مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2011، المجلد 13، العدد 1 (B) ص 805-834

رمزية القناع في سربية سميح القاسم
"كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"

The mask symbol in Samih Al-Qasem's Eulogy The word' Deceased

إحسان الديك

قسم اللغة العربيّة
جامعة النجاح الوطنية - نابلس

تاريخ الاستلام 2011/2/10 تاريخ القبول 2011/2/21

الملخص: يتخذ البحث من سربية سميح القاسم "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" مجالاً للوقوف على تقنية القناع في شعر هذا الشاعر، وطريقة توظيفه له، وكيف غدا عنده رمزاً كبيراً، ونموذجاً أصيلاً، تماهي مع الأسطوري، فحول القصيدة إلى رؤيا ونبوءة وحلم، ووصلها باللاواقع واللازمان.

تحدث الباحث عن علاقة القناع بالرمز والأسطورة، وعن تقنّع سميح القاسم وشهرته في هذا المجال، وعن توظيفه هاملت قناعاً رامزاً، فوقف على عتبة النص/عنوان القصيدة وربطه بمضمونها، وعلى موت هاملت/سميح/تموز وبعثه، وعلاقة أوفيليا حبيبة هاملت بفلسطين و تماهيها مع عشتار، ثم يقف على سؤال هاملت المعروف: "أكون أوْ لا أكون ذلك هو السؤال" وكيف شطر الشاعر هذا السؤال إلى سؤالين مرة في حديثه عن مأساته مع أمه/العرب، ومرة في حديثه عن مأساته مع حبيبته أوفيليا/ فلسطين.

Abstract: The research studies Samih Al-Qasem's ''the word 'late' in his tribute ceremony '' as a scope on the mask mechanism in this poet's poem .the way he harnessed it, and how it became a great symbol, and an authentic model which corresponded with the legendary, which made the poem be a vision ,prophecy, and dream,and bound it with the unreal and no-time.

The research discussed the relationship of the mask with the symbol and the myth .it also talked about the disguised Samih and his fame in this range ,and the employment of "hamlet" as a mask and a symbol .he pondered about the title ,related it to the text .and the death of Hamlet\Samih|july and his resurrection ,the ties of Ophelia – his sweetheart- Hamlet with Palestine and its resemblance to Ishtar .Then

he contemplated the Hamlet's well- Known question:Be or not be …That's the question,"and how the poet halved the question: the first time with his misery with his mother\the Arabs ,and the other about his grief with sweetheart Ophelia\Palestine.

مقدمة

القناع والرمز:

للقناع حضور ملموس في الشعر العربي المعاصر، وقد تحول إلى ظاهرة فنية لها دواخلها، ودلالاتها، وأشكال تجلياتها، بدأ الالتفات إلى تقنية القناع في القصيدة مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد أمثال: البيّاتي، والسياب، وأدونيس، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وتجلّى هذا الالتفات عند شعراء الحركة التموزية، الذين حاولوا إعادة اكتشاف ذواتهم من خلال العودة إلى التراث الإنساني واستلهامه وتوظيفه، والرغبة في موضعة عواطفهم، والتجرد من ذاتيتهم، والابتعاد عن الغنائية المباشرة، والاقتراب من المنولوج الدرامي، والكثافة الرمزية.

وتفاوت الشعراء في تقنية القناع، وفي طريقة توظيفه، فمنهم من اقتصر على الإلماعة بذكر اسم الشخصية (القناع)، ومنهم من وصف شخصية القناع وصفاً سردياً في إطارها الزمكاني من غير أن يجدّلها بالواقع الذي يعيش، ومنهم من تجاوز ذلك إلى خلق رمز أسطوري من خلال التماهي بين أنا الشاعر والأنا المغايرة.

القناع ليس مجرد حالة من التلبّس بشخصية أخرى، يختفي صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية القصيدة إلى نهايتها، أو "هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه متجرداً من ذاتيته"[1]، أو هو مجرد "شخصية تاريخية ... يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو يحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[2]، أو ليتحدث من ورائه عن بعض شواغله وهمومه[3]، أو ليهرب من الحاضر بخلق بديل له[4].

نعم إن كل هذه المعاني والأوصاف –بمعنى أو بآخر– يتضمنها القناع، ويدل عليها،

([1]) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968، ص34.
(2) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، 1987، ص154.
(3) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1969، ص101.
(4) عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو 1981، ص125.

ولكنها لا تكفي لصنعه، ولا يقف القناع عند حدودها، فالشاعر لا يلجأ إلى القناع لينكص أو يهرب إلى الماضي، وإنما يخلقه لتقديم البطل النموذجي، يقول البياتي:

"حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور في (موقفه النهائي)، وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات الإنسانية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون"[1]، ويرى صلاح عبد الصبور أن الشاعر يلجأ إليه لإعطاء "القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري"[2].

وبذلك يغدو القناع وسيلة لاقتناص الواقع من أجل تغييره، وتغدو الأقنعة –التي تحمل أسماء– شخصيات نموذجية بمحمولات فكرية وشعورية، هي كما يقول د.إحسان عباس: "رموز كبيرة أو نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وأبعاده"[3]، ذلك أن الشاعر –كما يقول د.جابر عصفور: "بمجرد أن يخلق قناعاً فإنه يخلق رمزاً"[4]، لأن الزمن الذي يفصلنا عن القناع، والدور المميز الذي يقوم به صاحبه، يجعلان منه موضوعاً أو فكرة أو قيمة أو رمزاً، أو نموذجاً بدئياً أصيلاً[5] غير متناهٍ، يتردد صداه، ويتجدد حضوره في الزمان، ولعل هذا الذي كان يتوخاه البياتي من القناع للتوفيق "بين ما يموت، وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر"[6].

فالقناع ليس وضع صوت فوق صوت، وليس استبدال صوت بصوت، ولا يمكن أن يكون هناك تطابق بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، لأن صوت الشخصية ليس هو صوت الشاعر وإن كان مسكوناً به، وتجربة الشخصية كذلك ليست تجربة الشاعر، إنما الصوت الذي نسمعه هو صوت ثالث ناتج عن تفاعل الصوتين معاً حين يتحد الشاعر

([1]) تجربتي الشعرية، ص38–39.
(2) حياتي في الشعر، ص103.
(3) عباس، إحسان: من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، ط1، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص150.
(4) أقنعة الشعر المعاصر: ص125.
(5) عن القناع وعلاقته بالنموذج الأصلي. أنظر:
بسيسو، عبد الرحمن: قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص90–91.
(6) تجربتي الشعرية: ص34.

بالشخصية مضيفاً إليها بعضاً من ملامحه، أو مستعيراً لنفسه بعضاً من ملامحها ((بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً))[1]، أو ينتج عن صوتهما صوت مركب لا يمثل الشاعر أو الشخصية تمام التمثيل، لأن ((الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر محاولاً أن يفرض سيطرته))[2]، ومن خلال هذا التفاعل يتولد "البعد الثالث للرؤية، والمنظور الثالث للتجربة، والمجال الثالث للزمن"[3].

كما أن التوتر بين صوت الشاعر/ الحاضر، وصوت الماضي/الشخصية يضعنا أمام مفارقة زمنية تصل الحاضر بالماضي والمستقبل، ذلك أن القناع ((يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمق إدراكنا للحاضر، عمق –من ثم– إدراكنا للماضي، وعندما يتجاوب الإدراكان –الحاضر والماضي– يتولد إدراك المستقبل"[4].

وبذلك يوفر القناع للشاعر فرصة تخطي حدود الزمن، أو دمج أبعاده، فتتحول القصيدة إلى نبوءة، أو حلم، أو رؤيا، حيث تتجاوز الواقع إلى اللاواقع، أو الواقع الراهن إلى واقع أفضل وأسمى وأمثل، فيه (يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما وراء الواقع)[5].

هذه الأبعاد هي التي تصل بين القناع والأسطورة، أو هي التي تجعل قصيدة القناع تلج عالم الأسطورة، لأن القيمة الحقيقية للأسطورة، تكمن في لازمنيتها، وتجددها، وصيرورتها، وقدرتها على تفسير الماضي والحاضر والمستقبل، وفي تعبيرها عن أحلام العقل البشري الأولى، وعن لا شعوره الجمعي" فهي قابلة للتكرار الدائم "للشيء نفسه أو لوضع إنساني مشابه يمكن أن تُعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج المكان

---

(1) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس–ليبيا، 1978، ص262.

(2) عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، ص124.

(3) بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص226.

(4) عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، ص124.

(5) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص120–121.

والزمان"[1].

وهذه الأبعاد أيضاً هي التي دفعت د.جابر عصفور إلى القول: "إن الصقر الذي صرخ في قصيدة أدونيس: [وا فراتاه كن لي جسراً وكن لي قناع]، لم يكن يفكر في القناع بوق المحاكمة، بل كان يفكر في القناع الرمز الذي يبتعث الخصب، ويعيد الخلق في عالم يكتنفه الموت والجدب"[2].

وهي التي جعلت البعض يرى أن قصيدة القناع "تطورت أصلاً عن قصيدة "التوحد" التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينات –ولا سيما السياب– فقد كانوا يعمدون إلى التوحد برموز العذاب وصولاً إلى تحقيق حالة الانبعاث الفاعلة بعد الموت، وقد ارتبط ذلك النهج بأساطير الخصب والتضحية خاصة"[3].

إن حضور القناع في القصيدة يوفر لها إمكانات درامية هائلة؛ حيث يجعلها تبنى على رؤية موضوعية للذات التي تجد لها جذوراً في الماضي، وحضوراً في الحاضر، وامتداداً في الآتي، فتصبح قادرة على الصيرورة والتحول، وتنتقل من "الغنائية الذاتية إلى الغنائية الكونية"[4]، وتتمكن من تجاوز التعبير المباشر إلى التعبير بالرمز.

كما أن حضور القناع في صلب تجربة الشاعر يؤهله لأن يكون المحرك للقصيدة، والموّلد لبنيتها، والمحور الذي تدور حوله أحداثها، وأن يكون الرمز والرامز الذي يتواصل مع نماذج بدئية مشابهة له، ويُدخل القصيدة إلى عالم الأسطورة "فإذا ما كانت الأسطورة تدور حول رمز محوري؛ فإن قصيدة القناع بدورانها حول القناع ذاته ستذهب محمولة على تجربته وعلى جدل علاقاته مع ذاته والعالم، إلى عالم الأسطورة؛ ذلك السحري الرمزي الذي لا تكف فيه الرموز عن الصراع والجدل، والحضور والغياب، والذي لا يكف فيه أي رمز منها، ولاسيما الرمز المحوري الذي هو القناع، عن بناء نفسه بنفسه، وعن هدم نفسه بنفسه، متنقلاً بنا من عالم معنى، إلى عالم معنى آخر، في جدلية لا

(1) ميرهون، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، 1972، ص90.
(2) عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، ص125.
(3) علي، عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد السابع، 1983، ص171. وأنظر الشمعة، خلدون: تقنية القناع دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، 73.
(4) بسيسو: قصيدة القناع، ص228.

تنتهي"[1].

فيما سبق تأكيد على علاقة القناع بالرمز ومن ثم بالأسطورة، فالتوحد بين الحسي والمعنوي، والحقيقي والمجازي، هو ما يجمع بين القناع والرمز، والقناع حين يكون رمزاً –فإنه مثل الأسطورة– يكون بعيداً عن الثبات، وخارجاً عن حدود الزمان والمكان، "غير أن المفارقة بين الرمز الفني، والرمز حين يكون قناعاً تكمن في أن الأخير ينطوي على كثافة درامية تفوق ما يحوزها الرمز الفني الشعري بمعناه الواسع، وذلك لأن القناع كرمز يحيلنا غالباً إلى الخصائص التي يتميز بها النمط الأصلي"[2].

إن وجود الرامز داخل الرمز في القناع، وعلاقة القناع بالأسطورة والنمط الأصلي، يولدان له كثافة رمزية تفوق كثافة الرمز الفني نفسه، ومن هنا كان في "كل قناع رمز، بينما ليس ضرورياً أن يكون كل رمز قناعاً"[3].

سميح والتقنّع:

يعد سميح القاسم من أكثر الشعراء العرب المعاصرين ثقافة واطلاعاً، ونظرة سريعة في نتاجه؛ تطلعنا على تنوع مصادر ثقافة هذا الشاعر، وتعدد روافدها، فمنها الديني مثل: القرآن الكريم والتوراة والإنجيل، ومنها التاريخي مثل: التاريخ العربي القديم، والتاريخ الإسلامي، وتاريخ الأمم الأخرى، ومنها الأسطوري، مثل أساطير العراق القديم، وبلاد الشام، وأساطير العرب القدماء، والأساطير المصرية، والإغريقية، ومنها الإبداعي الأدبي، مثل الشخصيات المبدعة والمبتدعة في الأدبين العربي والغربي.

وطبيعي أن يكون صدى هذه الثقافة واضحاً في شعره، وأن تساعد في تطوير تجربته، وتوسيع طاقات تعبيره، فارتاد آفاقاً جديدة، وترك بصمات واضحة في الحداثة والتحديث والثورة الفنية، فهو من أول الشعراء الفلسطينيين وأكثرهم استخداماً للأسطورة، وتوظيفاً لها، وهو من أوائل الشعراء العرب المعاصرين الذين وظفوا تقنية القناع، فكتب قصيدة "أنتيجونا" سنة 1964، وتوالت تجربته في هذا المجال فاستخدم قناع أوزوريس، وصقر قريش، واسكندرون، والشنفري، وهاملت.

---

(1) المرجع السابق: ص229.
(2) بسيسو: قصيدة القناع ص232.
(3) المرجع السابق: ص233.

في تحليله لظاهرة قصيدة القناع وتجلياتها في الشعر العربي المعاصر، وجد د.عبد الرحمن بسيسو[1] من خلال الدراسة الإحصائية التي أجراها على خمسة عشر شاعراً شملت تسعاً وستين قصيدة، واثنين وخمسين قناعاً أن سميح القاسم يحتل المرتبة الثانية بعد أدونيس في توظيف قصيدة القناع، وتنوع مصادر أقنعته، وانفتاحه على أصول مصدرية مختلفة.

ولا تختلف الدوافع العامة التي دفعت سميحاً للتقنع عن دوافع التقنع في القصيدة العربية الحديثة، التي تتمثل في تفاعل شبكة علاقات الشاعر مع واقعه، وذاته، والشعر، ومحاولته اختراق هذا الواقع وتجاوزه، وبناء علاقات فاعلة ومؤثرة، تؤدي إلى تجدد المجتمع/ الواقع والذات والشعر معاً.

يعترف سميح القاسم بأنه يطرح في قصائده الأخيرة أسئلة تزعزع كل ثوابته السابقة، وأنه يعيش مرحلة الشك والقلق والخوف، يقول: "يقينية شعر المقاومة، سأنتصر، سأقاوم، سأتحدى، هذه اليقينية وهي صادقة في حينها، أعترف بأنها تلقّت ضربات. تحرير الوطن، بناء الاشتراكية، الوحدة العربية، كل هذه الأعمدة التي بنينا عليها أرواحنا وعقولنا وقصائدنا تصدعت وانهارت في الواقع"[2].

ويتحدث عن همَّه الفلسطيني فيقول: "لقد كنا ذات يوم حلماً قومياً عربياً، كانت القضية الفلسطينية همّاً عربياً بكل معنى الكلمة، اليوم يخيل إليّ أننا أصبحنا عبئاً حتى على الأمة العربية، ليس على مستوى الأنظمة، بل وأقول وبكل أسى ... حتى على الشعوب العربية"[3]. ثم يقول واصفاً حال الأمة العربية: "نحن أمة ميتة، مهملة، محتقرة، مهانة، مظلومة، نحن 250 مليوناً، ربع مليون وزن نوعي، لا شيء في الموازين الدولية، لا يوجد لنا كيان، ليس لنا وجود ... نحن نعيش في أسوأ وضع، نحن العرب أكثر الأمم إنتاجاً للكذب، واستهلاكاً له، نحن نعيش في كذب، نحن كذابون، ننظر لأنفسنا، أين نحن؟"[4].

---

(1) تعتبر هذه من أكثر الدراسات عمقاً في تناولها لقصيدة القناع تنظيراً واحصاءً، وقد ظهرت في سنة 1999، ولما تكن مطوّلة سميح هذه قد نشرت بعد، ولهذا لم يدخل قناع هاملت في دراسته هذه.
(2) مجلة الشعراء، العدد السابع، شتاء 1999، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله، ص139.
(3) الفجر الأدبي، العدد 68، أيار 1968، ص54.
(4) مجلة الشعراء، العدد السابع، 1999، ص141.

هذا التحول الذي صاحب انكسار أحلام الأمة، صاحبه تحول زمني في ذات الشاعر جعله ينحدر من علياء عنفوان الشباب، الذي كان يشعره بأنه قادر على تغيير العالم، إلى الإقرار باليأس حين يقارب الستين، ويرى عُلب الأدوية تتكاثر حوله، حيث "يبدأ بالإحساس بأن جسده لم يكن مطيعاً كما كان، يحس بتناقض بين روحه وبين جسده، بين حلمه وبين واقعه، يموت كثير من أصدقائه، من شركائه في الحلم، يقعدون، يبتعدون، يحس بوحدة، وبعزلة، بانكسار، وبخيبة، وبخذلان، قد ينتحر، قد يكتب قصيدة مختلفة قد يتشبث ببعض أحلامه القديمة، يحاول ترميمها"[1]. وهنا يلتقي الخاص بالعام، ويتشابك دافع المجتمع مع دافع الذات، فيحس سميح بالاغتراب عن واقعه، ويخترق ذاته، ويغوص في أعماقها باحثاً عن هويتها وهوية واقعه معاً، من خلال اختيار شخصية تمكنه من حمل تطلعاته، وتحقيق أهدافه، بهذا يتجه الشاعر صوب الموضوعية والدرامية، وتتحول القصيدة من الداخل إلى الخارج، وتتجاوز سطح النفس لتغوص في مدائن الأعماق، ويتحول الشاعر ببوحه وكشفه ورؤيته إلى نبي من خلال تماهيه مع كينونة الشخصية وصيرورتها.

في ظل هذا التناقض بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون، أو بين الحلم والواقع أو عدم القدرة على ترميم الأحلام القديمة كما يرى سميح، لم يستطع الشكل الفني التقليدي التعبير عن تجربة الشاعر، وتقديم قصيدة الحياة/ الرؤيا/ الحلم/ النبوءة، وهنا يلتقي الدافع الثالث (علاقة الشاعر بالشعر) مع الدافعيْن الآخرين (المجتمع والذات) للتقنع، وتغدو الحداثة حاجة ملحة لتجاوز اللغة القاموسية إلى اللغة المتوترة، والبنية الاستعارية إلى التعبير بالصور المكثفة، والوصف التقريري إلى الرمز والأسطورة، وهذا ما يفسر ارتباط قصيدة القناع بحركة الشعر الحر كما قلنا من قبل.

يؤكد سميح القاسم على دور الشعراء الفلسطينيين وانخراطهم في الحداثة، وتجاوبهم مع هذا المنجز الشعري بقوله: "أعتقد أن الإنجاز الأكبر في مجال الحداثة والتحديث تحقق على يد القصيدة الفلسطينية دون سواها، لا أقل من دور التجارب الأخرى لكنني أزعم أننا تجاوزنا التجارب الأخرى، وحققنا المعادلة الصعبة والصعبة جداً، معادلة المزاوجة بين الفن الشعري كمسألة ذاتية فردية جداً، وبينه أيضاً كأداة ليس لتفسير العالم فقط بل

(1) المرجع السابق، ص139.

لتغييره أيضاً"[1].

من هنا اختلفت طريقة القاسم في تعامله مع الأسطورة عن طرائق الشعراء العرب الآخرين، لأنه لا يريد أن يكرر نسقاً معيناً، وإنما يريد من الأسطورة رمزيتها، وأن يستعين بها من أجل الواقع، لا أن يستعين بالواقع من أجلها، يقول: "أردت دائماً أن أنزل بالأسطوري والميثولوجي والروتيني إلى الأرض، إلى الواقع، أردت دائماً أن أكسر الوهم الأسطوري، الأسطورة دائماً تثير وهماً كبيراً، وأنا أردت دائماً أن أكسر هذا الوهم الأسطوري، أن أخلخل الأسطورة، وأن أعيدها إلى الواقع إلى اليومي"[2].

هاملت القناع / الرمز

اعتمد سميح في استدعاء شخصية هاملت على مصدر أدبي معروف هو مسرحية شكسبير التي حملت هذا الاسم، وكتبها سنة 8961، وهذه الشخصية وإن خلقها خيال شكسبير إلا أنها تجسدت في "خيال الحضارة أكثر من تجسد أي رجل عاش في التاريخ وصنعه)"[3].

ولهذه المسرحية جذور تاريخية ونصوص مصدرية، يبدو أن شكسبير اطلع عليها، وأول معالجة لقصة هاملت، هي تلك التي قام بها المؤرخ الدانماركي (ساسكوغراما تيكوس) الذي كتب تاريخ الدانمارك في القرن الثاني عشر، حيث روى قصة (آملت) الأمير الذي قتل عمه أباه غدراً وتزوج أمه، كما روى هذه القصة المؤلف الفرنسي (فرانسو ديبيلفوريس) في كتابه قصص مأساوية تاريخية (1559–1582)، وفي العصر الإليزابيثي ظهرت مسرحية "هاملت" الأصلية التي كتبت سنة 1589، وتنسب إلى "توماس كيد" مؤلف مسرحية الانتقام "التراجيديا الإنسانية"[4].

وقد ظهرت في مسرحيات الانتقام هذه شخصية الشبح، ويبدو أن هذا التقليد أخذ عن الكاتب الإغريقي (لوسيس سونيكا) الذي أخذه بدوره عن الأساطير الإغريقية[5].

---

(1) الفجر الأدبي: العدد 68، أيار 1986، ص58.
(2) مجلة الشعراء: العدد السابع 1999، ص127.
(3) شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، 1960، ص3.
(4) شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة زكريا حميد، ط1، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، 2004، ص24.
(5) المصدر السابق والصفحة السابقة.

هذا يعني أن هاملت التاريخي/ المبدَع قديم، وأنه في جذوره يعود إلى الأدب الإغريقي، وتنفتح تجربته على الثقافات القديمة الأخرى كالثقافة المصرية، فهو "البطل الصاعد حورس الذي يجب أن يهزم عمه الشرير ست"[1]، جاءه الموت لا كما يجيء البطل الأسطوري في نهاية أجله، ولا كما يجيء البطل التراجيدي اليوناني وهو في قمة مجده، وإنما جاءه وهو لما يبدأ الحياة المجيدة التي كان جديراً بها[2]. اخترق نصوصاً تاريخية وأدبية مما أهله أن يكون نمطاً أصلياً، أو رمز بدئياً، ومما دفع سميحاً من خلال قراءته مسرحية شكسبير إلى توظيف هذه الشخصية في شعره، واتكائه عليها في تجربته.

سبق لسميح أن وظف شخصية هاملت، وتقنع بها في شعره، ولكنه لم يتجاوزها باعتبارها إلماعة، أو ومضة، أو تعبيراً عن موقف أو لحظة، فقد ذكرها في قصيدته "الرجل الأخير"[3] ووصفه بأنه الأخ هاملت، كما وصف نفسه في سربيته "خذلتني الصحارى" بأنه هاملت العربي[4]، مثله في ذلك مثل عبد الوهاب البياتي في قصيدته التي حملت اسم (هاملت)[5]، بيد أنه في هذه المطولة، وإن حقق فيها عناصر قصيدة القناع وسماتها من خلال إخفاء الذات، والابتعاد عن الذاتية إلى الموضوعية، إلا أنه يتخذ من "هاملت" محوراً أسطورياً، يتحد معه، ويتماهى فيه، ويرتد الاثنان معاً –الشاعر وهاملت– ليتواصلا مع آلهة القهر والعذاب وصولاً إلى السيد المسيح عليه السلام، ومما يدلل على ذلك ما يلي:

1- لم تحمل هذه المطولة اسم هاملت عنواناً لها كما في بقية قصائد القناع عنده وعند غيره من الشعراء، مما يشير إلى أن القاسم يريد هاملت الرمز والقناع معاً.

2- إن اختيار القاسم شخصية هاملت، ليس مجرد اختيار ذاتي مرتبط برغبة خاصة، وإنما هو ناتج عن حضورها في اللاشعور الجمعي الإنساني بعامة، والعربي بخاصة، واختراقها جدار التاريخ، وجدلها مع الواقع، وقد أفصح سميح عن ذلك بقوله: "أنا

---

(1) عياد، شكري محمد: البطل في الأدب والأساطير، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1971، ص146.
(2) المرجع السابق والصفحة السابقة.
(3) يقول فيها: "اجتماعات اجتماعات اجتماعات/ كأنما استعير قلب الأخ هاملت/ ذلك الأمير المهان أولاً وأخيراً/ قرارات قرارات قرارات"، الأعمال الكاملة، ط1، مطبعة الشرق العربية، القدس، 1991، 633/2.
(4) خذلتني الصحارى: مطبعة فينوس، الناصرة، 1998، ص52.
(5) الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، دار الحرية بغداد، 2001، ص290–291.

الآن في الفترة الأخيرة لدي إعادة نظر في شخصية هاملت، وهو أقرب إلى العربي المعاصر، في داخل كل عربي يوجد هاملت"[1].

3- تعدد أبعاد هذه الشخصية وقدرتها على امتصاص تجارب الآخرين، فهي شخصية تاريخية لأن لها أصولاً في التاريخ، وهي إبداعية لأن كثيراً من الكتاب تناولوها في أعمالهم، وهي تراجيدية مثل شخصية (أوديب) مبنية على "أسطورة ملك طيب ابن ملك طيب يطهر الأرض من ملك شرير"[2]، مما يجعلها قابلة للأسطرة، وأن تكون نمطاً أصلياً قابلاً للتكرار.

4- لم يقتصر سميح في هذه المطولة على حمولات هذه الشخصية وإنما حمّلها رؤيته، وبعثها بعد موتها، وأنطقها ما لم تنطقه.

5- تنامي هاملت الرمز، وامتداده في هذه المطولة، واكتسابه فضاءات وظلالاً جديدة.

وسؤالنا هنا هو: إلى أي مدى وفق سميح في توظيف هاملت القناع/ الرمز؟ هل استطاع اختراق الأزمنة من خلال تجربة هذه الشخصية؟ وهل حمّلها أبعاد تجربته ليتحرك بها فوق الزمان والمكان؟ وهل انفتحت تجربة الشخصية وتجربة الشاعر على نماذج أصيلة أخرى بحيث ترينا قاع القصيدة؟ وكيف تنامت هذه التجربة لتستشرف آفاق المستقبل؟

عنوان القصيدة[3]

أول ما يلقانا من القصيدة عنوانها، فعليه تقع أعيننا، وإن كان هو آخر كلماتها وحركاتها، وما تولد عنها[4]، وهو أهم ما فيها، اختاره الشاعر، ودفع به إلى موقع الصدارة عن قصد ووعي.

تحتل لفظة (الفقيد) صدارة الصدارة، فهي بؤرة العنوان كما هي بؤرة القصيدة،

---

(1) مجلة الشعراء: العدد السابع 1999، ص131.
(2) عياد، شكري: البطل في الأدب والأساطير، ص145.
(3) نشرت هذه القصيدة في مجلة الشعراء –العدد الثاني، خريف 1999، تصدر عن بيت الشعر، رام الله، وفي مجلة الشرق، العدد الثاني، السنة 29، نيسان–حزيران 1999 شفا عمر، عدد خاص عن سميح القاسم احتفاء ببلوغه الستين، وفي كتاب صدر عن مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، سنة 2000.
(4) أنظر: الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جده، 1985، ص261.

فالكلمة التي ستقال أضيفت إليه، ومهرجان التأبين له، ومن أجله، بإضافتهما إليه من خلال عودة ضمير الغائب المتصل (الهاء) عليه. فمفردات العنوان كلها ترتد على الفقيد، وتتكاثف حوله، ومن الفقيد تنطلق القصيدة كالدوائر تتسع حوله وتدور عليه.

وسميح في هذه المطولة ليس –كما يعتقد البعض– من الشعراء الذين يرثون أنفسهم في لحظة الموت حين ينتابهم شعور عنيف بأن الموت قد أدركهم، وأنهم قبالة الموت وجهاً لوجه، فيتصورون أنهم ماتوا فعلاً، فيشرعون في رثاء أنفسهم، وهو ليس فقيداً في جانب محدود منه ليرثي "هذا الشق الذي مضى حتى الآن من حياته"[1]، ذلك أن سميحاً لا يرثي نفسه في حياته كما فعل الشعراء العرب ويفعلون، كما أنه لم يمر بتجربة الموت كما مرّ بها محمود درويش، وعبّر عنها في جداريته، ولم يأخذ من هاملت تراجيديا موته ليشاكل موته هو فقط، وإنما يدخلنا في جو أسطوري منفلت من الواقع، متجاوز حدود العقل والمنطق، فنرى الفقيد الذي يدل على الفقد والغياب حاضراً، ونرى الميت الصامت متكلماً يستقبل المعزين، ويؤبن نفسه بنفسه.

فاجتماع الحياة والموت في لحظة واحدة، وبعثه من مرقده مرة أخرى؛ يخرجان الشاعر من الواقع، ويحملانه إلى الزمن الأثيري، ويحيلانه إلى إله من آلهة البعث والفداء، أمثال دموزي/ تموز/ أدونيس/ أتيس/ أوزوريس/ بعل، حيث تتخلص روحه في هذه اللحظة/ لحظة الموت، من عوائق الجسد لتلتقي بعالمها الأول، وتمتلك القدرة على الكشف والبوح والمشاهدة.

ولأن الشاعر لم يحدد هوية الفقيد رغم تعريفه بأل، فإن هذه اللفظة تنفتح في دلالاتها على الشاعر نفسه وعلى هاملت، وعلى الإنسان الفلسطيني بله الإنسان العربي والإنسان المقهور في كل مكان، وبهذا ندرك كيف تجاوز الشاعر شخصية القناع، فهاملت وإن مات غدراً مثل سميح، إلا أنه لم يبعث ليقول كلماته الأخيرة، أو يبوح بكل ما في نفسه، لأن الموت عاجله وأخرسه، فأوكل مهمة البوح هذه إلى صديقه (هوريشيو) حيث خاطبه وهو يلفظ أنفاسه قائلاً:

---

(1) دحبور، أحمد: شاعر لم تخذله الصحارى ولا الشعر، ضمن كتاب هوميروس من الصحراء لسهيل كيوان، مؤسسة الأسوار، عكا، 2000، ص132.

"لو كان لدي الوقت الكافي، لولا الموت
ذلك السجان الذي لا يعرف الرحمة، الدقيق الموعد
لتحدثت إليكم، لكن ليس لي في الأمر حيلة
ها أنا ماض يا هوريشيو وأنت باق
فلترو قصتي بعدل لمن لم يقتنع بها"[1]

ما لم يستطع هاملت تحقيقه، حققه سميح بأن تجاوز الموت كما تجاوز القناع، وبأن استطاع قول ما لم يقله هاملت، لأنه يعتبر نفسه نموذجاً للشاعر الثوري المؤمن بأن الحقيقة ينبغي أن تكون ملكاً للجميع.

والكلمة التي سيلقيها الفقيد ليست مثل كل الكلمات، كلمته هذه مثقلة بالدلالات، مشحونة بالحمولات، هي كلمة الفقيد المتحد مع الوجود، مالك العرفانية والقدرة على الكشف، هي كلمة الشاعر الساحر القادر عن طريق شعره/ سحره أن يقول ما لا يقال في الخطابة الرسمية، هي الكلمة التي تحيلنا إلى علة الوجود الأولى حين كان البدء كله بـــ (كن) فكان، هي كلمة الإله الفادي يتلوها المظلومون، ويرتلها المقهورون، ويلوذون بها من حمأة القهر، وسيم العذاب.

ومثلما هي الكلمة/ الإنسان (تكلم أقل لك من أنت) مثلما تكتسب دلالتها من سياقها، وسياق الحال يشير إلى أن القاسم يريد أن يقول كلمة تناقض كلمات المؤبنين، وإلا فلماذا يبعث، ويدخل في المكان/ المهرجان الذي هم فيه من خلال حرف الجر (في)، لو كانت كلمات الآخرين وأقوالهم كما يريد؟ ثم لماذا نرى هذه الكلمة التي هي القول تأخذ صيغة السؤال؟ فيبدأ بها مطولته بعد الشكر بقوله: (وماذا أقول؟) مرتين، ثم يختم بهذا السؤال نفسه مطولته أربع مرات، وفي المرة الخامسة يُبقي على أداة السؤال، ويسقط القول لأنه يريد لسؤاله أن يظل متردداً في الوجود، أو لأنه لم يجد آذاناً صاغية له لا في حياته ولا في مماته فمات قهراً ومات معه سؤاله.

من أجل هذا لم نفاجأ حين سمى سميح حفل تأبينه مهرجاناً، فهذه اللفظة وإن دلت في ظاهرها على التكريم والعرفان، إلا أنها تحمل في باطنها معنى الهزء والسخرية، فهي ترتبط بالتهريج، ولها صلة بالهرج والمرج، وتشير إلى الكلام الزائد غير المفيد الذي ليس

(1) أنظر هاملت: ترجمة زكريا حميد ص175.

في مصلحة الفقيد.

وقد يرمز المهرجان هنا إلى تلك المؤتمرات والاحتفالات التي تحاك فيها المؤامرات ضد الشعب الفلسطيني مثل مدريد وأوسلو وواشنطن وشرم الشيخ و"واي ريفر" وغيرها، وفيها يتم قتل القضية وتأبين أصحابها، والمؤتمرون هم المشيعون الذي يصفقون للشعب الفلسطيني الحي الميت.

لعل في الإشارات الرمزية السابقة، واللاحقة التي سيشار إليها، ما يؤكد الدوافع الكامنة وراء اختيار سميح/ الفقيد/ هاملت محوراً لقصيدته، حيث تتسع مظاهر حضور هاملت ليستعير منه سميح مأساة موته لتشير إلى مأساة موت الإنسان الفلسطيني، والحبيبة أوفيليا لترمز إلى فلسطين، وزواج عمه/ اليهود من أمه/ العرب، كما يأخذ منه سؤاله المشهور، وادعاءه الجنون، وشبح أبيه، مجدلاً كل هذه الرموز بالواقع، ومتجاوزاً هاملت القناع إلى هاملت الرمز.

موت هاملت/ سميح، وبعثه:

لعل خصوصية الظرف الفلسطيني، وإصرار إنسانه على الحياة وسط الموت، هي التي جعلت ثنائية الحياة والموت هاجساً أساسياً في تجربة الشعراء الفلسطينيين، وإذا كان محمود درويش قد جعل من لحظة موت أبيه في قصيدته "رب الأيائل يا أبي ربها" لحظات مشاهدة للحديث عن موت الإنسان الفلسطيني، ومن ثم بعثه، بالتقدم إلى الوراء حيث الزمن الفلسطيني[1]، فإن سميحاً يجعل من لحظات الموت المعنوي للأمة بهزائمها وانكساراتها لحظة موت ويأس وقهر للعربي والفلسطيني ونفسه، لهذا نراه –مثل كل عربي– مسكوناً "بآلام هاملت، وأحزان هاملت، وأشباح هاملت".

بدأ سميح مطولته من حيث انتهت المسرحية، فبعث نفسه حين مات هاملت، وتكلم حين صمت، واستهلها بوصف مشهد جنازته الذي استلهمه من مشهد جنازة هاملت، حين رُفع الأخير على الأكتاف، وعزفت الموسيقى، وأطلقت طلقات التكريم[2]، ثم شكر كل الوفود التي احتشدت من أقاصي البلاد لتشييع جثمانه الضعيف، وكل الذين أتاحوا لنعشه

(1) أنظر: الديك، إحسان: النماذج البدئية وتجليات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش "رب الأيائل يا أبي ربها" مجلة إربد للبحوث والدراسات– جامعة إربد، المجلد الخامس، العدد الأول، 2002.
(2) أنظر: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص212 وترجمة زكريا حميد ص178.

رحيلاً مريحاً على رمث أكتافهم.

وتبدو السخرية من المشيعين واضحة من وراء الكلمات، وفي ثنايا السطور، من خلال المفارقة بين مشيعي هاملت المحبين له، ومشيعي سميح الذين قتلوه غدراً، ومن خلال التمايز بين طقوس الجنازتين، وسؤاله الملحاح المتضمن الإجابة:

"وماذا أقول؟
لتلك التي أزعجتها حياتي، وأزعج موتي إزعاجها
وتلك التي أفضلت بالبكاء علي ... وقد أفسد الدمع
مكياجها
وماذا أقول
لورد الأسى ولشوك الذهول
لشمع الوجوه وفحم المرائي ونار الطبول؟

ثم يفجأ الشاعر العارف المؤبنين –أهله وأصدقاءه المشيعين له– بحقيقة نواياهم وتآمرهم عليه في هذه المهرجانات، فيقرر أن موته كان غدراً بالطعنة السامة الغادرة التي مات بها هاملت فيقول:

"أجل مت غدراً
واستأذن الموت كي أشكر الطعنة الغادرة
وأغرس في شرفة الجرح من أجلكم وردة
تفوح لكم، وتبوح بما تنزف الخاصرة
وترجئ موت الفراشات يوماً،
يطل على الآخرة"

إلاّ أن موت سميح لم يكن نهايته، مثل هاملت، وإنما كان موته مثل موت أدونيس الإله الميت الحي الذي نبتت من دماء جراحه زهرة شقائق النعمان، فأحال الطعنة الغادرة إلى وردة حمراء دامية تشاكل ورد الأسى، وتقابل ورد الذهول، وتفوح وتبوح، وتذكرّ بالغدر حتى لا تتكرر المأساة، فترجئ موت الأجيال القادمة/ الفراشات.

ويجد سميح في قصة موت هاملت غدراً إجابة عن سؤاله: "لماذا يتم اغتيالي؟"، فيشاكل بين اغتيال هاملت وأبيه، وبين اغتياله واغتيال أبيه الفلسطيني، ويتخذ من زواج

أم هاملت (جيرترود) من قاتل أبيه/ عمه (كلوديوس) رمزاً لاتفاقيات السلام واعتراف أم سميح/الأمه العربية بأعدائه أبناء عمه/ اليهود الذين قتلوا سميحاً، وقتلوا أباه الكنعاني من قبل، واغتصبوا ملكهما وأرضهما:

"ويا أصدقائي
لموتي وموت أبي ما يشاء الرواة الثقات التقاة
وفي عرس أمي
وضوح شديد
وفي الزوج عمي
غموض شديد
وها أنذا ملء غمي ويتمي"

هذا هو سبب غم سميح ويتمه، إنه السلام المفاجئ الذي يشبه السلام، التقاء طرفي النقيض النار والثلج، تخلي الأمة العربية عن ابنها الفلسطيني كما تخلّت أم هاملت عن ابنها الفلسطيني بهذا الزواج الخرافي الذي لا يستطيع أن يصدقه عاقل:

... أمس صدقت كل الكلام وها
أنذا اليوم صدقت ألا أصدق شيئاً من النار والثلج
كيف أصدق موت أبي وهذا الزواج الخرافي ما بين
أمي وعمي؟
وكيف أصدق هذا الضباب وهذا
الخراب وكيف أصدق أني طليق وقيدي
يلوك عروقي، ويطحن عظمي؟

كيف يصدق هذا الزواج الذي يفضي إلى الضباب والسراب والخراب؟ كيف يصدق أنه أصبح حراً طليقاً، وقيد الاحتلال يلوك عروقه ويطحن عظامه؟

في ظل هذا الغياب يحاول سميح تأكيد حضوره، فينادي أباه من قاع حزنه وخوفه، ويتمه وضعفه، ويستغيث بأمه (العرب) أن تضمه إلى صدرها، ويؤكد لها أنه ابنها وأن زوجها ليس أباه:

يا أبي أين أنت؟ وأين ملاذي يا صدر أمي؟

ويا روح أمي
أنا ابنك هاملت
وزوجك ليس أبي، يا أبي أين أنت؟

ويطلب من أمه حفنة رمل من بيدها الواسعة، أو جرعة ماء ملوثة من مياه أنهارها الكثيرة، فتضن، ويموت "على ظمأ قلب هاملت"، ولا يجد أباً يحنو عليه، أو أماً تذرف الدمع عليه، أو تحضنه في ساعة موته:

هكذا صار سميح هباءً وصار:

"وحيداً شريداً طريداً
بسيف ولا نصل، شعب ولا أهل، حياً وميتاً
وحياً وميتاً على ساحة العشب في هيئة الأمم البربرية"

إذ لا ذراع يضمه، ولا جدار يسند ظهره إليه، وما من مكان يريح عليه مكانه، فأخذ يدور مكانه على محوره الفوضوي، وأطبقت حوله الشكوك، وأشباح أهله كما أطبق عليه فك الحصار، وامتلأ قلبه بالحزن، إنه يرى الملايين حوله وما من أحد وما من أحد.

وفي خضم هذا الأسى وعمق المأساة يصرخ الشاعر متسائلاً مرة أخرى لماذا يتم اغتياله؟ من خلال تكرار هذا السؤال مرات عديدة لفظاً، وضمناً في علامة الحذف (---) واستهجاناً باتباعه علامة التعجب!

"لماذا يتم اغتيالي
ولم أقترف بعد جرم احتسائي ولو رشفة الهال
من قهوة الصبح
أسأل معتذراً عن سؤالي
لماذا يتم اغتيالي
لحلم بسيط ألم بنومي
لماذا يتم اغتيالي
قبيل اغتسالي بماء قليل يقطره الحلم من غيمة في الخيال
لماذا ... لماذا يتم اغتيالي؟! "

لماذا يتم اغتيال الفلسطيني من خلال الاعتراف بأعدائه الذين يأخذون ظله، ويكبرون من عمره، ويسكنون داره، ويحرقونه بنار هذا الاعتراف؟ لماذا يتم اغتياله وهو لما بعد يشرب قهوة الصباح؟ ولم يغتسل بماء غيمة الخيال لا بماء النيل أو دجلة أو الفرات؟ لماذا يتم اغتياله وهو الوفي لعروبته، المطيع لها، المعذب في حبها:

"أمرت بطاعتهم. لم أقايض ثميناً ببخس. أطعت
الرسول. أطعت أولي الأمر. عشت ومت، وعشت
ومت على سنة الله والحب. في السر والجهر
قلت عذابي الرصين الرزين"

بسبب هذا الحب في السر والجهر قتل الفلسطيني سراً وجهراً، فمات وعاش ومات وعاش، وما ضاق ذرعاً بدوامة الآه لو ضاقت الآه، وما ضاق ذرعاً بما قسم الله.

ثم لماذا يتم اغتياله؟ ألأنه أصبح ثوراً بلا قرون حين تخلى عن سلاح الثورة، فأخذ يطعن ظهره المصارع تلو المصارع؟ أم لأن البلاد العربية صارت مرتعاً لكل الناس والأجناس ففيها "الغال والهون. والفرس والروم. والهند

والسند. يأجوج ومأجوج. الإنس والجن. بيضاً
وسوداً وصفراً وحمراً"

فيها كل شيء سوى الفلسطيني "أحدق فيها أحدق فيها طويلاً/ أرى كل شيء سوايا"

في ظل هذا الدوار الممل، حيث "لا الدار دار، ولا الأهل أهل، ولا الجرح يغفي، ولا القلب يسلو/ ولا العيش يُعفي، ولا الموت يحلو" متى وكيف يستريح الفلسطيني/ سميح؟ وأين؟ ولمن يصيح؟ فهل هو "يومناس" القائل أم هو المسيح المصلوب؟

"أبعد العشاء الأخير أنا كنت يومناس. أم صلبوني
لأني المسيح؟
تعبت. علمت. جهلت. سألت: أنا هاملت ... أم سميح؟
تعبت. تعبت. فهل لي بطلقة رحمتكم أيها الأخوة
الطيبون؟

هكذا تتآخى جراح الفلسطيني/ سميح مع جراح هاملت، وتتحد بجراح الفلسطيني/ المسيح، لفظاًآمن خلال تجانس حروف الاسمين (سميح–مسيح)، ومعنى من خلال تجدد مأساة الفلسطيني وتواصلها مع جراح أدونيس، فسميح ليس كوكب الأرض لينوء بكل هذه الجراح، ولهذا يتمنى طلقة الرحمة منهم كي يستريح. وهكذا يتجاوز سميح قناع هاملت ويغور في أعماق المأساة الإنسانية، ويصل قاع قصيدته بقاع الحزن الإنساني وبدايته.

وكما اجتاز سميح مدى قناعه في عنوان القصيدة، فبعثه وأنطقه، حين جعل من لحظة الموت لحظة صحوة،فإنه في ثنايا هذه المطولة يتجاوزه أيضاً، ويجعل من لحظات الموت والانكسار التي وردت حوالي ثلاثين مرة لحظات صحوة وحياة، فهو لا يستطيع "الاستمرار في أداء الدور المرهق دور هملت العربي الممزق شر ممزق"(1)، لهذا لا يرى الموت طريقاً للخلاص كما تمنى من قبل، ولا هروباً من المواجهة، وإنما يراه شرارة نهوض وانبعاث، وجسراً للعبور من العدم إلى الوجود الفعلي في الوجود، فيتشبث بالحياة، ويكتسب سمت آلهة الفداء التي تبعث من مرقدها لتبشر بالحياة، إنه الغائب الحي الواعد أبداً بالمجيء، الذي يفتح أبواب الوجود البعيد ليعود إلى الفردوس المفقود.

فيسخر من هؤلاء المؤبنين مرة أخرى حين يعتقدون أنه مات، صحيح أن رثاءه يسير، لكن موته عسير، فها هو يقرأ نعيه على صفحات الجرائد، ويرى ما يُمد على اسمه من موائد، ويضحك من هذا الطنين الذبابي، وهذا الأسى المسرحي، وهذا الضجيج. إنه طائر الفينيق الذي يبعث من رماده ويجدد حياته بنفسه بعد احتراقه:

"أنا رجل النار تسرق ريح الشمال رمادي فأمشي
على الجمر، آمنت آمنت ها أنذا أقبض الريح
جمراً، وها أنذا أقبض الجمر برداً"

ويؤكد على استمرارية الفلسطيني في الانبعاث، وتواصله في الأجيال:

"وتحت رمادي المؤرث بالحزن جمر تحدر من
صلب جد إلى والد يستغيث الولد

(1) مجلة الشرق، العدد الثاني، السنة 29، شفا عمرو، نيسان، حزيران 1999، عدد خاص عن سميح القاسم احتفاء ببلوغه الستين، ص25.

ومن ولد عائم في فضاء التقاويم. منفجر في
السديم إلى ما تشاء السلالات. جيلاً فجيلاً. إلى
ما يشاء الأبد"

وقد تجلى بقاء الفلسطيني وحضوره وعسر موته، من خلال إمساك سميح بجناحي الزمن الماضي والمستقبل، بالعودة إلى الأمام حين يصبح أمساً ليوم جديد"، والتقدم إلى الوراء حين "نقبل في وجه أبنائنا والدينا"، فيرحل إلى الماضي/ المستقبل محمولاً على الذكرى، وسيلته لتأكيد حضوره الغائب، فيتذكر الحسناء/ فلسطين، ويربطها بالوشم رمز الثبات والبقاء، ويرسم السنونوة والربيع وينسى الصقيع:

"وأذكر كيف وشمت ذراعي
بحسناء عارية تستظل شراعي
وتحلم تحلم كيف ستصبح بوصلتي في ضياعي
وأذكر كيف رسمت على أفق موتي
سنونوة ورسمت الربيع
على باب بيتي
وأذكر كيف نسيت الصقيع"

وكما للفلسطيني شيء من الحلم والذكريات، له الكثير من الأشياء التي تؤكد حضوره، وتمنع زواله، له الصفصافة والزيتونة، وبقايا الصور العائلية، والشبابة التي تعزف مع الطبيعة لحن العودة إن لم تجد من يتقن العزف عليها:

"وما زال بي ما يتيح اختصار الجهات
وشيء من الحلم والذكريات
وصفصافة تتمشط بالريح
زيتونة تذكر الله في باحة الدار
ما زال فوق الجدار
قليل من الصور العائلية
وشبابة لست أتقن عزفاً عليها

ولكنها تتقن العزف حين يهب على شفتيها
نسيم العشية
رثائي يسير وموتي عسير"

هذه بعض مظاهر بقاء الفلسطيني وعدم موته، وهي وإن كانت تنتمي إلى الماضي إلا أنها تؤكد حضوره، وتبشر بعودته، وتشكل ملامح مستقبله، فيكرر الفعل "ما زال" ليدلل على استمراريته، ويستخدم الأفعال المضارعة: (يتيح، تتمشط، تذكر، أتقن، تتقن، يهب)، وتتضافر المظاهر الطبيعية مع المظاهر الإنسانية لتؤكد هذا الحضور.

كذلك يرحل سميح إلى المستقبل/ الماضي، فيعود إلى المكان ليعيده ويبعثه، ويجعل من التبشير بميلاد جديد وسيلة لبعث الماضي الآيل إلى الزوال، وضماناً لأسباب بقاء المكان في الزمان:

أُبارك ألعن. أومن. أكفر. أومن. لا بد من طاقة في
سماء الصفيح. ولا بد من برقة في المناخ الجليد
تذوب ثلوج الأساطير. يطلع عشب جديد على
سطح بيتي العتيق. وتبني سنونوة عشّها في
شقوق جداري الأخير"

فيكرر (أومن) مرتين، ليتغلب بهذا التكرار على الكفر، مؤيداً هذا الإيمان بالإصرار في (لا بد)، مؤكداً على مظاهر الحياة في الطاقة/ النور/ الحرية من سماء الصفيح/ المخيمات، والبرق اللامع في أتون الموت الجليد، والعشب الجديد في سطح البيت العتيق، والعش/ الحياة/ التجدد في شقوق الجدار الأخير.

يصر سميح على البعث والميلاد، ويؤمن بأن في غياهب الموت تكمن خميرة الحياة، ويدرك أن زمن الحياة لن يأتي إلا بنفي زمن الموت، ولن يأتي ذلك إلا بخلق زمن مطلق بالعودة إلى الزمن الميثي، وبالاستدارة إلى هيأة الخلق الأولي، إلى الظلام والماء، حيث تغدو أسطورة التكوين التوراتية أسطورة تكوين الفلسطيني، ويغدو الطوفان تطهيراً، وإيذاناً بفجر جديد:

"وروحي يرفّ على الغمر

قلت لروحي مراراً: يكون من الليل نور، وسوف
يسمى نهاراً، وسوف يبارك خالقنا خلقه. ويكون
من الصخر ورد، وسوف تكون السنابل. سوف
تكون الولادات. والله يرضى علينا
وقلت لروحي: يكون غد، وسيصبح أمساً ليوم
جديد، من كل جنس سينجو على الفلك زوج
ويفرح نوح، ونفرح حين نقبل في وجه أبنائنا
والدينا"

سيفرح نوح الفلسطيني كما فرح "نوح" عليه السلام، وكما فرح "يهوه" بالخلق، والنور، والورد، والسنابل، وبالولادة، والنجاة، والغد، والحياة.

من أجل هذا هجر سميح/هاملت بلاط أبيه، حيث "فخاخ الجناس وهلام الكنايات" ليكون كما يريد، ويعيد فردوسه المفقود، ويبني عرشه المقدس من جديد بما فيه من حياة ونقاء وطهارة:

"هجرت البلاط وعرش اليواقيت والصولجان
لأبني لي من جموحي بلاطاً وعرشاً تليداً وطارف
على الماء واقف
وفي الأرض وارف
وحياً وحراً. وغض الأغاني. وبض الأماني. وطلق
المشارف
هجرت. هجرت. هجرت بلاط أبي غير آسف"

غير أن جموح سميح أشبه بالقفز في الهواء، فتوقه اللاهب للحياة لم يمكنه من الإفلات من قبضة الموت، فيعود ليحترق بلهب المأساة، ويرتوي بملح الدمع، ولهذا نراه يختم المقطع السابق بالهجرة، ويتبع مشهد الحياة مشهد الموت في قوله بعد الحديث عن البعث وأسطورة التكوين: "وهدهدت روحي، وآخت جروحي جروحي"، فهو يتراوح بين الحياة والموت، يصر على البعث ولكنه لم يستطع تجاوز موت الحاضر، وهذا ما سنراه في علاقته بأوفيليا/فلسطين.

أوفيليا/ فلسطين:

تحضر أوفيليا حبيبة هاملت رمزاً لحبية سميح الأبدية/ فلسطين، فهي سيدة مديحة، سبب مأساته، بوصلته في ضياعه، بؤرة علاقاته مع الأعداء والأصدقاء، تتمظهر فيها فجيعة سميح، وتتزاح في دلالتها لتكون هي سبب موته لا فقدان ملكه، فتتبدى همُّ همِّه إلى جانب همِّ فقد أمّه.

لقد أحب هاملت أوفيليا، وجن بها، وكان حبه لها يعدل حب أربعين ألف أخ[1]، لكن عشق سميح لأوفيليا كان أكبر وأعظم وأعنف، اتخذ من قصة الحب الأولى، ومأساتها رمزاً لحبه، فغدا تموز البابلي، وغدت فلسطين عشتاره[2]، التي ساقته إلى مملكة الموت، ثم ناحت عليه، وأخرجته إلى الحياة مرة أخرى:

"وأعشق. أعشق أوفيليا
وحين أقول "أحبك" ... تبكي وتضحك أوفيليا
وتبكي علي. وتبكي عليها ... وأغرق في دمع
أوفيليا"

وتتماهى أوفيليا في فلسطين وتتحد معها، وتأخذ قسماتها، مثلما اتحدت عشتار الأم الكبرى بالأرض، فتتحول إلى سهول وجبال، لكن أوفيليا/ فلسطين مسخت حين هُوّدت ومُلئت بالمهاجرين من شتى بقاع الأرض، فصار فيها من كل الوجوه والشعوب سوى وجه الفلسطيني صاحبها:

"وأوفيليا مسختها المرايا مرايا
أحدق فيها طويلاً
وأبصر فيها جبالاً وأبصر فيها سهولاً
وأبصر كل الشعوب وكل الوجوه ... سوايا
سوايا ... سوايا

(1) أنظر: هاملت- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص190.
(2) عن علاقة عشتار بالأرض. أنظر: السواح، فراس: لغزعشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين ولأسطورة)، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996، ص25، والديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث- المجلد 15، سنة 2001، ص147.

وأبكي ... وتبكي المرايا"

تبكي عشتار/ الأرض/ فلسطين، ويبكي تموزها، ويندبان حالهما، ويغرقان في دمع عجزهما.

ليس للشاعر من شراب سراب سوى دمع أوفيليا، وفي غمرة هذا العجز يخاف على أوفيليا أن تتخلى عنه، وأن تخدع بالذين يخاصمونه فيها، ويدعون حبهم لها:

"خاصموني بأوفيليا. حاصروني بها. لا
يحبونها. لا يحبونني. هل أحب التعيسة أوفيليا؟
هل تحب الجميلة أوفيليا فارساً من دخان
أميراً بلا صولة وبلا صولجان؟
أحب؟
تحب؟

لأوفيليا أن تعاف جنونه الحصيف بعد أن ضرب لها موعداً خارج الوقت، وبعد أن سحق وردتها بحذائه، (تخلى عن الثورة)، وتتكّر لها حين اتهموها بأنها عشتار الزانية، ولأوفيليا أن تشك بأمره وبشكّه:

"لها أن تخاف وأن
تستعين على لعنتي بالحنين إلى رجل تستريح
أخيراً على صدره"

لكن حظ أوفيليا بائس مثل حظه، يحاصرها فيلق من رجال ولكن من غير صدور:

"فليس لها غير صدري
وليس لأوفيليا من المحبين غيري
وليس لأوفيليا من المجانين غيري"

ويحاول تموز/ سميح في ظل بأسه وحزنه، وتخلي العرب عنه أن يعتمد على نفسه، على ما تبقى له من رمق ودمع:

"وعما قريب أجوع كثيراً

ولا قوت غير خميرة عرسي. ولا بأس. وردي
وزيتي وما ظل لي من عجيني. أحاول من بعد ألا
أجوع، أحاول أن أستعين على عطشي بدموعي
وآذن أن يكون شروعي
بقتل الخفافيش"

ويستبشر الشاعر بهذا الشروع، وقتل الخفافيش/ الأعداء، حين تتراءى له تحت جنح الضباب الخيول التي تخب بفرسانها، فيسمع جلبتهم، ويهز هدير السرايا دمه المتحفز، فيهتف من أعماق قلبه الكسير بعشتار أن تستعد للقاء:

"أهتف من قلب قلبي:
انهضي يا عروسي. انهضي يا يبوسي
انهضي إنهم قادمون
أعدي لأفواجهم أنجم الورد والرز ... لكنهم يختفون
فما من صفوف وما من سيوف ... وما من عروس
وما من يبوس ... وما من وجوه وما من شموس"

حينئذ يصرخ تموز طالباً من عشتار أن تأخذ بيده، وأن تضمه إلى صدرها الذي ليس له غيره، ليتحدا معاً، فلعل هذا الاتحاد يبعثهما من جديد ويخرجهما من مملكة الموت فتعود الحياة، وينبت الزرع، وتتحقق كل أمانيه:

"وأصرخ: أوفيليا اسعفيني
خذي بيدي إلى كتفيك ... ووجهي إلى معصميك
ارفعيني إليك ... ارفعيني!
لعلي أبصر ما أسمع
وأسمع ما أبصر
وينبت ما أزرع
ويظهر ما أضمر"

وهكذا انمازت أوفيليا سميح عن أوفيليا هاملت، وبسبب التمايز في الأهداف والغايات

حدث التجاوز للقناع، فتحولت عن بشريتها لتغدو الإلهة/ الحبيبة، عشتار/ الأرض لتتحد مع حبيبها الإله العاشق تموز، فتعود دورة الحياة وتتجدد قصة البعث.

سؤال هاملت/ سميح:

جاءت عبارة هاملت الخالدة، وسؤاله المعروف "أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال" في أثناء نجواه مع نفسه في اللقاء الذي دبّر ليكون مصادفة مع أوفيليا، ليتم من خلاله معرفة إن كان حزن هاملت وجنونه بسبب ابتلائه بالحب أو بشيء آخر، كما جاء هذا السؤال في أوج حيرته بين تلبية نداء شبح أبيه، بضرورة الانتقام من عمه، وبين إحساسه بعبث فعل أي شيء مهما تكن غايته، بسبب انقلاب كل ما في الحياة من خير إلى شر، ومن سوي إلى شاذ، ولهذا فالتنفيذ "الذي يذكره هنا ليس تنفيذ الانتقام بل الانتحار، غير أنه يتساءل: أليس الانتحار محاولة للتخلص من عبث الحياة المرير إلى مجهول قد يكون العبث فيه أمر"[1]، فنراه يقول:[2]

"أيهما أكثر نبلاً للعقل، أن أحتمل سهام القدر المعيب،
أم أن أشد سلاحي ضد بحر من العلل؟ أن أموت بل أنام
لا أكثر، هذا إن كان صحيحاً أنه بالنوم نخلص
من لوعة القلب ومن آلاف الصدمات التي ورثتها الحياة للجسد"

التقط سميح بوعي وإدراك سؤال هاملت، السؤال الأعظم في الوجود، والذي يفجر الحقيقة التي نحاول إخفاءها دائماً، حقيقة الموت والحياة، فجعل هذا السؤال من أعمدة قصيدته، وخيطاً، متيناً يمتد في نسيجها، ويرتد على عنوانها، وتشظت عنه أسئلة محورية أخرى دارت عليها القصيدة، مثل: لماذا يتم اغتيالي؟ وماذا أقول؟ ولهذا نراه يكثر من أسماء الاستفهام وحروفه، مثل: لماذا، ماذا، من، كيف، أين، متى، هل، ويكرر علامة السؤال سبعاً وثلاثين مرة.

ولقد ربط سؤاله بشبح أبيه حين عزا إليه تأريثه وضجيجه بقوله مخاطباً ذاك الشبح:

"ويا من تؤرث تحت هدوء الرماد ضجيج السؤال

(1) هاملت- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص11.
(2) هاملت- ترجمة زكريا حميد ص90 وترجمة جبرا ص104.

ترفق بهملت
ترفق بهملت"

كما ربطه بحالة الجنون التي لجأ إليها، ليتمكن من مواجهة حالة غياب العقل في تلك الظروف:

"وبين جنوني الحصيف وعقلي المخيف. قرأت
كتاب العواصف
وأدركت أدركت أني أسير السؤال اللجوج. وأني
في حمأة اللغز راسف
أكون كما تشتهيني الحياة
وألا أكون كما تدعيني المتاحف"

وانشطر سؤال هاملت عنده إلى سؤالين، حين كرره مرتين –على عكس هاملت الذي ذكره مرة واحدة– مرة في حديثه عن مأساته مع أمه/ العرب كما في الأبيات السابقة، ومرة في حديثه عن مأساة حبيبته أوفيليا/ فلسطين حين قال:

"ويبقى السؤال
أكون– كما يشتهيني جموح الخيال
وألا أكون – هباء الزمان وراء خواء المكان"

لقد أجاد الشاعر حين أحسن توظيف طباق السلب (أكون أو لا أكون) قطبي الوجود السالب والموجب، الحياة والموت للتعبير عن عمق تجربته، ولم يترك السؤال مجرداً من غير توضيح كما فعل هاملت، فدلّ على الانتحار والهزيمة والموت، وإنما اتبع سميح لفظة "أكون" في السؤالين بعبارتين تدلان على إصراره على الحياة، وجموح خياله نحوها، ورغبته الأكيدة فيها، في السياقين اللذين وردا فيهما، بينما جاء تفسيره لـــ "لا أكون" في سياق ما يريد، فهو لا ولن يكون كما تدعيه المتاحف جسداً بلا روح، أو دمية تحركها القوى الخارجية، ولن يكون كذلك لا شيء في اللاشيء، بطمس اسمه واسم وطنه، وإنما يشدد على حضوره في الزمان والمكان كما يريد لا كما يريد الأعداء.

هاملت العربي:

حاول سميح – مثلما يفعل الكاتب المسرحي– أن يختفي وراء شخصية هاملت، فأخذ من ملامحها ما يتلاءم وطبيعة تجربته، فأولها، وأسقط عليها أبعاداً معاصرة، وحمّلها دلالات جديدة، أغنت التجربة، وأكسبتها عمقاً وشمولاً ورحابة.

وعلى الرغم من إجادة الشاعر في توظيف بعض ملامح هذه الشخصية بوعي وفن واقتدار على مدار مقاطع القصيدة التسعة عشر الأولى؛ إلا أنه في المقطع الأخير (العشرين) يشعر وكأن هذه الشخصية لم تستطع النهوض بعبء كل ملامح تجربته ودلالاتها، لأن همّه همٌّ جمعي، همُّ شعب وأمّة، بينما همّ هاملت كان همّاً فردياً، فاضطر في ذروة بؤسه وبأسه أن يطل علينا بوجهه من بين ثنايا القناع؛ ليبوح بسرّه، ويشهر أمره، فيصرخ معلناً بأنه هاملت العربي، وليس هاملت الدنماركي:

"أنا هملت العربي اشهدوني"

"لمملكة الدنمارك مشيئتها ... أن يفوح العفن ويزكم قلب البلاد وقلب الرعية"، أما سميح فهو كجده امرئ القيس يطلب ملكه، ويريد أن يمسح عن مملكته "كل هذا الظلام والرغام"، فيؤكد على المفارقة في المكان والزمان، لتصبح العلاقة مع هاملت علاقة تجاوز أو تغاير، بعد أن كانت علاقة تمازج، فهو الذي يدرب عقله على الجنون ولا يدّعيه، وأبوه وإن كان ميتاً لا يموت، وأمّه أمّه، والشبح يبشره بالحياة ويقول له: "لك الملكوت، لك الملكوت".

ويصرخ علانية بأنه "القرمطي الأخير"، وحينما يعود ليحاول النهوض من جديد، يتحرك في مجاله العربي، ويأتي برموز ودلالات تنتمي إلى هذا المجال، فنهاره ليل، ولهيب الصحراء العربية صقيع:

"وأشهر سيفي شرقاً لتصهل في الغرب قهقهة
الظافرين على قبر أهلي
ويسقط قتلاي حولي
وأشهر سيفي غرباً ليغمد خنجره الشرق في
الخاصرة"

وحين يحاول الإمساك برموز العروبة والإسلام تفلت منه نخلة العروبة على أبواب

بغداد، وتفلت منه مئذنة الحسين في القاهرة، وسيف ابن ذي يزن لم يعد سيفاً له، وقومه تفرقوا أيادي سبأ، فيعود ويسقط في ساحة العرب كما سقط في ساحة القصر هاملت:

"أمسك أفلت. أمسك أفلت
ويغمي علي، وأسقط في ساحة القصر يسقط
في ساحة القصر هملت"

فالسقوط وإن كان واحداً، أو متشابهاً، إلا أن المفارقة بين سميح وهاملت تكمن في ضمير المتكلم أنا في "أسقط" وضمير الغائب "هو، في يسقط"، وهو بذلك يزيل الستار عن تساؤله في وسط القصيدة "أنا هملت أم سميح؟"

ويعود سميح في نهاية القصيدة في ظل العبث واليأس والاستلاب واللاجدوى، فهو بعيد من الظمأ وجلده اهترأ، ولحمه علاه الصدأ، يعود ليطلب من الموت أن يصلت سيفه عليه، وعلى قناعة هاملت، "لعل الينابيع تأذن بالبعث يوماً لهملت، فتستمر دورة الحياة ويعود تموز بعد غيابه في الجفاف، ليبعث من الينابيع كما بعث الكون من مياه الغمر الأولى.

المصادر والمراجع

أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م.

بسيسو، عبد الرحمن: **قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر**، قصيدة القناع نموذجاً، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997م.

: **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.

البياتي، عبد الوهاب: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط2، دار الحرية، بغداد.

: **تجربتي الشعرية**، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968م.

دحبور، أحمد: **شاعر لم تخذله الصحارى ولا الشعر**، ضمن كتاب هوميروس من الصحراء- سهيل كيوان، مؤسسة الأسوار، عكا، 2000م.

الديك، إحسان: **صدى عشتار في الشعر الجاهلي**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 15 سنة 2000م.

: **النماذج البدئية وتجليات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش**

"**رب الأبائل يا أبي ربها**"، مجلة إربد للبحوث والدراسات، جامعة إربد، المجلد الخامس، العدد الأول، 2002م.

زايد، علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1978م.

سميح القاسم: **الأعمال الكاملة**، ط1، مطبقة الشرق العربية، القدس، 1991م.

: **خذلتني الصحارى**– مطبعة فينوس ، الناصرة، 1998م.

السواح، فراس: **لغز عشتار**، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996م.

شكسبير، وليم: **هاملت**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، 1960م.

: **هاملت**، ترجمة زكريا حميد، ط1، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، 2004م.

الشمعة، خلدون: **تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب**، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997م.

عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، 1987م.

: **من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب**، ط1، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.

عبد الصبور، صلاح: **حياتي في الشعر**، ط1، دار العودة، بيروت، 1969م.

عصفور، جابر: **أقنعة الشعر المعاصر**، مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو، 1981م.

علي، عبد الرضا: **القناع في الشعر العربي المعاصر**، مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد السابع، 1983م.

عياد، شكري: **البطل في الأدب والأساطير**، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1971م.

الغذامي، عبد الله محمد: **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جده، 1985م.

الفجر الأدبي، العدد 68، أيار 1986م.

مجلة الشرق: العدد الثاني، السنة 29، نيسان–حزيران 1999، شفاعمرو.

مجلة الشعراء: تصدر عن المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، العدد السابع، شتاء، 1999م.

ميرهون، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، 1972م.