

تيمة الموت في الشعر الإسباني

أ.د. عبد الرحمان لعويينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

جامعة محمد الخامس، الرباط - المغرب -

ملخص:

تتمحور هذه الدراسة حول تيمة الموت في منظور أهم رموز الشعر الإسباني. و الهدف منها هو التحقق من أن الموت كفكرة يشكل رؤية للوجود تعبر عن قلق أنطولوجي داخل القصيدة. لبلوغ هذه الغاية، سنتطرق للموضوع من خلال محورين أساسيين. الأول سنركز فيه على التفاعل الوجداني للشاعر مع حتمية الموت باعتباره قدرا لا محيض عنه، أما الثاني فسنخصصه للبعد الوجودي من خلال رفض الذات الشاعرة لفكرة الفناء بوصفها تعبر عن إحاء مطلق للكينونة الإنسانية و بالتالي صوغ فلسفة وجودية تؤسس لفكرة الخلود. سنحاول، إذن، أن نبين أن أثر الموت في الشعر الإسباني تقابله رؤية تقوم على جملة من الثوابت و المتغيرات الوجدانية و الوجودية. فمن جهة هنالك تأكيد على حتمية الموت و جبريته و من جهة أخرى هناك تعبير عن رغبة قوية في تجاوز دلالات الفناء من خلال الاحتماء وراء فكرة الخلود و الكمال. و سنحاول في هذه الدراسة التطرق إلى بعض مظاهر هذا القلق الوجودي و أيضا إلى السبل التي يهتدي إليها الشاعر بغرض درء أثر الانطماس سواء عبر الانصهار مع عناصر الكون و الدوبان في حركاتها اللاهائية أو من خلال تحقيق الذات في ذات المعشوق وعدم الإذعان لمصير النسيان عبر الكتابة و التدوين و الإبداع و بالتالي عبر تأسيس ذاكرة لا سلطان فيها لقوة الموت القاهرة أو لعرضية الزمن.

Résumé

Cette étude vise à aborder le thème de la mort dans la poésie espagnole en vue de relever sa dimension existentielle et ontologique. Pour atteindre cet objectif nous proposons une réflexion basée sur deux axes. Le premier nous permettra de traiter le phénomène de la mort

en tant qu'expérience naturel et irréversible, toute en mettant en relief l'interaction du poète avec ses effets sur le plan émotionnel. Le deuxième nous mènera à découvrir l'expression d'une crise ontologique qui implique une remise en question du sens de la vie. Nous conjecturons, donc, que la caractéristique essentielle de la vision de la mort, dans l'imaginaire poétique, réside dans la conscience constante de son inéluctabilité et, en même temps, dans une envisageable possibilité de rédemption moyennant l'aspiration à l'éternité hors du temps réel, à travers la quête d'une fusion avec les éléments de la nature ou avec l'être aimé, ainsi que par le biais du recours à la puissance libératrice et immortalisatrice de la parole poétique susceptible de construire un lieu de mémoire pour perpétuer une présence singulière, qui puisse transcender l'éphémérité de la vie et vaincre l'angoisse ontologique de la mort.

تمهيد

إن الانشغال بالموت حاضر بقوة في مخيلة كل حضارات و ثقافات سائر الشعوب و في خطابات الأديان تماما كما هو حاضر في كل أصناف الإبداعات الأدبية و الفنية عموما. و مؤدى هذه الاعتبارات أن الموت، بهذه الصورة، فرض نفسه كهاجس إنساني متخذا أبرز تجلياته في التجربة الواقعية المرة و ما تحمله من دلالات الفناء و الزوال و الفراق والرحيل المؤلم و التصدع الناتج عن مغادرة الروح للجسد. و بالرغم من كونه غالبا ما يأخذ على أنه ظاهرة طبيعية، إلا أنه أرق الفكر الإنساني عبر العصور نظرا لكونه شكلا، على الدوام، لغزا محيرا ليس لخصيته و استحالة تحويل مساراته فحسب، بل لكونه أيضا ذاك المجهول الغائب-الحاضر. و المجهول هنا يعني أن "الموت ليس متمثلا في الوعي"⁽¹⁾ كما يعني أن "العلاقة نفسها مع الموت لا يمكن أن تحصل في النور، و أن الذات هي في علاقة مع ما ليس نابعا منها، أو بعبارة أخرى مع الخافية"⁽²⁾. و لما كانت أغلب الثقافات قد رجحت الاعتقاد بأن الموت و الحياة وجهان لعملة واحدة، فإن هذه الرمزية قد أضفت معاني و إيحاءات الظلام على الموت و جعلت كلمة

الحياة تعج بدلالات النور و إحالاته الرمزية. فالحياة و الموت يتعاقبان تعاقب الليل و النهار. و سيرورة الزمن المتقطع حسب هذه المعادلة (نهار- ليل) تفهم في الديانات السماوية على أنها نوع من المحاكاة لتعاقب الحياة و الموت.

ترتبط القضية إذن بانشغال بالمفارقات الجوهرية بين ظاهرتين متضادتين دفعنا بالإنسان ليس فقط إلى مجاهدة النفس على قبول القدر المحتوم، بل إلى حد محاولة إيجاد وسيلة للتغلب عليه بغية ترجيح كفة الحياة. فاكتشاف حتمية الموت في الأساطير الإغريقية و اليونانية، و بالتالي الوقوف على هشاشة كل أشكال الحياة، هو ما أدى إلى بلورة رؤية مفجعة من خلال الحس التراجيدي بالموت، أدت بدورها إلى رؤية وجودية مضادة تنتصر فيها الحياة على الفناء و يتجاوز فيها الإنسان إحساسه بالرهبة و الخوف من تداعيات البلاء المحتوم و لو بشكل مجازي. و من تجليات هذه المواقف البطولية نجد فكرة البحث المضني عن سبل الخلود. فزيريس و بيرسفون، و أورفيوس ذاقوا مرارة الموت، لكن فكرة انبعاثهم تعد تأكيداً على إمكانية تخليص الإنسان من كل دلالات الفجيعة التي ترتبط بالموت. كما أن الديانات المصرية القديمة و معتقدات حضارات الأزتيك و الأنكا و غيرها، كانت تروج لفكرة الأبدية هذه خاصة من خلال الإيمان بوجود حياة مادية أخرى بعد الموت. كما ان الديانات السماوية، بدورها، دعت للتسليم بوجود الآخرة و الإعداد لها عبر تفضيل مستويات الخير و الأعمال و ترسيخ المثل الأعلى لتطهير الروح و إعدادها لجنة الخلد.

لا غرابة إذن، و على ضوء هذه المعطيات، أن نجد أن الشعر الإسباني شأنه في ذلك شأن كل ما جادت به قرائح الشعراء عبر العصور و بصرف النظر عن جنسياتهم، يزخر بنصوص تناولت قضية الموت من جميع جوانبها و من منطلق الطروحات التي سبقت الإشارة إليها. و المثير للانتباه في هذا الصدد هو أنه رغم اختلافات الرؤى في مخيلة شعراء إسبانيا و رغم تباين انتماءاتهم إلى حركات و أجيال أدبية متباعدة و متضاربة أحياناً، إلا أن تموقفهم أمام تيمة الموت يكاد يكون متجانساً. فسواء تعلق الأمر بشعراء الرومانسية كبيكر و إسبرونسيدا أو أقطاب الباروكو ككيفيدو أو لويس دي غونغورا أو أجيال شعراء القرن الماضي (كجيل 98 و 27، و جيل ما بعد الحرب الأهلية و أقطاب الشعر الاجتماعي خلال الخمسينات أو حتى ما سمي

بشعراء الطليعة و الشعراء الجدد)، فإن القارئ المتمعن للمخزون الشعري القشتالي يرى أن الأبعاد الإنسانية و الدلالات الكونية المستثمرة لمعالجة تيمة الموت تتكرر رغم تباين الأساليب البلاغية و الصور الشعرية المستعملة في متن القصيدة.

و حتى نقرب من بعض المظاهر التي يتسم بها الشعر الإسباني، في هذا السياق، هناك، في نظري، محوران رئيسيان سنعرض إليهما من خلال بعض النماذج على سبيل المثال⁽³⁾. و يتحدد المحور الأول في حتمية الموت كظاهرة مألوفة، يراها الشاعر من منظار مراقب، فيتأثر بها لما تسببه من وجع الفراق، و يحول انشغاله بها إلى عالم القصيدة متفاعلا مع الألم و الإحساس بالفجعية أمام القدر المحتوم و معبرا عن موقفه الوجداني تجاه جبرية الزوال. أما المدخل الثاني فيتمثل فيما يمكن نعتة بشعرية الموت و التوق إلى الخلود، حيث تتخذ تيمة الموت أبعادا رمزية و وجودية لا تخلو من طروحات فلسفية. و يتعلق الأمر هنا بموقف وجودي رافض لفكرة الإحياء و داع لفكرة بديلة تتمثل في البحث عن سبل التغلب على مرارة الفناء.

حتمية الموت و أثره الوجداني

يتخذ الموت في القصائد التي أبدعها شعراء إسبانيا أوجها متباينة و أبعادا متعددة. فتارة يتم تجسيده، فيصبح له بذلك حضورا ماديا يجعله يشغل الفضاء و يتحرك في الزمن. و تارة أخرى يكون ذاتا سماوية أو ملاكا أو مجرد حضور يستشعر مثوله بين البشر دون أن تدركه الحواس الآدمية. كما أنه يمكن أن يكون موتا جسديا - بيولوجيا أو موتا سيكولوجيا أو ميتافيزيقيا. فهو يأتي أحيانا بصورته التقليدية كمصير مباغت يفرض نفسه كسنة من سنن الحياة. فتأتي القصيدة رثاء ينضح بأحاسيس الألم و الحزن الذي يخلفه فقدان قريب أو حبيب إلى الأبد. ففي قصيدة "ما هشمه الموت" Lo que la muerte ha roto يسوق أنطونيو ماتشادو تجربة شخصية:

في ليلة من ليالي الصيف

دلف الحمام بيتي

دنى من فراش قرّة العين،

لم يعرني انتباها،

و تحت أنامله الخفيفة
شيء ما انفدغ.
بهدهوء و دونما التفاتة،
كما حل ارتحل.
ما الذي فعلته؟ سألت.
أتاني جوابه وجوما.
بدت خليلتي ساكنة،
و الأسي ينخر فؤادي،
آه.. على ما استأصله المنون.
كان خيطا سنيا،
طلما جمعنا سويا (4).

فالخيط الرفيع الذي تم بتره يرمز هنا إلى تجربة وفاة مفاجئة للحبيبة. و يظهر الموت على هيئة زائر ليلي واثق الخطوة، ثابت في سكينته و غير آبه بوجود حبيب مغلوب على أمره لا يسعه إلا أن يشهد، بحزن و أسي، قطع خيط الوصال الذي طالما وحد ذاته بذات خليلته. يحل الضيف المحتوم و يرحل تماما بنفس الهدأة التي حل بها، لكنه يرحل و ترحل معه كل آمال شاعر لم يبق أمامه سوى خيار التعامل مع صدع مؤلم ينبئه ببدء معانات الفراق و وجع الاغتراب.

و لعل مثل هذه التجربة المرة هي ما دفع بالشعراء الإسبان إلى محاولة إدراك كنه الموت كواقع مألوف و كحادث غير قابل للتمثل على اعتبار أنه "يعصى على التصور و التفكير و التخيل. فوحدها أدوات تصدير سلبية يمكن أن تلازم المفردات التي تصفه. الموت هو جوهر السلبية و اللاكيانية و اللاوجود و العدم المطلق"⁽⁵⁾. لكن نظرا لاستحالة سبر أغواره تفننوا، كل من منطلق رؤيته و تجربته الخاصة، في تعريفه فجاءت قصائدهم زاخرة بصور شعرية و مجازات و استعارات أكسبت تيمة الموت جمالية و شعرية مميزة، دون أن تخل بطبيعة الحال من دلالات أنطولوجية. فعميد شعراء الموجة الرومانسية، أدولفو بيكير يؤكد على عدم إمكانية الوقوف على

حقيقة الموت و يختم قصيدته "Rima LXXIII" بزخم من الأسئلة تبين مدى ضباية ماهيته :

أ يتوب الرغام إلى الرغام؟
أ تتول الروح إلى السماء؟
أكل شيء كان مجرد مادة،
و عفن و ثرى ليس إلا؟
لست أدري...

هنالك شيء عسير التبيان؛
يثير اللأسى و النفور؛
بملاً الأجدات كربا؛
و يحكم على الموتى بالعزلة⁽⁶⁾.

و في مرثية خورخي مانريكى الشهيرة *Coplas por la muerte de su padre* و التي نظمها تأيينا لروح أبيه نجد صورة شائعة للحياة و الموت، طالما ترددت في أبيات الشعراء و أقوال الفلاسفة و كرستها التعابير المسكوكة و الأمثال في كل الثقافات:
للحياة انسياب مثلما النهر،
مياهه تتال في عرض البحر.
و البحر موت،
مصير ينتهي إليه النهر الجارف،
و الأنهار بمختلف الأحجام.
هو قدر ينتهي إليه كل الضراغم،
و كل الأثرياء و كل ذي متربة.
(...)

هي الولادة بدء السفر،
و الخطى هنيهات نعيشها برهة برهة،

إلى أن يحين أوان الجلاء،
فموت كي نستريح⁽⁷⁾.

تصور الحياة إذن على أنها رحلة بدايتها ولادة و نهايتها موت محتوم. و المقصود هنا أن هذا الأخير يضحى في مخيلة الشاعر هدفا و غاية في حد ذاتها. و ما دامت الولادة إعلان لبدء السفر، فإن الحياة تغدو وسيلة و سبيلا خطت مسبقا تماما كما الجداول المحفورة عنوة لتقود مياه النهر إلى عمق البحر. و هذه الصورة الشعرية القائمة على منطق متوازية رحلة الماء و رحلة الإنسان، تبين حتمية الخطى المحكومة بالزمن النافق. فالرحلة في كلتا الحالتين تدوم دوام عمر المسافة نحو النهاية. و ما دامت المسافة قصيرة، فإن الحياة بدورها تغدو قصيرة أيضا. و لما كانت مياه النهر بالغة حتما مصبها، فإن الإنسان بالغ حثفه لا محالة. لهذا تقبل الأنا المتكلمة في شعر أنطونيو ماتشادو الحياة على أنها نوع من التجلي و الموت على أنه غياب، و بين هذا الحضور و الغياب هنالك متسع لرحلة بلا عودة و لا إياب تقبلها الذات الفانية قسرا:

يوم يؤون موعد الجلاء الأخير

و ترسو فلك لا تعرف الإياب،

سوف أبحر مع المبحرين

طفيفا بلا زاد و لا حقائب،

بالكاد كاسيا عربي تماما كأبناء البحر⁽⁸⁾.

و هذه التشكيلة الخيالية للحياة الموت تعترضنا أثناء قراءتنا للعديد من أشعار أنطونيو ماتشادو. ففي قصائد "Proverbios y cantares" تثير انتباهنا الدلالات الرمزية للنهر و البحر و التي توظف بنفس المعنى الذي ظهرت به في أبيات خورخي مانريكي لكن مع التركيز على رمزية الطريق :

أيها السائر، ما الطريق

إلا أثار خطاك و لا شئ آخر.

أيها السائر لا ممشى أمام قدميك.

هي السبيل يبتدعها وقع أقدامنا.

كلما خطونا يفرش مشينا الطريق،

و إن نحن التفتنا نلمح سبيلا

لن تطأها أقدامنا من جديد.

أيها السائر لا وجود للطريق.

هي آثار لا غير، فوق لجة ماء البحر⁽⁹⁾.

و إن كانت قولة هرقليطس الشهيرة "لا أحد يستحم في النهر نفسه مرتين" توجز حقيقة الزمن الهارب، لكون مياه النهر لا تتوقف أبدا عن الجريان نحو مصبها أو فنائها، فإن أنطونيو ماتشادو يعبر عن عرضية الحياة و انسياب الزمن نحو دياجير الموت بتناص يستبدل فيه صورة الزمن/النهر بصورة الفضاء /الطريق : "لا يمكن للسائر أن يمشي في الطريق نفسه مرتين".

فالفضاء بدوره متغير ومتجدد تجدد حالات الإنسان نفسه و الطريق التي يراها المرتحل ليست سوى صورة من صور الماضي الذي بمجرد ما يعاش، يضحى أثرا في الذاكرة. و هذه الحقيقة أكدها بورخيس بقوله "إن الزمن يشبه دائما نهر هرقليطس، (...) فنحن دائما هرقليطس يتأمل ظله في مياه النهر وهو يفكر في أن هذا النهر ليس هو ذاته، لأن المياه فيه تغيرت، ويفكر أيضا في أنه ليس هو هرقليطس نفسه، لأنه أيضا قد تغير (...) فنحن كائنات تتغير باستمرار"⁽¹⁰⁾.

هذا هو حال الزمن في قصيدة ماتشادو، زمن يشق لنفسه طريقا نحو متواه الأصلي، لا لشيء إلا لكونه يريخ تحت جبرية الموت. فقناعة الشاعر بأن "دوام الحال من المحال" تدفع به إلى الإيمان بحتمية الزوال. لا غرابة إذن أن يؤول قدر كل إنسان إلى مجرد خطى يخطوها في السراب أو في طريق هي لا طريق (لا وجود للطريق) و في كنف زمن مناسب بلا هواده نحو مصير لا مفر منه. و كيف ما كان الحال، فإن هشاشة الحياة، باعتبارها مجرد اغتراب و ارتحال من المهدي إلى اللحد في طريق لا تبرحها عيون القدر، هي صورة سبق و أن أستعملها ميغيل دي أنامونو في شعره كما تبين ذلك الأبيات التالية:

أيها السائر أنظر خلف خطاك

ترى ما تبقى لك من الطريق،

فمن مشرق المهدي

ينير لك القدر ما تبقى للحد⁽¹¹⁾.

إن عامل فناء الزمن سرعان ما يؤكد حقيقة هشاشة الحياة نفسها مما يرسخ الاعتقاد في مخيلة الشاعر الإسباني بقناعة مفادها ضرورة و حتمية فناءه الذاتي و فناء كل ما يحيط به من تجليات الواقع الحي. فتمسي الساعات و اللحظات رموزا لخطوات تدنو صوب النهاية، و يتلاشى مفهوم الزمن كزمن للحياه ليضحى زما للموت و يتحول الجسد إلى تجربة اغتراب ذاتية، يصبح فيها المرء غريبا حتى داخل بدنه. فالجسم في محسوب فرانسيسكو دي كيفيدو سرعان ما يغدو قبرا و رمسا يلفظ روح صاحبه متى سرع الزمن خطاه نحو شفير الموت:

يرفضني بدني الذي صار لي رمسا.

يتلاشى الأمس و الغد لا انبلاج لفجره،

و اليوم يمر، يغدو ماضيا،

و تجرفني خطاه لأتردى في قعر الموت.

مجارف هي الساعات و الزمن

تحفر مآثر لحياتي

جزاء لأتراحي و لما جنته يدي⁽¹²⁾.

و هذا الوعي بحتمية الترددي في هوة الموت هو ما يجعل كيفيدو يدرك حقيقة ذاته و كينونته و معها تفاهة الحياة و كونها مجرد حلم عابر. و يتلمس القارئ نوعا من "النيهيلية" التي توحى بأن كل شيء لا يعدو كونه مجرد وهم و أن الحقيقة الكبرى هي العودة إلى التراب- الرغام. فالحياة حسب هذه الرؤية لعبة إلهاء عرضية لا غير، فهي "دخان" يتلاشى و هي في الأصل لا شيء و رغم "لا شئيتها" يمكن أن تسيح الذات الإنسانية إن هي انصاعت لمذاتها و بالتالي الدفع بها نحو تجربة اغتراب موجعة:

بالأمس كان حلما و غدا يستحيل رغاما.

قبل نزر يسير، كان محض لا شيء،

و بعدها بهنياهات بات دخانا لا غير.

تراني أمني نفسي ببضع رغبات،

و أعيف تخوما تسيجني (13).

و إنصافا للمرأة الشاعرة في هذا السياق لا بد من إدراج نموذج للنظرة الأثنوية لجدلية الحياة و الموت. و نسوق هنا نموذجا معبرا يتمثل في شعر كارمين كوندي التي استطاعت بوعيها الثاقب و بنظرتها المتميزة أن تستغل تجربتها الحياتية المفجعة (ولادة طفلة ميتة و معاناتها النفسية لفقدانها لأمل الإنجاب من جديد) لتحيل وجع الأمومة الضائعة بلا رجعة إلى تغاريد شعرية. و على هذا الأساس أتت أغلب قصائدها عن الموت مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه النكسة التي عانتها على المستوى الشخصي. فهول الجنين الذي تكلمته أمه حتى قبل ولادته، و اجتته الموت اجتثا، يفسر ذلك التراجيدي الإحساس بالضيق الذي تعج به دواوين شعرية مثل: "امرأة بلا جنة عدن" و "الحوارات الذاتية للطفلة" و "الأرض المضاعة". فصورة الرحم الذي ينجب الموت في قصيدة عنوانها "ولادة الموت" هي من أكثر الصور المؤثرة التي تفصح عن الوجه التراجيدي للحياة. فإن كانت الأمومة ترمز عموما، في الشعر كما في النثر، إلى القوة السحرية الأثنوية القادرة على مجابهة الموت من خلال ضمان استمرارية الجنس البشري، فإن القارئ لأشعار كارمين كوندي كثيرا ما تستوقفه هذه التجربة المرة التي تنعدم فيها هذه الرمزية. فيكتشف صور المخاض الموجه و الأمومة المسلوقة و مجازات العقم كالأرض القاحلة و الشجرة العاقر و الرحم القفر:

كل دمي أريق مني غصبا،

شجرة لا تثمر فاكهة،

أمومة متفتقة بلا ثمر ،

منبوذة إلا من أوجاعي.

يفتقني الموت،

فأتردى في الصمت حتى الموت،

يملؤني الفراغ فأطفو

فوق حلم كان لي و استحال سرايا،

طفلة وفدت من أتون جوفي

و حرمت منها في دياجير الأرض الظلماء⁽¹⁴⁾ .

تقوم القصيدة في بناءها على ثنائية متضادة تتجلى من خلال الدلالة التي يشير إليها عنوانها: "ولادة الموت". و هذا التضاد بين الولادة و الفناء يفيد في معناه فكرة المرور أو الانتقال من حال لآخر أو بعبارة أدق، من الوجود إلى العدم. و لا بد من الإشارة، في هذا السياق، إلى أن مثل هذه الثنائية المتضادة تعد من أبرز مقومات القصيدة و ذلك لأن الشعر يستقيم على الجمع الجدلي بين المتناقضات التي يعمل استثمارها في صور تبعث على الدهشة بفعل ما توحى به من معان ثرية حول الواقع و الكون⁽¹⁵⁾. فالتضاد، في الأبيات السابقة، يتم توظيفه كنقطة اتصال و انفصال بين متعارضين: الحياة و الموت، الخصوبة و العقم، الفراغ و العمار، الجهر و السكون.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن شعرية الموت تأخذ دلالة أخرى في قصائد كوندي. فهي من جهة، تركز على وجع الموت و دلالات الحزن و الافتقاد و من جهة أخرى، تومئ إلى رغبة قوية لديها في إعادة صياغة الحياة. هذا ما نستشفه، على سبيل المثال، فيما سمته "الأمومة اللامتناهية" و ذلك في إحدى قصائد ديوانها "الحوارات الذاتية للطفلة"، و هو ديوان خلدت من خلاله ذكرى ابنتها الوحيدة التي انتزعها الموت قبل ولادتها. فرغم عنف تجربة الأمومة المغتصبة، فإن الشاعرة لم تظل حبيسة رؤية مأساوية/ تشاؤمية، بل حولت تجربة الألم إلى إبداع تجاوز حدود الموت، و ذلك من خلال خلق فضاء ميتافيزيقي للتواصل مع ابنتها. فالديوان المذكور يعج بالعديد من الحوارات بين الأم الثكلى و طفلتها المفقودة، مما يجعل من فضاء القصيدة عالما يغدو فيه كل شيء ممكنا. و بهذا يمكن القول أنه رغم وجود آلام الفراق و مغص الانفصال في العالم المحسوس، فإنه لا وجود في مخيلة الشاعرة لمعاني الانكسار أو الانحناء أمام إرادة الموت.

كما أن الدارس لشعر كارمين كوندي لا بد و أن تلفت انتباهه، في هذا السياق، حقيقة كون الشاعرة قد تجاوزت النظرة الضيقة للأمومة (على المستوى الشخصي) للارتقاء بها إلى بعد إنساني أرحب و أوسع، خاصة بعد ما عايشته أهوال الحرب الأهلية الإسبانية و أثرت فيها أهوال الموت و هو يزهق بعشوائية العديد من أرواح الأبرياء. و هكذا أصبحت الأم صوتا مدويا

تصدق به القصيدة عاكسة بجلاء البعد الإنساني لمأساة الحرب و بشاعة إراقة الدم في ساحات اقتتال عقيم تصوره لنا الشاعرة من خلال عيون أم مثقلة بأحزانها تقف في ساحة الوغى والموت حيث تراق دماء الإخوة الأعداء. و تجدر الإشارة هنا إلى استثمار الدلالات الرمزية لوجوه أنثوية إنجيلية كحواء، التي تتراءى لنا في حالة انفصام أمومي حاد، مشدوهة و منشطرة بين قابيل و هابيل و هي تتذوق علقم الموت بسبب مواجهة دامية لا معنى لها و لا انتصار فيها إلا لعبثية الموت. لهذا نراها تنادي في قصيدة عنونتها "حنين امرأة" Nostalgia de mujer بالحب كملاذ أخير و حين ترى ساحات الردى غاصة بالجثث تلسعها حرقة الموت فترفع حواء عيونها نحو السماء و هي تكاد تفقد إيمانها في حب الخالق:

ما خلقتني إلا لترى وجهك في المرأة،

لئلا تكون وحدك في قدرتك على كل شيء.

أنا اللاشيء،

أنا من زمن،

حلم ليس إلا،

ماء ينساب قسرا صوب خلدك،

نبته طفيلية تجتثها دونما حب.

أنت لا تجبني (16)

تكتسب تيمة الاغتراب في العديد من الأشعار الإسبانية دلالات و مضامين مميزة. فتقوم بنيات القصائد التي تتحدث عن موضوع الموت على حقل دلالي يتأسس على مفردات و كلمات ترتبط في وعي الشاعر، كما في ذهن القارئ، بدلالات الفراق و البعد و المنفى و الاستئصال من المكان و الزمان أو حتى الانفصام داخل الجسد الواحد. فيصدق الإحساس بالغرابة في القصيدة و يتم ربطه مباشرة بحالات الموت و الرحيل والغياب، أي بالحالات التي تصطدم فيها الذات الشاعرة بمانع قسري أو حائل مؤلم يفرض عليها تجربة مفرجة، تهدد وجودها أو وجود من تحبه بالفناء و الموت.

أنطولوجيا الموت و فلسفة الاكتمال

تقوم شعرية الموت في الشعر الإسباني، و تحديدا في النماذج التي سنسوقها في هذا المحور، على نوع من التداخل بين دلالات رمزية تلعب فيها مخيلة الشاعر دورا أساسيا. و نقصد هنا تناول تيمة الموت من وجهة نظر تعبر عن فلسفة وجودية تعتمد، بصفة خاصة، على التعبير الرمزي. و إن كان الرمز، كما عرفه بول ريكور في "صراع التأويلات" بنية دلالية توحى داخلها إحدى المعاني المباشرة و الحرفية على معنى آخر مجازي و غير مباشر⁽¹⁷⁾، فإننا نقصد به أيضا تعابير شاملة تحمل في طياتها ما يسميه ميرسيا إلياد إمكانية "تكشف الشرط الإنساني كشكل للوجود في الكون"⁽¹⁸⁾.

و على هذا الأساس، و بغاية اعتناق الذات من وجع الموت و تحريرها من رهاب التعفن و السقوط في النسيان، فإن القصيدة تمنح بدائل و حلولاً تمكن الشاعر-الإنسان من تجاوز مصير الزوال و الانتصار على الموت باللجوء إلى الاحتماء وراء فكرة الخلود سواء عبر الحب أو الإيمان بالآخرة. فمن يجب لا يموت و من يؤمن بالله يتولد لديه اليقين بأن الموت ليس فناء، بل عبورا نحو حياة أفضل. فمن المعلوم أن الحب في الشعر الإسباني عموما، و لدى شعراء الرومانسية بالخصوص، قد اقترن بالموت. فهو كثيرا ما يظهر في القصائد بصورته "التصوفية" على أنه نكران للذات المحبة من أجل الانصهار مع الذات المحبوبة و الذوبان فيها. و هذا النوع من الانمحاء هو في حد ذاته موت اختياري للخلود في روح و ذاكرة المحبوبة. فالفناء الحقيقي بالنسبة للشاعر الإسباني خافيير فياروتيا في ديوانه "الحنين إلى الموت" ليس هو الموت البيولوجي أو الجسدي، بل هو الاجتثاث من عيون الحبيبة و البعد عنها. لهذا نجد الشاعر يموت ألف مرة في اليوم، لا لشيء إلا لأن نديمة قلبه تقوم تاركة إياه في السرير أو تلفظ جملة غير مكتملة، أو لا تسمع سؤالا طرحه أو تخلد إلى النوم و السهاد قد مضجه:

نحن الاثنان نعرف أن المنية تتخذ شكل الغرفة،

أن الصقيع في قلب الغرفة.

يمتد مثلما جدار بيننا،

و يصير زجاجا و تبليما.

فأدرك بأن الموت فراغ،

تخلفينه وراءك حين تقومين،

أو تبرحين السرير.

(...)

هو جملة تلفظينها غير مكتملة،

سؤال يؤرقني و لا يطال مسمعيك،

أو لا تفهمينه فيبقى بلا جواب.

هو الصمت المتردي يقبرك،

متى سهرت أرعى إغفاءك و أقاوحه.

لا أحد غيري يعرف أن الموت

هو كلامك المبتور و أنينك الآخ⁽¹⁹⁾.

و من فرط اختبار حرقة الردى، يصبح الموت شيئا اعتياديا في مخيلة الشاعر. و يبدو أن تعاقب الموت و الانبعاث في هذا الحب العذري مؤداه وجود صيرورة من العواطف الجياشة المفعمة بالنشوة طورا و بالمعاناة طورا آخر. لكنها، في كل الأحوال، صيرورة تؤهل الشاعر/المحب لتجاوز نواقصه الإنسانية أمام الموت، و بالتالي تجاوز محدودية ذاته البشرية عبر القفز إلى زمن و فضاء الحب، حيث لا سلطان للموت الجسدي. من هذا المنطلق نجد ميغيل إرناديز ينشد الموت من خلال قرانه بزوجته:

تلك العيون كلما تبادلت النظرات

ترأت لها مسافات العمق،

تنأيان عن بعضهما،

و رغم مسافات البعد تنصهران .

(...)

تتأجج الرغبة و بين العظم و العظم،

تنكمش المسافة،

و متى رمنا للرحيق الهارب منا،
قذفنا بأجسادنا وراء تخوم الحياة.
آه من نشوة حين نقضي نحبنا !
يا لكمال اليمن في كنف العناق،
و عيوننا تائهة للحظة في رحابة الأفق! (20)

و بهذا يخرج الشاعر صورة الموت في السياق الشعري إخراجا يستقطب دلالاته السوداوية، لكنه، في ذات الوقت، يوظف دلالات مناقضة تجعل "الحب" يتجاوز سيميائية المعنى المباشر إلى غير المباشر. و هكذا يظهر الحب بوصفه انصهارا و إتحادا في ذات واحدة، و إعلانا بقذف الجسد "وراء تخوم الحياة" و تقليصا للمسافات بين المحبين. و هو، بهذا المعنى، يأتي محملا بدلالات البهجة و السعادة و الكمال و التحليق في الأفق بحرية لا يمكن ان تطالها ماديات الواقع و قيوده. لهذا لا غرابة في كون قصيدة ميغيل إرناديز أتت لتتغنى بالانتصار على الموت من خلال خلق حالة غياب دائم للعاشقين عن العالم المادي المحيط بهما و من خلال اغترابهما الإيجابي في تجربة النشوة خارج حدود الزمان و المكان الدنيويين. بهذا يسمي من حق العاشق أن يزف لنا خبر خلود تجربة العشق:

بيد أننا لن نفنى،
فالحياة عشناها بوهج،
كما الشمس في عيونها،
لن نضل الطريق و قد غدونا بذرتين
باتت بهما المنية حبلتي (21).

يجد العاشق نفسه، في مثل هذه الحالات، سجين رغبة عنيفة في العيش خارج تخوم التناهي البشري. و خلال مجابهته لكل تجليات الفناء، التي تهدد كينونته، يقف وجها لوجه أمام أشكال مختلفة من الاغتراب. لكنه بفضل قوة و سلطان الحب، ينتهي عاشقا مغتربا عن الحياة الدنيوية، محققا رغبته في الخلود عبر اتصاله بذاكرة العشق، وبالتالي عبر انصهاره في ذات حبيبته، و ذلك في زمكان ذو أبعاد ميتافيزيقية لا تطالها تداعيات الزوال التي يمثلها الموت الجسدي. و على هذا

الأساس تضحى قضية الموت مسألة وجودية، لكنها تبقى بالضرورة مسألة تامة للكينونة، بمعنى أن الموت ليس فناء، بل اكتمال من خلال تجربة شخصية تنزع عنه ذلك الطابع اليومي الرتيب باعتباره هدام للذات. فهو كما يقول مارتن هيدغر: "بقدر ماهو "هو"، هو طبقا لماهيته دوما ذاك الذي يخصني"⁽²²⁾، أي أن الموت يصبح إمكانية أنطولوجية تحقق للذات وحدتها و كماليتها. و ما الصورة الرمزية المركبة التي يتضمنها البيتان الأخيران، في المقطع السابق: "البدرتين" و"المنية الحبلى"، إلا إحالة رمزية إلى الحياة و الاستمرارية. و بما أن الممارسة الرمزية، حسب ج. دوران، تعكس محاولات الإنسان لتأمين وجوده أمام مخاطر الإلغاء و كذا رغبته في صياغة أمل الحياة "ضد العالم الموضوعي للموت"⁽²³⁾، فإن المتخيل الرمزي، داخل القصيدة، تصبح له وظيفة أنطولوجية، حيث يعكس تعابير و مواقف وجودية. و ترتبط هذه الأخيرة، حسب نظرية الأنثروبولوجية و مسارها⁽²⁴⁾، بأبعاد الكينونة و الوجود كالانشغالات الغريزية و المواقف الثقافية و القلق الوجودي.

لذلك إن كنا نتحدث هنا عن رمزية جدلية الحب و الموت، فإننا لا نقصد فقط الوله الانفعالي المحكوم بمنطق الرغبة الجنسية، بل نحيل إلى فعل مركب يشكل جزء لا يتجزأ من حركة كونية/ إيروتية. ففي خضم التفاعل مع إحساس الاغتراب أمام مصير الزوال، يمكن لذات العاشق أن تنزع في حركاتها نحو كل الكائنات أو كل مظاهر الطبيعة، باعتبارها أشكالا وجودية تشبه في وظائفها وظائف الحبيبة المعشوقة. لا غرابة إذا أن يجد القارئ نفسه أمام قصائد إسبانية تعج بتجليات نوع من الهذيان الكوني. فالذات الشاعرة تبدو تواقفة إلى الخلود عبر العناصر الكونية (الهواء، التراب، الماء، النار) أو ما يسميه غاستون باشلار ب"هرمونات الخيال"⁽²⁵⁾. و ما عروجها نحو الطبيعة إلا تعبير عن الرغبة في تحقيق الذات عبر التوحد مع هذه العناصر. و تظهر لنا الصورة الشعرية، في هذا السياق كنتاج للمتخيل "يتسم بمنحى استشرافي و يفتح على الآتي و الممكن بحثا عما هو جديد و متجدد"⁽²⁶⁾. هذا ما يمكن أن نستشفه، على سبيل المثال، في قصيدة "أنشودة" للشاعر دامسو ألونصو:

يود البعض الرقود في أضرحة،

لكل ذكرى في حيطانها مشجب،

بين جدرانها لا تبك العيون.

أما أنا ... فلست شبيههم

و أنشدها في ها الشجو.

لأني:

وددت لو أفنى في أتون الريح.

و مثل البحارة

تصير لي تجاوير الريح رسا.

كم هو مريح

أن يحفر لي قبر في بطن عاصفة أو إعصار،

أن أكون قبطانا للريح.

و مثلما قبطان البحر،

ألقى حتفي في عرض المحيط⁽²⁷⁾.

يبدو أن القصيدة تقوم في بنائها على مركبات صورية تتعدى كونها صيغا لغوية بسيطة. إنها تبني على إشارات و إحالات رمزية ذات مستوى دلالي و سمائي يجب تبيانها. فبذل الاستكانة إلى الراحة الأبدية التي يعينها الرقاد/ السكون/الرسوخ في جوف الأرض و الانمحاء الكلي عبر الرجوع إلى الأصل، نرى الشاعر يروم نحو خيار انصهار من نوع آخر لا يشل حركته. فالريح و العاصفة و الإعصار هي عناصر ترمز إلى القوة المتجددة للكون و البحر والمحيط يعدان، بدورهما، من أكثر أجساد الطبيعة ديناميكية، و حركتهما الأزلية- الدائمة /الخالدة - مد و جزر، سكون و هيجان، تمنحهما دلالات الكمال. لهذا نرى الشاعر يود اختراق حدوده الذاتية التي تفصله عن الريح و البحر و يتوق إلى التلاحم مع عنصري الهواء و الماء لتحقيق الاتصال المطلق الذي لا انفصام بعده. و الانصهار مع الريح أو الذوبان في قلب زوبعة أو امتطاء العاصفة نعشا و قبرا دائمين هي صور تمثل في مخيلة الشاعر حالات برزخية تلغي وجع الانفصام و ألام الزوال و الاندثار. هو إذن افتتان وظيفي بالطبيعة و وله و عشق غير بريء تجاه عناصر الكون، لا لشيء إلا لكونه ترجمة لرغبة في تحرير الذات من قلق الفناء و من وجع

الاستئصال من فضاء و زمان عرضيين وجدا أصلا لتحديد وجهة سفر و رحيل حددت معالمه و محطاته مسبقا.

واللافت للنظر، في الأبيات السابقة، هو توالي صور الإحساس بالأسى و الاحتراق و الضياع، التي تدل على أن الذات الشاعرة تعيش حالة تمزق قصوى كأنها تتدرج نحو الانطماس كسبيل و حيد للخلاص من مخالب واقع عقيم. و يتضح أن الأثر بالنسبة للشاعر هو بامتياز فضاء التوق لتحقيق كمال الكينونة و التوحد مع المطلق الذي ترمز إليه قوى الطبيعة (العاصفة، الإعصار، الريح و البحر).

إن الشاعر بهذا الشكل يحاول جاهدا الوثب من الدلالة الوجدانية المحدودة لظاهرة الموت إلى دلالة رمزية أعمق و أبعد. فحين يتأمل فثيبي أليكساندري الموت بعيون العاشق فإنه يفك كل رموز جدلية الظاهر و الباطن لتجليات الفناء، أو، بعبارة أوضح، ما يبدو عليه الموت كوجع مصحوب برهاب الفناء في اللاشيء، و ما يراه الشاعر/العاشق من خلال تجربته الغرامية المتميزة. من هنا ينكشف لناظري الذات الشاعرة/الولھانة ما لا ينكشف للعيون الأسيرة في ظلام الموت باعتباره فناء مطلقا. لهذا تأتي القصيدة معبرة عن تجاوز الشاعر لقلقه المعرفي تجاه الموت و بنزوعه نحو فهم شامل لذاته و لحقيقة العالم من حوله. فإن كان التشبث بالحياة بالنسبة لخورخي منريكي "ضرب من ضروب الجنون"، فإن إلكساندري يمقت الهوس بالحياة و التمسك بالذات الفانية. و بقدر ما يضح شعره بوعي مفاده أن الموت قوة قاهرة، بقدر ما يروج لفكرة الحب كملاذ، بالرغم من كون هذا الأخير يكتنز حتمية تجاوز الألم و"الدمار" الناتجين عن تصدع الذات المحبة من أجل الالتحام بالذات المعشوقة. و تعود إلى أذهاننا صورة الموت التي خلدها المخيلة عبر الميتولوجيا اليونانية على أنه عبور نحو الضفة الأخرى. إلا أن الشاعر يستبدل صورة النهر- طريق الرحلة/السفر- بصورة شعرية أخرى أكثر تعبيرا عن دلالات التيه و معاني الاغتراب في المجهول و هي صورة "الفلاة الموحشة" أو الخلاء القفر:

أعبر فلاة موحشة

و عزلتها السرية بلا اسم،

للقلب ييس الحجر،

و لكنهه أو لا شيءته
طرطقات ليلية.
بيد أني أرى نورا أزليا،
فأعرف أني لست وحيدا،
رغم كل المحاولات.
ليس تمة و لا حتى وميض فكرة
بوسعها مجابهة الموت،
لكني مع ذلك لست وحيدا.
تلمس يدي يدا شاطرتني حياتي
و بين خطوط كفيها أحقق ذاتي،
أداعب أشياء أحببتها،
فأرتقي بها لعلياء السماء. (28)

إذا تأملنا هذا المقطع سنلاحظ أن هدف الشاعر يرمي إلى مقارنة واقع ما، يطغى عليه مناخ اليأس و الحزن. غير أنه في سعيه ذلك لم يعتمد الخطاب المباشر و التشخيصي، بل اختار لغة مجازية تسمح بالكشف عن الأثر الذي تحدثه في وجدانه أحوال و شواغل واقع يزرع تحت جبروت الموت. و مما زاد من جمال القصيدة كونه أراد لنا أن ندرك أثرا آخر أقوى و أعمق: أي الأثر الذي تولده سيرورة الكون و ما تنشأ فيه من علاقات الاندماج و التداخل و التأثير من خلال بعض الصور الشديدة التكتيف "الفلاة الموحشة" و "عزلتها السرية"، "الطرطقات الليلية" و "النور الأزلي". و هي كلها صور بلاغية "تفيد تلك اللمسات التي يخلقها الفعل عموما" (29) و فعل الطبيعة خاصة. و تؤكد لنا بالتالي مدى ارتباط الشاعر بالوجود و رغبته في كشف خباياه. و نستشف أن للخيال داخل القصيدة وظيفة معرفية و إدراكية تمكن الذات الشاعرة من بلورة رؤية خاصة لوجودها عبر عدم الاكتراث بالنظرة الضيقة لعالمها و أيضا من خلال تجربة العشق. فالحب هو الأمل الذي تبرق بشائره في آخر الطريق و هو "النور" الذي يمنح الدفء للعابر نحو برودة الموت، و هو أيضا الطاقة التي تيسر على الشاعر "الارتقاء نحو علياء السماء". و يتضح

لنا هنا أن الرمز يتيح انتشار المعنى و أن "السيرورة الدلائلية"، كما يقول أ. إيكو، هي الحل التعويضي الذي يلتجأ إليه الإنسان "الملء الفراغ أمام استحالة إمتلاك العالم بين يديه"⁽³⁰⁾. و بهذا الشكل، يصبح الشعر حقا تعبيرا "عن الأفكار و الأشياء بكيفية غير مباشرة" يلعب فيه الرمز دور "الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلا للإدراك"⁽³¹⁾. فخيال الشاعر يحول القصيدة إلى فضاء يؤسس فيه عالما لا متناهيا له هندسته و امتداداته و انعرجاته و تموجاته الخاصة. من هنا تأتي الرغبة الجارحة في الزحف صوب النور و الاندفاع نحو اللامتناهي و محق دلالات الفناء، و بالتالي الغرق في أبدية الانصهار مع الذات المعشوقة. فاليد التي يتلمسها الشاعر في ديجور العبور نحو الضفة الأخرى ليست سوى يد الحبيبة التي شاطرته رحلة العشق في العالم المادي المحسوس. لكن لليد في المخيلة أبعاد رمزية أخرى يمكن أن تغني قراءة القصيدة في نفس سياق التوق إلى الأبدية. فبصرف النظر عن كون الكف ترمز إلى كتاب مفتوح يمكن قراءته، باعتباره يشبه صفحة تضم خطوطا و تجاويف و انعرجات تحاكي حياة المرء و قدره، فإنها أيضا رمز للإبداع و الكتابة. لهذا تنفلت الأنا الشاعرة من حدود زمانيتها، فترصد تغيرات مفعمة بالرغبة في حياة أبدية خالدة. و هي رغبة تقترن بعشق من نوع آخر هو عشق الكتابة بوصفها شكلا من أشكال التدوين الذي يخلد التجربة الشخصية عبر الزمن الفيزيائي. فمغيل أنامونو كشاعر و فيلسوف و روائي يؤمن بقوة الأنا المبدعة. لهذا نجده قد أقحم ذاته فيما نظمه من شعر و فيما كتبه من نصوص روائية و فلسفية. فسواء تعلق الأمر بمقالاته الشهيرة "الإحساس التراجيدي للحياة" و "سر الحياة" أو بروايتة "الضباب" أو بدواوينه الشعرية، فالمهم في الإبداع، في محسوبه، هو "أنا" الكاتب و أعماله الإبداعية التي تخلده على مر العصور. لهذا السبب يركز في "حياة دون كيخوتطي و سانشو" على شخصيتي المتجول الأسطوري و مرافقه بوصفهما يجعلان إلى تجربة خلقتها الذاكرة الجماعية، و بالتالي إلى نص إبداعي جعل اسم سيرفانطيس من الأسماء الخالدة في الأدب العالمي. هكذا و بقدر ما يروم فيلسوف جيل 98 إلى إيجاد سبيل نحو الأبدية، نجده كروائي و شاعر يوظف فضاء إبداعاته كمجال لتخليد تجربته، ضمانا لاستمراريتها داخل خيال القارئ-المتلقي حتى بعد موته. من هنا يأتي الحوار

الذي تضمنته قصيدة "بعد موتي" و الموجهة لمخاطب افتراضي يتموقع خارج زمن الكتابة و في مستقبل يكون فيه الشاعر قد قضى نحبه:

سوف أوارى التراب،

و لن يكون في وسعي التأمل في المرأة.

أنصت حينها، أيها القارئ،

و تأمل أو أحلم ! (...)

أصغ للصوت الهارب من غيب قبوري،

يوشوش في مسمعيك:

"لم يعد لي وجود أيها الأخ.

إحيت من الوجود،

لكن شجوي مازال صادحا،

يحمل فوق الأرض ذكرى ظل كان ظلي،

و ذكرى كآبة اللاشيء الذي كنته" (32).

يبدو أن الاحتماء وراء الكتابة، بوصفها ضربا من ضروب التدوين يؤسس بشكل تلقائي ذاكرة خالدة للأنا المبدعة، و بالتالي يمنح الكاتب لنفسه من خلال اللغة ملاذا آمنا أمام القوة القاهرة للموت. فالخيال الخصب يحاكي الوجود نفسه و اللغة الشعرية ترضي جموح الشاعر لينزوي بين دلالات القصيدة و صورها و مجازاتها و استعاراتها و قوافيها. فيأتي البيت الشعري إبداعا يتجاوز معاني الفناء و يخلد في الذاكرة ذكرى المبدع نفسه. انطلاقا من هذه القناعة الأونامونية نجد الشاعر يعبر، في لحظة ضعفه الآدمي أمام جبروت الموت، عن رغبته في الاعتراف من سرمدية إبداعاته :

أ شجوي عش أبد الدهر بعد فنائي!

أه يا أسفاري يا بنات روحي،

لم لا أعر مثلما تعميرين؟

لم لا يرتشف فمي الأبدية

من فيض نهدك المدرار ؟ (33).

خاتمة

تأسيسا على كل ما سلف تبيانه، نخلص إلى القول بأن ما يثير الانتباه، عند قراءة أي نص شعري إسباني يتناول قضية الموت، هو السلوك المعرفي الذي بنهجه الشاعر تجاه ظاهرة الفناء، و بالتالي تجاه الذات و الآخرين و العالم الذي يعيش في كنفه. و بهذه الكيفية تتم معالجة موضوع تيمة الموت داخل النص بأشكال متباينة، تختلف باختلاف التجارب و باختلاف الرؤى الشعرية ذاتها. من هذا المنطلق يمكن للرؤية أن تحيل إلى الموت البيولوجي/الجسدي، مما يجعل القصيدة في مجملها نصا مناسباتيا أو رثائيا أو طللليا/بكائيا يصف فيه الشاعر حنينه ووجده تجاه فقيد أو فضاء أو أصول وجودية يتهددها النسيان. كما أن الموت يمكن أن يأتي مقترنا بوظائف و غايات تعليمية فيأتي، في هذه الحالة، محملا بدلالات و معاني دينية تذكر المربوب بربه تماما كما يمكن أن يعج برسائل عن الحياة و بالدعوة إلى اقتناص الفرص و العيش في رغد بدعوى عرضية الدنيا و زوالها. لكننا رأينا أيضا أن الشعر يمكن أن يترجم، في معرض حديثه عن الموت، أبعادا وجودية و فلسفية و أحيانا صوفية تجبر القارئ على ملاحظة دلالتها الرمزية و بالتالي اتخاذ ظواهرها مطية بغية الكشف عن بواطنها. و هذا حال أغلب القصائد الإسبانية التي تغنت بالموت في علاقته بالحب.

و الواقع أننا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تنوع الكتابات الشعرية في إسبانيا وكذا تعدد التجارب الإبداعية و تباين مساراتها و مشاربها و أشكالها البلاغية و أيضا جملة الحركات الأدبية التي نهل منها شعراء هذا البلد، فإننا سنلاحظ حتما تموقفات و رؤى تتضارب أحيانا و تتناغم أحيانا أخرى. و هذا النوع من التنافر و التوافق عبر تاريخ الشعر الإسباني هو في نظرنا ظاهرة صحية يمكن رصدها في المخزون الشعري لكل الثقافات و الحضارات. بيد أننا نرجح نحو الترجيح بأن دراسة تيمة الموت في المخيلة الشعرية الإسبانية، على وجه العموم، تبين أن رؤية الموت تقوم على جملة من الثوابت و المتغيرات الوجدانية و الوجودية في الوقت نفسه. لكن أهم ما يميز هذا التصور هو التأكيد على حتمية الموت و في ذات الآن على إمكانية تجاوز دلالات الفناء من خلال الاحتماء وراء فكرة الخلود عبر الانصهار مع عناصر الكون والتهيه و الذوبان في حركاتها

اللانهائية و أيضا من خلال تحقيق الذات في ذات المعشوق وعدم الإذعان لمصير النسيان عبر الكتابة و التدوين و الإبداع و بالتالي من خلال تأسيس ذاكرة لا سلطان لجبروت الموت بين تجاويها و تموجاتها.

ملحق

نورد في ما يلي المقاطع الشعرية و القصائد الأصلية و المستثمرة في الدراسة و هي تأتي مرقمة وفق رقم الإحالات المتواجدة في هامش المقالة:

4

Una noche de verano
-estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa-
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
-ni siquiera me miró-
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

6

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?
¡No sé; pero hay algo

que explicar no puedo,
que al par nos infunde
repugnancia y duelo,
al dejar tan tristes,
tan solos los muertos!

7-

Coplas por la muerte de su padre
Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

.....

Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.

8

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

9

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

11

Vuelve hacia atrás la vista, caminante,
verás lo que te queda de camino;
desde el oriente de tu cuna el sino
ilumina su tu marcha hacia adelante

12

Menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.
Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.
Azadas son la hora y el momento,
que a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

13

Fue sueño ayer, mañana será tierra:
poco antes nada, y poco después humo;
y destino ambiciones y presumo,
apenas junto al cerco que me cierra.

14

A la fuerza toda mi sangre me fue agotada,
Árbol sin fruto,
Maternidad destrozada sin fruto,
Postergada salvo de mis dolores,
La muerte me desmorona.
Me hundo en el silencio hasta la muerte.
Me ahueca el vacío y floto
sobre un sueño que fue mío y que hoy es espejismo,
una niña arriba de mis entrañas,
y me la arrebataron en la oscuridad de una tierra
ombría.

16

Para verte a Ti mismo me has nacido.
Por no estar solo con tu omnipresencia.
Soy la nada, soy de tiempo, soy un sueño ...
agua que te fluye, hierba ácida
que cortas sin amor...
Tú no me quieres.

19-

Los dos sabemos que la muerte
toma la forma de la alcoba
que nos contiene.
Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,

profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.
Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que en la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.
Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.

20

Cuanto más se miraban más se hallaban: más hondos
se veían, más lejos, y más en uno fundidos.
El corazón se puso, y el mundo, más redondos.
Atravesaba el lecho la patria de los nidos.
Entonces, el anhelo creciente, la distancia
que va de hueso a hueso recorrida y unida,
al aspirar del todo la imperiosa fragancia,
proyectamos los cuerpos más allá de la vida.
Espiramos del todo. ¡Qué absoluto portento!
¡Qué total fue la dicha de mirarse abrazados,
desplegados los ojos hacia arriba un momento,
y al momento hacia abajo con los ojos plegados!

21 -

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente
consumada la vida como el sol, su mirada.
No es posible perdernos. Somos plena simiente.
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

27

Otros querrán mausoleos
donde cuelguen los trofeos,
donde nadie ha de llorar,
y yo no los quiero, no
(que lo digo en un cantar)
porque yo
morir quisiera en el viento,
como la gente de mar
en el mar.
Me podrían enterrar
en la ancha fosa del viento.
Oh, qué dulce descansar
ir sepultado en el viento
como un capitán del viento
como un capitán del mar,
muerto en medio de la mar.

28

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos
de su materia o de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;
aunque después de tanto y tanto no haya
ni un solo pensamiento
capaz contra la muerte,
no estoy solo.

Toco esta mano al fin que comparte mi vida
y en ella me confirmo

y tiento cuanto amo,
lo levanto hacia el cielo
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza

32

Oye tú que lees esto
después de estar yo en tierra,
Cuando yo que lo he escrito
no puedo ya al espejo contemplarme.
¡Oye y medita o sueña!
¡Oye la voz que sale de la tumba
y te dice en el oído
“yo ya no soy, hermano!
Yo ya no soy; mi canto sobreviveme
y lleva sobre el mundo
la sombra de mi sombra,
mi triste nada!”

33

Y que vivas tú más que yo, mi canto 1
Oh, mis obras, mis obras,
hijas del alma,
por qué no habéis de darme vuestra vida?
por qué á vuestros pechos
perpetuidad no ha de beber mi boca?

الهوامش:

- 1) Sigmund Freud, «*Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*», In *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 36.
- 2). Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, p.56.
- 3) نشير هنا إلى أن كل الاقتباسات و الإحالات و المقاطع الشعرية الموظفة في هذه الدراسة هي من ترجمة كاتب هذا المقال.
- 4) Antonio Machado, *Campos de Castilla (1907-1917)*, Madrid, Cátedra, 1974, p.111 .
- 5). Emmanuel Levinas, op.cit. p.56.
- 6) Lucrecia Méndez de Penedo, *Rimas y Leyendas: lo mejor de Adolfo Gustavo Bécquer*, Guatemala, Editorial Piedra Santa, p.23.
- 7) Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, Quito, Libresa, 1958, p.95.
- 8) Antonio Machado, *Antología comentada: poesía*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999, p.145.
- 9) Antonio Machado, “*Proverbios y cantares*”, in *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p.575.
- 10). Jorge Luis Broges “*El tiempo*” in *Conférences*, Paris, éd., Collection Folio essais n° 92, Gallimard, p.23.
- 11) Miguel de Unamuno, “XXXI”, *De Fuerteventura a Paris, Paris*, Editorial Excelsior, 1925. p.313.
- 12) Francisco de Quevedo, *Pablo Antonio de Tarsia, Obras de d. Francisco de Quevedo Villegas*, T. IV. Madrid, J. Ibarra, impresor de Cámara, 1772, p.46.
- 13). نفس المرجع، -، ص.48
- 14) Carmen Conde Abellán, *Mujer sin Edén*, Ediciones Torremozas, 2007, p.56.
- 15) - محمد لطفي اليوسفي، "حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة و المنطقة الحرام"، في الشعر المغربي المعاصر، الدار البيضاء، دار تيقال، 2003، ص. 53 .
- 16) نفس المرجع، ص. 62 -
- 17). Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique II*, Ed. Paris, Seuil, 1969, p.16.
- 18) Mirecea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1980, p.233.

- 19) Xavier Villaurrutia, « Nocturno de la alcoba », *Nostalgia de la muerte*, Madrid Huerga Y Fierro Editores, 1999, p. 62.
- 20) Miguel Hernández, *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1967, p.119.
- (21) - نفس المرجع، ص. 123 .
- (22) - مارتن هيدغر، *الكينونة والزمان*، ترجمة الدكتور فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2013، ص, 240.
- 23) Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ed. Bordas, Paris, 1940, p.499.
- (24) .يعد مفهوم "المسار الأنثروبولوجي" "Trajet anthropologique" من المفاهيم الأساسية في نظرية المتخيل الرمزي، و يعني به جيلبير دوران ذلك التبادل الدائم الذي يصل الإنسان بمحيطه، بين الرغبات و الغرائز الذاتية، و بين الإكراهات و الشروط الموضوعية في محيطه الاجتماعي و الكوني.
- 25) Gaston Bachelard, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1943, p. 19. « Nous n'avons donc pas tort, ... de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination ».
- 26) Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1978, p.198.
- 27) Dámaso Alonso, *Valentín García Yebra*, Madrid, Gredos, 1998, p.228.
- 28) José Ángel Valente, "serán ceniza", *Palabra y materia*, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 16.
- (29) أنظر جورج نونماشير "دلالات الأثر في شعر رونييه شار"، ترجمة عبدالعزيز بن عرفة، كتابات معاصرة، العدد 13، شباط - آذار، 1986، ص. 48.
- 30) Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF. 1984, p.23.
- 31) Michael Riffaterre, «L'illusion référentielle», In Roland Barthes (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, p. 92.
- 32) Miguel de Unamuno, *Para después de mi muerte*, *Obas Completas*, T.XIII, Madrid, Castalia, 1973, pp.207-208.
- (33) - نفس المرجع، ص. 212

قائمة المراجع:

- جورج نونماشير "دلالات الأثر في شعر رونييه شار"، ترجمة عبدالعزيز بن عرفة، كتابات معاصرة، العدد 13، شباط - آذار، 1986.

- محمد لطفي اليوسفي، "حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة و المنطقة الحرام"، في الشعر المغربي المعاصر: دورة أحمد المجاطي الأكاديمية، الدار البيضاء، دار تيقال، 2003.
- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ترجمة الدكتور فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2013.
- Alonso, Dámaso. (1998). *Valentín García Yebra*, Madrid, Gredos.
- Gaston Bachelard. (1943): *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris,
- Bachelard, Gaston. (1978) : *Poétique de l'espace*, PUF, Paris.
- Broges, Jorge Luis. (1984). "El tiempo" in *Conférences*, Paris, éd., Collection Folio essais n° 92, Gallimard.
- Conde Abellán, Abellan. (2007). *Mujer sin Edén*, Ediciones Torremozas.
- Durand, Gilbert. (1940): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ed. Bordas, Paris.
- Umberto Eco. (1984). *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
- Freud, Sigmund. (1981). « *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*», In *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- Mirecea Eliade. (1980). *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
- Hernández, Miguel. (1967). *Poemas, Barcelona*, Plaza & Janés.
- Levinas, Emmanuel . (1983): *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983.
- Machado, Antonio. (1974). *Campos de Castilla (1907-1917)*, Madrid, Cátedra.
- Machado, Antonio. (1989). "Proverbios y cantares", in *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Machado, Antonio. (1999). *Antología comentada: poesía*, Ediciones de la Torre.
- Manrique, Jorge. (1958). *Coplas por la muerte de su padre*, Quito, Libresa.
- Mendez de Penedo, Lucrecia. . (1993). *Rimas y Leyendas: lo mejor de Adolfo Gustavo Bécquer*, Guatemala, Editorial Piedra Santa.
- Quevedo, Francisco de. (1772). *Pablo Antonio de Tarsia, Obras de d. Francisco de Quevedo Villegas*. T. IV. Madrid, J. Ibarra, impresor de Cámara.
- Paul Ricoeur. (1969): *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. Seuil.
- Michael Riffaterre. (1982). *L'illusion référentielle*, In Roland Barthes (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points.

- Unamuno, Miguel de. (1925). *De Fuerteventura a Paris*, Paris, Editorial Excelsior.
- Unamuno, Miguel de. (1973). *Para después de mi muerte, Obas Completas, T.XIII*, Madrid, Castalia.
- Valente, José Ángel. (2006). *Palabra y materia*, Círculo de Bellas Artes.
- Xavier Villaurrutia, Xavier. (1999). *Nostalgia de la muerte*, Madrid Huerga Y Fierro Editores.