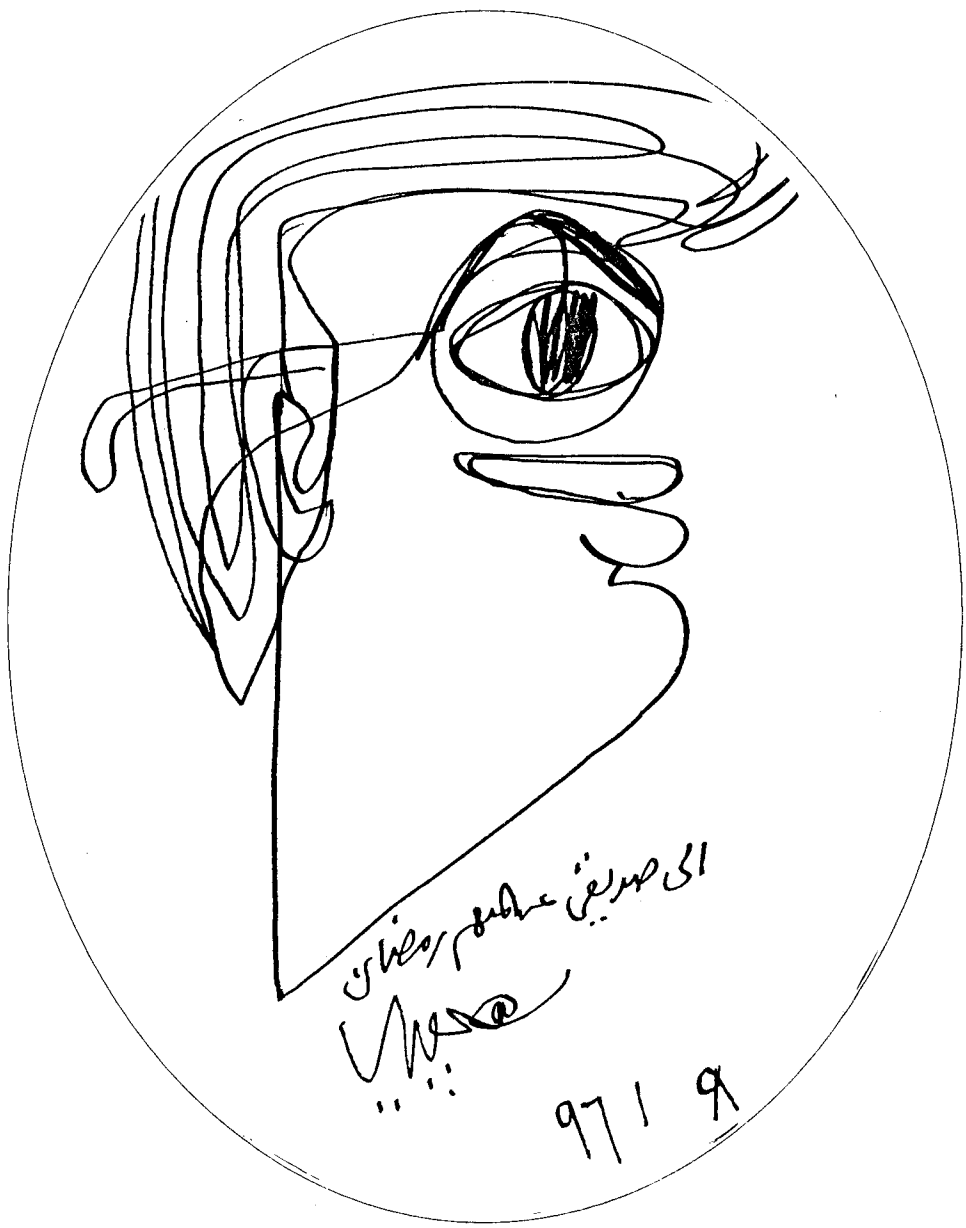
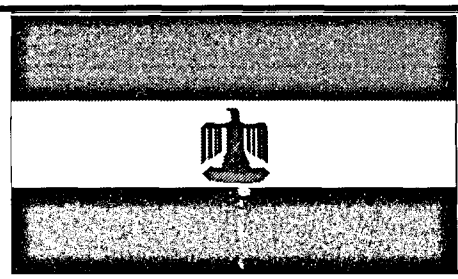
(ملفّ من إعداد مراسل الآداب في القاهرة: سعيد الكفراوي)

عبد المنعم رمضان



القصيدة.. والدعوى.. والمدافعون



إرهاب الفكر وأثره

سعيد الكفراوي

عُقد بالقاهرة الملتقى الفكريُّ الثاني حول «إرهاب الفكر وأثره على حريّة الإبداع وحقوق المبدعين» بحضور العديد من مفكّري مصر ومبدعيها. وتمّت مناقشة الكثير من الأوراق المهمّة عبر محاور اتّسمت بالجدية؛ ومن الأوراق التي قُدِّمت: ورقة المحامي أحمد سيف الإسلام «ملاحظات أولية حول الملاحقة القضائية للمبدعين والصحفيين»، وورقة «المرأة والفنّ والتعصب الديني» لمارلين رمزي تادروس، وورقة «التعصُّب الديني خطر يتهدّد حرية التعبير في مصر» للناقد علي أبو شادي، وورقة «الحرية والإبداع» للناقد د. شاكر عبد الحميد، وورقة «رؤية استراتيجية لمواجهة الإرهاب: التشخيص - العلاج - الخلاصة» للناقد أحمد صبحي منصور.

فمنذ صعود التأثير الظاهر للحركات الإسلاميّة من بداية السبعينات وهي تحاول عبر آلياتٍ خارجَ العقل وخارج منطق الفكر فرضَ مرجعياتٍ على كافّة حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. واليوم يزدحم الواقع المصري بالأفكار والأفكار المضادة والثنائيات المتنافرة التي تشمل كلَّ التيارات الفكرية والأحزاب السياسية؛ ومن هذه الثنائيات: التراث/ المعاصرة؛ القديم/ الحديث؛ مصر العربية/ مصر الشرق أوسطية؛ الدولة المدنية/ الدولة الدينية؛ الديمقراطية/ الشمولية.

وقد حفلت الحقبةُ الأخيرة بالكثير من الظواهر السلبية، ومنها:

١- مقتل المفكّر «فرج فودة» الذي اعتُبر أوّل المفكّرين الذين ووُجِهت أفكارُهم بإطلاق الرصاص عليهم.

٢ - الاعتداء المسلّح على الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» وطعنُهُ طعنةً تشهد على ما وصلتْ إليه الحال، ورَفْعُ العديد من القضايا المدنيّة ضدّه، وتكفيره بحجّة الإساءة للذات الإلهيّة في روايته **أولاد حارتنا**(*). وقد تمّ ذلك كلّه بمعرفة محامٍ نكِرةٍ يعيش في إقليم بعيد من أقاليم مصر!

٣ - حجبُ الترقية عن الدكتور نصر حامد أبو زيد بحجة عدم الكفاءة؛ وكان د.نصر قد أصدر كتابه المهم **مفهوم النصّ** الذي أثار الكثير من الاعتراضات من جانب أفراد التيارات السلفية التي تزدحم بها الساحة، فاستخدموا القضاء فأصدر حكماً بالتفريق بين نصر وزوجته، بزعم أنّ الإسلام يبيح التفريق بين المرتدّ وزوجته، ولجأوا إلى قانون الحسبة(**) المشبوه باعتبار وجود سندٍ له في كتاب الله: ﴿ولتكن منكم أمة يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر﴾.

٤ - استخدامُ هذا القانون في إقامة الكثير من قضايا الرأي ضد المبدعين والفنّانين والمفكّرين، أمثال الشاعريْن أحمد عبد المعطي حجازي وعبد المنعم رمضان، والمخرج يوسف شاهين مخرج فيلم «المهاجر». والأحكام مازالتْ تصدر تباعاً ضد رؤساء تحرير الصحف سواء أكانوا من المعارضة أم من رؤساء تحرير الصحف القومية.

٥ - خضوع النظام السياسي، في ظلّ انحسار العقلانية في الثقافة والسياسة، لابتزاز التيّار الديني فقد أصدر هذا النظام قانونَ الصحافة الأخير الذي يصادر الحريّة بالسجن، ويفرض أبوّةً متّشحة بالقوّة والجبر.

في هذا الأفق المفتوح على كل الاحتمالات، يحاول المثقّفون المصريون المستنيرون طرحَ الكثير من الأسئلة حول المصير والمستقبل، آخذين في اعتبارهم قيمة الإنسان التي هي من ثوابتِ التفكير الإسلامي، وضمانةَ الحرية للمبدع لكي يختار مادّته بخضوع كامل لتحكيم العقل والضمير.

لقد تزايدت، وبشكل لافت، أشكالُ الملاحقة القضائية للكثير من المبدعين المصريين والكتّاب ولكل أشكال الكتابة من إبداعية أو علمية. وعن ذلك يقول المحامي أحمد سيف الإسلام، المكلّف بالدفاع عن المبدعين والمثقّفين والممثّل للجنة المصرية للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد، والذي يتولّى الدفاع عن الشاعرين أحمد عبد المعطي حجازي

(*) راجع ما كتبه نبيل فرج في **الآداب**، عدد ٣/٤، ١٩٩٥ (الآداب)

(**) راجع ما كتبه فيصل درّاج في **الآداب** ٧/٨، ١٩٩٥. (الآداب).

وعبد المنعم رمضان: «إنّ الإبداع الآن بين شقّي الرّحَى؛ بين القوانين المقيّدة له، ودعاة الدولة الدينية، أي بين سندان السلطة ومطرقة الفاشيّة الدينية».

على حرية الإبداع وحقوق المبدعين

المدهش في كلّ ما يحدث: أنّ الدستور المصري قد كفل حريةَ الإبداع والتعبير وحرية البحث العلمي في مادّته رقم ٤٩ التي تنصّ على التالي: «تكفل الدولةُ للمواطنين حريةَ البحث العلمي والإبداع الأدبيّ والفنيّ والثقافيّ، وتوفّرُ وسائلَ التشجيع اللازمة لتحقيق ذلك».

وبالتالي فإنّنا نرى أنّ هذا النصّ النادر لم يُقيد الحرية، لا في الإبداع ولا في البحث العلمي، بأيّة قيود مثل «في حدود القانون» أو «وفقاً لأحكام القانون»؛ وهذا ما ذكره «أحمد سيف الإسلام».

ما الذي يحدث، إذنْ، على الساحة المصرية؟

أولاً: إنّنا نشهد اختراقَ التيّارات السلفيّة للأجهزة الرسمية مثل: التعليم والجمعيات الأهلية والإعلام ومؤسسات اقتصادية تنفق على جماعات العنف المسلح. وأصبح لهذه الجماعات مرجعيّاتٌ وركائز في مصر، وهو البلد الذي بدأت علاقته بالنهضة والتنوير منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ثانياً: يستغلّ هذا التيّار العنيف الأزمة الخانقة التي تسود البلادَ على المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ثالثاً: وبرغم معرفتنا أنّ الشريعة الإسلامية تقوم على العدل والتيسير والحرية في العقيدة والرأي، فإنّنا نلاحظ الكثيرَ من الشعارات المرفوعة الآن مثل: الرِّدّة، والخروج على النصوص المقدّسة، والحملات على التغريب. وهذا ما دعا ناقداً مسؤولاً هو دجابر عصفور إلى القول «إنّ سطوة الخطاب الديني قد بدأت تفرض علينا أن نتحرّك في منطقة أقرب إلى الآليات الدفاعية. وإنّنا سوف نبدأ التفكير حين نكتب، فيما يمكن أن ينطق به السيد (أ) في لجنة ترقية الجامعة أو السيد (ب) في لجنة العلماء في الأزهر أو السيد (ج) في موقع السلطة. وإذا اقتربنا من هذه المنطقة وانتقلنا إليها بالفعل دون أن ندري، فإنّ تراث التنوير لهذه الأمّة سوف يبدأ في الانهيار، والموقفَ الصلب العظيم الذي لايزال المثقّف المصري بالدرجة الأولى يأخذه في مواجهة الإرهاب سوف يبدأ في الضعف».

لقد أشار الدكتور علاء غنّام في ورقته حول العنف والتعصّب الديني من منظور الاغتراب إلى أنّ: «من الأهميّة بمكان النظر إلى العنف والتعصّب الديني في سياق علاقات الأفراد بالنظم الاجتماعية؛ فمن خلال هذا المدخل قد يتّضح العنفُ كحالة اغترابٍ للاغتراب! وقد تُفهم الأسبابُ التي تؤدّي إلى العنف كحالة من العجز واللاجدوى».

وممّا لا شكّ فيه أن نشوء هذا الصراع في الواقع المصري قد أحيا بعضَ القوانين الميتة والمشبوهة التي لم تستخدم طوال تاريخ التشريع المصري الحديث إلاّ في قضايا الطلاق، مثل قانون الحسبة، التي عرفها الإسلام بوصفها وظيفة دينية من باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر واقتصرت على أعمال الغش والتدليس.

الآن يُستخدم هذا النصّ من القانون لقمع المفكرين والأدباء وتجريمهم ورفع القضايا من لدن غير ذي الاختصاص.

ونحن نتساءل في ظلّ ما يحدث الآن:

أين تقف السلطة القضائية المصرية؟ ومع من تقف؟. وضد من؟.

لقد قنّنت الحسبة وجعلتها لا ترفع من أفراد مباشرة أمام القضاء ولكن لا بدّ من موافقة النائب العام بالرفض أو بالقبول، وبالتالي لا يمكن إقامة دعوى إلاّ بعد موافقة النائب العام. إذن أصبحت سلطة قبول القضايا في يد النيابة (أي الحكومة)، وهذه كارثة حقيقية سوف تطول الآراء والأفكار التي يدلي بها المثقّفون، أو المواقفَ التي يتّخذها المبدعون في أعمالهم.

* *

مع هذا العدد من **الآداب** قضيةٌ من هذه القضايا. والقضية محورُها قصيدةٌ كتبها أحدُ الشعراء المصريين، فانقلبتِ الدنيا ولم تقف حالاتُ الصخب والعنف ضد كاتبها، وهو الشاعر عبد المنعم رمضان.

- كفّروه بلا رحمة.
- وحاصروه في بيته.
- وهمّشوا أعماله في مطبعة الهيئة، وحجبوا إبداعه عن القارئ في وطنه.

فتّشوا في عَقله، واطّلعوا بعيونهم الكريهة إلى ضميره بحثاً عما يتوهّمون أنّه يؤمن ويعتقد ويحلم به!

هي قضية تعكس أوجه الصراع الذي يدور الآن على الساحة المصرية من اختلاف في المفاهيم، وسيادة القيم السلفية؛ وكلّها أمور تقود كما قلت سابقاً إلى... شتى الاحتمالات.

القاهرة

القصيدة التي أثارت الدعوى...

التعويذة (*)

عبد المنعم رمضان

باسمِ الآبِ
وباسمِ الابنِ
وباسمِ الروحِ القدسِ
وباسمِ اللّهِ
وباسمِ الأختِ الصغرى ناريمان
وباسمِ نبيلة
أو دريّة
باسمِ مها
باسمِ الأعضاءِ على جدران الهيكلِ
باسمِ الهيكل
باسمِ ملاك الراحةِ
لما خرج الملكُ إلى إخوتهِ
كان يفاخرُ بنبيذِ العائلةِ
ويشربُ إبريقينِ
ويلهو:
رأسي صيغتْ من ذهبٍ إبريزٍ
عينيْ رفٌّ حمامٍ فوق مجاري الماءِ
وقصَصَي مسترسلةٌ حالكة كغرابٍ
يجلسُ فوق الربوة
بطني عاجٌ أبيضُ غُلِّف بالياقوتِ
الأزرقِ
شفتي السوسنُ والريحانُ
يداي مرصّعتانِ
ولما خرجَ الملكُ إلى إخوتهِ
كان يفاخرُ بنبيذ العائلةِ
ويشربُ إبريقينِ
ويلهو
لولا أنّ الليل أحاطَ به
أدخله في أحضانِ الغابةِ
وتولاّه العسسُ السادي
قالوا: يا مولانا
أين مياهُك؟
قال: وراء النهرِ
فسكتوا
قالوا: يا مولانا
أين حدائق قلبِك؟
قال: هنا
وأشار إلى أقدامِ الليلِ
فسكتوا
قالوا: يا مولانا
دُلَّ علـى أطـفـالك
أيُهُمو يتولّى بعدك؟
كان الملكُ يصلّي في داخلهِ
يسمعُ همسَ ملائكةٍ
ويطوِّح نحو الله يديه
ويسحبُ من بردتهِ ورقاً
ويفتّتُه
قالوا: يا مولانا دُلَّ!
أشار إلى شفتيهِ
إلى عينيهِ
إلى الحطّاب الراحلِ خلف النهرِ
إلى الأحراش
وقال لهم: جزُّوها
بعد قليلٍ من رشاشِ الدمّ
سيخرجُ بعضُ دخانٍ
تتبعُهُ أحجبةٌ
كلُّ حجابٍ يمشي في جهةٍ بيضاءَ
اقتربُوا منه
وسيروا قرب نهايةِ خطوتهِ
ستُطلُّ عليكم كلماتٌ بيضاءُ
قصائدُ تمشي كالعهنِ المنفوشِ
فقالوا: يا مولانا!
حيِّاهم وتولّى
قبل صباح اليوم التالي
خرج الملكُ إلى البستان وحيداً
كانت طائفةٌ من جندٍ
تسعى أن تصطادَ حماماً
وثمانيةٌ من أيّام اللّهِ
تخلّتْ عن موعِدها
كان الملكُ يحبُّ الأيامَ الهاربةَ
ويحلمُ أن يركبها ذات مساءٍ
لما خفَّ الملكُ إليها
قال: انتظري
أنتَ الأوّلُ ما اسمُك؟
– لا أعرفُه
– كيف دخلت إلى بستاني؟
– جئتُ على رجليَّ
مشيتُ كثيراً وتعفّرتْ
عرفتُ بأنّ السبتَ
سيمضي فيه الملكُ إلى الصحراءِ
ويخطفُ راعيةً من راعٍ
كنت أخافُ إذا أصبحتُ السبتَ
– وأنتَ؟
– الأحدُ كئيبٌ جدّاً
ينسى فيه اللّهُ يديْه على جدرانِ المعبدِ
والراعيةُ يلحُّ عليها الملكُ
بأنْ تنسلَّ إلى حجرتهِ
كنتُ أخافُ إذا أصبحتُ الأحدَ
– وأنتَ؟
– غريبٌ جداً أن تسألني
حين رأيتُ أبي يتمطّى في الردهاتِ
ويأكلُ مثل الحيوان المذعورِ
ويحكي أنّ الملك ينامُ على أغصانِ الملكةِ
أحياناً يكسرها
يبحث تحت سريرتها عن ملكٍ آخر
يستعجلُها أن تستلقي
قبل الفجر
يملُّ

(*) عن مجلة إبداع القاهرية، ابريل (نيسان) ١٩٩٥.

ويضعُ عصاه إلى جانبها
ثم يمرُّ على الحجراتِ
وراء الملك تسيرُ الريحُ
وتغزلُ أغنيتها:
«الراعية انتصرتْ
سرقتْ ثوبي ومضتْ نحو الوادي»
ليس غريباً أن تسألني
كان أبي يتمنّى لَوْ لم يكن الجمعةَ.
لما انصرفَ الملكُ إلى خلوته
كان يفكّر في خمر العائلةِ
ويشربُ إبريقين
ويجلسُ في الكرسيِّ
يرتِّبُ ما لم يهربْ منه
أصابعَه
عينيْه
خطوطَ يديهِ
بقايا الحلمِ:
فضاءُ حبيبي مثل الجيش بألويةٍ
أسنانُ حبيبي فوجُ نعاجٍ
شعرُ حبيبي مثل قطيع الماعزِ
خدُّ حبيبي كالرمّانِ
دوائر فخذِ حبيبي مثل جواهر
بطنُ حبيبي قنديلُ سهران
وسرّةُ بطن حبيبي
كأسٌ لا يعوزها خمرُ
ثديُ حبيبي ظبيٌ بجناحين
وليلُ حبيبي أطولُ من فستانِ الأرضِ
وصوتُ حبيبي كلماتٌ بيضاءُ
قصائدُ تمشي كالعهنِ المنفوشِ
وبيتُ حبيبي خوصٌ
في آخرةِ الحلمِ
ينامُ الملكُ
ويسعى النملُ إلى ركبتهِ
لمّا يسقطُ
تأتي الجوقةُ:
باسمِ الآبِ
وباسمِ الابنِ
وباسمِ الروحِ القدوسِ
وباسمِ اللّهِ
وباسمِ الأخت الصغرى ناريمان

... والدعوى

... والدعـــــوى... والدعـــــوى...(*)

انــه فــي يــوم ١٩٩٥/٨/١٢ بالقاهرة – ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت

وفي يوم ١٩٩٥/٨/١٢ بسراي نيابة السنبلاوين.

بناءً على طلب / السيد محمد عبد الرحمن وشهرته السيّد عبد الرحمن ويتّخذ لنفسه موطناً مختاراً مكتبه الكائن بالسنبلاوين حي البرجاس.

انا ..... المحضر بمحكمة ..... الجزئية انتقلت وأعلنت:

١ – عبد المنعم رمضان – محرّر بمجلة **إبداع** ويعلن [يقطن] في ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت الدور الخامس

٢ – أحمد عبد المعطي حجازي رئيس تحرير مجلة **إبداع** بالعنوان السابق [.] أنا المحضر بمحكمة السنبلاوين الجزئية انتقلت وأعلنت:

٣ – السيد الأستاذ وكيل نيابة السنبلاوين بصفته ويعلن بسراي النيابة.

الموضوع

في غضون شهر ابريل سنة ١٩٩٥ صدر العدد الرابع من مجلة أسموها **إبداع** في حين أنها ليست كذلك وإنما هي [في] واقع الأمر تحمل على صفحاتها مجموعةً من الإسقاطات حتى النخاع لمجموعة من نكرات ومجاهيل الكتّاب الذين يكوّنون أفرادَ الصفّ ما بعد الخمسين من الكتّاب الذين يمكن القراءة لهم والذين يخرجون من المقاهي في الساعات الأولى من الصباح ليتغزّلوا في أنوار أعمدة الكهرباء وفي القوام المشوق للدواب التي تجرّ عربات القمامة.

ومن حيث أنّ هذا المنشور المسمّى بـ**ابداع** وكتّابه قد دأبوا على لوي [ليّ] الأنظار بالإكراه بمعاداة الإسلام والمسلمين وكنا نتجاوز من باب الترفّع ولكن حين لاحظنا أنّ هذا المنشور الوضيع بدأ يتعرّض لاسم صاحب المعالي والمعارج «اللّه» العظيم كان لا بدّ من التصدّي وكان لا بدّ من عرض أمرهم على من بوّأهم «الله» العظيم منصات القضاء والذين يمثّلون ظلّ جنابه على الأرض... ليس ذلك فحسب إنّما سيظلّهم اللّه بظلّه يوم لا ظلّ إلاّ ظلّه.

فلقد حملت الصحيفة رقم ٥٦ وما بعدها من هذه المنشور الفائت الإشارة إليه قصيدة من تأليف المتّهم «المعلن إليه الأوّل» [عبد المنعم رمضان] أسماها «التعويذة» بدأها بقوله «باسم الآب.. وباسم الابن.. وباسم الروح القدس.. وباسم اللّه.. وباسم نبيلة أو دريّة.. وباسم مها».

هكذا بكل اجتراء قبيح ودميم في

(*) فيما يلي نصّ الدعوى المقامة ضد رمضان وحجازي، تنشرها **الآداب** رغم غموض بعض كلماتها وعباراتها.

تأخير اسم «الله» العظيم ووضعه بهذا الشكل وإنْ كان عزاؤنا أنّ «اللّه العظيم» هو الأوّل في كلّ شيء شاء المساطيل أو لم يشاؤوا.. وليس ذلك هو بيت القصيد في هذا الأمر إنّما الطامة الكبرى أن المتهم الأوّل تعرّض لاسم جلالة الملك الحق «اللّه العظيم» بما لا يليق بهيبة وكمال وجلال وقداسة الاسم العظيم فقال بحصر اللّفظ في أحد أبيات قصيدته:

«الأحد كئيب جداً....

ينسى فيه اللّه يديْه على جدران المعبد»

ولما كان الحديث عن صاحب المعارج بهذا الشكل الطاعن في التدنّي يمثّل إهانة لكل مسلم يعشق ويقدّس اسمَ ربّه ومعبوده الأوحد سيِّد الأُولى والآخرة وسيد العالمين العظيم، ومن هؤلاء الطالب الذي يحب ربّه وربّ العالمين ويغير عليه بشدّة ومن الذين يسجدون تواضعاً لعظمته...

ولمّا كان صاحبُ المعارج جلالة الملك الحقّ «اللّه العظيم» هو محور الأداء – التعبّدي لدين الإسلام الحنيف باعتبار أنّ ذلك الأخير من الأديان التي تؤدّى شعائرها علناً وأنّ الحديث عن اسمه الأعظم بما لا يليق بالكمال والجلال اللازمين يُعدّ تعدّياً على هذا الدّين بكل المعطيات الفنيّة لمعنى التعدّي ولا يجوز أن يلوذ المتهم بمفهومه الرخيص والساقط للإبداع، إذ إن الذي يجب أن تقف عنده المساجلة والمناقشة في المسائل الدينية هو دون الامتهان والازدراء وكل ما من شأنه أن يحطّ من قدر الدين ويسقط من كرامته وكل ما يتّسع له لفظ التعدّي الذي استعمله المشرّع..... وليست الإهانة جزءاً لا يتجزّأ من المناقشة العلمية أو الفلسفية إذ إن ميزة هذه المناقشة التي تتميّز بها وطابعها الذي تعرف به هو أن تكون رزينة ومحتشمة.. أما السباب والتحقير واللدد والشطط في الخصومة فلا تتّصل بالمناقشة الكريمة بسبب ولا تؤدّي لها أيّ خدمة بل على العكس تعقّد سبيلها وتقلبها من وسيلة إقناع إلى ساحة خصومة وذريعة هياج وسبب لإثارة الخواطر. فليس إذن لمن توسل بما وصل إلى حدّ التعدّي أن يتذرّع بتلك الحرية ولا أن يتمحّك بالرغبة في البحث العلمي.

«جلسة ١٩٣٩/٥/١٠ المحاماة ٢٠ رقم ٤٥ ص ١٠٢ ومشار إليه مؤلف المستشار مصطفى هرجة **التعليق على قانون العقوبات في ضوء الفقه والقضاء**، مكتبة رجال القضاء الطبعة الثانية ١٩٩١/١٩٩٢ ص٧١٠».

ولمّا كان ذلك وكان الطالب قد لحقته أضرار ماديّة وأدبيّة كبيرة لما لحقه ومن [كذا] عقيدته في ربّه ومعبوده فهو يقدّرها مؤقّتاً بمبلغ ٥٠١ خمسمائة وواحد جنيهاً على سبيل التعويض المؤقّت.

ولما كان المتّهم المعلن إليه الثاني مسؤولاً تطبيقاً لنصّ المادّة ١٩٥ من قانون المرافعات.

ولما كان السيّد الأستاذ المعلن إليه الثالث هو المنوط به تحريك الدعوى العمومية لذا وجب إعلان سيادته ليأمر بتحريكها ضد المتهمين المعلن إليهما الأوّل والثاني:

١- عبد المنعم رمضان

٢ - أحمد عبد المعطي حجازي

بوصف انهما في غضون شهر ابريل سنة ١٩٩٥ بدائرة مركز السنبلاوين تعدّيا بطريق النشر على الدّين الإسلامي باعتباره من الأديان التي تؤدّي شعائرها علناً مجسّداً ذلك في الذات الالهية العظيمة على النحو البيّن بالأوراق.

مع طلب عقابهما بالمواد ١٦٠، ١٦١، ١٧١، ١٩٥ من قانون العقوبات.

لذلك

أنا المحضر الثاني: قد أعلنت السيّد المعلن إليه الأخير بصورة من هذه العريضة ليقيم الدعوى الجنائية ضد المتّهمين المعلن إليهما الاثنين الأوّل بالوصف والقيد الموضحين قبلاً.

وكلّفت المعلن إليهما الاثنين الأوّل بالحضور أمام محكمة...

بجلسة يوم ١٩٩٥/١/٢٢ من الساعة الثامنة صباحاً للمرافعة وحتى بعد توقيع أقصى العقوبة عليهما سماعهما الحكم بإلزامهما متضامنين بأن يدفعا للمدّعي بالحق المدني متضامنين مبلغ ٥٠١ جنيهاً على سبيل التعويض المدني المؤقّت مع المصروفات ومقابل أتعاب المحاماة.

قراءة في «تعويذة» عبد المنعم رمضان

الشعر بين الخيال الرمزي وآليات العقل المنغلق

شاكر عبد الحميد

«إن إرادة المرء الحرّة غيرَ المقيدة وميوله الخاصة،
أيّاً كانت درجةُ اندفاعها أو تهوُّرها، وتخيُّله الخاص الذي يتأجّج أحياناً فيصل إلى مشارف الجنون،
هي أفضل وأعظم ما يمتلكه الإنسان، وهي جانب لم يوضع في الاعتبار، وذلك لأنّه يستعصي على أيّ تصنيف،
ويترتّب على إغفاله أن تحيق بالأنظمة والنظريات أوخمُ العواقب»

دستويفسكي (١٨٦٤) ذكريات من بيت الموتى
(Notes from underground)

القضية:

الفن في أحد أبسط تعريفاته هو محاولة لإبداع الأشكال السارّة[1]. هذه الأشكال، سواء أكانت شعراً أم لوحات فنيّة أم مقطوعات موسيقيّة أم غير ذلك من الأعمال الفنيّة، تشبع إحساسنا بالجمال وتوقظ شعورنا بالجلال والسموّ والعمق أو التناقض في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية. ويكون تحقيقُ هذه الأشكال الفنيّة لأهدافها متوقّفاً على توفّر ما أسماه رومان ياكوبسون (عالم الألسنيات البلغاري) بالوظيفة الجمالية (أو الشعرية) Poetic Function. وقد حدّد «ياكوبسون» دور هذه الوظيفة الجمالية في اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنيّة لا نحو شيء خارجها، وأنّ الرسالة تكون فنيّة بالقدر الذي تستطيع عنده اجتذاب انتباه المتلقّين إلى الأصوات والكلمات والتنظيم الخاص بهذه الأصوات والكلمات لا إلى شيءٍ ما خارجها. ويمكن قول الشيء نفسه عن الإبداع التشكيلي وعن غيره من طرز الإبداع[2].

هذا التركيز الخاص على خصائص الرسالة الفنيّة هو ما يبدو غائباً عن ساحة الذهن وعن بؤرة العقل لدى الكثيرين ممّن يتعرّضون لنقد الأعمال الإبداعية أو انتقادها في وقتنا الراهن في مصر خاصةً. إنّهم يستخرجون من العمل الفنّي ما يوجد في أذهانهم أكثر من اهتمامهم بإدراك طبيعة التنظيم الجمالي الذي قدّمه الفنّان وتفهّمه وتذوّقه. إنّهم يتربصون بالأعمال الفنية ويسقطون عليها أُطُرَهم الضيّقة وشبكاتهم المعرفية المحدودة ثم يعلنون أنهم قد ظفروا بصيدٍ ثمين فيهرعون إلى المحكام معلنين أنهم ضبطوا شاعراً ما أو فناناً ما متلبّساً بالإبداع ومتورّطاً في الابتكار!!

تحضر المحرّمات التقليدية الشهيرة ناقصة في أذهان صيادي الإبداع هؤلاء: إنّهم يركّزون على ما قد يشتمّ منه بعض المساس بالجنس أو الدّين في الأعمال الإبداعية لكنهم قد يتسامحون حين يتعرّضُ العمل الفنيّ للسلطة السياسية الراهنة. والمشكلة في جوهرها تكمن في تأويلهم الخاص للأعمال الإبداعية، وهو تأويل ضيّق مخنوق لأنهم يقلّصون الأعمال الفنيّة فيحاكمونها من خارجها أيْ من خلال مدى الارتباط الظاهري بين ما يشتمل عليه العمل الفنيّ وما يوجد خارجه من أُطر دينيّة أو أخلاقيّة (جنسية في المقام الأوّل)؛ فبإمكان شاعرٍ مثلاً – في رأيهم – أن يتحدّث عن جريمة ما أو سرقة أو غزو شعبٍ لشعبٍ ما ويباركون هذه الأحاديث منه، لكنّه عندما يذكر ولو بشكل عابر اسم اللّه أو يتلفّظ باسم عضو من أعضاء الذكورة أو الأنوثة فإنها حينذاك تكون الطامة الكبرى.

الإبداع ليس مجرّد فكرة على تقديم كل ما هو جديد ومفيد من أعمال فنيّة أو علمية أو غيرها، بل هو أيضاً القدرة على تقديم ذلك من خلال إرادةٍ حرّة. ومشكلة الإرادة الحرّة ومشكلة الإبداع هما، من بعض الجوانب، مشكلةٌ واحدة، بل هما المشكلة نفسها... كما يمكن حلّ معضلاتهما، معاً، وفي الوقت نفسه، من خلال التركيز عليهما معاً، لا من خلال التركيز على موضوع دون الموضوع الآخر[3].

(1) Read, H. **The Meaning of Art**. London: Penguin Books, 1963.
(2) Child, I.L. "Esthetics", in:G. Lindzey & E. Aronson (eds.) **Handbook of Social Psychology, Reading.** Mass: Addision - Wesley, 1969, 913- 916.
(٣) فيليب جونسون ليرد: «الحرية والانضباط والإبداع.» (ترجمة: شاكر عبد الحميد) مجلة **فُصول**، ١٩٩٣، المجلّد الثاني عشر، العدد الأوّل، ص ٢١٥ – ٢٣٥.

فلا يمكن أن أتحدّث عن الإبداع دون أن أتحدّث عن الحرية، ولا يمكن أن أتحدّث عن الحرية دون أن أتحدّث عن ذلك الإبداع الذي يمكن أن يحدث في ظلّها. ويبدو أننا سنظل دوماً نردّد كل هذه البديهيات ما لم نستطع أن نحلّ هذه المعضلة بشكلٍ مناسب. فنحن نعود دائماً إلى النقطة نفسها والبداية نفسها ونقول ما لم يكن ينبغي لنا أن نقوله لأننا نتصوّر أنّ العالم والدنيا قد تجاوزا هذه النقطة، ونحن مازلنا أسرى مسلّمات ضيّقة لا تفهم طبيعة الفنّ الرمزية وتحاول محاكمته محاكمةً حرفيّة. ولذلك رأينا من يطعن الأديب الكبير نجيب محفوظ بسبب روايته **أولاد حارتنا**؛ ورأينا أيضاً من يطالب بمصادرة فيلم «المهاجر» للمخرج الكبير يوسف شاهين؛ ورأينا أيضاً قضيّة الدكتور نصر أبو زيد بكل أبعادها، ومازالت القضايا تترى وتتوالى.

ومن بين هذه القضايا أيضاً تلك القضية التي رفعها أحد المحامين ضد الشاعر عبد المنعم رمضان بسبب قصيدته «تعويذة» المنشورة في عدد ابريل ١٩٩٥ في مجلة **إبداع**، وأيضاً ضد الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي باعتباره رئيساً لتحرير هذه المجلة. وقد جاء في حيثيات الدعوة أنّ الشاعر قد ذكر اسم اللّه بعد أن ذكر الأب والابن والروح القدس، وذكر أسماء شخصيات إنسانية أخرى، وأنه أيضاً قد جعل اللّه مشخّصاً بأن ذكر وجود يدين له على جدران أحد المعابد وغير ذلك من التّرّهات.

يقول الشاعر ارشيبالد ماكليش «ينتهي العالم عندما يموت المجاز»[٤]. ويتعلّق المجاز بكيفيّة تصويرنا للأشياء. واللّغة في أحد تعريفاتها هي نسيج ميّت[٥] والشعر وسيلة لإحياء المجاز وشحنه بالحياة أو لجعله ميتاً كما هو، ويتوقّف الأمر على كيفية تفسيرنا لمفردات هذه اللّغة الشعرية وتركيباتها.

تتحرّك اللغة من الأسماء النوعية للأشياء كما في حالة كلمة «سَبُع» مثلاً إلى التعبيرات الرمزية المجازية ، كما في قولي «أحمد كالسَّبُع» أو «أحمد سَبُع». فهل إذا قلت «أحمد كالسَّبُع» أو «أحمد سَبُع» يجيء شخصٌ ما ويحاكمني لأنني شبَّهتُ أحمد، وهو الإنسان الذي كرّمه اللّه، بالحيوان أو جعلته مثله؟ فليحاكم إذاً كلّ تراث البلاغة العربية!

يتعامل المجاز مع الشيء كما لو كان شيئاً آخر، وهذا هو معنى الرمز في العربيّة الذي يعني «الإيماء» أو الإشارة أو الإحالة على شيءٍ آخر غير الشيء الذي نرمز به أو نومئ إليه. يقول الحكيم الصيني لاوتس: «الاسم الذي يمكن تحديده ليس اسماً خالداً»[٦].

القصيدة:

يبدأ الشاعر عبد المنعم رمضان قصيدة «تعويذة» بما يشبه التراتيل أو الأدعية أو الرُّقى فيذكر اسم الآب والابن والروح القدس (كما هو شائعٌ في التراث المسيحي) ويذكر اسم اللّه، ثم يذكر أسماء بعض الفتيات أو النّساء، ويذكر أيضاً المعبد وجدرانه والأعضاء التي على هذه الجدران، وأيضاً ملاك الراحة الذي قد يشير إلى يوم السبت وهو اليوم الذي استراح فيه اللّه بعد أن انتهى من بناء العالم أو تكوينه كما جاءَ في الأصحاح الأوّل من سِفْر التكوين (العهد القديم)؛ والجدير بالذكر أنّ كلمة «سبت» في العبرية تعني «الراحة».

النصّ الشعريّ يتقاطع بشكلٍ خاص مع نصٍّ قديم من العهد القديم، وهو يتقاطع بشكلٍ خاص ويتماسّ ويتناصّ مع سِفر التكوين وسفر الملوك الأوّل وسِفْر نشيد الأنشاد.

ورود الأسماء المقدّسة (دينيّاً) وغير المقدّسة (لأنّها دنيوية) في تراتيل الشاعر الأولى ليست إلاّ حيلة فنيّة كي يدخل من خلالها وبها إلى عالمه الخاصّ؛ إنها شبيهة بالرّقية أو التعويذة التي تفتح عالماً خاصاً مغلقاً وسحرياً بالنسبة له. إنه لا يذكر اللّه في غير موضعه بل في موضعه الصحيح باعتباره موجوداً وسط الأشياء والكائنات وموجوداً بعدها وموجوداً قبلها أيضاً؛ فهو موجود في قلب العالم، وموجود خارجه وموجود داخله؛ وهو مركز إشعاع، لا يمكن أن يوجد في البداية فقط، ولا في النهاية فقط، ولا في الوسط فقط، بل هو «الأوّل» و«الآخر» كما جاء في أسمائه الحسنى. فهل كون اللّه «الآخر» انتقاصٌ من شأنه جلّ وعلا؟. تلك بديهيات لم نكن نريد أن ننزلق إليها لكن ماذا نفعل ونحن كلّ يوم نجد من يشدّنا إلى الخلف وإلى بدايات البدايات؟!

يصوّر الشاعر بعد ذلك من خلال استفادةٍ خاصة من سِفْر الملوك الأوّل كيف خرج النبيّ (الملك) داود إلى إخوته وكيف كان يفاخر بعائلته ونبيذها ويفرح ويشرب ويلهو، وكيف جاء اللّيل وأحاط به وأدخله في أحضان الغابة، وكيف سأله الجند عن مياهه وعن حدائق قلبه، وكيف أشار بأن مياهه توجد وراء النهر بينما توجد حدائق قلبه عند أقدام الليل. المياه قد تعني الأحلام الخاصة، وقد تعني الأحلام العامّة، وحدائقُ القلب قد تعني مسرّاته التي لا تتحقّق أبداً في أبهى صورها وأكملها إلاّ مع قدوم الليل وتحقّقه. المياه مصدرٌ لكلّ احتمالات الموجود، وهي مصدرٌ ومعبَرةٌ لكل الأشياء في العالم، هي رمز لغير المتمايز وغير المتجلّي والشكل الأوّل للمادّة والسائل الذي يمكّن من تحقيق الكلّ كما يشير أفلاطون (سوائل تكوين الطفل مثلاً). وترتبط كلّ أشكال المياه رمزيّاً برمز الأمّ العظيمة وما يرتبط بها من الولادة والأنوثة والخصوبة والرحم والحياة. والمياه تتماثل رمزيّاً أيضاً مع التدفّق المستمرّ السيّال للعالم المتجدّد وهي تتماثل أيضاً مع اللاشعور، ومع النسيان، ومع الماضي، وقد ترتبط بالموت والتدمير (الفيضانات)[٧].

بعد أن يردّ الملك داود على أسئلة حرّاسه بهذه الإجابات الرمزية يواصلون

---

(٤) من خلال:
Hooper, S.R." Myth, Dream, and Imagination". In:J. Campbell (ed.) وتتمة المعلومات ناقصة (الآداب).

(5) Frye, N, et al., **The Harper Handbook to literature**. NewYork: Harper & Raw publishers, 1985.

(٦) من خلال: Hooper op. cit, p. 122.

(7) Cooper, J.C. **An illustrated Encyclopedia of traditional** symbols. London: Thames and Hudson, 1978.

حوارهم معه:

قالوا: يا مولانا
دُلَّ على أطفالك
أيُهُمُو يتولّى بعدَك؟
كان الملكُ يصلّي في داخله
يسمع همسَ ملائكةٍ
ويطوِّح نحو اللّه يديْه
ويسحب من برديه ورقاً
ويفتِّتُه
قالوا: يا مولانا دلَّ!
أشارَ إلى شفتيه
إلى عينيْهِ
إلى الحطّاب الراحل خلف النهر
إلى الأحراش
وقال لهم: جزّوها
بعد قليل من رشاش الدم
سيخرج بعضُ دخانٍ
تتبعه أحجبة
كلُّ حجابٍ يمشي في جهةٍ بيضاءَ
اقتربوا منه
وسيروا قرب نهاية خطوته[٨].

النصّ الشعري ليس أبداً إعادة تخليق لنصّ ديني تراثي معروف، لكنه دون شك يستعيد روحه ويأخذ من هذه الروح قوةً دافعةً باعثةً لنصّ إبداعي جديد... المشهد هنا شديدُ القرب ممّا يصوِّره العهدُ القديم في سِفْر الملوك الأوّل (الأصحاح الأوّل) من أنّ الملك داود حين أوشك على الموت استولى ابنه «أدونيا» على الحكم ضدّ رغبةِ والده الذي كان قد وعد النبيّ سليمان (وهو الابن الآخر) بالحكم، وكيف أنه بعد وفاة داود قام سليمان بمطاردة أخيه «أدونيا»، وكيف أرسل له أحد أعوانه وهو بناياهو بن يهوديا راعياً فقتله، وربما كان هذا ما يقصده الشاعر حين قال على لسان داود «بعد قليل من رشاش الدم سيخرج بعضُ دخانٍ تتبعه أحجبة». الدخان علامة الاحتراق أو الإخفاء، شيء حيّ أو ميّت يحترق وشيء مخفيّ يوشك على الظهور، والحجاب رمزٌ للإخفاء أيضاً وللأسرار، رمزٌ للظلمة ولما قبل الفجر، وما قبل الضوء، حالة كونية أو روحية؛ للظلمة التي تمنح طريقاً للضوء، للإبهام والإلغاز والغموض، للمعرفة المخبوءة أو السرية، للجهل والإخفاء، لما يمكن أن يتكشّف أو يحدث، للحقيقة التي عندما تكون عاريةً أو واضحة تكون مدمّرة أو شديدة الخطورة، ومن ثمّ قد يكون الحجاب مبشّراً بفرح أو مبشّراً بدمار. إنّه يخفي ويعلن في الوقت نفسه، وهو رمز فنيّ شديد الخصوبة[٩]. طبعاً ليس المقصود بالحجاب والأحجبة في هذه القصيدة ذلك الرِّداء الذي يُلبس لإخفاء بعض أعضاء الجسم أو كلّه بدءاً من حجاب إيزيس ومروراً بأشكاله المختلفة في الديانات السماوية وغير السماوية. بل المقصود هو ذلك الشكل المكتوب من التعاويذ والرقيّات التي تُكتب في الممارسات الشعبية لشفاء الأمراض وقضاء الحاجات. وقد حوّله الشاعرُ هنا إلى شكل متجسّد يمشي ويتحرّك في الجهات المختلفة، وهي جهات بيضاء تخرج من هذه الأحجبة كلمات بيضاء وقصائد تمشي ضعيفة كالعِهْن المَنْفُوش (في استفادة واضحة من بعض التعبيرات القرآنية، والعِهْن هو الصوف).

الحجاب في معناه الرمزيّ كما يشير الحلاّج هو ستارةٌ مسدلة بين الباحث وموضوعه أو بين الطالب والمطلوب[١٠]. إنّه يفصل ما بين المعروف والمجهول. والقصائدُ التي ستخرج من الأحجبة ستكون ضعيفةً خافتة، لكنها ستكون أيضاً بيضاءَ، واللونُ الأبيض قد يومئ رمزياً إلى غير المتمايز والمفارق أو المتعالي. وقد يومئ أيضاً إلى الاكتمال والضوء والشمس والهواء والتنوير والنقاء والبراءة والقدسية والكلية والسلطة الروحية وتغلُّب الروح بعد مجاهدة على لحم الجسد(...).

بعد كلام داود الرمزيّ مع الحرس في قصيدة «تعويذة» يمضي بعيداً بعد أن يومئ من خلال إشارته إلى شفتيْه. ينتهي عهده وكلامه، ويجيء سليمان، ويخرج ذات صباح إلى البستان بعيداً بينما «طائفة من الجُند» كانت «تسعى أن تصطاد حماماً». كان هذا الملك «يحبّ الأيّام الهاربة ويحلم أن يركبها ذات مساء».

يُشخِّص الشاعر الأيّام ويحوّلها إلى أشخاص ناطقة يحاورها الملك ويتحدّث معها؛ وقد كانت الأيّام الهاربة التي كان الملك يحاورها ثمانية... لكن حواره كان مركّزاً على ثلاثة منها فقط هي الجمعة والسبت والأحد... في إشارة إلى الأيام المقدّسة عند أصحاب الديانات السماوية الثلاث. أما رمز الرقم ٨ (ثمانية أيّام) فقد يشير إلى الشكل المثمّن لمكان التعميد المنتشر في المسيحية بملحظ أنّ العالم قد خُلق في سبعة أيّام، وأنّ الرقم ٨ يعبّر عن الخليقة الجديدة الحاصلة من التعميد. وعلى كلّ حال فإنّ التطويبات الثمانية للموعظة على الجبل كثيراً ما أثيرت كما يشير فيليب سيرنج - وبهذا جعل المسيح من العدد ٨ رمزاً للخلاص[١١].

وقد يرتبط هذا الرقم أيضاً بأرجل الأخطبوط الثماني التي هي رمزٌ للقيد والحصار والضِّيق الذي قد يشعر به الإنسان. كما أن الأوكتاف الموسيقي المرتبط بتناسق العالم في القرون الوسطى وفي الموسيقى الكنسية خاصة كان مكوّناً من ثماني نوتات. وهناك دلالات رمزية كثيرة للرقم ٨ في التراث الديني بأشكاله المختلفة، لكنّنا نعتقد أنّ الرمز هنا مرتبط بدرجة ما بالخلاص (اليوم الثامن) الذي هو مرتبط بدرجة ما بالراحة (اليوم السابع)؛ فالثامن قد يكون هو يوم الأحد الذي يأتي بعد اليوم السابع (السبت). كما أن هذه الأرقام الرمزية مرتبطة بدلالات هذه الأيام الدينية: السبت والأحد والجمعة وما بينها من أيّام.

والدلالات هنا ليست حرفية: فالسبت الذي فيه «سيمضي الملك إلى الصحراء ويخطف راعيةً من راع» قد يعتبره البعض إشارةً إلى قصة داود مع بتشبع

(٨) عبد المنعم رمضان، «تعويذة»، مجلة **إبداع**، عدد إبريل ١٩٩٥.

(9) Cooper, op. cit.

(10) Cooper, ibid.

(١١) سيرنج (فيليب). **الرموز في الفن - الأديان - الحياة** (ترجمة: عبد الهادي عبّاس) دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢.

التي أخذها من زوجها يوريا الحيثي (في إشارة إلى الحيثيين والرعاة).. وتزوّجها. وقد يكون هذا مجرّد تخليق من قبل الشاعر لما يمكن أن يحدث في يوم الراحة من صيد ومن قنص رغم أنّ ذلك محرّم في جوهر الديانة اليهودية التي تقول «وبارك اللّه اليوم السابع وقدّسه لأنّه فيه استراح من جميع أعماله» (التكوين، الأصحاح الثاني). وقد يكون غير ذلك من دلالات متعدّدة يوحي بها الشاعر ويحيل عليها.

«الأحد كئيب جداً

ينسَى فيه اللّه يديْه على جدران المعبد».

لماذا الأحد كئيب جدّاً، ولماذا ينسَى اللّه يديْه على جدران المعبد؟ هل المقصود بيدي اللّه التشخيص فعلاً لمن ينبغي أن يكون مجرّداً، أم المقصود باليد هنا شيءٌ آخر، ومن ثمّ فليس المقصود هو اللّه في ذاته بل هذا الشيء الآخر؟!

الأحد يجيء بعد السبت، الأحد قد يكون بداية الأسبوع وبداية العمل والجهد والتعب بعد يوم الراحة، ولذلك فهو كئيب جدّاً. الأحد هو اليوم الأوّل من أيّام الأسبوع لدى المسيحيين، وقد قدّس المسيحيّون الأوائل يوم السبت، ولكنّ اليوم الأوّل من الأسبوع، أي الأحد، حلّ تدريجيّاً محلّ اليوم السابع، وكان المسيحيّون الأوّلون يجتمعون فيه للصلاة ونقلوا إليه أفضلَ ما في السبت اليهودي، وتخلّصوا من كل الأخطاء التي ألصقها به اليهود؛ «وينظر المسيحيُّ إلى يوم الأحد واثقاً بالفادي الذي قام فيه منتصراً من الأموات ليتمّم له عملَ الفداء». وقد قال جستنيوس «نجتمع سويةً يوم الأحد لأنه اليوم الأوّل الذي فيه غيّر اللّهُ الظُّلمة إلى نور، والعدم إلى وجود. وفي هذا اليوم قام مخلّصنا يسوع المسيح من الأموات» (**قاموس الكتاب المقدّس**، ص ٤٥٥)[١٢].

إذاً عندما قال الشاعر إنّ يوم الأحد كئيب جدّاً فإنّه لم يكن يعبّر عن وجهة نظره الخاصّة الحرفيّة تجاه هذا اليوم، بل كان يعبّر عن وجهة نظر النبيّ سليمان التي هي بدورها تعبيرٌ عن وجهة نظر الديانة اليهودية في هذا اليوم، وذلك لأنّ يوم الأحد هذا مرتبط في أذهان أصحابها بنقائص وأخطاءٍ كثيرة في حين ينظر إليه المسيحيون نظرة تقديسيةً مختلفةً على نحو ما ينظر المسلمون إلى يوم الجمعة. وهكذا تختلف دلالاتُ الأيّام باختلاف المعاني التي نجعلها عليها وهي كلّها في نظر الملك سليمان عبارةٌ عن أيّام هاربة، ولذلك فهو يعود من ذلك الفضاء الهارب المخاتل المجرّد إلى هذا المتجسّد العياني المتحقّق الملموس المحسوس، يعود في حديثه مع الأيّام الهاربة إلى حديثه مع نفسه فيفكّر في أعضاء جسمه وبقايا أحلامه:

يرتّب ما لم يهربْ منه
أصابعَه
عينيْه
خطوط يديْه
بقايا الحلم!
فضاء حبيبي مثل الجيشِ بألويةٍ
أسنانُ حبيبي فوجُ نِعاجٍ
شعر حبيبي مثل قطيع المَاعزِ
خدُّ حبيبي كالرُّمان

هكذا يستمر النبيُّ الملك في حلمه، يستعيد من حبيبه أو حبيبته: الأسنان والشعر والخدّ والفخذ والبطن والسرّة والثديَ والليلَ والصوت والبيت حتى ينامَ أو حتى يموت هذا النبيّ الملك «ويسعى النمل إلى ركبتيه»، ويكتشف المحيطون به موتَه بعد حدوثه بفترة طويلة وتأتي جوقةٌ ترتّل بعضَ الابتهالات والتسبيحات باسم الآب والابن والروح القدس واللّه والأخت الصغرى ناريمان التي تحلّ في كثير من قصائد الشاعر وكتاباته.

ويُخْتَتَمُ المشهدُ الشعريّ في شكلٍ أشبه بالكورال الذي يعلّق على الحدث ويشير إلى نهايته، وهو مشهد أقرب إلى دراما التذكّر والتخيّل وليس هو مجرّد إعادة إنتاج لنصّ قديم. فحتّى المقاطع المعتمدة على نشيد الأنشاد (الذي يتحدّث فيه سليمان النبيّ عن جسد حبيبته) قد أعاد الشاعرُ كتابتها بصياغة شعرية جديدة، وهو أمر متكرّر لدى شعراء عرب وغربيين كثيرين. وعندما اتُّهِمَ الشاعر «ارشيبالد ماكليش» بأنّ مسرحيته الرائجة في برودواي «جي بي»، هي افتئاتٌ على إحدى روائع التوراة، دافَعَ عن نفسه في جريدة **نيويورك تايمز** يوم ٧ ديسمبر ١٩٥٨ قائلاً: «لقد بنيتُ مسرحيةً حديثةً داخل الجلال العريق الذي لِسِفْر أيّوب، كما كان البدو يبنون داخل خرائب تدمر الشاهقةِ أكواخَهُمْ من صفائح البنزين، مسقوفةً بحجارةٍ ساقطة. كان للبدو في ذلك عذرٌ، هو الضرورة، ولن أجد عذراً أفضل من ذلك لنفسي. عندما تعالج مسائل أكبر من طاقتك، ولكنها مع ذلك تلحّ عليك، فإنّك تضطر إلى أن تؤدّيها في مكانٍ ما، وإذا وجدت جداراً قديماً، فإن ذلك سيكون عوناً لك»[١٣].

لقد استخدم عبد المنعم رمضان في قصيدة «تعويذة» جداراً قديماً من التوراة وقد استخدمه أيضاً وتحرّك بداخله وحوله وخارجه في قصائد أقرب له. هذا الجدار أو الاطار هو ما ينبغي أن نفهم من خلاله مفردات القصيدة وصورها ودلالاتها. ذلك أنّ رمضان عندما يتحدّث عن «اللّه الذي ينسَى يديه على جدران المعبد في يوم الأحد» لا يقصد بالتأكيد اللّه في التصوّر الإسلاميّ، بل اللّه في التصوّر اليهوديّ؛ فاللّه في التصوّر الإسلاميّ مجرّدٌ فوق كلّ شيء ﴿وليس كمثله شيء﴾، بينما اللّه في التصوّر اليهودي يمكن أن يكون متعيّناً أو متجسّداً بعضَ الشيء؛ فهو يتكلّم ويغضب ويستريح في اليوم السابع، كما أنّه أيضاً غيورٌ كما جاء في سفر التثنية – الأصحاح الرابع :«احترزوا من أن تنسوا عهدَ الرّب إلهكم الذي قطعه معكم وتصنعوا لأنفسكم تمثالاً منحوتاً صُورَة كُلِّ ما نهاكَ عنه الربّ إلهك، لأن الربّ إلهك هو نارٌ آكلةٌ غيورٌ».

كذلك فإنّ الشاعر عندما يتحدّث عن اللّه لا يتحدّث عنه من منظورٍ دينيّ مطلق. فاللّه في الفنّ كما يشير جورج لويس بورخيس لا يكون لاهوتياً ولا

(١٢) **قاموس الكتاب المقدّس** (تحرير: بطرس عبد الملك وجون طمسن وابراهيم بقطر).

(١٣) كامبل (كولين س.) «تحويل الأسطورة التوراتية: استعمال مكليس لقصّتي آدم وأيوب» (ضمن كتاب: **الأسطورة والرمز**، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ٧١ – ٧٩).

ميتافيزيقياً بل هو موجودٌ في كلّ شيء.[14] وما دمنا نتحدّث عن الله لا من المنظور الإسلامي ولا من المنظور اللاهوتي أو الميتافيزيقي، فإنّنا يمكن أن نتصوّره متحرّكاً وفاعلاً وموجوداً في كلّ شيء في الواقع والحياة. وهنا يمكن أن نتفهم معنى قول الشاعر عبد المنعم رمضان على لسان يوم الأحد الذي كان يتحادث مع النبي سليمان «الأحد كئيب جداً... ينسى فيه الله يديه على جدران المعبد». النسيان هنا ليس نقيض الذاكرة؛ بل معناه التّرك والوضع. وإذا كان العربُ قد اشتقّوا الذكر ممّا يدلّ على القوّة والأهمية والإشعاع، فإنّ من المنطقي أن يشتقوا النسيان، وهو ضدّه، ممّا يدلّ على الضعف والخَبْو والغموض؛.. والنِّسيُ، ما أُغفل من شيء صغير ونُسي، وقال الزجّاج: النِّسيُ من كلام العرب: «الشيءُ المطروح لا يُؤْبَهُ له». وفي تفسير: ﴿ولقد عهدنا إلى آدمَ من قَبلُ فَنَسِيَ﴾، معناهُ أيضاً: تَرَكَ، لأنّ النّاسي لا يُؤاخَذُ بنسيانه، وكذلك في تفسير قَوْلِهِ: ﴿نَسوا اللّهَ فَنَسيهم﴾، قال ثعلب: «لا ينسى اللّه عزّ وجلّ، وإنّما معناه: تركوا اللّه فتركهم، فلما كان النسيان ضرباً من الترك، وضعه موضعه»[15].

أما اليد فهي أيضاً متعدّدة المعاني. فيد الإنسان رمز للذكاء وقد قال الفيلسوف الاغريقي «انكساجوراس» إنّ الإنسان ذكيٌ لأنّ له يداً؛ واليد والعقل خاصيتان رئيسيتان مميزتان للإنسان، واليد رمز للإنسان الصانع كما أنّ العقل رمزٌ للإنسان العاقل Homo sapian. ولأنّ الإنسان منذ العصر الحجري الجديد بدأ صانعاً للفخّاريات بيده في كل مكان فقد ظهر الإله الخزّاف في عديد من البلدان ومنها على سبيل المثال الإله «خنوم» في مصر العليا الذي يدعوه نصٌّ هيروغليفيٌّ بالخالق بين خالقين[16].

هذه الرمزية الخاصة باليد قويّة جداً بحيث أنّ رافاييل (الفنّان الإيطاليّ) مثّلَ في سقف قبّة الفاتيكان الإلهَ وهو يخلقُ العالم بيديْه، خلافاً لنصّ التوراة الذي يقول بأنّ الربّ خلقَ العالمَ بالكلمة[17]. وبالطبع لم تتمّ إدانةُ عمل رافاييل هذا، رغم أنّه قام به في قلب مركز المسيحية الغربية (الفاتيكان).

اليد الإلهية كانت أحد الرموز المسيحية الأولى: خارجةً من الغيوم وبادية وهي تصدر أشعةً مضيئة، وتتبدّى الأيدي في القسم الأعلى من جداريات عديدة من الفن المسيحي البدائي والفن البيزنطي، وفي المنمنمات الملوّنة في المخطوطات الدينية، وقد أُعيد أخذها من قبل فناني عصر النهضة في لوحاتهم المتعلّقة بتعميد المسيح وبالبشارة وبغيرها من الموضوعات الدينية. ترمز اليدُ في المسيحية للرب، الذي كان العهد القديم قد حرّم تمثيلَه. وإضافة إلى ذلك فإنّ «يد الله هي أحدُ أسماء الروح القدس» كما كتب ج.دانيللو، لكنّها ترمز بصورة خاصة للقوّة الإلهية. وتشير كلمة «يد» في العبرية إلى القوّة، ونجد الشيء نفسه تقريباً في العربية وقد فسّر المفسّرون الآية الكريمة ﴿يد الله فوق أيديهم﴾ بالمعنى نفسه[18].

واليد عند أرسطو هي «أداة الأدوات» وعند كوينتليان «ذات قدرة ناطقة متكلّمة» ولذلك لأنّها تطلب وتَعِدُ وتهدّد وتسمحَ بالانصراف وتَقبلُ وترفض وتستدعي وتتضرّع.

كما نعبّر من خلال اليد كذلك عن الفرح والأسَفِ والتردّد والصّبر وفقدانِ الصبر والكمية والعدد والوقت. وهي كذلك ترمز للحماية والعدل والقوّة والألوهة (يد الله)[19].

وأما أنّ «الله ينسى فيه [فيه يوم الأحد] يديه على جدران المعبد» فإنّه لا يعني ذلك المعنى الحرفيّ الذي يَرِدُ إلى الذّهن. والمعنى كلّه قد يكون هو أن يوم الأحد يوم عمل وجهد وقوّة يجيء بعد يوم السبت الذي هو يوم راحة، وأنّ اليدين اللتين هما رمز للذكاء وللقوّة

(14) Hooper, op, cit.

(١٥) اسحق (ميشال) المعاني الفلسفية في لسان العرب. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(١٦) سيرنج، مرجع سابق، ص ٢٧.

(١٧) سيرنج، المرجع السابق، ص ٢٧١.

(١٨) سيرنج، المرجع السابق، ص ٢٧٣.

(19) Cooper, op. cit. p. 78.

الدلالات.. والتلقّي الآلي!

جابر عصفور

قصيدة الشاعر عبد المنعم رمضان، «تعويذة» خالية من أيّ مساس، قريب أو بعيد بالقيم الدينية والشعائر المتأصّلة دينياً في الوجدان. والقصيدة، عملاً فنيّاً، يعكس ما آلت إليه القصيدة الحديثة من تطوّر على يد شعرائنا المحدثين الشبّان. ومن الطبيعي أن تخلق هذه «الحساسية الجديدة» لدى هؤلاء الشعراء، في ظلّ الاستسهال السائد والتلقّي الآلي لدى البعض، جدلاً قد يتطرّف، فيصل إلى حدّ الاتهام في المعتقد.

والقصيدة تستلهم في أجزاء مجنّحة منها التراثَ الديني في وعي واحترام، دون التعرّض لما يثير اللبس أو اللّغط. فعلى سبيل المثال يستلهم الشاعرُ الآيةَ الكريمة في القرآن الكريم فيصف القصائد بأنها تمشي «كالعهن المنفوش» وهو استيحاءٌ ذكي وحاذق. كما أن صياغة «نشيد الأنشاد» تترقرق في الجزء الأخير من القصيدة فتضفي عليه جمالاً وغنائية عذبة.

والشاعر من خلال خيط درامي بالغ التكثيف يحاول أن يعطي الألفاظ الدينيّة والمصطلحات دلالات وبعداً فنيّاً يثريها. وهو من خلال ذلك، وبذلك، يضفي على عمله الفنّي جوّاً من القداسة والإجلال، ولو كان موقفه من الدين متّهماً ما نحّى هذا المنحى.

والمجاز يبيح للشاعر، كما هو معروف، أن يجنح بخياله إلى أبعاد تتخطّى حرفيةَ المعنى للألفاظ. بل يدعوه فنّه - من خلال المجاز - إلى إضفاء ثراء جديد موحٍ إلى اللّغة في حيّز أدائها المعجميّ، وربّما كان ذلك فضلاً للشعر على اللّغة، ولا ننسَ صوتَ أبي العلاء الذي يأتينا من بعيد:

لا تقيدْ عليّ لفظي، فإنّي
مثل غيري تكلّمي بالمجازا

الأصل والتخيّل

عبد المنعم تليمة

يستلهمُ الفنُّ الحقيقيّ - وهو يصوغ رؤاه للعالم ومواقفه من الواقع الماثل - كلّ الموروثات الإنسانية، ويستمد خطوطاً وخيوطاً من كلّ الأعمال الإبداعية الباقية متواترةً بالرواية والتدوين، ويعتمد على حقائق وعناصرِ وأسماء ومواقع من كلّ النصوصِ المقدّسة. ينهج الفنّ الحقيقي هذا النهج لينهض بوظيفته الحقة : الإضاءة والتطهير والعلو بالمتلقّي فوق الجزئي والعارض والنسبي، ليصل به إلى آفاق رفيعة سامية من الكلي والدائم والمطلق.

وقصيدة «تعويذة» التي أبدعها الشاعر عبد المنعم رمضان قطعةٌ من ذلك الفنّ الحقيقي الذي وصفناه، تستلهم لتضيء ولتعلو بالمتلقّي إلى مدارج لانهائية من المتعة الجمالية والنشوة الروحية. ويتوسّل الشاعر في قصيدته هذه بالخيال النشط الخلاّق وبالمجاز المبدع الذي يجعل من التراكيب اللغوية صوراً شعرية فريدة. ويتوسّل الشاعر كذلك بأساليب الحكي والقصّ والحوار ثم يردّ - في نهاية القصيدة - ما حكاه وقصّه إلى الحلم والرؤيا.

مدار القصيدة عالمٌ متخيّل ينشط فيه أحدُ الملوك المتخيّلين فيما يحيط به من أشياء وبين من يحيطون به من أحياء. ونرى هذا النشاطَ المتخيّلَ المكثّفَ يتبدّى في سياقات من الحكاية والقصّة. وتتجلّى في هذا النشاط المتخيّل كلّ ما تعرفه الطبيعةُ البشرية من نزوعات وغرائز وضروب سلوك ومُثُل وأشواق، وكل ما نعرفه في التاريخ البشريّ من شرور وآثام ووجوه نبالة وسمو وخير. وهذه القصيدة - شأنها شأن كلّ الأعمال الفنية الراقية - تصطنع المجازَ لإقامة صور شعرية تصوغ كلّ ذلك الذي تعرفهُ الطبيعةُ البشرية وكلّ ذلك الذي يعرفه التاريخُ البشريّ في آنٍ واحد. ويوفّقُ الشاعرُ توفيقاً عظيماً في تشكيل ومضات جمالية نادرة تضيء ما هو سام بذاته أو تجعلنا نصل إليه ونتّخذ سبيله سبيلاً لنا بكشف نقيضه، أي بكشف ما هو دنيء. إنّ ما هو خيرٌ معروفٌ بذاته لدى أهل الفطرة السليمة، ومن مهام الفنّ الرفيع أن يعين - بطرائقه الجمالية وأدواته التشكيلية - هؤلاء، فلا ريب في أن التلقّي المدرّب للفنّ إنّما ينتهي إلى التطهير. والحق أن قصيدة «تعويذة» إنما تنتمي إلى هذا الفنّ الرفيع.

وألفاظُ الشاعر في «التعويذة» هي ألفاظُ اللّغة التي نعرفها ونستخدمها، والتي اصطنعتها كلّ النصوص القديمة والحديثة. والشاعر - شأنه شأن كلّ مبدع - يتعامل مع الألفاظ تعاملاً شعرياً، فيضعها في علاقات وصور جديدة، ويتوسّل في كلّ ذلك بالمجاز. من ها هنا لا يجوز لقارئ جادّ أن يعرض استخدامات الشاعر للألفاظ والأسماء على أصل قديم، كما لا يجوز له أن يعارضها بأصل حاضر ماثل، لأنّ القصيدة ثمرةٌ من ثمرات التخيّل الذي تستحيل محاكمتُهُ أو محاصرتُهُ بأصل خارجه.

تظهران أو توضعان على نحو خاص في هذا اليوم على جدران المعبد. والمعبد قد يشير إلى الهيكل الذي أنشأه سليمان وبناه من أجل اسم يهوه أو الرب كما جاء في سِفْر الملوك الأول. كذلك قد يشير المعبد رمزياً إلى العالم الصغير أو الكون الذي يحيا فيه الإنسان، وهو العالم الذي يقابل العالم الكبير الذي يوجد فيه اللّهُ. المعبد غالباً، هو مكان العلاقة بين اللّه والإنسان، وهو مركز الكون، والمكانُ الذي يستطيع الإنسان في حالات كثيرة أن يجد ذاته.

وهكذا فإنّنا نستطيع أن نقول إنّ الشاعر كان يصوّر معنى مختلفاً تماماً عمّا أدركه البعض. فاللّه هنا، جلّتْ قدرتُه، لا ينسى يديه بل يضعهما على جدران المعبد. والمعبد هنا هو العالم الأرضي. واليد هنا هي الحكمة والعمل والعدالة والحماية. وتظهر هاتان اليدان بشكل خاص في يوم الأحد لأنّه يوم العمل والجد والكدّ والخروج من الراحة. والتصوّر رمزيّ، معظمه تمّ بناؤه على أساس جدار قديم - إذا استعنّا بتعبيرات ماقليش - وقد أعاد الشاعر بناءَ هذا الجدار بطريقته الخاصّة فوضع فيها بعضَ أحلامه وذكرياته. وليس في القصيدة من قريب أو بعيد أيُّ تجنٍّ أو اعتداء على المقدس الإسلامي ولا أيُّ انتهاك له!

القضية مرة أخرى:

بدلاً من أن نوجّه طاقتنا لاكتشاف جماليات القصيدة ورموزها الحيّة المتجدّدة، وهو الأمر المنوط بالناقد أن يقوم به، وجدنا أنفسنا ندافع عن إيمان الشاعر وعن عقيدته. وقد استنزف هذا الجهد طاقتنا، فلم ننتبه لجماليات عديدة فيها؛ بل لقد ركّزنا جهدنا على التفنيد في حين أنّه كان ينبغي أن يكون مركزاً على القصيد!.

مرّة أخرى نؤكّد أنّ المجال الدلاليّ للشعر والفنّ والإبداع ليس بالضرورة المجالَ الدلاليّ للدّينيّ أو المقدس أو السياسيّ. ونؤكّد أن تفسير الشعر ينبغي أن يكون بأدوات أخرى غير أدوات تفسير النصوص الدينية؛ فالشعر ليس نصاً دينياً حتى نحاكمه من خلال

مقولات الحلال والحرام، بل هو نص رمزيّ، والرمز كما يشير «امبرتو ايكو» «شيء يقف بديلاً عن شيء آخر»[٢٠]. وهذه الإحالة على شيء آخر هي وسيلة لتنشيط الخيال وتحريك الوجدان وإقامة علاقة بين الهاربِ والعابر وتحقيق وحدة ما بين الكثرة المتناثرة.

يتعامل الشعر كثيراً مع أنساق رمزية قد تكون أسطورية في كثير من الحالات؛ هنا يتعامل الشعر مع الدلالات المجازيّة، الاستعاريّة الغامضة، الخفيّة، المضمرة، المخبوءة، العميقة، الأكثر عمومية والأكثر رحابة للأشياء والأحداث. وهنا ينبغي أن يكون الاتجاه الذي نقترب بواسطته من الشعر اتجاهاً رمزياً، لا اتجاهاً ضيّقاً مغلقاً حرفياً. ومن خلال هذا الاتجاه الرمزيّ يمكننا أن نعرف أنّ الكلمات ما هي إلا أدواتٌ لإدراكٍ غير المدرك في شكل ملموس محسوس مدرك، وأنّ هذا الشكل الملموس المحسوس المدرك ما هو إلاّ نقطةُ بدايةٍ لإطلاق خيالنا في فضاء اللامحسوس وفي عوالم اللامدرك على نحو محدّد ومحدود.

لا يمكن أن يوجد مثل هذا الاتجاه الرمزيّ إلاّ مع نسق عقليّ منفتح متّسم بالمرونة والبعد عن التصلّب والجمود والانغلاق. وهذا الجمود يرتبط بعدة خصائص أهمها:

- الطريقة المنغلقة في التفكير، والمرتبطة بأيديولوجية معينة بصرف النظر عن مضمونها.
- النظرة التسلطية في الحياة، وعدم تحمُّل الأشخاص الذين يختلفون أو يعارضون المعتقدات الخاصّة بأصحابها، وتسامُحٌ مع الأشخاص الذين يعتنقون معتقدات متشابهة.
- عدم تحمّل الغموض In-tolerance of Ambiguity، أي تفضيل المألوف والمحدّد والمنتظم والمتماثل؛ والميلُ إلى الحلول القاطعة التي تختار ما بين الأبيض أو الأسود فقط ولا ترى التباينات العديدة في كيفيات الألوان؛ وتقسيمُ العالم إلى ثنائية تشتمل على طرفين متعارضين أحدهما خيِّر وطيب والآخر شرير ورديء. ويزداد ظهور مثل هذا النسق المعرفي في المجتمعات التي تصاب بأزمات أو كوارث متلاحقة (هزائم في الحروب مثلاً) وأيضاً في ظلّ التفاوت الطبقي الكبير وظهور أغلبية من الفقراء، وكذلك في ظلّ انتشار الجهل والخرافة (الرفض الشعوري أو اللاشعوري للحياة)، وفي ظلّ أساليب التربية القاسية التي لا تشجّع على التقبّل والتسامح والدفء والتفهّم في علاقة الفرد بالآخرين[٢١].

مثل هذا العقل المنغلق لن يكون ممتلكاً لاتجاه رمزي نسبي احتمالي مرن في تعامله مع الفن عامّة والشعر خاصّة، لذلك فهو سيرى الصورة الشعرية رؤية «أحادية» مرآوية وسيدرك المجاز على أنّه حرفيّ، والمجرّدَ على أنه عيانيّ، والعميقَ على أنّه سطحيّ، والغامضَ على أنّه واضح، والخفيَّ على أنّه جليّ، والرحب على أنّه ضيّقٌ، والضمنيَّ على أنّه صريح. صاحبُ مثل هذا العقل المنغلق لا يصلح لنقد الشعر ومقولاته - أيّاً كانت - بل يبتغي أن يسقطها هي والقضاء والنّاس والتاريخ من الحساب، وإلى الأبد!!

---

(٢٠) من خلال:

Smythe. W.E. "Psychology and the Traditions of Symbolization " In: W.R. Grozier & A.J. Chapman (eds) **Cognitive Processes in the Perception of Art**. Amsterdam: North - Holland 1984, pp 45- 64

(21) Rokeach. M. (Ed.) **The Open and Closed Mind**. New York: Basic Books. 1960.

وانظر ايضاً:

معتز سيد عبد الله، **الاتجاهات التعصبية**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، العدد ١٣٧، مايو ١٩٨٩ خاصة الصفحات من ٨٠ - ٨٦.

بيان لجنة الحريات

ندين، نحن الموقّعين أدناه، كافّة المحاولات التي يقوم بها البعضُ بتجريم وتكفير الفكر والرأي وحرية التعبير؛ وهو ما يشكّل تهديداً خطيراً يقوّض أسس الممارسة الديمقراطية ويفتح المجال أمام العنف والإرهاب بدلاً من الفكر الحرّ المستنير. وآخر هذه المحاولات هي ما تمّ ضدّ الشاعرين أحمد عبد المعطي حجازي وعبد المنعم رمضان.

إنّنا نهيب بأصحاب الأقلام الحرّة الشريفة الوقوف بحزم ضد تلك البدعة التي تشكّل تهديداً للفكر والابداع.

وقّع البيان عدد من العاملين في الدوريات المصريّة، ومنهم: سهام بيومي (**الجمهورية**)، وهناء محمّد (**لواء الإسلام**)، وهشام فؤاد (**العربي**)، ومدحت الزاهد (**الأهالي**)، ومجدي عبد الجواد (**الأخبار**)، ومجدي حسين (**الشعب**)، ومجدي حمادة (**الوفد**) وعشرات غيرهم.

شاعر الحافّة

ادوار الخرّاط

أتصوّر أنّ شعراء ما عُرف الآن «بظاهرة السبعينيات» هم الآن أقوى شعراء مصر حضوراً، بل أراهم أصدقهم تمثيلاً وتمثّلاً لما في حقبتهم - وما يتجاوز هذه الحقبة بكثير، أيضاً - من قُوى شعرية. ويكاد إجماع أن ينعقد، بين العارفين، على أنّ عبد المنعم رمضان من أبرز شعراء هذه الكوكبة بشقّيها (التاريخيّيْن الآن): «إضاءةً وأصواتاً». ومن قراءاتي الأخيرة لكتابه **قبل الماء فوق الحافّة**(*) أصِلُ إلى أنّ عبد المنعم رمضان هو شاعر الحافّة... شاعر يقف باستمرار على حافّةٍ حرجةٍ - مُقلقة ومثيرة كما هو شأن الشعر الحق؛ حافّة بين مناطق شعرية، ومن ثمّ أو بالضرورة وفي الآن نفسه، مناطق رؤيوية، متفارقة ومتماسّة. وكلّها مناطق في قلب الشِعْر، لا على حافّته. أمّا ما هي هذه المناطق فلعلّه مناط هذه التأمّلات - التأويلات في كتابه الجميل **قبل الماء فوق الحافّة**.

هو على الحافّة، أسلوبياً، بين إنجازات حركة السبعينيات في الشعر المصريّ الحداثيّ من ناحية، وبين اقتحامات (أو اختراقات، وربما انتهاكات) حركةٍ ما اصطُلح بالفعل على تسميته بالتسعينات.

وصحيح - كما لاحظ الشاعر نفسه - أنّ «جراثيم» هذه الانتهاكات قد تبدّت في شعر السبعينيات منذ البداية، ولكن المناط هنا هو تفشّيها واكتسابها صفةَ الغَلَبة.

* *

هو على الحافّة بين عدّة رُؤَى:

أولاً: بين الحنين والنزوع الرومانسيّ، وبين اللامبالاة التهكّمية.

ثانياً: بين الرؤى العاطفيّة، وبين الحياديّة العقليّة.

ثالثاً: بين الميتافيزيقا من ناحية، والفيزيقيّ العضويّ الصُراح من ناحية.

رابعاً: بين ما هو «شعريّ» وفق النَظَر المكرّس، وما هو «لاشعريّ» هو الأدخل في السياق الشعري وفق النَظَر الحداثيّ.

خامساً: وبين الحسّي والتجريديّ.

ولذلك كلّه تفصيل:

«لن أتوقّف
حتى لو أخطأت
وقادتني قدمايَ إلى الحافة
ذلك المكان
لن تستطيع أعضائي أن تسترخي
فوقَه». (ص ٥٤)

وما من مُكْنة لنصِّهِ الشعريّ أن يسترخي - على الحافّة - بين هُوًى غائرةٍ وفاغرة، وربّما بين هُويّات متغايرة ومتواشجة في آنٍ معاً. ومن ثمّ هذا التوتّر الذي لا يستنيم - إلاّ في النادر - إلى غنائيةٍ رخوٍ ومخاتلةٍ بطبيعتها، توتّرٌ يشدّ أوتار الكتاب جميعاً.

* *

أما موقعُ هذا النصّ الجميل بين حركة السبعينات وما نعرفه حتى الآن من شُغْل التسعينات، فلعلّه لن يتّضح إلاّ في تناولنا لتلك الحافّة - أو الحوافّ - التي أشرت إليها تَوّاً. وإنّما مجملُ بيان ذلك هو ذلك التزاوج - لا مجرّد التراوح أو التجاوز - بين إيقاع السبعينيات الموزون وجَرْس موسيقاها الذي أوشك أن يصبح الآن كلاسيكيّاً، من ناحية، وبين نثريّةٍ ناوشتْها حركةُ السبعينات ولكنّها الآن مغويةٌ بالتوغّل في أغوارها، بل توشك أن تكون غالبة على الأمر كلّه، إذ تكتسب نثريةُ العالم شاعريةً معيّنة بمجرّد أنْ توضع في سياقٍ يقصد به إلى وجه الشعر وحده - حتى لو كان هذا الوجه شائهاً أو شائعاً.

.. أو هو ذلك التضافر بين متنافريْن (بطبيعتهما الأوّلية) أي: بين الساميّ المرقّق الحواشي، وبين الجافي بل البذيء بذاءةً مقصودةً تبرّأ من البذاءة في ذاتها بمجرّد أن تعمد إليها في سياق البراءة - وربّما البكارة - لا في سياق التلمّظ البحت وإخراج اللسان للمواضعات والتقاليد المكرّسة المتّفق عليها في نطاق النفاق (أو الوفاق) الاجتماعي المألوف.

وليست بي حاجةٌ إلى أن أورد أمثلةً بعينها مصداقاً لهذا النظر؛ فالكتاب كلّه مثالٌ واحد متّصل، على ذلك.. والشواهد سوف تأتي تَتْرَى.

* *

(*) دار الآداب، بيروت، ١٩٩٤.

ليس الوقوف على الحافّة هنا بمعنى الوقـوع «في مـأزق»، بل على العكس تماماً: إنّه امـتـلاك لناصـيـة أفـقـيْن متماسّيْن - وأحياناً متقاطعيْن. فما من صحةٍ عندي، للزعم الذي يشيع أحياناً بأنّ الشـعـر الحـداثيّ «في مـأزق» أراه اليوم أقوى أسْراً - باتجاهاته المختلفة وحـركـاته أو مـوجـاته المتـلاحـقـة والمتـصـاعـدة - من أيّ يوم مـضـى. وعندمـا أشـيـر إلى السـبـعـينيـات أو التسعينيات فمن الواضح أنّني لا أعني عـقـوداً عَـشْـرية من الزمن، بل أعني ظواهرَ شعريةً لها خصائصها المتميّزة إحداها عن الأخرى - والمتّصلة إحداها بالأخرى في الوقت نفسه. إنّ «الحافّة» هنا لا تعني الحدّ بين مرحلتيْن زمنيّتين بل تعني تماسّ/ وتداخُلَ إقليـمـيْن من أقـاليم الشِعْر، في كلّ حـالـة، مـرّة بعد مرّة.

أولاً: الحـــافّـــة بين الحنين والرومانسية من جانب، وبين اللامبالاة التهكّمية (الساخرة إلى حدّ الكَلْبيّة -cyn icism أحياناً) من جانبٍ آخر.

فليس عـبـد المنعم رمـضـان «رومـانسـياً»، وإنّما في شعره شريانٌ رومانسيٌ واضح يقطعه وينفذ فيه؛ كما أنّه ليس «كَلْبيّا» cynic بالكامل.

«هكذا نصعد في الظلمة، مخفورين بالّذي نخافه. وبينما تفتّشُ الرّيحُ حقائبَ اللّيلِ، وتضـع الحـمّى على الأرفف، و«الفـازلين»، والحلوى، ومـاءَ الورد، في توبجاتٍ ترفُّ مثلما ترفرفُ النّهودُ، بينما تحرِّرُ الرّيحُ سِلالها من الهواء، لا تكون نطفـة تكوّنت، ولا يكون ظلُّ الكائنات ساخنا، يكون وحده **الحنينُ**، نائماً على سريرنا». (ص ١٣٧).

إنّ ثمّ «حنيناً مـا» (ص ٧٥ وص٧٦) يدعـو الشـعـرَ إلى أن «ينفـرطَ من ثقـبـه الأبديّ» أيّ أن يتحـرّر وينفلت من دائرته الضيّقة القديمة حتى «يتساءل الدمُ عن صلة العالم الغُفْلِ بالملكوتِ القديم».

«..لأنّني.. إلخ.. إلخ
لن أترك الأرض وحيدةً
وأمشي خلفهم
سأضع منخاري فوق الجِلْد
وبعد القشعريرةِ
سأعرف أنّني اتّسختُ روحي
لأنّني.. إلخ.. إلخ» (ص ٥٧)

ها هو الشـاعـر لا يكاد يبـالي بأن يقول لماذا لن يترك الأرضَ وحيدةً، لماذا سيعرف أنّ روحه اتّسخت «إذا مشى خلفهم».. بل يعيـد تأكيـد لامبـالاته الساخرة الكَلْبيّة، «لأنّه إلخ.. إلخ». وهل نحن الآن حقّاً - بعد كل ما ينزل بنا من كـوارث الظلام والبـلاء، بحـاجـةٍ إلى أن نعدّد لماذا اتّسخت أرواحُنا؟ بل هو يدعو، بوضوح يكاد يكون سافراً ومباشراً:

«اسحبوا الأسَى من القصيدة
اسحبوه مسافةً طويلةً
واردموه
لعلّ الذي يمرّ عليه
ويشمّه
يستدير عابراً المسافة نفسها» (ص ٥٨ و٥٩)

فهو إذن يستدرك، بل يُستدرَج، إلى أن يعـود أعـقـابه، ونحن مـعـه، إلى نقطة البداية، إلى «الأسى الذي في القصيدة». إنه كما سوف نرى، مرّةً بعد مرّة، غير قادر على أن ينبذ شـجن الحنين، ولا أن ينفضَ يديْه من أسى الرومـانسـيـة، بل يقف عند الحافة.

هو ضـد الرومانسـية وضـد الحـزن، ويقـول ذلك بكل رومـانسيّة وبكل حـزن. وهو في قصيدته «أسرار رومانسية» لا يُخفي ذلك عنّا:

«لن أتورّط في الوشاية عن الينابيعِ
حتى لو علمتُ أنّ أقاليم السماء
تُخاصِمُ مَنْ يهجرها
فأنا ومنذ تشبُّثتُ بقلبي
كصديق جاهل
أحـاول أن أضـعـه على الحـافّـة» (ص٦٤)

يتهكّم بقلبه ساخراً ولكنه يتشبّث به، غير أنّه تشبُّثٌ غير خالص، غير نهائيّ، وغير قطعيّ، وهو مع تشـبُّثه به يضـعـه على الحافّة، لا في سويداء الصميم.

هل أجد في قصيدة «الوالدة الباشا» تلك النغمةَ الساخرةَ التهكميّة (بل الكلبيّة

ابتسمْ ساخراً.. وحزيناً أحياناً!

أدونيس

عبد المنعم، الغالي جداً
صار واجباً أن نلتقي.
وابتسمْ ساخراً: على هؤلاء الذين يقيمون مثل هذه الدعاوى على الشعر أن يقيموها أوّلاً على مجاز اللّغة العربيّة، وثانيّاً أن يقيموها على القرآن: ﴿ونفخنا فيه - في فرجها - من روحنا﴾، ﴿ومكروا ومكر اللّه، واللّه خيرُ الماكرين﴾!... إلخ.

أعظم فكرة تصبح أصغر فكرة حين تمرّ في عَقْلٍ صغير. ومهما كان الإسلام عظيماً، فهو ليس في عقول معظم المسلمين اليوم إلاّ سلاسلَ وسجوناً؛ ذلك أنّه انعاكسٌ لهذ العقولِ - المعتقلات.

لا تأبه، وابتسمْ ساخراً - وحزيناً، أحياناً.

نحن، حضارياً وإبداعيّاً، نتقرض - فيما نتكاثر عدداً، وهذا هو الفرق بيننا وبين الشعوب القديمة التي انقرضت.

ابتسمْ، حزيناً.

ما سيجيء أكثرُ هَوْلاً.

هل يمكن أن نفعل شيئاً، وما هو؟

مَكانك في نفسي راسِخٌ - ويزداد رسوخاً.

باريس

مكرّسة أو متواضع على تكريسها، وهي الأمومة التي تنزل بها القصيدة – فيما أظنّ – من السّمـاء إلى الأرض، بل تعجنها بمفردات أرضيّة وعضوية؟

وحتى في ثورته على البدء وعلى أصل الوجود – كما سوف نرى – فإنّه يدعونا إلى أن نسعى وراء الكلمات وأن «نشطفها بالحنين» (ص ٦٠)...

* *

يتّصل بذلك وقوفُ الشاعر على الحافّة بين الروّى العاطفيّة ولغتها، وبين «الحياديّة» العقليّة أو ما يبدو أنّه حياديّة صحوٌ باردةُ الدماء؛ بين الانسياق وراء انفعال شجيٍّ وبين قسوةٍ عقلية معيّنة. ونحن نحسّ هذه العاطفيّة، بعذوبة ساذجة حقّاً ولكنها مؤثّرة في أغنية مستلهَمة بلا شك من شعر المصريين القدامى، في المقطع الثاني من «ثلاثية العاشق» بعنوان «الأغاني الساذجة»"

«متى تكلّمينني
متى تصفّفين شعرَك الأسودَ لي
متى يكون ليلُنا
حرّاً كبُوص النّهر
متّى يزفّني تفّاحُك الناضجُ
كي أطفو على الفراشْ
وأنتِ مثل الخرزِ الملّونِ الجميلْ
تزيّنين عرقي
وتفرحين بالمنجلِ
والمذراة
تفرحين بي» (ص ١٠٧)

إنّه، على عكس ما يقول: «أجهل كيف أصير بدائيّاً» (ص ٤٢) لأنّه في عاطفيّته البدائية يعرف حقّاً كيف يكون بدائياً، ولكنه يجنح على الفور – ودائماً بدرجات متفاوتة – إلى نوع من الرّهَف أو الرّغَد العقلي intellectual so-phistication، في القصيدة نفسها «بورتريه الأرض»:

«أنا أستجمع نفسي من كتب الجغرافيا
كان هواؤك رخواً
وأصابعك الهشّة
مثل أصابع أمّي
تفرك بعض الريح
تقدّمها لطيور الوحشةِ» (ص ٤٣)

أو عندما يقول في قصيدة «الحفل»، ولعلّها من أجمل شعر هذا الكتاب حتى لو كان فيها ما يُسيء إلى جمالٍ مفترَض مُنقًّى من السوءات:

«ليس جميلاً سوى أن نكون وحيدين في اللّيلِ
نملأ كلّ الشقوق بآهاتِنا
ونحاول أن نضع اللّغةَ العاطفيّةَ
جنبَ الجدار
ونكشف سوآتها
ونبولُ
فنحن معاً سنكوّنُ أوركسترا الوجدِ» (ص ٧١)

... إلى آخر هذه القصيدة التي تحاول بالفعل أن تضع اللّغة العاطفيّة جنبَ الجدار، وأن تُحِلّ محلّها لغةً تجمع بين الذهنيّة والحرارة، بين عقلٍ يفكّر حقّاً وبين صور وتأمّلات شعريّة حقّاً.

«ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه، أن يَرِثَ الحزن، وأن يبيت في الحانات، يسكبُ العالم من كوبٍ إلى فراغه الموحش» (ص ١٣٧ و١٣٨). وإذا كنتُ قد انتزعتُ هذه الفكرة الجميلة من سياقها الذي لا انفصام لها عنه، فإنّما بمفهوم المخالفة أريد أن أشير إلى إيمان الشاعر بأنّ طيف الشاعر البوهيمي الملهَم – البدائيّ – قد توارى ليحلّ مكانَه الشاعرُ المتأمّلُ الذي يعرف كيف يفكّر، أي الذي يعرف كيف يستحيلُ جوهرُ الفكر بين يديه إلى جوهرِ الشعر، لا بفعل حجر الفلاسفة فقط بل ربّما بفعل حجر الحنين. إذ إنّ الشاعر لا يهجّر شاطئَ الوحشة «ليس جميلاً سوى أن نكون وحيدَيْن» بل هو يطمح لو تغنّى «لو أصبحتُ وحيداً» (ص ١١٦). فهو لا يشكو الوحدة – شأن الرومانسيّين أو أشباههم – لا يريد أن يفرّ منها، بل هو يلوذ بها، ويتغنّى – أو يتمنّى – أن يصبح وحيداً. فهذه قوّةٌ تمنحها إيّاه مقدرتُه على إعمالِ جوهر الفكر الشعريّ.

* *

إنّ الحافّة الأغنى دلالةً، والأبلغ توتراً عند عبد المنعم رمضان في كتابه هي في يقيني تلك التي تقع بين الميتافيزيقي، وبين الجسمانيّ العضويّ (الفيزيقيّ) البحت، تحدّ هذين الإقليمين من «أقاليم السماء» والأرض، وتربط بينهما في آن. نحن هنا نشارف وجود تلك القوّة المطلَقة المفارقة في الوقت نفسه الذي نذوق فيه طعمَ التراب الأرضيّ اليوميّ. وفي سياق موازٍ سوف نجد التماسَ – والتناقض – بين الوحدانية (سواء وحّدَت الرجلَ والمرأة، أو وحّدَتِ الكون) في مواجهة التشظّي والتشعّث.

بل إنّ الأنوثة – كما سوف نرى بعد قليل – هي أيضاً تجسيدٌ للمطلق كما هو الشأن دائماً عند الصوفيّة.

والقصيدة الكثيفة المتعدّدةُ المستويات التي تحمل هذه الدلالات بقوّة، هي «أنت الوشم الباقي». والشعر هنا ثَرٌّ وتراكميٌّ، ولكنْ لا مفرّ من اقتطاع:

«فالتحمتْ..
واتّكأ عليها كوعُ الله
وأحدث ثقباً
يكفي أن يدخله الرّجلُ
فتحمل عنه الوحدانيّةُ
كلّ شظايا الكونِ» (ص ٢١)

إنّ النّسق هنا هو ما وراء الطبيعيّ، ولكنّ الفعل الشبقيّ الفيزيقيّ البحت هو فعلٌ ميتافيزيقيّ أيضاً، الوحدانيّة فيه كفيلة بأن تُعيد النسقَ المطلقَ إلى «شظايا الكون»... وفي وجهٍ آخر تماماً سوف نجد ما يشبه عدميّةً معيّنةً في إدانةِ أصلِ الوجود، ومن ثمّ رفض الوجود نفسه، في «نشيد السلالة» (ص ٦٠ وما بعدها). إنّه آدم الساقط من الجنّة، آدم العجوز، الطيّب، الهستيري، الشاب، القاتل – كلّ أوجه الوجود إذن تقريباً – وسلالتُهُ لا نهاية لها: من أوّل أدونيس إلى هتلر إلى بن غوريون في سلسلة طويلة من الشعراء والطغاة والأنبياء والقتلة والمصلوبين، وهو يدعونا إلى رفضه: «اكنسوا جوفه بالريح.. اغمسوه في البحيرة.. ثم اهربوا من ظلام إلى ظلام».

فهمتُ من هذا الشعر أنّنا هنا بإزاء الموقف العدميّ الميتافيزيقيّ العتيد في

لفظة الجلالة في شعر رمضان ليست مفهوماً دينياً، بل استعارة شعرية لذات تمثّل قوى المطلق الميتافيزيقية موضوعة في مجازٍ شعريّ لا يصحّ أن يؤخَذَ إلا في داخل السياق الشعري المجازي البحت!

رفض آدم، والفرار منه من ظلام إلى ظلام.. لكنّ الشاعر لا يترك هذا الموقف في هالةٍ من الشعريّة الخالصة وفق المفهومات الرومانسية - أو حتى الفلسفية - النقيّة، بل هو، كدأبه، يمزج بينه وبين الأرضيّ، اليوميّ، الفيزيقيّ بل الفيتيشيّ البحت:

«ولا تذكّروه بحواء
حتى تعود من البوتيك
ومعها السوتيان والكيلوت
معها المانجو»

ولكنّ الشاعر - أو الشعر - يعود إلى موقف التوحُّد والتفرُّق الأثير لديه في قصيدة «الرسولة»: «ونأكل نحن بذورَ الحلم فنشبعُ، نأكلُ نحن القمرَ، الصاهلَ في الحقوين، نلفُّ على الأعضاء الخرقةَ تشعلُها الأعضاءُ، فنخرجُ نحو النّار، ونشهدُ أنّا **كنّا اثنين، وصرنا خيطاً لا يتفرّقُ في خيطيْن**، ونشهدُ أنّ اللّه تجلّى فينا، فانفرطتْ أشجارُ العاشق والمعشوق، الخالق والمخلوق، وباحت كلُّ النّاس لكلّ النّاس» (ص ١٢٧ - ١٢٨ وما بعدها). فنحن هنا بإزاء موقفٍ أشبه بالموقف الحلوليّ العتيد، مصوّراً في صياغةٍ فيها عراقةُ الفكرة وبكارةُ التمثيل معاً، فيها نفحةٌ تراثيّة ولكنْ في تشكيلٍ حداثي واضح.

المزْج من ناحية أخرى بين الفعل الميتافيزيقيّ والفعل الشبقيّ الفيزيقيّ واضحٌ في «فناءٌ ما، حنينٌ ما»:

«وانفجرت كرةُ الكون.
تجري أمام الجميع
وتلمسُ من كلّ بنتٍ
حِراً
عارفاً نفسَه
وكأنّ عناقيدَ بعض الذكورِ
هي النّورُ» (ص ٧٧)

تلك مواقف ميتافيزيقيّة تنبع في تقديري من حسٍّ دينيّ عميق (ولا علاقة بين الحسّ وبين العقائد) وكأنّني أتلمّس موقفاً ضد استخدام الدّين لأغراض عمليّة وبراجماتيّة ودنيويّة بحتة (وبالتالي، بمفهوم المخالفة، فهو يسمو بهذا الحسّ الدينيّ إلى مساءلاتٍ أعمق وأقرب إلى المطلق). أُنظر مثلاً ص ٢١:

«وكأن اللّه سيعمل منذ اختفت الأرض جميعاً
تحت رؤوس النّاس
جليساً للأطفال
يعلّمهم آدابَ الحبّ
وفقه اللّغة»

ومع ذلك فإنّ هناك تراوحاً - أو تناوباً - متّصلاً بين هذين الموقفين: الموقف الحلولي وموقف أن يربأ بالحسّ الدينيّ أن يُمتهنَ في أمورٍ دنيوية من ناحية، وبين الموقف العدميّ الذي نلحظ ظلالَه تلاحِق الشاعر - أو الشعر:

«عند اطمئناني
أضع الماء في الإبريق، والإبريقَ على النّار
وأنتظر كي أملأ الكوبَ الفارغ
في الأوقات الأخرى
لا أجد الماء
لا تطيعني النّار،
لا يتبقّى إلاّ الكوب الفارغ» (ص ٣٨)

لا يتبقّى - في الأوقات الأخرى - إلاّ الحسّ بالفراغ، بالعدميّة، ولكن بالمرارة أيضاً لا بالقبول: «إذا لم تستيقظ أبداً لم تفقد شيئاً أبداً» (ص ٣٩).

وهو موقفٌ مريرٌ يمتدّ من الميتافيزيقيّ إلى الفيزيقيّ، ويعود من هذا إلى ذلك:

«بينا أضع كلّ عصارتي
في التّويج الهائج
تضع الأرض
كلّ حصاها
في قلبي» (ص ٣٨)

هذا التردّد بين الإقليمين - بين الفَلَكين من المواقف والسياقات - هو الذي يعود بنا إلى مِثْل قوله:

«مثل الورق الأبيض حين يصير قصائد
أحملُ فيها الروحَ القدسَ» (ص ١٢٣)

فهذا شاعر - أو شعرٌ - له إيمانه المكنون العميق: «أنّ اللّه لا يسكن في الظلمةِ» (ص ١٣٩)... وإن كنا نعود - في حركة البندول التي أصبحنا الآن نتوقّعها - إلى توكيد مناقض: «جسدي حدودي» (يكرّرها مرّتين).

لقد صُوِّر للبعض أنّ في شعر عبد المنعم رمضان ما أسماه أحد المراقبين تطاولاً على الذات الإلهية. غير أنّ لفظة الجلالة في هذا الشعر ليست مفهوماً دينياً؛ فهي لا تأتي في سياق عقيديّ دينيّ على الإطلاق، بل هي استعارة شعرية لذاتٍ تمثّل ما وراء الطبيعة، كما كان الفلاسفة القدامى يقولون، أي تمثّلُ قوى المطلق الميتافيزيقيّة موضوعةً في مجاز شعري لا يصحّ أنْ يؤخَذ إلاّ في داخل السياق الشعري المجازيّ البحت. وقد حاولتُ أن أحصي المواضع التي جاءت فيها لفظة اللّه إحصاءً سريعاً وغير شامل، فوجدت مصداقاً لهذا التصوّر:

«مَهَا لا تدري كيف تروِّضُ حاجتَها للّه، فتصعدُ كلّ ظلامٍ فوق غرائزها». (ص ١٥)

«العضو النّاشز تحت فضاء البطن جميلٌ
هذا ما سوّاه الأب اللّه» (ص ٢٤)

«يمتلك غرابة أن يتدخّل في ملكوت اللّه» (ص ٢٥)

«هذا هو الخطأ البشريُّ، أن تلتفَّ نظرةٌ واحدةٌ في قبضتين، وتسرقها يدُ اللّه». (ص ٤٦)

«خرج جميعُ المتسابقين
يشهدون كيف يرعى اللّه النجومَ» (ص ٤٧)

«حينئذ سوف ترتعشين
وتبتهجين
وتنالين رائحة الرّبِّ» (ص ٧١)

«دمٌ من سرير الفضاءِ
ينزُّ
وتهبطُ منه الأساورُ....

تهبط رائحةُ اللّه» (ص ٨٥)
«ماذا لو صارحت اللّه
بأنّ الوردة ليست تصلح لي» (ص ١٠١)
«أمسك فرعاً من وطن مغلوب....
النّاس هنا يُقصون اللّه
عن الحجرات الدافئة المسكونة» (ص ١١٧)
«ما يبغضه اللّه وما يعشقه الشيطانُ مومسةٌ.....
ترابٌ آكلٌ للرّوح» (ص ١٤١)
وقصيدة «زَعَم» أو «زعّم» كلّها. (ص ١١٩)

ومع ذلك في النهاية فإن الشاعر على يقين «بأنّ اللّه لا يسكن في الظلمة» (ص ١٣٩) وبأن «أقاليم السماء تخاصم من يهجرها» (ص ٦٤)

فهذا شاعر واقف على حافّة الميتافيزيقا المعاصرة، ولكن الفيزيقا قائمة وماثلة (متمثّلة في اليوميّ الأرضي المشارف أحياناً على ما يُتصوَّر أنّه بذاءة).

* *

ثانياً وأما الحافة الأخرى فهي الشهيرة المستطيرة، بين ما هو شعريّ وما هو «لا شعريّ» في عُرْف نقدٍ أتصور أنّ الزمن قد عفا عليه الآن، وذلك أنّ كلّ شيء وأيّ شيء – أي موقف وأيّ لفظ – يمكن أن يكون شعرياً إذا ما اندرج في سياق شعريّ؛ كما أنّ كلّ الناس هُم شعراء بالقوّة، إنْ لم يكن بالفعل، كما قال السيرياليون.

أمّا الشعريّ – المكرّس من حيث العُرف المتواضع عليه من قديم، فهو الذي يكوّن جسمَ الكتاب الأساسيّ، صياغةً وصوراً على السواء. وأمّا «اللاشعريّ» في ذلك العُرف القديم فهو الذي يكوِّن جِدّة الكتاب وطزاجته، براءته ومغامرته، وهو اقتحامٌ للمكرّس يُعدّ له ويغيّر من طبيعته بالضرورة، تغييراً كيفيّاً أو نوعياً؛ عندئذ تشعّ حول المألوف «الشعريّ» هالةٌ «لاشعريةٌ» هي التي تُكسِب النصَّ كلّه شعريةً مجاوزة.

سأكتفي بأن أشير إلى ما كان يُعتبر قديماً «غير شعريّ» بجِبِلّته وطبيعة خِلْقَتِه: «في اللّيل يخفّ ويخلع طاقيته، يخلع فانلّتَهُ القطن، ويخلعَ شبشبه المتهرئ عند الحافة، يمسك كفّ البسطاميّ ويخرجه، يحتال على الحلاّج بقسطٍ من أحلام، يذكر فاصلةً تترجرج بين اللّه وأبناءِ الطرقات»... (إلى آخر نصّ «العارف باللّه») (ص ٦). أو في نصّ «كبير اليأوران»: «ويبصّ على زوجته في المرآة، ويوقن أنّ الكومبيليزون الفاتح يعني شيئاً، أنّ أصابعها ستفكّ البوكل وتدعك شفتيها بقلم الروج، وأن فضاءً للأدوات الأخرى سوف يحيط بكلّ العالم» (ص ١٢).

... وكأنّما هذا التزاوج – التمازج بين الشعريّ واللاشعريّ حسب المفهوم القديم يقتضي تمازجاً أو تزاوجاً مماثِلاً بين الفصيح والعاميّ:

«فيما تجيئين
أكشطُ الرّيح والعصافير والورد والنجوم
إلخْ إلخ» (ص ٣٥)

فكما أنّ السخرية من المكرور (الريحُ والعصافير والورود والنجوم شفراتٌ ممسوحة عارية من الدلالة لفرط ابتذالها) تنقذه من كونه مكروراً، فإنّ «إلخ إلخ» اللاشعرية قد أصبحتْ في هذا التشكيل شعريةً بالفعل إذ إنها على أقلّ القليل فتحت آفاق المتخيّل غير المحدود وغير المتحدّد.

* *

ثالثاً: أمّا الحافة الأخيرة التي أتناولها هنا فلعلّها أيضاً قد عُرِفت وخُبِرت منذ ظهور حركة الستينيات في القصّة وفي الشعر على السواء، وقَبْلَ ذلك في شعر جماعة أبوللو والرومانسيين – وأشباههم – وأعني بها: الحافةَ بين الحسيّ والمجرّد، بين المجسَّم والمعنويّ، بين التجريد والتجسيد.

إن إضفاء الصفات المتعيّنة المحدّدة على معنوياتٍ ومجرّداتٍ، قد أصبح الآن تقنية مألوفة – بل أوغل فيها بعضُ «الحداثيين» إيغالاً مصنوعاً متدبّراً يصل أحياناً إلى حد الافتعال. ولكنّها عند رمضان، تقع عفويةً وضروريةً وملهَمة في أكثر الأحيان، لا تحسّ معها بنفرةٍ من التصنّع ولا بنشاز في انسيال النغمة. وإليك أمثلة – منتزَعة مرّة أخرى من سياقها ولكن بقصد التمثيل والإيضاح:

«وأملأُ جوفي بسيول ناتئة» (ص ١٠)؛ «التمر وعصيدة الحلم» (ص ١١٣)؛ «ويأتيهن الشوق من الطلع المنضود» (ص ١٢٩)؛ «وللكلمات فضاء فيه عصافير ويمام وثريّات لا تَنْحدّ» (ص ١٣٠)؛ «تغمرني بسقوف من الحلم والكعك والشيكولاته» (ص ١٣٥).

* *

كلمة موجزة عن لغة هذا الشعر – وللمرّة الألف أسأل هل ثمّ فصل ممكن بين اللّغة والرؤية؟ وللمرّة الألف أجيب: لا. لا يمكن!

عبد المنعم رمضان – شأنه شأن معظم الشعراء السبعينيين – يعرف ويحسّ لغته وتراثها. وهي ليست معرفة معجمية فقط، بل هي معرفة التفاعل والتورُّط.

وفي هذا الكتاب أصداءٌ من لغة القرآن الكريم؛ انظر مثلاً صفحات ١٢٩ و١٣٠: «واتّخذي من كلمات اللّه غطاءً مثل البحر إذا ما نفد البحر فليست تنفد فاتخذتْ»؛ «يأتيهن النبق من السدر المخضود.. أفرد جسمي فوق فراش من عِهْن منفوش».

وفيه أيضاً أصداءٌ قويّة من «نشيد الأنشاد»: «امرأة جميلة تجمع حول أصابعها الفهم وسوء الفهم» (ص ١١٢)؛ فهي، إذن، أقوى من «جيش بألوية»؛ «كان اسم ثديك ارتعاشة اليمام» (ص ١١٠). هنا ائتلاف مع النشيد ولكنّه اختلاف معه، أساساً، بخلاف استلهامات أو استنساخات شعراء آخرين، حالهم مشهورةٌ.

وفي قصيدة «ثلاثية العاشق» أجواء من شِعر قدامى المصريين ومن شعر «نشيد الأنشاد» (المستلهَم بدوره من ذلك الشعر القديم). وهي أجواء إذا كان الشاعر قد تنفّس هواءها المنعش فإنّه،

فيها، قد صنَع شعره الخاص.

وهناك كذلك ظلالٌ بعيدة ولكن ماثلة لِلّغةِ النُّفَّريّ والصوفيين العرب العظام:

«أوقفْ عليّ الماء
أوقفْ عليها دهشة الحنّاءْ
أوقفْ عليها الكحْل
وافتحْ لها الفضاءْ
لكي يصير غيمةً
تمطرُ
حيث أنتظر» (ص ١٠٨)

على أنّ أهمّ ما يميّز لغة عبد المنعم رمضان – وفي الآن نفسه وبلا انفصال يميّز رؤيته وطاقته الفكرية والشعورية – هو ما قد أُعيّنه بتتابع الحركة الدرامية والسردية في الشعر. والكتاب يفيض بذلك بل يمتاز به، لا في قصائد النثر المطوّلة فسحب – وهي ساحة السرد الدرامي المفضّلة – بل في تضاعيف الشعر كلّه. ومن هنا تأتي مفصّلات السردية اللغوية: حروف الشرط والتتابع والوقف والفصل، وحِيل الحكايات والتشويق، وانفتاح النصّ على احتمالات متعدّدة، وغيرها من خصائص السرد. فعبد المنعم رمضان، فضلاً عن أنّه شاعرٌ ممتازٌ، حكّاءٌ ممتاز. ولذلك فإنّ نثرياته أوقع شاعريةً من بعض قصائده الموزونة، إيقاعها الحرّ يكسبها موسيقيّة أكثر تنوّعاً وغنى من موسيقيّة الأوزان، وإن كان الشاعر يجهد – أو يلهَمُ – في أن يكسر رتابة الوزن الآليف بتقنيات التقطيع والتوزيع.

ثم إنّ لغته على ما فيها من سمات الشعر السبعينيّ قد تخطّت نوعاً من النّقاء المعمليّ في شعر السبعينيات إلى التواشج مع مغامرات التسعينيين اللّغوية بما في ذلك من دمج لا تورّع فيه – على الإطلاق – للمفردات العاميّة ومفردات البذاءة التي نَفَضَت عنها تحريميّةَ البذاءة. ومثْل تلك المفردات عاميّة ومعربة ومحرّمة يكاد يضيق بها الحصر – وإن كانت مضفورة في الغالب الأعمّ ضفراً محكماً بنسيج العمل كلّه، فصحاه ومستولداته على حدّ سواء. وأسوق هنا سلسلةً من خَرَز هذه المفردات أو دُرَرها – مسلوتةً من سِمْطها لمجرّد الاستشهاد: كرمشة، الكيلوت والكبليزون والسوتيان (مفردات الفيتشيّة)، الأورجازم، الأسانسيرات، جزمته اللامعة، الشيزلونج، الفيونكات، وهج الوابور، السيمافور، الاسكتشات، الدرابزين، الجرامافون، وهكذا وهكذا، «لأنّ مفازةً كبرى هي المعجم» (ص ١٣٩)، ولأنّ هناك هَمّاً باللّغة – كما هو بديهيّ وضروريّ في كل فنٍّ قوليّ.

على أنّ هناك مفردات قلائل لم أسترح إليها، منها مثلاً: «أناشيد خرافية» فلا دلالة حقّاً للوصف «خرافية»؛ فهي كلمة شائعة ممسوحة تشبه «هايلة»، و«عادِي»، و«ماشِي»... إلى آخره.

* *

في هذا الكتاب قصائد هي فرائد، منها «الإسكندرية» (ص ٨٦) التي أجدها تجمع بين كلّ ما أراه قَيماً كبيرةً عند الشاعر: ذكاءَ الرصد، وسريانَ عاطفة مضمَرة، دراما السرد الشعري ووضوحَ موقفٍ فكريّ معيّن، وموسيقيّةً غير مقحَمة.. ومنها «أنتِ الوشم الباقي» التي تلخّص وتقطّر موقف الشاعر أو رؤيته أو حسّه بإزاء مشكلةٍ تمضّه وتعنّيه: مشكلة المرأة والرجل والشبقية ومتيافيزيقيا الجسد.. ومنها «بورتريه لأدونيس» هي على الأرجح ترنيمةٌ للأب أدونيس.

* *

سوف أخلص من ذلك إلى محاولةٍ أستشف فيها بعض سمات هذا الكتاب، وأتلمّس تأويلاً لبعض شفراته.

* الخصيصة الأولى لهذا الكتاب أنّه نصّ واحد أو يسعى لأن يكون موحِّداً، وليس مجرّد لمّ شِتاتٍ من أشعار. ومن أول الكتاب إلى آخره ثمّ تيمات (أو محاور) رئيسية تخامر النصّ كلّه فيه، كما سوف نرى بعد قليل.

* والسمة الثانية الواضحة أنّ هذا النصّ قد نَزَع حرمة الطابو عن المحاشم والمحارم والفيتشيات وأفعال الجنس؛ وهذه أيضاً تسري في النصّ كلّه... وهو ما يذكّرني بثورة الغاضبين والساخطين في أربعينيات القرن العشرين، أو بقصيدة عواء Howel الشهيرة لـ«آلين جينسبرج» التي حَظَرتْها سلطات سان فرانسيسكو بحجّة أنّها «فاحشة وبذيئة» لكنّ قاضيّاً مستنيراً – هو كلايتون هورن – قضى بأنْ: «أيمكن أن توجد أيّةُ حريّة للتعبير أو للصحافة إذا كان كلّ امرئ مجبراً على أن يلجأ إلى الكلمات المخفّفة الباهتة التي لا طعم لها؟ in-nocuous vapid euphemisms. إنّ الكاتب ينبغي أنْ يكون حقيقيّاً في تناول موضوعه، وأنْ يتاح له أن يعبّر عن أفكاره وآرائه بكلماته هو.» وكان ذلك منذ أكثر من نصف قرن!

* ثَمّ سمةٌ ثالثة – وهي سمة غالبة في معظم الشعر المصريّ الحداثيّ – هي ما أسميته بـ«السيريالية الجديدة» وأعني على الأخصّ ذلك الجانبَ الذي يرى قصوراً أو قلاعاً في السحاب، كما قال رامبو من زمان. وهي ليست سيريالية ساكنةً أو مستنسخة، ليست فقط صوراً تشكيلية ستاتيكية (إنْ صحّ الوصف؛ فمن اللّوحات ما هو غير استاتيكيّ بالمرّة) ولكنّها ديناميّة ومتخلّقة من «فوق الواقع» المصري بنكهته الخاصّة: «ويشهد رهطاً من أعضاء الخلق جميعاً، تخرج من ساقيه ومن كفّيه... والبهو يجيش بأجساد تتشكّل من أعضاء الخلق جميعاً، تخرج من ساقيه ومن كفّيه... والبهو يجيش بأجساد تتشكّل من أعضاء الخلق...» (ص ٦)؛ أو «كأنّ القمر تلك الزينة الإضافية قد هرب بعدما تكسّر زجاجُه الخلفيّ» (ص ٦٥). وقد تجنح بعضُ هذه الصور إلى ما أستشفّ فيه غرائبيّةً لعلّها مصنوعة صنعاً، من نحو: «أعطسُ في كمّي كالحيوان البرّي» (ص ٤٥) وإن كان ذلك نزراً يسيراً.

* من خصائص هذا الشعر أن الشاعر قد خطّ فيه رسوماً كأنّما الشعر لا يكتمل حقّاً إلاّ بها. في الرسم الأوّل تخطيطٌ لما يشبه ظَهْراً مكيناً يوحي برسوم المصريين القدامى، أو رسوم الهنود: ظَهْر من الخلف كأنّه حصن، وذراعان كأنّهما عمودان، على ردفين

رقيقين ناحلين يكادان لا يقومان بعبء الجسم الحصين؛ ورسمٌ آخر – كأنّه من رسوم أطفال ناضجين وواعين جداً – خمس عشرة مرّة لقامة أنثوية مجرّدة تماماً إلاّ من كرتي النهدين، ينبوعي الحياة والخصوبة. فلماذا هذه الرسوم التي لا تكاد تزيد عن خطوط عارية مجرّدة في غاية من الاقتصاد والخلوص من كل حشو؟ أفي ذلك نوع من التراسل مع صحو لغة الشعر وخلوّها تماماً من أيّ فضول وثرثرة؟ أم ذلك لأنّ الشعر الحداثي – كالرسم – إنّما يُرى، ولا يُسمع، ولأنّ وَقعه وإيقاعه كلاهما بصريٌّ وعقليٌّ، فضلاً عن أنّه حِسّيٌّ، وليس خطابيّاً ولا محفليّاً ولا مجلجل الترنان؟

قال لي الشاعر إنّ الرسوم هي خمسة عشر تنويعاً لكلمة «مَهَا» مخطوطة ومرسومة معاً.

* وأخيراً فإنّ من سمات هذا النصّ مقدرته على احتمال الإمكانات التبادلية، أي تخلّيهِ عن تقريريةٍ جازمة نهائية. وهذا ما يجعله نصّاً مفتوحاً على احتمالات أو توافقات أو تبادلات عدّة، أي نصّاً نفض يديه من الرؤية النبوية ومن البوح السنتمنتالي كليهما، نصّاً قائماً على الشكّ لا على اليقين، وعلى السؤال لا الإجابة. وهي خصيصة تنتمي إليها سائر الأشعار والنصوص الحداثية بطبيعة الحال، لكنّها هنا تسهم في إثراء الحركة الدرامية السردية التي أسلفت الإشارة إليها. انظر في ذلك، مثلاً: «لكي تؤمّنا الطيور، أو نؤمّها، أو ربّما معاً نصطفّ دونما شوقٍ إلى منزلة، ودون مهنةٍ، سوى أن نستريب في أرواحنا». (ص ١٣٧)

وفي هذا الصدد سأحاول بسرعة أن أشير إلى احتمال تأويلٍ معيّن لشفرات مثل «الإبْط» وهي «المفردة – المعنى» التي تتردّد كثيراً في كتاب عبد المنعم رمضان، هي والعانة والرحم إلى آخر ذلك، بل هي موجودة في كتابه الأوّل **الحلم ظلّ الوقت الحلم ظلّ المسافة** (مطبوعات أصوات القاهرة، بدون تاريخ) أي منذ السبعينيات. ففي الديوان الأوّل:

«وأجُرّ غرفة الأرحام
للأشجار
والجوعى
وأبناء السبيل» (ص ٦٥)؛ أو:
«الفخذان في الهلال الآسر ينشدان التجوال» (ص ٧٩).

أما في هذا الديوان فسوف نجد على الترتيب:

«ريح تحت الإبط» (ص ٧)؛
«وأنا رجلٌ
كنت صنعتك من خمسةِ أضلاعٍ
ثمّ اسّاقط عنها العرقْ
ورائحة الإبطين» (ص ٢١)؛
«والوقت ليس سيّالاً يشبه الماء
هو أبخرة حارّة تحت الإبط» (ص ٤١)؛
«هذا الجسد الغامض....
يبحث عن رائحةٍ تجهشُ فوق ذراع الماضي
تحت الإبط
وتحت زهور العانةِ» (ص ١١٦)؛
«انها آلة الحرب.. أحضنها تحت إبطي...» (ص ١٣٥).

فلعلّ هذه المفردات عنده هي خصوصيةٌ حميمةٌ مطويةٌ على نفسها، حرارتها خفيّة غير مجهور بها، وانطواؤها على سرّها هو ما يشيرُ إليه النصّ كلّه دون أن يسفر عنه، مهما قَطَعَتْ صراحتُهُ – أو بذاءتُه بالمعنى التقليدي – شوطاً لا بأس به.

الإبط والعانة والرحم وغيرها هي مواقع الخفاء والحميميّة في هذا الشِعْر، أيْ أنّ لهذا الشعر جانباً سريّاً لا يفصح عن ذاته بل يومئ إليها.

أما «الماء» فهل هو الشفرة الفرويدية فقط: شفرة الولادة والشبقية «قبل الماء» المعنون بها الكتاب؟ أيعني أنّ الشعر مازال جنينيّاً، لم يتخلّق في ازدهار اكتماله بعد؟ أم يعني قبل الغوص في شبقيّةٍ أعتى وأفدح؟ وهل تدعم الشواهد التالية هذا المنحى من التأويل:

«هل أخون رغبة الجلوس جانبك الماء – مرّة واحدة – يصير كالأفراس» (ص ١٠٩)

«وأنا وحدي الّذي أمشي على ظلّي، أشدّ الماء من خلجانه.

حتى إذا أقبل نحوي، لم يكن ماء، ولم يبق على أعضائه غير البلل» (ص ١٣٢)

«ويختفي في قلبها صنبورُ ماء» (ص ١٣٦)

أم أنّ للماء تأويلاً آخر هو في ظنّي الأقرب والأوثق؟ الماء هنا هو يمُّ السؤال الكونيّ، أو بحر الخبرة الميتافيزيقية الملتطمة. هذه لم يُلْقِ الشاعر بنفسه في خضمّها، بعد، تماماً.

وأخيراً فلعلّ «الغبار» هو كل ما شاب الوضوحَ والنّقاء – ذلك تأويل سهل وقريب ولعلّ صحيح أيضاً. فالغبار لا يأتي إلاّ عندما تغيم أو تُشاب الروح، أو نقاوةُ الوقت... ومن ثمّ فإن دلالة الغبار هامّة، أتصوّرُها دلالةً على الشكّ والاستترابة والمساءلة والغموض، وهي كلّها دعائم أساسية لهذا الشعر، في تقديري.

* *

أستخلص إذن التيمات الرئيسية في هذا الكتاب:

أولاً – الشطح الشبقيّ والنشوة (التي تكاد تكون صوفيّة من فرط حدّتها) بالحسية والعضوية(...)

ثانياً – مغازلة الميتافيزيقيا من غير اختراق فَيافيها اختراقاً حقيقيّاً. وهو ما تبدّى لنا بوضوح فيما أسلفتُ من القول وما أوردت من استشهادات، ويكفي هنا أن أورد نصّ قصيدة «زعم» كاملة:

«من قال اللّه أتى من ضلفة نافذتي
من قال اللّه أطلّ عليّ
وأعطى جسمي الاسترخاء
وأعطى النّاس القصصَ
الغامضةَ
ووهجَ الأحلام
وأوشك أن يعطيهم شيئاً آخرَ
غير المنّ
وغير السّلوى.
من قال بأنّ اللّه تفضّل بالبركاتِ
على النّاس
وبالفيض على قلبي
فانشقّ إلى نصفين
وصارت ناريمان الثّمره» (ص ١١٩)

فهو هنا يناوش الأسئلة الميتافيزيقية،

دون أن يدخل إلى أغوارها حقّاً، بل هو يتساءل - فقط - ويكتفي من فَيض اللّه بثمرة ناريمان، في الوقت الذي رأينا فيه أنّ الكون كلّه أصغر من المرأة، وأنّ المرأة هي المطلق الحقّ.

ثالثاً: تمجيد الخبرة الفردية، وإسقاط التجريد الجمعي(...)

رابعاً: إدانة القمع السلطوي والبوليسيّ. ويكفي في ذلك أن نقرأ قصائد «متولّي الحسبة» و«كبير الياوران» و«الوالدة الباشا».

خامساً: في النصّ كذلك إدانةٌ للبداوةِ، واقتحامِ الأعراب لحياتنا الحضرية(...)

سادساً: في النصّ مناوشةٌ متّصلة الأوصال للرموز الثقافية العالية (على غرار مغازلة الميتافيزيقا) وهي رموز تظهر من الصفحة الثانية تحديداً: من ماركس إلى نيتشه وداروين وتروتسكي وفرويد وجيمس جويس (مروراً بأحمد طه) وتأتي في «نشيد السلالة» تترى دون هوادة، وتطلّ علينا من طوايا الشعر طول الوقت.

سابعاً: ولعلّ الولع بالحياة - في حركة متراوحة مع مساءلة العدم - من سمات الرؤية - أو المواقف - الشعرية والفكرية الأساسية في النصّ.

أمّا تقنية الشاعر وعقيدته في الكتابة فهو الذي يفصح لنا عنها، أو لعلّه يسرّ إلينا بها: «انّه يعمل في مجال الأصوات، يضخُّ الحروف لتستوي على السندان، وإذا برز ذيلُ الحرف لم يقصّه، ربما أماله أو رفعه حسبما شاء أن يرى.. قد يهتزّ إذا لمعت إليّةٌ أو حبّةُ عَرق، يذكر أسلافه الذين حاولوا ويركلهم لأنّهم جبناء..».

ومن مفتتح للنصّ يومئ إلى عقيدة الخَيّام - مصوغة برؤية رمضان: «.. واحمل مأثرتي ونقودي، ومعي دورق خمر يكفي أن أهتزّ، معي أوقيّة لحم ورغيفان ومومسةٌ واحدة» (ص ٥)

وأخيراً فلعلّ «السماء الواطئة» - وهو العنوان الفرعي للنصّ - له دلالة ليستْ ثانوية. هل السماء (أي الميتافيزيقا) واطئة، لأنّها قريبة تضغط عليه بثقل مطلوبٍ ومحبوب؟ أم لأنّها أصبحت منخفضة - غير سامية - أي أرضيّة، يوميّة، قريبة من التراب؟ أم أن كلا التأويلين قائم، في النصّ كلّه، لا في العنوان فحسب؟

في تقديري ان عبد المنعم رمضان سوف يصل إلى ذروة أخرى في شعره عندما يعرف كيف يرمي بنفسه - تحت هذه السماء الواطئة - من على الحافّة، كيف يخترق درع الميتافيزيقا ويلقي بنفسه في خضمّها، كيف يخترق درعها التي لا يريد - حتّى الآن - أن يسدّد إليها شِعْرةَ تسديداً محكماً ونافذاً حقّاً، فضلاً عمّا يتّسم به، منذ الآن، من قوّة وجمال. ولعلّه هو الذي حَدَس ذلك حدساً حقيقيّاً، في قصيدته الهامّة «الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض»: «هذه هي القنطرة التي نعبرها... إلى حدود شيءٍ غامض».

القاهرة

التنقل بين أنواع الإيمان

شكري محمد عيّاد

سُئلتُ أن أبدي رأيي - بوصفي مشتغلاً بالنقد الأدبي - في قصيدة «تعويذة» للشاعر عبد المنعم رمضان، من حيث القول بمصادمتها للشعور الديني.

وأقرر في البداية أنّ هذه القصيدة تتبع نمط «شعر الحداثة». ومن أوائل المبادئ المقرّرة في هذا النمط أنّ الشاعر لا يعبّر عن أفكاره الشخصيّة، وإنّما يحاول أن يرسم صورة عصره. ولذلك فإنّ المعاني أو الأفكار التي ترد في شعره لا يراد بها إلاّ تصوير حالة، بطريق التجسيم أو الحكاية.

وثاني المبادئ المقرّرة في هذا النمط أنّ القصيدة يمكن أن تشتمل على معانٍ كثيرة. وهذا المبدأ نابع عن المبدأ السابق، ذلك أنّ الصورة المجسّمة يُنظر إليها من زوايا كثيرة، وتختلف دلالاتها باختلاف زاوية النظر. ومع ذلك يمكن أن يقال إنّ لكلّ قصيدة جيّدة فكرة محورية تدور حولها. ويُجمع عليها النقاد، كما يجمعون - مثلاً - على أنّ الفكرة المحورية في قصيدة «إليوت» الشهيرة «الأرض الخراب» هي حالة الخواء الروحي التي يعيش فيها إنسانُ هذا العصر.

والفكرة التي تدور حولها قصيدة «تعويذة» قريبةٌ من هذه الفكرة، والصورة الأساسية فيها هي صورة «الملك» الذي يمثّل الإنسان، من حيث أن الإنسان هو سيد مخلوقات اللّه في الأرض. ولا تشير القصيدة إلى إفلاسه الروحي فحسب بل إلى حالة الضياع التام التي انتهى إليها. فالأيّام تفرّ منه، والملذّات الحسيّة تتركه جثّةً يأكلها النملُ قبل أن تفارقها الحياة.

وهذا معنى لا يمكن أن يوصف بأنّه مناقض للشعور الديني، بل هو حريّ أن يوصف بأنه يدعمه. ولكن على طريقة الشعراء، أو الشعراء المحدثين خاصة.

ولكنّنا لا ينبغي أن نكتفي بهذا الفهم الإجمالي للقصيدة، دون أن نقف أمام هذه السطور التي بُدئت بها القصيدة وخُتمت، ولعلّها مصدر اللّبس الذي شعر به بعض القرّاء:

«باسم الآب
«باسم الابن
باسم الروح القدس....»

والسياق يدلّ على انتقال الملك (الإنسان) بين أنواع من الإيمان: الإيمان بالثالوث المقدّس، والإيمان باللّه، ثم نسيان هذا وذاك. ومحاولته صناعة ما يصحّ أن يسمّيه «إيماناً خاصاً» بواجبه نحو أسرته. وأخيراً محاولته إحياء إيمان أقدم (الهيكل)، وحين تقفر روحه من كلّ إيمانٍ يمنحه الطمأنينة يروض نفسه على تقبّل فكرة الموت (ملاك الراحة). ولكن ملذّات الحياة مازالت تدعوه إليها.

والقصيدة بعد هذا قصيدة جميلة، ومن الظلم - والضرر أيضاً - أن نقف للشعراء بالمرصاد لأنّنا لا نفهم لغة الشعر، فنحرمه عليهم وعلى قرّائهم؛ والشعر - بكل ألوانه وأنماطه - متعة روحية رفيعة، وعزاء عن كثير ممّا في الحياة من فساد.