صلاح عبدالصبور

ديوان
صلاح عبدالصبور
المجلد الثالث

دار العودة - بيروت

حياتي في الشعر

جميع الحقوق محفوظة
لدار العودة
الطبعة الثانية ١٩٧٧

١

حين قال سقراط: أعرف نفسك، تحول مسار الانسانية. إذ سعى هذا الفيلسوف إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالانسان، والتي يتكون من تناغم آحادها ما نسميه بالمجتمع، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ، ومن لحظات نشوتها ما نعرفه بالفن.

كان الفلاسفة قبل سقراط يمدون أعينهم ما وراء حدود الواقع، متجاوزين هذا الواقع في إصرار أعمى. فهم يبحثون عن العنصر الأول أو العناصر الاولى في خلق الكون، فيزعم أحدهم انه الماء ويصرخ آخر انه النار. ثم يهتدون الى نظرية العناصر الاربعة لتصبح محط تلخيصهم

الساذج ، ثم تتقهقر هذه النظرية على مدى التاريخ من واجهة الفلسفة لتثوى في كتب التنجيم و كشف الطوالع .

ولكن سقراط لا ينظر في الكون والطبيعة وهو كذلك لا يمد بصره الى ما وراءها . فالانسان هو الذي يعنيه. وهو حين يقول : اعرف نفسك ، يعني أن تعرف الجذور التي تنتمي اليها وهي جذور البشرية الممتدة في ذاتك المفردة .

ان سقراط يقول لتلميذه فيدروس في احدى المحاورات التي حكاها عنه صفيه وتابعه العظيم « افلاطون » « **ان اساتذتي هم اولئك البشر الذين يسكنون في المدينة ، لا الأشجار ولا الريف** » فهو مهتم اكبر الاهتمام بالاشجار البشرية ، هذه الاشجار المثمرة عقلاً وعلماً وذكاء وفناً ، المخضرة حباً و كرهاً ورغبة ورفضاً . ذات الجذور المتحركة المتحرقة الى تحقيق ذاتها وتجاوز قدراتها ، والأفرع المتشابكة المتنافرة المتناغمة التي تظلل التاريخ والكون والوجود .

لم يتوجه سقراط بخطابه : أعرف نفسك .. إلا الى

الانسان ، لأن الانسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يَعيَ ذاته ، فهو اذن وعي الكون. فالكون قوة عمياء، أو جسم عملاقي فائر . الانسان هو عقله ووعيه . وعظمة ذلك العقل انه يستطيع أن يعقِل ذاته ، وجلال الانسان أنه يقدر ان يواجه نفسه، أن يجعل من نفسه ذاتاً وموضوعاً في نفس الآونة ، ناظراً ومنظوراً اليه ومرآة ، ينقسم ويلتئم في لحظة واحدة.

وليس تاريخ المعرفة الانسانية، بأوجهها العقلية والحدسية والتجريبية إلاّ تاريخ هذا التأمل الانساني في ذاته، وليست مخاطراته الا مخاطرات نظر الصورة في المرآة ، فمعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية، وقدر من العداوة والمحبة معاً ، ولذة اكتشاف الحقيقة وألمه ، فوعي الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات، الذي هو الخطوة الأولى في رحلة التقدم.

ونظر الانسان في ذاته هو التحول الاكبر للإدراك البشري ، لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر الى ادراك متحرك متجاوز . ويرتقي باللغة البشرية الى مرحلة الحوار مع النفس الذي هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة

وتواصلاً . إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية خاليـــة من سوء التفاهم وتشتت الدلالات .

وليس معنى النظر في الذات هو الانكباب على النفس. بل ان الذات هنـــا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه ، ويمتحن الانسان من خلال النظر في ذاته علاقتـه بهذه الأشياء . وقد يدير نوعـاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء . ومن خلال هـذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس في نفس الانسان ، ويعلمنا أنه لا بـــد من إدراكها بالجدل ، الذي يبدأ بالفكرة أي الذات الناظرة . ثم امتحان الفكرة بالشك أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعينة في ذلك بالحقائق العيانية ، وهي الأشياء .

والقصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي ، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفهـا أنها هابطة من منبـع متعال عن البشر ، فهي عند اليونان وحي أوحت به الآلهة ، حتى أن أفلاطون يقول ان أشعار الشعراء وتنبؤات الكاهنات تنبع من مصدر واحـــد ، وان الشاعر لا يعني بقوة الفن ، ولكن بالقوة

الإلهية . أما عند العرب ، وبخاصة في جاهليتهم فقد تحدثوا عن إيحـاء الجن ، فقال امرؤ القيس ، أول شعراء العربية الكبار :

تُخَيِّرني الجِنُّ أشعارَها فما شئتُ من شعرهن انتقيتُ

ويروي لنا أحد الرواة قول الراجز المجهول :

لما رَأوني واقفاً كأني بدرٌ تجَلَّى من دُجى الدُجنّ
غضبانَ أهذي بكلام الجنِ فبعضُه مُنهُمْ وبعضٌ مِنّي

ان هـذه الخاطرة الغامضة تأتي ملحة مدوّمة، منترعة من أي سياق ،بحيث أنهـا لو أخضعت لعالم الفكر الدقيق لبـدت قاحلة لا تبشر بتفتح عن زهر وثمر. أدرك ذلك فرويد حـين كتب الى صديق له يشكو من قواه ضعف الابداعية[1] :

« ان علة شكواك فيما أرى تتمثل في ذلك الضغط الذي يفرضه فكرك على خيالك ومن الجلي أنـه من العبث الذي

(1) Freud, Basic writings - P. (193)

ليس وراءه طائل أن يختبر الفكر بدقـــة كل الخواطر التي تزدحم على الأبواب ، فنحن اذا نظرنا الى أي خاطر منعزل فقد نجده تافهاً غير أنه ربما يصبح مفيداً حين يقترن بخاطر آخر يليه . فهو يكتسب معناه اذا التأم بمجموعة أخرى من الخواطر كانت تبدو مماثلة له في السخف، والفكر لا يستطيع أن يحكم على هذه الخواطر جميعها إلا اذا اجتمعت . والرأي عندي أن تبعد حواس الفكر عن الأبواب حين يبدع ذهنك، وتدع الخواطر تتدفق كالموج ، وبعدئذ ينظر الفكر ليتفقد الجموع .

هناك خاطرة أولى اذن تفد الى الذهن ، تبزغ فجأة مثل لوامع البرق ، ونسعى الى أن تقيد وتقتنص ، فاذا اقتنصت تشكلت في كلمات ، وقيد وجودها المتشيء ، واكتسبت حق الميلاد .

وهنا لا بد أن تمتحن هذه الفكرة النابعة من أغوار الذات الساكنة ، التي ضاقت بفتورها ، فتاقت الى أن تعي نفسها، ومن موجة هادئة إثر موجة هادئـــة انبعثت دوامة ، والدوامة تريد ان تتشكل لكي لا تفقد وجودها في دورانها

العشوائي على ذاتها .

تعتزل الذات عندئذ لكي تَعِيَ ذاتها ، ولذلك فان كل فن عظيم لا يولد إلا في ظلال التوحد ، ولعل هذا ما عبر عنه الشاعر القديم حين قال :

وأخرجُ من بين البيوت لعلّني
أُحدّثُ عنك النفسَ يا ليلُ خاليا

وهو ما نجده في رباعية للشاعر الإسباني لوب دي ڤيجا:

إلى وحدتي أنا ذاهب
ومن وحدتي أنا قادم
ذلك أنه يكفيني في غدوي ورواحي
أن أصحب أفكاري وحدها .

ان التوحد هنا ليس مرادفاً الوحدة ، ولكنه درجة عالية من انصراف الذات الى تأمل ذاتها، أو اندماج الفكرة في نفسها وانسلاخها عنها آلاف المرات ، ومن خلال جدل صميمي حاد، فالفكرة تجاهد لكي تنظر في مرآتها ،والمرآة

تجاهد لكي تبدع في تصوير الفكرة ، وعالم الأشياء حاضر على مدى اليد ، تستمدُّ منه الصور والكلمات .

لنقل اذن ان خلق القصيدة يمر بثلاثة مراحل :

القصيدة كوارد ، وللصوفيين المسلمين في استعمال كلمة **« وارد »** تفنن فريد ، فقد فرقوا بين هذه الكلمة وبين كثير من الألفاظ التي تشبهها ، مثل : الخاطر والبادى والباده والعارض والوهم ، فجعل « السراج الطوسي »[1] البادة مقدمة للوارد ، حين يبده القلب أو يفجؤه فيخرج به عن مساره الى مسار جديد، والبادي أو البادة يفتح الطريق للوارد ، اذ شرط الوارد **« أن يستغرق القلب ، وأن يكون له فعل »** .

« الوارد ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها ، والوارد له فعل ؛ وليس للبادي فعل ، لأن البوادي بدايات الواردات ، قال ذو النون رحمه الله . « وارد حق جاء يزعج القلوب » .

---

(١) اللمع ، للسراج الطوسي ، المعروف بطاووس الفقراء من متصوفي القرن الرابع ص ٤١٩ ط. دار الكتب الحديثة .

ويحدثنا القشيري[1] في رسالته عن تعبير آخر من تعبيرات الصوفية ، وهو اللوائح أو الطوالع أو اللوامع تحديداً لهذه الخواطر السريعة التي تنبع من حيث لا يدري الإنسان ، وتحيا في مسار عقله الواعي ، ولا ينتجها كد الذهن بقدر ما ينتجها حال الصفاء العقلي ، فيشبهها بأنها كالبروق ، ما ظهرت حتى استترت ، ثم يقرن بينها وبين قول القائل :

افترقنا حيناً ، فلما التقينا كان تسليمُهُ عليّ وداعا

وتلك هي اللوائح « فاذا ظهرت مرتين وثلاثاً ، ولم يكن زوالها بهذه السرعة ، فهي لوامع أما الطوالع فهي أبقى وقتاً وأقوى سلطاناً وأدوم مُكثاً ، وأذهب للظلمة ، لكنها هي الأخرى ، موقوفة على خطر الأفول ، ليست برفيعة الأوج ولا بدائمة المكث ، ثم ان أوقات حصولها وشيكة الارتحال وأحوال أفولها طويلة الأذيال » .

ولكن هذه الحالات النفسية كلها ، اللائحة والطالعة

---

(١) القشيري : الرسالة القشيرية ص ٢٢٨ ج ا ط : دار الكتب الحديثة .

واللامعة ليست بعد ذلك كله الا شيئاً أهون أثراً من الواردات « وهذه المعاني التي هي: اللوائح واللوامع والطوالع، تختلف في القضايا ، فمنها ما اذا فات لم يبق عنه أثر ، كالشوارق اذا أفلت فكأن الليل كان دائماً ، ومنها ما يبقى منه أثر ، فاذا زال رقمهُ بقي ألمهُ ، وان غربت أنواره بقيت آثاره . فصاحبه بعد سكون غلباته يعيش في ضياء بركاته ، فالى أن يلوح ثانياً يُرجّى وقته على انتظار عوده ، ويعيش بما وجد في حين كونه » .

وذلك الذي يبقى أثره « هو الوارد » . وكلمة الوارد أدق دلالة من كلمة الحدس كما يستعملها فيلسوف كبرجسون في مقدمته للميتافيزيقا ، فالحدس عند برجسون لا يستطيع أن يعمل مستقلاً عن العقل وان كانت له طبيعته المخالفة لطبيعة التفكير العقلي. وعند برجسون أن الحدس لا يستطيع ان ينبثق ما لم يجمع العقل الموادَ الأولية التي يرتبها في وحدة أو تناسق ، ثم ينبثق الحدس بعد ذلك ليعلن النتيجة ، فالحدس البرجسوني نوع من الفطنة الثاقبة التي تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة ، ليس هو ما وصفه الشاعر القديم بقوله :

الألمعي الذي يظن بك الظن كأنه قد رأى وقد سمعا .

ليس الحدس ظناً لا يبنى على مقدمات ، شيئاً كالالهام ، ولكنه قمة شبه عقلية لنشاط عقلي . والحدس للبرجسوني قد يكون صالحاً لتفسير الوثبات الفكرية العالية ، ولكنه لا يصلح لتفسير الوثبات الوجدانية بل لا بد لتفسير هذه الوثبات من مصطلح خاص ، لا نجده عند الفلاسفة ولكننا نجده عند أصحاب الاجتهاد الروحي من الأنبياء والمتصوفة.

والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد الى الذهن مطلع القصيدة ، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في الفاظ موسقة ، لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها . قد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة ، في العمل أو في المضجع ، لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه . ويعيده الشاعر على نفسه ، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلاً إلى خلق قصيدة، وقد يعيده مرات ومرات حتى تنفتح أمامه احدى السبل ، لقد تم الحمل بالقصيدة في صورة ما ، والذات تريد أن تعرض نفسها في مرآتها .

وهنا تبدأ المرحلة الثانية من حياة القصيدة ، وهي

القصيدة كفعل يلي الوارد وينبع منه ، فالوارد كما حدثنا الصوفية لا بدّ أن يتبعه فعل. ولو جرينا مع مصطلحهم لقلنا ان هذه المرحلة هي مرحلة « التلوين والتمكين » ، التي يحدثنا عنها القشيري بقوله :

« فما دام العبد في الطريق فهو[1] صاحب التلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال ، وينتقل من وصف إلى وصف ، ويخرج من مرحل (مكان الرحيل) ويحصل في مربع (محل الربيع والرعي) ، فاذا وصل تمكن .

وأنشدوا :

ما زلتُ أنزل من ودادك منزلاً
تتحير الألباب دون وصوله

وصاحب التلوين أبداً في الزيادة ، وصاحب التمكين وصل ثم اتصل .

واما أنه اتصل ، أنه بالكلية عن كليته بطل » .

---

(١) لكي يستقيم المصطلح الصوفي في تفسير الفن يجب ان نقرأ هذه العبارة كما يلي (فما دام الشاعر في طريق الفن ..)

ولو نقلنا المصطلح الصوفي الى المصطلح الفني لقلنا ان الشاعر حين يحاول تسوية القصيدة ، يدفع بنفسه الى رحلة مضنية في طريق قلق . ولننظر كلمة (يرتقي من حال الى حال) فهي أوضح دلالة على جهد الشاعر الجهيد في اثناء كتابته القصيدة أن يعود بنفسه الى الحال التي أوحت اليه الوارد الأول ، فهناك منبع في مكان ما يحاول الشاعر أن أن يتصيده من خلال رحلته المضنية ، والشاعر الموفق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو هذا المنبع حتى يتصل به ، فينفصل عن ذاته أو تنفصل الذات عن نفسها لنعيها ، وتعيد عرضها على مرآتها (**وأمارة أنه اتصل ، أنه بالكلية عن كليته بطل**) أو لنقل ان الذات قد انقسمت الى ذات منظورة وذات منظور اليها .

يحدثنا القشيري بعد ذلك في ذكاء نادر عن علة اخفاق بعض الصوفية رغم اجتهادهم في الوصول الى التلوين والتمكين ، ونستطيع نحن أن ننقل هذا الحديث الى مصطلح فني حين نحاول تعليل إخفاق بعض الشعراء في السيطرة على القصيدة رغم الجهد والمشقة ، فيقول :

« وقال الاستاذ : (وهو يعني بالاستاذ عادة شيخه أبا علي الدقاق) .

وأعلم ان التغير بما يرد على العبد يكون لاحد أمرين :
إما لقوة الوارد ، أو لضعف صاحبه .
والسكون من صاحبه لاحد أمرين :
أما لقوته ، أو لضعف الوارد عليه .

ومعنى هذا أن إخفاق القصيدة قد يكون لقوة العواطف واحتدامها مع ضعف الشاعر ، وان توقف الشاعر عن اتمام قصيدته قد يكون لأنه لقوته ، أو لمانعته الذاتية لم يستطع أن ينسلخ عن ذاته ، بحيث يدع القصيدة تسيطر عليه ، أو لضعف احساسه بما ورد اليه من خاطر .

وقد تواتر تشبيه السعي وراء العمل الفني بالرحلة ، في تراثنا الشعري الحديث مخالفين شعراؤنا في ذلك التقيد العربي القديم في تشبيه العمل الفني بالصنعة اليدوية وهو التشبيه الذي يتضح في أبيات عدي بن الرقاع العاملي :

وقصيدةٍ قد بتُّ أجمعُ شملها

حتى أُقوِّمَ ميلها وسنادَها

نظرَ المثقّفُ في كعُوبِ قناته

كيما يُقيمَ ثقافهُ مُنآدَها

أما نحن فقد أدركنا عنصر « **المفارقة** » أو الابتعاد في التجربة الشعرية . وقد كنت أحس في الأيام الأولى أن رحلة الشعر هي رحلة المعنى الى الشاعر ، لا رحلة الشاعر الى المعنى وعن هذا المعنى عبرت في احدى قصائدي الباكرة ، وهي قصيدة « الرحلة » (١٩٥٢) :

الصبحُ يَدرجُ في طفولتهِ والليلُ يَحبُو حبوَ منهزمِ

والبدرُ لَملمَ فوقَ قَرْيتِنا أستارَ أوْبَتهِ ، ولمْ أنمِ

*

جامٌ وابريقٌ وصومعةٌ وسماءُ صيفٍ ثرّةُ النِعَمِ

قد كرّمتْ أنفاسُها رِئَتي وتقطّرتْ أنداؤُها بفَمي

ونجيمةٌ تَغفُو بِنافِذَتي لَحظتْ شرودي لحظ مبتسمِ

وصدىً لِموال يعاوِدُني وحفيفُ موسيقى من السدُمِ
ورؤىً أنضرُها وأقطفُها وألمُّها ويَذُرُّهـا سُأمي
وعرائسٌ تختالُ في حُلمي بين الدفوف وضجة النغمِ
وأطل مأخوداً فتبسِمُ لي تيجانُهـا ويَهزُّني ضَرمي
وتروّدها كفي فيفجعُني حسُّ الدُّمى وبرودةُ الصنم
قمَمِي تنكّر لي مسالِكها من بَعدِ الفي روعة القِمَمِ
يا رِحلةَ المعْنى على خَلدي قرّي بجدْبِي، عانِقي عدَمي

★

وَلىَّ المساءُ وجوُّه السحري الصبحُ أشرق وجههُ الخمري
يا اخوتي النوامَ ، مـــا أحلى
حِضن الكرى وسذاجة الفِكر

وقد ظل معنى الرحلة ينمو في نفسي ، منذ ذلك الحين ، ويكتسب أبعاداً جديدة من المفارقة والنصب ، والولاء فيها للشعر ، والرحلة تبدأ بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التي

لا تجيء ، فيخرج اليه الشاعر طالباً عطاءه ، بعد أن ينزع عن نفسه كل شارات الحياة متجرداً كتجرد الحاج الى قدس الأقداس :

صنعتُ لكَ
عَرشاً من الحرير مخملي
نجرتهُ من صَندلِ
ومسندينِ تتكي عليهما .
ولُجة من الرخام صخرها ألماس
جلبتُ من سوق الرقيق قينتينْ
قطرتُ من كرم الجنان جفنتينْ
أسرجتُ مصباحا
علقتهُ في كوّةٍ في جانب الجدار
ونورهُ المفضّضُ المهيبْ
وظلهُ الغريبْ

في عالمٍ يلتفُّ في إزاره الشّحيبْ
والفجرُ قدْ راحا
وما قدمتَ – أنت – زائرى الحبيبْ

*

هدّمتُ ما بنيتْ
أضعتُ ما اقتنيتْ
وانتظرتُ – أنت – ما اتيتْ
خرجتُ لكْ
علّـي أوافي محملكْ
ومثلما ولدت – غير شملةِ الإحرام – قد خرجتُ لكْ
أُسائلُ الروادْ
عنْ أرضك الغربية الرهيبة الأسرارْ
في هدأةِ المساء، والظلامُ خيمةٌ سوداءْ

ضربتُ في الوديان التلاعِ والوهادْ
أُسائل الروادْ
ومنْ أراد أن يعيش فليمتْ شهيد عشقْ
أنا هُنا مُلقىً على الجدارْ
وقد دفنتُ في الخيالِ قلبيَ الوديع .
وجسميَ الصريع
في مهمهِ الخيال قد دفنتُ قلبيَ الوديع
يا أيها الحبيبْ
معذّبي ، يا أيها الحبيب
أليس لي في المجلسِ السّني حَبوةُ التَبيعِ
فإنني مُطيعْ
وخادمٌ سميع
فإن أذنتَ ، إنني النديمُ في الأسحارْ
حكايتي غرائب لم يحوها كتابْ

طبائعي رقيقةٌ كالخمرِ في الأكوابْ
فإن لطفتَ هلْ اليَّ رنوةُ الحنانْ
فإنني أُدلُّ بالهوى على الأخدانْ
أليسَ لي بقلبكَ العميقِ منْ مكانْ
وقد كسرتُ في هواكَ طينة الإنسانْ
وليس ثَمَّ من رُجوع .

*

والواقع أن الصوفية هم أول من أشار الى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة ، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سَفراً مضنياً مليئاً بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل ، قد ينتهي بسالكه الى النهاية السعيدة ، ان وفق الله وأراد .

يقول أحدهم : « **انتهى سَفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم ، فاذا ظفروا بنفوسهم ، فقد وصلوا** » . وتشير هذه الكلمة الى غاية العمل الفني ، كما تشير الى غاية التجربة

الوجدانية ، فليست غاية العمل الفني الا الظفر بالنفس، وعلى أي المذاهب في تفسير غاية الفن أدرنا هذه الكلمة رأيناها أخصر وأوضح ما يقال . فالمحاكاة للمبدع والتطهير للمتلقي مثلا هما المحوران اللذان دارت عليهما آراء أرسطو في الفن . وهما ليسا الا وجهان للظفر بالنفس . فالمحاكاة تصوير للطبيعة البشرية والعيانية . وهي ليست تصويراً حرفياً وان كان صادقاً ، بل ان الفنان يضيف شيئاً من عنده الى الحقيقة والصدق ، ليصبحا حقيقة فنية وصدقاً فنياً ، فقد اعترض ناقد كما حدثنا ارسطو عن الفنان زيوكسيس بأنه يرسم الأشخاص على غير ما يمكن ان يكونوا عليه في الواقع، فقال له الفنان « أليس من الأفضل لهم ان يكونوا كما رسمتهم » .

لقد حقق الفنان اذن ذاته من خلال المحاكاة ، وفي هذا ظفرُها الكبير ، اما المتلقون فإنهم يكتسبون لذة عقلية **« وسبب اللذة التي يجدها المرء من صورة ما أنه برؤيته لها يتعلم فيستدل فيقع على معاني الاشياء »** (ارسطو : الشعر) .

اما التطهير ، فلن نستطيع ان نجزم ان ارسطو كان

يعني تطهير الفنان ، كما يعني تطهير المتلقين ، فعبارته قصيرة موجزة ترد في الحديث عن المأساة « فالمأساة اذن محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات »[1] .

ان الخلاف لواسع بين شراح نظرية التطهير ، ونحن نفترض – لمجرد دفع افتراض جديد الى مائدة الجدل – أن ارسطو كان يقصد تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين وليس هذا التطهير الا فعلاً اخلاقياً غايته تصفية النفس وتهذيبها ، او هو في الواقع ظفر اخلاقي بالنفس[2] .

فإذا انتقلنا الى المدرسة النفسية التي ترى الفن تعبيراً عن مركبات نقص ، او محاولات للتميز وجدنا في هذا ايضاً

---

(١) ارسطو ، الشعر ص ١٨ – ترجمة عبد الرحمن بدوي .

(٢) الواقع ان المأساة ليست هي وحدها ما يطهرنا ، بل الكوميديا ايضاً ، فالمأساة قد تثير الرحمة والخوف ، والكوميديا بافقادها للأشياء وزنها المادي ومعقوليتها الصارمة تدفعنا إلى الضحك والضحك تحرر وانطلاق (راجع كاسيرر ، مقال في الانسان).

مصداقاً للظفر بالنفس . وليس عند المدرسة الاجتماعية ما تضيفه على كلمة – الظفر بالنفس حين تتحدث عن علاقة الفن بالحياة او تأثيره على المجتمع .

ولنعد الآن لنسأل: كيف تتم مرحلة « التلوين والتمكين» في الخلق الفني .

يلتقط الانسان خلال حياته ملايين الملايين من المرئيات والانطباعات والمعلومات ، كما تتولد في ذهنه ملايين الملايين من الخواطر والبوادر واللوامح . ويثوي كل ذلك في منطقة اصطلحنا على تسميتها رغبة في التبسيط بالعقل الباطن ، وهذه العناصر الفريدة هي لغة الذات – المنظور اليها التي تتحدث بها الى الذات الناظرة في اثناء الحوار الفني لخلق القصيدة .

والواقع ان أهم ما يميز ذات الفنان هو رغبتها العارمة في عرض ذاتها على ذاتها ، فما يكاد الوارد ان يهبط حتى تسارع الذات الى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ، وتتشخص الذات المنظور اليها ، لكي تلقي فيها الذات الناظرة وعيونها ، تتخير من عناصرها ، من المرئيات والانطباعات

والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع . وان اشياء كانت تبدو ميتة لتشرئب لتثبت وجودها وحياتها ، وان رؤي دائرة لتستعيد وجودها وتبعث حية من جديد .

ان كنزاً ما ليفتح ، وان ارضاً لتكتشف ، وان وديانا وجبالاً لتنجلي امام النظر ، وان حياة لتولد .

ولما كان الشعب لا يكتب بالأفكار وايضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ، فلا بد من اللجوء الى رموز الكلام لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة .

وهكذا تستوى القصيدة التي هي ليست تعبيراً مباشراً عن ذات صاحبها الساكنة اليومية المواجهة للعالم والكون . فمن الواضح ان معظم القصائد التي تكتفي بهذا القدر من الطموح قصائد متوسطة ، فلندرك مع كاسيرر « ان الفنان الذي ينهمك في متعته او في استجلاب بهجة الحزن ، لا في تأمل الاشكال وخلقها جدير بأن يكون انساناً منخوب النفس سنتمنتاليا » ولندرك ان على الفنان ان يحدق أشد التحديق في ذاته الاخرى ، الديناميكية الممتلئة الخصبة

بالرؤى والمعارف والحواطر .

ولما كانت مادة التعبير عندئذ هي الصور المرموز اليها في كلمات ، فقد دخل الطرف الثالث في الحوار ، وهو « الأشياء » ، ونعني بها في المستوى الفني كل الموجودات التي تحيط بالشاعر اذ أن الفرق بين الشاعر والحالم والمجنون يكمن في دخول هذا الطرف الثالث في الحوار .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد اليه ، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين ، إذ ان الشاعر عندئذ يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة ، فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما اصاب .

فالذات الأولى تنظر بوعيها الكامل فيما استطاعت أن تستلب من طرفي الحوار ، وهي عندئذ قد تثبت وتمحو ، وتقدم وتؤخر ، وتغير لفظاً بلفظ ، وتستبدل سطراً بسطر . لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة ، الذي هو سرها الفني .

٢

شغلت في السنوات الاخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بت أؤمن ان القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها. ولعل ادراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير، وهي محاولة جاهدة، أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة، وسعي لاقتناء كثير من من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلاله، وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع في ذهني، فلما حاولت النظر في ما احب من قصائد الشعر من خلالها، وجدتها تنير لي كثيراً

من غوامض الاستحسان ، ومـن الواضح أن التشكيل في الشعر يستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر ممـا يستطاع تلمسه في الشعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا ، بدرجات متفاوتة بالطبع .

وتنبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً ، وقـد يجد القارىء تناقضاً بين ما أقرره الآن عن التنظيم الصارم للقصيدة بحيث لا يند جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الاخرى، وتكامله معها تكاملاً مقفولاً ، وبين مـا سبق أن قلته عن مرحلة « **التلوين والتمكين** » في خلق القصيدة . فحديث التنظيم يوحي بالإرادة العاقلة ، والحساب الدقيق ، والوعي اليقظ ، وحديث التلوين والتمكين قبل ذلك يوحي بالعفوية والتلقائية ، أحد القولين ينبع من جوار العقل ، ويكاد أن يجعل من القصيدة عملاً غائياً مقصوداً لذاته ، وثانيهما ينبع مـن جوار النفس أو الروح ، ويكاد أن يجعل من القصيدة لعباً ممتعاً مستغنياً بذاته عن الغاية .

ولعل هذا التناقض هو ما رآه كثير من دارسي الفن حين حاولوا أن يحددوا دور العقل ودور الروح فيه . ولعل ما دفعهم الى ميدان البحث الفني هو ما رأوه في الأعمال الفنية الكبرى من روح التشكيل العالية المحكمة التي توشك أن تكون حساباً دقيقاً . اذ دفعهم ذلك إلى التساؤل عما اذا لم يكن الفنان واعياً كل الوعي ، وهو يخلق عمله الفني ، وإلا فمن أين استطاع ان يبرز هذا التناسق ، ويحكم هذا الانضباط ويحقق هذا التكامل المندمج .

يحدثنا نيتشه ان المأساة اليونانية نبعت من الديانة الديونيزيوسية أو عبادة ديونيزيوس ، هذه العبادة التي تقدس النشوة ، وتمجد اللذة البدنية ، وتؤثر الفرح ، وتحيي طقوسها بالعربدة والسكر ، فهي إطلاق لكل القوى الحيوية في الانسان ، بل هي تكريم لغرائزه وتفجير لها ، وليس من شأن التفجير أن يتخذ شكلاً أو يلتئم في نظام ، ومن هنا جاءت العبادة الأبولونية لكي تتوازن مع الديانة الديونيزيوسية . ومن شأن عبادة أبولو ان تقدس العقل ، وان تحترم التصميم والإحكام ، وان تحيي طقوسها بالتأمل . ان ديونيزيوس هو إله النبيذ والمتعة ، ورمز امتلاك الحياة بالفرح ، ودليل

الحركة المنتشية والمغـــامرة . إله يلهم الرقص والموسيقى والغناء. أما أبولو فهو إله السلام النفسي والسكينة الروحية، يوحي بالمنطق والتأمل الفلسفي، ويلهم أتباعه فنون التصوير والنحت والشعر الملحمي .

ان الفن العظيم في نظر نيتشه هو الذي يستطيع أن يخدم هذين السيدين في وقت واحد ، بأن يكون رقصاً ونحتاً معاً ، يجمع بين خصائص الفنين ، فرحة الحياة في الرقص ، وكمال التصميم في النحت .

وثمة دارسون آخرون يرون في الفن نوعـاً من اللعب ، ولكنه لعب له معنى يميزه عن لعب الاطفال ، وهنـا يمثل المعنى الجانب الأبولوني في الفن بينما يمثل اللعب ذاته الجانب الديونوزيوسي النشوان .

ان معظم الدارسين إذن يؤكدون وجود عنصر العقل في الفن ، حين يرون هذا الإحكام في البنـاء الفني لمعظم النماذج الطيبة فيه . وهنا يجب ان نفرق بين نوعين من البناء ، بناء تركيبي مفروض بحكم القواعد الفنية، وهو ما نراه في المسرحية والملحمة واللوحة المركبة ، ومعمار الكنيسة ، وبنـــاء أو

تشكيل آخر ، يتميز بالبساطة والأصالة ، وهو ما نراه في القصيدة الغنائية .

والبناء أو التشكيل في القصيدة الغنائية هو مثار اهتمامي.

ذلك لأن الألوان الأخرى من الابنية والتشكيلات قد بحثت بحثاً دائماً متصلاً . وهنا أبادر الى القول بأن ما رآه نيتشه حول المأساة الأغريقية جدير بأن يراه الناقد حول كل أشكال العمل الفني والادبي ، بدءا من الخاطرة المنظومة (الإبيجرام) حتى الملحمة .

وقد توحي كلمة « القصيدة الغنائية » بأنها مجرد غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والاحاسيس انثيالاً عفوياً تلقائياً، بحيث لا يربط بينها إلا التداعي ، وفي ظني أن هذا المنهج في كتابة القصيدة كفيل بإنهاكها، ويجعلها وجوداً هلامياً ، يعسر الإحساس به . وفي ظني أيضاً ان ما ينقص كثيراً من شعرائنا هو هذه المقدرة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم في نسق متكامل، او بالأحرى هذه المقدرة على بناء القصيدة الغنائية .

ولست أعلم احداً من نقادنا حاول أن يبحث هذا

الموضوع سوى الصديق القديم الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه القيم « الشعر العربي المعاصر » حيث حاول التفرقة بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة ، ثم أشار الى الفرق بين وحدة المضمون ووحدة الموضوع ، وهو خلاف نشب بين الأدباء العرب منذ شوقي والعقاد ، واستمر بعد ذلك في صورة جديدة بين العقاد ومحمود العالم .

وقد استعرض الدكتور عز الدين اسماعيل بفطنة ثاقبة ألواناً من الأبنية الفنية مستخدماً نماذج من عبد الوهاب البياتي والفيتوري ومني ، مشيراً الى ان هناك ألواناً من الأبنية منها الدائري الذي يلتئم آخره بأوله ليكون دائرة متكاملة ، ومنها الحلزوني الذي يدور حول ذاته ملقياً بأضواء أكثر على الموضوع الرئيسي في كل دورة ، ومنها القصيدة التي تبدأ بقمتها ثم تنحل شيئاً فشيئاً في صور متلاحقة متآزرة ، ومنها القصيدة التي تقدم مجموعة من التنويعات على موضوع واحد ، وقد تبدو هذه التنويعات غريباً بعضها عن بعض ، ولكنها في واقع الأمر متكاملة تتبادل اضواءها ودلالاتها .

وليس من همي هنا ان أتعرض ناقداً لكتاب ناقد جهير ،

ولكني أريد ان اعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر . وقد كنت الى زمن قريب أتبنى كلمة « المعمار » التي يحبها ويؤثرها صديقي الناقد . ولكني الآن أجد ان كلمة « **التشكيل** » أكثر دقة من كلمة « **المعمار** » . ومن البديهي أن كلا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالها بهذا المعنى الاصطلاحي . فلنا اذن أن نتحدث عن دلالاتها المعاصرة دون تحرز ، فلنقل ان المعمار ينبع من فن العمارة ، بينما ينبع التشكيل من فن التصوير ، ولنقل ان فن الشعر أقرب الى التصوير منه الى العمارة ، ولكن هذه المسألة ذوقية قد يختلف عليها . اذن فلنقل ان المعمار فيه درجة من العمد والتصميم أكثر من التشكيل ، فلا بد لبناء مسجداً أو كنيسة أو متحف من لون من التصور للوظيفة التي يؤديها هذا البناء ، ولا بد من اخضاع المادة لهذه الوظيفة ولا بد من تكاتف عديد من الخبرات لتحقيق هذا العمل ، على اختلاف المراحل التي يمر بها . أما تشكيل اللوحة فهو « **وارد** » يأتي الى النفس فتتحرك به اليد كما يرد « وارد » القصيدة . كما انه لا يخضع

للأغراض النفعية . ومقدار العمد فيه أقل كثيراً من مقدار العمد في المعمار .

وأيا كان الخلاف حول المصطلح ، فما يذكر بالخير للناقد التافه لهذا الجانب الهام من الإبداع الفني . الذي اعتقد أن تجربتي معه هي أوضح ملامح تجربتي الشعرية . فقد كتبت في سنوات انتاجي الماضية كثيراً من القصائد ، وطويتها لا لسبب إلا لأن بناءها بدا في نظري غير محكم .

ويبدو لي الآن أن محك الكمال في بنـــاء القصيدة هي احتواؤها على ذروة شعرية ، تقود كل أبيات القصيدة اليها ، وتسهم في تجليتها وتنويرها . وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجدد في الدراما . وان كانت تحتوي عنصراً دراميا . ولكنها أقرب ما يكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته « **بيت القصيد** » . وما الاختلاف في الأبنية الا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة . ربمـا كان أيسر الابنية الشعرية هي ما جاءت فيه الذروة في نهاية القصيدة ، وأوضح مثال لذلك قصيدة الشاعر السكندري اليـوناني كافافيس « في انتظار البرابرة » .

ماذا ننتظر ، وقد تجمعنا في الميدان

*

البرابرة يصلون اليوم

لم هذا التوقف في مجلس الشيوخ

لم يجلس الشيوخ ، ولا يسنون الشرائع

لأن البرابرة يصلون اليوم

فما جدوى الشرائع يسنها الشيوخ للمستقبل

والبرابرة سوف يسنون الشرائع حين يقدمون

لماذا استيقظ امبراطورنا مبكراً

وجلس على بوابة المدينة الرئيسية

على عرشه ، في أبهى زينته ، لابساً تاجه

*

لأن البرابرة يصلون اليوم

والامبراطور ينتظر ليستقبل

قائدهم ، ومن الحق
أنه أعد خطاباً ، حشد له فيه
كل ألفاظ التكريم وشاراته

*

لماذا خرج قنصلانا كلاهما ، وكذلك خرج النبلاء
وقد ارتدوا عباءاتهم الحمراء المزركشة
ولبسوا اساورهم وكل خواتمهم ذات الفصوص الزمردية
واتكئوا على عصيهم ، ذوات المقابض البالغة جمال النقش

لأن البرابرة يصلون اليوم
وأشياء كهذه تبهر عيون البرابرة

*

ولماذا لم يأت الخطباء المصاقع اليوم كالعادة

كي يلقوا خطبهم ، وينفثوا ما في صدورهم
لأن البرابرة يصلون اليوم
وهم يضيقون ذرعاً بالفصاحة وصناعة الكلام

*

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة
واكتست وجوه الناس هذه الجهامة
ولماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة
ويعود كل انسان الى بيته مثقلاً بالفكر
لقد هبط المساء ، والبرابرة ما أتوا
وجاء قوم من الحدود يقولون :
أنه ليس ثمـة برابرة

*

والآن ماذا سنصنع بدون البرابرة
فقد كانوا نوعاً من الخلاص .

*

ان ذروة القصيدة هنا هي نهايتهـــا ، فهي تشبه لحظة التنوير في أجرومية القصة القصيرة التقليديـــة ، وتذكرنا بنهايات موباسان المفاجئة لأقاصيصه . فالتفاصيل تتزاحم من أول القصيدة حتى قرب نهايتها لتجلو موقفاً ما ، وتبـــدو هذة التفاصيل في بعض الأحيان لوناً من الثرثرة الحميمة ، ثم ما يلبث كل ذلك أن يرتفع بارتفـــاع الذروة ، ويكتسب دلالاته بعمقها . وهنا قـد يعود القارىء مرة ثانية على ضوء الذروة الأخيرة لكي يعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى.

والذروة النهائية قد لا تكون مفارقة أو حكمة ، بل قد تكون صورة جديدة تضاف الى الصور الاولى ، ولكنهـا أكثر منها نضجاً وجمالاً ، فكأن القارىء يعلو مع القصيدة قمـــة فقمة حتى يصل الى أعلى القمم ، مثل قصيدة لوركا « الجيتار » .

نواح الجيتار يبدأ
أقداح الشروق قد تحطمت
نواح الجيتار يبدأ

من الصعب ان تسكت الجيتار

من المستحيل ان تسكت الجيتار

فهي تبكي برتابة كما يبكي الماء

كما يبكي الريح على وقع سقوط الثلج

من المستحيل أن تسكت الجيتار

فهي تبكي لأمور انقضت

تبكي رمال الجنوب الدافىء

وهي تطلب أزهار الكاميليا البيضاء

تبكي سهماً بلا هدف

ومساء بلا صباح

وأولَ طائر مات على الغصن

أوه ، أيها الجيتار

أنت قلب جرح عميقاً بخمسة سيوف

وكثيراً ما تكون الذروة النهائية نوعاً من الرد على

الافتتاح ، بل هي عادة تكون كذلك ، وبخاصة إذا كانت القصيدة محتوية عـــلى عنصر قصصي مثل قصيدة بريفير « عائلية » :

الأم تطرز
الابن يذهب إلى الحرب
والأم تجد ذلك طبيعياً
والأب ؟ ماذا يصنع الأب
هو يذهب الى عمله
وزوجته تطرز
وابنها يحارب
وهو يعمل
والأب يجد ذلك طبيعياً
والإبن ، ماذا يظن الإبن
الإبن لا يظن شيئاً ، لا شيء مطلقاً

فأمه تطرز ، وابوه يعمل ، وهو يحارب

وحين ينتهي من الحرب

سيعمل مع والده

والحرب تستمر ، والأم تستمر

في التطريز

والأب يستمر

في العمـــل

لقد قتل الإبن

وهو لا يذهب الى الحرب بعد

والأب والأم يذهبان للمقبرة

والأب والأم يحدان ذلك طبيعياً

والحياة تمضي

تمضي مع التطريز والحرب والعمل

العمل والحرب والتطريز

العمل والعمل والعمل

الحياة مع المقبرة

ولو تتبعنا بناء هـــذه القصيدة لوجدنا نوعاً آخر من التركيب ، اذ تحكي مقاطعها الاولى وجهة النظر (أو لا وجهة النظر) في الحيـــاة من خلال الأم والاب والإبن ، لتقول لنا أن ما وجدوه طبيعياً لم يكن طبيعياً ، وأن الطبيعي الوحيد هو الحياة مع المقبرة .

وكثيراً مـا تكون الذروة في وسط القصيدة ، بحيث يبدو أولها وختامها جناحين لهذا القلب ومثال ذلك قصيدة كڤافيس « تذكر أيها الجسد » .

أيها الجسد تذكر ، لا الذين وهبتَهم الحب فحسب
ولا المضاجعَ التي استرخيت فيها ، فحسب
بل تذكر أيضاً الرغبات التي ارادتك
والتي رمضت لاجلك في العيون
وارتعشت في نبرات الصوت

ولم تستحل الى لا شيء الا حين عاقتها الفرصة

فما دام كل شيء قد أصبح الآن ماضياً

فقد تساوى أن تُعطِيَ أو ان تعوق الفرصة

وكأنك قد اعطيت نفسك لهذه الرغبات

تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات

تلمح في العيون حين تراك

وكيف كانت ترتعش في نبرات الصوت

تذكر ... تذكر

ان ذروة القصيـــدة هي في قوله « **فما دام كل شيء قد أصبح ماضياً ، فقد تساوى أن تعطي أو ان تعوق الفرصة** » .

وفي بعض الاحيان لا يستطاع ادراك الذروة بسهولة ، اذ تلقى عليهـــا التفاصيل بعضاً من ظلالها ، وبخاصة اذا اختصرت القصيدة وازدحمت مثـــل قصيدة كڤافيس « رمادي » .

بينما كنت انظر الى حجر كريم رمادي اللون
تذكرت عينين رماديتين جميلتين
رأيتهما فيما أذكر ، منذ عشرين عاماً
أحب كل منا الآخر لشهر
وذهب بعد ذلك الى مدينة « سميرنا » فيما اذكر
ليعمل هناك ، ولم ير أحدنا الآخر بعد ذلك
العينان الرماديتان — لو كان حياً — فقد فقدنا جمالهما
ولا بد أن الوجه الجميل قد تغضن
أيتها الذكرى ، احفظيهما كما كانا
وامنحيني ، ايتها الذكرى في هذه الليلة
كل ما تستطيعين ان تعيديه اليَّ من حبي

مما لا شك فيه ان القصيدة تشكيل مندمج أتم الاندماج ، ولكن اين ذروتهـــا أتراها في انبعاث الذكرى إثر رؤية الحجر الرمادي ام هي في مناشدة الذكرى ان تعيد اليه

الحب . لا بل إنها في هذين البيتين :

العينان الرماديتان – لو كان حياً – فقد فقدتا جمالهما
ولا بد أن الوجه الجميل قد تغضن

وحديثي عن الذروة هنا لا ينفي امكانيـة التقسيم التي ارادها الناقد الصديق ، ولكنه جدير بأن يضيف اليهـا ملمحاً جديداً، فما زلت أؤمن معه بأن هناك تشكيلاً دورياً ترد فيه ذروة النهاية على فاتحة البدء ، وتندمج فيها ليصنعا قصيدة دائرية ، كما ان هناك قصائد تتوزع فيهـا الذرى الصغيرة التي تدور حولها ألوان من التداعيات ، كما ان هناك قصيدة التنويعات على الموضوع الرئيسي ، وأوضح مثال لها قصيدة « الارض الخراب » لأليوت .

ولكن هل يتم هذا التشكيل بشكل واع ، بحيث تنتفي التلقائية فيـه ، لا ، فليس لأبوللو كعقل نصيب في العملية الفنية ، بل ان التشكيل يصبح لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية ، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور .

ان المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما

بداية طريق الشاعر وجواز مروره الى عالم الفن العظيم .

ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائهـــا فحسب ، بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة . من صور وتقرير وموسيقى ، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة ان تحققهـا بأسلوبها الخاص . فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر . فمما لا شك فيـــه ان قصيدة مثل قوبلاي خان لكولردج يقوم توازنها على الصور التي تخلو منها قصيدة كڤافيس « في انتظار البرابرة » التي أشرت اليها من قبل ، بحيث أن « قوبلاي خان[1] » لو تكشفت قليـــلاً لفقدت توازنها .

في زانادو ، قرر قبلاي خان
أن يتبنى قبة مهيبة للذة
حيث يجري « آلف » النهر المقدس
خلال كهوف لا يمكن لإنس ان يعرف كنهها

---

(١) الترجمة من كتاب « الرومانتكية » في الادب الانجليزي لعبد الوهاب محمد المسيري ومحمد علي زيد .

الى أن يصب في بحر لا تطلع عليه الشمس
وهكذا احاطت الجدران والقلاع
بعشرة أميال من الأرض الخصبة
وكان هنالك حدائق متألقة بالجداول المتعرجة
حيث كانت تزهر كثير من اشجار البخُور
وتوجد غابات قديمة قدم التلال
تضم بقعاً خضراء مشمسة

*

ولكن آه ، تلك الهوة الرومانتيكية المنحدرة
الى أسفل التل الاخضر عبر غطاء اشجار الرو
مكان وحشي ! مقدس ! مسحور
كأقدس ما يكون مكان يرتاده تحت قمر شاحب
شبح امرأة تنوح من أجل الجنّي حبيبها
ومن هذه الهوة ، بجلبة لا ينقطع اضطرابها

وكأن هذه الارض تتنفس في لهثات كثيفة سريعة

انبجس ينبوع هائل في التو

وبين اندفاعاته السريعة المتقطعة

كانت تتواثب شظايا الصخور مثل كرات البرد المتخبطة

أو مثل القمح المدروس تحت مذراة الدارس

وبين هذه الصخور الراقصة في التو ، والى الأبد

انبجس لساعته النهر المقدس

وجرى متعرجاً لخمسة أميال في متاهة محيرة

خلال الغابة والوادي

حتى وصل إلى الكهوف التي لا يمكن لإنس أن يعرف كنهها

وسقط محدثاً جلبة في محيط لا حياة فيه

ووسط هذه الضوضاء سمع قبلاي من بعد

أصوات الاسلاف تتنبأ بالحرب

*

وسبح ظل قبة اللذة
وسط الامواج
حيث كان يسمح لحن الينبوع
والكهوف الممتزج
لقد كانت معجزة نادرة
قبه اللذة المشمسة ، تحتها كهوف الثلج

*

فتاة تمسك بقانون
أبصرتها في احدى الرؤى
لقد كانت صبية حبشية
وعلى قانونها عزفت
أغنية عن جبل آبورا (الفردوسي)

لو استطعت ان استعيد في نفسي
لحنها وأغنيتها
لكان فرحي عميقاً
ولشيدت بموسيقى عالية وطويلة
تلك القبة في الهواء
تلك القبة المشمسة ، وكهوف الثلج
ليراها هناك كل من يسمع
وليصبح الجميع ، حذار ، حذار
عيناه البراقتان ، وشعره السايح في الهواء
ارسم حوله دوائر ثلاث
وأغمض عينيك في رهبة قدسية
لأنه قد أُطعِمَ الرحيق
وشرب لبن الفردوس

ولو عدنا الى الحديث عن الذروة لقلنا ان ذروة هذه القصيدة هي حديثـه عن قبة اللذة المشمسة مقترنة بكهوف الثلج ، اقتران الاضداد في الحيـاة ، حين يسمع صوت قبلاي خان في الكهوف الغائرة المليئة بالطمأنينة صوت أسلافـه يتنبأ بالحرب . وحيث تبكي المرأة الشبح حبيبها الجني. ذلك هو اقتران الاضداد او تآلفهـا ، وهو احساس لا تستطيع الا الموسيقى وحدها ان تعبر عنه .

امـا التوازن ، فهو يقوم هنا على الصور والإيحاءات ، فلو اتضحت بعض انحـاء القصيدة بلون من التقرير لاختل ذلك التوازن . ذلك التقرير الحكيم هو ما يلجأ اليه كولردج في قصيدة أخرى مثل قصيدة « عمل بلا أمل » التي يختمها بعد سرده لصور الحياة في الطبيعة بقوله :

« عمل بلا أمل يُصفى رحيق الحياة
وأمل بلا هدف لا يستطيع ان يعيش »

التوازن اذن هو السمة الاخرى في التشكيل ، التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة ، بحيث لا تصبح

مجرد إحساس فحسب ، بل هي إحساس متجسد .

لقد قال جوته « **الفن تشكيل قبل ان يكون جمالا** » .

ولا شك انه على حق .

٣

يحدثنا اليوت في مسرحية « حفل كوكتيل » عن لونين من القلق يعانيهما الرجال ، يتمثلان في خوف فقـــدان شيء ما ، او الاحساس بتوقع هذا الفقد ، فالرجل الغليظ الطبع قد يعاني من خوف فقدان قدرته الجنسية ، فاذا رق طبعه قليلاً عانى من خوف فقدان القدرة عـــلى ان يحب ويصبح محبوباً ، وشغل ذلك الخاطر نفسه ، فدفع بـــه الى تجارب يثبت لنفسه من خلالها انه ما زال قادراً على ان يكون عاشقاً ومعشوقاً .

لكن هناك نوعاً ثالثاً من خوف الفقد ، يعاني منـــه

الفنانون، وهو خوفهم من اضمحلال قواهم الإبداعية ، فكثيراً ما تعترض الفنـــان اوقات تطول او تقصر ، يحس بنفسه خلالها عاجزاً عن الإبداع ، حتى ليصبح كل شيء في نظره صامتاً هامداً ، وحتى لتصبح ادواتـه الفنية ، من نغم أو ريشة او قلم ، جافياً كسولاً ، كأن لم يكن بينها وبينه الفة وطول صحبة .

وكثيراً ما يستسلم الفنان لهذا الخاطر ، وبخاصة بعـــد زوال فورة الشباب الاولى او موسم الخصوبة الفنية المجانية ، فيقطع ما بينه وبين الفن ، ولعل هذا هو مـا جعل إليوت — في مقـال نقدي له — يقول ان قليلاً من الشعراء هو من يستطيع ان يظل شاعراً بعد الخامسة والعشرين[1] اذ أن هذه السن هي منحنى الحرج في حياة الشاعر ، فعليه لكي يظل شاعراً بعدها ان يبذل لوناً من التنظيم النفسي والوجداني يعينه على الاستمرار ومواصلة العطاء . ففي هـذه السن أو حولها تجف المصادر الذاتية او توشك على الجفاف ، وتخبو

---

(١) لاليوت حديث عن هذا الموضوع في مقاله الهام « الموروث والموهبة الفردية » ويعلل الانقطاع عندئذ بعـــدم قدرة الشاعر على تمثل الموروث الشعري.

النار اللاهبة الاولى التي أنضجت الانسان لكي تجعله شاعراً، ويحتاج الى نار هادئة جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب منتجاً وخصباً في مستقبل ايامه .

فالشاعر عندئذ في حاجة الى التحول عن النظر الداخلي، أو ما يطلق عليه بعض نقادنا الآن جريـاً وراء مصطلح علم النفس – الاستبطان الذاتي . الى النظر الخارجي في الكون والحياة . والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بألا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه ، بل هي تمتد لتصبح تجربة عقلية أيضاً ، تشمل على محاولة لاتخـاذ موقف من الكون والحيـاة . وكثيراً ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة « **التجربة** » التي هي بدورها مصطلح نقدي حديث لم يجر على ألسنة نقادنا القدماء ، فتتصور أن مدلولها هو التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، مع أن التجربة بالمعنى الفني والفلسفي قـد تعني كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الانسان للكون والكائنات ، فضلاً عـن الاحداث المعايَنة التي قـد تدفع الشاعر او الفنان الى التفكير . وهي بهذا المعنى اكبر وجوداً وأوسع عالماً من الذوات ، وان كل مجال عملها هي هذه الذوات .

ومثل كلمة التجربة في المجـــال الفني والفلسفي كلمة « الحدث » Event . فلا يعني هذا الحدث ما قـد يحدث حدوثاً مادياً في مظاهر الحياة نحونا ، أو ما قـد نعيشه من تغيرات الحياة المختلفة في مظهرها المادي فحسب ، بل قـد يمتد ليشمل الأحداث الوجدانية والفكرية التي تواجههـــا عقولنا وأذواقنا .

لذلك — فلن تجد شاعراً ، يستحق هذا الوصف ، قـد واصل عطاءه بعد هذه السن الحرجة الا وقد استطاع أن يهتدي الى منابع جديدية لإلهامه الشعري ، تتجاوز صورته العاطفية الاولى الى آفاق جديدة من رؤية الحياة والانسان بعامة ، سواء في ذلك من اقطاب الشعر في عصرنا بريخت أو إليوت او اراجون او غيرهم على اختـلاف زوايا الرؤيا التي يتبنونهـــا . ولعل صمتاً جليلاً مثل صمت رامبو في اواخر القرن الماضي ، كان مرده ان النار اللاهبة قد خمدت ، بينما لم تستطع النار الهادئة ان تنضج الشاعر الدءوب .

ويدفعنا الى هذا الحديث عن علاقة الشعر بالفكر . ومن البديهي ان نقادنا العرب القدماء لم يعطوا هـذه العلاقة حق

قدرهـا ، حتى ليوشك معظمهم ان يخرج المعري العظيم من دائرة الشعر لميله للفكر ، وحتى ليقول أحدهم « **ان المتنبي وأبا تمام حكيمان ، والشاعر البحتري** » لأن بعض أبيـات الحكمة تتناثر في شعري الأولين ، بينما يخلو منها شعر ثالثهم. فاذا شارفنا مطالع العصر الحديث ، وجدنا عنـد بعض شعرائنا تهافتـاً على تضمين شعرهم بالأفكار الفلسفية ، يتمثل ذلك عند الرصافي والزهاوي والعقاد . فهم يذهبون في فهم العلاقة بين الفكر والشعر الى حد الشطط حتى لتوشك منظومات بعضهم ان تصبح صياغة منظومة لبعض الافكار الشائعة في مجالات الفلسفة ، بل والعلم التطبيقي . لقد خدع بعضهم ما يقال عن فلسفة جوته أو فلسفة هايني فظنوا ان هذه الفلسفة هي بسط الافكار النظرية المجردة ، خالية من لحم الحياة ودمها ، وطمحوا الى مرتبة الشاعر الفيلسوف إذ ظنوها أرفع مكانة من مرتبة الشاعر المُغَني .

والواقع ان علاقـة الشاعر بالفكر لا تنبع من ادراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا ، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي

فيما يكتبه . فمما لا شك ان الشاعر انسان أولاً ، وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل ، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنيَة بشرية تختلف عن غيرها . وهو في مرحلة الإبداع الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات ، فلا بد عندئذ ان تتحول التأثرات الفكرية المختلفة الى دم يجري في اوعية نفسه وهذه التأثرات ساخنة باطنية كالدم ، لا يراها الانسان الا اذا سالت على الاوراق. ينبغي أن يتمثل الشاعر افكاره لتتحول في نفسه الى رؤى وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول الى خضرة مظللة وزاهية. فالشاعر لا يعرض آراء ، ولكنه يعرض رؤية .

وقد نبعت من إثارة قضية علاقة الشعر بالفكر قضية الذاتية والموضوعية في الفن ، ولا أعرف قضية استطاعت – على زيفها الشديد الواضح – ان تفرض نفسها فترة ما على الحياة النقدية مثل هذه القضية . حتى لقد جرؤ بعض النقاد على استعمال كلمة « الذاتية » في معرض التهجم والخصومة للأعمال الادبية ، وجعلوا الموضوعية هي المعادل الاكيد للجودة والصواب .

والواقع ان استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم ، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن ، اذ ان كل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت ، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب الا اذا استطيع فصل اللون عن الرائحة في زهرة . المصطلح الفني الوحيد الذي يستطاع تطبيقه في مجال الفن هو التفرقة بين الفنون المعبرة والفنون الحكائية ، فالفنون المعبرة هي التي تعبر عن نفس صاحبها مثل القصيدة الغنائية والسوناتا الموسيقية والقصة ذات النبرة الشخصية ، اما الفنون الحكائية فهي التي تخلق اشخاصاً آخرين غير صاحبها ، وتدير بينهم جدلاً حياً ، يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته ، وينمو فيه رأي الكاتب ورؤيته من خلال الأحداث وتركيبها ، وكذلك شأن المسرحية والرواية .

ولكن – حتى هذه القسمة – تبدو في بعض الاحيان قسمة شكلية ومتعسفة ففي كل فن معبر عنصر حكائي ، كما ان في كل فن حكائي عنصراً معبراً . فلو قرأنا شاعراً غنائياً مثل « رلكه » الالماني ، وهو من اكثر الشعراء غنائية

لوجدنا فيــه عنصراً حكائياً واضحاً . بينما يتمثل في مسرح إبسن الاجتماعي تعبيره الواضح عن ذاته. ولكن لا بد لكي تدرك ذلك ان تقرأ الشاعر كحياة وانتاج متصل ودائب ، تقرأه كوحدة متماسكة الأجزاء متلاحمة الفصول ، لا تقرؤه كشذرات متفرقة مفككة . فسنجد عندئـــذ في عظماء الشعراء الغنائيين كورذرودث ورلكه وأراجون وشعراء العربية الكبار وغيرهم ملامح حكايـــة واضحة الفصول والاشخاص والاحداث. وذلك شأننا أيضاً حين نقرأ لشعراء حكائيين مثل شعراء الملاحم او المسرح، فسنجد فيهم عنصراً معبراً عن ذواتهم واشخاصهم .

وربما كان منبع قضية الذاتيــة او الموضوعية هو تصور بعض النقاد ان الشاعر يُعبر عن الحيـــاة فحسب ، أو على التجاوز يعبر عن نفسه وعن الحياة ، فهو اذا عبر عن نفسه شاعر ذاتي ، بينما هو شاعر موضوعي اذا عبر عن الحيــاة . وهذه القسمة الثنائية هي آفة الآفات في المقاييس النقديــة حين تقيم تضاداً بين العقل والحس وبين المادة والروح ، وبين الانسان والكون ، على ان كل هــذه المضادة لا تقوم إلاّ في

الذهن الشكلي . فلا يعلم احـــد اين ينتهي العقل او يبدأ الحس ، ولا يستطيع احد – الآن – ان يفرق بـــين عوالم المادة وعوالم الروح. والانسان والكون موجودان متلازمان، فليس الكون الا صورتـه في ذهن الانسان متشكلة في اللغة الانسانية .

وفضلاً عن ذلك فان الفن ليس تعبيراً فحسب ، ولكنه تفسير ايضاً . وقد ذهب ناقـد شهير هو بندتو كروتشه الى إنكار ان يكون في الحياة او الطبيعة أي جمال . فالطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها ، وهي خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان . والذين يتحدثون عندئذ عن خرير الأنهـــار وحفيف الاشجار وانسجام الالوان في الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة ، ولكنهم يتحدثون مـــن خلال صورة رسمها شاعر بقلمه أو مصور بريشته . إذ ان الجمال العضوي وهم واهم، أما الجمال الفني فهو الحقيقة المحققة . ان الطبيعة لا حياة لها ، بل هي بالتعبير الفلسفي « **لا مبالية** » ، والفن هو الذي يعطيها المبالاة والقصد ، فهي تظل « شيئاً » حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى « صورة » وجرياً مـع كروتشه

نستطيع ان نقول ان النفس الانسانية في إحساساتها المختلفة لم تكن لتدرك نفسها لولا الفن . فما الحب لولا حديث الشعراء المحبين عنه مثل دانتي والمجنون وما الوجد لولا تأملات الصوفية فيه ، وما الغيرة لو لا عطيل ، وما الجنون لو لا هاملت ، وما التشاؤم لو لا ابي العلاء .

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة . ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة ، واكثر منها صدقاً وجمالاً ، ولكنه لا بد ان يخلق ، إذ أن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته كما ان وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته كما ان وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية . واذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن ، فانها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان ، واذا كان الفنان هو القطب الذاتي فانه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الذاتية السنتمنتالية ، بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه .

والواقع أن كلمة « ذاتية » في المقياس الفني تعني الفن المتخلف ولا تعني الفن الرديء . فهو متخلف بمعنى أن

شاعره لم يستطع ان يصل في نضجه الفني الى تجـاوز مرحلة التمكن حيث تتكون له رؤية شاملة للكون ، تتضح خيوطها من مراجعة عطائه الكامل . كما ان كلمة موضوعية قد تعني الفن الذي يقنع بالتعبير المباشر عن الحياة دون أن تتخلق الصور تخلقاً شخصياً . فالذاتية والموضوعية بهذا المعنى إذن مظهران من مظاهر انفصام الشخصية الفنية ، او هما قطبان للتخلف الفني .

والشاعر يبدأ حياته الشعرية عـادة أقرب الى الذاتية . وان كان في بيئتنا التي لا تكاد تفرق بين الشعر والخطابة قد يبدأ حياته اقرب الى الموضوعية . فاني اذكر حين كنا طلاباً في المرحلة الثانوية والجامعية ان كنا ناشئة الشعراء نتباين بين التعبير عن ذواتنا وبين التعبير عما يشغل المحافل في زماننا . فكان من يحيدون وزن الشعر منا يلقون مقطوعات ذاتية في الحب او الشكوى . أو يلقـــون مقطوعات في الاغراض السياسية او الاجتماعية او الاحتفالات المدرسية والجامعية . واذكر اني حـــين جمعت اول مجموعة من شعري الباكر في كراس صغير في عام ١٩٤٩ ، كان هـذا الديوان محتوياً على

قصيدة واحـــدة في غرض اجتماعي ، بينما كان باقيه نفثات ذاتية صارخة .

وربما كانت علة ذلك الجنوح المسرف الى الذاتية هو انني ولدت بين صفحات كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران. فقد بكيت مـــع سيرانو دي برجراك وماجدولين وأنا في العاشرة من عمري ، ولا زلت اذكر هيئتي بجلبابي وخفي ، وانا أثوي في ركن صغير من فضاء مهمل وراء بيتنا بالزقازيق ألتهم ما يلقنه سيرانو دي برجراك لغريمه من بديع القول ، ويتلوى كل عرق لآلام الشاعر وجسامة تضحيته ونبالتها . وقد ظل المنفلوطي معبودي حتى تعرفت الى جبران خليل جـبران في « الارواح المتمردة » و « الاجنحة المتكسرة » فبكيت مـع سلمى كرامة وعاشقها التعس . وحين أقول « بكيت » لا أتحدث بالمجاز ، بل أعني أنني أجهشت بالبكاء في وحدتي . وحملت من همها ما ناءت به النفس .

استعبدني جبران طوال سنوات المراهقة الاولى ، وكان هو قائد رحلتي بشكل ما ، فقد قادني بادئاً الى قراءة كتاب ميخائيل نعيمة عنه ، ولا أعرف في تاريخ فن السيرة العربية

كتاباً دافئاً ويقظاً كهذا الكتاب ، وعن هـــذا السبيل دخلت في سن الخامسة عشرة الى عالم غريب مفزع هو عالم نيتشه .

حدثنا ميخائيل نعيمة عن تأثر جبران بنيتشه ، وعلق الاسم بذهني، حتى وجدت بالصدفة السعيدة ترجمة فليكس فارس لكتاب نيتشه الخارق « هكذا تكلم زارادشت » . أي دوار يخلخل الروح عرفته بعـد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفـــة قليلون من بني البشر يستطيعون أن يؤثروا في الوجدان البشري كما يؤثر نيتشه ، هؤلاء هم فلاسفـة الروح الذين تصطبغ فلسفتهم بالشعر ، ويغمسون قلمهم في دمـاء القلب .

وأستطرد هنا قليلاً لأقول ان نيتشه ظل أثيراً الى نفسي منذ ذلك الحين ، رغم طول تسكعي ، بعد ذلك في أروقة الفلاسفة . كنت أعرف مـــا يقال من ان نيتشه هو الأب الروحي للنازيـة . وكنت أشهد على الصفحة الاولى للترجمة العربية لكتاب « هكذا تكلم زارادشت » صورة المترجم فيلكس فارس وقد قص شاربه قصّة هتلريـة . ولكني مع

ذلك كنت أكذب الخبر كما تكذب شائعة مريبة عـــن صديق حميم.

وما أشد سعادتي بعد سنوات طويلة ، حين وجدت ترجمة انجليزية حديثة لكتاب « هكذا تكلم زارادشت » لا تلتزم اللغـــة الانجيلية شأن الترجمات الاولى ويحاول صاحبها في المقدمة أن يدفع عـــن نيتشه تهمة الابوة الروحية للنازية والعنصرية، تلك هي ترجمة هولنجديل « Hollingdale » الصادرة عام ١٩٦١ . وانا انقل هنا ترجمـة تقريبية لبعض مقاطع المقدمة :

« ان الفهم المتحيز لينتشه ينبع من التناول غير المنهجي لكتاباته . فقد وقع كثيرون من الرجال المختلفي الشخصيات تحت تأثيره ، ممـا لم يتيسر إلا لقليلين من الكتاب . ومن هؤلاء الرجال الشاعران الالمانيان الكبيران رلكه وجورج، والروائي الأعظم توماس مان . أما شو فقد فتن بأفكاره . وكذلك يدين له بالكثير كل من ياسبرز وهيدجر وسارتر . أما في الموسيقى فقد تأثر بـــه ماهلر وريتشارد ستراوس ودلبوس (الذي كان يعبده) .

ومن جهة أخرى ، استعان النازيون ومبررو فكرهم بكثير من شذرات فكره . ولكن احداً من ذوي المعرفة لم يصدق دعوى هؤلاء الفلاسفة اولاد السفاح ان نيتشه كان أباهم الفكري . ومع ذلك فإن فلسفة نيتشه قد عانت كثيراً من هذه السمعة السيئة كمبشرة بالنازية . حتى ان عضواً في مجلس العموم البريطاني في مارس سنة ١٩٣٥ هو السير هربرت صموئيل قال « ان هذه المدرسة الفكرية التي تنبع منها السياسة الالمانية من حيث الولع بالقوة والظفر عن طريقها ، والتسلط من أجل التسلط تنتمي إلى فلسفة نيتشه » .

والواقع ان هذه الدعوى السيئة لم تقم فجأة ، بل بدأت بمحاولة بعض المثقفين الالمانيين النازيين تأصيل افكارهم . فإن احد عملائهم الكبار ، وهو الدكتور الفريد باومار قد بدأ ذلك بادعائه أن ما نشر من كتابات نيتشه لا يعبر عن حقيقة آرائه التي يجب ان تلتمس فيما لم ينشر بعد منها . وكانت تلك الدعوى هي ستار الضباب الذي يسول بعد ذلك استخلاص فقرات منه دون ان ترد الى سياقها ، ثم

توجيهها الوجهة التي تناسب هدف النازية . والواقع كذلك أنه رغم طول المدة بين وفاة نيتشه عام ١٩٠٠ وقيام النازي إلا ان ذكراه كانت في تلك الفترة ضحية لتوجيه أخته اليزابيث فوسثر نيتشه التي صورته في صورة توافق هواها . فكانت النتيجة انه كان رغم الشهرة الواسعة غير خاضع لأي رؤية أكاديمية سليمة ، بل انها اجترأت على تلفيق بعض شذرات من رسائله وتعليقاته لتضمنها كتاب « إرادة القوة » وتبرز هذا الكتاب كأنه كتابه الأم او وصيته الاخيرة للإنسانية . وهكذا نجد ان كل حديث عن العنصرية عند نيتشه لم يظهر الا بعد محاولة النازيين إلصاقه بهم .

ان العناصر الثلاثة لفلسفة نيتشه هي « الانسان الاعلى » أو السوبرمان ، « والرجعة الابدية » ، « وارادة القوة » . وهذه الاخيرة تجده يتخذ لها مثالين لا يتسمان بالعنصرية او العنف لوجه العنف . وهما يوليوس قيصر ، وجوته ، حيث تتحول عندهما ارادة القوة الى قدرة على الخلق ، وهما يبلغان اوج قدرتها على الخلق في خلق نفسيهما ، بحيث يعلوان على غمار الناس .

وفي هذين الرجلين يرى نيتشه صورة الجنس البشري حين تتحقق الانسانيـة كاملة ، ويتجاوز الانسان الحبل الممدود بين القرد والسوبرمان . فكأن نيتشه بذلك يجيب اجابـة شريفة على عدمية عصره . وحين يستطيع الانسان بعامة ان يصل الى هذا المستوى ، لا بالصدفة العمياء ، بل بالتصميم والتدريب ، فان الانسان عندئذ سيكون قـد وصل الى استقلاله ، وعندئذ نستطيع ان نعلن نهاية القوى الغيبية ، وغياب المصادفة ، او ما اطلق عليه نيتشه بأسلوبه النازي « موت الله » .

هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة التي سعدت بها كما يسعد الانسان بتبرئة صديق على لسان محام ذرب اللسان ، قال ما لم يستطع ان يقله ، مزوداً بأسانيد القانون .

ولأعد الآن من هذا الاستطراد لأقف عند عامي الخامس عشر . كنت عندئذ قد امضيت عامين قادراً على نظم الشعر الموزون . وكانت هذه القدرة تستخفني حتى لاجربها يومياً ، وحتى لاجربهـا احياناً في كراسات الانشاء والتدريب المدرسي على البيان والبديع . فالانسان يفرح فرحاً غامراً

حين يكتشف في نفسه القدرة على الوزن حتى ليتصور انه ملك كنزاً من كنوز السحرة الاقدمين . وانه ليجن احياناً بهذه السعادة جنوناً لا يقاس به جنون جوردان حين اكتشف في مسرحية موليير انه يقول نثراً عشرات السنين دون ان يدري . أن الشعر سيد الكلام . وانه لشاعر بمعنى انه يختلف عن البشر العاديين . وانه ليصيبه عندئذ احساس بالمغايرة والتميز ، فهو قادر على ما لا يقدر عليه انداده ورفقاؤه . وما اوجع هذا الاحساس بالتميز ، فهو يثقل على القلب ، ويدفع الى الوحدة ، ويطالب صاحبه بمستوى آخر من الاحساس والكون والحياة . انه ليلقي به في عذاب السعادة ، وعليه ان يعبر لا كما يعبر الناس ، بل كما يعبر الشعراء .

ان صائحاً يصيح به بألفاظ المنفلوطي « انك شاعر يا مولاي ، وقلب الشاعر مرآة تتراءى فيها صور الكائنات صغيرها وجليلها .. الخ » فيفزع هذا الصائح نفسه ، عليه ان يبكي ويتعذب لكي يجيد الشعر ، لقد تمت الصفقة ، ودفع حياته ثمناً لموهبته ، لقد خُير بين ان يحيا حياة كاملة ،

او يبدع فناً كاملاً ، فآثر الثانية .

فلنحب إذن ونتعذب كي نكتب . في سن الثالثة عشرة كتبت :

سئمتُ الحياة وعفت العمر

وأنكرت مر القضا والقدر

ويَقسُو الزمان على العبقري

أهـــذا جزاء اديب شعر

وشعري يقل ووهمي يخيب

وعمري الثلاث وزدن العشر

أهذا كلام مضحك .. نعم ، ولكنه نبع من عـذاب الدهشة ، فأنا اتحدث عن نفسي بصفة العبقرية ، مـا أعظم الصفـة وأهون الموصوف ، ولكن ألم يكن ذلك هو ظني عندئذ . وأتحدث عن عمري بقولي « الثلاث وزدن العشر » يا لها من طفولة تقلب الحقائق دون ان تفطن لذلك . أهي العشر وزدن الثلاث ، أم هي الثلاث وزدن العشر ؟

أما في سن السادسة عشرة ، فقد كنت عشت حيـــاة الشاعر ، أحببت وتعذبت ، فارقتني محبوبتي . كما فـارقت سلمى كرامه محبوبها .

أطلالَ حبي عزائي لو رضيتِ به
فإننـــا في خِداعِ الدهر سيّانِ
كانتْ بساحكِ تلهو غيرَ عابئةٍ
من صدر حاسدةٍ في صدر ولهانِ
وكان في صدريَ المشبوبِ مغرُبها
نَشوى ، كظامئةٍ تسعى لظمآنِ
أحسو شذاها كما يحسو الأثيم هدى
من السماءِ ، وأحسو ثغرها القاني
شبهتها بارتعاش الريح حين سَرتْ
في صحوة الفجر في دلّ وتحنانِ

لا بل جمالُ جلال الفن يلهب في
نفسي سعيراً سرىً مني لاوزاني
عشقتُها صادقاً من مُهجتي ودمي
لكنها الحب من زيفٍ وبهتان
كم كنت ألثمها في نشوتي فأرى
في وجهها سحر مفتن وفنان
لكنما قلبها سرّ حوى سُبلاً
كالتيه ضل بها فكري ووجداني
لكنها تركتني ، يا لمهزلتي
في الليل حُبي ، وعند الفجر هجراني
آه لها من جراح حطمت كبدي
لو تنفع الآه ميتاً بين أكفان

*

ساءلت برجكِ والانواءُ هاطلةٌ
والليل يسكب في أذنيَّ تبيـــاني
في آهةٍ صعدت في النور هائمـة
كصوت هيمان أو ترتيل رهبان
حتى أتت برجك العالي فما وجدت
إلا الامرين من صمت وهجران
فصرتُ كالزورق الساري بلا أمل
مـــع الاعاصير لا يرسو بشطئان
ترف حولي خيالات أعانقهـا
كما تعـانق وسنانين جفنان
حتى إذا لامست عيني وجدت لها
حـلاوة الحلم في إحراق نيران

*

دع الحيـاة تنـلْ مني لتهـدمني
ماذا اخاف على جسمي وبنيـاني
فقد مشى بي زمـاني في مواكبه
حتى مللتُ وملّ الدربُ سيقاني
ليـلى بعيني أضحت نشوة ودمي
أضحى لهيبها ، وقلبي غير نوراني
والحب من نشوة الاجساد إن همدت
فالحب ليس سوى أحلام وسنان

*

أنا العظيم وهـذا الخلق مهزلة
فيها الشجيُّ وفيها الضاحك الهاني
مروا على سامري فانساب لي نغم
وارتج لي وتر من بـين عيـداني

لكنهم سكبوا لحني وما علموا
أنّ الخلود طوى شعري وألحاني
إن يرجموني بأصوات مزمجرة
فلن يضير إلها صوت انسان

بهذه (القصيدة) ودعت عامي السادس عشر ، فاني اجد في اوراق ذاكرتي ان تاريخها يعود الى ابريل عام ١٩٤٧ . بعدها بشهر أتممت ستة عشر عاماً ، وكان قد بقي على اختبار الثانوية العامة شهران . اذكر ان اصحابي هللوا لها ، وقارن بعضهم بينها وبين شعر شاعرنا الاثير في ذلك الوقت: محمود حسن اسماعيل في اغاني الكوخ وهكذا اغني. واذكر اني كنت اجلس بينهم لقراءتها مرتعداً ، اعيشها حرفاً حرفاً في كل مرة .

لست بحاجة الى القول ان الحب الذي نفث هذه القصيدة كان لوناً من عبث الطفولة ، وان كل ما فيها من صور حسية وهم واهم ، لم يحدث الا في الخيال . ولكني – واشهد – كنت صادقاً ساعة كتابتها اتم الصدق واكمله وانقاه . وربما

كان ذلك سبيلاً إلى مناقشة الصدق الفني في الشعر ومدى اختلافه عن الصدق الواقعي . فالشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه الى اتمامها ، وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته . لقد جعلت الحبيبة تلهو في ساحة الحياة بين أطلال الحب طيلة نهارها كأنها الشمس الزاهية ، فاستدعى ذلك ان يكون لها مغرب تأوي اليه . وحينئذ اختلطت الأمنية بالفن ، وجعلتها تغرب في صدري نشوى كظامئة تسعى لظمآن . فجرت الصورة بعدئذ أنني أحسو ثغرها القاني ، مع اني علم الله لم أذقه الا في الخيال

للقصيدة اذن وجود مستقل عن صاحبها ، ان لها حياتها الخاصة ، فاذا استنبت الشاعر لها رأساً ، فلا بد أن ينبت لها اذرعاً وأقداماً . وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعي لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذي له منطقه الخاص .

وأظنني استطيع ان ألمح الآن في هذه (القصيدة) هذا الخليط العجيب من جبران والمنفلوطي ونيتشه .. سادة

فكري في ذلك الوقت . وليس ذلك لوناً من التأثير الثقافي ، ولكنه دليل على التـأثر الحياتي . فلم أكن في ذلك الوقت اعرف اللعب بالافكار ، بل الحياة فيها ، ولو قرأت في تلك الفترة كاتباً يبشر بالانتحار ، ومس حديثه قلبي لانتحرت .

انتقلت بعد ذلك من المدينة الصغيرة إلى العاصمة ، ومن المدرسة الثانوية الى الجامعة ، وأحببت حباً أكثر واقعية مما سبقه . وان ظل كل حصول فيه في مجال التمني ، واني لأذكر الكثير من قصائد هـذا الحب ، وبخاصة في دور اختضاره مريضاً بالاذدراء والإهمال .

انتِ في الأرض خداعٌ وضلال ورياءُ
وانا في موكب الفن صلاةٌ ودعـــاء
ما الذي جَمَّعَ ضدين : صباحاً ومساء
وفؤاداً من لهيب وفؤاداً من هـــواء

*

أنا هذا الضائع المهزوم في وادي الحياة
أمس ولى وخبت في القلب أنوار ضياه
وغدي لا كان من عمري غد أنت رؤاه
فاذهبي ، آه ، لا ردك للقلب الاله

وأخرى أذكرها من نفثات تلك الفترة :

يا أخت أنت في ضلوعي مهجة
حيرى تسائلك المتاب طعينه
يا أخت ناح الحب بين جوانحي
في خافق هاج المـاء شجونـه
يا نور ليلات الحياة وفجر أيا
م الشباب فهل سمعت أنينـه

*

طلع الصباح ولا صباح لشاعرٍ

أرسى عـلى شط المساء سفينه

ورمى إلى الزمن العتي سلاحه

وذرا على قمم الغناء لحونـه

اني لماضٍ للغنـاء ومسلم

ليد الردى أنفـاسيَ الموهونـه

وأنامل الجلاد أنت ضنينةً

هذا الذبيح اليك ساق فنونـه

وثالثة من نفثات هده الفترة :

أغفى ولم يجن من آمـاله ثمراً

فهبّ لم يدخر لليوم آمالا

قد أدبرت عنه دنياهُ فودعها

وما يؤمل في آخراه إقبالا

فما يمد لآفاق المنى نظراً
ولا يطيل لدى الأعماق تسئالا
ولا يمد وراء الحجب ناظره
يسائل الغيب للأستار إسدالا
كوني كما شئت يا دنياه قاسية
فلن يطيل على المأساة إعوالا
الكأس في كفه حمراء طافحة
كالكأس ناضجةً والحان بطالا
لما تحير في حمل الهموم أسى
أفنى الهموم تغاريداً وأقوالا

*

وكان غنوة ملامح فبعثرها
نسج الرياح تهاويلاً وأصداءَ

وكان سبحة رهبان فصيرها

كر المصائب إلحاداً وبغضاء

فما تأمل فجراً في بشائره

إلا تخوف عند الصبح أنباء

وما ترعرع في إصباحه أمل

إلا وكفنه في اليأس إمساء

كان الرضى في جبين الدهر ممتثلاً

والنفس ناعمة والقلب وضاء

وكنت يا عمر نعماء منذ عرفت

أحناؤنا الحب ما أصبحت نعماء

وأظنني ودعت ذلك النغم كله في أواخر عام ١٩٤٩ ، توقفت في تلك الفترة سنة كاملة لا أخط حرفاً ، ويكفيني من ان اقرأه وأتأمله . وكانت وثيقتا الوداع قصيدتين احداهما تنبع من التأثر بالشاعر العربي القديم أبي الطيب المتنبي ، وثانيتهما تنبع من سذاجة النفس .

هنا كانت الدنيا وباحت لنا المنى

بأسرارها، واخضل من ماء الوجدُ

هنا كم رعينا الحسن بالنظرة التي

يلوح نديا في محاجرها الصلد

حنانيك يا نفس ، فأنت ألوفة

هبي دمعة ، هذي الرسوم لنا تبدو

تهاوى بها النجوى كطير ذبيحة

عن العرش زيدت لا ترف ولا تشدو

ويمشي بها الحب الكسير مجرحاً

وينزف منه الاثم واليأس والحقد

ويحثوا على أطلالها الشك ناعباً

ملاحن في أجوافها يصرخ الرعد

تحول عنها الماء فالظل لافح

وغام شروق الشمس فالصبح مربد

فما نبتة الا وتحكي خطيئة

ولا غصن الا ما جفا عوده الورد

وما بسمة الا وروحي تقيئها

وما خطوة الا ودربي لها ضد

*

ذكرتك أصداء الغرام الذي مضى

وحنت اليك النفس والليل مسود

بنفس ذاك الجسم ريان ناضراً

بروحي ذاك الجيد والخصر والنهد

أقل حنيناً أيها القلب انني

رأيتك تصفي الود من لا لها ود

ومن إن دنت تنأى عن النفس نفسها

ومن ان تأت لم يدّكِرْ عهدها العهد

تنــازعت نفسي اليهــا ومقلتي
وقلبي، ولكن ليس من هجرها بدُ
وعدت غداً أنسى، لي الويلَ من غدي
اذا كان مثل الامس وانحطم الوعدُ

*

مضى ما مضى كفنته في شبيبتي
وفي قلبيَ الملتاع كان له لحــدُ
وروحت نفسي بالأمــاني تعلة
وضاع مع الأحلام ما ليس يرتدُ
ليــال مضيئات يضلل حسنهــا
ضباب من الذكرى وجهها يبدو

*

طريقي طويل ظله المجد والعلا

وما أنت يا بنت التراب، وما المجد؟

تلك هي أولاهما اذكرها الآن ، امـا الثانية فلا اكاد أذكر الا ظلالها . واظن أنني فزعت كثيراً لذلك التوقف الذي انتـابني ، فقد كنت قد عبرت بطريقتي الساذجة عن هموم حياتي كلهـا من حب واخفاق ومخاوف . وأحسست أني أكرر نفسي في كل مـا أحاول ان اكتب كما ان قراءاتي وسماعاتي من الاصدقاء كانت قد زلزلت نفسي زلزالاً كبيراً. كان صديقي القديم وزميلي في الجامعة عبد الغفار مكاوي قد قدم إليّ بعض قصائد اليوت ورلكه مع شعره الرومانتيكي الصافي ، وقرأنا وتناقشنا وتبادلنـا قصائدنا . وكان عبد الغفار مكاوي معجباً بأشعار مخطوطة لزميلنـا القديم محمود أمين العالم ، الذي كان في ذلك الوقت قد تخرج قبلنا بأعوام قليلة ، ويعمل في مكتبة الجامعة ، وكانت أشعاراً غامضة ، دفعت من هنـا الى مناقشاتنا بكلمة السيريالية وأندريه بريتون ، وكان صديقي القديم أحمـد كمال زكي معجباً بشعر عـلي محمود طه الذي حدثنا عن مدرسة البارناسيين وعن

الصقل الفني، وعن مذهب الشعر للشعر . لقد بدأت الأسماء الغريبة تقرع آذاننا بعنف عنيف: إليوت، أندريه بريتون، بودلير ، فاليري ، رلكه ، شللي ، ورز وورث ، وبدأت الكلمات الغريبة تطن في سمائنا الساذجة الصافية : الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة ، الشعر الخالص، الشعر النقي ، الشعر الميتافيزيقي، الرمزية، السريالية ، البرنارسية ... آه يا إلهي لهذا الدوار الساحق الذي زادت من حدته قسوة الظروف السياسية في ذلك الوقت ، وحيرتنا بين التزامنا كمثقفين ، والتزامنا كمواطنين. مع ما شاع في ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية ، وتحول كثير من زملائنا اليها . وحديثهم عنها كأنها حبل الخلاص بالانسان المسكين ، ودليل الطريق للكاتب الحيران ، والمصباح الذي يستطيع حين يستضيء به أن يحل كل مشكل ويجلو كل ظلمة مدلهمة .

أظنني أجاوز الحقيقة كثيراً اذا قلت اني عرفت كل ذلك عن قرب ، بل لعلي لم أعرف شيئاً منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات

المتفرقـة . كانت معرفتي باليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتي لبعض قصائده مثل الأرض الخراب وأغنيـة حب ج . الفريد بروفروك التي أحببتها وما زلت أحبها كأحدى معلقـات عصرنا ، وكانت معرفتي ببودلير هي القراءة المستعجلة لبعض قصائده وبخاصة اللاذعة منهـا . ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد بعثاً للبلبلة من أي معرفة وثيقة فتنتني السريالية في ذلك الوقت كثيرا بعالمها الغامض ، ولأن كثير ما تعرفه عنها وقليل ما تعرفه سواء ، فما عليك الا ان ترفع غطاء القمقم وتتصور انـك تكتب من وعيك الباطن ، ثم تدون مـا تشاء . وكتبت بضعة مقطوعات سيريالية أرسلت بها بين المحاضرة والمحاضرة الى صديقي القديم فاروق خورشيد الذي كان يتقدمني بصف دراسي . ثم اصابني اليأس من هذه اللعبة فكففت عن الشعر .

وأظنني في تلك الفترة حاولت كتابة القصة القصيرة ، ولا ادري أكان ذلك مجاراة لأصدقائي الذين كان معظمهم يحاولها: عبد الرحمن فهمي وفاروق خورشيد واحمد كمال زكي وعبـد الغفار مكاوي ، أم كان ذلك لأني وجدت القصة في

ذلك الوقت أوضح سبيلاً من الشعر . إذ كانت سبيل الشعر قد اشتبهت عليّ أيما اشتباه ، حتى ظننت أنني لن اعود اليه.

عدت الى الشعر في اوائل ١٩٥١ بمقطعة وقصيدة ، أما المقطعة ففيها آثار المرحلة السريالية مع محاولة للافلات من سيطرة القافية الموحدة والوزن الموحد .

رباه ، ماذى الليلة الباردة
نجومها آفلة خامدة
وريحها معوله شارده

أسير في طريقي
قفر من الرفيق
ألوك لحن لوعة
ممزق العروق

وصحوتي غارقة
في مهمه سحيق

قنينة مهشمه

ولقمة مسممه

وخطوة محطمه

وصخرة مُيَمّمه

تلوح خلف الأكمه

مشنقة مدممه

امـا القصيدة فقـد كانت بعنوان « انعتاق » ، كانت صرخة غاضبة يائسة تعبر عن فجيعتي في كل مـا ادخرته او أملته من زاد وري وتتشوف الى افق جديد .. ما هو هذا الأفق الجديد .. لست ادري .

توقفت بعد تلك القصيدة وقفـة قصيرة ، لأنطلق بعد ذلك الوقت وقد تخرجت من الجامعة ، وعملت ، واصبحت رقماً في بطاقات المعاشات والمرتبات ، وبدأت اخبر الحيـاة

بحق . وسألت نفسي عندئذ أسئلة ، كان عـليٌّ ان اعرف اجابتها او اكف عن الشعر .

ما جدوى الحياة ؟

ما جدوى الحب ؟

ما جدوى الفن ؟

٤

« إني أرى مـا لا ترون ، وأسمع ما لا تسمعون ، والله لو علمتم مـا أعلم لضحكتم قليلاً ، ولبكيتم كثيراً ، ولما تلذذتم بالنساء على الفرش ، ولخرجتم الى الصعدات تجأرون الى الله ، والله لوددت أني شجرة تُعْضَد والله لوددت أني شجرة تعضد » .

« محمد بن عبد الله »

« كان ديموقريطس وهرقليطس فيلسوفين ، عد أولهما الحالة البشرية مضحكة ، وباطلة ، فما ظهر بين الناس إلا والضحك والسخرية ملء فمه ، أما هرقليطس فقد أشفق على الحالة البشرية وعطف عليها ، فما انقشع الأسى عن وجهه يوماً وما خلت عيناه من الدموع » .

« مونتيني »

— ١ —

يصفني نقادي بأنني حزين ، ويدينني بعضهم بحزني ، طالباً إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى أنني افسد احلامها وامانيها ، بما أبدوه من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزدهر (في رأيه) الى مستقبل أزهر .

وقد ينسى هذا الكاتب ان الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر

الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة. أما الفنانون فانهم يظلون يقرعون الاجراس ، ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقذوا السفينة ، أو يغرقوا معها .

والحق ان آراء النقاد الذين يصدرون عن وجهة نظر غير فنية لا تستحق عناء الاهتمام . وتلك مثل آراء محترفي السياسة، أو دعاة الاصلاح الديني، أو الاخلاقيين التقليديين، أو من شابههم . لأن كل هؤلاء لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة ، ولكنهم يتوهمونه تابعاً ذليلاً لفارسهم الأثير. فالسياسيون يتصورون الفن تابعاً من توابع الأبنية الأساسية للمجتمع ، ودعاة الاصلاح الديني يتوهمونه خادماً ببغاوياً لعقائدهم التحكمية ، بينما يعده الاخيرون وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية ، والنهي عن الرذائل المقررة .

واذا كانت أهم المذاهب السياسية التي تتعرض للفن هي المادية الجدلية،فلا شك أنها أساساً فلسفة اقتصادية تستهدف كما قال ريمون آرون « نقد المجتمع الرأسمالي » . وقد تصادف أن كان مبدعاها في أواسط القون التاسع عشر، مثل مبدعي

جميع المذاهب السياسية والاقتصادية التي تستحق وصفها بهذا الاسم ، اثنين من المثقفين ، وقارئين دؤوبين عظيمين . وقد خطرت لهما في اثناء تدوين أعمالهما التاريخية الكبرى بضع خطرات نقدية ، ولم يزعما قط أنها يضعان قواعد للنقد الفني. ولعل ماركسياً ومفكراً معاصراً ، هو روجيه جارودي ، الناقد الفيلسوف ، وعضو المكتب السياسي للحزب الشيوعي الفرنسي ، أن يكون أقدر مني على فحص هـذا الموضوع اذ يقول في كتابه « ماركسية القرن العشرين » .

« ان مؤسسي الماركسية ، ماركس وانجلز . لم يقوما بصياغة منهجية للمبادىء الجمالية ، وكل ما يمكن العثور عليه في كتاباتهما أحكام خاصة على هذا الاثر الفني أو ذاك ، تتخللها بعض الملاحظات المتصلة بالطريقة والمنهج ، وهـذه عناصر ثمينـة ، ولكن وضعها الواحد الى جانب الآخر لا يكفي لتأليف فلسفة ماركسية للجمال ، وهذه الطريقة المدرسية ، طريقة تجميع استشهادات نربط بينها باستنباطات وفقاً لقوانين المنطق الصوري ، لن تتيح لنـا أن نحدد وجهتنا في

المرحلة الراهنة من تطور الفنون[1] .

وتعقيباً على جاوودي نستطيع أن نقول – حسب اجتهادنا – أن تعرض مؤسسي الماركسية للفنون يتلخص في قضية أساسية ، وبضعة تعليقات ، أما القضية فهي علاقة الفن بالمجتمع، وأما التعليقات فهي شذرات عابرة من التعرض لبلزاك وديكنز ، وغيرهما من أدباء القرن التاسع عشر . أما كل التراث النقدي الماركسي بعد ذلك فهو نتاج جوركي في حديثه عن مدارس الانحطاط في الادب الفرنسي في القرن التاسع عشر « بول فيرلين ورامبو » ، أو حديثه عن الواقعية الاشتراكية ، ثم يأتي بعد ذلك نتاج المرحلة الستالينية يتقدمه حديث ستالين غير المتخصص عن اللغة .

لا أجد أكثر نقضاً لهذه الآراء، في محاولة عدها مذهباً نقدياً من حديث الشاعر الفرنسي الكبير والماركسي أيضاً « لويس اراجون » في مقدمته لكتاب « واقعية بلا ضفاف »

---

(١) ماركسية القرن العشرين – ترجمة نزيه الحكيم.

لروجيه جارودي[1] .

« ما أكثر مـا استخدمت نصوص لانجلز تحدد الوضع السليم لبلزاك ، لسحق كل ما هو لغير بلزاك ، هكذا جاء من يتوهمون أنهم مـاركسيون بنظام تدرج هرمي لا يمكن المساس به ، غافلين عن أنه اذا كان انجلز لم يتكلم عن ستندال ، فذلك لانـه لم يقرأه ، ولم يدرك هؤلاء ان المثل الذي ضربه انجلز ببلزاك ليس « النص » أو « القول الفصل » في بلزاك ، بل هو مسلك أنجلز ازاءه » .

أما القضية فهي ان ماركس يعـد النشاط الفني عنصراً من عناصر البناء الاجتماعي الفوقية ، او طبقة من طبقاته الظاهرة العالية ، وهو مثله مثل الدين والفلسفة والعلوم الانسانية ، ليست كلها الا انعكاسات للطبقـات الاولى من البنـاء ، التي هي نظامه الاقتصادي ، فالافكار ليست إلا أبنية فوقيـة ، شأنها شأن التنظيم الحكومي والقوانـين السارية ، والمنشآت الحزبية ، كلها عناصر مختلفة تريد بهـا الطبقة الحاكمة أن تبرر سياستها ، وتحافظ على استقرارها

---

(١) المقدمة ص ٨ ترجمة حليم طوسون .

ودوامها ، وتحول بين الطبقة الصاعدة وبين ان تحتل مكانها كخصم لدود لها ، والحياة كلها بغض النظر عن كل اتساعها وغناها من الممكن أن ترد الى عنصر واحد هو الصراع من أجل البقاع لاشباع الحاجات الاساسية ، والتفوق على الطبيعة . ومن هنا تبتكر الآلات التي تشكل العلاقات الاجتماعية الجديدة التي يتكون المجتمع من حقبة تاريخية ما على أساسها . ويبتكر المجتمع عندئذ ايديولوجياته وسياسته وفلسفته وفنونه لكي يحافظ على بقائه ، ويعطي مسوغاً عقلياً ووجدانياً لاستمراره .

ولعل المعنى الواضح لذلك هو ان العمل الفني ، شأنه شأن كل مظاهر الحياة المادية ، يخضع لصورة المجتمع ، فاذا كان المجتمع ، بورجوازياً فلن ينتج إلا فناً ، معبراً عن المجتمع الرأسمالي . والفن إذن لا حاجة اليه حين تزول الطبقات ، ولا قيمة لفنيته ، وإنما القيمة الرئيسية هي للأفكار التي يعبر عنها ، ولمدى مقدرته على استئناف الحركة التاريخية للمجتمع نحو الثورة العمالية والمجتمع اللاطبقي .

كانت تلك هي حجج بعض نقاد الماركسية الحرفيين ،

وبها أنشئت محكمة تفتيش لكل أدب لم يصدر عن مجتمع ماركسي من وجهة نظر ماركسية ونفيت خارج المدينة المقدسة عديد من الآثار الادبية الكلاسيكية والمعاصرة بحجة انها رجعية أو متخلفة أو منحطة ، ولا أجد ثانياً أبلغ في الرد على ذلك من اقتباس طويل لروجيه جارودي ، يحاول فيه بعد سقوط الستالينية أن يخرج من المأزق الذي دفع اليـــه من عدوّا المادية التاريخية فلسفة فنية تحكم في آثار الفن والأدب، يقول جارودي :

« ولنكتف بثلاثة أمثلة من الاخطاء الجمالية الناتجة عن تشويه المادية التاريخية . حين نتناولها بشكل ميكانيكي :

١ — استخدام مفهوم الانحطاط الشامل[١] في النقـــد الماركسي ، وهذا ليس بجديد ، فماركس نفسه كان يهزأ من تلك الهوسة المنفوخة ، لدى فرنسيي القرن الثامن عشر الذين كانوا ، نتيجة للتقدير الميكانيكي لماديتهم يفكرون على هذه الصورة: نحن أفضل من اليونانيين القدماء بتقنيتنا واقتصادنا

---

(١) أي ان هناك عصوراً منحطة ، يكون كل ما تبدعه من آداب أو فن منحطاً .

ولذلك فاننا أفضل من فنهم! و « هزياد » فولتير أفضل من « الياذة » هوميروس .

ان هذه المحاكمة لا تلقي بالاً الى الاستقلال النسبي للأبنية الفوقية[٢]، وتؤدي الى الاعتقاد بأن نظاماً اقتصادياً وسياسياً منحطاً لا يمكن ان ينتج الا آثاراً فنية منحطة .

على ان هذا ليس صحيحاً حتى في الفلسفة : ان عصر التفسخ الرأسمالي نفسه قد شهد ولادة آثار عظيمة ، علينا ان نتعلم منها . وماركسيتنا نفسها ستفتقر اذا نحن فكرنا ان « هوسول » و « هيدجر » و « فرويد » و « باشلار » و « ليفي ستروس » مثلاً لم يكن لهم وجود .

بل ان هذا اكثر وضوحاً في الفن ، فان عصر انحطاط الرأسمالية وتفسخ الامبريالية قد شهد ازدهار « الانطباعية » و « سيزان » و « فان جوخ » و « التكعيبية » و « الضواري » كما شهد في الادب آثاراً رائعة منذ كافكا حتى كلوديل .

---

(٢) مثل الفن والأدب والفلسفة .

٢ – هـــذا الاستخدام لمفهوم الانحطاط ليس الا حالة خاصة من خطأ اكثر عمومية، خطأ الا نرى في الفن الا بناء فوقياً ايديولوجياً[١]، والا انعكاساً لواقع متكون كله خارجاً عنـــه . ان فكرة الانعكاس الميكانيكي ليست أقل ايذاء للفنون منها للعلوم .

ان كون الفن جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع ، وبالتالي مرتبطاً بمصالح الطبقات امر لا يشك فيه ماركسي ، ولكن ارجـاع الأثر الفني الى عناصره الايديولوجية ليس نسياناً لخصوصيته فحسب ، بل هو عـدم ادراك لاستقلاله النسبي ولكون المجتمع والفن غير متسايرين في تطورهما[٢] .

ولقد كان ماركس يلاحظ ان من اليسير تفسير الصلات التاريخية بين مآسي سوفوكليس وبين النظام الاجتماعي الذي

---

(١) أي صورة ايديولوجية فكرية للبنـــاء الاقتصادي للمجتمع ، وكلمة ايديولوجية تستخدم هنا استخداماً ماوكسياً ، بمعنى فلسفة لتبرير الأوهام والأخطاء .

(٢) يلاحظ عدم التوازن في هذه القضية ، والتناقض بين طرفيها ، إذ أن جارودي لا يريد أن يذهب في قضيته إلى حد الوضوح .

ولدت فيه ، ولكنه يضيف أنه يظل علينا بعد ذلك ان نفسر لم لا تزال هذه المآسي حتى اليوم ، وفي نظام مختلف كل الاختلاف تمنحنا لذة جمالية ، بل تبدو لنـا نماذج فنية لا تبارى .

٣ – أما الخطأ الثـاني فهو في أن نفسر احتفاظ الأثر الفني بقيمته عبر الأنظمة الطبقية بسبب واحد هو كون الفن صورة من صور المعرفة . فليس من شك ، كما أثبت ذلك – مثلاً – ماركس فيما يتصل ببلزاك ، ولينـين فيما يتصل بتولستوي ، ان الآثار الفنية الكبرى لهـا قيمة المعرفة ، ولكن رد الفن الى هذا الجانب وحده هو مرة أخرى نسيان لخصوصية الفن ، **فالفن معرفة نوعية** ، بموضوعها ولغتها ، معرفة بقدرة الانسان الخالقـة ، وفي لغة الاسطورة الخالدة الثراء .

ان الاعتراف بالدور الخلاق للفن يقودنا الى أن نتمنى ، لا أن نقبـل فحسب ، وفي الفن كما في العلوم ، كثرة خصبة من المدارس والأساليب » .

وهكذا ينتهي هذا المفكر الماركسي الى قبول تعـــدد المدارس والأساليب في التعبير الأدبي ، ويذكر باعتزاز في حقل الفن ، أسماء مثل سيزار وفان جوخ ، ويذكر باعتزاز في حقل الفلسفة أسماء مثل هوسرل الفيلسوف الالماني المؤسس لما يعرف في الفلسفة بعلم الظواهر ، وهي فلسفة فردية عقلية أفسحت الطريق للوجوديـــة ، وهيدجر الوجودي الغامض المركب وليفي ستراوس مؤسس مذهب البنيويـــة ، وهي المذهب الذي خلف الوجودية في السيطرة على الأذهـــان ، وبخاصة في فرنسا ، ثم يذكر باعتزاز كاتبـــين كانا دائماً محل هجوم المـــاركسيين الحرَفيين وازدراءهم ، وهما فرانزكافكا المتشائم الفاجع ، وبول كلوديل الصوفي .

والواقع ان روجيه جارودي لا يمثـــل ظاهرة شاذة في في مسار الفكر النقدي النابع من الماركسية ، كما أنه لا يمثل مع زملائه النقاد الذين حاولوا الاقرار بالطبيعة الخاصة للفن والأدب مجرد بدعة فكرية ، ولكنهم جميعـــاً يعبرون عن حدث هام ، وهو تواضع الماركسية الذي أُلجِئتْ اليه لكي تحتل مكانهـــا الحق كتفسير اقتصادي لتـــاريخ الانسان ،

لا كنظرية شاملة ، أو كعقيـــدة تحكمية ، أو ديانـة جديدة .

فالماركسية تنقسم قسمـــين ، أولهما منهج في النظر إلى المجتمع وتفسيره من وجهة نظر تطوره الاقتصادي ، وثانيهما تطبيق هـــذا المذهب على تاريخ الانسان بمقدار ما اتيح لمؤلفيه ماركس وانجلز من الرؤية والإلمام بوقائع التـاريخ . ولو سمحنا للماركسية أن تكون صاحبة رأي في تمييز الجيد والرديء من الأدب ، لأمكن بعـد ذلك أن نسمح للدين ، وللمذاهب الفلسفية جميعها ابتداء من الافلاطونية الى البنيوية أن يكون لها هذا الحق .

وقد يقال — وهذا حق — ان الماركسية قد ألقت أضواء على التفسير الاجتماعي للأنواع الادبية ، فما لا شك فيـه أن الشخصيات الروائية في أعمـــال بلزاك ، وديكنز وغيرهما تصبح أكثر وضوحاً حين تدرك أبعاد واقعهـا الاجتماعي ، ونوازعهـــا الطبقية كما ان نسيج الرواية ذاته يصبح أكثر وضوحاً حين نستطيع أن نضعه في الحقبة التاريخية التي ينتمي اليها . ولكن هذا كله مجرد ضوء كاشف نستطيع أن نلقيه

على الاعمال الادبية ، كما يمدنا فرويد بضوء كاشف جديد ، وكما تمدنا دراستنا لمختلف العلوم الانسانية بعديد من الاضواء الكاشفة الاخرى .

ولكن الفن – لسوء الحظ – يبدو دائماً أخفت الاصوات ، بحيث تطمع كل أنواع النشاط الانساني الاخرى في أن يعلو صوتها على صوته . فرجال الفن هم أضعف الرجال حولاً وأقلهم صولة . وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف . وكثيراً ما يشتبه عليهم الامر ، حين تضج الضجة ، فيتوهمون أنفسهم اتباعاً لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهما من قبائل العمالقة .

وليست النظرة الى الفن كتابع من توابع الانظمة الاجتماعية أو الدينية نظرة جديدة ، ففي ظل تتبعنا للتاريخ نستطيع أن نقول ان كلمة الفن الهادف لم تولد مع الماركسية . وان كلمة الالتزام لم تولد مع سارتر ، وان التاريخ معرض شامل للصراع بين الفن والابنية الاجتماعية والدينية ، وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الاصيل ، وتحاول

فيه هـــذه الابنية ان تثبت سيطرتها على الفن . ففي فجر العقل البشري تحدث افلاطون عن توجيـه الفن . وطالب الشعراء بلون من الالتزام ، وحثهم على أن تكون اناشيدهم تمجيداً للبطولة وحثاً على الولاء ، وحرّم أن يُطلع الشاعر أحداً بصفة شخصية على قصائده ما لم تكن قد عرضت على القضاة المختصين بهذه الامور وعلى حراس القانون فأجازوها رسمياً[1] » .

وقد حرصت السلطة الدينية كذلك ان تبسط سلطانهـا على الادب وتخضعه لتوجيهها وليس هذا مجـال بسط هذه القضية الواضحة . فالدين عادة، يؤكد لنفسه سلطان التصرف في كل شئون الانسان وذلك حين يؤكد صدوره عن الوحي والارادة الالهية . أمـا في حقل الفلسفة والفكر الاجتماعي فعلنا نذكر جان جاك روسو ، ونقله نظرية المحاكاة إلى أفق آخر، حين يزعم ان الفن ما دام محاكاة للطبيعة ،فلا جدوى للناقص في وجود الاكمل، ولعلنا نذكر سان سيمون ودعوته الى الفن النافع ، وتقييمه الفنون بمقدار نفعها ، بل لعلنـا

---

(١) افلاطون . القوانين .

نذكر تولستوي ، وحرصه على ان يربط بين الفن والاخلاق ربط العارض بالهدف .

دعوى الالتزام او الهدف اذن دعوى قديمة عمرهـا عمر الانسان ، واذا كان القرن التاسع عشر والعشرين قد وجدوا مفكرين مثل ماركس وسارتر لكي يحملا هـذه الدعوى فان كل القرون السابقة قد وجدت دعاتها الذين لا يقل بعضهم عظمة او محبة للانسانية عن هذين الفيلسوفين ، مثل منشىء الاديان الكبرى وافلاطون ورسو وتولستوي وغيرهم.

وقد يقال ان الامر ليس امر شعار « الادب الهادف » او « أدب الالتزام » ولكن امر ما يهدف اليه الادب أو ما يلتزمه ، وما يدعه اليـه المفكر الملتزم . ولست اشك بادئاً ان كل دعاة الالتزام توفر لديهم حسن النية تجـاه المجتمع ، حتى افلاطون الذي بشر بفكرة الرقابة ، ودعا الى لون مبكر من الزادانوفية[1] كانت لديه محبة غامرة للبشرية ،

---

(١) نسبة إلى زادانوف قوميسير الفن في أيام ستالين ، الذي فكل بالادباء ، وحجب عديداً من الاعمال الادبية .

بل وللفن ، ولست أشك في انـــه كان يقنع بدور المشرع فحسب ، ويرجو الا يوكل اليه شأن التنفيذ . إذ ربما يغلبه طبعه الذواقة على أمره ، فيفلت من غرباله بعض ما أراد حجبه من خطرات الشعراء .

ولعل المحبة للفن والادراك لفاعليته في المجتمع ، هما ما دفـــع هؤلاء المفكرين إلى أن يحاولوا التقنين له ، وتوجيهه وجهة تعينهم على تحقيق آرائهـــم ومشروعاتهم الفكرية . هنا أصبح الحب لوناً من السيطرة ، وارتدى مسوح الوصاية ، وأمسك بعصا الأبوة . وبإسم التقدم رفع السياسيون العصا وبإسم الأخلاق رفعها آخرون ، وبإسم الدولة هوت مرة ، وبإسم الدين هوت أخرى .

لنتصور قصيدة لإليوت ، وهي تقف في قفص الاتهام ، وأمامها يجلس ثلاثة من القضاة ، يخاطبها رئيسهم قائلاً :

– يا قصيدة الأرض الخراب.. إننا نقيم عليك الدعوى ، ونطلب شنقك .

فتقول القصيدة التعيسة :

وبإسم من يا سيدي القاضي تقيم عليّ الدعوى .. أتراني اضطربت فيّ صورة ، أو اختل نَغَم ، أو التوى حرف ، أو أسفتْ لغة ..

فيقول القاضي بلهجة يشيع فيها اليقين العظيم :

— هذا كله لا يعنيني ، إنْ هـذا كله الا ألوان من الحلى البراقة تموهين بها علينا ، ولكنك تخفين وراءها سماً زعافاً ، ما تكاد الانسانية تشرب منه حسوة ، حتى تضطرب خطاها ، ويصفر لونها ، وتضيق أنفاسها ، ويعتل قلبها البريء الصغير وقد تهلك عندئذ خضرة المزارع ، وتهمد أصوات المصانع ، وتفلس المتاجر ، وتهوي العمائر .

إننا نقيم عليك الدعوى باسم التقدم ...

فتقول القصيدة محتجة في صوتها الواهن :

ولكن هذا يا سيدي هو ما كنت أدعو اليـه ، الست أندد بفقدان القدرة على الاهتمام ، وبالحياة المتسيبة المفككة وبالعلاقات المزيفـة بين بني البشر . ألست أندد بالموت في الحياة حين يعجز الانسان أن يرتفع عن مستوى السائمة الى

مستوى الإنسان الكامل . ألست أسخر بسوقية الرجال وابتذال النساء . ألست أتحدث عن الجدب الذي ألم بالأرض حين افتقدت صدقها ونقاءها .

أتراني حين أتحدث عن ذلك كله منددة بـه ، لا أدعو الى أن يتجاوزه الانسان متقدماً إلى آفـاق جديدة ... أليس هذا تقدماً .

فيجيب القاضي ضيق الصدر .

لا .. ليس هذا هو التقدم .. التقدم هو أن تسود الطبقة العاملة .. وهنا يتنحنح قاضي اليمين محتجاً ، ويقول:

لا .. يا سيدي القاضي .. ان التقـدم هو أن تسود الأخلاق . الشرف والعفة والأمانـة واحترام زوجات الآخرين ، وعـدم النظر إليهن بشهوة ، فان من نظر إلى امرأة بشهوة ..

وهنا يهب قاضي اليسار قائلاً :

لا .. لا .. ليس هذا أو ذلك بالتقدم .. ان التقدم هو سيادة القانون ، وسيطرة الدولة الرشيدة على أهلها ، وتوجيههم لرفع شأن دولتهم الخالدة ، بغض النظر عن ذواتهم الصغيرة ، واخضاعهم لتوجيه أخ كبير عادل يقودهم الى استرجاع أمجاد ماضيهم ، واحياء مآثر أسلافهم العظماء ..

ومالت رؤوس القضاة ، وتلامست وتفرقت ، وتلامست وتناطحت ، وافترقت ثم تلامست ، ثم ما لبثت القاعة أن ضجت بالأصوات الصارخة .. لا .. لا ليس هذا هو التقدم ..

— ان التقدم هو ..

— ان التقدم يتلخص في .

— ان التقدم سبيله هو ..

— لا بد لكي يتحقق التقدم من ..

وهنا أعلن القاضي فض الجلسة .

– ب –

لا يخدم الفن المجتمع ، ولكنه يخدم الانسان .

فكلمة المجتمع كلمة جديدة على اللغة الانسانية حتى اننا لا نجدها في الفكر اليوناني كله[1] ، وكل ما قد نجده عند افلاطون وارسطو هو اهتمامها بدور الفرد في نطاق الدولة. فمن الواضح ان افلاطون قد أعاد تفسير أعرف نفسك بحيث جعلها لا تنصرف فحسب الى الانسان الفرد ، بل تنصرف الى الجماعة البشرية من خلال تنظيم الدولة ، وذهب أرسطو بهذا الفهم خطوة أبعد ، فجعل من الانسان حيواناً سياسياً ، بمعنى أنه يشارك من خلال مواطنته في الأمور السياسية لبلده .

---

(١) Encyclopaedia of Social sciences p.225 vol.XIV:

لم تظهر كلمة المجتمع إلا في الفلسفة الحديثة ، وبخاصة في وضعية أوجست كونت ، والمجتمع في أبسط تعريفاتـه هو تجمع بشري حول قيمة معينة لغايـة نفعية ، وتتغير صورة المجتمع وأساليبه في التصرف والسلوك باختلاف الظروف البيئية التي يعيشها ، ومن خلال الحياة الاجتماعية يهتدي الانسان الى ألوان من التنظيمات والخبرات تعينه على السيطرة على الظروف وتوجيهها الوجهة التي تتفق مع منفعته ، والتفوق على ممانعتها ، ليتجاوز أسلوب حياته الى أسلوب أكثر جدوى .

ويكتسب كل شيء في الحياة الاجتماعية مكانته من خلال منفعته المباشرة للانسان. فقصيدة منظومة في تحديد أوقات الحرث والبذار والجني هي أكثر نفعـاً للمجتمع الريفي من ديوان المتنبي بأكمله . ذلك لأن المجتمع قـد يعامل الفن أو الفلسفة كما تعامل أدوات الحياة المختلفة ، ويقيس نفعها قياساً عملياً مباشراً . ولا شك أن هذه النظرة النفعية قد أضافت الى الذخيرة الانسانية ألواناً مختلفة من الخبرات ، اكتسبها الانسان من خلال علاقته مع الطبيعة والكائنات. وقد أنتج تراكم هذه الخبرات ، ومقدرة الانسان على ترتيبها والتمييز

بينها ، ألواناً من الخبرات العامة، نضجت لتصبح بعد ذلك علوماً تطبيقية مثل الزراعـــة وهندسة المسافات والطب والكيمياء .

وهذه العلوم وغيرها هي التي أسهمت في الارتقاء بالحياة المادية للانسان ، ونقلته من مجتمع الغابة الى مجتمع القريـــة ومن مجتمع القرية الى مجتمع المدينة ، وهي جديرة بعد ذلك أن تنقله الى القمر .

وتحاول هذه العلوم أحياناً أن تتجاوز آفاقهـــا ، حين تتخم بالخبرات ، فتبحث عن منهج ترتب به خبراتها ، وتميز بينها ، فتلجأ الى العقل ، وهنا تتحول هذه العلوم من مجرد خبرات الى قوانين لهـــا مظهر تجريدي ، فاذا اهتدت الى قوانينها تجاوزت ذلك الى البحث في علة وجودها، وفي علاقتها بالعلوم الأخرى ، وفي علاقتها بالانسان ، وهنا تبدأ هـــذه العلوم في التفلسف . فقد نقلت صعيد عملها من المجتمع الى الانسان .

لقد بدأ علم الاقتصاد كخبرة انسانية في تنمية الثروة ،

ثم ما لبثت أن أصبح مجموعة من القوانين ، تهدف الى ابتكار قواعـد لهذه التنمية ، ثم تحول بعد ذلك الى تفسير التطور الانساني ، باحثاً عن علة وجود ، وهنا تحول الى فلسفة .

ولكن جملة مـا نسميه « فلسفة العلوم » حين ترقى الى أوجها ، تحاول أن تفسر الانسان من خلال الانسانيـة ، ولكنها لا تعرف كيف تفسر الانسانية من خلال الانسان ، فالانسان هو نقطة البـدء ، وكل فلسفة تركيبية ينبغي أن تبدأ بالمفرد لكي تستطيـع بعـد ذلك أن تصل الى الشامل العام . فالوجود البشري ليس مجموعة من الأشجار أو ذرات الرمل ، ولكنه مجموعة من الكيانات المفردة التي تبلغ درجة اختلافها حـــداً يدعو للدهشة . لا نستطيـع أن نميز البشر بالعنصر أو اللون أو الطبقة لكي نضعهم في أدراج مرتبة ، فيسهل علينا أمر رؤيتهم وتصنيفهم وتحديد مواقفنا تجاههم . وان النظر الى الانسان من خلال لون بشرته أو عنصره أو طبقته – في الحياة كما في الفن – لدليل ميل واضح الى الكسل العقلي والذوقي . مما لا شك فيه أننا في الفن حين نتبنى النماذج الجاهزة ، ونقدم البشر – من خلال مسرحية أو رواية –

كأنماط لا شخصيات نحكم على أعمـــالنا الفنية بالافلاس والسطحية . وذلك هو الشأن أيضاً بالنسبة للحياة.

ان العلوم الاجتماعية صالحة بلا شك للرقي بالحياة المادية للانسان ، ولكن علماً واحـــداً منها لم يتعرض للانسان كإنسان . ولكن ما دام البشر مختلفين الى هذا الحد ، فمـا الذي يجمعهم حتى يدور حوله بحث وتساؤل .

ان ما يجمع البشر جميعاً هو مواجهتهم للحياة ، مايجمعهم هو الوجود ، الذي أُعطي لكل انسان بمجرد ولادتـــه ، أو ما نستطيع أن نطلق عليه بتعبيره مالرو « الشرط البشري » .

وسواء أكان الانسان قد ألقي من الجنـة الى الأرض ، محكوماً عليه بالحياة فيها ومعاناتها ، أو نما من خلية نشطة ، وتدرج في سلم المخلوقات حتى وقف على قدميـه الخلفيتين ، فها هو ذا الآن على سطح الكرة الأرضية ، مسيطراً عليهـا منذ ألوف من السنين يحاول جاهداً أن يذللها لوجوده .

ان الوجود هو المُعطى الأول للانسان دون شك . وكل وجود يستدعي علة أو بحثاً عن علة، ولكن الحياة لا تتوقف حتى يبحث الانسان عن العلة ، فحتى سقراط نفسه لا بد أن يأكل لكي يستطيع المشي في شوارع أثينا ، ولا بد للانسان أن يبتلع أحياناً سؤاله عن علة الوجود لكي يسأل نفسه عن غاية الوجود .

الانسان يعرف أن لكل شيء غاية ، لأنه الحيوان الوحيد الذي يستطيع أن يربط بين المقدمات والنتائج وهو حين يعاين الموت يلح هذا السؤال عليه إلحاحاً ممضاً ، فمما لا شك فيه أن الموت نفي للحياة ، والموت العام مثل موت الحضارات نفي عام للحياة ، وحين يدرك الانسان أن كل شيء محكوم عليه بالموت ، وأنه ينتظر الموت وان كان لا يتوقعه كما يقول سارتر ، يدرك أن الوجود والعدم وجهان لكون واحد .

أتكون دورة الحياة إذن لوناً من رحلة النهر الى مصبه ، ولكن ما بالها حافلة بالألم والشر ، خالية من الحرية إلا تحت مستوى الضرورة ، وهي حرية دنيئة لا تليق بسيد الكون،

ولكن في الرحلة الى جانب ذلك ألواناً من الابداع ، فقد يتحقق فيها خلق للجمال والقيم ، وقد يتحقق فيها صنوف من الابتكار الصناعي ، وقد تتحقق فيها مسرات الحب والصحبة والضحك .

ولكن، هل هذا كله تبرير كاف للحياة. ما غايتها اذن. ان السؤال ليلح حين يوهب الانسان نظرة تاريخية ، تضع في حسبانها حياة التجربة البشرية بأكملها .. أتراها عندئذ ترى في هذا التقدم الصغير ثمناً مجزياً لحياة الانسان ومعاناته على الأرض . ان العالم ما زال مليئاً بالمرض والشر والفقر والألم، والبشرية ما زالت مريضة بالقسوة والاسفاف والتفاهة،ففي زمن سحيق كان المخالفون في الرأي يلقون في حظائر الأسود، وفي عصرنا هذا أقرأ في اسبوع عيد الميلاد لسنة ١٩٦٩ نداء من هيئة انجليزية لانقاذ المسجونين (في جريدة التايمز) تنادي فيه بالافراج عن عشرين من أهل الرأي يعانون من وطأة السجن في بلاد مختلفة ، ففي اندونيسيا يعتقل الشيوعيون ، وفي شرق اوروبا يعتقل الليبراليون ، وفي امريكا يعتقل السود ، وفي العشرين دولة عشرون سبباً مختلفاً .

لم يكف أن تكون حرية الانسان تحت مستوى الضرورة، إذ لا حرية له إزاء العواصف أو الرعود أو الموت ، فاذا بالتجربة الانسانية تكشف أن لا حرية للانسان ازاء الانسان والأمر ليس أمر نظم أو تطبيقات اجتماعية ، ولكنه أمر خيبة الانسان في الارتقاء بحياته حتى يرفعها عن مستوى الضرورة ، فاني لا أشك أن النظم الاجتماعية كانت رداً على فشل الانسان في تجاوز همجية حياته . لقد وهب الانسان الأرض عشرة آلاف سنة ، منذ نشأ أول تجمع انساني . ووهب الى جوار ذلك عقلاً وفكراً وتدبيراً تساعده على ربط السبب بالغاية . وكان في مقدوره أن يجعل من هذه الأرض جنته ، لو أحسن استغلال ميراثه العظيم ، ولكنه جعل منها جحيمه المقيم ، فما زال الفقر يقتل الملايين في مكان ما من العالم . بينما يفيض الطعام (وهو أهون ما يطلبه الانسان) في مكان آخر عن الطلب . كل منجزات الانسان من علم وصناعة قد استغلها دون ادراك أو تبصر أو انسانية. وكثيراً ما يخيل اليّ حين أقرأ عن النظم البوليسية في بعض بلاد العالم أن الله يعاقب بها البشر ، اذا منحهم كل شيء ، فلم يحسنوا استغلاله فعاقبهم بهذه النظم التي تلغي الحرية

والكرامة الانسانية . لقد نشأت الصناعة ، فتركزت في أيدي المغامرين والرأسماليين . وعرفت السفينة التجارية فاستغلت في الاستعمار حتى التكنولوجيا تستغل في التعذيب !

ان عذاب الانسان الأكبر هو الفقر ، ولكن الفقر ليس ناتجاً من سوء توزيع الثروة فحسب . ولكنه ناتج من سوء توزيع الانسانية . وفي عالم كعالمنا الحديث يتبدى هذا المعنى واضحاً حين نرى أن مشكلة الفقر قد تجاوزت نطاق الافراد لتشمل نطاق الامم ، فما لا شك فيه أن الصراع الآن لا يدور بين طبقات مختلفة ولكنه يدور بين طبقتين مختلفتين من الدول ، هما الدولة الغنية والدولة الفقيرة.

وخطيئة الفقر الأولى هي أنه يحرم الحياة من معناها . فإذا كان البحث عن العلة والغاية في الحياة بحثاً مستغلقاً ، فما لا شك فيه أن من واجب الانسان أن يجمّل حياته القصيرة على الأرض ، وأن يخلع على فوضاها وتناقضها لوناً من حسن القصد . وأن يُعمق سطحيتها بابتكار معانٍ

واشارات تجعلها أكثر معقولية . ولكن هذا كله لا يتحقق الا اذا أصبح الانسان انساناً .

ان هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها في انسانية الانسان لتساعده على تجاوز ذاته ، كي يستطيع بعد ذلك أن يعطي لحياته معنى ، هي الدين والفلسفة والفن .

ان النبي والفيلسوف والفنان اذن أصوات شرعية ، وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الانسانية بغية تنظيمها ، وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الانسانية في زمانها الذي هو الديمومة ، وفي مكانها الذي هو الكون ، وفي حركتها التي هي التاريخ .

لنسأل اذن :

هل للفن غاية بشرية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الانسان لا المجتمع

هل للفن غاية أخلاقية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الاخلاق ، لا الفضائل

هل للفن غاية دينية ؟

نعم ، ولكن غايته هي الإيمان ، لا الأديان .

ان معظم الفنانين – حتى الملتزمين منهم بالمعنى الحديث للكلمة – كانت لرؤياهم هـذا القدر من الشمول والاتساع ، وكان للهجتهم هذا التوجه الى الانسان ، وهذا الحزن الغامر الدفين على ماضيه الطويل المخيب للآمال .

لنسمع برتولت بريخت يحدثنا فيقول : [1]

حقاً انني أعيش في زمن أسود

الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها

والجبهة الصافية تفضح الخيانة

والذي ما زال يضحك

---

(١) الترجمة للدكتور عبد الغفار مكاوي من كتابه « قصائد من برتولت بريخت » .

لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب
أي زمن هذا ؟
الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة
لأنه يعني الصمت على جرائم أشد هولا
ذلك الذي يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع اصحابه
الذين يعانون الضيق
أن يتحدثوا اليه ؟
صحيح أني ما زلت أكسب راتبي
ولكن صدقوني ، ليس هذا الا محض مصادفه
اذ لا شيء مما أعمله
يبرر أن آكل حتى أشبع
صدفةً ، أنني ما زلت حيا
(ان ساء حظي فسوف أضيع)

يقولون لي : كل واشرب
افرح بما لديك !
ولكن كيف يمكنني أن آكل وأشرب
على حين انتزع لقمتي
من أفواه الجائعين
والكأس التي أشربها
ممن يعانون الظمأ
ومع ذلك فما زلت آكل وأشرب
نفسي تشتاق الى أن أكون حكيما
الكتب القديمة تصف لنا من هو الحكيم
هو الذي يعيش بعيداً
عن منازعات هذه الدنيا
يقضي عمره القصير
بلا خوف أو قلق

العنف يتجنبه
والشر يقابله بالخير
الحكمة في أن ينسى المرء رغائبه
بدل ان يعمل على تحقيقها
غير أنني لا اقدر على شيء من هذا
حقاً إنني أعيش في زمن أسود

*

أتيت هذه المدن من زمن الفوضى
وكان الجوع في كل مكان
أتيت بين الناس في زمن الثورة
فثرت معهم
وهكذا انقضى عمري
الذي قدر لي على هذه الأرض

طعامي أكلته بين المعارك
نمت بين القتلة والسفاحين
أحببت في غير اهتمام
تأملت الطبيعة ضيق الصدر
وهكذا انقضى عمري
الذي قدر لي على هذه الأرض .

*

الطرقات على أيامي كانت تؤدي الى مستنقعات
كلماتي كادت تسلمني للمشنقة
كنت عاجز الحيلة
غير أني كنت أقض مضاجع الحكام
أو هذا على الأقل ما كنت اطمع فيه
وهكذا انقضى عمري

الذي قدر لي على هذه الأرض
القدرة كانت محدودة
الهدف بدا بعيدا
كان واضحاً على كل حال
غير أني ما استطعت أن أدركه
وهكذا انقضى عمري
الذي قدر لي على هذه الأرض

*

أنتم يا من ستظهرون
بعد الطوفان الذي غرقنا فيه
فكروا
عندما تتحدثون عن ضعفنا
في الزمن الأسود

الذي نجوتم منه

كنا نخوض حرب الطبقات

ونهيم بين البلاد

نغير بلداً ببلد

أكثر مما نغير حذاء بحذاء

يكاد اليأس يقتلنا

حين نرى الظلم أمامنا

ولا نرى أحداً يثور عليه

نحن نعلم

ان كرهنا للانحطاط

يشوه ملامح الوجه

وان سخطنا على الظلم

يبح الصوت

آه ، نحن الذين أردنا أن نمهد الطريق للمحبة

لم نستطع أن يحب بعضنا بعضا

أما أنتم

فعندما يأتي اليوم

الذي يصبح فيه الانسان صديقاً للانسان

فاذكرونا

وسامحونا

— ٥ —

لست شاعراً حزيناً ، ولكني شاعر متألم .

وذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأني أحمل بين جوانحي. كما قال شللي . شهوة لاصلاح العالم . وقد اعترف لنا شللي أنه قد استقى هذا التعبير النبيل الجميل من أحد الفلاسفة الاسكتلنديين ، ولعل في ذلك إشارة الى المعنى الذى سبق أن ألمعت اليه من الصلة بين الدين والشعر والفلسفة .

ان « شهوة اصلاح العالم » هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر ، لأن كلاً منهم يرى النقص ، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه . بل يجهد في أن يرى وسيلة

لاصلاحه ، ويجعل دأبه أن يبشر بهـا ، وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون ، وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظر الى نقائصه ، وقد يبشرون بنظريات مرتبـة في تجاوز هـذه النقائص ، ولكن الشعراء يعرفون ان سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان ، وان خطابهم يتجه الى القلوب . وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً إذ أن التعليم والنصح المجرد مقيتـان الى النفس ، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثر من التعبير باللغة المجردة . وكثيراً ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهـج الشعراء ، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر .

ان الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون الى الحيـاة في وجهها ، لا في قفاها (اذا استعرنا تعبير كامي)، وينظرون اليها ككل لا كشذرات متفرقة في أيام وساعات ، ومن هنا فان همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة، والفكر والحلم ، وكثيراً ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبـة على نفوسهم ، وينتابهم الشك في امكان الاصلاح ، ولذلك فـان في حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات

من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة . لقد هم « محمد » بالقاء نفسه من قمة الجبل ، واستند مرة الى جدار لكي يشكو بثه الى الله « اللهم اليك أشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس يا أرحم الراحمين ، أنت رب المستضعفين ، وأنت ربي ، الى من تكلني الى بعيد يتجهمني أم الى عدو ملكته أمري »[1] . وهو الذي قال في أحد أحاديثه « الحزن رفيقي » .

اما يسوع فقد ادرك في مسائه الأخير أن ما حققه دون ما امل فيه ، وانه لا بد ان يبذل ثمناً جليلاً لكلماته ، فصحب ثلاثة من احلص اصفيائه ، وصعد الى الجبل « وابتدأ يحزن ويكتئب ، فقال لهم نفسي حزينة جداً حتى الموت ، وخرّ على وجهه وكان يصلي قائلاً يا ابتاه ان امكن فلتعبر عني هذه الكأس »[2].

ويحدثنا باسكال العظيم قائلاً ان من بلغ الاربعين ولم يكره البشر فكأنه لم يعرفهم بعد ، اما نيتشه فيقول « ليس هناك

---

(١) ابن هشام ص ٤١٢ ج ١ .
(٢) متى : الاصحاح السادس والعشرون .

فنان يستطيع ان يحتمل الواقع ، لأن من طبيعة الفنان ان يضيق ذرعاً بالعالم ، ويقول فان جوخ في مذكراته : انني لأزداد اقتناعاً يوماً بعد يوم انه من الخطأ ان نتخذ من العالم معياراً للحكم على قدرة الله ، فما هذا العالم سوى صورة تخطيطية أو دراسة سريعة اخفقت في تحقيق ما كان يريده » .

هذه الرؤى القاسية ليست دليلاً على التشاؤم السلبي المغلق ، ولكنها دليل على الشوق المجاوز المتفتح الى اصلاح العالم . فرؤية الشر وتجسيمه لا تعنيان اننا نتهادن معه ، ولكنها تعنيان اننا نواجهه ، واما انصار التفاؤل الهين الساذج ، وفلاسفة ليس في الامكان ابدع مما كان ، ومبررو الخطايا والجرائم ، أولئك الذين يدعوننا الى الابتسام الأبله ، والرؤية القاصرة ، والنظر في قفا الحياة ، فقد اختلفت بيننا وبينهم السبل الى غير رجعة .

اننا نتألم ، لأننا نحس بمسئوليتنا ، ونعرف ان هذا الكون هو قدرنا ، لقد كنت مرة أقرأ بيت المعري العظيم :

وهل يأبق الإنسانُ من مُلكِ ربهِ

ويخرجُ مـــن أرضٍ لهُ وسَماءِ

لقـد ارتعدت حينما قرأته ، لم تكن تلك قراءاتي الأولى له ، ولكنها قراءة ما ، قد تكون الثانيـة أو العشرين أو المائة فتحت فجأة أمام نفسي طريقاً طويلاً مخيفاً ، وأحسست كأني أصبت بالحمى ، وأدركت فجأة مـا دار في خلد هذا الفنان النبيل الأعمى – الذي حمل وحده في تراثنا العربي كله عبء الانسان عـلى كتفيه العجوزين الناحلين ، ان الانسان عبد ، لا لأن الله أمره بعبادته ، بل لأن الحياة ذاتها عبودية وأسر ، وأين يستطيع الانسان أن يهرب . هبـــه استبدل بلداً ببلد أسرع مما يستبدل حذاء بحذاء كما قال « بريخت » ، فهل يستطيع أن يستبدل بالكون كوناً غـــيره . الانسان محكوم عليه بالحياة ، والاختيار المصيري هو قبول هـــذا الحكم أو رفضه ، لا مجال لاستئناف أو إعادة نظر ، والوسيلة الوحيـــدة لرفض الحكم كما قال « كامي » هي الانتحار . ونستطيع أن نضيف الى كامي ان هناك لونين من الانتحار ، الانتحار المادي ، وهو انتحار أمبادوقليس الفيلسوف الذي

حدثنا عنه « بريخت » في لهجة ساخرة في قصيدته « حذاء أمبادوقليس » إذ القى بنفسه في فوهة بركان أتنا ، فابتلعه البركان وأحرقه ، وألقى الحمم بحذائه ، فكان شاهده الوحيد على حياته وموقفه الميتافيزيقي ، وهو أيضاً انتحار الفاشلين في الحب وطلبة المدارس الراسبين .

أما اللون الثاني من الانتحار ، فهو الانتحار الادبي أو الاخلاقي ، حين يلقي الانسان المسئولية عن كاهله . وينطلق في ارجاء الارض خفيفاً مرحاً ، لا يحمل هماً او يضنيه شاغل انتحار الفنانين الفاشلين ، والكتاب المرتزقة ، أوباش العصر الحديث الذي شاعت فيه موجات الراديو والتلفزيون والكتب الصفراء الانيقة .

ان الرفض أحد الاختيارين ، اما القبول فيعني تحمل المسئولية . وقد يكون هذا الموقف منطوياً على لون من الغرور ينعش قلب الفنان ، والا فماذا يستطيع صوته أن يضيف الى الاصوات ، وماذا تستطيع رؤيته المسئولة ان تصنع ازاء الرؤية او اللارؤية العامة ، التي تمضي فاترة

لا مبالية ، مستغرقة في تفاصيل حياتها اليومية الساذجة المكرورة .

يحس كل فنان أنه يكتب على الرمل في كثير من الاحيان. ويحدثنا بيرون أنه كتب اسمه على الماء ، ويعتذر الينا شللي طالباً منا ان نقدر موقفه (بتواضع شديد) حين يقول :

« ان من وهب القدرة على تهذيب سواه ، وإدخال البهجة على نفوسهم ، فرض عليه ان يفعل ذلك ، مهما يصغر حظه من الموهبة ، فان خاب جهده فلتكفه الخيبة عقاباً ، ولا يشتغلن أحد بتكديس التراب على ذكراه ، لأن التراب المكدس سيكون شاهداً على رميمه المدفون » .

الفنان يقول كلمته ، ويمشي يتحدث أحياناً بالأمثال ، وأحياناً بالصور ، وأحياناً بالتقرير الواضح ، يستعمل كراته الثلاث أو الخمس بيد واحدة كالبلهوان . يجذب الأسماع بالموسيقى ، ويجتذب الأبصار بالاقنعة ، ويخبىء المرارة في كأس العسل و « يدخل البهجة على النفس » ، ولكنها بهجة

مراوغة ، بهجة مزعجة ، تتسلل الى القلب فاذا امتزجت به استحالت قلقاً محرقاً ، وشجي دافعاً ، وتوقاً مجهولاً الى آفاق عميقة غامضة .

لا أعرف في تاريخ الشعر العربي شاعراً فرحاً بالحياة كأبي نواس ، ولكن هذا الفرح لا يفرحني ، بل اني أحس به شاعراً دُفِعَ به الى مأزق ، لقد قرأ ودرس وتفلسف ، ولكنه وجد أن كل قراءاته وفلسفته لا تساوي شيئاً في مقياس العصر ، وأن جلفا من أهل النسب او الثروة ليستطيع أن يدرك في عصره ما لم يدركه استاذه واصل بن عطاء ، فتبدل واستهتر ، كما أنه لم يستطع ان ينجو من شكه الميتافيزيقي الذي لا يستطيع التعبير عنه ، فآثر الانتحار الاخلاقي ، وظن انه اصبح بمنجاة من الفكر ، بل لقد أمعن في تجريح ما كان يحبه هزءاً بالعلم وسخرية بالفلسفة ، ولكن ظنه خاب ، فان المسئولية كالضغينة المختفية في النفس ، وبخاصة عند الفنانين ، فما تزال حتى تجد لها سبيلاً إلى الظهور والاستعلان .

ولعلي في هذا المجال أريد أن أتحدث عن قضيتين لهج بهما

بعض النقاد ، أما أولاهما فهي أن حزننا ، نحن هـذا الجيل من الشعراء، حزن« مقتبس »عن الحزن الاوروبي، وبخاصة أحزان إليوت . وهم ينسون أنهم حين يقررون هـذا الأمر يحكمون علينا بعـــدم المسئولية ، ويتوهمون أننا ما زلنا – مثل بعضهم – نعيش بين دفات الكتب المحنطة ، أو بين سراديب القرن الخامس عشر. واني لألمس وراء هذه القضية الخائبة محاولة خائبة كذلك للدفاع عن الواقع العربي،وشظايا منطفئة لفلسفة تبريرية تحاول أن تقول انه ليس في الامكان أبدع مما كان .

أما القضية الأخيب فهي قولهم اننا نتحدث عن مشكلات لم نعانها، كمشكلة اللاتواصل الانساني من خلال اللغة كما تتضح عند يونسكو ، أو الجدب والانتظار عند بيكيت وإليوت أيضاً ، أو المشكلات الوجودية عند سارتر وكامي وبخاصة مشكلات الموت والوعي . أتراهم يريدون أن يهدموا كل ما صنعه الانسان العربي منذ مائة عام حين حاول ان يستشرف آفاق الحياة المعاصرة وأن يحصرونا في الغزل الفاتر والمدح الاجوف ، وأشعار المناسبات الركيكة ، هـذا فضلاً عن

أن كون انسان ما ألح على مشكلة ما لا يعني قط أن المشكلة لم تكن موجودة من قبل ، والا ما لقيت استجابة واسعة من الناس. وفي ظني أن جميع المشكلات التي فجرتها الفلسفة الحديثة والفن الحديث هي مشكلات قديمة ، وأن جهود هؤلاء الفلاسفة والفنانين هي تنويعات على تلك المشكلات الانسانية الخالدة . لننظر مثلاً في مشكلة اللغة ، ولننظر في التراث الكونفوشيوسي لنجد هذه الحكاية :

سأل الامير لنج دي فو كونفوشيوس عما يوصي به من اجراء لاستعادة السلم ورفع مستوى الخُلُق في مملكته ، فأجاب كونفوشيوش : « ضع الالفاظ موضعها ، فحين لا توضع الالفاظ موضعها تضطرب الاذهان ، وحين تضطرب الاذهان تفسد المعاملات ، وحين تفسد المعاملات لا تدرس الموسيقى ولا تؤدي الشعائر الدينية ، وحين لا تدرس الموسيقى ولا تؤدى الشعائر الدينية تفسد النسبة بين العقوبة والإثم ، وحين تفسد النسبة بين العقوبة والإثم لا يدري الشعب على أي قدميه يرقص ، ولا ماذا يعمل بأصابعه العشر » .

ان الميزة الحقيقية في الفن والادب المتحضرين أنهما تراث ممتد ، يستفيد لاحقه من سابقه ، ويقنع كل فنـــان باضافة جزء صغير الى الخبرة الفنيـــة التي سبقته ، وتظلله كله روح المسئولية عن البشر والكون. ومن هنا لا يجد اليوت غضاضة في التضمين من دانتي أو بودلير ، أما أولئك الذين ما زالوا يصدرون عن نظرية السرقات الشعرية ، ويتوهمون الادب والفن زينة وبهرجاً ، وثياباً ولحى مستعارة ، فهم لايدركون شيئاً من جوهر الفن .

ان الفنان يولد في الفن ، ويعيش فيـــه ، ويتنفس من خلاله . وكل فنان لا يحس بانتمائه الى التراث العـــالمي ، ولا يحاول جاهـــداً ان يقف على احدى مرتفعاته فنان ضال . وكل فنان لا يعرف آبائه الفنيين الى تاسع جد لا يستطيـــع ان يكون جزءاً من التراث الانساني ، وهو في الوقت ذاتـــه لا يستطيـــع ان يحقق دوره كإنسان مسئول في هـــذا الكون .

ولأعد الآن الى السؤال الاول الذي سألته لنفسي حـــين استأنفت الشعر بعد مدة الانقطاع الاولى :

ما جدوى الحياة ..؟

يراني الدكتور لويس عوض شاعراً ميتافيزيقياً، والواقع أني اهتممت بفكرة الله قبل أن اعرف كلمة الميتافيزيقا ، شأن معظم الاطفال حين يفاجئون بمشكلة الموت والحياة ، وبتعدد الأديان وبحديث الجنة والنار ، والحلال والحرام . ان فكرة الله لا يستطاع الافلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناه كير كجارد من قوله ان الوجود البشري في جوهره عذاب ديني .

ولكن كثيراً من الناس ينصرفون عن هذا الجانب من التفكير اكتفاء بالمعتنق الديني الموروث . ولما رسخ في الاذهان من كراهية التفكير في هذه الامور المتشابهة التي تقف بالانسان على حافة جهنم ، فيؤثرون عندئذ لوناً من الإيمان السهل .

ونقيض هذا اللون من الايمان السهل هو لون من الالحاد السهل نجده شائعاً في مجتمعاتنا الحديثة ، اتكاء على بسائط المادية الجدلية أو بسائط الداروينية أو غيرها من بسائط الفكر الفلسفي والعلمي .

ولكني – بتواضع – انسان جاد ، لا استطيع ان آخذ مسائل الضمير مأخذاً هيناً، فقد يهون علي كل ما في الحياة، وتبقى غصة في حلقي هي مـا يتصل بالفن والفكر ، فاني أحمل حجرها الثقيل في قلبي حتى احقق بينها وبين نفسي قدراً من الانسجام .

ان بوسويه يحدثنا أن الناس يهتمون بدفن افكارهم عن الموت اهتماماً لا يقل عن اهتمامهم بدفن موتاهم ، ولكن تلك قدرة تخون معظم المفكرين والفنانين ، والتفكير في الموت هو بداية التفكير في الله ، ولذلك كانت آية الأنبياء الاولى على قدرة الله هي حديثهم عن الموت والبعث والنشور .

كنت في صباي الاول متديناً أعمق التدين ، حتى انني أذكر ذات مرة اني اخذت أصلي ليلة كاملة ، طمعـاً في أن أصل الى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين ، حين تخلو قلوبهم من كل شيء الا ذكر الله ، بدأت صلاتي كما يبدأهـا المصلي عادة . وذهني مشتغل بمسائل الحيـاة المختلفة ، أتمتم بالآيات ، ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة عـدا فكرة الله . وما زلت أصلي حتى كدت أن اتهالك إعياء ،

ودفع بي الإعيـاء والتركيز الى حالة من الوجد حتى انني زعمت لنفسي ساعتها انني رأيت الله ، وأذكر ان بعض أهلي أدركوني حتى لا يصيبني الجنون .

لا اكاد اذكر من هـذه التجربة – وكنت في الرابعة عشرة – الا خيالات ضئيلة . أذكر منظري صبياً مغطى الرأس يركع ويسجد على حصير قديم ، يدخل صلاته وهو يذكر قصة ذلك الرجل الصالح الذي كان يصلي ، فلدغـه ثعبان ، فلم يتحرك حتى أتم صلاته لأنـه لم يحس بلدغة الثعبان ، وأجتهدُ في أن اصل الى تلك المنزلة العليا ، ومـا أزال في قيام وقعود وركوع وسجود ، وأنا أرى الى نفسي تصفو ركعة بعد ركعة ، وروحي تشف تسليماً بعد تسليم ، والليل يوغل في مسيرته ، وركبتاي تنوءان وتضعفان ، ثم اقوم من احدى سجداتي ، فاذا بي أرى امامي هـالة من نور ، فيكاد ان يغمى على هلعاً وفزعاً ، اذكر – وقد كنت في ذلك الوقت قارئاً لبعض القرآن قوله « وخر موسى صعقاً » .

لم تمنحني هذه التجربة السكينة ، بل لعلها زادت قلقي ،

ان يكن ذلك عطاء من الله ، فلم لم يعطيه لي دون جهد ، واذا كان الله تبدى لي فأين كان في الاماكن الاخرى ؟ وأسئلة أخرى أذكر اني عشت في بلبالها عاماً كاملاً ، أحاول ان أكرر التجربة فلا استطيع ، واجد نفسي في حياتي العادية مترديا فيما يثقل الضمير من كذب واحلام يقظة جنسية وغيرها من آثام الصبا . ماذا أفدت اذن من التجربة ؟ اتراها كانت وهم واهم كما حدثني بعض العقلاء ، او لوناً من رؤية الاشباح التي كانت تحدثني عنها جدتي ، فلا اسمع حديثها الا بالسخرجة والتماجن .

وكما تولد الحياة والموت في الجسم ، نطفة او جرثومة ، وُلِدَ الانكار في نفسي ، لا اذكر كيف ترعرع حتى طلب ان يخرج ، وخرج انكاراً كأوضح الإنكار ، وربما كانت قراءة بعض بسائط الداروينية بتلخيص سلامة موسى ، وقراءة نيتشه في صيحته المرعبة « ان الله قد مات » هي التي دفعت بي الى الطرف الآخر من الموضوع . اصبحت اتزين بالإنكار واجمع القرائن عليه من كل الفلسفات والافكار كما يجمع المدعي ادلة الاتهام ، واطمأننت او حاولت ان اطمئن الى هذا الموقف .

ساعدتني الفلسفة المادية التي كنت اقتربت منها اقتراباً كبيراً ، وبخاصة بعد تخرجي من الجامعة عام ١٩٥١ على ان اجد في الانكار لوناً من الموقف الفكري الموحد المتماسك ، وقد تكون مرحلة ديواني « الناس في بلادي » هي المعبرة عن ذلك الإحساس » .

في قصيدة « الناس في بلادي » عام ١٩٥٥ احكي قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة « الله » ، وصورته تصطبغ في ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقوة والعشوائية ، والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيبها ، وتغض النظر عن واقع حياتها الفقير المرير ، ولكن شاباً منهم يرفع في وجه السماء قبضة التحدي :

الناس في بلادي جارحونَ كالصقورْ
غناؤهم كرجفةِ الشتاء في ذُؤابةِ الشجرْ
وضحكُهم يئز كاللهيب في الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخَ في التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يحشأون

لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتيْ نقود
ومؤمنون بالقدر

*

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى
وهو يحب (المصطفى)
وهو يُقضّي ساعة بين الاصيل والمساء
وحوله الرجال واجمون
يحكي لهم حكاية .. تجربة الحياة
حكاية تثير في النفوس لوعة العدم
وتجعل الرجال ينشجون
ويطرقون
يحدقون في السكون

في لجة الرعب العميق ، والفراغ ، والسكون
ما غاية الانسان من اتعابه ؟ ما غاية الحياة ؟
يا أيها الاله
الشمس مُجْتلاكَ ، والهلالُ مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنتَ نافذ القضاء .. أيها الاله !
بني (فلان) واعتلى وشيد القلاعْ
واربعونَ غرفة قد مُلئت بالذهب اللماع
وفي مساءٍ واهن الأصداء جاءه عزريل
يحمل بين أصبعيه دفتراً صغير
وأول اسم فيه ذلك الفلان
ومد عزريل عصاه
بسر حرفيْ (كُن) بسر لفظ (كان)
وفي الجحيم دحرجت روح فلان

(يا أيها الإله
كم أنت قاسٍ موحشٌ يا أيها الإله)

*

بالأمس زرت قريتي ، قد مات عمي مصطفى
ووسدوه في التراب
لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
وسار خلف نعشهِ القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله او عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبي خليل
حفيد عمي مصطفى
وحين مَدَّ للسماءِ زنده المفتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع

لم يكن شيء ما في تلك الفترة يعزيني عن فكرة وجود الفقر والعسف في الحياة ، وما زلت لا يعزيني عنها شيء ، ولكني لا أراها الآن قط منفصلة عن سياقها في مأساة الوجود البشري . لقد حملت في تلك الفترة حملة هائلة على الثقافة ذاتها ، اذ تشغل أهلها عن الحياة بالتأمل في الحياة . كنا نجلس تلك الفترة في مقهى بحي الحسين ، نتحدث عن الكتب والافكار ، وننفث دخان السجاير في عذب إلهي ، والشحاذون يطوفون حولنا في اعياء ميت يلقي احدهم الينا بالسلام ، فاذا نهرناه مضى الى ركنه كسير النفس . وشغلتني فكرة التناقض بين حديثنا والواقع من حولنا ، ولعلي رأيت جريمتنا ، ولكني لم أدرك ان الثقافة قد تكون وسيلة من وسائل القضاء على الفقر ، بل لعلها هي المهاد الاول لكل عمل نبيل ، فألقيت اللوم على الكتب .

اني أحب هذه القصيدة ، ولذلك استأذن في إيرادها

ويَظلُّ يسعلُ ، والحياة تموت في عينيه ، انسانٌ يموتْ

وعلى محياه القسيم سماحة الحزن الصموت

والبسمةُ البيضاء تمهد فوق خديه محبه

لك ، لي ، لِمن داسوه في درب الزحام

ألقى السلام

وصَفا محياهُ ، وأغفتْ بين جفنيه غمامه

بيضاءُ شاحبة يطل بعمقها نجماً سواد

وتقطت الرئتان في صدر زجاجي خرب

وامتدت الانفاس مجهدة تراوغ أن تبوح بالانكسار

اني انهزمت ، ولم أصب من وسعها إلا الجدار

والنور والسعداء من حولي ، وقافلة البيوت

لكنه ألقى السلام

ومضى ، ولا حسٌّ ، ولا ظلٌّ ، كما يمضي ملاك

وتكورت أضلاعه ، ساقاه في ركن هناك

حتى ينام

من بعد أن ألقى السلام

*

كنا على ظهر الطريق عصابةٌ من اشقياء

متعذبين كآلهة

بالكتب ، والافكار ، والدُخان والزمن المقيت

طال الكلام ، مضى المساء لجاجةً ، طال الكلام

وابتلّ وجهُ الليلِ بالانداء

ومشت الى النفس الملالة ، والنعاس الى العيون

وامتدت الاقدام تلتمس الطريق الى البيوت

وهناك ، في ظل الجدار ، يظل انسان يموت

والكتبُ ، والافكار ما زالت تسد جبالها وجه الطريق

وجه الطريق الى السلام .

ولعل هذه الرؤية للحياة والموت هي ما يتضح في هذا الديوان في اعمال اخرى مثل « الملك لك » ولكني ادركت في اواخر تلك الفترة ان إيماني بالمجتمع هو لون من التجريد وأحادية الرؤية ، ولعل بعض الاحداث السياسية في اوروبا الشرقية في عام ١٩٥٦ ، وبعض القراءات الاخرى ، وحملة خروشوف ضد الستالينية مع ما صاحبها من كشف لكثير من فظائعه قد أسهمت كلها في زلزلة كثير من معتقداتي في ذلك الوقت .

لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت الى الانسان ، وقادتني فكرة الانسان بشمولها الزمني والمكاني الى التفكير من جديد في الدين .

وهكذا اصبحت مؤلهاً ، وما زال هذا موقفي الوجداني

الذي اخترته ، ان حياتنا مجدية وسخيفة ما لم ترتبط بفكرة عامة وشاملة ، بسعي الى الكمال ، وما الكمال ؟ أهو التقـــدم الآلي والصناعي . هـــل أضاف ذلك كله شيئاً الى معنويات الانسان واخلاقيتـــه ، بل ، هـــل اضاف إضافة كبيرة الى مادياته فحماه من الفقر والجريمة ؟ لتكن الدورة اذن هي غايـــة الكون ، ومن حيث انطلق وصدر يعود ، وليكن الكمال هو العودة الى الله نقيـــاً كما صدر عنه .

ان الله لا يعذبنا بالحياة ، ولكنه يعطينا مـــا نستحقه ، لأنه قد أسلمنا الكون بريئاً ، مادة عمياء نحن عقلها ، فمـــاذا صنعنا به على مدى عشرات القرون ، وقد كان باستطاعتنا أن نجعله جنة وارفة ظلال العدالة والخير والمحبة. لقد لوثناه بالفقر والاستعباد والطغيان . لم يبق لنا على مائدة الحيـــاة سوى الجيف لانها هي ما نستحق ..

وهل يُرضيك أن ادعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفه

تعالى الله ، أنت منحتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لانكَ حينما أبصرتنا لم نَحْلُ في عينيك

لقد أصبحت الآن في سلام مع الله ، أؤمن بأن كل اضافة الى خبرة الانسانية او ذكائها او حساسيتها هي خطوة نحو الكمال ، او هي خطوة نحو الله ، وأؤمن ان غاية الوجود هي تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير ، لكي يعود الى براءته ، التي هي ليست براءة غفلا عمياء كما كانت حين صدورها عن الله ، ولكنها براءة اجتياز التجربة والخروج منها كما يخرج الذهب من النار ، وقد اكتسب شكلاً ونقاء . ان مسئولية الانسان هي ان يشكل الكون وينقيه في نفس الوقت ، وليس سعيه الطويل الا محاولة لغلغلة العقل في المادة ، وخلق كل منسجم متوازن يقدمه بين يدي الله في آخر الطريق ، كشهادة استحقاق لحياته على الارض .

ان غلغلة العقل في المادة هي مدار الحياة الدينية والفلسفية والفنية للانسان ، وهي أيضاً غاية سعيه نحو التقدم بالمفهوم

الآلي والتجريبي ، وهي مدار « الثورية » الحقة في سلوكه البشري . فان المجتمع الهامد هو الذي يحرص على ثباتـــه المادي ، في حالة بعيدة عن الحيوية . فاذا قاربه التشكيل والنقاء رفضه بضراوة ، اما المجتمع الثوري فهو المجتمع الذي تتوق المادة فيه الى التشكيل والنقاء ، وتسعى الى الامتزاج بالعقل .

ولعل من اوضح المشكلات التي واجهت الانسان مشكلة وجود « الشر » ، وقـد حاول بعض المفكرين ان يحلها بألوان مختلفة من الاتحـاد او الوحدة بقوى أخرى ، فالذين يرون الشر في الطبيعة ممثلاً في عواصفها وبروقها وفيضاناتها وثوراتها اتحدوا بالطبيعة ، اذ ان الشر بالضرورة هو عدوان كيان على كيان آخر ، وما دام الكيانان واحداً فقد ارتفع العدوان . ونحن نجد نزعات من الاتحاد بالطبيعة في الاديان البدائية كما قد نجدها عند بعض الشعراء الرومانتيكيين.

اما الذين رأوا الشر نابعـــاً من البشر ، فقد اتحدوا بالانسانية ، وبرروا اخطاء البشر بأنها نوع من الحركة الداخلية للجسم الواحد ، وكثيراً ما نزلوا الى هوة العدمية والنفي ،

او ما نسميه في المصطلح الديني رفع التكليف .

ورأى آخرون ان الشر مقـــدر من الغيب ، فاتحدوا بالقضاء والقدر ، ومن هنا نشأت بعض مذاهب وحـــدة الوجود .

ولكني ما زلت أرى في الحياة خيراً وشراً (١) ، فالخير هو ما أعطى الحياة معنى في أصغر جزئياتها ، معنى كامل التشكيل والنقاء ، والشر هو مـا جار على عناصر تشكيل الحياة ونقائها .

ولذلك فان أعظم الفضائل عندي هي الصدق ، والحرية ، والعدالة .

وأخبث الرزائل هي الكذب ، والطغيان ، والظلم .

ذلك لأني أعتقد ان هـــذه الفضائل هي التي تستطيع

---

(١) هناك فرق كبير في رأيي بين « الشر » و « الخطأ » و« السوء» والشر هو الاساءة للحياة ، أما الخطأ والسوء فمجالها الاخـــلاق والدين والقانون .

تشكيل العـــالم وتنقيته ، وان غيابها معناه ببساطة : انهيار العالم .

وقمة الصدق هو الصدق مع النفس . ومعنـــاه ان يدرك الانسان وجوده ويعيه ، وأن يعرف مكانه من الحياة ، وان يتحمل دوره وعبء وجوده في الحياة رغم ما قد يكون من قسوته وثقله .

في قصيدتي « الظل والصليب » كان همي أن أتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم، ويخشون من التجربـــة ، فيموتون قبل أن يعرفوا الموت . كنت أتحدث عن موت الاحيـــاء في جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم . كنت أتحدث عن المجتمع « التافه » وأريـــد ان اشير الى علة تفاهته .

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك .

ان صدق الانسان مع نفسه ، هو الذي يعصمه من التفاهة والسطحية ، وهما العدو اللدود للحياة وقد هاجني كذب الانسان مع نفسه كما لم تهجني رذيلة قط ، لأن هذا الكذب هو موطن الجبن والتناقض والاسفاف .

أما الفضيلة الثانية فهي الحرية ، وأظن مسرحيتي « مأساة الحلاج » وقصائدي « هجم التتار » و « شنق زهران »و « مرتفع أبداً » و« سأقتلك » في ديوان « الناس في بلادي » و « الحرية والموت » و « ثلاث صور من غزة » في ديوان « اقول لكم » وقصائد « لوركا »و « احلام الفارس القديم » في ديواني الثالث كانت كلها تمجيداً لهذه القيمة على المستويات المختلفة .

والقيمة الثالثة هي « العدالة » وهي قيمة فردية كما أنها قيمة اجتماعية ، فهي عند الفرد تعني قدرته على رؤية الاشياء

في مكانها الصحيح ، وإصدار الحكم المحايد عليهـا ، وهي في المجتمع محط تقدمه، وصمام أمنه . وتتضافر العدالة والحرية ليصنعا القيمة الحقـة في أصول المواطنة ، وفي تبرير وجود المجتمع الانساني .

ان شعري – بوجه عام – هو وثيقة تمجيد لهذه القيم ، وتنديد بأضدادها ، لأن هـــذه القيم هي قلبي وجرحي وسكيني معاً .

اني لا أتألم من أجلها ، ولكني أنزف .

٥

- أ -

حين توقفت عند الشاعر ث. س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني افكاره اول الامر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية . فقد كنا نحن – ناشئة الشعراء – نحرص على ان تكون لغتنا منتقاة منضدة ، تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية او الاستعمال الدراج .

كنا قد خرجنا من عباءة المدرسة الرومانتيكية العربية ، بموسيقاها الرقيقة ، وقاموسها اللغوي المنتقى ، الذي تتناثر

فيه الألفاظ ذوات الدلالات المجنحة ، والإيقاع الناعم. وكنا قبل ذلك كلـه أسرى للتقليد الشعري العربي الذي يؤثر ان تكون للشعر لغته الخاصة ، المجاوزة للغة الحياة ، والبعيدة عنها في بعض الاحيان .

كانت السليقة العربية الـــتي أنبتتنا تنكر أبياتاً كهذه الابيات ، من قصيدة « الارض الخراب » :

في الساعة البنفسجية ، ساعة المساء التي تقود
إلى البيوت ، وتعيد البحار الى بيته من البحر
والتايبيست الى بيتها في موعد الشاي لتنظف المائدة من بقـايا الإفطار ، ولتشعل الموقد ، وتخرج الطعام من علب الصفيح
لقد تدلت من النافذة منشورة خوف السقوط
أطقمها الداخليـــة ، وهي تجف ، اذ لمستها أشعة الشمس الغاربة

وتكومت على الاريكة (التي تتخذها سريراً في الليل)

جواربها ، وشبشبها ، وقمصانها ، ومشداتها

ان هنـا ألفاظاً لم نعتاد استعمالها في الشعر (التايبيست – الشاي – علب الصفيح – الغسيل المنشور – الأطقـم الداخلية – الجوارب – الشبشب – المشدات). ومما لا شك فيه أنها هي الكلمات الوحيدة التي نستطيع نقل الصورة التي هدف اليها الشاعر ، فهي صورة فتاة من فتيات عصر التقدم الصناعي ، إحدى عاملات المتاجر في المدن الكبرى ، تحيا وحدها في غرفة قـد فقدت كل ملامح الاناقة والذوق ، وتعيش أيامها في سطحية وعجلة ، فهي تخرج الى عملها في الصباح مستعجلة بحيث يفوتها أن تزيل بقايا الافطار ، وتعود في موعد الشاي لتأكل طعامـاً رديئاً من علب الصفيح ، وملابسها ملقاة بإهمال على الحبال والاريكة . ولكن هـذا كله ليس الا افتتاحاً للحن كئيب آخر ، فقد انعكس ابتذال حياتها الظاهرة على حياتها الباطنية ، بل اننا نستطيع القول انها لا تملك حيـاة باطنية قط ، فبعد قليل سيزورها شاب

آخر من شباب عصر التقدم الصناعي، فيضاجعها في سطحية وابتذال ، ثم يتلمس طريقه على السلم المطفأ . وتعود الفتاة الى وحدتها سعيدة بأن كل شيء قد تم ، فلقد أكلت وزنت، وهاهي ذي تصلح شعرها بطريقة تلقائية ، وتضع اسطوانة على الجراموفون .

أهذه هي الحياة ؟ لا بل هي الجدب والإمحال ، فقد أفسدت المدنية الحديثة كل القيم الانسانية السامية ، فجعلت الوحدة ، وهي أخصب ما يملكه الانسان ، ضجراً ومشقة، وجعلت الحب ابتذالاً وسخفاً وحكة كحكة المرض الجلدي، وجعلت الموسيقى زناً نفسياً كئيباً .

كنا نعلم ذلك من القصيدة ، وقد لا نحسه إحساساً كاملاً ، ولكنا كنا نُنشدُه أولاً لهذه الجسارة اللغوية ، حتى أدركنا بعد قليل أن الشعر لا قاموس له، وان الشعر الحديث في العالم كله قد تجاور منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب .

وقد تأثرت بهذه السمة الجديدة في عهد باكر ، أعلنت

عن تأثري في قصائدي الاولى ، فتبدت في قصائدي « شنق زهران » حين حاولت أن أرسم صورة صادقة لهذه الشخصية الريفية في ملبسها وطابعها الانساني .

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبي زيد سلامه

ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

. . . . . .

مر زهران بظهر السوق يومياً

واشترى شالاً منمنم

ومشى يختال عجباً ، مثل تركي معمم

وفي قصيدة « الملك لك » حاولت أن أخطط البيئة الريفية :

حنيني غريب

الى صحبتي

الى اخوتي

الى اخواتي

الى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة

وقد يحلمون بقصر مشيد

وباب حديد

وحورية في جوار السرير

ومائدة فوقها ألف صحن

دجاج وبط وخبز كثير

ومر ذلك كله بسلام ، حتى نشرت قصيدتي « الحزن » ودار حولها حديث كثير ، ولعل معظمه كان اعتراضاً على قاموس المشهد الاول منها ، حين حاول التحرر من اللغة الشعرية التقليدية الى لغة رأيتها أكثر ملاءمة للمشهد :

يا صاحبي ، إني حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شاياً في الطريق!
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق

كنت أريد أن أقـــدم صورة لحياة تافهة ، تتطلق في الصباح وراء فتات العيش وتقضي أصيلها في ممارسة السخف

والابتعاد عن جوهر الحياة ، كل ذلك مقدمة لأحزان الليل التي لا يستطيع الانسان في وحدته أن يهرب منها . فهو اذا افنى نهاره محاولاً تبديد ذاته وسط الضجة لا يستطيع أن ينجو من مواجهة نفسه في الظلام والتفرد .

وأتى المساء

في غرفتي دلف المساء

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم

حزن صموت

والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت

وبأن أياماً تفوت

وبأن مرفقنا وهن

وبأن ريحاً من عفن

مس الحياة فأصبحت ، وجميع ما فيها مقيت

وتهكم بعض الاصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشاي والنعل المرتوق . ولعل ذلك هو ما دفعني جاداً إلى التفكير في مشكلة اللغة الشعرية ومشكلة اللغة بوجه عام .

لا أريد هنا ان أعرض لأي بحث في أصل اللغة ، ويكفي أن نقر بأن الألفاظ رموز لمعان ، وبهذا التقرير نعرف أن اللغة الفقيرة تعني فكراً فقيراً ، لأنه لا يستطاع التعبير عن مدرك حسي أو معنوي ما لم نجد له رمزاً لغوياً فالجبل والوادي لم يوجد وجوداً حقيقياً بالنسبة للانسان الاحين أطلق على هذا الركام العالي من الصخر رمز «الجبل» وأطلق على هذه المساحة الواسعة من الارض الهابطة عنه رمز « الوادي » .

واللغات الغنية هي اللغات التي تجد فيها رمزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الانسان. لا رموز ميتة محنطة في القواميس ، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية .

وبهذا المعنى فان لغتنا العربية بالغة الغنى ، وفقيرة بالغة الفقر في نفس الوقت ، هي غنية بالقوة وفقيرة بالفعل كما

يقول الفلاسفة المسلمون . أي ان امكانيات الغنى تكمن فيها كما تكمن الشجرة في البذرة ، لا بد أن تسقى بالماء ، وتتعهد بالرعاية ، حتى تنمو وتزدهر .

فأنت حين تستعرض أي قاموس عربي ، لا بد ان تفاجئك كثيرة الالفاظ الدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء . ولكنك حين تتذكر ما يصلح للاستعمال منها ، بحكم الذوق الفني العام ، لا تجد الا القليل الاقل ، وباقيها قد محيت دلالاته أو اصبح غريباً عن السمع ، بعد أن قلت الحاجة اليه إثر التخلف الحضاري والفكري الذي عرفه العالم العربي بعد اندثار حضارته الاولى في القرون الخمسة التي تسمى بعصر التخلف ، إذ أن هذا التخلف قد انعكس على الفكر ، فضيّق أفقه ، واقنع الشعراء والكتاب بلون من الكسل الذوقي والفكري تقليداً لبعض النماذج القديمة ، أو تعبيراً عن الاحاسيس القريبة فلم يكن بهم عندئذ حاجة الى كثير من الرموز اللغوية ليعبروا بها عن قليل أفكارهم .

هذا الى ان لغتنا وقفت موقفاً متحفظاً من أدوات

الحضارة الحديثة ومـــن المصطلحات الجديدة في العلوم ، وبخاصة العلوم الانسانية ، فجاءها الفقر من منبعين إذ تفقد تراثها ، وترفض ان تكتسب ثراء جديداً . ولعل هـــذا الجمود قد اتضح في الشعر أوضح ما يكون ، بعد أن أضيف اليه ملمح آخر من ملامح الفقر ، وهو تعفف اللغة الشعريـة عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحيـاة العادية رغم عربيته الاولى ، إيثاراً للزينة على الصدق . وظناً أن اللفظ يفقد جمـاله حين تتداوله الالسن ، ولعل ذلك كله كان انعكاساً لملامح التقليدية والتكلف التي اكتسبها شعرنا العربي خلال قرونه الاخيرة .

لقد كان امرؤ القيس لا يعرف الفرق بين اللفظ العادي واللفظ الشعري ، فهو يحدثنا في معلقته عن شحم ناقتـــه ولحمها ، ويحدثنا عن « بعر الآرام » وحب الفلفل ، وينقل الينا صورة صحراوية نابضة بالحياة :

فظل العذارى يرتمين بلحمهـا

.. ..

وشحم كهُدّابِ الدامقس المفتل

.. ..

ترى بَعَر الآرام في عرصاتها

وقيعانهـــا كأنه حب فلفل

ولكن ذوق التخلف الذي يعني بالزينة أكثر مـا يعني بالصدق ، هو الذي خلق مـا نسميه « بالقاموس الشعري » ناسياً ان اللغة لا تعرف الترادف ، فليس هناك لفظة معادلة للفظة تعادلاً تاماً. فالحب ليس هو الشغف ولا هو العشق ، بل ان لكل من الالفاظ الثلاثة دلالتها التي تختلف بعضها عن بعض . وبهذا المعنى فليس هناك لفظ أجود من لفظ واكثر بلاغة ، بل ان هناك لفظاً هو أكثر صدقاً وأوضح دلالة من سواه ، وهو وحده الجدير بالاستعمال .

ليست المشكلة إذن استعمال الالفاظ العاميـــة لتطعيم القصيدة بنبرة شعبيـــة كما حلا لبعض من يكتبون الشعر ، ولكنها المقدرة على التصرف في اللغة بمستوياتها المزعومـــة المختلفة كأنها كنز خاص. فنحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة مـــن القاموس ما دمنـــا نستطيع ان نعطيها دلالة واضحة . ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة

ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا ان محك جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير وجلاء الصورة .

ولست أشك في أن لغة أي شاعر معاصر أغنى واكثر ثراء من لغة امرىء القيس من حيث عدد مفرداتها ، لسبب منطقي لا يحتمل جدلاً ، وهو ان مجموع مدركات شاعرنا الحسية والوجدانية أكثر من مجموع مدركات سلفه . وانا لو نظرت في غرفتي التي اكتب فيها الآن لوجدت ألف مدرك حسي على الاقل لها أسماء مختلفة ، لم يعرف امرؤ القيس عنها شيئاً ، وأنا اكتفي بأن أحدق في مكتبي ، وفي الرف الذي أمامي ، لأحدثك عن علبة السجائر والقداحة أو الولاعة ، والصورة (الفوتوغرافية) وإطار الصورة ، والمطفأة ، والمزهرية والمروحة والقاموس ونوتة التليفونات وعلبة الأقراص المنبهة والمهدئة وتمثال فينوس وعشرات من تفاصيل هذه الأشياء ، ولكن الفرق بيننا وبين امرىء القيس أن سلفنا كان يحس بحريته كاملة في استعمال لغته كما يشاء ، بينما نظل نحن أسرى القاموس الشعري . فاذا حاولنا التظرف

أدخلنا بضعة ألفاظ عامية . وأظنني لست في حاجة إلى أن اذكر كل الالفاظ التي ذكرتها لا تستطيع أن تدخل في عالم الشعر ، ولا يجرؤ شاعر على استعمالها إلا بمشقة بالغة ، فهي اذن ألفاظ ميتة رغم حياتها الواسعة ، لقد أصبح الثراء فقراً ، لأنك لا تستطيع أن تستعمل ما تمتلكه. واقتصر الاستعمال الشعري على قاموس بالغ الضيق ، بالغ التكرار .

ان شعرنا جدير بأن يبلغ آفاقاً أسمى لو مُنحنا الجسارة اللغوية ، ذلك لأن الفكر الغني لا بد له من لغة غنية تستوعبه. وأظن ان سبيلنا الى ذلك هو إتقان اللغة ولا بد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الادبي العربي .لا لمحاكاته ، ولكن لادراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله ، ثم لا بد بعد ذلك من الاقدام على الالفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية . لقد كنت أقرأ مقطوعة لسان جون بيرس يقول فيها :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ،

فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الانسان » .

وحين هممت أن اقرأها للمرة الثانية ، ادركت انانصف جمالها يعود الى استعمال كلمة « ابراج المراقبة ».

— ب —

من القضايا النقديـة التي طرحها الشعر الحديث ، قضية استعمال الاسطورة كعنصر شعري. وقد رأينا منها مستويات مختلفة في تراثنا الشعري الحديث . واستطعنا ان نقبل بعضاً منها حين وجدناه عنصراً فنياً مندمجـاً في كيان القصيدة ، يؤازر عناصر القصيدة الاخرى في جلاء صورهـا ، وحمل إيحاءاتها ، ولكننا أيضاً لم نستطع ان نقبل كثيراً من صور استعمال الاسطورة حين وجدناها لصيقة بالقصيدة ، منفصلة عنهـا بغض النظر عـن ذلك الرباط الواهي من التتابع الشكلي .

وفي ظني ان الحاجة الى استعمال الاساطير قـد نبعت بتأثير النزعـة الجديدة الى تجلية علوم الانسان كعلوم

الانتروبولوجيا والاثنولوجيا والنفس ، فقد كان العلم يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريباً مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع ان ترقى الى مستوى العلم . فما شأن العلم بالسحر أو بعادات القبائل المتخلفة أو بطقوس الاديان البدائية أو بغيرها من مخلفات الانسانية المضطربة في صورها ومعانيها ولكن البحث حين اتجه الى الانسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزاً من التجربة والمعرفة ، فحاول ان ينسقها في علوم استدلالية ، محاولاً ان يعرف الانسان عن طريقها ، بعد ان فشل في معرفة الانسان عن طريق العلوم التجريبية الحديثة .

ولا شك – بادىء ذي بدء – ان هناك خلافاً بين الاسطورة وبين التراث الشعبي ، وان كان كلاهما يصلح مادة شعرية وكلاهما يعبر بطريقة ما عن الحياة الروحية للشعب ، ولكن خلال مرحلتين مختلفتين، فالاسطورة اقدم من القصة الشعبية . كما ان الاسطورة تتعرض عادة لتفسير الكون ، أما القصة الشعبية تتعرض لحادث صغير من احداث الحياة اليومية ، او تنسيق نمطاً من التجربة الانسانية في سياق

يسهل ترديده وحفظه من جيل الى جيل .

وحين استردت الاسطورة تقديرها في عصر التنوير، شغل العلماء بتفسير الاساطير ، وشغلوا قبل ذلك بترتيبها ، فآثر بعض العلماء الترتيب الموضوعي بمعنى ترتيبها حسب موضوعاتها وآثر الآخرون ترتيبها بحسب ما يرونه من دوافعها . ولم يكن ذلك هو الخلاف الوحيد ، فقد رأى فيها بعضهم لوناً من الدين البدائي . وعدها آخرون شعائر قولية مصاحبة للشعائر البدنية في الاديان الاولى ، كما رأها آخرون تفسيراً لظواهر الوجود . ولكنهم جميعاً قد لحظوا فيها عنصرين واضحين ، أولهما هو ان الاساطير قد تتشابه بين مواطن الانسان المختلفة في العالم، فهي إذن تعبير عن الذات الانسانية في وحدتها وجوهرها . وثانيهما ان في الاسطورة نزوعاً الى تجاوز العلاقات والنسب وردود الافعال العادية للحياة ، أي ان لها منطقاً يختلف عن المنطق العادي ، يعتمد على استمداد الخيال الطليق ، ولا يخضع للعقل وان كان لا يجافيه . في احتوائه عادة على منطق العلة والمعلول أو السبب والغاية . الاسطورة اذن لا معقولة ، ولكنها ليست منافية للعقل .

نستطيع ان نقول ان هذا الملمح الاخير هو روح الشعر. ولذلك فاننا نستطيع ان نرى الشعر الحديث في العالم كله قد دأب على الاستمداد من الاسطورة حتى أصبحت الاسطورة هي« مخزنه » الاثير . يقول أحد النقاد : انعقل موجد الاساطير هو الانموذج الاعلى لعقل الشاعر .

أما قصص التراث الشعبي ، فلها ما للأساطير من منطق الشعر . وان كانت أقرب منها غاية وسبيلاً ، اذ لا تطمح كما أسلفت الى تفسير الوجود ، ولا تصطنع لهجة التعميم وتناول الجوهر ، بل هي تحكي تجربة أو خبرة انسانية ، ولكن ما فقدته من تعميم قد اكتسبت بديلاً له لوناً من المحلية والصدق .

وقد تكشف لشعرائنا العرب عالم الاساطير الغني إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الاوروبي الحديث. فدأبوا على محاكاتها. وفي ظني ان هذا المنهج منهج ناقص. اذ ان الدافع الى استعمال الاسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى إنساني جوهري ،

أو هو بالاحرى حفر القصيدة في التاريخ ، وبهـذا المعنى فمن حقنا أن لا نستعمل الاسطورة فحسب ، بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا ، من أساطير وقصص دينية وشعبية ، وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الانسان . وقصرُ القضية عندئذ على الاسطورة قصر تعسفي ، يغفل الغاية ، ويهتم بالظواهر الساذجة .

ولا أظن ان من الجدير بالشاعر عندئذ أن يلصق هذه الاشياء الصاقاً بقصيدته ، بل لا بد أن تنحل هذه المادة الى عناصرها الاولى ، من وجهة نظر الشاعر ، التي تختلف عن وجهة نظر الدراسة الموضوعية أو وجهة نظر غيره من الشعراء . فاذا تحدثنا عن برومثيوس ، فليس واجباً علينا ان نعتمد على تفسير شللي للأسطورة ، وكذلك الامر في « شمسون » ملتون ، وفي « سيزيف » كامي فلكل شاعر مقتدر فهمه الخاص للمادة التاريخية ، بل فهمه الخاص لتاريخ الانسان الاسطوري والواقعي على حد سواء . ولكل شاعر مقتدر نقاط الاثارة التي تستهويه في هذه المادة. لقد اهتدى « اليوت » الى شخصية « تيريزياس » الكفيف الذي يرى

كل شيء ، والرجل الانثى في آن واحـــد ، فجعله رمزاً وشاهداً على الحياة ، ومعلقاً علي قصيدة « الارض الخراب» ينطق هـــو بالرأي السديد في وسط الفوضى والتناقض . ولقد اهتدى من قراءته لمسرحية « أوديب » التي قرأهـا قبله ملايينمن البشر وآلاف من الشعراء، وليس «تيريزياس» عند اليوت هو تريزياس عند سوفوكل تماماً ، ولكنه يختلف عنه اختلاف كل الشاعرين .

واستخدام « تريزياس » عنـد اليوت يقود الى الحديث عن قصيدة « القناع » . وقد كتبت في عام ١٩٦١ قصيدتي « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » ، واضعـاً قنـــاع شخصية فولكلورية لكي أتحـــدث من ورائه عن بعض شواغلي وهمومي الفكرية . والملك عجيب بن الخصيب أحد ملوك ألف ليلةوليلة يرد ذكره في حكاية« الحمال مع البنات» حيث نشهده صعلوكاً خرج عـن ملكه ، إذ أدركه السأم فطمح الى السفر للفرجة على البلاد والناس . وقد حاولت في هذه القصيدة أن أذكـر ما فات ألف ليلة وليلة ، وهوحال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التي حولته أهوالها من ملك الى صعلوك . إذ نمـــا في بلاط ملكي مليء بالتخليط في كل

شيء . التخليط في الأنساب اذ لا تصح نسبة الولد الى ابيه، والتخليط في الافكار إذ يزدهم بالسفسطة والحذلقة ، ثم ها هو يشهد الشر ويقترفه ، فلا يكاد يجد له طعماً . ان هذا البلاط هو صورة للكون ، وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع ، وها هي ذي القوى العليا تُسلم الروح تاركة الانسان ليواجه الكون وحده ، باحثاً عن الحقيقة ، زاده قدر من السفسطة وقليل من الخبرة .

هذا الانسان يتصدر بلاط الكون الآن ليزدحم حوله الشعراء بحديثهم الملول الملفق ، الذي لا يقل تلفيقاً واملالاً عن سفسطة جورجياس وعن العلاقات الجنسية العشوائية في المجتمع ، فتضيق نفسه بذلك ، ويحس أنه لا بد أن توجد حقيقة وراء كل هذا الزيف .

أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعه
يا حفنةً من الصفاء ضائعه

وتبدأ رحلته الباطنية بحثاً عن الحقيقة ، أهي في امتزاج

الأجساد في لحظات الوجد ، ولكن هـذه الاجساد الجوعى ما تلبث حين تروي وتهد أن تعود الى جوعهـا . أهي في الغيبة بالمخدر . أهي في الحلم ...؟ أين هي الحقيقة . ان الحقيقة الوحيدة القاسية التي يجدها الملك عجيب بن الخصيب هي أن الانسان قد سقط ، كما يسقط البهلوان في الشبكة.

فتحت لي هذه القصيدة الى جوار ذلك كله باب استخدام الحلم كعنصر شعري ، اذ ان مقطعها الأخير وصف لحلم الملك عجيب بن الخصيب ، والصور فيه تتبع منهجاً من التداعي اللفظي والمعنوي معـاً . وهو المنهج الذي نجده في بعض الافلام التي حكاها لنا فرويد في كتابـه الكبير « تفسير الأحلام » . فحين يرى الملك عجيب بن الخصيب نجم الدب القطبي ، يذكر حيوان الدب ، ثم ما تلبث صورة نجم الدب أن تتحول الى صورة حيوان الدب ، ثم يخطو نحوه حيوان الدب ليأكله أو يعلقه بين فكيه .. ان خوف السقوط ماثل دائماً في ذهن الملك المخلوع القلب .

وبعـد قصيدة « عجيب بن الخصيب » كتبت قصيدة « بشر الحافي » ، وهي قصيدة قنـاع أخرى ، استدعاها

سطر واحد قرأته عن بشر الحافي في أحد كتب الطبقات .

وربما كانت قصيدة القناع ، هي مدخلي الى عالم الدراما الشعرية .

تلك بعض خطوط محاولتي لاستخدام الاسطورة ، أو استغلال المادة التاريخية بشكل عام ، أما الأسلوب الآخر الذي اؤثره ، فهو اخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة ، بحيث تختفي إلا عن الاعين النافذة الناقدة . فأنا أؤمن كل الايمان بالقراءة الثانية للقصيدة . كما أؤمن أن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الاولى هي قصيدة متوسطة القيمة . ولكني فى الوقت نفسه لا أحب قط أن أعلق في قصيدتي بدبوس أسماء اعلام الاساطير والقصص الشعبي كلون من الحلية الزائفة .

في ديواني « أحلام الفارس القديم » قصيدة هي « الخروج » استخدمت فيها كخط مناظر لتجربتي ، إذ أخرج من واقع حياتي مرير الى واقع رجوت أن يكون اكثر نوراً وصفاء، استخدمت خطوط هجرة الرسول العربي

من مكة الى المدينة ، فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة . بحيث يظل للقصيدة مستويان ، مستوى مباشر هو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت الى تجربة موضوعية عامة ، هي تَوْقُ الانسان الى التحرر ، والحياة في مدينة النور .

مدينةِ الصحو الذي يزخر بالأضواءْ
والشمسُ لا تفارقُ الظهيره
مدينةُ الرؤي التي تشربُ ضوءاً
مدينةُ الرؤي التي تجُّ ضوءاً

ولو تتبعنا تفاصيل صور القصيدة لوجدنا كثيراً من الإشارات الى التجربة النبوية المناظرة مثل :

أخرج كاليتيم

. . .

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكي يُفدّيني بنفسه ، فكل ما أُريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى أنا القديم

. . . . . .

حجارةً أكون لو نظرتُ للوراء[١]

. . . . . .

سوخي اذن في الارض سيقان الدم[٢]

انني أحاول دائماً ان استخرج التيمه « Theme » في الاسطورة ، وان أُعيد عرضها على تجربتي الخاصة ، بغيـة اكساب هذه التجربة بعدها الموضوعي . ولكني اكره دائماً

---

(١) المسخ الى حجر إذا نظر الانسان للماضي ، موضوع متكرر في قصة اورفيوس وفي قصة النبي لوط .

(٢) كان سراقة بن مالك يتبع النبي بفرسه فساخت قوادمه في الرمال .

الصاق الاسمـاء ، فلا شكَ انني كنت أنظر الى سيرة المسيح حين كتبت في قصيدة « أغنية للشتاء » .

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها صلبت
وحينما عُلقتُ كانَ البردُ والظلمة والرعد
ترجني خوفاً
وحينما ناديتهُ لم يستجب
عرفت انني ضيعت ما أضعت

وكنت ايضاً أتمثل اسطورة اوزوريس حـين قلت مخاطباً القاهرة :

. . وان أذوبَ آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه . . .
والزيت والأوشاب والبحر
عظامي المفته

على الشوارع المسفلته

على ذُرَى الاحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر

هذا هو منهجي ، ولعل لهذا النهج صلة حميمة بما فهمته منذ مطلع حياتي الشعرية من نظرية « الموروث الادبي ».

— ج —

نصطنع أسلوبين في النظر الى تراثنا الادبي العربي ، وهما — مع اختلاف النسب — نفس الاسلوبين اللذين نصطنعهما في النظر الى تاريخنا وحضارتنا العربية في جملتها .

والاسلوب الاول هو عد هذا التاريخ وتلك الحضارة غاية الغايات في الاستواء والكمال ، وحسبانها جديرين بأن يُبعثا بنفس ملامحها في القرن العشرين وما يتلوه من القرون ان شاء الله للكون أن يمتد عمره ، فهذا التاريخ قد سُددت خطاه بالتوجيه الالهي ، اذ قبس من نور العقيدة التي هي تخطيط السماء لأهل الارض ، وهذه الحضارة قد دونت باللغة

العربية التي هي لغة أهل الجنة ، وحفلت بمعاني الخير والحق والجمال التي لو عاد اليها أهل هـــذا الزمان لكفتهم مئونة التسكع وراء مزيد من التأمل والفكر والخلق والمعاناة .

وانعكاس هذه النظرية في مجـال الادب ، هو الاعتزاز بالادب العربي وحده دون سواه ، والاستغناء بـه عن كل أدب يختلف عنه ، بل والتجسيم من عظمته ، بحيث تصبح عيوبه محاسناً ، وسوءاته ميزات . فليس المدح المنفر عندئذ الا رسمـــاً لصورة الخلق العربي والانسان العربي الكامل ، وليس ولعه بالتجريـد إلا تسامياً الى أفق الحكمة . وليس التحسين اللفظي والتكلف المعنوي الا دليلين على التمكن اللغوي والفني. وهكذا يغلق هؤلاء المتحمسون عقولهم ازاء كل ما لم يألفوا ويعرفوا مما درج عليه الآباء والاجداد . ويعيشون في ظلال باهتة من ماض قديم ، يخبط بعضهم في بعض ، ويلعنون الزمان والايام .

أما الاسلوب الثـاني ، فهو محاكمة هذه الحضارة بمنطق العصر الحديث ، وعندئذ يتضح تخلفهـــا واضطرابها ، ثم

محاكمة أدبها بمنطق الادب المعاصر ، وعندئذ قد لا يبقى منه صالحاً للحياة الا القليل الاقل .

والواقع أن كلا الاسلوبين قاصر الرؤية ، وقد يكون وراءهما وطأة الظروف السياسية التي عاشها العالم العربي منذ حوالي قرنين من الزمان ، اذ هاجمنا الغرب مستعمراً ، وداس وجودنا وكرامتنا ، وكانت حضارته هي الحضارة المتقدمة في علمها وتكنولوجيتها ، وفي ملاحمها الفنية والادبية كذلك. ومن هنا كان إحساسنا لوناً من رد الفعل ، واتخذ معظمنا موقفاً انفعالياً لا موقفاً متعقلاً . وتراوح هذه المواقف بين حدين نقيضين، اولهما العودة الى الماضي الذي كان زاهراً يوماً ما ، كمحاولة لتكوين قشرة خشنة تقي من عوارض الهجوم الساحق ، وذلك كما يعود الفقير المفلس الى ذكريات ثراء آبائه وأجداده محاولاً أن يجد في عالمها الوهمي عوضاً له عن تواضع حاضره . أما الثاني فهو الاستخذاء المستسلم ، ومحاولة الضعيف تقليد القوي ، وتبني مثله وأهدافه ، والتشبه به حتى في أخص خصائصه ، لعل التشكل الجديد أن يكون نوعاً من الارتفاع الى الآفاق الجديدة .

وقصور الرؤية في رأيي مرجعه هو الخلط بين جملة أشياء ..

وأول ملامح هذا الخلط هو الخلط بين التاريخ العربي والأدب العربي. ليكن التاريخ العربي ما يكون، ليكن مظلماً أو مضيئاً ، محلقاً او مسفاً ، فذلك شأن دارس التاريخ ، ومقومي الحضارات وأدوارها في نهضة الانسان . فالأدب العربي ليس مجرد تسجيل لأحداثه أو انعكاس لمواقفه ، بل ان للأدب كياناً مستقلاً ، ينبع من طبيعته الخاصة . ولو تصورنا الادب العربي مجرد انعكاس للتاريخ العربي لكان معنى ذلك عودتنا – بطريق آخر – الى نظرية الابنية الفوقية ، وبأسلوب يشبه المنطق الصوري هذه المرة ، إذ نرتب قضية منطقية زائفة : التاريخ العربي عظيم . الادب جزء من التاريخ . الادب العربي عظيم أو : التاريخ العربي متخلف . الادب العربي جزء من التاريخ . الادب العربي متخلف .

أما الخلط الثاني فهو الخلط بين الثقافة المعاصرة والسياسة المعاصرة . فقد دخلت الدول الاستعمارية بلادنا باقتصادها

وتكنولوجيتها المتقدمين لا بثقافتهـا . وليس لشكسبير جريرة في احتلال انجلترا لمصر في عام ١٨٨٢ ، بل قديكون لقراءته هو وأمثاله دور في تبنيه الوعي المصري الى ضرورة اجلاء الانجليز . ولعلنا لا ننسى ان كثيراً من الدول الاستعمارية في القرن الماضي لم تكن ذات ثقافـة واضحة مجلوة ، ومع ذلك كان استعمارها هو أشد أنواع الاستعمار ضراوة وفتكاً ومثال ذلك البرتغال وبلجيكا وهولندة .

ولذلك فـاني أحتقر من كل قلبي كل مـا يردده بعض متسكعي الفكر السياسي في بلادنا عن « الغزو الثقافي » وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلة .

ولو خلصنا من هذا الخلط المزدوج لادركنا ان الثقافة يجب ان تعامل ككيان مستقل ، وان تبرأ من التحيزات ، وأنها لا تنتمي الا الى نفسها في بادىء الامر ، فما لا شك فيه ان ابن خلدون اقرب الى دور كايم وتوينبي منـه الى ملايين العرب ممن لم يسمعوا بإسمه . كما ان دانتي أقرب الى اليـوت منه الى النادل الإيطالي في مقهى .

وبهذا الفهم حاولت ان أنظر الى الموروث الادبي ، وعنيت بالادب العربي اول الامر ، كأدب اللغة التي أريد التعبير من خلالها ، وأدب الاقوام الذين اريد أن اتحدث اليهم ، ذلك كأديب ، اما كمسئول فلأن لغته هي أداتي الى توصيل أفكاري ، والتعبير عن شهوتي لإصلاح العالم كما قال شللي .

وفي ظني ان الادب العربي ينتمي الى مجموعة الآداب القديمة : اليونانية واللاتينية بل والمصرية القديمة والصينية والهندية ، وأعني بالادب العربي هذا التراث الادبي الذي حفظه لنا الرواة والمؤلفون وأبدعه اللسان العربي بين القرنين الخامس والثالث عشر الميلاديين . وقد تحل هذه النظرة كثيراً من المشكلات ، فعلى الذين يهاجمون النَظمَ في الشعر العربي ان يذكروا « هزيود » وكتابه « الاعمال والايام » الذي هو مفكرة راع لأيام الحرث والبذار ، وعلى الذين يشجبوا ألفية بن مالك أن يذكروا أن اليونان كانوا ينظمون معظم معارفهم شعرا حتى الجغرافيا والفلك ، لأن النثر لم يكن قد استقل بعد بعالمه وملامحه

الفنيـة . وليذكروا « هوراس » وكتابه « فن الشعر » في البلاغة . وعلى الذين ينعون على الأدب العربي افتقـاده فن الرواية الحديثة أن يذكروا انهـا لم تنشأ الا في القرن الثامن عشر . ان الادب العربي اذن هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى ، فيه طابعها وله عالمها ، وهو يقف بينهـا معتزاً بأصالته ووجوده وإسهامه الحي في تطوير التجربة الادبيـة في العالم . وهنا لا نظلمه ولا نحابيه ، لا نظلمـه حين نحاول أن نطبق عليـه قواعدنا الحديثة ، ولا نحابيه حين نحاول بالزيف أن نتلمس فيه ما لم يعرف ، وما لم يكن من شواغله ، وحين ندافع عن سماته متوهمين أنهـا عيوب ، وما هي إلا سمات كل أدب عرفته الدنيا قبل عصر النهضة .

لقد تغير العالم كثيراً منذ عصر النهضة. فتميز الشعر عن النثر ، واستقل النثر بعالمه ، ووجد نقاد جدد غير أرسطو الذي عاشت عليه الحضارات اليونانية والرومانية والعربية ، ووجدت فنون محدثـه كالقصة القصيرة والرواية ، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعراً . ومرت أوروبا بعصر التنوير (القرن الثامن عشر) وعصر الرومانتيكية (القرن التاسع عشر) . وعصر الاضطراب في القرن العشرين ،

وتغيرت صورة الادب تغيراً حاداً جذرياً ، وأعيد النظر في التراث الادبي كله ، بل وامتد هذا التغير الى كل الفنون بشكل عام ، مثل فنون التصوير والمسرح ، ونشأت فنون جديدة كالسينما . واتسعت أبعاد التجربة الانسانية ، واكتشف الانسان اكتشافاً جديداً . وباختصار نشأت ونمت حضارة جديدة تختلف عن الحضارات القديمة كلها ، طابعاً ، وأسلوباً ، ونظراً للأمور .

ومن الحق أن هذه الحضارة الحديثة كان موطن نشوئها غرب أوروبا ، ولكنها الآن تمتد على مدى العالم كله من اقاصي سيبريا الى مضيق ألاسكا فهي ليست حضارة غرب أوروبا ، ولكنها حضارة العالم الحديث ، التي تحاول من خلال اضطرابها بين الآراء والافكار أن تهتدي الى فلسفة جديدة نستطيع أن نسميها « الانسانية الجديدة » تميزاً لها عن النزعة الانسانية في القرن الثامن عشر .

ان هذه الحضارة الحديثة تريد أن توفق بين الفرد والمجتمع ، وبين الدين والعلم ، وبين العقل والخيال ، وبين الحرية والتخطيط ، ولكن ذلك كله من خلال مخاض شاق

عسير ، وأنواع مختلفة مروعة من الفشل والإحباط ، ومآسي شاملة يخرج منهـا الانسان بتجربة جديدة يضيفها الى زاد تجاربه في سعيه الطويل نحو هذه الانسانية الجديدة .

أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال مخاضهما وفشلهما واحباطهما ومآسيهما وانتصاراتهما أيضاً ، الى انارة الطريـق لهذه الانسانية الجديدة ، ولهذا الانسان الجديد .

وكما ان الحضارة الحديثـــة ملك للانسان ، في أي من مواطنه. يستطيع أن ينهل من نبع هذه الحضارة ، فكذلك شأن الادب والفن .

— د —

الثقافة اذن تراث حي متصل بـــين الماضي والحاضر ، متجهة الى المستقبل ، وليست دراسة مواطن نشوئهـا إلا لوناً من القاء الأضواء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة. وشأن هـــذه الدراسة عندئذ هو شأن الدراسات الأخرى المعنية على فهم الادب والفن ، مثل الاقتصاد والاجتماع وعلم النفس ، بل هو شأن دراسة اللغة دراسة تحاول أن تستشف خصائصها وميزاتها في التعبير .

وقد درجت في السنوات الاخيرة على أن أوطن نفسي على الاحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم ،

وفي كل فترة من تاريخـــه ، بحيث انتظم مورثي الادبي ، أبا العـلاء وشكسبير ، وأبا نواس وبودلير ، وابن الرومي واليوت ، والشعر الجاهلي ولوركا ، فضلاً عـــن عديد من الشعراء والقصائد المتفرقة ، والافكار والخواطر الشعرية .

ولما كنت قارئاً محترفاً ، ومتأملاً محترفـاً أيضاً ، فقد حاولت أن ألمس بعض الأمور عـــن قرب ، وانقطعت في سنوات ٦٤ – ١٩٦٥ لقراءة التراث الشعري العربي كلـه ، محاولاً ألا يكون حديثي عنه بعد ذلك رجماً بالظن أو حكماً بالشبهة ، فقـد أحسست ازاء حيرتي الفكرية إزاءه أن موقفي منه يتذبذب بـين الإنكار الكامل حين أفتح ديواناً لأحد أعلامه ، مثل ديوان البحتري ، فلا أكاد أجد فيـه بمشقة بالغة الا عشرات الأبيات التي أستطيع أن أقول مطمئناً انها تنتسب الى الشعر ، وعندئذ يصيبني نوع من الغيظ الفائر ، فاذا ألقى بي الحظ عنـد بضعة ابيات صغيرة لأحد مغموري الشعراء وجدت فيها نبضاً رائعاً من الشعر ، ووثبة محلقة من وثبات الخيال أو الفكر ، وعندئذ قـد ينتابني سرور غامر كأني لقيت صديقاً قديماً .

لا بد من الرؤية الشاملة إذن لهذا التراث ، والإقدام على قراءته قراءة صحيحة تاريخية مرتبة ، فقد يكون لي إلف بديوان المتنبي منـذ عهد الصبا ، وبلزوميات أبي العلاء من بعده ، ولكن ما اقل ما اعرف عن بشار بن برد أو ابي تمام أو البحتري أو شعراء الاندلس كابن خفاجة وابن هـانيء . وما أقل الاقل ممـا اعرف عن أغمار الشعراء الذين تزدحم بهم الموسوعات مثل الاغـاني ويتيمة الدهر ومعجم الادباء وغيرها .

قرأت خلال هذين العامين اللذين أشرت اليهما معظم ما كتب العرب من شعر ، وأقول معظمه خوفاً من أن يكون قد غاب عن علمي شيء منه قد طبع في مكان لا أعرفـه . وحـين انتهيت من القراءة وجدتني قـد رفضت وقبلت ، وقرّبتُ ونحّيت . وجدت أن تراث الجاهليـة تراث عظيم في صدقه ، وفي احساسه بالطبيعة ، وفي خلطه بين الحواس واستجلابه للصورة من دائرتها ، وفي تقديره للون والشكل والطعم والرائحة في الاشياء وفي بعـده عن التجريـد . وذكرني تراث الجاهلية ببعض أشعار لوركا وجون كيتس

في حيويتها ، وأدركت أن الشاعر الجاهلي كان « يفكر بجسمه » .

أحببت من شعراء الجاهلية الاعشى وامرؤ القيس والصعاليك ، وتوسط النابغة في نظري ، ورغبت عن زهير ابن ابي سلمى ، وعشقت معلقة طرفة .

وانصرفت متقززا من مجموعة النقائض بأكملها ، وهي المجموعة التي يتزعمها ثلاثة من الفرسان هم جرير والفرزدق والاخطل يحيط بهم كوكبة من اوساط الشعراء، واكتشفت شاعرين من عصر بني أمية هما حميد بن ثور الهلالي ووضاح اليمن ، وارجو ان استطيع الكتابة عنهما يوماً ما .

وأحببت عمر بن ابي ربيعة حباً هادئاً ، ذكرني ببول جيرالدي . ومثلما كان بول جيرالدي شاعر للضاربات على الآلة الكاتبة وعاملات المتاجر، كان عمر بن ابي ربيعة شاعر نساء للبورجوازية في مكة والمدينة . وأحببت شعراء الغزل الذين تختلط أسماؤهم وأشعارهم، ورأيت ملامح رومانتيكية

« نهايـة العصر » فيهم ، وهو التعبير الذي كان يطلق على شعراء الرومانتيكية الفرنسية .

وقرأت الجزءين المطبوعين من ديوان بشار . الشيء الجميل فيه هو احساسه بالطعم والرائحة ، وذلك بقيـة جاهلية ، أمـا تجديده فسخيف ، ولا يستوقفك منه شيء ، أمـا ابو نواس فهو الشاعر المتمرد . لقـد وقع ضحية سوء فهمه لنفسه ، أو خبث الطوية Mauvais fois بتعبير سارتر . فتصور نفسه خارجاً عن المجتمع ، مكلفـاً بإغاظته . فلقد أدانه المجتمع بمجرد ولادته من أم سيئة السمعة وأرومـة فارسية . وفرض عليـه أن يكسب عيشه بالملق والتحيل . ولم يقدر مواهبه حق قدرها . فآثر الخلاعة سلوكاً وشعراً كان يريد أن يفزع الطبقة الوسطى البغدادية بإلحاده وتبذله وحدته وشعوبيته ، فكان له ذلك .

لو عرف ابو نواس نفسه كعقلية من أذكى العقليات التي عرفها العصر ، ولو أحس بالانسان مثلما أحس بنفسه ، لكان لنا منه مقدمة رائعة لأبي العلاء العظيم .

لم تعط الدنيا أبا العلاء كثيراً ، وحرمته من نعمة البصر وخيبت سعيه في كثير من مقاصده ، ولكنه علا عليها وعلى نفسه ليتحدث عن « الحالة البشرية » ، وهذا هو سر عظمته .

ان أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي ، والربع الباقي من قلبي يتقاسمه ابو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم .

ولقد استرحت في أمر الشعر العربي الى نوع من اليقين حين قرأته ، فأحببت ما أحببت وكرهت ما كرهت ، وتخيرت تراثي الخاص منه ، واختلط تراثي الخاص منه بتراثي الخاص من كل شعر قرأته بدءاً من كتاب الموتى والإلياذة ، ونهاية بآخر ما قرأت . ولم يكن دليلي الى تخير تراثي الخاص هو قيمة هذا الشعر في لغته ، او تعبيره عن عصره ولكن قيمته في أي لغة ، وتعبيره عن الانسان .

ليس التراث تركة جامدة ، ولكنه حيـاة متجددة . والماضي لا يحيا الا في الحاضر ، وكل قصيدة لا تستطيع ان تمد عمرها الى المستقبل لا تستحق ان تكون تراثاً .

ولكل شاعر ان يتخير تراثه كما يشاء .

— ٥ —

ظل المسرح الشعري طموحاً يخايلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي « مأساة الحلاج » ، وكانت لي قبلهـا تجربة لم تتم في كتابة مسرحية عن « حرب الجزائر » ، ولكني طويت اوراقها لأنني وجدتني قد وقعت في أسر شكسبير ، اذ خلقت شخصية « هاملتية » ، مثقف جزائري حائر بـين القتل العادل والثقافة المتأملة . وقـد كتبت من هذه المسرحية الناقصة بضعة مشاهد ، فلمـا أيقنت من وقوعي تحت عربة شكسبير ، وبخاصة في مشهد يأبى فيـه المثقف قتل خصمه وهو يصلي ، صرفت النظر عنها .

وخطرت لي فكرة ثانية هي كتابة قصة المهلهل بن ربيعة، ولكني وجدتني للمرة الثانية أقع تحت عربة شكسبير ، فلم أكد أجيل بناءها في ذهني حتى رأيت أني أقترب قرباً مميتاً من مسرحية يوليوس قيصر . فكليب ملك طاغية نظير لقيصر بشكل ما . وجساس بن مرة نظير لبروتس ، ولا بد عندئذ — ما دمت قد جعلت من جساس مطالباً بالعدالة أن يكون هناك رجل يوعز اليه بالقتل، وهنا خلفت « كاسيوس » جديداً ، والمهلهل هو أنطونيو ، والحرب السجال هي الحرب السجال .

لم أمض مع هذه الكرة إلا في حدود هذا النطاق ثم عدلت عنها حتى أزمعت كتابة مأساة الحلاج . وتوخيت عندئذ أن أفلت من تحت عجلات عربة شكسبير وان كنت لا أدري هل نجوت من غيرها من غيرها من العربات .

وكتابة مسرحية شعرية تثير في نفس الشاعر المعاصر عديداً من الأسئلة التي لم يكن الشاعر القديم من سوفوكل إلى شكسبير يعني بها فقد كان الشاعر القديم يكتب مسرحه شعراً لأن المسرح لا يكتب الا شعراً ، سواء أكان تراجيدياً او كوميدياً ، تاريخياً او معاصراً . ولم يكن المسرح النثري

قد اكتسب حق الوجود ، واكتشف عالمه الواقعي ، وخلق شخصياته من غمار الناس واوساطهم بل لقد أصبح المسرح النثري هو المسرح المشروع ، وبدأ المسرح الشعري يبحث له عن علة وجود .

ولو كنت رأيت القضية كما يراها بعض النقاد الذين يزعمون ان الشعر لا مبرر له على المسرح ، وان المسرح الشعري بقية متحجرة من عهد قديم لما فكرت في كتابة المسرح الشعري ولكني لم أكن أرى الموضوع من هذه الزاوية ، بل لعلي أيضاً لم أكن أتوسط فيه أو أهادن ، فقد كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح . وكنت أرى المسرح النثري ، وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافاً في المسرح .

ولقد عبرت عن وجهة نظري في بضعة مقالات نشرتها في احدى الصحف اليومية ، وكنت أريد أن الحقها بطبعة « مأساة الحلاج » لولا استعجال النشر لظروف طارئة . وقلت في أولها :

« لقد عرفت بداية العصر الحديث ازدهار المسرحية النثرية ، فقد هبط المسرح عن عالم الابطال والآلهة الى عالم البشر العاديين . وعدل عن مشكلات الوجود الكبرى كالحياة والموت والقدر ، أو عن العواطف الكبرى كالغيرة والانتقام الى مشكلات أصغر في حجمها ، وأشد قرباً بالانسان الجديد ، وقدم المؤلفون لجمهورهم ابطالاً جدداً في حجمهم العادي ، وكأنهم يريدون أن يقنعوهم ألا بطولة في الانسان ولا عظمة ، وان كل انسان ككل انسان في ضآلته وضعفه .

ولو نظرنا في تراث المائة سنة الماضية من المسرح لوجدنا صراعاً حاداً بين المسرحية النثرية والمسرحية الشعرية ، صراعاً لم تتحدد أبعاده بعد ، وأعلام هذا الصراع من كتاب المسرح الشعري والنثري على السواء يتمثلون في إبسن وستريندبرج وتشيكوف وبراند للووبيتسي وأونيل واليوت وبريخت وغيرهم . ففيهم كتاب الشعر والنثر على السواء ، وفيهم من كتب مسرحاً شعرياً ونثرياً معاً . وفيهم من لجأ الى النظم بحثاً عن الشعر ، وفيهم من اكتفى من الشعر بالشاعرية ، ولعلهم في هذه التنويعة الفريدة أن يطرحوا هذا السؤال :

هل ما زال للشعر مكان على المسرح ؟

وكثيراً من النقاد يقولون ان الشعر ينبغي له أن يهبط من على المسرح ، وان ينزوي في القصائد الغنائية . لأن المتفرج لم يعد يستطيع أن يرى السوقة وهم يتحدثون شعراً ، أولأن المسرح لهرسالة اجتماعية اذ يدعو الى أمر من الامور ويحرض عليه ، وينير الأذهان تجاهه ، ولن يستطيع عندئذ أن يبلغ غايته إلا اذا اثر النثر الهادىء المتزن .

وقد يكون الأب الكبير لهذا الاتجاه أو العلم الذي يمضي هؤلاء النقاد تحته هو مسرح « ابسن » ، هذا الكتاب العظيم الذي تعرض — شأن كل كاتب عظيم — لسوء فهم النقاد ، أو لحسن فهمهم لجانب واحد من جوانبه . فقد نظر هؤلاء النقاد في مسرح إبسن الاجتماعي فحسب وتعرضوا لبيت الدمية والأشباح وأعمدة المجتمع ، وليست هذه المسرحيات وأشباهها الا جانباً واحداً من جوانب ابسن ، لأن له مسرحاً شعرياً منظوماً ، ومسرحاً تترقرق فيه روح الشاعرية وأعتقد ان الدراسات لرد الاعتبار الى مسرح ابسن الشعري تمضي الآن الى غايتها . وان الفكرة الخاطئة عنه في سبيلها

إلى الزوال والاندحار ، وان الحياة الادبيـــة ستشهد في مستقبلها القريب مزيداً من الأبحـــاث والدراسات عن « برانـد » و « بريخت » « وعندما نستيقظ نحن الموتى » وغيرها .

أما عمالقة المسرح النثري الآخرين ، فما اكثر الشاعرية في أعمالهم وأغزرها ، أليس تشيكوف شاعراً من أرفـــع طراز . الا تفيض مسرحية كالنورس بالشاعريـة المرسلة ، والمتحدثون بهذه الشاعرية ليسوا نبلاء ولا أباطرة ولا آلهة ، ولا انصاف آلهة ، ولكنهم رجـال ونساء عاديون ، وصبية وصبايا يافعون . وحتى برناردشو في مسرحه الفكري كثيراً ما نجد فيه روح الشعر . ولعلنا هنـا نستطيع أن نستشهد برأي قاله اليوت في احدى مقالاته النقدية ، وهو ان لغـة النثر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تماماً ، كلاهمـــا لغة غنية مليئة بالإيقـاع مكثفة بالدلالات . كتبت بتأن شديد كأنها كتبت ثم أعيدت كتابتهـــا . وان لكل عبقري من عباقرة النثر في الانجليزية (وهي اللغة التي يتحدث عن أدبها اليوت) من كونجريف حتى برناردشو أسلوبـــه الخاص وموسيقاه الخاصة .

فاذا أضفنا الى ذلك عنصر « الرمز » الذي حرص كبار المؤلفين على الاستعانة به في مسرحهم ، كبعد ثان للمسرحية حتى لا تصبح مسرحية مسطحة ، ذلك العنصر الذي يتمثل في الشعر أول ما يتمثل ، أدركنا ان في كل مسرح عظيم لوناً من الشعر أو لوناً من الشاعرية .

ولكن الذي حدث ان مسرح إبسن النثري قد ظلم على أيدي تلاميذ الإبسنيه. فأخذوا منه بناءه المحكم ، وابتكروا لوناً ساذجاً من المسرح النثري ، وأطلقوا عليه مسرح « الدعوة » أو « التحريض » ، نماذجه مسطحة ، وحواره قريب الدلالات سهل المأخذ وما على المؤلف فيه الا أن يوقف الخير ضد الشر ثم ينتصر له ، فالعمال قد يقفون ضد أرباب الأعمال ، والفلاحون ضد الملاك ، والمرأة الطيبة ضد الرجل القاسي ، ثم يدور الحدث المسرحي ساذجاً بسيطاً حتى يصل الى نهاية محسوبة . هذا هو الرصيد الذي تركه الاتجاه المسرف نحو النثر في المسرح .

ان المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها . ولذلك فان الشاعرية هي الأسلوب الوحيد

للعطاء المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الاحوال ، بل ان كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية اوفر من بعض المسرحيات المنظومة . ويكفي ان يقرأ الانسان مسرحياً معاصراً كأوجين أونيل ليدرك كيف استطاع ان يقترب من روح الشعر في معظم أعماله المسرحية . رغم انه يكتبها نثراً ، وبهذا المعنى — وحده — يقال ان اونيل هو أقرب الكتاب المحدثين الى التراجيديا اليونانية » .

ذلك ما كتبته ، وأظن ان الأيام قد أضافت اليه ما يؤيده . فحين اسمع عن المسرح الشامل ، الذي تتآزر فيه الموسيقى والغناء والرقص ، ويقوم على الشاعرية او الشعر ، وحين تهز العالم مسرحيات شعرية حديثة مثل « مارا — صاد » لبيتر ڤايس ، وحين يولع العالم بالعبث مذهباً ، وببيكيت وشاعريته ، أجد في ذلك كله انتقاضاً على المسرح النثري ، وإدراكاً بأن عالم المسرح ليس هو عالم اللحظات المنفرطة العادية ، ولكنه عالم اللحظات المكثفة الغنية . وهنا لا

استطيع أن أقول ان المسرح النثري قد يستطيع في قابل الايام ان يعايش المسرح الشعري .

كان ذلك هو أول الاسئلة التي سألتها لنفسي قبل الاقدام على الكتابة ، وآثرت الجواب الذي أرضاني ، والذي بسطته الآن . أما السؤال الثاني فهو عن الشكل المسرحي الذي أؤثره. فقد ازدحمت الحياة المسرحية بأنواع التجديدات مثل تجديدات العبث ، وتجديدات بريخت ، وتجديدات أخرى كثيرة . وحينئذ آثرت أكثر الاشكال تقليدية . وهو في الوقت نفسه اكثرها خلوداً ، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية .

بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي ، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن ارسطو ، ونتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه في تركيبه . وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط .

وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله ،

وباعثه هو الزهو بما نال ، وهو حين ارتكب هـذه السقطة أباح للناس دمه ، بل وأباح لله دمـه اذ أفشى سر الصحبة ، فسقطت مروءته أمام الله .

رعاك الله يا ولدي ، لماذا تستثير شجاي
وتجعلني أبوح بسر ما أعطي
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التي ان أعلنت سقطت مروءتنا
لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر ، أُطعمنا أُشربنا
وراقصنا وأُرقصنا ، وغُنينا وَغنينا
وكوشفنا وكاشفنا ، وعُوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوي في القبر

لقد جُرجِرَ « الحلاج » من زهوه إلى حتفه كما حدثنا بنفسه . ولكن ذلك كله ليس الا بناءً وشكلاً . أما القضية التي تطرحها فقد كانت قضية خلاصي الشخصي . فقد كنت أعاني حيرة مدمرة ازاء كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحاماً مضطرباً ، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟

وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع ، وكانت اجابة الحلاج هي أن يتكلم ... ويموت ، فليس الحلاج عندي صوفياً فحسب ، ولكنه شاعر أيضاً ، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية . وهي العودة بالكون الى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة .

كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد

أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والانسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الانسانية عن كواهلهم .

وكانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الايمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة ، وهو الايمان بالكلمة .