النقـــاد والـــشعـــراء

طلال سالم الحديثي

نازك الملائكة

فدوى طوقان

لعل عنوان المقالة هذه يصرف ذهن القراء الى مديات ابعد مما قصدت اليه منها، وهنا يتوجب عليّ ان ابادر الى تحديد غرض المقالة وقصديتها التي تتوقف عند حد تسليط ضوء قد يكون خافتا او ساطعا على شأن من شؤون الادب لفتت انتباهي اليه مصادفة قد لا تكون عمياء كما توصف دائما. ذلك الشأن يثير بالتأكيد سؤالا، بل اسئلة تتكاثر حينما يصل التضاد في الرأي الى مرحلة الافتراق بين مشرق ومغرب، او الافتراق بين ابيض واسود، وكل ما يرد على ذهن القارئ من صور الافتراق، وللمسألة وجوه كثيرة قد لا تقف عند حدود التذوق وتباين وجهات النظر وطرق البحث.

فالطريق الى النص غدا متشابكا متنوعا متشعبا، والنظريات النقدية تتكاثر وتتوالد، ومناهج البحث تنمو وتتطور وتتلاحق، وكل ذلك من بديهيات الامور.

(ضمير الشخص الاول المفرد)، او (الأنا) عند شاعرتين كبيرتين: نازك الملائكة، وفدوى طوقان هو ما يعنيه عنوان المقالة بـ(الشعراء)، اما (النقاد) فهما الناقد المرحوم د.صفاء خلوصي، والدكتور جلال الخياط شفاه الله من اوجاع الشيخوخة. والتضاد بين رأي الناقدين (خلوصي، والخياط) لم يكن ثمرة سجال نقدي متواتر في الصحف او المجلات، بل هو تضاد اكتشفته انا (القارئ) بينما كنت اقلب الصفحات لاكتب بحثا عن (نازك الملائكة). وقد وجدت في الامر فائدة تستحق ان يشاركني فيها الاخرون من القراء. وللتوضيح فتأريخ نشر مقالة د.صفاء خلوصي هو عام (١٩٥٣)، وتاريخ نشر كتاب د.جلال الخياط هو عام (١٩٧٠).

(الانا) تلك يعدها د.صفاء خلوصي مفتاح الشاعرية، ولولاها لما بقي للشعراء شعر ولا دون لهم ديوان، و (الانا) ما هي بالشيء القليل اليسير، انها تضم كل هذا العالم الخبيء الذي لم يكتشف حتى الان، الا العقد الضئيل من اسراره وخفاياه.. ان هذا العالم الصغير المسحور الذي نسميه النفس البشرية هو موضوع قصائد فدوى، بل هو موضوع قصائد كل شاعر ابداعي وشاعرة ابداعية في كل زمان ومكان، وفي كل لغة وبيان. ويكفي ان ادلل.. يقول خلوصي- على رومانتيكية او ابداعية فدوى طوقان بمجرد الاشارة الى عنوان ديوانها الجديد، انه (وحدي مع الايام)، ارأيتم (الأنا) الخالدة كيف تتجلى في كل عبارة يتفوه بها الرومانتيكيون، فهذه الشاعرة لم تشأ الا ان تجعل عنوان كل او معظم ما نظمت في حياتها عنواناً يدل على ذاتها، بل انه يدل على ذاتها وحدها بمعزل عن سائر الكائنات، والابداعي مهما اسرف في الحديث عن (الأنا) لا يمل حديثه، بل هو طريف في كل ما يقول، جديد في كل ما ينطق به لانه اذ يتحدث عن نفسه انما يتحدث عن نفسي ونفسك، وعن نفس كل كائن بشري.. وما دمنا جميعا في تجدد مستمر، فهذه (الأنا) تتجدد دائما مع الايام. ولفدوى تعابير ابداعية رائعة، فمن ذلك (اختلاجة الدمعة في الهدب في قولها: كم جئته والدمع، دمع الشوق مختلج بهدبي، فهذا تصوير بديع: صورة فتاة بكت ما شاء الله لها البكاء، فبقيت الدمعة تتألق مرتعشة في اطراف اهدابها، ومن ذلك ايضا عبارة (أحسك في دمي)، و(الصدى المنغوم)، في قولها: وحدي، ولكني احسك في دمي، وفي عاطفاتي: أصغي لصوتك، للصدى المنغوم في اغوار ذاتي واراك من حولي وفي ملء آفاق الحياة.

وتطغى على اشعار فدوى طوقان روح "صوفية" هي صوفية الرومانتيكيين التي نراها عند وردزورث وشيلي مع شيء من الرمزية، انها اقرب الى صوفية جبران خليل جبران منها الى أي شخص آخر، فهي التي تقول: ترى ما الهوى؟ اهو روح الحياة؟ ترى ما الهوى؟ أهو سر البقاء؟ اتعرف ما هو؟ قل لي، لا، لا تقل لي ودع سره في انطواء.

فسحر الهوى هو هذا الغموض، وسحر الهوى هو هذا الخفاء.

ويقول د. جلال الخياط عن نازك الملائكة في كتابه (الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور) ص ١٥٩: ان نظرة سريعة الى دواوينها الثلاثة تجعلنا نؤمن ان الشاعرة كانت تعيش في عالم خاص بنته بنفسها، ذي حدود ضيقة جدا، قوامه اليأس والالم، والعيش في ذكريات الماضي، والوحدة التي لا تجد لها تفتحا الا في الصراحة الشعرية:

مات أمسي الضحوك واعتضت عنه
بشباب مر ودمع ويأس

وتتكرر الفاظ الغربة وخيبة الامل: (لم يبق لي في الارض ما يرتجى) والوحدة القاتلة واليأس المرير:

وحدتي تقتلني والعمر ضاعا
والاسى لم يبق لي حلما جديدا
وهي تعيش في حلم ابدي دائم:

وأحلم.. أحلم لا استفيق الا لاحلم
حلما جديد

ويقول ص(١٦٠): ان الشاعرة ذات حساسية مفرطة وهي رومانتيكية تبحث لها عن عوالم بعيدة لا ظل لها في الواقع، قد ترتفع احيانا الى مستوى الاغراض النفعية غير المألوفة.

ويقول ص (١٦): شعر نازك -إذن- في معظمه تجربة تكرر غضبها لانها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها الى اشكال فنية مبدعة، كأن تخلع احساسها بالالم على الاخرين فتصور بؤسهم ومشكلات حياتهم ومآسيهم الكثيرة فتبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا. ان الشاعرة، انانية في حزنها، تأثرت تأثرا خارجيا بالشعراء العاطفيين الذين غنوا احزانهم.

ويلاحظ القارئ مدى افتراق رأي الناقدين د.خلوصي ود.الخياط في النظر الى (الأنا) ذلك الشعور بالوجود الذاتي المستمر والمتطور بالاتصال مع العالم الخارجي والاختبارات والتثقف، ثم بالتأمل والاستبطان الذي هو مركز البواعث والاعمال التي تؤقلم الانسان في محيطه، وتحقق رغباته وتحل النزاعات المتولدة عن تعارض رغباته. ولا شك فإن رأي د.صفاء خلوصي في اعتبار (الأنا) مفتاح الشاعرية – وشاعرية فدوى طوقان خاصة- يسنده كل شعر فدوى اللاحق الذي قالته بعد ديوان (وحدي مع الايام) والذي تغنت فيه بوطنها فلسطين وآلام شعبها. أما نازك الملائكة فإن اولى قصائدها (الكوليرا) التي هي ايضا القصيدة التي تعد (بكر) الشعر الحر المنشورة عام (١٩٤٧) فقد كانت قصيدة ذات هم عام يخص آلاف البشر الذين يمكن ان يأكلهم ذلك الوباء الفتاك في بيئة فقيرة تتردد بين حيطان بيوتها أنات الوجع والجوع والفقر والمرض، فهل تتواءم (الأنانية) مع صرخة نازك الملائكة في قصيدتها الكبيرة (الكوليرا)؟ ذلك لم يقله ولن يقوله ناقد.

هامش:

❖الشعر الابداعي، صفاء خلوصي، مجلة المعلم الجديد عام ١٩٥٣,
❖الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، د.جلال الخياط، دار صادر بيروت ١٩٧٠ .

قصـــة قصيـــرة

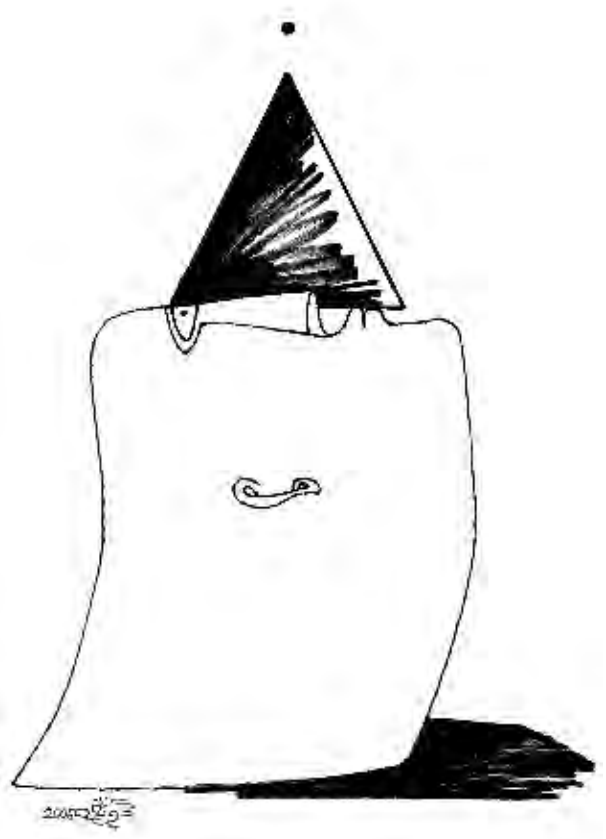
الحصـــان

جاسم عاصي

لابد من القيام بهذا العمل...
فلا هو يدري لماذا..؟ ولا من رآه عرف السبب. الكل مشغول بما يدور حوله. بل ربما المدينة الرمادية ذات الدخان المتصاعد والتقاطع في الخطوات والدخول ؛ هي السبب في عدم إكتراث الرجل بكل ما يجري، ولا كيف يجري تماماً . وإنما إندفع إلى هذه النقطة التي وجد نفسه محاصراً داخلها، منطلقاً منها، وهو على أية حال يجوب المدينة التي تستقبله شوارعها وأزقتها كل يوم، فهو رجل طاعن في السن، عار إلاّ ما يستر عورته، يتوسط مكاناً الحصان لعربة كبيرة نوعاً ما. يضع ساعديه على العمودين الخشبيين اللذين يمتدان أمام العربة بشكل متواز، متوسطاً إياهما وممسكاً بهما بقوة، دافعاً العمودين إلى الأسفل، حيث ترتفع العربة من الخلف، وتصبح متوازية مع جسده. لحظتها تنط أعصابه وعظامه، وتظهر خرزات ظهره المنكشف للسماء النارية.. وللشمس المحرقة والمدينة كأنها خرجت تواً من بركان إغتالها لوقت طويل، وسالت محتوياته المتوقدة والفائرة لأيام، مالئاً الطرقات والأزقة والبيوت، مخلفاً حرائق ودخاناً وأجساداً معطلة ومقطعة إلى أوصال مبعثرة هنا وهناك. وثمة أقدام تتقاطع خطواتها هاربة من الجحيم. هدوء مخيف مبطن، وأصوات مكبوتة ينتابها الهلع. والرجل يجري.. ويجري داخل الأزقة والحواري ويقطع الشوارع المستقيمة بسرعة فطرية. يجري من دون أن ينظر إلى ما حوله، فقط يحس بثقل العربة فيجري صوب الجنوب. يركض من دون أن يلمح أحداً أو يدقق بشيء ما. ربما قرر ذلك، وربما إمتلأ بإحساس غامض. كان كل همه أن يجري هكذا، فتنط عضلاته المتوترة، وتبرز نتوءات عظامه، ساحباً العربة بنشاط منذ الصباح. سرعان ما يقل نشاطه رويداً .. رويداً ، كلما إنسحبت الشمس عن المدينة وشحبت، حتى ليبدو كإنسان شمسي . يبترد لغروبها وتثقل عليه العربة ؛ لحظتها يدرك تدارك الزمن له. فكل من حاول اللحاق به لا يستطيع إدراكه بسهولة، لكنه يبقى على أمل العودة إلى الزقاق أو الشارع نفسه فما عليه إلاّ إن يضع الجثة على الأرض منتظراً . إذ لابد من العثور عليه هكذا، فالإنتظار أفضل لبعضهم من اللحاق به مسرعاً لا يدري بأي شيء أمامه أو خلفه.ان الثقل يزداد عليه أو يخف فيغير إتجاهه إما إلى الوادي حيث ينتظره الرجال الذين يخففون من حمله بانتشال الجثة من عربته، يهرعون بها نحو الحفر المعدة وهو يتجه إلى منتصف المدينة، حيث الناس بإنتظاره لنقل الأجساد. وفي كلا الحالتين يجاهد لكي يكون متوازناً، وتزداد حركته وجريه. وحين تخف العربة من حملها، لا يتوانى في ذلك، إذ يبذل الجهود المضاعفة لكي لا يظهر عجزه عن الجري في حالة إمتلائها بالتوابيت أو الجثث العارية أو الملفوفة بالشراشف ذات الألوان المتباينة.

عند مروره بالأزقة والشوارع ؛ كان الجميع إما أن يأخذوا منه بعض ما يحمله من التوابيت الفارغة، أو أنهم يرمون على عجالة جثث أعزائهم، بينما الرجل لا يتوقف، بل على الجميع أن يكونوا على إستعداد للحاق بعربته المجنونة وهو كما يبدو لهم ناتئ العظام يمضي جارياً مع الساعات والأيام، إذ لايستطيع أحد إيقافه أو إعتراض طريقه، فربما يربكه ذلك، ويربك حركة العربة ما يؤدي إلى بعثرة الجثث على الإسفلت أو على الأرض المتربة، فهو لا يستطيع التوقف عن الجري منذ إنبلاج الصبح وظهور أول الحمرة للشمس إلى لحظة إختفائها، حيث ينط من مكمنه ويسعى هكذا. وحين تميل الشمس إلى المغيب بهدوء، يسكن إلى الراحة. يومه هكذا يجري، شديد البصمات والأثر على نفسه وجسده. إنه يلاحق ما يستجد في المدينة المبعثرة أشياؤها، والساكنة على صبر مخادع، وهموم ثقيلة، يصعب على أمثاله التنبه إلى مجرياتها. كل الذي يدركه همهمة متواصلة صادرة عن أفواه من هرعوا مطاردين من الأصوات الثقيلة والإنفجارات المباغتة، والسقوط العشوائي للقذائف، بينما لم يعر لهذا أدنى حساب، وإنما يهرع مع الجميع، ساحباً عربته، ميمماً وجهه من هنا إلى هناك

مالت الشمس إلى المغيب . وهو قد إبتدأ بالعد التنازلي. وحين خفت بدأ الظلام يزحف. توقف تماماً عن الحركة من دون أن يشعر. وعند أول نقطة وصلها ترك العمودين الطويلين يرقدان على الأرض بهدوء، كما لو أنه يفك وثاق ولجام الحصان. خرج كعادته من بين توازن العمودين قاصداً أول جدار. وكالعادة إتكأ عليه، شاعراً بالدبيب يسري في جسده، والتعب ينهض فجأة ليحاصره بالأنين. لعن في نفسه اللحظة التي توقف فيها عن الجري، فقد نهض التعب فجأة في جسده فبان الإعياء عليه. وبسرعة، ومن دون أن يشعر كما في كل مرة حدق بالعربة المائلة، لاحظ ثمة تابوتاً يرقد على سطحها، نهض من فوره بمعدة خاوية، رفع الغطاء ثم صعد إلى سطح العربة وتمدد داخل التابوت. رفع الغطاء بصعوبة وهو نائم هكذا، محاولاً حمله إلى الأعلى بيدين مرتعشتين تنط عظامهما لكي يقربه من فتحة التابوت، حتى إستقر الغطاء بحيث واراه تماماً عن العالم. أحس بأنه في عزلة فائقة.. لا أصوات تأتيه، لا بكاء، لانياط قلب تتمزق، تصدر أفواه أصحابها إستغاثات مفجعة، لا لطم على الصدور و لا منظر للنساء وهن يمزقن أثوابهن من الصدر حيث تندلع النهود التي رضعت الأطفال هؤلاء والذين بلغوا سن الشباب والشيخوخة ، ثم إنطرحوا إلى الأبد ، لا فرق في الإختيار عند الموت، فقط ترك بصماته هذه الوجوه الهلعة والعربة التي تقل أعزاءهم. وهو يرقد الآن ويستسلم إلى نوم هادئ، أو تنتابه الهواجس والكوابيس من هول ما كان يرى كل يوم . فجيوش الألم تدب صفوفها في جسده . لكنه على أية حال ينقاد منذ طلوع الشمس، يرفع الغطاء عنه محتلاً الفسحة التي تتوسط بين العمودين المتوازيين، واضعاً ساعديه على العمودين، يخفضهما إلى الأسفل فترتفع العربة إلى الأعلى بموازاة جسده، ثم يبدأ دورته اليومية في المدينة، يجري ويركض بين الأزقة الضيقة والشوارع والطرقات المترية لا يلوي على شيء يعرفه. عربته تفرغ فيخف عنده السحب نحو الأمام، فترتخي عضلاته وتمتلئ عربته بالتوابيت تدريجياً ، فيشعر بثقل الأجساد الساكنة ما يزيد من لهاثه وتوتر أعصابه وتنط عظامه فيغير وجهته. هكذا يجري كل يوم شاعراً بخفتها مرة وثقلها مرة أخرى، تحت وقد شمس ساطعة داخل مدينة مليئة بالدخان المشوب بروائح مختلطة. لكن رائحة شواء الأجساد البشرية يصله نقياً يملأ أنفه ويدوخه....!!!



شعـــريّـــة التـــنـــافـــذ

مقاربة بين (شبابيك) ريلكه و(شُبّاك

شاكر لعيبي

(٢-٣)

١- شمال - جنوب
داخل - خارج

نعلم اليوم أن واحدةً من أهم قصائد ريلكه المكتوبة باللغة الفرنسية هي (الشبابيك) Les fenêtres.لقد أنجزها وطبعها في كتاب منفصل بين السنتين ١٩٢٤-١٩٢٦, وقد ترجمت من الفرنسية المكتوبة بها أصلاً إلى الألمانية لغة الشاعر الأم في سنة ١٩٩٠ فحسب. يا للمفارقة الغريبة. هذا يعني بوضوح شديد أن الأدب الألماني لم يتقبّل هذا النص، مثلما لم يتقبّل، غالبية شعر ريلكه المكتوب بالفرنسية إلا بعد وقت طويل جداً، لكنه يعني كذلك أن سطوة نصوصه الفرنسية وقوتها وجمالها وسحر استعاراتها قد فرضت نفسها في نهاية المطاف.

إن قراءة متمعنة لهذا النص الآن سترشدنا إلى نقطة خفية يتماس فيها النص الريلكوي مع تقاليد الشعرية العربية رغم البون الفاصل بين اللغتين والاتجاهات الشعرية المعتملة فيهما.

لأول وهلة تدفع (شبابيك) ريلكه دفعاً للتفكير بالعلاقة المفترضة بين الكائن والمحيط التي أشبع الكلام عنها في العلوم الأنسانية والجغرافيا السياسية. وإذا كان صحيحاً الافتراض أن الشعر مشروط، من بين شروطه الداخلية المحض، بالمحيط الذي يتشبع الشاعر روائحه وأنفاسه وتفاصيله، وهو ما تبرهن عليه من جهة أخرى مجمل أعمال السياب، وتبرهن عليه كذلك (شبابيك) ريلكه، فمن المشروع القول أن الشاعر الألماني سيصنف، من دون اعتباط، وكأنه شاعرٌ من شمال العالم. لكن عزلته القطبية (ويتوجب أخذ هذه الصفة على محمل الطرفة) سوف تتحلل وتتبعثر وتتكسر عبر هذه القصيدة عينها التي تخرج بطلاقة إلى فسحة العالم وتتجاوز ذاتها.

يسمح لنا تأريخ الأدب بالذهاب إلى نقطة بعيدة والزعم بأن شاعراً من طراز ريلكه كان مهموماً، مثل غالبية مجايليه الشماليين، بالغوص في غوامض (العالم الداخلي)، وذلك بالمقارنة مع شعراء جنوب العالم المهتمين بأسرار (العالم الخارجي). هذه الفرضية من التبسيط بمكان، كما أعرف، ولكنها موضوعة من أجل جلاء أمر آخر سيأتي، ورغم تبسيطيتها وثنائيتها المخلة التي يمكن حتى إقامة الدلائل على نقيضها، فإن هناك الكثير من الدلائل النصية التي تمنحها ثقلاً ومعقولية بشكل عام. طريقة عمل الشبابيك في الجغرافيات المختلفة ليست متشابهة وليست موحدة؛ لأن الجغرافيا نفسها ليست شأناً محايداً بحال من الأحوال وأنها تحضر في الشعر بكثافة وثقل وتبدو نابتة فيه وإن بحذر. مشكلة تأثير الجغرافيا على النشاط الإنساني مقبولة بشكل عام، خاصة إذا لم تضرب على وتر من طبيعة عنصرية وتمايزية. إنها عنصر قد يفسر مجموعةً من الظواهر الأدبية والنصية.

شمال-جنوب في مواجهة داخل- خارج البسيطة لكن غير التبسيطية تبدو وكأنها تقدم مخططاً ضرورياً من أجل تفهم الميزات الشعرية المدهشة لقصيدة ريلكه (الشبابيك).

إننا نزعم هنا أن شعر ريلكه هو، عموماً، شعر الداخلي، شعر الشاعر الناظر في مرآة عميقة قد تُرى السماوات كلها فيها. وهو أمر تبرهنه غالبية أعمال ريلكه الشعرية خاصة (ديونو). غير أن قصيدة (الشبابيك)، من طرفها، لا تبرهن ظاهرياً على أمر كهذا. فهي واحدة من المحاولات النادرة في شعر ريلكه التي يتخلى الشاعر فيها عن مرآة المفكر المنطوي على كينونته، الذي يطوي الخارجي في ذاته بالنتيجة. إن (وردته) - اقرأ نص ريلكه الطويل "الوردة" المكتوب كذلك بالفرنسية مباشرة في مكان آخر من هذا العمل - وهي جوهر حديقته الشخصية لوحدها تقريباً، وإن كل ما هو من طبيعة عمودية المعبر عن عالمه الداخلي التأملي، قد صارت كلها في (الشبابيك) مكاناً مشتركاً أفقياً ومتقاسماً بين ذوات متعددة. صوت الشاعر الفرد يمحي لصالح المتعدّد: الواقف في الشباك والمتطلّع عبره والناظر إليه من بعيد.

من حينها سيرى الشاعر إلى (الامتداد) وإلى الأفق وهو يراقب الشبابيك: مصدر الدلالات هذه المرة ومصدر الشعرية.

هل هناك مجازفة غير محسوبة العواقب بالقول إن النظر الأفقي هو الذي يحكم غالباً الشعراء القادمين من جنوب العالم؟

عند الشعراء الإسبان والأمريكان اللاتينيين فإن المفردتين (شرفة) و(نافذة) تشكلان جزءاً حيوياً من عوالمهم وعنصراً جوهرياً من قاموسهم الشعري. هاتان المفردتان تغدوان مرادفاً لنشاط شعري منْتبه، إلى أبعد الحدود، للعالم الخارجي، إلى سحر البراني، إلى أثر ملموس يمكن أن يوقظ دلالة شاملة تطوي الكون برمته، بالضبط مثل مرآة الشاعر المستوحدة التي تطوي السماوات العريضة.

الأثر الملموس الواقف في الفضاء، الأثر الفيزيقي الذي يقود إلى نص خفي، كان شاخصاً بالنسبة للشعراء العرب الجاهليين في منظر (الأطلال). الطلل هو أثر بيّن، مرئي ومحسوس كان يعلن معنى الحب المحو والضائع بالكامل تقريباً.

إن طللاً في عرف شاعر جاهلي، مثلما الشرفة لدى شاعر إسباني، هو آبدة شاخصة لكي تحتضن الغائب اللامرئي. إنه ينطوي على معنى غامض ومنسرب غير أن لديه في الوقت ذاته القدرة ذاته على أن يقول معنى معمماً للدلالات، مثل أي طلل أو شرفة.

الذهاب من المحسوس إلى غير المحسوس هي وظيفة شعرية عن جدارة.

شباك ريلكه ينجز هذه الوظيفة : فهو معطى مادي ذو دلالة، معطى يشير لنا أن نتتبع الغائب عبره، ونقتنص المعنى الشامل المعمم.

لنعد قراءة بعض المقاطع من القصيدة:

"أيتها النافذة، يا مقياس الإنتظار
الممتلىء مرات
بتدفق الحياة وهي لا تطيق صبراً
(رغبة) بحياة أخرى
هي أنت من يفصل ويجذب
وأنتِ تتحولين، مرآة، مثل البحر
نتأمل فيها بغتة أشكالنا
وهي تخلط عبر (المرآة) ما تراه فيها"

يوحي ريلكه في مجمل النص بأنه يتعاطى مع نافذة مخصوصة في عمارة محددة مألوفة له، غير أنه يتكلم في جوهر الأمر عن نافذة مطلقة، عن (نوع) genre النافذة إذا جاز لنا التعبير، عن هذا المنفذ الذي نُطل خلاله على العالم أو الذي يُطل العالم خلاله علينا ويفاجئنا بضوئه الباهر، ودائما حسب وضعيتنا الجسدية، بل الروحية ورؤيتنا الثقافية والمعرفية للعالم بالسلب أم بالإيجاب.

أن نبصر من بعيد بالنافذة، يصير، في جميع مقاطع القصيدة مناسبة شعرية لاستحثاث شيئين: استنطاق ما هو (خلف النافذة) أو اكتشاف العالم الخارجي بينما نكون نحن مؤطرين بها.

على المستوى البلاستيكي فإن الداخل – الخارج هي من طينة لعبة الضوء- الظل نفسها في فن الرسم، ودائما بالمقارنة مع وضعيتنا بصفتنا مشاهدين.

الوضعية كذلك ليست شأناً حيادياً؛ لأنها تُنظم بشكل خاص الطريقة التي ننظر بها وتُحدد مجال الرؤية، فإن وجهة الأثر الذي نراه ونحن في الظل ليست وجهته بينما نحن في الضوء.

ثمة لهذا السبب حوارٌ بين المرائي والمرئي، بين الذات والموضوع. حوار مثقل بالمعاني الأكثر أهمية وتناقضا والتباساً.

على أن النافذة التي هي تموضعٌ إزاء مرئي من المرئيات يمكنها هي نفسها أن تصير موضوعاً يُرى. لنقرأ الآن ما يلي:

" أيتوجب علي، أيتها النافذة، أن أقبل دعوتك،
أم أدافع عن نفسي يانافذة ؟ مَن أنتظر ؟"
"المتأخر للغاية والمبكر للغاية
هو ما تقررينه من أشكالك
و>ما <تلبسينه أيتها الستارة
>هو <فستان الفراغ !"

ها هنا ثمة أنسَنَة للنافذة. إنها تتكلم بلسان الشاعر ونيابة عنه. للحائط إذن عين هي النافذة مثلما للشاعر عينان يرى بهما. ومثل العين الآدمية، تُخفي النافذة العالم طاوية إياه ومنطوية على أسرارها الثمينة. النافذة هي في النتيجة عين الشاعر.

نوافذ أم نافذة واحدة؟

إذا ما منح ريلكه عنوان (الشبابيك) للنص، فإن نصه لم يكن يخاطب إلا (نافذة واحدة) في الحقيقة، وذلك من أجل المزيد من الحنان والحرارة والحميمية التي تبوح بها كلمة النافذة بالمفرد. لكن كذلك لكي ينقل النافذة، بالحميمية تلك، من سياق العنصر الجامد، الآلة، إلى مصاف (الحيّ) Le Vivant: العين الحية الكبيرة. وبالمقابل كان السياب يعالج منذ البدء نافذة واحدة وحيدة لوفيقة وليس نوافذ عدة لها. يتكرر فعل الأنسنة في جميع مقاطع قصيدة ريلكه بإلحاح:

" •تقترحين علي، أيتها النافذة الغريبة، الإنتظار"

" •أليست هندستنا، أيتها النافذة مشكلة جد بسيطة"

" •أنت، أيتها النافذة من يوشك على تأبيد"... المرآة التي نحب

" •أيتها النوافذ اللواتي نبحث عنهن دائماً"

يبدو الشاعر وكأنه يتكلم عن امرأة، عن محبوبة غير متوقعة، عن غريبة في نهاية المطاف. وبعد أن ظلّ يسعى لإقناعنا بأنه يتكلم عن النوافذ طيلة مقاطع كثيرة، سيكشف لنا في نهايات القصيدة بأنه يتكلم في الحقيقة عن امرأة حبيبة كان يراقبها من بعد وهي تطل عبر نافذتها. لقد كان يمزج بدهاء بين النافذة التي تصير لوحدها موضوعاً أصلياً لمقاطع القصيدة الطويلة الأولى وبين (الحيّ) Le Vivant كاشفاً عن قصيدة حب من طراز رفيع.

في فكرة (الغريب) يقع مفصل أساسي لهذه القصيدة وربما يقع معناها كله. النافذة رديف للغرابة. والنافذة عين الكائن الغريب: الشاعر الذي تتحول عينه إلى نافذة. والشاعر هو ذاك المزيج كله من العناصر الرائية والمرئية، المهجوسة من الداخل والمراقبة بألم وجذل من الخارج التي تقدم حولها قصيدة ريلكه مثالاً باهراً، وتتمحور حوله في بناء محكم. سوف يلتقى المفصل الموصوف هنا من قصيدة ريلكه أوسع لقاء مع قصيدة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب كما سنرى.

كان ريلكه يود أن يقودنا، عبر فكرة بسيطة وسهلة ظاهرياً، إلى المناخ الروحي الذي تقترحه علينا (هيئة) النافذة، ناظرين عبرها أو متطلعين إليها أو معتبرينها أكثر من شكل هندسي بل شيئاً مؤنساً.

يسعى ريلكه لقودنا إلى مزاج شباكي كما يقول في المقطع XII من القصيدة :

"إنني بمزاج نافذي هذا اليوم"
Ce jour je suis d'humeur fenestrière

علينا التوقف أمام الصفة (نافذيّ) –من النافذة- غير السائدة في اللغة الفرنسية، وكنت أحسبها اختراعاً من طرف ريلكه. لكنني أحسبه كان يفكر بالكلمة الألمانية، كما أشار علي صديقي الشاعر والروائي ماتياس برومييلاّ، Stimmung التي تعني جواً أو مناخاً روحياً.

هكذا تتحول النافذة في شعر ريلكه إلى مُنَفِّذ مُطِلّ على العالم أو إلى مُهرّب للوجود مُطِلّ علينا. إنها مُطِلّ ذو وجهين، على الأشياء وعلى الكائن الحي، بل أنها الوجود الذي نستشعره بالضبط عبر قدرتها على الإطلالة. جميع التداخلات الحاصلة والمختلطة باستخدام النافذة، المتحولة في نهاية النص إلى ذريعة لقول المُحب، تجعل من النافذة رمزاً كبيراً تحت باصرتي شاعر كبير مثل ريلكه:

"لأنني قد رأيتك منحنيةً
على النافذة الأخيرة
فقد فهمتُ، فقد أرتويتُ
من عدمي"

أو :

"ستجدونني عندما يفيض الليل
الذي كان قد اجتاز النهار كله ربما
مانحاً نفسه لكِ أيتها النافذة التي لا تُستنفذ
لكي يصير النفق الآخر من العالم"

يجد ريلكه في رمز النافذة مناسبة ثمينة لقول جميع تأملاته الشعرية المقولة في أعمال أخرى له. على أن نهاية النص تتملص، رويداً رويداً، من الرمز الذي قادها بسلاسة إلى معانيها الجوهرية. الشاعر يتخلى عن موقفه ومزاجه (النافذيّ) منسلاً نحو نوع من مناجاة ذاتية من الطبيعة ذاتها لهموم ريلكه الشعرية المقيمة المقروءة في مجمل عمله وكتاباته الشعرية ورسائله:

"كل لغات الغرفة. هذه اللغات
التي يجففها ويقضمها ذهابنا ومجيئنا العابث
كما لو كنا أكاذيبها الكبرى
إننا كذلك نصارعها، هذه اللغات، ونعاقبها
لأنها قد قالت لنا وعاودت القول دوماً
آه أيتها الفاحشة اهبطي من السرير !"

هنا نقع على ريلكه المعروف في أعماله الكبرى الألمانية الأكثر شهرة. وهذا المقطع لا يستحث فكرة النافذة الجاري الإلحاح عليها في المقاطع السابقة المشيرة جهاراً نهاراً إليها، رغم أن القصيدة تتبقى ثابتة في الملموسية ووضاءة حتى آخرة سطرٍ منها.

لقد استوقفت قصيدة (النوافذ) بعض المحللين النفسيين الإيطاليين. المحلل النفسي لويجي باليراني Luigi Pagliarani يذكر أن ترجمة روبيرتو كاريفي Roberto Carifi للأشعار الفرنسية لريلكه، و(نوافذ) من بينها، قد قادته إلى تأملات وتحليلات من طبيعة نفسية-اجتماعية. ويرى أن المقطع الذي يبتديء بـ "أيتها النافذة، يا مقياس الانتظار.. الخ" يتضمن انفصالاً وانجذاباً، حريةً وقدراً، وتوجد فيه (فكرة) المرآة أيضاً...". ويتساءل فيما إذا كان مقطع (النوافذ) الذي يقول فيه الشاعر: "الصحن العمودي الذي نأكل فيه.." يتضمن فألاً بالموت، ثم يحيلنا إلى قصيدته (الوردة). وفي إشارة إلى اللغة الفرنسية التي يكتب بها ريلكه، يستعير من مقالة كاريفي المعنونة (لغة الملاك) أن (اللغة الأخرى كما ارادها ريلكه هي "طاعةٌ فاعلةٌ"). ويتابع استشهاده بالعودة إلى (رسائل إلى شاعرٍ شاب) التي يذكر ريلكه فيها أن العمل الفني ينبثق من الضرورة: "الطاعة إذن تطلع من حاجة داخلية حيث لا شيء يجيء من الخارج وحيث تنتمي إلينا من زمن بعيد" محيلاً إلى تساعية من قصائد ديونو. ويضيف كاريفي نفسه المستَشهَد به بقلم المحلل الإيطالي أن الطفولة، حسب ريلكه، تقع في البهجة التي نجد فيها ملجأً يحمينا ظاهرياً والذي يمثل بالنسبة لريلكه الفصل الأكثر هزالاً في الوجود، أو بالأحرى مثلما كتب ريلكه في مقطع شعري سنة ١٩٢٠ بعنوان: "Lass dir, dass kindheit" ففي الطفل نجد عدم العصمة في الوجود المنتهية إلى الوسواس وعرفان الجميل.

ويقول المحلل إن الطفولة والموت يهمانه شخصياً، وينقل عن الكاتب أن الطفولة والموت يشتركان كلاهما بامتلاك حميمية ووقائية الداخلي، هذه الحميمية التي تلتقي في عمل ريلكه مع مهمة الشعر ذاتها: تنطوي الطفولة مطلقاً على كل أشكال التهديد من العالم، والطفل يسلم نفسه إلى تجربة الخوف نفسها. هذا الشرك المسمى حميماً هو كلية الضعف المخلوط مع كلية القوة.