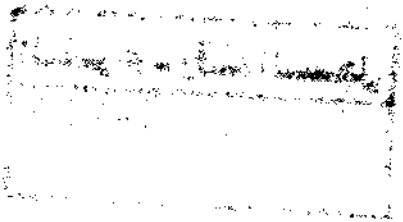
الشراء - رقم السجل
٦٨٤٤٥

جامعة الملك سعود

الشراء
رقم السجل
٦٠٥٠٦



يوسف سامي اليوسف

# الشعر العربي المعاصر

دراسة

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق ١٩٨٠

حقوق الطبع محفوظـة

صمم الغلاف : نبيل الكراد

# كلمة

سوى الشعر لم تملك الثقافة العربية المعاصرة ان تطور تطويرا عميقا اياً من امكاناتها وايقاعاتها المحورية . بيد ان الشعر المعاصر ـ وهو المترعرع في شروط التفاعل مع مناخات اجنبية ـ قد جاء موسوماً ، الى حد ما ، بهوية تنطوي على شيء من الهجنة ، وهي هوية كان من شانها أن تقيم نوعا من القطيعة بين الانسان العربي وبين هذا النتاج المستحدث الذي لا يربو عمره على ثلث قرن . والحقيقة ان بعض الشعراء المحدثين ، ولا سيما إبان الستينات ، وفي حماة لهاثهم وراء كل ما هو غريب ، قد تجاهلوا الاصالة التراثية للامة العربية ، على غناها بالقيم الفنية والعناصر الانسانية ، فكانوا كمن ودع الالهالحق الى الوثن . لقدتناسوا أن الفن جمال ، عرس للهنيهة ، عرائش مكوكبة بالعناقيد تعلل بموسم مشبع .

وعلى اية حال ، فقد ارتفعت الاصوات تشكو من صعوبة التواصل مع هذا الشعر المحدث بعامة ، ولعل مما برر هذه الشكوى وسوغ شرعيتها ان القصيدة المعاصرة قد غدت مجالا ثقافيا يسعى نحو التوليف بين عناصر شديدة التباين ، كما انها استحالت الى ميدان للتذهن اكثر مما ينبغي لها أن تكون . اذ الشعر قطاع للاستشعار ، أو قل للوجد والمقاساة . والشاعر الحق ذو الانملة الجليلة يقاسي المعاش ولا يفلسفه .

ها قد بات الشعر عسراً على عسر ، فاثيرت فضيحة لم تعرفها الثقافة العربية من قبلَ الا لماماً . فشعر ابي تمام الذي شكا منه الناس لم يكن قط يتصف بهذا القدر من الغموض .

وفي مثل هذه الحال ، بات من الواجب على النقد ، او ربما من الضروري ، أن يتدخل كي يمارس الشرح والتفسير على النتاج الجديد ، والاهم من ذلك أن يخلق نوعاً من حساسية الاستيعاء . ومثل هذه الممارسة ـ كما يعلم الجميع ـ ليست بالطارئة على ثقافتنا العربية ، اذ بوسعك ان تجد بضعة شروح لديوان المتنبي ، بل وقد يكون في ميسورك أن تجد شروحاً وافية لمعظم الشعراء التراثيين ، أو لعدد كبير منهم .

ولئن كانت مثل هذه الدراسات التفسيرية قليلة الانتشار بين ظهرانينا فان الدراسات النقدية النازعة الى استصدار حكم للقيمة ، أو الى الاحاطة بكليات هذا العصر الادبي ، نادرة الى حد بعيد . ولاعجب في ذلك ، فحركة النقد الادبي عندنا لم تتقدم بحيث تواكب تطور الشعر الذي سار بخطى المهالقة .

ومهما يكن الامر ، فانني سوف اتناول الشعر المعاصر عبر خمس مقالات تحاول كل منها ان تبسط شيئاً من منطوياته الوفيرة . ففي المقالة الاولى سوف امهد لدراسة الشعر المعاصر ، بحيث اتناول مجمل ظواهره الابرز وايقاعاته الاعمق . وفي الثانية اتناول شعر السياب بوصفه ريادة نابضة بالمستقبل ، ولاسيما من حيث تعامله مع حس الموت . وفي الثالثة احاول ان احدد لادونيس المحتويات الشعرية الصميمية لنتاجه في المراحل الشابة من عمره . وفي الرابعة اتعامل مع قيمة شعر ادونيس ، اذ الحقيقة

ان هذا الشاعر يتوقف على فهمه وتقويمه الشيء الكثير ، بل ربما يتوقف فهم الشعر المعاصر برمته على فهم أدونيس .

ولئن كان السياب وادونيس هما المحوران المبكران للشعر المعاصر ، فان شعراء المقاومة يمثلون محوراً ثالثا له خصوصيته واستقلاله النسبي. ولذا فقد حبوت الشعر المقاوم بمقالة خاصة تحاول ان تتبين محتوياته الاكثر بروزاً وأن تتقرى فيه مواطن الجودة وعوامل الرفعة .

ولما كان هذا الشعر المعاصر قد استتب بحيث غدا آنة خصيبة في تطورناوفي تركيبة ثقافتنا ، فانياهيب بالنقد أن يتمحور حوله ، وذلك لان من شأن هذا التمحور أن ينتج مدرسة نقدية متطورة ، او يسهم في نمو النقد واغتنائه بالقيم .

وعلى اية حال ، ان هذه المقالات الخمس لن تكون اكثر من واحدة من الشهادات الكثيرة والمتكثرة التي يمكن الادلاء بها في محكمة الشعر . فان كان الشاعر شاهدا ، لا على زمنه فحسب ، وانما على الوجود برمته ، فان الناقد ليس الا واحداً من شهود الشاعر ، وما اكثرهم !

تمهيد الشعر العام ... الجيل ... الأدب ... الأدباء ... الشعراء

# ثلاثون عامًا من الشعر

مما لا يقبل كثيرا من المماحكة أن مايميز مرحلة أدبية معينة عما سواها من المراحل الاخرى ، فيحدد خصوصيتها وهويتها ، هو الدرب الذي تنهجه باتجاه اللغة الادبية ، والمقترب الذي تتخذه في مضمار التعامل مع الكلم وتعالقاته المحددة للاسلوب والصوغ اللغوي • وينتج عن هذه الحقيقة البدئية أن كل استقلاب أدبي هو تحول عميق يطرأ على اللغة الادبية ، أعني على فنون القول أو أساليب الكلام • ولئن أمعنا النظر في الشعر المعاصر لوجدنا أن أبرز ما يميزه عن العصور السابقة هو لغته المستحدثة ، ولستأعني ألفاظه ، اذ اللغة هي اللغة عينها ، ولكني أقصد نوعية التواصل الكيميائي بين الالفاظ • فقد كان من شأن التواصل الجديد أن نقل القصيدة من مملكة التشبيه والاستعارة الى مملكة الصورة المتراكبة المكثفة • فبينما كانت الاستعارة تتأسس على التشابه المنطقي بين شيئين متباينين فقد أخذت الصورة الآن تنفلت من قبضة المنطق لتدخل في قطاع المجاز الذي يتخطى تخوم المألوف ويلج في مملكة الغرابة ، بل يغلغل في سجف عميقة وضبابية عديمة الخضوع للعقل المنطقي •

فبينما كانت الكتابة التراثية تقـوم ـ في الغالـب الاعم ـ على التراصف ، التجاور ، أو التشابك المألوف ، فان الكتابة المستحدثة أخذت تتأسس على التلاحم والتفاعل الكيميائي • وبينما يحيلنا التراصف اللغوي على داخلية بسيطة ، مستوية ، مسطحة وبلا أعماق ، بلا أبعاد ، فان المعجم الشعري المعاصر يحيلنا دوما على قاع الشعور ، ولهذا نراه ، يفلت من طائلة الحسي في معظم الاحيان • فالالفاظ في الشـعر العربي الجديد ، فلذات من اسطورة ، والعلائق بينهـا تتأسس على التوالـج ، لا على التجاور ، على الاندغام ، لا على الترابط الخارجي • والصور في الشعر المعاصر لم تعد تغتذي بنضارة الالفاظ ، بل بالاندغام المتين المولف بينها• وهذا يعني ان كثافة المعجم الشعري المعاصر انما تكمن في ارجاعه •

وفقا للسان التراثي ، تقع الكائنات تحت العقـل ، الا نادرا ، اذ الالفاظ وسائط توصل رأسا الى دلالاتها • أما الكائنات ، وفقا للسان الحديث ، فتعلو على الذهن وتهجره ، اذ العالم من وجهـة نظـر هذا الاسلوب ، لا يخضع للحيازة الا بقدر ما ينفلت من طائلة الاخضاع ،فثمة دوما ما يرفض العناق الحميم في المعجم الشعري المعاصر • ولهذا لم تعد المفردات تقبل أن تنضد أفقيا ، بل هي تتوالف بطريقة التغام داخلي من شأنه أن يجعل الحقيقة غيابا وحضورا في آن معا ، الشيء الذي لايشبه الا شعيرة معبدية نحس بفعلها في أرواحنا دون أن نتمكـن مـن التقاط طائلها وما يستقر فيها من مضمون • ان صورة من مثل تلك التي يصف بها امرؤ القيس حصانه بقوله : « قيد الاوابد » ، قـد غدت شيئا عاديا اليوم ، بل ان تأملها بدقة من شأنه ان يثبت خضوعها للمنطق بعض الشيء،

ان الحصان قيد يحدد الوحوش • وهذا يعني ان مثل تلك الصـورة قريبة المنال ، بسيطة التركيب ، ولهذا فهي تخضع للحيازة • أما المعجم الشعري المستحدث فقد أخذ يجنح نحو تعالق بعيـد المنال غير راضخ للامتلاك بكامل ثروته ، وذلك لان شذراته تفر من قطاع الذهني باتجاه مملكة اللا مألوف •

فقراءة نص شعري معاصر يعني أن نناضل طويلا من أجل القبض على المضمر الذي يحتاج دوما الى اعادة اكتشاف والى مطاردة مستمرة مضنية تماما كما لو كان ذلك الشيء يأتي ولا يأتي ، يمسك ولا يمسك معا • ولم يعد في ميسور اللسان الادبي أن ينجز هذه الوظيفة الطقسية الا اذا تعامل مع الوجود بوصفه مضمرا يحضر ويغيب في الوقت الواحد، تماما كما كان المطاق في المعبد يحضر ويغيب في آن معا • وليس من اليسير على هذا اللسان أن يؤدي هذه الوظيفة الا اذا غدت الالفاظ كما نوعيا ، أعني كما ذا كيف خاص وامكانات مفتوحة • وبذلك يستحيل الوجود الى لسان يبدع ولا يصف ، يتعمق ولا يتسطح ، يغرز ولا ينتشر •وبذلك وحده يتناسب مع موقف يتخـذ من الوجود بوصفه استعصاء وتمنعا ، فالوجود لم يعد قابلا للارضاخ ، وان تعاملت معه التكنولوجيا من عكس هذا المنطلق • فكلما أمعنت الصناعـة في فرض هيمنتهـا على الطبيعة وتعريتها من حجبها واستلابها من تمنعها ، ازداد الفن المعاصر جنوحا نحو الطلسمية ، حتى لكأن الانسان يرفض وضوح الوجود ، بـل كأن في الانسان رغبة تحاول ان تصون سرية الكون وأن تبقي الاشياء مقمطة باللا منطوق • ولدى التدقيق نلاحظ أن كثافـة اللغة الادبيـة ، كثافة

اساليب القول ، تزداد شدة كلما أمعنت التكنولوجيا في النمو والتحول. وقد لعبت التكنولوجيا دورا مزدوجا في هذا المضمار ، فهي قد أثبتت أن بالامكان اماطة اللثام عن وجه الكينونة ، ولكنها أكدت في الوقت نفسه أن الكينونة أعمق من ان تسبر ، وان ازاحة حجاب لا تفضي الا الى حجاب جديد ، وبالتالي فان الوجود ديمومة طلسمية ترفض الامحاء . فالفتوحات الكبرى في مضمار الحقيقة الموضوعية قد اكدت حصانة الحقيقة الذاتية وتمنعها على الكشف ، ولهذا يستمر الشعر الى الابد .

وبسبب من حداثة هذا المعجم الادبي المستحدث أصبح في ميسورنا الذهاب الى أن النقد الفذ هو ما يتعامل مع المبدع العظيم وكأنه يبحث عن كنز مخبوء ، كأنه يفك طلسما أو رقية سحرية . ولهذا فان النقد يترك وراءه ما لم يكتشف الا أولا بأول . وفي نقدنا السائد يغلب أن نجد العمل الادبي أشبه بحيوان أليف ، مروّض ، يمكن أن نستحلب أسراره بهدوء أعصاب . ولكن الحقيقة هي أن التعامل مع النتاج الجديد أقرب الى الاغتصاب منه الى الاستسلام الهادىء الوديع ، اذ المبدعات الجديدة ، ولاسيما ما كان منها أصيلا ، عنيدة دوما ، لانها تكنز كثافة الروح وحساسياته الصاخبة ، فلا يصدق عليها الا هذا المبدأ : يؤخذ الفن غلابا . أنه كالحياة التي تطلقه تماما ، والتي لا ترضخ بيسر .

اذن ، يتحدد عمق كل تحول في حركة شعرية معينة بطول أو قصر الشوط الذي استطاعت أن تدفع فوقه نمو لغتها الشعرية . فكلما تمكنت مرحلة من المراحل الجديدة من ترسيخ الوظيفة الايحائية أو الالماعية للمعجم الشعري ، وكذلك من تقليص الوظيفة الدلالية أو القصدية ، كانت الوثبة اكثر شحنا بالفرق النوعي الجوهري . فالشعر ، اذن ، تحويل

للغة من النطق الصافي ، أو القصدي ، الى الايحاء المبـدع للتصورات والحالات الوجدانية • وهذا يعني أن المعيار النقدي الاكبر للغة الشعر هو قدرة التناسج اللفظي على تخثير الزمن الشعري ، والغاء رأسيةالزمن بعامة ، الشيء الذي من شأنه أن يحيل القصيدة الى بؤرة ترابطاتترفض التشطر والشروخ •وهذا يعني انتقال اللغة من الوضعية ، أو الوقائعية والخارجية ، الى الداخلية أو الذاتية الخالصة ، أعني رفع اللغة الى أفق المثال والنأي بها عن مستواها اليومي أو حالها الاداتية • ومن هنا جـاء الشعر المعاصر استعمالا خاصا للغة ، استعمالا غير قصدي لا يتحقق في التجريبي ، أو في اطـار عالم العمـل • وبذلـك تتخطى اللغـة طبيعتها الاستعمالية الاتصالية ، لكيما تكتسب هوية جديدة لها شخصيةالتعزيم ، أو سمة الهجس القرباني ، أو سرية الاحتفال • وبذلك عَبَرت اللغـة على يد الشاعر المعاصر من كونها شيئا في ذاته الى كونها شـيئا لذاته ، وما ذاك الا لأن لغة الشعر ليست وسيلة لحمل الافكار ، بل هيوالافكار في حالة هوية موحدة • وهنا يقضي الشـاعر المعـاصر على التفارق بين الفكرة وجسدها الصوتي •

ولعل أدونيس أن يكون أجرأ شاعر معاصر في مضمار تطوير لغة الشعر المستحدث • فمنذ أواخر الاربعينات ، يوم لم يكن هذا الشاعر الريادي قد أصبح أدونيسيا بعد ،أو بشكل واضح تمـام الوضوح ، نلاحظ أنه يمتلك لغة شعرية متميزة وخيالا تصويريا ناضـجا ومعاصرا معا • فمنذ المجموعة الاولى ، وعنوانها « قصائـد أولى » ، نلاحظ أن طريقة التعالق اللفظي عضرية الروح : مصدورة اللحن • يغتسل المحل •

تغفو بلا جفن • ماش على أجفانه • سكنى لخطواته • رمليـة الافق • ويولد اللاشيء في ذاته •

فأدونيس ، شاعر الدرامية والتوتر المتعارض ، قـد أحـل اللفظة الدرامية محل اللفظة الغنائية التي كانت تسود الشعر التراثي ، فجاءت صوره طازجة مشحونة بالفجائية والفورية الغنية بالداخلي المتوتر •

□ □ □

وكنتيجة لتطور اللغة كان لابد للصورة الفنية من أن تتطـور هي الاخرى • والحقيقة أن القول بلغة طازجة هو عين القول بصورة لها بنية عميقة تجنح الى الترنح والعمق ، وترتكز بالدرجة الاولى على مبدأ التوهج والالماع • فلم تعد الصورة ، كما هي الحال في القصيدة التراثية ، مجرد عنصر عرضي أو شذرة صغيرة ما تلبث أن تنقطع ، بل أصـبحت تمتد وتنداح مترامية حتى لتكاد تشمل القصيدة برمتهـا في بعض الاحيان • وبما أنها أخذت ترتكز على مبدأ التراكب والتكثيف ، فقد أصبحت أقرب الى الرمز منها الى الاستعارة • ولما كانت الموضوعات القديمة قد اختفت وحلت محلها موضوعات جديدة مشحونة بالتوتر الذاتي والقلق والغضب والاحساس بالغربة ومعاناة التفجر المأسوي ، فقد أخذت الصورة الفنية تنغمس في أجواء محمومة وشبه غاسقة • ولما كانت الموضوعة الاساسية للشعر المعاصر هي التوتر الانفعالي الناجم عن توترات الحياة نفسها ، ولما كان الكشف عن الباطن المتأجج هو الغاية الاولى للشاعر المعاصر ، فقد بات من المحتم أن تتشابك اللغة في شذرات تصويرية معقدة وطازجة ، شذرات تفجأ الشعور المتلقي ، وتبسط المنطـويات الداخليـة للشعور

واللاشعور على السواء • وبفعل هذا التوجه نحـو نبش الاعماق التي تعاني القلق وحس الخيبة ، بحيث بات الشاعر المعاصر يرقص على شفا الجحيم المستعر ، كان لابد للصورة الفنية من أن تتشعب وتتداح علـى رقعة لغوية شديدة الاتساع ، وكان لابد لها من أن تصير صورة ولودا تنجب شذرات تصويرية متكاثرة على الدوام ، وأن تتلاحـم الشذرات بالتالي تلاحما يربط السابق باللاحق • وللمـرة الاولى في تاريـخ اللغة العربية نشعر أن القصيدة قد أصبحت ذات وحدة واضحة للشعور نفسه• لقد انفتح الخيال على المعنى الطازج البكر الذي تستنبطه فجائية اللغـة ووقعها الفوري ورغبتها في الانتشار المتلاحم •

ومع أن الشعراء المعاصرين يشتركون في هذه السمة ، سمة امتداد الصورة امتدادا رأسيا ومحاولة نزولها عمقا ، فان نوعية صورهم تختلف باختلاف شخصياتهم وأنماط همومهم المركزية • فتحاول صور السياب أن تلم فاجعة الوجود والتاريخ ، فاجعة المعاش برمته • أما صور الحاوي فتمتاز بالعنف والقسوة والهيجان ، كما تمتـاز بحس الرماديـة القاتم واليأس المضني • ولكن صور ادونيس الدرامية التي تسعى جاهدة لنقل التعارض ، تبتعد عن هذين الطرفين المتناقضين ، اذ هي محاولة واضحة تبتغي تحويل المفاهيم الى أخيلة • بينما بقيت صور محمـود درويش ، ولاسيما في كتاباته المبكرة ، محتفظة بالكثير من العناصر الغنائية المحببة الى القلب ، وذلك بفعل التوهج العفوي الذي أملته الفاجعة • ولئن كانت صور السياب أقرب الى البكاء منها الى الجمـوح ، وصـور الحاوي مسكونة بما يشبه الجنون ، وصور أدونيس ميالة الى الطراء على الرغم

من كل ما فيها من احساس بالحركة والصيرورة ، فان صور الدرويش أميل الى النشيد الجنزي الرزين •

وعلى الرغم من أن حركة الصور في القصيدة المعاصرة قد تكون نوعا من التراكم الميت بسبب من تفكك عراه وافتقاره الى التلاحم ( والنفس البشرية لاتكره شيئا كما تكره التفتت ، اذ الفصام تفتت النفس وانشراخها ) ، على الرغم من حدوث هذا في كثير من الاحيان ، فان الصورة المعاصرة ميالة نحو التواصل والاستمرار في الشذرات المترامية المؤلفة لها ، حتى لكأن جوهرا ماهويا واحدا ينبث في الجزئيات برمتها عبر تداعي التصورات المزدلفة الى بؤرة مضمونية واحدة • بل يكاد يشعر القارىء أن جملة ما كتبه الحاوي من شعر انما يتمركز حول بؤرة واحدة، صورة واحدة تسعى بكل تنويع ممكن ، وبتجليات لغوية وفيرة ، أن تفض شعورا واحدا هو الاحساس باليأس والخيبة وطعم الرماد ، ولو أن شعورا آخر ، هو وجدان الانبعاث ، يحاور ذلك الشعور الاول ، ذلك الشعور الرمادي القاتم :

**ماذا سوى كهف يجوع ، فم يبور ،**
**ويد مجوفة تخط وتمسح الخط المجوف في فتور ؟ (١)**
**هذي العقارب لا تدور ،**
**رباه كيف تمط ارجلها الدقائق ،**
**كيف تجمد ، تستحيل الى عصور ؟**

---

١ ــ هذا يذكر بقول ذي الرمة :

اخط وامحو الخط ثم اعيده بكفي ، والغربان حولي وقع

ولو أخذنا قصيدة للحاوي ، عنوانها « جنية الشاطىء » ، وهي من مجموعته التي أراها خير شعره ، مجموعة « يبادر الجوع » ، لو أخذناها مثلا على تبيان التمركز البؤروي للصور ، لوجدنا أن المحور التصويري الذي ينتهجه الخيال يساوق صورة مفردة ويغنيها بالتفصيلات الثريـة ، وما هذه الصورة الا الشهوة المتفورة في جسد صبية لهـا صلة ما بخيام الغجر • ان الشاعر يعود الى الطاقة الايروسية قبل أن تدجنها الثقافة ، بحيث يقدم لنا الفتاة الغجرية كما لو كانت التجلي البـدئي الخـالص للشهوة الجسدية العارمة التي تفض ذاتها عبر شذرات تصويرية مستعارة أحيانا من ميادين الخصب والتفور الحيوي • فحين تكون هذه الطـاقة البدئية في عنفوانها من غير أن تدجنها الثقافة فانها لاتكـاد تعرف معنى للطهارة والتصون •

ولنلاحظ كيف يقدم الشاعر صورة واحدة للتفور الشـبق الذي لاتحده تخوم أو قيود •

منذ البدء نرى خيام الغجر بلا أرض أو أوتاد تعيق الحركة • فمنذ البدء ، اذن ، نرى الشهوة رافضة لكل قيد • فبينما تبدو صورة الخيام هذه وكأنها لا صلة لها بالجموح الشهواني ، فاننا لا نكاد نمر بهـا حتى تتبدى لنا الماعا خفيا بعض الشيء أو ايماء الى أن الشـهوة لا تريد أي قيد • والريح تحمل الخيمة الى ما وراء أعياد الفصول • وفي هذه الشذرة يتراكم ايماض جديد يلمع الى انفلات الشهوة باتجاه عيـدها الربيعي الضارم • وهي تنتقل من عيد الى آخر ، من آنة ماجـدة الى أخـرى ، والريح تمسح آثارها وبذلك تجددها وتعيد لها الحياة •

وتتكلم الغجرية : في جسـدها « طبـع الرمال الغضة العطشى » ولا شيء سوى ذلك الطبع • يطوح بها المـوج العنيف الـذي يجتاح شواطئها ، ويطاردها صدى الشهوة أنى اتجهت • تحرقها ظلال الحور الذي ينطوي يخضوره ( دفقه الحيـوي ) على الجمـر المخمر في قاع النفس • أما الرؤى التي تراها الغجرية ( الشـهوة ) فهي « محرورة » على الدوام • ففي قاع دمها ثمة أشياء يحجبها بخار سري لاتكاد تفهمه ، ثمة وعل أحمر العينين • ثم تأتي ألفاظ كاللهاث والعلف والتلال الغضة والحقول ، وكلها ايماءات خصوبة وفوران حيوي • والنعنع البري يملأ السفح ، وأدغال الريحان تهيج في أودية الغجرية ، وفي هذه الادغـال تسرح قطعان من الوعول • خيول البحر تزاحمها خيول أخرى (اضطرام) أما الجسد الطري فله صفاء المرآة ، وله « عنقود يجوهر في دعة » وقـد عبرته الزوبعة ( الفورة ) وما عبرته في الوقت نفسه •

انها ليست ، في ليل المدينة ، سوى أعياد البيادر في ابان الحصاد • انها « تفاحة الوعر الخصيب » ، تفاحة الخطيئة الاولى ، جسدها خمـر وطعام • وهذا الجسد الذي يتلوى ويعتصر يكرع « رطوبة الحمى » ثم يحيلها الى ثمر يانع • ولهذا عبثا يحاول الكاهن الاسود أن يطهر هذه المرأة ، اذ هي ترى خلال رغوته الصفراء ، وقناعه الرمـادي ، « كبريتاً تجمّر في مغارة » • وعبثا يكويها بالنار الذي يشوي اللحم الغض • فهي تعلن أنها لا تطيق الطهر ولا تريد العماد •

لقد دمغ جبينها بلعنة حمراء ، وما هذه اللعنة سوى جسدها الذي لاتؤثر فيه النار ، لانه منسوج من خيوط النار • ويروى عنها أنها تطبخ « في الكهوف لحوم أطفال » ، وأنها تصطاد الرجـال بعين سـحرية •

ولايروقها شيء سوى الكهف « المعلق فوق امواج المضيق » • وفي هذا الكهف يستوطن الشرر والحمى والعتمة واللهب والحذر • وهـذه كلها ايماءات الى البؤرة المركزيةللقصيدة ، صورة الشهوة الفوارة • والغجرية تطرب اذ يرتعب المارة من دمغتها الحمراء ، من شبقها الذي لا تخوم له • وهي تعترف انها تطبخ لحم الاطفال ، وذلك « في الليل حين يفتح المرجان في ضوء القمر » ، حين يذوب لون ضفائرها البيضاء ، فتعيش الشـهوة عيد التجلي اذ تخلع عنهاصدفتها التي تغلفهاوتحجزها عن الارتواء • ومن نهديها يشع قلب الصباح • نهداها عنقود من الجواهر • كل هذا يجري ليلا • أما في النهار فتتنكر اتقاء للشتائم ، ولكها تهزأ بالناس في سرها • ولايمكن لاحد أن يعرفها بسبب من تنكرها ، ولكنهـا من يبحـث في القمامة ، اذ ترتبط الشهوة بالوسخ في ذهن انسان الحضارة •

واضح ، اذن ، كيف تدور الشذرات التصويرية كلها حول محور واحد ، وكيف تتراكم الاصداء والشذرات التصويرية بارجاع متشـابهة لكيما تؤسس صورة أساسية تؤلف بؤرة المعنى • فالصياغات كلها تنزع نحو إشخاص الشهوة في أشكال حسية ملموسة تكاد ترى بالعينوتمسك باليد • والجدير بالملاحظة أن جملة من الالفاظ قـد انبثت في القصيدة ، وربما بفعل الطاقة اللاشعورية ، أي من غير وعي الشاعر ، لتؤدي دلالات جنسية مباشرة • ولست أعني تلك العبارات الصريحة التي يعيها الشاعر قطعا ويسمح لها بالظهور طوعا ، بل أعني ألفاظا نشرها اللاشعور نفسه في القصيدة ، دون أن تعني ــ اذا ما أخذت في سياقها ــ أنهـا تتقصد تصوير الشبق في انكشافه الصريح • ومن هذه الالفاظ نذكر : يمخرها

دفع • تعبر ني ، تزحمها • ترغي • تلويه • تعصره • ينهشه • انه اللاشعور وفاعليته السرية المباطنة •

لقد انكشف لنا من خلال هذا المثال أن الصورة في القصيدة المعاصرة قد غدت عملا ينتشر ويمتد ويترامى ، بحيث بات تراكم الصور ، أو الانسوجات اللفظية الصغيرة ، وتلاحم هذه الانسوجات ، والتغام كل منها بالمعنى العمقي المضمر ، هو النهج الذي يسير عليه الشاعر المعاصر • وبهذا أصبحت القصيدة ذات بنية تتبدى على السطح في بعض الاحيان • والاهم من ذلك كله أن الصورة قد باتت مركبة ، فهي تضمر شيئا تومىء اليه ايماء • فعبارة « تفاحة الوعر الخصيب » في ظاهرها تفاحة جيء بها من الجرد الخصيب ، ولكنها في باطنها تضمر تفاحة آدم ، وبالتالي التواصل الجسدي الذي يثمر خصوبة البشر •

□ □ □

« لم تكن حركة الشعر المعاصر مجرد حركة عروضية ، بل حركة نمو عميق حتمته طبيعة الحياة الجديدة ، وفرضته عالمية الثقافة الانسانية المعاصرة ، هذه الثقافة الآخذة بتوحيد العقل البشري بحيث أخذت طرق التفكير تتشابه في العالم قاطبة • والقصيدة العمودية لا تملك أن تعانق مجمل التأثيرات العالمية التي انصبت في منطقتنا عبر الترجمة والاحتكاك بالثقافة الاوروبية الحديثة العالية التطور • وفي مراحل التجدد العامة هذه لابد من أن ينعكس التغير على كل شيء ، على جوهر البنية النفسية والاجتماعية ، بالدرجة الاولى • »

لقد جاءت القصيدة الجديدة لكيما تتمكن من سبر الذات التي

أصبحت بؤرة للتفاعلات الكونية ، أصبحت تلم الوجـودي والتاريخي والنفساني في داخل أنسجتها • لقد تغيرت نظـرة الانسـان الى العالم يوصفه استتبابا ، فالارض لم تعد مركز الكون ، والقيم الموروثة أخذت تخضع للشك والزعزعة ، والحياة المعاصرة تتحرك بخطوات سريعةلاتملك الذات أن تواكبها دون أن تتصدع من الداخل ، والضغوط الاقتصادية والتبدلات السياسية والاجتماعية تطوح بالروح في اتون لاهب ، تقذف به الى حمأة الدوار والتقزز •

ولدت القصيدة الجديدة ، اذن ، لكيما تتمكن من معانقة الذات وشرطها المحدد لماهيتها العميقة ، ولكيما تتمكن من أن تعكس التحولات الناشطة في عالم مقلقل كالح ومحموم • فكان النمط الجديد من الشعر خير نهج للتعبير عن التمزق والانخلاع ، عن الانشطار الدرامي الـذي لا تلمه الا اللفظة الدرامية والصورة المكثفة المتوترة واللغة القادرة على أن تزعزع الارض تحت أرجلنا • وفي هذا الجـو الـدرامي المشحون بالتوتر والقلق يزدهر الفعل المضارع ، الحامل الاكبر للقصيدة المعاصرة وعماد الفاعلية النفسية المشحونة بالاضطراب ، وتتراجع الصفاتوالالفاظ المحددة الى المرتبة الثانية ، تاركة المرتبة الاولـى لاسـتقبال كل ماهو مشحون بالنفساني المضغوط • فكانت صور الحاوي قاتمة تعكس الدمار والتقزز وخواء الوجود وقحل المجتمع العربي المهزوم أمام قوى الحضارة العالمية العاتية • وكانقلق الابداعوهم الخلق ، وكذلك التعبير عنالتضاد الحامل للحركة والولادة الثانية ، هو الهم المحوري لشـعر أدونيس • وكان الاحساسبالبؤس والشقاءالبشريين ، البؤس التاريخيوالوجودي،

البؤس المسحوق تحت مطارق العيش ، بؤرة التمركز لشعر السياب • أما الفلسطينيون فقد غنوا الفاجعة ورأوا حيفاً لاحقا بالروح المضطهد أمام بربرية التاريخ • وجاءت قصيدة بلند الحيدري ، « حواربين الابعاد الثلاثة » بمثابة ملحمة نفسية كاملة ، ملحمة اللاشعور أو ملحمة الاعماق المتوترة المضطرمة بما يعزز فيها علة القلق وشحنة الانشعاب • فهي قصيدة تحاول أن تنبش جملة من العوامل التي تؤسس قاع النفس ، رغبتها في الاثم وطلبها للقصاص •

**ماذا يبقى من أمسك ، ان صار الحاضر نفيا للامس**
**ان صار الطهر شبيها بالرجس**
**وبماذا تطعم نارك يوم الدينونة**
**ولماذا يحلم من يحلم بالجنة**

**يارب**
**ان كنت ستعفو ، فلماذا أوجدت الذنب**

ففي هذا الانقسام الداخلي ، الذي أخذ يؤسس القصيدة المعاصرة، يحدد بلند الحيدري ، احد رواد الشعر المعاصر ، تمزق انسان العصر وانشطار ذاته الواحدة الى ذوات متباينة متصارعة فيما بينها • فجاءت قصيدته تلك ، كما وصفها مؤلفها نفسه « مسرحة للانسان الواحد عبر نزوعه الداخلي وعبر تمزقه مع الخارج وعبر تكوينه لخلفيته الذهنية ، مبدئية كانت ، أم دينية ، أو فلسفية » • ولئن كانت أقسام الانا في هذه القصيدة تأخذ مواقعها في الوعي ، وليس في اللاوعي ، فما ذاك الا لان المثقف المعاصر ، بعد مائة عام من الجهود الجلى التي بذلها علم النفس ، قد أصبح خبيرا الى حد كبير بمنطويات النفس اللا شعورية ، هذه المنطويات التي بات الشاعر المعاصر يتعامل معها عن وعي بها ويوظفها عن

سابق عمد وتصميم في نسيج قصيدته لكيما يتعمق الحال والمعنى ويتعززان .

أما صلاح عبد الصبور فقد استطاع أن يحدد المزية الاولى لذات الفنان بأنها الرغبة العارمة في « عرض ذاتها على ذاتها » . ففي كتيب عنوانه « تجربتي في الشعر » ، يؤكد هذا الشاعر أن غاية العمل الفني لاتتعدى « الظفر بالنفس » ، مقتفيا في ذلك أثر الصوفيين الذين يرون أن السالكين في دروب التوحيد ينتهي أمرهم ويصلون الى غايتهم اذا ما « ظفروا بنفوسهم » . وبهذا الظفر بالنفس تغدو الذات ذاتين ، واحدة تنظر واخرى تراها الاولى ، الشيء الذي لا يتم الا عبر ارتحال صوفي منهك يجتاز دروبا قلقة .

لقد اتجه الشعر المعاصر باتجاه رفض الغنائية المتراخية الهنيئة ، غنائية بدوي الجبل واتباعه في سوريا وغير سوريا ، وذلك لان مثل هذا اللون من الشعر عاجز تماما عن فض الزعزعة والتصدع النفسي الذي بات سمة واضحة للذات في القرن العشرين . ولهذا لايمكن الا تسفيه الرأي القائل بأن لنزار قباني أثرا واضحا على نشوء القصيدة الحديثة . فبينما تجنح لغة نزار وصوره باتجاه الرخاوة والهلامية في الغالب الاعم ، فان لغة القصيدة الجديدة ميالة الى التوتر والكثافة ، الى مالا يخضع كثيرا للعقل المنطقي . ان المرأة التي أعطاها الشاعر الغنائي معظم انتاجه لم تعد تظهر في القصيدة كامرأة خالصة من العلاقات كلها ، بل لقد أصبحت بؤرة ترابطات تتراكب في صورتها صور الذات والاعماق والوجود والتاريخ والقهر والاستبداد ، وكل ما في الكون من جمال وقبح . فالشاعر المعاصر مهتم بعبء العيش ، بأزمة الانسانية ، بانشعاب الذات

واعتلال الروح ، باضطراب التاريخ وتوتر الحياة ، وليس بالهناءة والاغتباط بما في المرأة من مفاتن ، أو بالنواح على حبيبة معينة نواحا هادئا مطمئنا . اننا في عصر يدمر كل طمأنينة وينفيها ، ويرج كل سكينة خاملة ويقذف بها في سلال الماضي المدمر ، الماضي الذي لم يعد قدوة تحتذى ، بل أصبح محطا للتنكر والشتم ، وفي أحسن الاحوال منبعا للاستلهام .

بيد أن هذا التوتر أو الانخلاع الذي أخذ يعيشه الشاعر المعاصر، الى حد بات من الممكن عنده القول بأن القصيدة المعاصرة هي قصيدة الازمة ، أو قصيدة الإشكال ، هذا التوتر وهذا التأزم ، لا يمكن القول بأنهما مستوردان من الغرب ، كما زعم بعض أعداء الشعر المعاصر ، بل هو انعكاس لالم صميمي مشترك بين أفراد الجنس البشري بعامة ، وهو في الوقت نفسه نتاج الذعر الذي يثيره واقعنا الاجتماعي الخاص ، وواقعنا التاريخي المهزوم ، هذا الواقع الذي أخذنا نعيه بشيء من العمق نتيجة لانتشار المدارس والجامعات والصحافة ووسائل الاعلام والكتب وسواها من أدوات التوعية .

أخذ الشاعر المعاصر يعيش خواء العدم وسقم الوجود ، وأصبحت الوظيفة الاساسية للشعر تجسيد المتعارضات ، والبذرة التي تطلعه هي الانشراخ ، انشراخ الوجود الى نافٍ ومنفيّ ، وانشراخ الكينونة الى حضور وغياب يضرب الحصار حول أسوار الروح الذي لا يمتاز بأية حصانة ازاء القلق . وراحت المأسوية تنكشف في هذا الشعر الاصيل مضاعفة ، مأسوية وجودية وتاريخية ، ولاسيما لدى السياب والحاوي . وهيمن احساس الموت على الاول هيمنة قل نظيرها في هذه الآونة ، بينما هيمن

وجدان الخيبة على الثاني ، بحيث كان كل منهما متمّماً للآخر في حقل واحد ، حقل البؤس الذي لامفر من مواجهته والانغماس في حمأته حتى القرار • والحقيقة أن من النادر أن نقع على صورة للموت كتلك التي قدمها السياب • فهذا هو قبر امه يهمس به قائلا : « تراب في شراييني ، ودود حيث كان دمي ، وأعراقي » • بل ان شعوره بهشاشة الانسان وآنيّة العيش قلما يدانيه شعور في عمقه وصدقه وثراء أنسجته • فهو لا يرغب حتى بأن يخط اسمه على الماء نظرا لعبثية كل شيء ، وليس اسمه سوى مجرد اسم تبدد بين اسماء لاحصر لها • ان هذا الاحساس المرير بمجانية التجربة الانسانية ، وهذا الوجدان المنبعث من شدة الاحساس بالقصامة والبرهة العابرة السريعة الارتحال ، وترقب الموت وهو يوشك أن ينخطف على الانسان « كانخطاف الباشق » ، كل هذا القلق وهذا التمزق هو من الموضوعات الاشد مركزية في الشعر المعاصر •

□ □ □

بيد أن ثمة موضوعة طرحها الشعر المعاصر ليواجه بها العقم والقحط والموت والاحساس بخواء الوجود وعبثية التجربة الانسانية • وقد بلغت هذه الموضوعة ذروتها في مجموعتين لادونيس هما « مهيار » و « كتاب التحولات » • وما تلك الا موضوعة الانبعاث التموزي ، موضوعة التجدد والولادة الثانية التي عكستها اساطير الخصب المتنوعة •

من المتعذر أن يكتمل فهمنا لاية مرحلة أدبية الا اذا ربطنا نتاجها بالمرحلة التاريخية التي أطلعتها ، وهي التي تفعل فيها وتنفعل بها في آن معا ، وما ذلك الا لان التاريخ هو الشارط الاول للمبدعات الفنية ، والا

لان المجتمع يغلب أن يصوغ الفن على هيئته ومثاله ، ولكن دون أن يستتبع هذا المذهب ، بالضرورة ، أن لايكون للفن الا بعد اجتماعي فقط ، اذ ثمة الكثير من العناصر الفنية التي لايمكن أن تعزى الى فاعلية المجتمع في الفن • غير ان المجتمع يتدخل الى حد كبير في كيفية التعبير عن هذه العناصر اللاتاريخية ، أي هو يتدخل في أبعادها الشكلية واللغوية بالدرجة الاولى •

ومهما يكن الامر ، يمكن تلخيص المرحلة التاريخية التي نحن بصددها بأنها مرحلة الانبعاث القومي والتفجر الوطني في أقطار الامة العربية • فابتداء من نكبة فلسطين التي كانت بمثابة هزة عنيفة للوجدان العربي ، وانتهاء بانفصال الوحدة بين سوريا ومصر ، مرت الامة العربية بأحداث جسيمة أنجزت تغيرات عميقة في بنية المجتمع العربي والذهن العربي معا • فهنالك الانقلابات العسكرية المتواترة في كل مكان تقريبا ، وهناك حرب السويس وقيام الوحدة والتوجه نحو الاشتراكية وتصفية الاقطاع وصعود طبقات جديدة تتعامل برأس المال كوسيلة أساسية للاستغلال • وهناك ثورة الجزائر ، وكذلك حصول الكثير من الاقطار العربية على استقلالها وانجاز الجلاء عن أراضيها •

ثم هناك ــ وهذا من أهم الاشياء ــ تحول الوطن العربي الى منطقة تصدر سلعة واحدة تقريبا ، هي النفط ، وتستورد أنواع السلع الاستهلاكية كافة • ولن يغيب عن بالنا أهمية تدفق النفط بهذه الغزارة اذ استطاع هذا السائل الاسود أن يعمق اتصال العرب بالغرب وبثقافته المتطورة ، وأن يقدم الاموال اللازمة للانفاق على التعليم والثقافة ، الامر

الذي كان من شأنه أن يوسع رقعة الكتّاب والقراء وأن يحدث بالتالي تغييرا ملموسا في البنية الثقافية .

والخلاصة أن مقولة الانبعاث القومي هي ما يلخص المرحلة التاريخية التي تلت نكبة فلسطين ، والتي ترعرع في اجوائها التحول العميق الذي طرأ على حركة الشعر العربي منذ أواخر الاربعينات . والاوضح من ذلك كله أن الحياة بوجه عام ، الحياة السياسية والاقتصادية ، قد أخذت تتعقد شيئا فشيئا بحيث لم يعد من السهولة بمكان أن تقبل الاندراج في القصيدة العمودية . كما أن تعمق التأثر بالثقافة الاوروبية ، وانتشار الكتاب المترجم ، قد كان من شأنه أن يخلق خيالا جديدا وعقلية مستحدثة .

والآن ، كيف راح التاريخ يصوغ حركة الشعر وفقا لمحتواه هو ؟

الجواب ، مباشرة وببساطة ، هو أن الشعر الجديد قد اندفع وراء مقولة الانبعاث نفسها وعمل جاهدا على بثها في عدد لامتناه من الاشكال الفنية والصور الشعرية ، فمما هو بليغ الدلالة ، ومما هو ليس محض صدفة قط ، أن يتبنى السياب اسطورة تموز ، وأدونيس أسطورة أدونيس ، وعبد الصبور اسطورة اوزيريس ، وذلك في مرحلة تاريخية ( العقد السادس من هذا القرن ) كان فيها الناس لا يشغل عقولهم شيء بقدر ما تشغلها فكرة الانبعاث القومي للامة العربية . وهذا يعني أن جماة النقود التي ذهبت الى أن الشعراء الجدد نقلوا اساطير الخصب والولادة الثانية عن اليوت لم تكن الا قصورا يعجز عن أن يحيل الظاهرة على

أرضيتها التاريخية ، ولا يؤمن بأن مايشكل ظاهرة عامة لايمكن الا أن يكون أصالة مجذّرة في الوعي الاجتماعي .

وأمعن شعراء المدرسة المحدثة في تبني الاساطير التي تنطوي جوهريا على مقولة التجدد أو الولادة الثانية ، ولنقل على جدلية الموت والحياة . ولهذا كثر في الشعر الجنوح نحو الاسطورة بوصفها شكلا فنيا يؤخذ ، لا لذاته ، وانما لكونه مزدلفا لدلالات الانبعاث والتحول والصيرورة والولادة الثانية ، فكثرت الفاظ من مثل العنقاء والفينيق ( طائر الرخ ) وتموز وادونيس وعشتار والبعل وايزيس واوزيريس ، بل والفاظ من مثل الماء والمطر والعشب والنماء والشجرة والنبات ، وما الى ذلك من رموز الخصوبة والدفق الحيوي . وهذه كلها من مستلزمات التجدد ، أو قل الاحياء . ويمكن الذهاب الى أن الشعر الجديد في الخمسينات قد تأسس ابتداء من أساطير الخصب ، ولاسيما ما كان منها ذا أرومة ساميّة ـ فرعونية .

مثل هذا التحول في المضمون والشكل الشعريين ( الفكرة المهيمنة هي الانبعاث والصيرورة ، والشكل المسيطر هو أساطير الخصب ) ، وهو تحول أطلعه الانتقال التاريخي نفسه بفعل التغيرات العميقة في صلب المجتمع ، قد اقتضي تفجير امكانية جديدة من الامكانيات الموسيقية للغة العربية ، وذلك لان عمود الشعر ، بما يحتّمه من رتابة ، أولا ، ومن انصياع لاستبدادية القافية ، ثانيا ، لم يكن قادرا على استيعاب الاشكال الفنية الجديدة ، ولا سيما الاسطورة . والابدى من هذا أن خيال القصيدة يتسم بالانسياح ، أعني بالانفتاح على أبعاد وطبقات روحية لا حدود لها ، وهذا مالا يمكن لعمود الشعر أن يحتويه بسهولة . فكان

لابد اذن ، من الانتقال الى التفعيلة وتفجير طاقاتها الموسيقية بوصفها الوحدة الايقاعية الاساسية للقصيدة ، وبوصفها الاداة الارحب لاستقبال الصورة المتنامية والمؤسسة على صورة أُسيّة واحدة ، لاسيما وأن القصيدة المحدثة تتخلص من الخطابية الى حد بعيد ، على عكس القصيدة العمودية التي سادت النصف الاول من القرن العشرين • والاهم من ذلك كله أن البعد الالماعي للمعجم الشعري المحدث لايسعه أن يتعايش مع ضيق اطار البيت الشعري التراثي ، الذي تناسبه اللغة القصدية المتجهة الى أهدافها دون غموض تقريبا •

ولن يغيب عن بالنا أن القصيدة الجديدة هي نفسها تحول وولادة ثانية للقصيدة العربية برمتها ، فكانت اسطورة الخصب الدالة على التجدد الدائم تعبيرا كذلك ، لا عن انبعاث الامة وحده ، بل وعلى انبعاث الشعر نفسه ، الشعر الذي غدا شابا وعاد من شيخوخته الى يفاعته •

ان تحولا تاريخيا معينا قد رافقه مرافقة ضرورية تحول في المضمون الشعري • وكان هذا المضمون يؤدي وظيفة الشارط بالنسبة الى الشكل • أما الشكل الجديد فقد حتّم تحولا في الايقاع الموسيقي للقصيدة • لقد طرأ التحول على المجمل ، اذن • فمن غير المعقول أن يتحول التاريخ دون أن يتحول الشعر ، بل قل من الضروري أن يتحول الفن كله بتحول الحياة التي يعكسها الفن • ولكن الشعر هو الرائد الطليعي ، أو ربما الصدامي ، لكل تحول طرأ على الادب العربي في الخمسينات ، بل وعلى حركة الفن العربية جملة •

اذن ، شكلت جدلية الحياة والموت ، أو صورة الانبعاث والتجدد، منذ صدور « أنشودة المطر » للسياب في أواسط الخمسينات ، شكلت ظاهرة محورية في الشعر العربي • وهنا نجد أنفسنا ازاء هذا المبدأ العريض :

كل ما هو ظاهرة عامة في الفن ، ولاسيما في الشعر ــ اذ الشعر كان وما زال ديوان العرب ، أو الايقاع الثقافي الاول في الحضارة العربية ــ يحيل على الاجتماعي ، أي هو بالضرورة انعكاس لحاجات التاريخ وانفاض لمحتواه •

ولذا لابد من تخصيص بحوث مستقلة لتحليل الاشكال الانبعاثية في الشعر العربي المعاصر ابتغاء تبيان أثر التاريخ ، أو التحولات الاجتماعية الكبرى ، على النقلة العميقة التي أنجزها الشعر العربي ، ثم كيفية استجابة هذا الشعر لاغراض التاريخ ولحركته الصاعدة •

ولعل من المعروف جيدا أن النقلة النوعية للشعر المعاصر قد بدأت في العراق على أيدي ثلاثة شعراء كبار هم السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري • غير أن هذه الحركة الجديدة ما أن رسخت ذاتها حتى اكتسحت الخارطة الشعرية للوطن العربي كله تقريبا ، ولاسيما مصر وبلاد الشام ، بحيث أصبح اللون العام للقصيدة الجديدة واحدا لدى الجميع، مع تفاوت واضح في المستوى ، بطبيعة الحال •

ولما كانت اسطورة الخصب قد بلغت ذروة تطورها في عملين عظيمين لادونيس هما « مهيار » و « كتاب التحولات » فقد حبوت هاتين المجموعتين بمقالة خاصة • ولسوف اتحدث عن هذه الاسطورة لدى

السياب ، وكذلك لدى الفلسطينيين ، في سياق بحثنا في السياب والشعر المقاوم .

أما بقية الشعراء فان أبرز من تعامل منهم مع هذه الاسطورة فهو خليل حاوي . وتكمن أهمية هذا الشاعر في أنه وصل الى نقطة الموت المطلق ، نقطة العدم الذي لا بعث له على الاطلاق ، وذلك في قصيدته الرائعة « لعازر عام ١٩٦٢ » ، وهي المنشورة في مجموعته الناضجة ، « يبادر الجوع » . فبينما كان أدونيس يكتب « تحولات الصقر » ذروة انتاجه الشعري ، متفائلا بالانبعاث مؤكدا انتصار قوى التجدد على قوى الموت ، كان الحاوي يكتب « لعازر » ليؤكد أن ليس ثمة الا العقم واليباب . فقد جاء انفصال الوحدة بين سوريا ومصر ، وتراجع الخط القومي العربي ، والتدرج الواضح باتجاه النكسة ، جاء هذا كله منعكسا على شخصية زوجة لعازر في القصيدة :

**ليس في الافق سوى دخنة فحم**
**من محيط لخليج**

هكذا كتب الحاوي في قصيدته « الام الحزينة » التي نشرها بعد نكسة حزيران . وجاء هذا القول متمما للرؤيا التي قدمها في قصيدة « لعازر » . وقد يكون الحاوي الشاعر الوحيد بين الشعراء الرواد الذي وصل مبكرا الى هذه الرؤيا ، الى أن الانبعاث العربي لم يكن سوى انبعاث الموت العقيم الذي يوهم بالتجدد .

منذ بداية القصيدة يريد لعازر أن يموت ، لا ليبعث حيا من جديد ، بل ليموت من أجل الموت وحسب . وحين يبعثه المسيح فيعود الى زوجه،

رمز الصحراء والجنين الى الابتلال بماء المطر المحيي ، وبماء الذكر الذي ينتج الولادة ، فانه يعود ميتاً يقف امام المرأة التي تحن الى الحمل والانجاب عاجزا لا تملكه الا رغبة الموت • وبدلا من الماء فان السماء تمطر النار والكبريت • فتتساءل زوجته :

**ولماذا عاد من حفرته**

**ميتا كئيب**

**غير عرق ينزف الكبريت مسود اللهيب**

وبدلا من أن يقوم لعازر بصرع التنين ، كما هو الحال في اساطير الخصب ، فان التنين يصرع لعازر • واذ تهيمن البرودة دون مطر ، وهذا رمز العنانة ، تتمنى زوجة لعازر أن يلفها العدم الابدي • وفي أحسن أحوالها تأخذ باشتهاء فرسان المغول الذين لا يمارسون على الحياة سوى التدمير • وحتى المسيح نفسه الذي يتجلى لها ليس اكثر من شكل جديد للموت ، لانه عاجز هو الآخر عن أن يهب الانبعاث للينباب • وتصير زوجة لعازر صليب الموت الذي لاتجديد له على الاطلاق • وتعجز عشتار عن تحريك شهوة الاله البعل ، ولكن هذا ليس أحسن حالا من لعازر والمسيح • فينتصر التنين نهائيا على البطل المخلص ، فلا يعود امام الينباب أي أمل في الانبعاث والولادة الثانية • ماذا تبقى ، اذن ، أمام الصحراء ؟ ماذا تبقى أمام زوجة لعازر ؟ لا شيء سوى الامحاق الكامل دفعة واحدة والى الابد • ومثلما ابتدأت القصيدة برغبة لعازر في تعميق حفرة القبر ، انتهت برغبة زوجته في الانطواء في الحفرة عينها • وهكذا ، لاشيء سوى الموت ، سوى العدم ، سوى القحط وهمود حركة الحياة، سوى نزف الكبريت « مسود اللهيب » •

هذه الرؤيا العدمية الكالحة لم يصل اليها أي من الشعراء الرواد الا الحاوي وحده • ومع أنها تتناسب مع طبيعته المزمجرة المكتئبة فانها لاتخلو من استجابة لطبيعة المرحلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الهزائم والتفكك القومي ٧٠

أما البياتي فانه لم يصل الى أسطورة الانبعاث الا متأخرا ، وذلك ابتداء من مجموعته « سفر الفقر والثورة » ( ١٩٦٥ ) • ولكن هـذه الموضوعة لم تظهر في شعره بجلاء الا في مجموعته « الكتابة على الطين »، وهي التي أصدرها في مطالع السبعينات ، وعلى وجه الحصر في « قصائد حب الى عشتار » ، حيث لايكون ثمة أمل في الانبعاث الا بالحب • ففي هذه القصيدة يتصل تموز بعشتروت اتصالا جنسيا ، ثم ما يلبث أن يموت لكي يفسح المجال أمام البذرة التي زرعها في رحم الارض لكيمـا تنمو وتصير حياة جديدة • ولكن اتحاد تموز بعشتار يشبه عودة الشيء الى أصله ، وكذلك موته ، فهو ليس موتا بقدر ما هو اتحاد • ويختلف سعي تموز بحثا عن عشتار في ابان غيابها ، يختلف كثيرا عن صورة القحط التي تهيمن على قصيدة الحاوي الآنفة الذكر • فعلى الرغم من أن صور الموت والجفاف واليبوسة تأخذ بالانبثاث هنا ، في « قصائد حب الى عشتار » ، فان تموز ما ينى يبحث عن الخصوبة ، عن الالهـة الام ، حتى يجدها • وليس هذا هو سر المزية في قصيدة البياتي ، اذ هـذه مسألـة استهلكها الشعراء منذ أواسط العقد السابع • ولكن الجديد فيها هو ذلك البعـد الصوفي الذي يقحمه الشاعر على الصلة بين تموز وعشتار ، بين العاشق والمعشوق ، بين المتصوف وربه • فتموز لا يبحث عن الخصـب الا لانه يبحث عن العشق والفناء في ذات المعشوق • ان الحب يغدو فناء هنا ، في

ذات المعشوق ، وفناء في الغبطة الابدية ، واستغراقا في الدهشة الداخلية ذات الطابع الذوقي •

لقد استطاع البياتي أن يجدد هنا ، فعلا ، في تناول الاسطورة التموزية ، وذلك بأندغمها في الذوقية الصوفية وفي مقولات الفناء والاتحاد والعشق • وعبر الحب وحده يتحول الظلام الى ضياء تتعرى فيه الاجساد بغير خجل ، وذلك لكي تتمكن من بعث الحياة • والاهم من ذلك ، أنه حافظ على الامل بعد النكسة، على الرغم من السوداوية التي كادت تهيمن على الشعر العربي في أواخر الستينات وأوائل السبعينات •

أما الشعر المقاوم فلم يتعامل مع الاسطورة تعاملا مباشرا ، أعني أنه لم يولجها في جسد القصيدة كعنصر واع مقصود لذاته أو لتعميق الشكل وتلوينه بالمواد الخام التي تسهم في تمتين التعبير واكساء المعنى بالاهاب الطري ، بل اكتفى بالالماع اليها الماعاشعوريا ، وبتوظيف روحها، أو جوهرها توظيفا قد لايعنيه الشاعر نفسه • فمحمود درويش ، مثلا يوظف عناصر المملكة النباتية بوصفها إحالات على التجدد والحيوية ، وذلك منذ أعماله المبكرة التي تتعامل مع الارض بالروح الاسطورية المتماهية مع روح التموزية ، روح الخصوبة والتجدد والولادة الثانية •

ولعل « قصيدة الارض » أن تكون خير انموذج في شعر درويش لهذا النهج المكتفي بالالماع الى ماهية الاسطورة التموزية • فهي تنطلق من أن الارض تقول « اسرارها الدموية » في شهر آذار ، بل انها تعبّر عن وعي البيت الاول من « يباب » اليوت ليصير على النحو التالي : « آذار أقسى الشهور » وأكثرها شبقا • ومنذ مطلعها نواجه خمس بنات

تمر « أمام البنفسج والبندقية » ، ويقفن على باب مـدرسة ابتدائية ، ويشتعلن مع الزعتر والورد لكيما يفتتحن انشـودة الارض والتربة • فالبنات الماع بالبكارة والتجدد والمدرسة الابتدائية تضم اطفالا واعدين بحياة جديدة ، والزعتر والوردة خضرة وتفتح ، وانشودة التراب حياته وبعثه ، أما لفظة « يفتتحن » فهي اشارةجديدة بالبداية الجديدة ، بعذرية الكون أو الحركة ، بأن الشيء لم يزل طازجا وقد بـدأ العطـاء لتوه • وتدخل الفتيات في العطاء اذ تدخل « العناق النهائي » ، وبذلـك فان « آذار يأتي الى الارض من باطن الارض يأتي ، من رقصة الفتيات » • وهذا يعني أن الشيء يتجدد من داخله ، وأن البكارة دائمة ، وأنالاشياء في حركة مستمرة •

ويتواتر اسم « خديجة » في القصيدة ، وهو بمدلوله اللغوي يشير الى الطراء ، والطراء ، بداهة ، سمة لما هو طازج ، لما هو أخضر وريان • وفي ظني أن اختيار هذا الاسم للمرأة التي يحاورها الشاعر لم يكن الامن خلال الفاعلية الخفية للاشعور نفسه • فلئن كان الشاعر يريد أن يبعث الموات ، أو أن يعبر عن انبعاث القحط وتجدد الحياة ، فانه لا بـد له ، واعيا ، نصف واع ، أو غير واع باطلاق ، من أن يختارالالفاظ التي تخدم هذا الغرض • ولهذا أيضا كثرت في القصيدة الفاظ مثل : آذار ،التراب، العصافير ، اللوز ، التين ، الشجر ، الغصن ، الحشيش ، العشب ،وكذلك كثرت في القصيدة العبارات الدالة على النمو والتحول والخصوبة مثل : وأمي تربي جديلتها ، وامتدادي على العشب ، قمري الليلكي ، نمتد في الارض ، تنتشر الارض فينا ، أسمّي الحصى أجنحة ، ونكتشف البحر

تحت النوافذ . بل تكاد بعض العبارات أن تكون نداء مباشرا بالانبعاث والفوران الحيوي ، كقوله :

**قلت : تكاثر ! تر النهر يمشي اليك .**
**وفي شهر آذار تكتشف الارض أنهارها .**

أو كقوله :

**هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة**
**هذا نشيدي**
**وهذا خروج المسيح من الجرح والريح**
**أخضر مثل النبات ...**

وهنا يحيل بطريقة جد واضحة الى انبعاث المسيح من موته في اليوم الثالث ، انبعاث الموت حياة جديدة صاخبة تجعل الحجارة حمراء متوهجة، الحجارة الصماء العديمة الخضرة قد بعثت ودبت فيها الحركة .

وفي آذار لا تستيقظ الخيول وحسب ، بل ان الموج يتزوج ويتخذ لون القطن ، وهذا يعني أن الفتيات الخمس اللائي قتلتهن البندقية لم يعدن موتى الآن ، وذلك لان البحر في آذار

ينخفض عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس
في شهر آذار ينتفض الجنس في شجر الساحل العربي

ففي إبان هذه الاستفاقة ، هذا الانبعاث الغني بالتوهج والفوران، تزوج الارض أشجارها ، لان الاشياء تنهض عبر تزاوجها ، عبر تلاحم النقائض في وحدة متوترة ومتعارضة من داخلها .

ويوحد الشاعر بين ذاته وبين الحركة الوطنية حين يخاطب الارض على هذا النحو :

**أرجوك ـ سيدتي الارض ـ أن تسكنيني وان تسكنيني صهيلك**
**أرجوك أن تدفنيني مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج والبندقية**
**أرجوك ـ سيدتي الارض ـ أن تخصبي عمري المتمايل بين سؤالين :**
**كيف ؟ واين ؟**

فالشاعر يطالب صراحة بتجدده الخاص ، بأن تسكنه السيدة الارض التي تصير الهة كبرى في هذا السياق ، بأن يغدو عمره خصيبا ، بأن يبعث بعد مايدفن مع الفتيات اللائي اغتالتهن البندقية • ولكنه لا يطالب ، عبر هذه الكلمات ، بتجدده الخاص وحسب ، بل هو يتماهى مع الحركة الثورية بحيث نراه يطالب بتجددها اذ يريد تجدد عمره نفسه•

ويتجاول الموت والحياة في القصيدةصراحة ، وذلك ليوحي بأن عيد الارض عيد الشهادة في سبيل الارض ، وأن التجدد ، بالتالي ، لا يأتي الا من خلال الموت بوصفه الوجه الآخر للعيش • فجفيدات خديجة يقطفن الحجارة ، وبذلك تغدو الحجارة ثمرا يانعا ، اذ في الموت نفسه تكمن الحياة • وفي آذار يصير التراب دما طازجا يمشي في الظهيرة • أما السماء فانها تمطر رصاصا ، وأما الارض فانها تحرق أزهارها • فالنقائض ، اذن، تتزاوج • النباتاتتشتبك وتشترك في « انتفاضةالجنس » ، والحلم يرجع الى الجسد • ولهجة الشاعر تأخذ بعدا نبويا مهيبا ، حتى لكأنه ينطق بصوت كاهن من كهنة تموز أو اوزيريس ، ويتماهى في الفقرة الخامسة مع الارض حتى ليصير اياها ، بل حتى ليصبح جسده وجسدها كيانا واحدا ، هوية واحدة ، ماهية واحدة :

**انا الارض ..**
**يا أيها الذاهبون الى حبة القمح في مهدها**
**احرثوا جسدي !**
**أيها الذاهبون الى جبل النار**
**مروا على جسدي**
**ايها العابرون على جسدي**
**لن تمروا**
**انا الارض في جسد**
**لن تمروا**

وهو الارض ، الطفلة الارض ، في صحوها ، ولذا فانهم لن يمروا ، اذ لا ترحب الارض بغير الذين يتعهدون حبة القمح الشاطئة من رحم الارض . لقد استيقظت الارض من نومها ، « نهضت طفلتي الارض » ، وحبة القمح أخذت تشطأ وتندفع باتجاه الهواء . لقد تم التجدد ، اذن .

لقد اعتاد محمود درويش أن يلمح الى اسطورة التجدد ، أو الاسطورة التموزية ، دون أن يعرض لها عرضا مباشرا ، وهذا واضح من أنموذج « قصيدة الارض » الذي أراه أفضل تعامل حيّ مع التموزية في شعر درويش . غير ان هذا النوع من الانتماء لم يكن الاول من نمطه ، فقد سبق له أن تجلى ، ولكن على نحو أقل عنفوانا وتراصا ، في قصائد درويش التي سبقت « الارض » . فالصورة التي ينهي بها هذه القصيدة هي عينها التي يُنهي بها « طريق دمشق » :

**وينشق في جثتي قمر .. ساعة الصفر دقت ..**
**وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل**

**سبع سنابل ، في كل سنبلة الف سنبلة**
**هذه جثتي .. افرغوها من القمح ثم خذوها الى الحرب**
**كي أنهي الحرب بيني وبيني**
**خذوها ، احرقوها بأعدائها**
**خذوها ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي**
**وامشي امامي**
**ويولد في الزمن العربي .. نهار**

فكما كان جسده منبتا لحبة القمح في نهاية « قصيدة الارض » ، كذلك نجد جثته هنا منبتا للسنابل وللقمح ، للسنابل السبع التي تضمر كل واحدة منهاألف سنبلة ، اشارة الى النموالخصوبة والتوالد ، والماعا الى اسطورة اوزيريس الذي تنبعث جثتـه قمحـا في الربيـع . وكما استيقظت الارض في نهاية القصيدة الاولى ، فان الزمن العربي يستيقظ هو الآخر حين يولد فيه نهار جديد ليختتم القصيدة الثانية .

تكاد « قصيدة الارض » أن تكون اسطورة قائمة بذاتها ، او لنقل انها استقت عناصرها ورموزها من البنية اللاشعورية للانسان في كل مكان وزمان ، ومن هنا أخذت هذا البعد الكهنوتي ، أخذت تلك النغمةالالهية التي تشبه صوت اله يتكلم بلغة نصف واعية ونصف غائمة . وفي ثنـايا صورها الاحتفالية أو القربانية تندمج رغبة الشاعر بالتجدد الفردي مع انتفاضة الشعب يوم عيد الارض في الوطن المحتل ، وكذلك مع جدلية الفصول والتوتر القائم بين الخريف والربيع ، بين اليبوسة والاخضرار . ان ثلاثة عوالم متشابهة تسكن في خلايا النسيج اللغوي وتتضافر لكيما تصنع قصيدة يمكن القول بأنمنطويات اللاشعور الجمعي ،وعلىالاخص

النمط الاعلى لصورة الولادة الثانية ، صورة الولادة الخضراء والخصوبة الطرية ، هي العامل الاساسي في اضفاء المزية عليها • فالشاعر ينطق باسم الارض ، يناديها ، يحاورها ، تماما كما كان الساميون القدماء ، وشعوب العالم القديم ، تعبد ايزيس وعشتر والهة الارض الاخرى ، بحيث يبعث في خيال القارىء ذلك الجلال البدائي الاصلي الغافي في أعماق شعور البشر طرا • ولعل الاكثر استتارا من هذا كله أن خديجة هي الارض نفسها ، وأنها الام الكبرى للفتيات الخمس ، بل للشاعر وللقارىء • وبذلك يحصل نوع من التواصل الصوفي ، نوع من التماهي الاحادي الشبيه بوحدة الوجود ، بين الشاعر والارض وخديجة ، تماما كما يتلاحم الحب والموت في تركيبة واحدة ابان القصيدة • وبذلك كان الشاعر يتكلم انطلاقا من النماذج العليا ، من الابدي الرابض في أعماقنا • ثمة توقان منهوم الى التواصل مع منابع الوجود ، الى تواصل حميمي مع الارض والام والمرأة بوصفها زوجة تنجب الحياة فتجددها وتقهر الموت واليبوسة • وبسبب من هذا التوقان تفجرت الصور صاخبة ، حية وبهية ، تفجرت مشمسة مقذوفة بالنور واليخضور ، حتى جاءت أشبه بلغة طقسية تلم الابدي في نسيجها وتمتلىء بالابتدائي الذي يؤسس المشروع البشري برمته •

وأيا ما كان الامر ، لم تأت الاسطورة لتكون بمثابة عتلة رافعة للقصيدة وانما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها ، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها • وهذا يعني أن الاسطورة كرؤيا وبنية قدمت للشاعر المنافع الفنية أو الشكلية التالية :

أولا ــ دمج الدرامي والشاعري في تركيبة واحدة كانت ضرورية

بعدما انصب الاتجاه على اسقاط الغنائية لكيما تتمكن القصيدة من التعبير عن الهم البشري في توتراته شبه الصوفية • وبذلك استطاعت الاسطورة تعميق الكيف الدرامي الجديد لبنية النفس الحساسة القلقة ، نفس الشاعر الاكثر رهافة •

ثانيا ــ اعطاء المفاهيم والتصورات بعداً شخصيا ، وبذلك فان الصورة تحرم من كل فرصة للهلامية والضبابية ويتحول المجرد الى الياف حية شاخصة أمام البصر والبصيرة •

ثالثا ــ اعطاء المضمون بعدا كونيا يؤكد العلاقة بين حضارات متباينة ومتباعدة ، وبين قيم الحضارات المختلفة العصور والاماكن • ومن شأن مثل هذا البعد الكوني أن يوحد البشرية رابطا بينها بأربطة نفسية عميقة ، أربطة الكليات الثابتة في النفوس على الرغم من تطورات الزمان واختلافات المكان •

رابعا ــ جاءت الاسطورة بمثابة محاولة أنيقة لالغاء الزمن وتعطيله ، بل وللقفز من فوقه ، من فوق التاريخ الطويل ، ابتغاء العودة الى البدائي الذي يصر على ألا يهجر قاع النفس •

خامسا ــ عبرت عن رغبة الشاعر ، بوصفه فردا ، في التطهر والتجدد في الاغتسال في ينبوع الشباب والعودة الى البراءة والطفولة الناصعة ، الطفولة بوصفها اليافا غضة لم تدب فيها عناصر التدمير بعد •

بهذا كله برهنت الاسطورة على أنها تشابك المتباينات واندماجها في وحدة عضوية ، تماما كالصورة الفنية ، سواء بسواء • وبذلك استطاع الشاعر المعاصر أن يعانق الكلية والجزئية ، وأن ينجو من المباشرة في

التعبير ، أن ينجو من النثرية ، وأن يؤسس أرضا صغيرة يقف عليها مع القارىء . ولذلك قد لانجافي الحقيقة كثيرا اذا ما قلنا ان الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الاسطورة كبعد بنيوي شعوري الى جسد القصيدة ، أي منذ ظهور « انشودةالمطر » للسياب فيأواسط الخمسينات، وليس مع كسر العمود الشعري التقليدي ، أو الخليلي ، في أواخر الاربعينات ، وان كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الاسطورة نهجا شبه صوفي للرؤيا الشعرية .

□ □ □

ما من سؤال أكثر جذرية واولوية من سؤال القيمة ، فما قيمة هذه الاعوام الثلاثين من التجربة الشعرية ؟

بدهي أن الشعراء المعاصرين لا يمكن زجهم جميعا في بؤرة واحدة، وذلك نظرا لاختلاف مستوياتهم ، من حيث الجودة ، من جهة ، ومن حيث اقترابهم أو ابتعادهم عن انموذج الحداثة . أما المعيار الاساسي للمزية ، أو للجودة الفنية ، فهو واحد ، بل كوني الاحادية ، انه شحن العمل الفني باليخضور الحي المنبثق من مملكة الداخل النابضة . وهذا يعني أن خصوبة التجربة الباطنية ، ووهج الانفعالات المجسمة ، وقدرة الفنان على ايلاج خبرته الداخلية في القوام الصميمي لارواحنا ، هي المعيار الحاسم لكل فنٍ عظيم له القدرة على الاستمرار ما استمر البشر .

أما الحداثة فهي التواصل الشمولي مع الحضرة الكونية للاشياء ، والكشف عن المعاش البشري كمجمل ، وهذا يعني أن الحضور الشعري في القصيدة برمتها هو المقصد النهائي للشاعر ، وأن تحطيم الاوزان

الخليلية ليس أمرا ذا بال • لقد باتت القصيدة الحديثة كيانا تسكنه نسمة متموجة تنبث في خلاياه كافة ، حتى صار في الممكن أن تحدد هذه القصيدة بأنها نوع من مغنطة اللفظة بحيث تنطق بما لم تألف النطق به من قبل ، أو مالا يمكنها حمله لو انها كانت في سياق نثري •

وفضلا عن ذلك ، فقد أصبحت القصيدة الجديدة ملغمة كثيفة مصهورة من الافكار والمشاعر والاخيلة ، تندغم في كون متآلف وعضوي التلاحم • وانتقلت كثيرا نحو قطاع التجريدي واخذت تمتلىء بالدلالي الصامت والمستتر بعمق في منطويات وحدتها التركيبية المتراصة والمحشودة المقومات • وأخذت تفض حالة الانسان الداخلية ، قلقه وتوتراته المتعارضة وتهتم بنسيج روحه اكثر من اهتمامها بما هو خارجي من مملكة الوصف • وبذلك ابتعدت عن التقريرية والسردية والنثرية ، وأخذت تمجد اللامباشرة والايحائية ، بحيث أصبح الجمال الفني متماهيا ، ومتطابقا تطابق هوية ، مع يخضور النفس المنفعلة بمجمل معاشها ، حضاريا وسياسيا ووجوديا • وكان من شأن هذا العمق أن يحيل بعض القصائد العظيمة الى شيء يشبه الاحجية بالنسبة الى القارىء العادي الضحل الثقافة ، لا سيما وأن اللغة قد صارت نوعا من الاستعلاء على اللغة نفسها ، وأن القصيدة قد باتت مجالا ثقافيا معقدا ومتخالط الاصداء والاصوات • بل لقد وقع بعض هذا الشعر في الصممية ، ولا سيما على أيدي شعراء لم يفهموا المعاصرة ، أو على أيدي بعض الشعراء الراغبين في التجاوز الدائم •

ومهما يكن أمر القصيدة العربية الجديدة ، ملغمة متباينات ، أو مزج الاسطوري أو الصوفي بالتاريخي ، أو مجال ثقافة واسعة ومعمقة ،

فان أمرا أساسيا يبقي المعيار الاول لكل حكم عليها • ذاك هو الداخلية الفنية الحية المعروضة عبر قدرات تعبيرية استثنائية • فالقصيدة تنأى عن الرفعة والمزية حين لا تنفذ الى النـواة المركزيـة للـروح ، حين تنقصها الروحانية بكل مالها من قدرة على تحريض الانفعالات وايقاظ الاعماق الغافية فينا ، وحين تعجز عن أن تكشف لنا عن الغنى الـداخلي لارواحنا نفسها ، وحين لاتشف أمام بصائرنا عما هو سامٍ ومهيب • وهذا يعني أن مضمون الفن يتماهى مع مضمون الباطن ويحتويه بكامل ثرائه وحرارته• فالفـن لايفعل شيئا سوى أنه يتيح لحـدوسنا أفضـل فرصة للتعرف عما هو مركوز فينا سلفا • وحتى حين يعلمنا قيما جديدة فانه لايفعـل أكثر من تحريض الوجدان على استحضار هـذه القيـم من المستودع الميتافيزيقي للنفس ، وهو المستودع الذي يضم التجربة البشرية برمتها •

ومنذ القرون الوسطى تبنت حركة النقد العربي التراثية مبدأ الداخلية أو الروحية بوصفه المعيار الحاسم في نقد الشعر • يقول القاضي الجورجاني في « الوساطة » : « والشعر لا يحبب الى النفوس بالمحاجة ، ولا يُحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة ، انما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربها منه الرونق والحلاوة • وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا • » هذا هو أهم ما في الامر : ان المتقن المحكم ليس العذب على الدوام ، بل العذب الذي له المزية هو ما يصلك من خلال الحدس الفوري المخلوب •

وبعد القاضي بمائة سنة يأتي عبد القاهر الجورجاني ليؤكد المذهب نفسه ، أعني أن مقياس الجودة هو تأثير الصور البيانية في روح متذوقيها لانها تضع هذا المتذوق في حضرة روحه نفسها • يقول عبـد القاهر في

« أسرار البلاغة » : « فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ... فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوي ، بل أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » . لقد صرّح عبد القاهر ، اذن ، بالشرارة الحدسية التي يقتدحها العقل ، أو الخيال ، بمصطلحنا المعاصر . ويضيف هذا الناقد الفذ ، في موضع آخر من كتابه الجليل « أسرار البلاغة » ، ما نصه : « وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين الا اذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر ، وخفي حركته التي هي كالهمس ، وكسرى النفس في النفس » . الحساسية ، اذن ، هي مآل الفن ومادته ، مبدؤه ومنتهاه ، وما ذلك لا لانه خفي الحركة ، شبيه بالهمس ، يجول في النفس ، او الروح ، كما تجول الانفاس .

ولكن الكلام ، مهما يكن نوعه ، لا يبلغ هذا المبلغ الا اذا أُجيد تقصيده ، اعني أنه لا يكون مؤثرا الا حين ينتحي انتحاء خاصا به يصير معه قادرا على أن يلج مملكة الحدس . وهنا نبلغ مقولة التعبير بوصفها معيارا حاسما من معايير الفن . ولقد وصل النقد العربي التراثي الى مسألة الجودة في التعبير قبل عبد القاهر بزمن طويل . يقول العسكري في « الصناعتين » : « ليس الشأن في ايراد المعاني ، لان المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، وليس يطلب من المعنى الا أن يكون صوابا » . ولعل من الخطل الاعمى أن ينظر بعض الناس اليوم الى هذا المبدأ بوصفه نوعا من اعلاء شأن اللفظية الجوفاء . فهو في

الحق أساس لنظرية ترى في العمل الادبي نسيجا لغويا بالضرورة ، والاهم من ذلك أنه تفصيل لما ندعوه نحن اليوم « التعبير الناجح » . ان ما يدعوه العسكري نزاهة اللفظ وكثرة مائه ، هو بالضبط ما يمكن لاي ناقد معاصر أن يسميه مغنطة اللغة ، لان ماء اللفظ هو بخضوره ونبضه الحيوي . انه ليس دعوة الى وحشي الكلام ، بل الى الكلمة المبدعة ، الكلمة المحرضة للحدوس على الاستفاقة لكي تتلقى الروح الوافد اليها مع القصيدة . ولئن كان صاحب « اسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز » قد وقف في وجه اللفظية ، فانما قد وقف في وجه انحطاط اللغة الادبية ، وهو ما يتحدد في عجز اللفظ عن التأثير بسبب من قلة مائه وطلاوته . ففي الممكن القول بأن الثقافة العربية ظاهرة لغوية ، شريطة ان نفهم اللغة بوصفها الكلمة ذات الماء والنزاهة .

استنادا الى هذه المعايير ، نملك أن نطرد الكثير من القصائد التي كتبت في ابان العقود الثلاثة الاخيرة من مملكة المعاصرة ، بل وربما من مملكة الشعر برمته . وهكذا يسقط معظم شعر البياتي ، وكذلك معظم شعر صلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري وكثير غيرهم ، وما ذلك الا لان هذه الاسماء كثيرا ما تفتقر الى الحدوس الصاعقة ، الى التعالي اللغوي ، الى ماء اللفظ ، أو اللفظ ذي الماء ، وبايجاز ، ان هذه الاسماء تفتقر كثيرا الى القدرة على التعبير ، اذ هي يندر أن تكشف ويغلب أن تقرر . ولهذا قلما تدخر الفاظ القصيدة لدى هؤلاء الشعراء شيئا وراء ظاهرها ، وقلما تشير الى اكثر من مضمونها المعجمي . واللغة في انتاجهم تتبدى كما لو كانت أبدية الجاهزية ، ولاتخضع لاي جهد باطني يبذله الشاعر لكيما يرغمها على الانصياع

لتجربته الوجدانية ، أو على التعبير عن حقيقته الخاصة . ان شاعرا تقليديا كبدوي الجبل ، أو كعمر أبو ريشة ، هو اكثر شاعرية من هذه الاسماء ، وربما أكثر معاصرة .

فلعل المهمة الاساسية الملقاة اليوم على كاهل النقد العربي ، ان أراد هذا النقد لنفسه أن يتطور وان يطور الادب في الوقت عينه ، لعلها أن تكون اصدار حكم القيمة على الشعر المعاصر الذي بلغ الاحتلام منذ أواخر الخمسينات ، كما أحسب . وما لم ينجز النقد الادبي عندنا هذه المهمة فانه سوف يظل يتلكأ وراء الحركة الادبية التي تحاول أن تتخطى عقباتها المزمنة بجهود تستحق التجلة فعلا . ولا يمكن لحركة النقد الادبية في ثقافتنا المعاصرة أن تتبلور وتنهض الا عبر حوار طويل ودؤوب مع حركة الادب المعاصر ، حوار يستند الى التقييم اكثر مما يستند الى التفسير ، لان المهم في النقد لا أن تبين ما يقوله النص بل كيف يقول ما يقول . الاهمية للكيف ، للتعبير ، لقدرة العمل الفني على تحريض أرواحنا الغافية ، هذه القدرة التي لا يكفي فيها أن أقول اشكالات العصر بل أن أجعل قولي مؤثرا بالدرجة الاولى . فالفن لا يملك أن يخلصنا من همجيتنا الا من خلال الكيفيات التعبيرية المشحونة بالجهد الاستثنائي التلقائي البعيد كل البعد عن الافتعال . فلقد طرح البياتي اشكالات العصر كافة ( الفقر ، الثورة ، بروميثيوس ، العشق في العالم المتشيء ، هم الخلق ، محي الدين بن عربي الذي يحمل الحقيقة عبئا أثقل من جبل قاسيون ... الخ ) ولكنك ان كنت ذا حساسية موسيقية سوف تختلف معه في مضمار الايقاع الداخلي للقصيدة . ولا تعوز القدرة أحدا لكي يلاحظ استعباد القافية له ، القافية الرتيبة التي تشعر بأنها عبء

على القصيدة كان ينبغي التخلص منه • وهذا كله على السطح • فلئن تعمقت في نصوصه فسوف تجد افتقار اللفظ الى الرونق ، شح مائه وندرة قدرته على الايحاء والخلب •

أما أحمد عبد المعطي حجازي ، فيملك تجربة وجدانية غنية ، ولكنه لم يستطع التعبير عنها • ان الالم وحده لا يصنع فنا ، والا لكان تسعة أعشار البشر فنانين • ولا يمكن للفن العظيم أن تنتجه الا الارواح المكابدة المسلحة بالعبقرية والفذاذة • انظر بأية ثرية يفتتح قصيدة « العام السادس عشر » التي عدها بعض النقاد رائعة :

**اصدقائي !**
**نحن قد نفقو قليلا ،**
**بينما الساعة في الميدان تمضي**
**ثم نصحو .. فاذا الركب يمر**
**واذا نحن تغيرنا كثيرا ،**
**وتركنا عامنا السادس عشر •**

ان هذه الكلمات لا توحي ولا تؤثر ، ناهيك بانها لاتخلب ولاتصعق فاذا كان « المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر » ، على حد عبارة عبد القاهر ، فان مثل هذه الابيات لن تجول في نفسه مجال النفس ، ولن يشعر بأن لها حركة خفية تشبه الهمس • لقد كان الناقد العربي قبل ألف عام يفهم الشعر على نحو أفضل من نحونا ، أو نحو معظمنا على الاقل • وهذا يعني ان الشاعر التراثي الذي أفرز الناقد التراثي الفذ ، لم يزل متفوقا على معظم شعراء المعاصرة •

لقد عبر احمد عبد المعطي حجـازي عن الهمـوم الكبرى للذات المعاصرة ، ولكنه ما أجاد التعبير ، ولهذا فان تناجه لايمكن أن يحشر في المعاصرة بحال ، اذ لا يكفي أن يتبنى الشعر موضوعات حديثة ، بل يجب أن يعبر عنها بطريقة حديثة ، بل قل بنحو شاعري ، اذ الشاعري أبـدي في كل مكان وزمان .

ففي شعر حجازي نرى المدينة تنيناً يفترس الـروح ، ويفرز قلقاً يؤدي بالضرورة الى خلق حنين يتوق بحرارة الى حياة الريف . ولكننا نشعر بهذا الحنين الحار ، لا من البسالة في التعبير بل من تجربتنا الخاصة ، تجربتنا مع المدينة الشرسة الضائعة والمضيّعة . وطرح حجازي الحاجة الماسة الى الحنان والصداقة والفرح وكل ماهو انساني ، وبين أن هـذه الرغبات محبطة ، وعبر عن احساسه بالعزلة والوحدة ، وصرح بمعاناته للخواء وشعوره بالفجيعة وحبه للحياة ، وقدم لنا مجمل الموضوعات التي يمكن أن يقدمها انسان العصر المفجوع ، ولكنه ، مع ذلك كله ، أعجز من أن يحدث فينا أية هزة كبيرة أوعميقة . انه يفتقر الى كل خلب في معظم شعره على الاقل . فبينما نجد الشعر الجديد يقوم على تصوير المعاني ، تصوير الداخل ، إشخاص مملكة الروح وتجسيمها ، فان شعر حجازي ، كالشعر القديم ، سواء بسواء ، يتأسس على تـداعيات المعـاني ، على تقريرها والإخبار بها وتقديمها جاهزة بغير أصداء ولا تموجات . وبينما نجد الفاظ الشعر المعاصر الانجح تحفر طريقها باتجاه بؤرة الزلزلة ،وربما في قطاع المطلق والابدي ، فاننا نجد لغة حجازي عرضية جافة على الرغم من كونية الموضوع الذي تتعامل معه .

لقد آن لنقدنا الجديد أن يكف عن مماثلة الادباء ، لاسـيما وأن

حركة الشعر المعاصر قد انتصرت وحسم الامر في صالحهـا • أمـا وقد مولئت هذه الحركة في ابان نهوضها فهذا امر لا بأس به ، بل هو حتميـة على مايبدو • فالناقد التقدمي يومها هو من دافـع عن عيـوب الشعراء المعاصرين لا من هاجمهم • أما اليوم فالامر على النقيض تماما ، اذ ينبغي أن توضع النقاط على الحروف ، ان أريد لحركة الجديد أن تتقدم ، بل ربما أن تستمر •

ولعل الدعوة الى تفسير هذا الشعر دون تعييره أن تكون موقفـا سلبيا تجاهه وتهربا مكتوما من أهم قضاياه ، أعني قضية القيمة • فلئن كان أسعد رزوق قد أصدر في الخمسينات كتيبا يتعامل مع الاسطورة في الشعر المعاصر ، دون أن يبحث في أهمية الاسطورة كبعد من ابعاد هذا الشعر ، وكقيمة فنية تسهم في تعظيم رؤية الشـاعر للكـون وتوسيعها واغنائها بالعناصر التعبيرية ذات القيمة الفنية ، فهذا شأن مبرر عهد ذاك• أما أن نكتب اليوم ، في أواخر السـبعينات ، أو مطالـع الثمانينات بحثاً لا يبحث في قيمة الاسطورة فهذا مالا أحسبه ذا بال أبداً •

ان بوسع أي معلم قرأ علم النفس أن يدرب تلاميذه على اكتشاف « الانماط العليا » و « الصور البدئية » في الشعر المعاصر ، وأن يردها الى كارل غوستاف يونغ وتلامذته ، فهذا ليس من عزم الامور ، ولكـن ما هو بالغ الحاجة الى الدربة والفطنة ، بل الى الفذاذة والقدرة على رؤية مالا يرى الا بحدس خاص وبصيرة ألمعية ، أن يبين الناقد دور الاسطورة في تعظيم القصيدة المعاصرة ، في توسيع حدقة الشاعر الداخلية النجلاء ، واكتشاف القدرات الباطنية التي استطاعت الاسطورة أن تبثها في القصيدة خلال فترة يفاعة الشعر المعاصر • ما هو الدور التركيبي الذي لعبته هذه

الظاهرة الفنية ، هذا الشكل الفني ، في بناء القصيدة بحيث استطاعت أن تجعل من العمل الادبي استطاعة جديدة .

غير أن سؤالا ذا شأن خاص يمكن أن يثار هنا : لماذا عزف الشاعر عن الاسطورة في أواخر الستينات وفي غضون السبعينات ؟ ولماذا اكتفى، في بعض الاحيان ، بروح الاسطورة دون هيكلها ، دون نصها الصريح . هذا أمر تجب الاشارة اليه والاجابة عنه ، اذا أُريد للنقد أن يواكب حركة الشعر المعاصر مواكبة فعالة .

والاهم من هذا أن نحذر من مغبة اهمال واحد من أهم معايير نقد الشعر ، أعني جودة التعبير . ان تعامل السياب والحاوي وأدونيس مع الاسطورة يختلف اختلافا جذريا عن تعامل البياتي . فاذا كانت مود بودكين ، تلميذة كارل غوستاف يونغ العظيمة ، قد أصدرت في الثلاثينات من هذا القرن دراسة استثنائية بحثت فيها عن الانماط العليا في النتاج الادبي الاوروبي ، قديمه وحديثه ، وبينت فيها أن عظمة هذه النصوص انما ترجع الى اكتنازها بالانماط العليا الكونية التي تؤلف القاع الابدي للنفس البشرية ، لئن كانت هذه الناقدة الفذة قد فعلت هذا ، فانها انما تعاملت مع نصوص لم تعد تشكل عيون الادب الاوروبي وحده ، بل عيون الادب الانساني برمته . انها نصوص قد حكم لها الزمن بالخلود ، فما بقي الا البحث عن المقومات والاسانيد التي استند عليها خلودها وتبجيل الناس لها . أما شعرنا المعاصر فله شأن آخر . ان الكثير من الناس ما زالوا يرفضونه حتى اليوم ، وان شعراءه أنفسهم لا يقبلون كل ما انتجوه ، وان النقد ما انفك يمالؤه ، أو هو يفسره تفسيرا في معظم الاحيان ، بل هو يطوف حوله دون أن يمسه في أحيان كثيرة .

فلعل في الامكان أن نقدم الف انموذج يتألف نسيجه من « الصور البدئية » دون أن يكون عظيما على الاطلاق • وهذا يعني أن المسألة هي مسألة كيفية انبثاث هذه الصور البدئية ، أو الانماط العليا ، في القصيدة، لا مسألة وجودها بمجرده • ان الإشكال هو جودة التعبير بكل حسم • بيد أن العناصر والقيم المجيدة للتعبير شيء يمكن للناقد أن يكشف عنه ما لم يكن كسولا هيابا وخائفا من الملامة حين يقول الحق • ويبدو أن لابد من التوكيد على أننا نحكم على أنفسنا حين نحكم على الآخرين ، ان سلبا وان ايجابا ، أو قل عندما نحكم يحكم علينا •

فالفن المعاصر هو الذات في حالة البينونة الحدسية ، لا الانكشاف الخارجي الراضخ الموضوعية ، وهذا يعني أن الفنان لايسمح للموضوع ( حتى وان تكن النفس والنفساني موضوع هذه القصيدة او تلك ) بأن يمتلكه ، بل هو الذي يهيمن على الموضوع ويحوز حقيقته الباطنة ، بحيث يتأسس نوع من الاستدماج أو الاندغام يؤلف بين الذات الغنية وموضوعتها في تركيبة عينية تعاش باطنيا ومن خلال الحدوس الغنية • فمهما يتحدث الشاعر عن قلقه وبؤسه وحاجاته النفسية العميقة بمعزل عن انتهاج الحدوس الذاهلة المشبعة للبؤرة السرية في أرواحنا ، فانه لن يقدم لنا سوى السطح الخاوي والمظهر الشبحي المفرغ من كل حقيقة محايثة •

فشعر البياتي مثلا يفتقر الى حميم الحدوس • وكذلك هو الحال بالنسبة الى نازك الملائكة وفدوى طوقان ، حيث تسود التقريرية ورتابة الايقاع والقوافي • ويصدق القول عينه على صلاح عبد الصبور الذي تكاد التقريرية أن تلتهم معظم شعره ، ولاسيما نتاجه المنتشر في مجموعتيه

الاولى والثانية • يقول هذا الشاعر في قصيدة له عنوانها « الحب في هذا الزمان » :

**الحب في هذا الزمان يا رفيقتي ...**
**كالحزن ، لا يعيش الا لحظة البكاء**
**او لحظة الشبق**
**الحب بالفطانة اختنق •**

انه يقول الحقيقة ، ولكنه يقولها مباشرة وبروح تقريرية ، بحيث لا تنبث عصارات روحية غاذية في مجمل الشذرات التصويريـة • اننا نتلقى انفعالات الشاعر جاهزة ، نتلقاها دون معاناة ، دون ترميز ، دون أن تقذف في وهج الخيال المستشرف لابعاد الروحانية • والصور في شعر صلاح عبد الصبور تكاد تكون سهلة الصوغ ولا تأتي من خلد قصي • فالفن الرفيع لا يكون الا اذا اهتدى الداخلي الى تعبيره الخاص المفعـم بالعصارة اليخضورية الطافحة بالخصوبة والنشوة •

واللغة في انتاج هؤلاء الشعراء ، بسبب من بعـدها التقـريري ، لا تمثل الشاعرية الا في أدنى الحدود • والصورة تكشف عن نواقصها من حيث هي في الوقت نفسه نواقص في المعاناة أو احجام عن الغوص في مطاق الروحانية ، أو في سورة الانفعال وبؤرة التوتر • لذا ، وبدلا من أن تغتني بمحتويات الروح المشرئب نحو الرؤيا الشمولية ، فانها لا تنطوي الا على وصف شبه موضوعي لحالة داخلية • ان داخلية الفن لا تتحـدد بجعل الداخل موضوعا للعمل الفني ، بل هي تنكشف بالدرجة الاولى من خلال داخلية التعامل مع الموضو ع، اكان من قطاع الـروح أم مـن قطاع

الاشياء • وفي نتاج تلك المجموعة من الشعراء قلما يحمل الوجدان الداخلي عناصر تخارجه بصورة داخلية • فليس الفؤاد المشبع بالقلبية هو محتوى هذا الشعر ومنبع اوراده وانما هو النفس المشوبة بالفردية والعرضية ، وبالتالي العاجزة عن معانقة الكلي بكامل ثرائه وخصوبته • ولذا قلما يوقظ هذا الشعر في أرواحنا أي تفاعل كيفي من شأنه أن يناغم جذور النفس ويبعث فيها نبضا حيا قدساني الطابع •

ان الثروة الحدسية مبتسرة في نتاج هؤلاء الشعراء الستة ، بل هي تكاد ان تكون في حيز الغياب • وعلة ذلك ان الصور تفتقر الى التراكب الذاهل والى المزاوجات الغنية بالمواد الملتغمة في داخل بنية بعيدة عن التسطح والمباشرة • ففي الحقيقة أن سمة التدليس الفني ، أو تزوير الوقائع تزويراً حدسيا يخدم نزعة الروح في التبدي أمام ذاته ، هذه السمة لا يؤتاها الا الشاعر الاندر •

وفي انتاج هؤلاء الشعراء قلما يكون التصوير الفني ــ ككل كتابة عظيمة ــ فاعلية افتراعية ذات طبيعة اختراقية • أما اللغة فقلما نلفاها معذّرة ، بكراً ، طازجة ، قلما نراها لغة شفقية متوهجة نابضة ، بل هي في الكثرة الكاثرة من الاحيان لا تكون الفاظها الا غاسقة ناشفة وعباراتها ماحلة كابية • وهذا مما يحتم بالضرورة أن تجيء الصور ناصلة اللون هشة القوام فقيرة الى الحياة واليخضور الطافح بالبشر والحيوية •

فبينما يتبدى أدونيس في انتاجه الشاب معزّم الشعر ، ويتراءى محمود درويش في قصيدة « الارض » ، مثلا ، أشبه بواحد من كهنة ايزيس او عشتار ، فان الفيتوري والبياتي وحجازي ونازك الملائكة

وفدوى طوقان وصلاح عبد الصبور ( الذي استثني بعض مسرحياته والقليل من أشعاره ) يعرضون أنفسهم بطريقة تفتقر الى كل نبض وحيوية ، الى كل روحية ماهوية ، الى الحدس والكشف الباطني ،وحتى الى الثراء الخلاب للاخيلة المسكونة بهاجس الشعر ، حتى لكأن الروح في نتاج هؤلاء الشعراء غير معني الا قليلا بالصعود والارتقاء نحو حقيقته الماسية ، نحو كامل ثرواته وحميم وجداناته . فالذهول ، أو الانشداه ، بوصفه ينبوع الحدوس وامتلاءها ، قلما يظهر كمنبثق للصور والاخيلة في شعر هؤلاء الشعراء . وسر ذلك أن احساسهم بانفلاق الكينونة الى عالم وروح ، ينقصه العمق ، بل قل تنقصه اللوعة والحرقة . فالذهول الذي لا يتأتى الا عبر الرغبة في حيازة أرواح الاشياء ، أعماقها ، كلياتها الماهوية الرابضة في نواة صميمها المركزي ، من شأن غيابه أو ابتساره أن يحيل الفن الى فاعلية عادية مبتذلة ، فاعلية لا تختلف عن التجريبي اليومي الممجوج بسبب من اعتيادنا اياه وممارستنا المملة له . ان الفن ، كالصوفية سواء بسواء ، لاهم له الا اخراجنا من اسار الالفة الترابية الى مملكة الغرابة المشدوهة . وبهذا المعنى ، لا يكون الفن الاصيل الا ضربا من التعالي المنزه .

ان شاعرا لا يتبنى قضية انسانية كبرى يندر أن يكون شاعرا عظيما فللمتنبي رفض الاتضاع والمناداة بالانفة ، وللمعري قلق الوجود ، ولادونيس التحول ، ولمحمود درويش الثورة الفلسطينية ، وللحاوي اليأس العلمي ، وللسياب حزن الموت وألمه . وليوسف الخال قضيته الكبرى ، فشعره تعبير عن صداع ديمومي يجتاح الروح ويحجره ويطوح به في التوتر . ويوسف الخال في جوهره صوفي جديد يحاول أن يلحم

الكون بما وراء الكون ، أن يوحد بين المطلق والمحدود ، بين الآني والابدي ، بين الكائن البشري ومشروعه الوجودي • فكأي صوفي آخر، لاينزع يوسف الخال الا باتجاه صلح الاضداد وتآخي النقائض ، وبالدرجة الاولى باتجاه رأب الصدع الاكثر تفارقا : المنفى والملكوت •

ولكن ينبغي الا يفوتنا ما فحواه أن تبني الشاعر لقضية كبرى لايكفي وحده لكيما يصير هذا الشاعر عظيما ، فأنت لاتعدم يوميا ان تلتقي بشاعر يتبنى موضوعة الثورة ، ولكن دون أن يعبر عنها بلغة حدسية أو ارببة • فالمسألة هي الاستطاعة لا الطموح ، والذين يكتبون من مواقع الطموح في هذا العالم اكثر بكثير ممن يكتبون من مواقع الموهبة أو العبقرية •

وكائنا ما كان الشأن ، فان مسألة تثمين الشعر المعاصر تحتاج الى دراسة منفصلة قد لايشبعها أقل من مجلد ضخم • بيد أن في ميسورنا منذ الآن أن نحدد خمسة أسماء صنعت شرف المعاصرة الشعرية ببسالة نادرة : السياب وأدونيس والحاوي والخال والدرويش • الاول لمأسويته ، والثاني لارابته الفذة ، والثالث لصدق حلكه الداخلي ، والرابع لصوفيته الطرية ، والخامس لاستيعائه البعد المأسوي للتاريخ • فلو جاز لنا اليوم أن نصنف الشعراء في طبقات ، كما فعل القدامى ، لوضعنا هؤلاء الخمسة في الطبقة الاولى • انهم الرادة الكبار لهذا الاوقيانوس الضخم ، اوقيانوس الشعر المعاصر •

□ □ □

بقيت مسائل كثيرة تخص الشعر المعاصر وتحتاج الى بحوث مستفيضة ، ومن بينها بنية القصيدة الحديثة وابعادها النفسية ونوعية

الصورة الفنية والرمز والشكل الفني • وهذه كلها تحتاج الى مجلدات خاصة تدأب على ربط التطور الشكلي واللغوي بحركة التطور الاجتماعي والنفسي للمرحلة المعاصرة • بيد أن ثمة بعض القضايا التي لا يمكن لهذا البحث أن ينجز شيئا من العمومية ان لم يعرض لها •

ولعل أولى القضايا تلك التهمة اللاغية التي تزعم أن شعر التفعيلة قد مات ، أو هو نشف وأصبح نوعا من تواتر بعض الايقاعات ، أو تكرارا رتيبا لها • فبسبب من هذا الجفاف الذي أصاب عروق الشعر في السبعينات أصبح هذا الشعر مسكونا بالبلادة وباعثا على السأم ، على حد زعم أصحاب تلك التهمة • ولهذا فقد انغمس في اجترار وتكرار نماذجه ، الشيء الذي يعني أنه أصيب بالنمطية ، أو بأحادية الانموذج •

ان هذه التهمة صائبة وخاطئة في آن معا • فهي محقة لان صغار الشعراء ، أو غير الموهوبين منهم ، لم يفعلوا شيئا سوى محاكاة النماذج التي لاقت بعض الاستحسان ، بحيث يمكن تصنيف الكثير من الناس الى صنفين : صنف يدور في فلك أدونيس وصنف يدور في فلك محمود درويش • ولكنها تهمة خاطئة من زاوية أخرى • فلئن كان القردة يتبعون ولا يبتكرون فان هذا لايضير الابداعات الجلى التي أُنجزت في الاعوام الثلاثين الاخيرة • والحقيقة أن هذه هي سنّة الحياة : ابداع وتقليد • ومنتجات الابداع دوما أقل من منتجات التقليد ، ولعل الذهاب الى أن الشعر المعاصر قد تطحلب وتفسّخ بسبب من سقوطه في النمطية يتجاهل أمرين أوليين : ان منتجات العصر الواحد متشابهة الى حد بعيد ، والشعر الجاهلي أفضل مثال على ذلك ، وان العناصر المبدعة حقا في كل عصر شديدة الندرة •

ثم كيف يمكن القول بأن الشعر المعاصر قد تجمد في النمطية وتيبست عروقه ، مع ان محمود درويش قد استمر طوال السبعينات يفاجيء جمهور الشعر بتجديدات مستمرة على الدوام ؟ لقد عبر عن المرحلة بأشكال لايمكن قط أن ترمى بتهمة النمطية وأن يظن فيها الاحتذاء واجترار الانموذج • فالحقيقة أن الشعر المقاوم بوجه عام يختلف في السبعينات عما كان عليه في الستينات • ولست أظننا سنعدم في العقد التاسع شاعرا ، أو مجموعة من الشعراء ، يجددون طرق التعبير الشعرية ، ويصفعون الجنوح الى البراعة المتحذلقة ، وكذلك اجترار النماذج المستهلكة •

اما التهمة الثانية فهي تلك الرامية الى أن المضمون الاساسي للشعر العربي المعاصر هو ثنائية العالم والانا • والحقيقة أن هذه التهمة قد أفضت الى تهمة ثالثة انبثقت منها انبثاقا ضروريا ، ومؤداها أن السمة الماهوية لهذا الشعر هي الرومانسية ، لا الواقعية ولا الالتزام •

ويبدو أنه لابد هنا من توضيح ماهية الرومانسية ، كما حددها أصحابها في الغرب • ليس ثمة من رومانسية الا اذا توفرت شروط ثلاثة : أحلال الطبيعة محل المجتمع ، واحلال الخيال محل العقل ، والتمحور حول هموم الذات • أما الشرط الاول فبعيد كل البعد عن الشعر المعاصر ، ولا أعرف شاعرا معاصرا قط يتبنى هذه الاطروحة • وأما الشرط الثاني فهو جوهر كل شعر عظيم ، أكان رومانسيا أم واقعيا ، بل هو ماهية كل فن على الاطلاق ، لان الفنان يفكر بالصور لا بالمفاهيم والمقولات • وأما الشرط الثالث ، فيصدق الى حد ما على مبدعات بعض الشعراء ، ولايصدق على انتاج غالبيتهم الساحقة •

ان تهمة ثنائية الانا والعالم ، وهي عين القـول بالـدوران حول الهموم الذاتية للفنان ، تجهل أو تتجاهل طبيعة الانا الشعرية في المعاصرة. فالشاعر حين يمحور القصيدة حول نفسه ـ أقصـد الشـاعر الحديث لا القديم ـ فانه انما يفعل ذلك باسم الانسان المطلق ، أو أقله باسـم انسان العصر في هذا المكان حصرا ، اذ الشاعر المعاصر ، بعكس الشاعر القديم ، يماهي بين نفسه وبين الكون ، بين أناه وبين الانا الكليـة التي تتخطاه ، بحيث لا يسعنا الا أن نخمن تخمينا كيف يفرز ذاته عن الـذات الكونية الكبرى . فأدونيس في « الصقر » ، مثلا ، يطابق بين أناه وبين صقر قريش وابي تمام وأبي نواس وسواهم ، وذلـك لكيما يوحي بأن الشاعر بعامة ، وبأن أدونيس بخاصة ، يسهم في الخلق والتجديد . انها ، اذن ، لتهمة باطلة أن يقال بأن شاعرا كأدونيس الشاب ، أو كخليل حاوي ، أو كمحمود درويش ، ذو نزعة رومانسية ، وبأن مضـمون نتاج هؤلاء المبدعين هو ثنائية الانا والعالم . أكل هذا الالتزام بالبؤس الفلسطيني ، وبهم الخلق ، وبالتطلع الى تجديد الحضارة والمجتمع والامـة ، ويتهم هؤلاء الشعراء بتهمة الرومانسية ؟ انه لمن سوء الفهم أن يقال بأن ادونيس الشاب ، شاعر الصيرورة والتحول ، شاعر الانبعاث والحركة والحيوية ، هو انسان رومانسي ذاتي لا يعيش الاثنائية الانا والعالم . وحتى السياب في أزمته مع الموت يحتضن أبعادا كونية ، لانه يعبر عن موتنا جميعا ، وعن موت كل انسان بمفرده . والحاوي في يأسه العلمي ، لا أراه ذاتيا قط ، اذ قد أفصح في التعبير عن هزيمة العرب أمام طود الحضارة الشامـخ ، ووصل قبل سواه الى رؤية حتمية الانتكاس ، حتى لكأنه حدس بهزيمة حزيران قبل أوانها ببضع سنين .

لا يساورني أدنى ريب في أن الشعر العربي المعاصر شعر ملتزم بالقضايا الكبرى لعصرنا وأمتنا ، لمجتمعنا ونهضتنا ، ويعبر كذلك عن القضايا الكونية التي تهم الانسان في كل زمان ومكان ، أقله منتجات النخبة من جيل الرواد . ولئن كان صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي قد انهمكا في موضوعات ذاتية هي من اختصاص الرومانسيين والوجوديين ، فان هذا لا يضيرهما ولا يضير الشعر المعاصر . فهذان الشاعران ليسا غير جزء فقط من حركة المعاصرة . هذا من جهة اولى ، وأما من الجهة الثانية ، فان همومهما كونية ، وان تكن وجودية أو رومانسية ، أو أيا كانت . ان علامة اكتمال ثقافة من الثقافات هي بلوغها الى تحسس مأسوية الوجود . ثم حين يصرخ احمد عبد المعطي حجازي مطالبا حتى بظل صديق في زحمة المدينة الكبرى الخانقة ، اليس هذا منزعا انسانيا أصيلا ؟ اليست هذه الازمة سمة العصر ؟ أليس تفسخ العلاقات بين الناس في عصر المدن الكبرى هو النتيجة الحتمية لازمة عصر يختنق ؟ اذن ، كيف نفرز الوجودي عن الاجتماعي ؟

وقد يصح القول عينه على نازك الملائكة وفدوى طوقان . اليس البحث عن الحب في عصر المصارف والتضخم المالي وشبق الدم وانسحاق شعوب بأكملها تحت وطأة الاستعمار الحديث ، اليس هذا الحق في التساؤل عن مصير الفؤاد البشري نوعا من تحسس الازمة التاريخية ؟ وهنا أيضا لا يسعنا أن نفرز الوجودي عن الاجتماعي ، الذاتي عن الموضوعي .

وما دام الشعر المعاصر ملتزما بالواقع المعاش ، يعبر عنه ويشرحه بأساليب حديثة ، حتى وان تكن ضبابية أحيانا ، وذاتية أحيانا أخرى ،

فلا يمكن أن ننعته بأنه ثورة نفسية ، الا اذا تعمدنا أن نغمط هذاالشعر حقه في الاصالة والرفعة • والقول بأنه جزء من ثورة الفلاحين ضدالمدن مذهب فيه اجحاف كبير ، والاهم من ذلك أن فيه سوء فهم لماهية المعاصرة التي هي في جوهرها تمثيل لروح العصر الجديد ، روح التفاعل مع العالم الحديث ، روح البعد العالمي للثقافة الانسانية • فليس يضير الشعر المعاصر ان معظم شعرائه من أصول ريفية ، وان دلت هذه الظاهرة على شيءفانما تدل على حيوية الريف وترهل المدن العربية ، وهي التي ما عادت مراكز كبرى للثقافة منذ وفاة ابن خلدون وحتى مطلع القرن العشرين • ثم أتوجد مدن عربية معاصرة بالمعنى الحقيقي للفظة ، ولاسيما اذا استثنينا مدينتين أو ثلاث ؟ وهل يملك أي عاقل أن يسمي هذه الاسواق الاستهلاكية الرخوة مدنا بكل جدارة ؟ ان المدن العربية ، منذ مقتل المتوكل حتى أواسط القرن العشرين ، لم تكن سوى تجمعا هجينا لعروق وشعوب ولغات متباينة تمام التباين : الاتراك والسلاجقة والاكراد والصليبيين والمغول والتتر والعثمانيين والمستعمرين الاوروبيين ، وغيرهم من الشعوب الاخرى • ثم ألم يكن سكان الوطن العربي في أواسط القرن العشرين ، أعني عشية الانعطافة الشعرية المعاصرة ، ألم يكن سكان هذا الوطن يتوزع ثلاثة أرباعهم على الارياف وربعهم الباقي على مدن معظمها صغيرة ولا تختلف عن القرى اختلافا كبيرا من حيث العقلية والقيم السائدة ؟

فلعل مما هو أقرب الى الصواب وادنى الى الرشد أن يقال بأن الشعر العربي المعاصر نوع من ثورة حضارية ولدها الصدام بين ثقافة راسخة شامخة كالطود وثقافة راكدة لاتقوى على أن تقف على رجليها • ان

هذا الرأي اقرب الى الصدق من المذهب المكتفي بما فحـواه أن الشعر المعاصر قد ارتبط بنهوض طبقات اجتماعية جديدة في الوطن العربي ، مع انه فعلا قد ارتبط بذلك الصعود المعروف لطبقة تتعامل مع رأس المال التجاري وتستهلك الثقافة مثلما تستهلك السلعة الحضارية • وما يرضاه العقل دونما كبير شك أن يقال بأن الشعر المعاصر قد جاء نتيجة للفوران القومي في العقد السادس ، وانـه جاء استمرارا لتطـور ليس بالقصير خضعت له حركة الشعر العربي بعد التخلص من العثمانيين والاحتكاك المباشر بالغربيين ، اذلا يمكن التغاضي عن الجهود الجلى التي بذلت في العقدين الرابع والخامس من هذا القرن • وبايجاز ، ان ظاهرة شعرنـا العربي المعاصر ، وهي الظاهرة الثقافية الوحيدة الناضجة عندنا ، لاترضى قط بأن تنصاع لتفسير أُحادي الجانب ، حتى وان يكن التفسيرالطبقي ، أو الاقتصادي ، بل لعل هذا التفسير ان يكون أخطـرها وابعـدها عن الصواب ، اذا ما أُخذ بمفرده وعلى مبعدة من العوامل الاخـرى • ان الانسان ، وكذلك ابداعه ، أغنى من أن يندرج في الظاهرة الاقتصادية ، وان يحال الى حركة السوق وحدها • التكامل الشمولي وحده القـادر على فهم الانسان •

فحين يطالب الشاعر بأن يكون موضوعيا او علميا انما يطالب بأن يتخلى عن كتابة الشعر ، وبأن يتحول الى منظر اجتماعي • ولهذا لا بـد من التوكيد على داخلية التجربة الفنية في مواجهـة النزعـة السياسية المسطحة والنزعة الاقتصادية المبتذلة • ولابد من التوكيد كذلك على أن النقد المتكامل ، النقد المتعدد الاوجه ، والذي هو في أُس ماهو نفساني لا اقتصادي ، هو الاقدر على تثمين الفن وتذوقـه وشرحـه ، فالشيء

لايكون نفيسا ( ثمينا ، قيما ) الا اذا كانت له علاقة بالنفس ، بداخل الانسان ، ولهذا كانت بين النفس والنفيس علاقة رحم فقهية .

أن نطالب الشاعر بأن يكون صاحب قضية كبرى أمر يختلف كبير اختلاف عن مطالبته بالموضوعية . وكلنا يعلم أنه ما من شاعر عظيم قط عندنا وعند غيرنا ، الا وله قضية كبرى يتعامل معها ، ولكن بطرق داخلية ، لابرؤيا علمية : اليوت والخواء الروحي للحضارة الغربية ، شكسبير والنفس البشرية ، غوته ومحدودية الانسان ، المعرّي وقلق الوجود ، المتنبي والحطة الاجتماعية لعصر ينهار ، السياب وتجربة الموت ،ادونيس والصيرورة أو همّ الخلق ، محمود درويش والوطن المحتل . وتلكم بعض أمثلة وحسب . وهؤلاء جميعا لم يتعاملوا مع الواقع الا من الداخل، من خلال الصور والرموز والحدوس ، من خلال الروح التي هي الانسان نفسه ، والتي تنزع دوما الى أن ترى نسيجها في مبدعاتها وأن تعاين ذاتها في أفعالها .

□ □ □

لعل الشعر عندنا أن يكون الايقاع الثقافي الوحيد الذي يشكل حركة ، بينما لاتشكل الايقاعات الاخرى الا مجرد ارهاصات بحركة ناضجة . ثمة نقاد وليس ثمة حركة نقدية ، ثمة روايات وروائيون وليس ثمة حركة روائية ، ثمة مسرحيات ومسرحيون وليس ثمة حركة مسرحية، حركة لها قسماتها ، لها مدارسها ، لها خصوصيتها . أما الشعر فوحده الذي يمتاز بهذه السمة ، بحيث يمكن التحدث عن مدارسه وأساليبه ، وعن تفاعل هذه المدارس والاساليب المتباينة فيما بينها . وما التحدث عن

تكلس الشعر المعاصر الا تهمة لاغية • وحتى حين يتكلس الشعر فان هذا لايمكن ان يكون الاعيب العصر ، أما التفعيلة نفسها فهي منجم ثر وخصيب ، منجم قادر على العطاء دوما •

وبما أن شعرنا المعاصر يمتاز دون سواه من ايقاعاتنا الثقافيةالاخرى بهذه الميزة ، يمتاز بنضجه وعمقه وتكامل حركته ، الشيء الذي لم يتح بعد للروايةوالمسرحية ، مثلا ، فانه يشكل ظاهرة علىقدر كبير مر الاهمية والخطورة • فمن شأن مثل هذه الغزارة في الانتاج ، وهذه الجودة في التعبير ، أن تؤكد بأن الشعر كان وما يزال « ديوان العرب » • انه جزء لا من خصوصية أمة فحسب ، بل من خصوصية روح معينة ، روح شبه صوفية تسود ثقافة دائرتنا الحضارية منذ بناء الاهرام حتى اليوم ، بل لعله الخاصة الاصلية للغة العربية نفسها ، لغة الداخلية والوجدان ، الشيء الذي أقر به حتى المستشرقون أنفسهم •

ولئن كان الامر كذلك ، لئن كنا قد طورنا الشعر وحده لانه في جذور أصالتنا وتراثنا وروحنا الميالة الى التصوف والرقة والانفعال والاكتئاب ، ولم نملك أن نطور المسرح ، مثلا ، لانه فن طارىء ، فن بلا جذور في هذه الواحات الجافة ، وبالتالي فانه يحتاج الى طور حضانة طويل ، لئن كان الحال هكذا ، أفلا يجدر بنا أن نتعامل مع خصوصيتنا بشيء من المحبة ، وبشيء من التروي وسعة الافق ، وذلك فقط كيما يتسنى لنا أن نفقه طبيعتنا وامكاناتنا الخاصة ، وكيما نعمل علىتطويرها بشيء من الجدية والرصانة ؟

□ □ □

# السّياب
# وتجربة الموت

عاش السياب مغموسا في الشعر من قمة رأسه حتى أخمص قدمه . ولعل في الميسور القول ، دون افتئات على الحق ، بأن شعراء المعاصرة جملة قد كتبوا الكنايات والصور ، وفي أحسن الاحوال الرموز ، أما السياب فهو وحده الذي قال الشعر ، بالمعنى الفؤادي لهذه اللفظة .

واضح للعين المجردة أن شعر السياب هو الروح في حضرة الموت ، انقذاف الفؤاد البشري في الفاجع ، في مملكة كلية الجوهر ، في الجلال المهيب ليأس الانسان المهزوم ــ لا محالة ــ امام التناهي . فهنا ، في هذا النتاج ، تستدق لوينات المأسوي الممتلئة باللوعة او المواجدة بوصفها الآنة الكبرى التي تشحن القلب الانساني وتؤسس الخيال الشعري المواظب على تجسيد الداخلية في اللغة . ان الماضي المنفلت الذي لا يقبل الاسترجاع ــ وهو مالوّع الشعراء طوال التاريخ ــ يشكل الموضوعة المحورية لشعر السياب . وهذا الاحساس هو ، بالبداهة ، ضرب من التماهي مع وجدان الموت ، ان لم يكن من نتاجه .

ويختلف هذا الشعر عن سواه في أنه يصلك دونما أية صعوبة او عسر ، ولكن دونما كبير سقوط في الخارجية ، على الاغلب ، بينما يحتاج شعر الآخرين الى تعمل وتدبر وكد للذهن لا يخلو من ارهاق . والاهم من ذلك كله أن شعر السياب وجداني يرتّق ينابيعه شعور حاد بالفاجع والمرعب ، بالقهر والحيف النازلين بالروح ، وبهذا يتوافق كثيرا مع مناخ

الشرق العاطفي • فليس محض صدفة أن يُجمع الجميع على احترام السياب ، فلقد أصاب الجوهري الكلي حتما • وهو يتبدى امتداداأصيلا للتراث الشعري العربي ، ولاسيما شعر الرثاء والغزل المقموع المتفجع •

انه ادب مسكون بالحس المأسوي المتأصل في أُس الشعور البشري، في نواته المركزية الكونية • وفي الحق أنه أدب بعيد عن الذهنية والفلسفية ، وأثر الغرب عليه طفيف ، جد طفيف ، لا يكاد يتعدى الايحاء باستعمال الاسطورة • والحقيقة • أن نجاة السياب من تأثير الغرب قد كان مرده الى عامل اساسي فحواه أن هذا الرائد يكتب من وجدانه لا من ذهنه ، ومن تجربته الخاصة ، تجربته في الحياة ، وهي الغنية بالابدي والكلي والعام لان تجربته قد كانت مع الموت الذي ما من شيء أكثر منه كونية • فاذا ما استثنينا المرحلة المبكرة من عمره ، وتلكم مرحلة لا يخلو فيها شاعر من ورود المناهل الكبرى للثقافة العالمية ، أو من التأثر بالآخرين أيا كانوا ، يبقى لنا السياب الناضج الذي لا يصدر الا من منابع خاصة به شخصيا ، ولكنها منابع مطلقة تمت بصلة قربى الى البشر طرا • انه يكتب من مكابدته الخاصة للمعاش ، وهي مكابدة مأسوية جاءت تتاج تجربة عميقة مع الموت والحاجة الى الحب في أبديته والوهيته ، في صدقه الانساني الابتدائي الذي لم ترنقه المدنية المدمرة •

وبما أن السياب هو وحده الذي يكابد بين جيل الشعراء الرواد فهو وحده الذي يكتب الشعر بمعناه الأشمل ، أعني الشعر الذي لو قرأه امرؤ القيس لقال انه شعر • وليست هذه المكابده بالحالة الفردية المطلقة أبدا ، بل هي في الحقيقة التعبير الاكمل لسمة روحية تسود جنوب العراق منذ الالف الرابع قبل المسيح وحتى الساعة الراهنة • فداخلية السياب

الخاصة متوافقة باطلاق مع روح شعب ، مع روح الندب السامي" ، روح التفجع الذي عاش ستة آلاف سنة على الاقل • انـه امتـداد للنواح التموزي الذي يشكو الموت والقحط والجوع والكبت والقمع وسياط الجلادين ، واشكال البؤس الاجتماعي والوجودي برمتها • فالسياب ، اذن ، ليس نتاج ستين قرنا من الشقاء وحسب ، بل هو التعبير الاجمل والابسط قبل كل شي •

□ □ □

لسوف تحاول هذه المقالة ان تتعرف على المحتويات النفسانية المكونة لشخصية السياب • ولاريب في أن معرفة هذه المحتويات هي نقطة الانطلاق الاساسية في فهم نتاجه الادبي ، ومعرفة عناصر الجودة في ذلك النتاج ، اذ من المؤكد أن فهم المحتوى العميق لبنية الشاعر النفسية هو أهم درب يفضي بنا الى فهم نتاجه الادبي •

ولعل في الممكن أن يتم استبار نفسانية فنان ما بعد ما نأخذ بالحسبان ما فحواه أننا نستوعب كل عبارة من خلال استيعاب الوظيفة الكلية التي تؤديها هذه العبارة في حركة تناسج القصيدة • وبكلمات أوضـح ، ان المعنى الذي تحمله عبارة ما ، أو صورة ما ، أو جزئية ما ، انما يتحـدد بتعاضدها مع عبارات اخرى تشكل في مجموعها عنقودا من الدوال يؤدي بمجمله معنى واحدا • وبذلك وحده نتمكن من رؤيـة الجزئيات وهي تتحرك على نسق بعضها باتجاه بعض لكيما تؤسس الكل الذي هو العمل الفني • ولعل هذا أن يكون مبدأ المنهج المتكامل •

وابتغاء التعرف على بنية السياب النفسية ، سوف تقوم هذه المقالة

بجولة في شعره ، ثم ستحاول تحليل قصيدة « حفار القبـور » كتكملة للفهم ، أو كأنموذج كاشف يدل على المحتويات النفسية لشخصية الشاعر بكل وضوح .

## أولا ـ نفسية السياب من شعره

ليس من العسير على المتتبع لشعر السياب أن يلاحظ اهتمام هـذا الشاعر بالموت منذ بواكير انتاجه الشعري ، أي منذ أن كان شابا يانعـا لم يصب بأي مرض بعد . ويتساءل المرء عن اهتمام شاعر ، أو حتى انسان أيا كان ، لم ينتصف عقده الثالـث ، بالمـوت على هـذا النحو اللافت للانتباه . لماذا نجد وجدان الموت يهيمن على السياب الشاب ؟ ان فهمنـا لنفسانية السياب سوف يتوقف ، ولو الى حد ما ، على الاجابة عن هذا السؤال .

ولكن ، فضلا عن الانشغال الدائم بالموت والشعور باللا أمن فان ثمة ثلاث سمات نفسانية أُخرى تتبدى بجلاء في معظـم شعر السياب . هنالك أولا ، النكوص الدائم باتجاه مرحلة الطفولة ، هذا النكوص الذي يتجلى عبر تمسك الشاعر بصورة جيكور ( قريته ) ، وهنالك ، ثانيـا ، معاناة حالة العجز عن التواصل مع الآخرين ، وكذلك العجز عن حبهم ، وهنالك ، ثالثا ، شعور قهري حاد من نوع ما يستمر مدة طويلة . وهذه السمات الثلاث ـ شأنها شأن الكثير من السمات الاخرى ـ ظاهرة في معظم انتاج السياب الشعري في مراحله الشعرية كافة . والاهم من كـل شيء أن هذه العلائم الخمسة هي أكبر سمات الشخصية الانتحارية .

من المؤكد أن صورة موت والدته ( التي وافتها المنية وهو في السادسة ) تظل من بين أبيات شعره بين الفينة والفينة • وبما أن الصورة ترافق انتاجه طوال مراحله كافة فلابد من أن تكون ذات أثر كبير على بنائه النفسي ، بل قد تكون المفتاح الاشد فاعلية في فهم شخصيةالسياب ومرضه وشعره معا • بل ويمكن القول بأن السياب أصبح معنيا بفكرة الولادة الثانية ، وبالاسطورة التموزية بدافع لا شعوري أساسي هوموت والدته الذي ظلت صورته تسيطر على الجانب الاعمق من تركيبهالنفساني طوال حياته • ففكرة البعث ، الولادة الثانية ، محاولة نصف واعيةتبتغي أن تدغدغ السياب وأن توهمه بامكانية الالتقاء بالام في حياة ثانية ، والاسطورة التموزية تتجاوب بما فيها من حزن واسى مع روح السياب الاسوانة ، وتنطوي على فراق بين أم وولدها •

ولعل من الملحوظ في شعر السياب أنه ينطوي على نزعة التدمير الذاتي مبثوثة في اليافه بعمق لا يخلو من شفافية ، بل لا يخلو من صراحة في بعض الاحيان • وفي تصوري أن موت الام ، وكذلك الحرمان الذي تعرض له بعد ذلك ، والاهمال الذي عاناه على يد ذويه ، هذه العوامل وسواها هي التي ولدت نزعة تدمير الذات في نفسه ، وهذهالنزعة بدورها هي التي أدت الى المرض ، أو هي التي عززته وأسهمت في دفعه الى برهة التفاقم • ففي قصيدة مبكرة عنوانها « خيالك » نسمعالسياب يخاطب امرأة بهذه الابيات :

**خيالك من أهلي الاقربين ... أبر ، وان كان لا يعقل**
**أبي منه جردتني النساء ... وأمي طواها الردى المعجل**
**ومالي من الدهر الا رضاك ... فرحماك ، فالدهر لا يعدل**

فالبيت الثاني يقول الكثير ، وهو يصف الوضع النفسي للسياب ، ويحدد حال الاقتلاع من الجذور ، حال خسران كل شيء : الاب والام •

ان النزعة التدميرية هي نتاج نقص سريع في الحنان الـذي يتلقاه الانسان في طفولته ، ونتاج الاضطراب الذي يسود علاقة الطفل بأسرته، أو الذي يسود مجمل العلاقات داخل الاسرة • ولايمكن للنزعةالتدميرية أن تكونأحاديةالاتجاه ، أي لا يمكن الا أن تتجه شطرالداخل والخارج معا ، وهذا يعني أنها تنطوي على الرغبة في تدمير الذات • وحين تسيطر هذه الرغبة الاخيرة سيطرة تامة على الانا ، فان الناتج هو أحد أمـرين ( أو الامرين معا ) : الانتحار أو المرض القاتل •

ففي مجموعة « أزهار وأساطير » التي أنتجقصائدها في الاربعينات، وعلى وجه الدقة في قصيدة عنوانها « رئة تتمزق » نجد السياب يقول :

**كم ليلة ناديت باسمك ، أيها الموت الرهيب**
**وودت لاطلع الشروق علي ، انمال الغروب**

والحقيقة أن هذه القصيدة كلها حوار مع الموت • وهي تبدي تأثرا شديدا بكيتس ، ولاسيما بقصيدته « أغنية الى عندليب » ، التي تقـدم صاحبها مهووسا بحب الموت • ان جنوح السياب نحو الموت في هـذه القصيدة لايشبه الاولع كيتس بالموت في قصيدته هذه ولاسـيما بهذه الابيات :

**ولقد وقعت مرات كثيرة في غرام الموت الهيّن ،**
**ويا طالما وسمته بنعوت ناعمة في الكثير من القصائد الملهمة ؛**
**ورجوته كيما يخرج الى الهواء انفاسي الهادئة**

**والآن يبدو لي أكثر من ذي قبل**
**ان من الغنى أن أموت ،**
**فانقطع في منتصف الليل بغير عناء .**

ويبدو أن ولع كيتس بالموت كان انموذجا أو قدوة لولع السياب بالموت في هذه المرحلة المبكرة من حياة الشاعر العربي . فهاهو ذا في قصيدة « ذكرى لقاء »، وهي من مجموعة « أزهار وأساطير » يقبس هذه الابيات من إحدى قصائد كيتس :

**فتبكي مع العبقري المريض**
**وقد خاطب النجمة الساطعة :**
**« تمنيت يا كوكب**
**ثباتا كهذا ـ انام**
**على صدرها في الظلام**
**وافنى كما تغرب » .**

وعلى الرغم من هذا الجنوح المنهوم نحو الموت ، فان السياب يبدي أسفه وأساه الحاد باتجاه هذه الحقيقة الموضوعية التي لابد من مواجهتها . ومثل هذا الموقف الذي يواظب على تواتره في شعره لايدل الا على الشعور باللا أمن ، مثلما يدل على هذاالشعور نفسه ميل السياب نحو الموت ، لان نزعة تدمير الذات لابد من أن يضايفها الخوف اللاشعوري ، أو الشعوري الواضح في ساحة الوعي . فالاشياء في مجموعة « أزهار وأساطير » تبدو خائفة دائما ، بل والاكثر من ذلك أن الكائنات في هذه المجموعة تظهر مجهدة متعبة . ان تحليلا متأنيا لهذه

القصائد المبكرة قد يكشف عن حقيقتين نفسانيتين مركزيتين : أولاهما أن الشاعر يعاني من خوف لاشعوري ، ربما كان مصدره الاحساس بالتناهي، وثانيهما أن الشاعر مجهد حتى العياء .

ففي هذه المجموعة تكثر عبارات من مثل :

يد واجفة . الرغبة الخائفة . الشراع الكئيب . الضباب الثقيل . الجثة الباردة . الحارس المتعب . السلوة الضائعة . صفحة الجدول الناحلة . الغرفة الآفلة . الكرمة العارية . العالم المجهد . الزمان الثقيل . الظلام العميق . ارتعاش رتيب . الموقد الخابي . الشموع سينطفين . الريح تعول . وسنان هوّم كالسحابة . النور الضئيل . الصمت العميق . الشموع الخابيات . ظلام القبور . الاسى والملال . اسمي الذابل . المخدع القاحل . الشمعة الخابية . الدياميس الضريرة . ناصل الالوان . أفول النجوم . صمته الشاحب الساهم . الموقد الخابي .

هذا فضلا عن ألفاظ من مثل :

مات . غام . اكتئاب . ارتخاء . غيهب . ظلام . بكاء . أشباح . الردى . خريف . ذبول . اصفرار . شاحب . ناضب . مخيف .

ومما هو واضح أن كثرة مثل هذه العبارات ليست مجانية ، وانما هي ذات دلالة فصيحة . فهي كلها تعكس صورة الموت ، وذلك من حيث هي اجهار أو تعبير عن صورة التواري والغيمومة التي تؤسس قاع النفس لدى السياب . وهي تخارج واضح لاحساس اللا جدوى والقنوط من فائدة أي جهد يبذل في سبيل تجاوز الحال ، الامر الذي يضمر الاستسلام

للموت بوصفه طريق خلاص • ولاشك عندي في أن موت الام المبكر هو من بين أهم العوامل التي رسخت في روح السياب صورة التواري والاندثار والشحوب ، شحوب الاشياء وميلها الى الانطماس والزوال • ولعل موت الاشخاص الذين نحبهم بعمق أن يجرنا الى تمني الموت لانفسنا ، وذلك من باب الاقتداء بهم •

وسواء أكانت رغبة السياب في الموت ناجمة عن شعوره باللا أمن ، أو عن رغبته في الاقتداء بأمه ، فان موت الام قد اسهم ، بكل توكيد ، في استيلاد هذه الرغبة وتعزيزها في النفس • ولكن الرغبة في الموت تفرز الخوف من الموت في الوقت نفسه ، اذ من الواضح أن السياب كان راغبا في الموت وكارها له في آن معا • بل لعل خوفه من الموت الذي تخطف أمه وعمق في ذهنه احتمال تخطفه هو ، لعل هذا الخوف هو المسؤول عن الشعور باللا أمن الذي يعاني منه السياب •

ويتبدى هذا الشعور بشكل لا مباشر في التشبث بجيكور التي تشكل في لاوعيه المكان الآمن الوحيد في العالم • فالحقيقة أن جيكور هي صورة اخرى للامومة في الطبقة اللا شعورية من بنية السياب • وتطابقها كذلك صورة عشتار ، وصورة البعث التموزي ، أو الطبيعة الحية ، ووجدان الوطن ( ان حنين السياب الى العراق من أغزر وانبل ما يمكن للمرء أن يرى ) • وهذا يعني أن رموز السياب كلها تقريبا هي رموز أمومية بكل وضوح ، الشيء الذي من شأنه أن يجعل منها رمزا واحدا ، أو تجليات متنوعة لصورة واحدة • ولعل جيكور أن تكون أول وأوضح هذه الرموز الامومية ، رموز الامن الذي تشتقه اللغة

العربية من لفظة « الام » نفسها • فالام أمن والامن ام • ولهذا نراه في قصيدة عنوانها « أفياء جيكور » يخاطبها على هذا النحو :

**جيكور ، جيكور ، يا حقلا من النور**
**يا جدولا من فراشات نطاردها**
**في الليل ، في عالم الاحلام والقمر •**

ان جيكور ليست طفولة وفراشات يطاردها فحسب ، بل هي حقا ملاذه الامني ، وكل ملاذ أمني أمومي بلا جدال • انها المكان الـوحيد ( أو الاول ، على الاقل )الذي يتبدى في شعره المبكر دون أية منغصات• ومن الواضح تماما أنه يخاطب هذه القرية كما لو أنه يخاطب أمه :

**جيكور ، مسّي جبيني فهو ملتهب**
**مدي علي الظلال السمر ، تنسحب**
**ليلا ، فتخفي هجيري في حناياها •**

وفي قصيدة أخرى عنوانها « جيكور واشجار المدينة » يقول .

**والليل في جيكور**
**تهمس فيه النجوم**
**انغامها ، تولد فيه الزهور**
**وتخفق الاجنحة**
**في أعين الاطفال ، في عالم للنوم •••**

فكما تبدت جيكور في المقبوس السابق أشبه بأم تمس جبين الطفل المحموم ، فانها في هذا المقبوس الاخير ملاذ أمني للاطفـال ، انها الامن

الذي يعاني السياب من نقصه ، انها عالم للنوم الهانىء ، الحضن الدافىء الذي تجد فيه أعين الاطفال غفوتها القريرة • فعبارة « عالم للنوم » اشارة شبه صريحة الى أن جيكور ليست عالم الامن فحسب ، بل هي الكون الامومي الانقى والسرير المطمئن في كنف الام الحانية •

فالسياب ، اذ يطرح القرية في مواجهة المدينة ، انما يفعل ذلك من اندفاع الحاجة الى الامن ، الامن بأشكاله الروحية والمادية كافة • فاذا كانت القرية عند الرومانسيين الانجليز بديلا للمدينة من مواقع انسانية عامة ، الشيء الذي يتجسد جاهرا بشكل خاص في قصيدة « القرية المهجورة » للشاعر غولد سميث ، فان السياب يطرح جيكور في مواجهة المدينة من مواقع أمنية أمومية حصرا ، لاسيما وأن هذه القرية تضم رفاة أمه التي كانت مصدر طمأنينته الاولى • وهذا يعني أن جيكور هي المكافىء الشعوري لمضمون لا شعوري يقبع في الراقة الدنيا لروح السياب • ويبدو أنه حين يذكر جيكور انما يذكر الايام الاولى من طفولته حين كان يعيش في كنف والدته آمنا ومغتذيا بحنانها •

بل ان جيكور لا تفتقر الى التطابق ــ حتى في وعيه ــ مع أمه تطابق هوية • فهو يختتم قصيدة « أفياء جيكور » على هذا النحو :

**افياء جيكور أهواها**
**كأنها انسرحت من قبرها البالي**
**من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها**
**من أرض جيكور •• ترعاني وأرعاها**

واذا ما علمنا أن السياب قد كتب هذه القصيدة قبل وفاته بعامين

فقط ، أدركنا مدى سيطرة قبر أمه على أعماقه اللا شعورية طوال حياته وعلى أساس هذه السيطرة ندرك لماذا تتكرر لفظة « قبر » في معظم شعره ، حتى ما كان منه قبل أن يصاب بالمرض .

وفي قصيدة « جيكور والمدينة » ، وهي أعظم ما كتب السياب من قصائد تتعلق بموضوعة قريته ، نراه في المطلع يطرح المدينة نقيضا لجيكور . ولعل هذه الآنة أن تكون المرة الوحيدة التي نجد فيها هذا اللون من المفاضلة ، التي سرعان ما نراها تختفي ليكرس الشاعر بقية القصيدة برمتها لقريته . وربما كان هجومه على المدينة شكلا من أشكال التعبير عن الشعور باللا أمن الضاغط على أعماقه المدمَّرة .

وخلافا للقصائد الاخرى المكرسة لقرية السياب ، فاننا لانجد جيكور في هذه القصيدة مجرد صورة لا شعورية للامن والدعة ، بل هي خليط من صورتين لاشعوريتين تتحاوران وتتجادلان بكل وضوح . وما هاتان الصورتان الا صورة الموت وصورة الأمن . ان صورة جيكور السابقة على موت الام هي التي تولد صورة الامن في لا وعي الشاعر . ويبدو أن موت الام ــ وكذلك الجدة التي تحولت الى أم بعد موت الوالدة ــ ووجود قبر كل من الام والجدة في جيكور ، هو الذي أحال هذه القرية في لاشعور السياب الى قطاع للموت . ولعل من المؤكد أن شعر السياب الذاتي لايمكن فهمه الفهم الحق والعميق الا باتخاذ الصدمة التي ولدها موت الام والجدة منطلقا يتحرك منه المقترب المتعامل مع هذا الشاعر . وربما كان من ابرز أخطاء علم النفس المعاصر انه لم يستطع أن يرى عقدة أوديب بوصفها عقدة تهديد الامن الطفلي ، الامن الذي هو الشعور الاكثر كلية في حياتنا ، لانه يضم ابعادنا برمتها ، بما الحرية والحب

والشبع والصحة والسواء النفساني والصحة الجسمية . ان الطفل يرتبط بأمه حقا ، ويرتبط بها ارتباطا متينا ، وهذا امر كوني لايمكن لعاقل اغفاله . ولكن هذا الارتباط ليس الا انقذاف الروح في مملكة الطمأنينة الهادئة ، في قطاع الامن وصيانة الذات .

ترى ، لماذا تكثر في شعر السياب لفظتا « الموت » و « القبر » ، وكذلك الالفاظ الدالة على التواري والانطماس والغيمومة ، حتى في شعره السابق على مرضه ؟ وما معنى أن يقول في قصيدة « جيكور والمدينة » :

**وجيكور من من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينه .**

ما معنى هذا القول ، ولماذا يكرره في نهاية القصيدة ؟ ماهي السكينة التي احتوت القرية ؟ افلا يعكس السور والبوابة تصوره اللا شعوري لقبر أمه المغلق دونه ؟ أما يمكن للسكينة أن تكون الصمت الذي يلف ذلك القبر ؟ والحقيقة أن السياب كثيرا ما يذكر الموت من حيث هو استحالة اللقاء بالميت . ففي هذه القصيدة نفسها يقول :

**ولاعاد من ضفة الموت سار ،**
**كأن الصدى والسكينه**
**جناحا أبي الهول فيها ،**
**جناحان من صخرة في ثراها دفينه .**

أما يمكن لهذه الصخرة الدفينة في ثرى جيكور أن تكون جثة أمه ، أو ربما جدته ؟ ولماذا هي صخرة ؟ لتعذر نطقها واستحالة احيائها . ثم ان القصيدة كلها قصيدة بعث ، قصيدة احياء ، تتحرق حنينا الى أن تدب

الحياة من جديد في جيكور . والابرز من ذلك أنها تعج بالصور المنطوية على اللا أمن والمتشوقة الى حنان الامومة بكل وضوح ، الصور التي نلمس فيها مباشرة أو بغير مباشرة حاجة الطفل الى أم وحب وأمن :

**ومن يرجع المخلب الآدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه ؟**
**ويخضل من لمسها ، من الوهية القلب فيها ، عروق الحجار ؟**
**بصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار .**

فالطفل يحتاج الى يد تمسح جبينه ، وقلوب الصغار يخلقها الله من سدرة تغرد فيها الطيور . أما اللمس ، لمس الجبين ، فقد رأينا السياب في قصيدةسابقة عن جيكوريذكره بشوق . أما المدينةفتتبدى فيالقصيدة نفسها فسادا اجتماعيا وظلما ماديا فادحا . ولعل هذا الحال اللا أمني المضطرب هو الذي يرده الى جيكور والطفولة الباكرة ، أي الى الامومة حيث يخرج من هذا الشقاء الاجتماعي .

وفي القصيدة عينها نجد هذه الابيات :

**ولاة تستغيث بالمصمد الخفر**
**ان يرجع ابنها : يديه ، مقلتيه ، ايما اثر !**
**وترسل النواح ... ثم يصمت القدر .**

أما يمكن لهذه اللاة التي تبكي من أجل تموز الميت أن تكون السياب الذي يبكي امه بكاء خفيا ؟ ولكن ، عبثا تبكي اللاة ، فالقدر لا يواجه تضرعاتها الا بالصمت .

ان اقتناعه باستحالة الالتقاء بأمه ، وهو ما يتضح في الابيا تالسابقة

وسواها ، قد عزز لديه فكرة مفادها أن الالتقاء لن يتم الا في عالم الموت. ففي قصيدة عنوانها « في ليالي الخريف » يقول :

**في ضلوعي ظلام القبور السجين ،**
**في ضلوعي يصيح الردى**
**بالتراب الذي كان أمي : « غدا**
**سوف يأتي . فلا تقلقي بالنحيب**
**عالم الموت حيث السكون الرهيب ! »**
**سوف أمضي كما جئت ، واحسرتاه !**

والجدير بالذكر أن هذه القصيدة من انتاج الاربعينات ، أي قبل المرض بكثير ، أو يوم لم يكن الا شابا في ميعة الصبا . وأيا ما كان واقع الشأن ، فان « صوت الردى » الصارخ في ضلوعه ، وظلام القبور السجين في تلك الضلوع نفسها ، يفيدان بأنه لن يلتقي « بالتراب الذي كان أمي » الا في « عالم الموت ، حيث السكون الرهيب » .والجدير بالملاحظة أن لفظة « السكون » ومرادفتها لفظة « السكينة » كثيرة التواتر في معجم السياب . أما آخر بيت في هذا المقبوس فيبدي حسرة متلهفة تنم عن تحسب من مواجهة الموت يندر لشاب في العشرينات أن يبديه ، الا اذا كان مصدوما ويعاني من شروخ عميقة في بنيان نفسه . انه الشعور باللا أمن .

جاهر ، اذن ، أن السياب قد كرس عددا كبيرا من القصائد لقرينه ، وأنه قد عرض لها مرارا في هذا الموضع أو ذاك . فجيكور تشكل ظاهرة بارزة من ظواهر شعره . ولايمكن لهذه الظاهرة المتواترة ان تكون مجانية ، بل لايمكن لها الا أن تحيلنا الى ما ليس هي ، أي انها تقبل

الترجمة الى دلالة نفسانية معينة • وفي تقديري أن تشبث السياب بقريته يخفي وراءه نكوصا زمانيا اكثر مما يحيل الى المكاني ، أعني أنه يشير خفية الى تثبت على مرحلة طفلية مبكرة • وهذا التشبث بالطفولة ، اندل على شيء فانما يدل على سوء تكيف مع البرهة الراهنة ، اعني أنه يتمسك باللحظة الخامدة كبديل عن اللحظة القائمة ، لان هذه الاخيرة يتعذر التكيف معها بسبب من غياب الغطاء الامني الذي افتقده بوفاة الام وزواج الاب •

ولئن كانت جيكور مقولة زمانية في اللا شعور فانها اشارة الى التشبث بالماضي • ومن الملحوظ أن الشخصيات الاوديبية والانتحارية تتشبث بالماضي أكثر من سواها • والحقيقة أن شعر السياب يبدي بكل وضوح ميلا الى استعادة الماضي أو امتلاكه من جديد • ولعل قصيدة « دار جدي » ، وهي من مجموعة « المعبدالغريق » أوضح مثال على هذه الحال ، حيث يصرخ :

**طفولتي ، صباي ، اين كل ذاك ؟**
**اين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور**
**كشر عن بوابة كأعين الشباك**
**تفضي الى القبور ؟**

وهو لايدري ما اذا كان يشتهي حجارة الجدار وبلاط المنزل وطلاءه أو يشتهي صباه وطفولته التي قضاها بين تلك الجدران •

ولعل قصيدة « شناشيل ابنة الجلبي » ان تكون مثالا آخر على حنينه الامني أو الامومي الى الماضي • فقد كان في طفولته يعشق ابنة

الجلبي ، وتمر ثلاثون عاما ، وفي اثنائها يحب كثيرا ويعشق كثيرا ،ولكنه مع ذلك يظل حتى اليوم يرقب نافذة ابنة الجلبي ليرى ما اذا كانت تلك الفتاة آتية الى موعده :

**ولم ارها . هواء كل أشواقي ، أباطيل**
**ونبت دونما ثمر ولا ورد !**

وليست قصيدة « ارم ذات العماد » الا تنويعة أخرى على موضوعة الحنين الى الماضي ، ولاسيما الى الطفولة ، بل ان « ارم » كناية عن عهد طفولته نفسه .

وأما الموضوعة الهامة الاخرى في شعر السياب فهي التموزية ، أو العشتارية ، التي اتخذ منها شكلا فنيا كامل الحضور في شعره . فلقد طرح هذه الاسطورة بصراحه وبشيء من التفصيل ، بينما اكتفى بقية الشعراء من جيله بالتلميح اليها والايحاء بها في قصائدهم . ومن المحتمل أن المنطوى اللا شعوري للسياب ، وهو التوقان المنهوم الى بعث السنين الاولى من عمره ، وهي السنون التي قضاها في كنف والدته ورعايتها ، حيث الامن والسلم والدعة ، هذا المنطوى الذي لايملك الا أن يخلق فيه رغبة في النواح بسبب من استحالة انثناء ما انقضى ، هو الدافع الاول الذي دفع السياب باتجاه تبني صورة عشتار النائحة على تموز ،وصورة تموز الباحث عن عشتار التي هبطت الى العالم السفلي ، وهي صورة يكاد ينفرد بها السياب دون شعراء جيله ، أو هي لا تتوافر في أي شعر بقدر ما تتوافر في شعر السياب . ان العلاقة التي تشد السياب الى امه المتوفاة هي عين العلاقة التي تشد تموز الى عشتار الهابطة الى العالم السفلي ، عشتار التي تشبه وفيقة ، ووفيقة امرأة غامضة في حياةالسياب.

ولئن كانت الاسطورة التموزية تتضمن الموت والولادة الثانية في جدليتهما التي لافكاك لها ، ولئن كان السياب يتبنى هذه الاسطورةلتعني هذه الجدلية ، فان هذا التبني لم يكن ليمارسه الشاعر لولا أنه يخـدم غرضا عميقا في قطاعه اللاشعوري • ان أثقل فكرة يعكسها شعر السياب هي أن الموت حقيقة الوجود • وما الولادة الثانية ، كما يطرحها شعره ، الا التمني فقط ، بل التمني الذي يستحيل انجازه • وأول شيء يؤكده نتاج السياب هو استحالةبعث الموتى • وهذه الحقيقةالفاجعة تسيطر على تفكيره سيطرة شعورية ولا شعورية في آن معـا • وهي أكبر مصـدر لاوجاعه •

علينا أن نربط بين هذه الرغبة المستحيلة التحقق ، رغبة بعث الموتى، بعث الام الميتة فيهذه الدنيا ، وبين شعره السابق على تبنيه للتموزيةالتي جاءت شكلا فنيا يبسط من خلاله جوهر ما طرحه من أحاسيس ومشاعر في المرحلة المبكرة من انتاجه الشعري • ان استحالة بعث الموتى في هذه الحياة الراهنة نجده ، وفي أجلى تبدياته ، مبثوثا خلال احـدى قصائد مجموعته الاولى ، وعنوانها « وداع » • انها قصيدة الخوف الراجف من الموت واليأس من الصمود أمامه والاقتناع باستحالة اللقاء بالموتى فيهذه الحياة :

**فهيهات الا أجوب الظـلام بعيدا ، الى ذلـك الغيهب**

والظلام والغيهب هما الموت هنا ، بكل وضوح • وصورة الظـلام بخاصة تتواتر في شعر السياب بشكل لايكفـي أن يقال فيه أنـه لافت للانتباه ، أو انه ذو دلالة بالغة • وهي في الغالب مستمدة من ظلام القبور •

**وهـل كان حلم بغير انتهاء وهـل كان موت بلا آخر**

ما من شيء الا وله نهاية حتى الموت نفسه سوف يموت أو سوف ينتهي • وهذا هو الحلم المستحيل الذي يؤرق السياب •

**سامضي ، فلا تحلمي بالاياب  على وقع اقدامي النائية**

**يستحيل ان يرجع الموتى**

**ستنسين هـذا الجبين الحزين  كما انحلـت الغيمـة الشاردة**

**فالموت اندثاراشبه بانحلال غيمةيستحيل لها ان تتركب من جديد**

**اذا ما قرات « اللقـاء الاخير »  تمنيـت ، في غفلـة هـاربـه**

**لو استرجعت قبضتاك السنين  لـو اسـترجعت ليلـة ذاهبه**

**ولكـن شـيئا حـواه الجدار  تحـدى أمـانيـك الكاذبـة**

فاسترجاع ما مضى ، او اعادة البرهة الغابرة الى الـوجود ، هو كبعث الموتى في هذه الدنيا ــ حلم السياب الرافض للتحقق •

**وقـد باح تقويمهن الحزين  بان اللقـاء المرجى محـال**

وتلكم هي أثقل الحقائق واشدها ارضاخا للروح •

بقي أن نعرف أن هذه القصيدة هي من المجموعة الاولى ، أي هي من انتاج شبابه الباكر •

وفي قصيدة عنوانها « شباك وفيقة » ، منشورة في أنضج مجموعاته الشعرية المتأخرة ، أعني « المعبد الغريق » ، ومكتوبة عام ١٩٦١ ، نجد في الخاتمة هذين البيتين :

**وهيهات أن ترجعي من سفار**

**وهل ميت من سفار يعود ؟**

لقد يئس من عودة عشتار الى ظهر الارض ، بكل وضوح • ومن الملحوظ حقا أن تعرضه للموضوعة التموزية يقل كثيرا في أواخر أيامه ، أي في مرحلة المرض •

ومن وفيقة هذه التي كتب فيها ثلاث قصائـد تجدهـا متوالية في مجموعة « المعبد الغريق » ؟ ولقد جاء في احداها :

**لوفيقه**
**في ظلام العالم السفلي حقل**
**فيه مما يزرع الموتى حديقه**
**يلتقي في جوها صبح وليل**
**وخيال وحقيقه**

ويتضح من قراءة القصائد الثلاث ، ودونمـا أي لبس ، أن وفيقة هذه أمرأة ميتة كان يعشقها في حياتها ، هذا اذا لم تكن تلك المرأة كنايـة عن والدته المتوفاة • وهو يخاطبها كما لو كان يطبق مبـدأ ادجار الن بو القائل : « ان موت امرأة جميلة هو خير موضوع شعري » ، وان الشعر يخاطب أطياف النساء النائمات في قبورهن •

وفي قصيدة عنوانها « من ليالي السهاد » ، منشـورة في مجموعة «شناشيل ابنة الجلبي» ، وكان قد كتبها في باريس بتاريخ ١٨/٣/١٩٦٣، أي قبل وفاته بعام فقط ، وبعد قصائد وفيقة الثلاث بعامين ، نراه يخاطب امرأة بقوله :

**لو صح وعدك يا صديقه ،**
**لو صح وعدك • آه لانبعثت وفيقه**

**من قبرها ، ولعاد عمري في السنين الى الوراء .**

وفي القصيدة الاولى من مجموعته الاولى ، « أزهار وأساطير » ، نجد السياب يتصور امرأة في الموت ويصف ما يجري لها هناك ، وذلك على هذا النحو :

**واذا هلكت غدا ، فلا تجدي ... قبرا ، ومزق صدرك الذئب ؛**
**والبوم يملأ عشه نتفا ... من شعرك المتعفر النخر**
**ويعود ثغرك للذباب لقى ... ويداك مثقلتان بالحجر**
**لا تدفعان أذاه عن شفة ... بالامس اخرس لغوها وتري**
**وليسق من دمك الخبيث غدا ... دوح تعشش فوقه الغرب**
**تأوي الصلال الى جوانبه ... غرثى ، ويعوي تحته الكلب**

يتعامل طرفة بن العبد في معلقته مع الموت من خارج الموت ، أي هو يتعامل مع العيش الذي ينتهي بالموت . أما السياب فيرى الموت من داخل القبر ، أي هو يتعامل مع الموت الذي يبدأ بالوفاة . لقد كان طرفة أشبه بفيلسوف ، أما السياب فليس سوى روح مذعورة . فهذه المشاعر الطاغية الثقيلة العاتية لاتنم الا عن فرط حساسية ازاء الموت ، بينما كانت مشاعر طرفة تنم عن حساسية مفرطة ازاء العيش . فهو يحيا في سباق مع الموت ، ويخاف على الحياة من الموت . أما السياب فيخاف من الموت في ذاته ،أي هو يخشاه لانه موت ، مما يعني أن حس الموت يضغط بثقل شديد على روحه . وصورة تفسخ الموتى التي يقدمها هنا ربما استقاها من تصوره لجثمان أمه التي تعرضت للحال التي يصفها في هذه الابيات . وربما بسبب من جثمان تلك الام كان السياب مضطرا على الدوام أن يتعامل مع

الموت من داخل القبر لا من خارجه • ومما يشجعنا على تصديق هـذه الفرضية أن السياب يصرح بأن طيف أمه لم يفارق مخيلته طوال حياته قط •

ان الصور الراعبة التي قدمها السـياب في المقبوس الاخير تختزن حس اللا أمن بكامل ثقله • واذا ما علمنا أن السياب قد كتب هذه القصيدة عام ١٩٤٦ ، أي كان في أواسط العقد الثالث من سـني عمـره ، فاننا نستهجن توجهه نحو الموت على هذا المنهج الراجف • ولهذا يمكن القول بأن جزءا كبيرا من الشعور باللا أمن المغلغل في النـواة المركزيـة لروح السياب مصدره الخوف من الموت نفسه • اذ لعل الموت الذي اختطف أمه في صغره قد عمق فيه حسا بالتهديد الدائم الذي يوجهه الى الكائنات الحية ، بحيث بات يعتقد بأن الموت الذي حذف امه من حياته ليس بعاجز عن قتله هو نفسه • ولهذا استحال كل شيء الى مخلـب جارح ليس من السهل اعادته الى طبيعته الانسانية بعد تجريده من همجيته •

ولا تقتصر صورة أمه المتوفاة على مرحلة واحدة من مراحل انتاجه، بل هي تظل تسيطر على وعيه وتوجـه شعره حتى أواخـر حياته • ففي قصيدة عنوانها « الباب تقرعه الرياح » ، وقد كتبها في لندن عام ١٩٦٣ ، أي قبل وفاته بعام واحد تقريبا ، نجد هذه الابيات :

**الباب ماقرعته غير الريح**
**آه لعل روحا في الرياح**
**هامت تمر على المرافىء أو محطات القطار**
**لتسائل الغرباء عني ، عن غريب أمس راح**
**يمشي على قدميه ، وهو اليوم يزحف في انكسار •**
**هي روح أمي هزها الحب العميق ،**

**حب الامومة فهي تبكي :**

**« آه يا ولدي البعيد عن الديار !**

**ويلاه ! كيف تعود وحدك ، لا دليل ولا رفيق ؟ »**

**اماه ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار**

**لاباب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار**

**كيف انطلقت على طريق لايعود السائرون**

**من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار ؟**

السياب مغرم دوما بفكرة فحواها أن الموتى لا يرجعون ، كقوله في قصيدة « المعبد الغريق » : « اذن ما عاد من سفر الى أهليه عوليس » • ففي هذه الابيات الاخيرة نلاحظ مسألتين هامتين :

أولا ــ تبسط الابيات الاربعة الاخيرة اقتناعه الموجع لروحه ، والذي فحواه أن من المستحيل ملاقاة الموتى •

ثانيا ــ ان أمه لاتسأل عنه في الحقيقة ، وما تخيله لهذه الصورة الا اضفاء منه ، اضفاء لا يستهدف الا التعبير عن حاجته الى الحنان الذي لا يملك اطلاقا أن يناله من الاخرين ، مما يجعله يصر على النكوص الى صورة الام ، والى طفولته وغابر أيامه الآمنة • ولهذا نراه يتمنى لو ان أمه لم تغب « خلف سور من حجار » ، هذا السور الذي يذكرنا بسور لف جيكور في قصيدة سابقة ، بل ويشجعنا على الاعتقاد بأن جيكور في ذلك الموقع لم تكن سوى امه التي لفها القبر •

وبما أن هاتين النقطتين هما السمتان المحوريتان لشخصيته ، فانهما تشكلان جزئيتين متواترتين في شعره باستمرار • ونظرا لانشغاله بصورة

أمه فانه يتابع بسطها في القصيدة السابقة نفسها على هذا النحو :

**كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يولولون ،**
**يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون**
**ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار ؟**

انه يتحدث هنا عن وفاة أمه • أما الصغار فهم على الارجح اخوته الذين يسألون عنها وينتظرون عودتها دونما جدوى ، بل ويتراكضون على الطريق الذي سوف تعود عليه ، ولكنهم ما يلبثون أن يخافوا ويملوا من بحثهم عنها فيعودون الى منزلهم •

ثم يتابع مذكرا ايانا بقصيدة « الغراب » لادغار الن بو :

**الباب تقرعه الرياح لعل روحا منك زار**
**هذا الغريب !! هو ابنك السهران يحرقه الحنين**
**اماه لينك ترجعين**
**شبحا • وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين**
**قسمات وجهك من خيالي ؟**
**أين أنت ؟ اتسمعين**
**صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين الى العراق ؟**

فالباب الذي تقرعه الرياح يذكرنا بقصيدة « الغراب » المشهورة ، قصيدةادغار الن بو الذي قرعت الريح بابه فظنها الينور المتوفاة، تماما مثلما يتوهم السياب أن امه تقرع بابه عائدة من عالم الموت • والجدير بالملاحظة أن الشاعر في هذه المرحلة من عمره ، مرحلة النزع الاخير ، يتذكر وفيقة ويتمنى بعثها هي الاخرى • ولئن كانت وفيقة امرأة عشقها السياب في

حياتها ، ولئن كانت حقا امرأة ليست امه ، فانه قد وصل الى دمج صورة هذه المرأة بصورة امه ، بل وبصورة عشتار وتموز ، بحيث لايتحدث السياب في هذا كله الا عن الموتى وانبعاثهم .

والاهم من ذلك هو هذا الاعتراف الصريح الذي تجهد هذه المقالة نفسها كي تنتزعه استقراء من قصائد السياب ، او من خلال استنطاق النصوص :

**أماه ليتك ترجعين**
**شبحا . وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين**
**قسمات وجهك من خيالي ؟**

ان أمه ــ باعترافه هذه المرة ــ قد عاشت في أعماقه طوال حياته ، ولابد من أن تكون قد اسهمت اسهاما كبيرا في تركيب شخصيته وفي انتاجه الشعري .

وثمة قصيدة أخرى في المجموعة عينها ، « شناشيل ابنة الجلبي » ، وعنوانها « نسيم من القبر » ، كتبها في نيسان من عام ١٩٦٣ ، وهي بمجملها مخصصة لمخاطبة امه في القبر . وفي الفقرة الاولى نجد صورة للموت راعبة :

**نسيج الليل كالآهات من جيكور ياتيني**
**فيبكيني**
**بما نفثته أمي فيه من وجد وأشواق**
**تنفس قبرها المهجور عنها ، قبرها الباقي**
**على الايام يهمس بي : « تراب في شراييني**

**ودود حيث كان دمي ، واعراقي**
**هباء من خيوط العنكبوت ، وأدمع الموتى**
**اذا ادكروا خطايا في ظلام الموت .. ترويني**
**مضى أبد وما لمحتك عيني ! »**

ولعل أبرز شذرة يمكن ان تلفت انتباهنا في هـذا المقبوس هي : « قبرها الباقي على الايام يهمس بي ... » وهو غير باق في أي مكان قبل خيال السياب نفسه . وأما استحالة الالتقاء بالموتى في هذه الدنيا فلابد من أن تطل برأسها ، وقد بسطت هذه القناعة ذاتها عبر البيت الاخير ، ولكـن بشيء من الالماع لا التصريح .

ولعل من أهم عوامل هذا الانشداد الى قبر الام هو أن السياب لم يجد ما ينقصه من الحنان لدى أي من الاحياء ، الشيء الذي من شأنه أن يعزز الشعور بالقلق واللا أمن ، وأن يفرز حس الخيبة والاحباط . ويا طالمـا عبر هذا الشاعر عن الخواء العاطفي للعالم ، ومن بين هذه اللحظات ما جاء على لسان « ربة البيت » في الجزء الاول من قصيدة « منزل الاقنان » ، وعنوانه « في جيكور » ، حيث تقول هذه المرأة التي لا تنطـق الا بلسان الشاعر نفسه :

**ياخيول الموت في الواحه**
**تعالي واحملبني ، هذه الصحراء لافرح**
**يرف بها ، ولا امن ولا حب ولا راحة .**

اذن ، هذه الحياة التي يعيشها الشاعر ليست سوى صحراء قاحلة ، لاتضم الفرح ولا الامن ولا الحب ولا الراحة . هكذا بمباشرة ودونما أية

تورية . ولا ريب في أن هذه الحال هي السبب الاساسي بين أسباب تثبت السياب على صورة قبر الام أو جثمانها . وها هوذا يعترف باخفاقه في مضمار الحب ، ولو انه ليس بالمسؤول عن ذلك :

**ولكن .. كل من أحببت قبلك ما أحبوني**
**ولا عطفوا علي ، عشقت سبعا كن احيانا**
**ترف شعورهن علي ، تحملني الى الصين .**

وهو يحمل شعورا حادا بالحاجة الى الآخر ، أيا كان ، بل هو يعاني من انغلاق الآخر ازاء رغبته الحادة والعميقة في مقاوضة العواطف . وما السر في حدة هذه الرغبة الملحة سوى شعوره باللا أمن . فهاهوذا يقول :

**قساة كل من لاقيت : لازوج ولا ولد**
**ولا خل ولا أب أو أخ فيزيل من همي**

وهذا اعتراف صريح بالاخفاق في الوصول الى الآخر ، وفي عدم القدرة على الحب . وازاء هذا الوضع كان لابد للسياب من الاستمرار في التثبت على صورة قبر الام ، هذه الصورة التي طبعت في ذاكرته منذ الطفولة . وكان لابد له كذلك من أن تتشكل لديه النزعة التدميرية التي تنشأ عادة بسبب من عدم اشباع الحاجات الرئيسية ، ولا سيما الحاجة الى التعاطف . فقد عانى في طفولته من النقص في الحنان الذي نجم عن وفاة والدته ، ومن الاهمال الذي لاقاه على أيدي ذويه . أما في شبابه فقد عانى من اخفاقه في الوصول الى الآخر بوجه عام .

بيد أننا لن ننسى ما فحواه أن تثبت صورة الام في وعيه منذ الطفولة

قد اسهم اسهاما كبيرا في اخفاقه العشقي • اذ ربما كانت هذه الصورة من الحدة بحيث تمنعه ، بطريقة لاشعورية ، من التواصل مع الآخر ،وبحيث تخلق فيه جنوحا الى اغلاق باب النفس أمام العلاقات الحميمة •

وان كان لنا أن نحكم من تواتر كلمة « كآبة » في شعره ، وكذلك من الشذرات التصويرية الدالة على القتام والحلك ، ففي وسعنا الذهاب الى انه كان شخصية كئيبة مضطربة • ومما هو جدير بالذكر ، بل مما هو ذو دلالة ناصعة ، أن لفظة « كآبة » تتواتر في نتاجه المبكر والسابق على مرحلة المرض • ومن الواضح أن شعورا باليأس يهيمن على معظم شعره الذاتي في مختلف مراحله • ومما هو على درجة كبيرة من الاهمية أن الاشياء تظهر في الغالب غائمة عبر شعره • والارجح أن هذه الغمة التي تغلغل في الموجودات لامصدر لها الا صورة القبر المعتمة أو الضبابية • وهذه الصورة ذائبة في شعره الذاتي كله ، وهي تظهر دون وعيه أحيانا ، بل ودون ارادته ، في بعض اللحظات ،

واذا حق لنا أن نحكم على سحنته من صورته الفوتوغرافية فاننا نلحظ أن قسمات وجهه تشي بجنوح عميق الى العزلة والانطواء على الانا ، الامر الذي يعني أن اخفاقه في التواصل مع الآخر يرجع في جزء كبير منه الى شخصيته هو ، هذه الشخصية التي صيغت من خامة أساسية هي صورة موت أمه وصورة قبرها المستقرة دائما في أعماقه • وحين اعترف بأن طيف أمه لم يفارق مخيلته طوال حياته فانه لم يبالغ قط ،وآية ذلك تواتر صورتها أو ذكراها في مراحل شعره كافة • ففي قصيدة « أم البروم » يقول :

**وتسمع ضجة الاطفال أم ثلاثة ضاعوا ،**

**يتامى في رحاب الارض : ان عطشوا وان جاعوا**

فمن هي هذه الام ، ومن هم هؤلاء اليتامى الثلاثة الذين ضاعوا ؟

وفي قصيدة « الام والطفلة الضائعة » نجد أما تحن الى ابنتها تماما كما يحن السياب الى أمه ،فهي ترى ابنتها « في أبد من الناس » ، في الناس طرا ، وتتمنى لو تراها ماثلة غير موزعة على هؤلاء جميعا . وفي قصيدة « مدينة السراب » تتواتر موضوعة وفيقة من جديد . وفي قصيدة « فرار عام ١٩٥٣ » المكرسة للعراق ، والحنين الى العراق ، نسمعه يقول :

**وهبت الريح من الغرب**
**تحمل لي دربي**
**تحمل من قبرها ذر طين**
**تحمل جيكور الى قلبي**

وهنا لايمكن ان يتحدث الا عن امه ، عن وفيقة ، عن بيرسفون التي هبطت الى عالم الموتى ، والتي يتواتر موضوعها في شعره ويتكرر مرارا .

وفي قصيدة عنوانها « سهر » يتحدث عن الاطفال الموتى ويقول :

**وناموا في حمى الام التي لا يستوي الاطفال**
**ولا الاشياء الا في حماها ...**

فهو ، اذن ، يدرك أن الامن لايوجد الا في حمى الامهات .

وفي قصيدة « نداء الموت » يقول :

**وتدعو من القبر امي : « بني احتضني فبرد الردى في عروقي ... »**
**وباق هو الموت ، ابقى واخلد من كل مافي الحياة .**

**فيا قبرها افتح ذراعيك ...**
**اني لآت بلا ضجة ، دون آه !**

وفي قصيدة « غريب على الخليج » ، وهي من نتاجه في مطالع العقد السادس من هذا القرن ، نجده يقول :

**هي وجه امي في الظلام**
**وصوتها ، يتزلقان مع الرؤى حتى انام ،**

ويكثر التصاقه بصورة امه في أخريات حياته ، أي كلما اشتد به الداء ، ولاسيما في القصائد التي كتبها عام ١٩٦٣ ، ونشرها في «شناشيل ابنة الجلبي » .

اذن لما كانت صورة القبر ووجدان الموت هما اهم المحتويات الانفعالية في نتاج السياب ، ولاسيما اذا آمنا بأن السياب ينظر الى الظلم والاضطهاد الاجتماعيين أو التاريخيين على أنهما من بين أشكال الموت ، لما كان الامر كذلك لم يعد من الصدف ان تهيمن صور الغيمومةوالانبهام والتواري على شعره . فالاسلوب ، بما فيه من مفردات وتعالقات لفظية وشذرات تصويرية ، انما ينبثق من أرضية نفسانية ، اذ هو لايعدو كونه تخارجالمحتويات الاديب ، ايا كان . وفيحسباني أنتركيز دراسةالاسلوب وتحليله على الخلفية النفسانية للاديب هو واحد من انجع السبل نحو تطوير تحليل الاساليب الفنية . فمما هو بليغ الدلالة أن نجد الجزئيات والمفردات المشيرة الى الانبهات والحلك تملأ معجم السياب وتضفي اللون القاتم على صوره . ولعل النحوى المركزي لهذه الظاهرة أن يتخلص في

أن أعماقا مدمرة أو مكلومة لايسعها الا أن تفـرز لغة قاتمـة وشذرات تصويرية عاتمة .

والآن ، فلنلخص فهمنا لشخصية السياب في النقاط التالية :

أولا ــ كان موت الام صدمة كبيرة في حياته ، ولم يملك التخلص منها حتى ساعة وفاته . وقد وجهت هذه الصدمة شعره الذاتي كله .

ثانيا ــ ان موت الام التي كان يحبها ويلقى لديها الحنان والامن قد عزز فيه شعورا ماثلا في روحه على الدوام ، وهو أن الموت حقيقة مطلقة ، وأنه لابد من أن يختطفه ذات يوم . وهذه قناعة كونية عامة ، ولكـن صدمة السياب ، صدمة وفاة الام ، تجعل من هذه القناعة حضورا بنيويا مستمرا . وعلى هذا الضوء نملك أن نفسر خوفه المبكر من المـوت . وشدة هيمنة وجدان الموت عليه هو مادفعه الى هذا القول الراعب :

**هوالموت والعالم الاسفل**
**هو المستحيل الذي يذهل**

ثالثا ــ تعزز الشعور باللا أمن بسبب من اخفاق الشاعر في الوصول الى الآخر أيا كان . كما أن هذا الشعور قد خلق لديه ميلا الى احتضان الذات بسبب من خوفه عليها من براثن الموت . وفي تصوري أن النمو العاطفي للسياب كان شديد التخلف أو التلكؤ ، بحيث كان هذاالانسان ــ على الرغم من نضجه العقلي ــ أشبه بطفل كبير . وفي ظني أنـه كان شديد الانفعال سريع الاستثارة وعصبي المزاج ، اذ لم تتح له كمية كافية من الحنان كفيلة بانضاجه .

رابعا ــ كان من شأن موت الام أن يخلق لدى الشاعـر رغبة في

الاقتداء بها ، اذ نحن نقتدي دوما بمن نحب ونتخذ سلوكهم مثـلا أعلى لسلوكنا • وهذا مما ولد لديه رغبة في الموت ، أو أسهم في تعزيز رغبته في الموت • كثرهم الشبان الذين ينتحرون أو ينهارون اثر مـوت الام ، وذلك لشدة تعلقهم بامهاتهم واقتداء منهم بهؤلاء الامهات •

خامسا ــ نتيجة لهيمنة الشعور باللا أمن على اعماقه المضطربة ، ونتيجة للنقص في الحنان الذي يحتاج اليه لكيما ينمو النمو العاطفي ، ونتيجة لاختلال تواصله مع الآخر ، فقد تشكلت لديه النزعة التدميرية التي تتجلى على أشدها في « حفار القبور » •

سادسا ــ لعل موقف السياب من الموت أن يكون مزدوجا : حب وكراهية في آن معا • وربما كانت كراهيته للموت هي العامل النفساني الذي دفعه الى تبني التموزية ، وهي التي تعد الموتى بانبعاث أكيد • انها الرغبة في قهر الموت عبر الولادة الثانية ، وكذلك الالتقاء بالام في آنـة النشور •

سابعا ــ رموز السياب كافة تضمها بنية واحدة ، فالتموزية ، مثلا، وثيقة الصلة بموت أمه • بل ان كل شيء موت ويحتاج الى بعث ، كـل شيء هو عشتار الميتة ، تموز الميت ، الوالدة المتوفاة ، وفيقة المسـجاة في ضريحها بانتظار انبعاثها • الفقر موت ، وكذلك الظلم والحرمان مـن الوطن والتخلف ونكبات البشر •

اذن ، لعل في الميسور أن يقال في السياب ، ودونمـا أي تحرج ، بأنه شاعر الموت ، وما التموزية ، أو نزعة الولادة الثانية الا من مفرزات نزعة الموت الطاغية على أعماقه المضطربة • وهذا يعني أنه امتداد أصيل

للمنجزات الكبرى في دائرتنا الثقافية ، وهي التي يمكن أن تسمى ثقافة الموت ، اذ شكل فيها وجدان الموت المحور المركزي لمجمل الايقاعات الاساسية في هذه الثقافة .

## ثانيا ــ حفار القبور

لسوف نحاول الآن أن نفهم شخصية السياب من خلال التحليل النفساني لاسلوب أحد اعماله الكبرى ، وعلى وجه الحصر قصيدة « حفار القبور » التي نشرها عام ١٩٥٢ . ومثل هذا النهج النازع الى تحليل الاسلوب تحليلا نفسانيا لابد له من أن يؤمن سلفا بأن شخصية الفنان مبثوثة في آثاره انبثاث الجهاز العصبي في جسم الانسان .

ولعل منطلقنا في فهم السياب كله ، وفي فهم القصيدة التي بين أيدينا بوجه خاص ، ينبثق من أن وفاة والدته هي أكبر كدمة تلقتها روحه خلال حياته كلها ، بل هي الكدمة التي لم تبرأ حتى موته ، وربما كانت عاملا من عوامل المرض الذي ألم به فأودى بحياته . والغريب أن النقد الذي كتب حول تتاج السياب لم يلتفت الى هذه المسألة ، ناهيك بأنه لم ير فيها أية دلالة .

ان النزعة التدميرية ، ولاسيما نزعة التدمير الذاتي ،تتناسب عكسا مع كمية الحنان المتلقاة من الآخرين . وربما كان الافراد ، ولاسباب مجهولة ، يتفاوتون في شدة حاجتهم الى الحنان ،ولعل السياب أن يكون واحدا من تلك القلة التي تحتاج الى كمية هائلة منه . ومما هو ثابت أن هذا الشاعر كان شديد الاندفاع نحو اشباع دافع الحنان دونما تلبية

كافية أو مقبولة ، الشيء الذي من شأنه أن يزيد نزعة التـدمير الذاتي تفاقما وخطورة ، مثلما يعزز الاحساس باللا أمن ، هذا الاحساس الذي انعكس في انتاجه المبكر على هيئة خوف شديد من الموت • ان صـورة الموت ــ وهي ماينبغي الانتباه له بدقة عند دراسـة السياب ــ لتشكل الظاهرة الاطغى على أعماله الاولى المبكرة التي وضعها قبل أن يستتب فيه الداء ، بل ربما قبل أن يتبدى فيه أي مرض خطير • ولا دلالة لمثل هـذه الظاهرة سوى سيطرة الشعور باللا امن على بنيته النفسية ، هذه السيطرة التي تعززت بفعل موت الام المبكر • فالموت الذي اختطف أمه الشابة لن يكون رؤوفا به أبدا • ولهذا نجد في أعماله الاولى أبشع وصف للموت والقبر يمكن أن نقرأه في اللغة العربية ، حيث تتجلى صورته عبر أوصاف باعثة على التقزز أحيانا ، وعلى الأسى العميق احيانا اخرى •

أما حاجته الماسة الى الحب والجنس الآخر فهي في شعره ابرز من أن نحتاج الى تبيانها • وهو يعيشها مكابدة ان دلت على شيء فانما هي تدل على نقص هائل في كمية العطف المتلقاة من الآخرين ، لان هذه الكمية لايمكن لها أن تتكامل بغير عطف الجنس الاخر ، الذي يأتي في مرحلـة الشباب بوصفه بديلا نوعيا عن عطف الاسرة والاقرباء بعامة •

وفي تقديري أن أية دراسة متقصية تحاول ان تمحص شعر السياب وأن تتفحصه عن كثب ، لابد لها من أن تجد الكثير من سمات الشخصية الانتحارية مبثوثة في هذا الشعر • ولعل أهم تلك السـمات أن تكون الشعور باللا أمن المختبىء وراء الخوف من المـوت ، وكـذلك النزعة التدميرية التي سوف نراها في « حفار القبور » ، ثم الشعور المرير بالحاجة الى الحب العميق والحنان الوفير • ان هذا الطفل الذي أصبح بغير أب

ولا أم ( اذ أبوه انتزعته النساء وامه طواها الثرى ) ، والذي لايملك أن يجد احدا يمنحه الدفء الداخلي ، وهو ما لانحتاج الى شيء قبله سوى الطعام ، هذا الطفل الذي تهيمن عليه صورة الموت هيمنة مطلقة لابد له من أن يجد الحياة بغير معنى ، فضلا عن أنها حرمان وشقاء ، ولابد له من ان يقتنع بطريقةشعورية أو لاشعورية بأن التخلص من هول الموت لايكون الا بالموت نفسه ، وبأن الموت هو خير طريق للخلاص ، أي أن الموت هو احسن آليات الدفاع الذاتي ضد التخلخل الباطني للشخصية العميقة الشروخ ، تماما على مبدأ أبي نواس : وداوني بالتي كانت هي الداء .

صادق لدى علماء النفس أنّ واحدة من أبرز علائم الشخصية الانتحارية ، هي النكوص الدائم نحو الطفولة . وهذا مانلمسه عند السياب في ظاهرة عامة من ظواهر شعره ، أعني التواتر الدائم لصورة جيكور ، مسقط رأسه ، في انتاجه عبر مراحله كافة . وهذي ظاهرة لم تلق تفسيرها النفساني في مجمل الدراسات التي صدرت حول شعر السياب . فلا يكفي أن يقال فيها بأنها الريف في مواجهة المدينة ، اذ هي تمثل ، وبكل وضوح ، حنينا دائما الى مرحلةالطفولة الاولى ، يوم كانت أمه ، وكذلك جدته ، على قيد الحياة ، ويوم لم يكن يعاني بحدة من أي شعور باللا أمن والضياع . وابرز آية على ذلك أن جيكور كثيرا ما ترتبط في خيال السياب بالاطفال الذين يطاردون الفراش ويعشقون الزهر والجداول .

اما معاناة حالة اللا تواصل مع الآخرين فهي علامة هامة منعلائم الشخصية الانتحارية . وربما نملك حق القول بأن الآخرين لم يكونوا

السبب الوحيد لغياب العلاقة المتينة بينه وبينهم ، بل ربما كان الشاعر نفسه مسؤولا عن مثل هذه الحال • وقد يعود ذلك الى عمق الاضطراب الذي كان يعانيه بسبب وفاة والدته الشابة • فالشخصية المخلخلة قلما تنجح في توطيد صلات المودة بينها وبين الناس ، وكل اخفاق دائم في هذا المضمار يجب أن يعود الى خلل عميق في الشخصية المخفقة نفسها •

وتأتي العدوانية الكامنة ، وهي ما نلمسه بوضوح شديد في « حفار القبور » ، كعلامة يعوّل عليها النفسانيون أهمية كبيرة بين علائم الشخصية الانتحارية • ولاتقل سمة فرط الحساسية وقابلية التفجر الهيجاني أهمية عن غيرها من سمات الانتحاريين • وفي ظني أن وجه السياب ، كما تعكسه صورته الفوتوغرافية ، يقطر من فرط الحساسية ، مثلما يوحي بتوتر داخلي عميق •

أما أبرز وأوضح سمات الشخصية الانتحارية في شعر السياب فهي الانشغال الدائم بأفكار سوداء وتشاؤمية تتعلق بالموت • وهذا الانشغال باد بكل جلاء في شعره برمته ، ولاسيما في شعره المبكر •

□ □ □

يوحي القسم الاول من هذه المقالة بأن السياب قد مات منتحرا ( بصورة لا شعورية ) بالمرض • ومما يدعم هذه الاطروحة توافر السمات الاساسية للشخصية الانتحارية في النسيج النفساني لهذا الشاعر • ولعل خير نقطة ممتازة تكشف عن هذه السمات أن تكون النتاج الفني للفنان• فالصورة الفنية ليست نتاجا اعتباطيا غير منضبط ولا يخفي وراءه دوافع خاصة ، اذ الخيال يمعن دوما في تخير الخبرات التي تجتذب الشاعر لانه

يحبها أو يمقتها • والانسان دوما يتكلم عما يسيطر على أعماقه • انتحليل العبارات والشذرات التصويرية والالفاظ الاكثر هيمنة علـى أسلوب شاعر ما ، ولاسيماالصور المجازية التي يغلب أن تأتيدونما جهدشعوري، هذا التحليل هو خير طريق نسلكه نحو استيعاء المحتويات النفسيةلذلك الشاعر •

ومهما يكن الحال في جوهره ، فان ما نبتغيه الآن هو اثبات وجـود السمات الانتحارية في شخصية السياب ، دون أن تكون الغاية من ذلك توكيد ما فحواه أن السياب قد انتحر بالمرض ، اذ تظل مسألة الانتحـار بالمرض آلية دفاعية سحيقة الغور ، بل هي في القطـاع الميتافيزيقي من النفس ، وربما تدخلت في فهمه والايمان به القناعات الفردية أوالشخصية وكذلك النزوع الفكري والثقافي للافراد • اذن ، لماذا تحاول المقالة الآن أن تكشف عن السمات الانتحارية فيشخصية السياب عبر تحليلاسلوبه ، بل حصرا عبر تحليل واحدة من قصائده الكبـرى ؟ فقط لان سـمات الشخصية الانتحارية تشكل جزءا كبيرا من محتويات شعر السياب ، ان لم تكن تشمل مجمل شعره ، أقله شعره الذاتي •

ولعل خير عمل ، مأخوذا على حدته ، يصلح كمجال ممتازلتحليلاتنا هو قصيدة « حفار القبور » التي تنطوي على الكثير من سماتالشخصية الانتحارية ، ولاسيما النزعة التدميرية أو العدوانية الناجمة عن عدةعوامل أهمها الاحساس العميق بالحرمان من العشق ، أو بالجوع الى الجنس الآخر • اذ بوسعنا القول دونما تحرج بأن السياب يعيش مسغبة الحب بكل ما فيه من خلايا واعصاب • والحقيقة ان الاعمال الادبية القائمة على الحدث والشخصيات هي أفضل المجالات التي يمكن للسبر النفساني أن

يجول فيها بارتياح • ولهذا اخترت « حفار القبور » • ففي مثل هـذه الاعمال القائمة على الاحداث يستتر الاديب خلف الشخصيات طنـا منه أن الناس سوف ينسبون تصرفاتها كلها اليها هي وليس اليه كمبدع لها ، أو كمصدر صدرت عنه لكيماتحمل بعضا منخصائصه العميقة •وقصيدة « حفار القبور » ، هي من هذا النوع من الاعمال الادبية القائمة علـى الشخصية والحدث • ففي تقديري أن شخصية الحفار رمز مسرحـي لا شعوري ابتكره السياب ليضفي عليه محتوياته النفسية كافـة ، فهو يحمل الرغبات المحظورة الاشباع والنزعات المزجورة المستحيلة التحقق، وبالتالي الانسجة المؤلفة لاعماقه النفسية •

ابتداء، الحفار هو السياب نفسه ، وهو يحمل النزعة التدميرية التي تسكن الشاعر • ولايسعنا ان نبلغ الى اكتشاف هذه النزعة ، ولا الـى أي فهم لصورة الولادة الثانية المهيمنة على شعر السياب ، الا اذا تعاملنا مع هذه القصيدة من حيث هي ذات مستويين :

أولا ــ المستوى الظاهري السطحي ، أو مستوى السطحالظاهري، بما يحمله من رموز شعورية ، أو كنايات ، تجعـل من الحفـار انموذجا للانانية •

ثانيا ــ المستوى الباطني ، أو مستوى الرمز اللاشـعوري الذي يتخارج دون ارادة الشاعر ودون وعي منه • وهذا هـو البنيان الاعمق للقصيدة ، بل هو واقعها الجوهري الحاجب لاسرارها النفسية •

وقد نستطيع تفسير مستواها الاول دون أن نتمكن من ربطه بالقسم الذاتي من نتاج السياب ، بينما لايصح تفسير مسـتواها الثاني ، دون

رؤيته متناسقا مع بقية قصائده الذاتية • هذه هي المزية الاساسية للتعامل مع النتاج الادبي وفقا لمستواه التحتاني ، أعني أن هذا التعامل يمكننا من رؤية العمل الواحد ضمن منظومة يشكل هو آنة من آناتها ، لا بمعزل عن السياق العام لنتاج الشاعر •

تقع « حفار القبور » في أربعة أجزاء أطولها الجزء الاول • وهي تبدأ بتأطير الموقف الطبيعي الذي يحيط بشخصية الحفار • وتستمر هذه البرهة القاتمة حتى تغمر الابيات الستة والثلاثين الاولى من الجزء الاول• وتهيمن عليها صورتان متغايرتان هما صورة الاختفاء أو التواري وصورة الظهور أو الانكشاف • وهما في الحقيقة الصورتان المسيطرتان على شعر السياب برمته • وان دلتا على شيء فانما تدلان على جدلية الحياة والموت، هذه الجدلية التي تعبر عنها التموزية خير تعبير وتبسطها خير بسط • ففي صورة الاختفاء الذي نواجهه منذ البيت الاستهلالي ، نجد السياب يحقن مافي أعماقه من أخيلة حول الموت حقنا غير مباشر وغير مخطط له على المستوى الشعوري الذي لايعي أغراض الشاعر • هكذا يستهل القصيدة :

**ضوء الاصيل يغيم ، كالحلم الكئيب ، على القبور**
**واه ، كما ابتسم اليتامى ، او كما بهتت ثموع**
**في غيهب الذكرى يهوّم ظلهن على دموع**

فالمفردات المسيطرة ، او اللافتة للنظر ، هي غيمومة الاصيل وكآبة الحلم ، وكذلك العلاقة بين هذه الغيمومة وتلك الكآبة ، من جهة ، وبين القبور ، من الجهة الاخرى • ثم هناك حالة الوهن التي يتصف بها الاصيل ، والتي لايجد شيئا خيرا من ابتسامة اليتامى ( وهذا التشبيه لم

يختره صدفة قط ) يشبهه به • والاصيل انبهات الشمس الشبيه بانبهات الشموع ، وكلاهما موت ، او توار واختفاء • ثم يأتي البيت الثالث بثلاث كلمات تكمل اضفاء السوداوية على الموقف : غيهب ، يهوم ، دموع •

بعد هذه الانسوجة التي تسهم في تشكيل الموقف ، تأتي صـــورة الظهور • وهنا نفاجأ بأن الظهور في أعماق السياب ليس نقيض التواري، بل هو مكمله ومتمم صورته ، اذ هو يحمل من الرعب ماهو ارهـــب مما يحمله نقيضه • فأسراب الطيور تهب على المـــدرج النائي « كالعاصفات السود » ، والاشباح في البيت القديم قد « برزت » ، أي ظهرت ، لكيما تمارس الارهاب على ساكنيه • ومن أين برزت ؟ « من غرفة ظلماء فيه» ، من فجوات النفس التي يسكنها الحلك • وبذلك نلاحظ أن خيال الشاعر ــ تلك القوة المنظمة للشذرات في نسيج متجـــانس ، والمنسقة للذرات التصويرية بحيث تشكل موقفا أو حالا ــ يغترف مقومات سوداء كالحة من أعماق لايمكن لها أن تكون الا مدمرة هي الاخرى بالضرورة •

ثم يتابع الاغتراف من الغياهب السوداوية العاتمة في أعماقه : الطلل البعيد يتثاءب ويحدق بالليل العاتم « من بابه الاعمى » بل ومن « شباكه الخرب البليد » • وماذا عن الجو ؟ « يملؤه النعيب » • وبذلك نـــلاحظ بكل وضوح أن العناصر المرئية الآخذة بالظهور والتبدي مجانبة للعناصر الآخذة بالانبهات والاختفاء ومتكاملة معها ، وان هذا الاتساق والتجانس بين الظهور والتواري لايمكن الا أن يعكس نظرة ذاتية الى الكون تنبع من بنيان نفسي مدمر ، وهو بنيان يتقوم على عنصرين أساسيين :الرعب والسوداوية •

والصحراء تردد أصداء النعيب المتلاشية « في يأس واعوال رتيب»،

والريح تذرو هذه الاصداء « في سـأم » • والسـاحرة ذات الاصابع « العجاف الشاحبات » « تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح » ، فيتعالى هذا السرب ويفيض على بساط الافق الفسيح كما لو انه ديدان القبور : « فارت لتلتهم الفضـاء وتشرب الضـوء الغريق » ، او كأنما حانت ساعة الحشر ، فهب الاموات الظامئين « يلهثون على الطريـق » • ويتدافع السرب وهو « يطفو ويرسب » ، أي يميل الى الظهور طوراوالى الاختفاء طورا آخر • وتزحف ظلاله السـوداء « كالليالي الموحشات » بين الصخور وعلى القبور • ثم يتنفس « الضوء الضئيل بعـد اختناق بالطيوف الراعبات وبالختام » •

لابد من أن تكون ثمة صلة قربى مابين ثلاثـة عناصر تهيمن على الموقف ، على المجال النفساني أو الحال الداخلي ، بدءا من ولوج السرب اليه وحتى الآن • وهذه العناصر الثلاثة التي تؤلف سـدى الانسـوجة ولحمتها هي : حركة الغربان ، والاختناق بالظـلام الراعـب ، والقبور المتواترة في الموقف • وينطوي هذا النسيج على أن الوجود لايتحرك الا بفعل قوة سوداء غاشمة لاتحمل الا الرعب •

والآن ، ترتخي « الظلال السود » فينجاب الحلك عن « ظل طويل، يلقيه حفار القبور » ، وبذلك نلج في آن جديد مـن آناء القصيدة • ان البرهة السابقة ، على الرغم من تناوب صورتي الظهور والاختفاء ، لاتمثل سوى صورة التواري ، وذلك لان الظهور ، الذي يكنّي عن الحياة في اللاوعي ، لايحمل هنا الا الرعب والحلك والموت ، وهذا ينطوي اضماريا على ما فحواه أن السياب لم يكن ينظر الـى الحياة ، أقلـه في كثير من الاحيان ، الا بوصفها موتا ، أو حضورا شاخصا للموت • ولعل من شأن

مثل هذه النظرة الراعبة أن تشيرخفية الى أن الشاعر يحكمه شعور عميق، شعور اللا امن السوداوي الذي هو سمة ماهوية من سمات الشخصية الانتحارية • واذ تأتي برهة الظهور الآن فانها لاتقدم الا حفار قبور (رعب واخفاء) ، أي عامل موت • وهذا يعني أن صورة الظهور تبقى صورة للتواري ، شكلا من أشكالها وتنويعا عليها • حتى الظهور نفسه اختفاء، حتى الحياة نفسها موت • ومن شأن مثل هذا الفهم أن يقرّب بين السياب وهملت • كلاهما ميت في الحياة ، منذ مطلع أمره ، منذ شبابه • ولكن كلا منهما يشجب الموت ويحاول دحضه ، يشجب موته وموت مجتمعه وعالمه •

وربما أصبح في ميسورنا الذهاب الى أن صورة الموت (التواري) هي الصورة الوحيدة التي تحكم قاع البنيان النفسي للسياب • وهنا نتواجه مع المحمول الاول والثاني لشخصية هذا الشاعر : الشعور باللا أمن ، ثم الانشغال الدائم ــ الواعي أو اللاواعي ــ بصورة سوداوية محتواها الموت • وهاتان هما أبرز علائم الشخصية الانتحارية •

واذ نتواجه مع الحفار ، يقدمه لنا الشاعر تقديما مرعبا ، انه الفناء مجسدا شاخصا ، منتصبا بكامل ثقله : « كفاه جامدتان كأنما يلفهما هواء كان في بعض اللحود » ، هواء كان يهوم راكدا في « مقلة جوفاء » تربص في قبر مقيم • كفاه قاسيتان وجائعتان « كالذئب السجين » ، وأما فمه فيشبه شقا في حائط • وهنا نملك أن نتنبأ بالمحمولات النفسية للحفار ، تلك المحمولات التي سوف تنكشف عما قليل • فهو يجلس وحيدا ، والوحدة اخفاء وتناج احباط ، يجلس بين صخور صماء هي جزء من انقاض منزل مهدوم ، وهي كناية لا شعورية لصمم الموت ، وتجسيد

مادي للبيوسة ، التي هي موت بالضرورة • وهذا يعني أن الدمار يهيمن على الموقف ، حتى لكأننا أمام شاعر يقف على الاطلال ليرثي الحكام والقحط وجفاف الحياة وتكلسها •

أما عيناه فلا نور فيهما ولا دمع ( موت ) • انه صورة تجسيدية لروح هملت ، أو روح السياب ، التي يأكلها الموت منذ بداية أمرها • ولا يحيق به شيء سوى النعيب • الأطار ، جملة ، مأسوي • وهو يتساءل عن سبب نعيب الغربان في كون يعج بالاحياء الخالدين • ولكن : « غدا أموت ، غدا أموت » • ان السياب كثيرا ما يردد مثل هذه العبارة في هذا الموضع أو ذاك من قصائده •

ثم يصرخ الحفار سائلا الله أن يبيد « نسل العار » ، وأن يحرق « بالرجوم المهلكات أحفاد عاد » • وهذه أول ايماءة مباشرة الى النزعة التدميرية نجدها في القصيدة • القبر فاغر فاه بانتظار ميت ، ولكن ما من أحد يموت ، والحفار سوف يموت جوعا ما لم يمت احد الناس • وهنا نواجه الجانب المادي من احباطات الحفار •

ثم تأتي بعد ذلك برهة تصف تفسّخ الجثث في القبر • وفي الحق أن السياب يندر أن يعرض للموت الا من خلال القبر ، أي هو قلما يتعامل معه الا بوصفه تفسخا مرعبا • وهذا مما يوحي بسمة الشعور باللا أمن ، هذا الشعور الذي يستوطن باطنه الاعمق • ولعل أهم مافي هذه اللحظة الراعبة أن نجده في هذا الابيات المشحونة بالتوتر :

**حتى الشفاه يمص من دمها الثرى ــ حتى النهود**
**تذوي ، ويقطر في ارتخاء من مراضعها المغير (١)**

---

١ ــ المغير هو اللبن الممزوج بالدم •

**واهاً لهاتيك النواهد والمآقي والشفاه**
**واها لاجساد الحسان ! أيأكل الليل الرهيب**
**والدود منها ماتمناه الهوى ؛ واخيبتاه !**

يجـدر بنا أن نلاحظ ، قبـل كل شيء ، كيف يكنّي السياب عن الموت بعبارة « الليل الرهيب » ، اذ هذا يعني أن صورة التواري والظلمة هي رمز للموت ، للفناء ، في وعي الشاعر ، أو في الاقليم اللاشعوري من بنيانه النفسي • ثم يجدر بنا أن نحبو اللفظة الأخيرة في هذا المقبوس ، صرخة « واخيبتاه » المتفجعة ، شيئا من الاهمية ، لانها تشرح شرحا واضحا احساسه بالخيبة والاحباط • وهـذا الاحسـاس ــ حين يكون عميقا ومهيمنا ــ يقع في رأس قائمة السمات الانتحارية • فهذه الابيات المتقاطرة أسى وخيبة وخوفا ، هذه الابيات التي تنزف الاشمئزاز ، انما تعكس اللاعقلانية التي يتصف بها الحرمان ، مثلما تعكس ما كان يعانيه الشاعر نفسه ــ لا الحفار الموهوم ــ من عبء الحاجـة الى الحـب ، اذ ليس الحفار الا حامل أختام الشاعر • واذ يتابع تصـوير هـذه الفكرة ، أو الشعور المضطرم ، نجده يقدم أنسوجة قلما نقع على مثلها في الشعر •

**هل كان عدلا ان احن الى السراب ، ولا أنال**
**الا الحنين ــ والف انثى تحت اقدامي تنام ؟**

ان مثل هذا الوضع المدان امام العقل هو مـالا يملـك الشاعر أن يحتمله الآن : اذ الجثث التي « لم تفتضها شفتا حبيب ، أمسى يضاجعها الرغام » ، على الرغم من أنه يحن اليها حية ولا يملك أن يطالها ، بينمـا يراها الآن لقمة سائغة في شدق التفسخ والاندثار • وهو يدرك الصلة بين

قمع الحب وسلطة المال ، بل هما كلاهما شكلان للموت ، ولهذا يتساءل قائلا : « أفكلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال ؟ »

اذن ، لما كانت الاحوال على ما هي عليه لم يبق الا الحرب لتدمير هذا العالم الجائر • ولهذا يطالب الحفار بجثث الضحايا يدفنها فلا تتسع لها الصحاري وقمم التلال والكهوف • ولكنه لايميز بين الابرياء وغير الابرياء • انه لايريد الا أن يدفن • وهنا يواجهنا المحمول الثالث للسياب، « النزعة التدميرية » ، بكامل ثقله • ويتضح تماما أن هذا النزوع انما جاء نتيجة لشعور باهظ بالحرمان المادي والعشقي ، أي انها ليست من نتاج غريزة الموت التي يتبناها علم النفس المعاصر ، اذ ليس صدفة أن يبلغ النزوع التدميري لدى الحفار أشده إثر تقديم حسّ الحرمان بأصرخ ألفاظ ممكنة ، بل وبوصف ترافقه ضمنا ادانة الحرمان باللاعقلانية • ان النزعة التدميرية هي من نتاج النقص الهائل في كمية الحنان ــ ولاسيما الحنان العشقي ــ الذي ينبغي أن يتلقاه من الآخرين • فلنلاحظ أن صور الدمار تجلب اللذة للحفار ، وكل شعور تدميري مصحوب باللذة هو السادية بأم عينها • فاللذة التدميرية ، التلذذ بالإفناء ، بديل عن لذة الحنان الغائبة ، وتعبير عن حالة الموت الراسخة في الداخل • وهنا يواجهنا المحمول الرابع لنفسية السياب :

**فكأن قعقعة المنازل في اللظى نقر الدفوف**

**او وقع أقدام العذارى**

**يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف •**

وهنا يمتزج الموت بالحب صراحة ، الدمار موسيقى ورقص عذارى • وحروف كلمات هذا المقبوس تصدي المعنى وتخدمه أيما خدمة •

ويفرحه أن الطائرات ما تركت مكانا الا ودمرته ، « فأي سـوق للقبور ! » • ولن تخدعنا هذه العبارة بحيث نحسبه لايبتغي الا الارتزاق من الدفن وكفى • فلنتأمل هذا المقطع جيدا لندرك أنه يتلذذ بالتدمير في كل شيء ، وأنه يريد نساء اكثر مما يريد مالا :

**حتى كأن الارض من ذهب يضاحك حافريها**
**حتى كأن معاصر الدم دافقات بالخمور !**
**أواه لو اني هناك اسد باللحم النثير**
**جوع القبور وجوع نفسي •• في بلاد ليس فيها**
**الا ارامل او عذارى غاب عنهن الرجال**
**وافتضهن الفاتحون الى الذماء ــ كما يقال !**

في البيت الاول والثاني يعرض التدمير بشيء من الجمالية الفاتنة ، وهو لا يريد الا التدمير لذاته • وفي الابيات الاخرى يمتزج العـدوان بالجنسية حتى ليكادان يشكلان تركيبة واحدة • وتلكم هي السادية ــ بالضبط • فلنلاحظ عبارة « جوع القبور وجوع نفسي » ، حيث تبرز تركيبة الموت والجنس في امتزاجهما العميق • ان الحفار يتبدى عاجزا عن تحمل الاخفاق والاحباط والحرمان ، وهذا العجز هو ما يدفعه باتجـاه افراز هذه الانفعالات الرعناء ، وهو ما يشـكل المحمـول الخامس من محمولات شخصية السياب ، وهو محمـول انتحاري ، بلا ريـب • ثم يحاول الشاعر ايهامنا بأن الحفار مرغم على أن يتمنى الموت للآخرين لانه لايعيش بغير موتهم • ولكنه سرعان ما يفصح ــ غير واع ــ عن أن المشكلة هي مسألة انتقام لا ارتزاق •

**فلتمطرنهم القذائف بالحديد وبالضرام ،**

**وبما تشاء من انتقام**

فلئن كانت المسألة مجرد ارتزاق فلا معنى لقوله : سأعد جثث الجنود وأخط اعدادها على وحل الرصيف الملطخ بالدماء ، وذلك لكيما يستبيح بقدرها من نهود النساء . وفي المقطع الثاني تواجهنا شهوة فتك عدوانية تنم جهرة عن سادية مفرطة لم تعد قادرة على أن تنضبط بواسطة الوعي :

**وسادفن الطفل الرمي واطرح الام الحزينه**

**بين الصخور على ثراه**

**ولسوف اغرز بين ثدييها اصابعي اللعينة**

ان السادية في البيت الاخير أوضح من أن تحتاج الى تبيان . ولكن لماذا ينعت أصابعه بأنها « لعينة » ؟ هذه الصفة يفرزها الأنا الاعلى ، الضمير ، نتيجة لوجدان الذنب أو الاحساس بالاثم ازاء مثل هذه العدوانية . ان كل نزوع تدميري يحمله الانا لابد للانا الاعلى من أن يشجبه ، ويتناسب شجبه مع درجة تشكل هذا الانا الاعلى ، ولكنه حين يعجز عن ممارسة الردع فان العدوان واقع لا محالة ، الا اذا صده الواقع الموضوعي بماله من حصانة ضد النزوع التدميري . ولهذا نجد الحفار يدافع عن نفسه تجاه الانا الاعلى المولد لحس الاثم بأنه جائع وظمآن ، وبأنه لم يقدم على الفعل السادي بل نواه فحسب ، بينما « المتحضرون » ، وهو يعني قتلة الشعوب ، يمارسونه فعلا : « لي شفيع أني نويت .. ويفعلون » . وبذلك يؤكد الحفار أن ما يحمله من عقد مرده الى قوى التاريخ الموضوعية التي لاقبل له بها . فالحقيقة أن ضميره يؤنبه :

**واخيبتاه ! الن اعيش بغير موت الآخرين ؟**

وتأتي جنازة ، فينال الحفار أجره . فنلقاه في الجـزء الثانـي من القصيدة يحتسي الخمر في احدى الحانات ويعاقر حس الحـرمان المادي والعشقي . وهو يدرك أن ماناله من أجر لا يخوله اقتحام المدينة كالفاتحين، اذ هو أقل من « الطلاء القرمزي على شفاه ، أو في أظافر لاحقتها ذات يوم مقلتاك » . فلسوف يرجع دونما نهد تعصره يداه حتى الذهول ،

**حتى التأوه والانين وصرخة الدم في العروق**
**والسكرة العمياء والخدر المضعضع والافول .**

وهنا تظهر من جديد نزعة السادية عبر اعتصار النهـد حتى الانين والصراخ . ولنلاحظ تواتر صورة النهد في شعر السـياب ، ولاسيما في هذه القصيدة . ولابد لهذه الصورة من أن تحيل الى دلالة ما .

ثم يتابع حلمه بالاذرع « المتفترات » والمستسلمات على السرير . وتأتي هذه الاحلام من النمط الوردي الشاعري غير الحامل لاية قسوة ، مما يعني أنه بحاجة ماسة الى حنان لا الى تدمير . ولكن شح هذا الحنان هو الذي يدفعه الى السادية . فينفجر هذه المـرة انفجـارا تمتزج فيه السادية بالمازوخية . فهو ينتقل من تصوير المشهد العشقي بشكل شفقي الى موقف عدواني تحكمه نزعة القتل والموت الممزوجة بالجنسية

**والحلمتان : أشد فوقهما بصدري في اشتهاء**
**حتى احسهما باضلاعي واعتصر الدماء**
**باللحم والدم والحنايا ، منهما ـ لا باليدين ،**
**حتى تغيبا فيه ـ في صدري ـ الى غير انتهاء**
**حتى تمصا من دماي .. وتلفظاني في ارتخاء ،**
**فوق السرير ، وتشربا ، ثم نثوي جثتين .**

فاذا كانت السادية نزعة تدمير الموضـوعات والآخـرين مصحوبة بالجنسية ، فان المازوخية هي النزوع نحو افناء الانا مصحوبا بالجنسية كذلك • والمشهد الاخير ينطوي على طرفي هذه العلاقـة بكل وضوح • ولكن هذه الصلة ليست غريزة أبدية ، بل هي مقحمة على النفس بفعل الحرمان والحظر •

لئن كان الهدف الاساسي للجزء الاول هو تصوير النزعة التدميرية عند الحفار ، وعند مؤلفه ، بطبيعة الحال ، فان هدف الجزء الثاني هـو ابراز النزوع السادي والمازوخي بكامل وضوحه • لقد جاء الجزء قصيرا لانه أنجز غرضه بسرعة • ولقد ساعده الجزء الاول على هذا الانجـاز السريع ، وذلك من خلال كشفه المتواتـر للنزعـة السادية ، غير مشوبة بالنزوع المازوخي ، فلم يبق امام الجزء الثاني الا أن يكمل هذه النزعة بما يضايفها على الدوام ، أعني المازوخية •

والآن ندخل في الجزء الثالث حيث يعود حارس متعب الـى بيته • ونلاحظ ان الكلمات المهيمنة على هذا الجزء هي : عياء ، تعب ، ليل عميق ، وسنان ، اكتئاب نعم رتيب ، الخشب البليد ، اضمحل ، صمت • فحتى زوجة الحارس تؤجج التنور صامتة • بل ويطبق الصمت الثقيل على كل شيء • فالحلك الذي كان يسود مطلع الجزء الاول قـد اسـتبدل الآن بالصمت وبلادة الحركة • وكل هذا يمهد للضيف الجديد ( الموت ) الذي سوف يزور امرأة معينة في تلك الليلة ، فيزحف باتجاهها « ظـل يقيدها بحفار القبور » • فما تجدر ملاحظته الآن هو أن هذا الشـعور بالتعب ذو دلالة بنيوية ، اذ هو من سمات الشخصية الانتحارية •

ولدى بداية الجزء الاخير ، وفي رأد الضحى هذه المـرة ، نواجه الحفار من جديد : ينظر بشزر الى الدرب البعيدة ، وكذلك الى «السماء كأنها صمت بليد » لا أمل فيه ولا شفقة • وفي مناخ هذا الشعوربالقنوط والضياع ومعاناة اللاجدوى ــ وهذا الشعور سمة انتحارية متفق عليها ــ تعود النزعة التدميرية الى الظهور من جديد • ولكنها ، هذه المرة ،ليست موجهة الى الخارج ، كما كانت في الجزء الاول ، بل نحو الانا • فمـن المستحيل أن تدمر الاشياء دون أن تدمر نفسك • والآن ، لم يعد الحفار ، ممثل السياب ، يستمطر السماء قنابل للآخرين ، بل لنفسه • انهـا نزعة تدمير الذات سافرة بكل جلاء • فليت السماء تصيح به كالذئاب العاديات:

**فات الاوان فخط لحدك واثو فيه الى النشور !**

**لو انها انطبقت علي كأنها فم افعوان**

**لو انها اعتصرت قواي !**

لايريد الحفار أن يموت فقط ، بل أن يموت ميتة قاسية ، بل ممعنة في القسوة • وهذا ينطوي على رسوخ عقدة الذنـب في أعماقه تتيجـة لميوله العدوانية ، مثلما ينطوي على وجوب الانتقام من الذات المخفقة في مضمار انجاز رغباتها • وعقدة الذنب يولدها الانا الاعلى الذي يطالب بالاقتصاص من الشخصية بسبب من نزوعها التدميري • وقد يأتي طلب العقاب هذا من أجل رغبات لا شعورية محرمة من شأنهـا أن تولد عقدة ذنب تندفع هي نفسها باتجاه القصاص •

زعمنا أن موت والدة السياب المبكر كان الصـدمة العنيفـة التي خلخلت شخصيته الى غير شفاء • والآن ، لدى موت زوجة الحفار نجد هذا الانسان لايهيمن عليه الا شيء واحد هو ما يهيمن على السياب نفسه

في جميع المواقف الشعرية التي يتذكر عندها مـوت والدتـه • اسمعه يصرخ : « يا سماء ، وياقبور ، أما أراها ؟ لابد من هذا ! » واذا ما ربطنا بين هذا الحلم ــ رؤيته لها ــ وبين كون الموضوعة المركزية لمعظـم شعر السياب هي مقولة الولادة الثانية ، او الانبعاث والتجدد ، علمنا أن المرأة المتوفاة الآن ليست زوجة الحفار بل والدة السياب نفسها • انهـا الهة الخصب التي تهبط دوما الى العالم السفلي بعدما يقهرهـا الموت • لقد تبنى السياب فكرة الانبعاث ، لا لانها تشـير الى بعـث الوطن والامة والمجتمع فحسب ، بل لانها الشيء الوحيد القادر على أن يريـه والدته التي لا يملك الا أن يصرخ بالحاح طالبا رؤيتها والالتقاء بها • ولقدرأيناه في قصائده الاخيرة يصورها لنا وكأنها تنتظر مجيئه اليها بكل وضوح • ففي قصيدة « الباب تقرعه الريح » ، مثلا ، وهي التي كتبها على سرير المرض قبل وفاته بعام واحد ، يصرخ السياب جهرة معلنا رغبته في لقـاء أمه • وفي قصيدة « نسيم من القبر » ( ١٩٦٣ ) يخصص النسيج الشعري كله لمخاطبة أمه في قبرها • وقل الشيء نفسه عن الجزء الاول من « منزل الاقنان » •

في « حفار القبور » تبدو الامور متخالطة في خيال الشاعر • لقـد نسي أن حفاره يعاني من نقص الحب ، ولو كان يحب زوجته الى هذا الحد الذي تبدى في أواخر القصيدة لما عانى مثل هذه المعاناة • وطالما أنه لايحبها كثيرا فكيف يمكن لموتها أن يكون عقوبة له على أنانيته ونزعاته التدميرية ؟ ان السياب ليس موضوعيا تجاه بطله هذا ، بل هو لايصـدر الا عن حاجاته الذاتية وحدها • واذا ما عرفنا أن السـياب لم يكن قد تزوج بعد يوم نشر « حفار القبور » ( ١٩٥٢ ) ، فان بوسعنا التخمين بأن

صورة الزوجة لم تكن في رأسه سوى صورة الام ، لان الزوجة ــ كالام تماما ــ يمكن أن تمنحه الحنان الذي ينقصه • وبالتالي فان معاقبة الحفار بوفاة زوجته يعني انزال ضربة قاصمة به • وهذا يتضمن ما فحواه أنه استقى هذا الشكل الفني من صورة وفاة أمه القابعة في أعماقه النفسية •

ان اندفاعه الحار نحو ملاقاة امه ــ الشيء السوي والمشروع لدى طفل توفيت أمه وهو لم يزل في السادسة ، فتثبت عند نقطة الرغبة الطفلية في ملاقاتها والاستدفاء بأمنها وحنانها ــ هذا الاندفاع قد استغل تلك الفرصة لكيما يعبر عن شوقه الى رؤية والدته التي تعيش دوما في أعماقه اللا شعورية ، بحيث يمكن القول بأنها لم تفارق ساحته الكئيبة طوال حياته • لقد تثبت النمو العاطفي للسياب عند السنة السادسة من العمر ، وهذا مما يوحي بأنه كان مفرط الحساسية ويتعامل مع الامور العاطفية بانفعال يشبه انفعال الاطفال تقريبا •

ولكي يراها ، فقد أولج اللا شعور ، وربما على غفلة من الشاعر ، صورة انبعاث أهل القبور ، الشيء الذي يؤكد أن السياب قد أخذ التموزية من لا وعيه قبل أن يأخذها من « الغصن الذهبي » ، او من أي مصدر أجنبي أو عربي ، وأن السياب يحمل بذور التموزية قبل أن يكتب « أنشودة المطر » • فالتموزية في هذه المجموعة واعية ، ولكنها في المراحل السابقة لا شعورية ، أي هي تنبثق من بنية النفس الاولية ، من أساس الروح •

واذ ينبعث أهل القبور يمتلىء الدرب بالاشباح ، ويصرخ الحفار من شدة الفرح هذه المرة :

**سالقاها ، فان على الطريق**

**نعشا ، وان حف النساء به واملق حاملوه ،**
**اني سالقاها .**

ان الطفل الصغير ، ابن السادسة ، الفاعل بنشاط في أعماق الشاعر، والذي لم يمت فيه قبل موته هو نفسه ، هذا الطفل هو الذي دفعه الى تخيل هذا الموقف . وهنا بالضبط تبلغ القصيدة منتهاها ، اذ هنا تماما تنجز غايتها ومقصدها الختامي ــ لقاء ابن السادسة بأمه .

وهذا يعني بكل وضوح أن التموزية ، أن أشكال الانبعاث كافة وصوره طرا ، تتوافق تمام التوافق مع رغبة عميقة في روح السياب ، وهي رغبة الالتقاء بأمه المتوفاة . وربما كان السياب لايعي هذا التوافق ، أي أنه لايدرك بوضوح ان التموزية تخدم غرضا يخصه هو وحده بالدرجة الاولى ، قبل أن يخص المجتمع الذي يريد له الانبعاث . اذ لعله لا يفهم من التموزية سوى أنها شكل فني يعبر من خلاله عن التجدد والولادة الثانية بوجه عام ، ولكن دون أن يدرك أن هذا الشكل نفسه يخفف من ضغط حاجته الى أمه التي لايمكن أن يراها دون قيامة . لهذا أشك في أن يكون السياب قد ألحد في أي يوم من الايام .

وهكذا يسعنا القول بأن شخصية الحفار موئل تنضوي تحته منطويات السياب كافة : الاكتئاب ، النزعة التدميرية ، بما فيها نزعة تدمير الذات ، النزعة السادية والمازوخية ، الشعور بالذنب نتيجة لهذه النزعة ، العجز عن ضبط حس الحرمان والاخفاق ، الشعور الدائم بالتعب ، فرط الحساسية ، التثبت على مرحلة طفلية معينة . وهذه السمات طرا من أهم علائم الشخصية الانتحارية ، وفقا لتجارب علم النفس .

ومن الملحوظ أن الموضوعة الاساسية لهذه القصيدة ( الظهور والاختفاء ، أو الولادة الثانية ) هي محور شعر السياب كله تقريبا • فثمة في « حفار القبور » عنقودان كبيران من الصور يهيمنان عليها : عنقود الجنوح نحو التواري والتراخي والانبهات ( الموت ) ، وعنقود البروز والانبعاث وظهور الاشياء من جديد ( الحياة ) • والعنقودان متداخلان ومتجادلان بحيث يكشفان جدلية الانطفاء والاشتعال ، الهمود والانبعاث• ان ايمان ابن السادسة الرابض برصانة في أعماق السياب بالولادة الثانية هو وحده الذي يترك له أملا في ملاقاة امه ذات يوم • وبالاضافة الى ذلك فان التموزية تؤكد للسياب آنية الموت • فهو يخاف التناهي برعب فيه غلو قلما نلمسه عند سواه ، والقيامة هي وحدها العزاء لمثل هذه الروح المرهقة •

ثالثا ــ خاتمة :

قد لا يكفينا الذهاب الى أن السياب كان يتعامل مع جدلية الحياة والموت ، اذ الاوضح من ذلك أن السياب يرى الاشياء ميتة ، يرى الحياة نفسها هامدة ، وهذا يعني أنه لا يرى سوى الموت بالدرجة الاولى ، وأنه بالتالي يكتب من مواقع الموت ، لانه يعيش الموت في الحياة ، وأن الاشياء الحية ما وجدت الا لكي تكون الجسد الذي يسكنه الموت أو الغلاف الذي يحتويه : « آه أي برعم يربّ فيك ؟ برعم الردى !! » •

لعل هذا كله مما يبيح لنا حق الذهاب الى أن مجمل الاشكال الفنية الكبرى لشعر السياب ، ومجمل موضوعاته المحورية كذلك ، انما يحكمها مبدأ واحد يتواتر فيها جميعا ، أو تلمها بنية عميقة واحدة هي وجدان

الموت • ومن شأن مثل هذا الفهم أن يخولنا حق التوكيد على مافحواه أن السياب امتداد أصيل للثقافة السامية بأطوارها كافة ، هذه الثقافة التي تمحورت حول وجدان الموت هي الاخرى • وربما كان هذا السبب هو من بين أهم العوامل التي رسخت قيمة السياب في وعي الناس •

ان أية قراءة لقصيدة « انشودة المطر » يسعها أن تلاحظ بسهولة أن المطر نفسه موت في وعي تلك القصيدة الرائدة • فالمزاريب تبكي : والوحيد يضيع ، وهطول المطر يبعث الحزن في النفس • وعبثا يصيح الشاعر بالماء ، بالخليج ، كي يستحيل الى حياة ، وكل ما يحدث أن صراخه يصير صدى تذروه الرياح • ان الموت هو المهيمن ، والجوع هو مايعيشه الفقراء كل عام ، لان ثمة غولا يمتص رحيق الارض ، لان ثمة استغلالا هو أبشع أشكال الموت • فالخليج ، اذن ، لاينثر على الرمل سوى «رغوة الاجاج والمحار » ، ولا يهب الا ما بقي من « عظام بائس فقير » ، وهو من تجرع الموت في لجج الخليج • ولهذا تتبدى القصيدة متسقة مع رؤية السياب للوجود بوصفه التجلي الواضح للموت • بل والابعد من ذلك أنها تظهر وكأنها كتبت أو انبثقت من صدمة السياب الكبرى ــ وفاة امه المبكرة • فهو هنا يكاد ان يذكرها بصراحة :

**كان طفلا بات يهذي قبل ان ينام :**
**بأن امه ــ التي افاق منذ عام**
**فلم يجدها ، حين لج في السؤال**
**قالوا له : « بعد غد تعود .. » ــ**
**لابد ان تعود**
**وان تهامس الرفاق انها هناك**
**في جانب التل تنام نومة اللحود**

ولا يفسر هذا التشبث بالام طوال الحياة سوى أن حس الموت ، أو الموت نفسه كان قد اجتاز مسافة طويلة في روح الشاعر • بل ان العلاقة دائرية بين هيمنة الموت على روح السياب وبين تشبثه بأمه المتوفاة ، فلو لم يكن شديد الميل الى الموت لسبب نفساني خالص لما تشبث بأمه على هذا النحو ، ولو لم يتشبث بها كثيرا لكان احساسه بالموت أقل وطأةعلى روحه المدنفة • كما ان تذكره لفتاة تدعىوفيقة ، وهي التي كتب فيها بضع قصائد خلال ثلاث سنوات أو اربع ، هذا النبش المفاجىء لصورة فتاة مدفونةلاينم عن شيء سوى صلة القربى التي تجمعه بالموت • أما شخصياتهالدرامية الاسطورية ( يوليسيس ، أورفيوس ، ايكار ، المسيح، تموز ، عشتار ) فكلها بلا استثناء تنماز بحملها للموت كبعد مطلق للوجود ، ولاتنم الا عن افتتانه بالقبر والامحاء •

ومع ذلك كله ، فان الشيء لا يملك أن يخلص من فروقه • ولهذا رأينا في شعر السياب حبا عميقا للحياة ، وحبا للحب ، ومحاولة يبذلها الروح المرشوق في متاهة العدم ، ابتغاء تخطي الصلب الاعظم ، الصلب التاريخي والوجودي • ولكنه يشعر ، وبأسى ، أنه انما يُغَنّي من حصن هش سريع الزوال ، من صحراء يغير « فرح ولا أمن ولا حب ولا راحة »• وفي مثل هذاالموقع لايبقى سوى الرعب واللا أمن ، لايبقى سوى التشبث بالموت ، وسوى •• الرياح تهب من أبد الفراق •

□ □ □

# قراءة في شعر أدونيس

لئن كان السياب شاعر المـوت ، فان ادونيس شاعـر الحياة بكل وضوح ، اذ لاشيء يهيمن على تكفيره سوى الخلق والتحول ، وسوى الصراع الحي النابض ، مرفوعا الى أفق الصورة الفنية المستولدة بأرابة نادرة • انه محاولة جادة لاستنباع يخضور الحياة الابدي •

ولما كان أدونيس رائد الحداثة الاكبر ، ولكن دون أن يعني هذا أنه الشاعر الاكبر ، فقد كان فهمه وتثمينه أول الخطى باتجاه فهم الشـعر المعاصر ومعرفة قيمته ، بل والفرق بينه وبين الشعر التراثي •

ولعل في ميسورنا تقسيم انتاج أدونيس الى مراحل أساسية ثلاث :

المرحلة الاولى ، وتشمل مجموعتين ، « قصائد اولى » و « أوراق في الريح » •

المرحلة الوسطى ، وتضم اثنتين هـي الاخـرى : « أغاني مهيار الدمشقي » ، و « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » • وهذه المرحلة عندي هي ذروة شباب أدونيس الشعري • ففي تصـوري أن قصيدة « الصقر » واحدة من أندر الانجازات في حركة الشعر العربي المعاصر •

أما المرحلة الثالثة فتمتد منذ أواسط الستينات حتى اليوم ، أو ربما حتى صدور « مفرد بصيغة الجمع » • وفي زعمي أن مجموعة « المسرح

والمرايا » ، وهي التي ظهرت قصائدها بين عـامي ١٩٦٥ و ١٩٦٧ ، هي بداية اكتهال أدونيس ، اكتهاله الجسدي والشعري معا .

كان بودي أن أكتفي بقراءة مجموعتي المرحلة الوسطى وحدهما ، ولكن جذور هذه المرحلة تمتد عميقة في المرحلة الاولى . ولهذا سأتناول المرحلتين الاولى والثانية ، ضاربا صفحا عن الثالثة لسبب اساسي فحواه أن ماهو مشرق فيها انما هو امتداد أو تكرار لمنجزات المرحلتين السابقتين، وأما ماهو فاسد فلا يستحق أن يعطى الكثير من الجهد .

أولا ــ شعر أدونيس في المرحلة الاولى :

مما يؤكده بعض النفسانيين ، وتدعمه الملاحظة المباشرة كذلك ، أن الانسان ، ولاسيما الشاعر ، والفنان بعامة ، « يُنَفْسِنُ » الموضوعات الخارجية ويكسوها بمحتواه الداخلي ، برعافه الروحي ، بحاجاته الابدية المزمنة . وبذلك يضفي عليها أزمته التي تخصه ، محاولا أن يطمس التخوم التي تفصله عن الكائنات ، عن الوجود ، عن المطلق في تعينه الخارجي . وربما كان هذا الانخراط في الكون هو المبدأ الاولي للصوفية والشعر العظيم ، وهو عينه مبدأ أدونيس المبكر .

فمنذ « قصائد أولى » يضفي أدونيس قلقه الذاتي الداخلي على الاشياء القابعة « هناك » ، أعني في الخارج الذي لا يعبأ كثيرا بأمورنا وعوائدنا . بل وفي وسعك الذهاب الى أنه يوحد قلقه الخاص ــ وهو قلق بشري كوني ــ بقلق الموضوعات ، الذي لايعدو كونه وهما شعريا ، الى حد يمكننا من أن نعد أدونيس شاعر القلق بلا منازع في تلك المرحلة. فالمجموعة برمتها معاناة لتجربة الخلق ، لازمـة الابـداع ، أو هي نبش

لشعور أصيل مضمونه الخوف على استتباب الحياة الخلاقة ، أو على الدفق الحيوي في ارتعاشاته النابضة المبدعة . واذا ما توخينا عبارة نفسية قلنا انها أزمة العفن والطازج ، أزمة الظهور والتواري ، الازهرار والذبول .

وفي أضمامة « قصائد لاتنتهي » نواجه الانسان من حيث هو توتر يثيره الترقب والمجهول وحمى الخلق ، ويقض مضجعه القلق الجاثم في عروقه ظمأ وحريقا ، والساكن في جفنه سؤالا أبديا . انه قلق الحرية ، قلق الحياة ، قلق الانسان المنخرط في عالم يتوجب عليه أن يخلقه باستمرار ، أن يتخطاه دواما ، اذ الوجود في هذه المجموعة ولادة أبدية ، ولادة لاتفتر عن التناسل . ولهذا نجد الشاعر يقف على تخوم الريب دوما ، الامر الذي حتم أن تكون اللفظة تجربة كيميائية ، وأن تكون القصيدة سيالا موسيقيا يتوحد مع وحدة المعنى . وبهذا الريب وهذا التساؤل الدائم والمحموم لا أراه يشبه الا أبا العلاء المعري في التراث العربي . أما في الحداثة فلا يشبه أحدا من الشعراء الكبار .

ولعل الفرق الاساسي بينه وبين السياب أن يكمن في درجة الشعور التعيس لدى كل من الشاعرين . فالسياب أكثر أصالة لان قلقه روحاني يأتي من أعماق الينابيع النفسية ، من حس الهشاشة والآنية وسرعة الزوال . أما أدونيس ، فمنذ بداية أمره ، لايبدي الا قلقا ذهنيا هادئا لايخلو من موضوعية الفيلسوف ، تقريبا كبعض جوانب المعري . أدونيس الشاب ، ولاسيما في مجموعة « قصائد أولى » ، لايعنيه الموت ، ومن لايعنيه الموت ينقصه الكثير من عمق الحس المأسوي . أما السياب فما من شيء يعنيه قبل الموت . فحتى المومس العمياء نفسها لاتمثل عنده سوى حالة من

حالات موت البشر • ولهذا رأينا مجموعة « قصائد أولى » تتوجه الى الحياة انطلاقا من أزمة قلق ذهنية ، وهي تبدأ من الحياة باتجاه الحياة ، بعكس شعر السياب الذي يبدأ من الموت باتجاه الحياة ، أو من الموت باتجاه الموت •

ولعل البنى الاساسية في هذه المجموعة أن تكون قابلة للتكثيف في الافكار التالية :

ـ في الرماد نبتكر الفجر ونتجدد •

ـ العالم الذي ينبغي خلقه لم يولد بعد •

ـ الانسان صانع وجوده •

ـ الموت حلول في الوجود وسمو على الحياة • اذ الموت حركة ومعرفة ، ورسالة لها معنى الكشف •

ـ الحب ، كالموت ، سبيل الى التعالي • فالقلب الذي يتوله يتأله • انه تجربة تعمق الجمال ، ومشاعر متوترة ترود الاعماق وتشد الانسان الى الغد بلهفة وبتساؤل • وبما هو معرفة فانه يدمر الحدود التي تفصل القلب البشري عن العالم •

ـ المرأة رمز الخصوبة والاستمرار •

ـ القحط ( الفقر ، الركود ، التخلف ) غول يعيش في الدماء خريفا يجفف الاعماق •

ـ القلق ماهية الروح ، لان الخلق وظيفته الجوهرية ، ولان الحركة هي الحامل الاساسي لكل خلق ومخلوق •

هذه البنى الثمان هي ما سوف يتحكم بنتـاج أدونيس في مراحله الانضج ، أو قل هي ما يؤلف الانسجة الاصلب في كل قصـيدة كبيرة مقبلة • بل يكاد نتاجه كله أن يكون مجرد تنويع على هذه البنى ، أعني مجرد تشكيل لها في صياغات تصويرية متباينـة المظهـر ولكنها متماهية الجوهر •

بيد أن موضوعة القلق هي العنصر الابرز في « قصائد اولى » اذ لايكف أدونيس عن محاورة هـذا البعد الانسـاني بمنحـاه الفلسفي والنفساني معا • ولذا فقد كان قلق الحركة والولادة قبل كل شيء :

**يا ظلمة في أفقي ،**
**يا قلقي ،**
**شد على تجددي ،**
**ولزه ومزق ،**
**واعصف به وحرّق ،**
**لعل في رماده**
**ابتكر الفجرا •**

وفي مثل هذه الصورة الموحدة نلاحظ أن ثمة ثـلاث صور ذهنية تجريدية تتلاحم تلاحما داخليا : القلق والخلق والصراع • وكلها تتحد في هوية التوتر • والحقيقة أن موضوع الوحدة ، أو اتحاد الاشياء في كلية واحدة ، يقع في الصميم من شعر أدونيس • فها هو ذا يكتب تحت عنوان « وحدة » :

**وحّد بي الكون فاجفانه**

**تلبس أجفاني**
**وحد بي الكون ، بحربتي**
**فأينا يبتكر الثاني ؟**

فمن صورة أجفان العالم التي تلبس أجفان الشاعر نلحظ تطابقا تاما بين الأنا واللا أنا ، ونشعر كذلك بأن الصورة الشعرية ، بوصفها شكلا فنيا متخيّلا ، تتواءم تماما مع الفكرة التي تنقلها ، بل قل التي تتوحد بها .

ولعل الاهم من ذلك كله أن ثالوث الخلق والحركة والقلق ، الأخيولة الأُسّ للتصوير الفني في مجموعة « قصائد اولى » ، يمكن اختزالها في مقولة واحدة هي الخلق الذي تضايفه الحركة والقلق مضايفة ضرورية . فحين يقول :

**يا قلقا يولد في طريقي**
**يا فجر يا رفيقي**

فانه يدغم هذا الثالوث في تركيبة واحدة ، حيث الطريق اشارة الى الحركة ، والفجر ايماء الى الولادة أو النشوء ، والقلق هو ما يتذوّب في الكينونة المتحركة . ولهذا كانت الحركة امحاء لحركة سابقة : « تمّحي ، عبر خطاي ، الطرق » . ففي هذه الشذرة التصويرية تمثّل الخطى الحركة المحوّة ، أو الملغاة ، بفعل التجدد ، أو بفعل التحرك اللاحق . وبسبب من هذا التجدد الدائم « أولد في كل غد من جديد » ، وكذلك بفعله « أمشي الى ذاتي ، الى الغد الآتي ، أمشي وتمشي خلفي الأنجم » ، أي أننا بفعل هذه الحركة نبدع العوالم ونبتكر وجودنا الخاص .

ولذا « فان أفقي وعد وعيناي انتظار » ، « يتصباني غد لم ينجبل » ، أي أننا نرحل باستمرار صوب مالم يبتكر بعد ، بل نحو مالن يبتكر على الاطلاق ، لانه يبتكر على الدوام ، لانه يأتي ولا يأتي . ولهذا أيضا كان دم الانسان « رحمـــا للزمـــان » ، وكان في شفتي الانسان « مخاض الحقيقة » . اذن « كل طريقي سفر دائم ، وفي المجاهيـــل مواعيدي » . الغد الذي لم يبتكر لا يسعه الا أن يكون نوعا من المجهول ، والغدالذي يبتكر على الدوام لايملك الا أن يكون ارتحالا دائما ، حركة دائمة وقلقا دائما . ومن هنا يعلن الشاعر عن أنه مل عبوره الى غايته ، ومل وصوله اليها ، « فيا ، يا طريقي طولي ! » . ولهذا فان صدورنا لايمكن أن تحن الا الى مطلق لانبلغه أبدا لاننا نبلغه على الدوام ، اذ المســـتقبل نقص الحاضر بقدر ماهو استمراره . ومع ذلك فانه حنين عارم « يريد أن يخرج من نفسه ، ويحضن السماء والارضا » . ومثل هذاالحنين لاينبثق الا عن قلب خطفه المجهول فأولع بالآتي ، وهذا هو سؤاله ــ أو لنقل سؤله ، غرضه ــ الاول والاخير

**الا صورة من جديد**

**تصاغ لهذا الوجود ؟**

مثل هذه الصور والافكار الجديدة التي لم يكن الشعر العربي يألفها عهد ذاك على الاطلاق ، حتّمت على الشاعر تجربة لغوية جديدة ما كانت مألوفة من قبل البتّة . ولم تكتف هذه التجربـــة بتغيير منحى الاعتلاق اللفظي الذي أشرت اليه في البداية ، بل هي امتدت حتى شملت المفردة الواحدة في كثير من الاحيان . فأولج أدونيس مـــن الالفاظ في جسد

القصيدة مالا يبدو ـ يومذاك على الاقل ـ أنه من طبيعة الشعر : الفجاءة تترمد • يرغفها الرغيف • مستحجر مع الحجر • شيئت • مزق مهرورة • غريزة كشف ••• الخ •

وجاءت الصور متحدة بمضامينها ، تشف عنها بكل رقة ، حتى ليكاد عالم الترميز في هذه المرحلة المبكرة أن يكون محذوفا في ظل نوع من الغنائية المفكرة ، أو في ظل هذا التفكير الموجدن والمفتوح على أبعاد نفسانية تمتاز بالحساسية والارهاف • ولنتأمل هذه الصورة :

**قضيب من الثلج : نار وتبغ**
**وغيم دخان •**
**عوالم لا تنتهي ـ وهي تفنى**
**ببضع ثواني •**

نحن إزاء عوالم أربعة توحي بزوالها دونما تعب يلحق بالذهن ابتغاء التقاط فكرة التلاشي هذه • فالثلج يذوب والنار تنطفىء ، وذلك بفعل التضاد القائم بين النار والثلج ، أما التبغ فتحرقه النار التي تجاوره في هذا الموقف ، وأما الدخان الغائم فيضمحل شيئا فشيئا • انها عوالم تفنى في غضون آنة قصيرة ، ومع ذلك فانها لاتنتهي ، لانها تولد على الدوام • اذن ، ليس ثمة من تفارق بين الصورة برمتها وبين عناصرها المكونة لها ، كما أن ليس هنالك من اختلاف بين جملة الصورة وبين الفكرة التي تتذوب في أليافها •

واذا ما انتقلنا الى مجموعته الثانية ، « أوراق في الريح » ،لوجدنا أن هذا التفكير الجدلي يستمر ، وبطريقة أغنى وأخصب ، منتشرا فيها

حتى النهاية • ففي السطرين الاستهلاليين تماما نـرى أن كل حركة الى الموت آيلة : « لأنني أمشي ــ أدركني نعشي » • ثم تطرح الارادة من حيث هي التجديد • ولكي تقول الحق عليك أن « تصير حريقة » • أما « حشرجـة المرضى » فهي أول ما يفسّر الوجـود • وتنتهـي قصيدة « أوراق في الريح » ، وعنوانها نفسه ، وهو ما اعطي عنوانا للمجموعة برمتها ، يوحي بالقلق والاضطراب ، تنتهي على هذا النحو :

**عِشْ القاً وابتكر قصيدة وامض :**
**زد سعة الارض •**

وهذه دعوة موجهة الى كل فرد ليسهم في الخلق قبل أن يتلاشى في ردهات العدم •

ويكتب أدونيس ، عام ١٩٥٧ ، قصـيدة « البعث والرماد » التي أراها نقلة ملموسة في شعره ، سواء من حيث الطاقة المعجمية ، أو مـن حيث القدرة على التصوير الفني • والاكثر جدة فيها أن جدلية الترمد والتجدد تلقى لها الآن شكلا لم يطرقه أدونيس من قبل ، وماهذاالشكل، هذا الصوغ الجديد ، الا طائر الفينيق الذي كان يعبد في معبد الشمس في بعلبك • وفي وسع هذا الينبوع الاسطوري الجديد أن يعبّر خير تعبير عن جدلية العلاقة بين الخلق والانطفاءالتي كانت الموضوعة المركزية لشعر أدونيس حتى هذه البرهة • ومع أنه أكثر من لفظة « الترمد »ومشتقاتها في نتاجه السابق ، فانه لم يكن قد طرح هذه الاسطورة بعد ، ولاسـيما ثنائية التلاشي والظهور •

والاكثر من ذلك أنه حمّل التجدد أو الانبعاث بعـداً لاتدّخره

الاسطورة بين اليافها القديمة ، ألا وهو مقولة الغربة : كل جديد غريب ، وعليه أن يكافح لكي يستتب ، أو لكي يصير ولادة ثانية جديرة بهـذه التسمية :

**غربتك ، الوحيد فيها ، غربتي**
**غربة كل بطل يحترق**
**يولد فيه الافق .**

ولهذا نرى الشاعر يتوحد مع الفينيق فيحترق لكي يكبر فيه الافق، ونرى كذلك المسيح بوصفه صورة أخرى للفينيق ، المسيح الذي « خبا وعاد وهجه » ، مات على الصليب وقام بعد ثلاثة أيام . وبهذا التوحيد للمسيح والفينيق في بنية واحدة ، أو في علاقة ذات هوية موحدة ، تغتني القصيدة على يدي أدونيس ، ويبدأ اللون الادونيسي بالتشكل والارتقاء معا ليستمر في هويته الواحدة الى يوم الناس هذا .

وبما أن الموت تجدد ، أو طريق الى الولادة الثانيـة ، فقـد جاء الشاعر بثلاثة أصوات تصرخ كيما تلقى حتفها ، وذلك ابتغاء أن تبعث من جديد ، تماما كما بعث المسيح ، وكما اعتاد الفينيق أن يخرج من رماده شابا معافى : « ثلاثة من الفراغ يكرهون عمرهم » . أما العجوز التي تحمل اسم عائشة في القصيدة فهي ـ على ما أرجّح ـ رمز الحـاضر الكامن في بلادنا « ورما ... وقفصا من الذباب أخضرا » . وقد تكون بديلا شعريا لكل مراوحة في المكان لانها « تحتجز الحيـاة في تكيّة » صنعت من طحالب الليل ، ومن ورق الرمل كذلك . ولكنها ، مع ذلك ، « فينيقنا الجديد » ، فينيقنا الذي سوف يترمد لكي تتجدد ، الشـيء

الذي يذكر بالجثة التي غرسها اليوت في الحديقة وينتظر منها أن تشطأ .
( راجع الفصل الاول من قصيدة « اليباب » ، لاليوت ) .

« الفينيق ، اذن ، هو المكافىء الخارجي لصورة الغد » بل قل مع أدونيس انه « الحضور السرمدي في الغد » ، انه « الله في قماطه » . قوة الخلق والتجدد في طفولة دائمة ، اذن . وموضوعة الخلق تبقى البؤرة المحورية المهيمنة على شعر ادونيس حتى الآن ، بل وحتى نهاية المرحلة الوسطى على الاقل . هذا هو الثابت المتواتر في شعر أدونيس ، وهذه هي النواة التي ينبثق منها ذلك الشعر . وبايجاز هذه هي العلاقة الاشد عمقا في بنية نتاجه .

وتكثر في القصيدة الاصوات والالفاظ الدالة على الترمد والانبعاث، فالالفاظ الدالة على الاحتراق تتواتر سبعا وثلاثين مرة ، وهذه هي الحريق . اللهب . النار . الجمر . الاوار . وتقابلها لفظة « الرماد » ومشتقاتها ، وتتواتر زهاء احدى عشرة مرة . فهنالك مجموعتان من الكلمات الدالة على الانبعاث والترمد . وكذلك تتكرر لفظة «الموت» [1] ومشتقاتها كثيرا ، وهي من مجموعة الاندثار ، أما كلمة « الشقائق » واسم الاله « تموز » ، وهما ما يشيران الى الانبعاث فيتواتران بنسبة لافتة للانتباه . ومن الالفاظ البارزة كذلك لفظة « الغد » ، والالفاظ الدالة على خصوبة التربة ، كالجداول والحقول والحصاد والمطر والطائر . وتقابلها ألفاظ القحط والجفاف كالرمال واليباب والركام والدجى .

---

١ ــ لن أعرض الآن للبعد النفساني اللاشعوري للغة ادونيس ، ولاسيما لصور النار والموت والجنس ، لان ذلك سوف يعقد البحث ويعرقل وصول الشرح الى القارىء .

وبايجاز تتألف القصيدة من صورتين متعارضتين هما الظهوروالتواري ، النشوء والاندثار ، أو قل الموت والحياة ، الشيء الذي مكن الشاعر من التعبير عن مضمون اسطورة الفينيق ، أو عن الانبعاث من الموات .

وأخيرا ، تحتوي مجموعة « أوراق في الريح » على حواريّة قصيرة عنوانها « السديم » ، تكشف عن فهم أدونيس للوجود . وميزة هذه القصيدة أن أبطالها الثلاثة ، وهم من المجانين ، يملكون قدرة فذة على احتلاب المعنى من الكيانات التي تنكشف بشفافية أمام وعيهم ، بحيث يمكن القول بأنهم يرون مالا يرى :

**وهنا الضحى يتحلزن**
**فوضى : صباح لايرى والوهة تتوثن .**

وهنا تتبدى غيمومة الوجود أو السديمية التي تلف الاشياءفتحيلها الى قتامة ليس من اليسير اختراقها . وبهذا تغدو الحقيقة كثيفة وذات حجب متراكمة . ويستمر المجنون الثاني في طرحه لهذه المسألة : فالعالم « اختلاط » في نظره ، ولذا فانه « كتابة منبهمه° ، تزري بكل ترجمه° » . غير أن المجانين الثلاثة يختتمون الحوارية بهذا الاتفاق :

**ليس في العالم امكان للفز**
**او لرمز**

فلقد يختبىء العالم في كسرة خبز .

اننا ، اذن ، بازاء نظرتين متضاربتين للحقيقة ، أولاهما تنفي قدرة العقل على ترجمة الحقائق الموضوعية الى مفاهيم ، وثانيتهما تنكر ذلك

وترى العالم كتابا مفتوحا • وربما كان الشاعر يقف في نقطة وسطى تقع بين الموقفين المتعارضين ، أعني أنه قد يؤمن بطلسمية الكون ، وكذلك بامكانية تفكيك هذه الطلسمية •

والحوارية غنيّة بالافكار المصورة تصويرا فنيا مفعما بالخيال • ومن أبرز هذه الافكار أن « أشياء العالم » تتكون في الذات ، بمعنى أنه ما من حقيقي الا ما يبدو لي حقيقة ، وهذا موقف ذاتي من الواقع • ومنها كذلك قوله : « للصخر أرداف تهزّ وللتراب جدائل » ، الامر الذي يعني أن الشاعر يرى الجنس حتى في الجماد • أما المآذن فهي مخازن الصوت ، وأما الحديقة ففيها الف بحر وحريقة ، وهذا اشارة الى الحياة والترمد والانبعاث •

مع نهاية « أوراق في الريح » تنتهي مرحلة من شعر أدونيس وتبدأ مرحلة جديدة • ولعل قصيدة « البعث والرماد » ، وهي من أبرز قصائد أدونيس في المرحلة الاولى أن تكون الحد الفاصل بين مرحلتين ، ليس فقط لانها دخول الى عالم الاسطورة الذي لم يدخله أدونيس من قبل ، بل لان هذا الشاعر قد أخذ يجسّد المفهوم في شخصية تصلح شكلا فنيا للمضمون ، كما يتأسس عليها البعد الدرامي لشعره • وعلى هذاالاساس بنيت شخصية مهيار وشخصية الصقر اللتان هما امتداد ونمو لشخصية الفينيق ، فيمكن القول بأن الفينيق ومهيار والصقر ثلاثة تجليات لجوهر واحد هو مقولة الخلق ونقيضها الاندثار • وتتجلى النقلة الجديدة ، او التغيّر الواضح في شعر أدونيس ، وهو مايبدأ مع ادخال الفينيق كشكل شعري جديد ، أو قل كمفهوم جديد مخصب ، تتجلى في أنه كان يتعامل، ابان المرحلة الاولى ، مع مقولة الخلق ، أو مفهوم التجدد ، دون أن يحسب

حسابا كبيرا لنقيضه ، أعني الترمد أو الاندثار • وما أعنيه بالضبط هو أن جدلية الموت والحياة لم يكن الشاعر يتعامل معها من خلال التحامها في كينونة واحدة • أما الآن فقد تغيّر الموقف الى هذا الحد أو ذاك • فبينما كان الخلق ( العيش ) يؤخذ على حدته ، والاندثار ( الموت ) يؤخذ بمعزل عن نقيضه ، فقد بدأ أدونيس يلغم هذه الثنائية في تركيبة موحدة الهوية • وهذا هو الانتقال الكبير الذي أنجزه شعره في أواخر الخمسينات ليكون العامل الاساسي الذي أطلع شخصية مهيار أو شكله الفني •

ولئن كانت هذه النقلة قد جاءت نتيجة لهضم الاسطورة السامية فانها ــ في تصوري ــ لم تكن معزولة عن تأثيرات الفلسفة الهيغلية الجدلية ، ولاعن آثار سان جون بيرس ، وهو الشاعر الفرنسي الكثير الاتكاء على أطروحات الجدل الهيغلي ، كأدونيس تقريبا • والارجح أن النقلة الجديدة كانت قد تأثرت خطى هيغل وبيرس معا • ولكن ما ينبغي التشديد عليه هو أن شعر أدونيس المبكر مشحون ببذور هذا التحول ، بحيث يمكن القول بأن التطور الجديد لم يكن بالدرجة الاولى سوى امتداد ناضج للفكر الشعري المبثوث في « قصائد أولى » الامر الذي يعني أن التأثيرات المستجدة قد كان لها دور التسارع والاغناء بالدرجة الاولى •

## ثانيا ــ المرحلة الوسطى

لابد لعشرة أعوام من ممارسة الشعر ، وكذلك لتقدم العمر والأطلاع الثقافي المتعدد الاتجاهات ، لابد لهذه الامور مجتمعة من أن تخصب وتعمق تجربة أي شاعر مهما يكن مستواه ومهما تكن قدراته •

ولهذا نرى أدونيس ، ابتداء من أواخر الخمسينات ، يهيمن بكل شدة على اللغة والصورة الشعرية ، وينتقي بكل حذق أفضل الاشكال القادرة على بسط الافكار التي يريد بسطها ، والتي يعيها جيدا ويتشربها ماهية وأداء • وربما أمكن القول بأن المرحلة الوسطى هي شباب أدونيس الزاهر ، لا من حيث العمر فحسب ، بل من حيث النتاج قبل كل شيء •

تمتد هذه المرحلة فوق مجموعتين شعريتين تتميزان بالضخامة الكمية والنوعية معا ، وهما « أغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، وفيهما نجد شعره الذي كتبه بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٥ • ويبدو أن هذه السنوات السبع هي أخصب أعوام أدونيس بالصورة الشعرية القادرة على تغذية الخيال ، وكذلك بالافكار العميقة المستجيبة لروح العصر •

في البداية نواجه مهيار ، وهو بشكل من الاشكال المكافىء المسرحي للشاعر نفسه • ومهيار ليس شخصية بكل مافي الكلمة من معنى، بل هو مفهوم بالدرجة الاولى • انه محاولة ناجحة يبذلها أدونيس ابتغاء تحسيس المفهوم ، تحويله الى صورة مجسدة ، تماما مثلما كان الغينيق محاولة لتحسيس الصورة الذهنية لجدلية الترمد والتجدد • ويبدو أن أدونيس ، على الرغم من التجريدية المذهلة التي يبذلها في هذه المرحلة ، لم يجنح نحو مغادرة نطاق الحسي • بل يبدو أن العقل العربي يتسم بسمات لها شيء من الثبات • فالاله تموز هو الشكل الحسي لصورة الظهور والاختفاء ، وقل الشيء عينه عن المسيح الذي تفصله عن الاله تموز ثلاثة آلاف سنة • وتأتي شخصية مهيار الآن ، بعد ألفي سنة من صلب المسيح لتحيل الصورة الذهنية المجردة ، أعني ثنائية الاختفاء

والظهور ، الى تجسيد حسي مرئي ومسموع • انه محاولة فـذة لجعل اللامنظور منظورا ، تماما كما كان المسيح وتموز يمثلان المحاولة عينها • وهذا يعني أن عبادة الطبيعة مستمرة بطريقة أو بأخرى • ولاتخفي هذه العبادة وراءها الا التصاق العقل بالحسي أو بالمنظور ، الامر الذي حاول الاسلام أن يقضي عليه من خلال الايمان باله مفـارق لايمكن أن تراه العين • وهذه نقلة كبيرة في الفكر البشري ، اذ هي تعني العبور بالروح من المرحلة الحسية الى المرحلة التجريدية • وبذلك راح المطلـق يتبدى وكأنه ذو شخصية روحانية خالصة ، الامر الذي يعني أن هذه الوثبة ، وثبة التنزيه والتعالى ، حاجة لابد منها لكي يرتقي الروح التجريدي الى آفاق مطلقة السعة •

وعلى أية حال ، ليس مهيار الا جوهرا أو رمزا للقوة الهادمة ـ البانية في آن معا • انه الآلهان « بعل » و « موت » مندغمان في كينونة واحدة • ومن هنا كان قديسا ( ايروس ) وبربريا ( تاناتوس ) في الوقت نفسه • « انه فيزياء الاشياء ••• انه الواقع ونقيضه » ، على حد قول الشاعر • ولهذا نراه « يرشح فاجعة ويفيض سخرية » ، يفجع كل شيء بالانتفاء ، ويسخر من كل ما يحاول أن يصمد في وجهه • وبهـذا نلاحظ أن ثنائية الظهور والتواري هي الصورة الذهنية المجردة التي تلخص مجمل الصور الفنية المبثوثة في هذه المجموعة • وعلى أية حال ، تتلخص شخصية مهيار ( ومهيار ليس شخصية بالمعنى المسرحي للكلمة ، وانما هـو مفهوم ، أو تحسيس لمفهوم النشوء والاندثار الابديين ) بهذه الابيات :

**ذاك مهيار قديسك البربري**
**تحت اظفاره دم واله •**

**انه الخالق الشقي**
**ان احبابه من راوه وتاهوا .**

مهيار يقتل كل شيء ( دم ) ، ويخلق كل شيء ( اله ) . وهو يشقى بالخلق لان الخلق جهاد ومعاناة ، وأحباب الخلق يتيهون بحثا عن الخلق. ولهذا كانت أيامه السبعة ( رمز الخلق ) « جرحا وغرابا » ، اذ هي دم ينزف وانتقال دائم ، وذلك لان الغراب رمز الفراق ، فضلا عن أن سواده يوحي بالشؤم الذي يحمله الاندثار لكل ما ترهل .

مهيار جوهر ، اذن ، يتمتع بجملة من المحمولات ، وبوضوح أشد، انه مفهوم مولف من جملة مفهومات فرعية . ولعل أول هذه المفهومات هو مقولة الاضمارية . كل شيء يحمل في داخله اضمار ماليس هو ،يكتنز في احشائه امكانية التحول الى آخره ( بفتح الخاء ) ، الى سواه :

**خالقاً لليالي الحبالى**
**وطنا من رماد الجذور**

ولهذا كان مهيار قوة تحويلية تنقل الرماد الى حياة ، كالغينيق تماما . وهو دوما ينسج الآتي محولا اياه الى وجود مثلما يحاول اورفيوس أن يحيل الجمادات الى حياة : « انني ساحر الغبار » . ولهذا نسمعه يقول :

**سأسافر في موجة ، في جناح**
**سأزور العصور آلتي هجرتنا**
**والسماء الهلامية السابعة .**

انه دوما في حالة حركة عبّرت عنها لفظتا « موجة » و « جناح » ، وهو يسعى الى الارتقاء باستمرار ، ، والارتقاء هنا هو « السماءالسابعة» التي نعتها بلفظة « الهلامية » كإشارة الى قابليتهـا للتشكل والصوغ ، وذلك نظرا لانها امكانية من امكانيات الآتي • وبما أنه ارتقاء وشمول معا ، فانه دوما اتساع واندياح ، أو قل لاتناه •

واللاتناهي من المحمولات الاساسية لمهيار ، ما دامت الحقيقة تصير على الدوام ، أو كما يقول هو : « فغداً قد تصير بلادي » • ولهذا نراه يكتب تحت « لاحد لي » :

**لاحد لي ، لا شاطىء اخير •**

فالتاريخ ، اذن ، يتحرك صعدا دونما انقطاع ، ولهذا كانت الاشياء في رونق حاضر أبدا • وهو اذ يتقدم ، انما يفعل ذلك عبر تجاوز السدود وتحطيم الكوابح :

**دائما يُقرا الضحى ويُعاد**
**دائما هذه المفاور تحت الجلد**
**هذه السدود والانقاض**
**دائما هذه التكايا •**

فالمغاور ما يحتاج الى ريادة مستمرة ، لانها اشـارة الى السري ، والسدود كوابح الحركة ، والانقاض خلايا التهدم ، أما التكايا فهي مدفن ما ترهل •

وهنا نرى بكل وضوح جدلية الموت والحياة ، فالموت في المفهوم الجدلي هو الوجه الآخر للوجود ، لا للعـدم • ولهـذا يقول مهيار :

« باسمك يا موت ، يا صديقي » . فالموت صديق الحياة وخادمها الذي لافكاك له عنها . وما من شيء الا ويجري نحو الموت ليولد من جديد :

**آه يا مولاتي**

**مع ذلك اجري نحوك ،**

**أركض أركض أركض اليك .**

وبذلك يعود أدونيس عودة اضمارية أو جهرية الى اسطورة الفينيق الذي يترمد لكي يتجدد . عبر الموت يقوم هذا المجمل بترميم خلاياه ، عبر الموت تبتكر الحياة ، او تبتكر الحياةُ نفسَها ، وهذا أهم مافي الامر . ولكن هذا الكل ، قل هذا الكون ، لا يملك أن يواظب على حيويته واستمراريته ، وأن يصون ذاته من الاندثار ، الا بهذا الترميم الدائم . ولذا كان وجه مهيار أشبه بقوة الخلق التي ماتني تتجدد ، بل التي في حضور دائم وقدرة كلية :

**وجهك يا مهيار**

**ينبىء بالله الذي يجيء .**

مهيار والآتي والفينيق ( الذي يسكن الغد السرمدي في قصيدة « البعث والرماد » ، وهي التي ظهرت في أواسط الخمسينات ) ثلاثة مسميات لشيء بعينه ، أو قل ثلاثة تجليات لجوهر واحد ، هو قوة التحول الحاملة لكل ماهو غامض يانع . والانا الشاعرة توازي هذه التجليات الثلاثة للجوهر ، لانها قوة رفض وخلق ، قوة دحض وزعزعة للقائم . بل يمكن الظن بأن أدونيس يمحور كل شيء حول شخصيته ، ويضع نفسه في بؤرة الوجود .

وهذا الذي يأتي ولا يأتي يصنع على الدوام :

**أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى ٠**

**انني بعيد والبعيد وطني ٠**

ان معظم شعر ادونيس تبشير بالآتي ، وهو مايتبدى حتمية مطلقة وضرورة لابد منها ٠ ولهذا داوم مهيار على ريادة أهداف أو أكوان لم تخلق بعد ، ولن تخلق الى الابد ، لانها تخلق على الدوام :

**خريطتي أرض بلا خالق**

**والرفض انجيلي ٠**

وهذا هو الافق الذي لايبلغ على الاطلاق ، الامر الذي يستدعي أن تتغير خريطة الاشياء باستمرار ٠ وبما أن الافق النهائي يتعذر الوصول اليه فقد كان الخلق تيهاً ، ومهيار مولع بالتيه ٠ فكل مالا حدود له ، كل ما هو غير متناه ، لا يسعه أن يكون تعيناً ، بمعنى أنه لايملك تخـوما وقسمات شديدة الوضوح ، لان كل تعين نفي ، على حد قول هيغل ٠

وبما أننا في سيرورة دائمة فلابد لنا من خيانة آخر أُفـق بلغناه ، وذلك ابتغاء الارتقاء الى أفق جديد ٠ ومقولة الخيانة هذه من اطروحات المنهج الجدلي في التفكير ، وقد تبناها سارتر بصراحة ، وجعلها من أبرز مقولاته ٠ ولهذا نسمع مهيار يقول :

**أخلق أرضا تثور معي وتخون**

ويقول :

**آه يا نغمة الخيانة ـ**

**أيها العالم الذي يتطاول في خطواتي**
**هوة وحريقة**
**أيها الجثة العريقة**
**أيها العالم الذي خنته واخونه .**

انه دوما يخون ما أنجز لكي يتسنى له أن يخلق ما لم ينجز بعد ، يهجر الافق الذي بلغه لكي يصعدالى أفق أرقى ، أفق لايمكن بلوغه بغير خيانة الافق الناجز . ومن هنا نجد في قصيدة الخيانة ، وهي ما اقتطفت منها المقبوس الاخير ، نجد لفظة « الجريمة » صريحة . فمهيار هو الاله الذي سيبارك أرض الجريمة ، أي أنه سوف يبارك قتل ماهو شائخ هرم . وهو خائن يبيع حياته « للطريق الرجيمة » وماهي برجيمة الا لانها تجديد يرفضه المترهل . ان هدير المياه ، حسب قول مهيار ، هو ماينبغي أن تصلي له قوى التوليد التي يتحتم عليها أن تخون خارطة الهدوء لكي تظل هذه القوة صاخبة الى الابد . اذن ، يتحتم علينا أن نمارس الخيانة والاغتيال على كل ما ترهل او تشنج ، وذلك لكي لا يثقل على الحركة الصاعدة ، أو على الطريق المواظبة على سيرها المطلق ، ولكي لايغدو سدا يعترض الارتقاء الدائم . وهذا يفضي بالضرورة الى الرفض . والرفض مقولة اساسية في بنية اللغة الادونيسية ، أو في لغة ممثله الدرامي ، أعني مهيار الراغب دوما في اختراق « الجرح الى الجريمة » . ولهذا نراه يتهم الحياة اذ لاتخون نفسها ، واذ تتوانى عن توليد ذاتها :

**أتهم الرياح**
**والشمع والدجاجة الخرساء**
**أتهم الثعبان ذا الجناح**

**( يا للجناح الابرص المهيض ) ،**
**أتهم الاشجار والمياه ـ**

والثعبان رمز الحركة اللولبية ، حركة التاريخ نفسها ، كما أنه رمز القوة الجنسية المولدة للحياة ، والمرتبطة بفكرة الشيطان ، الطرف الآخر في الحركة • وأدونيس يقدمه بوصفه قوة خلق :

**أيها الشيطان يا مركبتي فوق النجوم**
**أنا لا أخشى الطريق الابكما •**

ان الشيطان هو ما يحملنا الى دروب لم يطرقها أحد من قبل ،دروب بكماء تحتاج الى ريادة دائمة • والذين يقفون الى جانب قوى التوليد لا يخافون مثل هذه الدروب • ولهذا كان الشيطان ممثلا لرفض القبول أو الصبر على الحاضر • وهو يرقص للافول ( أفول ما ترهل أو شاخ ) ولجثة الاله الذي يموت ليولد من جديد • فمن العقم تخرج البراعم ، وهذه أطروحة تموزية قديمة :

**انني مقبل من هناك**
**من بلاد الجذور العقيمه**
**فرسي برعم يابس**
**وطريقي حصار •**

هكذا يأتي الجديد « من هناك » ، اذ تولد الهنا مما كان قبلها وتيبّس • وهي تولد أو تتحرك ( الفرس رمز الحركة ) من اليبوسة ، بينما يحاصرها الطريق • يقول هيغل : « على كل شيء أن يعاني آلام المخاض » • ولهذا فان « طفولة النهار » تدب فوق « جثث العصافير » ،

ومن هنا « يلد الليل أعيـادا وعرائس من الزبـد والرمل ، من الجراد والرمل » .

مقولة العبور المستمر ، اذن ، هي الحتمية الموضوعية للاشياء ، والمسافات لاتنتهي لان الكائنات تسير دوما وتعبر ذاتها باستمرار ، ولان الاشياء سيولة دائمة ، وحركة صاعدة نحو الارقى :

**اين تنتهي المسافة ، أين يبطل الخوف ؟**
**انادي الفراغ ، افرغ الممتلىء . حتى الصوان**
**رخو ، حتى الرمل يتأصل في الماء ــ لماذا الطريق ،**
**لماذا الوصول ؟**

لن يبطل الخوف ولن تنتهي المسيرة ، والفـراغ والملاء في تجادل دائم . والصوان رخو ، قابل للحركة ، للعبور ، للتحول الى ماهو ليس اياه ، على الرغم من صلابته كلها . والرمل يقع في اصل الماء ، في الحياة ، في الحركة . فكيف تسألون عن الوصول ؟ فالاشياء في رحيل دائم ، في ضلال وتيه مستمرين ، في حالة سقوط أبدي يشرطها ويحدها ، والجنة ــ الاستقرار ــ نقيض هذا العبور الدائم ، هذا الانتقال السرمدي الذي يستحيل أن يبلغ الى محجة يستقر عندها . ولهذا كان مهيار بحثا « عما يعطي للكلمة عضوا جنسيا » ، أو قدرة على التوليـد ، و « عما يثقب السماء » ، أو يخترق النهايات الى اللا نهاية . وهو يصرخ قائلا : « آه ، أيها البحث يا وعائي » . اننا أمام قلق الحركة والخلق دوما . البحـث والابتكار هما الهم المركزي لمهيار : « أبتكر ماء لايرويني » . وهذا هو ظمأ البحث ، ظمأ الحاجة الى الخلق المستمر ، ظمأ الانسان الذي لايرتوي

أبدا • انه الظمأ الفاوستيّ ، سعي فاوست الدائم وراء برهة جميلة لا يمكن بلوغها •

لهذا كان مهيار رفضا أبديا صالحا لكل زمان ومكان • فهو مولع بأن يخلق « وجها للرفض » لكي يقارنه بوجهه ، وهو كالهواء لا شريعة له ، وهو يواظب على خلق مناخ « تتقاطع فيه الجحيم والجنة » ، أي تسكنه المتضادات • ولذا فهو ابحار جديد وطوفان جديد • وقد عبّرت قصيدة « نوح الجديدة » عن هذه الفكرة ، فكرة تجدد الطوفان وتجدد الابحار • وذاك هو الرفض الدائم للواقع ، للحاضر ، للمترهل •

ويأخذ الرفض لدى مهيار هذه الصورة :

**نموت ان لم نخلق الآلهة •**

**نموت ان لم نقتل الآلهة •**

إحياء ودفن ، هذا هو التاريخ ، بل قل هذا هو الابد • فنحن نموت ان لم نمارس الخلق ، ونموت ان لم نقتل ما صنعناه ، لاننا نتجمد عنده ، نتأسّن فيه ونتعفن • ويتعذر على مثل هذا الامر أن يتم الا بالرفض ، مجدد الحياة ودافن المترهلات • ولهذا نسمع مهيار صارخا : « أيها الرفض اكتشفنا » • فليس أمامنا اختيار على الاطلاق « غير طريق النار ، غير جحيم الرفض » الذي فيه تتجوهر ونذكو • ومن شأن هذا الرفض أن يجعل منا « جبل الحوار الطويل بين أنقاضنا والاله » • ويبلغ أدونيس برهة فنية راقية حين يعبر عن الرفض بهذا الصوت :

**وأنا سيد الرفض ـ بعيدا عن النافذة أرتجف ،**

**وبالفتات أكتب هذه القصيدة •**

وبسبب من الرفض الدائم والخيانة والجريمة كانت الاشياء بـلا بداية ولا نهاية • وقد عبّر أدونيس عن هذه الفكرة خير تعبير من خلال هذا الشكل الرائع :

**وشوشني آدم**
**بفصة الآه**
**بالصمت بالأنثه :**
**لست ابا العالم**
**لم الح الجنه**
**خذني الى الله •**

ان الابيات الثلاثة الاخيرة ــ وهي تتكـون بمجملهـا من تسع كلمات ــ تقول الكثير الكثير حتـى لتكـاد تلخص مضمون أدونيس كله • لا بداية للانسان ، والجنة ليست وراءنا ، بل هـي أمامنا دوما • عصرنا الذهبي ، المجد الازلي للانسانية ، يكمن أمامها باستمرار •ولهذا فان على حدود الشيء يبدأ الشيء من جديد :

**أبحث عن مخبأ**
**عن عالم يبدأ**

وبما أن الشيء يبدأ عند تخوم الشيء فما مـن أفق يرضي على الاطلاق • وما الافق ؟ « الافق صهوة جيادنا ونعالها الرياح الاربع » •

وينجم عن هذا التحرك باتجاه آفاق جديدة على الدوام ، آفـاق تثابر على بكارتها الطرية ، اذ المسيرة تتجه دوما نحو الآتي ، ولاسيما في

قصيدة « الموت المعاد » التي تذكر بالاله تموز منذ عنوانها ، حيث ترى مهيار يركض :

**خلف الوطن المسجون**
**في غابة الاعراس ،**
**في طفولة الاجراس .**

ويمثّل هذا الآتي خير تمثيل في هذه القصيدة شخصيات تاريخية ثلاث هي عمر بن الخطاب وأبو نواس والحلاج . والشاعر يخاطب الحلاج على النحو التالي :

**لم يبق للآتين من بعيد**
**مع الصدى والموت والجليد**
**في هذه الارض النشوريه ـ**
**لم يبق الا أنت والحضور ،**
**يالفة الارض الجليليه**

وهنا نلاحظ المفردات الدالة على المسيح بوصفه الآتي الذي يجدد خصوبة الحياة . وأهم هذه المفردات اثنتان ، هما « النشورية » ، ايحاء بالانبعاث ، و « الجليلية » ، كاشارة صريحة الى بلد المسيح .

وفي الفقرة الرابعة من قصيدةعنوانها « مرثية القرن الاول » ، وهي آخر قصائد « أغاني مهيار الدمشقي » ، يخاطب أدونيس هذا الآتي بقوله :

**وأين انت ، يارعد ، يارسول الطوفان ؟ اقتحم ، اقتحم حرماتنا نساؤنا ينتظرنك خلف سياج الحلم . في الغرف ينتظرنك وفوق العشب .**

**الجنس يلفح جلودهن ولا حبيب غيرك .**

وبهذا يعبّر أدونيس عن موضوعة التردي الذي نعيشه نحن العرب . وهي موضوعة تطل في شعره بين الفينة والفينة . وخير قصيدة عبر أدونيس من خلالها في نتاجه المبكر عن هذه الموضوعة هي قصيدة « قالت الارض » التي نشرها عام ١٩٥٤ . ولكنه في هذه المرحلةالوسطى يحوّل موضوعة التردي الى حالة تبدو في ذهنه أشبه بحالة خنوع :

**١ ــ كلنا في بلادي نصلي ، كلنا نمسح الاحذية .**

**٢ ــ يا وطنا مصمغا مكسور**

**يسير مشلول الخطى قربي**

**٣ ــ من أي بلاد أتيت ، من أي حظيرة لا اسم لها ؟**

**٤ ــ هوذا شعب يفرش وجهه للسنابك ، هي ذي بلاد أجبن من ريشة وأذل من عتبة .**

**٥ ــ أيها الوطن ، ياكتل الملح ، أيها الهزيل كالهواء ، الصابغ جلده برماد الكتب ، أيها الجندي الشيخ ، ياوطني .**

هذا هو مهيار ، ثورة على الواقع المتعفن الذليل ، ورمز لقوةالنقض الكامنة في الاشياء ، والمحولة للواقع ، والحاملة للوجود على جناحيها . ومن خلال مهيار نذوق نكهة المجد البشري ، ونعانق العظمة المنداحة في كل شيء . ومرد ذلك كله الى هيمنة مفهوم العبور ( النقض ، التحول ، الصيروة ) الذي يتسم بقدرته على نقل حالة الصراع ، هذه الحالة التي تفجر الخيال وتبعث فيه الحركة .

بيد أن مفهوم العبور لم يتبد في أي مكان في شعر أدونيس كما يتبدى في « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، ولاسيما

في قصيدة « الصقر » التي أراها ذروة أدونيس الشاعر ، والتي سأعنى بها الآن عناية خاصة • فهذه القصيدة ثرية وخصيبة الى حد نادرالقرين• ويبدو أن الصورة الآن قد نضجت نضوجا استثنائيا ، بل قد أصبحت أشبه بجرعة مكثفة حتى لتكاد ــ لكثافتها ــ أن تند عن العقل في بعض الاحيان • وقد ظلت فكرة البعث والتجدد وتواصل الحركة والتوالد المستمر وتساكن المتضادات في الشيء الواحد هي أهم الافكار المهيمنة على هذه المجموعة • والحقيقة أن سر عظمتها انما يكمن في تفاعل ماهو شعري مع ما هو فكري ، أي في تذوب الشعوري بالعقلاني • فلقد استطاع حقا أن يحيل الفكرة الى صورة شعرية ، مع أنه يفتقر الى جعل القارىء يرعش وجدانيا • ولكن الرعشة التي يحدثها فيك من طبيعة درامية خالصة في كثير من الاحيان • وهذا يعني أن القصيدة فكرة مغنّاة ، وليست أغنية متوهجة العاطفة •

في « الصقر » يتخذ أدونيس من عبد الرحمن الداخل ، أو صقر قريش ، مشجبا يعلق عليه معطفه ، أعني شكلا فنيا حاملا لمفهوم النقض والنمو ، مفهوم التحول والاستمرار ، تماما كما كان مهيار في المجموعة السابقة • وهو يقسمها الى قسمين رئيسيين : أيام الصقر وتحولات الصقر •

في القسم الاول ينطلق الشاعر من برهة الموت ، برهة السلب ، تماما كما لو أن الفينيق في حالة الترمد والاستعداد للولادة الثانية • وقد لايكون من قبيل الصدفة أن تبدأ القصيدة بكلمة « هدأت » التي سوف تتواتر كثيرا خلال القصيدة كلها • لقد هدأت الرماح ، ولكن جسد الصقر « يتدحرج والموت حوذيّه » • نحن ، اذن ، في برهة الترمد •

غير أن النهار « حجر يثقب الحياة » . وهذه اشارة واضحة الى الولادة الثانية . ثم يتأكد حسّ الحركة عبر بيتين يترددان في القصيدة وكأنهما لازمة لها :

**غيّر رنينك يا صوتُ ،**
**أسمعُ صوت الفرات .**

والفرات هنا رمز الحركة والحياة ، رمز السيرورة الابدية للاشياء ، رمز سيولة الوجود الدائمة .

ثم يغني لقريش التي « تحمل نار المجد » ، والتي تنطوي على اشارة الى العرب ، وكذلك الى الدرامية التاريخية ، الى الصراع من أجل الرفعة . مرة تبدو قريش على هذا النحو :

**لؤلؤة تشع من دمشق**
**يخبئها الصندل واللبان**
**أرقّ : مارق له لبنان**
**أجمل ما حدث عنه الشرق ...**

وإثر ذلك تماما يتبدى الصقر من حيث هو « حجر ميت الجناح » ، وهذه هي برهة الترمد . ولكن قريشا ما تلبث أن تظهر على هذا النحو :

**لم يبق من قريش**
**غير الدم النافر مثل الرمح**
**لم يبق غير الجرح .**

وهذه بدورها برهة ترمد ، برهة موت ، لابد من تجاوزها نحو الولادة الثانية .

والآن يتقدم الصقر ليفتح أبواب البراري الصدئة ، ولكي يبني فتوحاته فوق « الجليد المؤصل » ، لانه يعرف كيف « يجرح الرمل » ، كيف يفعل في القحط ، كيف يحيل الرماد الى حياة • انه يزرع النخل في جراح الرمل ، ويبعث هذا الفضاء الميت • انه يهيؤ رماد الفينيق للتجدد • ولكن الطريق ذو أهوال مخيفة ، اذ الولادة عسيرة دوما ، ومع ذلك فالطريق مرآة واضحة وكتاب يبين الحقائق ، وليس على الصقر الا أن يتحرى جوف الشيء ليكتشفه • ليس على الصقر الا أن يبذل جهودا باسلة ، اذ الولادة الثانية عسر وضنك ، ولكن هذا الفارس ، هذا الاقتدار المتذوب في كل شيء ، يتمتع بكفاءة مذهلة :

**في الشقوق تفيأت**
**كنت اجس الدقائق**
**امخض ثدي القفار**
**سرت**
**امضى من السهم ، امضى**
**عقرت الحصى والغبار**
**كانت الارض اضيق من ظل رمحي ـ مت**
**سمعت العقارب كيف تصيء ، هديت القطافي المجاهل ـ**
**مت ، تلبدت بالارض اكثر صبرا من الارض ـ مت**
**انكببت على كاهل الرمح**
**صليت**
**وشوشت حتى الحجار**

انه يجس كل ما هو دقيق وصغير ، وهو يستحلب القفر ليحيله الى

حياة ، ويعقر ( يقطع ) الحجـارة والغبار لتزدهـر • الارض لا تتسع لطموحاته وارادته • عاش مع العقارب وسـمع أصـواتها ، والقطا في البراري المجهولة هداه الى الدرب السديد • وأكثر من ذلك أنه راود الحجار عن يبوستها • انه شبيه بالبطل الاسـطوري اورفيوس ، الذي استطاع أن يبعث الحياة في الجماد •

وإذ يقرأ النجوم فانه يستطلع القابـل ، شـهوته خريطة ، تركيبة جديدة للعالم ، وحبر هذه الخريطة دمه • وهو يصعد نحو بروج التغير حيث تسكن الفجيعة ، أو الجريمة التي تحدث عنها في « مهيـار » اذ لا تحول بغير جريمة قتل وابادة ، لاتقدم بغير ذبح لما ترهـل • وهناك فقط يتساقط الرماد •

ثم يتمنى الصقر لو أنه ــ كالشاعر ــ يعرف كيف يغير الفصول ويكلم الاشياء لقال لها :

**تواصلي كهذه الاجواء**
**مدي لي الفرات**
**خليه ماء دافقاً أخضر كالزيتون**

ان التواصل مقولة جدلية ، اذ هـي تعني الاسـتمرار والحيوية والدفق • أما أن يظل الفرات ممدودا دافقا بلون أخضر ، فهو اشـارة الى استمرارية الدفق الحيوي وخصوبة الخلق والتجـدد • ولهذا عاد الصقر ليقول بأنه لو كان يعرف ــ كالشاعر ــ أن يشارك النبات أعراسه لقنّع « هذا الشجر العاري بالاطفال » ،أي لبعث فيه الحياة ، أو لجعله يمارس الولادة الثانية • وهذه الصورة نفسها تظهـر ثانية حين يطالب

الغمامة بأن تتكاثف وتمطر فوق الفرات والشام ، اذ استدرار المطر رمز لعودة الروح الى اليبوسة ، أو هي ولادة ثانية . والاجمل من ذلك كله قوله :

**لو انني اعرف ، كالشاعر ، أن أدجّن الغرابه**
**سوينت كل حجر سحابه**
**تمطر فوق الشام والفرات**

هذه غنائية جميلة مستحدثة ، والمزية فيها أن لها نكهة خاصة بها ، أو قل لها مذاق الشاعرية العذب .

لقد امطرت السحابة ، اذ انفتحت السماء وصار التراب كتبا يقيم الله في كل منها . لقد بعثت الحياة ووضحت الحقائق امام الصقر ، فلم يبق الصخر نائما في وجهه ، وكذلك انقشع السراب من أمام عينيه . ونراه الآن وهو يعيش مع الحمام والطيور ، نراه وقد صار عرّافا ذا رؤيا واضحة ، غدا الفرات والجزيرة ، الراوي والمرتوي . انه يصنع تاريخه بيديه ، بل قل أصبح في هوية تامة مع تاريخه . وبدلا من الصخر والحجار ، أخـذنا نرى نهرا يعبر في جبين الصقر ليورق الصفصاف والاراك . وثمة نهر من البخور طيب الرائحة يمر بجبينه هو الآخر . لقد بعث الفينيق من رماده .

ويذوب الصقر الآن في بادية العروق ، في ما يحمل الحياة الى سواه ، يذوب في السرائر ، في المضمرات ، في ما سيولد . وهو أشبه بهالة رسمت على بوابة الجزيرة ، أو بتطريز على عباءة الصحراء . انه في كل مكان . وحتى في التيه ، في اليأس الخلاق .

**يبني على الذروة في نهاية الاعماق**

**اندلس الاعماق**
**اندلس الطالع من دمشق**
**يحمل للغرب حصاد الشرق**

وهنا يتطابق الصقر مع أدونيس نفسه ، والاهم من ذلك أن الصقر يبني اندلس التاريخ ، دولة خارجية ، بينما يبني الشاعر « أندلس الاعماق»، أي مملكة الداخل المحض . والحقيقة أن الصقر هوية أدونيس نفسه ، تماما بقدر ماهو الطاقة التحويلية الملتغمة في الكون والتاريخ .

والآن نرى الصقر يكتب للفضاء « لمجهوله السخيّ » ، والفضاء في الغالب رمز الانفتاح والتواصل في شعرأدونيس . ولماذا يكتب الصقر؟ لكي يجد مكانا نقيا كشريانه . وهنا نشعر مرة ثانية أن الصقر هوالشاعر بأم عينه . وقد سار في المتاهات وفوق الصخور ، المتاهات والصخور التي يحنو عليها ويغذيها . أيتكلم أدونيس الآن عن تجربته الشعرية ، أو عن كيفية بناء أندلس الاعماق ؟ ربما .

والجديد في هذه البرهة الانبعاثية أن الموت لم يعد حوذيه ، بل الشمس هي هذا الحوذي ، وبذلك تندحر المتاهات والصخور . الفضاء موقده ، والرياح عجوز تقص عليه حكاياتها ، وهو يتقدم الصقور التي يومىء اليها لتغدو موكبا يفتح أبواب السماء . أيعني هذا أن أدونيس قد سيطر على مملكة الشعر ؟ ربما . انه الآن « يجتاح الضحى » ويغترف النور . والاهم من ذلك أنه

**يرفع كالعاشق في تفجر مريد**
**في وله الصبوة والاشراق**
**اندلس الاعماق**

فتغدو السماوات له كتبا يقرأها ، والرياح أناشيده الهادرة . والآن، قد لا يخالجناريب في أن أدونيس لا يتكلم عن سواه في هذه الآنة المرتاحة، حيث ينتهي القسم الاول من قصيدة « الصقر » ، وهو قسم أراه يمحور القصيدة حول ذات الشاعر بالدرجة الاولى .

وعلى أية حال ، فان التضاد يواجهنا ، منذ البيت الاول ، معبّرا عن نفسه من خلال لفظتي « الفريسة والفارس » . ثم نرى الصقر بوصفه قوة اختراق الاشياء ابتغاء تفتيح مضمراتها أو بسط منطوياتها ومضامينها . فهو يحاور الضفاف ويطالب الفرات ( الحركة ، الحياة ) أن يكون له جسرا الى آفاق أعلى . ان الصقر ( أو أدونيس ) في هذه البرهة لم يزل امكانية ، أو هو ما انفك يعاني من برهة المخاض وألم الولادة . انه الآن قريش المذبوحة ، رهطُ أدونيسَ المطاردُ بالموت ، قريش الجرح الذي سيتحول الى حياة . ما هذا الجرح الذي يتحدث عنه أدونيس باستمرار ، وفي معظم شعره ؟ لا يمكن للجرح أن يكون سوى اشارة الى تجربة رَضيّة ، وفقا للمصطلح النفساني ، وهذه التجربة قد لا تكون شخصية على الدوام .

على هذا الموات الذي غدا طبيعة ثانية للروح ، سوف يبني الصقر فتوحاته . فهو يعرف كيف يبعث « الفضاء القتيلا » ، لان الطريق واضح أمامه ، اذ هو « كتب ومرايا » . ولكن الصقر اذ يجدد الحياة فانه يمارس أنواعاً من الاورفية ، أو قل التموزية . منذ تلك البرهة كان عليه أن يبني مملكته الداخلية ، هذه المملكة التي يتعذر بناؤها الا عبر التمزق والشقاء، عبر آلام المخاض وعسر الولادة .

ترى ، أليس من المحتمل أن يكون ثمة دافع حثّ أدونيس على

اتخاذ صقر قريش شكلا لمحتواه الداخلي ؟ حقا هنالك تشابه في الوقائع ، هنالك تشابه في الاحداث ، والجرح يكاد أن يكون مشتركا بين كلا الرجلين . ففي عبد الرحمن الداخل وجد أدونيس صنوه ، وجد الشخصية القادرة على تغليف مشاعره ومنطوياته النفسية ، فاتخذ منها شكلا حاملا لهويته ، مع فارق أساسي وجوهري فحواه أن الصقر الفارس يبني أندلس الواقع ، أما الصقر الشاعر فلا يبني الا « أندلس الاعماق » .

في « تحولات الصقر » ، وهو القسم الثاني من القصيدة ، نجد منذ العنوان لفظة « التحول » الموحية بالانتقال ، ولكننا نجدها متعالقة بلفظة أخرى من شأنها أن توحي بالشراسة ، وهي لفظة « الصقر » التي تذكر بأظفار مهيار والدم العالق تحتها .

وينقسم هذا الشطر الثاني من القصيدة الى اربعة فصول . أما الفصل الاول ، وهو « فصل الدمع » ، فيبدأ باللفظة التي بدأ بها القسم الاول ، أعني لفظة « هدأت » . بل ان البيت الاستهلالي ينطوي ضمنا على موقف درامي آخذ بالفتور :

**هدأت صيحة البراري**
**الغيوم تسير على النخل وردية الصواري**
**هدأت صيحة الرجوع**

ان الصقر لم يعد راغبا في الرجوع الى دمشق ، المدينة التي لا تجيب نداء ولا تنقذ غريبا . غير أن « الشجر الباكي » في تلك المدينة يسكن قلب الصقر ويغني اغنياته . وعلى أية حال فان البيت الرابع في هذا المقبوس يمثل لازمة في فصل الدمع الراهن .

ويستشهد أدونيس بأبيات من شعر عبد الرحمن الداخل كلها تدل على الاحساس بالاغتراب • وربما انطوى هذا كله على أن الشاعر والصقر ( البطل الملحمي للقصيدة ) هما في حالة توحد ، أو لنقل في حالة هوية • وكلاهما لا يحمل من ماضيه « غير أشباح حزينة » ، وكلاهما يأسى لحال مدينة دمشق التي تصورها القصيدة بمثابة فريسة لكل غزو :

**أيتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق**

**يا امرأة منذورة لكل من يجيء**

وعلى أية حال ، قد لا يبتغي هذا الفصل الا وصف حالة أسى تخيّم على الشاعر وعلى ممثله ، أعني الصقر ، وعلى المدينة التي يحنّان اليها دوما • ولهذا نلاحظ أن لازمة ثابتة تثابر على التكرار في هذا الفصل : « هدأت صيحة الرجوع » • وهي عبارة تنطوي على شيء من اليأس • ويتبدى هذا اليأس في جملة النقود التي يوجهها الشاعر الى هذه المدينة ؛ فهي « امرأة الرفض بلا يقين » ، وكذلك « امرأة القبول » ، وهي تأكل « الطين والدموع » وتقضم القشور • ومع ذلك نراه يختتم الموقف بقوله :

**عفوك يا دمشق ، أيتها الخاطئة القديسة الخطايا**

وهنا ينتهي هذا الفصل الحزين لينتقل الشاعر الى الفصل الثاني ، « فصل الصعود الى أبراج الموت » • ومنذ العنوان نجد التركيب الجدلي للغة : ان الاشياء إذ تصعد تموت ، ولكن لكي تحيا من جديد •

بعدما مر الصقر بمخاض الولادة ، وبعدما اجتاز تجربة التكوين ؛ أصبح يعرف كيف يجري كالماء « في رئة الصحراء » ، وكيف يمزج الزمن

جاعلا من العصور « قصيدة أو ثورة أو حلماً » • هذا الفصل جدلي أو كيميائي الى حد بعيد : فالصقر يلمح نهرا يسافر متعثرا في الآماد القصية متحريا مستقبل الانسان المتحرر ، والسحابة تسرع في سيرها حاملة أغنية الشاعر ، والليونة تنبض في الصخر الكتيم • كل شيء يتحرك ، كل شيء يسيل ، كل شيء يتجه نحو الآتي • والصقر ــ او قوة الخلق والتجدد ــ يتعرف على نفسه في « طفلة قتيلة » وفي سعال المصدورين ، أو لنقل في رماد الفينيق • ولكنه يحمل أعباء المدينة • ثم ما تلبث طفلة أن تفرش « الحلم والنخل وغزلانه » لقوة التوليد ، أو لصهوة المعراج • فأخيرا يملك الصقر فرسا ، وها قد حان الاسراء • ولهذ فان

**من حجر يصير ياسمينه**
**يحبل صمت الارض بالاغاني**
**وتولد المدينة**

وظهر الخضر وصلى بعدما نوّر النخيل وأثمر ، وراح كل شيء يرتحل بين السنابل ، في الحياةوالخصوبة ، ويغادرالفته ، أو لنقل «تاريخه الاليف » راح ينتقل من برهة يألفها الى برهة غريبة • وبايجاز ، لقد أخذ « كل شيء بصير » •

وتأخذ الآن صور التفتح ، أو انكشاف الشيء عن مضامينه ، بالتوالي • فجرار الدموع تغسل جبين الصباح ، والبرق يغدو طريقا والسماء حبلى بالاحلام ، وتحتأمواج المدينة الهادرة ثمة « قمقمأخضر » سيدفق خصوبة وحيوية • وتصير الايدي طريقا للفرسان • وحتى التلال تلبس خفها وتسير • كل شيء يتحرك نحو الحياة • لقد تمت الولادة الثانية ، تمت بعد الموت الذي بدأت به القصيدة • وهذا الانبعاث نفسه

قيمة فنية عالية ، لانه انفراج ، انحلال أزمة ، رفع للتـوتر ونفي له من مملكة الداخل .

ومع فصل « الصورة القديمة » تدخل القصيدة أبهى لحظاتهاوأجمل مقطوعاتها ، لا لان صورة التفتح والولادة تتصاعد وتتعزز فحسب ، بل لان الصور الجدلية تتولف من امتزاج الـذهني بالاسـطوري ، ولان الخيال يتأجج بأبهة استثنائية ، ولان التضاد يبلغ ذروة لم يألفها منذ بدء القصيدة حتى الآن .

منذ البداية نواجه هذا المطلع :

**زمن ينتهي ، وخيول من الفجر محلولة الشكيمة**

والميزة في هذه الصورة ترتكز على ثلاث عناصر متمازجة فيداخلها : هنالك التفارق ، أو انتهاء وابتداء آخر ، وهناك تفتـح الفجر واطلاقه لامكانيات جديدة ( ولادة ثانية ) ، وهناك سرعة الخيول المحلولة الشكائم . ان امتزاج مجموعة من الاخيلة المتوالفة أو المتجانسة هو مايصنع الجودة الفنية لهذا الفصل العظيم المفعم بالشاعرية والدرامية معا .

ولهذا نرى الصقر مصمما على أن يفصد عروقه لتغدو نهرا يصنع الانديا ح ، أو الحرية ( تفتح الشيء عن مضامينـه ) ، وعلى أن يسير في « شروش الرماد » ( جدلية الموت والحياة ) ، ويرغب في مكاشفة « هذي العصافير ، هذا الجماد » . وهنا يغدو الصقر نوعـا من اورفيوس ، أو نزعة احياء الموات . ثم تأتي برهة وصوله الى بغداد ، حيـث كل شيء « حنجرة خضراء تستقبل الآتي بلا تخوم » . وهنا يتفاقم التضاد ليبلـغ أشده :

**أصعد في المشاعل المقيمه**
**تحت جليد الرفض**

ففي هذين السطرين الصغيرين نـرى ثـلاث كلمات تناقض ثلاثا أخرى :

أصعد ــ تحت ، المشاعل ــ الجليد ، المقيمة ــ الرفض .

ثم تتعاظم الفاعلية والحركة محمولتين على أخيلة دافقة ومتراصة ، وعلى تعالق لفظي باسل قلما يملك أدونيس أن يجيء بخير منه :

**وها أنا أزنّر السهول**
**أشد بالصيف يد الشتاء**
**أسيل أحلاما على التراب**
**أسيل طوفانا من البقاء .**

لقد وصل الصقر الى المدينة ، الى بغداد ، بعدما عاش برهة النفي التي صنعت منه قوة الخلق والهدم . وبدأ يفعل في القائم . وهذا يعني أن الدرامية المبنية على النقض الكاشف للمعنى قد غدت عنصرا في نسيج القصيدة ، الامر الذي من شأنه أن يعظم قيمتها الفنية ، لان الصراع أو الفعل يحمل اشباعا لميل العقل الى الصراع . فالروح يتأسس على الفاعلية ، والفاعلية هي الالتحام بالنقيض ، هي الصدام الدموي الهادم والباني معاً .

يصل الصقر الى بغداد في رئة العصفور ، فيواجه سجانا من الدم محروسا بالتيجان وحارسا لأقفاص الرؤوس . ويملأ الصـقر أغنياته « باللهب الارضي ، بالفؤوس » ، ثم يخترق السجان والمدافن ، ويدخل

في الاقفاص التي تسجن الرؤوس ، يدخل حتى في أدق شعيراتها • انه يلتغم بالأشياء ويحركها من الداخل ، من أليافها الرفيعة ، ثم يشعل غابات لا نهاية لها • فالكون شعلة تحترق أبدا ، وكل شيء مآله الى الدفن ، اذ ما من شيء يملك أن يتأبد •

وفي بغداد يرى الصقر أبا تمام « مشتعلا كالجمر » • وفي « صمت القيامة » يكتب ابو تمام تحية الى القابل ، ولكنه يكتبها « بنجمة الميلاد » موحيا بانبعاث هذا الصمت • ثم يرى الصقر ابا نواس وهو يحمل ، لا قارورة الخمر هذه المرة ، بل قارورة الكيمياء ليؤذن بالعبور • ويقول النواسي :

**ذات يوم ، تسير النجوم على الارض مثل النساء •**

ماهو متعذر الآن ، يغدو ممكنا ، بل انجازا ، في المستقبل • ان الكيمياء ، رمز التفاعل والتجادل ، رمز الاخذ والعطاء اللذين يثمران مركبا لم يكن موجودا من قبل ، هي ما ستجعل الغرابة الفة والالفة غرابة • ولهذا كنا المالكين اليتامى ، ورثة الارض ، ولهذا أيضا سوف تقدم الطبيعة على اقامة سلم دائم « بين اطفالنا والفجيعة » ، وذلك بانتصارهم على الراهن ، لا بالتصالح مع سلبياته • وبالكيمياء يتحول الموت الى ربيع ، وكذلك تتجادل المتباعدات ، فيسمع النيل « تسبيحة الفرات » •

**الزمن السيف هدير الموت**
**نهر من الاضاحي**
**نهر من الاثداء والجرار**
**يغسل وجه الموت**

تتبدى صورة الزمن في هذا المقبوس الاخير بوصفها قوة اماتة واحياء ، اذ التاريخ يتقدم عبر الصدام الدموي بين المتضادات ، فهو نهر الأضحيات والجثث والاشلاء ، ولكنه يغسل الموت ويولد الحياة . وذلك يعني أن الحياة هي هذا التناحر الدائم بين الاشياء ، هي ملحمة القتل والاحياء هذه ، وهي ماسبق لادونيس أن عبّر عنها من خلال أظافر مهيار . وهذه الصورة نفسها سوف يعرضها الشاعر بثوب آخر في القسم الاخير من « تحولات الصقر » ، وذلك حين يقول : « يأتون في نهر من الرؤوس والدماء » . فالعنف مولدة التاريخ ، والتاريخ سيل من الدم .

ويختتم الشاعر « فصل الصورة القديمة » بهذين البيتين :

**الافق زنار من البخور**
**والارض جنية .**

وهذا يعني أن التاريخ لا يعرف الدم وحده ، بل هو منفتح على آفاق بخورية ، والارض حركة سريعة ، رقصة في اطار بخوري طقسي . ولهذا كان سر المزية في مثل هذه الصورة أنها تمزج الخارق بالمعقول ، الواقعي بالخيالي ، والفكري بالفني .

وندخل الآن في الفصل الرابع ، « فصل الاشجار » ، الذي يحمل هذا العنوان الفرعي : « مرثيات الصقر وشواهد قبره » . كل شيء يسقط بعدما يؤدي وظيفته الحياتية . والصقر ( أدونيس ) كشخصية ليس استثناء ، أما الصقر بوصفه قوة تحرك ، قوة اماتة واحياء ، فهو أبدي لا يزول . ولهذا فان القسم الاخير من القصيدة لا ينطوي على أي رثاء البتة . فالقصيدة تنتهي بصورة زوجة فقيرة حبلى تنتظر ، في الصمت

والتمزق ، طفلها الذي سيولد عما قريب • ان الكون تجدد أبدي وولادة دائمة • ولهذا فان الصقر ــ طاقة الخلق والحركــة ــ لا يعرف الموت قط • ولهذا كان

**كل غصن جنين**
**فر من غابة الرماد •**

الغصن امكانية هائلة ، والرماد غابة خضراء ، تحمل في داخلها الحياة القادمة • ولهذا نلاحظ في القسم الختامــي الآن كثرة وافــرة من ألفاظ النخيل والطفولة والحمل وكل ما يعبر عن الولادة الثانية والدفق الحيوي والخضرة والحيوية •

ان قوة الخلق محايثة للكائنات ، ذائبة فيها ، اذ ثمة

**تحت غشاء القمح**
**وسوسة تحلم أن تكون**
**أنشودة للجرح**
**في ملكوت الجوع والبكاء •**

ان قوى الرفض والحركة تحايث الاشياء ، تباطنها وتستسر تحــت قشرتها السطحية وتعمل بصمت كي تشق طريقها ابتغاء أن تغدو الحالة المهيمنة • ولهذا فان عيسى الغائب الآن سوف ينزل في الجانب الايمن من مدينة دمشق لكي يقتل الشيطان • ان هذه الاسطورة الشعبية المعروفة . أسطورة المهدي ، هي نوع من التبشير بما هو آت ، تبشير بالوضع الارقى الذي يكرز به أدونيس طوال القصيدة ، والذي سيولد مــن القائم أو المعاش الراهن • فالشيء ليس ماهو فقط ، بل هو كذلك ماليس هو • اذ

الناس ينسجون الدموع « خرزا وأكاليل غار » . ان الشيء ينتقل إلى ضده .

ولكي يوحي الشاعر بأن الحياة شجرة تخضر على الدوام ، تنمو على الدوام ، فقد أعطى كل جزء من الفصل الاخير عنوانا واحدا :شجرة. ثمة « شجر يتناسل فيه الاجنّة والميتون » ، وغابة الصباح « كل أغصانها جسور » ، عبور وانتقال . حركة الموت والحياة تركيبة واحدة نجد في داخلها الاجنة والموتى ، أو الموتى الذين ينجبون أجنّة . ولهذا كانت الحياة شجرة تداوم على اخضرارها . وبعبارة فلسفية ، ان النقيضين يتضايفان في الكينونة الواحدة .

والآن ، يمكن التوكيد على أن قصيدة « الصقر » تشكل وحدة عضوية متكاملة ، فالقسم الختامي الذي يصور ديمومة الاخضرار يرتد على صورة الفرات ويكملها ، اذ الفرات رمز لابدية الحركة . ان هذا النهر يغدو اكثر من معطى وقائعي ، أكثر من نهر بالمعنى الجغرافي للفظة . انه مفهوم بالدرجة الاولى ، مفهوم السيرورة التي لاتعرف الانكفاف ، انه عالم هيراقليط الذي يواظب على سرمدية اشتعالاته وانطفاءاته .وبهذا يوحي الشاعر بأن العالم سيولة أبدية ، ارتحال دائم ، وريادة تثابر على استمراريتها . ولذا كانت تخوم الوجود متحركة أبدا ، متوالدة ابدا ، لا قرار لها ولا ركون الى حيثية تقبل التعين أو التقيد . ان الموجود خروج دائم عن تخوم هويته وقفز مستمر خارج اسارها الدائب على تحطمه وتهشمه دونما فتور . فالموجود بلا شطآن دوما ، وما من شيء بلغ شاطئا الا انطفأ الى الابد وغاص في بحر العدم والسلوان . وما يتشنج ، يشيخ أو يتكلس ، فمآله سلال القمامة . ولهذا كان عالم أدونيس سائلا متنقلا

وبعيدا كل البعد عن التحجر • انه وعد بفراديس تحملها الينـا الحتمية العديمة التخوم •

بقيت في « كتاب التحولات » قصيدتان طويلتان هما « تحولات العاشق » و « أقاليم الليل والنهار » •

تقوم نهاجية القصيدة الاولى على الالماع الى الفاعلية العشـقية ، أو البعد الجسدي للحب ، من خلال صور الخصوبة ، وكذلك من خلال صور أخرى أبرزها صورة الثعبان الذي يرمز الى الجنس بوضوح • وفي بعض الاحيان تشير القصيدة الى الحب عبر لغة جهرية تقريبا :

**واستيقظ جسدي ، وهوى أسير المسام وخواتم العين والسرة ،**
**والطبيعة الثانية التي تتناسل فيها انواع ثانية من الخشخاش واللفاح وسواهما من نباتات الذكورة والانوثه ،**
**وأخذ جلدي يتهيأ لسقوط كوكب آخر في تجاعيدي •**

ومن الواضح هنا ان اللغة تكاد تقصد هدفها قصـدا • والجدير بالذكر أن نبات اللفاح مشهور في الاساطير القديمة بأنه نبات ذو فاعلية عشقية غزيرة • ثم تتواتر اسماء من مثل ليبر وليبرا وفالوس • والاسم الاخير هو اله الجنس اليوناني المعروف •

وتكثر الصور الجسدية والجنسية ، ففي الجسدين « يرفع الضوء تلاله » ، أما اللهب فانه « يمتد وسائد وسائد » • وهو يخترق سـفينة جسده اليها ويستطلع في خارطة العشق أرضا غامضة • ثم يحسب نفسه موجة ، اما هي فيظنهاالشاطىء الذي لابدلتلك الموجة من أن تبلغه • ثم :

**اسمع اطرافك الهاذيه**
**اسمع شهقة الخاصرة وسلام الاوراك**
**نازلا الى الاطباق السفلى**
**في حضرة العالم الاضيق**
**أشاهد النار والدمع في صحن واحد**
**أشاهد مدينة العجب**
**وتسكر أحوالي .**
**هكذا يقول السيد الجسد .**

وفي هذه الحضرة تجتمع حوله « أيام السنة » ( يحضر كل شيء ، يحضر الوجود كله ) وينشق جسده وتظهر كنوزه ، ثم يرجم الشوك بآياته وبشهبه . وفي مثل هذه البرهة يغترب الجسد ، تمسه تعزيمة التحول ، وذلك في طقس يؤلفه .

وجع المفاصل ، نبض الاطراف ، هندسة العضل ، وابهة الفعل .

يتبدى العشق بوصفه حامل الموجودات وصانع الاكوان ، والمرأة هي المنبع الاساسي للوجود البشري . ولهذا تكثر صورة الخصوبة الآن ، وتكثر الالفاظ الدالة على الماء والنخيل والثمر . ثم يعود من جديد الى صور تلمع الى الفاعلية العشقية بوضوح :

**ننحني نتوتر نتقابل نتقاطع نتحاذى**
**( انا لباس لك وانت لباس لي )**
**تتخمر العضلة**
**وتأخذ البشرة لون البنفسج وطعم البحر**

**حيث تومىء اللجة وتبحر أطرافنا .**
**نسمع انين السرائر**
**نلمح شروشنا تتزيا بالموت**
**نتقوّس ونكبو**
**آه الماء المخلص الحبُّ .**

وبهذا تغدو البرهة العشقية ألقا ، احياء ، خلاصا ، تغـدو أعراسا « نرفعها ذبائح انتقاما من الموت » . هـذه هي البرهـة الوحيدة التي تتجاوز الموت من خلالها ونضمن للحياة البشرية الخلود ، هذا هو النبع الذي تنغمس فيه كي « نغسل غبارنا » . وفي هذه البرهة .

**نحلم ان اهدابنا محابر والنهار كتاب مفتوح**

فبهذا الحلم يستمر الخلق ، اذ يوحي استمرار الكتابة بذلك .

واذ تسأله كيف تزوجها نراه يجيبها بأنه نام فاستيقظ فوجد على وسادته امرأة ، الشيء الذي يذكر بزواج آدم من حواء في الجنة . وحين يسألها هو كيف تزوجته فانها تجيب قائلة :

**كان جسدي هبوبا اليك**
**يتلون بالارض هبوبا اليك**
**يا فلك الزمهرير .**

وهنا تدخل القصيدة في أجواء اسطورية غريبة بعض الشيء ،ولكن أصداءها العشقية تظل تتردد بين الاسطر وعلى تخوم الالفاظ ، لتعبرعن نفسها بوضوح في بعض الآنات :

**لو تخلط شفافية المرأة بشفافية السماء**
**لو يصير العالم حجرا مسكونا بالجنس .**

والجنس بوصفه قوة صنع الاشياء ، أو الطاقة الخالقة أبدا ، لايعجزه أن يفعل أي شيء . فالحشد البشري الذي يسير في « طريق النساء » يتصدى له فهد يقطع عليه الطريق ( والوحوش في نظر النفسانيين رمز لقوة الغرائز ) ولا من يرده . وحين ينعدم الفارس الذي يتصدى للفهد ، فان المتكلم يعلن أنه يعرف امرأة تقدر على تخليص الركب من هذا الوحش . وتأمره المرأة ( نادا ) أن يفتح الطريق ، فينحني الفهد وينصرف . بقوة التوليد تتغلب الحياة على صعابها .

الجسد يتقاطر أصدافا لها هيئة الاعمدة ، والفيل يخرج من قرن الحلزون ، والجمال والخيول تسكن محارا ليس له الا حجم الفراشة ، والمرأة حيوان وحسب . وهنا ترمز القصيدة الى خروج الكبير من الصغير ، الى تحول الشيء ونموه .

وفي الحوار بين الجسدين يلبس كل منهما الآخر حتى لنرى السراب يتناسل تحت المرايا . وتصير الاثنى على الفراش ساحرة ينتشي بها الليل ، غير أن شهريار ، في الاغنية الاخيرة لم يزل « ساهرا يحرس الفجيعة » . وقد علمته الكلمات العذبة كيف ينام

**في سواد البحيرة في زرقة الحصاة**
**بين انقاضه الاليفه**

ولكنه لم يزل يحمل سيف الحصاد ويحتضن « جرة الرياح وقارورة الرماد » . لم يزل الحب علاقة متبوع بتابع ، لان شهرزاد لم تملك بعد

أن تدجن هذا السادي ، فظلت المرأة ضحية يدوسها شهريار بأقدامه .

أما « أقاليم النهار والليل » فتنقسم الى فصلين ، « فصل الحجر » و « فصل المواقف » . والملحوظ أن أدونيس ابتداء من هذه القصيدة يغدو صوفيا ممعنا في الضبابية والغموض ، وذلك لانه يرى رقعةالوجود بمجملها ، وقلما يرى جزئياتها وتفاصيلها . والتحول الـذي يطرأ على أدونيس ابتداء من هذه القصيدة أشبه بالتحول الذي طرأ عليه ابتداء من « أغاني مهيار الدمشقي » ، وذلك من حيث أن ثمة توجها جديدا في الحالين لم يكن سائدا من قبل .

□ □ □

**فصل الحجر :**

منذ البداية يقدم لنا الشاعر حوارا بين اثنين ، احدهما صوفي بكل وضوح ، اذ رفيقه امامه وخلفه وعن يمينه وشماله ، وحين يحتاج الـى طعام فانه يسمع صلصلة فوق رأسه ، ثم يتدلى كأس ويظهر شخص في الهواء ليناوله رغيفا . أما الدنيا فتأتيه على شكل امرأة خصرها هضيم. وهذا بالطبع أشبه بكرامات الاولياء التي لايمكـن أن تكـون سوى اسقاطات لا شعورية على الواقع ، أو عرض خيالي لحاجات شـعورية لا منطقية . فابتداء من هذه النقطة يغدو أدونيس صوفيا بكلوضوح ، او لنقل ان المحور الصوفي يغدو ايقاعا صميميا في انتاجه الشعري .

ثم ينتقل الى الارض فيقدمها من حيث هي ولادة وموت ،انحطاط وجنوح نحو الرفعة . وبما أنه في صف قوى التوليد فانه يصرخ بالزمن قائلا :

**اقرع أيها الزمن اقرع**

وذلك لان قرع الزمن ولادة دائمة ، تحول دائم ونمـو أبدي • ولهذا كان أدونيس مع المحدث ، مع البدعة ، مع كل ماهو جديد :

**البدعة ، البدعة ! المحدث ، المحدث !**

**نبطل سنّةً قديمة**

**نرد للانسان اسمه ونبكي**

وهو يدرك انحطاط أرضهوضرورة تجديدها ، فهي « تتطايرفيهواء التاريخ وتتقصف غصنا غصنا » • ولقد انطفأت نيرانها ومعسكراتها ، والاهم من ذلك أن شهواتها قد انطفأت هي الاخرى ، وهذا هو الاهم • ولايحيط بها الا ناقوس العناكب • لقد شاخ ترابها ، أمـا ورقها فقد تكلس فوقه الكلام • واللغة أصبحت رمادا يتكوم بالقرب من العجيزة• أما النهار فانه « يكتهل حنينا الى الموت » • ولكن الاشياء ، مع ذلك ، تسافر « تحت راية البراعم » ، اذ كل شيء قابل للتفتح والازهرار ،قابل للولادة الثانية • وثمة عرس يدور تحت سراويل الموت •

وحين يقابل الشيخ والدابة الغريبة والضفدع والثعبان ، فانهلايقدم الا لقطة أشبه بهذيان المتصوفة ، وبالتالي فلا معنى لها ، أو هي أقلهواهية العضوية في هذا السياق • أما حين يرى الخضر ( وهذا يذكّر بلقاءموسى للخضر في سورة الكهف ) ويدخل جناحيه تحت المدينة فيقتلعها ، فانه يشير بذلك الى قوة الهدم الكونية الناقلة للشيء الى نقيضه • ويعضد هذه الصورة قول الشمس بأنها قصدير الارض الـذي يجلى به صـدأ العالم ، وبه تلحم أجزاء هذا الكون • واذ يرد اسم اورفيوس فانهيخدم الغرض نفسه ، لان أورفيوس قوة خلق وابتكار •

وفي سعيه وراء الابتكار يقول أدونيس :

**يشجعني ويهتف بي هاتف :**
**حرك شفتيك بكلام لايفهمه غيرك**
**فيصفي اليك الورق وجحيم الاغصان ،**
**تسمع من يجيب موشوشا : تلزمك صحبة مع غير هذا العالم**
**تطالع بجوارحك الغيب ، وتحيا مطبوعا على البدعة**

وهذا يعني أن الابداع هو الغرابة الكاملة ، الغرابة التي لايدركها أحد • ولكي ينجز ذلك نراه يشعر بأنه يحتـاج الى الخروج من جلده واسمائه • ولكنه مع ذلك ما يلبث أن يعلن :

**ذهب الاستطراف**
**ماتت الشهوة**
**وشيخ كل شيء •**

ثم يضيف ما فحواه أن لا تزاور بينـه وبين البشر ، وأن الاشياء وحدها هي التي تراه ويراها ، والاهم من ذلك أن النجوم فوقه « زبد ثابت » ، أما الغيوم فليست سوى « قبور تتحرك » • وربما كان في هذا كله اشارة ضمنية الى بداية اكتهال روح الشـاعر وجسـده • غير أنه ما يلبث أن يعلن عن التقائه بالخضر ، رمز الولادة الثانية ، رمـز قـوة التحول والخلق ، وهو من كان يسأل عنه الشاعر قبل برهة وجيزة • ثم يفترق فجأة عنه ويمشي على الهواء • لقد تغير كل شيء ، اذن ، أقلـه في روح الشاعر •

**فصل المواقف :**

يقدم أدونيس لهذا الفصل بمقبوسين من النفري ، أولهما ذو روح فاوستية سوف تتحكم بايقاع القصيدة الى حد ما ، أعني أن روح القصيدة سيكون لها روح هذا المقبوس عينها • « وأوقفني في الرحمانية فقال : لايستحق الرضا غيري ، فلا ترض أنت ، فان رضيت محقتك » • وهذا هو تماما ما يتراهن عليه فاوست والشيطان • حين يشعر فاوست بأن ثمة برهة جد جميلة ، وحين يطلب الى هذه البرهة أن تتلبث ، فما على الشيطان الا أن يشده الى قيوده ، وان يعلن دماره النهائي • ولهذا جاء المقبوس الثاني ليقول : « معناك أقوى من السماء والارض » ، لانك تقع داخل النعيم والعذاب ، أو قل داخل الحركة الابدية • ولهذا تبدأ القصيدة بهذا التقرير :

**الزمن فخار والسماء طحلب**

كل شيء يتهشم ، كل شيء يتعفن ، وليس ثمة برهة مبهجة • ولهذا نراه يودع « الجوهر الثقيل » ، هذا الرخام البشري ، هذا الثابت أبدا ، ويطلب الى « العابر الخفيف » أن يأتي ، والى النهر والريح أن يجيئا ، لان هذه الاشياء اشارات الى الحركة • « ولتأت الاجنحة المليئة بالغيم » ، وهذه الاجنحة لايمكن أن تكون سوى كناية عن الحركة والحياة •

واذا غاب الشيء في « نسيج خلاياه » ( وذلك لان كل مترهل يحمل في داخله امكانية حياة جديدة ) فانه يغدو « جمرة الزمن اليابس » • وقوة الخلق هذه تعبر الاشياء شفافة كالزجاج • ويطابق الشاعر بين ذاته وبين قوة الخلق الكونية هذه • ولهذا فانه يسير « وفي كل جيبة من جيوبه مدفع وامرأة » ، قوة هدم وقوة خلق • وهذا يذكر بمهيار الذي يوجد تحت أظفاره دم واله ، أو مدفع وامرأة ، هذه المرة • وهنا يمكن للمرء

أن يلاحظ ما فحواه أن أدونيس يتعامل مع موضوعة واحـدة في معظم ماكتب ، وأنه يواظب على اجلائها في صور متنوعة ، ولكن من شأن هذا التنويع أن يخصبها ويغنيها •

وبما هو قوة خلق فانه لايملك أن يقول للذين يكرهـون التلفظ باسمه سوى « الوداع » ، لان بينه وبينهم « بعد الروح » ، بينه وبينهم « الاعماق والسفر في فضاء الاعماق » • وبسبب من هذا السـفر كان « العالم رجلا يسرج حصانه » اليـه على الـدوام ، كان العالم في سفر دائم • وهو ــ أي الشاعر ــ يضيع منذ ثلاثين عاما ويكتشف الآخر ، يسافر على الدوام في هذا الخضم ليكتشف قوة الخلق :

**وكان الفضاء النحيل**
**كان لي فرسا للرهان •**

وهو يملأ حقائبه بالرياح ، بالحركة ، ويجعل منها « لغة وقصائد للآخرين » • ولهذا كانت السماء ( العليان ) لسانا يرفض أن يحاور غير الاجنّة ، غير كل ماهو صاعد •

ولنتأمل هذا المقطع من القصيدة :

**أعرف ان الطريق**
**لغة في شعوري ، لا في المكان**
**لغة في العروق وفي نبضها ، لغة في السريره**
**حيث تاتي المسافات من أول الروح موصولة بالبريق**
**ببريق الفتوحات والكشف والعابرين**
**في التخوم الاخيره •**

ماذا يعني هذا التمركز حول الروح ؟ أتراه يعدم الموضوعي ويقيم التحول في الذات وحدها ؟ اذن ، ماذا عساها قـوة الخلـق أن تعني ؟ فتوحات وكشف في صميم الروح فقط ؟ النبض في العروق وفي السريرة وحدهما ؟ وهذا التفتح البهي واليومي للواقع الخارجي ، أما تراه ينبض هو الآخر ؟

وأياً ما كان الشأن ، فانه ما يلبث أن يودع انقاضه التي تطلع منها امرأة تأتي من النيلوفر • وبهذا الوداع فانه يغدو شاعرا « يفضح المدينة ويرقد في سراويلها » • ولهذا فان الحجاج لم يحرق سوى نفسه ، وذلك لان الريح والمطر ، الحركة والخلق تواظب على استمرارها ، الشيء الذي يعني أن الرعب آت لا محالة ، آت في كل شيء على الاطلاق • ويـروح الشاعر يتهجى « لوحة الرعب » ويقرأ صحراءها ويوقظ نارها ويستصرخ حروفها البخيلة • اذ عبر العنف وحده يمكن للموتى أن يبعثوا أحياءً من جديد • وهو اذ يغسل الميتين فانه يستحدث الآخريـن ، اذ ما من حياة شابة الا اذا سقط المترهل الشائخ • ولكنه لن يستحدث الانماط الجديدة للحياة الا اذا سافر « خارج الصيغ » ، خارج الاشكال القديمة ، أعني الا اذا تخطى الشيء تخومه وخرج منها :

**أتحرر من الصبر**
**من دمي والتاريخ الراقد فيه**
**أتجزأ واعرى واوسوس نفسي ضد نفسي**

الصبر صيغة ، ودمه صيغة أخرى ، والماضي صيغة ثالثة ، وحتى نفسه صيغة يجب أن يحرّض نفسه على تخطيها •

ولهذا كان عليه أن يسافر بعيـــدا ، وفي كل شيء ، ولاسيما « في الظمأ الجامح والسير بلا وصول » • وهذه هي الروح الفاوستيةالعارمة، الروح المتنقلة التي لا يشبعها شيء على الاطلاق ، والتي اذا رضيت بشيء لحق بها المحاق ، الشيء الذي يذكر بالمقبوس المأخـــوذ من النفري • ولهذا فانه يواظب على الرحيل والسفر ، الامر الـــذي لا يشير الا الى السخط على البرهة القائمة أياً كانت • فهو يســـافر في كتبه ، « هذه الشعوب المريضة » ، هذه التي لم تعد مقنعة وتحتاج الى تجديد • وهو يرتحل الى ضريح المتنبي ، والى حيث عاش المعري وصـــلب الحلاج ، يسافر الى الرازي وجابر بن حيان والسهروردي ، وذلـــك لكي يجدد الاشياء كلها •

ويعود الى مهيار من جديد ، مهيار قوة الخلق والولادة الثانية ، مهيار الذي يتخذ من الحطام « راية للخلاص » • وهنا يعلن الشاعر عن رغبته في أن يربط أطرافه « بشلال لاجذر له ، أو بتيار يعبر كالفاجعة »، وذلك لكي يكون حركة دائمة تفجع كل شيء بالتجدد • ويريد أن يهوي « نحو الخفي" المنكر ــ أخي وسيدي » ، اذ كل جديد تنكره العيون • وهذا يعني بعث اليعازر في كل خطوة تخطوها الحركة :

**لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور**

ومع ذلك فان « فاوست يتزوج الضفة الشرقية من المتوسط » ، الشيء الذي يجعل من هذه الضفة « فوهة عصر يقترب »

لماذا لم تحن ساعة الظهور بعد ؟ اليـــك الجـــواب بالفاظ الشاعر نفسه :

**آه أيها الفتيل المبلل ،**
**والزمن رطب**
**ولا جمر في الهواء !**

اذن ، الظرف الموضوعي غير مهيأ ، اذ الفتيل المبلل لايقبل الانفجار، والزمن الرطب لا يقبل الاشتعال • وهذا يعني أن الطريق ينبغي أن يكون لغة في المكان بالدرجة الاولى •

ولكن ، ومع أن الزمن رطب ، فان الارض تعرض نفسها عليه ، تحاوره على الولادة الثانية ، ثم تمنح للاشياء كلها ، بما فيها القبور والنعوش ، « قناعا من وجوه الاطفال • » ولهذا فانه يقول لاعصابه أن تصير سهاما تخترق الارض ، وذلك كي تمارس عليها التجديد • وبالمناسبة ، ان صورة الاختراق ( التي قد تنطوي على مضمون جنسي ) واحدة من أبرز الصور في شعر أدونيس •

ولما كانت طاقته على التحول والتقمص لامتناهية ، لاحدود لها ، فقد أخذ يصيح قائلا :

**تقدم ، تقدم يا عصرا يكون**
**فيه الانسان طقس نفسه :**
**السقوط والله ، الارض والجنة ، القائم والقيوم**

وليس لهذا التقمص أن يعني سوى أن « جنس الربوبية يتأصل في أحشاء الارض ويتناسل » • فالمسألة ، اذن ، هي مسألة التغيير • ولهذا :

**ما جئت لالقي الخوف بل التغيّر •**

وأمام التغيير يتوارى كل شيء ، وتغدو بيروت كالخيط • بيد أن شجرة وحيدة عانقت الجمر اذ راحت تفتح انجيل الفضاء ، ثم « فتحت أغصانها وفيأتني » •

ثم يتساءل الشاعر :

**لماذا الانسان حين لا يكون للانسان اسم ولا هوية ؟**
**لماذا المكان حين يكون مقفلا ، مليئا كالطبل ؟**

وما يلبث أن يعود الى مهيار من جديد ، الى مهيار الذي غدا رأسه نجما ، تدور الليالي حوله وكأنها طرق ونار ، مهيار الذي يدور المكان تحته كالطبق • النجمة رمز النفس في علم النفس المعاصر ، والطبق رمز النفس ، والدوران رمز تكامل النفس واستعلائها على الدناءة • ولهذا لم يكن صدفة أن تنتهي هذه الفقرة بهذين البيتين :

**راس مهيار يعلو**
**يضيء الاعالي •**

أما الفقرة الختامية في القصيدة فهي حلم بأمجاد ستجيء ، حلم بعالم منداح لا تخوم له ، برياح ( حركة ) تواظب على هبوبها باستمرار، حلم براية يغرسها الشاعر في النور ، وبمملكة في الاجنحة المسافرة • وحلم بأن يسرق الشاعر مفاتيح الرياح ويهرب بها ، وذلك لتحمله الى المطلق ، الى المملكة المسافرة أبداً

**غير ان الرياح**
**دخلت في الصباح**

**حينما لفني النعاسّ**
**وعانقتها وحلمتُ ...**

□ □ □

بعد هذا الاستعراض لشعر أدونيس الشاب نملك أن ننتقل الى البحث في قيمته والتعرف على أهميته ودوره في حركة الشعر المعاصر ، وكذلك على مثالبه ونقاط ضعفه .

□ □ □

# قيمة أدونيس

لم تكن مقولة التحول ، مدار الفكر المعاصر ، اكتشافا جديدا من مكتشفات عصر الصناعة ، اذ هي ترقى بكل توكيد ، الى أقدم الاطوار التاريخية ، وربما الى مرحلة انبثاق الوعي من الطبيعة . وقد اتخذت هذه الفكرة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية هيئة درامية الطابع ، وذلك في أساطير الخصوبة وشعائرها المعروفة . وفي الصين انكشفت صورة التحول في مقولة الين واليانغ ، أما في الهند فقد رأت البوذية في الصيرورة مصدر شقاء الجنس البشري ، ولهذا أصبح الارتفاع فوق التحول والتضاد أقصى غايات الروح البوذي الساعي نحو السكينة السرمدية الخدرة ، حيث تنعدم التناقضات ويعم السلام والهدوء . غير أن الفلاسفة الاغريق كانوا أول من سحب صورة التحول من مناخ الاسطورة الى حيز الفلسفة التي تفكر بالمفاهيم والمقولات بدلا من الاخيلة والصور . وكان هيراقليط أول هؤلاء الفلاسفة الذين وصلت الينا عنهم آثار مكتوبة . بيد أن فلسفة التحول لم تبلغ ذروتها الا في العصور الحديثة ، على يد الفيلسوف الالماني فردريك هيغل . ولابد من التنويه بالدور البارز الذي لعبته الصوفية العربية في تطوير فلسفة التحول ، وكذلك بالاضافات العميقة التي جاء بها ابن سينا وبعض الفلاسفة العرب الآخرين . فلقد ادرك المتصوفة والسيميائيون أن تحويل الاشياء هو تحويل للنفس من حالتها المعدنية الخسيسة الى الحالة الذهبية ، ولهذا فقد بحثوا عن حجر الفيلسوف واهتموا بتحويل المعادن الى الذهب الاصفر الخالص الذي عدوه رمزا للنفس الكاملة .

ومن المؤكد أن مقولات التضاد والتناقض والتغاير والصيرورة والتجاوز والتوسط والحركة والصراع والتصادم والتجادل ، وما الى

ذلك من مفاهيم ، هي من بين المنطويات الماهوية لمقولة التحول ( التغير ، التبدل ) ، بل يمكن القول بأنها تنويعات عليها ، وتلوينات مختلفة لانعكاسها في الوعي البشري ، أو هي يمكن أن تكون تفاصيلها ودقائقها التي بها يغتني العقل في محاولته الساعية نحو معانقة الوجود وتعرية أستاره .

وربما كان الشاعر الفرنسي سان جون بيرس ، وريثُ البلاغة والرمزية الفرنسيتين ، من بين أهم الشعراء الذين اتخذوا المفاهيم الجدلية محورا لشعرهم . وفي الممكن الذهاب الى أن الشعر الفرنسي منذ بودلير وحتى اراغون هو امتداد للفلسفة ، وأن سان جون بيرس نفسه هو شاعر النفي والرفض والتمرد ، اذ هو يشيحُ بوجهه عن الماضي الشائخ ليرى الشاعر سادناً للمستقبل .

□ □ □

التحول سمة الواقع ، ومحور الفلسفة الحديثة ، ومدار الرمزية الفرنسية ، ونواة الصوفية العربية ، ولكنه في الوقت نفسه ـ وهذا ما يهمنا الآن ـ الموضوعة المركزية في تراث أدونيس ، الشاعر المتتلمذ أساسا على هيغل والرمزيين الفرنسيين والصوفيين العرب ، وكذلك على التراث الشعري للغة العربية . ويمكن الذهاب الى أن هذا الشاعر مدين بشهرته الى سعة ثقافته وتنوعها بقدر ماهو مدين الى حدة بصيرته النفاذة والى قدرته على الابتكار والرؤية العذراء .

ولما كانت مقولة التحول ايقاعا محوريا لمعظم نتاجه الشعري ( ولاسيما « مهيار » ، و « الصقر » ، و « السماء الثامنة » ، وسوى ذلك

من قصائده البارزة ) فقد انطوى شعره على فكرة مفادها أن كل شيء موقوت ومدان في آن معا ، وأن كل كيان متصدع بالضرورة ولايمكن ترميمه وبمقتضى ادانته فانه ينتظر اعدامه لكيما يتشكل على أنقاضه مايسمو عليه ويتخطاه باتجاه آفاق أرحب وأوسع مدى • ولهذا كان مهيار بربريا وقديسا في آن معا ، وكان تحت أظفاره « دم واله » ، اعدام وخلق ، أو تدمير وبناء • ولهذا أيضا نرى الصقر يقتحم المدافن ويتخلل الابعاد الهزيلة للأقفاص الحابسة للحركة ، أو الحدود المتناهية للاشياء ، ويشعل غابات لاتخوم لها ولا نهاية • ولهذا كذلك كثرت في شعره الفاظ غريبة عن الشعر العربي السابق على أدونيس : الكيمياء ( التفاعل أو التجادل ) ، العبور ( انتقال الشيء الى ماليس هو ، الى مالم يصره بعد)، الرفض ، القبول ، المرايا ، وسواها من الكلمات الكثيرة التي يرمز بهاالى أبعاد فكرية جديدة •

فاذا توخينا أن نصف شعر أدونيس بلغة جدلية كان في وسعنا أن نقول فيه انه تحسيس المفهوم ، أو هو المفهوم مندرجا في شكل ، أو المفهوم وقد تعرف على صورته واستوعى قطاعه الداخلي والخارجي واكتشف انه يتحرك بفعل السلب ويعيش في أبديةالتحول نحو الاسمى • شعر أدونيس هو الفكرة بوصفها ملء الوجود واغتناء دائما بالصورة ، هذا الامتلاء المتأتي من سيرورة الواقع المتسارعة والمواظبة على الانتقال من حال الى حال أخرى ، بل من الادنى الى الاعلى • اذ ما ننفك نسمع في هذا الشعر صوت الديك الزاقي يرهص بميلاد نهار مجيد • فنكهة المجد البشري ، وطعمة عظمة الروح ، تتمرأى في كل شيء •

وفي مجموعة « أغاني مهيار الدمشقي » ، التي ترى الوجود في

شموليته والتطور في كليته ، نسمع دوما بين السطور صوت الحركة الكونية المتنامية وهي تتصاعد الى الاعلى أو تنساب الى الامام . ما من قوة تملك أن تعرقل صيرورة الوجود ، فهي حتمية أو ضرورية ، وكذلك هي امكان أو جواز . ان الكائن يواظب على تعاطي لذة الارتقاء ولذة التناسل وتوليد ذاته بذاته ، أو تخطي ذاته بذاته . ومن البارز أن التذاذ الكيانات وترنمها بمجدها الآتي ينبض في كل خلية من خلايا « أغاني مهيار الدمشقي » ، وكذلك في كل صورة من صور « الصقر » ، تلك الرائعة التي قلما نقع على نظير لها في الشعر العربي المعاصر . ويقوم هذا النبض بحمل الفرح الواعد ، اذ نجد هذين العملين مشحونين بمضون نبوؤي تبشيري يكرز بمجد الانسان المحمول على حركة التصاعد اللامتناهية ، والتي لاتكف عن الارتقاء الابدي .

وعلى ضوء هذا العبور الدائم ، هذا الانتقال الكوني الذي يقف بكل حماسة في صف قوي التوليد والحياة والتقدم ، نملك أن نعرف السبب الذي جعله يكثر من عنونة الكثير من قصائده بعنوان «شجرة» والذي جعل شعره يعج بصور الماء والنبات والاشجار والغصون وأوراق الخضرة ، اذ النبت هو المتحرك دوما ، الحي دوما ، والنامي باستمرار . وعلى الضوء نفسه نعرف لماذا راح يكثر في شعره المبكر ، السابق على « أغاني مهيار » ، من أسطورة أدونيس الفينيقي ، وكذلك من استخدام اسطورة الفينيق وانبعاث العنقاء ، ومن كل ماله صلة بأساطير الخصب السامية القديمة الصالحة للتعبير عن التحول والولادة الثانية . والجدير بالملاحظة أنه في تلك المرحلة المبكرة لم يكن يقلقه شيء اكثر من هم الخلق ، والخلق اسم آخر للتحول أو العبور .

وكما أكثر سان جون بيرس في شعره من استخدام لفظتي «البحر» و « الريح » لكيما يكنيّ بهما عن الاطلاق واللاتناهي ، أو الشمول والاندياح ، فقد اكثر ادونيس من لفظتي « النهر » و « الريح » للغرض نفسه ، أو للتكنية عن الحياة والحركة في سرمديتهما ومحدوديتهما • وربما أضمرت لفظة « الشعر » في اتتاجه مؤشرا خفيا الى الفردوس المأمول ، أو الى الواقع الاسمى • و « النهار » ، مجد الانسان البهي والمتألق ، كلمة تكثر هي الاخرى في شعر ادونيس لكيما تشير الى فردوس آت لا محالة • وهذا يدل على أن عينيّ الشاعر مثبتتان دوماً على الغد ، على المستقبل الخصيب • فهو ، اذن ، يعزف سمفونيا الحركة المواظبة على صعودها الابدي ، والمتمتعة بسلطان على الكائنات لاحدود له • وتلكم هي ملحمة الجدل المتحول باتجاه الابدية • ومن هنا جاء عنوان أعظم مجموعاته « التحولات »

□ □ □

تتجلى خصوصية أدونيس في مجالين أساسيين هما اللغة والتشكيل الفني ، أو الصوغ الفولاذي للصورة الشعرية • ولاتتبدى هيمنته على قطاع اللغة في سعة معجمه فحسب ، بل هي تكشف عن ذاتها في امتلاكه التام لزمام اللفظ كما لو أن المعجم قد ألقى اليه بلجامه ، الشيء الذي يجعل المفردات تذعن فتسلمه ثرواتها الداخلية المفتوحة • وقد انعكس هذا الاذعان المعجمي على الاسلوب فجاء سلسا منسابا بسبب تلك القدرة الباسلة على ترويض الكلم وابدائه منقادا له طوعا ، لا كرها ، بحيث جاء

معجمه شديد الصقل ( ولكن على غير افتعال أو تعمد ) وبعيداً كل البعد عن الجموح أو اللا امتثال • وعبر هذه الهيمنة على قطاع اللغة يتمكن أدونيس ــ كأي شاعر فذ ــ من أن يجعلنا نشم اللفظة ونرى ألوانها الفاقعة ، فينجز ايحاؤها افاقة نجلاء لعيننا الداخلية • وبفعل هذا البهاء اللغوي ، وبسبب من اعطاء اللفظ فرصة التفتح عن امكانياته ومضمراته المعجمية التي تستحيل الى طاقة تخييلية عالية ، فان شعره يبلغ الرصانة الاسلوبية والتحاور التمثلي بين الاسلوب والمضمون ، بين اللفظ وفحواه • فقد كان التراص الاسلوبي وتماسك النسيج الداخلي للعبارة الشعرية هما السمة الاولى لشعر أدونيس ، اذ الصلات بين المفردات داخل الجملة هي صلات التراص نفسها •

ولا تكمن عظمته في خصوبة اللفظة فحسب ، بل هي تتجلى قبل كل شيء في التعالق الداخلي بين الكلمات والشذرات التصويرية ، وكذلك في قدرتها على تحسيس المفهوم ، أعني تجسيد المجرد ومحاولة جعل السري مرئياً ، أو نقل الكلي الذهني الى قطاع الملموسات أو المحسوسات بعامة • ولا يتأتى مثل هذا التحسيس الا عبر الشحن التلقائي للغة بالقدرة على الفاعلية التصويرية • ففي الفن يتوجب علينا أن نميز بين اللفظة خاما واللفظة أداء ، إذ الأولى تربض خارج السياق ، أما الثانية فداخله ، الاولى محدودة ، مغلقة ، ثابتة ، أما الثانية فمفتوحة ، بلا آفاق تكبلها ، الأولى معجمية ساكنة ، وتكاد تكون صامتة ، ولكن الثانية معملية ، متحركة ، حية ، تقول اكثر من مألوف عادتها • فلفظة « البحر » مثلا ، من حيث هي خامة ، تعني حوضا واسعا مملوءا بالماء المالح ، ولكنها حين تنزل في سياق شعري فقد تعني : الانديال ، الحرية ، الحياة ،

السرمدية ، الحركة ، الكل ، الاطلاق ... الخ . انها بغير تخوم تحدها . وهي موظفة لتنهض بمهمة أنيطت بها عفويا . ولعل أدونيس أن يكون أقدر الشعراء المعاصرين على معملية اللفظة ، وذلك بفعل قدرته على فتح المفردات باتجاه آفاق منداحة ، آفاق تكاد تكون بغير تخوم . فلقد غدت وظيفة الكلمة لديه أن تنسف حدود الاشياء ، أن تقدم الكائن مفتوحا وموسّطا ، أو متعالقا مع فسحة وجود لا أُطر لها ولا حافات . وبذلك وحده تتفجر الماهيات لتدلي بفحواها ، ولكي تتفتح عن امكانيات لم تكن لترى فيها قبل أن يسبرها المعجم الجريء . فالاشياء نفسها معجم لا ينضب والملحمة الكونية الصاخبة لا يمكن أن يلم جملتها الا لفظ مفتوح التخوم .

أما من حيث الشكل الفني ، فان أدونيس هو الاقتحامي النادر القرين ، اذ هو دائما ــ كالحركة تماما ، الحركة التي يتخذها موضوعا لشعره ــ يعيش على حدود متنقلة باستمرار .

ما الشكل الاساسي في « الصقر » ، مثلا ؟ انه شخصية معينة ( هي شخصية الصقر ، رمز الانتقال ، التحول ، العبور ) تتعاورها برهتا الموت والحياة ، مثلما تتعاور الكينونات من حولها . وهذا التعاور هو الفاعلية المؤدية الى الانتقال ، الى العبور من الالف الى الباء ، من الهنا الى الهناك ، من البرهة الراهنة القلقة دوما ، برهة فاوست التي لا تملك أن تكون جميلة قط ، لانها لا تحمل اشباعها في داخلها ، الى ما يتجاوزها ويعلو فوقها . ففي ميسورنا أن نعت أشكال أدونيس ، ولاسيما مهيار والصقر ، بأنها فاوستيه . وفي قصيدة « الصقر » نفسها نجد شخصيات ( أشكالا ) فرعية : أبو تمام وابو نواس والخضر والمسيح . وهي كلها مشحونة ومنهمكة بهم الخلق والتخطي وقلق البرهة الراهنة الساعية نحو

اندثارها الخاص لكي تلد مايسمو عليها • فهي ، إذن ، أشكال فنيةتخدم وظيفة أساسية فحواها تجسيد مقولة التحول أو الـولادة الثانية • هذا فضلا عن توظيف أشكال فنية ثانوية تكاد أن تكـون بغير حصر ، مثل الفرات والشجرة والحبلى والطفل والخصوبة ، ومـا الى ذلك • وهي جميعها ليست سوى تنويعات على الصورة الاس ، صورة الصقر التي تتمثل هذه الصور كافة وتفرزها برمتها •

الشكل في نتاج أدونيس ، ولاسيما في المرحلة الوسطى ، مرحلـة « مهيار » و « الصقر » ، هذه هي خلاصـته : تحسيس المفهوم • وهذا يعني استدراجه من قطاع الكليات الذهنية المجردة الخالصة والمتعاليةعلى الواقع الى فسحة الصورة ذات البعد التجسـيدي • ففي شـعره نجد الصورة والمفهوم الفلسفي في حالة تماثل ، أعني أن الشكل يتمثل المفهوم في خلاياه العينية ويشعه بكل وضوح ، فكأنه يستحضر المفهوم في صور فنية ، أو قل هو يفكر بالصور • ولئن أُخذ على أدونيس غموضه ، فان مرد ذلك الى جهل القراء بفلسفة الجدل ، وبفلسفـة هيغل على وجـه الحصر ، فضلا عن جهلهم بالصوفية ومفاتيحها الكبرى •

إذن ، الوظيفة الاساسية للاشكال الفنية الخصيبة في شعر أدونيس هي أن هذه الاشكال تحاول ، عبر الطاقـة التخييليـه للنسيج اللغوي المتراص ، أن تستدرج المجرد الذهني بحيث يقبل أن تستضيفـه هيئة شاخصة منظورة ، وذلك كله من خلال تقـديم الاشياء في حالـة حركة وتفاعل • ولهذا فان أدونيس لايغني ، وانما يقـدم أفكارا مغناة • ومن هنا يمكن القول بأنه شاعر المفهوم ، لا الوجدان • فمعه تطرأ على الشعر العربي نقلة جبارة في المحتوى واللغة والشكل • ومـا كان لهذه النقلة

الجذرية أن تترسخ لولا ايلاج أدونيس لموضوع جديد في قلب الشعر ، الا وهو موضوعة التحول عينها • ويعني مثل هذا الامر أن المضمون هو الشارط الاول للشكل ، وأن كل تحول في قطاع المضمون لابد له من الإفضاء الى تحول في مضمار الشكل واللغة ، بل ان كل تحول في الشكل واللغة يتناسب طردا مع نسبة التحول في المضمون وعمقه • فمع أدونيس ينتقل الشعر من العاطفة الى الفكرة المصورة ، أو المفهوم المحسس المشخّص ، من الخيال الغنائي الخالص ، الى الخيال الغنائي المفلسف أو المتفلسف • فلقد ابتكر نموذجا للكيفية التي يمكن أن تتحول بها فلسفة النفي الى شعر من طبيعة معاصرة • انه شاعر النفي في اللغة العربية الراهنة •

ومع ذلك ، يسعنا القول بأن أدونيس قد أكمل القفزة التي قص السياب شريطها الحريري • غير أن هذا الاكمال نفسه قد كان بمثابة وثبة داخل الوثبة نفسها ، أو هو نقلة جديدة بالنسبة الى النقلة السيابية العظيمة • ومع ذلك أيضا ، لايتمتع بأصالة الافكار ، وانما هو يتمتع بأصالة التعبير ، فكأنما وظيفة الشاعر الاولى هي شرح المقولات الكبرى لفلسفة عصرنا • بيد أن ماينجي أدونيس من كونه مجرد شارح ، أي ما يجعله مبدعا بالدرجة الاولى ، هو اندماج الذات الشاعرة في اللغة والاشكال الفنية والشخصيات التي يوظفها ابتغاء فض المفهوم • فالمتكلم في كل من « الصقر » و « مهيار » هو الشاعر وغيره في آن معا • انه قدرة هدم العوالم واعادة انشائها • والشاعر جزء من هذه القدرة الكلية الشمول ، اذ الطاقة الشعرية هي طاقة خلق ونفي في نظر أدونيس المؤمن بامكانية اعادة خلق الانسان من خلال القصيدة :

**يصرخ : جاء الشعر**
**جاءت سماوات" ترابيه'**
**من غير هذا الدهر**
**خضراء إنسيه**

لقد كان ربط الشعر بالفلسفة الهيغلية واحدا من ابرز منجزات الشعر الفرنسي الحديث ، ولاسيما سان جون بيرس • ومع أن أدونيس واضح الشبه باللون الفرنسي للشعر ، ومع انه قابل للحشر في مدرسة بيرس ، الا انه يمثل طرازا فريدا داخل هذه المدرسة • والعنصر الـذي عصمه من أن يكون نسخة باهتة عن المدرسة الفرنسية هو صـدوره عن تراث يختلف كثيرا عن التراث الاوروبي الذي يصدر عنه بيرس • وهذا يعني أن أدونيس لايشترك مع المدرسة الفرنسية الا في الكليا تالاشد عمومية ، أعني في المفاهيم الفكرية المجردة التي تملأ المضـمون • فكما كانت مقولة « التحول » أو « الصيرورة » محورا لقسم كبير من شـعر بيرس ، فانها في الوقت عينه محور شـعر أدونيس في المرحلتين الاولى والوسطى من نشاطه الشعري • ولهذا كان أدونيس ، مثل بيرس تماما ، يملك ارادة جدلية تنزع نحو خلق الانسان الارقى ، نحو توليد البرهة الاعلى من البرهة المتضعة الراهنة التي لا يمكن التصالح معها • وبسبب من هذا النزوع اشترك بيرس وأدونيس معا بسمة التفاؤل وسمةالملحمية : كل شيء يحاور كل شيء آخر ، يعاقر كل شيء ، يلقح كل شيء ، يطحن كل شيء ، ابتغاء الارتقاء على الاتضاع وتخطيه • ومن هنا كان الشاعر في هذه المدرسة سادن المستقبل وحارس الحقيقة • انه عراف يرى مذاق المجد البشري حتى في كل ماهو متضع ودنيء ، لان الدناءة هي ما يفرز

الرفعة • وللسبب عينه لم تعد اللغة أداة عند كل من بيرس وأدونيس ، بل هي أصبحت الشعر نفسه ، لحمه ودمه الوردي • والحقيقة أن استطاعة مؤلف « الصقر » على تفجير طاقات المعجم العربي لا تقل أبدا عن قدرة بيرس على تفجير المعجم الشعري للغة الفرنسية • فالمعجم عند هذا الشاعر ، كما هو عند ذاك ، محاولة باسلة لجعل الشيء يتخطى حدوده التي رسمها له القائم المعاش ، وبهذا التخطي وحده تملك الاشياء أن تشع كموناتها الخصيبة وقدراتها المخبوءة •

ان ما عصم أدونيس من أن يكون تابعا لسان جون بيرس ، بل ان ما جعل منه ، ولاسيما في إبان شبابه ، نظيرا لهذا الفرنسي ، هو صدوره عن التراث السامي الاسطوري ، وعن الشعر التراثي الخصيب ، وكذلك عن الصوفية الاسلامية • لقد مكنته الاسطورة السامية الغنية بالامكانيات التعبيرية من أسطرة الصورة الشعرية ومن امتلائها بعنصر الخيال ، وكذلك من اتراع الشكل الفني بأبعاد دراميـة جوهرها الصـدام المفضي الى التجدد • هذا فضلا عن الطاقة الخاصة التي تحملها اللفظة العربية المترعة الابعاد بالداخلية •

اذن ، استمد أدونيس بعده الذهني من حركة الشعر الفرنسي ومن الفلسفة الهيغلية ، أما بعده التشكيلي والخيالي فمصدره تراث الساميين والعرب • ولهذا نلاحظ أن شعر المرحلة الاولى ( حين لم يكن أدونيس قد انتسب الى مدرسة بيرس بعد ) تقوم المزية فيه على امتزاج الغنـائي بالاسطوري الحامل لمضامين مجردة • ان الشكل لم يكن يومها قد أصبح تحسيس المفهوم بعد ، بل هو التغني به وكفى ، بحيث لا نملك أن نعرف ، ما اذا كان المضمون ذهنيا أم حالة وجدانية ، لانه دوما احالة على الداخلية

وترجمة غنائية لماهو من طبيعة روحانية . أما في المرحلة الوسطى ،مرحلة « مهيار » و « التحولات » ، فإن هم الخلق يتحول الى فكرة تتجاوزه وتحتويه في آن معا ، وما هذه الفكرة الا مفهوم الهدم والبناء الذي هو ماهية العوالم طرا . وقد انعكس هذا المفهوم خير انعكاس عبر شخصيتين قدمهما أدونيس في المجموعتين اللتين تؤلفان قوام هذه المرحلة : مهيار والصقر . ولا يمكن القول بأن هاتين الشخصيتين هما من لحم ودم ، لانهما حوامل المفهوم ، أو الاشكال الفنية لتجليه . ولكن الاهمية تأتيهما من كونهما برهة الوساطة بين الشاعرية والدرامية والتفلسف ، بمعنى أنهما يمسحان الفسحة الفاصلة بين هذه القطاعات الثلاثة لنشاط الروح ، اذ هما يدغمان الشعر والمسرح والمفهوم في ملغمة واحدة .

□ □ □

أدونيس الشاب يعزف لحن النفي ، لحن السالبية الفاعلة التي بفضلها تتولد الكيانات الجديدة . بيد أن هذا اللحن سرعان ما تصلب في روحه بحيث لم يعد مبدعا خلاقا وحيا نابضا . وعندما حاول أدونيس أن ينتقل من المرحلة الوسطى الى المرحلة الثالثة من تاريخه الطويل ،أي عندما حاول أن يتجدد بعدما استهلك « شكله القديم » ، وذلك بالانتقال الى الصوفية المسرحة والمغناة ، فقد تردى في نزعة التصوير من أجل التصوير . فمع « المسرح والمرايا » يتكلس التصوير الفني ويتبدى الشكل مفصوما عن محتواه ، اذ لم يدرك هذا الشاعر الرائد أن الاسراف في التجريد والترميز من شأنهما أن يفضيا الى اعتساف وشطط لامسوّغ لهما . وهكذا أخذ شعر أدونيس يكتهل تماما عندما أخذ عمر أدونيس بالاكتهال ، اذ يبدو أن للشعر صلة قربى بحداثة السن ، بالطفولة التي

تخضع للحت والتعرية كلما تقدم بنا العمر • فعندما حاول أن ينتقل من الاسطورة الى الصوفية ، لم يملك أن يستوعي ما فحـواه أن الصوفية تعرف ما تقول تمام المعرفة • فبينما كان اللاشعور ( محتوياته البدئية ) عند أدونيس يخضع للشعور في شبابه ، بحيث لاتجد شاعرا أدرى من أدونيس الشاب بشعره ، فقـد تردى مؤلف « المسرح والمرايا » في حمأة الحذق والصنعة وبدا عليه الاشتطاط عن العفوية المرنة الخصيبة ، ممـا جعل شعره ضبابيا لايصلك بفوريته ، بل قد تحصـل على شـيء من مدلولاته بعد كد الذهن واجهاد الخيال •

ومع أنه ليس من الصعوبة والعسر أن تؤسس نوعا من الصوفية الدنيوية ، انبثاقا من الصوفية القديمة ، فإن أدونيس ــ في شعره المتأخر، شعر المرحلة الثالثة المكتهلة ــ لايبدو جاداً في هذا المضمار • وربما كان لايريد من الصوفية الا أن تتخذ وسيلة لاظهار البراعة وسـعة الافق • والاهم من ذلك أن المرء يشك في عمق فهم أدونيس للصوفية ، وكذلك في اخلاصه لها • وفي تصوري أن ما آل بأدونيس الى التحجر والتكلس هو كونه لا يحمل في داخله أي جحيم روحي • فجحيم التوتر هووحده القادر على خلق شاعر عالمي خالد •

الى أين انتهى أدونيس المهووس بالتجديد ؟

الى « مفرد بصيغة الجمع » •

حين نقرأ هذاالعمل لانشعرأننا بازاء قصيدة بالمعنى المألوف للكلمة، وانما نحن أمام مضمار معرفي أو رقعة ثقافية متخالطة العناصر ، على الرغم من أن هذا العمل يبذل جهودا واضحة ومحمـودة في نسـيجه المحكم

الحبك . اننا في قلب كاووس من الاشتات الرافضة للانسجام والممزوجة بطريقة فوضوية ممعنة في التشابك والتخالط ، حتى لكأنه المادة البدئية التي تألف منها الكون ، وهي المادة التي كانت في حالة امتزاج عجينية لا نظام لها . ويبدو لي أن أدونيس ، وقد شعر بالاكتهال الجسماني على الاقل ( وهذا ما تلمح اليه القصيدة ) ، يحاول كتابة نوع من تاريخ حياته ، أو هو يتحدث عن تجربته بوصفها امتزاجا بالمطلق ومن حيث هي قوة خلق متوافقة مع طاقة الاحياء والتجدد الكونية . ولهذا نرى القصيدة ( ان صح أنها قصيدة ) تتمحور حول شخصية الشاعر ، تماما وكأننا رجعنا من جديد الى العصر الجاهلي . ولكن ، لايمكن القول بأننا أمام سيرة ذاتية الا اذا قصدنا انها محاولة يبذلها الشاعر للتأريخ لابعاده الداخلية وجهوده العقلية والابداعية . والاكثر من ذلك أننا لا نملك أن نعدها سيرة ذاتية لانسان بعينه بل لقدرة التوليد والخالق الحالة في الكون . اننا أمام محاولة تبذل لكتابة عهد ثالث يقع بعد العهدين القديم والجديد ، والذي يبذلها واحد من كبار الانبياء ، أو آخر الاولياء والحواريين . هكذا يريد أدونيس أن يوهمنا .

فمنذ القسم الاول ، وعنوانه « تكوين » ، بل ومنذ أسطره الاولى ، يحاول أدونيس أن يوحد ذاته بالكون ، أن يمحور الكون حول شخصيته ، أن يكتب سفرا لتكوينه الخاص ، أو لتكوين الوجود وفقا لرؤية نبي جديد ، أو لتكوين شخصيته في تماهيها مع تكوين الكون . ولهذا جاء الاسلوب وهو جانح الى تقليد اللهجة التوراتية أو القرآنية . فهذا هو السطر الاول في سفر « تكوين » شخصيته :

**لم تكن أرض جسداً**

**كانت جرحاً**

وقد جاء في الآية الثلاثين من سـورة الأنبياء مانصه : قال تعالى « أولم ير الذين كفروا أن السماوات والارض كانتا رتقاً ففتقناهما » • هكذا بدأ تكوين الكون بهذا الفتق أو الجرح ، وهكذا كذلك بدأسفر تكوين أدونيس • ويخرج الطفل من الهواء ليؤدي هذه الوظيفة :

**يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت**
**لما لا وقت له**
**يجوهر العارض**
**ويغسل الماء •**

انه ، اذن ، قوة الخلق نفسها ، أو القدرة على الفاعليـة ببعديها ، الايجابي والسلبي •

ويصر الفتى علي ، بطل سفر التكوين في ملحمة المفرد والجمع ، يصر على أن يحيط ولادته بسرية الاسطورة ، وذلـك لكي يقترب من الانموذج الوثني أو التوراتي المفعمة بالسرية :

**في البدء كان الهباء**
**انفتحت فيه الاشكال والصور**
**حواء تنزل في حوض**
**تسبح في مني القمر •**

أما يشبه هذا الكلام توراة جديدة ؟

وتبلغ به النرجسية حد التماثل مع أورفيوس ، بل هو يعبر عن ذلك حين يكتب :

**اورفيوس**
**ادونيس**

ثم يأخذ بالبناء على « أس الدهر » وكأن الدهر قد ابتـدأ للتو • ولهذا « أنا الصارية ولا شيء يعلوني » ، الامر الذي لم يقله المتنبي ، أكبر نرجسي في تاريخ الشعر العربي التراثي كله • ثم نراه أحيانا يصطنع مواقف صوفية يقلد فيها الصوفيين التراثيين :

**من انت ، أيها السيد ؟**
**من يقول لادونيس من هو ؟**

وهذا مما يذكر بالبسطامي الذي جاءه رجل فدق بابه ، فأجابه أبو يزيد البسطامي سائلا اياه عمن يريد ، فقال الرجل : أريد أبا يزيد • فقال أبو يزيد : وأنا كذلك في طلب أبي يزيد منذ عشرين سنة • ثم أضـاف البسطامي : من أبو يزيد ؟ ليتني رأيت أبا يزيد •

ولعله من الواضح أثناء قراءة « مفرد بصيغة الجمع » أن أدونيس يعاني من الاحساس بحتمية الموت ، وربما كان الموقف النرجسي الواضح مجرد رد على احساسه بجفاف نسيج الروح ، ورد فعل على التناهي وتوهم بالخلود • ولكن أدونيس يعلم علم اليقين أن لا شيء يملك أن يصـمد أمام حركة الجدل ، حتى ولا شكسبير أو المتنبي ، وأن ليس ثمة من مكان « تزمن فيه الحياة » ، فهو يصرخ قائلا : « لجسدي طعم الكفن » ، ثـم يضيف في موضع آخر : « ليس فيّ عرق الا ويألم بالموت » • أما ألفاظ الموت والقبر والكفن والذبول ، وكذلك الامحاء والتلاشي والتواري والذوبان ، فتتواتر لتشير خفية الى الاحساس العميق بالموت ، ولتؤكد

أن وجدان التناهي في جذر القصيدة برمتها • وفضلا عن احساسه بتعفن الاشياء من حوله ، نراه يصرح ويجهر حتى بتعفنه هو :

**انها الصحراء تطبق علي**
**وها هو الجراد يحتنك اطرافي**

اذن ، حسن التناهي والشعور بالموت يحكمان القصيدة الى حد بعيد ويؤلفان واحدة من أبرز علاقاتها التحتانية • ولكن مسألة الفناء تؤجج فيه أزمة الجنس • ان شعورا بالجوع الى الحب يرافق أدونيس منذ انتاجه المبكر تقريبا ، وحتى « المفرد بصيغة الجمع » ، ولكن هذا الجوع يتجادل الآن مع وجدان الموت ، بمعنى أن كلا منهما يصير سببا ونتيجة للآخر • ومن الملحوظ على القصيدة أن صورة الاختراق ذات الايحاء الشبقي تتواتر على نحو ملموس في القصيدة برمتها • وفضلاعن ذلك فان الصور الجنسيةتنتشر في القصيدة صريحة ونصف صريحة وعلى غرار الماعي • وكثيرا ما ينبسط الجنسي من خلال الفاظ تدل على الاختراق دلالة تلميحية لا شعورية : الجرح ، يدخل ، الريح ،مشقوقا ، أجنحة المطر •

وعلى أية حال ، يمكن التوكيد على أن تجادل أزمة الجنس وأزمة الموت ــ وهما وجهان لعملية واحدة ، بل الوجهان المتعارضان للمطلق ــ هو المؤسس التحتاني للقصيدة ، وهو الرابطة الاعمق والاكثر تحكما بمجمل بنيانها ، بل وربما كانت العامل المسؤول عن النرجسية الواضحة الارفضاض على أسطر القصيدة وصفحاتها الثلاثمائه والخمسين •

والاهم من ذلك كله أن هذا العمل ، « مفرد بصيغة الجمع » ، لم

يُدلل الا على تصلب شرايين أدونيس وسقوطه في الانموذج ، وكل انموذجية نوع من المحافظة ، نمط من عبادة الماضي • فقد ظلت القصيدة ملتصقة بالتعبير عن وحدة الاضداد في التركيبة الواحدة ، وعن مقولة عبور الشيء الى نقيضه : « سلاما للفساد الخالق » • والتصقت بما يمكن أن ندعوه الدرامية الكيمائية ، وهي التي سبق له أن استخدمها فأجاد في قصيدة «الصقر» وسواها من أعماله السابقة • وفي تقديري أن هذا التنمط ، هذا الالتصاق بما صار جاهزا هو نوع من التحجر والقعود عن التجديد • ولا علة لهذا الالتصاق بالانموذج ، كما أحسب ، الا غياب الجحيم من روح الشاعر • ان أدونيس لم يعبر عن توتره الخاص ، عن توتر الداخل أو الروح ، بل عبر عن توتر القوانين التي تحكم الاشياء •

وحين يهيمن النمط ويغيب الجحيم من الشرايين يتناقص الشعر • ولهذا أرى ان مالا يزيد عن عشر هذا العمل ، « مفرد بصيغة الجمع » ، يتألف من أنسجة شاعرية ، أما الاعشار التسعة الاخرى فتنوس بين الهذيان والتفلسف الذي استهلكته النماذج والاعمال السابقة ، ولاسيما «مهيار» و « التحولات » •

لقد انتهى أدونيس ، اذن ، الى موته الخاص ، والى احساسه الصريح بهذا الموت •

□ □ □

ترى ، ماهو الاساس النفساني لشعر أدونيس الداعي الى التحول ؟

ان داخله مفعم بعالم خصيب وغني بما هو مفارق لشرط دنيء ، ولذا فان هذا المفارق ، هذا الماهوي ، يصطرع والمعاش اليومي بوصفه تجربة

شاخصة ، ولكنه معاش موسوم بالحطة والاتضاع ، ولهذا كان الجوهري يعمل على التفلت من إسار الحياة • ان كون النتاج الادونيسي يحمل في الغالب مقولة الصيرورة أو العبور ، لايمكن أن يعد مجرد أثر من آثار الفلسفة الجدلية ، ولكنه يكشف بالدرجة الاولى عن سوء تكيف مع الواقع ، وعن رغبة في العليان كذلك • فالشاعر في هذا النتاج يرفض النحن القائم ( مثلما يرفض الانا ) ويحاول انشاء النحن الجديد ، اذ ربما كان يعيش في داخله صراع انتمائي حاد • ومن الواضح أن اصطراعاته الداخلية العميقة تعمل منطلقة من رفض الخارجي والنكوص الى الداخلي، لكي تحاول أن تتغلق على عالم خيالي لايمكن له أن يوجد في الواقع المعاين • فالعلاقة بين الشاعر والعالم سلبية بكل وضوح • وكلما اشتد رفض المعاش المتضع كان سوء التكيف اكثر تفاقما وتعاظما ، وبالتالي ازدادت الصبوة حدة في نزوعها نحو المفارق •

وربما استطعنا أن نفترض وجود عقد متحجرة في بنيته التحتانية ، ولاسيما العقدة النرجسية الصريحة بعض الشيء • ولكن غرز هذه الذاتية ابتغاء استبار تلك العقد ليس من يسير الامور ، مع انه ليس متعذرا ، وذلك لان شعره يتحرك في العموميات والتجريدات اكثر من تحركه في مملكة الوجدان الداخلي ، أو لنقل الجانب الانوي الجاهر ، الشيء الذي يملأ شعر السياب ، مثلا • ومن شأن مثل هذه الحال أن تجعل الجدران اللا شعورية كتيمة الى حد لا يبيح للمكنون الذاتي ، أو اللاشعوري ، أن يرشح عبر هذه الجدران الا على هيئة لمع باهتة الانارة ونادرة التجلي • بيد أن كل تحليل نفساني لشعره سوف يجد النقاط الممتازة لعال الاصطراع والقاق النفسانيين في المعجم قبل سواه ، المعجم

بوصفه ألفاظا وتعالقات لفظية وشذرات تصويرية واسلوبا فنيا ، المعجم من حيث هو تواترات لتوتر معين واحد يتكرر ويتكرر ، أي في الفاعلية التعبيرية المحاثية .

وعلى أية حال ،يمكن القول بأن أزمة الانا مبثوثة هنا وهناك في شعر أدونيس ، ولاسيما في « مهيار » و « الصقر » ، وفي القصيدة الاخيرة اكثر من سواها ، وذلك حين يماهي بين قواه الابداعية وبين الطاقة المبدعة للكائنات الجديدة . ولكن أدونيس أذكى من أن يكشفها بفجاجة ، ولا حتى بوضوح يشبه وضوحها عند المتنبي ، مثلا . غير أن في وسعنا الذهاب الى أن كل اهتمام بمقولة التحول ، حتى وان يكن فلسفيا خالصا ، وكل اعتناء بالكيمياء ( احدى المقولات البارزة في شعر أدونيس ) ، هما بحث عن التكامل ، العليان ، مفارقة الاتضاع ، الشيء الذي قضى المتنبي عمره بحثا عنه . لقد اعتاد الكيميائيون في القرون الوسطى أن يسقطوا محتوياتهم الذاتية على المادة الكيميائية التي يتعاملون معها ظنا منهم أنهم اذ يحولون المادة من شكل الى آخر انما هم يحولون أنفسهم ويرتقون بها من حلقة أدنى الى حلقة أرفع . وهذا يعني أن مسألة العليان ، أو التحول الصاعد نحو الاشرف ، الشغل الشاغل للصوفيين ، هي من أهم أزمات الروح . والانسان لا يتبنى التحول بسبب من سوء تكيفه مع الواقع فحسب ، ولا بسبب من حطة المعاش وكفى ، بل — قبل كل شيء — بسبب من كون العليان مركوزا في حرم البؤرة الصميمية للنفس . فالانسان لا يكتفي بعدم الرضى عن واقعه ، بل هو على الدوام غير راض عن بنيته الداخلية ، عن حطتها وكونها مغلولة بالمحدود وممتصة في الارضي والوقائعي ، ولهذا كانت برهة فاوست عاجزة عن أن تجعله

يطلب اليها أن تتلبث • ولهذا أيضا اخترع الانسان مقولة « الشرف » ، وكذلك مقولات الرفعة والعلو والانفة ، وهي ما يكثف ويمجّدالعنصر الصوفي الرابض في حرم النفس •

وربما أمكن القول بأن رجـال التاريـخ العظمـاء ، اذ يحوّلون مجتمعاتهم انما هم يحولون أنفسهم ، بل ربما كان هؤلاء الرجال اكثر نزوعا نحو تحولهم الذاتي من سواهم • فالقائد التاريخي حين يحوّل مجتمعه انما هو يشبه الكيميائي الساعي وراء تحويل المعادن الخسيسة الى ذهب ، هذا المعدن الذي وافق الكيميائيون القدامى بينه وبين القلب، من جهة ، وكذلك بينه وبين الشمس ، من جهة أخـرى • وكما اعتقد الكيميائيون في القرون الوسطى ، وفي العالم المتحضر قاطبـة ، أن المادة البدئية للوجود انما تأتي من جبل تنعدم فيه الفروق والتناقضات ، وكما سعوا وراء حالة من النقاء والبراءة من كل تضاد ، سواء في النفس أو في الكون ، فان كل سعي في سبيل التحول انما يبتغـي الغـاء التناقض في المجتمع والروح ، على الاقل • ولقد رأت البوذية في شـخصية البوذا خروجا من دوائر التناقض وبلوغا الى حال ينعدم فيها كل تضاد • وفي التراث العربي الاسلامي ، مثّل الصوفيون ــ الذين ينتمي اليهمأدونيس بشكل أو بآخر ــ محاولة خاصة لتحقيق الامن الداخلي عبر الغاء كل تناقض أو انشطار يقبع في النفس • ولقد تحدث محي الدين بن عربي في « الفتوحات المكية » عن الجهود التي تبذلها الكيمياء من أجل استحضار حجر الفيلسوف ، رمز المادة البدئية النقية والشديدة البرء من التناقض • وهذا يعني أن الكيمياء قد كانت تعبيرا عن نشاط داخلـي ذاتي يبتغي تحويل الروح قبل تحويل المادة ، أو من خلال تحويل المادة •

ان كل نزوع نحو التحول ينطوي ضمنا على تحول الذات باتجاه برهة كاملة ينطفىء فيها كل تناقض ، برهة ظاهرة تتصالح فيها المتضادات. ولعل برهة التصالح هذه هي ما عبر عنه أدونيس بقوله : « ذات يوم ، تصير القصائد يوابة المدينـــة / نحو أرض الغرابـــه / وتصير الغرابه / وطن الانبياء / ذات يوم ، تسير النجوم على الارض مثل النساء . » ولعلها أن تكون هي ذاتها ما عناه بقوله : « وعرفنا من العشب أن الطبيعة / ستقيم السلام / بين أطفالنا والفجيعة » . وكيما يبلغ أدونيس الى هذه الآنة ، آنة فاوست المستحيلة ، فانه يرفض على الدوام « شكله القديم »، ويسعى دوما الى شكل جديد أسمى ، شكل أرفع من الشـــكل القديم وأقرب الى الآنة العالية ، الى برهة العليان الكاملة النقية ، برهة الارتقاء فوق المعاش الوضيع . وهي بالضبط النقطة الاستشرافيـــة التي مثلت البغية النهائية للصوفيين والكيميائيين القدامى على السواء . والحقيقة أن غوته ، آخر الكيميائيين الذاتيين ، أو الادق أن يقال آخر السيميائيين، لم يرفض هذه الآنة القارة الطاهرة الا لاقتناعه بأن الانسان سعي مطلق نحو التعالي والرفعة ، سعي لا يتوقف أبدا ومايني يزحف الى الاعلى .

لابد ، اذن ، من أن يكون لتعامل أدونيس الطويل ( ثلاثين سنة أو يزيد ) مع مقولة التحول معنى ذاتيا خاصا ، أعني أن لابد من علاقـــة نفسية بينه وبين هذه المقولة . وفي قناعتي أن هذه العلاقة تعبير عن رغبة الشاعر نفسه في تحوله الخاص الى الصفاء والحال الارفع ، حيث تنعدم المتناقضات في الجبل الذي جاءت منه المادة الاولية للوجود . ومن المؤكد أن كل تعامل ذاتي مع التحول ، والشعر هو ابرز أشكال هـــذا التعامل الذاتي ، هو خير مضمار لاسقاط الحاجات النفسية السرية على الكائنات

الخارجية ، بمعنى أن الالحاح الدائب والشديد على تحويل الوجود هو الحاح عميق على تحويل الانا • ولعل الدراسة الوافية لقصيدة «الصقر» هي خير نهج يمكن اتباعه بغية توضيح هذه المسألة ، من جهة ، وبغيةفهم البنية النفسية لادونيس ، من جهة أخرى •

وأيا ما كان الشأن ، فان صور التحول ذات صلة وثيقة بملكة اللاشعور ، وهذا مما يربط ربطا خفيا بين كل شعر من هذا النمط وبين أغوار النفس ، وبالتالي مما يهب ذلك الشعر قيمة معيارية ويكسبهالقدرة على مقاومة الزمن •

□ □ □

بعدما أفضت في تبيان المأثرتين الاساسيتين لشعر أدونيس ، جدة الاشكال الفنية وبسالة المعجم الشعري ، أظنني قد آن لي أن أطرح هذا السؤال : ماهو العرقوب الاخيلي لشعر أدونيس ؟ يبدو أنه ما من شيء قادر على أن ينجو من فرقه أو نقصه • فعلى الرغم من قدرة أدونيسعلى مزج الشاعري والدرامي والفكري في تركيبة واحدة ، فان في الممكن أن نأخذ عليه مآخذ في الصميم • غير أن أي حكم تثميني يصدر بحق شعر أدونيس لايسعه أن يكون ذا قيمة الا اذا كان مشتقا من نظرة الى الشعر لها شيء من التبلور ، من جهة ، ولها بعض الاسانيد الراسخة والمستقاة من النصوص الشعرية العالمية نفسها •

وعلى أية حال ، فان شعر أدونيس يتحرك في المطلق والمجرد ،بعيدا عن الوقائعي والعيني ، بمعنى أنه يتعامل مع القوانين الكلية المتحكمة بالواقع ، لا مع الواقع نفسه • فهذا الازهرار العيني الحي للتجربة

البشرية الشاخصة ، هو مايدير له أدونيس ظهره في معظم الاحيان • وحين يتعامل معه ، كما في « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » ، وكذلك في «قبر من أجل نيويورك » ، فانه قلما يصون بهاء صوره وحيويـة أشكاله وفاعلية معجمه • فحين بدأ أدونيس يقترب من التجريبي ، من الـواقع العيني في تعينه المتوهج ، إبان هذه المرحلة المكتهلة من انتاجه الشعري ، فانه لم يملك أن يثابر على المستوى الاصيل الذي أنجزه في « مهيار » و « الصقر » •

وبسبب من هذاالتعامل مع الذهني المجرد ، ونتيجة لتكريس الجهد كله للقوانين العامة المتحكمة بالحياة ، وهي قوانين منطقية من اختصاص العقل التجريدي المحاكم ، فانه لم يكتف باهمال الوقائعي ، أو التجريبي العيني ، بل هو أهمل الوجداني ، ملح الفن كله • ان التجربـة العربية المعاصرة طوال العقود الثلاثة المنصرمة ( نكبة فلسطين ، الوحدةالعربية، التحول الاشتراكي ، حرب حزيران وحرب تشرين ••• الخ ) قلما نجدها واضحة الانعكاس في شعره ، على الرغم من أننا نعيش في عصر ما من شيء يهم انسانه المثقف بقدر ما تهمه حركة التاريخ • ولـم يكتف أدونيس بالتضحية بالتاريخ على مذبح المفهوم ، بل أهمل البعد الوجداني للفن ، وتلك نتيجة منطقية للتشبث بالمجردات • ولهذا كان شـعره عاجزا عن تحريك وجدان القهر وحس الاضطهاد والحيف اللاحق بالروح من جراء حركة التاريخ ، وهذا يعني أن الشعور بالشـقاء أو الحس المأسوي ، العامل المخلد لكل فن عظيم ، قد جاء ضحل الكيفية في شـعره • وهنا بالضبط تفترق نظرتي الى الشعر عن نتاج أدونيس •

ان الفن هو التخارج الكثيف لقبح الروح ، وما الفنان الا الشاهد

المفجوع على السمة المأسوية للمعاش بأبعاده كافة : الوجودي والاجتماعي والنفساني • وكل فن لايتمتع بهذه الخصوصيات لايسعه أن يحشر في زمرة الاوابد • لقد أمضى أدونيس عمره يكتب شعرا في التحول والنفي، ولكنه ، بسبب من ضعف حساسيته المأسوية ، لم يملك يوما أن يعبر عن هذه الموضوعة كما عبر عنها رامبو ، من خلال بضعة أبيات ، في قصيدته الرائعة ، « السفينة النشوى » :

**أفي هذه الليالي التي لاقمر لها ،**
**ترقدين منفية ، يا مليون عصفور ذهبي**
**يا قوة المستقبل !**

ففي مثل هذه الآنات الشعرية الباهرة نجد الرؤيا تتسع الى الحد الذي تضيق عنه العبارة • ولعل العامل الحاسم الذي يحول بين أدونيس وبين أن يبتكر مثل هذه الآنات هو افتقاره الى العمق الروحاني الذي ينبغي أن يمتلكه الشاعر العظيم ، أعني افتقاره الى وجدان القهر والحس المأسوي ، المعيار الاول والاكبر لكل فن عظيم • فالشعر انقذاف الفؤاد البشري في الحضرة السنيّة للقلبية نفسها • ومالم تتزود القصيدة بهذا الجلال الروحي ، بهذه الحرارة اللطيفة ، فان نسبتها الى الشعر كنسبة الذهب المموه الى الذهب الخالص •

شعر أدونيس هو الذهن خائضا في العالم ومنخرطا في مسافات الوجود ، بحيث يمكن القول بأن غايته النهائية هي بسط السّمك الكثيف للكائن الحي النامي أبدا والذي ندعوه العيش • ولاتتحقق هذه الغاية الا من خلال معاينة الغياب ، كشفه عبر نهج ذاتي تقريبا • ونقطة الابتداء الوحيدة لهذا الشعر لايمكن أن تكون البطون الخالص للسلب وحده ، بل هي كذلك الفاعلية الباسلة للمطاق ، للأبدي • وعبر هذه

الفاعلية الباسلة وحدها تنبسط مسافات الاشياء ، ينمو المشروع البشري نفسه باستمرار ، حتى لكأن الكيانات مكتوب عليها أن تكـون حرة • ولهذا بمجرده نجد أنفسنا ، حين نكون بازاء شعر أدونيس ، في الحضرة النقية المأنوسة لوجود مشرق متفائل ومفتوح على أبعاد تمعن في التحقق والانكشاف • المسافات كلها سالكة ، وكل ماهو غفل يفقدا بدائيته ويسافر باتجاه المطاق • وبهذا برهن أدونيس على أنه يملك مخيلة باسلة لايطالها الكلال • ولكن ، يبدو أن لابد من أن نقـول « ولكن » في كل حال ، جاء شعر أدونيس ، الغني بالقدرة على التصـوير والتشـكيل ، فقيرا بالوجدان الاصيل ، مبتسر القلبية ، تنقصه اللوعة والحرقة ، ويغيب من مناخه الحس المأسوي المؤصل في حرم النفس • وهذا مأخذ كبير على شاعر يكتب في عصر عاشـت فيه الامـة العربية سلسلـة من النكبات الفاجعة •

وقلما تتضح سطحية الوجدان الادونيسي كما تتضح لدى تعامله مع الواقع العيني أو التجريبي ، وهو الواقع المتسم بالرعب بكل وضوح، ولاسيما أمام الحساسية المرهفة • ولعلنا قادرون أن نجـد في قصيدته المشهورة ، « قبر من أجل نيويورك » ، خير انموذج لهذه الحال ، حال الوجدان المسطح وحس الشقاء المنفصل عن شكله الفني الموائم والعاجز عن التماسك في بنية نفسية كثيفة وعميقة ، بنية يتأله فيها القلب البشري بكامل امتلائه وتفتحه • ففي هذه القصيدة حاول أدونيس أن يكون على « الدرجة » الامركية المعاصرة ( وهـي انعكاس لانحطـاط الشعر في الغرب ) ، فجاءت القصيدة أبعد ما تكون عن الشـعر العظيم ، وأفقر ما تكون بوجدان القهر ، بل يمكن الذهاب الى أنها حلت هذا الوجدان

في معادلات رياضية خاوية وباهتـــة :

**نيويورك + نيويورك = القبر أو أي شيء يجيء من القبر ،**
**نيويورك ـ نيويورك = الشمس .**

ان هذا أقرب الى أحجيات طلاب المدارس منه الى الشعر ، ناهيك بالشعر العظيم . وهو يبرهن على أن أدونيس قد اكتهل شعره مع اكتهال جسده . أيقال مثل هذا الشعر في إبان القصف البربري لمدن فيتنام ؟

بيد أن اقتباس أبيات قليلة من قصيدة عظيمة لشاعر عظيم أمرقمين بتبيان الفرق بين شعرين : شعر غير معني" كثيرا بالبعد المأسوي للمعاش، وشعر مسكون برعشة الانفعال والحساسية المفرطة المنضبطة . القصيدة هي « نيويورك » ، والشاعر هو ليوبولد سنغور ، الرئيس السنغالي المعروف . ولست هنا بصدد المقارنة بين القصيدتين ، قصـــيدة أدونيس وقصيدة سنغور ، ولكن ما أبتغي تبيانه هو علة اخفـــاق الاول ونجاح الآخر ، كل في قصيدته . يقول الشاعر السنغالي :

**ما من ابتسامة طفل تتفتح ،**
**يده يانعة في يدي ،**
**ما من ثدي أم ،**
**بل فقط سيقان من النايلون ،**
**سيقان وأثداء لاعرق لها ولا رائحة .**
**ما من كلمة رقيقة ، اذ ليس ثمة شفاه ،**
**بل فقط أفئدة اصطناعية يدفع من اجلها بالعملة الصعبة .**

هنا تتبدى يفاعة الوجـــدان بكامل ثرائها وتوهجها ، اذ السري الاقدس والعميق هو الذي يرعش في هذه الابيات ، هو الذي يتكلم من

خلال اللغة ، هو الذي يشتقه الشاعر من قطاعات روحية لا يطالها الا كل فنان مفرط الحساسية تجاه المعاش • وعبثا يحاول أدونيس أن يعبر عن الحالة نفسها بقوله : « القلوب محشوة اسفنجا ، والايدي منفوخة قصبا » • وذلك لان المناخ الذي يساق فيه هذا التعبير يختلف اختلافا جذريا عن الرعشات الوجدانية الحية التي تملأ قصيدة سنغور • أما الكيفية التي ظهر بها حي هارلم في قصيدة أدونيس فلا ترقى بأي حال من الاحوال الى ذلك الدفق الوجداني الذي رسم ذلك الحي الزنجي في قصيدة سنغور • ولعل هذا كله أن يكون مرده الى تسطح العاطفةوفتور الرعش الانفعالي وانبهات وجدان القهر وفتور الحس المأسوي •

وما أحسب أن هذين المطعنين ( نقص الواقعية ونقص الاصالة الانفعالية ) هما جملة المثالب التي يملك النقد أن يضع أصبعه عليها في شعر أدونيس ، ولاسيما حين يقدم النقد على محاكمة هذا الشعر بمعايير الفن الاعظم • فقد ظلت هناك ، اقله ، نقطة واحدة جديرة بالمناقشة •

فبسبب من نزوعه الذهني وميله نحو تصوير الفكرة وتحويله للقصيدة الى مجال ثقافي ، بدلا من أن تكون دارة انفعالية ، أو قطاع خلب وانخطاف ، فان صوره قلما نراها تمتلىء بالدهشة الذاهلة ، كتلك الحالات التي يعرضها الشعر الرمزي الفرنسي ، وهي مايشتقها ذلك الشعر من مخيلة انفلتت كوابحها جملة ، وانطلقت « تفترس الآفاق » ، على حد تخيل رامبو • ولهذا قلما نشعر أن الشعر عند أدونيس هو « المكمل الاعلى » ، كما هو حاله لدى الرمزيين الفرنسيين • وفي الحق أن تنظيرات أدونيس للشعر ، وكذلك المختارات التي أنجزها ، لتختلف كبير اختلاف عن فهمه للشعر كما هو مطبق في نتاجه الخاص • فقد فهم

أدونيس أبا نواس على هذا النحو : « إن القصيدة تكون عـذرية أو لا تكون » [1] ، وفهم المجاز بأنه ما « يدخلنا في انخطاف خارج الذات، في نشوة توحدنا بلا نهاية العالم » [2] . حسنا ، هذا هو الصواب بأم عينه . ولكن ، أين الانخطاف ، وأين النشوة ( وأشدد على النشوة ) في شعر أدونيس ؟ اننا قليلا ما نلقاهما لديه ، بـل وحين نلقاهمـا نجدهما فقيرين الى سمة الاختلاب . اذ مـع أن شـعر أدونيس كثيرا مايستدر الاعجاب ، فانه لا يخلب الا على ندرة . والخلب هو الانتشاء بالفـرح والالم على السواء ، ولذا كان شيئا مختلفا عن الاعجاب .

ثم خذ هذه الابيات التي اختارها أدونيس من شعر أبي تمام وأعجب بها كثيرا ، وهو في ذلك محق بكل توكيد :

**مطر يذوب الصـحو منه وخلفه — صحو يكـاد من النضـارة يمطر**
**غيثـان ، فالانـواء غيث ظاهـر — لك فعلـه ، والصحو غيث مضمر**
**وندى ، اذا ادهنت به لم الثرى — خلـت السـحاب أتاك وهو معذر**

ففي مثل هذه الآنة نواجه ، بل نعيش ، الانتشاء بالجمال والفرح . فالشعر العظيم إما أن يكشف وجدان المأساة وحس القهر ، وإما أن يصطاد صور الجمال الذاهلة والمبهجة ، يصطادها اختلاسا وبانتحـاء نشوان . وبذلك فقط يخاطب طاقاتنا السرية الكامنة كمونا احتياطيـا في أعماق النفس ، طاقاتنا التي تنتظر الانامل السحرية للفن كيما تستيقظ وتغتذي بالنشوة المخطوفة .

---

١ ـ الثابت والمتحول ، ج ٢ ، ص ١١٥ .

٢ ـ المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

مثل هذه الآنات الوردية المتوهجة لانجدها في شعر ادونيس كله الا على ندره ، بل وربما كنا لا نجدها قط • وهنا نصطدم بالتفارق بين تنظيرات أدونيس وتطبيقاتـه ، أو لنقـل بين فهمـه للشعر وبين نتاجه الشعري • فليست نظريته سوى الشعر كما ينبغي أن يكون ، أما نتاجه فهو الشعر كما هو كائن •

دعنا نقطف مثالا آخر تنطبق عليـه نظريـة أدونيس في الشعر ، ويخضع لمعيار النشوة الصارم ، ولكنه يختلف كثيرا عن نتاج أدونيس الشعري • وليكن هذا المقتطف فرنسيا ، وليكن مقطعا من شعر جيوم ابولينير :

**هنالك أوقدت نار جديده ،**
**وتراءت ألوان لم تبصرها عين ،**
**وأومأت خيالات شفافة ،**
**تريد أن تتجسد •**
**فرحمة بنا ،**
**رحمة بالكافحين أزلاً**
**على مشارف اللا نهاية والمستقبل (١) •**

ان هذه البرهة هي خير مجال يصدق فيه قول الصـوفي الاكبر ، محي الدين بن عربي : في داخل الاشياء ثمة « أرواح لطيفة غريبة ، فيها استجابة مودعة لما يراد منها هي سرحياتها ••• وتلك الارواح أمانة عند

---

١ ــ راجع : روجيه غارودي ، « واقعية بلا ضفاف » ، ترجمة فؤاد حداد دار الكاتب العربي .

تلك الاشياء ، محبوسة في تلك الصور تؤديها الى هذا الروح الانساني الذي قدّرت له » • فالخيالات الشفافة الراغبة في التجسد هي أرواح محبوسة في صور الكائنات ، وهي تومىء للروح الانساني لكيما يصوغها في اللغة • وبعدما يقدم ابولينير هذه الصورة الرخيمة للارواح المرفرفة رغبة في التجسد ، نراه ينتقل الى صورة المكافحين أزلاً على تخوم اللا تناهي ، تخوم المطلق أو المسرّح • فلنا أن تتصور جنديا يقاتل دوما كيما تتوسع رقعة امبراطورية الجمال ، بل كيما تواظب حدود هذه الامبراطورية على التنقل الدائم •

مثل هذه الرؤى الانخطافية الصوفية ، هذه الصور المختلسة اختلاسا من مملكة الذات السحيقة الغور ، هذه الانكشافات الطرية المنبجسة من خلد قصي ، يندر أن نجدها في شعر أدونيس • ثمة وجفان داخلي في هذا الانخطاف المدهش ومحاولة جادة يبذلها الروح كي يخضع اللا مرئي الرابض في المحسوسات لهيمنته الطرية • وبمثل هذه الرؤى ، وكذلك بمثل صور أبي تمام المعنة في الخلب واللدونة ، يتأتى للروح أن يقضي على خلوته وأن يتواصل مع الموجودات ، واذ يقضي على خلوته فإنه يقضي على خوائه الداخلي • وهذا هو الشعر في أرفع مستوياته • والحقيقة أن الشعر العربي المعاصر ، جملة تقريبا ، يفتقر الى حد بعيد الى مثل هذه الطاقة السرية ، هذا اللهب الصوفي الاقدس • ولهذه الظاهرة سببان : التشبث بالمفهوم ومطاردته وتقديمه على البعد السري للنفس ، والنقص المريع في الحس المأسوي •

□ □ □

ثم فلنرجع الى النقطة الثانية : اغفال أدونيس للوجداني وللانفعالات الداخلية ، أو الروحانية ، الخصيبة . في تصوري أن رعشة الانفعال الذاكية ، ولاسيما انفعال القهر ، هي المعيار الاول لنقد كل فن عظيم ، إذ الوجداني إدام الخبز الفني جملة . وفي ظني أن كون الشعر الادونيسي مفارقا للتجربة الانسانية في عينيتها وتفتحها المرئي هو المسؤول الاول عن افتقار شعره الى رعشة الانفعال ، أو البعد الوجداني للشعر ، البعد الذي لايمكن للفكرة الذهنية ، أو المفهوم ، أن تملأه . ولعل ما أريده بالضبط أن يصاغ على هذا النحو : ان شعر أدونيس يفتقر الى الهزة العاطفية أو الوجدانية التي عدها النقاد العرب التراثيون أول فيصل بين الشعر العظيم والشعر العادي . وفي قناعتي أن القصيدة العربية التراثية الفقيرة بالخيالي والطاقة التصويرية كانت تعطي هذا النقص المجازي بثروة زخمة وخصيبة من الانفعالات الداخلية العميقة والثرية بالدفء والوهج الروحي . ولعل مرثية مالك بن الريب وهائية ابن زريق البغدادي ، وكذلك الشعر العذري جملة ، أن تكون خير أمثلة تدعم صحة هذا المذهب . أما الشعر المعاصر ، ولاسيما شعر أدونيس ، فقد عكس الآية تماما ، اذ راح يعتمد على العنصر المجازي بالدرجة الاولى ، يكثفه ويؤلهه ، داحرا العنصر الوجداني الى المرتبة الثانية . وبما أن الشخصية العربية شخصية انفعالية عاطفية بالدرجة الاولى ، فقد يكون هذا هو السر الحقيقي الذي جعل الناس ينفضون من حول الشعر المعاصر ، ولربما قد كان هذا هو المسوّغ الجوهري لشهرة السياب ، الشاعر الاقدر على مخاطبة الوجدان والحس المأسوي ، بل ان هذا العامل هو المسؤول الاول عن ترويج شعر الفلسطينيين الذين راحوا

يغنون الفجيعة بالاعتماد على وجـدانات القهـر والشـعور المفجوع والاغتراب الوطني • ان تخييل الذهني ، بـدلا من تخييل الانفعالي أو الوجداني ، هو العرقوب الاخيلي للشعر المعاصر الآخـذ بالابتعاد عن الفهم التراثي للشعر ، وكذلك عن الفهم السيابي والفلسطيني معا •ولعل سر ازدهار السياب والفلسطينيين أن يكون ذلك التـوالف أو التآخذ الحميم بين الوجداني والخيالي •

لقد سبق لي أن قلت ان أدونيس يستحضر المفهوم في صور ( مع أن تنظيره للشعر ينزع نحو صوفية الصورة وفجائية المجاز وانخطافية الخيال ) • وما يمكن توكيده الآن ، والتشديد عليه ، أن تحويل المفاهيم الى صور لا يملك أن يكون الحضور الامثل للداخلية ، هذا الحضور الذي أراه الماهوي في كل فن عظيم • فعلـى درجة تخريـج الداخلية الروحانية ، تتوقف عظمة الشعر بوجه خاص ، أعني على خصوبةامتلائها وتكثيفها ونسبة اكتمالها • لقد أكد النقد العربي والعالمي ، على أهميـة مقولة « التخييل » في الشعر ، بيد أنني لم أجد ناقـدا يشـدد بما فيه الكفاية على أن الخيال التصويري هو العربة الحاملة للانفعالات ، وأن الصورة لذاتها ، الصورةالخاوية من العاطفة الكاشفة للتفاعل مع المعاش، لاتملك الا قيمة ثانوية •

كل شيء ، اذن ، يتوقف على الـداخلية الانفعالية ، اذ لا يمتلىء الفن ، والشعر خاصة ، الا بقـدر ما يمتلىء بالمواجـدة • ولعل النواة البؤروية لكل داخلية هي الحس المأسوي ، القهـر ، حس الانخـلاع والتمزق ، حسّ الآنة البائسة الشقية التي تهيمن على المشروع البشري كما يهيمن مخلب على عنق عصفور غرير • هذه البرهة العظيمة الكبرى

توشك أن تغيب عن المجال الادونيسي الرحيب • وهذا يعني طرد المأسوي من ملكوت الفن ، الشيء الذي قد يكون سمة من سمات القرن العشرين المتهافت • فلقد نسي أدونيس ــ ومعه الكثير من شعراء هذه الآونة ــ أن الصورة المشحونة بالمفهوم ، بالفكرة الذهنية ، حتى وان تكن قد أسكنت في ثنايا أنسجة ماسية ، تبقى أدنى مستوى من الصورة المشحونة بشعور التعاسة ، أو بالانخطاف الروحي الاقدس ، وانها ما لم تكن امتلاء برعشة الانفعال ، ما لم تكن منسوجة بشعور قوامه الغربة الوجدانية ، أو الشعور الذاهب في قلب غبطته ، فإنها تنحدر ــ في الغالب الاعم ــ الى المرتبة الثانية • لاحظ كيف يحيل المعريّ المفهومَ ،مفهوم محدودية الانسان وآنيته ، الى برهة عظمى تأخذ بجماع النفس ، برهة رهيبة راعبة تكاد أن تستغرق في الازلية ، بل تكاد هي نفسها ، وهي الشاكية من محدودية الانسان ، أن تؤكد اطلاقه وتسريحه في الابدي الذي لايحد :

**وهل يأبق الانسان من ملك ربه**

**ويخرج من أرض له وسماءِ**

ان القلق الوجودي وهمّ الحرية لايسعهما قط أن يتجسدا في قول أسمى من هذا القول •

ولئن كان شعر أدونيس أقرب الى المناخات الغربية منه الى المناخات العربية ، فانني سوف أظل الح على نقطتين جوهريتين : أولاهما أن على الفن استمرارا مراعاة طبائع الشعوب ، خصوصياتها الحاشدة لعبقرياتها المتباينة ، فنحن لسنا أوروبيين ، وقد لانصير كذلك حتى لو دخلنا عصر الفضاء والصناعة الثقيلة ، وأخراهما أن العالم الثالث المخرب والمنهوب،

والوطن العربي الذي يعيش أزمات تاريخية لامثيل لها في أية بقعة أخرى من هذا العالم ، لم تتفجر فيه التناحرات الاجتماعية تفجرا حاسما بعد • وهذا يعني أن كل فن متعال على التجريبي أو الوقائعي لـن يكون في ميسوره معانقة الصراع أو المعاش ، بكامل حرارته ووهجه • ان واقع العرب مأسوي مقهور ، ولن يملك أي فن فقير بالتراجيدية أن يعكس ثرواته الوجدانية وعريه المجسد •

واذا ما غادرنا مملكة الشعور الى اللا شعور ، اذا مـا انتقلنا الى المعيار الاحدث للفن ، وهو ما يمكن استقراؤه من علم النفس : يعظم الفن بقدر ما يخاطب فينا قوى تحتانية كتيمة وخفية على الوعي ــ ازاء هـذا المعيار الذي طبقه النقاد النفسانيون على شعر دانتي وشكسبير وغـوته وسواهم ، لا يملك انتاج أدونيس أن يصمد إلا قليلا • فصور الخصوبة والولادة الثانية ، هذه الصور التي يعج بها شعر أدونيس ، والتي يعدها أتباع كارل غوستاف يونغ جزءا أساسيا من قاع النفس الثابت ، أو من الراقة الدنيا في بنية النفس ، الراقة المؤبدة ، قلما تصلح ــ في قناعتي ــ معيارا عظيما لنقد الفن ، أو لاستصدار أحكام القيمة المثلى ، وان كانت تسهم كبير اسهام في تمجيد العمل الادبي وصنع مزيته • ومهمـا يكن الامر في صميم جوهره ، فانها ليست المعيار النقدي الاول والاخير • وفي قناعتي أن كل عمل فني يفتقر الى الصراع اللاشعوري والقاق الخفي على الشعور ( ولا أقول القاق الفكري أو هم الخلـق الواضـح في شعور أدونيس أو سواه ) هذا الصراع هو ما يعمل على تخليد أعمال عظيمة ، كشعر امرىء القيس والمتنبي ، وشعر دانتي وشكسبير • مثل هذا العنصر

يكاد أن يغيب غيابا تاما من مجال أدونيس ، وما ذاك الا بفعل سيطرة المفهوم والفكرة الذهنية .

□ □ □

ولكن ، لئن لم يكن أدونيس قد توافق مع مفهوم للشعر يرى فيه استحضارا لكل ما هو طري وجليل في النفس البشرية ، مفهوم يرى الشعر أقرب الى السمفونيا منه الى الدراما ، فهل هذا يعني أن شاعر الرفض والعبور ليست له خصوصيته التي يتبوأ بسببها مكانة فريدة في حركة الشعر العربي ؟ لا ، لا . وليس ثمة من داع للاعتذار اذا ما أعلنت أن قصيدة « الصقر » ، التي تتصدر « كتاب التحولات » ، عمل لا يملك أي شاعر عربي معاصر أن يكتبه سوى أدونيس . ولكن ، ومع أن أشعار أدونيس من ألفها الى يائها تمتاز بالتفرد ، بهوية خاصة بها ، فانني لا أتحرج اذ أعلن أن قصيدة « الصقر » هي وحدها التي أوتيت الدرجة العليا من درجات الأرابة أو الفذاذة الاستثنائية . ولئن تساءلنا عن سر المزية في هذه القصيدة لوجدناه في التمازج الحميم بين الدرامي والغنائي ، الشيء الذي يصدق تمام الصدق على أعظم منجزات الشعر العربي التراثي ، شعر امرىء القيس والمتنبي . بل يمكن للمرء أن يضيف ما فحواه أن هذه القصيدة وساطة متينة بين الدرامية والغنائية والمفهوم ، أو الفكرة بمعناها الفلسفي . ولهذا فان من الغبن الفاحش أن يقال بأن أدونيس ، الرائد الاكبر للحداثة في شعرنا المعاصر ، شاعر عادي كما لو أن انتاجه يشبه ما نقرأ من شعر في الصحف اليومية . ففي هذه القصيدة يعمل الخيال ببسالة منقطعة النظير في الشعر العربي ، ولكن كيما يصوّر المفهوم :

**جاءت سماوات ترابيه / من غير هذا الدهر**
**خضراء أنسيه : / الافق زنار من البخور / والارض جنية .**
**كل شيء يسافر بين السنابل / يحمل أسراره ، يستدير**
**خشناً ، طيباً كالرغيف ، / كل شيء يسافر بين السنابل**
**يهجر تاريخه الاليف / كل شيء يصير**
**كل غصن جنين / راقد في سرير الفضاء**
**اخضراً ساحر الانين / فر من غابة الرماد .**

ما اقتطفت هذه الصور من « الصقر » الا كي أبين الاستطاعة الباسلة لخيال غير عادي ، وكي يتقرّى فيها المرء الالتحام العضوي للدرامي والغنائي اللذين يوسسهما المفهوم ، الشيء الذي يؤكد هويتها الادونيسية الخاصة . ولكن لو حاولنا البحث عن امثالها في بقية شعر أدونيس ، ولا سيما في نتاجه المتأخر ، أفكنا نعود بغير فتات ومزق منثورة هنا وهناك ؟

وعلى أية حال ، فإنني أومن بوجود سرٍ خفي في كل عمل أدبي عظيم ، أو له شيء من عظمة ، اذ العظمة نسبية قطعا . واني لاومن كذلك باستمتاع هذا السر بشيء من مناعة أو حصانة ، اذ هو لايفصح عن ذاته الا جزئيا . ولهذا كان النقد استمرارا في حالة عجز نسبي عن أن يطال كامل ثراء العمل الادبي وأن يلم وفرة تفاصيله . فالواقعة دوما أغنى من العقل وأرحب . ولهذا السبب كان النقد ، أو نزوعُ العقل نحو استيعاب الفن وتذوقه ، أدنى مرتبة من المبدعات الفنية ، اذ هو أقصر منها على الدوام . ومما يزيد في تعقيد الامور أن العمل الادبي ينجه

باتجاه العجمة والسرية ، بينما يجنح العمل النقدي ، في الغالب الاعم ، نحو الافصاح والاجهار • ولما كان من الصعوبة والعسر على الاشياء أن تكون ناصعة الفصاحة أو فاقعة الدلالة ، أعني أن تكشف جملة أستارها وأن تميط عنها كل لثام ، كان من المتعذر بعض الشيء أن يصير أي حكم للقيمة حكما مبرما لايقبل الزعزعة أو ربما التـدمير • ولهـذا السبب بمجرده ، ليس ثمة مناص من أن يُعَدّ كل عمل فني متميز ، أو له شيء من تميز ، نصا مفتوحا ، أعني أن يحسب قابلا لنقود بلا تخـوم ، نقود يحاول كل منها أن يكشف حجابا من حجب العمـل الفني المتميز الذي لا نهاية لحجبه • ولهذا وجب على النقد وجوبا ضروريا أن يتواضع أمام المنجزات الادبية المتميزة ، ناهيك بالعظمى • فمن المفارقات الكبرى التي تحير الناقد وتوهن أدواته أن العمل الفني المتميز يوهمنا بصورة مضللة أننا في عالم آخر ، عالم وهمي ، اذ هو يوحي الينا بأننا خارج الحياة ، خارج المألوف ، في قطاع الغرابة ، مع اننا في الحقيقة لا نكـون الا في سويداء قلبها • مثل هذه المسألة هي أدعى الدواعي الى وجوب تواضع النقد حين يقف ازاء أعمال لها بعض الاستثناء أو كله •

ولن يفوتنا أن أدونيس قد امتلك أن يحوّل القصيدة الى مجال ثقافي مركب ومعقد ( وهذا أمر ــ برغم فذاذته وارابته ــ ليس في صالح هذا الرائد ، من وجهة نظري الخاصة ) ، ومثل ذلك الاجراء من شأنه أن يؤكد ضرورة كون النص الادبي آنة مفتوحة ، إذ الثقافة كون متبدل ، والمواقف منها متكثرة على الدوام • ولهذا كان النقد ــ تماما كالنص الادبي المعاصر ــ تركيباغنيا ومعقدا لا يكفيه التأهيل الطويل والدؤوب ، إذ لما كان الشاعر الحديث ــ وأدونيس نمطه العربي حقا ــ يمزج العناصر

الذهنية والغنائية ، أو قل هو يدمج الابولوني والديونيزي ، بلغة نيتشه، كان التأهيل الثقافي أداة منقوصة في مضمار النقد الادبي ، ولا يسعها أن تتكامل الا بالطاقة الاستبصارية السرية ، طاقة النزعة المتجهة نحو ما يخلب ويفتن .

□ □ □

وأيا ما كان الشأن ، يمكننا الاصرار على أن أدونيس ، الذي يستجلب الماهيات من ضروع الاشياء عبر طاقة معجمية نفاذة وشجاعة ، يستدر اعجابنا من خلال أرابته أكثر مما يخلبنا بواسطة نبل الشاعرية الاخاذة أو استحضار المأسوي والاضطرابات النفسية ، يضعنا في حضرة الحذق والمهارة أكثر مما يغذونا بالفتون وطراء الروح ، يخاطب أذهاننا أكثر مما يعزف على شرايين الافئدة . وهذا ، بلا مراء ، من نتاج عصر يسوده العلم والتنظير والتذهن ، عصر يحاول أن يعقلن الكوارث والمآسي ، أن يبحث عن السنن المتحكم بالمشروع البشري ، أكثر من أن يعيش البعد الفجائعي لهذا المشروع .

أدونيس ، ومعه الشاعر العربي الى حد بعيد ( ولكن ليس دائما )، يجيد صناعة الكلام ، يتقن الكتابة الادبية كما يتقن مهندس تصميم قطار أو طائرة ، قطار جديد النمط ، وان تكن له أصول في أنماط القطارات السابقة . ويبدو أن الصوفي ، أو الديونيزي ، الذي يضعنا في حضرة الالهي الرابض في أرواحنا ، والذي يوقظ فينا طاقات احتياطية سرية لا يملك الوقائعي اطلاقا أن يعكر رقادها الرصين ، بل قل الذي يجعلنا « نحيا في الله » ، على حد عبارة جلال الدين الرومي ، الديونيزي ، أو البعد السري للروح ، قد هجر الفن الى أجل غير معلوم .

أدونيس ، اذن ، يجيد تصميم القصيدة ويحس صناعتها • ولهذا فانه ، كهرم فرعوني ، يعجب ولايخلب • ولكن ، لئن لم يكن أدونيس الشاعر الاعظم ، فانه قد أوتي حذقا خاصا يؤهله ، دون أدنى ريب ، لكي يعد « الصانع الأمهر » عن جدارة واستحقاق •

□ □ □

بقي أن تقال كلمة حق بتنظيرات أدونيس التي تفوقت في السبعينات على شعره • ولننطلق من أفكاره الاكثر مركزية كتلك الرامية الى أن بعض الشعراء يكتبون في ظل ما مضى ، وتلك الذاهبة الى أن أدونيس ضد المذاهب ، وضد الذاكرة والموروث ، وضد اليقين • فهو يقول في « زمن الشعر » ، في رسالة بعث بها الى انسي الحاج : « نحن نخلق ولا نرث » ( ص ٢٢٨ ) • ويقول في الموضع عينه : « كل ما هو موجود بالوراثة ، بالتقليد ، بالعادة ، يجب أن يعاد النظر فيه ــ أن يرفض » •

هذا نزق ، ولاريب • فالقدر الميتافيزيقي للانسان أنه ابن ماضيه الذي لافكاك له منه الا فكاكا نسبيا • فشعر أدونيس نفسه ، أدونيس الذي « يخلق ولا يرث » ، تشكيل أو تصوير لافكار ومفاهيم وجدت جاهزة في كتب الفلسفة ، مفاهيم بات يعرفها حتى طلبة المدارس • أما تنظيراته في الشعر ، وهي ما يتناقض صراحة مع نتاجه الشعري ، فقد وجدها جاهزة هي الأخرى في التراث النقدي الفرنسي الحديث ، ولاسيما تراث الشعراء الرمزيين • والمقالة الاولى في كتاب أدونيس « زمن الشعر » ، تستطيع فعلا أن تحدد معنى المعاصرة • ويبدو أنها أهم من ذلك ، اذ هي تترك آثارا عميقة على معظم نقاد الشعر المعاصر • ولكن

السؤال المهم هو هذا : هل خلق أدونيس جوهر هذه المقالة أم ورثه عن نظرية الشعر الرمزية الفرنسية حصرا ؟ إن في ميسورنا أن نحدد المحاور الرئيسية لتلك المقالة ، ثم نعيد كل محور الى مرجعه في التراث الفرنسي، الى بودلير ، رامبو ، مالارميه ، رينيه شار • ولست أريد من هذا أنني آخذ على أدونيس تتلمذه على الأجانب • لا ، لا • ولكنني أريد أن أكشف له عن ماضويته هو ، اذ الماضوية قدر الانسان ، مهما يعانق المستقبل ويحن اليه • فلو ترجمت كتب التنظير النقدي الفرنسية الى العربية في أواسط القرن العشرين ، أعني قبيل ظهور تنظيرات أدونيس ، أفكانت أفكاره تبدو ناصعة وجديدة كما بدت في أواخر الخمسينات ؟ اذن ، أدونيس يرث أكثر مما يخلق • وإذن ، أفكار أدونيس هي التي تحتاج الى مراجعة ، وبعضها يحتاج الى رفض • ولدى تصحيح هذه الافكار يغدو من الخطل القول : « نحن نخلق ولا نرث » ، لاننا نرث ونخلق في آن معاً •

تنظيرات أدونيس مفتعلة ، لانها تقوم على المبالغة ، على التطرف• فهناك تهم زائفة يلفقها أدونيس للمجتمع العربي القديم وللأدب العربي القديم ، وكأنه يريد أن يوحي بأن كل شيء يبتدىء معه ، وأنه ما من شيء سبقه سوى الخواء : « عاش المجتمع العربي ، نظريا ، على الاخص، في عالم اليقين الكامل » • هكذا يقول في « زمن الشعر » ( ص ٢٨٢ ) • ويضيف : « كان الشاعر العربي القديم يعيش في عالم واضح منظم • لهذا كان الشاعر يصدر عن أفكار ومعان جاهزة » ( ص ٢٧٧ ) • أما الشاعر المعاصر ، أما أدونيس ومعه مجلة « شعر » ، التي أثير حولها أكثر

من اشارة استفهام ، « فلم يعد يصدر عن معان جاهزة ، وانما أصبح يسأل ويبحث » ( ص ٢٨٨ ) .

هذا الكلام يمكن أن يصدقه المهووسون بكل جديد حتى وإن كان لونا جديدا من ألوان الانحطاط ، ويمكن أن يقبله غير المطلعين ، اطلاعاً يسيراً أو عميقاً ، على الادب العربي التراثي ، ولاسيما على المتنبي والمعري ، اللذين يبدو أن أدونيس يضعهما تحت النواسي والطائي ، وذلك لافتتانه بالصورة الشعرية ، بالشكل أكثر من المضمون . المتنبي والمعري أكبر بكثير من شاعري أدونيس الأثيرين ، لانهما أبرز من تعامل مع القلق البشري الكوني في شعرنا كله ، ولأن لكل منهما نظرة اجمالية الى الحياة ، لهما موقف نظري من الحياة ، من الوجود والتجربة البشرية ، الشيء الذي لا يتمتع به شاعرا أدونيس الاثيرين . وهما بكل توكيد أكثر قلقاً من أدونيس نفسه ، وأكثر شمولية وكونية وصدقا من شعرنا المعاصر برمته . وليس هذا الموقف نوعا من « عصاب الماضي » ، بل هو على الحقيقة حكم قيمة . ولا يملك ناقد منصف ، حتى وإن يكن ضد الماضي ، وضد العرب أيضا ، الا أن يرى في قلق المعري ، بل حتى في قلق فيلسوف نبذته المعاصرة والتقدمية ، أعني الغزالي ، الا أرقى تجل وأعظم انكشاف أبدته النفس البشرية في لغة العرب .

العالم ، إذن ، أيها المتسرعون في أحكامكم ، ليس واضحا لدى الشاعر القديم ، وليس واضحا لدى الغزالي والحلاج وابن عربي . وربما لم يهضم أدونيس تجربة الغزالي ، الذي ينبغي أن يرد اليه اعتباره ، وفي أحسن الاحوال لا يملك أدونيس أن يدافع عن عمق تجربة الغزالي مع قلق اليقين وأزمة المعرفة الصادقة ، وذلك خشية أن يتهم بالرجعية ، هذه

التهمة التي تشبه سيفاً مسلطاً على العقل ، يخافه أكثر ممـا يخاف سيف القمع • قلق الغزالي على الحق واليقين ذو بعـد كوني ، يعيشه العقل المعاصر بتأزم ملموس ، وهذا يعني أن أزمة منتصف العمر التي أصابت الغزالي لا تدلل على أن هذا الرجل الاستثنائي أكثر كونية من أدونيس فحسب ، بل أكثر معاصرة أيضا ، لان درجة القلق في شـعر أي شـاعر معاصر لا تصل الى ما وصل اليه الغزالي • فهذا الرجل الكبير ، في قلقه حصرا ، هو جزء من شرف الانسان ومن فضله على الحيوان •

المجتمع العربي بعد الاسلام ، اذن ، لم يعش أبدا في رواء اليقين ، وتجارب المتنبي والمعري والغزالي ، ناهيك بالحلاج والقائمـة الصوفية برمتها ، مصداق لهذا الزعم وتفنيد لأطروحات أدونيس •

حين أُخذ على أدونيس أنه يريـد اقامـة قطيعة حادة مع الماضي احتج بما فحواه أن نقاده لم يفهموه • ولكن كتاباته كلها تؤكد ما فحواه أنه يريد الانفصال عن الماضي ، نعم الماضي ، المـاضي برمته ، وان تكن بعض أقواله تصرح بكل وضوح بأن في المـاضي ماهو مشرق وجدير بالتبني • وفي وسعنا أن نسوق هنا مائة اقتباس على الاقل ، وربما ألفاً أو اكثر ، تدلل على أن أدونيس يريد هاوية تفصلنا عن تاريخنا • فمـا يسميه « عصاب الماضي » لايعدو كونه مبالغـة من مبالغات أدونيس ، هذيانا ، ربما • والحقيقة أن هذا الشاعر مملوء بالمفارقات • فبينما هو يتبدى في بعض المواقف داعية رفض صريح للماضي برمته ، فانه يبذل جهودا ملموسة في مواقف أُخرى لكيما يثبت أن له جـذورا في التراث العربي ، إذ هو بكل صراحةراغب في أن يعد وريثا لأبي تمام وأبي نواس• لو كان يداوم على موقف واحد هو رفض بعض التراث وقبـول بعضه

الآخر لفهمنا استقراره على رأي معين • ولكنه يتخذ هذا الموقف أحيانا ــ وهو موقف يقبله عصرنا ــ ويصر على موقف مغاير في أحايين كثيرة ، وذلك عندما يرفض الماضي برمته ، ويرفض الكتابة في ظل الماضي •

لقد أكد فلاسفة الجدل ــ كما يعلم أدونيس ــ أن النفي الذي ينفي ولا يثبت هو ضرب من العدمية ، من المحق ، هو مفستو الهدام ، وليس فاوست الذي يهدم لكي يبني ، ويسعى الى خلق شعب حر في بلد حر •

كل هجوم على ماضي العرب وتراثهم يخدم الصهيونية والاستعمار ، حتى وإن كان يخدم حركة العرب كذلك ، مع انني أشك في هذه النقطة الاخيرة • لماذا يخدم الصهيونية ؟ لقد تمحور النظريون الصهاينة حول نقطة مفادها أن سكان الدول العربية ليسوا متجانسين أبدا • وهذا يعني أن ليس ثمة من لون واحد يضم سوريا الى الاردن ، مثلا ، وان التباين أو التباعد بين سوريا والاردن كالتباين أو التباعد بين الملايو والمكسيك ، مثلاً •

القطيعة مع الماضي هي القطيعة بين سكان الدول العربية • الماضي هو ما يوحد العرب وليس الحاضر ، ورفض الماضي بهذه المبالغة ، بهذه الصيغة الطفلية ، رفض للوحدة ، بل ورفض للغة العربية أيضا • والقوى العربية الرجعية ترفض الماضي رفضا عمليا ، وان كانت تعلن عكس ذلك في أجهزة الاعلام • وكل رفض للماضي على طريقة أدونيس المفتعلة والمبالغ فيها ، تلتقي في التحليل الاخير مع الرجعية العربية • حقا ان المتطرفات تلتقي ، وإن أقصى اليسار ليس أفضل من أقصى اليمين •

لو راجع أدونيس أفكاره التي نشرها خلال السنوات العشرين الاخيرة ، لو راجع « الثابت والمتحول » ، وكذلك « زمن الشعر » ، لوصل ــ إن أراد الاعتدال والرزانة ــ الى مافحواه أنه افتعل مواقفه افتعالا • أنا لا أشك بذكاء أدونيس ، ولكنني لست مع كل ذكي ، إذ قادة العدو الصهيوني أذكياء أيضا • والذكاء وحده لا يوصل الى الحقيقة ، فمن المؤكد أن معظم التقدميين العرب المعاصرين يفكرون بنزق طفولي لا يفضل التفكير الرجعي •

تنظيرات أدونيس مفتعلة ، وهي تتاج عصر مفتعل ، انها مفتعلة لانها تقوم على المبالغة ، على التطرف ، والاهم من ذلك أنها متناقضة مع نفسها • وهي ضارة بالحركة العربية ، ضارة « بالثورة العربية » التي أنفق شبابه وهو يكتب عنها • والسؤال المهم الآن هو هذا : أيدري أدونيس أنه يضر بحركة العرب ؟ •

حين يدعي ، مثلا ، أن من همومه محاربة القناعة ، الا يبرهن على افتعال وغلو ؟ يقول المتنبي ــ وهذا أحسن رد على موقف أدونيس المفتعل من القناعة :

فليس يصح في الافهام شيء  اذا احتاج النهار الى دليل

أليست سخيفة كلمة ديكارت التي مجدتها الفلسفة الاوروبية خلال أربعة قرون دون أن يتجرأ أحد على تسفيهها : « أنا أفكر إذن أنا موجود » ؟ وهل يحتاج الوجود الى دليل ؟ أليس الوجود قناعة أولية يستحيل أن يتطرق اليها شك العقلاء ؟ لا بد من قناعات لكي لاينهار العالم • ومامن ثقافة ، على الاطلاق ، بل مامن وجود بشري قط ، دون

قناعات راسخة . ويتعذر أن ينهض العلم بخاصة دون ثوابته الكلية المؤكدة ، ثوابته التي لا تقبل الزعزعة أبدا .

ومن مواقفه المفتعلة قوله : ان اللغة التي يريدها « لغة بنوة لا أبوة، لغة آت لا ماض . كل كلمة لغم ، كل قصيدة جبهة قتال » . والكتابة التي يريدها هي « الانفصال الكامل عن النظام القديم بجميع مستوياته الرمزية والبنيوية » [1] . انفصال تام عن الماضي بجميع ايقاعاته ، ومع ذلك فهو يحتج حين يقال له انك تريد أن تقاطع ماضى . وهل هذا ممكن لأي انسان على الاطلاق ؟ ومن مواقفه المفتعلة قوله كذلك : « أمارس عنف الرعد والصاعقة والسيل » [2] ما من أحد يملك أن يمارس هذه الممارسة الا أن يكون مخلوقا خرافيا . فمع أنه يأخذ على التراث العربي أنه مولع بالمبالغة ، نراه لا يتورع هو الآخر عن أن يبالغ . وان احتج بأن مبالغته مجازية ، كان الرد بأن الشاعر التراثي لم يكن يبالغ الا مجازيا .

ويبدو من هذا كله أن قاعدة « خالف تعرف » تكمن في أساس سلوك أدونيس . ولكن هذا النوع من النرجسية ممجوج .

وقد يملك المدقق للامور أن يرى صورة الثورة في ذهن المثقف العربي لاتختلف كثيرا عن الاسطورة . انها وهم من أبرز أوهام هذا المثقف الذي لا يقدر على أن يرى الواقع الا كما يحلو له أن يراه . فالمثقفون في حديثهم عن الثورة لايشبهون الا العجائز في حديثها عن الغيلان ، حتى لكأن بنية عقل الجدات تشبه في جوهرها الاعمق بنية

---

١ ــ راجع : « زمن الشعر » ، ص ١١٤ و ١١٥ .

٢ ــ المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

عقل كبار المثقفين العرب ، مع وجود استثناءات جديرة بالاحترام قطعا • وأوضح نمط للمثقف العربي الذي يتكلم عن شيء موهوم وكأنه حقيقة هو أدونيس ، ففي «زمن الشعر » لايمل قط من الحديث عن الثورة • ومع أنه لايغيب عن باله أن الثورة ، بالدرجة الاولى ، فعل وممارسة فانه لايستطيع أن يحدد أية فاعلية دقيقة يجب أن تمارسها الحركة العربية لكي تصير ثورة ، ولاسيما التحرر من السلعة الاجنبية بواسطة السلعة الوطنية المتطورة ، الشيء الذي يتضمن تحرير النفط العربي ابتغاء استهلاكه في انتاج السلعة العربية ، مثلما يتضمن وحدة السوق العربية ، التي تفضي الى وحدة السياسة والدفاع ، وبالتالي الاستجابة للتحدي الذي توجهه الغزوة الصهيونية للكيان العربي ، وما تتضمنه هذه الردود من قيم اجتماعية وانسانية ، كقيمة الحرية وقيمة العدالة وقيمة الانفة ، وهذه الاخيرة قيمة تراثية تأتي من ماضي العرب وتضمن لهم شيئا من الشرف تجاه غزاتهم •

ولعل التناقض الصارخ في تفكير أدونيس أن يكمن في هذه المفارقة: بينما نراه مصابا بهوس الثورة ، بحب الحركة والانتقال والتجدد ، فان أية قراءة لكتابه « الثابت والمتحول » ، حتى وان تكن سطحية ، تملك أن تكشف بيسر أن عقل أدونيس بنيوي وليس جدليا ، سكوني وليس حركيا • أدونيس يتخبط ، وربما كان العقل العربي المعاصر كله يتخبط• وهذا يعني بالضرورة أن ماضي العرب ، ماضيهم ذا القيم الراسخةوطرق التفكير المستقرة نسبيا ، أفضل من حاضرهم المسوس ، ماضيهم أثمن ما يملكون حتى الآن • وهذا ليس تمجيدا للماضي ، ولكنه الحقيقة محوضة ، الحقيقة خالصة ودونما تدليس • فالذين يدحضون الماضي

ليسوا أفضل قط من الذين يعبدونه • أما الموقف الموضوعي من الماضي، الموقف المعتدل الرزين ، فهو خير المواقف بلا مراء •

ففي « الثابت والمتحول » يقف أدونيس من العرب موقفا أشرس من مواقف المستشرقين ، موقفا عاقاً لا يسوغه شيء سوى أننا فقدنا أعصابنا إثر الهزيمة • فقد كان من شأن تشبث أدونيس بقسر الثبات سمة للعقل العربي أن ذهب الى تقرير ثلاث أفكار لايخلو تقريرها من تعسّف :

١ ــ « الاتباعية توجه الذائقة العربية ، وتسود النظرة العربية للشعر • »

٢ ــ « بنية الذهن العربي ماضوية • »

٣ ــ العربي يكن عداء « لكل ابداع حتى كأنه مفطور عليه » [1]

ازاء هذه الدعاوى يمكن للعقل أن يتساءل : كيف ، اذن ، ظهر النواسي وأبو تمام ، وهما مبدعان في رأي أدونيس ، وفي الحقيقةأيضا ؟ ومن الذي بنى بغداد والقاهرة وقرطبة ؟ ومن قام بثورة القرامطة ؟ وهل كان ظهور ابن رشد وابن عربي وابن خلدون يمكن أن يتم في أمةمفطورة على معاداة الابداع ؟

والاهم من ذلك أن النزوع الى الثبات ، والى الماضي كذلك ،سمة انسانية • وهل أراد أفلاطون أن يصنع شيئا سوى تثبيت التاريخ ؟ ان الثبات ، أعني جنوح الانسان الى الثبات ، آلية دفاعية تفرزها النفس البشرية لكيما تتخلص من قلق الحركة ، الشيء الذي يؤكد وجود

---

١ ــ « الثابت والمتحول » ، ج ١ ، ص ١٨ و ١٩ •

الحركة وضغطها أيضا . الا يعلم أدونيس أن علم النفس المعاصر يفسر الموت نفسه بأنه نوع من أنواع جنوح الانسان نحو الثبات ؟ وقدسبق للبوذا أن قال بهذا التفسير قبل ستة وعشرين قرناً .

ولكن ما هو فاضح حقا في تفكيرأدونيس أنه ــ وهو القائل بماضوية العقل العربي وثباته ــ يفسح مجالا واسعا للتحدث عن الصراع بين القديم والجديدفي التاريخ العربي والثقافةالعربية . فكيف يوفقأدونيس بين هذين الموقفين المتعارضين . كيف يقول بأن الشاعر العربي اللاحق « عاجز عن أن يكتب ما يتجاوز الاصل » [1] ، مع انه يرى في النواسي والطائي مجددين ، أي بالضرورة متجاوزين للاصل ؟

وعبثاً يحاول أدونيس أن يكتشف بنيوية عميقة بين فهم الناقد للنص الادبي وبين فهم الفقيه الديني للنص القرآني . هذه بنيوية فجة وآلية ، فضلا عن أنها اقتسارية متعسفة . هذا هو منهج بروكست ذي التخت المشهور .

أدونيس الشاعر الشاب ليس الا الأرابة وثقوب الذهن . أما أدونيس المنظر المكتهل فيمكن لكلمتين اثنتين أن تصفا حقيقته باختصار شديد : مفتعل ، متناقض .

ومع ذلك كله ، يملك القارىء المتأني أن يرى ضوءاً ساطعا ينبث في جو النزق الادونيسي البالغ مبلغ الحمى في بعض الاحيان . فرغم أنه لايبدو عليه الايمان بوجود الايجاب داخل السلب ، اذ لم ير للدولة الاموية ، مثلا ، أية ايجابية في « الثابت والمتحول » ، يمكن لكل منصف أن يرى في تنظيراته الكثير من الايجابيات المشرقة . والاكثر من ذلك أن

---

١ ــ المصدر السابق ، ص ٤٩ .

أدونيس يحتاج الى من يدافع عن مزاياه ومنجزاته الجليلة الشابة ضد الهجوم النزق الذي يشنه عليه بعض الناس . فأدونيس يبدو مرفوضا ، لا لشيء الا لأنه أدونيس . والذين رفضوه بنزق لم يملكوا أن يفرزوا نزقه عن حصافته ، عن جوانبه الناصعة الخلاقة .

لكم يبدو أدونيس عظيما ، لكم يكون جوهريا ، لكم يكشف عن حقيقته الاستثنائية المبثوثة في نزقه ، عندما يقول : « هكذا أحزن حين يرميني شاعر بتنويعات الاسلحة التي ابتكرتها ، وامتداداتها . لكنني أفرح حين يقدر أن يرميني بسلاح ابتكره هو ــ بقصيدة مغايرة تدهش حتى القتل » [٢] . عظيمة هذه الرغبة في الابتكار ، رائع هذا الجنوح الى البديع والطازج ، ولكنه يغدو نوعا من النزوع الى النزق حين يصل الى حد القول : « لا أعلم ، بل أهدم وأحرض » [٣] . لقد كان هولاكو وتيمورلنك يهدمان أيضا . ان علينا أن نعلم وأن نوقن لنعرف كيف نهدم ونحرض . ثم لئن كان الشعر خرقا مستمرا للقواعد والمقاييس ، كما يزعم « زمن الشعر » ( ص ٣١٢ ) فاننا لا محالة واصلون الى الفوضى المطلقة . فما لم يقبل أدونيس ما فحواه أن الانسان حر ومقعّد في آن معا ، فانه سوف يظل يتخبط في نزقه وافتعالاته ، وقد يؤثر بهذا تأثيرا سلبيا على حركة الشعر العربي ، وربما على عقول الناس ، وبالتالي على مجمل الثقافة العربية المعاصرة ، اذ ليس امام الانسان الا واحد من ثلاثة خيارات : مقاييس العالم القديم ، ومقاييس العالم الجديد ، والفوضى المطلقة ، والاصيل يعرف أيها الافضل .

---

٢ ــ زمن الشعر ، ص ٣١٦ .

٣ ــ المصدر السابق ، ص ٣٢٠ .

# تطور الشعر المقاوم

(٨)

## ١ ـ مدخل

مما قد لايكون بغير دلالة فصيحة أن تبزغ حركة شعرية مباركة وغزيرة بين صفوف الفلسطينيين مع بزوغ الثورة الفلسطينية في أواسط العقد السابع من قرننا هذا • ولعل من شأن هذه الظاهرة ، هذا التآخذ بين نهوض المقاومة الوطنية المسلحة ونهوض الحركة الشعرية ، لعل من شأنه أن يدلل حقا على أصالة الثورة الفلسطينية وانبثاقها من أرواح الناس ، من صميم أرواحهم لا من سطحها • ففي الممكن القول بأن انعكاس ثورة ما في أدب أصيل وغني لهو برهان ساطع على صدق هذه الثورة في التعبير عن الضرورة التاريخية • فإذا ما تذكرنا أن حركةالشعر الفلسطيني كانت تتلكأ وراء حركة الشعر العربي مأخوذا كمجمل ، وذلك منذ مطلع القرن العشرين وحتىأواسط العقد السابع ، عرفنا مدى التبدل العميق الذي أحدثته الثورة الفلسطينية في البنية الثقافية للشعب الفلسطيني خلال فترة قصيرة من الزمن •

من المؤكد أن فلسطين لم تسهم اسهاما كبيرا في تقديم مثقفين كبار يرفدون حركة الثقافة العربية ، لا قبل النكبة ولا في السنوات العشرين التي تلتها • فلعل كل امرىء يعلم أن ذلك القطر الزراعي الصغير والقليل السكان لم ينتج أسماء على مستوى أحمد شوقي والاخطل الصغير وبدوي الجبل والعقاد وطه حسين والرافعي • ولكن الامر ما لبث أن

تبدل تبدلا عميقا منذ أواخر العقد السابع ، اذ أخذت أسماء بعض الفلسطينيين تترأس قائمة المثقفين العرب ، أو هي تبرز بروزا ناصعا يلفت انتباه المراقب المحايد ، حتى لكأن روحا جديدة قد أخذت تدب في هذا الشعب وتدفعه الى الامام بسرعة وتسارع لم يكن يتمتع بهما من قبل .

بيد أن من اللافت للنظر ، بل مما قد يثير مسألة اشكالية ، تأويلها ليس من السهولة واليسر في منتهاهما ، أن جيل النكبة من الشعراء الفلسطينيين لم يستطيعوا مواكبة الحركة الشعرية العربية قط . فكلنا يعلم أن التحول الذي طرأ على الشعر العربي في أواخر العقد الخامس من هذا القرن ، والذي جاء نتيجة لاسباب متنوعة لعل الكارثة الفلسطينية في نواتها ، هذا التحول الكيفي ، أو هذه القفزة النوعية قد تمت في العراق في مطلع أمرها . ولم يكتف شعراء النكبة بالوقوف على مبعدة من هذه الحركة في إبان برهة الانعطاف نفسها ، بل هم ظلوا خارجها حتى بعدما أحرزت النصر المؤزر على القصيدة العمودية في غضون العقد السادس . وهكذا ظل أبو سلمى والبحيري وهارون هاشم رشيد ويوسف الخطيب يكتبون القصيدة الخليلية حتى يوم الناس هذا . ففي أواسط العقد السابع ، أي عشية اعلان الثورة الفلسطينية ، يوم كان السياب ـ مفجر الشعر المعاصر ـ قد وافته منيته ، ويوم كان خليل حاوي ، أحد كبار شعراء المعاصرة ، قد صمت ، ويوم كان أدونيس ، أستاذ الحداثة ، قد انتقل الى طوره الشعري المكتهل ، في تلك الآونة بالذات كان يوسف الخطيب ، ولعله أن يكون شاعر النكبة الاول ، كان ماينبي يكتب القصيدة الخطبة التي تنزع الى الايقاع المجلجل والصورة الحانقة الساخطة .

فاصبع ، اذن ، أن شعراء جيل النكبة ـ على خلاف شعراء المقاومة ـ قد تلكأوا وراء الحركة الشعرية العربية ، مع أن المراقب المحايد قديتوقع أن تتم الانعطافة الحادة للشعر على أيدي الفلسطينيين ، وأقله أن يسهم الفلسطينيون بغزارة في تلك الانعطافة منذ برهة انبثاقها . ولايمكن القول بأن جبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ كانا من جيل السياب الريادي ، لانهما كليهما كانا يكتبان قصيدة النثر ، التي هي بكل توكيد شيء يختلف كثيرا أو قليلاعن الانجاز الشعري الذي بدأه شعراءالعراق، إذ قصيدة النثر ليست قصيدة التفعيلة بلا مراء .

فما سر هذا التلكؤ ؟ ما سر هذه الظاهرة ؟

ان علينا أن نلاحظ جملة من العوامل التاريخية لعلها ذات صلة لمسألة . فأولا ، لم تكن المدن الفلسطينية قد نمت نموا كافيا قبل كبة ، أقله اذا ما قورنت بمدن مصر والعراق وسوريا . وهذا يعني أن رؤوس الاموال الفلسطينية لم تكن قد تضخمت بعد . واذا ما أضفنا الى ذلك غياب الاقطاع الكبير الذي ينمي طبقة ارستقراطية من شأنها أن تنضج الثقافة عبر تفرغ بعض أبنائها لها ، عرفنا أن حركة المعرفة وحركة التأليف والترجمة كان لابد لها من التلكؤ ، اذا ما قورنت بقطر مثل مصر أو العراق . وثانيا لم يكن ثمة جامعة فلسطينية قبل النكبة لتخرج ة العليا من المثقفين ، وهم الذين من بين صفوفهم يأتي المفكرون كتاب في الغالب الاعم . أما ضآلة عدد السكان فلا يمكن لها أن العوامل التي أعاقت اسهام الفلسطينيين في قيادة الحركة وءالثورة الفلسطينية ، اذ لو كانت عاملا لاعاقت مم أقل عددا من أبناء فلسطين .

ومهما يكن الامر في واقع صميمه ، فقد شكلت حركة الشعر المقاوم برهة عارمة في حركة الشعر العربي المعاصر ، والاهم من ذلك أنها قد أتت إثر نكسة حزيران المشهورة لا لتعبر عن الظرف العربي الجديدبرمته وكفى ، بل لتسد فراغا في حركة التعبير العربية قبل كل شيء ، تماما مثلما جاءت الثورة الفلسطينية المسلحة لتسد فراغا عربيا في ارادة الاستجابة للتحديات التي ولدتها النكسة نفسها • فإثر هزيمة الجيوش نهضت المقاومة لتحتل آنة الصدام الدموي ضد الغزو العنجهي المتعجرف والمنتصر بسهولة في حزيران • ولكننا اذا ما دققنا البصر لوجدنا أنحركة الشعر المعاصر نفسها كانت تتراجع هي الأخرى منذ ما قبل نكسةحزيران بقليل : السياب وافته المنية ، وأدونيس اكتهل بعد « كتاب التحولات ( ١٩٦٢ ) ، وصمت الحاوي ، ولم تستطع قصيدة النثر أن تقفز الطليعة ، وكثير من شعراء المعاصرة لم يملكوا أن يرسخوا أقدامهم الحلبة ، فقد ظلوا شعراء ثانويين حتى اليوم • وبذلك أصبح الطريق ممهدا لظهور أي صوت أصيل التعبير • ولقد صاقب أن ظهر شعراء المقاومة بصوتهم المتفرد حقا ، بل والاهم من ذلك أنهم ظهروا يحملون نغمة حزن رقيقة توائم جو النكسة المكلوم ، فكان من المحتم أن يقفزوا الى الصدارة فورا •

**٢ ـ الشعر المقاوم في طوره الجنيني :**

معلوم أن تيارا غنيا قد نشأ في الادب العربي برمته إثر
سمي أدب النكبة ، ومعلوم كذلك أن شعراء النكبة
قد نشطوا النشاط الغزير لكيما يعبروا عن القض
وأصدروا في العقد السادس مجموعات شعرية

الهوية • وقد استطاع بعض هؤلاء الشعراء ، ولاسيما البحيري وابو سلمى ويوسف الخطيب ، أن يوصلوا صوتهم لا الى بني جلدتهم من اللاجئين وحسب ، بل الى قطاعات واسعة من المثقفين العرب في كل مكان تقريبا • ولم يتوقف الامر عند الشعر بل تعداه الى الرواية والقصة القصيرة ، فظهرت أسماء من مثل غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا وسميرة عزام ، الشيء الذي مهد السبيل أمام الشعر المقاوم ، وذلك بتقديم انموذج يحتذى ويطمح الى تجاوزه •

ولعل في الممكن القول ، لدى التدقيق المتأني والمحايد تماما ، بأن الشعر المقاوم كان يتدرب قبل الخامس من حزيران ، بل والاكثر من ذلك أنه كان يقلد التجربة الشعرية التي راحت تدفق بغزارة في العراق ومصر ولبنان • واذا ما آمنا بهذا المذهب وجب علينا أن نتساءل عن سر تخلف الشعر المقاوم وتلكؤه وراء حركة الشعر العربي • ولكن سؤالا مهما آخر يمكن أن يطرح كذلك : لماذا أخذ الشعر العربي المعاصر ينحدر بعد نكسة حزيران ، في حين أخذ الشعر المقاوم ينهض ليقف على رأس مسيرة الشعر ؟

وأيا ما كان الشأن في جوهره ، فان شعراء المقاومة كانوا يقلدون كبار الشعراء العرب في مطلع أمرهم • ولقد استمر هذا التقليد واضحا حتى نشر محمود درويش مجموعة « آخر الليل » في أعقاب نكسة حزيران • ومنذ ذلك الحين يمكن القول بأن الشاعر المقاوم قد أخذ يمتلك صوته الخاص • بل وفي ميسورنا الذهاب الى أن ظهور بعض القصائد العظيمة لتوفيق زياد ، وذلك في عام ١٩٦٥ ، وكذلك في العام الذي يليه ، هو ما دشّن بالفعل ولادة الشعر المقاوم ناضجا ومتمتعا

بصوته الخاص . أما قبل أن ينتصف العقد السابع ، فلم يكن الشعر في الارض المحتلة الا محاولات لاحظ لها من العظمة أو التميز ، بل هي لا تتمتع بأية خصوصية أو بأي لون تنفرد به فيكسبها هويتها الخاصة . فليس من الصعوبة في أي مكان أن نلمح تأثر حركة الشعر المقاوم في النصف الاول من الستينات بعدد من الشعراء العرب ، ولاسيما بالسياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور ، وحتى بنزار قباني . ففي شعر محمود درويش المبكر تكثر الفاظ هي بلا ريب من معجم نزار . أما الركام الكثير من القصائد التي كتبها توفيق زياد طوال الخمسينات والنصف الاول من الستينات فلا تعني كثيرا ، لاسيما من الجهة الفنية ، بحيث لايمكن القول بأن هذا الشاعر قد لعب أي دور ريادي في المرحلة السابقة على انتصاف العقد السابع ( ١٩٦٥ ) ، يوم نشر قصيدة « هنا باقون » لكيما يستهل بالفعل ولادة المرحلة الغنائية من مراحل الشعر المقاوم . وفي تلك السنة نفسها ظهرت قصيدته الرائعة « رجوعيات » ، وكذلك « السكر المر » ، لتتلوهما « نار المجوس » و « على جذع زيتونة » .

وفي العام نفسه ــ ويبدو أنه عام حاسم في تاريخ الشعر المقاوم ــ نشر سميح القاسم ملحمة « ارم » ، التي يمكن أن تعد بحق واحدة من الانجازات شبه الهامة في تلك المرحلة . وفي تلك الاثناء كان محمود درويش يعد للنشر مجموعته الثالثة التي لا تخلو من نضج ، « عاشق من فلسطين » ، اذ في هذه المجموعة يتبدى بوضوح أن محمود درويش كان يأخذ بالتخلص من آثار الشعراء الرواد عليه ، ويحاول أن يمتلك لونه الخاص الذي سوف يميزه حتى عن ألوان شعراء المقاومة الآخرين . وبذلك يتجلى بوضوح أن انتصاف العقد السابع كان آنة ماجدة في تاريخ

الشعب الفلسطيني ، اذ هـو لم يكن العام الـذي ولـدت فيه الثورة الفلسطينية وحسب ، بل انه كذلك السنة التي ولد فيها الشعر المقاوم • ففي اليوم الاول من ذلك العام اطلقت الرصاصة الاولى في وجه العدو ، ولكن لكيما تتلوها انطلاقة الكلمة حاملة الصوت الفلسطيني الى أرجاء العالم كافة • وهذا يعني أن روحا جديدة قـد أخـذت تدب في انسان النكبة ، روحا عامة تشمل مظاهر الحياة كلها • فعبثا يحاول شاعر كتوفيق زياد أن يكتب شعرا لافتا للانتباه قبل انطلاقة الرصاصة الاولى ، رصاصة التمرد على اللجوء وضياع الهوية •

**ثالثا ـ المرحلة الغنائية الفجائعية :**

لئن كان من السهولة واليسر أن يكتب البشر شعرا يناط بالمقولات الكونية ومفاهيم العقل الكبرى ، وكذلك بداخل النفس المكتظ بأكوان هي بطبيعتها شعرية ، فان من العسر والمشقة في منتهاهما أن يكتب البشر شعرا عظيما مداره تجربة تاريخية عيانية تعاش مياومة وتمارس على أرض الواقع الصاخب • وحين أثبت الشاعر المقاوم استطاعته الفذة ومقدرته الاستثنائية على تطويع لغة الشعر وترويضها بحيث تخدم أغراض التاريخ والصراع التاريخي ، فقد برهن بما لا يترك مجالا للريب على أن الواقع المباشر يمكن رفعه الى آفاق شاعرية دونمـا أي سـقوط في الابتذال النثري •

مع قصائد توفيق زياد الغنائية المتفجعة برزانة وهـدوء تبدأ فترة عظيمة في تاريخ الشعر المقاوم • ولعل البؤرة الاسـاسية التي تلم هذه الآنة الفاتنة أن تكون التغني بالنكبة بطريقة لم تألفها لغة الشعر العربي المعاصر من قبل • إن خصوصية تاريخية محددة قد أملت خصوصية في

التعبير لها صباغها الخاص الفريد . لقد أحيلت الفجيعة الى أغنية راعشة يسكنها شيء من الانتشاء بالالم ، ولكنها تختزن من التفاؤل والاشراق وحب الحياة أكثر مما تحمل مفرداتها من حـزن وتفجـع . ففي الشعر المقاوم ، وبكل وضوح ، ينفجر الاسى عصـافير وقبرات ، ينفجر أهلة وزنابق ، ينفجر فرحا ونبيذاوأقواس قزح . ومن هنا فقد جاء ذلك الشعر صلبا ورقيقا في آن معا ، والاهم من ذلك قدرته على المباغتـة والأخذ . وبهذا دلل على أنه متفائل ، جد متفائل . يقول محمود درويش :

**عندما قاومني السلطان**
**أمسكت بمفتاح الصباح**
**وتلمست طريقي بقناديل الجراح**
**آه كم كنت مصيباً**
**عندما كرست قلبي**
**لنداء العاصفة .**

ولا يساورني أدنى ريب في أن روح المقاومة ، روح النهوض التي انبثت في الفلسطينيين يومذاك ، بين منتصف العقد السابع ومطالع العقد الثامن ، هي العامل الاكبر ، ان لم يكن الوحيـد ، في اسـتنباع الطاقة الحيوية المتفائلة ونشرها في نفوس الناس طـراً ، والشـعراء على وجه الخصوص ، إذ الشعراء هم أكثر البشر استجابة لروح العصر .

لقد بدأت هذه الفترة من تاريـخ الشعر المقـاوم ، فترة الغنائية الفجائعية ، مع بداية الثورة ، وحملت تفاؤلها ونهوضها والقوة الروحية العامة التي دبت في التاريخ الفلسطيني ، ولكنها انتهت عند أول مجزرة تعرضت لها الثورة في مطلع العقد الثامن . ولئن كان توفيق زياد فاتحها

فإن محمود درويش قد ختمها حينما أصدر قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » اذ مع هذه القصيدة يدخل الشعر المقاوم مرحلة العمل الشعري المركب والصورة الغائصة في الاعماق •

أما الموضوعات المحورية الفترة الاولى ، فترة الغناء والاسى والامل ، فيمكن حصرها في سبع بؤرات تقريبا •

كان المدار الاساسي للصراع في الوطن المحتل يدور حول موضوعة مركزية لم تحسم بعد ، كان يدور حول هذا السؤال : الارض لمن ؟ هذي هي العقدة الكبرى التي لابد للضرورة التاريخية من أن تحلها • ولهذا لم يكن غريبا أن يلتف العرب في الوطن المحتل حول منظمة سياسية سموها « منظمة الارض » ، وهي التي راحت تصدر صحيفة لها تحت عناوين متعددة كلها تضم لفظة « الارض » المقدسة • فالارض في لا وعي الانسان ووعيه أم والهة تعبد •

لم يكن الشعر المقاوم هو الاسبق في التعامل مع الارض ، فقد سبقه الى ذلك جيل الرواد من الشعراء العرب ، وعلى رأسهم السياب وأدونيس والحاوي • ولكن هؤلاء قد غلب عليهم التعامل مع الارض في المطلق ، أما شعراء المقاومة فقد زحزحوا الصورة عن موضعها ونقلوا الارض ، أو صورتها ، من مملكة الكلي الى قطاع التاريخ المعاش ، الى التجربة الثورية التي عاشتها جماهير الثورة المسلحة في الوطن المحتل وخارج الوطن المحتل •

والحقيقة أن الشعر العربي المعاصر كله قد نهض على ركيزتين أساسيتين يمكن أن نرى فيهما العنصرين البنيويين الاكثر تأسيسا لهذا

الشعر في مرحلته الريادية ، وهما أساطير الخصب وجدال الاضداد المفضي الى التحول والناقل للصيرورة • وهما في جوهرهما عنصر واحد لان أسطورة الخصب لاتنطوي في ماهيتها الا على جدل ضدين متغايرين ومندمجين معا في تركيبة واحدة ، الموت والحياة ، أو اليبوسة والتجدد عبر الحب • ومن الواضح أن الشعر الفلسطيني المقاوم لم يخرج عن هذا التوجه ، فقد استوعب العنصرين وضمهما في نسيجه • والاهم من ذلك أنه قد أعطاهما بعدا تجريبيا أو تاريخيا ، وبذلك أغناهما ، من جهة ووضحهما للناس ، من جهة أُخرى •

ولعله من البدهي أن الطبيعة بمعناها المثالي المجرد لاتعدو كونها بعدا رومانسيا خالصا ، ولكنها تستأرخ ( تتحول الى نسيج تاريخي ) حين تربط بمشروع الواقع العامل على تجاوز ذاته باستمرار وعلى تخطي تخومه دوما • فالارض بوصفها برهة كبرى في الشعر المقاوم برمته ( وقد بلغت ذروتها في قصيدة « الارض » لمحمود درويش ) ، أو من حيث هي المقولة النواة في المعجم الشعري المكرس للموضوعة الفلسطينية، وكذلك بوصفها الموضوع المحوري لقصيدة المقاومة ، الارض من هذا الموقع تتبرأ من رومانسيتها وتغدو تاريخا خالصا ، وربما لاول مرة في التاريخ المعاصر • إذ إنه لمن المتعذر أن ننظر الى « عصافير الجليل » و « زيتونة لم تعتصر » الا كصلات بالتاريخ ، أو كنماذج تضم التاريخي الى الجغرافي ، بمعنى أن التاريخ يصبح جغرافيا والجغرافيا تصبح تاريخاً ، أو كما يقول الدرويش : « رائحة البن جغرافيا » • إن الزيتونة أو شجرة البرتقال تنض عنها المظهر الطبيعي المجرد أو الخالص ، لانها لاتشير الى أشجار الزيتون أو أشجار البرتقال في ذاتها ولأجل ذاتها ، اذ

هي إحالة الى جذرية التاريخ في « أرض كنعان » ، وذلك بوصف هذه الارض مقابلا موضوعيا وذاتيا معا لما يسمى زورا « أرض اسرائيل » .

مقولة الارض ، إذن ، مأخوذة بهذا المعنى المقاوم ، هي التركيبة الكبرى للتركيبات كافة ، والضم المحوري لجزئيات المجال قاطبة . ولعل هذا من شأنه أن يعني ما فحواه أن كل شيء في الواقع الموضوعي تتحدد قيمته وفقا لبعده أو قربه من صورة الارض بوصفها صورة الوطن .ففي القصيدة المقاومة نرى الاشياء تتحرك على محور صاعد نحو مجمل يزداد اغتناء وثراء ، وما هذا المجمل الا صورة الارض من حيث هي صورة للحياة الآمنة . ولكننا في الوقت عينه نرى صورة ذلك المجمل ، ذلك الرمز الابدي الكبير ( الارض ) ، وهي تحل ذاتها الى عناصر تعبيرية تتناثر بتناسق وانتظام فوق صفحة القصيدة . إن الارض تتفتح لتأخذ هيئات جزئية هي بمثابة مفهومات وطنية ، أعني أن القمح والزيتون والبرتقال والعصافير والزهور ، وغير ذلك مما يشبهه ، تظهر كعناصر تمثل الارض وتنوب عنها ، بحيث تندرج فيها اندراج المخبر في المظهر . وبما أن هذه الاشياء هي الوساطة الفنية الرامزة للحياة ، وبما أنها المكافىء التجسيدي لمقولة الارض ، فان الارض كموضوع تضعه الذات أمامها مشروعا تاريخيا ، هي حياة الذات وجوهرها . ولهذا السبب وحد شعراء المقاومة بين الأرض والمرأة ، بين الارض بوصفها أماً كبرى وبين الارض بوصفها أماً وزوجة .

ولما كانت الارض ( من حيث هي معطى ، ومن حيث هي مشروع الذات في آن معاً ) ، لما كانت الارض هي العلاقة المؤلفة لواقع التاريخ العربي المعاصر ، والامتلاء الذي يغتني به الروح القومي ويندفع حاملا

إياه ابتغاء تجاوز ذاته ، أو قصوره ، فإن اللاشعور الفني قد تبنى أهم مقولة من مقولات التجاوز انطلاقا من فهمه التاريخي للأرض ، أعني مقولة التجدد أو الولادة الثانية • فالارتباط بالارض يقود الى الارتباط بالطبيعة ( مبتورة عن صلاتها الرومانسية ) ، والارتباط بالطبيعة يؤدي ضرورة الى التموزية ، الى التجدد الابدي • ولكن ما هو لافت للانتباه هنا أن الولادة الثانية في الشعر المقاوم تأخذ بعدا تاريخيا أو سياسيا • فالنكبة موت في لاشعور الشعراء • والولادة الثانية هي ما يجدد الحياة• وهكذا كانت الثورة التي اندلعت في أواسط العقد السابع بمثابة قيامة المسيح أو انبعاث تموز في الربيع • وربما رأينا نوعا من صلة القربى بين هذا الانبعاث وبين لجوء المعجم الشعري المقاوم الى العبارة الطرية ، عبارة الربيع المخضلة •

ان سعي الروح باتجاه اعادة توليد ذاته وخلقها من جديد قد عبر عن نفسه تعبيرا لا شعوريا في تبني مقولة « الولادة الثانية » ، أو مقولة « الانبعاث » ، الموضوعة الثانية في الشعر المقاوم إبان الفترة الغنائية ، الموضوعة التي انبثقت عن الارتباط بالارض انبثاقا ضروريا • وهي لا شعورية لانها قلما تتبدى على المستوى الظاهري للقصيدة • فلقد جاء هذا النزوع نحو الولادة الثانية ، نحو تجدد الحياة والنبت ، محايثا للصور الفنية ومخبوءا بعمق داخل أليافها • وكان من البدهي أن تنصب هذه الصبوة الانفعالية على الارض ، محور الصراع التاريخي ، أو على جزئياتها التي تغدو الارض موسطة من خلالها • وبما أن الارض ليست معطى مباشرا فقط ، بل اغتناء بالذاتي ومكافىء خارجي للروح القومي ، فإن انبعاث الارض ، أو ولادتها الثانية ، هي بديل فني لاشعوري عن

انبعاث الشعب نفسه • إن شعباً نكب نكبة بشعة لا بد له أن يصبو نحو التشكل من جديد لكي يكسب النصر ويعيد بناء كيانه • ومثل هذه الصبوة العارمة أخذت تتمظهر في الشعر المقاوم بصورة لا شعورية على هيئة بعث الحياة في الارض ، في النبت وفي الانسان •

وقد عبر سميح القاسم عن عملية السقوط ، أو التحطم ، والعودة الى الحياة من جديد ، ببيت من الشعر يحمل من الصراحة أكثر مما يحمل من الرمزية :

**إن كان جذعي للفؤوس ضحية  جذري اله في الثرى يتأهب**

واذا مارحنا نمحص معجم الشعر المقاوم في الفترة الغنائية فاننا سنجد المفردات الدالة على الدفق الحيوي للتربة هي المفردات الاطغى على لغة الشعر • وأهم هذه المفردات هي : الارض ، الزيتون ، البرتقال ، النخلة ، الشجرة ، الغابة ، الحقل ، المنجل ، المحراث ، المعول ، الحليب ، اللبن ، العسل ، النهر ، البحر ، الغيم ، المطر ، الخبز ، العشب ، الزيت ، العصافير ••• الخ • وبدهي أن هيمنة مثل هذه الالفاظ لايمكن أن تكون صدفة ، بل هي في الحقيقة دلالة فصيحة على الدفق الحيوي ، والماع غير مباشر الى الولادة الثانية التي تشكل الصبوة الأعمق في الضمير العربي ، ولاسيما في ضمير الفلسطينيين • وأما الصور الدالة على الرغبة في التجدد فليس أكثر منها شيء في الشعر المقاوم • فهي صريحة في بعض الاحيان ، كقول الدرويش : « ولتكن أرضي قيامة » ، أو كقوله : « الموت والميلاد في وطني المؤله توأمان » ، وهي مضمرة في كثرة من الاحيان الاخرى ، وذلك من مثل هذه الصورة :

**وأنا أوصيت أن يزرع قلبي شجرة**
**وجبيني منزلا للقبرة .**

ولقد ارتبطت عبادة الشاعر المقاوم للأرض بنزعة البقاء في الوطن والصمود في وجه الغزاة . فما من شاعـر مقاوم في الارض المحتلـة الا وعرض لفكرة الصمود ، الموضوعة الثالثة لشعر المقاومة ، بهذا الشكل أو ذاك ، مما جعل من شعراء الوطن المحتل سدنة العروبة هناك وحراس الارض. يقول توفيق زياد :

**هنا على صدوركم باقون كالجدار**
**وفي حلوقكم ،**
**كقطعة الزجاج ، كالصبار**
**وفي عيونكم ،**
**زوبعة من نار .**
**ونأكل التراب إن جعنا ولا نرحل .**

وفي « الرجوعيات » نراه يصون العشب النابت على قبور أسلافه، مثلما يحرس ظل التين والزيتون في قصيدته الجميلـة « هنا باقون » ، وهي التي أخذت منها المقبوس الاخير .

ويقول سالم جبران :

**كالسنديان هنا سنبقى ، كالصخور**
**كعرائس الزيتون ،**
**كالخروب في أعلى الجبال ، وكالنهور .**

أما محمود درويش فقد كانت موضوعة الصـمود محور شعره ،

وربما هي لم تزل كذلك حتى اليـوم • ولاتكـاد مجموعة واحدة من مجموعاته الاربع التي أصدرها في الارض المحتلة تخلو من التشبث • بالوطن • والحقيقة أن هذا النزوع الجامح نحو التجذر في الارض هو النتيجة المنطقية للضغوط التي وجهها العدو الى عرب الوطن المحتل مبتغيا من ورائها أن يرحلوا فيتخلص من تهديدهم الدائم لكيانه المفتعل •

وكان من شأن هذا التشبث بالارض والوطن أن خلق للشعر المقاوم في مرحلته الاولى موضوعة رابعة هي انتظار عودة اللاجئين • وقد مثّل هذه البرهة خير تمثيل شاعران ، أولهما سـميح القاسم ، في الكثير من انتاجه ، وثانيهما توفيق زياد في « رجوعيات » • يقول الاول في قصيدة عنوانها « اوزيريس الجديد » ( ولعل هذه أن تكون القصيدة الوحيدة في تلك الفترة التي تشير الى التموزية بصراحة ) :

**انا والسيول المستميته**
**في سفرة لاتنتهي .. حتى نعيد الى الحدائق**
**حسونها المنفي .. والجذر الترمد في الحرائق !**

ويقول :

**فالحمام الزاجل المنفيّ .. لاينسى بلاده !**

أما توفيق فيقدم في رجوعياته أجمل أغنية مدارها موضوعة عودة اللاجئين :

**احبائي ، برمش العين افرش درب عودتكم**
**برمش العين •**
**واحضن جرحكم**

**وألم شوك الدرب بالكفين .**
**ومن لحمي سأبني جسر عودتكم**
**على الشطين .**

وجاءت مجزرة كفر قاسم علامة تدفع مجتمع الجريمة وتؤكد الحقد الاسود الذي يكنه الغزاة للمغزوين . فكانت محورا ظل الشعر المقاوم يدور حوله طوال عشر سنوات ، على الاقل . ولقد أجاد محمود درويش حقا في التعبير عن هذه الموضوعة الخامسة للشعر المقاوم ، ولاسيما في مجموعته الرابعة « آخر الليل » ( لاحظ التفاؤل الذي يحمله العنوان) . فكانت قصيدته ، « أزهار الدم » ، المؤلفة من ستة مقاطع ، أغنية تتفجع برزانة لم يسبق الى مثلها في تاريخ النكبة . وكانت المقطوعة الرابعة في هذه القصيدة ، وعنوانها « القتيل رقم ١٨ » ، شعرا يستوطنه الحس المأسوي بكل عمق ، وهذا الحس هو العامل الاول في تأسيس عظمة الشعر المقاوم ، والصانع الاول لثرائه الفني ، وذلك نظرا لما ينبث فيه من رعشة الانفعال العميقة والصادقة . ولعل أبرز ما نلاحظه في هذه القصيدة مأخوذة كمجمل هو التواشج الاصيل بين اللحن والمعنى . فالايقاع الداخلي ، بمداته المشبعة وأبعاده الصوتية الهادئة والمتجاوبة ، ينقل الاحساس بالشجن وعمق الفجيعة ، تماما كما أراد الشاعر للامر أن يكون . وللتدليل على ذلك يكفي أن نقرأ هذا المطلع :

**لمغنيك على الزيتون خمسون وتر**
**ومغنيك أسيرا كان للريح وعبداً للمطر**
**ومغنيك الذي تاب عن النوم تسلى بالسهر**
**الذي مات هو القاتل يا قيثارتي**

**ومغنيك انتصر .**

ولقد اقتضى التشبث بالوطن وبالارض ، وهو الوجـدان الذي أفرز الثورة ضد الغزو ، أن يلجأ الشعر المقـاوم الى التراث الشعبي ، موضوعته السادسة ، لكيما يؤكد أحقية الفلسطيني بأرضـه ، ولكيما يدحض الفرية الزاعمة بأن فلسطين هي «أرض اسرائيل » . فالحقيقة أن الشاعر المقاوم ، لكيما يناهض حديـث الافك الصهيـوني ، يتخذ من التراث الشعبي وثيقة وجود أو حضور تاريخـي ، هـذا ان لم يتخذه تنويعا فنيا على صورة شعرية معينة . وربما كان سميح القاسم خير من برع في هذا المحور ، خير من أجاد اسـتخدام موروثات الشعب لتشهد على الحضور القومي الراسخ والقديم ، حضور الفلسطينيين في وطنهم منذ فجر التاريخ . وبذلك أصبح التراث الشعبي في القصيدة المقاومة ذا دلالة وظيفية ، اذ هو يخدم غرضين واضحين : أولهما التشبث بالجذور ، وثانيهما تقديم افادة أو شهادة تصلح آنة من آنات الادانة . يقول سميح القاسم :

**في الكتب اشياء عجيبه ،**
**وربابة الاعمى تكذبها ،**
**وآثار المضافة والزريبه .**

في أسفاركم القديمة ثمة ادعاءات ومزاعم كثيرة وغريبة ، افتراءات مفادها أن الارض موطنكم الذي منحكم اياه الرب ، ولكـن هي ذي المستمسكات المادية الملموسة والمنطوية على تفنيد هذا الافك الابلق : ربابة الاعمى ، ومضافة القرية ، وزريبة المواشي . انها الادلة القاطعة على أن الارض قد ورثناها عن اجداد تركوا لنا هذا الموروث الشـعبي منذ

القدم • هذه أسانيدنا ومقوماتنا الواقعية التي لاتملكون لها دحضا مهما تعنتون •

أما الموضوعة السابعة للشعر المقاوم في إبان فترته الاولى فهي النزعة القومية ، التي يمكن أن يعد سميح القاسم أبرز من أكثروا من التعامل معها في نتاجه الشعري • فقصيدته الصغيرة « هكذا » يمكن أن تؤخذ انموذجا لهذا التيار السائد في الشعر المقاوم ، مثلما يمكن لقصيدة « سجل أنا عربي » ، لمحمود درويش ، أن تؤخذ أنموذجا آخر • والحقيقة أن الكثير من قصائد سميح القاسم يستمد أنسجته من البعد القومي للتاريخ العربي ، وأخص بالذكر قصيدة « ليلى العدنية » التي تولف لحمتها من الابعادالقومية ، وسداها من النضال الفلسطيني المحلي• ولايخلو نتاج الشعراء الآخرين من الموضوعة القومية ، بل هي ترى منثورة هنا وهناك في قصائدهم ، اذ من المعروف أن القصيدة المعاصرة تتولف توليفا من عناصر كثيرة ، وأحيانا متباينة • يقول توفيق زياد في « رجوعيات » :

**وان كسر الردى ظهري**
**وضعت مكانه صوانة**
**من صخر حطين •**

تلكم هي ، اذن ، الموضوعات السبع الرئيسية التي ينطوي عليها الشعر المقاوم في إبان فترته الغنائية الفجائعية • والحقيقة أنها كلها موضوعة واحدة ، أو وجوه متباينة لموضوعة بعينها ، هي موضوعة البقاء ، أو صيانة الهوية التي استدعت المقاومة ، فحرضت سميح القاسم على أن يقول في احدى قصائده الرائعة ، « خطاب من سوق البطالة » :

**يا عدو الشمس ، لكن لن أساوم**
**والى آخر نبض في عروقي سأقاوم .**

وبذلك أثبت الشعر المقاوم انه التصاق بالتاريخ ، واحتواء للواقع في الوجدان ، وصوت للروح في استنكافها عن الرضوخ للهزيمة . واثبت كذلك أنه ليس تابعا للثورة وحسب ، بل هو بالدرجة الاولى خالقا لها في النفوس ومعبرا عن نهوضها وقدرتها على الاستمرار . وهو لا يحاكي الثورة بقدر ما هو نفسه ثـورة ، ثورة في الروح واللغـة والواقع . فالحقيقة ان شعراء الارض المحتلة كلهم مناضلـون : « نحـن لا نكتب أشعارا ولكنا نقـاوم » . فلقـد نهض هـؤلاء الشـعراء بدور القادة السياسيين لعرب الارض المحتلة حين حرمهم العدو من امكانية بناء طليعة سياسية تقود النضال في الوطن المغتصب .

**رابعا ـ مرحلة القصيدة المركبة :**

استهلت المرحلة الجديدة بقصيـدة مزيتهـا الاساسية أنها وحدة تركيبية ، وحدة منسجمة التكوين ومتراصة البناء ، لغتهـا تنزع باتجاه الاحتشاد . هذه القصيدة هي « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » ، لمحمود درويش ، الذي أخذ ابتداء من الآن يقود حركـة الشعر المقاوم ويمثله خير تمثيل . فلقد جاءت هذه القصيـدة نهايـة للفترة الغنائية واستهلالاً لفترة جديدة تجعل المادة الادبية مملوءة بما توحـي به اكثر مما تمتلىء بما تقوله . وبذلك انتقلت القصيدة من آنة الغنائية الخالصة الى آنة مختلفة تتمازج فيها العناصر الغنائية والذهنية . وأخذت الازمنة في القصيدة الجديدة تتخالط وتندمج بعضها ببعض ، والصور تتكثف ، والاصوات تتكاثر وتتعدد . ولهذا كله راحت القصيدة المقاومة ابتداء

من مطالع العقد الثامن تسعى نحو الاستدارة على نفسها • وفي مثل هذا الجو المكثف والمدوّر لم يعد ثمة فرق كبير بين لغة الشعر ولغة الحلم • وفي مثل هذه اللغة تمتزج الصور ، تتواتر ، تعمل وفقا لمبدأ الاكتظاظ ، وتتيح لنا بالتالي الايمان بأن النص الادبي نص مفتوح ، لا بمعنى أنه قابل لعدة قراءات وحسب ، بل بمعنى أنه متواشج مع ما سبقه وماسوف يتلوه ، حتى لكأنما الشاعر المقاوم يريد أن يوحي لنا عبر الشكل نفسه بأننا في زمن الاختلاط ، زمن امتزاج النقائض والاضداد • والجدير بالملاحظة أن غسان كنفاني قد أنهى رواية « ما تبقى لكم » بمثل هذه الصورة المتوترة التي يلتحم فيها الشيء ونقيضه •

اذن ، لم تعد القصيدة المقاومة تقف عند حدود التفجع الغنائي الرزين ، كما كانت الحال في البرهة السالفة ، بل هي اتخذت لنفسها محورا جديدا هو محور التوتر القائم على الدرامية واللغة الحركية والصور النزاعة نحو الهجنة ، أعني الصور الخلاسية التي تولف بنيتها من عناصر متنافرة ، عناصر بلا زمن ولا مكان ، حتى لكأنها ترغب في معانقة الابعاد كافة ، وفي أن تقول كل شيء دفعة واحدة • فبينما كانت الصورة لدى الشاعر المقاوم حالة وجدانية فقد أصبحت الآن موقفا ذهنيا من الواقع ، اذ هي أخذت تنتقل من حالة الامتلاء بالعنصر الانفعالي الى الازدحام بالعنصر الخيالي ذي السمة الذهنية •

غير أن هذه النقلة قد بدأت تنجز ذاتها بعمق مع قصيدة نشرها محمود درويش في أواسط العقد الثامن ، وهي « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق » اذ على الرغم من أن هذه القصيدة تبدو امتدادا للمنحى الاساسي السائد في معظم قصائد « محاولة رقم ٧ » ، عنيت منحى

الاعتماد على لغة التناقض والتضاد ، فانها تحاول أن تقيم نوعا من القطيعة مع مجمل أعمال محمود درويش السابقة ، لانها طبعت نفسها بطبيعة جديدة فحواها افراغ الصورة من المحتوى العاطفي الذي ظل سائدا في الشعر المقاوم حتى أواسط السبعينات ، ثم احلال الخيال الذهني المعقد مكان كل غنائية أو نبرة هادئة . ولهذا جاءت تلك القصيدة شكلا هلاميا رجراجا لا يستمتع بالترابط الداخلي المتين . فبينما كان الشاعر المقاوم يعبر بأبسط الصور والاشكال الفنية عن أعمق الانفعالات وأغنى الدلالات ، فقد أخذ ابتداء من الآن ينزع نحو التعقيد الذي جاء نتيجة طبيعية للتعقيد في المعاش التاريخي الذي يعسر على الغناء أن يفككه وأن يلم أبعاده المتراصة الغزيرة .

ولكن هذا النوع من التعبير كان جاهزا الى حد بعيد في لغة الشعر العربي المعاصر بوجه عام ، وفي لغة بعض تياراته الاكثر انتشارا بوجه خاص . فمن ذا الذي يملك أن يعرف ما اذا كانت عبارة « قشور الضوء » ، أو عبارة « أمعدن الاشياء » ، لشاعر مقاوم ، ومن ذا الذي يملك أن يؤكد على أن هذه الصورة ليست لادونيس :

**أن تكون بداية الاشياء دائمة البداية ـ هذه لغتي .**

لقد اتسق الشعر المقاوم الآن مع مجمل حركة الشعر العربي المعاصر، وأخذ يفقد التميز والخصوصية التي كانت له في مطلع أمره . غير أن الحادث التاريخي يأتي بمثابة لكمة تعيد الشاعر المقاوم الى لونه الخاص . بالحادث التاريخي وحده صار الشعر المقاوم نتاجا أدبيا ، وبالحادث التاريخي وحده اكتسب هذا الشعر زرقة صوره ويخضور الفاظه ، وبايجاز ، ان خصوصية تاريخية معينة قد أفرزت خصوصية شعرية معينة،

وأكسبت الشاعر المقاوم شخصيته التي تميزه بكل جلاء عمن سواه من الشعراء .

لقد جاءت مجزرة تل الزعتر لتؤثر تأثيرا حاسما على الشعر المقاوم بحيث يمكن القول بأن هذا الشعر قد أخذ يدخل في فترة جديدة من فترات تطوره . فبينما أوشك الشاعر المقاوم أن يأخذ بالتحرك في أقاليم منفلتة ، أن يتجول في المطلق ، أن يتجه نحو آفاق بلا تخوم ، فقد أُعيد الآن ليسكن في التاريخ ، ولكن بقدرات تعبيرية لم تكن له من قبل . وقد جاءت قصيدة « أحمد الزعتر » ، وكذلك قصيدة « الارض » كأفضل نماذج الفترة الجديدة .

ففيما يخص التقنية يمكن القول بأن « أحمد الزعتر » أنموذج للقصيدة التي تتقوم بسبيكة من الشذرات الوقائعية المتمحورة حول انفعال واحد وحول صورة خيالية واحدة يمكن تسميتها الصورةالاس. أما الانفعال الذي يخدمه الخيال التصويري واللغة الغنائية المركبة فهو الفجيعة ، كأنما الشعر المقاوم لا يملك أن يتنفس بغير الفجيعة ، اذ الفجيعة هناتؤسس وتمتد . وأماالصورة التي يخدمها الخيال التصويري ويعززها بكامل ثقله فهي صورة الصمود أو الرسوخ على الموقف المجابه. وهنا تكمن ثنائية الاساس ، فلئن كانت الفاجعة تستوطن جذر الاشياء فان الصمود يؤسس قاع النفس . فمنذالسطر الاول نجد أن هذا النشيد مكرس « ليدين من حجر وزعتر » . فقد كنّى عن الصمود ، وربمادون وعي منه ، بلفظة « حجر » ، وهي التي تنطوي على اشارة الى القدرة على الرسوخ ومقاومة الزمن ، وكذلك احتمال الصدمات والصمود أمامها . ثم مالبث أن قدم الجبال ــ وهي خير هيئة للرسوخ والصمود ، اذ هي

الأطواد الثابتة ــ بوصفها الشيء الوحيد القادر على التعاطف مع أحمد. ولئن كانت الغيوم تمضي لتأتي الجبال فتدثر أحمد بالرسوخ ، بمعاطفها التي تقيه البرودة والفتور ، فان القطارات تمضي بدورها ، ولكن ذاكرة معينة تنبثق منها ومن مرورها الآني السريع . والذاكرة ديمومة ، تشبث بشيء ما ، وبالتالي مؤشر الى الرسوخ . وحتى « العلاقات السريعة » صالحة لاكتشاف الذات ، أو لتعلم الصمود . ثمة اذن استقطابية واضحة تخبؤها الصور في أعماقها ، انها ثنائية الثبات والآنية ، الصمود وسرعة الزوال . فالجبال والذاكرة تبقى ، تصمد ، تثبت أمام الزعازع ، أما الغيوم والقطارات فآنية وسريعة المرور . اللاشعور ، اذن ، يؤسس الخيال التصويري .

وتتوالى الشذرات التصويرية الدالة على الرسوخ ، فأحمد الرصاص ( وهذه اللفظة فيها من الثقل ما يسترجع مكنون لفظة «الحجر» في البيت الاستهلالي ) ، وهو البرتقال ، أو الثبات على الالتزام بيافا ، وهو الذكريات ، أو الرسوخ على الماضي المفجوع ، وهو « سلم الكرمل»، أو الطريق الى الوطن . والبلاد تتقمص أحمد ، وهذا نوع من الرسوخ أيضا ، لان التقمص تواتر وبقاء ، استمرار الشيء نفسه ولكن بصورة جديدة . وأحمد يجد نفسه ممتلئا بنفسه ، والامتلاء كثافة وثقل يذكران بكثافة الحجر والرصاص في الأبيات السابقة ، وبالتالي يؤكدان الرسوخ . والامتلاء ، كصورة وكواقعة ، يتداخل مع الذاكرة في علاقة بنيوية ، اذ الذاكرة امتلاء بالماضي هي الاخرى .

ثم تأتي برهة الحصار بوصفها رسوخا عنيدا على موقف عنيد ، فتشعر أن الآنات السابقة كلها لم تكن سوى تمهيد لهذه الآنة حصرا ،

وبذلك تتلاحم واياها في ارتباط بنيوي متين • وتأتي مع برهة الحصار لفظة « الاسوار » ، بما تحمله معها من ايحاء بالصمود والمنعة ، فترفد الحجر والجبال والرصاص والذاكرة في محاولتها لرفع وجدان الرسوخ الى مستوى صورة أُس تفرش تحت قاع القصيدة برمتها • وهذا يعني أن قصيدة « أحمد الزعتر » تؤثر بالتراكم التصويري واللغوي معا ، وتنبثق من اللاشعور المسكون بمقولة واحدة ، برغبة واحدة ، بوجدان واحد ، وجدان يحاول أن يتقمص أشكالا تتباين مظهرا وتتوافق جوهرا، حتى لكأنها تجليات متنوعة لمضمون واحد •

وأحمد وحده الذي يشخص صورة الصمود في الواقع التاريخي• فبينما نراه مكافئاً « لحدود النار » ، فان ما سواه ، ما يناقضه ، ليس الا « زبدا » • وبينما يكون الزبد آنيا ، سريع الزوال ، تماما كالغيوم والقطارات السريعة ، فإن أحمد المسفوع باللون الازرق ، والذي هو وحده الازرق أو البحر ، أو الحياة ( بينما الآخرون رمال متشابهة ) ، أحمد هذا هو « الكوني » ، على حد وصف القصيدة له ، والكوني هو الراسخ ، الثابت ، الصامد ، منذ الأزل الى الابد • انه الباقي سرمدا ، انه اذن قوة التحول والخلق ، وليس مجرد حادثة تاريخية بعينها • ولهذا ما تلبث « الصخور » ، وهي اشارة أخرى للرسوخ ، أن تكون رسائله في الارض ، وما يلبث أن يؤكد على ثباته المبدئي ، فهو ينتمي الى السماء الاولى ، التي قد تصلح إلماعاً الى الطبقة الدنيا من طبقات المجتمع ، وهي أرسخ طبقاته ، لانها تحمل المجتمع كله على صفحتها الراسخة • وإثر ذلك مباشرة ، وهذا ليس محض صدفة ، نسمع الفقراء ينشدون : صامدون ، صامدون •

وهكذا يلاحظ أن التقابل بين الديمومة والآنية ، بين الصلادة والهشاشة ، بين الرسوخ وسرعة الامحاء ، هو المؤسس الاول للقصيدة • وبسبب من أن الصلادة والديمومة والثبات ، أو الصمود ، لا يمكن أن يعكسها بتراص ونصوع الا معجم تجسيدي ، فقد استطاعت قصيدة « أحمد الزعتر » ، على عكس « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق » ، أن تتخلص من نزوع الشاعر المعاصر الى التجريد الضبابي الذي قديطوح بالشاعر المقاوم الى خارج التاريخ •

وحتى أحمد نفسه مصنوع من تقابل نقيضيين : فهو حجر (صمود) وزعتر ( براءة ) ، وهو « تحيات الزهور وقنبلة » ، وهو يتزوج الامواج فوق المقصلة ، وهو الرصاص البرتقالي ، وكذلك البنفسجة الرصاصية ، والبنفسج في قذيفة ، وبايجاز ، انه الحرب من أجل السلم السعيد • ولهذا كان أحمد يلتقي بنقيضه في كل شيء • ولعل قيام الشعر على التقابل ، أو التناقض ، أن يكون أحد العوامل المؤسسة للمزية فيه •

ولكي توحي القصيدة بوجدان الاسى ، وبذلك تصون وحدة الغنائي والذهني ، فقد وظفت حشدا كبيرا من الالفاظ القادرة على الايحاء بحزن هادىء ومتزن ، حزن يشبه حالة أسى رقيق يخلفها فينا حلم يتألف من حزن لاصراخ فيه • ومن شأن هذه الشذرات التصويرية التي تعكس وجدان القهر والحزن الهادىء المتزن أن ترفع المستوى التأثيري للقصيدة وأن تجعل منها فنا عظيما • ففي شذرات الوجدان الصافي تتولف مجموعة من العناصر الراعشة والموحية بالفاجعة إلماعاً وتلويحاً •

ولعل الايقاع الموسيقي للقصيدة أن يكون خير داعم للجو الانفعالي الذي يرغب الشاعر في بثه واستثارته • فهو يتصاعد بعنف منضبط

ورصين في اللحظات التي تبتغي تشخيص وجدان الصمود والرسوخ على الحق المنتهك ، غير أنه يرق بحنان لطيف عندما تنتقل القصيدة الى تشخيص الاحساس بالفجيعة وتصوير الشعور المأسوي • وبذلك يتكيف الايقاع مع تحول آنات القصيدة ، الامر الذي يعني أن صلة الايقاع بالصور ومناخاتها الانفعالية هي صلة عضوية حية ، وذلك بسبب من تنوعها بتنوع المواقف • وبسبب من هذه المرونة القائمة داخل الالفاظ والحروف يمكن القول بأنه ايقاع وظيفي يؤدي عملا ويسهم في تعزيز المضمون •

ففي البيت الاستهلالي [1] ، مثلا ، حيث يحاول الشاعر أن يعزز انفعال الصمود وصورة الرسوخ ، نلاحظ كيف تتحرك الموسيقى عنيفة ورشيقة في آن معاً • فالاحرف الثلاثة الاولى في لفظة « ليدين » الابتدائية تنطلق برشاقة ، ولكن السكون الثقيل المقيم في حرف الياء الثانية يكسب الايقاع الداخلي ثقلا يعززه السكون الرابض في حرف النون في الكلمة اللاحقة ، وهي كلمة « من » • وكلا السكونين يعضد أحدهما الآخر في نقل حس الرسوخ ، الشيء الذي من شأنه أن يؤكد الترابط المتين القائم بين الخيال التصويري والايقاع • ثم تأتي لفظة « حجر » بأحرفها الثقيلة الوقع ، وبما تثيره مجتمعة من احساس بالتثبت • وحرف الجيم فيها ناتيء ومولد لايقاع صلب • وفي كلمة « زعتر » نسمع حركة فسكونا ، ثم حركة فسكونا آخرين ، مما يوحي بأن الترسخ الذي يمثله السكونان هو الحالة المطلوبة ، اذ يقوم كل سكون بنفي الحركة السابقة له مباشرة ،

---

١ ــ ليدين من حجر وزعتر •

وذلك لكيما يصر على الوقوف عند برهة معينة تخدم صورة الصمود أو الرسوخ • وتتحسس مع تلك اللفظة أهمية الايقاع التصويري الذي يبثه حرف العين الساكن والقائم بين صـوتين متحركين ، اذ هو بهذا الموقع يوحي بتثبت شديد الثقل وبترسخ تتعذر زعزعته •

غير أن الايقاع في لحظات الوجد الانفعالي الرزين يلطف الى حد يغاير ما كان عليه في المواقف التي تستهدف تصـوير الصمود • ولنأخذ هذين البيتين مثلا :

**لا تسرقوه من السنونو !**
**لا تأخذوه من الندى !**

هنا نلاحظ أن السكون المقيم في ألف « لا » الناهية لين الى حد بعيد • كما أن تواتر حرف السين مرتين ، وهو صوت همسي رقيق ، من شأنه أن يرخم الايقاع الى حد محسوس • ويصـدق الرأي عينه على تواتر النون ثلاث مرات دون أن يكون ساكنا • وكـذلك تواتر الواو اللينة الرشيقة • وفي البيت الثاني تأتي السكونات خفيفة ، في ألف «لا» وكذلك في همزة « تأخذوه » الواقعة بين حرفين لينين همـا التاء والخاء الطرية • وتأتي النون في كلمة « من » متحركة هذه المرة ، وكذلك هي في كلمة « الندى » المؤلفة من حروف سهلـة الانزلاق في الحنجرة • وهذا كله يعني أن الاحرف قد لانت لكيما تسهم في الايحاء بحالة أسيانة ولكنها رزينة •

فوظيفة الايقاع في هذه القصيدة ، اذن ، هي تصـوير المضمون واشباع المعنى بالبعد الصوتي للغـة أو الحروف • والحقيقة أن تحليلاً

كاملاً ومتأنياً للحركة الموسيقية في ميسوره أن يكشف عن مدى فضل الايقاع الناجح على تعظيمها وجودتها • ومن الضروري أن يكون لهذا النجاح الذي ينجزه البعد الصوتي أصلاً نفسانياً ، إذ الموسيقى المعبرة لايمكن أن تنبثق الا من شعور مؤصل في قاع الوجدان • فالجرس الضارب بعنف منضبط وغضب متأن ، وكذلك المتفاوت الوقع بين فقرة وأخرى ، هوواحد من أهم معايير الخصوبة الانفعالية والذائقة الشعرية•

واضح ، إذن ، أن القصيدة الجديدة ، قصيدة الفترة المركبةالمعقدة والنازعه نحو أبعاد رمزية مكثفة قد نضجت الآن في النصف الثاني من العقد الثامن ، وذلك بعدما مرت بتجارب عديدة ، تجارب كان الشعر العربي المعاصر قد استهلك معظمها • وسر نجاحها كامن في حالة أساسية فحواها أنها أضافت بعد الكثافة الى البعد الغنائي الذي كان لها في إبان النصف الثاني من الستينات • وباجتماع هذين العنصرين في تركيبة تعلو فوق أي منهما منفردا استطاعت القصيدة المقاومة أن تشرح انعكاس الواقع الكثيف في النفس الشاعرة ، وأن تلم حركة الحياة بكامل غناها وعظيم نبضها •

بيد أن الفترة الجديدة ، فترة السبعينات ، قد عرفت تراجع حركة الشعر المقاوم في الارض المحتلة ، وذلك بعد هجرة محمود درويش الى البلدان العربية • فقد صمت توفيق زياد إلا قليلا ، وهاجر راشد حسين ومات بعيدا عن الوطن ، ولم نعد نسمع الكثير عن سالم جبران وحنا ابو حنا ، مثلما لم نعد نسمع شيئا عن بعض الاسماء الاخرى التي رافقت نهوض الشعر المقاوم في الستينات ، من أمثال عصام العباسي ونايف صالح سليم وحبيب زيدان شويري وسواهم • ولم تستطع الاسماء

الجديدة التي ظهرت في العقد الثامن داخل الارض المحتلة ، أمثال عبد اللطيف عقل وسميرة الخطيب وليلى علوش وليلى كرنيك ( لاحظ اسهام المرأة في هذه الفترة ) ، لم تستطع أن تثبت أقدامها بشكل راسخ وثقيل الحضور في حركة الشعر المقاوم • ويبدو أن ليلى علوش بمجموعاتها الثلاث الصادرة في النصف الاول من السبعينات ، ولاسيما « أول الموال، آه ! » ، الصادر في القدس ( ١٩٧٥ ) ، يبدو أنها الشيء الوحيد الجديد الذي يستحق بعض الاهتمام •

بيد أن شاعرا واحدا من رعيل المقاومة الاول ، رعيل الستينات ، قد صمد في حلبة الشعر حتى أواسط السبعينات تقريبا ، إذ هو قد اتجه في السنوات الاخيرة نحو الرواية والمسرح ، وليس هذا الشاعر سوى سميح القاسم ، الذي اعتاد في الستينات أن ينم عن نفس قومي ووطني أصيل ، والذي مارس في العقد الثامن شيئا من التحرك والانتقال من الفترة الغنائية الى الفترة المركبة • ففي قصيدته الناضجة ، « مراثي سميح القاسم » ، وهي قصيدة مطولة نشرها عام ١٩٧٣ ، يهجر نزعته السردية التي سادت شعره في إبان العقد السابع ويتجه نحو طريقة في التعبير تعتمد على أسلوب التوراة • فهو يفتتح هذه القصيدة تماما كما يفتتح أحد الأسفار التوراتية المتأخرة :

**من قمة جبل الجرمق ، اعلى جبل في وطن الاسماء**
**صار كلام الرب الي" أنا المنبوذ سميح القاسم •**
**قال الرب الهي استجمع أحزانك والمطر القادم**
**واستجمع موتى قومك والمرضى والاحياء •**

ولعله من الواضح أن هذه اللغة الشعرية تشبه لغة أرميا ، أو لغة

واحد من أنبياء التوراة في مرحلة السبي مثل حزقيال أو دانيال أو ميخيا ، بل لعل العنوان نفسه أن يشبه عنوان « مراثي أرميا » .

والاهم من ذلك أن احساساً حاداً بالهزيمة يهيمن على هذه القصيدة المطولة ، مثلما تنتشر فيها نزعة نقد الحركة التاريخية وتصوير ما آلت اليه الامور في هذا العقد الثامن المكتئب ، اذ ثمة احساس بفداحة الوضع الراهن وثقل وطأته .

وأياً ما كان الشأن في جوهره فإن « مراثي سميح القاسم » من نتاج البراعة والثقافة أكثر مما هي نتاج أصيل" لما هو صميمي في الفؤاد البشري . فهي محاولة لتوظيف التراث الديني ابتغاء التعبير عن حالة قد لا تقبل هذا التوظيف كثيرا . والاكثر من ذلك أنك تشعر بشيء من الافتعال في بعض مقاطعها . فلنلاحظ ، على سبيل المثال ، كيف يحاول أن يقلد أسلوب القرآن في غير طائل :

**لام نون . وضراعة روحي وعمادي في الحما المسنون .**
**والكفن الطالع من جلدي . والتابوت الطالع من جسد الزيتون .**

ولكن ، ومع ذلك كله ، تبقى هذه القصيدة واحدة من المنجزات المحترمة في حركة الشعر المقاوم في إبان العقد الثامن .

بيد أن سؤالا جديرا بأن يطرح الآن يلح باصرار على أن يتلقى اجابة مقنعة : لماذا صمت ( أو كاد يصمت ) الشعر المقاوم في الارض المحتلة ؟

□ □ □

## خامسا ـ تطور الشعر المقاوم في المنفى :

ليس جديدا أن يقال بأن الشعراء الفلسطينيين يختلفون من حيث طرق التعبير في مرحلة المقاومة عنهم في مرحلة النكبة . ولعل معين بسيسو ، وهو ينتمي الى جيل النكبة وجيل المقاومة معا ، أن يكون من بين أسبق الشعراء الفلسطينيين الى كتابة قصيدة التفعيلة . ويتلوه في الزمان شاعر آخر هو فواز عيد الذي أصدر في أواسط العقد السابع مجموعة عنوانها « في شمسي دوار » لتكون من بين الاعمال المبكرة النازعة نحو الحداثة . ويمكن لمؤرخ الشعر المقاوم أن يهتم بشاعرين آخرين ظهرا في العقد نفسه ، وهما صالح هواري وخالد أبو خالد . بيد أن يوسف الخطيب ، وهو من جيل النكبة ، قد ظل أبرز شاعر فلسطيني في المنفى طوال الستينات ومطالع السبعينات .

وعلى أية حال ، فان مجموعة كبيرة من الشعراء قد أفرزتهم حركة المقاومة في المنفى ، بل لست أظن أن مؤرخا أدبيا يملك أن يحصي أسماء شعراء المقاومة في إبان السبعينات ، وكيف يسعه ذلك وهم المنتشرون في أصقاع كثيرة من الوطن العربي والاوطان الاجنبية ، بل إن بعضهم ، كمحمود صبح مثلاً ، قد أخذوا يكتبون بلغات أجنبية .

غير أن العقد الثامن قد عرف اشتهار حفنة من الشعراء على الاقل ، وهم أحمد دحبور ، وليد سيف ، عز الدين المناصرة ، محمد القيسي ، مريد البرغوثي ، مي صايغ . فهؤلاء هم أبرز الذين أدلوا بشهادتهم على هذا العقد في المنفى ، وهم أول الذين عاشوا تضعضع حركة الواقع التاريخي وشهدوا عليه .

يتحرك شعر أحمد دحبور في أجواء الفقر ونقد الحركة التاريخية ،

وينزع نزوعا ملموسا باتجاه الشكل المتراص والصورة الغريبة ، بحيث يمكن لمن يقرأ مجموعته الاخيرة ، « اختلاط الليل والنهار » ( ١٩٧٩ ) ، أن يتوقع لهذا الشاعر تطورا ينحو نحو الصورة الحديثة التي تسكنها المفاجأة ، على الرغم من أنه لم يزل يستعمل لغة بعيدة عن اللغةالسوريالية التي يبدو أنه يطمح اليها • وهو في اعتماده على التراث الشعبي ،وكذلك على الكثير من عناصر التراث العربي ، يبدو أنه يثير أزمة الهوية الفلسطينية ويبحث عن الشخصية العربية في التعبير • وفضلا عن ذلك فإن حسا طبقيا ذاكيا ينتشر في قصائده جملة تقريبا • وهو لا يتبدى الا متفائلا مملوءا بالامل ، أمل النصر للفقراء وللبشر طراً •

وفي مجموعته السابقة « طائر الوحدات » ، ( ١٩٧٣ ) نلمس رعشة حس المأساة تتماوج بين السطور وفي الالفاظ ، ولكنها تأتي مدعومة بأمل لايفتر قط ، على الرغم من هذا التردي كله ، وعلى الرغم من أن موضوعة الاجهاض الثوري والتراجع التاريخي تتواتر في المجموعة برمتها • ومن الملحوظ أن المجموعة تتكيء على الكثير من الاشارة الى عناصر تراثية ، ولاسيما عناصر قرآنية وانجيلية ، ولكن هذه العناصر تبقى مستترة ومضمرة في السياق •

ثمة صوت آخر بين هذه المجموعة من شعراء المنفى الشباب يتميز بخصوصيةمتفردة وخصيبة هو وليدسيف ، الذي تبدو مجموعته الثانية، « وشم على ذراع خضرا » أسلوبا خاصا في التعبير عن المأساة الفلسطينية• ومن يقرأ مجموعته الاولى ، « قصائد في زمن الفتح » ( ١٩٦٩ ) يدرك أن الفرق بين المجموعتين شاسع البون ، ويتساءل عن سبب هذا التطور السريع والعميق ، لاسيما وأن المدة الزمنية الفاصلة بين المجموعة الاولى

والثانية لاتزيد عن سنتين • ولدى التدقيق نكتشف أن هذا الشاعر قد أخذ يدور في فلك الشاعر الاسباني لوركا ، حتى لتبدو آثار هذا الاخير واضحة عليه • بيد أنه مع ذلك قد ابتكر شخصيتين بارزتين استقاهما من التراث الشعبي والتراث الاسطوري القديم ، وهما شخصية خضرا وشخصية زيد الياسين • فهنا تتحرك رموز الخصب والارض والنماء لكيما تتوالف في تركيبة طرية الملامح ، في شكل تعبيري متماسك وخلاب، شكل يرسم أو يحدد الهوية الجديدة ، هوية البطل ، أو المسيح المخلص، أو الفارس الذي ينقذ الارض اليباب من لعنتها المزمنة • انه ، اذن ، يحاورنا عبر الانماط العليا أو الصور البدئية التي تؤلف قاع النفس الثابت على الدوام ، حتى لتحسب أن خضرا هي الاسم الآخر لربة الخصب ، أكانت ايزيس أم عشتار ، وحتى لتظنها لا رمزاً للارض الفلسطينية وكفى ، بل رمزاً لانتصار الخصوبة والخير على القحط والشر :

**لسعت قدماها ضرع الارض العطشانه**
**نمى النعناع البري على كل الجدران**
**وفار العرق الدافىء فوق الخدين •**

أية حيوية تسكن هذه اللغة المخضوضرة ! أية أبعاد كونية تتفور فيها !

ويتقدم المخلص ، لكيما يعبر عن المرحلة في فورانها ، عبر وصفه لذاته من حيث هو جيل لا فرد ، ينبث في لغة أرجوانية طافحة بالحيوية ، قلما يمتلكها شاعر مقاوم من هذا الجيل ، وعبر الفاظ تصر على تواترها الدائم ( الكون ، العرق الدافىء ، أسرار الطمي ) • انه يتقدم حاملاً بعده الكوني لأنه ينبثق من الاساس الكوني للنفس :

**مفتونا بالموت**
**أستسلم للمطر اللاذع والاعشاب**
**من يحمل عني هذا الفرح الوحشي**
**هذا العشب الطافح من جرحي البري**
**فالكون يشتعل ، ولكن بماذا ؟**
**برائحة البحر وصرخات البحارة**
**ورذاذ العرق الدافىء**
**في جسد امرأة ريفية**
**توقد أسرار الطمي وتاريخ الموال .**

وكذلك فان زيد الياسين ، رمز الفداء والخلاص ، رمز الاله التموزي الهازم للقحط ، مسكون هو الآخر « برموز الطمي » ، مثلما هو مسكون بالزعتر وعصافير الدم ووجوه الموتى ، وكذلك بالمأساة . وهذا يعني أن زيد الياسين هو الاسم الآخر لخضرا ، وهما معاً تسمية جديدة لآلهة الخصب ، ولبعض أبطال السير الشعبية .

ومع أن هذا الشاعر — كمعظم شعراء المقاومة في العقد الثامن — تهيمن على شعره نزعة الموت ، أو صورته على الاقل ، فان عالمه مشرق فرح وفوار بالحيوية ، بل ان ثمة نوعا من الدهش الصوفي يسكن لغته وصوره المتألقة الوضاءة . وفضلاً عن ذلك فانه يدرك الموت بوصفه آن السلب المفضي الى الايجاب ، أعني أنه البرهة الضرورية من أجل الولادة الثانية ، تماما كصورته أو مفهومه في الاسطورة التموزية . فالشاعر ، أو زيد الياسين ، أو البطل المخلص ، يريد أن يجوز المدن باتجاه الموت ، ولكن كيما يظل حاضرا في الكون :

**مدائن الميلاد لو أظل عندها أموت**

**لكنني أريد أن أكون .**

ان ثمة صورا من العهـود الوثنية تسكن هـذه اللغة البعيدة كل البعد عن الخطابية والمباشرة . فهي لغة تخصب فيهـا التجربة الداخلية التي هي المعيار الاول لنقد كل شعر عظيم ، وهي لغة تجنح بكل وضوح نحو تجسيم الانفعالات ذات التفاصيل النفسية العميقة ، وذات الاصباغ المتنوعة . وبهذا المعجم البهي الذي أحسنت إدارته يكتسب شعر وليد سيف وهجاً ويخضوراً وقوة تمغنطه وتضفي على نسيجه اللغوي شيئا من السحر الخلاب . فالاشياء في هذا الشعر تبدو نوعاً من الانتشاء باكتشاف أسرار مجهولة ، أسرار أشـبه بالاسرار الصوفية التي تباغت وتطوق . ولعل سر هذا كله أن يكون ذلك التعبير بالمجسدات والمعادلات الحسية عن الصور البدئية الراسخة في قاع النفس .

بقي شاعران آخران في جيل السبعينات لهما أهمية ملموسة بعض الشيء ، بل هما لا يقلان أهمية عن الشاعرين السابقين . ولعل من يعرف شعر الرجلين أن ينتبه للتشابه بينهما ، هذا التشابه القائم على نغمة من الاسى تنبث في شعرهما الذي لا يخلو من نزعة الغنائية الفجائعية .

أما أول هذين الشاعرين فهو محمد القيسي الذي أصدر مجموعة « رياح عز الدين القسام » عام ١٩٧٤ ، بعدما أصدر مجموعتين سابقتين هما « راية في الريح » ( ١٩٦٩ ) و « خماسية الموت والحياة » (١٩٧٠) . ولكنه ما لبث أن أصـدر مجموعته الرابعة ، « الحداد يليق بحيفا » ( ١٩٧٥ ) ، ليغرق في نوع من الحزن ظـل مهوّماً لأنه لـم يجد عبارته الموائمة وصوره الحية وشكلـه القادر على حمله . ولعـل مجموعته

الثانية ، « خماسية الموت والحياة » ، أن تكون خير مجموعاته الشعرية ، بل هي في الحقيقة محاولة ناجحة للتعبير عن نمط خاص من الأسى يمكن ادراجه في خط الغنائية الفجائعية الذي ساد الشعر المقاوم في الوطن المحتل عبر النصف الثاني من الستينات . ففي هذه المجموعة نصادف أنواعاً من الأخيلة وألواناً من العواطف الصادقة ، وكذلك صوراً تتلون حقاً بلونه الداخلي .

إن شعر القيسي بوجه عام لا ينجح الا حين يشحنه بدفقة كثيفة من الحزن والشجن . وخير مثال على ذلك تصويره لشخصية حمدان الناطور في مجموعة « رياح عز الدين القسام » . أما حين تصاب هذه الدفقة بالنقص فان القصيدة تخسر الكثير من قيمتها . أما شخصية القسام كما صورها القيسي فلا ترقى الى مستوى شخصية زيد الياسين ، كما رسمها وليد سيف . فالقسام ، على الرغم من أنه تجسيد واضح لقوة الخلق والتواصل في الأشياء ، يظل مفتقراً الى تلك الخصوبة في البناء النفساني التي يستمتع بها زيد الياسين ، مع أن كليهما محاولة لتقديم صورة كونية للبطل المنقذ ، وذلك بسبب من تلك الحضرة الصوفية أو البدائية التي تمتزج امتزاجاً حميماً بلغة وليد سيف .

أما الشاعر الآخر فهو عز الدين المناصرة الذي أصدر مجموعة عنوانها « لن يفهمني أحد غير الزيتون » عام ١٩٧٦ . وكسواها من مجموعات الشعر المقاوم تحاول قصائدها أن تستضيف رموز الخصب ، ولا سيما شجرة الزيتون واللون الأخضر والمطر والغابات . وفي قصيدة عنوانها « جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة » يستل من التراث الشعبي اسم الجفرا التي ترمز ـ حتى في اللاشعور الشعبي نفسه ـ الى

الدفق الحيوي والجمال الأنثوي معـاً ، أعني خصوبة التربة وخصوبة النسل • ويرتفع بهذا الرمز الى المستوى الوطني ، بل والى المستوى الكوني حتى لتصير اسـماً آخـر للوطن والثورة ، وكذلك لعشتار آلهة الخصوبة •

**جفرا امي ، ان غابت أمي ــ جفرا الوطـن المسبي ،**
**الزهرة ، والطلقة والعاصفة الحمراء •**
**جفرا ــ إن لم يعرف من لـم يعرف ــ غـابة زيتون ،**
**ورفيف حمائم وقصائد للفقراء •**

وبهذا نلاحظ تشابهاً بين جفرا كما صاغها عز الدين المناصرة وبين خضرا كما صاغها وليد سيف ، إذ كلتا الشخصيتين منسوجة من الصورة البدئية للخصب والاخضرار ، وكلتاهما تحـاول أن تكون رمزاً وطنياً وكونياً ، محلياً وعالمياً ، ولكن خضرا أكثر عفوية أو تلقائية من جفرا ، إذ هي تستمتع ببعد صوفي وبنشوة بدائية ، والأهم من ذلك انها أكثر اضماراً أو استتاراً من صورة الجفرا الواضحة المقصد ، والتي يصـل الفهم الى استيعابها دونما عنـاء ، حتى لتفقد بذلك مستواها الرمزي أو اللاشعوري •

قبل هذه المجموعة الأخيرة أصدر عز الدين المناصرة أربع مجموعات شعرية هي : « يا عنب الخليل » ( ١٩٦٤ ) ، « الخروج من البحر الميت » ( ١٩٧٠ ) ، « قمر جرش كان حزيناً » ( ١٩٧٤ ) ، « باجس أبو عطوان يزرع أشجار العنب » ( ١٩٧٤ ) • ولكن هـذه المجموعات لا تمتاز بالقدرة التعبيرية والزخم الحيوي اللذين تتميز بهما مجموعته الأخيرة ، إذ تفتقر تلك المجموعات الى رعشة الانفعـال ، وثراء المعاناة ، وغنى التجربة الداخليـة •

وبوجه الاجمال يفتقر جيل السبعينات من شعراء المقاومة الى عمق المكابدة ويجنحون الى الشكلانية والبراعة الفنية والاتكاء على ثقافتهم أكثر مما يميلون الى الصدور عن أفئدة مترعة بالشفافية والارتعاش الوجداني • ويشعر قارىء شعرهم بأن رموزهم قد أصبحت مستهلكة ، وان لم تكن كذلك فهي رموز واعية تمام الوعي في معظم الأحيان • وفضلا عن ذلك فان لغة شعراء هذا الجيل شديدة التشابه ، اذا استثنينا اسماً أو اسمين منهم ، وهذا يعني أنهم قد اركسوا في النمطية ووحدة الأنموذج ، حتى ندر بينهم من كاد يتفرد بصوته الخاص •

ولعل أبرز ما يخص الشعر المقاوم في العقد الثامن أن مجموعة محددة من المشاعر أو القسمات الداخلية قد راحت تسود انتاجه جملة : وجدان الموت ، حس القهر والهزيمة والحزن ، الشعور بمرارة التردي التاريخي ، عقدة الذنب أو الدونية ، عقدة العجز والعنانة ، انكفاء الوجدان على الذات بالتقريع والتجريح ، الرؤية القاتمة للواقع ، وهو الذي أخذ يتلون باللون الرمادي في نظر محمود درويش ، إذ « الرمادي من البحر الى البحر » • لقد انتقل الشعر من تفاؤله في أواخر العقد السابع ، الى نوع من السوداوية في العقد الثامن ، وذلك بالطبع تحت الحاف واقع تاريخي لم يعد فواراً كما كان من قبل •

ولعل أهم مسألة تخص الشعر المقاوم اليوم هي ما يمكن أن تصاغ في هذا السؤال : ما مصير هذا الشعر ؟ ومع أن الاجابة عن هذا السؤال ليست من اليسر في أي مكان ، فان في وسعنا التكهن بأن مصير الشعر المقاوم مرهون بمصير المقاومة نفسها • وربما كان الأمر غير ذلك ، فمن يدري ؟

# خاتمة

لا تملك القصيدة أن تفك رقيـة الروح المتجمد والزمن المثبت المحبوس الا لأنها نوع من الانقذاف في عالم مهيّم ومضاء في داخله ، والا لأنها مشحونة بنشوة فريدة تمزج القهر والفرح في كأس واحد • وما كان للانسان أن يخترع الشعر الا لأنه يتجول ، أو يتوتر ، بين آنين متعارضين ، آن الواقع وآن الأسطورة ، إذ هو من خلال هذه الوسيلة قبل سواها يتمكن من ايلاج السري في الوقائع ، مثلما يتمكن من رفع الوقائع الى آفـاق احتفالية مسكونة بالأسطوري • وبذلك يستجيب الانسان الى ظمأ أبدي يحثه على التوق الى ما لا يطـال وعلى الحنين الى مجاهيل ما ان تنكشف أمام الوعي حتى تصير فتاتاً لا جدوى منه ، وتلكم هي بالضبط مسغبة المعنى أو مجاعة اللغة الدالة ، اللغـة التي تزيدنا جوعاً كلما زادتنا إشباعاً • ولئن كانت مثل هذه الحال آيـة على شيء فانها ، قبل كل شيء ، آية على أن كونية الشعر ، أقصد انتشاره في كل زمان ومكان ، ليس لهـا من تفسير سوى رغبة الانسان الأبدية في معانقة روحه أو الغوص فيها حتى نواتها المركزية • ومن هنا جاءت قدسانية الشعر وأسبقيته على الموسيقى •

وبالبداهة ، لا يقوى الشعر على الانقذاف في مراكز الأشياء الا من خلال فاعلية ماهوية نبيلة رافقت الانسان منذ نشوئه المبكر وحافظت

على بكارتها الدائمة طوال المشروع البشري برمته وأنجزت كل ما يتسم بالجلال والسمو في الحضارة الانسانية ، وما هذه الفاعلية الا الخيال الذي لا يكتفي بالاسهام في صنع الممالك المهيّمة بل هو يشارك حقاً في بناء الوقائع نفسها ويلج الى نواة كل منها وينفشى فيها كما ينفشى اليخضور في النبتة • فلا يمكن لنا بأية وسيلة أخرى أن نترك الروح مخطوفاً ومشدوهاً عند تخوم فراديس متموجة ، ولا يسعنا قط أن نولج الرخامة في ألياف النفس بغير هذه القوة الملكوتية التي تصوغ سراً غريباً في الداخل وتجعل الانسان أحجية حتى أمام نفسه • فمن خلال هذه الطاقة الاسطورية التي تندغم في جبلة النفس ، وبواسطتها قبل كل ما عداها ، يملك الانسان أن ينتصب على قدميه في كون صامت لا يمارس على الروح الا الدحض ولا يفعل شيئاً سوى أن يرج العقل بعنف الشعور بآنية الانسان ، من جهة ، وبمجابهة المشروع البشري ، من جهة أخرى • وازاء هذه الحال تأتي الأخيلة بمثابة تعويضات كبرى وعزاءات طرية تسعى جاهدة لالتقاط المعنى الرابض في داخلنا والشرارة التي يقدحها الروح ليضيء العوالم المجهولة • وبذلك تتحاشى السقوط في الضحالة والفقر الداخلي ونتسحب صوب الشرعية والأصالة ، ونبذل جهداً كيما نتجاوز غثيان المجانية ونضع حداً لهذا التشرد في الزائل والآني ، لهذا الاندلاع الكبير الذي معه ينقذف العدم في الكائنات •

بالخيال ، إذن ، نستنكف بأنفة عن ملازمة الضحالة ، ونحول بيننا وبين التحجر في الوقائع المتأسنة بفعل الركود • وبه قبل سواه نهجر سطح الوجود باتجاه أعماقه • وحينئذ فقط نلتقي بأرواحنا عوضاً عن

أن نخسرها في الأشياء المسطحة الخاملة • ولكننا ثمتئذ لا يبقى في ميسورنا الا أن نصطدم بالوجود والتاريخ بوصفهما المأساة ، والا أن يرتطم الروح بالبؤس الرابض في أسس المعاش • وهنا بالضبط تولد المكابدة الشاعرية ، وتلتحم قوتان داخليتان التحاماً حميمياً لتصوغا عالم الشعر الأقدس• عند اكتشاف الفاجع يندغم الزخم الخيالي بوجدان المقاساة ،وجدان البؤس والقهر ، فيكون الشعر العظيم • وهذا يعني أن الخيال لا يسعه أن يكون مجرد تذوق لطعم الخفاء المجرد الخاوي من المحتويات الماهوية والجوهرية ، بل هو قبل كل شيء نسج لروحانية عينية الموضوع ، روحانية تغص باليخضور والأنوار وبدفق من النسوغ المتلاطمة •

ولكن ، ما الذي عساها أن تحمله من معنى كلمة « الخيال » هذه ؟

انها لا تعني سوى الرؤى والرموز • والرؤى هي الاسم الآخر للاستبصار في فاعليته السامية • ومن دون الاستبصار ، من دون الحلم الغض الطري المترع بالألق ، نغدو كما لو أننا أوصد علينا في الوقائع • فمن خلال الاستبصار وحده يملك العقل ، أو الخيال ، أن يهيّم الوقائع ، من جهة ، وأن يدفعها الى قطاع المثل ، من جهة أخرى • وبذلك يتكثف الروح ويتمجّد ، ويختزل الوجود والوجدان معاً في الفوري والمشاعر الفورية ، وترتفع النفس الى الذرى السامقة عبر ما استدق من لوينات شعورية تخلقها اللغة الرافضة للتراصف والتجاور والنازعة نحو التمازج والتلاحم الحي •

إذن ، لا يملك الخيال أن يكون مبدعاً حين يتعامل مع ذاتية مجردة سحبت منها محدداتها الأبدية واستلبت من كل ما يؤسس الأصالة في

الروح • فهو لا يسعه الولوج في أقاليم البكارة الطازجة الا اذا اتخذ له رشيماً متناظماً ينميه ويحيله الى حيـاة كاملة • وما هـذا الرشيم الا الوجدان البشري نفسه ، الوجدان المفعم بالقلق وحس التمزق الناجم عن الارتطام بقاع الوجود • وما حس التمزق الا ذلك الروح الـذي بواسطته يندفع الشعور بزخم صوب حقيقته الكبرى • وينـدر حقاً أن يجيء هـذا الحس عميقاً الا اذا انبجس من داخليـة عينية يترسخ في أنسجتها البعد المأساوي للتاريخ والمطلق معاً •

والآن ، لمـاذا أسوق هذا كلـه ؟

فقط لأنني لا أجد هذه المعايير الاستثنائية ماثلة بملء يحضورها وكامل دسـمها في معظم شـعرنا المعاصر ، حتى في بعض منجزات كبار شعرائه • فالقصيدة هنا ، في الغالب الأعم ، إما أن تجيء مسطحة سهلة لا تحتاج الى كبير جهد ، وإما أن تجيء بغـير مضمون عيني جوهري محـدد • ومثال الحالة الأخيرة شعر أدونيس المكتهل ، حيث يتعامل الشاعر لا مع المجهول والخفي ، بل مع ذاتية مجردة تكاد تكون خاوية أو مفرغة من كل جوهر أصيل • إن الرشيم المتناظم الذي يطوره الخيال عبر لغـة ذات انحناءات مباغتة ويحيله الى جسد ثقيل الحضور مترع بدفق الدمـاء والنسوغ ، هو أول نقص محوري للكثير من قصـائد الشعر العربي المعاصر ، ولا سيما في مراحله المتأخرة •

ولعل هذه التجريدية الخاوية أن تكون العامل السلبي في افتقـار القصيدة العربية المعاصرة الى ما يمكن تسميته بالحرية الداخلية للعمل الأدبي ، هذه الحرية التي يمكن أن نتعرف عليها من خلال هذا السؤال : هـل تبزغ العناصر المحايثة للعمل الأدبي بفورية ناشطة لتَمْثُل رؤىً

في الخيال بمحض ارادتها وخالص عزيمتها أم تراها تقسر على أن توجد وتتحدد ؟ وهذا سؤال لا يقل أهمية من الناحية المعيارية الصرف عن أية مسألة أخرى يمكن أن يعرض لها النقد التقويمي ، وهو النقد الذي يحتاجه شعرنا المعاصر أكثر من سواه . ويترتب على السؤال السابق سؤال آخر يمكن أن يصاغ على النحو التالي : اللغة ، أبمحض اندفاعها تنساب وتندرج في سياق متراص موحد يجعل منها نظاماً ضوئياً يطل على الفجر ، أم تراها تتعثر وتتلكأ في مسار بليد خاو من الجوهري ؟

ولما كانت أزمة هذا الشعر الأساسية هي أزمة خيال بالدرجة الاولى ، أو ربما الثانية ، فاننا قلما نجد فيه الرؤى والصور الفالقة ، وانما هو يعج بالكنايات الدالة على أغراضها ، إما بسطحية وإما بغموض غير موح . وهي كنايات يحاول الشاعر كثيراً أن يجعل منها رؤىً ورموزاً ، فلا يفعل شيئاً في الغالب الأعم سوى أن يطمس بنيتها الداخلية ليطوّح بها في ذاتية مجردة مبتذلة ، ظناً منه أن التعتيم ، لا الانارة ، هو الحداثة .

ولكن أزمة الخيال في تصوري سبب ونتيجة لأزمة الوجدان ، الوجدان العاجز عن أن يلم محتوياته في شكل متماسك متراص ملتف الأنسجة . ومن هنا فان الدفء الرصين البكر ، رعش الانفعال الصادق والمضاء بأنوار جوانية ، الرؤى المشحونة بالمجهول المنكشف والنابض في اللغة نبض الفجر في شرايين الظلمة ، هذه المطلقات الوجدانية وسواها مما يعبر عن المواجدة بأصالة نفيسة ، هي من بين المعايير الأبدية لنقد الشعر الفذ ، وغيابها من بين أهم المثالب التي تثلب الشعر المعاصر في

السنوات العشر الأخيرة ، ولا سيما اذا استثنينا محمود درويش ، أو بعض قصائده المتميزة .

إن المقاساة وتعبيرها الخيالي الاختراقي المتمكن والمتلون بشتى الألوان الداخلية ، تعبيرها الرؤيوي ذا الطبيعة القربانية ، القادم من خلد قصي ، من مملكة ما لا يطال الا من خلال الحدوس المجيدة الرزينة المشحونة بالجواني المكروب ، أو الجواني الدمث ، تعبيرها المدفوع حتى التخوم المستحيلة الملامسة لمملكة العدم ، تخوم عالم يعيّد في المأساة ، يدغم الفاجع بالمبهج والنور بالظلمة لكيما يلتقط برهة المدهش ــ هذان العنصران ( المقاساة والخيال ) هما الشاعرية في أسمى تبدياتها ، وهما تماماً ما أعنيه حين أطرح مقولة العمق معياراً بؤروياً لنقد الشعر ، وحين أضعها في أُس الفن النفيس برمته . وفي الحق أننا لا نكون منصفين حين نحرم شعرنا المعاصر من هذا الأُس المركزي القابع في نواة كل أصالة استثنائية ، ولكننا في الوقت نفسه لا نملك أن نشتط فنذهب الى أنه قد أنجز الكثير على هذا المستوى من العبقرية . ووحدهم من يعرفون شعر أوروبا الشمالية الغربية حق المعرفة هم أول من سيفهمون تمام الفهم ما أرمي اليه بهذا الصدد .

ما هو العامل الذي حرم القصيدة العربية المعاصرة بوجه عام من أن تنجز الكثير على مستوى العمق الأصيل الفذ ؟ قصور النظرة الكونية .

فالقصيدة العربية المعاصرة تفتقر الى شمولية الرؤيا ، كليتها ، كونيتها ، تنقصها رؤية المعنى الواحد وهو يتنفس في كائنات الوجود برمتها . ولهذا لا يملك شاعرنا أن ينطق الماهية الجوهرية بسكينة

نبوية مطبقة ، وبالتالي لا يملك الروح أن يتعرف على ذاته في لغته .

لقد عبر الشاعر الأوروبي الحديث ، بأساليب وأشكال ممتازة ، عن الروح البشري في توقانه الضاري الى معانقة آفاق وممالك لا تقع تحت طائلتنا ، عبّر عن محدودية الروح البشري الذي يتبدى في مفارقة ممزقة : الحنين النهم الى معانقة الأبعاد الغريبة والانشداد في الحين نفسه الى المحدود الذي يقيدها ويحول دون حركتها . وبهذا أصاب الشاعر الأوروبي الحديث كونيات أبدية رابضة في الروح البشري على الدوام . أما الشاعر العربي المعاصر فيفتقر الى مثل هذا التوتر الأنبل ، الى مثل هذا الامزاق بين برهتين كونيتين متعارضتين أبدياً في الروح الانساني . ولقد احتج شعراء أوروبا على التاريخ وأدركوا درجة اللاعقلانية التي تسكن المجتمع ، ولكن احتجاجهم وادراكهم لما يناهض العقل في الحياة ، قد جاءا على خطوط كونية ، خطوط تصوير الوجدانات ودغمها بالأخيلة المتفجرة . أما القصيدة عندنا فهي في الغالب الأعم ، لا تخرج عن احدى سمتين : تجريد خاو أو وجدان هزيل . فمع أن الفن لا يسعه الا أن يكون ضرباً من التجريد ، وذلك بحكم كونه من انتاج خيال حر ، أو ربما مطلق ، فان ثمة فرقاً شاسع البون بين تجريد خاو من المحتويات الجوهرية وبين تجريد آخر أترع بهذه المحتويات حتى الجمام .

إن الأمم تصنع شعراءها على هيئاتها وطرز بناء مجتمعاتها وأرواحها . فالخيال الآسيوي ، ما لم يكن دينياً أو صوفياً ، قلما يعدو كونه فسحة كنائية ضيقة ، بل هو قلما يندفع باتجاه التخوم القصوى للروح ، حيث تربض الرؤى بساطع أنوارها ورونق ملكوتها الدمث . أهي مسألة

حضارية ، أقصد تاريخية ، أن لا تنتج اللغـة العربية اليوم شاعراً مثل غـوته أو بودلير أو ييتس ، أم تراها أزمـة تخص الروح المحلي ، روح منطقة ما محكومة بخيال له طبيعة وأنسجة معينة لا تملك تخطيها ؟

وأياً كان الأمر في صميم جوهره ، فان افتقار الشعر المعاصر الى النظرة الكونية ، أو الرغبة في معانقة المطلقات ، قد أدى الى جملـة من الغيابات فرضت بدورها على الشعر المعاصر سلبيات أقعدته عن اختراق الجدران المحلية ليصير الى العالمية ، كما صار شعراء أوروبا المحدثون • فهناك قبل كل شيء غياب التعامل مع السري بوصفه موضوعاً أصيلاً من موضوعات الشعر في كل زمان ومكان • وهناك غياب الرؤى التي من خلالهـا تميط الحياة اللثام عن وجهها السري الاسطوري ، وجهها الذي له حرارة القربان أو الاحتفال ، والذي ان رآه الشاعر امتلك نبرة كاهن ، أو ربما نبي ، الشيء الذي نجده في الشعر الألماني والفرنسي • مثل هذه الرؤى السماوية الخالصة ، قلما نجدها في هذا الشعر المعاصر مأخـوذاً كمجمل •

لقد غاب عن بال شاعرنا المعاصر أن شاعر الحداثة الكبير هو من يكابد ويحسم مسألة التعارض القائمـة بين المثال والواقع ، الصبوة والتجربة ، من خلال وحدة عليا يمكن أن تدعى التحديد الجمالي • وهذا ما ليس في ميسور أحـد أن يؤتاه الا من خلال تراص لغـوي مكتظ بالفحوى ، من شـأنه أن يختزل الشعور في الصفاء الجمالي الأطرى ، أو قل الا إذا استطاع أن يحيل بنيته الداخلية الى وجود فني محض • ومثل هذا الشاعر ينبغي أن تنصب له التماثيل •

الشاعر ، كما أتخيله ، أشبه بالمسيح ، ولكنـه يحمل صليبه في

داخله ، في بنية روحه ، لا فوق كتفيه : إنه المريض الأندر بين المرضى ، ولكنه ليس العصابي الطفل ، بل الهادىء الذي يقاسي الوجود والتاريخ برزانة ، ولكن بعمق مستحيل • وفوق هذا فانه من يملك أن يحل تناقض الحلم الغضير والمعاش الفج الضحل المسطح من خلال تركيبة جمالية عليا يمكن أن تعد الامكان الأعلى للروح • إنه « من الصنف الذي يُعَنّي في العذاب » على حد عبارة رامبو • وهو لا يُعَنّي في العذاب الا لأنه يشعر بأن الحياة الحقة غائبة ، مقضومة من هوية الروح ، ولكيما يعوّض عن هذا الغياب فانه يبتكر الرؤى المحرضة لوجود قد يأتي بعد زمن طويل • وبتحسس الغياب الماهوي هذا يؤسس الشاعر الأندر حساسيته الكونية ، هذه الحساسية التي من دونها ما كان في الامكان أن تنتج أوروبا أي شاعر عظيم • ومن شأن مثل هذه الحساسية الكونية المطلقة أن تهيم بعالم مثالي أنقى وأرحب من عالمنا المشوّه المسطح ، ولكنها تراه يتفتت وينزلق في حمأة ما يلوث عالمنا الواقعي من دنس • بيد أن هذه الحساسية المطلقة تملك أن تلم منه بعض نتف وبوارق تمغنط بها الأشياء الواقعية لكيما تصير موطناً للسرية والتوتر معاً • وبذلك يصير الشعر ثملاً بالروحاني الأقدس ، بالحزن الجميل المدهش ، باللطائف الخلابة ، يصير الشعر رقة في الشعور تحملها لغة مهيمة ومترعة بالفحوى ، مكتظة بما هو جوهري في أنسجة الروح •

وبسبب من غياب هذه الحساسية الكونية ، افتقر شعرنا المعاصر الى الزخم الخيالي الثر المضاهي للزخم المنبث في الشعر الاوروبي الحديث ، تماماً بقدر ماكان هذا الافتقار الأخير علة للغياب النسبي لهذه الحساسية الكلية • ولهذا النقص في الخيال أثر واضح على ضيق

الصورة الشعرية ومحدوديتها ، الصـورة التي لا تملك أن تستضيف العوالم الشاسعة المنداحة ، عوالم النفس والتاريخ والوجـود • ولا يتأسس عـدم كفاية الخيال عندنا على هذه النزعة الشمولية وحدها ، بل يشاطرها الوجدان الشعري الميال الى التسطح أكثر مـن ميله الى العمـق • فشعرنا ينقصه الكثير من سـمة التشظي الأصيل والرؤى المحمومة والتفجر المزعزع للنفس ، وهي العناصر التي لا تنقص تنـاج كبار الشعراء في اوروبا الحـديثة • فالشاعر الاوروبي الحديث يتوتر بين عـالم شديد الضيق والملل ، يوشك أن يخنق الأنفاس في رئتيه ، وبين مطلق متعال خاو من كل مضمون ، ولكنه مطلق يمكن أن يشبع من جوع روحي أو يؤمن من خوف نفساني • أكثر من ذلك أن شـاعراً مثل مالارميه قد راح يتوتر بين العجز عن بلوغ المطلق وبين استحالة التقاط العـدم ، فلم يبق الا أن نصنع أحشاء للخـوف الذي تعـانيه الأبدية ، على حـد عبارة ذلك الشاعر نفسه • أما الشاعر العربي المعاصر فليس له هـذا القلق السماوي الدسم والمخصب للتجربة الفنية • فلقد غاب عن باله أن اندغام الوجدان العميق المتفـور بالخيـال الاقتحامي الفـذ ، وبموسيقى اللغـة الممغنطة ، هو الشاعرية الحديثة في أسمى مراتبهـا •

إذن ، ما الذي ينقص هذه التجربة الشعرية الحديثة الطويلة نسبياً ؟ ماهي مثالبها الأساسية باختصار ؟

أولاً ــ تسود هذا الشعر تجريدية خاوية تفرغه في الغالب الأعم مـن المضمون الجوهري ، ولا سيما اذا استثنينا مرحـلة الخمسينات وبعض المنجزات الجلى للشعر المقاوم • انه ليس غامضاً بقـدر ما هو

فارغ ، بل هو غامض بسبب من درجة حضور الخواء في ألياف لغته .

ثانياً ــ تنقصه قطـرة شمولية وحساسية كليـة ، مثلما تنقصه وجدانات الامزاق والتوتر الهادىء الأصيل ، توتر الوعي أمام التناهي والاحساس بالبعد المأسوي للتاريخ .

ثالثاً ــ ينقصه الجمال اللغوي ، جمال الصورة وخلبها ، وذلك لأنه يفتقر بعض الشيء الى رزانة الانفعـال العميق وفرط الحساسية المتوترة المنضبطة .

رابعاً ــ الخيال ــ وهنا لب الأزمة أو بؤرتها المصدرية ــ يفتقر الى الطراء المعذّر أو الخصوبة البكر ، بحيث يندر أن تجد عملاً شعرياً في الآونة الأخيرة يملك أن يوحي بثقل وحضور شعريين ، وبحيث لا يستطيع أن يقبض على حضرة السلب بوصفه سمة ماهوية تتمطى على سطح الوجود والواقع المعاش وتغلغل فيهما حتى الصميم .

بيد أن المثالب الأربع يمكن تلخيصها جميعاً بكلمة واحدة فحواها أن هذا الشعر مركوس في أزمة التعبير ، أي أزمة إدارة الألفاظ الشعرية ادارة تجعل منهـا عالمـاً مشعاً بالايحاءات الغضيرة . فالشاعر اليوم ، وبسبب من خـوائه الوجداني ونقصان حساسيته الشعورية ، وعـدم امتلائه بصدمة الوجود والمأسوي التاريخي ، يضطر الى ايلاج الشيء في شبكة من العلاقات الرمزية المسطحة أو الضحلة ، بل وغالباً ما تأتي الرموز أو الصور هزيلة أشبه بالسعالي الوهميـة بحيث لا يسعك أن تواجه فيها حتى حضور العدم ، مما يشي بأن حقيقـة الروح لا تتفتح من خـلال اللغة المبنيّة على التوتر المحموم ، أو ــ وهذا هو البعـد الآخر للشاعرية الحقة ــ على الطهر والطراء الرخامي . فما لم تكـن

حقيقة المضمون شابـة حتى الحـد المتطرف ، وما لـم تصب الالفاظ الشعرية بداء المواجدة ، تماماً مثل نساء باخوس الاسطوريات اللائي قدمهن يوريبدز في احدى مسرحياته ، فان ثمة أزمة في التعبير تتفاوت شدتها وفقـاً لغياب العناصر الخيالية أو حضورها . فالطاقة الباسـلة للمعجم الشعري تتوقف على هذين العنصرين ( المواجدة والخيال ) دون سواهما من العناصر الفنية الأخرى .

وهنا أبيح لنفسي الحق في التوكيد من جديد على أن أول مايحتاج اليه هذا الشعر العربي المعاصر هو النقد المعياري ، بل وعلى وجه الحصر تحليل جدلية الوجدانات والأخيلة في هذا النتاج وتحديد مدى نفاستها أو مـدى قيمتها الفنية .

وبعد هذا كلـه يخطر في البال سؤالان كبيران ، أما أولهما فهو هذا : لماذا لم يقدم كبار الشعراء العرب المعاصرين ــ ولاسيما اذا استثنينا أدونيس الذي قد نلاحظ شرخاً كبيراً بين نظريته ونتاجه ــ لماذا لم يقدموا نظريات في الشعر كما ألف شعراء اوروبا المحدثين الكبـار أن يفعلوا ، ابتداء من نوفاليس وانتهاء بأراغون ؟ وأما ثانيهما فهو هذا : لمـاذا لم تتمايز في هذا الشعر مدارس كالرومانسية والرمزية والواقعية ؟ ولعـل في وسعنا أن نضيف سؤالاً ثالثاً يطلب استفهاماً عن ظاهرة فحواها أن النزعة الوجودية لم تلق الا التعبير الأكثر ضحالة في هذا الشعر المعاصر ، مع أن شعرنا التراثي يملك الاعتزاز بخط وجودي يمتـد من طرفة بن العبد في الجاهلية وينتهي بالمعري ، بعدما يمـر بأبي العتاهية والمتنبي وسـواهما .

لئن آمنا بأن العبقري هو المجتمع ، وأن مجتمعنا العـربي يكاد

يكون خاوياً من الفلسفة والعرام الثقافي بوجه عام ، أدركنا لماذا افتقر الشعر المعاصر الى النظريات والى المدارس المتمايزة ، وكذلك أدركنا غياب النزعة الوجودية الأصيلة الراسخة . أكثر من ذلك املك حق الزعم بأن الخواء الثقافي المستشب في الساحة العربية هو العامل الأساسي في قصور الخيال الشعري عن تنظيم التجربة الشعرية والنهوض بها . وفي الحق أننا لا نملك الا أن نحترم تجربتنا الشعرية المعاصرة على علاتها ومثالبها أياً كانت . فالشعر العربي ، بالمقارنة مع الرواية والمسرح ، خطوة ثقافية رائدة تحاول أن تؤسس الثقافة العربية الجديدة ابتداء من الشعر ، تماماً مثلما استطاع الشعر الجاهلي أن يمثل المنبثق الصميمي للثقافة العربية التراثية .

أما السؤال الأخير الذي أود أن أختتم به هذا الكتاب ، فمن شأن الاجابة عنه أن تؤلف موقفاً نهائياً يحدد ، لا قيمة الشعر العربي المعاصر وحسب ، بل وحتى قيمة المجتمع العربي نفسه . وهذا هو سؤالي الأخير : هل استطاع شعرنا المعاصر أن يتمثل الحداثة الشعرية العالمية ؟

ولئن طلب الي أن أجيب عن هذا السؤال لانطوت اجابتي على النعم واللا في آن معاً . فمع أن شعرنا المعاصر تفوح منه رائحة الحداثة فانه لم يستطع أن يضع نفسه في مصاف المنتجات الجلى لاوروبا الشمالية الغربية . وهذا يعني أن المجتمع العربي يعيش أزمة حضارية : بل وربما كان يعني أننا ما فتئنا أمة من القرون الوسطى .

# منشورات اتحاد الكتاب العرب
## لعـــام ١٩٨٠

| اسم الكتاب | المادة | المؤلف | السعر |
|---|---|---|---|
| ١ ـ آن له ان ينصاع | رواية | فارس زرزور | ١٠د٠٠ |
| ٢ ـ الوقائع | شعر | خالد درويش | ٤د٠٠ |
| ٣ ـ الارض والذئاب | قصص للناشئة | مكرم الكيال | ٤٠٠ |
| ٤ ـ الامل | شعر للاطفال | خالد خزرجي | ٢٥٠ |
| ٥ ـ نشيد الصباح | شعر للاطفال | ممدوح السكاف | ٣د٠٠ |
| ٦ ـ كيف النار تختصر | شعر | علي محمد حسن | ٥د٠٠ |
| ٧ ـ اغنية الانهار الصغيرة | قصة للاطفال | سعيد جبار فرحان | ٣د٠٠ |
| ٨ ـ ربيع وخريف | قصص قصيرة | علي خلقي | ٥د٠٠ |
| ٩ ـ اللوز المر | قصص قصيرة | محمد الهرادي | ٥د٠٠ |
| ١٠ ـ عشر معلقات ومولية في الجاهلية الاخيرة | شعر | د. احمد سليمان الاحمد | ٨د٠٠ |
| ١١ ـ بحثا عن مدينة اخرى | رواية | محي الدين زنكنة | ٥د٠٠ |
| ١٢ ـ حين تتمزق الظلال | قصص | د. بديع حقي | ٥د٠٠ |
| ١٣ ـ العرش والعذراء | مسرحية شعرية | خالد محي الدين البرادعي | ٧د٠٠ |
| ١٤ ـ سلامات ايها السعداء | قصص قصيرة | يوسف احمد المحمود | ٧د٠٠ |
| ١٥ ـ الحجر في الرماد ملحمة | شعر | عبد الرحمن عمار | ٥د٠٠ |
| ١٦ ـ مدخل الى دراسة الادب المعاصر في الاردن | | احمد مصلح | ٨د٠٠ |
| ١٧ ـ الرؤية النقدية | دراسة | محمود منقذ الهاشمي | ٥د٠٠ |
| ١٨ ـ واقعية ما بعد الحرب | دراسة | حنا عبود | ٥د٠٠ |

# منشورات اتحاد الكتاب العرب
## لعـــام ١٩٨٠

| اسم الكتاب | المادة | المؤلف | السعر |
|---|---|---|---|
| ١٩ ــ الدخنة والغيوم | قصص للاطفال | عبد اللطيف ارناؤوط | ٣د٠٠ |
| ٢٠ ــ الانتقال | قصص | صلاح دهني | ٥د٠٠ |
| ٢١ ــ جحا باع حماره | مسرحية كوميدية | نبيل بدران | ٥د٠٠ |
| ٢٢ ــ المرافىء ايقظها الموج | شعر | مجيب السوسي | ٥ر٠٠ |
| ٢٣ ــ اللغة والاسلوب | دراسة | عدنان بن ذريل | ٧٠٠ |
| ٢٤ ــ دائرة الكسوف | قصص | مصطفى يعلى | ٤٠٠ |
| ٢٥ ــ دوائر في الهواء | شعر | عبد الرحمن غنيم | ٥٠٠ |
| ٢٦ ــ مسافرون في العاصفة | شعر | نصوح فاخوري | ٧٠٠ |
| ٢٧ ــ معزوفات الحارس السجين رؤيا الى فلسطين | شعر | د. حسن فتح الباب | ٦٠٠ |
| ٢٨ ــ نجمة والاشجار | قصص | يوسف ضمرة | ٣٠٠ |
| ٢٩ ــ الاعشاب السوداء | قصص | وليد اخلاصي | ٥٠٠ |
| ٣٠ ــ تاج اللؤلؤ | رواية | اديب النحوي | ٦٠٠ |
| ٣١ ــ العيون ذات الاتساع الضيق | مسرحيات | فرحان بلبل | ٤٠٠ |
| ٣٢ ــ الشجرة وعشق آخر | شعر | عبد القادر الحصني | ٥٠٠ |
| ٣٣ ــ الشعر العربي المعاصر | دراسة | يوسف سامي اليوسف | ٧٠٠ |
| ٣٤ ــ الجزيرة السعيدة | قصص للاطفال | لينا كيلاني | ٣٠٠ |
| ٣٥ ــ جدلية الموت والالتصاق | شعر | نزار بريك هنيدي | ٦٠٠ |

# تحت الطبع

| اسم الكتاب | المادة | المؤلف |
| --- | --- | --- |
| ـ سيدة التطريز بالياقوت | شعر | محمد الطوبي |

# سعر الكتاب

سورية ٧٠٠ ق.س — لبنـــان ٧٠٠ ق.ل — الكويت ١١٠٠ فلس — الاردن ٧٠٠ فلس — عدن ١١٠٠ فلس — قطر ١١ ريال — البحرين ١١٠٠ فلس — السعودية ١١ ريال ابو ظبي ١١ درهم — دبي ١١ درهم — ليبيا ١١٠٠ مليم — تونس ١١٠٠ مليم — المغرب ١١ درهم — الجزائر ١١ دينار — السودان ١١٠٠ مليم — العراق ٧٠٠فلس — مصر العربية ٧٠٠ مليم — الخليج العربي ١١ درهـــم .

٦-٨-١٠ - ٧٧ - ٢٠ - ٧٩ - ٣٥ - ٤٣
١٣٦ - ١٣٧ .

طبع في :
مطبعة الكاتب العربي
دمشق ــ شارع خالد بن الوليد
هاتف ١١٩٧٣٨

٢٠٠٠ ــ ٩ / ١٩٨٠