلها المدّ بالألف. هذا كلّه بالإضافة إلى خصائص الأحرف العربية، يقرب الإيقاع الصوتي من اتجاه معين.

في قصيدة أدونيس هذه، محاولة لاستقصاء إمكانات الإيقاع الصوتي في اللغة العربية وصهرها في سمفونية صوتية حركية جديدة، أي ترويضها وانتزاعها من مجراها المألوف ووضعها في مدارٍ جديد لتصبح من عناصر لهجة الشاعر. هذا يمكن أن يجر إلى بحث التجربة اللغوية عند أدونيس وإلى عناصر اللهجة الأدونيسية.

يقول أدونيس على لسان مهيار في «أغاني مهيار الدمشقي»: «وأنا لهجة البرق والصاعقة». ويقول في القصيدة الأخيرة:

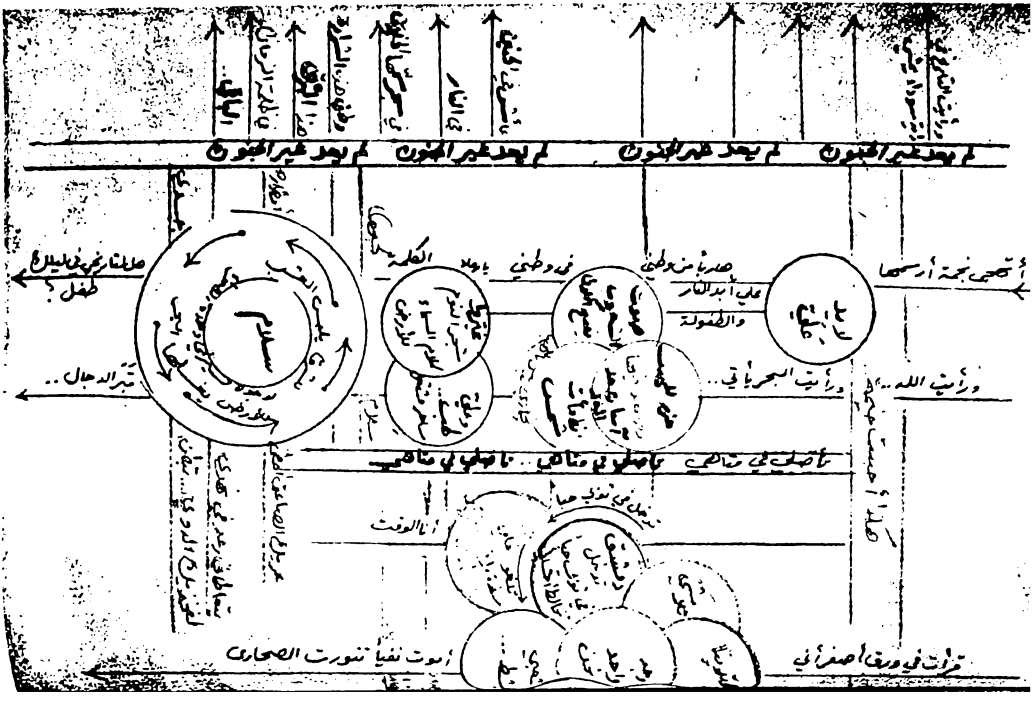
«... وصوتي
هذيان المُغير
يكسر عكّاز الأغاني
ويقلع الأبجديّة»

يمكن أن نستعين بالشق الأول من هذا القول لأنه يضيء معنى الايقاع الأدونيسي الذي كسر الاغنية وإن كان قد أفاد من بعض عناصرها.

أما الشق الآخر «يقلع الأبجديه» فلا يصح إلا إذا نظرنا إلى الأبجدية بمعنى الاصطلاح.

من عناصر الإيقاع الصوتي التقليدية الأوزان أو البحور. وقد خلصت المحاولات الحديثة هذه البحور من هندسيتها وقَيْدِيتها؛ أدونيس هنا

أصرخ
انشقب الدهر
أنا
الفضيلة في الفعل


لم يعد غير المجنون
لم يعد غير المجنون
لم يعد غير المجنون
لم يعد غير المجنون
سلام
تأصيل في تأصيل
تأصيل في تأصيل
تأصيل في تأصيل
أموت نقياً تنورت الصحارى

يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كلياً . يأخذ تفعيلات من بحور متعدّدة وينظمها تنظيماً جديداً مطابقاً للايقاع المعنوي في القصيدة . ففي القصيدة تتوالى المقاطع الهذيانية والغنائية ، أو أمواج التوتر فأمواج الانبساط . ويحدث الانتقال بين هذا وذاك بحركة التفافيّة حلزونية متغوّرة ، هابطة في غور الهذيان ، أو التفافيّة إشراقيّة صاعدة نحو المقطع الغنائي . وقد اكتسبت التفعيلات القدرة على السير في هذه الحركة . هكذا ينتقل من تفعيلات البسيط في المقطع « دهرٌ من الحجر العاشق ... » وهي مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك (فاعلن فاعلن ...) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجيء بل انعطاف . ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر (فاعلاتن) بين مقطع « أيقظتني قريةٌ في مهبه ... » وأغنية « ولتولدْ حراب الوقيعة الابديّهْ » . ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرّمل في الأغنية التالية « والنساء ارتحن في مقصورةْ ..» التي تجيء تصعيداً للغنائية ، وذلك عبر فاعلاتن .

لكن هذه التفعيلات نفسها تبدّل شخصيتها بين مقطع ومقطع ، بين اللهجة الهذيانية واللهجة الغنائية حتى لتكاد تغيب عن القارىء في المقاطع الهذيانية ، كما تتحول شخصية أغنية شعبية دخلت في ميلوديا سمفونية ما .

لكن الايقاع الأدونيسي الذي ينبغي أن نقف عنده أبعد من المؤثرات الصوتية على أهميتها .

الإيقاع العميق والرئيسُ هو **ايقاع الشوق والتجاذب** . في الإشارة إلى نظام العلاقات الداخلية عند أدونيس ذكرت علاقة التضاد التي هي في أساس الحركة . فالكلمة تحرّض الكلمة، أو الصورة تحرّض الصورة بموجب

علاقة التضادّ هذه ؛ هذه العلاقة تجعل الطرفين حدين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما إلى استقرار وتأليف . بل تضعهما في طريق التأليف أي في وضع الحنين إلى التأليف أو في وضع الشوق . التأليف أكثر من تجاوز للتناقض ، إنه إزالة التناقض . هذا ما لا تقع فيه الكتابة الشعرية عند أدونيس . هكذا تُبقي جاذبية الشوق عالمَه في مناخ الفعل ، في تناقضٍ لا متناقضٍ ، على مسافة مهددة أبداً بالاجتياح . وحركة هذه الأقطاب التي يدفع الشوق بعضَها في اتجاه بعضها الآخر تشكل إيقاع القصيدة الأدونيسية . كنا نصادف هذه الحركة ضمن الصورة الواحدة ، لكن هذه الحركة تتخطى هنا الصورة إلى بنية القصيدة بكاملها . أذكر من صوره السابقة مثلاً « هـــذا الحطب الحلوب ... » أو « وفي خطواتي جذوري » ... أتناول من هذه القصيدة عبارة « مساء الخير يا وردةَ الرّماد » واكتفي بالإشارة إلى تناقض الوردة والرماد تناقضات عديدة . الوردة تعبير الغصن عن الفرح والحياة أي الفعل الحي الحاضر ، والرماد ذكرى النار التي كانت ،جثة نار كانت . في العلاقة بين هذين الحدين تصبح الوردة عزاء الرماد ، حنين الرماد ، والرماد مستقبل الوردة ، رعب الوردة ، موت الوردة . هذه العلاقة تغري الخيال بالحركة الدائمة بين الوضعين ، فهو ما يزال يبني الاحتمال ويهدم ليبنيه ويهدمه . مثل ذلك الصورتان « أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات / هل تعرف ناراً تبكي ؟ » يقوم الصراع الداخلي بين حدّي القطب الأول نفسه ، بين « حضارات » و « استراحت » لأن الحضارة حركة وقابلية شعب ما على الحركة.هذه الحركة التي متى استراحت ماتت فوق ذلك كل حركة تشتهي الراحة ، كل راحة تتضمن حركة سابقة . التناقض الثاني يقوم بين النار والورق الذي استراحت فيه الحضارات . وعلاقة الشوق

هنا واضحة ما دامت النار التي تبكي شهوة غائبة حاضرة ، جعلها السؤال تراوح بين الحضور والغياب ، مطيتها شوق آخر هو شوق الشاعر نفسه .

وفي « أغنّي لغة النّصْل » يبدو التناقض مثلثاً ، يتوسطه « النصل » أي القطع والفصل والصمت . إنه نقيض اللغة التي هي اتصالٌ وحوار وتفاعل . وهذا التناقض لا يزول ، لكن الأطراف تبقى في حركة شوق . والمجال يضيق عن استقصاء هذه العلاقات في القصيدة . لذلك أكتفي بالإشارة إلى بعض العبارات : « رأيتُ في دميَ الثالث عينيْ مسافرٍ مزجَ الناس بأمواجِ حلمه الأبديِّ » ، « دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي » ، « كان الجمرُ ثوباً له » ، « كنتُ الصحراء حين أسرتُ الثّلجَ فيكِ انشطرتُ مثلكِ رملاً وضباباً » ، « غنّى ثلج المسافر شمساً لا يراها » ، « نـــار ملجومةٌ » ، « بحرٌ مروّضٌ » ... الخ .

هذا الشوق أو النزوع إلى التأليف والعناق بين الحدود المتقابلة المتناقضة عنصر بارز من عناصر اللهجة الأدونيسية أو الإيقاع الأدونيسي . وهو فوق ذلك قوام الصوت المسرحي في القصيدة ، وتجاوز لسطحية العلائق بين الأشياء ، وتخلٍّ عن خيطية التركيب والحركة ، وهو إضاءة عُمْقية واستقصاء للإمكانات (ليس لكل الإمكانات) النائمة في الصور والفكَر ، وابتكار لامكانات وعلاقات حركية جديدة .

يبقى سؤال أخير هو ماذا سيفعل أدونيس بعد هذه القصيدة ؟ هل تقوده هذه الحركة المتقدمة الضارية إلى الصمت أو ما يشبه الصمت أي هل سيخترق الجدار الذي قد لا يعبره القارىء ؟

وهل هنالك من خيار ؟ لكنه سيكتب قصائد كثيرة قبل أن يدرك هذه القصيدة التي تعذّبه . الأرجح أنه سيمضي في اكتشاف عالم الجنون ، كل عوالم الجنون ، عوالم التغيّر والوحدة ، عوالم الانشطار ، قبل أن تلوح نافذة الخلاص عبر جدار الصمت .

(١٩٧٠)

إشارات حول الخريطتين ١ و ٢

أ ــ في الخريطتين محاولة لرسم الاتجاهات الشبكية والتفجريــة في القصيدة ولإبراز المحارق التي يتقاطع فيها الذاتي بالموضوعي .

ب ــ بدأ اتجاه القصيدة هابطاً ، بلا بداية ولا نهاية .

حـ ــ الخط الرماديّ الأفقي يمثل الجنس ، أي الأرض التي تحتضن الحركة التفجرية الثورية المخترقة .

د ــ مراكز الدوائر هي الإصابات التي تنطلق منها دوّامة الهذيان المتمثلة في الأسهم اللولبية ، وكل دائرة غيرها فيما يشبه التفاعل المتسلسل .

هـ ــ الخطوط والأسهم التي تمتد حتى طرف الصورة أسئلة وتيارات تثيرها القصيدة وتتركها مفتوحة .

و ــ عندما تخترق خطوط القصيدة إحدى العلامات الرئيسية في القصيدة ، مثل « لم يعد غير الجنون » ، و« لغم الحضارة هذا هو اسمي »، تصدر هذه الخطوط من الطرف الآخر وقد أصابها التحول .

الهوية المتحركة [1]

في « أغاني مهيار الدمشقي» يبتكر أدونيس شخصية أسطورية خاصة به ، وكان فيما سبق من آثاره الشعرية ، يلجأ إلى صيغ أسطورية معروفة ينتزعها من حركيتها التاريخية ويعيد احياءها بالرموز والدلالات المعاصرة رابطاً بذلك بين المعضلات الإنسانية الأزلية ومواجهات الإنسان المعاصر . أما شخصية « مهيار » فهي أسطورة تنطلق بدءاً من أزمة الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين ويعاني على مستوى ثان تجربة التحول والتحرك التي يعيشها العربي ، كما يعاني ، على مستوى ثالث ، أزمة الإنسان إذ يواجه المعضلات الكونية كالموت والحياة والحب . هكذا ينقل أدونيس التجربة الشخصية والقومية إلى المسرح الكوني ، وإذ تتلاقى هذه المستويات المتعددة لأزمة الإنسان عبر شخصية « مهيار » التي تتخذ أبعاد الأسطورة ، فإنها تغتني بأصداء

---

(١) لمناسبة صدورها عن دار العودة في طبعة ثالثة . وكانت هذه المجموعة قد ترجمت الى الاسبانية وصدرت في مدريد عام ١٩٦٧ . كما صدرت ترجمتها الانكليزية في الولايات المتحدة عام ١٩٧٠ ، وتجري الآن ترجمتها إلى الفرنسية والإيطالية .

الأساطير القديمة محركة بذلك تاريخ القلق البشري . هكذا يدخل سيزيف وفينيق ونوح وأوديس وايكار والخضر وبشار والحلاج في نسيج شخصية مهيار . لكن كيف ذلك وبشار نقيض الحلاج ، وإيكار غير نوح ؟ هل يعني ذلك أن مهيار بلا هوية أم أنه كائن متناقض ؟ لكن ألا تمثل مواقف هذه الأساطير أو هذه الشخوص التي دخلت حيّز الدلالات الأسطورية وجوهاً وأوضاعاً متعددة للإنسان الواحد المتحرك الباحث الواقف أمـام الأسرار ؟ هنا يكمن سر هوية مهيار . فمهيار ذو هوية متحركة مسافرة ، خصيصة لأنها البحث الدائم ، لأنها هوية تتكامل ، تصير . وهنا تكمن من خصائص الحداثة في شعر أدونيس . فإذا كانت الكلاسيكية هي فن تصوير الثابت الراسخ المتماسك المنسجم ، والرومنطيقية فن تصوير الهارب الغائب ، فإن الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة سفره بين الهوية والهوية ، بين التناقض والتأليف . وهذا بالضبط ما نراه في أغاني مهيار الدمشقي . وهو رد الاعتبار للإنسان كطاقة متنامية كاشفة مغتنية متعالية على ذاتها متخطية لأبعادها .

مهيار إذن راصد في الدرجة الأولى : يقف على سراط تتقاطع عنده القيم والعوالم ، يرصد الحركة الكلية ويستجلي الأسرار . ولذلك فإن المناخ الذي يسود « أغاني مهيار الدمشقي » هو مناخ التكون : ثمة دوماً شيء ما على شفا التكون أو على شفا الزوال . حركة الموات هذه تطالعنا في المراثي وأبرزها « مرثية الأيام الحاضرة » و « مرثية القرن الأول » . ذلك أن مهيار يرصد حركتين متصالبتين ، حركة الولادة وحركة الموات . عبر هاتين الحركتين يعاني عذاب وعي اللحظة الحاضرة المراوغة المقنعة الزئبقية . من أجل ذلك تحتضن التناقضات ، يتحرك أبداً بين التشكل والسديم في عملية

نقض وبناء دائمين جامعاً البدايات والنهايات ، معاقراً بذلك حلم الإنسان منذ القديم في الامساك بالأطراف . من هنا كان معاصراً للآلهة القديمة والإنسان الحديث في آن .

هذا المناخ هو بالتالي مناخ استجلاء الواقع العميق في تجلياته عبر لعبة العرضي والجوهري . فإذا كان يسكن « في قرارة الحياة » كما يقول ، وفي الفرح الأول ، في القنوط » فإنه أيضاً ينحني « للوجوه التي تتيبس تحت قناع الكآبة » و « لطفل يباع » . فالجزئي أو العرضي يصير هنا مرقى إلى المطلق .

الحركة ، الولادة ، الموت ، البحث عن الحقيقة : هذه كلها تشترك في موقف الرفض ؛ إذ إنّ كل ولادة تجدد ، وكل تجدد نقض ، وكل بحث عن الحقيقة رفض للقبول بالحقائق في وضعها الراهن . وهذا السفر الأبدي بين الشكل والسديم ، هذا الرصد للتكون ، رفض للعالم في أشكاله وصيغه وقيمه الراهنة الثابتة . فالرفض أو « الهدم » كما يقول هيدغر « هو لحظة بناء جديد » « La destruction est un moment de toute nouvelle fondation » أو كما يقول « بول ريكير » Paul Ricoeur « ان مسألة المعرفة لا تطرح إلا في ما وراء الهدم وهذا أيضاً ما يدل عليه الفكر والعقل والايمان » منذ أغاني مهيار الدمشقي بدأت كلمة الرفض سيرورتها في الشعر العربي المعاصر وفي النقد المعاصر . والرفض هو النسغ الذي ينتظم القصائدُ جميعها ، ويتجلى بصورة خاصة في « إرم ذات العماد » وفي التاريخ ، هذا الاله النيتشوي الذي يعريه في « المرائي » من الهالات حين يجعله « يغتسل في عينيه » . وهو في رفضه هذا يتجاوز الحدود المرسومة ،

يتخطى شرعة المنطق ، يؤلف بين التناقضات ويرفض التقسيم القديم للعالم .

موقف الرفض هذا موقف مأساوي ، لأن الشاعر يقف في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر ، بين ماض وآت ، ومن هنا كان الاحساس بالنفي والغربة . فمهيار مغترب أبداً عما كان ليبني ما يكون . يقول في أحد المزامير : « أنا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم نفسها » ويقول في مزمور آخر راسماً شخصية مهيار : « إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه . يخلق نوعه بدءاً من نفسه — لا أسلاف له وفي خطواته جذوره ».

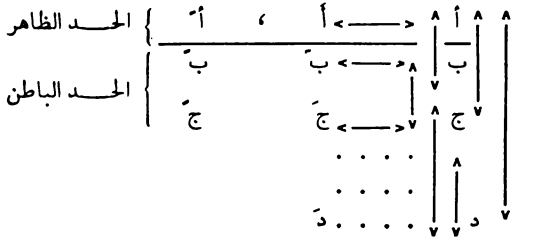
« أغاني مهيار الدمشقي » ، تتميز كمضمون وكلهجة من الشعر العربي الحديث الذي تغلب عليه الكلاسيكية ، بمعنى وصف الثابت . مع ذلك فإن في هذه المجموعة ما يلامس الحساسية العربية . ولعل ذلك يكمن في جو الحنين والإشراق ، في دفعة النزوع والشوق أي في ما طلبه الشعراء والمتصوفة منهم فما بلغوه إلا في لحظات نادرة ، إنه الشوق الذي بقي وعداً فيما وراء لغتهم الشعرية . والحنين في « أغاني مهيار الدمشقي » ليس رجوعاً إلى ماض تاريخي ، انه الحنين إلى زمن غائب ، وشهوة للقبض على حقيقة فاتنة معذبة أبدية الحركة والتحول ، لتجسيدها في لحظة تجلّ الهي أو في لحظة ابداع ، في لحظة معاينة للمطلق . هذه اللحظة هي تلاقي الإنسان وذاته الغائبة أو « بلاده الثانية » وهي لذلك لحظة الشعر .

كم قلت لي بلادي الثانيه
وامتلأت كفّاك بالدموع
وامتلأت عيناك
بالبرق من تخومها الآتيه

الجو الذي يولده الحنين والسفر الدائم في أثر الحقيقة ، والرصد الدائم للتفتحات والولادة هو جو الدهشة . والدهشة سداة كل خلق في .فالاندهاش هو حالة الحركة والتصدع ، حالة الهزة والمفاجأة وفقدان التوازن واستجماع التماسك في آن ، هو لحظة الضعف المتحفز المهاجَم المهاجم المباغت . لحظة الجرح ،لحظة اللقاء الأول والانصعاق بالجديد الغريب ولوعة الاحساس بهشاشة الغرابة وآنيتها .

اللغة هي الطقس الذي يستحضر الشاعر عبره هذه المعاينة . اللغة هنا تطرح قضية العلاقة بين الكلمة – الكشف وبين نعمة الحلم . فهي هنا مطل وايحاء ، انها لغة هيولية لا لغة نهائية . هذه الخاصة الهيولية ناتجة عن بنية الرمز عند أدونيس . ذلك ان ساحة الايحاء في الرمز قد اتسعت إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة ، وهذا ما يمنح اللغة القدرة على اللحاق بتموجات الحلم . آخذ كمثال رمزاً مفرداً من أبسط رموز أدونيس في « أغاني مهيار الدمشقي » هو رمز الجرح ، (إذ إن هناك رموزاً مركبة أسطورية أو تاريخية تقتضي دراسة بنيتها مجالاً أوسع) . لهذا الرمز حد ظاهر هو معنى الكلمة القاموسي وكل ما يتفرع عنه من دلالات بيولوجية جزئية وكلية ، وأعني بالكلية اعتبار الجرح مشروع موت ودليل حياة في آن . ولنسم دلالات الحد الظاهر (أ ، أ ، أ ...الخ .) لكن إذا أمكن حصر دلالات الحد الظاهر فإن مثل ذلك غير ممكن بالنسبة إلى الحد الباطن الذي هو جانب الابداع في الرمز . الحد الباطن موطن الوعد في الرمز وكلما كان هذا الحد غنياً بالوعود كلما ازدادت دينامية الرمز وقدرته على مخاطبة الأجيال المختلفة.من وعود الحدالباطن في رمز الجرح مثلاً ،دلالة الدهشة والانفراج عن الخفي في لحظة التزعزع (ولنسم ذلك ب ، ب ... الخ) والجرح حنين

الضفة إلى الضفة ، وهو الانفصال والتقارب والتنافر ورفض الاستمرار (وليكن ج ، جَ ، جّ ... الخ) والجرح ندامة لا تشفى ونافذة على أعماق مغلقة ومطل على الانعتاق (أو د ، دَ ، دّ ... الخ) وكل دلالة من دلالات هذا الرمز متأثرة بغيرها وناعلة فيه حتى ينتج من هذا التفاعل ما ذكرته من غنى ساحة الدلالات .



تفاعل الدلالات في الرمز

والواقع أن غنى ساحة الدلالات هذه هو ما ينقذ رموز أدونيس التاريخية من كثافتها المادية ، ذلك أن اشعاعية الحد الباطن وديناميته ترفعانه من التاريخية إلى الكونية أو تحيلانه شيئاً آخر . اليس الفن تحويل المادة الأولى (الحام) إلى شيء غيرها ؟ أليس حركة هذه المادة التاريخية أو الأرضية في اتجاه المعقول واللامحسوس وفي النتيجة صراع المادة الأولى والمثال ؟ ان الشاعر ، حين ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لاشراقات فكره ، يكون قد أقام فيها صراعاً بين مادتها الأولية وطبيعتها

الفنية . وهذا التحول وهذا الصراع هما ما نعنيه بعبارة « لغة الشاعر الخاصة » . هذه اللغة هي طقس الشاعر الخاص ، مغامرته الخاصة في البحث عن الحقيقة . لذلك تكون لها خصوصية الحلم والتجربة ، ومن هنا كان سقوط كل نتاج يحمل لغة شاعر آخر . فالحقيقة الشعرية هي في النهاية حقيقة داخلية وإن كانت تمتلك خاصة البث والاستقبال وتطمح إلى أن تكون حقيقة موضوعية .

هكذا فالرمز عند أدونيس حضور يستجلي غياباً ، انه استدعاء لحضور غائب باشارة رهن الغياب . لعبة الحضور والغياب هذه ميزة « اللغات البعيدة » لغات المستبطنين الذين يرصدون مراوحين بين الحلم والواقع ، مسقطين الحلم الحميم على الزمن الآني .

الحركة والدائرة [1]

ماذا يمثل بدر شاكر السياب في المرحلة الحاضرة ، مرحلة التطلع إلى الفعل الثوري وما هو بالتالي موقعه من الحركة الشعرية الحديثة ؟

يثير الشق الأول من السؤال فيما يثير قضية العلاقة بين الشعر والثورة ، إذ كيف يتصل الشعر وهو المنبعث عن الحلم ، بالفعل الثوري الذي يقتضي نظراً موضوعياً يقيم الواقع والتزاماً عملياً وجسدياً بنقضه وتغييره ؟ أورد للإجابة عن هذا رأيين متقاربين ، الأول لشاعر والآخر لجماعة ثائرة .

أ ـ يقول أدونيس «الشعر رؤيا بفعل والثورة فعل برؤيا» موضحاً بذلك الجدل بين الشعر والثورة وما في الشعر من شوق إلى الحياة المتحركة المتغيرة المتصاعدة وما في الثورة من نار الالهام الشعري . ولقد كانت ، دائماً ، القفزة من الرؤيا إلى الفعل بهـــذه الرؤيا ، طموح الشعراء الكبار ،

---

(١) لمناسبة صدور الأعمال الشعرية الكاملة لبدر شاكر السياب ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ .

كما كان كبار الثوار حالمين كباراً . فالرؤيا هنا ، أو الحلم الابداعي تصور للعالم ينطلق من رغبات الانسان العميقة الأصيلة في غياب كل شكل من أشكال التسلط والظلم والاستغلال والتنازل والاذعان للامر الواقع . والشعر – الرؤيا أو الحلم ، احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر ، وهو لذلك تصحيح سلبي لهذا الواقع الفاسد ، وما الثورة إلا صورتـه الايجابية . بل ان هذا الحلم الضمان هو الأصلي ضد عمليات التغريب المتراكبة التي يمارسها المجتمع بفئاته المتسلطة .

ب – يلتقي هذا الشعار الذي كتبه الطلاب الثائرون بباريس في أيار ١٩٦٨ على أحد جدران السوربون : « انسوا كل ما تعلمتموه ، ابدأوا من الحلم » « Oubliez tout ce que vous avez appris, commencez par le rêve » العودة للبدء من مستوى الحلم ذلك هو ملتقى الشعراء والثائرين . ومن أبرز أدوار الشعراء تهجئـة الأحلام واستقراء أعمقهـا وأكثرها التصاقاً بالطبيعة الانسانية .

يتجلى هذا اللقاء (الشعري – الثوري) أيضاً ، في تواقت أو تعاقب المراحل الثورية والحالات أو الأزمنة الشعرية . إذ يمكن أن نتلمس الحالة الشعرية (ويمكن أن نسميها الاسرارية) في المراحل التاريخية التي طبعتها التحركات البشرية الجماعية كانتشار الدعوات الدينية أو ظهور الحركات الاجتماعية الثورية . وتتجلى هذه الحالة بالتعلق بمطلق ما سواء كان اسمه الله أو الأمة أو الشعب أو البروليتاريا ، كما تتجلى في القلق والشوق الذي يدفع الانسان إلى التطرف والعيش على حدود الموت . وزمن الثورات هو كزمن النبوءات ، زمن الخروج والانفصالات الكبرى [1] ، زمن التحرك

---

(١) نذكر مثلا انفصال النبي محمد عن قبيلته ثم تقويضه للنظام القبلي أساساً . نذكر أيضاً انفصال بوذا عن طبقته وعالمه ، وانفصال الرسل عن محيطهم .

والتغير وممارسة الخطر ، زمن الأحلام الكبرى . مقابل هذا نرى زمن الخضوع والانهزامات الانسانية زماناً غير شعري لأنه زمان رواقي بلا أشواق ولا أحلام ، وإذن بلا أسرار ، والإنسان فيه لا يختار الانفصال والمغايرة والموت ، بل يرضى بالمهادنة والركود . يستتر وراء القدر ويذم الزمان .

ويتلاقى الحلم المصحح للواقع أو الشعر الطامح إلى التغيير والابتكار وإعادة خلق العالم بالدعوات الثورية إلى « تغيير العالم » كما عند ماركس مثلا ، أو كما في الطموح غير المهجأ دائماً ، الذي يشكل جوهر المقاومة كحركة ، ونبض الفورات الطلابية ، كما يشكل حافز الحركات الفنية . فالشعر ، لصدوره عن اللاوعي أو منطقة الحلم ، يقوم بدور مزدوج :

أ ــ يلتقط حركة اللاوعي الجماعي ويكشف عن أسطورة العصر غير المتبلورة في صيغة .

ب ــ وهو من جهة ثانية طاقة تبث حركة جديدة باعتبار اتجاهه نحو اللاوعي ، أي باعتباره التواصل البشري على مستوى الجذور والماهيات ، وعلى مستوى البراءة الانسانية.

الحركة الجديدة التي يبثها الشعر هي رسالته إلى زمانه ، ورسالة الشعر العظيم ثورية دوماً لأن هذا الشعر هو أبداً هدم ، أو بناء لعالم جديد . هكذا يكون الشعر ثورياً حين يسهم في خلق « الحالة الشعرية » أي حين يملك طاقة على تحريض الحلم ونشر مناخ الأهواء الجامحة وبعث « حالة الغضب » وعبور مسافة الاختيار والقرار .

من هذا المنظور تبدو لي أهمية بدر شاكر السياب كواحد من أبرز رواد الحركة الشعرية المعاصرة بوجهها الثوري . فقد حمل شعره الملامح

الأولى لما نلمسه في هذه الحركة (على تفاوت مستويات انتاجها) من طموح لتغيير «الحساسية العامة» والرؤية الشائعة، و« لخلخلة» القيم السائدة والمنطق القائم ، ونقل « حالة الغضب » من الغموض والصمت إلى الوضوح والتعبير. فخطا بذلك خطوة لاشاعة موقف الرفض وهي الخطوة التي واصلتها الحركة الحديثة دافعة المتناقضات بعضها في وجه بعضها الآخر دفعاً عنيفاً حاداً . وهذا معنى قول أدونيس في قصيدته « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » : « لكي أبعث الفروق » . ومن هذا المنظور تبدو لي أبرز دلالات البحث الشكلي ومغامرة الشاعر مع اللغة ، إذ إن هذه المغامرة طريق « لتحرير التعبير » الانساني تحريراً يتجاوز صعيد اللغة والأداء الفني إلى صعيد الممارسة والفعل ، ويدفع هذا التغيير نحو التطرف [1] بحيث تقصر المسافة بين الثورة على المستوى الفني والثورة على المستوى الاجتماعي . لكن ، مـا الخطوط العريضة لاسهام السياب في هذا ؟

تألق بدر شاكر السياب وسط الركود الذي أعقب الحرب العالمية الثانية يوم كان الشعر لاحقاً بالأحداث ينقلها ويصفها أو يطريها ويشرحها بلهجة الشكوى أو الحماسة الخطابية دون أي اصطدام أو مساس جدي بالتصورات القديمة أو بأسس التفكير التقليدي . وقد جاء السياب شهادة على زمانه لا بمعنى تسجيل التحركات بل بمعنى الوعي العميق للحظة التاريخية واستكناه جذورها واستشراف آمادها ، بمعنى الاتصال بروح الشعب ، بلا وعي الانسان في محيطه ، ومعاينة الأسطورة التي تمثل أشواق الانسان في هذا المحيط . ويمكن القول إن رسالته الشعرية هي رسالة كشف أكثر مما هي

---

(١) ومن هذه الزاوية أيضاً ينبغي أن ننظر إلى احتضان « مواقف » الشعراء المتطرفين « تحريضها » على البحث والتجاوز .

رسالة بثّ . رسالة الكشف هذه برزت خاصة ، في مرحلة من مراحل تاريخ السياب الشعري . إذ لابد من الاشارة إلى أن شاعريته لم ترسم خطاً استمرارياً تصاعدي الاتجاه ، لأن هذا الخط أصيب في أواخر حياة الشاعر بالانعطاف نحو الشخصي – البيولوجي ، فانقطع اتصاله بالكوني وغرق شعره في ما يسميه كارل جوستاف يونج « الاعراضي » « Symptomatique » متراجعاً عن « الرمز » [1] . كما أن بدايته الذاتية – الرومنطيقية لا ترقى إلى ما حققه في المرحلة الرمزية – التموزية[2] أو التراجيدية . ذلك أن جوهر الأثر الفني لا يكمن في الخصوصيات الشخصية ولا في ظواهر الأحداث ، ما لم يتمكن الشاعر من وضعها في مدارها الكوني . ولقد أثقلت الأحداث الشخصية أو الاجتماعية شعر المرحلتين الأولى والأخيرة .

بين هاتين المرحلتين تنهض شاعرية السياب لتجعل منه شاعر الخمسينات الذي شف شعره عن التطورات والتناقضات الكبرى في الحياة العربية .

كانت مرحلة الخمسينات مرحلة تفتح الهوية العربية ، كما كانت ، من جهة ثانية ، مرحلة الهوية المطعونة المهددة ، حين قوطعت الحركة العربية الصاعدة بخيبة صاعقة وبحركة هابطة عام ١٩٤٨ ، زعزعت حركة الصعود وتقاطعت معها واضعة الوجدان العربي في مركز الارتجاج . من هذه الصدوع

---

(١) الرمزي لا تعني هنا المدرسة الرمزية الفرنسية الشهيرة بل الاتصال بالرموز الكونية . « أعراضي » نسبة إلى أعراض أو العصاب . المصطلحان ليونج في مجال كلامه على الابداع . راجع كتابه : **Problèmes de l'Ame Moderne, Edit. Buchet-Chastel 1963 Paris p. 375.**

(٢) كان جبرا ابراهيم جبرا أول من أطلق تسمية « الشعراء التموزيين » .

تسربت شاعرية السياب عميقاً . جسدت الفاجعة وجاءت جواباً عن زمانها . فكما قبض غوته ، مثلا . في « فاوست » على أسطورة عصره وجاءت مسرحيته تشخيصاً لانتقال الانسان من الايمان بالغيب وطلب المعرفة عن طريق السحر أو الالهام، إلى التخلي عن السماء وطلب المعرفة عن طريق الأرض ، والغرق في الحس والتجريب بنهم وعطش لا يعرفان حدوداً ، وعبرت بذلك عن توثب الروح الأوروبية والألمانية خاصة ، في عصر آخذ بالتقدم العلمي مأخوذ بشهوة الاستكشاف والتخطي . هكذا جاء شعر السياب في تحركه بين الموت والولادة ، راسماً الطريق التي تبدأ بالأرض وتنتهي بالأرض ، مستجلياً ما في أعماق الروح العربية من تعاطف مع الموت وانفتاح على الماوراء وتمزق ما بين الزمني والأزلي ، تعاطفاً يكشف عن شهوة الحركة والتحول عبر الموت المحيي . وفي هذه الشهوة قلق مناقض للسعادة بالمعنى الديني ومحاولة لانتزاع القدر من يد الغيب والسيطرة عليه والوقوف في وجه سيرورة الأمور سيرورة محتمة الاتجاه وتبشير بسعادة من صنع الانسان .

بذلك يضع السياب القيم والأصول موضع تساؤل مسهماً في حركة « الخلخلة » والنقض التي برزت فيما بعد، في الستينات. هكذا مثلت شاعريته ما أسماه أندريه مالرو بـ « الشق الإلهي » في الانسان الذي هو قابليته لوضع الكون موضع تساؤل .

تجلت أصالة شاعرية السياب في ما يسمى « وحدة الخيال » . فلقد كشف حدسه الشعري المحور الذي تلتقي حوله الرموز الشخصية الصميمة والرموز الجماعية الوطنية والرموز الكونية . تتمثل « وحدة الخيال » عند السياب في دوائر الرمز المتكاملة . نأخذ مثلا رمز الماء . انه رمز إشعاعي

يبدأ بمحور ذاتي وينتقل إلى مستوى اجتماعي فكوني . ذلك أن الماء هو الأم أو الرحم وهو من ثم ولادة وانبعاث ، كما أنه ذو بعد جنسي (يتفق على هذا فرويد ويونج واتباعهما ، كما تؤكده تحليلات الأساطير والآثار القديمة) . والماء دعوة إلى « الحلم والسفر »[1] ورمز للموت [2] لخاصة العبور والجريان فيه ، وعبوره عبور للموت وانتقال إلى الأزلي . والماء نوع من « الوطن الكوني » كما يرى باشلار ، وهو حنين [3] بما هو ماض ، وصيرورة بما هو حركة ، فيكون بذلك صورة لوحدة الزمن. ولقد استوعب هذا الرمز في صوره الرئيسية « تموز » « بويب » « المطر » ، مختلف هواجس السياب من موت الأم والحنين اليها حتى الشوق إلى التجدد والبعث ورغبة الفناء في الأرض—الوطن ، والأرض—المرأة الأم. لهذه الدائرة الرمزية صيغ أخرى منها «جيكور» ، جيكور القرية وجيكور الأم ، جيكور الأرض ، جيكور الحلم ، جيكور فردوس البراءة المفقود ، جيكور الحضارة الزراعية المتراجعة أمام تباشير المدينة الصناعية . والحنين إلى جيكور حنين إلى الطفولة ، إلى حضن الأم ، لكن العودة إلى الأرض موت غير انه موت يعقبه النشور كعودة المسيح أو تموز الى الأرض ثم انبعاثهما. ومن هنا كانت تسمية المرحلة الرمزية عند السياب بالمرحلة التموزية .

والسياب في عودته إلى البدايات الأسطورية ، وفي صعوده من الأنا واتساعها حتى الاندماج بالكوني ، انما زود الشعر العربي بدفعة أسرارية بمعنى المسار الجديد للروحي في الزمني أو كما يقول عزرا باوند ، لعالم « أزلي

---

(١) غاستون باشلار « الماء والأحلام ص : ٧٣ — ٧٤
l'Eau et les Rêves, Edit. Libr. José Corti Paris 1964.

(٢) هير اقليطس في قوله « أن تصير النفوس ماء هو أن تموت » الفقرة ٦٨ .

(٣) أعتقد أن تحليلا عميقاً للصيغة العربية التقليدية المعبرة عن الحنين « سقى الله عهداً ... » لا بد أن يكشف بعداً آخر غير بعد الدعاء ، كما يمكن أن يكشف علاقة بين الماء وحس الماضي .

والمي ينبجس في العالم اليومي » . تنفذ هذه الدفعة الاسرارية من ارتجاج الوعي العربي ، من صدوع تصوره للعالم ، وتحاول أن تلأم الصـــدع بميتافيزياء الموت والبعث ، معارضة بذلك الدين بما هو عزاء وتعويض وتبرير للتناقض والعبث . وفي هذه المعارضة ينبغي أن نلتمس الموقف المأساوي عند السياب .

هذه المعارضة هي في أساس تبني السياب لشخصية المسيح كرمز للثائر ، جاعلا الثائر ، بذلك ، إله عصرنا . وشخصية المسيح تدخل في الدائرة الرمزية السيابية . حتى حركة المسيح هنا تتبع مسار الحركة في الرموز السيابية . فقد اختار السياب في المسيح وجهه الصاعد من الأرض ، حتى جاء تأنساً للانسان لاتأنساً للإله ، وهذا مغاير للاهوت المسيحي لأنه تجريد للمسيح من الوجه الميتافيزيقي وإبطال لجدل الثالوث وتشبث بوجه الابن [1] . ان ما فتن السياب في رمز المسيح هو هذا الرد على الموت بالموت ، أو لانه كما تقول احدى تراتيل الفصح « وطىء الموت بالموت » . وهذ عين الشوق العربي اللاواعي الذي ترجمت عنه الحركة الفدائية ، وتجلى في افتتان الانسان

---

(١) استغرب كيف رأى ناقد بارز كالدكتور احسان عباس في رمز المسيح عند السياب مأثرة للمسيحية كانت نتيجة اتصاله بجماعة مجلة « شعر » وتقرباً من يوسف الخال ، بل تكسباً « لدخل اضافي بسيط » . وهو تفسير يناقض أصول النقد ، إذ أن تقييم الشاعر ودراسته ينبغي أن تنطلق من نتاجه لا من أخبار حياته وعلاقاته الشخصية . حتى علماء التحليل النفسي يرفضون مثل هذه النظرة إلى الأثر الفني . يقول كارل جوستاف يونج « ينبغي أن يدرس الفنان ويفهم انطلاقا من فنه أكثر مما يفهم اعتماداً على ما في طبيعته من نواقص وعلى صراعاته الشخصية » . ولا ينصف السياب القول ، بعد ذلك ، انه كان مريضاً وفي حاجة إلى ما تدفعه له المجلة ، كما أن الدكتور عباس لم يؤيد هذا التفسير بأي دليل بل اكتفى بالشائعات يبني عليها حكمه . راجع كتابه « بدر شاكر السياب » — منشورات دار الثقافة ، ١٩٦٩ بيروت . الصفحات : ٢٩٠ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

– الشاهد بهذه الحركة – الفعل . وهذا بالضبط روح قصيدته « النهر والموت » التي خلت مـن الاشارات الأسطورية السومرية أو المسيحية ، لكنها جاءت، شأن «أنشودة المطر»، مثقلة بالروح التموزي–المسيحي. ثم ان رمز المسيح عند السياب يمثل الفعل ويكمل دور الشاهد الذي يعجز عن مقارعة القدر .

بهذا الشوق إلى الفعل أو الموت الباعث لقّح الشاعر التصور الشعري العربي بدينامية فقدها طويلاً ، وكشف عن الحضور الدائم للحرية الانسانية والارادة الانسانية وامكان الاختيار .

وكان من أصالة الشوق إلى الفعل والتجدد ، عند السياب ، أنها انعكست على الشكل الشعري عنده . هكذا جاءت مغامرته مع القيم متواقتة ومتمفصلة مع مغامرته مع الشكل، وهذا هو معنى الدور الذي لعبه السياب في التجديد . ولولا هذا التوافق [1] بين نزعة التجديد في الشكل وروح التغير والثورة، لما كان تجديده الشكلي (والعروضي خاصة) ذا أهمية تذكر . أهميته في استجابة السياب المتكاملة لشوق خفي في لا وعي الانسان العربي . فالتجديد لا يتم لمجرد اللعب الصوري ، ولا بد من معاناة خاصة وتيارات، لا واعية تقوض الأسس القائمة وتبحث عن لغة جديدة .

---

(١) قيل كلام كثير حول التجديد في العروض ونسبة هذا التجديد إلى نازك الملائكة أو بدر السياب . كما أن الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي تفصت في أطروحتها (الموسوعية) القيمة حول « التيارات والحركات في الشعر العربي المعاصر » – جامعة لندن، بوادر هذا التجديد العروضي عند كثيرين قبل السياب والملائكة . وفي رأيي أن أهمية هذا التجديد تكمن خاصة وفي الدرجة الأولى ، في كونه وجهاً من وجوه التململ العربي . فإذا « جدد » شاعر ما عروضياً و « حافظ » ، على صعيد النظر والحساسية ، بات تجديده مزيفاً ولا معنى له .

وفوق هذا ، بدأ السياب ما نجده عند الشعراء الجدد « المتطرفين » من اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق ، وبحث عن ينابيع لغوية عذراء ، لكن هذا يتجلى في عدد قليل من قصائده كالنهر والموت وشناشيل بنت الجلبي مثلاً ، وقد توقف عند البداية ولم يتخلص من سلطان ذاكرته ، ولم يبلغ ما يسميه « جاك ديريدا » ، « قلق اللغة » ، هذا القلق الذي يهز البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة (إن صح أن نستعير للغة هذا التعبير السوسيولوجي) ومنطقها الخاص . هكذا بقي السياب ، في معظم قصائده ، ضمن التراكيب والصيغ التقليدية . ولو حللنا العلاقات الداخلية في صوره وعباراته لوجدنا الغالب عليها علاقات التشابه والتناظر والتقابل والتتابع والتمثيل ، أي لرأينا أنه بقي ضمن نهج المحاكاة . (على أية حال ينسحب هذا على معظم نتاج الحركة الحديثة) . ان مقطعاً للعملية الشعرية عند السياب (ويمكن أن نجد مثل هذا المقطع في قصيدة « أنشودة المطر » أو « المسيح بعد الصلب » . وكلتاهما في رأس قصائده (يظهر لنا بنية فوقية ثورية وبنية تحتية تقليدية ، وأعني بالبنية الفوقية هنا دلالة الرموز والمناخ العام للقصيدة . (يمكن لهذه المناسبة القول إن محاولة السياب هي مقلوب محاولة أبي تمام . لأن أبا تمام حافظ على صعيد البنية الفوقية فظل في نطاق المدح والوصف والرثاء وفي اطار العروض الخليلي ، بينما تحرك على صعيد البنية التحتية فجدد في العلاقات الداخلية حتى كثرت لديه صيغ التضاد والتداخل واللقاءات الغريبة ، وفي هذا سر استغراب القدامى لشعره) . إلا أن السياب استطاع ، وإن لم يخلخل البنية الداخلية التي تمس بنية الفكر ، أن يمتص البنى القديمة ويصفيها من ضجيج المبالغات والزخرف اللغوي ويعيد لها ألق البساطة ونفاذ المباشرة ويستغل ما في المألوف من عناصر الحنين حتى جاءت تدفقاً سعيداً له لهجة الماء ، لهجة « بويب » إذ يحتضنه مجراه الأليف .

ثمة ملاحظة أخيرة وهي أن السياب ، حتى في المرحلة الرمزية ، ظل يختزن ماضيه الرومنطيقي . هذا الارث الرومنطيقي شارك في اغناء شعره بمناخ الحنين والكآبة الوادعة التي تستحضر حسرات العتبة وإن لم تعرف مفاجآت المغامرة الأوليسية . هذا الارث الرومنطيقي هو ، إلى ذلك ، علة ما نلمسه في شعر السياب من اختراق بطيء لكثافة العالم.يتجلى هذا الاختراق البطيء في ايقاع التموج وفي التنقل عبر الصور والرموز والتفاصيل [1] بحيث يقتل ذلك مسافات الصمت الداخلي ويشفي مسبقاً اللوعةعلى ما لم يقل.

فاللغة الشعرية التي هي طقس استحضار روح متحرك اسمه الدلالة هي عند السياب ،بسبب هذا الاختراق البطيء والبنى الداخليةالتقليدية لغة ،تؤطر هذا الروح وتبقي شبح والد هاملت على المسرح فتضيع كثيراً من الخصائص الحركية والايحابية .

على الرغم من هذا يبقى شعره طاقة توصيل لا معطى نهائياً،وهذا ما يميز الآثار الكبرى. وسر ذلك في اتصال السياب بالرموز الانسانية والكونية وفي اكتشافه لأسطورة زمانه ، وما رأيناه عنده من « وحدة الخيال » . لأن هذا كله جعل لصوره حركة اشعاعية بطنت حركة السرد الخيطية لاعلامية، وهيأت للمحتوى الشعري القدرة على الحياة وتوليد دلالات تخاطب أجيالا مختلفة، وهو بالتالي ما أنقذ شعره من السقوط في الواقعية الوصفية النقلية واضاءاتها الموقتة التي وقع فيها شعراء الواقعية .

هكذا يبدو السياب ظاهرة خاصة . انه خلاصة الأصوات الشعرية التقليدية في بحثها وفي احتضانها بذرة الثورة ، أو هو طموح لغة شعرية إلى التحول ، أي إلى العيش في الغد .

---

(١) يمكن أن نجد في قصائده كثيراً من أمثال هذه الاضافات التفصيلية . وأورد هذا المثال كنموذج لذلك من « أغنية في شهر آب » :

« الليل قطيع نساء كحل وعباءات سود »

« النهر والموت » [1]

دراسة نصية

نصّ القصيدة

— ١ —

١ بُوَيب . . .
٢ بُوَيب . . .
٣ أجراس برج ضاع في قرار البحَرْ
٤ الماء في الجرار ، والغروب في الشّجر
٥ وتنضح الجرار أجراساً من المطر
٦ بلّورها يذوب في أنين :
٧ « بُوَيبُ . . . يا بُوَيب ! » ،
٨ فيدلهمّ في دمي حنين

---

(١) قصيدة لبد شاكر السياب من مجموعة « أنشودة المطر »

٩ اليك يا بُوَيب
١٠ يا نهريَ الحزينَ كالمطر

١١ أود لو عَدوتُ في الظلام
١٢ أشد قبضتيَّ تحملان شوقَ عام
١٣ في كل اصبع كأني أحمل النذور
١٤ اليك من قمح ومن زهور
١٥ أود لو أطل من أسرَّة التلال
١٦ لألمح القمر
١٧ يخوض بين ضفتيك ، يزرع الظِّلال
١٨ ويملأ السُّلال
١٩ بالماء والأسماك والزهر
٢٠ أود لو أخوض فيك أتبع القمر
٢١ وأسمع الحصى يصلّ منك في القرار
٢٢ صليل آلاف العصافير على الشجر .
٢٣ أغابة من الدموع أنت أم نهرَ ؟
٢٤ والسّمكُ الساهر هل ينام في السّحر ؟
٢٥ وهذه النجوم هل تظلّ في انتظار
٢٦ تطعم بالحرير آلافاً من الإبر ؟

٢٧ وأنت يا بُوَيب
٢٨ أود لو غرقت فيك القط المحار

٢٩ أشيد منه دار
٣٠ يضيء فيها خضرةَ المياه والشجر
٣١ ما تنضح النجوم والقمر ،
٣٢ وأغتدي فيك مع الجزْر إلى البحرَ
٣٣ فالموتُ عالم غريب يفتن الصغار
٣٤ وبابه الخفيّ كان فيك يا بُوَيب . . .

— ٢ —

٣٥ بويبُ . . . يا بُوَيب ،
٣٦ عشرون قد مضين كالدهور كل عام
٣٧ واليوم حين يُطبقُ الظلام
٣٨ وأستقرّ في السرير دون أن أنام
٣٩ وأرهف الضمير دوحةً إلى السّحر
٤٠ مرهفة الغصون والطيور والثمر
٤١ أحس بالدماء والدموع كالمطر
٤٢ ينضحهنّ العالم الحزين
٤٣ أجراس موتى في عروقي تُرعشُ الرنين
٤٤ فيدلهم في دمي حنين
٤٥ إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
٤٦ أعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظام
٤٧ أود لو عدوت أعضد المكافحين
٤٨ أشد قبضتيّ ثم أصفع القدر
٤٩ أود لو غرقت في دمي إلى القرار
٥٠ لأحمل العبء مع البشر
٥١ وأبعث الحياة ؛ إن موتيَ انتصار .

المشكلة ، بالنسبة إلي ، في القراءة النقدية ، هي كيف أكشف العلاقات الخفية ، وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى ، فأجعل النص يشفّ عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة .

١ ـ حول هندسة النـص

أ ـ التقاط الانطباعات الأولى

١ ـ أول ما يلفت القارىء هو تكرار لفظة بويب . فهي تتكرر تسع مرات فضلاً عن كلمة النهر . وترد دورياً كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يَسِمُ الكلام بطابعه . ترد لفظة بويب في مطالع المقاطع أو نهاياتها وفي الأقسام الداخلية حيث نحس انعطافاً في اللهجة أو الدلالة و في المسار . هكذا نتوقع الانعطافات الرئيسية أو التحولات الداخلية في الأبيـات ١ ـ ٢ ، ٧ ـ ٩ ـ ١٠ / ٢٣ / ٢٧ / ٣٤ ـ ٣٥ حيث يرد اسم بويب .

٢ ـ التكرار المنظم لكلمة بويب عبر صيغة النداء يوحي بجو طقوسي .

٣ ـ تجيء القصيدة بصيغة الخطاب والكلام فيها موجه إلى بويب . يُنادَى النهر عشر مرات ، وترد كاف المخاطبة التي تعود إلى النهر عشر مرات . لكنها محصورة بين الأبيات (١ ـ ٣٤) ، تسع منها ترد في الأبيات (١١ ـ ٣٤). وفي هذا المقطع بالذات يرد ضمير المتكلم فاعلاً ثماني عشرة مرة مقابل احدى عشرة مرة في ما تبقى من القصيدة ، ممـا

يسمح بالاستنتاج أن الأبيات (١١ – ٣٤) ستكون مسرحاً لعلاقة بين النهر والمتكلم .

ب – الحقل الذي تنتمي اليه الكلمات

الطابع الغالب على كلمات القصيدة هو طابع الماء .

والواقع هناك ثلاث وأربعون اشارة إلى الماء موزعة على العنوان والمقاطع بحسب أجوائها ودلالاتها . تتوزع كلمات القصيدة في ثلاثة حقول يمكن اعتبارها حقلين : الطبيعة – الماء ، والانسان . إذ إنّ كثيراً من الاشارات المائية تدخل في حقل الطبيعة كالمطر ، النهر ، الجزر ، البحر ، السمك ، الماء . ونسبة الكلمات المائية إلى الكلمات المنتمية إلى الطبيعة ٤٢ / ٥٤ أي بنسبة ٧ / ٩ مقابل ذلك نجد ٥٨ اشارة إلى الانسان . غير أن عدداً من الكلمات التي تشير إلى الانسان تنتمي في الوقت نفسه إلى حقل الماء مثل (غرقت ، أغرق ، أخوض ...) .

إذا اعتمدنا مؤقتاً نقاط الانعطاف كما يحددها ورود اسم بويب (راجع الفقرة السابقة) نجد ما يلي :

١ – في المقطع المؤلف من الأبيات (١ – ١٠) خمس عشرة كلمة تنتمي إلى الماء (بويب ، قرارة البحر ، الماء ، الجرار ، تنضح ، المطر ، يذوب ، نهر) ، مقابل اثنتي عشرة كلمة لا تنتمي قاموسياً إلى الماء لكنها تجيء هنا مرتبطة به فهي إما وصف له (الحزين) أو مستعارة له (بلورها) أو غارقة فيه (أجراس برج) أو مناظرة له وموافقة (الغروب في الشجر) أو متحركة نحوه (فيدلهم في دمي حنين / إليك ...) .

وتمثل الطبيعة هنا بخمس عشرة كلمة يحتل الماء منها ثلاث عشرة .

أما الانسان فيمثل ابتداء من البيت (٨) بثلاث كلمات (دمي ، حنين ، وفاعل فعل النداء المقدر) . ويمكن أن نلحق بعالم الانسان الاجراس والبرج والجرار على اعتبار أنها صنيع انساني أو ترتبط بعالم الانسان .

٢ – في المقطع المؤلف من الأبيات (١١ – ٣٤) نجد احدى وثلاثين كلمة تنتمي إلى الطبيعة بينها احدى وعشرون كلمة خاصة بالماء ولا سيما النهر .

أما الانسان فيشار إلى حضوره المتزايد بعشرين كلمة .

٣ – في الأبيات الباقية (٣٥ – ٥١) يتراجع حضور الطبيعة إلى حدود ثماني كلمات كما يتراجع حضور الماء إلى ست كلمات (من أصل ست وستين كلمة أي بنسبة ١ / ١١) ويقفز حضور الانسان إلى خمس وثلاثين كلمة أي ما يفوق النصف. وتكثر بين الكلمات الخاصة بالانسان الاشارات إلى الوحي والأفعال الارادية .

هذا ويبرز في المقطع عنصر جديد لم يرد من قبل هو عنصر الزمن المحدد المرتبط بالانسان أي الزمن التاريخي (عشرون قد مضين ، واليوم حين ...) . أما كلمة عام التي سبق ورودها في البيت (١٢) فلا تشير إلى زمن تاريخي بل إلى دورة الفصول .

ونلاحظ أن المقطع ينتهي دون عود اللازمة « بويب » بل دون ذكر للماء أو الطبيعة أو أي حقل آخر غير الحقل الانساني .

الجدول التالي يوضح توزع الكلمات :

المقطع الأول	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
(١ – ١٠)	٢٨	١٥	١٥	٣
المقطع الثاني				
(١١ – ٣٤)	٩٢	٣١	٢١	٢٠
المقطع الثالث				
(٣٥ – ٥٠)	٦٦	٨	٦	٣١
البيت الأخير	٤	٠	٠	٤

٤ – إذن تتحرك القصيدة بين قطبين : بين سيادة الماء (١٠ – ١١) وسيادة الانسان (٥١) . إذ تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سديم مائي ، ومن هذا السديم يتحرك ضمير المتكلم معلناً ولادة الانسان .

ج – الأفعال والمجال الذي تتم فيه

١ – تتوالى ، منذ البيت الأول حتى السابع ، أفعال بصيغة الغائب ، تتم في حيز طبيعي خارجي . ولا ترد ياء المتكلم ولا أي ضمير يعود إلى الانسان ، ولا يسند إليه مباشرة أي فعل في الأبيات السبعة الأولى . غير أن الفعل الأول في القصيدة هو فعل « ضاع » الذي يسند إلى البرج ، والبرج مرتبط بالإنسان باعتبار أنه صنيع إنساني وشاهد استقرار وحماية وبالتالي شاهد قوة . القصيدة تبدأ بضياع الإنساني أو غيابه ومن هنا كان خلو المطلع حتى من صفة تستعار من الإنسان ، باستثناء كلمة « أنين » . وكلمة

« أنين » التي تختتم المطلع تجيء جواباً على المؤثر الأول « أجراس برج ضاع ... » وتسبق تشخيص النهر عن طريق النداء .

تتمثل الأبيات بالأفعال التالية : (سأعتبر المصادر كالأفعال لأنها تتضمن معنى الفعل ، وكذلك النداء) .

ضاع

الغروب

تنضح

يذوب أنين

نداء

وهي أفعال تكشف عن حركة زوالية تشمل البرج والضوء والأشكال المائية (بلورها يذوب) وحركة الأصوات . ولا سيادة في هذه الأبيات لغير الماء المتمرد على الاحتواء (تنضح الجرار ...) والأشكال (بلورهـا يذوب ...) إنه السديم . لكنه ليس السديم السابق للتكوين بل التالي له (لأنه يجيء بعد الضياع) . هو حالة تذكر بسديم الطوفان . والحركة الزوالية هنا ليست عدمية لأنها تبطن وعداً بالعودة أو التشكل والولادة كما سنرى . وبالفعل فان الأبيات السديمية أو الزوالية الأولى (١ – ٧) تتصل بالأبيات الثلاثة التالية بالفاء التي تفيد تتابع السبب والنتيجة . وتتمثل بالأفعال التالية المسندة إلى إنساني :

يدلهم حنين

نداء

نداء

تظهر ياء المتكلم في هذه الأبيات مرتين ، وتجيء على خط واحد مع كاف المخاطبة التي تمثل النهر :

في دمي حنين اليك

يترافق انبثاق ياء المتكلم والفعل الإنساني بظاهرة ثانية تشكل تطوراً مهماً ، هي أن ساحة الفعلين (يدلهم ، حنين) تقع داخل الإنسان (في دمي) .

تبدو هذه الأبيات الثلاثة الواقعة بين نداءين موجهين للنهر مفصلاً للتحول بين الحضور الكلي للطبيعة وتغييب الإنسان وبين ظهور الإنسان كقطب آخر سوف يؤرخ علاقة بالنهر .

٢ – تتحرك الأفعال منذ البيت الحادي عشر انطلاقاً من فعل « أود لو ... » الذي يعود أربع مرات مولداً سلسلة من الأفعال . تجيء هذه الأفعال في اطار التمني مشروطة بلو أو موضحة لتمنيات الشاعر كما في (أود لو أطل من أسرة التلال / لالمح القمر ...) .

إذا كانت الأفعال ومفاعيلها تتولد من فعل « أود لو ... » فهذا يعني أنها تجري في حيز ينتمي إلى الحلم . يدعم هذا الرأي عدد من الصور التي تخضع لمنطق الحلم كما سنرى في الصفحة التالية ، لا لمنطق العقل والمقاييس الموضوعية كأن يزرع القمر الظلال وتسهر الأسماك وتبنى دار من المحار في أعماق النهر .

نتتبع الأبيات بدءاً من البيت الحادي عشر :

نلاحظ أن البيتين (١١) و (١٢) ينطلقان من فعلين مضارعين (أود ، أشد) كل منهما يحرك فعلاً آخر ينفتح على حيّز لا متناه :

أود لو عدوت ـــ في الظلام

ثم على زمن غير محدد :

أشد قبضتيّ تحملان شوق عام

بعد ذلك يبدأ الفعل بالاتجاه من العام غير المحدد إلى المتموضع المحدد ، عن طريق استبدال المفعول (شوق عام) بمفعول محدد (النذور) .

هذه الأفعال التي تبين انفعال فاعلها (المتكلم ـ الإنسان) بالكوني فإنها تكشف أيضاً عن محاولته إحداث التقاطع بين اللامتناهي وبين الانتظار والشوق الإنسانيين ، وذلك عن طريق العيد (العودة) وطقوسية النذور . هكذا يكتسب الكوني الإيقاع الإنساني .

مع عودة فعل « أود لو ... » للمرة الثانية (البيت ١٥) تبدأ سلسلة من الأفعال تتميز بما بينها وبين فواعلها ومفاعيلها من مسافة وتباين (الشكل رقم ١) ، وهي مسافة يحتاج عبورها إلى قوة الحلم .

واضح أن هذه الأفعال قد أسندت إلى غير فواعلها ، ومورست على غير مفاعيلها وفي غير ظروفها المألوفة ، ومسافة التباين بينها ليست مسافة مجانية وإلا لفقدت فنيتها . إنها مسافة تبطن تعارضاً مأساوياً كما سنرى .

يمكن أن نصنف هذه الأفعال إلى فئتين :

الفئة الأولى منذ البيت (١٥) حتى (٢٢) .

والثانية منذ البيت (٢٣) حتى (٢٦) .

(١٧) يخوض ⟵ (القمر) ⟵ بين ضفتيك
(١٨) يزرع ⟵ (القمر) ⟵ الظلال
(١٩) يملأ ⟵ (القمر) ⟵ السهل

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض مثلك

(٢٠) أتبع ⟵ القمر
(٢١) وأسمع ⟵ الحصى
يصيح ⟵ (الحصى) هنا في القرار

(٢٢) (أتلون) أغانيه ⟵ من الدموع
(٢٣) والسهل ⟵ الصامت
صلى نيام ⟵ (السهل الصامت) في السحر
(٢٥) وهذه النجوم ⟵ صلى تظل في انتظار
(٢٦) تطعم (النجوم) ⟵ بالحرير
(تطعم) ⟵ آلوناً من الدرر

الفئة الأولى عبارة عن جمل فعلية تتشابه دلالة أفعالها . نقدم هذه الأفعال بحسب تسلسل ورودها في الأبيات :

أود ، أطل ، ألمح
يخوض ، يزرع ، يملأ
أود ، أخوض ، أتبع ، أسمع .

انها أفعال تدل على الرغبة في الحس والامتلاء والبحبوحة ، أي نقيض الحرمان . غير أن هذه الأفعال تخيب جميعها في فواعلها ومفاعيلها ، لما بينها وبين هذه من مسافة لا يردمها غير الحلم . فحين يخوض القمر في النهر فظلّه الحائض ، وحين يزرع فزرعه الظلال الهاربة التي لا تقبض ، وحين

يملأ السلال فبالماء تمتلىء ، والحصيلة سلبية . مع ذلك فإن هذه الأفعال قائمة بقوة التمني الذي يمسك بالفعل في اطار من الحلم ، وهو حلم منسوج من انطباعات الطفولة بانتظار الفاعل المناسب الذي يجترح فعلاً لا يخيب في مفعولاته (في القسم الأخير من القصيدة) .

أما الفئة الثانية من الأفعال فتجيء أخباراً في اطار جمل تقرر حالة ، والأفعال فيها تحرف عن فواعلها وكأن العين التي تراها لا تعرف كيف تربطها بأسبابها الحقيقية ، وإلا فما علاقة السهر بالسمك ، والانتظار بالنجوم ، وكيف للنجوم أن تطعم الابر بالحرير ؟ ولماذا تقحم هذه المفاهيم الإنسانية على مظاهر الطبيعة ؟ هل لأن الشاعر مأخوذ بحالة السهر والانتظار وافتراس الابر للحرير فنسب هذه الأفعال إلى الطبيعة ليعطيها صفة الاتساع والديمومة ؟

تجري حركة الأفعال بين ضمير المتكلم (فاعل أود المستتر) وبين ضمير المخاطب الذي يمثل النهر . ويبدو النهر طوال الأبيات من (١١ حتى ٣٤) المسرح الذي يستقطب الحركة . لكن بعد أن كان مرآة تنعكس على صفحتها الأفعال (الظلال ، القمر ، النجوم) ، تبدأ الأفعال تتعامل معه على مستوى آخر :

أود لو غرقت فيك القط المحار (منك)
أشيد منه دار
أغتدي فيك
الموت (وبابه الخفي كان فيك) يفتن الصغار .

الأفعال ترتبط الآن مباشرة بالنهر ، وبأعماق النهر ، وتعطيه بعدين جديدين : يصير بيت الأحلام ، ورحم الكائنات ، وباب الموت الخفي . أي يشمل البعد الصميمي الأليف والبعد الميتافيزيقي الغيبي .

٣ – في الأبيات من ٣٥ إلى ٥٠ ، تجيء الأفعال المسندة غالباً إلى ضمير المتكلم (بنسبة ١٣ / ١٩) من طبعة مغايرة لأفعال المقطعين السابقين ، ذلك أنها مرتبطة بالواقع المباشر ، وهي أفعال ارادية . ففي الأبيات ٣٥ – ٤٦ تعبر الأفعال عن الوعي والحس الحاد . (أستقر دون أن أنام ، أرهف الضمير ، أحس بالدماء ، ترعش الرنين ، يدلهم في دمي حنين ، يشق أعماق صدري ، يشعل العظام) .

أما في الأبيات الأربعة ٤٧ – ٥٠ فالأفعال لا تنتمي إلى الوعي وحسب ، بل هي أفعال تدل على المبادرة والايجابية الفاعلية وهي أفعال عملية حركية ليس بينها ما يتم في حيز نفسي إلا فعل أود الذي هو المحرك (عدوت ، أعضد ، أشدّ قبضتي ثم أصفع القدر ، أود لو غرقت ، لأحمل العبء ...) .

ونلاحظ أن النهر الذي كان في المقطع السابق القطب والمسرح والغيب الحاضن ، يتراجع في هذا المقطع أمام الحضور الإنساني ، ويغدو دم المتكلم مسرحاً ونهراً للأفعال والأصداء ويتابع نموه حتى البشارة بتجاوز الحد الإنساني في قول الشاعر « لاحمل العبء مع البشر » .

٤ – يشكل البيت الأخير مرحلة متميزة في تصاعد الوجه الإنساني . يتمحور البيت حول فعل واحد « لابعث الحياة » به يتجاوز المتكلم – الإنسان الحد البشري ويبلغ الميتافيزيقي .

أما مصدرا فعلي الموت والانتصار فيأتيان نتيجة لعملية بعث الحياة . فعل الشهادة الخارق يخرق القوانين والمفاهيم وبدل أن يعني الانتصار الحياة يصبح الموت انتصاراً ، وبذلك يعكس في هذه الدفعة الأخيرة العلاقة التي أوحى بها العنوان :

النهر (الحياة) والموت ← الموت حياة .

والتعبير يخصص الموت ويحدده بربطه بياء المتكلم بينما يترك الانتصار مطلقاً بلا زمن ولا حدود .

د ـ التماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها

١ ـ الحركة الأولى :

١ ـ الحركة الغالبة على المقطع الأول هي حركة طي ونشر أو حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح . هذه الحركة هي نتيجة علاقة احتواء أو حضور تليها علاقة نفاذ وتحرر أو غياب .

أما علاقة الاحتواء فيمثلها البيتان ٢ و ٣ :

أجراس برج ضاع ← في قرارة البحر

الماء ← في الجرار

الغروب ← في الشجر

أما علاقة التحرر والنفاذ فيمثلها البيتان ٤ و ٥ :

وتنضح الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب في أنين

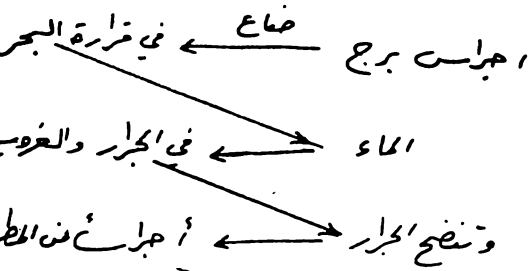
لكن لو تفحصنا العلاقتين لوجدناهما جدليتين . فعلاقة الاحتواء في البيتين ٢ و ٣ هي في الوقت نفسه حالة ضياع . وبالمقابل فإن الضياع في البحر وعد بالولادة الجديدة .

كما أن علاقة الاحتواء في :

الغروب ← في الشجر

هي علاقة موقتة والاحتواء ظاهري . والغروب أساسياً فعل روال لكنه زوال يبشر بالعودة ما دام كل غروب إلى شروق . أما بالنسبة للبيتين ٤ و ٥ فإن حركة النفاذ في «تنضح الجرار أجراساً من المصر» هي أيضاً حركة وجود لشكل جديد ينبثق من قديم .

ترسم هذه الأبيات الأربعة دائرة تامة (شكل رقم ٢) .



أجراس البرج (وهي عنصر ترابي مرتبط بالإنسان) يحتويها الماء . الماء تحتويه الجرار (وهي عنصر ترابي مرتبط بالإنسان) .

الجرار تلد الماء في شكل جديد هو شكل الأجراس فالمادة هي الماء والشكل ترابي إنساني .

هذا الشكل يذوب . أي يعود سائلا لكنه يحتفظ من تحولاته بصوت إنساني هو الأنين .

ايقاع الأبيات إذن إيقاع تحول وولادة . وحركة المقطع حركة دائرية لأن التحول عاد بالعنصر المتحول إلى الحالة الأولى . لكن الدائرة ليست مغلقة ما دام المتحول قد اكتسب صوتاً جديداً .

وبما أن هذه الحركة الدائرية التي تشمل العناصر ليست مجرد حركة طبيعية كدورة الفصول أو دورة النهار والليل، بل هي دورة الموت والحياة، دورة التحول والتجدد في العناصر جميعاً ، الماء والتراب والنور ، ولا يستثني هذا التحول الإنسان ، يمكن القول إنها حَركة كونية وبالتالي تكون الدائرة كونية .

في هذا المناخ الكوني المتميز بحركته الدائرية اللامتناهية تظهر بشارة بولادة الصوت الإنساني . تتمثل هذه البشارة بكلمة « أنين » التي ترافق تحول أجراس المطر إلى ماء سائل . بعد ذلك يولد الصوت الإنساني ، ويبدأ مضمراً (فاعل فعل النداء المقدر في بويب ، يا بويب) ثم يتمثل بضمير ظاهر هو ضمير المتكلم :

« فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر » .

هذا الصوت الإنساني – الشخصي يخرج الحركة من آليتها واطلاقها . وتتحول الحركة إلى علاقة بين المتكلم (الإنسان) والنهر (الكون) . خروج الدائرة الكونية عن آليتها ينقذها من الانغلاق والعقم أو التحول إلى حلقة

مفرغة ، ويجعلها تنفتح على دوائر جديدة هي التي سترسم تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر ، أي هو الذي يجعلها تنفتح على التاريخي .

٢ ــ الحركة الثانية :

تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر أو الكون تتمثل في الأبيات (١١ ــ ٣٤) وتشكل الحركة الثانية في القصيدة . تنمو هذه الحركة عبر دوائر أربع تمثل تطور الحضورين الإنساني والكوني وتداخلهما .

إذا كان الإنسان في الدائرة الكونية الأولى جنيناً بشرت بولادته كلمة « أنين » ثم تمثل في ضمير ، فهو هنا طفل يتحرك فوق مسرح النهر . نستدل على صفة الطفولة مما يلي :

١ ــ أفعاله واهتماماته مجانيـــة تنتمي إلى عالم اللعب والحلم كـــا في « أود لو عدوت ... » .

« أود لو أطل من أسرة التلال لا لمح القمر » .
« أود لو أخوض فيك أتبع القمر » .
« أود لو غرقت فيك القط المحار ... » .

٢ ــ منطق الصور ليس منطقاً عقلانياً أو واقعياً بل هو منطق الحلم وخيال الطفولة (فالقمر لا يخوض بين ضفتي النهر ، ولا يزرع الظلال أو يملأ السلال .. والدار لا تبنى من المحار ...) .

٣ ــ التفسير الذي يقدمه الشاعر للرغبة في الغرق يبدو تفسيراً يشمل كل ما يوده المتكلم هنا من عَدْو وخوض في النهر . هذا التفسير هو قوله

« فالموت عالم غريب يفتن الصغار » مما يدل على أن فاعل يود في هذه الحركة بكاملها ينتسب إلى الصغار .

٤ ــ بداية الحركة الثالثة ، وبالتحديد البيتان ٣٦ ، ٣٧ تشير إلى تجاوز سن الطفولة وبلوغ الرجولة :

« عشرون قد مضين ...
واليوم ... » .

نستعرض الآن دوائر الحركة الثانية :

الدائرة الأولى : وتشمل الأبيات (١١ ــ ١٤) :

« أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع كأني أحمل النذور
إليك من قمح ومن زهور » .

نلاحظ أن هذه الدائرة تتحرك في مناخ أسطوري . يتولد المناخ الأسطوري من طبيعة العلاقة بين الإنسان والنهر وتتمثل :

١ ــ في معنى الانتظار السنوي وتكرار الأفعال في موعد معين ، وهو ما يعطي الفعل دلالة طقوسية .

٢ ــ النذور وما تتضمنه من تكرار رمزي للتبادل بين الإنسان والآلهة ، ومن قدرة على الايحاء بمعنى الوعد والانتظار .

٣ ــ النهر الذي تقدم إليه النذور يكشف عن وجه معين هو وجه إله الخصب .

وبما أن هذه الدائرة الأسطورية تجيء في اطار التمني أو الحلم الذي يعبر عنه فعل « أود لو ... » يمكن القول إنها تنطلق من الحلم الأسطوري أو اللاشعور الجمعي .

الدائرة الثانية : تبدأ مع عودة فعل « أود لو ... » للمرة الثانية ، وتشمل الأبيات (١٥ – ٢٢) حيث يضاء الحلم بانطباعات الطفولة كما انعكست في مرآة النهر . علاقة الشاعر بالنهر في هذه الدائرة علاقة بمرآة كاشفة . تتضح علاقة المرآة هذه في الأبيات ١٦ ، ١٧ ، ٢٠ ، حيث تبدو صور القمر وعناصر الطبيعة من خلال صفحة النهر .

نقول ان النهر مرآة كاشفة لأنها لا تعكس الصورة الظاهرية للاشياء ، بل تحولها عن صورتها المألوفة ولا تبدي من خطوطها غير ما يكشف بنيتها المأساوية . يتوافق هذا مع النتائج التي أدت إليها دراسة الأفعال في الفقرة السابقة (انظر الفقرة ج رقم ٢) .

الدائرة الثالثة : وتشمل الأبيات (٢٣ – ٢٦) حيث تتحرك انطباعات الطفولة الفردية حركة انديناح لتشمل عالم الأطفال في محيط الشاعر . وإذا كانت الرؤى في الدائرة السابقة تنعكس في مرآة النهر ، فإن المرآة هنا عيون الأطفال في قرية الشاعر . وهذه المرآة بدورها كاشفة ، لأنها لا تعكس الصور في خطوطها الظاهرية المألوفة بل تلح على الخطوط التي تفضح عبثيتها واستحالة تبريرها .

الدائرة الرابعة : في الأبيات (٢٧ – ٣٤) يلتفت الشاعر – الطفل إلى النهر بعد هذه الرؤى العبثية ولا يبقى أمامه إلا أن يحلم بفردوسه المفقود . والأحلام التي تصور الفراديس المفقودة نوع من الاحتجاج أو تصحيح

الواقع . فما هذا الفردوس المفقود ؟ انه دار تبنى من المحار في أعماق النهر حيث باب الموت الخفي الفاتن .

عناصر هذا الحلم هي الغرق الذي هو موت وحياة في آن ، باعتبار أن ما يلي من الأعمال يعقب هذا الغرق ، فهو غرق يحيي ، ولكن التوضيح الذي سوف يأتي في البيت (٣٣) « فالموت عالم غريب ... وبابه الخفي كان فيك » يدل على أن هذا الغرق موت . نحن هنا بازاء حيز ، الموت فيه حياة . ونعلم أن رحم الأم هو الحيز الوحيد الذي يكون الموت فيه حياة . باعتبار أن موت النطفة حياة الجنين ، وموت الجنين حياة الطفل . ثم ان الدار المشيدة من المحار ، الدار الغارقة في قرارة النهر تدعم هذا التأويل . فالمحارة حاضنة الحياة رمز من رموز الأمومة (هناك أساطير تربط الصدفة بالولادة ، من هذه الأساطير خروج فينوس من صدفة في البحر) .

علاقة المتكلم بالنهر في هذه الدائرة هي علاقة اتحاد .

تكتمل الدائرة مع نهاية الحركة ويتم علاج التناقض والعبث بعناق الموت والحياة واتحاد الإنسان والنهر أو الإنسان والكون .

٣ ــ الحركة الثالثة : في (الأبيات ٣٥ ــ ٥٠) تتأكد الحركة الدائرية للقصيدة بالعودة إلى نداء النهر (البيت ٣٥) . غير أننا سرعان ما نصدم بالخروج من دائرة الحلم والأسطورة ومن المناخ الكوني . وتتوالى التعابير المتعلقة بالرجولة والوعي والواقع (راجع الفقرة ح رقم ٣) . ونلاحظ ان العلاقة مع الكوني لم تعد علاقة مع القدر ، لأن العلاقة مع الكوني قد مرت بنوع من تبادل الوضعية . فالضمير يلعب هنا دور المرأة ، لا النهر . وإذا

كان الإنساني قد أطل من خلال الكوني وجاء ملحقاً به في الحركتين السابقتين فإن الكوني هو الذي يطل من خلال الإنساني في هذه الحركة .

« واليوم حين يطبق الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير دوحة إلى السحر

مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحس بالدماء والدموع كالمطر
ينضحهن العالم الحزين
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين»

وفي هذه الحركة لم يعد الإنسان منفعلاً بالعالم بل سيداً لمصيره لأنه سيد موته وبيت موته ، وبدل الغرق في النهر يغرق في ذمه (وليس بدمه) .

تتقدم هذه الحركة على مرحلتين :

المرحلة الأولى : مرحلة الوعي وتبادل الوضعية بين الرائي والمرآة (الأبيات ٣٥ ــ ٤٣) .

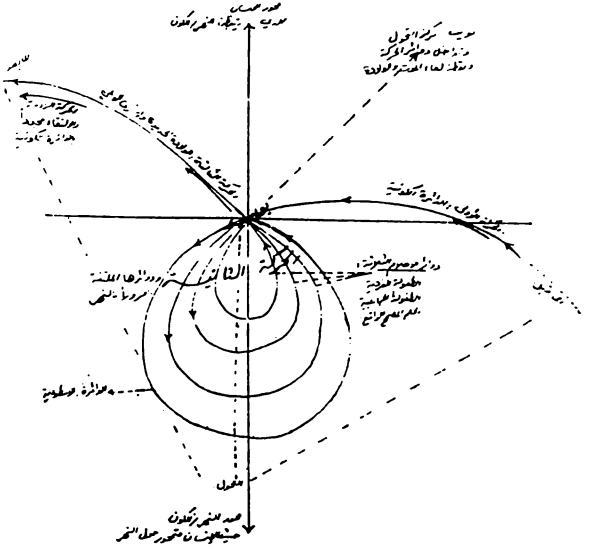
المرحلة الثانية : مرحلة الفعل (٤٤ ــ ٥٠) حيث تتبدل العلاقة مع القدر من العبادة والنذور إلى المجابهة (وأصفع القدر)، وحيث العروق ساحة الفعل .

ونحس في هذه الحركة أن الإنساني قد استوعب الكوني . ومن هنا كانت الحركة التالية .

٤ ــ الحركة الرابعة : وتتمثل في البيت (٥١) ، حيث يدفع الشاعر

بالأبعاد الإنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي . والقصيدة ذات نهاية حركية متنامية بالموت أو بالنهر (الدائرة الرابعة من الحركة الثانية) ، وإذا كان الموت انتصاراً ، تولدت سلسلة من الاحتمالات يمكن ترجمتها كما يلي : كلما مات الإنسان بات أعظم حياة ، وبالتالي أقدر على الموت ثم على الانتصار .

ويمكن أن نرسم مسار القصيدة كما يلي :



٢ ـ بحثا عن حيوية النص

أ ـ دينامية البنية :

تخضع القصيدة لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطاً تتولد منه الدلالات أو تتكامل بفضله الدلالات ، ويبطن بعضها بعضاً . وقد تكشف لنا حتى الآن وجود محورين أساسيين في القصيدة هما : محور النهر ، ومحور الإنسان . كما أن القصيدة تتحرك في مستويين : مستوى الحلم والأسطورة ، أو مستوى اللاوعي ، والمستوى الاجتماعي الواقعي أو مستوى الوعي . والحركتان الأولى والثانية تتمحوران حول النهر وتشكلان المستوى اللاواعي ، بينما الحركتان الثالثة والرابعة تتمحوران حول الإنسان وتشكلان مستوى الوعي .

وبين المحورين والمستويين شبكة من العلاقات مكنتنا قراءاتنا حتى الآن أن نميز منها ما يلي :

١ ـ علاقة توازٍ بين محوري النهر والإنسان .

٢ ــ علاقة تداخل بين المحورين عينهما .

٣ ــ وجود نظام للبدائل أو الاضاءة المتبادلة بين مستويي الوعي واللاوعي .

١ ــ جدول يبين علاقة التوازي بين محوري النهر والانسان :

الإنسان متمحور حول النهر (الكوني يحتضن الإنساني)	الإنسان الذي يتبطن الكوني (الوعي والولادة الجديدة)
١ ــ حركة كونية آلية ، يقابلها (الابيات ١ ــ ٥)	١ ــ زمن بليد آلي (عشرون قد مضين كالدهور ..)
٢ ــ ولادة الصوت الإنساني الذي يكسر آلية الحركة ، تقابلها (الأبيات ٦ ــ ١٠)	٢ ــ ولادة القلق الذي يكسر بلادة الزمن (٣٧ ــ ٣٨)
٣ ــ الخضوع للقوى الكونية وتقديم النذور ، (١١ ــ ١٤) يقابله	٣ ــ الوعي (٣٩ ــ ٤٠)
٤ ــ انطباعات الطفولة في مرآة النهر (١٥ ــ ٢٢) يقابلها	٤ ــ الضمير مرآة العالم (أصداء في العروق) (٤١ ــ ٤٣)
٥ ــ تساؤلات عبثية ، (٢٢ ــ ٢٦) يقابلها	٥ ــ شوق إلى الفعل (٤٥ ــ ٤٨)
٦ ــ الحلم المصحح للواقع ، يقابله (٢٧ ــ ٣١)	٦ ــ الفعل الأكبر ، الفداء (٤٩ ــ ٥٠)
٧ ــ دخول باب الموت عبر النهر ، (٣٢ ــ ٣٤) يقابله	٧ ــ بعث الحياة (٥١)

٢ ـ أما علاقة التداخل بين الإنسان والنهر (الكون) ، فهي بدورها تمر بمراحل سبع ، وذلك قبل أن يصبحا واحداً ويبدأ رحيل العاشق في جسد المعشوق .

١ ـ مرحلة الحنين : (فيدلهم في دمي حنين ... الأبيات ٨ ـ ١٠) والحنين حركة نفسية غامضة ، وتوجه إلى ماض . وليس للحنين موضوع يطلب تحقيقه .

٢ ـ مرحلة الشوق : (أود لو عدوت .. أشد قبضتي تحملان شوق عام .. البيتان ١١ ـ ١٢) . والشوق حركة النفس نحو آت ، وهو يتطلب تحقيق موضوعه .

٣ ـ مرحلة التقرب والتعبد: (في كل اصبع كأني أحمل النذور .. البيتان ١٣ ـ ١٤) .

٤ ـ مرحلة معاينة الذات في مرآة النهر : (انطباعات الطفولة كما تلوح عبر صفحة النهر ، الأبيات ١٥ ـ ١٩) .

٥ ـ مرحلة الاتصال : (أود لو أخوض فيك أتبع القمر ... الأبيات ٢٠ ـ ٢٢) .

٦ ـ مرحلة المناجاة : (أغابة من الدموع أنت أم نهر ... الأبيات ٢٣ ـ ٢٦)

٧ ـ مرحلة الاتحاد : (أود لو غرقت فيك القط المحار ... الأبيات ٢٨ ـ ٣١) .

بعد ذلك يبدأ الرحيل اللامتناهي في جسد المعشوق ويتم دخول الإنساني في المدار الكوني . (وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر / فالموت عالم غريب يفتن الصغار / وبابه الخفي كان فيك يا بويب) .

ونلاحظ أن كلمات الوصل بين المحورين الممثلة بحروف الجر ، متصلة بكاف المخاطب (وهو الضمير العائد إلى النهر) هي أيضاً سبع . وتتدرج من الحروف التي تشير إلى مسافة بين الطرفين حتى الحروف التي تدل على التواجد والاحتواء . وهذه هي بحسب ورودها في الأبيات :

إليك (٩) إليك (١٤) فيك (٢٠)

منك (٢١) فيك (٢٨) فيك (٣٢)

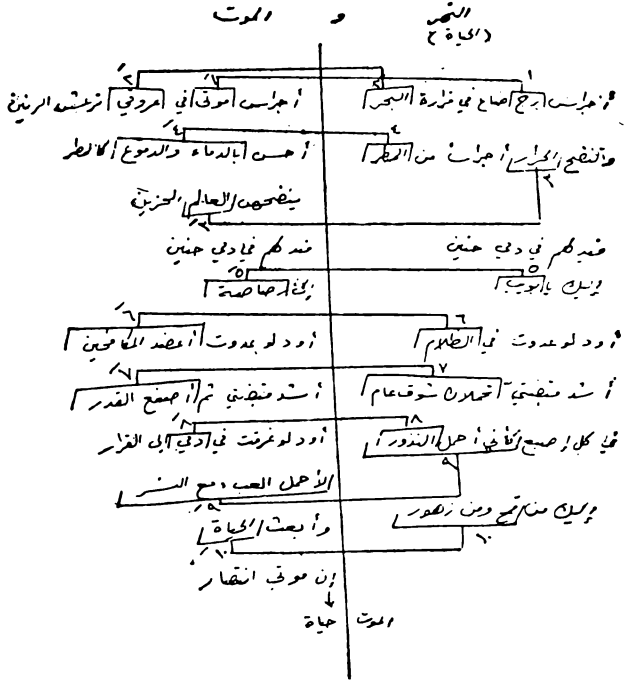
فيك (٣٤) .

ومن هذا الاتحاد بين الإنساني والكوني ، يولد الإنسان القادر على اجتراح الفعل وتحدي القدر ، الإنسان الذي يحمل العبء مع البشر الذي يعرف أن يموت ليبعث الحياة .

٢ ــ نظام البدائل :

إن التناظر بين خطوط الحركة في المرحلتين الكونية والإنسانية أو في مستويي اللاوعي والوعي يشكل اضاءة متبادلة عبر المحور الذي تلتف حوله دوائر القصيدة . نعرض التناظرات كما ترد في القصيدة (الشكل رقم ٤)

هذه المبادلات من أهم المولدات لدينامية القصيدة . فإذا كانت علاقات التوازي التي تكشف عن تقابل في بنى المستويين الكوني والإنساني ــ الاجتماعي ، فإن نظام البدائل هذا يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين المستويين ، كاشفاً ما بينهما من تعارض ومن لقاء ، مولداً بينهما حركة



اسقاط متبادل . نظام البدائل هذا إذن طريقة حية لدفع المستويين إلى موقع المجابهة المباشرة بدل الاقتصار على عرضهما على التوالي مما يدخل المسألة في نسق التطور التاريخي لموقف الإنسان من القدر والكون .

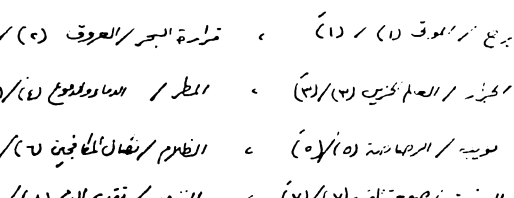
ان تأمل جدول البدائل هذا يوصلنا إلى بعض الملاحظات :

١ – كل عبارة من هذا الجدول تملك دلالة قائمة بذاتها من حيث بناؤها وموقعها في المقطع . غير أنها في البنية العامة للقصيدة تقوم بدور الإسقاط والإضاءة المتبادلة مع العبارة المناظرة لها . هكذا حين نقرأ عبارة من نوع :

« فيلطم في دمي حنين / إلى رصاصة ... » .

لا يمكن أن نقتصر على الدلالة المتولدة عنها مباشرة ، ولا بد أن يقوم خيالنا بحركة مستمرة بينها وبين العبارة السابقة المناظرة لها « اليك يـا بويب » ، ويمتنع علينا عزلها عن هذه العبارة الثانية . وينتج عن هذه الحركة بين العبارتين سلسلة من عمليات المقارنة والاستبدال والإسقاط . فنقرأ العبارة الأولى في ضوء الثانية ويبرز بوضوح ما فيها من بعد أسطوري ونقرأ الثانية في ضوء الأولى ويبرز بعدها النضالي ، ونستبدل الثانية بالأولى والأولى بالثانية ويتم إسقاط دلالة كل منهما على الأخرى . وهكذا فإن البديل (٥) أو « رصاصة » سوف تكتسب الدلالة المرتبطة بالبديل (٥) أو « بويب » وتتعمق دلالتها النضالية بخلفية أسطورية – كونية . وبالمقابل فإن البديل (٥) « بويب » سوف لا يبقى ضمن الاطار الكوني – الأسطوري بل يطل عبر نافذة البدائل هذه على الحياة اليومية أو الواقعية .

٢ – تتطابق العلاقات بين هذه البدائل مع طبيعة العلاقة بين المستوى الكوني – الأسطوري والمستوى الإنساني – الإجتماعي في القصيدة أي أنها تتطابق مع الحركة الاجمالية للقصيدة . فالتناظرات التالية ، (الشكل رقم٥).



تمثل تحركاً من الأسطوري التاريخي (الماضوي) إلى الواقعي الإجتماعي (١) / (١) ، ومن الماكروكوسم إلى الميكروكوسم أو من الكوني إلى الإنساني (٢) / (٢) ، ومن العناصر إلى الحياة (٣) / (٣) و (٤) / (٤) ، ومن الغموض إلى الوضوح (٦) / (٦) ، ومن السلبية إلى الهجوم (٧) / (٧) ، وبالتالي من الرجاء إلى الفعل ومن الشوق إلى الممارسة . ثم من الأسطوري الديني المحض إلى الاجتماعي ذي الأبعاد الدينية الكونية في (٨) / (٨) و (٩) / (٩) و (١٠) / (١٠).

كما نلاحظ أن المسافة بين البدائل المتناظرة تتحول فتتسع أو تضيق ، وذلك انسجاماً مع حركة القصيدة . فالمسافة بين بديلين مثل البرج / الموتى أو المطر / الدماء والدموع ، أو البحر / العروق ، كبيرة بينما تضيق هذه المسافة في البدائل الأخيرة حتى تكاد تنعدم ، ويكاد البديل الأول أن يكون رمزاً للمعاني . بل إن تفحص البدائل الثلاثة : النذور / تقديم الدم ، القمح / البعث ، حمل النذور / حمل العبء مع البشر ، يكشف عن شيوع استعمال الأول بمعنى الثاني . أليس خبز القربان رمزاً لبعث السيد المسيح ؟ ألا يكثر ورود تعابير تكني عن الشهادة بتقديم نذر الدم ؟

التقارب بين البدائل الأخيرة يتفق مع اتخاذ الحركة الثالثة في نهايتها

والحركة الرابعة طابعاً كونياً هو نتيجة لرفع الشهادة من مستوى الحدث الاجتماعي إلى مستوى الحدث الكوني .

٣ – بين هذه البدائل علاقة مزدوجة ، فهناك علاقة اتفاق وعلاقة تعارض . وعلاقة الاتفاق هي التي تشكل جسراً للتحرك بينهما ، وعلاقة التعارض الملازمة لهذا الاتفاق هي علاقة جدلية واذن حركة مولدة . ويمكن أن نقدم بعض الأمثلة :

• بين البرج الزجاجي ضاع والموتى تلاقٍ في الماضوية ، وتلاقٍ في تكوين الخلفية التراثية الداعية إلى التأمل أو الفعل . لكن بينهما تضادا لأن الأول ينتمي إلى مادة جامدة وهو صنيع إنساني أما الثاني فهو ينتمي إلى الإنسان الصانع ، وهو الحالة السلبية للحياة .

• وبين « قرارة البحر » و « عروقي » لقاء من حيث أن كلا منهما حيز لسائل متحرك ، وحضن للحياة . لكن بينهما تقابلاً هو تقابل الماكرو كوسم والميكروكوسم ، والأول يتميز بالعمومية والاطلاق والشمولية والثاني بالخصوصية والتحديد والجزئية .

• أما العلاقة بين « الظلام » وبديله اللغوي « أعضد المكافحين » فهي أيضاً علاقة ضدية أساسياً لأن الظلام حالة دورية آلية حيادية شاملة ولا يد للإنسان في وقوعها ولا قدرة له على دفعها. أما البديل (٦) فهو فعل إنساني ارادي مختار وغيرحيادي لأنه نتيجة حكم على حالة وادانة لها وتدخل لدفعها . أما الجسر الذي يصل بين البديلين فهو جسر مجازي لغوي لأن البديل (٦) مقاومة لحالة توصف مجازياً بالظلام .

• وبالنسبة للبديلين « شوق عام » و « أصفع القدر » فالعلاقة بينهما

تلخص العلاقة بين المستويين الأسطوري – الكوني والإنساني الاجتماعي . والتعارض بينهما هو تعارض الانتظار والسلبية واستسرحام الطبيعة أو القدر في المرحلة الأسطورية مع الهجوم وتحدي القدر في مرحلة الوعي الاجتماعي .

ب – الصورة

نتناول الصور الأساسية في كل حركة من حركات القصيدة .

١ – ترسم الحركة الأولى (الدائرة الكونية) من خلال الصور التالية :

١ – بويب :

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

٢ – الماء في الجرار والغروب في الشجر

٣ – وتنضح الجرار أجراساً من المطر

٤ – بلورها يذوب في أنين

بويب يا بويب .

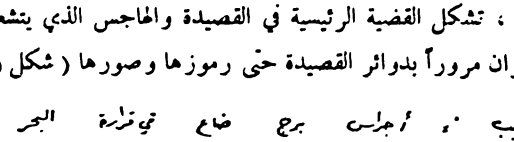
الصورة الأولى قائمة ظاهرياً وبحسب الاصطلاحات البلاغية على التشبيه البليغ (تشبيه النهر بالاجراس) . والتشبيه البليغ هو عملياً توحيد لهويتين متباينتين ، عن طريق الالحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين . المسافة بين الحدين ، انطلاقاً ، كبيرة ، والغاؤها لايتم إلا بالاجتياز أو المجاز أو الانتقال بين الحدين وهذا ما يولد اغرابا وحركة للنفس .

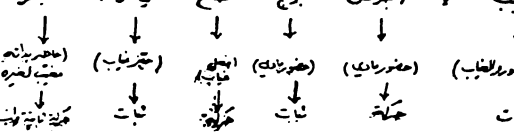
لكن أية علاقة يريد الشاعر أن يقيم عن طريق توحيد الحدين ؟ الأبراج تنتمي إلى عالم قديم ، وهذا البرج قد ضاع أو مضى لكن ما تزال

أجراسه تتردد ، أي انه رغم ضياعه وماضويته ما يزال يحتفظ بحضور ما . توحيد هذا الحضور الذي يتمرد على الماضوية بهوية النهر المتغير ، بسبب الجريان ، لكن الواحد في الآن عينه ، اثارة لقضية الثبات والتغير .

النهر المستمر ، لكن المتغير = أجراس البرج الذي ضاع ،لكن الحاضر.

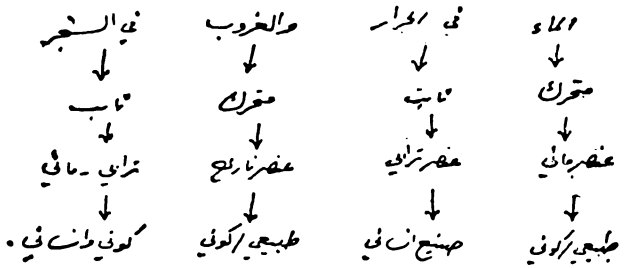
ومتى حللنا الكلمات التي تتكون منها الصورة والتمسنا العلاقات القائمة بينها اتضحت العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب ، بين الحركة والثبات . بين الصنيع البشري أو الاشارات البشرية والطبيعة ، ورأينا كيف يتم التأليف في نهاية الصورة بين حدي الجدل . ومسألة الحضور والغياب ليست طارئة هنا ، ذلك أنها في مختلف مستوياتها كالموت والولادة ، الشهادة والبعث ، تشكل القضية الرئيسية في القصيدة والهاجس الذي يتشعب بدءاً من العنوان مروراً بدوائر القصيدة حتى رموزها وصورها (شكل رقم٦) .



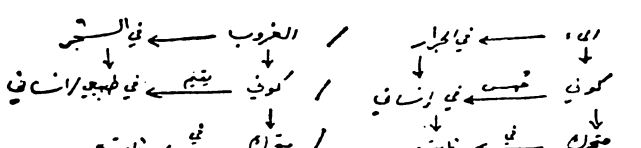


ويبدو هنا أن العنصر الطبيعي يملك قوة التغييب والاحتواء ، وهذا منسجم مع ما سبق من ملاحظات .

ننتقل إلى الصورة التالية (شكل رقم ٧) .



يمكن أن تلخص العلاقات بين هذه العناصر كما يلي (شكل رقم ٨) .

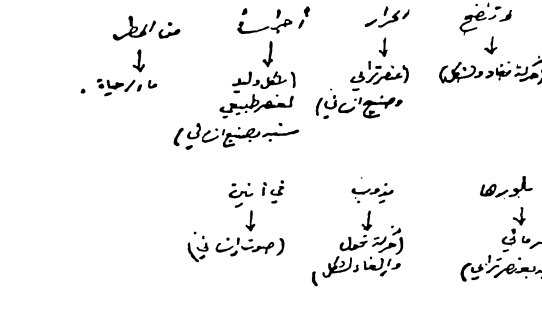


جدل الحركة والثبات ، الحضور والغياب الذي يستمر في هذه الصورة يبدو أوضح بمقارنة الصورتين ١ و ٢ :

١ ــ بويب = حضور إنساني يغيب في كوني .

٢ ــ = حضور كوني حبس في صنيع إنساني

غير أن احتواء الإنساني للكوني في الصورة الثانية يتسم بالهشاشة والحضور الموقت المهدد كل لحظة بالغياب . فالماء الذي يستسلم لحظة لحضن الجرار مهدد أبداً وهذا ما سيحدث فعلاً في الصورة التالية :

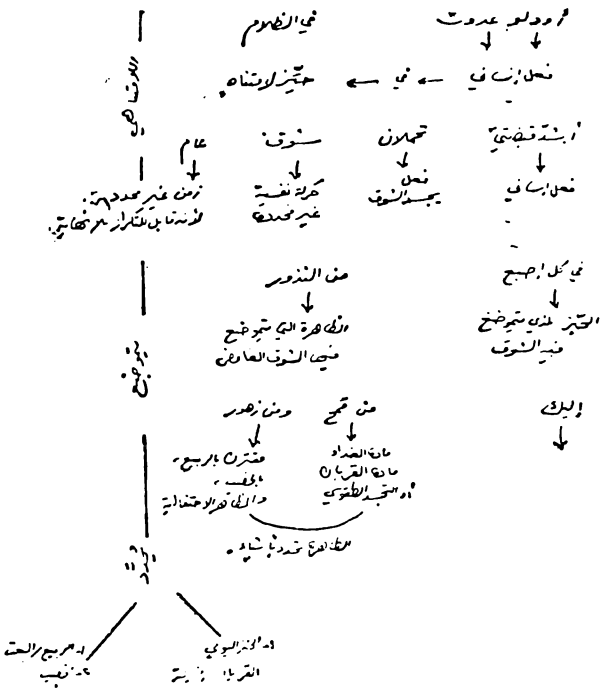


ترسم الصورة هنا وفق الخطوط التالية .

الصنيع الإنساني في ← يولّد ← الخلل الذي يشبه صنيع الإنسان في
الخلل الذي في الطبيعي ← يُنتج ← عن البقايا صوت إنساني .

هكذا نلاحظ كيف تطالعنا قضية الموت والولادة أو البعث حتى في ثنايا الصور وكيف يبدو الموت والولادة ثمرة لتداخل البعدين الإنساني ، والطبيعي / الكوني ، ثم كيف ان هذه القضية تتبع مساراً دائرياً يتطابق مع الحركة العامة للقصيدة .

١ ــ نتناول الآن صور الحركة الثانية ، ونبدأ بالدائرة الأولى الأسطورية (شكل رقم ١٠) .



تتحرك الدائرة إذن من اللامتناهي إلى المتموضع المحدد ، حركة تنتهي بادخال الكوني في اطار التصور البشري . ويمر النهر بمرحلتين : يتجاوز وجوده المحدد اليومي ليأخذ بعداً كونياً ، ثم يجسد الكوني في شخص النهر ويدخل في اطار الطقوس الإنسانية .

أما الفعل الإنساني أو الدور الإنساني فيمثل بالمسار التالي :

شوق ← نذر (تضحية / موت) ← أملا بحياة أفضل .

وهذا المسار الدائري يشكل هيكل الحركة الثانية ونواة القصيدة ككل .

ويتقاطع هذا الفعل الإنساني مع الزمن اللامتناهي والحيز اللامتناهي على الوجه التالي :

الشوق الإنساني يموضع في طقس هو النذور .

النذور تجسد في شيء محدد هو القمح والزهور .

الشوق الإنساني يتقاطع مع الزمن اللامتناهي في لحظة هي العيد .

الكون اللامتناهي يحدد إذ يشخص بالنهر ، وهكذا تتقاطع الأبعاد الثلاثة ، الإنساني ، الزمني ، المكاني ، في طقس يؤنسن المكان ويفرض على الزمن ايقاعه .

الدائرة الثانية تمثل بالصور التالية :

أود لو أطل من أسرة التلال
لاتبع القمر
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزهر
أود لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر .

تكشف هذه الصور عن عدد من العلاقات :

ـ هناك أولا التناظر المكاني عبر خط النهر ، وهناك علاقة تشابه أو انعكاس وتبادل عبر هذا الخط .

القمر في السماء / والقمر في النهر

العصافير على الشجر / والحصى التي تشبه العصافير في قرارة النهر .

/ الظلال ، (وهي تفترض لها أصولا في الجهة المقابلة)

وهذا يعيدنا إلى علاقة المرآة بين الإنسان والنهر .

ـ العلاقة الثانية هي التعارض الذي يولد المأساوية في الصورة . نأخذ هذه الأجزاء :

لالمع القمر / يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

ويملأ السلال / بالماء والأسماك والزهر .

العلاقة بين يزرع والظلال ، علاقة مفارقة ، فالزرع فعل ملموس يتعامل مع الجذور ويفترض الأمل وانتظار عطاء متحقق . والظلال صنو العدم . هي ما لا يقبض ، بل هي اشارة إلى الضوء السلبي ، هي رسم الضوء الغائب أو الحضور الغائب . فمن يزرع الظلال ماذا سيحصد ؟

أما « يملأ السلال بالماء » فمفارقة ثانية . انها قائمة على التعارض بين الاحتواء والنفاد . وفي الحكايات الشعبية تضرب مثلاً على العمل العبثي الذي لا ينجز ولا يتوقف على غرار صخرة سيزيف .

هناك علاقة ثانية ناجمة عن طبيعة الجزئيات التي يحشدها الشاعر ، كالظلال ، الماء ، الزهر ، القمر ، العصافير ، الشجر . لقد اقترنت هذه الجزئيات بفن يرسم الجمال المترف المتناغم . انها اصطلاحات جمالية وهي هنا تحمل هذه الأصداء الاصطلاحية وتحدث انطباعاً بالجمال . لكن علاقات

المفارقة والتعارض التي تكمن وراء هذه الصور تتفاعل معها . هكذا يتراتب أو يتوالى انطباعان ، انطباع أولي سريع ومباشر تولده أصداء الجزئيات ومخزونها الجمالي ، ثم انطباع تال تولّده علاقات المفارقة ويكشف عن هشاشة هذا الجمال وتصدعه الداخلي . والحركة النفسية التي يولدها توالي الانطباعين من أركان الخصوصية الفنية في هذه القصيدة .

• في الدائرة الثالثة نجد هذه الصور :

١ – أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟

٢ – والسمك الساهر هل ينام في السّحرَ ؟

٣ – وهذه النجوم هل تظل في انتظار
تطعم بالحرير آلافاً من الابر ؟

لهذه الصور ظاهر تزييني هو الوجه البلاغي كتشبيه النهر بغابة . والصورة هنا تقدم حدين متباعدين من حيث وجه الشبه ، متقاربين من حيث الانتماء إلى حقل الطبيعة . الممر بينهما إنساني (الدموع) فهي شريك للمشبه (النهر) من الناحية المادية المحضة (من حيث أن الدموع سائل شبيه بالماء وله منبع ومجرى) ، مناقض من حيث المدى والمنشأ والسبب والقرائن. والصورة تكثّر الدموع ، وبالتالي العيون الباكية وتؤنسن النهر ، (باعتبار ان كل صورة تجمع بين حدين تقيم تفاعلاً مزدوج الاتجاه) . هكذا تكشف الصورة عن بعدين : بعد إنساني اجتماعي (ناتج عن تكثير الدموع) وبعد إنساني كوني (ناتج عن لقاء الدموع بالماء الكوني) . وصيغة التساؤل تعطي للصورة حركة أشبه بحركة رقاص الساعة ، حيث تتحرك الساعة بين موقعين : موقع الجمالية ، وموقع الشرط الإنساني .

والذي يحرك هذا الرقاص هو عامل الحيرة وعدم الفهم ، أو عدم ايجاد المبرر المعقول .

أما الصورتان التاليتان ٢ و ٣ ، فهما تختلفان من حيث العلاقة بين حدي الصورة : تشخص الطبيعة هنا (السمك ، النجوم) باسناد فعل أو حالة إنسانية إليها . وليست المسألة تشخيصاً تزيينياً من نوع تشخيص البحتري بركة المتوكل مثلاً ، أو تشخيص السمك فيها ، بل هو انحراف بالفعل (السهر ، الانتظار) عن فاعله الحقيقي . وليس الفعل هنا أي فعل يسند إلى الطبيعة بغاية اضفاء الحياة ، بل بسبب نوعية الرابط (الظلم والكدح) بين الفعل وفاعله الحقيقي . هكذا يبقى الفعل متنافراً مع الفاعلين الحقيقي والتصويري . ذلك أن العين التي ترى أفعال السهر والانتظار وافتراس الابر للحرير لا تعرف كيف تربطها بأسبابها لتخرجها في صورة « معقولة » أو « منطقية » . انها عين الطفولة التي لا تفهم الشروط المتحكمة بعالم الآباء والامهات . فما معنى فعل التساؤل « أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟ » أليس لأن الطفل لا يعرف أين تذهب دموع الأمهات ؟ ترى أليست هي التي تجمعت فكونت نهرا ؟ « والسمك الساهر هل ينام في السحر » وإلا لماذا يسهر الآباء على ضفاف النهر لاصطياده ، بينما الأمهات يمضين الليل في أعمال الابرة بانتظار الآباء ؟ هذه العين التي تعجز عن فهم الشروط المتحكمة بهذا العالم تلتقط خطوط وضعيته العبثية التي تجعل كل تبرير أو تأويل يسبغ عليها صفة المعقول مستحيلا .

والصورة هنا حركية تولد حركة الرقاص التي تتقاذف القارىء بين موقعين أو حالتين متناقضتين لا يلغي أحدهما الطرف الآخر . وذلك :

– لأن الوان المجاز القائمة على إسقاط صفات معينة على غير محمولها الاصلي ليست حركة في اتجاه واحد (أي من المشبه إلى المشبه به مثلاً أو العكس) بل هي حركة في اتجاهين لأنها أساساً تفاعل بين حدين . فالصورة « وهذه النجوم هل تظل في انتظار » تمثل تفاعلاً بين النجوم والإنسان ، وتتم حركة الرقاص عبر الخط المشترك : الانتظار . فالصورة لا تكتفي باكساب النجوم الحالة الانسانية بل تعطي للانتظار صفة الديمومة والصبر الذي لا ينفد .

– بين ظاهر الصورة وما تبطنه علاقة ضدية . إذ إننا ننساق في البداية لجمالية الصورة (لكن مع شيء من القلق تولده كلمتا « الساهر » و « انتظار ») وعندما نبلغ « تطعم بالحرير آلافاً من الابر » تحدث صدمة تولد انعطافاً في حركة النفس الناجمة عن قراءة الصورتين . لأن مفردات الصورة تنتمي في معظمها إلى حقل الانتاج العملي . ولأن « تطعم بالحرير الابر » كناية عادية عن أعمال الابرة ، وكلمة آلاف تنقل العمل إلى النطاق الجماعي وتستحضر صورة الآلاف الكادحة . لكن الصورة تستحضرها وقد التقطت خطوط اغترابها البالغ حد التشيؤ . فإذا كان تمثيل العامل في صورة اليد اغتراباً ، فإن تقديمه بصورة آلته الحاح على حقيقة تشيّئه . هذه الصورة التي تفاجئنا تجعلنا نكتشف المدلول الأساسي للصور السابقة لأنها تكشف عن الفاعل الحقيقي لأفعالها ، وتولد اضاءة رجوعية بحيث يتحرك الفاعل الحقيقي ليحتل محل ما سبق ، ويتحرك الأثر الذي تولده الصورة الثانية ليحتل محل الأثر الجمالي السابق . هذه الاضاءة الرجوعية أو الحركة الرجوعية لرقاص الصورة تبدو أشبه بما يتناوب الناظر إلى بقع حمراء بعيدة . يظنها في البداية شقائق الربيع ثم يفاجأ بعد قليل بما يكشف

له أنها آثار نزيف بشري ، فلا يفتأ يحاكم الانطباع في ضوء الآخر أو يتقاذفه الرقاص بين الموقعين . حركة الرقاص هذه تمثيل حسي للتمزق الذي تولده الصورة وللعلاقة المأساوية التي تؤلفها .

فنية المقطع إذن تقوم على هاتين الميزتين : البدائل ، والاكتشاف ، وهما بصورة عامة من مقومات الحركة الداخلية في القصيدة .

الصورة في الدائرة الرابعة :

مأساوية الصور في الدائرتين الثانية والثالثة تلجىء الشاعر إلى الحلم الفردوسي أو الحلم التعويضي :

أود لو غرقت فيك القط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفي كان فيك يا بويب .

بويب الذي كان مرآة الطفولة وأحزانها ، غابة الدموع ، وشاهداً على عبثية الواقع ، يصبح هنا بيت الحلم وباب الخلاص .

يقوم التصوير في هذه الدائرة على نوعين من الحركة :

١ ــ حركة تقيم جسوراً زمنية بين أفعال يبطل بعضها البعض الآخر .

٢ ــ حركة تعدم المسافة بين هويات متباينة .

نجد النوع الأول في الانتقال من :

غرقت ← القط المحار ← أشيد دار ← وأغتدي فيك ..

توالي هذه الأفعال يفترض تسلسلاً وفق خط زمني . هذا الخط الزمني مستحيل في ضوء المنطق العقلي ، باعتبار أن الغرق يلغي بقية الأفعال . الصورة هي التي تمسك بهذه الأفعال معاً ، إذ تحرض الخيال على إقامة الجسور بينها . ولكي تقام هذه الجسور لا بد من تحميل النهر صفات تجعل منه حيزاً للحياة ، بحيث يكون الدخول فيه ولادة جديدة .

أما النوع الثاني من الحركة فنجده في الغاء المسافة بين :

خضرة المياه والشجر ← والدار الغارقة في بويب

الموت ← عالم غريب

بابـ ← ــه (الموت)

باب الموت ← في بويب .

التأليف بين هذه الحدود يولد حقيقتين جديدتين :

الموت = حياة غريبة

بويب = باب على حياة غريبة

وهذا ما يؤكد صفة الحياة للنهر لكن دون أن يسلبه صفة الموت . هكذا يحمل بويب وجهي الموت والحياة . فالانبثاق من النهر حياة (تدعم ذلك الأساطير التي تروي ولادة بعض الشخصيات من الماء . كذلك الحكايات عن الأطفال الخارقين الذين أخرجوا من الماء) .

والدخول في النهر حركة الحياة في اتجاه معكوس ، عودة إلى الأصل ، إلى المنبع (وسنرى أنها تحمل معنى العودة إلى الرحم) . والأساطير تؤكد هذا الوجه المزدوج للنهر : الحياة والموت . فدماء أدونيس – تموز في النهر موت ، لكنه حياة أعم . ورأس أورفيوس في النهر موت ، لكن أغنية الرأس لا تتوقف ، والقاء أوزيريس في النهر هو الموت الذي يحمل الوعد بالحياة ...

نتناول الصورة ككل :

تتكون هذه الصورة بدءاً من الغرق في الماء ، أي دخول الإنسان في حياة غريبة ، أو في أحشاء النهر . هناك سيشيد الشاعر داراً لكن من المحار. وكلمة « أشيد » هنا مجازية حرفت عن مدلولها الأصلي (وهو وضع لبنة فوق لبنة أو محارة فوق محارة) ، وأصبحت تفيد معنى « اتخذ » . ويصبح هيكل الصورة كما يلي :

دخول أحشاء النهر ← سكن المحار ← السفر المفتتن بالموت ← اختراق باب الموت الخفي .

تبنى هذه الصورة من عناصر تتفق ، في معظمها ، في الدلالة على الاحتواء أو الاحتضان ، وعلى التداخل والاختراق : (غرقت ، فيك ، المحار ، دار ، فيها ، أغتدي فيك ، مع ، عالم ، بابه ، الخفي ، فيك) .

نتوقف عند كلمتين رئيسيتين من مولدات الدلالة على الاحتواء أو الاحتضان هما : المحار ودار : المحار بيت (أو دار) بعض الكائنات المائية ، وبعض جسدها . وقد اكتسبت المحارة بعداً جنسياً للشبه الوظيفي بينها وبين رحم الأم (الشراكة العضوية مع المحتضن أو الجنين ، احتضان

الحياة وتأمين استمرارها ، الحماية) . ويتمثل هذا البعد الرمزي في بعض الأساطير (ولادة فينوس مثلاً) .

أوصاف هذه المحارة – الدار هي أوصاف فردوسية (الطمأنينة ، الخضرة ، الماء ، الأنوار الندية (في قوله) يضيء فيها خضرة المياه والشجر / ما تنضح النجوم والقمر) .

ولا تخفى العلاقة التعويضية أو التصحيحية بين هذه الدار الفردوسية وواقع الشاعر عـــلى المستويين : الذاتي المحض (الحرمان) والاجتماعي (بؤس البيوت الريفية) .

وأخيراً فإن الشاعر سوف يلج بهذا الغرق الباب الأخير الخفي نحو « العالم الغريب » الذي « يفتّن الصغار » .

تتداخل في هذه الصورة دور أو أحضان ثلاثة هي :

الرحم

الدار الفردوسية

العالم الغريب

وتنتمي هذه الدور إلى مستويات ثلاثة :

المستوى الذاتي ، أو مستوى الوعي الباطن .

المستوى الاجتماعي والوعي بالقهر والحرمان وبالتالي الحلم ببيت فردوسي .

ثم المستوى الكوني والرغبة في الاتحاد بالكون مقدمة للولادة الجديدة التي تضمرها حكماً العودة إلى الرحم .

سوف أكتفي بتحليل صور الحركتين الأولى والثانية ، لأن الحركة

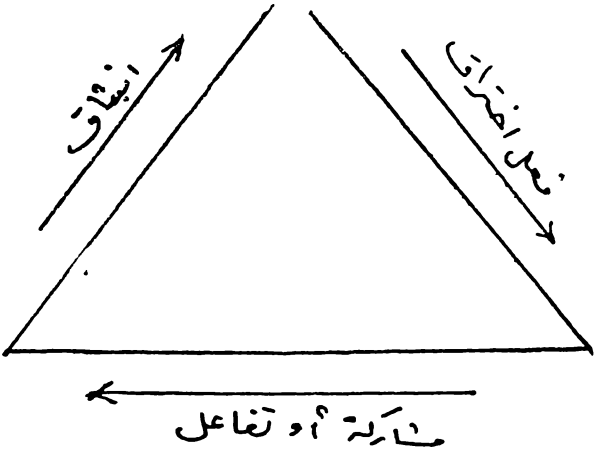
الثالثة أكثر ميلاً إلى التعبير المباشر ، وهي تستمد شحنتها التصويرية من بدائلها في الحركتين السابقتين .

حول بنية الصورة

تتبع الصور بشكل عام مساراً واحداً ، وتتميز ببنية واحدة ثلاثية الحركة . ويمكن تمثيل هذه البنية كما يلي :

فعل اختراق أو غرق تفاعل مع حيز الاختراق انبثاق

أو بحسب هذا الشكل



وسوف يبين لنا الجدول التحليلي للصور أن حيز الاختراق هو الطبيعة أو الكون في الحركتين الأولى والثانية (حيث الإنسان المتمحور حول النهر) وهو دم الإنسان في الحركة الثالثة (حيث الإنسان الذي يتبطن النهر) . كما

سيتبين لنا أن المنبثق هو نتيجة تفاعل بين المخترق أو الغارق وحيز الاختراق، وبهذا يكون الانبثاق انبعاثاً .

هذا التطابق بين بنية الصورة ومدلولها مع بنية القصيدة وجوها تجسيد لما يوصف عادة بالوحدة العضوية .

جدول يحلل بنية الصور في القصيدة :

١ – الاختراق		٢ – التفاعل		٣ – الانبثاق	
ق أو الغارق	حيز الاختراق	الفعل الوسيط	طبيعة التفاعل	فعل الانبثاق	المنبثق أو المنبعث
ى برج ضاع	في قرارة البحر	الماء في الجرار	(احتواء)	وتنضح الجرار	أجراساً من المطر
لوعدوت (أنا)	في الظلام	شوق عام، نذور	(شوق وعطاء)	فعل الانبثاق مقدر الذي يضمره	وهو الأمل تقديم النذور
وض (القمر)	بين ضفتيك	يزرع الظلال	(إحتواء)	يملأ السلال	بالماء الأسماك والزهر
حوض (أنا)	فيك	القط المحار	(احتضان)	العصافير على الشجر	(حياة)
لوغرقت (أنا)	فيك	أشيد منه دار	(احتضان)	المتكلم في الحركة الثالثة هو الإنسان الجديد المنبعث إثر هذا الغرق	
لدي (أنا)	فيك ...	فالموت يفتن الصغار	(ا فتنان)		
راس موتى	في عروقي			ترعش	الرنين
اصة يشق	أعماق صدري	كالجحيم		تشعل العظام	(الغضب)
لوغرقت	في دمي	لأحمل العبء مع البشر	(فداء)	وأبعث	(الحياة)

علاقات الصور

تؤسس الصور للحظة المأساوية التي تختتم القصيدة وقد ألمحت إلى هذه العلاقات لدى تحليل النماذج . فالصور في ما تقدمه من تعارضات ومفارقات ، تعكس مـا يجابه وجدان الشاعر من ظلـم أو هـلاك غير مبرر تعبر عنه تساؤلاته العبثية وتهيء من ثم لاختيار ما . وعبثية التساؤلات تنبيء أن الاختيار هو فسحة الحرية الوحيدة ، وإن كان اختياراً للهلاك ، كما أنه سيكون التوكيد الوحيد على قدرة الإنسان في استعادة السيادة على مصيره . وهذا الاختيار هو أساس الموقف المأساوي .

غير أن المأساوية هنا ترسم طريقاً معاكساً للمأساوية اليونانية ، مع احتفاظها بالعلاقة الضدية نفسها بين الارادة والمصير .

المأساة في صيغتها اليونانية ، ثم الغربية ، تقوم على الهلاك كثمن للتفوق وخرق الحدود (انتيغون ، أو أوديب الذي عمي من فرط ما رأى ، ومن ذلك مأساوية بعض المصائر ، كبتهوفن الذي صمّ كثمن لعبقرية السمع ، أو نيتشه الذي جن كثمن لعبقرية الرؤيا) .

المأساوية في هذه القصيدة تقوم على الفعل المختار المجابه ، لكنها تضيق مسافة الحرية أو النجاح . عندما تحدث انتيغون إرادة الدولة ، ادفنت أخاها ثم واجهت الهلاك . أي ان بين اختيارها وهلاكها فسحة للفعل . فخرق الحدود يتم أولاً ، ثم يكون الهلاك .

أما في هذه القصيدة ، أو في قصيدة « المسيح بعد الصلب » ، فلا بد من الهلاك أولا لكي يتم خرق الحدود . أو لا بد من خرق الخطر قبل خرق الحدود . ويمكن صياغة العلاقة المأساوية كما تبدو هنا على الوجه التالي :

لكي تتأله ، أي تتجاوز حدك الإنساني لا بد أولاً من الذهاب إلى نهاية الشوط في محو هذا الحد ، لكي تحيا عليك أن تموت .

ويعبر السياب عن ذلك بوضوح في قصيدته « المسيح بعد الصلب » :

« ... أحرقت ظلماء طيني فظل الإله » .

ان كلمة « القدر » التي ترد في نهاية الحركة الثالثة للقصيدة موضوع الدراسة ، لا ترد معزولة عن السياق العام . فقصيدة « النهر والموت » هي بوجه من وجوهها ، رصد للموقف الإنساني من القدر . انها ترسم التحرك بين وضعيتين : بين سيادة الكوني وسيادة الإنساني ، ثم بين الانسياق للقدر ، وبين تحدي القدر . ونجد هذا واضحاً في الجدول الذي يمثل علاقة التوازي بين الإنسان والنهر ، والجدول الذي يمثل نظام البدائل . حركة القصيدة بكاملها عبارة عن تقابل محورين ، يتراجع المحور الكوني ، ويصير بعداً من أبعاد الإنسان ، حين يتصاعد خط الوعي المتمحور حول الإنسان . ويتأله الإنسان ، ويستوعب الكوني ، حين يقوم بالفعل الحر المختار ويصفع القدر . لكن آنذاك تتلاقى ذروتان : ذروة الهلاك أو الموت هي ذروة الانتصار . وهذا هو اللقاء المأساوي .

خلاصة

يمكننا أن نبني على هذه الدراسة المفصلة بعض الاستنتاجات :

لا تكمن خصوصية القصيدة وفنيتها في ما تمكن ترجمته إثر القراءة السطحية أو الأولية ، أي التي تستقبل المستوى الاخباري الحدثي .

ولا تتولد الخصوصية الفنية من جمالية الأجزاء . فأياً كان جمال عبارات كهذه : « وتنضح الجرار أجراساً من المطر / بلورها يذوب في

أنين » أو « ... لألمح القمر / يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال ... » تبقى شكلية ولا تخلف قراءتها أكثر من انطباع عذب سرعان ما ينطفىء . ذلك أن فنيتها الحقيقية تتولد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة ومن دورها في الاضاءة والاستضاءة أي من موقعها في جسد القصيدة . ان هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة ويجعلها منبعاً للدلالات .

تكمن الخصوصية الفنية لهذه القصيدة في كونها عالماً متكاملاً من العلاقات ، تبدعها ، أو تكشف عنها . وهي تقدم هذه العلاقات في بنية شبكية دينامية ، تتمثل في ما مر معنا أثناء التحليل من اضاءات متبادلة (نظام البدائل) وعلاقات تداخل وتواز (انظر الجدولين) ومن تداخل للمحاور حيث الإنساني يتمرأى في الكوني والكوني يبطن الإنساني والذاتي يعمق الجماعي والإله القديم (النهر) ينبض في عروق الإله الحديد (المكافحين).

ومن خصائص هذه البنية الدينامية كون القصيدة بمجموعها وبأجزائها أو عناصرها حركة جدلية بين الحياة والموت. تجيء هذه الحركة على درجات متفاوتة من التعقيد نشير منها إلى ثلاث :

الحركة البسيطة القائمة على البنية الثلاثية للصورة :

غرق ← تفاعل ← انبجاس

أو ← موت ← حلول ← انبعاث

والحركة الدائرية الاكثر تعقيداً ، التي تدخل الصور في بنيتها، وتمثل دورة الحياة والموت في مسار آليّ قدري (كالدائرة الكونية)، أو مسار صراعي مأساوي (الحركة الرابعة) .

وأخيراً ، البناء الاجمالي الذي يشكل حركة شمولية هي نتيجة لحركة

الأجزاء حركة أوركسترالية . ذلك أن هذه الحركة الشمولية تركيبية ، تقوم على التجاوب ، والتفاعل ، والتكامل ، لتؤدي معطى القصيدة ونموها التصاعدي : ارتقاء الولادة بارتقاء الموت ، وحين يصبح الموت اختياراً واعياً واتحاداً بالآخر أو بالجماعة تكون الولادة التي يتأله بها الانسان .

هذه الحركة الشمولية التي لا تتم إلا بتفاعل مجموع الأجزاء تفاعلاً مولداً للدلالات ، هي التي تسمح باطلاق صفة ، شاع توزيعها بمناسبة وغير مناسبة ، هي صفة « الوحدة العضوية » . فالوحدة العضوية ليست الخيط الذي ينتظم مجموعة من الصور ، أو التعابير البارعة ، أو المصادفات الغريبة ، مهما بلغت شاعريتها .

أن تمتاز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجاً حياً متنامياً . وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينات وكان السياب بين القائلين بها ، هذه الصفة هي القصيدة ــ الرؤيا . و « النهر والموت » نموذج للقصيدة ــ الرؤيا .

القصيدة ــ الرؤيا قراءة جديدة لتاريخ الإنسان في الكون ، أو رؤية جديدة للوضعية الإنسانية ، تفترض ابداع منظومة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز أو صور ، تخترق الانقطاعات الظاهرية بين الأبعاد (الذاتية والجماعية ، الإنسانية والكونية ...) وتربط القضايا الراهنة ، بجذورها النفسية والتاريخية والكونية ، كما تنهض بالخاص إلى شرفة العام . انها نوع من اكتشاف العالم ومن فتح آفاق جديدة ، ومن رسم طرق جديدة للقبض على المصير .

القصيدة ــ الرؤيا خلق . وكما أن العلم لا يخترع الطبيعة ، أو يخلق

خصائص العناصر من عدم ؛ وليس ، من جهة ثانية ، مجرد وصف وتسجيل واحصاء . وإنما تأويل وتنظيم واكتشاف علاقات ، ينتج عنها ابداع علاقات ، كذلك القصيدة – الرؤيا . والعلم ، في وجه من وجوهه ، تكثيف للاكتشافات في معادلات وصيغ لغوية ، قابلة للانتقال من شخص إلى شخص ، أو من جيل إلى جيل ، موسعاً بذلك المعرفة ، مغنياً المفهومات.

وقد رأينا في هذه القصيدة ، كيف بلور الشاعر حلم الجماعة في مرحلة معينة . ونقله من حالة الحدس والتطلع المبهم ، إلى حالة الجواب عن معضلات الحاضر ، وكيف بعث ، في أثناء ذلك ، النماذج الأولى الغافية في لاوعي الجماعة . والتي تكون جذوراً تغذي هذا الحلم . هكذا وصل بين أحلام العربي بفعل يخرق آلية الانسياق للقدر والراهن ، وبين النموذج الأصيل العريق ، المتمثل في أساطير هذه المنطقة على توالي الحقب . انه نموذج الخير الذي يصرع فرداً ، فيبعث جمعاً ، أو يصبح خيراً عاماً ، (تموز ، أدونيس ، البعل) .

وتوحد هذه القصيدة الأبعاد الذاتية ، والجماعية ، والكونية ، لا توحيد ذوبان . بل توحيد تآصر وتفاعل ، وشراكة في المحور. هذا التوحيد يتحقق عن طريق ابداع الرمز . ذلك أن الرمز اقتصاد لغوي ، يكثف مجموعة من الدلالات والعلاقات ، في بنية دينامية تسمح لها بالتعدد والتناقض ، مقيماً بينها أقنية تواصل وتفاعل . وهو لذلك علاج لنقص المنطق ، وضيق البنى التي ترفض التناقض ، كما أنه علاج لجمود المعطيات والمفهومات الثابتة . الرمز إشارة إلى احتمالات تفلت من التعبير المعقلن ، وإلى غائب لا يحيط به التعبير المباشر .

والرمز الرئيس في هذه القصيدة هو رمز النهر . وهو يحمل ، كما رأينا في هذه الدراسة ، دلالات تتدرج من المستوى الطبيعي الواقعي باعتباره مجرى مائياً إلى المستوى الكوني الميتافيزيقي ،حيث يصبح مرآة ومعبوداً ، ثم إلى المستوى الذاتي الصميمي حيث نراه رحماً .

وفي الدائرة الرابعة من الحركة الثانية نرى النهر رحماً وحضناً كونياً ونبع حياة وباباً خفياً للموت .

ولا يقتصر توحد الأبعاد في القصيدة على ما يتحقق عبر الرمز ، بل يتعدى ذلك إلى تحرك النوازع الذاتية والهموم الجماعية في اتجاه واحد . فإذا كان البعد الكوني أفق القصيدة ، والبعد الاجتماعي ميدانها ، فإن البعد الذاتي جذوة دفئها ومنبع عذوبتها .

وأخيراً ، يبقى أن بدعة التمييز بين الشكل والمضمون ، تجد هنا الدليل على بطلانها . إذ كيف نفصل البنية الثلاثية للصورة ، مثلاً ، عن العلاقة الجدلية بين الاختراق والانبجاس ، أو الموت والحياة ؟ وكيف نميز بين البنية الحركية للقصيدة ، والحركة التصاعدية للموت والولادة ، أو بين المسار الدائري والانبثاق من النهر والعودة إليه ؟ وكيف نميز بين صورة القمر زارع الظلال ، والأفعال التي تخيب في فواعلها ؟ حتى لنستطيع القول ، إن التخطيط الشكلي للقصيدة (شكل رقم ٣) وهو تجريد محض لحركتها الاجمالية ، هو في الوقت نفسه ، وبالقدر ذاته ، تخطيط تجريدي « لمضمون » القصيدة . بل ان لغة القصيدة وبنيتها الحركية ، هي التي تحفر في آلية الحركة الكونية طريقاً لحركة انسانية خارقة .

(١٩٧٨)

حبر الاعدام [1]

صوت وديع خافت يطلع وسط الحركة الشعرية الحديثة كزهرة حيية ، كشعاع لا يضيء إلا الدخيلاء . وأنت إذ تواكب هذه الحركة المضطرمة التي يطلب فيها الشاعر دور الهدم والكشف وإضاءة الأبعاد ، يلامسك هذا الصوت الذي لا طموح له ، الذي يصر أن يقف خارج نطاق الخشبة ، بعيداً عن الأضواء ، يهمس للجمهور : ما معنى هذا كله إن كنت لا تستطيع أن تلعب كما في الطفولة ؟ يدخلك هذا الصوت خلسة كما تتحرك شهوة اللعب والشرود ، يحرك فيك صورة الطفل الذي كنت ، يعيدك إلى لحظات الضعف آنَ تكتشف عزلتك وراء الكفاح اليومي للتماسك ؛ يجعلك تكتشف أنك تحب الكسل وقطف الأزهار وأحلام اليقظة والهرب من المدرسة .

سحابة ليست كالسحب
وفارس ليس كالفرسان

---

(١) حول مجموعة سنية صالح ، التي صدرت بالاسم نفسه .

هطل مع الأمطار
صار وحيداً
قوياً وبريئاً
تتبعه ملايين الطعنات
وهي تلمع تحت الشمس

السماء تصنع غطاءها الفضي
ترخي شباكها الذهبية
ليلهو بها الأطفال
وهم في طريقهم إلى المدارس الباردة
يتأبطون حقائبهم الثقيلة والمضجرة .
فاجأهم الفارس مثل المطر
غنى لهم نشيد الأمهات المنسي
فاختلجت أجنحتهم الصغيرة وطاروا ،
غردوا أعذب الألحان ،
أرجحهم النسيم البارد ، أغراهم بالسفر ...

في شعر سنية صالح يستمر طفل ، اسمه الدهشة حيناً ، والموت حيناً ، والحلم حيناً .. انه الطفل الذي يسكن الناس صغاراً ثم يهجرونه متى كبروا . الذين يسلمون له الخطى يقودهم في دروب الشعر . سنية صالح ما هجرته بل أسكنته بيت أحلامها واستسلمت لنداءاته . ومنذ القصيدة الأولى في مجموعتها « حبر الإعدام» حتى القصيدة الأخيرة، بل منذ مجموعتها السابقة « الزمان الضيق » ، يسرح هذا الطفل ويمرح . إنه الظل الذي يرخي على عالمها الأليف حلاوة غروبية .

ويبدو شعر سنية صالح لدى القراءة الأولى غافلاً عن كل ما يحدق بالناس من مشكلات على الصعيد العام ، وبالفعل فإن « القضايا العامة » ليست هاجسها المباشر . غير أن التحليل المتأني لشعرها يظهر لنا كيف انطبعت بصمات القسوة والطغيان في صور عالمها الشفيف المرهف وكيف تجهز السياط على أحلام الطفولة . وفيما هي تحسب أنها تروي قصة حب غريب وطفولة هاربة نقرأ في شعرها علاقة مدهشة مع الطبيعة . فتارة تبدو الطبيعة امتداداً لها أو تبدو هي بعض استطالات الطبيعة . الطبيعة حاضرة في شعرها كطفلة ، كمجموعة من أصدقاء الصمت ، إنها مثل تلك الحجارة الصغيرة التي كانت تلبسها أيام الطفولة شخصيات وتطلق عليها الأسماء وتحاورها . وتسكنها قصراً – صخرة قريبةً من قبر جدها ، وتنسى عند صداقتها الزمن والناس والمحن . ومع ذلك ، وفي الوقت نفسه ، تبقى الطبيعة عندها نبتة عرفتها وشجرة تسلقتها ونبعاً أغراها بالإبحار ، وبحراً ما يزال يناديها عند شاطىء ما . مجتمعها بضعة عصافير – شعراء – أطفال ومسافرين وغرباء ومأخوذين .

« آه ، عندما أشم رائحة البحر
يصير الليل مركباً وحبيباً
والنجوم طيوراً لامعة
أعشاشها في كل قلب » .

(من قصيدة « فرس النسيم » ص ٤٣)

« السماء الفسيحة ... ازدحمت
بطيور غامضة كغناء جوليا ،
طيور عبرت ثقوب الكتب والهندسة

ورسائل العشاق ،
وسافرت مع جوليا وهي تغني :
فرح الجسد يتهدم
الأغاني تتلاشى
والنيران المشتعلة يحضن بعضها بعضاً ...

(من قصيدة « حبر الاعدام » ص ٢٤)

مجموعتها قصة حب؛ الكون عندها قصة حب. لكن ما بال الناس والأشياء حولها في حركة هروب ، رحيل أبدي ؟

ألأن الحب – رغم حضوره الكلي – يعجز أن يكون تاريخاً ويتبدّى لحظات تجيء كالشهب ؟ وهي لفرط قنوطها ترى الحب فارساً خرافياً مسافراً يُنتظر عمراً ولا يطل إلا في لحظة تجلٍّ .

إنها شاعرة الجزئيات الأليفة والتمتمات الحيية والأسرار التي همت أن تجد لها حقلاً بعد طول الرحيل ، لكنها « لمحت بلاداً خاوية في أعماق العيون» ؛ هكذا رسمت للعالم خارطة خاصة ، كل الأسماء فيها قابلة للاتصال بياء المتكلم ، كل الأشياء فيها تكتسب حضوراً خاصاً وهي تغرق في ضوئها الأليف الحميم وتمسها رعشة الحزن . وها هي تسقط أضواءها ورؤاها على فارسها فيطل بهذه الصورة المدهشة :

لأنه حزين
ارتدى الأجراس الملونة
قناعاً للفرح
أوثق نوادره على طرف لسانه

كي لا تخونه في اللحظة المناسبة
وسار بخفيه المرصعين
وحيداً كالليل
ولا نجوم بانتظاره
سوى عيني .

(من قصيدة « البحيرة » ص ٤٠)

ثم ها هي تنتشل لوحات الرعب بلمسة الحنان وتلبس المفارقات ثوب الغرابة :

منذ الأبد
نتبادل الحب والسياط ،
لقاؤنا مخيف كلقاء السفينة بالعاصفة ...

مع ذلك فإن هذه السفينة ذاتها التي « تطير خلف أحزانها من شاطىء إلى شاطىء » ما تلبث أن تسلم مصيرها للبحر ، وهي تعلم أنه .

« على الطائر الوحيد
أن يحضن جرحه ويحلق عالياً
وبعد ذلك ... سيان إن سقطت أشلاؤه
في حفرة ،
أو على رابية »

(من قصيدة « شجرة تهوي في أعماقي » ص ٨٤)

• • •

تقوم فنيتها على الاستسلام لصور الحنين وومضات الحلم . وإذا كان هذا نسغ الشعر فإنه لا يكفي لبناء الشعر العظيم . غير أنّ سنية صالح تتمتع بمستوى رفيع من الحساسية والحدس ، وهي قادرة أن تجرد من كل شيء أكثر الخطوط إثارة للحنان والحزن ، قادرة بعفويتها أن تحيط الأشياء بدفء آسر ، بل هي لا تحلم باللهجات العالية القادرة على إسماع العالم ، وتجد نفسها في لهجة خافتة هي لهجة الانهيارات السرية المقنعّة بالفن ، وهذا ما ينقذ جماليتها السهلة وإيثارها للمألوف . اللامألوف بالنسبة إليها هو العدو المهاجم ، وهي لا تُسكن هذا العدو بيتها . وإيثار المألوف جزء من الماضوية. من مظاهر الماضوية والجمالية السهلة، الصورة التي تجنح إلى النعت. والغريب أن الصورة عندها قائمة مكتملة تمتلك إشعاعها الخاص وهي في غنى عن النعوت . لكن يبدو أن الشاعرة تصر على النعت . فالنعت وجه للثبات بينما الفعل عنصر حركة . ومن كان يستدير باستمرار صوب ماضٍ ما يزال متوهجاً قائماً سوف يتشبث بوجه الأشياء ويصر على حمايتها من داء التغيّر . ولا يحصن العالم ضد التغير مثل النعت .

هذا الاستسلام للنداءات الماضوية يعيش جنباً إلى جنب مع أحلام السفر والطيران . لكن السفر متوقف لأن الحقائب غير جاهزة وينبغي استحضار الطفولة كاملة وجميع آلات الحلم ، ينبغي دعوة الجسد « تلك السفينة الطافية على الأمواج » .

« السفر نشيد حزين
يطير كالابتسامات
متخفياً تحت جنح الظلام »

رسمه الفارس هودجاً
ملأه غيوماً وأشعاراً وحشيّة
رحل معه بعيداً عن الأوطان
حيث الأنهار تجري كالريح
لا شواطىء لها ولا أسماك
حيث الأرصفة أوطان وقصور
غرف صغيرة للحرية
وسراديب للخيانة .
سار وحيداً
فكر ودحرج الحصى
والضوء واقف على حافة الهدب
وأحلام الفارس فراشة من جليد
غيوم مطفأة ...
جاء من آخر الطريق
رجل هزيل لا يعرف دربه
مثل الريح تدفعه همومه
رأسه غبار
أطرافه غبار
إذا حييته تهدَّم ،
وإذا تغاضيت عنه عاد إلى آخر الطريق .
سرد حياته بالطرق المفجعة ،
فانحنى الفارس لأحزانه

حتى امتلأت الأرض بالربيع
وغبار الأسرار
رسم الغبار أهدابا
وقلباً بشرياً ...
كشرك للإيقاع به ،
وفي أعماق عينيه لمح بلاداً خاوية ،
تزحف فوقها ريح الجنون
نهض الفارس كاتماً أسراره
مانحاً زاده للغريب » .

(من قصيدة « الصديقان » ص ٩٣ – ٩٨)

السفر هنا ليس خطوة في المكان ، إنه حلم ، حركة في الزمان . وتبدو كائناتها المسافرة كأنما فتحت باب الحلم وخرجت تطوف العالم .

هكذا تستكمل هذه الحياة وتستنفد داخلياً لأنها تجهل الحوار مع العالم الخارجي ، لأنها تنسحب مسبقاً من كل صراع لئلا تورط هذه الصور ، هذه الأحلام الشفافة الهشة ، في سوء الفهم ، لكي تحفظ الغروب سراً شخصياً.

(١٩٧١)

القسم الثـاني

في الرواية والقصة

الرواية العربية
بين ١٩٢٠ ـ ١٩٧٢

ترتبط البداية الفعلية للرواية الجديدة بالالتفات نحو الواقع والعكوف عليه ، وهو التفات فرضته التحديات الحضارية ، والحركات السياسية والخيبات والتطورات الايديولوجية . إذ أن ردود الفعـــل المباشرة على التحديات والأحداث قد ظهرت لا سيما في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن في أكثر القطاعات حساسية ووعياً و رصداً وهو قطاع الانتلجنسيا.

ان تساؤلات هذه الانتلجنسيا وتحليلاتها وحلولها هي وراء الايديولوجيات والأحزاب ؛ ووعي هذه الانتلجنسيا هو الذي أدى إلى تكوين مفهوم جديد لدور الكاتب بحيث صار محركاً للوعي العام . وكانت أوساط الانتلجنسيا العربية قد تكونت في النصف الثاني من القرن الماضي وشكلت تجمعات في عدد قليل من العواصم والمدن العربية وفي طليعتها القاهرة والاسكندرية وبيروت . وقد لجـأ المفكرون والمصلحون ، إلى التعبـــير الأدبي كوسيلة لنشر أفكارهم وتعميم مواقفهم . طبعاً كانت النزعة التعليمية طاغية على هذه الأعمال حتى مطلع القرن ، حيث بدأت الفنون الأدبية

تستقل وتبتعد عن الوعظ والخطابية تدريجياً ، دون أن يعني ذلك غياب الوعي . والرواية التي تأخرت عن غيرها نسبياً تشكل مادة مهمة نتتبع من خلالها وعي الكاتب بالواقع وكيفية مباشرته له وفهمه لدور المثقف بالنسبة إلى هذا الواقع .

هكذا اخترت في دراستي حوالى خمسين رواية بدت لي مؤشرات صالحة لاضاءة النقاط المذكورة . توضح هذه الروايات ، إلى ذلك ، تطور فن الرواية منذ الواقعية التسجيلية حتى آخر التجارب التقنية .

كانت عشرينات هذا القرن مرحلة خيبة ؛ الثورات العربية انتهت إلى الفشل [1] ، ومناخ الاعتداد بالامجاد التاريخية الذي رافق « الانبعاث » في القرن الماضي بدأ يتفسخ ، والحرية الشخصية والعامة مكبلة . وبات على الروائي أن يرد على السؤال الكبير : « لماذا ؟ » ويقبل مهمة تفسير الواقع وتوليد الوعي باللحظة التاريخية . وطبيعي أن الردود جاءت مختلفة تبعاً للخلفية الثقافية والانتماء الاجتماعي والظروف الخاصة . وإذا كان « الرومنطيقيون » ، أو الكتاب الذين لحقت بهم هذه التسمية غير الدقيقة ، قد لامسوا الواقع ملامسة سريعة لطيفة ليغرقوا في أجواء انفعالية تأملية ، فإن الواقعيين الأوائل (وكانوا في معظمهم من أصحاب التخصص العلمي ، كالطب خاصة) قد عكفوا على مظاهره في محاولة « لتشخيص العلة » . أما المثاليون فقد تناولوه باحثين عما يدعم نظراتهم الخاصة .

---

(١) احتلال ليبيا (١٩١١) الثورة العربية (١٩١٦ - ١٩١٧) الثورة المصرية (١٩١٩) الثورة السورية (١٩٢٠) الثورة السورية (١٩٢٥) ، وعد بلفور ، ثورات ١٩٣٦ في فلسطين والعراق ومصر .

لم تترك لنا « **الرومنطيقية** » آثار رأوائية مهمة ، استثناء « **الاجنحة المتكسرة** » (١٩١٤) لجبران و « **زينب** » (١٩١٤) لحسين هيكل . ونجد في الكتابين ، على تباين الخلفية ، مساحات ضوئية متولدة من الاحساس بالطبيعة ترف عبرها كآبة نابعة من ملامسة الواقع وحنين إلى ما وراء هذا الواقع وتتكرر فيها المونولوغات التأملية ، فتضعف حدتها ويتباطأ الايقاع .

الواقعية التسجيلية أو الواقعية – المرآة ، إذا صح التعبير ، تتميز بالأمانة الدقيقة للواقع الاجتماعي كما تبينه الملاحظة . ورواد هذا الاتجاه ثلاثة كتبوا القصة القصيرة قبل كتابة الرواية . بينهم اثنان من جماعة « المدرسة الحديثة » (القاهرة ١٩٢٥) : أحمد خيري سعيد في قصته الطويلة ، « **المخدر** » ، التي تدرس أوضاع العمال في معسكر بريطاني للعمل في سيناء ، كان يعمل فيه كطبيب ، وعيسى عبيد في روايته « **لريا** » (١٩٢٢) وهي دراسة « سريرية » لشريحة من المجتمع تصور الوسط الاجتماعي وتبين أثره في الأشخاص . أما الثالث فهو محمود طاهر لاشين في روايته « **حواء بلا آدم** » (١٩٣٤) . ويذهب لاشين في واقعيته إلى درجة تتحول معها الرواية إلى « وثيقة » يختفي وراءها صوت المؤلف ، لأن خطوطها تتجمع من الملاحظات والرسائل والمقاطع الحوارية ، وهي درلسة للفوارق الطبقية في المجتمع المصري .

تعكس هذه الواقعية التسجيلية وعياً حاداً بالأوضاع الاجتماعية كما تكشف عن منطلق علمي علماني ، وعن إيمان بدور المثقف وقدرته على تغيير الأوضاع في مجتمعه أو بالأقل اصلاحها .

ويعتبر هؤلاء الثلاثة أول « مؤرخين للأطر الاجتماعية » وهو اللقب

الذي سيستحقه بامتياز فيما بعد مواطنهم نجيب محفوظ .

المثاليون : الاتجاه الثاني الذي رسمه رواد الرواية الحديثة يتمثل بجيل الكتاب المصريين الكبار طه حسين ، (١٨٨٩ – ١٩٧٣) عباس محمود العقاد ، (١٨٨٩ – ١٩٦٤) وتوفيق الحكيم (١٩٠٢) . وهم من شهود ثورة ١٩١٩ ومن ورثة انتلجنسيا أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن . كانوا قد برزوا منذ السنوات العشرين في أعمال غير روائية . يلتقون مع معاصريهم من الرومنطيقيين والواقعيين العلميين بما تميزت به أعمالهم من دفعة تعالٍ وتسام من جهة ، ومن عقلانية علمانية من جهة ثانية . وتنبغي الاشارة إلى أن هؤلاء الكتاب هم من العصاميين الذين يعون تميزهم عن محيطهم الاجتماعي ، وكان كل منهم منذ تلك المرحلة قد توصل إلى الأجوبة على هذا المحيط ، وإلى الحلول التي تعالج مشكلاته ، فجاءت رواياتهم حقلا تطبيقياً لهذه الأجوبة والحلول .

تجسد رواياتهم إذن الموقف المثالي لكل منهم : فطه حسين في « الأيام » (١٩٢٩) ، و « دعاء الكروان » (طبعة القاهرة ١٩٦٨) ينقد بيئته وينشد التطور والتقدم ، عن طريق الإيمان بسيادة العقل وحركة التعالي على الذات. ويؤمن العقاد عبر « سارة » (القاهرة، ١٩٣٨) .بالعبقرية الفردية كعامل أساسي في التطور .

أما توفيق الحكيم فيعلن من خلال روايته «عودةالروح »(القاهرة، ١٩٣٣) إيمانه باصالة شعبه وعظمته واختزانه لتراث الاجداد ، وقدرته على بعث هذا التراث ، واعتقاده أن العلاج يكمن في الوحدة ، أي وحدة المصريين . وتفكير الحكيم يذكر بالمثالية القومية في القرن التاسع عشر

الأوروبي الذي نظر إلى الأمة كجوهر متميز طبيعياً بخصوصية بنيوية ، مما يجعل التقدم انبعاثاً أكثر مما يجعله تطوراً .

انطلقت الرواية إذن من أعمال الواقعيين الذين أولوا الواقع الاجتماعي الدرجة الأولى من الأهمية ، ثم المثاليين الذين أغنوا الرواية ببعد فكري يتجلى في رصد التطور الروحي للأبطال وهو يرتسم على خلفية من التطور الاجتماعي . وقد تمكنوا من ذلك بفعل ما لهم من رؤية شمولية . وقد باتت الرواية فناً مؤهلا لالتقاط الحركات الجماعية أو الخفية كما تتمثل على مستوى الفكر والحياة الاجتماعية وسوف تسهم ، لذلك ، في إضاءة الوجدان الاجتماعي العميق .

كانت حركة الرواية بطيئة في الأربعينات ، وكان كتابها الأوائل إما من المفكرين كما رأينا وإما من كتاب القصة القصيرة والشعراء والنقاد ، وليس في أعمال هؤلاء ما يختلف أساساً عن الروايات السابقة . نجد بين هذه الأعمال الروايات التي تغلب عليها الواقعية مثل « الرغيف » لتوفيق عواد حيث يصف أهوال المجاعة في لبنان زمن الحرب العالمية الأولى ، و « دكتور ابراهيم » لذو النون أيوب ، وهي رواية ينتقد فيها الوصولية في العراق ، و « مجنونان » لعبد الحق فاضل ، وهي رواية ذات بعد فكري تدور حول المفاضلة بين الفن والحياة .

وينبغي انتظار أعمال نجيب محفوظ التي ألقت ظلها على الرواية العربية طوال الأربعينات ومعظم الخمسينات .

في جحيم المدينة

يرسم نجيب محفوظ أطول مسار للرواية العربية . عاصر مراحل التحول

فكان شاهداً على خطواتها . وقد تهيأت له هذه الشهادة بفضل حسٍّ تاريخي نام مكّنه من التقاط مفاصل التطور في المجتمع المصري وخطوطه المميزة، كذلك بفضل قدرته الكبيرة على النمو .

خلال ٣٦ سنة كتب ٢٥ رواية [١] تبدأ بالواقعية المحضة شبه التسجيلية وتنمو حتى الرواية الميتافيزيقية . وينتهي في المراحل الاخيرة إلى تقنية جديدة هي إضاءة الواقع عبر الحلم والهذيان ثم تبديد الحلم نتيجة لهجوم الواقع ،وهو ما تمثله روايته « **ثرثرة فوق النيل** » (١٩٦٦) . ولا مجال هنا لذكر قصصه القصيرة « **تحت المظلة** » مثلا (١٩٦٧) حيث يقدم مشهداً عبثياً لعالم يخلو من الاجوبة والمعاني .

أختار بعض أعمال نجيب محفوظ النموذجية لأتناول من خلالها تطور فنه الروائي .

فالروايات التي كتبت في مناخ الحرب العالمية الثانية تعكس اهتزاز النظم الاقتصادية والقيم الاخلاقية كما يحس بها الكاتب عبر الطبقات الدنيا البرجوازية الصغيرة في « **القاهرة الجديدة** » (١٩٤٥) ، و « **خان الخليلي** » (١٩٤٦) والبروليتاريا والبروليتاريا الرثة في « **زقاق المدق** » (١٩٤٧) . ينظر نجيب محفوظ الى الواقع المصري عبر نوافذ الأحياء الشعبية وبعيون المحرومين . لكن أهم ما يميز رؤيته لهذ الواقع انها تبقى رؤية تاريخية تسجيلية ، لا تلغي أبداً مسافة المراقب ووعيه لدور الرصد .

يؤسس محفوظ هيكل رواياته في المرحلة الأولى بدءاً من مفاصل

---

(١) انظر سجلا يبين هذه الأعمال مع تواريخها في « المنتمي في أدب نجيب محفوظ » لغالي شكري .القاهرة ١٩٦٩ .

حركية هي الطموحات الطبقية لبعض المغامرين الذين يحاولون أن يتجاوزوا أوضاعهم ويحققوا ارتقاء طبقياً . يضع شخوصه هؤلاء إذن في مواقع حرجة رجراجة ، حيث يكونون مهددين بالتغير أو السقوط ؛ وبدءاً من هذه المواقع وما يكتنفها يستكشف الحدود بين الطبقات ، والتحول في العادات والأخلاق والأوضاع . واذ يتتبع الروائي خطى هؤلاء الأشخاص يحرك حشداً كبيراً من الوجوه الفولكلورية والتقاليد والعادات والأمثال الشعبية أو الخرافية والحِكَم . يوجه هذا الحشد وفقاً لحركة خفية لا تتضح لأول وهلة . يزود هذه العناصر بشحنة رمزية ليوسع حقل دلالاتها ، دون أن يفقدها الصلة مع مستوى الحياة اليومية المباشرة . تظهر هذه التقنية خاصة في رواية « زقاق المدق » حيث يفاجيء الكاتب الحركات الجماعية عبر التخبطات الفردية .

يواصل نجيب محفوظ في الثلاثية : « **بين القصرين** » (١٩٥٦) « **قصر الشوق** » (١٩٥٧) و « **السكرية** » (١٩٥٧) فنه في رسم مسار الجماعة . يتناول هنا عائلة من البرجوازية التجارية ليصور التطور الاجتماعي والعاطفي والفكري والسياسي لأفرادها الذين يمثلون عدة أجيال ويخترق بواسطة كل فرد من أفرادها وسطاً مختلفاً . هكذا يدخل عالم العلاقات العائلية وعالم المثقفين الضائعين والطلاب الباحثين المندفعين والاحزاب المتصارعة. في «الثلاثية» تتضح أكثر من قبل فنية محفوظ في شحن شخصياته ببعد رمزي . هكذا يشكل سقوط الاب في عين ابنه كمال عبد الجواد سقوط عالم من النظم والقيم المستقرة .

إذا كانت «الثلاثية» صوراً واقعية ترتفع نحو الرمز ، فإن هذا الارتقاء سوف يبلغ بنجيب محفوظ مبلغاً يجعله يتحرك في اتجاه معاكس أي يهبط

من الفكرة إلى الواقع ويتجلى هذا الاتجاه خاصة في روايته « **أولاد حارتنا** » (١٩٥٩) . وسوف ينهج في عدد من الروايات نهج اسقاط الأفكار والرؤى الميتافيزيقية على أشخاص من الواقع الحي . في مثل هذه الروايات نجده مأخوذاً بفكرة البحث عن المطلق . أبطالها لا ينتظرون « غودو » ، بل يذهبون للبحث عنه . وهم في هذا البحث يرسمون خط الصدام بين الظاهري والحقيقي ، كما في « **اللص والكلاب** » (١٩٦١) مثلاً أو « **الطريق** » (القاهرة، ١٩٦٤) . أبطاله الباحثون عن « غودو » منذورون للخيبة ، ولا ينجحون في الرؤية الواضحة إلا بعد السقوط ؛ آنذاك يكتشفون أن ما ذهبوا يلتمسونه بعيداً ، كان قريباً جداً وربما بين أيديهم .

إذا كان نجيب محفوظ قد كتب ملحمة التحول وبرهن على أنه يتحسس تراجيدية البعد الاجتماعي فإنه لم يبلغ اللحظة التراجيدية ، لأنه لم يفارق موضوعيته ولا اهتزت عنده مسافة الشهادة . ففي كل موقف تراجيدي لا بد من توتر معين من زمن مباغت يسقط منظار الرصد ويعدم المسافة بين الشاهد والموضوع .

فردوس الحياة الريفية

إذا كانت الواقعية قد وجدت في حياة المدينة أرضاً حافلة بالصور والنماذج ، فإن عالم الريف بدوره قد اجتذب الروائيين الذين يحملون ، تأثرات رومنطيقية أو مثالية .

فالوسط الريفي يتميز بالصفاء على الرغم من تراكم التقاليد، وبالعلاقات الواضحة والعادات المرسومة ، يضاف إلى ذلك صغر رقعة الجماعة

وترابطها ، حتى ليستطيع الروائي أن يمسك بأطرافها كلها ويحركها من حيث هي جماعة . وفوق أن الريف قد شهد في هذا القرن ، وما يزال يشهد ، مرحلة تحول في النظام الاقتصادي وانهيار نظام الاقطاع ، فإنه يمثل منطقة العلاقة البدئية بين الإنسان والطبيعة . كل ذلك قد وفّر للروائي مادة طيّعة تخضع للاضاءات المتنوعة ، صالحة لخلق الرموز ، وقابلة للتكيف مع مخطط إيديولوجي مسبق يرسم تحول العلاقات أو تناقضها ، كما حصل بالنسبة لاتجاه « الواقعية الاشتراكية » .

من أشهر ممثلي الاتجاه الواقعي الاشتراكي ، عبد الرحمن الشرقاوي ، في روايته « **الأرض** » (١٩٥٤) وهي رواية تفيد من معطيات البنية الريفية لتوفق بينها وبين المخطط الايديولوجي للكاتب ؛ فتصور انهيار مرحلة الاقطاع وفجر الحركات الفلاحية . وتجدر الاشارة إلى أن الرواية تبرز شاعرية العمل والتعلق بالأرض حيث يصير للفصول أبعاد انسانية : فصل التواصل مع الأرض ، فصل الانتظار والتأمل ، فصل الحصاد والحب . وتتسلل الرواية إلى حياة الفلاحين الحميمة فتصور سهراتهم ، ومشاجراتهم ، وحبهم ، ووطنيتهم العفوية وعزلتهم عن الحكومات . أما بطلة الرواية الحقيقية فهي الأرض ، الإلهة التي تبسط ظلها على الإنسان فتعظم أبعاده بنسبة اقترابه منها . هكذا يبدو « عبد الهادي » الذي يعمل في الأرض أقوى الرجال ، وأشدهم جاذبية ، وأعظمهم شجاعة ، بينما يبدو بائع القرية هزيلاً محدوداً . أما المخطط الايديولوجي في الرواية فيكمن في تمجيد العمل وإبراز الصراع بين الفلاحين والاقطاعيين وتوجيه الحل بحيث يوحي بانتصار الفلاحين المناضلين .

لم تشكل الواقعية الاشتراكية تياراً واضحاً في الرواية ، غير أن الأعمال « الملتزمة » لا سيما في الخمسينات وأوائل الستينات (يوم كانت قضية « الالتزام » مطروحة باستمرار كمعيار للتقييم) قد امتصت كثيراً من ملامح الواقعية الاشتراكية .

أخيراً لا بد من الاشارة إلى عمل روائي طريف يجمع بين الواقعية التسجيلية ، والتحليل ، كل ذلك في اطار الذكريات الشخصية . في رواية « **الجبل** » (١٩٥٩) يحكي فتحي غانم قصة قرية ترفض الانتقال للاقامة في القرية النموذجية الجديدة التي بنتها الدولة ، مما يفضي إلى صراع عنيف بين سكان القرية والمهندس الذي يمثل الدولة المخطِّطة (والحضارة الغربية طبعاً) وإذ ينتصر الفلاحون فيحتفظون ببيوتهم فإنما يحتفظون بقيمهم وعلاقاتهم وألوان حياتهم . ويحلل فتحي غانم الأسباب العميقة لهذا الرفض الذي يرى فيه اقتلاعاً ثقافياً ويلمح بدل ذلك إلى تطوير يستوحي حاجات الناس وينبع من طبيعة ظروفهم وعلاقاتهم . يستمد الكاتب عناصر روايته من تجربة واقعية ويجيد استغلال الانفعالات الجماعية التي انفلتت في هذه المناسبة ليبني من ذلك كله عملاً متماسكاً ملوناً .

هذا الاطار الريفي لم يغر أصحاب الإيديولوجيات وحدهم بل اجتذب عدداً من الكتاب الذين يؤخذون باشراق الأجواء الريفية وصفائها وبساطتها. يمكن أن نشير إلى رواية مارون عبود « **فارس آغا** » (١٩٥٩) حيث التصوير الكاريكاتوري الضاحك للتقاليد في جبل لبنان زمن المتصرفية لحظة كان عصر كامل يجنح نحو الغروب . نشير أيضاً إلى « **طيور ايلول** » (١٩٦٧) لإميلي نصرالله . وهي رواية الريف الوديع يمزق طمأنينته الخوف من الغد

ومشكلة الهجرة . الهجرة تزرع في القرية ، الشعر والحنين وتعلم الانتظار ، لكنها تقتل في المهاجرين الشعر وتعلمهم رؤية الواقع البشع العاري .

من تصوير الواقع إلى خلق الرموز

عرفت الستينات ولا سيما السنوات الأخيرة منها طفرة في العمل الروائي ، بلغت أكبر حد من الكثافة في مصر يليها في ذلك لبنان . وبعد جيل محفوظ وحقي ، وادريس والشرقاوي ظهر جيل جديد من الروائيين الشبان . ومع أن هذا الجيل وارث للجيل السابق ومدين له ، فإن الشبان يتنكرون لآباء الرواية العربية ويلحون على تميّزهم . وهذا التنكر مرتبط بموقف فني وهو تعبير عن الحاجة إلى التجدد ، أو الولادة الجديدة . من أبرز ملامح هذه المرحلة :

بداية انحسار المد الواقعي ، والتحول عن الالتزام الإيديولوجي بالبحث عن الواقع إلى الالتزام بالبحث الحر عن الحقيقة باعتبار أنه تجربةأساسيةوعلى كل شخص أن يغامر فيه على مسؤوليته الخاصة ، كما يعبر اوكتافيوباز .

السمة الثانية **هي الانطلاق من موقف الاحتجاج** الذي يكاد أن يشمل الأعمال الروائية كلها . وقد تصاعد هذا الاحتجاج حتى بلغ ذروة حدته حوالى سنة ١٩٦٨ ، حين راح يعيد النظر في القيم المتعارف عليها سواء أكانت أخلاقية أو سياسية ، اجتماعية أو جمالية .

السمة الثالثة **هي ظهور التأمل والبعد الفكري** وأحياناً الفلسفي ، فكانت نتيجة ذلك الرواية الفكرية .

السمة الرابعة هي الميل نحو **خلق الرموز** . لم يعد الروائي يكتفي بتحليل

الواقع أو نقده بل بدأ يخلق الرموز التي تشكل دلالات حركية غير نهائية ، أي قابلة لامتصاص معطيات جديدة يتكشف عنها الواقع حتى بعد انجاز العمل الفني ، وتكون في الوقت نفسه قادرة على انتاج دلالات وإضاءات متجددة بتجدد الظروف . وتجدر الإشارة إلى أثر الشعر في هذا الاتجاه . على أية حال فإن المقارنة الدقيقة بين الأعمال الشعرية الكبرى في أواخر الخمسينات ومطلع الستينات والأعمال الروائية في أواخر الستينات تبيّن سيادة رموز ذات دلالات متشابهة ، كرمز الماء ، أو الفينيق (العنقاء) ، ورموز الانبعاث والتجدد ، وسقوط الأب أو السلطة الأبوية ، ورمز الأرض والخصب .

السمة الأخيرة التي أتوقف عندها هي **ظهور التجارب الفنية الجديدة** . هذه التجارب ليست لعباً ولا ترفاً وهي في جوهرها تعبير عن حاجة عميقة إلى التجدد واكتشاف العلائق الخفية .

البحث عن الحقيقة عبر خطوط الواقع

تتميز أعمال يحيى حقي الروائية التي تنتمي إلى الواقعية بوضوح الصوت الشخصي وبضيق المسافة بين الشاهد والموضوع حتى لتكاد هذه المسافة أن تغيب في روايته « **صح النوم** » (١٩٥٥) . يصور يحيى حقي في هذه الرواية ، القرية المصرية بكثير من التعاطف والخصوصية لأنه يورد هذه الصور من خلال تجاربه وذكرياته الشخصية فكأنها قد عاشت طويلاً في وجدانه حتى اكتسبت حرارته الخاصة ، وتحولت إلى نوع من التجلي

المعكوس، تجلي الظاهر في الباطن. البطلة الحقيقية في هذا الكتاب هي القرية بسكانها ومشكلاتهم الجماعية

ويحيى حقي يعالج موضوعاته من موقع الانتماء والتأصل. فالانتماء بحد ذاته يشكل قضية أساسية بالنسبة إليه، وهي القضية التي عالجها في الرواية – القصة الطويلة «**قنديل أم هاشم**» (١٩٥٤). في هذا الكتاب يقف بطل يحيى حقي بين حضارتين: الحضارة العلمية وحضارة الإيمان والتسليم للغيب، بين ما يشكل أساس الحضارة الغربية الصناعية وروح الحضارة الشرقية. وإذ يجد البطل نفسه مقتلعاً في بيئته غريباً عن مفاهيمها، وتفشل عمليته في «زرع» معطيات حضارة العلم المحض في التربة الشرقية، يتزعزع إيمانه بالعلم ويرجع إلى جذوره. وإذا كان قد استعار من الحضارة الدخيلة بعض أدواتها فإنه قد نجح في امتصاصها وإدراجها في صلب حضارته الأصيلة. ربما بدا هذا المضمون نظرياً أو ذهنياً لكن الرواية على العكس من ذلك، قطعة من الحياة الشعبية المصرية حارة حية مقنعة إلى درجة أن وجه بطلها الدكتور اسماعيل يلتحق بصف الوجوه التي رأيناها ذات يوم فأثرت فينا وسكنت ذاكرتنا.

يوسف ادريس، كما أرى، كاتب قصة قصيرة في الدرجة الأولى، لأن القصة القصيرة عنده سبر للحظة نفسية وولوج في عتماتها. تهيء له حركته الأثيرة التي هي حركة عمودية دورانية. وقد جاء في قصصه القصيرة بأعمال تستحوذ على قارئها حتى يصبح بعضها صوراً تلازمه أو تطارده كقصته «لغة الآي آي» مثلاً. حين يكتب الرواية يخرج عن حركته الطبيعية إلى حركة أفقية يفرضها رسم ملامح المحيط. في روايته «**الحرام**»

(١٩٥٠) يدخل عالم عمال من نوع خاص هم عمال « التراحيل » أشباه البدو الذين يعيشون عند أطراف القرى ويشكلون طبقة بالغة البؤس . ربما كانت « الحرام » أهم أعمال يوسف ادريس الروائية ، لأنه نجح في السيطرة على دائرة واسعة مع التحديق المتواصل في الخصوصيات الفردية . غير أن روايته « البيضاء » (١٩٧٢) تبدو مؤشراً أفضل لعالمه الخاص . تمثل هذه الرواية ازدواجية العالم عند يوسف ادريس عبر ازدواجية مثقف مناضل . خطوط الرواية المباشرة أقرب إلى الواقعية.تبدو عاقلة معقولة تعكس أحداثاً وعواطف متأججة حائرة . الأحداث السياسية والعاطفية مبررة ومحتملة . لكن لكل تلك الخطوط والأحداث استطالات سرية نلتمسها في العالم الجواني . نقرأ الرواية كالعقلاء وإذ نبلغ النهاية وتلوح لنا النقطة البيضاء التي صارت إليها ذكريات البطل السجين نحس أننا قرأنا خطأ وإن هناك قراءة ثانية : ألم يكن حب البطل « للخوجاية » اليونانية الأصل المذهلة المراوغة المحيرة ، البريئة الكاذبة الهاربة لحظة يكاد يقبض عليها ، ألم يكن هذا الحب المهووس صورة لعذاب الفنان في مطاردته لنقطة مراوغة ، يبقى أبداً على وشك القبض عليها دون أن تسقط بين يديه ؟

رواية الاحتجاج

نشرت ليلى بعلبكي منذ عام ١٩٥٨ روايتها « أنا أحيا » التي كانت إعادة نظر في وضع المرأة العربية . وكانت الرواية صرخة لم تقتصر على الاحتجاج على عبودية المرأة بل على وضع الانثى أي المرأة – الزوجة – الأم التي حصر وجودها في مستوى الحاجات البيولوجية . إن اللهجة الحادة والصراحة الجريئة والتصوير التحليلي الذي يعري الرجل من أسطورة التميز هي بحد ذاتها فاصل مميز وإيذان بعهد جديد .

حليم بركات في روايته «ستة أيام» (١٩٦١) شاهد أساسي على الاحتجاج في هذا العقد. تبدو هذه الرواية اليوم رؤياوية تنبأت بغروب الالتزام الايديولوجي الصارم المتزمت الذي يحرم الفرد من حرية الرؤية والاختيار، وإعادة الاعتبار للحرية الفردية والتجاذب الممكن بين الفرد والجماعة. الرواية تستوحي القضية الفلسطينية لكن دون تسمية إذ تتمثل فلسطين هنا بمدينة اسمها «دير البحر». إن مناخ الصراع الذي يتخلل الرواية يبرز المشكلات الكيانية التي تضع الإنسان أمام مصيره وجهاً لوجه وعلى مختلف الأصعدة دفعة واحدة. ولعل أجمل ما في الرواية نهايتها: تتأزم التناقضات كلها ويتهاوى عالم هرم من النظم وما بني فوق هذا العالم المتآكل المتداعي من علاقات وأحلام ومطامح. ويبدو البطل وقد أفلتت الأشياء من يده وسقطت كل المحاولات المنطلقة من ذلك العالم. وفي النهاية يفترس عينيه مشهد النار تلتهم المدينة، هذه النار التي بدأت حريقاً بالفعل قد تجاوزت طبيعتها وبدت مثل ظاهرة قاهرة، طوفاناً سديمياً من اللهب يمحو كل شيء، يغلق الأفق ويرخي ستار النار على عهد مضى.

أما رواية هاني الراهب «المهزومون» (١٩٦١) فهي دخول إلى الحياة اليومية لجماعة من الطلاب والمثقفين الثوريين في المد الايديولوجي. وهي تتيح لنا اكتشاف ما يعانيه هؤلاء من تمزق وما يتصفون به جميعاً من ارتجاج وعدم اتزان. والرواية مهمة من حيث انها اسهام في اسقاط الاطار الأسطوري الذي أحاط به المثقفون «الثوريون» أنفسهم حتى ظهروا معصومين حتى من القلق.

تفتتح رواية يوسف حبشي الأشقر الأولى « **أربعة أفراس حمر** » (١٩٦٤) مرحلة جديدة في الرواية الفكرية . نحن هنا بازاء شخصيات استقيت نماذجها من الحياة اليومية . غير أن ما يميز هذه الشخصيات هو وعيها الحاد بشروطها وكونها مأخوذة بمشكلاتها . الشخصيات هنا ليست تجسيداً لأفكار أو رموز كما في رواية نجيب محفوظ « **أولاد حارتنا** » . أبطال هذه الرواية مجرحون ناقصون قلقون عنيفون . كل منهم يعيش صراعه الخاص ويواصل البحث عن الخلاص . والروائي يدفع هؤلاء الأبطال ببراعة إلى حافة اليأس فيبلغ بعد ذلك النهاية العبثية

اتبع يوسف حبشي الأشقر روايته الأولى برواية ثانية بعنوان « **لا تنبت جذور في السماء** » (١٩٧١) . تقع الرواية في أربعمائة وعشرين صفحة . تعتبر هذه الرواية ، بشكل ما ، استمراراً لروايته السابقة لأن بعض أبطال الرواية الثانية هم من الذين نجوا من المصير الفاجع كالموت أو النفي الاختياري في الرواية الأولى . لكن إذا كانوا قد أفلتوا من النهايات الفاجعة التي تضع حداً لصراع الأبطال وتحركهم أو صمودهم فلأنهم ظلوا معلقين بخيط واهٍ مهدد باستمرار ؛ ويتحرك بهم يوسف حبشي الأشقر طوال أربعمئة صفحة فوق صراط بين الأمل والسقوط .

أبطال الرواية الذين تتولد الأحداث والمشاهد من حركتهم أو تأزم علاقاتهم خمسة :

أنسي الثائر ، البطل الحزبي الخائب لأنه كان يلتمس المطلق في الحزب بعد أن بحث عنه في الله . ثم تحول إلى مطلق ثالث هو المرأة ، إذ أحب

مونا ورفض أن يعاملها كانسان بل أصر على التعامل معها كمطلق لايُنَال ، فلما تصرّفت كامرأة أوقعته في الخيبة الثالثة . لكنه رغم مرور السنين ظل ينظر إليها على أنها نافذة الخلاص الوحيدة. والنافذة بحاجة إلى من يقتحمها، ولم يقم **أنسي** بهذه الخطوة فراح يدور في مكانه مؤجلاً اليأس ومؤجلاً السلام بانتظار الخطوة الحاسمة .

مونا بدورها أحبت أنسي بطلاً خارقاً لكنها رفضت أن يعاملها كآلهة أو معنى لا يُنَال ورفض هو أن يعاملها كامرأة فلم يدرفا أن يلتقيا على أرض إنسانية وراحا يسقطان في الفشل بعد كل محاولة للإلتقاء في انتظار فرصة مقبلة .

اسكندر الكاتب الذي تنازل عن كل ما يمثل له فعل الوجود ، أي الحب والكتابة وسائر أشكال التواصل العميق مع الآخر . تنازل ونقل معنى وجوده إلى الأشياء يحولها إلى مقتنيات ويمارس سلطانه المطلق عليها ويستمد من اقتنائها المتعة كما يستمد من المال القوة . حتى المرأة تشيأت علاقته معها فصارت بعض مقتنياته . وبدا أن الخلاص بعيد فهل تشتعل نار الحب وتبعث في عالمه الشيئي الحياة الحقيقية ؟

مارت المرأة التي قبلت أن تكون الشيء الذي يرضي اسكندر . هي في الأصل بلا جذور ، تعاني غربة وانقطاعاً ؛ كانت منفيـــة في العالم فارتضت أن تكون منفية في رجل ، فهل تصعد مع اسكندر سلم انسانيتها ويصيّره الحبُ لها وطناً ؟

ميرا ، وجود آخر مستوحد يبحث عن ذاته وعن محور لهذه الذات . خيبها الحب فاكتفت من الآخر بدفء الجسد . احتضنت **أنسي** بعد خيبته

كحزبي وسقوطه كثائر ثم فشله في الالتقاء بمونا . احتضنته وحالت بينه وبين مواجهة الفشل لكنها لم تنجح في اختراق أعماقه التي ظلت مغلقة على صورة مونا تحتفظ بها لحلم يجعل البقاء ممكناً .

نحن إذن أمام أشخاص يفتشون عن ذواتهم في مطلق ما ، في الله ، أو الحزب في الحب أو الفن ، أو المال ، كل منهم حصر نفسه في دائرة يحاول أن يجد محور هاو نقطة تماسها مع العالم والآخر. اشخاص يعيشون حياة الغربة والهرب لكنهم ذات يوم ذات فرصة قد عرفوا لحظة تمحور ، لحظة لقاء وتواصل ، أي لحظة انغراس في العالم ثم فقدوها وباتت حياتهم الحاضرة محاولة عنيدة يائسة مجنونة لاستعادة تلك اللحظة ، فراح كل منهم يحاول أن « يعيد كتابة تاريخه كما تعلّم من حياته » ، وفي كل مرة كان يمحو ما كتب ليعيده من جديد . إنه بحث بالجسد ، بحث بالفكر وبحث بالكلام .

« **لا تنبت جذور في السماء** » تعالج قضية فكرية . لكن أبطالها ليسوا تجسيداً لأفكار .إنهم مثقفون مأخوذون من الحياة ومن محيط الكاتب بالذات. وعالم الرواية عالم جواني ، الأحداث تتوالد من ارتجاج خارطة العلاقات والمواقع الفكرية . صحيح أن العالم الخارجي قائم لكنه لا يطل إلا من خلال ارتطامهم به .. الكاتب الذي قادهم ببراعة في « **أربعة أفراس حمر** » نحو حافة اليأس ، يصعد بهم في هذه الرواية المنحدر ليتركهم معلقين بين اليأس والرجاء ، على شفير بين الصمود والسقوط حيث يحاولون ترميم ذواتهم المهدمة ويكتشفون من جديد طريق السعادة . إنها حكاية الإنسان الذي فقد الايمان فراح يبحث عن بديل .

هذه التحركات النفسية والفكرية هي الحدث الرئيس في الرواية . والمناخ العام في الرواية يشكل هالة من القلق الذي يغلف هذه الوجدانات المنكفئة على ذاتها .

ولا شك أن **يوسف حبشي الأشقر** يتمتع بموهبة روائية فذة ليتمكن من السيطرة على انتباه القارىء واهتمامه وشده إلى متابعة الحوار الفكري التحليلي وعبور المشاهد الفكرية – النفسية التي تتأرجح عبرها مصائر الأبطال على مدى أربعمئة صفحة دون أي تساهل فني ، ودون أن يسمح لنفسه بتوسل أي لعبة أو حيلة درامية .

★★★

طالما اجتذبت الرواية التي تعالج موضوعا الكتاب المأخوذين بالبحث عن الجوهري وراء المظاهر . وقد أغرت المفكر والناقد المصري لويس عوض فكتب روايته « **العنقاء ، أو تاريخ حسن مفتاح** » (١٩٦٦) [١] . يتداخل في هذه الرواية مستويان : مستوى أسطوري ومستوى واقعي شبه تاريخي . ويتميز كل مستوى من الآخر بشكل يتيح نوعاً من الحوار بينهما . كما يتمتع كل مستوى بطاقة رمزية تضيء المستوى الثاني . وإذا كان المستوى الأسطوري يمثل عدالة السماء ، فإن المستوى التاريخي يمثل عدالة الأرض كما بدت للشيوعيين المصريين في مرحلة تاريخية معينة . بطل الرواية المناضل ، لكن الناقص أو غير المتزن ، على غرار أبطال التراجيديا اليونانية ، ينذر نفسه لتحقيق العدالة على الأرض فيضطر من أجل ذلك أن يواجه عدالة السماء ويلقى السقوط البطولي التراجيدي . الرواية إذن مزيج

---

(١) لكن الرواية كتبت بين عامي ١٩٤٦ – ١٩٤٧ كما يقول المؤلف في المقدمة ، (ص ٧) :

من الواقعية والفانتازيا . تتجلى الواقعية حين يلجأ الكاتب إلى وصف أمين لشريحة من التاريخ السياسي لمصر ، في مرحلة دقيقة عرفت تصارع الايديولوجيات والاتجاهات السياسية ؛ هذا فضلاً عن أن الكاتب يستثمر هنا ذكرياته الخاصة ومعرفته لبعض الشخصيات والمثقفين اليساريين ، ويتمثل جانب الفانتازيا بوجود نافذة اتصال ما بين الأرض والسماء . وقد ظلت هذه الانفتاحة بين العالمين غامضة. أهو حلم؟ أهو هذيان ؟ أم التدخل الفعلي للسمّاء ؟ لعل تمزق البطل وما يعانيه من صراع داخلي يبلغ الهذيان في حواره مع ملك الموت مسؤول إلى حد كبير عن هذا الغموض . ومن أجمل صفحات الرواية تلك التي تصور المشاعر الغريبة تنتاب البطل المثقف المرهف ووعيه المعذب بالجسد الغريب الذي يحمله (كان البطل قد غرق قبل اتمام خطة الحزب فاضطرت روحه أن تستولي على جسد ابن عمه الفلاح وتدخل فيه) ذلك الجسد الخشن الكثيف الطيني ذي العينين العميقتي الحزن . وإذا كانت الرواية تمتاز بغنى رمزي فإنما تفتقد المرونة والطراوة اللتين تميزت بهما أعمال كبار الروائيين المصريين ، وظلت تحمل الطابع العقلي الواضح .

خلق الرموز

رمز الماء : من الظواهر التي تستوقف القارىء لكثرة الروايات التي تدور حوادثها فوق الماء أو تنطلق من الماء . وإذا كان الماء في معظم هذه الروايات رمزاً لعالم عائم وغير مستقر أو لعالم متحرك متحول مليء بالاحتمالات فهو أيضاً في الكثير منها وفي آن واحد دخول في الموت وبشارة ولادة . من الروايات التي يتبلور فيها رمز الماء « **ثرثرة فوق النيل** »

و « ميرامار » لنجيب محفوظ وكذلك « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » للويس عوض، و« بندر شاه ضو البيت » للطيب صالح ، و« عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات و « السفينة » لجبرا ابراهيم جبرا ...

لقد أكد الطيب صالح في روايته «موسم الهجرة إلى الشمال » (١٩٦٦) قدرته على امتلاك خيال القارىء منذ الصفحات الأولى حتى النهاية فيما هو يطرق موضوعاً أغرى كثيراً من الكتاب الذين عاشوا في الغرب وعانوا التمزق بين الحضارة الغربية وأصالتهم أو طبيعتهم العربية أو الشرقية . ذلك أن الرواية سبر عميق دراماتيكي لهذه التجربة لأنها تدور على أشد المستويات حميمية وترسم مأساة روح عنيفة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق وظمأ خرافي مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يقهر. هكذا يبتكر المعارك مع العدو إذ يغزوه في عقر داره، يتغلغل إلى أعماقه، يهاجمه في أشد المواقع حساسية : المرأة، فينتقم من رجولته انتقام من يربط كل قوة وتفوق وتسلط بالرجولة . أروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يندمج الهيام والاعجاب بالحقد والانتقام، وحيث يمثل البطل الضحية والسفاح والعاشق ، ويمثل تداخل الأجيال وتناقضها وتداخل الثقافات وتصارعها ، فضلاً عن تمثيله ليقظة قارة هائلة جامحة فاتنة . وإذا كان الطيب صالح قد لجأ في هذه الرواية إلى براعة في سوق الأحداث وتنظيم المفاجآت بشكل يتحدى قدرة الرواية البوليسية ، فإنه لا يحتاج في روايته الأخيرة « بندرشاه ضو البيت » (١٩٧١) إلى التوكؤ على شيء من ذلك .

فالطيب صالح يبني هنا أسطورة جديدة يستوحي مناخها، لا خطوطها،

من الأجواء الطقوسية والصوفية في السودان . غريب بلا ذاكرة يطلع ساعة المد : زواج الماء المتحرك الغامر الغازي وإذن المتغير ، والارض الراسخة المحافظة . يتأقلم الغريب ويعلم الفلاحين فنوناً جديدة. لايذكر دينه ، ويعتنق الإسلام ، يتزوج ، ينجب تاركاً سلالة متميزة عليمة عاملة ، ثم يختفي ساعة يلتقي الماء باليابسة. في مرة ثانية ويمضي به الجزر . كأنما عثر الكاتب على حل للأزمة المحمومة التي تعرضها رواية « موسم الهجرة » . مسألة اللقاء بين الحضارتين أوجد لها صيغة . الغريب جاء بلا ذاكرة ولا دين ولا اسم ، إذن بلا تراث . مع ذلك كان يحمل بذوراً زراعية جديدة ويجيد تقنيات متقدمة يجهلها السكان . وإذا كان مصطفى سعيد بطل موسم الهجرة قد أخذ بالغرب في البداية حتى تمثله الغرب ، فإن البيئة هنا هي التي تمتص الغريب وتتمثله . حول هذا المحور الرمزي تتجمع مشكلات محلية عديدة في طليعتها صراع الأجيال في السودان . يلف هذا كله أصداء غريبة ، بروق خاطفة تلوح في ضوئها أطياف ماضٍ سحيق ، وتعطي لكل شيء طعم السحر العتيق .

« **السفينة** » (١٩٧٠) لجبرا ابراهيم جبرا نموذج للرواية التي تخفي البعد الفكري ببراعة فتحيله إلى نوع من الحياة السرية التي تدور وراء قصة حب . وإذا كان القارىء يغرق أثناء القراءة في التفاصيل والأحداث المشوقة فإنه بعد أن يغلق الكتاب يبصر بمجموعة الشخصيات وكل منها يهرب من ماضيه ومشكلاته بحثاً عن خلاصـــه الشخصي . كما يبصر ، على مستوى أبعد ، حالة التفتت والضياع ، التي يعيشها العربي والمثقفون العرب بصورة أدق . ويطمح البناء الفني للروايـــة إلى تكوين صورة اجمالية هي السفينة التي توحد أقدار المسافرين ، بحيث تغيب تفاصيلها

لكن تبقى قابلة للانبعاث في أشكال مختلفة ضمن اطار الصورة التي ترتفع إلى مستوى البناء الرمزي .

بين موت الأب والولادة

عام ١٩٦٠ نشرت ليلى بلعبكي روايتها الثانية « **الآلهة الممسوخة** ». وقد بدت هذه الرواية استمراراً للاولى ، احتجاجاً على وضع المرأة في العائلة ورفضاً لبعض القيم الأخلاقية وفوق ذلك رفضاً للعائلة الأبوية وتحطيماً لقداسة الأجداد . وجاءت بعد ذلك سلسلة من الروايات رأينا فيها الآباء الفعليين ، أو الآباء الرمزيين وهم يسقطون ، يلعنون ، يقتلون أو يموتون. والأعمال في جيل معين يضيء بعضها بعضا . هكذا تجمع من هذه الظواهر المتفرقة خط بارز يؤرخ للوعي في مرحلة حرجة من تاريخنا المعاصر . وبدأنا نتلمس إيقاعاً واضحاً في الأعمال الروائية هو إيقاع السقوط ، يتداخل معه أو يوازيه ، في معظم الأحيان إيقاع المخاض . وإذا كانت بطلة « **الآلهة الممسوخة** » قد ثارت وحطمت صورة الأب التي تجتمع حولها العائلة راكعة بخشوع ، فإن العاقر تحمل بعد يأس وتلقي بالدمية في البحر تهيؤاً لاستقبال الحياة الجديدة . وقد اتضح هذا المنحى في كثير من أعمال المرحلة السابقة . رواية « **الحي اللاتيني** » لسهيل ادريس تتضمن مخططاً مشابهاً . فالرواية تتحرك بين قطبين : الشاب الذاهب إلى باريس لكن الذي يتكلم بصوت أمه ويعاني ما يمكن اعتباره مراهقة متأخرة ، ثم الشاب الذي يتخلص من سلطان الام ، ويقترن ذلك بمجابهة المسؤولية على الصعيدين الشخصي والوطني . وبعد أن كانت صورة الأم تمتلك أبعاداً كبيرة رأيناها تتقلص في أواخر الرواية بينما ابنها العائد يقول في الختام : « الآن بدأنا ، مشيراً إلى ذاته بضمير الجماعة » .

ألا يمكن في ضوء هذا أن نحس في ثلاثية نجيب محفوظ ايقاع سقوط الأب العملاق أحمد عبد الجواد مجسد الأنا العظمى وقيمها القديمة وعيها يتهاوى هذا الأب العملاق كان أحفاده يتقدمون ويرثون الواقع والتاريخ الحي . ومعظم الآباء في هذه الروايات يمتلك بعداً رمزياً أو أسطورياً . فالأب هو الأنا الموروثة، هو الماضي وقيمه . ويبرز ايقاع سقوط الأب — الماضي في رواية شوقي عبد الحكيم « **أحزان نوح** » (١٩٦٤) . نوح الأب يفقد قوته ويتسلط عليه القلق الممزق اثر خطيئة غامضة لا يدري بعدها ان كان بريئاً أم خاطئاً . وفي « **أيام الإنسان السبعة** » (١٩٦٩) لعبد الحكيم قاسم نجد أنفسنا أمام مشهد شاسع مأخوذ من الريف المصري يرصد سقوط عالم تقليدي ، كما نرى الهالة السحرية التي كانت تغلف الفصول والعلاقات العائلية والعملية وهي تتهاوى وتتراجع أمام غزو القيم الجديدة والنظم الجديدة . وفي « **الصمت والصدى** » (١٩٧٠) لأمين العيوطي يلعن الابن أباه . يختار الابن هجران الأرض رمز التعلق بالأجداد ويضيع في أحشاء المدينة .

« **أحزان مدينة طفل في الحي العربي** » (١٩٧١) لمحمود دياب تبدأ بانديا ح دائرة ضوئية ضيقة هي احساس طفل بمحيطه . وفي هذا الضوء القريب الضيق يغمر ظل الأب كل شيء . وترسم الرواية في تطورها عدداً من المسارات المتقابلة والمتوازية . يتسع عالم الطفل من نطاق الأسرة والحي المنعزل القائم في الضواحي حيث العلاقات الريفية البسيطة إلى حدود المدينة ويتحرك وعيه من الوضوح والبراءة إلى التشابك والأسئلة ، من الطفولة إلى المراهقة ، من الغفلة إلى بداية الوعي السياسي . هناك حركة توازي حركة وعي الطفل وتحتضنها هي تراجع عالم كامل من القيـــم

والعلاقات أمام غزو المدينة وآليتها شبه الصناعية . أما الحركة المقابلة فهي تقلص ظل الأب وأخيراً سقوط الهالة عن الآباء في ذلك الحي . هكذا تلتقي خطوط الرواية عند هذه النقاط المتوافقة : الوعي الجنسي ، الوعي السياسي ، سقوط الأب .

تتميز رواية « **الطريق إلى مورينا** » (١٩٦٩) لالياس الديري بأنها تبدأ في مناخ ما بعد السقوط . رجل يتحرك من الماضي ، من بين الانقاض بآلية تخلو من دافع الحياة ، يتحرك بقوة الجسد الذي يطلب الهواء . علامة هذا العالم المنهار بيت العائلة الخرب الذي عاد البطل يسكنه بعد أن هجر وتحول إلى زريبة سائبة . لكن هذه الرواية تربط بين العقم وموت الأب : لأن الابوة سقطت صارت الولادة غير ممكنة . أما ومضة الحب التي التمعت وسط ذلك الحطام فما كانت إلا أملاً واهناً قصير الأجل ، وبدل أن ينتج الحياة الجديدة جلب للمتحابين الجنون والموت .

من الروايات التي تتحرك تحت شعار قتل الأب والولادة الجديدة رواية حنا مينه « **الشمس في يوم غائم** » (١٩٧٣) . ومع أن « الشمس في يوم غائم » تتميز بكونها ذات مخطط إيديولوجي واضح ، فإن هذا المخطط لا يقرأ إلا من وراء طبقة من الصور والرموز المتشابكة . وينطبق المخطط الايديولوجي فيها على مسار العلاقة بين الأب والابن . تتدرج هذه العلاقة لتتحول إلى علاقة انفصام وصراع وتنتهي في موقف قتل الأب . يتخلى الابن عن انتمائه الطبقي عن « أصحاب القلاع » ويقترب من سكان « الأقبية » حيث يتعلم الرقص محرر الجسد ، يتعلم الرقص ليقرع الأرض النائمة ويوقظها وآنذاك فقط يتهيأ له الانعتاق ومعاينة الرؤى .

تجارب فنية جديدة : الرواية البحث

أختار هنا أربعة أعمال روائية طليعية، تقوم أصلاً على البحث عن تقنية جديدة أو شكل جديد يجسدان فهماً جديداً للفن الروائي ونظراً جديداً إلى الواقع. تشكل هذه الأعمال محاولة للخروج على «عقدة شهرزاد» وبناء عمل يتجاوز السرد المتسلسل المتماسك، يتولد وينهض من مؤثرات وإضاءات، فلا يسير وفق خطوط متتالية حتى على طريقة التداعي. بل يعتمد الحركة الحلزونية (صنع الله ابراهيم). وتداخل الأبعاد (ثرثرة فوق النيل) أو تصالب الخطوط وتداخل الشخصيات (كنفاني) والحركة المتجهة نحو المركز (حليم بركات). الروائي هنا في حركة مستمرة. يغيّر موقع الرؤية أو يغيّر طبقة الصوت، وهاجسه البحث عن سر وراء الحدث، عن هوية اللحظة التي يتم فيها الحدث. عن نافذة يستشرف منها الآتي: هذه الرواية تختلف إلى حد عن الرواية المكتملة المستكملة لكل الشروط. بسبب طابع البحث والانفتاح.

ظهرت التجربة الروائية الأولى عام ١٩٦٦ . وهي الرواية ـ القصة الطويلة التي كتبها صنع الله ابراهيم بعنوان « تلك الرائحة » . تتبع الرواية خطاً دورانياً يمر باستمرار بين نقطتين : شرطي يتثبت صباحاً ومساء من هوية شخص خارج من السجن . ويبدو السجين الطليق لأول وهلة وكأنه يتحرك بين النقطتين أو فعلي اثبات الوجود . والواقع أن حركته ظاهرية كحركة الشمس . فالأشياء والأحداث والأشخاص تتحرك تمر به دون أن تجد لديه صدى أو تحرك اهتمامه . الأشياء والأحداث تتمتع بالحياة وهو المشيء، ليس بينه وبين العالم الخارجي أي تبادل . كما ان لغته لا تنفتح على العالم الداخلي ، لا شيء يستوقفه ما دام التواصل معطلاً . عبارته الروائية حيادية كتيمة لا يطل منها رد فعل، وهي تعرض الأحداث أو تفرضها بحيث يتساوى في لهجته شرب الماء وعبور الشارع أو رؤية فتاة عارية . أما زمن الأفعال فهو واحد باستمرار : زمن المضارع السردي ، يتوالى في عالم مسطح مبهم الوجه ، ذلك أن الرواية تلغي الظلال وكل ما يكون الخلفية سواء كانت نفسية ، تاريخية ، أسطورية ، أو تأملية . وهكذا يتحول الزمن إلى ديمومة تمتـــد بين زيارة الشرطي الماضية وزيارته المقبلة .

رواية « ثرثرة فوق النيل »

لنجيب محفوظ ، القاهرة ١٩٦٦

الحدث الرئيس في الرواية : يقدم الكاتب للرواية بتصوير حياة سكونية لجماعة من المثقفين الحشاشين الذين يعيشون على هامش الأحداث السياسية والإجتماعية ويكشف ما في حياتهم من خواء ورتابة . معظمهم ما تزال له بقايا اهتمامات وعلاقات ، يأتون على ذكرها ، ويبدأون مناقشة بعض القضايا لكن سرعان ما ينحل ذلك كله في ضباب « الجوزة » . يجيء السرد على لسان أنيس زكي الذي يشير إلى نفسه بصيغة الغائب وهو أكثر الحشاشين «انسطالاً» وذهولاً وهذا ما يحدد طبيعة الرؤية .

يلقي الكاتب في هذا العالم المستقمي بعنصر مختلف محرّض، هو الصحافية الجادة سمارة بهجت التي تحاول أن تبث في هذه الحياة العبثية معنى عن طريق التشبث بما تسميه « إرادة الحياة » تأتي إلى العوامة مبكرة لتلتقي بأنيس زكي ، خاصة ، قبل « انسطاله » ، لأنه لا يكاد يتكلم ، وتطرح عليه الأسئلة المحرجة . الحشاشون بدورهم يحاولون استدراجها إلى عالمهم .

عن هذا التعارض تتولد الأحداث . تنجح سمارة بهجت في إقناع « الشلة » بالقيام بنزهة ليلية ، تخرجهم من القوقعة لاستقبال الهواء البارد .

رجب القاضي الممثل السينمائي الشهير كان يقود السيارة . في طريق العودة حدثت جريمة غير مقصودة ، صدموا رجلاً في طريق مقفرة وهربوا . في اليوم التالي ترفض سمارة الجدية الاستمرار في الصمت ، وتحاول اقناعهم بالاعتراف . وحين يواجهونها بأخبار الصحف عن القتيل المجهول الذي لم يطالب به أحد مبينين عدم جدوى الاعتراف وعبثية إصرارها تجيب بأن المسألة مسألة مبدأ . ويصادف ذلك اليوم فقدان الحشيشة من الأسواق فيدور النقاش في حال الصحو ، ويدب الخلاف بين أفراد الشلة فيكاد أحدهم أن يقتل الآخر . ثم يقرر رجب غاضباً أن يذهب للاعتراف وتوريط الجميع . ولا تكشف النتيجة . تنتهي الرواية تاركةً عدداً من الأسئلة : هل يعترف رجب حقاً ؟ هل تنهزم سمارة التي نجحت في تحريك مستنقع الحشاشين ، وهل يمكن أن يعود هذا المستنقع إلى سابق عهده ؟

شخصيات الرواية : جماعة تنتمي إلى الوسط الثقافي بشكل عام ، بينهم الناقد الفني والصحافي والمترجمة والممثل والطالبة والكاتب والموظف . كانت لهم حياة ناشطة في الماضي ، بعضهم ناضل ذات يوم ودخل السجن . لكنهم انتهوا تدريجياً إلى العبثية ويئسوا من فعالية المثقف ودوره ولاذوا بمرحلة الحشيش .

وفي مرحلة من مراحل الرواية يقدم نجيب محفوظ هذه الشخصيات على لسان سمارة بهجت الصحافية «الجادة» التي جاءت إلى عوامة الحشاشين في محاولة لإعادتهم إلى عالم المسؤولية والجدية ، هذه الشخصيات هي :

أحمد نصر : موظف كفء ، ومتديّن روتيني . يطارده إحساس بالتفاهة يهرب منه بالجوزة .

مصطفى راشد : محام ، ذو مظهر براق بالثقافة وباطن أجوف ؛ يعي

خواءه النفسي ، ويجد ملاذه في الجوزة والمطلق .

علي السيد : ناقد فني أزهري النشأة ، متخرج من كلية الآداب ، له زوجتان وعشيقة . يقيم أسسه الجمالية على المنفعة المادية . لا يقول الحق إلا مضطراً . فإذا فعل تطرف وهجا هجاء مقذعاً . يطارده الاحساس بالخيانة فيلجأ إلى الجوزة . بلا عقيدة ولا خلق .

خالد عزوز : كاتب قصصي ، وجد مهربه في الجوزة والجنس والفن الهلامي. منحل دينياً ، إباحي أخلاقياً .

رجب القاضي : ممثل . ابن حلاق ، رجل جنس ، بلا عقيدة ولا مبادىء ،مهربه الجنس لا الجوزة .

أنيس زكي : موظف خائب . مثقف لا يملك إلا مكتبة عامرة . نصف حي ، ذاهل باستمرار . نسي تماماً ما يهرب منه .

ليلى زيدان : مترجمة ، تجاوزت الثلاثين ولم تتزوج تتظاهر بالتحرر .

سناء : طالبة ، مراهقة .

سنية كامل : متزوجة ، تهجر بيتها بين الحين والحين وتأتي إلى عوامة الحشاشين .

العم عبده : « خفير اللذات » ، حارس العوامة ومدبّر شؤونها يبعد عنها رجال الشرطة ويتفقد الحبال التي تشدها إلى الشاطىء ،ويجذبها أو يرخيها تبعاً للأحوال ، يؤم المصلين ، ويطهو الطعام للشلة . ويبحث لهم عن فتيات الليل . ضخم الجثة قوي البنية مع أنه طاعن في السن. لا يعرف شيء عنه ولا

يتكلم إلا ليبلغ خبراً . مع ذلك فهو جدير بأن يغرق العوامة . وكاد أن يفعل ذلك يوم تشاجر ، رجب القاضي وأنيس زكي.

سماره بهجت : صحافية حسناء تقتحم حياة العوامة عن طريق أحد أفراد الشلة، في محاولة لاكتشاف السر الذي يدفع الحشاش إلى الهرب ، ولكي تستدرج الحشاشين إلى حياة المسؤولية وربما لكي تكتب مسرحية . تشكل النقيض الذي يساعد على إضاءة حياة الحشاشين ودفعهم للكلام على القضايا العامة وإظهار آرائهم ومواقفهم . لكنها تكشف في النهاية مدى هشاشة المعنى الذي تتشبث به وكأن تصلبها في المواقف المبدئية نوع آخر من الهروب من الفراغ . الهروب إلى الجدية ، فهي تقول لأنيس زكي في نهاية الرواية : « اعترف لك بأنني مصرّة على أن أكون جادّة أكثر مني جادة بالفعل » ثم ، في أوقات الراحة من العمل يعترضني العبث كأنه وجع الأسنان ، ولكنني أحاربه بعقلي وإرادتي » .

هذه الشخصيات منقسمة على نفسها تعيش حالة من التناقض والإزدواج تتفاوت في قدرتها على الإنسجام مع الحياة العامة، لكنها جميعها منفصمة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي ، وعلاقتها بالحياة العامة علاقة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورات العيش وليست علاقة انتماء . فما منهم من يؤمن بمعنى عمله أو روابطه العائلية . وليس بينهم شخص واحد يرتبط ارتباطاً عميقاً بأي شيء . بل إنهم في هربهم لا يسعون إلى استحضار غائب ، كلحظة ماضية ، أو علاقة أو حالة ما . يلتمسون الغياب الفكري ، غياب الوعي لعجزهم عن مواجهة الفراغ والعبث ، وعدم قدرتهم على معاينة التناقض .

المكان: عوامة فوق النيل ، تلجأ إليها شلة الحشاشين ليلاً التماساً للستر

والطمأنينة والهرب . لكن منذ البداية تصدمنا مجموعة من التناقضات في هذا المكان الذي يوظف هنا توظيفاً رمزياً :

العوامة ملجأ وموضع طمأنينة الحشاشين المثقفين ، لكن عدداً كبيراً من الأخطار يتهددها. فهي غرفة عائمة على النيل مهددة بالغرق ومداهمة رجال الشرطة، وليس لها منفذ ؛ ومع أنها فوق النهر المتحرك إلا أنها تشكل طريقاً مسدوداً .

والعوامة على هامش اليابسة مشدودة إليها بحبل قابل للانقطاع (وقد غرقت عوامة مجاورة في سياق الرواية) . كما أنها رجراجة تهتز لوقع الأقدام . وهي طافية فوق النيل لكنها معزولة عن حركته ، لا تجاري تياره الذي يحمل لمصر الحياة .

والعوامة بالنسبة للحشاشين مكان الحرية لأنهم يعيشون فيها خارج المصطلحات الإجتماعية وفي حالة من التحلل . كما أن بعضهم يبدل ملابسه النهارية فور وصوله إلى العوامة . وفيها يتغير معنى الأشياء كلها . يقول أنيس زكي ألصق الحشاشين بالعوامة :

« الحب لعبة قديمة بالية، رياضية في عوامتنا . الفسق رذيلة في المجالس والمعاهد ولكنه حرية في عوامتنا . والنساء تقاليد ووثائق في البيوت ولكنهن مراهقة وفتنة في عوامتنا . والقمر كوكب سيار خامد ولكنه شعر في عوامتنا . والجنون مرض في أي مكان ولكنه فلسفة في عوامتنا . والشيء شيء حيثما كان ولكنه لا شيء في عوامتنا . »

هذه العوامة ، مع ذلك ، ملجأ مؤقت ، وكل ما فيها عابر عرضي لا

يملك مقومات الاستمرار . وعلى الرغم من جو « الحرية » المزعومة ، فالحشاشون يعيشون فيها مقلوب الحرية لأنهم مكبلون إلى « الجرزة » وإلى دائرة حياتهم الضيقة. والعوامة مكان دافىء رطب تتصاعد حولها أبخرة النيل ، ويملأ جوها دخان الجرزة ، وهي مكان ليلي سائب ، متحلل ، مكان اللافعالية واللامسؤولية والانغلاق ؛ وهي تطفو فوق جسد النيل الوالدي . لذلك يمكن القول إن العوامة ذات بعد رمزي وهي تشير إلى رحم الأم . فالمتقفون الخارقون في المخدر إنما يقومون بحركة تقهقر ، يعودون إلى حالة شبه الحياة ، ويلتمسون الطمأنينة والراحة الطفيلية .

الزمان : زمن العوامة هو الليل ، إذ يأتي أفراد الشلة مع الغروب وتبقى مهجورة في النهار .

وإذا كان النهار زمن الخروج من العزلة والالتقاء بالجماعة فإن الليل زمن اللاعمل وعدم الانتاج ، وهو زمن العزلة والغياب . كما أن الرواية تسلط الضوء ، أساساً ، على الحياة الليلية للشلة ، ولا تصور حياتهم النهارية العادية إلا لتكشف مدى غربتهم عنها ، وترينا انتظارهم لزمن العوامة .

ومع أن هذا الزمن الليلي يبدو لأول وهلة صاخباً عامراً بالحركة . إلا أننا سرعان ما نكتشف دورته المحدودة الرتيبة التي تتكرر دون أن يطرأ عليها جديد. إنها دورة قصيرة مغلقة : بين نهار باهت هامشي ولقاء ليلي سرعان ما يغرق في عزلة « الانسطال » . لذلك يمكن القول إنه زمن مستنقعي رتيب ، مع ذلك ليس الزمن الاستمراري ، بل زمن التقطع . فما من علاقة داخل العوامة تشكل نوعاً من الوشائج الحقيقية العميقة القابلة للاستمرار . كل ما هنالك تصادم عزلة بعزلة . وزمن الحشاشين زمن مسطح لأنه فقد بعده التاريخي ، كما فقد الأفق المستقبلي .

العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية عبثية فوضوية ، فهم يعيشون في مكان واحد ، يواجهون مصيراً واحداً ومع ذلك تنعدم بينهم الروابط الحقيقية ومع أنهم يشتركون في حالة واحدة ويبدون متّحدين ظاهرياً إلا أنهم مفككون عمقياً . والدليل على ذلك اختلافهم لما سنحت لحظة وعي ، وواجهوا مسألة مصيرية ، فكاد أحدهم أن يقتل الآخر . وكما كانوا يموهون حقيقتهم بالمخدر كانوا يغرقون اختلافاتهم ؛ الوعي وحده يكشف الاختلاف لأنه يكشف المواقف . (أنيس زكي يطرد من عمله في اليوم الوحيد الذي يذهب فيه صاحياً . ذلك أنه ثار واتخذ موقفاً محدداً من مديره ، هو الموقف الذي ظل يحلم به سنوات) . العلاقات في العوامة سطحية ومؤقتة فلا،صداقة عميقة ولا حب حقيقي . كل شيء يستمر إذا استمر بقوة العادة . وهذا منسجم مع زمن العوامة .

البناء الفني للرواية: يجري سرد الأحداث على لسان أنيس زكي . لكن أنيس زكي لا يصحو إلا نادراً. وهو أبداً غارق في الهذيان . وتشكل المعلومات التاريخية وتاريخ الأنواع مادة هذيانه . شذرات من المعلومات تجتمع وتتلاقى خارج السياق التاريخي . تغدو أحداث التاريخ قصاصات متراكمة تتطاير كلما مسها خيال أنيس زكي . هكذا تتوالى هذه القصاصات وقد فقدت لحمتها ومنطقها وحركيتها ، ولحقت بها استطالات حلمية خيالية أو انتقلت بحرية في الزمان فبدت أشبه بخرافات أو أحلام عجيبة .

يوظف نجيب محفوظ هذه الهذيانات توظيفاً رمزياً وإيحائياً ؛ فتحوُّلُ الأحداث التاريخية إلى قصاصات تتلاقى اعتباطاً ، ليس نتيجة للمخدر وحسب ، بل هو مرتبط بفقدان الإيمان بالتاريخ ومعناه ، بارتباط الأسباب والنتائج ؛ إنه يعكس الصلة العبثية بين الأسباب والنتائج. هنا تتحول الأحداث

إلى ركام ، بلا جذور ، بلا نسق بلا قانون وبلا معنى . ومن خلال هذه الهذيانات التاريخية يبدو تاريخ مصر ثرثرة فوق النيل ، الخالد وحده ، الحقيقي وحده . من خلال هذه الهذيانات يبدو التاريخ مجموعة عوامات ، مجموعة شخصيات طارئة توالت ولا تتصل الواحدة بغيرها . الناس في هذه الهذيانات لا يلتحمون بل هم مجموعة فقاعات فطرية لا يترك واحدها للآخر شيئاً .

لكن في بعض الأحيان تلوح خلال هذا السياق العبثي ، مقاطع تاريخية ذات صلة بتاريخ مصر المعاصر كحديث الحكيم « ايبو – ور » .

« . . . الشيء شيء حيثما كان ولكنه لا شيء في عوامتنا. أيها الحكيم القديم « ايبو – ور » أقدم بعصرك الذي اضمحل فيه كل شيء إلا الشعر وأسمعنا الغناء . حدثني ماذا قلت لفرعون . أقبل الحكيم « ايبو – ور » وهو ينشد :

إنّ ندماءك قد كذبوا عليك
هذه سنوات حرب وبلاء

قلت أسمعني فريداً أيها الحكيم ! فأنشد :

ما هذا الذي حدث في مصر
إن النيل لا يزال يأتي بفيضانه
إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء .
يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت .

قلت ماذا قلت أيضاً أيها الحكيم « ايبو – ور » ؟ فقال :

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك بترك الفساد ينهش البلاد
انظر كيف تمتهن أوامرك
وهل لك أن تأمر حتى
يأتيك من يحدثك بالحقيقة . » (ص ١٣٧)

ويوظف الكاتب هذه الهذيانات توظيفاً بنائياً ، فيجعل تحركات الحشاشين وأقوالهم ترى من شقوقها . هكذا تأتي بعض الأحداث والانطباعات متداخلة بهذه الهذيانات ، وكأن أنيس زكي يراها عبر ضباب خياله . وهكذا يتحرك القارىء حركة مستمرة بين بعدين : بين حياة الأشخاص في العوامة وبين الأخيلة التاريخية المتناثرة . والأحداث المعاصرة تصور غالباً من خلال الأصوات ، وكأن هذه الأصوات تهاجم الهذيانات وتخترقها أو ترتسم عليها وقلّما يصفها أنيس زكي وصفاً عيانياً .

هكذا يكثر الحوار في الرواية لكنه يجيء متقطعاً لتداخله بالهذيان :

« واتجه التحقيق نحو أحمد نصر فتردد صوته قائلاً :

ـ همي الأول هو الستر !

صوت مصطفى راشد متطفلاً :

ـ هذا الرجل له شأن آخر . . . .

صوت خالد عزوز :

ـ هو الوحيد فينا الذي سيعيش بعد الموت ..

وضاق أنيس بوحدته الصاخبة فنادى عم عبده ليغير ماء الجوزة .

وتمثل العملاق في لحظات حضوره كالوجود الوحيد في خلاء صوتي .

وصوت قال إن همه الأول هو التذكر . وآخر قال بل إن همه هو النسيان.

بناء السرد يظهر أن الأرضية أو نسيج اللوحات في الرواية هو الهذيان، وأن الأحداث أشبه بظلال تتراقص فوق ذلك النسيج . وإذا كانت التأملات والخواطر تتقدم عادة وتقتحم الحاضر أو تنطبع عليه ، فالوضع هنا معكوس لأن الأصوات تنسحب ، رجوعاً على شاشة الهذيان .

المسألة التي تطرحها الرواية : المسألة التي تستغرق الرواية في المقام الأول هي مسألة الانخراط والهامشية والفعالية . بعض أبطال الرواية كأنيس زكي ومصطفى راشد وأحمد نصر ناضلوا في الماضي ؛ وقد كاد أنيس زكي أن يقتل في المظاهرات . لكنهم قمعوا وأدركوا عدم جدوى نضالهم وأن الأحداث تجري دون أن تتأثر بمواقفهم . هكذا خرج أنيس زكي من الحياة منذ عشرين سنة . وكأن المثقف يطرح القضية على هذا النحو : إما الفعالية والتغيير وإما الانسحاب .

لكن ما معنى النضال بلا جدوى؟ ربما كان شبيهاً بالمسألة التي طرحت في نهاية الرواية : الاعتراف بصدم الغريب المجهول، مع أن هذا الاعتراف يدمر حياة أشخاص ولا يفيد أحداً ولا يصلح شيئاً . مسألة مبدأ وراحة ضمير أو خلاص شخصي وهذا هو العبث . لكن العبث في المسألة يتأتى من عزلها عن السياق العام، إذ متى كان الخلاص فردياً بات عبثياً . والمواقف أياً كان عمقها ومهما بلغت جديتها تنتهي إلى العبث متى خرجت من السياق التاريخي . لأن هذه المواقف تكتسب معناها ووقودها من الحضور الاستمراري والتواصل مع الخضم المشترك ، من الانتماء الأخير إلى الجذر المشترك . ويبدو لي أن التداخل بين وقائع الرواية والهذيانات التاريخية يتضمن حكماً بالتشابه . فكما فقدت تلك الهذيانات تاريخيتها وبعدها وبدت عبثية، كذلك حياة الشلة رغم نجاح بعض أفرادها في الميدان العملي . إنها حياة معزولة عن السياق طافية فوق نهر الحياة المتدفق لذلك ظلت كما ورد في العنوان « ثرثرة فوق النيل » .

جغرافية الخطر

تخطيطات حول رواية « ما تبقى لكم »*

يغادر « حامد » بطل رواية « ما تبقى لكم » موقع الانتظار في غزّة ويدخل في متاه الصحراء متحركاً نحو صدر الأم. وكذلك سائر أبطال غسّان كنفاني : مجازفون كيانياً يحطمون إطار الاستقرار الزائف والسلامة المؤقتة (سعد ، في رواية « أم سعد ») يقتحمون صحارى الخطر (حامد ، في « ما تبقى لكم ») ، يجازفون بعبور الحدود الصحراوية القائظة ، المحرمة عليهم دون غيرهم مع أنها عربية ، مهربين في صهريج خانق كأنهم المخدرات (أبطال رواية « رجال في الشمس ») ، يتفرسون في الواقع بلا أقنعة ولا أوهام ، يتلقّون الأنجوبة القاصمة ويواجهون الهزيمة على مستوى الأحشاء (رواية « عائد إلى حيفا ») أو يلقون بأنفسهم لاختراق حصار الماء (قصة « الشاطىء ») .

يتحرك بطل غسان كنفاني فوق الخط الحرج الفاصل بين الخلاص والسقوط ، بين الحياة والموت . فهو بطل حركي مأساوي في موقف اختيار

---

* الكاتب الراحل غسان كنفاني .

ومواجهات مصيرية . وهو بطل حقيقي،بمعنى أنه يتحرك بوجوهه كلها ويجازف بكيانه وأطره ؛ فلا تقتصر إضاءة الكاتب له على رصد حركته الظاهرية أو مواقفه المعلنة ، بل يرسم خطوط التشابك والصراع بين نوازعه الباطنة وشروطه ومطامحه ويحدد موقعه ومساره في ضوء هذا التشابك . وقد استطاع أن يحقق هذه الإضاءات العمقية بفضل اقتصاد رمزي وهندسة تنتمي إلى هندسة القصيدة الحديثة كما عرفت عند كبار شعرائها ، أي القصيدة التي تكثف بالرمز خطوط الحركة وتعري التناقض راصدة الوضعية الإنسانية .

إن روايته هي رواية البحث . لا مجال فيها للجماليات المجانية ، واقتصادها الدقيق لا يسمح بتراكم التداعيات ، وبنيتها الدينامية القائمة على ضبط المسارات وتقاطعها وآليتها لا تحتمل الإنشائيات الباهظة والأوصاف ؛ وأي تساهل من هذا النوع هو مجازفة بإيقاع الرواية الخاص من هنا كانت رواياته تتميز بالكثافة والغنى وتشترط في القارىء قدراً من التيقظ والتركيز ، تتطلب منه أن يكون في حالة رصد . وإذا كان غسان كنفاني في فنه الروائي والقصصي قد رفض الإنشائيات والجماليات المجانية فهو لم يتخلّ مطلقاً عن الفنية العالية ، بل ان روايته تجيء ، من الناحية الفنية خاصة ، في طليعة الروايات العربية وتقف في صف الروايات العالمية . إن أعماله شهادة ساطعة علىٰ أن الإبداع الرفيع هو اللغة اللائقة بالنضال ، وعلى أن التعارض بين الفنية الرفيعة الباحثة المتجاوزة وبين الالتزام العميق طرح خاطىء ونظري،لأنه لا إبداع خارج الالتزام بالحق والكرامة الإنسانية،ولا التزام خارج الإيمان بالإنسان والإبداعية الإنسانية .

لقد اختار غسان كنفاني في حياته وأدبه موقعاً واحداً ، هو موقع الخطر ؛ هذا الموقع يعيش لحظة الصفر ، اللحظة النارية التي تتأجج فيها النوازع

جميعاً ، لكن تذوب فيها العرضيات والتفاصيل ، ويستعيد كل شيء حركته البدئيّة ووجهه الأصيل . في هذه اللحظة تصير الحياة وهجاً ، تفتحاً وإشراقاً ، وتصير الممارسة طريقاً . إنها منطقة المصيريّ حيث يعيش كل شيء ، كل شخص حالاته القصوى ويتحرك حركته الفاصلة .

وعلى الرغم من أنه قد عبر حلم الخمسينات والمدّ الصاعد الذي جنّح الآمال ، فقد كانت عيناه ، في كل ما كتب ، تبصران بوضوح المأزق الضيّق الذي حُشر فيه العربي والفلسطيني خاصة . إذ كيف يمكن أن تكتب رواية « رجال في الشمس » عام ١٩٦٢ دون هذه الرؤية الخارقة ؟ لقد بَصُر بالعربي على حافة خطر هائل وفي ملتقى شفار عديدة ، والعالم العدائي يهاجم وما من ظهير . هكذا عكف في رواياته على دراسة جغرافية الخطر واستقصاء وضعية الحصار وكان جوابه واحداً وخياره واضحاً : الفعل المجابه .

ولم يكن أبطاله أحلام تعويض، بل امتدادات له وطلائع ؛ كانوا حلم شعب ورؤى مستقبلية . هكذا يدفع بطله حامد عام ١٩٦٤ لعبور مسيرة الساعات التي لم يعبرها عربي في ستة عشر عاماً » . ويوماً بعد يوم سوف نكتشف أن غسان كنفاني كان رائياً كبيراً حين ترك بطله « حامد » بين نار الصحراء ونار السماء ، فوق تلة عارية ، وحيداً مع جندي عدو ، وبينهما سلاح قاطع هو كل اللغة المشتركة التي يمكن أن يتبادلاها .

٥

١ ــ حول الحدث الرئيس :

يمكن في الروايات التقليدية تقديم الحدث الرئيس أو هيكل الرواية عن طريق سرد الوقائع بحسب تتابعها الزمني . ويمكن في هذه الرواية أن نعيد ربط الأحداث وفق تتابع تأريخي ، لكن مثل هذا السرد تأليف لرواية مختلفة لم

يردها المؤلف . ذلك أن هيكل الرواية يقوم على الانطلاق من وضعية ومواقع للأشخاص في هندسة معينة للعالم ، في لحظة معينة ؛ لذلك كان الأبطال أشخاصاً ومسارات في الوقت نفسه ، وكانت الملامح قابليات للحركة أو عدمها . وإعادة ترتيب الأحداث وفق التسلسل الزمني هو إعطاء الرواية بُنْيَة خيطية أو خطّية ، بينما بناؤها شبكي . هكذا نبدأ بعرض الشخصيات وتحديد وضعيتها عند الانطلاق كي نبني حركتها في مرحلة تالية .

٢ ــ شخصيات الرواية :

زكريا : يسميه حامد «التنّين» . يبدأ ظهوره في الرواية من خلال خواطر «حامد» . يذكر يوم سبق مع زكريا وعدد من شبان غزة إلى معسكر إسرائيلي ، وسدّدت إليهم فوهات البنادق . هدّدهم الضابط الاسرائيلي بالقتل جميعاً إن لم يكشفوا عن شخصية «سالم» الذي ينظم المقاومة ضدّهم . لاذ الجميع بالصمت ولمّا تهيّأ الجنود لإطلاق النار اندفع زكريا صارعاً يقول «أنا أدلّكم عليه» . آنذاك خرج «سالم» من الصف قائلاً أن لا داعي لذلك ، وقدّم نفسه وهو ينظر إلى زكريا نظرة احتقار ، وأعدم على الفور . يرى حامد أن سالم قد فوّت على زكريا فرصة أن يكون خائناً . متزوج وله خمسة أولاد . يشكل في الرواية الشخص المغلق المستنفد ، غير القابل للحركة والمغامرة والتغير ، بلا أحلام ولا مطامح .

ليس في الرواية مونولوج يحمل مشاعره ، ولا يتكلم بصورة مباشرة أبداً . يمر كلامه وتسرد تصرفاته عن طريق تأملات مريم ، في إطار الاعتراف بعار دفعت إليه كي لا تصير عانساً أخرى في مجتمع لا يحتمل العوانس فتقول : «لكنه عاري الوحيد في خمس وثلاثين سنة نظيفة ومخزونة» . وتمر كلماته ومواقفه في مونولوج حامد كذكريات واخزة .

مريم : أخت حامد تكبره بعشر سنوات . تربطها به روابط خاصة . كان يعتبرها كل شيء بعد أن فقد كل شيء الوطن والأب والأم ، وهي ترى فيه أباً وولداً ومثالاً . ضيعتهما أمهما على الشاطىء أثناء النزوح وتدافع الجموع إلى الزوارق؛ولم يعرفا مكانها إلا بعد مضي سنوات وعن طريق الإذاعة ؛ فصارت الأم بالنسبة إلى الولدين حلما يقترن بفردوس الوطن المفقود فيرددان في كل مناسبة « لو كانت أمك هنا » .

تضيق بأعرامها الخمسة والثلاثين وبالوحدة ويطاردها شبح العانس في مجتمع لا يتقبل المرأة إلا زوجة . تلتقي زكريا رغم علمها بكره حامد له ، تحمل منه فيضطر حامد إلى الموافقة على الزواج .

وعلى الرغم من سقوطها لا تشكل البطل المستنفد بل تحتفظ بقابليتها على الحركة .

حامد : هو البريء النقي . لكنه الاحتمال الكامل . عاش حلماً مؤجلاً هو حلم الذهاب إلى أمه في الأردن عن طريق الأرض المحتلة . لم يستطع تحمل زواج أخته من زكريا بالذات ؛ لقد اختارت النقيض والعدو . كانت بالنسبة إليه ما تبقى من الوطن والأسرة والآن صارت ملوثة . هكذا يقرر الانطلاق في تحقيق الحلم القديم ويتحرك عند غروب اليوم الذي عقد فيه الزواج . في الصحراء يفاجيء جندياً إسرائيلياً يطلق إشارات ضوئية لتراه دوريته . يتمكن من إسقاط سلاحه بعامل المفاجأة، وينتزع منه سكيناً ويشد وثاقه ويجلسان بانتظار ما يأتي .

الساعة : ساعة حائط جاء بها حامد ذات يوم . تدق بصوت معدني بارد إيقاع الانتظار والزمن الخاوي . يتداخل إيقاعها في بعض مراحل الرواية

بإيقاع الصحراء وتأخذ معنى الزمن الصحراوي . حامد جاء بها لكن مريم هي التي تعيش على إيقاعها زمن الانتظار والعقم . وينفصل حامد عن عالم الساعة وزمنها المعدني المصطنع حين يرمي ساعة يده في الصحراء مستعيضاً عنها بزمن الخطى . ثم صارت مريم بعد ذهاب حامد تسمع في دقاتها خطواته .

الصحراء : لها في الرواية مونولوجها الخاص، وهي تدخل ككائن حي .

« وفجأة جاءت الصحراء . رآها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر ... »

« ... لم تكن صامتة تماماً ، وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع . »

« فغرس أصابعه في لحم الأرض وذاق حرارته تسيل إلى جسده ... وشد إليها فمه وأنفه ... »

تكتسب في سياق الرواية أبعاداً عديدة . هي أرض الخطر حيث لا علامات ولا ماء ولا ظل . وهي الجسد الذي يحتضن خطوات حامد والصدر الدافىء الذي يريح رأسه عليه . تتابع في مونولوجها خطوات الصغير « المغامر الشجاع » وهو ينحرف عن هدفه .

تتداخل مونولوجاتها بخواطر مريم تداخلاً يوحي بالتشابه حيناً وبالتوازي حيناً آخر : مريم تسمح لزكريا الخائن بامتلاكها والصحراء تسمح للعدو بامتلاكها ، وحامد يحبهما معاً . تتداخل مونولوجاتها كذلك بخواطر حامد تداخل تكامل وعناق .

الجندي الإسرائيلي : يبقى في الرواية خارج الخطوط التي تتشابك وتتلاحم.

يبقى مغلقاً في هذا العالم الحار المتلاحم ، حيث الأرض حضن والخطى إيقاع وزمن وحيث تتقاطع الذكريات ، يدخل دخول العقبة أو الجسم الدخيل الطارىء مهما عظم الخطر الذي يمثله . وهو بالتالي كتلة غير متحركة في عالم الرواية . والروائي نفسه لا يدخله في عداد الشخصيات .

٣ ــ حدود الرواية : تتحرك الرواية بين الصحراء ودقات الساعة المعدنية ، بين غروب الشمس وشروقها :

نقرأ في مستهل الصفحة الأولى : « صار بوسعه أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء ، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها ... وفجأة جاءت الصحراء... »

ونقرأ في ختام الرواية بعد أن غاص النصل في جسد زكريا : « وأضاء شعاع الشمس الضيّق المتسرب من النافذة خيطاً رفيعاً من الدم ، ودوّى صوت الصمت فجأة ، حين أخذت الكلاب تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع . ولم تصمت إلا حين جاءت خطواته مثلما كانت دائماً خارج ذلك النعش المعلّق فوق الجدار : تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم . تدق فوقه مكوّماً هناك قطعة من الموت . تدق . تدق . تدق . »

إذن في هذه الفسحة الضيّقة بين الحصار والخطر يتحرك البطلان حركتهما القصوى المصيرية لأنها تضع الحياة والمصير في الميزان . ولو قارنّا فسحة الحركة المتاحة التي تكاد تعادل فسحة الحلم ، بالأحداث التي تتقاطع في الرواية لبدا لنا التضاد البالغ ، بل التناسب العكسي الذي تمثله ؛ فعمق الحدث وشدته يتناسبان عكساً مع مدى الفسحة . هناك حدثان رئيسان :

أ ــ يمتد الأول بين الخيبة وقطع الأواصر التي لوّثها العار وبين العودة

إلى الأم عبر جسد الصحراء ومجابهة العدو .

ب ـ ويمتد الثاني بين العرس وقتل العريس ، أو بين استلاب مريم كأنثى لا تستمد اعتبارها الإجتماعي إلا من الزواج ، وبين تمردها على الزوج الذي أراد أن يحرمها الحلم ويحيلها إلى أداة جنسية .

يتضح ضيق الفسحة والتضاد الذي يتولد عنه في كون الخطر والأمل ، الخلاص والسقوط يلتقيان في جسد واحد .

أ ـ فعودة حامد إلى صدر الأم ومعانقة الصحراء أمل وحلم قديم؛ لكن الخطر والعائق يكمن في الصحراء ذاتها ، في قسوة شمسها وعزلة حامد فيها وفي العدو المتربص على أرضها .

ب ـ وخلاص مريم من أزمة العانس وحملها للجنين الذي يربطها بالمستقبل يتحقق في شخص زكريا . لكن زكريا كان سبب ذهاب حامد ومصدر تهديدها .

٤ ـ محاور الرواية :

في الرواية محوران رئيسان هما :

١ ـ الصحراء أو المكان، وهو محور الثبات وأشير إليه (في الشكل ١) بالخط الأفقي .

٢ ـ الساعة أو الزمان . وهو محور الحركة وأشير إليه بالخط العمودي .

حول الصحراء ـ المكان يتمحور حامد .

حول الساعة ـ الزمان تتمحور مريم .

لكن حركة كل منهما في اتجاه محوره مختلفة :

حامد منجذب إلى الصحراء

مريم هاربة من الزمن

ينتج عن هذا أن حامد منجذب إلى المكان الإيجابي وهارب بالتالي من المكان السلبي .

ومريم هاربة من الزمان السلبي (زمن الانتظار الذي يذهب بالشباب) بحثاً عن زمان إيجابي .

المكان الإيجابي : هو مكان العلاقة الأصيلة السوية بالأرض أو الوطن .

المكان السلبي : هو المكان الذي يحجب عن الوطن، أو المنفى (أو أي مكان انتظار) .

الزمان الإيجابي : هو زمن الحركة في المكان الإيجابي أو في اتجاهه . (من هنا أن حامد يرمي الساعة ويستعيض عنها بزمن الخطى) .

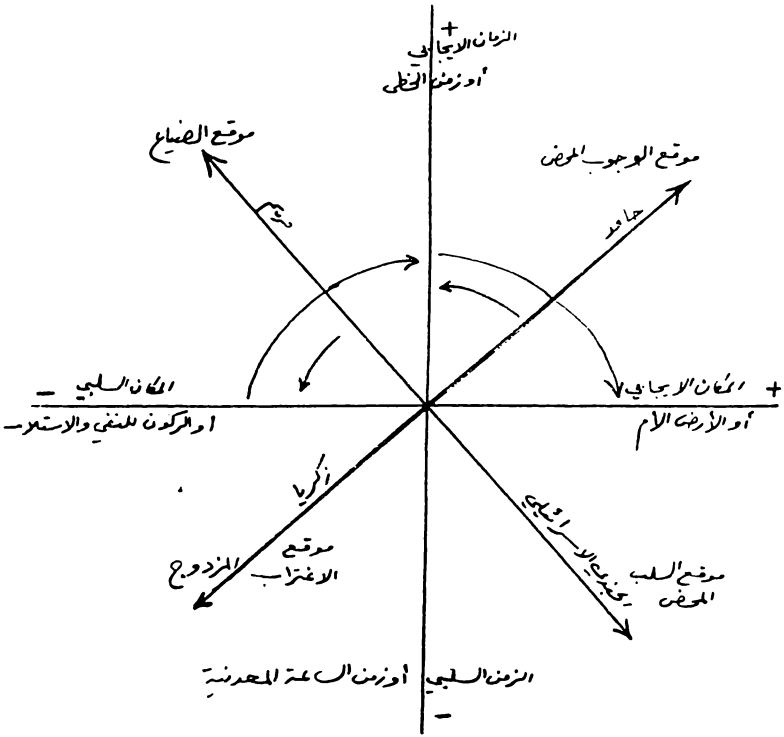
الزمان السلبي : هو زمن الركود، وهو هنا كل زمان يزيد تراكم المسافة الفاصلة عن الوطن ، أو هو الزمان الذي لا يتحرك في اتجاه المكان الإيجابي .

٥ ـ المواقع : يتحدد وضع الأبطال في الرواية بحسب موقع كل منهم من المحورين الرئيسين .

ويكتسب الموقع هويته من طبيعة الحركة .

١ ـ حركة اختبارية أو هجومية هي بالنتيجة فعل تحرر ، كحركة حامد .

٢ ـ حركة آلية قسرية بفعل ضغط خارجي (السلطة ، التقاليد) هي بالنتيجة استلاب كزواج مريم .



(شكل ١)

من هنا يبدو أن موقع حامد هو الإيجاب من حيث الحركة والاتجاه نحو المكان الإيجابي والموقف .

وموقع زكريا الذي خان رفيقه واستسلم للأمر الواقع ورفض أي تحرك . ورفض أن يكون أباً « لحامد » الذي ستلده مريم بل هدد بقتله . يبدو الوجه العكسي لحامد .

أما مريم فهي تعيش الزمن السلبي . وإن كانت تحن إلى المكان الإيجابي وتعيش في تأملاتها زمن حامد (الساعة تدق في سمعها خطواته)، تتسلق زمن الساعة لتعيش زمن خطواته وهي تتحرك فوق الأرض — الأم ، أو تتقدم نحو الأرض — الأم . كما أنها ممزقة بين زكريا وحامد . بقيت مع زكريا وتركت حامداً يمضي . مع ذلك تحلم أن تلد طفلاً تسميه حامداً (تستولد النقيض من النقيض، أو تصالح بينهما في شخص الطفل) . تعيش هذا التمزق في تأملاتها، فهي في موقع الضياع .

العدو : مغترب آخر لكن بعكس اغتراب زكريا . فاغتراب زكريا حيادي أما اغتراب هذا الجندي الاسرائيلي فناتج عن كونه يختار موقع السلب المحض ، هو الضد ، والحركة المعاكسة المعيقة . يتحرك في اتجاه المكان الذي يتجه نحوه حامد ، لكن حركته معاكسة . هو أحد أفراد دورية تقوم مهمتها على المنع والنفي . وإذا كانت الرواية تقوم على التداخلات فإنه لا يتم أي تداخل أو أي تبادل لغوي أو إشاري بين حامد والعدو . بل إن الجواب الذي يصدر عن أي منهما سلبي تماماً . حامد يسأل الجندي عن اسمه فيهز رأسه علامة الامتناع . ويومىء الجندي إلى قطرة الماء فيقول له حامد : « لتمت عطشاً » . والسكين الواقفة بينهما تجسيد لهذا الانقطاع والتضاد .

٦ ــ التداخلات :

نشر غسان كنفاني هذه الرواية عام ١٩٦٦ وهو شديد الوعي لطابع البحث فيها . يوضح في المقدمة :

« الأبطال الخمسة في هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة كما سيبدو لمرحلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحياناً إلى حد تبدو وكأنها تكوّن في مجموعها خطين وحسب . وهذا الالتحام يشمل أيضاً الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد . »

قبل تسجيل التداخلات ، لا بد من إيراد ملاحظتين حول ما ورد في مقدمة الكاتب : الأولى هي أن صوت زكريا لا يتداخل أبداً بأصوات الأبطال الآخرين إذ ليس له مونولوج خاص به ، ولا يرد له أي كلام إلا بطريقة السرد غير المباشر أو التضمين خلال مونولوجي حامد ومريم . أما التلاحم أو التطابق الذي يحصل بالنسبة له فهو تطابق في الموقع والعلاقة ، لأننا سنرى موقعه مقابلاً لموقع الجندي الإسرائيلي ، حين يمثل دور العائق في علاقة حامد ــ الصحراء (انظر الشكل رقم ١) .

الملاحظة الثانية هي أن الساعة من حيث كونها إيقاعاً زمنياً تتداخل بزمن الخطى ، كما تتداخل بأزمنة ماضية وبإيقاع الصحراء ، في أحيان نادرة ؛ لكن لا يتم التداخل بينها وبين أي شخصية من الشخصيات الثلاث. فالأرض وحدها هي التي تشخّص في الرواية وتعطي الزمن طابعها وإيقاعها ، بينما لا يشخص الزمن ويبقى انعكاساً للحركة والعلاقة والموقع .

آلية التداخلات :

هذه التداخلات تجعل الرواية بكاملها حديثاً واحداً . فليست هناك فصول وأبواب وأقسام . هناك حديث يبدأ بصوت حامد ويستمر إلى أن يبلغ نقطة مشتركة يتمفصل فيها وجدان حامد أو خواطره أو وضعيته بوجدان الصحراء وخواطرها ، أو يتقاطع بخواطر مريم عبر ذكرى مشتركة أو موقف تعارض . هكذا تكون هناك عبارة مشتركة تشكل مفصل تداخل أو مركز تقاطع بين الصوتين. يـ تمر الحديث عبر الصوت الثاني إلى أن يتمفصل من جديد مع صوت الشخص الأول أو الثالث وهكذا .

إيضاح حول كيفية تمييز التداخلات:

بما أن الرواية تشكل حديثاً واحداً متصلاً فكان لا بد من اعتماد مبدأ ما لتمييز المراحل والتداخلات . وقد وجدت ثلاثة أنساق رئيسة من التداخلات تختلف بحسب توالي الأصوات ، يضاف إليها نسق رابع هو بمثابة تأليف بينها ، هذه الأنساق هي :

١ ــ حامد ــ مريم ــ حامد ــ مريم ...

٢ ــ مريم ــ الصحراء ــ مريم ــ الصحراء ...

٣ ــ الصحراء ــ حامد ــ الصحراء ــ حامد ...

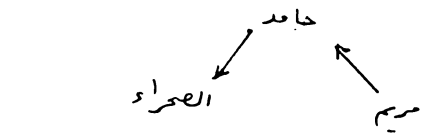
٤ ــ حامد ــ مريم ــ الصحراء ــ

النسق الأول من التداخلات يتخذ منحى **التقاطع** لأن كلاً من البطلين قد اختار موقعاً مختلفاً .

النسق الثاني من التداخلات ينحو منحى **التلاقي** حول محور اهتمام مشترك هو حامد .

النسق الثالث من التداخلات يتبع منحى **الاتصال والتكامل**

أما النسق الرابع فهو يضع البطل في قمة المثلث المأساوي .



حيث يقف ممزقاً بين الأم الساقطة المخيبة (مريم) والأم المغتصبه المحر لكن الوفية (الصحراء) . وحيث يبدو الموقع اختياراً وقدراً . فأن تختار موقعك يعني لغسان كنفاني أن تختار قدرك وكيفية مواجهته . هكذا تبدو الحركة الخطرة نحو الصحراء هي الحرية الوحيدة الممكنة .

مراحل التدخل : نلاحظ أن هذه التداخلات ترسم حركة معينة في الرواية وتحدد مراحل ثلاثاً :

المرحلة الأولى : هي مرحلة بسط العلاقة بين الأبطال الثلاثة، الذين تشكل علاقة الواحد منهم بالآخر وضعاً إشكالياً. ونجد العلاقة هنا تتحدد بمستويات ثلاثة:

- مستوى العلاقة الجسدية
- مستوى التزامن (الحضور في زمن واحد أو عدمه)
- مستوى الترابط الأمومي المشيمي .

المرحلة الثانية : هي مرحلة وجود الشخص الثالث أو العائق الذي يهدد العلاقة.

المرحلة الثالثة : هي مرحلة مواجهة التهديد ومشروع تصحيح الوضع .

سجل التداخلات :

أ ــ المرحلة الأولى : ١ً ــ مستوى العلاقة الجسدية :

١ ــ حامد : (مع الصحراء جسداً لجسد) ← مريم (مع زكريا جسداً لجسد) (ص ١٧٠)

٢ ــ الساعة (في سمع مريم) ← خطوات حامد (في سمع الصحراء)

٣ ــ الصحراء (تقول عن حامد « أغنية الليل الوحيدة في جسدي » و « يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني ») ← مريم (تقول عن زكريا « ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا » و « وأنت على بعد شبر واحد مني .. بعيد .. كالموت ») (ص١٧٢) ← الصحراء(متحدثة عن حامد) ← مريم (متحدثة عن زكريا) (ص ١٧٣) .

٤ ــ مريم ← حامد (تداخل الصوتين عبر تذكر قصة سقوط مريم مع زكريا) ← مريم (حول زكريا وزمن العقم والحرمان) (ص ١٧٦) .

٥ ــ مريم (تتحدث عن زكريا) ← الصحراء (تتحدث عن حامد) مريم (تتحدث عن زكريا) (ص ١٧٧) .

٦ ــ مريم (تروي قول زكريا عنها إنها أرض خصبة) ← حامد

(مشيراً إلى خصب الصحراء بالرجال) (ص ١٧٩) ← مريم (متحدثة عن زكريا) (ص ١٨٠) .

٢ً ـ مستوى التزامن :

تداخل الأزمنة :

٧ ـ مريم← حامد (ص ١٨٦) ← مريم ← حامد (ص ١٨٩)

٨ ـ حامد ← الصحراء ← حامد (التداخل يتم عبر حديث كل منهما عن الساعة) (ص ١٩٠) .

٩ ـ حامد ← مريم (عبر الكلام عن الساعة) (ص ١٩١) .

١٠ ـ مريم (تتساءل عن حامد) ← الصحراء (تفكر في حامد) (ص ١٩٥) (هنا يتداخل ضمير حامد والصحراء) .

١١ ـ حامد (متأملاً سنوات الانتظار الطويلة) ← الصحراء حامد (ص ١٩٧) ← الصحراء (مشاعر أمومة تجاه حامد) (ص ١٩٨) .

١٢ ـ الصحراء مريم (عبر الساعة) (ص ١٩٨) .

٣ ـ مستوى الترابط الأمومي المشيمي :

١٣ ـ مريم ← حامد (عبر ذكريات الماضي وموت الأب) (ص ١٩٩) ← مريم ← حامد (ص ٢٠١) .

١٤ ـ حامد ← الصحراء ← مريم (التداخل عبر حركة حامد في أحشاء الصحراء وحركة الجنين في أحشاء مريم ، ومريم تسمي الجنين حامداً) ← الصحراء ← حامد (ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣) .

١٥ ـ حامد ← الصحراء ← حامد (حامد يلتصق بالأرض والصحراء تقول أحس بنبضه يسيل إليّ دافئاً وثابتاً) .

المرحلة الثانية : دخول العائق الذي يهدد العلاقة :

١٦ ـ حامد (مع عدوه) ← مريم (تفكر في ضرّتها) ← الصحراء
حامد (مع عدوه) ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧) ← مريم (مع زكريا) (ص ٢٠٨) ← حامد (مع عدوه) ← الصحراء (بين حامد وعدوه) ← حامد ← مريم (ص ٢١٠) ← الصحراء تدرك عزم حامد على البقاء) ← حامد ← الصحراء (مدركة الحصار الذي يكتنف حامداً) ← حامد ← مريم (ص ٢١٠ ـ ٢١١) ← الصحراء ← حامد (مع العدو) (ص ٢١٢) .

(مقطع يتداخل فيه المواقف والأشخاص والأزمنة عبر حادثة موت سالم وزواج مريم من زكريا الذي خان سالم) (ص ٢١٥) .

المرحلة الثالثة : المجابهة

١٧ ـ حامد ← مريم (ص ٢١٦) ← حامد ← الصحراء «الجسد اللانهائي الذي يحب ويكره ولا ينسى . المنتسب . المطوي على زمن مشرش إلى أعمق أعماقه . العنف والصمت» ← مريم (ص ٢١٨) .

١٨ ـ مريم (في وضع المجابهة والقتل) ← حامد (مع العدو عند الشروق) ← مريم ← الصحراء مريم (ص ٢٢٥ ـ ٢٣٣) .

قراءة التداخلات :

يشكل نظام التداخل هذا حقلاً غنياً بالدلالات ، لأن مضمون الأصرات المتداخلة يستفيد إضاءات متعددة . فلو أخذنا التداخل رقم ٢ مثلاً لوجدنا أن مضمون الشطر الأول (دقات الساعة في سمع مريم) هو الذي يوحي

بمعنى الزمن الحي في الشطر الثاني (خطوات حامد في سمع الصحراء) ، كما أن التداخل الأخير (رقم ١٨) يقدم دلالة مزدوجة، فهو يبين موقف مريم من زوجها ، لكنه يوحي أيضاً بموت الجندي الاسرائيلي وذلك بسبب من تطابق الوضعين تطابقاً تاماً : الساعة ومريم وزكريا وبينهما السكين = الصحراء وحامد والعدو وبينهما السكين .

غير أن هناك خطوطاً دلالية كبرى تنتظم التفصيلات منها :

١ ــ التداخل بين صوت حامد وهو فوق صدر الصحراء وصوت مريم في فراش عرسها يرسم خط العلاقة الجسديد المحسوسة بين حامد وأرضه .

٢ ــ طوال التداخلات الستة الأولى (مستوى العلاقة الجسدية) يتناوب التداخل بين صوت حامد ــ مريم ثم مريم ــ الصحراء . وتؤدي هــذه التداخلات إلى التوحيد بين هوية مريم وهوية الصحراء . ثم يصبح هذا واضحاً في مستوى العلاقة المشيمية .

٣ ــ هكذا يصبح لحامد أمهات ثلاث :

أ ــ الأم الغائبة المفقودة ، ويرتبط بها بموقف الحنين الغامض .

ب ــ مريم، الأم البديل التي سقطت ، ويرتبط بها بالمرارات والخيبة.

ج ــ الصحراء ، الأم الباقية « التي لا تنسى ، الجسد المطوي على زمن مشرش إلى أعمق أعماقه ... » ويرتبط بها بالخطى والرسوخ .

٤ ــ تداخل الأزمنة يتم بين الماضي وحاضر الانتظار، إشارة إلى أن زمن الانتظار مسطح راكد يمكن أن يتداخل بالماضي . أما زمن الحركة فيحتفظ بتميزه .

٥ ــ هذه التداخلات تظهر المستسلم (زكريا) في موقع مناظر لموقع العدو

٧ – الثلاثيات الحرجة وتلاحم الخطوط والمصائر :

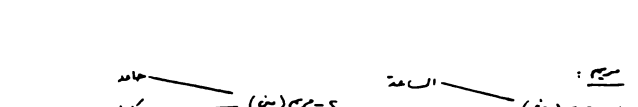
تكشف الرواية (كما اتضح من سجل التداخلات) عن حركة ثلاثية المراحل ، فترسم المسار الوحيد الممكن للخروج من الحصار وإزالة العائق .

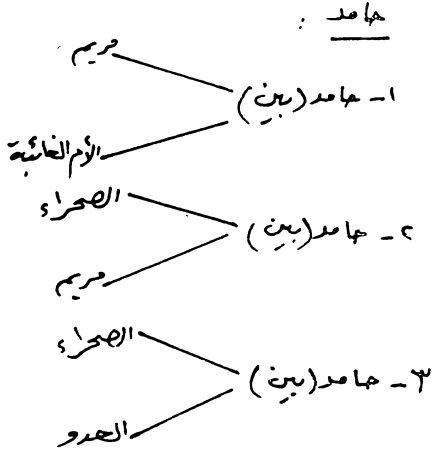
وحالة الحصار لحظة حرجة يعيشها كل من حامد ومريم في زمن متناظر وفي موقعين متناظرين .

مريم : تهرب من الزمن الضائع والحرمان إلى زكريا الذي يستغل وضعها ، فتخسر حامد الذي كان كل ما تبقى لها . لكن زكريا ليس لها ويريدها عشيقة شرعية لا زوجة أم أولاد . وفوق ذلك تدرك أنها غير قادرة على تحمل غياب حامد . ويجيئها زكريا مهدداً آخر ما يمكن أن ترتبط به : فيطلب التخلص من الجنين أو الطلاق . من هذا الحصار تتحرك .

حامد : غادر غزة ومريم نحو أمه الغائبة . وكانت مريم كل شيء بالنسبة له . وفي الصحراء يدرك أنه ابتعد عن غزة ومريم نهائياً ، وأنه قد لا يرى أمه . يتخلص من الساعة والزمن المعدني ليبدأ زمن الخطوات . لكن هذا الزمن النابض الحقيقي يُقاطَع . حين يلتقي بالأرض الحبيبة يصطدم بالعدو . من هذا الحصار يتحرك .

هاتان اللحظتان الحرجتان مكونتان من ثلاثيات علائقية حرجة :

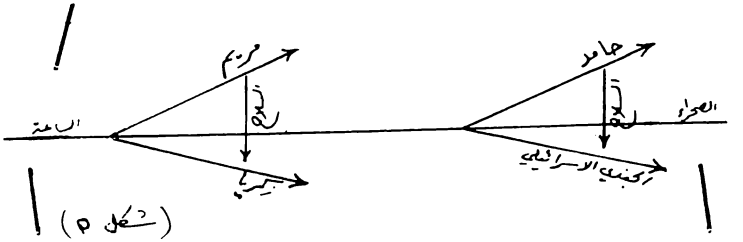




هكذا نجد أنفسنا في ختام الرواية أمام وضعيتين متناظرتين (شكل ٥) تنتهيان إلى التطابق دلالة على تلاحم المسارات والمصائر .

١ ـ الصحراء وحامد والعدو وبينهما السكين .

١ ـ الساعة ومريم وزكريا وبينهما السكين .



(شكل ٥)

هاتان الوضعيتان المتناظرتان تشيران إلى عدد من التطابقات :

- تطابق موقفي مريم وحامد .
- تطابق خطوات حامد ودقات الساعة
- تطابق موقفي زكريا والعدو
- تطابق شخصيتي حامد ومريم
- احتمال تطابق حركتي مريم وحامد .

وتبقى الرواية مفتوحة على :

- الخطوات التي تدق ، تدق ، تدق
- على تحرك مريم المحتمل
- على الجنين الذي أنقذ
- على احتمال قتل حامد لعدوه واستمراره في المسيرة .

بإيقاع الصحراء وتأخذ معنى الزمن الصحراوي . حامد جاء بها لكن مريم هي التي تعيش على إيقاعها زمن الانتظار والعقم . وينفصل حامد عن عالم الساعة وزمنها المعدني المصطنع حين يرمي ساعة يده في الصحراء مستعيضاً عنها بزمن الخطى . ثم صارت مريم بعد ذهاب حامد تسمع في دقاتها خطواته .

الصحراء : لها في الرواية مونولوجها الخاص، وهي تدخل ككائن حي .

« وفجأة جاءت الصحراء . رآها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر ... »

« ... لم تكن صامتة تماماً ، وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع . »

« فغرس أصابعه في لحم الأرض وذاق حرارته تسيل إلى جسده ... وشد إليها فمه وأنفه ... »

تكتسب في سياق الرواية أبعاداً عديدة . هي أرض الخطر حيث لا علامات ولا ماء ولا ظل . وهي الجسد الذي يحتضن خطوات حامد والصدر الدافىء الذي يريح رأسه عليه . تتابع في مونولوجها خطوات الصغير « المغامر الشجاع » وهو ينحرف عن هدفه .

تتداخل مونولوجاتها بخواطر مريم تداخلاً يوحي بالتشابه حيناً وبالتوازي حيناً آخر : مريم تسمح لزكريا الخائن بامتلاكها والصحراء تسمح للعدو بامتلاكها ، وحامد يحبهما معاً . تتداخل مونولوجاتها كذلك بخواطر حامد تداخل تكامل وعناق .

الجندي الإسرائيلي : يبقى في الرواية خارج الخطوط التي تتشابك وتتلاحم.

يبقى مغلقاً في هذا العالم الحار المتلاحم ، حيث الأرض تحضن والخطى إيقاع وزمن وحيث تتقاطع الذكريات ، يدخل دخول العقبة أو الجسم الدخيل الطارىء مهما عظم الخطر الذي يمثله . وهو بالتالي كتلة غير متحركة في عالم الرواية . والروائي نفسه لا يدخله في عداد الشخصيات .

٣ ــ حدود الرواية : تتحرك الرواية بين الصحراء ودقات الساعة المعدنية، بين غروب الشمس وشروقها :

نقرأ في مستهل الصفحة الأولى : « صار بوسعه أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء ، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها ... وفجأة جاءت الصحراء... »

ونقرأ في ختام الرواية بعد أن غاص النصل في جسد زكريا : « وأضاء شعاع الشمس الضيّق المتسرب من النافذة خيطاً رفيعاً من الدم ، ودوّى صوت الصمت فجأة ، حين أخذت الكلاب تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع . ولم تصمت إلا حين جاءت خطواته مثلما كانت دائماً خارج ذلك النعش المعلّق فوق الجدار : تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم . تدق فوقه مكوّماً هناك قطعة من الموت . تدق . تدق . تدق . »

إذن في هذه الفسحة الضيّقة بين الحصار والخطر يتحرك البطلان حركتهما القصوى المصيرية لأنها تضع الحياة والمصير في الميزان . ولو قارنّا فسحة الحركة المتاحة التي تكاد تعادل فسحة الحلم ، بالأحداث التي تتقاطع في الرواية لبدا لنا التضاد البالغ ، بل التناسب العكسي الذي تمثله ؛ فعمق الحدث وشدته يتناسبان عكساً مع مدى الفسحة . هناك حدثان رئيسان :

أ ــ يمتد الأول بين الخيبة وقطع الأواصر التي لوّثها العار وبين العودة

إلى الأم عبر جسد الصحراء وعجابهة العدو .

ب- ويمتد الثاني بين العرس وقتل العريس ، أو بين استلاب مريم كأنثى لا تستمد اعتبارها الإجتماعي إلا من الزواج ، وبين تمردها على الزوج الذي أراد أن يحرمها الحلم ويحيلها إلى أداة جنسية .

يتضح ضيق الفسحة والتضاد الذي يتولد عنه في كون الخطر والأمل ، الخلاص والسقوط يلتقيان في جسد واحد .

أ - فعودة حامد إلى صدر الأم ومعانقة الصحراء أمل وحلم قديم؛ لكن الخطر والعائق يكمن في الصحراء ذاتها ، في قسوة شمسها وعزلة حامد فيها وفي العدو المتربص على أرضها .

ب - وخلاص مريم من أزمة العانس وحملها للجنين الذي يربطها بالمستقبل يتحقق في شخص زكريا . لكن زكريا كان سبب ذهاب حامد ومصدر تهديدها .

٤ - محاور الرواية :

في الرواية محوران رئيسان هما :

١ - الصحراء أو المكان، وهو محور الثبات وأشير إليه (في الشكل ١) بالخط الأفقي .

٢ - الساعة أو الزمان . وهو محور الحركة وأشير إليه بالخط العمودي .

حول الصحراء - المكان يتمحور حامد .

حول الساعة - الزمان تتمحور مريم .

لكن حركة كل منهما في اتجاه محوره مختلفة :

حامد منجذب إلى الصحراء

مريم هاربة من الزمن

ينتج عن هذا أن حامد منجذب إلى المكان الإيجابي وهارب بالتالي من المكان السلبي .

ومريم هاربة من الزمان السلبي (زمن الانتظار الذي يذهب بالشباب) بحثاً عن زمان إيجابي .

المكان الإيجابي : هو مكان العلاقة الأصيلة السوية بالأرض أو الوطن .

المكان السلبي : هو المكان الذي يحجب عن الوطن، أو المنفى (أو أي مكان انتظار) .

الزمان الإيجابي : هو زمن الحركة في المكان الإيجابي أو في اتجاهه . (من هنا أن حامد يرمي الساعة ويستعيض عنها بزمن الخطى) .

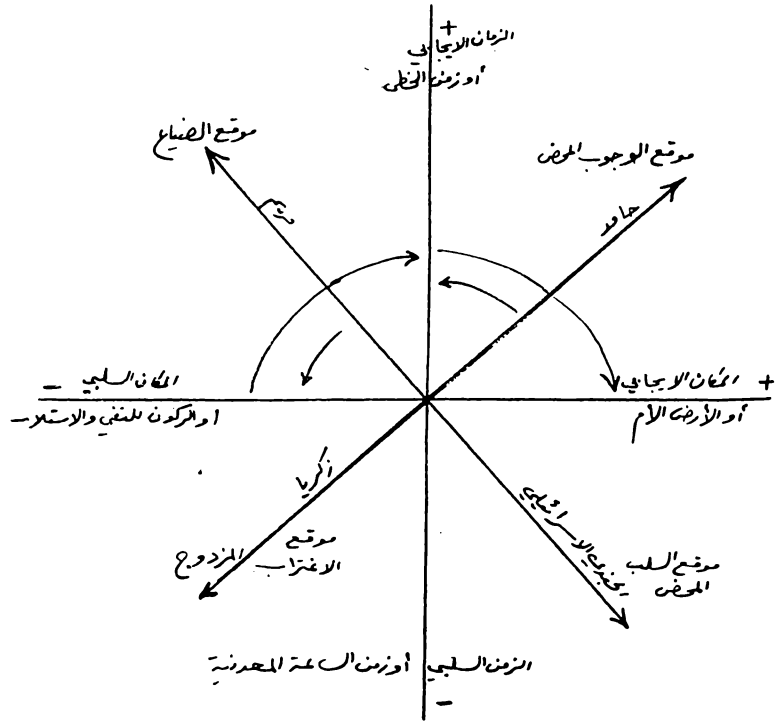
الزمان السلبي : هو زمن الركود، وهو هنا كل زمان يزيد تراكمه المسافة الفاصلة عن الوطن ، أو هو الزمان الذي لا يتحرك في اتجاه المكان الإيجابي .

٥ ـ المواقع : يتحدد وضع الأبطال في الرواية بحسب موقع كل منهم من المحورين الرئيسين .

ويكتسب الموقع هويته من طبيعة الحركة .

١ ـ حركة اختيارية أو هجومية هي بالنتيجة فعل تحرر ، كحركة حامد .

٢ ـ حركة آلية قسرية بفعل ضغط خارجي (السلطة ، التقاليد) هي بالنتيجة استلاب كزواج مريم .



(شكل ١)

من هنا يبدو أن موقع حامد هو الإيجاب من حيث الحركة والاتجاه نحو المكان الإيجابي والموقف .

وموقع زكريا الذي خان رفيقه واستسلم للأمر الواقع ورفض أي تحرك ، ورفض أن يكون أباً « لحامد » الذي ستلده مريم بل هدد بقتله ، يبدو الوجه العكسي لحامد .

أما مريم فهي تعيش الزمن السلبي ، وإن كانت تحن إلى المكان الإيجابي وتعيش في تأملاتها زمن حامد (الساعة تدق في سمعها خطواته) ، تتسلق زمن الساعة لتعيش زمن خطواته وهي تتحرك فوق الأرض — الأم ، أو تتقدم نحو الأرض — الأم . كما أنها ممزقة بين زكريا وحامد . بقيت مع زكريا وتركت حامداً يمضي ، مع ذلك تحلم أن تلد طفلاً تسميه حامداً (تستولد النقيض من النقيض ، أو تصالح بينهما في شخص الطفل) . تعيش هذا التمزق في تأملاتها ، فهي في موقع الضياع .

العدو : مغترب آخر لكن بعكس اغتراب زكريا . فاغتراب زكريا حيادي أما اغتراب هذا الجندي الاسرائيلي فناتج عن كونه يختار موقع السلب المحض ، هو الضد ، والحركة المعاكسة المعيقة . يتحرك في اتجاه المكان الذي يتجه نحوه حامد ، لكن حركته معاكسة . هو أحد أفراد دورية تقوم مهمتها على المنع والنفي . وإذا كانت الرواية تقوم على التداخلات فإنه لا يتم أي تداخل أو أي تبادل لغوي أو إشاري بين حامد والعدو . بل إن الجواب الذي يصدر عن أي منهما سلبي تماماً . حامد يسأل الجندي عن اسمه فيهز رأسه علامة الامتناع . ويومىء الجندي إلى قطرة الماء فيقول له حامد : « لتمت عطشاً » . والسكين الواقفة بينهما تجسيد لهذا الانقطاع والتضاد .

٢ ـ التداخلات :

نشر غسان كنفاني هذه الرواية عام ١٩٦٦ وهو شديد الوعي لطابع البحث فيها . يوضح في المقدمة :

« الأبطال الخمسة في هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة كما سيبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحياناً إلى حد تبدو وكأنها تكوّن في مجموعها خطين وحسب . وهذا الالتحام يشمل أيضاً الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد . »

قبل تسجيل التداخلات ، لا بد من إيراد ملاحظتين حول ما ورد في مقدمة الكاتب : الأولى هي أن صوت زكريا لا يتداخل أبداً بأصوات الأبطال الآخرين إذ ليس له مونولوج خاص به ، ولا يرد له أي كلام إلا بطريقة السرد غير المباشر أو التضمين خلال مونولوجي حامد ومريم . أما التلاحم أو التطابق الذي يحصل بالنسبة له فهو تطابق في الموقع والعلاقة ، لأننا سنرى موقعه مقابلاً لموقع الجندي الإسرائيلي ، حين يمثل دور العائق في علاقة حامد ــ الصحراء (انظر الشكل رقم ١) .

الملاحظة الثانية هي أن الساعة من حيث كونها إيقاعاً زمنياً تتداخل بزمن الخطى ، كما تتداخل بأزمنة ماضية وبإيقاع الصحراء ، في أحيان نادرة ؛ لكن لا يتم التداخل بينها وبين أي شخصية من الشخصيات الثلاث. فالأرض وحدها هي التي تشخّص في الرواية وتعطي الزمن طابعها وإيقاعها ، بينما لا يشخص الزمن ويبقى انعكاساً للحركة والعلاقة والموقع .

آلية التداخلات :

هذه التداخلات تجعل الرواية بكاملها حديثاً واحداً . فليست هناك فصول وأبواب وأقسام . هناك حديث يبدأ بصوت حامد ويستمر إلى أن يبلغ نقطة مشتركة يتمفصل فيها وجدان حامد أو خواطره أو وضعيته بوجدان الصحراء وخواطرها ، أو يتقاطع بخواطر مريم عبر ذكرى مشتركة أو موقف تعارض . هكذا تكون هناك عبارة مشتركة تشكل مفصل تداخل أو مركز تقاطع بين الصوتين. يـ تمر الحديث عبر الصوت الثاني إلى أن يتمفصل من جديد مع صوت الشخص الأول أو الثالث وهكذا .

إيضاح حول كيفية تمييز التداخلات:

بما أن الرواية تشكل حديثاً واحداً متصلاً فكان لا بد من اعتماد مبدأ ما لتمييز المراحل والتداخلات . وقد وجدت ثلاثة أنساق رئيسة من التداخلات تختلف بحسب توالي الأصوات ، يضاف إليها نسق رابع هو بمثابة تأليف بينها ، هذه الأنساق هي :

١ ــ حامد ــ مريم ــ حامد ــ مريم ...

٢ ــ مريم ــ الصحراء ــ مريم ــ الصحراء ...

٣ ــ الصحراء ــ حامد ــ الصحراء ــ حامد ...

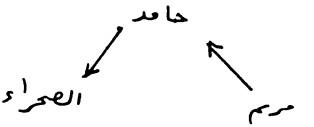
٤ ــ حامد ــ مريم ــ الصحراء ــ

النسق الأول من التداخلات يتخذ منحى **التقاطع** لأن كلاً من البطلين قد اختار موقعاً مختلفاً .

النسق الثاني من التداخلات ينحو منحى **التلاقي** حول محور اهتمام مشترك هو حامد .

النسق الثالث من التداخلات يتبع منحى **الاتصال والتكامل**

أما النسق الرابع فهو يضع البطل في قمة المثلث المأساوي .



حيث يقف ممزقاً بين الأم الساقطة المخيبة (مريم) والأم المغتصبه المحر لكن الوفية (الصحراء) . وحيث يبدو الموقع اختياراً وقدراً . فأن تختار موقعك يعني لغسان كنفاني أن تختار قدرك وكيفية مواجهته . هكذا تبدو الحركة الخطرة نحو الصحراء هي الحرية الوحيدة الممكنة .

مراحل التدخل : نلاحظ أن هذه التداخلات ترسم حركة معينة في الرواية وتحدد مراحل ثلاثاً :

المرحلة الأولى : هي مرحلة بسط العلاقة بين الأبطال الثلاثة ، الذين تشكل علاقة الواحد منهم بالآخر وضعاً إشكالياً. ونجد العلاقة هنا تتحدد بمستويات ثلاثة :

- مستوى العلاقة الجسدية
- مستوى التزامن (الحضور في زمن واحد أو عدمه)
- مستوى الترابط الأمومي المشيمي .

المرحلة الثانية : هي مرحلة وجود الشخص الثالث أو العائق الذي يهدد العلاقة.

المرحلة الثالثة : هي مرحلة مواجهة التهديد ومشروع تصحيح الوضع .

سجل التداخلات :

أ ــ المرحلة الأولى : ١ً ــ مستوى العلاقة الجسدية :

١ ــ حامد : (مع الصحراء جسداً لجسد) ← مريم (مع زكريا جسداً لجسد) (ص ١٧٠)

٢ ــ الساعة (في سمع مريم) ← خطوات حامد (في سمع الصحراء)

٣ ــ الصحراء (تقول عن حامد « أغنية الليل الوحيدة في جسدي » و « يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني ») ← مريم (تقول عن زكريا « ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا » و « وأنت على بعد شبر واحد مني . . بعيد . . كالموت ») (ص١٧٢) ← الصحراء(متحدثة عن حامد) ← مريم (متحدثة عن زكريا) (ص ١٧٣) .

٤ ــ مريم ← حامد (تداخل الصوتين عبر تذكر قصة سقوط مريم مع زكريا) ← مريم (حول زكريا وزمن العقم والحرمان) (ص ١٧٦) .

٥ ــ مريم (تتحدث عن زكريا) ← الصحراء (تتحدث عن حامد) مريم (تتحدث عن زكريا) (ص ١٧٧) .

٦ ــ مريم (تروي قول زكريا عنها إنها أرض خصبة) ← حامد

(مشيراً إلى خصب الصحراء بالرجال) (ص ١٧٩) ← مريم (متحدثة عن زكريا) (ص ١٨٠) .

٢ً – مستوى التزامن :

تداخل الأزمنة :

٧ – مريم← حامد (ص ١٨٦) ← مريم ← حامد (ص ١٨٩)

٨ – حامد ← الصحراء ← حامد (التداخل يتم عبر حديث كل منهما عن الساعة) (ص ١٩٠) .

٩ – حامد ← مريم (عبر الكلام عن الساعة) (ص ١٩١) .

١٠ – مريم (تتساءل عن حامد) ← الصحراء (تفكر في حامد) (ص ١٩٥) (هنا يتداخل ضمير حامد والصحراء) .

١١ – حامد (متأملاً سنوات الانتظار الطويلة) ← الصحراء حامد (ص ١٩٧) ← الصحراء (مشاعر أمومة تجاه حامد) (ص ١٩٨) .

١٢ – الصحراء مريم (عبر الساعة) (ص ١٩٨) .

٣ – مستوى الترابط الأمومي المشيمي :

١٣ – مريم ← حامد (عبر ذكريات الماضي وموت الأب) (ص ١٩٩) ← مريم ← حامد (ص ٢٠١) .

١٤ – حامد ← الصحراء ← مريم (التداخل عبر حركة حامد في أحشاء الصحراء وحركة الجنين في أحشاء مريم ، ومريم تسمي الجنين حامداً) ← الصحراء ← حامد (ص ٢٠٢ – ٢٠٣) .

١٥ – حامد ← الصحراء ← حامد (حامد يلتصق بالأرض والصحراء تقول أحس بنبضه يسيل إليّ دافئاً وثابتاً) .

المرحلة الثانية : دخول العائق الذي يهدد العلاقة :

١٦ – حامد (مع عدوه) ← مريم (تفكر في ضرّتها) ← الصحراء حامد (مع عدوه) ص ٢٠٦ – ٢٠٧) ← مريم (مع زكريا) (ص ٢٠٨) ← حامد (مع عدوه) ← الصحراء (بين حامد وعدوه) ← حامد ← مريم (ص ٢١٠) ← الصحراء تدرك عزم حامد على البقاء) ← حامد ← الصحراء (مدركة الحصار الذي يكتنف حامداً) ← حامد ← مريم (ص ٢١٠ – ٢١١) ← الصحراء ← حامد (مع العدو) (ص ٢١٢) .

(مقطع يتداخل فيه المواقف والأشخاص والأزمنة عبر حادثة موت سالم وزواج مريم من زكريا الذي خان سالم) (ص ٢١٥) .

المرحلة الثالثة : المجابهة

١٧ – حامد ← مريم (ص ٢١٦) ← حامد ← الصحراء « الجسد اللانهائي الذي يحب ويكره ولا ينسى . المنتسب . المطوي على زمن مشرش إلى أعمق أعماقه . العنف والصمت » ← مريم (ص ٢١٨) .

١٨ – مريم (في وضع المجابهة والقتل) ← حامد (مع العدو عند الشروق) ← مريم ← الصحراء مريم (ص ٢٢٥ – ٢٣٣) .

قراءة التداخلات :

يشكل نظام التداخل هذا حقلاً غنياً بالدلالات ، لأن مضمون الأصرات المتداخلة يستفيد إضاءات متعددة . فلو أخذنا التداخل رقم ٢ مثلاً لوجدنا أن مضمون الشطر الأول (دقات الساعة في سمع مريم) هو الذي يوحي

بمعنى الزمن الحي في الشطر الثاني (خطوات حامد في سمع الصحراء) ؛ كما أن التداخل الأخير (رقم ١٨) يقدم دلالة مزدوجة، فهو يبين موقف مريم من زوجها ، لكنه يوحي أيضاً بموت الجندي الاسرائيلي وذلك بسبب من تطابق الوضعين تطابقاً تاماً : الساعة ومريم وزكريا وبينهما السكين = الصحراء وحامد والعدو وبينهما السكين .

غير أن هناك خطوطاً دلالية كبرى تنتظم التفصيلات منها :

١ ــ التداخل بين صوت حامد وهو فوق صدر الصحراء وصوت مريم في فراش عرسها يرسم خط العلاقة الجسديد المحسوسة بين حامد وأرضه .

٢ ــ طوال التداخلات الستة الأولى (مستوى العلاقة الجسدية) يتناوب التداخل بين صوت حامد ــ مريم ثم مريم ــ الصحراء . وتؤدي هــذه التداخلات إلى التوحيد بين هوية مريم وهوية الصحراء . ثم يصبح هذا واضحاً في مستوى العلاقة المشيمية .

٣ ــ هكذا يصبح لحامد أمهات ثلاث :

أ ــ الأم الغائبة المفقودة ، ويرتبط بها بموقف الحنين الغامض .

ب ــ مريم، الأم البديل التي سقطت ، ويرتبط بها بالمرارات والخيبة.

ج ــ الصحراء ، الأم الباقية « التي لا تنسى ، الجسد المطوي على زمن مشرش إلى أعمق أعماقه ... » ويرتبط بها بالخطى والرسوخ .

٤ ــ تداخل الأزمنة يتم بين الماضي وحاضر الانتظار ، إشارة إلى أن زمن الانتظار مسطح راكد يمكن أن يتداخل بالماضي . أما زمن الحركة فيحتفظ بتميزه .

٥ ــ هذه التداخلات تظهر المستسلم (زكريا) في موقع مناظر لموقع العدو

٧ -- الثلاثيات الحرجة وتلاحم الخطوط والمصائر :

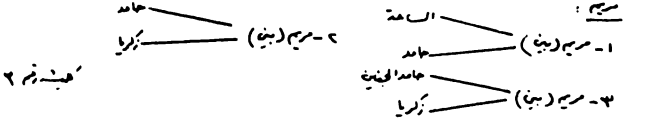
تكشف الرواية (كما اتضح من سجل التداخلات) عن حركة ثلاثية المراحل ، فترسم المسار الوحيد الممكن للخروج من الحصار وإزالة العائق .

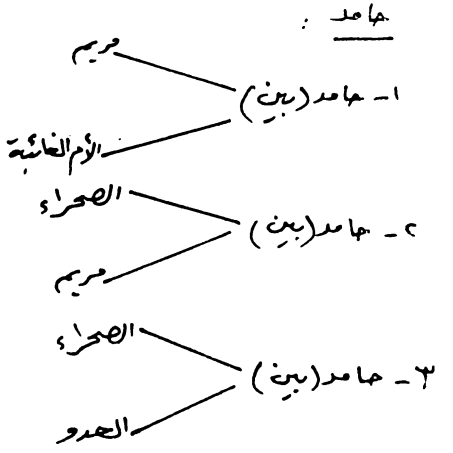
وحالة الحصار لحظة حرجة يعيشها كل من حامد ومريم في زمن متناظر وفي موقعين متناظرين .

مريم : تهرب من الزمن الضائع والحرمان إلى زكريا الذي يستغل وضعها ، فتخسر حامد الذي كان كل ما تبقى لها . لكن زكريا ليس لها ويريدها عشيقة شرعية لا زوجة أم أولاد . وفوق ذلك تدرك أنها غير قادرة على تحمل غياب حامد . ويجيئها زكريا مهدداً آخر ما يمكن أن ترتبط به : فيطلب التخلص من الجنين أو الطلاق . من هذا الحصار تتحرك .

حامد : غادر غزة ومريم نحو أمه الغائبة . وكانت مريم كل شيء بالنسبة له . وفي الصحراء يدرك أنه ابتعد عن غزة ومريم نهائياً ، وأنه قد لا يرى أمه . يتخلص من الساعة والزمن المعدني ليبدأ زمن الخطوات . لكن هذا الزمن النابض الحقيقي يُقاطَع . حين يلتقي بالأرض الحبيبة يصطدم بالعدو . من هذا الحصار يتحرك .

هاتان اللحظتان الحرجتان مكونتان من ثلاثيات علائقية حرجة :

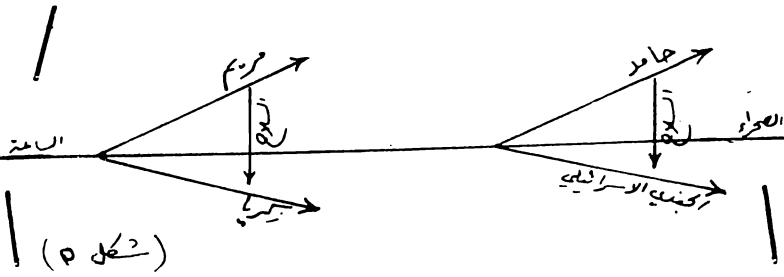




هكذا نجد أنفسنا في ختام الرواية أمام وضعيتين متناظرتين (شكل ٥) تنتهيان إلى التطابق دلالة على تلاحم المسارات والمصائر .

١ ـ الصحراء وحامد والعدو وبينهما السكين .

١ ـ الساعة ومريم وزكريا وبينهما السكين .



(شكل ٥)

هاتان الوضعيتان المتناظرتان تشيران إلى عدد من التطابقات :

- تطابق موقفي مريم وحامد .
- تطابق خطوات حامد ودقات الساعة
- تطابق موقفي زكريا والعدو
- تطابق شخصيتي حامد ومريم
- احتمال تطابق حركتي مريم وحامد .

وتبقى الرواية مفتوحة على :

- الخطوات التي تدق ، تدق ، تدق
- على تحرك مريم المحتمل
- على الجنين الذي أنقذ
- على احتمال قتل حامد لعدوه واستمراره في المسيرة .

في القصة القصيرة

صفحة من تحولات الواقعية

تاريخ القصة العربية القصيرة يرسم نضال الكاتب في سعيه للقبض على الواقع ، متحركاً بدافع ضمني لتغيير هذا الواقع ،ما دامت المعرفة شرطاً للتغيير . وإذا كانت قد بدأت في القرن الماضي ومطلع القرن الحالي متأثرة ببعض الأشكال التراثية كالمقامة (في « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي) ، والرؤيـــا (« كالرواية الإيقاظية » لابراهيم فيضي الموصلي ، العراق ١٩١٩ ، و « كيف يرتقي العراق » لعطاء أمين ، العراق، ١٩١٩)[١]، أو متأثرة بتقنية القصة الغربية ، فإنها قد نمت في أحضان الصحافة، هذا الشكل الحديث من أشكال التعامل مع الواقع المُعاش . كما أنها قد اغتذت بالحوافز النضالية التي دفعت دعاة الإ صلاح والمناضلين إلى اعتماد القصة وسيلة لعرض نظراتهم .

وقد تميزت القصة القصيرة بقابلية التحرك واستيعاب ردود الفعل الآنية الحارة ، وبمحاولة الرد على التساؤلات التي تبرز في أعقاب الهزات الكبرى

---

(١) انظر ، عبد الإله أحمد « نشأة القصة وتطورها في العراق » بغداد ١٩٦٩ .

والمفاصل التاريخية . من هنا كونها شاشة انعكست عليها مختلف الأحداث والتيارات الفكرية والسياسية ؛ حتى ليمكن أن نرسم لوحة تبيّن التوافق بين المراحل التي ازدهرت فيها القصة وتطورت وبين الأحداث الكبرى التي اجتاحت العالم العربي، فنجد :

فشل ثورة ١٩١٩	الواقعية التسجيلية مع عيسى عبيد ومحمد تيمور (١٩٢٢) .
ثورات العشرينات والثلاثينات	« المدرسة الحديثة » (١٩٢٥) أو واقعية « اللوحة المكتوبة » مع أحمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ثم يحيى حقي [١] .
١٩٤٨ ، ١٩٤٩ ،	مرحلة الالتزام والواقعية الاشتراكية ، والواقعية
١٩٥٢ ، ١٩٥٦ ،	النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق .
١٩٥٨	
١٩٦٧ ــ ١٩٧٣	الموجة الجديدة بمصر أي الواقعية التحليلية أو ما سمي « بالميتا واقعية » .

وقد كان هناك دوماً إحساس بوجود هوة ما ، قناع ما ، يحول دون رؤية الواقع في عريه وحرارته ، ومن هنا كان كل جيل يرفض زاوية الرؤية التي نظر منها الجيل السابق ويستأنف المحاولة .

هكذا نجد أنفسنا اليوم أمام اتجاهات جديدة في الواقعية تنحو منحى

• انظر ، سيد حامد النساج ، «تطور فن القصة القصيرة في مصر ١٩١٠-١٩٣٣» القاهرة ١٩٦٨.

تحليلياً ، ولاسيما في مصر ، وهي لا تشبه في شيء واقعية محمود تيمور مثلاً. غير أن هذه الاتجاهات على جدتها واستقلاليتها مدينة لكاتبين يستحقان لقب أبوة القصة الحديثة .

يحيى حقّي : يتميّز بكونه أكثر آباء القصة القصيرة قدرة على التطور وتقصّي ملامح الواقع . عاصر أجيالاً مختلفة منذ «المدرسة الحديثة» حتى يوسف ادريس والموجة الجديدة. هكذا اجتاز كل الطريق بين ما أسماه «اللوحة المكتوبة» التي تميّزت بها «المدرسة الحديثة» ؛ و بين استكشاف النوازع الخفية في سلوك الشخص المصري . ولعل «اسماعيل» بطل قصته الطويلة «قنديل أم هاشم» (١٩٥٤) يمثل هذه المسيرة . فقد بدأ حياته مأخوذاً بالعلم كجواب نهائي لكل المعضلات ، وتطور في اتجاه فهم العقلية الخاصة بمحيطه فتخلى عن تأليه العلم إلى هذا العلم العجيب ذي البعد الروحي والذي يطبع حضور الشخصية المصرية .

إن نهجي الخلفية شبه الأسطورية في الشخصية المصرية قد خوّل يحيى حقي أبوة جيل مدهش من كتاب القصة في مصر هو جيل الواقعية التحليلية . فهو يجمع إلى تصوير التقاليد والعادات بأطرها الجامدة المتصلبة ، تسليط الضوء على نسغ من الحنان، والكشف عن صوفية متكتمة . وهو يركز على المفارقات ولعب المصادفات بحيث تتكشف عبرها لعبة «القدر» المقنّعة . إن واقعيته التحليلية للحياة الريفية لا تعقلن ولا تنطلق من منظور مسبق ، بل تترك للشحنة الشعرية الكامنة في ظلال «الصعيد» المشمس أن تنبجس .

يوسف ادريس

مع يوسف ادريس تخطو الواقعية خطوة كبيرة في اتجاه العمق ، والتخلي عن رصد الحركة الظاهرية . إنه رائد في استشكاف العالم السفلي ، حيث الرغبات والمشاعر الغريبة والتخيلات الهذيانية وجاذبية السقوط . ومجموعته «بيت من لحم» (القاهرة ١٩٧١) تمثل هذا العالم بامتياز .

إذا كان المبدع يبلور ، عبر انتاجه ، الأسطورة التي تمثل فنه فإن قصة «الغريب» (الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٤٩٠ طبعة ١٩٧١) تشكل الرمز المعبر عن هذا العالم . بطل «الغريب» مراهق يضمر رغبة بالقتل (أي قتل) ، توكيداً لرجولته ؛ يتوصل إلى الالتحاق سراً بأشهر مجرمي المنطقة ، ويصبح تابعه ، لكنه لا يَقتُل . هكذا يمارس حياة مزدوجة ، حياة ليلية سرية حارة حافلة ، وحياة نهارية باهتة رتيبة وهامشية ، لا يرى فيها غير مدخل إلى الحياة الثانية . وتبلغ المغامرة نهايتها ، «فيلبس» المراهق حياته «الرسمية» ويدخل الرجولة منفصلاً عن الحلم .

لغة الآي اي

قصة ثانية تشكل إضاءة لعالم يوسف ادريس هي « لغة الآي آي »[1]

تمتاز هذه القصة بتقنية خاصة . إنها تبدأ مباشرة من ذروة الأزمة وتضع عالم القصة بأشخاصه وأطره وعلاقاته في مفترق طريقين . أما هندستها الداخلية فتقوم على تقابل الخطوط وتصالبها وعلى التبادل بين التعابير الجسدية والحالات المعنوية . كما تقوم على تكثيف الزمن في بؤرة مشعة هي لحظة انفجار جسدي وانفجار وجداني يتم في ضوء الانفجار الجسدي ويسطع كالبرق كاشفاً مسيرة حياة بكاملها ، فاضحاً وضعية الاستلاب الذي تمثله تلك المسيرة .

« الحديدي» موظف في ذروة صعوده الإجتماعي ، في حي « راقٍ » وبيت فخم بكل مستلزماته من رياش وزوجة أنيقة مرفهة ، في اناقة « المانيكان ». و « فهمي » الفلاح البائس المصاب بسرطان المثانة ، صديق الحديدي أيام الطفولة ، الذي كان متفوقاً ذكاء ونتائجَ وشهامةً وعفوية . ومع أن الحديدي لم يعترف على الماضي البائس بمحيطه وعلاقاته فهو لا يستطيع أن يرفض استقبال فهمي ، الحلم الوحيد الذي رافقه من طفولته .

---

(١) عنوان قصة في مجموعة تحمل الاسم نفسه ، « لغة الآي آي» ، طبعة دار العودة بيروت.

تبدأ القصة بصرخة غريبة « لم تكن بالضبط صرخة ولكنها كانت الأولى، بعد منتصف الليل بقليل ، تصاعدت ، غير آدمية بالمرّة ، حتى الحيوان ممكن إدراك صوته ، ولكنها بدت لأول وهلة جمادية ذات صليل كعظام تتكسر وتتهشم تمسكها يدا عملاق خرافي القوة وبنية صارمة لا رحمة فيها تدشدشها ... فجأة وفي المنزل الهادىء الفاخر الإظلام ... » وتشكل هذه الصرخة فضيحة بالنسبة للحديدي وزوجته .

وحين يذهب الحديدي إلى المطبخ حيث يرقد فهمي يرى الفراش ممزقاً، تطايرت محتوياته، كما تناثر الدم والبول والصديد على الجدران ومحتويات المطبخ وملأت الجو رائحة مميتة .

من هذه الذروة يتفرع خطان يتحركان في اتجاهين متعاكسين : هذان الخطان يرسمان تطور المكانتين اللتين يحتلهما كل من فهمي والحديدي .

واضح أننا في البداية نرى الحديدي في القمة وفهمي في الحضيض (حضيض المرض والبؤس ، ينام في المطبخ ، وأي صوت منه يشكل فضيحة). فهمي يتطاير والحديدي يبدو متماسكاً . ينزعج في البداية . غير أن صراخ فهمي ما يلبث أن يصيب النواة الإنسانية الحية المتوارية في مكان ما من أعماق الحديدي . جاءت الصرخة إضاءة مفاجئة لحياة الحديدي . يلتفت إلى الوراء لأول مرة ويستعرض حياته في ضوء الصرخة . يرى تاريخه وهو يلهث صاعداً درجات السلم الإجتماعي عن طريق العلم حيناً، عن طريق استغلال الصداقات والعلاقات حيناً آخر ، عن طريق الجهد والتفاني كأنما تلهبه سياط لا ترحم . متخلياً أثناء ذلك عن الأهل والأصدقاء متنازلاً بلا حدود .

هكذا تتواقت حركتان : صرخة تجيء مراجعة لمراحل الجسد البشري

منذ همهمة ما قبل اللغة ولعثمة الطفل حتى رعد الحناجر وتمزقها عبر تهدم البديعة الإلهية . تقابلها لحظة وعي صاعق تركض بذاكرة الحديدي السنوات بين اللقب العلمي والمنصب الرفيع حتى الطفولة الضائعة في مستنقعات الريف . وفيما تنهار العمارة الجسدية تنهار في عين الحديدي العمارة الإجتماعية . ومع انهيار العمارة الإجتماعية تبدأ حركة تحول في الأشخاص والأشياء من خلال تعابير الحديدي . فبعد أن كان مشفقاً على مشاعر زوجته وعلى نظافة عالمها بدأت تتحول خلال تعابيره إلى رتبة الحيوانات المنحطة . صار صوتها « مواء » ثم تدنى فأصبح « فحيحاً » . أما هو فقد رأى نفسه جثة فخمة ، أما روحه فقد بدت مليئة بالتجاعيد . وبدا له سكان الحي الذين كان يخشى نظراتهم جثثاً . ولأول مرة يحس بالغربة التامة عن بيته وحيّه ، ويدرك أنه ينتمي إلى فهمي إن كان فهمي يتقبله من جديد .

إلى جانب الحركتين السابقتين نجد حركتي هبوط وصعود : الحديدي يهبط ، يجثو على بلاط المطبخ يقبل يد فهمي ويطلب غفرانه . فهمي يصعد، يتوهج ، يتحول في القصة إلى انسانية مجردة ، إلى روح عالية ، إلى قيمة ورمز . بل يبدو — على وحشية آلامه — أقوى وأشد تماسكاً من الحديدي حتى أنه يبدو في موقع الأب، ويقول لصديقه « مـا تعيطش يا محمود » فيناديه باسمه الأول ، اسم الطفولة الذي ضاع في زحمة الألقاب والأقنعة . لكن الحديدي الذي يهبط « اجتماعياً » يستعيد إنسانيته ويبدأ مسيرة صاعدة ، في اتجاه آخر .

هنا ، في المحرق ، في بؤرة الاضاءة يتصالب الخطان ، تلتقي المسيرتان . وإذ يرتفع صراخ فهمي يتجمع في صدر الحديدي شيء غريب ثم ينفجر بصراخ مماثل ، محرراً الصرخات التي دفنت في أعماقه عمراً ، يحررها بهذيان

صوتي يخترق اللغات وحدود التعبير ، يهدم حضارة الكلام راجعاً إلى لغة بدئية هي « لغة الآي آي » .

وإذ يستيقظ سكان الحي مستجيرين من هذا الصوت الذي لا يرحم يطلبون « بوليس النجدة ». لكن الحديدي يصر أن يحمل صديقه على كتفيه ويمضي به مجيباً على اعتراضات زوجته « رايح في طريق تاني صعب ، شديد ... » . فيبدو في نهاية القصة عملاقاً يمضي بحمله متحدياً سكان الحي المكبلين بمخاوفهم الغائبين وراء أقنعتهم . وكما بدأت القصة بالتناقض الحاد بين البيت والحي من جهة وبين فهمي ؛ تنتهي بتناقض حاد بين كبر الصديقين وصغر الحي .

العالم السفلي الذي يصوره يوسف ادريس ليس عالم اللاوعي . إنه يتحرك في ذلك الممر الضيق بين الأنا الاجتماعية والنوازع اللاواعية . ذلك الممر الذي نبصر منه تحركات الأنا الإجتماعية من أسفل ، حيث تسمى الأشياء بأسمائها ويفتضح الزيف . يوسف ادريس يرى العالم والعلائق من هذا الموقع لكنه يبقي العالم الرسمي أو عالم الأقنعة في الظل دون أن يتهدم أو يتزعزع ، وهو لذلك ، قادر أن ينتفض ويبعث في كل لحظة بكامل نظامه ، كما ينبعث في وعي المتخدر العالم الإجتماعي الذي طمس لحظة دون أن يُمس .

لعلّ هذا ما يفسر المسار الذي تتبعه أعمال يوسف ادريس القصصيـــة (والمسرحية). إنه مسار دائري ، الحركة فيه تنطلق من نقطة معينة ، تتغلغل في قطاع مظلم ، تندفع برغبة التغيير (في المسرح خاصة) لكنها تعود دوماً إلى نقطة البداية عودة عبثية . أهي دورة الحياة والموت أم هي الحركة العبثية ؟.

اتجاه التحليل وتعرية الواقع

في أعقاب عام ١٩٦٧ برز جيل جديد من كتاب القصة القصيرة في مصر ، أنشأوا مجلة طليعية هي « غاليري ٦٨ » لم تتمكن من الاستمرار طويلاً . يوحد بين هؤلاء الشبان اتجاه البحث وتعرية مظاهر الاغتراب ، ورفض كثير من المواقف التقليدية رفضاً حاداً . فقد رفضوا النتاج القصصي السابق لهم كما رفضوا التتلمذ على الغرب والكتاب الروس على حد سواء . رفضوا المفهوم الشائع للواقعية والالتزام ، وعبروا عن ازدرائهم للنزعة التعليمية والتماس التسلية في القصة وما يرتبط بالتسلية من تشويق وعقدة ؛ قطعوا الخيط الزمني الذي ينتظم الأحداث فتخلوا إلى حد بعيد عن السرد . فهم لا يرون أن الواقع يتحرك بموجب تسلسل زمني خيطي ، بل يمكن أن تكون هناك حادثة تفجر مجموعة من الخطوط ، تتقاطع تتداخل أو تتوالى . والواقع ان افتراض التسلسل الخيطي للأحداث تبسيط يفضي إلى الاصطناع والقسر .

كتب عدد من المقالات بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٧٢ في محاولة لإيجاد تسمية لهذه الظاهرة القصصية المدهشة . فقيل إنها واقعية جديدة [١] أو أنها

---

(١) عبد الرحمن أبو عوف ، « بحثاً عن طريق جديد للقصة المصرية » ، مجلة الهلال ، عدد آب ١٩٦٩ ص ٨٠ .

امتداد للواقعية الاشتراكية [٢] ؛ ونحت إدوار الخراط ، أحد كتاب هذه الجماعة تسمية الميتاواقعية ، مشيراً بذلك إلى العالم الذي يموج بالعلائق البيولوجية الغارقة وراء العلائق الرسمية التي « تفرضها الإرادة المجردة التي تمارسها المؤسسات والتقاليد الإجتماعية». لكن ربما كانت تسمية « واقعية تحليلية » هي الأنسب ، إن كان لا بد من إسم، لأن هذه الجماعة تسعى لإبراز « القشرة » الإجتماعية (العائلية ، والقانونية ، والمدنية ، والاقتصادية) في علائقها الجدلية مع الخلفية الأسطورية والبيولوجية للإنسان . إنهم يسلطون الضوء على خطوطا الواقع المتداخلة من أجل تعريـــة تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني . إنهم « يقشرون » سطحه المتكلس الذي يخنق الحياة الحارة في الداخل . وتبدو هذه الحياة الحارة من طبيعة أسطورية – بيولوجية، علاقتها بالواقع الرسمي الظاهر علاقة صراع . ويمكن القول إن هذه الحياة الحارة الحرة هي اللاوعي الجماعي . من أبرز الأمثلة على هذا الاتجاه :

جمال الغيطاني : في قصته « المقشرة » أو « كلمات عاشت » (مجلة الهلال ، آب ١٩٦٩ ، ص ٤٨) : تصور هذه القصة عالماً متناقضاً ، المشاهد الخارجية فيه بليغة الدلالة على طبيعته . فهناك ، من جهة ، المباني السلطوية التي تحمل أسماء غريبة كالمقشرة ، محاطة بقلاع وسجون هائلة ، تتميز بهندسة هرمية ذات أدراج لولبية تؤدي إلى متاهات مظلمة ، ومن هذه الظلمات تتصاعد أنات لا تنقطع . وهناك من جهة ثانية بويتات الفلاحين الطينية التي تظل موصدة الأبواب معتمة ، حارّة تتكون من حجرة واحدة تضم أفراد العائلة تحت جناح الأم (الاشارة هنا إلى العالم الرحمي البيولوجي واضحة) .

---

(٢) غالب هلسا، الآداب الجديدة: ملامح واتجاهات ، مجلة جاليري ٦٨ ، عدد نيسان ١٩٦٩ ص ١١٥ .

بين العالمين علاقة تنافر وقمع. السجانون القساة ، الشديـــدو الولاء لسادتهم ، يمارسون في هذه السجون التعذيب المجاني ، وضحاياهم هم الفلاحون الأبرياء الذين يمثلون الإنسان العفوي،القريب من الفطرة ومن الأرض . يستعير جمال الغيطاني لغة عهد المماليك وصوره في هجومه عـــلى الواقع ، يتحدث بلغة عصر بائد نلبس اليوم بقاياه .

يحيى الطاهر عبدالله: في مجموعته (« ثلاث أشجار تثمر برتقالاً » ، القاهرة ١٩٧٠) نجد «القشرة» المتصلبة وقد توغلت عميقاً حتى تداخلت بالنوازع العفوية والأخيلة الميثولوجية . غير ان هذه النوازع والأخيلة قادرة على رج السطح المتصلب وخلخلته ، ولها لغتها التي تنفذ عبر اللغة اليومية العملية . فأرملة القتيل التي تنشح بالسواد وتطلق صرخاتها في المقبرة أو البرية، تتخذ صورة « الهامة » التي تخرج من رأس القتيل وتطالب بالثأر . الأشجار قرب الماء تبدو جنيات أو كائنات مسحورة . أما الأحداث التي تتم في اطار زمني ومكاني معين (في ضوء القمر ، أو ساعة الصفر ، على الماء ، عـــلى الحيوان ، أو فوق الغلال) فانها تكتسب أبعاداً أسطورية في لعبة الحياة والموت التي تستحوذ على الكاتب ، حيث الموت دائم الحضور يومىء باشارات خفية ، وحيث يلبد عالم أسطوري نحس أنه على وشك الانبجاس وتغيير مجرى الأشياء وتحرير الإنسان من اغترابه .

الاغتراب يكاد أن يكون موضوعاً مشتركاً بين الكتاب الجدد .

ويبدو **محمد حافظ رجب** مأخوذاً بوضعية الأنسان المغترب بالمعنى الماركسي للكلمة . قصته « الأب حانوت » (غاليري ٦٨ ، نيسان ١٩٦٩ ؛ ص ١٠٠) تعالج وضعية ولد يستغله أبوه استغلالاً تاماً .

وكما أن الولد مغترب كذلك الأب لأنه لم يعد نفسه بل صار مرادفاً للحانوت . والأم التي تشترك في إدارة الحانوت ذات أنياب تبدو لعيني الولد طويلة طويلة تذكر بالغيلان وعمالقة القصص. الابن فريسة عمل رتيب، كأنه طقوس عبادة للأب حانوت المعبود؛ وعندما يتمرد الولد في النهاية ويرفض خدمة « الأيدي » (العمال) الذين يأكلون في الحانوت، يتمرد أيضاً على شجرة العائلة متحملاً في سبيل ذلك دور الضحية . فالتحرر من الاغتراب لا يكون إلا شاملاً .

جميل عطية ابراهيم يعالج بدوره الخلل والانقطاع بين عالم الابرياء العفويين وعالم « الرسميين » التقليديين . غير انه من أجل ذلك يدرس الأشكال. هكذا تحيا الخطوط حياتها الخاصة ، وتنمو وتتحول وتتحاور في عيني طفل يعتبره الناس مجنوناً .

أحمد هاشم الشريف يعري نوعاً آخر من الاغتراب، يصور انساناً دخل في الآلة البيروقراطية وماتت لديه كل ارادة أو مبادرة شخصية . ففي قصته « اللصوص » (غاليري ٦٨ ، ابريل ١٩٦٩ ، ص ٢٠) انسان يتحول إلى آلة تخدم حقيبة أوكلت اليه حراستها ، أما في قصته « السهام » (الهلال، آب ١٩٦٩). فالغياب الإنساني كامل ويبقى الحضور الوحيد حضور المجردات، من قوانين وأوامر وتوجيهات يرمز لها بالأسهم .

ويمارس **ابراهيم منصور** قراءة الواقع الإجتماعي قراءة تشييئية تعريه من الأحكام المسبقة والمثاليات كاشفاً بذلك عن تفتته وعبثيته .

أما **محمد ابراهيم مبروك** ، فإنه يتميز بلغة هي أساساً شعرية . تحول

الأحداث إلى شبكة تتقاطع فيها لغة المناسبات الباهتة الجامدة مع لغة الحلم الهذياني الذي يفجر الصور والرموز ذات البنية الأسطورية وهو بذلك يفضح فقر الواقع الرسمي وعجزه ولانهائية عالم الصمت . ذلك أن الصمت هو الخطوة الحكيمة نحو عالم اسراري حيث يدق الإنسان أبواب الغيب، ويستجوب الموت والألوهة . (راجع قصته « نزف صوت صمت نصف طائر » غاليري ٦٨، نيسان ١٩٦٩، ص ٨٥ وقصته « جحيم ابد الرحم » ، مواقف ، المجلد ٢ ، عدد ٧ ، ١٩٧٠ ، ص ١٩٦٨) .

ابراهيم أصلان والكلام المكسور

« بحيرة المساء » لابراهيم أصلان (القاهرة ١٩٧١) مجموعة قصص قصيرة على قدر كبير من البساطة تبلغ حد التجريد ، مع أنها تدور في عالم نفسي معقد . فالكاتب لا يقصد تصوير هذا العالم بل يتركنا نفترض لـه خطوطاً متشابكة ومشوشة . وحتى حين يدخلنا اليه كـما في « الجرح » و « المستأجر » لا يرينا غير ظلاله . وهو في أغلب القصص لا سيما « البحث عن عنوان » و « المطر » و « الملهى القديم » و « بحيرة المساء » يختار أقل قدر من الخطوط ؛ يقبض عند تقاطعها على لحظة انسانية . هذه الخطوط هي : الرصيف ، هذا المكان المتحرك أو المكان المؤقت الذي يفصلـه عن الرصيف الآخر طريق أو نهر ، أي اللامكان أو المكان المبهم الذي لا يمكن أن تقوم بينه وبين العابر علاقة تجذر بل علاقة مصادفة . خط آخر هو الزمان الفاصل ، وهو في القصص منتصف الليل أو منتصف النهار ، بدء الصيف أو بدء الشتاء، وهذا الزمان هو زمان الانتقال والعبور وأكاد أقول الزمان المؤقت . في شبكة هذين الخطين المؤقتين يعلق وجه متوحد وتحدث فضيحة مؤقتة بطلهـا الصدفة . يمر انسان بلا اسم (وان ورد اسمه في القصة فلا يكون لذلك

علاقة بتحديد هوية هذا الإنسان) يبدو لنا كائناً عائماً لأنه مسور بالصمت ، لم يستطع أن يمد جذوره في الآخر عبر حوار حقيقي ، ولم تفتح نوافذه في يوم من الأيام . وهي وإن كانت قد تركت مفتوحة تصرخ بالحنان كما في « رائحة المطر » فانها لم تصادف قبالتها نافذة مفتوحة للتواصل . عند تقاطع الخطين تقع معجزة حوار أو تواصل مؤقت . يلتقي هذا المتوحد المجنون ، أو الواقف على أهبة الجنون ، متوحداً آخر هو دوماً مجنون أو طفل . يحاول الصامتان العائمان أن يتواصلا لكن خيط الحوار ما يكاد يتصل حتى يبتر وتعبر المعجزة تاركة المتحاورين لهاوية الخيبة . والكاتب يتجسس عبر لحظات الانفتاح هذه على أنواع من العزلة الداخلية ، فيظهر لنا الجنون مرادفاً لفقدان اللغة المشتركة مع العالم الخارجي . بل ان هذا الجنون لا يبدو جنوناً إلا عندما يسقط ضوء العالم اليومي على أبطاله الصامتين . وينقل لنا ابراهيم اصلان بكثير من التهيب واحترام الصمت الداخلي ، كلامهم المكسور الذي يتحرك وراء طبقة الكلام اليومي الصاخب . وفي الوقت نفسه يعكس الكاتب الاضاءة فيبدو العالم في ضوء المجانين باهتاً فارغاً وغير إنساني . ولهذا فإن جو القصص يبني حزناً حيياً دفيناً ، انطلاقاً من الحوار ومحاولاته . وحين يغلق باب السجن في أعقاب التواصل أو معجزة الحنان تنتهي القصة لكن لتبدأ ، انما كما تبدأ صحارى بلا ملامح ولا انتهاء .

ويخلق الكاتب في بعض القصص مناخاً دَبِقاً مشوشاً يبدو فيه الإنسان متحركاً بالعطالة ، تهجره أجزاؤه أو قواه كمن يتحلل في فضاء مفرغ . في هذا المناخ نجد الجنون حاضراً لكنه أيضاً حضور يلمس بالظن ، لأنه الشفافية في مقابل كثافة العالم (العاقل) . وأروع مثال يتجلى فيه حضور الجنون نجده في ختام قصة « التحرر من العطش » . فبعد أن يستمع البطل إلى « الفتاة » وهي

تحكي حكاية مجنون طريف نحس بشكل ما انه قد تعاطف أو تضامن مع هذا المجنون ؛ وبالفعل يدخل إلى الغرفة ويخرج ليتمدد على الأريكة عارياً تماماً وبلا أي تعبير ، في ادهش تحية لذلك المجنون .

ويعمد الكاتب إلى تقنية مناسبة جداً لهذا العالم الحزين المؤقت الصامت عمقياً ؛ وهي تقنية المفاجأة . لكن يجب أن تفرغ تقنية المفاجأة هنا من كل ما تحمله من بهلوانيات التشويق أو جماليات الادهاش . المفاجأة هنا تبنى خطرة خطوة ، كما في « البحث عن عنوان » مثلاً أو « التحرر من العطش » حين يدفعنا الكاتب في طرق الاستنتاج العادي والمنطقي ؛ ولكننا نفاجأ بنتيجة تخالف كلياً ذلك المنطق المعترف به وندرك أننا أسأنا الفهم ، وأننا دوماً نسيء الفهم ، وأن علينا أن نعيد حكاية القصة بسياق مختلف هو سياق الكلام المكسور ، وأن الحقيقة لا تقف ، بالضرورة ، في نهاية الطريق المنطقي ، أو ان طريق المصطلحات الإجتماعية والمنطق الشائع لا توصل إلى الحقيقة الإنسانية .

•

وبعد ، ليس المقصود هنا استقصاء الأسماء بقدر ما هو الاشارة إلى ظاهرة في القصة القصيرة فذة عميقة الدلالة. هذه الحركة محاولة جدية لتحرير المخيلة وتحريك الصور الدفينة، أملاً ببعث القوى الابداعية والصراعية. انها هجمة جماعية جريئة وجذرية على الواقع الرسمي أو « الثقافة السائدة » بلغتها الاصطلاحية وأساليبها التقليدية ، ومفاهيمها المسبقة ، وعلاقتها المزيفة أو المحنطة ومؤسساتها المغربة وبناها القمعية ولعل هذه أن تكون (باستثناء بعض الانجازات الشعرية) من أجرأ ما عرف في الأدب العربي .

غسان كنفاني :

تمتاز القصة عند غسان كنفاني بكثافتها وقدرتها على إضاءة مستويات متعددة في آن واحد . مع ذلك يبدو للوهلة الأولى أن الكاتب معني بمستوى بارز مباشر وأن الظلال والانعكاسات التي تبدو وراء هذا المستوى ذات حضور هامشي كما في قصة « الشاطىء » من مجموعة « عالم ليس لنا ». لكن سرعان ما نكتشف أن بين تلك الظلال وبين المستوى المباشر للقصة علاقة تفاعل ، وغالباً علاقة تعرية ونقد . ذلك أنه يحتضن الجزئيات والحركات في نظرة واحدة تكشف الخطوط والعلاقات الخفية .

وفيما يلي قراءة لإحدى قصصه :

قصة الشاطىء [1]

هذه القصة إضاءة سريعة لمستويين ، لحركتين منفصلتين تتجاوران دون أن تظهر بينهما علاقة غير علاقة التناظر والتواقت ، وتحدثان فوق مسرحين مختلفين وفي عالمين متباينين :

عالم هادىء المظهر تختلج الأشياء فيه اختلاجات تنم عن الداخل المضطرب خلف جدران العزلة والوحشة، على مسرح من العلائق المفرطة في التنظيم بحيث تضيّق ساحة الحركة وتحد التواصل ، لكن تحد في الوقت نفسه من الخطر الخارجي .

وعالم ثان هو عالم الكائن العاري حيث لا عادات ولا قانون غير قانون الصراع ، لأن الكائن متروك وجهاً لوجه أمام مصيره .

---

(١) من مجموعة «عالم ليس لنا»

ننظر أولاً من موقع الحركة الأولى :

مسرح الحركة : درج كنيسة يطل على الحديقة ؛ وتقع الحديقة في حي نظيف أنيق . يقدم الكاتب في مطلع القصة صورة عالم هادىء راكد ، حيث لا حركة ولا خطوة تكدر السكون . عالم يبدو وكأنه قد رسم رسماً . الشارع النظيف الذي غسله المطر « يلتمع إلى ما لا نهاية » ويعكس صور الأشجار المصطفة على جانبيه ، أشجار الحديقة ذات لون بنوقد ، قرميد غسله المطر ، باب الكنيسة الخالية مفتوح تبدو منه صفوف المقاعد . كل شيء منظم منسق ، لكنه راكد . وفكرة الركود قد ألحت على ذهن الكاتب حتى صوّر في هذا المشهد الأنيق برك الماء الراكدة إلى جانب الرصيف . والحي ، حي أناس لهم عاداتهم التي تنظم حياتهم داخل خطوط واضحة . مثلما اصطفت أشجار الشارع ومقاعد الكنيسة . فقد اعتادوا الخروج في مثل هذا الوقت ، اعتادوا الجلوس في المقاهي ، والتسكع ، يفعلون كل شيء في وقته المعتاد .

زمن الحركة : عصر يوم هادىء ركن فيه الناس إلى بيوتهم . هو زمن ما بعد الحركة ، ما بعد الحركة السطحية العابرة المؤقتة ، التي ترج السطح ولا تغير شيئاً ، لكنها مع ذلك الحركة الوحيدة الممكنة ، الفرصة الوحيدة لكسر الركود . انه زمن ما بعد المطر ، وزمن ما بعد العرس وذهاب المدعوين من الكنيسة . زمن الهبوط والعودة إلى ما كان .

قطبا الحركة الأولى :

١ــ راهب شاب يبدو في الكنيسة وحيداً بعد خروج العروسين والحضور ؛ يعيش لحظة الهبوط حين يعود كل شيء إلى سابق هدوئه ورتابته . وندرك أن حالة الانقباض هي الحالة الطبيعية الدائمة لديه . ندرك ذلك من قول الكاتب « وعاد إليه إحساس عميق بأن الجو كله يجثم فوق صدره » و « لم تكن به

رغبة في العودة إلى قراءة الكتاب الذي تركه ... » في اللحظة التي كان فيها يقاوم العودة إلى الرتابة الآلية « لمحها تطل برأسها » ثم تخرج « في تلك اللحظة بالذات...». يشدد الكاتب على اللحظة بالذات، إنها لحظة الهبوط ، لذلك يتشبث بها كفرصة لاحت لتأجيل « العودة » فلعلها تريد أن تعترف . هكذا مشى بين صفوف المقاعد إلى الخارج .

٢ ــ السيدة ، أرملة مسنة جاءت إلى الكنيسة لحضور عرس صديقة ابنتها الغائبة . سافرت ابنتها وتزوجت في البرازيل ففات الأم حضور العرس الذي انتظرته طوال حياتها، وقد جاءت الآن ففاتها العرس مرة ثانية .

الراهب والسيدة نقيضان ، لكن في إطار واحد .

ــ فالراهب تكاد تكون دخيلاؤه تامة الانغلاق ولا تنم عنها مباشرة إلا جملة واحدة في النص « أحس أن الجو يجثم فوق صدره » . وفيما عدا ذلك فإن الوصف الخارجي للطبيعة هو الذي يعكس السأم والخوف من عودة الفراغ . وبسبب هذا الغياب للجو الحميم والخصوصي كانت المشاركة الوحيدة الممكنة لديه هي إقامة المراسم أو الدعوة إلى الاعتراف وهي أفعال عامة لا تفرق بين شخص وآخر .

ــ السيدة ، على العكس من ذلك غير موجودة على صعيد الحياة العامة والقوانين والمجردات . حضورها قائم على المستوى الصميمي . إنها أسيرة خصوصياتها . حتى عندما تكلم الكاهن تبدو كأنها تكلم نفسها . وعالمها الخصوصي يرفض الدخول عبر الأقنية العامة . لذلك أجفلت حين سألها الراهب عن الاعتراف .

– والراهب يتكلم لغة العموميات ، يردد عبارات يمكن توجيهها إلى كثيرين .

– أما لغة السيدة فهي لغة التفاصيل الشخصية : (لبست ثوب العيد ... لم ألبسه منذ توفي فارس ... » « لقد أخرجت الثوب من الصندوق ليلة أمس ، إنني لم ألبسه منذ توفي فارس ، هو الذي اشتراه ، وكنت قد أقسمت ... » « منذ أربعة أيام لم أتناول طعام الغداء لأوفر ثمن هذه الباقة » .

– والراهب يرى أشياء كثيرة ويفكر في موضوعات عديدة دفعة واحدة.

– بينما السيدة لا ترى غير موضوعها ولا تفكر في شيء آخر غيره .

– والأفعال التي تصور الراهب أو تصدر عنه تتسم بالهدوء والحياد وغياب الذاتية « فكرر بصوت خفيض » « قال ذلك وهو يكتف كفيه داخل كمية ويغمض عينيه » « هز الراهب رأسه وابتسم مشجعاً، ثم خطا خطوة » « رفع رأسه إلى السماء .. تنفس الهواء .. أجال بصره » « كان غير قادر على فهم أيما شيء » «سأل بلطف محاولاً أن لا يسيء إلى دموعها » « مد بصره إلى الطريق » « لم يدر ماذا يتعين عليه أن يقول » .

– أما الأفعال التي تصور المرأة فهي انفعالية ذاتية مضطربة :

« شدت شفتيها إلى بعضهما بإصرار ، وامتلأت عيناها بالدمع ... لم تستطع التغلب على دموعها » « ارتدت إلى الوراء كأنها فوجئت بلطمة لم تتوقعها وشدت على باقة الورد » « أسقطت المرأة ذراعيها على جنبيها » « تركت دموعها تنهال على خديها بلا هوادة » « سألتْ (عن موعد العرس) أكثر من عشر مرات » « نظرت إليه دون أن تكف عن البكاء ، ثم عادت فحدقت إلى باقة الورد المقلوبة وأخذت تهز رأسها » « عشت أنتظر ذلك اليوم ».

– إذن تقع هاتان الشخصيتان في مستوى واحد ، لكن على طرفي نقيض : منتهى اللاذاتية ومنتهى الذاتية . يتشابهان في الوحدة والعزلة . التبادل أو الحوار غير ممكن ، وإذا أمكن ظل سطحياً وغير مجد . (سؤال مهذب من جهة الراهب لا يخترق وحدة المرأة . وجواب شخصي جداً من جهة المرأة لا يعني الراهب) . غير أن كلاً منهما كان في الطريق إلى لحظة الهبوط « والعودة» إلى الرتابة الماضية ، فتشبث كل منهما بالآخر على أمل تأخير هذه « العودة » . فالمرأة ما تفتأ تكرر « وضاع عليّ العرس مرةً أخرى » . الخرف من هذه « العودة » هو الذي جعل الخطين يتقاربان لحظة . لكن التقاطع لم يتحقق .

من موقع الحركة الثانية :

في القصة عالم ثان يلوح لعين الراهب الشاردة الهاربة من حديث المرأة . فيطل بشكل متقطع في ثنايا الحوار .

مسرح الحركة الثانية: هو الشارع . إنه المكان العام الذي لا تضبطه العادات وهو مكان المفاجآت ، المكان المفتوح على الأخطار والاحتمالات . وهو بالتالي نقيض الكنيسة المحمية بالقوانين والطقوس والهالات . وهو في الوقت نفسه نقيض عالم المرأة الخصوصي .

بطلة الحركة الثانية : هي القطة البيضاء ، الحيوان العفوي ، الحر ، الذي يتحرك خارج القوانين والعادات لا يحكمه إلا قانون الحياة والحرية . هذه القطة بدورها وحيدة، لكن وحدة بقعة بيضاء في سواد الشارع اللامتناهي ، كما بدا لعين الراهب : « لقد أعطاه لونها الأبيض المثبت على كل تلك الخلفية السوداء للطريق الخالي شعوراً حاد المرارة بالوحدة والغربة » . هذه القطة أيضاً محاصرة

« اكتشف أن القطة تريد الوصول إلى البقعة الجافة الوحيدة في الشارع ، وكانت تقع تحت شجرة لم تسقط كل أوراقها بعد » .

سلوك البطلة : إذا كانت بطلة هذه الحركة شريكة للبطلين السابقين في الوحدة وفي حالة الحصار ، فإن سلوكها من طبيعة مختلفة تماماً . إنها تواجه العائق ؛ « كانت القطة الناصعة البياض قد تدبرت أمرها حتى حافة البركة بالقفز فوق مجموعة من الأحجار المنتشرة » « وقفت هنا تتطاول بعنقها مستكشفة ما حولها » « تمد يدها إلى الماء » « ترتد عائدة إلى الوراء داخلة في نفسها ، متحفزة من جديد ... »

تواجه العائق وتستكشف حدوده وإمكان اختراقه . إذن « لا عودة » بل تقدم جديد « وحين نظر إليها كانت قد بدأت تتحفز : فرشت ساعديها ، طوت ساقيها ، فمس بطنها الأرض وأخذت تهز جسدها بارتقاب مهتاج . وتضرب الأرض المبتلة بذيلها . وفي اللحظة التالية قامت بقفزة واسعة » . الأفعال المنسوبة إلى القطة هي أفعال إرادية ، هجومية تجري في حيز الواقع الخارجي وفي اتجاه العائق . إنها محاصرة والخيار وحيد : اختراق الخطر أو الاستسلام . هكذا « في اللحظة التالية قامت بقفزة واسعة . إلا أنها لم تستطع أن تجتاز البركة فسقطت في ربعها الأخير ، وأخذت تضرب الماء بأطرافها محاولة الخلاص » .

البطلة في خضم الخطر . إنه الاختيار الوحيد الممكن للخروج من الحصار . وهذا الاختيار هو فسحة الحرية الممكنة وعلامة الحياة . « كانت البقعة الجافة تقع على بعد ذراع واحد فقط ، ورغم ذلك فقد كانت تبدو بعيدة جداً بالنسبة للقطة البيضاء التي كانت تقاوم الغرق بصخب وجنون فيما بدأت الأجواء تقصف بالرعد » .

هذه رؤية غسان كنفاني للواقع: الإنسان الذي يقاوم الغرق فيما الأجواء تنذر بمزيد من الخطر .

كان الراهب يرى القطة حين يشرد بصره وهو واقف في أعلى درج الكنيسة ، يراها من فوق . وكانت المرأة مأخوذة بضياع العرس مما فوّت عليها فرصة الحلم المعوّض ، فلم تكن تشعر بما حولها ، بل تستمع إلى عبارات الراهب الأخيرة . فكيف كان عالم هذين الشخصين سيبدو لها لو نظرت من موقعها ؟

جدول تحليلي لشخصيات القصة

	الراهب	المرأة	القطة
الصفات الخارجية	شاب – هادىء ، خفيض الصوت – لا شيء غير مألوف ، لكن نلاحظ غياب أي وصف لشكله المادي	متقدمة في السن – ملامح متعبة – وجه مغضن – كفان معروقتان – وجه مزين بوقار ، ثوب أزرق قديم – شال أبيض ، تحمل ورداً أبيض ، كأنها خارجة من صندوق قديم .	ناصعة البياض ، صغيرة .
المكان	على رأس السلم الحجري للكنيسة مكان مرتفع ، لكنه ذو حدود مرسومة .	نزلت بعض السلم وتوقفت – (صعدت مدفوعة بالأمل وهبطت تحمل الخيبة) .	في الشارع ، تحيط بها بركة الماء . في مكان عام بلاحماية ، منفتح بلا حدود .
الحالة النفسية الراهنة	إحساس بأن الجو يجثم فوق صدره ، لم تكن به رغبة في العودة . . لحظة الهبوط بعد الحركة ، والتعلق بأي أمل يلوح بحركة جديدة .	خيبة – انطواء – دموع حزن – شعور بالوحدة – لحظة ضياع الفرصة للحلم .	ارتقاب مهتاج . تقاوم بصخب وجنون .

الحركات والأفعال			
	يكتف يديه بين كتيه	قالت كأنها تتابع حديثاً بينها وبين نفسها	تقفز فوق الحجارة المنتشرة
	يغمض عينيه بسلام	تتردد	تتطاول مستكشفة
		شدت على	تمد يدها إلى الماء .
	ابتسم مشجعاً	شفتيها بإصرار	
	يفكر بأمور كثيرة فتشغله عن حديث المرأة	لم تستطع التغلب على دموعها	ترتعد عائدة . منحمرة من جديد
	ينوي مساعدتها	لوحت بإشارة	مدت ساعدها . ارتدت
	يعرض عليها الاعتراف	مبهمة	تفكر .
	حاول أن يخفف حزنها	تروي قصتها الشخصية .	بدأت تتحفز .
	رفع رأسه . تنفس الصعداء ، أجال بصره .	جهزت ملابسها منذ الأمس	فرشت ساعديها . طوت ساقيها .
	يقول أول كلمة خطرت على باله ليواسيها	جاءت أياماً لتشتري الورد	أخذت تهز جسدها بارتقاب مهتاح
	يسأل بلطف	تركت دموعها تنهال على خديها	تضرب الأرض بذيلها

	يأسف لأنها لم تعترف	لم تحضر عرس ابنتها ، مع أنها انتظرته طوال عمرها	قامت بقفزة واسعة
		جاءت تعوض بحضور عرس لصديقة ابنتها .	سقطت في البركة .
			أخذت تضرب الماء
		لم تسمع آخر كلمات الراهب	تقاوم الغرق بصخب وجنون .
حقل الأفعال	أفعال لا تتجاوز نطاق صاحبها مجرد حركات سطحية لا تترتب عليها نتائج . أفعال يكررها دائماً حتى صارت عادات .	أفعال لاتتجاوز نطاق صاحبتها . أفعال تعبيرية لا تترتب عليها نتائج . أفعال انعكاسية . أفعال ذات طابع رمزي إيحائي لأنها غالباً جزء من الماضي وتكرارها استحضار للماضي .	أفعال ملموسة تجري في الحيز الخارجي . أفعال جدرية تضع مصير صاحبها في الميزان أفعال إرادية ، سبقها استكشاف وتهيؤ
الوضعية	الوحدة والرتابة . أسير الطقوس والعادات	الوحدة والفراغ أسيرة عالم اكتمل في الماضي	الوحدة والحصار . حرية الاختيار والقرار

كيفية مجابهة الوضعية	التشبث ببارقة أمل تجعله يدخل في طور الحركة .	بالحلم واسقاطه على الواقع .	بالمحاولة والمجابهة .
طبيعة السلوك	حيادي ، غير ذاتي غيري — عام يقتصر على الملاحظة	ذاتي — انفعالي — انعكاسي — انطوائي سلبي	عفوي — استطلاعي — اقعي — مجابه — هجومي
ميدان السلوك	ميدان العموميات والطقوس والقوانين والمحرمات والتعاليم والأوامر أي هو ميدان أخلاقي نظري لا عملي .	العواطف الذاتية ، والتفاصيل والجزئيات والخصوصيات	الواقع الراهن ، الملموس
الزمن الذي يعيش فيه البطل	زمن غير محدود إنه غير مرتبط بزمن معين ، الأزمنة عنده واحدة .	زمن الماضي بأحداثه وأشخاصه	زمن الحاضر والآتي . الزمن مرتبط بحركتها هي أولاً .
الموقف	حيادي يرى ولا يتدخل	تبحث عن الماضي في الحاضر — موقف رجوعي منكفىء .	عملي واقعي واعٍ مجابه .
تقويم عام	شاهد	هروبية ، سلبية	جذرية ، مناضلة .

نقرأ هذا الجدول أفقياً للمقارنة بين الشخصيات ومواقفها فتظهر لنا علاقة الإضاءة المتبادلة بين قطبي الحركة الأولى في القصة ، أي الراهب والمرأة ، وبين القطة بطلة الحركة الثانية . وكما أطللنا ، عبر الراهب ، على القطة من فوق ، يمكن أن نطل عبر القطة على عالم الراهب والمرأة وندرك ضياع كل منهما ، أو على الأقل سكونية سلوكه مقابل حركية مغامرة القطة . ونقرأ عمودياً لنلتقط تفاصيل الصورة لكل شخصية على حدة . ويمكن عن طريق القراءة العمودية أن نلمس مدى التكامل والتماسك بين عناصر الشخصية الواحدة . وقراءة هذا الجدول تضيء لنا العنوان : « الشاطىء » . فكل شخصية من هذه الشخصيات تقف عند شاطىء وتتحرك حركة خاصة بها :

الراهب يقف عند شاطىء الحياة اليومية بمشكلاتها وقضاياها وهو فوق ذلك محاصر بالرتابة وضيق فسحة الفعل فلا يبذل أي محاولة بل يستسلم للوضع ويبقى حيث هو .

والمرأة تقف عند شاطىء الماضي وذكرياته تحاصرها الوحدة فتحاول أن تمد جسراً نحو هذا الماضي عن طريق حضور العرس وإسقاط أحداثه على عرس فاتها .

أما القطة فهي بدورها محاصرة عملياً بالماء تقف عند شاطىء الخطر الملموس لكنها تخترقه وتقذف نفسها فيه . وهذا الكائن الأبيض العفوي الحركي المستقبلي المغامر ، هو العلامة التي لاحت لغسان كنفاني عام ١٩٦١ يوم كتب هذه القصة .

الفهرس

– الاهداء	٣
– حركية الإبداع .	٥
– عصر النهضة والصلة بين النصوص القديمة والمحدثة .	١٥
– الانتماء إلى المكان .	٢٥
- جبران ولا نهائية الحركة	
– الطبيعة الذاتية	
- تحليل قصيدة « الغريب »	
– نحو الانتماء المكاني	
– البث المتجدّد للنّص الشعري .	٥٣
– الشعر وعتمات الجسد .	٥٧
– صراع اللغة واللاّلغة .	٧٥
– إيقاع الشوق والتجاذب .	٨٧
– الهوية المتحركة .	١١٧
– الحركة والدائرة .	١٢٥
– « النهر والموت » : دراسة نصّية .	١٣٧
– « حبر الإعدام » .	١٨٩
– الرواية العربية بين ١٩٢٠ – ١٩٧٢ .	١٩٩

- تجارب فنية جديدة : الرواية البحث ٢٢٤
- ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ . ٢٢٦
- تخطيطات حول رواية « ما تبقى لكم » لغسان كنفاني . ٢٣٦
- عودة الطائر إلى البحر . ٢٥٧
- في القصة القصيرة ٢٧٥
- لغة الآي آي ليوسف ادريس . ٢٧٩
- اتجاه البحث وتعرية الواقع . ٢٨٣
- ابراهيم أصلان والكلام المكسور . ٢٨٧
- غسان كنفاني في قصة « الشاطىء » . ٢٩٠