مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مرايا الشعر العربي المعاصر

رؤى نقدية

تأليف

أ.د. عبدالله أحمد المهنا

الكويت

2016

التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصـف والتنـفيـذ

أحمـد متولـي **أحمـد جاسـم**

عـــلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محـمـد العـلي

حقوق الطبع محفوظة

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

التصدير

فرض مصطلح «الحداثة» وجوده في الساحة النقدية العربية منذ عدة عقود تبعًا للتفاعل الثقافي مع الأدب الغربي الذي انفتحت أبوابه منذ مطلع العصر الحديث، فأصبحنا نستورد غذاءنا وملابسنا وطراز معيشتنا بالإضافة إلى المدارس الأدبية، والنزغات الجديدة في الأدب والنقد من وراء البحار.

وإذا كانت ثورة الاتصالات قد جعلت العالم المترامي الأطراف يعيش معنا ونعيش معه في كل لحظات حياتنا، وجعل من تبادل التأثر والتأثير أمرًا لابدّ منه، فإن الموقف من هذا التبادل يقتضي منا وعيًا كاملًا لا بمشاكل الآخرين ورؤاهم بل بمشاكلنا الخاصة، وابتداع الرؤى الكفيلة بمقاربة هذه المشكلات وشق الطرق إلى معالجتها.

فالتحديث أمر مرغوب فيه في كل المجالات لأن الإنسان بعقله المتوثب، وبخياله المتحفز غيَّر ويغيّر العالم من حوله باستمرار، وتبعًا لهذا التغير فإن نظرتنا إلى الحياة، وموقفنا من قضاياها لابدّ أن ينالها التغيير.

ولكن هناك فارق كبير بين التطور وبين القفز إلى المجهول، بين النظام والفوضى، بين الاتصال والانقطاع.

فالحداثة إذا كانت – في نظر بعض المتطرفين من أتباعها في الغرب – تتطلع إلى محو الماضي، وتضع مقابله مستقبلًا مجهولًا، وتقفز من الثابت إلى المتحول، وتقطع الوشائج مع التراث، فإن هذا الموقف يعبر عن الشعور بالتضاد من بعض المثقفين في مجتمعات تعاني من التخمة، مجتمعات مستقرة ثابتة، لم تعد أمامها قضايا كبرى تقلقها وتؤرقها، وهو موقف أقرب إلى الترف منه إلى الضرورة، أما

في مجتمعنا الشرقي فالأمر مختلف كليًّا، فنحن لا نزال نعاني من الجوع لا من التخمة، وتؤرقنا مسائل كبرى تعتبر من ضرورات الحياة.

وواجب المثقف أن يلتحم بأمته وقضاياها، وأن يكون صوتها وضميرها والحادي، وثورة المثقف العربي مبررة إذا اتجهت إلى القيود التي تكبل المجتمع وتمنع تطوره، وإلى غلاة المحافظين الذين يعتبرون التراث الكلمة الأخيرة في الإبداع، ويسيجون الحاضر بقواعد الماضي.

ولكن من الشطط أن ندير ظهرنا إلى الماضي، ونبدأ من الصفر لأن الفراغ لا يولّد إلا الفراغ، ولا يمكن لأي بناء أن يقوم دون أن يستند إلى أساس راسخ.

وقد أحسن الدكتور عبدالله المهنا صُنعًا، إذ عرّف القارئ العربي بحيثيات هذا المصطلح الجديد «الحداثة»، من وجهتين: نظرية من خلال الكشف عن جذور هذا المصطلح في الغرب ومن ثم امتداداته إلى الثقافة العربية.

وتطبيقية من خلال دراسة تجربتين رائدتين، للشاعر البحريني المتمرد قاسم حداد ولشاعرة الغربة نازك الملائكة.

وإذ نشكر الدكتور عبدالله المهنا على هذه الإضاءة النقدية المميزة والتي التفت إليها وكتب فيها منذ سنوات عدة، نأمل أن يجد القارئ العربي في هذه الإضافة ما يسهم في التمييز بين الخيط الأبيض والخيط الأسود في الفجر الثقافي العربي.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في 25 من ربيع الآخر 1437هـ

الموافق 4 من فبراير 2016م

****

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين.

يتضمن هذا الكتاب ثلاث دراسات نقدية، الدراسة الأولى سبق نشرها في مجلة عالم الفكر - العدد الثالث - شهر ديسمبر 1988 وهي بعنوان «**الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة**» وفي هذه الدراسة يدرك القارئ أن الموقف من «الحداثة الشعرية» عند رواد الحداثة الشعرية يختلف باختلاف الموقف من التراث الذي يكون حجر الزاوية في تشكيل المفهوم النهائي الذي تتمحور فيه هذه الحداثة، حيث يتراوح الموقف بين البحث عن هوية للحداثة العربية من أعماق التراث، إذ في التراث عناصر كثيرة يمكن تطويرها وإنماؤها لتتلاءم مع معطيات العصر إذا نحن أحسنّا فهمه.

وأن علينا ألا نقع تحت تأثير الحداثات الغربية لأنها تصدر عن خصوصيات قد لا تكون بالضرورة ملائمة لإسهاماتنا الحضارية عبر تاريخ ثقافي طويل. وموقف يوازن بين ما ينطوي عليه التراث من إمكانات العطاء، وبين الاستفادة من معطيات الحضارة الغربية لتأسيس مفاهيم جديدة للشعر، تمثل سمات المرحلة العربية الراهنة.

وموقف آخر يرى أن أغلال التراث تمثل حواجز وأسوارًا تحول دون الانطلاق إلى الحداثة الشاملة، ومن ثمّ فلا سبيل إلى الحداثة إلا بقلب المفاهيم الثقافية

والاجتماعية والدينية، والتمرد عليها، باعتبارها مفاهيم قديمة تجاوزها الزمن ولم تعد قادرة على أن تجيب على تساؤلات الإنسان الحديث.

هذا التباين في الموقف يعود أساسًا إلى أن رؤية الشاعر العربي المعاصرة مشدودة إلى بعدين حضاريين، الحضارة العربية التي انتهى دورها وأصبحت في ذاكرة التاريخ، والحضارة الغربية التي تؤثر في حياته اليومية بعد أن قرَّبت التكنولوجيا الحديثة المسافات بين العالم وأصبحت وسائل الاتصال بين العالم تتم في لحظات عبر الأقمار الاصطناعية.

ومع هذا الاختلاف فإن ما تطرحه القصيدة العربية الحديثة، من إشكالات تتصل بالوضع الإنساني العام، والموقف من العالم تلتقي في مواقفها العامة مع ما تثيره القصيدة الغربية الحديثة، ولا يعني هذا أن الشاعر العربي يستنسخ النماذج الغربية «للحداثة الشعرية» بل على العكس من ذلك تمامًا إنه يبحث عن حلول لمشكلاته الإنسانية، ووضعه المتخلف في إطار رؤية واقعه في تخلفه والحضارة الإنسانية» المتجددة، والتي تمثل الحضارة الغربية أنموذجها الأعلى، ولا يتسنى له ذلك إلا بالتمرد على واقعه وقيمه التراثية، أو الاعتصام من المد الحضاري الجارف بالتراث، وأنى له ذلك وسط المتغيرات التي تسد عليه الآفاق، وإذا كان التغيير، والتغيير ضرورة لا مناص منها، وسمة من سمات العصر، فما العناصر المحدثة التي جاءت تبشر بها القصيدة الجديدة؟.

إن العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، لا تلتمس في موضوعاتها، فالموضوعات وحدها لا تخلق «الحداثة الشعرية»، فقد تكون الموضوعات حديثة ولكن أسلوب تناولها يتم عبر الأنساق التقليدية، وإنما تلتمس في الأدوات المعززة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستار الواقع وحجبه، فتعري زيفه ومتناقضاته، وتغوص في أعماق النفس فتعري الإنسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته مع العالم.

القصيدة الحديثة «رؤيا» ووعي حاد باللحظة الراهنة ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان «الأنا» بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين «الأنا» وتعاليها عن الواقع فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير، ويتحول الشاعر إلى أن يكون نبي عصره يستمد وحيه من أعماق الحدث فتتشكل رؤياه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز والأسطورة دورًا فاعلًا في جمع المتناقضات على صعيد واحد، والتأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها، فيمنح العالم توهجًا جديدًا، ودلالات جديدة.

ولّما كانت «الأنا» على الدوام على غير وفاق مع العالم المتحجر من حولها فإنها تسعى إلى تغييره، بالبعث الجديد، برؤيا الانبعاث، وحين تكون الفجيعة بالواقع أكبر مما يطاق يصبح «الحلم» سيد التغيير.

أما الدراسة الثانية «الخطاب النقدي عند الشاعر البحريني قاسم حداد وصلته بتجربته الشعرية»، فقد سبق نشرها في «مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية» العدد الواحد والتسعون، سنة 1998. فتظهر كم كان الشاعر قاسم حداد متأثرًا بالتجربة الحداثية العربية التي هيمنت على الساحة الثقافية خلال العقود القليلة الماضية بعد الانفتاح الثقافي على كل التيارات والثقافات العالمية بكل ما تموج به من أفكار ورؤى، وقد استهوت هذه الأفكار والرؤى الجديدة الشاعر فافتتن بها.

وأصبحت تمثل له موقف حياة، فأخذ يتمثلها شعرًا يتسم بروح التمرد والعنف تجاه الواقع والحياة، على نحو يصله بتجربة الحداثة العربية ممثلة على وجه الخصوص بآراء أدونيس ومجلة شعر اللبنانية، ولم يكتف بهذا بل دفعه إيمانه

بالحداثة، كطريقة حياة، إلى أن يقيم حوارًا نقديًّا، حول أهم قضاياها، ينطوي على روح المغامرة النقدية في أعلى درجات تمردها على الموروث والسائد والمكرس، كما سنرى ذلك في بيان «موت الكورس» الذي يعد أعنف بيان نقدي صدر، لا على الساحة الخليجية فحسب، وإنما أيضًا على الساحة الثقافية العربية، يهاجم الثقافة السائدة، والنقاد الذين لم يتحرروا من سلطتها، ومعلنًا في الوقت ذاته عن ظهور طلائع التيار الجديد للإبداع بعيدًا عن القداسات والخرائب حسب تعبير البيان، وتدعّم هذا الموقف النقدي عند قاسم بكتاباته النقدية الأخرى التي تعد في مجملها توسيعًا لما جاء في بيان «موت الكورس» من آراء نقدية جمعها فيما بعد في كتابه «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر» وهي في عمومها تمثل منظومة نقدية متكاملة تعبر عن فكر قاسم حداد في مسألة الإبداع.

وكانت التجربة الشعرية عنده، على الرغم من أنها بدأت مبكرة قليلًا عن تكامل منظومته النقدية، هي المختبر التجريبي الذي صهر في بوتقته هذه الأفكار الجديدة وحولها إلى إبداع مثير للجدل يصدر عن روح مفعمة بالتمرد على واقع عاجز عن مسايرة العصر، يرى الماضي أنموذج حياة للحاضر، فعكف على محاكمة هذا الواقع وكشف عواره ومساءلته بحدَّة بالغة، داعيًا إلى هدمه وإعادة بنائه بما يتفق ومنطق الحياة والعصر.

ومع أنّ هموم الواقع تشغل مساحة واسعة من تجربته الشعرية فإنها لم تشغله عن هموم الإبداع، ومتطلبات الخطاب الجديد، ولذا كان هناك تركيز شديد في كلتا التجربتين الإبداعية والنقدية على بعض القضايا الجوهرية الحاسمة في مسألة الإبداع الجديد، كفلسفة الكتابة، ومواصفات اللغة المطلوبة، وإشكالية الوعاء الفني للخطاب، ودور الحلم والمخيلة في تهيئة الواقع للتشكل وفق مواصفات جديدة إلى غير ذلك من القضايا الجدلية، التي تتردد باستمرار كقضايا حياة في

تجربتي قاسم حداد النقدية والإبداعية، بصورة تراسليه، تكشف عن ترابط وثيق بين التجربتين، على نحو يجعل من الشاعر قاسم حداد أنموذجًا للوعي الجديد الذي أخذ يتشكل في منطقة الخليج، في الربع الأخير من القرن العشرين، داعيًا إلى تكريس رؤية جديدة تتعامل مع الحياة بصورة عصرية بعيدًا عن هيمنة الموروث وسلطة الأسلاف.

ومهما يكن من أمر فإنّ مجمل آراء قاسم حداد النقدية وتجاربه الإبداعية، الموغلة في التجريب، دفاعًا عن حرية المبدع والإبداع، ليست منفصلة عن حركة الحداثة العربية بل هي جزء منها تنفعل بها وتتفاعل معها كمشروع للثقافة العربية، وليس أدل على ذلك من كتاب «البيانات» الصادر عن مجلة كلمات البحرينية، عام 1993م، الذي يضم بين جوانحه كافة البيانات العربية بشأن الثقافة والإبداع، ومنها بيان «موت الكورس» لقاسم حداد، وأمين صالح باعتباره متممًا لها في نهجه وأهدافه.

وفي الدراسة الثالثة «تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة» التي سبق نشرها في كتاب تذكاري: «نازك الملائكة – دراسات في الشعر والشاعرة». أصدره قسم اللغة العربية بجامعة الكويت عام 1985 تكريمًا للشاعرة، سنرى فيها أنّ الشاعرة عاشت تجربة الاغتراب على عدد من المستويات وأنها كما عرفت الصراع الديني، فقد عرفت الصراع الإبداعي، والصراع النفسي، والصراع الفكري بالإضافة إلى الصراع الديني، ذلك لأنها بدأت في أول الأمر مزوّرة عن الدين، ومبتعدة عن قضاياه، ومفرداته وصوره، ولكنها في نهاية الأمر آنست إليه ورأت فيه الملاذ، بعد أن آوت إلى قمة فيه تسمى قمة التصوف، ولقد كانت في كل مراحلها شاعرة، فالشعر هو الذي كان يوجهها نفسيًّا، وعاطفيًّا وفكريًّا، وهو الذي شكل كل خطوة في حياتها، وأخيرًا فهو الذي أعطانا هذا النبع الثرّ من الشعر الذي يعتبر في

الوقت نفسه من أروع ما أعطاه العصر. ثم ينبغي أن نعترف بأنها رادت مسيرة الشعر، وأنها لم تتسلق أشجار الآخرين، ذلك لأنها كانت علامة على الطريق في الشعر، وعلامة على الطريق في الاغتراب.

وختامًا، أقدم الشكر الجزيل للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، رئيس مؤسسة «عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية» على جهوده الكبيرة في خدمة الثقافة والشعر العربي، ولموافقته على قيام المؤسسة الموقرة بطباعة هذا الكتاب ونشره ضمن إصدارات مهرجان ربيع الشعر العربي التاسع الذي يقام في شهر مارس 2016 بدولة الكويت.

والحمد لله من قبل ومن بعد،،،

أ.د. عبدالله أحمد المهنا

الكويت في 22 ربيع الآخر 1437هـ

الموافق 1 فبراير 2016م

****

الفصل الأول

الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة(*)

مفتتح:

يسعى الكاتب الحديث خلف الأحاسيس بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وإذا تطرق إلى الموضوع فهو لا يتطرق إليه باعتباره شيئًا يكرره أو يسترده بل يفتحه ويوسعه، وقليلًا ما يستخدم الحكمة، وإذا اضطر إليها، فهو لا ينظر إليها على أنها شيء يبحث عنه في مناجم التقليد بل على أنها شيء يمتلكه من خلال النفاذ إلى الذات وتدميرها في بعض الأحايين. ويصبح هذا الكاتب مفعمًا بالأعماق أيًّا كانت: أعماق المدينة، أو النفس أو ما تحت الأرض أو أحياء الفقراء، أو أقصى الأحاسيس المبطنة بالجنس والخمر والمخدرات، أو شواذ الناس الذين تغصّ بهم نواحي المجتمع: المغفلين والمجرمين.. أو المتوجهين نحو منطلق الوعي... وتسقط قيم الذوق التقليدية سواء بالمعنى الأخلاقي، أو بالمعنى الأدبي الدقيق.

وفي الوقت ذاته فإن كل شيء ينبغي أن يكتشف إلى أبعد حدوده الداخلية والخارجية، بل وأكثر من ذلك ينبغي ألا تكون هناك حدود. ولما كان التعليم يظهر في الغالب متبوعًا بالجهل فهنا يأتي أشباه الأنبياء الذين يزدرون فكرة الحدود لكي يتوجهوا بأنفسهم إلى زاوية الرغبة الدائمة في الانطلاق إلى ما وراء الحدود رافضين الاعتراف بحدود الانطلاق لما يمضون إليه.

أرفنج هاو

(*) سبق نشر هذه الدراسة في مجلة عالم الفكر – العدد الثالث ديسمبر 1988، (في عدد خاص الحداثة والتحديث في الشعر) دولة الكويت – وزارة الإعلام.

(1)

الحداثة[1] – ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة، والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف – ليست ظاهرة مقصورة على فئة، أو طائفة، أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة، نجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة. والحداثة مصطلح عسير التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير، وتعرض لفكرة الحداثة تحولات في المعنى أسرع مما تعرض لمصطلحات أخرى تماثلها وظيفة «كالرومانسية»، أو «الكلاسيكية الجديدة»، بل قد يصل الأمر بها إلى أن تتأرجح في المعنى حتى تصل إلى الاتجاه المضاد[2].

ويستخدم المصطلح تاريخيًّا لتحديد مرحلة فنية متميزة آخذة في التلاشي، فيظهر ما يعارضها مثل ما قبل الحداثة، الحداثة القديمة، الحداثة الجديدة،

(1) ينبه ارفنج هاو إلى ما ينطوي عليه هذا المصطلح من صعوبات معقدة فيصفه بأنه مصطلح مراوغ، متقلب. راجع:
Irving How , The Idea of the Modern in Literature and the Arts , (ed)) by the Same Author , Horizon Press New York: 1976 p. 12.

وانظر الترجمة العربية لهذه الدراسة بقلم الدكتور جابر عصفور في مجلة «إبداع» العدد الخامس، السنة الثانية، مايو 1984، ص 26. يرى بعض النقاد أن الحداثة بمعناها العام تعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية، ويعود تاريخها إلى عصر النهضة في إيطاليا حركة مع الإصلاح الديني، أو من بداية تطور الظواهر العلمية والرياضية في القرن السابع عشر إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر. غير أن «نورثوب فراي» يرى أن حركة الحديث تعود بدايتها إلى دارون حين قوض بشكل نهائي الفكرة الدينية القديمة عن الطبيعة من أنها تعكس هدفا عقليًّا. لكن الذي يتفق عليه معظم النقاد هو أن بداية الحداثة تعود إلى عام 1870 لاسباب كثيرة يضيق المقام عن ذكرها الآن. راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب:
Monroe K. Spears, Dionysus and the City (Oxford University Press , 1970) pp. 9ff.
CF. N. Frye , The Modern Century (New York: 1967) 110.

(2) Malcolm Brad - The Name and Nature of Modernism , in Bury and James Modernism , ed , by the same author , McFarlan , Penguin Book , London 1987 p. 22

ما بعد الحداثة[1] وتغير دلالات المصطلح من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحداثة، وقوة زخمها، وهي بهذا أشبه بالعصارة التي تمد الشجرة بأسباب الحياة والنمو والتواصل، فإذا كانت حياة الشجرة منوطة بتلك العصارة التي تسري في كيانها، فكذا الأمر مع تيار الحداثة، فلابد من تدفقه واستمراره؛ لأنها لا تتوجه نحو مطلق ذي غاية كالرومانسية. بل تتوجه نحو مطلق لا يتضمن غاية أو نهايات واضحة[2].

وتبدو التفرقة بين مصطلحي «الحديث» و«المعاصر» أمرًا ملحًّا في ضوء اضطراب مصطلح «الحداثة» وتغير دلالاته. وإذا كان المعاصر مصطلح يعني الزمن فحسب فإن «الحديث» يعني الأسلوب والحساسية[3]. والمعاصر محايد الإحالة في حين أن مصطلح الحديث يتضمن حكمًا ووضعًا نقديًا. ولعل من المفيد أن نذكر أن العمل قد يوصف بأنه حديث ولكنه بعيد عن عصرنا، كما أن بعضًا من العمل المعاصر ليس حديثًا[4].

ولعل أفضل من وضع ضوابط وحدودًا نقدية حاسمة للتفرقة بين هذين المصطلحين هو الناقد المعروف «ستيفن سبندر»، فهو يفرق بين ما يسميه «بالأنا الفولتيرية»، و«الأنا الحديثة». فالأولى سمة الكاتب «المعاصر» الواثق من عقيدته، والمبشر بقيم ليست من نتاجه، مما يجعله يقف خارج عالم غاشم يعوزه العقل، وهو لا يشعر بأن طباعه قد كيّفت وفق قيم المجتمع المادي، ولا يملك بالتالي إلا أن يستجيب – بطريقة أو بأخرى لتأثيرات هذا التكيف في فنه، عن طريق السماح لقوى العقل الباطن بالانبثاق من سطحه، أو من خلال الاهتمام بأقصى درجة

(1) المصدر السابق ذاته.

(2) المصدر السابق Irving How 18.

(3) المصدر السابق Irving How –13 12.

(4) Montoe K. Spears , Dionysus and the City , Modernism in Twentieth Century. (Oxford University Press , 1970) p. 4f.

ممكنة من حالات الوعي في عملية الكتابة كما لو كانت تيارًا لا ينقطع من الاتصال مع قيم الماضي[1].

أما «الأنا الثانية» فهي صفة «الكاتب الحديث» الذي يرى الحياة بشموليتها في أحوال وظروف حديثه تمكنه من رفضها، ويمارس معاناة لا تلين أمام قيم العصر. وتمثل أحاسيسه ترجمة لعمليات لا واعية، فضلًا عن أنها تمارس في الوقت ذاته تجارب نقدية واعية. تتجلى في أشكال ومصطلحات جديدة. و«الحديث» هو الوعي المدرك من المعاناة والإحساس بالماضي. ويعي «الحديث» إشكالية المعنى المعاصر بشكل جاد غير أنه لا يلتقي معه في قيمه. وتنطوي «الكتابة الحديثة» على فن المراقبة الحية للحدث، وللشروط التي تمس الشعور، ويبدو عالم «الظاهرة الجديدة» عند «الكاتب الحديث أنه يفصلنا عن عالم الماضي، وعن أيضًا الوعي التقليدي، كما أنه لا معنى في الوقت ذاته من محاولة الرجوع إلى الماضي بتجاهل الحاضر، فإذا اعتبرنا أنفسنا أننا لا ننتمي إلى «حركتنا الخاصة» في الحاضر فحسب، بل وإلى الماضي أيضًا، فإنه ينبغي حينئذ أن نعي بشكل تام إشكالية انسراب الوعي الماضي بالحاضر[2].

وتقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري، لكنها تقود في النهاية إلى إبداعات تطبيقية خصبة، وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار، لأنه لا يمثل هاجسًا لها، بل عليها أن تناضل – ولو بعد حين – حتى نفسها[3]. كما أنها لا تعني في الوقت ذاته أنها أحدث شيء لأنه يفترض فيها أنها برنامج تحريري للثقافة والفن، أو إن شئت فقل إنها التصور الجديد للحياة ذاتها، ولا يمكن أن

(1) Stephen Spender , The Struggle of the Modern , London 1963) p. 71 - 8.

(2) المصدر ذاته.

(3) المصدر ذاته 13.

يتبلور هذا التصور في شكل منهاج حياتي إلا من خلال الكفاح المتواصل[1]. ويشهد التجريب المستمر في الفن والأدب على نمو الإدراك الواعي للتغيير عند الفنانين والأدباء لا من أجل الانفصال عن الحقب السابقة فحسب، بل لتأكيد قدرة الذات على الإبداع والتفوق في ظل إيقاعات الزمن المتلاحقة، والتطور المذهل في النمو المعرفي، والمتغيرات السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، والاستجابة الإيجابية لمظاهر التغير عند مختلف الشرائح الاجتماعية، ولذا انعكست آثار هذا التجريب في أعمال الكتاب والفنانين من خلال تلك الحركات الفنية المعروفة بالرمزية، والسوريالية، والطبيعية، والدادية، والتصويرية، والدائرية، والمستقبلية، مشفوعة ببيانات يصدرها الكتّاب بين وقت وآخر توضح أبعاد وآفاق أعمالهم الفنية.

وقد شغل مفهوم العنصر الحديث والحداثة بعضًا من النقاد في النصف الثاني من القرن الماضي، فنجد «ليونيل تريليغ» يتحدث في دراسة له عن العنصر الحديث في الأدب الحديث، فيذكر أن «ماثيو أرنولد» قد ألقى عام 1857م محاضرة له في أكسفورد عن «العنصر الحديث في الأدب»، تناول فيها العناصر الحديثة في الأدب القديم، فانتهى إلى أن العنصر الحديث هو السكون، والثقة، والنشاط العقلي الحر، والتسامح في اختلاف وجهات النظر، والاحتكام إلى العقل، والبحث عن قانون الأشياء، وهي كما نرى «كلاسيكية» في دلالتها، ونتاج حضارة مختلفة. و«العنصر الحديث» عند ليونيل تريليغ» على العكس من ذلك تمامًا، إنه الانعتاق من سحر الثقافة، وخط مرير من العداء للحضارة[2].

وقد أدى انتشار مفهوم الحديث قبيل نهاية القرن الماضي إلى بروز صور مختلفة تنفر من اتباع طرق المحدثين وأساليبهم في الفن والحياة، وتنعى عليهم

(1) Harry Levin , Refractions , Oxford University Press ,1966 , p. 277.

(2) Lionel Trlling On The Modern Element in Modern Literature , in The Idea of the Modern. ed by Irving How pp. 60 , 70.

فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء، ويسجل لنا «مالكولم بارد بوري» وزميله «جيمس مكفرلين» في كتابهما «Modernism» صورة طريفة لهذه المعارضة فيذكران أن «م.جي كونراد» أحد أنصار «فرجينيا وولف» لم يتمالك فيما كتبه سنة 1892 إلا أن يطلق قلمه في شتم أصحاب الحديث: «إن الشعر الحقيقي الوحيد في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأعصاب، ويغذينا بأقوى الأحاسيس وأعنفها، ويدغدغنا بتقنيات قد جمعت من عيادات أدبية من مختلف أنحاء العالم بعد فحصها والتأكد من نقائها، تلك هي التي ينبغي أن نتحرك بها على رأس الحركة الثقافية في أوروبا، نحن الفاسقين بفضل «نيتشه»، نحن السحرة في عالم داعر، نحن الصوفيين في معرض دولي عابر، نحن الأبطال الغاضبين أنعم علينا بالعقم والحمق... لأن الإنسان السّوي العقل اليوم لا يعنيه البتّة أي بيض غريب، من بيض طائر الوقواق، يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في معابدهم الصغيرة القذرة ومواخيرهم، يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم: الرمزية، الشيطانية، المثالية الجديدة، الهلوسة.. أمنح هذه الأشياء بضع سنوات، عندئذ لن تجد ديكًا يصدح بأي من هذا الدجل المسرف في الحديث Ultra-modern، الذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن»[1].

لاشك أن هذا المشهد الهزلي الذي يقدمه كونراد عن «الحداثة الشعرية» يعكس حجم التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه في عصره، والأضرار التي ألمَّت بالتقاليد الأدبية المعروفة كالرومانسية، والانطباعية، والواقعية، واندفاع الفنانين وراء التجريب، وإحساسهم بروح العصر، كما يصوّر من جانب آخر تلك الحساسية الحادة التي يتسربل بها التقليديون تجاه الجديد، ظانين أنها ستحميهم من رياح التغيير.

(1) Malcolm Bradbury and James McFarlane المصدر السابق

وعلى الرغم من أن حركة الحداثة كانت ثورة على الأشكال والمضامين السابقة، كجزء من نظرتها إلى الحياة والعالم، قد أدت إلى بروز أعمال خصبة في الأدب والفنون، وفتحت آفاقًا ودروبًا جديدة أمامها، فإنها لم تسلم من الهجوم عليها. فقد شجبتها الكنسية الكاثولوكية عام 1907، واعتبرتها بدعة تقتضي محاربتها. كما أعلن الفاتيكان مرة أخرى، خلال عهد البابا «بول» عن شجبه» للحداثة الجديدة»[1].

كما اعتبر هتلر الحداثة فنًّا منحطًّا[2]. ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهّد لمثل هذا الرفض ؛ فقد أصيب الأدب بالتخمة والغثيان من مصطلح «الحديث» حتى أصبح رمزًا لكل ما هو قديم، وعلامة في طريق التفسخ والانحلال[3]. ويرى «هاري ليفن» أنه على الرغم من أن الأدب الحديث يفخر بجراءته، فإن ثمة عضوًا واحدًا من الجسم يبقى ذكره في الغالب محظورًا ألا وهو العقل. ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية، بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة، وهذه هفوة لا يمكن تجاوزها لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل[4].

ويأخذ الناقد الماركسي «جورج لوكاتش» على الحداثة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ؛ فالإنسان في أعمال كبار المحدثين ليس اجتماعيًّا بطبعه، ولا يملك القدرة على تأسيس علاقات مع الآخرين. ولعل من العسير في رأي «لوكاتش» أن نتصور وصفًا أكثر وضوحًا لانعزالية الفرد العقائدية من قول «هايدجر»: في وصفه للوجود الإنساني، بأنه «قذف إلى الوجود»، ولا يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته فحسب بل يصبح

(1) Manroe K. Spears, Dionysus and City Modernism in Twentieth -Century poetry, (oxford University Press, 1970) p. 6.

(2) المصدر السابق 284. Harry Levin

(3) المصدر السابق 39. Malcolm Bradbury

(4) المصدر السابق 292.Harry Levin

الإنسان وفقًا لهذا التصور كائنًا غير تاريخي[1]. ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين مختلفين في الأدب الحديث، فالأول يتمثل في اقتصار البطل بشكل حاد على حدود تجاربه الذاتية، فليس له ولا لخالقه – كما يظهر – حقيقة موجودة سابقة على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به، ويتجسد المظهر الثاني في أن البطل نفسه بدون تاريخ شخصي قد ألقى به إلى الوجود بلا معنى.

وهو على هذا لا يتطور عن طريق اتصاله بالعالم، ولا يشكله أو يتشكل به، والتطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف تدريجيًّا عن الموقف الإنساني، فالإنسان الحالي هو ما كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيما بعد، فالذات هي قطب الحركة، والواقع هو المتسم بحالة الجمود[2]. وبعد أن يفيض «لوكاتش» في تشريح معظم المواقف التي ينطوي عليها هذا الأدب، ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الحركة الحديثة لا تقود إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب بل تؤدي إلى تدمير الأدب نفسه[3].

ولا شك أن نقد «لوكاتش» للحركة الحديثة ينطلق من منظور واقعي ماركسي يوائم بين التاريخ والبيئة الاجتماعية، والإنسان الذي يعتبر الفعالية الأساسية في مضمون العمل الفني.

ولعل السؤال الذي يبقى يلحّ على ذهن كل من يتطرق إلى الحداثة من منظورها الغربي بعد فترة طويلة من الصراع مع القيم الفنية، والأشكال التقليدية والماضي والحاضر، والإنسان، هل انحسر ظلها الآن أمام المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاجتماعية والتكنولوجية بعد الحرب الثانية؟.

---

(1) George Lukacs. The Ideology of Modernism ، in Backgrounds to Modern Literature ، ed. by John Oliver Perry ، (San Francisco 1968) p.251

(2) المصدر ذاته.

(3) المصدر ذاته 271.

تشير الدلائل إلى أن الوهن قد أخذ يدبّ في أوصال هذه الحركة في وقت مبكر نسبيًّا من خلال ظهور بعض الحركات الجديدة التي أخذت تبشر بنفسها على أنها جيل ما بعد الحديث، من خلال ذلك الإعلان الذي طرحته مجلة «Esquira» وهلّلت فيه لأعضاء هذه الحركة، بأنهم المحدثون المدركون الذين يسارعون إلى اعتناق الأفكار الجديدة وإشاعتها لتصبح «موضة» شائعة. يقول الإعلان: «نحن أبناء ما بعد الحديث نحب أن يكون لنا قصب السبق، ونأخذ حظنا في تجريب شيء مؤكد، نحن مروجي المعلومات السرية نحب أن نضرب ضربتنا في الوقت الذي نكون فيه في المضمار، علاوة على أننا نضع السمعة بدل الأصالة دون أن نغامر بشعبيتنا، ومن ثم فعلينا أن نهنئ أنفسنا على تسامحنا الذي أوصل قصة «عشيق الليدي شترلي» إلى أن تكون من أفضل الكتب مبيعًا بعد منع دام ثلاثين سنة[1]».

وهنالك من يرى أن توجها جديدًا أو حركة جديدة قد ظهرت معالمها واضحة في كل الفنون في منتصف الخمسينيات، وعلى وجه التحديد عام 1957، العام الذي أطلق فيه أول قمر صناعي إلى الفضاء «سبوتنك». فإذا كانت الحداثة الأولى تعود إلى عصر السيارة والمذياع والطائرة فإن الحركة الثانية قد بشرت بها موجات متلاحقة من الاكتشافات العلمية بدءًا من القنابل الهيدروجينية إلى حبوب منع الحمل. وأظهرت الحركات الجديدة في الفنون – بطريقة أو بأخرى- معارضة للحركات التي بدأت عام 1909، في حين كانت الأخرى إما مجدّدة أو متابعة للحركات الأصلية، وكان أهم جزء في مركزية الحركة هدّامًا، ضد الفن والمجتمع[2].

ربما قد لا يكون لمثل هذه الحركات الفنيّة وزن مهم في تيار التطور الثقافي الحديث، كما قد لا تملك شيئًا من مقومات الحركة الحديثة في بدايتها، ولا حتى أحد عباقرتها، وأنها ليست أكثر من أصوات جديدة في حركة الحديث تود لفت

(1) المصدر السابق Harry Levin 281

(2) المصدر السابق. Monroe K. Spears ، pp. 11f

الأنظار إليها تحت مختلف الذرائع، غير أن الذي لا يمكن تجاهله أنها كانت مؤشرًا مهمًّا على تغير العصر، وإيذانًا بظهور جيل جديد يعلن عن نفسه، ولذا نجد «هاري ليفن» تحت ضغط هذا الهاجس يعلن بصراحة ووضوح أن التوق إلى مرحلة الفورة النشطة لهذا القرن ما هو إلا من قبيل الضعف الذي لا ينبغي لنا أن نشغل به أنفسنا، كما أن إجراء المقارنات السخيفة بين معاصرينا في الوقت الراهن، والذين هم أكبر في السن منا لن يخدم أي هدف... فكل جيل له ثلاثة عقود إما أن يجني فيها حصيلة الفورة بعد بداية قلقة، أو أن يخمد بعد بداية نشطة، وعلى ذلك فإن العشرينيات المحمومة قد سقطت في الثلاثينيات الكئيبة التي استسلمت بالتالي إلى الأربعينيات، حيث اعترضتها الحرب، وإذا ظهر أن الحركة المضادة في الخمسينيات قد بدأت وكأنها لا أمل فيها، فقد يعزّينا أن تتقدم الستينيات بموقف صاعد، نستشرف منه الخط الفاصل في الثمانينيات[1].

ولا شك أن ليفي هنا يجسد لنا ذلك الجفاف الذي اعترى ينابيع الحركة الحديثة، التي امتدت آثارها إلى كل شيء في حياة المجتمع الغربي، فشهد في الفترة الممتدة ما بين 1890 - 1930 بروز أكبر المواهب في الفنون والآداب، وهي فترة قياسية قلَّ أن يشهد لها التاريخ مثيلًا. ومع أن هناك توجهًا قويًّا بين النقاد على اعتبار الحداثة شيئًا من الماضي، وأنّ بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها، فإن هناك من يتنبأ بظهورها، لأن الحداثة لن تصل إلى نهاية، غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلامًا من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها، فالإثارة، والشيوع يتربصان بالحداثة شرًّا حتى يحيلانها إلى نوع هزلي ممجوج[2].

---

(1) المصدر السابق Harry Levin .282

(2) المصدر السابق Irving How .40

(2)

بعد عرض مفهوم الحداثة من منظورها الغربي يحسن بنا أن نتوقف عند المفهوم العربي المعاصر للحداثة، قبل أن نقوم بتحليل بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، لنرى إلى أي مدى أمكن للمفاهيم الغربية للحداثة أن تتسرب إلى الحداثة العربية.

لقد شهد تاريخ الشعر العربي صراعًا بين مفاهيم قديمة وأخرى حديثة منذ وقت مبكر، وما موقف أبي نواس من شعر الأقدمين، وجديد أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم إلا نماذج لحالة وعي جديد، وإيذانًا بتغير العصر، واستجابة لمتطلبات التغيير، ومن ثم فلا عجب أن ينشأ صراع بين تراث الأقدمين، وجديد المحدثين، وأن تظهر مصطلحات جديدة تتجاوب أصداؤها مع هذا الصراع مثل «الأقدمون»، و«المحدثون»، و«المولدون»، و«الاختراع»، و«الإبداع»[1]. ومع أن لفظة «حداثة» موجودة في المعجم العربي، وتعني «الحديث» فإنها لم تدخل ضمن مصطلحات النقاد الأقدمين لتعبر عن التحولات الجديدة التي أخذت تغزو الشعر العربي منذ القرن الثاني الهجري، وبقيت اللفظة مشدودة إلى جذرها المعجمي «حدث»، ولم تكتسب دلالة أكثر مما في المعجم، حتى بدأت تظهر مصطلحات جديدة تقترب منها في الدلالة المعجمية وتتجاوزها في اكتساب ظلال نقدية ودلالية فرضتها الممارسات الأدبية والنقدية، والإطلالات من النوافذ المشرعة على الثقافات الأجنبية في الثلث الثاني من هذا القرن، كالتجديد، والتحديث،

(1) يفرق ابن رشيق بين مصطلحي «الاختراع» والإبداع فيرى أنه على الرغم من أنهما يشتركان في المعنى فإن الاختراع يكون للمعنى، والإبداع للفظ، يقول: و«الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمر وحاز قصب السبق». «العمدة» ج265/1، (بيروت، الطبعة الرابعة 1972) ص 265.

والحديث، والمعاصرة. أما مصطلح «الحداثة» فلم يكتسب دلالته النقدية الجديدة، ويتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب، في الكتابات النقدية العربية، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات.

هناك مقولة مشهورة عن «ايزرا باوند» أوردها في كتابه ABC of Reading يذكر فيها أنك «إذا أردت أن تعرف شيئًا عن السيارة فهل تذهب إلى الرجل الذي صنعها وقادها أو إلى الرجل الذي سمع عنها؟ ومثله الرجلان اللذان صنعا سيارتين، فهل تذهب إلى من صنع سيارة جديدة أو إلى الذي صنع سيارة رديئة؟».

واستجابة لمقولة باوند، الواضحة المغزى، سنتوقف عند عدد قليل من أعمدة شعراء الحداثة لنتعرف على مفاهيم الحداثة كما تُصوّرها كتاباتهم النقدية، وكما ستتجلى في أشعارهم فيما بعد.

قليل هم أولئك الذين يجمعون بين التنظير والممارسة الشعرية في وقت واحد، ومن حسن حظ الأدب العربي الحديث أن كوكبة من هذه القلة استطاعت أن تترك بصماتها على الأدب تنظيرًا وتطبيقًا.

وتعد نازك الملائكة واحدة من تلك الكوكبة التي أثارت مواقفها التنظرية لحركة الشعر الحر جدلًا طويلًا بين النقاد. فهي ترى «أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عمومًا أسرى تُسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية.. وما زلنا نلهث في قصائدنا، ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة. وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذّاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه «سنّه».... والذي

أعتقده أنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئًا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعًا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقًا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية «الموضوعات» ستتجه اتجاهًا سريعًا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»[1].

إن المتتبع للدور التاريخي الذي قامت به الشاعرة في الثورة على النظام التقليدي للشعر يدرك أنها لم تطلّ على هذه الحركة من نافذة «الحداثة» بالمفهوم الغربي، فلا نجد لهذا المصطلح ذكرًا في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» أو حتى في مقدمات دواوينها، بل نجد بديلًا له مصطلحات أخرى مثل «التجديد»، «المعاصر»، «الحديث» ويبدو أن نازك الملائكة، في تجنّبها مصطلح «الحداثة»، كانت على وعي تام بما يثيره هذا المصطلح من إشكالات نقدية، فضلًا عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه، واكتسب من خلاله ظلالًا نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية، ولذا كانت في دعوتها لتجديد الشعر مشدودة إلى أصول تراثية، فالخروج على نظام الشطرين وعلى عبء القافية الموحدة عندها له أصول تراثية تعود إلى «الموشح» و«البند» وفنون «الشعر الشعبي». وكانت أحرص ما تكون على أن تؤكد أن «حركة الشعر الحديث» ليست خروجًا على العروض العربي، بل هي قائمة عليه «ببحوره وأشطره وقوافيه». و«الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال. ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد من صنع العصر»[2].

(1) نازك الملائكة، «شظايا ورماد» (المجوعة الكاملة، دار العودة بيروت 1971) 5-6، 25 – 26.
(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (الطبعة الرابعة، بيروت 1974)، ص 52.

هذا الإحساس بسلطان الماضي، وتمثله في الحاضر كان وراء ملاحقة نازك لأخطاء الشعراء في العروض، منكرة عليهم حقهم في التجريب الفني الذي يمثل سمة من سمات حركة الحداثة. وشملت دائرة التخطئة شعراء لهم باعهم الطويل في فن الشعر كنزار قباني، وفدوى طوقان، «إنّ من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف. وأبرز دليل على ما نذهب إليه أنّ الشاعرين نزار قباني وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن إلاّ في قصائدهما الحرة».[1] ولعل ما تسميه نازك خطأ عروضيًّا قد لا يكون خطأ إلاّ عندها، فليس هناك ما يلزم الشعراء في أن يجروا بكل دقة على قوانين العروض، فمن حق الأذن العربية الحديثة أن تبتدع أنغامًا وإيقاعات جديدة، تتناسب مع ذوق العصر ومتغيراته الكثيرة. ومن الطريف حقًّا أن تقع الشاعرة نفسها في أخطاء عروضية كانت قد أخذتها على غيرها، ثم تدّعي أن سمعها يقبل ذلك ولا يجد فيه غضاضة[2].

وحين فكر بعض شعراء الحداثة في القفز على الأوزان كلها وابتداع شكل جديد، ثارت ثائرة نازك الملائكة، ورفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر، حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم «قصيدة النثر». ولم تكن لتلتقي أبدًا مع هؤلاء المبتدعين في موقف وسطي بين الرفض والقبول، بل راحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة في ذلك على القياس المنطقي أحيانًا، وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعرًا، وما يسمى نثرًا، وعلى النقد الأدبي – المجال الذي يقع النص في دائرته – الذي يفرض مقاييس لكل مجال من مجالات الفنون[3].

---

(1) المصدر ذاته، ص 53.

(2) عبدالله المهنا «تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة»، في كتاب (نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، بقلم: نخبة من أساتذة الجامعات، إعداد الكاتب الكويت1985) ص 459.

(3) نازك الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر» ص 203.

ويظهر أنّ عدم تحرر الشاعرة من رواسب القديم كلها يعود إلى خوفها على حركة الشعر الحر من الفشل بعد أن تعرضت هذه الحركة وأصحابها إلى اتهامات اتسمت بروح العداء للجديد، كادعاء المعارضين للحركة بأن أصحابها مولعون بالإغراب والشذوذ، أو أنهم جيل جديد من الشباب يركن إلى الكسل، ولا صبر له على مشاق الشطرين ومتاعب القافية، فوجد خلاصه في الشكل الجديد، أو كاتّهام الحركة كلها بأنها نسخة مكررة من الشعر الأوروبي، ولا صلة لها بواقع الشعر العربي[1].

ويتجلى خوفها على الحركة أيضًا من منظور آخر وهو عدم الثبات على المبدأ ذاته، فمرة نجدها تندفع بحماس شديد للتنظير باعتبارها «مقودة بضرورة اجتماعية محضة»، وأنّ الشاعر الحديث يجب أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم[2]. ومرة نراها بعد مضي عقد على ظهور الحركة تقول: «وإني لعلى يقين من أنّ تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أنّ الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائمًا يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة»[3]. ومن المدهش حقًا أن تعود الشاعرة بعد عشر سنوات من موقفها السابق إلى الالتزام التام بالشعر الحر، والإعراض عن الشكل القديم: «والواقع أنني بتّ أكثر تمسكًا بآرائي المتطرفة التي وردت في كتابي «قضايا الشعر المعاصر» في الفصل المعنون «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر»، فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكر النموذج المحدد الثابت

(1) المصدر ذاته، ص 54.
(2) المصدر ذاته، ص 57.
(3) نازك الملائكة، شجرة القمر (المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت 1971) ص 422.

الذي يمثله شعر الشطرين، كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة. وإنما هذه فينا اليوم لفتة مزاجية، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه... والشعر الحر بأسطره المتفاوتة الطول الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقنن، وبمساعدته على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي تنخر في مبانينا وطرز مدننا. إننا نجنح إلى عدم التقيد، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية في شكل الشطرين... كل هذا أقوله مع أنني منذ ثلاث سنوات كاملة ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر، غير راغبة في تخطّيه والعودة إلى شيء من الشطرين.. أعتقد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسيًّا من العصر كله فلا حيلة لنا فيه. إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه المباني. ونرى هذه اللوحات والصور، ونخطو في هذه الشوارع، والأمران مرتبطان أشد الارتباط»[1].

هل حقا ظروف اليوم هي غير ظروف الأمس القريب؟! أم أن هناك مشهدًا آخر يروي حكاية هذا التذبذب المتواصل من الالتزام بالحركة مرة، والتحلل منها مرة أخرى، والعودة إليها أخيرًا؟.

لا مراء في أنّ الحركة، ودعاتها، وعلى وجه الخصوص نازك، باعتبارها أول من نظّر لها، قد تعرضت لموقفين متباينين أشد التباين، موقف المعارضين الذين يعتبرونها دعوة مشبوهة تدعو إلى تقويض العروض العربي، ومن ثم تجب محاربتها والقضاء عليها، مما كلّف نازك وقتًا، وجهدًا كبيرين للرد على هذه الاتهامات التي استغرقت وقتًا طويلًا. «ومازال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا

(1) نازك الملائكة، «للصلاة والثورة»، بيروت 1978)، ص 18 – 21.

الشعر وتزيحه من الوجود»[1]. ولعل تحت هذه الضغوط التي قد تصل أحيانًا إلى حد التجريح تتخلى الشاعرة عن حماسها للحركة لبعض الوقت فتنظم على الشكل المقيد – ولاسيما إذا تذكرنا أن ما نظمته على هذا الأخير يفوق بكثير ما نظمته على الشكل الجديد – ثم تعاود الحماس مرة أخرى للحركة حين تخف وطأة هذه الاتهامات، أمّا الموقف الثاني، فيتمثل في دعاة الحداثة الذين يستنكرون على نازك هذه المواقف القلقة، لذا نرى يوسف الخال يصف آراءها بأنها «ارتدادية متزمتة، خانت حركة الشعر الحر التي تدّعي المؤلفة اكتشافها..... وهكذا اختنقت «حركة الشعر الحر» تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد الناعمة»[2]. أما أدونيس فيخرج شعرها من دائرة الحداثة، فيرى «أنّ في شعر أبي تمام... حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوفران عند نازك»[3].

ومن المحتمل أيضًا أن يفسر هذا الموقف المتردد عند نازك من «حركة الشعر الحر» من منظور آخر حيث نجد أنّ الذين تحمسوا لها قد غالوا في دعوتهم حتى اعتبروها نقيضًا للتراث، عكس ما تدّعيه الشاعرة، وتجاهد من أجله، فأرادت أن تكبح من جماح هذا الاندفاع بالتخلي عن موقفها المتشدد، والعودة إلى نظام الشطرين ثم العودة مرة أخرى إلى الحركة، لتثبت بالممارسة التنظيرية والتطبيقية أن الشكلين معًا جزء من التراث القديم، ولا ينبغي أن يطغى أحدهما على الآخر. «أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة، تقلقنا هذه المقالات التي تصاحبها، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر. وكأن من الممكن على الإطلاق أن نبدع نحن شيئًا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف

(1) نازك الملائكة «قضايا الشعر المعاصر» ص 7.
(2) يوسف الخال، «الحداثة في الشعر» (دار الطليعة ط 1، 1978) ص 34 – 36.
(3) أدونيس، على أحمد سعيد «فاتحة لنهايات القرن» (دار العودة بيروت 1980) ص 314.

عام. والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد»[1].

إن هذه الفئة التي تصفها الشاعرة بالحدة والعصبية والحماس للحركة، ومعارضتها قيم القديم، هي الفئة المتوثبة لتجاوز مرحلة الشاعرة إلى الحداثة بكل ثورتها وعنفها ضد التقاليد القديمة. إنهم لا يرفضون القديم لذاته ولا يتنكرون للموروث التراثي أيًّا كانت أشكاله وأنماطه، وإنما يرفضون أن تتحكم قوانين القديم في إبداع الحديث، إنها فئة تبحث عن هوية ثقافية معاصرة بين بعدين ثقافيين مختلفين: التراث القديم بكل أبعاده الزمانية والمكانية من جهة، والثقافة الغربية التي تطلع كل يوم بجديد، من جهة أخرى.

ومن الجلي أن محاولة الشاعرة اختراق الشكل الشعري القديم[2]، سجنت ضمن إطار التراث القديم، وبقيت تدور في فلكه، وكل محاولة لتجاوز هذا الإطار إلى ما وراءه وصمت بالخطأ أو بالعبث. ولا يخفى أنّ وراء هذا كله حرصًا شديدًا على إثبات أن حركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية، وإنما تمتد جذورها في بطون التراث العربي. سواء أصح هذا أم لم يصح فإنّ هذه الحركة قد أحدثت تغيرات كثيرة، في هيكل القصيدة، ومضمونها ولغتها وأدواتها الفنية المختلفة التي لا يمكن وضع فواصل وجدر بينها وبين مثيلاتها في القصائد الغربية.

---

(1) نازك الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر» – 63.

(2) لم تكن نازك الملائكة أو من حاول اختراق نظام الشطرين التقليدي، كما تحاول أن تثبت ذلك في كتاباتها النقدية، فقد سبقتها محاولات كثيرة في هذا المجال أبرزها محاولات أبي شادي في كتابة الشعر الحر، وأحمد باكثير ولويس عوض وغيرهم كثير غير أنها كانت كلها محاولات فجة تتسم بخصائص الشكل التقليدي، ولا يمكن مقارنتها من الناحية الفنية بمحاولات نازك، والسياب. راجع تفاصيل هذا الموضع في كتاب. موريه: «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث»، ترجمة: سعد مصلوح (القاهرة: 1969)، وكتابه الآخر: S. Moreh. Modern Arabic Poetry 1800 - 1970 , (Leiden E.J. Brill 1979).

وكتاب سلمى الخضرا الجيوسي:

Salma Khadra Jayusi Trends and Movement in Modern Arabic Poetry, (in two vol. Leiden E. J. Brill 1977).

ومفهوم القصيدة عند الشاعرة أنها بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع، والهيكل، والتفاصيل، والموسيقى. وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها، إنها هي كلها مجتمعة، والموضوع عندها من أهون هذه العناصر، «لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة، إنه مجرد موضوع خام... إنّ القصيدة ليست كامنة في الموضوع... وإنما يصبح الموضوع مهمًّا، ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه.... لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرًا فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار ويلمها داخل حاشية متميزة»[1].

وتتوقف الشاعرة عند كل عنصر من تلك العناصر السابقة وقفات قد تطول أو تقصر قارنة بين التنظير والتطبيق لتؤكد على أن «للقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنها كيان حيّ ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق، وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرًّا إلى أن يكفَّ عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لإبداع قصائد، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه»[2].

وعلى الرغم من أن الشاعرة تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة بل، وتحذر من استلاب هذه النظريات للعقل النقدي العربي[3]، فانّ النص السابق، وما يزخر به كتابها «قضايا الشعر المعاصر» من أفكار ومفاهيم نقدية، ليس بعيدًا تمامًا عن التأثير الغربي، وبخاصة «النقد الجمالي» الذي يرتكز على

(1) نازك الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، ص 224 وما بعدها.
(2) المصدر ذاته، ص 228.
(3) راجع الدراسة التي كتبتها الشاعرة عن مزالق التأثر بالافكار الغربية «محاذير في ترجمة الفكر الغربي» في كتابها: التجزيئية في المجتمع (بيروت: 1974، ص 146 – 164).

البنية الجمالية للنص الأدبي[1]. ولا يغيب ذهن الشاعرة، حتى وهي تحت وهج هذا التأثير الغربي، عن أن يرتد إلى الأصول التراثية، حين يكون الأمر متعلقًا بلغة القصيدة، تلك اللغة التي تكتسب قداسة خاصة باعتبارها اللغة التي نزل بها القرآن، لذا نراها تضع خمسة أسس للغة الشاعرة: أولها أنّ الشاعر أكثر التصاقًا باللغة لأن كلامه موزون مقفى، والوزن يستثير في الذهن تاريخًا عميقا للغة، وعقله مفتاح لأسرار اللغة ودقائقها، وثانيها، أن اللغة منبع أو كنز الشاعر وثروته أو جنيته الملهمة، وليست أداة، وهي لهذا تخالف بعض النقاد المحدثين الذين يرون أن اللغة أداة للشاعر، وثالثها أن اللغة تحيا وتتسع وتكشف أسرارها على لسان الشاعر، فهي كيان فيه عمق وأسرار وله قوانين وأقيسة واجبة الاحترام والخضوع، لأن قوانين اللغة هي سرّ جمالها، ورابعها أن الشعر يعتمد على التعبير أولًا، ثم تأتي الفكرة لاحقة له وليس العكس، مخالفة بذلك بعض النقاد المعاصرين الذين يرون أن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة، وخامسها الابتعاد عن الألفاظ العامّية، لأن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة التفكير[2].

وينبع هذا الإحساس عندها بأهمية اللغة ودورها في جمالية القصيدة من مصدرين رئيسيين أولهما، إدراك واع لدور المثقفين باعتبارهم الطلائع المؤهلة، للحفاظ على السلامة اللغوية – المنبع الذي يصدرون عنه في إبداعهم – «وقضية اللغة العربية يجب أن تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتّابًا مجددين ذوي ثقافة حديثة»[3]، وثانيهما كثرة الانحرافات والتجاوزات اللغوية التي حفلت بها دواوين الشعراء المحدثين حتى ظهر «جيل يتشكك في منطقية القواعد البديهية،

(1) راجع بالتفصيل تأثرها بالنقد الغربي دراسة الدكتور إبراهيم عبدالرحمن، آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق في (كتاب نازك الملائكة: دراسات في الشعر والشاعرة) إعداد وتقديم واشتراك د. عبدالله المهنا، الكويت 1985، ص 775 – 817.

(2) نازك الملائكة، «الشاعر واللغة» (مجلة الآداب، عدد 10، عام 1971) ص 12.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر»، ص 317.

ويستخف باللغة معتقدًا أنّ الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرير الفكري»[1]، ولعل مما زاد الطين بلة عندها أن النقاد ضربوا صفحًا عن تلك الانحرافات، حتى تحوّلت إلى أن تكون تشجيعًا مبطنًا لمثل هذه التجاوزات، فضلًا عن إحساسهم أنفسهم بأن الحديث عن هذه الأخطاء في العمل النقدي، قد يشي بضحالتهم النقدية، وبفكرهم التقليدي.

ولا تريد الشاعرة أن تضع أسوارًا وحواجز بالية أمام التعبير الحي في كتابات المبدعين، بل تدعو إلى هذا وتشجعه، غير أنّ ما أحزنها هو تطويع اللغة للسماع الشاذ، كإدخال أداة التعريف «ال» على الفعل المضارع، تلك الظاهرة التي شاعت على يد نفر كبير من شعراء المدرسة اللبنانية، ولم يتصدّ لها أحد حتى تحولت إلى أن تكون قاعدة في شعر جيل كامل من الشعراء. «إننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها. ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالًا يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها. لا بل إننا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع، ونعتقد أنّ هذا التجديد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والأدباء والنقاد... نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو... إنّ كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر، ويبعده عن روحية العصر[2]».

نستنتج من كل ما سبق أن مفهوم «الحداثة» بالمعنى الغربي الدقيق لا وجود له في كتابات الشاعرة التنظيرية، ولا يعني ذلك أنها لا تعي إشكاليته ومأزقه، فقد تتلمذت بصورة مباشرة على أيدي كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينيات، ولكن حرصها الشديد على أن تكون لنا عقلية مستقلة التفكير

(1) المصدر ذاته، ص 321.
(2) المصدر ذاته، ص 322.

– إذ ليس بالضرورة أنّ كل ما يصدره الغرب مناسب لنا، فلنا تاريخنا الثقافي الخاص، وإسهاماتنا الشعرية العريقة – وراء ذلك الارتداد إلى التراث والبحث عن الجذيرات الصالحة فيه لإنمائها ورعايتها لتوائم متطلبات العصر.

«فالتجديد» و«الحديث» عندها يستمد أصوله من التراث لا من خارجه «وكأن من الممكن على الإطلاق أن نبدع نحن شيئًا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة» وقد شمل هذا المنحى عندها حتى كتاباتها النقدية، فاستغلت الموروث البلاغي، في تشكيل الرؤية الفنية، أحسن استغلال، كما يتجلى ذلك واضحًا في دراستها التطبيقية على شعر على محمود طه، في كتابها القيم «الصومعة والشرفة الحمراء». ومع هذا الحرص الشديد الذي تظهره في كل مناسبة للتحذير من تأثير الفكر الغربي وهيمنته على العقل العربي، فإنها لم تستطع أن تعتصم من تأثيراته، فقد انسرب إلى نقدها شيء من هذا الفكر كما ذكرنا قبل قليل، وكذا الأمر مع شعرها الذي لم يسلم أيضًا من هذا التأثير، كتأثرها في قصيدة «الجرح الغاضب» بقصيدة الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو Ulalume.

ينطلق صلاح عبدالصبور في فهمه «للحديث»، (لا «الحداثة»، إذ لا ذكر للمصطلح الأخير عنده)، من منظورين: الأول، الاعتراض على مصطلح «الحديث» الذي يوحي بنقيضه «القديم» إذ لا وجود لأسلوب أدبي صادر عن المناقضة، لأن الأساليب الأدبية المستحدثة تصدر في العادة عن تطور الفن الأدبي نفسه من خلال التفاعل النشط لهذا التساؤل عن مصدر إطلاق مصطلح «الشعر العربي الحديث» على الشعر الذي يكتب اليوم، على اعتبار أن هذا المصطلح كان وراء مأزق المقارنة بينه وبين التراث العربي، وإلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض شعرائنا المعاصرين المحدثين، بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة. و«أولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول.. دون أن يدركوا جوهر الموروث الأدبي، وأوشكت

الصلة تنقطع بين عالمين أدبيين في النظر إلى الشعر العربي. كل ذلك جرته كلمة «حديث» فلماذا لا نبحث عن كلمة أخرى؟[1]».

لا جدال في أن عبدالصبور يجسد هنا تلك الإشكالية الجدلية التي لم تتوقف، ولن تتوقف طالما أن هناك جديدًا، ينهض على بقايا القديم، ولا بد لمصطلح ما أن يرسم حدود وأبعاد هذا الجديد واختلافه عن سابقه. والإشكالية التي يشير إليها لا تعود إلى المصطلح نفسه، إذ يمكن تغييره أو حتى الاستغناء عنه، ولكن المشكلة ستبقى، فلن يتغير من الأمر شيء، ذلك أن جوهر الشيء المستحدث سيفرض نفسه على الشيء القديم من خلال ما يطرحه من قضايا ومشكلات لم يعرفها القديم، ومن هنا يظهر – شئنا أم أبينا – هذا التقابل بين أسلوبين أحدهما قديم والآخر حديث، فالأول استنفد طاقاته ولم يعد قادرًا على أن يتعامل بروح العصر مع متغيرات الحاضر، والثاني يختزن طاقة جديدة متوثبة لاحتواء دفقات النفس البشرية في حالتي الوعي واللاوعي، والوصول إلى أعماق الذات ضمن بنية تعبيرية جديدة.

أما المنظور الثاني الذي يطل منه صلاح على «الحديث» فيتمثل بظهور شعر «التفعيلة العروضية» الذي يلمس بالشعر آفاقًا جديدة، ويحول عيون الشعراء «إلى زوايا للرؤية الشعرية»[2]. وعلى هذا فالأدباء عنده «هم أصحاب لغتهم، وأنّ الشعراء هم ورثة الشعر، وأنّ لهم الحق كل الحق في تغيير ملامحه، وتبديل قسماته، وأنّ «المتنبي» مثلًا أعطى ومات، فلم يعد قادرًا على العطاء فأورث الشعر «المعري» وجيله، فأعطوا وماتوا، وهكذا جيلًا بعد جيل، حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل، فليخطط إذن كما يشاء له وحيه وإلهامه»[3].

(1) صلاح عبدالصبور «الشعر الجديد لماذا» (مجلة المجلة المصرية العدد 59، 1961) ص 56.
(2) المصدر ذاته، ص 56.
(3) المصدر ذاته، 57.

هذه الحرية التي ينادي بها صلاح للانعتاق من قبضة النقد التقليدي هي علامة في طريق «الحداثة الشعرية»، فلا أضرّ على الشعر من ذلك النقد الذي يجعله يرسف في أغلال القديم، يجتر صوره وأساليبه، وتعابيره الشعرية، ولا أضر عليه كذلك من نقد النحاة وعلماء اللغة والفقهاء[1] وغيرهم، ممن يطلّون على الشعر من خارجه، ويعنيهم بالدرجة الأولى أن يكون منضبطًا مع قواعدهم، وما هو خارج عنها فقد اعتبروه من الضرورات، وهذا ما يرفضه دعاة التجديد والحداثة في الفنون.

ويحسن بنا هنا أيضًا أن نضع دعوته هذه للحرية في الإطار العام للمناخ الذي نشأت فيه «حركة الشعر الجديد في مصر» فقد اندفعت هذه الحركة بشكل سريع أثار حفيظة المحافظين الذين يرون أن أسوار الشعر قد حطّمت، وقوانين اللغة قد انتهكت، والقيم الثابتة قد خرقت، ولعلنا نتذكر في هذا الإطار ثورة «لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب» والمذكرة التي قدمتها إلى وزير الثقافة، تعترض فيها على ما تنشره «مجلة الشعر» من أشكال شعرية جديدة تسيء إلى الشعر العربي، وقيمه الثابتة، وإلى القيم الدينية نفسها، مما يتحتم معه أن توضع هذه المجلّة وما ينشر فيها تحت إشرافها المباشر. وقد أشارت المذكرة إلى «أن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد تكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية، التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مدى العصور، مما يجعل كتاباتهم مرفوضة، حتى ولو أخرجناها من دنيا الشعر لندخلها في عالم النثر الفني، وذلك لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصرًا غريبا يهدمه ولا يعمل على بنائه ونمائه. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة، كفكرة الخطيئة وفكرة

(1) المصدر ذاته.

الصلب، وفكرة الخلاص... ذلك فضلًا عما يستبيحونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة «الإله» كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني، ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصًّا يجب احترامه مهما كان السياق الذي ترد فيه»[1].

لا شك أن هذه المذكرة وما جاء في بنودها الأخرى تعبر عن المدى الذي وصلته «الحداثة» الشعرية في مصر في مطلع الستينيات، وأثر هذه الأصوات الجديدة، التي ارتضت أسلوب «التفعيلة العروضية» وعاء لتجاربها الشعرية الجديدة، في مسيرة الشعر العربي المعاصر.

ويرى عبدالصبور أن «التفعيلة العروضية» مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشاعر والناقد غير أنه ليس هو المصطلح الوحيد، فقد كانت القافية أيضا مصطلحًا نغميا آخر ينطوي على عنصر التطور، إذ كانت القافية موحدة في القصيدة، ثم جاء الرجز فأوجد منفذًا جديدًا لتنويع القافية «والآن نجد في تراثنا الشعري العربي المخمّسات والمربّعات، والمسمّطات والموشّحات، والدوبيت الفارسي، والثنائيات العربية»[2].

ويكشف عبدالصبور هنا لمنتقدي «حركة الشعر الحر»، أنّ هذا التحول الجديد في الشكل الشعري يعود أساسًا إلى علم «مصطلح النغم الشعري» أو ما يسمى بعلم العروض، والتفعيلة هي الخلية القادرة على التطور، وبالتالي يمكن لها أن تكون وعاء شعريًّا، أو إناء موسيقيًّا على حد تعبيره و«الموشحة الأندلسية» أكثر الصور الشعرية دلالة على أن التفعيلة المفردة تستطيع أن تكون وعاء شعريًّا[3]. إذن فالحركة الشعرية الجديدة ليست خارج أسوار التراث، بل هي ضمن أسواره تستمد جذورها من العناصر الصالحة فيه للبقاء، والقادرة على التطور مع مقتضيات التغيير، واحتياجات الإنسان.

(1) انظر المذكرة كاملة في كتاب الدكتور عبدالقادر القط. «قضايا ومواقف» (القاهرة: 1971) ص 9–13.
(2) صلاح عبدالصبور، المصدر السابق ص 59.
(3) المصدر ذاته، ص 59.

ويتساءل عبدالصبور عن السر وراء رفض بعض النقاد اعتبار «التفعيلة» نقطة التقاء بين الشاعر والناقد، في حين أن هؤلاء النقاد يفخرون بتذوقهم لقصائد «بودلير» و«رامبو» النثرية، وتراجيديات شكسبير، «ما بالهم يقبلون مسرحيات «توفيق الحكيم» وهي لا تجرى في مصطلحها الشكلي على أسلوب «خيال الظل»، ويقبلون روايات «نجيب محفوظ» وهي لا تجري في مصطلحها الشكلي على أسلوب المقامة العربية، أو القصة الشعبية العربية؟ السبب هو أن الشعر هو الفن العربي الوحيد الذي رسخت له تقاليد»[1].

ويأخذ «مفهوم الشاعر» عنده بعدًا حديثًا حين يرى أن الشاعر في حاجة إلى أن ينصرف عن عملية الاستبطان الذاتي، إلى التأمل في الكون والحياة، فلا تصبح التجربة عندئذ تجربة شخصية عاشها الشاعر بحواسه ووجدانه فحسب، بل تأخذ امتدادًا أوسع لتصبح تجربة عقلية، وعلاقة الشاعر بالفكر لا تصدر عن إدراك القضايا الفكرية فحسب، بل من اعتناقه موقفًا سلوكيًّا وحياتيًّا من هذه القضايا، والشاعر قبل كل شيء إنسان يعمل ويفكر وينفعل، وتتشكل له من خلال هذه الأشياء شخصية بشرية تختلف عن غيرها، فينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره وتصوراته في دهاليز نفسه إلى صور ورؤى، مثلما يتمثل النبات أشعة الشمس فيحيلها إلى الألوان الخضراء الزاهية، فالشاعر لا يقدم آراء، ولكنه يقدم رؤيا، لا يعبر عن الحياة، ولكنه يعيد خلق الحياة، فوقوفه عند حدود التعبير قصور في الرؤية، ووقوفه عند حدود التعبير عن النفس «عاطفة مرضية»، فالطبيعة جامدة ولا حياة بغير الشاعر أو الفنان[2].

أما مشكلة اللغة الشعرية فهو مدين في مفاهيمه عنها إلى «اليوت». فمن خلال قصائده – على وجه التحديد «الأرض اليباب» – تعلّم ما يسميه بـ «الجسارة

(1) المصدر ذاته، ص 61.

(2) صلاح عبدالصبور، «حياتي في الشعر» (بيروت: 1981) ص. 46، 48، 49، 52.

اللغوية»، فأخذ يتحرر من اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة الحياة العادية، حيث راح يكسبها دلالات حيّة تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له، كما في قصائده «شنق زهران» التي رسم فيها صورة حية لشخصية ريفية، في سلوكها العفوي، و«الملك لك» التي صوّر فيها أحلام الريفيين، و«الحزن» التي شخَّص فيها تفاهة الحياة ودوّاماتها التي لا تتوقف، وضياع الإنسان وسط ضجيجها. فجاءت ألفاظ «الشاي» و«رتق النعل» و«لعب النرد» في سياق شعري جديد أكسب المشهد حيوية بالغة. ومع ذلك فلم تسلم هذه الألفاظ من سخرية النقاد، مما جعل صلاح عبدالصبور يدافع عن حق هذا الاستعمال «ونحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخلها في سياق شعري»[1].

وينظر عبدالصبور إلى التراث على أنه انتماء وتكامل بشري، فالفنان الذي لا يحس بهذا الانتماء، ولا يسعى إلى أن يتسلق أحد هضابه فنان ضال. والفنان الذي يجهل آباءه في الفن، يخفق في أن يكون من عناصر التراث الإنساني، ومن ثم لا يحقق وظيفته كإنسان مسؤول في هذا العالم، إذ إن التراث هو جزء من التواصل الإنساني الممتد في الزمان، يستفيد اللاّحق من السابق، ويضيف إلى الخبرة الإنسانية جزءًا صغيرًا من خبرته في الكون[2].

إن المتأمل في فكر عبدالصبور عن «الحديث في الشعر» يرى أنه قد تمثل كثيرًا من المفاهيم الحديثة، سواء منها ما يتعلق بتقنيات القصيدة الحديثة التي استمدها من «اليوت»، أو ما يتصل منها بالقضايا الفكرية المتعلقة بالوضع الشامل للإنسان، ودوره في هذا الكون، والتي تسربت إليه عبر النوافذ الفلسفية، وأبرزها نافذة «نيتشه» في كتابه «هكذا تكلم زرادشت»، وبعضًا من أفكار الفلسفة الوجودية.

(1) المصدر ذاته، ص 35.
(2) المصدر ذاته، ص 135.

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي فيتوقف في مفهوم «الحداثة الشعرية» عند نقطتين رئيستين، الأولى مدى الحاجة إلى القصيدة الجديدة، والثانية أوهام «الحداثة الشعرية». وفي معالجته للنقطة الأولى يلقي ضوءًا سريعًا على الحالة الشعرية الراهنة لينتهي إلى أن صفة الشعر قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر، فضلًا عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض، فالحد الأدنى الذي تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر مما ينشر في الصحف والمجلات والدواوين، وهذه الفوضى ليست من صنع المدّعين بل يشارك فيها المبدعون أيضًا بنسب مختلفة[1].

ولا ينسى حجازي أن يحمِّل النقاد الجدد مسئولية إطراء بعض النماذج الشعرية التي تتحول فيما بعد لتكون نماذج للتقليد، وهذه النوعية من النقاد لا تختلف كثيرًا عن التقليديين، «لأنهم حين يقصرون المستقبل على أنموذج شعري فإنهم يغلقونه بدلًا من أن يفتحوه، ويحولونه إلى خارقة شخصية»[2] وتمتد هذه المسئولية عنده لتتجاوز القصيدة الجديدة إلى الحركة الثقافية برمتها التي تتحمل مسئولية هذا الوضع الخطير الذي وصلته الممارسة الشعرية الجديدة. ثم يطرح حجازي تساؤله عن حاجتنا إلى «القصيدة الجديدة» فيرى أن التغيير قد مس كل شيء في حياتنا، وما دامت الأشياء تتغير، فلا مناص من أن تتغير الرؤيا تبعًا لذلك، وتنبثق «القصيدة الجديدة»، إذا وضعنا ذلك كله في إطار الهزات والكوارث العنيفة التي أصابت العرب منذ ضياع فلسطين وحتى اليوم[3].

ثم يطرح تساؤلًا آخر حول ماهية القصيدة المعاصرة، فيرى أنها القصيدة التي تملك أكبر حيز من الرؤية المستوعبة لأكبر حيز من العالم واقعًا وحلمًا،

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، «القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة» (مجلة إبداع، العدد التاسع، السنة الثالثة، سبتمبر 1985)، ص 8.

(2) المصدر ذاته.

(3) المصدر ذاته.

والتي تملك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة، وأوهام وعادات مسيطرة، وقداسة مبتذلة، «هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط، ومواجهتنا لذواتنا، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام»[1].

إن ملاحظات حجازي عن انحرافات «القصيدة الجديدة» في الوقت الراهن تؤكد بطريق غير مباشر على قصور النقد الجاد الذي يسدد المسيرة، ويصلح الخلل، وأن الممارسة النقدية متخلفة عن مواكبة التطورات التي تطرأ على تيار الشعر الجديد، فضلًا عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية، الذي يتابع حركة الشعر الجديد، مما أفسح المجال لكثيرين أن يسلكوا في عداد الشعراء، وهم لا ينتمون إلى الشعر لا بالفعل ولا بالقول.

ولعل تعريفه لمفهوم القصيدة الجديدة نابع أساسًا من هذه المفاهيم الخاطئة التي ظن هؤلاء المدعون من الشعراء الجدد أنهم صناع الحداثة، وهذا يقودنا إلى النقطة الثانية من فكر حجازي عن أوهام الحداثة. يجمل حجازي هذه الأوهام في ثلاثة محاور «الوزن» و«المعجم» و«الاستعارة» فيرى أن كثيرًا من الناس يظنون أن الفارق بين القصيدة التقليدية، والقصيدة الجديدة، هو الوزن، فالجديدة، لا تكون كذلك إلا بمدى خروجها وتمردها على الأوزان والقافية، وهذا وهم عنده، إلا إذا فهم الوزن بمعناه الرديء، وحين طرحت «القصيدة الجديدة» العروض والقافية لم تطرحه إلا مضطرة، لأنها كانت تريد أن تكون بمنأى عن أسر اللغة القديمة، وهذا يختلف عن إسقاط الوزن كأساس للتجديد. والذين تمردوا على العروض القديم لم يتمردوا عليه لأنهم ينشدون التخفف والسهولة، وإنما لكي لا يختلط النظم بالشعر[2]. ويرى أن الشعر العربي ليس بدعًا من الشعر الأوربي، فقد مرت التجارب الأوربية بمثل ما يمر به الشعر العربي، من التزام بالوزن والقافية، والتخلي

(1) المصدر ذاته، ص 9.
(2) المصدر ذاته.

عنهما والعودة إليهما أحيانًا أخرى. فالوزن ليس شرطًا «للقصيدة العربية الجديدة لا محيد عنه، لأني أرى في بعض ما قدم في قصيدة النثر عندنا مضمونًا شعريًّا من الصعب إنكاره وإن كان قليلًا لا يقاس عليه، وهامشيًّا لم ينجح في تطويع اللغة حتى تتقبله كتيار متصل. وإنما أقول إن القصيدة الجديدة لا يضرها الوزن بل يفيدها، لأنه مازال قادرًا على أن يلعب دورًا مؤثرًا في البناء الشعري»[1].

أما الوهم الثاني فهو القول بأن «للقصيدة الجديدة» معجمًا شعريًّا خاصًّا بها، والحقيقة أن الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة، ولكنها اللغة، والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها، ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيماءات وإيحاءات لم تعرفها من قبل، فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى، إلى حالة الخلق والتكوين، قبل أن ترتدي معانيها المزيفة[2].

ثم يشير الشاعر إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري: المستوى العام المشترك، والمستوى الخاص المجازي، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستخدمها البائع، والصحفي، فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب في السياق، لتكتسب معنى جديدًا يتجاوز المعنى الحرفي. «فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد، فلا يكتمل معناها الشعري إلا باكتمال القصيدة، هذا المعنى الشعري لا يمكن أن يأتي عفوًا.. بل يتشكل حسب قوانين خاصة»[3].

(1) المصدر ذاته، ص 10.
(2) المصدر ذاته، ص 11.
(3) المصدر ذاته.

أما الوهم الأخير فمتعلق بالفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة، وأن الصورة هي الاستعارة، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة، كانت القصيدة حديثة. وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر، ولا مراء في أن القصيدة الجديدة تحتاج إلى استعارة جديدة، وأن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة[1].

إن حديث حجازي عن أوهام القصيدة يصدر عن انطباعات شاعر متميز يمارس العملية الشعرية الحديثة زهاء ثلاثين عامًا، كونت له خلالها رؤية خاصة استمدها من قراءته النقدية في التراث النقدي العربي والغربي، فحديثه عن رد الألفاظ إلى منابعها الأولى وتجريدها من دلالاتها الميتة، مرتبط بشكل غير مباشر بالدعوة إلى البدائية التي ظهرت في أوروبا والتي تنادي برد الأشياء إلى خصائصها الأولى، باعتبارها الأمل في الوصول إلى رؤية جديدة وهي مرتبطة أساسًا بفكرة التمرد والثورة على القيم والأشكال الثابتة، من أجل اكتشاف ما وراء حدود الأشياء.

يأخذ مفهوم الحداثة عند أدونيس طابعًا شموليًّا، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية. «وتشترك مستويات الحداثة هنا مبدئيًّا بأنواعها الثلاثة في حقيقة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها»[2].

(1) المصدر ذاته، ص 12.

(2) أدونيس، على أحمد سعيد: «فاتحة لنهايات القرن» (دار العودة بيروت 1980) 321.

ومفهوم الحداثة على هذا النحو يضع التراث كله في إشكالية معقدة مع البنية الحديثة التي تؤسس وجودها لا على معطيات التراث - كما سنرى بعد قليل - بل على ثلاثة مستويات: الانفصال عن قيم الماضي لتأكيد قدرة الذات على الإبداع الجديد، إسقاط التراث من الذاكرة التاريخية حين تفقد عناصره ومكوناته صفة الحياة، انتقاء الرموز الصالحة من التراث، وهذه تحتاج إلى مهارة خاصة، قد لا تتوفر إلا لقلة من المبدعين، لكنها في النهاية «توفيق وتلفيق، أي جمع بين أفكار وأعمال لا تصدر عن نظرة واحدة، بل تصدر عن نظرات متباينة وقد تكون متناقضة. والجامع أو الموفق بهذا المعنى ينقل ويلائم وليس له دور إبداعي. وهو إذن كالمستعيد، يرى نموذج الكمال فيما تحقق»[1].

كان الرجل ولا يزال يعي وعيًا دقيقًا طبيعة المرحلة التي يمر بها العرب فيرى أن المشكل في تاريخنا الثقافي، وعدم انطلاقنا إلى آفاق إبداعية جديدة يعود إلى تمسكنا بما يسميه «بالثقافة السائدة»، حصيلة الأفكار والمفاهيم القديمة، التي تحول دون إنشاء بنى جديدة للحياة العربية على مختلف الأصعدة، ولذا فلا بد من «التخلص من استلاب الماضي لشخصيتنا، وبأن نكوّن أنفسنا حقًّا، نبدأ بتعبير آخر، بأن نجعل الزمان أفقًا لنا: لا نعود أسرى الماضي، بل العكس يصبح الماضي أسيرنا، ولا يعود الحاضر سيدًا علينا، بل على العكس يصبح تابعًا لفعاليتنا، ولا نعود جزءًا من المستقبل، بل يصبح المستقبل المشكل الزمني لإبداعنا»[2] ولا يعني أدونيس بهذا رفض الماضي رفضًا مطلقًا، بل يدعو إلى الانفصال عن الماضي لتأسيس هوية جديدة تعكس متغيرات العصر، بعيدًا عن هيمنة الأفكار والمعتقدات السابقة، التي فقدت كل عناصر الحياة «أطالب بالانفصال عن الموروث الذي استنفد ولم يختزن أية طاقة على الإجابة عن أية مشكلة عميقة نجابهها اليوم، أو

(1) المصدر ذاته، ص 275.
(2) المصدر ذاته، ص 300.

على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل، أطالب بالانفصال عن الرماد، لا عن اللهب»[1].

ربما يكون الانفصال عن الماضي، أو بعبارة أدق عزله، لاستبطان قدرات الذات على إبداع يختلف شكلًا ومضمونًا عن إبداعات الماضين أمرًا مطلوبًا وحيويًّا في العملية الإبداعية، وهذا لا يتم إلا بعد سبر أغوار هذا الماضي، لكن ما الوسائل والمعايير التي نستطيع من خلالها أن نتعرف على العناصر الميتة، والعناصر الحية في التراث؟ تراثنا يمتد عمقا في الزمان إلى أكثر من ألف وأربعمائة سنة، ولم نقم حتى الآن – باستثناء تجربة أدونيس المحدودة – بغربلة هذا التراث غربلة تكشف عن العناصر المضيئة فيه، حتى يمكن توظيفها توظيفًا إبداعيًّا، هذا من جانب، ومن جانب آخر هل في قدرة كل شاعر أن يستوعب جوانب التراث فضلًا عن عزله وإسقاطه من الذاكرة التاريخية خلال عملية الإبداع الفني، أو حتى وضعه في توازٍ مع الشاعر؟ «ليس التراث مركزًا لنا، ليس نبعًا وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع وما سواه والتراث من ضمنه، يدور حوله.. ولا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا، بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ، وسنظل أمناء لهذا الوجود. من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدم نتاجهم إلا صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة»[2].

ومع هذا فإن شعر أدونيس مثقل بالتراث، الذي يمتزج بالعمل الفني فيكون لُحْمَة فنية ضمن شبكة معقدة من الرموز التي يحار في تفسير مضامينها الكثيرون.

إن جدلية التراث وعلاقته بقيم الحاضر يكّون محورًا رئيسًا في كتابات أدونيس وفي ضوء هذه الجدلية الإشكالية يتلمس جذور «الحداثة العربية» والشعرية منها بوجه خاص. وهو في سعيه الدؤوب هذا وقمة حماسه يُجرُّ إلى

(1) المصدر ذاته، ص 307.

(2) أدونيس، على أحمد سعيد: «زمن الشعر» (دار العودة بيروت، 1978، ص 228.

إصدار أحكام تدعو إلى هدم المؤسسات الثقافية والدينية والاجتماعية، بل والثورة عليها باعتبارها عنده معوقات تمنع ميلاد الإنسان العربي الجديد[1].

لا نريد أن ننساق وراء آراء أدونيس في التراث أكثر مما فعلنا، لأن هدفنا ليس هو دراسة آرائه في التراث، بقدر ما هو تجلية «مفهوم الحداثة» – وبخاصة مفهوم «الحداثة الشعرية» – الذي يكون جدلية ثابتة مع قيم الماضي عنده وعند كل الذين ينساقون وراء البحث عن مفاهيم جديدة للحداثة.

تعني «الحداثة الشعرية» عند أدونيس تساؤلًا حادًّا يفجر آفاق اللغة الشعرية ويفتح دروبًا وآفاقًا تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الإبداعية، واستكشاف طرق تعبيرية تتلاءم مع حجم هذا التساؤل، وهذا لا يتحقق عنده إلا إذا وقع ضمن إطار النظرة الشخصية الفريدة للإنسان والكون[2]. ويتشابك هذا المفهوم مع أربعة عناصر أساسية في تحديد المفهوم الكلي «للحداثة الشعرية» وهي الشعر، والشكل الشعري، واللغة، والشاعر. والشعر رؤيا، «والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو، تمردًا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخطّ يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية.. إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحس الأشياء إحساسًا كشفيًّا، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميترفيزياء الكيان الإنساني»[3].

---

(1) المصدر ذاته، 67، وانظر: «فاتحة لنهايات القرن» ص 307.

(2) أدونيس: «فاتحة لنهاية القرن» 321.

(3) أدونيس: «زمن الشعر» ص 9 وما بعدها، وانظر أيضًا أراءه هذه في «مجلة شعر» العدد الحادي عشر، السنة الثالثة، حزيران 1959، ص 79 وما بعدها.

أما الشكل فهو الإطار الذي يضم هذه التجربة الجديدة في الرؤية للحياة التي تستلزم تجاوزًا للشروط الشكلية، ومزيدًا من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها تتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته. «فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص. فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن تكون إيقاعًا أو وزنًا. ولا تقوّم هذه الوحدة العضوية، بشكل تجريدي، لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهمًا. ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة وكل»[1].

وتأتي لغة القصيدة الحديثة بأبعاد لغوية غير مألوفة، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة الحديثة، من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل، فالشعر الجديد هو... فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله.. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعًا من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركًا»[2].

وعلى هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة الإبداعية. فتدخل في نسيج التجربة الفنية، وتنصهر معها في أتون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار مثقلة بدلالات وإيحاءات، وطاقات تعبيرية جديدة.

أما الشاعر، فارس النص، ومبدع التجربة، فيقتضي عنده أن يتجاوز القيم الثابتة في التراث الشعري القديم بخاصة، والتراث الثقافي بوجه عام حتى يكون قادرًا على أن «يبدع في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها»، والتراث العربي

(1) أدونيس: «زمن الشعر» ص 15.
(2) المصدر ذاته، 17.

جزء من الحضارة الإنسانية، ولا قيمة له إلا بمقدار إسهاماته في هذه الحضارة وبمقدار ما فيه من جوانب إنسانية، وبمقدار ما يرتكز على الحرية والبحث، وعلى هذا فلا «يلتمس الشاعر العربي ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل»[1]. ويربط أدونيس بين انهيار المفاهيم السابقة في ذات الشاعر، وعملية الإبداع فيرى بأن الشاعر لا يستطيع «أن يبني مفهومًا شعريًّا جديدًا إلا إذا عانى أولًا في داخله انهيار المفهومات السابقة، ولا يستطيع أن يحدد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة. فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي تثور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي»[2].

ولما كانت الحداثة الشعرية تتشكل عنده ضمن الأبعاد الأربعة التي ذكرناها فيقتضي حتمًا أن تكون جميعًا ضمن منظور التعارض مع التراث، فلا «حداثة» إلا بفكرة التجاوز والتخطي، والانفصال، وهدم القيم السابقة، ولا إبداع إلا بنبذ التقليدية في النظرة إلى الحياة والإنسان.

ولا مراء في أن آراء أدونيس في «الحداثة» والثورة والتجاوز، والهدم، تصدر عن فكر ماركسي، فالثورة التي يدعو إليها الفكر الماركسي، تعني تمامًا كل هذه الأفكار السابقة، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها، دينية كانت أو ثقافية أو فنية، أو اجتماعية. ويتأكد هذا من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها أدونيس في عروضه لتلك القضايا، فآراء لينين، وماركس، ونيتشه يتردد

(1) المصدر ذاته، ص 42.
(2) المصدر ذاته، ص 46.

صداها في كتبه،[1] كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بالنظريات الأدبية الغربية، حيث انسرب إلى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية، وبخاصة تجارب الحركة السوريالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره، كما تأثر حسب قوله: «بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص»[2]، وتأثر أيضًا بأفكار الحركات الباطنية والمتصوفة باعتبارها طلائع التمرد والتغيير في مسار التاريخ الثقافي العربي، لذا حفل شعره بأقنعة ورموز شديدة التعقيد، تستمد جذورها الأساسية من تلك الحركات المثيرة للجدل في التاريخ العربي.

وعلى هذا فإن مفهوم «الحداثة الأدونيسية» يتشكل في نهاية المطاف من روافد متعددة، من الشرق، والغرب، ومن حركات التمرد في التراث العربي، تنصهر كلها جميعًا في أتون واحد لتصبح بالتالي عنده إشكالية عربية.

ينتمي الشاعر يوسف الخال - أحد طلائع «الحداثة الشعرية» - ومؤسس «مجلة شعر» اللبنانية إلى الأصوات الجديدة التي ارتفعت في نهاية الخمسينيات والستينيات وأخذت تبشر بمفاهيم جديدة للشعر، وتثير قضايا أدبية ملتهبة، كالترويج لقصيدة النثر التي ارتبطت وشائجها بيوسف الخال، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج وغيرهم، من خلال الممارسة العملية التي لا تعرف المهادنة أمام الأصوات المعارضة لهذا الاتجاه الغريب على مسيرة الشعر العربي.

يرى الخال أنّ «الحداثة الشعرية» إبداع وخروج على المألوف، وهذا يعني أن شيئًا جديدًا قد طرأ على نظرتنا إلى الأشياء، فانعكس أثر ذلك في لغة غير

(1) دعوة أدونيس إلى الثورة العلمانية وهدم المؤسسات الثقافية والدينية باعتبارها معوقات الحداثة واعتبار الإنسان هو محور الكون في الحياة، قضية حاسمة في حياة أدونيس تمثلت في شعره وكتاباته النثرية، ولقاءاته الفكرية على مختلف الأصعدة، ولكن يظهر أن أدونيس قد بدأ يناقض نفسه، بعد قيام الثورة الإسلامية في إيران، حين كتب مقالة سماها «خواطر حول الثورة الإسلامية في إيران» (مواقف 34، 1979) واعتبر الدين وسيلة لخلاص الإنسان من معاناته إلى آخر ما ورد في المقال من آراء تتناقض مع مجمل آرائه في هذا الموضوع، وغيره من الموضوعات المتعلقة به، والتي تمثل عنده قضايا حياة...

(2) أدونيس، «فاتحة لنهايات القرن» 267.

مألوفة. وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة تتشكل ذاتها في الشكل والمضمون، فهي ليست زيًّا يمكن ارتداؤه، أو شكلًا يمكن اقتباسه، إنها في الدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة[1]، و«هذا لا يتاح للشاعر إلا بالألم الكياني الرائع كألم الولادة، فإذا أنت أمام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها، ولا أنت تجرؤ على أخذها بعنف. فهي كالحقيقة الساطعة المتجلية بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد له بمثله، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد»[2].

وبعد أن يؤكد الخال أن غاية الشعر هو التعبير الجميل عن الذات في مواقف الكشف والرؤيا، واختراق ظاهر الأشياء المبهمة لاكتشاف أسرار الوجود، يرى أنه على ضوء هذا المفهوم ظهرت «حركة شعرية ثورية في الشعر العربي، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى، وأعطت نتاجًا أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة بل عالمي المستوى أيضًا. فسماها بعضهم حركة الشعر الحر، وبعضهم حركة الشعر الحديث، وآثر بعضهم الآخر تسميتها بحركة الشعر الجديد»[3].

ولعل ما يشير إليه الخال هنا من بلوغ صفتي العالمية والمستوى في الشعر المعاصر هو رد غير مباشر على أولئك الذين يعتقدون أن حركة «الحداثة الشعرية» ليست إلا صدى أو محاكاة لمثيلاتها في الغرب.. وهي تهمة جاهد أتباع مجلة شعر في دحضها وبيان تفاهتها، وعلى رأسهم أدونيس الذي اعتبرها «ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي»[4].

---

(1) يوسف الخال «الحداثة في الشعر»، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: 1978. ص 15 وما بعدها.

(2) المصدر ذاته، ص 17.

(3) المصدر ذاته ص 14 يلتقي يوسف الخال هنا مع أدونيس في اعتبار الحداثة الشعرية العربية قريبة من منزلة الحداثة الشعرية الغربية. يقول أدونيس: «هناك حداثة شعرية عربية. وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية». فاتحة لنهايات القرن 322.

(4) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن 37.

ويعتقد الخال أن هدف الحركة الحديثة في الشعر «إدخال مفهوم شعري حديث، في مستوى العصر الذي نحن فيه، إلى الأدب العربي، وما «الحرية» التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه.. إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم. فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية.. هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخر بشكل فني يناسبها»[1].

ويبدو أن «الحرية» التي يتحدث عن ضرورتها تعني عنده أمرين، الدفاع عن «قصيدة النثر»، و«حدود اللغة الشعرية». ففيما يتعلق بالأمر الأول نجد أن الخال ورفاقه في مجلة شعر دأبوا على نشر قصائد تخلو من الوزن، واعتبرها رفاقهم من النقاد شعرًا، فهي في رأي نهاد خياطة «تجدد التعبير الشعري، وتكسر القافية وتحطم تفعيلات الخليل، ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره وأصفى معانيه كي لا يحطم «التجربة» قالب أو شكل مهما كان»[2].

ولأدونيس رأي في الموضوع ذاته يقول فيه: «إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تقسرها. فهي تجبر الشاعر أن يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية»... ويضيف قائلًا: «أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد منتظم الأجزاء متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها. إن قصيدة النثر

(1) يوسف الخال، «الحداثة في الشعر»، ص 51.
(2) نهاد خياطة: «رأي في قصيدة النثر» (مجلة شعر، شتاء 1963)، ص 99.

تبلور قبل أن تكون نثرًا، أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جملًا أو كلمات»[1].

إن هذا الدفاع الحار عن قصيدة النثر على المستوى التنظيري يشير إلى حجم التغيرات التي طرأت على مسار حركة الشعر الحديث الذي تتبناه جماعة مجلة شعر، حيث أفسحت هذه المجلة ضمن صفحاتها رقعة لا يستهان بها لنشر تجارب الأصوات الجديدة التي تحاكي تجارب «بودلير» و«رامبو» و«مالارميه»، و«سان جون بيرس» وغيرهم، وليس غريبًا في غياب الوزن أن تتحمل الجملة الشعرية في قصيدة النثر عبء هذا الدور، فيستغل الشاعر كل إمكانات الألفاظ الموسيقية ليعوض هذا النقص، ومن الطبيعي أيضًا أن يستتبع ذلك ظهور تعابير وأساليب لغوية جديدة تتلاءم مع هذا الشكل الشعري الجديد. وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى الأمر الثاني الذي نستشفه من كلمة «الحرية» التي ذكرها الخال في النص السابق، وهو «حدود اللغة الشعرية».

وحين يتعرض لهذا الموضوع يكاد يقع في التناقض ما بين التمسك بالأصول اللغوية وتجاوزها من جهة، والترويج للعامية لغة للشعر من جهة أخرى، لأن الشاعر عنده، حسب رأيه، يصطدم في عملية الخلق الشعري بحدود اللغة، أي أصولها وقواعدها، التي لا يمكن تجاوزها إذا أراد أن يكون عمله الشعري مفهومًا لقرائه، وهذا القيد يمتحن أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية، فإن استسلم له جاءت قصيدته مبذولة جامدة، وإن تمرد عليه جاءت قصيدته هذرًا لا وزن له، والصحيح أن يقرّ الشاعر الموهوب بقواعد اللغة وأصولها، وأن يمنح نفسه قدرًا لا بأس به من الحرية، لإخضاع هذه القواعد، وطبعها بشخصيته[2]. ومرة أخرى نراه يتبنى دعوة

(1) أدونيس، «في قصيدة النثر: (مجلة شعر، شتاء 1960)، ص 76،81.
(2) يوسف الخال: «الحداثة الشعرية» ص 19.

إليوت الداعية إلى اعتماد لغة الحياة اليومية لغة للشعر، ذلك «أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادًا كبيرًا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها إذ إن لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة بل هي في تغير، وكلما تغيرت قامت حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة[1].

كما يعزز دعوته هذه من أقوال ينسبها إلى النويهي يحث فيها بطريق غير مباشر اعتماد الكلام المحكي لغة للشعر من خلال تحليله لنص جاهلي «إننا بهذه اللغة الجديدة وبها فقط نتمكن أن نتخلص من الشكل الموسيقي التقليدي ومتفرعاته في سبيل شكل موسيقي حديث نابع.. من لغة الكلام الدارجة على ألسنة الناس في عصرنا»[2].

ولعل الغريب في هذا الأمر أن الرجل مع دعوته لاتخاذ العامية لغة للشعر لا يجد حرجًا البتة في الحثِّ على التمسك بالتقاليد الشعرية السالفة وقيم التراث، من خلال مواقف شعراء الحداثة ونقادها الغربيين من أمثال «ييتس»، و«باوند»، و«اليوت» و«م. ل. روزنتال». ويبدو أن تأثره بآراء هؤلاء الغربيين قد أوقعه في شيء من التناقض.

نستخلص مما سبق أن الموقف من «الحداثة الشعرية» عند رواد الحداثة الشعرية يختلف باختلاف الموقف من التراث الذي يكون حجر الزاوية في تشكيل المفهوم النهائي الذي تتمحور فيه هذه الحداثة، حيث يتراوح الموقف بين البحث عن هوية للحداثة العربية من أعماق التراث، إذ في التراث عناصر كثيرة يمكن تطويرها وإنماؤها لتتلاءم مع معطيات العصر إذا نحن أحسنّا فهمه، وأن علينا ألا نقع تحت تأثير الحداثات الغربية لأنها تصدر عن خصوصيات قد لا تكون بالضرورة ملائمة

(1) المصدر ذاته، ص 55 وما بعدها.
(2) المصدر ذاته، ص 61.

لإسهاماتنا الحضارية عبر تاريخ ثقافي طويل. وموقف يوازن بين ما ينطوي عليه التراث من إمكانات العطاء، وبين الاستفادة من معطيات الحضارة الغربية لتأسيس مفاهيم جديدة للشعر، تمثل سمات المرحلة العربية الراهنة، وموقف آخر يرى أن أغلال التراث تمثل حواجز وأسوارًا تحول دون الانطلاق إلى الحداثة الشاملة، ومن ثم فلا سبيل إلى الحداثة إلا بقلب المفاهيم الثقافية والاجتماعية والدينية، والتمرد عليها، باعتبارها مفاهيم قديمة تجاوزها الزمن ولم تعد قادرة على أن تجيب على تساؤلات الإنسان الحديث.

هذا التباين في الموقف يعود أساسًا إلى أن رؤية الشاعر العربي المعاصرة مشدودة إلى بعدين حضاريين، الحضارة العربية التي انتهى دورها وأصبحت في ذاكرة التاريخ، والحضارة الغربية التي تؤثر في حياته اليومية بعد أن قربت التكنولوجيا الحديثة المسافات بين العالم وأصبحت وسائل الاتصال بين العالم تتم في لحظات عبر الأقمار الصناعية، ومع هذا الاختلاف فإن ما تطرحه القصيدة العربية الحديثة، من إشكالات تتصل بالوضع الإنساني العام، والموقف من العالم تلتقي في مواقفها العامة مع ما تثيره القصيدة الغربية الحديثة، ولا يعني هذا أن الشاعر العربي يستنسخ النماذج الغربية «للحداثة الشعرية» بل على العكس من ذلك تمامًا إنه يبحث عن حلول لمشكلاته الإنسانية، ووضعه المتخلف في إطار رؤية واقعه في تخلفه والحضارة الإنسانية» المتجددة، والتي تمثل الحضارة الغربية أنموذجها الأعلى، ولا يتسنى له ذلك إلا بالتمرد على واقعه وقيمه التراثية، أو الاعتصام من المد الحضاري الجارف بالتراث، وأنى له ذلك وسط المتغيرات التي تسد عليه الآفاق، وإذا كان التغيير، والتغيير ضرورة لا مناص منها، وسمة من سمات العصر، فما العناصر المحدثة التي جاءت تبشر بها القصيدة الجديدة؟.

(3)

(1-3)

إن العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، لا تلتمس في موضوعاتها، فالموضوعات وحدها لا تخلق «الحداثة الشعرية»، فقد تكون الموضوعات حديثة ولكن أسلوب تناولها يتم عبر الأنساق التقليدية، وإنما تلتمس في الأدوات المعززة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستار الواقع وحجبه، فتعري زيفه ومتناقضاته، وتغوص في أعماق النفس فتعري الإنسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته مع العالم.

القصيدة الحديثة «رؤيا» ووعي حاد باللحظة الراهنة ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان «الأنا» بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين «الأنا» وتعاليها عن الواقع فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير، ويتحول الشاعر إلى أن يكون نبي عصره يستمد وحيه من أعماق الحدث فتتشكل رؤياه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز والأسطورة دورًا فاعلًا في جمع المتناقضات على صعيد واحد، والتأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها، فيمنح العالم توهجًا جديدًا، ودلالات جديدة.

ولمّا كانت «الأنا» على الدوام على غير وفاق مع العالم المتحجر من حولها فإنها تسعى إلى تغييره، بالبعث الجديد، برؤيا الانبعاث، وحين تكون الفجيعة بالواقع أكبر مما يطاق يصبح «الحلم» سيد التغيير، ومن الرماد تنبثق الحياة.

أحلم أنّ في يدي جمرة
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشمُّ فيها لهبا هياكليّا

ربما لصور فيها سمة لامرأة
يقال صار شعرها سفينة
أحلم أن شفتي جمرة
قرطاجة العصور: كل حجر شرارة
والطفل فيها حطب – ذبيحة المصير
أحلم أن رئتي جمرة
يخطفني بخورها يطير بي لموطن
أعرف جهله
لبعلبك – مذبح
يقال فيه طائر موله بموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه
يحترق
والشمس من رماده والأفق

أدونيس: الآثار الكاملة (دار العودة
بيروت، 1971)، ج 1/251–52

يأخذ الحلم ثلاثة مستويات من الارهاص بالنبوءة، والدال «جمرة» رمز البعث يتحرك على المستويات الثلاثة ذاتها، حيث يتحد مع الحلم في تشكيل الدلالة المركزية «للرؤيا». فعلى المستوى الأول: تستقر الجمرة (الرسالة) القادمة من الأفق على جناح طائر في يد «الأنا»، فتدرك بعض حواسها صفات الجمرة الأسطورية التي لم تفقد حرارتها، وما تنطوي عليه من بشارتي الخصب والنجاة (امرأة – سفينة). وعلى المستوى الثاني تصبح الرسالة في نطاق التبليغ، فقد وصل المدى إلى منتهاه، وتحولت الأحجار إلى شرار ينذر بالانفجار الذي يلتهم حتى الأطفال ويحولهم إلى وقود. وعلى المستوى الثالث تتحد الرسالة «بالأنا» وتتنفسها تنفسًا

طبيعيًا، فتحملها إلى أجواء أسطورية تستعذب في أجوائها الموت في سبيل البعث. والطائر الذي يحمل بشارة البعث في مطلع اللوحة، هو الطائر الأسطوري الذي يحترق ليعود مرة أخرى إلى حياة أفضل، تاركًا وراءه النبوءة بحتمية العودة، فمن بقاياه يتشكل الأفق والشمس. ويوظف الحلم كل الطقوس الأسطورية التي كانت تجرى في المعابد في نطاق القول غير المسند إلى أحد بعينه (يقال – قيل) حتى تستوعب منطقة الحلم أكبر قدر ممكن من الخيال الأسطوري فالنار عند الأقدمين مطهر فعال إذ تطلق الإنسان من قيود المادة، لكي يكون قادرًا على الاتصال بالآلهة، والعودة إلى الحياة من جديد، حاملًا معه الخصب والنماء. والتضحية بالأطفال حرقًا بالنارِ جزء من هذه الطقوس الوثنية.

وتتشابك عناصر الرؤيا عند خليل حاوي في قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» في عشرة مقاطع لتعبر عن القلق الروحي الذي يجتاح الإنسان المعاصر وسط إيقاعات الزمن المادي المتلاحقة فيتخذ من السندباد – ذلك المغامر الذي يجوب البحار سعيًا وراء المجهول رمزًا لتعرية الإنسان وإبراز تناقضاته، ورمزًا للرفض والنبوءة:

وكان في الدار رواق
رصعت جدرانه الرسوم
موسى يرى
أزميل نار صاعق الشرر
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشر
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على جدار
على جدار آخر إطار:

وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعوانًا فاجرًا وبوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى

خليل حاوي: الديوان (دار العودة
بيروت، 1971)، 230–231

هذا الموقف الساخر يكشف عن عرى الإنسان، وتصدع قيمه، فالموقف كله ينطوي على عنصر المفارقة الحادة بين المثال والواقع، ففي المشهد الأول تطالعنا رسومات موسى على الجدران وهو يحفر الوصايا العشر، وعلى مقربة منها يطالعنا مشهد آخر يخترق هذه الوصايا بارتكاب أبشع الفواحش، وفي مكان لا يتصور أن تقع فيه مثل هذه الفواحش. وتزداد المفارقة حده حين يتم التقابل بين الشخصيتين في كلا المشهدين «موسى – الكاهن»، أو على مستوى الزمن كان.. «يربي» «يفتض»، يهلهل» الماضي والحاضر، مما يشي بعفن الحاضر، وخواء الإنسان، وتراجع تأثير القيم الدينية، هذا الواقع يزلزل كيان السندباد ويدفعه إلى رفضه والثورة عليه، وتجاوزه:

سلخت ذلك الرواق
خليته مأوى عتيقًا للصِّحاب العتاق
طهرت داري من صدى أشباحهم
في الليل والنهار

خليل حـاوي: 239

هذا الانسلاخ عن الواقع الذي صمم عليه السندباد من خلال تتالي الأفعال الثلاثة الماضية يكشف عن أبعاد الوعي الذي ينطوي عليه السندباد في اكتشاف قدرة «الأنا» على اختراق المجهول، والاستعداد لتجلي الرؤيا:

في شاطئ من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تمرج بالثلج وبالزهر والثمار
داري التي تحطمت
تنهض من أنقاضها
تختلج الأخشاب
تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

خليل حـاوي: 244

تأتي عزلة السندباد، وإطلالته على الواقع من «جزر الصقيع» مرحلة في طريق الاستعداد لتلقي الرؤيا التي ما انفك يبحث عنها، وما فتئت تلح عليه خاطرًا بعد خاطر – وتستمد دلالة – «المبنج الصريع» إيحاءاتها من الموروث الديني، كما هو الشأن مع الوحي حين يتقمص النبي (ص). ويغيب الوعي فتتجلى الرؤيا عبر دهاليز «الغيبوبة» فيرى السندباد مشهدين في وقت واحد ينهض أحدهما على أعقاب الآخر في حركة متواصلة في اتجاهيها الرأسي والأفقي. ويتشكل المشهد في مناخ أنثوي خالص يرقب منه السندباد لحظة الميلاد من خلال كثافة أفعال الحركة المسندة إلى مؤنث «تمرج» «تحطمت» «تنهض» «تختلج» «تلتم» «تحيا»، وتجمع الأنوثة بين العقم (صحراء كلس.. بوار) وبين الخصب (تمرج بالثلج وبالزهر...)، لكنها في الثاني أقوى منها في الأول، لأن العقم مرحلي، والأصل في «الأنوثة» الخصب والنماء والميلاد.

ولكنّ المسافة تبقى ممتدة بين تحقيق الرؤيا في الحلم، وتمنعها في الواقع إلى حد يدفع السندباد إلى البكاء لأنه يحس هذا الشيء الذي يمضي، ويمضي خلفه ولكنه لا يعيه:

ونورت من عتمتي منارة
أعاين الرؤيا التي تصرعني حينًا
فأبكـي
كيف لا أقوى على البشارة؟
شهران طال الصمت
جفّت شفتي
متى متى تسعفني العبارة
وطالما ثرت جلد الغول والأذناب في أرضي
بصقت السم والسباب
فكانت الألفاظ تجري من فمي
شلال قطعان من الذئاب
واليوم والرؤيا تغني في دمي
وفطرة الطير الذي تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا، وماذا؟
سوف تأتي ساعة
أقول ما أقول؟

خليل حـاوي: 260–262

هذا المقطع من القصيدة يشف عن عمق ما يعانيه السندباد من صراع بين سريالية الحلم الذي ينبلج فيه نور الرؤيا، وبين حالة الصحو حين تتأبى اللغة

نفسها عن نقل تباشير هذه الرؤيا، ويتمحور هذا الصراع الذي ينشب بينهما ابتداء حول عجز السندباد عن التعبير عن الحدس الذي يمور في باطن الأعماق. وتستدعي دوال الأسئلة، الماضي التعبيري للسندباد على نحو تقابلي مع الحاضر، فتتجسد المفارقة على نحو حاد حين تكون اللغة في الماضي «شلال قطعان من الذئاب»، ولكنها في الحاضر تقع خارج دائرة التعبير.

صمت طويل وشفاه جافة. وتشير دوال «ثرت» «جلدت» «بصقت» إلى مدلولات هي من صميم التجربة اللغوية للسندباد، ومع هذا فإن اللغة لا تسعف السندباد في كسر حاجز الصمت، ويطول الصمت! وتبقى أسئلة الدهشة تتلاحق من غير أمل في انفراج تعبيري ينقل غناء الرؤيا الذي يسري في دماء السندباد من حيز الحلم إلى حيز الواقع، هذا العجز يجسد طبيعة الرؤيا الباطنية، وعجز اللغة عن نقل هذا الذي يتفاعل في الباطن إلى درجة الغليان «تفور الرؤيا» لكنّ السندباد لا يعرف اليأس فإحساسه الباطني بانكسار حاجز اللغة، كإحساسه بهذا الذي يريد أن يطفو على السطح وتخذله اللغة، ويتوجه ضمير المتكلم في القطعة إلى مخاطب حاضر غائب في وقت واحد وهو اللغة، وبقدر ما تتوحد اللغة والرؤيا باعتبارهما إحساسًا غامضًا، يتحد السندباد بالكائنات التي تشترك معه في هاجس الآتي قبل أن يولد، فذروة الزمن حبلى بالمجهول المحسوس، وأحسب أن دلالة «فطرة الطير» في هذا المقطع تشير إلى الصفاء والنقاء، ويزيد من عمق هذه الدلالة ارتباطها بالغابات والرياح في المقطع ذاته. والغابة هي مهاد الفطرة الأول، وفيها تتجدد دورات الحياة بشكل لا تخطئه فطرة الكائنات.

ويستثمر صلاح عبدالصبور الشخصية الفولكلورية في قصيدته «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» فيضعه قناعًا تتشكل من خلاله رؤيا واقعه الفاسد، وقلقه من خواء الإنسان وعبثية الحياة بمواقف ساخرة تشى برفض البنية الاجتماعية:

لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين، (إن كان الزنا
لم يتخلل في جذورنا
لكني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه.. كان عشيق الملكة)

صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور
(دار العـودة، بيروت: 1972) ج1 / 253

هذه التعرية الحادة التي تكشف عن نمطية الكون الذي يخضع له الإنسان، تتصدر مقدمة القصيدة من خلال إطار عام يفضح الدور العام الذي تقوم به بعض الشرائح الاجتماعية في تكريس الواقع الاجتماعي للمريض. ويثير هذا المدخل علاقات جدلية تتمثل في علاقة الملك بالسيف، والملك بالوراثة، والزنا بالعفة المفهومة ضمنًا من السياق. ومع أنّ الشك في سلامة الأصول أمر لا يمكن نفيه تمامًا، ولاسيما مع الامتداد الطويل لسلسلة النسب إلاّ أنّ المدهش هو هذا الربط بين شبه الأب والابن من خلال الصورة المرسومة لتأكيد صحة البنوة مع أن المناخ الذي رسمت فيه الصورة ينفي ذلك «رسامه كان عشيق الملكة» للحاجة ولو إلى شبه يقين!! في عالم يفتقد نور الحقيقة.

ويأخذنا «الملك عجيب» في مذكراته عبر دهاليز الحياة فيروي لنا صورًا لأنماط الفساد الذي يتمرغ به الإنسان، حتى أصبح أسلوب حياة لأنماط من البشر يجدون فيه ذواتهم وينغمس هو نفسه في أجواء هذه الحياة فتعري ذاته:

لو قلت كل ما تسره الظنون
لقلتموا مجنون
والملك المجنون !

لكنني أبحث عن يقين
في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكنني في مخدعي إنسان
وأفزعي من المساء إذا أطل
وأفزعي من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحشايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعة
هل تختفين في الجسد
أعصره فينتفض
وحين يروي ينزوي ولا يرد
وبعد ساعة يعوده الظمأ كأن كل ما ارتوى
كان سرابا أو زبد

صلاح عبدالصبور: ج 1/257–258

لا يكشف «الملك عجيب» كل أستار الحياة، أو ما يجري في العالم من حوله لأن المستور خارج دائرة العقل، لكنّ الموقف كله المعلن والمستور ينطوي على مجاهدة «الأنا» في الوصول إلى «يقين» ضمن دائرة الشك الواسعة في قيمة الإنسان في هذا العالم. والدلالة هنا تحيل إلى دلالة قبلها تتعلق بالدليل الواهي بصحة النسب !! في مقدمة القصيدة. وترى «الأنا» نفسها في موقعين تنظمهما ثنائية الصباح والمساء، في الأول تلتبس «الأنا» بمقتضيات القوة «تاج وصولجان» مع حركات إشارية تنطوي

على ثنائية تعارضية «تقطيب عينين» «بسمتان» أو «بسمة» «تقطيبتان» تفرضها بروتوكولات تمثيلية لا تعكس جوهر الإنسان، وفي الثاني تتجلى إنسانية «الأنا» مع التوحد فترتد إلى نفسها فتصرخ فزعة من قدوم المساء، و«حيرة الأفكار في السبل» وبقدر ما تنطوي هذه الدلالة على التمزق النفسي الذي يسحق «الأنا» في بحثها عن جوهرها، يظل الأمل في العثور على «الحبيبة المقنعة» هو الذي يضيء عتمة الأنا، ويدفعها إلى هذه الحقيقة المفتقدة، ولم يبق أمام «الأنا» إلا أن تجرب حظها مرة أخرى خارج دائرة الوعي، فلعلها تحقق ما كانت قد فشلت فيه من قبل، فترتد إلى أقرب شيء إليها وهو الجسد «هل تختفين في الجسد»؟! ويبدو السؤال مغريًا في الوصول إلى هذا الذي يهرب منك بمجرد أن تسعى وراءه، ويشير مدلوله إلى النشوة الجنسية، لكن يتبين أن النشوة الجنسية تظل دون مستوى هذه الحقيقة، فهي غيبوبة هلامية، تنطوي على ثنائية تعارضية «يروي ينزوي» «يعوده الظمأ»، وسبب فسادها يعود إلى أمرين الأول وقوعها في مدار زمني قصير (وبعد ساعة) لا يتيح فرصة اكتشاف المجهول، والثاني مرتبط في الأول فقصرها بجعل الظمأ في حركة دائبة إلى الارتواء، وبقدر ما يفقد الجسد الارتواء تفقد «الأنا» الوصول إلى الحبيبة «المقنعة»، ويقع الجميع في مدار السراب. وتبدأ حركة البحث من جديد!:

هل تختفين في غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون

.....

لقد خلطت أكئوسا بأكئوس كثار

ثم مزجت أخضرا بأسود بنار

شممت خلطة البهار، ثم غصت في البحار

حين رأيت رأي العين طائرًا برأس قرد

وحينما أراد أن يقول كلمة نهق

كان له ذيل حمار

ضحكت حتى قضقضت ضلوع صدري

ثم غفوت

وينطوي السؤال الذي يتوجه إلى شيء خارج الزمان والمكان على إحساس قوي بالاتجاه نحو العالم السفلي عالم الخمارين والحشاشين، والمخدرات، لتحقيق أطول قدر ممكن من الغيبوبة، فتعد «الأنـا» تركيبات عجيبة من هذه السموم، تأخذها في لحظات إلى خارج دائرة الوعي، في رحلة إسراء باطنية، وتتحقق الرؤيا لكنها ليست الرؤيا التي ظلت تبحث عنها، أنها خليط عجيب من تركيبات حيوانية تشير مدلولاتها إلى الإنسان. هذا الإرهاص الأول بسقوط الإنسان عبر المخدر يثير سخرية «الأنا» ويدفعها إلى مزيد من التجريب للبحث عن الحقيقة المنشودة فيكون الحلم آخر المطاف:

رأيت في المنام أنني أقود عربة

تجرُّها ستٌّ من المهارى

تجوب بي الوديان والصحارى

وفجأة تحوّلت خيولها قطاطا

تمشي إلى الوراء، وجهها، عيونها تبص لي شرارا

ثم غدت عيونها نجوما

هذا النجم... النجم القطبي

الدب القطبي الأبيض

صارت قططي دببه

يخطو نحوي الدب القطبي ليأكلني

أو يأخذني ليعلقني في فكه

أتخيل أني قد علقت بفك الدب الأبيض

إني أتدلى من أسنان الدب الأبيض

يا خدام القصر..... ويا حراس.... ويا أجناد

... ويا ضباط.. ويا قادة

مدّوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة

سقط الملك المتدلي جنب سريره

تدخل «الأنـا» مباشرة منذ بداية الحلم في شبكة العلاقات التي تنتظم جزئيات هذا الحلم فتصبح طرفًا فاعلًا في تشكيل دلالاته النهائية، ويشير الحلم إلى ثنائية تعارضية في مسار الحلم فنرى العربة تندفع في حركة أمامية عنيفة إلى لا مكان، ومع هذا تبقى العربة والخيول الستة تحت السيطرة، وتتعمق دلالة البحث عن الحقيقة من خلال الفعل المضارع «تجوب» الذي يقترن بفاعلية الحركة نحو الكشف، ثم يحدث التحول فجأة والعربة في قمة اندفاعها، فتنهار مكونات الحلم، وتتراجع حركته إلى الخلف في سلسلة متلاحقة من التحولات تفقد فيها «الأنا» قدرتها على التحكم في مسار العربة التي بدأت تندفع إلى الوراء، بعد أن بدأ التحول والتغير في الطاقة المحركة للعربة، فالخيول التي تجر العربة في حركة أمامية، تحولت إلى قطط ترجع بالعربة إلى حركة معاكسة للأولى، ومع هذا التحول تبدأ مكونات الحلم تتجمع في سلسلة من التداعيات المرتكزة على النظائر والتماثل في شبكة الخطوط، التي تتجمع في نهاية الحلم لتكون تلك الحقيقة التي جاهدت «الأنا» في الوصول إليها.

وتبدأ الرؤيا في التكون مع التحول الذي طرأ على خلقة الخيول، التي انمسخت فجأة إلى قطط، فخطفت العربة، وأظهرت الشر لقائد العربة وانعطفت بها نحو رحلة فضائية محكومة بعامل التغير المتلاحق من جانب القوة المسيطرة، القطط، والخوف والدهشة من جانب «الأنا» حين ترتد هذه الحيوانات لتهاجمها، لكنّ هذا التغير في الخلقة من خيول إلى قطط عيونها نجوم، إلى دببة هو الذي يضيء منطقة الحلم فتتحقق «الأنا» من سقوط الإنسان «سقط الملك المتدلي جنب

سريره» والسقوط هنا تأكيد للإرهاص الأول الذي أشرنا إليه في المقطع السابق. ويبقى الحلم وجهًا من وجوه الإسراء الذاتي نحو عالم اللاوعي تتكشف فيه – في أغلب الأحيان – أوجه الحقائق المختبئة في عالم الوعي.

وقد تأخذ الرؤيا والنبوءة، بعدًا آخر في عملية التجلي حين تمتلئ أعماق الشاعر بصدق الرؤيا التي انكشفت له خلال مجاهداته لها، فلا يجد مندوحة من الجهر بها بأعلى فمه محذرًا مجتمعه وأهله من الكارثة التي يراها وتتيقنها حواسه الداخلية متخذًا وضع نبي يتجلى على قومه محذرًا لهم من عمايتهم:

قلت: فليكن العدل في الأرض، عين بعين وسن بسن

قلت: هل يأكل الذئب ذئبًا، أو الشاة شاة؟

ولا تضع السيف في عنق اثنين: طفل.. وشيخ مسن

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم، يشعل في

المدن النار، يغرس خنجره في بطون الحوامل

يلقى أصابع أطفاله علفًا للخيول، يقص الشفاه

ورودًا تزين مائدة النصر... وهي تئن

أصبح العدل موتًا، وميزانه البندقية، أبناؤه

صلبوا في الميادين، أو شنقوا في زوايا المدن

قلت: فليكن العدل ملكًا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم

بالطيلسان–

..... الكفـن

ورأى الرب ذلك غير حسن!

أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة
(دار العودة، بيروت 1985) 269

تستمد النبوءة هنا زخمها من الموروث الديني الذي يجسد جوهر العدالة في الأرض وعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان على ضوء تشابك هذه العلاقات الشخصية، وما تنطوي عليه من تناقضات في السلوك، ينجم عنها غياب العدالة، وينطوي هذا الموقف منذ بداية مقطع القصيدة على مفارقة سلوكية في الجنس الواحد، «هل يأكل الذئب ذئبًا»، «أو الشاة شاة»، أمّا الإنسان فهو على النقيض من ذلك يردى بني جنسه، يضرم النار في المدن.. الخ.

ويقع مجال النبوءة في دائرتي الأمر والنهي، وهما من متعلقات التبليغ في الرسالة، ولذا تسود الجمل الفعلية جسم النص على نحو أفقي، فتتجاوب دلالاتها مع فعل القول الماضي الممتد بشكل رأسي في النص، ومع أنّ هذه الصيغة ترد في الماضي غير أنها مرتبطة دلاليًّا بالحاضر، ومنفتحة أيضًا على المستقبل إذا ما وضعنا في الاعتبار أن الحاضر يستعصي على الحل ولهذا يتكرر فعل القول ثلاث مرات ليعمق هذه الدلالة، وينشط في الوقت نفسه فعل الذاكرة فتلتقط التفاصيل البشعة التي يزخر بها الواقع الذي تحاروه، فتعريه تمامًا من خلال تلك الرؤى المتلاحقة التي تتغلغل في كل أجزاء القصيدة، لتكون في النهاية الدلالة المركزية التي تنطوي عليها دوال «العدل» في المفهوم الإنساني، لتتعارض فيما بعد على نحو حاد مع الدلالة الدينية للعدل التي تتصدر مطلع النص، «عين بعين»، و«سن بسن»، باعتبار القصاص من جنس الفعل.

فعلى المفهوم الإنساني تتحدد الدلالة المركزية بنقيضها الظلم المفهوم من السياق: «أصبح العدل موتًا» «أصبح العدل ملكًا لمن جلسوا فوق عرض الجماجم» وتشير المساحة البيضاء قبيل نهاية النص أن تناقضات الواقع الإنساني وصلت إلى أبعد من الحد الأقصى، وأن الطاقة التعبيرية تتوقف لعدم قدرة اللغة على رصد هذا العري الفاحش للإنسان. و«الكفن» هو المفتاح الذي يفسر أبعاد الدلالة الغائبة في المساحة البيضاء، التي ترك أمرها لخيال متلقي النص. ولعل مما يزيد في عمق وإيحاء هذه الدلالة الغائبة أن تردف بجملة «ورأى الرب ذلك غير حسن!».

وتمتزج الرؤيا والنبوءة عند البياتي، بأحاسيس الغضب والخيبة حين لا نجد الرسالة المبلغة إلى متلقيها إلا صدًّا وإعراضًا ومقاومة ضارية وإهانة وعذابًا يتعرض له صاحب النبؤة.

قلت لكم – لكنكم أشحتم الوجوه:

عالمكم مزيف وحبكم مشبوه

يا أيها الأبواق، يا بهائمها في السوق

قلت لكم: عليقكم مسروق

لكنكم نفختم في البوق

قلت لكم:

أحس في الهواء

رائحة الطوفان والوباء

لكنكم شهرتم السيوف في وجهي

وأسرجتم خيول الصلف العرجاء

نفختم أوداجكم

يا أيها الضفادع العمياء

شربتم البحار

وانحسر التيار

سرقتم كنوزي المخبوءة

لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة

وها أنا في السوق

أضرب في السياط حافي القدمين

عاريًا مشنوق

يتحرك النص وفق العلاقة الجدلية بين مبلغ النبوءة «الأنا» (النبي) والمبلغين بها: أو إن شئت الدقة، فقل إنّ ثلاثة أطراف أساسية في هذا النص تتحرك في مسارات تعارضية: الأنا، والنبوءة، والمجموع، وكل هذا يتم في إطار العلاقة بين الرؤيا والذاكرة. فعلى المسار الأول تنسلخ «الأنا» عن عالمها لتؤكد هويتها التي تختلف عن هوية العالم المحيط بها مما يتبلور عنه في النهاية حركة جدلية بين «الأنا» والمجموع، وعلى المسار الثاني تقابلنا النبوءة الموجهة إلى المجموع فتنشطر إلى شطرين، شطر بلغ إلى متلقيه «قلت لكم»، وشطر لم يتم إبلاغه «لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة»، وهي باختصار نبوءة لم يكتمل إبلاغها، وعلى المسار الثالث نلتقي المجموع الذي يتخذ بدوره موقفين يتطور أحدهما عن الآخر على نحو درامي يتمثل في إعراض سلبي مقترن بالتهديد في بادئ الأمر ثم يتحول إلى إيقاع الأذى «بالأنا».

تبدأ القصيدة بفعل ماض مسند إلى «متكلم» يخاطب جماعة «قلت لكم» الذي يتكرر ثلاث مرات عبر أبيات القصيدة، ويفرض ثنائية ضدية (أنا – أنتم) تزيد من حدة التوتر الذي يغمر شبكة العلاقات في النص. ويتم التركيز فيه بشكل واضح على جزئيات الزمن الضائع الذي لم تثمر فيه النبوءة، ولذا تغطي صيغة الفعل الماضي معظم مساحة النص، وما جاء فيها بغير هذه الصيغة فهو مرتبط دلاليًّا بالماضي في الغالب، ومنفتح في الوقت نفسه على الحاضر. في إطار هذه الصيغة تنشط الذاكرة في التقاط كل الرؤى التي تسربت بفعل الزمن ووضعها في مواجهة المجموع مرة ثانية، لتعطي «الأنا» فرصة لمواجهة الطرف الآخر وتعتريه تمامًا مما يرفع من درجة التوتر والصراع الذي تدفع «الأنا» ثمنه في نهاية المطاف. وتأخذ الرؤيا ثلاثة أدوار في عملية التبليغ كل منها مرتبط بموقف مضاد من الطرف الآخر، مما يفقد «الأنا» السيطرة على الموقف فتطرح قاموس الشتائم كبديل عن خيبة الأمل في المجموع، فترتفع الأنا درجات، في مقابل انحدار المجموع إلى درك

الحيوان «يا بهائمًا في السوق»، «يا أيها الضفادع العمياء» مما يشير إلى حالة يأس تام من النفاذ بالرؤية إلى عقل الآخر، ومع أن الرؤيا لم تكتمل فصولها فإن «الأنا» (النبى) تضرب في السياط عارية. ولا يخفى أن دلالة الضرب والإهانة التي تتعرض لها «الأنا» تتجاوب أصداؤها مع الموروث الديني الذي يفيد بتعرض الأنبياء إلى إيذاء قومهم في كل مكان وزمان. وينطوي زمن الضرب على مفارقة مع زمن القول للإيحاء بأبعاد العلاقة بين القول والفعل حين يتم ذلك في إطار من العلاقات الإنسانية المتناقضة، ولذا نلاحظ منذ بداية النص ذلك التوتر العنيف بين «الأنا» والآخر الذي يشير إلى مواقف سابقة تتسم بالسلبية المطلقة من الآخر تجاه «نبي المعرفة» «الأنا»، وهنا يصبح الآخر هدفًا مقصودًا إخضاعه لحركة «الأنا» من خلال تحقيره وتسفيهه «يا أيها الأبواق» «عليكم مسروق» «نفختم في البوق» «شربتم البحار» مما ينبيء بضراوة المقاومة، وتسهم هذه الجمل العنيفة في دفع حركة القصيدة نحو النهاية؛ ثم تحدث المفاجأة أن تنتهي «الأنا» قبل سماع بقية النبوءة.

(2-3)

ومن المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة، واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية. والشاعر حين يتمرد على اللغة، أو بعبارة أدق يتمرد على نمطية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد، ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ، من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص، والتي تنفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة. «والشاعر بقوله، لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق الكلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»[1]، واللغة الشعرية إحساس

(1) جان كوهن: «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء، 1986)، ص 40.

ووعي مقصود لذاته، إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها وتعلن عن نفسها بشكل سافر، كما أنها تشدّد بانتظام على صفاتها اللغوية، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها، وكيانات مادية مستقلة بنفسها، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات[1]. وينقل «هويكز» عن «رومان جاكوبسن» قوله: «إنّ السمة البارزة للشعر تعود في الحقيقة إلى النظر إلى الكلمة باعتبارها كلمة وليست مجرد وسيلة تشير إلى مادة معينة، أو انفجار لعاطفة، فالكلمات وترتيبها، ومعانيها، وأشكالها الداخلية والخارجية كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها[2]». ولا يعني هذا أن الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص، بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيماءتها الدلالية في جسم النص الشعري. ولعل الذي قصده «جاكوبسن» من عبارته السابقة، هي نفي العلاقة بين الدال والمدلول، وإذا كان ثمة علاقة بينهما فهي علاقة اعتباطية. فالكلمات إشارات، والإشارات لا تحيل إلى أشياء وإنما تدل على مفاهيم، وهذه المفاهيم سماتها فكرية، وليست مادية[3]. بمعنى أنه لا علاقة بين الكلمة، وما تدل عليه في عالم المادة.

ولعل ما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية، والإحساس بالمظاهر الصوتية، والدلالية للفظ[4].

تقول نازك:

الله أكبر

الله أكبر

---

(1) Terence Hawkes , Structuralism and Semitics (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California , 1977) P. 63.

(2) نفسه.

(3) Robert Scholes, Semiotics and Interpretation (Yale University Press, 1982) P. 24

(4) تزفيتان تودوروف:«نقد النقد» (منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت 1986، ترجمة سامي سويدان)،ص 24.

هتافه الأذان في سيناء تبحر
من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر
نداء رحمة ند تشربه الرمال
مدّ جناحيه، ارتمى في حضن التلال
محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

الله أكبر
يا صائمون أفطروا
من شفة المؤذن الخاشع يهمي المطر
والله باسط عليكم أجمل الظلال
تسبيحة معطره
ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطره
يشرب تهويماتها المعسكر القابع في الظلماء
عطورها منهمره
على جنود مصر في سيناء

تجمعوا وخيموا فوق قفار محرقات الرمل في الصحراء
وهم عطاش لم يذوقوا منذ أمس لماء
شفاهم منعصره
صيامهم من عطش حناجر مستعره
لكنّ في وجوهم ضراوة الصاروخ والمدافع المزمجره
و «الله أكبر» على شفاههم غناء

بنورها، بسرها يزحزحون القلعة الشماء
ومن لهات العطش القاتل باتوا يشربون حرقة الهواء
عيونهم تستمطر السماء
رباه فجّر بين أيدينا عيون الماء
هات اسقنا يا رب من لدنك كأس رحمة مطهره
يا واعد المؤمن بالصحو وبالظل الندي الظليل
هات اسقنا كما سقيت الطفل إسماعيل
كما رويت أمه الوالهة المنكسره
بعد هيام ضائع طويل
في مدن العويل

نازك الملائكة: يغير ألوانه البحر(مطبوعات
وزارة الإعـلام العراقيـة 1977) ص 25

إذا أمعنا النظر في لغة هذا الخطاب فإننا نجد أن بعض التوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي كالتي بين كلمات «سيناء وصحراء» و«تبحر وأنهر»، و«الرمال والتلال»، و«افطروا وأمطروا»، و«معطرة ومقطرة»، و«الخاشع والقابع»، و«السماء والظلماء»، و«تجمعوا وخيموا»، و«شفاهم وصيامهم»، و«منعصره ومستعره»، و«بنورها وبسرها»، و«السماء والماء»، و«مطهرة ومنكسرة»، و«الظليل وإسماعيل»، و«طويل والعويل». وهذه التوازنات الصوتية تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على الخطاب حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين الرتيب. أما على المستوى الدلالي فتواجهنا كلمات «الصحراء»، «الرمال»، «قفار»، «عطاش»، «لهاث»، «العطش»، «اسقنا»، وتنطوي كلها على دلالة فقد الماء، وشدة الحاجة إليه، ولذا تقابلها كلمات مثل «تسيل»، «أنهر»، «ند»، «يهمي»، «المطر»، «مقطرة»، «يشرب»، «منهمرة»، «الماء»، «عيون الماء»، «رويت»، لتدل على الماء، وكثافة الرطوبة والسيولة في مقابل الجفاف.

أمّا الانزياح الدلالي الذي توظفه الشاعرة في هذا الخطاب فيتمثل في جملة «الله أكبر» التي تتكرر خمس مرات عبر أنساق النص، مشحونة بقوة دلالتها الإيمائية، لتكتسي بدلالة خاصة في نسيج النص فتتحول بديلًا عن الماء «من شفة المؤذن يهمى المطر»، وتتفرع عنها انزياحات كثيرة تتمثل في الاستعارة التي تلعب دورًا فاعلًا في النص، فمتعلقات الاستعارة التي تلح عليها الشاعرة كما في المقطع الأول والثاني من النص ليست من المألوفات في اللغة العادية. وتستخدم الشاعرة الفعل «تستمطر» للدلالة على طلب الغيث في حين أن الاستمطار مرتبط بالعذاب (وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل) لا بالسحاب، غير أن هذا الاستعمال شاع على ألسنة الناس واكتسب دلالة لم تكن معروفة في اللغة. وتسيطر الجمل الاسمية على معظم نسيج النص بشكل لافت للنظر، فتوحي بالسكون وتوقف الحركة وخمودها، وهذا يتفق تمامًا مع حالة الإعياء والتعب الذي أصاب هؤلاء الجنود بعد نفاد الماء والتعب الذي استهلك قواهم نتيجة الحصار المفروض عليهم. ثم تأتي أفعال الأمر في نهاية المقطع لتوحي بإمكانية تجاوز السكون والقلق والموت عطشًا، وأن الأمر كله متوقف على فعل خارج نطاق القوة البشرية، ومما يزيد من قوة هذا الإيحاء استخدام حادثة إسماعيل وأمه هاجر حين تركهما إبراهيم عليه السلام في مكة بلا ماء، وتفجر الماء من تحت قدمي إسماعيل. ولا مراء في أن وعي الشاعرة كان حاضرًا حضورًا تامًا لحظة تشكيل هذا الموقف اللغوي الذي يفرض بنية خاصة تتطلبها توجهات النص.

وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي في اللغة فإن أكثر الانزياحات عن الثوابت اللغوية يحيل الخطاب الشعري إلى طلاسم ومعميات غير مفهومة:

عارف، قل..

- لا شيء،

هذا مخبز اللغة العجينه

لا شيء

تاريخ النساء مخدة،

وحنان طينه

ودهنها المعدني؟

عراف قل كل شيء...

والدهن كالوسام أو شاره

علامة السيد: كل شيء

نهدان في يديه أو ستاره

للزمن اليابس كالعرجون

للزمن المخزون

في امرأة..

والدهن معدني

مملّك،

ينزل قبل البحر في كتاب

يستوطن الأغوار أو يستوطن الصواري

أدونيس: الآثار الكاملة ج 427/2

لا يحيل النص هنا إلى مدلولات واضحة لمتلقيه، بل يترك له حرية إنتاج النص من جديد، بعد تحرير لغته من براثن الاستعمال الكلامي، إنّ بعثرة اللغة الشعرية للنص على هذا النحو تعكس رغبة في عالم اللاوعي، للتوازي مع بعثرة العالم، والفوضى التي تسود كثيرًا من زواياه، وعلى هذا فهناك من حيث المبدأ تلازم بين فوضى النص، وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مرارته. تكشف القراءة الأولية للنص عن بعدين أساسيين في تركيبته البنائية، الأول، اللغة، «هذا مخبز

اللغة العجينة»، إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر لا معطيات التاريخ، ومن ثم تصبح كتابة القصيدة هدم للغة وإحياء لها في وقت واحد، والثاني المرأة الوجه الآخر للحياة أو للأرض، والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها أو الاستغناء عنها، إلا باستغنائنا عن الحياة نفسها. ويتجلى ذلك بوضوح من خلال هذا الربط المدهش بين امتداد تاريخ المرأة، «تاريخ النساء مخدّه»، و«حنان طينه» رمز الأرض مما يقوي من تشابك العلاقة بين المرأة والأرض. ويسيطر التداعي على النص فيخلق حالة أو تيارًا ممتدًا من تداعيات الأسماء التي توحي بتجاوز الزمن، بدءًا من «عراف» – «اللغة العجينة» – تاريخ النساء» – «دهنها المعدني» (سر الأنوثة في المرأة) «الدهن كالوسام»، «علامة السيد»، «نهدان في يديه»، الدهن معدني».

ولا تخفى الدلالة الجنسية في البيت الأخير من النص. ويتضمن النص صمتًا لغويًا في بعض أجزائه يأخذ ثلاثة مستويات الأول: نقط ممتدة تأتي في نهاية السطر كما في الأبيات الأول، والثامن، والرابع عشر ؛ والثاني: خط يأتي في أول السطر كما في الأبيات الثاني والسابع والتاسع؛ والثالث: بياض تام يأتي في نهاية السطر مسبوق بفاصلة، كما في البيت الثاني، والرابع والسادس عشر، أو يأتي في أول السطر كما في البيت السادس. واللغة الصامتة مع المستوى الأول مفتوحة ترك تقديرها للقارئ، ولكنها مع الثاني محدودة بكلمة، أمّا المستوى الثالث فيجمع بين اللغة المفتوحة، والمحدودة، فإن كان البياض في أول السطر فاللغة محدودة بجملة، وإن كان في آخره، فاللغة مفتوحة. وعلى هذا فإنّ الشاعر يشرك القارئ معه في إنتاج دلالة النص الغائبة بالصمت.

ويمثل البياض، الذي يشكل أحد معالم القصيدة المعاصرة، الصمت الذي يتغلغل في جسد النص، مشيرًا إلى توقف اللغة عن العمل، فاللغة «لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة، أمّا الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت[1]»:

(1) أدونيس: «زمن الشعر»، ص 137.

وأنّ علي التحلي ببعض الشجاعة

.....

أقول لهم:

– لن أجيب عليكم فلستم قضاتي!

أقول لهم:

– قد يكون صحيحًا، وقد لا يكون

أتته يدي... أو طوته الظنون !

أقول لهم !

– بل أنا مذنب ! فاقتلوني !

.....

أحمد عبدالمعطي حجازي: مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت 1973، 77

✶✶✶✶

الفصل الثاني

الخطاب النقدي عند قاسم حداد

وصلته بتجربته الشعرية

«رؤية نقدية»(*)

«التجريب بذرة الإبداع نقدر الآن أن نستحضر كافة منجزات الإبداع الشعري وصهرها في موقدنا، وإنضاجها بلهبنا، نزعم ذلك بكل وقاحة».

قاسم حداد، وأمين صالح

(1)

يعتبر الشاعر البحريني قاسم حداد (1948م - ....) واحدًا من أبرز الأصوات الشعرية التي ظهرت على الساحة الثقافية في البحرين خلال الربع الأخير من هذا القرن، وقد أتاحت له موهبته الشعرية المتكئة على المغامرة الإبداعية في التجريب الشعري المتجاوز لكل أشكال الموروث والمكرس أن يؤسس لنفسه قاعدة شعرية تكرست جذورها من خلال توالي إنتاجه الشعري بصورة متصلة، واتصاله بجماعة «مجلة كلمات»[1]، التي تعتبر من أهدافها الرئيسة «اقتحام آفاق التجربة،

(*) سبق نشر هذه الدراسة في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد الواحد والتسعون 1998م جامعة الكويت.

(1) مجلة أدبية فصلية تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، يتحلق حولها عدد بارز من كتاب الحداثة، حتى أصبحت لسان حال الأدباء والشعراء الحداثيين لا في البحرين فحسب وإنما في الخليج أيضًا، كما استطاعت المجلة أن تجتذب إليها أقلامًا عربية مشهورة في الكتابة الحداثية، والإبداع الأدبي بفنونه المختلفة، صدر العدد الأول منها عام 1983 م، وتواصلت أعدادها بصورة منتظمة حتى توقفت عن الصدور عام 1994.

والتجريب بعناصر الموهبة والمعرفة... واكتشاف الإمكانات الإبداعية التي توفرها تعددية الرؤية»[1].

في هذا المناخ المنفتح على آفاق التجريب، وما تحمله تلك الجماعة الأدبية من أفكار ورؤى حداثية، واصل قاسم حداد تجاربه الشعرية الجديدة باندفاعة أكبر مكنته من التأسيس لرؤى وأفكار جديدة تشكلت في نهاية الأمر في صيغة خطاب نقدي يعد الأول من نوعه، لا في البحرين فحسب بل في منطقة الخليج أيضًا، إذ لم تعرف المنطقة صيغة خطاب نقدي يوجه التجارب الإبداعية إلى استلهام روح العصر، ومساءلة الثوابت والأشكال الإبداعية التي فرضت هيمنتها على المبدع عبر العصور، والدعوة إلى التمرد عليها ونبذها ومهاجمة من يرتضيها أسلوبًا للإبداع كما يتجلى ذلك في بيان «موت الكورس» الذي أصدره قاسم حداد، وأمين صالح في البحرين في شهر ديسمبر عام 1984م.

وتحاول هذه الدراسة أن تناقش العلائق المتواشجة بين صيغة هذا الخطاب النقدي، الذي يكاد يكون تجربة نقدية للممارسة الإبداعية التي تحاول أن تفرض وجودها على واقع منفتح يموج بكل أشكال الثقافة الوافدة، وبين طبيعة التجربة الإبداعية التي يصدر عنها قاسم حداد، وروافدها التي تمدها بأسباب الحياة.

ولعل من المهم قبل الخوض في مناقشة تلك العلاقة بين هذا الخطاب النقدي والتجربة الشعرية عند قاسم حداد أن نتوقف عند المرتكزات الأساسية، والعناصر الجوهرية التي ينطلق منها الخطاب لإثبات شرعية ما يدعو إليه في محيط يغلب عليه التمسك بالقديم والمورثات التقليدية المكرسة، التي يعد الخروج عليها مروقًا على القيم والثوابت البديهية. وتتلخص أفكار البيان في النقاط التالية:

1 - **ليس النص الأول نموذجًا، ولا سطوة له على المخيلة، علينا أن نكسر صوت الجوقة في مدح النص الأول.**

(1) «كلمات» العدد الأول 1983م، ص 6.

2 - لا نبحث في السطح بل نحاول اقتحام الباطن.

3 - الإبداع مساءلة دائمة للواقع، لذا يستهوينا استجواب الواقع.

4 - الوعي إيقاع يتشكل داخل لحظة الكتابة.

5 - النص يكتب اللغة، نهذي قليلًا ليبدأ نظام الفوضى يخترق حاجز المعنى والمعجم والمستنقعات.

6 - الكتابة نقيض الكلام والكلام لسان الواقع، والكتابة هذيان الحلم وتجليه في آن واحد.

7 - التجريب بذرة الإبداع، نقدر أن نكتب تجربتنا بشروطنا وعناصرنا الذاتية.

8 - نقف خارج دائرة التيارات والمدارس، لا نتبع راية.

9 - الكاتب ليس عبدًا للأشكال، بل خالقًا لها. نسعى إلى شكل يكون بديلًا أو عدوًا لما سبق ابتكاره وترسيخه.

10 - ضد القارئ الذي يبحث عن الحلول والتفسير والثورة في كتاب لينام رائق الذهن على سرير مريح[1].

هذه هي أهم الأفكار الواردة في البيان الموقع من شخصيتين بارزتين في مجال الإبداع الحداثي، وهما قاسم حداد، وأمين صالح.

ولعل أول ما يلاحظ على هذا البيان، الذي تبلغ مساحته الورقية ثماني صفحات أنه قد صيغ بلغة ثورية، رافضة لكل شيء سابق عليها، تبلغ أحيانًا حد الاستفزاز والتعالي والازدراء للآخر الذي لا يتفق مع منطلقاتها أو تصوراتها للإبداع الذي ينبغي أن يكون عليه المبدع في حواره مع الواقع الذي يسائله. ولعل هذه الثورة المفرطة و«النحن» المتضخمة في هذا البيان تعود إلى إحساس الموقعين على البيان أنهما في مواجهة إرهاب فكري وثقافي يمارسه الأنموذج السائد ضد

(1) موت الكورس، البيانات، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين 1993م، ص 99 وما بعدها من صفحات.

الإبداع الجديد، فيقابلانه على حد تعبيرهما بمثله «إرهاب فكري نحاربه بالإفراط في التجريب، بدورنا نحارب النظام بالفوضى، المنطق بالغموض، البناء بالتخريب، الأشكال والمضامين القديمة، بالأشكال والمضامين الجديدة.»[1]

وأحسب أنّ إثارة المشكلات المأزقية مع الثقافة المهيمنة، وإثارة الغبار في وجهها، والتمرد عليها، واقتلاع جذورها إن أمكن ذلك، وإهالة التراب على بقاياها، كلها كما تبدو وسائل إثارة للفت الانتباه إلى الإبداع الجديد الذي يبحث له عن موقع يضع فيه بذور أشجاره في غابة ممتدة من أشجار الإبداع السامقة عبر تراكمات الزمن، وإلا فما الذي يمنع من التصالح مع الثقافة السائدة واستيعابها فهمًا وتمحيصًا ثم تجاوزها بالإبداعات الخاصة، يضيف فيها اللاحق على السابق إبداعًا يتناغم معه في سلم التطور الإبداعي من غير أن يحدث التصادم، فالقديم لا سلطان له على الحديث الاّ بمقدار عجز هذا الحديث عن فهم متطلبات المرحلة التي يعالجها، وعدم القدرة على الرد على التساؤلات التي تثيرها الممارسة الإبداعية في إطار العلاقة الشخصية للإنسان والكون.[2] ولكن علينا أن نتذكر من جانب آخر أنّ الحداثة في جوهرها ترفض المصالحة أو المهادنة مع السائد والمكرس بل تهاجمه دون هوادة أو توقف مدفوعة بزخم وقتها دون توقف أو تتردد إذ في هذين الأخيرين يكمن عطبها وموتها، ولذا «تنشأ الحداثة هجومًا لامصالحة، ومساءلة لا جوابًا، قلقًا لا اطمئنانًا، انتقالاً من المعلوم إلى المجهول، من الألفة إلى الغرابة، من الواضح إلى الغامض». [3] ومهما يكن من أمر فإن نبرة التحدي عند موقعي البيان تبلغ ذروتها حين يدّعيان على حد قولهما: «نقدر الآن أن نستحضر كافة منجزات الإبداع البشري وصهرها في موقدنا وإنضاجها بلهيبنا، نزعم ذلك بكل وقاحة[4]».

(1) المصدر السابق 103.
(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980 م، ص 321.
(3) موت الكورس، البيانات، 14.
(4) موت الكورس، البيانات، 102.

إذن فليس ثمة مشكلة مع التراث أو الأنموذج المكرس، ما دام بالإمكان امتلاك آليات استدعاء كافة إنجازات الإبداع البشري، وصهرها باللون الخاص. لكنّ المشكلة الحقيقية تكمن في كيفية هذا الصهر، ومدى حرفيته أو قدرته على إسباغ الخصوصية الحداثية على المنتج الإبداعي المراد منه زحزحة المكرس وطرده من دائرة الإبداع، وهذا ما لم يوضح البيان آلياته. وإنما تركه فضاء مفتوحًا لاختبار هذا المنتج الإبداعي من خلال الممارسة النقدية التي ينبغي أن تكون متوازية في الإبداع مع النص الجديد.

وعلى الرغم من أنّ البيان يستهجن إرهاب الثقافة السائدة، فإنه في الوقت ذاته يمارس إرهاب الإبداع الجديد، إذ يجعله من مهامه المعلنة «مهمتنا أيضًا أن نرعب الآخرين، بخاصة أولئك الذين ينظرون في اتجاه واحد، ويكتبون بطريقة واحدة». [1]، ثم لا يلبث أن يستفز القارئ الذي يعتبر هدفه الأول من الكتابة، «ضد القارئ المستهلك.. ضد راحة وطمأنينة القارئ على حساب مصادرة حرية الكاتب»، «لا يعنينا القارئ الذي مثل الأعمى، يسألنا بعد كل خطوة عن المعنى والمغزى، هذا القارئ سنأخذه برفق، وفي صمت إلى أقرب مأوى للعجزة»[2]. إذن ما صفات ومواصفات القارئ الذي يريده البيان؟ إنّه «القارئ الذي يستجوب العالم ويستنطق الأشياء انطلاقًا من الصور الغامضة التي نقدمها إليه بين الحين والآخر.. تمامًا مثل الطفل الذي يلمح وميضًا في السماء فينفجر أسئلة لا تحصى في وجه من يحيط به»[3]. هكذا يريد البيان من القارئ أن يكون طفلًا يسبح في فضاء لا نهائي من الأسئلة التي لا تفضي إلى شيء، وإذا كان مأزق القارئ المؤهل لفض مغالق الرؤية التجريدية الغامضة ينصب على معاناة فك رموز إشكالية الكتابة الجديدة، فإن طرح التساؤل عمن يتوجه إليه المبدع في كتاباته يبدو مشروعًا بل قد يصبح

(1) موت الكورس، البيانات، 102.
(2) موت الكورس، البيانات، 103.
(3) المصدر السابق، 104.

ضروريًّا وإلاّ تحول الكاتب إلى أن يكون سجين كتاباته، أو سابق عصره يبحث عن جيل من القراء لما يولدوا بعد.

لكن هذه المشروعية من التساؤل لا تلقى قبولًا عند موقعي البيان، بل تلقى استهجانًا يصل إلى حد السخرية والشتيمة يقول البيان: «لمن نكتب؟ سؤال داعر، خبيث، جبان يدعو ضمنًا إلى القبول، والامتثال إلى المهادنة والتملق، إلى كبح كل خروج عن المألوف، سؤال لا يعنينا بأي شكل من الأشكال، ولا نحترم من يطرحه[1]». إذا كان السؤال، لا يعنيهم حقًّا كما يقول البيان، فلماذا إذن يشغلون أنفسهم بالرد عليه وشتمه وتحقير صاحبه، أليس في هذا تناقض مع مبدأ التساؤل الذي يلح عليه البيان؟، أليس هذا الإبداع الجديد، الذي جاء يبشر به البيان، واقعًا يقتضي مساءلته والحوار معه؟! أم أن الحوار ينبغي أن يكون في اتجاه واحد فقط، لا يتجاوزه إلى الاتجاه المعاكس.

ويتجاوز البيان إرهاب القارئ إلى إرهاب الناقد أيضًا، فهو يرى أنّه لا شأن له بالناقد الذي يلج النص بأدوات لا تتجانس مع النص ذاته. نقبل به ونوليه اهتمامنا إذا تجرد من مواقفه ومنطلقاته واستنتاجاته وأدواته السابقة. يعني باختصار أنّهم يريدون من الناقد أن يتجرد من الخبرة الإنسانية، والخبرة الذاتية، في التعامل مع الإبداع الجديد، ولكن كيف يمكن أن يتحقق ذلك؟ فيأتيك الجواب، «أن يحمل معولًا ثقيلًا – لن نحتال عليه بالقول إنه في منتزه – لأنه سيجد نفسه في نفق منجم، قد يكتشف ذهبًا أو حجرًا، المزيد من الأحجار إذا اتكأ على مقولات ونظريات.. فسوف يخوض في الممرات تائهًا ولن ننجده بل نتفرج عليه من ثقب، ونضحك على ورطته»[2]. أبعد هذا تعالٍ أو سخرية؟!!.

(1) المصدر السابق، 104.
(2) المصدر السابق، 104.

وثمة ملاحظة أخرى لا تقل، عن مستوى لغة البيان، إثارة ونعنى بها عنوان البيان ذاته «موت الكورس» أي موت «الصوت الجماعي» بما يحمله من موروثات تقليدية تعوق عملية الإبداع، وإفساح المجال لصوت جديد يلح على قيم التفرد والتميز يبدأ من نواة صغيرة ثم تتسع قاعدة هذه النواة لتشمل جماعة «مجلة كلمات» البحرينية، وأنّ الدعوة إلى موت «الصوت الجماعي» لا تنطلق من صوت أحادي، أو فرد في مواجهة الجماعة، بل جماعة في مواجهة أخرى تختلف معها في القيم والتقاليد، ويتجلى ذلك حتى في صيغة البيان الذي يلح على الصوت الجماعي، في سياق دعوته إلى موت «الصوت الجماعي» للآخر، من خلال استخدام نون الجمع التي بلغت كما لاحظ ذلك سعيد السريحي مائة وأربعًا وخمسين مرة. وهذه كثافة أسلوبية في «البيان» تعمق من قيمة الإحساس بالصوت الجماعي المناهض للآخر[1].

إنّ هاجس الآخر المناهض، والمناهض مستكن في بيان «موت الكورس» إنهم على حد تعبير سعيد السريحي: «هنا وهناك موجودون يحاصرون الذين يحاصرونه ينبثون بينهم يخترقون صفوفهم يشكلون تجمعاتهم التي تنذر بسيادتهم القادمة»[2]. هكذا يرهص سعيد السريحي بسيادتهم، أي بحتمية انتصار «الكورس» الجديد.

ورب قائل يقول: إن الدعوة إلى «موت الكورس» والتجسد في النهاية «بكورس مضاد» سيؤول في النهاية إلى موت «الكورس الجديد» لانشغاله بتكريس ما يدعو إليه من قيم جديدة، تجسد الدعوة في قوالب ونماذج جامدة، لا تلبث أن تحتذى وتقلد باعتبارها نماذج عليا في الدعوة الحداثية، وهذا أخطر ما يواجهه الخطاب النقدي، بوصفه حافزًا إلى التمرد والاستفزاز، وقد تنبه الناقد ارفنج هاو Irving How إلى هذا المأزق فقال «: إنّ الحداثة لا تستعيض عن الطريقة الرسمية السائدة بطريقة أخرى، لأنها تتنكر لدعوتها لو فعلت ذلك، وسيؤدي ذلك إلى

(1) يحيى السريحي، المؤلف وجماعات الخطاب، من «خواطر مصرحة إلى موت الكورس» ورقة مقدمة إلى الملتقى الأدبي الرابع لدول مجلس التعاون الخليجي 12 – 14 ديسمبر 1995م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص 7.

(2) المصدر السابق، 7.

توقفها عن أن تكون حديثة، وعلى هذا تطرح الحداثة نفسها باعتبارها إشكالاً يستعصي على الحل نظريًّا... ويتمثل هذا الإشكال في أنّ الحداثة تناضل بدون توقف غير أنها لا تنتصر أبدًا، بل عليها أن تناضل حتى نفسها بعد فترة حتى لا تنتصر، لأن الانتصار يعني النهاية[1]». ولم تكن هذه الإشكالية التي يثيرها «هاو» بعيدة عن وعي موقعي البيان، فقد تنبها إلى هذه المأزقية التي قد تهدم فكرة الحداثة من جذورها فدعوا إلى حرية الكاتب في اختيار النموذج الشكلي الذي يتوافق مع طبيعة تجربته الشعرية، فالكاتب عندهما «ليس عبدًا للأشكال بل خالقًا وخائنًا لها في آن واحد، كل شكل يصير قفصًا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلًا لنحطمه في اليوم التالي، هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية ونمجد سطوته على مخلوقاته»[2].

لكن ثمة سؤال يطرح نفسه في سياق هذه الإشكالية الحداثية، هل يا ترى حقًا يسعى بيان «موت الكورس» إلى تكريس صوت جماعي، ذي سمات فارقة، يكرس روح المغامرة الإبداعية، في الوقت الذي يدعو فيه إلى موت الصوت الجماعي التقليدي؟، وهل تكفي الإشارة إلى نون الجمع المنبثة في أنسجة الخطاب أنه يسعى إلى تأسيس صوت آخر؟ ألا يمكن اعتباره صوتًا أحاديًّا يؤسس لتمايز نوعي أحادي على نطاق واسع يراوغ فيه تكريس الصوت الجماعي التقليدي، ليتحول هذا الصوت الأحادي إلى أن يكون وحده هو الصوت الجماعي في نهاية المطاف، بما يكتشفه هذا الصوت من تجارب جديدة، ومتنوعة في الإبداع، تعلو على الصيغ الجامدة والثابتة، بحيث تصبح روح المغامرة الحداثية هي الصوت الآحادي الممتد بلا نهاية عند المبدع القادر على اختراق سكون الثوابت، وابتداع الجديد، وأنّه في النهاية لا يعدو أن يكون مفردًا في صيغة جمع.! أليس هذا ما قد يمكن فهمه من بيان «موت الكورس»؟ ربما يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون، غير أنّ الصوت الجماعي، على أية حال، لا يجد قبولًا من بعض النقاد، فسارتر على سبيل المثال لا الحصر يرفض أن

(1) Irving How , The Idea of Modern , in literature and Arts, Horizon Press New York 1967 , 13.

(2) موت الكورس، البيانات، 103.

يكون الشعر صادرًا عن «صوت جماعي» يقول سارتر: «ونستطيع إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون التزاميًّا... فالشاعر بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها.. فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر»[1].

وإذا كان بيان «موت الكورس» يعتبر أول خطاب نقدي يظهر على الساحة الثقافية في الخليج في مطلع الثمانينيات ينطلق من مفاهيم حداثية معاصرة، فإنه حتمًا ليس أول خطاب نقدي على الساحة الثقافية العربية فقد سبقته في هذا المجال خطابات أخرى من أهمها «بيان الحداثة» لأدونيس عام 1979، وبيان الكتابة لمحمد بنيس عام 1980م، ومن الطريف أن بيان «موت الكورس» قد ضم إلى هذين البيانين في إصدار واحد، صدر عن مجلة «كلمات» عام 1993 م، تحت مسمى «البيانات»، بوصفها جميعًا تحمل رؤى مشتركة في توجيه الإبداع الحداثي في الشعر، والعمل على تأسيس الحساسية الجديدة للكتابة.

وإذا كان هناك من يرى في هذا البيان «محاولة لبلورة مفهوم الخطاب في الدرس النقدي على نحو لا يغدو بعده الخطاب درسًا نقديًّا»[2] فإنه من الصعب التدليل على أن مفهوم الخطاب النقدي يملك آليات وأدوات الدرس النقدي القادر على ارتياد آفاق العمل الإبداعي، والكشف عن أغواره، وإبداعاته بإبداع آخر يتوازى معه، لأن الخطاب النقدي، يقف عند مستوى التنظير، ولا يملك أدوات اختبار هذا التنظير، وإنما يأتي الدرس النقدي بكل آلياته ليختبر مدى صدق هذا الخطاب، وانسراب عناصره في الأعمال الإبداعية، وعلى هذا فليس ثمة تعارض بين الخطاب والدرس النقدي، وإلاّ ستبقى دعوته إلى التغيير مطلقة من غير اختبار لصدقها، أو حتى اختبار مدى صدق حساسية المرحلة التي أفرزتها تجاه التقاليد والأشكال الراسخة في النظام السائد.

(1) جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، 1971م، ص14.
(2) يحيى السريحي المصدر السابق، 7.

وعلى الرغم من أنّ بيان «موت الكورس» يحاول أن يؤسس له خصوصية معينة تنبع من واقعه الثقافي الذي تتسارع فيه إيقاعات الحياة بصورة مذهلة أزالت فيها كل الحواجز المعرفية التي تحد من التفاعل مع الثقافات الأخرى، فإني أعتقد أن البيان في جوهره – لا في لغته أو أسلوبه – لا يبعد كثيرًا عن بيان الحداثة لأدونيس، وإن كان بيان أدونيس أكثر رصانة، وأرقى حوارًا في تعامله مع النص المضاد، فالحديث عن الرؤيا والحدس والغريزة والحلم والباطن في تشكيل التجربة الشعرية، والحديث عن مساءلة الواقع، والحديث عن ممارسة الكتابة الإبداعية وقوانين التعامل معها، والحديث عن الكشف، أو الاكتشافات، للوصول إلى الخفي بقوة الحلم والمخيلة، والحديث عن اللغة الإبداعية، اللغة الطفل، وصهر العناصر أو التجارب المستخدمة في بوتقة نار الإبداع وإكسابها خصوصية المبدع، كل هذه العناصر الواردة في هذا البيان تستمد جذورها من كتابات أدونيس في «بيان الحداثة»[1]، ومن كتابيه «زمن الشعر»، و«فاتحة لنهايات القرن» غير أنّ ما يميز هذا البيان عن أراء أدونيس هو الموقف من التراث أو النص الأول نموذجًا حسب تعبير البيان، فالحداثة عند أدونيس لا تعني القطيعة مع التراث، بل تنبثق من قديم هي في تعارض معه، بمعنى أن فهم القديم وتمثله، وسيلة لتجاوزه، ولذا يؤكد أدونيس على هذا المفهوم حين يقول: «إنّ حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلاّ استنادًا إلى اللغة العربية ذاتها وإلى شعريتها وخصائصها الإيقاعية التشكيلية وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها[2]».

فالموقف عنده كما نرى ليس قطيعة آلية أو مطلقة مع اللغة أو التراث، وإنما قطيعة جدلية لا يترتب عليها أن تفقد اللغة ذاكرتها التراثية، والاّ تحولت

(1) انظر بيان الحداثة في كتاب أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت 1980م، 313 – 340، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، العدد الحادي عشر، السنة الثالثة، صيف 1959م، بيروت 79 – 90.
(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، 338.

إلى انقطاع وانعزال وشطح واغتراب متعالٍ عن حقائق الواقع والحياة[1]. ويفترق صاحبا البيان في هذا المفهوم عن أدونيس في نظرتهما إلى النموذج السائد، إنهما يدعوان إلى الثورة على كل شيء، والتحرر من كل شيء، «نسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحدد كل كتابة. جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلًا لنحطمه في اليوم التالي[2]».

هكذا يتبلور مفهوم الحداثة، في نهاية المطاف، عند قاسم حداد، وأمين صالح ليصبح كتابة بلا مرجعية تستند إليها، ولا قوانين تؤطرها، وأشكالًا فنية تبتكر اليوم لتحطم في اليوم التالي، في محاولة منهما لارتياد آفاق جديدة من الاكتشافات والسعي وراء مطلق لا غاية له، ولا نهايات مميزة[3].

ومن الجدير بالذكر أن معظم كتابات قاسم حداد النقدية اللاحقة لهذا البيان تنطلق من ذات المفاهيم الحداثية التي يعالجها البيان، فكأنها ليست إلاّ تفريعات إضافية، تفصِّل ما أجمله بيان «موت الكورس» وتعكس في الوقت ذاته تطور أفق التجربة النقدية عند الشاعر في دعوته للحداثة الشعرية. ومهما يكن من أمر فإنّ هذه الدعوة الحداثية للتجريب لم تصدر عن فراغ وإنما سبقتها محاولات من التجريب المتواصل في الإبداع الشعري – كما قلنا – عند قاسم حداد بوجه خاص، وجماعة «مجلة كلمات» بوجه عام مما دفع في النهاية إلى بلورة صيغة خطاب نقدي جديد لا ينفصل عن التجربة الإبداعية، بل يصدر عنها، ثم يتجاوزها وتتجاوزه، ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان التنظير والتطبيق في توازٍ معًا، تتدافع جميع عناصرهما باتجاه المغامرة الإبداعية لحظة التوهج، وإذا افترضنا صحة هذا،

---

(1) محمود العالم، لغة الشعر العربي الحديث، في كتاب «قضايا الشعر العربي المعاصر»، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1988م ص 48.

(2) موت الكورس، البيانات، 103.

(3) Irving How , Ibid , 18.

ولعله كذلك، فهل يا ترى نجح قاسم حداد في المحافظة على هذا التوازي بين التجربة والخطاب في مسيرته الإبداعية؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال المقارنة بين التجربة الإبداعية عنده والخطاب.

(2)

منذ صدور أول مجموعة شعرية للشاعر قاسم حداد، «البشارة» عام 1970م والشاعر ما انفك يواصل تجاربه الشعرية حتى بلغت مجموعاته الشعرية إحدى عشرة مجموعة[1] كانت آخرها مجموعة «قبر قاسم» التي صدرت عام 1997م.

فضلًا عن ذلك تلك الكتابات النثرية العديدة ذات الصلة بالجوانب الإبداعية والنقدية، التي تحاول أن تؤسس للاختلاف من منظور التغاير مع السائد والمهيمن، والخروج على التناظر الحاد، والنمطية الجاهزة لا على مستوى الإبداع الأدبي فحسب وإنما يمتد ذلك ليصبح جزءًا من نظرة شاملة تتضمن الإنسان والحياة، والزمان والمكان.

ومن هنا كانت الدعوة إلى الشك في كل شيء، وإخضاع الواقع إلى المساءلة، والدعوة إلى التمرد والثورة على البنى التي تحكم هذا الواقع، وتسير نظمه وفق المألوف والسائد والمكرس والمتعاليات، وغيرها من العناصر التي تستمد وجودها من الماضي، وتعمل في الوقت ذاته على إشاعة روح الطمأنينة في النفوس، والركون إلى الصمت والحجر على العقل، وقتل روح الإبداع، واغتيال الذات، أو قمعها في أحسن الأحوال، كل هذه العناصر مجتمعة أو متفرقة كانت وراء صياغة نفس ثائرة

(1) صدر للشاعر قاسم حداد منذ عام 1970 م حتى عام 1997م إحدى عشرة مجموعة شعرية على النحو التالي حسب تسلسل صدورها: البشارة، البحرين 1970م وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة، بيروت 1972م، والدم الثاني، البحرين، 1975م، وقلب الحب، بيروت، 1980م، والقيامة، بيروت، 1980م، وشظايا، بيروت، 1981 م، انتماءات، بيروت، 1982 م، والنهروان، البحرين، 1988م، ويمشي مخفورًا بالوعول، لندن، 1990م، وعزلة الملكات، البحرين، 1991م، وقبر قاسم، البحرين 1997م.

متمردة ترفض المهادنة أو الخضوع للتهديد أو الابتزاز أو السلطة، أيًّا كان نوعها أو مصدرها، فمضت تمعن في هذا الواقع تأملًا وتشريحًا وتفكيكا متخذة من الحلم طريقًا تنأى به بعيدًا عن التلوث والتفسخ والخرائب، شاهقة في بهاء الكون، منتشية بلذة الاكتشاف ورجفة العناصر لحظة الاتصال[1].

إنّ المتأمل في شعر قاسم حداد، في مجموعاته الإحدى عشرة، يلحظ خيطًا فكريًّا ينتظم معظم أنسجة تجاربه الشعرية ويكوكبها في بؤرة ارتكازية محورها الذات والواقع، لا بالمعنى الضيق لهذا الواقع وإنما بالمعنى الشامل، لكل ما هو مفروض بحكم الممارسة التقليدية، مكونة بذلك موقفًا إنسانيًّا مثقلًا بالتصورات والأحلام والأخيلة الذاتية التي تحاول بها الذات اختراق حواجز الواقع، وقوانينه الصلدة، بحثًا عن فضاء يستوعب أحلام الذات ورؤاها. في عالم يفتقر إلى أبسط معاني العدالة والحرية، ويعمق في الوقت نفسه إحساس الذات بوعيها، وبالآخر الذي تنفصل عنه تارة وتمتزج به تارة أخرى، لتمعن مرة أخرى في الابتعاد عنه، محققة بذلك جملة من أنواع الوعي، تظهر عبر الحس والعاطفة وأحلام اليقظة[2]، والرؤى المضمرة وغير المضمرة، ولذا كانت حوارات الذات، مع نفسها أو مع غيرها، تمر عبر تلك النوافذ المشرعة، على مدى سنوات تجاربها مع الواقع، جاعلة من هذا الأخير هدفها الأسمى نحو التغيير، ويتم ذلك كله في إطار نزعة التمرد التي تستولي على الذات في نظرتها إلى الأشياء من حولها، وسنرى بعد قليل جملة من تلك الحوارات التي تتلاءم بصورة أو بأخرى مع ما ينادي به بيان «موت الكورس».

1 - الذات ونزعة التمرد:

تنحو مدلولات ألفاظ «الثورة والدم»، و«الهدم»، و«الطوفان والماء»، و«النار والحرق»، و«الرماد»، و«شهوة الفوضى»، وغيرها من الألفاظ والعبارات الشائعة في

(1) موت الكورس، البيانات، 99.

(2) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1990 ص 95.

قصائد قاسم حداد، إلى تأسيس موقف رافض لكل شكل من أشكال السلطة المكرسة بحكم الواقع لا العقل، صادر عن إحساس عميق بقيمة الإنسان، الذي فرض عليه أن يواجه عالمًا مملوءًا بالقهر والعسف والظلم، عالمًا تغيب فيه العدالة في خضم الممارسات والسلوكيات السلطوية الخارجة على نطاق العقل، والمنطق السّوي، مما دفع باتجاه التمرد والثورة والإصرار على تغيير هذا الواقع ولو بوسائل الحرق الشامل لكل مقوماته، وإعادة بعثه من جديد، إذ بنظرة واحدة، كما يقول قاسم: «نستطيع أن نكتشف مقدار البشاعة والظلم والوحشية التي يتدهور إليها الواقع والإنسان معًا، ثمة أحداث تجري تؤكد أنّ الإنسان لا يتغير، الطيب والشرير، والجميل والقبيح، إذا ولدوا بهذه الصفة يواصلون ذلك حتى الموت، الإنسان الأول لا يزال يتحكم فينا.[1]» ومن الجلي هنا أن قاسمًا يصدر في رأيه عن إحساس واعٍ بنبض إيقاعات العصر، وما يطرحه من تحديات وإشكالات لم تعرض للإنسان القديم، ولا يعني هذا أن الشاعر كان يستنسخ فلسفات التمرد الغريبة، المتكئة على العبثية والعدمية والنزعة الإلحادية كالتي نجدها في أعمال نيتشه، وكامي، وسارتر وسيمون دي بوفوار وغيرهم، وإن كانت بعض عناصر هذه الفلسفات تتسرب في بعض قصائده، بصورة واعية أو غير واعية، لكنها لا تغير النزعة العامة التي ينطلق منها شعره، وهي البحث عن عالم آخر يستوعب رؤى الذات في صراعها مع الواقع، ولذا كانت رموز النور والشمس والبحر والمرأة والأطفال والنخل والماء، مؤشرات المستقبل التي يراهن بها الشاعر على عفن الحاضر، ومكرسات الماضي، وبقدر ما تزداد التحديات المعاكسة لإرادة المستقبل يمعن الشاعر فضحًا وتشريحًا لهذه القوى المعاكسة التي لا يجد حرجًا في نعتها بنعوت جارحة، تبلغ أحيانًا درجة عالية من السخرية والشتيمة، في كتاباته الشعرية والنثرية على حد سواء، وقد رأينا بعضًا منها في نماذج هذه الدراسة.

إنّ نزعة التمرد في الذات المعاندة لحركة اللامعقول من حولها تستند في مرجعيتها أساسًا إلى توهج الذات بقيمة الإنسان، في هذا الكون، ودوره في صنع

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس، الكويت 1997م، ص 57.

الحياة، والتمرد في حد ذاته ليس نفيًا فحسب بل تحديًا ومعارضة ضد وضع من الأوضاع،[1] يتكرس في النهاية كموقف تعرف به الذات المعارضة، لتحمي نفسها من الانجراف وراء مغريات الواقع، أو القبول بمعطياته الآلية، التي تغتال حواس الإبداع، وتحيل الإنسان إلى جزء من آلة صماء تطحن في داخلها رحى الحياة، ولذا كان نفي الواقع أو التحلل من تبعاته، والتمرد على أبنيته التقليدية، بداية الإحساس بالحرية، والتوتر، والقلق، وهي العناصر المفضية في نهاية الأمر إلى التحدي والمجابهة:

في حل من الأسماء

في حل من اللغة الكسيحة والهوى

من زعفران المحو، من جبانة تمشي

وفي حل من الحرب التي غدرت بأسلحة المقاتل

من جدائل طفلة موءودة

من أمة لا تقرأ التاريخ

في حل أنا من ميتين يواصلون الموت

في حل

سأمسك دفتي بيدين من نار وماء

أحتمي في مذبحي، وأصير أغنية النفور[2]

في هذا النص يتجلى الحس الفردي في أعلى درجات تمرده على الوعي الجماعي، وعلى الثقافة وتاريخ الجماعة بصورته النمطية، وهذا المحو أو الإلغاء، أو التخلى عن ثقافة الانتماء، لا يأتي لمجرد الاختلاف فحسب بل يأتي تأكيدًا

(1) جون كرو كشانك، البير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 149.

(2) قاسم حداد، يمشي مخفورًا بالوعول، لندن، 1990 م، ص 66.

لتناقض الرؤيا الجديدة مع السائد ونفورها منه، كما يمنح الذات مساحة من الحرية تحقق فيه – بعيدًا عن تأثيرات الآخر – شهوة التمايز النوعي، وسط سلطة ثقافية طاغية تفرض وجودها عبر منافذ مختلفة. ويرى قاسم في مكان آخر أن مسألة الانتماء في المجتمعات المختلفة تأخذ منحى وحشيًّا يبلغ حد العبودية، التي لم تنجح أقنعة الحضارة في إخفاء وحشيتها وطفحها بالمهانة والإذلال[1] لذا نرى الشاعر يبدأ في تفكيك عناصر هذا الانتماء واحدًا واحدًا ليحمي نفسه من هذه العبودية التي يشير إليها، فيرفض من جملة ما يرفض «الأسماء» من غير أن يحددها، وفي ذلك توسعة دلالية لتشمل كل النماذج التراثية ذات السطوة الثقافية، كما يبرأ من اللغة الموءودة، المهدرة بكثرة الاستخدام، وسوف نفصل فيما بعد موقفه من اللغة ومواصفات هذه اللغة التي يترسمها وعاء للإبداع الجديد، ثم تتوالى بعد ذلك عناصر التبرء لتشمل عددًا من الممارسات ذات الطبيعة الخاصة بالجماعة، ولعل أكثرها سخرية صورة «محو الزعفران»، ذات الصلة بالطقوس السحرية التي يستجلي بها العامة أحداث المستقبل، ومن الصور الساخرة أيضًا صورة جدائل الطفلة الموءودة، في إشارة إلى الموقف السلبي من المرأة، ولعل في ذكر هذه الأشياء، وتحديد بعضها تحديدًا قاطعًا ما يشير إلى أنها مسمّرة في بعد آحادي يتعارض مع حركة المستقبل، وطبيعة الحياة ذاتها.

ومهما يكن من أمر، فقد تبدو الذات، من هذا المنظور، معزولة عن الحياة، أو بالأحرى منعزلة – إذ لا نرى إلاّ صوت الذات من خلال شبه الجملة النحوية التي تسيطر على النص سيطرة مطلقة، تأخذ فيها لفظة «حل» المقترنة بحرف الجر «في» بعدًا أساسيًّا في تكوين وبلورة صور عدم الانتماء الذي يؤكد عليه النص – غير أنّ الأمر ليس كما يبدو للوهلة الأولى، عزلة أو تمردًا سلبيًّا بل محاكمة للواقع وفضحًا لممارسات التخلف التي تأخذ شكلًا طاغيًا كأسلوب حياة، ولذا تنأى

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 112.

الذات بنفسها عن أن تنخرط فيه، محتمية بأدواتها الرمزية، الماء والنار، وسيلتي التطهير الأسطوري، اللتين تمنحان الذات شعورًا بقيمتها الحياتية كرمز للسخط على انحرافات الواقع.

وتجنح الذات، في قمة الغضب والانفعال، تحت وطأة الواقع إلى اتباع أسلوب إشاعة الفوضى في النظام، لإرباكه، وخلخلة بنائه، ولفت الانتباه إلى ما يمكن تحقيقه بالتمرد والفوضى:

تعال نفضّ الفوضى ونوزعها في لبن الأطفال
ونمزجها بجنون العقل
تعال نؤسس رفضًا في النبض
وومض الأرض
ونغوي الشهوة بالغزو وحلو اللهو
تعال نشكل لفظ الحرف ونكسره
ونغرر بالكلمات المتزنات ونغتصب العذراء
نولدها أجمل ما تحمل[1]

تأخذ الدعوة إلى الفوضى والتمرد، في هذا النص بعدًا فنيًّا تتجاوز فيه الذات نفسها إلى الآخر، بحفزه وتحريضه على التمرد، واعتباره مؤسسًا جوهريًّا في صناعة المستقبل، ويتم ذلك من خلال إدخال المخاطب في شبكة النص ومحاورته بطريقة تحفيزية تتكئ على عامل الإغراء النفسي، المضمخ برائحة الجنس التي تفوح من عبارات النص، ودعوته إلى الدخول مع الذات في مغامرة تفجير الواقع، وفق برنامج ذي خطوات محددة، يكفل تحقيق عناصر التمرد في البنية الحياتية والنفسية للإنسان، منذ جذوره التكوينية الأولى.

(1) قاسم حداد، القيامة، بيروت، 1980م، ص 100.

ويبدأ البرنامج بالدعوة إلى فض الفوضى، وتوزيعها في حليب الطفل، وعلى الرغم من وجود علاقة دلالية بدهية تجمع بين الفعلين «فض» و«وزع»، سواء قبل البنية التركيبية للنص أو بعدها، فإن إيحاءات الفعل فض تبقى حاضرة كدلالة لعملية اختراق المحظور، فتتراسل في اللاوعي مع افتضاض عذرية المرأة، كقيمة لها حساباتها الخاصة، ومن هنا لم تكن الفوضى المطلوب توزيعها في لبن الطفل فوضى عادية، بل فوضى مركبة، ممزوجة بجنون العقل، لكي تتوازى مع لامعقولية الواقع، وبالتالي يصبح المحظور مبرر الانتهاك من منظور الشعور بالعبودية، أو حين لا يجري التعامل فيه مع الناس إلاّ باعتبارها - كما يقول قاسم - حيوانات فاطسة[1].

وهكذا تأتي الفوضى اختراقًا للسائد، وتأسيسًا للرفض كمكون فطري ينساب في شعور الإنسان مع الرضاعة، وينمو مع نموه، ومن هنا ندرك لم كان هذا التركيز على توزيع الفوضى، أو الرفض، في لبن الطفل، في مواجهة قيم الجماعة القاهرة.

ويبقى فعل الأمر «تعال»، المتكرر في بنية النص محتفظًا بوقعه الإغرائي في جر المخاطب إلى السعي لتأسيس الرفض في العروق، وشحن الأرض بالبروق المنبئة بالثورة، وتحريك الشهوة باتجاه الغزو، ولفظة «الغزو» في سياق الشهوة، التي يحتفي بها النص، عميقة الدلالة على فعل الاختراق والتجاوز، وصدع النظام في المكرسات، ولعل المثير حقًّا في هذا النص هو ذلك الربط بين «الغزو وحلو اللهو» من منظور إغواء الشهوة بالتحرك في الاتجاهين، كما لو كان الغزو ذاته لا يختلف فطريًّا عن شهوة اللهو ومتعته.

ويمتد أفق التمرد عند الذات ليطال الأسلوب التشكيلي للغة بدءًا من الفونيم، الجذر المؤسس للكلمة إلى الكلمة ذاتها، إذ يكمن في هذا الفونيم أسرار التركيب

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر 168.

الإبداعي للغة، ولنتأمل في النص تفجرات فونيم الضاد في الكلمات «نفض والفوضى» و«رفضًا» و«النبض»، و«ومض»، و«الأرض»، وتفجرات فونيم الجيم في كلمتي «نمزجها»، و«بجنون»، المتواليتين، وتفجرات فونيم الواو، في كلمات متتالية، «نغوي»، «الشهوة»، «نغزو»، «حلو»، «اللهو»، حيث يأخذ تراسل الحروف، عبر التركيب البنائي للكلمة في الانفتاح على دلالات مختلفة، ومن هنا كانت الدعوة إلى تشكيل الحرف وكسره، في النص، تأكيدًا على قدرة اللغة على التوالد اللامتناهي من الأصوات والكلمات التي تنتظم في تشكيلات مختلفة، وهذا يعني قطيعة مع المنتج الجاهز للغة، وقسر اللغة على قول ما لم يقل من قبل، ولذا كان رمز «اغتصاب العذراء»، في النص، يشير إلى قدرة المرموز إليه (اللغة) على الاستجابة لمقتضيات هذا الاغتصاب بمنتج أجمل مما سبق، ويذكرنا هذا المفهوم عن اللغة عند الشاعر بقول أدونيس، في «بيان الحداثة» «إنّ على الشاعر الجديد أن يرتبط باللغة الأم، لا بنتاجها، ولئن كان يولد من الرحم الواحدة أبناء يتناقضون في كل شيء فبالأحرى أن يكون في اللغة أبناء لها يتناقضون كتابيًا»[1].

ولا تتردد الذات أبدًا في الكشف عن هاجس الهدم الذي يهيمن عليها في لحظات ذروة الغضب من الأوضاع المحيطة بها على نحو يكشف عن عمق المعاناة التي تكابدها في مسيرة الدعوة إلى تجاوز الرموز التقليدية للحياة:

أنا شهوة الهدم

كل السلاطين أحذية للغزاة

تساءلت: هذا مضيق يبرزخنا بين فخذيه

أم يستبينا[2]

بهذه البساطة اللغوية البالغة حد العفوية تضع الذات نفسها بصورة مباشرة أمام الموقف، من غير مواربة، أو التفاف عليه، فليس الهدم شهوة طارئة عندها

(1) أدونيس، بيان الحداثة (الثاني)، البيانات، 49.

(2) قاسم حداد، الدم الثاني، دار الغد، البحرين، 1976م، ص 13.

يمكن أن تتجاوزها، بل غريزة أو نزعة في فطرة تركيبة التمرد عندها على البنى السلطوية من حولها، ولعل في البنية التركيبية لمطلع جملة النص الشعري، المكونة من مبتدأ وخبر ما يعزز من هذا المفهوم الذي يرسخ شهوة العنف التي تدفع باتجاه الجارح من القول في جرأة بالغة، تجلب النظر إليها، بوصفها بنية لغوية ذات دلالة إيحائية يتجاوز فيها الدال مدلوله ليصبح دالًا لمدلول أبعد، كما يتجلى ذلك واضحًا في عبارتي السطرين الثاني والثالث من الخطاب، فالعبارتان لا تعنيان ما تقول بالمعنى الحرفي، وإنما تتجاوزان ذلك إلى المعنى الإيحائي المرتبط بالنظام الترميزي للغة، لتشيرا إلى حالة الاختناق السياسي، الذي تغيب فيه الحرية، ولذا جاء تساؤل الخطاب عن حالة الموقف مشوبًا بالسخرية والمرارة.

وفي قصيدة «تحولات طرفة بن الوردة» محاولة لاستيحاء نزعة التمرد في شخصية طرفة التراثية، وإسقاطها على الذات، فيتم في إطارها استغلال الطاقات الإيحائية، والإشعاعات الرمزية التي تثيرها العلاقات الجدلية في المحيط الاجتماعي للشخصية التراثية، إذ تنصهر في بوتقة التجربة الشعرية المعاصرة فلا يبقى منها ما يدل عليها[1] إلاّ اسم الشخصية التراثية الذي لم يسلم أيضًا من أن يطاله التحوير، فطرفة هنا ليس طرفة بن العبد بطموحاته التي لا تكاد تتجاوز ذاته، بل هو طرفة بن الوردة، الذي تتسع أمامه آفاق الرؤيا فتشمل الذات والمرأة، والأرض، والليل، والشمس والصحراء، والسيف، والثورة، والكلمة واللغة، في منظومة واحدة تترجم أحاسيسه المفعمة بالتمرد على مظاهر الحياة من حوله:

شارد، شهوتي العنف. تَجَرَّع لغتي

صرخة في الليل، في الصحراء ماء

(1) يلجأ الشاعر خشية ضياع ملامح الشخصية التراثية، في نصه الشعري إلى استخدام صيغة نثرية في صلب النص الشعري تذكر بالحادثة التاريخية التي أدت إلى مقتل طرفة، من غير أن يشير صراحة إلى اسم طرفة، ومهما يكن من أمر فإنّ هذه الصيغة النثرية المقحمة على النص ليست بذات قيمة فنية أو دلالية، بل تكاد تفسد عملية انصهار الشخصية المعاصرة بالشخصية التراثية في الثورة على العصر.

كنت مرسومًا على الضوء، وكنا نشرب الضوء معًا

قلت تاريخي رماد، وتراثي دمي المخلوع[1]

إن التمحور حول الذات، وكشف أحاسيسها المترعة بالعنف إلى درجة الشهوة الغريزية، لا يعنى تعاليًا على الجماعة، بقدر ما هو إحساس فائض من الوعي يحدد علاقة الذات بنفسها من جهة، وبالأشياء، أو بالعالم حولها من جهة أخرى، فالإحساس بالشرود، قد يوحي بالنفي والرفض لكنه يعمل على استنفار كل طاقات الوعي في الذات لتبرير نزعة العنف، وإعادة بناء الأشياء، أو استعادة بنائها، كما هي في شقيها السلبي والإيجابي وقد تبدو الكينونة التي يشير إليها الخطاب، في سياق الوعي الذاتي، مسئولة عن تلك النظرة السلبية إلى الماضي التي تدفع باتجاه القطيعة التامة مع كل ما لا ينتمي إلى العصر، ولعل معطيات الضوء، ومعطيات الليل والرماد كفيلة بتجلية تلك المفارقة الحادة في وعي الذات بالحياة وصراعها معها، فطرفة المعاصر يفتقد مرجعيته التاريخية، أو بالأحرى يرفضها لعدم قدرتها على استيعاب تجربته، أو عدم تعاطفها على الأقل مع معاناته، ومن هنا يصبح دمه المهدور هو تراثه، وهو هويته التي يواجه بها تحديات العصر.

ومع أنّ عناصر الأمل والتفاؤل في عالم مختلف تشيع في أكثر من مكان في قصائد قاسم حداد، كما نجد ذلك واضحًا على سبيل المثال في رموز الخطاب السابق، فالصحراء تختزن الماء، والذات مرسومة على الضوء، والضوء يشرب منه الجميع، لكنه أمل لا يضرب بعمق إذ تبقى حالة الإحساس بغياب الوعي عند الجماعة طاغية على ما سواها مما يرفع من درجة المواجهة والتحدي، التي تبلغ أحيانًا حد الشتيمة:

إن كنتم مقتنعين بأن الشمس غدًا

تشرق باسم القانــون

(1) قاسم حداد، الدم الثاني، 73.

إن كانت أقدام الطفل تضيع بأحذية السلطان

وأنّ الطلقة ضائعة

إن كنتم منسجمين معًا

في نوم الحلم الأول

والنوم صلاة الزمن الواقف

لاتنتبهوا

سيجيء زمان الصحو

يا أبناء وحيد القَرن[1]

لا ريب في أنّ عناصر الخطاب وبنية تشكيلتها اللغوية، المعتمدة على الصيغة الخبرية، في رسم درجة الاختلاف بين الذات والجماعة، توحي بعمق درجة هذا الاختلاف في الرؤيا، والوعي، فالجماعة تؤثر السلامة، من منظور الوعي السلبي المرتكز على التجربة في اللاجدوى من القفز على معطيات الواقع، إنّ التعارض بين القناعتين يمنح الذات تداعيات ذهنية تفجر فيها الموقف عاريًا بصورة حادة تكشف عن أبعاده الحسية، في صلب جوهر الممارسة الذاتية لاحتمالات التغيير، وأبعاده المستقبلية، وتنشط في الوقت نفسه في خلخلة قناعات الجماعة باعتبارها من أوهام الغيبوبة التي تستحوذ عليهم، براحتها النفسية مجنبة إياهم المتاعب، ولذا كانت عبارة «إن كنتم منسجمين معًا..» عبارة حافزة لدفع المخاطب إلى تأكيد أو نفي الاتهام، ومثلها في ذلك كل العبارات التي تدور في فلك الجملة الشرطية، التي تهيمن على أنساق الخطاب، حاملة دلالات سلبية على غياب الوعي عند الجماعة.

قد يبدو من بنية صيغة الخطاب في سياق جملة الشرط محاولة للإبقاء على روابط الذات بالجماعة، من منظور الاختبار النفسي لموقف الجماعة من حالة الجمود، غير أن تداعيات الغياب تدفع الذات إلى الانفعال، الذي يبتر خيوط هذه

(1) قاسم حداد، المصدر ذاته، 96.

العلاقة، فتصرخ «لاتنتبهوا» وهي عبارة كافية على بيان حس المفارقة في الرؤيا، بيد أنَّ النزوع إلى المستقبل يطغى على الحس، لتصبح حتمية التغيير، أو لحظة الصحو، قادمة مع الزمن «سيجيء زمان الصحو»، هكذا ترهص الذات بالآتي، عن قناعة راسخة، مشوبة بحفز الغارقين في أحلام النوم عن حركة العصر إلى الانتباه، فتصفهم بـ «يا أبناء وحيد القرن»، وهو تعبير قد لا يثير دهشتنا وغرابتنا في ربطه بعناصر النوم، والحلم، والزمن الواقف إلى غير ذلك من العناصر التي تصب في مجرى الغياب والجمود، إذ تؤكد الذات هنا على تفردها في هذا القرن في الخروج على سلطة الموروث والمكرس والمتعاليات الثقافية، وهذا الإحساس عندها قد يبلغ من الحدة ما يجعلها تصرخ في أسى أنها في حل من التنظيم، وأنها تمشي خارج التقويم، كما سنرى ذلك بعد قليل، هذا إلى أنّ قراءة أخرى لهذا التركيب المثير قد تنصرف مباشرة إلى القرن ذاته باعتباره قرنًا لا نظير له في التزامه بالجامد والموروث، ومهما يكن من أمر، فإنّ هذا الوصف لا يعدم أن يثير بعض التصورات الذهنية الأخرى، التي قد تخرجه من دلالته إلى دلالات رمزية أخرى، بيد أنّ النظر إليه في حدود حرفيته أقرب إلى حالة الحنق والإحباط التي تعتري الذات في موقفها من الجماعة.

ويتصاعد الإحساس عند الذات بالانفصال حتى عن الجماعة، التي كانت تعول عليهم كثيرًا في مسيرة التغيير، وبخاصة حين تراهم يتحولون ضدها مؤثرين الراحة على الدخول في متاهات الحلم، وتهويمات النفس في شيء قد لا يأتي أبدًا:

يا أصحابي

يا من كانوا

يا من حولهم حقد الحب النائم

سيفًا آخر في ظهري

من ينقل هذا الوقت الواقف عبر الدم؟

من يعرف – يا أبناء اللــغة الملعونة – حجم الهم؟

.....

فليتعلم أصحابي

أومــن كــانوا

أن الكلمات الملعونة جرح في حلم الإنسان

لكنّ الفعل دواء لا يخطئ

فالفعل دواء لا يخطئ

إن كنتم منسجمين معا

قولوا

من منكم يا أبناء وحيد القرن

من يعطي هذا الوقت الواقف لونه؟ أسألكم[1]

إن إحباطات الذات، كما تتجلى في أنسجة الخطاب المفعمة بنبرات الأسى، والغضب، تدفعها إلى تحليل الموقف، والكشف عن المواقف الهشة في أفق التجربة الإنسانية مع الحياة حين تتداخل عناصر القول والفعل فلا تستبين أبعادهما في ذهن الجماعة، بوعي، أو بغير وعي، وهنا تتدخل الذات لتمسك بخيوط الموقف من جوانبه المتعددة، وتسكن في حركته وصراعه، مدفوعة بمبادئها المتكئة على الرفض لفكرة المهادنة أو الخضوع حتى لخاصتها من الجماعة، حين تختلف معها في الرأي والموقف.

وتأخذ جملة النداء، في هذا السياق، بعدًا جوهريًّا في رصد حركة التحول والتداعي، والاستدعاء في بنية النص الشعري، فالمنادى المنسوب إلى ياء المتكلم، «يا أصحابي» ينطوي على علاقة حميمية، يتذكرها المتكلم محاولًا الإبقاء عليها، غير أن تداعيات الموقف وضغوطه، تدفعه إلى مراجعة هذه العلاقة، ووضعها في

(1) قاسم حداد، المصدر ذاته، 100 وما بعدها.

إطارها الصحيح «يا من كانوا»، إذ لم يعودوا أصحابًا بالمعني الذي تريده الذات، ومن هنا كانت الذات حريصة على ألاّ تصل إلى هذا الاستنتاج إلاّ عبر المرحلة التي قبلها لبيان مدى الإحساس بالفقد، والأمل في عودة هذه العلاقة إلى سابق عهدها، إذ إنّ الذات لم تؤثر على جملة النداء السابقة عبارة أخرى كأن تقول بصورة مباشرة «يا من كانوا أصحابي»، ولو فعلت ذلك لكان المعنى مختلفًا، وخارجًا عن إطار اللحظة الراهنة التي يرصد الخطاب تحولاتها المفجعة، ولذا كانت أفعال الخطاب تتوزع بين الفعلين المضارع والأمر، لتكثيف تداعيات اللحظة الراهنة، على الرغم من أنّ المحيط السردي للخطاب ينطلق من الماضي، بيد أنه ماض وثيق الصلة بالحاضر، موضوع الخطاب، ولذا كان قلق السؤال منصبًا بصورة مباشرة ومتكررة إلى احتمالات الحاضر، «من ينقل هذا الوقت الواقف عبر الدم؟»، «من يعطي هذا الوقت الواقف لونه؟»، وغني عن القول، إنّ السؤال هنا ليس مجرد بنية لغوية في نسيج النص فحسب، بل هو جزء جوهري من البنية النفسية، التي تصدر عنها الذات، باعتبار وسائل العنف، سواء كانت محوًا أو حرقًا، أو طوفانًا، أو دمًا، هي الطريق الوحيد لتغيير الحاضر، وعلى هذا فليس غريبًا أن نرى الشاعر في موضوع آخر يؤكد على هذا الخاطر بصورة لافتة:

وقد كانت الأرض مشتاقة للدماء

وقد كانت الأرض مشتاقة

وقد كانت الأرض[1]

وبتأكيد فاعلية الدم في علاقته بالأرض، التي يمثل لها بالشوق، كعلاقة غائبة في بنية تكرارية، فإنّ خلخلة بنية التكرار، بإسقاط كلمة «للدماء» في الدور الثاني في نسق الجملة، وحذف كلمة «مشتاقة» في الدور الثالث من ذات الجملة، تأكيد آخر لغياب فاعلية الدم، وبقاء هاجس الشوق لهذا الأخير حاضرًا يرف في بنية التكرار.

(1) قاسم حداد، المصدر ذاته، 27.

ومهما يكن من أمر فإذا كان نبض السؤال وقلقه، في نفس الذات، يشي بتراجع العنف عند الجماعة، كوسيلة خلاص، وانفراد الذات بحمل الهم الجماعي على مستوى القول، فإنّ الذات تدرك أبعاد وحدود القول مهما بلغت حدة لغته، وبخاصة حين لا يستند إلى مرجعية فعلية، تنقله من طور الكلام إلى طور الفعل، ولذا كان هناك اتكاء خاص على دور الفعل في نطاق الجماعة، «لكنّ الفعل دواء لا يخطئ»، «فالفعل دواء لا يخطئ»، ويتم ذلك في سياق الاستثارة الحافزة إلى الفعل من منظور الأمر والسؤال، «قالوا» «أسألكم»، لكنّ خيبة الذات في المخاطبين، تبدو أبعد من حدود الأمر أو التساؤل، وهو ما يفزعها، إذ يتصدع حلم التغيير، وتبقى الذات وحدها في متاهة الحلم، أو الوهم، ولذا نجدها تشتاط غضبًا حين يداخلها هذا الإحساس، فتجسده في عبارات مهينة، «من يعرف، يا أبناء اللغة الملعونة، حجم الهم»، «من منكم يا أبناء وحيد القرن..»، والتعبير الأخير يتكرر للمرة الثانية، موحيًا بالحالة النفسية التي تجتازها الذات في علاقتها بالجماعة.

إنّ قراءة أخرى لبعض عبارات النص وبخاصة حديث الشاعر عن أبناء اللغة الملعونة، والكلمات الملعونة، قد تبدو وثيقة الصلة بعبارة أخرى سابقة، تجسد هم غياب الوعي، الذي تحول إلى معاناة أخرى، «يا من حولهم حقد الحب النائم سيفًا آخر في ظهري»، وتشير رمزية السيف في الظهر إلى كلمات النقد القاسية التي تعرضت لها الذات في خلافها مع الجماعة، ومن هنا جاء الوصف بالملعونة منصبًّا على اللغة والكلمات التي كانت كالسيف في الظهر، وبذا تصبح لغة الشتم، ووصف الجماعة بأبناء وحيد القرن، أمرًا مبررًا من هذا المنظور، علاوة على إحساس الذات بالانهزام في تثوير الجماعة.

ولعل حدة التطرف، في التمرد والرفض، وشهوة الفوضى، في بعثرة الأشياء، من أجل إعادة إصلاحها في سياق نظرة مختلفة،، قد تبدو غير مقنعة عند الآخرين، مما يجعل من اختراق القناعات السائدة أمرًا بالغ الصعوبة، وتعترف الذات بفشلها

في هذا الجانب حين تقول: «وما دمت قد فشلت في تغيير الواقع فلن أسمح له، على الأقل، أن يغيرني على هواه، زاهدًا في كل شيء، لا تغريني سوى الحرية»[1]، تلك الحرية التي تحقق لها ذاتيتها بعيدًا عن مستعبدات الآخرين:

مشى في شهوة الفوضى

يواري كل شيء في فضاء الشرق في شكل له

لا يقبل الترميم

مشى في وحشة التهويم

...

وحيدًا صار في حل من التنظيم

....

يمشي خارج التقويم[2]

إنّ لحظة الإحساس بالانكسار تمنح الذات قدرة على التوهج، واستنفار كل كوامن الوعي فيها، ووضعها في إطار المرآة التي تنعكس على صفحتها كل الزوايا التي تظهر العملية الرؤياوية في علاقة الذات بنفسها من جهة أو علاقتها بالآخرين من جهة أخرى مؤكدة على تفرد الذات وانفصالها لا على مستوى الجماعة فحسب بل حتى على مستوى المكان والزمان، «مشى في وحشة التهويم»، «يمشي خارج التقويم»، إنّ نظرة الذات إلى نفسها خارج الأبعاد الفيزيائية للزمان والمكان، لا يعدو أن يكون اختبارًا ذاتيًا لصلابة الموقف في مواجهة التحدي.

وهكذا نلاحظ أنّ نزعة التمرد، والدعوة إلى الفوضى، والرفض المطلق، لكل أشكال السلطة المكرسة والاستعانة عليها بـأدوات الحلم والمخيلة لفض العصي والمغلق واكتشاف الحقيقة خارج فيزيائية الزمان والمكان -، كلها سمات مهيمنة

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 57 وما بعدها.
(2) قاسم حداد، النهروان، البحرين 1988م، 14 ومابعدها.

على معظم التجارب الشعرية عند قاسم حداد، مكونة له في ذلك موقفًا فكريًا من الحياة، والواقع، وهي بهذا لا تختلف في مضامينها عما يتردد من أفكار ورؤى في خطابه النقدي الذي رأينا بعضًا من نماذجه في مطلع هذه الدراسة.

2 - الذات ومساءلة الواقع:

لا يمثل الواقع عند الذات إلاّ المصدر الذي يمدها بالعناصر التي تساعدها على تشكيل الموقف المناهض، ومن ثم فهي تؤكد ابتداء على أنها لا تعكس الواقع ولا تحاكيه، وأن ما تراه ليس هو الواقع الحقيقي وإنما صورة مصغرة غالبًا ما يكتنفها الزيف والتشويه، وأنّ خلف الصورة يكمن المشهد المضمر الذي ينبغي تجليته، وهتك أستاره، لهذا يستهويها استجواب الواقع، وإغواء المستتر[1]، فيأخذ الوضع المأساوي للإنسان في هذا الواقع اهتمامًا خاصًا باعتباره الأداة الفاعلة في التغيير، وبدون فهم قيمة الإنسان على هذه الأرض، تفقد الحياة معناها وجوهرها:

قل لي يا شيئًا يجهلني
هل تعرف ما معنى الإنسانِ
يعيش بلا طير يصدح
هل تعرف ما معنى الإنسانِ
يعيش العرس ولا يفرح
من غير سماء تعرفه
مجهول القصة والعنوان[2]

يسقط الخطاب ابتداء عن عمد علامة الاستفهام من صيغة السؤالين، في الرسم الكتابي، ليفسح مجالًا أرحب للتأمل فيما يطرح من تساؤل حول معنى الإنسان، ومضيئًا في الوقت نفسه نقطة التساؤل بجملة فعلية تنطوي في ظاهرها على إشارة رمزية تعمل على تحويل الموقف من سؤال إلى لغز يستعصي على

(1) موت الكورس، البيانات، 101.
(2) قاسم حداد، البشارة، الطبعة الثانية، الكويت، 1984، ص 100.

الفهم، وتتكرر جملة السؤال ذاتها وبالتقنية السابقة نفسها مدعومة بإضاءة أكبر لصيغة السؤال الثاني لتعميق غموض معنى الإنسان في هذا الواقع. ومن الجليّ أن العلاقة، بين المتكلم والمخاطب، في صيغة ملفوظات السؤال، علاقة يسودها التوتر يفضح فيها المتكلم المخاطب، على نحو يكشف عن معنى سقوط الإنسان عند المخاطب، الذي لا يصرح باسمه وإنما يكني عنه بلفظة «شيئًا»، في سياق النكرة غير المقصودة، تهوينًا من شأنه، في مقابل لفظة «يجهلني» التي تتداعى في سياقها مأساة الإنسان المقموع تعبيرًا، وفرحًا، والمطارد سياسيًّا فلا يهنأ باستقرار أو حياة آمنة، مما يدفع باتجاه بلورة موقف قائم على الرفض من كلا الاتجاهين: سلطة الواقع المرموز لها بـ «شيئًا»، وهي ليست مجهولة بحكم الواقع، لكنها نكرة بحكم الرفض من الآخر، والإنسان المجهول بحكم الواقع، لكنه في ذاته غير مجهول إنّه «الإنسان»، وليس جنس الإنسان، ولذا كانت أداة التعريف عميقة الدلالة في إشارتها إلى واقع بعينه.

ويبقى التساؤل قائمًا من غير إجابة، وما ينبغي أن تكون له أصلًا إجابة، إذ ليس الهدف بحثًا عن إجابة أو تفسير أو تعليل يبدد القلق ويعيد الاطمئنان إلى النفس بقدر ما هو محاولة لإعادة التفكير في الواقع وتحريك العقل باتجاه لا معقوليته التي تهدم جوهر الإنسان وروحه.

ويظل الإنسان عند الذات هو الهاجس الأكبر الذي تسعى إلى إظهار معاناته في أبشع الصور التي تجسد زيف الواقع ونفاقه[1] في محاولة منها لخلخلة القيم الاجتماعية الراسخة، ومن هذا المنظور ترسم لنا الذات في قصيدة «ثورة من الداخل» معاناة الفتاة مع القيود البالية التي تمنعها من الإحساس بنشوة الحب، أو الإعلان عنه:

(1) تشغل معاناة الإنسان وهمومه الحياتية مساحة غير قليلة من اهتمامات الشاعر قاسم حداد، باعتبار الإنسان هو الركيزة الأساسية للحياة، وأنّ امتهانه، أو التعدي عليه، امتهان للحياة ذاتها، انظر على سبيل الأمثلة، البشارة، 44،97،99.

يثور الحب في قلبي.. من الداخل
ويهتز الصدى في الصدر يا أمي..
بلا حسبان
وأشعر نشوة الإنسان
حين يعيش
حين يثور
حين الرعشة الأولى
أحس حقيقة الإنسان
....
سئمت تحجر الكلمات فوق جدارنا الصخري
سئمت الموت عبر حياتنا يسري
أريد الحب أشعره كما الإنسان
أنا إنسان يا أمي.. أنا إنسان[1]

وإذ يأخذ الخطاب بتصعيد الإحساس بالقمع المتجاوز لإنسانية الإنسان، في المشاعر والخلجات التي تمور بها الصدور، فإنه في الوقت ذاته لا يغفل الإحساس بإظهار مشاعر السخط والتذمر من تلك القيود المحطمة لإحساس الإنسان بأنه إنسان قبل كل شيء، لذا تأخذ لفظة «الإنسان»، عبر أنسجة النص، في مستوياته التعبيرية المختلفة، بعدًا أساسيًّا في إبراز وعي الإنسان بإنسانيته، التي لا يجد وسيلة متاحة لممارستها وسط مظاهر الحصار المتنوعة، فتتكرر تلك اللفظة المثيرة ست مرات، حتى تحولت إلى نغم إيقاعي يجلو مشاهد الصورة العامة للخطاب.

ومع أنّ النص في ظاهره يشير إلى وضع الأنثى وحقها في ممارسة الحب في واقع يرفضها، ويرفض الاعتراف بمشاعرها، فإنّ دلالته العميقة تتجاوز ذلك ليصبح دلالة رمزية تتناول قضية الإنسان بصورة عامة، وحقه في ممارسة مشاعره وأحاسيسه بصورة تتلاءم مع إنسانيته.

(1) المصدر السابق، 43 وما بعدها

إنّ الحضور الطاغي للذات في لحظتي الوعي وتوهج الشعور، كما يجسدهما ظرف الزمان «حين» الذي يتكرر ثلاث مرات يسهم بصورة فاعلة في إبراز عناصر الغياب المضمرة في الذاكرة على نحو يكشف عن مشاعر الرفض الممثلة بالإحساس بالسأم من الكلمات المتحجرة، ومن الموت البطيء الذي ينخر أنسجة الحياة، والتطلع إلى حياة خالية من السجن والسجان والسوط المهين لكرامة الإنسان.

بمثل هذه الرؤية تتضاد الذات مع الواقع في قيمه ومعتقداته، مشكلة لها موقفًا تبدو فيه مقهورة بسلطة واقع يسوده القمع، وتحكمه التقاليد والعادات البالية، التي تستمد وجودها من المألوف والممارس بحكم العادة لا العقل والمنطق.

وبقدر ما تصبح الذات أكثر حصارًا، وتضييقًا عليها تنفجر بالأسئلة التي تصطدم بواقع صلد، لا تؤثر فيه معاول الأسئلة بل تتحطم على صخرته القاسية:

وأبقى وحيدًا أمام الجدار
وتبقى معي
وتبكي لأن الغرام
يموت بطيئًا قبيل النّهار
وأبقى وحيدًا... وحيد
أغازل نفسي على الماء مره وأضحك مره
وأبكي كثيرًا...
لأن الصغار.. بدون عشاءْ
ينامون دومًا بدون عشاءْ
لأن الشتاءْ
يعود سريعًا ونحن عرايا
بدون طعام بدون لحاف بدون غرام.
وأبكي لأنّ الفؤاد الصغير
يظل حبيسًا وراء الجدار
لأن الجدار يظل ثقيلًا على كاهلي

فلا تسألي...

لأن السؤال يلح.. يلح

بدون انفجار[1]

يفصح الخطاب عن أزمة القلق في انتصاب الجدار حاجزًا عن ممارسة الحب بين الذات والآخر (الأنثى) ويبقى الحرمان حاضرًا في فضاء التفكير بالحب، فالحب يموت قبل أن تكتمل فصوله، ولا تملك الأنثى إزاء هذا الموقف الإّ البكاء، في حين تتكفئ الذات على نفسها، مجسدة مشهد الوحدة القاسية في توزعها بين مغازلة الذات لنفسها، في انعكاس صورتها على صفحة الماء، وضحكها من هذا المشهد الساخر لكسر طوق العزلة. وقد يكون هذا السلوك العفوي من الذات والآخر تجاه تجاوز الحدود والقيود المحبطة للحب صورة نمطية تعبر عن حالة العجز التي تعتري الإنسان، هذا الموقف، حين لا يكون قادرًا على تفجير الحاضر، والنزوع إلى المستقبل برؤية جديدة، فالمشهد لا يخرج عن دائرة الوصف الذاتي لحالة العجز، التي تسلم إلى حالة عجز أخرى، تتجاوز فيها الذات فرديتها لتطل على المصير الجماعي الذي يستكنه الحرمان الممض، فهناك صورة الأطفال بدون عشاء – وهذا ليس حدثًا عابرًا بل ملازمًا لهم «ينامون دومًا بدون عشاء» – وهناك صورة الـ «نحن» عرايا بلا دثار أو طعام أو غرام، ولا سبيل إلاّ البكاء، خروجًا من مأساة الحس المفجع بمظاهر الحرمان والحصار على المستويين الفردي والجماعي، ولكن يظل إحساس الذات باختناقها من انتصاب الجدار هاجسًا ماثلًا أمامها في نهاية الخطاب، كما هو في أوله، يدفع باتجاه التساؤل الملح، غير أنّه لا يفضي إلى المتوقع منه، مما يزيد من شعور الإحباط والقلق، وهي الرؤية التي يريد الخطاب التنبيه إليها.

ومن الجليّ أن العناصر التكوينية للخطاب تنبع في أساسها من محاصرة العلاقة بين الذات والأنثى – الحاضرة الغائبة – بفعل خارجي مفروض عليها، فالأنثى حاضرة في الذهن، غائبة في الواقع، ولذا ليس غريبًا أن يعبر عنها

(1) المصدر السابق، 117 وما بعدها.

بضمير الغيبة في مطلع الخطاب، لتأكيد محاصرة الغياب لهذه العلاقة، التي ينتصر عليها بفعل المخيلة التي تحولها إلى لحظة حضور دائم، «وتبقى معي»، ليتم بالتالي مخاطبتها بضمير المخاطب، «فلا تسألي» تجسيدًا لفاعلية هذا الحضور في الذهن رغم الحصار.

وتكشف المكونات النحوية في بناء الخطاب، لتصوير الواقع، عن محاولة لإضفاء صيغة حية لحركة الزمن، من خلال بناء الفعل في صيغة الفعل المضارع، على امتداد شبكة خيوط النص سواء كان في سياق ضمير المتكلم، أو المخاطب أو الغائب، مما يوحي باستمرارية حضور هذا الواقع الذي يسائله، في حين أن العلاقة بين الفعل وفاعله يسودها الإضمار، فالفاعل في معظم الأحوال يبقى ضميرًا مختبئًا في بنية تشكيل الجملة النحوية، وهذا البناء اللاّواعي لتلك العلاقة الإضمارية يومئ إلى الإحساس بالانفصال عن الواقع من جهة، كما يمكن اعتبارها من جهة أخرى متوائمة مع حركة تغييب أو تهميش دور الإنسان، الذي تؤكد عليه الذات، كما رأينا في بعض النصوص السابقة.

وحين يبلغ امتهان الإنسان درجة شمولية تندفع الذات إلى ابتكار المشاهد المهينة والجارحة للذوق أحيانًا لتجسيد بعض من نماذج هذا الامتهان إمعانًا في تفكيك وفضح سلوكيات الشريحة المهيمنة على حياة الآخرين:

وكان الذي فوقنا
يبول علينا، ونحن نقول: اسقنا
ونشرب، نسكر حتى تمر الليالي علينا
وحتى يصدق أنّ السكوت كلام
نسير ونعرف كيف نشق التراب، ونبذر داخله الكائنات
وكيف نحزّ الرؤوس ونزرعها عبر كل العصور[1]

(1) قاسم حداد، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، دار العودة، بيروت 1972، 65 ومابعدها.

هذه الرؤية المجازية تنطلق في جوهرها من الإحساس بالانسحاق من الداخل الذي ينعكس في مرآة خارجية، ذات بؤرة واسعة، تستوعب مشهدًا جماعيًّا لحالة الامتهان والذل، لجعل العالم الخارجي أكثر حضورًا. وتفرض سردية الخطاب في سياق الماضي «وكان الذي...» إشكالية التفرقة بين زمنية الواقع المقدم، وزمنية الكلام، فالتوازى بين الزمنيين معدوم لاختلاف طبيعتهما، غير أنّ الذات تحتال على ذلك، لجعل التوازي ممكنًا إلى حد ما، بأن تملأ المشهد بالتفاصيل المجسدة لطبيعة العلاقة التي تربط بين السلطة المستبدة والجماعة، لتقفز بالتالي من أحادية الرؤية إلى تعدديتها، متكئة في ذلك أيضًا على البنية النحوية للخطاب، التي تشير بصورة مباشرة إلى الواقع المعيش، من خلال هيمنة الفعل المضارع على أنسجة النص على الرغم من أن اللحظة التي ينطلق منها الخطاب لحظة ماضية لكنها مرتبطة بالحاضر الذي يعقبها، في إشارة إلى حضور هذا الواقع واستمراره، وارتباطه بلحظته التاريخية، ومهما يكن من أمر فإن التفرقة بين الزمنين: زمن الحدث، وزمن الكلام تظل حاضرة لا يمكن تجاهلها حتى مع امتزاج الماضي بالحاضر، تأكيدًا لاستمرارية الحدث نفسه.

ومن الجليّ أنّ الخطاب هنا لا يتحدث عن واقعية حرفية، وإنما يجنح إلى ترميز الواقع ترميزًا يكشف عن نمطية العلاقات الطبقية في عالم يرفض احترام إنسانية الإنسان، وحسب تلك الجملة البغيضة، في صدر الخطاب، «وكان الذي فوقنا يبول علينا»، أن تختزل كل مشاعر الصلف من جهة، والذل والامتهان من جهة أخرى، اللذين يغيّبان فاعلية الإنسان في مواجهة الموقف الاّ من جانبه السلبي المغرق في السلبية، ولكنها السلبية المهادنة التي تختزن في أعماقها كل عناصر الثورة والانتقام.

ويصبح غياب الوعي الجماعي مشكلة تؤرق الذات في عدم القدرة على التوازي من غياب الوعي عند الآخر، مما يدفعها إلى تعميق وعيها بطرح الأسئلة البالغة الحساسية تجاه الأشياء الثابتة، التي يتجنبها الآخر غفلة أو جهلًا أو

خشية، وهي بهذا تطور إشكالية الحضور إزاء الواقع بدفعها إلى أقصى درجات التأزم مع الذات بغية تعرية الواقع، وكشف عواره، وتفكيك بنيته التحتية:

حوانيت توزع مرض الحزن والنوم. ومصحات
بحجم السأم المرابط تنشر سلالة الشرطي
والصلاة والشفق واحتقان الأمل في الوريد
وتحتل الغفلة جيلًا بلا أسئلة.
أنا خندق عمقته السؤالات والشك أنّ الطفولة ماء
وأنّ النخيل طريق إلى الماء
وطن!؟
هذا انتظار مجرم
هل يخرج التمثال من أحجاره السوداء. هذا وطن
قولوا
لماذا؟
كيف؟
من أين؟
إلى أين؟[1]

بمثل هذا التصور يبدو الواقع عند الذات مؤلمًا، يتغشاه الحزن والخمود، وتتعاوره عناصر الهدم والسأم المرابط، ويحتقن الأمل في الوريد، ويغيب الوعي، فلا مساءلة ولا أسئلة على امتداد جيل كامل، وغياب المساءلة يعني غياب العقل واختفاءه، وهذا ما يبدو أنّ الخطاب يومئ إليه بصورة غير مباشرة، ليثير في الجماعة لحظة تأمل فيما حولها من أشياء لمسببات الحزن والسأم، في سياق ترميزي يجتلى الذات والآخر، وبمقدار ما يغيب الوعي عند الآخر، يتوهج وعي الذات بنفسها في موقف مفارق مؤكدة فيه حضورها المتمايز، إذ تصبح خندقًا من

(1) قاسم حداد، الدم الثاني، 42 وما بعدها.

التساؤلات والشكوك التي تمس بداهة العلاقات بين الأشياء في أسمى براءتها ونقائها، (الطفولة + الماء + النخيل)، وأنّ مجموع نتائج هذه الأشياء هو الآتي الذي طال انتظاره ليغير وجه الحياة، لكنه لا يأتي، ومن ثم يصبح الشك والتساؤل هو الطريق إلى تثبت هوية الذات في خضم الغفلة الجماعية التي تهيمن على الواقع.

ويصبح الوطن، من خلال تنامي حس القلق على المستقبل، مثار الهاجس الأكبر المهيمن على الذات، في قلق الانتظار والترقب، ولذلك تصبح عبارة «هذا انتظار مجرم» مجسدة لمشاعر السخط التي تصطدم بالواقعية المضادة لمفهوم الوطن عند الذات، ومن هنا نجد أنّ لفظة «وطن» الواقعة في سياق التساؤل المجرد من أدوات الاستفهام التقليدية هي البؤرة المثيرة، والمفعمة بالدهشة، لتضاد مفهوم الوطن عند الذات، والواقع، ومن ثم فلا غرابة أن تجنح الذات في خضم هذا التضاد الضمني إلى الدخول في محاجة ذهنية مع الواقع في التفاتة إلى الآخر، «هل يخرج التمثال من أحجاره السوداء»؟، تلك هي المعادلة الصعبة، التي تنفجر بها الذات باحثة عن إجابة شافية تبدد قلق المصير، ولا يخفى أن تلك المحاجة المتكئة على التساؤل تخفي في بنية تركيبتها النحوية نظرة متشائمة تشع من تلك الصفة «السوداء» التي وسمت بها حجارة الوطن، لكنّ هذه المحاجة على أية حال لا تتوجه إلى الذات قدر توجهها إلى الآخر، الذي يستقطب اهتمام الذات، فتضع أمامه حسها الفردي تجاه إشكاليه الوطن «هذا وطن!» ثم لا تلبث أن تدخل في لعبة المساءلة من منظور الوعي الجماعي المدفوع بالحس الفردي «قولوا»، لتنفجر بعدها الأسئلة، في سياق التوجيه الذي تفرضه الذات، في إطار الدعوة إلى القول، وهي أسئلة محددة تنطلق من رؤية البحث عن السبب والكيفية والمصير، في رحلة استكشاف جماعي للواقع، بغية تحقيق تجانس بين الرؤيتين الفردية والجماعية، فلا تصبح بعده الذات معزولة عن الحس الجماعي الذي تعول عليه كثيرًا في تغيير الواقع.

(3)

1 - الذات والنص الجديد:

تستمد الكتابة الشعرية الجديدة وجودها، عند قاسم حداد من مفاهيم الحداثة التي تمثل ثورة على كل أشكال وأنماط الموروث الإبداعي، للتحلل تمامًا من سطوة النص الأول، على اعتبار أنّ للكاتب حقًّا في تشكيل صورة الحاضر مثلما كان للأسلاف حقهم في صياغة الماضي[1] ومن هذا المنظور دعا قاسم إلى كسر الحدود بين الأنواع الإبداعية الأخرى، وصولًا إلى النص المفتوح[2]، الذي يستمد مرجعيته من المجهول لا من المعلوم، وهو في هذا لا يختلف عن أدونيس في الدعوة إلى التحلل من القيود المفروضة على وسائل التعبير المختلفة[3]، فكلاهما قد أوغل في هذا الجانب، تطبيقًا، بشكل خاص عند أدونيس وتنظيرًا وتطبيقًا عند قاسم حداد، مما أوجد ردة فعل نقدية معاكسة جعلت قاسمًا يستشعر وطأتها في ردة فعل أخرى مضادة لمفاهيم النقاد التقليديين، «ففي معظم تلك الكتابات النقدية يبدو التعاطي النقدي مع أشكال التعبير، كما لو أنه مس بأرسخ المعتقدات الدينية لدى الإنسان موحيًا بأن ثمة منطقة محرمة ليس للكاتب أن يتجاوزها وهو يحاول صياغة منظوره الجديد... لكنّ حقيقة الأمر تشف عن نزوع لا واع لعدم المساس

---

(1) قاسم حداد، موت الكورس، البيانات، 100.

(2) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 18. قام قاسم حداد والقصاص أمين صالح بتجربة فريدة في هذا المجال زاوجا فيها بين التجربة القصصية والتجربة الشعرية، في كتابهما «الجواشن»، الذي يعد فريدًا في بابه، تم فيه، على حد تعبير قاسم، تجاوز شرط النوع الأدبي بصورة عفوية، وأنّ مفهوم الكتابة أصبح وثيق الصلة بالنص باعتباره كتابة تستمد شرعيتها من قدرتها على التحقق خارج النوع الأدبي. (المصدر السابق، 22)، كما حاول في تجربة ذاتية مبكرة اكتشاف الشعر بالنثر من خلال بعض قصائد مجموعة «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»، ومجموعة «الدم الثاني» اللتين تمثلان نزوعًا حادًا إلى تجاوز الأسوار والأشكال الفنية التي تحد من قدرة المبدع على ممارسة حريته في اكتشاف نشوة المغامرة، ولذة الاكتشاف، وجمالية الابتكار.

(3) أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب بيروت، 1992، 118.

بالأصول الموروثة، وبالتالي الخضوع لوهم محاكمة كل خروج عن تلك الأصول باعتباره خروجًا شاذًا»[1] لكنَّ قاسمًا كان يدرك بعمق أنَّ التحولات الثقافية كفيلة بتقويض فكرة الثبات في النص الأدبي، وأنّ الأسوار التي تطوق أحلام المبدعين ستتهاوى تحت وطأة هذه الأحلام التي تتوق إلى البحث عن أشكال شعرية جديدة مفعمة بروح المغامرة المنقادة بنوازع الغريزة والحدس، ولذا كان الخطاب النقدي، عند قاسم حداد، وبخاصة «موت الكورس» وفيما بعد «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر»، حادًا وعنيفًا لا يعرف المهادنة، أو المساومة في الدفاع عن حق المبدع في البحث عن الشكل التعبيري المناسب، من غير أن يستلزم ذلك عنده بالضرورة نفي الأشكال التعبيرية الأخرى، فالأخيرة اجتهادات بشرية كانت صالحة للتعبير عن عصرها، وهي جزء من الحوارات الإنسانية العامة، بيد أنها قد لا تكون قادرة «على التقاط لحظة الإنسان في راهن حياته»، حسب تعبير قاسم حداد، «أو اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة» حسب تعبير أدونيس، في «بيان الحداثة»، لذا نجد قاسمًا يحتفي احتفاء بارزًا بالعناصر الجوهرية المكونة لشعرية النص الجديد، إمّا بإدخالها في نسيج النص الشعري، كجزء من حوارات الذات في موقفها من الأشياء والحياة، كالموقف من الكتابة، واللغة، والرموز، وإمّا بتمثلها في بنية النص باعتبارها عناصر أساسية تسهم في تقديم رؤية مخالفة للعالم، تمتزج فيها الذات بإيقاع اللحظة الثقافية الراهنة، مدفوعة برغبة جامحة، نحو استشراف المجهول والغامض، وتجاوز كل أشكال المسلمات الكتابية السائدة، مثل الكتابة خارج الوزن، والاتكاء على الحلم، وقوة المخيلة، وهي العناصر الأكثر ثراء في التجربة الشعرية عند قاسم. وسنحاول أن نلقي ضوءًا على بعض هذه العناصر لنرى مدى تجاوبها مع عناصر الخطاب النقدي عند الشاعر.

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 13.

2 - الموقف من الكتابة:

وسواء كانت الكتابة تمثل، عند قاسم، هذيان الحلم، أو رعشة الجسد، فإن هذا لا يخرجها عن حدود المتعة الذاتية التي يؤكدها الشاعر في أكثر من مكان وموقف، وفيها يجد الشاعر نفسه، «عندما أكتب أشعر بحصانتي ضد هذا العالم، أصير قويًّا وقادرًا على المجابهات.... الكتابة في الحياة ضرب من الدفاع عن النفس[1]». وهي أيضًا ضرب من المعاناة النفسية الشديدة وبخاصة حين تكون الكتابة، مغامرة سديمية يتناوشها المجهول والغامض والحلم والرمز، في الخروج على نمطية الكتابة التقليدية:

يفتح أوراقه
يمسك القلم يسطع البياض في الشاطئ الفسيح
يقول: سأكتب
كيف أكتب؟
متى أكتب؟
ويزيد الأوراق مساحة تلهج في البياض
قلمه يرتجف بين إصبعين
يكتب / يمحو لا يكتب لا يعرف أن يكتب
لكننا نقرأ بياضه بانتشاء.[2]

تبدو الإرادة متهيئة لفعل الكتابة، والوعي في أوج حضوره لاستقبال فيضها، لكنّ البياض، أو الصمت، أو غياب الفعل الكتابي، أقوى من الإرادة والفعل، وهي كما يبدو ليست لحظة آنية عابرة ينتهي أمرها بكسر الصمت والبياض، بل هي معاناة مستمرة، تجسدها بنية الخطاب التي جاءت معظم أنساقه في صيغة المضارع،

(1) قاسم حداد، المصدر السابق، 57، 66، قارن موت الكورس، البيانات، 101،102.
(2) قاسم حداد، شظايا، 121 وما بعدها.

لشحن إرادة الفعل بالحركة التي يهيمن عليها القلق، سواء من خلال حوار النفس، أو من ارتجاف القلم بين الإصبعين، أو الكتابة والمحو، أو التوقف عن الكتابة، أو نفي معرفة الكتابة.

وبمراوغة الكتابة غيابًا تامًا، والبياض حضورًا ساطعًا، تتصاعد إرادة الكتابة حتى الوقوع في العجز التام عن تحويل هذه الإرادة إلى فعل، «لا يعرف أن يكتب»، وهنا يصبح البياض دالًا مراوغًا، بالوظيفة التعبيرية الغائبة، لمدلول فعل الإرادة الغائب، «لكننا نقرأ بياضه بانتشاء»، وإذا كانت القراءة المنتشية تنطوي على تأكيد حضور البياض كلغة أخرى مقروءة، فإنّ هذا يشي بجدلية العلاقة التي تربط بين النص والمبدع من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، بمعنى أنّ النص الجديد ينبغي أن ينظر إليه من واقع لحظته الحضارية وإشكاليته التعبيرية، مع لفت الانتباه إلى الرسالة باعتبارها وسيلة اتصال بين طرفين، قد تفرض على متلقيها أنّ ينظر فيها إلى ما بعد الوظيفة التعبيرية للغة، أو بعبارة أكثر تحديدًا إلى شيء يقع خارج اللغة.

وبافتقاد حركة اللغة الكتابية على الأوراق يسود الصمت، إذ لا شيء بين حركتين في الذات، حركة الكتابة، وحركة المحو، وتنتصر الذات لحركة المحو، بالإبلاغ عن عدم معرفة الكتابة، ليحدث بعدها اتصال على مستوى المتلقي الذي يستوعب إشارة الغياب، مؤكدًا على حضور القراءة المنتشية في عتمة الكتابة، وأنّ تعطل الكتابة لا ينفي بالضرورة تعطل القراءة، كما لو أن مفهوم الكتابة قد توقف عن الدلالة على نوع خاص من أنماط اللغة، مع أنّ المفهوم ذاته ينطوي على اللغة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى[1].

ومهما يكن من أمر فإنّ الإحساس برهبة الكتابة ومسئوليتها العظيمة، يمكن أن نجده في أكثر من مكان، من قصائد قاسم حداد، موحيًا بأن تجاوز المألوف

(1) Jacques Derrida , Of Grammatology , Trans. G. ch. Spivak , Johns Hopkins University Press , 1976 , p. 7.

والشائع في الإبداع لا يتحقق ما لم يتم شحن الوعي بحتمية هذا الصراع بين الذات الكاتبة، ومفهوم الكتابة الجديدة، الذي ينقاد في النهاية إلى تدمير الوعي التقليدي للكتابة، وبما أنّ الذات لا تملك تصورًا معينًا، أو شكلًا محددًا، لما يمكن أن تأتي به لغة الكتابة الجديدة، فإنها تسلم نفسها إلى الذهول المفاجئ، حين تضع الورقة أمامها، وتنتظر لحظة الفيض القادم:

أمام الورقة

أقف مذهولًا مباغَتًا

من يجسر على كسر هذا البياض الجميل[1]

يأخذ البياض في الخطاب، مساحة أكبر مما هي عليه أمامنا، في إشارة إلى أزمة الكتابة، وبخاصة حين يكون المبدع مهمومًا بتجربته التعبيرية، كما هو الشأن مع قاسم، الذي يسعى إلى إقناع القارئ بأنه إزاء تجربة جديدة تأخذ الأمر مأخذ الجد، وتسعى إلى إرساء حساسية شعرية جديدة، لذا تأخذنا الذات إلى اللحظة الحاسمة، في تجربتها الكتابية، حين ينتصب البياض حاجزًا أمام فيض الكتابة، فيأتي سؤالها معبرًا عن رهبة الكتابة، «من يجسر على كسر هذا البياض الجميل»؟، ودافعًا لوعي القارئ إلى التأمل في إشكالية جرأة الكتابة في محيط البياض. وإذا كان البياض، يأتي في القصيدة الحديثة كأحد أبعاد عناصر الصمت المنفلتة من قبضة اللغة، بغض النظر عن كميته أو أوضاعه، في جسد النص الشعري، فإنه قطعًا يختلف عن البياض الذي يحيط بالورقة قبل أن تبدأ فاعلية اللغة في التحرك، إذ هو في الأول عنصر أساسي ذو دلالة على شيء يقع خارج اللغة، في حين أنّه في الثاني صمت عارض، يحيط بالورقة، يسبق عمل اللغة، لا يلبث أن ينحسر أمام مداد الكتابة، ومن ثم يفتقد البياض جماله على الورق، لتظهر على أثره جمالية الكتابة.

(1) قاسم حداد، شظايا 12.

أما بداية عمل الكتابة عند قاسم حداد فهي غامضة لا يستطيع تفسيرها بيد أنه يستطيع أن يصف مباغتاتها له:

لا أعرف كيف

أجلس هكذا

رأسي قبعة الكون

ويداي في جنون

لست متعبًا ولا حزينًا

أرى البياض أبراج الفوضى

ألمس الحبر وراحتيّ جنة الكلام

حرف... وتنهمر على شظايا الغيوم

مثل طرائد تقع في الكمين.

لا أعرف كيف

هكذا أبدأ

أعطي جسدي لحرير المباغتات

أرخي أعضائي لهذيان النيازك

وأتبع رنين الملائك وهي تمجد الغموض

لا أعرف كيف

لكني أبتهل للسر أن يصطفيني عبدًا

لحرف ينسج المرايا ويهندس الشكل

لبياض طاعن في التحول[1]

إنّ نفي معرفة كيفية الكتابة، عن الذات الكاتبة، من هذا المنظور، وإضفاء مسحة من الغرابة عليها تجعل الوعي الإبداعي، في حالة تغريب، أو استلاب كلي

(1) قاسم حداد، عزلة الملكات، 11 وما بعدها.

لشيء غامض، لا يملك معه الكاتب إلاّ أن ينقاد لتداعياته، وينطوي هذا الإبداع النصي، لفاعلية السر الكتابي، على توجيه المتلقي إلى التعامل مع النص من منظور خاص، يأخذ في الاعتبار، حالة اللاوعي الكتابي التي تدفع المبدع إلى الوقوع في نطاق الهذيان الكتابي المتشح بالغموض، المعبر عن حالة الأسر الإبداعي التي يقصر دونها التعبير أو التعليل، وعلى هذا يصبح النص، من هذا المنظور، متاهة، أو فضاء ممتدًا، يتسع لكل الاحتمالات، والتأويلات، التي تفرضها طبيعة الدلالات المتداخلة أو المتقاطعة في لغة النص الشعري الجديد، الذي يعتمد، في توصيل رسالته، على فطنة القارئ، في إعادة تنظيم دوال القصيدة، وربطها بالعناصر الإشارية للنص وصولاً إلى الدلالة.

وأيمّا كان الأمر، فإنّ النص الشعري هنا يتعامل بصورة واضحة مع مشكلة دينامية الإبداع، وموقع الذات المبدعة فيها، وهي قضية جدلية أثير حولها كثير من المسائل والقضايا، التي دخل فيها علم النفس التجريبي طرفًا في الموضوع، حيث تحولت اعترافات الشعراء، إلى مادة تحليلية يستنبط منها علماء النفس تفسيرًا لدينامية الإبداع[1]، ومع أنّ قاسمًا لا يختلف عن كثير من الشعراء الذين يجدون أنفسهم في لحظة مدفوعين بقوة لا إرادية إلى الإبداع فإنه حرص في الوقت ذاته على أن يطلعنا على حالته النفسية لحظة التهيؤ لاستقبال الفيض الإبداعي في سياق التجربة الإبداعية نفسها، مما جعل منها وثيقة تجلو خبايا الهم الإبداعي عند الشاعر، بصفة خاصة.

تطالعنا في البداية حركة التهيؤ المتمثلة بالجلسة «أجلس هكذا»، التي يرصدها النص في سياق حركة الحواس، وتضافرها في قدح شرارة الإبداع، من الرأس إلى اليد، مرورًا بالبصر، وحاسة لمس المداد، في لحظة تماسها مع اليد، وهي في حالة توهج فعل الكتابة، المعبر عنه «بجنة الكلام» إيذان بإنتاج أدوات

(1) انظر في هذا الموضوع كتاب د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني «في الشعر خاصة» دار المعارف بمصر، 1959م.

الكتابة، التي تتشكل عناصرها ابتداء من حرف، لتبدأ بعد ذلك حركة الفيض التلقائية، بصورة مثيرة تلعب فيها الاستعارة والتشبيه بعدًا أساسيًا في تجسيد مشهد تلك اللحظات الحاسمة التي تداهم الكاتب، كفعل الطبيعة المفاجئ، في ذروة حركته، ومن ثم فلا غرابة أن تكون عناصر الطبيعة أكثر تمثيلًا لتحديد العلاقة بين الذات والإبداع، فانهمار شظايا الغيوم، إشارة مركزة إلى لحظة التدفق التي تنهمر على الذات بعد توفيرها عناصر هذا التدفق، التي هيأت نفسها لاستقباله، سواء في تضافر عناصر الحواس، أو في رسم الصورة النفسية للذات «لست متعبًا ولا حزينًا»، وهدوء النفس هنا لا يستقيم مع حركة الرأس، وما يحمله هذا الأخير من هموم، ولا مع حركة اليدين في جنونهما، مما يجعل من دلالة الإبداع هنا دلالة مراوغة تنطوي على بعدين متضادين يسهمان في نهاية المطاف في تشكيل دلالة أكبر ذات صبغة لا إرادية، «مثل طرائد تقع في الكمين»، هكذا تجلو الذات البعد الإبداعي عندها في مستواه الأول.

ومع أن مجلى الإبداع هنا يتسم بنوع من السلبية، التي قد تلغي دور الذات في الصنعة الإبداعية، فإنّ الإبداع في مستواه الثاني عند الذات يلغي دورها تمامًا وتصبح أسيرة لعناصر أخرى، أكثر حضورًا منها، مما يجعل فعل الإرادة غائبًا أو منقادًا إلى إرادة أخرى، لا يملك معها إلا الخضوع لها، ومن هنا جاءت الأفعال الثلاثة المتوالية «أعطي»، و«أرخي» و«أتبع» متلائمة مع حالة الاستسلام التي تشفُّ عن معنى إرادة الإرادة، المختبئ وراء حالة هذا الاستسلام الجسدي لمؤثرات خارجية، تنساق وراءها الذات، لتحقيق فعل إرادة الكتابة، ومن ثم كان هناك التفات إلى طبيعة هذه العناصر الفاعلة، ودورها في إيقاظ حافز الكتابة الغامض، وإنها على حد تعبير الخطاب «حرير المباغتات» و«هذيان النيازك»، و«رنين الملائك» مما يجعل من دلالة هذا النمط من الإبداع بالغة التعقيد والغرابة، لتتواءم مع حالة إنتاجه.

أمّا على المستوى الثالث، والأخير من درجات الإبداع، فإنّ الذات تؤكد على الجانب السري في العملية الإبداعية التي يلعب فيها الحرف دورًا فاعلًا في تشكيل أنسجة الخطاب وهندسته، بصورة تلقائية، تغدو معه الذات منقادة لتداعيات الحرف في إزاحته لمساحة البياض التي أخذت تتراجع، تحت تداعيات الحرف، وبقدر ما كان البياض، في بادئ الأمر، «أبراج الغموض»، كان الحرف في نهاية الأمر، يهندس الشكل ويقوض فوضى البياض لتصبح الكتابة، أو الحرف، نقيض البياض. وهذا لا يعني- كما يقول (جاك دريدا J. Derrida) - أنّ الكتابة هي ذلك الحرف البسيط، بل إنها تخلق المعنى بصياغتها له على سطح مؤهل للتوصيل إلى ما لا نهاية له[1].

وهكذا تبدو الكتابة من هذا المنظور سرًّا من الأسرار التي يستعصي تفسيرها، بيد أنّ الذات لا تتركنا نهبًا للحيرة، وشطط التفسير، بل تحاول في نهاية الخطاب أن تبدد من عتمة هذا السر، بالإفصاح عن حالة الوعي اللاحقة لما بعد الكتابة:

وأعرف، آنذاك، أنني كنت الحلم

وظل الحلم

وأنني ماء في مجرة القصيدة[2]

ومهما يكن من أمر، فإنّ الدلالة الجوهرية للمفارقة، بين حالتي النفي والإثبات، حاضرة في الخطاب بصورة حادة، مجسدة معضلة الكتابة عند الشاعر الحديث، من منظور حالة استلاب الوعي واستعادته في سياق فاعلية المخيلة التي تزاوج بين الذات والحلم من جهة، والذات والماء من جهة أخرى، فمع الحلم يقع الاستلاب، ومع الماء يتم الحضور، فكما لا حياة بغير الماء، لا قصيدة بدون شاعر،

---

(1) Jacques Derriala , Writing and Difference , Trans. A. Bass The University of Chicago Press , 1978 , p. 12.

(2) قاسم حداد، المصدر السابق 14.

مما يعني أنّ الشاعر حاضر في أنسجة القصيدة بطريقة أو بأخرى، مهما أوغل في عالم اللاّوعي.

وفي لحظة يأس عابر تأخذ الذات في التشكيك في عدم جدوى الكتابة بعد الممارسة العملية لغواية الخط الأسود في مواجهة البياض أو الصمت من جهة، ومواجهة أثر الكتابة في الآخر من جهة أخرى:

هل صدقتم ما قيل عن الخط الأسود؟

هل..؟

لا يمكن أن أكتب شيئًا بالأسود

جربت جميع كتابات العالم، لا يجدي

حرف لا يتعب

لا يحمله كتف مجهد

هل صدقتم أني أكتب..؟

لو أنّ الحرف القادم في رأسي

طلّ على وجه العالم

لانهارت في بيتي الأوثان المركونه

من دهرٍ غابر[1]

إنّ صيغة السؤال المكررة، في مطلع النص، تحيل إلى حركة مغايرة، في مفهوم القيمة السابقة، المستقرة في ذهن الجماعة، لدور الخط الأسود، واللون الأسود تحديدًا، كأداة كتابية ضاغطة ذات دلالة، مما يعني حضور مدلول آخر متسامٍ، بالغ الشفافية، تشي به أنسجة النص. إنّ فشل دور الكتابة الموجهة، يعني فشلً اللغة المستخدمة في خلخلة النظام القائم، مما يستدعي مراجعة المشروع من زاويتيه، الأداة، والذات، فإذا ما توقفنا عند الأداة، كقيمة تعبيرية، بدت غير ذات جدوى،

(1) قاسم حداد، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، 21.

لأن طبيعة ما يكتب لا يتواءم مع ما يستهدف، ومن هنا يأتي فشل الأداة، وهو في الوقت ذاته فشل أشد لمنتج الكتابة، لكنّ إشكالية الكتابة، التي يثيرها الخطاب، على الرغم من تحديد مرجعية إشكاليتها نصًّا، «لا يجدى حرف لا يتعب...»، تبدو وثيقة الصلة بالغياب، غياب المتكلم، إنها نص ميت، قابل للتداول والتفسير اللامتناهي، لا ينافس في حضوره، وتأثيره سحر الكلام المنطوق، وهذا يذكرنا برأي أفلاطون، في الكتابة، كما يروي ذلك «جاك دريدا»، حيث وضعها في مرتبة دون الكلام، بل وصفها بالابن اللقيط، أو اليتيم، في مقابل الكلام، الابن الشرعي للأب «اللجوس» (الكلمة)[1]، إذ في البدء كانت الكلمة، وهي أصل الأشياء، وضمان الحضور التام في العالم[2]، ويقابلنا هذا المفهوم الأفلاطوني في الكتابة عند قاسم حداد، بصورة أكثر تحديدًا في قصيدة «ماء المعنى» حيث يقول:

سميت الكتابة خطيئة القول[3]

ومن الجلي هنا أنّ وصف الكتابة بخطيئة القول يكاد يكون متطابقًا مع وصف أفلاطون لها بالابن اللقيط، مما يعني التشكيك في مشروعيتها في مقابل القول، وهذا ما يبدو أنه المعنى الذي تتوجه به الذات نحو المخاطب، في سياق السؤال، الذي يتكرر ثلاث مرات لتعميق مفهوم هذا الشك، المؤسس على التجربة الذاتية، مما يعني من هذا المنظور فشل الكتابة في بعديها الخاص والعام، كأداة تعبير قادرة على النفاذ والتأثير المباشر، وهذا ما قد يبدو متناقضًا مع خطابه النقدي، في موقفه من الكتابة والكلام، فالكتابة عنده نقيض الكلام، والكلام لسان الواقع، والكتابة رعشة الجسد، والكلام علف الأذن، وتراكمات بلاغية تؤله الشارع،

---

(1) Jacques Derrida , Positions , Trans. by A. Bass. The University of Chicago Press , 1981 , p. 12.

(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991، ص 147 وما بعدها.

(3) قاسم حداد، يمشي مخفورًا بالوعول، 81.

والكتابة تفضح لا معقولية الشارع المتشح بالمنطق والوعظ والخطب[1]. فهل يعني ذلك تراجعًا عن هذا الموقف ومواجهة الشارع بنفس سلاحه، أو أنّ الموقف ينطوي على مراجعة لأسلوب المواجهة الواجب اتخاذها للتوازي على الأقل مع ما يطرحه الشارع؟ وسواء أكان الأمر يتعلق بالبحث عن مفهوم جديد للكتابة، يتواءم مع روح العصر، أم اعتبار الخطاب الشفاهي أكثر تمثيلًا للذات المتكلمة، والذات المتلقية، في مضمونه ومعناه من الكتابة في لحظة ما، فإنّ الذات المنتجة للخطاب، تعترف بشكل مباشر بأنها لما تنتج بعد الخطاب القادر على التأثير المباشر ولو فعلت ذلك على حد تعبيرها، لانهارت الأوثان من دهر غابر.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الصيغة الغائبة للخطاب المطلوب، أيا كان الدافع وراء غيابها، تفرض على الخطاب الموجود روح التعارض، حضور غياب، في سياق لعبة الممكن، وغير الممكن، إذ تصبح المغايرة، أو الاختلاف قيمة أفقية واسعة، بين المتاح والممتنع، في إنتاجية الكتابة، ومن ثمَّ تصبح الذات أسيرة اختلاف مفهوم الكتابة، بانقسامها على ذاتها بين الواقع الحي، وبين الوهم المضمر، حبيس الرأس، «لو أن الحرف القادم في رأسي طل.. لانهارت.. الخ»، لو هنا شرطية، لا يتحقق فعل الإنجاز الثاني من الجملة، إلا بتحقق فعل الإنجاز الأول منها، وهو، كما يشير التعبير، ليس خيارًا ذاتيًّا، يأتي أو لا يأتي، وإنما هو خيار إرادة إبداعية تفرض عدم تحقق وجوده لأمر ما، لا على مستوى التعبير فحسب بل على مستوى الدلالة، وهو الأهم في لعبة المغايرة الكتابية التي تحيل إلى مدلول مضمر، أو ما يسميه «جاك دريدا» «المدلول المتسامي» «Transcendental signified»، في سياق التجربة الكتابية.

لكنّ الكتابة عند شاعر كقاسم حداد تمثل خيار حياة، لا مناص من التعامل معها، مهما كانت سلبياتها، فالحياة – على حد قوله– «بعيدًا عن الكتابة ستكون

(1) قاسم حداد، موت الكورس، البيانات، 101.

ضربًا من الذل والعراء، في عالم لا يرحم الضعفاء، بدون الكتابة أكون شخصًا مفقودًا لا رجاء فيه»[1]، وتحت هذا الهاجس المقلق تأخذ الكتابة عنده بعدًا احتفائيًّا تؤكد به الذات هويتها الثقافية:

أملك الآن أن أحتفي بالكتابة

أملك الآن أن أحتفي[2]

والآنية أو الظرفية الزمانية، في النص، هي هذا الانقلاب في مفهوم ودور الكتابة كموقف فكرى تستند إليه الذات، في الدفاع عن نفسها وعن القيم التي تؤمن بها، إذ يصبح الزمن زمن الوعي بمفهوم جديد للكتابة يردم ذلك الانشطار في الذات، بين رفض الممكن، والتوق إلى ذلك المضمر المتأبي على الحضور.

3 - الموقف من اللغــة:

إنّ النظرة الحداثية التي ينطلق منها الشاعر قاسم حداد، في نظرته إلى العالم والأشياء، والماضي والحاضر والمستقبل، فرضت عليه أن يتعامل مع اللغة، من منظور مختلف، يوجه الذات نحو اختراق سلطة اللغة بغية الوصول إلى لغة جديدة قادرة على التعامل مع الحساسية والوعي الجديدين في بعدهما الواقعي بعيدًا عن هيمنة النسق الماضوي، أو التسييد المصمت للغة، ومن ثم أصبح وعي الذات باللغة منتجًا لها بما يتفق مع طبيعة الذات، لا مع طبيعة اللغة أو سلطتها، «لا تقول لنا اللغة، نقول لها الأشياء، نعلمها المعنى.. النص يكتب اللغة، نهذي قليلًا ليبدأ نظام من الفوضى يخترق حاجز المعنى، والمعجم، والمستنقعات، ربما رأينا في الكلمات ذكورة، وفي الحرف أنوثة، تتيح للنص خطيئة تنقذ اللغة من عادة الوأد»[3]. وهذا المفهوم الجديد، في النظر إلى اللغة، لا يكاد يختلف عن مفهوم بقية

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 65.
(2) قاسم حداد، شظايا، 71.
(3) قاسم حداد، موت الكورس، البيانات، 101.

الحداثيين في هذا الصدد، فمحمد بنيس، على سبيل المثال، يتحدث عن مفهوم مشابه حيث يقول: «في الذات لا في القواميس تتجمهر اللغة، تتعلم كيف تنهض، تعاود التكوين والتأسيس... للذات سلطة الانتهاك والاختراق»[1].

أدت هذه المفاهيم الجديدة في التعامل مع اللغة إلى بروز شعرية جديدة، ذات سمات بارزة، تجيد، على حد تعبير قاسم حداد، «مخاطبة الطفل الكامن في اللغة»، وولوج فضاء لغوي جديد تلتقي وتتقاطع فيه هموم الشاعر مع اللغة ذاتها، ومع رؤيته الأشياء والإنسان، في سياق تلك الحساسية الجديدة، التي تحث على التحرر المطلق من كل القيود المفروضة على الإبداع، بحثًا عن تجارب بلاغية جديدة تتواءم مع إيقاعات النفس، لحظة توهج الإبداع، والتصاقه بجسد اللغة، في طابعها العام، وجسد النص، في طابعه الخاص، وجسد الذات في انتشائه بالمغايرة والاختلاف، لتصبح لغة النص الجديد في نهاية الأمر بصمة الجسد:

لغتي ملطخة بي

ولا تفسرني القواميس[2]

ولعل لفظة «ملطخة» بصيغتها المضعفة بالغة الدلالة على مدى خصوصية هذه اللغة، الشبيهة بالبصمة، التي تكشف عن هوية صاحبها في خروجه على المثيل المشابه، لتأكيد غيرية لغته، وتجاوزها للمألوف والسائد، ومما يعزز مفهوم هذه الغيرية تأبيها على تفسير المعاجم، في إشارة قوية إلى اختراق حاجز الدلالة المعجمية، والانعطاف نحو الانزياح الدلالي، بحثًا عن فضاء لغوي يتنفس فيه الشاعر لغته الخاصة:

ولي لغة أستقيها من الماء

أبكي على صدرها

---

(1) محمد بنيس، بيان الكتابة، البيانات، 89.

(2) قاسم، حداد، شظايا، 129.

أرهقتني محطات أشعاركم

وحيد على زنبق الماء وقت يسمى

ق ا س م

قوس إلى سحر أمجادكم

افتحي نهدك

أنت أول الماء

موتي نبيٌّ يغادر قرآنه

ثم يغلق باب السماء[1]

وإذ يفصح النص هنا عن مدى عمق الهم اللغوي، فإنه لا يغفل، في الوقت ذاته، مكابدات هذا الهم الذي يدفع باتجاه مرجعية لغوية لا تخضع لنسق ماضوي وإنما تخضع لتوترات النفس في نزعتها الفطرية، بعيدًا عن هيمنة التراكيب المألوفة والجاهزة، باتجاه مرجعية بدائية تستمد جذورها من فطرة الاستخدام الأول للغة، أو بعبارة أكثر تحديدًا لغة مبرأة من الاستخدام، أو حسب تعبير أدونيس اللغة العجينة، أو اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام، أو اللغة المردودة إلى براءتها الأولى[2]، أو كما هي في عرف قاسم «اللغة الطفل»، ومن هنا نجد أن ربط مرجعية اللغة بالماء، عند قاسم حداد يسير في هذا الاتجاه، إذ في أصل الماء تكمن صفتا النقاء، والتطهر، وبالتالي تكتسب اللغة في مرجعيتها هذه الصفة، وبقدر ما تتسع هذه اللغة لاستيعاب هموم الذات، تضيق اللغة الأخرى المتعالية عن ذلك، مما يساعد على الإحساس بتصاعد وعي الذات بهذه اللغة الجديدة التي تتوحد الذات عندها في سياق الزمن، لتصبح الذات واللغة والزمن سبيكة واحدة هي قاسم الذي يحمل البشارة، والنبوءة معًا، البشارة باستقبال الفيض الجديد من الماء، لغة الحياة،

(1) قاسم حداد، الدم الثاني، 55 وما بعدها.

(2) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م، ج2/427، وانظر أيضًا زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978م، 139، 164.

على نحو يحول مدلول «افتحي نهدك» إلى دال مراوغ يقود إلى نبوءة مخاتلة تجعل من موت الشاعر قرين النبوة التي لم تتم الرسالة.

ولعل ما يثير الانتباه في هذا الخطاب تقطيع اسم الشاعر إلى حروف لتأكيد حضور الذات في فضاء اللغة بصورة مباشرة، بوصفها صنعة خاصة، تستمد جذورها من نبعها الصافي الذي لم يدنس من قبل، لتعيد إنتاج اللغة من جديد، وبالتالي تصبح الذات دالاً لمدلول أبعد من صياغة الوعي اللغوي، إنها علامة فارقة في مجمل علاقات اللغة بما حولها، «قوس إلى سحر أمجادكم». هذا ومن جانب آخر، فإنّ تجزئة الكلمات إلى حروف في بنية النص يؤكد الموقف العام لقاسم من تعارض الكلمة الذكر، والحرف الأنثى، فالأخير عنده قادر على التناسل إلى ما لا نهاية من الاشتقاقات اللغوية، بخلاف الكلمة، المنتج الجاهز، ولذا كان الحرف محل اهتمام الشاعر أكثر من الكلمة حتى سماه «نسل الفوضى»:

أدخلت الحروف في فوضاي
فوضتها أمري
وفاضت روح الحروف في روحي
مَنْ يُعدّل الكون ويُهندس المَجَرّه
ميم
سين
ألف ياء
صاد
لام
ويكسر الخيط ويكسوني[1]

بهذه الصورة تعثر الذات في فوضاها على إمكانات الحرف الذي يطلق حريتها، ويتجانس معها في خلق مناخ من التشكيل اللغوي المنعتق من متعاليات

(1) قاسم حداد، شظايا، 60.

اللغة، والخارج على المألوف والشائع من التعبير، ويأتي السؤال المجرد من علامة الاستفهام، «من يُعدّل...» رافعًا راية التحدي في مواجهة الثابت وإعادة بنائه وهندسته من جديد، وتشير دوال السؤال إلى أكثر من مدلول، بيد أن النص يتفادى مرشحات المدلول، لتبقى الدوال مدلولات بنفسها على نفسها، ولنتأمل هذا التوزيع الصوتي للحروف في بنية النص، وهندسة انتشاره وسر اختيار هذه الحروف بعينها دون غيرها، وكتابتها صوتيًّا لا رمزيًّا، فمهما حاولت أن تحرك مجموعة هذه الحروف باتجاهيها الرأسي أو الأفقي، يمينًا أو شمالًا، لكشف لغز المدلول الذي تنطوي عليه هذه الحروف، أو العلاقات الدلالية التي تجمع بينها، فإنك لن تجد أكثر من دلالتها على نفسها باعتبارها المواد الأولية، في صنعة اللغة، القادرة على منح الكلمة ولادتها الأولى، ومن هنا كان هذا الاحتفاء اللافت بالحروف:

للحروف ضد القواميس

والنحو والصرف[1].

ومع أنّ الذات تتكئ بصورة مباشرة على فاعلية الحرف في ولادة اللغة الجديدة، فإنّ الذات ليست معزولة عن هذه الفاعلية بل هي جزء منها، وما الحرف إلاّ السلاح الذي تصارع به نظام اللغة الذي تتمرد عليه، على نحو يصبح فيه الحرف دالًا على اللغة الشعرية الجديدة، ولذا كان هناك تحريض على اكتشاف فاعلية هذه الطريقة في سياق السؤال الذي يغدو معه تحريض المخاطب الضمني على التمرد هدفًا مطلوبًا لتجاوز نظام النسق الماضوي للغة، وكسر هيمنة نظام الثقافة السائد، أو تدميره، وتعزز الذات من دعوتها بالتركيز على أصوات اللغة، التي تأتي بغير انتظام في النص، لتأكيد اتساع فضاء الحرف وحريته في تشكيل الأبنية والأنساق اللغوية، ولعل هذا هو السر وراء العدول عن كتابة الحروف رمزيًّا إلى كتابتها صوتيًّا في بنية الخطاب، فضلًا عما تثيره هذه الطريقة من لفت

(1) قاسم حداد، المصدر ذاته، 124.

الانتباه بصريًا على الخطاب المكتوب فيتحقق له من ذلك اهتمام المتلقي باستنفار حاستي الصوت والبصر معًا في سياق الاستقبال.

وإذا كان الحرف يمثل أحد طرفي المعادلة اللغوية، فإنّ النص لم يكتف بهذا بل يلفت انتباهنا إلى الطرف الآخر في هذه المعادلة، المخاطب، الذي يلح عليه النص في سياق تحريضي، لا يخلو من علاقة انعكاسية، ذات مردود إيجابي على الذات نفسها «يكسر الخيط ويكسوني»، وعلى هذا يصبح وعي الذات المحدثة باللغة ذا بعدين: مصدّرًا ومستقبلًا، من منظور الهدم والبناء، مما يدفع باتجاه جُماع عام من الجرأة اللغوية في التناول الإبداعي، بعيدًا عن متعاليات اللغة.

ولم يكن هذا الاحتفاء بالحرف، عند قاسم حداد، الذي يضفي عليه نوعًا من القداسة الذاتية:

سبحان الحرف الذي يخرج
من اللامبالاة إلى المبارزة[1]

ليبعده عن الاهتمام بالكلمة كقيمة تعبيرية في بنية العمل الأدبي، تتطلب ولادتها معاناة شديدة من القلق والانتظار:

كشحاذ
أضع جبهتي على عتبة الكلمة
وأنتظر
منتفضًا كعصفور
لعل الكلمة تخرج من صمتها
وتعطف على تضرعي[2]

بمثل هذه الصورة، التي يجلو التشبيه بعدها الفني، تبدو الذات منكسرة بدرجة حادة أمام سطوة الكلمة، المتأبية على كسر حاجز الصمت، وهي لا تكون

(1) قاسم حداد، قلب الحب، بيروت 1980م، 84.
(2) قاسم حداد، المصدر ذاته، 5.

كذلك إلاّ إذا كانت أولية التعبير هي ما يستهدفه الشاعر من معاناته مع الكلمة، على نحو يجعل من بنية الكلمة، لا وظيفتها، مطلبًا ملحًا للذات المحدثة، ومن ثم كانت تلك السطوة للكلمة التي تجعل الذات تتضاءل إلى درجة الخنوع والاستكانة انتظارًا لانفجار الصمت بالكلمة الجديدة:

يهيئ لها كلمات جديدة
جديدة جدًّا أحيانًا
كأنّه يتعلم اللغة لأول مرة[1]

يبدو وعي الذات هنا في أوج إدراكه لمفهوم الجدة في اللغة، إذ يعيد تشكيل علاقته باللغة من خلال وعيه بالمنتج الجاهز الذي يتجاوزه بالمنتج الذي لم يقل من قبل على نحو يصله بالمرجعية الأولى لتعلم اللغة، حيث يبدو كل شيء فطريًّا، حتى في اكتساب اللغة الشعرية، لتكون أكثر صدقًا وتمثيلًا لرؤية صاحبها، وهذا يعني أنّ الذات تواجه مشكلة البحث عن الجديد الذي هو جزء من كيانها وروحها، لا ذلك القديم المستهلك تعبيرًا ودلالة، لتؤسس لها علاقات لغوية، تخرجها من دلالاتها التقليدية الموروثة إلى دلالات أخرى جديدة، تصدر عن إحساس بمعاناة لهيب الصنعة اللغوية بجماع جهاز النطق:

جمرة شهقة اللغة
قلامة اللحم المرعوشة في مكان بين الأسنان والحنجرة
وقيل إنها تميمة المجدف ممعنًا في غواياته
تهتاج، فيبدأ النواح يوزع سرادقه
فضاء يزخر بأشباح تزعم أنها الناس
تئجّ مثل خبيئة العاشقة
يكتظ بها الأسرى ويطيش لها عقل الطغاة.

(1) قاسم حداد، المصدر ذاته، 66.

قيل إنها كلام النار للغابة

وكلما جاء ماء، صعد الأوار واشتعلت ضراوة النحاة:

جمرة. نــار. كلمة / لا نهائية النص

بصرةٌ. كوفةٌ. كتابةٌ / نهضة البوصلة

هذا هو الصهيل[1]

وينطلق هذا الربط، الواعي أو غير الواعي، بين «الجمرة»، و«شهقة اللغة» من وطأة الإحساس العميق بمأزق اللغة في صنعة النص الشعري، إذ تصبح اللغة موضوعًا للتأمل والحوار الدائم، سواء من خلال وعي الشاعر بها، أو في سياق الحوار الذي يدفع اللغة ذاتها إلى تأمل نفسها في القصيدة، [2] فتنساب في إطار هذا التأمل كل التداعيات التي يثيرها هذا الربط اللافت بين الكلمتين السابقتين (جمرة = شهقة)، حيث تطغى صفة الأنوثة بشكل واضح على معظم أجزاء النص تجاوبًا مع أنوثة اللغة وقدرتها على التوالد الدلالي غير المحدود، وكما تشير مدلولات الألفاظ: «جمرة»، «شهقة»، «المرعوشة»، «تهتاج»، «النواح»، «تئج»، «يطيش»، «الأوار»، «اشتعلت»، «ضراوة»، «نار»، «الصهيل»، إلى دلالة التوهج في أقصى درجاته، كما تنطوي الصورة، التي تصدر عن هذه الفاعلية المتوهجة، في بعض جوانبها، على حدة الانفعال والعنف، الذي يتبلور في سياق المكونات اللغوية والدلالية للخطاب، إذ يعمد النص ابتداء، كما رأينا، إلى إقامة علاقة متجانسة بين الجمرة وشهقة اللغة، في سياق الجملة الاسمية التي تحاول تثبيت مفاهيم تلك العلاقة، التي ستتولد عنها فيما بعد رموز التوهج والعنف، فإذا كانت الجمرة تمتلك خاصية اللذع، أو الحرق، فإنّ اللغة في حالة تفجرها تملك مثل هذه الخاصية الحارقة، إذ تصدر عن لحظة انفعال مشوب بارتعاش الألم حاملة معها جذوة نارها

(1) قاسم حداد، قبر قاسم، البحرين، 1997م، 101.

(2) جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984 م، 49.

الحارقة، وما إن يكتمل عقد الجملة الاسمية حتى ينبثق عقد آخر، في سياق حركة مغايرة، تتكئ فيه على الجانب الأسطوري، حيث ينساب في إطاره نسق متتابع يتأسس على تداعيات الفعل المضارع الذي يفجر آفاق استخدام اللغة، وبمقدار ما تكون هذه اللغة «تميمة المجدف ممعنًا في غواياته»، فإنه «يطيش لها عقل الطغاة»، وهذه الفاعلية الثنائية للغة في بعديها المتضادين، ما بين تحقق الرضى في الأول، والرفض في الثاني، تنبع في جوهرها من قدرة اللغة الشعرية على استعمال دوال مختلفة للتعبير عن مدلولات متباينة، فاللغة يراد منها أن تفهم، ولكن بطريقة ما، وبخاصة حين يتم شحنها بدلالة قادرة على إثارة متلقي الرسالة.

وتأخذ اللغة في النص بعدًا آخر حين تكون «كلام النار للغابة»، في إشارة رمزية إلى فاعلية اللغة وقدرتها على مواجهة الموروث بصهره وإعادة خلقه بصورة غير مألوفة، مثيرة للجدل، ومن هنا جاء الربط بين الماء وأوار النار، ملقيًا علاقات التضاد بين الاثنين، ليؤسس عليها علاقة تجانسية على نحو يتضمن ارتباط علة بمعلول، «كلما جاء ماء صعد الأوار»، فبمقدار تجاوز اللغة الجديدة للموروث تتصاعد معها حالات الجدل والاختلاف والرفض غير أنّ حيوية اللغة، وفضائية النص أقوى من هذا الجدال، إذ تستوعب ذلك كله، ولعل هذا التبرير الذي يطرحه النص، آخذًا في الاعتبار حالات الخلاف التراثي، التي اشتجر فيها النحاة حول بعض الظواهر النحوية، وسيلة لتجاوز الهياكل الثابتة للغة وقوانين الخطاب اعتمادًا على مفاهيم الحداثة الشعرية التي ترى أن الشعر لا يتحقق إلاّ بمقدار تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة في كل خطوة. [1]

ولعله من المفيد هنا أن نتوقف قليلًا عند بعض الظواهر اللغوية التي حفلت بها تجربة قاسم الشعرية، وأكسبت نصه الشعري خصوصية معينة تنبع من إحساسه بقدرة المبدع على تشكيل علاقات لغوية مبتدعة، في أنساق خاصة، تقدم فيها

(1) جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، دار المعارف، مصر، 1993م، 210.

اللغة بصورة جديدة، يمارس فيها التركيب الجديد تأثيره على بقية عناصر اللغة الشعرية وبقدر سيطرته على نظام الكلمة في بنية تركيبته، يكون قادرًا على إحداث التأثير في المتلقي، إذ إنّ كل كلمة – على حد تعبير Winifred Nowottny – عندما تستخدم في سياق جديد هي في حد ذاتها كلمة جديدة[1]، تستدعي الاهتمام، إمّا بما تملكه من طاقة إيحائية، أو إيقاعية، أو بنية صرفية، أو صوتية تتوزع على سطح النص، في نظام يحكمه تعقد اللغة الشعرية، التي تختلف بطبيعتها عن غيرها، وقد كان قاسم واعيًا لهذا النظام بصورة كبيرة حتى أفضت لغته في بعض المواقف إلى الغموض، أو إلى الإيهام الذي يستغلق معه فهم التركيب، وفيما يأتي وقفة قصيرة عند بعض الملامح والعناصر التي تحيط بلغته الشعرية:

أ - استغلال الطاقة الإيحائية للكلمة أو العبارة:

يسعى الشاعر قاسم حداد – شأنه شأن الشعراء المحدثين – إلى استغلال الطاقة الإيحائية للكلمة، في بنية التركيب الشعري، لتكثيف الدلالة الشعرية التي يريد توصيلها إلى متلقي الخطاب، اعتمادًا على أنّ الكلمة في الشعر – كما يقول Wellek وصاحبه Warren – لا تكتفي بالمعنى المعجمي، وإنما تثير معها معاني الكلمات التي لها صلة بها من حيث الصوت، أو المعنى، أو الاشتقاق أو الترادف، أو التشاكل[2]. مما يمنح الكلمة فضاء واسعًا من الدلالة في شبكة النص عبر السياق الذي يمثل الركيزة الأساسية للدلالة الشعرية، فإذا ما ألقينا نظرة على بعض مفردات النص السابق نلاحظ ذلك التوهج الدلالي الذي يشع من بعض الكلمات التي تعكس بصيغتها الصرفية حركة الفعل مثل «تئج»، و«الصَّهيل»، بصيغتهما المضعفة، و«يطيش»، و«الأوار»، حتى كأنك تسمع حركة ما بعد الغليان من خلال صوت الشين المهموس، وتصاعد لهب النار من خلال حروف المد، وصوت الراء

(1) Winifred Nowottny , The Language Poets Use , University of London , 1968 , p. 20.
(2) Rene Wellek and Austin Warren , Theory of Literature , London, 1966,p.175.

المجهور. كما عني الشاعر عناية كبيرة في استغلال أصوات اللين الطويلة لرسم المناخ الشعري الذي يتحرك في فضائه الموقف المراد التعبير عنه فرحًا أو حزنًا، أو غضبًا، ولنتأمل هذا الأنموذج المكتظ بأصوات اللين الطويلة، لنرى كيف يوحي بالموقف النفسي:

يا رفيقي..

ما الذي أفعله بالكلمات..؟

في يدي طوفان أشعار..

وفي قلبى الحياة..

مثل شلال الجراح الدّاميات

وعيوني سوف تنهار إذا ما الليل طال

آه... لكنّ العيون..

في قلوب الفقراء [1]

تتوزع حروف المد بأنواعها الثلاثة على امتداد شبكة النص، مع اختلاف في النسبة حيث يحظى المد بالألف بأكبر نسبة، يليه المد بالياء، ثم الواو، لترسم لنا تلك الخلجات التي تتناوشها عوامل الحزن، واليأس، والقلق من ذلك الكابوس، الذي يدفع إلى الانهيار، فيكون المد بالألف مناسبًا لنبرة الشكوى إلى رفيقه، والمد بالياء ملائمًا لنبرة الغصة التي يشعر بها الشاعر وقلبه يمور بالحياة، ثم تنطلق لفظة «آه»، في آخر الخطاب، كما لو أنها نفثة مصدور، أو أنّة مكروب مما يجد ويعاني.

ب - الاهتمام بالبنية الصرفية والاشتقاقية:

وحفلت التجربة اللغوية عند قاسم بالاتكاء على البنية الاشتقاقية والصرفية للكلمة يأتي بها في بنية النص لتلقي بأشعتها اللافتة ظلالًا على الدلالة السياقية

(1) قاسم حداد، البشارة، 38 وما بعدها.

التي تكتنفها، وهي ظاهرة تكاد تكون شائعة في معظم مجموعاته الشعرية[1] وسوف نقتصر هنا على بعض الأمثلة التي وردت في مجموعته الأخيرة، «قبر قاسم»:

1 - **يحتضن أخطاءه ويهدهدها لكي تنام وتحلم.** (ص 30)

2 - **سمعت من يكرز للجرحى بحتم الموت.** (ص 68)

3 - **وكان بين حديد يتغرغر بماء الشهوة.** (ص 79)

4 - **اندلعت اللغة مثل قميص يبكي جسدًا.** (ص 82)

5 - **مشروخ بشهوة الأسئلة.** (ص 98)

6 - **قلامة اللحم المرعوشة.** (ص101)

7 - **تئج مثل خبيئة العاشقة.** (ص101)

8 - **وتختجل الكلمات العذراء.** (ص136)

9 - **مهاميز مثل عجلة العاصفة.** (ص136)

10 - **ليل يتعثر بقفطانه المتخبخب، ويكبو عند المنعطفات** (ص156)

11 - **كان الجنس يتلاطم ويتبركن.** (ص160)

12 - **مثل زجاجة تبكى على قلبين مفدوحين.** (ص212)

لا مراء في أنّ هذه الكلمات المنتزعة من نصوصها وسياقاتها المختلفة لم تأت للإبهار اللغوي، وإنما لتأسيس موقف دلالي تتوزع شبكة خيوطه حول تلك الكلمة الغريبة التي تفرض وجودها على النص، وبالتالي تأسر متلقيها بصريًّا على الورق، وسمعيًّا حين يحاول نطق حروفها، ومن ثم يصبح الدال في سياق الخطاب تخييلًا بصريًّا وسمعيًّا ينطوي على مدلول غير أنّ المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال[2].

---

(1) تنبه بعض النقاد إلى هذه الظاهرة الفريدة في شعر قاسم حداد فأشاروا إليها، انظر، أمجد ريان، القصيدة المشروع، مجلة كلمات، في عدديها الخامس والسادس، 1985م، 79، وراجع أيضًا، علوي الهاشمي، السكون المتحرك، ج2 /176 وما بعدها، من منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة 1993م.

(2) جابر عصفور، المصدر السابق، 44.

جـ - ظاهرة التكرار:

يأخذ التكرار، بأنماطه المختلفة، في التجربة الشعرية عند قاسم حداد بعدًا لغويًّا لافتًا في بنية تركيبته السياقية، فضلًا عن قيمته البلاغية والأسلوبية، وهو ينسرب في النصوص إمّا في أبسط أشكاله، كالكلمة والعبارة، وإمّا في أعقد تركيباته Complex repetition، فمن الصنف الأول، وهو أكثر شيوعًا، تكرار كلمة بعينها:

ألهث. كالسهم خلف الحدث
ألهث. كالحقيبة في الأسفار
ألهث. كحرف في نهاية الكلمة
ألهث. كالكبرياء في الكواكب
ألهث. كالبكاء المتعب[1]

تتكرر كلمة «ألهث» في نسق متتال لرصد درجة حركة الذات في مستوياتها وأحوالها المختلفة، من خلال التشبيه، الذي يتوازى معها، في درجة لهاثها، بمتتاليات مماثلة، يلتقي فيها المحسوس بالمجرد، لقياس جانب نفسي ملح يدفع الذات إلى هذا اللهاث الذي لا يتوقف، ومما يلفت النظر في هذا النمط من التكرار أنّ الشاعر يلجأ إلى قطع الكلمة المكررة بنقطة تمنع اتصالها المباشر بجملة التشبيه بعدها، فكأنّ الكلمة بإيحاءاتها الصوتية ينقطع عندها النفس برهة، ثم يتواصل بعدها الكلام في قياس درجة انقطاع النفس اللاهث.

وهناك نمط آخر من التكرار تنشطر فيه الكلمة المكررة إلى صيغ صرفية أخرى، بيد أنها تظل مشدودة إلى الكلمة الأم التي انبثقت عنها:

كل جدائل تلك النسوة تعرفني
آلاف الأحداق المفتوحة والمحروقة في لهب
الفضة تعرفني
وأنا أعرفها لا أعرفها

---

(1) قاسم حداد، قلب الحب، 63.

افتح عينيك على لهب الماء

ستعرفها

هذا التاريخ الميت يعرفك الآن

فلا تسألني.[1]

هذه الكلمات المكررة، في سياق تصريف الفعل، «عَرفَ»، التي تتخلل نسيج النص، فتشكل أنماطًا جديدة، من العناصر التي تتآزر فيما بينها على نحو يلغي الحواجز النفسية بين الإنسان والإنسان من جهة، والإنسان والتاريخ من جهة أخرى لتصبح معرفة الاثنين معًا وسيلة فعالة لفهم حركة الواقع، والتاريخ، ومع أن عناصر النص التي تدور حولها متواليات التكرار تبدو لصيقة بهذه المعرفة، بحكم مأساوية الواقع، فإنّ الذات لم تستبعد تمامًا فكرة نفي المعرفة عنها شخصيًّا على اعتبار أن معرفة الآخر أمر نسبي يخضع لاعتبارات ذاتية، «أعرفها»، «لا أعرفها»، ومن ثم لا يصبح هناك معنى للتساؤل، «فلا تسألني» لأن ضغط الواقع وأحداثه يفرض قراءته بصورة مختلفة.

ونلتقي بتكرار من نمط آخر يعتمد على المتتاليات التركيبية التي تتآكل بالحذف على التوالي حتى لا يبقى من التكرار إلاّ الكلمة أو الجملة الأولى، (النواة)، وهذا نلاحظه عند قاسم في أكثر من مكان في مجموعاته الشعرية:

لا أذكر أني كنت أريد وأحلم أهجس

لا أذكر أني كنت

لا أذكر أني

لا أذكر.[2]

يلاحظ أنّ النقطة الارتكازية في النص هي نفي التذكر الذي يمر بأربعة مراحل، يتوقف في نهايتها بعد الحذف المتتالي، عند النواة التي انطلق منها

(1) قاسم حداد، القيامة، 71.

(2) قاسم حداد، المصدر السابق، 20.

التركيب «لا أذكر»، لإثارة الاهتمام بنفي التذكر بغض النظر عن متعلقاته الأصلية التي انبثق في إطارها، لينتقل التكرار من نفي الخصوص إلى نفي العموم، فيمتد إيحاء هذا النفي إلى ما لا حدود له، وبالتالي تصبح اللغة منتجة لنفسها مرة أخرى بما يوحيه الحذف المتتالي في كل مرحلة من مراحل بنية التركيبة الأولى للجملة.

أمّا أنماط التكرار المركب، عند قاسم حداد، فكثيرة ومتنوعة، وسنكتفي بنمط واحد منها خشية الإطالة:

غيروا شكل أسمائكم
غيروا الشعر والخبز والعشب لكن
دعوني أغني دمي مرة قبل موتي
دعوني أوقع تاريخي المستهام ارتعاشًا
بصوتي لكم صوتكم وهي صوتي
أنتِ. ورائحة الثورة الطفلة الوجه. أنت
غيروا شكل أطفالكم.[1]

يثير التكرار في الخطاب إشكالية علاقة جدلية بين أطراف ثلاثة: متكلم + مخاطب جمع + مخاطبة غائبة حاضرة، هي / أنت)، فتبدو الفجوة بين المتكلم وجماعة المخاطبين عميقة، ومن ثم كان التكرار يعمد إلى عملية فرز بين الطرفين، بصيغة فعل الأمر في نسقين مختلفين، يتأسس عليهما معنى الدعوة إلى طلب التغيير، وبالتالي يترسخ معنى الاختلاف الذي يفصل المتكلم عن الجماعة، ويصله في الوقت ذاته بالطرف الآخر المتوائم معه في نهج التغيير «هي صوتي». إنّ كلمة «غيروا» التي تتكرر ثلاث مرات، تعكس تلك الحالة الشعورية، التي تحاول فرض إرادة التغيير من منظور مختلف، بيد أن الواقع يحاول فرض مفهوم آخر للتغيير، مما يدفع المتكلم إلى طلب الانعتاق من الجماعة، فينتصب التكرار في النسق الثاني مركزًا على دور الذات في تعارضها مع الجماعة، في سياق البنية النحوية للنص،

(1) قاسم حداد، الدم الثاني، 35.

حيث تسهم ياء المتكلم، في موقعي المفعولية والإضافة، بكثافتها المركزة، في تجلية هذا التعارض المتكئ على حق الذات في الممارسة التغييرية، التي تراها هنا ملائمة لها، من غير تسلط أو قهر، ولذا يأتي التكرار الاشتقاقي، «بصوتي»، «صوتكم»، ليكرس الحس المفارق لصوت الجماعة، بالقدر الذي تعمل فيه ضمائر الخطاب، «هى»، «أنتَ»، «أنتِ»، على تأسيس الحس الموائم لصوت الذات.

ويطالعنا النص بتكرار آخر مستكن في البنية الصرفية للكلمة المكررة بعد إسنادها لواو الجماعة، وياء المتكلم في كلا النسقين، ويتمثل ذلك في حروف المد الطويلة التي تتواءم مع حالة الضيق التي تستبد بالذات في علاقتها بالجماعة، التي تكاد تخنق صوتها فتنبجس بتلك التمديدات الصوتية، عالية النبرة، تعبيرًا عن حالة الضيق، وعدم الرضى.

د - البياض والحذف:

أصبح البياض والحذف من السمات الفنية الغالبة على القصيدة المحدثة، وقد رأينا بعضًا من نماذجه في هذه الدراسة، وكيف يدخل طرفًا فاعلًا في إشكالية إنتاج القصيدة على مستوى الممارسة الإبداعية، وفي سياق الصراع الجدلي بين المبدع واللغة، فامتناع اللغة وتأبيها في بعض المواقف يفرض الحذف أو البياض، لاعتبارات تتعلق باللغة أو بالمبدع ذاته، إذ تعجز اللغة أحيانًا عن نقل كل ما تموج به الرؤيا الشعرية من عناصر غائمة في أعماق الشعور، فيأتي البياض دليلًا على شيء غائب، يحفز القارئ على تبديد هذا الصمت الذي يلف القصيدة، بالدخول طرفًا في إنتاج اللغة الغائبة من خلال التأويل الدلالي لهذا البياض، ويستوي في ذلك الحذف الذي تدل عليه النقط المرسومة في بنية تركيب الجملة باعتبارها دليلًا على محذوف، أو مضمر، يلفت نظر القارئ إلى التوقف عنده، وتأويل غيابه.

وتختلف مساحات البياض، وكمية الحذف في شعر قاسم، من قصيدة إلى أخرى فقد يبلغ أحيانًا نصف القصيدة، وقد يكون دون ذلك تبعًا لحجم المعاناة الإبداعية في

صنعة اللغة، ولذا قد يبدأ الشاعر بعد مساحة البياض في القصيدة يحث القارئ على اختراق بياض القصيدة: من يجسر على كسر هذا البياض الجميل.؟

إذا وضعنا صيغة هذا السؤال ضمن السياق العام الذي صدر عنه، في مثال سابق من هذه الدراسة، يتضح لنا الموقف بجلاء، وهو أنّ الكاتب مهوم جدًّا بلغته التي قد تتحول بفعل صراعه معها إلى شفرة سرية، مغلفة بالبياض، الذي هو لب الحقيقة المخفية، التي لا يستطيع الشاعر أن يكشف عنها، وإنما يدعو الآخرين إلى الدخول طرفًا في الكشف عن هذه الحقيقة التي تقع خارج اللغة، والبحث عن لغة لما وراء اللغة، لتعبر عن هذه الحقيقة الغائبة.

هـ - الغموض:

يثير مصطلح «الغموض» إشكالية جدلية في النقد الأدبي الحديث والمعاصر[1]، وبخاصة ما يتعلق منه بالجوانب السلبية التي طغت على العلاقات الدلالية للنص الشعري فأصيبت بالعتمة التي باعدت بين المتلقي والنص، وزادت هذه الفجوة اتساعًا حين طغت أشكال غريبة من التجارب الشعرية التي ليس لها حظ من الشعر إلاّ المسمى الذي انتسبت إليه وهو منها براء، وقد نبه قاسم حداد إلى هذه الظاهرة المزعجة فقال: «أشير إلى ما يستوقفني كثيرًا في معظم الكتابات الراهنة، حيث يجري تغيب كامل للعناصر التي يمكن أن تشفّ عن نص مكتوب بالعربية، مما يؤدي بي - أثناء القراءة - إلى الشعور بأنني أمام مادة مترجمة عن لغة أخرى وأظن أن عدم تأمل هذه الظاهرة... يمكن أن يؤدي بنا إلى خسارات

(1)لعل أول دراسة جادة حول هذا الموضوع في النقد الأدبي الحديث هي كتاب وليم أمبسون William Empson ، Seven Types of Ambiguity. الذي صدرت طبعته الأولى عام 1930م. وعلى الرغم من تقادم عهد هذا الكتاب فما يزال نصب أعين الباحثين في الغموض، ثم تلتها دراسة Herbert Read في مسألة الإبهام في الشعر Poetry Obscurity in التي ضمت مع مجموعة من دراساته النقدية في كتابه: Collected Essays in literary Crticism وتعد هذه الدراسة حسب علمي من أحسن ما كتب في هذا الموضوع بعد دراسة أمبسون السالفة الذكر.

فادحة سوف تؤثر على التكوين الجديد للتجربة الشعرية العربية»[1]. وهذا يعني أنّ قاسمًا يدرك بوعي مدى ما وصل إليه الإبهام المستغلق[2] في بعض التجارب الشعرية، التي تلبس ثوب الحداثة، وهي أقرب إلى الهلوسة من الحداثة، أما الغموض الناتج عن كثافة الطاقة الشعرية، والقابل للزوال والتبدد بتعدد القراءة، التي تجلو مدلولات النص، فهو الواجب الوجود في الشعر، إذ يتحول الغموض إلى عنصر إيجابي[3]، وهذا المعنى للغموض قد لا يختلف كثيرًا في هدفه النهائي عند قاسم حداد فهو يعتبره جزءًا من تجربة الحياة، إذ «إن غموض النص ينطوي على فضح لزعم الواقع بالوضوح، من هنا تأتي مخاطرة أن نسأل الكاتب عن نصه إنك لن تحصل على جواب.. فربما ازددت غموضًا.. ليس الغموض الذي نصادفه في الفن من اجتهادات الفنان، على العكس، إنه الدأب الدائم الذي يبذله الفنان في الكشف عن أسرار تجربة الحياة، وفضح الكامن والمتماري فيها... فما يسمونه غموضًا يكمن في درجة الاستعداد الثقافي لدى الفنان والمتلقي... لتحقيق المتعة، لنعرف أنّ الغموض هو الفجوة التي علينا أن نجتازها معًا»[4].

إذن لا يأتي الغموض في النص لمجرد الغموض، وإنما يأتي استجابة لتجربة الحياة المعقدة، التي تفرض على الفنان تحت ضغوطها المستمرة إلى الهروب من الوضوح المباشر إلى الغموض الشفاف، يبدع الشاعر في إطاره بكلمات معادلة موضوعية لتجربته الانفعالية تقوم فيه كلماته بجعل الانفعال يتبع الخط العام

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 31 وما بعدها.

(2) راجع لمزيد من التفصيل حول ظاهرتي الغموض والإبهام دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل المصطلح الجديد وظاهرة الغموض، في كتابه «الشعر العربي المعاصر»، دار العودة، بيروت 1988م، –173 194.

(3) انظر، محمد الهادي الطرابلسى، من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض، فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو – أغسطس – سبتمبر، 1984 م، القاهرة ص 32.

(4) قاسم حداد، المصدر السابق، 41 وما بعدها.

للفكر[1]، الذي يصدر عنه الشاعر في تناوله للأشياء والحياة، على نحو يجعل المتلقي يستجيب لغواية المخيلة في الدخول إلى إعادة لعبة الدوال في النص، وتركيبها بصورة مختلفة، لا تخرجها عن إطارها العام، لكسر حاجز الغموض، وتحقيق متعة مشتركة يتوازى فيها الشاعر والمتلقي في فهم تجربة الحياة.

وينطبق هذا المفهوم النقدي للغموض على الكثير من التجارب الشعرية لقاسم حداد، حتى مع دخول المصطلح جزءًا من حوارية القصيدة عنده:

هذا الرمز
لكنّ الغموض نوافذ مفتوحة
كالجمر نحو النار
تيجان من الكلمات، كل مغامر يختار
تاج الغار
أو تاجًا من الأزهار[2]

بهذه الصورة يحدد الخطاب مفهوم الغموض الإيجابي، إذ ينفتح الغموض على مدى واسع من القراءات، وتعدد القرّاء، تتبدد فيه عتمة المدلولات، اعتمادًا على مهارة التناول في الكشف عن جوانب الغموض، وبمقدار حرفية هذه المهارة تتعدد مدلولات النص، ليصبح المتلقي شريكًا في إنتاجية النص.

لكننا لا نعدم، من جانب آخر، أن نجد عند قاسم ما قد يناقض هذا المفهوم حين يصبح الغامض عنده غير قابل للتفسير أو للوضوح، على نحو يصل درجة التعالي والتحدي:

أنا الغامض الذى لا يتوضح
ولا يقبل التفسير
الغيم يقرأ المطر

---

(1) Herbert Read. Ibid. 100

(2) قاسم حداد، انتماءات، 38.

الشجرة تحاور الريح

الرمل يحزم البحر ويُزنِّر السواحل

الجرح يصادق النصل بغتة

لكنه يفهم

وأنا الغامض الذى ليس للوضوح

أغوى النجوم أسويها أحذية

لكلماتي.[1]

يواجهنا الخطاب بضميرين يتحديان الوضوح، ويكرسان غموضهما، ويبدو من السياق أنهما ليسا لمتكلم واحد، فالثاني معطوف على الأول لاشتراكه معه في خصوصية الغموض، وتعذر الوضوح، إذن فمن يكون هذا الضمير الأول الذي يتحدى الوضوح؟ أهو النص، أم هو مبدع النص الذي يتعمد الغموض ليحفز المتلقي على تحدي الغموض، وتفسير النص، قد يلمح من القراءة الأولية، للنسق الأول من النص، أنّ النص نفسه يطرح تحدي تفسيره من خلال تلك المتواليات، مبتدأ (مفرد) + خبر (جملة فعلية)، التي تتكرر أربع مرات على التوالي، ومع أنّ البنية النحوية لهذه المتواليات لا تثير مشكلة مع الوظيفة النحوية للكلمات، التي هي في الأساس سبب الغموض، فإنّ الغموض هنا يكمن في طبيعة الاستعارة التي تحكم العلاقة الغامضة بين هذه العناصر التي يراد الجمع بينها مع اختلاف طبيعتها، ومع ذلك فإنّ مدلولات الاستعارة تشي بنبوءة الانفجار القادم، وتحدي القوة.

أما الضمير الثاني في الخطاب، فليس ثمة مشكلة في مرجعيته، إنه ذات الشاعر التي تصنع لغة هذا الغموض، في سياق تطويع اللغة للإبداع الجديد، وهذا الغموض الاستعاري يعود إلى صدق الشاعر وموضوعيته وهو يتجه نحو الخارج انطلاقًا من وحدة انفعالية، قد يضفي عليها صورة لغة داخلية، تختلف عن صورة

(1) قاسم حداد، شظايا، 91.

اللغة الخارجية التي نعبر بها عن أفكارنا اليومية، فبالوحدة الانفعالية يجور المبدع على المعنى ويوسعه ويخترع الكلمات[1].

من هنا يتبين أن تحدي الوضوح أو التفسير ليس على إطلاقه، وليس مقصودًا لذاته بقدر ما هو محاولة اختبار من الشاعر لمتلقي النص لحفزه على التعامل مع نص غير مألوف في بنية تشكيلته اللغوية، يستلزم حضورًا مكثفًا لفك شفرة غموضه، ولا أظن أننا بحاجة إلى تقديم مزيد من الأمثلة لكشف حالات الغموض الشعري عند قاسم فما قدمناه من نماذج متعددة في صلب هذه الدراسة يغني عن ذلك.

4 - الذات وشكل القصيدة:

يمثل التمرد على شكل القصيدة عند قاسم حداد جزءًا من تمرد حركة الحداثة العربية على أنماط التعبير الموروثة بصيغها الجامدة، وجاء إهداره للشكل الثابت منسجمًا مع نزعته التمردية التي ترفض الانصياع للمتعاليات، واستجابة لنزعتي الشك والتساؤل اللتين تسيطران على تفكيره النقدي والإبداعي، ولذا كانت أسئلته في هذا الجانب حاسمة، ما الشكل؟، هل الشكل هو ما يتعلق بهندسة البناء البصري للنص؟ أو يتعلق بطريقة التعامل مع اللغة؟ أو أن طاقة الرؤيا تمنح النص شكله المرتقب[2]؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تشير إلى القلق الإبداعي الذي يهدف إلى تحقيق تجارب شعرية غير مسبوقة في بنائها الهندسي، ولذا يقول قاسم «: قلقي تجاه ثبات الشكل هو الذي يؤدي بي كثيرًا إلى مجازفة غير مأمونة، وأتمنى ألاّ أنجو من شراك المغامرات الشعرية»[3]، وهذا المفهوم يصدر عن قناعة راسخة بأن النص هو الذي يحدد الشكل وليس العكس «إنني أكتب فحسب،

(1) Herbert Read , Ibid. 100

(2) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 16.

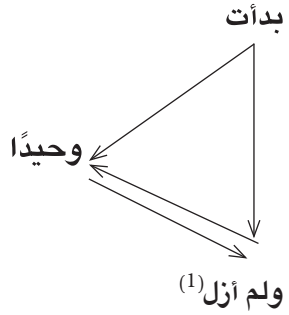
(3) المصدر السابق، 17 وما بعدها.

أمًا الشكل فيأتي فيما بعد»[1]، وهو لا يكتم ثورته وتمرده على الأشكال التقليدية للإبداع، التي تحد من حرية المبدع، وتجعله سجين شكل قد لا يتفق مع طموحاته الإبداعية، ولعل هاجس سلطة الشكل تؤجج هاجس الحرية في سياق الممارسة الإبداعية، حين يشعر الكاتب بضغوط ضفائر الشكل تجثم فوق نصه لتأطره ضمن ممارسة مختلفة زمانًا ومزاجًا، وظروفًا وحياة، «نسعى إلى شكل يكون بديلًا أو عدوًّا لما سبق ابتكاره»[2]، ولا يعني هذا دعوة إلى تكريس شكل جديد على حساب الشكل القديم، بل إنّ الجديد يصبح قديمًا، فبمجرد أن يتأطر ينبغي تجاوزه إلى شكل آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية، «ما إن يتأطر النص حتى يتجمد، ويصير عرضة للانكسار... إنه قابل للهدم، أو هو مجرد محطة تؤدي إلى أخرى، الكاتب الذي يبدع قادر على ابتكار أشكال جديدة تنسجم مع كائناته»[3].

فإذا ما طبقنا هذه المفاهيم النقدية على تجربته الشعرية فيما يتعلق بالشكل الفني الذي يمتص طاقته الشعرية، ولا يضيق بها، نكتشف أننا بإزاء أشكال هندسية متنوعة من النصوص، لا يكاد يشبه بعضها بعضًا، كما لو أنّ كل نص يوحي – كما ذكر أحدهم – بأنّ الذي كتبه شخص آخر مختلف في كل مرة[4]، وهذه مقولة صحيحة إلى حد كبير، فالشاعر يرى أنّ مبرر كتابته للشعر هو السعي إلى اكتشاف شكل جديد يستوعب لغة التجربة الشعرية، فالشاعر لا يحتمل – كما يقول – أن يكتب النص في ذات الشكل مرتين[5] ومن هنا كان هذا التفاوت الهندسي الواسع في فضاءات القصيدة الواحدة، فقد يمتد هذا الفضاء ليبلغ مائة وستين مقطعًا كما في مجموعة «قبر قاسم»، وقد يقل عن ذلك ليصل امتداد هذا الفضاء إلى

(1) المصدر السابق، 17.
(2) قاسم حداد موت الكورس، البيانات، 103.
(3) المصدر السابق، 105.
(4) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل أخر، 15.
(5) قاسم حداد، المصدر ذاته،15.

أقصر مدى ممكن في كلمتين فحسب كما في مجموعة «شظايا» «أنحني» «لأحنو» وما بين هذين البعدين تجثم أشكال متنوعة من الفضاءات التي تتوزع على الورقة في أشكال هندسية تتنامى في خطوطها عناصر من الكائنات التي تموج بها رؤى الشاعر، ويمكننا هنا أن نستعرض بعضًا من هذه الأشكال الجديدة، التي لا يعاد النسج على منوالها بعد أن تنجز:



يتكون هذا الشكل كما نرى من أربع كلمات موزعة هندسيًّا على شكل مثلث قاعدته في صورة رأسية، ورأسه في صورة أفقية، ويوحي ما بين القاعدة والرأس، بكلام محذوف، ترك إنتاجه لمتلقي الخطاب في سياق إشكالية إحساس الذات بالتوحد، ويمكن قراءة هذا الشكل إمَّا بصورة أفقية، «بدأت ⟵ وحيدًا ⟵ ولم أزل».

وإمَّا باتجاه قاعدة المثلث والانتهاء برأسه، بصورة رأسية «بدأت ⟵ ولم أزل ⟵ وحيدًا»، وكلتا القراءتين تنتج دلالتين مختلفتين، فمع القراءة الأولى يكون التركيز على حقيقة الإحساس الشعوري بالتفرد لحظة البدء، ليبقى ما بعدها مفتوحًا على أفق آخر من الأحاسيس الخفية بعد زمن الشعور بالتوحد، ومع القراءة الثانية يكون التركيز على الدلالة الغائبة، من خلال البياض الممتد بين اللفظتين، ومن ثم يصبح الشعور بالتفرد ناتجًا عن الإحساس بفشل الرسالة.

(1) قاسم حداد، شظايا، 46.

ونلتقي بشكل آخر أشبه ما يكون بالدائرة المغلقة، التي تبدأ بفكرة ما تلبث هذه الفكرة مع تنامي النص أن تجثم في نهاية المطاف عند آخره:

في الجزيرة التي تأخذ شكل المرأة الحبلى
يتثاءب عاشق في زنزانة
طويلة كقبر
عميقة كبئر
وينشر ابتسامته الساخرة...
في الجزيرة التي حبلت حبلت حبلت
... ولم تلد
جاءوا يزفون له الطفل الصغير
الصغير جدًّا
الذي ولدته زوجته
ويقولون له:
(صرت أبًا الآن)
تثاءب بنفس الابتسامة الساخرة
لم يكترث كثيرًا
وقال:
(لكن أمي... متى تلدني؟[1]

تأخذ رمزية النص في التنامي من خلال الإحساس بقيد المكان، الذي يأخذ شكل المرأة الحبلى، ومع أن تداعيات هذا الشكل قد تبعث على الإحساس بالترقب وانتظار الآتي، بيد أن الإحساس بضغط الزنزانة (طويلة كقبر، عميقة كبئر)، يلقي إحساس الترقب في الآتي، ويحول هذا الإحساس إلى إحساس مضاد قائم على اللاجدوى من هذا الآتي المراوغ، وتصبح الابتسامة الساخرة، سلاح الذات في

(1) قاسم حداد، قلب الحب، 139 وما بعدها.

الانتصار على هذا الذي لا يأتي أبدًا، رغم إرهاصاته المتعددة. وتكمن قمة المفارقة في التبشير بالمولود ولا ولادة رغم الحمل المتكرر، إذ يدرك المُبشَّر حجم الخديعة، التي يراد الترويج لها من خلال الميلاد الموهوم، فيلاقيها بتلك الروح الساخرة المتعالية على مراوغة الواقع بالتغيير، ليصدم الوعي الآخر بالحقيقة المرة المضادة، لكن أميّ.. متى تلدني؟ وينطوي السؤال هنا على الإحساس بالقيد الذي تتجسد فكرته في القصيدة بتلك الجزيرة التي تشبه الحبلى التي لم تلد، ومن ثم يصبح الحمل رمزًا للسجن الذي تنطلق منه القصيدة لتعود إليه في نهايتها بصورة الدائرة المغلقة، فيتواءم شكل الدائرة مع فكرة الحمل والسجن، لا منفذ إلى الخارج، فتبقى الابتسامة الساخرة هي المنفذ النفسي لكسر حلقة هذه الدائرة المغلقة.

والمتأمل في شعر قاسم حداد يلاحظ أنماطًا متعددة من الأشكال الهندسية لتوزيع مفردات الخطاب، في فضاء النص، سواء بالتركيز على الشكل الرأسي، أو الأفقي، حسب كثافة ومكونات الرؤيا التي قد تنفتح على كم هائل من العناصر التي قد يحتاج توزيعها هندسيًّا إلى مهارة فائقة من الوعي الشعري، وهذا يصدر عن إيمان راسخ عنده بأن «شكل القصيدة ليس هدفًا في حد ذاته، ولا شكل القصة ولا المسرحية ولا الرواية، لذلك فإنّ الاستمرار في الابتكار الفني لشكل التعبير، هو نشاط إنساني يشير إلى الحرية التي يتطلع إليها المبدع بوصفه إنسانًا»[1]، لذا ليس غريبًا أنّه كلما تأملنا في تجربة قاسم حداد الشعرية انداحت لنا تشكيلات هندسية ثرية تكشف عن حجم المغامرة الشعرية التي اندفع في أدغالها الشاعر بلا تردد، وظل يواصل مغامراته الشعرية حتى أصبحت جزءًا جوهريًّا من حرية الكتابة في ارتياد «لذة المجازفة، ونشوة الاكتشاف ليشهر جمالية المغامرة، وعندما لا يصدر الكاتب، في النص، عن تصور مثال سابق يقلده أو ينسج على منواله، فإنّ مسئولية الإقناع الفني تتوقف عندئذ على طاقة الابتكار والجمال»[2]، ولذا كان

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 57.
(2) المصدر السابق، 22.

الشاعر حريصًا على تأكيد هذا المفهوم من خلال الممارسة الشعرية بالمنظور العام، المتجسد في حرية ابتكار الشكل، وتجاوزه في الوقت ذاته، فضلًا عن إدخال هذا المفهوم في حوارية القصيدة، كجزء من حوارات الإبداع، التي يصدر عنها الشاعر:

أبدأ من أشلاء الشكل الشائخ

من وهج رماد الأمس المحطوم

من الهم المفطوم

كثلج الفجر الناهض

...

أبدأ

من خلع قواف ليست لي

من قلع القاف الواقفة كترس

في صدر حروفي

أبدأ من جسر الغامض والمعجز

واللغز وسن الواقع

والجامد واللين

والصعب والسهل

....

ويكون الجسر سلامًا

للشعر الحلم الوهم السهم

البادىء من لا حيث بدأت[1]

يمثل هذا التصور تكون البداية الإبداعية عند الشاعر، فالشكل التراثي، لم يعد، قادرًا على ملاءمة روحه ورؤيته، في حرية، التكيف مع مسار النص، في فيض

(1) قاسم حداد، شظايا، 124 وما بعدها.

اللغة، وبمقدار ما تبدأ القطيعة مع سلطة الإبداع القديم، يبدأ الإبداع الجديد، فالأخير ينهض على رماد القديم منسلخًا عن تبعاته لا من حيث الأدوات فحسب بل من تبعات المعاناة التي أفرزته، «من المهم المفطوم»، في ملمح إلى متغيرات الهم الإنساني، حسب مقتضيات العصر، فشكل النص لا يخضع لمقياس سابق على البدء، بل إنّ البدء ذاته يقود حركة الشكل نحو اكتشاف الشكل الملائم، ومن هنا يأتي تعدد رؤية البداية الأولى نحو تعدد الأشكال التي تستوعب هذه الرؤى في تناغم تام، «ويكون الجسر سلامًا»، تمر من خلاله تلك الرؤى الجديدة، التي يضيق بها الشكل القديم، ولا يلبث الخطاب في الوقت ذاته أن يعلن قطيعته حتى مع الشكل الجديد بعد تأطره بحثًا عن شكل آخر يتكيف مع رؤية أخرى، وتعبير جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية طالما أنّ هناك شيئًا جديدا يلتمس له متنفسًا رحبًا.

ولعل وراء هذا كله ارتياد الشاعر منذ بداياته الشعرية نظام التفعيلة، ولإيمانه بحركة الشعر الحر، وتشبعه بأفكار الحداثة وخروجه فيما بعد على التفعيلة إلى قصيدة النثر حيث انداحت أمامه دروب وفنون متعددة للتعبير الشعري فهوى يرى «أنّ الكتابة خارج الوزن – بعد الخروج على التفعيلة والبحور الخليلية – ينبغي أن ننظر إليها باعتبارها مسئولية أخطر مما واجهه تجديد الخمسينيات والستينيات، الشاعر هنا / الآن، يأتي إلى الكتابة عاريًا من جميع الأسلحة الجاهزة التي توافرت للشاعر العربي عندما طرح تجديداته الحدثية[1]».

ويظل الشاعر في قلق مستمر بحثًا عن حريته المطلقة فيما يكتب، بعيدًا عن التصنيف النوعي، الذي يفرض سلطته على المبدع حتى قبل أن يبدأ التجربة، وجاء رفضه لمصطلح قصيدة النثر منسجمًا مع شكه وقلقه من التصنيفات السائدة في إطار الثقافة الأدبية باعتباره كما يقول: خدشًا لشعرية النص[2]، ومن ثم ذهب

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، 31.
(2) المصدر السابق.

يبحث عن مصطلح جديد لا يكون منسوخًا عن التجربة الغربية، فاهتدى إلى ما يسميه «اكتشاف الشعر في النثر»، وله فيه تجربة تعود «إلى بدايات الخروج على حدود الشرط الفني للقصيدة متمثلًا في النزوع المبكر لمحاولة اكتشاف الشعر في النثر، ففي محاولات بعض قصائد «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة» و«الدم الثاني» تململ فني غير مدرك آنذاك تبلور فيما بعد بخروج مباشر وشامل عن التفعيلة في «قلب الحب» و«شظايا»[1]، ثم أوغل في هذا الجانب في مجموعته الأخيرة «قبر قاسم»، حيث بدا الأمر كما لو أنه قطيعة تامة مع التفعيلة، بعد أن أخذت حدود التفعيلة تعوق تدفقه الشعري، ومن ثم كانت الدعوة الجديدة إلى تلمس الطاقة الشعرية في النثر بحثًا عن شكل جديد من ألوان التعبير المختلفة:

للشعر في النثر

أعنى الشريد في صرخة الليل

أعنيه

مستقبلًا سوف يمضي[2]

يتبين من هذا النص أنّ الدعوة إلى اكتشاف الشعر في النثر لم تقف عند حدود التنظير والتطبيق بل دخلت في شبكة القصيدة كجزء من حوارات الإبداع الأخرى التي تجسد هموم الشاعر الإبداعية تجاه البحث عن أدوات جديدة للتعبير الشعري.

5 - الذات والحلم:

يشكل الحلم بؤرة أساسية عند قاسم حداد لا في قاعدة التجربة الشعرية فحسب، بل وفي صلب خطابه النقدي أيضًا إذ يعتبره السلاح الأشد سطوعًا وتوهجًا في النص الجديد، به يبتكر الكاتب ما لا يمكن أن يتوقعه، لأنه لا ينصاع إلى

(1) المصدر السابق، 18 وما بعدها.
(2) قاسم حداد، شظايا، 124.

منظومات الفكر ومنطق الكتابة السائدة، وبذا يمكن أن يرى بشكل أفضل فالحلم – كما يرى – وسيلته إلى الوصول إلى الخفي، المستتر الذي لا سبيل إلى اختراقه إلاّ بأدوات الحلم والمخيلة[1]، حيث تنقلب فيه صورة الواقع من مستوى الرؤية إلى مستوى الرؤيا والحلم، فلا يبقى من الصورة الواقعية إلاّ جوهرها المستكن في ركام عناصرها العرضية[2]. إنّه يعيد ترتيب الأشياء[3] من حوله بطريقة تتواءم مع آماله وطموحاته في رؤية المشهد الآخر الخفي من الصورة الواقعية، وبذا يتحرر من ربقة الواقع بكل تبعاته المحضة ليرتاد عوالم من الخيال، تفقد فيها الذات عناصرها الشخصية لتمتزج بالعام من منظوره الشامل، على الرغم من أنّ مادتها الأصلية تتبع أساسًا من صميم مشاعرها الشخصية، ذلك أنّ هدف الذات يتجاوز ذاتها إلى الآخر المراد جره إلى بؤرة أكثر اتساعًا وشمولًا من رؤية الحدقة القاصرة.

في مجموعات «الدم الثاني» و«القيامة»، و«النهروان» «ويمشي مخفورًا بالوعول» و«عزلة الملكات» يتكئ الشاعر قاسم حداد على الحلم بصفة خاصة، سواء أكان حلمًا مناميًّا، أم حلمًا من أحلام اليقظة تتواءم في سياقه حالات الوعي الشعورية واللاشعورية تجاه الواقع الذي تعاني الذات من تعقيداته، ومكرساته الصلدة، ويتجلى الحلم عنده أكثر ما يتجلى مع هدأة الليل وسكونه «ففي الليل الحميم كما يقول تقدر أن تجعل الحلم قنديلًا يؤرجح ظلالك وأنت تذرع الغرف والممرات، وحيدًا خفيفًا حرًّا، تفاجئ نفسك وتباغتها بالمكتشفات الفاتنة»[4] ومع أن بعضًا من هذه الأحلام ينطوي على بعض الرموز السرية، التي يصر الشاعر في بعض المواقف على إبقاء سريتها، «أجل لن أفك الرموز الخطيرة»[5] – لا

(1) موت الكورس، البيانات، 99 – 100.

(2) علوي الهاشمي، السكون المتحرك، ج2، 1993 م، 207.

(3) س. فرويد، الكاتب المبدع وأحلام اليقظة، في كتاب الإبداع (نصوص مختارة) بإشراف ب. ي. فرتون، ترجمة عبدالكريم ناصيف، من منشورات وزارة الإرشاد القومي، دمشق 1981م، ص57.

(4) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، ص 27.

(5) قاسم حداد، خروج رأس الحسين، 79.

هروبًا من التواصل الإبداعي مع الآخر كما يبدو، بقدر ما هو محاولة لتحقيق الحد الأدنى من الأمان الذي ينأى بالنفس عن أن يطالها الأذى – فإنّ معظم هذه الأحلام ليست منغلقة على نفسها بالصورة التي تجعلها بعيدة عن فهم الآخرين لأهدافها ومراميها، ففي قصيدة «نكهة الرعد» نجد الذات تتحرك في فضاء حلم واسع يستبطن الذات والآخر والزمان والمكان في منظومة متقاطعة ومتداخلة من العناصر الرمزية التي يتشكل منها الحلم:

فجأة صار انتصاري خشبًا في النعش، صار النعش باب
وتساءلت عن الموت / هل الريح طريق، والتراب
كيف..؟ / هذا شجر الدهشة في ثوبي
(هاجرت الثياب)
قلت من أين دمائي؟
صوت هذا الشارع المزدان بالصحو، وبالعنف
(وغادرت الغياب)
وأنا في أول الحلم / استحلنا غضبًا
سرنا وصرنا صرخة في غابة النوم
ابتدأنا في نهايات الوقوف
تذكرون؟
قلت هذه الرئة الأخرى لهم، هذا الرماد
تحته قنبلة موقوتة، هل تذكرون؟
أعرف الإيقاع، أستنفر، أعطي، وأنا حلم العيون
(علمتنى لغة البرق
دخول العصف والرقص وأعطتني الحنين)
أعطني ساعدك الدامي، أنا الطفل

وأنتَ الحلمة الملتهبهْ

شعبي المرتعش الملدوغ من كل الجهات

أعطني كلّ أغانيَّ وأعطيك اللغات الهاربهْ

يا زمان الضحك والجوع أتينا

رافقتنا الجهة المختصره

وحديث الشجره

نحن فاكهة الرعد وغصن الشمس، نحن الثمره

(اسأل الأرض ولكنّ السماءْ

سقطت وانكسرت صارت دماء)[1]

يصور الحلم مجالين في تجلياته: مجال الإحساس الفردي بالقلق والانكسار المصحوب بالتحول المفاجئ في حسابات الذات، من انتصار ذاتي إلى خشب في نعش وتحول النعش إلى باب، وهي دلالة رمزية على بروز الموت، واعتباره وسيلة خلاص جديدة في مسيرة التغيير، لكنّ قلق الموت يبقى حاضًرا يثير اهتمام الذات بصورة غير عادية، فتضعه تحت مجهر التساؤل المفضي إلى دلالات مبهمة من خلال ارتباط رموز الريح، والتراب بمساحة البياض الواقعة بعد صيغة السؤال «كيف، وارتباط ذلك كله بالدهشة السطحية التي اعترت الذات، المعبر عنها رمزيًّا بجملة هذا شجر الدهشة في ثوبي»، لحظة التأمل في قلق الموت، غير أنّ سطحية الموقف الشعري تتبدد لتحل محلها عزيمة اتخاذ موقف إيجابي إزاء الموقف المفاجئ في التحول الذي أشرنا إليه من قبل، ليصبح الموقف الجديد موازيًا لموقف التحول، حيث تنتصب الذات في سياق ضمير المتكلم، «هاجرت (هجرت) الثياب»، «قلت من أين دمائي»؟، «وغادرت الغياب»، معبرة عن المشاعر والأحاسيس التي يختلط منها الواضح بالمبهم في موقف الرفض المعزز بصوت الشارع المفعم بالوعي والتمرد،

(1) قاسم حداد، الدم الثاني، 82 وما بعدها.

وهذا الوعي الجديد، هو الذي يدفع الذات، إلى التفاعل مع إرهاصات الشارع بنذر العنف والثورة، فتأتي عبارة «وغادرت الغياب» مجسدة لحالة حضور الذات بالوعي الجديد الذي تصفه بنكهة الرعد.

وفي المجال الثاني من الحلم، تتخلى الذات عن فرديتها، إلّا من الحس السردي للحلم، فتلتحم بالحس الجماعي فتبرز الروح الجماعية المعبرة عن الرفض والغضب في أسلوب سردي، من جانب واحد، يكشف عن مكنونات الذات وهواجسها بالتغيير القائم على العنف أكثر مما يمثل روح الجماعة، ولذا سرعان ما تبرز الذات على سطح الحلم، فتهيمن على الموقف بالاعتماد على ذاكرة الوعي الذاتي في التعامل مع الحدث، ومن هنا تصبح عبارة «هل تذكرون» منشطة للوعي الجماعي في مقابل وعي الذات بأبعاد الموقف، لتنبثق بعدها ضمائر المتكلم بشقيها البارزة والمضمرة، كما تنبئ عنها الأفعال التالية: «أعرف»، «استنفر»، «أعطي»، والجمل الاسمية: «أنا حلم العيون»، «أنا الطفل»، في محاولة للإيحاء بتمايز الذات عن الآخر، وخبرتها في التعامل مع الموقف «علمتني لغة البرق.. وأعطتني الحنين»، لكنّ هذا التمايز، على أية حال، لا يوحي بالتعالي أو بالانفصال عن الجماعة، بل على العكس من ذلك إنه يحاول توظيف هذا التمايز، واستغلاله لخدمة الظرف التاريخي المرهص بالتغيير، خدمة للجماعة، ولذا كانت الذات حريصة على أنّ تجسد علاقتها بالجماعة من منظور رمزي حميمي بالغ الشفافية، «أنا الطفل، وأنتَ الحلمة الملتهبة»، موحية بتلازمية العلاقة، وارتباطها بين الاثنين ارتباطًا مطلقًا، فالطفل لا غنى له عن الثدي، والثدي المملوء بالحليب، الدالة عليه الحلمة الملتهبة، لا غنى له عن الطفل، وهكذا تتجسد تلك العلاقة الشعورية عند الذات، في نظرتها إلى الجماعة، في أسمى علاقة إنسانية، يمكن تحققها بين اثنين، وهي ارتباط الطفل بأمه في مستوياته المطلقة المادية والنفسية والشعورية.

ولكي تشبع الذات إحساسها بالامتزاج شعوريًّا بالجماعة فإنها تطرح نفسها لقيادة الجماعة من خلال الالتفات إلى مأساة الشعب المعيشة والتركيز على مكمن الداء، «شعبي المرتعش الملدوغ من كل الجهات»، وفي الإضافة لياء المتكلم، في كلمة «شعبي»، إشارة لطيفة إلى الامتزاج الشعوري والنفسي بين الذات والجماعة، وسقوط الحواجز بين الطرفين، وهو الخيط العام الذي يشد أوصال الحلم في مجلاه الثاني، حيث تتلاشى الذات، وتبرز الروح الجماعية في موقف الانتفاضة، حيث تهيمن على الحلم ضمائر الجمع لتؤكد على ثبات الموقف، وتحديد الهوية، «نحن فاكهة الرعد / وغصن الشمس / نحن الثمرة»، «فالنحن» هنا، هي الروح الجماعية الواعدة، التي تتحدد صيغتها من خلال تلك العلاقات الرمزية التي يقيمها الحلم بين عناصر الطبيعة في اكتمال دورتها الطبيعية المؤدية إلى النضج، ولذا تأتي عبارة اسأل الأرض، في نهاية المشهد، تأكيدًا لحقيقة هذه الهوية الجديدة المعبر عنها بالثمرة، لكنّ الحلم يكسر العلاقة في مجلى الهوية بين بعديها الأدنى والأعلى، فإذا كانت الأرض شاهدًا على الاكتمال والنضج، فإنّ السمّاء تتهاوى وتتحطم، ليضيع معها الحلم، وتسيل الدماء، في إشارة رمزية إلى القمع الدموي الذي قوبلت به الانتفاضة، لكنّ المثير والمدهش في بنية التركيب المعبر عنها بسقوط السماء وتحولها إلى دم، هو ذلك العدول عن الأصل، الذي يجعل من السماء، لا الأرض، محلًا للدم، أو سببًا فيه، في إشارة رمزية شفيفة إلى تلوث أيدي السلطة بالدم والقتل، وترد الإشارة إلى هذا الموقف في مواضع أخرى من الحلم بصورة مكشوفة إنه زمان القتلة، فيه «صدرت مراسيم الخوف، واتكأ الحكم على مقصلة»[1].

تأتي نهاية الحلم في مجلاه الثاني متوائمة مع تساؤلات الحلم في مجلاه الأول، فإذا كان الحلم في بدايته يطرح هاجس الموت والدم في مسيرة الثورة على الثابت والمكرس، فإنّ نهاية الحلم تؤكد هذا الهاجس بصورة عملية، «صارت دماء».

(1) المصدر السابق ذاته، 89، وما بعدها.

يتكئ الحلم بصفة خاصة على الرمز الذي يتخلل جميع أنسجته ليفسح مجالات رحبة من العوالم المفضية إلى المدهش في سعى الذات وراء المجهول المفضي إلى التغيير بعيدًا عن ملابسات الواقع، وغموض لا نهائيته، ومن ثم كان الحلم يطرح تصورات وعوالم مثيرة مفعمة بالرمزية حافزة للخيال كعبارات، «غابة النوم» و«الرئة الأخرى»، «والجهة المختصرة»، «وحديث الشجرة» إلى غير ذلك من الرموز التي يفيض بها الحلم.

وفي مجموعة «القيامة» تصبح الأحلام هي البنية الأساسية للنصوص، ولعل عنوان المجموعة وحده كفيل بإيحاء تلك العوالم الغامضة التي تقع خارج مدى مدركات الحس في الواقع، ولا تطال الإّ بالحلم أو بقوة المخيلة، وعالم الأحلام في «القيامة» عالم مواز لمعنى القيامة، لا بالمفهوم الديني الصرف وإنما بالمفهوم القائم على الرؤيا المناهضة لرؤية الآخر للواقع، فشاعت في هذه النصوص عبارة مثل «تعال أريك» و«سأريك»، و«رأيت» كما لو كانت تهدف إلى تثبيت الصورة الأخرى الغائبة للواقع، أو الخفية في مقابل الصورة اليومية المعيشة لهذا الواقع، ومن أجل تعميق درامية الصورة الحلمية تتكئ الذات في سردية المشاهد على وسيط تتعرف من خلاله على الخفي والغامض من الزمن الآتي الذي يبشر به الحلم:

ستعرف قال

وأوقفني في ريف الأسماء

كنت يدين وقلبًا مسحورًا

كنت حضورًا

قال تعال

أريك البدء وسر البدء

خطوت

فلمست السحر الكوني بقلبي

قال دخلت وكان الماء يضيء

تعال أريك الطوفان يضيء ويغسل وجه الأرض

فترجف تنداح المدن النائمة النبض

يجيء ويكشط وجه الأرض يشيل سلاطين السوس

ملوك الرجع

يكنس وقت القادة والأقزام المغرورين

تراث الأموات الحاكم في الأحياء

تعال أريك الماء يخلخل أصل التاريخ الدموي الغامر

هات أريك الطوفان يجيء يضيء ظلام الإنسان

ادخل فترى الأسماء

دخلت رأيت وكنت حمامة يوم الطوفان[1]

يأخذنا الحلم في دهاليز الغيب، ليتنبأ بالطوفان الماحق الذي يزيل كل مظاهر الحياة القائمة، لتبدأ على أنقاضها حياة جديدة، واضعًا في الاعتبار تداعيات الحادثة التاريخية لطوفان نوح الذي أزال كل مظاهر الحياة على وجه الأرض، ليبدأ بعده تاريخ جديد للإنسان، فكأن مثل هذه الحادثة هي الأوفق لعلاج أمراض الواقع، أو أنّ الحاجة إلى بعد خارجي في معادلة الحياة، يصبح ضرورة ملحة يفرضها الواقع المعاند بعد أن تفشل كل أسلحة الإصلاح.!! ومهما يكن من أمر فإنّ هاجس الطوفان أو بعبارة أدق هاجس المحو والابتداء يمكن أن نعثر عليه في أكثر من مكان في قصائد قاسم حداد مما يشعر بهيمنة هذا الهاجس عنده[2].

تبدو الذات في الحلم مسحورة بتجليات الرؤيا، شغوفة بلحظات الكشف إلى درجة الشفافية التي تمزج بين الحلم وتجليات الإشراق الصوفي في وحدة متناغمة،

---

(1) قاسم حداد، القيامة، ص 96 وما بعدها.

(2) انظر على سبيل المثال قصيدة الطوفان، في مجموعة البشارة، 74.

يصعب معها فصل عناصر الحلم عن عناصر التجربة الصوفية، فالذات لا تكتشف الآتي بذاتها وإنما تكشف لها الحجب عنه في إطار الإيحاء المعرفي للأسماء «ستعرف قال... الأسماء»، الذي يستمد مرجعيته من الآية الكريمة، (وعلّم آدم الأسماء كلها)، للإيماء بيقينية الرؤيا، وحتمية تحقق وقوع المعرفة، مما يوقع الذات بين بعدين متضادين «استلاب يعقبه حضور «كنت... مسحورًا» فمع الاستلاب تتوقف الحركة الذاتية بفعل السحر، ومع الحضور أو الإفاقة، تنطلق الذات مع التداعيات المعرفية الموعودة بها – وفعلها هذا أقرب ما يكون إلى فعل المتصوفة في لحظات الاتصال بالمطلق – فكان أول ما يعرض عليها رؤيته هو «البدء وسر البدء» فتبلغ الذات درجة أخرى من التجلي يهيِّئها لدخول لحظة الكشف، أو الاكتشاف، فيكون الماء هو بداية تداعيات الحلم الاصطفائي ومع أن الماء هو سر الحياة فإنه لا يختار من خاصيته إلاّ الجانب التدميري القائم على المحو التام لإعادة بدء الخلق من جديد، فيصبح الطوفان هو الأمثل للقيام بهذه المهمة التي تجمع بين عنصرين: التدمير والتطهير في وقت واحد، فالماء يضيء، والطوفان يضيء، والضوء هو سر الفاعلية التي تجعل من الماء أو الطوفان يقوم بمهمتين متزامنتين على نحو تضادي، «يغسل وجه الأرض» و«يكشط وجه الأرض»، هكذا ترهص الرؤيا بمجيء الطوفان، وفاعليته في إعادة البدء من جديد.

وإذا كانت دلالة الطوفان قد ارتبطت في الذهن بتلك الحادثة التاريخية التي انمحت فيها كل أشكال الحياة من على وجه الأرض بفعل الطوفان، فإنّ العناصر التدميرية هي التي تطغى على ما سواها في شبكة الحلم لتجعل من أهدافه الرئيسة تغيير هذا الواقع بالعنف، ويجيء ليردع المدن النائمة، و«يشيل سلاطين السوس»، «ويكنس وقت القادة الأقزام»، «وتراث الأموات»، «ويخلخل أصل التاريخ الدموي»، ليضيء في نهاية المطاف ظلام الإنسان، تلك هي الأهداف الجوهرية المراد من الطوفان تحقيقها ليصبح للحياة معنى جديد.

ولما كانت الرؤية في الحلم هي البؤرة الأساسية التي تبني عليها الرؤيا الكلية للحلم، فإنّ الرؤية الذاتية لمشاهد ما يمكن أن يخلفه الطوفان تتحقق رؤيا، «ادخل فترى الأسماء، دخلت رأيت»، وهكذا تمتزج الرؤية بالرؤيا، وتتحقق من خلالها رؤية الواقع رؤية مخالفة، ثم لا تلبث هذه الأخيرة أن تنفتح على التفاصيل الصغيرة المؤكدة لعنصر المخالفة حين تصبح الذات في مقام الحمامة، «وكنت حمامة يوم الطوفان»، في إشارة إلى أسطورة الحمامة التي تذكر الروايات التراثية أن نوحًا أرسلها تستطلع له ما آلت إليه الحياة بعد توقف الطوفان[1]، وهنا يستغل النص هذه الأسطورة ببراعة فائقة، فتنقل لنا الذات مشاهد، تتواءم مع إرهاصات الحلم وتنبؤاته ويضيق المقام عن ذكرها ونكتفي هنا بمشهد واحد منها:

رأيت الطين يصير
رأيت مصير الماء
انظر
فرأيت الأسماء تعانق ضوء الماء
وكنت أحملق محمومًا بدماء الماء
بحثت كأن الطوفان نسي
فتلفت انظر
فرأيتُ رأيت بدون سؤال
رأيت أوال تئول لأهل الدار
رأيت جميع الأسرار
رأيت أوال تصير وتبدأ كالأطفال[2]

(1) انظر النويري، نهاية الأرب، ج 13، طبعة دار الكتب المصرية 1938م، ص 48 وما بعدها. وانظر أيضًا فاضل عبدالواحد، الطوفان في المراجع المسمارية، بغداد، من غير تاريخ، ص94–95.
(2) قاسم حداد، القيامة، 98–99.

يبرز هذا المشهد من الحلم رؤية رؤيا الذات في مصير الأسماء التي عرفتها من قبل ولم تكشف عن أصحابها فتراها جثثا هامدة قد أخذها الماء، واختلطت دماؤها به، وكأنّ المشهد ذاته يستجيب لتلك الضواغط الشعورية الحادة التي تنتاب الذات في صحوها نحو وسائل التغيير المطلوبة للبدء من جديد وبمقدار ما يتصاعد قلق الذات من معرفة مصير الأسماء، يتصاعد قلقها أيضًا على مصير الوطن، فتنفتح أمامها آفاق الرؤيا فترى «أوال» في صورة مغايرة لما عهدتها عليه من قبل، إذ تتحرك في أفق جديد، «وتبدأ كالأطفال»، وتشير دوال الأطفال إلى مدلولات الصفاء والنقاء والطهر من جهة وإلى إعادة كتابة التاريخ من جهة أخرى، التاريخ النقي لا التاريخ الدموي الذي يدعو الحلم إلى خلخلة أصوله واجتثاثه، وكما تحقق الرؤيا للذات رؤية الأسماء، تحقق لها أيضًا رؤية جميع الأسرار، فلا يبقى أمامها شيء محجوب، وبالتالي تصبح الرؤيا أشبه بالمرآة التي تنعكس على صفحاتها كل أحلام الذات في عالم مغاير.

ومع أن الرواية السردية للحلم تتكئ بصفة عامة على الوسيط الحلمي الذي يأخذ معه الذات في رحلة إسرائية عبر بوابات الطوفان القادم، فإنّ التفاصيل المرهص بها عبر هذا الوسيط لا تخرج عن المادة التاريخية المعروفة عن فاعلية حادثة الطوفان، مما يشعر بأنّ الهواجس اللاشعورية كانت وراء رسم وتفاصيل الصورة المدمرة للطوفان القادم الذي ترى فيه الذات حلًّا حاسمًا للتخلص من الواقع بكل تناقضاته، ونقائصه التاريخية والآنية، ويمكننا بعبارة أخرى أن نقول إنّ الوسيط في هذا الحلم هو الذات في حوارها مع نفسها تجسيدًا لفكرة المحو التام للواقع، وإعادة لحظة البدء من جديد، ذلك البدء الذي يؤكد الحلم ابتداء على كشف سره وخباياه، مما يشعر أن البدء من جديد لا يتم الإّ بعد إزالة كل أشكال الواقع وشخوصه، وثوابته التاريخية، أو هو على حد عبارة «موت الكورس» «تدمير عناصر الواقع بعناصر الحلم»[1].

(1) موت الكورس، البيانات، 102.

والحلم على هذا النمط يمنح الذات شعورًا بالتجاوز لمحبطات الواقع من جهة والتنبؤ بما سيؤول إليه من جهة أخرى، وهذا وغيره لا يخرج عن المحصلة النمطية لمجموعة الهواجس والخواطر والأفكار التي تعرض للذات في لحظات اليأس والانكسار، فيكون الحلم هو المهد الذي يحتضن كل الآمال والأمنيات التي تعز في الواقع، ولذا يقول الشاعر في نهاية هذه القصيدة خاتمًا بها رواية الحلم:

الكون يصير إذا نمـــنا ويصير الحلم لنا

فتعال وهات يديـــك يديـــك

يصير الشيء الحلو جميلًا عبر يديك[1]

ويبدو هاجس الصيرورة، أو التحول والتغيير، المعبر عنه بلفظة يصير التي تتوزع على شبكة فضاء الحلم هي ذلك الشيء الذي تلح عليه الذات فلا يتحقق لها الّا منامًا، تتمدد فيه الرؤية عبر فضاء الرؤيا بلا حدود أو قيود، تحتضن الكون بأسره، مما يذكرنا بمقولة محيي الدين بن عربي (ت 638 هـ) المشهورة في هذا الشأن: **النوم جامع أمر ليس يجمعه غير المنام ففكر فيه واعتبر**

6 - الذات وقوة المخيلة:

يؤكد الخطاب النقدي عند قاسم حداد على إبراز دور المخيلة في عملية الإبداع الشعري باعتبارها مكمن البراءة، فإذا «لم تستطع هذه المخيلة أن تبدع نصوصها الجديدة بشروط إبداعية جديدة فمن الأجدى أن تنتحر، إذ لا رغبة لنا في إعادة إنتاج النص الأول، أو التنويع على شكلانيته وجاهزيته»[2]. إنّ المخيلة على هذا المفهوم تعمل على إيجاد واقع إبداعي مخالف يعتمد على طاقة المخيلة الإبداعية «التي تأخذ الشاعر والقارئ نحو أفق يصدر عن الأعماق حيث الصدق

(1)قاسم حداد، القيامة، 100 وما بعدها.
(2)موت الكورس، البيانات، 100.

الصراح»[1]، وبذا يصبح الباطن دليل الذات إلى الصورة اللامرئية من الواقع من خلال إعادة ترتيب الأشياء، أو هندستها، بطريقة خاصة تكشف عن رغبة دفينة في رؤية صورة أخرى مخالفة لما هو قائم خارج الذات، ومن ثم يتحقق للذات ذلك الشعور الغامض الذي يغمرها وهي تفيض بالرؤيا متنبئة بالآتي الذي يتشكل وفق الأحاسيس والمشاعر المحبطة في الواقع، وعمل المخيلة، في هذا الإطار، لا يختلف عن عمل الأحلام، فالأحلام هي الصورة غير المرئية لعالمنا الداخلي، مما يصعب معه تجاوز العلاقة بين عمل المخيلة والحلم في العملية الإبداعية على الأقل، فكل منهما يهدف إلى تجاوز اللحظة الراهنة، بالبحث عن البدائل الممكنة، أو غير الممكنة، في صراع الذات مع العالم الخارجي. ومع أهمية الخيال الإبداعي، ودوره الفعال في الوصول إلى الاكتشافات التي قد تساعد على معرفة العلاقة التي تتحكم في سير الواقع، وطريقة نظامه، فإنه قد يتحول في نهاية المطاف إلى أوهام وهذيانات بعيدة عن منطق الحياة وبخاصة إذا أوغل الفنان في عالم الأعماق وانغلق عليه بصورة تامة[2]، وهذا يعني أن عمل المخيلة ينبغي ألاّ يكون مفصولا عن مجرى الواقع، بل صورة أخرى لما يمكن أن يكون عليه هذا الواقع، أو هو بعبارة أخرى، إخراج جديد للواقع يتواءم مع منطق العصر والحياة، فالخيال – كما يقول قسطنطين فيدين – لا ينفي المنطق[3].

ولعل المتتبع لشعر قاسم حداد يلاحظ أنّ الشاعر كان وفيّا لمنطق خطابه النقدي فيما يتعلق بدور المخيلة الإبداعية في التجربة الشعرية فقد أولاها اهتماما لا يقل عن اهتمامه بعملية الحلم الإبداعية، فكلتاهما مثلت له معينًا لا ينضب من الاكتشافات والتنبؤات التي تؤكد وعي الذات وحضورها الدائم في عمق الواقع،

(1) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر،73.

(2) م. خرابتشينكو، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980 م ص 118.

(3) المصدر ذاته.

ودأبها الذي لا يعرف الكلل في السعي إلى تغييره ولو بالعنف والدم والثورة، ورسم الصورة المستقبلية له، ففي قصيدة «هذيان» يقول قاسم:

لست في نوم ولا يقظة

لكنّ الحلم الفاتن يخطفني

ذات الحلم كل يقظة كل نوم

كوكبة تدخر النار في عرباتها

وتدفع الأكواخ كي تتسع الطريق

وكلما وضعت عينى على شيء تحول

وأخذ شكل البراكين

.....

أرى الأطفال ينبثقون

من شجر يتدافع يبذل أنوثته

والنهر في غفلة التدفق

والبراكين تتلاطم مذهولة ورائي

.....

وأكاد في جمرة البهجة أضج بالأسئلة

هل الريح سرير أقدامي؟

هل أنا في رقص؟

هل التهجد يأخذ أقدامي إلى الطريق؟

هل أمشي في جحيم أم(*) جنة والأرض فضاء؟

حلم فاتن وأنا في الأقاصي بلا نوم ولا يقظة[1]

(*) الصواب «أو».

(1) قاسم حداد، عزلة الملكات، ط. الأولى، البحرين، 1991م، 45 وما بعدها.

تأخذنا القصيدة ابتداء إلى تلك المنطقة الغامضة من النفس، منطقة الأغوار، لتكشف لنا عن ذلك الأفق الجديد الذي تتدافع أحداثه بصورة متلاحقة، تدهش الذات فتلقيها في أتون الأسئلة المضمخة بالبهجة لهذا العارض الذي يملأ عليها لحظتها المتوهجة، ويتملكها في صحوها ونومها، ومع أنّ الذات تفيض في رسم أبعاد الصورة العامة لهذا الحدث، بكل ما ينطوي عليه من تفاصيل صغيرة، فإنها، كما يبدو، عاجزة عن تفسيره أو إدراك كنهه، بيد أنها منفعلة به تتابع جزئياته بشغف شديد.

وإذ تتجه حركة أحداث المشهد، في مسار واحد يتسم بعنف الحركة المتجهة إلى الأمام نحو التحول فإنّ الذات تتماس مع فاعلية الحدث بتعميق مجرى هذا التحول من خلال التواصل الحسي مع عناصره القابلة للتحول إلى صورة تجسد البراكين الثائرة ومن هنا جاءت صيغ الفعل المضارع، على امتداد فضاء النص، متوائمة مع حركة العنف المهيمنة على المشهد، وتشير دوالها إلى مدلولات الثورة والحرية، وهي النغمة التي تواجهنا في أكثر من مكان في التجربة الشعرية لقاسم حداد.

وتنطوي مشاهد النص على نبوءة مراوغة تتكئ على عناصر التضاد في تحديد أسس العلاقة بين الذات والنبوءة من جهة، وعلى عناصر الدهشة والإرباك في فهم الرسالة من جهة أخرى، إذ تبدو الذات في البداية مشدودة إلى بعد ارتكازي يقع بين بعدين متضادين تنفيهما معًا عنها «لست في نوم ولايقظة» لإضفاء مساحة من الإغراب على تلك المنطقة الهلامية من النفس، التي يصدر عنها ذلك العارض المرهص بالنبوءة، الذي لا يلبث أن يتقمص الذات بصورة متواصلة متجاوزًا منطقته الهلامية إلى منطقتي الحضور والغياب، «يخطفني.. كل يقظة = كل نوم». ولا تنطوي هذه النبوءة على إبلاغ، أو مخاطب تتوجه إليه بالرسالة، وإنما تثير إشكالية علاقة الذات بالنبوءة، من منظور التحول الاصطفائي، «كلما

وضعت عيني على شيء تحول...» فالاصطفائية متحققة في وضع حركة العين على الشيء المنتخب، لكن تحوله إلى براكين شيء خارج عن نطاق السيطرة، إذ لا علاقة منطقية بين النظرة والتحول إلى شيء آخر منذر بالعنف، ومن هنا جاءت تلك الإشكالية التي تفيض بها النبوءة المحيرة التي أربكت الذات وجعلتها موزعة بين الانتشاء في أعلى درجاته الحسية، وبين الحيرة النفسية من موقع الذات في هذه التحولات، ولذا يأتي انفجارها بالأسئلة متوائمًا مع حركة الموقف النفسي المهيمن على الذات لحظة بروز التحولات العنيفة، على الرغم من تباعد عناصر مدلولاتها، على الأقل فيما يتعلق بتحديد طبيعة زخم اللحظة التي تجتازها الذات في إطار هذه التحولات، فعندنا في سياق هذه الأسئلة حركتان متضادتان: حركة سريعة الإيقاع، مع الريح والرقص، وحركة أبطأ من سابقتها مع التهجد والمشي، ومع الثانية ينتصب التضاد، جحيم × جنة، الذي لا تحيل دواله إلى مدلالوتها، وإنما تحيل إلى شيء يقع خارجها، «الأرض فضاء»، مما يجسد أزمة الذات ضمن معطيات الرؤيا الأساسية التي يصدر عنها النص، وهي رؤيا ديناميكية ثورية تكتنه روح المغامرة الموزعة في اتجاهين: التطهير، وإعادة الخلق، ويتجلى التطهير في تلك النار المشحونة بالعربات التي تكتسح الأكواخ، لكي تتهيأ الطريق للقادم الجديد، ويتشكل الخلق من جديد في رؤية الأطفال ينبثقون من شجر مفعم بالأنوثة، ويتم ذلك كله في إطار غفلة من الزمن، «والنهر في غفلة التدفق»، وتلاطم البراكين المذهولة، وهكذا تتشكل رؤيا القصيدة من فعل خارق يتجاوز قدرات الذات في تغيير الواقع، ومن ثم لا يتعدى دورها أن يكون دورًا تبشيريًّا ممزوجًا بقلقها وبهجتها من هذا القادم الجديد، ومع هذا يبقى وعي الذات واقعًا في أسر المخيلة التي تصفه بأنه «حلم» فاتن، لا ينتمي إلى منطقتي الحلم أو اليقظة.

وقد تصبح الرؤيا زئبقية تتأرجح بين الغموض والوضوح غير أنها تملك أدواتها التي تسرع بها إلى النهاية المتوقعة منها حين تدخل الذات طرفًا فاعلًا فيها:

تعال أريك أمانيك تصير

أريك خيالًا كنت تراه وتحلم

كنت ومن أين وكيف

لا أذكر أني كنت رأيت

ولا أذكر أني كنت

ولا أذكر أني

لا أذكر

لا

هات تعال أريك المعجز والشيء المكنون

أريك الشيء الساكن والمسكون بتوق البدء

أريك جنون العقل ولا تسأل كيف

ستنظر

لكن لا تسأل هذي الفضة عن أسماء

الرؤيا غامضة

لا تسأل كيف دخلت ستعرف كيف

وقفت

وكنت كأني في الحلم

كأني حلم والفضة حولي وبطيئًا همت

وكالسابح في الزئبق صرت أرى

وتآلفت كعين الفضة صرت أرى

ورأيت الشيء وكان جميلا

....

والشيء جميل صرت أرى

وعرفت بأني أقف الآن بوهج الفضة

هذه فضة أيامي الأولى

حين دخلت دخلت النار[1]

تتكئ هذه الرؤيا، التي تنطلق من الثقة بقدرة الخيال على تحقيق الأماني والأحلام، على حوار ذاتي يبدأ من الذات وينتهي بها في ثلاثة مستويات من الرؤيا: الذات + الآخر، الذات + الذات، الذات + الأشياء. فعلى المستوى الأول، تبدو الذات في مخاطبتها للآخر قادرة على إنتاج الصورة المغايرة، التي تحيل الحلم إلى واقع، من خلال الرؤية المشاهدة، التي تلح عليها الذات عبر مقاطع وأنساق النص الشعري بصورة لافتة، بيد أنّ كيفية رؤية هذه الرؤيا، أو أدوات تحقيقها بقيت مضمرة، ترك إنتاج آليتها إلى تداعيات الحوار لا إلى المخاطب الذي لا يظهر في شبكة الحوار، بل يبقى مضمنًا في بنية تركيب النص الشعري. وهذا التغييب الواعي أو اللاواعي للآخر في بنية الحوار يهدف إلى إقناع الصوت الآخر في الذات إلى إمكانية التجاوز لمحبطات الواقع ولو بالخيال، ولعل مما يعزز من هذا الاحتمال هو المستوى الثاني من الحوار، أي حوار الذات مع نفسها، في نفي الرؤيا في نسق لغوي من خمسة أدوار، تبدأ فيه الذات بمراجعة معتقدها المؤسس على إمكانية الرؤية فتنفيها عن نفسها في الدور الأول بصورة تامة ثم تبدأ بنية النسق المتكررة بالتآكل حتى تستقر في نهاية المطاف عند حرف النفي لا، إذ غابت لفظة «رأيت» بصورة تامة من بقية الأدوار الأربعة لبنية النسق، ويبدو أن وراء هذا الإضمار، أو تآكل بنية النسق اللغوية، محاولة لكبح جماح الهاتف الداخلي من النفس الذي يشكك في إمكانية الرؤية، إذ سرعان ما تصحو الذات من تأثير هذا الهاتف لتعيد الحوار مرة أخرى في سياق التأكيد على إمكانية رؤية الرؤيا من منظور أكثر اتساعًا وامتدادًا إذ تدخل فيها عناصر من الرؤيا الخيالية الموغلة في

(1) قاسم حداد، القيامة، ص 11 وما بعدها.

الشطح، فهناك حديث عن رؤية المعجز والمكنون، والساكن والمسكون بتوق البدء، وأخيرًا هناك جنون العقل.

أمّا السؤال عن كيفية وقوع هذه الرؤيا فمنهي عنه أكثر من مرة، «ولا تسأل كيف»، «ولكن لا تسأل..»، غير أنّ يقينية وعد الرؤيا واقعة، «ستنظر»، هكذا ترهص الذات بوعد الرؤيا، ثم لا تلبث أن تنفجر بالإخبار عن غموض الرؤية «الرؤيا غامضة»، إنها باختصار خارج نطاق الأسئلة، ومع أنّ الدوال التي تنتظم عناصر هذه الرؤيا الموعودة ليست مفصولة عن مدلولاتها حتى تبدو عسيرة الفهم على اكتشاف علاقتها الدلالية، فكلها تنساب في مجرى واحد يهيمن على وعي الذات في إشاعة الفوضى في المكرس والثابت، وإعادة الخلق، والتطهير، فإنّ الإخبار عن غموض الرؤيا كامن في طبيعة الذات المراوغة لا في طبيعة الرؤيا ذاتها التي تحيطها بسياج من العناصر المضللة لتبقى وحدها القادرة على حل لغز الرؤيا، فكأنها شفرة سرية، ولذا تأتي جملة النفي محذرة من السؤال – بعد الوعد بالنظر – «لكن لا تسأل هذه الفضة عن أسماء»، وتبدو لفظة فضة مفعمة بالإثارة، إنها تشير إلى مرموز إليه يقع خارج الرؤيا غير أنه وثيق الصلة بها من حيث الهدف والنتيجة، فالفضة هنا رمز الطوفان، والأسماء، هي تلك التي اجتاحها الطوفان، على حد ما رأينا من قبل في قصيدة سابقة، إنّ السر يكمن هنا في خاصية الماء أو الطوفان وقدرته على غسل الأرض وتطهيرها من الآثام، إذ لم يعد للأسماء وجود بعد الطوفان.

وتواصل الذات مراوغتها للمخاطب على نحو يكثف من طلاسمية الرؤيا «لا تسأل كيف دخلت، ستعرف كيف...»، وبذا تتراجع الذات عن وعدها للمخاطب بمعاينة الرؤيا الإّ من الجانب الشكلي في علاقتها بالذات، مما يزيد من عنصر المراوغة، الذي يتمدد في شبكة النص محولًا مدلول الرؤيا إلى دال مراوغ، ينسرب مرة في بنى الجمل المثبتة، حتى يكون قاب قوسين أو أدنى من مدلوله، «تعال

أريك»، «هات تعال أريك»، «أريك الشيء..»، «أريك جنون..»، «ستنظر»، «ستعرف»، وتارة يتباعد وينسرب في الجمل المنفية والمثبتة معًا، «لا تسأل كيف ستنظر، «لكن لا تسأل هذي الفضة»... «الرؤيا غامضة»، «لا تسأل كيف دخلت»، «ستعرف كيف وقفت»، مما يشعر بقلق الذات ومراوغتها في مفهوم المعتقد الذي تحاول بثه أو التبشير به من خلال هذه الرؤيا.

وإذا ما أتينا إلى المستوى الثالث من الرؤيا، الذات + الأشياء، رأينا الذات تبدأ بفك طلسم الرؤيا شيئًا فشيئًا حتى تنحل تمامًا من خلال شحن الوعي الشعوري بالأشياء من حولها، فتبدأ بتحديد علاقتها بالرؤيا نفسها أولًا في مستويين تحددهما تحديدًا واضحًا: ««كأني في حلم»، «كأني حلم»، والفارق الدلالي بين التعبيرين كبير، ففي المستوى الأول تبقى حدود المسافة بين الذات والحلم موجودة، أما في الثاني فتتلاشى هذه الحدود تمامًا لتصبح الذات في مقام الحلم، من منظور التناظر في الهدف، ولذا لا يتم هذا التناظر إلاّ في محيط الرمز «الفضة»، رمز الطوفان، الذي يأتي في سياق جملة الحال، «والفضة حولي» معمقًا من حالة الوعي بأثر المرموز إليه في محيط الحلم، ومع هذا تبقى الاستجابة إليه مشوبة بالحذر والتوجس، «وبطيئًا همت»، «وكالسابح في الزئبق» مما يشي بتصاعد حالة الوعي بالتبدلات الشعورية تجاه الموقف الجديد، الذي يدفع باتجاه تبديد غموض «الرؤيا»، «صرت أرى»، حيث تتكرر هذه الصيغة ثلاث مرات، في نهاية المقطع الأخير من القصيدة، كاشفة عن أبعاد التحول في عتمة الرؤيا، وعن تجانس الذات مع المحيط الجديد، «وتآلفت كعين الفضة»، ومع كل هذا فإنّ الذات بقيت على حذرها لم تكشف أبعاد هذه «الرؤيا»، وإنما أخذت تومئ إليها في أكثر من موضع وتصفها بالجمال، «ورأيت الشيء وكان جميلًا»، وإذا كان الشيء المرئي هنا يعكس

ذاتيته الموصوفة بالجمال، أكثر مما يعكس شعور الذات بجماله، فإنّ الذات تعكس شعورها برؤية الشيء الجميل، «والشيء جميل / صرت أرى»، وهي صيرورة نابعة من تماسها الأول بذلك الشيء الجميل، وسط قبح الواقع وإحباطه.

وتزداد حركة الوعي الشعوري توهجًا بالأشياء عند الذات حين ينقلب إحساسها بالأشياء الجملية، إلى إدراك معرفي يتماس مع أبعاد اللحظة الآنية الحاسمة التي تجتازها، مؤذنًا بحل عناصر الرؤيا، «وعرفت بأني أقف الآن بوهج الفضة»، ويومئ تعبير «وهج الفضة»، بكثافته الرمزية، إلى لحظة الخلاص الحاسمة، التي تتفاعل معها الذات، بصورة حميمية في سياق الإضافة إليها، لكنّ اللحظة الأكثر توهجًا في تلك العلاقة بين الذات، ورمزية الفضة، هي تلك اللحظة التي تشعر الذات على أثرها أنّها دخلت النار، وأصبحت الذات من هذا المنظور أشبه بالبطل الأسطوري الذي يحترق بالنار ليعود من جديد، بعد أن صفى معدنه وتطهر من الآثام، فيتأهل للحياة الجديدة[1]. ولعلنا ندرك من هذا، أنّ محصلة الرؤيا، في أتون النار الأسطورية في نهاية القصيدة، تتواءم مع إشارة الذات إلى قدرتها على رؤية المعجز، والمكنون، والساكن والمسكون بتوق البدء، في مطلع القصيدة، وكلها تنساب في مجرى إعادة البعث والحياة من جديد، وتأكيد دور الذات في إعادة ترتيب هذا العالم المملوء بالآثام والشرور، إما بحرقه أو إغراقه بالطوفان، لكي تعود إليه فطرة الخلق نقية صافية، ولذا لا تتردد الذات في الإعلان عن الدعوة إلى ترميم مخلوقات اللّه، بعد انحرافها عن نهج الفطرة، حسب اعتقادها:

ساعدينى..

كي أرمم مخلوقات اللّه

(1) جميس فريزر، أدونيس وتموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1982م، ص 132 وما بعدها من صفحات.

أضع الفصول في قصعتها وأستدرج الطبيعة

لم تعد الأرض في هيئتها ولم تعد السماء!

...

ساعدينى لكي يبدأ الترميم

...

لم يعد الخلق كاملًا ولا جميلا[1]

تفصح هذه الرؤيا عن أزمة العلاقة بين الذات والعالم من منظوره الشامل، في إطار رؤيا ضدية لمخلوقات اللّه، تبلغ درجة عالية من الحساسية ترفع الذات إلى مستوى الإحساس بالمسئولية التاريخية، أو بدور البطل التاريخي، الذي يناط به إصلاح العالم أو تغييره، أوحتى إعادة تشكيله، إن أمكن وفق مستويات رؤيا الذات وتصوراتها، لما ينبغي أن يكون عليه، وتتطور هذه النظرة المحدودة، في الإصلاح والترميم، إلى الدعوة إلى إعادة الخلق من جديد، كما لو أنّ العالم لا يصلحه شيء، وتستحوذ هذه الفكرة على ذهن الشاعر، بعناصرها التكوينية، الماء، الطين، الصلصال، فتتردد في مضامين شعره، بصورة لافتة وبخاصة في مجموعته الشعرية «يمشي مخفورًا بالوعول»[2]، كما لو كانت خياره الأخير في صراعه مع العالم:

ها تخلق الأرض من خضرة. ليست اللون

ليست ضبابًا على الأفق. ها يخلق الكون طينًا طريا

وشمسًا بلا موعد تصهر الدار، تختال فيها وتختار

ألوانها. ليست الأرض أرضا

(1) قاسم حداد، يمشي مخفورًا بالوعول، ص 107 وما بعدها.
(2) المصدر السابق، 13، 16، 50 – 51، 60 – 61، 67 – 68، 82 – 83، 107.

ومن شرفة الغيم أقدامنا موطن يحتفى

فاستعدوا لها واحتفوا

أيها الطين هيئ لها موطنًا سوف تأتي[1]

إنّ صورة خلق الأرض هنا تتشكل من منظور خاص، تستبعد فيه كل حالات ما بعد الخلق الأول، فمادة الخلق الثاني خضرة مجردة من اللون، إنها الطين في صورته التكوينية، الصورة النقية لما قبل التلوث، وتجتاز مادة الخلق «طينًا طريًّا» محيطها الخاص لتشمل الكون كله في دورته الزمنية، فالشمس لا موعد لها لكنها تملك خاصية الصهر واختيار اللون، والأرض ليست هي الأرض التي نعرف، إنها خلق آخر كما يوحي النص، ولا تكتفي الذات بالتبليغ بل تردفه بالطلب، الذي يتوزع في اتجاهين، الجماعة وتحضها على الاحتفاء بالقادم الجديد، ومادة الخلق، الطين، وتطلب منها أن تعد موطنًا للأقدام القادمة.

هكذا تتمثل الذات صورة الكون في تشكلاته الجديدة، وعلاقة الجماعة به، كون يتجاوز أشكاله ومتعلاقته التقليدية، ويتخلص من كل ملوثاته، ويعود إلى بداياته الأولى الخالية من الشوائب، فطرة الخلق الأول. ويكشف عمل المخيلة، في هذا الجانب، عن الاستشراف المستقبلي للواقع من منظور التصور الذهني، الذي يشيع هذه الروح في الواقع، كبعد خارجي محتمل الوقوع من جهة، وكقفزة إلى المجهول بكل إثارته من جهة أخرى، مما يجعل من الذات في حالة ترقب مستمر وقلق دائمين تجاه المستقبل المتوهج في النفس على امتداد أنسجة النصوص الشعرية التي تفيض بها، حتى تبلغ درجة الانصهار به فتصبح هي المستقبل:

---

(1) المصدر السابق، 69.

أنا مستقبل الماضي

أغادر في الطبيعة في دم الأشجار.

أعضائي مسافرة لترميم العناصر في غبار النار[1]

ولعل المثير حقًّا في هذه الرؤيا، التي تصهر الذات بعناصر الزمن والطبيعة أنها تسقط من حسابها تمامًا الزمن الراهن، لإحساسها بإحباطاته، وكثرة معاناته المعيشة، وتعيد إنتاج ذاتها بصورة تكشف عن مدى قوة انسرابها في صنع المستقبل وإنتاجه أيضًا، بصورة تبدو معه الذات كما لو أنّ وجودها الذاتي كله مرهون بصنع المستقبل، ولذا جاء تركيزها منصبًا على الكيفية التي يتخلق في رحمها المستقبل لا على دلالاته التي تركت مفتوحة لكل الاحتمالات.

وقد يشطح الخيال بالذات، حين يدلهم الواقع، ويتصلد إلى درجة اليأس من إصلاحه، فتتمنى لو أنّ اللّه منحها قدرة التكوين بالأمر، لتغير هذا الواقع وتعيد خلقه.

إلهي

....

لو أرخيت لي حجرًا بنيت الكون فيه

....

وقلت للماء: انتصرْ

أعطيتُ. لو أعطيتَ بلورة التكوين[2]

ومن الجلّ أنّ هذه الأمنية الخيالية لا تخرج عن مبدأ رفض الواقع، أو تدميره، وإعادة خلقه من جديد، وهي الفكرة الجوهرية التي تنساب في معظم

(1) المصدر السابق، 23.

(2) المصدر السابق، 41 وما بعدها.

أعمال الشاعر قاسم حداد، كجزء من منظومة فكره المتمردة، على الأوضاع من حوله بصورة عامة، التي تمثل له معاناة مستمرة سواء مع نفسه في معركة الواقع أو مع الآخرين من الذين يقفون في الطرف المقابل. وينسرب هذا الخاطر الخيالي في ذهن الذات لحظة إحساسها بضعف ومعاناة نفسية شديدة من قسوة الواقع، تود على أثره لو أنها منحت قدرة اختصار الزمان والمكان في سياق الأمر التكويني، تدميرًا وخلقًا. ويبقى هاجس الطوفان حاضرًا في الزمن خيارًا تدميريًّا تنتصر به الذات على لحظة انكسارها ويأسها، «وقلت للماء: انتصر».

****

الفصل الثالث

تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة(*)

وأنفر من كل ما في الوجـود
وأهــرب من كل شيء أراه
ففي عمق نفســيَ صوت غريب
يعلّـم قلبـي ازدراء الحيـاه
ويصرخ بي أهـربـي أهربـي
ويتعب إحساس روحـي صداه

نـازك

(1)

لم يأخذ «مفهوم الاغتراب» معنى محدّدًا، على الرغم من كثرة التعريفات التي حاولت أن تحصره داخل دوائره التي يدور فيها، كالحنين، والعزلة، ورفض المجتمع، وعبث الحيـاة، واللامبـالاة، وتضخم الـذات في مواجهة الحيـاة، والشعور بعدم الانتماء، ولعل منشأ هذا القصور، أو بعبارة أدق هذا الغموض، راجع إلى تشعب عناصر الاغتراب – حتى ضمن الدائرة الواحدة – من جهة، وإلى صعوبة تحديد المفهومات التجريدية من جهة أخرى، نظرًا لاختلاف العصر، والبيئة، والثقافة باعتبارها عوامل تتحكم سلبًا أو إيجابًا في تعريف «المفهومات التجريدية»[2]، وإذا

(*) سبق نشر هذه الدراسة في كتاب تذكاري – نازك الملائكة – دراسات في الشعر والشاعرة، أصدره قسم اللغة العربية بجامعة الكويت عام 1985 تكريمًا للشاعرة.

(1) Ignase Feuerlicht, Alienation : From the Past to the the Future, (Westport, 1978) P.17

أخذنا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسع نجد أنه قد صحب الإنسان منذ نشأته الاولى على سطح هذا الكوكب، واتضحت خطوطه العامة في بادىء الأمر من خلال الثنائيات المتمثلة في الذات والموضوع، والفكر والوجود والموضوع، والفكر والوجود، والطبيعة والروح، وهذه حقيقة جوهرها ليست إلا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسمى «وحدة الفكر والوجود» فإذا أتينا إلى العالم الوسيط، رأيناه يأخذ صبغة دينية تتمثل «بنظرية الخلق من العدم مصحوبة بالعناية».

ونظرية الخلق من العدم «تعبير عن القدرة المطلقة»، كما أن «العناية» تشير إلى تفوق الإنسان، وتمييزه عن سائر المخلوقات ومن هنا انبثقت ثنائية جديدة هي «الله والعلم» أسهم الفكر الإسلامي في بلورة مفهومها إلى حد كبير، فإذا ما دخلنا إلى عالم العصر الحديث، وجدنا انقلابًا حادًّا في كثير من المفاهيم السابقة، فلم تعد فكرة الخلق من العدم مقبولة واكتشف في مقابلها «الأنا»، وجعلت هذه في مواجهة العالم ومن هنا تكون قد برزت ثنائية الذات والموضوع بصورة مختلفة عن ذى قبل[1]، فالقوة المطلقة التي عبدها الإنسان طوال رحلته مع الحياة ليست في رأي فيورباخ[2]، Feuerbach، إلاّ من صنع الإنسان مثلها في ذلك تمامًا مثل الدولة، والحضارة[3].

---

(1) محمود رجب، الاغتراب (نشرة منشأة المعارف بالاسكندرية) ص 90 وما بعدها

(2) يعتقد فيو رباخ : أنّ لبّ الاغتراب يكمن في الاغتراب الديني باعتباره أساس كل اغتراب فلسفي أو نفسي أو بدني، فالاغتراب هو انقلاب «الأنا» من خلال التحول إلى الخالق قبل أن يتحول الإنسان إلى ممارسة وظائف الحياة، فإذا حدث هذا التحول فهو كفيل بخلخلة وجود هذا المخلوق، وزلزلة كيانه، لذا وجه سهام نقده إلى الفكر الديني باعتباره ميدان الاغتراب الحقيقي، وأظهر كل تناقضات هذا الفكر بصورة هزت كيان علماء اللاهوت، ولم يتردد في أن ينظر إلى علم اللاهوت على أنه هلوسة، مما أثار غضب رجال السياسة، على اعتبار أن الدين أسهل وسيلة لاستعباد الإنسان، وبتحرر الإنسان من الاغتراب الديني يمنحه قدرة على المطالبة بممارسة السياسة، كما أثار غضب الداعين إلى الحرية الصناعية والسياسية، لأنّ الوعي بحقيقة الدين يفضح مساوىء النظام الرأسمالي، ولم يسلم فيورباخ أيضًا من ثورة رجال الدين فقد وصفوه بالإلحاد .. ويدافع فيورباخ عن نفسه ضد مهاجميه بأن موقفه مع الدين على وجه العموم ليس سلبيًا، بل إيجابيًا، فنقده نقد بناء لا هدم، لأن الدين هو الشعور الأول للإنسان بذاته، وعلاقات الدين هي علاقات الأخلاق، ولا دين خارج دائرة الأخلاق. انظر تفاصيل هذا الموضوع في تلك الدراسة القيمة التي كتبها الدكتور حسن حنفي عن الاغتراب الديني عند فيورباخ في عالم الفكر، المجلد العاشر العدد الأول 1979، وزارة الإعلام، الكويت، ص (4 – 67).

(3) Ignace Feuerlicht, op. cit. p. 23

ومعنى ذلك أن العالم، في نظر الفكر الحديث، طبيعة وروح، أو بعبارة أخرى واقع وفكر في آن واحد، ومن هنا يسعى الإنسان إلى تفسير العالم، بل وإلى تغييره أيضًا، فالإنسان هو هذه الذات – شبه المطلقة – التي تخلق الموضوعات بالاشتراك مع الذوات الأخرى في المجتمع، وتحرك القوى المخيفة للتكنولوجيا في صراعها الرهيب مع الطبيعة، غير أن هذا الإنسان الذي بسط سيطرته على العالم، بدأ يشعر بفقد الذات[1]، وبدأ يحس أنه ينفصل عن كيان آخر مع أنه ليس مرضًا، وليس نفحة علوية، ولكنه سمة جوهرية للوجود الإنساني[2].

ونود هنا أن نركز على نقطة فقد الذات Self Loss فالحياة مملوءة بأعداد هائلة من البشر الذين يتمزقون، وينقسمون على ذواتهم، وقد يخرجون من ذواتهم، أو يتجلون في ذوات أخرى، وربما يدمرون أنفسهم في بعض الأحيان بالانتحار، ويتجلى هذا بوضوح عند ذوي النفوس الحساسة والمصابين بالأمراض النفسية والجسدية، ورصيد البشرية من هؤلاء كبير الى درجة القول بأن علماء اللغة لو وجهوا جهودهم وأجهزتهم إلى رصد وتحليل ما يكتبه النقاد والفلاسفة لاتضح لهم أن مصطلح «الاغتراب» Alienation سوف يحظى بالأولوية من حيث الشيوع[3].

---

(1) محمود رجب، الاغتراب ص 90 وما بعدها .

(2) راجع رتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين ص 307

(3) محمود رجب الاغتراب ص 7. لم يعد مصطلح الاغتراب مقصورًا على استعمالات الفلاسفة، وعلماء النفس، والاجتماع والدين، والسياسة، بل وصل الأمر به إلى أن يتصدر صفحات الصحف، ويصبح من استخدامات العامة، كما وصل إلى قمة وظيفته وشيوعه حين أصبح نمطًا اجتماعيًّا Fahion كما هو الحال في فرنسا اليوم على ألسنة الناس لوصف الإنسان نفسه أنه مغترب، مثله في ذلك مثل وصفك لنفسك بأنكّ شاحب، أو مكتئب، أو ضجر، أو أنك مصاب بانهيار عصبي، أو صداع نصفي حين كان الوصف بتلك المصطلحات في يوم ما نمطا جتماعيا .

وتدل الاستخدامات اليومية لهذا المطلح اليوم على استخدامه مع العجز، والبؤس، في بعض الأحيان يطلق على التقصير في تحقيق الأهداف، وعلى الاستنكار الاجتماعي، في أحيان أخرى يطلق على لا شيء. راجع :
Ignace Feurlicht , op.cit. p. 36. cf. Josef Gabel, Sociologie de ‘ali’ enation (paris, 1970) pp.55f .

(2)

وإذا ما ذهبنا نبحث عن أبعاد تجربة الاغتراب Experience of Alienation عند نازك الملائكة من خلال سيرة الحياة، والكتابات النثرية والشعرية على مدى أكثر من ثلث قرن من الزمان، نجد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع من الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتميزة، وفقًا للمرحلة الفنية التي كانت تجتازها الشاعرة.

لعل أقدم جذور الاغتراب عند نازك الملائكة تعود الى ما يمكن أن يطلق عليه «الاغتراب الاجتماعي» Social Alienation، ويتمثل في الموقف العشائري والتقاليد من المرأة العراقية وهي على أبواب التحول الاجتماعي، وموقف الشاعرة من تلك التقاليد الصارمة والنظرة الضيقة لدور المرأة في بناء الحياة الاجتماعية وموقفها أيضًا من المرأة العراقية بخاصة، والمرأة العربية بعامة، وشهد المجتمع العراقي في مطلع الثلاثينات من هذا القرن صراعًا حول قضايا السفور، والحجاب وتعليم المرأة، والحجر عليها جسدًا وفكرًا، واتخذ من الصحف والمجلات والشعر منابر للدفاع عن هذه القضايا أو التهجم على المنادين بها، مما جعل المجتمع العراقي ينقسم إلى مؤيد للدفاع عن حرية المرأة، والخروج على تلك التقاليد الصارمة التي تجاوزها الزمن[1]، وإلى معارض يرى في سفور المرأة، وخروجها على تقاليد الآباء والأجداد دعوة صريحة إلى الفجور.

ولم يكن من الممكن أن تحسم أمثال هذه القضايا الاجتماعية بين يوم وليلة، بل تحتاج إلى وقت طويل، لذا نجد أن أثر هذه القضايا قد ترك صداه في الجيل التالي، الجيل الذي تأتي نازك في مقدمته، ترى نازك الملائكة أن قضية المرأة بوجه

(1)دخل الشعر حلبة هذا الصراع. وكان الشاعران الرصافي والزهاوي من مؤيدي حقوق المرأة، ما جعلهما هدفًا لسهام المعارضين من رجال الدين، فقد اتهم كل منهما بالزندقة والإلحاد. ليست المعركة بين أنصار المرأة وخصومها في العراق إلاّ صدى لمعركة مثلها نشبت في صرحين تصدى قاسم أمين لنصرة المرأة، والدفاع عن حقوقها. راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب الدكتور يوسف عز الدين، الشعر العراقي الحديث، (الدار القومية للطباعة النشر، القاهرة 1965) 238 – 254.

عام قضية أخلاقية بحته، ومواجهة القضايا الأخلاقية أمر في غاية الصعوبة «لأن كل فرد في المجتمع يعد نفسه، بمعزل عن ثقافته، مصدر ثقة في هذه القضايا، ومن ثم يتحول الموضوع إلى حقل العواطف، وتنتقل قضايا الأخلاق إلى حيز الشعور.

ولعل أبرز دليل على هذا التحول الخطر ما نراه من أن القانون الذي يحكم القضايا النسائية يستمد كثيرًا من مواده من العرف المحلي دونما نظر إلى المنطق. والعرف – لو دققنا – قانون غفل يتألف من تراكم العادات والعواطف عبر العصور في بيئة ما، وهو بهذه الصفة يخرج بالضرورة عن النطاق المفروض للقانون»[1].

تدخل نازك منذ البداية في مواجهة صريحة مع البنية الاجتماعية، المرتكزة على العرف والتقاليد، موضحة الجوانب السلبية التي تنطوي عليها، داعية إلى بناء نظام من القيم لا يستند إلى العرف بل إلى العقل والمنطق . وهنا تدخل نازك في حالة عدم توافق – أو إن شئت فقل انفصال – بين ما هو واقع عرفًا اجتماعيًّا، وبين حالة الإدراك النفسي لقيم بالية .

وتزداد حدة الإدراك النفسي، أو الرؤية النفسية إن جاز هذا التعبير – عند نازك حين تناقش مفهوم القانون الأخلاقي للمرأة، فهي ترى أن القانون النافذ في سلوك المرأة يفتقد شرطًا أساسيًّا يفترض وجوده في كل قانون أخلاقي، وهو حرية الاختيار، لأنه لا قيمة لأي قانون أخلاقي لا يمنح الإنسان حرية خرقه، إذ إن في مخالفته أو اتباعه تكمن أخلاق الناس، ووضع المرأة اليوم لم يصل بعد إلى المرتبة التي يمكن أن يطبق عليها قانون أخلاقي، فهي مقيدة، وممنوعة بالقوة من أن يكون لها أخلاق معينة يحكم عليها من خلالها، فالخير عندها ليس ذاتيًّا بل إلزاميًّا، والشر عندها ليس إلا نتيجة «لاستهواء القيد»[2] وتبلغ الغربة الاجتماعية عند نازك ذروتها حين تفيض في مناقشة الآثار السلبية التي جلبها هذا القيد على

(1) نازك الملائكة، التجزيئية في المجتمع العربي (دار العلم للملايين، بيروت 1974) ص3 .
(2) المصدر نفسه، 38 .

المرأة، فتضخم هذه الآثار لتصبح شيئًا هائلاً يشل الإرادة، والحرية، اللتين بدونهما لا تنمو الشخصية القوية. تقول نازك: إن القسر والإلزام انتهى بالمرأة «إلى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تتصف بأية أخلاق إيجابية، وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفسية الخفية في أعماق نفسها إلى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجي، المقصود فيه أن يكون درعًا واقيًا يحمي هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لا كيان لها»[1]، وليس هذا عندها هو أعظم ما فقدته المرأة، بل فقدت أشياء كثيرة أعظم من ذلك، فقدت متعة الصداقة – وليس كمتعة الصداقة متعة – فالمرأة لا تملك في ظل هذه القيود أن تقيم صداقة، لأن الصداقة تستلزم الحرية في منح المودة، إنها فيض في شخصية الإنسان يطفح حتى يغمر الشخص الآخر[2].

كما فقدت في نظرها أيضًا الشخصية المتميزة، التي تنفرد فيها عن غيرها بالفروق الذاتية، مما جعل النساء كلهن متشابهات، لأن الحرية هي التي تطلق المواهب والامكانيات، والقوى من عقالها في أعماق النفس، وليست الشخصية إلا محصلة هذه الأشياء بمجموعها، ولا تتكون الفروق الفردية الخلقية بين الناس إلا إذا انطلقت هذه القوى من عقالها واتجهت.

أما الغرائز والعادات الفطرية فهي عينها في الناس[3]. نلمح من خلال مناقشات نازك لهذه المفاهيم والقيم الاجتماعية ثلاثة مؤشرات، أو بعبارة أصح ثلاثة مفاتيح تتبادل المواضع فيما بينها في سهولة ويسر ونفتح أعيننا على أبعاد تجربة الاغتراب عندها في هذه المرحلة، وهي «الإرادة»، «الحرية»، «قوة الشخصية». وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات لها عدة تفسيرات من الناحية

(1) المصدر نفسه، 40 .
(2) المصدر نفسه، 41 .
(3) المصدر نفسه، 42 .

الفكرية، فإنك لا تجد لها عند نازك غير تفسير اجتماعي بحت، باعتبارها وسائل خلاص للخروج من متاهة الاغتراب الاجتماعي. إن موقف نازك هذا يكشف عن عدم التكيف مع الواقع الاجتماعي، لأنها ترى أكثر وأعمق مما يجب، وأن ما تراه وتحسه ليس إلا الاستهانة «بواهبة الحياة». وهي حين لا ترى المجتمع في هذا معقولًا أو منظمًا أو منطقيًا مع نفسه تندفع في جرأة لتواجهه بنقائصه ومساوئه لا عن رغبة دفينة في الإهانة، وإنما لإحساسها بشعور دافق يبعث على الاكتئاب، شعور من يعتقد أنّ الحقيقة ينبغي أن يفصح عنها مهما كانت المعوقات، بل شعور من يرى أنّ الحقيقة ينبغي أن يكشف عنها حتى لو تعذر الإصلاح، والخلل ينبغي أن يواجه. حقًّا إن الصراع بينها وبين قيم المجتمع ليس متكافئًا، وما يتوقع منه أن يكون غير ذلك، وهي لا شك تدرك منذ البداية أن ما تدعو اليه ليس من السهل تحقيقه في المستقبل المنظور على الأقل، لذا نجد أن إحساسها بالهزيمة يتجاوز الواقع ويعلو عليه كلما كان الأمر متعلقًا بثنائية المعايير الأخلاقية في المجتمع.

وتأخذ إدانتها للمجتمع شكلاً أكثر شدة وعنفًا حين تأتي لحظة تنفيذ هذه المعايير، تنحرف المرأة، فيكون الجلاد بانتظارها ليغمد السكين في صدرها، وينحرف الرجل فلا يرفع المجتمع إصبعًا واحدًا في وجهه، بل يفخر المنحرف بانحرافه، وتستغل الشاعرة كل وسائل العمل الفني لغه ورمزًا وحوارًا وصورة في قصيدتها «غسلا للعار»[1] لتكثيف صورة هذه الإدانة. تقوم قصيدتها هذه على أربع لوحات، يتم التقابل بين الأولى والثانية على نحو مركب، تقول نازك في اللوحة الأولى:

أماه وحشرجة ودموع وسواد
وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون
والشعر المتموج عشش فيه الطين
أماه ولم يسمعها إلا الجلاد

(1) الديوان، المجلد الثاني، قرارة الموجة (دار العودة بيروت (1971) 353 – 356.

وغدًا سيجيء الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنـادي والأمل المفتون
فتجـــيب المرجة والأزهار
رحـلت عنا غسلاً للعـــار

ويتم التقابل هنا في هذه اللوحة بين لحظة الموت، المصحوبة بالحشرجة والدموع، والمتمثلة في انبجاس الدم، واختلاج الجسم إثر الطعنة، وشهوة الحياة، المتمثلة في طلوع الفجر، وصحوه الأوراد، ومناداة العشرين المفعمة بالحياة والأمل. وتنطوي عناصر اللوحة أيضًا على رمز الخطيئة الطين، الذي يمثل بذرة الرمز في القصيدة، كما تضم اللوحة عنصرًا دراميًّا يبدأ ضعيفًا، ثم يتطور من خلال الخط العام للقصيدة ليضفي على القصيدة في نهايتها جوًّا مأساويًّا.

وتأتي اللوحة الثانية لتكشف لنا عن الجانب الآخر من المأساة، عن ثنائية السلوك الأخلاقي، عن الجلاد الذي ينفذ جريمته، ليلقى الناس نقي الثوب، ثم ينعطف إلى الحانة يعب من خمرها، ويغازل غانيتها الكسلى، العاطرة الأنفاس ويفدي عينيها بالقرآن وبالأقدار:

ويعود الجلاد الوحشي ويلقى النـاس
العار ؟ ويمسح مديته مزقنا العار
ورجعنا فضلاء بيض السمعة أحرار
يارب الحانة، أين الخمر؟ وأين الكاس
ناد الغانية الكسلى العاطرة الأنفاس
افـدي عينـيها بالقرآن وبالأقدار
املأ كاســـاتك يا جزار
وعلى المقتولة غسل العـــار

والتقابل الداخلي في هذه اللوحة يتكئ على مشهد الجلاد، وهو يختلط بالمجتمع. وقد استرجع منزلته الاجتماعية بين الناس حين مسح مديته الملطخة بدم الضحية. هذا المشهد يقابله المشهد الثاني حين يقوم الجلاد نفسه باقتراف جريمة من جنس الجريمة التي عاقب ضحيته عليها، بل ربما يفوق جرمه جرم قتيلته حين نراه يهزأ بالمقدسات، فيجعل من القرآن فداء لعيني ساقطة الحانة. واللوحة برمتها تعكس لنا بلادة المشاعر الإنسانية في أمثال هذه المواقف.

وحين نأتي إلى مقارنة هذه اللوحة بسابقتها نجد أن الثانية تقف بازاء الأولى على نحو مفارق. ففي مقابل انبجاس الدم في الأولى، يقف غسل العار في الثانية، وعلى حين نلتقي بالشعر الملطخ بالطين في الأولى، نرى بياض السمعة في الثانية. وحين تشير الشاعرة إلى نداء الضحية لأمها في الأول تشير في مقابلتها إلى نداء الجلاد لصاحب الحانة. وليس هذا هو كل ما في عناصر اللوحتين من تقابل بل هناك الجانب الدرامي الذي تبدأ نبرة الصوت فيه خافتة من خلال صوتي الضحية والمرجة في الأولى، وقوية عنيفة، من خلال صوتي الجلاد والساقي في الثانية لتسجيل حركة الزهو والنشوة.

وهناك الجمل التصويرية التي تتجاوب ايحاءاتها في كلتا اللوحتين من خلال نسيج البنية الشعرية فجمل مثل «انبجس الدم»، «اختلج الجسم»، «عشش فيه الطين» «تصحو الأوراد» تقف في مقابل جمل مثل «يمسح مديته»، «مزقنا العار» «رجعنا فضلاء» «ناد الغانية الكسلى العاطرة»... في اللوحة الثانية. هذا البناء الهندسي للوحتي القصيدة لحظة الفيض الشعري يشير إلى أن وعى الشاعرة كان في أقصى حالات التنبه لتلك المعادلات الفنية، مما يذكرنا بمقولة الناقد أزراباوند Ezra Pound من أن الشعر ليس إلا نمطًا من الرياضة الملهمة لا نقف منها لأعلى أرقام مجردة أو دوائر أو مثلثات، وإنما على معادلات لخلجات النفس البشرية[1].

(1) Ezra Pound , The Spirit of Romance, p.5

وتأتي اللوحة الثالثة في القصيدة لتصور الشاعرة فيها إدانتها للبيئة إنسانًا، ونباتًا وجمادًا، فحكاية اختفاء الضحية موضع همس وتساؤل من أترابها، حتى يأتي الوحش فيضع حدًّا لهذا الهمس الدائر بأن يعلنها مدوية «قتلناها»، «وصمة عار في جبهتنا وغسلناها» فتصبح قصتها على شفاه الجارات تنهش سيرتها حتى النخلة رمز الخصب والنماء والحياة لم تعف عن رواية حكايتها، بل حتى الأبواب الخشبية والأحجار لها نصيب في تلك القصة السواء.

وسيأتى الفجر وتسأل عنها الفتيـات
أين تراها فيرد الوحش قتلناهـا
وصمة عار في جبهتنا وغسلناهـا
وستحكـي قصتها السوداء الجارات
وسترويها في الحارة حتى النخـلات
حتى الأبواب الخشبية لن تنساهـا
وستهمسها حتى الأحجـــار
غســلاً للعار .....
غســلاً للعار

تنهض اللوحة على موقفين تصويريين، ففي الأبيات الثلاثة الأولى يلعب الحوار دورًا أساسيًّا في بلورة الموقف الأول حتى تصبح لحظة التحول مؤاتية لتشكيل صورة الموقف الثاني الذي يأخذ الزمن فيه زمام المبادرة في النقلة من خلال الفعل «وستحكي» بحيث يبدو الموقف الثاني نتيجة حتمية للموقف الأول. والثاني هو لب اللوحة وجوهرها وفيه تظهر أنماط غريبة من العلاقات بين عناصر مختلفة في المظهر والطبيعة متفقة في الهدف، (الجارات، النخلات، الأبواب، الأحجار)، ومن خلال هذه العلاقات تتشكل جزئيات ثلاث صور متتابعة من خلال الاستعارة وفيها تتحدد مستويات رد الفعل عند هذه العناصر المختلفة، فإذا كانت الجارات ستحكي

القصة السوداء، فإن النخلات سترويها، أما الأبواب فلن تنساها، لكن الأحجار ستهمسها. واشتراك هذه العناصر في الاهتمام بحكاية الضحية، على الرغم من افتقاد الرابطة الموضوعية بينهم جميعًا يهدف إلى تكثيف التعاطف مع الضحية، فكأن القتل وحده ليس كافيًا في العقاب حتى تصبح سيرتها مشاعة في كل مكان، كما يعمق الإيحاء بمدى تفاهة الطرف الآخر - جنس الضحية - وسطحيته، وسلبيته التي تصل إلى حد الإدانة لجنسه، وأن يشترك معه في هذه الإدانة من هم دونه رتبة، وفيه أيضًا تأكيد على عمق جذور هذه العادات الاجتماعية .

وإذا تجاوزنا ذلك إلى اللوحة الرابعة التي تمثل نهاية القصيدة وجدنا أنفسنا وجهًا لوجه أمام المأساة - مأساة المرأة في المجتمع الشرقي - ممزوجة بالسخرية والألم :

ياجارات الحارة، يافتيات القرية
الخبز سنعجنه بدموع ماقينا
سنقص جدائلنا وسنسلخ أيدينا
لتظل ثيابهم بيض اللون نقية
لا بسمة، لا فرحة، لا لفته فالمدية
ترقبنا في قبضة والدنا وأخينا
وغدا من يدري أي قفار
ستوارينا غسلا للعار

وإذا كانت هذه اللوحة قد نجحت في تجسيد مشاعر الخوف واليأس والاستسلام للمحتوم، فإنها قد نجحت أيضًا في إثارة العواطف، وتحريك المشاعر من خلال الربط بين عناصر ربما لا تبدو من الناحية المنطقية معقولة فليس ثمة علاقة منطقيه بين عجن الخبز بالدموع، وقص جدائل الشعر، وسلخ الأيدي من جهة، وبين بياض الثياب ونقائها من جهة أخرى، كما أنه لا علاقة منطقية أيضًا بين

البسمة، والفرحة واللفته من جانب، والمدية من جانب آخر. وإذا كان العقل والمنطق يتجافيان عن هذه العلاقة، فإن العرف يحضنها ويرعاها وهنا مفتاح المأساة، أو سر اغتراب نازك. واللوحة تومئ إلى شيء أعمق من ذلك، تومئ إلى أن تتخلص الأنثى من كل مظاهر الأنوثة والجمال لتتحول بعد ذلك إلى شيء آخر هو حتما غير المرأة التي ارتضى لها الخالق سبحانه سمات خاصة بها. كما تدعوها إلى أن تتجرد من مشاعرها الإنسانية لا بسمة لا فرحة لا لفتة لتصبح بعد ذلك شيئًا آخر. ولعل مما يرفع من قوة الإيحاء بمشاعر التعاطف مع المرأة أن جاءت اللوحة الأخيرة وقد اكتست ثوبًا مسرحيًّا حددت أبعاده طبيعة الألفاظ والعبارات الفنية التي حفلت بها اللوحة من مطلعها حتى نهايتها.

لم يكن تحليلنا لهذه القصيدة على هذا النحو هدفًا في حد ذاته - وإلاّ لأمكن أن نقول فيها أضعاف ما قلناه - وإنما كان وسيلة لمحاولة التقاط خيوط الاغتراب عند الشاعرة، ومحاولة التعرف على طبيعة التجربة الفنية التي كانت وراء تنسيق عناصر هذا العمل من أجل أن يتغلغل تأثيره في الطرف الآخر، - أعني المجتمع وقيمه - الذي تقف منه نازك موقف المغترب عن مفاهيمه. وعلى الرغم من إيماننا المطلق بأنّ حالة الإبداع الفني تنبع من «العقل الباطن» أو بعبارة أدق من «العقل اللاّواعي» مصحوبة برموزها وصورها ولغتها الفطرية فإن وعي الشعراء بالعقل اللاّواعي لحظة التشكيل الفني للقصيدة ليس واحدًا، فعلى حين نجد بعض الشعراء تضعف عندهم، أو تختفي تمامًا سيطرة العقل الواعي على العقل اللاّواعي[1] نرى آخرين يتركون العقل اللاّواعي يفضي بكل ما في أعماق

(1) يمكن التدليل على ذلك من خلال عشرات القصائد التي تملأ دواوين الشعر الحديث، والمجلات الأدبية، ولولا ضيق المساحة لقدمنا تحليلاً لبعض هذه القصائد التي تبدو فيها التجربة الشعرية مشوهة، مع تناقض كبير في عناصرها، ويحسب بعض أصحاب هذه القصائد أنهم يقتفون أثر التوهج الإبداعي، مع أنّ السرياليين يعنون أكثر ما يعنون بالصور الشعرية باعتبارها ذات دلالة نفسية على مبدعها، لأن الصورة عندهم تنبع من وجدان الشاعر بصورة عفوية من غير إعمال فكر .

النفس من عناصر فطرية، هي أشبه ما تكون بالمادة الخام، مع مراقبة دقيقة من العقل الواعي الذي يصفى ما علق بالتجربة من شوائب، ويرتب عناصرها وينسق جزئياتها حتى تغدو أشبه ما تكون ببناء هندسي محكم التصميم ونازك من هذه الفئة التي تحرص على هندسة القصيدة وفق أنماط فنية رفيعة المستوى تنسجم مع آرائها النظرية في البناء الفني للقصيدة[1].

وإذا ما ذهبنا نبحث عن أثر انعكاس هذه الهندسة الفنية في تجربة الاغتراب عند الشاعرة من خلال القصيدة السابقة نلاحظ أن اللوحة الأولى، التي تصور مشهد الحادثة الرهيبة، تعكس الغربة الذاتية عند الشاعرة، معتمدة في ذلك على البنية الإيحائية للجملة الشعرية، واشعاعات الألفاظ وارتباطهما بالصور والرمز، وبعد أن تنجح الشاعرة في دفع القصيدة إلى على مراتب التوتر عبر نسق البنية، وتبرز تناقضات السلوك الاجتماعي عند الطرفين، الرجل والمرأة، تأتي بالخاتمة، في اللوحة الرابعة، قوية صاعقة حين تجعل النسوة كلهن مغتربات.

ولعل أقسى أنواع الاغتراب هو أن يشعر الإنسان أنّه مغترب عن جنسه، متميز بأسلوبه وسلوكه ونمط تفكيره ممن يجمعهم وإياه أنماط مشتركة من السلوك الاجتماعي، وقد مرت نازك بهذا الدور منذ نعومة أظفارها، فقد أحست بفوران الذات في سن يصعب – إن لم يستحل – على بنات جنسها أن يدركنها في تلك السن، تقول نازك: «كنت ميالة إلى الانعزال منذ طفولتي بسبب إحساسي الدائم بأنني اختلف عن سائر البنات اللواتي في سني فأنا كثيرة المطالعة، محبة للشعر والغناء، جادة قليلة الكلام، بينما هنّ لا يطالعن ولا يعبأن بالفن وليس لهنّ من الجد في الحياة إلا يسير، كما إنهنّ كثيرات الكلام لا يسكتن أبدًا. وكان هذا

(1) انظر آراء نازك الملائكة في البناء الفني للقصيدة، في كتابها قضايا الشعر المعاصر (دار العلم للملايين بيروت 1974) 207 – 277 .

يصدمني»[1]. حتمًا هذا الموقف المبكر ستكون له انعكاساته على مسيرة حياتها وهو ما تحقق فعلاً سواء على المستوى الاجتماعي، أو الفكري، أو الثقافي، أو الفلسفي.

وإذا ما ذهبنا نرصد أبعاد العلاقات الاجتماعية بينها وبين بنات جنسها نجد أنها تقف منهنّ على طرفي نقيض، فلا هي استطاعت أن تتكيف مع أوضاعهنّ الاجتماعية والسلوكية، ولا هنّ استطعن أن يفهمن سلوكها الغريب عليهن. لذا فلا نستغرب إذا ما رأينا نازك تضع تحت المجهر كل سلبيات المرأة العربية، التي ترجعها أصلاً إلى «العبودية الذهنية»، التي لم تستطع المرأة أن تتخطاها على الرغم من خروجها إلى الحياة العامة[2].

وترتب على هذه العبودية الذهنية من وجهة نظرها أن وقعت المرأة في هفوات اجتماعية أبرزها الاهتمام بالمظهر الخارجي من تبرج ومبالغة في الأناقة على حساب العقل والروح اللذين لا يجتمعان مع التأنق. «وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفسها أن تكون متبرجة مبالغة في الأناقة، فهي بذلك تصدر على ذهنها وروحها حكمًا قهارًا يزج بها في ظلمات فلسفية وفكرية لا حصر لها. وأبرز هذه المسالك أنها تخلي حياة المرأة من فكرة الحرية إخلاء تمامًا»[3].

نلاحظ مرة أخرى أن فكرة الحرية عند الشاعرة هي إحدى المفاتيح التي تدلنا على طبيعة الاغتراب عندها، فالقيد هو الوجه الآخر للاغتراب. والتأنق قيد يلتف حول عنق المرأة فما أتفهه وما أشد إذلاله لروح المرأة. التأنق هو الوسائل المصطنعة التي يظنونها تؤدى إلى طريق الجمال. أو لنقل إنّه الجمال المزيف المصنوع بالوسائل الآلية. فبدلاً من أن تعتمد الفتاة على غريزتها الأنثوية، ومرونة ذهنها، وسعة ثقافتها وجمال روحها نجدها تعتمد على كثرة ملابسها والتصنع في

(1) نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي (أوراق مطبوعة بالآلة الكاتبة)18.
(2) نازك الملائكة، التجزيئية، 47 وما بعدها
(3) المصدر نفسه، 47 .

شعرها. وبدلًا من أن توسع آفاق فكرها بالمعرفة والعلم تلجأ إلى التبرج والتغنج .. فالتأنق شر عظيم يحيق بذهن المرأة، ويقتل روحها، ويذل عقلها لأنه يمد مظهرها على حساب ذهنها ويكر بها إلى العصور الغابرة حين كانت المرأة تباع وتشترى[1]. ثم لا تلبث الشاعرة أن تستخلص النتائج الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي جلبها هذا القيد الذهني على المرأة[2].

لسنا معنيين هنا بمناقشة مواقف نازك في هذا الموضوع من حيث الصحة والخطأ فذلك خارج عن دائرة هذا البحث وإنما الذي يهمنا هو محاولة ربط هذا الموقف بحالة الاغتراب التي تعاني من وطأتها. فالشاعرة قد كشفت لنا قبل قليل أنها في طفولتها لم تستطع أن تتكيف مع من هنّ في سنها لأسباب ذكرتها، وهذا يعنى أنّ نازك لم تستمتع بمباهج الطفولة كما يستمتع بها بقية الأطفال، وإذا ما ربطنا حالة الطفولة بالحالة الراهنة وجدنا أنّ عدم التكّيف مع نفس الجنس ظل مستمرًّا وإن اختلفت أسبابه.

هل يعني ذلك أن موقفها من اهتمامات المرأة ترجع إلى جذور نفسية قديمة تعود إلى عهد الطفولة ؟ نعم، هذا ما يمكن أن نفهمه من موقفها. فعدم القدرة على مشاركة الآخرين اهتماماتهم المشتركة هي مفتاح السر في عدم القدرة على الاستمتاع بما تستمتع به ملايين النساء.

وعدم القدرة على الاستمتاع، لا تنفي محاولة الاستمتاع، فالموقفان متباينان تمامًا، فالشاعرة، على أية حال، امرأة ولا بد أن تأخذ بشيء من الأسباب التي تأخذ بها بقية النساء، فتعال نستمع إليها وهي تحدثنا عن تجربتها مع الكعب العالي: «لم أستطع حتى اليوم أن أحتمله، والمرات القليلة التي أرغمت فيها على لبسه كانت أتعس أوقات عمري وقد شعرت خلالها بازدراء فكري لنفسي، وحنق

(1) المصدر نفسه، 50 .
(2) المصدر نفسه، 51 – 65 .

غاضب على الذين وضعوا للمرأة هذه العبودية المرهقة، وبقيت أتساءل عن السبب الذي يوجب على المرأة هذا العذاب فلم اهتد مطلقًا، اللهم إلاّ أن الإنسان الشرير الذي ابتدع هذا الكعب قد ارتجله ارتجالاً دون أية فائدة اجتماعية للمرأة. وقد أرادوا بذلك أن يفرضوا علينا بطء الحركة وقلة الحياء»[1].

وبعد، دعك من قولها: «والمرات التي أرغمت فيها على لبسه» لأنه يتعارض أصلا مع موقفها من مفهوم الحرية الفكرية، ودعك أيضًا من المبررات التي ذكرتها في بيان عيوبه، فهناك ملايين النساء لا يحلو لهنّ السير إلا به، وتأمل قولها: «شعرت خلالها بازدراء فكري لنفسي» ألاّ تحس من وراء هذه العبارة ذلك الهاجس النفسي الذي يحرمها من القدرة على الاستمتاع. !! ألاّ تظن أنّ هذا هو الذي يجعلها تضع المرأة العربية في مقابل الانهيار الذي أصاب الحياة العربية المعاصرة؟ تبصّر قصيدتها «عناوين وإعلانات في جريدة عربية» لترى كيف يتم التقابل بين العجز العربي العام وبين دعوة المرأة إلى التهافت على الاستمتاع بالحياة .

صيدا تقضى ليلة مروّعه

خريطة جديدة موسعة

لدولة العدو. غولدا صرحت بأن إسرائيل لن تلين

بأنها ستقتفي خطى الفدائيين

تسقيهمو من كأس موت مترعه

لبنان ينهار جنوبًا. غارة

فوق القنال مزمعه

سيدتي ماذا ستلبسين ؟

في سهرة الليلة في أي وشاح سوف تظهرين ؟

سيدتي كوني شبابًا ساخنًا وزوبعه

---

(1) المصدر نفسه، 55 .

استعملي عطور باريس اكرعى من خمرنا المشعشعه
فخمرنا قد قطر الربيع فيها عطره وأدمعه
تمتعى فالعمر يمضى راكضًا، والسنوات مسرعه
وأنت تهرمين
والخمر يا سيدتي زنابق وتين[1]

حقًّا قد يصور هذا المشهد من القصيدة تفاهة المرأة التي لا ترى أبعد من زينتها وعطرها، ولذة حواسها، في حين أنّ العالم من حولها قد مسته يد الخراب، وقد يعكس بلادة الأحاسيس وموت المشاعر، ولكن لا نستطيع حتمًا أن نضعها في مواجهة مع العجز العربي، أي ليس من العدل أن نجعلها مسئولة عما أصابنا. وما أحسب الإشارة إلى غولدا في المقطع الأول إلا تأكيدًا لهذه المسئولية، فكأنها تريد أن تقول هذه هي غولدا الصهيونية تفتك بالفدائيين، وها أنت أيتها العربية تتأنقين، وتتعطرين، وترقصين وتحتسين الخمر .!! لكن هل يمكن لنا أن نعتبر هذا المقطع يحكي أنموذج المرأة العربية المعاصرة ؟ حتما لا.

إنّه أنموذج لمرأة من طراز آخر، أو إن أردت الدقة فقل إنّه صنعه الإحساس العميق بالغربة وخلعه على المرأة العربية، وإذا تأملت المعجم الشعري في المقطع الثاني، وربطت إيحاءات الجمل بما سبق أن ذكرناه عن عدم قدرة الشاعرة على مجاراة المرأة في الاستمتاع بمباهج الحياة تأكد لديك الدافع الحقيقي وراء رسم هذا الأنموذج الشاذ للمرأة. لا أحد ينكر أنّ الاغتراب بالمفهوم المعاصر يمثل حالة مرضية[2] مع تفاوت في الدرجة. ووعى الإنسان بحالته هذه قد يدفعه إلى محاولة التخلص من تلك الحالة، أو على الأقل التخفيف من وطأتها قدر الحاجة التي تسمح له بالتكّيف مع مظاهر الحياة من حوله .

---

(1) المصدر نفسه، 55 .

(2) Ignase Feurlicht, op. cit. p. 5

وإذا ما رصدنا موقف الشاعرة من هذه الظاهرة تبين لنا أنها قد وعت أبعاد هذه المشكلة في وقت مبكر من خلال تجربة حب عرضت لها – وليس كمثل الحب خلاص من متاهة الاغتراب – واحتلت مساحة وافرة من دواوينها «عاشقة الليل» «شظايا ورماد» «قرارة الموجة» «شجرة القمر» وشدّت هذه التجربة عددًا من النقاد، واختلفوا في حقيقتها[1]، ولا يهمنا هنا إذا كانت هذه التجربة ذاتية، أو رؤية فنية قدر ما يهمنا تمثل الشاعرة لهذه التجربة، والسيطرة عليها حتى تصبح مشحونة بالمعنى من الداخل لا من الخارج، ملونة بالأحاسيس المتصارعة في داخل أعماق النفس، وهو ما نجحت فيه الشاعرة، أيّما نجاح، على الرغم من الغلالات الرمزية التي اكتست بها بعض قصائدها، كما يهمنا من هذه التجربة أيضًا نجاحها أو فشلها في كسر طوق الاغتراب.

تنشد الشاعرة حبًّا يتسامى على الواقع، حبًّا يحلّق في عالم المثل، فترسم صورة أو تمثالاً لهذا الحب – أقرب إلى عالم الوهم منه إلى عالم الواقع – ويمنعها كبرياؤها أن تبوح بهذا الحب للحبيب، بل ربطت نهايته بيوم أن ينكشف سره، مما جعلها تتمزق من الداخل، تغالبه مرة، ويغالبها مرات :

لاتسلني عن سرِّ أدمعيَ الحرْ
ـرى فبعض الأسرار يأبىَ الوضوحا
بعضها يؤثر الحياة وراء الْـ
ـحس لغزًا وإن يكنْ مجروحا
بعضها إن كشفته يستحل حبْـ
ـبًا مُهانًا يموت موتًا حزينا
بعضها بعضها تكبَّر أن يكْـ
ـشِفَ عمّا وراء أو يبينا

(1)راجع سالم أحمد الحمداني، ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل 1980) 50 64 .

وقـــلـــوبٌ تـــضـــمُّ أشـــلاءهـــا فَـــوْ
قَ جـــــراحٍ وأدمـــــــعٍ وذهـــول
تـــؤثـــر المـــوت كـــبـــريـــاءً ولا تَـــنْـــ
ـــطـــقُ بـــالـــسـرِّ بـــالـــرجـــاءِ الخـــجـــول
وشـــفـــاهٌ تمـــوت ظـــمـــأى ولا تـــسْـــ
ـــأل أيـــن الـــرحـــيـــق ؟ أيـــن الـــكـــأس؟
ونـــفـــوسٌ تحـــسُّ أعـــمـــقَ إحـــسَـــا
سٍ وتـــبـــدو كـــأنـــهـــا لا تحـــس[1]

هذا الموقف المتعالي حري بأن يجعل رحلة الحب أقرب إلى الفشل منها إلى النجاح : لأن الحب والكبرياء معادلتان متعارضتان، وتزداد التجربة تعقيدًا حين تصبح مسالك الحب هضابًا، وصحاري وجبالاً يصعب اجتيازها، لكن الشاعرة تحاول جاهدة أن تشق طريقًا لهذا الحب مهما كلفها ذلك من عناء، وحرصها على نجاح المسيرة رغم المعوقات دليل حيّ على محاولة كسر قيود الذات المعذبة، والخروج بها إلى دائرة التواصل الإنساني :

طـريـق هـــواي هـضـاب غـمـوض وأرض ظـلال
وبـيـد تـطـيـل الـتّـمـنـى وتـطـلـب مـا لا يـنـال
هـنـالـك أنـهـار أسـئـلـة وجـبـال مـحـال
وتـرسـو الـلـيـالـى شـهـورًا ويـنـسـى المسـيـر الـهـلال
وبـيـن المحـالـيـن : بـيـن وصـولـي وبـيـن رجـوعـي
تمـر ريـاح تـبـلـلـهـا قـطـرات دمـوعـي
وأسـهـر أجـهـد، أحـفـر فـي لـهـفـة وخـشـوع
عَـلِّـي أشـقُّ طـريـقًـا لحـبّـي بـيـن ضلوعي[2]

(1) الديوان، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 29 31 .
(2) المصدر نفسه، شجرة القمر، 457 .

وتصحو الشاعرة ذات صباح فتجد تمثالها الذي طالما غنت في محرابه ابتهالات الحب وحلقت به إلى عوالم الخيال، أبى إلاّ أن يعانق الواقع، ويتمرغ بالوحل فيتزلزل كيانها، وتضيع أحلامها وتصوراتها الشعرية المقدسة. وفي تلك اللحظة الحزينة تنتابها مشاعر مختلفة من الإحباط، والاحتقار والدموع، والشوق، والثورة، والحنين إلى الحب. فهي على الرغم من اهتزاز صورة الحب، وتحول التمثال إلى صخر متناثر يثير في النفس الحزن والاكتئاب، تبقي خيط الحنين مشدودًا إلى دوحة الحب، مما يؤكد أن خسارتها بالحب أشد وأنكى على نفسها من خسارتها بالتمثال:

وكـــان صـبـاح واسـتـفـقـت فـلـم أجـدْ
مِـــن المـعـبـد الـشـعـريِّ إلاّ رسـومـهْ
تحـطـم تمـثـالـي الجـمـيـل عـلـى الـثـرى
وألـقـى عـلـى قـلـبـي الـنـقـي هـمـومـه
ورحـــت إلـــى حـبـي أمـــزق زهـــره
وأنـــثـــر أحـــلام الـصِّـبـا ونجـومـه
ويـنـضـب فـي قـلـبـي جـمـال شبـابـه
ويـنـفـث لـيـل الحـــزن فـيـه سـمـومـه
أحـــنّ إلـــى حـبـي الجـمـيـل وإن يـكـنْ
أشـــاح عـــن الـتـمـثـال جـفـنـي المسـهـد
ومـــاذا تـبـقـى الآن ؟ شـلـو حـجـارة
تـضـيـق بـهـا نـفـسـي، وصـخـر ممـدّد
تـعـلـق قـلـبـي بـالـنـجـوم وقـلـبـه
تمـــرّغ فـي الأوحـــال والـطـيـن يشهد[1]

(1) المصدر نفسه، المجلد الأول، عاشقة الليل، 617 – 618 .

ثم لا تلبث الشاعرة أن تنكفئ على ذاتها، وترتد إلى الماضي الجميل تستعرضه بكل تفاصيله ودقائقه علها تجد تعليلاً مقنعًا لفشل تلك التجربة، فتسلمها أحاسيسها ومشاعرها في النهاية إلى أنها هي المسئولة عن تحطم تجربة الحب، إذ لو باحت للحبيب بكل ما يعتمل في صدرها لما كانت نتيجة الحب الفشل. وهذا الاحساس ليس إلا ترجمة للحظات اليأس والتمزق، ومحاولة إيجاد نوع من الانسجام في اللانسجام لأن الإحباط أكبر من أن يطاق، فلم يجد عالم الذات الغريب إلاّ أن يجعل المعلوم مجهولاً، والمجهول منعطفًا متوهجًا نحو المعاناة والاغتراب:

أيــن مـنــي حـــــرارةُ الأمـــس والحـا

ضــر يمـشـي بـــين الأســـى والخـمـود

أسـفًـا لـلـمـاضـى الإلـــهـى هـل مـا

تـــت أغـانـيـه فـي فـــؤادي الـوحـيـد

آهِ يـــا شـــاعـــري لمـــاذا تـهـاويـ

ـــتَ بـعـيـدًا وراء أمـسـى الـبـعـيـد؟

آهِ هـــل غـــاب عـــن ظـــلام حـيـاتـي

كـــلّ مـــا كـــان لـهـفـة وفـتـونـا

كـيـف ضـــاع الحـــبُّ الإلـــهـــيُّ يـا

طـــائِـــري الحـــرّ فـانـفـجـرت ظـنـونـا

وأنـــا لـــم أزلْ فـــؤادًا عـلـى الشَّـو

قِ يـــــداري غـــرامَـــهُ المـدفـونـا

لـيـتـنـي كـنـت بـحـتُ يـا حـلـمَ الـرّو

حِ وأعـلـنـتُ حـبّـي المكنونا[1]

(1) المصدر نفسه، 563ـ564 .

ولعله ليس حسنًا أن نمّر على هذه الأبيات دون أن نتوقف قليلاً عند مغزى الزمن، وعلاقته بالذات المغتربة، فالتقابل بين الماضى والحاضر، هو تقابل بين حالتين، حالة اللاغتراب التي يمثلها الماضي المفعم بالحرارة، مع أنه ميت من الناحية المعنوية، وحالة الاغتراب التي يعكسها الحاضر الخامد، على الرغم من أنه لم يفقد حرارة الحياة. وارتباط الذات بالماضى يعني وقف انهيار الذات وتمزقها أمام تجهم الحاضر وتأكيدًا لهويتها، واستمرارًا لحيويتها المتدفقة كاستمرارية الزمان.

ولعلّ مرارة الغربة، وطموحها الوثّاب زينا لها إمكانية عودة الماضي بكل زخمه، وأن فشل التجربة لا يعني نهاية التجربة، لذا نجدها في قصيدتها نغمات مرتعشة تستعطف حبيبها في نغم حزين أن يعود إليها بعد أن زحفت إليها ظلال الكآبه، وغمرت روحها، فتحول ليلها إلى دمع وشجن، وتعلق الأسى بنفسها فعذبها:

عــدْ، لــم يــزلْ قلـبي نـشـيـدًا حـالــمًا
يــشــدو بــحــبّــك لحــنــه المــفــتــونُ
عـــدْ، فــالــكـآبــة أغــرقــت بـظـلامــهـا
روحـــــي فــلــيــلــي أدمـــــعٌ وشــجــون
عــدْ، لا تــدعْ نـفـسـي يـعـذبـهـا الأسـى
ويــعــضّ فــيــهــا خــافــقٌ مــحــزون
عــدْ، فــالحــيــاةُ إذا رجــعــت أشـعـةٌ
ومــشــاعــرٌ ســحــريّــةٌ وفــتــون[1]

وليست قصيدتها هذه هي نهاية المطاف في استعطاف الحبيب إلى العودة، أو الدعوة إلى الالتقاء بل هناك عدد منها تناثر في ثنايا دواوينها الأولى، لكن أدلها على حالة الاغتراب الساحق عندها قصيدتها «خائفة»:

(1) المصدر نفسه، 530 .

أرجـــع فـالـلـيـل تـثـيـر مـخـاوفـه قلقي
وأنـــا وحـــدي والـنـجـم بـعـيـد فـي الأفـق
يـخـدعـنـي أمـــل فـــي فـجـر لـــم يـنـبـثـق
وصـبـابـــة دمـــع بـــاردة لـــم تحـتـرق
ومـــددت يـدي فـرجـعـت بـجـفـنـة ظلـمـاء
وسـألـت الـلـيـل فـبـؤت بـبـضـعـة أصـداء
أصـــداء مـغـرقـة فـي ســـورة إغـمـاء
جـاءت تزحف من أغـوار المـاضـي النائي
ارجـع، أواه ألا تسمع صوتـى الموهـون
لـن أبـقـى وحـدى فـي هـذا الـدرب المجنون
هـذا الأفـق المستغلق حيث النجم عيون
حـيـث الأشـجـار هـيـاكـل أفـكـار وظنون[1]

تحس الشاعرة بالفجيعة والانسحاق حين تجد نفسها على غير توقع وحيدة في مواجهة الواقع، فتتجاذبها مشاعر متصارعة من اليأس، والاحباط، والفشل، والأمل، حتى الليل الذى تعشق ظلامه، وتسبح في هدوئه أصبح وحشًا مخيفًا يتربص بها ليغتال حبها، بل تحول العالم كله من حولها - أفقه ونجمه وأشجاره - إلى أشباح تعزف ألحانها في جنازة الحب، وكلّما تمثلت لها هذه الهواجس، التي تعكس على نحو مؤثر أحوال النفس في اكتئابها ووساوسها، ازداد رعبها، وصراخها، ودفعتها إلى الهروب من هذا العالم المجنون. ولعل قوة انفعال الشاعرة في لحظة نفسية معينة كانت وراء التجسيم المركب لخواطر النفس حتى وإن ظهر التجسيم في بعض المواقف غريبًا كقولها :

فـي المـعـبـر سـعـلاة تـرمـق طـيـفـى بـفـتـور
ووراء الأفـق المـتـشـعـب بـعـض قـبـور[2]

(1) المصدر نفسه، المجلد الثاني، قرارة الموجة، 400.401 .
(2) المصدر نفسه، 402 .

والحق أن تجسيد هذه الخواطر، فيما يحيط حولها من مظاهرمختلفة، حتى تبدو كأنها مخلوقات قد انفصلت عن حقيقتها، وتحولت إلى مخلوقات مرعبة تكدر صفو الحياة، تعكس إلى جانب القدرة الفنية، الشعور بالضياع والاغتراب. ويتعزز هذا الاغتراب ضمن سياق البنية حتى تأتي الجمل التصويرية وقد اكتست إيحاءات نفسية خاصة مثل «رجعت بجفنة ظلماء» «بؤت ببضعة أصداء» «جاءت تزحف من أغوار الماضى» «النجم عيون» الأشجار هياكل وظنون»، في محاولة لاستقصاء حالات الشعور. حتى الألفاظ في هذه الأبيات لها إيحاء خاص في ترجمة الإحساس الساحق بالغربة، تأمل كلماتها «ارجع» التي تكررت مرتين، و«وحدي» التي تكررت أيضًا مرتين، و«بعيد» و«يخدعني» و«تحترق»، و«بؤت» و«أوّاه» و«أبقى». وتلتقي الشاعرة بالحبيب الذي طالما تلهفت على لقائه، وعاشت أسوأ أيامها بفراقه، كما في قصائدها «ذات مساء» و«عودة الغريب» في «عاشقة الليل»، و«عروق خامدة» و«أجراس سوداء» في «شظايا ورماد» لكنّ غربتها الساحقة كانت أقوى من أن يزيلها لقاء الحبيب كما كانت تتوهم من قبل، علاوة على أن الشرخ الذي أصاب العلاقة العاطفية قد هزّ التجربة من جذورها، ولعل هذا كان وراء تلك الهواجس السوداء التي تنغص على الشاعرة متعة الحياة، فيجعلها تتوهم أنّ هناك شيئًا مجهولاً يتربص بتجربة حبها، قد يكون هذا الشيء هو ما رمزت له «بالسعلاة»[1] وقد يكون هذا الشيء سمكة تفسد رحلة الحب الشادية، فبينما الحبيبان يتهيآن للسعادة، إذا بهما يسمعان حركة تكون النذير لفراق عالم السعادة:

لأيا وتبيّنْ الحركة ثمة وإذا جثة سمكه
طافية فوق الموجة ميتة والشاطئ في إشفاق
وصرخت رفيقي أين نسير لنعد فالجثة همس نذير
أرسلها عملاق شرير إنذار أسى ودليل فراق

(1) المصدر نفسه .

فأجاب رفيقي : نحن هنا يحرسنا الحبُّ فأي فراق ؟

وغرقنا قي صمت براق[1]

وربما يكون هذا الشيء أيضًا متمثلاً في أصوات منكرة تأتي من عالم آخر تنذر بفشل اللقاء والحب:

لنفترق الآن، أسمع صوتًا وراء النخيل

رهيبًا أجشّ الرّنين يذكرني بالرحيل

وأشعر كفيك ترتعشان كأنك تخفي

شعورك مثلي وتحبس صرخة حزن وخوف

لم الارتجاف ؟

وفيم تخاف ؟

السنا سندرك عما قليل

بأنّ الغرام غمامة صيف[2]

هذا يعني أنّ هناك شيئًا ما كان يعذبها ويطاردها ويشوه أفراحها ويسرقها من نفسها إن صح التعبير، وهذا الشيء هو الذى باعد بينها وبين حبيبها، بل وبين العالم الحسي على وجه الخصوص كما سنرى عند الحديث عن الاغتراب النفسي عندها – وعلى ذلك نستطيع أن نقول إنّ التجربة العاطفية بكل منعطفاتها لم تستطع أن تخرج الشاعرة من دائرة الاغتراب، بل زادت من معاناتها وحزنها وتمزقها، وجعلتها تنسلخ أكثر عن عالم الواقع – مع رفض مطلق لمفهوم الحب بمعناة العام – إلى حد أنها تنسى أحيانًا بشرية إحساسها على نحو ما كان يفعل المتصوفة:

---

(1) المصدر نفسه، 247 وما بعدها ويرجح الدكتور عبده بدوي أن تكون السمكة رمزًا للجنس والهروب منه راجع كتابه في الشعر والشعراء ص 66 – 67 .

(2) المصدر نفسه، 284 وما بعدها .

روحــي لا تـعشق أن تحـيا مـثل الـنـاس
أنـا أحـيـانًـا أنـسـى بشـريـة إحـسـاسـي
حـتـى حـبـك حـتـى آفـاقـك تـؤذيـنـي
فـأنـا روح أسـبـح كـالـطـيـف المـفـتـون
قـلـبـي المـجـهـول يـحـس شـعـورًا عـلـويًّـا
لا حـسًّـا يـشـبـهـه لا وعـيًـا بـشـريًـا
إذ ذاك أحـسـك شـيـئًـا بـشـريًّـا قـلـقًـا
قـمـة أحـلامـي تـرفـضـه مـهـمـا ائتلقا[1]

إن ذروة المعاناة، والإحساس الساحق بالهزيمة والهروب من الحقيقة، والعجز عن التكيف مع المفاهيم العامة، وراء صنع هذه الأحاسيس الروحية، في تلك الأبيات التي تحلّق بعيدًا عن عالم ضحل تافه، مملوء بالحمقى والتافهين، عجزت الشاعرة عن أن تجد فيه الراحة النفسية التي تغنت بها، فترتفع فوق مأزقها المأساوي بحثًا عن نوع آخر من الخلاص الذي تحرقت شوقًا إليه، إن شدة تذبذب أوتار الذات لحظة الشعور بالفشل أطلق شرارة الإرادة في البحث عن خيار يتجاوز لحظة الاخفاق، ويحقق هدفين، تأكيد قيمة الذات، والإحساس بهويتها، والعمل على تفريغ شحنات التوتر التي اعترت الذات، حتى يمكن إعادة التوازن الطبيعي بين الذات والعالم من جهة، والحلم والحقيقة من جهة أخرى، فكان ذلك الملاذ الروحي الذي سبحت فيه الشاعرة سباحة شديدة إلى درجة أن بشريتها قد تلاشت تمامًا، وحل مكانها روح هائم ترف عليه نفحات علوية، تضيع معها هوية قلبها، ويغيب فيها الوعي البشري، وتنطلق من خلالها الأحلام اللذيذة، التي تبعث الخدر في الروح الهائم. لكن الانفصال عن عالم الحس، معناة اختيار الموت، وعلى ذلك فلا يطول غياب الشاعرة كثيرًا، فسرعان ما ترتطم بالحياة لتدرك أن الهرب

(1) المصدر نفسه، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 96 وما بعدها .

من مواجهة الحقيقة حقق لها ما يحققه المخدر للمريض، فالمخدر ليس علاجًا، ولكنه المرحلة التي تسبق العلاج، لذا يتفتق ذهن الشاعرة عن فكرة وضع حد لهذه التجربة بإعدام نفسها كما في قصيدتها «عندما قتلت حبي» فهي هنا كما تغترب عن الآخرين تغترب عن نفسها، وكما تقتل الآخرين تقتل نفسها، ووراء ذلك هو الإحساس بعدم جدوى الحياة :

وتم النصر لي وهويت تمثالاً إلى الهوه
وجئت لأدفن الأشلاء تحت كآبة السروه
وراح الرفش في كفي يشق الأرض في نهم
فلامس في الثرى جسدًا رهيبًا بارد القدم
ورحت أجرّه للضوء مزهوّه
فمن كان؟
بقايا جثة الندم
وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهي
وأمسي الميت لكني لم أعثر على كنهي
وكنت قتلتك الساعه في ليلي وفي كأسي
وكنت أشيّع المقتول في بطء إلى الرمس
فأدركت ولون اليأس في وجهي
بأنّى قط لم أقتل سوى نفسي[1]

ولعله ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إنّ فشل هذه التجربة العاطفية قد وسّع من رقعة الاغتراب عندها، وانعكس أثره حتى على سلوكها الاجتماعي مع الآخرين، وقد أدركت تلك الآثار السلبية حين خرجت من محيطها العربي إلى محيط أجنبي، فهي تذكر أنها حين التحقت بجامعة وسكونسن في الولايات المتحدة

(1) المصدر نفسه، قر ارة الموجة، 340 – 341 .

عام 1954 بدأت في كتابة عدد من المذكرات[1]، وهنا واجهت صراعًا بين الذات وبين مقتضيات الحياة من حولها، تعال نستمع إليها وهي تحدثنا عن هذه الفترة الحرجة من حياتها. كنت في مذكراتي أغوص غوصًا عميقًا في تحليل نفسي وقد اكتشفت أنني كنت لا أعبّر عن ذهني وعواطفي كما يفعل كل إنسان حولي، وإنما ألوذ بالانطواء والصمت والخجل، واتخذت قرارًا حاسمًا أن أخرج على هذا الطبع السلبي وشهدت مذكراتي صراعًا عظيمًا مع نفسي من أجل هذا الهدف فكنت إذا تقدمت خطوة تراجعت عشر خطوات بحيث اقتضاني التغير الكامل سنوات كثيرة طويلة ... ولذلك اعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية، وسلوكي الاجتماعي كفاحًا بطوليًّا[2].

لا شك أن هذا النص الثمين يوضح لنا بجلاء عمق ما كانت تكابده وتعانيه في محاولة منها للخروج عن متاهة الاغتراب، وبناء جسور من التواصل الإنساني.

(3)

ثم نأتي الآن إلى ظاهرة أخرى من ظواهر الاغتراب عندها، وهي ظاهرة الاغتراب الابداعي، Creative Alienation، ونعني بها تلك الحالة التي يحس الفنان فيها أنه منفصل على نحو ما عما أبدعه، بحيث يؤدي ذلك إلى أن يفقد في بعض الأحيان الصلة القائمة بينه باعتباره مبدعًا وبين الشيء الذي ابتدعه[3] أو حين

(1) دفعت الأستاذة نازك إلى جريدة الأهرام حلقة واحدة من مذكراتها في صيف عام 1966 فنشرتها الأهرام في عددها الصادر في اليوم الخامس من آب من العام نفسه. أمّا بقية المذكرات وهي كبيرة جدًا – حسبما أعلم – فلم تر النور بعد، ونأمل أن تقوم الشاعرة في المستقبل القريب بدفع هذه المذكرات إلى المطبعة، لأننا نعتقد أنها ستلقي ضوءًا على كثير من قضايا الشعر والنقد التي شغلت فكر الشاعرة زهاء ثلاثين عامًا، ومن هذه المذكرات سيضع النقاد أيديهم على مصادر الثقافة الأولى للشاعرة، التي تعتبر حجر الزاوية في أعمال المبدعين. ونأمل منها كذلك أن تفرغ إلى جمع رسائلها التي تبادلتها مع الشعراء والأدباء والنقاد، ودفعها إلى المطبعة، نظرًا لما تنطوي عليه تلك الرسائل من أفكار وآراء ومناقشات أدبية، ونقدية ذات قيمة خاصة.

(2) نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 11 .

(3) محمود رجب، الاغتراب أنواع، الفكر المعاصر، العدد الخامس يوليو سنة 1965، ص 22 .

ينشب صراع بين ذاتين مبدعتين في نفس الفنان، ترى إحداهما أنها أحق من الأخرى في السيطرة على حواس الفنان، ونوازع الحياة فيه، لتوجه دفة الإبداع عنده وفق تشكيل خاص ينطلق في الغالب من مفهومين، الزمن على اعتبار أنه يمثل خبرة تراكمية، والثقافة المتجددة للفنان بوصفها رافدًا من روافد الإبداع، لذا فلا نستغرب إذا ما وجدنا بعض المشتغلين بالأدب والفن يكشفون لنا في بعض مراحل حياتهم عن صراع يدور بين ذواتهم، بخاصة عندما يكون الفنان مهيئًا نفسيًّا لميلاد ذات جديدة، بعد أن تكون الذات القديمة قد استنفدت أغراضها[1]. لا يشك أحد في أنّ الباعث الأساسي على الإبداع هو محاولة اكتشاف الذات، والتعرف على قدراتها الخاصة التي تمثل جزءًا جوهريًّا في الذات، وأن ترجمة هذه القدرات إلى عمل إبداعي يعني تحقيقًا لكيان الذات بل هو الوجه الآخر للذات، والانفصال عنه على أيّ شكل هو انفصال عن الذات نفسها.

من هذا المنطلق نأتي إلى عدد من المواقف الإبداعية عند الشاعرة نازك لنرى كيف تتم عملية الانفصال هذه، وما هي دلالاتها النفسية والإبداعية. ترجع أقدم قصائد ديوانها إلى عام 1944، ولا يعني هذا أنّ أولى قصائدها ترجع إلى هذا التاريخ بل زمن أبعد من ذلك، لكنها لم تضمن ديوانها تلك القصائد التي نظمتها قبل هذا التاريخ، لسبب أو لآخر، لكنها تذكر أن نشاطها الشعري والأدبي بلغ أوجه في عام 1942، ومعنى ذلك أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ هذا التاريخ. وبعد هذا التاريخ بوقت قصير كتبت مطّولتها مأساة الحياة عام 1945، وهي في الثانية والعشرين، قبل صدور ديوانها الأول عاشقة الليل. والذي دفعها إلى كتابة هذه المطولة هو إعجابها بالمطولات التي قرأتها في الإنجليزية، والعنوان كما تقول- يدل على التشاؤم المطلق، والشعور بأنّ الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد. وكان

(1) يمكن ملاحظة هذه الظاهرة، أو ما هو قريب منها، في أعمال كل من نيتشة، ودوستيفسكي ووليم بليك، وت. س. إليوت .

من المتوقع أن تصدر تلك المطولة بعد صدور ديوانها الأول، ولا سيما إذا تذكرنا تلك الإشارة الصغيرة التي جاءت في آخر الديوان تنبئ عن قرب صدور المطولة، ولكن مرت سنوات والمطولة لمّا تر النور بعد. وفي عام 1950 قررت أن تعيد نظمها مرة أخرى فاكتشفت أن الصورة الثانية للقصيدة تختلف في كل لفظة منها عن مأساة الحياة فوهبتها عنوانًا جديدًا، يتفق ومضمون القصيدة، ولذا سمتها «أغنية للإنسان» غير أنها لم تتجاوز في نظمها أكثر من 586 بيتًا، لأنها شعرت – كما تقول – بالضيق حين وجدت نفسها مقيدة بالنسخة الأولى من القصيدة، ولا تستطيع أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى، ثم لم تلبث أن تركت القصيدة مرة أخرى.

وبعد توقف دام خمسة عشر عامًا عادت الشاعرة مرة ثالثة إلى القصيدة تنسخها، مغيرة كلمة هنا، وشطر بيت هناك، دون أن تعيد نظمها كما فعلت من قبل، وهنا اكتشفت أن التغيرات أخذت تتسع لتشمل الأبيات أيضًا «وبعد يومين وجدتني أغير القصيدة القديمة تغييرًا كاملاً دون أن أستبقي من المطولة الأولى لفظة واحدة»[1]، وعلى ذلك برزت الصورة الثالثة للقصيدة. وهنا نجد أنفسنا بإزاء ثلاثة مواقف للشاعرة من مطولتها الأولى» «مأساة الحياة»، يتمثل الموقف الأول في الإحجام عن نشر المطولة في حينها على الرغم من الإعلان عنها، وهذا يعني أن الذات ليست في موقف منسجم مع ما أبدعت، إمّا لأنه لا يحقق ما تطمح الذات إلى تحقيقه، وإمّا لأنه قد كشف عن أكثر مما يمكن البوح به، في وقت وزمن معين، واتسم بموقف فلسفي أو سلوكي قد تكون له آثاره السلبية على المبدع فيما بعد، وهذا ما نرجحه ونميل إليه، فقد كانت الشاعرة في تلك الفترة ترى الحياة من حولها غامضة مبهمة، وكلما حاولت أن تبدد ما يكتنفها من غموض ازدادت كثافة هذا الغموض، فتصاب بالتعقيد، والإحباط، واليأس، والتشاؤم لذا فلا نستغرب حين نجدها تتخذ من هذه المطولة شعارًا يكشف عن فلسفتها في الحياة وتصدرها

(1) الديوان، المجلد الأول، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، 12 .

بمقولة الفيلسوف الألماني المتشائم «شوبنهاور»: لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ؟ لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء ؟ حتّام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟ متى نتدرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأنّ حبّ الحياة أكذوبة، وأنّ أعظم نعيم للناس جميعًا هو الموت بل إنّ تشاؤمها في هذا الوقت المبكر قد فاق تشاؤمه، ذلك لأنّ شوبنهاور «كان يرى أنّ الموت نعيم لأنه يضع حدًّا لعذاب الإنسان، أمّا الشاعرة فقد كانت ترى أن الموت كارثة الكوارث، وأنّه مأساة الحياة الكبرى.. «وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي إلى سنّ متأخرة»[1]، فإذا ما ربطنا هذا الموقف الفلسفي من الحياة بالسن المبكرة للشاعرة، عرفنا أنه كان وراءه موقف نفسي معين فرض نفسه على الشاعرة، وما أن أفاقت الشاعرة من كابوس ذلك الموقف النفسي حتى بدأت تعيد النظر فيما حفلت به المطولة من مواقف تجاه الحياة، فهالها – على ما يظهر – ما وصلت إليه من أفكار فآثرت أن ترجئ نشرها ولو إلى حين، ويبدو أنه بمرور الزمن أخذت تشعر أن انفصالها عن هذه المطولة بدأ يزداد، فارتأت أن تعيد نظمها، وهنا نأتي إلى الموقف الثاني. ترى الشاعرة أن هناك دافعين اثنين وراء إعادة نظم المطولة، أولهما أن أسلوبها الشعري قد تطور، فأصبحت مناهلها الأدبية أغزر، وأسلوبها أكثر صورًا، وثقافتها أغنى عما كانت عليه، والدافع الثاني أن نظرتها للحياة قد تغيرت، فهي ترى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ووضوح[2].

ولعلي لا أبدو مجانبًا للحقيقة حين أقول إن السبب الأول ليس مقنعًا على الإطلاق، فليس غنى الثقافة، أو تطور الأساليب الشعرية، سببًا وجيها يدفع الشاعر إلى إعادة ما سبق أن نظمه. وإلاّ واجهتنا مشكلة عويصة تتمثل في عدم القدرة

(1) المصدر نفسه، ص 7 .
(2) المصدر نفسه، 10 .

على رسم أبعاد التطور الشعري لأي شاعر، خاصة حين تختفي البواكير التي تعتبر مفاتيح التطور الشعري عند الشاعر.

ولو كان هذا سببًا معقولا لتحتم على الشاعرة أن تعيد نظم ديوانها الأول عاشقة الليل فمعظم قصائد هذا الديوان قد نظمت خلال فترة نظم المطولة، وما ينطبق على المطولة في هذا المجال ينطبق حتمًا على هذا الديوان. لم يبق إذًا إلاّ السبب الثاني وهو المعقول، والمقبول لأنه يتفق مع أمرين انتهت إليهما الشاعرة من خلال إعادة نظم المطولة، الأول، أن الشاعرة – كما تقول – لم تستطع أن توفق بين آرائها القديمة في الحياة، وبين ما انتهت إليه أخيرًا من رأي من أن السعادة في هذا العالم ممكنة ولو إلى مدى محدود، الثاني، إحساس الشاعرة بأنها مشدودة إلى النسخة الأولى من المطولة بصورة لم تكن تتوقعها، مما جعلها تشعر بالضيق والإحباط، ولم يكن أمامها من مخرج إلاّ أن تتوقف عن النظم .. إن التطور الذي طرأ على مفاهيم الشاعرة نحو الحياة حدث خلال وجود الشاعرة في الولايات المتحدة (عام 1950)[1] وهو العام الذي بدأت فيه بإعادة المطولة. وإنّ إصرار الشاعرة على إعادة النظم والبدء به فعلاً، يؤكد عمق الانفصال الإبداعي، سواء أخذنا الباعث الأول في الاعتبار، أو الثاني، أو هما معًا، فالنتيجة واحدة، وهي الإحساس بالاغتراب الإبداعي. ويتمثل الموقف الثالث حين تمتد غربة الشاعرة عن مطولتها خمس عشرة سنة، وهي فترة كفيلة بأن تجعل جوّ مأساة الحياة يتلاشى تدريجيًّا من ذهن الشاعرة، ويحل محله الإيمان بالله، والاطمئنان إلى الحياة، فيتأتى لها أخيرًا العثور على السعادة، التي طالما شقيت في البحث عنها.

ولعلّ حرص الشاعرة على الابتعاد عن الصورة القاتمة التى تعكسها مطولتها الأولى جعلها تغالي كثيرًا حين تدعي أنّ التغيير الذي طرأ على المطولة القديمة كان كاملاً، وأنها لم تستبق من المطولة الأولى لفظة واحدة. والحق أننا إذا ما قارنا

(1) المصدر نفسه، 9 – 10، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 8 .

بين المطولتين الأولى، والثالثة وجدنا أن هناك أكثر من عشرة أبيات ومائة تكررت في المطولة الثالثة، بمعنى أنه لم يطرأ على معجمها الشعري أيّ تغيير، بالإضافة إلى عدد كبير من الأبيات التي كان التغير الذي أصابها لا يتجاوز اللفظة الواحدة، وفي بعض الأحيان الجملة والشطر والقافية، ومن الإنصاف أن نقول إن المطولة الثالثة حفلت أيضًا بالجديد من حيث الشكل والمضمون، فالمطولة الأخيرة تنفرد عن الأولى بعدد كبير من الأبيات، كما تختلف معه من حيث النتيجة، فالسعادة في الأولى غير ممكنة، لكنها في الثالثة متحققة. وجمع الشاعرة في مطولتها الأخيرة بين آرائها القديمة، ومفاهيمها الحديثة يكشف لنا عن عمق ما كانت تعانيه من صراع تدور رحاه بين عالمين من صنع نفسها، عالم تود أن تتخلص منه بكل ما فيه من قتامة الماضي، وعالم تريد له أن ترسخ جذوره، لأنه حقق لها ما كانت تبحث عنه. ويظهر أنّ هذا الشد العنيف بين الماضي والحاضر، كان وراء هروبها من المطولة للمرة الثالثة، فما كادت تنظم ستمائة بيت منها حتى توقفت، ولم تعد الشاعرة إلى مطولتها منذ ذلك التاريخ[1]، وهكذا بقيت المطولة الثالثة ناقصة لم تتم.

ولعلّ أهم وأخطر انفصال إبداعي واجهته الشاعرة كان يوم اهتدت – تحت مضاعفات نفسية حادة – إلى الشعر الحر كوسيلة جديدة للتعبير عن مواقف نفسية، يعجز نظام الشطرين عن أن يحتويها بطريقة تروي ظمأ التعبير الإبداعي عندها من جهة وتمتص مشاعرها المتأججة من جهة أخرى. وتحكي الشاعرة ظروف تجربتها الإبداعية هذه من خلال قصة طريفة مفادها أنه في عام 1947، بعد صدور ديوانها الأول «عاشقة الليل» بأشهر قليلة، انتشر وباء الكوليرا في مصر، وبدأت الأنباء تتوالى بذكر أعداد الموتى، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت الشاعرة انفعالًا قويًّا وشرعت في نظم قصيدة في هذه الكارثة

(1) الديوان، المجلد الأول، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، 12 .

مستخدمة شكل الشطرين المعتاد، مع تغيير القافية بعد كل أربعة أبيات، وحين انتهت من القصيدة، وجدت أنها لا تعبر عن مشاعرها الملتهبة فأهملتها واعتبرتها من شعرها الساقط. وما أن وصل إلى سمعها أنّ عدد الموتى قد ارتفع إلى ستمائة نفس في اليوم الواحد حتى خلت إلى نفسها وأخذت تنظم قصيدة أخرى على نمط القصيدة السابقة مع اختلاف في الوزن والقافية، ظانة أن هذا الاختلاف كفيل بتحقيق ما عجزت القصيدة السابقة عن تحقيقة، وإذا بها تفاجأ حين انتهت منها أنّ القصيدة دون مستوى مشاعرها وهنا تملكها الحزن، وأحست أنّها تحتاج إلى أسلوب آخر قادر على الموازنة بين الطاقة التعبيرية المختزنة، والمشاعر المحتدمة، غير أنها، تدري كيف تستلهم هذا الأسلوب المنشود.

وفي يوم الجمعة السابع والعشرين من أكتوبر سنة سبع وأربعين وتسعمائة وألف تناهي إلى سمع الشاعرة أنّ عدد الموتى في اليوم الواحد بلغ ألفا فاغتمّت غمًّا شديدًا، واندفعت إلى الكراس والقلم، وبدأت بنظم قصيدتها المعروفة الآن «الكوليرا»[1] وما أن انتهت منها حتى أحست الشاعرة أنها تعبر عن أحاسيسها أروع تعبير، وأن أشطر القصيدة غير المتساوية كانت أقدر على امتصاص نغمة الحزن، والإحساس بالفجيعة من نظام الشطرين، وهنا انفتح عالم جديد أمام الشاعرة – عالم الشعر الحر – فدخلته بكل ثقة واقتدار، وقابلت التحدي والسخرية والاستهزاء بالاندفاع في هذا الاتجاه الجديد حتى أصبح الشعر الحر لا يذكر إلاّ وتذكر معه الشاعرة وقصيدتها الرائدة «الكوليرا»[2] .

هذه الوثيقة المهمة تكشف لنا عن شيئين على جانب كبير من الأهمية، الأول أنّ الشاعرة أخفقت في التكيف، من خلال تجربتين فاشلتين، مع نظام الشطرين في استيعاب تجربتها النفسية مع مأساة الكوليرا، مع أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ وقت طويل قبل هذه التجربة الفنية الجديدة، ومع ذلك فإنّها

(1) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 5.4، قضايا الشعر المعاصر، 35 .
(2) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 5.4 .

تعزو سبب الفشل إلى نظام الشطرين نفسه لا إلى الشاعرة، فكأن هذا الفن قد أصبح شيئًا غريبًا عنها لا تألفه ولا يألفها. ولعل عزو الفشل إلى النظام لا يوحي بالانفصال بين الذات المبدعة والنظام فحسب، بل يشير إلى تعالى الذات المبدعة على قواعد الفن.

أمّا الثاني فإنه على الرغم من اندفاع الشاعرة وحماسها إلى الأسلوب الجديد، ومقابلتها التحدي بتحد مثله أو أشد، وثقتها الزائدة بأنّ قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربي[1] – حتى لكأن من يسمعها، أو يقرأ لها في تلك المرحلة يظن أنّ القطيعة بينها وبين نظام الشطرين لا سبيل إلى إصلاحها – فإن ما نظمته على نظام الشطرين أكثر مما نظمته وفق أسلوب الشعر الحر، وهذا يعني أن الانفصال عن نظام الشطرين ليس انفصالاً كليًّا بل شبه انفصال له ارتباط بالحالة النفسية التى تمر بها الشاعرة لحظة التهيوء الإبداعي، لذا فلا نستغرب حين نجدها تقول بعد نجاح قصيدتها «الكوليرا» بسنوات طويلة «ومنذ ذلك التاريخ انطلقت في نظم الشعر الحر، وإن كنت لم أتطرف إلى درجة نبذ شعر الشطرين نبذًا تامًا، أو مهاجمته كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر واستعملوه بعد جيلنا»[2].

غير أن المتتبع لشعر الشاعرة منذ مطالع السبعينات وحتى الآن يلاحظ أن الشاعرة قد انعطفت انعطافة قوية تجاه الشعر الحر، وبدأت الخيوط التي تشدها إلى شعر الشطرين تتآكل، وأخذت مساحة الاغتراب الإبداعي عن نظام الشطرين تزداد اتساعًا بمرور الوقت خذ مثلاً ديوانها «للصلاة والثورة» الذي أصدرته عام 1978، يضم هذا الديوان ثماني عشرة قصيدة، اثنين منها من شعر الشطرين، والباقي من الشعر الحر، وخذ مثلاً أيضًا ديوانها الأخير «يغير ألوانه البحر» الذي جاءت كل قصائده من الشعر الحر، هذا عدا ما نشرته الشاعرة في السنوات

(1) المصدر نفسه، 5 .
(2) المصدر نفسه .

الأخيرة من شعر في المجلات الأدبية وعلى وجه الخصوص مجلة الشعر القاهرية ومجلة الآداب البيروتية.

والحق أن هذه الظاهرة لم تغب عن ذهن الشاعرة، لذا نراها تستبق النقاد في تعليل هذا الموقف الذي يتعارض أصلاً مع دعوتها إلى أن يحتفظ الشاعر بالشكلين معًا، الشكل القديم، والشكل الحديث، فتقول: «والواقع أنني بت أكثر تمسكا بآرائي المتطرفة التي وردت في كتابي «قضايا الشعر المعاصر» في الفصل المعنون «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر». فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة وإنما هذه فينا اليوم لفتة مزاجية، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه فهو في كل مرحلة من مراحل حضارته يستبدل طرائق البناء والزينة والديكورات، ويغير أشكال السجاد وطراز أثاث البيوت. والشعر الحر، بأشطره المتفاوته الطول، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المتقن، وبمساعدته على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي ننفر منها في مبانينا وطراز مدننا، إننا نجنح إلى عدم التقيد، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية في شكل الشطرين»[1].

نستنتج من ذلك أن اغترابها الإبداعي عن نظام الشطرين يعود إلى المزاج، والنزوع إلى التغيير، وظروف الحضارة، وضغوط العصر، وتتكئ على هذا الأخير

(1) للصلاة والثورة، 18.19 على الرغم من فرار نازك من الأشكال الثابتة والرموز الجامدة التي قد تعوق انطلاق التجربة الشعرية عن الغوص في أعماق النفس، ومكنوناتها المستترة فإن هذا لا ينطبق على القافية عندها وهي كما نرى إحدى الأشكال الموروثة فهي ترى أنّ القافية جزء أساسي في البنية الموسيقية للشعر الحر. وفي دراسة قيمة للشاعرة عن القافية في الشعر العربي المعاصر في (مجلة الحصاد في اللغة والأدب، العدد الأول، تموز 1981، تصدر عن قسمي اللغة العربية واللغة الإنجليزية، بجامعة الكويت، 26.40) نراها ترصد وتحلل أثر القافية، وقيمتها الإيقاعية في الشعر المعاصر .

بصفة خاصة فتحمله مسئولية هذا الاغتراب فتقول : «أعتقد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسيًّا من العصر كله فلا حيله لنا فيه. إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه المباني، ونرى هذه اللوحات والصور، ونخطو في هذه الشوارع. والأمران مرتبطان أشد الارتباط»[1].

وبعد، هل يمكن لنا أن نعتبر مستلزمات العصر وما يتبعه، أمورًا جديدة تكفي لتبرير تلك الاندفاعة القوية نحو الشعر الحر ؟ ألم يقل مثلها وأكثر عند بداية انبثاق حركة الشعر الحر في مطالع الخمسنيات ؟ ويكفي أن نعود إلى كتاب الشاعرة «قضايا الشعر المعاصر»، ونقرأ ما سطرته هي عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر لنجد أن تبريرات الأمس تكاد تكون هي تبريرات اليوم، وهي لا تنكر هذا بل تعترف صراحة كما رأينا أنها أصبحت أكثر التصاقًا بآرائها المتطرفة في بداية الحركة. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يدفع الشاعرة إلى أن يكون اغترابها عن نظام الشطرين في بداية حركة الشعر الحر اغترابًا محدودًا، وأن يكون اغترابها عنه الآن اغترابًا تامًّا؟ هنا لا نملك إلاّ أن نفسر هذا الموقف ضمن إطاره التاريخي. لا أحد يجهل أن حركة الشعر الحر في بدايتها قد تعرضت لهجوم عنيف من جمهور الأدباء والنقاد، واعتبرت حركة مشبوهة تهدف إلى تقويض صرح الشعر العربي.

وتعرّض أصحابها إلى اتهامات شتى منها أنّ أصحابها قد ابتدعوا طريقة جديدة تعينهم على التخلص من الأوزان العربية، وتستر عجزهم وضحالة تجاربهم الشعرية، لهذا كله نجد أن الشاعرة في هذه الفترة معنية بالجانب النظري لهذه الحركة أكثر من الجانب التطبيقي، ففي قمة الصراع بين أنصار التجديد، والمحافظين يظهر كتابها القيم «قضايا الشعر المعاصر» الذي يتصدى لوضع نظرية

(1) للصلاة والثورة، 21 .

عروضية للشعر الحر، والبحث عن مفاهيم معاصرة للشعر. وعلى الرغم من حماسها الشديد لكثير من آرائها الجديدة، فإنها كانت حريصة، في الوقت ذاته، على أن تؤكد في أكثر من موضع من كتابها السابق ودواوينها الشعرية أنّ حركة الشعر الحر لا تهدف إلى نبذ شعر الشطرين، ولا إلى طرح أوزان الخليل، وإنما تهدف إلى البحث عن أسلوب جديد يقف جوار الأسلوب القديم، وتعزز موقفها هذا تطبيقيًّا فهي لا تندفع في استخدام الأسلوب الجديد كاندفاعها في شرح نظريتها بل تحاول أن توازن بين الأسلوبين في الاستخدام وكثيرًا ما غلبت الأسلوب القديم على الأسلوب الجديد، وكأنها بهذا تحاول أن ترد على جميع الشبهات التي التصقت بدعاة الشعر الحر، إلى جانب أنّ الشاعرة كانت معنية بالدرجة الأولى بنجاح دعوتها، وهذا لا يتأتى لها وسط سهام النقد اللاذعة. إلاّ إذا اندفعت الحركة الجديدة بشكل طبيعي يكفل لها في النهاية أن تكون رافدًا جديدًا من روافد الشعر العربي، وأن تكون معلمًا من معالم التطور في الشعر العربي، وهذا ما حدث بالفعل، فلم يمض عقد من الزمان على بدء هذه الدعوة حتى تغلغلت في نسيج الحركة الشعرية على امتداد الوطن العربي، ونجحت في أن تجذب إليها أساطين الشعر المعاصر، لهذا كله يحق للشاعرة اليوم بعد هذا النجاح الكاسح الذي لقيته الدعوة أن يكون اغترابها عن شعر الشطرين اغترابًا تامًا، فهي تشير إلى أنها منذ ثلاث سنوات وهي تشعر بأنها ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر، وأنها غير راغبة في تخطيه والعودة إلى نظام الشطرين[1].

ومن ظواهر الاغتراب الإبداعي عند الشاعرة أيضًا وقوعها في بعض الأحايين في أخطاء عروضية كانت هي قد أخذتها على كثير من الشعراء[2] حدثت خلال التجربة الشعرية عن غير قصد منها، ولا يتسنى لها إدراك هذا الخطأ إلاّ بعد

(1) المصدر نفسه، 20ـ21 .

(2) راجع قضايا الشعر المعاصر، 171ـ177 .

انطفاء تجربة التوهج الفني، من ذلك ما وقعت فيه الشاعرة من خلط بين تفعيلتي الرجز والمتقارب، وقد حدث لها هذا الخطأ العروضي حين اكتشفت فجأة بحرًا جديدًا لم يستعمل من قبل، يرجع في أصله إلى مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) وذلك عندما لا حظت أنّ من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلتين على وزن مستفعلاتن في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني.

وما كادت الشاعرة تهتدي إلى ذلك حتى تولاها كما تقول شعور غامر واندفعت اندفاعًا حارًا تنظم قصيدتها «زنابق صوفية للرسول» ونجحت الفكرة، وأتمت القصيدة في سهولة ويسر، وأحست بعدها أنها قد أضافت إلى أوزان الشعر الحر وزنًا جديدًا. وبعد لأي تأملت هذه التجربة الجديدة فلاحظت أنّها قد وقعت في خطأ تكرر مرارًا عبر القصيدة ومؤداه أنها كانت تقول أحيانًا مستفعلاتن، فعولن، فعولن، فعولن، فتنتقل من تفعيلة الرجز إلى المتقارب، وتكرر الخطأ ذاته أيضًا في قصيدتها «تمتمات في ساحة الإعدام» وتعلق الشاعرة على هذا الموقف الغريب فتقول: «وكانت أذني تقبل ذلك وهو الأمر الغريب ... وغاظني هذا غيظًا شديدًا، فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلاتن وأنتهي بفعولن؟»[1]. ولا تجد الشاعرة إجابة عن هذا السؤال من قولها و«الغريب أن سمعي يتقبل هذا حتى الآن، وكانت التفعيلة فعولن تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر»[2].

وعلينا هنا أن نفرق بين ذاتين متميزتين تحاول كل منهما فرض وجودها على الأخرى، «الذات الشاعرة»، «والذات الناقدة»، فالذات الشاعرة ترى أن من حقها ألا تلتزم التزامًا صارمًا بقواعد الفن، إذ يجوز لها في بعض الأحيان أن تقفز الأسوار حين يكون الشيء المبدع فوق طاقة القاعدة. أمّا الذات الناقدة فلا تؤمن بشيء كهذا، إنّها ترى أنّ هناك خطأ، وأنّ هذا الخطأ يتحتم إصلاحه. ويتجلى الموقف

(1) نازك الملائكة : يغير ألوانه البحر، (وزارة الإعلام العراقية) 8 .
(2) المصدر نفسه ص 9 .

في النهاية عن خضوع الذات الشاعرة، لمطلب الذات الناقدة، وتبدأ الأولى محاولة إصلاح القصيدة فيتعذر الإصلاح لأنّ الإصلاح يعني انهيار القصيدة برمتها، «حاولت أن أصحح هذا الخطأ، فوجدت أنّ جو القصيدة سيتفكك، وتزول حرارة المعاني فآثرت أن أتركها كما هي على أن أتحاشى الخطأ بالمستقبل. وبالفعل عدت عام 1975 إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي نجمة الدم لم أخرج فيها على الوزن مطلقًا، وإنّما حافظت على متسفعلاتن عبر القصيدة كلها»[1].

ويأتي اغتراب الشاعرة الإبداعي هنا من زاويتين، الأولى أنها لم ترتض الخطأ الذي وقعت فيه بل حاولت إصلاحه، وحين فشلت في ذلك، وعدت بأن تلتزم بالقاعدة مستقبلاً، وحققت ذلك فعلاً. الثانية أنّها لم تتوان عن تحذير الشعراء من استخدام الوزن الأول المختل[2]، مما يؤكد عمق انفصال هذا العمل المختل عروضيًّا عن صاحبته.

وإذا ما انعطفنا إلى البحث في صراع «الذوات المبدعة» في نفس الشاعرة، ودورها في عملية الاغتراب الإبداعي عندها، نجد أنّ هذه الظاهرة كانت ولا تزال موضع اهتمام الشاعرة إثر كل مرحلة إبداعية مرت بها. وهي ليست إلا نتيجة منطقية للتطور الفكري والثقافي الذي يطرأ على ذهن الشاعرة عبر جسور الثقافة الوافدة بالإضافة إلى المواقف السلوكية التي تتغير، أو تعدل وفق اعتبارات اجتماعية. ففي كل مرحلة إبداعية تولد ذات جديدة على أنقاض ذات قديمة، تحاول فيه الثانية أن تقضي على كل مقومات الإبداع عند الأولى، وعلى الرغم من أن الأولى تبذل قصارى جهدها في صراع الذات الثانية من أجل البقاء فإنها

---

(1) المصدر نفسه .

(2) تؤكد الشاعرة هذا الموقف فتقول : «والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر إلى استعمال الوزن الأول المختل واعترف أنّه حدث دون أن أنتبه خلال وهج الحالة الشعرية. وإنما جاء الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين زنابق صوفية للرسول» و«تمتمات في ساحة الإعدام» ولاشيء أدافع به عن نفسي إلاّ كون هذا الوزن ابتكار مني ولم يستعمله الشعراء قبلي. بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهزة بتجارب» المصدر السابق ص 10 .

في النهاية تستسلم وتختفي من نفس الشاعرة، لتصبح الثانية مغتربة عن كل عمل إبداعي أنجزته الأولى، نظرًا لاختلاف المفاهيم والأفكار، والأمزجة، وفي هذا تحقيق لكيان الذات الثانية، باعتباره الآن لسان حال الشاعرة. وقد سجلت لنا الشاعرة وثيقة قيمة، على شكل حوار طويل بين ذاتين مختلفتين، تصدرت الطبعة الثالثة من ديوانها «قرارة الموجة»، تكشف لنا فيها عن طبيعة الصراع الذي يدور في فكرها حين تحس أنها على عتبة مرحلة إبداعية مختلفة عن سابقتها. ولعل في الاقتباسات التالية من هذا الحوار ما يوضح لنا ما عنيناه بالاغتراب الإبداعي:

الثانية: لست أنكر أنّ عندي معلومات كثيرة عن هذه القصائد وفي وسعي أن أتحدث طويلاً عن كل واحدة منها. ولكنّي – والحق يقال – لا أحس برابطة تربطني بها أو بك. هذه القصائد قد نظمت منذ سنين، ولم تعد تعنيني. أتريدين أن أقف منها موقف الناقد ؟

الأولى: أنت ؟ بمقاييسك التي لا أقرها ؟

الثانية: ماذا في وسعي إذن ؟ لقد سألتك أن تتحدثي أنت إليهم عن نفسك فأبيت .

الأولى: إنك ترفضين أن أقول ما أريد، تصرين على أن أقول ما تريدين أنت، مع أني أنا التي نظمت هذا الشعر لا أنت .

الثانية: أنت جدية أكثر مما ينبغي. وبعد فإن عنوانك العتيد قرارة الموجة لا يمثل القصائد كلها. إنّ في هذه المجموعة قصائد لا تقع تحت هذه الفلسفة .

الأولى: هذا حق وأنت المسؤولة. لقد حذفت نصف قصائد هذا الديوان أنكرى هذا .

الثانية: إني لا أنكر. هذه القصائد لم تعد تروقني وقد حذفتها .

الأولى: ولكنها مقاييسك أنت، أنت التي لم تنظم هذه القصائد. وليس من حقك أن تتحكمي في شعري أنا. أمامك ديوانك أنت فاحذفي منه ما تشائين .

الثانية: ألا يبدو أن فتاة أخرى هي التي ستتحكم في شعري أنا ؟ واحدة لا أعرفها الآن، ستتبع من المستقبل وتواجهني ولن يروقها شعري. أغنيتي هذه الأخيرة التي تنتفض فيها الوردة الحمراء، وتنفجر الدموع المختبئة فيها .. هذه الأغنية التي أراها أجمل ما يمكن أن أنظم، يجوز أنها لن تسمح لي بنشرها كما أصنع أنا بقصائدك .

الأولى: حقًّا ماذا أبقيت من قرارة المواجة

الثانية: يكفي ما أبقيت منه. إنّ القارئ سيألف الفلسفة. ألا يكفي أنك ملأت بها لعنة الزمن والشخص الثاني وسخرية الرماد، يحكي أن حفارين وصلاة الأشباح ؟ بل ألا تكفيك قصيدة طريق العودة هذه القصيدة التي تولعين بها؟

الأولى: أنت تحبين الجدل .

الثانية: ربما. ولكني أجادل ظلاًّ هذه المره، وبعد فمن أنت ؟ طيف من الماضي. شيء كان ولم يعد له وجود .

الأولى: إني أقوى منك مع ذلك انظري كيف تتنحين لي وتعينني أعيش على الورق، بينما تلوذين أنت بالصمت التام.

الثانية: أنت تغلبين ؟ سرعان ما ستتعبين من المقاومة وتهربين. إنك تنسين الأشياء بسرعة، ولا تحبين الثبات على أيّ شيء. إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه. إنّ الزمن يدحرك في كل مناسبة .

الأولى: الزمن ؟

الثانية: انظري كيف أفزعتك الكلمة ؟

الأولى: إني لا أخاف الزمن. إني أسأمه وحسب. ولعلي أتعب من مصاحبة أفكاري .

الثانية: ما هذا الزمن لتخافيه إلى هذا الحد ؟ إنّ التغير مهما كان عميقًا لا يبعد الإنسان عن إنسانيته التي تبقى تجمعه بالآخرين مهما كانت صفتهم. لكأنك تفترضين أنّ الناس أصلاً منفصلون، ولا يجمعهم إلاّ الانفصال. أمّا أنا فأومن بأن قيام الصلات الودية بين أي إنسانين في الدنيا محتمل في كل لحظة بحيث يصعب تحاشيه .

الأولى: رأيك هو الغريب. إني أقضي أشهرًا طويله أحيانًا قبل أن أحس بشيء من الانسجام مع إنسان أراه كل يوم .

الثانية: يسرني يا أختاه أنك محض ظل الآن، وخير لك أن تعودي إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا أهّيئ «قرارة الموجة» للمطبعة .

الأولى: إني لا أطيقك. أنت الشخص الثاني الذي أسخر منه في قصيدتي.

الثانية: رائع إنّ هذا يناسبني وأنا راضية .

الأولى: ماذا ينفعك هذا

الثانية: إنّ في وسعي أن أصافح هذا الشخص الثاني يا صديقتي. إنّه أقرب إليّ منك .

الأولى: إن الشخص الثاني : بارد، هازئ، بلا مشاعر .

الثانية: هكذا ترينه لأنك الشخص الأول دائمًا، لقد أردت ألاّ تتغيري فقط، وكأنك صنعت نفسك وفق قالب نموذجي. وعندما عدت من الولايات المتحدة عام 1951 تخيلت أن إنسانًا جديدًا قد ولد وترعرع، في داخل كل إنسان عرفت في أرض الوطن. قولي لي هذا وحسب : لماذا لم تفترضي أنّ إنسانًا جديدًا قد ولد فيك أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا ؟ لماذا لم يخطر لك أنك أنت الشخص الثاني ؟

الأولى: معاذ الله. إني لست الشخص الثاني وكفى .

الثانية: هل تصافحينني ؟

الأولى: إنّي لا أحبك .

الثانية: شأنك إذن .

الأولى: لقد آن لي أن أعود إلى قوقعتي كما تسمينها ولا أظننا سنلتقي ثانية .

الثانية: أمّا أنا فإن نفسي الجديدة تنتظرني في مكان ما من المستقبل القريب. وسأذهب للقائها .

والحق أن هذه الوثيقة يمكن لنا أن نعتبرها شيئًا نادرًا في حياة المبدعين، فقلما نجد مبدعًا حاول أن يترجم صراع الذوات في نفسه إلى حوار حي مفعم بالحياة، تتأكد من خلاله مفاهيم الذات الجديدة المسئولة مرحليًّا عن مسارات التطور الفني، والفكري في حياة الشخصية المبدعة. لكن الشاعرة المبدعة نازك مختلفة عن غيرها من المبدعين، فحياتها كلها سلسلة لا نهاية لها من التجارب التي طوحت بها في بحار الشك، والمعاناة، والحيرة، والتمزق واليأس لتقودها في النهاية إلى مرفأ الإيمان، والاطمئنان إلى الحياة.

لذا فليس من المستغرب حين تجد الشاعرة إثر كل مرحلة فكرية من حياتها تتحدث عن ذات جديدة تقوم على أنقاض الذات القديمة. «والواقع أنّ إنسانة جديدة قد ولدت فيّ عام 1974 لا أدري ما أسميها الرابعة أو الخامسة أو العاشرة. وستولد بعدها أخرى وأخرى، وأنا ذاهبة للقاء شاعرة جديدة تنبع من خفايا المستقبل، وتحل محل الشاعرة القديمة في نفسي، وهو الحدث الذي يتكرر بلا انتهاء لأن حياتي صيرورة مستمرة لا توقف لها»[1].

(4)

كانت بوادر اعتزال الآخرين والنفور من اهتماماتهم السطحية والساذجة قد بدأت تظهر آثارها – كما رأينا – على الشاعرة نازك منذ نعومة أظفارها، ومعنى ذلك أن إحساسها بذاتها كان إحساسًا مبكرًا، ولعله كان مسئولاً إلى حد كبير عن عدم تكيف الشاعرة مع ما يحيط بها من مظاهر الحياة المختلفة في مطلع شبابها وحتى بعد أن تقدم بها العمر.

(1) للصلاة والثورة 38 .

وإذا كان الاعتزال سمة من سمات المبدعين، وأنّه لا إبداع من غير عزلة تتيح للمبدع مراجعة الذات واستبطان أعماقها، فإن الاعتزال المستمر قد يقود إلى ما يطلق عليه «اغتراب النفس»[1] (Self-alienation) ونعني بها تلك الحالة التي يشعر بها الإنسان أنّ نفسه تهفو إلى الانعتاق من العالم المحيط به إلى عوالم من صنع نفسه. وإذا ذهبنا نبحث عن أثر هذه الظاهرة عند نازك نجد أن الغربة النفسية عندها تتشكل من عنصرين «الهروب» الذي يحتل مساحة لا بأس بها من شعرها، «والرحيل» الذي تتحدث عنه كثيرًا، وعلى ذلك يمكن اعتبارهما معًا معادلاً موضوعيًا للاغتراب النفسي. ويأتي هروب الشاعرة ونفورها من كل ما تقع عليه عيناها في هذه الحياة لا طواعية واختيارًا كما يفترض وإنّما هناك قوة خفية في أعماقها تدفعها إلى ازدراء الحياة مع أنّها تحاول أن تحب الحياة ولكنها لا تستطيع:

وأنفر من كل ما في الوجود
وأهرب من كل شيء أراه
ففي عمق نفسي صوت غريب
يعلم قلبي ازدراء الحياة
فأهتف ياعالمي: لا أريد
وتصرخ بي ذكرياتي: النجاه[2]

وتحاول الشاعرة جهدها الهروب من هذا الشيء الذي رمزت له - كما رأيناه من قبل - مرة بالسعلاة، وتارة بجثة سمكة، وأحيانًا بالأفعوان ولكنها لا تستطيع،

---

(1) لم يتفق العلماء على مفهوم دقيق لمصطلح الاغتراب النفسي، فقد يطلق على الحالة التي يرى المبدع فيها أن ما أبدعه ليس من صنع نفسه، وإنمّا من فعل قوى أخرى خارجه عن نطاق النفس، وقد يطلق على الشخص الذي يرفض نفسه أو ينقدها باعتبارها شيئًا لا يمت إليه بصلة، كما يطلق على الحالة التي يفقد فيها الإنسان القيمة الجوهرية للعمل الذي يقوم، وقد يتسع مفهومه ليشمل ظاهرة الاغتراب نفسها على اعتبار أنها تعبير عن حالة الاغتراب النفسي. راجع في هذا :

Ignce Feuerlicht, op. cit 37 ff.Seeman. on meaning of Alienation , in Sociological theory , ed. Lewise A. Coser and Bernard Rosenberg , New York. second edition 1964 pp. 525-38 .Adam Schaff, Alienation as a Social Phenomenon, London, first edition , 1980, pp. 141 ff .

(2) الديوان، المجلد الثاني، شظايا ورماد 52 .

ثم تكون النتيجة أنها تستسلم بدل المقاومة، فاغترابها هنا معناه التسليم، وذلك لأنه اغتراب سلبي فقد يكون الاغتراب إيجابيًّا كما يقول روسو – نقلًا عن محمود رجب – حين يسلم الإنسان ذاته إلى المجتمع، وأن يضحي بها في سبيل هدف كبير كالدفاع عن الوطن أمّا الاغتراب السّلبي فهو حين ينظر إلى ذاته كما لو كانت سلعة تطرح للبيع في سوق الحياة، ذلك لأننا لا نريد أن يفقد الإنسان فيه ذاته ووجوده الشرعي الأصيل[1] وذلك لأننا نريد تجاوز الاعتراض والتألم والإحساس بالاغتراب إلى الثورة، ولكن جهد نازك – باعتبارها أنثى في مجتمع عربي لا يسمح للنساء إلاّ بالقليل – حملها على أن تقول في مواجهة الضغوط أو الأفعوان :

أين أمشي؟ مللت الدروب
وسئمت المروج
والعدوّ الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب
الممرات والطرق الذاهبات
بالأغاني إلى كل أفق غريب
ودروب الحياة
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديب
جبتها كلها، وعدوّى الخفي العنيد
صامد كجبال الجليد
في الشمال البعيد
كلما أمعنت في الفرار
خطواتي تخطي القنن

(1) محمود رجب، الاغتراب 60 .

وأتاني بما حطمته جهود النهار

من قيود التذكر .. لن أنشد الانفلات

من قيودي، وأي انفلات

وعدوى المخيف

مقلتاه تمج الخريف

فوق روح تريد الربيع

ووراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول أي انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي البارده

أين أنجو وأهدابه الحاقدة

في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق[1]

واذا ما ذهبنا نفتش في طفولتها عن جذور هذا الموقف النفسي الذي يباعد بينها وبين متع الحياة، ويجعلها في الوقت نفسه روحًا مغتربة وجدنا أنّ والدها في عام 1930 قد نقل الأسرة إلى ضاحية الكرادة الشرقية، وكانت في ذلك الوقت تتكون من بساتين، ومن حقول وأبيات محدودة، ولم يكن للبيت سياج في أول الأمر، لهذا كانت تقضي وقتها في الجلوس على تل تلعب بالرمال، وكانت تبني بيوتًا، ومدنًا، وتحلم، ومن السهل الوصول إلى وصف هذا التل، ووصف هذه المرحلة في ديوان «عاشقة الليل» وفي «مأساة الحياة» و«أغنية للإنسان» ... على أنّ الذي يدخل في موضوعنا هو أنّ هذه المنطقة التي عاشت فيها كانت مليئة بقطعان من الحيوانات المتوحشة كالذئاب وابن آوى ثم نقترب مما نريد حين نراها تقول: و«لكنّ الحيوان الذي كان كابوس طفولتي هو الذي كان البدو يسمونه البزبز ويصغرونه

(1) الديوان، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 75 وما بعدها .

البزيبزة هو حيوان صغير أبيض اللون كثيف الشعر، يخطف الأطفال والصغار ويفترسهم كما يحفر القبور، ويأكل جثث الموتى، وكنا نخافه خوفًا شديدًا فما تكاد الشمس تميل نحو الغروب حتى تدخلنا أمي جميعًا إلى البيت، وتقفل الأبواب بمزالج من حديد، وكان البزبز يهاجم أطفال سكان الأكواخ من جيراننا، وأذكر أنه كاد يفترس طفلة هؤلاء الجيران بحيث اضطروا إلى ربط كلبين ضخمين إلى سرير الطفلة، لأن الكلب عدو تخافه هذه الحيوانات الوحشية المفترسة، وكان ابن آوى ينتشر في الشوارع خلال الليل، وقد ألفنا أن نسمع عواءه طوال الليل، والمعروف أنّ له صوتًا موحشًا عاليًا كعويل الرياح، ولم أكن أحبّه، وإنّما كنت أستوحش وأفزع، وكنا نخاف الخروج في الليل جميعًا، لأن جارنا كان عائدًا بعد الغروب ذات ليلة فهاجمه قطيع من بنات آوى ومزقوا ثيابه»[1] يتبين من هذا النص القيم أن هناك قاعدة حسية في نفس الشاعرة تكشف عن مساحة الاغتراب المبكر ومداه، فنحن لا نستطيع أن نضرب صفحًا عن هذا الحيوان الذي صار على حد تعبيرها كابوسًا قد تجسم فيما بعد في عدد من المعوقات التي أخذت تباعد بينها وبين نفسها – وكانت تعمل – منذ وقت مبكر – على الانشطار وعلى تعقدّها ونفورها من الأشياء، التي كانت تحيط بها، وقد ساعد عليه بمرور الزمن أنّ الشاعرة صارت ضحية للقلق الروحي نتيجة للتجارب المبكرة التي كان عليها أن تواجهها ففي شعرها نجد انعطافة مبكرة وعميقة نحو الحديث عن الموت، فنجد لها قصيدة بعنوان «بين فكي الموت» قد صدرتها بقولها «كانت الشاعرة مصابه بحمى شديدة فنظمت هذه القصيدة الحزينة تودع الحياة وتستقبل الموت»[2] ونحس النبرة ذاتها في قصيدة «مرثية غريق»[3]، ونقرأ عن مأساة الموت الجماعي في قصيدة «المقبرة الغريقة»[4]

(1) نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص 16 .
(2) الديوان، المجلد الأول، عاشقة الليل 502 .
(3) المصدر نفسه، 517 .
(4) المصدر نفسه، 534 .

بالإضافة إلى موضوعات أخرى لها صلة بتجربة الموت كـ «السفر[1]و«سياط وأصداء»[2]، و«الغروب»[3]، و«التماثيل»[4] و«السفينة التائهة»[5] وقد تأكد هذا بعمق أكثر في ديوان شظايا ورماد الذي صدر عام 1949م . ولعل أبرز تجربة مريرة في حياتها كان عليها أن تواجهها وحدها هي موت أمها خلال وجودها معها في لندن للاستشفاء، هذه التجربة زلزلت كيان الشاعرة، وحفرت في نفسها أخاديد عميقة من الحزن لم تشف منها حتى اليوم[6]. والذي نريد أن نصل إليه أن هذه التجارب وغيرها كانت وراء هواجس النفس في ضوء مأساة التقابل مع الموت وجهًا لوجه.

---

(1) المصدر نفسه، 513 .

(2) المصدر نفسه، 527 .

(3) المصدر نفسه، 549 .

(4) المصدر نفسه، 480 .

(5) المصدر نفسه، 612 .

(6) تقص الشاعرة علينا مرارة هذه التجربة فتقول : ... وفي عام 1953 حدث لي حادث هزّ حياتي إلى أعماقها، فقد مرضت والدتي مرضًا مفاجئًا شديدًا، وقرر الأطباء ضرورة إجراء عملية جراحية لها في لندن فورًا، ولم يكن في بيتنا من يستطيع السفر معها إلى انكلترا سواي بسبب معرفتي للندن وحياتي فيها فترة وبسبب اتقاني للغة الانجليزية وكان نزار قد سافر إلى الولايات المتحدة للدراسة كل هذا اضطرني إلى أن أصطحب أمي المريضة أشد المرض إلى لندن على عجل والرعب مستول عليّ، فقد كنت خائفة في أعماقي من شيء رهيب سيقع لي لم أشخصه، وقبل سفري بأسبوع حلمت أنني أسير في شوارع لندن وأحاول شراء تابوت، وأبحث ،ابحث وأبحث في لهفة ورعب فلا أجد من يبيعني تابوتًا، ولم أقص حلمي هذا على أحد في البيت وسافرت بأمي الحبيبة التي دخلت غرفة العمليات وخرجت منها محمولة على نقالة حيث أودعوها في عنبر الموتى بالمستشفى ريثما تتم إجراءات الدفن المعقدة. وقد رأيتها وهي تحتضر في مشهد رهيب هز حياتي إلى أعماقها. وكان عليّ أن أحضر مشاهد الجنازة والدفن وانهض بأعبائها وهي أعمال لم أعتد القيام بمثلها. وعدت إلى العراق بعد أسبوعين ذابلة حزينة مهزوزة النفس فقد كنت أحب أمي حبًا شديدًا لا مثيل له وما كدت أرى إخوتي وأقاربي يلبسون السواد وهم يستقبلونني في مطار بغداد حتى بدأت أبكي وأبكي وأبكي بكاء لا ينقطع ليلاً ولا نهارًا، وسرعان ما لاح لي بوضوح أنني مريضة، فبادرت إلى مراجعة طبيب عالجني بالحبوب المهدئة فتوقفت دموعي وأن بقي الحزن يحفر في حياتي حتى اليوم ... وكانت حصيلتي الشعرية المباشرة بعد وفاة أمي قصيدة سميتها (ثلاث مرات لأمي) استعملت فيها أسلوبًا جديدًا في الرثاء لم يسبقني إليه أحد. لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 10.9 .
تنظر الشاعرة إلى الغربة المكانية كالعربي المترحل دائما في الماضي من غير جزع، بل إنّها شكل من أشكال حياته، ومن المعروف أنها تعرضت لأنواع من هذه الغربة المكانية، فهي قد أبعدت سياسيًا عن الوطن إلى بيروت عام 1959 1960، ثم كانت رحلتها المشئومة مع أمها إلى لندن عام 1953، وبينما هي في غمرة أحزانها إذ رشحتها مديرة البعثات العراقية لدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة، وقبلت في جامعة وسكونسن إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة عام 1954، وفي عودتها بعد عامين زارت ايطاليا وجنوب فرنسا، ودمشق وحضرت مؤتمر الأدباء العرب الثاني في بلودان، ومع زيارتها للسياحة العديد من البلدان إلاّ أنها أقامت في الكويت للتدريس بجامعتها منذ عام 1969 حتى عام 1982م .

ويرتبط العنصر الثاني – في عملية الاغتراب النفسي – الرحيل بغربة المكان[1]، غير أنّ الغربة المكانية لم تؤثر كثيرًا على شعرها، فعلى الرغم من أنها تكتب تحت عنوان «في الريف»[2] إلاّ أن هذا الريف لا يعني مكانًا قدر ما يعني الإحساس بالصفاء والنقاء، وفي قصيدة «جزيرة الوحي»[3] لا تعني جزيرة بعينها وإنمّا تعني وحدتها مع الشعر، وفي قصيدة «في جبال الشمال» لا نرى مكانًا قدر رؤيتنا لحالة نفسية طافحة بالألم والانسحاق:

شبح الغربة القاتلة

في جبال الشمال الحزين

شبح الوحدة القاتلة

في الشمال الحزين

عد بنا قد سئمنا الطواف

في سفوح الجبال وعدنا نخاف

أن تطول ليالي الغياب

ويغطي عواء الذئاب

صوتنا ويعزّ علينا الإياب

عد بنا للجنوب

فهناك وراء الجبال قلوب[4]

إنّ هذا المقطع من القصيدة يكشف قلق الشاعرة، وسئمها مما يحيط بها، مع أنّ ما تريد أن تفر منه، ليس إلاّ الوجه الآخر للريف، موطن النقاء والطهر، غير أنّ إحساس الشاعرة بغربتها النفسية قد تجاوز غربة المكان، ذلك لأنّ غربتها

(1) الديوان المجلد الأول، أغنية للإنسان 431 .
(2) المصدر نفسه، عاشقة الليل، 594 .
(3) المصدر نفسه، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 124 وما بعدها .
(4) المصدر نفسه، 35 44 .

الحقيقية تكون إلى عالم المثل والقيم، أو إلى عالم الوهم فرارًا من عالم الواقع الذي تفقد فيه الذات وجودها، على نحو ما نعرف في قصيدة «يوتيبا الضائعة»، إنّه عالم من خلقها هي، وبعبارة أدق تخلق الشاعرة المكان المناسب لها، أمّا المكان المخلوق فهو لا يبهرها :

ويـــوتـــبـــيـــا حـــلـــمٌ فـــي دمـــي
أمـــــوت وأحـــيـــا عـــلـــى ذكـــرهِ
تـــخـــيـــلـــتُـــه بـــلـــدًا مـــن عـــبـــيـــر
عـــلـــى أفُـــــقٍ حـــــرتُ فـــي ســـرّه
هـــنـــالـــك عـــبـــر فـــضـــاء بـــعـــيـــد
تـــــذوب الـــكـــواكـــب فـــي ســـحـــره
يمـــــوت الـــضـــيـــاءُ ولا يـــتـــحـــقـــق
مـــا لـــونـــه مـــا شـــــذى زهـــــره
هـــنـــالـــك حـــيـــث تـــــذوب الـــقـــيـــود
ويـــنـــطـــلـــق الـــفـــكـــر مـــن أســـره
وحـــيـــث تـــنـــام عـــيـــون الحـــيـــاة
هـــنـــالـــك تمـــتـــد يـــوتـــوبـــيـــا

☆☆☆☆

ويـــوتـــوبـــيـــا حـــيـــث يـــبـــقـــى الـــضـــيـــاء
ولا تـــغـــرب الـــشـــمـــس أو تـــغـــلـــسُ
وحـــيـــث يـــظـــلّ عـــبـــيـــر الـــبـــنـــفـــسـج
حـــيًّـــا ولا يـــذبـــل الـــنَّـــرجـــس
وحـــيـــث تـــفـــيـــض الحـــيـــاةُ رحـــيـــقًـــا
نمـــيـــرًا ولا تـــفـــرغ الأكـــــؤس

وحيث تضيعُ حدود الزمان
وحيث الكواكب لا تنعس
هناك الحياةُ امتداد الشباب
تفور بنشوته الأنفس
هناك يظلُّ الربيعُ ربيعًا
يظلِّلُ سكانَ يوتوبيا[1]

إنّ خلق الذات لعالم آخر – وفق مقاييسها – يكون موازيًا لعالم المادة يعني رفضًا مطلقًا لتناقضات الواقع الموضوعي والتعالي عليه، وتأكيدًا لطبيعة الذات الباحثة عن الحقيقة، كما يعني البحث عن «معادلة نفسية» تحقق للنفس نوعًا من الانسجام الذي تفتقده في عالم الواقع بعد أن أصبحت هويتها معرضة للضياع والتمزق، لذا نجد «يوتوبيا» الشاعرة تقع خارج نطاق الزمن حيث تتهاوى القيود، ويحلق الفكر، وتكتسب الأشياء صفة الخلود بعد أن أفلتت من عجلة الزمن، فالشمس لا تعرف الغروب، والبنفسج والنرجس لا يذبلان، والحياة ينبوع لا ينضب من الشراب الخالد، والأكؤس مترعة من هذا الشراب، والزمن ضاعت حدوده، والكواكب لا تعرف النعاس، والحياة شباب ممتد تنعم به الأنفس، والربيع لا ينحسر ظله بل يظل ربيعًا على الدوام. إنّ «يوتوبيا» عالم خاص تجانس فيه الشاعرة بين مظاهر الطبيعة المختلفة، والذّات التي تحلم في هذا العالم، فتكون وحدة التجانس فيه هي صفة الديمومة أو الخلود أو عالم المثل، هو العالم الذي جاءت منه النفس وإليه تتوق، فهي معه أبدًا على ميعاد، فلا عجب إذن حين نجد الشاعرة نفسها تتلهف إلى هذا العالم الذي تجد فيه خلاصها الحقيقي من محور الاغتراب.

وفي قصيدتها «الهاربون» يتبرعم إحساسها بالاغتراب النفسي حين تدرك من خلال تساؤل مظاهر الطبيعة وسخريتها عبثية الرحيل، وتفاهة الإنسان الباحث عن مجهول لا يدري عنه شيئًا، وأنّ ترحاله المستمر يقوده إلى أن ينتهي إلى لا شيء:

(1) المصدر نفسه، 35 44 .

إلام نجوب سحيق البلاد ؟
يعيث السراب بنا
تناولنا وهدة لوهاد
ويخدعنا المنحنى

☆☆☆☆

وفيم أتينا ؟ يسائلنا البحر : ماذا نريد ؟
وتلحقنا عربات الرياح وتبقى تعيد
تعيد السؤال
ولاردّ إلاّ خطوط الملال
على صمت أوجهنا في الليالي الطوال
نفرُّ وتدركنا من جديد

☆☆☆☆

ويسألنا الأفق أين نسافر ؟ أين نسير ؟
ومن أيّ شيء هربنا ؟ وفيم ؟ لأي مصير ؟
وفي صمتنا
قلوب تدق ووقع المنى
على يأسنا فرح لا يطاق فهيّ بنا
لنبحث عن جرح حزن صغير
وفي سيرنا في الدياجير نبصر هزء القمر
ويغضبنا في سناه البرود، وبعض الشجر
يسد السبيل
علينا، ويسخر منا الأصيل
وينبئنا أننا الباحثون عن المستحيل

وأنا، برغم منانا، بشر

☆☆☆☆

ونسمع في جنبات المسالك ذات مساء
صدًى هامسًا في الدجى أننا .. أنّنا جبناء
نخاف الأصيل
ونرحل لا رغبة في الرحيل
ولكن لنهرب من ذاتنا من صراع طويل
ومن أننا لم نزل غرباء

☆☆☆☆

وها نحن، حيث بدأنا نجوب الظلام الفظيع
شتاء يموت، وأسئلة لم يجبها ربيع
حياري العيون
يسائلنا غدنا من نكون
ويتركنا أمسنا المنطوي في ضباب القرون
فياليل، يابحر، أين نضيع[1]

تكشف لنا قصيدة الشاعرة هذه عن تجربة شعورية حادة تجاه مآسي الحياة ومفارقاتها العجيبة، فالإنسان يمتلىء بالآمال، وينسى أن إمكاناته البشرية محدودة، وأنّ محاولاته لاكتشاف المطلق ، ليست إلاّ هربًا من ذاته، وواقعه المؤلم الحزين. ومع عبثية الرحيل وراء اللازمان واللامكان، يظل الإنسان في دأب مستمر وراء هذا المجهول . وتجانس الشاعرة بين قوى الطبيعة والنفس فتكاد تكون الأولى بمثابة بديل للنفس – أو معادل لها – تجد فيها الشاعرة متنفسًا لما في أعماقها من أفكار غائمة. وتتكئ الشاعرة على البنية الإيحائية للقصيدة، التي تعمل على

(1) المصدر نفسه، 35 44 .

تكثيف الموقف النفسي، وذلك باستخدام الجمل التصويرية على نحو مكثف مثل «يعيث السراب بنا» ، «تناولنا وهدة لوهاد» و«يخدعنا المنحنى»، «يسائلنا البحر ماذا نريد»، «وتلحقنا عربات الرياح» «ولا ردّ إلاّ خطوط الملال» «ويسألنا الأفق أين تسافر» «نبصر هزء القمر» «ويغضبنا في سناه البرود» «وبعض الشجر يسد السبيل» «ويسخر منا الأصيل» «يسائلنا غدنا من نكون». ويستجيب معجم الشاعرة لطبيعة التجربة النفسية، فتتردد في قصيدتها ألفاظ ذات دلالات إيحائية تعمل على تكثيف الموقف النفسي مثل «نجوب» «نسافر» «هربنا» «نرحل» «الرحيل» «نهرب». لقد كان وراء ذلك كله الشعور بالغربة النفسية ، الذي يتولد عند هؤلاء القلقين ، المحبطين ، والذين مع أنّهم يحسون أنهم غرباء في عالمهم فإنهم يحسون في الوقت نفسه أنهم أكبر من هذا العالم ، ومتجاوزون له ، ومتفوقون عليه ، وأنّ لهم قيمًا غير قيمه، وغالبًا ما يكون هؤلاء أسرى الخوف من قوى خفية[1].

والآن نأتي إلى سؤال مهم يقول : هل ظلّت نازك أسيرة لعالم الاغتراب هذا؟ ألم تحاول الخروج منه ؟ هناك من يذكر أنه لم يكن لها بحكم ذاتها وحياتها وحركة تفكيرها أن تخرج من هذا العالم، فقد كانت ثمرة من ثمرات الاتجاه الرومانسي، إنّ المدرسة الرومانسية كانت آنذاك تقذف إلى الحياة الأدبية بآخر موجاتها، ولقد كان الشعراء الرومانسيون يحسون بالاختناق، ويرون العالم مظلمًا لا مفر منه، ويحسون أنّ في الحياة تعقيدًا هائلاً ولكنه غير مفهوم، وقد انعكس هذا الموقف على إنتاج هذه المدرسة، وعلى سلوك بعض الشعراء[2]، ومع أنّ هناك من يؤكد محاولتها الخروج من الرومانسية إلى الواقعية، والتعامل مع «برمثيوس» بدلاً من «سيزيف»

(1)سماها الدكتور إحسان عباس في كتابة البياتي والشعر العراقي الحديث الجبرية، وذلك حين قال: إنّ الجبرية هي داء الشعر العراقي الحديث، ومن وحي هذه الجبرية تلون شعر نازك بالخوف، واستدل على ذلك بقصيدة الأفعوان التي ترمز إلى خوف المعطل لحركة الإنسان وتفكيره.

(2)رجاء النقاش، أدباء معاصرون، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية، 226 .

على حد تعبير جليل كمال الدين[1]، إلاّ أنه يتأكد في الوقت نفسه أن إطلالتها على هذا العالم كانت باهتة، ذلك لأنها كانت أسيرة هواجسها المتضخمة، وأسيرة انطلاقات عالم الاّشعور، كما كانت قد اختارت في الوقت ذاته التعامل مع جهات جذب اختارتها بنفسها ووقعت في دوائر تأثيرها فهي أحبت الشاعر الإنجليزى جون كيتس John Keats، الذي قالت عنه إنّه شاعر الموت الأكبر، ثم كان أن أسلمها كيتس إلى سيد الحزن الشاعر الأمريكي ادجار ألان بو Edgar Allan Poe، وفي الوقت ذاته كانت إطلالتها على عالم اليوت T.S.Eliot، ومعنى هذا بصفة عامة أنها ظلت أسيرة لعالم واحد هو عالم الرومانسية الحزين، بكل احباطاته وتداخلاته، فإلى جانب الشظايا هناك الرماد، وإلى جانب الموجة ترى قرارتها، ومع ذلك نرى أنّها حاولت الخروج من هذا العالم الضيق إلى عالم محكوم بالإحساس الحاد المرهف بالقومية، على حد ما نعرف من ديوانها شجرة القمر وسنعرض إلى ذلك بالتفصيل عند الحديث عن اغترابها القومي. ثم تغير نبراتها الأسيانة الحزينة إلى نبرة جذلى في قصيدة بعنوان البعث، فهي تقول في ختامها عام 1962:

أنت علمت قلبي المطبق الكفِّ
سخاء الندى وبذل اللهيب
أنت صيرتني هتافة حب
ثرة الوقع بعد طول نضوب
أنا غنيت باسمك العذب في كل
انحناء ومفرق موهوب
لا تلمني إذا ملأت بك الدّنيا
فصاحت معي : حبيبي حبيبي[2]

---

(1) الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، ص 141، وتأمل قوله ص 121 ...كل شاعر يولد في قوقعة ذاته، ولكن بمرور الزمن، وتوالي التجارب، وتعقد الخبرات، وتفاعل الاستجابات شعورًا أو لاشعورًا مع قوقعته، ومع واقعه الحسي ينتقل تدريجيًا، أو بوثبات رائعات إلى رحاب الإنسانية والجماعية أمّا الذي سمّر شاعرتنا في قوقعتها فهو واقعها الخاص .

(2) الديوان، المجلد الثاني، شجرة القمر، 549 .

والحق أنّ القصيدة برمتها تعتبر نقطة تحول في مسار التجربة النفسية للشاعرة، ففيها مراجعة للأوهام والمواقف النفسية الحادة التي كانت توقع الشاعرة في دائرة الصراع بين مثل عليا تؤمن بها، وبين عواطفها الشخصية. لقد تحررت الشاعرة من تلك التجارب النفسية العنيفة، وحل محلها الإيمان بقيمة الحياة و«أنا اليوم أدرك أن تغيير العادات النفسية من أصعب الأمور، ولذلك أعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية ومسلكي الاجتماعي كفاحا بطوليًّا لم يساعدني عليه إلا اللّه تعالى برحمته السابقة ورعايته الدائمة»[1] وما يهمنا من هذا كله هو الصراع النفسي الذي كانت تعيش داخله وبه الشاعرة، وأنها كانت دائمًا في دائرة الصراع الملتهبة .

(5)

إذا كان الاغتراب النفسي يمثل انسحابًا من مواجهة الحياة بكل ما فيها من قساوة وقتامة، فإن الاغتراب الفكري يتعامل مع الحياة بكل تناقضاتها، لذا كانت معاناة المغترب فكريًّا أشد وأقسى من معاناة المغترب نفسيًّا، لأن الأول لا تشمل معاناته ذاته فحسب وإنّما تمتد لتشمل حركة الحياة من حوله، لتتمركز في النهاية حول الإنسان في مواجهة الحرية والإرادة، والتفاهة التي تنسج خيوطها حول ذهنه، والسأم الذي ينخر روحه. والمغترب فكريًّا أشبه ما يكون في قومه بنبيّ أو مصلح اجتماعي، لأنه مختلف عن الآخرين، ومدفوع إلى شيء أعظم وأشمل من إمكانات الآخرين وقدرتهم، فهو يتمتع بقدرة ذهنية يقظة، ورؤية تنفذ إلى أعماق الأشياء، تسندهما ثقافة معقدة متعددة الروافد، ولعل هذه العناصر كلها أو بعضها وراء شقائه ومعاناته وتمزقه. فقيمة ومثله وأهدافه التي يؤمن بها تناقض واقعه الذي يسعى إلى تغييره، وإصلاحه ما أمكنه ذلك حتى يحقق شيئًا ولو بسيطًا من التوازن الفكري بين الواقع والمثال، وقد لا يتم هذا وإن تمّ فهو على جسر من المعاناة والآلام.

(1) نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي 11 .

عرف الغرب في العصر الحديث ظاهرة الاغتراب الفكري، وشاعت بين مفكريهم وكتابهم وشعرائهم نتيجة للانفجار العام في المعرفة الإنسانية والتطور الهائل للتكنولوجيا وتقارب المسافات حتى تحول العالم الكبير إلى عالم صغير تستطيع التكنولوجيا الحديثة أن تجوبه في يوم أو بعض يوم، وترتب على ذلك أن اندحر الإنسان روحيًّا وأخلاقيًّا حين أصبح جزءًا لا يتجزأ من الآلة التي تحرك القوى الخفية التكنولوجيا في صراعها مع الطبيعة وقد يأتي اليوم الذي يدمر الإنسان فيه نفسه إذا بقيت الآلة تتحكم في عقله وعاطفته، لذا نجد بعض مفكري الغرب وشعرائهم على اختلاف مذاهبهم يتنبأون بسقوط الحضارة ، ويدعون إلى التمسك بالقيم الروحية باعتبارها الخلاص الحقيقي للإنسان، نجد ذلك واضحًا في أعمال المؤرخ العالمي آرنولد توينبي وخاصة في موسوعته التاريخية بحث في التاريخ وفي أهم أعمال ويلز H.G.Wells «العقل في منتهى حدود الاحتمال» وفي شعر اليوت وخاصة قصائده «الأرض اليباب» The waste Land، و«الرجال الجوف» The Hollow Men، و«أربعاء الرماد» Ash– Wednesday، وفي قصة سارتر «الغثيان»، وفي بعض قصص ارنست همنغواي مثل «في بلد آخر ومكان نظيف مضيء» وغيرهما، وفي معظم أعمال كولن ولسنColin Wilson وعلى وجه الخصوص كتابه القيم «دين وتمرد» Religion and Rebel.

ولم يكن المثقفون العرب بأقل من غيرهم تعرضًا للاغتراب الفكري، بل كانت مشكلاتهم من نوع آخر، تفوق مشكلات أوربا الحديثة تعقيدًا، إنها مشكلات التخلف وبطء التنمية، وغياب الحريات على اختلاف ضروبها، والجهل والمرض، يضاف إلى ذلك كله معاناتهم من انعكاسات الثقافة بكل روافدها على سلوكهم وتعاملهم مع غيرهم في مناحي الحياة إذ من المعروف أنّه كلما اشتدت حيوية العقل، زاد إدراكه للفشل والتكرار والتفاهة[1]. وغني عن القول إن الثقافة في حد ذاتها متعة للعقل والروح، ولكن قد تنتهي بك إلى أن تطرح على نفسك هذا السؤال: ثم ماذا بعد؟

(1) كولن ولسن، سقوط الحضارة، ترجمة أنيس زكي، بيروت 1971 ص 93 .

وإلى أن تجد إجابة مقنعة لهذا السؤال العام لا بد أن يسري الضجر والسأم والحزن في النفس ويخلف لها التعاسة[1] ولا شك أن كثيرًا من مثقفي العرب – والشعراء منهم بوجه خاص – قد تعرضوا لمثل هذا الموقف، وربما أكثر منه، ولهذا طفحت دواوين نازك والسياب، وصلاح عبدالصبور، والبياتي، وعبده بدوي، وخليل حاوي، ويوسف الخال، وأمل دنقل، وأدونيس، وكاظم جواد، والفيتوي بألوان وأنماط غريبة من التمزق والانسحاق، والإحباط لواقع مؤلم حزين يدحرهم كل يوم ويقاومونه بعنف. ولعلّ هذا يقودنا إلى البحث عن خطوط الاغتراب الفكري، ومنحنياته في حياة الشاعرة نازك الملائكة لنرى كيف تعاملت مع هذه الظاهرة.

لعلّ أول مظهر من مظاهر الاغتراب الفكري عند نازك يعود إلى مواقفها المبكرة من الحياة، فالحياة عندها تمثل لغزًا مبهمًا يصعب فك طلاسمه ورموزه، كما كان الموت يتمثل لها شبحًا مخيفًا، بل هو في رأيها مأساة الحياة الكبرى ومن هنا بدأت فكرة كتابة مطولتها القيمة «مأساة الحياة»، التي تعتبر بحق واحدة من أروع المطولات في الشعر العربي الحديث، فهي سجل حيّ للقضايا الفكرية التي كانت تموج وتتطاحن في ذهن الشاعرة وهي على عتبات العشرين. وإذا كانت الشاعرة تتأمل حركة الحياة فلا ترى منها إلاّ الجانب المأساوي المتمثل في أنّ الإنسان أسير لا يستطيع لأسره فكاكًا، يقوده القدر إلى عالم مجهول، وأنّ الحياة تتربص بالإنسان شرًّا فتزرع في طريقه الشوك، وتغريه بالإثم، وتوقع عليه عقابًا لجناية ارتكبها أبوه آدم، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الشاعرة تقف من الحياة موقفًا سلبيًّا بل العكس تحاول أن تكشف السر، وهو سر أكبر منها وراء هذا الجانب المأساوي من الحياة، وذلك من خلال البحث في حياة أنماط مختلفة من البشر، عن شيء مفقود عندها هو السعادة التي تجعل الحياة جديرة بأن تعاش، وتنتهي الشاعرة من رحلتها في حياة، الناس إلى تأكيد مفهومها السابق من مأساوية الحياة، فالشيء

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بيروت 1972 ص 355 .

المجهول الذي تحاول أن تنفذ إلى كنهه يتأبّى عليها، فتصاب الشاعرة بالتعقيد والتمزق، وبدأت تتعامل مع شيء رهيب اسمه اليأس :

عـبـثًـا تحـلـمـين شـاعـرتـي مـا
مـن صـبـاح لـلـيـل هـذا الـوجـود
عـبـثـا تـسـألـين لـن يـكـشـف الـسـر
ولـن تـنـعـمـي بـفـك الـقـيـود

☆☆☆☆

أبـدًا تـنـظـريـن لـلأفـق المـجْـ
ـهـولِ حـيـرى فـهـل تجـلـى الخـفـي
أبـدًا تـسـألـين والـقـدر الـسـا
خـر صـمـت مـسـتـغـلـق أبـدي
فـيـم لا تـيـأسـين ؟ مـا أدرك الأسـ
ـرار قـلـب مـن قـبـل كـي تـدركـيـهـا
أسـفًـا يـافـتـاة لـن تـفـهـمـي الأيْـ
ـيَـام فـلـتـقـنـعـي بـأن تجـهـلـيـهـا
هـو سـرُّ الحـيـاة عـلـى الأفْـ
ـهـام حـتـى ضـاقـتْ بـه الحـكـمـاء
فـايـأسـي يـافـتـاة مـا فـهـمـت مـن
قـبـل أسـرارهـا فـفـيـم الـرّجـاء[1]

والشعور باليأس يعني الوصول إلى زقاق مسدود، أو هو نهاية المطاف عند المصابين بالأمراض النفسية، ونتيجته معروفة الجنون أو الانتحار، لكنه عند نازك يعني محاولة ثقب الجدار، والبحث عن طريق يفضي إلى فهم نقيض الحياة وهو

(1) الديوان، المجلد الأول، مأساة الحياة، 21 – 23

الموت، فلعل في إدراك حقيقته ما يفك مغالق الحياة. لكن البحث عن ماهية الموت هو بحث في اللاّمكان واللاّزمان، لأننا لا نعيش تجربة الموت إلاّ مرة واحدة، وحين نعيشها نصبح غير قادرين على الإفصاح عن حقيقتها، لأن الموت يكون قد شطب وجودنا من قائمة الأحياء، ولهذا تصبح نتيجة البحث عن سر الموت، كنتيجة البحث عن سر الحياة، أي الوصول إلى لاشيء ولنتأمل قولها :

لَهْفتي ياحياةُ كم تلعب الأو
هام بي ؟ كم يؤودني التكفير
أبدًا أسال الليالي عن المو
تِ وماذا ترى يكون المصير ؟
طالما قد سألت ليلى لكن
عزّ في هذه الحياة الجواب
ليس غير الأوهام تسخر مني
ليس إلاّ تحدس واضطراب
هل فهمتُ الحياةَ كي أفهمَ المو
تَ وأدنو من سره المكنون
لم يزل عالم المنية لغزًا
عزّ حلاّ على فؤادي الحزين[1]

من الطبيعي أن تنتهي الشاعرة مرة أخرى إلى طريق مسدود في إدراك مفهومي الحياة والموت، لأنّ الشاعرة لا تضرب بعمق في هذا الجانب، وإنما تكتفي بالوقوف فوق السطح، وما نتوقع منها غير ذلك، لأنّ الشاعرة لا تريد أن تقدم إلينا مدركات، أو مفاهيم فلسفية جديدة لحقيقتي الحياة والموت، وإنما تهدف إلى تصوير مشاعرها واغتراب أحاسيسها عن حركة الحياة من حولها:

(1) المصدر نفسه، 26 .

أعـبّـــــرُ عـمّـــــا تحـسُّ حيـــاتي

وأرســـمُ إحســـاسَ روحـــي الغريب[1]

وكان بإمكان الشاعرة إذا استثنينا الموت بطبيعة الحال أن تدرك بعضًا من سرّ الحياة لو أنها حاولت أن تعيشها كما يعيشها ملايين البشر بجانبيها السار والقاتم غير أن الشاعرة اتكأت على الجانب السلبي من الحياة فضخمته حتى أصبح يمثل لها مأساة ومعاناة، ولعل ذلك يعود إلى أنّ الشاعرة كانت تطل على الحياة من داخل الذات لا من داخل الحياة، فاكتفت بالوقوف عند شاطىء الحياة ولم تتجاوزه، وهذا ينطبق أيضًا على رحلتها في حياة النماذج البشرية التي تناولتها المطولة بحثًا عن السعادة، فهي لم تلمس حياتهم من الداخل، وإنما كانت تطل عليهم من الخارج فحكمت عليهم بالتعاسة والشقاء.

والشاعرة هنا تقدم لنا رؤى متعددة عن ظل وهمي هو السعادة، فلا سعادة في رأيها ما دامت الحياة تضرب بمعاولها حياتنا كل يوم، ثم يأتي الموت في نهاية المطاف ليمحو ما تبقى من معالم وجودنا. ولا شك أن هذه الرؤى التي تعرضها الشاعرة في مطولتها هذه تعكس ذلك القلق الرهيب الذي سجنت الشاعرة نفسها ضمن حدوده حتى أوصلها إلى مرحلة اليأس والاستلام للمقدور :

وَلْـتـسـرْ هـذه الحـيـاةُ كـمـا تَـرْ

جـو المـقـاديـر والأسـى والـظـلامُ

ولـيـظـلَّ الاحـيـاءُ فـي الـتـيـه يشـقَـوْ

نَ وتـقـسـو عـلـيـهـمـو الايـام

ولأعـشْ مـا يـشـاؤه الـقـدر الـظَّـا

لِـمُ أبـكـي عـلـى أسـى الأحـيـاء

هـؤلاء الـصـرعـى الـظـمـاء الحـيـارى

بـين فـكّ الآثـام والأدواء[2]

(1) المصدر نفسه، عاشقة الليل، 469 .

(2) المصدر نفسه، مأساة الحياة، 232 .

وتحاول الشاعرة تحت وطأة الألم والمعاناة الفكرية التي لا تهدأ أن تفر إلى الماضي – والماضي يحتل مساحة غير قليلة من شعرها – لعله ينتشلها من مواجهة واقع الفكر الذي يعذبها وينغص عليها حياتها فلا يخذلها بل يتداعى إليها بكل تفاصيله :

ليتني لم أزلْ كما كنت قلبًا
ليس فيه إلاّ السَّنا والنقاءُ
كلّ يومٍ أبني حياتي أحْلا
مًا وأنسى إذا أتاني المساء
أبدًا أصرف النهار على التلْـ
ـلِ وأبني من الرمال قصورا
ليت شعري أين القصورُ الجميلا
تُ وهل عُدْنَ ظُلمةً وقبورا؟

☆☆☆☆

ذهب الأمس لم أعد طفلة تَرْ
قُبُ عش العصفور كل صباحِ
لم أعد أبصرُ الحياةَ كم كنْـ
ـت رحيقًا يذوب في أقداحي

☆☆☆☆

آهِ يا تلُّ ها أنا مثلما كنْـ
ـتُ فأرجعْ فردوسيَ المفقودا
أيّ كفٍّ أثيمةٍ سلبتْ رمْـ
ـلكَ هذا جماله المعبودا
كنت عرشي بالأمس يا تلّي الرمْـ
ـلِيَّ والآن لم تعدْ غيرَ تلِّ

كـــان شـــدوالـــطـــيـــور رجـــع أنـــاشـــيـ

ـــدي وكـــان الـــنـــعـــيـــم يـــتـــبـــع ظـــلِّـــي

☆☆☆☆

ذهـــب الأمـــس والـــطـــفـــولـــة واعـــتـــضْـــ

ـــتُ بـــحـــسـيّ الـــرهـــيـــف عـــن لـــهـــو أمـــسـي

كـــلُّ مـــا فـــي الـــوجـــود يـــؤلـــمـــنـــي الاَ

نَ وهـــذى الحـــيـــاة تجـــرح نفسي[1]

وتلح الشاعرة على جزئيات الزمن المفقود فتلاحقها في محاولة منها لاستقصاء حالات الشعور التي غمرت العقل والنفس في مواجهتها مع الحاضر. ولعل الارتداد إلى الماضي له مغزى في اللاّوعى ويتمثل ذلك في إيقاف حركة الزمن وإرجاعها إلى نقطة البداية، على اعتبار أنّ الزمن الحاضر يطير بنا على نحو متصل إلى عالم الموت، وهو العالم الذي يخيف الشاعرة ويرعبها، فلا تجد خلاصا من تيار الزمن المتدفق الذي يقودنا إلى النهاية المحتومة إلاّ بالارتداد العكسي لحركة الزمن.

وتجمع الشاعرة كل أطراف الموقف الشعوري تجاه الماضي، وعلى الأخص فترة الطفولة، فترسم لها مشهدًا تقابل فيه من حيث المعنى بين حاضرها الذي شقيت به، وبين ماضي طفولتها الذي سعدت به، وتحشد له طائفة من الألفاظ والجمل ذات الدلالات الموحية بمشاهد الطفولة بحيث تمتزج الحقيقة بالحلم، وتتجاوز العبارة حدود البيان إلى آفاق الرمز. فالتل عند الشاعرة رمز للبقاء المادي على الرغم من محاولة الزمن النيل منه، وهو ماثل في مكانه لعين الشاعرة وخيالها، تطل عليه من واقع حاضرها فتئن، فيتحول أنينها إلى شجن رقيق. وليس وراء هذا كله إلا الإحساس بالاغتراب الفكري، فإذا كان كل ما في الوجود يؤلم الشاعرة، ويجرح

(1) المصدر نفسه، 31ـ34 .

إحساسها، فأي عالم يمكن للشاعرة أن تهرب إليه من هذا الكابوس غير عالم الطفولة، عالم البراءة والنقاء. ولكن هل وجدت الشاعرة خلاصها في هذا العالم؟

إن محاولة إعتقال الزمن، إن صح التعبير، لا تجدي مع الاغتراب شيئًا، بل لا تجدى أصلاً مع أي شيء، لأن الزمن لا يمكن اعتقاله، أو إرجاع حركته إلى الوراء، لهذا نجد الشاعرة تبحث عن مرفأ جديد يضع حدًّا لرحلة العذاب فلم يكن أمامها من مرفأ يحتضن السفينة المعذبة غير مناجاة الخالق بلحن شجي، مسلمة الأمر كله للّه:

جـئـتُ يـاربّ تحـت لـيـلـي الـطـويـل الْـ
ـمـرِّ أبـكـي حـزنـي وحـزن الـوجـودِ
حـين ضـاقـت بـيَ الحـيـاةُ وأسـلـمْـ
ـتُ قـيـادي لـلـيـأس والـتـنـكـيـد
جـئـتـك الآن يـا إلـهـي ومـا لـي
غـيـر قـلـبـي ونـغـمـتـي مـن شـفـيـعِ
أنـا مـن قـد رسـمـت مـأسـاة هـذا الْـ
ـكـونِ شـعـرًا روّيـتُـه بـدمـوعـي
هـا أنـا قـد مـددتُ كـفـيّ يـاربْـ
ـبِ وعـودي مـلـقًـى عـلـى قـدمـيّـا
وهـو لحـنـي الأخـيـر يـاربِّ ذوّبْـ
ـتُ حـيـاتـي فـيـه وحـلـمـي الـنَّـقـيـا
فـإذا لـم تـصـلْ سـمـاءك ألحـا
ـنـي فـعـذري كـيـانـي الـبـشـري
وإذا مـا تـركـتـنـي لـشـقـاء الْـ
ـعـيـش يـلـهـو بـيَ الـدّجـى الأبـدي

فـهـو حـظـي مـن الحـيـاة قـضـتْـهُ
شِـرعَـةُ الـدهـرِ والـوجـود الأبـيـدِ
كـل حـيٍّ لا بـدَّ أن يـقـطـعَ الـعُـمْـ
ـرَ صـريـعًـا عـلـى تـراب الـوجـودِ

☆☆☆☆

فَـلْـنَـلُـذْ بـالإيمـانِ فـهـو خـتـامُ الْـ
ـيـأس والـدّمـع والـشّـقـاء المـريـرِ
يمـسـحُ الأعـيـنَ الحـزيـنـة مـن أدْ
مُـعِـهـا الـهـامـراتِ فـي الديجورِ[1]

تضع الشاعرة في هذا المقطع من المطولة بذرة الخلاص الحقيقي من الاغتراب، وهو الإيمان المطلق بالخالق سبحانه، وكان من الممكن لهذه البذرة أن تتطور وتصبح شجرة وارفة الظلال تقي الشاعرة هجير الاغتراب لو أنّ الشاعرة اتكأت على هذا الجانب ونمته بدل الانتظار سنوات طويلة حتى تصل إلى طريق الهجرة إلى اللّه. لكن يبدو وأنّ القضايا التي كانت تهوّم في ذهنها أكبر من أن يحيط بها إيمان عابر، لا تمتد جذوره في أعماق الوجدان، بل تبقى فوق السطح معرضة للجفاف، لذا نجد أنّه ما أن تنطفىء جذوة نار الأفكار تحت هذا العارض حتى تعود بعد فترة أشد مما كانت عليه، على حد ما نعرف من قصائدها في «وادي الحياة» و«التماثيل» في ديوان «عاشقة الليل» و«خرافات» و«وجوه ومريا» في ديوان «شظايا ورماد»، كما ترددت الأفكار ذاتها أو قريب منها في النسختين المعدّلتين عن مأساة الحياة.

وتأتي اللحظة الحاسمة حين تحس الشاعرة أنها أدركت، أو لمست الحياة، فلا يتجسد لها من هذا الإدراك إلاّ التفاهة، والسأم، والفراغ الثقيل، والسعي وراء المستحيل. وأنّ ما نراه مرسومًا على شاشة الحياة ليس إلاّ ظلالاً وطيوفًا للحقيقة،

(1) المصدر نفسه، 234 – 236 .

لا الحقيقة ذاتها، فيتضاعف شعورها بالانهزام العقلي إزاء الحياة والكون، فلا تملك إلا أن تصرخ ألمًا وحزنًا على تلك النهاية المأساوية :

أخيرًا لمست الحياه

وأدركت ما هي أي فراغ ثقيل

أخيرًا تبينت سرّ الفقاقيع واخيبتاه

وأدركت أني أضعت زمانًا طويل

ألم الظلال وأخبط في عتمة المستحيل

ألم الظلال ولا شيء غير الظلال

ومرت عليّ الليال

وها أنا أدرك أني لمست الحياة

وإن كنت اصرخ واخيبتاه !

☆☆☆☆

سنبقى نسير

وأبقى أنا في ذهولي الغرير

ألم الظلال كما كنت دون اهتمام

عيون ولا لون، لا شيء إلاّ الظلام

شفاه تريد ولا شيء يقرب مما تريد

وأيد تريد احتضان الفضاء المديد

وقلب يريد النجوم

فيصفعه في الدياجير صوت القدوم

يهيل التراب على آخر الميتين

وأقصوصة من يراع السنين

تضج بسمعي فأصرخ : آه

أخيرًا عرفت الحياه

فواخيبتاه[1]

تتنوع وسائل إدراك الشاعرة للحياة، فتتدرّج من اللمس المادي، والإدراك العقلي، إلى المعرفة القلبية، لتتآزر كلها في تكثيف وبلورة التصور الجديد للحياة، ولهذا دلالته العميقة في عالم اللاوعي عند الشاعرة، فالذي أدرك السر الذي أضاعت فيه الليالي ثلاثة مدركات متنوعة، مما يقطع الشك عندها بخطأ هذا الإدراك الجديد للحياة. ولعل فجيعتها الآن بالحياة أكثر من فجيعتها باكتشاف سرها .

أهذا إذن هو ما لقبوه الحياه ؟

خطوط نظل نخططها فوق وجه المياه ؟

وأصداء أغنية فظة لا تمس الشفاه ؟

وهذا إذن هو سر الوجود ؟

ليال ممزقة لا تعود؟[2]

ولعل النفاذ إلى الخارج، وكسر طوق الحلقة المفرغة هروبًا من ظل الحياة مما يشغل ذهن الشاعرة، فتحت وطأة الإحساس بالألم تجسد الشاعرة ما تريده الذات، وما تريده الحياة (الظل)، فالذات تحاول الانعتاق من أسر الحياة لتحتضن الفضاء والنجوم حيث الحقيقة والحرية، فيتصدى لها صوت القدوم يذكرها بالسر لا طريق إلى الخارج، فتنهزم أمام النهاية، وتصاب بالإحباط واليأس، والسلبية .

والحق أن هناك عدة عناصر أسهمت بطريق مباشر او غير مباشر في تشكيل هذا الموقف من الحياة، فإذا تركنا جانبًا طبيعة تكوينها النفسي التي نجدها ماثلة أمامنا في كل مستويات الاغتراب التي مرت بها، نجد أن فكرة الموت أو نهاية الإنسان على هذه الأرض تمثل مفتاح الاغترابين النفسي والفكري عند الشاعرة،

(1) المصدر نفسه، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 99-103 .

(2) المصدر، 100 .

فالشاعرة تعتبر الموت مأساة الحياة الكبرى، وكادت تكون معه على ميعاد في مطلع الشباب. هذه التجربة بالإضافة إلى تجارب أخرى أبرزها صدمتها بموت والدتها، أعطتها تصورًا رهيبًا للنهاية التي تنتظر الإنسان وما يعقب هذه النهاية، من تحلل الجسد، وعبث الدود، والعذاب المنتظر :

أيّ غـبنٍ أن يـذبـلَ الـكـائـنُ الحَـيْـ
ـــيُ ويـــذوي شـبـابُـه الـفـيـنـانُ
ثـم يمـضـي بـه مـحـبّـوه جُـثـمـا
نًـا جـفـثُـهُ الآمـــالُ والألحـــان
ويـنـيـمـونـه عـلـى الـشـوك والـصـخْـ
ـــر وتحـــت الـــتـــراب والأحـــجـــارِ
ويـــعـــودون تـــاركـــينَ بـقـايـا
هُ لـدنـيـا خـفـيّـةِ الأســـرار
هـو والـوحـدة المـريـرة والـظـلْـ
ـمـة فـي قـبـره المـخـيـفِ الـرهـيـبِ
تحت حكم الـديـدان والـشـوك والـرمْـ
ـلِ وأيـــدي الـفـنـاء والـتـعـذيـب
هـكـذا الآدمـــي يـسـلـمـه أحْـ
ـبـابـه لـلـتـراب والـديـدانِ
ربِّ لا كـانـت الحـيـاةُ ولا كـنْـ
ـنَا هبطنا هـذا الـوجـود الفاني[1]

حريٌّ بهذا التصور الرهيب للموت أن يفسد رحلة الحياة، وأن يجعل الإنسان نهبا للحيرة والقلق والهواجس السوداء، وقد انعكس أثر هذا على حياة الشاعرة،

(1) المصدر نفسه، المجلد الأول، مأساة الحياة، 195-199 .

فأخذت تسأل ما الحياة، وما المصير، وما الموت ؟ وكلما أوغلت في التساؤل اصطدمت بحجب كثيفة، فتشعر بالضياع والخوف والوساوس، ثم لا تلبث أن تستسلم فكريًّا إلى المجهول:

نحن أسرى يقودنا القدر الأعْـ

ـمَى إلى ليلِ عالمٍ مجهولِ

ليس منا مَن يستطيع فكاكًا

ليس منا غير الأسير الذَّليل[1]

ولا ينبغي هنا أن نغفل جانبًا على قدر كبير من الأهمية له صلة مباشرة في تعقيد هذه الفكرة ونعني به الفراغ الروحي الذي كانت تعيشه الشاعرة وهو ما اعترفت به الشاعرة صراحة حيث تقول : لم أكن متدينة في فترات حياتي كلها لا بل إنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فظيع ما بين أعوام (1948 - 1955)[2]

أمّا العنصر الثاني الذي يعتبر حجر الزاوية في تشكيل هذا الموقف الفكري فهو المنابع الرومانسية التي نهلت الشاعرة منها وعلّت حتى طفحت حياتها بالحزن والكآبة، والتشاؤم، و«لقد كانت مأساة الحياة صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتني في سن العشرين وما تلته من سنوات»[3]. كما وقفت عند جون كيتس - أحد شعراء هذا التيار - وقفة خاصة وسمته شاعر الموت المفتون الأكبر كما خصته بقصيدة رائعة أسمتها إلى الشاعر كيتس[4]. يضاف إلى ذلك

---

(1) المصدر نفسه، 57 .

(2) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 19 .

(3) الديوان، المجلد الأول مقدمة مأساة الحياة، 9 .

(4) الديوان، عاشقة الليل، 650

احتمال تأثرها بمدرسة المقابر الإنجليزية التي اتخذت من الموت والقبر موضوعًا للتأمل الفكري في الحياة والموت، ولا نستبعد أن تكون قد اطلعت على ليالي الدكتور يونج – أحد زعماء هذه المدرسة – في الحياة والموت والخلود، وكانت خواطره تعد ثورة في عالم الشعر لما تنطوي عليه من خيال رهيب يزلزل المشاعر ويهدّ النفوس، فهو يتخذ من الليل مدارًا لتشاؤمه العميق من الحياة، والتطلع إلى المجهول[1]. كما كان لفلسفة «شوبنهاور» المتشائمة نصيب لا ينكر في فلسفة الشاعرة نحو الحياة، وهي ما اعترفت به الشاعرة في مقدمة مطولتها مأساة الحياة، وفي بعض مذكراتها التي لم تنشر[2].

ويأتي المنحنى الآخر في تجربة الاغتراب عند الشاعرة حين ترتد إلى الذات تسأل عن ماهيتها، وهي لا تكتفي بسؤال واحد بل تلح في السؤال أملاً في أن تتكشف أسرار الذات بعد أن تأبت عليها أسرار الحياة، وتتضح هذه التجربة أكثر ما تتضح في قصيدتها أنا حيث جزأتها أربع لوحات، تبدأ كل لوحة بالسؤال، وتنتهي بالحيرة :

الليل يسأل من أنا

أنا سره القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمرد

قنّعت كنهي بالسكون

---

(1) راجع عن ليال يونج، بول فان تييغيم، الرومانسية في الأدب الأوربي، ترجمة صياح الهجيم منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1981، ج/1، 90-94 .

(2) الديوان، المجلد الأول، مقدمة مأساة الحياة 6، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي،18

ولففت قلبي بالظنون

وبقيت ساهمة هنا

أرنو وتسألني القرون

أنا من أكون ؟

والريح تسأل من أنا

أنا روحها الحيران أنكرني الزمان

أنا مثلها في لا مكان

نبقى نسير ولا انتهاء

نبقى نمر ولا بقاء

فإذا بلغنا المنحنى

خلناه خاتمة الشقاء

فإذا فضاء !

والدهر يسأل من أنا

أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها النشور

أنا أخلق الماضي البعيد من فتنة الأمل الرغيد

وأعود أدفنه أنا

لأصوغ لي أمسًا جديد

غده جليد

والذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيرى أحدق في الظلام

لاشيء يمنحني السلام

أبقى أسائل والجواب

سيظل يحجبه سراب

وأظل أحسبه دنا

فإذا وصلت إليه ذاب

وخبا وغاب[1]

تؤلف الشاعرة في هذه القصيدة بين الذات وبعض الظواهر الطبيعية (الليل، الريح، الدهر) من خلال أسئلة هذه الظواهر ورد الشاعرة عليها فتمتزج الذات بالظاهرة في وحدة تشكل في النهاية الموقف الفكري للشاعرة. ولو تساءلنا عن السر وراء اتكاء الشاعرة على هذه الظواهر الثلاث بالذات لتبين لنا «أنّ الليل جزء من نسيجها الشعري وأنه رمز خارجي بغموضه وأنواره لعالمها النفسي وتفجرات الإلهام فيه»[2] أمّا الريح فلا انتماء لها لا في الزمان ولا في المكان، فهي مغتربة على الدوام زمانًا ومكانًا، أمّا الدهر، أو الزمن فهو نهر الحياة المتدفق يمنح الأشياء وجودها ثم لا يلبث أن يحطمها من غير أن يعرف سبب لعبثيته هذه، وخلاصة ذلك أن الزمن هو الوجه الآخر للحياة، وأذكر أنني قرأت في مكان ما شيئًا يقرب من هذا يلخص مفهوم عبثية الحياة في أنها ليست أكثر من كأس ما أن يمتلىء حتى يراق ليمتلئ مرة أخرى. وبعد هل يكفي هذا في أن تنتظم هذه الظواهر والذات في

(1) الديوان، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 112ـ115 .

(2) عبده بدوي، في الشعر والشعراء، القاهرة 1975، 65 .

منظومة واحدة بحيث يصبح المشهد كأنه ركن لتشبيه كبير يتكون من طرفين الذات طرفه الأول والظاهرة طرفه الثاني ؟ ربما يكفي ذلك، لأن المغزى الذي تهدف إليه القصيدة يتمثل في أنّ الغربة موجودة حتى في ظواهر الطبيعة، وأن غربة الذات أشد وأعظم من غربة هذه الظواهر الطبيعية، إنها كلها مجتمعة في الذات.

ولعل للقصيدة وجهًا آخر يلعب فيه الزمن دورًا مهمًّا في ربط هذه الظواهر الطبيعية بالذات في منظومة زمنية قوامها الخبرة، فالليل، والريح، والدهر ظواهر لخبرات زمنية متصلة، في حين أنّ الذات خبرة زمنية منقطعة ينتهي وجودها بالوفاة. وحين تطل الذات من قلب الخبرة الزمنية المتصلة تجد شبح الاغتراب ماثلاً أمام عينيها، فتنعطف إلى الخبرة الزمنية المنقطعة (الذات الإنسانية) فتصطدم بالحجب والأسرار والألغاز. وهذا الاتصال بنوعيه، (ظواهر الطبيعة + الذات، الذات + الذات)، لا يعني غير محاولة البحث عن معادلة نفسية تحقق للذات نوعًا من التوازن الفكري بينها وبين العالم الخارجي، ويتحقق للذات ما تنشده من توازن حين تنتهي كل عناصر الاتصال إلى موقف فكري مشترك هو الاغتراب.

وتتمتع الشاعرة بقدرة عجيبة على تطويع معجمها الشعري وتلوينه بحالات الموقف النفسي، فتأتي ألفاظها وجملها وقد اكتسبت إشعاعات تزيد من قدرتها على الإيحاء بمعاني الحزن والاغتراب والفقد على نحو لا يتعلّق بوجود مادي وانّما يتصل بالمعنى النفسي، تأمل ألفاظها: «القلق»، «الأسود» «صمته»، «المتمرد»، «الظنون» في اللوحة الأولى، و«الحيران»، «لا مكان»، «لا انتهاء»، «لا بقاء»، «الشقاء»، «فضاء» في اللوحة الثانية ، «وحيرى» ، «الظلام» «أسائل» «يحجبه» «سراب» «ذاب»

«خبا» «غاب» في اللوحة الرابعة، ألا توحي لك هذه الألفاظ بالحالة النفسية وراء اختيارها وتلوينها؟.

ولا يعني ذلك أن الشاعرة تسرف في استخدام هذه الألفاظ دونما ضرورة بل على العكس من ذلك تأتي بها في موضعها الصحيح من الجملة الشعرية وفق بناء هندسي صارم تتآزر فيه الألفاظ وعناصر الصورة في إبراز الموقف الشعوري.

ويقابلنا عند الشاعرة موقف آخر من اغترابها الفكري وذلك حين نجدها تدين مجتمعها الذي يلفه الصمت والسكون حتى تحول كل من فيه إلى أشباح وطيوف، غارقة في التفاهة، مجردة من الشعور، خاوية من العقل، لا تعرف أنّ لها ماضيًا، ولا تدري لحياتها هدفًا، لم تجرب الأسى، ولا الشكوى، ولا البكاء إنها باختصار ميّتة بالمقارنة إلى حياة الإنسان النابضة بالحركة والكفاح المستمر. تقول من قصيدتها الفريدة إلى العام الجديد:

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الأشباح، ينكرنا البشر

ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر

ونعيش أشباحًا تطوف

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حلم، لا أشواق تشرق لا منى

آفاق أعيننا رماد

تلك البحيرات الرواكد في الوجوه الصامته

ولنا الجباه الساكته

لا نبض فيها لا اتقاد

نحن العراة من الشعور، ذوو الشفاة الباهته

الهاربون من الزمان إلى العدم

الجاهلون أسى الندم

نحن الذين نعيش في ترف العصور

ونظل ينقصنا الشعور .

لا ذكريات،

نحيا ولا ندري الحياة

نحيا ولا نشكو، ونجهل ما البكاء

ما الموت، ما الميلاد، ما معنى السماء[1]

شدت هذه القصيدة انتباه الدكتور ماهر فهمي في «كتابه الحنين والغربة في الشعر الحديث» فاجتزأ منها أبياتًا – مدلّلاً بها على اشتداد الغربة الفكرية عند الشاعرة، ثم علق عليها بقوله : «إنّها غربة الشاعر يعيش وسط الصمت والسكون والاستسلام، والحياة حركة نابضة متقدة تفكر وتحس وتتألم، والأبيات لا تعبر عن ذلك وحسب بل ترسم المنحنى الحضاري الذي عنده يتحول السكون إلى حركة بما فيها من ثورة. والواقع أننا لا نستطيع أن نفهم الأبيات دون أن نشير إلى (الرجال الجوف) لإليوت»[2].

ثم يورد الناقد أبياتًا من قصيدة إليوت هذه معتمدًا على عدد قليل من الأبيات ترجمها الدكتور إحسان عباس في كتابه (فن الشعر)، ليدلل بها على تأثر نازك

(1) الديوان، المجلد الثاني، قرارة الموجة، 251 وما بعدها .

(2) ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 197، 136 .

في هذه القصيدة بقصيدة إليوت (الرجال الجوف) ونحن لا ننكر أن تكون نازك قد اطلعت على قصيدة إليوت هذه بل على شعره كله، فنوافذ الثقافة عندها كانت ولاتـزال تطل على حقول الشعر العالمي، لذا فإن تأثرها بما تقرأ، حقيقة يمكن إثباتها أو نفيها إذا توافرت عليها دراسة تحليلية نقدية لكلا العملين، المؤثر والمتأثر، وهـذا ما لا نجده متحققًا في الحكم النقدي الـذي أصـدره الدكتور ماهر على قصيدة نازك حيث اعتبر فهم قصيدة نازك مرتبطًا بفهم قصيدة إليوت. والحق أن قصائد إليوت «جيرونشن» Gerontion 1920، و«الأرض اليباب» 1922 و«الرجال الجوف» 1925، و«أربعاء الرماد» 1930، و«نورتن المحترقة» Burnt Norton 1935 التي تدور حول التفاهة، واللامبالاة، والسأم، والخواء الفكري الذي أصاب الإنسان في العصر الحديث كانت تعبيرًا عن سقوط القيم الروحية في مجتمع تردى في حمأة الحضارة المادية الحديثة، حتى فقد الإنسان فيها معنى وجوده الإيجابي في الحياة.

هذا هو إنسان إليوت – إنسان أوربا الحديثة – تجرد من قيمه الدينية فتحول إلى إنسان تافه، منخور من الداخل حتى العظم، مشلول الحركة، مملوء بالأوهام الفارغة، وبعد، فهل نقول إن نازك قد تمثلت أنموذجها البشري من إليوت؟ احتمال ضعيف، لأن نازك ليست مترجمة «لإليوت»، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الشاعر العربي المعاصر لا يصدر – كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل «في حزنه عن موقف خاص من الحضاره المادية، لأن أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا

إلى الحدة التي تجعلها منطلقا لأحزان الشاعرة»[1] وعلى ذلك فليس هناك ضرورة تستلزم أن تكون قصيدة إليوت مفسرة لقصيدة نازك، أو مفتاحًا لها، لأن لقصيدة نازك مناخها الفكري والنفسي الذي لا يمكن تخطيه حين النظر في القصيدة. ترى نازك في هذه القصيدة أن هناك خللاً في البنية النفسية للمجتمع، وهذا الخلل لا يقف تأثيره عند فئة دون أخرى بل هو وباء عام يشمل حتى المفكرين الذين يتوقع منهم أن يكونوا طلائع التغيير في مجتمع اعتاد على الاسترخاء فترة طويلة من الزمن، في الوقت الذي أخذت فيه المجتمعات الأخرى تتسنم سلم الحضارة الحديثة.

إن النزعة التشاؤمية عند الشاعرة تدفعها إلى أن تجرد مجتمعها من كل المقومات التي بها تتحقق إنسانيته، فالإنسان عندها مزيج من عناصر الحركة، والأحلام، والأشواق والأماني، والمشاعر، والذكريات فإذا انسلخ عنها فقد انسلخ عن الحياة نفسها لذا جعلت في مقابل الصمت والرماد والأشباح، وبلادة المشاعر، انكار البشر، وفرار الليل، وجهل القدر، والتقابل هنا هو تقابل بين الموت الممثل بالأشباح، والحياة الممثلة بنفور البشر. ومهما يكن من أمر فينبغي ألا نأخذ هذه القصيدة، مع نزعتها التشاؤمية، بمعزل عن محاور الاغتراب الأخرى التي مرت بها الشاعرة، فهي مزيج من عناصر الاغتراب الاجتماعي والفكري، والقومي في بنية واحدة وربما يتضح الموقف الفكري وراء هذه القصيدة حين نربطها ببعض قصائدها الأخرى التي تكشف لنا فيها عن خيبة أملها في عالمها العربي الذي لم يعطها ما تستحقه من تقدير بعد أن أعطته عصارة روحها وفكرها :

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (دار العودة بيروت 1972) ص. 354 .

كرهت ارتعاش الشفاه

برجع الصلاه

ففي كل لفظ خطيئه

تجيش بها رغبات دنيئه

وعفت طموحي وبحثي الطويل

عن الخير، والحب، والمثل العاليه

وحقرت سعيي إلى عالم مستحيل[1]

ونجد النبرة ذاتها في قصيدتها «في وادي العبيد» غير أن حدتها أشد وأعنف:

لا أريد العيش في وادي العبيد

بين أموات وإن لم يدفنوا

جثث ترسف في أسر القيود

وتماثيل اجتوتها الأعين

آدميون ولكن كالقرود

وضباع شرسة لا تؤمن

أبدًا أسمعهم عذب نشيدي

وهم نوم عميق محزن[2]

ليس هذا الموقف وليد لحظة انفعال، أو ضعف، ولكنه موقف فكري تتخذه الشاعرة بعد أن فشلت قيمها في أن تتجانس مع قيم الآخرين من حولها. فإذا ما

(1) الديوان، المجلد الثاني، شظايا ورماد، 120ـ121 .

(2) المصدر نفسه، المجلد الأول، عاشقة الليل، 492 وما بعدها .

وضعنا قصيدتها السابقة في ضوء هذا الموقف تبين لنا أن الموقف الأول ليس بعيدًا عن الموقف الثاني إن لم يكن الوجه الآخر له .

(6)

حاولت الشاعرة تحت وطأة الاغتراب الذاتي، ومعاناته المستمرة، أن تتجاوز اغترابها، إلى التغني بالقومية العربية علّها تجد في ذلك عزاء لنفسها المحطمة، وما أن قامت ثورة الرابع من تموز في العراق عام1958 حتى اندفعت تغني غناء حميمًا في قصيدة بعنوان «تحية للجمهورية العراقية» ولكنها بعد ذلك أصبحت ضحيتها حين اضطرها على حد تعبيرها عسف الحكم وتهديده إلى ترك العراق والسكن ببيروت عامًا كاملا[1]. وعلى الرغم من الإحباط الذي أصابها نتيجة لذلك، فإنه لم يفت في عضدها أن تتغنى بالوحدة العربية وأن تندفع في هذا الاتجاه إلى أقصى مدى ممكن، ففنت أغنية للأطلال العربية، و«وردة السلام» لعبدالسلام عارف، و«ثلاث أغنيات عربية»، و«الوحدة العربية»، ومن خلال الإطار القومي هاجمت الشيوعية كما في قصيدتها «ثلاث أغنيات شيوعية»، ثم كان هذا التعميق لهذا الاتجاه القومي في قصائد رحبة نلاقيها في ديوانها «للصلاة والثورة» ففي هذا الديوان تتبنى قضية فلسطين بحرارة وتعبر عن الحزن العربي – بعيدًا عن حزنها الخاص – أروع التعبير، وتأمل قولها في مقدمة الديوان ... «فالصلاة هنا معادل حيّ للقيم الثورية، والقيم الجمالية، والقيم الإنسانية وهي تربية للروح والجسم، وإكمال لإنسانية الإنسان، ولهذا سميت هذه المجموعة للصلاة والثورة داعية الإنسان العربي إلى أن يرتفع بالجناحين الاثنين جناح الروح وجناح القتال،

(1) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 12 .

وهما الجناحان اللذان سلح بهما الإسلام هذا الإنسان في كل زمان ومكان ليرتفع إلى أعلى ذرا إنسانيته فيدرك أبعاد الروح، ويحقق حريته وحرية أمته، ويمتلك الأرض التي استخلفه الله عليها، وهذان الجناحان يرتبطان ارتباطًا وثيقًا في شعر هذه المجموعة ويعبر عن ذلك قولي:

ينتصر الإنسان

يرفع الأذان

فانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة»[1].

وكان من الممكن أن ينقذ هذا الاتجاه القومي الشاعرة من «قوقعتها» ومن عالمها الحزين، لو تحققت له إنجازات وانتصارات ولكن هذا الخط تمزق، وانكسر، وهزم المرة بعد المرة، ومن هنا أحسّت الشاعرة باغتراب على المستوى القومي. وتتوالى إحباطات الشاعرة حين تسقط مدينة القدس في أيدي الصهاينة، ويعجز العرب عن استرداد المدينة المقدسة. وترى الشاعرة في قصيدتها «سوسنة اسمها القدس» أن اللّه أعطانا القدس وحباها من كل خير وخصها بالبركة، غير أننا لم نرع النعمة ولم نحافظ عليها فضاعت من أيدينا، وأننا سنمثل أمام اللّه، ليسألنا عما جنته أيدينا :

ويطوى الذبول

سنابلنا رب عفوك، ماذا نقول

وفي عتباتك كيف ترى سيكون المثول

---

(1) للصلاة والثورة، 10ـ11 .

فأنت منحت الجناح الطليق، ونحن اخترعنا القيود

وهبت لنا القدس أنت، ونحن

دفعنا بها يا إلهي نعم

دفعنا بها لليهود[1]

وتشتد غربة الشاعرة على المستوى القومي حين يدخل الجيش الصهيوني بيروت وصيدا ويقتل ثلاثة من قادة الفدائيين، ثم يهاجم مخيمات اللاجئين ويغادر البلاد دون أن يقف في وجهه أحد، فتتمزق الشاعرة، وتبكي ألما وحزنا ضياع الكرامة العربية، والحالة السيئة التي آلت بالعرب إلى قبول الذل:

من البحر أقبلَ هاجم بيروت تحت الظلام

وجاس الشوارع ينسف يذبح

ويصدح في كفه طائر الموت يصدح

وبيروت وسنى تقاتله في المنام

أمَا في ديار العروبة كلب فينبح ؟

أما من نعاج فتنطح ؟

وهل نحن أعمدة من رخام ؟

وحتى الرخام،

له عصب ويمج المذلة، ينهض للانتقام

وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام

وتغضب، تهجم، تجرح

---

(1) المصدر نفسه، 44 .

وبيروت وسنى بأودية الحلم تسبح

ويسرح فيها العدو ويمرح

وفيها دم فوق أرصفة الليل يسفح

وعبر شوارعها من لظى تتفتح

فكيف تنام ؟

فكيف بحق الكرامة، كيف تنام[1]

يطفح هذا المقطع من القصيدة بشعور حاد يدفع الشاعرة إلى التجسيم، وابتكار الصور التي تنبع من ذات طافحة بالقهر، فتقابل بين المقاومة التي تصدر عن الحيوان والجماد حين يتعرض للهوان والمذلة، وبين الاستسلام الذي استساغة الإنسان العربي المعاصر حتى جرعه المهانة والمذل، ولا شك أن المغزى من هذه المقابلة غير المتكافئة واضح وهو أنّ العربي المعاصر قد وصل إلى مرتبة في الشعور دون مرتبة الشعور عند الحيوان والجماد، وليس وراء هذا كله غير الإحساس بالغربة عما تراه من حوادث ومآس قومية تجعل الإنسان يفقد كل ما تبقى له من عقل .

ولعلّ مما يؤلم الشاعرة ويحطم نفسها، ويعمق تيار الغربة عندها أن يجمع العربي المعاصر على نفسه بين خراب الأرض، وضياع النفس، وفي ذلك الهلك كل الهلك، فالعدو يجد الأرض أمامه مفتوحة فيهلك الحرث والنسل، والعربي المعاصر يعجز عن أن يتصدى له، فيهرب من واقعه المر إلى اللّذات الحسية المحرمة لتنسيه واقعه الحزين :

جنوب لبنان قرى مروعه

أوصالها مقطعه

---

(1) المصدر نفسه.

سكانها إلى القبور جثث مشيعه

بيوتهم خرائب منثورة أعمدة مخلعه

حرائق مندلعه

☆☆☆☆

أغنية جديدة تنشدها نجاة

هذا المساء حفلة ساهرة وعشر راقصات

عريٌّ وخمر خاسر من لم يذق

الكأس تلو الكأس حتى يترنح الأفق

حتى نكون قد تخلصنا من اليهود

وبالأغاني قد رصفنا دربنا الحر، غدًا نعود

إلى فلسطين فبالكؤوس حررنا تراب الوطن المفقود

☆☆☆☆

لبنان طفل ضائع، خدوده ممتقعه

ألفاظه راعشه متقده

ويستجير كل يوم صارخًا بالأمم المتحده

يصب ما بين يديها أدمعه

يشكو لها ما يصنع العدو يرجوها سدى أن تمنعه

يسأل أن تصفعه

☆☆☆☆

في مطعم الوادي خمور جيده

ياسيدى وتنتقي من تشتهي : آنسة أو سيده[1]

تتكئ الشاعرة في هذه المقاطع من القصيدة على عنصر المقابلة، في محاولة منها لإبراز مجمل الواقع العربي الشاذ وتعريته، وبخاصة ما يتصل منه بالوضع اللبناني، فتقابل بين قرى الجنوب اللبناني التي أحالها العدو إلى خرائب، بعد أن فتك بأهلها، وبين إقبال الناس على المتع الحسية بكل صنوفها، من غير أدنى إحساس بالمسئولية القومية، أو الإنسانية تجاه إخوتهم المنكوبين، وعلى ذلك فالشاعرة ترى أن هناك خللاً في هذا المجتمع بين السلوك الجمعي لأفراده وبين واقعهم المر الذي يحتم عليهم مواجهته والتعامل معه من منطلق السلوك الحضاري لا الهروب منه إلى اللذّات والمتع المحرمة.

ومن غور المعاناة تجسم الشاعرة ضعف لبنان في طفل مخطوف اللون، مروع، مرتعش الألفاظ، يستغيث بالأمم المتحدة من عدو غادر - بعد أن تخلى أهله وذووه عن نصرته - فتضيع استغاثته وسط أروقة الأمم المتحدة، ويبقى لبنان يلعق مأساته ومن قاع المأساة تنشط الحياة اللاهية، وهذا هو ما يعمق إحساسها بالاغتراب على المستوى القومي، وبعد أن عاشت اغترابًا على المستوى الذاتي، وهكذا انتقلت من اغتراب إلى اغتراب، ومن حزن إلى حزن، ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ الشاعرة تحملت عذابين لا عذابًا واحدًا، ولهذا نجد عندها الاغتراب المضاعف، والحزن المضاعف.

(7)

وتتلفت الشاعرة حولها لترى منفذًا للفرار، فقد كان الحزن باهظًا، والاغتراب ممضًّا، وفي وسط الظلمة ترى «مشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة» فتكون

(1) المصدر نفسه، 126 - 129 .

لها انعطافة جديدة باسم الدين، وباسم التصوف، ولا نقصد بهذا دين المتدينين، وصوفية المتصوفين وإنّما نقصد دين الشاعر، وصوفية الشعر، ولقد رأينا الاتجاه القومي يتلون ببطء بالدين، فإذا ربطنا الموضوع بالظروف المحيطة به وجدناه في صميم القضايا القومية، ثم نجد عندها نبرة دينية مشعة تخط لها مجرى هادئا في أول الأمر ثم هادرًا بعد ذلك، ومثال على ذلك أنّ الشاعرة تلقّت بطاقة تهنئة بعيد الفطر من أحد الذين تعرفهم، وكانت البطاقة مرسومًا عليها مسجد قبة الصخرة بالقدس، وما كادت الشاعرة تتأمل البطاقة حتى تفجرت قائلة بسرعة إلى حد أنها كتبت هذه الأشطر على ظهر البطاقة، والأشطر تقول :

يا قبة الصخره

يا ورد، يا ابتهالة مضيئة الفكره

ويا هدى تسبيحة علوية النبره

يا صلوات عذبة الأصداء

جاشت بها الأبهاء

يا حرقة المجهول، يا تعطش الإنسان للسماء

يا وله الركوع، يا طهره

يا وردة الخشوع، يا نداه ياعطره[1]

فهناك مفردات دينية غزيرة تتمثل في «قبة الصخرة»، «ابتهالة»، «هدى» «تسبيحة علوية»، «صلوات عذبة»، «المجهول»، «السماء»، «الركوع»، «الطهر»، «الخشوع». ويندر أن نجد هذا النوع من الغزارة في شعرها من قبل، ومما يدل على ذلك قولها في قصيدة أخرى :

(1) المصدر نفسه، 149 – 150 .

وقامر جهلنا بالضحى بالربى، بالسهول

بسوسنة اسمها القدس، نامت على ساقيه

إلى جانب الرابيه

وفوق ثراها انحنت داليه

وتمطر فيها السماء خشوعًا، تصلي الفصول

ويركع سنبلها، تتهجد فيها الحقول

وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول

فماذا صنعنا بوردتنا الناصعة

الهي تعلم أنت، ونعلم ماذا صنعنا[1]

ثم نرى لها قصيدة بعنوان «الهجرة إلى الله»، وهي قصيدة توضح الطريق الجديد الذي اختارته الشاعرة، وكيف أنّها قامت بهجرة من عالمها القديم، وكيف أنها عبرت في طريقها «التهجد»، و«القرنفل»، و«الآس»، و«الموت»، و«القبر»، و«الفلاح»، و«الفأس»، و«الطفل»، و«الشيخ»، و«الصوفي»، و«الراهب»، و«البحر»، و«العين» و«الشفة»، و«الجرس»، و«الليل»، و«النعاس»، و«الأغنية» و«الحزن»، و«الورد»، و«الترتيل»، و«القبرة» و«اللاجئة» ... الخ إذا فهي رحلة طويلة كابدت فيها الشاعرة مكابدة كبيرة وصرحت بطول الرحلة :

مليكي طالت الرحلة، طالت، وانقضت أحقاب

وبين عوالم مقفلة أبحرت، أسأل، أسأل الأبواب[2]

---

(1) المصدر نفسه، 42 .

(2) المصدر نفسه، 74 .

ثم كان أن صدعت بالنبوءة ابتداء من تاريخ القصيدة في التاسع والعشرين من حزيران عام 1973، فقد قالت في مختتم القصيدة :

ونحن هنا أضعنا الدين

وقاتلنا أحبتنا الفدائيين

سكبنا الدم في بيروت، أهرقناه في عمان

بأيدينا جعلنا أرضنا مقصلة الإنسان[1]

ثم تخطو على طريق التصوف الشعري إن صح التعبير خطوات واثقة بقصيدة «اختلاجات نحو القمة البيضاء» تسكب فيها مشاعرها الفيّاضة نحو المطلق في مناجاة حالمة، تعتذر في نهايتها عن قيودها التي تحد من انطلاقها إلى المطلق، وتتساءل عن الطريقة التي تذيب بها قيودها وتنقي وجودها لتصل إلى اللّه:

آه يا ملكي، آه ياربي

إنّ قيدي عار

وجمود انتحار

ودمي صامت، والتقاطي معطل

آه لو أتحلل

من قيودي لكن أتذوق ضوءك

وأشارف نوءك

إن عطرك أعذب من كل شيء وأجمل

---

(1) المصدر نفسه، 76 .

وضياؤك منسكب، ونشيدك جدول

ونسيمك مخمل

فمتى سوف أرحل

لضفافك ؟ كيف أذيب قيودي ؟

وأنقي وجودي

كيف أهرب ؟ إنّ طريقي مقفل

وستاري البليد الكثافة مسدل

وستاري مسدل[1]

ولعل مما يلفت النظر أن معجمها الشعري هنا يتلون برموز المتصوفة فنجد عندها «القيد»، و«التحلل» و«الضياء»، و«الرحيل» و«الستار» غير أنها لا تعني بها ما يعنيه المتصوفة فهي ليست متصوفة بالمعنى الدقيق للتصوف، غير أنّ حبها الشديد للخالق، ومناجاتها له في الليل[2] وراء هذا اللون من المعجم الشعري الذي تزخر به القصيدة. ولا شك أن هذا التيار الذي سبحت فيه الشاعرة سوف يحررها من غربتها، ويطهر نفسها من شوائب الحياة.

ومهما يكن من أمر فقد حاولت الشاعرة في بادىء الأمر أن تتوازن مع عنصري الدين والثورة فقالت في مقدمة ديوانها «للصلاة والثورة» لتبرير هذا الاسم « .... فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر. أمّا الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا، هي الورود التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة منابع اللّه، وهي تشمل كل ما لا تفسير له من حياة

(1) المصدر نفسه، 147 .

(2) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، 19 .

الإنسان الغامض الممعن في الغموض، كالأحلام التي تكشف لنا أحيانًا أحداث المستقبل كشفًا لا يمكن تعليله علميًّا، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التجلّي والكثافة الروحية، ومثل أثر الصلاة، والدعاء في تحقيق رغباتنا، ومثل الإحساس الغامض في القلب الإنساني بأن الموت ليس فناء وإنمّا وراءه حياة لا بد منها، وسوى هذا من غيبيات لا يمكن تعليلها بالمحسوس، هذا كله عن «الصلاة». أمّا الثورة، الجانب الثاني من العنوان، فهي عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطغيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية»[1].

وعلى أية حال فالنبرة هنا هي النبرة ذاتها في ديوان «يغير ألوانه البحر» فهي تفتتح قصائدها الكبيرة الرحبة مثل «قصيدة الماء والبارود» بالله أكبر، ثم تحولها إلى بناء عروضي في معمار القصيدة، متكئة في ذلك على قصة إبراهيم وإسماعيل وهاجر كما نعرف من التراث الإسلامي[2]، ثم تتجاوز هذا العالم الذي يعتمد على نصوص قرآنية إلى عالم التصوف بتلك القصيدة العميقة المسماة «زنابق صوفية للرسول» التي تعتبر قصيدة حب من نوع عصري جديد، والتي كان وراءها اقتراب طائر بري منها وهي في مصيفها بلبنان، وكان الطائر يقترب منها بل يلاحقها، ويلاطفها إلى حد الأنس به، ولمس ريشه، وقد سمته أحمد :

واسمك ياطائري أعذب اسم : أحمد : أحمد

أحمد كانت عيناه بحرًا

تسقي يباب الوجود كانت تنشر عطرا

تنبت في الصخر مرج شذر واقحوان

تسيل نهرا

من زعفران

أحمد كان يانعًا تنتمى الدوالي إلى جبينه

(1) للصلاة والثورة، 8ـ9 .

(2) يغير ألوانه البحر، 25 .

.. .. أحمد لاذ بي ونمىّ أهداب لحني

في وله راعش الحنان

أحمد من ضوئه سقاني

أحمد كان البخور والشمع في رمضاني

أحمد كان انبلاج فجر، وكان صوفية الأغاني

وأحمد في مروج تسبيحة رماني

كلا جناحيه بعثراني

كلا جناحيه لملماني[1]

ثم تجيء قصيدة «دكان القرائين الصغيرة» وقصائد أخرى، وكلها تؤكد انتماء الشاعرة إلى روح الدين، وإلى أنّ فهمها للدين ينتمي إلى العقيدة قبل أن ينتمي إلى الشريعة، وينتمي إلى الحيوية والنضارة والدنيوية قبل أن ينتمي إلى الرهبة والأخروية، وعلى هذا المعنى يصبح الدين أحد العوامل الرئيسة لتأصيل الإنسان وتثبيته في الأرض[2] وخلاصة القول أن الله كان عندها نبع الحنان والروعة، وإنّ الدين صار عندها جانبي التكامل بالنسبة لإنسان العصر، وفي ضوء هذه النظرة نرى أن الشاعرة تودع عالم الاغتراب الموحش، وذلك لأنها تجاوزت الرحلة القاسية إلى عالم جديد مزهر بالحنان، وبالروعة بعد الروعة، وإذا كان بعض الباحثين قد جعل إبراهيم أنموذجًا للإنسان المتمركز حول ذاته، والذي لا يقيم علاقات مع الآخرين، وأن «المسيح» أنموذج لعلاقة الحب التي تكون بين الأب والابن، فإنّ الشاعرة قد جعلت لها أنموذجًا جديدًا - وبالتالي محورًا شعريًّا - هو محمد ﷺ الذي هو رمز حقيقي للصلاة والثورة، وهو قفزة جديدة في مفاهيم الشاعرة .

(1) المصدر نفسه، 57 - 95 .

(2) وهذه النظرة تتفق مع نقد هيجل للاهوتيين في عصره، ونقد أبي حيان التوحيدي لبعض علماء الدين المتشددين في كتاب الإشارات الإلهية انظر محمود رجب، الاغتراب ص 119.

وخلاصة القول إنّ الشاعرة وجدت خلاصها الحقيقي، من زيف الحياة في الجانب الروحي بكل ما فيه من روحانية وشفافية وطهر، فنمته وتعلقت به حتى أصبح يمثل ظاهرة بارزة في المرحلة الراهنة من شعرها ولعل «هانز ميرهوف» كان على حق حين اعتبر الدين والتصوف مخزنين يزودان الإنسان بوسائل للخروج من المآزق الكئيبة وذلك من خلال الإيمان بالقيادة والخلاص والحياة والأبدية[1]

ومهما يكن من أمر فإنّ الشاعرة كانت صادقة مع أدواتها الشعرية، ومع قبضتها القوية على أنغام الموسيقى التي لا تسمح لها بالضياع والتشتت، وينسحب هذا أيضا على معمارها الشعري، ذلك لأن شعرها ليس وليد «الدفقات»، و«الشحنات السريعة»، وإنمّا وليد التأمل العميق، والمراجعة التي لا تنتهي، ومن هنا تخرج القصيدة مثل «السبيكة» من نار التجربة، وقد يحدث أن تخرج الشاعرة عن هذا كما لا حظ عبدالجبار داود البصري حين تعرض لمراثيها، فقال: و«حين نتأمل هذه المراثي نجد فيها عوالق متخلفة من تجربتها السابقة، وأبرز هذه العوالق البحث عن الصور المشرقة والألوان الفاتحة، والشخوص الصغيرة الناعمة في الوقت الذي تستدعي فيه التجربة استعمال الأصباغ القاتمة»[2].

ومن وجهة نظرنا نعتقد أنها خطت للمراثي طرقًا جديدة بعيدة عن الافتعال، وتكثيف الأحزان المعروفة في تراث المراثي العربي، فهي لم تصور الألم الذي يعقب الموت بصورته التقليدية التي نجدها في المراثي وإنما نظرت إليه في ضوء قراءاتها في الإنجليزية والفرنسية على أنه شفاف ونور لا بد من الاستسلام له :

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور

للغلام المرهف السابح في بحر أريج

---

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزوق، (مؤسسة سجل العرب، القاهرة 1972) ص 84 .
(2) عبدالجبار داود البصري، نازك الملائكة الشعر والنظرية (مطبوعات وزارة الإعلام بغداد ص106) .

ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

إنّه جاء إلينا عابرا خصب المرور

إنّه أهدأ من ماء الغدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج[1]

وهي نفسها تقدم لقصيدة «ثلاث مرات لأمي» بقولها: «قد يكون الشعر بالنسبة للإنسان السعيد ترفًا ذهنيًّا محضًا، غير أنّه بالنسبة للمحزون وسيلة حياة. وقد كانت القصائد الثلاث التالية محاولة للتعزي لجأت إليها على أثر وفاة أمي في ظروف محزنة، عانيت منها معاناة خاصة، ولم أجد لألمي منفذًا آخر غير أن أحبه وأغني له»[2].

****

(1) الديوان، المجلد الثاني، قرارة الموجة، 313 .

(2) المصدر نفسه، ص، 311 .

المحتوى

- التصدير: أ. عبدالعزيز سعود البابطين 3
- المقدمة: أ. د. عبدالله أحمد المهنا 5
- **الفصل الأول:** الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ..... 11 - 76
- **الفصل الثاني:** الخطاب النقدي عند قاسم حداد وصلته بتجربته الشعرية «رؤية نقدية» 77
- الذات ونزعة التمرد 89
- الذات ومساءلة الواقع 104
- الذات والنص الجديد 113
- الموقف من الكتابة 115
- الموقف من اللغــة 125
- استقلال الطاقة الإيحائية للكلمة أو العبارة 134

– الاهتمام بالبنية الصرفية والاشتقاقية 135

– ظاهرة التكرار 137

– البياض والحذف 140

– الغموض 141

– الذات وشكل القصيدة 145

– الذات والحلم 152

– الذات وقوة المخيلة 163

– **الفصل الثالث:** تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة ..... 137 – 267

– المحتوى 270

****