للحب والحرية

أزهار من بستان الشعر الغربي قديمًا وحديثًا

جمع وترجمة عبد الغفار مكاوي

للحب والحرية

أزهار من بستان الشعر الغربي قديمًا وحديثًا

جمع وترجمة
عبد الغفار مكاوي

هنـــداوي

للحب والحرية

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٥ ٣١٧٨ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الألمانية في تواريخ متعددة.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٩.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور عبد الغفار مكاوي.

المحتويات

إهداء	٧
تقديم	٩
سافو: القرن السادس ق.م.	٢٧
ألكايوس – القرن السادس قبل الميلاد	٣٧
عذراء أتيكا	٤٩
اللحظة المواتية (كايروس)	٥٣
أبولو بلفيدير	٥٧
إلهة النصر في ساموثراكا	٦١
المصارع المحتضر	٦٥
فينوس	٦٩
حواء	٧٥
سقطة إيكاروس	٧٩
العُميان	٨٣
كآبة	٨٧
مولد فينوس	٩١
الموناليزا	٩٧
الليل	١٠٥
فريدريش فون لوجاو (١٦٠٤–١٦٥٥م)	١٠٩
ماتياس كلاوديوس (١٧٤٠–١٨١٥م)	١١٣
يوهان فولفجانج جوته (١٧٤٩–١٨٣٢م)	١١٧

قطرات من نبع الديوان الشرقي للشاعر الغربي ١٢٧
فريدريش هولدرلين (١٧٧٠–١٨٤٣م) ١٥٧
أرتير رامبو (١٨٥٤–١٨٩١م) ١٦٥
بول فيرلين (١٨٤٤–١٨٩٦م) ١٦٩
فريدريش نيتشه (١٨٤٤–١٩٠٠م) ١٧٥
صوفوس ميخائيليس (١٨٦٥–١٩٣٢م) ١٨١
ميجيل دي أونامونو (١٨٦٤–١٩٣٦م) ١٨٧
خوان رامون خيمينيث (١٨٨١–١٩٥٨م) ١٩١
فيدريكو غرسيه لوركا (١٨٩٨–١٩٣٦م) ١٩٥
بيتنتي أليساندري (١٨٩٨–١٩٨٤م) ٢٠١
برتولد بريشت (١٨٩٨–١٩٥٦م) ٢٠٣
يوهانيس بيشر (١٨٩١–١٩٥٨م) ٢٢١
إدفارد مونْش ومارجوت شاربنبرج ٢٢٥
فرانز مارك وإلزه لاسكر شولر ٢٢٩
إرنست بارلاخ وإليزابيث إمونتس دراجور ٢٣٥
فينسنت فان جوخ وباول سيلان ٢٣٩
جوسيبي أنجاريتي (١٨٨٨–١٩٧٠م) ٢٤٣
إنجبورج باخمان (١٩٢٦–١٩٧٣م) ٢٥٥
إريش فريد (١٩٢١–١٩٨٨م) ٢٦١
هانز ماجنوس إنسنز برجر (١٩٢٩م–...) ٢٧٩
هورست بينيك (١٩٣٠م–...) ٢٨٣
جيزيلَّا كرافت (١٩٣٦م–...) ٢٨٥
أولاف منسبرج (١٩٣٨م–...) ٣٠٥
عادل قرشولي (١٩٣٦م–...) ٣٢٥
المصادر ٣٣٣

إهداء

إلى صديقي العزيز:
الدكتور نعيم عطية.

تقديم

(١) عندما تعيش أكثر من نصف حياتك مع الشعر وللشعر، وتعكف عكوف العاشق المتأمِّل — على مدى أربعة عقود من الزمان على الأقل! — على قراءته ودراسته ونقْل عددٍ كبير من نماذجه الشرقية والغربية إلى لغتك الأم؛ فلا بُد أن يتفق لك ما اتفق لي دون إرادةٍ أو قصدٍ منك؛ إذ تفرض بعض القصائد نفسها عليك، تدعوك وتلحُّ عليك أن تسبغ عليها الثوب العربي وتنطقها بلسانٍ عربي وتصوغها صياغةً منظومةً وموقَّعة في وزنٍ أقرب ما يكون إلى الوزن والإيقاع الأصلي … وهذا الكتاب الذي بين يديك يضمُّ بين دفَّتيه مجموعةً كبيرة من القصائد والمقطوعات المنظومة لأكثر من أربعين شاعرًا وشاعرة طبعوا مسيرة الشعر الغربي، وأثَّروا على بعض تحولاته المهمة منذ القرن السادس قبل الميلاد حتى أوائل الثمانينيات من القرن العشرين، وذلك من العصر اليوناني القديم وبداية الشعر الغنائي، مرورًا بالعصر الوسيط وعصر النهضة وشعر الحكمة التعليمي في القرن السابع عشر إلى شعر التجربة الباطنة في القرن الثامن عشر، وبعض رُوَّاد الحداثة الشعرية في أواخر القرن التاسع عشر، حتى بعض أعلام الشعر العاطفي والتأمُّلي والسياسي في القرن العشرين ممن لا يزال بعضهم أحياء يُرزقون ويُبدعون …

(٢) من حقك — بغير شك — أن تسألني: على أي أساسٍ أقمتَ اختيارك لهذه القصائد، وما المنهج الذي اتبعتَه أو المعيار الذي اعتمدتَ عليه؟

والسؤال مشروعٌ بغير شك؛ لأن كل اختيارٍ يقوم بالضرورة على رأيٍ أو موقفٍ معيَّن، ويقصر نفسه — أمام بحر المادة الذي يبدو بلا شاطئ — على عصرٍ أو عصورٍ بعينها، واتجاهات ومدارس بذاتها. والمختارات الشعرية في كل اللغات والآداب، وعلى تعاقُب العصور والتيارات، تظل على الدوام محدودةً بحدودٍ مختلفة، وتبقى في النهاية جزءًا من

كلٍّ أوسع وأشمل. وربما يكتسب المختار قيمته وأهميته، ويستمد حيويته وتميُّزه عن غيره وبقاءه عبر العصور من كون هذا الجزء المنتقَى أو المقتطَف شبيهًا «بالجرم الصغير» الذي وصفه شاعرنا القديم بأن فيه «انطوى العالم الأكبر» ...؛ أعني أن يكون الجزء الذي وقع عليه الاختيار أشبه بباقة الزهور المعبرة عن بستانٍ كامل، أو بمجموعةٍ من اللآلئ — أو حتى الأصداف وقِطع المحار! — التي تعكس مدى عمق البحر وجلال أسراره وتنوُّع أمواجه ورياحه وتياراته المصطخبة الجيَّاشة بالكنوز والنفائس وبالنفايات أيضًا ...

وأُجيب على سؤالك فأقول ببساطة وتواضعٍ صادق: إنني لم أختر هذه النماذج، وإنما هي التي اختارتني وفرضَت نفسها عليَّ، لا جِدال في أن ثقافتي وتكويني العقلي والوجداني واللغات التي أستطيع القراءة بها واللحظات التي التقيتُ فيها بهذه القصائد — أو بالأحرى تحاورتُ معها فتخلقَت فجأةً، أو بعد تجربة اختمارٍ طويلة، ثم تفتقَت عن هذه النماذج المتفاوتة في قيمتها ودرجة التوفيق أو عدم التوفيق في «إعادة إنتاجها» (ولا أقول في إعادة إبداعها؛ لأن هذه الكلمة أكبر بكثير من محاولاتي المتواضعة!) أقول: لا جدال في أن هذه العوامل كلها — مع عوامل أخرى ظاهرة أو خفية يصعب حصْرها أو التصريح بها — قد تدخلَت بطبيعة الحال في اختيار كل قصيدة وكل شاعرٍ اقتربتُ منهما أو اقتربا مني، والمهم بعد كل شيء أن هذه المختارات هي التي اختارتني، وأن حدود ثقافتي وقدراتي و«شروط» وجودي وحظوظي من الحياة قد عملَت عملها في إنجاز عملية الاختيار المتبادل ورسم حدودها الضرورية وتسيير جدليتها الواعية وغير الواعية ...

وأستأذن القارئ في تقديم شهادةٍ بسيطة، وربما تبدو مضحكةً — لتأكيد ما سبق قوله في موضوع الاختيار — فقد حاولتُ كثيرًا، ولكن لدقائق معدودة، أن أطرح شبكتي العروضية المتواضعة والمتهالكة على قصائد آثرتُها بالحب، وشعرتُ دائمًا بقربها من القلب، وتمنيتُ لو تستجيب للنظم طواعيةً ودون إكراه — حاولتُ هذا مع قصائد لشعراء أحببتُهم وعشتُ معهم وترجمتُ عنهم من قبلُ، مثل: إلوار ولوركا وجوتفريد بِن وإنجبورج باخمان وباول سيلان (ولكلٍّ منهم قصيدةٌ واحدة في هذه المجموعة) ... وغيرهم، والأغرب من ذلك أنني حاولتُ قبل سنواتٍ طويلة — وكانت بالطبع محاولةً طائشة! — أن أنظم بعض القصائد أو مجرَّد أبياتٍ أو مقطوعات من قصائد تُعَدُّ في تاريخ الأدب والشعر علاماتٍ بارزةً على تحولات «الشعرية» الغربية، ونُقط تحولٍ فارقة في مسيرة الشعر الغربي بأسْره، وأقصد بذلك — على سبيل المثال لا الحصر — قصائد معروفة ومشهورة بصعوبتها وأهميتها مثل: السفينة السكرى لرامبو، والمقبرة البحرية لفاليري، والأرض اليباب لإليوت،

ومرثيات دوينو لريلكه، وبعض القصائد والأغنيات القصصية — البالادات — التي سحرت لُبِّي، وما زالت تسحرني وتجذبني لترنيمها من حينٍ إلى حين، وذلك من فرانسوا فيون إلى جوته وشيلر وبريشت وغيرهم، لكنني تراجعتُ عن تلك المحاولات الطائشة على الفور، ولم أعُد إليها أبدًا، لا لأنني لم أنظم أبدًا إلا تلك القصائد التي نظمَتني — إذا جاز هذا التعبير — ولا لأن نظْم إحدى تلك الروائع العسيرة أمرٌ لا يصح أن يقدم عليه إلا شاعرٌ كبير في لغته فحسب، بل لأن المحاولة نفسها ستجني لا محالة على النص الأصلي، وستلجأ حتمًا إلى تحريفه أو الإضافة إليه والحذف منه، أو على أقل تقديرٍ إلى إبداعه إبداعًا جديدًا — ربما يكون بعيدًا عن الأصل بُعْدَ ترجمة فيتزجيرالد الإنجليزية لرباعيات الخيام عن الأصل الفارسي وربما أكثر وأسوأ! — والأوفق في كل الأحوال هو نقْل هذه الروائع في أسلوبٍ نثري وغنائي أمين ودقيق وحسَّاسٍ بقدر الإمكان كما فعلتُ مع الأمثلة السابقة ومئاتٍ غيرها في كتبي المتواضعة التي سبَق أن قدمتُها عن الشعر الغربي، ومن أهمها: «ثورة الشعر الحديث» بجزأَيه، وعزائي الوحيد عن عدم ورُود نماذج لأولئك الشعراء الذين أخلصتُ لهم الحب هو أنني قدمتُ لهم في كتبي السابقة ترجماتٍ نثريةً عديدة ربما يفوح منها عبقُهم الخاص …

(٣) مع أن الاختيار لم يتم بناءً على أي أفكارٍ مسبقة ولا انطلاقًا من أي اتجاهٍ نقدي أو مذهبي أو أيديولوجي محدَّد، بل كان ثمرة اللقاء والحوار المباشر وتقمُّص روحٍ لروح — وكل ترجمةٍ شعرية هي نوعٌ من تقمُّص الأرواح على حد قول شوبنهاور! — فقد لاحظت بعد إتمام الكتاب أنه يُعبِّر إلى حدٍّ ما، وبصورةٍ متواضعة لا تطمح لأي درجةٍ من درجات الكمال أو حتى ما يُسمَّى «بالتغطية» لمذهبٍ أو تيارٍ أو عصرٍ بعينه — أقول لاحظتُ أنه — أي هذا الديوان الذي اشترك في تأليفه أكثر من أربعين شاعرًا وشاعرة! — ربما يعطي فكرةً مبدئيةً عن مسيرة الشعر الغربي وبعض تحولاته المهمة على امتداد أكثر من ألفَي سنة … فهناك — على ما بدا لعَين البصر والبصيرة برغم الهرم والكلال الواضحَين — خيوطٌ رفيعة ودقيقة — إلى حدِّ الخفاء في معظم الأحيان — يمكن أن تربط شِعر الحب المعذب الأسيان عند سافو — من القرن السادس قبل الميلاد — بشعر الحب وتجربة الحزن والفراق الأليم عند جوته وهلدرين وبعض المعاصرين والمعاصرات من أمثال: أنجاريتي وإ. باخمان وإلزه لاسكر شيلر وجيزيلا كرافت. وهناك خيطٌ دقيق، ولكنه أكثر وضوحًا وأشد متانة، بين شعر التمرُّد والثورة السياسية عند ألكايوس من القرن السادس قبل الميلاد أيضًا، وبين الكثير من الشعر السياسي والكفاحي عند شاعرَين معاصرَين، انحصر معظم جهدهما

فيما يمكن أن نسميه شعر المقاومة للاستبداد والحرب والظلم بكل أشكاله، وهما: برتولد بريشت وإريش فريد. وهناك إلى جانب ذلك كله نماذج مختلفة تعبِّر عن اتجاهاتٍ وتياراتٍ وحركاتٍ ومدارس متنوعة، نماذج مما اصطُلِح على وصفه بالشعر الكلاسي أو الرومانسي أو الرومانسي الجديد أو الرمزي أو التعبيري أو الحداثي أو الهيرميتيكي — أي الشعر الذي اتُّهم بالغموض والإلغاز مثل شعر أنجاريتي — أو من الشعر السياسي الذي لم يتسع الكتاب لأكثر من ثلاثة أو أربعة نماذج قديمة وحديثة منه كما سبق القول …

(٤) سيشعر القارئ — الذي تفضَّل مشكورًا بمتابعة بعض إنتاجي السابق — بأن هذا الكتاب يُعيد نشر قصائد سبَق نشْرها في عددٍ من كتبي السابقة. هذا حقٌّ أعترِف به ولا أنكره، وربما كان أمرًا لا مفرَّ منه بالنسبة لكاتبٍ قضى معظم حياته مع الشعراء الخُلَّص، أو بالأحرى مع الفلاسفة الشعراء والشعراء الفلاسفة (وذلك بحكم لقمة العيش والتخصص في تاريخ الفلسفة!)، ولم يكن من الممكن أن يخلو هذا الكتاب من عددٍ من النماذج الشعرية التي وردَت في صيَغ منظومةٍ في أحد كتبي التي خصصتُها للشعر والشعراء، وهي إما كتبٌ مستقلة وضعتُها عن شعراء قدامى ومحدثين ومعاصرين مثل: سافو، وجوته، وهولدرلين، وبريشت، وأنجاريتي، وعادل قرشولي، أو هي كتبٌ عن الشعر الغربي الحديث بدءًا من رُوَّاد الحداثة الكبار — بودلير ورامبو ومالارميه — إلى الشعر في القرن العشرين — (كما في كتابي المتواضع «ثورة الشعر الحديث» ١٩٧١–١٩٧٣م) — أو عن تطوُّر الشعر الألماني بوجهٍ خاصٍّ بعد الحرب العالمية الثانية، وكيف استطاع — مع الأنواع الأدبية الأخرى — أن يعبِّر عن «أدب الأطلال»، ويساعد في انتشال الواقع الأدبي والاجتماعي الألماني من هاوية العدم والخراب (وذلك في كتاب «لحن الحرية والصمت: الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية» ١٩٧٤م)، أو في كتبٍ خصصتُها لحركة أدبيةٍ محدَّدة، مثل كتاب «التعبيرية: صرخة احتجاج في الشعر والقصة والمسرح» (١٩٧١م) أما الكتاب الذي حرصتُ على اقتباس بعض النماذج الدالَّة منه وإعادة نشْرها فهو كتاب «قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور» (سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٧م) الذي قصدتُ من ورائه محاولة التأصيل — في أدبنا العربي — لفرعٍ جديدٍ نسبيًّا من فروع النقد الأدبي الحديث، وهو ما يُسمَّى بـ «قصيدة الصورة» الذي يُعنَى بدراسة ومتابعة القصائد التي قالها الشعراء — منذ العصر الإغريقي والروماني حتى يومنا الحاضر — عن أعمال مختلفة من الفن التشكيلي، سواء كانت صورًا ورسومًا أو أعمالًا نحتية، أو جداريات بارزة أو غائرة، أو أعمالًا تتصل بفنون الخزف والزجاج والعمارة وفنون التعبير — في تصوير

الكتب وتغليفها — عن أعمال أدبية معيَّنة (كالرسوم واللوحات والصور التي لا آخر لها عن إلياذة وأوديسة هوميروس، أو عن الكوميديا الإلهية لدانتي، أو فاوست لجوته، وذلك بطبيعة الحال على سبيل المثال لا الحصر)، أردتُ إذَن من ذلك الكتاب أن يشارك في تأصيل هذا الفرع الأدبي والفنِّي لدَينا، ولفتُّ أنظار إخوتنا وأبنائنا من المبدعين والنقاد في الأدب والفن التشكيلي على الاهتمام به والدعوة لتنميته وازدهاره بعد بداياته المتواضعة على يدَي جبران على سبيل المثال، لكنني اكتشفتُ — أو بالأحرى تأكَّد لي اكتشافٌ قديم! — أنني أحد الصارخين في البرِّية ممن تموج بهم الساحة الأدبية والثقافية العربية …

(٥) وأود أن أؤكد للقارئ الكريم أن جميع النماذج التي أُعيدُ نشْرها في هذا الكتاب قد تمَّت مراجعتها مرةً أخرى على الأصل، وزُوِّدَت بشروحٍ جديدةٍ لم يسبق نشْرها، هذا إلى جانب أن الكتاب يحتوي على نماذج عديدةٍ لم يسبق نشْرها على الإطلاق لشعراء كثيرين — من القدماء والمحدثين والمعاصرين — لم يسبق أن اشتغلتُ بهم ولا كتبتُ أو ترجمتُ عنهم، مع تأكيد ما سبق أن قلتُه من أن النماذج السابقة قد زُوِّدَت في هذه الطبعة بمداخل ومقدمات وشروحٍ جديدةٍ تُلقي الأضواء على النص والشاعر والعصر، وتُحاول أن تلمس جوهر الشعر نفسه وتُحلل بنْيتَه وتُلقي الضوء عليه.

وأكرر ما سبق أن رددتُه من أن تجربتي بالقصيدة وشرْحي لها لا يصدران عن أي أفكارٍ نظرية أو نقدية أو مذهبيةٍ مُسبَقة، وإنما ينبعان — قبل كل شيء، وبعد كل شيء — من نبْع «التعاطُف» مع ذلك الكيان اللغوي والوجداني والبياني المنغَّم المتفرِّد الذي نُطلق عليه اسم القصيدة الشعرية، ثم من حواري الدائم مع هذا الكيان الشفاف الرقيق، الذي يشبه وجه عروس يكشف كل خمار يرفعه العريس عن وجهها عن محاسن جديدةٍ في الوجه الجميل المحبوب أو الغامض المحجوب … ومعلومٌ أن الحوار الحقيقي لا يجوز أن يُقطَع فجأةً ولا أن يُوجَّه إلى نتيجةٍ نهائيةٍ وأخيرة. إنه عمليةٌ متصلة لا ترتبط بوجود الشاعر — الذي قد تفْصلُنا عنه مئات السنين — بل ترتبط بقدرتنا نحن على الانفتاح على نصِّ القصيدة نفسها وتبادُل الحديث معها وتجاوُب الأسئلة والردود بيننا وبينها، ولذلك فإن جميع الشروح التي يقدمها هذا الكتاب هي أبعد ما تكون عن الزعْم بأنها نهائية أو وحيدة. إنها مجرَّد مقاربات أو تفسيرات أو تأويلات واجتهادات لا تنفي إمكان قيام مقاربات وتفسيرات واجتهادات أخرى، ربما بعدد القراء أنفسهم على اختلاف عصرهم وثقافاتهم وموهبتهم وخبرتهم ومعرفتهم بالشعر وتطوُّره وفنونه … إلخ، ولعلِّي — إن كان لا بُد من تحديد منهجٍ أدبي أميل إليه أكثر من غيره — أن أكون

قريبًا من المنهج «الهيرمينوطيقي» — أي التفسيري أو التأويلي الذي كنتُ — قبل سنواتٍ لا تقل عن عشر — قد اطلعتُ على تاريخه وأُسسه ومناهجه، واستعنتُ به في محاولة قراءة وفهم وتفسير نصوص أدبٍ قديمٍ لحضارةٍ قديمة، وهي النصوص التي عُرِفَت بنصوص أدب الحكمة البابلية (قدمتُها في كتابي المتواضع: جذور الاستبداد — قراءة لأدبٍ قديم — سلسلة عالم المعرفة، ديسمبر ١٩٩٤م) والمهم من هذا كله أن ندخل دائمًا في حوارٍ متصل ومتعاطف مع ذلك السرِّ المكشوف — والتعبير لجوته! — السرُّ الوجداني المنغَّم الذي نُسمِّيه القصيدة الشعرية، والذي نحاول من خلال سبْر أغواره اللغوية والبيانية والدلالية والصوتية والشكلية أن نتذوقه ونعرفه، ونعرف من خلاله أنفسنا والواقع الثقافي والاجتماعي والطبيعي المحيط بنا، والمحدِّد لطبيعة وجودنا وتذوُّقنا وتلقِّينا، سواء تقبلْنا ذلك أو تمردْنا عليه …

(٦) يُقدِّم لنا الشاعر راينر ماريا ريلكه (١٨٧٥–١٩٢٦م) أحد المشاهِد التي رآها وعايَنها أثناء رحلته الشهيرة إلى مصر وآثارها التليدة (وذلك في أوائل سنة ١٩١١م) والمشهد في حد ذاته شهادةٌ صادقة على رؤيته للشعر، وتعبير عن موقفه من وظيفة الشاعر ومكانته في هذا العصر وفي كل عصر؛ فهو يحكي لنا عن رحلةٍ نيلية قام بها في قارب عادي من تلك القوارب البسيطة المتهالكة التي يعبُر بها السواحُ النيلَ من شاطئه الشرقي إلى الشاطئ الغربي، يمسك بالدفة الخشبية الصغيرة صبيٌّ أسمر صغير، أو عجوزٌ نحيل لوحَت الشمس اللاهبة وجهه الضامر، وكادت أن تحرق ملامحه الصخرية الطيبة البائسة، كان القارب الصغير متجهًا إلى المرسى الخشبي المتواضع عند معبد فيلة (قبل نقله إلى موقعه الحالي …)، وما هو إلا أن عصفَت الريح، وارتفع الموج وهاج، واضطرب القارب الهرم بمن فيه وما فيه، وكافح «المراكبية» المساكين، والعرق يتصبب في وجوههم المجعَّدة وجلابيبهم البيضاء السوداء المتهرئة المتآكلة، بأذرعهم السمراء البارزة العروق التي تحاول بالتجديف الصامت أن تعدل ميزان القارب المترنح ذات اليمين وذات الشمال، وتحافظ على الإيقاع — الذي يوشك أن يختل ويسقط في هاوية الغرق الذي يهدد الجميع — بينما يلتقطون أنفاسهم ويخرجونها في شهقاتٍ قصيرةٍ موجعة — فجأةً أطلق الرجل العجوز المسك بالدفة عقيرته بالغناء — لا شك أنه أخذ يردد موَّالًا صعيديًّا قصيرًا أو راح يكرر اسم الجلالة في إيقاعٍ متلاحقٍ تدوي به الحناجر الجافَّة، وتخفق له القلوب الفزِعة الواجفة، وترتفع الأصوات وتتواءم الإيقاعات، ويأنس المراكبية للإنشاد الجماعي، ويجدون فيه الأمان والعزاء في مواجهة الخطر المحدق الذي كاد الغناء أن ينسيهم إياه، وبينما يبذل الملاحون جهدهم

اليائس لمقاومة الأمواج، تحاول أغنية العجوز أن تقاوِم يأسهم، إنهم يريدون السيطرة على العنصر الثائر القريب منهم والمهدد بابتلاعهم، في الوقت الذي تحاول فيه أغنية الشاعر — أو موال العجوز الصعيدي! — أن يربط القارب بالغاية البعيدة، ويشيع الأمل في النفوس الخائفة بقربه منهم، أو على الأقل بأن جهدهم لن يضيع بغير طائل ... ويعقِّب ريلكه على هذا المشهد أو هذه الحكاية بقوله: لست أدري لماذا ولا كيف حدث لي هذا، لكنني أدركتُ فجأةً موقف الشاعر، وعرفتُ مكانته ووظيفته في هذا العصر. لا بأس أن ينكر عليه الناس كل مكان آخر ما خلا هذا المكان. هنا ينبغي عليهم أن يتحملوه، أي لا يضنُّوا عليه بمغامرة البحث عن الشاطئ المجهول، ومرافَقة الملاحين التائهين بالإنشاد والغناء، وإرسال سحابةٍ هادئة من المعاني والرموز فوق رحلة المصير المظلم المَخُوف ... وليس المعنى الكامن وراء هذا كله ولا المراد به — في تقديري المتواضع — أن النجاة والخلاص — خلاص الشعر والعالم معًا — مرهون بوجود عدد من البلابل والقبرات والعصافير؛ إذ ليس الشعر هو المعادل الإنساني لغناء البلابل والعصافير! وإنما المقصود منه فيما أتصوَّر هو حاجة الشعر والناس معًا إلى صوت «النَّحْن» الذي يتردد في شعرٍ غنائي وجماعي، لا سيما في أوقات المِحن والكوارث التي تلمُّ بالجماعة والوطن، إلى حدٍّ أن يصبح إمكان الوجود نفسه في خطر، ويدوي سؤال هاملت المعروف على لسان المجموع لا على لسان الفرد الواحد أو الأنا أو الذات الوحيدة: هل نكون أو لا نكون؟ إن للشعر مقومات أساسية لا يمكن أن ينهض بدونها؛ فالشعر — كما يقول الناقد الكبير المرحوم محمد مندور[1] — لا بُد أن يثير فينا إحساسات جمالية وانفعالات وجدانية، وإلا فَقَدَ صِفتَه. ولتحقيق هذه الأهداف، هناك عدة وسائل أو خصائص لا بُد من توافرها فيه: كالوجدان في مضمونه، والصور البيانية في تعبيره، وموسيقى اللغة في وزنه.

وأحسب أن الناقد الكبير كان يقصد الشعر الغنائي أو شعر الاتجاه الوجداني كما سمَّاه ناقدٌ كبيرٌ آخر هو الدكتور عبد القادر القط رحمة الله عليه، وهذا الشعر — كما هو معلومٌ ومتَّفق عليه بحكم تقاليده العريقة عندنا وعند غيرنا، وفي الشرق والغرب على السواء — هو ذلك التعبير الشعوري المباشر لأنا شعرية، حقيقية أو متخيلة، تغدو هي الشرط والمكوِّن الأساسي الذي لا غنى عنه ولا وجود بغيره للشعر الغنائي. (لنتذكر هنا

[1] محمد مندور، فن الشعر، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٠٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص٣–٤.

أن الشعر عندنا — في أحد معانيه على الأقل — يأتي من الشعور،[٢] وأن كلمة الشعر عند الغربيين مشتقة من الكلمة الدالة على العُود أو القيثارة — الليرا ومنها الليريك — التي تعني في وقتٍ واحدٍ الآلة الموسيقية المعروفة وقيثارة القلب الإنساني التي يعزف عليها الوجدان بأنامل اللغة المنغمة إيقاعاته الذهبية الحزينة أو المفرحة ...)

أريد أن أخلص من هذا إلى أن «الأنا»، التي يقوم عليها وينبع منها الشعر الغنائي، لم تعد دائمًا بالضرورة — وتحت تأثير تيارات الحداثة وما بعد الحداثة! — هي الأنا الفردية بل ولا الأنا الإنسانية المعبرة عن أحزانها وأفراحها الذاتية؛ فقد أصبحَت عند كثيرٍ من شعراء العصر الغربيين (لا سيما ابتداءً من رامبو ومالارميه وفاليري وإليوت وأتباعهم والمتأثرين بهم) في معظم الأحيان «أنا» محايدة أو باردة أو كلية عامة طرحَت عنها النزعات البشرية المألوفة، وانطلقَت بحثًا عن معادلات الانفعالات والعواطف المباشرة من الصُّوَر والرموز في منظومات وتكوينات الموضوعات والأشياء والكلمات ... إلخ، ولست أريد الوقوف عند هذه القضية (وهي اطِّراح النزعة البشرية أو المشاعر العاطفية المباشرة عند الشاعر الغربي الحديث) بعد أن عرضتُ لها في أحد فصول كتابي السابق الذكر عن «ثورة الشعر الحديث»، وبيَّنتُ أنها أحد المبادئ أو الشروط المؤسسة للتجديد الحداثي منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم الحاضر ...

(٧) إذا سلَّمْنا بأن الشعر الغنائي تعبيرٌ عن الوجدان؛ ليشفي الشاعر نفسه — كما يقول محمد مندور — أو ليخلِّصها من كروبه وأزماته بحيث يصبح إنتاجه الشعري كله — كما قال جوته عن نفسه — نوعًا من الاعتراف الكبير؛ فلا بُد أن نسأل بعد ذلك عن طبيعة هذا الوجدان: هل هو الوجدان الفردي فحسب، أم أن من الممكن أن يكون الوجدان الجماعي أيضًا؛ بحيث لا يتحدث الشاعر عن آلامه وآماله وأشواق روحه الخاصة فحسب، بل يتحدث أيضًا عن آمال شعبه وآلامه وأشواق روحه «باعتبار أن وجدان الشاعر لا يمكن أن يكون ذاتيًّا خالصًا في الأحوال العادية وفي غير حالات الانعزال أو الانطواء المرَضي أو الأثرة المسرفة أو الغفلة التي لا تجعله يدرك أن وجدانه جزء من وجدان مجتمعه، متأثرٌ

[٢] من الواضح أن المعنى الاشتقاقي لكلمة الشعر في اللغة العربية يأتي من الشعور، أي أن الشعر هو ما أشعرك، كما كان يقول عبد الرحمن شكري وإخوانه من رُوَّاد التجديد في شعرنا العربي الحديث — وإن كان من الواضح أيضًا أن اتصالهم بالشعر الغنائي والرومانسي الغربي — لا سيما الإنجليزي — هو الذي ردَّهم إلى هذا المعنى الاشتقاقي الخالد (مندور ص٢٩–٣٠).

به مؤثرٌ فيه، وأن الشاعر مهما كانت أصالته إنما يتكون من رواسب ماضيه وماضي قومه وإشعاع حاضرهم وإرهاصات مستقبلهم» ...[٣]

لم يعُد من الممكن ولا من الطبيعي أن يبقى شعرنا الغنائي العربي شعرًا ذاتيًّا وفرديًّا كما كان على الدوام (ربما باستثناء بعض الأعمال النادرة في شعرنا الجديد الحرِّ التي حلَّت فيها «النَّحْن» محل «الأنا» الغارقة في بحرها الخاص)، ولم يعد من الممكن ولا الطبيعي أن يظل الشعر عندنا «متاع الخواص» بسبب قيوده ولُغَته، لا سيما في أوقات المِحَن العامة ونُقط التحول الحاسمة ومفترقات الطرق التاريخية والحضارية العصيبة التي اعتادت فيها الجماعة أن تتلفَّت حولها بحثًا عن مفكِّريها وشعرائها من «حاملي المصابيح» في النفق المعتم، وأصحاب الأصوات الهادية على الطريق المظلم، في هذه الحالة ينتظر الناس من شاعرهم المعبر عن آمالهم وآلامهم أن يزيح «أناه» الذاتية إلى الوراء قليلًا ويدمجها في «النَّحْن» العامة التي يلتحم فيها أنا وأنت وهم، لا في وحدةٍ صوفيةٍ مجردة، ولا في هتافٍ ثوري زاعق أو هادف، بل في وحدة المصير المهدَّد بالإذلال والمهانة والمواجه في أيامنا — ومنذ الهجمة الهمجية والبربرية لدولة الإرهاب الإسرائيلي وبتشجيع من الإدارة الأمريكية وصمتٍ شبه مطبق من العالم «المتقدم» وغير المتقدم — المواجه بخطر التصفية والإبادة المعنوية والجسدية ... لن يمنع أحدٌ شاعرنا من إنشاد قصائد حبه؛ فلم يُوجَد أبدًا ولن يُوجَد أي تعارُض أو تناقُض بين الحب والحرية، وجناحا طائر الشعر الخالد كانا على الدوام هما الحب والحرية (نذكر — على سبيل المثال لا الحصر — بعض قصائد ألوار وأراجون وناظم حكمت ونيرودا ودرويش والقاسم وزياد والبياتي والبردوني وحاوي وأمل دنقل والمقالح والوقيان وغيرهم وغيرهم ...) وعندما تصبح «النحن» هي الأساس المتين الذي تقوم عليه السياسة والحياة والعلم والفن والشعر، فلا بُد أن تتغير تبعًا لذلك توجهاتها وموضوعاتها وأساليبها ووظائفها وغاياتها، ولا بُد أن تتحول كلها إلى «قصائد» تمجيدٍ للحياة والجمال والأمل والعدل والمعرفة والحرية، وتكون مقاوِمة لكل أشكال القبح والفوضى والظلم والعدوان على حق الإنسان في الحياة والسلام والغناء ...

ولا ننسى أبدًا أن الشعر الحقيقي قد كان — وسوف يظل على الدوام، بحكم طبيعته ووظيفته نفسها — «مقاوَمةً» مستمرةً لأشكال الانحراف والتشوُّه التي ذكرتُها من قُبح وظُلم واستبداد واستبعاد ... إلخ، وأنه سيبقى أسلوبًا — بل أنضج الأساليب وأصفاها

[٣] محمد مندور، فن الشعر، مرجع سابق، ص٣٢-٣٣.

وأعمقها تأثيرًا وتغييرًا — للحياة والعمل، وللمعرفة والحب والحرية، والإنسانية المستنيرة الراقية التي تهتدي بمنارته في بحر الظلمات التاريخية والواقعية التي كُتِبَ ويُكتَبُ عليها أن تخوضه.

(٨) ليست هذه المجموعة المختارة سوى حلقةٍ واحدة — شديدة التواضع — في سلسلة الترجمات الشعرية التي فازت بها لغتنا وأدبنا في العقود الأخيرة من القرن العشرين. ولا أجدني بحاجة للرجوع إلى الترجمات الأدبية — على نُدرتها الشديدة — في تراثنا الوسيط، بل إنني لا أريد أيضًا — في هذا الحيِّز المحدود — أن أتطرق للترجمات الشعرية التي أنجزها شعراء كبار وشعراء مجددون في العصر الحديث (كترجمة سليمان البستاني في أواخر القرن التاسع عشر لإلياذة هوميروس، أو ترجمة أحمد شوقي لـ «بحيرة» لا مارتين وبعض أقاصيص وخرافات لا فونتين على ألسنة الحيوان، أو ترجمة العقاد لمختارات من شعر توماس هاردي، وشكري والمازني وعلي محمود طه وغيرهم لبعض قصائد الشعر الرومانسي الإنجليزي أو الفرنسي، أو ترجمة محمد فريد أبو حديد لقصيدة ماثيو أرنولد القصصية «سهراب ورستم»، وترجمة الدكتور زاخر غبريال، بالشعر المرسَل، لبعض روائع الشعر الإنجليزي عبر العصور، والشاعر بدر شاكر السياب لعددٍ من قصائد أديث سيتويل وغيرها، والشاعر بدر توفيق لرباعيات الخيام عن ترجمة فيتزجيرالد، وذلك كله بالإضافة إلى ترجمة عددٍ لا يُحصَى من بدائع الشعر الغنائي الإنجليزي والقصصي والملحمي لمجموعةٍ كبيرة من ألمع المترجمين العرب عن الإنجليزية الذين لا يمكن الكلام عنهم هنا بالتفصيل؛ لأن ذلك كله يحتاج إلى بحوثٍ خاصَّةٍ ربما كان غيري أقدر على القيام بها) ولكنني سأكتفي بتقديم أمثلةٍ ثلاثة لترجماتٍ شعرية أعتقد أنها كانت موفَّقةً غاية التوفيق، إلى الحدِّ الذي يُنسيك — أو ينسيك عددٌ كبيرٌ منها — أنها مترجَمة، وهذه هي الغاية القصوى والمثل الأعلى لأي ترجمةٍ متكافئة وصادقة ودقيقة، وهي أن تنسيك — لفرط جمالها وانسجام إيقاعها — أنها ترجمة، وإن لم تُنسِك أن الذي قام بها شاعرٌ في لغته …

(٩) وأبدأ بالمثل الأول — الذي لا أتردد لحظةً واحدةً في وصفه بأنه مثلٌ أعلى — وهي الترجمة التي قام بها الصديق الشاعر المرموق وعالم الفلكلور فوزي العنتيل رحمه الله، وصدرَت عن دار الكاتب العربي في القاهرة سنة ١٩٦٨م تحت عنوان «الحرية والحب»،[٤]

[٤] الحرية والحب — مختارات من الشعر المجري — ترجمها إلى الإنجليزية المستشرق إشتفان فودور، واختارها وعرف بأصحابها جيزا كيباش، وترجمها إلى العربية ترجمةً شعريةً المرحوم الشاعر فوزي العنتيل.

وقدم لنا فيها — بالإضافة إلى القصائد الشعرية والقصائد القصصية المختارة من الشعر الشعبي المجري الذي استقى جميع شعراء المجر من نبعه، كما استلهمه كبار الموسيقيين المجريين مثل بيللا بارتوك وزلتان كودالي — أقول قدَّم لنا قصائد ومقطوعات مختارة لتسعة عشر شاعرًا مجريًّا تبدأ من عصر النهضة إلى منتصف القرن العشرين.

وقد تغلغل فوزي العنتيل في روح هذا الشعر، وحاوَل الحفاظ على أسلوب القصيدة ونبضها وبنيتها وهندستها؛ فترجمته تتراوح بين الالتزام بالشعر الموزون المقفَّى على طريقة شعرنا العمودي أو التقليدي، مع عدم التقيُّد في معظم الأحيان ببحرٍ واحدٍ في القصيدة الواحدة، بل التنقل بين أكثر من بحر حسب الموقف النفسي أو ضرورات المعنى والحوار، أو مراعاة للأصل نفسه — في ترجمته الإنجليزية التي اعتمد عليها — وبين التخفف من قيد القافية والوحدات البيتية المتوالية واللجوء إلى نظام التفعيلة في شعرنا الحر الجديد الذي يصطلح أحيانًا على إطلاق اسم شعر التفعيلة عليه، وذلك كله مع الالتزام الدائم بالأمانة والدقة والحساسية المرهفة في محاولاته الدَّءوب لنقْل المعنى والشعور — بل لخلقهما خلقًا جديدًا — في ثوبٍ عربي، أجمل ما يفتنك فيه أنه ثوبٌ عربي أصيلٌ وخالٍ من الرقع الغريبة، على الرغم من غرابة وقْع الكثير من أسماء الأماكن والأشخاص على أذن القارئ العربي …

ولعل أهم ما جذب الشاعر وعالِم الفلكلور إلى التصدي لهذا الجهد الكبير — مع شعر بلدٍ صغير مكتوب بلغةٍ بعيدة كل البعد عن الانتشار أو العالمية — أنه شِعر أمةٍ شجاعة كافحَت طوال تاريخها — ومنذ القرن العاشر الميلادي على الأقل — في سبيل استقلالها، وعانت منذ القرن السابع عشر وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية أقسى ألوان العذاب، وقدمَت أعظم التضحيات في سبيل التحرُّر من نير الاحتلال التركي العثماني والنمسوي والنازي والسوفييتي. وربما كان أعجب ما في هذا الشعر وأقدره على دعوة القارئ للافتتان به وإجلاله وإكباره هو أن أصحابه بغير استثناء من أرباب السيف والقلم، وليس معنى هذا أنهم جميعًا قد سقطوا في ميدان حروب الاستقلال التي لم تنقطع في تاريخ المجر الحديث كما حدث لشاعرها الأكبر والأشهر شاندور بيتوفي (١٨٢٣–١٨٤٩م) وغيره، بل معناه أن هؤلاء الشعراء جميعًا لم يتخلوا لحظةً واحدةً عن الانشغال بهموم شعبهم الفقير المظلوم، والتعبير عن آلام مواطنيهم البسطاء المطحونين من الفلاحين والعمال البؤساء، والرجوع بصفةٍ مستمرة إلى نماذج البطولة والفداء في تاريخهم الوسيط والحديث والمعاصر … ومن يدري؟ لعلَّ ظروفنا السياسية والاجتماعية في الفترة التي ترجم فيها المترجم — أو بالأحرى

أبدع! — هذه المختارات، قد كانت من أهم الحوافز التي شجعَته على الإقدام على المحاولة الصعبة والخطرة، وهي ظروف النضال في سبيل الوحدة العربية، ومقاومة الحزن والألم الفاجع الذي أحس به الإنسان العربي بعد النكسة المشئومة، والجهود المشتركة للمفكرين والأدباء والشعراء العرب لإيقاظ الأمة وتنبيهها وتحذيرها وحفز كل قواها المتطلعة إلى التقدم والنهضة للصمود في وجه عدوٍّ إرهابي غادر لم ولن ينقطع إرهابه وغدره حتى يقتنع بأنه يواجه أمةً حرةً وقوية لا تقل عنه قوة ... ثم مَن يدري أيضًا؟ ... ربما كانت المحاولات المشتركة للشعراء العرب لتجديد شعرنا وتثويره بناءً ولغةً ووظيفةً، ربما كانت وراء محاولة فوزي العنتيل — رحمه الله — الذي شارك بنصيبٍ وافر في مسيرة الشعر العربي الجديد، وكانت ترجمته للشعر المجري جزءًا لا يتجزأ من جهوده الصادقة التي لم يقف النقد عندها — كما هي العادة! — الوقفةَ التي تستحقها عن جدارة.

(١٠) والمثل الثاني للترجمة الشعرية يقدمه كذلك شاعرٌ مبدع هو المرحوم محمد البخاري، الذي نقل لنا عن الفرنسية ديوان شاعر الحرية والثورة والحب والعدل والسلام ناظم حكمت «أغنيات المنفى»[٥] وهو الديوان الذي كتبه بعد الخروج من سجنٍ دام ثلاث عشرة سنة متصلةً في خمسينيات القرن الماضي تحت عنوان «المنفى حرفة شاقَّة». ويضم الديوان خمسين قصيدةً أشبه برسائل تفيض بالحب والأمل والعذاب بين المَنافي المختلفة، بعث بها الشاعر إلى زوجته وابنه محمد المقيمين بعيدًا عنه في إستانبول.

وقد نظم منها المرحوم البخاري إحدى وعشرين قصيدة في شعرٍ عذب متدفِّق بالحماس والحنان والصدق، وفي بحرٍ بسيطٍ سهل المأخذ (لعله هو المتقارب أو المتدارك) طالما استخدمه شعراء التفعيلة وصاغوا فيه قصائدهم الغنائية والقصصية، وقد آثر البخاري أن يلجأ للترجمة النثرية النابضة بالغنائية والشاعرية في ترجمة أربع وعشرين قصيدة أخرى، بينما راوَح في بقية القصائد بين الشعر والنثر. ولا تقتصر هذه الترجمة أيضًا على أن تُشعرك بأنها «ليست ترجمة» لخلُوِّها من كل أثر للصنعة والافتعال والمعاظلة، بل تُحس معها — قبل كل شيء — بتوحُّد روح المترجم مع روح الشاعر إلى حدِّ التقمُّص أو الحلول ... وذلك شيءٌ متوقَّع من مترجمٍ آمَن بالاشتراكية التي آمن بها وتعذب من أجلها

[٥] أغنيات المنفى، ترجمة وتقديم: محمد البخاري، مراجعة: حسين مجيب المصري، تصدير: طلعت الشايب، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية ٢٠٠٢م، مشاركة في احتفال عالم الثقافة بمئوية ناظم حكمت (١٩٠٢–١٩٦٣م) وذلك عن الطبعة الأولى لسنة ١٩٧١م.

ناظم حكمت، وتبنَّى مبادئها وعاش ودعا في شعره السابق لقضايا العدل والحرية التي كافح المؤلف ونُفِيَ ومات في سبيلها وفي سبيل يوم أجمل لم يأت بعد ... والجدير بالذكر أن الشاعر قد سمع بنفسه بعض قصائد هذه الترجمة العربية، وذلك أثناء زيارته للقاهرة ومشاركته في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا في عام ١٩٦٢م، وتمنَّى أن تصِله مطبوعةٌ في كتاب، لولا أن الأزمة القلبية المباغتة فاجأَته لثالث مرة في بداية عام ١٩٦٣م، وقضَت عليه قبل أن ترى الترجمة النور.

(١١) ونأتي إلى المثل الثالث والأخير للترجمة الشعرية، والطريف فيه أنه لشاعر العامية المصرية الدكتور المهندس أسامة فرحات، الذي أعتقد أنه أحدث في دواوينه الأربعة ثورةً حقيقية في شكل قصيدة العامية ومضمونها الذي يستمده من حياة الناس اليومية وهمومهم وتجاربهم الواقعية، ويثريه ثراءً شديدًا بالإيحاءات الفكرية والثقافية والفلسفية، وينفث فيه من عواطفه الجياشة بالغضب والتمرُّد والسخرية معًا ...

والنموذج الذي أقصده هو الذي صدر قبل أحد عشر عامًا (١٩٩٢م) تحت عنوان «مختارات من الشعر الإنجليزي المعاصر»، وأعاد فيه المترجم إبداع قصائد سبق أن أبدعها في ثمانينيات القرن الماضي أربعة عشر شاعرًا من أكبر الشعراء الإنجليز المعاصرين (من أهمهم وأشهرهم فيليب لاركن وأيان هاملتون وشيماس هيني وبيتر بورتر وتيد هيوز وسيلفيا بلاث ور. س. توماس وأدريان ميتشيل وغيرهم ممن قدَّم المترجم في نهاية المجموعة نبذةً موجزة ووافية عن كل واحدٍ منهم ...)[٦]

وقد آثر المترجم، على حدِّ تعبيره، أن تكون ترجمته لهذه المختارات في «صوغٍ شعري»، وحاول قدر الطاقة أن ينقل الجو النفسي للقصائد، والصور الشعرية بها، مع تمثل الأسلوب المتميز لكل شاعر في عرض موضوعه ...

وهذه العبارات — التي تتضوع بعبير التواضع الشديد — لا يمكن أن تقلل من أهمية هذه المحاولة التي استحقَّت أن تُوضَع إلى جوار المحاولتين سابقتَي الذكر، ولا أن تغض من الدور المتميز الذي تساهم به في الوصول إلى حلٍّ أمثل للمشكلة الأزلية عن ترجمة الشعر بين المؤيدين لها — على أساس أن ما نكسبه منها لا يقل عمَّا نخسره — والمعترضين عليها بصورةٍ مطلقةٍ بزعم استحالتها (من الجاحظ وعبارته المشهورة في كتاب الحيوان

[٦] مختارات من الشعر الإنجليزي المعاصر، ترجمة: أسامة فرحات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

إلى شيلِّي ونزار قباني الذي اشتهرَت عبارته القائلة بأن الشعر نار والترجمة رماد، وغيرهم وغيرهم حتى يومنا الحاضر ...) ولأن المشكلة عسيرة، ولأنني قد ناقشتُها في مقالَين طويلَين سبق نشرهما،[٧] فإنني أرجع إلى ترجمة أسامة فرحات الشعرية التي لا يسعني إلا الترحيب بها واعتبارها خطوةً إلى الأمام على الطريق الطويل نحو الترجمة التي تقربنا من الأصل بإيقاعه الموسيقي وصوره ومعانيه وبنيته الشكلية، وإن كان من المستحيل بطبيعة الحال أن نصل في أي لغة من اللغات إلى الترجمة المكافئة تمامًا للأصل، أو إلى الترجمة التي يمكن أن تُغنينا بصورةٍ مطلَقة عن الرجوع له في لغته الأصيلة. وتزيد قيمة المحاولة (بجانب المحاولتَين السابقتَين) حين نتذكر أن أصحابها شعراء، وأن ثقافتهم وموهبتهم ومعرفتهم بتراثهم الرسمي والشعبي — أو الفصيح والعامي — قد ساعدَتهم على التغلغل في روح النص الأصلي وتحسُّس جسده اللفظي والصوتي والنغمي ... ومن لم يكن شاعرًا في لغته أو مسكونًا بروح الشعر إلى حدِّ العشق أو الجنون؛ ففي الترجمة النثرية الأمينة والحساسة ما يشبع أشواق محبي الشعر ويلبي طموحهم إلى الإبداع الترجمي الذي يلتحم فيه العلم والفن والدقة والذوق المرهف ...

ولقد تمكن أسامة فرحات — كما يقول الدكتور ماهر شفيق فريد في تقديمه لهذه المختارات — بفضل دقَّته وإيقاعه الشعري، وموازنته بين الحرية والتصرف، من نقل هؤلاء الشعراء إلى العربية نقْلًا أمينًا وجميلًا في الوقت ذاته ... والحق ما قاله الناقد الكبير، ولكني أتمنى أن يُراجع شاعر العامية الموهوب ترجمته الجميلة فيجبر بعض الكسور التي تسللَت إليها (وأدركتُها بحسِّي الموسيقي لا بمقاييس الخليل التي لم أتعلمْها ولم يَعُد في العمر متَّسعٌ لتدارُك ما فات!) وإعادة تنظيم السطور حسب ما جرى عليه الشعراء الجدد في ترتيب نظام التفعيلات. وتبديد سُحب الغموض التي تلفُّ بعض الأبيات والمقطوعات. وليته يتوسع في ذكر قصائد أخرى لشعراء لم يورد لهم سوى قصيدةٍ واحدة، أو يفكر في المستقبل في التركيز على شاعرٍ واحد، كما فعل مصطفى بدوي مع فيليب لاركن وبدر الديب مع أيان هاملتون، حتى نسكن للشعر والشاعر، ونعايشه في بيته وفي عالمه، ونمتلئ بتجاربه ورؤاه وحدوسه وأحلامه ...

[٧] ترجمة الشعر، مجلة فصول، المجلد الثامن، العدد الثاني، ١٩٨٩م، وكذلك شهادة عن ترجمة الشعر التي نُشرَت كذلك في مجلة فصول سنة ١٩٩٨م.

(١٢) وأخيرًا أتمنى أن تساعد هذه المجموعة المختارة من القصائد على مراجعة بعض الأحكام الشائعة والجائرة عن استحالة ترجمة الشعر من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى[٨] (أيْ: من نظامٍ صوتي ودلالي محدَّد إلى نظامٍ آخر مختلفٍ عنه)، بحيث يترسخ في وجداننا اليقين بأن ترجمة الشعر بوجهٍ خاصٍّ يمكن أن تكون عملًا إبداعيًّا، إن لم يكافئ الأصل فلن يقل عنه في بعض الأحيان جمالًا وتأثيرًا، وذلك حسب موهبة المترجم وشاعريته وقدرته على تقمُّص روح النص الأصلي وتعمق جمالياته الشكلية والإيقاعية وإعادة إبداعه من جديد ... ولست أشكُّ لحظةً واحدةً في أن تذوُّق مثل هذا الشعر (سواء في هذه المجموعة المتواضعة أو في غيرها من المجموعات التي ذكرتُها أو التي لم تبلُغ إلى علمي) لستُ أشكُّ في أنها ستضيف الجديد والثمين إلى خبرة القارئ بنفسه وواقعه الطبيعي والإنساني، وتزيد من رصيد وعيه بالحياة والجمال والحرية والعدل، وتأخذ بيده إلى أرض «الحلم الممكن» لكي يشارك الشعراء في هذا الحلم الإنساني، ويضع يده في أيديهم للعمل على تحقيقه، في وقتٍ أصبح مجرد بقاء الجنس البشري نفسه أو اندثاره موضع استفهام كبير وشديد الإلحاح ...

(١٣) لقد آمنتُ — طوال رحلتي مع الحياة والمعرفة والكتابة — بأن الشعر «إنقاذ»، وأن الشاعر «منقذ»، وأن نجاة البشرية ووحدتها وسلامها — لا سيما في أوقات المِحَن وعند نُقط التحوُّل الحاسمة — كامنةٌ فيه على الدوام. وكم أعطيتُ لحكماء وشعراء قدماء ومعاصرين من وقتي وجهدي وحبي (من إيب-أور وتحذيراته المشهورة في أواخر الألْف الثالثة قبل الميلاد بعد انهيار الدولة القديمة في مصر، إلى حكماء بابل والصين واليونان وشعراء كبار تقدم هذه المجموعة بعض أعمالهم، إلى شعراء عرب — ذكرتُ بعض أسمائهم الكريمة من قبل — من زهير بن أبي سُلمى إلى أمل دنقل وصلاح عبد الصبور) وقد تصادَف العمل في هذا الكتاب مع المآسي التي داهمَتنا منذ الهجمة الهمجية الأخيرة لدولة الإرهاب

[٨] من هذه الأحكام الظالمة التي يتمثل بها الكثيرون دون تروٍّ نذكر المثل الإيطالي الشهير: «أيها المترجم، أيها الخائن» ... وعبارة الجاحظ الشهيرة التي وردَت في الجزء الأول من الحيوان: «الشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطَّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حُسنه، وسقط موضع التعجُّب ...»، وعبارة الشاعر شيلِّي: «إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تمامًا، مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى زهرية ...» (دفاع عن الشعر، ١٩٥٢م) وأخيرًا مثل عبارة الشاعر الأمريكي روبرت فروست: «إن الشعر هو ذلك الذي يفسد عند الترجمة ...»

الإسرائيلي التي أيقظَت فيَّ وفي كل عربي الإحساس الفاجع بالعجز والإذلال والمهانة، مع الوعي النهائي بضرورة التغيير والعمل الجدِّي الحاسم والأمين للسير على طريق النهضة، والمقاومة الصامدة لكل ما يعوق تقدُّمنا الذي لا بديل عنه إلا التهميش والانقراض. ولا أكتم القارئ أنني شعرتُ باليأس وعدم الجدوى أو المعنى من كل ما قدمتُ وما قدَّمه جيلي كله من «ثقافة» أعتقد أنها لو كانت «فعَّالةً» ومُغيِّرةً بالقدر الكافي ما وصل حجم المأساة الجماعية إلى الحدِّ الباتر والقاتل الذي وصل إليه. لقد بات من الضروري أن نراجع أنفسنا وحياتنا وثقافتنا وعلمنا وفننا وأدبنا وسائر أنماط نشاطنا وسلوكنا مراجعة جذرية أمينة بغية تأسيس ثقافةٍ فعَّالةٍ وقادرة على تغيير الوعي والواقع تغييرًا حقيقيًّا، ثقافة مقاومة لم يبْقَ أمامنا بديلٌ عنها — كما سبق القول — غير الرضا بالذل والاندثار الذي يستحيل أن يرضاه أي عربي لدَيه ذرة وعي بتاريخه وتراثه وقيَمه وحاضره ومستقبله. ومَن غير الشعراء المحذِّرين والمبشِّرين (أي الفاتيس VATES كما كان الرومان يسمون الشاعر العارف والمنبِّئ والمتنبِّئ) يمكن أن يهدي موكبنا المضطرب في زماننا العربي العاجز المكتئب؟! يحضرني الآن قول الشاعر بريشت في إحدى قصائده المتأخرة: «الشيء الوحيد الذي يجب عليك أن تتأكد منه، هو أنك ستسقط حتمًا عندما تكفُّ عن المقاوَمة ...»[٩] إن الشعر في صميمه — كما أسلفتُ — مقاوَمة. فقد كان الشعر الحقيقي على الدوام نوعًا من المقاوَمة لكل أشكال القبح والتشوُّه والظلم والاستبداد، وكان — وسوف يظل — غناءً وتمجيدًا للحياة والجمال والإنسان؛ فالشعر — كما قال ألوار — عونٌ على الفعل، وأسلوب للمقاوَمة والعمل والتغيير، وزرع الحقيقة نفسها في قلب الواقع اليومي والعملي لكل الناس؛ فهل سنرتفع — على ضوء مصابيح الشعراء — إلى مستوى وتبعات الموقف الذي سميته «نقطة التحول»؟ وهل سنشْرع بكل الجدِّية والحزم وبطاقة الإيمان والأمل في المشاركة بكل ما يستطيعه كل واحدٍ منَّا في دعم ما وصفتُه بالثقافة الفعَّالة التي تُغيِّر عالمنا المحتاج إلى التغيير؟ وهل آن لشاعرنا العربي — الذي كاد أن يغرق في طوفان الثرثرات النقدية والتجارب النرجسية والعشوائية — أن يستلهم الأسماء التي ذكرتُها والتي لم

[٩] من إحدى قصائد بريشت التي كتبها في أخريات أيامه وسمَّاها مرثيات بوكو (نسبة إلى المكان السويسري الذي اعتكف فيه لكتابتها)، وتقول أبيات القصيدة القصيرة: لقد تصورت دائمًا أن أبسط الكلمات فيه الكفاية/عندما أقول الحقيقة عما يجري في الواقع فلا بُد أن يتمزق القلب، ولكن الشيء الوحيد الذي يجب أن تتأكد منه ... إلخ.

أذكرها من تراثه وتراث غيره القريب والبعيد، وأن يرسل غناءه الوجداني تعبيرًا عن «الأنا» التي اتحدَت «بالنحن» كما سبق القول، ويشارك بدَوره الأساسي في تحقيق المطلب الذي يتردد على الألسنة والأقلام من إعادة إبداع الواقع؟ وهل سيقدر لهذه المجموعة، أو لبعض أصواتها على الأقل، أن تساهم ولو بنغمةٍ واحدةٍ في الجوقة المأمولة والنشيد الجماعي المنتظر؟

(١٤) والكلمة الأخيرة أتركها للقارئ ... فأتمنى أن يستمتع ويفيد — على حد قول هوراس — من هذه المجموعة، كما أتمنى من كل من يملك ناصية العَروض أن يتفضَّل مشكورًا وينبهني إلى الكسور التي ربما تكون قد تسلَّلَت إلى عظام بعض القصائد ويساعدني أيضًا على جبرها ...

وفي النهاية أعترف للقارئ بأنني لم أكتشف أن عنوان الكتاب «للحب والحرية» فيه تكرار أو تنويع على عنوان مجموعة الأشعار المجرية التي ترجمها الصديق الشاعر المرحوم فوزي العنتيل وسبق الحديث عنها، أقول: لم أكتشف ذلك إلا مع القراءة الثانية لهذه المجموعة في الشهور الأخيرة، ولعله أن يكون قد رسخ في عمق أعماق وجداني أو لاشعوري ما يقرب من ثلاثين سنة، ولعل الاحتفاظ به والتنويع عليه أن يكونا تحية وفاءٍ للذكرى العطرة للشاعر والعالم المرموق رحمه الله وأرضاه ...

أحمده سبحانه على عونه وتوفيقه، وأستغفره وأسأله الصفح عن الخطأ والتقصير، إليه تُرجَع الأمور، وإليه المصير.

عبد الغفار مكاوي

سافو: القرن السادس ق.م.

شذرات من شعر سافو

الآن قد غاب القمر،
وغابت الكواكب السبعة (عن وجه السماء)،
انتصف الليل،
ووقت الانتظار فات،
وها أنا الآن أنام وحدي ...

* * *

حبيبتي الصغيرة الجميلة
تُشبه في فتنتها ورودًا من ذهب،
حبيبتي واسمها كلايس،
لو قدَّموا لي «ليديا» القوية الثرية
فلن أبادل الحبيبة
بها ولا بأي مملكة
تفوقها في البأس والثراء.

* * *

يا ميكا،
ليس من العدل أو الإنصاف
أن تنسي حبي ووداديِ،
أما أنا يا ميكا،
أنا لن أتخلى أبدًا عنكِ ...

* * *

تناوَلِي القيثار،
وأنشدي الأشعار،
وغنِّنا عن حُسن أفروديت —
زهرة البنفسج التي
تحلَّى صدرها
بزهرة البنفسج المعطَّرة —

* * *

ما أكثر الذين يعشقون رؤية الجيوش
والفرسان والجياد،
ومن يرَون في جحافل المشاة والسفن
أجمل شيءٍ فوق أرضنا السوداء،
أما أنا فأجمل الأشياء عندي
ما يحبُّه الفؤاد.
(من يدري؟)
قد يذكرنا الناس
في زمنٍ مقبل ...

* * *

كل النجوم حول القمر الجميل
تخفي وجهها الوضاء،
حين يُلقي البدر نوره الفضيَّ
فوق أرضنا السوداء.

* * *

إليك أفروديت،
أيتها الإلهة الجميلة المخلَّدة،
وأنتِ فوق عرشكِ الملوَّن البهيج،
إليكِ أرفعُ ابتهاليَ الحزين،
لا تقهري الفؤاد بالهموم والشجون،
بل خلِّصيه واسمعي نِداه،

وباركي أحلامه وشوقه، وكوني
حليفتي، منقذتي، (وسرِّيَ المصون).

* * *

أنا لا أزعم أبدًا
أني ألمس (بيديَّ)
سماء (الكون) ...

* * *

ما من أنثى واحدة
تحت ضياء الشمس الساطع
ستنافسها في حكمتها،
أو ستُدانيها (في الحُسن الرائع)،
أبدًا لن يحدث هذا ...

* * *

وكما طار الطفل لأمِّه،
كذلك طرتُ ...

* * *

حبيبتي ...
تناوَلي القيثار،
وغنِّنا الأشعار،
فها هي الشيخوخة (المَقيتة)
قد حفرَت آثارها (المميتة)
هنا ... هناك فوق جلديَ (المغبرِّ كالرماد)،
وشعريَ الذي كساهُ الشَّيب بالبياض،
ودَّعَت خصلاتُه السواد،
وركبتاي الآن ليس تحملاني،
وكانتا في ميعة الشباب ترقصان،
خفيفتَين (حرَّتَين) كالغزلان،

(وكنتِ يا حبيبتي وكان)
فما الذي عساي أن أفعله،
وما الذي أملكه،
وقد فات الأوان ...

* * *

وأنا نفسي
كنتُ أكلِّل رأسي بالزهر
لَّما أن كنتِ صبية،
النوم الأسود بالليل
(يُغمِض) عندئذٍ أعيُنَنا ...

نُواحٌ على أدونيس[١]

الفتيات:

آه! إن أدونيس يموت
شابًّا ... وجميلًا!
كيبريس ...[٢] ماذا نفعل؟

رئيسة الجوقة:

اضرِبن يا بنات صدركُن!
مزِّقن يا بنات ثوبكُن!

---

[١] كان أدونيس في الأسطورة الإغريقية هو العاشق الشاب لأفروديت (فينوس عند الرومان ...) وهو روحٌ من أرواح النبات أو الخضرة، وُلِد من شجرة الآس التي أصبحَت فيما بعدُ رمزًا له، كانت فواكه الخريف تُقدَّم إليه وأحواض الزهور تُسمَّى باسمه. وكان في كل سنة يموت ويُبعَث من جديد. وقد كانت عبادته معروفة في جزيرة ليسبوس، ولا شك في أن سافو كتبَت عنه بعض الأغاني التي كانت تنشدها بنفسها أو مع الجوقة.

[٢] نسبة إلى جزيرة قبرص، وهو أحد أوصاف أفروديت التي كانت عبادتها سائدة هناك ...

الصبية على المغزل

آه يا أمي الحلوة
من شِدَّة شوقي لحبيبي،
ما عادت في نفسي قوة
لتُحرك كفَّاي المغزل،
قدَرٌ كتبَته أفروديت
عليَّ وحظِّي ونصيبي ...

من أغاني الزفاف

وكما تحمرُّ التفاحة
— والتفاحة حلوة —
فوق الشجرة
في أعلى غصن،
نسي الجانون جميعًا أن يلتقطوها
— لا لم ينسَوا —
هم فشلوا في أن
تصل إليها أيديهم،
(فمضوا لم يجنوا غير الحسرة!)

* * *

يا نجمة المساء
ترجعين للوطن،
من قدَّرَت أشعة «إيوس»
أن يتوهوا في الشتات والحزن،
فتُرجِعين للرُّعاة قطعان الغنم،
والابنةَ التي ضيَّعَت الطريق،
تُرجِعينها لحضن الأُم ...

* * *

وأنت يا عريس يا حبيب
بأي شيء يا ترى أشبهك؟
بقدٍّ عود أملد
أريد أن أشبهك!
لتبتسم لك الحظوظ يا عروس
ولتبتهج يا أيها العريس!

* * *

أنت يا أجمل من كل النجوم!

* * *

أتوسل، أبتهل لكن
يا ربَّات الفن،
تعالَين تعالَين إليَّ
واترُكن البيت (...)
بيت أبيكُن الذهبي ...

* * *

الآن ازدهَت الأرض جَمالًا
وازدانَت بأكاليل الورد.

سافو — الشاعرة الإغريقية التي عاشت وغنَّت فيما بين القرنَين السابع والسادس قبل الميلاد — هي أول وأعظم شاعرةٍ غنائية أنجبها الغرب في فَجره الشعري المبكر قبل بداية عصر الفلسفة والعلم. اختلفَت الآراء حول تاريخ مولدها، حدَّده بعض الرُّواة والمؤرخين بالفترة الواقعة بين عامَي ٦١٠ و٥٩٨ق.م. والمرجَّح أن هذه الفترة المذكورة كانت هي فترة ازدهارها، وكان الإغريق يربطون الازدهار ببلوغ الإنسان سنَّ الأربعين وبالاحتفالات الأوليمبية، وأن الشاعرة وُلِدَت بعد سنة ٦٥٠ق.م. في مدينة إريزوس بجزيرة لسبوس، وعاشت في مدينة ميتيلينة عاصمة الجزيرة أو كُبرى مدنها في الفترة التي حكم فيها «إلياتيس» — جد الملك الشهير كرويزوس، أو قارون عصره! — مملكة ليديا الثرية القوية المجاورة لجزيرة ليسبوس، ثم نُفِيَت — أو ربما نَفَت نفسها بنفسها! — حوالي سنة ٦٠٠ق.م. إلى جزيرة صقلية، وقضَت فترةً من الوقت في مدينة سيراقوزه (أو سراقسطة) على أثر اشتعال الاضطرابات في موطنها بعد سيطرة الطاغية الفرد ميرزيلوس على الحكم.

المهم أنها عاشت وأبدعَت أغانيها العذبة وأنشدَتها أيضًا على القيثار في هذا العصر الذي يُسمِّيه البعض العصر الغنائي، تمييزًا له عن عصر العلم والفلسفة والديمقراطية الذي سيأتي بعده بحوالي قرنين كما سبق القول، وأفضِّل — مع الفيلسوف ياسبرز في كتابه المهم عن فلسفة التاريخ — أن أُسمِّيه العصر المحوري للتاريخ البشري؛ ففي هذه الفترة المحورية نفسها وُلِد بوذا في الهند البعيدة، ولاو تزو وكونفوشيوس في الصين الغامضة، وحكم نبوخذ نصر في بابل، ودعا أرميا وحزقيال إلى النبوة، وحارب بسمتيك فرعون مصر الآشوريين، واستولى كيروس (قورش) مؤسس الإمبراطورية الفارسية على السلطة، وشرع صولون الحكيم في أثينا، وراح حكماء الإغريق السبعة ينطقون بعباراتهم الخالدة عن التواضع والاعتدال والتزام الحدِّ والعفو عند المقدرة، وكل هذا في نفس الوقت الذي كانت فيه سافو تنشد أغاني الحب الصافية، وتشكو فعل الزمان والشيخوخة والحظ بأنغامها الشجية، وتزف مواكب «بناتها» إلى بيت الزوجية القريب، أو تُودِّعُهن قبل السفر إلى بيوتهن الجديدة البعيدة …

التفَّت حولها في «ميتيلينة» مجموعات من بنات الطبقة الميسورة في ذلك الوقت؛ فكانت ترعاهن وتعلمهن آداب السلوك اللائق بجانب الشعر والعزف والغناء والرقص، وتهيئهن لتحمل مسئوليات الحياة الزوجية، كما تصفِّف شعورهن، وتضع على رءوسهن أكاليل الورد والبنفسج والآس واللوتس والسنبل البري، ثم تقوم بإحياء ليالي زفافهن وإتمام كل اللمسات الفنية الضرورية التي تزيِّن العروس «الحبيبة»، وتجعلها نجمةً أجمل من كل النجوم … ولذلك يتوجَّه الخُطَّاب في قسمٍ كبير من شِعرها إلى الفتيات اللاتي أحبتْهن وأحببْنها، وإلى ربَّات الفنون وبخاصة كيبريس أو أفروديت، وذلك فضلًا عن قصائد — أو بالأحرى شذرات من قصائد — تتغنى فيها بجمال ابنتها كلايس أو تحذر فيها شقيقها من غواية الفاتنة المصرية دوريخا، التي ربما تعرَّف إليها في المستوطنة الإغريقية ناوكراتيس (وتوجد بقايا أطلالها وآثارها في محافظة البحيرة بمصر) ثم غرق في حبها ولم يفق منه أبدًا …

وإلى جانب هذه القصائد التي كانت تُنشَد على القيثارة، أبدعَت سافو أغاني الزفاف (أبيثالاميا) التي كانت تُلقيها الجوقة — برئاسة سافو في الغالب — بمناسبة خروج إحدى البنات من بيتها أو «مؤسستها التربوية والفنية» إلى بيت زوجها، وهي أغانٍ تتميز بإفادتها من الحياة الشعبية وتأثُّرها بالأدب الشعبي …

أَلقَت أشعار سافو بذور الشعر الغنائي أو الوجداني في تربة التراث الغربي كله، بل طبعَت الشعر الغنائي بطابعه الذي لم يفارقه إلى اليوم: صدق التجربة الباطنية الحميمة وعمقها، وقوة العاطفة الشخصية أو الذاتية، وبساطة التعبير بلغةٍ عفوية قريبة في أكثر الأحيان من اللغة الشعبية الحيَّة المباشرة، وناطقة بكل طبقات وألوان المشاعر الإنسانية من حبٍّ وسعادة وحنين للمحبوب، وحزنٍ على الفراق، وأسًى لأفول أنوار الصبا وزحف كآبة الشيخوخة …

وقد جمعَت أشعار سافو — أو بمعنًى أدق شذراتها المتبقية التي عُثِر على بعض أوراقها البردية في حضن أرض «البهنسا» الدافئة الطيبة التي صانت عددًا كبيرًا من آيات التراث الإغريقي التي كانت مجهولة — في تسعة كتب باللهجة الأيولية التي كُتبَت ونُطقَت وجُددَت بها في الأوزان والبحور التي يُنسَب إليها واحد منها، وإن لم يصلنا منها — باستثناء قصيدتين مكتملتين إلى حدٍّ ما — سوى شذرات متفرقة تتفاوت بين السطر الواحد وعدة سطور تملؤها الفجوات التي أحدثها البلى وقسوة الزمن على الشعراء، الذين يقول عنهم شاعرٌ حديث — وهو هولدرلين الذي ظُلِم في حياته وبعد موته أيضًا: إنهم يحيَون مسالِمين كما تحيا الوردة على النور، وإنهم يعيشون على الصورة الجميلة حالمين وسعداء ومساكين (من قصيدته خبز ونبيذ، التي تجدها في كتابي المتواضع عن هولدرلين) …

تنوعَت أحكام الكُتَّاب والمؤرخين ورواياتهم وأساطيرهم حول سافو، من الإشادة بجمالها وسحر شعرها إلى حدِّ وصْفها — على لسان أفلاطون — بربة الفنون العاشرة، ومحاكاة أسلوبها وأوزانها (لدى شعراء الحب عند الرومان بوجهٍ خاصٍّ مثل كاتول وهوراس)، إلى الحديث عن المحاولات الفاشلة للشاعر الثوري المتمرد على الطغيان والمعاصر لها — وهو الكابوس — في الزواج منها، وحبها التعس لفاءون — على نحو ما ورد في قصيدةٍ لأوفيد بعنوان رسالة سافو إلى فاءون، ويأسها من هذا الحب إلى حدِّ إلقائها بنفسها في البحر من فوق صخرة ليكودية، ثم اتهامها بالحب المثلي «لبناتها» إلى حدِّ دمْغِها بالشذوذ المرَضى ووصْف ملامح وجهها وبنية جسدها بالقبح والدمامة، وإطلاق اسم جزيرتها — ليسبوس — على ذلك النوع من الحب الذي تُحرِّمه القيم والأخلاق (مهما صرَّحَت به بعض الدول الحديثة في عصرنا الملوث المضطرب!) … إلى آخر هذه الروايات التي تنحطُّ في تقديري إلى حضيض الخرافات، ولم تصمد للنقد والتحليل اللغوي والتاريخي لنصوصها الشرعية الباقية …

لقد وصف بعض الأقدمين سافو فقالوا: إنها شيء معجز، وجاء المحدثون فعبَّروا عن دهشتهم إزاء أغانيها الساحرة البسيطة، ووقفوا أمامها كما يقفون أمام لغزٍ محيِّرٍ

مجهول. وتقدمَت البحوث اللغوية والتاريخية فلم يعد أحد يتحدث عن لغز ولا مجهول، وتحررَت شخصية الشاعرة من كثيرٍ مما علِق بها من خرافات وغرائب، وتبينَت ملامحها من خلال الشذرات الباقية من أشعارها فإذا هي ملامح مألوفة، تدهش القارئ ببساطتها وصدقها النادر، ولكنها تنقل إليه دقات قلب الإنسان في كل مكان وزمان، حين يملكه الشوق والحنين، وحين يفتنه الحب والجمال …

أرجو أن تكون قراءتك لهذه الشذرات القليلة بمثابة العودة إلى الأصل والمنبع، وارتياد الأرض المقدسة التي كان الشعر فيها قريبًا من الحقيقة، أو هو الحقيقة نفسها قبل أن يضِل في متاهات التصنُّع والتعقيد والتجديد واستعراض القدرة على التجريب واللعب والعبث والإبهار … وإذا شئتَ المزيد من هذه الشذرات فارجع إلى كتابي عن سافو، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٦م.

وأرجو في النهاية أن تلاحظ أن كل السطور أو الأبيات التي وُضِعَت بين قوسين هي زيادةٌ مني، إما لتوضيح النص الأصلي، أو لدواعي الوزن والتقفية، ولذلك تقع مسئوليتها — في نصوص سافو أو غيرها من الشعراء — عليَّ أنا وحدي …

ألكايوس – القرن السادس قبل الميلاد

شذرات – أخيل وثيتيس

غلبَته الأحزان
فرفع الصوت بشكواه
إلى الأم الجالسة على شط البحر —
ثيتيس أجمل كل جميلات بنات البحر —
وهي احتضنَت ركبة زيوس
باكيةً متضرعةً أن يتلطف بأخيل
ويُخلِّصه من محنة غضبه.

(أغنية لألكايوس عن أخيل وأمِّه ثيتيس)

الموجة تزحف، نحن الأدرى بهبوب الريح الرعناء
والمحنة تعصف، وعناءٌ ينتظر مسيرتنا أي عناء
... ...
لا يتردد أحدٌ منكم، لا يجبن أحد منذ الآن!
سنخوض صراعًا مرًّا، ما في ذلك شك،
فليذكر كلٌّ منكم ما قاسَينا من أهوالٍ وتحمَّلْنا من أحزان،
والزمن سيكشف معدن كلٍّ منكم (يا أبطال ويا فرسان)،
أبدًا لن نلصق بالأجداد العار،
فالأجداد النبلاء بحضن الأرض نيام،
... ...

والبطل الباسل يتعلم من أفعال الآباء،
وإذا كان القلب يجيش بصدري كالعاصفة الهوجاء،
ويمور ويركض كجوادٍ (شق عناء سماء)،
فلسوف أروِّض حسِّي الفائر وسألجم (ثورته الجامحة الحمقاء)،
... ...
لن نسمح أبدًا أن يتسيَّد أو يتحكَّم فينا أحدٌ بعد الآن،
... ...
ليت الآلهة الخالدة تجود علينا بالنصر ...
... ...
الآن يحق لنا أن نشرب يا أصحاب كما يهوى القلب،
فلقد مات الطاغية أخيرًا،
ميرزيلوس يا أصحابي مات!

* * *

وطالما سقطْنا للحضيض
ثم قُمْنا ونهضْنا من جديد ...

* * *

هذا الرجُل الملهوف على السلطة
سوف يجرُّ مدينتنا للهاوية،
وها هي ذي تترنح ...

* * *

ها هو يضع السلطة في قبضته وحدَه،
هو من جعل الصخرة تتدحرج،
وبأمرٍ من هيرا ...

* * *

وهو المتعجرف والمتغطرس وبلا حد ...

* * *

ابنٌ لأبٍ غير نبيل،
هو بيتاكوس،
فرضوه علينا طاغيةً يتحكم في أقدار مدينتنا،

لكنَّ مدينتنا، وبإغراءٍ من شيطان،
نسيَت كل الأحقاد عليه،
بل راحَ الجمهور يصفِّق له!

* * *

لا لم ننجح في مسعانا قط،
ولم نُحسن وضع الخطة والنهج،
أما هو فتصور — كالثعلب —
أن يخدعنا بالكلمات المصقولة ...

* * *

مهموم أنا محزون من أعماق كياني،
لا الأصحاب ولا الخِلَّان،
ولا أنا نفسي ...
والحزن يمضُّ بصدري القلب ...

* * *

هذا هو ما قال أرستوداموس الإسبرطي!
ولم يخل من الفطنة شيء مما قال:
«المال، المال، المال،
ذلك ما يصنع رجلًا وسط رجال!»
لكن لم يحدث أبدًا أن حُسِبَ فقيرٌ
بين النبلاء ولا نُسِبَ إلى العظماء ...

* * *

فرُّوا مذعورين كما فرَّت أسراب الطير
حين تراءى في الأفق — كما الصاعقة — النسر!

(عن أغاني الحرب والتمرد ...)

أي طيورٍ هذي؟
الرقبة صُبِغَت بالألوان
وأشبه برقاب البط،

تفرد أجنحةً للطيران
وتنأى عن حافة هذي الأرض.

* * *

يُعمي العين تمامًا، وكذلك يسلب منا العقل.

* * *

سافو
يا ذات الشعر المنسدل كأزهار بنفسج،
يا صافية (الطلعة)،
يا رائعة البسمة من فمكِ العذب!

* * *

من جرَّاء مكائد أفروديت
— ابنة قبرص —
(في الفخ) سقطتِ ...

* * *

دعيني أدخل!
أعيري سمعكِ أغنيتي!
دعيني أدخل!
إني أتوسَّل،
أتوسل لكِ! ...

(عن شذرات الأغاني التي أنشدها في الغربة)

فلنشرب يا أصحاب!
ولماذا ننتظر الضوء
ولم يزل اليوم طويلًا؟
ناولْني الكأس لأشرب
تلك الكأس المتألِّقة الألوان،
تلك الكأس الكبرى هات!

ذلك أن ابن «سيميلي» قد وهب الخمرة يومًا للناس[1]
لكي ينسوا فيها الأحزان:
املأ لكي كأسًا، ثم اثنين!
املأها حتى الحافة! عندئذٍ سيدور الكاس
خفيفًا حول الكاس ...

* * *

فلنشرب يا أصحاب
لأن النجم يتابع في الأفق مساره ...

* * *

آه! فليَدْعُ لنا أحد «مينون» الجذاب العذب
ليشاركنا في المأدبة، ويغمرني بالبهجة والحب ...

* * *

الخمرة مرآةٌ ينظر فيها الإنسان
ذلك أن الخمرة أيضًا
يا ولدي المحبوب
يسميها بعض الناس حقيقة.

* * *

أما أنت فسوف تكون الساقي
وبنفسك تملأ كأسك ...

* * *

تعالَ، وشاركْني الشرب!

شكوى الفتاة

آه! يا لي من بائسةٍ مسكينة،
كيف وقعتُ (ضحية) حظي السيئ!

[1] ابن سيميلي هو ديونيزيوس إله الخمر والنشوة والعواطف الجامحة المتأججة في الأساطير الإغريقية — تجلَّى لها كبير الآلهة زيوس — حسب رغبتها — فاحترقَت بنيران صواعقه وبروقه ورعوده، ولكنه استطاع أن ينقذ ابنها الذي لم تكن قد ولدَته بعد ...

– بيت ...
– حظٌّ قاسٍ ...
– جاء عمًى لا يُشفَى منه ...
– وفي القلب، القلب الخائف،
تنمو للوعل الوحشي قرون،
– وكأن جنونًا ...
– من فِعل القدر الفاجع ...

(عن الشذرات المتبقية من أغاني الخمر ...)

قريبًا ستكون الحامي ...
... ...
لا ينشأ شيء أبدًا عن لا شيء ...

* * *

إذا نطقتَ دائمًا بما أردتَ أو رغبْت
فسوف لا تسمع من غيرك إلا ما كرهْت.

(عن الأقوال والحكم المنسوبة إلى ألكايوس)

لم يكن من الممكن أن تُذكَر الشاعرة الغنائية سافو ويُفرَد لها فصلٌ في هذا الكتاب بغير أن يُذكَر معها الشاعر ألكايوس[٢] المعاصر لها، والذي ارتبط اسمه باسمها، وقيل إنه

[٢] يختلف الباحثون حول تاريخ ألكايوس ومولده ومماته، يكاد الجميع يسلمون بأنه عاش حوالي سنة ٦٠٠ق.م. ولكن بعضهم يزعم — اعتمادًا على هيرودوت في تاريخه ٥: ٩٤، ٩٥ — أنه قد شارك في الحرب التي دارت بين الأثينيين من جهةٍ وبين مدينة ميتيلينة من جهةٍ أخرى بسبب النزاع بينهما على ملكية مدينة سيجيون، أي حوالي سنة ٥٥٠ق.م. وكان ذلك على عهد الطاغية بيزيستراتوس لا في عهد صولون.

والمؤكَّد أن ألكايوس قد عاصر الشاعرة سافو، لا لأنه وجَّهَ إليها ثناءً خجولًا ومتحفِّظًا حيًّا فيه ابتسامتها العذبة وطلعَتها الصافية وجدائلها البنفسجية، إذ يشكُّ البعض أيضًا في أصالة هذه الشذرة، ولا لأن شعره يحمل مشابه عديدة من شعر سافو في وصف الربيع خاصة، ولا لِزعم القدماء أنه أحبها وخطب ودها عبثًا، ولا لأن إحدى الزهريات التي يرجع تاريخها لسنة ٤٦٠ق.م. — وتوجد في الوقت

وقع في حبها (كما تشهد على ذلك شذرةٌ واحدة من سطرٍ واحد من بين الشذرات المتبقية من أغانيه التي عدا عليها الزمان عدوانًا قاسيًا، وتجدها بين المختارات القليلة من هذه النصوص). ولم يكن من الممكن أيضًا أن نغفل اسم بيتاكوس طاغية ميتيلينة — عاصمة جزيرة ليسبوس أو أكبر مدنها — الذي عاصره أيضًا وثار عليه ألكايوس ورفاقه من أنصار حكم الأقلية من طبقة النبلاء ثورةً جامحةً أدَّت إلى نفيه من وطنه ثم رجوعه إليه في النهاية بعد أن عفا عنه هذا الطاغية — أو الحاكم الفرد — الذي أيَّده شعب المدينة المتطلع آنذاك لشيءٍ من الحرية والإصلاح والمشاركة في الحكم، وربما كان من أهم بواعث تأييده له ووقوفه في صفِّه ضد الثوار الأرستقراطيين أنه جاء مثلهم من صفوف الشعب ومن طبقة العامة التي طالما دمغها ألكايوس، ودمغه معها، بالخسة والجشع والانحطاط …

تلك هي الصورة العامة التي تتردد عند الحديث عن «شاعر السيف» أو الشاعر الفارس والمتمرد على الطغيان فيما وصلْنا عنه من العصر القديم على ألسنة الرواة والمؤرخين والفلاسفة والعلماء الموسوعيين. وقد أثَّرَت هذه الصورة على تلقِّي تراثه الشعري في العصور القديمة نفسها، وهو التراث الذي قسا عليه الزمن كما قلت؛ فلم يتبقَّ منه — باستثناء بعض الأغنيات المتماسكة التي لا تخلو من سطورٍ ناقصة في بدايتها ونهايتها! — سوى شذرات

الحاضر في متحف ميونيخ — تصورهمًا معًا على جدارها، بل لأن الشاعر — في إحدى الشهادات المأثورة عنه — قد أشاد في إحدى أغنياته بالفيلسوف — أو بالأحرى أبو الفلسفة — طاليس، الذي لا نعرف كذلك تاريخ حياته وموته بالتحديد، وإن كان ينسب إليه أنه قد تنبأ بالكسوف الكلِّي للشمس الذي حدث في ٢٨ مايو سنة ٥٨٥ق.م. (راجع ص٩٠ من طبعة توسكولوم). ولما كانت التواريخ التي يقدمها الرواة والمؤرخون القدامى (هيرودوت، أويزيبيوس، أبولودور، ديوجينيس اللائرتي … إلخ) شديدة الاضطراب، إلا أن الأستاذ ماكس تروي — الذي نشر شذرات الشاعر وحققها تحقيقًا علميًّا رصينًا — يُرجِّح الرأي القائل بأن إليكايوس كان حيًّا يُرزَق خلال الثلُث الأول من القرن السادس قبل الميلاد، أي في نفس الوقت الذي عاش فيه كلٌّ من صولون وطاليس، وأن العبارة «الفلسفية» الوحيدة التي تُؤثَر عن ألكايوس (وهي لا ينشأ شيء من لا شيء) تؤكد وجود ارتباطٍ فكري بين الشاعر والفيلسوف؛ إذ إن هذه العبارة تعدُّ أحد الأعمدة الراسخة التي قامت عليها الفلسفة اليونانية عمومًا والفلسفة الطبيعية الآيونية بوجهٍ خاص، ورغم أنها لم تتأكد نسبتُها لطاليس، إلا أنها كانت تمثل المبدأ الذي انطلقَت منه فلسفته هو وزملائه المالطيين (أهل ميلية أو مالطية مهد الفلسفة على ساحل آسيا الصغرى وفي منطقة أيونيا) وهو أن الوجود قد نشأ بالضرورة عن مبدأ طبيعي أول (الماء أو الهواء أو النار أو التراب أو الخليط منها … إلخ) والمهم في هذا السياق أن العبارة المذكورة ربما قِيلَت ضمن أبياتٍ أخرى مفقودة من أغنية تشيد بالفيلسوف في أحد الاحتفالات المعتادة بالأبطال العظماء.

ممزَّقة كالأنقاض المتناثرة على أرضٍ خراب، وذلك في الوقت الذي نسمع فيه أن علماء مكتبة الإسكندرية كانوا قد جمعوا تراثه الشعري في عشرةٍ كتب كاملة، وهكذا استمر سوء الحظ الذي أصابه في حياته فأدرك تراثه أيضًا. صحيحٌ أن أثينا الديمقراطية — في القرن الخامس قبل الميلاد — كانت تردد أغاني الشرب (الإسكوليا) التي نظمها مع أغاني الشاعر أناكريون، وأن أغنياته عن الحب قد أثَّرَت تأثيرًا كبيرًا على شاعر الحب السكندري الشهير ثيوكريتيس، لكن أحدًا لم يعد يكترث بأغانيه عن الحرب والثورة والتمرد (الستازيوتيكا)، لا في أثينا القرن الخامس ولا في إسكندرية القرن الثالث ق.م. بسبب تغيُّر روح العصر وغياب الاهتمام بهذا النوع من الشعر الحماسي … وعلى الرغم من افتتان الشاعر الروماني الكبير هوراس (٦٥ق.م.) بأنغام ألكايوس وألحانه وأوزانه واهتمامه بالجانب الجوهري الذي ينبغي الاهتمام به قبل كل ما عداه في كل شعرٍ حقيقي، وفي الشعر الغنائي بوجهٍ خاص، وهو أن الغناء والأغنية — كما يقول هوراس نفسه — يُنسِي الإنسان همَّه وحزنَه، فيبدو أن التقدير الحقيقي لشعر ألكايوس كان عليه أن ينتظر حتى يأتي العصر الحديث بأدواته البحثية والعلمية المتقدمة، لا سيما بعد اكتشاف شذراتٍ مهمة من شعره المستمد من الأساطير، ومن شعره الثوري الذي كتبه في المنفي عن مدينته التي «يخنقها الطاغية»، بجانب القليل من شعره الوصفي عن الطبيعة … وهكذا ساعد كل ذلك وغيرُه من الأسباب على إعادة النظر في الأحكام القديمة عن هذا الشاعر، والعودة لإنصافه وإنصاف شعره في ذاته ولذاته …

عاش ألكايوس (حوالي سنة ٦٠٠ق.م.) في عصرٍ يعدُّ مفترَق طرُقٍ ومنعطفًا نحو عصرٍ جديد ذي روحٍ وقيم ونظم ونظرة للإنسان والعالم جديدة: انهيار العالم الهوميري والملكي القديم إلى أن وصل الأمر بعد ذلك إلى حدِّ بناء دولة المدينة الديمقراطية والشرعية في أثينا وغيرها من مدن الدولة، بدء بزوغ الفردية والوعي الذاتي والمطالبة بالمساواة بين المواطنين وبنَوع من المشاركة الشعبية مع أفُول شمس الحكم الملكي وحكم الأُسر النبيلة، تزامَن ذلك مع نشوء نظم مختلفة للطغيان — أو الحكم الفردي المطلق — التي استغلت تلك الاتجاهات الشعبية الجديدة لصالحها في أنحاء عديدة من بلاد الإغريق وثبَّتَت حكم الطغاة باسم الشعب وتطلُّعاته وحاجاته الملحَّة. على هذه الخلفية التاريخية — المختزلة إلى حدِّ الإخلال — جرَت حياة ألكايوس: ثورة على حكم الطغيان، ثم هروب بعد خيانة تلك الثورة، رجوع للوطن ثم النفي من جديد والعيش في الغربة، وأخيرًا تأتي العودة للوطن ولمدينة الآباء ميتيلينة بعد أن خفَّت قبضة الطغيان الفردي عليها، وبدأت بوادر

الحكم الشعبي تلوح في أفقها (سبقَتها إلى إقرار الديمقراطية كلٌّ من جزيرة خيوس سنة ٦٠٠ق.م. وأثينا على عهد المشرع والفيلسوف صولون سنة ٥٩٤ق.م.) المهم في هذا المجال المحدود أن عواصف الصراعات الدامية في ذلك العصر وفي المدينة نفسها قد انعكسَت على الشاعر وشعره الذي احتفظ بنُبل الشعر وحقيقته على الرغم من أفول نجم النَّبالة والنبلاء وتساقُط الطغاة أنفسهم واحدًا بعد الآخر، ميلانخروس ثم ميرزيلوس ثم بيتاكوس الذي اعتزل بإرادته حكمًا صالحًا دام عشر سنوات، والذي عفا عن الشاعر بعبارةٍ من عباراته التي أُثِرَت عنه كأحد الحكماء السبعة المشهورين: العفو أكرم عند المقدرة …

رسمَت أقلام بعض الرواة والمؤرخين القدماء، فضلًا عن بعض الدارسين المحدثين، صورةً بغيضةً لألكايوس لا يمكن أن تؤيدها نصوصه الشحيحة، فهو يقف في هذه الصورة وقفة محاربٍ متعطش للأخذ بالثأر، عدوٌّ لدود للشعب وقادته، قلبه مسودٌّ بالحقد والضغينة، ونظرته المعتمة ملتفتة إلى ماضٍ بائد — إلى عهدٍ حكم فيه الملوك والنبلاء والقلة الموسرة ثم لفظَته روح العصر ومنطق التطور — وكأن الرجل ذئب قديم متوحش لم يكسر قلبه حزنٌ أو ألم، ولم يدخله فرح ولا حب …

ولو تصفحْنا بعض أشعاره الباقية لفاجأتْنا صورةٌ أخرى مخالفة لتلك الصورة الشائعة، وربما هزَّتنا شكواه المُرَّة في المنفى من البعد عن مدينته، أو استمعْنا إلى وجيب قلبه النابض بالحب أو بالبهجة والسعادة بالربيع القادم …

إن إحدى الأغنيات الجديدة التي عُثِر عليها في «البهنسا»، ونظمها ألكايوس في منفاه — والمنفى صديق الشعر والشعراء! — تكشف عن وجهٍ مختلفٍ عن ذلك الوجه الشائع المغلوط: هكذا جئتُ إلى هنا، بحثًا عن طعامٍ شحيح وعن حماية، أعيش كما يعيش الفلاحون في حقولهم … شيءٌ واحد أشتاق إليه؛ أن أسمع (صوت) المنادي وهو يدعو للاجتماع الذي كان يحضره أبي العجوز وجد أبي، اللذان كانا يحرصان على الجلوس مع هؤلاء المواطنين الذين دأبوا على تدبير الشر لبعضهم، لكنني حُرِمتُ من هذا؛ فقد رحلتُ بعيدًا إلى أبعد شاطئ، (وبقيتُ) وحيدًا، منفيًّا وسكنتُ مسكن إنسانٍ هاجمه الذئب الشرس فتجنبه الناس. هربتُ من الحرب؛ فلا جدوى من محاربة السلطة ومنازعة السادة. مع ذلك ساقني طريقي إلى الحرم المقدس للسعداء، هنا وجدتُ موطنًا، وها هي رقصات الاحتفال تفرح قلبي، الحزن تركتُه ورائي، بعد أن وضعتُ قدمي في هذا البلد، هنا تدور بنات ليسبوس الرشيقات القدود في الرقص دوراتٍ بارعة، وترن من حولنا صيحات النساء

بالمرح والتهليل، ويرتفع هتافهن في العيد المقدس إلى عنان السماء، من الكثيرين ... عندما ... الآلهة ... الأوليمبيون.[٣]

الشاعر في هذه الأغنية يشتاق للوجود مع مواطنيه، الذين لا يكفون عن إيذاء بعضهم، لمجرد أنهم مواطنون من وطنه المحبوب، وهو في الأغنية السابقة عليها مباشرةً يبتهل للآلهة (زيوس وهيرا وديونيزيوس) أن تستمع لصلواته وتخلصه من عذابه وتريحه من تعاسة النفي، وهو يدعوها أن ترسل روح الثأر للأموات إلى ابن هيراس (أي الطاغية بيتاكوس!) وهو الذي خان العهد الذي قطعوه جميعًا — الشاعر ورفاقه ومعهم الطاغية نفسه — أمام المذبح بألا يتخلوا عن واحدٍ منهم، وأن يفضِّلوا الموت على ذلك الفعل المشين، ويُغطُّوا رمل الأرض بجثثهم ولا يستسلموا لنسل الطغاة، بل يصمموا على إرسالهم إلى هاديس وتخليص «شعبنا» من العار. هكذا نرى هذا النبيل الذي اقتُلِع مع زملائه النبلاء من جذوره، يكافح كفاح المثالي — غير العملي ولا الواقعي — لتحقيق مثَلٍ أخلاقي تقادَم عليه العهد، ولإنقاذ مدينته وشعبه — اللذين كان يرعاهما جدوده — وتحريرهما من قبضة الطغاة الذين يخنقونها ويكتمون على أنفاسها ... أضف إلى هذا أننا نلمح في شعره الثوري شيئًا جديدًا حتى ذلك العصر على شعر الثورة والتمرد السياسي؛ فهو لا يكتفي بالتضرع للآلهة — في شذرة منشورة مع الشذرات المترجمة — أن تُنعِم عليه وعلى رفاقه بالنصر، وإنما يتمنى أن يأتي الوقت الذي ينسى فيه الغضب والحقد والضغينة، ويزول النزاع الذي يمزق قلوبنا، وينتهي صراع الأخوة الذي تدخَّل فيه شيطان، أو أشعله أحد آلهة الأوليمب؛ فدفع بالشعب إلى دوامته المحرقة، وأعمى المواطنين فسلموا بيتاكوس السلطة التي كان ملهوفًا عليها. إن الذي يقول هذا الكلام لا يمكن أن يعرف قلبه الحقد والكراهية، ولا التعب ونفض اليدين؛ لأننا أمام وعي سياسي جديد وعميق قد لا نجد له نظيرًا إلا عند المشرِّع الأثيني الحكيم صولون، المعاصر لشاعرنا ألكايوس، بل إننا لنجد في الشهادات المأثورة عنه عبارةً تقول بوضوحٍ: إن الوفاء للوطن والانتماء إليه ليس مجرد انتماء ووفاء لأسوار المدينة وشوارعها وبيوتها، وإنما يتجه في المقام الأول لأهل هذه المدينة وشعبها الذي طالما سقط — وأحيانًا بإرادته! — تحت أقدام الطغيان (راجع ص٨٠ و٨١ من طبعة ماكس تروي السابقة الذكر).

[٣] راجع طبعة ماكس تروي لشذرات ألكايوس، ص٢٠.

لم يكن ألكايوس غريبًا عن معجزات الجمال الخالص التي واجهها، واندهش لها في منفاه (أو مَنافيه!) ولا كان أصمَّ عن سماع نبض القلب الإنساني وهو يئن بالعذاب والأسى من سوء حظه وقسوة القدر عليه (راجع الشذرة الباقية عن شكوى الفتاة المسكينة من سوء حظها، وكم كان هو نفسه سيئ الحظ، وكان القدر قاسيًا عليه!) بل ربما أمكننا القول — بعد التأمل المتأني لشذراته الشحيحة أو حتى للشذرات القليلة التي نقلْناها عنه — إن ألكايوس واحدٌ من عظام العارفين بقلب الإنسان، وذلك بفضل بصيرته الثاقبة، ودفء عاطفته، وصدق وجدانه، وبفضل النعمة التي وهبَته السماء إياها كما وهبتها لعظام الشعراء في كل الآداب ومن كل العصور بلا تمييز — وأعني بها نعمة الإحساس بذلك القلب والقدرة على التعبير عنه — في أي لغةٍ من اللغات — بقولٍ موقَّعٍ ومؤثِّرٍ وجميل … وهو دائمًا ذلك القول الذي يحرِّر به الشاعر نفسه، وربما يساعدنا أيضًا على تحرير أنفسنا من اليأس والقنوط، ومن العجز والبلادة والجمود، لعلَّنا نخلق أنفسنا وعالمنا من جديد، أو نعمل على الأقل على تغييرها وتغييره …

وأخيرًا فقد صوَّر الأقدمون ألكايوس في صورة المحارب الخشن الشديد البأس، وغفلوا — أو غفل معظمهم — عن الجوهر الإنساني الأصيل الذي يشع من شعره ومن سلوكه أيضًا في أواخر حياته، لقد كان من الحكمة والكبرياء بحيث تجاوَز الأفكار والقيم والرؤى والمشاعر التي تجذَّر فيها وتربَّى عليها منذ الصغر — عرَف، بعد أن عفا عنه بيتاكوس وعن رفاقه المتمردين، أن هذا الرجل طاغيةٌ لا ككُلِّ الطغاة؛ فقد اختاره الشعب بإرادته، وأصلح نظام الحكم، وشارك مع الشاعر — قبل أن يستعر الخلاف بينهما — في محاربة الأثينيين الذين حاولوا الاستيلاء على مستعمرة «سيجيون» التي أسسها أهل ميتيلينة عند مدخل الدردنيل واحتلُّوها بالفعل فترةً من الوقت، كما أنه — أي بيتاكوس — عمل وسيطًا (إيزيمتيت) بين نظام حكمه وبين الثُّوار الذين لجَئوا إلى المنفى لمدة عشر سنوات اختار بعدها أن يعفي نفسه من منصبه …

تقبَّل ألكايوس الظروف الجديدة، ورضي بتحمُّل مسئولية الحصاد الذي جناه من حياته. لم يستسلم كغيره للعجز وقلة الحيلة (إميخانيا) وإنما اقتنع بأن عصر النبلاء والأقلية قد ذهب لغير رجعة، وأن عليه أن يتفهم السياق الجديد للحياة، ويسلم بأنه خسر قضيته ولا ينطح جدران المستحيل.

ماذا فعل بعد عودته إلى وطنه؟ هل استمرَّ في العزف على قيثارته؟ وما الأغاني التي نظمها بعد رجوعه؟

ليس لدَينا أي إجابة مؤكَّدة على أي سؤال من هذه الأسئلة، ويبدو أن الشيء الوحيد المؤكَّد هو أنه قضى أيامه أو أعوامه الأخيرة وحيدًا مهجورًا من الجميع، وأنه برغم ذلك أو بسببه قد ازداد فهمًا وحكمة، وتعلَّم الكثير من الزمن والتاريخ الذي خرج أو أُخرِج منه ...

ولعل من المؤكَّد أيضًا أنه بقي صادقًا مع نفسه، وربما يكون قد واصَل مهنته التي خُلِق لها وشغله عنها الطموح المهلِك للسلطة الخادعة. لقد عرف في النهاية أن شمسه هو وطبقته قد غابت إلى الأبد، ويبدو أنه وجد خلاصه الأخير في هذه المعرفة الحكيمة والأليمة ... (راجع أغاني ألكايوس، نشرة ماكس تروي، توسكولوم، ميونيخ، مطبعة إرنست هميران، ١٩٦٣م).

عذراء أتيكا

عذراء.
فتاة الأكروبوليس.

عذراء (١)

بسمتكِ الصافية بعيدة
بُعد السنوات الضوئية
(غامضة كغموض الفجر)
من ذا يحملكِ لبَيته؟
أيجيء عريسكِ يومًا،
أيجيء اليوم،
فيزفك في موكبه
المتألق بعيون الزهر،
ويهلل لكما الطير؟[١]

عذراء (٢)

سرب النحل
ضاع وتاه
بين مسامِّ المرمر،
ها هو ذا الآن
يبحث عبثًا
عن نكتار،
والنكتار
— خمر الآلهة —
رحيق خلود،
ورحيق حياة،
إذ لا شيء سوى هذا الثغر،
ثغركِ يا عذراء الحُسن البِكر،

[١] محمد مندور، فن الشعر، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٠٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص٣-٤.

يمكن أن يرتشف رحيق الفجر
من شفتَي زمن «ديدالي»،[٢]
زمن الإبداع الحرِّ.

(أ) القصيدتان عن تمثالٍ شهيرٍ يحمل اسم فتاة الأكروبوليس أو عذراء «أتيكا»، وهو محفوظ في متحف أثينا، ويرجع إلى حوالي منتصف القرن السادس قبل الميلاد، ويصور التمثال فتاةً ترتدي ثوبًا طويلًا بلا أكمام، يشع وجهها المضيء — كفنارةٍ قديمةٍ شامخة تقف على شاطئ بحر الزمن البشري اللامحدود! — بابتسامةٍ صافية تفيض البهجة والأمل والاستبشار على صدرها الواثق المتحدي — بنهدَيه البازغَين كعصفورين نزقين — وعلى جسدها الرشيق الممشوق القوام، بل تكاد تغمر بنورها الهادئ تلك الخصلات السوداء المتدلية — كأسراب النحل السوداء! — من رأسها حتى جانبَي صدرها، ولا يقلل من الجمال المبهج العذب لهذا التمثال أن ذراعه اليسرى مبتورة؛ فالذراع اليمنى المشرقة بالبياض، والمضمومة القبضة على دعوةٍ مكتومة للحب واللقاء، تنسينا تأثير الزمن المخرِّب، وتؤكد أن نور الجمال الخالد، ومعه الأمل وحب الحياة، لا ينطفئ بسهولة … ويرجح أن يكون هذا التمثال واحدًا من تلك التماثيل التي تصور حاملات السقف ولا يزال بعضها قائمًا حتى اليوم في معبد الأكروبوليس، وهي مجموعة المعابد والأطلال المقدَّسة على المرتفَع المطلِّ على مدينة أثينا …

والقصيدة الأولى كتبها الشاعر «أورس أوبرلين» — المولود في مدينة بيرن السويسرية سنة ١٩١٩م — الذي عرف باهتمامه بجمع التحف الفنية وشغفه بدراسة الآثار وتاريخ الفن، مع مزاولته لمهنته كطبيب أسنان. وقد كتب القصيدة في سنة ١٩٦١م على أثر زيارته لمتحف الأكروبوليس ومشاهدته للعذراء …

أما القصيدة الثانية فكتبها الشاعر والكاتب الألماني جورج هيرمانوفسكي، الذي وُلِد سنة ١٩١٨م في بلدة ألنشتين ودرس الأدب وتاريخ الفن بجامعة بون، وظهرَت القصيدة في ديوانه «القارب» الذي صدر في عام ١٩٧٠م.

[٢] محمد مندور، فن الشعر، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٠٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص٣-٤.

(ب) الديداليُّ نسبة إلى المهندس والفنان الأسطوري المبدع دايدالوس الذي نشأ في منطقة «أتيكا» ومارس فيها مهنته، ثم لم يلبث أن ترك وطنه أو قريته متجِهًا إلى كريت وملكها الخرافي مينوس، وذلك — فيما يقال — بعد أن أكلَت الغيرة المهنية قلبه وأوغرَته على ابن شقيقته فدفعه من قمةٍ شاهقة على جبل الأكروبوليس ليلقى حتفه! … أقام المتاهة الشهيرة التي عاش فيها الثور الأسطوري «المينوتاوروس»، ودخلها البطل ثيسيوس الذي قتل هذا الثور، ولم يمكنه من الخروج منها إلا الخيط الذي كانت «أريادنة» ابنة الملك قد أعطَته له وظلَّت تمسك به على مدخله، وقد صنع كذلك بقرةً من الخشب لياسيفاي زوجة الملك الذي أمر بسجنه، ربما لمنعه من إفشاء سرِّ المتاهة لأحد، أو لحقده عليه وغيرته منه … وقد تمكن ديدالوس مع ابنه إيكاروس — أول إنسان غامَر بتقليد الطير! — وبمساعدة جناحَين من الشمع من الطيران فوق السجن وفوق جزيرة كريت كلها حتى صهرَتهما الشمس فسقطا في البحر الإيجي، أو هبطا — في قولٍ آخر — على أرض صقلية لدى الملك كوكالوس.

وتُطلَق صفة «الديدالية» على المرحلة المبكرة من تطوُّر الفن الإغريقي التي ترجع للنصف الثاني من القرن السابع قبل الميلاد …

اللحظة المواتية (كايروس)

رب اللحظة المواتية.
كايروس.

– النحت البارز من أي مكان؟
– محفوظ في متحف «تروجير» من أعمال البلقان.
– ومن الفنان؟
– ليسيبوس.
– والمسكن والعنوان؟
– في سيكيون.
أتقدم منه، أتأمله، أسأل باستغراب:
– من أنت؟
– رب اللحظة ... كايروس.
– قل لي يا رب اللحظة:
لِمَ تخطو حذرًا فوق أصابع قدميك؟
– لأني لا أتوقف أبدًا عن سيري.
– ولماذا ينبت في القدمين جناحان؟
– لأني أسرع في العدو من الريح.
– ولماذا تحمل سكينًا في يمناك؟
– كي أعلن للإنسان
أن لا شيء سواي أحدُّ من السكين ...
– ولماذا تتدلى خصلة شعر
من فوق جبينك؟
– لأني، وبحق زيوس،
أدعو من يلقاني
أن يمسك بي توًّا،
وأحذره أن يتردد لثوانٍ.
– ولماذا تبدو رأسك صلعاء من الخلف؟
– ليعرف هذا المسكين الفاني
أن «الآن»
إن عبر فلن يرجع أبدًا ...
أبدًا لن يجد الإنسان
بعد ضياع الفرصة

غير الحسرة والخذلان ...
ولأني إن أسرعتُ وطارت بي قدماي
– لا تنسَ ففي قدميَّ جناحان! ...
ثم عبرتُ بمن في الماضي كان
— أي في لحظة زمن فاتت أو لحظات —
يتلهف للقائي،
لن يدركني أبدًا،
لن أسعده بلقاءٍ ثان.
– يا رب اللحظة قل لي أيضًا:
لم سوَّاك الفنان؟
– أحرى بك أن تسأل: ولمن؟
فأجيبك فورًا:
ولمن غيرك يا ابن الأرض،
لمن غيرك يا إنسان؟!

تُنسَب القصيدة للشاعر الهلينستي بوزيديبوس الذي وُلِد في بيلا من أعمال مقدونية حوالي سنة ٢٧٥ق.م. وينتمي لمدرسة الإسكندرية، وقد كتبها على هيئة حوارٍ شيِّق متأثِّرًا بنحتٍ بارز على الرخام صاغه الفنان الإغريقي ليسيبوس — الذي عاش في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد في سيكيون من شبه جزيرة المورة أو البيلوبونيز، ووصلتْنا منه، أو من مدرسته الفنية، تماثيل عديدة من خلال نُسَخ رومانية صُنِعَت على أصولها القديمة (مثل تمثال أيوكسيومينوس المحفوظ بالفاتيكان، وتمثال هرقل الفارنيزي وهيرميس الجالس — الموجود في نابولي — والمتعبد — أو المتبتل — في متحف برلين) ويذكر عن هذا المثال أنه خرق «القانون» الفني والشكلي الذي نَظَّر له أحد كبار الفنانين الإغريق في ذروة العصر الكلاسيكي، وهو بوليكليت الذي يُذكَر اسمه مقرونًا بالفنان الشهير فيدياس؛ إذ يُلاحَظ أنه (أي ليسيبوس) قد عمَّق البعد الثالث في أعماله النحتية، وأضفى عليها مسحةً طبيعية جعلَته علامةً مميزة في تاريخ الفن على القرب من الطبيعة والواقع، الأمر الذي مهَّد للفن الهلينستي وعنايته بالشكل الطبيعي الحي، ولا بُد أن وقوف الشاعر السكندري أمام النحت الرخامي البارز قد أذهله بحضوره الجارف، وألهمه هذا الحوار المتسائل عن أصله وطبيعته وغايته، وكأنه يخاطب إنسانًا حيًّا مثله، وإن كان في قدمَيه جناحان تجعلانه

أشبه بفرسٍ بشري يسرع في سَيره كالريح، ولكن يقف لمن يغتنم فرصة مروره ولا يتردد لحظةً واحدة عن الإمساك «برب اللحظة المواتية» من خصلة الشعر المتدلية من رأسه، أما السكين التي يحملها في يده فتقول للإنسان: إني أحدُّ ملمسًا من هذه السكين، من يضيعني يظل يتألم من جرح لا يندمل أبدًا.

أبولو بلفيدير

أبولو بلفيدير.

أبولُّو بلفيدير

مبتهجًا بالنصر على «بيثون»،
بسهم منه أردى هذا التنين،
يجيء الآن ومعه جعبته،
والجعبة ملأى بسهامٍ ليس تطيش.
جميل في وقفته تمتدُّ ذراعه
بالقوس تدلَّت من يده،
وخفيفًا ينسدل رداؤه،
فيشفُّ عن الجسد الرائع،
والغصن الناعم،
وكأن شباب الآلهة
تموَّج في الخدِّ الناصع.
لكنَّ حميَّة هذا البطل تفور
وتدفئ وجهه،
والوجه حليقٌ لامع
يسمح بعذوبة بسمة،
والبسمة سمحة،
مُزِجَت بالفرحة
من أجل النصر،
فإذا ما مرَّت فوق الجبهة
نذر الشر،
فهي الحكمة والغضبة
وجلال القدر!

أتعرف من هو هذا الشاب الجليل الجميل؟ هذا الفارس الذي يطلق من عينيه الغاضبتين الثائرتين سهامًا أفظع من تلك التي تطلقها يداه من قوسه ولا تطيش أبدًا ...؟

إنه هو نفسه أبولُّو، إله النور والفن والعقل والوضوح والاعتدال في الأساطير الإغريقية، ذلك الذي سوَّى اليونان بينه وبين هليوس إله الشمس ذاته، وجعلوه ربًّا للنبوءات التي

يبلِّغها للبشر النادرين عن طريق كاهنة معبده القائم في «دلفي» التي عُرِفَت باسم بيثيا، أو يهب القدرة على التنبؤ للبشر المختارين مثل كاسندرا (زرقاء اليمامة الإغريقية!) التي طالما تنبأَت بالكوارث وحذَّرت منها بلا فائدة …

هو أبولُّو الذي وُلِد لكبير الآلهة زيوس من أمه ليتو، والشقيق التوءم للآلهة أرتميس، ربة الصيد والحياة الطبيعية … وكما وُلِد في منطقة دلفي، في جزيرة ديلوس فقد أقام فيها معبده المقدَّس وقتل — بسهمه — التنين بيثون الذي كان يقيم في المنطقة نفسها ويحمي نبوءة أمه الأرض «جايا» … ولا يقتصر دور أبولُّو على حماية النظام ورعاية الحدود — في مقابل ديونيزيوس رب الخمر والنشوة والعواطف المضطرمة الجياشة — وإنما تجاوَز ذلك إلى رعاية ربَّات الفنون نفسها، وقبل كل شيء فن الموسيقى والإنشاد، بل شمل بحمايته الزرع وحيوان الحقل والبشر أيضًا من الأوبئة والشرور؛ إذ كان فن الشفاء كذلك تحت مظلَّة رعايته …

وهذا التمثال المرمري المحفوظ بالفاتيكان والمعروف في تاريخ الفن باسم «أبولُّو بلفيدير» هو نسخةٌ رومانية من الأصل البرونزي الإغريقي الذي أبدعه الفنان ليوخاريس في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد (حوالي ٣٤٠ق.م.) وقد تصور مؤرخ الفن فنكلمان (١٧١٧–١٧٦٨م) أنه يعبِّر عن المثل الأعلى للفن القديم — الإغريقي والروماني بوجهٍ خاصٍّ — ثم تحول العلماء عن هذا الرأي في نهاية القرن التاسع عشر مع تزايُد الاكتشافات الأثرية للأصول الفنية. أثَّر هذا العمل المبدع على الفنون المختلفة تأثيرًا مذهلًا ربما لا تزال حلقاته تتابع حتى يومنا الحاضر؛ فقد تجلى هذا التأثير في نحت رودان وثورفالدسن، وفي تصوير بعض الرسامين الكبار مثل كراناخ الكبير وفيرونيز وديلاكروا، وفي حفر على النحاس لألبريشت دورر، وفي عملَين أوبراليَّين للموسيقي لولي (أبولُّو ودافني) ولموتسارت نفسه (أبولُّو وهياسنتوس).

والتمثال — كما تراه — يصور أبولُّو في حركة سيره الواثق المعتدل، وجهه الناصع وعيناه الثائرتان يتابعان السهم الذي أطلقه لتوِّه من القوس التي يحملها في يده اليسرى، على رأسه تاج من الشعر المضفور، وحول رقبته وكتفَيه رداء لا يستر عُريه، ولكنه يضاعف من نُبله، وربما كانت يده اليمنى — وهذا شيءٌ أحسه ولا أقطع به! — تلمس رأس أسد أحناها الخوف والرهبة والإجلال للإله الفتيِّ البطل … الإله الذي يتضح من نظرات عينَيه كم هو غاضب على فساد عالمنا الموبوء بالحقد والشر والغرور (تذكر أنه أردى بسهامه جميع أبناء نيوبة المتكبرة فظلَّت تبكي عليهم حتى استحالت حجرًا، وأنه قتل التنين الذي

كان يحرس بؤرة النبوءات الكاذبة كما سبق القول، إلى غير ذلك من أعماله البطولية التي لم تقلل من دوره كحامٍ للعقل والفن والنور والصحة ومزارع الحقول من الفئران) ...

ألهم التمثال البديع عددًا من الشعراء منهم هذا الشاعر الإنجليزي جيمس طومسون (١٧٠٠م في إدنام بمقاطعة ركسبور جشاير حتى ١٧٤٨م في ريتشموند بمقاطعة سري) وقد كتب هذه القصيدة سنة ١٧٣٦م، ونُشِرَت مع بقيَّة أعماله.

إلهة النصر في ساموثراكا

(تمثال النصر «نيكا») (في ساموثراكا)

تمثال من المرمر يرجع تاريخه إلى سنة ١٩٠ قبل الميلاد.
نحته مثَّالون من جزيرة رودس، متحف اللوفر بباريس.

إلهة النصر في ساموثراكا تخاطب مشوَّهي الحرب العالمية

عرفتُ لعنة الجسد
ولعنة الإرادة ...
ورأسي الذي قُطِع
طارت به الرياح ...
جرَّبتُ ما جرَّبتُ من مرارة الحتوف
لكنما قد عجزَت
عن قتليَ السيوف!
ولم يزل لديَّ ما يؤمِّن النجاة
لي وللبشر،
هذا الجناح الحُر،
ساعة التحدي للخطر،
هذا الجناح الحُر
في وجه الظلام والقدر ...

تمثال النصر في ساموتراكا

ربة النصر (نيكي/فيكتوريا) التي أرجع الشاعر هزيود نسبها إلى الإلهة أثينا ونهر ستيكس الذي يصب في العالم السفلي، والتي ساعدت كبير آلهة الإغريق زيوس في الانتصار على المردة العمالقة (التيتان)، وصورها الفنانون منذ العصر الكلاسي القديم حتى ذروة العصر الهلينستي بجناحٍ منتفض في مهب الريح، ورأسٍ مكللة بتاج النصر، وجسدٍ متوثِّب للتحدي والهجوم — وكأنه العاصفة العاتية أو الإعصار المجتاح — ربة النصر هذه التي ترى تمثالها المتأخر فتهتز روحك ويرتجف شعرك وجلدك، وتتحفز لمقاومة الظلم وانتزاع الحرية من أعدائها — قد هزَّ تمثالها المنحوت من المرمر، والمحفوظ في متحف اللوفر، عددًا كبيرًا من نحَّاتي الكلمة ونافخي الحياة والدفء في حروفها ومعانيها من بلادٍ مختلفة وعصورٍ أدبيةٍ متباينة ...

لقد نظروا جميعًا في التمثال ووقفوا أمامه مدهوشين مبهورين، وكأنهم يعاينون تحوُّل الجسد إلى جناحٍ مرفرف في سماء الحرية والمجد، منهم من استوقفه ضوء الشمس

المنتشر على الصدر اللاهث الأنفاس، وثنية الركبة التي تنفذ خلال الثوب الذي نفخَته الريح، والقدمان اللتان تزدريان الأرض وتطيران إلى ساحة المعركة بجناحٍ لا ندري من سواده البادي في الصورة إن كان قد انكسر أو احترق وتشوَّه وتفحَّم، كما لا ندري كيف يحلق منتفضًا كأنما جعل ليطير حتى ولو قطعَت رأس صاحبه في جحيم القتل والقتال …

مِن هؤلاء الشعراء من لمح خطوة «نيكا» الخفيفة التي تفوح بعطر الأرض وتتَّقد بنارٍ زرقاء، بينما تطير الإلهة المنتصرة في ثوب الريح، ومنهم من رآها وهي تستند بيمناها على الهواء، رائعةً كأمرٍ صارم، كما شاهد — بعين الشعر البصيرة — ذلك الشاب الوحيد الذي يتبع عربتها الحربية، ويقطع الطريق المقفر في الأرض المقفرة المليئة بصخور القهر والظلم والشقاء، يوشك الفتى أن يموت، والرغبة تشتغل فيها أن تقترب منه وتقبِّل جبينه، لكنها تخشى لو عرفها أن يهرب من المعركة كما هرب سواه، وأن يترك لها مهمة القتال والنصر … ولذلك تتردد وتقرر أن تبقى على وضعها الذي أراده لها المثالون؛ خجِلةً من لحظة التداني والعناق، مدركةً أنهم سيجدون الشاب في غبش الفجر مفتوح الصدر مغمض العينين وتحت لسانه المتشقق المضرج بالدم والتراب طعم الوطن الحُر، ومذاق النصر الحزين …

كتبَت القصيدة الشاعرة الهولندية إلين جلينز، بعد أن شاهدَت التمثال المسكون بروح الجسارة والتحدِّي مأسورًا على قاعدته الحجرية في متحف اللوفر، وظهرَت القصيدة ضمن مجموعةٍ من «قصائد الصور» سنة ١٩٦٥م في مدينة لوند …

المصارع المحتضر

المصارع المحتضر.

(١)

لِمَ راح يبارز ويصارع،
ولأي قضية؟
الأمر سواء.

حتى لو أخذ يصارع من أجل القوت،
فيظل الإنسان عظيمًا وهو يموت ...

(٢)

من دفع الرمح إلى جسدك؟
من ألقى الشبكة
فوق الرأس وشدَّ الخيط
وهلَّل بالنصر الحاسم
فتلوَّيتَ وفي الرمل سقطتَ؟
ليس هو الجاثم فوقك
تحسب ساقَيه عمودين رخاميَّين
يميلان عليك،
ليست هي تلك اليد حاملة الخنجر
ألقَت بظلالٍ سود
فوق الحلبة ذات مساء،
وكذلك ليس هو الخادم
في قصر القيصر.
لكن من يبصرك هناك
وهل تسمعني؟
النظارة عُمي.
هم في الظلمة يتجهون إليك
كالموجة يكسوها الزبد،
وتندفع لتنطح كُتل الصخر
المعتم في هاديس.
أو هم في النشوة
ينطلقون لآخر حدٍّ لضباب الدم،
ويخافون على أنفسهم ويخافون عليك.
من أسقطك؟

ومن ينظر يا مسكين إليك؟
تشعر بدنوِّ القدَر المُر،
لكن الوقت قصيرٌ ِقصر العمر،
تأتي اللحظة وتصارع أبد الدهر،
تسقط فتصير حياتك
ويصير مماتك
ملك يديك.

التمثال من المرمر، محفوظٌ في متحف الكابيتول بروما، والمصارع يحتضر. تميل الرأس إلى أسفل وتنظر العين المغمضة إلى الدم المتدفق الزاحف كالقدَر المعتم. أين الجرح الذي أصابه وأين الطعنة الدامية؟ لعلها في الجانب الأيمن من القفص الصدري وتحت الثدي الأيمن مباشرة، أو لعلها اخترقت الأحشاء بالنصل الناصع القاطع فتلوَّت ثنيات البطن من الألم. هل هو راضٍ مستسلم، مقتنع بفوات الوقت وقرب الموت؟ لا شك أنه صارَع ونازَل غريمه وثبت له في الضرب والطِّعان، ولا بُد أنه انتزع الإعجاب والتصفيق من أيدي النبلاء والكبراء والحِسان الفاتنات والفقراء والرعاع، لكن الشجاعة لم تنجه من شباك المكر والحيلة، فالتفَّت الخيوط حول الأسد المهزوم الذي ينتظر مصيره المحتوم ويتأمل سيفه الراقد أمامه، آخر ما تقع عليه عيناه قبل أن تخذله الذراع التي يستند إليها في لحظته الأخيرة. لأي شيء كان الصراع الذي فرضه السادة عليه؟ لأي هدف؟ هل حمل الدرع، ورفع السيف، وراح ينازل ويبارز من أجل قضية؟ هل كان يثأر لجرحٍ قديم أم ينقذ سمعةً مهددة؟ وماذا يفيده تحليل العلل والأسباب بعد أن حاصره الصمت وتراءى لعينيه المغلقتين شبح الموت؟ كل ما يتذكره الآن أن الأبواق الداعية للنزال قد ترددت في أذنيه، وأنه أخذ يهوي بسيفه على خصومه واحدًا بعد الآخر، ومع كل انتصار يسقط عدو ثم يظهر عدو جديد يظل يجالده ويراوغه ويهاجمه ويتراجع عنه ويتقدم إليه حتى يسقط بدوره فيضج هواء الساحة، المُثقَل بالخوف والصمت والترقُّب، بالتصفيق والهتاف. راحت شموع القوة تنطفئ في صدره واحدة بعد الأخرى، لكن الحياء كان يغلق فمه، والإصرار يحرك ذراعه ويده فيواصل النزال والصراع حتى يمتلئ القلب بمرارة السأم، ويتذوق الفم طعم التراب والعدم إلى أن استقرَّت الحربة في الصدر المنهوك، وهوى في دمه النازف فوق الدرع الصامد، وسقط السيف من يده وسط صيحات التهليل والتحذير والتشجيع والنداء.

ويمدد على الأرض جسده الطعين، ويثبِّت نظرته الجادة على الدم المنسكب من العمق الجريح، وتبتعد الأصوات وتتماوج الأصداء وتتوارى أشباح اللحظات المجيدة كالخفافيش الهاربة في عتمة كهفٍ مظلم. ويميل برأسه وهو يحتضر، وتتعلق العيون بالوجه المنحني على الجرح تطالع في قسماته آثار الغضب والخجل والتحدي المكسور الجناح والكبرياء المقهور والصمود الذي يشيِّع نفسه بنفسه إلى مرفأ السكينة والصمت والتسليم ... وفي النهاية لا يبقى إلا الصمت والانتظار، وأصداء أصوات حشود الرومان الذين هللوا قبل قليلٍ بانتصاره ثم أخذوا الآن يستمتعون بمتابعة مشهد احتضاره ... ولا يبقى للمصارع الشريف إلا أن يحرص، حتى في موته، على أن يسقط بشرف ...

والقصيدة الأولى للشاعر الألماني باول هايزه (١٨٣٠–١٩١٤م) الذي حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩١٠م، وكان بذلك أول أديب ألماني يحصل عليها ... ولا بُد أن الشاعر قد رأى التمثال في روما خلال إحدى رحلاته العديدة إلى إيطاليا، وفي سياق اهتمامه بالآداب الرومانية — لا سيما الإيطالية والإسبانية — التي تخصص فيها وترجم كثيرًا عنها ...

أما القصيدة الثانية فهي للشاعر السويدي إريك ليند يجرين (١٩١٠–١٩٦٨م)، كتبها سنة ١٩٤٧م، ونُشرَت مع قصائده التي ظهرَت سنة ١٩٦٢م في مدينة استوكهولم.

فينوس

فينوس ميلو.

(١)

فينوس

عذريٌّ لم تمسَسْه يد،
منزوع منه الخوف،
وعارٍ حتى الجنبين،
يسطع، يزدهر،
الجسد الرباني
في نور جمالٍ سحري
لا ينطفئ ولا يخمد.
تحت الظل الفتَّان
— المتقلب كتقلُّب نزوة —
للشَّعر المرفوع بخفَّة
صبَّ الفرح أبيًّا،
وانسكب بقوة
في هذا الوجه العلوي!
بافوس[١] غمرَتكِ طويلًا
بحنانٍ غامر،
فغدوَتِ كأنكِ زبد البحر
— وفانٍ هو زبد البحر وعابر —
وتدفق منكِ السحر الآسر
والمجد الباهر،
ولهذا رُحتِ تطلِّين
على الأبد الممتدِّ أمامكِ
(بحثًا عن سرٍّ حائر ...)

[١] هي مدينة ومملكة على الساحل الغربي لجزيرة قبرص، استوطنها الأركاديون في العصر الميكيني، وازدهرَت فيها عبادة أفروديت (أو فينوس عند الرومان).

(٢)

فينوس من ميلو

من أنتِ؟
امرأةٌ أنتِ فحسب؟
أم الربة أفروديت؟
أبدًا لم يأتِ شبيهكِ
من عالي السُّحْب
ولا من زبد البحر.
من رحم الأم — الأرض — وُلِدتِ؛
إذ ضاجعها الفرح البشري
بلَيلة عرس لن ينساها الدهر
(كان الإنسان صغيرًا في مقتبل العمر!)
خالدةٌ أنتِ خلودَ إله،
و«خرونوس»[٢] قد عجز عن التأثير عليكِ،
أسألكِ سؤالًا فأجيبيني:
أين تولَّى وإلى أين
محبوبٌ كنتِ ترَين،
ووجهكِ — هذا الوجه الأبيض — يَحمَر؟
ها أنتِ أمامي ذاهلة،
عن هذا العالم.
وجهكِ منكسر،
يرتسم عليه عذابٌ أزلي،
حزنٌ مُر،
أُعلِن حُبِّي فتصمِّين السمع

[٢] محمد مندور، فن الشعر، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٠٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص٣-٤.

— أفي أذنكِ وَقْر؟ —
لكن ما من شيء تملكه المرأة:
من فيض حنانٍ أو بِر،
أو من خبثٍ أو غدر،
إلا وتجمَّع فيكِ،
فأنتِ المرأة أنتِ،
صورة حواء،
وما في الأنثى الخالدة
من الخير أو الشر …

تمثال من الرخام المرمري لفينوس ربة الحب والجمال عند الرومان، عُرِف باسم فينوس ميلو نسبة إلى جزيرة ميلوس الإيطالية التي عُثِر عليه فيها سنة ١٨٢٠م، وهو من روائع الفن الإغريقي في عصره الهلِّينستي المتأخر، القرن الأول قبل الميلاد، ولم يتوصَّل العلماء لاسم الفنان الذي نحتَه، ورجَّح بعضهم أن الذراعَين المفقودتَين كانتا في الأصل تحملان درعًا مرفوعة إلى أعلى في اتجاه اليسار، بحيث تتأمَّل الربة المعبودة صورتها المنعكِسة عليه …

تخيَّل نفسك وأنت تتجول في ردهات متحف اللوفر وقاعاته، وإذا بك تفاجأ بالنور الباهر المنبعِث من هذا التمثال، ربما أذهلك النور لحظاتٍ عن قراءة اللوحة أو النقش الذي يحمل المعلومات التي قدمتُها في الفقرة السابقة، ولكنه لن يذهلك بالتأكيد عن طرح هذا السؤال على نفسك: كيف أمكن أن يُوجَد مثل هذا الجمال على الأرض؟ كيف استطاع الفنان أن يسوِّي كل هذا الصفاء والنقاء والبهاء من الحجر؟ وهل اضطُر حقًّا أن يلجأ إلى إزميل أم تجلَّى له الروح الخالص للجمال على هذه الصورة الكاملة وشكَّل المادة بنفسه فلم يحتجْ لأي أداة، ولم يجد ضرورة لتحريك ذراع ولا يد ولا إصبع؟!

ويستغرقك النظر إلى التمثال فتحس بروحك تنصهر مع روحه، وحياتك تندمج في حياةٍ أكثر حريةً وسموًّا وقدسيَّة، وجسدٌ ربَّانيُّ الصنعة يزدهر ويسطع ويشع — كفنارة حية أو شمعة متألقة على هيئةٍ بشرية! — بنور لم ينطفئ بَريقه الساحر المحيِّر بعد مئات السنين التي مرَّت عليه، وبالرغم من ضياع الذراعين وتراكُم ظلال الحزن والعذاب على الوجه، وازدياد الألم الماثل في العينين المتجِهتَين بنظرتهما للأرض من هَول ما تريان فيها وفي حياة الناس من ظلم وفساد وغدر ووحشية وقسوة لم يستطع مَرُّ السنين ولا

مواكب الحضارات والفنون والعلوم والأشعار والأغاني والألحان أن تُقلِّم مخلبًا واحدًا من مخالبها ...

وتفيق من ذهولك فتتنهد وتهمس: نعم! ما أصغر شأن الحياة التي تخلو من هذا المثل الأعلى، وما أضيع البشر إن لم يضعوا نصب أعينهم على الدوام، ويحلموا ويعملوا في كل لحظة لتحقيق تلك المملكة أو المدينة التي يسكنها مثل هذا الجمال العلوي، وتبدو حياتهم ومدنهم التي يعيشون ويشقَون فيها بالنسبة إليها جحيمًا لا يُطاق وعذابًا وتعذيبًا بلا أدنى أمل ...

- كتب القصيدة الأولى الشاعر الروسي أفاناسي سييفيتش فيت (١٨٢٠–١٨٩٢م) في سنة ١٨٥٦م، ولم تصدُر في إحدى مجموعاته الشعرية إلا في سنة ١٩٠٩م، ثم تُرجمَت إلى الألمانية، وصدرَت في كتابٍ ضم قصائد الشعراء الروس الذين فاضت قرائحهم إعجابًا بفينوس ميلو ونظموها بوحْي منها، وظهر الكتاب سنة ١٩٦٢م في مدينة مونستر ...
- وأما القصيدة الثانية فهي لصديق مصر والمصريين، والمدافع المنصف الشجاع عن حقهم في الحرية والاستقلال، وهو ويلفريد سكاوين بلنت (١٨٤٠–١٩٢٢م) الذي عُرِف بكثرة أسفاره ورحلاته وكثرة الأشعار والمذكرات التي كتبها عن تجاربه ومشاهداته، (رحل إلى مصر والجزيرة العربية وإيران، واشترى خلال إحدى رحلاته إلى مصر بيتًا في ضواحي القاهرة حيث عاش عيشة شيخٍ عربي!) ظهرَت قصيدته عن فينوس ميلو في كتاب أشعار الرحَّالة الذي نشره الأستاذ ف. أ. إيمونز، وصدر في نيويورك عام ١٩٧٠م ص٨٩.

حواء

حواء.

بينا تتناول يدُها التفاحة،
تُنصت،
تفهم،
أن الجسدين
كأنهما الموجة
تتبعها الموجة،

تعرف
أن العالم لن تُوجَد فيه
شفاهٌ تكفي
كي تتحدث عمَّا يغمرها
ويحولها
من أسرار،
تشعر
أن الناس ستخلط يومًا
بين العيش
وبين الموت،
تلتمس جوابًا
عن أسئلة
لم يطرحها أحدٌ بعد،
بينا تتناول يدها التفاحة
تنصت
في الصمت.

الصورة لنحْتٍ بارز أبدعه فنان من العصر الأوربي الوسيط يُدعَى جيسليبر توس الأوطوني (حوالي سنة ١١١٥م) لم أستطع للأسف أن أتوصل لمعلومات أخرى عنه ولا عن الموضع الذي يُوجَد فيه هذا النحت البسيط البديع. وعزائي أن الشاعر فالتر فريتس (المولود سنة ١٩٢٩م في مدينة كارلزروه، والمعروف بمجموعاته الشعرية وقصائده النثرية التي تتبلور حول الموضوعات و«الموتيفات» الأثيرة لديه كالطبيعة، والمناظر الريفية، والحب، ولوحات الوجوه المصورة — البورتريهات — وتجاوب الحياة اليومية، والأشياء البسيطة المحسوسة)، استطاع هذا الشاعر أن يتأمل النحت أو صورته ويعبِّر عمَّا انطبع منها في وجدانه في لغةٍ مقتصدة في كلماتها وصورها وإشاراتها وإيحاءاتها الهامسة، ولا بُد أن جسد حواء المندمج في حضن الطبيعة الثرية المنعَّمة بالأشجار والأوراق والثمار إلى حدِّ التوحُّد الصوفي والحسِّي معها، ووجهها الذي يميل على الأرض، وكأن الفم يهمس له بسِر أو يتلقف منها سرًّا تصونه وتضنُّ به على أي مخلوقٍ آخر (حتى ولو كان هو آدم الذي يشاركها الحياة والاغتراف من منابع جنَّتها العدنية!) ويدها التي تلتفُّ حول التفاحة

وتقبض عليها (ولا ندري إن كانت هي نفسها التفاحة التي أكلَتها من شجرة المعرفة!) والشجرة ذاتها بجذعها المتين وغصونها القوية وأوراقها العريضة المثقَلة بطعام الأرض ورحيقها وناداها ... كل هذا الذي صوره الفنان وعبَّر عنه بمباشرةٍ حسية ربما يتهمها المتسرع بالفجاجة أو الغلظة، كل هذا الحضور الجسدي الحي الضاغط الذي يفرض نفسه ببساطةٍ ريفية بريئة من أي زخرف أو تزويق، كل هذا يعبِّر عنه الشاعر كما أحسَّه وذاق طعمه في لماساتٍ لغوية موجزة ونغماتٍ حية وحييَّة تكشف عن الحوار السرِّي الحميم بين حواء — الطبيعة الأم — وطبيعة حواء الأم الخالدة ...

سقطة إيكاروس

إيكاروس.

غصنٌ عطِر يحتضن البحر،
سفنٌ تتفكر في الكون،
وعلى الشط قطيع الأغنام ينام،
إيكاروس سقط من السَّمت،
وغاص النورس في أعماق اليَم،

هاجعةٌ كل المخلوقات
المكنونة في شمس الظهر،
وجمال العالم لا يزعجه شيء.

إيكاروس الذي كان أول إنسان يغامر بالتحليق فوق الأرض كطائرٍ جسور حمله طموحه فوق ما يحتمل جناحاه الضعيفان …

إيكاروس، الذي سبق عباس بن فرناس الأندلسي بما يزيد على ألف وخمسمائة عام، وانطلق في الفضاء بجناحَين صنعهما لنفسه من الشمع، أو صنعهما له أبوه، ولم يمنعه الخوف من أن تصهرهما الشمس من العلو إلى أقصى الآفاق حتى أجبرته الشمس على السقوط في البحر … إيكاروس الذي يحتمل أن يكون الغضب والسخط على جحود الإنسان وغدره هو الذي دفعه إلى مغامرته التي لا شك في أنه قدَّر عواقبها وواجهها بالتحدِّي اليائس الشجاع، وهل كان في مقدروه أن يفعل غير ذلك بعد أن رأى كيف جُوزِي أبوه أسوأ الجزاء على يد ملك كريت الأسطوري الذي أمره بتصميم وبناء المتاهة الشهيرة التي حبس فيها ثور مينوتاوروس الخرافي ثم وضعه في السجن عقابًا له على نبوغه؟

إيكاروس الذي لم يبقَ أمامه إلا أن ينقذ أباه وينقذ نفسه من الحقارة والخسَّة والشر والصَّغار، بل أن يخرج من الأرض كلها ويرتفع فوق ناسها وحيوانها ونباتها وتاريخها الهمجي الغارق في الكوارث والمعارك والرذائل الدنيئة، الذي لم يجد أمامه من سبيل إلا أن يصبح طائرًا ويتجاوز الطبيعة وكل طبيعةٍ بشرية، فلم يتردد عن المخاطرة الأولى في تاريخ العلو فوق كل إنسان وكل شيء على الإطلاق …

إيكاروس هذا الطائش الطيب النبيل سقط في البحر الإيجي الذي سُمِّي بعد ذلك باسمه، سقط السقطة التي لم تزل تدوِّي في كل أذن تسمع وكل ضمير يحس ويترفع عن الاستسلام واليأس، ويبادر لركوب أجنحة الأمل والأطلال على الحضيض وأصحابه وكهنته وعباده وحرَّاسه من أعلى ومن فوق …

أجل لقد سقط إيكاروس ودفع الثمن الغالي لطموحه المتكبر العنيد إلى التحرر والارتفاع … ولا بُد أن يكون قد صرخ وهو يرتطم بسطح الماء مع بقايا طائرته الشمعية الكسيرة، وأن تكون صرخته قد دوَّت لحظةً — فارقةً في عمر الزمن الأبدي — في أذن الكون، واصطدمَت بالجبل والصخر، وقرعَت أبواب البشر النائمين، وهزَّت السمك السابح في البحر، وجعلَت الطير المحلِّق في الجو يرتجف في دهشة، لكن دويُّ السقطة ضاع صداه

وانطفأ بَرقه وسكن رَعده وماتت الدهشة التي انطلقَت منه ودُفِنَت في المقبرة الأزلية للرتابة والسأم وملل التكرار اليومي المهين …

حتى جاء فنانٌ كبير فتذكَّر إيكاروس وصوَّر صرخته وانعكاس بَرقها وبَريقها على الوجود والموجودات … جاء بيتر بروجيل الأب أو الأكبر (١٥٢٥–١٥٦٩م) فرسم اللوحة المقابلة التي حاول فيها أن يعبِّر عن مأساة المغامر الباسل وعن ندائه المتصل لكل اليائسين المهزومين والمحبَطين المستسلمين …

لقد سقط إيكاروس بالقرب من السفينة الصغيرة الراسية على شط القرية أو البلدة الغافية الغافلة (ومن أسفٍ أن طباعتها بالأسود والأبيض قد حرمَتنا من ألوانها الأصلية) … سقط البطل الطائش النبيل؛ فبدا على سطح الماء كوطواط كبير ارتمى جناحه المخذول أمامه، وبقيَت رأسه السوداء طافية بضع لحظات قبل أن تغطس في عمق الماء … هل التفَت لحظة أو لحظات ليرى أثر سقطته على ما يحيط به؟ لا ندري ماذا شعر به ولا فيم فكَّر، لكننا ندري مِن تأمُّل الصورة على مهل أن شيئًا لم يتغير من حوله، وأن العالم — البحر والضوء والشجر والغنم والناس والثور الذي يجُر المحراث والفلاح الذي يمشي وراءه — لم ينزعج، ولم يخرج عن مسار عبوديته المعتادة … مضى الفلاح يتابع محراثه وثوره اللذين شغلاه عن سماع الدويِّ الخاطف، وبقي الصياد الجالس على الصخرة يمدُّ بصره في هدوء واسترخاء للسنارة التي لم ترتجف بعد بالغنيمة المنتظَرة، وظل الطائر الواقف على غصنٍ قريب من صياد السمك يترقب أن ينقضَّ على السمكة التي ستخرج من الماء، وراحت الريح تنفخ أشرعة السفينة الحربية الصغيرة، والبحَّارة — الذين شغلَتهم ذكريات الليلة الماضية في الحانة الفقيرة مع النساء الفقيرات — انهمكوا في شد الحبال وإصلاح الصواري وتهيئة السفينة للرحلة الوشيكة، وراعي الأغنام — المنكبَّة على الْتهام الخضرة والحلم الدائم بجنَّته الخضراء — ربما يكون قد رفع رأسه ولمح شيئًا غريبًا لم يلبث أن اختفى وغاب، وربما تكون صيحات سرب النوارس المحلِّق فوق رأس إيكاروس قد هزَّته أو لفتَت سمعه للحظة، لكنه رجع إلى غنمه يهش عليها بعصاه، واستمر البحر يقذف أمواجه المزبدة على شط الخليج كما فعل على مَرِّ العصور والآباد، ورجع الفلاح لثَوره وأرضه ومحراثه، والصياد لسنارته، والبيوت والأكواخ والكنيسة الريفية القديمة في القرية إلى نومها الرخيِّ الذي لم تقلقه الصيحة، ولم يخرجه صوت النداء الحاد من كهفه السحري البليد …

لم ينزعج العالم، ولم يخرج عن مساره أو محوره … كل شيء وكل إنسان أدار ظهره للكارثة، وأصمَّ أذنه عن سماع الصرخة الضائعة … لكن هل ضاعت بالفعل؟ هل انطفأت

نيران الكارثة؟ ألم يزل صدى الصيحة يتردد ولهيب المأساة يحرق كل ثائرٍ أبي، ألا يحرض كل ضحية على الجلَّاد، ويدعو كل مظلوم ومهان لأنْ يغرس في كتفيه أجنحة الشجاعة والتمرد والتحليق الجسور إلى آفاق الحرية؟!

والقصيدة المقتبَسة للشاعرة رئيسة ماريتان (١٨٨٣–١٩٦٠م) زوجة الفيلسوف المسيحي الفنان جاك ماريتان وحبيبة عمره. وربما تكون قد كتبَتها بعد مشاهدتها لوحة بروجل في قصر الفنون ببروكسيل، ثم نشرَتها في مجموعتها الشعرية «رسالة الليل» التي ظهرَت في باريس سنة ١٩٣٩م، كما وردَت في كتاب زوجها عن الحدس الخلَّاق في الفن والشعر، باريس سنة ١٩٦٦م، ص٣٢٧.

العُميان

العُميان.

العُميان

الجرس يجلجل في أرجاء البيت،
والرعب يرجُّ فؤاد الليل،
وعلى مضضٍ يجفو النوم جفوني

في الحلم رأيتُ الصورة،
آخر صور الرسام «بروجيل»:
نحو الموت الداهم تتعثر أقدام رجالٍ ستة.
الكريات بتجويف الأعين جوفاء،
وبغير بَريق،
وشعاع الحب كذلك مطفَأ،
والكل تشبث بقضيبٍ وتحسس وجهة دربه:
سقطوا في قبضة قدَرٍ أعمى،
وتخبَّط موكبهم في الليل الأعمى ...

عُميان بروجيل

على اليسار
وخلفهم تلوح جدران الكنيسة:
أعمى يتمسك بعصا أعمى،
يمسك بعصا أعمى،
تتشبث يده بعصا الأعمى،
يسقط في أرض عمياء،
بغير قرار ...

وهذه صورةٌ أخرى لنفس الفنان، بيتر بروجيل الأكبر أو الأول (من حوالي ١٥٢٥م إلى ١٥٦٩م) — الذي يُلقَّب كذلك باسم بروجيل الفلاح أو الريفي وإن لم يشتغل أبدًا بالزراعة! — كان أهم رسَّامٍ ساخر أنجبَته بلاد الأراضي الوطيئة (هولندا) بعد هيرونيموس بوش (من حوالي ١٤٥٠م إلى ١٥١٦م)، لكن كم تجرح سخريته، وكم ينزف من جرحها دم المأساة البشرية التي يقف مع ذلك أمامها وقفة الورَع والخشوع والتعاطف العميق الذي لا يُخفي احتجاجه على المظالم والآلام التي تخيِّم على القدَر الإنساني وعلى الإنسان الشعبي البسيط الغارق في أسواق العمل والكدح والمُتع واللذات الفجَّة الغليظة ...

وصورة العميان الستة التي تراها مع هذه الكلمات هي آخر صورةٍ رسمها في حياته القصيرة. ربما تحمل تحذيرًا للمبصرين بأنهم ليسوا خيرًا منهم، وبأن الأعمى — كما نرى من مصير أوديب وعلى حدٍّ تعبيره أيضًا — يحمل في داخله «عينًا ثالثة» تملك البصيرة

التي لا يملكها أكثر المبصرين الذين يفتحون عيونهم ولا يرَون ... ولعلَّ الفنان أراد أيضًا — من وحْي تعاطفه مع البشر البسطاء العاديين — أن يقول إنهم يسقطون دائمًا في حُفر الطريق، إلى أن تبتلعهم الحفرة الأخيرة التي أعدَّها لهم القدَر أو كِمن فيها الموت ... ومن يدري؟ فلعله في النهاية قد رسم في هذه الصورة الأخيرة وصيته أو نبوءته المحذِّرة لأجيال العميان المبصرين والمبصرين العميان ... ولا عجب أن يرسم هذه الصورة — الوصية — في النصف الثاني من القرن السادس عشر، أي في زمنٍ ضمَّ رفاقه العظام من أصحاب الرؤية: رابليه، ومونتني، وشكسبير.

أترُك للقارئ أن «يقرأ» هذه الصورة، ويتأمل مفرداتها بالطريقة التي ترضيه، وأتمنى أن يسعده الحظ فيلتقي بالأصل المعروض في المتحف الأهلي لمدينة نابولي الإيطالية، وأن يعايش مأساة الشحَّاذين الستة العميان الذين وقع أوَّلُهم — الأعمى مثلهم — في حفرة؛ فانهار الصف كله وراءه، واختل نظام العالم واشتدَّ ظلامًا على ظلامه، وفقَد الأمن والدفء والوجهة والهدف بوقوع القائد والدليل في الحفرة التي يعلمون أن لا نجاة منها لا للأعمى ولا للمبصر ...

والقصيدة الأولى عن عميان بروجيل للشاعر الألماني إريش لوتز (١٨٩٦م دور تموند–١٩٧٣م توبنجن)، ومن غرائب الصُّدف أن يكون هذا الشاعر الذي يكتب — أو بالأحرى يُملي — عن العميان قد فقد البصر خلال الحرب العالمية الأولى، وإن كان قد صمد وكافح حتى علَّم نفسه رؤية الصور بخياله الخصب، ودرَّب ذاكرته على الاحتفاظ بالانطباعات البصرية التي رآها قبل أن يفقد بصره أو وصَفها له المقربون منه وصفًا حسيًّا دقيقًا لا يستغني أصحاب الرؤية من الشعراء عن اللجوء إليه في نسج عالمهم الشعري الزاخر بالصور (على نحو ما ترى في القصيدة ...)

أما القصيدة الثانية عن الصورة نفسها فهي للشاعر الإيطالي كارلو كاردونا (١٩٥٠م فوربو–١٩٧٣م نابولي) الذي تبنَّى في شعره تيَّار الشعر المجسَّم — أو المحسوس الملموس — (من خلال التصرف في تشكيل وترتيب حروفه وكلماته على الصفحة، وتكراره أو تغييره لبعض الحروف أو الكلمات لإبراز دور «الأصوات» في الشعر بما يفوق بكثيرٍ دور المعاني والدلالات أو بما يثيرها ويولِّدُها في عقل القارئ ووجدانه، بل في أذنه وعينه قبل كل شيء ...)، وقد بالغ الشاعر — الذي لم يمهله الأجل المحتوم طويلًا — في ذلك الاتجاه حتى أصبح من رُوَّاده ومؤسِّسيه، ومن ثمَّ تجد التكرار الذي يبدو عبثيًّا لبعض السطور دون حاجةٍ لذلك إلا لاستخراج المعنى من تكرار الإيقاع وترداد الأصوات ...

كآبة

كآبة.

كآبة

فيمَ تُطيلين الفكر
يا أيتها الجالسة على الحجر
بثوبٍ فضفاض؟
الجبهة تبدو معقودة،
والبرجل في يدكِ اليمنى،
والنظرة مستغرقة
ومحدِّقة
في الأبعاد المجهولة،
وصبيٌّ يجلس بجوارِكِ
معتليًا حجر الطاحونة،
وعلى الحائط ميزان،
ناقوسٌ، ساعة زمنٍ رملية،
واللوح المحفور يمثِّل لغز الأعداد المشهورة.
لم هذا الحشد من الأدوات المنثورة،
من ينشلها من قيدٍ أخرس؟
هل تتعثر خطوات الفعل
لأن جديدًا يُولَد؟
هل بدأت ترتفع اليد
حاملة البرجل؟
في قبضتكِ المضمومة،
تحيا قوة عزمٍ توَّاقة،
وإرادة روحٍ خلَّاقة،
لم تفتر بعدُ!

كآبة ...

كيف سيبدو مجلسها اليوم
وسط العلماء وأهل الخبرة

في قاعدةٍ صاروخية؟
في الخلفية
علماء العلل النفسية والعقلية ...
تستيقظ أكثر من ذكرى
عن أسماء المدن الأخرى
(ناجازاكي – هيروشيما)
عن أعراضٍ ظاهرة أو مختفية،
كيف ستبدو جلستها اليوم
لم يعرفها أحد
أم أسلمها الخونة؟
خبراء الأعصاب على استعداد
أن يجروا رسم المخ،
لم يلحظ أحدٌ منهم،
أن «كآبة»
ذات جناحَين
(كطير الرخ)!

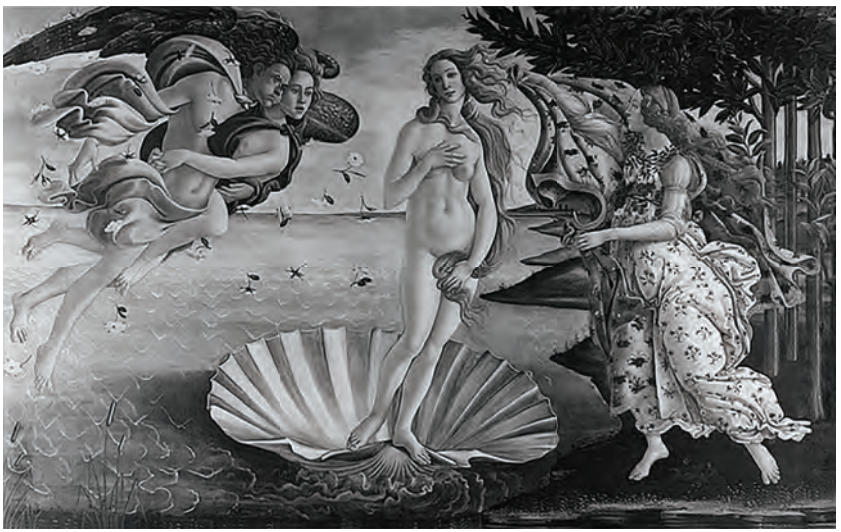
الصورة لحفرٍ على النحاس لواحدٍ من أعظم الفنانين «العلماء» والحرفيين المدققين في كل العصور، وهو فنان عصر النهضة — الذي كان من أهم أعمدتها وجسورها إلى الشمال الألماني — ألبريشت دورر (١٤٧١–١٥٢٨م)، وقد فرغ منها في سنة ١٥١٤م، تكفي النظرة الأولى لهذه اللوحة الشهيرة لترينا امرأةً عظيمة الجرم جالسة على الأرض في ثوبٍ واسع فضفاض، على رأسها المستنِد إلى اليد والذراع الأيسر ما يشبه التاج المعقود، وفي عينيها نظرة اكتئابٍ لا شفاء منه، وفي اليد اليمنى قلمٌ طويل أو برجل تتحرك سِنُّه على لوحٍ كبير، ويحيط بالرأس والكيان كله ما يحيط بالمفكر والمبدع من أخيِلة وصُور وذكريات حزينة وآمال مهددة وأشباح أعمال وأفكار ومشروعات لا زالت في طَور التخلُّق، كما يظهر من وراء ظهرها ومن أمامها حشدٌ هائل من الأدوات والأجهزة والكائنات الحية: ميزانٌ لقياس الزوايا، ناقوسٌ ولوحٌ زجاجي نُقِشَت على صفحته ألغاز الأعداد المشهورة، كرةٌ ضخمة ربما تمثِّل الأرض أو الكون المعروف في ذلك العصر المزدحم بالكشوف الفلكية والجغرافية والفنية والعلمية، وصبيٌّ جالس فوق حجر الطاحونة منهمك فيما لا أدريه، وخروف أو

نعجة وديعة ومستسلمة للنوم وإن بدَت عينها اليمنى مفتوحة، كل ذلك بجانب ميزانٍ كبير وسُلَّم مسنود إلى حائطٍ خلفي وجسمٍ كبير مربَّع الأضلاع أو مسدَّسها، وفي العمق لوحةٌ بيضاوية كالمروحة نُقِشَت عليها كلمة الاكتئاب بحروفٍ لاتينية (ميلانكوليا) ...

كتب القصيدة الأولى الشاعر الألماني بيتر أو مولر (المولود في مدينة نورمبرج سنة ١٩٠٩م) وقد نظمها في سنة ١٩٦٧م، وظهرَت سنة ١٩٧١م في مجموعته الشعرية «تأمل ٤٦»، وهي تدور حول عملية الخلق التي ما تزال في دور الولادة، كما تعدد الأدوات والكائنات التي سبق ذكرها بتفصيلٍ دقيق وفي الإطار القاتم لحالة الكآبة والاكتئاب اللذين يسيطران على المرأة والمرئيات جميعًا ...

أما القصيدة التالية للشاعر إدفين فولفرام دال المولود سنة ١٩٢٨م في بلدة زولنجن، فتضع المرأة — العالمة الفلكية أو المفكرة الفيلسوفة في حال العالم ومصيره — في قلب عصرنا الحاضر وفي مراكز أبحاثه العلمية والعسكرية المتقدمة والمهددة بالأخطار المحتملة والكوارث التي تمَّت بالفعل ودَمرَت وأحرقَت وأبادت من الأحياء ما يفوق الخيال ويزيد عمَّا يمكن أن تحويه الكوابيس السوداء (هيروشيما ونجازاكي على سبيل المثال لا الحصر!) وإذا كان الشاعر يصور علماء النفس والأمراض النفسية والعقلية الذين اجتمعوا — في إحدى قواعد الصواريخ! — لفحص العالمة المريضة التي ربما استيقظ ضميرها على هول أسلحة الفتك والدمار الشامل التي توصَّل إليها العلماء، وربما شاركَتهم في اكتشافها أو تركيبها، فإنه — أي الشاعر — ينبهنا في آخر أبيات القصيدة إلى أن المفكرة أو العالمة المكتئبة لا تقع بسهولة في شبكة علماء النفس، وذلك لسببٍ بسيط لم نكَد نلحظه للوهلة الأولى عند تأمُّلنا للَّوحة ... فالمكتئبة لن تستسلم بسهولةٍ لعلماء العصر وخونته؛ لأن جناحَيها الملتصقَين بكتِفَيها يكفيانها عبء الحياة معنا في زمن الرعب والهمجية وأخطار الخراب والدمار — المحتملة والمتوقعة في كل لحظة! — للحياة ولجنس البشر، إن في استطاعتها في كل لحظة أن تنتفض كالنسر الغاضب وترجع لعصر النهضة أو لعزلتها في مدينتها العلمية المثالية (أو اليوتوبية) التي لم تلوِّث هواءها وأرضها وسماءها أطماعُ السياسيين والجنرالات البشعين المفزعين ...

مولد فينوس



مولد فينوس.

مولد فينوس

الرقة رقَّت،
روح حنانٍ رفَّت
في بسمة شفةٍ سكبَت،
لمسة فرشاةٍ سحرَت،

وتثنَّت في ريحٍ هبَّت،
وهواء شفافٌ لامع
من لوحٍ مصقولٍ ناصع،
يتكثف
في الثوب الريح رخاء،
عبر البحر، وفوق البحر،
يرفرف شَعرٌ متموِّج،
شَعرٌ مُتلَوٍّ معجَب،
هندسة
— أبعد من أن تنعش وترطب —
راحت ترسمها الريح
وتدفعها نحو الحافة،
والحافة تمطر
طيرًا وورودًا تزهر
في هندسة خطوط وسطوح
وحواف الصورة،
خط يتراقص،
وربيع يغري بالرقصة،
ضمن مكان،
أبدعه فن الفنان
ليسعد،
جوف ملائكةٍ مطرب
ويبارك إسرافيل
وأنشودته الخصبة
بالألحان العذبة
والملك الرائع
ينسكب حييًّا في بسمة،
خلف الروح المفعَم رِقَّة:

روح حنانٍ رفَّت
في بسمةٍ شفة
سكبت وتثنَّت
في ريحٍ هبَّت،
وهواءٌ شفَّافٌ لامع
من لَوحٍ مصقولٍ رائع
يتكثف،
فينوس شاحبة الوجه
بغير رداء.

أفروديت

افتح وجهك،
لم تزل الموجة بعد الموجة تبرق
ساحرة رطبة
حول الجسد المشرق،
أما الساعات فتسطع فجأة،
تشعر بتدفق هذا البحر بغير نهاية:
انظر: أنا آتية،
وأنا الأرض، الأنثى ...
الفتنة والإغراء يرفون
حول الأعضاء،
انظر:
هل تلمح عينك وجه الله؟
الأنجُم تفزع وتميل وتنظر،
وقبائل وشعوب يأخذها الرعب،
ولكن بعد قليلٍ تضحك
تتبسَّم إذ تبصر صورتها الحلوة
متجلية في مرآة

هي مرآتي العلوية ...
احلُل عقدة قلبك:
فاللذات الرائعة،
ومتع العشاق،
جميع العشاق،
سأسكب
في دمك فكن محبوبي وأحب،
ودَعِ النبع الأبدي يفيض،
يصبُّ النشوة فيك،
فغُص في الموجة غُص،
واستسلم للطوفان العذب!
وحياة تزدهر وتنضج
في آلاف الأشكال الحلوة،
تنفُذ من مركز هذا الكون إليك،
وحدائق تعبق حولك،
وربيع بعد ربيع
ينسج نورًا،
يُدفئ ثلج الخجل البارد فيك ويهتف:
عانقْني،
ضُم الصدر إليك،
ليصبح هذا العالم
مِلك يديك!

اللوحة الرائقة الضوء لمصوِّر عصر النهضة ساندرو بوتيتشيلِّي (١٤٤٤–١٥١٠م)، وقد رسمها مع لوحته الأخرى الشهيرة عن «الربيع» لأحد أفراد عائلة الميديتشي التي كانت تحكم فلورنسا، وتدين لها النهضة الإيطالية المبكرة بفضل رعايتها ...

والقصيدة الأولى للشاعر الإسباني رافائيل ألبرتي (١٩٠٢–١٩٩٩م) وهو من أبرز الشعراء الأوربيين المعاصرين، وتدل قصائده أكثر من أي شاعرٍ آخر على البناء المحكَم والصافي للشعر العقلي أو «الأبولوني» الذي يتميز — في مقابِل الشعر الانفعالي أو

«الديونيزي» الذي ينهل من ينابيع اللاوعي الدفينة وغرائب الأحلام وغياهب الأسرار — يتميز بغلبة الوعي والاعتدال والاقتصاد وروح اللطف الدقيقة الرقيقة، على حدٍّ تعبير باسكال ... وهذه القصيدة عن لوحة بوتيتشيلِّي هي إحدى القصائد العديدة التي كتبها ألبرتي بين سنتَي ١٩٤٥ و١٩٥٢م ونشرها سنة ١٩٦١م تحت هذا العنوان الدالِّ على طبيعة شعره: «إلى الرسم – قصائد عن اللون والخط» وأهداها إلى صديقه بيكاسو ... ولعل الشاعر والرسام معًا قد استوحيا الصورة والقصيدة من قصة سفر إلهة الحب (أفروديت الإغريقية أو فينوس عند الرومان) إلى الشاطئ القبرصي بمساعدة إلهات الرياح واستقبال إلهة الربيع لها وتغطية عُريها بثياب من عندها، كما استلهما الصور الأسطورية التي عبَّرا عنها بالخط واللون والكلمة المنغَّمة من أنشودة هوميروس التي وجهها إلى إلهة الحب والخصب، ومن المقطوعات الشعرية التي كتبها العالم الإسباني في فقه اللغات القديمة وشاعر عصر النهضة بوليتسيانو (١٤٥٤–١٤٩٤م) وصوَّر فيها حلم جوليانو ميديتشي بالحب وأشواقه لجنَّة ربيعٍ خالد في مملكة فينوس السرمدية ...

أما القصيدة الثانية فهي للشاعر الألماني هربرت بوديك، ولد سنة ١٨١٦م في مدينة هاله على نهر الزاله، ونجا سنة ١٩٤٢م بأعجوبة من حبل المشنقة بتهمة إفساد الجيش النازي، مما دفعه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية للهجرة إلى كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، كتب قصيدته عن أفروديت في عام ١٩٤١م، ونُشِرَت لأول مرةٍ مع مختاراتٍ من «قصائد الصور» التي جمعها وشرحها جيسبرت كرانس المتخصص في هذا النوع من القصائد ... ومولد فينوس هنا هو مولد الحياة والنور والعشق والأرض، الأنثى نفسها التي يتدفق من نبْعها الخالد كل فتنة وكل إغراء وإغواء بالحب والنشوة واللذة ...

لاحِظ كذلك كيف يغلب الحس الصوفي على الشاعر؛ حيث يجمع بين العالم المشرق بالنور والربيع وبين فينوس في وحدةٍ وجودية حميمة ...

الموناليزا

الموناليزا لليوناردو دافنتشي.

(أ) الجيوكوندا

فلورنسا
زهرة موسيقى يتضوع منها العطر،
ومدينة ليوناردو
(مَن لا يُوصَف، لا يدركه القول أو الفكر)
أمِ النابغة الحُر
الصادق من غير كلام،
والأسد الثائر،
والروح الطائر
كحمامة،
تبتسم الموناليزا
وتطلُّ البسمة فوق قرونٍ تنزلق وتهوي،
تنظر في أنفسنا أيضًا،
والبسمة تبقى ما بقي العمر
(حتى لو لم تُثبِت شيئًا)
تبتسم الجيوكوندا،
أية فرحة،
أية أرض للأحلام الحلوة
تسكب فيها النشوة؟
أين تتوه العين الغامضة وتسرح؟
(أتفتش عن سرٍّ خلف قناع؟)
كلَّمَها القدَر فأية كلمة
بلغَت أذنيها؟
أي دلالٍ داعَب خاطرها؟
أيكون السرُّ الهائل
قد ملك القلب عليها؟

(ب) موناليزا

موناليزا،
موناليزا،
أنا لا أملك أن أعطيكِ
سوى أغنيتي،
قد يمدحكِ سواي
فيرفع قدركِ ويوفِّيكِ،
فإليه اتجهي!

(ج) الجيوكوندا

مفعَمة تبدو الألوان
بنور الفجر،
والتعبير
— إذا جاز القول —
بلا حد،
وبلا رحمة،
الكفَّان الناعمتان،
الجسد الرائع والصدر،
تنتفخ من الحب، الوجد.
في الخلفية بلد السِّحر ...

(د) المرأة – لوحة دافنتشي الموناليزا

ينبثق بريق العينين
من الأعماق الذهبية:
نبع الأبدية.
ويغطي الشعر قناع:
امرأة، وعروس، وبتول الرب.
واليد ترتاح على اليد.

تتنفس في حَر الظهر،
أفراح الورد،
والبسمة فوق الشفة وفوق الخد،
أنا أعرفكِ، عرفتُكِ دومًا،
وتحدثتِ إليَّْ
من قصص الليلة وليالٍ ألف،
حطمتِ جمود الجسد،
نسيج الكذب،
أحلْتِ فنون الحسِّ،
سعار النفْس،
لعبث اللذة والمجد،
صلاة رتلها القلب وسبَّح بالحمد،
للمنعم أوفى بالعهد.
وعرفتِ كذلك — يا امرأة
يا عرَّافة —
نفذَت عينكِ فيَّ،
وما غابت أسراري عنك.
في نهر جمال الأرض
يتدفق دمكِ، ويسري فيَّْ،
نفَسكِ يتغلغل في أنفاسي.
أبكي، يعروكِ الصمت،
تُصغِين على باب الروح،
وتأتين لبيتي ومكاني،
معكِ هداياكِ:
النور مع الموسيقى،
أتُنادين عليَّ،
وتنتظرين جوابًا:
أنتِ المرأة،
سرُّ الأزل، الأبد المطويُّ ...

الموناليزا — أو الجيوكوندا — هي أشهر صورة وجهٍ إنساني (بورتريه) عرفها تاريخ الفن الحديث. ليس من الضروري أن تكون قد زُرتَ متحف اللوفر، ووقفتَ أمامها وقفة الحائر أمام سرٍّ مهول — فالزحام أمامها شديد، والحراس اليقظون كثيرون! — يكفي أن تتأمل اللوحة المتاحة في كل مكان والمنشورة مع هذا الكلام، تتأملها وتستغرق فيها، وتحاول أن تتعاطف معها وتستكنه جواهرها وأسرارها بعد أن تكون قد تجردتَ من كل المعلومات المسبقة (كما ينصحك فلاسفة الظاهراتية أو التأويلية!) سواء عن شخصية صاحبتها أو عن الجهد والوقت والعناء الذي بذله الفنان العبقري المتعدِّد المواهب ليوناردو دافنتشي (١٤٥٢–١٥١٩م) في رسمها بين سنتَي ١٥٠٠ و١٥٠٤م، أو عمَّا قاله وما يزال يقوله عنها نُقَّاد الفن ومؤرِّخوه على اختلاف آرائهم ومدارسهم وتفسيراتهم عبر ما يقرب من خمسة قرون. فالحقيقة الثابتة هي أنك ستحصد الحيرة — بجانب المتعة والنشوة! — من تأمُّلك الطويل لها ووقوفك أمام «ظاهرتها» الغريبة الآسرة، ستسأل نفسك — كما سأل الملايين وما زالوا يسألون! — عن لغز ابتسامتها، وسرِّ النظرة الساخرة الحنون التي تُطلُّ من عينيها الهادئتين المائلتين عند اقترابها منك إلى حدِّ النفاذ في أعمق أعماقك، وبعدها عنك إلى حدِّ الزهد فيك وفي العالم كله، والترفع القاسي عنك وعن كل ما خلق الله وما لم يخلق (كما يقول المتنبي) ثم إحساسك، بعد أن تمضي عنها إلى صور وأعمال أخرى أو حتى إلى بيتك وشئون حياتك وأيامك، بل إلى أحلامك نفسها، إحساسك بأنها تلاحقك حيثما كنت وتنفذ في كل خلية من خلايا دمك كأنما تدعوك إلى حوارٍ لم ولن يكتمل، وتصرُّ مع ذلك على أن تبقى فيه صامتة ...!

وما دمتَ ستقف حائرًا مثلي أمام أسرار الموناليزا التي تنبثق وتكمن في الوقت نفسه في ابتسامتها ونظرة عينيها وتشابُك يديها الناعمتَين وشعرها الفاحم السواد المنسدل على جانبَي وجهها حتى كتفَيها، وصدرها النوراني المتألق كوعد بالجنة والنعيم الخالد، وجبينها المشرق كالغسق، والطبيعة الغامضة الممتدة من خلفها، السماء والبحر والصخور والجدول المتعرِّج النحيل والقَدْر «الأبي هولي» الذي يكتنفها ويحيط بها من كل جانب بالصمت والانغلاق المنيع؛ فلنذهب معًا إلى بعض الشعراء القليلين — الذين اخترتُ قصائدهم من بين شعراء عديدين من بلاد وجنسيات وأمزجة مختلفة — شعراء وقفوا أمامها، وحاولوا كما ستفعل بالتأكيد أجيالٌ أخرى، أقول فلنصحبهم في رحلة سفرهم أو حجهم إلى معبدها أو قدس أقداسها الذي حافظ على جلاله وجماله على الرغم من آلاف المحاولات لتقليده إلى حد الابتذال في ملايين البيوت والفنادق والمطاعم وأماكن الراحة أو التسلية التي تزحمها الجماهير كل يوم وكل ساعة ...

والقصيدة الأولى للشاعر الإسباني مانويل ماتشادو (١٨٧٤–١٩٤٧م)، وقد نُشِرَت قصيدته عن الجيوكوندا في كتابه «أبولُّو – مسرح تصويري» الذي نشر سنة ١٩١٠م، والشاعر يبدأ بذكر فلورنسا، وهي المهد الذي وُلدَت فيه ونمَت كزهرةٍ منسجمة الشكل والنغم هذه المعجزة الفنية على يد العبقري الفذ والنابغة الذي يحيِّر العقل والقول، ويتوقف الشاعر — بطبيعة الحال — عند لغز الابتسامة التي تطلُّ علينا من وراء القرون، والنظرة التي تحسُّ بأنها تنظر فينا أيضًا وإن شعرْنا بأنها لا تقصد شيئًا ولا شخصًا محدَّدًا؛ إذ ربما تتجه إلى سرٍّ أبدي تستأثر هي وحدها بمعرفته ولا تنوي أن تطلعنا عليه، وينتشي الشاعر بسحر الابتسامة «التاريخية»، ويشعر بأنها تملؤه بالفرح وتنقله إلى «أرض الأحلام الحلوة»، ولكنه لا يلبث أن يعترف بغموضها وغموض العين التي تنبعث منها نظرةٌ يتعانق فيها الحنان والقسوة، ويتشابك النداء والصد، ثم يقرُّ في النهاية بعجزه فيسأل عن الكلمة التي همس بها القدَر في أذنَيها وتأبى أن تفشي لأحدٍ بسرِّها الهائل والخاص، ولا حتى للفنان الملهِم الذي جلس أمامها سنواتٍ طويلة.

ويأتي الشاعر التالي الذي يستعجل الاعتراف بفشله والإقرار بأنه لا يملك إلا أن يهديها أغنيته التي لم يُسمعْنا إياها، هذا الشاعر هو جوستاف فرودنج (١٨٦٠–١٩١١م)، وهو سويسري وُلِد في مدينة ألسترز بروك، ومات في إحدى المصحَّات النفسية في مدينة استوكهولم، لا أدري إن كانت أحواله النفسية المضطربة التي لازمَته لسنواتٍ طويلة قد انعكسَت على هذه القصيدة التي لم يشأ لها أن تتم، بل ربما أراد أن يعبِّر بها عن هروبه من كل ما أثارته فيه الصورة الخالدة من مشاعر وهواجس وذكريات وانطباعات وتداعيات مبهمة؛ فهو في النهاية يسلم بعجزه وينصح السيدة الحكيمة الغامضة بأن تتجه لغيره لعله يستطيع أن ينصفها أو أن يمتدحها ويوفيها حقها الذي قصَّر في أدائه …

وتأتي القصيدة الثالثة لشاعر ومؤلف موسيقي معًا هو الهولندي بيتر سبان (ليدن ١٨٨٢م–نيس ١٩٤٨م) (وقد كتبها في سنة ١٩١٧م ونُشِرَت في ديوانه «التمجيد» الذي صدر في أمستردام سنة ١٩٦١م) ويبدو من أول سطور القصيدة مدى انبهار الشاعر بالنور الفجري الذي يشعُّ به الوجه الجميل الجليل، وبتعبيره المحيِّر الذي لا حدَّ له ولا رحمة فيه، وكل ما استطاع الشاعر أن يعبِّر به عن عجزه عن التعبير هو أن الكفَّين الناعمتَين والجسد الرائع والصدر المشرق مفعَمةٌ كلها — إلى حدِّ التخمة أو الورم! — بالحب والوجد …

ثم نصِل أخيرًا إلى القصيدة الرابعة التي كتبها الشاعر الألماني برونو ستيفان شيرر (١٩٢٩م–…) ووضع لها عنوانًا دالًّا على المدخل الذي اختاره للاقتراب منها وهو «المرأة»،

ومع أن القصيدة تدور حول سرِّ المرأة أو حواء الخالدة على العموم، فإن الشاعر المتديِّن — وهو راهبٌ بنديكتيني يعمل بالتدريس في معهدٍ ثانوي بمدينة ألتدورف — يشعر أن بَريق عينيها ينبع من نبع الأبدية، وأنها ليست مجرد امرأة، بل عروس إلهية وبتول متبتلة للرب، هل حوَّلها من امرأةٍ مثيرة بجمالها وغموضها إلى راهبة أو قديسة نجحَت في «تحطيم جمود الجسد ونسيج الكذب» واستطاعت أن تحوِّل فنون الحس وسعار النفس إلى اللذة والمجد إلى صلاةٍ رتَّلها القلب الطاهر للرب؟ يقول لنا الشاعر إنه شاهد الصورة في متحف اللوفر سنة ١٩٥٩م، ثم ظل يجربها في نفسه ويحاورها في صحوه ونومه لأكثر من عشر سنوات قبل أن يدوِّن قصيدته في سنة ١٩٧٠م، وإذا كان قد «عرف» المرأة — البتول — مهتديًا بحسِّه الديني الورع العميق، فإنه يعترف بأنها هي أيضًا قد عرفَته وتغلغلَت إلى بؤرة سرِّه وسرَت في دمه وفي أنفاسه. ولذلك لم يكن من الغريب بعد تجربته الطويلة معها وعجزه — إلى حد البكاء — عن النفاذ إلى كنهها أن يحدِّثنا عن زياراتها له، ووقوف طيفها على باب روحه، ودخوله إلى بيته ومكانه ومعه هداياها: النور والموسيقى … هل نفهم من السطور الأخيرة أنها نادته أو سألته عن سرِّها الذي ربما يكون قد حيَّرها أيضًا؟ ولكن من أين له أن يعرف هذا السر؟ ألا يتخلص في النهاية من سؤالها العسير بأن يقرَّ بعجزه ويقول لها: أنت المرأة، سرُّ الأزل المطوي؟!

الليل

الليل لميكيل أنجلو.

(أ) عن ليل ميكيل أنجلو

الليل في تمثال،
مستغرق في نومه هناك،

في حجَرٍ قد صاغه المثَّال،
في هيئة الملاك،
ها أنت ذا تراه،
والنوم قد كساه بالجمال والجلال،
حياته في نومه،
ونومه حياة،
إن كنت لا تصدق الكلام،
أيقظْه كي يقرئك السلام!

(ب) ليل ميكيل أنجلو

يا من تقف الآن أمامي،
هل تعجب مني حين تراني،
وأنا الليل الراقد،
في الحجر البارد،
يتردد فيَّ النفَس الهابط والنفَس الصاعد؟
أنا مثلك حيٌّ وحياتي
في هذا النحت الفتَّان الخالد،
إن كنت تراني لا أتحرك،
لا يخرج من شفتِي حرفٌ واحد،
لا تُلقِ الذنب على الفنان،
فطبعُ الليل هو الكتمان،
وقلب الليل كقلب العابد.

(ج) رَد

أحبُّ ما أحببتُ من دنياي أن أنام،
وبعد ما جرَّبتُ من مرارة الأيام،
قررتُ أن أمجِّد الحجر،

فضَّلتُ للإنسان أن يكون
صنمًا،
وأن يعيش عيشة الأصنام،
فإن طغى الزمان واكفهَر،
وعمَّ فيه العار والدمار والقذَر،
فالخير كل الخير أن يعيش كالعميان،
ويغلق الآذان،
أرجوك ... لا تنبِّه الحجر،
وإن فتحتَ فاك فاحترِس،
وكن على حذَر!

تتغنى القصائد الثلاث بالنحت الذي أبدعه فنان عصر النهضة العظيم ميكيل أنجلو بوناروتي (١٤٧٥–١٥٦٤م) في عام ١٥٢١م لكي يزيِّن ضريح جوليانو ميديتشي في فلورنسا.

والقصيدة الأولى لمُعاصر ميكيل أنجلو الشاعر والدبلوماسي المثقف جوفاني سنتروتزي (١٥١٧–١٥٧٠م) الذي عاصر ازدهار الحركة الإنسانية، وانتفع بثمرات التراث اليوناني والروماني التي بعثها الإنسانيون لتكون نماذج حية وموحية للمحاكاة الخلَّاقة، وبالإنتاج الأدبي والفني الرفيع الذي نفخوا فيه من جمال الطبيعة وجلال المثل الإنساني الأعلى.

وهذه القصيدة التي استوحاها من «ليل» مُعاصره الكبير تعكس اهتمامه في إنتاجه الشعري بالإبيجرام (القصيد الموجز) والسوناتة، فهي مقتصدة في كلماتها، تكاد أن تكون تقريرية محايدة، وتترك للمتلقي أن يحرك سكونها، ويملأ بالمشاعر فراغها ويعير كلماتها أجنحة الخيال. ولا يفوت الشاعر أن ينهي قصيدته — التي ترجمها الشاعر الألماني الكبير راينر ماريا رلكه — بالنهاية المألوفة للإبيجرام، وهي المفارَقة الخاطفة التي من شأنها أن تدفع القارئ للابتسام ...

والقصيدة الثانية لجامباتيستا مارينو (١٥٦٩–١٦٢٥م) الذي يُعدُّ من أبرز ممثِّلي الحركة التي عُرفَت في الأدب والفن الإيطالي بين سنتَي ١٥٢٠ و١٦٠٠م باسم «المانيرية»، وقد اهتمَّت في الرسم بالوجه الإنساني، ولجأَت للألوان الفاقعة المعبرة عن القلق والاضطراب، وربما تأثَّرت في ذلك بظروف العصر الذي هزَّته ثورة الإصلاح الديني والإصلاح المضاد، ورعب وإرهاب محاكم التفتيش، مما جعلها تبتعد عن روح الفن التي

ميَّزت عصرَي النهضة والباروك التي تقع من الناحية الزمنية بينهما. والقصيدة التي بين أيدينا هي إحدى القصائد العديدة التي نشرها الشاعر سنة ١٦١٩م في ديوانٍ سمَّاه «الجاليريا» أو المعرض الفني، واستوحاها من لوحات وأعمال فنية شاهدها أو ضمَّها إلى مجموعة تُحَفه الخاصة. وإذا كانت القصيدة السابقة الذكر تكتفي بالوصف الخالص، فإن «ليل ميكيل أنجلو» ترسل الكلام على لسان التمثال نفسه الذي يؤكد للمتلقي أنه حيٌّ تتردد فيه الأنفاس، وإذا كان صامتًا لا يتكلم فتلك هي طبيعة الليل الذي يميل للكتمان، وينصرف قلبه للتعبُّد والصلاة …

ويأتي ردُّ ميكيل أنجلو نفسه — الذي كان شاعرًا مُجيدًا بجانب كونه رسَّامًا ونحَّاتًا ومهندسًا معماريًّا عبقريًّا — على «إبيجرام» مُعاصره ستروتزي أشبه باعترافٍ قصير يكشف فيه اللثام عن مشاعر الغضب والسخط التي تملَّكته تجاه الأوضاع السياسية في مدينة فلورنسا في الفترة التي طُرِدَت فيها عائلة الميدتشي من المدينة وانخرط هو نفسه في صفوف المدافعين عن الجمهورية قبل أن ترجع تلك العائلة وتستولي عليها من جديد. ويبدو أن سخطه قد نما وامتدَّ حتى شمل الوضع البشري بأكمله؛ بحيث تمنى أمنية الشاعر العربي القديم أن يكون حجرًا تنبو عنه حوادث زمنه، وأن يعيش كالصنم الأعمى والأخرس والأصمِّ ليستطيع أن يتحمل طغيان الشر والعار والدمار في عصره وفي كل العصور …

فريدريش فون لوجاو (١٦٠٤–١٦٥٥م)

إبيجرام

زمن الإنسان
طفل لا يعرف نفسه،
وصبيٌّ محدود الفكر،
فإذا ما شبَّ عن الطوق
اشتاق لما يشتاق له الرجل الناضج،
وتحمَّل أعباء الواجب.
الكهل يعاني السأم، يعاني الضيق،
والشيخ العاجز يرجع طفلًا.
انظر، يا إنسان،
إلى روعة هذا كله ...
الفرصة ...
لن تعدم أبدًا فرصة تقديم الخير،
لن تعدم أبدًا فرصة تقديم الخير،
أن تنتصر على نفسك ...
أن تنتصر على نفسك، تلك هي الحرب الكبرى،
أن تنتصر على نفسك، ذلك هو أصعب نصر.

(حوالي ١٦٥٤م)

عندما طغى الشر على الحياة، وجرى الناس كالقرود وراء الرذائل والبدع الغريبة، وذاعت أنباء الفضائح في بلاط الأمراء والنبلاء والدوقات في الولايات الألمانية المختلفة، واستسلمَت جميع الطبقات — لا سيما الطبقة العليا والوسطى — لأوهام المظهَر، وابتعدَت عن أصالة الجوهر، لم يكن أمام الأديب إلا أن يفزع إلى عصا الواعظ والمعلم الأخلاقي والناقد الاجتماعي الساخر، والمنذر المحذِّر في كل الأحوال من هول المصير.

حدث هذا في عصر الباروك في النصف الثاني من القرن السابع عشر؛ فلمسْنا آثاره في الشعر الغنائي عند سيمون داخ، وفي الدراما عند يوهانيس ريست، وفي الرواية عند جريملسهاوزن في رائعته التي تعدُّ أول روايةٍ ألمانية بالمعنى الحقيقي وهي «سيمبليسيزيموس»، ثم في شعر الحكمة الذي اشتهر به وتفوق فيه فريدريش لوجاو (١٦٠٤–١٦٥٥م) الذي ثبت للباحثين أنه كتب ثلاث آلاف وخمسمائة وستين قصيدة من شعر الحكمة والتأمل الذي اصطُلِح منذ العصر الإغريقي على تسميته بالإبيجرام …

وُلِد فريدريش فرايهر فون لوجاو (الذي كان ينشر أعماله الأدبية تحت اسمٍ مستعار هو سليمان فون جالوف) في شهر يونية سنة ١٦٠٤م في ضيعة أسرته بالقرب من مدينة نيمبتش في منطقة سليزيا، ومات في ليجنتس سنة ١٦٥٥م، حالت حرب الثلاثين عامًا والاضطرابات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أثارتها دون الانتظام في دراسته التي بدأها في بريج، ثم انقطع عنها ليعود إلى دراسة الحقوق في سنة ١٦٢٥م بجامعة ألتدورف، كما حالت بينه وبين إصلاح الضيعة التي تولى مسئوليتها سنة ١٦٣٣م وعجز عن إنقاذها أو إنقاذ نفسه من الديون المتراكمة فاضطُر للانخراط في خدمة البلاط الحاكم في «بريج» حتى وصل إلى رتبة المستشار، كما انضم منذ سنة ١٦٤٨م إلى جمعيةٍ أدبية أطلقَت على نفسها اسم «الجماعة المثمرة»، كما أطلقَت عليه اسم «المصغِّر»، أي المهوِّن والمحقِّر من شأن كل ما هو دنيوي …

يُعدُّ «لوجاو» أهم مَن كتب القصيد الموجز الحكيم (الإبيجرام) خلال القرن السابع عشر، حتى لقد كاد إنتاجه أن يقتصر عليه وحدَه … هزَّته وزلزلَت نفسه حالة انقلاب كل القيم (على حد تعبير نيتشه) وفساد التقاليد السائدة، والتعصب والصراع الديني بين الكاثوليك والإنجيليين، وفظائع حرب الثلاثين المدمرة، والظلم الاجتماعي، وفساد الطبقتين الأرستقراطية والبرجوازية وانسياقهما وراء «الموضات» المستورَدة في الوقت الذي تعاني فيه الطبقات الشعبية المحرومة والمحافِظة على التقاليد الأخلاقية والدينية من الحرمان وشظف العيش. وفي مواجهة ظواهر السقوط والضياع هذه — باسم الترف والرقي والفخامة

والأناقة — وضع «لوجاو» شِعره المفعَم بالنقد الاجتماعي الساخر والحس الديني والأخلاقي الرفيع ليكون بمثابة الصورة المضادة للواقع الفاسد الذي عاشه، وهي صورة لا تتجه — في نفْيِها لذلك الواقع — إلى المستقبل أو إلى الواقع الآخر الممكِن والبديل عنه، وإنما تقدِّم صورةً مثالية للماضي الألماني بفضائله الشعبية العريقة، وتقاليده وقيمه الأصيلة التي داستها بأقدامها سلطة الحكم المطلَق من ناحية، وجشع الطبقة الوسطى و«استغرابها» عن هويتها من ناحيةٍ أخرى (وهو ما نعاني منه في بلادنا منذ أن بدأ الانفتاح الضال والمضلل، وسادت نماذج الأمركة الحمقاء المدمرة على أسوأ صورة تهدِّد بالانسلاخ عن الهوية والاقتلاع من الجذور، وتستغيث بالأدباء الأمناء والشعراء الصادقين أن يهبُّوا للنجدة، أو على الأقل للإنذار والتحذير! ...) جمع «لوجاو» بين الجدية الأخلاقية والدعابة المتهكِّمة الساخرة في نقْده لمظاهر الفساد والخراب في كل ميادين الحياة والعمل والتديُّن والسلوك، وراح يدافع بذكاء ولباقة عن قيم التقوى والواجب الوطنية، ويكشف أقنعة الرذيلة والنفاق والكذب التي جعلَت العالم المحيط به يعيش في المظهر وللمظهر، ويتنكب دروب الأصالة والصدق والاستقامة. ولا شك أن خبرته اليومية وتجاربه وملاحظاته لمظاهر الانحطاط والانهيار المحيطة به قد أوحَت إليه بالمادة الضرورية لصياغة إبيجراماته الزاخرة. وعلَّمته أن يرى صور الحرمان والتعاسة خلف واجهة عصر الباروك البراقة بالترف والوجاهة والزخرف المعقد الكاذب:

هل تدري ما هو أكثر
ما يعجبني في هذا العالم؟
أن الزمن — الزمن الجائع —
يأكل نفسه،
أن العالم — هذا العالم —
لن يبقى أبد الدهر ...

لكن وراء هذا التشاؤم أو فوقه — كما نرى من هذا الإبيجرام عن زمن الإنسان — تتجلى روح الصبر والسكينة التي رسخَت جذورها في الإيمان القوي وفي الوفاء للنظام القائم على أداء الواجب وتقديم الخير كلما حانت فرصة تقديمه بسخاء وبلا هدفٍ غير فعل الخير نفسه (كما سيقول كانط بعد ذلك في مذهبه المعروف عن الواجب)، ويبدو من السطور الأخيرة أن الشاعر الذي يئس من إصلاح زمانه أو حتى مساعدته على إصلاح نفسه

قد قرر أن يخاطب قارئه ويناشده بالانتصار على النفس؛ فذلك في النهاية هو «الجهاد الأعظم» ... وهو أسمى وأصعب نصرٍ يمكن أن يحققه الإنسان ...

اهتم ليسينج — مفكِّر عصر التنوير الكبير ورائد النقد الفني والمسرح الاجتماعي والمأساة البرجوازية في القرن الثامن عشر — اهتم بإبيجرامات لوجاو — إلى حد التأثر بها في قصائده الحكيمة — كما ساهم في سنة ١٧٥٩م في نشر عددٍ كبير منها، بحيث يمكن القول إنه ساعد على اكتشافه والتعريف به والتعبير عن لغته المؤثرة حين يعظ وينبِّه، والحلوة المغرية حين يحب، والساخرة الساذجة حين يتهكم، والمزاجية المضحكة حين يسعى لإثارة الضحك والمزاح ...

ماتياس كلاوديوس (١٧٤٠–١٨١٥م)

الإنسان

طفلًا تتلقاه الأم فترعاه،
وتغذيه على نحوٍ رائع،
يأتي للعالم، ينظر، يسمع،
لكن لا يعرف كم هو غدَّارٌ فاجع،[١]
يتشهَّى اللذة، يشتاق ويهفو،
يذرف من عينيه الدمع،
يُهان ويُكرَم،
ويحس الفرحة،
ويواجه كل الأخطار،
يؤمن، يتشكك،
يتوهم، يعلم ويعلِّم،
ويصدِّق كل الأشياء
ولا شيء على الإطلاق،
يبني، يهدم،
ويواصل تعذيب الذات،
يغفو، يصحو،

---

[١] في الأصل: غدار ماكر.

ينمو، يلتهم طعامه،
يكسو الرأس الشعرُ الأسود،
ثم الشعر الثلجيُّ الأبيض،
ويدوم الأمر
— إذا أسعدَه الحظ —
فيبلغ من أعوام العمر ثمانين،
وأخيرًا يرجع للأجداد فيرقد معهم،
لكن لا يرجع (للدنيا) أبدًا،
لا يرجع أبدًا …

(حوالي عام ١٧٧٥م)

إذا كنا في القصيدة السابقة قد لاحظْنا كيف تحوَّل الشاعر، في مواجهة الفساد والسقوط والانهيار الأخلاقي في عصره وبين معاصِريه، إلى واعظ وناصح ومعلم، وربما انتهى إلى الزهد ونشد الوحدة الصوفية مع العالم والله، أو دخل الدير يأسًا أو بحثًا عن النجاة، فإننا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر نجد أمواجًا من الحركات الأدبية الثائرة التي لا يجمع بينها سوى حب الحياة والطبيعة، والتغنِّي بالفردية الجامحة والعبقرية الخلَّاقة الجارفة كالطوفان اللُّجِّي أو العاصفة العاتية التي تحطِّم كل القيود، وتعلن بأقوى الأصوات وأعمقها وأشدها حميميةً أنشودة التمجيد للحرية والحياة والطبيعة والبساطة والأصالة الشعبية السلسة الصادقة. ولا يتسع المجال هنا للحديث — ولو باللمح والإشارة! — إلى حركات ومجموعات طَبعَت هذه الفترة الأدبية والفكرية الخصبة بطابعها؛ فهناك حركة العصف والدفع التي عبَّر عنها كلٌّ من جوته وشيلَّر في شبابهما المبكر إلى جانب عددٍ كبير من الشعراء والكُتاب، وهناك جماعة «أَيْك جوتنجن» مثل بورجر وهولتي وغيرهما اللذين أقسما في سنة ١٧٧٢م يمين الوفاء للصداقة ولأدب الوطنية والحرية والشجاعة والتضحية والوقوف — متأثرين بقدوتَين كبيرتَين هما كلوبشتوك وجيرستنبرج — في وجه أدب «الروكوكو» الزخرفي المتصنع، وضد الشك والعقلانية المسرفة التي صدَّرَتها إليهم الثقافة والأدب الفرنسي.

لكن هذا الشاعر الذي نُورِد إحدى عيون قصائده الروحية الحميمة بقي بعيدًا عن مهبِّ الأعاصير والأمواج الثائرة العاصفة، فعاش عيشة طفلٍ سعيد ونقيِّ الروح رضيٍّ

القلب على هامش الحياة الأدبية المضطربة، اتفَق له ذلك الشيء النادر الذي يُولَد به الإنسان ولا يمكنه أن يفتعله أو يتصنَّعه مهما تكلَّف من جهدٍ إرادي أو نهمٍ ثقافي؛ فقد جمع إلى نضج الشاعر المطبوع نفسَ طفلٍ سعيد مؤمن بالله أعمق الإيمان، متوحِّد بالوجدان الشعبي البسيط اتحادًا جعله ينهل من نبعه الصافي الدفَّاق، ويعبِّر عنه بلغةٍ ربما بلغَت من البساطة والعفوية حدَّ السذاجة الفطرية الحلوة، وقد عاشت نفسُ هذا الطفل التقيِّ الحساس في حالة إنصاتٍ حميم لأصوات الطبيعة، والشعب، والوجدان العميق التديُّن حتى فاضت بأبسط وأعذب شِعر يمكن أن يهزَّ القلب ويرجَّه رجًّا، وهو شعرٌ يندر أن تجد نظيرًا لبساطته وسحر تأثيره وسلاسة لغته وإيقاعاته وأوزانه وقوافيه في تاريخ الشعر الألماني كله … من هنا أصبحَت تجري بعض روائعه — وما تزال — على لسان الإنسان العادي، كما امتدَّت يد الموسيقى الحنون إلى عددٍ كبير منها لحَّنه بعض أساطين النغم … وذلك مثل قصائده الشهيرة: طلع القمر، والنجوم، وأغنية المهد، وكللوا بالأوراق الخضراء هذا الكأس الحبيب الممتلئ، وعندما يقوم أحد الناس برحلة، فالموت والفتاة (التي لحَّنها شوبرت …) بجانب هذه القصيدة عن الإنسان التي تُقدِّم لنا الحكمة في ثوب السكينة والصفاء والرضا الأسيِّان …

وُلِد ماتياس كلاوديوس (الذي نشر أشعاره وكتاباته في أثناء حياته تحت اسمٍ مستَعار وهو أزموس وأحيانًا باسم رسول فاندسبيكر؛ نسبة إلى المجلة التي أسسها في مدينة فاندسبيك، واستكتب فيها عددًا كبيرًا من أدباء العصر من أصدقائه مثل هيردر وهامان ولافاتر وشتولبرج وفوس وبويه، وغيرهم من أعضاء عصبة أَيْك جوتنجن الذين سبق ذكرُهم) وُلِد سنة ١٧٤٠م في «راينفيلد» لأبٍ قسيس وفي أسرةٍ شديدة الورع، وتقلبَت به حظوظ الحياة بين دراسة اللاهوت والحقوق والعلوم السياسية في يينا حتى أصبح سكرتيرًا لدوق هولشتاين في كوبنهاجن، ثم مشاركًا في تحرير جريدة هامبورج الجديدة ومؤسِّسًا ومحرِّرًا لمجلة رسول فاند سبيك التي سبق ذكرُها، وأقامت رسالتها على نشر الأدب المسيحي والأخلاقي في أسلوبٍ شعبي بسيط، وأخيرًا تقلَّد — بتوسُّط من هيردر — وظيفةً في المجلس البلدي في مدينة دارمشتات وعمِل مؤدِّبًا أو معلِّمًا لأبناء الفيلسوف ياكوبي، ومراجِعًا لبنك هولشتاين في ألتونا بالقرب من هامبورج، إلى أن حصل على منحة من ولي عهد ملك الدانمارك تكفيه لكي يعيش حياةً متواضعة يكرِّسها لشعره ورسائله وقصصه وكتاباته النثرية …

يوهان فولفجانج جوته (١٧٤٩–١٨٣٢م)

أغنية الجوَّال مساءً

يا أيها الحبيب ...
يا من تجيء (زائرًا) من السماء العالية،
تسكِّن العذاب كله والحزن والهموم،
وتغمر التعيس مرَّتَين،
بنشوة السعادة المضاعَفة،
أواه! قد تعبتُ من مشقَّة التجوال والترحال،
ما غاية العذاب، ما معنى السرور والألم؟
يا أيها السلام،
تعالَ أيها السلام العذب،
وادخل صدريَ المسكون
(بالشجون والندم).

(١٧٧٦م)

فوق كل القِمم

«أغنيةٌ أخرى مشابهة»

فوق كل القمم
هدووووء،
في أعالي الشجر،

لا تكاد تحسُّ،
نفَسًا واحدًا،
الطيور الصغيرة
أخلدَت للسكينة،
وكسا الغابة صَمت،
انتظر،
انتظر أنت كذلك،
فقريبًا تستريح ...

(دوَّنها جوته في مساء السادس من شهر سبتمبر ١٧٨٠م
على جدار كوخه الخشبي بالقرب من مدينة إلميناو ...)

وصية

النعمة بين يديك فمتِّع نفسك بالقسطاس،
ولْيكن العقل رفيقًا لا يتخلَّى عنك،
حيث تُسَر حياة (بلِقاء) حياة
(والأنفاس المتلهِّفة تذوب مع الأنفاس)
عندئذٍ يبقى الماضي الغابر، يثبُت ويدوم،
والمستقبل يُبعَث حيًّا قبل أوانه،
واللحظة تصبح بيت الأبدية ...

(١٨٢٩م)

يصعب الحديث عن شعر جوته (١٧٤٩–١٨٣٢م) في هذا الحيِّز الضيِّق المحدود، فالجانب الأعظم منه يتدفق على نحوٍ طبيعي وتلقائي من نبْع تجاربه الوجدانية والباطنية العميق، والقليل منه يقدِّم فكره ورؤيته للعالم والإنسان أو حكمة شيخوخته وذكريات ماضيه، وهو يسع جميع أغراض الشعر وأساليبه وأشكاله؛ من قصائد الحب الدافئة المتوثِّبة والأغنيات العاطفية وقصائد الفنانين والأناشيد والمرثيات المطولة والحكايات الشعرية (البالادات) إلى القصائد المكثَّفة (الإبيجرامات) والمعارضات التهكمية اللاذعة وقصائد المناسبات التي كان يهديها لأشخاص بأعينهم، والحِكم والتأملات المنظومة والقصائد

الفلسفية التي كتبها في سن الشيخوخة، أضف إلى ذلك كله أنه لم يتوقف عن كتابة الشعر؛ لأنه لم يتوقف عن تجربة الحياة في كل مظاهرها وصوَرها؛ لذلك ارتبط شعره ارتباطًا حميمًا بحياته، واستغرق كل المراحل العمرية والأدبية التي مرَّ بها، أو بالأحرى كابدها وعاشها حتى النخاع بلحمه ودمه وقلبه وعقله؛ من قصائد الصبا والشباب المبكرة إلى قصائد مرحلة العصف والدفع المتوهجة، إلى القصائد التي كتبها في عنفوان الرجولة أو في ذروة المرحلة الكلاسيكية، حتى الحِكم وأشعار الحكمة والحب المتأخرة التي دوَّنها في السنوات الأخيرة من عمره المديد، ومن أجملها وأعذبها قصائد ديوانه الشرقي التي يربو عددها على الثلاثمائة وثلاثين قصيدة ومقطوعة، وإذا كانت كل مجموعة من هذه المجموعات تعبِّر عن عالمها الخاص، بل إن لكل قصيدة منها عالمها المتميِّز بخصوصيته الجمالية واللغوية والفكرية والتاريخية، فإن من المستحيل تعميم الأحكام عليها باستثناء حكمٍ واحد يصدق عليها أجمعين، وهي أنها تتدفَّق من القلب وتعبِّر عن تجربة جوته الغنية وشخصيته الثرية بآفاقها الفنية والمعرفية والإنسانية الشاسعة المذهلة …

وقد سبق لي — قبل ما يقرب من أربعة عقود! — دراسة بعض أشعاره في كتابي المتواضع «البلد البعيد» وفي غيره، واليوم أكتفي بتقديم وشرح قصيدتين من شعره المبكر في مرحلة الرجولة، ومقطوعة واحدة — هي التي اتفق لي نظمُها! — من مرحلة الشيخوخة، فضلًا عن عددٍ كبير من قصائد الديوان الشرقي للشاعر الغربي التي أسعدني الحظ بإيقاعها في شبكة ميزان الشعر العربي الجديد، وتبلغ اثنتين وثلاثين مقطوعة وضعتُها تحت عنوان: قطرات من نبْع الديوان الشرقي … والقصيدة الأولى، وهي أغنية الجوَّال مساءً، تعبِّر أصدق تعبير عن شخصية جوته الشاب الذي لم يتعب — طوال حياته الغنية بالعمل والتأمل والإنتاج المبدع — من تسلُّق الجبال والتجول في أعماق الغابات الجليلة الكثيفة، والاندماج — إلى حد التوحد — في الطبيعة التي كانت على الدوام مصدر إلهامه وحبه، ومَجلَى الأبدي الخالد الذي يسري نبضه وفعله في كل صغير وكبير من موجوداتها، ولا تتوقف رحمته وقدرته لحظةً واحدة عن تحقيق سرِّه الخلَّاق فيها، والتغلغل المستمر فيها بالإبداع والتشكيل والتحويل لنسيجها المتنوع الألوان والصور والظواهر؛ بحيث نُعاين أقباسًا من نوره وجلاله وجماله على مرآته …

عُثِر على هذه القصيدة بين الرسائل التي كان يبعثها جوته إلى معشوقته الناضجة الغيور، التي ابتعد عنها أو تخلَّص منها بعد رجوعه من رحلته إلى إيطاليا، وهي السيدة فون شتاين، والقصيدة مكتوبة بخط يد الشاعر، وتحمل أسفل كلماتها — على مألوف

عادته في كل قصائده — تاريخ كتابتها، وهو اليوم الثاني عشر من شهر مارس سنة ١٧٧٦م، وقد نُشِرَت لأول مرةٍ في «المجلة المسيحية» سنة ١٧٨٠م، ثم أُعيدَ نشرها في الطبعة الأولى لأعماله التي ترجع لعام ١٧٨٩م …

عُرِف عن جوته حبُّه للتجول حتى أُطلِق عليه في شبابه المبكر وأثناء حياته في مدينة فرانكفورت لقب المتجوِّل أو الجوَّال؛ إذ لم يكن يتوقف عن السير على قدميه حتى مدينة دار مشتات أو على ضفة نهر الراين أو في المراعي والمروج والغابات الشهيرة في منطقة تورنجن، والحقيقة أن وصفه للجوال في هذه القصيدة ينطبق انطباقًا حرفيًّا على الشاعر، كما يحمل في الوقت ذاته معنًى رمزيًّا يدل على طبيعة شخصيته المتطلِّعة إلى كل ما هو أرضي، والمتوحِّدة بالطبيعة الإلهية في نوع من وحدة الوجود الفنية والعاطفية البالغة القوة والعمق، ولن يخفى على القارئ أن أبيات القصيدة تبدو كجملةٍ واحدة طويلة تحوَّل فيها الجيَشان الفائر في وجدان الشاعر إلى إيقاعٍ لغوي منغَّم، وأننا نظل نلهث في متابعة هذه الجملة حتى نصل إلى السطرين الثامن والتاسع (أو السطر السابع في الأصل) ونكتشف أن المخاطَب الذي يهبط من السماء ويأسو بلمسة يده جراح الحزن والتعاسة هو السلام العذب الذي يناجيه الشاعر، ويناشده أن يدخل صدره المهتاج والمسكون بالهموم …

وتأتي القصيدة التالية التي تلحق دائمًا في طبعات شعر جوته بالقصيدة السابقة؛ فتشير إلى هذه الأخيرة في العنوان الذي وضعه لها الشاعر وهو «أغنيةٌ أخرى مشابهة»، وهذه «القصيدة» التي تتكون من ثمانية سطور سريعة متدافعة تُعدُّ — في تقديري المتواضع — إحدى معجزات الشعر الحقيقي الذي يستحيل نقلُه إلى أية لغةٍ أخرى، وذلك لارتباط ألفاظه وأصوات هذه الألفاظ بالانفعال والمعنى والإحساس الكلي أشدَّ ما يكون الارتباط (وإن كان هذا لم يمنع من ترجمة هذه القصيدة إلى كل اللغات ومنها العربية!) ومع أننا نكسب عادةً من ترجمة الشعر قدرًا لا يقل عن القدر الذي نخسره دائمًا (من جماليات اللغة ونبر الأصوات والنغم والإيقاع المرتبط بالضرورة بالكلمات والأصوات الأصلية في نظامٍ لغوي محدَّد)؛ فإن كل من ترجمها إلى لغته رأى لزامًا عليه أن يورد للقارئ نص الكلمات الأصلية، وأن يؤكد الأصوات وامتدادات الحروف التي جاءت فيها متسقةً غاية الاتساق بل متطابقة كل التطابق مع انفعال الشاعر بسكون الطبيعة في المساء، والْتماسه السكينة والراحة في غدٍ قريب لا يدري متى يجيء …

والعنوان الذي وضعه الشاعر ينبهنا إلى أننا سنقرأ أو نسمع أغنية جوَّال أو متجوِّل مشابهة للأغنية السابقة (وهو إجراء اتبعه الشاعر مع قصائد أخرى لا يتسع المقام

لذكرها)، وجدير بالذكر أن جوته نفسه قد نشر القصيدة في طبعة أعماله الكاملة لسنة ١٨١٥م، وتوخَّى أن تُنشَر مع القصيدة التي انتهيْنا من الحديث عنها في صفحةٍ واحدة، بحيث ظل هذا الأمر متَّبَعًا حتى اليوم في كل طبعات أشعاره …

ونقترب من القصيدة نفسها كبنيةٍ لغوية وإيقاعية معجِزة، فنجد أنها تنقل إلينا الشعور بتحقق الذات وامتلائها بالمعنى والأمل (على الرغم من أشواك الحسرة أو الشك الذي تشي به السطور الأخيرة!) وذلك على العكس من القصيدة السابقة المفعَمة بالشوق والحنين إلى السلام المفتقَد. والغريب أن القصيدتين ثمرتان ناضجتان سقطتا في يد الشاعر من شجرة التجوال في دروب الطبيعة وآفاقها وأسرارها، بل إن القصيدة الأخيرة قد دوَّنها الشاعر من وحي اللحظة الجليلة على جدار كوخه الخشبي، في منطقة «كيكيلهان» بالقرب من مدينة إلميناو، وكان كثيرًا ما يقضي فيه ليلته بعد أن يشتد به التعب ويحل عليه الظلام …

وننتهي من القراءة الأولى فنلاحظ أن القصيدة تخلو من أي تشبيه أو استعارة أو رمز، إنها تستعيض عن المجاز بثلاثة «تقريرات» بسيطة وسريعة عن «واقع الحال»، وتختتم بأملٍ مرتقَب في مستقبلٍ قريب، واللغة — بتلقائيتها المباشرة — تنقل لنا قدوم المساء كحقيقةٍ شاملة تخيِّم على العالم والمكان: فوق كل القمم — هدوء — وإذا مددْنا الواو في كلمة هدوء (أو في كلمة Ruh الأصلية) أحسسْنا في لحظة الشهيق بالسكون المطبق الذي يهبط على الطبيعة مع هبوط الغروب والشفق. وفي السطرَين التاليَين نشعر بما تعجز عن توصيله أية لغةٍ أخرى غير لغة الأصل: فالنفَس الذي لا نكاد نحسُّ به (hauch هاوخ) حتى نتنفسه في تنهيدة هامسة، كما نتنفس كلمة (auch) التي هي آخر كلمة في القصيدة، يصعب، بل يستحيل تطابقهما مع أي كلمة مقابلة في لغةٍ أخرى؛ لأنهما مرتبطان بأصوات الحروف نفسها، وربما نقترب منهما قليلًا لو جعلْنا زمن الشهيق والزفير للكلمتين العربيتين «نفَس» و«تستريح» شبيهًا بتنهُّد الريح التي تموت وهي تتخلل أوراق الأشجار وأغصانها، بينما تبزغ السطور الأخيرة من بحيرة الصمت والسكينة بما يشبه أمرًا بالأمل المستبشر بغدٍ ربما يُقبل حاملًا معه الراحة للقلب المتعَب الذي أرهقه التجوال والترحال … وأروع ما في القصيدة أنها لا تهتم على الإطلاق بوصف هدوء الطبيعة، وربما لا تندرج على الإطلاق فيما يُسمَّى بشعر الطبيعة؛ ذلك أنها هي ذاتها — ببساطةٍ مفاجئة ومذهلة — قد أصبحَت هي هدوء الطبيعة نفسه، ولغتها قد استحالت إلى سكينة المساء التي ينتظر الجوَّال المتعَب أن تشمله ذات يوم. هذا المتعَب لا ينظر للطبيعة الهادئة كما لو

كانت خلفية يسقط على سكينتها الشاملة — من قمم الجبال إلى أعالي الشجر والعصافير الصامتة عليها — حنينه إلى الهدوء والسكينة، وترتيب الكلمات نفسها التي تدل على القمم وعلى ذُرى الشجر، بما فيها من سجع أو تجانُس (GIPFEL WIPFEL جيبفيل وفيبفيل) لم يأت استجابة لرغبة تشكيلٍ لغوي أو جمالي تعسُّفي، وإنما أوجدَته حالة الاندماج العضوي والروحي التي وحَّدَت بين الإنسان والطبيعة، واستطاعت أن تعكس عملية الفعل الباطن للطبيعة — كما يشعر بها الوجدان المندمج والعقل المتأمل — وكيف تواصِل فعلها الخلَّاق من الجماد إلى الحي، ومن الصخر والمعدن إلى مملكتَي النبات والحيوان، ومن ذرى الجبال والأشجار إلى الطيور حتى تبلغ الإنسان نفسه، ثم إن هذا الإنسان المتجوِّل لا يحتضن الطبيعة كما يفعل الشاعر الرومانسي، بل هو محتضَن في داخلها بوصفه آخر حلقة من حلقات سُلَّمها العضوي الحي. والعجيب في هذه القصيدة الغنائية أن تجربة جوته بالطبيعة — وكان يعتبرها إلهية متأثرًا في ذلك بفلسفة سبينوزا — هذه التجربة بالفعل الأبدي المبدع للطبيعة قد تمثلتها أو تشربتها اللغة التي أوصلتها إلينا بصورةٍ مباشرة عن طريق ترتيب الكلمات — الذي سبقَت الإشارة إليه — أو باستغلال الطاقات الصوتية من مدٍّ وتجانُس — كما سبق التلميح لذلك أيضًا — وكأن العملية «الطبيعية» التي تجري في باطن الطبيعة قد أصبحَت هي نفسها لغةً أو تحوَّلَت إلى مادة غلفَتها لغة الشاعر التي انصهر فيها الموضوعي والذاتي انصهارًا كاملًا، وكم يتعذَّر علينا أن نجد في الأدب على وجه العموم (ربما باستثناء بعض القصائد الآسيوية؛ الصينية واليابانية الشديدة التكثيف) أن نجد قصيدة بهذا القِصر وفيها انطوى كل هذا العمق،[1] ونصِل إلى المقطوعة التي اخترناها من إحدى قصائد جوته التي كتبها في شيخوخته، ووضع لها هذا العنوان الدال «وصيَّة». لقد دوَّنَها في عام ١٨٢٩م، أي عند بلوغه الثمانين من عمره، وكان ينوي أن يضمها للطبعة الأخيرة لأعماله الكاملة، لكن هذه الطبعة التي تجمع كل أشعاره كانت قد اكتملَت أجزاؤها قبل ذلك بسنتين، ولذلك وضع هذه القصيدة مع قصائد أخرى متأخرة في نهاية القسم الثاني من روايته «التربوية» الكبرى عن فيلهلم ميستر، وهو القسم الذي جعل عنوانه «سنوات تجوال فيلهلم ميستر»، والذي قدَّم فيه خلاصة حكمته وآرائه الرصينة عن الإنسان والأخلاق وتجربة الحياة. ويروي تلميذه وسكرتيره أكرمان في

[1] راجع طبعة هامبورج، المجلد الأول ص٧٧٤ وبه تحليل بالإنجليزية لشعر جوته بقلم إليزابيث ويلكنسون، وكذلك مقالًا لكاتب السطور بعنوان «انتظر فسوف تستريح» في كتاب البلد البعيد ص٨٩–١٠٢.

أحاديثه الرائعة معه (والحديث مؤرَّخ باليوم الثاني عشر من شهر فبراير سنة ١٨٢٩م) أن جماعة من علماء الطبيعة نظَّموا أحد مؤتمراتهم في برلين، وأبرزوا السطرَين الأخيرَين من قصيدةٍ أخرى سابقة للشاعر، (وهي قصيدة الواحد والكل التي يرجع زمن تأليفها لسنة ١٨٢١م) في حروف مذهبة، وكأنما أرادوا أن يجعلوهما شعارًا للمؤتمر كله، يقول هذان السطران (بعد أربعة سطور تتحدث عن الخالد الأبدي الذي يواصل فعله الخلَّاق، فيبدأ بالتشكُّل ثم بالتحوُّل، ولا يبدو أنه يتوقف للحظاتٍ إلا في الظاهر):

الخالد ينبض في كل الأشياء (ويخفق)،
إذ يتحتم أن يسقط كل وجود في هاوية العدم (ويغرق)،
ذلك إن صمَّم أن يحتفظ بكينونته ويكون بحق …

اشمأزَّ جوته من هذا التصرف ووصفَه بالغباء … واعترض على انتزاع البيتَين الأخيرَين في القصيدة من سياقهما الذي يعبِّر فيه الشاعر عن شوق الكائن المحدود لتخطِّي حدوده المتناهية والاتحاد بالكل اللامحدود أو بالإلهي الخالد (كما سبق أن فعل في قصائد عديدة من أهمها «جانيميد» التي كتبها في شبابه المبكر و«حنين مبارك» التي تُعدُّ القلب النابض لديوانه الشرقي، وتجدها على الصفحات القادمة)، ومن ثَم كتب القصيدة التي نحن بصددها ليؤكد اعتراضه على وضع البيتَين السابقَين في وضعٍ قاطع أو مطلق، ومع ذلك فلم يكن للاعتراض مبرِّر؛ إذ لا يُوجَد في الحقيقة أي تناقُض بين القصيدتين، وإذا كانت الأولى (الواحد والكل) تتحدث عن الذوَبان في الكل، فإن الثانية (وصيَّة) تتحدث عن الكل نفسه الذي يحتفظ في داخله كلُّ موجودٍ فردي بصورته أو شكله الذي تحول إليه. من ثَم كان النظر إلى الكل مصدر شعورنا بالسعادة؛ لأن هذا الكل — بالمعنى الذي أراده الإغريق من كلمة كوزموس أو الكون — يدل في وقتٍ واحد على «القانون» أو الناموس من ناحية، ومن ناحية أخرى على الجمال أو الزينة التي خلبَت عين الإغريقي القديم وجعلَته يتأمل بدائع السماء والأرض فيتفلسف، وفتنت عين جوته فأوحَت إليه بما أوحَت من شعر ونثر عن حبه للطبيعة الإلهية واندماجه في كل «ظواهرها» و«ألوانها» التي لا تخرج في النهاية عن أن تكون انعكاسات للنور الأصلي الأسنى …

وقصيدة «وصية» تعبِّر عن هذا المعنى المركزي في فكر جوته وشعره، ولا بُد لتذوق المقطوعة التي اخترناها منها أن نلمَّ باختصارٍ بالمقطوعات الخمس التي سبقَتها وبالمقطوعة السابعة التي تلَتها لنرى كيف يتداخل قطبا القانون والجمال في رؤيتها العامة …

تقول المقطوعة الأولى — في مناقضةٍ ظاهرية للسطرَين الأخيرَين من قصيدة الواحد والكل اللذين عرضنا قصتهما:

«ما من موجود يمكنه أن يتبدد في العدم! والأبدي الخالد يتحرك في كل الأشياء، فحافظ على سعادتك في التمسُّك بالوجود! إن الوجود خالد؛ لأن القوانين تحفظ الكنوز الحية التي يزدان بها الكلُّ.»

هذه الصور التي نستشف منها أن الطبيعة تحافظ على كنوزها الحية وتواصِل فعلها الأبدي فيها بما يتسق مع قوانينها الجمالية، هي صور نجدها كثيرًا في كتابات جوته العلمية (كما في تحوُّلات النبات والحيوان على سبيل المثال)، وهذا التقنين الجمالي الذي يتخذ في المقطوعة الثانية صورة الطبيعة، يرسم في الوقت نفسه طريق التدين الأصيل، وهو السعي إلى معرفة الطبيعة على حقيقتها (ورمزها الحي هنا هو الشمس) مهتدين في ذلك بالحكماء والأرواح النبيلة التي سبقَتنا إلى معرفتها، ووضعَت بين أيدينا ذلك التراث الجليل من الحكمة والعلم بقوانين الطبيعة وأسرارها، ويصطفي الشاعر عالم الفلك الذي ارتبطَت به الثورة الحديثة في رؤية العالم، وهو «كوبرنيقوس» (١٤٧٣–١٥٤٣م) الذي عبَّر عن القوانين التي تحكم حركة الشمس، وهي هنا رمز الحقيقة، والكواكب التي تدور حولها، وهو ما تعبِّر عنه المقطوعة الثانية من القصيدة حيث تقول:

> «لقد وُجِد الحق من زمن عريق في القدم، وهو الذي وحَّد بين العقول والأرواح النبيلة، فتمسَّك أنت بالحق القديم! واشكر يا ابن الأرض ذلك الحكيم (أي كوبرنيقوس) الذي هداها (أي الأرض) كما هدى إخوتها (أي الكواكب الأخرى) للدوران حول الشمس.»

وإذا كانت المقطوعتان السابقتان توجِّهان نظرة الإنسان إلى الطبيعة الخارجية، فإن المقطوعات التالية توجهها للنظر في طبيعته الباطنة التي يحكمها القانون كما حكم من فوقنا السماء المرصَّعة بالنجوم على حدِّ تعبير كانط، والقانون الذي يحكم الطبيعة الأخلاقية الباطنة — وفقًا لتعبير كانط أيضًا! — هو قانون الضمير أو قانون الواجب الموجود في داخلي:

> «ثم اتجِه على الفور نحو الباطن، وستجد المركز هناك في داخلك، وهو الذي لا يخطر على بال نبيل أن يتشكك فيه، لن تفتقد هنالك قاعدة؛ لأن الضمير المستقل بنفسه، هو شمس نهار أخلاقك ...»

هكذا تكون المقطوعات الثلاث الأولى قد تحدثَت عن القوانين الإلهية، وبقي على المقطوعتَين التاليتَين أن تتحدثا عن علاقة الإنسان بهذه الطبيعة، وموقف حواسه وعقله منها:

«عندئذٍ يمكنك أن تثق بالحواس، وهي لن تجعلك ترى شيئًا زائفًا، طالما أبقاك عقلك في حالة الوعي والانتباه.

لاحظ بالنظرة الناضرة، وارصد في فرَح، وتجوَّل بثبات ومرونة، في مروج عالمٍ عامر بالثراء ...»

ونصِل إلى المقطوعة الخامسة التي أمكنني نَظمُها فنجد تواصُل الحديث من زاوية أخرى عن حواس الإنسان ومداركه من ناحية، وعن القانون الأخلاقي من ناحية أخرى؛ فالإنسان الذي يلتزم بالاعتدال في التمتُّع باللذات المتاحة، أو بالأحرى يفرض على نفسه هذا الاعتدال، هو وحده الذي يستطيع أن يبدع ما نسميه بالثقافة أو الحضارة سواء في الماضي أو في المستقبل، وهو وحده الذي يستنفد لحظة الحاضر الراهن فيحياها بعمق ويملؤها بالعمل المبدع، وكأنه فلَّاح يواصل تراث أجداده في حرْث حقله فيلقي فيه البذور التي ستصبح في وقت الحصاد سنابل قمح أو ثمرات متنوعة الأشكال والألوان: «النعمة بين يديك فمتع نفسك ... إلخ.»

هكذا يجد الإنسان نفسه منخرطًا في عملية المعرفة الحية المتجددة على الدوام، كما يجد نفسه ملزَمًا بسلوكٍ أخلاقي مثالي لا شك في أن جوته قد تعلمه من حكيم كونجزبرج العظيم (وهو إيمانويل كانط ١٧٢٤–١٨٠٤م)، وهكذا يجد نفسه أيضًا وسط الآخرين ويتعاون معهم، كما يكتشف أن الشيء النافع والمثمر هو وحده الشيء الحق:

«وإذا ما حالفك التوفيق في نهاية المطاف، وتغلغل في وجدانك الشعور بأن المثمر هو وحده الحق، تيسَّر لك أن تختبر بنفسك الأمر العام الذي سوف يسود على طريقته، وعليك (في هذه الحالة) أن تنضم إلى صفوف الموكب الصغير ...»

و«الموكب الصغير» هنا هو موكب القليلين النادرين في تاريخ البشرية الذين عاشوا للحق وعرفوه، وعلمونا أنه هو وحدَه الذي يبني وينمِّي ويعين ويفتح الآفاق الجديدة، وأن الباطل والزائف هو الذي يهدم ويدمر ولا يقدِّمُنا — أفرادًا أو شعوبًا — خطوةً واحدة للأمام.

ربما تصورت أن جوته رجل «برجماتي» أو أنه قد سبق البرجماتية بمعناها الحقيقي لا بمعانيها المضلِّلة الزائفة في الممارسات العملية والسياسية التي نلاحظ اليوم آثارها البشعة وأضرارها الوبيلة بالشعوب الصغيرة.

والحق أنه يمكن القول بأنه سبق فلاسفة البرجماتية الأمريكية الحديثة في الاعتقاد بأن الحق وحده هو الذي يُثمر ويُشجِّع على نضوج المزيد من الثمرات، وأن المعيار الذي تُقاس به العبارة أو الفكرة الصائبة (أو الحقيقية) هو ما يترتب عليها من نتائج مثمرة تزيدنا علمًا ومعرفة، أو تقوِّي إيماننا بالمستقبل وتوجِّهنا نحوه، ولكن هذا الحق لا يدركه أي «برجماتي» أو صاحب نزعةٍ عملية؛ فهو وقفٌ على تلك العقول الرفيعة والأرواح النبيلة التي أبدعَت على ضوئه ما أبدعَته للبشرية من علمٍ نافع وفنٍّ باق، ولذلك تقول المقطوعة السابعة والأخيرة في هذه القصيدة الدالة على رحابة تفكير جوته وعمق تديُّنه:

> «وكما استطاع الفيلسوف والشاعر منذ أقدم الأزمان، أن يُبدعا في ظل السكينة عملهما الحبيب على هواهما (وحسب مشيئتهما)، كذلك ستبلغ أنت أجمل الحظوظ؛ لأن الشعور المسبق بما يحس به أصحاب النفوس النبيلة، هو أعظم مهنة أو أعظم مهمة يمكن أن يمارسها الإنسان ...»

هكذا تختتم القصيدة الفريدة بالإعلاء من شأن الحب الذي يفيض منه عمل الفيلسوف والأديب. كلاهما يشعر — بصورةٍ مثالية أو نموذجية — بما يشعر به غيرهم من الناس، أو ينبغي أن يشعروا به، وإن كانوا — أي الأدباء والفلاسفة — هم الذين يملكون الموهبة والقدرة على التعبير عنه، وتاريخ العلم وتاريخ الفن والأدب يؤكِّدان أن خيط الحقيقة لم يمسك به ويسلِّمه لمن بعده إلا القليلون، وويلٌ لأمة ساد فيها الزيف وتسلط وتجبر حتى لم يعد من الممكن تمييز خيط الحق المضيء الرهيف من آلاف الخيوط السوداء ...

هكذا ترى أخيرًا أن هذه القصيدة قد جمعت الكثير من حكمة جوته، واستحقَّت أن تُسمَّى بالوصيَّة، وليتنا نتعلم منها ...

قطرات من نبع الديوان الشرقي
للشاعر الغربي

(١) تمائم

لله المشرق،
لله المغرب،
الأرض شمالًا،
والأرض جنوبًا،
تسكن آمنة
ما بين يديه.

(عن كتاب المُغنِّي)

(٢) من يعرف نفسه

من يعرف نفسه،
وكذلك غيره،
فسيعرف أيضًا
أن الشرق
وأن الغرب
لن يفترقا عن بعضهما

أو يبتعدا،
أبدًا أبدَا.
سأظل أغني،
وأردِّد لحني،
وأهدهد نفسي
بين الشرق
وبين الغرب،
وليصبح جهدي
هو غاية مجدي!

(٣) حافظ، أأسوِّي نفسي بك؟

حافظ، أأسوِّي نفسي بك؟
يا للوهم!
أن تمخر أمواج البحر سفينة،
بشراعٍ تنفخه الريح،
وتشقّ عباب الماء بفخر وجسارة،
وإذا حطَّمها موج محيطٍ هادر،
سبحَت فيه،
قطعة خشبٍ متهرِّئ،
في أشعارك — يا حافظ — وأغانيك
ينساب اللحن الحلو العذب،
يتدفق سيلٌ رطب،
يغلي ويمور كأمواج حريق،
فأحس كأني
تبلعني النار،
لكن أحيانًا تنفخني روح غروري
ويزيِّن وهمي

أني مقدام وجَسور؛
فلقد زُرتُ بلاد الشمس
وعشتُ هنالك وعشقتُ!

(عن القصائد التي عُثِر عليها بين أوراق جوته
وضُمَّت بعد وفاته إلى الديوان)

(٤) حنينٌ مبارَك

لا تقُل هذا لغير الحكماء،
ربما يسخر منك الجهلاء،
وأنا أُثني على الحي الذي
حنَّ للموت بأحضان اللهيب.

* * *

في ليالي الحب والشوق الرطيب
يصبح الوالد والمولود أنت،
يحتوي قلبك إحساسٌ غريب،
ومن الشمعة إطراقٌ وصَمت.

* * *

تترك الأَسر الذي عشتَ به
غارقًا في عتمة الليل الكئيب،
ينشر الشوق جناحَيه إلى
وحدةٍ أعلى وإنجابٍ عجيب.

* * *

سوف تعروك من السحر ارتعاشة،
ثم لا تجفل من بعد الطريق،
وستأتي مثلما رفَّت فراشة،
تعشق النور فتهوي في الحريق.

* * *

وإذا لم تُصغِ للصوت القديم
داعيًا إياك: مُتْ كيما تكون،
فستبقى دائمًا ضيفًا يهيم
في ظلام الأرض كالطَّيف الحزين.

(من كتاب المُغنِّي)

(٥) كتاب مطالَعة

إن كتاب الحب
لأعجبُ الكتب،
عليه قد عكفت
نظرتُ عن كثب:
به من الأفراح
صحائفٌ قليلة،
للحزن والأتراح
ملازمٌ طويلة،
للهجر فيه باب،
وللقاء فصلٌ
مشتَّتٌ شحيح!
مجلدات الهم
مسهبة الشروح
(بالسهد والجروح)
وما لها من حدّْ.
أوَّاه يا «نشاني»
وجدتَ في النهاية
طريقك الصحيح،
واللغز من يحله؟
أن يلتقي العشاق

(بعد عذاب القلب)
والهجر والفراق ...

(من كتاب العشق)

(٦) عزاءٌ سيئ ...

في منتصف الليل بكيتُ، نشجتُ؛
لأني احتجتُ إليك،
شعرتُ بحرماني منك.
عندئذٍ جاءت أشباح الليل
فخفتُ، خجلتُ.
ناديتُ عليها:
«يا أشباح الليل!
ها أنتِ ترَين دموع العين،
وكم طوَّفتِ عليَّ،
وكنتُ غريقًا في حضن النوم،
إني أفتقد الخير كثيرًا، كل الخير.
بربِّكِ إلا أحسنتِ الظن
(وأقللتِ اللوم)
مَن أضفيتِ عليه قديمًا
ثوبَ الحكمة
حلَّ عليه الكرب ونزل الشؤم!»
عبرَت أشباح الليل،
ومرَّت كالحة الوجه،
لم تحفل بي
إن كنتُ حكيمًا،
أو أحمق
(يُعوِزني الفهم)!

(من كتاب العشق)

(٧) أخذَت منك السنوات ...

أخذَت منك السنوات، كما قلت، كثيرًا:
متعة ألعاب الحِس،
وذكرى عبث الأمس
المفعَم بدلال الحب،
وحُرِمتَ من التجوال طويلًا
بين مغاني الأرض؛
لأنك جاوزتَ السِّن
(وشاب القلب)
لم يسلم حتى الشرف،
وكان يزين الرأس،
ولا سلم المدح،
وكان يسرُّ النفس.
جفَّ معين الخلق وغاض النبع،
فما عُدتَ تغامر
(كي تنفض عنك غبار اليأس)
لا أدري ماذا يبقى لك
(من كل كنوز العالم)؟
– يبقى ما يكفي القلب!
وتبقى الفكرة والحب!

(من كتاب التفكير)

(٨) زليخا تقول ...

قالت المرآة إني فاتنة،
حزتُ آيات الجمال!
قلتمو: إن الليالي خائنة،
سوف يطويكِ الزوال.

كل شيء خالد في عين ربي،
فاعبدوه الآن فيًّا،
هذه اللحظة حَسْبي!

(من كتاب التفكير)

(٩) ما خاب لصبٍّ مسعاه

ما خاب لصبٍّ مسعاه،
مهما يشتد من الكرب،
لو تُبعَث ليلى والمجنون
هديتُهما درب الحب!

(من كتاب زليخا)

(١٠) حين أكون بعيدًا عنك ...

حين أكون بعيدًا عنك فما أقربني منك!
يعروني الهم، يداهمني فيض عذاب،
عندئذٍ أسمع صوتك يتردد بعد غياب،
فأراك وقد عُدت إليَّ (وعُدت إليك)!

(من كتاب زليخا)

(١١) إن قدَّر الدهر يومًا

إن قدَّر الدهر يومًا
بالنأي عمَّن تحب،
وصار بعدُك عنه
كبُعد شرقٍ وغرب،
يهيم عبر الفيافي

فؤادك المشتاق،
ما من رفيقٍ سواه
إن عزَّ فيها الرفاق،
بغداد ليست بمنأى
عن أعيُن العشاق.

(من كتاب زليخا)

(١٢) صدى

لا تدعْني هكذا للَّيل وحدي للكدر،
يا أحبَّ الناس عندي،
أنت يا وجه القمر
شمعتي أنت وشمسي
آه يا نور البصر!

(من كتاب زليخا)

(١٣) في وسعك أن تتخفَّى في آلاف الأشكال

في وسعك أن تتخفى في آلاف الأشكال،
لكن يا أغلى الناس سأعرفك على الفور،
قد تُخفِين محيَّاكِ وراء الأقنعة السحرية،
يا حاضرةً في الكل، سأعرفكِ على الفور.
في شجرة سروٍ رائعة ناضرة القَد،
يا فاتنة العود سأعرفكِ على الفور،
في وشوشة قناةٍ صافية الموج،
أيتها العابثة سأعرفكِ على الفور،
وإذا لمَحَت عيناي سحابًا يتشكَّل
— يا من تتعدَّد أشكالكِ —

أعرفكِ على الفور.
في سجاد المرج الأخضر تحت قناع الزهر
أعرف حُسنكِ، يا من زينتكِ ضياء البدر،
وإذا اللبلابة مدَّت ألف ذراعٍ نحو الأرض،
يا من عانقت الكل سأعرفكِ على الفور.
وإذا اشتعل الجبل بنيران الفجر،
يا من أسعدت الكل أحيِّيكِ على الفور،
ولو الأفق ترامَت قُبَّته فوقي
لَتنفستكِ يا من أنتِ سماء القلب.
إن كنت عرفتُ بحسِّي الظاهر أو باللُّب،
شيئًا — يا نبع العلم — فعلمي منك،
أو سبَّحتُ بمائة من أسماء الله الحسنى
سيردِّدُ كل دعاء اسمًا لك.

(من كتاب زليخا)

(١٤) رائعٌ كالمسك أنت ...

رائعٌ كالمسك أنت،
حيثما كنت يفوح العطر منك،
وتشي الأنفاس بك ...

(١٥) أسألكم هل تعرفون ...؟

أسألكم هل تعرفون
يا ترى ما اسم الحبيب؟
وأي خمرٍ أنتشي
بذِكرها وأستطيب؟

(عن القصائد التي ضُمَّت للديوان بعد وفاة جوته)

(١٦) خمسة أشياء ...

خمسة أشياء لا تنتج خمسَا،
فافتح أذنيك لتستوعبَ هذا الدرسا:
لا تنبُت في صدر المغرور زهور الوُد،
ورفاق الخِسَّة والوُضعاء عديمو الذوق،
والعظَمة لا يدرك ذُروتها شريرٌ وغْد،
والحاسد لا يرحم عريًا،
والكاذب يطمع عبثًا في ثقة الناس،
فاحفظ هذا الدرس (وأمِّنْه بالحراس)،
واحذر لا يسرقه أحد (الأنجاس)!

(من كتاب التفكير)

(١٧) الفردوسي يقول ...

«أيها العالم قُبِّحتَ وما أفظع شرَّك!
أنت تغذو وتُربِّي،
وبنفس الوقت تُهلِك!»

(من كتاب التفكير)

(١٨) إن شكا المظلوم يومًا للسماء ...

إن شكا المظلوم يومًا للسماء،
قد حُرِمت العون منهم والرجاء،
فدواء الجرح إن عزَّ الدواء
كلمةٌ طيِّبة فيها الشفاء!

(من كتاب الحِكم)

(١٩) إن ميراثي لرائع

إن ميراثي لرائع،
وهو موفورٌ وشاسع!
فملكي الزمان،
وحقلي الزمان ...

(من كتاب الحِكم)

(٢٠) افعل الخير

افعل الخير لأجل الخير وحْدَه،
ثم سلِّمه لنسلٍ من دمك،
فإذا لم يجنِ أولادُك منه؛
فهو لن يُخلِف للأحفاد وعْدَه ...

(من كتاب الحِكم)

(٢١) إن كنت تحاذر

إن كنت تُحاذر ألَّا ينهبك الناهب ويشينك،
فاكتم ذهبك وذهابك، واكتم دينك ...

(من كتاب الحِكم)

(٢٢) لما قتلتُ عنكبوتًا ذات يوم

لما قتلتُ عنكبوتًا ذات يوم،
فكرتُ: هل كان صوابًا ما فعلت؟
لقد أراد الله أن يصيبه
من هذه الأيام مثل ما أصبت ...

(من كتاب الحِكم)

(٢٣) الشعب والخادم والحكام ...

الشعب والخادم والحكام
يعترفون دائمًا وكل حين
بأن أسمى بهجةٍ ينالها الإنسان
شخصيةٌ واحدة (واضحة الجبين)،
وتستوي أي حياةٍ تُعاش،
إن أنت فيها النفس ما ضيَّعت،
فكل شيءٍ ضائعٍ يهون
إذا بقيتَ دائمًا من أنت.

(من كتاب زليخا)

(٢٤) إذا أردتَ حياة

إذا أردتَ حياة
بغير همٍّ وفكر
فاجعل رفيقَيك دومًا
كأسًا وديوان شعر!

(من كتاب الحِكم)

(٢٥) هل القرآن قديم؟

هل القرآن قديم؟
شيءٌ لا أسأل عنه!
هل هو مخلوق؟
شيء لا أدريه!
أما أن القرآن كتاب الكتب
فهذا ما أعتقِد ويفرضه واجبي كمسلم.
وأن الخمر قديم قِدم الأزل
فذلك شيء لا أتشكك فيه.

ولعل القول بأن الخمرة
خُلِقَت قبل ملائكة الله،
ليس خيالًا وحديث خرافة،
فالشارب — مهما تكُن الحال —
يُعايِن وجه الله
بعينٍ أكثر نضرة ...

(من كتاب الساقي)

(٢٦) حق علينا أجمعين

حق علينا أجمعين السكْر،
إن الصبا سكْر بغير خمر،
إن جدَّد الشيخ صباه بالشراب
فذا فضيلة وغاية الصواب،
حياتنا تكفَّلَت بالغمِّ والهموم،
والهمُّ لا تطرده
إلا يد الكروم!

(من كتاب الساقي)

(٢٧) الآن لا شك هناك

الآن لا شك هناك لا سؤال،
حُرِّمَت الخمر علينا لا جدال،
فإن قضى بشربها وقُدِّر المقدور،
فاشرب إذَن من أجوَد الخمور!
ستستحقُّ اللعن مرَّتَين
إذا شربتَ ثم كان السكْر بين بين!

(من كتاب الساقي)

(٢٨) شدوُ البلبل في الليل

شدوُ البلبل في الليل تصاعَد وسط الأنواء،
نفذ الصوت العذب لعرش الله الوضَّاء،
كافأه الله على شدوِه،
في قفصٍ ذهبي حبسَه،
والقفص ضلوع الإنسان.
لم يزل الروح يحسُّ بضيق السجن،
ولا ينفك يردِّد نغمًا حلو الأصداء
حين يفكر في محنته كالعقلاء!

(من كتاب الأمثال)

(٢٩) تركتُ جوف محار لؤلؤة

تركتُ جوف محار لؤلؤة،
زينة اللؤلؤ من أصلٍ نبيل،
هتفَت بالصائغ الطيِّب أن
يصنع المعروف فيها والجميل:
– «إن ثقبتَ الرأس مني فلقد
ضعتُ وانهدَّ كياني وانحطَم،
سأذوق المُر لو جمَّعني
ورفاق السوء عقدٌ منتظم!»
– «لستُ أبغي الآن إلا مكسبي،
فاعذريني واغفري ظلمي لكِ،
كيف للعقد إذَن أن يزدهي
لو ترفَّقتُ ولم أقسُ عليكِ؟!»

(من كتاب الأمثال)

(٣٠) طابت ليلتكم

نامي الآن
يا أشعاري المحتشدة في الديوان
على صدر الشعب،
ولينشر جبريل بفضل الله
سحابة مِسك
فوق الجسد المكدود المتعَب،
كي يمضي الشاعر وهو معافى،
مرح — كالعهد به — وودود،
فيشقُّ الصخر
وينفذ منه إلى الفردوس ويصحب
— وهو سعيدٌ منشرح الصدر —
كل الفرسان وأبطال الموكب
من كل زمان،
ويجوب الكون ويرعاه الرب،
وهنالك يزكو الحُسن ويتجدد
في كل مكان،
وبه تسعد كل الناس وتطرب،
ويحق لقطمير، الكلب الطيب،
أن يدخل مع سادته،
جنات الخلد
(ويهنأ بنعيم الحب)
ويسعد ...

(من كتاب الفردوس)

للديوان الشرقي معي قصةٌ طويلة ... وقع في يدي لأول مرةٍ في أواخر الأربعينيات في طبعته العربية الأولى التي أصدرها أستاذي الجليل عبد الرحمن بدوي (قبل أن يُصدر طبعته الموسَّعة المحقَّقة في منتصف الستينيات) وبالطبع لم أستطع في تلك الفترة من

شبابي الحالم التائه أن أتذوق عذوبة شعره أو أدرك مدى عمقه وأهميته لنا نحن العرب بوجهٍ خاص، ثم قُيِّض لي في أوائل الستينيات أن أقرأه وأدرسه في لغته الأصلية على يد أستاذٍ مِحِبٍّ للشعر ومتخصص في أدب جوته أثناء سنوات الطلب في جامعة فرايبورج، وظلَّت أغاني الديوان تتردَّد في كياني وتهزُّ وجداني وتتنفس حيةً مرحة صافية في بئري العميقة أو ملجئي السرِّي الذي تنزوي فيه أحزاني وأحلامي ومشروعاتي التي تنتظر — انتظار الأرواح قبل التجسُّد! — أن تُولَد تحت الشمس وتبزغ للنور بوجهٍ مبتسم وضمير مستريح …

وكان أن عكفتُ في منتصف السبعينيات على معايشة الديوان وتجربته من داخله، كما فعلتُ وأفعل مع كل النصوص الأدبية والفلسفية التي ألتقي بها، وتمخضَت الساعات الممتعة — وربما لم تُتَح لي قبلها ولا بعدها متعةٌ تعدِلها أو تدانيها في الصفاء والنقاء والفرح الحقيقي! — عن كُتيِّب نشرَته دار المعارف بالقاهرة في سلسلة اقرأ في شهر فبراير سنة ١٩٧٩م وعليه صورة من رسم الفنان المرحوم جودة خليفة لوجه جوته الرزين بعينَي النسر السوداوَين العميقتَين اللتَين تُطلَّان على العالم الطبيعي الذي توحَّد به، وعلى مروج الأدب العالمي الذي كان أول من بشَّر ببداية عصره واتحد بكل التقدير والعرفان مع أعلامه من كل اللغات والحضارات والبلاد … وتضمَّن الكتاب فصولًا مختلفة عن علاقة جوته بالأدب العربي وبالإسلام ورسوله الكريم، مع فصلٍ مطوَّل عن قصة نشأة الديوان وبداية انهمار قصائده على قلب الشاعر في وقت تلبدَت فيه سماء بلاده بسُحب حرب التحرير من قبضة نابليون، كما خيَّمَت على قلب الشاعر كوابيس الاكتئاب من الشيخوخة الزاحفة، إلى أن فاجأَته نعمة الحب لشاعرةٍ رقيقة (هي ماريانة فون فيلليمير التي أطلق عليها في الديوان اسم زليخا …) غمرَته بعطائها السخي، وتركَته ينهل من نبع حنانها ووفائها وإجلالها أيضًا. وكان أن جدَّد الشاعر الكهل ربيع شبابه وإبداعه معًا، وتتابعَت قصائد الديوان وأغانيه في تدفُّقها من النبع الذي كان قد أوشك على النضوب والجفاف … ومن هذه القصائد والأغاني — التي امتزجَت فيها أنغام الدعابة والمرَح الصافي مع ألحان الأسى والخوف من الفراق المحتوم — قدمتُ ما يقرب من ستِّين قصيدة ومقطوعة مختارة من أشعار الديوان، وبقي التعطُّش لتقديم الديوان كله في ثوبٍ عربي ملائم كأنه حريق صغير لا يخمد في نفسي ولا ينفك يطالب بإطفائه … حتى أتاحت ظروف حياتي — بعد ترك التعليم الجامعي إلى غير رجعة — أن أعكف من جديد على تعريب الديوان بأكمله مع شرح قصائده شرحًا مستفيضًا (صدَر عن مكتبة أبولُّو بالقاهرة في سنة ١٩٩٧م)، ولَمَّا كنتُ قد

ذكرتُ في هذه الطبعة كل ما أمكنني ذِكره مما يهمُّ القارئ العربي ويثير شغفه وتقديره لتجربة جوته الفريدة مع الشرق والإسلام والأدبَين العربي والفارسي؛ فسوف أكتفي بهذه الفقرات القليلة للتعريف بالديوان نفسه قبل الانتقال لشرح القصائد والمقطوعات المنظومة التي اخترتُها منه:

كثيرة هي الكتب التي نقرؤها، ونادرة هي الكتب التي نعايشها ونعيش بها ومعها. والديوان الشرقي هو أحد هذه الكتب التي تصحبنا في رحلة العمر، نرجع إليه بين الحين والحين لنستمد منه العزاء والإيمان، وننهل منه الحكمة والحب، ونجد في أشعاره النقية وألحانه العذبة من الصفاء والمرَح والجمال ما يردُّ إلينا الانسجام المفقود في عالمنا المزدحِم بالقبح والفوضى والأنانية والصغار والفساد، ثم إنه — بجانب فاوست وأفيجينيه وتوركواتو تاسو — أعظم ما أبدع هذا الشاعر الحكيم وأصدقه تعبيرًا عن قلبه الرقيق وفكره العميق وتجربته الغنية بالطبيعة والحياة. وربما كنا — نحن القراء في الشرق — أحق بهذا الديوان من قُرَّائه الغربيين وأقدر منهم على تذوُّقه وتقديره، والإحساس بصوره ورموزه وإشاراته؛ فكم من قصيدة تهبُّ علينا منها أنفاس الصحراء العربية، أو تستوحي روح الإسلام وعالمه السمح وآيات كتابه الكريم، وكم من حكاية أو نادرة مستلهَمة من حياة النبي وأولياء الله الصالحين والشهداء المجاهدين في سبيله. وكم من اسمٍ يتردَّد من شعراء العرب والفُرس الذين نعرفهم أو على الأقل نقرأ لهم أو نسمع عنهم ونألَف صورهم وأخيلتهم ولا نجد مشقَّة في التعاطُف معهم ومشاركتهم في حبهم وحزنهم أو في لهوهم وعبثهم. لن نتصور هذا كله — كما قد يتصوره القارئ الغربي — مجرد تلاعُبٍ ذكي بأقنعةٍ شرقية يتوارى خلفها شاعرٌ كهل ليعكس عليها لواعج حبه المشبوب لفتاة في عمر أبنائه، أو سخطه على بعض الأدباء الأدعياء واضطراب الحياة الأدبية في عصره، بل سيزداد عجبُنا وإعجابنا بهذا الشاعر الذي يستقبل «النور الطالع من الشرق» ويجدِّد شبابه وشاعريته فينطلق فوق جواده ولا شيء فوق رأسه إلا النجوم، ويسافر مع القوافل ويحضر مجالس الشراب في الحانات، ويخالط الندامى والعشاق والدراويش، ويغنِّي بلسان حافظ والسعدي والمجنون وكُثيِّر وجميل والطغرائي وزليخا وهدهد سليمان وحوريات الفردوس، ويقيم جُسورًا من الحب والتقدير والعرفان والتسامح والحوار الوُدِّي الجميل بين الشرق والغرب الذي ظل شعراؤه قرونًا طويلة يتغنون بآلهة الأوليمب وأساطير الإغريق والرومان، ويلهثون في آثار هوميروس وبندار وأوفيد وفرجيل، دون أن يحفلوا بالشرق أو يحاولوا طَرق أبوابه التي أوصدَتها دونهم أقفال الجهل والتعصب، حتى جاء هذا الشاعر فبدأ عهدٌ جديد للاهتمام بتراث الشرق واستلهامه ودراسته دراسة علمية جادة ومنصفة …

لم يسبق لشاعرٍ غربي قبل جوته أن فتح هذه الأبواب — بكل الحب والسماحة والإرادة الطيبة — لينفُذ إلى عالم الشرق الفسيح، ويتجول بين شعوبه وحضاراته المختلفة على مرِّ العصور، ويسافر في بحاره ومُدنه وصحاريه، ويفتح قلبه وبصره وبصيرته على كتبه وأسراره، ويدير في النهاية هذا الحوار الشيِّق بين القارات والقرون والأديان والعادات والتقاليد …

ومع ذلك — وتلك هي معجزة الاستلهام الأصيل! — لم يضيِّع الشاعر نفسه في الغربة، ولم ينس ذاته أو هويته في الفيافي ومضارب الخِيام. لقد سجَّل يوميات رحلته الشرقية شعرًا في هذا الديوان، ولكنه بقي ديوان شاعرٍ غربي تتغنى قصائده بالمدن والحانات التي زارها، والخمور التي ذاقها، ونعمة الحب أو مرارة الهجر التي تجرَّعها وكابَدها. وكما تدل كلمة الديوان الفارسية الأصل على الجمع أو المجموع، كذلك تؤلِّف أشعار الديوان بين الشرق والغرب، والعام والخاص، وأقدار الطغاة الجبابرة والشعوب والحضارات الغاربة، وكأنما هي مرايا تعكس ذلك الحوار العابث الجاد في وقتٍ واحد في اثني عشر كتابًا تشبه اثني عشر وتَرًا تتوافق لعزف لحنٍ واحد ينبعث من آلةٍ واحدة (والكتب الاثنا عشر هي على الترتيب: كُتب المغنِّي وحافظ والعشق والتفكير والضيق والحكمة وتيمور وزليخا والساقي والأمثال والبارسي أو المجوسي والفردوس، وكلها متبوع بكلمة نامه الفارسية أي كتاب)، ولهذا كله لم يخطئ بعض الباحثين عندما وصفوا الديوان بأنه سيمفونية شعرية ترتبط فيها البداية بالنهاية، ويظهر اللحن ليختفي ثم يتكرر ظهوره، أو عندما شبَّهَه الشاعر نفْسُه بسجادةٍ فارسية تتشابك فيها القصائد كما تتشابك الخيوط والزخارف، وتستغرق الأجزاء في الكل كما يشتمل الكل على الأجزاء، أو كما وصفه البعض بأنه عالَم من المرايا المراوغة التي تعكس الشيء ونقيضه وتنويعاته المختلفة، وتتجلى فيها ذات الشاعر الصافية العالية التي تدير الحوار مع شعراء الشرق وعشاقه ونساكه وحكامه وسقاته وعبيده في مختلف الأزمنة والأمكنة، بل في الفردوس الخالد نفسه، بروح الحب والتفهم والتعلم والتعاطف الصادق البريء من التحيز والأحكام المسبقة؛ لأنه يحتضن الطبيعة والعالم، والمكان والزمان، والشرق والغرب، والآداب والأديان، والماضي والحاضر والمستقبل، في وحدة وجود وحب شعرية واحدة …

ونأتي إلى الشرح والتعريف المختصَر بالقصائد؛ فنبدأ بالمقطوعة الأولى التي تشبه أن تكون شعارًا يلخِّص روح الديوان:

(١) تمائم: تعبِّر هذه الأبيات القليلة عن رؤية جوته الدينية والكونية التي امتزجَت بالرؤية الشرقية، وتقوم نواتُها على التسليم بقدرةٍ عالية تفعل فعلها الأبدي على نول الزمان

المدوِّي لنسج ثوب الألوهية الحي؛ على نحو ما يقول الشاعر نفسه في فاوست الأولى، البيتين ٥٠٨–٥٠٩ وفي فاوست الثانية، الأبيات من ١١٨٦٢–١١٨٦٥: «حتى يطيح العدم بكل ما هو زائل، ويسطع الكوكب الباقي، نواة الحب الأبدي.» وكذلك في مواضع مختلفة من كتاب الفردوس، ومن التعليقات والأبحاث التي ألحقَها الشاعر بالديوان حيث يذكر — في الفقرة التي خصصها لجلال الدين الرومي — اسمَ الله سبحانه وأسماءه الحسنى. وهذه الأبيات تقوم أيضًا على مبدأ الاستقطاب الجدلي الذي يؤدي دورًا هامًّا في تفكير جوته ورؤيته للطبيعة والحياة والفكر، ويتمثل في عمليتَي القبض والبسط التي تعتمد عليها الحياة الطبيعية والحياة العقلية والروحية، وغنيٌّ عن الذكر أن السطور الأربعة الأولى مستوحاة من الآيتَين الكريمتَين من سورة البقرة (١١٥–١٤٢) «ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله إن الله واسع عليم» و«قل لله المشرق والمغرب يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم» …

(٢–٣) من يعرف نفسه، وحافظ، أأسوِّي نفسي بك؟

يتكرر معنى القصيدتين — اللتَين ضُمَّتا إلى طبعات الديوان بعد وفاة جوته الذي لم ينشرهما ضمن طبعتَي أعماله الكاملة في سنتَي ١٨١٩ و١٨٢٧م — في مواضع أخرى من الديوان، بل يسري في الروح العامة للديوان نفسه الذي يشبه أن يكون جسرًا شعريًّا ممدودًا بالمحبة والتقدير والوُد المتبادَل بين الشرق والغرب، يقول الشاعر مثلًا في المقطوعة رقم ٨١ من كتاب الحِكم:

«اعترفوا بأن شعراء الشرق/أعظم منا نحن شعراء الغرب/أما الشيء الذي نجاريهم فيه سواء بسواء/فهو حقدنا على أمثالنا من الشعراء …»

كما يقول أيضًا في المقطوعة ٤٦ من الكتاب نفسه:

«رائع هو الشرق/الذي جاوَز البحر المتوسط/لن يفهم غناء كالديرون/إلا من أحب حافظًا وعرفه» …

ويتكرر كذلك معنى القصيدة الثانية «حافظ، أأسوِّي نفسي بك؟» في قصائد أخرى من الديوان يتردَّد فيها الإعجاب بحافظ «توءم الروح».

والإشادة بحكمته وعظَمته وتحرره، ونجد ذلك في عددٍ من قصائد الكتاب الذي يحمل اسم حافظ وهي «بغير حدود» و«لقب» و«محاكاة».

وربما كان المقصود بالسفينة — التي تمخر عباب الماء بجسارة ثم تحطمها أمواج المحيط فتسبح فيه كقطعة خشبٍ متهرِّئ — هي قصيدة الشاعر الغربي التي تحاول أن تكون شرقية فيصيبها الاضطراب أو يضطرب الشاعر نفسه الذي يؤكد بتواضُعٍ ونُبل بأنه لا يساوي نفسه بزميله الشرقي، وإن كان يصف نفسه بعد ذلك أو يعزِّيها على الأقل بأنه زار بلاد الشمس (أي إيطاليا إبَّان رحلته المشهورة، وكذلك منطقة الراين) وهناك جرَّب الحياة وسعد بنعيم الحب.

(٤) حنينٌ مبارَك: أرجو ألَّا أكون مبالغًا في القول أو مغاليًا إذا ذهبتُ إلى أن هذه القصيدة هي واسطة عقد الديوان وقلبُه النابض وجوهرته الثمينة، وهي كذلك كالجذر الذي تتفرع عنه أهم موضوعات الديوان، كالحب الذي يشمل كتابَي العشق وزليخا، والدِّين الذي تسري روحه الورِعة في الديوان بأكمله — لا سيما كتاب البارسي (أو المجوسي) وكتاب الفردوس (أو الخلد). وليس من قبيل الصدفة أن تُوضَع هذه القصيدة في آخر الكتاب الأول، وهو كتاب المُغنِّي؛ لأن موضوعه يمهِّد في الحقيقة لوحدة السياق أو البنية التي تربط بين الكتب التالية له، وهو موضوعٌ قلَّما كشف عنه جوته إلا بمنتهى الحذَر (كما فعل في مسرحيته المبكرة بروميثيوس التي لم يكملها، وفي قصيدته المتأخرة مرثية) وكيف كان من الممكن أن يفعل غير ذلك وهدفه من هذا الحب هو الصعود إلى المحبوب الأعظم شوقًا للاتحاد به والفناء في نوره كما تحنُّ الفراشة للفناء في اللهب؟

والمعروف أن السطور الأولى للقصيدة تشير لأبيات حافظ الشيرازي التي يقول فيها: «هل يدري العوام ما قيمة الدُّر الكريم؟ كلا! لا تُلقِ الجواهر إلا للعالِمين.» ومن المعروف أيضًا أن تشبيه النفس أو الروح بالفراشة تشبيهٌ متكرِّر وشائع في الشعر الشرقي (الفارسي والعربي، لا سيما الشعر الصوفي) وأن عشقها (أي الفراشة) لنور الشمعة الذي يدفعها لأن تطير نحوه متلهفة على الاحتراق فيه، يفسَّر بمعانٍ صوفية مختلفة، سواء في الشعر «الدنيوي» أو في شعر الحب الإلهي. والواقع أن جوته ينظر بعقلية الشاعر والعالِم في ليلة من ليالي الصيف إلى الفراشة التي تُلقي بنفسها في لهيب الشمعة، ثم يتتبع تحولاتها المختلفة فيعتبر أن موتها هو المرحلة العليا والأخيرة التي تسمو فيها إلى كمال وجودها في الوقت الذي يفنى فيه هذا الوجود، أي أنها تحافظ على هويتها أو شخصيتها الحقيقية — إذا جاز هذا القول! — عندما تتخلى عنها وتبذلها حين تتحول وتصير، وهذا هو الذي يعبِّر عنه فعل الأمر الغامض الرهيب في النص الأصلي: «وطالما أنك لم تبلغ هذا، وهو مُت وصِر (أو وكُن)، فستبقى ضيفًا عكرًا (أو معتمًا) فوق الأرض المظلمة» (وإذا لم تُصغِ

للصوت القديم، داعيًا إياك مُت كيما تكون، فستبقى دائمًا ضيفًا يهيم، في ظلام الأرض كالطَّيف الحزين) واللافت للنظر أن الشاعر لا يذكر الفراشة إلا قرب نهاية القصيدة التي يبدؤها بالثناء على الحي بشكلٍ عام ومطلَق، كما يوجِّه كلامه إلينا بصيغة المخاطَب الفرد، أي بأنت التي تنتمي إلى الحي الذي يمتدحه، وبهذا نتَّحد نحن أيضًا مع «الأنت» التي يخاطبها، ثم مع الفراشة التي ترمز للوجود المبذول أو المضحَّى به في العطاء الذي ليس بعده عطاء، أي للوجود الذي يتحول بالاحتراق فيكون بحق أو يصير إلى حقيقته …

أما المقطوعة الأخيرة فيصعب فهمها وتفسيرها، اللهم إلا أن يكون معناها أننا — نحن الذين يوجه إلينا الخطاب مباشرة — نستطيع أن نحقق هذا الوجود الأكمل في هذه الحياة نفسها، وكأنما هي دعوةٌ للجود في أسمى صوَره التي يتحول فيها الموجود إلى عين الوجود، من خلال الحب «الحقيقي» الذي توحي القصيدة بأن الذين جرَّبوه على حقيقته هم الفراشة والعاشق والمتصوِّف … ولعلها قد أرادت أيضًا أن تشير إلى «السر» الذي طلبَت منا أن نضنَّ به على الجهلاء والسفهاء، وهو أن الثلاثة الذين ذكرناهم الآن هم «مُثُل» الحب المجسَّدة، أو هم في الحقيقة مثالٌ واحد لمحبٍّ واحد أخلص في الحب حتى احترق كالفراشة، أو فَنِي في ذات الله كالمتصوف، أو كابَد الحب «الأرضي» الطاهر الذي هو في صميمه نوع من الحب الإلهي، وكلها كما ترى دوائر متداخلة مركزها الوحيد هو الحب، والحب هو النواة أو البذرة الأولى التي ينمو منها كل ما هو حقيقي وجوهري وأصيل وفعَّال …

إن الحديث عن هذه القصيدة — التي وُضِعَت عنها بحوث وأُلِّفَت عنها كتب ورسائل كاملة! — وعن أسرارها وإيحاءاتها وصعوباتها حديث لا يمكن أن ينتهي … وعليك أنت أن تقرأها وتتحاور معها وتعايشها وتجربها بنفسك لتستخرج منها ما تشاء من التفسيرات، وتتذوقها بما يتوافق مع موهبتك وثقافتك وميولك العقلية والوجدانية …

(٥) يمكن وصفُ هذه القصيدة بأنها إعادة إبداعٍ لقصيدةٍ سبق أن أبدعها الشاعر التركي نيشاني (عاش على عهد سليمان الأول سنة ١٥١٩–١٥٦٦م)، كما يمكن القول أيضًا بأنها احتفظَت بطابع شعر التجربة الشخصي عند جوته، وأن اعتماده على النموذج الأصلي لم يُقلِّل من النغمة الأسيانة التي تكسوها وتعبِّر عن نفسها بالإيقاعات الحرة، بحيث يمكن أن تُوضَع بجوار قصيدة «عزاء سيئ» التي سنتحدث عنها بعد قليل، وإذا كان مترجم هذه القصيدة إلى الألمانية، وهو هينريش فون دييتس (الذي قرأ جوته ترجمته لها في كتابه ذكريات من آسيا) إذا كان قد فسَّر الحب والمحبوب فيها بأنهما إلهيان، وزعم أن كل سطر من سطور القصيدة يتحدث عن الحب الإلهي؛ فإن جوته بفطرته الأرضية،

قد حوَّل هذا الحب إلى حبٍّ دنيوي وإنساني خالص. والجدير بالذكر أنه (أي جوته) قد خلط سهوًا في النص الأصلي بين نيشاني ونظامي، الشاعر الفارسي الذي عاش قبل الشاعر التركي بأربعة قرون، ولذلك صحَّحْنا الاسم في الصيغة العربية …

(٦) عزاءٌ سيئ: لا عجب أن نجد هذه القصيدة أيضًا في كتاب العشق بعد القصيدة السابقة بقليل، وأن نسمع النغم الحزين يتردَّد فيها كما سمعْناه في «كتاب مطالعة» وفي قصائد عديدة من كتاب زليخا والقصائد التي نُشِرَت بعد وفاة الشاعر (كالقصيدة الشهيرة التي ربما تأثر فيها بمطلع معلقة امرئ القيس) طالما تغنَّى جوته الشاب بقصائد الألم والحسرة والعذاب، ولكن الكهل الذي يتغنَّى بهذه القصيدة بعد أن بلغ الخامسة والستِّين لا يستطيع أن يتخلى عن روح الدعابة أو التهكُّم على الذات، وكأن عنصر التأمل في المرآة قد أضيف بحكم السن وإن لم يُقلِّل من عمق الألم بحالٍ من الأحوال …

وإذا كانت القصيدة السابقة تُبقي على شعاعٍ من الأمل في لقاء الأحباب بعد عذاب الهجر واليأس والحرمان؛ فإن هذه القصيدة تهوي بنا في قاع اليأس الفاجع من الحب والحكمة جميعًا، بحيث لا يبقى إلا الصمت (على حدِّ قول هاملت …) وغنيٌّ عن الذكر أن أشباح الليل أو أطيافه مألوفة في الشعر الشرقي — الفارسي والعربي — كما هي معروفة في العهد القديم (قارِن على سبيل المثال سفر أيوب، ٤: ١٣–١٧).

(٧) أخذَت منك السنوات: من أهم القصائد التي تُشعرنا بالصفاء الروحي والفكري الذي يتنفسه الديوان كله.

والبيتان الأخيران يدلان على الطابع العام للديوان الذي يتجلَّى في الحرص على الربط بين الأعلى والأدنى، والروحي والجسدي، والمعنوي والتجريبي، والحسي وما فوق الحس … وقد لاحظ بعض الشراح أن كلمة «الفكرة» — ولها أهمية كبرى في عالم جوته ورؤيته الكونية والدينية والعلمية — لم تظهر في الديوان كله، ولم ترد إلا في السطر الأخير من هذه القصيدة. وإذا كانت الفكرة تأتي هنا مرتبطة بالحب، فإن هذا يدل على الروح العامة للديوان؛ لأن الشاعر الكهل الذي يشارك بفكره وعقله في إدراك وحدة النظام الكوني، لا يقدر على تحقيق هذه المشاركة إلا عن طريق الحب، ومعلومٌ أن الفكر والحب كليهما طريق إلى المطلَق، وطوبى لمن يجمع بينهما ويحرص على وحدتهما في حياته العامة والخاصة حتى النهاية، كما فعل هذا الشاعر المحِب الحكيم.

ويضيق المقام عن شرح معاني الفكرة كما تظهر عنده في عالم التجربة والأخلاق والحياة الباطنة، وكما تتحكم على هيئة القانون في عالم الظواهر، بحيث تكون مهمة العلم

هي اكتشافها من خلال هذه الظواهر نفسها ... وسواء سمَّينا هذه الفكرة بالظاهرة الأولى أو بالمثال الأفلاطوني أو بالواحد الأفلوطيني أو بالأبدي والإلهي الخالد؛ فإن عالم الظواهر والمظاهر الذي نعيش ونضطرب فيه — ولن يتسنَّى لنا، كما يرى كانط، أن نُدرك سواه إدراكًا «ذهنيًّا أو علميًّا» — هذا العالم الوحيد الممكن والقابل لمعرفتنا ليس إلا انعكاسًا باهتًا لتلك الفكرة. (تأمَّل مدى تأثير فلسفة كانط المعرفية والأخلاقية على شاعرنا، وإن كان هذا التأثُّر يسير في طريق الفن وبأدوات الشعر ولا ينزلق أبدًا إلى التجريد الجاف!)

(٨) زليخا تقول: يختتم كتاب التفكير بهذه الأبيات الحلوة على لسان محبوبة الشاعر التي خلع عليها اسم زليخا، امرأة العزيز وفاتنة يوسف الصديق، وهي تأتي ردًّا على أبيات سابقة على لسان الصوفي الكبير مولانا جلال الدين الرومي يقول فيها: «إن أقمتَ في العالم فرَّ منك كالحلم، وإن رحلتَ حدَّد لك القدَر المكان، لا الحر ولا البرد يمكنك التحكُّم فيهما، وكل ما يزدهر أمام عينيك سيشيخ على الفور ويذبل.» ولا بُد أن كلمات زليخا تحمل الردَّ على كلمات الصوفي الجليل، صحيح أن كل شيء سيمرُّ كالحلم، وأن الحياة كلها حلم ينتهي بشهقة الموت أو صيحته الأخيرة (التي ربما تتجاوب عندئذٍ مع الصَّيحة الأولى للميلاد ...) ولكن الشاعر يأبى أن يسلِّم بالموت والفناء والذبول الحتمي لكل ما هو حي أو مزدهر، وتكاد تحس أنه يشك في تلك الحقيقة الكبرى أو الحقيقة الوحيدة التي نسميها الموت، وما ذلك إلا لسببٍ بسيط يلخصه الشاعر في هذه العبارة التي سبقه إليها العديد من الفلاسفة القدماء والمحدَثين لا شيء يموت أو يفنى، بل كل شيء يتحول ويصير. ولعل هذا الإيمان بتحوُّل كل شيء هو الذي يشدُّ أزر الشاعر ويحفزه على العمل المبدع؛ لأن كل لحظة من لحظات نهر الزمن المتحول تدعوه لأنْ يسبح فوقها ويمسكها من شعرها المزبد ويروضها لتحمل على صدرها قارب إبداعه الذي لا يتوقف هو أيضًا عن التحرك والتحول والجريان. ولو استسلم المبدع لفكرة الموت المطلَق لَما بقي ثمة معنًى لأي جهدٍ بشري، ولا بقي ثمة أمل في بقاء أي شيء، بما في ذلك الشعر والأدب والفن والعلم والحضارة.

وزليخا لا تقول شيئًا أكثر ولا أقل من هذا ... وهي تقوله أثناء النظر في مرآتها التي تجلو جمالها الرائع الذي يطارده الناس — كأنما يشمتون فيه ويعزُّون أنفسهم عن عجزهم عن تذوُّقه والاستمتاع به! — يطاردونه بكلامهم الذي يشبه نعيب البوم: حتى هذا الجمال سيذبل يومًا وسيفنى ... لكن زليخا تُواصل تأمُّل مرآتها، وربما تستمر في الابتسام أو الضحك قائلة: ما من شيء يفنى، فكل شيء في الحقيقة خالد وإلهي، وجمالي هذا الذي أعلم أنه عابر، وأنه سيذوي ويموت ذات يوم، إنما يكشف في هذه اللحظة عن

الجمال الإلهي الخالد، فهيَّا اعبدوا الله واعشقوه في جمالي، اعبدوه الآن، واعشقوه في هذه اللحظة التي يمكننا — أنتم وأنا — أن نُعاين فيها وجه الله وفعله الأبدي، وأن نملأها بالحب والجمال والإبداع المتجدِّد.

(٩) ما خاب لصبٍّ مسعاه: استوحى جوته هذه الأبيات من ترجمة أولياريوس (١٦٥٤م) لبستان السعدي: «لو أحببتَ إنسانًا حبًّا صادقًا لوَّجهتَ قلبك إليه، وأغمضتَ عينيك عن كل شيء في العالم. ولو بُعثَت ليلى والمجنون مرةً أخرى إلى الحياة وقد نسيا الحب تمامًا لَتعلَّما من جديدٍ فن الحب من كتابي.»

وهذه هي إحدى المرات القليلة التي يظهر فيها اسم ليلى والمجنون في الديوان كرمزَين مثاليَّين على الحب الصادق العفيف، راجع كذلك قصيدة «نماذج»، وهي أُولى القصائد في كتاب العشق.

(١٠–١١) حين أكون بعيدًا عنك، إن قدَّر الدهر يومًا: يظهر في هاتَين المقطوعَتين موضوع الهجر والفراق للأحباب، وهو الذي غمر قلب الشاعر بالقلق والخوف ثم انتهى إلى التسليم به بعد أن رجع إلى مستقَره في فيمار بعد زيارته للشاعرة المحبوبة في منطقة الراين وتخلِّيه — لأسبابٍ مختلفة — عن فكرة الاقتران بها تخلِّيًا نهائيًّا ... وفي المقطوعة الثانية (إن قدَّر الدهر يومًا) تأثُّر واضح بأبياتٍ شرقية — ترجع للشاعر التركي كاتبي رومي — ذكرها المستشرق «دييز» في كتابه ذكريات من آسيا (جزء ٢ ص٢٣٢ وترجمة عبد الرحمن بدوي ص٢٣٨): لو كان ما بينك وبين الحبيبة بُعد ما بين الشرق والغرب، فاجْرِ أيها القلب؛ لأن بغداد في نظر المحبِّين ليست بعيدة.

ونغمة الألم التي تسود هذه الأبيات ستصل إلى ذروة المأساة أو عمقها العميق في القصيدة التالية (صدى).

(١٢) صدى: المقصود أنها صدى لقصائد سابقة في الديوان عبَّر فيها الشاعر عن إحساسه بالعظمة لاتحاد «أناه» بالأنت المحبوب إلى حد وصف نفسه بالشمس أو بالقيصر الذي يتفوق — بفضل الحب — على كل القياصرة!

والمقطوعة المذكورة هي الثالثة في هذه القصيدة، التي تبدأ المقطوعة الأولى منها بترديد المعنى الذي سبقَت الإشارة إليه:

«ما أروع الرنين حين يشبه الشاعر نفسه/مرةً بالشمس ومرةً أخرى بالقيصر ...»

ثم تهبط فجأةً في السطرَين التاليَين إلى طبقةٍ أعمق ونغمةٍ أبطأ تذكِّرنا بقصيدة «عزاء سيئ» (التي سبق الحديث عنها، وهي القصيدة التاسعة من كتاب العشق)، كما ترسم صورة الوجه الحزين الذي يُخفي الشاعر قسماته المكتئبة عندما يتسلل وحيدًا في الليالي المعتمة:

«إلا أنه يخفي قسمات وجهه الحزينة/عندما يتسلل في الليالي المعتمة.»

ثم يستدعي الوجه الحزين — في المقطوعة الثانية — صوَرًا أخرى أكثر حزنًا، كسيور السحب ودموع القلب الكابية، وكأنها بقعٌ غامقة على لوحة القلب التي سوَّدَتها شيخوخة الحزن:

«غاصت زُرقة السماء الناصعة في ظلام الليل، بعد أن دثَّرَتها السحب بسيورها،
وخدودي ضامرة كساها الشحوب، ودموع القلب كابية.»

وأخيرًا يرن صوت الأنا، بل ينفجر مستغيثًا بالأنت المحبوب، بعد أن غاص في قرار الألم الوحيد المظلم، ولم يبقَ أمامه إلا أن يستنجد بشمعة حياته وشمسها ونورها الذي حُرِم منه.

وعلينا أن نلاحظ تكرار الصور المعبِّرة عن النور الذي يحتل مكانةً سامية في تفكير الشاعر ورؤيته للعالم الذي ليس في نظره إلا انعكاسًا باهتًا للنور الأولي أو الأصلي — ومن الواضح أن تشبيه الحبيب بوجه القمر، ثم بالشمعة والشمس ونور البصر، متأثرة كلها بتشبيهاتٍ شائعة في الشعر العربي والفارسي والشرقي بوجهٍ عام — ولا شك أن التوحيد بين الحبيب وبين النور — وهو الصورة المرئية أو المحسوسة التي تعبِّر عن الألوهية الفعالة في كل شيء — يحمل أثارًا من أفلاطون وأفلوطين والتصوُّف الإشراقي في الشرق والغرب، ولا عجب أن تكون آخر عبارةٍ نطَق بها الشاعر قبل وفاته هي — فيما يُقال — «مزيدًا من النور!»

(١٣) في وسعك أن تتخفَّى في آلاف الأشكال: تأتي هذه القصيدة — التي حاولتُ أن أحافظ عليها على نوعٍ من الإيقاع الذي يخلُّ في كثير من الأحيان بموازين العبقري العربي الخليل بن أحمد! — في ختام كتاب زليخا، وكأنما هي الحركة الأخيرة المتسارعة لسيمفونية الحب الذي تابعْنا صوَره ورفيف جناحَيه بين الأرض والسماء ... والقصيدة مكتوبة على هيئةٍ غزلية مدورة تتكرَّر فيها كلمات وتعبيرات محدَّدة مثل الكل وعلى الفور ... إلخ،

كما يكرر المؤمن التَّقي تسبيحه في نغمٍ متِّصلٍ متواتر، دافئ وعميق التأثير، وتنهمر صور التبتُّل وتشبيهاته التي تسبِّح بحمد المعبود الحاضر في كل شيء، والمتجلي في كل مظاهر الطبيعة، أشبه باللحن المنسكب في تنويعات مختلفة.

وتسير القصيدة في خطٍّ لولبي يبدأ من المنبع الإلهي ليعود إليه، وكأن المحبوبة صارت هي الطبيعة، أو كأن الطبيعة أصبحَت هي المحبوبة والأنثى الخالدة (التي تغنَّى بها في ختام قصيده الدرامي الأكبر فاوست) ...

(١٦) خمسة أشياء: تكاد هذه القصيدة أن تكون نظمًا لعددٍ من الأبيات التي قرأها الشاعر لفريد الدين العطار، وذلك في الترجمة الفرنسية لسلفستر دي ساسي عميد المستشرقين في ذلك الوقت (وكانت قد نُشِرَت في مجلة كنوز الشرق التي كان يصدرها المستشرق النمسوي فون همر بورجشتال، الجزء الثاني، ص٢٢٩) لكتاب الإرشاد بند نامه (راجِع ترجمة بدوي، ص١٣٨) — وقد كان العنوان الأصلي للقصيدة هو «خمسة أشياء عقيمة».

(١٧) الفردوسي يقول: أخذ جوته البيتَين الأولَين في هذه المقطوعة من الشاهنامه (من الترجمة الألمانية التي قام بها النمسوي كارل جرافلودلف المتوفى سنة ١٨٠٣م) أما الأبيات التالية للبيتَين السابقَين فتقدِّم ردَّ الشاعر الغربي المؤمن بالمثُل الإنسانية في التربية والثقافة، وباستقلال الشخصية الذي يعدُّه فضلًا كبيرًا منَّ الله به عليه ... وبهذا المعنى تُوصَف الثروة الحقيقية التي ينعم بها الشحاذ أيضًا إذا استطاع أن يستمتع بجمال العالم ويهنأ بالقرب من الله والإحساس بوجوده في نبض المخلوقات جميعًا، من نبتة العشب إلى الإنسان الذي استخلفه على الأرض وسوَّاه في أحسن صورة ... وإليك الأبيات التالية للبيتَين المذكورَين:

ومن يُؤثِره الله بفضله وكرمه
فإنما يغذو نفسه، ويربي نفسه، وينعم بالحياة والثراء.
لكن ما معنى الثروة؟ إنها الشمس التي تدفئ،
ويستمتع بها الشحَّاذ، كما نستمتع بها،
فلا يتبرم أحد من الأثرياء،
ولا ينفس على الشحاذ المتعة والهناء ...

(١٩) إن ميراثي لرائع: يرتبط الإعلاء من شأن الفعل بتقدير قيمة الزمن وملء كل لحظاته بالعمل الخلَّاق (كما سبق التنويه إلى ذلك أكثر من مرة) نُضيف في هذا المقام الرسالة التي بعث بها جوته إلى فرتس فون شتاين في اليوم السادس والعشرين من شهر إبريل سنة ١٧٩٧م وقال له فيها: «أعترف بأن الشعار القديم الذي اتخذتُه لنفسي يزداد في نظري أهميةً على الدوام: إن الزمان ثروتي، والزمان هو حقلي.» (ورد هذا الشعار في الأصل باللاتينية) ويتصل بهذا كل ما قاله عن أهمية اللحظة، وضرورة ملئها بالعمل، وأداء الواجب فيها دون تأجيل لغدٍ مأمول وغر مأمون، وما أجمل قوله في روايته «سنوات تجوال فيلهلم ميستر»: «لا بُد من عمل شيء في كل لحظة.»

(٢١) إن كنت تحاذر: إذا أردْنا أن نستوعب نصيحة الشاعر بأن نلتزم بالكتمان في كل أمورنا (وبالأخص في الأمور المتصلة بالخَلق والإبداع!) فعلينا أن نتتبعها في مواضع كثيرة من إنتاج الشاعر الذي تقيَّد بها في حياته وعمله، إلى حدِّ العكوف على الصمت المطبِق في كثيرٍ من الأحيان ... يكفي في هذا الصدد أن تراجع السطرين الأولين من قصيدته الشهيرة التي قدَّمْناها من قبل وهي «حنينٌ مبارَك»: لا تقُل هذا لغير الحكماء/ربما يسخر منك الجهلاء ... إلخ، وأن تنظر في هذه الحكمة التي تحمل رقم (٢٨) من كتاب الحِكم، ويقول فيها: إن الحكماء يقعون في الجهل إذا تجادلوا مع الجهلاء، وكذلك البيت رقم ٥٩٠ وما بعده في القسم الأول من فاوست: «إن القليلين الذين عرفوا شيئًا عنهما (أي عن العالم وعن قلب الإنسان وروحه كما قال تلميذه فاجنر) ثم كانوا من الحمق بحيث لم يكتموا أسرار قلوبهم، وكشفوا للعامَّة عن شعورهم ورأيهم، قد دأب الناس منذ القِدم على صَلبهم وإحراقهم — أرجوك يا صديق — لقد أوغل الليل، ويجب علينا الآن أن نقطع الحديث.» (وكم يذكِّرنا هذا بمأساة الحلاج لشاعرنا الكبير صلاح عبد الصبور، ويقول الشبلي عنه: قد كنتَ عطرًا نائمًا في وردتك، لمَ انسكبتَ؟ وكنتَ درَّة مكنونة في بحرها لمَ انكشفتَ؟) هذا ويحتمل أن يكون السطر الثاني من هذه الحكمة مستمَدًّا من الشاعر التركي كاتبي رومي الذي سبق ذكره.

(٢٢) لَمَّا قتلتُ عنكبوتًا ذات يوم: وردَت هذه الحكمة في إحدى النُّسخ التي دوَّنها جوته بخط يده ووضع لها هذا العنوان: حكمةٌ هندية ... ولا يُعرَف في الحقيقة مصدرها الأصلي.

(٢٣) الشعب والخادم والحكام: المقصود بالشعب في الاستخدام اللغوي للكلمة في القرن الثامن عشر هم العامة، أما كلمة الحكام فقد فضَّلْناها على المعنى الظاهر للكلمة الأصلية — ومعناها القاهرون أو الغالبون — مثل تيمور ونابليون، أو الطُّغاة بالمفهوم

الإغريقي الذي يدل على الحاكم الفرد الذي لا يتحتم بالضرورة أن يكون حاكمًا ظالمًا (وهو التيرانوس)، وكلمة الشخصية هنا تعبِّر عن اقتناع جوته العميق بوحدة الشخصية الحية وحقها في الوجود والاستقلال. والواقع أن إيمانه بـ «التفرد» شبيه بإيمان ليبنتز (١٦٤٦–١٧١٦م) بـ «المونـاد» أو الجوهر الروحي الفرد، من حبة الرمل وورقة الشجر والحيوان والإنسان، حتى الخالق سبحانه الذي أطلق عليه اسم «المونادة العظمى» أو «مونادة المونادات». واعتقاد جوته بالخلود بعد الموت قائم على اقتناعه بأن الشخصية — التي قضَت حياتها على الأرض في تثقيف نفسها واستيعاب كل ما أمكنها استيعابه من معرفة وتحقيق أقصى ممكناتها — مثل هذه الشخصية لا يسري عليها الفناء، ولا بُد أن تكون خالدة على نحوٍ لا ندريه — وقد عبَّر الشاعر عن هذا لصديقه يوهانيس فالك ليلة تشييع جنازة الأديب والكاتب المعروف كرستوف مارتن فيلاند (١٧٣٣–١٨١٣م) الذي أقام فترةً طويلة من حياته في فيمار بالقرب من جوته كما تُوفِّي فيها، وقد كان جوته يحبه ويقدره؛ لدوره الكبير في التمهيد للكلاسيكية في الأدب وللرواية التربوية (التي يُعَد بروايته أجاثون الأب الشرعي لها)، بثقافته الموسوعية وترجماته النثرية لاثنتين وعشرين مسرحية لشكسبير، ولعددٍ كبير من الكُتاب الرومان والإغريق (مثل هوراس وشيشرون ويوريبيدس ولوكيان).

(٢٥) هل القرآن قديم: ربما يكون جوته قد قرأ شيئًا عن مشكلة خلق القرآن الشهيرة على عهد الخليفة المأمون في أحد المصادر العديدة التي رجع إليها عن الإسلام، وإن كنتُ لم أجد أثرًا لهذا المصدر في طبعات الديوان التي تحت يدي. المهم أن شاعر الديوان يقرُّ بالاحترام الواجب على كل مسلم للقرآن الكريم، ولكنه لا يحرم نفسه — شأنه في ذلك شأن كثير من شعراء الفرس والعرب — من تذوُّق الخمر ولا من نشوتها، وهذا يؤكِّد ما سبق أن قلناه من أن الخمر في كتاب الساقي الذي ترد فيه هذه القصيدة هي خمرٌ روحية قبل كل شيء، وربما أوحَت للشاعر، كما أوحَت للصوفية المسلمين، بمعاني الحب الإلهي بجانب الحب البشري والأرضي الذي لا يمكن أن يكون الشاعر «الدنيوي» قد غفل عنه، بل لا يمكن أن يكون قد فاته أن الحب الدنيوي أو البشري — إذا كان حبًّا حقيقيًّا لا مجرد اشتهاءٍ حسِّي — يمكن أن يكون جزءًا من الحب الإلهي أو لا يتعارض مع هذا الحب على أقل تقدير …

(٢٨) شدوُ البلبل في الليل: البلبل هنا تعبيرٌ مجازي عن الروح الحبيسة في قفص الجسد … وقد تأثر الشاعر بحافظ الشيرازي (في ترجمة فون همر، كنوز الشرق، ج٢، ص١٠٨–١٠٩) حيث يقول: «هذا البلبل الحبيس، الذي يُسمَّى الروح، لا يخدم البدن، الذي هو على العكس قفصه.»

وفكرة حبس الروح في سجن الجسد أو في قفصه فكرةٌ قديمة ومعروفة منذ بدايات التراث الغربي، أي على أقل تقدير منذ عهد الأورفيين والفيثاغوريين وأفلاطون المتأثر بهما — كما هي شائعة في التراث الشرقي — الفارسي بوجهٍ خاص، والصوفي بوجهٍ أخص! — راجع الشرح الملحَق بقصيدة «حنينٌ مبارَك» التي وصفتُها بأنها دُرَّة عِقد الديوان.

(٢٩) تركتُ جوف محار لؤلؤة: واضح من معنى هذه القصيدة أو مغزاها (إذ إنها مثَل أو أمثولة قبل كل شيء) أن الفرد ينبغي عليه أن يضحِّي بنفسه في سبيل كلٍّ أسمى منه. ومع أن الفرد غاية في ذاته، فلا يجوز له أن ينسى أنه في نفس الوقت وسيلة إلى غايةٍ أكمل منه وأشمل، حتى اللؤلؤة النفيسة، أو الدرة اليتيمة، تعاني بقسوة من الصائغ وتُجبَر على الانتظام في عقد يضم أحجارًا غير نفيسة، كما يُضطَر العبقري، أو حتى الإنسان الطيب النقي، للحياة وسط الأشرار والاختلاط بالأراذل والأوغاد الذين يستحيل عليه أن ينجو من أذاهم ومن الفخاخ والكمائن التي ينصبونها له، وكل ذنبه معهم أنه طيِّب ونقيٌّ وعاجز عن أن يكون مثلهم.

(٣٠) طابت ليلتكم: يدل عنوان هذه القصيدة الخاتمة للديوان كله على أمل الشاعر — المودِّع لنا نحن قراءه وللحياة بأسرها — في أن يباركه جبريل كما بارك أهل الكهف وأظلَّهم برعايته وحنانه (س٤–٥) في مطوَّلة سابقة لهذه القصيدة، وهو يتمنى كذلك أن يخلِّصه من الحاضر ويرقى به إلى مملكةٍ يحيا فيها في صحبة الأبطال من كل زمان، كما ينمو فيها الجمال ويتجدد.

وليست هذه المملكة في الحقيقة — أو في رأيي المتواضع على الأقل! — إلا مملكة الفن والأدب العالمي الذي بشَّر جوته نفسه — كما سبق القول — ببداية عهده، وذلك عندما قال لسكرتيره الأمين إيكرمان في أحد أحاديثه الرائعة معه — بتاريخ آخر يناير سنة ١٨٢٧م: «إن الأدب القومي لم يَعُد له اليوم من معنى. لقد آن أوان الأدب العالمي، وعلى كل امرئ أن يشارك بجهده في التعجيل به» … وهكذا يكون «الأبطال» الذين يقصدهم هم أبطال الفن والأدب لا أبطال الحروب والمعارك كما قد نتصور للوهلة الأولى.

وأخيرًا فإن الشاعر يتوق لأنْ يصحبه شعره إلى هذه المملكة الخالدة التي سيسعد فيها بوجوده في نادي المبدعين — كما عبَّر يحيى حقي رحمه الله أو في جمهورية المفكرين، كما يقول الفيلسوف كارل ياسبرز — ومع ذلك فهو لا يكتفي بصحبة أبطال العقل والقلب هؤلاء، وإنما يُسعده في النهاية أن يأخذ معه «قطمير» الكلب الطيِّب الذي كان نِعم الصديق والرفيق لأصحاب الكهف والرقيم (راجع المزيد عن عالَم الديوان الشرقي مع نَصِّه الكامل في كتابي: النور والفراشة، القاهرة، أبولُّو، ١٩٩٧م).

فريدريش هولدرلين (١٧٧٠–١٨٤٣م)

أُمضِي كل الأيام

أُمضِي كل الأيام على دربٍ غير الدرب،
حينًا للشجر الأخضر في الغابة،
حينًا آخر للنبع،
للصخرة حيث الأزهار مفتَّحة الأكمام،
أنظُر من فوق التلِّ إلى السهل،
لكني لا أجدك أبدًا يا حبِّي
في أي مكان لا أجدك أبدًا في النور،
تتطاير مني الكلمات وتذروها الأنسام،
كلماتي الطيبة وكانت في ماضي الأيام …
حقًّا كم أنت بعيد، ناءٍ يا وجه النعمة،
يخبو نغم حياتك، وأنا لا أملك أن أنصت …
يا أيتها الألحان الساحرة الصوت،
يا من أفرغتِ بقلبي الراحة من نبع الخلد،
ومن كفِّ الأرباب العلويِّين،
طال العهد وغاب «شبَّ الولد وشاب»،
حتى الأرض — وقد كانت تتبسَّم لي —
عابسة الوجه.
الآن أقول وداعًا، عيشي في خير.

روحي كل نهار ترحل عنك تعود إليك،
عيني تبكيك تريق الدمع،
تتمنى يومًا أن تصفو كي ترنو لك،
فتراك هنا وتهنأ بك ...

منتصف الحياة

بالكمثرى الصفراء،
والوردات البرِّية،
يتدلَّى الشاطئ
في ماء بحيرة،
أيتها البجعات الفاتنة الحلوة،
خمر القبلات أشاعت فيك النشوة،
وغمسَت رءوسك
في الماء الطاهر.
ويْلي ... لو جاء شتاء،
أين سأقطف أزهاري
وأُلاقي نور الشمس
وظل الأرض؟
تبدو الجدران أمامي
باردةً خرساء،
والرايات
ترفرف في الريح.

* * *

ربَّاني نغم،
يهمس في البرَّية،
وتعلمتُ الحب
من الأزهار.

أنت أيها الرائي المسكين

أنت العرَّاف البائس،
أنت الرائي المسكين،
سكنَت كل الأصوات حواليك،
فما من صوت
يتردد من أجلك
(أو يهتف وينابيك)
انطفأَت في عينيك الأشواق،
وجرَفك (نهر) النوم إلى الأعماق،
فلا أحد يذكرك الآن،
ولا إنسان يبكيك ...

المقطوعات الثلاث لشاعر الاكتئاب والغربة والاغتراب فريدريش هولدرلين (١٧٧٠–١٨٤٣م) والمقطوعة الأولى أغنية لم يُقدَّر لها أن تتم؛ فقد اختنقَت في صدر الشاعر مع غصَّة الفراق الأبدي عن محبوبته، ومع ذلك ظل يناجيها ويراها ويفتقدها في كل ما تقع عليه عيناه، وراح يتعلق بطيفها كما يتعلق الغريق بطوق النجاة. وكيف يصدِّق أن حبيبته «ديوتيما»، التي جسَّدت حلم حياته بالجمال الإغريقي وعالَم الآلهة المباركين، بل أوشكَت أن تتمثَّل أمامه واحدة من تلك القوى العلوية التي طالما حنَّ إليها وناشدها العودة إلى الأرض المعذبة والبشر الفانين، كيف يصدِّق أنه حُرِم منها إلى الأبد، وأنه سيهيم بعدها كما تهيم الظلال في عالم الظلال:

> «أنتِ يا من أشرتِ لي قديمًا وأنا على مفترق الطرق/يا من علمتِني بصمتك وأوحيتِ لي في هدوء/أن أرى العظَمة وأغنِّي للآلهة الصامتة/أنت يا ابنة الآلهة .../هل تتجلِّين لي وتحيينني كما كنتِ تفعلين؟/وهل تلهميننني الحياة والسلام من جديد؟»

ولكن هل ستستطيع ديوتيما أن تفعل ذلك حقًّا، فتدب فيه الحياة، ويحلِّق جناحاه، ويهتف بفرحته لعودة الربيع واخضرار الأرض، أم ستتركه في يأسه وحيرته، يمضي من درب إلى درب، حينًا للشجر الأخضر في الغابة، حينًا آخر للنبع ... حتى يحاصره شتاء

الاكتئاب، ولا يدري أين يقطف أزهاره، ولا أين يلاقي نور الشمس وظل الأرض، وتطبق عليه الجدران الباردة الخرساء، في سجن الجنون الذي لن يغادره طوال الأربعين سنة الأخيرة من عمره؟

ثم مَن هي هذه المحبوبة التي خلع عليها الشاعر اسم الكاهنة الإغريقية القديمة «ديوتيما» التي أطلق أفلاطون لسانها بالحكمة في محاوَرة «المأدبة» وجعلها تعلِّم سقراط ما لم يكن يعلم من أسرار الفلسفة والحب الفلسفي؟ ومن هو هذا الشاعر الذي ساقَه القدر إلى طريقها كما ينساق المتجوِّل في النوم، واندفع نحوها حين تصوَّر أن الرؤيا تتحقق والنبوءة والحلم؟ إنه هولدرلين الذي وهب الشعر حياته، وعاش له وبه، وضحَّى في سبيله بكل شيء فأعطاه الشعر بعض أسراره الغامضة، وجعله العرَّافَ الناطق بلسانه والرائي المعبِّر عن رؤاه، وهو الذي عاش غريبًا في عصره وبين أهله على الأرض التي اغترب عنها الآلهة الخالدون وهجروها؛ فراح يتغنى بهم ويحتفل بموكبهم المنتظَر ويناشدهم العودة للبشر المعذَّبين وينشدهم ما ألهموه إياه من أغنيات ومرثيات وأناشيد مثقلة بالرموز والنبوءات والإشارات حتى تحقق في شخصه وشعره ما اصطلح القدماء على فهمه من كلمة الشاعر؛ فهو الذي باركَته الآلهة بوحيها، فأصبح الوسيط بينها وبين الفانين من أبناء الإنسان، وهو الساحر والمتنبئ بالمستقبل، وهو المنقذ في أوقات المحَن والأخطار، والمترنِّم بصوت الشعب وآلامه … ولا عجب بعد ذلك في أن يسميه البعض شاعر الشعر أو شاعر الشعراء، وأن يعتبره البعض أعظم شاعر على الإطلاق في لغته، وأن يقول عن نفسه بعد أن خيَّم عليه ليل حُزنه ووحدَته وغربته الطويلة: أنت العرَّاف البائس، أنت الرائي المسكين، انطفأَت في عينيك الأشواق، وجرفك نهر النوم إلى الأعماق، فلا أحد يذكرك الآن، ولا أحد يبكيك …

وُلِد هلدرين في العشرين من شهر مارس سنة ١٧٧٠م في بلدة لاوفين على نهر النيكار، في منطقة اشفاين المعروفة بجبالها العالية وغاباتها الغامضة التي غرسَت في سكانها حب الوطن والحنين الدائم إليه، مثل حنينهم الصوفي للتوحُّد مع الطبيعة والحلم بعالمٍ مثالي موغِل في البعد والخفاء والطموح إلى الحقيقة والجمال والجلال …

فقدَ أباه في الثانية من عمره، وبعد أن انتقلَت أُسرته للإقامة في مدينة نورتنجن مات كذلك أبوه في العماد، الذي كان عمدة هذه المدينة، قبل أن يكمل التاسعة، وأصرَّت أمه — متأثِّرةً بأبيها الذي كان قسيسًا وبتديُّنها وتقواها الشديدة — أن يسلك طريق التعليم

الكنسي ليصبح بدَوره واعظًا أو عالمًا في اللاهوت، وهكذا تقلَّبَت به الحياة بين مدارس الأديرة في دنكندورف (١٧٨٤م) وماولبرون (١٧٨٦م) إلى أن توجه إلى معهد توبنجن الذي كان وقفًا مخصَّصًا لدراسة الفلسفة واللاهوت، واشتهر بخشونة الحياة وصرامة النظام السائد فيه، وهناك تعرَّف على صديقَي صباه هيجل وشيلنج فيلسوفَي المثالية الألمانية فيما بعد، ورافقهما السكن فترةً من الوقت في حجرةٍ واحدة، كما ألَّف مع زميلَيه نويفر وماجيناو حلفًا أدبيًّا كانوا يتبادلون فيه الأحاديث والأشعار والأحلام … وأتاح له الجو الثقافي المتوهج بالحماس للثورة الفرنسية التي أجَّجَت قلوب الطلاب الشُّبان بنيران السخط على الأوضاع الفاسدة في بلادهم، وملأتها بعواصف الطموح إلى الحرية والوقوف في وجه الركود والاستبداد الجاثم على صدر شعبهم، والتوق لتأسيس أدب وفلسفة جديدة تكون بمثابة الثورة العقلية والفكرية والأدبية المقابلة للثورة الفرنسية. أتاح له كل ذلك — بعد أداء الامتحان النهائي في المعهد السابق الذكر — أن يصرف النظر عن العمل الكنسي، ويتفرغ تمام التفرُّغ للشعر والحياة مع الكلمة ومن أجلها. واضطُر إلى العمل بالتدريس الخصوصي الذي كان يلجأ إليه في ذلك الحين كل كاتب أو شاعر لا يجد الرعاية من ملك ولا أمير ولا دوق، كما اضطُر لتحمُّل المعاملة المهينة التي كانت تجعل من مؤدِّب الصغار شيئًا لا يزيد كثيرًا عن الطباخ أو الخادم والأجير …

وتوسَّط له الشاعر شيلَّر — الذي رعاه وعطف عليه في البداية ونشر له الصيغة الأولى لروايته هيبريون في مجلة «تاليا» التي كان يصدرها — فالْتحق بعائلة السيدة شارلوته فون كالب في منطقة تورنجن وقضى سنتَين معلِّمًا لأولادها. وكانت هذه السيدة محِبة للأدب والفن وعلى علاقةٍ طيبة بأسرة شيلَّر الذي اعتبره هولدرلين مثَله الأعلى وتأثر به إبداعه الشعري المبكِّر الذي اتسم بالتجريد وغلب عليه التأمل الفكري والنغمة الخطابية العالية. ثم ساقه القدر بين سنتَي ١٧٩٦ و١٧٩٨م للعمل في مدينة فرانكفورت في بيت رجل من رجال البنوك والأعمال يُدعَى جونتارد. وهنا لقي — ما يقرب من ثلاث سنوات — من الفظاظة والمهانة ما لم تحتمل نفسُه الحيية الوديعة، وصبر على النزيف المستمر من جرح الكبرياء؛ لأن القدَر عوَّضه بالنعمة الوحيدة التي ذاقها في حياته … فقد أحب ربة البيت وأم الصغير الذي كان يعلِّمه، وهي سوزيته جونتار (١٧٦٨–١٨٠٢م) وبادلَته السيدة الرقيقة حبَّه اليائس، ومدَّت يدها الحنون لتنتشل روحه من بحر ظلمات الاكتئاب، وصور له الحب الملتهب والحماس الشعري المتوهج أنه وجد في «ديوتيما» نموذج الإنسانية الجميلة الطاهرة، وأن الروح الإلهي الخالد لا يتمثل فحسب في الطبيعة الحية، بل يحيا كذلك

في ديوتيما التي يعيش بقُربها ويعبدها ويقدِّسها، وكأنما هي مثال للجمال والانسجام والحكمة طالما داعب أحلامه ورؤاه، أو هي الروح الإغريقية نفسها التي تغنَّى بها واشتاق لعودتها وتعزَّى بها عن محنة وجوده وسط الظلم والتجاهل والجحود والفساد والطغيان. ولكنه اضطُر أخيرًا لمغادرة البيت الذي تخيل أن رؤياه تحقَّقَت فيه، غادره مدحورًا ومُهانًا وافترق عن المحبوبة التي حبسَت لوعتها في صدرٍ عشَّش فيه السلُّ وافترس عمرها بعد ذلك بسنواتٍ قليلة ...

غابت ديوتيما إلى غير رجعة، وصار الفراق عنها هو مأساة وجوده: «آه! أين أنت يا حبيبة؟ أخذوا مني عيني، وقلبي فقدتُه بفقدها، لهذا أهيم هنا وهناك، مقضيًّا عليَّ بأن أعيش كما تعيش الظلال، وكل شيء يبدو بلا معنى.»

وظل بالفعل يهيم كالظل من عمل إلى عمل: ذهب إلى مدينة هومبورج القريبة حيث عاش سنتين لقي فيهما الرعاية في ظل أسرةٍ إقطاعية كان صديقه فون سينكلير يعمل مشرفًا على ضِياعها، وباء مشروع إصدار مجلة يمكنه من التفرغ للكتابة بالفشل الفظيع، واضطرَّته الحاجة للعمل لفتراتٍ قصيرة كمعلم أو مربٍّ خصوصي في سويسرا ومدينة بوردو الفرنسية (من ١٨٠١ إلى ١٨٠٢م) ... واضطربَت أحواله الذهنية والنفسية بعد عودته من بوردو إلى بلده سَيرًا على الأقدام عبر جبال الألب، وقضى فترة استشفاء مع عائلته في نورتنجن حتى عثر له سينكلير على وظيفة أمين مكتبة في مدينة هومبورج، شغلها (من سنة ١٨٠٤–١٨٠٦م) دون أن يمارس أي عمل على الإطلاق نتيجة اشتداد المرض عليه، والغريب أن الفترة الزمنية التي بدأ فيها مرض الاكتئاب يسيطر عليه، وهي التي امتدَّت من ١٧٩٨م إلى حوالي ١٨٠٤م قد شهدَت أخصب إنتاجه وأبدعه، وكأنما كانت مرحلة صعودٍ لاهث نحو الذروة التي هوى ساقطًا منها في ليل الجنون الطويل؛ فقد كتب عددًا كبيرًا من أناشيده الكبرى، ومن بينها أنشودته الشهيرة خبز ونبيذ، وأتمَّ روايته الوحيدة «هيبريون» التي يصور فيها قضايا عصره وصراعاته والتناقضات التي عانت منها بلاده من خلال مشاركة بطله في كفاح بلاد اليونان في عام ١٧٧٠م للتحرر من الاحتلال التركي، وذلك على خلفيةٍ من صورةٍ مثالية للعصر الإغريقي القديم، ولحياة التجانُس والتصالُح بين الإنسان والطبيعة، وحضور «الإلهي» في كل شيء يتجلَّى لعينَي الإنسان الذي اتَّحد مع الكل الخالد في وحدةٍ جمالية وشعرية وصوفية متكاملة ...

كما ترجم مسرحيتَي أوديب ملكًا وأنتيجونا لـ «سوفوكليس»، وكذلك بعض أناشيد «يندار» الأوليمبية عن اليونانية ترجمة شاعرية تدخل في دائرة الإبداع والمحاكاة الخلَّاقة،

وذلك فضلًا عن عكوفه على صياغة مسرحيته عن أنبادوقليس التي بقيَت — بعد ثلاث محاولات لصياغتها — شذرةً ناقصة، وهي عن ذلك الفيلسوف الطبيعي والكاهن والساحر والطبيب والمصلح الثائر الذي وُلِد في أجريجنت عاصمة صقلية حوالي سنة ٤٩٠ قبل الميلاد وطردَه أهلها بعد أن أوشكوا أن يؤلِّهوه أو يتوِّجوه على عرش مدينتهم، فما كان منه إلا أن مات تلك الميتة التي ألهمَت العديد من الشعراء؛ إذ ألقى بنفسه في فوهة بركان «إتنا» وترك حذاءه بجانبه ليدل على موته العجيب الذي ربما استجاب به لنداء الأرض الأم، أو اتحد عن طريقه بالروح الإلهية «التي تنبثق وتلمع نارًا من أعماق الأرض، وعبر به عن الشوق الصوفي إلى رحم الوجود، والحنين للارتماء بين أحضان الطبيعة المباركة والأصل المقدس.»

وأخذ الشاعر يندفع — مثل بطله أنبادوقليس — إلى هاوية اللهب المقدس الأسود الذي لن يخرج منه أبدًا، وبدأت ظلمات الجنون الاكتئابي — أو الاكتئاب الجنوني — تلتفُّ حوله وتطوِّقه يومًا بعد يوم، حتى سلَّمه أهله وأصدقاؤه في سنة ١٨٠٦م إلى مصحَّة الأمراض العقلية في مدينة توبنجن. ولَمَّا يئس الطب من شفائه، تطوَّع نجارٌ طيِّب يُدعَى إرنست تسيمر بتسلمه والتعهد برعايته مدى الحياة في بيته، وعاش هولدرلين في برجٍ عالٍ من هذا البيت ما يقرب من أربعين عامًا، أشبه بالظل الحيي الوديع، أو الشبح الهائم في ليلٍ طويل. وتخلَّت عنه الآلهة المباركة التي طالما ناجاها وناشدها ألا تتخلى عن البشر المعذَّبين ولا عن الشعراء المساكين، فلم تلهمه إلا ببعض الأبيات المضطربة التي غاب عنها الوعي وهجرها الجلال وضنَّ عليها وحي الشعر في زمنه الضنين ...[١]

[١] راجع المزيد عن حياته وعددًا كبيرًا من عيون قصائده في كتابي المتواضع عنه، دار المعارف بالقاهرة، سنة ١٩٧٤م، سلسلة النماذج الغربية، وكذلك الكتاب الذي وضعه عنه المفكر والشاعر اللبناني الكبير فؤاد رفقة مع مختارات من شعره ...

أرتير رامبو (١٨٥٤–١٨٩١م)

أغنيةٌ أعلى الأبراج

شبابي الخامل،
كم أنت مستعبَد،
برقَّة الحسِّ،
ضيَّعتُ أيامي
(وعمري الزائل)
(عهد الصبا بادا)
يا ليته عادا،
ليُشعل القلبا!

* * *

قد قلتُ يا نفس ازهدي،
لا تتركي أحدًا يراك،
لا تضرعي، لا تحلمي
بسعادةٍ عُليا هناك.

* * *

زمن التخفِّي والرجوع
لا يوقفَنْ أحدٌ خطاك!

* * *

كم تصبَّرتُ طويلًا
بعد نسيان فؤادي
كيف يصبر،

كل خوفي وشقائي
صعدا نحو السماء.

* * *

عطشي وهو السقام
راح يسري كالظلام
في عروقي ودمي.

* * *

هكذا ينمو ويزهر،
بعدما ينسى ويهجر،
ها هنا مرجٌ معطَّر،
ببخور أو سموم،
حولها يهفو ويهدر
من ذباب بالمئات
كل وحشيٍّ قذر.

* * *

يا ألف همٍّ وهم،
يعرو النفوس الشقية،
لم يبقَ فيهن إلا
خيال رسمٍ قديم،
لأُمِّنا العذرية!
فهل هناك قلوب
تدعو لها وتصلي
من هذه البشرية؟

* * *

شبابي العاطل
كم أنت مستعبَد،
ضيَّعتُ أيامي
(وعمري الزائل)

(عهد الصبا بادا)
يا ليته عادا،
ليُحرِق القلبا!

حياةٌ لم تتجاوز السابعة والثلاثين عامًا. موهبةٌ شعرية خارقة تفجَّرَت في ميعة الصبا ثم توقَّفَت بعد أربع سنوات. صمتٌ أدبي مطلَق. ضَياعٌ بين أوروبا والشرق الأدنى وأواسط أفريقيا. حيرةٌ متصلة بين أعمالٍ متباينة تقلَّب فيها الشاعر — الذي فقدَ ذاكرته الأدبية — بين الجيوش الاستعمارية، والمحاجر، وشركات التصدير، وتجارة البُنِّ والجلود في عدن، والسفر مع القوافل للاتجار في الرقيق وشراء الأسلحة وبيعها لنجاشيِّ الحبش. كتابة التقارير للجمعيات الجغرافية عن مناطق لم تُكتشَف في الصومال، رحلات دائمة مع الحر والبرد والجوع والشقاء، مرض التيفوس، بتر ساق، موت مبكر — في مدينة مرسيليا — لم يكد يشعر به أحد، حتى ولا صديقه السابق الشاعر الغنائي فيرلين الذي ربطَت بينهما علاقةٌ جنسية شاذة، تطورٌ شعري مذهل في غضون أعوام قليلة، تفوَّق فيه الشاعر على نفسه وعلى تراثه، وخلق لغةً شعرية غريبة وأصيلة لم تزل حتى اليوم هي اللغة التي يعزف عليها الشعر الغربي الحديث تنويعات لا حصر لها …

تلك هي بعض الوقائع البارزة في حياة رامبو وشخصيته. إن إنتاجه قليل، ولكن الكلمة الوحيدة التي تصدق عليه هي أنه أشبه بالانفجار. صحيحٌ أنه مرَّ بمرحلة يمكن أن تُوصَف بأنها مرحلة الشعر المفهوم، ولكن هذه المرحلة التي كتب فيها قصائد تقليدية لم تلبث أن انتهت في حوالي منتصف سنة ١٨٧١م لينتقل منها لمرحلة الشعر الحرِّ ثم ينتهي إلى قصيدة النثر الموقَّع وغير المتساوق الذي يغلب عليه الغموض والإغراب، ويسيطر عليه النشاز المتعمَّد، ويتحكم فيه خيالٌ «دكتاتوري» يتسلط على الأشياء والكائنات والألوان والروائح والطعوم والأصوات؛ فيتلاعب بها كما يشاء وينسج بينها علاقات لا وجود لها في الواقع على الإطلاق. ويتجلى هذا الأسلوب الجمالي الشاذ بوجهٍ خاصٍّ في قصائده المطوَّلة الشهيرة التي أفرغ فيها فنَّه المذهل المحيِّر ووضعها تحت عنوان فصل في الجحيم ثم في الإشراقات، وقد تدفَّق كلاهما في عواصف من الإلهام المحموم الذي يومض بالبروق ويدوي بالرعود ويزلزل أعمدة العقل والمنطق والواقع المألوف (وقد كُتِبا بين سنتَي ١٨٧٢ و١٨٧٣م).

إن ألوان التوتر الحاد التي يتذكرها قارئ «أزهار الشر» للرائد الأول لبناء الشعر الأوروبي الحديث (وهو بودلير ١٨٢١–١٨٦٧م) قد بلغَت أشُدَّها عند هذا الرائد الثاني، وأصبحَت ألوانًا مربكة من النشاز المطلَق؛ فالموضوعات التي يطرقها شعره لا تكاد تتصل

ببعضها إلا على نحوٍ قد يحدس به القارئ؛ ولكنه لن يستطيع أن يقطع فيه بالرأي اليقين (وهذا هو الشأن مع الجانب الأعظم من الشعر الغربي الحديث الذي امتدَّ تأثيره أيضًا على جانبٍ كبير من الشعر الشرقي والعربي المعاصر ...)

وهذه الموضوعات تختلط في معظم الأحيان ببعضها البعض كما تمتلئ أحيانًا بالثغرات والفجوات.

والواقع أن حقيقة هذا الشعر لا تكمن في موضوعاته بقدر ما تكمن في غليان انفعالاته، وغرابة صوَره واستعاراته، ومقاطعته للتراث الأدبي المأثور، وثورته على التراث الديني، وطرحه للنزعة البشرية؛ بحيث نجده يتحدث عن ذات أو أنا شعرية محايدة لا عن ذاته الشخصية أو تجاربه الوجدانية والفكرية، وتفجيره لكل الحدود اللغوية والمكانية والزمنية، وإنكاره للمجهول المطلَق أو المتعالي على الرغم من توقه المسعور إليه، وتحطيمه لنظام الواقع وبناء اللغة بحيث نكاد نتخبَّط معه في عماءٍ مرعب من الشذرات المبتورة والشظايا المكسورة والصور والأصوات والإيحاءات والإيماءات والرموز التي يصعب — إن لم يستحل — استخلاص معنًى مفهوم منها؛ لأن هدفها هو أن تصدم وتحيِّر وتفكِّك الأبنية المعهودة وتتركنا وسط الحطام مذهولين مضيَّعين عاجزين عن التحليق مع تلك المخيلة الخلَّاقة والمدمرة التي تحوِّم فوقنا ومن حولنا كطائر يأتي من ذرًى لم يحلِّق فوقها طائر من قبل وهو يصرخ ويصيح: فكروا في كل شيء من جديد! ...

لا أريد أن أتوسع — في هذا المجال الضيِّق — في الكلام عن شاعرٍ سبق أن تناولته بالتفصيل (في كتابي عن ثورة الشعر الحديث، من ص٩٥ إلى ص١٤٨، الطبعة الثانية، أبولُّو، ١٩٩٨م) ولهذا أكتفي — في تقديمي لهذه القصيدة النادرة — بالقول بأنها تنبهنا إلى لونٍ واحد من ألوان النشاز والإغراب المميز لشعر رامبو، وذلك هو التنافر الشديد بين ما يقال والطريقة التي يقال بها، أو بين المضمون والأداء؛ فالشاعر ينشد واحدة من أجمل وأعذب قصائده — التي لم تتخلَّ مع ذلك تمامًا عن الغموض والغرابة! — في نغمة الأغنية الشعبية البسيطة والمباشرة التي تأبى بطبيعتها الغموض والإلغاز. وقد حاولت في هذه الأغنية — التي أعترف بأنني تصرفت قليلًا في نقلها — أن أحافظ على الأقل على أصداء من نغمها الأصلي الحلو، واضعًا كل زيادة مني بين قوسين، راجيًا أن يصل القارئ أثر — ولو بعيد — من عذوبة شجوها وشجنها اللذين لا يمكن لأي ترجمة في أي لغة أن تعكسهما على مرآتها، دع عنك أن تحل محلها أو تعوض عن قراءتها وسماعها في لفظها ونغمها الأصلي ...

بول فيرلين (١٨٤٤–١٨٩٦م)

أغنية خريف

تنهُّدٌ نحيب،
ترسله الأوتار
في موسم الخريف،
وتجرح القلوب
بالألم الدفين،
بالألم الرتيب،
وبينما الناقوس
يدق في الفضاء،
يغلبني بؤسي،
تهيجني الذكرى
حزنًا على أمسي،
يخنقني دمعي،
أمضي مع الريح،
والريح كم تقسو،
كتائه يسعى،
وليس لي مأوى،
كأنني أوراق،
ذابلةٌ موتى.

شارل روا

في العُشب الأسود
تَسْري الأرواح[١]
وأنين الريح
شجوٌ ونُواح[٢]
ياللإحساس!
أعواد الأذرة
تكسوها الصفرة،
والغصن يرِف
في عين العابر،
وبيوتٌ تبدو
مثل الحانات،
والأفق شبيهٌ
بالفرن الأحمر![٣]
ياللإحساس،
السكة ترعد،[٤]
والأعيُن تسأل
عن شارل روا!
عطرٌ نفَّاذ،
بشعٌ، ما الأمر؟
ما هذا الصوت

[١] حرفيًّا: الكوبولد، وهي أرواح جنياتٍ طيِّبة أليفة يُعتقَد في الأدب الشعبي أنها ترعى البيت وتحرس المعادن النفيسة في باطن الأرض.
[٢] حرفيًّا: والريح عميقة يخيل للمرء أنها تبكي.
[٣] حرفيًّا: أية آفاق من أفران حمراء ...
[٤] حرفيًّا: محطات السكك الحديدية.

يصفر ويئز؟[٥]
بيدٍ وحشية،
يا للأنفاس!
وصراخ المعدن
من عرَق الناس!
في العشب الأسود
تَسْري الأرواح،
وأنين الريح
شجوٌ ونُواح.

لا لستُ أدري لماذا

لا لستُ أدري لماذا
تطير روحي المُرَّة،
بجناحٍ قلِق مجنون فوق البحر.
وكل غالٍ عليَّا
يطويه حُبي طيًّا
بجناح الرعب على سطح الموج.
لِمَ ذا؟ ما السر؟

* * *

فكري طائر نورس،
تذروه الريح بكل سماء،
ويميل يميل مع الأنواء،
فكري طائر نورس.
سكران بالشمس،
نشوان بالحرية،

---

[٥] حرفيًّا: روائح بشعة ماذا في الأمر؟ ما الذي يدوي كأنه الصلاصيل (وهي آلة موسيقية مخشخشة كان يستعملها قدماء المصريين).

ينطلق بفطرته
في أفقٍ ليس يُحَد.

* * *

ونسمة الصيف
فوق المياه الشقر،
تحمله في لُطف
بين الكرى والصَّحْو،
وقد يصيح بحزن
فيفزع الملَّاح.

* * *

للريح يُسلم أمره،
فتارةً يعلو،
وتارةً يهبط،
ويرفع الجناح،
يدمى من الجراح،
ويُطلِق الصياح،
فيجفل الملَّاح.

* * *

لا لستُ أدري لماذا،
تطير روحي المُرَّة،
بجناحٍ قلِق مجنون فوق البحر.
وكل غالٍ عليَّا،
يطويه حُبي طيًّا،
بجناح الرعب على صوت الموج.
لِمَ ذا؟ ما السر؟

ربما لم يعرف الشعر الفرنسي في تاريخه الطويل شاعرًا يفوق «فيرلين» في غنائيته العذبة الحنون، وعاطفيته الرقيقة الجريحة، وموسيقاه الوديعة الصافية، وتمزُّقه بين ذكريات الأمس ونعيم اللحظة، بين الروح والجسد، بين الورع والفسوق …

وُلِد في مدينة «ميتس» لأبٍ يعمل مهندسًا بالجيش، واتجه في العشرينيات من عمره إلى باريس؛ حيث عمل موظفًا للتأمينات في أحد المجالس المحلِّية. لم يكد ناقوس الزمن يدق بانتهاء ساعات العمل الرتيب حتى يهرول إلى الحي اللاتيني، وينضم إلى صفوف «البرناسيين» الذين ربطَت بينه وبين بعضهم صداقةٌ قوية حميمة (مثل كوبيه وسولي برودوم) واستطاع حوالي سنة ١٨٦٦م أن ينشر أُولى مجموعاته الشعرية «قصائد زحلية» (نسبة لأعياد الإله زحل الرومانية التي اشتهرَت بالإفراط في اللهو والعربدة …) التي لا يتضح فيها تأثُّره فحسب بالبرناسيين — لا سيما الكونت دي ليل — في ذوقهم الكلاسيكي وعقلانيتهم وتشاؤمهم وعشقهم للطبيعة وبُعدهم عن العاطفية الذاتية والرومانسية، وإنما تكشف أيضًا عن تأثُّره بشعر بودلير وجمالياته الوحشية المستفزة. ثم أثبتَت مجموعتان تاليتان (أعياد أنيقة ١٨٦٩م والأغنية الطيبة ١٨٧٠م) أنه قد اتخذ موقفًا وسطًا بين الطرفين وبدأ يعزف ويوقع نغمه الساحر العذب الذي تفرَّد به، تزوَّج في العام الأخير، ولكن الزواج لم يلبث أن فشل وانفصمَت عُراه تمامًا بعد أربع سنوات، وربما كان لصداقته الغريبة الشاذة التي بدأت سنة ١٨٧١م مع الصبي العبقري رامبو وانقضَت أيامها ولياليها في الصعلكة والعلاقة الجنسية الشاذة والشجار والصراع الدائمَين! — ربما كان لها دخل كبير في فشل زواجه — لم يكن الصديقان يفترقان، وفي زيارة لهما لإنجلترا نشبَت بينهما في أحد الفنادق مشادَّة حادَّة أطلق أثناءها فيرلين الرصاص على صديقه الأصغر فجرحه جرحًا بسيطًا عُوقِب بسببه بالسجن سنتين، ثم خرج من السجن واشتغل بالتعليم في المدارس وإعطاء الدروس الخصوصية لتوفير اللقمة الضرورية … ونشر أثناء وجوده في السجن (١٨٧٤م) مجموعة قصائده «خياليات بلا كلمات» التي كشفَت عن صفاء معدنه الشعري الذي صهره عذاب الحبس والعشق المحرَّم والحرمان الروحي والجسدي فتألَّق سحره الجذاب وارتفعَت أنغامه التأثيرية بألحانها وظلالها الملوَّنة وإيقاعاتها وقوافيها التي تُسعد الأذن والقلب …

أمضى فيرلين بقية حياته — لا سيما بعد اختفاء صديقه العبقري المشاغِب وسفره إلى مجاهل أفريقيا — في صراعٍ قاسٍ بين طبيعتَيه أو «نفسَيه» الممزقَتَين بين الإيمان الكاثوليكي الصادق والسعار الشبقي الفاسق، وتجلى هذان الجانبان من ناحية في مجموعته «حكمة» (١٨٨١م) ومن ناحيةٍ أخرى في مجموعتَيه «في الزمن القديم» (١٨٨٤م) و«بالتوازي» (١٨٨٩م) وكلها تصوِّر الصراع الذي سبق أن أشرْنا إليه بين تطلعات الروح ومتطلبات الجسد التي سقط في النهاية ضحية لها، إلى أن جاءه الموت وحيدًا محرومًا ومعذَّبًا مهجورًا

في إحدى المستشفيات ... وقد ترك وراءه مجموعات شعرية أخرى أدنى مستوى، وكتابات نثرية واعترافات وذكريات عن أيام السجن نُشِرَت جميعًا ضمن أعماله الكاملة التي صدرَت في خمسة مجلدات بين عامَي ١٨٩٨ و١٩٠٣م.

ولعل قصيدته الشهيرة التي جعل عنوانها «فن الشعر» أن تكون مرآة صافية ينعكس عليها أسلوبه الشعري، ورأيه في اختيار الكلمات وصقل القوافي، وبُعده عن التصنُّع والحذلقة والاستعراض، وإيثاره للغموض الشفاف، وإلحاحه على «الموسيقى أولًا وقبل كل شيء!» ثم على «الموسيقى مرةً أخرى وعلى الدوام!» (وهما البيتان رقم ١، ٢٩ من القصيدة المذكورة — راجع ثورة الشعر الحديث، القسم الثاني، ص٤٣٠–٤٣١ الطبعة الثانية، أبولُّو، ١٩٩٧م).

فريدريش نيتشه (١٨٤٤–١٩٠٠م)

هو ذا إنسان

حقًّا إني أعرف أصْلي!
نهِمٌ لا أشبع،
أتوهَّج، آكُل نفسي
كاللهب المحرِق،
نورًا يصبح ما أمسكه،
فحمًا ما أتركه،
حقًّا!
إني لهبٌ محرِق!

القصيدة لفيلسوف الحياة وإرادة القوة فريدريش نيتشه (١٨٤٤–١٩٠٠م) صاحب «هكذا تكلم زرادشت» و«مولد التراجيديا من روح الموسيقى» و«أفكار في غير أوانها» و«إنساني، إنساني جدًّا»، و«العلم المرح»، و«وراء الخير والشر»، و«شجرة أنساب الأخلاق» و«غروب الأصنام» ... وغيرها من الكتابات الفلسفية السابقة أو اللاحقة التي نُشِرَت بعد موته. وهو نفسه فريدريش نيتشه، صاحب قصائد أو «أناشيد» ديونيزيوس الديثرامبية، (والديثيرامب هي أنشودة الجوقة الراقصة التي انبثَقَت عنها التراجيديا الإغريقية) المتوهجة بالعاطفة الملتهبة الجياشة، المثقَلة بالصور والاستعارات الكثيفة والرموز والإشارات الغامضة المتناقضة، الممزَّقة بين العذاب والفرح واليأس والأمل، والقمة المتوَّجة بالرضا والتسليم، والهاوية المظلمة بالمرارة والمعاناة من هول الصيرورة أو المصير المرعب الفاجع والحتمي الرائع في نفس الوقت وفي نفس اللحظة.

أجل إن القصيدة لنيتشه الفيلسوف الشاعر أو الشاعر الفيلسوف الذي قال عن نفسه إنه يتفلسف بالمطرقة ويحطم أصنامًا عمرها ألف سنة من التراث الغربي والمسيحي، وإنه لم يكتب كلمة واحدة لم يتمزق بها في أعماقه الباطنة، ولم يغمسها في دم القلب ... لم يطلق عواصف نذيره وتحذيره على «عصره العدمي» — في النصف الثاني من القرن التاسع عشر — إلا لكي «يقلب كل القيم» البالية الفاسدة — قيم العبودية والضعف والشفقة والزهد والإحسان المسيحية — ليضع مكانها لوحة قيمٍ مغايِرة: قيم السادة أو قيم الإنسان الأعلى: إرادة القوة والعيش في خطر ومباركة الحياة والأرض واللحظة الحية المبدعة التي لا تفتأ تبدأ وتعود إلى غير نهاية ...

هذا الفيلسوف «غير المنهجي» الذي لم يقدِّم — كغيره من الفلاسفة الخُلَّص — بناءً فكريًّا متماسكًا، بل آثر أن يقدِّم أفكاره العميقة المخيفة في رداء الحكمة الموجزة التي تخطف البصر بمفارقتها اللمَّاحة الخاطفة البريق، وفي ثوبٍ جمالي وأدبي تميز بأسلوبه النثري الغنائي، وصوره المتوهجة ولغته المَجازية الغنية بالإيقاعات الحرة والاستعارات الغامضة والأمثولات الموحية والعبارات التأثيرية الملونة والمبهمة التي تشبه أقوال العرافين ونبوءات المتنبئين وشطحات «المجانين»، هذا الفيلسوف الذي لا شك في شاعريته أو «أدبيته»، ولا جدال في تأثيره البالغ على أدب لغته والأدب العالمي منذ أواخر القرن التاسع عشر (لا سيما على أصحاب المذهب الطبيعي والحركة التعبيرية والتأثيرية والرومانسية الجديدة) حتى أيامنا هذه فيما يُسمَّى بما بعد الحداثة ... هذا الفيلسوف كان شاعرًا أيضًا، وقد حاول في وقتٍ مبكر من حياته أن يكتب مسرحية عن «أنبادوقليس» (١٨٧٠–١٨٧١م) بقيَت — لسوء الحظ — شذرة لم تكتمل، وتمنى بعد فراغه من «زرادشت» (من ١٨٨٣م حتى مطلع سنة ١٨٨٩م عندما سقط ضحية للشلل، بعد حادثة تورين المعروفة، في ليل الجنون الذي لم يوقظه منه إلا الموت في صيف سنة ١٩٠٠م) تمنى لو أنه كتبه في شكلٍ روائي — وباللغة الفرنسية أيضًا! — نستطيع أن نتتبع رحلته الجمالية والأدبية بالمعنى الدقيق لهاتَين الكلمتين منذ كتب دراسته عن «مولد التراجيديا» (؟–١٨٧٢م)، التي أعاد فيها تفسير نشأة التراجيديا، وأكد أنها قد تمخضَت عن التفاعل بين عنصرين: الأبولُّوني (نسبة لأبولُّو إله النور والوضوح والمظهر المحدَّد) والديونيزي (نسبة لديونيزيوس إله الخمر والنشوة والوجد والعذاب المأساوي بالحقيقة العميقة المخيفة!) حتى كتابته لسيرته الفلسفية التي جعل عنوانها «هو ذا إنسان» (وهو نفس العنوان الذي وضعه لقصيدتنا هذه وقد نشر بعد وفاته في سنة ١٩٠٨م) وحاول فيه أن يطبق موضوع التراجيديا الديونيزية

على تراجيدياه (أو مأساته) الشخصية من خلال تنويعات مختلفة على اللحن الفخم المعتم القديم …

ثم إنه قد عبَّر شعرًا عن ديونيزيوس في قصائده الديثيرامبية التي نُثِرَت مباشرةً قبل مرضه الميئوس من شفائه، وبعد أن نضجَت على نيرانٍ فلسفتُه بكل صراعاتها وتفجراتها وصواعقها وتجاربها الأليمة المظلمة، وكأنما جُمعَت هذه القصائد في جمرات متوهجة ومركزة ما سبق أن تفرَّق منها في نثره الغنائي المغَّنم وفي حِكَمه المتألقة بالمفارقات الجدلية الخاطفة (وينتهي كتاب العلم المرح الذي صاغه على هيئة حِكَم بليغة بمُلحَق يضم — منذ طبعته الثانية في سنة ١٨٨٧م — مجموعة أغانيه التي كتبها تحت هذا العنوان الدال «أغاني الأمير الحر حرية الطير») …

نعود للقصيدة التي بين أيدينا فلا ندري بعد قراءة عنوانها هل هي تنطق بلسان الأنا الفردية المعذَّبة المحترقة للشاعر، أم تعبِّر عن حال الوجود نفسه — وهو في نظر فيلسوفنا تناقُضٌ ضخم! — أم تعبِّر عن الصيرورة التي لا تتوقف عن التغير والتحول ولا تني تخلق نفسها وتجدد ذاتها منذ الأزل وإلى الأبد؟ لكننا بذلك نكون قد ميَّزنا بين شيئَين هما في الحقيقة شيءٌ واحد؛ فالوجود عند نيتشه — كما كان عند توءم روحه القديم هيراقليطس في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو الذي تصور فيلسوفُنا أنه هو نفسه ظله أو روحه المجسَّد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر! — الوجود عنده ليس ثابتًا، وإنما هو في حقيقته صيرورة متصلة للوجود الكلي الواحد والمتغير على الدوام. هذا الوجود، أو بالأحرى هذه الصيرورة، كانت — وما زالت، وسوف تظل — تبدع نفسها وتهلكها في كل لحظة، في عَودٍ أبديٍّ للشبيه لا يتوقف أبدًا عن عملية إبداعه وإهلاكه لكل شيء على الإطلاق …

لسنا بحاجة — في هذا المجال المحدود — لعرض فلسفة نيتشه عن إرادة القوة — أي إرادة الحياة والمزيد من الحياة — والإنسان الأعلى المنتظَر الذي تتمثل فيه هذه الإرادة في أعلى درجاتها، ولا عن «نظريته» المحيِّرة الغامضة، وأكاد أقول الصوفية الملغزة! عن عودة الشبيه الأبدية. من أجل أن نسبر أغوار هذه القصيدة المعبِّرة — في رأيي المتواضع — عن مأساة الوجود المتحول في مجموعه وعن مأساة نيتشه الذاتية وعذابه الذي انتهى بانحداره في هاوية ليل الجنون أو العدم أو العدمية (التي تصور أنه آخر المعذَّبين بها والمحذِّرين منها وأول المبشِّرين بتجاوُزها …) يكفي أن نذكر هنا نصَّين من نصوصه التي يمكن أن تساعدنا على التواصل مع هذا النص المعذب — ولا أقول المعقَّد — وأبدأ بالنص المتأخِّر الذي كتبه نيتشه في عام ١٨٨٨م قبل إصابته بالشلل الذي أدى به إلى الجنون، وذلك في

كتابه الذي عرفْنا أنه عبَّر فيه عن مسيرته الفلسفية، وأنه لم يُنشَر إلا بعد وفاته، وأقصد به كتابه «هو ذا إنسان»: يقول نيتشه في فقرة تحت عنوان لماذا أنا قدر (أو مصير):

«إنني أعرف نصيبي، سوف يرتبط اسمي ذات يوم بشيءٍ هائل مرعب، بأزمة لم تعرف الأرض نظيرًا لها، بقرارٍ حاسم ومضاد لكل ما آمن به الناس حتى الآن ولكل ما تطلبوه وما قدسوه ... سوف يرتبط «بقلب جميع القيم»، وهذه هي الصيغة التي وضعتُها لفصلٍ تعيشه البشرية في أقصى درجات تأمُّلها لذاتها، وهو الفصل الذي تحول في كياني إلى لحم وروح ...»

لم يكتفِ نيتشه بالنبوءة المتشائمة التي أعلنها في هذا النص، وإنما أضاف إليها أنه سيكون «الرسول المبشِّر» الذي سيتقرر عن طريقه تجاوُز العدمية لذاتها من «إرادة العدم» إلى الإرادة المريدة لعودة الشبيه الأبدية، وذلك في التأكيد الإيجابي و«الديونيزي» للقدرية الحتمية لكل ما كان وما هو كائن وما سوف يكون ...

والنص الثاني الذي يعبِّر عن هذا التوتر الممزَّق بين قطبَين تتأرجح بينهما حياة الفيلسوف وفكرُه (أي بين عدمية عصْره وصنمية أوثانه الأخلاقية والميتافيزيقية والدينية التي أعمَل فيها معوله وحطمها بمطرقته، وبين تجاوُز تلك العدمية عن طريق التأكيد والمباركة الإيجابية لكل لحظة من لحظات الزمان سيعود شبيهها الملغز المحيِّر في نظريته المحيِّرة التي سبقَت الإشارة إليها) هذا النص الأخير مستمَد من أول كتابٍ فلسفي بالمعنى الدقيق وضعه في حياته؛ إذ يرجع لعام ١٨٦٢م، وفيه تنبض بذْرة فلسفته التي ستنمو بعد ذلك في شجرة مؤلفاته الوارفة المعتمة ...

سنجد في هذا الكتاب، وهو الذي جعل عنوانه «القدر والتاريخ»، فقرةً مذهلة لعلها تعبِّر في ذلك الوقت المبكر عن أعمق أفكار نيتشه التي صاحبَته حتى آخر أيامه وأشدها خفاءً وغموضًا:

«ولكن بمجرد أن يصبح من الممكن أن نقلب ماضي العالم كله، بإرادةٍ قوية، رأسًا على عقب، فسوف ننضم عندئذٍ على الفور إلى صفوف الآلهة المستقلِّين بأنفسهم، ولن يكون تاريخ العالم في هذه الحالة بالنسبة لنا سوى نوع من التلاشي الحالم ... عندئذٍ تنزل الستار ويعثر الإنسان على ذاته، ويكون مثل طفل يلعب مع العوالم (تذكر هنا شذرة هيراقليطس الشهيرة!) مثل طفل يصحو من نومه مع

توهُّج نور الصباح ويزيح عن جبهته — وهو يضحك — كل الأحلام المخيفة التي رآها في نومه» ...

أأقول إن نيتشه قد توصل في بداية حياته بصورةٍ حدسية وضبابية غائمة إلى فكرته عن إرادة القوة التي صورَت له روح الطفل والشاعر الكامنة فيه أنه قد انتصر بها انتصارًا حاسمًا ونهائيًّا على ضدِّية الوجود والعدم، ودورة الميلاد والموت، وثنائية الأنا والعالم، والتناهي المحزن وغير المجدي للزمان والتاريخ والإنسان وحضارته وتعبه على الأرض؟! أم تراني أقول إنه توصل في هذا النص أيضًا، ولكن على هيئة حدسٍ غامض وغائم وبعيد بُعد النجوم المتناثرة على الطريق اللَّبني لمجرَّتنا، إلى فكرته المتأخرة عن عودة الشبيه الأبدية، وهي الفكرة المذهلة والمربكة التي وضعَته فجأةً على الذروة التي عثر فيها على ضالَّته من الفرح والدهشة، والرضا والتسليم و«حب القدر»، أي حب كل ما تأتى أو أتت به الضرورة؛ لأنه سوف يتكرر — أو يتكرر شبيهه — ما لا حصر له من المرات إلى ما لا نهاية؟ ...

وأخيرًا ربما كانت الشذرة النثرية التالية التي يرجع تاريخ كتابتها لعام ١٨٨٥م (أي قبل سقوطه في ليل الجنون بما يقرب من ثلاثة أعوام، ولم تُنشَر على الناس إلا بعد وفاة الفيلسوف) ربما كانت هذه الشذرة تنطق نثرًا بما تنطق به قصيدتنا شعرًا، وأجتزئ من الشذرة الطويلة هذه العبارات التي تمتُّ بصِلة القرابة لنص القصيدة أو على الأقل تُلقي بعض الضوء عليها:

«... وهل تعرفون أيضًا ما هو معنى العالم عندي؟ هل ينبغي عليَّ أن أريكم إياه في مرآتي؟ هذا العالم كيانٌ هائل من الطاقة التي لا تكبر ولا تصغر ولا تستهلك، وإنما تتحول فحسب، وهي في مجموعها تظل دائمًا طاقةً كبيرة لا تزيد ولا تنقص، وكذلك لا تنمو ولا يُضاف إليها أو يؤخذ منها شيء ... ويحوطها العدم كما لو كان حدًّا لها (...) إنها طاقةٌ شاملة، تشبه لعبة قوى وأمواج قوى وتبقى دائمًا واحدة وكثيرة، تتراكم هنا وفي نفس الوقت تتناقص هناك، هي بحر من الطاقات العاصفة الفيَّاضة، دائم التغيُّر والتراجع، وهو في عودته يستغرق أعدادًا هائلة من السنين، ويتدافع مد وجزر أشكاله من أبسطها إلى أكثرها تنوُّعًا، ومن أشدها سكونًا وجمودًا وبرودًا إلى أكثرها توهجًا وتوحشًا وتناقضًا مع نفسه، ثم عائدًا من المتنوع إلى البسيط، ومن لعبة المتناقضات إلى متعة التجانس، مؤكدًا ذاته حتى في هذه الرتابة لطرقه وأعوامه، ومباركًا نفسه بوصفه ذلك الذي يتحتم أن يرجع من جديد، وبوصفه صيرورة لا تعرف الشبع ولا الضجر ولا الإحساس بالتعب ...

إن عالمي «الديونيزي» هذا هو عالم الخلق الذاتي الدائم، وهو عالم التدمير الذاتي الأبدي، عالمي هذا السرِّي للشهوات المزدوجة، هو عالم الواقع فيما وراء الخير والشر، بلا هدف إلا أن يكون في سعادة الدائرة هدف، وبلا إرادة، إلا أن تكون في عودة الخاتم إلى ذاته إرادة طيبة، هل تبغون اسمًا لهذا العالم؟ حلًّا لكل ألغازه، نورًا من أجلكم أنتم أيضًا، يا من أنتم أشد الخلق خفاء، وأعظمهم قوة وجسارة وتمسُّكًا بحياة منتصف الليل، هذا العالم هو إرادة القوة — ولا شيء سواها! — وأنتم أيضًا إرادة القوة هذه — ولا شيء غير ذلك!»

أسأل نفسي وأسألك يا قارئي الكريم بعد هذه الرحلة بين نصوص نيتشه لمحاولة الاقتراب من نص قصيدته: هل تجلى العالم بصورةٍ واضحة في هذا التشابك بين إرادة القوة وعودة الشبيه الأبدية على هيئة دورةٍ خالدة؟ وهل فهِمنا أيضًا — ولو من بعيد — أن الإنسان الأعلى هو المنوط به قهر العدمية، وقلب جميع القيم الموروثة، وحب القدَر، أي التسلم بأبدية الدورة الضرورية التي بلا هدف، هذه الدورة التي لا يُدمَّر فيها شيء تدميرًا نهائيًّا؛ لأن كل شيء يذهب، وكل شيء ينكسر، وكل شيء يلتئم من جديد — أبدًا يبني بيت الوجود نفسَه ويعيد البناء — وكل شيء يغادر ويمضي، وكل شيء يتبادل التحية مرةً أخرى، ودائمًا ما يبقى خاتم الوجود وفيًّا لذاته (عن هكذا تكلم زرادشت، القسم الثالث، الناقِه).

وأخيرًا أسألك وأسأل نفسي: هل كان نيتشه ينطق عن حاله الخاص أم عن حال الوجود الذي فهمه كصيرورة تأكل نفسها وتجوع، وتحرق ذاتها وتضيء، وتتمزق وتنكسر وتتحطم كي تلتئم مرةً أخرى، وتحيا وتفرح وتبارك كل شيء وتقول في النهاية ما قاله أوديب المسكين: كل شيء طيب؟!

صوفوس ميخائيليس (١٨٦٥–١٩٣٢م)

داود يعزف على القيثار أمام الملك شاءول.

داود يعزف على القيثار

الآن سأضْفر أنغامي
كي أملأ روحك بغنائي،
وسيخطر قلبك مرتعشًا،
تحمله موجة قيثاري،
ويدي ستحرك بدهاء
جنَّة أوتاري الشمسية،
وسينبع يا مِلكي نهر
بدموع العين ويفترُّ
عن نبع الروح الأبدية.
قل لي: هل تشعر بالبحر
يرتفع ويهدر من لحني؟
أتطارد شيطان الشر
في صدرك عاصفةُ الفنِّ؟

* * *

– قيثارك ينشج أغنية
فيؤجج لوعة أحزاني،
ويرطِّب بالدمعة عيني،
ويحرِّك شوقي وحناني،
كم قدتُ السفن إلى الحربِ
وهزمتُ الموت مع الرعبِ،
هل تلعب يدك بوترَينِ
فتشقُّ فؤادي نصفَينِ؟
أيامي انسكبَت كالماء،
والفرحة غاضت من نفسي،
والألم مقيمٌ كالداء،
وغناؤك لا يدفع يأسي،
يا ولدي الملعون توقَّفْ

عن طعن الجرح بأنغامكْ،
فالحربة في كفِّي ترجفْ
والرمح يهمُّ بإعدامكْ.

* * *

– شبَّت عاصفة في القيثارة أو إعصارْ،
نفذ الرمح الطائش في الحائط كالمسمار،
لم يقطع قلب العازف
بل مزَّق أحد الأوتارْ!
أخذَت كل الأنغام الفاجعةُ الرائعة الصوتْ
ترضع من قلبٍ يرجف ينزف دقَّات الموتْ،
ارتفعَت أمواج الماء وفاضت أغوار النبعْ،
رنَّت في الليل الحالك موسيقى الدمعْ!

يكفي أن تتأمل هذه الصورة قليلًا لتعرف أنها لواحد من أعظم الفنانين في كل العصور، وأقدرهم على رسم الوجه الإنساني وتحليل نفس صاحبه والتعبير عن خفاياها وأسرارها وإبراز هواجسها وهمومها وخواطرها وذكرياتها وصراعاتها الباطنة من خلال سيطرته العجيبة على الضوء والظل والخط واللون … وسواء اكتفيتَ بالنظر في هذه الصورة أو رجعتَ لعشراتٍ غيرها من الصور التي رسمها لنفسه وابنه وزوجته، أو لصوره المشهورة مثل «نزاع العلماء» و«عالم في حجرة عالية السقف» و«درس في علم التشريح للدكتور تولب» و«الحراسة الليلية» أو «الرجل المجهول» و«المرأة ذات المروحة» … إلخ؛ فسوف تتأكد أنها جميعًا لرمبرانت فان رين (١٦٠٦–١٦٦٩م) الذي ربما لم يؤتَ أحد في تاريخ الفن قدرته المعجزة على سبر أغوار شخصياته وعرضها أمامك في حضورها الغامر ووجودها الحيِّ القلِق المتفرِّد …

والصورة التي وضع عنها الشاعر الدانمركي صوفوس ميخائيليس (١٨٦٥–١٩٣٢م) القصيدة المقابلة لهذا الكلام تمثِّل الملك داود في صباه وهو مستغرق في العزف على أوتار العود الكبير أو القيثار؛ بحيث لا نكاد نميِّز ملامح وجهه الجميل وشَعره الأشقر اللذين تذكرُهما نصوص العهد القديم. وفي الناحية اليسرى نجد ملِك إسرائيل «شاءول» الذي لا يشعر به العازف والمغني الغارق والمتفاني في أداء ألحانه، وربما لا يقدِّر مدى ما يثيره عزفه في نفسه من الأحزان والحسرات والذكريات والطموحات المرعبة إلى الدم والقتل والحرق

والنهب للمزيد من سكَّان الحقول والقرى والمدن الآمنة التي طالما روَّعها بقسوته وجنونه المتعطش لأنهار الدماء.[١]

لم تكن اللحظة المتوترة التي سجَّلها «رمبرانت» هي الوحيدة التي الْتقى فيها المغني والعازف الصبي بالملك العجوز العابس الوجه والبائس النفس؛ فقد جاء داود لأول مرةٍ إلى شاءول ووقف أمامه؛ فأحبَّه جدًّا وأرسل يقول إلى يسِّي (من بيت لحم ووالد داود ابنه الأصغر) ليقفْ داود أمامي؛ لأنه وجد نعمة في عينَي …

في هذا اللقاء الأول أخذ داود العود وضرب بيده فكان يرتاح شاءول ويطيب ويذهب عنه الروح الردِي (صموئيل الأول، ١٦) ولكن الملك الذي يعاوده «الروح الردِي من قِبل الله» ويقتحمه بنوبات الجنون التي لا تكف عن الإلحاح عليه، لم يلبث في اللقاء التالي أن أشرع رمحه الذي يقبض عليه بيده اليمنى وضرب به داود الذي تحول من أمامه مرتَين فنفذ في الحائط (صموئيل الأول – ١٩)، وأخذ الملك المجنون بعد ذلك في مطارَدة داود وإرسال الرسل والجواسيس للبحث عنه في الجبال والوديان والقرى والمدن والكهوف والمغارات، وفي كل مرةٍ يلتقي فيها المغنِّي والطاغية المستبِد يثوب هذا إلى رُشده ويطلب الصفح عن إثمه، ثم لا تلبث الكراهية أو الغيرة أو الجنون أن تغلبه على أمره، ويسوقه «الروح الردِي» لتعقُّب أثر ضحيته الذي لم يشفع له أنه زوج ابنته ميكال وصديق ابنه جوناثان الذي أحب داود «كمحبته لنفسه» …

ما الذي كان يتغنى به داود فيثير في ملِكه عواصف الغضب والعنف والحقد والعداء الأسود لكل ما خلق الله من بشر وحيوان ونبات، أو يحمله على أمواجه فيُهيج فيه الآهات والحسرات على عهدٍ مضى وعمرٍ انقضى على ظهر رياحٍ مدمرة كرياح الخماسين فلم يهنأ بلحظة حب أو لقاء أو عطاء أو سعادة واحدة؟

لا ندري على كل حال أي شيء عن طبيعة المشاعر والأفكار والانفعالات التي كانت تسيطر على الملك العجوز المتجهم الوجه أثناء استماعه لعزف داود وألحانه التي طالما أشادت القصص والروايات والأشعار والتواريخ بعذوبتها وصفائها وشدة شجنها وتأثيرها، ولكن المرجَّح في تقديري — ومن خلال القراءة لسِفر صموئيل — أن داود قد فشل فشلًا ذريعًا في إبعاد «الروح الردي» الذي كان يقتحم عقل الملك العجوز ويتملكه ويقبض

[١] وأخذ شاءول المُلك على إسرائيل وحارب جميع أعدائه حواليه موآب وبني عمُّون وأدوم وملوك صوبة والفلسطينيين وحيثما توجه غلب (راجع سفر صموئيل الأول، الإصحاح ١٤).

عليه فيصبح مثل نسرٍ دموي لا يرتوي عطشه للدماء والدمار. والغريب — وأنا أكتب هذه السطور بينما تتوالى على عيني وقلبي صور الفظائع التي يرتكبها جيش إسرائيل في أجساد وأرواح وبيوت ومخيَّمات أبنائنا وإخوتنا في فلسطين في أبشع محنةٍ مرَّت بهم وبالعرب منذ سقوط الأندلس ومحنة التشريد في سنة ١٩٤٨م — أقول من الغريب أن يحمل رئيس أركان جيش العدوان الإسرائيلي — شاءول موفاز — اسم شاءول القديم، وأن يتابع نفس مذابحه ويواصل نفس فظائعه ومجازره — ولكن بأسلحةٍ أشد فتكًا ولؤمًا — هل قلت مِن الغريب؟! وما الغريب في هذا وشعب إسرائيل وملوكه وحكامه هم القتلة والسفاحون عبر كل القرون وخلال كل العصور؟ الغريب حقًّا هو أن نصدق — بحُسن نيةٍ غافلة وغبية — أنهم يمكن أن يريدوا السلام أو يفكروا فيه لحظةً واحدة، أو أن تعيش «إسبرطة الجديدة» — التي تُعدُّ إسبرطة القديمة بالقياس إليها كاللعبة الحربية التي يلهو بها الأطفال — دون التفكير والتدبير — المقرون بالفعل على الدوام — للقتل والحرق والتخريب والتدمير، كما يوحي لهم بذلك «الروح الردِي» الذي لم ولن يتخلَّى عنهم منذ شاءول القديم إلى شاءول الحديث وكل شاءول وشارون يرى أن سفك دمائنا — ودمائنا نحن قبل غيرنا — هو مبرِّر وجوده وغاية طموحه الشيطاني الرديء …

حقًّا وصدقًا: ارتفع الموج وفاضت أغوار النبع، ورنَّت في الليل الحالك موسيقى الدمع، دمع الفلسطينيين ودمهم، ودموع العرب ودماؤهم في المستقبل المخيف غير البعيد، هذا إن لم ينتبهوا ويتَّحدوا ويتحولوا التحول الذي لا مفرَّ منه إلى إرادة الحياة والوحدة والمقاوَمة والحرية والتحرر …

ميجيل دي أونامونو (١٨٦٤–١٩٣٦م)

ولَمَّا افترقْنا على قُبلة

ولَمَّا افترقْنا على قُبلة،
ويا أسفا أن تكون الأخيرة!
تمزَّق منَّا الفؤاد الحزين
على حلوة الطعم لكن مريرة!
وكم ضحكَت قُبلةٌ عذبة
فودَّعتُها بالدموع الغزيرة!
مضَت ومضى العمر في إثرها،
وهيهات يَرجع ماضٍ بعيدْ،
تقولين سوف تعود الحياة،
وقُبلتنا ... يا ترى هل تعودْ؟

(١٩٣٥م)

دعاء

ربي انتشلْني من شكوكي المهلِكة،
أوَلستَ تحمي من فَنَى في الحب لك؟
ربي، تعالَ وقِف معي في المعركة،
فمرادهم أن يسلبوا ذاتي التي أسلمتُ لك!

(١٩٢٨م)

أونامونو فيلسوف إسباني يمكن أن يُعدَّ من رُوَّاد فلسفة الوجود (أو الوجودية)، وهو شاعر وروائي وقاصٌّ ودارسٌ ضليع للغة اليونانية القديمة والتراث الإغريقي. ولا شك في أنه — بجانب أورتيجا إي جاسيت — من أبرز الوجوه الثقافية التي أنجبَتها بلاده خلال القرن العشرين. وُلِد في بيلباو (منطقة قشتالة) ودرس الفلسفة والأدب في مدريد، ثم تابع الطريق الأكاديمي إلى أن عُيِّن في سنة ١٨٩١م أستاذًا للغة اليونانية بجامعة سلامنكا، وأصبح بعد ذلك مديرًا لها حتى وفاته، باستثناء الفترات التي جُرِّد فيها من جميع مناصبه أو حُكِم عليه فيها بالنفي — إلى الجزُر الكنارية — أو بالسجن، بسبب الاضطرابات السياسية والصراعات الطاحنة قبل الحرب الأهلية، التي تأرجحَت مواقفه منها بين تأييد الملكيين والجمهوريين من ناحية أو الفاشيين بزعامة فرانكو من ناحية أخرى، فقد أيَّدهم في أواخر حياته ثم تنبَّه إلى خطئه الفادح فألقى خطبةً شهيرة هاجم فيها الفاشية والفاشيين هجومًا ضاريًا، وذلك أثناء الاحتفال الذي أقاموه بيوم العنصرة (١٢ أكتوبر سنة ١٩٣٦م) فطُرِد من منصبه ووُضِع تحت رقابة الشرطة، ولكن لم يطُل به الأجل بعد ذلك الحادث ولم يتسع للمزيد من الغدر والتعذيب؛ إذ ودَّعه الناس وهم يودعون ذلك العام (١٩٣٦م) بعد موته وحيدًا في آخر يوم من أيامه …

كان أونامونو رجلًا واسع الثقافة، ذا قدراتٍ عقلية فذَّة أتاحت له أن يرى الأشياء والأفكار من جوانبها الإيجابية والسلبية. بيْد أن أمانته المفرطة كانت لسوء الحظ تميل به في مواقف كثيرة إلى السلب بدلًا من أن تهديه في الوقت المناسب إلى الصواب … ومن هنا جاء تردده الطويل بين الجمهوريين والفاشيين، إلى أن تبين له وجه الحق قبل فوات الأوان …

دافع أونامونو طوال حياته عن حق إسبانيا وواجبها في أن تشغل المكان اللائق بتراثها الثقافي والإنساني العظيم داخل التراث الأوروبي والبشري عامة، وقد أرجع عزلتها وتقاعسها عن القيام بدورها إلى الكوارث التي حلَّت بها، وكان هو نفسه شاهدًا على أصداء ورؤى فواجِعِها بعد أفُول شمس الإمبراطورية وزوال أمجاد العصر الذهبي. وقد ظل ينادي الإسبانَ أن يفتحوا صدورهم للمؤثرات والثقافات الأخرى، دون أن يذوبوا فيها أو يتخلوا عن أصالتهم الروحية.

ويبدو أن مشكلة الموت قد شغلَته كذلك طوال حياته حتى لقد صاغ «كوجيتو» جديدًا عارض به الكوجيتو الديكارتي الشهير، ووضعه على هذه الصورة:

أنا أموت (أو أنا أتعذب) فأنا إذَن موجود …

وقد اهتم بفلسفة الدين قبل كل شيء، وظلَّت عاطفته الدينية الملتهبة في حالة تصارُع مع الموت الذي كافح كثيرًا لانتزاع الاعتراف بخلود النفس من فمه الصامت العابس …

وتجلَّى هذا الصراع والكفاح الطويل في كتابَيه عن العاطفة التراجيدية للحياة (١٩١٢م) واحتضار المسيحية (١٩٢٤م)، وفي هذين الكتابَين يسجل إيمانه بأن الحياة البشرية على هذه الأرض مأساةٌ متواصلة الفصول منذ الميلاد حتى الموت. وهو كرجلٍ متديِّن بفطرته يؤكد أن الديانات — بما فيها المسيحية — يمكن من الناحية الشكلية أن تلطِّف من وقْع هذه المأساة، ولكنها لا تملك الحلَّ النهائي لها أو الدواء الشافي منها؛ فالموت متربص في كل طريق وكل منعطَف، وما من دليل يؤكد خلود النفس الذي يمكن أن يجعل الحياة محتملة ... وإذا كان قد قال بهذا بوحيٍ من عقله، فإنه بوجدانه لم يستطع أن ينكر الدين كما فعل غيره على أُسسٍ عقلية أو علمية ومادية مشكوك فيها، ومن ثَم بقي متمسكًا بخلود النفس وبضرورة الإيمان بوجود الله حتى يكون ثمة أمل أو نبل في حياة الإنسان القصيرة المقضي عليها — وعلى كل موجودٍ سواها من نبتة العشب إلى ملايين النجوم والمجرات! — بالزوال والفناء المحتوم ...

ومن أهم الروايات التي كتبها أونامونو روايته «نيبلا» (١٩١٤م) وأبيل سانشيز (١٩١٧م) بجانب ثلاث قصص نموذجية (١٩٢١م) يسلط فيها عينه الخبيرة بالحياة، وعقله اليقِظ الجبار، ووجدانه القلِق الحساس على وجود الإنسان من داخله وخارجه، فيكشف عن شكوكه المخيفة إزاء القضايا الكبرى، ويفحص عواطفه وهمومه وانفعالاته في مواقفه ولحظاته الحاسمة، وكل ذلك بأسلوبٍ عاطفي يحرك العقل ويزلزل الشعور. أضف إلى هذا الإنتاج الروائي كتابه المهم عن حياة دون كيخوت وسانكو (١٩٠٥م) الذي يحلل فيه الجانبَين المتضادَّين في الحياة الإسبانية، ويمثلهما نموذجا دون كيخوت الخيالي والإنساني النبيل، وسانكو بانزا الواقعي والعملي القنوع، وكأنما يعبِّران عن حب التراث الخاص من ناحية، والعجز عن التطور والتجدد من ناحيةٍ أخرى. وأما عن شعره ففيه — على الرغم من جهامته وغلبة الحزن والحسرة والقنوط عليه — مكانٌ مرموق للمشاعر النبيلة، وحسٌّ دائم بالموت الحاضر في كل شيء وفي كل مكان وزمان، وحنينٌ فيَّاض إلى الطبيعة الخشنة الصارمة في قشتالة، وكل هذا ممثَّل على أجمل وأوضح صورة في ديوانه «مسيح فيلازكويز» (الرسام الإسباني الشهير) وفي المختارات من أشعاره التي ظهرَت سنة ١٩٤٢م.

وأخيرًا أستأذن القارئ الكريم وأسرُّ إليه أن أول مقال نشرتُه في حياتي سنة ١٩٥١م (في مجلة الثقافة التي كانت تصدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر) كان بعنوان «رسالة إلى كاتبٍ شاب»، واعتمدتُ فيه على مقالٍ جميل ومفعَم بالخبرة والحكمة وجدتُه

آنذاك ضمن كتابٍ مترجم إلى الإنجليزية يضم عددًا من مقالاته، كان هذا المقال — الذي أضفتُ إليه بعض الشروح المفصَّلة عن عددٍ من الشخصيات الأسطورية الإغريقية — كان سببًا في زيارة لا أنساها لمكتبي البائس في دار الكتب المصرية التي كنتُ قد عُيِّنتُ موظفًا بها في مطلع حياتي … أجل زارني — فضلًا منه وكرمًا لا أستحقه وإن كنت لا أنساه أبدًا — أستاذُنا الجليل العزيز محمد فريد أبو حديد ليتفاهم معي عن هذا المقال الذي أُعجِب به أيما إعجاب، ولِيستأذنني — أنا الشاب المجهول والمتجاهل! — في التخفيف من الشروح الأمينة والمطوَّلة التي زوَّدتُ بها المقال أو على الأقل حذف بعضها …

آه يا زمان الوفاء والمروءة والتواضع الكريم والأساتذة والآباء العظام، ويا ويلي من زمان النذالة والصغار والادعاء والاستعراض والزيف والتزييف الذي كُتِب عليَّ أن أحيا فيه معتزلًا ومترفعًا عن آفاته وسقطاته …

خوان رامون خيمينيث (١٨٨١–١٩٥٨م)

الحديقة

الليل وحيد لا متناه،
نسيانك،
أسفل رائحة،
عبق الياسمين،
رائحة غيابك.
الأنجم تبدو عالية،
شهقاتك وردٌ وزهور
مغلقة السرِّ على روحي ...
أتمشى ما بين ظلال ...
لا أحد يراني
ما دامت عينك لا تقع عليَّ،
وسمائي منذ رحلتَ
وغبتَ بعيدة،
تخفق، ترتعش بنبض
لم تحمله إليَّ،
تلمع، تطفح بفراغٍ أخرس
نهب للوجد،
وجْد عذابي غير المحدود.

(١٩١٧م)

الوردة الأخيرة

اقطف تلك الوردة، اقطفها!
لا، لا؛ فهي الشمس!
الوردة نار،
الوردة ذهب،
الوردة مثلٌ أعلى.

* * *

لا، لا؛ فهي الشمس!
وردة مجد،
وردة حلم،
آخر وردة،
لا، لا؛ فهي الشمس!
اقطف تلك الوردة، اقطفها!

(١٩٢٣م)

شاعر وكاتب إسباني، وُلِد في مدينة موجير (هويلفا) بالأندلس، وتلقَّى تعليمه في مدارس الجزويت وفي جامعة إشبيلية ... اضطرَّته ظروفه الصحية الحرجة إلى أن يحيا حياةً أدبية هائلة في مدريد، وهو يُعدُّ من أكبر الشعراء الإسبان الذين حرَّروا الشعر من النغمة الخطابية والإسراف في الزخرف والوصف اللذين غلبا على أتباع النزعة الرومانسية والمذهب الحديث. ولعله — بجانب الشاعر النيكاراجوي روبين داريو أن يكون مسئولًا عن الطريق الذي سار عليه الشعر الإسباني نحو الحداثة والتجديد — في الأسلوب والبناء والتركيب اللغوي ...

وصف شعره ابتداء من سنة ١٩١٧م «بالشعر المحض»، وقد جعله تعبيرًا عن عواطفه وحدَها، وبالأخصِّ عن عاطفة الألم النابع من «تناقضات الحياة التي لا تقبل الحَل» ... وإلى جانب النغمة الشخصية التي تغلب على شعره، فقد تأثر جزءٌ كبير منه من الناحية الشكلية بالتراث الشعبي، وتميز بالتركيز الشديد واستخدام الكلمات التي تُحدث بأصواتها وإيقاعاتها تأثيرًا موسيقيًّا محسوسًا، بحيث يرتبط جو القصيدة ولونها ونغمها بفنون

أخرى غير بعيدة عن الشعر، كالموسيقى والرسم الذي مارسه في شبابه، وهي خصائص أثَّرَت بعد ذلك على شعر «لوركا» الذي يُعدُّ امتدادًا وتطورًا لشعره …

يذهب بعض النُّقاد إلى أن خيمينيث قد وقع تحت تأثير الشعر الفرنسي الحديث (وتأثير الثلاثة الكبار المسئولين عن تطوره وتطوُّر الشعر الأوروبي الحديث كله، وهم بودلير ورامبو ومالارميه) كما يرون — أي أولئك النقاد — أن هذا التأثير لم يكن في صالح شعره ولا في صالح الأدب الإسباني الذي تأثر بالأدب الفرنسي تأثُّرًا شديدًا منذ القرن الثامن عشر …

وأيًّا كان الرأي (الذي لا أستطيع أن أفتي فيه؛ بحكم عدم تخصصي في الإسبانية وأدبها!) فإن شعر خيمينيث قد مر بمراحل مختلفة لكلٍّ منها بطبيعة الحال مزاياه أو عيوبه المميِّزة: وتبدأ المرحلة الأولى في سنة ١٩٠٣م عندما أصدر مجموعته الشعرية «أجواء حزينة» التي تلَتها في الصدور مجموعاتٌ أخرى مثل «قصائد سحرية وأليمة» (١٩٠٩م) و«مرثيات» (١٩١٠م)، ومع مجموعته «حكايات الربيع الشعرية» (١٩١٠م) ابتدأَت المرحلة الثانية في تطوره الشعري، وهي مرحلة سادها — في رأي بعض النقاد — شيء غير قليل من التكلف، كما غلبَت عليها النزعة الرمزية (ربما تأثرًا بمالارميه وأتباعه الكبار مثل فاليري …) وتجلَّى هذا في مجموعاته «الوحدة الكئيبة» (١٩١١م) و«المتاهة» (١٩١٣م) و«صيف» (١٩١٥م) وأخيرًا تغيَّر اتجاهه أو تطور في مرحلته الثالثة التي تحول فيها إلى شاعرٍ تأمُّلي مفكِّر يلجأ للشعر الحر ويعبِّر بأسلوبٍ شديد الوضوح، ولهذه المرحلة الأخيرة تنتمي بعض مجموعاته الشعرية المتأخرة مثل «سونيتات روحية» (١٩١٧م) و«أبديات» (١٩١٨م) و«أرض وسماء» (١٩١٩م) و«المختارات الشعرية الثانية» (١٩٢٢م) …

ذهب خيمينيث باختياره إلى المنفى في أمريكا اللاتينية وفي الولايات المتحدة على أثَر هزيمة الجمهوريين في سنة ١٩٣٩م على يد الفاشيين، وهناك واصل الكتابة وإصدار مجموعاتٍ شعرية جديدة، مثل «المحطة الشاملة» (١٩٤٦م) و«الرومانسيات» أو «الخياليات» (١٩٤٨م)، لكن الشيء الغريب والعجيب حقًّا أن شهرته العالمية لا ترجع في المقام الأول لشعره الذي اختلفَت حوله الآراء، وإنما ترجع إلى روايته، أو بالأحرى لوْحاته النثرية البديعة، التي كان قد نشرها في وقتٍ مبكر (١٩١٧م) وهي «بلاتيرو وأنا» التي يروي فيها بعذوبةٍ شاعرية لا متناهية قصة حياة وموت حمارٍ رقيق وجميل وحكيم …

ومن حُسن حظ اللغة العربية والأدب العربي أن هذا الكتاب قد نقله إلى العربية في أسلوبٍ شاعري بالغ الروعة والجمال أستاذٌ عظيم ورائدٌ كبير للنقد الحداثي في مصر، وهو

المغفور له الأستاذ الدكتور لطفي عبد البديع رحمه الله وجزاه عن هذا الشاعر وعنا أخير الجزاء ...

وأخيرًا فقد حصل خيمينيث — ربما بسبب هذا الكتاب على وجه الخصوص — على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٥٦م، وتُوفِّي في بورتو ريكو بعد ذلك بعامَين ...

فيدريكو غرسيه لوركا (١٨٩٨–١٩٣٦م)

الصمت

أنصِت، يا ولدي، للصمت،
صمت متموِّج،
صمتٌ
تنزلق الوديان خلاله،
والأصداء،
ويشدُّ جباهًا
نحو الأرض.

(١٩٢١م)

وداع

إن متُّ
خلُّوا شرفتي مفتوحة،
الولد الصغير
يأكل برتقالة
(من شرفتي أراه)
والزارع (الفقير)
يحصد قمحه
(من شرفتي أراه)

إن متُّ
خلُّوا شرفتي مفتوحة!

(١٩٢٧م)

بِركة صغيرة[١]

نظرتُ لنفسي في عينيك،
وفكري في روحك،
(دِفْلى بيضاء).

* * *

نظرتُ لنفسي في عينيك،
وفكري في ثغرك،
(دِفْلى حمراء).

* * *

نظرتُ لنفسي في عينيك،
ولكن سبَق الموت خطاي إليك،
(دِفْلى سوداء).

(عن ديوانه: الأغاني الأولى، ١٩٢٢م)

أغنية مالقية

الموت
يدخل يخرج
في الحانة،

[١] عن ترجمة أستاذنا الدكتور محمود علي مكي، مع تصرُّفٍ طفيف، انظر: فيدريكو غرسيه لوركا، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ترجمة: محمود علي مكي، ص٨٦، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٥٦، ١٩٩٨م.

تمرُّ خيول سوداء
وحشود أناسٍ مشئومين
فوق دروبٍ غائرة
للقيثارة ...
وتفوح روائح ملح
ودم نساء
في المسك المحموم
لزهر الفُل
على شط
البحر النائي،
الموت
يدخل يخرج،
يخرج يدخل
في الحانة،
الموت ...

هو واحد من أعظم شعراء العالم، ولعله أن يكون أعظم شاعرٍ إسباني في القرن العشرين. لم يكن مصرعه الدامي وحده وراء «أسطورته» الرائعة، بل يرجع المجد الذي عرفه في حياته وبعد موته إلى أنه وُلِد شاعرًا بالفطرة، يفكر من خلال الصورة، ويرى العالم وينطق ظواهره الحية بلسان طفلٍ بريء مسحور وحزين، وكأنه وترٌ مشدود في قيثارة ترتجف بجراح الخليقة، في «جوقةٍ» مأساوية تنشج ببكاء الجماد والنبات ودموع الحيوان والإنسان ...

وُلِد لوركا في فونتي فاكيروس (عين البقَّارين) وقُتِل — لأسبابٍ لا تزال مجهولة أو موضع جدلٍ شديد — في بداية الحرب الأهلية الإسبانية بالقرب من غرناطة. كان أبوه يملك ضيعةً صغيرة فنشأ في أسرةٍ ميسورة الحال، ودرس الحقوق في جامعة غرناطة، ثم سرعان ما اشتهر بتأسيس مسرح الجامعة وإدارته، وهو «مسرح الكوخ» الذي كان يتجوَّل بفرقته على شاحنة تطوف بالقرى والمدن الإسبانية، وتقدِّم الروائع الكلاسيكية في صيَغٍ حديثة أعدَّها لها بنفسه، فكان له تأثيرٌ كبير على النهضة المسرحية، وعليه هو نفسه ككاتب وشاعرٍ مسرحي. وكان للوركا نشاطٌ ثقافي واسع تمثَّل في تأسيس

العديد من النوادي الثقافية في مدنٍ إسبانية مختلفة، وفي توثيق عُرى الصداقة مع عددٍ كبير من الشعراء والأدباء والموسيقيين (مثل مانويل دي فايا) والمصوِّرين (مثل سلفاتور دالي) …

بدأ لوركا حياته الشعرية في ديوانَيه «الأغاني الأولى» (١٩٢١م) و«أغاني» (١٩٢١–١٩٢٤م) متأثرًا بشعر خيمينيث؛ فقدَّم فيهما قصائد رقيقة وحسَّاسة تشكو عذاب الفرد وأشواقه إلى الحب، ثم ما لبِث أن ظهر تأثُّره العميق بالتراث الشعبي الإسباني وأغاني الغجر وشخصيتهم المضطهَدة على مرِّ العصور، والمعذَّبة الملتهِبة بالعواطف الوحشية والأسرار الغامضة (الغناء العميق — الأندلسي — ١٩٢١م، والديوان الغجري ١٩٢٤–١٩٢٧م)، وقد أتاحت له هذه القصائد أن يعبِّر عن احتجاجه على ظُلم القانون والمجتمع لهم، وأن يساعد على إثارة قضيتهم أمام الرأي العام والمسئولين عن السلطة.

سافر في سنة ١٩٣٩–١٩٤٠م في رحلة إلى الولايات المتحدة، وتعرَّف على المجتمع الرأسمالي بكل ما فيه من عنف وقلق وفساد وآلية ونفعية وتجرُّد من الإنسانية، وعبَّر عن سخطه عليه في ديوانه «شاعرٌ في نيويورك» (١٩٤٠م).

أُسنِدَت إليه بعد تأسيس الجمهورية الإسبانية إدارة فرقةٍ مسرحية كتَب لها بعض مسرحياته التي أحدثَت ثورة في المسرح الإسباني، ومن أهمها وأشهرها ثلاثيته التراجيدية: عرس الدم، يرما، بيت برنارد ألبا، وهي تصور في أنغامٍ حادة ونبراتٍ ملتهبة كيف تقف التقاليد البالية عقبة في طريق المحبِّين وتخنق شخصية الإنسان. واهتمام لوركا في هذه المسرحيات بمشكلات الحب وأقدار النساء بوجهٍ خاص، وتصويره لها من الناحية الأخلاقية المثالية دون اكتراث بالنواحي الاقتصادية والسياسية، لا يقلِّل من شأنه ككاتبٍ مسرحي وشاعرٍ ثوري مجدِّد، أضاف إلى الأدب الإسباني والعالمي كنزًا من أغلى الكنوز التي يعتزُّ بها القرن العشرون، ويستنكر من أجله الجريمة البشعة التي أودَت بشبابه (وطالما حدس بها في كثير من قصائده عن الغجر والفرسان، وفي مرثيته البديعة لصديقة مُصارع الثيران إجناثيو سانتشه ميخيَّاس (١٩٣٥م)).

أما عن مصرع لوركا المحرِق للقلب فقد سلَّمتُ في فترة من حياتي (أثناء عملي في الجزء الثاني من كتابي عن ثورة الشعر الحديث) بأنه قُتِل على أيدي الفاشيين من أنصار فرانكو أو على يد كتائب الفالانج، وكنتُ في ذلك متأثرًا ببعض المراجع الأجنبية أو الكتابات العربية في الستينيات التي أطلقَت أحكامها بغير تروٍّ ولا حذر، ثم عدلتُ عن رأيي السابق بعد قراءة المقدمة الرائعة التي مهَّد بها أستاذنا الدكتور محمود علي مكي لترجمته البديعة

للمجلد الأول من أشعار لوركا الكاملة — الذي نشره المجلس الأعلى للثقافة في إطار المشروع القومي للترجمة بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد لوركا — وقد رجَّحتُ رأي المترجم المبدع الذي أرجع مصرع الشاعر — الذي ما يزال يكتنفه الغموض — لداء الحسد الشائع بين أهل غرناطة الذين ينقمون على المتفوق تفوُّقه، وعلى الناجح نجاحه، وأترك الكلام للمترجم الكبير حيث يقول (ص١٠، ١١ من المجلد الأول للأعمال الشعرية الكاملة):

«... وهنا يحق لنا التساؤل: أترجع هذه المكانة البارزة التي تبوأها لوركا في عالم الأدب إلى قيمة ما خلَّفه من آثار؟ أم كان لمصرعه المأساوي وما دار حوله من جدل لم ينقطع حتى الآن دخلٌ في ذلك؟ لقد قُتِل لوركا في ظروفٍ كان الغموض يكتنفها، وما زال الكثير منها تتعاوره فروض وتفسيرات متناقضة، بسبب ما نُسِب إلى شاعرنا من دَور في الصراع السياسي الذي بدأ يتفجر على أرض إسبانيا متحوِّلًا خلال أيامٍ قليلة إلى تلك الحرب الأهلية الرهيبة التي خضبَت أرض البلاد على مدى ثلاث سنواتٍ كاملة. ومن هنا تولَّدَت أسطورة لوركا «المناضل السياسي» الذي أصبح «استشهاده» راية يرفعها أعداء النظام السياسي الذي قُدِّر له الانتصار في الحرب الأهلية. ولا شك في أن الشعبية المستفيضة التي نالتها شخصية لوركا والرواج الكبير الذي أُتيحَ لأدبه لم يكونا بمعزل عن تلك «الأسطورة»، غير أنه ينبغي ألا نبالغ في هذا التفسير؛ فقيمة أدب لوركا في حدِّ ذاتها لم تكن بحاجة إلى مثل هذه التفسيرات لكي يتبوأ المكانة الرفيعة التي جعلَت منه ذلك العلَم الشاهق في دنيا الآداب الإسبانية ...»

ثم يقول العالم الكبير في ختام مقدمته:

«نعم، كان الحسد هو الذي قتل لوركا! ... هذا الحسد الذي حدَّثنا لوركا نفسه عنه في قصيدته عن مقتل أنطونيو الكامبوريو على أيدي أبناء عمومته؛ لأنهم كانوا يحسدون فيه ما لم يحسدوه في غيره، وكأن ذلك الغجري كان مرآة يرى فيها شاعرنا نفسه! ...»

(راجع الترجمة الكاملة لأشعار لوركا والمجلد الأول (الأغاني الأولى، أغاني، قصيدة الغناء العميق، والديوان الغجري) من ترجمة الدكتور محمود علي مكي، والمجلد الثاني

(ديوان التماريت، بكائية في مصرع أجناسيو ميخياس، ومختارات) من ترجمة الدكتور محمود السيد علي، مع ترجمة ديوانه «شاعر في نيويورك» للأستاذ ماهر البطوطي) القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٨م.

بيتنتي أليساندري (١٨٩٨–١٩٨٤م)

الأرض

الأرض الدائبة الحركة
تسكب فرحتها
في شكل نبات،
انظر: ها هي قد ولدَت!
الحمرة خضراء
تبحر في هذا اليوم
عبْر فضاء ما زال فتيًّا.
ماذا تحوي؟
وهي وحيدة،
طاهرة،
لا يسكنها أحد.
السحر الصامت وحده،
السحر الأول للكون
يسري بين الأنجُم،
ويطوف خفيفًا،
عذريًّا
في هالة نورٍ ذهبية.

(١٩٣٩م)

وُلِد الشاعر — الحاصل على جائزة نوبل في الآداب — سنة ١٨٩٨م في إشبيلية، والْتحق بالمدرسة التجارية العليا، ثم اضطُر لفترةٍ طويلة من حياته إلى كسْب قوته من العمل في إحدى الشركات الصناعية، ولكن المرض حكم عليه بألَّا ينخرط في مهنةٍ محدَّدة، كما فرض عليه حياة الوحدة والاعتزال التي ساعدَته على أن يهب حياته للشعر. ظهرَت أولى قصائده في «مجلة الغرب» التي أصدرها الفيلسوف الإسباني أورتيجا إي جاسيت في سنة ١٩٢٦م. نال جائزة الأدب الأهلية في سنة ١٩٣٣م، وبقي على إخلاصه للجمهوريين وعلى مبادئه الليبرالية الحرة على الرغم من انتصار الفاشية بعد الحرب الأهلية الطاحنة ومِن رفْضه لمغادرة بلاده إلى أحد المنافي الكثيرة التي لجأ إليها معظم زملائه ومعاصريه من الأدباء الإسبان. جمعَت الصداقة الحميمة بينه وبين ثرنودا ولوركا الذي كرَّم ذكراه بعد مصرعه، وانتُخِب في سنة ١٩٥٠م عضوًا بالأكاديمية الإسبانية، ومات في مدريد سنة ١٩٨٤م.

من أعماله الشعرية: طموح (١٩٢٨م)، سيوف كالشفاه (١٩٣٢م)، عاطفة الأرض (المكسيك ١٩٣٥م)، الدمار أو الحب (١٩٣٢–١٩٣٥م)، ظلال الفردوس (١٩٢٩–١٩٤٢م)، الميلاد الأخير (١٩٢٧–١٩٥٢م)، تاريخ القلب (١٩٤٥–١٩٥٣م)، الأشعار الكاملة (١٩٦٠م)، وفي منطقة شاسعة (١٩٦٢م).

برتولد بريشت (١٨٩٨–١٩٥٦م)

(في الأزمنة السوداء هل سيغنِّي الناس كذلك؟ أجل سيغنِّي
الناس عن الأزمنة السوداء!)

(وضَع بريشت هذه الأبيات لتكون بمثابة شعار لقصائد كتاب الحرب الذي يمثِّل القسم الأول من قصائد سفندبرج التي نظمها في منفاه بالدانمارك.)

الحبيبان

– انظر إلى زوج اليمام رفَّ في الأعالي
– والسُّحْب تحدو الموكب الصغير كالظلال
– وهْو يطير هائمًا
– من عالم لعالم جديد
– يلتحم الجناح بالجناح
في الهبوط والصعود
– مجاورَين للسحاب لحظةً ومبعدَين،
يقسِّمان صفحة السماء بَيْن بَيْن
– ويمضيان مسرعَين
عاشقَين ذاهلَين،
– عن الوجود أسلما الزمام للمغامرة
– لم يشعُرا إلا بخفْق الريح

في الأجنحة المهاجرة
تهدهد التوءم في المهد وتحنو في حذر،
فما درى بغير صحبة الحبيب في السفر
– ولو رمَته الريح في اللُّجَّة،
أو في هوَّة العدم،
ماذا يهم والأليف صنوه
في فرحه وفي الألم؟
– وهل يصيبه أذى
ما دام يرعى عهده ويفتدي؟
– وهكذا يحلِّقان فوق كل معتدي،
وينجوان من رصاص الغدر،
أو زخِّ المطر
– يرفرفان تحت قرص الشمس
أو قرص القمر،
مستسلمَين زاهدَين
في الحياة والبشر
– أين تقصدان يا ترى؟
– لا لمكان ...
– ترى ... وعمَّن تبعدان؟
– عن الجميع.
– وتسألون كم مضى عليهما
منذ تعارفَت روحاهما وائتلفا؟
– منذ قليل.
– وتسألونني عن ساعة الفراق
هل دنَت؟
– بعد قليل.

– وهكذا الحب العظيم سند للعاشقين
الطيبين واليمام ...[١]

(حوارٌ بين جيني وباول في أوبرا صعود وسقوط مدينة ماهاجوني)
(انظر الترجمة الشعرية للمؤلف)

في المدن اللعينة ...

في المدن اللعينة
يُعَذَّب الإنسان
بالحقد والضغينة
والموت والهوان.

* * *

نعيش لم نزَلْ
فيها كما الديدان،
من تحتها المجاري
وفوقها الدخان.

* * *

نحيا ولم نزَلْ
في وحْلها نسير
في نيرها ندور،
نسعى بلا أمل
ونعرف المصير،
وسوف ننتهي
وينتهي الزمن،

[١] في الأصل طائر الكركي، وهو غير مألوف لنا، ومعذرة لتغييره إلى اليمام الذي نعرفه ونعرف نجواه للحبيب وهديله الطيب الحميم ...

بهذه المدن
للموت والعفن.

* * *

في المدن الكبيرة
وضجة الزحام
والقتل في الظهيرة
والغدر والخصام
لا أمن لا سلام،
لا شيء يُرتجَى
وتركض الأيام،
لا أمل أو حب
لأن فيها الشر
لأن فيها الغدر،
وكلها آلام!

(عن اللوحة الثالثة من أوبرا صعود وسقوط مدينة ماهاجوني)

(أغنية عن ميِّت)

يمكننا أن نُحضر خلًّا
كي نمسح وجهه،
أو نُحضر أيضًا كمَّاشة
كي ننزع منه لسانه،
لن يمكننا أن نصنع للميت شيئًا.

* * *

يمكننا أن نتكلم معه،
أو نزعق فيه،
يمكن أن نتركه فوق فراشه،
أو نأخذه معنا للبيت،
لن يمكننا أن نصدر للميت أمرًا.

* * *

يمكن أن نضع المال بكفِّه،
أو يمكننا أن نحفر حفرة
نحشره فيها ونهيل ترابًا،
أو بالجاروف نحطِّم رأسه،
لن نقدر أن نصنع للميت شيئًا،
أو نقف بصفِّ الموتى،
يمكننا الحديث عن عصوره العظيمة،
يمكننا نسيانه وعصره العظيم،
لن نقدر أن نصنع للميت شيئًا،
أو أن نصبح في عون الموتى،
لكن لن يمكننا أبدًا
أن ننقذ أنفسنا،
أو ننقذكم،
أو ننقذ أحدًا!

(عن المنظر العشرين من أوبرا صعود وسقوط مدينة ماهاجوني)

في بلد السويد ...

(١)

في بلد السويد
كانت تعيش دوقة
جميلةٌ جدًّا
شاحبةٌ جدًّا.
يا أيها الصياد!
يا أيها الصياد!
رباط جوربي انخلع،
رباطه انخلع ... رباطه انخلع ...
يا أيها الصياد،
اركع على الأرض،

اركع على الأرض،
واربطه لي حالًا!

(٢)

سيدتي الدوقة!
سيدتي الدوقة!
لا تنظري إليَّ،
فإنني أخدمكم
للُقمة العيش.
نهداكِ بيضاوان،
كطلعة الفجر،
لكن حدَّ الفأس
يهوي بها الجلَّاد
يومًا على رأسي،
باردة ... كالثلج،
باردة كالثلج،
سيدتي الدوقة!
سيدتي الدوقة!
الحب ما أحلاه،
وما أمرَّ الموت!

(٣)

هرب الصياد
في نفس الليلة،
ركب جواده
وجرى للبحر،
يا أيها الملاح!
يا أيها الملاح!
خذني بقاربك

يا أيها الملاح،
لآخر البحر ...
لآخر البحر ...

(٤)

كانت هناك ثعلبة
تحب ديكًا رائعًا،
يا حبي الذهبي،
ترى تحبني
كمثْل حبي لك؟
ما كان أجمل المساء،
أجمله ...
ثم مضى ... والفجر جاء،
وحين جاء ...
كان كل ريشه
معلَّقًا على الشجر ...
معلَّقًا على الشجر ...

(عن المشهد التاسع من مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي)

(من خواطر شن-تي)

(عندما آوى إليها الفقراء)

هم فقراء،
بلا مأوى،
وبلا أصحاب،
محتاجون لأحدٍ يقف بجانبهم،
كيف أقول لهم لا؟!

* * *

هم أشرار،
ليس لهم أصحاب أو خلَّان،
لا يعطون لأحدٍ صحفة أرز،
هم أنفسهم محتاجون إليها،
مَن يلقي الذنب عليهم
ويوجه لهم اللوم؟!

* * *

إن سارع قارب إنقاذ
جرفوه معهم للقاع،
كقطيعٍ يغرق في الماء
ويشدُّ المنقِذ والراعي
في غضبٍ كي يغرق معهم،
يهوي في اللُّجَّة واليمِّ.

هذا خير

ألَّا نترك أحدًا يُهلك نفسه
وكذلك ألَّا نُهلك أنفسنا،
أن نسعد كل الناس
بما في ذلك أنفسنا،
هذا خير
كل الخير!

(عن مسرحية الإنسان الطيب من ستشوان ١٩٣٨–١٩٤٠م)

من أغاني جروشا أثناء التجوال

(١)

جنرالات أربعة
زحفوا بالجيش إلى إيران،
الأول لم يدخُل حربًا،

الثاني لم يحرز نصرًا،
والثالث وجد الطقس رديئًا،
والرابع خذلَته جنوده،
جنرالات أربعة،
لم يبلُغ أحدٌ هدفه،
سوسو روياكيدس
زحف إلى إيران
وخاض الحرب المُرَّة،
وانتصر بسرعة،
أبلى الجند بلاءً حسنًا،
سوسو روياكيدس
هو قائدنا.

(٢)

ولدي،
الهوَّة أعمق يا ولدي مما تتصوَّر،
والدرب عسير يا ولدي ... وعرٌ متعثِّر،
لكنا نحن الفقراء ولا نملك
أن نختار بأنفسنا الدرب،
لا يا ولدي،
يجب عليك
أن تسلك دربك،
وأنا اخترتُ الدرب،
يجب عليك
أن تأكل خبزك،
والخبز (الطازج)
حافظتُ عليه لأجلك.

* * *

يجب علينا
أن نقتسم اللقمة،
إن كانت أربع كسرات
فثلاثٌ منها لك،
هل تكفي
أن تُشبع بطنك؟
لن أعرف أبدًا يا ولدي.

* * *

أمك عاهرة،
واللص أبوك،
مع ذلك
فسيركع لك
أشرف شرفاء الدنيا.

* * *

ابن النمر سيطعم
بيدَيه صغار الخيل،
وابن الحيَّة يجلب
معه اللبن لأمه.

(عن مسرحية دائرة الطباشير القوقازية)

برتولت بريشت هو أحد الأدباء الألمان القليلين — بجانب جوته وتوماس مان — الذين تجاوز تأثيرهم وشهرتهم حدود بلادهم إلى العالمية. ويرتبط اسمه في ذهن القارئ العربي، وفي خيال وذاكرة عشَّاق المسرح منذ الستينيات، ببعض مسرحياته التعليمية مثل الاستثناء والقاعدة، ومحاكمة — أو استجواب — لوكولوس، أو مسرحياته الناضجة المتأخرة مثل حياة جاليليو، ودائرة الطباشير القوقازية، والإنسان الطيب من ستشوان، كما يرتبط أيضًا في عقول النقاد بنظريته عن المسرح الملحمي، أو على الأصح السردي، الذي وصفه في بعض كتاباته بأنه مسرحٌ جدلي وغير أرسطي، وعاد وزاد في الكلام عن «أثر الإغراب» الذي يهدف به إلى تغيير وعي القارئ أو المتفرج الذي يشاهد مسرحه، بحيث لا يندمج مع الحكاية والممثلين، ولا يتوحَّد من خلال العاطفة — كالخوف أو الشفقة اللذين ذكرهما أرسطو

في فن الشعر — مع الأحداث والمصائر التي تجري أمامه، وإنما يدرك منذ البداية — ومن خلال مراعاة الممثلين لمسافة البعد عن الأدوار التي يقومون بها، وبفضل مخاطبتهم للجمهور وروايةٍ راويةٍ معيَّن وتعليقاته على ما يحدث — يدرك أن ما يشاهده تمثيل في تمثيل، وأنه يعبِّر عن متناقضات واقعٍ برجوازي قديم أو حديث، ينبغي تغييره والثورة عليه، وإبداله بواقعٍ آخر أكثر عقلانية وإنسانية وسلامًا وعدلًا وحرية، وأقل ظلمًا وعبودية وتزييفًا للحقيقة وللعقل …

اشتهر بريشت إذَن في بلادنا العربية ككاتبٍ مسرحي مرموق حاكاه الكثيرون من أدبائنا وتأثروا به بصورٍ مباشرة أو غير مباشرة، ولكن الشاعر بريشت، الذي أعتقد — بلُغة المقولات الأرسطية — أنه هو الأساس أو الجوهر الذي قام عليه مسرحه وسائر إنتاجه في القصة والرواية والمقال والأوبرا، هذا الشاعر لم يحظَ بالاهتمام الذي يستحقه، على الرغم من المحاولات الكثيرة التي بذلتُها وبذلها غيري لتقديم بعض روائع شعره إلى القراء العرب. صحيح أن هذه الروائع قد أثَّرَت على عددٍ كبير من شعرائنا المجدِّدين (مثل قصائده: إلى الأجيال المقبلة، وبرتولت بريشت المسكين، وأسئلة عامل أثناء القراءة، وحكاية كتاب الحكيم الصيني لاوتزو وهو في طريقه إلى المهجر، وحذاء أنبادوقليس … وغيرها)، وربما يكون السبب في تواري شاعرية بريشت إلى الظل بالقياس إلى مسرحه — مع أنها هي الأصل والروح والجوهر والمنبع كما سبق القول! — أن الكثيرين من نُقادنا — لا سيما في فترة الستينيات — قد ربطوا مسرحه بأيديولوجيته الاشتراكية، وغاب عنهم أن الشاعر بريشت قد تجاوز الأيديولوجي، شأنه شأن أي شاعرٍ جدير بهذا الاسم، بل إنه قد حول الأيديولوجية الاشتراكية إلى فن وأسلوب ومنهج وفلسفة تهدف قبل كل شيء لتغيير وعي الإنسان العادي ومواجهة الزيف الرأسمالي والنازي والشمولي بوجهٍ عام، وتقديم كل ذلك — الفن والأسلوب والمنهج الجديد والفلسفة — في صورٍ شعرية أو مسرحية تنقل إلينا مفارقات الواقع وتحضنا على تغييرها بالوعي وبالثورة الفعلية إذا اقتضَت الضرورة …

وُلِد بريشت في مدينة أوجسبورج بالجنوب الألماني، ومات في برلين الشرقية عاصمة جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة (وقد دُفِن في المقبرة القديمة التي كان يطلُّ عليها من مسكنه الواقع في مبنى مسرح الشفباوردام الذي كانت تمثِّل عليه فرقته وهي فرقة برلين، وقبره مجاور لقبر هيجل).

كان أبوه يعمل موظفًا للبيع في إحدى الشركات التجارية، ثم أصبح مديرًا لفابريقة أو مصنع للورق. سجل بريشت نفسه في سنة ١٩١٧م بكلية الفلسفة ثم بكلية الطب بجامعة ميونيخ، ثم جُنِّد في سنة ١٩١٨م، وأُلحِق بإحدى مستشفيات الميدان المتنقلة، وعايَن من آلام المرضى والمصابين وصرعى الحرب ما أثَّر بعد ذلك على كتاباته المسرحية في مراحلها المبكرة والمتوسطة والمتأخرة (طبول في الليل، رجل برجل، شفايك ... إلخ) تخلَّى بعد الحرب عن دراسة الطب واتجه لدراسة الفنون المسرحية. وبدأ في الاختلاط بالأدباء والفنانين (مثل الكاتب ليون فويشتفنجر والمخرج إريش إنجل وشاعر الكباريهات الشعبية كارل فالنتين) وطردَته الجامعة سنة ١٩٢١م، ولكنه عُوِّض عن ذلك بالنجاح الذي لقيَته مسرحيته الثانية «طبول في الليل» التي عُرِضَت لأول مرةٍ في سنة ١٩٢٢م، وحصلَت في السنة نفسها على جائزة «كلايست» مما جعل «مسرح الغرفة» في ميونيخ يتعاقد معه على العمل في الإعداد الدرامي لبرامجه المسرحية، ثم انتقل في سنة ١٩٢٤م إلى برلين وعمل كذلك مِعدًّا للنصوص الدرامية في المسرح الألماني الذي كان يديره المخرج الشهير ماكس رينهارت، كما أُتيحَ له أن يعرض بعض مسرحياته المبكرة التي تدخُل في المرحلة التعبيرية — وإن كانت في الحقيقة تعض هذه الحركة الصارخة بأنياب السخرية الجارحة — وسجَّل أول نجاحٍ حقيقي في حياته بعد عرض أوبرا القروش الثلاثة في مسرح «الشفباوردام» الذي ستهبه له الدولة الماركسية في ألمانيا الشرقية السابقة لتعرض عليه فرقته، التي أسسها وأدارتها زوجته الممثلة هيلينة فايجل، أهم مسرحياته وبعض المسرحيات الكلاسيكية والحديثة (لشكسبير وموليير ولنس وبيشر وغيرهم).

استولى النازيون على السلطة في سنة ١٩٣٣م فعرف بريشت أن الحرب قادمة ولا مفرَّ من الهروب إلى المنفى، ولجأ مع أسرته إلى الدانمرك عن طريق براغ وفيينا وباريس، وأقام في مسكنٍ متواضع على شاطئ سكوفبو بالقرب من شفندبورج، استقرَّ في الدانمرك ست سنوات شهدَت كتابة عددٍ كبير من مسرحياته المهمة، ومن قصائد كتاب الحرب الذي واصل فيه هجومه على عصابة هتلر والبربرية النازية. ولكنه اضطُر — تحت زحف القوَّات النازية — إلى مغادرة الدانمرك إلى السويد (١٩٣٩م) ثم إلى فنلندا (١٩٤٠م) التي سافر منها عبر موسكو وفلاديفوستوك على سفينة شحنٍ متهالكة إلى سانتا مونيكا بولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية. وفي أمريكا جرَّب شظف العيش وعانى مهانة عرض بضاعته التي لم يُقبل عليها أحد لا في السينما ولا في المسرح، باستثناء ترجمة رائعته «حياة جاليليو» إلى الإنجليزية، وعرضها هناك بالتعاون مع الممثل العبقري تشارلز لوتون. أقام في بيته

بالقرب من سان فرنسيسكو ست سنوات إلى أن طُلِب منه المثول أمام لجنة النشاط المُعادي لأمريكا؛ فنفى عن نفسه تهمة الشيوعية أو عضوية الحزب الشيوعي في أي وقت، وأثبت لأعضاء اللجنة أنه مجرد كاتب مسرحيات يعادي الحرب والاستبداد ويدافع عن السلام والأخوة البشرية … كان ذلك في اليوم الثلاثين من شهر أكتوبر سنة ١٩٤٧م، ولم يُشرق عليه فجر اليوم التالي (الأول من شهر نوفمبر) إلا وكان في طريقه إلى زيورخ عن طريق باريس! أمضى في زيورخ عامًا واحدًا ثم اتَّجه عن طريق براغ إلى برلين الشرقية بعد أن منعَته قوات الاحتلال الأمريكية من دخول ألمانيا الاتحادية. وفي برلين أسَّس مع زوجته هيلينة فايجل — كما سبق القول — فرقته المسرحية التي انتقلَت لمسرح الشفباوردام منذ سنة ١٩٥٤م إلى يومنا الحاضر، وأقاما فيه ما يشبه أن يكون «ورشة عمل» جماعية ساعدته على مراجعة نصوصه ونظرياته عن فن التمثيل والإلقاء والإخراج تحت تأثير الآراء التي كان يبديها النظَّارة والممثلون والمساعدون والمساعِدات والتلاميذ المتدربون، ولم يكن يجد أي غضاضة في مناقشتها والأخذ بأصلحها وأنفعها في توصيل رسالته وقيَمه الفنية والفكرية إلى الناس …

حصل بريشت في سنة ١٩٥٠م على لقب مواطن شرف من حكومة النمسا، كما اقتنى في نفس السنة بيتاريفيا في منطقة بوكو السويسرية، وفي هذا البيت كتب أروع قصائده المتأخرة التي نُشِرَت تحت عنوان «مرثيات بوكو»، وفيها يبوح ببعض آلامه المبرحة التي سبَبَتها العلاقة المتوترة بينه وبين السلطة، لا سيما بعد إخماد ثورة العمال التي اندلعَت في برلين في شهر يونيو سنة ١٩٥٣م وسحقَتها الدبابات الروسية، ولكن هذه العلاقة المتوترة، ومشاعر الإحباط وخيبة الأمل التي هاجمَته في أواخر أيامه، وكانت وراء الأزمة القلبية التي أودَت بحياته، لم تمنع تلك السلطات من أن تمنحه أسمى جوائزها: جائزة الدولة من الطبقة الأولى في سنة ١٩٥١م، وجائزة ستالين للسلام في سنة ١٩٥٤م …

ترك بريشت وراءه تراثًا ضخمًا يستوعب معظم الأشكال الأدبية: خمسون مسرحية، كتاب الأورجانون الصغير عن المسرح، وشروح نظرية مستفيضة لنظريته عن المسرح الملحمي، وتجاربه وآرائه عن الإخراج والتمثيل والإلقاء والديكور والإضاءة والموسيقى وسائر الوسائل والأساليب المدعمة لمسرحه «الجدلي» الذي عارض به المسرح التقليدي أو «الأرسطي»، قصص قصيرة سمَّاها قصص النتيجة السنوية — الروزنامه — تأخذ الروح التراثية والشعبية لهذا الشكل الأدبي وتملؤه بمضامين معاصرة تعبِّر عن ارتباطه

الوثيق بقضايا عصره ومشكلاته، وذلك بجانب قِصصه المكثَّفة البالغة القِصر — التي لا تزيد في بعض الأحيان عن عدة جُمل أو سطور — وقد سمَّاها حكايات السيد كوينر، وروايات بقيَت شذرات لم تتمَّ (مثل رواية القروش الثلاثة، وأعمال السيد يوليوس قيصر، ورواية توي التي تشبه أن تكون مشروعًا موسوعيًّا ضخمًا لم يقدِّر له الموت المفاجئ أن يتمَّه)، وهذا كله بالإضافة إلى ما يزيد عن ألفَي قصيدةٍ نسج أجنحتها وأجسادها من جميع الأشكال الشعرية المعروفة؛ من الحكاية أو القصة الشعرية والغنائية الشعبية (البالاد) التي كتب منها عددًا كبيرًا، إلى المرثية والإبيجرام (القصيد الموجز) والكورال (نشيد الجوقة) وقصائد المناسبات، إلى الأغنية البطولية، والترنيمة، وأغنية المهد، وأغاني الحب، والأنشودة والمزمور والسوناتة، والثلاثية (الترسينة) والرومانسة، وأغنيات (أو مواويل) المغنِّين الجوَّالين والشحاذين والصعاليك، كل ذلك مع السيطرة المقتدرة على جميع الأشكال العروضية والإيقاعية، سواء كانت تقليدية تتقيَّد بالأوزان والبحور والقوافي، أو كانت من الشعر الحُر أو المرسَل، مع احتفاظ هذا الشعر على الدوام بالطابع المفتوح، أي بطابع التشكك، والتساؤل، وإبراز المفارقة والتناقض، واستثارة القارئ للتفكير بنفسه ولنفسه، واتخاذ المواقف النقدية والعقلانية مما يعرض عليه في القصيدة أو على خشبة المسرح، وحثه على الدوام على عدم التسليم أو الاستسلام لما يُصوَّر له على أنه ثابت أو مقدَّس أو بديهي أو عادي، مع احترام حريته — أي حرية القارئ — في قبول ما يعرضه الشاعر عليه من أفكار ومقترحات لتغيير وعيه وتغيير الواقع، وذلك مصداقًا لكلمته الأساسية التي يرى أنها إذا لم تتحول إلى فعلٍ فلا قيمة لأي كلمة ولا جدوى من أي أدب؛ غير العالم فهو يحتاج إلى التغيير! …

يصعب عليَّ — في هذا المجال المحدود — أن أتحدث عن شعر بريشت الذي سبق لي أن اخترتُ من روائعه مائتَي قصيدة نشرتُها مع مقدِّمتَين طويلتَين عن حياته وإنتاجه وطبيعة لغته الشعرية البسيطة المباشرة التي تتوجه للرجل العادي قبل كل شيء.

(راجع إذا شئت كتاب: هذا هو كل شيء — قصائد من بريشت — القاهرة، الطبعة الثانية، دار شرقيات، ١٩٩٩م.)

ويصعب أيضًا أن يخرج القارئ من النماذج المنظومة التي أقدِّمها مع هذه السطور بفكرةٍ وافية عن هذا الشعر الذي ارتبط — كما ارتبطَت حياة صاحبه — بمقاومة كارثة عصره، وهي الفاشية، والدعوة إلى السلام والعدل والعقل والحب بين البشر، والكفاح

المتواصل لتغيير وعي الإنسان العادي الذي طالما زيَّفَته الخرافات والأوهام والأكاذيب التي يروِّجها حكَّامٌ كل همهم هو العض على السلطة والمجد الزائف؛ اسمعه وهو يقول هذه الأبيات التي أهداها إلى أسدٍ وجدَه مرسومًا على وعاءٍ صيني: «الأشرار يخشون مخلبك، الطيبون يفرحون برقَّتك، مثل هذا الكلام سمعتُه عن أشعاري فسرَّني …»

إنه يكتب لغةً طبيعية مألوفة، تتجه إلى العقل ولا تستثير العاطفة، وتبتعد عن التهويل والمبالَغة، وتلتزم الوضوح والبساطة والدقة التي تكاد تقترب من موضوعية العلماء الطبيعيين، عبثًا تبحث في شعره عن صورٍ غريبة أو ناشزة، أو تجد لدَيه تحطيمًا للتركيب المألوف للعبارة أو مَيلًا إلى الإيحاء والإيماء الذي يكتفي بالإشارة ويحيل الكلمات إلى رموز وشفرات أو علامات أشبه برموز السحرة ونبوءات العرَّافين الغامضة المحيِّرة؛ كما فعل كثير من رُوَّاد الحداثة والتجديد في الشعر الأوروبي الحديث والمعاصر. إنه على العكس منهم تمامًا يقدِّم السهل الممتنع، ويبلغ في ذلك من الدقة والبساطة والاقتصاد في التعبير إلى الحدِّ الذي يمكننا معه القول بأن العقل نفسه قد أصبح شعرًا، وأنه يسلط ضوءه على الأشياء والأحداث، فتشف عن جوهرها الحق بغير زخرف ولا تكلف …

ومن الطبيعي أن يكون شعره قد تطور في مراحل مختلفة تميَّزَت كلٌّ منها بخصائصها وإن اشترَكت جميعًا في الارتباط بقضايا العصر، وتوجيه خطابها إلى الرجل العادي، والدعوة الملحَّة لتغيير الوعي والواقع، والثورة على الغباء البرجوازي وعلى الفساد والتزييف الرأسمالي، وطرح البديل «اليوتوبي» أو الاشتراكي عن طريق العمل الجماعي والنضال المشترك …

تميزَت قصائده وأغانيه وحكاياته الشعرية المبكرة — فيما يُسمَّى بالمرحلة التعبيرية التي كانت في الحقيقة ثورة على التعبيرية مع المَيل الصارخ إلى الفوضوية والعدمية — تميزَت بوحشيتها وتمردها على كل القوالب «البرجوازية»، وسخطها المرير على انحطاط القيم وتعاسة الإنسان الذي يضلَّل ويُساق إلى المذابح الجماعية التي ينظِّمها «الأعلَون»، ويتاجر بها ويكسب من ورائها الرأسماليون (راجع على سبيل المثال كورال «بعل» وأغانيه في المسرحية المبكرة المعروفة بهذا الاسم …)

ثم جاءت مرحلةٌ قرأ فيها الشاعرَ «هيجل» ودرس «ماركس» في مدارس العمال، واتجه إلى كتابة قصائد ومسرحيات تعليمية مباشرة تروِّج للثورة وتدعو البسطاء والكادحين للاندهاش من الواقع الذي يعيشون فيه، وتفتح عيونهم على تناقضاته الدامية، وتحرضهم على النقد والتشكك في كل ما هو ثابت ويقيني؛ إذ لا شيء يقيني إلا الشك نفسه. وفي هذا

الشعر تتوارى الذات وراء الموضوع، وتتَّحد آلام الفرد بآلام المجموع، ويصبح الفن وسيلة للثورة على كل ما يُوصَف بأنه واقع ومعقول ... انظر مثلًا إلى هذه الأغنية التي توجِّهها الجوقة في المسرحية التعليمية الشهيرة «الاستثناء والقاعدة».

«في النظام الذي وضعتُموه/تُعتبَر الإنسانية استثناء/من يسلك مسلك إنسان/لا بُد أن يدفع الثمن/كل من يبدو محبوبًا سمحًا/عليكم أن تخافوا عليه/من أراد أن يساعد إنسانًا/عليكم أن تمنعوه/بجوارك يعطش إنسان/أغمِض عينيك بسرعة/سدَّ الأذنَين!/فبجانبك تأوَّه أحد الناس/أمسك خطواتك/عمن يصرخ في طلب النجدة/الويل الويل لمن ينسى نفسه!/سيمدُّ الكأس ليروي ظمأ العطشان/فلا يلبث أن يتبيَّن أن الشارب ذئبٌ جوعان!»

ما من تعبيرٍ غامض أو حالم أو مغلَّف بالسحاب أو الضباب، بل وضوحٌ قاسٍ عنيد، ودقَّة موضوعية لا يمكن أن يُساء فهمُها. إنه شعرٌ خالٍ من أي نبرةٍ خطابية أو عاطفية، ومع ذلك ففيه من الإيقاع الموسيقي الباطن ما لا يقل عمَّا نجده في شعر جوته أو رلكه، وإن كان يزيد عليهما بمقدار ما فيه من العقل والمكر والشراسة والاستفزاز للفعل الجماعي المتمرد على ميراث الظلم القديم؛ لأنه يقدِّم صورة للشاعر الذي لا يجترُّ الماضي، بل يهدم الحاضر ويصنع المستقبل.

هكذا اختلفَت وظيفة الكلمة، كما اختلفَت وظيفة الشاعر لتصبح صدًى لوضعه الجديد في المجتمع. لم يَعُد له الحق في أن يعبِّر عن عواطفه الشخصية، بل عن مشكلات المجتمع، إنه الآن يتحدث في نغمةٍ جديدة، ويكتب بأسلوبٍ جديد: البؤس والتعاسة والثورة أصبحَت موضوعات تُكتَب عنها السوناتة ويؤلَّف عنها النشيد. العمال البسطاء والمكافحون المجهولون في سبيل القوت اليومي يحتلُّون مكان القادة والزعماء والملوك والنبلاء. حماس العاطفة ورقَّة الحلم ونشوة الحواس تترك مكانها للتهكم الساخر، واللفظ الوقح، والغلظة المتعمَّدة. إن الشعر لا يريد أن يُرضِي مَن يطلب منه الاستمتاع والتذوق الوجداني والجمالي الرفيع؛ إنه يصدم ويجرح، ويعلِّم ويربِّي، ويحضُّ ويستفز، وكأن الشاعر قد صمَّم على أن يكون القطب المضاد لتراثٍ شعري كلاسي وحديث، تراثٌ ملأه بالأنغام المترفعة الجليلة أو الساحرة الرقيقة أو الغامضة المحيِّرة شخصيات مثل جوته ورلكه وجئورجه وهوفمنستال وجوتفريد بِن ...

في هذه المرحلة التعليمية نجد الشاعر يقول: «لا نزاع في أن الشعر ينبغي أن يكون شيئًا يمتحنه الإنسان بمقياس قيمته في الاستعمال، إن كل القصائد العظيمة لها قيمة

الوثائق» ... ومع أن الشعر كان في هذه المرحلة أداة للكفاح السياسي، ومع أنه أصبح شعرًا عقليًّا كما كان في عصر التنوير، وضحَّى بسحر الكلمة في سبيل الدعوة، وتخلَّى أو كاد عن الغنائية لينصرف إلى تربية القارئ واستفزازه للثورة وإعداده للاشتراكية، فإنه لم يخلُ مع ذلك من الرومانسية والعدمية، والاكتئاب المفرط، والفزع من الظلام والمصير الكوني (راجع قصائده عن بريشت المسكين، وإلى الأجيال المقبلة، والقصائد الصينية ... إلخ) وكأنما أراد أن يجمع بين النقيضَين فيكون صوت الطبيعة وصوت المضطهَدين والمظلومين، وأن يؤلف في نسيجٍ واحد بين أنغام الثروة المستقبلية وأشجان الحكمة العدمية، هل كانت هذه المرحلة تعبيرًا عمَّا سمَّاه بالزمن السيِّئ للشعر حين قال:

«في ذاتي يتنازع الحماس لشجرة التفاح المزهرة/مع الفزع من خُطب النقاش (أي هتلر)/لكن الأمر الثاني هو وحده/الذي يجعلني أجلس إلى مكتبي» ...

وتنقضي فترة الضنك والعذاب في المنافي التي قضى فيها خمسة عشر عامًا من عمره، وتنتهي بانتهاء الحرب مرحلة الشعر الذي كرَّسه صاحبه للوقوف في وجه الخراب والبربرية لتبدأ في المسرح والقصيدة على السواء مرحلةٌ «تأليفية» ناضجة، غلب عليها طابع الشكوى والحزن الفاجع وخيبة الأمل، صحيح أن الصراع بين الشاعر والسياسي لم يختفِ تمامًا، وأن جدليَّة العقل المتيقظ والتهكُّم الساخر، ودفء الشعر الطبيعي وتجريد القضايا المذهبية، ولهجة الرعاع وحكمة الصين، والنغمة الشعبية البسيطة المباشرة والدعوة السياسية والتعليمية، هذه الجدلية لم تغادر حياته ولا شعره أبدًا، بيْد أنها في المرحلة الأخيرة قد ران عليها تعب السن وخيمَت فوقها خيبة الأمل في ظل النظام الشمولي والبيروقراطي الذي توترَت علاقته معه، وطغى عليها الحزن والحسرة لانزلاق الحلم بالمستقبل والفردوس الأرضي وجنة العمال والفلاحين والعدل والسعادة والحرية ... إلخ إلى غياهب الظلمات الكثيفة.

وتبلغ هذه المرحلة المتأخرة ذروتها في مرثياته الرائعة التي نعى فيها نفسه وحلمه وإن لم يتخلَّ أبدًا عن أمله في مستقبلٍ أفضل، ولا عن إيمانه بإمكان التغيير في زمنٍ آتٍ وعلى يد أجيال أخرى ... هذه المرثيات التي تُنسَب إلى بوكو، وهي البقعة والبيت الهادئ اللذان كان يلجأ إليهما في سويسرا للراحة والتأمل، يطلُّ من خميلة أبياتها وجه الحكيم الزاهد الممرور، القانع بالمتع اليومية والحسِّية الصغيرة، المتعاطف — رغم كل شيء — مع التُّعساء والمضطهَدين من صغار الناس ... وكما قال قبل ذلك في قصيدته الخالدة إلى الأجيال المقبلة: «أنتم يا من ستظهرون بعد الطوفان الذي غرقْنا فيه/اذكروا عندما

تتحدثون عن ضعفنا/ الزمن الأسود الذي نجوتم منه (...) نحن الذين أردْنا أن نمهد الأرض للصداقة/لم نستطع أن يكون بعضنا صديقًا للبعض/أمَّا أنتم فعندما يأتي الزمن الذي يصبح فيه الإنسان عونًا للإنسان/ فاذكرونا، وسامحونا ...» نجده في هذه المرثيات لا يفقد الأمل في زوال الطوفان، ولا يتخلى عن إيمانه بمستقبلٍ أعدل وأجمل:

«حتى الطوفان لم يدُم إلى الأبد/ذات يومٍ تسرَّبَت المياه السوداء/حقًّا ما أقل المياه التي استمرَّت زمنًا أطول!»

أجل! لم يتوقَّف الشاعر — حتى مع ثقل السن والمرض والحزن — عن قول الحقيقة، ولم يكفَّ عن الإيمان بضرورة المقاومة حتى النهاية:

«لقد تصورتُ دائمًا/أن أبسط الكلمات يجب أن تكفي/عندما أقول الحقيقة عمَّا يجري في الواقع/فلا بُد أن يتمزق قلب أي إنسان. والشيء الذي ستتأكد منه حتمًا/هو أنك ستسقط عندما تكفُّ عن المقاومة ...»

ولأن «المقاومة» يمكن أن تكون الشعار الملائم لحياته وشعره، فإنه — حتى وهو على فراش الموت — لم يتخلَّ عن إيمانه بالمستقبل الذي يمكن أن يحمل معه الأمل في «التغيير» الذي دار حوله كل فكره وكفاحه ...

ها هو ذا راقد في الغرفة البيضاء التي سيتوقف فيها قلبه بعد أيام أو ساعات، يصحو من نومه قبل طلوع النهار ويسمع غناء الشحرور، عندها يجد نفسه قد اقترب من «الحقيقة» وعرَفها معرفة أفضل؛ لقد علَّمه المرض كيف يتخلص من الخوف من الموت، وعلَّمه أيضًا أن يفرح، في لحظته التي ما يزال فيها حيًّا، بغناء الشحارير. ثم كان أثمن درس تعلَّمه وعلَّمنا إياه أن يفرح ونفرح معه من كل قلوبنا؛ لأن الشحارير ستستمر في الشدو والغناء بعد أن نذهب ونزول؛ لأنها ستُسعد مَن سيعيشون بعدنا من الأجيال القادمة ...

يوهانيس بيشر (١٨٩١–١٩٥٨م)

عشب

أنا أحني رأسي لك
يا عشب،
دعني أضرع وأصلي لك
يا عشب!
اغفر لي إن كنت نسيتك،
واغفر لي إن دست عليك،
أنا أحني رأسي لك،
أحني رأسي لك يا عشب،
مهما نرتفع ونعلو فوقك
فقريبًا نتمدَّد تحتك،
ذاك يقين
لا يعدله في قوته في قسوته شيء،
ينمو العشب.
ينمو العشب.
أنا أحني رأسي لك يا عشب!

ربما يتصور القارئ لهذه القصيدة أن صاحبها شاعرٌ متفلسف يميل بفكره ووجدانه للاعتقاد في «وحدة الوجود» … غير أن هذا التصور أبعد شيء عن الحقيقة. والحقيقة أن «بيشر» بدأ حياته مع الأدب شاعرًا تعبيريًّا صارخ الانفعال واللغة والصور، ثم اتجه

إلى الاشتراكية حتى صار علَمًا من أعلام ما سمِّي بعد الحرب العالمية الثانية بالواقعية الاشتراكية، وكرَّس شعره الغزير —ونثْره أيضًا — ليكون «سلاحًا» فعَّالًا لبناء مجتمعٍ اشتراكي وديمقراطي عادل يُقام على أنقاض الخراب النازي، ويبشر بالأخوة البشرية وإحياء قيم «التراث» الإنساني الأصيل في الأدب الألماني …

وُلِد بيشر في ميونيخ، ومات في برلين الشرقية (عاصمة جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة)، كان أبوه قاضيًا ثم رئيسًا لمحكمة، مما جعله يعيش في وسطٍ «برجوازي» ويتمرد منذ الصغر على نمط الحياة والتنشئة «المتسلطة» أو «السلطوية» …

وبعد حصوله على الثانوية في سنة ١٩١٠م وقع سوء تفاهم بينه وبين صديقته فأطلق الرصاص عليها وحاول الانتحار، متأثرًا في ذلك بحبه اليائس من ناحية، وبنموذج الكاتب المأساوي العظيم هينريش فون كلايست (١٧٧٧–١٨١١م) الذي اتفق مع حبيبته على الانتحار ونفَّذا الاتفاق بالفعل في المنطقة الواقعة بين برلين وبوتسدام وتقع فيها اليوم بحيرة الفانزيه … وبعد أن اندملَت جراحه بدأ دراسة الفلسفة والطب في جامعات ميونيخ وبينا وبرلين، ولكنه لم يكمل دراسته. ولَّما اشتعلَت نيران الحرب العالمية الأولى رفض الانخراط في سلك التجنيد، وانضم في سنة ١٩١٧م إلى الحزب الاشتراكي المستقل، ثم إلى الاتحاد المعروف باسم اتحاد اسبرتاكوس، إلى أن استقر رأيه على الانضمام في سنة ١٩١٩م إلى صفوف الحزب الشيوعي …

وعندما أصدر في سنة ١٩٢٥م ديوانه «الجثة على العرش» أُلقِي القبض عليه ووُجِّهَت إليه تهمة الخيانة العظمى … وأخذَت القضية تجرر أذيالها لمدة ثلاث سنوات حتى أُفرِج عنه بعد تدخُّل عدد من أدباء العصر المرموقين مثل مكسيم جوركي وتوماس مان وبرتولت بريشت … زادت هذه الأحداث من تحمسه للشيوعية ومن إيمانه بأن الأدب من أقوى أسلحة العمل الحزبي المنظَّم الذي يهدف إلى إلغاء الطبقية وتحقيق الخلاص على يد الطبقة العاملة … وشارك في سنة ١٩٢٧م في المؤتمر الأول للكُتَّاب الثوريين الذي انعقد في موسكو، ثم أصبح رئيسًا لاتحاد الكُتَّاب البروليتاريين الثوريين، ورأس تحرير المجلة التي كان يصدرها باسم «المنحنى اليساري».

واستولى النازيون على السلطة فهاجر من بلاده في سنة ١٩٣٣م، وأقام في الاتحاد السوفييتي منذ سنة ١٩٣٥م حتى انتهاء الحرب العالمية، ثم رجع إلى بلاده في شهر يونيو سنة ١٩٤٥م، وأسس في برلين مجموعة من الأنشطة الثقافية، من أهمها الاتحاد الثقافي للتجديد الديمقراطي لألمانيا، ودار النشر الشهيرة «دار التعمير» (الأوفباو) والمجلة الأدبية

المرموقة «المعنى والشكل» التي أدَّت دَورًا ملحوظًا في نشر الأدب الاشتراكي الجاد. وفي سنة ١٩٤٩م وضع النشيد الوطني لجمهورية ألمانيا الديمقراطية (وقد لحَّنه الموسيقي الشهير هانز آيزلر، الذي لحَّن عددًا كبيرًا من أغاني بريشت وأوبراته …) ثم تولَّى رئاسة أكاديمية الفنون من سنة ١٩٥٢م إلى سنة ١٩٥٤م وعُيِّن في هذه السنة الأخيرة أول وزير للثقافة، وظل يشغل هذا المنصب حتى وفاته في سنة ١٩٥٨م.

لا شك في أن بيشر قد كافح كفاحًا شاقًّا لتحقيق تصوراته وطموحاته عن الثقافة الإنسانية والأدب التقدمي أثناء شغله للمناصب والمهام السابقة الذكر، ولكن لا شك أيضًا في أن حرصه على النزعة التعليمية و«تجنيده» للأدب والفن في خدمة أهداف الحزب الاشتراكي الموحَّد وإثارة الجماهير وتحطيم المجتمع البرجوازي وإحياء التراث الإنساني للأدب الألماني والتبشير باليوتوبيا الشيوعية؛ قد أوقعه في سخفٍ خطابي كثير، وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن بعض أغانيه وأناشيده ذات النغمة الشعبية البسيطة قد شاعت على ألسنة الناس، وأن بعض قصائده التي تغنَّى فيها بالثورة وزعمائها — مثل قصيدته المطوَّلة على قبر لينين ١٩٢٤م — كانت طاقةً دافعة للحماس الثوري ووقودًا زاد من اشتعال الأمل والحلم الاشتراكي الذي سرعان ما لفَّه الموظفون البيروقراطيون وسماسرة الحكم والحزب الواحد في أكفان الروتين الممل والاختناق الفظيع، كما قذف القهر والفقر باليوتوبيا الاشتراكية في فراغ العدم والضياع، وغطَّاها بجليد التحجُّر والجمود …

ولـ «بيشر» أعمالٌ أخرى روائية (مثل سيرته الذاتية بعنوان وداع التي رصد فيها تحوُّله من البرجوازية إلى الثورة الاشتراكية)، ومذكرات شخصية ومقالات أدبية (مثل دفاع عن الشعر — ١٩٥٢م — والمبدأ الشعري ١٩٥٧م) تدلُّ — شأنها شأن الكثير من أعماله السابقة — على مدى الجناية على الأدب والفن من جراء تسخيرهما للأغراض السياسية والدعائية بحجة الالتزام، في الوقت الذي يُجبَران فيه على الوقوع في نير الإلزام، وفي تقديري أن تسخير الشعر أو «تجنيده» لخدمة أغراض أخرى غير الشعر نفسه — في جوهره الجمالي والإنساني الحق — قد جنى على هذا الشاعر الكبير نفسه وحرمه من تفتيح زهرات طاقاته اللغوية والأدبية التي كانت قمينة بأن تجعله من أكبر شعراء العصر …

(راجع إن شئت المزيد من أشعاره في الجزء الثاني من كتابي عن ثورة الشعر الحديث، القاهرة، أبولُّو، ١٩٩٨م.)

إدفارد مونْش ومارجوت شاربنبرج

الصرخة.

الصرخة

غناء
فوق الماء،
وموسيقى الماء
لا تطفئها إلا النار،
غناءٌ فوق الجسر،
صراخ عذارى
لم يتغنَّ به إنسان
من أجل الصُّم،
عبَّر عنه الفنان
كي لا يهووا
في جوف الصورة
كالعميان.
الصرخة
كالشلال،
تُطلَق بأصابع يد،
توغل توغل في بُعد البعد،
إلى أميال
تشبه قبضة حجر
(أو قبضة جمر)
فوق الجلد ...
الطبلة
فاغرة الفم.

أصبحَت «الصرخة» علامة لا تُنسَى على الحركة التعبيرية في الفن والأدب؛ شعره وقصصه ومسرحه، ولعلها أن تكون أصدق «تعبير» عن هذه الحركة التي لم تعش أكثر من سنوات معدودة (حوالي العشرين) قبل أن تسحقها أقدام النازية الفظَّة في أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، ويغطي دويُّ الحرب العالمية الثانية على «دويِّها» الوحيد الفاجع فيلوذ معظم رُوَّادها إلى المنفى أو الصمت أو الموت جوعًا وبؤسًا وانتحارًا ...

يُخيَّل إليك وأنت تتأمل هذه الصورة أن الصرخة ما زالت تنطلق بكل حدَّتها ويأسها منذ أن رسمها الفنان النرويجي إدفارد مونش (١٨٦٣–١٩٤٤م) أحد رُوَّاد الحركة التعبيرية وصديق مواطنه رائد المسرح التعبيري أوجست سترندبرج (١٨٤٩–١٩١٢م) ... فالعذراء التي تقف على الجسر وتضع كفَّيها على أذنيها وتفتح فمها الذي يبدو كطبلةٍ صغيرة مخرومة، وتبحلق بعينَين كعيون الأشباح المفزوعة المرعوبة، وتحتشد بكل ما في جسمها الضئيل وعُودها النحيل من قوة وعزم لإسماع استغاثتها للصُّم والعميان والبكم الغافلين في كل مكان، هذه الفتاة تقنعك بأن صرختها ما تزال تدوِّي في دوامات جارفة لا تنتهي، وأنها شلال لن يكفَّ عن التدفق لإغراق الكسالى والمتبلِّدين والعاجزين غير المكترثين فوق أرضنا الحزينة البائسة.

هل لاحظتَ الرجل والمرأة اللذين يسيران في هدوءٍ خلف الفتاة على الطرف البعيد من الجسر؟ إن الصرخة المزقة التي تهيب بالنجدة والتحرك لفعل شيء لم تصِل إليهما، أو ربما وصلَت ولم تؤثِّر فيهما، هذان «البرجوازيان» من أبناء الطبقة الوسطى المخدوعة والخادعة لنفسها على الدوام، لا يهتمان بشيء حتى ولو كان صرخة استغاثة للنجدة ورفع الظلم وإطفاء الحريق وإسعاف الجريح والمصاب والملهوف. إنهما يعيشان في الوهم «البرجوازي» الذي يصور لهما أنهما ما داما بخير ويسكنان في بيتٍ متين البنيان ويأكلان حتى التخمة ويُشبعان شهواتهما للذة والتملك والاستهلاك والترف على حساب ملايين المحرومين والمتعبين؛ ما داما بخير فالعالم أيضًا على ما يرام.

لكن العالم ليس ولم يكن أبدًا ويبدو أنه لن يكون أبدًا على ما يرام ما دامت تدوي فيه مثل هذه الصرخة اليائسة في آذان الصُّم غير المبالين بعذاب الآخرين. لقد انطلقَت ودوَّت بكل ما فيها من قوة وغضب ونداء واستنفار لوقف نزيف الحروب ورفع الظلم والاستبداد، وإنقاذ إنسانية الإنسان المهدَّدة بالطغاة الصغار والكبار من كل العصور والبلاد، لكن ماذا كانت النتيجة؟ هل استمع إليها أحد؟! هل تحوَّلت عند القادرين إلى فعلٍ ينقذ ويمنع الشر ويطفئ نيران الحرب ويوقف العدوان المستمر على المظلومين والمقهورين من الداخل والخارج؟!

انطلقَت الصرخة ودوَّت فلم توقف الحرب العالمية الثانية، ولم تخدش صخرة النازية والفاشية التي داهمَت البشرية حتى منتصف القرن الماضي وما زالت تنقضُّ عليهم حتى اليوم في أشكالٍ وصور مختلفة، ولم توقف أكثر من حرب ظالمة ملعونة في كوريا وفيتنام وفلسطين ولبنان والبلقان وأفغانستان ... ظلَّت تدوي وظل الصُّم يضعون أيديهم على

آذانهم حتى لا يكلفوا أنفسهم مشقة الوعي ولا الفعل (باستثناء بعض الضمائر الحية والنادرة التي بقي تأثيرها محدودًا أو حتى معدومًا ...)

ومن القليلين الذين سمعوا الصرخة فاستجابوا لها بشعرٍ يكاد أن يكون صراخًا خافتًا وحييًّا ولكنه صادق وعميق، من هؤلاء القليلين نجد الشاعرة مارجوت شاربنبرج (١٩٢٤م–...) التي لا شك أنها شاهدَت صورة الصرخة وسمعَتها جيدًا أثناء تجوالها في متحف «مونش» بمدينة أوسلو عاصمة النرويج — الذي يضم أكثر من ألف عمل من أعماله في الرسم والنحت — أو في أحد متاحف الفن الحديث في بلادٍ مختلفة، ولا بُد أيضًا أن تأثرها بروح الشعر الأوربي الحديث وبنيته اللغوية والموسيقية والتخيلية قد انعكس على أبياتها أو بالأحرى أنغامها الموحية التي تنفذ مباشرةً إلى القلب.

فرانز مارك وإلزه لاسكر شولر

صلح.

(صلح)

سيسقط في حجري نجمٌ هائل،
نريد الليلة أن نسهر سهرًا،
أن نتعبَّد بلُغات

قُدَّت من نغَم القيثارة سرًّا،
تعالَ الليلة نتصافى،
وسيغمرنا الله بنِعَم ثرَّة،
قلبي مع قلبك
طفلان اشتاقا للراحة
في حضن النوم الحلو المرهق،
تاقا للقبلات
فلِم تتردد
ولِم الحيرة؟
آه آه يا حبي،
أفلا يتجاور قلبك مع قلبي،
أوَلا يصبغ دمك الفائر
خدِّي حُمرة؟
تعالَ الليلة نتصالح
نتصافى،
لو نتعانق
لامتنع علينا الموت،
وزالت شوكته المُرَّة،
ولَسقط النجم الهائل
في حجري مَرَّة ...

الصورة أشبه بانفجارٍ «رياضي» أو «تكعيبي» تتشظى فيه الخطوط المستقيمة المحسوبة مع نثار النجوم والأهلَّة واللوالب، وتغمرها روحانيةٌ صافية شفافة تتجلَّى في أوضاع الأحياء الثلاثة — رجل وامرأة وكلب — الذين يبدون كنُسَّاك متوحدين مستسلمين في خلوتهم الروحية العميقة للسكون والصمت، وبالرغم من هذا الوسط العقلاني والرمزي تسري في الصورة عاطفة تعبيرية لا تخفى على العين والقلب ...

والصورة في الأصل لحفر على الخشب للفنان التعبيري — المشهور بلوحاته العديدة المعبرة عن عالم الحصان بتنويعاته الزرقاء البديعة — فرانز مارك (١٨٨٠–١٩١٦م) الذي تأثَّر في بداية حياته — مثل سائر الفنانين التعبيريين — بالحركتَين التأثيرية والتجريدية

في فرنسا، ثم الْتقى سنة ١٩١٢م في باريس بالفنان التكعيبي ديلوتاي (١٨٨٥–١٩٤١م) فاتجهَت أعماله الأخيرة — ومنها هذا الحفر على الخشب — نحو التجريد الذي تكسوه مسحةٌ صوفية وكونية تلفُّه في غلالةٍ رمزية وشعرية حالمة، وتبعده عن النزعة الشكلية والهندسية بقوة التعبير وعاطفته الصادقة الكامنة فيه (أضف إلى هذه الحقائق عن عالمه الفني حقيقةً أخرى تستحق أن نذكرها، وهي أنه مات — مثله مثل بعض التعبيريين من الشعراء والرسَّامين — ضحية الحرب العالمية الأولى في معركة فيردون، ويحتفظ متحف ميونيخ للفن الحديث بمعظم أعماله).

أما الشاعرة التي استوحَت هذه الصورة ومجَّدَت مصورها في كتابٍ أسمَته «الملك»، فلها هي الأخرى قصة تستحق منا نحن العرب الذين نعايش قضيتنا المصيرية في فلسطين منذ أكثر من نصف قرن، ونعاني من ظلم واضطهاد الصهاينة الذين حولوا أرض الميعاد التي حلموا بإقامة جنتهم الموعودة فيها إلى جحيمٍ فاشي يحترق فيه إخواننا الفلسطينيون وتهدد نيرانه بالزحف علينا نحن العرب أجمعين.

وُلِدَت الشاعرة والروائية وكاتبة الدراما إلزه — لاسكر — شولر لأبٍ يهودي — كان يعمل مدير مصرف — سنة ١٨٦٩م في البرفيلد، وماتت وحيدة وفقيرة بائسة في القدس سنة ١٩٤٥م بعد أن فرَّت من وجه النازية القبيح إلى سويسرا، وزارت فلسطين عدة مرات قبل أن تستقر في مهجرها فيها ابتداء من سنة ١٩٣٩م حتى موتها.

تحكَّم الحنين الرومانسي — وأكاد أقول الشرقي الأسطوري — إلى مستقبلٍ خيالي يسوده العدل والمحبة والسلام، ومجتمع إنساني واشتراكي تزدهر فيه أشجار الأخوة البشرية وزهورها، تحكَّم هذا كله في حياتها وأسفارها العديدة وأشعارها الرقيقة وكتاباتها الروائية والقصصية المجنحة …

تزوجَت سنة ١٨٩٤م من الطبيب برتولد لاسكر الذي انتقلت معه إلى الحياة في برلين، وهناك تعرَّفَت إلى «بيتر هيله» الذي أثَّر عليها بشخصيته البوهيمية والثورية وحياته المتشردة المتصعلكة، وأشعاره وحكَمه وكتاباته النقدية الاجتماعية المتفجرة بالشوق إلى الحياة في ظل «جماعة إنسانية جديدة» كان قد أسسها صديقاه الأخَوان «هارت» لتنطلق منها دعواتهما الإصلاحية والتبشيرية، فهجرَت زوجها وعاشت فترةً من الزمن مع الشاعر والممثل والمسرحي الممسوس بحلم الخلاص في البيت المخصَّص ليكون مقرًّا لتلك الجماعة الحالمة، ووضعَت عن صديقها وجماعته أول كتابٍ نثري لها، وهو «كتاب بيتر هيله» الذي يصوره في صورة منقذٍ أسطوري أو مخلِّصٍ جديد … وطُلِّقَت من زوجها الأول واقترنت

سنة ١٩٠٣م ب. هـ. والدين ناشر مجلة «العاصفة» التي كانت من أوائل المجلات المبشِّرة بالحركة التعبيرية، ثم طُلِّقَت منه في سنة ١٩١٢م وأخذَت تتردد على سويسرا وفلسطين حتى فاجأها اندلاع نيران الحرب العالمية سنة ١٩٣٩م أثناء وجودها في القدس، فتعذَّر عليها الرجوع إلى أوربا وعاشت السنوات المتبقية من عمرها — كما سبق القول — في تعاسة وبؤس قاسيَين …

يقول عنها الشاعر التعبيري وأحد رُوَّاد التجديد الحداثي في الشعر الألماني وهو جوتفريد بِن (١٨٨٦–١٩٥٦م) إنها أعظم شاعرة عرفَتها ألمانيا … ومع أن العبارة تنطوي على مبالغةٍ شديدة التطرف ولا يمكن التسليم بها، فإن هذا لا يقلل من أهمية شعرها ولا من صدق تجربتها الشعرية وتنوعها وتطور أساليبها من مرحلة إلى أخرى إلى أن سيطر عليها الأسلوب التعبيري الذي أثَّر على جيلها كله، وإن لم يستطع أن يغرقها في شلاله الجارف فبقيَت محتفظة باستقلالها و«أساطيرها» الخاصة بها (التي صوَّرَت لها أنها أميرةٌ شرقية (طينو البغدادية) أو أنها قد تقمَّصَت دَور أمير من طيبة أو دَور سيدنا يوسف عليه السلام …)

لم تكُن الشاعرة إذَن تعبيرية خالصة، وإن كانت أحلامها الخيالية وتطلعاتها الإنسانية والمستقبلية (أو اليوتوبية) تمثِّل نُقطَ تماسٍّ مؤكَّدة مع التعبيريين، دون أن تفقدها استقلالها أو تجردها من عالمها الذي شاءت أن ترتدي فيه ثيابًا أسطورية وشرقيةً ملائمة لها …

ليس هذا مكان الحديث التفصيلي عن شعرها ونثرها، يكفي القول إنها لم تتخلَّ عن ولائها لتراثها الألماني ودينها اليهودي (اقتربَت من الروح الدينية في ديوانها ألحان عبرانية) ودارت قصائد ديوانها الأخير — بياني الأزرق — حول استحالة الشعر في عالمٍ فظ وغليظ، وحافظَت في كل شعرها على أنغامها الأساسية التي تنزف بالألم والحزن والوحدة والخوف من الحياة القلقة في مهجرها الأخير الذي يقال إنها عانت من فظائعه؛ فهل نفهم من نهايتها المأسوية أنها عاصرَت جرائم العصابات الصهيونية التي ارتكبَتها — بعد أن فتح لها الانتداب البريطاني باب الهجرة على مصراعَيه على حساب السكان الأصليين — في حق الفلسطينيين؟! هل خاب حلمها في الجنة الموعودة التي تمنَّتها لشعبها الذي اكتشفَت أنه شعب القتلة واللصوص والسفاحين؟ وهل سمعَت في تلك الأعوام التي سبقَت اغتصاب فلسطين وتأسيس الدولة العبرية على الظلم والباطل، هل سمعَت عن مقاوَمة أصحاب الأرض الأصليين للعصابات المتدفقة المتآمرة وما جرى لهم على أيدي شعبها؟ ترى ماذا

كانت ستقول عن فظائع عصرها لو قُيِّض لها أن تعيش حتى تشهد المذابح المتتالية من دير ياسين وكفر قاسم وغيرهما إلى صبرا وشاتيلا؟ وهل كان ضميرها الإنساني والشعري سيسكت على المجازر التي يقترفها — بوقاحة الخنزير الوحشي وقذارته — «ملك اليهود» المعاصر شارون وبقية «جنود الرب» السفاحين؟! أسئلةٌ كثيرة لا جدوى منها — لكن قلبي — الذي لمَسَته نبضات شِعرها الحالم الحنون — يحدِّثني بأن ضميرها الإنساني والشعري لم يكن ليسمح لها أبدًا بأن تقف متفرجةً خرساء، وأنها كانت ستضم صوتها إلى أصوات القليلين النادرين من اليهود الأحرار (مثل مواطنها في اللغة الشاعر النمسوي الحر إريش فريد الذي احتجَّ على المذابح التي قامت بها إسرائيل في الأيام الستة المنكوبة واغتالت فيها الآلاف من المصريين والسوريين ...)

كل هذه افتراضات وتخمينات لا تقلِّل من هول الحقيقة التي تواجهنا وستواجه أجيال أبنائنا وأحفادنا؛ نحن لا نملك أمام «شعب الله» السفاح الغادر إلا أن نكون أقوياء، وأن نلجأ لكل أسلحة المقاوَمة، وثقافة الحرية والتحرر هي الثقافة الوحيدة الممكنة والضرورية لمن فُرِض عليهم أن يواجهوا الخطر الداهم المؤكَّد، وأن يقفوا سدًّا أمام طوفان الدم والخيانة الذي يراد لنا أن نغرق فيه ...

إرنست بارلاخ وإليزابيث إمونتس دراجور

الجائعات.

أمهات جائعات

نحن التعساء الفقراء،
وأتعس من عانى الفقر،
نلِد الأطفال صغارًا،
ونجرُّ الحمل طوال العمر،
نطرحهم للكون ثمارًا،
نغذوهم بدماء القلب،
نحملهم في ليل الرحم
كما يُحمَل ذنب،
ونخاف الدرب،
ودرب الجائع صعب؛
جرُّ الأطفال أمام الرب.
ماتت كل الآمال
ولم يبقَ سوى الأمل الأوحد،
يخفق في الصدر:
أن نحمل هذا العبء،
نجرُّ نجرُّ الحمل الصعب،
لعلَّ الله يطلُّ علينا،
ويساعدنا
أن ننتشل صِغار الطير
من المحنة والكرب.

اللاجئون

نتجول عبر الزمن
بلا وطن،
في أي مكان لا نجد الأمن،
لا نشبع حتى من ضوء الشمس،
لأن العالم ضنَّ علينا

بمكانٍ إلا في الظل.
يخطئ من يحسب أن جهنم
من لهب النار فحسب،
فجهنم من ثلج الوحدة
والبردُ يلفُّ القلب:
من يذكرنا؟
من يرحمنا؟
من يتضرع
— وهو المُتخَم —
لله ويسأل
أن يعطيه خبز اليوم
كفاف اليوم؟
أنسيتم أيام المحنة،
جوع البطن،
وذُلَّ النفس؟
وجراح الأمس هل اندملت،
وجراح الأمس؟
عميَت أعينكم عن فقر
يُفزع ويروِّع أمن القلب،
وضمائركم قد غطَّتها
سحب الكذب على الجار
المسكين المتعَب.
أعماكم رغد العيش،
فما أبصرتُم
جوع الجائع
أو بؤس البائس
عن قُرب،
وشبعتُم حتى التخمة،

هل ذقتُم يومًا
أو جربتم
طعم الحب؟
أما نحن فهل نملك
إلا أن نضرع للرب
في كل صلاة
كي يغفر لكم الرب؟

لم يكن إرنست بارلاخ (١٨٧٠–١٩٣٨م) مجرد نحَّاتٍ تعبيري ومصور وحفَّار على الخشب، بل كان كذلك كاتبًا مسرحيًّا وصاحب يوميات ومذكرات وخواطر عن الفن وقصص بقيَت كلها شذرات ناقصة، واتسمَت بروحها الغامضة، وأسلوبها العسير، وإيقاعاتها الثقيلة المتكلفة والحس الديني العميق الذي تأثَّر فيه بارلاخ بالتصوف البروتسنتي، اكتشف طريقه الخاص في الفن بعد زيارتَين قام بهما لروسيا ومدينة فلورنسا الإيطالية، كما تأكد له أن الفقراء والجائعين والفلاحين والشحاذين والكادحين هم أقرب الناس إلى قلبه، وهم مادة فنه المتفرد المأساوي وتشاؤمه القاتم. ولم يكن غريبًا أن تهاجمه القطعان النازية فتدين طابعه «الشرقي» وتخرج منحوتاته من المتاحف والكنائس، وتحرق كتبه وتحظر عرض مسرحياته التي تعَدُّ أهم إنجازاته الأدبية وتلتقي مع المسرحيات التعبيرية في اهتمامها بمسألة الصيرورة والتحول والتجديد «الوجودي» للإنسان واكتمال وعيه برسالته ودوره الحقيقي في العالم والعصر الذي غابت عنه النعمة الإلهية ... والقصيدة الأولى للشاعرة إليزابيث إمونتس دراجور (١٨٩٨م–...) مستوحاة من هذا النحت، وهي واحدة من عشرين قصيدة استلهمَتها من أعماله النحتية الأخرى وضمَّها ديوانها «القلب اللامتناهي» الذي صدر سنة ١٩٧٠م. أما القصيدة الثانية فللشاعرة أناليزه بونجوروت (١٩٢٣م–...) وقد كتبَتها في سنة ١٩٦٥م تحت عنوان «اللاجئون» وضمَّتها — كما فعلَت الشاعرة السابقة — إلى مجموعة أشعار استوحَتها جميعًا من أعمال بارلاخ في النحت، وجعلَت عنوانها «معبر»، والقصيدتان تدوران على ألسنة الجياع والمحرومين الذين يبتهلون، برغم الجوع والحرمان، إلى الله أن يغفر للقُساة والمتخَمين، ويلهمهم الحب لإخوتهم في الإنسانية من الفقراء والمحرومين ...

فينسنت فان جوخ وباول سيلان

حقل القمح والغربان.

حقل القمح والغربان (أ)

سرب الغربان
يحطُّ على أمواج القمح،
زرقة أي سماءٍ هذي؟
العليا؟ السفلى؟
آخر سهم تطلقه النفس،
خفقانٌ أقوى،

لمعانٌ أقرب،
وهنا وهناك،
يتجلَّى العالم.

حقل القمح والغربان (ب)

ليس سماءً ما تبصره العين،
بل هي كُتَل سحاب،
زرقاء وسوداء،
ومثقَلة بالأنواء.
خطرٌ وهواجس وعذاب وعناء،
قل لي: ممَّ القلق؟
تكلم،
هل تشعر بالخطر المحدِق؟
الجبل الوعْر تشقَّق،
والحقل حريق،
ذهبيٌّ يسطع،
قلبي
— وهو غراب الجوع —
يحلِّق فوق الأرض،
وينعق …

هذه الألوان الحية المتوهجة … وهذه الأمواج الزاخرة الطاغية المتوقِّدة بلهيب الحياة وانفجارات النور … وهذه الحساسية المضطرمة بالألم الكوني والعذاب الميتافيزيقي والمرض النفسي والعقلي … أيمكن أن يكون حقل القمح المحترق هذا الذي تطير فوقه الغربان وتنعق كالنذر السوداء، أيمكن أن يكون لأحد غير فينسنت فان جوخ (١٨٥٣–١٨٩٠م)؟ وتسأل أو تقرأ قليلًا فتعرف أنها آخر لوحةٍ رسمها الفنان قبل أن يُقدم على الانتحار في أحد حقول القمح بالقرب من بلدة أوفير — سور — أواز؛ إذ أطلق الرصاص على نفسه ومات متأثرًا بجرحه بعد ذلك بأيامٍ قليلة … ونتذكر لوحاته المتأخرة التي

رسمها بعد وصوله إلى باريس، وتحوُّله تحولًا تامًّا بعد تبنِّي الأسلوب التأثيري والاهتمام بطريقة التنقيط التي كان يتبعها أحد كبار التأثيريين وهو «سورا»، واتجاهه إلى رسم الزهور الشهيرة والوجوه والجسور ومقاهي باريس الرقيقة الحال ورُوَّادها من الفقراء والصعاليك، ثم تتذكر أو تقرأ عن المرحلة الأخيرة التي قضاها في «أوفير» ووقع فيها تحت تأثير النوبات العصبية الملحَّة، مما زاد من حيوية ألوانه وتوهجها بالقلق والتمزق، واضطراب أشكاله التي تشبه دوامات نارية تجرف معها كل شيء، وبالأخص هذه الصورة الأخيرة لحقل القمح مع الغربان …

والقصيدة الأولى عن هذا الحقل الرائع المخيف كتبها شاعرٌ ألماني كبير هو باول سيلان (١٩٢٠–١٩٧٠م) تحت عنوان: تحت صورة لفينسنت فان جوخ، ونُشِرَت في سنة ١٩٥٦م في العدد الثالث من المجلة الأدبية الشهرية «أكسينته». وليس عجيبًا أن يهتم «سيلان» بهذه الصورة، فشِعره، مثل فن فان جوخ، غنيٌّ بالألم الكوني والميتافيزيقي، رهيف وحسَّاس ومقتصِد ومقطر إلى أبعد حد، وكأنه تنويعات على الصمت، أو قطرات من المطر في ليلٍ شديد السكون ومفعَم بالحس الفاجع بالقدر الفردي المظلم … وقد ارتبط شعره بتراث الرمزية والسريالية، لا عن رغبةٍ منه في محاكاتهما، بل لاستخدام عناصرهما المتنافرة، والغنية بالصور والأنغام الموحية، في إبراز رعب النازية وفظائع معسكرات الاعتقال، أي في التعبير عمَّا يستحيل التعبير عنه باللغة، والإيحاء بما يستحيل تصوُّره، مما جعل لغته المقتصدة أشبه بالشفرات ذات المعاني المتعددة والمحيِّرة إلى حد الانغلاق في كثير من الأحيان. وقد تزايد اغتراب الشاعر الذي عكسَت نصوصه — على حدِّ تعبيره — بقايا مرئية ومسموعة من عالمٍ مشوَّه ومحرَّف، إلى حد أن أقدم على الانتحار بإلقاء نفسه في نهر السين في اليوم العشرين من شهر أبريل — وربما في اليوم الخامس من شهر مايو — سنة ١٩٧٠م …

أما القصيدة الثانية، التي يقول صاحبها — الشاعر ألبريشت جوز (١٩٠٨م–…) — أنه كتبها بعد مشاهدة حقل القمح والغربان في أواخر العقد الثاني من القرن العشرين وإن لم ينشرها إلا في سنة ١٩٥٨م في ديوانه «قصائد»، فإنها تلمس تأثير المرض العصبي والهواجس المتسلطة على الفنان المزَّق إلى حدِّ اليأس والعدمية. والشاعر لا يرى فيها سماءً زرقاء ولا سوداء، بل كُتَلًا مختلطة من السُّحب المثقَلة بالأنواء، والناطقة بأحاسيس الخطر والخطل التي راحت تطارد الفنان وتكوي جلده بسياطها النارية.

ويدير الشاعر حوارًا قصيرًا وبسيطًا مع الفنان فيسأله عما يقلقه، ويرجوه أن يفصح له عن طبيعة الخطر المحدق به. وتأتي السطور الستة الأخيرة على هيئة صورٍ تقريرية

محايدة تعبِّر عن الوضع الخانق كما تتكتمه في وقتٍ واحد؛ جبل وعر يتشقَّق، حقلٌ ذهبي يسطع، قلب — أشبه بغراب الجوع — يحلِّق فوق الأرض وينعق …

أهناك ما يمكن أن يوحي بالاختناق والتمزق أكثر من هذه الصور التي تتوالى أو تتجاور كالسحب الزاحفة المتراكمة الخرساء؟ ومع ذلك فإن التفسير النفسي أو المرضي لا يصلح ولا يكفي للوفاء بحق القِيم الجمالية الحية التي تنطق بنفسها عن فنٍّ مأساوي آسر وفريد …

جوسيبي أنجاريتي (١٨٨٨–١٩٧٠م)

صباح

أتجلَّى
باللامحدود.

(١٩١٧م)

أبديٌّ

وبين زهرةٍ مقطوفة،
وزهرةٍ مهداة،
يكون ما لا يمكن التعبير عنه؛
(وهو) العدم.

الميناء المدفون

هنالك يصل الشاعر،
يتَّجه إلى النور وينثر حوله
كل أغانيه،
سيبقى لي
من هذا الشعر
عدمٌ لا ينفد سِرُّه.

(١٩١٦م)

عالم

من موج هذا البحر
صنعت لي
نعشًا من النضارة.

(١٩١٦م)

متعة

أشعر بدبيب الحمَّى
من هذا الفيض
من النور،
أقطف هذا اليوم
كفاكهةٍ حلوة
تزداد حلاوة.

* * *

سأحس الليلة
عضَّة ندم
مثل نباح تائه
في عمق الصحراء.

ليلةٌ أخرى

في هذي الظلمة،
بيديَّ الباردتَين
كأنهما الثلج
سأميِّز وجهي،
وأراني مهجورًا
في اللامتناهي.

(١٩١٧م)

صفاء

بعد الضباب
تنجلي النجوم
واحدًا فواحدًا،
أستنشق
النضارة
من زرقة السماء[١]
أحسُّ أنني
طبيعةٌ زائلة[٢]
تُساق خلف
نورٍ خالد
في دَورة الأبد.

(١٩١٨م)

ضراعة

حين يتمُّ خلاصي
من وهم الشهوات الخدَّاعة[٣]
في جوٍّ صافٍ ومعافى،
حين أحسُّ بأني صرتُ
خفيف الوزن،
هبني يا ربي أن أتعذب.
(حين أشاهد)
غرق سفينة هذا اليوم[٤]
مع صرختي الأولى.

---

[١] حرفيًّا: من لون السماء.

[٢] حرفيًّا: صورةٌ زائلة، أو رسمٌ زائل.

[٣] أو من سرابها البرَّاق الذي يعشي البصر، حرفيًّا: من عشى الشهوات ...

[٤] أي خيبة الأمل في هذا اليوم ...

امرأةٌ بدوية

امرأةٌ تنهض واقفة وتغنِّي،
تتبعها، تسحرها الريح،
تمدِّدها فوق الأرض
إلى أن ينفذ فيها الحلم الحق.
عاريةٌ هذي الأرض،
رحمٌ هذي المرأة،
هوجاء هذي الريح،
وهذا الحلم
هو الموت.

حراسةٌ ليلية

طوال الليل
ملقًى بجوار
رفيقٍ مذبوح،
فمُه العابس
يتَّجه إلى ناحية البدر،
وفي كفَّيه احتقن الدم،
وتغلغل سرًّا في صمتي
(في أرقي طول الليل)
كتبتُ رسائل حب.
أبدًا لم أتشبَّث بحياتي
أكثر مني في تلك الليلة ...

(الميناء المدفون، ١٩١٥م)

تصرخين
أختنِق ...

(قصيدةٌ أخرى من كلمتين كتبها بعد موت ابنه مباشرة ولكنه أخفاها عن زوجته الحزينة ولم ينشرها إلا بعد وفاتها في سنة ١٩٥٨م)

أتجلَّى
باللامحدود …

قصيدةٌ شهيرة من كلمتين اثنتين. وبالرغم من دقَّتها وإيجازها وتكثيفها النادر في الشعر الغربي والشرقي على السواء، باستثناء نماذج متفرقة من الشعر الصيني والياباني القديم؛ فهي تختزن شحنات هائلة من الشوق المطلَق واللامتناهي، وتطلق من فمها الكتوم طاقات وإشعاعات لا حدَّ لجمالها ورهافتها وتغلغلها في تراثٍ شرقي وغربي عريق من تصوُّف النور أو «الإشراق» الذي لا يتَّسع المقام لتتبع جذوره وساقه وفروعه من الزرادشتية إلى الكتابات الغنوصية والهرمسية في القرون الأولى للمسيحية، ومن الأفلاطونية الحديثة، إلى القديس أوغسطين وبونا فنتورا والفلاسفة والمتصوفة المسيحيين والمسلمين في العصر الوسيط من الفارابي وابن سينا والغزالي إلى السهروردي المقتول وابن عربي، ومن رامبو أكبر رُوَّاد الحداثة في الشعر الغربي إلى عددٍ كبير يصعب حصره من شعراء النور والإشراق الشرقيين والغربيين …

وشاعرنا الذي كتب هذه القصيدة — أو قُل هذا الكنز الصغير الثمين — وحاول فيها أن يعبِّر عن توق المحدود إلى اللامحدود، هو «جوسيبي أنجاريتي» أحد رُوَّاد الحداثة الكبار في الشعر الإيطالي والأوروبي الحديث والمعاصر، صحيح أن هذه «القصيدة» فلتةٌ نادرة في شعره وفي كل ما أَلِفناه من شعر، ولكن الصحيح أيضًا أن نفس الدقة والصرامة، والهمس والكتمان، والإيماء والإيحاء — بدلًا من الثرثرة أو حتى التعبير المعقول والمفهوم! — هي الطابع الغالب على كل قصائده التي نشرها في حياته الغنية بالألم والعذاب والإحباط، وذلك من ديوانه الأول «الميناء المدفون» (١٩١٦م) إلى مجموعته الأخيرة «مفكرة العجوز» (١٩٦٠م).

وأنجاريتي جدير بالاهتمام من جانبنا نحن المصريين والعرب لسببٍ بسيط هو أنه وُلِد بالإسكندرية وعاش بها ما يقرب من ثلاثة وعشرين عامًا قبل أن يتركها إلى روما ومنها إلى باريس لاستكمال دراسته ثم التورط في مجزرة الحرب العالمية الأولى التي قرَّبَته من الموت والألم والدم وتعاسة المصير الإنساني، وجعلَته يكتب أُولى قصائده وهو مختنق في تراب الخنادق، محاطٌ بدويِّ المدافع، مُعرَّض في كل لحظة لقصف القنابل وأمطار الرصاص. ظل شعره منذ تلك الأيام العصيبة سجلًّا فنيًّا لقصة حياته أو سيرة شعرية ضمَّت — بلُغة الشعر الجوهرية المفارقة للغة الطبيعة ولغة العلم والتواصل اليومي — شذراتٍ مبتورة ومتناثرة من واقع حياته ولغته التي أصبحَت بدَورها شظايا مكسورة من حطام الواقع

الطبيعي والعملي والنفسي والفكري الذي اضطربَت فيه حياته بين القليل من الأمل والفرح والكثير الكثير من الألم وخيبات الأمل؛ لذلك لا نعجب إذا رأيناه بعد ذلك يصرُّ على وضع هذا العنوان الثابت على طبعات أعماله الكاملة وهو «حياة إنسان».

بدأ أنجاريتي دراسته بالإسكندرية في معهد دون بوسكو الديني، وهو المعهد نفسه الذي دخله مارينيتي (١٨٦٦–١٩٤٤م) زعيم المستقبلية الذي وُلِد كذلك بالإسكندرية. وواصَل الصبي الصغير دراسته في مدرسة «جاكو» السويسرية التي كانت من أرقى المدارس الثانوية في الإسكندرية. وفي هذه المدرسة حدَّثه بعض أساتذته المستنيرين لأول مرةٍ عن الأدباء الجدد في فرنسا، فأقبل على قراءة أقرب الكُتاب والشعراء والمفكرين إلى قلبه في تلك السن المبكرة مثل بودلير ومالارميه وليوباردي ونيتشه …

ويبدو أن ميوله القوية إلى التمرد والثورة قد شدَّته للتردد على المعسكر الأحمر. وهو فرع التجمع الدولي للفوضويين في الإسكندرية، وكان يديره صديقه الأكبر منه سنًّا، والأكثر منه عنفًا وحماسًا وهو إنريكوبيا، وكان حلقة الوصل بين أنجاريتي وبين شُداة الأدب والفن الأجانب الذين كانوا مقيمين في الإسكندرية، وعلى رأسهم الشاعر العظيم اليوناني الأصل قسطنطين كفافيس وزملاؤه الذين كانوا يشاركون في تحرير مجلتهم «لا غراماتا» — أي الأدب — التي كانوا يصدرونها في الإسكندرية.

في هذه الفترة المبكرة راح أنجاريتي يروِّج للأفكار الفوضوية والثورية، وينشر المقالات السياسية والأدبية في الصحف الأجنبية المحلية، مع بعض الأقاصيص القصيرة والترجمات الأولى التي جذبته نصوصها في ذلك الوقت، لا سيما لبعض قصص إدجار آلن بو، التي ترجمها عن الترجمة الفرنسية التي قام بها شاعره الأثير وشديد التأثير عليه وهو مالارميه (الذي ترجمه بعد ذلك، كما ترجم لعددٍ كبير من الشعراء ترجمةً مبدعة يضعها النقاد جنبًا إلى جنب مع شعره، مثل بودلير وفاليري وسان جون بيرس ويسنينين وجونجورا وشكسبير — السوناتات — ووليم بليك …)

واللافت للنظر أنه لم يفكر في تلك الفترة من حياته في كتابة بيتٍ واحد من الشعر، وأنه لم يبدأ في ذلك — كما سبق القول — إلا في ظلام الخنادق وعلى الأضواء الخاطفة من بروق القنابل ورعود المدافع …

غادر أنجاريتي الإسكندرية في سنة ١٩١٢م إلى باريس عن طريق إيطاليا وفي نيَّته — كما كان الحال مع كاتبنا الرائد العظيم توفيق الحكيم! — أن يدرس الحقوق إرضاءً لأمِّه الحبيبة واستجابة لإلحاحها عليه … وترسو به الباخرة في ميناء برينديزي، ويقيم فترةً قصيرة في روما، ثم يستقر إلى حينٍ في فلورنسا بالقرب من أصدقائه الذين كان يراسلهم

من الإسكندرية، ويساهم في تحرير مجلتهم «الصوت»، ويصل في الخريف إلى باريس، ويقيم في فندقٍ متواضع الحال — في شارع دي كارم! — مع صديقه العربي الذي عرفه في مصر وهو محمد شعيب الذي اختار بعد ذلك أن يموت بإرادته ورَثاه صديقه بقصيدة من عيون شعره وهي «في ذكراه» … كان أصدقاؤه في فلورنسا قد حمَّلوه رسائل وتوصيات يقدِّم بها نفسه لبعض الأدباء المشهورين في باريس مثل الشاعر الكاثوليكي شارل بيجي وعالم الاجتماع جورج سوريل، إلا أنه أخذ يتردد على المقاهي والصالونات الأدبية والفنية، ويعقد — بفضل رقَّته وسماحته وإنسانيته العميقة — أواصر المودة والصداقة الحميمة مع عددٍ كبير من الشعراء والرسامين والنحاتين (مثل جيوم أبولينير وماكس جاكوب وسان جون بيرس وبيكاسو وموديلياني ودي كيريكو وبرنكوزي) كما راح يتردد على بعض محاضرات الأدب والفلسفة في جامعة السوربون والكوليج دي فرانس مثل مؤرخ الأدب لانسون وهنري برجسون فيلسوف الديمومة والشعور المباشر والتطور الخلَّاق وغيرها من الأفكار الملهمة التي كان لها تأثيرٌ كبير على شعره، لا سيما على مجموعة قصائده «عاطفة الزمن» (١٩٣٣م).

ويرجع إلى إيطاليا في سنة ١٩١٤م للحصول على شهادةٍ تؤهله لتعليم الفرنسية، ويستقر في ميلانو حيث يؤدي الامتحان بنجاح ويبدأ العمل بالتدريس، ويُستدعَى للاشتراك في الحرب العالمية الأولى، ويُرسَل به إلى الجبهة النمسوية ثم إلى الجبهة الفرنسية في منطقة شامبني، وفي أثناء ذلك يكتب أُولى قصائده من الخندق، وهي قصيدة «الميناء المدفون» — في الثاني والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١٩١٥م — ثم يضمُّ إليها قصائد أخرى سابقة أو لاحقة، وينشرها بفضل أحد أصدقائه في ثمانين نسخة يهديها — من باب العرفان والامتنان — إلى أصدقائه في فلورنسا وميلانو …

وتنتهي الحرب الأولى، أو مجزرة الإخوة الأوربيين، ويصل إلى باريس مع إعلان الهدنة في سنة ١٩١٨م، ويغتنم الفرصة لزيارة أصدقائه القُدامى. ويُسرع إلى بيت «أبولينير» حاملًا معه هدية من السجائر التوسكانية التي كان يحبها، فيُفاجأ بأن صديقه يحتضر ويلفظ أنفاسه الأخيرة … ويبقى في هذه السنة في باريس ويشتغل بالصحافة، وتصدر مجموعة قصائده «فرحة السفن الغريقة»، وقد اختزل العنوان بعد ذلك بحوالي عشر سنوات (١٩٣١م) في هذه الكلمة العسيرة الدالة «الفرح»، وقد استطاع أن يقدِّم فيها مواقف درامية ووجودية مشحونة بكل ما أفاض القول فيه — بعد كيركجارد — فلاسفةُ الوجود أو الوجودية التي لم تشع بين الناس إلا بعد الحرب العالمية الثانية، مثل هيدجر وياسبرز

ومارسيل وأبانيانو وسارتر وميرلو بونتي ومالرو وكامي وغيرهم: مواقف اليأس — والأمل أيضًا! — والقلق والاغتراب والاكتئاب والبحث عن الوجود الذاتي الأصيل والحميم، والحب والتعاطف والتوق الدائم للنور الباطني والحرية والصمود في مواجهة الموت والخراب الذي تسببَت فيه حربان أو مجزرتان عبثيتان، وعبَّر الشاعر عن هذا كله أو عن بعضه في كلماتٍ مقتصدة — كالشفرات الملغزة والموحية — تنمُّ عن نزعةٍ حسية شديدة الحساسية والتعاطف إلى حدِّ التوحد والاندماج مع الطبيعة بكل كائناتها — حتى العشب والحجارة والحصى والموج والزبد! — وتغمرها مع ذلك روحانية شفافة معذبة تنقيها من كل شائبةٍ مادية (وهو الدرس الخالد الذي تعلَّمه شاعرنا من قراءته وترجمته لمالارميه) وترتفع بها فتندفع بلُغتها — أو بحطام لُغتها الشحيحة المتشظية — نحو آفاق المطلَق لإشباع ما وصفه «بالنهم إلى الله» أو نحو ظلمات العدم التي لا تخلو أنفاقها من بصيص من نور الأمل …

(راجع على سبيل المثال قصيدته «صفاء» التي تجدها مع هذه السطور …) والمهم أن هذه القصائد الأولى التي كتب معظمها أثناء الحرب هي يومياتٌ روحية وشهاداتٌ شعرية على اكتشاف الإيقاع والنغمة والكلمة «المحفورة» — على حدِّ تعبيره — كالهوَّة في لحمه ودمه …

في تلك السنة أيضًا — ١٩١٩م — يتزوج الفرنسية جان ديبوا التي كانت نِعم الزوجة والأم والأخت والحبيبة التي يمكن أن يتمناها الأديب. ويكتب أُولى مقالاته المطوَّلة عن بتراركا شاعر عصر النهضة، ويعقد عرس صداقةٍ حميمة مع بعض الداديين ومع أندريه بريتون زعيم السريالية وصاحب بيانها الشهير، كما يشيِّع في نفس السنة جنازة صديقه الرسام الرائع البائس موديلياني …

ويرجع في سنة ١٩٢٠م إلى إيطاليا ليستقر في روما مع زوجته التي الْتحقَت بوظيفة معلمة للغة الفرنسية، ويضطره شظف العيش لقبول تكليفٍ من قسم النشر والمطبوعات بوزارة الخارجية الإيطالية بتحرير نشرةٍ يومية باللغة الفرنسية يستمر في الإشراف عليها عشر سنوات كاملة، بجانب الكتابة في بعض الصحف والمجلات لمواجهة الضرورات القاسية … وفي هذه السنة أيضًا أسعده الحظ بالتعرف على أندريه جيد وجيمس جويس والفيلسوف كروتشه والالتقاء بهم عدة مرات …

وتظهر في سنة ١٩٢٣م طبعةٌ جديدة لـ «الميناء المدفون» مع مقدمة لموسوليني زعيم الفاشية يشيد فيها بشعر أنجاريتي المتميز بالعاطفة الصادقة والألم العميق والبحث عن

الحقيقة وراء المظهر، والمتسم باللغة الهامسة التي تحرص على السرِّ وتلوذ بالكتمان (وقد خلَت الطبعات التالية من هذه المقدمة التي سببَت له بعد ذلك عنتًا كثيرًا واتُّخذَت قرينة لتوجيه تُهم هو في الحقيقة أبعَد الناس عنها).

وتُولَد ابنته الأولى «آن ماريا» في سنة ١٩٢٥م، ويُشرف على تحرير مجلة «معايير» التي كانت منبرًا لكبار مجدِّدي اللغة والأدب مثل جويس وكافكا وإليوت وموزيل وباسترناك ... ويتحول في عام الرحمة (نسبة إلى إحدى قصائده التي تحمل هذا العنوان) أي في عام ١٩٢٨م إلى الكاثوليكية بعد أعوام من التِّيه الفوضوي مع الحركات التي ذكرناها منذ بداية القرن، وفي هذا العام نفسه يلتقي في روما بأمه التي غابت عنه وغاب عنها سنواتٍ طويلة، وتلهمه أبياتًا مشهورة من قصيدته «الأم» التي يتمثل فيها الموت في صورة «مريمية» أو مسيحية خالصة ...

وفي سنة ١٩٣٠م يقوم بجولة في الجنوب الإيطالي وبعض البلاد الأوروبية على نفقة صحيفة الشعب التي أخذ يراسلها بمقالاتٍ متفرقة في الأدب والسياسة، ويُولَد ابنه أنطونيو فيفرح به فرحًا غامرًا يحجب عنه المأساة الأليمة التي تنتظره بعد ذلك بسنواتٍ قليلة، كما يبلغه نبأ وفاة أمه في الإسكندرية ويرجع إلى مصر في سنة ١٩٣١م خلال أسفاره المتصلة، ويبقى فيها فترةً قصيرة أوحَت إليه بعد ذلك بكتابة حوالي مائة صفحة عن حياته في مصر جعل عنوانها «كرَّاسةٌ مصرية» ... وفي تلك الأثناء وبعدها يتعرض لهجماتٍ نقدية قاسية — مع بعض زملائه من رُوَّاد الحداثة مثل مونتاله وكواز يمودو وبونتمبللي وسابا — وتوجه إليهم وإليه بوجهٍ خاصٍّ تهمة الغموض والإلغاز، بل يُعرَف بعد ذلك بريادة مدرسة «الهيرميتزم» (الإلغاز) — نسبة لهيرميس رسول الآلهة الإغريق إلى البشر، وإلى الكتابات الهرمسية الغامضة الأسرار — بينما تنطق الحقيقة بأنها تهمة لا يصدقها من يصبر ويبذل الجهد الضروري لقراءة شعره المتميز — كما قلت — بالقصد والإيماء والإيحاء، والبعد عن الثرثرة والكلمات والأوزان والإيقاعات الطنانة والزخارف المتكلَّفة التي غرق فيها الشعر الإيطالي قبله هو وزملاؤه (لا سيما عند دانونزيو).

ويبدأ الاعتراف برائد التجديد والحداثة، ويحصل شاعرنا على جائزة «الجوندلير» (الجندول!) التي تمنحها مدينة البندقية. وتصدر في العام التالي — ١٩٣٣م — مجموعته الشعرية «عاطفة الزمن»، كما يصدر بعد ذلك بسنةٍ واحدة المجلد الأول من أعماله الكاملة الذي يحوي عددًا لا بأس به من ترجماته المبدعة، وتصله في سنة ١٩٣٦م دعوة لشغل كرسي الأدب الإيطالي بجامعة ساو باولو بالبرازيل، فيقبل الدعوة بسبب ظروفه العائلية

والاقتصادية ... ويُلقي هناك محاضرات عن عظام الشعراء والكُتاب الإيطاليين من منطلق حرصه على تأسيس فنٍّ شعري جديد وكلاسيكي في وقتٍ واحد ... ويخبئ له القدر في سنة ١٩٣٩م محنة لن ينجو من تأثيرها بعد ذلك أبدًا، وإن انعكست ظلالها الطويلة الحزينة — بعد مغادرته للبرازيل التي لم يكتب فيها بيت شعرٍ واحدًا وعودته إلى بلاده — على قصائد ديوانه «الألم» (ميلانو ١٩٤٧م)، فقد مات ابنه أنطونيو ذو التسع سنواتٍ نتيجة الْتهابٍ شديد في الزائدة الدودية أدَّى إلى انفجارها وأعجز الطب المتخلف عن إنقاذه، ويبدو أن موت ابنه في هذه السنة وموت زوجته بعد ذلك (في سنة ١٩٥٨م) قد كانا أفجع أحداث حياته وأكبرها تأثيرًا على رؤيته التي ازدادت مع التقدُّم في العمر قتامة واكتئابًا، كما ازداد في نفس الوقت نصيبها من الروحانية والشوق اللاهب إلى المطلق ...

وفي سنة ١٩٤٢م يُعيَّن عضوًا بالأكاديمية الإيطالية، وتدعوه جامعة روما لشغل كرسي «المشاهير» للأدب الإيطالي المعاصر الذي سيحتفظ به — برغم حقد الحاقدين وتآمر المتآمرين عليه بعد انتهاء الحرب — حتى وفاته. والجدير بالذكر أنه استهلَّ محاضراته في جامعة روما بمحاضرة عن شاعره الأثير «ليوباردي» (١٧٩٨–١٨٣٧م) — أمير التشاؤم والغناء الحزين في الشعر والنثر الإيطاليَّين! — كما بدأ في العام نفسه في إعداد الطبعة الكاملة لأشعاره تحت هذا العنوان الدالِّ الذي سبقَت الإشارة إليه: «حياة إنسان».

وفي سنة ١٩٤٧م يُقدَّم مع غيره لمحكمة «تطهير» أقامها اتحاد الكُتاب الإيطاليين فلا تثبُت عليه أي تهمة. وحاول بعض الموتورين إقصاءه عن كرسي المشاهير، فما كان من الجامعة إلا أن ثبَّتَته عليه ورجَته مواصلة دروسه ومحاضراته ... ولا يخرج من هذه الاستفزازات التي أوهنَت قواه ودمَّرَت أعصابه إلا بالانغماس في الحياة والعكوف على إنتاجه الشعري والترجمي ومتابعة لقاءاته وحواراته وأسفاره ... ويصدر أحب كتبه إلى قلبه، وهي مجموعة الألم التي تضمَّنَت مرثياته لابنه ولعدد من أعزائه الذين سقطوا في الحرب، ولوطنه نفسه الذي تجرَّع الذل والهوان على أيدي الفاشيين الإيطاليين، ثم على أيدي النازيين الألمان الذين احتلوا روما وغيرها من المدن قبل انتهاء الحرب بحجَّة الدفاع عنها ضد هجوم الحلفاء ...

وبين عامَي ١٩٤٩ و١٩٥٦م يحصل على عدة جوائز أدبية، ويصدر الناشر مونادوري ترجمته لمسرحية «فيدر» لراسين وكتابه «فقير في المدينة» الذي دوَّن فيه ذكريات رحلاته المختلفة، وذلك بجانب شذرات من ديوانه «الأرض الموعودة» (والمقصود بها إيطاليا نفسها التي وعدَت بها الآلهة بطل ملحمة فيرجيل «الإنيادة» ...) كما يصدر واحد من آخِر دواوينه صرخة ومناظر ريفية ...

ويكمل السبعين من عمره في سنة ١٩٥٨م فتمنحه مدينة لوكان — التي انحدر منها أبوه وأجداده — لقب مواطن شرف، كما تُخصص «مجلة الأدب» أحد أعدادها لتكريمه، لكن قاصمة الظهر كانت هي وفاة زوجته نتيجة فشلٍ كبدي قديم، وهي الزوجة التي قال عنها في تعقيبٍ متأخر على مجموعته الشعرية «الفرح»: «كانت زوجتي هي رفيقة عمري التي بلغَت الغاية في التفاني والتسامح والصبر، حيثما جاءني الإلهام الشعري كانت دائمًا بجانبي، لم تتشكك فيَّ أبدًا، قاست معي ومِن أجلي وكانت منبع شجاعتي ...»

وفي سنة ١٩٦٠م يحصل على جائزة «مونتفلترو» الأدبية، وتصدر مجموعته الشعرية «مفكرة العجوز» مع شهادات لكُتاب وشعراء من مختلف أرجاء العالم يبيِّنون فيها تأثُّرهم به وانطباعهم عنه ... ثم يقوم برحلات بالطائرة مع عدد من أصدقائه يطوفون فيها بمعظم بلاد العالم، وكان قد سبق له في شهر مايو سنة ١٩٥٩م أن زار مصر — التي وصفها ذات مرةٍ بأنها هي «حُلمه المألوف» — زيارةً خاطفة، وكتب تقريرًا عن هذه الزيارة في الشهر نفسه في صحيفة إل موندو (العالم). ولا شك أن الهدف الوحيد من هذه الزيارات كان هو التعزِّي عن غياب زوجته عن حياته، على الرغم من حضورها الميتافيزيقي والصوفي وراء حدود الزمن النسبي في كثير من قصائده المتأخرة، وعلى رأسها قصيدته البديعة «للأبد» التي كتبها في شهر مايو سنة ١٩٥٩م وبعد رحيل زوجته بعدَّة شهور ...

وتصدر مذكرات رحلاته في كتابه «الصحراء وما بعدها» الذي استكمل فيه ما بدأه في كتابه السابق «فقير في المدينة»، وأضاف إليه ترجماته عن الشعر البرازيلي ...

ويُنتخَب في سنة ١٩٦٢م رئيسًا للجمعية الأوربية للكتاب، ويرأس المؤتمر الذي عقدَته هذه الجمعية في مدينة ليننجراد (سان بطرسبورج) في سنة ١٩٦٣م، كما يلتقي بخروتشوف ويشهد بنفسه الصراع الدائر بين الستالينيين وأعداء الستالينية من المجدِّدين والثائرين الأحرار، ويدافع في جلسات المؤتمر بشجاعة عن حرية الإنسان وكرامته في حضور عددٍ كبير من الأدباء الكبار من بينهم شولوخوف وسارتر وسيمون دي بوفوار ...

وبين سنتَي ١٩٦٤ و١٩٦٨م يسافر إلى الولايات المتحدة لإلقاء عددٍ من المحاضرات في جامعة كولومبيا بنيويورك، وهناك يتعرف على الشاعر الأمريكي الزنجي الأصل جنسبرج ويتصادق كالعادة معه، وتكرمه الدولة الإيطالية في قصر كيجي — بمناسبة بلوغه الثمانين من عمره — مع الشاعرَين أويجينيو مونتاله وسلفاتور كوازيمودو — الذي حصل بعد ذلك على جائزة نوبل في الآداب — وذلك في حضور رئيس الوزراء. ويصدر له كتاب «حوار» أجرَته معه الكاتبة البرازيلية برونا بيانكوه، وتصدر مجلة «هيرن» عددًا لتكريمه، كما

يصدر الناشر الفرنسي جاليمار مجموعة مقالاتٍ منتخبة تحت عنوان «براءة وذاكرة». ويتابع رحلاته إلى بعض البلاد — سويسرا وألمانيا والولايات المتحدة — ويظهر المجلد الأول من أعماله الكاملة مع شروح ودراسات لتلميذه ليوني بيتشوني …

وتأتي آخر ليلة في سنة ١٩٦٩م فيكتب آخر قصائده التي تستهل فجر اليوم الأول من أيام السنة الجديدة التي ستشهد وفاته — على أثر أزمةٍ قلبية داهمَته في نيويورك بعد تسلُّمه جائزة من جامعة أوكلاهوما — ويرجع إلى بلاده للاستشفاء في «سالزو ماجوري» ثم يباغته ذلك الأسود الملثَّم الذي لا مهرب منه في مدينة ميلانو في الليلة الفاصلة بين الأول والثاني من شهر يونيو، وتُقام له جنازةٌ متواضعة في كنيسة سان لورنزو في روما دون أن يكلِّف أي مسئول نفسه بحضورها لتوديع أعظم شاعرٍ مجدد عرفَته إيطاليا الحديثة …

تلك كانت نبذة عن حياة أنجاريتي وشعره، كتبتُها للتعريف به كما كتبتُ كتابًا متواضعًا عنه يمكن أن يرجع إليه القارئ لمعرفة المزيد عنه وعن إبداعه المتهم ظلمًا بالغموض (يا إخوتي – قصائد مختارة من شعر أنجاريتي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ٦٦ من سلسلة آفاق الترجمة، ص١٤٦، ٢٠٠٠م) وكلي أمل أن يقبل إخوتنا وأبناؤنا من دارسي الأدب الإيطالي على تقديم هذا الشاعر السكندري من جوانبه المختلفة وفاءً له ولأنفسنا …

إنجبورج باخمان (١٩٢٦–١٩٧٣م)

ظلال زهور ظلال

وتحت سماءٍ غريبة
ظلال زهور
ظلال،
هنا فوق أرضٍ غريبة
وبين الزهور ووسط الظلال
وفي عمق ماء غريب
(يسبَح) ظلِّي.

(حوالي ١٩٦٤م)

كانت القصائد القليلة التي قرأتُها أمام جماعة السبعة والأربعين[١] كافية لاعتراف أعضائها بمولد أعظم موهبة وأنبل صوت وأغناه بالسمو والكبرياء والحنين والشجن في

[١] جماعة الـ ٤٧ هي جماعة من أدباء الشباب الذين كانوا ما يزالون مجهولين حتى سنة ١٩٤٧م، الْتفُّوا حول الأديبَين هانز فيرنر ريشتر وهينريش بُل؛ لإحياء أدبٍ جديد يستردُّ — بعد الحرب والخراب النازي — كرامة الأدب الألماني ويبعث الحياة في قيَمه الإنسانية والفنِّية التي عرفها تراثه الطويل، وقد اشتهر من أدباء الشباب في ذلك الحين عددٌ كبير من الشعراء والكُتاب المرموقين مثل باول سيلان وإلزه آيشنجر وجونترجراس وغيرهم.

الشعر الألماني الحديث منذ عهد هولدرلين (راجع ما سبق قوله عنه)، أحسوا وهم يستمعون إليها بلحنٍ غريب ينساب إلى أسماعهم وقلوبهم، نغم شجِي ونقِي وخشِن يعزف أعذب الأغنيات عن أفظع الكوارث، وترتفع فيه نبرة التحذير والإنذار إلى جانب الدعوة للصمود والأمل والفرح بالحياة تحت الشمس … شعروا كأنهم أمام ساحرة أو عرَّافة قديمة تنهل عباراتها المثقلة بالرموز من منابع أسطورية وطقسية قديمة، أو كأنهم أمام راوية خرافية تحكي لهم — بالكلمة الدقيقة البعيدة عن حُمَّى الانفعال والمحمَّلة بثمرات الحكمة القديمة — عن أزمنةٍ سحيقة، وتذكِّرهم بأصلهم وتاريخهم وزمنهم الذي ضيَّعوه وأوشك أن ينتهي قبل تحقيق حلمهم بالمدينة الفاضلة التي تمعن في البعد والغياب … وزال عجب المستمعين عندما عرفوا بعد ذلك أن الشاعرة التي درسَت الفلسفة وتعلَّمَت من الفيلسوف المنطقي فتجنشتين ومن الوضعيين المناطقة، قد تعلَّمَت أيضًا كيف تلتزم الدقة في اختيار اللفظ وصَوغ العبارة، وكيف تحفظ نفسها ولغتها من الدوران حول الأنا الشخصية والنرجسية، كأن الفلسفة قد وضعَتها على قمة زمانٍ سحيق كان يعيش فيه كوكبنا الأرضي، وأرَتها الوجه الأبدي على صفحة الأفق؛ فراحت تسأله إلى أين يتجه بموكب الإنسان والتاريخ البشري، وما هو معنى أتعابه وأعماله خلال «المهلة» التي أعطاها للبشر على هذه الأرض، ويمكنه أن يستردها في أي لحظة ويُوقِف مأساتهم الدموية والهزلية في وقتٍ واحد …

ها هي ذي تقرأ عليهم في سنة ١٩٥٢م قصيدتها «المهلة» التي جعلَتها بعد ذلك عنوان أول مجموعاتها الشعرية (١٩٥٣م)، وتتحدَّث عن الزمان الكوني كما لو كان مبلغًا من المال اقترضه بنو البشر وعليهم أن يردُّوه ذات يوم؛ ذلك أن الأيام العسيرة تنتظرهم حين يظهر الزمن المؤجَّل بنفسه على الأفق وكأنه ينذرهم بأن يراجعوا حياتهم ويتدبروا معنى تاريخهم:

«ستأتي أيام أشد/المهلة التي يمكن أن تسترد/سترى على الأفق/بعد قليل سيكون عليك أن تربط الحذاء/وتطارد الكلاب إلى الساحات/لأن أحشاء الأسماك أصبحَت باردة في الريح/وهنا يشتعل نور أزهار الزينة/وتترك نظرتك أثرها على الضباب:/المهلة التي يمكن أن تسترد/سوف ترى على الأفق/هناك تسقط الحبيبة منك في الرمال/تصعد حول شعرها الرفيف/تقطع عليها الكلام/تأمرها بالصمت، تجدها فانيةً مطيعة في لحظة الوداع وبعد كل عناق/لا تلتفَّت حولك/اربط حذاءك/طارد الكلاب/ألقِ بالأسماك في البحر./اسحق أزهار الزينة/سوف تأتي أيامٌ أشَد.»

ولكن هذه النغمة «الفلسفية» الخشنة الجسورة التي تُحطِّم الأماني الكاذبة وتجرِّد من الأوهام الزائفة وتعبِّر عن الإرادة القادرة على مواجهة القدَر المحتوم، هذه النغمة لم تمنع الشاعرة من الاهتمام بظواهر الزمن المعاصر (كظاهرة التسلُّح بأسلحة الدمار الشامل) والحديث عنها حديثًا شجاعًا مباشرًا:

«الحرب لن تُعلَن بعد اليوم/بل ستستمر./الفظاعة/أصبحَت تحدث كل يوم./البطل يبتعد عن المعارك/الضعيف يدخل في مناطق النار./البذلة اليومية هي الصبر ... إلخ.»

وإذا كانت الشاعرة تكشف عن تجربتها برعب العصر وفظاعته، وتعرف تمام المعرفة أن الشجاعة لا تنفع والقلق لا يجدي أمام القدر الفاجع الذي يمكن أن يتعرض له البشر، فإنها كثيرًا ما تغيِّر رعب العصر بالدعوة إلى مواجهته والتصميم على الأمل والشجاعة إلى حد أن تُتَّهم بالإغراق في التفاؤل حين تقول لنفسها وللقارئ: «ليس تحت الشمس ما هو أجمل من أن تكون نحن الشمس!» وحين تثبت من إيمانه وعزيمته وتصميمه على التحديق في عيون الخطر والرعب المرتسم على الأفق: «خير ما تفعل/في الصباح/مع أول شعاع/هو أن تصحو/وتقف أمام السماء التي لا تتزحزح/ولا تهتم بالمياه التي لا سبيل للسير عليها/وتُرسي السفينة على الأمواج/متجهًا صوب شاطئ الشمس/الذي يعود أبدًا ...»

ويتضح من هذا النص وغيره مدى تأثُّرها بفلسفة هيدجر ودعوته للسعي الجاد إلى تحقيق الوجود الذاتي الأصيل، والصمود والتصميم على ذلك في كل لحظة من لحظات حياتنا التي يتربص بها الموت الحتمي (إذ تخصَّصَت في رسالة الدكتوراه التي حصلَت عليها من جامعة فيينا عن قضية «التلقِّي» لهيدجر والنقد الذي وُجِّه إليه) وربما يزداد وضوح هذا التأثر في قصيدتها التي جعلَتها عنوانًا لمجموعتها الشعرية التالية التي أصدرَتها في سنة ١٩٥٧م وهي «نداء للدب الأكبر»، فهي في هذه القصيدة تستوحي ظاهرةً فلكية شغلَت الإنسان منذ بدأ في السماء بحثًا عن علامة تهديه إلى الطريق في البحر وعلى اليابسة؛ فالدب الأكبر الذي يجثم على الأفق يصبح هو المحذِّر والنذير، وهو الصوت الذي يحس به الإنسان إحساسًا غامضًا وإن كان لا يعرف ماذا يريد منه حين يسأله عن معنى رحلته ومصيره:

«أيها الدب الأكبر، تعال، أيها الليل الأشعث/أيها الحيوان المتدثِّر بفراء السحاب/يا ذا العيون القديمة عيون النجوم/مبرقة خلال الدغل تنفذ كفاك المزودتان بالمخالب/مخالب النجوم/يقظون نحن نرعى القطعان/لكننا

مكبَّلون بسحرك، ونسيء الظن بجنبَيك المتعبين/وبالأنياب الحادة نصف العارية، يا أيها الدب العجوز/عالمكم: سدادة/أنتم: القشور فيه/أنا أدفعه، أدحرجه/من أشجار الصنوبر في البداية/إلى أشجار الصنوبر في النهاية/ أتشممه، أمتحن طعمه في فمي/وأطبق بالمخالب./خافوا أو لا تخافوا!/عدُّوا في الكيس الرنان وأعطوا/للرجل الأعمى كلمةً طيبة/حتى يمسك بالدب الأكبر على جانب الطريق/وأحسنوا تتبيل الخراف/فقد يحدث أن ينطلق هذا الدب من قيده/ويكُف عن التهديد/ويطارد كل السدادات التي تساقطَت من أشجار الصنوبر/أشجار الصنوبر العظيمة المجنحة/التي هوت من الفردوس/ ...»

هكذا تخلق الكلمة والصورة الشاعرة من الدب الأكبر، ومن نظيره الأرضي الذي يسحبه رجلٌ أعمى على جانب الطريق، إحساسًا غامضًا وثقيلًا بوعد الإله ووعيده، وتذكرة للنظارة من البشر بيوم الدينونة الذي يتخوف منه الناس، وإن كان من الممكن أن يكون سبيل النجاة الوحيد لعالمنا الجديب المقفر من التراحم والتواصل والحب والانتماء للطبيعة وللإنسان.

وُلدَت الشاعرة التي تألقَت كالبرق الخاطف — البرق المهول الجميل! — في بلدة كلاجنفورت بالنمسا سنة ١٩٢٦م، وماتت سنة ١٩٧٣م في مسكنها في روما في حادث حريق مؤسفٍ أليم، كان أبوها ناظرًا لإحدى المدارس، ودرسَت بعد حصولها على الثانوية (١٩٤٤م) الفلسفة وعلم النفس والأدب الألماني والعلوم السياسية في جامعات إنسبروك وجراتز وفيينا، ثم حصلَت من هذه الجامعة على الدكتوراه في فلسفة هيدجر، وتقلَّبَت بين أعمالٍ مختلفة في دار الإذاعة وتلفزيون منطقة بافاريا كمعِدَّة للبرامج الدرامية، كما تنقَّلَت بين مدنٍ مختلفة، مثل روما وزيوريخ وميونيخ وبرلين، خصوصًا بعد ارتباطها بعلاقةٍ متوترة مع الكاتب السويسري الكبير ماكس فريش (من ١٩٥٨م إلى ١٩٦٣م) وبعد حصولها على جوائز أدبية مختلفة — بدأَت بجائزة جامعة السبعة والأربعين (١٩٥٣م) وجائزة بوشنر (١٩٦٤م) وجائزة الدولة الكبرى في الأدب من النمسا (١٩٦٨م) — استقبلَت أشعارها في الديوانَين السابقَي الذكر بطُرق مختلفة وشديدة التناقض، ويبدو أنها قرَّرَت الابتعاد عن الشعر بعد فراغها من ترجمة مجموعةٍ كبيرة من أشعار «أنجاريتي» رائد الحداثة والتجديد في الشعر الإيطالي (١٩٦١م) فاتجهَت قبل ذلك بقليل وبعده أيضًا نحو كتابة التمثيلية الإذاعية (الجنادب ١٩٥٥م، وإله مانهاتن الطيِّب ١٩٥٨م) وإعداد «كتيِّبات» الأوبرات (مثل

إعدادها لمسرحية كلايست الأمير فون هومبورج ١٩٦٠م، واللورد الشاب ١٩٦٥م) والكتابة القصصية (كما في مجموعة قصصها العام الثلاثون ١٩٦١م)، وقد تزايَد اتجاهُها نحو الكتابة النثرية في القصة والرواية، واهتمَّت بموضوع تدمير الأنثى تحت سطوة الرجل في ظل المجتمع الأبوي والذكوري المتسلِّط، وبدأَت ثلاثيةً روائية بعنوان «أنماط الموت» لم تتمَّ منها سوى روايتَين (حالة فرانزا التي نُشِرَت سنة ١٩٧٨م، وماليا التي نُشِرَت كذلك بعد حادث وفاتها المفاجئة).

(راجع إن شئت عددًا من قصائدها في كتابي ثورة الشعر الحديث، وكذلك مقالًا عنها في كتاب البلد البعيد.)

إريش فريد (١٩٢١–١٩٨٨م)

بعد الريح الموسمية

مدينة المطر،
هناك تبني الريح
قوسًا
للحمام
والغبار،
أبناؤها الثلاثة
سوف يبقَون على قيد الحياة
بعدما ينسحب الطوفان (في المساء)،
ويعقدوا الصلح مع السماء.
وُلاة هذا العالم
غطَّاهم الغبار من جديد،
ومن جديد
قد أصيبوا بالصمم.

مواطنة

أيادٍ بيض،
شعرٌ أحمر،
وعيونٌ زُرق.

* * *

أحجارٌ بيض،
(و) دمٌ أحمر،
(و) شفاهٌ زرق.

* * *

عظامٌ بيض،
رملٌ أحمر،
وسماءٌ زرقاء.

(عن ديوانه: وفيتنام و... ١٩٦٦م)

اثنان يصرخان

أحدهما تُسمَع (صرخته)
والآخر لا (يُلتفَت إليه)
الأول يسعَون لتهدئته
يُجرون حوارًا معه،
والآخر يصرخ ما زال
فيمضون إليه
وعلى فمهم بسمة.

* * *

في البوق ينادُون عليه:
«لِم تفتح فمك لآخِره دومًا؟»
يصرخ: «أنتم تستمعون إليَّ جميعًا!»
فيجيبون: «بل لا نسمع كلمة!»

* * *

وتظل تدوي صرخاته،
فيسوقون إليه صاحبه الآخَر،
والصاحب كفَّ وما عاد له صوت يُسمَع،
بل شدقٌ يفتح أو يغلق.

* * *

وينادُون على الأول:
«الواجب إطلاق الصرخة،
وبهذا الشكل،
عندئذٍ نسمعها نحن جميعًا،
فتزلزلنا وتهزُّ القلب!»
الأول أخذوه بعيدًا،
والثاني يصرخ ما زال،
وفي الأفق تدوِّي صرخاته،
عندئذٍ سدُّوا الشارع سدًّا؛
كي لا يسمعه أحدٌ أبدًا.

* * *

ويجيئون إليه بجريدة
طُبعَت فيها صورته،
ومعها هذا التعقيب
من سطرٍ واحد:
«صائحنا الفاتح فمه وبلا صوت.»

* * *

ما زال الآخَر يصرخ
ويحاول أن يرفع صوته،
لكنَّ الآخَر يسقط ميْتًا
فيُكلَّف صاحبه الأول
أن ينعاه همسًا عند الدفن
ولا يطلق صوتًا ...

(عن ديوانه: معارك ١٩٦٧م)

بلا دعابة

الصِّبية
يرمون الضفضع
بالأحجار،

وهم يلهون ويتسلَّون
بإطلاق الضحكات.

* * *

أما الضفضع
فيموت
الموت الجاد!

(عن ديوانه: معارك ١٩٦٧م)

كذبة السيقان القصيرة

إن سيقان
الأكاذيب الكبيرة
هي في الواقع ليست
دائمًا أو كل حين
بالقصيرة،
إنما الأقصر منها
غالبًا
هي أعمار الذين
صدَّقوها
(غافلين).

(عن ديوانه: سيقان الأكاذيب الكبرى ١٩٦٧م)

علاقات مع قوةٍ عظمى

أن تحيا مع سفَّاحين وقتلة
هي إحدى الرغبات المفهومة
حين تعزُّ على المرء حياته
ويكون القتلة من أهل القوة.

* * *

لكن معايشة القتلة
تعني أنك يومًا
ستموت على أيدي القتلة
ممن عشتَ طويلًا معهم.

(عن ديوانه: بين أعداء ثانويين ١٩٧٠م)

في زمن المحنة والإملاق لا يُوجَد أثر للأخلاق

«اليوم
— وهذا شيءٌ مؤسف —
ما عاد لدَينا وقت
لأمور الذوق المرهَف.»

* * *

تلك عباراتٌ
فاه بها إنسان
كنتُ تعرَّفتُ عليه
قبل سنين طوال،
وعرَفتُ بنفسي
كم هو فظٌّ مُحتالٌ
وجبان.

(عن ديوانه: حرية فتح الفم ١٩٧٢م)

الفن لأجل الفن

(١)

حق الوقوع في الخطأ

الفن
لأجل الفن
خطأ،

يضطر المؤمن به
— كي يدفع عنه أخطاء أخرى
تُرتكَب باسمه —
أن يدخل دومًا في معركة
ليدافع عنه،
لأجل الحرية
ولأجل الحق
ولأجل الفن.

(٢)

لليسار برجٌ عاجي

الفن
لأجل الفن
يهاجم ويدان
لأقصى حدٍّ
ممن يرغب في الثورة
من أجل الثورة.

(عن ديوانه: ظلال الحياة ١٩٨١م)

إدماج

يقال
بأن الشاعر
رجل
يدمج كلمات
في كلمات.

* * *

هذا غير صحيح،
فالشاعر
رجل

تدمجه الكلمات
إذا أسعده الحظ،
فإذا ساء الحظ وخان
تمزقه الكلمات
إربًا إربًا.

(عن ديوانه: ظلال الحياة ١٩٨١م)

سؤالٌ صغير

هل تعتقد
بأنك ما زلت صغيرًا
حتى تطرح
أسئلةً كبرى؟
(إن كان الأمر كذلك)
فيستصغرك
الكبراء،
ولن ينتظروا
حتى تكبر
للحدِّ الكافي.

(عن ديوانه: ظلال الحياة ١٩٨١م)

الوضع الراهن

(في زمن سباق التسلح)

من يرغب
أن يبقى العالم
في الوضع الراهن
هو في الواقع

لا يرغب
أن يبقى العالم.

(عن ديوانه ظلال الحياة ١٩٨١م)

الأمر سواء

«ما من شيء ليس جديدًا»
وتقولون
«كل قديم فهو مملٌّ.»

* * *

حسن
في يومٍ ما
عاش الناس
أحب الناس
وهبُّوا
مندفعين إلى الثورة.

* * *

في يومٍ ما
قلقوا من أجل صغير
أضنَته العلَّة،
خسروا معركة دخلوها
من أجل الحق
ومن أجل الحرية،
هرموا في السن
ولبُّوا داعي الموت.

* * *

وإذَن لا جدوى
من أن نحيا ونحب،
لا جدوى من أن نتمرَّد

أن نأمل
أن نقلق
أن نكبر ونشيخ
ويحصدنا الموت،
لا شيء جديد في ذلك كله
إذ يشعركم بالملل القاتل
يشعركم أنتم يا أموات.

(عن ديوانه: البحث عمَّا هو قريب ١٩٨٢م)

بلا تخطيط

(مقتطفات)

أني أكبر منك
كثيرًا في السنِّ،
أو أنك أصغر
مني بكثير،
تلك من الحجج الدامغة
بورش التدريب،
حيث يعيش ويتعلم ناس
أصحاب عقولٍ نيِّرة
أكثر منا،
ويقيسون المستقبل
— مستقبلهم —
حسب مقاساتٍ مضبوطة.

(عن ديوانه: هذا هو حال الواقع ١٩٨٣م)

الواقع

هذا محض جنون،
ذلك هو قول العقل،

هذا هو شأن الواقع،
ذلك هو قول الحب.

* * *

شيءٌ مضحك،
ذلك هو قول الكبر.
شيءٌ طائش،
ذلك هو قول الحرص.
شيءٌ مردود ومحال،
ذلك هو قول الخبرة.
هذا هو حال الواقع،
ذلك هو قول الحب.

(عن ديوانه: هذا هو حال الواقع ١٩٨٣م)

سيادة الحرية

من قال:
«هنا الحرية
تحكم وتسود.»
فقد أخطأ
أو كذب على نفسه.

* * *

الحرية
لا تحكم
لا تتسيد.

(عن ديوانه: أسباب القلق ١٩٨٤م)

بدلًا من التعليق

حتى الذي كتبتُ
في ذمِّ الحياة

كان من أجل الحياة،
حتى الذي كتبت
في مديح الموت
كان ضدَّ الموت.

(عن ديوانه: أمورٌ مستعصية ١٩٨٨م)

قرأتُ اسم هذا الشاعر لأول مرةٍ في حياتي بعد عدَّة شهور من وقوع كارثة النكسة المفجعة. وقعَت في يدي بمحض الصدفة إحدى المجلَّات الأدبية الطليعية التي كان يصدرها المتعاطفون مع اليسار ومع ثورة الشباب والطلاب الألمان والأوروبيين التي كانت في ذلك الحين — سنة ١٩٦٧م — قد بلغَت أوج اشتعالها وعنفوانها للخروج من فك التنِّين البيروقراطي والتسلُّطي ... كان اسم المجلَّة الصغيرة الفقيرة — على ما أذكُر الآن — هو «دواة الحبر»، وكان من بين محرِّريها — إلى جانب شباب الكُتاب الذين لم أسمع عنهم — عدد لا بأس به من أصحاب الضمير الإنساني والفني الذين حصل بعضهم بعد ذلك على أسمى الجوائز المرموقة ومنها جائزة نوبل. ووقَع بصري على قصيدةٍ عنوانها «اسمعي يا إسرائيل»، فشعرتُ بأنه ما زال في الدنيا من يرفع صوته احتجاجًا على الظلم والوحشية والهمجية. وضاعف من إعجابي وإكباري لصاحبها أن أعرف بعد ذلك أنه ينحدر من أصلٍ يهودي، وأن ذلك لم يمنعه لحظةً واحدة من الصراخ في وجه أبناء ديانته وجلدته، وإدانة جرائمهم — التي ربما شاهد بعض صورها البشعة في الصحف أو على شاشات التلفاز — على الرغم من تسبيح الغالبية العظمى من المثقفين في بلده وفي أوروبا عامة بحمد إسرائيل، وتبريرهم لفظائعها إلى حدِّ التقديس، وكأن الوقوف في صفها بالحق وبالباطل هو العلامة المسجَّلة على الثقافة والتحضر، وتوجيه أي نقد إليها هو الدليل الدامغ على المروق والكفر ...

نقلتُ القصيدة إلى العربية، وقدَّمتُ لها على عجَل ببعض المعلومات الشحيحة التي استطعتُ جمعها عن الشاعر الذي علمتُ أنه يعيش في المهجر في لندن منذ أن كان في السابعة عشرة من عمره وقبل اندلاع نيران الحرب العالمية الثانية بعامٍ واحد. ونشرت القصيدة في مجلة «الأدب» التي كانت لا تزال تكافح بشِقِّ الأنفس للاستمرار في الظهور بعد رحيل مؤسِّسها العظيم أمين الخولي. ولَّما كانت هذه القصيدة — التي نشرها الشاعر سنة ١٩٦٧م في ديوانه «معارك» وألَّبَت عليه عشرات النقاد وأججَت نيران عداوتهم له — لَّما كانت في تقديري وثيقةً أدبية وتاريخية حية، وشاهدًا عدلًا على صحوة الضمير الثائر

على الاضطهاد والقهر لوجه الحقيقة والحرية وحدهما، فإنني أستأذن القارئ في تقديم نصها قبل الحديث عن حياة صاحبها وخصائص شعره وفكره:

«عندما كنا مضطهَدين، كنتُ واحدًا منكم، فكيف أظل على انتمائي لكم، بعد أن أصبحتم تضطهدون غيركم؟/كان منتهى أملكم، أن تصيروا كالشعوب الأخرى، التي فتكَت بكم، وها أنتم الآن قد أصبحتم قتلةً مثلهم/لقد بقيتم أحياء، بعد أن ذهب الذين قسوا عليكم بضراوة، فهل ما زالت قسوتهم تحيا فيكم حتى الآن؟/ للمهزومين أصدرتم أوامركم: اخلعوا أحذيتكم، ومثل كبش فداء، سقتموهم أمامكم إلى الصحراء،/إلى جامع الموت الكبير/حيث نعال المصلِّين رمال/لكنهم رفضوا أن يوصَموا بالإثم الذي أردتم أن تلصقوه بهم/إن آثار الأقدام العارية على رمال الصحراء، ستبقى حية بعد أن تزول/آثار قنابلكم ودباباتكم ...»

يتَّحد الإبداع الشعري والالتزام السياسي والاجتماعي في شخص هذا «الإنسان والشاعر السياسي»[1] في وحدةٍ واحدة، لقد وقف على الدوام في صفوف البشر المقهورين والمضطهَدين أيًّا كانت جنسياتهم أو انتماءاتهم، وسواء كانوا قريبين منه أو بعيدين عنه، وذلك لمجرد أنهم بشر ولهم حق في شيء من الحرية والعدل والسعادة والإنصاف في حياتهم القصيرة المهدَّدة على الدوام بالظلم والشر والمرض والموت؛ لذلك كانت حياته معارك متواصلة مع أعداء الحياة والحقيقة، ومواقف صلبة وصريحة في مواجهة المستبدين والمنافقين والمتاجرين بالثورات ومشعلي نيران الحروب والصراعات الزائفة، وفي التصدي كذلك للصامتين الصابرين والمستسلمين الساكتين على زحف الطوافين وحمم البراكين ... لا عجب إذَن أن يكتسب عداوة الكثيرين من النقاد، بل من زملائه الأدباء والشعراء، وأن يقضي حياته — التي طالما ابتُلِيَت بالمرض وضنك العيش — في صراع لا يهدأ لحظة إلا لكي يندلع بعد لحظات، حتى جاءه الاعتراف في السنوات القليلة التي سبقَت موته، وانهالت عليه الجوائز العالمية والقومية التي حفزَت أعداءه السابقين على مراجعة مواقفهم المتجنية وإعادة قراءته وتقييمه بوصفه واحدًا من أهم الشعراء الألمان الذين رَدُّوا — بعد انتهاء

[1] يمكن في تقديري أن يُوضَع إريش فريد عن جدارة في صف شعراء المقاومة، بالمعنى الواسع والشامل لهذه الكلمة عند غيرنا أو عندنا: إلوار وأراجون وناظم حكمت ونيرودا، وإبراهيم وفدوى طوقان ودرويش والقاسم وزياد وأمل دنقل والبردوني والمقالح والوقيان ...

الحرب — للقصيدة السياسية اعتبارها، وتسلَّحوا — متأثِّرين ببريشت وأدبه الثوري الساخر — بأسلحة الشك والجدل والنقد الشجاع الذي لا يتردد لحظةً واحدة عن قول الحقيقة؛ لأن التردد ليس له إلا معنًى واحد وهو السقوط …

وُلِد إريش فريد في العاصمة النمسوية فيينا في عام ١٩٢١م. كان هو الابن الوحيد لعائلةٍ يهودية تتألف من أبٍ وأم وجد، ويبدو أن الظروف العصيبة في مسقط رأسه قد فتحَت عينَي الصبي على مآسي العذاب الإنساني، وربما دفعَته منذ تلك السن المبكرة على الانخراط في مشكلات عصره وزمانه حتى آخر حياته، وجعلَت منه ذلك الشاعر المناضل الذي لم يخفت صوته الشعري والنثري أبدًا في مواجهة الأحداث الدامية التي جرَّبها وعاناها واضطرته بعد ذلك إلى قضاء حياته في المهجر. فقد عايش عن قربٍ ذلك اليوم الرهيب الذي سُمِّي يوم الجمعة الدموي لعام ١٩٢٧م، والثورة الأهلية التي اندلعَت نيرانها في عام ١٩٣٤م وقضَت فيها حكومة «دولفوس» بإعدام عددٍ كبير من العمال، وتزايد مشاعر العداء للسامية في النمسا بعد استيلاء النازيين على الحكم في ألمانيا ثم بعد «ضم» النمسا إلى دولة «الرايخ» في الثالث عشر من شهر مارس سنة ١٩٣٨م. وأُلقِي القبض على الوالدَين فمات الأب على أثر استجوابه من قبل الجستابو، وماتت الأم بعد ذلك في أحد معسكرات الاعتقال، واضطُر طالب المرحلة الثانوية وهو في السابعة عشرة من عمره إلى الهرب مع جدته من وجه النازي واللجوء إلى لندن التي لم يغادر مهجره فيها أبدًا بعد ذلك، باستثناء المرات المتقطعة التي كان يسافر فيها إلى ألمانيا أو النمسا أو سويسرا أو الولايات المتحدة الأمريكية؛ تلبية لدعوة أو لحضور مؤتمر أو لمتابعة نشر كتبه ودواوينه. ويروي عنه ناشره الأوحد كلاوس فاجنباخ — صاحب دار النشر المعروفة باسمه في مدينة ميونيخ — أنه هاجر إلى إنجلترا وقد عقد العزم على أن يكون كاتبًا حرًّا، وأنه سُئل من أحد رجال الجمارك أو من أحد أعضاء اللجنة اليهودية للمهاجرين عن المهنة التي سيختارها في المستقبل فأجاب الصبي في ثقة واعتزاز بالنفس: شاعرٌ ألماني …

ويضيف الناشر أن «فريد» كان يتمتع منذ صباه بذاكرةٍ صورية ونصِّية حديدية؛ فقد كانت لديه القدرة الخارقة على استعادة ذكريات صباه وشبابه؛ في المذكرات التي دوَّنَها بكل مشاهدها وتفاصيلها بمنتهى الدقة، كما كان يحفظ عن ظهر قلب عددًا ضخمًا من النصوص الشعرية لشعراء يحبهم، من أمثال هيني وأولاند وهولدرلين وتراكل، فضلًا عن الحِكم والأغنيات الشعبية التي فاضت —كما يقال — من «الفم غير المغسول» للشعب البسيط، بل وصل به الأمر إلى حدِّ أن يحفظ نصوصًا نثرية مطوَّلة، ومن أمثلتها بعض

الحكايات الشعبية للكاتب فيلهلم هاوف الذي عُرِف عنه تأثره بالأدب الشرقي وحكايات ألف ليلة وليلة …

ذهب «فريد» إذَن إلى المهجر ومعه التصميم الأكيد على أن يعيش كاتبًا حرًّا ويكرِّس قلمه للدفاع عن المقهورين والمضطهَدين، ومحاربة العنصرية والفاشية والحرب والتسلُّح والظلم من أي اتجاه تهب منه الرياح المسمومة للأنظمة المستبدة والطغاة الكبار والصغار، حتى ولو كانوا من بعض نقاد الأدب الذين هاجموه بعد ذلك بضراوةٍ جارحة، واتهموا شعره بأنه شعر قتلة ومتآمرين، وشعر مهاجرين ملغزين ومخرِّبين …

تحايل اللاجئ الصغير على الحصول على لقمة العيش بطرقٍ شتَّى، بدءًا من العمل في إحدى المكتبات والقيام بأعمال أخرى مساعدة، حتى الانضمام في سنة ١٩٥٢م إلى هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) في برنامجها الموجَّه إلى «المنطقة السوفييتية» أو ألمانيا الشرقية السابقة (وقد واصل العمل فيه كمعلِّقٍ أساسي حتى تركه في سنة ١٩٦٨م بسبب اختلاف وجهات نظره السياسية عن وجهة النظر الرسمية لتلك الهيئة) وذلك بجانب المساهمة في الكتابة والنشر بالمجلات التي كانت تصدرها قوات الحلفاء بالألمانية في لندن — مثل المختارات ونظرة إلى العالم — ومتابعة ترجماته منذ بداية الخمسينيات عن الشعر الإنجليزي، وهي التي أثبت فيها موهبته الفائقة بترجمة أشعار ديلان توماس وسيلفيابلاث وت. س. إليوت مع ترجمةٍ جديدة لمسرحيات شكسبير، وقبل هذا كله بقصائده الغزيرة المتوالية (التي كان يكتبها — على حد قوله — كما تلد الأرنبة صغارها، وبلغَت في مجموعها حتى سنة وفاته ثلاثين مجموعة شعرية …) وقد بدأ في نشرها منذ سنة ١٩٤٤م عندما صدرَت «قصائده الألمانية» التي هاجم فيها الفاشية، ثم كان من أهمها وأروجها بعد ذلك مجموعته الشهيرة «وفيتنام و…» التي نُشِرَت متفرقة في صحف ومنشورات عديدة قبل أن تظهر في ديوانٍ مستقل عام ١٩٦٦م وتثير عليه عاصفةً عاتية من النقد الجارح الكاسح — كما سبق القول — الذي لم يمنع خمسة عشر ألف قارئ من الإقبال على قراءته رغم أنه كان مجهولًا أو شبه مجهول في بلده وفي ألمانيا،[٢] وربما كان أحد الأسباب التي ساعدَت على شهرة هذا الديوان أنه كشف الأقنعة عن حقيقة تلك الحرب القذرة

[٢] لم تستطع هجمات النقاد أن تؤخر الاعتراف الدولي والمحلي بشعر فريد وأدبه؛ ففي عام ١٩٧٧م تلقى الجائزة الدولية للناشرين، وفي الثمانينيات انهمرَت عليه الجوائز الأدبية لمدينة بريمين ودولة النمسا وجائزة بوشتر المرموقة …

التي دأب الأمريكيون على تعمية صورتها وإخفاء تفاصيل الفظائع التي ارتكبوها فيها، وأُتيحَ للشاعر أن يطلع عليها أثناء عمله في الإذاعة الإنجليزية السابقة الذكر، كما ساعد كذلك على رواج الكتاب أن الشاعر نفسه قرأ بعض قصائده قبل نشره بسنوات ثلاث في أحد اجتماعات «جمعية ٤٧» الأدبية التي انعقدَت في برينستون بالولايات المتحدة، وذلك تحت إلحاح بعض النقاد والأدباء الأمريكيين، فهُوجِم هجومًا بشعًا من بعض شباب تك الجمعية، وعلى رأسهم الروائي الشهير جنتر جراس الذي كان في ذلك الوقت أمريكيًّا أكثر من الأمريكيين أنفسهم، وترتب على نشر الكتاب أن هاج أعضاء الحزب المسيحي الحاكم وماجوا، ودمغوا «المنشَق عن اليسار» و«الشاعر المزعوم» بأشنع الصفات، وبلغ الأمر حدَّ المطالَبة بإحراق شعره، وحذف قصائده من الكتب المدرسية التي قُرِّرَت على التلاميذ في منطقة بافاريا …

وجاءت بعد ذلك، وبعد مشاركة الشاعر في ثورة الطلاب والشباب في أواخر الستينيات، وهجومه على السياسة الإسرائيلية بعد نكسة يونيو، واستنكاره لمواقف الشرطة الألمانية من مجموعات الإرهابيين والفوضويين في أوائل السبعينيات (مثل جماعة بادر ماينهوف وغيرها)، وهجماته الجدلية الساخرة على اليساريين الحرفيين، الذين اعتبروا أنفسهم الورثة الوحيدين لنصوصٍ قدَّسوها ودأبوا على ترديدها والمحافظة عليها شأن حراس الجثث والمومياوات، بعد كل ذلك النشاط الذي لا يكلُّ ولا ييأس جاءت في سنة ١٩٧٩م مجموعته الشعرية «قصائد حب» التي لقيَت نجاحًا مذهلًا وبِيع منها — كما قال ناشره الأوحد — ثلاثمائة وخمسون ألف نسخة، على الرغم من الحملات النقدية الشرسة التي وصفته — كما سبقَت الإشارة إلى ذلك — بالمهاجر الملغز وشاعر القتلة … هل كان السرُّ في نجاح هذا الديوان هو خراب الساحة العاطفية في تلك الفترة القاسية المشحونة بثورات الشباب والفوضويين والدعوة لإعادة التسلح والهجوم الضاري على الاشتراكية أثناء الحرب الباردة؟ لن نستطيع أن نحدد سببًا واحدًا؛ فالأهم من ذلك أن الشاعر السياسي قد قدم في قصائد الحب مجموعة من أرقِّ وأصدق أشعار الحب في الأدب الألماني كله …

«إن المهمة الكبرى للفن هي محاربة الاغتراب …»

والواقع أن أي محاولة لتبسيط فن «فريد» الشديد التركيب، الدائب النقد والمراجعة لذاته ولعصره المتوتر، الممعن في تجاربه وألعابه اللغوية — لا سيما للغة الحياة اليومية إلى حد نحْت كلماتٍ عجيبة لاذعة — والمستفيد من تيارات عصره وجمالياته الشعرية الحديثة (كما تجلَّت في الشعر المجسَّم أو الملموس، والشعر الملغز أو الهيرميتيكي، والقصيدة

الوثائقية، وتضمين النصوص الكلاسيكية والحديثة (على طريقة المونتاج) ومعارضتها باستمرار) الواقع أن كل هذا يمنعنا من حصر دَوره الفني في إطار الشعر السياسي الملتزم وحده بدلًا من وضعه بكل تجلياته النثرية والشعرية في دائرة ما أُحب أن أسمِّيه «شعر المقاومة» بالمعنى الشامل الرحب لهذه الكلمة المعبرة عن مهمة الشعر والأدب الحقيقي منذ أن وُجِد شعر وأدب ...

لقد حدد «فريد» منذ البداية مهمة حياته في السيطرة على مشاكل عصره وأوهامه وأكاذيبه عن طريق الكتابة، أو بالأحرى حتمية الكتابة، ضد الرعب والظلم والتعصب والكذب والاضطهاد والاستبداد ... وعانى هو نفسه في سبيل ذلك ألوانًا من الظلم والتعذيب لم يكن أقلها وطأة ذلك الهجوم النقدي الشرس الذي تعرض له طوال حياته المنتجة، وكم عبَّر عن ألوان العذاب وسوء الحظ التي لقيها خلال رحلته الطويلة التي قضاها في مطاردة الظلم، بطريقةٍ تمزج بين دمعة العين وابتسامة الشفتين، ولكنها لا تتخلى أبدًا عن الإحساس بالرضا وبتأكيد الأمل أو بالأحرى رده إلى الذين يئسوا من الأمل ...

اسمعه وهو يقول عن أنواع العذاب وعن عجزه حياله من قصيدة له بهذا العنوان (١٩٧٧م):[٣]

> «هذا يتعذب بنجاحه وثرائه، وذاك يتعذب بقوته وسلطته، وأنا أتعذب بالنظر إليهما كما يتعذب النهار بزحف الليل. هذا يتعذب بسبب حبه، والآخر يتعذب ببؤسه وفقره، وأنا أتعذب بالتفكير فيهما كما تتعذب الحياة بالموت الوشيك. هذا يتعذب بجشعه وطمعه، وذاك بتلذذه واستمتاعه، وأنا بعجزي عن مساعدتهما، كما يتعذب القلب بالقفص الصدري ...»

لقد عاش «فريد» وأبدع لهدفٍ واحد هو تحقيق مهمة حياته، وقوام هذه المهمة كما حددها في قصيدة بهذا العنوان (١٩٨٣م) هي مطاردة الظلم حيثما أحس بوجوده:

> «أن تلهث وتتعثر وأنت تطارد الظلم كما أفعل، شيء يمكن أن يملأ نفس أي إنسان بالرضا العميق، ولَّما كنتُ أحس به دائمًا في الجو وأضعه على الدوام

[٣] راجع لاريش فريد، قصائد، نشرها وعلَّق عليها ناشره الأوحد كلاوس فاجنباخ، دار كتاب الجيب الألمانية، ميونيخ، الطبعة التاسعة، ٢٠٠١م، ص٥٨، ١٠٣، ١٠٧.

نصب عيني، فقد يساعدني ذلك على اتِّقاء شره في الوقت المناسب، أضف إلى ذاك سمعتي الطيبة التي اكتسبتُها كواحد من طلائع المكافحين للظلم، هذه السمعة الطيبة هي في الحقيقة شيء له قيمته ووزنه، وسوف تظل مرتبطة باسمي لوقتٍ طويل، ولهذا فأنا أشعر شعورًا حقيقيًّا بأنني مدِين للظلم بالشكر الجزيل، وماذا كان يمكنني بدونه أن أفعل بالبقية الباقية من حياتي؟»

هل كان من سوء حظه أم من حُسنه أن يلقى ما لقي من ظلم واضطهاد وهو يطارد الظلم والاضطهاد؟ لا شك أنه قد استطاع — بلغة الجدل — أن يقوم «برفع» سوء الحظ عن طريق التعبير عنه بكلماتٍ شعرية مفهومة ومتسقة ومؤثرة على كل من يقرؤها، ولا بد أنه اكتشف في النهاية أن التعبير عن سوء الحظ تعبيرًا شعريًّا جميلًا ومؤثرًا هو في حد ذاته نوع من الحظ السعيد …

هانز ماجنوس إنسنز برجر (١٩٢٩م–...)

نعاس

دعني أغفو الليلة في حضن القيثارة،
قيثارة هذا الليل المبهورة،
دعني ألتمس الراحة
في ألواح الخشب المكسورة،
دع كفيَّ تنامان على الأوتار،
دع كفيَّ المدهوشَين،
دع الخشب العذب
ينام،
ودع أوتاري،
ودع الليل
يرتاح قليلًا فوق مفاتيح العزف المنسيَّة،
دع كفيَّ المكسورَين،
ينامان
على الأوتار العذبة
في الخشب المندهش المبهور.

وُلِد الشاعر والكاتب النقدي الساخر وصاحب المقالات والدراسات الأدبية المتنوعة سنة ١٩٢٩م في كاوفبويرين (محافظة الألجوي) أُلحِق قبل نهاية الحرب العالمية الثانية (في سنتَي ١٩٤٤ و١٩٤٥م) بفرق العاصفة ولم يستطع أن يتمَّ دراسته الثانوية إلا بعد

الحرب. درس علوم الأدب والفلسفة والأدب الألماني في جامعاتٍ مختلفة هي هامبورج وفرايبورج وباريس وإرلانجن التي حصل منها في سنة ١٩٥٥م على الدكتوراه برسالة عن فن الشعر عند الأديب والشاعر الرومانسي كليمينس برنتانو (١٧٧٨–١٨٤٢م)، ثم اشتغل فترة بالإشراف على القسم الأدبي بإذاعة الجنوب الألماني في مدينة شتوتجارت، والتدريس كأستاذٍ زائر في المدرسة العليا للفن التشكيلي في مدينة أولم، وعاش سنواتٍ طويلة من حياته — ولعله ما يزال يعيش — متنقِّلًا بين النرويج وألمانيا وإيطاليا؛ متفرغًا للكتابة الحرة والمساهمة في كثير من المجلات والصفحات الأدبية، شارك في سنتَي ١٩٦٠ و١٩٦١م في لجان القراءة بإحدى دور النشر الكبرى في مدينة فرانكفورت، كما شغل في هذه المدينة نفسها من سنة ١٩٦٤م إلى سنة ١٩٦٥م كرسي «فن الشعر» المشهور في جامعتها، وانتقل إلى برلين وأسس منذ سنة ١٩٦٥م مجلة «الكراسة: كورسبوخ» التي ظل يشرف على تحريرها حتى سنة ١٩٧٥م، ثم أسس كذلك المجلة الشهرية «عبر الأطلنطي: ترانس أتلانتيك» في سنة ١٩٨٠م. أقام في كوبا فترة من الوقت بين سنتَي ١٩٦٨ و١٩٦٩م، كما أقام في نيويورك من سنة ١٩٧٤م إلى سنة ١٩٧٥م، وكان قبل ذلك كله قد حصل في سنة ١٩٦٣م على إحدى الجوائز الأدبية المرموقة، وهي الجائزة التي تحمل اسم الكاتب المسرحي الرائع جورج بشنر (١٨١٣–١٨٣٧م) وقد زار القاهرة — إن لم تخني الذاكرة — حوالي سنة ١٩٦٦م، وقرأ في معهد جوته بعض قصائده المتفاوتة بين الاستفزاز الشديد والرقة المتناهية.

تميز إنسنز برجر بنزعته السياسية الحادة — إلى درجة العدوانية! — ونقده المرير للمجتمع الحديث والحياة الحديثة والمعاصرة (سواء على مستوى العالم أو على صعيد بلاده منذ عهد أديناور وفترة «المعجزة الاقتصادية» المزعومة التي قامت على أكتاف المدِّ الرأسمالي المتوحش والتبعية المهينة والمستمرة إلى اليوم للولايات المتحدة وسياساتها الاستعمارية والتسلطية المجرَّدة من أي إحساس بالعدل أو بتفهم نفسيات الشعوب في العالم الثالث) وهو يركِّز هجومه اللاذع على الطبقة الوسطى الخاملة المتبلدة، ويوحي معظم شعره بالتأثر بطرفَين متضادَّين إلى حدِّ التناقض؛ بفن الشاعر المجدِّد جوتفريد بِن (١٨٨٦–١٩٥٦م) الذي تغلب عليه العدمية والشعور الفياض بالألم والعذاب الكوني، وبجدلية الشاعر والكاتب المسرحي برتولت بريشت المتميزة بالسخرية والعدوانية تجاه الأوهام البرجوازية والتزييف الرأسمالي لوعي الرجل الصغير أو الإنسان العادي … وهكذا نجد «إنسنز برجر» يشكك في التقاليد الشائعة والأفكار السائدة والعواطف الحماسية السخيفة ويحمل عليها حملاتٍ موجعة على أمل أن يُقلق من يُسمَّون بأوساط الناس، وأن يُثير

في نفوسهم التقزُّز من أنفسهم أولًا، ومن الحياة الغبية التي يحيَونها أو قل يقضونها في الأكل والنوم والتناسل والجبن والنفاق وتصديق أكاذيب «المسئولين» والأوهام التي يروجونها باستمرار ... وقد مرَّ الشاعر حتى منتصف السبعينيات بأزمة شكٍّ قاسية في قدرة الأدب عمومًا على التأثير على الرأي العام أو تغييره تغييرًا ملموسًا، ولذلك اشتبك في معارك طويلة مع الواقع المريب في بلاده وفي العالم أجمع، ومع وسائل الإعلام والنزعات الرأسمالية والاستعمارية مستخدمًا لهذا الغرض كل السبل المتاحة في النشر والكتابة بما فيها الكتابة عن القضايا السياسية واللجوء إلى الوثائق والصور والإعلانات والإحصائيات ... إلخ لفضح الزيف المستشري وتعرية أقنعته القبيحة ... ولكنه لم يلبث أن رجع للكتابة الأدبية الخالصة في منتصف السبعينيات وراح يفضح ما يُسمَّى «بجدل التقدم والتنوير» (متأثرًا على الأرجح بمدرسة فرانكفورت النقدية وبالكتاب المشهور لأدورنو وهور كهيمر عن جدل التنوير ...)

ولهذه الفترة من حياته تدِين بعض أعماله مثل: ضريح (سبع وثلاثون قصيدة قصصية من تاريخ التقدم) غرق — سفينة — التيتانيك (كوميديا) وجنون الاختفاء، ثم عاوَده طبعه النقدي الحاد الممتزج بالسخرية والدعابة الباردة، وإحساسه الجمالي المرهف بالشكل الفني — الذي يعتمد كثيرًا على أسلوب التضمين والمونتاج واللصق والتوثيق — وانعكس هذا كله على مجموعاته الشعرية المتأخرة التي يتناول فيها الواقع، كما يتناول نفسه أيضًا، من منظوراتٍ مختلفة ومستوياتٍ لغوية متنوعة في محاولةٍ دائبة للمعرفة ومعرفة الذات على وجه الخصوص ...

من أهم مجموعاته الشعرية وأعماله المسرحية والأدبية «دفاع الذئاب» (١٩٥٧م) و«لغة البلد» (١٩٦٠م) و«قصائد» و«كيف تنشأ القصيدة» (١٩٦٢م) و«قصائد» (من ١٩٥٥م إلى ١٩٧١م) و«ثلاث وثلاثون قصيدة» (١٩٨١م) و«القصائد» (١٩٨٣م) و«صديق البشر» (ملهاةٌ مقتبَسة عن ديدرو ١٩٨٤م)، و«عدو البشر» (عن موليير ١٩٧٩م)، و«قصائد» (من ١٩٥٠ إلى ١٩٨٦م) و«آه يا أوروبا» مشاهدات من سبع بلاد، مع خاتمةٍ ترجع لعام ٢٠٠٦م (١٩٨٧م) و«الاعتدال والوهم» مجموعة قصص (١٩٨٨م) و«قداس جنائزي على امرأة» قصة أوجسته يوسمان مع كليمنس برنتانو (١٩٨٨م) و«روبرت الطائر» قصائد ومناظر ومقالات (١٩٨٩م) و«موسيقى المستقبل» (١٩٩١م) و«الابنة هواء» مسرحية عن الكاتب الإسباني كالديرون دي لا باركا (١٩٩٢م) و«ظل ديدرو» طرائف ومناظر ومقالات (١٩٩٤م) و«الكشك» قصائد جديدة (١٩٩٥م)

و«ليسقط جوته!» اعتراف بالحب وقداس جنائزي لامرأة رومانسية، معركة حب في سبع عبارات (١٩٩٥م) و«ابن أخ فولتير» (مسرحية ١٩٩٦م) و«زكزاك» مقالات (١٩٩٧م) و«أخف من الهواء» (١٩٩٩م) و«دعوة لجهازٍ آلي للشعر» (أوتومات ٢٠٠٠م) والجدير بالذكر أن الشاعر قد نشر عددًا من المختارات الشعرية الهامة، لعل أروعها هي المجموعة التي نشرها في شبابه تحت عنوان «متحف الشعر الحديث» (١٩٦٠م) أضف إلى كل ما سبق مترجماته لعدد من الأعمال المسرحية لمؤلفين مختلفين مثل سيزار باييخو ووليم كارلوس وليامز ولارز جوستافسون وبابلونيرودا وغيرهم …

هورست بينيك (١٩٣٠م–...)

علامات وعبارات

دخانٌ في الجو،
أو نارٌ في البحر،
أو صاعقة في الغابة،
تلك علامات الأمس
نسيناها،
لا أحد يراها،
نتحدث كلٌّ منَّا للآخر
بالكلمات،
أو بعبارات،
أو بدخان،
أو نار،
مجموع الكلمات عبارة،
من مجموع عبارات تتكون لغة،
نتحدث
مسجونين
داخل لغة،
نتحدث
ونقيم الواحد بجوار الآخر
في الظلمة،
والطحلب ينمو فوق الأفواه ...

وُلِد هذا الشاعر والكاتب في مدينة جليفتس في منطقة شليزيين أو سيلزيا الواقعة على جانبَي نهر الأودر.

عمِل فترةً قصيرة مساعدًا وتلميذًا للشاعر والكاتب المسرحي الشهير برتولت بريشت في فرقته المسرحية ومسرحه المعروف في برلين الشرقية، ثم أُلقِي القبض عليه في سنة ١٩٥١م وتم اعتقاله في معسكرات العمل الرهيبة في سيبيريا حتى أواخر سنة ١٩٥٥م ...

هرب من ألمانيا الشرقية السابقة إلى ألمانيا الاتحادية، وعمل منذ سنة ١٩٥٥م في دار الإذاعة بمدينة فرانكفورت (على نهر الماين) ثم الْتحق في سنة ١٩٦١م بدار نشر الجيب في مدينة ميونيخ حيث لا يزال يعمل في فحص المخطوطات والكتب المقدَّمة لهذه الدار ...

وهو شاعر وكاتب يتميز بلغته البسيطة المقتصدة الخالية من أي انفعالٍ ساخن أو عاطفية محمومة (مما يدل على أنه يحقق شرطًا جوهريًّا من شروط الكتابة الحديثة والشعر الحديث!) وتدور كتاباته حول الدعوة للمحافظة على ماهية الإنسان الحقة، وصونه من التمزق والدمار والخراب في مهب أعاصير العصر، والإبقاء على حريته الباطنة في مواجهة الأخطار البشعة التي تهدد البشرية كلها في أيامنا (التي أصبح فيها اندثار الجنس البشري من على سطح الأرض قضيةً ملحَّة تشغل بال البقية الباقية من أصحاب الضمير المهتمين بمصير الإنسان ...)

من كُتبه ودواوينه الشعرية كتاب «أحلام سجين» (١٩٥٧م) وهو مجموعة من القصائد والخواطر النثرية، و«قطعٌ ليلية» (١٩٥٩م) وهو مجموعة قصصية، و«أحاديث مع أدباء» (١٩٦٧م) وهي مجموعة حوارات قام بها مع عدد من الشعراء والكُتاب ...

جيزيلَّا كرافت (١٩٣٦م–...)

ذات ليلة ... في الزمان ... قصائد من جزيرة كريت

خزف (١)

نثار ركام،
ونثار كلام،
إطراق حمار،
حقل الزيتون سلام،
هذا ما تعطيك اليوم
ساعة نجم
في عز نهار ...

خزف (٢)

لو كنا أخلصْنا الجهد
وسوَّينا معًا الفخار
كما فعل القدماء
لوجدْنا أوعية تكفي
لاستيعاب الحظ المقسوم من الأقدار،
بينا نجلس محنيين
وفي أيدينا شققة طين
تلتفُّ تدور،
يتسرَّب منا الحظ المقدور

خلف الظهر
في جوف الأرض المكنون.

باخيا آموس[1]

بيوتٌ ستة،
أو خمسة،
نافذةٌ يتحدَّر منها الضوء،
ينعكس عليها ظِل البطل
الجالس في كرسيِّه ...
البطلة تحمل كأسًا،
تمتدُّ ذراعه
— في آخرها تتوهج عين السيجارة —
وتحاول أن تلمسها ...
خلف الأسطح
في الجهة الأخرى
تنزلق الزُّهرة[2]
خلف حواف الجبل المسنون
وبقية سطح العالم
يُظلم في إبطاء ...

حلم الخبز

في الحلم
رأيت الدجال
— المسخ الأعور —

---

[1] بقعةٌ صغيرة على الساحل الشمالي لجزيرة كريت ...
[2] أي كوكب الزهرة (فينوس) ...

يغويني:
الصخرة كانت منذ القِدم
بلَون الخبز
فصارت خبزًا،
فوق الصخر
على المنحدر
استلقيتُ
على جنبي الأيمن
لان الصخر،
عندئذٍ صار الجنب الأيمن خبزًا،
بينا بقي الأيسر إنسانًا،
واستيقظْت ...

كاتو زاكروس[٣]

فتات معابد
في فم حوت،
وتعوم كريت
نحو الشرق،
إن هلَّ الصبح
شهقَت في الصدر
ريح الأنفاس،
تنساب الشمس
بين الأسنان
من قلب كريت

[٣] هي منطقة الحفائر المينوية — نسبة لمينوس الملك الأسطوري لجزيرة كريت — وتقع على الجانب الشرقي للجزيرة ...

يمتدُّ لسان
ترعى الأغنام
يصعد إنسان
يلهث عطشان
يسعى للظل،
والظل يفكر:
هل هذا القصر
هو بيتي العامر
في الزمن الغابر
لَمَّا أن غِبْنا
في جوف الحوت؟
كاتو زاكروس
ماذا يتبقى
إلا الأحجار
تسحقها سحقًا
قدم الأقدار؟ ...

أميرة مينوية

أميرتي
أميرتي الصغيرة:
أين كنتِ بين أكوام الحجارة؟
أين كان ملعبك؟
هل كنتِ تملكين دمية؟
وهل ربطتِ في هذا العمود جروًا
هذا العمود الأخرس الذي
يرتفع الآن قليلًا
فوق سطح الأرض
ليستثير حزن عالم الآثار؟

وما الذي صنعتِ
حين أطلقوا النيران؟
هل أرسلوكِ يا ترى للنوم
وهل حكَت لك الحبيبة العجوز
هل حكَت لك المربية
حكايةً من سالف العصور والأيام
من زمن الحجارة القديم؟
في سالف الزمان
لم يكن الإنسان
قد زرع السفوح والوديان،
واكتشف الإنسان أن الشاة
تذهب حيث شاءت الرعاة
وأنها طيبة وتعشق السلام والحياة،
ترى أكانت أمك المليكة
تحنو عليك
أو تهديك قبلة المساء
حين تعود في الأصيل من مذبحة الثيران
وحفلة الطقوس والقربان؟
أم عذبتكم هذه الأفكار
— وما تزال تملأ الرءوس والأسفار —
عن حكمة التراث والأيام
والفلسفة القديمة؟
وما الذي قد كنتِ يا ترى ستفعلين
يا أميرتي الصغيرة المروَّعة
بعد مرور هذه السنين
— وهي تُعدُّ بالألوف أربعة —
وبعد حيرة الفؤاد والضمير
عن غاية الإنسان والمصير؟
هل كنتِ يا ترى ستدهشين

إذا عرفتِ أن الناس لا تزال
تجوس بالأقدام فوق موضع يُقال
إنه كان قديمًا مهجعك
بأعينٍ مبتلة
بأدمعٍ تشبه أدمعك؟
أميرتي الصغيرة
إني أنا الحاضنة الجديدة
أروي لك الحكاية المثيرة
عن طُرق المستقبل البعيدة،
حكاية من زمن الأسمنت،
أو زمن الذرَّة والكوبلت،
وصدِّقيني يا أميرتي
فسوف تعجَبين حين تعرفين
أن كلَينا ميِّت
ولن يقاوِم،
هذا هو السرُّ الذي
يعقد بيننا عُرى التفاهم،
فلْتحرصي هذا المساء
أن تكوني عاقلة!

خزف (٣)

ينهمر اليوم
ورق الزيتون
من فوق الصخر،
آذان حمير
تهرب في ذعر،
ومياه البحر
تصعد كبخار

من حلق السمك،
ونساء الدير
يبذرنَ الحب
والحب غبار،
في الكون فراغ
ومُحال أن
يملأه شيء ...

جزيرة التمساح[٤]

نيزوس ديا ...
تمساحٌ يحرس
أمنيسوس[٥]
بينا مينوس
قد غادر قصره
من زمنٍ غابر.

* * *

نيزوس ديا
تمساحٌ نائم
يختلس النظرة
للطَّلل الجاثم

---

[٤] تقع جزيرة نيزوس ديا الصخرية بالقرب من الساحل الشمالي لجزيرة كريت، وهي تشبه شكل التمساح، ويقال إن قصر الملك الأسطوري مينوس كان يقع في كنوسوس بالقرب من هيراكليون، وأن أحد أبنائه الثلاثة — وهو سار بيدون الذي يرِد ذكره في القصيدة — كان يدير شئون حكمه من قصره في ماليا التي تبعد ساعة سفر إلى الشرق من هيراكليون، والتمساح هنا يختلس النظرات للبقايا الباقية من أطلال ذلك القصر ...

[٥] هو ميناء أمنيسوس القديم الذي يقال إن أوديسيوس (أو عوليس بطل الأوديسة لهوميروس) قد نزل به في أثناء مغامرات عودته إلى وطنه في إيثاكا ...

في «ماليا»
لكن الوقت
قد مرَّ وفات،
وسار بيدون
انقرض ومات،
نيزوس ديا ...
وطيور النورس
تبني الأعشاش
في الصخر الأخرس.

* * *

عوليس عاد
للوطن الأم
ألقاه الْيَم
من زمنٍ باد.

تغيير في البرنامج

أردتُ أن أبني رفًّا للكتب
لكنني بنيتُ بيت شعر
فيه مكانٍ لمئات الكتب ...

حديثٌ بين درويش وقطة

يسكنان أحد أحياء مدينة كانكور تازان التركية

– يا قطة فيمَ الفكر؟
– فيم تفكر يا درويش؟
– يا قطة إني جائع.
– وأنا مثلك جائعة يا درويش.
– يا قطة نزل المطر علينا.

– أنا لن أهرب يا درويش.
– الله كبير يا قطة.
– يا درويش مخدتك ستبتل!
– يا قطة ... أترانا موجودين؟
– شيء محتمل يا درويش.
– دافئة يا قطة أنت.
– يدك كقطعة جلد يا درويش.
– يا قطة جلدك يشبه لمسة كفِّ الله.
– من يدري إن كان الله تعالى نمرًا يا درويش.

سارة

عندما يأخذني الفكر لسارة[٦]
تصبح الأحجار أحجارًا نفيسة،
والرجال
نبلاء طيبين،
ربما لم تك إلا امرأةً مثلي ولكن
طالما أني لا أعرفها
فالذي يكسو ظهور القطط الحلوة
في حجرتها جلدٌ مفضَّض،
والذي يسكن في الموقد تنِّينٌ مذهَّب،
إنه يُصلح كراساتها
وعلى الأسطر يذرو الرمل
والرمل مشعٌّ كالشهب،
بينما تصنع شايًا
مثلما أفعل بعد الظهر
في يومٍ رتيب مكتئب.

[٦] هي الشاعرة الألمانية المعاصرة سارة كيرش (١٩٢٩م–...) وصديقة الشاعرة جيزيلا كرافت.

يومٌ بلا شعر

تغفو الورقة،
الجُمل عنيدة.

* * *

تنثر مِلحًا،
تُصغي لحديثٍ في استرخاء،
تُصلح وضع النظارة،
تتطلع نحو البحر
— ما زال البحر هو البحر —
وعلى بالك يخطر شيء،
شيء فيه جديدٌ بكر،
لكن ما أكثر من قالوه
ومن كتبوه؟

* * *

الورقة ما زالت تغفو
بيضاء مدببة الطرف،
وتنتظر
كما ينتظر الضيف.[٧]

النهاية

أقرب مما تتصور،
تتلوَّى تحت خيوط السجاد،
تدهم أحد الجيران

[٧] تذكرنا هذه القصيدة بما يُروَى عن الشاعر الرمزي الكبير «مالارميه» من أنه كان يقضي الأيام والليالي الطوال محدِّقًا في ورقةٍ بيضاء وعذراء موضوعة أمامه، كأنما ينتظر أن تهبط عليه كلمات في مثل نقائها وعذريتها وعدميتها المطلقة الخالصة من كل أثر مادِّي أو حسِّي …

ممن يسكن غير بعيد عنك
بين ثلاثة جدران،
يلتهم الخبز المزوج بقطعة جبن،
وتداهمه فجأة
ضوضاءٌ في منطقة القلب
تشلُّ حراك الأسنان،
كان بإمكانك أن تتفاهم معه
حول الشمس وقيمتها
— لا حول الفكر وقيمته —
إذ إنك أيضًا تعرف لغة البطن،
وكان كذلك بالإمكان
أن تأكل نفس الخبز المزوج بقطعة جبن،
لكن الرجل المجهول
كان يقول:
كل الأشياء سواء،
ولْيأت القدَر المقسوم بما شاء،
أما أنت فتعني شيئًا آخر:
الآتي أفضل مما كان،
ولهذا فالأفضل لي
أن أمسك هذي الورقة بين يدَي
لكي أقرأها في إمعان،
هذا هو رأيك لكن
هل هو حقًّا
أفضل ما في الإمكان؟!

غسق

اقرأ لي حدوتة،
ابقَ معي، عاونِّي

في تأويل كتاب الليل،
وقلِّب صفحات الغاب،
اقرأ لي أسرار الأحرف في الأخشاب،
أسمعْني أخبار الريح،
وأنباء العملاق
البطل المنتصر الغلاب،
سأضيء برفق
شمعة هذا القمر
وراء التيجان.

* * *

اقرأ تحت الضوء،
اقرأ دربي،
سافِر مع سطر الريح
إلى نقطة عش،
اقرأ لي حدوتة ...

صلواتك

صلواتك ...
صلوات سنابل قمحٍ للأمطار،
صلوات الموقد يتضرع أن تحرقه النار،
صلوات الخبز ليُهضَم في الأحشاء،
صلوات السمك الجائع لصفاء الماء،
صلوات الماء الحالم بالأسماك،
صلوات التائه في الغيبوبة للأنفاس،
والأنفاس إلى التائه في الغيبوبة،
صلوات القيد إلى السجَّان
ليفك قيود الإنسان.

ذات ليلة ... في الزمان

ذات ليلة
في الزمان
بعد أن تمضي الحياة،
بعد كل الظلمات الكالحة،
والظهيرات المخيفة.

* * *

ذات ليلة
في سنا الضوء الحنون،
عندما لا تخجل الأرض الرءوم
من خطاياها الصغيرة،
حين لا تزفر بالريح العنيفة،
لا ولا تغرق في الوحل السنابل،
حين لا تقصف أشجار الفواكه
بالبرد.

* * *

ذات ليلة
عندما تغفو الأعاصير
مع الأسماك في البحر
بأحضان السلام،
ويرى قرص القمر
وهو ينمو في سكون،
ويسوِّي شعره الماء
على سطح البحار،
عندما تصحو وأصحو
لحظة خالدة مثل الأبد،
ونكون
أنت ما بين يدَي

وأنا بين يدَيك
تتلاقى نظرات في العيون،
ذات ليلة
في الزمان
عندما تبدأ في صمتٍ حياتي وحياتك
دورة أخرى جديدة
في المسافات البعيدة ...

رأيتها لأول مرةٍ في صيف ١٩٧٦م، شقراء، طويلة جدًّا، ذات وجهٍ أبيض شاحب كأن بشرته من الشمع، تطل من عينَيها الطيبتَين الشديدتَي الضيق نظرةٌ صامتة وباردة كنظرة الحكماء القدماء أو النسَّاك المعتزلين. كنا — أخي الكبير الكريم يوسف الشاروني وأنا — ضيفَين على بلدية برلين في إطار برنامج الأدباء والفنانين الأجانب الذين تستضيفهم المدينة كل عام ولا يطلب منهم أكثر من إقامة معرض لأعمالهم أو حفل لموسيقاهم أو قراءة لمختارات من قصصهم وأشعارهم في أكاديمية الفنون، وكان من الطبيعي أن أزور الجامعة التي درسَت بها حوالي السنتين قبل ذلك بخمسة عشر عامًا، وأن أتَّصل بالأستاذ العظيم والمستشرق الصديق للعرب والراعي لأبنائهم الدارسين في معهد العلوم الإسلامية الذي كان يتولى في ذلك الوقت شئون عمادته، وهو الدكتور فريتس شتيبات الذي رعاني وغمرني بفضله ونبله وعلمه وكرمه قبل ذلك وبعد ذلك وحتى اليوم الحاضر (شفاه الله وعافاه من المرض اللعين العنيد الذي ألزمه بيته وكبَّل بقيوده أمواج نهره الجيَّاش الذي طالما تدفق عليَّ وعلى غيري بالخير والحب الفياض بلا حدود ...) ودعانا الأستاذ الكبير لإقامة «قاعة بحث» عن تطور القصة العربية والمصرية من الخبر والمقامة والمقالة القصيرة حتى وصلَت إلى حالتها الراهنة عند رُوَّادها وأعلامها المعاصرين، في قاعة البحث هذه رأيت الشاعرة «جيزيلا كرافت» لأول مرة، ثم توالت اللقاءات في المعهد العتيد أو في مسكنها الذي دعَتنا إليه لنقرأ على أصدقائها وزملائها من الشعراء والفنانين والدارسين شيئًا من قصصنا القصيرة التي وُصفَت آنذاك بأنها تعبيرية أو بأنها سريالية ثورية ... وعرفتُ أنها درسَت التركية وآدابها الحديثة في قسم اللغات الشرقية بالجامعة، وأنها حصلَت على شهادتها في الدكتوراه برسالةٍ عن خلق العالم ورموز الحيوان عند الشاعر التركي فاضل حسنود أغلاركا، ونقلَت إلى لغتها عددًا من الآثار الأدبية للشاعر أراس أورن، وملحمة شعرية لناظم حكمت هي ملحمة الشيخ بدر الدين، وبعض القصص لعزيز نسين وغيره من

الأدباء الأتراك المتميزين، والأهم من ذلك كله أنها شاعرة تكتب وتنشر القصائد والتمثيليات الإذاعية، وتشارك في الحياة الأدبية في بلدها ومدينتها، ويرتبط اسمها عند الكثيرين باسم صديقتها الشاعرة — الأسعد منها حظًّا والأكثر شهرة! — وهي سارة كيرش، وتحلم وتخطط لمشروعات وأعمال شعرية وروائية ومسرحية ولذكريات ومذكرات تدخل في أدب الرحلات، وقد تفضَّلَت بعد ذلك بعامَين بإهدائي ديوانها الأول «ذات ليلة في الزمان» الذي أُتيحَ لي أن أعكف على قراءته في ليل صنعاء الهادئ العميق السكون، وأن أكتب وأنشر مقالًا عنه في مجلة «الكلمة» ومعه عددٌ كبير من قصائدها التي فرضَت نفسها عليَّ في صيَغٍ منظومة ... كانت بعض القصائد قد تسللَت إلى قلبي كالقطط الأليفة المحبوبة لتستدفئ فيه وتستمتع بالحب والحنان، بعد أن ظلَّت شهورًا طويلة تداعبني وتنظر إليَّ بعيونها القديمة الجديدة التي تحلم بأن تجد لها مكانًا — حتى ولو كان ضئيلًا ومنزويًا — في ديوان الشعر العربي (مثل قصائدها البديعة عن الأميرة المينوية الصغيرة، والحوار بين الدرويش والقطة في كوَّة حائط بيزنطي، وذات ليلة في الزمان ...)

نشأَت معظم قصائد هذه المجموعة أثناء زيارةٍ قامت بها الشاعرة في خريف سنة ١٩٧٨م لجزيرة كريت. ولا شك في أن وقوفها على أطلالها وحفائرها وآثارها قد حرَّك فيها مختلف المشاعر والأفكار التي عبَّرَت عنها في صوَرٍ حية ملموسة للعين الظاهرة والباطنة ... ومع أن معرفة التاريخ — أو بالأحرى ما قبل التاريخ! — ليست ضرورة لازمة لتذوُّق الشعر، وهو كما علمنا المعلم الأول — في فن الشعر — يتجاوز التاريخ ويسمو عليه، فلا بُد من كلمة عن «الجو» التاريخي الذي نمَت براعم الشعر في أرضه واهتزَّت برفيف أنفاسه، ولا بُد من الإلمام ببعض المعلومات التي تقرِّبنا من روحه وتعرِّفنا ببعض الأماكن والآثار والأسماء الواردة فيه، وأهم هذه الأسماء هو اسم الملك الخرافي «مينوس» الذي حكم جزيرة كريت في عصرٍ يبدو أن لا وجود له إلا في ذاكرة الأساطير ... فهي تروي عنه أنه ابن زيوس عظيم آلهة الإغريق من زوجته أوروبا، وأنه طرد شقيقه «سار بيدون» بمساعدة رب البحر بوزيدون، واستولى على عرش كريت حتى امتدَّ سلطانه من جزيرة كنوسوس إلى جزر البحر الإيجي، كما يؤكد المؤرخ توكيديدس أنه عمر هذه الجزر وطهر البحر من القراصنة. وتذكُر أوديسة هوميروس (النشيد ١٩، البيتان ١٧٨–١٧٩) أنه وضع القوانين الحكيمة العادلة، وأن الناس هابوه لصداقته لزيوس نفسه، وتروي عنه الأساطير أيضًا أنه تزوج سيفايا ابنة الشمس التي ولدَت له أندروجيوس وأريادنة وفيدرا، وأن أرباب الأوليمب عاقبوه لرفضه

التضحية بثَور معيَّن، وأن زوجته وقعَت في غرام هذا الثور، وأنجبَت منه الوحش الخرافي «المينوتاوروس» الذي يُعدُّ من أشهر شخصيات الأساطير الإغريقية! وتزعم أيضًا بعض هذه الأساطير وبعض النصوص الدرامية الأثينية أن مينوس فرض على أهل أثينا بعد احتلالها تقديم أطفالهم طعامًا للوحش حتى خلَّصهم منه البطل «ثيسيوس». ولا حاجة بنا لذكر الحكاية الشهيرة عن أريادنة والخيط الذي مدَّته لهذا البطل لكي لا يضل طريق العودة من المتاهة التي هبط إليها لقتْل ذلك الوحش. وأخيرًا فقد جعلَت منه الحكايات والخرافات أحد قضاة الموتى في العالم السفلي «هاديس». ولعل التاريخ الموغل في القِدم لهذا الملك الأسطوري هو الذي دفع بعض المؤرخين إلى الربط بينه وبين الدين والطقوس برباطٍ وثيق (كما فعل ديودوروس الصقلي في تاريخه)، ولكن بعض الباحثين يرجحون — على ضوء الحفريات التي تمَّت في كريت وزارَتها الشاعرة التي نحن بصدد الحديث عنها — أن مينوس كان مجرد اسمٍ ملَكي أُطلِق على حكام العصر البرونزي الذين تتابعوا على الجزيرة، وبذلك اختلفَت الروايات المأثورة عنه، ولكنها تؤكد على كل حال أن كريت كانت فيما قبل التاريخ الميلادي — أي حوالي سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد — قوةً بحرية تهابها سائر بلاد الإغريق، والهيبة كما نعلم لا تخلو من إضمار الحسد والحقد … أما «كنوسوس» التي يرِد ذكرها في القصائد فقد كانت أهم مدن جزيرة كريت، وكان بها قصر الملك مينوس أو مجموعة الملوك الذين حملوا اسمه. وقد ازدهرَت المدينة سنة ألف قبل الميلاد، إلى أن دمَّرها الزلزال فاحترقَت وتخلَّت بعد ذلك بقرن من الزمان عن مجدها الحضاري لمدينة «ميكينة»؛ وقد كشفَت حفريات كريت — التي بدأَت منذ القرن الثامن عشر وما زالت مستمرة حتى اليوم — أنها أقدمُ بؤرة للحضارة الأوروبية. ولعل زيارة هذه الشاعرة لآثارها أن تكون تعبيرًا عن حنينها وحنين الأدب الغربي الحديث للعودة للمنابع والأصول، والتفتيش في الأعماق التاريخية والحضارية والأدبية عن الجذور البعيدة والرموز والعلامات المنسية. ولا بُد أن الشاعرة التي رأت هذه الآثار وغيرها من الآثار الرومانية القديمة رأْي العين، قد حاولَت أن تبعث بضميرها وصوتها الشعري وراءها جميعًا لتستشف المعنى الخالد وراء حياة الإنسان وموته، بل لعلها أن تكون قد ذهبَت إلى أبعد من التاريخ البشري وما قبل التاريخ؛ لتلمس أوتار الحزن الكوني وأسراره …

تكشف هذه القصائد عن بعض الملامح والسمات المشتركة للشعر العربي الحديث التي سبق أن تحدثتُ عنها في مواضع أخرى من هذا الكتاب ومن كتبي السابقة ولا داعي لتكرارها، فهي تضع الأشياء بجوار بعضها وتتركها تنطق وتشير وتومئ بنفسها دون

تزيد أو ثرثرة، وكأن القصيدة عدسة آلة تصوير موضوعية وفنية في آنٍ واحد. ولن يغيب عنك أن الأفعال فيها قليلة، والصفات شحيحة، وأن الصور ساكنة لا تكاد تهتز أو تعكس حركة، ربما لأنها تترك لخيالك أن يهزها ويحركها كما يشاء له التصوير أو التفسير؛ لأنها توشك أن تكون تماثيل سوَّتها وصقلَتها يد نحَّات بالكلمات، ثم ألقَت إلى متلقِّيها مهمة رؤيتها من الزاوية التي يختارونها. إن القصيدة — شأنها شأن الغالبية العظمى من قصائد الشعر الحديث — توحي وتشير ولا تتكلم ولا تثرثر، وتشع إشعاعات تختلف تأثيراتها وانعكاساتها باختلاف قرَّائها، بل واختلاف لحظات قراءتها؛ حمارٌ مطرق، حقل زيتون، بيوت ونافذة وكوكب الزهرة، درويش وقطة في كوة حائط، إناء فخاري يدور دورة الحظ الأبدي — كما فعل قديمًا في يد صانع الفخار في طيبة وكريت، وبابل وسبأ، وبلاد العرب والفرس — وهو يلهم الشاعرة كما سبق أن ألهم الشاعر الشعبي المجهول على مَر العصور؛ فالحظ يتسرب منا في القرن العشرين كما تسرب من البشر في القرن العشرين قبل الميلاد إلى حضن الأرض التي جئنا منها وإليها نعود؛ نفس الدورة، نفس الحيرة، نفس العود الأبدي. ومن أدرى بها من شاعرة يحضر أمامها الزمن في لحظة «الحاضر السرمدي»، اللحظة التي يضم قوسها المتوتر تجربة ما قبل التاريخ وتجربة الحاضر الراهن ومخاوف المستقبل في آنٍ واحد كالبرق الخاطف والكاشف؛ فعين الشاعر ترى الأبدي ومملكته هي اللامتناهي. ولكنه يستخرجهما — كالساحر القديم الذي يستدعي بتعاويذه قوى الأشياء ويطلق من كلماته قوى الفعل — من باطن الأشياء المتناهية والكائنات العابرة المتنوعة الألوان حواليه. وكأن كلماته وأنغامه وحدها قادرة على بعث الحقيقة الكامنة في الظواهر، واستحضار الخالد من داخل الفاني، وكأن صوته هو صوت السيد المسيح وهو يدعو لعازر للنهوض من بين الأموات! ...

لم ترَ الشاعرة إلا آثارًا وحفريات وحطام مدن ومعابد وملاعب وأسواق ومسارح، ولكن خيالها ردَّ الحياة إليها واستعاد تجربة البشر الذين كانوا ذات يوم أو ذات ليلة في الزمان يدبُّون فوقها ويملئونها بضجيج أعمالهم وآمالهم وآلامهم وضحكاتهم ودموعهم. وليس قلبها وحدَه هو الذي يحيا هذه التجارب من جديد. إن ظلال المعابد والقصور التي أصبحَت فتاتًا تفكِّر هي أيضًا في حالها وتسأل: هل هذا القصر، هو بيتي العامر، في الزمن الغابر؟ نفس الحكاية القديمة: حلم الإنسان بالخلود، يضنينا اليوم كما أضنى أهل كريت قديمًا، لكنه الآن يتمدد تحت الأرض، ماذا يتبقى إلا الأحجار؟ أنقول إنها رؤيةٌ عدمية متشائمة؟

ولكن مجرد التساؤل سيكون تفسيرًا نفرضه على النص، والنص ذاته ضنين وشحيح وبلا طموح، يكفيه في الحقيقة أنه يثير في أنفسنا السؤال، أن تكون كلماته حجرًا يُلقَى في مستنقع حياتنا الغافلة العاطلة، يكفيه أنه أيقظنا من كابوس التعود والتقليد والنسيان …

ومن الطبيعي أن تمُد الشاعرة يدها — كما فعل ويفعل زملاؤها في الغرب والشرق — إلى كنوز الحكايات والحواديت والأساطير، فقلبها الهرِم بالمعرفة أو بالحكمة لا يزال طفلًا يعشق الحياة، نجد هذا في أجمل قصائدها عن الأميرة «المينوية» الصغيرة … فهي تسألها عن المكان الذي كانت تلعب فيه بين أكوام الحجارة، عن دميتها وجروها الصغير، عن الحدوته التي كانت تحكيها لها مربيتها كل مساء. وهي لا تكتفي بالسؤال بل تدخل معها في حوار وتؤكد لها أن الناس لا تزال تجوس في نفس الموضع الذي كان يضم فراش نومها، وفي عيونهم دموع تشبه دموعها. نفس المأساة ونفس القدر. الحاضنة القديمة كانت تحكي لها الحواديت اللطيفة عن الملوك والآلهة والأبطال الذين راحوا يغزون المستحيل: والحاضنة الجديدة تحكي الحدوتة المروعة عن زمن الكوبلت والأسمنت، عن أباطرة العلم والمال والقوة والصناعة الذين يستخرجون أسرار الذرَّة ويطلقون شياطين الطاقة ويبنون شواهق البروج وناطحات السحب والنجوم؛ ألم يتغير شيء؟ أكُل هذا «التقدم» عبث؟ أهو في حقيقته الأخيرة تخلُّف وتراجُع نحو عصر الغابة والكهف والخوف والرعب والتسلط والهيمنة ولكن بطُرق أخرى أكثر خبثًا والْتواءً؟ أليس الإنسان هو نفس «الحيوان» الذي يخاف الموت ويصنعه ويتفنن فيه في نفس الوقت؟ وهل كشف التقدم أو التنوير عن وجهه الجدلي المظلم للشاعر الغربي فلاذ بكهوف الماضي ولجأ إلى طقوس الأجداد؟ وما السرُّ وراء اليأس الكوني المُر عند هذه الشاعرة وعند كثيرٍ غيرها؟ أهو في النهاية فرار — إلى كهف اللغة الخاصة بكل شاعر على حدة! — من الوحدة التي يقاسيها في عالم لم يعُد فيه مكان للتواصل والمحبة والحوار الحقيقي، أم تدفعه مسئوليته التقليدية عن خضرة الأرض والحياة وحراسة الوحدة والجمال من طغيان التمزق والقبح، إلى أن يرفع صوته بالعودة للأصل والمنبع، ومحاولة البدء من جديد ومن الصفر بعد أن فقدَت كل الشعارات والمبادئ المزعومة معناها، وفضَح الأقنعة المعقدة الكاذبة التي صنعناها بأيدينا ووضعناها على وجه الحقيقة التي يغتالها اليوم الكذابون والمتآمرون ومغتصبو حقوق الشعوب وأراضيها وأقواتها و… و… مما نعلم جميعًا ونقرأ عنه ونراه ونسمعه في وسائل الإعلام ليل نهار … أسئلةٌ لا تغني شيئًا، فكلمات الشاعر الحديث إيحاءات وإشارات ونبوءات، وعليك أنت وحدك أن تفض معانيها وأسرارها وتحس وقْعها على جلد وجودك الخاص أو وجودك الجمعي العام.

والتقيتُ بها بعد ذلك مرتَين، مرةً في بغداد لعدة لحظات تبادلْنا فيها عدة كلمات فهمتُ منها أنها هاجرت بمحض إرادتها هجرةً عكسية إلى ألمانيا الشرقية السابقة، ومرةً أخرى فوجئتُ بها وسط جمهور المحتفلين، في قصر أوجست في فيمار، بالحاصلين على ميدالية جوته لسنة ألفين، وكان لي الشرف أن أكون واحدًا من ستة أدباء وفنانين من بلادٍ مختلفة حضروا بهذه المناسبة إلى «كعبة» الكلاسيكية الألمانية حيث عاش جوته وشيلر وهيردر وفيلاند وغيرهم من عظام الشعراء والفنانين. وكانت المفاجأة حين علمتُ منها أنها جاءت لتراني بعد أن قرأَت أسماء المحتفَى بهم، وأنها قد استقرَّت في هذه المدينة الصغيرة التي تعبق أرضها وسماؤها وشوارعها وحاراتها الضيقة ومتاحفها وقصورها وتماثيلها ومبانيها بأنفاس الفلسفة المثالية والروح الإنسانية الحقيقية والبعث الجديد للثورة الأدبية والفنية الخلَّاقة التي ما تزال تُواصل السير في موكب أولئك الروَّاد وتستمد الفيض والإلهام من ينابيعهم. وأتحفَتني مشكورة بكتابَين جديدَين: رواية عن الرومانسيين المشهورين تتضمن حواراتهم ورسائلهم ولقاءهم في درسدن لتأمُّل لوحة رافائيل عن المادونا، وروايةٌ أخرى عن الشاعر الرومانسي نوفاليس (١٧٧٢–١٨٠١م) وحواره الطويل مع نفسه بعد أن صمَّم على اللحاق بحبيبته وخطيبته التي ماتت في عمر الزهور، وكان له ما أراده وصمَّم عليه، وما زالت الشاعرة تُواصل إنتاجها الشعري والقصصي والإذاعي الذي تمتزج فيه اللغة الفنية الغنية بالصور والاستعارات بلُغة الشارع اليومية، وتتفاعل في داخله الأحداث التاريخية والأساطير والحكايات العجيبة مع وقائع عصرنا وهموم زماننا المضطرب والمطارد لروح الشعر ...

أولاف منسبرج (١٩٣٨م–...)

من طمي النيل (قصائد عن مصر)

تابوت في قاعة المومياوات

الكفن على قدِّ الجسم،
والجسم بقايا لحم وبقايا عظم،
منزوع القشر،
أَقِف بنصفي العلوي كأني الطير
منتوف الريش بغير جناح،
وبنصفي الآخر وكأن الظهر
مجرَّد لوحٍ حجري،
الراقد في كل مكان
يُوقَف مشدود القامة داخل هذا التابوت
كما تقِف الساعة من عهد الجدّْ،
أرقامٌ سود — من فوق بياضٍ — ليس تُعدّْ،
ترجع لزمان ليس يُحدُّ وما سوَّتها يدْ،
تسند لجدار وإليه تُشدّْ.

الإنسان

وُلِد قديمًا من طمي النيل،
اكتسَت البشرة باللون الأسمر

من طين الأرض،
وامتدَّ العمر ألوف الأعوام،
ذلك ما حدث بكل بساطة ...

في هرم خوفو

مثل عبيد الملِك الفرعوني
نصعد بظهورٍ محنيَّة
— وكأنا نرزح تحت الحمل الحجري —
فوق ممرَّاتٍ خشبية،
نحو التابوت المفتوح بعمق الهرم الأكبر
تأخذ أيدينا بأيادي البعض،
ننظر للجدران العارية بحجرة دفن الملك،
وتلفحنا رائحة العرق المزوج
بإفرازات البشر،
وتأخذ أيدينا بأيادي البعض،
ومعًا نهبط درجات السلَّم
نحو الأفق المفتوح ...

الهولي (الإسفنكس)

جاءت في الليل وذهبَت بالليل،
فمتى أبصرت الفم والأنف المكسورَين؟
لا أذكر قط.
ومتى فقدت قسمات الوجه
ومن هي بالضبط؟
لن أعرف هذا أبدًا،
لا عند شروق الفجر
ولا عند غروب الشمس،
وإذا الظل امتدَّ على وجنتها اليمنى

وافترش الذقن المصرية
لن أعرف أبدًا هل تصمد
لهجير الشمس
على الحدِّ الفاصل
بين رمال الصحراء وطمي النيل ...

رمسيس في أبي سمبل

من مجلسه العالي ينظر للنيل،
وفي رجليه يعاني من مرض الفيل،
وإبريق فوق الرأس،
وفي أذنَيه دوي حروبه،
ويد كالمخلب نامت فوق الفخذ ...

سخريةٌ لاذعة

لا أحد يذكر أجيال عبيد
بنَت المعبد في فيلة والأقصر
أو في الكرنك،
ولماذا يذكرهم أيضًا ...
أوَلم يلغ الرق؟
أليس كذلك؟

حتى في الموت

نفق الجمل هنالك في الصحراء
ولم يتبقَّ سوى هيكله العظمي.
حتى بعد الموت
ينيخ الظهر
لكي يركبه السيِّد ...

موت المسلمين

وعندما يموت كل حي
يفقد كل شيء،
حتى اسمه القديم
بضربةٍ واحدة
يضيع من يدَيه ...

(١)

كثيرون هم الكُتاب والشعراء والمفكرون والعلماء والمصورون والرحَّالة الذين زاروا مصر وكتبوا عنها خلال القرون الأخيرة، ولكن يندر أن نجد بينهم من استطاع أن يخرج من زيارته القصيرة التي لم تزد على ثلاثة أسابيع بديوانٍ كامل عن مصر! والأندر من هذا أن تقلِّب في زهور هذه الباقة الشعرية فتأخذك الدهشة من تنوُّع صورها وألوانها وعطورها، وربما جرحَت أناملك نباتات شوكية مُرة — كالحنظل والصبار — اندسَّت بينها وراحت تجرح عقلك وشعورك ببعض مواقفها الفكرية المتجنية أو وخزاتها الفلسفية القاسية!

مَن إذَن هذا الشاعر الذي لم يستغنِ بوجوده الشعري عمَّا عداه، وإنما وحَّد في كيانه بين المحامي وفيلسوف الفن والجمال وعالِم الأديان المقارنة والناقد الفني والثوري المحبَط وإن بقي على إيمانه بالمستقبل الأفضل والإنسانية الحرة العادلة؟

هو «أولاف منسبرج» رئيس اتحاد الكُتاب في مدينة برلين منذ سنة ١٩٨٩م، ورئيس التحرير المشارك لمجلة النقد الفني التي تصدر في فرانكفورت منذ سنة ١٩٨١م (وهي مجلة الإستطيقا والتواصل) والشاعر الذي صدرَت له أكثر من مجموعةٍ شعرية بالألمانية (مداخل ومخارج، برلين ١٩٧٥م، وأغلق بابي وأبدأ في الحياة، برلين ١٩٨٣م) وبالإنجليزية (سر في هذا العالم بخطى إنسان، لندن ١٩٩١م) والعديد من الدراسات والمقالات، والخواطر الفلسفية والأدبية، واليوميات والمذكرات والانطباعات التي تزوَّد بها من الرحلات التي لا يكاد يرجع من إحداها وفي جرابه عدد من القصائد والأفكار حتى يبدأ غيرها على الفور، وكأن شعره لا يستجيب لقلمه إلا وهو على سفر!

بعد الدمار والخراب الذي خلَّفَته الحرب العالمية الثانية وراءها، هرب الصبي الذي يبلغ اليوم الرابعة والستين من عمره مع عائلته من بلدة جلاديفتس (في ولاية سيلزيا)

التي وُلِد فيها سنة ١٩٣٨م، ثم استقر منذ سنة ١٩٦٢م في مدينة برلين التي يعيش فيها منذ أن كانت مقطَّعة الأوصال بعدد الحلفاء الأربعة حتى زوال سورها الكئيب المشهور واحتشادها اليوم لكي ترجع كما كانت عاصمة ألمانيا الموحَّدة وسوقها الثقافية والحضارية الكبيرة ... ودرس في جامعة برلين الحرة التي أُنشئَت في القسم الغربي من المدينة بمساعدة الأمريكيين بعد الحرب لمواجهة جامعة همبولت التي تقع فيما كان يُعرَف ببرلين الشرقية.

وتنوَّعَت دراسته بتنوع اهتماماته وطموحاته، كما عبَّرَت عن جوانب شخصيته ووجوه اغترابه؛ فقد بدأ بالحقوق وتخرج محاميًا ليضمن لقمة العيش من مهنة لم يكد يبدأ في ممارستها حتى زاحمَتها دراسات أخرى تشعبَت مسالكها أو متاهاتها بين فلسفة الجمال والدين والأدب الألماني إلى أن حصل على شهادة الدكتوراه برسالة عن الموضوع الجمالي عند كلٍّ من كانط وهيجل وأدورنو (وهو فيسوف الجمال البارز بين أعضاء مدرسة فرانكفورت وأحد مؤسِّسي النظرية النقدية التي عُرفَت بها). ويبدو أنه خلال تلك الدراسة لم يكن بالطالب العاكف المجتهد الذي يتمناه كل معلِّم؛ إذ تجاذبَت «النفوس» المتصارعة في حنايا صدره بين كتابة الشعر، وتدبيج المقالات النقدية والبيانات الثورية، وتنظيم المَعارض الفنية، والعزف على آلة «الكلارينيت» مع إحدى فِرق «الجاز»، والتمثيل في فرقةٍ مسرحية متجولة كونها مجموعة من طلاب الحركة الثورية المعروفة في أواخر الستينيات، وهم الذين أخذوا يجوبون الشوارع والأحياء السكنية والمصانع، ويعرضون ألعابهم التمثيلية أمام جماهير العمَّال وأبناء الطبقة الوسطى التي اكتفَت بالفرجة عليهم والسخرية منهم، داعين في غمرة تلك الثورة الشبابية المحبطة إلى اشتراكيةٍ جديدة حرة، ومحرِّضين على التمرد على الأنظمة التسلطية بكل أشكالها، ومبشرين بإنسانيةٍ عالمية تلغي كلمة الحرب من قاموس البشر، وتحقق الحلم القديم بالأخوة والعدالة والسلام المفتقَد منذ أيام قابيل وهابيل ...

ووسط غبار هذه العواصف أخذ الشاعر — منذ سنة ١٩٦٦م وحتى العام الماضي — يتابع كتاباته من خلال رحلاته التي طافت به جهات العالم الأربع؛ من بلاد اليونان وتركيا وإسرائيل إلى بولندا وإيطاليا، ومن الولايات المتحدة الأمريكية إلى المكسيك ومصر والصين، ثم إلى بلاد اليونان ومقدونيا التي حضر فيها مؤتمر الشعر في الصيف الماضي، وخرج من زياراته المتكررة للمكسيك بأكثر من دراسة عن بعض الفنانين التشكيليين الكبار الذين أصبحوا من أعز أصدقائه ورفاق كفاحه على درب الثورة الإنسانية والعالمية و«اليوتوبيا» (المدينة الفاضلة أو النظام الاجتماعي الأمثل) الواقعية الممكنة المختلفة كل الاختلاف عن «اليوتوبيا» الطوباوية المستحيلة التي عرفها تاريخ الأدب والفكر والضمير منذ العصر

البرونزي، بقدر اختلافها الحاسم عن الممارسات الإرهابية التي ارتُكبَت باسمها في الاتحاد السوفييتي السابق وتوابعه أو في الصين لدى «ماو» وخلفائه أو في ظل النظم الباطشة المتخلفة في العالم الثالث كله. وإذا كان قد رفض الإرهاب المنظَّم بكل صوره الشمولية (من شيوعية وفاشية وعسكرية وكهنوتية) وقنع — بعد انحسار ثورة الطلاب التي سبق الحديث عنها — بالعكوف على شعره وتحقيق رسالة حياته عن طريق هذا الشعر الذي يجني ثماره المنظومة والمنثورة كما رأينا من خلال أسفاره، ويدعو فيه إلى تنوير العقول المستسلمة، وإيقاظ المواطن العادي أو «الرجل الصغير» من سبات تزمته وجموده ليختار بنفسه، ويمارس وعيه النقدي الغائب، ويتخذ المواقف المسئولة التي تتحدى صُناع الحروب والفساد والإرهاب والتمييز العنصري والتعصب الطائفي والعقدي وإهدار حقوق الإنسان، بذلك صار الابن الوفي «لآباء» جيله الغاضب من الثوريين الكبار على اختلاف توجهاتهم الفكرية ووجهات نظرهم في الواقع والحقيقة؛ من كانط وهيجل وماركس وفرويد إلى أدورنو وماركوز وبريشت وبنيامين. أضف إلى هؤلاء الآباء أسماء الفنانين المكسيكيين الذين كانوا في نفس الوقت ثوارًا كبارًا (من أمثال خوسيه كليمنته أوروسكو وديجو ريفيرا) بجانب تعاطفه مع حركة «الخُضر» المكافحة في سبيل حماية البيئة، والحركات النسائية الجديدة، وعمله الدءوب على أن تحافظ مدينته برلين على وجهها الأصيل أمام زحف الغول الرأسمالي بسماسرته ومقاوليه وعصاباته المخربة لكل ما بقي من العالم والزمان الجميل.

هكذا تعلم الشاعر في مدرسة الثورة بمعناها الإنساني الشامل الذي لا يتقيد بالقوالب المذهبية، وتفتحَت عيون أفكاره ومشاعره قبل ذلك في مدرسة أمه التي كانت شاعرةً مثله وصورَت في قصائدها فظائع القهر والجبروت النازي، وضحايا معتقلات التعذيب وأفران الغاز ومحارق الكُتب ومشانق الأحرار … ولذلك تزخر قصائده بصور التعاطف مع الفقراء والمستضعفين، والتضامن مع الضحايا والمضطهَدين (ومنهم الشعراء والمفكرون والفنانون الحقيقيون الذين دهسَتهم عجلات القمع والإعلام وآلاتها الجهنمية …) سواء فيما يُسمَّى بالعالم الأول أو بالعالم الثالث، بجانب الإصرار على بناء عالم بلا سادة ولا عبيد، والإشفاق على البشرية من مستقبلٍ غامض يتهدده العدم النووي، ويلوثه ويزيد من اضطرابه جشع تجار الحروب وصُناع الفساد والخراب والجنون الذي يزحف كالتنين الأسطوري ليبتلع كل القيم والمعايير والمحرمات والمقدسات.

وليس معنى هذا أن شعره مجرد شعرٍ سياسي؛ لأن هذه الصفة لا تكفي لتبرير وجوده ولا تعفيه من الشروط الفنية لكل شعر يستحق هذه التسمية، وإنما هو شعر

ينضح بالانبهار بروائع الطبيعة والفن في العصور القديمة والحديثة، وفي كل مكانٍ قريب أو بعيد. ففي هذه الروائع وحدها تتحقق المعجزة التي استحال تحقيقها حتى الآن، وأعني بها «اليوتوبيا» الكاملة التي تمثِّل النموذج المضاد للواقع الناقص بطبيعته، وترفع رايات الأمل ومشاعله فوق رعب الماضي المثقل بالذنوب (وبخاصة الماضي الألماني!) وفساد الحاضر المزَّق بالحروب والصراعات، وتبشر بالمستقبل الذي تحاصره المخاوف والأطماع وخيبات الأمل من كل ناحية، وتتجه نحو الوطن أو الأرض التي لم تطأها بعد قدما إنسان. ولذلك نجد في أشعاره وانطباعاته تلك «الجدلية» المعبِّرة عن صراع الواقع مع الحلم، والجمال مع الرعب، والحس الحي بلحم الإنسان وطعم الفاكهة وخضرة العشب والشجر وحرارة الشمس وفقر الفقراء وجوع المحرومين ... مع التأمل العقلي الجاف والتجريد الذي يشبه الهيكل العظمي اليابس.

(٢)

كيف ارتسمَت صورة مصر على مرآة هذا الشاعر؟ كيف تراءى في عينيه الإنسان، الحيوان، النخلة والصبارة والصفصافة، أهرام الجيزة وأبو الهول الأزلي، طيبة وكتاب الموتى، رمسيس وأبو سمبل وقبور فراعنة الوادي والعمال، ووجوه الأحياء الفقراء؟ كيف تغلغل هذا العالم في الوجدان فنسجَت منه بصيرته الشعرية ثوبًا لحمته الدهشة والحيرة والإجلال، وسداه الحب مع الغضب مع الثورة والإشفاق؟

فلنتصور هذا الشاعر الفارع الطول الممتلئ الجسد كعملاق أشقر عندما وصل إلى بلادنا بغير أن يحمل معه حقيبة أو يحجز في فندق أو يضع على كتفه «الكاميرا» وفي جيبه دفتر الشيكات، لقد حضر إلى مصر مرتَين، إحداهما مع فريق من طلاب فقراء في المال، أغنياء بالشوق والتطلع، والأخرى بدعوة من صديقه الناقد الكبير والمترجم الأمين لبعض روائع أدبنا الحديث إلى لغته، وهو ناجي نجيب (١٩٣١–١٩٨٧م) الذي فقدْناه فجأة، ولم نستوعب حتى الآن مقدار خسارتنا فيه، ولم يفكر أحد من «نُقادنا» المشغولين بأنفسهم ومصالحهم وشللهم في قراءته، ناهيك عن تقييم دَوره العظيم كما فعل هذا الشاعر الذي نعاه في هذا الديوان نفسه بقصيدةٍ رائعة مؤثرة وفي هاتَين الزيارتَين لم يكن مع الشاعر إلا «حدس» اللحظة الخاطفة التي ترفرف فوق الشيء الذي تبصره العين المشتاقة ثم تحط عليه فجأةً كعصفور نزق أو نسر جائع!

وسرعان ما تنضج «الفريسة» المشتهاة على نار الإبداع المتوقِّد بالعاطفة المحبة أو الفكرة المتأملة أو الغضب المتفجر بالسخط والامتعاض، ثم يتخلق في كيانٍ لغوي شديد الدقة والإيجاز، من نوع الحِكم الشعرية المكثفة (الإبيجرام) التي لا تترك مجالًا كبيرًا للاسترسال في التعبير الإنشائي، ولا في الصور الحية الموحية. فعل هذا في كل بلدٍ شد إليه رحاله (ومعذرة عن سخف التعبير الموروث لأنه لم يكن يملك أي شيء يشده معه!) في اليونان التي عاين فيها وجوه الحكماء والأبطال القدماء وآثار معابد الأكروبوليس، وفي المكسيك التي لمس فيها وحدة الفن والثورة، وفي مالطة التي تخيلها فرخ دجاج نتف الغزاة ريشه على الدوام، وفي الصين حيث وقف في ميدان «تيانانمين» الذي اشتعلَت فيه ثورة الطلاب المحبطة، واختلط بالعمال وصغار الموظفين والطلاب ذوي السترات الزرقاء والخضراء، ونظر بعين خياله في عيون شهداء الحرية الذين لا تزال أرواحهم تصرخ من فوق «أسوار الصين»، وفي مصر التي فتح فيها قلبه المتألم وعقله الناقد المتمرد فأقبلَت عليه خارجة من كهف الزمن الذي رقدَت فيه آلاف السنين، وظلَّت مع ذلك تتحدى كل أشكال الموت الذي فُرِض عليها في كل العصور وخنق أنفاسها في قبضة الطغاة من كل نوع ولون. وفي كل هذه البلاد تَهديه «بوصلته» الشعرية في اتجاه الأرض والحرية والسلام والأخوة العالمية نحو شاطئ وطنٍ إنساني لا تفزعه الحروب ولا يذله الجوع ولا يتسلط عليه ويستغله وينهبه الغول الأمريكي أو الأوروبي ولا الدب الروسي.

ويستهل الشاعر ديوانه بشعارٍ مقتبَس من عبارةٍ وردَت في الفقرة الثانية والأربعين من كتاب الموتى على لسان «رع»: «أنا صلب الإله في باطن الطرفاء.» ثم يفتتحه بسطورٍ قليلة تتألف منها القصيدة الأولى عن «الإنسان» في مصر: «وُلِد قديمًا/من طمي النيل/اكتسَت البشرة باللون الأسمر/من طين الأرض/والعمر ألوف الأعوام/ذلك ما حدث بكل بساطة!»

فإلى أي حدٍّ ينبئ الشعار والقصيدة الافتتاحية عن مضمون الديوان؟

(٣)

كان من الطبيعي — كما هي العادة — أن يبدأ السائح بالمتحف المصري في ميدان التحرير، هذا الذي يشبه «السندرة» أو مخزن عادياتٍ قديمًا مات صاحبه فأهمله أبناؤه ... ولا بُد أنه تعِب من المشي في الممرات الضيقة المكدسة — في قبحٍ لا نظير له — بالتماثيل والكتل الحجرية الضخمة وصناديق التوابيت و«فاترينات» العرض، قبل أن ينهدَّ على أريكة أو

مقعد وتجيش في نفسه هذه الأبيات: «نمشي بأحذيةٍ ثقيلة/ ونجوس في حجرات المتحف المصري/وفي النهاية/نقعد منهَكين/وكأننا تماثيل.»

ويحتمل أن يكون قد تجول في قاعة المومياوات التي تجذب في العادة كل السواح — وإن نسيها ابن البلد أو عجز عن تحمُّل رسم الدخول إليها — ويقف أمام أحد التوابيت فيقول: «الكفن على قد الجسم/بقايا لحم وبقايا عظم/منزوع القشر. أقف بنصفي العلوي كأني الطير/منتوف الريش بغير جناح/وبنصفي الآخر وكأن الظهر/مجرد لوحٍ حجري/الراقد في كل مكان/يوقف مشدود القامة/داخل هذا التابوت/كما تقف الساعة من عهد الجد/أرقام سود من فوق بياض ليس تُعَد/١٣٠٢ أو ٦٢٨٩/ترجع لزمان ليس يحد/وما سوَّتها يد/تسند لجدار وإليه تُشَد.»

ويبدو أن رؤية الهرم لأول مرةٍ لم تُثر في نفسه التجربة الرومانسية المألوفة التي يجللها السحر والذهول والإعجاب كما حدث ويحدث كل يوم لكل من يقف أمامه. وأخشى أن يكون قد جاء إلى مصر وفي ذهنه فكرةٌ مسبقة تصور الأهرام قلاع عبودية ومقابر ملوك سخَّروا العبيد لبنائها، وهي فكرة تشدَّق بها الكثيرون وحاولوا أن يوجدوا لها أساسًا ماديًّا يفسرها، وغابت عنهم الروح الدينية التي ألهمَت كل شواهد العمارة والبناء التي يشهقون حين تقع عيونهم عليها. وسواء ندَّت عنه هذه الشهقة أو لا، فقد تحولَت عنده المعجزات المجسَّدة على شكل أهرام إلى ثلاث قبعات سخيفة. وها هو ذا يقول في قصيدة بعنوان أهرام الجيزة: «من وسط الضوء الداكن في الصحراء/تبزغ قبعات ثلاث/تنزلق عليها أشعة الشمس/زاحفة كالجمال/وفي مكان الضوء اللامع/على الأحجار الجيرية البيضاء/من محجر طرة/يعشش الرمل القادم من بعيد/أو يجيء في زيارة قصيرة.»

ولا بُد أيضًا أن تجربة دخول الهرم كانت فوق طاقته، وهي تجربة يشعر كل من مر بها بأنه يُدفَن حيًّا، ويحس عندما يخرج منها سالمًا ويرى نور الشمس ويستنشق الهواء النقي من روائح الصهد والغبار والقدم الجاثم على الصدر، يحس كأنه وُلِد من جديد ... ولكن الأفكار المسبقة التي حملها الشاعر معه ترسخَت لديه بعد خروجه حيًّا من عتمة المهجع الملكي، تدل على هذا قصيدته التالية عن هرم خوفو: «مِثل عبيد الملك الفرعوني/نصعد بظهورٍ محنية/وكأنا نرزح تحت الحمل الحجري/فوق ممراتٍ خشبية/نحو التابوت المفتوح/بعمق الهرم الأكبر/تأخذ أيدينا بأيادي البعض/ننظر للجدران العارية بحجرة دفن الملك/وتلفحنا رائحة العرَق/الممتزج بفضلات البشر/وتأخذ أيدينا بأيادي بعض/ومعًا نهبط درجات السلم/نحو الأفق المفتوح.»

وتبلغ فكرته المغلوطة ذروتها حين تسوق إلى فكرةٍ أخرى مخيفة؛ فالأهرام ليست مجرد قبور للفراعنة، وإنما هي نسخٌ حجرية من القبر الأصلي القديم الذي دُفِن فيه المصريون أحياء منذ آلاف السنين قبل أن يجسِّدوه في الأهرام نفسها:

«كانت الأهرامات واقفة في الصحراء/قبل الشروع في بنائها/بأيدي عبيد الفراعنة/وهي لا تزال واقفة في أماكنها/لقد تركَتها الطبيعة لهم/كأنها نسخٌ من قبرهم الأصلي/الذي يرجع عمره لآلاف السنين ...» لا شك في أنها فكرة لو أخذناها مأخذ الجد لكان معناها أننا نحن المصريين قد دُفِنا أحياء في مقبرة القهر والظلم الكبيرة، حتى قبل أن نحوِّل الرمز الدال عليها إلى مصاطب وأهرامات ... ولا أظن أن أحدًا منا يمكنه أن يسلم بهذه الفكرة مهما بدَت مغرية «للثوريين»، كما أنها «شطحة» يستحيل إيجاد أي سند علمي يؤكدها، ولماذا لا تخطر على الباب أفكارٌ أخرى ترى في الأهرام رموزًا كونية وبناءات روحية تعبِّر عن حنين المصري القديم واتجاهه إلى «العالي» وراء هذا العالم، وعن سكينة الخلود الذي عاشت فيه نفسه وقضَت حياتها في التأهب له بالعمل والتضحية والعبادة والطاعة التي كان بناء الأهرام نفسها أحد مظاهرها؟ وحتى لو رفضنا الفكرتَين معًا بحجة أنهما غير علميَّتَين فسوف تبقى الفكرة التي تضمنَتها السطور السابقة كابوسًا مؤرقًا لكل أجيال المصريين الذين لم تتوقف معاناتهم عبر الزمان، وربما تتحول إلى سدٍّ منيع تتكسر عليه أمواج طموحهم للتغيير والتجديد والتقدم، فتصبح كل جهودهم في هذا السبيل — كما يقول الشاعر نفسه في قصيدةٍ أخرى — أشبه بالأصداء المجوفة للكلمات التي نطق بها أجدادنا في الدولة القديمة ولم تزل تخرج علينا من كهف الزمن وتحاصرنا ...

(٤)

هل نلتمس بعض العذر لهذا الأوربي الذي يعترف بأنه ساح في بلادنا مغمَض العينين؟ إن بعض قصائده تنطق باشمئزازه من رموز الموت الحجرية التي يكسوها غيره من السياح هالة من الجلال والجمال والخيال، بينما يراها هو كالخيام التي ينصبها البدوي ثم يطويها. وكأنما يقول لنا بلُغته الشاعرية: لقد آن أن تطووا خيام الموت وتقيموا بيوت الحياة: «على حافة الصحراء/أنصب هرمي كالفراعنة/ وأهبط عدة أمتار تحت الأرض/أسفل السطح المثلث لغرفة الدفن/وأشرب الشاي/ثم أطلع مرةً أخرى على السلالم، محني الظهر كالمعتاد/وأطوي هذا الهرم من جديد ...»

وربما توحي القصيدة التالية بهذه المعاني التي يحتمل أن تكون قد دارت في رأس هذا الثوري القديم وعبَّرَت عن سخطه على حضارته وأمله في البعث القادم مع حضارة الحياة والتجدد (وغير ذلك من الكلمات الساحرة الخطرة التي ربما تذكِّرنا بساحر شعرنا الجديد وكاهنه الأسطوري «أدونيس!» ...): «أجل، إنه سائح أوروبي بعينَين مغمَضتَين/ بهدوءٍ وقف هناك وعقد ذراعيه على صدره/وأسند ظهره إلى الحائط في غرفة الدفن بهرم خفرع/غاص راجعًا للوراء آلاف السنين/إلى الأسرة الرابعة/بينما لم يتحمل أحدٌ غيره/زخم الهواء الخانق الثقيل/ ورائحة المراحيض المنبعثة من البشر والحيوان ...»

(٥)

ويخرج السائح المغمَض العينَين من كهف الزمن الخانق وشواهده الجاثمة على صدره، ولكنه يُفاجأ ولا يملك إلا أن يفتح عينَيه على اتساعهما على اللغز الأبدي؛ على أبي الهول، أو بالأحرى الهولي الرابضة هناك على وشك الوثوب، ذات الفم الذي لا يدري أحد هل يبتسم أو يطبق الشفتين على العزم أو الألم ...

«جاءت في الليل وذهبَت بالليل/فمتى أبصرت الفم والأنف المكسورَين؟/لا أذكر قط/ومتى فقدت قسمات الوجه ومن هي بالضبط/لن أعرف هذا أبدًا/لا عند شروق الفجر ولا عند غروب الشمس/وإذا الظل امتد على وجنتها اليمنى/وافترش الذقن المصرية/لن أعرف أبدًا هل تصمد لهجير الشمس/على الحد الفاصل بين الصحراء وطمي النيل ...»

ومن حريته داخل الأهرام الثلاثة وأمام الهولي يخرج إلى النيل، فيشاهد على صفحته كتابةً مصرية تتلوى حروفها الهيروغليفية كالثعابين التي يبدو أنها كانت تخايل عينَيه وتهدد بلسْع قدمَيه أثناء تدوين هذه السطور:

«قوارب في النيل/والمجداف على الجانبَين/مدلًّى إلى أسفل/ ثعابين مسطحة/اصطفَّت في خطٍّ واحد/بأجسادها الطويلة/ورءوس كالبرقوق/انتشرَت عليها نقطٌ كثيرة/ودائمًا هذا الشعور/بوجود الزواحف/بمجرى النهر وفي الماء ...»

ويكثِّف التجربة التي يحملها في نفسه كما تحمل الأم الجنين الميت، ويضعها على جسده كما هو يُوضَع الثوب المليء بالثقوب، وتتمخَّض التجربة عن قصيدتَين؛ الأولى عن أرض مصر المزدحمة بالأضداد، وإنسانها الذي جُبِل حظه من طمي النيل ومنه بنى بيوته ومساكنه: «إن مصر لا يزيد اتساعها على اتساع النيل/فهذا هو الذي تناقض مع نقطة بدايتي/وأن النيل هو الحياة والصحراء هي الموت/ فذلك شيء لم أتصور أنه أمر ممكن.

أما أن مصر الحاضرة بلدٌ فقير/ فشيء لم أصدقه قبل ذلك/ولا قرأتُ عنه في الصحف اليومية ...» وبعد هذه القصيدة التي جعل عنوانها «عيوب» تأتي القصيدة الثانية التي تدور في فلكها وتشرب من جرَّتها وعنوانها مصر: «كل شيء هنا من الطين/والمعروف أن طمي النيل الذي تجفف قوالبه في الشمس/قد استُخدِم في بناء البيوت/وأن الإنسان، كما ورد في سفر التكوين في الكتاب المقدس/قد خُلِق من الطين/من هنا بدأَت الأسطورة من صحراء سيناء/من أرض النهرَين ومن بلاد الفرس ...»

(٦)

ويواصل الشاعر رحلته إلى الأقصر وأسوان، كما تُواصل الفكرة المسبقة طنينها في سمعه وعقله وكأنها ذبابة الصحراء أو الوسواس المتسلط! فهو يتجول في معبد الأقصر، ويعترف بمجده وعظمته من مجرد ذكر اسمه، ولكنه ينظر إلى الخيول والعربات المحفورة على جدرانه ويلاحظ أنها تظلع في مشيتها، وأن البشر الذين فوقها أو حولها مصابون بالكساح! بل إن التحيز أو سوء الفهم يدفعه إلى حد الزعم بأن المعبد تنسكب منه النظرات المطالِبة بالبقشيش، وهي التي لمحها في كل مكانٍ ذهب إليه في مصر، وسببَت له ولزملائه الضيق والعناء.

ولا يقف الأمر عند ظاهرة البقشيش التي تزعج الأجانب والمواطنين على السواء، وإنما يتعداه إلى زوابع الغبار التي لا ترحم الرئة، ولا تخفف من مضايقاتها رؤية المعابد الشامخة في الكرنك، ولا الرسوم الملوَّنة عن تصوُّرات العالم الآخر على جدران مقابر الملوك في الضفة الغربية لطيبة (الأقصر) ولا تمثالا ممنون العظيمان اللذان استحقا أن يكونا إحدى عجائب الدنيا السبع!

وتحمله الحافلة عبر الصحراء النوبية إلى «أبي سمبل». وتطن الفكرة مرةً أخرى في سمعه وعقله. ويبدو أن رمسيس الثاني وتمثاله المذهل في شموخه وجبروته قد تحدَّاه وسحق كل أفكاره المسبقة تحت قدميه، فلم يسعه إلا أن يقول على لسانه (في قصيدةٍ سمَّاها الخوف من التجاهل – أبو سمبل وأوزيريس): «قبل أربعة آلاف سنة/وضعتُ نفسي في القاعة/ أنا الذي أعاني الارتباك والسمنة/على ارتفاع مائة واثنين وسبعين مترًا/حتى لا تقوى على تجاهُلي/يا من جئتَ من القرن العشرين/ لتنظر فيَّ وتتأملني ...» ويحاول الشاعر بدَوره أن يتحدى أعظم ملوك الشرق القديم في عصره وأكثرهم تفاخُرًا بمعاركه

وأمجاده، فيرسم له صورة وحشٍ طاغٍ مصاب بمرض الفيل وعلى رأسه تاجٌ هائل كالجرة أو الإبريق:

«ينظر من مجلسه العالي للنيل/وفي رجليه مرض الفيل/وإبريقٌ فوق الرأس/وفي أذنَيه دويُّ حروبه/ويد كالمخلب نامت فوق الفخذ ...»

أنقول إن هذه القصيدة تردِّد أصداء القول بأن موسى وقومه طُرِدوا من مصر في عهد رمسيس الثاني؟ أحسب أن هذا الزعم لم يقُم عليه أي دليل أو سند علمي حتى الآن.

ومهما يكن رأى الخبراء المختصين في هذا الشأن، فالظاهر أن وسواس التحيز والتعالي الموروث قد أفلَت من صندوق العقل الباطن وطال الجسد أيضًا ... إذ أمسكه الجزع لحظات من خناقه فخاف على بشرته البيضاء وشعره الأشقر أن تكسوهما السمرة أو السواد!

ويعترف الشاعر بهذا في لحظة صدق فيقول في هذه السطور القليلة التي وضعها تحت هذا العنون «أوهام أوروبي»: «بعد أسبوعٍ واحد/صرتُ قمحي اللون كمصري/وبعد أسبوعين أصبحتُ أسمر كنوبي/ومضَت ثلاثة أسابيع فإذا بي أسود كأفريقيا!»

(٧)

غير أن هذه الأوهام — لحُسن حظ الأنا الغربية المتمركزة حول نواتها الدفينة في الأعماق منذ أرسطو على أقل تقدير! — لا تلبث أن تتبدد في لحظات صفاء وهناء. فمع كأس من البيرة — ماركة ستيلا التي يحبها السياح الألمان بوجهٍ خاص! — وأثناء جلسةٍ مسترخية في حديقة فندق كتاراكت القديم، يفتح الشاعر عينيه المغمضتَين ويكتشف أنه لم يفقد لونه الأبيض! والظاهر أنه فتح قلبه أيضًا بعد ذلك فنبض بخفقة حبٍّ نادرة خلال تجواله بين مقابر العمال الفقراء في دير المدينة، أولئك الذين بنوا على أكتافهم مقابر الملوك ومعابدهم. وتنسكب منه هذه الأبيات التي تذكرنا بالقصيدة الشهيرة للشاعر الاشتراكي برتولت بريشت (وهي أسئلة عامل أثناء القراءة)، تقول هذه الأبيات تحت عنوان «سخرية لاذعة»:

«لا أحد يذكر أجيال عبيد/بنَت المعبد في فيلة والأقصر أو في الكرنك/ولماذا يذكرهم أحد أيضًا؟/أولم يُلغَ الرق؟ أليس كذلك؟»

وينتقل بين مقابر العمال فيخرق أذنيه دوي نباح كلابٍ شرسة، ولكن قلبه يواصل نبضه الشعري فيتعاطف أيضًا مع هذه الكلاب المهزولة التي تسيل المسكنة من عيونها، وربما ينسكب منها كذلك ذل استجداء البقشيش!

«يصل السياح كقافلة بغال/فتجيبهم بالنباح بقايا الكلاب المتوحشة/التي كانت تعيش مع عمال مدينة الموتى/هذه الكلاب المهجنة التي تقطع نومها فترةً قصيرة/ثم تتجه وهي تواصل عواءها/ إلى ظلال الأماكن التي يرقد فيها سادتها/منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة عام ...»

ورغم أن القصيدتين تكشفان عن جمالٍ آسر يشبه الأشعار الصينية واليابانية المركَّزة، ويكاد أن يذكِّرنا بالرسوم والصور الآسيوية المتناهية الرقة والدقة، فإنهما تكشفان كذلك عن شيء من التحيز الذي كنا نتوقع من الشاعر أن يتجاوزه بفكره النقدي الحر. لقد غاب عنه أن نظام الرق لم يكن قد وُجِد بعد، وأن العمال في مصر لم يكونوا عبيدًا يباعون ويشترون في سوق النخاسة، بل مجرد عمال يكدون ويكدحون مقابل أجر معلوم. وقد سجَّل تاريخنا القديم أخبارًا متفرقة عن ثوراتهم الغاضبة لتأخر أجورهم المستحقة. ولست أدري من أين استمد فكرته الباطلة عن رمسيس الثاني الذي زعم أنه كان يشكو من العجز والارتباك والسمنة ومرض الفيل، مع أن مومياءه في المتحف المصري تشهد بسلامة جسده من الآفات، وربما لم ينس القراء بعد قصة نقْلها إلى باريس واستقبالها في مطار ديجول — على ما أذكر — باحتفالٍ مهيب.

ومع ذلك فقد يغفر له هذا التجني الشديد أن الحسد والتحيز ضد الحضارات القديمة في هذه المنطقة من العالم — لا سيما حضارات مصر وبابل وبلاد الفرس — ممتد الجذور في تراثه الغربي نفسه وفي بعض أسفار العهد القديم الذي يمثِّل أحد العناصر الأساسية المكوِّنة لهذا التراث (بجانب العناصر الإغريقية، الرومانية، والمسيحية) وربما نلتمس له بعض العذر أيضًا عن شكِّه في زوال الرق والرقيق في عصرنا الراهن، ولعله متأثر في هذا بإدانة جيله كله لعلاقات القهر والظلم والاستغلال السائدة في المجتمعات الصناعية المتقدمة ومنها مجتمعه نفسه، وهي تمثِّل حجر الزاوية في النقد الذي وجهَته مدرسة فرانكفورت إلى هذه المجتمعات المغتربة والصانعة للاغتراب ...

(٨)

لن نستغرب إذَن من الشاعر أن يسحب فكرته المسبقة عن العبودية والعبيد حتى على الأموات من الحيوانات، وكأن كل الظهور في عالمنا الشرقي لم تُخلَق إلا ليركبها السادة! وكأني به يردد ما قاله هيجل عن الشرقيين عامة والصينيين بوجهٍ خاصٍّ من أنهم خُلِقوا ليجرُّوا عربة الإمبراطور، وأن على الغربي أن يحذَرهم وينظر إليهم دائمًا على أنهم عبيد

... أنقول إنه نبتةٌ طبيعية من تربته الثقافية التي غرس فيها الكثيرون من قبله بذور التحيز والاستعلاء، وأنه حلقة في سلسلة التعصب الطويلة التي شملَت للأسف بعض كبار الفلاسفة من أرسطو إلى هيجل إلى منظِّري النازية والفاشية والأصولية اليهودية والمسيحية (التي سبقَت ما يُسمَّى اليوم بالأصولية الإسلامية، وكانت أحد العوامل الأساسية في صنعها أو اصطناعها ثم إدانة الإسلام والمسلمين ومعاقبتهم بسببها!) حتى دعاة التعصب القومي والطائفي من صرب البوسنة والجبل الأسود (الذين شهدْنا «أمجاد» مذابحهم التي يغض الساسة الأوربيون والأمريكيون أبصارهم عنها مؤكِّدين بذلك تواطؤهم معها ...)؟ إنني لا أريد ولا أحب أن أظلمه أو أقف منه موقف «الضد» الذي يرد على التحيز بمثله أو بما هو أشد منه تشددًا، ولكنني لا أستطيع في الوقت نفسه أن أقبل هذه الأفكار المسبقة من شاعرٍ يلبس مسوح المفكر المستنير والثائر الحقيقي باسم الإنسانية والحرية والوطن العالمي، كما أن حبي لشخصه وتقديري لفكره وشعره وعرفاني بلطفه وفضله كل ذلك لا يمنعني من أن أتخذ منه موقف أرسطو الذي أحب أفلاطون وأصحاب الأكاديمية، ولكن حبه للحقيقة كان أعظم ... والواقع أن الأمر يجاوز كل حدود الصبر والاحتمال عندما نراه — كما سبق القول — مصرًّا على إدانة كل المخلوقات من طمي النيل — حتى الموتى! — بالذل والعبودية. وماذا نقول أو نفعل إزاء أبيات كهذه يدمغ فيها الجمل العربي بالذل في حياته وموته: «نفق الجمل هنالك في الصحراء/ولم يتبقَّ سوى هيكله العظمي/حتى بعد الموت/ينيخ الظهر لكي يركبه السيد ...»

(٩)

ويرجع الشاعر إلى القاهرة بعد الزيارة المعتادة لصعيد مصر. والظاهر أن برنامج الرحلة لم يتسع لزيارة كل المعالم الإسلامية في «أم الدنيا» أو «أم المدن» كما سمَّاها بعض الرحالة الأوروبيين، دع عنك الإحساس بأهلها والنظر في عيونهم والاستماع لكلامهم. وكانت حصيلة البقية الباقية من السياحة الشعرية ثلاث قصائد عن مقابر المسلمين والمدافن المملوكية؛ فهو يشاهد مقبرةً ريفية صغيرة من نافذة الحافلة التي أقلَّته وزملاءه على طريق العودة إلى القاهرة: «صفوف تلال رملية صغيرة/وعند حافة الرأس/حجرٌ مثني ومدبَّب/كأنما وجد في موضعه بمحض الصدفة ...»

وتحمل القصيدة الثانية عنوانًا ينتهي بعلامة استفهام تثير هي نفسها أكثر من علامة استفهام «موتٌ إسلامي؟»: «وعندما يموت كل حي/يفقد كل شيء/حتى اسمه القديم/بضربةٍ واحدة يضيع من يديه ...»

وفي القصيدة الثالثة لا يلفت انتباهه من المدافن الإسلامية غير الجانب المادي الاقتصادي الذي تقوم عليه «طبقية» الموت في بلادنا، وقدرة الأغنياء على شراء موتهم المريح كما اشترَوا حياتهم المترفة ... «القادرون يمولون الحياة/حتى بعد الموت/بحوش وبيت يترددون عليه بين حين وحين/لقضاء الليل مع الحبيبة! ...» ومن الواضح أن مثل هذه الأبيات يفتقد الحد الأدنى من المعرفة بعالم الإسلام أو بجلال مفهوم الموت فيه. ومن العبث أن نحاول مناقشتها أو التعليق عليها؛ لأنها ببساطة لا تستحق هذا العناء ...

(١٠)

وأخيرًا تأتي القصيدة التي اختتم بها الشاعر ديوانه تحت هذا العنوان المثير للشجون والأحزان «آه يا قاهرة» ... ولا بُد أنه تجوَّل في شوارع القاهرة وميادينها وبعض أحيائها المتخمة أو المعدمة مع مضيفه المرحوم ناجي حبيب (الذي ضاعف من كرم ضيافته عندما زار أديبنا الكبير صاحب العصا والقنديل، يحي حقي رحمه الله، وكان ذلك في اليوم الثاني والعشرين من شهر مارس سنة ١٩٨٦م، وأسفر الحوار الخصب الممتد بينهما عن قصيدةٍ بديعة).

من الصعب إن لم يكن من المستحيل، أن يتسع المجال لأبيات هذه القصيدة التي تربو على المائة ... ومن الظلم للشعر أيضًا أن نحاول تلخيصه أو الاكتفاء بإيراد أفكاره ومعانيه. ولكن ربما يشفع لنا قليلًا أن مثل هذا الشعر المرسل لا يقيم وزنًا كبيرًا للوزن والإيقاع وجرس الكلمات وموسيقاها؛ لأنه يصدر في الأغلب عن عقل يصوغ أفكاره شعرًا. قد لا يخلو من الصور الفنية الجميلة، ولكنه الجمال البارد المجرد الذي لا يكاد يجمعه شيء بالجمال الذي أَلِفناه في شعرنا العربي القديم أو في النماذج الجيدة من شعرنا الجديد.

والقصيدة أشبه بمحاكمةٍ شعرية «لأم المدن» التي يعلم أبناؤها أكثر من غيرهم مدى ظلمهم لها وتشويههم لوجهها الطيب العريق، وعقوقهم لكل عهود الوفاء نحو الأم التي أصبحوا يتنافسون في رجمها بأحجار الإهمال والارتجال والقذارة والتلوث والضجيج الذي يكفي لقتل مدن العالم كله ...

ويبدأ الشاعر بالتأوه من خبرته الأليمة بالقاهرة وإطلاق آهاته الحبيسة على لسان القاهرة نفسها: «فسد هواؤك يا قاهرة/من الغبار والدخان والأبخرة/المتصاعدة من أنابيبك

المستهلكة/ولن ينجيك من هذا الوباء الخانق/أن تهربي تحت الأرض/بعد الانتهاء من إقامة مترو الأنفاق (وقد توافَق هذا مع العمل فيه سنة ١٩٨٦م) إن سائقي السيارات في شوارعك بهلوانات/يتحايلون كل يوم على الزحام/ويرجعون إلى بيوتهم سالمين/لكن من يضمن ألا يختنقوا معك في هذا الوباء؟ آه يا قاهرة!»

«أين ذهب فنُّك المعروف في تنسيق الحدائق والمنتزهات الخضراء، والميادين البديعة والنافورات؟ أتريدين أن تُحظَري على النخيل والدِّفلى أن تدخل إليك وتنمو على أرضك؟ وإذا كنت لا تريدين هذا، فلماذا تقضين عليها وتحاصرينها بالمزيد من المباني القبيحة والكباري البشعة والطرق السريعة؟ ومن ذا الذي يصبر على الإقامة فيك بينما تتفجَّرين وتمزِّقين كل خيوط ردائك، وأبناؤك يلجَئون إلى مقابرك بحثًا عن مكان بجوار الموتى، أو يأوون إلى أكواخ الصفيح بين مقالب الزبالة وجبال الدبش، أو يقيمون بين محارق الفخار أو قمائن الطوب الميتة، وها أنتِ يا قاهرة تبنين وتبنين، ومع ذلك تتركين مخلفات المباني في مكانها، ويتحرك الملايين الجدد متجهين إليك، فتختنقين بالزحام في شوارعك — لا من أثر الحر وحده — ويتحير الإنسان لماذا يجري كل هذا فيكِ أنتِ دون عواصم العالم؟ لا بُد من وجود خطأ ما، شيء زلزل تاريخك وغير مسارك، لا أقصد أسراب الماعز التي تتجول في ضواحيك، ولا صراخ أبواقك بيب بيب وتيت تيت وإن كانت تتلف أعصابي، إنما أقصد يا قاهرة أنني لم أستطع أن أرى الشمس وهي تغرب في الأصيل؛ إذ حجبَتها عن نظري سحب العادم. أعترف لك مع ذلك بأني لم أتعود أن أكترث لحظةً واحدة بهذه المعجزات الطبيعية التي تحدث كل يوم حين أكون في إحدى العواصم الكبرى، ولكن صدِّقيني إذا قلت إن الذهول قد شلَّني أكثر من مرة، وأنه لم يصبني فحسب عندما وقفتُ مدهوشًا في مدخل محطة السكة الحديدية الرئيسية بالقرب من تمثال رمسيس.

وآه يا قاهرة ... لن يُبحَّ صوتي من إطلاق صرخاتي — رغم أن العادم والغبار يجلد حنجرتي ويتسرب كدبيب الهرم إلى عظمي — ولن أتوقف عن مصارحتك بأن الأمريكان ليسوا وحدهم الذين جعلوك تتأوهين، ولا هم السوفييت الذين لم تخلُ وعودهم بمساعدتك من طمع فيك، حتى قررت بحزم وأدب أن يرجعوا إلى بلادهم، فعليك أنت وحدك يا قاهرة تقع مسئولية هدم الأحياء الفقيرة القذرة، والخلاص من القمامة والغبار والضوضاء ... وفي إمكانك يا قاهرة أن تبدئي العمل صباح الغد، ويقيني أنك قادرة على النهوض به، لكن هل يصل إلى أذنيك ندائي؟!»

(١١)

هكذا تنتهي السياحة الشعرية التي صحبنا فيها هذا الشاعر المفكر الطموح إلى تغيير العالم، بما فيه مصر التي رسم صورتها من طمي النيل (وربما لم يسمع عن مشكلة احتجازه خلف السد العالي، ولا عن الأخطار المخيفة التي يقال إنها ستنجم في المستقبل أو التي برز بعضها بالفعل نتيجة انقطاع زيارته الأزلية المباركة، بينما لم نبدأ نحن حتى الآن في مواجهتها بالأسلوب العلمي الجاد والحوار الشعبي الحر اللذين يتحتم اللجوء إليهما عند مواجهة المصير).

ربما يكون القارئ قد شعر من بعض ما قلته على لسانه من شعره أو من تعليقي عليه أنه واحد من «الآخرين» الذين يعرضون صورتنا في مراياهم المشوهة، وربما تبادر إلى ظنه أيضًا أن هذا الشاعر الواسع الثقافة والأمل غير بريء من التحيز الذي قلتُ إنه كامن في جذور ثقافته — دع عنك تاريخه الاستعماري الأسود كله! — والذي يتسرع البعض منا بإدانة «الآخر» الغربي به والصراخ في وجهه بالاتهامات المضادة التي لا تِقل تطرفًا وتحيزًا. والواقع — في تقديري — أن كلا الطرفَين يقع بذلك في خطأ كبير، وربما أوقع نفسه أيضًا في فخ الصراع والجدل الأجوف الذي يتخبط فيه المتشنجون عندنا بوجهٍ خاصٍّ (لأن الآخر المزعوم مشغول عن الثرثرة بالعمل والإنجاز).

والحق إن ما قصدتُ إليه ببساطة هو أن هذا الآخر الغربي لا يستطيع بسهولة — مع افتراض الإخلاص للحقيقة والصدق الذي لمسناه في كثير من القصائد السابقة وفي القصيدة الأخيرة بوجهٍ أخص — أن يتجرد من الأفكار المسبقة المغلوطة — والموروثة من تراثه نفسه كما قلت — نحو الشرق عامة بما فيه حضارتنا القديمة وعالمنا العربي والإسلامي، وهو باختصار لن يتخلص منها حتى نساعده نحن على ذلك (على نحو ما فعلَت بعض الشعوب الآسيوية التي نضرب بها الأمثال ليل نهار دون أن نتعلم منها شيئًا!) أعني أن نتحمل بشجاعةٍ مسئوليتنا نحن عن تخلفنا، وننهض بواجبنا، ونقدِّم صورتنا المشرفة في مرآة التحضر والتقدم التي تفرض عليه احترامنا وتزيح صورتنا الأخرى التي تكونت لديه على مر العصور بأشكالٍ مختلفة (ولم نقصِّر حتى اليوم في أن نضيف إليها تشويهًا على تشويه) وبدلًا من صب اللعنات على الآخر المغتر بعلمه وتقنيته وهيمنته وتفوقه على كل المستويات — بدلًا من إضاعة الجهد والوقت في إثبات تآمره علينا والثرثرة حول مشكلاتٍ وهمية من صُنعنا — علينا أن نسأل أنفسنا: وتآمرنا نحن على أنفسنا؟ وتدميرنا لذواتنا بتدمير بعضنا لبعض وكأننا أعدى أعدائنا؟ — ليقُل الآخر ما يقول — أليست لنا عقولٌ

تعي وتنقد كما لهم عقول؟ ألسنا رجالًا وهم رجال؟ ولم الجزع والوقوع في قبضة وسواس الاضطهاد، ولم يمنعنا أحد من أن نعمل ونبدع، وأن نصلح بيتنا بأيدينا ونثق بقدراتنا المعطلة أو المهدرة؟ عندئذٍ لن نخشى أن يأتي هذا السائح أو غيره إلينا، وأن يقول ما يقول فننقده وندخل في حوار معه. وحين يعكس واقعنا على مرآته فما الضرر أن ننظر فيها نظرة الأحرار فنزداد معرفة به وبأنفسنا ونفرز الحق من الباطل، هنالك يجد نفسه مضطرًّا لكسر مرآته المشوهة، وحتى إذا أصر عليها فلن نخسر من ذلك شيئًا. ألا يقول لنا العلم الإنساني بمختلف فروعه إن الذات لا تعرف نفسها إلا من خلال الآخر أو في مرآته؟ أليس من الممكن أيضًا أن يأتي يوم ينظر فيه هذا الآخر إلى مرآتنا فيرى نفسه أيضًا، ويحل لغز أبي الهول أو الهولي الأزلية، فيعرف أخيرًا معنى الإنسان؟!

عادل قرشولي (١٩٣٦م–...)

قصائد من ديوانه: «هكذا تكلم عبد الله ...»

وقال لي:
أقرب من قرب اليد للبدن،
ومن قرب الحدقة للعين،
أقرب من قرب الذكرى للذاكرة،
ومن قرب الطفل لصدر الأم،
يبقى البلد النائي[١]
بالنسبة لك.

* * *

لكني قلت:
الغربة ما هي عني بغريبة،
في الجذر تعشش هذي الغربة،
ودوامًا
يتوجه شوقي للمطلق،
يدعوني في ليلات الوحدة
خلف تخوم جبال سبعة.

---

[١] البلد النائي — بالنسبة للشاعر المقيم في ليبزيج بألمانيا منذ أكثر من أربعة عقود — هو وطنه سوريا الشقيقة وموطنه الأصلي في أحد أحياء دمشق.

حكاية الشوق

وقال لي:
لا تدعِ الغربة تصطادك
في شبكتها،
انظر للآخر وتمعَّن فيه ببطء،
عندئذٍ لن تقوى أبدًا لحظات الغربة
أن تنفذ في داخلك
وتتخبط حائرة فيه.

* * *

وقال لي:
كمِثل راقصٍ على الحبال
يقف المهاجر الغريب
فوق حافة السكين
ظمآن
بين مطر
ومطر ...

* * *

وقال:
حتى فوق العشب الناضر
يتيبَّس
فرعٌ مبتور.

* * *

وقال لي:
أشرِق في سنبلة
وستشرق فيك
الشمس.

* * *

لكني قلت:
الماضي يحمل (أسرار) الأبدية

يطويها في لحظتي (الزمنية)
وبغير الأبدية
تصبح هذي اللحظة
شطًّا (مهجورًا)
وبلا بحر.[٢]

* * *

وقال لي:
تقبَّل ما يأتيك
ولا تنتظره،
رحِّب بالموت
وعِش.

* * *

وقال لي:
بين الأزل الأقدم
والأبد اللامتناهي
أنت الجسر،
فلا تنأَ بنفسك،
لا تنأَ عن الطرفين.

الموت

لكني قلتُ:
من أعماقٍ لا تُسبَر

[٢] تصرفتُ قليلًا في هذه المقطوعة البديعة التي تلمس مشكلة اللحظة التي شغلَتني زمنًا طويلًا وما زالت تشغلني ... والكلمات الموضوعة بين قوسين إضافةٌ مني للنص الأصلي الذي وجدتُ فيه أصفى تعبيرٍ شعري عمَّا سميتُه «باللحظة الخالدة» التي نعاين بَرقها الخاطف في لحظات الإبداع والحب والسكينة ... إلخ.

تطلع جنية
وشعاعًا
بعد شعاع
(تتجلى لي)
وتضيق عيوني عاجزة
لا تقدر أن تتملَّاها —
دويُّ النور لهذا الفجر
على (شط) البحر.

* * *

وقال لي:
خناجر شقَّت وجدانك،
لأنك دومًا
تشتاق إلى الشوق
حين يغيب الشوق.
وقال:
الأمل يعضُّك،
والأرق (يمضُّك)
حتى ينعس فيك الشوق.
لكني قلت:
لو نام الشوق بقلبي لخشيت
أن يطعنني الخنجر أثناء النوم
فلا أشعر
بالألم (المُر).

البدن

وقال لي:
في حضن العالم مكنون،
لا متناهٍ هذا البدن،

ومترامٍ كالبحر،
كالزغرودة،
كالأفق،
كوطن تلجأ له
أطراف أصابع منفية،
وإذا يتمدَّد
فوق فراشٍ ضيِّق
يبدو أشبه بالحدقة
في عينٍ ضيقة النن.

استشعار الطقس

في صبح يومٍ باكر،
وفجأةً،
حين تمرُّ السحب الملبَّدة،
وتحضن الحرارة المطر،
قبل وميض البرق،
قبل أن يدوِّي الرعد،
سوف يكفُّ هذا القلب
عن وجيبه
وعندها ينهمر المطر،
عندئذٍ تغدو السماء
صافيةً زرقاء،
عندئذٍ تغرِّد الطيور،
والشمس ترتفع
لذروة الحبور.

ربما كان المبرر المقبول لوجود هذه القصائد التي انسكبَت من قلم شاعرٍ عربي وقلبه، في كتاب يضم باقةً مختارة من زهور الشعر الغربي في عصورٍ مختلفة، هو أنها كُتبَت

في الأصل بالألمانية. ولا يتسع المقام للدخول في الجدل النقدي الذي احتدم — قبل وحدة شطرَي ألمانيا وبعدها — حول الأدب الذي يكتبه بالألمانية بعض الأجانب الذين تربوا في أحضان لغةٍ أمٍّ أخرى (كالعربية والفارسية والتركية وغيرها من اللغات الأوروبية والآسيوية لبعض الأدباء المقيمين في ألمانيا)؛ فالمهم في تقديري المتواضع هو أن يكون الأدب أدبًا قبل كل شيء، ويكون الشعر شعرًا حقيقيًّا تتوافر فيه الشروط الفنية والجمالية والإنسانية لكل شعرٍ جدير بهذه التسمية. ولقد شعرتُ قبل سنواتٍ قليلة بوشائج القرب الحميم من شخص وشعر شاعرنا السوري الأصل، والمقيم في مدينة ليبزيج منذ أكثر من أربعة عقود من الزمان. ولعلِّي قد تذوقتُ منه أكثر مما يتذوقه قارئه الألماني الذي طالما انبهر به؛ صوره الفنية الموحية بروح الشرق وعبق تراثنا الشعري العربي، وآلام الغربة التي يدور حولها عددٌ كبير من قصائد هذا الشاعر العربي المتمسك بجذوره وهويته، ورسائل وطنه الأصلي الحبيب المستمرة إلى دمه وعقله وقلبه … ولذلك عكفتُ قبل حوالي العام على شعره ونثره، ودراساته ومقالاته وحواراته ومواقفه الصادقة الشجاعة — في أحاديثه وكتاباته وتصريحاته للجرائد والمجلات الألمانية — التي طالما دافع فيها وما يزال يدافع عن الحق العربي والقضايا العربية في مواجهة «الآخر» الألماني والغربي الذي لم يستطع حتى اليوم أن يتخلص من «مركزيته» الأوروبية المتعالية ولا من تحيزاته الموروثة — منذ عهد الإغريق! — وأفكاره المغلوطة عن الشرق عمومًا والعرب والمسلمين بوجهٍ خاص. وكان أن أصدرتُ كتابي المتواضع «الزيتونة والسنديانة» (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عالمية، سبتمبر ٢٠٠١م) وجعلتُه مدخلًا لحياته وكفاحه الطويل في الغربة — التي ما تزال غريبة! — ولإبداعه الشعري (الذي صدر منه حتى الآن ديوانان بالعربية وخمسة دواوين بالألمانية هي: كحرير من دمشق ١٩٦٨م، وعناق خطوط الطول ١٩٧٨م، ووطن في الغربة ١٩٨٤م، ولو لم تكن دمشق ١٩٩٢م، وهكذا تكلم عبد الله ١٩٩٥م، وهو الديوان الأخير الذي نقلتُه بأكمله إلى العربية، واقتبستُ منه بعض قصائده لتُنشَر في هذا الكتاب).

وقد لخصتُ كفاح عادل قرشولي العلمي والأدبي في صورتَين أو استعارتَين أعتقد أنهما مفتاحان صالحان للدخول إلى عالمه الإبداعي والنقدي الواسع الخصب: «الجسر» الذي حرص على إقامته منذ بداية حياته ودراسته وتدريسه في ألمانيا الشرقية السابقة وحتى اليوم الحاضر، وهو الذي مدَّه بكل المحبة والفهم والأريحية بين ثقافتنا العربية وثقافة الآخر الألماني التي تشرَّبها وتعمَّق فيها وكتب شعره بلُغتها، و«الشجرة» التي تمد

ظلالها في دمشق العريقة وعلى الحي الكردي الذي نشأ فيه وهي شجرة الزيتون، والشجرة الأخرى التي نجح في مَد جذورها في ليبزيج، عاصمة الكتب والمثالية الألمانية، وألقَت بظلالها الوارفة الحنون عليه وعلى أولاده وأحفاده من زوجته وراعيته العظيمة الكريمة المستعربة «ريجينا قرشولي» التي ترافقه منذ سنواتٍ طويلة على درب الحياة والترجمة من العربية إلى الألمانية لبعض روائع القصة والرواية الحديثة (للطيب صالح، وصبري موسى، وجمال الغيطاني، وإبراهيم أصلان، وسحر خليفة، وغيرهم) ومن شاء المزيد من التفصيل فليرجع إلى الكتاب السابق الذكر.

المصادر

Alkaios–Griechisch und Deutsch, hrsg. Von Max Treu–Munchen, Ernst Heimeran Veriag, 2 Auflage, 1963.

Bowra, C.M., Greek Iyric Poetry, from Alcman to Simonides–Oxford, Clarendon press, 1963.

Brecht, Bertolt, Die Gedichte von B.B. in einem Band — Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 6 te Auflage, 1990.

Burnshaw, Stanley (Ed.) The Poem itself. 150 european poems, translated and analysed — London, Penguin Book, 1960.

Deutsche Gegenwartslyrik, von Biermann bis zahl — Interpretationen von Peter Bekes u.a. Munchen, w.Fink Verlag, 1982–UTB.

Deutsche Lyrik der Gegenwart, Fine Authologie. Hrsg. Und eingeleitet von willi Fehse — Stuttgart, Reclam, 1957.

Ergriffenes Dasein–Deutsche Lyrik des zwanzigsten jahrhunderts — Ausgeiahit von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp — Ebenhausen bei Munchen, Langwiesche Bandet,5. Auflage, 1957.

Fried, Erich; Gedichte, Ausgewahlt und hrsg. Von Kalus Wagenbach.6 teauflage — Munchen 2001.

Franzosische Lyrik von Bauderlarie bis zur Gegenwart. Franzosisch und Deutsch. Hrsg. Von Kurt Schnelle — Leipzig, Reclam, 1967.

Friedrich, Hugo; Die Struktur der mondernen Lyrik — von Baudelaire bis zur Gegenwart — Hamburd, Rowohlt, 2 te Auflage, 1968.

Goethe; West — ostlicher Divan — Hrsg. Und erlautert von Hans — J. Weitz — Frankfurt am Main, Insel – Verlag, 8 te Auflage 1988.

In diesem besseren Land. Gedichte der D.D.R seit 1945. Ausgewahlt, zusammengestellt und mit einem Vorwort versehen von Adolf Endler und Karl Michel- Halle, Mittel — deutscher verlag, 1966.

Meid, Volker; Sachworterbuch zur deutschen Literatur. Stuttgart, Reclam, 1999.

Metzeler Autoren Lexicon — Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller von Mittelalter bis zur Gegenwart — Hrsg. Von Bernd Lutz — Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchnandlung, 1986.

Reclams Lexicon der der deutschsprachigen Autoreri von vlker Meid. Stuttgart, Philip Reclam, 2001.

Ungatetti, Giuseppe; Gedichte. Italiensch und Deutsch. Ubertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann — Frankfurt, M., Suhrkamp Verlag, 1966.

Von Baudelaire bis saint- John Perse Franzosische Gedichte und deutsche Prosa — Ubertragungen. Ausgewahlt von Mayotte Bollack — Frankfurt am Mian, Fischer Bucherei, 1962.

عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: من بودلير إلى العصر الحاضر، القاهرة، أبولو، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م.

هولدرلين، القاهرة، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر العربي، ١٩٧٤م.

لحن الحرية والصمت: الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية، المكتبة الثقافية، العدد ٣٢٢، القاهرة، هيئة الكتاب، ١٩٧٥م.

النور والفراشة: مع النص الكامل للديوان الشرقي لجوته، القاهرة، أبولو، ١٩٩٧م.

قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، نوفمبر ١٩٨٧م.

قصائد من بريشت، القاهرة، شرقيات، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
عبد الغفار مكاوي، يا إخوتي: قصائد من شعر أنجاريتي، القاهرة، هيئة قصور الثقافة، ٢٠٠١م (سلسلة آفاق للترجمة).
سافو: شاعرة الحب والجمال عند اليونان، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٦م.
شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦م.
محمد مندور: فن الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م (المكتبة الثقافية، العدد ٣٥٠).

هنـــداوي