متاهة المرايـــا

رومانتيكية الثورة فى ديوان (الجواد والسيف المكسور)

بقلم محمد عبد الحـى

صدر فى عام ١٩٥٦ من دار الفكر فى مصر مجموعة شعرية بعنوان (قصائد من السودان) التى اشترك فيها الشاعران جيلى عبد الرحمـن وتاج السر الحسن.[١] وهما شاعران فى مقتبل العمر يجهدان أن يصـلا الى مرتبة شعرية متمكنة. ففى الديوان قصائد جيدة من الايقـاع والصور بتفاصيلها والانسياب فى مجرى اللّغة فى بعض القصائد - مثلا قصيدة (الكاهن)[٢] للشاعر تاج السر الحسن - فإنّ فيها صورا واضحة بتفاصيلها ومميزاتها المحلّية وفيها نغمات خفية تعلق فى الذهـن لوقت طويل:-

كان جمع الشيوخ وكانت مسبحات تشع بين الأصابـع
وبخور يمد أجنحة زرقاء وبنفض عطرهنّ الذائـع
وعيون العبيد ذاهلة حيرى تطلعنى للاله المخـادع
وعلى البعد بين حشد الأناشيد ووقع الخطا الرتيب التابع
وقفا اثنان يرجفان حديثا على صنعات الولىّ المنافع. الخ

وقصيدة (عبرى)[٣] للشاعر جيلى عبد الرحمن صور واضحة المعالم تنبع من أشياء حقيقة فى (عبرى):-

وخلف جبالك الثكلـى عتاة الجنّ والشعـر
وأعراب .... والغـاز تحيّر عالم الفكـر
تخوّفنى بهـا أمّـى تقول طويلة الشعـر
وأرجلها من الطيـن وأعينها من الجمـر

ويقول:-

وساقية مرنّحـة تجرجرها قوى الثـور
تدلّت أذنـه تعبـا من الانهاك والسيـر
ويمشى خلفه الفـلاّح وهو مقوّس الظهـر
تغيم بعينه الدنيـا ويلعن ذلّـة الفقـر

ونجرى نحن أغـــرارا ونلقى الطوب فى البئر
ونبنى كوخنا المختار بالطين، وبالصخـــر
فمأدبة بـلا خبـــز وزيجات بـلا مهـــر

إنّ السؤال الأول الذى يتبادر الى ذهن القارئ للمجموعـــة الثانية لشاعر ما هو: "هل عمّق الشاعر وأثرى وأضاف الى ما قاله فى الديوان الأول ؟" دون شك أضاف جيلى عبد الرحمن، وهو مقصدنا هنـا، الى ما قاله فى (قصائد من السودان). وديوانه الجديد-(الجـــواد والسيف المكسور)[٤]- يدلّ بوضوح على أنّه اكتشف فى نفسه أصواتـــا جديدة، وفى عالمه مجالات للرؤية لم يطرقها من قبل. إنّ قراءة قصائد مثل (أوديب الذى لا يعشو)[٥] و(الجواد والسيف المكسور)[٦] و(أربـع رسائل الى حبيبة نائية)[٧] مثلا، ومقارنتها لقصائد الديـوان الأول (عبرى) و(أطفال حارة زهرة الربيع)[٨] مثلا، تبرهن على أنّ الشاعـر أجهد نفسه كثيرا فى هذه السنوات طلبا للشعر الجيّد. لقد لاحظ كـلّ من قرأ المجموعة الشعرية الجديدة هذا التطوّر فى شعر جيلى. ومـن الآراء التى شاعت "الشاعر صار فيلسوفا" وكأنّما الفلسفة أعظم مـن الشعر وكأنّما هناك قطيعة بين المجالين. إنّ الشاعر لا يعبّر عـــن "فلسفة" معينة فى شعره وإلاّ صار الشعر مجرّد إعطاء النثر الفلسفى قالبا موسيقيا. ولكن الشاعر يخلق هذه الفلسفة بنفسه فى شعره خلال التجربة الشعرية نفسها. لذا نبحث عن "فلسفة" الشاعر فى شعـــره نفسه لا من خارجه.

لقد صار جيلى أكثر ثقة بقواه المتمكنة، وأكثر شجاعة فـــى تعامله مع اللّغة، واقترب أكثر من ذى قبل من الكلمات فى حدّ ذاتهـا من خشونتها، ونعومتها، وليونتها، وطعمها، ولونها، ووقعها علـــى الأذن وتدحرجها عبر الحلق واللّسان. القصيدة "جسد"- إذا استعرنـــا المعنى - دمه ولحمه وأعصابه "الكلمات". والمجموعة الشعرية تركيب بالكلمات لرؤيا عن العالم.

جيلى عبد الرحمن يهتم اهتماما خاصا بالمسألة السياسيـــة. ولكن "الالتزام السياسى" هو بالضرورة التزام ميتافيزيقى أيضـــا. ومهما تهرّب الشاعر من ذلك المجال الآخر، فهو فيه من البداية يفصح رؤياه عنه بصوره الشعرية، باستعمال للّغة، وبالمزاج الذى يقترب به

من قضية (الثورة). واهتمام الشاعر، أي شاعر، بالسياسة يعني اهتمامه بالعالم الذي حوله - أي العالم الموضوعي الموجود خارج "ذاته". وهنا يكمن الفرق الأساسي بين الشعر الرومانتيكي والشعر الحديث. فالشعر الرومانتيكي - مثل الفلسفة المثالية - ينبع أساسا من ذلك الانشقاق بين "الذات" و"الموضوع"، [١٠] "الظاهر" و"الباطن" "المخبر" و"المظهر"، و"الداخل" و"الخارج". بينما يتجه الفكر الحديث والشعر الحديث الى اكتشاف ذلك المجال العامر الذي تختفي فيه هذه الثنائية أو "الغيرية" (بلغة المتصوّفة) التي ترجع الى التفرقة الافلاطونية القديمة بين عالم الأشياء وعالم المثال. [١٢] وليس بيننا من يجهل أنّ الفلسفة الافلاطونية جزء لا يتجزّأ من تراث الفكر العربي منذ ظهور الاسلام [١٣] وقبله بقليل. فأين يكمن عالم جيلي بين هاتين النظرتين ؟

يقول جيلي في قصيدة نشرت في الديوان:-(حتى قاع الغربة / حتى أسمال الأحزان الجدبة / منكفأ فوق جدار الوحدة يفري قلبه / انسان يقضي اللّيلة نحبه). [١٤] والأربعة أبيات تلخيص لرؤية الشاعر في مجموعة (الجواد والسيف المكسور). "فالجدار" و"الأسوار" و"القاع" و"السجن" و"الحائط" و"النفق" و"الكهف" و"المقبرة" من كلمات الشاعر المفضلة. إنّه يحس إحساسا رهيبا بثقل العالم الخارجي عليه :-

اليك الأضواء هنا والحانات
والأحزان
"واللّيل الجدران [١٥]

وصرخت من ضعفي وأوجاعي الحبيسة
وتسكعي في "دغل أيامي" التعيسة" [١٦]
و: أيام "كالنفق المهجور" [١٧]

و: أنّي أتعس من "قوقعة" يحملها إفريقي في الجيد [١٨]
و: ما أشقى الكلمات الجثث ، الموت
إن لم تتفجّر في "سجن الصمت" [١٩]

والثوّار، في تعبير الشاعر جيلي، الذين أثاروه للشعر هم: "السجناء" و"المعتقلون" دون غيرهم: (باسم لومومبا حبيبان على لحن

مرن) مثلما أنحت من عرقى،وأيامى،وسجنى)[٢٠] و:(فى ظلام" المعتقل" وغراس الصمت "كالقضبان" تغتال المقل/ هبّ جومو يرقب النجم توارى فى الجبل)[٢١] الشاعر يعكس رؤياه على العالم حوله. وهو دائما فى سجن من نوع ما. وعالم الحرية دائما "هناك" بعيدا فى "الخارج" وعالمه يتركّب من بعدين:(كأنّ جسرا بيننا تحطّما) و:(هاربان من مدينة الدمار/ ووجهها الأصم كالجدران)[٢٢] وهذا "السجن" فى حقيقته ليس سجنا ماديا. السجن داخل الشاعر نفسه، فى وعيه. إنّه يحمله معه أينما راح:-

وألف سور شأنه يغوص فى دمى المراق
يحول بيننا - حمامتى - ما أوحش الفراق[٢٣]

الشاعر هو السجن والسجّان والسجين فى نفس الوقت. إنّه سجين ذاته أو "ذاتيته" - التى تنكمش على نفسها لدى أول احتكاك بالعالم الخارجى. وهنا يكمن مصدر شعوره المفرط "بالوحدة" و"الوحشة". فهو دائما "وحيد" و"غريب" و"مقيّد" و"جائع" وملقى فى "صحراء". وما ذلك إلاّ لأنّه أقفل العالم الخارجى عن نفسه وتركه هناك وحيدا مثله: (ونظرة كسيرة فى غربة الحياة)،[٢٤] و(وحدى أذرع هذا اللّيل)[٢٥] و(أنا بين قيودى، جائع،عار،وحيد)[٢٦]. (وطاف صمت موحش كأنّه صحراء)[٢٧].

وما هذا الاحساس المؤلم بالجدب إلاّ "عدمية الوعى الشعرى" حينما يفقات هذا الوعى من نفسه. فالشعر ليس عملا روحيا ذاتيا كامنا فى الأعماق المجهولة "الحبيسة" داخل الشاعر. إنّه نتاج تلاقح الخيال فى إيقاعه المنتظم موسيقيا بالعالم الخارجىّ. إنّ غربة الشاعر جيلى عبد الرحمن هى فى الحقيقة غربته عن عالم الواقع خارج ذاته. إنّها انعكاس مباشر لحالة السجن الذاتىّ التى اختارها لنفسه. إنّه يرى غربته فى كلّ شىء:(مركب أحبابى تاهت - أين ؟ / عامان ومازال البين/[٢٨] و(الحزن جليدىّ الوجه خريفىّ الغربة)[٢٩] ولهذه الحالة نتيجة حتمية.

فالشاعر فى غربته الداخلية، داخل سجنه الخاص، لا يمكن أن يرى العالم مباشرة. فالشاعر فى قطب وبقية العالم فى القطب الآخر. والبشر جزء أساسى فى ذلك العالم هم القطب البعيد،بينه وبينهم

مسافة تحجب عنه رؤية التفاصيل. دائما هناك "أمّ" وحيدة منتظرة فى البعيد، بينها وبين إبنها أو زوجها الغريب جبال وبحار لا يمكن أن تعبر. ولا شيا يمكن أن يجمع بينهما: (زماننا يا منية اليتيم لا يجود باللّقاء)[٣٠] قد يلتقيان فى "حلم" أو "أمنية" أو "شوق" - وهى وسائل ذاتية - محصّنة. ثم أنّها المحاولة الوحيدة للشاعر لتخطّى انقسام رؤياه الى بعدين: ذاتىّ وموضوعىّ، وبعيد وقريب. وهذا يفسّر لماذا يفرض (الزمان) و(المكان) نفسيهما فرضا على عالم الشاعر:

إن شدّ خطاك الى الشط "حنين" الأم
"تحلم" فى وحشتها بالأوبة
وتسلّلت، تطلّعت الى اللاّشيء
والنخل ظلال فى النهر الممتقع الضوء
تابوت الشمس تمدّد ملتحفا سحبه
لا شيء سوى أشباح القوم
أسراب النّمل انحدرت عبر الهضبه
والقرية تفتح أضلعها الخربه
للمنهوكين تهدهد فى الأجفان النوم
الصبر جميل، لا جدوى! عودى اليوم
سدّى الباب وشمّى فى غربته ثوبه
علّ "الطيف" يواتيك اللّيلة فى الحلم"[٣١]

الأشياء المجسّدة (الحسّية) يجب أن تتحلّل الى "أطياف"، والى مادة الأحلام اللّينة الرّهيفة (المعنوية) لكى تفقد صلابة العالم الخارجى عالم الضرورة المقيتة بالنسبة الى الشاعر. العالم عنده يجب أن يذوب حتى تستطيع الذات الشاعرة "إذابته": (يا ليت كوكبنا الحزين "أذيبه" فى الشوق فى نار العناق)[٣٢] وهى محاولة لرأب الصدع الذى بين الوعى والواقع وتخطى سجن الغربة الذاتى. الشاعر يريد أن يهشّم العالم الخارجى ويعجنه، ويذوّبه، ثم يجرفه الى أعماقه وهذه هى بذرة الشر العدمىّ الكامنة فى كلّ الشعر الرومانتيكى. إنّه أيضا يفقد البشر ملامحهم الخاصة كأفراد. وبالتالى يفقدون آدميتهم ويصيرون مجرّد: (أشباح القوم)[٣٣] و(أسراب النمل[٣٤]) و(أكداس من الأوجه تبحث عن صدى شيء)[٣٥]

لذلك يضع الشاعر دائما جاجزا بينه وبين الأشياء والأيام الصلبة لكى يخفّف من قوّة الصدمة بين ذاته الحسّاسة والأشياء فى مظاهرها التى تتغوّل على وعيه والعالم الدّاخلى باستمرار. لكن الغريب فى هذا الأمر أنّ هذا الحاجز الذى يمتص الصدمة هو أحد أسوار السجن الذى أحكم الشاعر قفله ويخاف من أن ينظر الى الأشياء فى توهّجها ومنتصف نهارها. إنّه يروغ دائما من ظهيرة الزمن حين تبدو الأشياء بلا ظلال وتفرض تفاصيلها بكلّ وضوح. فالضوء عنده دائما مساء: (ممتقع اللّون) و(اليوم رمادىّ أجرد/ فالسحب تنيخ على أفق مدينتنا) و(المغرب مربد) و(هذى مئذنة ترمق نهر اللّيل/ يكسوها ظلّ الشمس الغارب) و(هذى الحياة تصبّ أقداح الكآبة فى المساء(٣٦) وقد تلتفع الأشياء "بالضباب"، أو "الدخان" أو "السحاب"، أو الجليد والثلج مؤكدة غربة الشاعر عنها:

الغربة شوهاء الصلبان
والثلج المتبقى كالأكفان
غطّى أشجار السرو المكتئبه (٣٧)

الشمس دائما مختبئة أو ميتة

و: تابوت الشمس غدد ملتحفا سحبه
و: الشمس المختبئة خلف الغيم
و: ضحايا حائط مبكانا، أشلاء الشمس المختبئه
و: حتى الشمس انهدت ذرّات كالموت انقضا (٣٨)

هذه الحالة الدائمة فى تجنّب مقابلة عالم الضرورة الخارجى وجها- لوجه لا تجنّب النظر الى الأشياء مباشرة- هى التى تدفعه الى الاكثار من استعمال أدوات التشبيه المختلفة. ففى السطور الأولى لقصيدة (قصّة فلاّح) نجد أنّ الشاعر ينظر الى كلّ شىء منعكسا على مرآة:

وكانت حياتى "كلون" المساء
"كما" خيّم الصمت فى قريتى
وفى بسمة شحبت "كالخريف"
غضون القناعة "كالجدّة

وامسحى من الدهر شكّ الجناح
"كظل" ترامى على ميّت(٣٩)

إنّ(كاف) التشبيه عند الشاعر جيلى عبد الرحمن هو دائما هروب من الشىء نفسه الى معادلة مخفّف له. أسلفنا أنّ المكان يفرض نفسه فرضا على رؤيا جيلى للعالم بل أنّ الزمان نفسه أيضا مقسّم الى ماض وحاضر ومستقبل. ولكن الحاضر بالنسبة للشاعر هو أقلّ حضورا. إنّه يغمض عينيه عن رؤية الأشياء مباشرة، بل يخفّف وقع الزمان برجوع الى الماضى حيث تفقد الأفعال حدّ الحضور ومباشرته. ومن هنا يبدأ تمجيده "الذكريات" بحثا عن الزمن الماضى أو(الزمن المستقبل، خلافا عن الزمن الحاضر. إنّه زمن خفيف الوقع لأنّه زمن "لا مباشر":-

الموج اللّيلة فى البحر الأسود يغفو
الذكرى القتلى فى الأفق الكابى تطفو
تاهت مركبة الحزن على صحرائى
فى " الماضى المنسحق النّائى"
كالنّبع استوقفها(٤٠)

وفى قصيدة أخرى:-

فيا لالوبتى الخضراء ما أشقى
يجف النبع "والذكرى" لدى الانسان(٤١)

وفى قصيدة (ذكريات عن عزيزة وصوتها)(٤٢) مثلا. تصبح الذكرى هى المطلب الرئيسى وهى التى تمنح العوالم جمالها. واللّقاء يصبح إمّا ذكرى أو حلم، إمّا فى الزمن الماضى أو فى الزمن الآتى:-

فإن وقفت ساعة فى أجنح المدينة
و"ذكريات أمسنا" تضوّى الغداء"
فامدد الينا فى رؤاك تكلّم اليدا
"زماننا" "الأمنية" "اليتيم" لا يجود باللّقاء(٤٣)

"الماضى" "والمستقبل" هما زمنا الشاعر. "الحاضر" دائما هو زمن الضياع واليتم والغربة والوحشة. والمكان عنده منقسم الى "هنا" و"هناك" و"هنا" هو البلقع واليباب. وتستمر النظرة

الثنائية فتقسّم كلّ رؤيا الشاعر.

فخارج نطاق "الذات"، التى هى فى شجار دائم مع العالم، ينقسم العالم الى مدينة وقرية. المدينة صحراء الضرورة :-

طرنا معا ..... طرنا معا
والأرض كانت بلقعا
شوارعا كأذرع الفولاذ أذرعا
لا ترحم القمرىّ لا ترمى له الحبّا

و"القمرى" هو الشاعر القادم من القرية الى المدينة :

وطائرون - مثلما رأيت - فى المدينة
وضائعون كالقوافل المسكينة
أيامنا فى زحمة الحياة لا أبعاد
سوى نحيب القلب فى السهاد

وقد يفقد عالم المدينة وجوده العضوىّ ويصبح مجرّد وهم و"عالم أسطورى"، تماما مثلما فقد البشر ملامحهم وصاروا أشباحا وظلالا : (لكنّما مدينة العذاب والهجر) (والناس يركضون مثل عالم أسطورى). (٤٦)

ويواجه الشاعر عالم المدينة هذا بعالم القرية، أو على الأصح، بفكرته المثاليّة عن القرية. والأمثلة لا تحصى، مثلا : (أحزان أغنية نوبية) (٤٧) و(ذكريات عن عزيزة وصوتها) (٤٨)، إنّ مطامحة : (ونبصر فى نسائمه قرانا ذلك النهرا) :-

أهذا أنت ؟ واللّلوب يفعم ظلّه الرّمل
روائح قريتى عشبا، وماء دافق أهل
فمدّ يديك كالغصن هفّ عليهما الظلّ
أجوب الحقل خطّارا .. كأنّى عترة طفل (٤٩)

وتتسع الدائرة فتصبح أكبر من الذات الشاعرة وزمانها. وأكبر من القرية والمدينة : إنّها تتسع لتضمّ كلّ التاريخ فيصبح الزمن الحاضر- زمن المدينة- هو القرن العشرين. ويصبح القرن العشرون مدينة كبيرة تحكمها الضرورة وتصبغها الغربة بلونها الحالك.

ويصبح عصرنا سجنا كبيرا الحبّ فيه مستحيل. وما يتم منه هو أسطورة مريضة الأشواق.

ومن يا إخوتى يسقى رحيق الشعر فى عصر
ملول بمقت الشعراء ! (٥٠)

و

وقلت لى لا تبتئس ... فعصرنا ضريح
يعيش فيه ميتا من غير روح (٥١)

و

لأنّ قرننا العشرين يلعق العشاق
جراحهم فيه ... وتزدى نجومنا الى المحاق
بعيد كلّ ما يقال
اسفنجة مصفرّة على الرمال (٥٢)
أسطورة من الهوى مريضة الأشواق !

فى عصر كهذا يصبح الشعر والخلق الفنّى "صلب" و"احتراق" مثلا: (على "صليب" الخلق كنّا "نحترق") (٥٣) والشعر لأنّه مرآة الذاتية الممعنة فى حساستها وغربتها فهو نقيض للعصر، ونقيض، بطبعه، للمدينة. بل نقيض للعالم الخارجى كلّه. الشعر يمثل ميزة الحرية المجلوبة من أعماق النفس، والشاعر هو "الجسر" أو "الغوّاص" الذى يأتى بها من تلك العوالم المجهولة الى البشر:-

أعزّائى: كم طرنا على ذروة برناس
وعدنا ملء أيدينا جراحات من الاغريق
وآلهة من "الأولمب" باخوس وابريق (٥٤)
وألقينا بما ناءت به الأعصاب للناس (٥٤)

ثم:

لأنّنا نقتات بالأشعار
فى عالم التروس والأقمار
أحببت فيك نهرنا الوديع
وحقلنا الذى يصفّر فى الربيع (٥٥)

وهكذا يصبح الشعر توأما للقرية، معادلة لما فى مدينة العصر فى القرن العشرين. وبذلك تصبح فكرة "الثورة" نفسها عند الشاعر

مجرّد استجلاب للقرية وزرعها فى قلب المدينة. فالثورة نقيض للعصر المقيت والمزيّف فى الزمن الحاضر:-

أقسمت أن أصدّ جحفل التيّار
وأن أعيش ما يؤرّق النهار
لتنبت الضياء فى دجى الأحداق
أشعارنا، وتغرس الصبّار والزهور
فى عصرنا "المزيّف" العطور(٥٦)

عند جيلى عبد الرحمن "الثورة" هى استجلال روح "القرية" فى عصر الآلة. وبذلك يختفى فى شعره وجه العمّال، وهم النتاج الطبيعى لعصر الآلة، ويحلّ محلّهم الفلاّح فى قريته البعيدة. وتصبح أغنية الثورة ملكا للقرية وحدها:-

حنين رقّت كلماتى
تلمس الأنجم فى هام الذرى
كنت قد أفنيت ذاتى
للملايين التى تنضج خبزى فى القرى
تغزل النور ولكن لا ترى(٥٧)

ويصبح "الثوريون" ملكا للقرية وحدها:-

معذرة أنّنا نستنشق دمك الآن
كاللّوز النّامى فى حقل القطن العريان
العود الفارع ما خرّ
حين انزلق الدم المر
فالأرض السمراء الأضلع تحتضن الغربان
تستصرخ للثأر الوديان(٥٨)

"الوديان" و"القرية" وحدهما اللّتان ستثوران. أمّا المصنع فلا وجود له فى عالم الشاعر لأنّه جزء من المدينة عالم "الأشباح" و"أكداس الأوجه" و"أسراب النّمل" التى تبحث عبثا عن "صدى شىء"(٥٩). الشعر "الثورى" - كما يقول الشاعر - ملك للقرية وحدها:-

فأحمل الزيتون غصنا وارفا
وأكتب به على الصخور والبيوت

" لا يجرف الدموع الزلازل المكتومة
إلاّ لهيب ثورة محمومة "
إنّى حملت يا بلادى "السعفا "
هدية الى الدموع فى ذرى بيروت(٦٠)

و" السعف" – هو روح القرية المزهرة والمغنية فى ذات الشاعر "الثورىّ"، فى تعبير الشاعر.

وفى قصيدته : (كلمات فى عيد الميلاد) يأتى الخلاص من الخارج فى صورة تعيد للشاعر ذكرى القرية وغنائه لها :–

اللّيل يموت على أفق الحارات
والحانات
أنفاس مجهدة تطفو فى رغوات الكأس
أنا والحانة لم تنزع فى أعماق اليأس
صاحبتى يدك امتدّت تمسح دمعة
أطرقى يا شاعر:
فى عبرى غنّيت الأشواق مع الرّوعة
وفرحت أيا روحى ضحكت أحزانى(٦١)

الشاعر يحسّ بوطأة هذا "السجن" وهذه "الغربة" وهذا "الضباب" الذى يحجبه عن الأشياء. وقصائده هى مجموع نضاله للخروج من هذا السجن. الخروج عن عالم الذاتية، عالم الرومانتيكى المغترب عن العالم، الشاهر قلمه سيفا على العالم والكون. وأغلب قصائد الديوان فيها تشوّق ومحاولة جادّة صابرة للوصول الى عالم القبول والطمأنينة والاعتراف بأنّنا فى هذا العالم وهذا الكون ولا يمكن، بداهة، أن نعيش فى زمن غيره منفصل منّا. وخطوات جيلى على هذا الطريق تتم عبر اكتشافات مؤلمة : فهو يكتشف أحيانا أنّ الذكرى ليست "خلاصنا" :–

ذكرى لا شىء على جسد الماضى الشاحب(٦٢)

واكتشافه أنّ القرية – بكلّ ما ترمز اليه فى عالم الشاعر– ليست "خلاصا" ولا "ذكرى" تستجلب . قصيدة (العائد)(٦٣) تمثل عند الشاعر "نقطة اليأس التام" من رؤياه المثالية التى حملها كثيرا من "غربة الحياة"(٦٤) يحاول فيها أن يعود الشاعر الى القرية باحثا فيها عن

يوتوبياه الضائعة وفردوسه المفقود. ولكنها كانت :-

(عودة أسيانة لم يحتضنها الفرح)[٦٥]. إنّه يأتى الى القرية التى تبدو له : (كالشطّ فى رؤى الغريق)[٦٦]. ولكنّها تستقبله "بالصمت" مطأطأة الأعناق:-

أطفالكم تشيح والنخيل عن طريقه ..حتى الكلاب تنبح

يا عائدى الحبيب وارتمى
سحابة تجمّدت على السما
كأنّ جسرا بيننا تحطّما
ما كان يا أحبّتى ... ما كان قد تسمّما
يا ليته ما همهما
وظلّ تلا أبكما
فى عوده مصعوقة الأشواق مثلما
يودّ ذلك الشقى فى البعيد ينزح[٦٧]

وبالرغم من السطر الأخير يقول أنّ الخلاص فى الغربة يأتى خلال مزيد من الغربة، إلاّ أن تهشّم الحلم الذى سقاه ونمّاه الشاعر طيلة عمره يجعل فى كلّ محاولة أخرى للهروب من مواجهة مصدر الغربة الحقيقى - الذات نفسها- زيفا وخداعا.

إنّ تهشّم وهم واحد يعنى تهشّم جميع الأوهام. والأسطورة التى تتحطّم لا يمكن أن تبنى مرّة أخرى. إنّ الادلاج فى طريق الذاتية الى نهاية قد يؤدى فعلا الى اكتشاف العالم الخارجى. فهو يقود الى قلب صحراء العدم (النهلستية) حيث تقف الأشياء جثثا بلا معنى، وكل الأفعال "خربشة" لا مجدية على جدار أصم. وبطولة الشاعر الرومانتيكى تكمن فى شجاعته على دفع العالم الى تلك" الأعماق" الرّهيبة. والتدبّر الوحيد لكتابة الشعر فى هذا العصر هو الكدح من أجل تخطّى تلك الصحراء التى حدّق فيها بعين شجاعة. إنّها سمة الفلسفة الرومانتيكية أنّها مجاهدة أن تتخطّى الحاجز ولكن نفسها تمنعها إقتحام ذلك المجال الكامن خلف الحجاب ،بأقدام حافية. وهى الأرض الجديدة التى يتوق لها الجميع.

هذه النقطة، التى لا رجعة بعدها، هى " الصمت" - الصمت الذى

يجب أن يتخطّاه الشاعر بصمت أعمق منه وأكثر:

لا تصمتوا على التلال
مسمّرين كالظلال
الصمت قد حملته أيامى الطـــوال (٦٨)

و مثل الحطـــام
نعود فى جوف السماء بلا كـــــلام (٦٩)

و وقال بدمى فيه السكون
الصمت يضغط الصدور والعيون
....
والصمت كان أروع الكلام (٧٠)

إنّ تقمّص الشاعر لشخصية "سيزيف" فى محاولتها العبثية لدفع الصخرة الى القمّة تجسيد كامل لخسران الشعر الذاتى والفكـــــر "اليوتوبى" "المثالى":-

فاحمل يا "سيزيف الصخـــرة
دارت ساقية الحزن المرّة (٧١)

إنّ عبثية الفعل ولا جدواه وفقدانه لكلّ معنى هى النتيجـــة الحتمية لكلّ فعل يبدأ. ومن سفح الذات يدفع الصخرة لقمّة الذات. إنّه يبدأ وينتهى فى نفس النقطة، ولا يرفع الذات الى الواقـــع، فالحوار منعدم بين العالم الداخلى والعالم الخارجى.

الشاعر يعمل جاهدا على تخطّى هذه العبثية. فهو يتشوّف الى ذلك المجال "النقى" بلا "أسوار" و"قضبان" وبلا "سحب" أو "ضبـــاب" أو "ثلج" يحجب عنه الأشياء ببريقها:

أمانا. إن تكن أنقى من الأنجم فى الصيف
كليماتى: أفيض بها تعرى ظلمة الزيـــف
وأشهرها على الأعداء كالسيف
ولا تبقى ممزّقة.. كلحن يرهب الأوتـار (٧٢)

تحت تلك السماء الصافية النقية سينمو الشعر الجديد، وتفتح بصيرته "أوديبه" الأعمى. وتوافق الذات مع "العالم" هو البداية لتناغـــم

حقيقى. وأن نرى العالم على حقيقته يعنى ألاّ نراه من قمّة الحلم ولا من خلف بحر ولا من قاع اليأس كما يراه الرومانتيكى "الثورى" إنّ الميزة الرومانتيكية تصبح وسيلة لحلّ الأزمات الفردية.

إنّ الشاعر الرومانتيكى يتطلّع عبر كوّة السجن الى قمر (اللّحظة العميقة)[٧٣] ويتشوّق لها. ولكن: (البعد حائط أصم لو تهشّمت جدرانه).[٧٤] وأملى أن يفتح: (لقبوك الضياء).[٧٥] فهو "كالفراشة" محبوسة فى تلافيف "الشرنقة": (كأنّنى فراشة تفر من ظلام شرنقة[٧٦] ولكنّه ينكفى على ذاته المجدبة: (أيام كالنفق المهجور/ كالأمل المكسور)[٧٧] ـ مثل الكهف الأفلاطونى. إنّ أيامه "نفق"، "كهف"، "سجن" وأشياء تغطّيها "السحب" أو "الضباب" أو "الثلج": (وسيوفهم كالسيف غطّته الثلوج)[٧٨] أو "الدخان": (حتى الدخان ويموت فى حلق الزمان)[٨٠] ـ بل العالم "عالم أسطورىّ"[٧٩] والبشر: (كقشّة فى موجه المخيف)[٨١] والكهف ـ فى فلسفته الأفلاطونية الأسطورية ـ لا تقبض الأشياء الحقيقية فى وجودها. والناس يعيشون فى كهف منذ طفولتهم وأقدامهم ورقابهم مقيّدة حيث يصبح مستحيل عليهم أن يلفتوا رؤوسهم، فهم مسجونون، لا يروا شيئا غير الأشباح والظلال تعكس على الحائط لهب النّار المشتعلة من ورائهم، أو الشمس الساطعة من فتحة الكهف. وفى السجن يسمع صوت المارّة، ولا يرى هيأتهم. فهم أصداء. بل أنّ المقيّد ـ الذى لا ينظر الأشياء ـ يعمى عينه ظلام المكان بعد خروجه فجأة من الشمس "يعشى فيها بصره، وتزوغ عيونه"[٨٢] ـ مثل "أوديب" فى الأسطورة الاغريقية القديمة الذى كان أن سمل عينيه، فهو ربما كان يطمع أن تتفتّح عيناه على عالم النور أو الأمنية "الثورية"، كما يريد الشاعر، أن تفتح عوالم النور:ـ

أمانا. ربما يبصر أوديب ولا يعشى
من النور الذى يرمى على أحلامه النعشا
....
نميت الموت نشنقه، ونحرق فى اللّظى الأكفان
ولا يخبو سراج العقل.. ينهد الدجى القضبان[٨٣]

إنّه سيطلق حراسة "الذاب"، ويدور الى الضوء المتوهّج ويرى رؤية الأشياء ومعرفتها وحقيقتها بعيون مفتوحة بلا انعكاس ولا ظلال

ولا أصداء. إنّ الشاعر يحلم بهذا العالم "العقلانى" المنير. ولكنّه فى حقيقة شعره، مقيّد يتطلّع (الى اللاّشىء)[٨٤]. إنّه يقول:-

أنا ها هنا فى عودتى الظمأى على غبش السماء
بيتى سرير فارغ، قنديله زيت يضاء
عريان ها أنذا بلا سيف يطيش ولا حراب
لا شىء فى دارى سوى قلب وقافية، عتاب
حمى النهار وحلم معتوهين فى الأرض الخراب
ماتوا، وعشنا عبر أسوار النهار
نجترّ أوهاما بلا جدوى ... سقطنا فى الدمار[٨٥]

و(انطفأ المصباح)[٨٦]، وتهشّمت عوالم الوهج، و"الضوء - هذا "الزجاج المكسور"[٨٧]، الذى لا يعكس شيئا سوى متاهة المرايا - متاهة الذات.

مصادر ومراجـــــــع :-

(١) جيلى عبد الرحمن وتاج السر حسن، (قصائد من السودان) القاهرة (دار الفكر)، ١٩٥٦.

(٢) نفسه، ص ٤٩-٥٢

(٣) نفسه، ص ٢٣-٢٧

(٤) جيلى عبد الرحمن، (الجواد والسيف المكسور)، القاهرة، (الدار القومية للطباعة والنشر)، ١٩٦٧.

(٥) نفسه، ص ٥-١٢

(٦) نفسه، ص ٤٧-٥١

(٧) نفسه، ص ١٣٨-١٤٥

(٨) (قصائد ٠٠)، ص ١٣-١٦

(٩) أنظر:

David. A. White, Heidegger and the Language of Poetry, Licolin (Nebraska Press),1978: Part I 'Language as an Ontological Phenomenon' pp.19-72.

ففيه تفاصيل أكثر.

(١٠) هناك كتب كثيرة باللّغة الأوربية فى هذا الموضوع الفلسفـــى. أنظر:-

G.H. Mead,Movements of Thought in the Nineteenth Centuary,Vol 2., (Chiguco Press), 9th. edition,1972.

وانظر أيضا كتابى:-

Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry London (Ithaca Press),1982

ففيه تفصيل لمفهوم الثنائية فى الشعر الرومانتيكى عموما.

(١١) نفسه وانظر كتاب :-

Georger Poulet, The Metamorphses of the Circle, tr.c. Dawson and E. coleman, (John Hopkins. Press),1966.J.Babbitt,Rousseau and Romanticsm,N.Y. (Meridian Books) 1947.

(١٢) كتب أفلاطون عن عالم الأشياء وعالم المثال كثيرة. أنظر:-

J.Owens,A History, of Ancient Western Philosophy, Newerey, (Prentics-Hall),1959. K.E. Gilbert and H.Kuhn , A History of Ethetics, Conn. (Greenwood Press), 1972: 'Plato', pp.19-58.

(١٣) انظر الشهرستانى، (كتاب الملل والنّحل) تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، بيروت (دار الفكر)، ١٩، ص ٣٢٥-٣٤٨. أنظر أيضا كتاب عبد الحليم محمود: (التفكير الفلسفى، فى الاسلام). م٢ (القاهرة "الدار المصرية"، ١٩٧٧).

(١٤) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٧. (وسأكتفى بالمرجع باسم القصيدة)

(١٥) قصيدة "كلمات فى عيد الميلاد، ص ١٣٠

(١٦) قصيدة "ثلاث أغنيات للعراق"، ص ١١٥

(١٧) قصيدة "هيروشيما على صدر افريقيا"، ص ١٢٧

(١٨) نفسه، ص ١٢٥

(١٩) قصيدة "الصمت المنهار"، ص ١٠٥

(٢٠) قصيدة "خمس أغنيات الى لومومبا"، ص ٩٥

(٢١) نفسه، ص ١٠٠

(٢٢) قصيدة "العائد"، ص ٧٠، وقصيدة "تأمّلات حزينة" ص ٨٦

(٢٣) قصيدة "أربع رسائل الى حبيبة نائية"، ص ١٤٠

(٢٤) قصيدة "العائد"، ص ٦٨

(٢٥) قصيدة "كلمات فى عيد الميلاد"، ص ١٣١

(٢٦) قصيدة "خمس أغنيات الى لومومبا"، ص ٩٧

(٢٧) قصيدة "أحزان أغنية نوبية، ص ٥٤

(٢٨) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٩

(٢٩) نفسه، ص ٤٠

(٣٠) قصيدة "الالفان على ضفاف الذكريات"، ص ٦٣

(٣١) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٨

(٣٢) قصيدة "ثلاث أغنيات للعراق"، ص ١١٦

(٣٣) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٨

(٣٤) نفسه، ص ٣٨

(٣٥) قصيدة "شجر اللّالوب، ص ٣٤

(٣٦) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٨ "يهتز الشارع يالوركا" ص ١٣، و"الصمت المنهار"، ص ١٠٤ و"يهتز الشارع يالوركا" ص ١٣، ونفسه ص ١٣-١٤ "الجواد والسيف المكسور"، ص ٥٠

(٣٧) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٩

(٣٨) نفسه، ص ٣٨، و"هيروشيما على صدر افريقيا"، ص ١٢٣

(٣٩) قصيدة "قصّة فلاّح)، ص ١٤٦
(٤٠) قصيدة "الفلاّح محمود على شواطىء البحر الأسود"، ص ١٦
(٤١) قصيدة "شجرة اللاّلوب"، ص ٣٦
(٤٢) قصيدة "ذكريات عن عزيزة وصوتها"، ص ٤١-٤٦
(٤٣) قصيدة "الالفان على ضفاف الذكريات ،ص ٦٣
(٤٤) نفسه، ص ٦٣
(٤٥) قصيدة "تأمّلات حزينة"، ص ٨٢
(٤٦) نفسه، ص ٨٤
(٤٧) قصيدة "أحزان نوبية"، ص ٥٢-٥٦
(٤٨) وقصيدة "ذكريات عن عزيزة وصوتها"، ص ٤١-٤٦
(٤٩) قصيدة "شجر اللاّلوب"، ص ٣٥،و ص ٣٢-٣٣
(٥٠) نفسه، ص ٣٥
(٥١) قصيدة "أربع قصائد الى حبيبة نائية"،ص ١٤٣
(٥٢) نفسه، ص ١٤٤
(٥٣) قصيدة "الالفان على ضفاف الذكريات"، ص ٦٤
(٥٤) قصيدة "أوديب الذى لا يعشو"، ص ٨
(٥٥) قصيدة "أربع رسائل الى حبيبة نائية"، ص ١٤٤
(٥٦) نفسه، ص ١٤٥
(٥٧) قصيدة "خمس أغنيات الى لومومبا"، ص ٩٥
(٥٨) قصيدة "الصمت المنهار"، ص ١٠٣-١٠٤
(٥٩) انظر: ص ٣٨، ص ٦٤، ص ٣٨، ص ٦٤
(٦٠) قصيدة "دمعة على ذرى بيروت"، ص ١١٣
(٦١) قصيدة "كلمات فى عيد الميلاد، ص ١٣١-١٣٢
(٦٢) قصيدة "يهتزّ الشارع يالوركا"، ص ١٤
(٦٣) قصيدة "العائد"، ص ٦٧-٧٠
(٦٤) نفسه، ص ٦٨
(٦٥) نفسه، ص ٦٨
(٦٦) نفسه، ص ٦٨
(٦٧) نفسه، ص ٦٩-٧٠
(٦٨) قصيدة "العائد"، ص ٦٩
(٦٩) قصيدة "عودة درويش"، ص ٨٩

(٧٠) قصيدة "قطرة حنين"، ص ١٣٥
(٧١) قصيدة "يهتزّ الشارع يالوركا"، ص ١٣
(٧٢) قصيدة "أوديب الذى لا يعشو"، ص ١١
(٧٣) قصيدة تأمّلات حزينة"، ص ٨٤
(٧٤) قصيدة أربع رسائل الى حبيبة نائية"، ص ١٣٩-١٤٠
(٧٥) قصيدة "قطرة حنين"، ص ١٣٥
(٧٦) قصيدة "أربع رسائل الى حبيبة نائية"، ص ١٣٩
(٧٧) قصيدة "هيروشيما على صدر افريقيا"، ص ١٢٧
(٧٨) قصيدة "الجواد والسيف المكسور"، ص ٤٨
(٧٩) قصيدة "عود درويش"، ص ٨٨
(٨٠) قصيدة "تأمّلات حزينة"، ص ٨٤
(٨١) نفسه، ص ٨٦
(٨٢) "جمهورية أفلاطون"،ترجمة نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد، القاهرة (دار المعارف)، ١٩٦٣
(٨٣) قصيدة "أوديب الذى لا يعشو"، ص ١١-١٢
(٨٤) قصيدة "أحزان الغربة"، ص ٣٨
(٨٥) قصيدة "الجواد والسيف المكسور"، ص ٤٨-٥٠
(٨٦) قصيدة "الصمت المنهار"، ص ١٠٥
(٨٧) نفسه، ص ١٠٤