

نفا

فصلية ثقافية - العدد المائة وواحد



NIZWA 2020 - 101

الحدس التراجمي

في شعر يوسف الصائغ

سعد الدين كليب*

الرؤية والتفكير والتعبير. فليس الجنس الأدبي مجرد شكل فني فحسب، وإنما هو منظور رؤيوي وجمالي أيضاً، فما يمكن رؤيته بالقصيدة لا يمكن رؤيته في الرواية أو المسرحية أو اللوحة، وما يتم استيعابه جمالياً باللوحة لا يتم استيعابه كما هو في القصيدة أو المسرحية أو القطعة الموسيقية؛ ولكن قد يحدث أن تتبادل الآداب والفنون، وهي الحواس الجمالية للمجتمع، طرائق الرؤية والتفكير والتعبير فيما بينها، فتحمل القصيدة مثلاً بعضاً من المنظورات أو التقنيات المعتمدة في أجناس وفنون أخرى، ولكن من دون أن تتخفف من خطابها الذاتي، بما يغيّر جوهرها في طبيعتها الشعرية-الغنائية. وهو ما يدخل في التراسل الجمالي بين الأجناس والفنون. وقد اعتمد الصائغ ذلك التراسل في مجمل مسيرته الشعرية تقريباً، سواء أكان ذلك في نصوصه الشعرية المطوّلة أم في نصوصه القصيرة ولقطاته الشعرية الخاطفة. ولا يرتبط الأمر أولاً بالنزعة الفنية إلى التجديد أو التجريب، من خلال التراسل، وإنما يرتبط أولاً بالخبرة الإبداعية-العملية في عدّة أجناس وفنون.

فقد امتلك يوسف الصائغ عدّة حواسّ جمالية-فنية يتلمّس بها الواقع من حوله، ويعيد بناءه

شهد يوسف الصائغ، وهو في منتصف عقده الثاني، المحاولات الأولى للشعر الحرّ في العراق، على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وزملائهما من الشعراء الرواد كالبياضي والحيدري، كما شهد المساجلات الأدبية والنقدية الحارّة حول التجديد وضروراته الشعرية والثقافية والاجتماعية عامة. وهو ما سوف يسهم لاحقاً في تكوينه الأدبي والنقدي، ليكون واحداً من شعراء الحداثة، ومن دارسها الأوائل. فقد أصدر مجموعة شعرية مشتركة، سنة 1957، وفي سنة 1974 دافع عن أطروحته في الماجستير، وعنوانها: "الشعر الحرّ في العراق". وما بين هذين التاريخين أصدر الصائغ رواية "اللعبة" وعدّة مجموعات شعرية؛ ثم توالى إصداراته الأدبية بين الشعر والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية. فلم يكن الشعر وحده هو الذي يحوز على اهتمام يوسف الصائغ كتابة ودراسة؛ وإنما تنوعت اهتماماته الأدبية والفنية تنوعاً شديداً، فهو بالإضافة إلى ما ذكرناه آنفاً فنّان تشكيلي ومخرج مسرحي. وقد كان لذلك التنوع في مزاويلته الأجناس والفنون أثره الملموس في بناء النصّ الشعري لغوياً وأسلوبياً وجمالياً؛ وذلك أنّ التنوع بين الأجناس والفنون يحيل على التعدّد في طرائق

* شاعر وكاتب من سورية

سيد القصيدة الروائية الدرامية في الشعر العراقي الحديث

شعرياً بالاستفادة من تلك الحواس بحسب ما يقتضيه الموقف الشعوري، فقد يتصدّر الرسم بالكلمات أو الحوار الدرامي أو السرد موضوعياً وذاتياً أو المونتاج السينمائي، في هذا النصّ الشعري أو ذاك، وقد تجتمع كلّها أحياناً، بما يرفع وتيرة التراسل إلى حدّها الأعلى. ولعلّ حادثة النصّ الشعري عند الصائغ تكمن في هذا الجانب تحديداً، أي التراسل، بانعكاساته المختلفة على مستويات النصّ كلّها، بدءاً باللغة وانتهاء بالبنية الفنية. وقد يكون الصائغ من أوائل شعراء الحداثة الذين مالوا إلى التراسل الجمالي بين الأجناس والفنون المختلفة، مستفيداً من خبرته الإبداعية العملية فيها، ومجرباً إياها في صياغة نصّ شعري خاصّ ومختلف. وقد تبدى ذلك على نحو لافت للنظر في نصوصه القصيرة خاصة، والتي هي، في معظمها، أشبه بالمنمنمات أو اللوحات الجدارية أو اللقطات السينمائية. وقد توقف عند ذلك أو ألمح إليه، عدد من النقاد الذين كان لهم وقفات نقدية عند شعر الصائغ، من مثل محمد المبارك وحاتم الصكر وعلي جعفر العلق وعبد الإله الصائغ...، مؤكدين نزوعه إلى الإفادة من الرواية والمسرحية والسيرة الذاتية وفنّ الرسم. بل إنّ المبارك يذهب إلى أنّ الصائغ يتفرد، من بين مجاليه من شعراء العراق، بخاصية تعدّد الأصوات في القصيدة، "ليكون بينهم سيد القصيدة الروائية- الدرامية في الشعر العراقي الحديث".⁽¹⁾

لا نعتقد أنّ هاجس التجريب كان واحداً من الهواجس المهيمنة على الصائغ، كما هو الحال لدى الشاعر المصري حسن طلب، أو الشاعر السوري إبراهيم الجرادي مثلاً، بالرغم من محاولات التجريب المتكررة لديه. وذلك أنّ محاولاته تلك ترتبط بالرؤية الجمالية أكثر مما ترتبط بالشكل الفني. فهي محاولات محكومة بالكيفية التي يرى بها الواقع من جهة،

وبالكيفية التي يعيد بها إنتاجه شعرياً عبر التراسل من جهة أخرى. فيوسف الصائغ لا يبهز المتلقي أو يشدّ انتباهه بابتكاراته الشكلانية أو تنويعاته الأسلوبية أو توليداته اللغوية، فهذه مما لا يُعنى به الصائغ إلا قليلاً، وفي الحدّ الأدنى. إنه معنيّ برسم اللحظة الشعورية بأبسط ما يمكن من التعبير، وأعمق ما يمكن من الإيحاء في الوقت نفسه. وهي معادلة استطاع الصائغ أن يحلّها أو يطوّعها في مجمل شعره، وفي نصوصه القصيرة على وجه الخصوص؛ وقد كان للتراسل أثره الواضح في ذلك التطويع، كما سوف نلاحظ لاحقاً.

التجربة والحدس التراجمي:

يرى الناقد علي جعفر العلق، في دراسته النقدية المعنونة بـ "شعرية الخوف. قراءة في شعر يوسف الصائغ" أنّ "أكثر شعره احتفاءً بالخوف والهشاشة واللامعنى هو شعره في مجموعتيه (سيدة التفاحات الأربع) 1976 و(من قصائد البلبل الأسود) 1980 تحديداً، شعره له صدمة الكابوس، وحرقة الفجيرة".⁽²⁾ ونحن إذ نوّكد حضور الخوف في مجمل شعر الصائغ منذ مطلع مسيرته الشعرية، نوّكد في الوقت نفسه أنّ اصطلاح شعرية الخوف لا يستوعب حتى المجموعتين المذكورتين. وبالرغم من أهمية التحليل النقدي الذي أجراه الناقد للنصوص التي تناولها، فإننا نجد أنفسنا حزينين أمام اصطلاحه، ولا سيما أنّ شعرية الخوف لديه ذات أبعاد نفسية صرف؛ إذ ركّز على الدوافع النفسية الداخلية للخوف، من دون أيّ إشارة إلى مصادره الخارجية التي تنضح بها نصوص الصائغ، سواء منها ما تعرّض له الناقد، وما لم يتعرّض له. فهو يوّكد أنّ "شعرية الخوف، في قصائد يوسف الصائغ، هي فائض هذا الذعر الداخلي عندما يفتك بنصوصه".⁽³⁾ وكانّ

الخوف يسم طبيعة الشاعر النفسية فحسب، ولا صلة له بما يحدث به أو يعاينه ويعانيه في الواقع المعيش، ولا صلة له أيضاً بمنظومة القيم الأخلاقية والجمالية لديه !

إنَّ الحدس التراجيدي⁽⁴⁾ هو الأكثر حضوراً وهيمنةً في التجربة الجمالية لدى الصائغ، عبر مسيرته الشعرية كلها، أو كما يقول: "وظلّ يلاحقني حدسي"⁽⁵⁾. وهو حدس تتقاطع بعض مظاهره مع التوجُّس أو الخوف، غير أنه أوسع مدى منه وأعمق إشكالية. فهو استشعار ذاتي مبكر بالفجعية المحتملة على الصعيد الاجتماعي العام أو على الصعيد الذاتي الخاص؛ إنه استشعار أليم بالانهيار، من دون امتلاك القدرة على الفعل موضوعياً أو ذاتياً. وبما أنَّ الحدس التراجيدي ذو طبيعة جمالية انفعالية في الشعر والفن عامة، فإنه يبدو أكثر فجائية، مما لو كان مجرد حدس حسيّ أو عقلي بحث؛ وكذلك فإنَّ معطيات ذلك الحدس تظهر، في الفن بسبب سمته التخيلية التصويرية، بوصفها معطيات ملموسة، شأنها شأن الظواهر والأشياء. فلا يظهر الحدس في الفن على أنه حدس بما سوف يقع أو يكون احتمالاً أو افتراضاً، وإنما على أنه واقع حيّ ولموس، وذلك عبر التعبير والتصوير، اللذين يزيدان من فداحة الحدس التراجيدي في الفن، لامتلائه بالهواجس والمخاوف والانفعالات الحادة، إضافة إلى المشهدية الفجائية، التي هي نفسها حدس الفن بالأمالات المأساوية أو العذابية.

قد ينعكس الحدس التراجيدي نصياً عبر الصورة الفنية أو اللغة الشعرية أو عبر جمالية المكان، أو الخطاب الثقافي، بدرجات متفاوتة، ولكن من دون أن يتبلور قيمةً جماليةً محدّدة أو متكاملة الملامح؛ غير أنَّ انعكاسه الأهم يكمن في ذلك التبلور تحديداً، إما على نحو تراجيدي صرف، وإما على نحو عذابي صرف أيضاً، وإما بشكل مختلط من الاثنين معاً؛ وذلك

بحسب المنحى المهيمن في الحدس، وهل هو منحى عام أو خاص أو مختلط. ففي حين يرتبط التراجيدي بالعام أولاً، يرتبط العذابي بالخاص أولاً، من دون أن ينفي ذلك إحالة الواحد منهما على الآخر؛ فقد يحمل التراجيدي حمولة ذاتية ملموسة، وقد يحمل العذابي حمولة اجتماعية ملموسة كذلك، وقد يتراوح النص بين هذا وذاك. وهو ما نلاحظه في تجربة الصائغ التي اشتملت على تينك القيمتين بشكل كثيف جداً؛ حيث تتصدّر قيمة التراجيدي في النصوص الطويلة خاصة، من مثل: اعترافات مالك بن الربيع، ورياح بني مازن، وسفر الرؤيا، والمعلم؛ وتتصدّر قيمة العذابي في النصوص القصيرة خاصة، من مجموعتيه، سيدة التفاحات الأربع، ومن قصائد البلبل الأسود. وإن نرى هاتين القيمتين تتبادلان الصدارة، لا نكاد نلمح إلا مظاهر باهتة للجمال أو للجلال فيها، ولا نكاد أيضاً نمسك بالشاعر وهو يصوغ مفهومه الجمالي عن القبح، كما هو مفترض في تجربة يرتفع فيها الحدس التراجيدي إلى أقصاه.

فمن المعلوم أنَّ ثمة علاقة طردية بين القبح من جهة، وبين التراجيدي والعذابي من جهة أخرى؛ فكلاً استفحل القبح اتسعت التراجيدياً بأشكالها ومستوياتها العذابية المختلفة. لكن الصائغ كثيراً ما يكتفي برصد الآثار الجمالية والانفعالية والنفسية لمفاعيل القبح، من دون أن يتوسّع في رسم مظاهر القبح وأشكاله. وكأنَّ الحدس التراجيدي قد استنفد لديه الحدس الجمالي كلّ في علاقته بالواقع من حوله؛ فلا يكاد يرى فيه شعرياً إلا التراجيديا العامة والعذابات الخاصة. وبدهي أننا لا ننفي وجود أيّ ملمح أو مشهد للجمال أو للجلال في تجربة شعرية ممتدة على نصف قرن تقريباً؛ ولكننا نوّكد استعلاء الحدس التراجيدي على مجمل التجربة.

تتزامن قيمة التراجيدي مع مرحلة الأحلام

يرسم اللحظة
الشعورية
بأبسط
تعبير، وأعمق
إيحاء

يُوسع أفق التراجيديا بالتناص مع نصوص التراث العربي

الثورية الكبرى لدى الشاعر حتى منتصف السبعينيات من القرن العشرين؛ وتتزامن قيمة العذابي لديه مع المرحلة التالية، وهي مرحلة الانكسار الثوري والفقد الشخصي⁽⁶⁾؛ وهو ما يدلّ على التحوّل المهمّ أو الخطير الذي طرأ على منظومة القيم، في مسيرة الصائغ الحياتية، والذي جعله يعيد ترتيب أولوياته الجمالية والرؤيوية عامة؛ فتراجع لديه - إلى حدّ التلاشي - النموذج البطولي التراجيدي الذي يعبر عن المثل الثوري الأعلى، لتحلّ محله الأجواء العذابية والنماذج الإنسانية المقهورة أو المذعورة، بما فيها نموذج الجميل - التراجيدي. ولم يكن لبعض النصوص ذات الخطاب السياسي المباشر، والتي يتعرّض فيها الشاعر للحرب العراقية - الإيرانية من منظور "الانتصار العظيم"، أو يمتدح بها الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين، أن تخفّف من وطأة تلك الأجواء على التجربة. بل لعلّها تزيدها نصاعة وفداحة، وتؤكد ذلك التحوّل المهمّ أو الخطير.

فبعد أن كان الحدس التراجيدي ذا منحنى عام، ومرتبطيناً بالخطاب الاجتماعي الثوري، عبر فترة لا بأس بها في المرحلة الأولى؛ أصبح ذا منحنى خاصّ ومرتبطيناً بالخطاب الذاتي / الفردي غالباً في المرحلة الثانية؛ وبعد أن صاغ في الأولى نماذج ثورية ومتمردة وناقمة على الاستلاب والاستبداد بالرغم من سقوطها التراجيدي، راح يصوغ في الثانية نماذج مذعورة ومترددة ومطحونة بالعزلة والاغتراب. ومع أنّ الحدس التراجيدي بقي هو هو في المرحلتين، من حيث الحدس بالفجعية، فإنّ الذي اختلف فيه هو خطابه الجمالي والثقافي من جهة، وتجلياته الفنية والأسلوبية من جهة أخرى. إذ انصرف الشاعر عن النصوص التراجيدية الطويلة، إلى النصوص العذابية القصيرة؛ كما انصرف عن أشكال التناص الظاهرة والمختلفة مع

التراث الشعري، إلى نصوص يبدو التناص فيها باهتاً أو شبه معدوم؛ وانصرف كذلك عن البنى الشعرية المركّبة أو المعقّدة، إلى الأبنية السهلة البسيطة... إلخ؛ وكذلك في اللغة الشعرية والصورة الفنية، وفي وظيفة الشعر الاجتماعية، والخطاب الثقافي الذي انتقل من المواجهة والصدام إلى الانسحاب والانكفاء.

إنّ التحوّل من التراجيدي إلى العذابي ليس بالأمر الهين، كما قد يُظنّ، فهو دالّ على إعادة النظر في المنظومة القيمية الجمالية والأخلاقية والسياسية أيضاً. وتوضيحاً لذلك نتوقف، مع الجدول التالي، عند أهمّ الفوراق بين التراجيدي والعذابي في تجربة الصائغ خاصة، والتجارب الشعرية الجمالية عامة؛ مع الإشارة إلى أنّ الجدول لا يُعنى بتجليات الشكل الفني لهذه القيمة أو تلك، وذلك أنها خاصة بكل نصّ وتجربة على حدة:

قيمة التراجيدي

قيمة العذابي

ذات خطاب جماعي أو اجتماعي أولاً

ذات خطاب فردي أو ذاتي أولاً

ذات بُعد صدامي مع الواقع

ذات بُعد انسحابي من الواقع

ذات طبيعة درامية معقّدة

ذات طبيعة غنائية بسيطة غالباً

ذات مثل أعلى واضح ومعلن

ليس فيها مثل أعلى واضح أو ملموس

تنتج معرفة جمالية بالصراع الاجتماعي أولاً

تنتج معرفة جمالية بالصراع النفسي أولاً

تعزّز الشعور بالانتماء عبر الفجعية العامة

تعزّز الشعور بالاغتراب عبر العزلة أو الوحدة

تتراوح بين الشعور بالقوة والشعور بالضعف

تندرج تحت الشعور بالضعف عامة

نلاحظ من تلك الفوراق أنّ ثمة اختلافاً واضحاً

بين التراجيدي والعذابي، بالرغم من اندراجهما

ويقول في قصيدة "الخوف.." التي تعود إلى عام 1960:

فقد ملئتُ طعمَ الدارِ
ووقعَ مقلتيك يا أمّاه فوق مقلتي
ملئتُ، يا أحبابُ، خوفَها عليّ
شحبَ عينيها الحزینتينِ
تناشدانني، إذا خرجتُ: أين يا بنيّ أين؟
الخوف عند بابنا وفي ثيابنا/ 447.

ربما نستطيع التوكيد أنّ الحدس التراجيدي قد رافق الشاعر، منذ بداياته الأولى؛ فليس بين أيدينا من شعره الذي اعتمده في مجموعته الشعرية الكاملة إلا ما ينضح بذلك الحدس "وظلّ يرافقني حدسي". فالشعور بالتشيؤ والتفاهة والانسحاق والخوف هو المهيمن على نصوصه الأولى التي يختلط فيها التراجيدي بالعذابي أو يتبادلان الموقع؛ ففي قصيدة "الساعة التي تدقّ دقات كثيرة" المؤلفة من عشرة مقاطع، تصوير للذات المعذّبة الخائفة التي لا ترى في نفسها إلا شيئاً تافهاً، وتصويراً لواقع الاستلاب العام متمثلاً بالفساد والعهر واللصوصية، وكذلك تصويراً للبلاد المكبّلة بالاستبداد والاستلاب والمجاعة. فالقصيدة تتجول في مختلف مناحي الذات والمجتمع لرصد الفجيعة في الواقع المعيش؛ وهو ما تفعله أيضاً قصيدة "الخوف.." فترصد الخوف المقيم في الأمهات بمجرد أن يتخطى أولادهنّ عتبة الباب، مثلما ترصد الخوف الذي استوطن في أولادهنّ مما يقبع وراء الباب؛ فما من أحد إلا وهو موشوم بالخوف أو العذاب الخاصّ والعام على السواء.

لا يصعب على المتلقي أن يتبين أبعاد الفجيعة في القصيدتين اللتين لا تبتلان عليه بالدموع الرومانتيكية، فهما عند التدقيق أشبه بالمرثية الرومانتيكية للذات وللمجتمع معاً؛ ولأنهما كذلك يختلط فيهما الذاتي بالموضوعي، وتختلط نبذة الإدانة الفردية للمجتمع بنبذة الشفقة عليه

تحت الحدس التراجيدي. ولكن لا بدّ من الاحتراز من أنّ تلك الفوارق لا تمنع من الالتباس أو التداخل أحياناً، بين هذه القيمة وتلك، حتى على مستوى النصّ الأدبي الواحد؛ فمن الممكن أن تظهر بعض سمات الواحد منهما في الآخر، كأن يتصف العذابي بالدرامي، وأن يكون ذا مثل أعلى واضح، أو أن يركّز التراجيدي على الطبيعة النفسية أو ترتفع فيه النبوة الغنائية، وكثيراً ما يحصل ذلك عبر الاختلاط بين القيمتين. فليس هنالك قوانين أو قواعد ناظمة، تسمح بالاطمئنان إليها بشكل قطعي في الأدب والفنّ، ولا سيما على مستوى القيم الفنية والجمالية؛ فقد يلتبس الجميل بالسامي، والجليل بالمخيف، والقبيح بالتافه والهزلي، وقد يلتبس التراجيدي بالعذابي، ويختلطان، كما نجد لدى بعض شعراء الحداثة؛ ولعلّ بلند الحيدري وخليل حاوي ونزيه أبو عفش من أكثر الشعراء تمثيلاً لذلك الالتباس أو الاختلاط. وهو ما لا نجده لدى يوسف الصائغ إلا في بداياته الشعرية. ولذلك فإنّ الجدول السابق ما هو إلا محاولة أولية لاستقراء الأطر العامة التي تنظم تينك القيمتين المتقاربتين في الانعكاس الشعوري والموقف الجمالي.

بين التراجيدي والعذابي:

وقبل الكلام على التراجيدي والعذابي، في تجربة الصائغ، في المرحلتين المذكورتين آنفاً، من المفيد أن نتوقّف عند بداياته الشعرية وعلاقتها بالحدس التراجيدي. ففي قصيدة "الساعة التي تدقّ دقات كثيرة" التي تعود إلى عام 1957، يقول الصائغ:

كنتُ في داري وفي أهلي ولكن

دون أهل دون دار

جائعاً أبتاع أرزاقِي بعاري

كنتُ دلوّاً فاغر اللهفة في البئر الكبيره

كنتُ شيئاً تافهاً، يا ليل: أسماً لا حقيره/ 443.

معايشة المرأة الميتة يدلل على عمق الفجوة

والتعاطف معه. فالمجتمع مدان ومشفق عليه معاً. فهو مدان لأن الفرد فيه عاجز ومنتَهك ومغترب حتى في داره وبين أهله "فقد ملكت طعم الدار"؛ وهو مشفق عليه لأنه منتَهك هو الآخر، ولا يستطيع أن يحمي أفرادَه من الخوف والانتهاك "لم تنم ضيعتنا السمرء، شدوا مقلتيها بجذوع الجسر، كم جسراً أقاموه عليها" / 444. وفي هذا تحديداً يكمن الاختلاط بين العذابي والتراجيدي، وتكمن أيضاً الروحية الرومانتيكية التي تنهض أساساً من التعارض الحاد بين النزعة الفردية والمجتمع. فمع أن الذات الفردية في القصيدتين تعي جيداً محنة المجتمع، فإنها تميز نفسها بالمحنة وترمي المجتمع بالاتهام بوصفه "الآخر" الذي يستبيحها ويجعلها مجرد شيء تافه أو مجرد أسماٍ حقيرة !

تتلاشى الروحية الرومانتيكية، في مرحلة الخطاب التراجيدي، وتتلاشى أيضاً نبرة الإدانة الفردية للمجتمع، لتتصدّر الإدانة الثورية للاستبداد السياسي خاصة، ولكن عبر مراثية جماعية للواقع العربي عموماً. وقد تبدى ذلك في المجموعة الشعرية المعنونة بـ "اعترافات مالك بن الربيب" التي يشي عنوانها بالمرثية عبر التناسخ مع قصيدة مالك بن الربيب الشهيرة، والتي رثى بها نفسه قبل موته. مع الإشارة إلى أن مراثية ابن الربيب واحدة من أهم النصوص التراجيدية في تراثنا الشعري.

تكمن المادة الاجتماعية لقيمة التراجيدي لدى الصائغ، في الشخصية الثورية التي هي المادة الاجتماعية لقيمة البطولي أيضاً؛ أي أن تلك الشخصية تمثل البطولي والتراجيدي معاً. فهي بطولية في صراعها من أجل إنجاز المثل العليا الثورية على أرض الواقع؛ وهي تراجيدية في صراعها غير المتكافئ مع قوى الاستبداد والاستلاب، وهو ما يجعلها تسقط سقوطاً مروّعاً تحت عجلة الاغتيال أو الاعتقال السياسيين.

ومع أن قيمة التراجيدي ذات مضمون سياسي يساري جهير، فإن خطابها الثقافي ذو حمولة اجتماعية عامة. وذلك أن الشاعر يحاول تعميم التراجيديا على المجتمع كله، متخلصاً في ذلك من النزعة السياسية والأيدولوجية الصرفة. ولولا ذلك لما أنتج إلا خطاباً سياسياً ودعواً، وهو ما لم يحدث إلا قليلاً في بعض النصوص أو بعض المقاطع منها، كقصيدة "سفر الرؤيا" التي جاءت مراثية جمالية وسياسية ليسار العراقي واليسار السوداني خاصة، في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حيث تتوقف القصيدة عند مقتل عدة شخصيات يسارية عراقية وسودانية، مثل هناء الشيباني وقيس محمد صالح الأعظمي، وعبد الخالق محبوب وأحمد الشفيق.

وإن ترتبط قيمة التراجيدي باليسار السياسي، ترتبط أيضاً بالقدس والقضية الفلسطينية عامة، من منظور النكسة. فمعظم نصوص "اعترافات مالك بن الربيب" جاءت بعد نكسة حزيران 1967، والاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية بما فيها القدس؛ ومن المعلوم أن تلك النكسة منعكساتها الحادة في الوجدان العربي العام، وفي الأدب والشعر خاصة؛ حتى أنه يصح الكلام على ظاهرة "الأدب الحزيري" بخصائصه الفنية وخطابه الجمالي - التراجيدي والعذابي أيضاً. وهو ما نجد صده واضحاً في نصوص "اعترافات مالك بن الربيب" التي جاء التراجيدي فيها ذا بعد اجتماعي يساري، وذا بعد قومي عربي. وهما بعدان متداخلان عموماً في تجربة الصائغ التراجيدي. حيث يتقاطع فيها الانكسار القومي والانكسار اليساري، لنحصل على مراثية جماعية تمتد على مساحة الوطن كله:

* أبرق للأردن.. أبرق للمغرب.. أبرق للسودان

* أبرق ثانية لمطارات حزيران

لا شيء سوى وطن يتعذب بين الثورة والردة والنسيان / -127 128.

* أيها الحاملون عذاباتكم

إنني وطن المتعبين الذين

يحسّون وحشة هذا الزمان / 70.

إنّ وحشة هذا الزمان هي التراجيديا الاجتماعية نفسها، وقد انعكست فجأة في الأنفس والعلاقات والمثل العليا، فجأة يبدو معها حتى الزمان وكأنه بذاته موحش ومفجع، ويطبع كل شيء بطابعه الأليم؛ فلا غرابة إذا أن يكون الثوري- البطولي أوضح ضحاياه، لا من خلال السقوط التراجيدي فحسب، وإنما من خلال وقوعه، قبل ذلك، في اليأس مما يسعى إليه، وفي التشكيك بما لديه من قدرات وأحلام. إن "إنّ يأس الفوارس جدّ مريب" / 63، أو كما يقول مالك بن الريب في اعترافاته:

أقيما على "مالك" ليلة

فإني رأيتُ غراباً على منكبيّ فرسي، رأيتُ دماً
فعلام اضطربتُ وفرّ القطا في دمائي ؟
أبعد الذي كان، يوحش كالذئب وجهي
وأفرد مغترباً بين أهلي ؟

سلاماً إذن أيها الفارس العربي،

لقد أنبتوا حَسَكاً في قرابة روحك، واحتفروا
موضعاً للشكوك،

فبين جناحيّ غرابٍ حدودك يا بلدي / 55.

يلتقط الصائغ، في تعميمه الجمالي، عدّة نصوص من التراث الشعري العربي، ومن نصوص العهد القديم، ليبني عليها خطابه الشعري- التراجيدي، مما يوسّع أفق التراجيديا ويعمّقه في وجدان المتلقي؛ إذ يجول به عبر المساحتين المكانية والزمانية اللتين يغطيها كلٌّ من النصّ الحديث والنصّ القديم، لبيان الفجوة العامة بمنعكساتها الشعورية. وكأنّ وظيفة التناصّ تكمن في إمداد النصّ بما يحتاجه من موادّ ومشاعر بطولية- تراجيدية ذات عمق تاريخي وإنساني. فقد قام التناصّ مع مرثية مالك بن الريب بوظيفة مهمّة في بلورة

مفهوم الفارس أو البطولي في الشخصية الثورية، مثلما قام بوظيفة مهمّة أيضاً في بلورة السقوط التراجيدي وتعميق الإحساس بالفجوة، وكذلك فقد قام التناصّ في قصيدة "رياح بني مازن"، مع قصيدة قُريظ بن أنيف التميمي: "لو كنتُ من مازن" بالوظيفتين معاً. فقد تمّت بلورة الخطيئة التراجيدية متمثلة بالاستلاب والاستبداد، في النظام السياسي العربي الذي أدى إلى نكسة حزيران؛ وتمّت أيضاً بلورة الأجواء التراجيدية التي تحيط بالثوري- البطولي، حيث الحديد والنار، فتدفع به إلى السقوط أو الخيبة، في الوقت الذي يندحر فيه صاحب الحديد والنار في أول مواجهة مع الأعداء:

فأواه لو كنتُ من مازن

وما كان عظمك بالواهن

وما كنتَ فظاً غليظ الطوم على الأقربين
خفيفاً على الغادر الخائن / 79.

ويأتي التناصّ مع نشيد الأنشاد، في قصيدة "انتظريني عند تخوم البحر"، من خلال البحث عن الحبيب المفقود سجنًا أو قتلاً، ليؤكد أنّ الاستبداد لم يترك حقاً من حقوق الإنسان إلا وانتهكه بالخطف أو السجن أو القتل أو الجوع أو الاغتصاب. فبدلاً من أنّ تستعرض العاشقة جمالات الحبيب، وهي تخاطب صوحيباتها "بنات أورشليم" في نشيد الأنشاد؛ نجد العاشقة في القصيدة تستعرض عذابات الحبيب، وهي تخاطب في بحثها عنه، بنات البصرة وأهل البصرة وصياديه وحراسها والجند والعرف والنجوم فيها جميعاً:

أستحلفكنّ نساء البصرة

لا تحقرنّ خروجي الليلة عاريةً

إنّ حبيبي يبكي، تأتيه الدمعة بين أصابعه،
ويجيء الموت

... تأتيه الساعة بين أصابعه باردة، فيدقّ جدار
النش / -99 98.

الصائغ
يبدأ النصّ
باللحظة
التراجيدية
وينتهي بها

إنَّ ما يزيد في تراجمية هذا النصِّ أنَّ العاشقة تبحث عن وجه حبيبها حتى في وجوه الجند الذين يغتصبونها، وتتمنى أن تراه ولو بين مغتصبها ! غير أنَّ الحبيب لا أثر له، والحبيبة مغتصبة ! وبهذا ترتفع المشاعر التراجيدية إلى أقصاها في النصِّ، حيث الألم والخوف والشفقة والحزن والكآبة في ذروتها، سواء أكان ذلك نحو الحبيب المفقود بعذاباته القاهرة أم كان نحو الحبيبة المغتصبة بأنائها المختلفة، بدءاً بلوعة الفقد، مروراً بالجنون والخروج عارية، وانتهاءً بالاغتصاب. وإذا افترضنا أنَّ الحبيب يمثل الثوري - البطولي، والعاشقة الجميلة تمثل الذات الاجتماعية، فنحن أمام تراجمية البطولي وتراجيدية الجميل في الوقت نفسه، أي أمام التراجيدية بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية. وحتى لو لم يكن ذلك الافتراض صحيحاً أو ممكناً بالنسبة إلى العاشقة تحديداً، فإنَّ تراجمية النصِّ تحيل على الفجعية الكيانية العامة والخاصة معاً، أو ما يعبر عنه الشاعر بقوله في نصِّ آخر:

جرّبي النصل، لو تعلمين

تجيء الدموع من القدمين / 168.

إنَّ مجيء الدموع من القدمين تعبير عن تلك الفجعية الكيانية، ولكنه أيضاً تعبير شعري ناجم من خبرة شخصية بالاعتقال والتعذيب اللذين عاناها الشاعر نفسه.

ومما يزيد في قسوة تلك الفجعية أنها تتمدد على مساحة النصِّ الشعريِّ كله، فلا يكاد النصُّ يتحرّك أو يتنفّس خارجها، فمن المطلع إلى الخاتمة متواليات تراجمية تتكشف معها أبعاد الفجعية على مختلف المستويات. ومع أنَّ النموذج التراجيدي ذو الطبيعة البطولية يفترض أناء عاطفية حماسية تستظهر القوة والشجاعة والنبالة والجمال أو الجلال فيه، تعزيزاً للمثل العليا التي يعتنقها ويدافع عنها،

وهو ما يجعل النصِّ يتنفّس خارج المأساة أو الفجعية من خلال ذلك الاستظهار؛ إلا أنَّ الصائغ يبدأ النصِّ باللحظة التراجيدية وينتهي بها من دون انقطاع. بل بمتواليات تراجمية تتسع وتعمّق في إيلاها إلى حدِّ مجيء الدموع من القدمين. أما السبب الفني في ذلك فهو أنَّ البطولي لا يُرى في النصِّ إلا وقد حلت عليه اللعنة أو العقوبة بالسجن أو القتل أو الخطف، فليس هنالك سمات بطولية حاضرة بمعزل عن الفجعية، وكأنها تحضر كي يحتمل التراجيدي بها عذاباته المتوالية. هذا ما تقوله نصوص ابن الريب ورياح بني مازن وسفر الرؤيا وانتظريني عند تخوم البحر... إلخ.

لا يُشترط بتجربة التراجيدي، كما قد يُظنُّ للوهلة الأولى، أن تشتمل بالضرورة على مشاهد مؤلمة أو مفزعة، في استعراضها للفجعية؛ فقد تخلو تلك التجربة من أيِّ مشهد مؤلم أو مفزع، ومع ذلك يمكن أن تثير المشاعر التراجيدية على نحو عال جداً. فسقوط البطولي أو شقاء الجميل هو في ذاته مؤلم ومخيف، من دون الحاجة إلى تعزيزه بالمشاهد الواقعية أو الفانتازية المفزعة؛ غير أنَّ الصائغ في ميّله إلى تلك المشاهد، تعبيراً عن حدسه الذي يلاحقه، يريد أن يستحضر موجبات الألم كافة، في صياغة نماذجه وصوره التراجيدية:

* جسدٌ عار، مقطوع الرأس

أصابه متشبّثةً ببقايا شعر أسود

يومض فيه خاتمٌ عرسٍ ذهبيّ

وعلى العنق المقطوع بقايا قبل متعجّلة

توشك أن تتيبّس / 400.

* وتخطّينا جثثاً تعرفني

كانت إذ أعبر تجذب أذيالي، تستوقفني

تتبسّم لي أحياناً فأشيع ويأكلني الذعر

حتى أوفى الروح إلى أرضٍ ناشزة كالصدر،

وأعطاني رفشاً، قال الربُّ: احفر

... الرفش يجرح صدر الأرض، فأسمع أنات الموتى،

عالقة بالرفش تنقعه عرقاً/ -120 121

إنّ الصور المؤلمة أو المفزعة من أكثر الصور دورانا، في هذه التجربة، بمنحيتها التراجيدي والعذابي؛ ولعلّها بدرجاتها المختلفة تكون سمة التصوير الفني عامة لدى الصائغ. فهي إما أن تحضر بقوة عبر المشاهد الكلية، كالمشاهدين السابقين مثلاً، وإما أن تحضر عرضياً بصور جزئية متفرقة. ولكنها في مجمل الأحوال دالة على عمق الحدس التراجيدي، وعلى فداحة الواقع المعيش في الآن نفسه. وإذا ما أعدنا التذكير بأنّ المادة الاجتماعية للتراجيدي تكمن في الشخصية الثورية التي غالباً ما تتعرّض للاعتقال أو الاغتيال السياسيين، فإنّ تلك الصور بأجوائها ودلالاتها المؤلمة تغدو مسوّغة سياقياً وجمالياً. فمالك بن الرب ينتهي بالموت، وتنتهي الذات الشعرية، في رياح بني مازن، بالسجن، وتنتهي العاشقة وحبیبها بالاغتصاب والقتل على التوالي، وفي سفر الرويا تنتهي أربع شخصيات ثورية بالقتل أو الاغتيال السياسي، أما الذات الشعرية فيها فتنتهي بما يشبه الهلوسة، وفي قصيدة "ما بين جلدي وقلبي" نجد السجن والقتل معاً، وكذا هي الحال في "المعلم"، أما في "يساراً حتى جبل الزيتون" فنجد مجازر تلّ الزعتر بكلّ وحشيتها ومشاهدها المفزعة.

ولكن بالرغم من تلك الصور والمشاهد، فإننا لا نعدم المتعة الجمالية، ولا نقصد المتعة الفنية الناجمة من التشكيل الأسلوبي والبناء الشعري فحسب، وإنما نقصد أيضاً متعة الكشف والفضول المعرفي، ومتعة التفاعل النفسي، بالإضافة إلى متعة "التعاطف مع ما هو نبيل وإيجابي وجوهري في شقاء من يكابد العذاب".⁽⁷⁾ وفي هذه المتعة خاصة يبرز البعد الأخلاقي في

التراجيديا. حيث نتعاطف حتى مع من نختلف معهم في شقائهم أو عذابهم المأساوي، بشرط أن لا يكونوا من الحقراء والأوغاد، فليس لهؤلاء أن يوحوا لنا بالشفقة أو التعاطف، بتعبير هيغل. صحيح أنّ التراجيدي يرتبط أساساً بالمشاعر المؤلمة، ولكن صحيح أيضاً أنّ فيه جانباً إيجابياً على مستوى المشاعر وعلى مستوى المتعة أيضاً؛ فلا غرابة إذاً أن يذهب جيروم ستولنيتز إلى "أنّ التجربة التراجيدية تبعث الألم واللذة معاً".⁽⁸⁾ إنها إذ تفعل ذلك لا تؤكّد الشقاء فيمن يقع عليهم الشقاء فقط، وإنما تؤكّد أيضاً فيمن يتعاطف معهم فنياً، غير أنّ شقاء هؤلاء شقاء مغلف بالمتعة الجمالية. إنه شقاء الفن الممتع والنبيل!

نصل إلى أنّ قيمة التراجيدي، لدى الصائغ، تقوم على الشخصية الثورية في صراعها البطولي وانكسارها الأليم؛ وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاستبداد السياسي بوصفه الخطيئة التراجيدية الكبرى؛ وترتبط أيضاً بالقضية الفلسطينية من منظور الفجيعة والخيبة، إضافة إلى ارتباطها الوثيق بأشكال الشقاء المختلفة كالحرب والمجاعة.

فهذه القيمة إذاً ذات طبيعة سياسية وأخلاقية في المقام الأول، وليس هناك ما يشير إلى أيّ بُعد وجودي أو حضاري أو فلسفي أو ديني فيها، على كثرة ما تبدّت في النصوص. فقد التزم الشاعر بمضمون خطابه الاجتماعي-التراجيدي، من دون أن يعطيه أبعاداً إضافية، كأن يرتفع بالتراجيديا إلى مستوى الوجود مثلاً، فيرى أنّ الوجود بذاته تراجيديا، أو أن يربطها بطبيعة العادات والتقاليد الموروثة، أو أن يرى في الموت التراجيدي خلاصاً من "دار الشقاء" بالمعنى الديني، فمع أنّ الموت عنصر أساسي في الكينونة التراجيدية لديه، فإنه لم ينظر إليه على أنه مشكلة في ذاته، وإنما على أنه

الموت في تجربة التراجيدي أكثر فجائية منه في تجربة العذابي

مشكلة في سياق الصراع غير المتكافئ؛ فالموت بهذا المعنى ذو مضمون اجتماعي سياسي لا مضمون وجودي أو ديني. ولذلك فإنه كثيراً ما يأخذ شكل القتل أو الاغتيال أو التنكيل أو الخطف أو الاعتقال، إنه يأخذ الشكل السياسي - الأمني حصراً وتحديداً. ففي بلاد الخطيئة التراجيدية الكبرى يبدو "أن الذين يحبون لا يملكون دليلاً على حبهم غير أن يسجنوا أو يموتوا" / 170.

إذا كان التراجيدي قد تمدد على مكانين أساسيين اثنين، وهما القبر والسجن، فإن العذابي سوف يتمدد على مكان أساسي واحد، وهو القبر. ما يعني أن الموت هو الجامع بين التراجيدي والعذابي، غير أن موت التراجيدي هو ابن الصراع والصدام، أما موت العذابي فهو ابن الانسحاب والانكفاء. فموت الأول اختيار، لكونه قائماً على الوعي والإرادة؛ في حين أن موت الثاني قسري وقهري، لارتباطه بالعجز الذاتي غالباً، فقبر العذابي في ذاته، وإن تكن حجارته من أرض الواقع. ولكن مع هذا فإن مضمون الموت العذابي لم يخرج عن الخطاب الاجتماعي، وإنما تغير منحاه من السياسي - الأمني إلى الاجتماعي العام، وذلك بحسب الأشكال التي اتخذها العذابي، وهو ما نتوقف عنده تالياً.

من البدهي أن يكون الموت، في تجربة التراجيدي، أكثر إيلاً وفجائية، منه في تجربة العذابي، لارتباطه بالمثل الأعلى الاجتماعي والصراع الدموي؛ وهو ما لا نجد مثيلاً له في موت الفرد العذابي الذي يبدو محزناً ومؤسفاً، بوصفه ذاتاً إنسانية تتعرض للشقاء أو تعيشه اجتماعياً أو نفسياً. وكما يؤكد هيغل فإن مرأى الشقاء لا بد أن يمزق أفئدتنا تمزيقاً، ولكنه لا يكون من النوع التراجيدي إلا إذا وقع على الأفراد الفاعلين ذوي الأعمال المشروعة بذاتها، والآثمة في الوقت نفسه بسبب المنازعات أو الصراعات التي تثيرها أعمالهم⁽⁹⁾. وبالمختصر

فإن الموت الذي لا يكون نتيجة الصراع المباشر وغير المتكافئ، ولا يتصل بقيمة اجتماعية إيجابية عامة، لا يمكن اعتباره موتاً تراجيدياً. أشرنا آنفاً إلى أن قبر العذابي في ذاته، وإن تكن حجارته من الواقع، وكنا نقصد أن هذا العذابي يعيش هاجس الموت بوصفه هاجساً حيوياً يملأ عليه وجوده الشخصي كله؛ فلا يكاد يرى العالم إلا من خلاله، فما من شيء أو معنى إلا وهو مغمس بالموت عاجلاً أو آجلاً، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر. ومع أن لهذا العذابي عدة أشكال أو تباديات، فإنها جميعاً تشترك في رؤية العالم من هذا المنظور. وكأن لا راحة تملأ الأمكنة والأشياء إلا رائحة الموت بمختلف معانيه ومدلولاته الحسية والنفسية والروحية كافة.

هنالك ثلاثة أشكال اتخذها العذابي، في هذه التجربة، وهي الشكل النفسي والشكل الاغترابي والشكل القهري. أما الأول فأساسه الاضطرابات النفسية المتعلقة بالموت، موت الحبيب خاصة، ومنعكساتها السلوكية أو الحركية؛ في حين يكمن أساس الثاني في العزلة والقطيعة والاغتراب بمنعكساتها الشعورية التي تتمحور حول الكآبة خاصة؛ ويكمن الشكل القهري في الإحساس الحاد بالعجز الذاتي أمام الفجيرة العامة، بما ينعكس قهراً نفسياً وروحياً. ولا شك في أن التقاطع أو التداخل بين تلك الأشكال، أمر وارد جداً، ولا يمكن الزعم أن لكل شكل منها كينونته الخاصة والمستقلة تماماً عن سواه، فنحن نتحدث عن نموذج جمالي كلي ومنسجم في خصائصه العامة، لكن هذا لا ينفي أن تنصدر هذه الخصيصة أو تتراجع تلك، بحسب الآناء المختلفة التي يعانيتها العذابي. فقد يبرز الشكل القهري مثلاً إلى الصدارة، في نص يتمحور حول مشاهد الفظاعة، من دون أن تغيب بعض خصائص الشكليات الآخرين كالاضطراب النفسي أو الشعور بالاغتراب؛ فالأشكال الثلاثة ذات صلة

وثيقة بالطبيعة النفسية للفرد العذابي.

يتصدّر الشكل العذابي - النفسي في النصوص ذات الصلة بالمرأة "الغائبة" أو "النائمة"، نقصد المرأة التي اختطفها الموت، وما تخلفه في الذات من اضطرابات نفسية في الحلم واليقظة على السواء؛ فهي حاضرة وغائبة معاً، ولا تعترف الذات العذابية نفسياً بغيابها أو موتها، بالرغم من اعترافها به عقلياً. إنها في مناجاة وخطاب مستمرين مع المرأة الغائبة بوصفها حاضرة، وذلك بما يشبه الوسواس القهري الذي نعرف مصادره وأسبابه وعوارضه، ولكننا لا نفلح بالتخلّص منه نفسياً، فيهيمن على أفكارنا وسلوكنا اليومي، فنكون أشبه بالأسرى له⁽¹⁰⁾؛ أي أنّ إشكالية هذا الشكل العذابي هي إشكالية نفسية ترتبط بموضوعة الموت، ولكن ليس الموت بإطلاقه، وإنما موت الحبيبة تحديداً، إذ تتراجع إشكالية العلاقة بين الذات الفردية والمجتمع، لتحضر إشكالية الفرد مع هواجسه النفسية، فالعذابي، في هذا الشكل، هو الأنا وهو الآخر في الوقت نفسه:

* اليوم، جمعة الأموات، سوف يخرج الناس إلى القبور

قومي معي... نبكي على قبرك يا حبيبتي
وحينما يتعبنا البكاء،

نترك عند القبر إكليلاً من الزهور/ 186.

* الليلة.. في الأحلام

مرّ على وجهي صوت تنفّسها فأفقت..

رأيت الجثة فوق سريري نائمة

قمت.. وأشعلت الضوء، ففتحت الجثة عينيها

سألتني إن كان الليل على أوله، قلت: أجل..

قالت: ما تأتي لتنام؟! / 210.

بالرغم من أنه لا أثر للمشاعر الحادة والاضطرابات النفسية، في ذينك النصين، على مستوى اللغة الشعرية والصور الجزئية والكلية، فإن تلك المشاعر والاضطرابات حاضرة بقوة،

في الحالة النفسية التي يعبران عنها. إن معاشة الذات للمرأة الغائبة على هذا النحو من الاعتياد اليومي يدلّ على عمق الشعور بفجعية الفقد التي تأبى الذات أن تعترف بها نفسياً. وهو ما يطرح علينا السؤال التالي: هل المرأة غائبة والذات حاضرة حقاً، أو أنّ كليهما غائبة وحاضرة في الوقت نفسه؟ نعتقد أنّ المرأة الغائبة هي الأكثر حضوراً وفاعلية في مساحة النصّ ومساحة الذات على السواء؛ فهي تنضح بالحياة بخلاف الذات المهجوسة بالموت، والغائبة من حيث الفاعلية. وهذا طبيعي بالنسبة إلى الموسوس قهرياً، إذ يغيب هو ويحضر موضوع وسواسه في مساحة الشعور والتفكير والسلوك.

لكن لا بدّ من الاحتراز من أننا لا نتحدّث عن شخصية الشاعر، وإنما عن الذات النصّية العذابية حصراً؛ وهي ذات مختلفة، عن شخصية الشاعر بدرجة تسمح لنا بالتمييز بينهما، حتى في الشعر الغنائي الصرف؛ ليس من باب موت المؤلّف، بل من منظور أنّ الذوات النصّية ليست تمثيلاً حرفياً للذات الإبداعية التي لا يظهر منها إلا ما يثيره موضوعها الجمالي بحسب الموقف الانفعالي المتعين هنا/والآن، وكذلك لا يظهر منها إلا ما يعيد توليفه تشكيلها الفني بأسلوبه الخاص والمخاتل غالباً؛ ومع ذلك فهي تتقاطع معه، لكنها لا تتطابق بالضرورة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ حديثنا عن الطبيعة النفسية المأزومة في هذا الشكل العذابي، يهدف إلى بيان الحساسية الجمالية فيه، من خلال الحدس التراجيدي، لا إلى بيان الأزمة النفسية لديه. فالعذابي - النفسي ليس مجرد مريض يحتاج علاجاً نفسياً، وإن كنا لا ننفي عوارض الأزمة النفسية عنه، وإنما هو بالنسبة إلينا على الأقلّ نموذج جمالي عذابي، يشكّل الحدس التراجيدي أساس الشعور بالفقد لديه، فيرى كلّ شيء مرهوناً به:

يقدم إدانة
جمالية
وثقافية
لرموز
القباحة

ومن بعد موتي، نظرتُ إلى جسدي وبكيتُ..
أرى جثةَ امرأةٍ رافقتني ثلاثين عاماً
أرى منزلاً عشتُ فيه يموتُ،
وما زال مني به دميةٌ للطفولة،
ثوبٌ مراهقةٍ، قطعةٌ، وردةٌ في كتابِ
رسائلِ حبٍّ مخبأةٍ
بعد موتي تطلعتُ في جثتي وحزنتُ
رأيتُ على شفتي كلمةً لم تتمَّ..
انحنيتُ، مددتُ يدي،

ومسحتُ على شفتي ومضيتُ/ -215 216.
ما قلناه حول حضور المرأة الغائبة وغياب
الذات الحاضرة يظهر جلياً في هذا النصّ،
ولكنه يظهر من خلال ترنيمة الموت التي
تشمل لا المرأة والأشياء كلها فقط، وإنما الذات
العذابية أولاً. فقد ارتفع الشعور بالموت حتى
بات هو الوجود نفسه. إنه يعيش موته ويحياه
! فمن البدهي إذاً أن يكون انعدام الفاعلية سمة
ضاغطة في العذابي، على مختلف المستويات
الخاصة والعامة، مع الإشارة إلى أنّ انعدام
الفاعلية من أوضح سمات العذابي بإطلاق، لا
العذابي - النفسي فقط، إذ إنّ انسحابه من الواقع
هو نوع من الاعتراف بانعدام فاعليته فيه.
وإذا كان الانسحاب في الشكل النفسي مقروناً
بالهواجس والاضطرابات، فإنه في الشكل
الاغترابي مقرون بالشعور بالعزلة والقطيعة،
وبالإدانة أيضاً:

كنتُ مستلقياً في سريري،
وإلى جانبي امرأةٌ عاريّة
فجأة.. فُتِح البابُ.. جاء رجالٌ ثلاثة
أخذوا امرأتي، وخلّوا إلى جانبي امرأةً ثانية
عندما أخذوها.. تبَقَّتْ أصابعها في يدي !!/
373.
إنّ انعدام الفاعلية في هذا الشكل العذابي أوضح

من أن يشار إليه، فثمة انسحاق تامّ أمام رموز
الجور أو القباحة، بما لا يجعله عديم الفاعلية
وفي ذروة الاغتراب وحسب. بل يجعله يحسّ
أيضاً بالعدمية والتشيؤ؛ فهو مجرد شيء لا
قيمة له، يمكن لأيّ كان أن ينتهك وجوده أو
خصوصيته الشخصية. ولكنه بذلك الإحساس
يقدم إدانة جمالية وثقافية لرموز القباحة تلك،
والتي هي أصل الاغتراب والعذاب فيه وفي
الواقع معاً. ولعلّ الوظيفة الجمالية لهذا الشكل
العذابي تنهض من تلك الإدانة تحديداً. فهو
شهادة ضدّ الاستلاب الاجتماعي أولاً.

كرسيّ خشبيّ منسيّ عند الباب
مفتوح الكفّين
يتطلّع للعالم باستغراب
مرتّ سنتان
والكرسيّ الخشبيّ لدى الباب
مشلول الكفّين
مكسور القدمين
أولّ أمس

أغمض عينيه الكرسيّ ومات/ 382
لو بقينا في ظاهر النصّ فقط، لقرأنا الانتظار
والاستغراب والإحباط، التي عاشها الكرسيّ في
وحدته القاتلة، وهو يمدّ يديه للآخرين دونما
جدوى، حتى أكل الزمن أطرافه شيئاً فشيئاً، ثمّ
مات. ولن تبتعد تأويلات النصّ عن ذلك، فالفرد
العذابي الذي يطحنه الاغتراب، مع انتفاء لأيّ
شكل من أشكال الحبّ أو الألفة أو التفاعل مع
الآخرين سوف يموت وحيداً مثلما عاش وحيداً؛
وكذلك فالأمّ أو الأب الذي ينتظر أبناءه عند الباب،
لعلّهم يعودون سالمين من الحرب أو الهجرة، ولكن
دونما جدوى، سوف يأكله الزمن حتى يموت. فهل
كان على الكرسيّ أن لا ينتظر، وهل كان بإمكانه
أن يفعل، وقد خسر أحبابه جميعاً؟!

(البقية بموقع المجلة على الانترنت)