

## مالن أراه ثانيةً، سأحبه إلى الأبد

يهودا عاميحاى: خمسون عاماً من الحب - خمسون عاماً من الحرب

### عبد الرحيم الشيخ

في ضوء عبارة لكروتشه تصف الشعر بأنه «تأملٌ للانفعال» لا تكثيفاً له وحسب، تغدو مهمة النقد مزدوجة ترصد تحولات التأمل بقدر ما تستجلي منطق الانفعال. هكذا، تزج فكرة الفردة في النقادين الانطباعي والواقعي إلى زواج بغيض، لكنه زواجٌ ضروري لمقاربة شرط التأمل الجمالي، والنسبي بالضرورة، إلى شرط الانفعال المعرفي، والمعيارى بالضرورة. وهنا، ليس من متسع لإطلاق أحكام القيمة على أي من الشرطين إلا بما يضمن حرية الاعتذار عن خطأ التقدير عند الحاجة. أستدعي هذا التنظير الوجيه في إطار تقديرات أكثر إيجازاً، وإن طالت، لشاعر الثقافة العبرية يهودا عاميحاى الذي ذهب إلى نومه الأطول في أيلول الأخير، منسحباً من ساحة هذه الثقافة في زمن اختزال المسافات بصورة خيالية إلى درجة جعلت اليسار الإسرائيلي يمينا محتشماً بدورة بسيطة للبحث عن «أذن جحاً» في الجهة المقابلة. لكن هذه التقديرات، على ذلك، لا تدخل في سياق الاشتغال الأكاديمي بالساحة المعرفية لثقافة الآخر الإسرائيلي، فتلك مساحة من السجال متروكة لمشروع خاص سيظهر قريباً، وسيظهر عاميحاى عنصراً مركزياً فيه.

أما ما تستهدفه هذه التقديرات فيتمثل في الإشارة إلى جملة من ملامح المنظومة الفكرية والنظرية الجمالية عند عاميحاى، وتقديمه للثقافة الفلسطينية ومعينها العربي بوصفه طفرة صهيونية تستحق التفكيك، رغم عدم استحقاتها للثناء بطبيعة الحال، للإطالة على ساحة المجاز العبري في أنضج صورته وأكثرها رواجاً. فأشعار عاميحاى تتخلل الشارع اليهودي،

داخل إسرائيل وخارجها، كأنها عهد ثالث، في المدارس والجامعات، على السنة العامة ومنتديات النخب، في بطاقات المعايدة وبرقيات التعازي، في أغنيات السوق وخطابات السياسيين. يتجلى عاميحي، لكثرة رواجه في الثقافة العبرية، وكأنه مالى جديد للعالم وشاغل جديد للناس.

يُعدُّ يهودا عاميحي (١٩٢٤-٢٠٠٠) من الجيل الأكثر رياديةً في الأدب العبري الحديث، ومن جيل الكتّاب المحظوظين في عالمي النشر والترجمة والدراسة الأكاديمية في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. وهو، لذلك، واحد من أعطوا التسمية أدب الموجة الجديدة» في الثقافة العبرية الحديثة مغزى وجودياً فعلياً. فقد استطاع عاميحي، كأب جمالي لهذه الموجة، شعرياً وروائياً (إلى جانب عوز ويهوشوع، رفيقيه من نسل الصابرا، وراييكوفيتش وزاخ كذلك) تجاوز التنظيرات الصهيونية المسيائية لمشروع الكتائب الضاربة بالمآخ» التي اكتنفت مرحلة اليسوف الثالث»، والتي كان هو نفسه عضواً بارزاً فيها، وتبديد ما أهدقته في أدبياتها من فضائل على نعمائية العمل الكيبوتسي والمثالية الصهيونية الكامنة في الأدب الطليعي الصهيوني الروسي بعيد الحرب العالمية الثانية إلى حين الإعلان المراسمي عن بداية النكبة الفلسطينية وقيام إسرائيل عام ١٩٤٨. ففي الحين الذي أوحى فيه الصهيونية البنيوية، بتعبير يهوشوع، لكتاب جيل المآخ بضرورة التعبير عن الوعي اليهودي القومي الذي بلغ منتهاه بقيام الدولة. رأى عاميحي وكتاب الموجة الجديدة في قيام الدولة نهاية للصهيونية فكرةً وحركةً، حتى لو لم تعترف هي بمأساتها الكامنة في نجاحها-النهاية. وبالتالي، فقد أتى لـ«جيل البلاد-دور هآرتس»، كما يوصف كتاب الموجة الجديدة، قلب معادلات صهيونية الهجرة وقيم الأرض الجديدة» لتصويرها من تطلعات خلاصية، دينية وسياسية بالدرجة الأولى، إلى مسعى إنساني» لتخليص اليهود، بوصفهم بشرًا اعتياديين، من مأساتهم، الأمر الذي لم يكن معروفًا على الإطلاق، بتلك التجريدية وذلك السفور، إبان تأسيس دولة اليهود الهرتسلية.

ثمة ريادة أخرى، لسانية، سجّلها عاميحي وقريناه في هذه الحقبة التي شهدت استعادة تخليق اللسان العبري الحديث، لا كأداة صهيونية برغماتية وتأطيرية لطقوسية بوثقة الصهر» واستقطاب الجموع المسيائية الأوروبية وحسب، وإنما كتوليفة أدبية علمانية خارجة عن نمطية محاكاة النموذج الرعوي الذي ألمّ بالأدب العبري التنويري الذي أسس لتخلق الحركة الصهيونية وصاحبها إلى ما بعد قيام الدولة. كما أن الريادة كانت، من وجهة أخرى وعبر استخدام العاميات العبرية الشرقية والغربية، ضرباً من الترويج لفكرة شعبية الأدب التي استطاع من خلالها تجاوز اليقينية النخبوية لفكرة الخير الجماعي» في كتابات المسار الأول للأدب الإسرائيلي، ذلك الأدب الذي رافق قيام الدولة، والمسار نفسه الذي أطلق عليه حنان حيفر تسمية «طبق الفضة» الذي انتقل فيه الأدب العبري، وكتابوه، من المملحة إلى المملكة». هنا، بدأت عملية التجاوز والنفي في آن معاً للرومانسية اليسوفية، فلم تكن العزلة خياراً رغبواً لا احتيازاً الروياً وإتيان الإبداع من سماء فكرته لدى عاميحي وكتاب الموجة الجديدة،

بل كان الانخراط في اليوميِّ ومباشرةً المُعاشَ طريقاً لامتلاك المعنى . وقد أمَّن اشتراك عاميحي في كل حروب إسرائيل ، باستثناء اجتياح الجنوب والانتفاضة-الحرب التي قضى وللمفارقة قبيل اشتعالها بيوم واحد فقط ، أمَّن له منظومة واقع محتشد بالموت والحياة والحُب والكراهية ، كلية القدرة على سبك معطيات الواقعي والخيالي في معيَّن القصيدة ، جاعلاً ما في الاثنتين مادةً نفسيةً مكنزةً بالفكري والواقعي قدر اكنازها بالجمالي والفانتازي .

عند هذا المستوى الفصامي ، وربما للمفارقة ، توسَّل عاميحي وكتاب الموجة الجديدة ثنائيةً بيغن الصهيونية والسيف والكتاب» أداةً لنفي وعي تلك الثنائية في أوساط الكتاب الشباب من جيل البالمخ وجيل الاستقلال» . فقد تيسَّر لمعظم هؤلاء ، إلى جانب حرب جيَّتهم» ، الالتحاق بالحياة الجامعية التي هيأت لهم حظاً كبيراً من استيعاء الرؤى الأدبية الحديثة لشعراء وروائيي العالم ، وبخاصة الكتاب الليبراليين في روسيا وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية . حيث تحوَّل الفعل الكتابي إلى مسعى نقدي ترميزي لكل المركبات ، الأصيلة والمفروضة ، في التَّجمُّع الإسرائيلي ما-بعد الصهيوني (نظرياً) . وقد كان لهذا النفي السياسي استحقات جمالية ، إذ تم القفز على مواظية الكتابات الصهيونية الكلاسيكية لبالك وبرينز وعجنون ، كما تحقَّق ، من جهة أخرى ، الخروج على أستاذية ألترمان وشولانسكي الأكثر قرباً ، زمنياً ، لكتاب الموجة الجديدة . فقد استبدل عاميحي وصحبه تبسيطية الأداء البلاغي وخطابيته الوظيفية لدى الجيلين السابقين ، بتقنيات جمالية ترميزية ساخرة عالية الشحنة ، لكنها في الآن ذاته أدوات واقعية موجّهة لنفي ثبوتية الواقع الواقعي بالإكراه .

وقد كان لهذه المتواليات التجاوزية امتدادها عند عاميحي بصورة يقل وجودها أو ينعدم عند الكثيرين من مفكري وأدباء الثقافة العبرية الحديثة . ومن جملة هذه المواقف الطليعية والتجاوزية عدم اعتبار عاميحي للهولو كوست التجربة العظمى للجماعات اليهودية في القرن العشرين . ليس لأن أياً من أفراد عائلته الممتدة ، والمكونة من سبع أسر استجلبت من بطرس بورغ إلى فلسطين ، لم يقض في المحرقة» ، بل لأنه يعتقد أن «تاريخ الكارثة» بكتيَّته لا يعدو كونه استثماراً صهيونياً قبيحاً لتاريخ التسميات وفحواها . فرغم كل ما يحظى به «تاريخ الكارثة» من اهتمام جاوز التوثيق والمراسمية ليكون حقل تخصص أكاديمي في الولايات المتحدة وبعض الدول الأوروبية ، ينظر عاميحي إلى ذلك بعين الريبة ، إذ إنه يرى في قيام إسرائيل إجابة شافية ، ويفترض أن تكون نهائية ، على سؤال الهولو كوست . فتجربة ، تحويل الفكرة إلى دولة والقومية إلى أمة ، إذن ، هي التجربة اليهودية العظمى في القرن العشرين ، وليست «الكارثة» . اللهم إذا كانت الجماعات اليهودية الأمريكية ، وإسرائيل كدولة ذات طاقم صهيوني ، وهما كذلك ، تستثمران في الهولو كوست ، لتجنيد الدعم الاقتصادي والعسكري بدرجة أولى ، ولحقن الذاكرة اليهودية بضرورة ديمومة استدعاء التاريخ الكارثي وصوره ، الاستيهامية قبل الحقيقية ، لتلافي حدوثة ثانية .

وبهذا الصدد ، يؤكد عاميحي ، في خطابه لمناسبة خمسين عاماً على قيام إسرائيل ، وفي إشارة واضحة ، أن اصطلاح «الصهيونية» بات اصطلاحاً ماضوياً ، ليس لأن الصهيونية أنهت

مهمتها التاريخية وحسب قبل خمسين عاماً عند قيام الدولة، وإنما لأنه يعتبر قيام إسرائيل إنجازاً عبرياً لم يشهد له التاريخ اليهودي مثلاً. ولذا، يقترح توصيفاً، يسمُّه بـ«الأكثر قرباً من الحقيقة»، لما حدث، يقترح توصيفاً جديداً هو «الثورة اليهودية العظمى». ذلك أن التصور الذي لديه مؤداه أن تجميع اليهود، وإحياء العبرية، وإقامة الدولة القومية على أرض غير يهودية وبسواعد أمة غير متكلمة للغتها القومية الموحدة قبل «الثورة»، يعد أعظم الثورات القومية في التاريخ الحديث، إذا ما قورن بنتاج الثورتين الفرنسية والروسية اللتين أقامتا الدولة القومية على أرضيهما القومية وبسواعد أمتيهما اللتين تتكلمان لغتهما القومية الموحدة قبل نشوب الثورة. وبالتالي، فإن «ليبرالية» عاميحي وتسامحه في التسميات ليستا من باب الإغواء الشعري أو الإضافة التطوعية للمعجمتين القومية والسياسية الإسرائيليتين، بل إنهما، بأكثر من ذلك، نفي وزج إلى دائرة الاستيهام، في آن معاً، لكل مقولات ارتباط الصهيونية بمشروع كولونيالي غربي، أو كونها، في ذاتها، مشروعاً كولونيالياً مستقلاً. مؤدى القول هنا، أن عاميحي يسعى إلى «شخصنة الصهيونية» يهودياً وحسب، إن جاز التعبير، وحقنها بجرعة عالية التركيز من الإنسانية التي تنأى بها عن المقولات السابقة. ولعل، بل من المؤكد أن، تركيز عاميحي، شاعر الثقافة العبرية و«رئيس أركانها» بتعبير يوسي ساريد، لم يكرس خطابه هذا بكليته لفكرة الماهاة بين سيرته الشخصية وتاريخ الدولة لمجرد مباحة استعراضية، إنه يتاجر حتى بأدق التفاصيل للتأكيد على نفي الثيمة الكولونيالية عن الحركة الصهيونية، ولنفي «منصب شاعر الدولة» عن نفسه هو، ليكون شاعر تجربته الخاصة، وإن كانت نفسها هي تجربة الدولة الخاصة أيضاً. وفي الخطاب ذاته، يتندر عاميحي بحادثة تغيير اسمه الشخصي، أو ترجمته عن الألمانية، مقابل شلن عام ١٩٤٦، ليصبح «عامي حاي» والتي تعني في العبرية «شعبي حاي». . . . مانحا للتاريخ فرصة إطلاق زفرة ساخرة بما كان وكان.

في مقدمتها لأحدث المختارات من شعر عاميحي بالإنجليزية، وفي مقاربة قد تفض ما اكتنف الخطاب السابق من التباس مقصود، تتندر حنا بلوتش بهالة الفائض الوطني الذي يُضفي في كثير من الأحيان على شعر عاميحي دوغماً مسوغاً قرآني أو قيمي لذلك، اللهم الإحساس الوجودي العميق بضرورة احتياز السلوى الصائبة والحضور الفذ للمعنى في حالات انعدام المعنى، وبخاصة في الحرب. هناك، حيث يتمترس الجنود بينادقهم، ويلوذون «بدفء» جلد الوحش الذي خلِعَ عليهم ليحميهم من «برودة» ما فيهم من إنسان. وفي الآن ذاته، يحملون دواوين عاميحي قبيل شتاتهم الطويل في مغامرة الحرب المقامرة، ليهبهم امتلاء اللغة خاماً لا حتراف الفراغ، ولتشحذهم فكاهة المجاز الجارح بجديّة الحقيقة الجرح، وليمددهم نضج الفكر التشككي بيقينية الارتجال الفج، ولتمنحهم رهافة المعنى الذائد عن شرط الحياة ضرورة الخضوع لتجريب شرط الموت. هنا، «تنحط فطرة الذائقة بانحطاط فكرة المتذوق»، بانحراف معياري زهيد لحكمة بورديو. إذ لا تغدو فضيلة القراءة موضع استيعاب وفهم وحسب، بل تطفو على سطح النص زبداً من غواية التأويل الذي لا يرحم قاع القصد ولا يدع شمس اليقين القصدي تنفذ إليه.

لقد اعتاد عاميحي إضفاء مسحة ديبلوماسية على ردّه عند سؤاله في هذه السياق، إذ لا يتوقف عن التنظير لفكرة أنه شاعر تجربته الذاتية، وليس شاعر حقبة أو موضوع. إنه، بذلك، يتجاوز تقريرية الملامح التمييزية التي تسم شعراء العبرية وتصمهم بيهوديتهم أو إسرائيليّتهم، عبر ذريعتين غير بالغتي الدهاء: فعبرية شعره، وإن لم يباه بهويته اليهودية، تهوّدّه قسراً. وصهيونية تجربته وتنقيحيتها تمنحانه إنتماءً إسرائيلياً بامتياز وإن لم يسع إليه. فاليهودية في إسرائيل، تحصيل حاصل، وليست ملمحاً في الهوية الفردية يسعى إليه.

هنا، تشكل ثنائيتا الحب والحرب شفرة معقدة لشعرية عاميحي، إذ إن النفاذية العالية لحدّي هذه الثنائية تمنحانه فريدة خاصة في مزجها كمحور وحيد وكلاني لتجربته الجمالية. بمعنى أن نافذة الحب لديه تطل على ساحة الموجودات، الواقعي منها والافتراضي، ليعيد تشكيل صور الكائنات ويستنطقها باحثاً في أقاصي غنوصها السرمدية عن عرفان يمنحها ملامح هويتها الوجودية، وكأنه تم الإقرار سلفاً بافتقارها إلى هذه الهوية. أما نافذة الحرب فتفضي إلى شرفة عالية تطل على وجود بلا موجودات، وكأنه نظام علاقات بائدة وحسب. بمعنى أن الحرب هي مساحة لحواء الذكريات الذي يهب أصداء المساءلة حرارة المعنى للارتفاع شيئاً فشيئاً إلى سماء الفكرة، لا ليهبط منها ليدرك الأشياء وذكرى علاقاتها. لكن جانب التعقيد في هذه الشفرة الثنائية لا يكمن في ظاهرة النفاذية والاختلاط بين هيئة الموجودات وذاكرة الوجود وحسب، بل يتركز في العلاقة الفصامية مع ناظم هذه الظاهرة ومصرف عملياتها المركزي المتجسد في فكرة الله. ولعل مقارنة صورة هذا الناظم بالحد الأدنى من التفاصيل تُعدّ فكا، على درجة متوسطة من التواضع، لشفرة عاميحي الفكرية في مشروع الجمالي. سأعرض، هنا، لإشارتين طفيفتين عن مركزية الحب عند عاميحي، تاركا لمن يعود إلى أشعار عاميحي الإفصاح عن هذه المركزية، إذ الحب كالقوة لا يمكن إدراكه إلا بممارسته، باستقلال مقولة جوزيف ناي. . . مركزية الحب في شعر عاميحي لم تكن تصعيداً إيروسياً أو تسامياً كلامياً لتقطير أشواق الجسد بقدر ما كانت كاسراً لما يعترى الذات من موج الخسارة الفردية والجماعية، على حد سواء، تلك الخسارة التي ألحقتها الحرب، على وجه الحصر، بمقتنيات الذاكرة وديناميات التذكر. ورغم عدم الابتعاد بالتوريات الجنسية عن عادات الإغراء الفضائحي لشعراء خانتهم لياقة الشعر أو شهوة الشعور عن الإتيان بوسيلة أفضل لسلوى الجنس، فقد كان انكشاف مساحات الجسد كاملة لحواس عاميحي عاملاً حاسماً في زلزلة مزيد من اليقينيات الأخلاقية والتابوات الدينية والجمالية على حد سواء.

ورغم إصرار العديد من النقاد على تصنيف عاميحي كشاعر حرب، لاكتناز قصائده بهواجس الحرب واصطبغها بوقع خيالاتها، إلا أنه في كثير من المناسبات حاول التحرر من ذلك الوصف، قائلاً بأنه كرس حياته، بكل غناها وتنوع تجاربها، لتكون خامّة مشروع الجمالي في حرفة الشعر، وأنه يري في التصنيفات الحادة لوضع الشعراء في جوارير العناوين والموضوعات الكبيرة تعسفاً لا يليق بوظيفة النقد. إنه على قناعة تامة بكون اللاعنّف، أيضاً، بحاجة إلى ضرب خاص من العنّف لإقراره وثبت قيمه. فالحرب، إذن، أداة للبحث عن

قيم الحياة وعن الحب بصورة خاصة، إنها الكره اللازم لاستيلاء الحب. والحرب، من منظوره الخاص أيضاً، هي نقيض الحب، لكنها منفصلة عنه، بمعنى أن ثمة مساحات للحرب وأخرى للحب. ففي حين يقبل عاميحي الحرب كحقيقة موضوعية في الحياة، يسعى للعيش خارجها بكل ما أوتي من قوة. وهو، رغم اشتراكه شخصياً في معظم حروب إسرائيل ورغم قناعته بأن الحرب وسيلة لاستيلاء علاقات الحب، لا يزال يرى في الحرب صنيعة السياسة، وذروة اصطراع الأديان. فالزعماء الروحيون والقادة السياسيون يزعمون أنهم مجبرون على معارك صغيرة لتجنب الحرب الكبيرة، معارك قليلة ينتج عنها السلام السرمدي» الذي كان مرة على الأرض.

الحب والحرب في شعر عاميحي يندمجان بالقسر، جمالياً ونظرياً: أما جمالياً، فلأن صور الحرب، في مجملها، خيالات إروسية، لكن غايتها الموت بأكثر من الحياة. فالبنديقية ورجل المحارب يتبادلان الحب جهازاً ودنماً خشية من رقابة، رصافته وصدر عدوه، سلاحه الأبيض وكبد خصمه في الميدان. . . . وأما نظرياً، فلأن عاميحي، الملحد على استحياء، يرغب، بدافع تحتاني، في تجاوز طقوسيات الفصل الإكليريكية بين الحب والحرب، تلك الطقوسيات التي تجعل من الحياة محض جسر للعبور، ولترتيب فوضى المكان وهشاشة الهيولى بانهيارات الجسد الباحث عن سلام سرمدي لن يكون. والطقوسيات ذاتها التي تستهلك الجسد، حباً وحرماً، لاستيلاء انتظامها الخاص عبر متواليات عصبية من تمجيدات الفداء ومدائح العدم. إنه يرتب فوضاه الداخلية بإعادة صياغة منظومة المكان، أو تفكيكها حسبما تقتضي ضرورات النشيد، ولكن خارج كل الطقوسيات الاجترارية.

ورغم تلبس عاميحي بالحرب واقعياً وجمالياً، والحرب العالمية الثانية على وجه الخصوص التي اشترك فيها لصالح القوات البريطانية وتعزيز الوجود اليهودي في فلسطين، إلا أن قصائده تكاد تخلو من نغمة رومنطيقا الخراب والعدمية التي شاعت في أشعار إليوت وريلكه وبوند على سبيل التمثيل. ولعل خلو شعره من هذه النغمة، رغم تأثره نسبياً بمجازاتها، يعود إلى مبدأ بكر في منظومته الجمالية القائمة على نظرية الداخل والخارج، إذ يرى في الشعر تعبيراً ذاتياً عن الهوية الفردانية لقائله قبل أن يكون معيناً، ضحلاً أو عميقاً، لردف الهوية الجمعية برموزها المثالية وخيالاتها التي يفترض فيها التواشج بالضرورة. وهي، من ناحية أخرى، امتداد لثورته البدئية على فكرة الخير الجماعي، والشر الجماعي، التي تشحن شعريته بقدر عال من الشخصنة والذاتية التي تتجرع الحزن وتأسى لخراب الحرب دون أن تنزلق بهما وفيهما إلى وحول العدمية والسوداوية. فالحزن، إذن، سقط زند يحفز ملح الذات ويستولد طاقتها، لكنه لا ينحال، أبداً، إلى شعلة احتراق داخلي، تودي ببطاقة الذات وتقتضي على احتمالات الحركة.

لكن الحب والحرب، كذلك، وما فيهما من حس الملهاة أو المأساة يتموضعان ككلازمتين لإدارة حوار ترميزي حاد مع الله، المتحكم في المصائر ومسير الأمور إلى شرّها غالباً، وخيرها لماماً. فالله، لدى عاميحي، بطل مناوئ على الدوام، وفضيلة من الأفضل نسيانها،

واستبطانها في ثنايا طبقة في النفس تدنو من التقاط الروح عندما تعتربها هو اجس الفقد. هو واحد من كائنات القصيدة، اعتيادي بقدر ما تسمح الاعتيادية لموصوفها من رزانه تجنبه السذاجة، وما تؤمن له المفارقة من احتمالات الفرادة المألّهة أو ألوهة الاحتمالات الفريدة. وهو سمة لعبرية شعر عاميحي بمقدار ما هو نقيض ليهوديته: سمة لعبريته في استحضار رعوية الخطاب وسجالات التأثيم في سوق الثيولجيا العبرية. ونقيض ليهوديته في زجّ مدبرها ومليكيها الميتا-أرضي، وكفيل ءفراذتها» وامتياز أهلها عن ءالأغبار»، في زاوية الاستجواب اللادع، على يدي عاميحي، حول إسهاماته المركزية فيما لحق باليهود من ضيم جرء يهوديتهم التي حقنهم بها من عليائه، ثم تركهم للشثتات والكارثة.

وبذلك، فحضور الله في شعر عاميحي حضورٌ درامي وليس حضوراً قيمياً، وعلاقته به علاقة ندية لا علاقة سيّد ومسود. فالله، كما تمت مساءلته واستجوابه عن دوره في مآسي الجماعات اليهودية ونكباتهم على يدي أنبياء التوراة وحاخامات الديانة اليهودية و«أوليائها»، قد استعيد استجوابه، في إطار جمالي، على يدي عاميحي دون إيلائه أي التفاتة تعظيمية كمطلق، ولكن دون ازدرائه، كذلك، إلى درجة تنال من الخطوط الحمراء لأبجديات القداسة الضرورية في الشارح اليهودي. مساءلات عاميحي لـ ءفكرة الله» جاءت على نحو من التوريات غير المعهودة في البلاغات السامية (العبرية والعربية على نحو خاص)، إذ إن حشر الله في زاوية المساءلة، وتجريمه أحياناً، ونفيه في كثير من الأحيان، إنما كان يتم بما يُعرف في نظريات المنطق الجمالي بـ ءمغالطات الصلة»، وهي نوع من البنى الكلامية التي يتعمد إتيانها من قبل المتحدث عن وعي تام بالقربنة غير الصادقة التي تقوم عليها، وطرحها في سياق تظاهري يبين تام بصحتها لدرجة تمكن من انطلائها على المتلقي. وذلك كقول عاميحي في إحدى مقطوعات ءأغاني أرض صهيون الجميلة»:

ء . . . ولأجل هذي الحرب،  
ولعينٍ آخر [ما تبقى] من بساطات العذوبة، قد أعيّد:  
الأرض دارت حولها شمسٌ، نعم.

الأرض صارت لاستواء مثل لوح تائه [فيها]، نعم.  
الله ثمّ يكون في عليائه، أيضاً، . . . نعم».

هنا، تبدو رهافة التهكم اللادع أداة طبيعة في منظومة عاميحي الجمالية: فنفيه لـ ءفكرة الله» نفي اشتراطي حذر، قائم على تجاوز البداهتين الأوليين وقلب فحواهما على نحو سائغ جداً لدرجة تجعل تشكيكه بوجود الله في عليائه» سائغاً أيضاً، بل وضرورياً لوزن المعادلة. ووزن المعادلة كان يقتضي نسفا صميمياً لـ ءحجارة الماضي»، كما عبّر عاميحي أكثر من مرة عن خروجه على الطقوسية اليهودية المدّعاة في كل كبيرة وصغيرة.

كل ذلك كان أمراً سهلاً التناول في حرفة عاميحي، وكان العهدان، القديم والحديد، منهلاً شائكاً لسبب هذه الثيمات. لكنه، في الآن نفسه، اصطبغ بروح عاميحي وفراذته، إذ لم يكن التناص الديني محض إحالة إلى مثل رعوي أو عبرة تلمودية للتذكر، بل كان بأكثر

من ذلك مسعي رهيفاً لمساءلة الذاكرة الدينية عمماً أرسته من فائض دوغماتي في العقلية اليهودية، ولتأليب المتذكرين على سَهْمِيَّة ذاكرتهم التي لا ترى ملكَ السَّماء، ولا تزهو بتبعات رؤيته، إلا كما يراها هو، من فوّهة الصَّلَاة الضيقة التي يضعونها على رؤوسهم ليظل الملك من خلالها على ما يريد مما حوته السريرة. وبذا، يحاول عاميحي في سجاله اللاهوتي قلب النظرية الديكارتية في الإيمان متسللاً إلى ضلوع مثلثها-المغالطة واحداً واحداً لتفكيكه: فربوية المطلق الوجودي ليست قرينة لكماله، كما أن عبودية خلقه ومعاناتهم ليستا قرينة عجزهم هم، إذ العجز كائن في عدم مقدرة (الكامل الافتراضي) على تخليص (العاجز الافتراضي) من عجزه. ففضيلة (الكامل)، إذن، ليست ضامناً لوجود (الكامل) ما لم يتمم كماله عجز العاجزين، وبالتالي، فوجود (الكامل) هو محض افتراض يتسع أو يضيق تبعاً لاحتمال قرائن العجز. تحت هذه المظلة الوارفة من الحوار الفلسفي التحتاني، الذي لا يكاد يُلمحُ أي أثر عياني للفلسفة فيه لقارئ غير محترف، تتحول دائرة المجد الإلهي إلى دورة للحرَج تتكرر بتكرار المآسي وتشتد باشتداد عود السائل وحذقه في إدارة المسألة. فالله، في مخيلة عاميحي، كائن شفاف تُرى فيه دوائر الأسئلة واللاخيرية بأكثر مما تُرى دوائر الإجابات والخيرية، وهو ذو طاقة انسحابية عالية تمنحه قدرة خاصة على التجوال بحرية نسبية بين الاثنين. كائن تَوْمَن له فكرة الألوهة رصيذاً من الحمد البلا رصيذ، وهالة من القداسة التي تجتاح قلوب المؤمنين، من بوابة فطرة الخوف، لتكبر في قلوبهم كفقاعة من سراب، كلما ازداد حجمها تضائل سمك غشائها، وازداد خطر انفجارها بالضرورة. إنه أنفجارٌ عنقودي غير محسوب النتائج: قد ينثر أبيض القلب، الذي ما هو إلا رماده الذي صدئت فيه فكرة الإيمان وتكلسّت، لتزداد أسهم اليقين يقينيةً بحكمة القضاء و صواب التقدير في الإجابة. وقد تصيب سويداء لتنز الظنون طامحة بإغاثة صحراء السؤال التي لم يأتها، من قبل، محض هاجس واحد للارتواء.

هنا، تتمظهر «زندقة» عاميحي برداء إيماني خاص، بل لا تبدو على الإطلاق نقيضاً للإيمان، فـ«ما من نقائص هناك، بل اختلاف في الدرجة» كما يقول نيتشه. هذا الاختلاف في درجة الإيمان «أو الزندقة»، شديد التباين في قصائد عاميحي ومراحله الشعرية، ولعله فضيلة سجاله اللاهوتي الكبير، ومقتله في أحايين أخرى. فعاميحي لا يتورع من أن يدني فكرة الألوهة من فكرة الشيطنة عندما يؤنسن المقاصد والأفعال الإلهية، ويقاضيه بالمعيارية البشرية للخير والشر، فتبدو الاختلافات بين الفكرتين اختلافات في الدرجة أيضاً، ليظفوا التكافؤ على سطح الاختلاف احتمالاً مائلاً تصح قراءته يميناً أو يساراً. لكن مقتل هذا التطبيق، الأمين والافتراضي، للفكرة النيتشوية في اختلافات الدرجة، يكمن في تصالحية عاميحي التي تجلت في مغازلة فكريتي «الأبوية المؤلهة» المحكومة بالخطأ و«الألوهة المسقطه على صورة الأب» القابلة للخطأ، بعيد انتهاء مرحلته الشعرية الوسيطة وعلى امتداد المرحلة الأخيرة (١٩٨٣-٢٠٠٠) على وجه التقريب، وموت والده على وجه التحديد. حيث كان عاميحي يرى في والده، المفعم بالأرثوذكسية والوصايا، ربا تابعاً لدائرة ملكيته الخاصة. لكنه، بعد موته، تيقن من أن والده كان محض إنسان، وتأكد من أن عربه غير المشاعي الذي يحيا في



السموات ليس إلا تجريداً جوهرياً لفكرة «عربه المشاعي» الذي مات في الأرض . ورغم ما في هذه المصاحلة من طاقة جمالية ، إلا أن مواربتها الاعتدالية عن الحديات السابقة في تجريم الإله اليهودي إلى درجة التأثيم ، تجعل منها انتباهةً برغماتية غير موفقة (لاستنادها ، وللمفارقة ، إلى أسباب أخلاقية ودينية ، أي غير برغماتية) في إنقاذ ما تم تذويته ألبواً من «فكرة الله» ، وردّه إلى رفعة مقامه الافتراضي من جديد . ربما كان موت والد عاميحي ، على غير ما يبدو في تعليقاته على موت والده ، موقظاً لنوستالغيا الطاعة وأصداء خفض الجناح لذكرى الفقيد المؤله ، لأنه لم يحظ بهما في حياته التي كانت . فوالد عاميحي كان يهودياً أرثوذكسياً مفعماً بالوصايا التوراتية والتلمودية ، تلك التي وصفها عاميحي في أكثر من مناسبة ، بأنها كنز نادر أورث له رغم عدم تدينه . ولعل حضور والده في الكثير من أشعاره يعدُّ شارة على عمق ما أحدثه هذا الكنز النادر فيه من أثر .

مرة أخرى ، ليس من باب علاقة الأبوة والبنوة الفصامية في تاريخ الثيولوجيا-الميثولوجيا اليهودية ، وإنما لفراة العلاقة الإنسانية التي جمعت بين أب موغل في صوفيته وولد موغل في علمانيته ، كل لدينه الذي ارتضى غير مكره الآخر على التصالح أو المعتقد الوسيط . ولكن الجذور الأرثوذكسية لعاميحي ، من طرف والده ، جعلت مفاهيم الربوبية والتدين تؤتى بنقد رهيف ، غير موغل في زلزلة الوثوقيات والاقتراب من الأبقار المقدسة والتلذذ بالنيل منها كما كان شائعاً في كتابات أدباء الموجة الجديدة . ولربما تضافرت مع الـ «الأولى» ، ربما أخرى مؤداها : أن مقولات اقتراب ترشيح عاميحي لنيل جائزة نوبل فعلت فعلها في انحراف المقصديات الاستعارية والتشكيلات الرؤيوية في قصائده الأخيرة ، إذ قد لا يكون من اللائق بشاعر الثقافة العبرية ألا يكون عبرياً ، بأقل ما تقتضي سمة «العبرية» من إقرار عرفاني بـ «خلاصية الرؤيا» في النشيد العبري الذي يمثّلها .

ولعل أحد أبرز ملامح النشيد العبري ، التي يستدعيها الحديث هنا ، مكانية القدس ومشهديتها . فالقدس في شعر عاميحي قيمة الثيمات ، حيث يندغم الواقعي بالأسطوري ، وتأتلف بدايات الرعوي وبداياته مع فتوح الميتا-تقني ووثوقياته ، وتستدرج عفوية الغبار ، الغبار المحض ، إلى اختبارات الأخلاقية وحقوقية المصطلح الصراعي ، ويستفتي المشهد التاريخي بتاريخية المشهد . . دون أن يخل ذلك بمقتضيات الجمالية ونسبيتها أو أسئلة القيمة ومعياريتها . في قصيدة القدس ثمة كائنات كثيرة يلفها الحدث وأخرى أكثر تنبت في التفاصيل : العرب واليهود ، الشخوص والأشباح ، الزهّاد والمترفون ، الأصلاّ والدخلاء ، الأدلة بكامل المكر والسائحات بفائض السذاجة ، الهلال والنجمة والصليب كل يعاين غيمته التي له أو يناوئ ريعه التي عليه ، المؤمنون والملحدون ، النبوات المتهالكة ، الألوهة المحرّجة ، الشبابيك ، الأبواب ، الشرفات ، الجدران ، السطوح ، الغسيل المتسخ ، القلوب النظيفة ، طائرات الورق ، المعدن ، الرعاة ، الأطفال ، المركبات ، الليل ، النباح ، الصمت-العدم ، الأشجار عتيدها وتليدها ، المقابر ، الشواهد الدارسة ، الأسوار ، الحدائق ، الأجراس ، بطاقات المعايدة ، الطوابع ، أزقة المدينة ، شوارعها وما فيها من نبض خديج ، أقاصيص النهار ، حكايا

الليل . . . رغبوية مُلحَّة ومالحة لإرساء مشهد المكان بالعبث في مشهد اللغة، حين لا تغدو المفردات محض أدوات تجريدية للإفصاح، ولا تنحصر رسالة الكلام في اجترار البيان، بل تجاوز ما صُكَّت لأجله من مهام نحو تقطير المكان على صفحة الروح-القصيدة.

لم يكن للمكان أن يتمرأ لعاميحاي كما تبوح به تضاريس القصيدة، التضاريس الحقيقية لا المجاز، لولا تلك القصيدة المبطنه عنده لتجاوز المدرسيات الاستعلائية القارة في وعي النخب الصهيونية الكلاسيكية. تلك المدرسيات التي لم يقتصر فعلها على تخريب المخيال الجمالي المصاغ عن بُعد في كتابات الآباء الأدبية، ولم ينحصر ما اكتنفها من رضوض معرفية وشره عرفاني في إمداد قريحة هرتزل بكتابة ذاكرة المكان، الذي لم يره قط، في ستة أسابيع في دولة اليهود، وكأنه رب صغير لهذا المكان الذي ستقام عليه دولة اليهود يحاكي ربا كبيرا أقام دولته على الأرض في ستة أيام واستوى على عرشه في السابع! لم يسترح هرتزل في الأسبوع السابع إلا لتوصله فانتازيا العرفان المُعلمنة إلى صياغة أقل جمالا وأكثر إخراجا، إلى الأرض القديمة الجديدة». وعليه، فإن لناقذة شاعرة كحناء بلوتش أن لا ترى جمالية المكان في انتصاب القوس الروماني القديم على أرض القصيدة، بقدر ما تتجلى جمالية المشهد في الرجل الرث الجالس إلى جوار القوس، المتحف في قلبه وسله المشتريات بين يديه، حاملا لأسرته طازج الفاكهة بعد يوم عمل شاق، كما رسمه مخيال عاميحاي. إنه عشق العادي الذي يُراد له أن يفارق عاديته لتصح ترجمة المشهد إلى غيره دونما نتوءات، ولو طفيفة، تبوح بمعالم المشهد الأصيل. لقد عمل عاميحاي، والحالة هذه، على المكافحة الكلية لفكرة خيانة المترجم، لا بريئا من مفاتن الأدلجة ولا خاليا من لوثات الإحلال، لكننا أكثر وفاء لعادية العادي دون رضوض الماضي وهوس الاستحاثات.

لقد استجلب عاميحاي من بطرس بورغ إلى فلسطين عام ١٩٣٦ ولما تكن الأرض المُراحة» بذاكرة مُراحة أيضا، إذ كان المشهد الفلسطيني ممتلئا بفلسطينيته. وهنا، من المفارقة أن التقديرات العبرية والإنجليزية لسيرة عاميحاي، على حد سواء، تتضارب في إقرار اسم المكان الذي ارتحل إليه، فالواقعي منها، وليس الموضوعي بالضرورة، يستخدم مرجعية «فلسطين» محطة ثانية لذاكرة عاميحاي وميدان لحره. وأما الآخذ منها بقشرة التسميات، وليس الصهيوني بالضرورة، فيصر على تسمية المكان الجديد «إسرائيل» أو «هآرتس» أو «إيرتس إسرائيل». لكن عاميحاي نفسه لم يؤخذ بنوستالجيا التسميات السماوية قدر انشغاله بتأسيس ذاكرة جديدة، جمالية، للمكان الذي ارتحل إليه ليفارق خيالات الذاكرة الكارثية للمكان القديم.

ولعل اتساع المكان روحياً، رغم ضيق طاقة العيش التي أحدثتها الحرب، كان ملهم عاميحاي الفذ. والمكان المعمور والصحراء في ذلك سواء، غير أن مزية الصحراء أنها تمد جوأية الذاكرة بفاضاءات غير مؤدلجة، وبوعي حاد وحيادي خارج تصنيفات المشهد الصراعي ونتاجات مناطق النفوذ. ورغم ما للصحراء من نصيب في أسود الذاكرة اليهودية، وبخاصة صحراء النقب التي تجند فيها عاميحاي سنتين «مطبق الحجر»، بتعبير عامي، إلا أن ما لها من أبيض

الوعي في مخياله الجمالي حظ أكبر، إذ هي الصفاء الوجودي البلاشروط. لكن دمج الجمالي الطبيعي «بـالجمالي الفني»، بمقارنة هيغلية، جعل من الصحراء، ومن المكان عموماً، في شعر عاميحي كياناً ذا مرجعية مزدوجة، مشخنة ومُديّنة في آنٍ معاً: مشخنة من خلال قدرتها على البوح بكر ونولوجيا التجربة الشعرية على الصعيد الخاص لذات الشاعر، وذلك من خلال تكثيف الجمال الطبيعي. ومديّنة عبر استلهم ذاكرة المكان الرعوية لمقاربة علاقات المكان بأفق جمالي فني. وقد كان لهذه الفريدة في الاستدعاء الديني وما إليه من تقنيات الترميز المتعلقة بجوانب مماثلة من التلمود، أن حالت دون استقامة ترجمة أشعار عاميحي إلى الإنجليزية من النصوص العبرية المباشرة، بل الالتجاء إلى المصادر الدينية التي تمت الإحالة إليها لتوليف نصوص القصيدة الحكائية من هناك.

تفضي هذه الإشارة إلى واحدة من التقنيات الجمالية لدى عاميحي إلى الإضاءة قليلاً على ما يحكم تجربته الشعرية من نظر جمالي. فبكل ما يحمله التصور الكلاسيكي من توصيف للشعرية، كـلحظة تجل وإشراق، بعيدة عن الاحتراف والهندسة القبلية، يؤسس عاميحي مفهومه للشعر. ورغم، مسمّاه الوظيفي منتصف الثمانينيات، كأستاذ زائر في قسم الكتابة الإبداعية-فرع الشعر في جامعة نيويورك، إلا أن نظرتة لفحوى الشعرية لم تتغير. فهو مؤمن بنظرية الداخل والخارج: انفصال وجودي التزاماً بمبدأ الفريدة، وتكامل معرفي تحقيقاً لمبدأ الضرورة، واندغام جمالي إتياناً لمبدأ النسبية. ثقافة الشاعر ومواصلة احتيازها، لديه، خامة الروح. لكن شعرية الشاعر، المتحققة بالإلهام، وبالإلهام وحده، هي ملح يحول دون تعفن الخامة الروحية المتركمة، وشرط لبقائها، ودلالة على فذاذتها وعبقرية إعجازها. إنه مؤمن «عجائزي»-باستعارة مصطلح الغزالي-بضرورة عيش الشاعر في الواقع الاعتيادي معرفياً وخارجاً جمالياً، لإنتاج ما يبده في ساحة الحلم المتاح بين الواقعيين.

ولذا، فقد عرض عاميحي، عبر ما يزيد على نصف قرن من الزمان، نتاجه الأدبي ضمن العديد من الخيارات الجمالية، في الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة، لكن الشعر كان سيد الخيارات وأكثرها طرقة في حرفته الفنية. فقد عمد إلى تجريب الشعر من خلال الأشكال المتاحة للكتابة الشعرية العبرية، في القصائد والمقطوعات، الشعر الموزون وغير الموزون، الشعر الحر، قصيدة النثر، الشعر المدور. . وغيرها. لكنه، رغم حداثة الأسلوب التشكيلي وتنوع تقنيات النشيد، لم يعمد إلى التوليد اللفظي وحسب، بل أتى غريب العبرية ومهجورها كما أتى حديثها، واستلهم رسمياً المعتمد كما أصر على عاميها المتبدل، جاعلاً القصيدة، رغم إبتلاف المعنى، كياناً لغوياً متنافراً، من جنس البيئة المجتمعة التي تخلق فيها النص أو حكي عنها. لم يكن نص عاميحي ليعبر تماماً عما في هوية الثقافة الإسرائيلية من لا تناغم، لكنه استطاع، باقتدار، الإشارة إليه، محطماً أصنام السوق والمعبد والفكر بجملته الشعرية التي لتكاد تكون كلاماً اعتياداً لولا الذي خلفها من دهاء المجاز أو سذاجة الحقيقة.

في صك قصائده، يطرق عاميحي دروباً ما بعد حدائيه في تشكيل كائنات الوجود. فالزمن خارج الخطية، والأبعاد خارج الانتظام، والثبوتية في اللايقين المتحرك خارج الإطلاق،

الشيخ: ما لن أراه ثانية، سأحبه إلى الأبد

والنسبية هي الناظم الوحيد لمحور الخلق الجمالي . أما أدواته الشعرية، لغوياً، فتقف الاستعارة بباب سوقها زاجّة بالحقيقة في أسوأ كوابيس الكساد. يتفرّس عاميحي في خامة الذاكرة الرعوية للعبرية الحديثة لينحت منها ما يشاء من صور تتجلى روعتها في جمعها بين المتباعدات، لتغمر حركية المجاز بهاء الحقيقة، ولينفصم الانتظام التصوري الاعتيادي للأشياء واهبا الكون علاقات جديدة، ومساحات شاسعة من الدهش التوليدي والتقاطعات اللامتوقعة .

ويرى عاميحي في الشعر العبري طاقةً روحية كثيفة، إذ إنه ضرب أدبي استثنائي مرتبط، بداهة، بالديانة اليهودية . فالشعر، قياساً إلى النثر، عريق النشأة، إذ لم يكن احترافاً أدبياً وحسب، بل كان جزءاً من الصلوات الخديجة والغنائيات الرعوية . فوظيفية الشعر دينية إضافة إلى وظيفته» أو رسالته الجمالية . ولعل من نافل القول، هنا، إنه عندما باشرت الصهيونية عمليات التوحيد والصهر، كان إحياء العبرية، بطقوسيتها الرعوية، من أهم أولوياتها . وبذا، فاحتراف عاميحي للشعر هو احتراف لضرب سرمدى من الأدب ساد مختلف المحطات والتنف التاريخية للجماعات اليهودية . وقد يكون ذلك أحد أهم الأسباب التي جذبت للشعر بأكثر من فني الرواية والقصة القصيرة اللذين كان نتاجه فيهما محدوداً إلى حد ما .

لكنه، على الرغم من ذلك ولربما بسبب ذلك أيضاً، أصرّ على كتابة ما ليس للخطاب الشعري من سبيل إليه، في هيئة من التشكيل النثري . ونظراً لاقصر هذا التقديم على تجربة عاميحي الشعرية، قد تكفي الإشارة إلى أن عاميحي ابتدأ تلك المحاولة بمجموعته القصصية الأولى (في هذه الرياح السيئة، ١٩٦١)، ثم روايته الأولى (ليس من الآن، ليس من هنا، ١٩٦٣)، وواصلها بروايته الثانية (فندق في البرية، ١٩٧١)، واختتمها بمجموعته القصصية (العالم غرفة، ١٩٨٤) . ذلك، بالإضافة إلى ما أنتجه عاميحي من أعمال متعددة في أدب الأطفال، وثلاثة أعمال مسرحية، واحدة مثلت على مسرح تل أبيب (رحلة إلى ناينيفه)، واثنان أنتجتا كمسرح إذاعي هما (أجراس وقطارات، ١٩٦٣)، و(اليوم الذي ووري فيه مارتن بوبر، ١٩٦٨) .

في هذه الأعمال يحكي عاميحي سيرته الذاتية، كشاعر، على لسان راوية يتقن قد سيرته الشخصية على مقاس تاريخ اليهود الحديث: فيختزل في روايته الأولى، التي كتبها بعد عودة حقيقية، في جيل الخامسة والثلاثين، إلى مسقط رأسه في بطرس بورغ، القدوم إلى إسرائيل بعيد كآرثة الهولوكوست وما قبلها من شتات يهودي طويل، حاشداً كل خيالات المرحلة وسجلاتها في إطار سيرّي درامي مشخّص، لا تفسده نثوات التأريخ ولا مفاتن الأدلجة الحكائية . ويبث في الثانية التطلع الليبرالي المثالي للتخلص من مجموعة الأزمات والخطايا التي سببتها الهجرة اليهودية المصهنة إلى فلسطين المترجمة إلى إسرائيل، وصعوبات العيش فيها، بحثاً عن شروط أفضل للحياة بالخروج من إسرائيل إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ويحاول، أخيراً، أن يستدرك ما فاته في الاثنتين من تفاصيل تاريخه-تاريخ إسرائيل على شكل قصص قصيرة اجترائية وتكميلية لسيرة الشاعر، بطل الرواية وبطل الهاجس الروائي في أن معا . وهنا، يتموضع عاميحي في نظر كثير من النقاد الغربيين والإسرائيليين الموقنين

للأدب العبري الحديث ، نحو روبرت ألتر وإستر روبنس وغرشون شاكيد وجوزيف كوهين وغلندا أبرامسون و س . ك . ويليامز ، كمؤسس لاتجاه روائي مغاير للاتجاه الإحيائي - المحافظ» للحقبة ما بعد الكارثية Post- Holocaust والمتمثل في روايات إيلي فايزل وأهارون أبلفيلد ، من ناحية . وللاتجاه الإحيائي - الأقل محافظة» للحقبة ذاتها والمتمثل في روايات عاموس عوز و أبراهام بولي يهوشواع ، من ناحية أخرى .

تزوج عاميحي مرتين ، وله ثلاثة أولاد . عند قدومه مع والديه إلى فلسطين سكن في بتاح تكفا لسنة واحدة ، ثم ارتحل معهما إلى القدس التي أقام فيها إلى حين وفاته عام ٢٠٠٠ . كان عاميحي وحيد والديه من الذكور ، لكنه كان ثالث أختين . وقد كان عاميحي ولد عام ١٩٢٤ في بافاريا - بطرس بورغ التي كانت مركزا يهوديا تنويريا رائدا في جنوب ألمانيا ، حيث تعلم العبرية والألمانية في رياض ومدارس يهودية وفي بيئة يهودية أرثوذكسية صرفة . في العام ١٩٤٢ التحق عاميحي بكتيبة البغالة اليهودية التابعة للقوات البريطانية في الحرب العالمية الثانية ، حيث خدم لمدة أربع سنوات في عمليات حربية ومناورات في الشرق الأوسط . ثم عمل ، في إطار الهاغاناه ، سنة كاملة في المهام التجسسية وتهريب العتاد واليهود من الدول العربية المجاورة لفلسطين ، لتؤهله تلك المجازفة إلى منصب قائد لإحدى وحدات الهاغاناه في سرايا البالمخ بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٤٩ . وقد حارب عاميحي على الجبهة المصرية» طيلة تلك الفترة ، وقد اشترك بعدها أيضا في حملة سيناء . بعد انحلال سرايا البالمخ ووحدات الهاغاناه لتشكيل الجيش الإسرائيلي النظامي ، التحق عاميحي بالجامعة العبرية ونال الدرجة الجامعية الأولى في الأدب العبري والدراسات التوراتية ، وقد أهلتته تلك الإجازة إلى العمل خمسة عشر عاما في التدريس في مدارس حكومية ، لينتقل فيما بعد ليعمل محاضرا في كلية حاييم غرينبرغ بالقدس .

ابتدأ عاميحي كتابة الشعر عام ١٩٤٤ بنشر أولى قصائده ما بعد الإجازة» في دورية «الدولاب» الصادرة عن صوت إسرائيل . حيث أصدر ، منذئذ ، إثني عشر ديوانا شعريا ، كان أولها (الآن وفي أيام أخرى ، ١٩٥٥) . وتوالت بعده أعماله الشعرية : (تباعد أمنيّتين ، ١٩٦٠) ، (أغنييات ، ١٩٦٢) ، (الآن في الصخب ، ١٩٦٨) ، (ليس لغرض التذكر ، ١٩٧١) ، (ما وراء كل ذلك تخبئ سعادة عظيمة ، ١٩٧٤) ، (الزمن ١٩٧٩) ، (السكينة العظمى : أسئلة وإجابات ، ١٩٨٠) ، (ساعة الرحمة ، ١٩٨٣) ، (منه أتيت وإليه تعود ، ١٩٨٩) ، (حتى لو كانت القبضة كفا مفتوحة ذات أصابع ، ١٩٨٩) ، (مفتوح - موصد - مفتوح ، ١٩٩٨) . لقد ترجم العديد من أشعار عاميحي وأعماله النثرية إلى ما يزيد على سبع وأربعين لغة ، كاسرة بذلك طوق العزلة التي فرضتها التشنجات الشوفينية والمعادية للأغيار في كثير من كتابات اليهود على نفسها .

بعيد عامين فقط على نشره ديوانه الأول «الآن وفي أيام أخرى» نال الديوان جائزة شولانسكي الشعرية . ثم حصل على جائزة صوت إسرائيل عن عمله الدرامي «أجراس وقطارات» عام ١٩٦٣ ، وحاز عليها للمرة الثانية عن مسرحيته (اليوم الذي ووري فيه مارتن بوبر) عام ١٩٦٨ .

الشيخ: ما لن أراه ثانية، سأحبه إلى الأبد

ومن ثم على جائزة بيالك الشعرية عام ١٩٧٥. في العام ١٩٨٢ منح عاميحي جائزة إسرائيل للآداب، الجائزة الأدبية الأسمى في إسرائيل تتويجا لانجازاته الكبرى في الساحة الأدبية. ومن ثم عمل أستاذا زائرا لجامعة نيويورك في برنامج الكتابة الإبداعية قسم الشعر، عام ١٩٨٤، وفي غيرها من الجامعات الأوروبية وجامعات كندا وأمريكا الجنوبية ومصر.

يرحل عاميحي عنصري السلام»، كما كان وصف نفسه مرة، عن شارع الثقافة العبرية، وعن القدس، في الثاني والعشرين من أيلول الماضي، تماما قبيل يوم واحد من احتدام ساحة أخرى من ساحات الحرب على الأرض الفلسطينية بسبب القدس ذاتها، محرق تجربته ومحط رقدته الأخيرة. يذهب عاميحي إلى النوم»، ولا أحد يصحو عليه يحرسه من هوة الرثاء». فاليسار الإسرائيلي الآن منكم في تقديم اعتذاراته عن اعتذارات» سابقة قدمها بسبب الخطايا التاريخية التي ارتكبتها الدولة اليهودية بحق الوجود الإنساني والقومي للفلسطينيين. وما من متسع لدي اليسار لتشيع عاميحي بعبارة واحدة قالها هو: «ما لم نرك ثانية، سنحبك إلى الأبد». ليس رثاء عاميحي، شأن ثقافيا فلسطينيا، وليس تأبينه واجبا إنسانيا بطبيعة الحال، ولن يكونا. . . ولكن خصما جماليا» بارعا، مع الاعتذار للجمالية عن فكرة الخصومة فيها، ومنافسا عنيدا في نحت ذاكرة غنائية مغايرة للمكان الفلسطيني، حقيق بالقراءة، وجدير بالتفكير. هذا هو عاميحي، جندي في ساحات الاحتلال الإحلالية، وملق بارع للشعر في الاحتفاليات الكبرى. هذا الذي حظيت قصيدته عن «رحمة الله بالأطفال» بمساحة واسعة من خطاب راين في مراسم توزيع جائزة نوبل للسلام، ولم يحظ جسده المراح وروحه إلا بمراسم تأبينية كالحة، في غمرة إتمام مجاليه وأبنائهم لما خلقوا له من مهنة الحرب الدائرة الآن في فلسطين.