

نقد دراسة وتطبيق

الدكتور أحمد كمال زكي

أستاذ النقد والأدب المقارن (المساعد)
جامعة عين شمس

وزارة الثقافة
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
دار الكاتب العرب للطباعة والنشر

١٩٦٧

الشمس ٦٥

نقد دراسة وتطبيق

الدكتور أحمد كمال زكي

استاذ النقد والأدب المقارن (المساعد)
جامعة عين شمس

مقدمة

(١)

لا نظن أن شيئاً أحتدم حوله الخلاف كالنقد ، وفي النقد الأدبي بصفة خاصة من النظرات المتعارضة ما تضيع معه أحياناً معالم « التقييم » الفني الذي يرجى ، حتى أصبح من المعتاد أن يسأل الأديب : ماذا يريد الناقد متى علي وجه التحديد ؟ وقد طالبا تردد هذا السؤال منذ مكن أرسطو للفروض الشكلية أن تنحكم في الشعر والنثر بمنطقه المعروف . والى ظهور أمثال « جورج بلان » و « كلود مورياك » و « هنري رونس » و « سارتر » و « آلان روب جريبه » الذين أطلقوا العمل الأدبي من عقال النظريات الشكلية وربطوه بالحدس والأشعور وبعمليات الكشف عن أبعاد « كلمات » الأديب باستيعابها والغوص فيها .

وفي الأدب العربي الذي نما النقد - في ظله - سادجاً واستقام عوده في القرن الرابع الهجري ثم تحول إلى بلاغة عند أمثال أبي هلال العسكري مؤلف « سر الصناعتين » في القرن الخامس نرى الشيء نفسه - بل لقد استعان نقاد العرب كابن المعتز وقدامة بن جعفر من بعده بكتابي أرسطو « فن الشعر » و « الخطابة » وحاول فدامة بخاصة أن يضع علماً للشعر وعلماً آخر للنثر ، فلم يبلغ عمله في النقد ما بلغه في البلاغة ، وهذه كما نعرف من أدوات النقد وليست آياه .

وكان هذا - إلى جانب تفتح المحدثين على آداب الغرب وإغفالهم أحياناً الفروق الجوهرية بين أدبنا وغيره من الآداب الصالية مع وجود الكلاسيكيين الذين يريدون أن يستمر الناقد في الخط الذي رسمه

البلاغيون - قد دفع بالنقد الأدبي الى حال من القلق شككت في كثير من القيم . حقا قد يكون لهذا القلق مبررات اخرى غير تصارع الأفكار ، ولكن الشيء الذى لا شك فيه هو ان النقد الأدبي عندنا صورة معقدة تخفى كثيرا مما ينبغى ان يظهر .

وتبلغ المشكلة اقصاها عندما يقال في تعريف النقد انه «ميزان وحكم» او بتفضيل انه « منهج تدعمه نظريات تتناول مدارس او ادباء او خصومات بالمناقشة للتبصير بما فيها من جمال وقبح » حتى لكان الناقد يستطيع بحفظ هذه النظريات وحدها ان يعلن بمقتضاها ان هذا النتاج الادبي جيد او ردىء !

ولو كانت المسألة بهذه السهولة لاتفق على شيء ما ، ونحن والله الحمد نرى - على ما قدمنا - النظريات تتعارض والاقوال تتشعب والقيم تقوم وتتهار ، بل ربما اختلف الأثر الأدبي العظيم بين أيدينا اذا أخضعناه لتلك النظريات الموضوعية ، ويفقد من ثم سحره وجاذبيته .

ان وراء ذلك في الحقيقة شيئا مهما هو تحول النقد الأدبي عن الموضوعية الى الذاتية ، بمعنى انه تحلل بوجه عام من القواعد العلمية التى تفرض عليه فرضا واكتفى أو كاد برصد الانطباعات التى يدعها ذوق مثقف واع . والحقيقة ان تثقيف الذوق عملية ضرورية ، لانها تضع حدا بين النزعات الشخصية التى تؤدي الى الغرض والاضطراب وبين القيمة الجمالية الحقيقية .

(٢)

وإذا كنا نحاول في هذا الكتاب أن نجعل النقد الأدبي تفسيراً للأعمال الأدبية - وذلك بالغوص في دنيا كلماتها على أساس أنها تصور تجارب إنسانية يراد فهمها - دون إصدار أى حكم قيمي عليها ، فإنه لا يفوتنا ان نقول اننا نخالف بذلك اغلب القدماء وكثيرا من المحدثين ، بل قد نخرج عن المدلول التاريخي والفني لكلمة النقد ، لأن هذه في الواقع تعنى التمييز والتقدير وكان قد قيل في المعاجم : نقد الدراهم أى فحصها ليعرف جيدها من الردىء ، وسمى ناقد الدراهم على الحقيقة وناقد العلم على المجاز بالجهيد ، وعند الأوربيين نجد criticism في حدودها الفنية مرادفة لذلك وتقابل في هذا krinein الاغريقية ومعناها يحكم أو يدين النظر . وقد أورد جورج واطسون في كتابه The Literary Critics - ص ١١ هـ ٣ - رأى أرسطو القائل ان الناقد هو الذى يحسن

الحكم ولكنه بالاصطلاح الفني الذي حدد له لم يجاوز كتابات
بيكون في المعرفة . وأما الدكتور صقر خفاجة فقد طالما قال بشيء نحو
هذا ولا سيما في كتابه « النقد الأدبي عند اليونان » واستشهد بأن
krites مشتقة من القاضي أو الحكم .

هذا على كل حال لا يعني كثيرا ، ولكن الشيء المهم هو أن قروننا
عدة مرت - منذ بدات الانسانية تنادب - قبل أن يقصد بالنقد الأدبي
النظر والمقارنة والحكم والتوجيه . وكان في حدوده الغنية يضيق ويتسع
ويستعين بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستطيات
والأثروبولوجيا ، وتمس له القوانين وتفرح الأصول .

وكان لذلك أثره في كثرة المذاهب النقدية ، ولم تنفع محاولات كثيرين
في قصرها على ثلاثة أو أربعة ، منهم جورج واطسون الذي جعلها ثلاثة
هي : النقد البلاغي ، والنقد الوصفي ، والنقد النظري . بل ربما بدأ
أكثر تقبلا من ذلك كله كتاب وليم فان أوكونور « النقد الأدبي » برغم
أننا نفضل فيه بين ما يسميه بالاتجاه المترفع في النقد والحذقة والانتطاعية
والواقعية والانسانية والتحليلية ونحوها .

على أننا إذا كنا أشرنا لمحا إلى جهود أرسطو في النقد القديم فيجب
أن نضع إلى جانبها - في النقد الحديث - كل محاولات هيبوليت تين
وسنت بيف في القرن التاسع عشر ، وأن يكن نقاد اليوم يشجبون معظم
آرائهما . على أنها مهما يكن من شيء أنها إلى قضايا خطيرة ، فالأول قرر
أن الأدب يعتمد أساسا على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب أن
يضع الناقد ذلك في تقويمه ، والثاني يجعل شخصية الأديب - أو قل
الشاعر - هي المؤثر الأول في نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق
مزاجه قبل الصدور عن أي حكم .

والمعروف أن نقدنا العربي المعاصر بدأ من حيث انتهى تين وبيف ،
واستعان بكل من دار في ذلك هذين الفرنسيين المجتهدين بخاصة
ريتشاردز صاحب « مبادئ النقد الأدبي » وآبر كرومبي صاحب « قواعد
النقد الأدبي » وتشارلتون صاحب « فنون الأدب » ثم وقف أو كاد .
فتخلف بذلك عن متابعة الجديد وتقويمه في مجالات الدراما والقصة
والشعر ، حتى يقال أنه سائر طويلا بعد الرافعي والعقاد والمزني وطه
حسين والزيات - وفيهم المجدد والمحافظ - في طريق مسدودة ، وأصيب
بالمعم في أحوال كثيرة حتى أصبح الأثر الأدبي يعالج معزولا عن جنسه
الأدبي الذي ينتهي هو إليه ، مع أن قضية الجنس في كل الأحوال
ضرورية في التعرف على الإضافات التي يضيفها الأدب بأثره إلى التراث
الإنساني بعمامة .

ونضع التاريخ جانبا - فقد لا يجد فيه بعضنا غناء - ونصل الى النقطة التي نحاول أن نجعلها تبريرا لظهور هذا الكتاب مدعيا أنه يريد أن يقول « شيئا » في النقد الأدبي . ويؤسفني أن اتعجل فأزعم أن أغلب نقادنا - اليوم - لا يقومون بالمهمة التي وكلت اليهم خير قيام ، بل فيهم من عمل على افساد الحركة الأدبية المعاصرة مبددا إياها في مقولات مقحمة وملقها عليها أو لها شعارات لا تدل الا على تعصب مقيت ، ثم فيهم من يقتنع بالتلخيص المخل والخاطرة العارضة والسقوط على أقوال رواد النقد للاعلان عن ثبات قدم لا تستطيع أن تثبت .

هذا بوجه عام ، دون أية محاولات جادة للوقوف عند العملية الأدبية من حيث هي تهويم في عالم الروح الى أن تشكل في الزمن كلمات وصورا .

وإذا ضربنا لذلك مثلا بما يقال عن فساد حركة الشعر المرسل - في مصر - لا نملك الا أن ندين النقاد . فليس الامر في حقيقته أن بيثتنا لا توحى بشعر ، وليس الأمر أيضا أن حركة النشر موجهة الى غير الأدب ؛ لم ليس اهتمامنا بتطورنا السياسي والاقتصادي ما يمكن أن يكفم أفواه الشعراء ، ولا أن الشعراء أنفسهم لا يخلصون لتجربتهم .

اننا لو حاولنا أن نرصد للدواوين التي ظهرت مؤخرا لما كان ثمة سبيل امامنا لأن نتعلل بقلّة عدد الشعراء وضحالة تجربتهم وفساد صياغتهم . ففي هذا العام الذي لم ينته بعد - ١٩٦٥ - ظهر نحو اثني عشر ديوانا لمصريين يكفي أن يكون ضمنهم محمود حسن اسماعيل وهو من هو ، ونرى عند غيره - مادامنا نسلم بتفوقه - تجربة تاضجة وصياغة جديرة بأن تفصل وتناقش وتطرح للنقد . ولقد نرى أحيانا جبودا أو عبارات لا تفتى شيئا في الحقل الشعري ، غير أن نحو هذا لا يمكن أن يكون في ذاته سبب المحنة أو دعامة من عن له أن يسأل في إحدى الجلات الأسبوعية : ابن الجديد في الشعر الجديد ؟

لقد طالما قيل أن الشعر الجديد اجابة عن أسئلة في قلوبنا ، وطالما قيل أيضا أن الشعر الجديد - كما كان ينبغي أن يكون القديم أو كما كان - رؤية وجدانية لإبعاد الحياة ، فهل اذا صح هذا - وهو في أغلب الأحيان يصح - دل على الاجابة دليل ؟ بمعنى هل ظهر هذا الشخص الذي يستطيع فعلا أن يبين معالم الطريق الذي يسير فيه الشعراء المحدثون ؟

كلا ...

وتلك هي المشكلة الحقيقية لمحنة الشعر الجديد ، او لنقل بداية البحث في قصور معظم الشعر المصري الجديد عن مطاولة ما ينتجه أمثال أدونيس وحارث ونزار وحيدري وغيرهم .

وبتحديد العلاقة تحديداً دقيقاً بين ما ينتجه الشعراء ، وما يتلقاه المتلقون نعود فنقرر ان المسئولية تقع على نقاد الشعر ، وأظننا لا نحتاج الى الشواهد للتدليل وان تكن نحتاج اليها للتمثيل . فمن طريق ميكروفون الاذاعة تقدم لنا الدواوين الشعرية في ارتجال واضح يبدو من خلاله اكثر من ناقد مجتراً لآراء لا تعمل شيئاً اكثر من طمس شاعرية الشاعر الذي يناقش ديوانه ، ولا بأس بعد ذلك ان يكون هذا الشاعر علامة على الطريق - اذا كان الناقد يحبه - او يكون في الحضيض بحيث يمكن أن تشم رائحة العرق في أبياتانه او ترى فيها علامات الازميل وتقوب المسامير ، ولا يخفى انه يصدر في هذه الحال عن كره واضح !

وفي بعض الأحيان تختل المقاييس ، حتى ليحاسب شاعر على رصانته باعتبارها من مخلفات الكلاسيكية البائدة فيكون الاسفاف من ثم محمداً ، وقد يعاب على شاعر رموزه فيكون السرد اللفظي مثالا للاجادة ، وربما طوب شاعر بعينه بالصور في قصيدة ما فاذا وردت في قصيدة ثانية اخذ بها ، وهكذا ...

لماذا ؟

لان المتصدى للنقد لم يخلص في قراءة الديوان ، او هو يعتمد على فطنته ورصيده من المقولات التي تملأ الشدقين ، بخاصة اذا كان واحداً من الاكاديميين . فاذا كان من المحترفين فالأيديولوجية او حتى الموقف السياسي ما يجب ان يشكل موقفه . وهنا ينتقل ميدان المعركة الى صفحات المجلات ، واذا الشاعر لا يقوم التقويم المناسب ، وانما هو يقبل على نتاجه ما كان بحسب المطلوب . وعلى هذا النحو اهدر ديوان محمود حسن اسماعيل « قاب قوسين » او لم يناقش الا جزؤه الذي تحدث فيه الشاعر عن تجاربه الكفاحية ، وبالتالي اطيح بصلاح هبب الصبور في ديوانه « احلام الفارس القديم » وقدم عليه كثيرون يعترفون بانهم عمال على شعر هذا الشاعر ، واخفى بغير وجه حق شعراء كان ينبغي ان يخصصوا بالدراسة والمناقشة .

على اننى لا اتمادى في هذا الزعم ، فشمعة نقاد جهدوا في ان يبينوا معالم الجديد ، وساقوا كثيراً من الآراء التي يمكن ان يعثر فيها الشاعر على امكانيات تطويره وعلى ما يجيب عن كثير من الأسئلة التي يطرحها

لنفسه . ومن أجل هذا وضعت الكتاب الذى بين أيدينا ، محاولا فيه ان انحو نحو المقارنين على قاعدة تاريخية تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما او اصدار حكم قاطع .

وايضاحا للمنهج قسمت الكتاب ثلاثة أقسام ، جعلت أولها مناقشات فى طبيعة النقد الأدبى ومحاولات لتحديد خطوات الناقد على أساس أن الاثر الأدبى تجربة إنسانية رصدها الأديب لغويا بإبعاد وجدانية ذات تشكيل فنى خاص . وأما الباب الثانى فقد قصرته على بعض المشكلات الكبيرة التى تعترض الناقد والأديب ، على حد سواء ، فما الجمال مثلا ؟ وما دور الإلهام فى التعبير عن تجربة الأديب ؟ وإذا كان للأديب أن يتخذ موقفا فكريا معينا فكيف ينظر إليه الناقد ؟ الى غير ذلك . وأما الثالث فهو تطبيقات نقدية مختلفة فى مجالات القصة والدراما والتصيدة ، غير مقتصر على أدباء بلد عربى واحد ولا عازلا أدبنا عن الآداب العالمية المختلفة .

وبعد ، فليس اعتذارا أن أقول انى أكثر الاكتفاء بمرص الخطوط العامة فى مجال الاستشهاد ، ذلك لانى لم اقصد قط الدخول فى جزئيات مجالها تحليل النص بالتفصيل ، وإنما هى الفكرة العامة تكشف عن وجهة النظر ثم يكون أمام القارىء أن يعيد البحث من جديد .

أحمد كمال زكى

الباب الأول

التقدير الأدبي

الفصل الأول

خطوات في النقد

(١)

من أين يبدأ الناقد ، وكيف ينتهي ؟

أترى اذا حلل نفسية الأديب - عن طريق عمله - ووضع يده على معالم الطريق الذي سار فيه يكفى - ولو بشكل عام - للوفاء برسالة النقد ؟

وإذا استطاع أن يصل الى مغزى الموضوع ، هل يصل الى النهاية التي ينبغي أن يقف عندها ؟

ولو قد مال عن هذا وذلك الى محاولة تحديد القيمة الجمالية في النص أو بيان امتداداته الاجتماعية ليؤكد - كما أكد شوبنهاور - انه عبر عن ارادة الحياة ، افيكون قد قطع بالرأى الأخير ؟

ليس من السهل أن تقدم اجابات شافية عن كل هذه الأسئلة ، ومثلها كثير . كذلك لا نستطيع أن نزعم انها تطرق كل مجالات الناقد ، بل لا نزعم انها محور مناقشات لناقد بعينه ، فان ما يأخذ به واحد يرفضه غيره ، وان يكن يتفق معه على أن المعرفة الكامنة في أى نص - وهي وجدانية - جزء من رسالة الفن ملي وجه العموم !

ومعنى هذا ان الاتجاه الى الوجدان شرط أساسى لقيام أى بناء نقدي ، وسواء أكان النقاد بلاغيين أم اجتماعيين أم ما أرادوا ان يكونوا

فانهم لابد واقفون عنده . ومن ثم لا نخطيء اذا قلنا انهم مهما تفرقوا . يلتقون في النهاية .

وعلى هذا الأساس تكون مجدية تلك المحاولة التي ترصد خطوات الناقد . حقا قد يكون فيها شيء من الاعتساف ، وقد تلى كثيرا من جوانب التفرد عند مختلف النقاد - لاسيما اذا كانوا موقفين - الا انها في النهاية تصف للقارئ جماع ما يؤديه النقد وهو ينظر الى الصورة والمضمون .

وهنا يمكن ان نتوجه بالسؤال : كيف يمكن والحال هذه ان ترضى عملية النقد من بدئها حتى النهاية ؟

في اجابتنا من هذا السؤال لن نحتاج من الناقد الى اكثر من مناقشة موضوعية للنص الأدبي . ولكن لما كان هذا النص يرتبط بفنان ما فليس شك في ان أسلوب التعرف اليه ينبغي ان يحدد ، وبالتوازن بينهما - وهذا ما يقوم به الناقد - نرى مصادر التجربة وصورها ومعانيها ، وتكون وضوح الرؤية غالبه محكا لتوفيق الفنان .

واذن فمعنى ذلك كله ان اماننا نصا وفنانا او اثرا ادبيا وصاحبه ، والى جانب هذين ثمة قيم يفرضها نوع الاثر الأدبي وحقائق يقررها موقف الأديب ، وستحاول فيما يلي ان نقف عند كل وقفة متأنية .

(٢)

اما المؤلف فهو قاعدة أساسية لفهم النص ، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الأدب على أساس ان العلاقة بينهما هي تحديد الدوافع والاحساس والادراك وما أشبه ذلك ، وكشفت مدارس السيكلوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية أن شبرانجر Spranger مثلا يؤدي الدور الذي يؤديه فانت Wundt وأن الاثنين يسهمان في الكشف عن سلوكية الأديب أو نفسيته ، التي هي نقطة انطلاق نحو النص ان لم تكن بؤرته أو البوتقة التي ينصهر فيها (١) .

(١) شبرانجر واحد من علماء النفس اللهمي ، أو علم النفس الإنساني الذي يجعل الظواهر الحضرارية تبيها تاريخيا للنماذج الإنسانية ، وهذه النماذج التي هي منسدة نقطة البدء نفوس تتحقق ليها القيم التي تبحث عنها . وأما ويلهلم فانت فهو الذي أسس عام ١٨٧٩ أول معمل لعلم النفس ، فأشبهت مناهجه مناهج التجريبيين الى حد ما ، وإن يكن فانت حصر مباحثه في الاحساس بخاصة .

على أن النقد القائم على التحليل النفسى كاد ينحصر اليوم فيما خلفه ستارك. يونج Stark Young وأتباعه الذين شغلوا أنفسهم بالرمز والأسطورة كما شغل الفرويديون أنفسهم باللغة والباطن . ويوضع كتاب فردريك برسكوت « العقلية الشعرية » The Poetic Mind - وقد أصدره سنة ١٩٢٢ - فى مقدمة أوضح كتب النقاد السيكولوجيين الذين يطبقون نظريات فرويد على الأدب ، وترى له شبه تأثير على أقطاب من النقاد منهم ريتشاردز I.A. Richards صاحب نظرية التحليل النقدى القائم على فهم اللغة وصاحب كتاب « قواعد النقد الأدبى » الذى وضعه سنة ١٩٢٤ ولا يزال الى اليوم مرجعا أصيلا لنقادنا المحدثين .

هذا لا يخفى اطلاقا - فى تحديد ملامح المؤلف - دور التاريخ من حيث هو علم يسجل نشاطات الانسان على مدى الزمن . وكان لاشتغال علم النفس الفهمى - الذى اقتحم نفسية الأديب - بالعلوم الاجتماعية وبالأنثروبولوجيا اثر فى فتح باب كبير نفذ منه التاريخ على نحو لم يعهده القديما قط . واليوم تتلاقى فلسفة النقد الأدبى الحديث مع فلسفة التاريخ المعاصرة ، حتى لنرى اميل برييه يتحدث بثقة عن النقد التاريخى (١) ، وهكذا . . .

وبقدر ما تضخم نقد النص بمجاهدات النفسيين ازدحم بالتاريخيات وغيرها من الانسانيات بحيث ضاعت الحقيقة الأدبية ، أو كادت . ولتلافى هذا يجب على الناقد ألا يسرف فى البعد عن فنية النص ، يجب أن يستمد من المؤلف مباشرة ما يلقى الضوء على اثره (٢) مع ربطه بكل ظروف البيئة - مادية كانت أو معنوية - بحيث يصبح من السهل بعد ذلك أن يتساءل : كم جعل المؤلف تصه انعكاسا للتجربة ؟

وبعبارة أخرى يتساءل : الى أى مدى جعل المؤلف اثره تقليدا للحياة ؟ وهكذا تثار قضية « المحاكاة » على نحو اتفانى ، ولكنه أصيل لأن الفن شئ آخر غير الحياة ، ولأن العمل الأدبى واقع فعلى مضاف اليه أعماق الأديب . وهذا ما نسميه بالواقع الفنى ، وهو نفسه ما تدور حوله المعركة التقليدية من حيث كونه صدق الهام أو نتيجة دربة وتمرس .

(١) Transformation de la Philosophie ; p. 155, Paris 1950. (٢)

(٢) فى نفس هذا الاتجاه يقول محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » صفحة ٩٢ ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ « لقد استطيع أن أطنن الى تصوير اديب ما لنفسية ما فى رواية ما ، ولكنى أرفض أن ألق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الانسان اطلاقا أو عن ملكة من ملكاته ، لانى أحس أن حديثهم لا يلائم حقيقة أى نفس ممن أرى حول » .

ومسألة الواقع الفني تلمح السؤال الذي يطرح دائما وهو : هل المؤلف صادق ؟ بمعنى هل النص تصوير لأحداث حقيقية ؟ ان قبول النص يتوقف على مدى قدرة المؤلف على أن « ينطق » التجربة كصورة فنية ؛ فللحياة منطقتها ، وللفن منطقة ، بل للموقف الأدبي سواء أكان شعرا أم قصة أم مسرحية منطقتين معينين . وما قد تقبله في الحياة قد يرفضه من المؤلف ، أو قد يرفضه في موقف فني له وتقبله في موقف آخر .

فالصدفة قد تبدو جميلة في الحياة ، وقد نقبلها ونسلم بها ، بل قد لانرى في تتبعها غرابة على الاطلاق . على أنها في العمل الأدبي تصبح مبتذلة ، وهي قد تكون أكثر ابتذالا اذا أحدث المؤلف بها « نقلة » جوهرية في رواية ، أو اذا لجأ إليها أكثر من مرة في المواقف العادية .

صدق المؤلف على أية حال ان كان يطرح للمناقشة فعلى أساس ارتباطه بالنص لا على أساس أخلاقي محض ، ويعنى هذا أن انشغاله بالحياة المثيرة للانفعال والباعثة على الأحلام يجب أن يكون في حدود منطق عمله الفني . ومن ثم قد يجوز للنقاد أن يتحدث عن أن تأثير ماركس مثلا فيه يقتصر دائما أو أحيانا بتأثير فرويد ، مع أن منطق الحياة يرفض المصالحة بين المذهبين ؛ فالأول يؤكد أشكال الجماعة والثاني يعنى بالجوانب الفرديّة والذاتية . ومع ذلك فقد يجد ناقد آخر أن كلا من ماركس وفرويد لا يملكان الا لسحق الهيكل الاقتصادي والكيان الأخلاقي جميعا .

ومعنى هذا ان تقاليد المؤلف تدخل في اعتبار الناقد شاء أو لم يشأ ، وان أحلامه ومكوناته ورموزه تجد مجالاً للتشريح في أثناء تقييم الحقيقة عنده .

ان المؤلف أو شخصية الفنان مشكلة ، ولكنها تخضع دائما لحلول لاتبعد كثيرا في الواقع ، بحيث يمكن أن نجعل « الجنس » عنده مصدرا للاضطراب العصبى مرة ، ومرة أخرى بدءا للتفوق ، ومرة ثالثة طريقا للامداد ، وهكذا ...

وأخيرا نريد أن نسأل : ماذا لو كان المؤلف يكتب عن نفسه فعلا ؟ الجواب سهل ؛ فهو في هذه الحال اما يصطنع سيرة شخصية autobiography واما يسجل خواطر لا يقصد بها تشكيلا فنيا ، واما يكتب مذكرات أو يرصد لمراسلات . ولكل مقاييس خاصة ؛ فنحن نجز عن أن نطبق على المذكرات مثلا ما نطبقه على السير ، لأن هذه تستمد وجودها من شتى أسباب بعضها التاريخ العلمى ، ودور المؤلف هنا هو أن يطرح على الفن تلك الأسباب من خلال تجربته أو في اطار انفعالاته بها وتفاعلها هي معه .

رأينا أن الحديث عن المؤلف لا يخلو من إشارات إلى النص في ذات الوقت ، وهذا يدل على أن بين الفنان وأثره وشائج ليس من السهل قطعها . ولكن النص مع ذلك يظل له شخصيته الفنية التي قد تختلف عن شخصية المؤلف ؛ فالأبله مثلا لا يمكن أن يكون دوستوفسكي ، وهاملت ليس شيكسبير إلا إذا جعلنا روميو أو جوليت أو ماكبث أو عطيل الشاعر الانجليزي بعينه .

النص - من الناحية النظرية - شيء والمؤلف شيء آخر ، لكنه على أي حال مادة التجربة ، والنقطة التي يختلف عندها النقاد ؛ فقد يناقشها ناقد كأمين الخولى مناقشة سيكولوجية ، وقد يبحث فيها محمود أمين العالم عن المضمون الاجتماعي ، وقد تدفع مهنة الطب رمزي مفتاح إلى أن يأخذها أخذا بيولوجيا ، وإذا كان الناقد أحد المدرسين الشكليين أغرقنا في نظرية النظم كما خطط لها عبد القاهر الجرجاني أو أخذنا بتطبيقات العلوى صاحب « الطراز » .

والأحكام إلى هنا قد تكون صحيحة على ما ذكرنا منذ قليل ، إلا أن الأكاديميين لا يطمئنون إليها قبل عمليات التمهيص ، ولا سيما إذا كان النص لأديب قديم . وفي هذه الحال يحاول هؤلاء أن يتأكدوا من صحة نسبة النص إلى صاحبه ، ويناقشوا اختلاف الروايات فيه ، ويرصدوا للانحرافات التي طرأت عليه قبل دراسته .

إما هذه الدراسة - وهي ليست وقفا على القديم فقط - فمتشعبة ، غير أن الدكتوروة سهر القلماوى تحصرها في الأداة والصورة (١) ، والأداة هي اللغة بطبيعة الحال بالإضافة إلى ما يصاحبها من إيقاع وأخيلة ، وأما الصور فهي الأشكال الفنية التي يصدر بها النص .

وتقطعة الخلاف بيننا وبينها شكلية . إذ طالما كانت ترى أن الصور التي تعنيها هي الملحمة والقصة والمقالة والمسرحية والتصيدة ، فمن المستحسن جمع هذه تحت ما نسميه بالضروب أو الأجناس الأدبية . وفي هذه الحال يقصر اصطلاح « الصورة على ما يدخل في بحث الأداة ، والصورة هي التي يسميها البلاغيون قديما تشبيها واستمارة ونحو هذين مما يتدرج تحت المجاز .

(١) محاضرة في النقد الأدبي ٥٤ (ط ٠ معهد الدراسات العربية العالمية سنة ١٩٥٥)

ويومئنا أن نستخلص من كل ما يدور حول النص أنواعا من الأسس
يسهل على الناقد أن يقيم عليها تحليله وتفسيره ، ولكن مشكلة النص
أكبر من أن يلقى لها الحلول ؛ فهي تضرب في صميم اللغة ، وفي الوقت
نفسه تمتد امتدادات بلاغية ، كما أنها تشترك مع الموسيقى في الإيقاع ،
وتشير أيضا في معرض العبارات قضية المضمون .

الأمر ليس سهلا إذن ، ومن أكبر ما يدل على الصعوبة فيه اختلاز
الآراء حول طبيعة الكلمة الأدبية ؛ فهذه إن كان لها أن تؤدي وظيفة التعبير
عن القضايا الموضوعية ، فسوف تظل على صفة بدائية إذا قورنت باللغة
العلمية المتطورة تطور الحياة نفسها ؛ إن رغبة الفنان في اختيار «الأنسب»
وليس «الموضوعي» في مجال الاستحضار أو الاستدعاء - وهو تصوير
خالص - توقعه في أسر الذين سبقوه إلى التجربة نفسها . ومن ثم نرى
كيف يلجأ الشاعر - مثلا - إلى اللغات القديمة أو العبارات التقليدية ذات
المفردات المتشابهة في الموضوع الواحد . فالفتاة الجميلة عند امرئ القيس
هي هي تقريبا عند المتنبي ، ولا يحاول شوقي ولا ناجي ولا طه المهندي
أن يخرجوا - تقريبا - عن دائرة الشعاعين القديمين . وربما يكون القمر
والغزال والعيون التي فيها حور ، القاسم المشترك عند الجميع !

وقد يكشف فقه اللغة عن تطور في معاني بعض الألفاظ أو يضع أيدينا
على الفروق التي يهتدى إليها في الصفات المختلفة ، غير أن عمله يظل
بعيدا نسبيا عن عمل الناقد العادي . فإن كان هذا على حظ من الذكاء
نحى جانبا كل شيء واستعاض عنه برصد « فكرة » النص بدلا من تقييم
الصورة أو قياس المدلول المحسوس .

والحقيقة أن الكلمات - وهي مجموعة رموز صوتية (١) - حينما تنمو
وتتطور تصبح مدلولاتها الموضوعية صارمة . ويكون دور الأديب شاقا في
إيجاد قاموسه الخاص ، ويقدر ما ينجح في تصفيته من الموروث التقليدي
يجب أن ينجح في إعطاء البعد الصوري له ، ومعنى هذا أن يدخل المعركة
في ميدانين : أحدهما ميدان التخصص من القوالب القديمة ، والآخر ميدان
التخلص من اصطلاحات العصر الفكرية وما يتبعها من أساليب أقرب إليها
عبارات الجمهور القارئ . يوجه عام .

(١) يستحسن مراجعة كتاب Stephen Ullmann و«لانه Words and their use
وفد ترجمه الدكتور كمال محمد بشر بعنوان « دور الكلمة في اللغة » ولا يساوى هذا
الكتاب في الأهمية إلا كتاب Study of Words - أسنده Richard Trench
في لندن سنة ١٩١٠

نحن نؤمن بأن اللغة العصرية أرقى من لغة الأولين - على الأقل في مدلولاتها المجتمعية - ولكن الأديب يعيش بإحساسه أكثر مما يعيش بعقله، بمعنى أنه يفسر حياته تفسيراً قائماً على الوجدان - وفي هذه الحال يتحرر كثيراً من هذه اللغة الراقية . فان عجز امتلات آثاره بالهتافات المتدلة والشعارات التي يرددها الفاهم وغير الفاهم ، وما أكثر من ضاع من شعراء الشباب وهم ينقلون لغة الحياة اليومية الى قصائدهم !

ولو قد يتسنى للناقد أن يراعى هذا فيواجه تلك المشكلة الجديدة التي توجد قاعده أن مقدرة الفن على التعبير - كما وكيفاً - رهينة بإمكانيات الأداة ، لفتح أمام أحكامه أبواباً عدة ينفذ منها الى حيث يبرر ظاهرة السقوط فنيا لبعض الأعمال الأدبية . ولقد طامنا قرأنا قصائد فأحسنا أن طاقة الشاعر انفعوية أصغر منها خياله ، وكم زهدنا في حوار مسرحية أحسنا أن لغتها لا ترتفع الى مستوى الأفكار !

ان الأديب الذي يختار قاموسه يستطيع أن يطوع مادته بحيث يكون كل يوافق كلا . . . بلا فضول ، ولا ضيق ، ولا تعسر . وعلى ذلك تصبغ قضية ملائمة النص للتجربة موضوع سجال خصب ، ويرتفع الأديب في نظر الناقد ما كان قد عبر بقدر ما أحس .

ولكن هذه المطابقة تستلزم شيئاً آخر ، هو موسيقية الكلمة . وخطر الموسيقية يظهر في الشعر خاصة بغض النظر عن ميزان العروض ، إذ يتاح في هذه الحال لون من البحث في الإيقاع الداخلى للكلمات وهي تتسق في البحر العروضى بأكمله . ولكن الأحداث المنتظمة ذات الإيقاع الريب في الشعر ، تظل سمة العبارة في الأعمال الأدبية الأخرى ، والا افتقدت هذه الأعمال كثيراً من قيمها الجمالية الغامضة !

والحقيقة أنه لا وجود للدلالات اللفظية بغير التعرف على جرس الكلمات فيها ، ولكن النقد الأدبي يذهب الى أبعد من ذلك فيرى أن في الامكان الوصول الى أقصى آفاق الجمال بتتبع جرس الالفاظ دون معانيها ، وأكثر ما يكون ذلك عند الشعراء الرمزيين . ويعتمد كثير من الشعراء المحدثين اليوم على هذه الظاهرة ، ومن أبرزهم سعيد عقل وتزار قباني وخليل حاوي . ويرى الأخير أن الشاعر المعاصر في التفاته الى « اللغة الحكية » إنما يدخل في الشعر إيقاعات جديدة مستمدة من طبيعة الحياة والعصر (١) .

(١) قد يخالفنا الشاعر في ذلك ، ولكنه لايعنى أبة لغة ، والدليل على ذلك اصلاح عبد الصبور مثلا وكذا حجازي ورفيق حوري لايتقدمون اللغة الحكية في أي مستوى . وقد قام فاروق خورشيد بدراسة لشعر « أناشيد صغيرة » ناقش فيها موسيقية صاحب الديوان .

وإذا كان التلازم قائما بين الكلمة وجرسها فلا شك أن المعول عليه هو المعنى ، ودعك من هذه الكلمات التي غامت معانيها في دوامة حكايتها على مر العصور . فهذه يختلف دورها من موضع الى موضع ؛ فالشاعر الذي يقول اليوم : بخ بخ ! في معرض التهليل ، أو : حبطقطق حبطقطق ! ليحي صوت الخيل وهي تعدو ، قد يثير عليه من السخرية مالا يثار على قاص أو خطيب ، لأن للشعر موسيقيته التي ترتبط بمدلولات الألفاظ !

على أن العلاقة بين الجرس والمعنى تظل بعد ذلك علاقة صوتية ، ويستطيع الناقد العادى أن يكشف عما نبا منها وجفا وعمارق ودق ، ويقاس نجاح الأديب من ثم بالبعد عن الغريب والحوشى والمهجور . فإن كان ثمة تقديم وتأخير وحذف وذكر وما شابه ذلك ، فلأن موسيقية العبارة تريده بقدر ما يريده المعنى .

وهكذا نرى الكلمة المفردة والجملة كاملة والتناسق بين الألفاظ فيها وما يتردد داخلها من إيقاع . نرى كل أولئك مجالا ينشط له الناقد فى النص ، وهو يستطيع - بالنسبة لنا نحن العرب - أن يستعين براه قبية خلفها لنساء عبد القاهر الجرجاني فى النظم ، ولأمثاله من البلاغيين لفئات أخرى لا تقل ذكاء عن لفئات ريتشاردز وغيره من التحليليين فى أوروبا وأمريكا .



ومهما يكن من شئ، فقد بقى أماننا الحديث عن الصورة وفى هذه الصورة التى يشترك فى تكوينها الألفاظ ، والإيقاع الذى يفرضها صوتيا على الملتقى ، والخيال الذى يسهم فى إعطائها كل صفات جمالها . فى كل أولئك يتعد النص عن الارتباطات الدارجة ، وينتقل الى مضمار الفن ، والحقيقة أن الكلمة المتبدلة - ولا اعنى المستهجنة - يجب أن يكون لها ارتباط غير مألوف لتصبح غير عادية ، ويتم هذا عن طريق التشبيه الذى جرى كثيرا فى كلام العرب ، وحتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد « (١) » .

والتشبيه يذكرنا بالاستعارة ، لأنها منه وان تكن أقوى أثرا حتى قال أرسطو « التشبيه استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف » وقد عرف الاستعارة فى « الخطابة » بأنها نقل اسم شئ الى غيره ، وعرفها ابن المعتز بأنها استعارة الكلمة لشئ، لم يعرف بها من شئ، قد عرف بهذا .

وجعلها العرب بعد أو قبل من صميم البيان ، فدار حولها من المناقشات والتقسيمات ما جعلها نشاطا عقليا من الممكن تقيمه ، وكان أرسطو قد توسع فيها فجعل منها المبالغات والأمثال .

وسواء أكان النص استعارة أم تشبيها ، فالمعول عليه فيهما وجه الشبه . ويرى الناقد حقيقة التجربة من خلالها ، ومن خلال صور المجاز كافة . بل هو يناقش جزئيات الصورة - ان عدل المؤلف عن أى نوع من أنواع المجاز - فى أشكال النص الأخرى حين يصطنع أسطورة أو يستخدم مثلا . ومع توفر عنصر الجمال الشكلى الى جانب ما قدمنا يصبح النص وكأنه أجزى نتيجا ؛ فالصورة واضحة لا تمثل خللا فى السياق ، والتجربة سليمة الجوانب قوية الدلالة ، والكلمات موحية موقفة ، فما على الناقد بعد هذا الا أن يصدر حكمه اذا أراد ، والا فهو يجيب بـ « نعم » اذا سأل : هل نجح المؤلف فى التعبير ؟

غير أن هذا العمل بخطواته تلك لا يتم عادة الا على الصعيد الأكاديمى ، لأن النقاد الذين تستهلكهم الصحافة لا يكلفون أنفسهم مشقة هذا الضرب من المحاولات . بل لعل كثيرين يرون أن كل نظريات الجرجاني والأمدى - وحتى أرسطو - عبث لا طائل وراءه أو مراوغات يتقنها المدرسيون .



وخلاصة ما قلنا فى هذا الميدان - بطرفيه المؤلف والنص - أن الناقد يقرأ الأثر فينفع ، ونتيجة انفعاله يفسر ويحاول أن يصدر أحكاما مقومة لا يراها قاطعة بحال . وهذه الأحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الأثر - من حيث انه تجربة وجدانية فى صورة موحية - ترتبط بقواعد سابقة أو آراء موضوعية اتفق على التسليم بها أو لو الرأى المسلد .

ولا يقصد بهذا النقد غالباً الا الكبار الذين استوت ثقافتهم وعرفت فلسفتهم أو كان لهم مضمون واضح يصدر عنهم ، وأما الناشئة أو البادئون فهؤلاء يحتاجون الى النقد التقريرى الذى يفرض عليهم - نيس الى حد التمنت - طرقا معينة قصد الهداية وتسديد الخطى .

(٤)

اما الميدان الثانى للبحث فى النص - وهو ما افترحت تسميته بالأجناس الأدبية كاللحمة والدراما والقصة - فمن الصعب جعله جزءا من فصل ، وأكثر جدوى لو خصصناه ببحث مستقل ، ولهذا نعدل عنه مؤقتا

الى ما نراه فى صميم البحث النقدى وهو الميزان أو تقويم هدف الفن ،
وبعبارة أخرى هو التعرف على مضمون النص .

والمضمون فى الواقع ليس هو الموضوع ، وليس هو الجنس الأدبى .
بمعنى أنه لا يمكن أن يكون قصة ولا قصيدة ولا موضوعا لقصة أو قصيدة .
وانما يكون الفكرة التى يستهدفها الأديب . وهذه الفكرة مرتبطة بموقفه
العام من الحياة أو بفلسفته التى تربط الوجود بقوانين يرتضيها هو بعد
طول دربة وتمرس .

فشلى مثلا يكتب الشعر ، وله فى الشعر قصائد ، وتحوى كل قصيدة
موضوعا أو أكثر . ولكن وراء أية قصيدة مضمونا معينا ، أو نظرا مرسوما
الى الناس يحدد علاقاته بهم ، وهو يشكل جزءا من فلسفته .

وأبو العلاء المعرى يكتب « رسالة الغفران » وهذه لها موضوع ،
ويكتب « الفصول والفايات » وتلك ذات موضوع آخر ، وينشد القصائد
الطوال والملتزمة بشيء لغوى وغير الملتزمة بشيء آخر . وهو فى كل هذا
يصدر عن موقف فى الحياة ، ربما يخطط له التبرم والزهد فى كل شيء
حتى فى غيبيات الدين .

وهكذا ، مما يهتيا لنا به أن نطرق الموضوع الأزلئ وهو : لماذا يكتب
الأديب ؟ وبمعنى آخر : ما هدف الفن عنده ؟

أهو للامتاع واللذة أم للفائدة والتهديب ؟ الأدب للمجتمع أم الأدب
للأديب ؟ ان النظرية الرومانسية ترفض أن تحدد الفن تحديدا موضوعيا ،
ويرى أصحابها الفنان منفصلا عن الناس ويصدر وفق مزاجه دون ما تقيد
بأى قيد . ولقد قرر « سوريو » أن طائفة الكلاسيكيين الذين يأخذون
بفكرة الالهام يؤيدون تلك النظرة (1) ، وعلى هذا يصبح الفن للفن قيمة
عند من يتشبعون لأولئك وهؤلاء . وفى حدود هذا المعنى يضع كروتشه
وبرجسون وكيسلرنج ومن يتأثرونهم عندنا مفاهيمهم المختلفة ، ويقدمون
الآن أدباء جعلوا أنفسهم فى صف واحد ضد المحدثين ولا سيما ضد الشباب
من الشعراء .

فصالح جودت مثلا قد يعتبر فى نظر بعضنا كلاسيكيا ، ويعده آخرون
رومانسيا أو واقعيا . غير أنه على أى الحالات يهاجم — كناقد هاو — كل
الشعراء الذين لا يلتزمون الاطار التقليدى للقصيدة ، ويضمنون شعرهم
موقفا طبيعيا . بل قد يسميهم جميعا وبلا استثناء قرازمة ، كما يسميهم
غيره حمرا ، وباسم الأخلاق تارة والقيم تارة أخرى يتعرض المحسدون
لمحنة منشؤها أساسا كفرهم بنظرية الفن للفن .

(1) مجلة علم النفس ٣٦١ فبراير سنة ١٩٥٣

ولكن الذى يقرر هذا المستوى - دون أن يرفضه - الناقد المحايد ،
فيتناول النتاج الأدبى فى ضوء هذه النظرية كاشفاً عن مواطن الجسال
التي لا نظير لها فى الاستطيقا ، فان لم تكن القيمة جمالية طرحت على
مقياس اللذة الحيايية أو مجرد الامتاع ، وهنا يحرص الناقد على أن يكشف:
هل تحقق الهدف بإصال تجربة الأديب الى المتلقى ، أى أن الناقد يعين
القارى، على تعيين أبعاد تلك التجربة وسبر غورها .

ويبدو أن طائفة كبيرة من الأدياء قد استهوتهم هذه القيمة الطبيعية ،
فتوسعوا فيها توسعاً أضر بالأدب ضرراً يخشاه الأخلاقيون . إلا أن طبيعة
الأدب تستطيع أن تتقبل كل ما لا يسرف فى اللذة ، ولا سيما إذا أضحت
حسية . ومن ثم قد يقرأ بعضنا نزار قباني بمضض ، وقد يرفض بعضنا
الأخر أجزاء ضخمة من أشعار بودلير وسعيد عقل ، وئمة كثيرون يهاجمون
مدام بوفارى وعشيق اللادى تشاترلى وأنا كارنينا ، بينما يقرر غيرهم
من النقاد أنها فى مستوى الأعمال الكبيرة التي تنسب للرواد !

ولا نستطيع أن نطمس جـذور القضية ، فقد قرر أفلاطون أن الفن
لا يهدى الى شيء أو لا يوصل الى الحقيقة . وهو قد يجدى ، ولكن فى حالة
التسبيح بحمد الآلهة أو فى حالة التفتى بمآثر الأبطال . على أن أرسطو
رأى من بعده ما رآه الاجتماعيون ، رأى أن للفن دوراً فى البنشاء
الاجتماعى ، ولهذا لابد أن ينفع ، أو يجب أن يكون له هدف ، حتى وان
كان تعلم الحياة !

ولا شك أننا نستطيع دون الدخول فى مشاكل ميتافيزيقية عن طبيعة
الفن للفن ، أن نقبل الأدب الغائى أى الأدب الذى يستهدف غاية معينة ،
وهذه الغاية هي ما نعبر عنها بالمضمون . ومن ثم نرفض أن يكون من قيم
الأدب التسلية أو الامتاع أو التطهير(١) أو التنفيس أو الفرار ، بمعنى أننا
لا نقبل مثلاً من على محمود طه أن يهرب مع الملاح التائه ، ونأبى على
ابراهيم ناجى أن يطير وراء الغمام أو ينشد ملحمة السراب ، ونأخذ على
شكيب الجابرى أن يربطنا بأفاميا بقيود جنسية وبلاغية قوية .

إن النقد من حيث هو نقد لا يملئ شيئاً من هذا ولكنه يناقشه على
المستوى الاجتماعى والفنى . اذا طاملاً سأل : كيف نجعل الأديب نقطة
انطلاق لبناء مجتمع تتكافأ فيه التجربة والفن ؟

(١) Catharsis هو الاستمتاع بدون ألم ، والإنسان فى رأى أرسطو على ما ذكر فى
« فن الشعر » فى حاجة الى أن يظهر نفسه من الانفصالات القاسية ، وليس كلاساة أقدر على
ذلك لأن المحاكاة فى هذا الفن ترمى الى إثارة الرحمة والخوف وبهما تخلص النفس من
الانفعالات الضارة .

انعلم يقدم الحلول التجريبية ، كما يقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية . فلا اقل من ان يقدم الأديب حلوله الوجدانية !

وعلى هذا يحاول الناقد دائما أن يحدد معالم العمل الأدبي ، أو فننقل يسأل عن مهمة الأديب نفسه ، وبمكنتنا أن نرجع كثيرا من حملات النقاد على أدب هذه الأيام الى عدم وضوح أية غاية . وبلغ من اشتداد النكير أن طوبل كثير من الأدياء بتحقيق القيم الأخلاقية - على أقل تقدير - فبعثت من جديد آراء شلى والبيوت ومن لف لفهما ، بل تكاد تطل علينا من جديد تلك النزعات التي جعلت واحدا كالبوصيري ينشد « البردة » وآخر كمحرم ينشد « الألباظة الإسلامية » بل يتقدم بعض الدارسين فيخطط لمنهج الفن الإسلامي دون ما نظر الا الى الأخلاق التي عبثت بها حضارة القرن المادية .

نعم ان القيم ينبغي ألا تفقد أخلاقيتها ، ولكن الخطر أن تصبح كل شى !

والخلاصة أن الناقد يريد أن يرى المضمون ، وبمقدار طواعية هذا المضمون لتفسير الحياة يقبل النص ، ولنقلها بصراحة : ان السبب الذي من اجله لا يقدم لنا كثير من الأدياء أية قيمة أو يقدمون لنا قيما شوهاء ومبتورة هو انهم لم يستكملوا أسباب نهم . فالى جانب تاهب الأديب بالأداة يجب أن يتاهب بالفكر حتى لا نحس انه لا يعرف شيئا ، لان معرفة الأشياء أصبحت من الأمور العادية جدا فى القرن العشرين .

وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتزام الوجديين ، ولا نطالبه بموقف الماركسيين ، لا ولا نحب أن ينتمى الى طائفة متعصبة او الى حزب متعنت . انما نطالبه بالادراك وتعريف الأسرار قبل أن يقدم نفسه الناضجة التي تعيش الحياة من خلال تجربة الانسانية كلها ، والانسانية لا تلهو وكذا الفنان !

واذا كان من غير المقبول لنا أن يسخر المؤلف نفسه وفنه للدفاع عن عصبية بذاتها ، فنحن كذلك لا نقبل من الفنان أن يهرب من الحياة ليعيش فى هلاميات ترفضها الحياة . نحن نريد منه أن يكون ذاتا حية مفردة داخل اطار مجموع حى متحرك له مشكلاته ، وله مقدماته التي يدافع عنها لانها رؤيا الفن التي تقدم طبيعة الفنان على استشرافها .

الفصل الثاني

أجناس العمل الأدبي

(١)

هذا امتداد طبيعي للبحث في النص ، وقد آثرنا أن نطيل فيه القول لأهميته من ناحية ، ولأنه يحتاج من ناحية أخرى الى نظرات تاريخية تحدد نمو الظاهرة الأدبية من داخلها وانتقالها من أدب الى أدب أو اختلاطها بظاهرة أدبية أخرى على نحو يؤلف شيئا جديدا ، وهكذا . . .

وفكرة الأجناس الأدبية (١) تقوم أساسا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثير اللاحق بالسابق ، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده وما قد أضيف إليه منها أو عدل عنه الى غيرها ، فكان من ثم الجديد أو المخترع أو الجيود الذي لا يضيف فضلا للفنان . وعلى هذا النحو لا يمكن أن نفهم تماما قصيدة من الشعر المرسل لشاعر محدث دون أن نربطها بكل مجهودات الشعراء الذين سبقوه ، بل ربما وجدنا فيها ما قد يلزمنا بالتعرف على بدايات الشعر التي تنوغل في عصور ميثاقية .

وبالمثل يجب أن نتسلح بمعرفة ماضي الدراما اذا أردنا أن يصدق خدمنا على مسرحية معاصرة . وليس يكفي أن نعرف أنها كانت من قبل شعرا وأصبحت اليوم نثرا - مع وجود المسرحية الشعرية على نطاق ضيق - وأنها كانت قديما تراجيديا ثم نشأت الكوميديا غير معتنى بها كما يقول أرسطو ، وبعد ذلك اندثرت في المصور الوسطى لتقوم درامات دينية تنحرف في القرن الخامس عشر أو السادس عشر الى « الشعبية » في هزليات

(١) بالفرنسية Genres littéraires وكان الانجليز يطلقون عليها Literary Species
معدلوا منها الى Literary Genera

سأخرة ٠٠ ليس يلقى هذا ، وإنما لا بد من تفهم الخصائص الفنية من حيث هي كائنات عضوية حية تنمو متأثرة بالأوضاع الاجتماعية والزمن ، وتتحرك في أطر الفن من إيقاع وغنائية ووزن مقفى - إذا كانت شعرا - خاضعة أو غير خاضعة للقواعد المتوارثة .

لقد أصبح من المقرر أن احاطة النص الأدبي بهذه المعرفة التاريخية النقدية يخدمه ويستكنه جوهره ويرسم أبعاده الحقيقية ، ولهذا كان لا بد لأى ناقد من أن يلزم نفسه بفراءات مقارنة تتوجهها مجهودات فرديناند برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) . وكان هذا مدرسا بالمعلمين العليا ومديرا لـ « مجلة لمعلمين » ونشر في النقد وتاريخ الأدب ثمانى مجموعات كلها تشهد بحرصه على أن يؤكد دائما العلاقة بين العلوم الطبيعية وتاريخ الأدب ، بل قدر رأى - استنادا الى نظريات داروين ولا مارك وسبنسر (١) - فى بعض ضروب الأدب ما يشسبه الأنواع فى مملكة الحيوان من حيث تطورها وتسلسلها المعروف .

على أننا لا نقول بذلك أن برونتيير كان أول من اهتم بنظرية الأجناس الأدبية(٢) ، فقد اعتد أرسطو - بحسب ما تدل عليه كتاباته فى فن الشعر - بالفكرة بدليل تسمياته العقلية الهندسية التى جعلت الأدب قصصا وغناومتشيليا ، وانقسم التمثيل الى تراجيديا وكوميديا ، وامتازت الكوميديا بكذا وكذا ، ويجب أن تقوم الكوميديا على كذا وكذا ، الخ ٠٠٠

ولكن برونتييربه الى أن نظرية التطور فى الأدب لا ترمى الى بحث الماضي - لمجرد بحثه - بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر . انها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها فى الكائن الأدبى طوال رحلته عبر الزمان والمكان ، آخذة ومعطية ، متحركة أو واقفة ، موجودة فى آخر الامر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق . ومن المؤكد أن هذا النوع ارقى درجة أو درجات من سابقه ، الا أن للسابق دائما فضل سبقه !

على أى حال كان برونتيير ذكيا ، وإن أخطاه التوفيق عندما رفض أن يعترف بالانتاج الأدبى الكبير الذى لا يتلاقى مع فكرته . ومن ناحية

(١) لداروين نظرية التطور ، وللامارك نظرية التحول ، وأما سبنسر فقد نقل قوانين التطور من المعنويات الى المنسويات طبقا إياها على علم النفس والأخلاق والاجتماع - راجع V.G. Childs : Social Evolution : London 1960

(٢) يجب ان نذكر هنا أن برونتيير طبق نظريته على ثلاثة أجناس فى الأدب هى المسرح والشعر والغنائى والنقد الأدبى ، وهو يرى بصفة خاصة أن وحدة الموضوعات طورت شعر الرمز الأدبى الذى كان شائعا فى القرن السابع عشر الى شعر غنائى رومانسى انتشر فى القرن التاسع عشر .

أخرى كانت دراساته كلها ذات طابع تقريرى ملزم ، والفن كما تعرف لا يلزم بشئ، ولا يخضع للدرجات الطبيعية ، بل هو حدس أو حس باطنى *intuitou* قبل كل شئ . فإذا كنا مع ذلك ندعو الى التمسك بنظريته ، فإنما على سبيل أن تكون دراسنا ذات طابع وصفى وبتعليلات لا نفترض أن تكون ملزمة على طول الخط .

وفى هذه الحدود يمكن أن نأخذ بادىء ذى بدء بالقسمة الأدبية التقليدية وهي أن الأجناس الأدبية منها ما هو نثرى ومنها ما هو شعرى . وبطبيعة الحال لا تقوم هذه القسمة على أساس تاريخى ، بمعنى أن الأجناس النثرية مثلا لم تسبق الأجناس الشعرية ، وإن النقطه الملحمة - من حيث هي ضرب شعرى يقوم على الحكاية - ليست متقدمة على الأسطورة أو الخطبة . وإنما عملية النشوء والارتقاء أو التوالد كانت تقع بدون قيد الا قيد حاجة العصر ، وقد ينشأ جنسان معا من النثر والشعر فى زمن معين وعلى صعيد مكاني واحد . وعلى ما تدل الدراسات الأثرولوجية والميثولوجية يمكن أن نقول ان أول تعبير أدبى - فى العالم - ارتبط بالدين ارتباطا معيشيا . ولعلنا لا نجد حرجا فى أن نجعله أسطورة بمعنى *Myth* - أى شئ يقال لو جاز أن نصدق فقهاء اللغة - وليس بمعنى الحكاية الخرافية !

لكن لهذا مجالا آخر ، ومن ثم نعود فنقول انه لما كانت القسمة الأدبية الثنائية قد حلت - ولو شكليا - مشكلة طبيعة الأداء الأدبى أو صياغته فى خطوطه العريضة ، فإنه من الضرورى أن نتبين المخطوط الأقل عرضا . وهنا نرى فى النثر بصفة أساسية الخطابة والأمثال والقصص والسير الأدبية ، وبدرجة أقل المسرحية التى نشأت شعرا . وسنرى فى الشعر بصفة أساسية الملحمة والغنائيات والمسرحيات الشعرية ، وبصفة أقل الأمثال والقصص الشعرى الذى حل فى تقدير الشعب محل الملاحم الكلاسيكية العظيمة (١) .

وعلى هذا النحو تبدو القسمة الثنائية فى لاملح ، أو هى لاتعنى شيئا كثيرا فى صياغة الجنس الواحد الا بمقدار ما يكون هناك من فرق بين الأداء الشعرى فى المسرحية مثلا والأداء النثرى وتأثير ذلك فى عرض الموضوع وتطويره .

(١) من أشهر الملاحم الألياذة والأوديسا والانياده والكرميديا الإلهية والفرودوس اشقود فى الآداب الأجنبية ؛ ويرى بعض دارسى القولوكور العبرى أن ما فى السير الشعبية الإسلامية من شعر يمكن ادخاله فى نطاق الملاحم

وفي الأجناس الأدبية لادبنا العربي لانزال نرى اضطرابا في الرؤية الفنية الى الفنون التي تنظم وهى في الأصل نثر ، كحكايات الإبطل التي ترد في سياق القصيدة الجديدة بتفصيلات تبعدها عن الشسر ، ومسرحيات البطولة والمواقف التاريخية الالفة التي تزدهم بالفنائيات والوصف الحسى والخطابية الجوفاء . ان الخط الفاصل بين الجنس والآخر دقيق، ولايكفى فيه ان يكون النظم موسيقى ووقع أوزان وقوافي، فان ارسطو منذ قديم نبه الى مراعاة أسلوب المحاكاة للموضوع ، وكان ثمة خلاف كبير حول شعر الملاحم وشعر التراجيديا اودى بالأول في معرض المفاضلة على اساس طبيعة كل فن وحقيقة العناصر المكونة له (١) .

ومع ذلك فلا نزم ان الأدياء جميعا يخطئون ، فثمة هؤلاء الذين اطعموا على آداب الغرب ، ووقفوا بذكاء على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومى ، وجربوا وسائل التصوير عندما تستعار من جنس لجنس وعندما تكون ذات ابعاد معينة لتحقيق وحدة العمل الفنى ، وهكذا . .

(٢)

فيما يختص بالبحث الجاد عن الجنس الأدبى الأول يمكننا ان نعود الى الكتب المتخصصة ، ولكن يبدو انه كان نمطا نثريا مثاله المسجعات الدينية التي وجدت في الأدب الجاهلى القديم . وبالنسبة للاغريق - وهؤلاء لهم تاريخ أدبى محفوظ - تضمنت طقوسهم الدينية اناشيد صيغت لتمجيد الآلهة ، وليكن على رأس هؤلاء ديونيسوس اله الخصب . وظهر هذه الأناشيد هو أول عصور الأدب المعروفة (٢) ، ولكنه لا ينفى الطور الميتافيزيقى الذى تميزه المحاكاة ولا ينفى أيضا ان تكون الأسطورة شعيرة كلامية يقصد بها ترديد اقوال الآلهة فى اثناء الطقوس (٣) .

المسألة ليست لغزا ، ولا نحن ندور فى حلقة لا مخرج منها . اذ يبدو ان الأسطورة عاشت قبل ان تختلط بالحكاية الخرافية موافقة تماما للطور البدائى من حياة كل الشعوب ، ثم أصبحت فنا وعلما وعقيدة وتفكيراً أو

(١) راجع فن الشعر ٩ ، ٧٨ (ط ٠ النهضة المصرية سنة ١٩٥٣)

(٢) راجع الدكتور محمد سقرخافجه : تاريخ الأدب اليونانى ٢٥ ٣ رقم ٦١ من

الائف كتاب «

Lewis Spense : The outlines of Mythology; p. 2, 3, London 1949.(٣)

وكان ارسطو يرى ان الشاعر يجب ان يكون صانع حكايات وجرافات أكثر منه صانع اشعار « فن الشعر ٢٨ » ويعنى هذا ان الخرافة أقدم من الصياغة الشعرية .

قل فلسفة ، بل لعلها أصبحت - كما يقول العلامة لويس مهنس - دستور الحياة والموت في قالب قصص .

ولسا نستطيع ان نحدد الصفات الأساسية للأساطير مع ان بوهيميروس - في القرن الرابع قبل الميلاد - واتباعه حاولوا ان يستشفوا منها قيما يقينية ، وكذلك راحوا يبينون ماتضمنه من تاريخ . وهذاهم كما نرى ، ولكن الأهم ان ثمة دارسين اليوم يرون فيها ينبوع الحياة الثر ، بحيث يمكن ان يرجعوا اليها كل شيء في الدين والفن والعلم والصناعة والأحلام ، بل ان المرء حين يفوس الى « لاوعيه » يجد من بقايا ماضيه ذلك « اللاوعي الجماعي » يمدد بحكمة لارتفع اليها تجربته قط (١) .

ومهما تكن قيمة هذه الآراء فانها لاتخفى حقيقة هامة ، وهي ان الأساطير أصبحت تحكى حكايات قوامها الرغبة في السيطرة على الطبيعة ، ولهذا فقد ارتبطت بالسحر ، وسيطر رجال الدين - الكهان عند العرب - بهذا السحر على الرقاب . وذلك حين يستمطرون السماء أو حين يشغون المريض ، أو حين يخبرونهم ببعض الغيب . ولاشك ان طقوس الكهان بكل ما فيها من اسجاع تسجل اتفاعلات متناقضة ، ولكنها في الوقت نفسه ترسم مجتمعا وحياة وتقاليد ، وتجعل لهذا المجتمع شخصا يتم الباحثون اليوم بتحديد ملامحهم حتى ليقول الدكتور شكرى عياد ان بطل الأسطورة « بطل موضوعي بمعنى ما قبل الذاتية » (٢) اى يعيش مع جماعته دون تفرد ، فان احساسه بشخصيته أو بالذاتية لم يكن قد تبلور بعد .

وعلى هذا فمن الممكن اعتبار كل أسطورة قطاعا يختلط فيه الفرد بالجماعة ، حيث يسجل الجميع افكارهم ، وهذه الأفكار مهما تشعب فانها تتضمن الجزء القولى الذى كان يصاحب الطقوس البدائية ، وهو ما يقصد بكلمة myth وقريبة منها الكلمة القديمة mu:hos (٣)

(١) البطل في الأدب والأساطير للدكتور شكرى عياد من يرنج وفيه ٥٥ ، ٨٣ * ط

دار المعرفة ١٩٥٩ *

(٢) البطل في الأدب والأساطير ٨١

(٣) جاء في The Reader's Companion to World Literature صفحة ٢٠٦ : ١٥٨ ، ١٥٩ ، ان الأسطورة - بعد طورها - ليست نوعا أدبيا وانما هي حكاية غير ثابتة Floatable tale وتصلح ان تكون مادة أولى للدراما وهي تختلف عن حكايات التسلية Fables التي منها ألف ليلة وليلة وديكاميون وبكاتشيو واقاصيص تموسر الشعرية كما تختلف من خرافات الحيوان Fables التي منها خرافات إسوب وبانج تنترا وكليلا ودمنة .

وهكذا نرى ميدان الحكاية واسعاً صعباً ، يضطرب فيه السحر بالفن
 بالاعتقاد بالأسطورة ، وقد اختفى كثير مما كان يشكل فيها أسباب الحياة .
 غير أنها ظلت حتى عصرنا - وبالطبع في عصر الملاحم من قبل - شيئاً
 بعضه دخل القصص وبعضه الآخر دخل الشعر . وهاهو ذا أرسطو
 في مخططة التشريعي يصرح بأن الملحمة عبارة عن « محاكاة » شعرية
 وإن تكن قصة ، بمعنى أنها تروى أحداث الحكايات - ولاتقدمها أمام
 عيوننا كما يحدث في التراجيديا - بعيداً عن التاريخ الذي ليراعي فعلاً
 واحداً تاماً كله (١) وبهذا القول نلمس الفروق واضحة بين الأسطورة
 والحرافة والملحمة والمسألة المسرحية .

ولكن إذا كان هذا العرض لايشفى كثيراً غليل أحد ولايكشف عن
 حقيقة الدلالات التي تكمن اليوم في الأسطورة والحكاية فإننا نحيله الى
 المظان القديمة ، ومن تحصيل الحاصل أن يقال أن أحد الأسباب في
 غموض هذين الفئتين عندنا هو عجز المعاجم عن تحديدهما لارتباطهما
 غيبياً بما يناقض الدين . فالأساطير « الأحاديث التي لانظام لها »
 و « أسطر أخطأ في قراءته » و « سطر تسيطر ألف علينا وأماننا بالأساطير »
 و « السطر الأقاويل المنمقة المزخرفة » و « الأسطورة الحديث الذي لا أصل
 له » وما أشبه ذلك - في معظمه - بما يقدم من أقوال بين يدي الآلهة ،
 وإن يكن فيه الخطأ والكذب الى جانب التنميق والزخرفة حتى لتدخل
 فيه أسجاع الكهان من بعض الوجوه ! وقد استعمل القرآن الكريم لفظة
 « الأساطير » بالدلت فيما لا أصل له من أحاديث فقال « قد سمعنا لو
 نشاء تلقنا مثل هذا ، أن هذا الا أساطير الأولين » أي مما سطوروا من
 أعاجيب الأحاديث وكذبها ، وقال أيضاً « وقالوا أساطير الأولين اكتتبها
 فهي تملى عليه بكرة وأصيلا » (٢) أي أن ما أنزل على الرسول - في
 رأيهم - هو من هذه الأقوال التي لا طائل وراءها .

ونجد اختلاط هذا المدلول بما يحاول أن يحدده اللغويون من معنى
 للحكاية التي هي الخرافة ، فهذه من خرف خرفاً « فسد عقله من الكبر »
 والخرافة « حديث الخرف المضحك » والخرافة كشماعة « رجل من عذرة
 استهوته الجن فكان يحكى ما رأى فكذبوه وقالوا حديث خرافة » أو « هي
 حديث مستملح كذب » ولم يستعمل كتاب الله هذه الكلمة قط (٣) .

(١) في النسخ ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٦

(٢) راجع في هذا مادة « سطر » في المحيط والمنجد وسورة الانفال « آية ٢١ »

وسورة الفرقان « آية ٥ »

(٣) راجع المحيط والمنجد مادة « خرف »

وهكذا لانخطيء اذا افترضنا ان كثيرا من الدارسين لا يكادون حتى اليوم يفرقون فيلولوجيا بين الحكاية والأسطورة ، فان كنا حاولنا هذا التفريق هنا فلكي نخص الحكاية بالقصة او نجعلها نواة للفن القصصي ، باعتبار ان الخرافة صارت مقصورة على قصص الحيوان كما ورد في كليلة ودمنة التي تأثرها كثيرون في أوروبا .

(٣)

والقصة بمعناها الواسع فن ارفع من الخرافة ، بل هو بعد ان تفرغ وتحددت فروعه فن يكاد يكون حديثا ، الا انه في أشكاله الاولى كان احدى ظواهر المجتمعات وهي تحاول ان تستقر . وترأنا العربي كثرات الاغريقي ملء بالقصص على هذا النحو الفضااض ، وفي «كتاب التيجان» الذي يقال انه جمع مرويات وهب بن منبه وعبيد بن شربة (١) كثير من تلك الحكايات التي حاول الكفار أن يقرنوا بها - باطلا - كلام الله ، وهذه نفسها كانت احد الاسباب المباشرة التي من اجلها عنى القرآن بسرد القصص ، أقلم يرسل الرسول « بلسان قومه ليبين لهم » فهل يعقل ان يحدث النبي قومه بما تمجه أذواقهم ؟

ومع ذلك فان اتكارنا التعبير بالقصة لا يخرج من احد امرين : اما ان الحياة العربية لم تنتج قصصا لسبب ما وهذا لا يستقيم مع بدائيات الشعوب ، واما اننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة فننفيه مالم يخضع لها .

وكلا الفرضين عرضة للمناقشة ، ولكننا نقول ان كتاب التيجان وسيرة ابن هشام ، ومقدمات كتب التاريخ العربي واكليل الهمداني وكتاب ضوء السارى الذي يحكى فيه الرسول بنفسه خبر تعميم الدارى . . . كل هذه كانت تضع للعرب قصصا عن انفسهم وعن غيرهم من الشعوب ، حتى لقد قال الهمداني في كتابه « الوشى المرقوم » ان خيرا لم يأت عن العجم وغيرهم الا عن طريق العرب ، وذلك لان من كان يسكن مكة تلقى عن التجار والمجارج علم العرب العاربة واخبار أهل الكتاب - من يهود ونصارى - وخرافات اليونان والسند وفارس !

(١) طبع التيجان في حيدر اباد بالدين سنة ١٣٤٧ وهو عبارة عن كتابين ما احدهما بهذا الاسم نفسه وينسب لوهب بن منبه الذي مات سنة ١١٤ هـ و٧٣٢ م والاخر بعنوان « اخبار هب بن شربة الجرمي في اخبار اليمن واسعارها وانسابها » والمعروف ان ابن شربة وضع هذه الاخبار لمعاوية بن ابي سفيان . وعاش هو الى ايام عبد الملك بن مروان .

وقال ابن هشام في السيرة « وحدثت أن قريشا وجدوا في الركن - ركن الكعبة - كتابا بالسريانية فلم يدروا ما هو حتى قرأها لهم رجل من يهود فاذا هو : أنا الله ذو بكة خلقتها يوم خلقت السموات والأرض وصورت الشمس والقمر ، وحففتها بسبعة أملاك حنفاء ، لا تزول حتى يزول أخشابها ، مبارك لأهلها في الماء واللبن » (١) .

ويبدو من هذا أن بعض القصص كان في صحف كتلك الصحف التي أشار إليها القرآن في قوله تعالى « إن هذا لفي الصحف الأولى صحف إبراهيم وموسى ، وكان بعضها يروى مشافهة ، وربما سجلت في مثل ما سجلت فيه إمامهم وأحاديثهم . . عن غرام المنخل الشكري مثلا وفتوة طرفة بن العبد ومغامرات الصعاليك ، وعرامة ذي جندن ، وكل هذه كانت معروفة وربما نقل عنها واحد كالجهمياري على ما يقول ابن النديم (٢) .

ويروى ابن هشام أن النضر بن الحارث كان من « شياطين » قريش الذين أتوا الرسول « وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسفنديار ، فكان إذا جلس رسول الله وحذر الناس ما أصاب قلوبهم من الأمم خلفه في مجلسه إذ قام ثم قال : أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثا منه ! ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسفنديار » .

على أي حال يمكن أن يقال إن العرب منذ أشرق عليهم نور الإسلام كانوا يقصون ، والرسول نفسه اعتاد أن يقص وإن يكن أبو طالب المكي في كتاب « قوت القلوب في معاملة المحبوب » يحكى خبرا يبين فيه أنه عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضرب الجهل به (٣) ، كما يحكى خيرا آخر مؤداه أن على بن أبي طالب عدها - أيام الفتنة - إحدى البدع فحمل عليها وطرد من المسجد الجامع في البصرة كل القاصين ما عدا الحسن البصري (٤) . ومن الجدير بالذكر أن هذا العالم الجليل كان يقص في « مجالس الذكر » القصص الدينية ، ويستظل تلك المجالس (٥) مقابلا

(١) السيرة ١ : ٢٠٨ والأخشيان جيلان في مكة .

(٢) قال زنه الف كتابا سماء الف سمر من أسماء العرب والعجم والروم بما نقل من الكتب الصنفية في الخرافات .

(٣) توت القلوب ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ ، ط . المصرية سنة ١٩٣٢ *

(٤) قوت القلوب ٢ : ٢١

(٥) كان يحكى فيها جماعة من العلماء والنسك والزهاد أشهرهم عامر بن قيس وصلة ابن أشيم ومؤرق الجبلي ومحمد بن واسع وفرقد السبخي وعبد الواحد بن زيد وموسى ابن سسيار الأسواري . وهذا الأخير كان يقص القصص القرآني بالعربية والفارسية جديدا .

لضرب آخر من مجالس اللهو تحكى فيها حكايات التسلية وقضاء الوقت ويلعب الخيال الدور الأكبر فى كل ما يقال ، ولعل كتابى وهب بن منيه وعبيد بن شربة - التيجان وأخبار عبيد بن شربة الجهمى - حصلحة النوع الثانى وان كنا لا نزعم ان ما فيها يصور طبيعة القصص الخيالى فى القرن الاول الهجرى ، لسبب واضح هو ان ما فيهما دون فيما بعد وزيد فيهما وحذف منهما شئ وشئ !

وقد اقبل القرن الثانى الهجرى وفن القصة العربى يخطو بقوة وجراة ، ولم يعد ثمة من يقف فى سبيله ، بل شجع عليه العباسيون ووجد - فى نهاية القرن - الأدباء الكبار الذين اهتموا به ، ومنهم الجاحظ ، كما امتد سلطانهم الى ما دون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليدا بعد ذلك ان تتضمن موسوعات التاريخ - على ايدى المسعودى وابن الأثير وابن الجوزى ونحوهم - كثيرا من القصص العجيبة التى يمتزج فيها التاريخ بالأساطير ، وأذيعت من ثم حكايات المردة والشياطين ومفارقات الجن فى ثوبها الفارسى والهندي ، كما أذيعت حكايات الحيوان التى ظهرت فى كتاب « كليله ودمنة » المشهور . واكبر الظن ان هذا الكتاب صياغة عربية لحكايات ردها اقليم العراق - لا سيما فى البصرة التى سميت بأرض الهند - واعاد كتابتها عبد الله بن المقفع ، وهذا بالطبع لاينفى ان بعضها ورد فى السنسكريتية . وفى نهاية القرن نفسه - تقريبا - ترجمت من الفارسية « الف ليلة وليلة » وكانت باسم « هزار افسانه » - قال محمد بن اسحاق على ما رصد ابن النديم فى كتابه المسمى بالفهرست « اول من صنف الخرافات وجعل له كتابا وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان القرس الاول . . . ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا ما يشبهه ، فأول كتاب عمل فى هذا المعنى كتاب هزار افسانه ومعناه الف خرافة ، وكان السبب فى ذلك ان ملكا من ملوكهم كان اذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من القصد ، فتزوج بجارية من اولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهر زاد فلما حصلت معه ابتدات تخرفه وتصل الحديث عند اقتضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها » (١)

وبابتداء القرن الثالث الهجرى يبدأ العصر الذهبى للقصة ، ويتسع الخيال فيها ، وتسهل لغتها وتلين ويعتريها الخطا . بل ان الف ليلة وليلة التى تجرد لها الفصحاء - على ما ذكر صاحب الفهرست - تصبح صورة للانحراف اللغوى فى هذا العصر . وكان لا بد من أن يقرع ناقوس

(١) الفهرست ٤٢٢ ، ٤٢٣ ط . النجارية سنة ١٣٤٨ هـ والكتاب نفسه وضع

المحطّر هؤلاء الذين كانوا يترددون على مجالس أهل الذكر من ناحية ، وهؤلاء الذين يهتمون بأسباب الثقافة العربية من ناحية أخرى ، ولهذا لم يكن مفر من ظهور هذا النفر الذي أخذ على عاتقه مهمة تنقية قصص العامة من الشوائب اللغوية والفنية ، وكانت هذه القصص تجذب النسوة والعلمان والجهال بدرجة تثير السخط والمخاوف جميعا (١) .

وهكذا بدأت عملية التزييب اللغوي في بناء القصة الفنية ، وحمل لواء تلك العملية ابن دريد الشاعر العالم اللغوي صاحب الأحاديث المشهورة التي جمع بعضها أبو علي القالي في أماليه ، ونوه بها الحصري في كتابه « زهر الآداب » وكانت أساسا لمقامات بديع الزمان الهمداني في القرن الرابع الهجري .

ومن المؤكد أن كثيرا من الدارسين الكلاسيكيين لا يمكن أن يوافقوا على أن أحاديث ابن دريد - وبالتالي المقامات - من قبيل قصص العامة أو قصص التسلية . غير أننا ما دمنا نضع في حسابنا عملية التخيل كفاصل بين القصة الوعظية التي تلقى في مجالس أهل الذكر والقصة التي تلقى في مجالس اللهو ، فإنه يكون من الضروري التسليم بفنية الأحاديث والمقامات على أساس أنها قصص - فيها حدث متطور ونهاية محددة - بغض النظر عن التلقينية اللغوية التي تبدو كما لو كانت من أهم الأهداف .

ومع ذلك فثمة دارسون يسلمون بأن مقامات بديع الزمان قصص عامة عن الكدية ، كتبها عربي متعصب لعرويته ، وأن يكن ثمة مستشرقون يرون أن بديع الزمان استوحاها من الفارسية والسنسكريتية وبعض حكايات الكتاب المقدس .

وقد يكون تحول القصة عند بديع الزمان على ذلك النحو التلقيني ضربا من الحرص على لغة القوم - ولا سيما أن موضوعها الكدية يخلق تناقضا بين الشكل والموضوع - وقد يكون تجاوزا مع القصص العامي، إلا أن الشيء الذي لا شك فيه أن كل ما في المقامات مخترع ، وأصبحت شخصية بطلها - أبي الفتح الإسكندري - بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنباً إلى جنب مع أحد بفيكتور هوغو وأبله دوستوفسكي وغيرهما ، وبروع قارئيه بمغامراته وذكائه ولباقتة وسعة حفظه للأشعار والطرائف .

(١) يحكى أن سفيان بن حبيب لما دخل البصرة وتوارى عنه « مرحوم العطار » قال له مرحوم : هل لك أن تأتي قاصا عندنا فتتفرج بالمخرج والنظر إلى الناس والاستماع منه ! فتفرج منه إلى صالح ترى على تكمه - كما يقول الجاحظ في كتابه البيان والنبين - كأنه ظنه كبيض من يبلغه شأنه من قصاص العامة .

ومهما يكن من شيء فقد ظهر كثير من القصص والحكايات والطرائف في هذه الفترة من تاريخ المسلمين ؛ وكانت عند الغربيين عصر ظلام يعشون فيه عالة على الثقافة اللاتينية على ما يدل عليه تاريخ القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين .

ومن أشهر كتب القصص والأخبار « كتاب اعتلال القلوب في احاديث المحبة والمحبين » وهو قصص عن عشاق العذبة والصفوية وضعها أو جمعها أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطي السامري المتوفى سنة ٩٣٨/٣٢٧ .

و « كتاب الفرج بعد الشدة » ألفه أبو علي المحسن بن علي التنوخي المتوفى سنة ٩٥٣/٣٤٢ في صورة نوادر وحكايات قيل أن بعضها لأبيه . وقد هذبها يتصرف محمد عوفى في « جامع الحكايات وجوامع الروايات » ثم رفعه الى أحد سلاطين الهند في القرن الثالث عشر الميلادي ، وترجم الى الفارسية والتركية أيضا . وقد حاول « لوزن » في مجلة الساميات الألمانية أن يربط بين إحدى قصصه ورواية الشاعر الألماني « جوته » للسماة « عروس كورنت » بالرغم من اختلاف الباعث في كليهما على ما لاحظ بروكلمان في كتابه « تاريخ الأدب العربي » .

و « رسالة الفجران » التي كتبها أبو العلاء المعري المتوفى سنة ٤٤٩/ ١٠٥٧ مصطنعا أسلوب المقامة من ناحية ومضيفا أبعادا عميقة في التصور القصصي من ناحية أخرى .

و « حى بن يقظان » التي ألفها محمد بن عبد الملك بن طفيل المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١ مقتربا جدا من القصص العالمي الذي يحتفظ بمتانة البناء برغم كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة .

والر القصصين الأخيرين في الآداب العالمية أكبر من أن ينكر ولا يعدلها في ذلك سوى المقامات التي خلطت لقصص الشطار عند الأسبانيين بصفة خاصة ، وقد نشير الى ذلك تفصيلا فيما بعد . ونكتفي هنا بأن نسرع فنقول ان ازدهار القصة العربية على هذا النحو لم يحفظ لها عناصر البقاء ، فذوت واستيعض عنها بالسير الشعبية التي شهر منها « الأميرة ذات الهمة » و « عنترة » و « سيف بن ذي يزن » وهذه ستؤثر في القصص التاريخي الذي عرف من أقطابه في عصرنا جرجى زيدان ومحمد فريد أبو حديد .



ويحسن هنا أن ندع القصة العربية القديمة لنجول جولة سريعة مع القصة عند الغربيين ، وهنا نقول انها تبدأ في مرحلة تقبب الشعر

الملحمى عند الإغريق : فنرى « لونجس » مثلا يكتب « دافنس وخلوا »
 فى القرن الثانى للميلاد ، وتنتقل الى الآداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبى
 إيطاليا فى القرن الثالث عشر قبل أن يكتب بوكاتشيو « الديكاميون »
 أو حكايات الصباحات العشر (١) محتذيا فيها « ألف ليلة وليلة » .
 فى تلك الفترة ظهرت il-novellino وكتب فرنسيسكو دى باربرينو
 « ١٢٦٤ - ١٣٤٨ » روايته Documenti d'amor وكانت أناشيد
 المفارقة وأشعار الملاحم قد انتهت بانتهاء عصر العقيدة الصارمة والفتوة
 المفعمة بالرجولة ، وبدأ عصر الحب والدمعة والبحث عن الأخبار التى كان
 بعضها يعتمد على حوادث الحروب الصليبية . وأضحت أوروبا تمر بما
 يمر به العالم العربى من وقوف مستطيل عند النوادر الشعبية المنمقة
 التى لم تكن مجموعة فى المؤلفات الكلاسيكية التى ترعرعت فى
 « شمباتيا » و « بيكاردى » .

على أنه فى سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية بالمعنى الذى أبعدها
 عن حكايات الشعب وخرافاته (٢) ، وبعد ذلك بقليل أو فى سنة ١٤٧٠
 كانت بريطانيا تعالجا على يد كاتبها الكبير سير توماس مالورى (٣) Malory ،
 وظلت غارقة فى المحسنات البديعية وتخللها الأشعار كالقصص
 العربية تماما ، الى أن ظهر النشر العلمى السهل فى القرن السابع
 عشر . وأما روسيا فلم تنشط لها الا منذ ظهر جورجول وخلص القصة
 الروسية من ربة سير والتر سكوت التى مات سنة ١٨٣٢ ، فهيا فرصة
 الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستوفسكى وتولستوى .
 وتولستوى .

وهنا نقول ان اطار القصة كان يتسع ويضيق ، وكان يجد على
 الأيام طريقه الى التحديد ، بحيث يصبح علينا أن نفرق بين القصة

(١) هي عبارة عن مائة حكاية يحكيها عشرة أشخاص حصرهم الشتاء في احد اديرة
 « البرانس » وذلك بعد ان تحطمت جسور العبور فوق النهر الذى يمرض الطريق وقيل
 انه يحتاج لاصلاحها الى عشرة ايام - فتناظروا بالقصص ، وراح كل واحد منهم يحكى
 حكايته كل صباح ، ويأتى فيها بأماجيب تشبه ما فى « ألف ليلة وليلة » . وقد اقتبس
 منها شيكسبير ولسينج وتشوسر بعض أعمالهم ، وحقق الشبه حديثا فى الأحداث المذكورة
 وإطارها فى « ألف ليلة وليلة » للدكتور سبر القلماوى .

(٢) الواقع ان هذا ليس التاريخ الحقيقى لظهور الرواية فى فرنسا بشكل ماء ،
 فقد تأخر ظهورها الى ما بعد الثورة الفرنسية مع ظهور بعض قصص أهمها « الأميرة كليف »
 و « الملائك الخطرة » وهما مثقلتان بالصنعة الاسلوبية .

(٣) فى عام ١٤٨٤ قدم الناشر والمترجم الانجليزى كاكستون Caxton كتاب
 مالورى Morte d'Arthur يسرد فى اسلوب رائع مجموعة الاساطير التى اتصلت
 بذلك الملك ، ولا يزال الكتاب يقرأ الى الآن بشغف كبير - راجع A Short History of
 English Literature; P. 144.

القصة short story والقصة الطويلة novelette والرواية novel التي يقابلها عند الفرنسيين roman وهم يختلفون عن قصص الرومانس romance الذي لا يمت بصلة للواقع .

ويمكن أن نكتشف الفرق بين تلك كلها إذا قلنا ان الرواية عبارة عن سرد نثرى اساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طويلا من الحياة . فتختلف من ثم عن القصة القصيرة التي تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها ، فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجوز العكس . واما القصة الطويلة - وتسمى الرواية القصيرة - فهي وسط بين الرواية والقصة القصيرة ، وان يكن ثمة من يجعل لها شكل الرواية ومحتواها وحكمها الفني .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يذهبون مذهبي في هذا التحديد ، ويأخذون بمفاهيم ا . فورستر او ريتشارد ستانج او ارنست بيكر صاحب « تاريخ الرواية الانجليزية » . الا انهم من غير شك يوافقوننى على أن ذلك التحديد لم يظهر بشكل جدى الا منذ القرن الثامن عشر الميلادى (١) ، وان فنون القصص ترجع في معظمها الى ما اثر عن الاغريق والعرب جميعا . وقد سارت مع سير الأيام متكئة على مفامرات الفرسان وخرافات كليلة ودمنة واعاجيب الف ليلة وليلة !

وإذا كنا نحس بصعوبات تعترض أى محاولة لتحديد مفهوم الرواية وفصلها عن غيرها من فنون القصص ، فإننا نقول ان تلك الصعوبات تبدو أكثر تعقيدا لو اشرنا الى استعداد الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية . فهي قد تستحيل مسرحية أو شيناكالمسرحية إذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون ترجمة ذاتية إذا جعل الكاتب ذاته فقط الشيء الذى يفضل اظهاره ، وهي قد تصير بحثا إذا تغلب الوصف على الوسائل التي يمكن أن تستغل في التبرير أو التفسير (٢) وربما تصبح ملحمة فتصاغ شعرا ، أو شيئا يشبه القامة

(١) لا يبنى هذا مطلقا أنه كان للقصة شأن كبير في المجتمع . ان ريتشارد ستانج في كتابه « نظرية الرواية الانجليزية » يقرر أن الروائي الانجيزى لم يكن يعتبر نفسه فنانا وإن الناقد كان لا يهتم به الا بمقدار ما ينشره عنه في المجلات . وقد يخالف هذا ماكان يحدث في فرنسا ، فان نقد القصة فيها كان يحظى باهتمام ثمة معينة من المدارس وكتب فلوير نفسه في نقد الرواية واسلوب كتابتها .

(٢) لعل رواية جين أوستن « كبرياء وهوى » التي كتبها ١٨١٣ تمثل النوع الأول . ورواية جوه « الام فرتر » تمثل النوع الثاني ، ورواية والتر بار « ماريوس الابيقوى » تمثل النوع الثالث .

مثل Milesian tales الغرامية التي كتبها أريستدس الملطي في القرن الثاني قبل الميلاد .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه فورستر ويكر وستانج وبيرسى لا يوك من البناء الروائي وعن نقده سبيلا الى تقديم فرضيات يسهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية . بل قد نستطيع وشيكا ان نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها الف في كتابة أى واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات القصص واختلاف وجهات النظر فيه ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحل تطسورنا الانساني العظيم .

على أن الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان يجنح الى التسهل كأنطوني ترولوب (١) ، وسليم البستاني (٢) ، وأحيانا يعمد الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كتوماس لوف بيكوك (٣) والدوس هكسلي (٤) ، واكتشف صموئيل رينشاردسون - مصادفة - ان الرسائل هي خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية وكان ذلك في القرن الثامن عشر (٥) فاستغلت استفلالا طيبا ولا سيما عند دوستويفسكى المعلم الكبير . ثم كان أسلوب المذكرات ، واليوميات طريقة مبتكرة لجأ اليها القدماء ، وقد ظهرت بوضوح عند لامارتين وجوته ، وفي آدابنا كتب بها توفيق الحكيم « زهرة العمر »

(١) روائي انجليزي ولد سنة ١٨١٥ ومات سنة ١٨٨٢

(٢) هو ابن المعلم بطرس البستاني ١٨٢٧ - ١٨٨٤ ، واشترك معه في وضع دائرة المعارف ، وله كتب في التاريخ الى جانب اشتغاله بالقصص ، وأشهر رواياته « قيس ويلى » و « زئوبيا » و « الهيام في جنان الشام » .

(٣) Thomas Love Peacock هو روائي انجليزي شاذ الخيال ميال للسخرية ١٧٨٥ - ١٨٦٦ « وكان معاصرا لوانتر سكوت فأخذه كما كان صديقا لئسلي ، غير انه غلط سبيلا جديدا في الرواية لالوس هكسلي . A Short Hist. of Eng. Lit. P. 158.

(٤) Aldous Huxley وهو اخو جوليان هكسلي البيولوجي العظيم ولد سنة ١٨٦٤ وعكف على دراسة العلم والفن وقرأ د . هـ - لورانس وتأثره كما يعتبر نافدا موسيقيا نابعا ، وأشهر مؤلفاته القصصية « بعد انار المصطنعة » و « المزوقة » والآخرى « فاشلة كرواية ولكنها كتاب تقرأ شخص في تقد الطبقة الاجتماعية العالية التي لا عمل لها .

(٥) A Short History of English Literature; P. 180. والمعروف انه ولد سنة

١٦٨١ ومات سنة ١٧٦١ وكان يمتلك مطبعة ولم يدخل جامعة كذلك لم يتبع أصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

نحن لا نحصر . وإنما نضرب الأمثلة : وإن كنا نعتقد أن ما نستهدفه من تطبيق - بعد - سيتضح دون الإفاضة في التعديد . وعلى ذلك نقول أن الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائى القرن التاسع عشر - وبعضهم قضى في القرن العشرين - كانت تشكل مادة قوامها الحكاية ، وتوقف نتائجها على السرد والسياق ، وتحرك الشخصيات وتطورها . ولكن الملاحظ أن الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « أسرار » الصنعة معالاً طائلاً وراءه . فالحكاية كما يقول فوستر هي العمود الفقري ، وتبدو أهميتها في حالة تعقينا ما يعده المؤلف لاناكارينا أو للابله أو للأحدب أو لبطل شهر زاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

صحيح أن التجربة الإنسانية ربما كانت عادية ، وصحيح أن المؤلف قد يكون بارعاً في الأسلوب ، ولعل واحداً يروعنا بشخصياته ، ولعل آخر يبهرنا بمواقفة الشعرية . . غير أن الحكاية بعد ذلك تظل الدعامة الأساسية ، ويضفى عليها الزمن السائر الى أمام - بمنطق الحياة المعروف - رسوخاً ما يعده رسوخ . ودعنا بعد ذلك من وجوه الخلاف التى تظهر فى تناول الروائيين ، بحيث يبدو تولستوى مثلاً غير دينكنز ، ويبدو هذان غير الأمريكى هنرى جيمس وفوكرز ، كما يبدو تيسمور والشراوى ونجيب محفوظ وطه حسين غير هؤلاء جميعاً . لكن تجميعهم قوانين الحكاية Plot التى كانت تضع الشكل الروائى فى تركيب متماسك يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن - داخل عمليات السرد - الوانا من التشابك والتعقد والأسرار ، وتتولى الحكاية الشرح وإزالة الغموض بحيث يبدو الفنان خالقاً يحرك ويأمر ويقصر ، والقارئ أمامه قاصر مهوور يسأل : لماذا ؟ بعد أن يسأل : ثم ماذا ؟

فئمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الآلة التى يعلق بها البطل أو الأبطال ، وفي مسارات الغموض ومشاراة التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية فى وجهها المنطقى المعروف .

فعل هذا الجميع . حتى دوستوفسكى ، الذى حاول إن يعظم ذلك الشكل الرتيب المطرد فنار عليه من نار ، وأتمه تولستوى بالجنون ولم يفهم « تكنيكه » الا كبار القرن العشرين .

ولكن الى أى حد نستطيع أن نقبل هذا الكلام فى حدود قصة القرن العشرين ؟ ألم يكن ثمة طفرات فى هذا القرن غيرت ملامح الفن القصصى

أكثر من مرة ، بحيث أصبحت القصة القصيرة في نهاية الأمر كأنها قصيدة شعر ، بينما صارت الرواية عملاً يحار المرء في تقنيته ؟
لنضع أمامنا أعلاما على الطريق . . .

هنرى جيمس وهنرى ميلر ودافيد هربرت لورنس وتوماس هاردى
وصمويل بتلر وجيمس جويس وهيكل وسليم البستاني ونجيب محفوظ
وباسترناك ومحمود طاهر لاشين والمازني وسيمون دى بوقوار وإبراهيم
رمزي ونابوكوف .

أسماء لامعة ، ولكن في سماء القصة أسماء أخرى تبرق ، فان سكت
عنها فلأننى لا أبهى حصرا كما قلت . فضلا عن أن فنانيين كسومرست موم
وفورستر ولوى فردينان سليين وبريل باك ومحمود تيمور ويحيى حتى
يظهرون بلامحهم الفنية العامة عند غيرهم . وكان الشكل الروائي عند
أولاء وهؤلاء - مع بدايات القرن العشرين - يتعرض لهزات مختلفة ،
بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المحتوى هو الذى
يحدد ملامح الشكل ، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة
الى الرغبة فى التحرر من التقليد .

كان هنرى جيمس مثلا يبحث عن شكل جديد(١) كما بحث عنه قدينا
لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندى وآراؤه The life
and opinions of Tristram Shandy » ومحمد حسين هيكل يريد أن
يضع معالم القصة المصرية الصميمة ، بينما راح المازني فى محاولاته
لاكتشاف الروح المصرى يحاول أن يتحرر من الشكل الذى نقله هيكل
عن بول بورجيه واميل زولا ، ودعمه تيمور بملامح موباسانية .

على أننا نلاحظ بوادر عدول عن المقاييس الأخلاقية التى أشاعها
الفكثوريون فى العالم ، وأثرت فى الأعمال القصصية . وقد اشترك
النقاد مع الأدباء فى التعريض بهم ورموا حشمتهم بكل نقيسة ، ونرى
جيمس جويس فى روايته « يوليس » Ulysses يخمل على أكثر من قيمة
فنية وأخلاقية ؛ فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد . وهو يضمن
هذا القالب عفنا كما يقول الأخلاقيون ، وفاوستية كما يرى المعتدلون ،
واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون ، وفلسفة انسانية كما يؤكد
محبوه . والكاتب بين كل أولئك يثور على العقل ، وينسحب انسحابات
دوستوفسكى ويسلم بالانتهزام .

(١) فى القصة الحديثة لفرديك هوفمان ترجمة بكر عباس « فى حالة الحوار الدقيق
أخذ بحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٣١ ويحسن قراءة روايته التى
كتبها فى بدايات القرن العشرين وهى السفراء The Ambassadors وأجنحة اليمامة
The Golden Bowl والزهريبة اللعيبه

ومثل هذا أو نحوه يقال عن لورنس : فالزعازع التي عصفت به ، وشعوره بالطاردة والاضطهاد ، وسقطاته المستمرة في الحياة ٠٠ كل أولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس - وان حفظ لروايته شكلها الكلاسيكي - بل انتهى الى أن يصدر بانتاج لا يزال الى الآن يصادر في بعض المجتمعات .

والانثان يذكران بهنرى ميلر ٠٠ فنان الجنس الكبير الذي قال عنه لورنس داريل بعد أن قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الأدب الأمريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية - التي نشرت لأول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ - في صف مع « موبى ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفن دوستويفسكي ، الضائع ، المنفي ، المصادر في كل مكان كما تقول ماري ماكارثي ...

هذا العملاق الذي يصدم القاري لأنه ضده . ولا يكتب الا عن مخاذه ويختار النماذج التي تعيش في عفتها لأنها موجودة في كل مكان كاليهود ...

هذا الرجل الذي اقلع عن الكتابة لأنها تعجز عن أن تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام ...

اقول هذا الرجل أحس وهو يخوض تجربته العنيفة أنه جيبس أساليب الكلاسيكين ٠٠ فانفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة توقعه فوضع لغته الفنية بالفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة أساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه أن يضي ٠٠ يسرد ، ويصف ، ويعدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى أشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات ، بل ربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي نبط مخالف ٠ رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي ٠ بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون - الروائي المحدث - جدارا يصد الأفكار التي توردها فرنسا وأمريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكة قوى لأنه ثابت ولأنه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام ٠

واذن فالامر بين بين ، وهذا هو ما حدا بستيفن سبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولا يستطيع أحد أن ينكر ما يفرضون به من حياة حقيقية » (١) .

ومهما يكن من شيء فقد كان للرواية قواعد التزميت بدقة طوال القرن التاسع عشر باسم العلم ، وبدأ جيل الكبار من القرن العشرين - وسأجعل الحرب العالمية الثانية فاصلاً بينهم وبين الشباب - يتحرر منها ، ويقفنا ستيفن سيندر - في دراسته « صورتان للرواية » - على وجهه خلف تتناول الشكل والمضمون أو يعرض للصنعة والافتكار عند التولستيين والديكنزيين والبلزاكيين في جانب ، ومدارس بروس و فرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن نقل آرائه بصرفنا عما أخذنا به أنفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل لعل أفيد أكثر لو استعنت بكتاب بيرسي لايوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » *The craft of fiction* فهو استاذ التكتيكيين بحق ، وأبعد ما يكون عن المتحيزين من أصحاب المبادئ هذه الأيام ، الا اننى احتفظ بحقى في الاعراض عنه مادمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحكاية وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عمليات السراسم المناقشة في الشكل .

فإذا نظرنا الى الرواية الجيدة الصنع *the well-made novel* في تلك الفترة لاحظنا ان الحكاية لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث الشعب : التشابك ، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن أو تؤلمه فالامر سواء ، والبطل عادى ليس كمدام بوفارى أو أنا كارينتا أو جان فالجان أو كازيمودو .

فلوى فردينان سلين يغير شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله اندريه جيد . بل ان جيد في « المزيفون » عندما يتفاوض مع نفسه شاجباً الأسلوب الكلاسيكي ، تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه ، فيبشما نراه يصف الكثير ويشرح أى شيء ، اذا هو يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدى شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

واكثر تحرراً منهما هنرى ميلر الذى كانت رواياته « مدار السرطان » ثم « مدار الجدى » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجي بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الأسلوبية المتوارثة ، وغاص في الأعماق ليؤكد المضمون الجديد !

على ان كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة ، فقد كان ثمة جزر ومد الى ان وقعت الحرب العالمية الأخيرة ، واذا اسطورة الحكاية بما يتبعها أو بما يتصل بها تذهب بددا . بل اذا البناء الروائي كله يتصدع عند أكثر من كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذى تصدر به قسيده اليوم

أو مسرحية اليوم ، وأصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من التلق الجودى .
فكانت النتيجة أن الروائيين فى فرنسا - مثلا - ينحون نحو سيمون
دى بوفوارى « الماندرن Les Mandrins والروائيين فى أمريكا - ولا سيما
فى الجنوب - لا يحتذون فوكنرفى « الصوت والغضب » (١) فحسب ،
وإنما يضيعون كل القواعد التى شكلها هنرى جيمس بمنطق أوائل القرن
العشرين ! وفى العالم العربى يدع نجيب محفوظ كل ما شيده الى مثل
صنيع فوكنر أحيانا وكامى أحيانا أخرى ، وكان أكثر ايفالا منه فى ذلك
سهيل إدريس ولا سيما فى روايته « أصابعنا التى تحترق » .

وقد يظل ما أعنى غامضا ، وفى هذه الحال لا أجد إلا أن أقدم ما قيل
فى أحد المحدثين عساه يلتقى مزيدا من الأضواء . أما هذا المحدث فهو
أبرون شو ، وقد أصدر فى سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الأسود الصغيرة »
استهدف فيها أن يحقق ايدولوجية إنسان القرن العشرين . إلا أن نقاده
آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ فى الكتاب
- يريد الرواية - هو عدم السيطرة على التفصيلات واستعمالها بصورة
منظمة ، ثم أن تنوع الأسلوب والتركييب دليل آخر على ضعف العقيدة
فى الكتاب ، فإن فيه أسرافا فى كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح
القص « (٢) .

ولست أدرى كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم
الشكل ، إلا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح فى رسم شخصياته .. من
اليهودى نوح الى كريستيان ديستل الألمانى ! ولكن العجيب أن نجاحه
هذا كان وليد رشبة عارمة فى تخطيطه يشبه تخطيط شتاينبك ، فانتهى
الى الاضطراب واختلطت الأحداث عنده .

والمسألة على أية حال تغفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين
الآن ، فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستوفسكى أو جوجول
أو فلوير ، أصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة حول فنان واحد .
فكامى مثلا قمة عند طائفة ، وعند طائفة أخرى مفكر اقتبس من سارتر ،
وتراه طائفة ثالثة فى « ماندرن » سيمون دى بوفوار أخلد منه وهو يكتب
الغريب والسقطه فى حين تقتصد طائفة رابعة فتجعله بين بين .

وإذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختصر آثارها بعد . نحن نمر
فى أزمة يعبر عنها الناقد تماما كما يعبر عنها المؤلف ، ويقع ازاءها
الشيونخ فى الحيرة نفسها التى تجتاح الأديب الشاب .

(١) يجب أن نقول أنه يستعمل فيها « تيار الوعى » مثلما فعل جويس فى بوليس .

(٢) القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢١٥

اقول نحن نمر فى فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اى عمل فنى نفسه بسهولة - ففى فترة معقدة ، حرجة ، كل شىء فيها يختل لحظة محاولة استكناها . فان قوانينه التى اتفق عليها دمرتها اللدرة وتصادل الطاقة والمادة ، وانهار الفهم الرياضى التقليدى فانهارت كل القيم المتوازنة ! ثم انتهى الامر الى ان أسس هذا العالم - الذى ظن يوما أنها ثابتة - أصبحت تتحرك بالسرعة التى يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى ان يعيد النظر فى موقفه من نفسه ومن الكون جميعا ، ومن اى تقليد . وازاء الحاجات التى لا يمكن ان تقاس بالمنطق المعقول امنى المألوف .

لقد قلت فى مستهل هذا الفصل ان المحتوى هو الذى يفرض الشكل ، واضيف الآن ان هذه البديهية تفرض بالتالى على الروائى ان يقدم شكلا يتناسب مع هذا المحتوى المعقد المتشابك الحاد الشديد الرفاهة العميق الانسانية .

من اجل ذلك تبدو رواية شكيب الجابرى « وداعا يا افاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل اذهب الى ابعد من ذلك فاذعم ان نجيب محفوظ الذى استطاع فى ثلاثيته ان ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على أساس الحكمة ورسم الشخصية فى حدود الزمن المنطقى .. هذا الروائى - كما ازم - احس أنه انتهى بعدها لانه يناقض نفسه من حيث ان المضمون اكبر من ان يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية فى اولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والحريف والطريق ثم الشحاذ .

الحكاية فى « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوير او اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . سمه تفصيلا نفسيا او سمه مونولوجا داخليا او سمه تيار الوعى ، فليس شىء من ذلك يتعارض مع استمداعات خياله على غير ترتيب ، وبلا تقيد بأى قانون . حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوحدات حرة من الاعماق الى السطح او من باطنه الى الحدث الجارى باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة - الى جانب شتى القيم الاجتماعية - وعيا حادا باسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الدهنى فان احدا لا يمارى فى جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المعزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارئ دون ما حاجة الى الحكمة التى قد تنهض على محض فكرة سطحية !

واذ نتعمق تفصيلات الشكل نجد « الرمز » يلعب دوره الحظي . ونحن أقول الرمز أعلم أنه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير أنه كان محدودا وبنحو اعتباطي في معظم الأحوال ، أما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوعي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة أو هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي آخر وجدنا سهيل ادريس أحق من غيره بالتقديم في هذا البحث ، فهو بعد نجيب محفوظ أمهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي آخر أعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار « الماندرن » فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفداحة المسؤولية ويريد ان يأخذ بيده أحد .

ان « اصابعنا التي تحترق » لتتقى مع رواية سيمون دي بوفوار في أكثر من شيء ، فكلامي عنها يفتي أحيانا مساحات لسيمون ، إلا أنني أحسد ان سهيل ادريس لم يصدر بروايته الأخيرة إلا بعد ان أحس مشكلة الكتابة الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدلل على ان « البدا » أقوى الأمور كلها في حياة الانسان . وقد وجد المفتاح في « تكنيك » سيمون ، ورأى مثلها ان الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالبطل يجب أن يظهره جو نفسي ، وبالمزاوجة المتصادمة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن أشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي . فقسدنا لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيع ، ولكن القراء يجدون فيهم أنفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدي للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن في أن يبرز تجاربه في قصة موقفية ، والأحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد أي لون من ألوان السرد . ولقد تفضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجى فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، إلا أنه لا يضيع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية - بعد هذا كله أو قبل هذا كله - برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابري مثلا أو طه حسين في « شجرة انبؤس » وجدنا الفرق كبيرا ، فعند التقليديين وصدطبعي وعند سهيل نقد مجتمعي . عند الأولين موضوعية مادية بمقدار ما يرضى القارئ ، وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضى هو . وعند التقليديين واقعية

تحكم فيها الحكمة ويسيطر عليها منطق الزمن ؛ وعند سهيل واقعية
يسيطر عليها العذاب الموقفى الذى لا يريد أن يتقيد بأى قيد .. واقعية
يفرضها العجب المدمر ؛ والتحرير الذى يبده الروح المؤمنة بالعلم والفكر
والقضية .

واخيرا وليس آخرا - كما يقولون - اصل مسرعا الى نابوكوف
الروائى الأمريكى الذى وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة
فى الفن يضرب فيها الكسندر تروكى صاحب « آدم الصغير » وباسترناك
مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذى قررت مارى مكارثى أنه
أحد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكنى
اقول ان كتاباته - وهى ترسم صورة البطل المنفى الجوال - جعل الناس
ينصرفون شيئا عن العمالة من أمثال سومرت موم والبرتو مورافيا ،
وأضفى على « البطل » ايجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية
التي تعريه وتفضحه .

ربما نذكر هنا هنرى ميلر كأستاذ ورائد ، الا أن نابوكوف وهو يقدم
لوليتا يؤكد صلاحية الرواية الجديدة للبقاء ، فلا يكفر بها كما كفر ميلر
من زمن !

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه انكار شديد لكل النظريات التى تضع
للرواية تكتيكها وتقرر شكلها . ان نابوكوف وهو يحطم بعض عقد الجنس
فيها يحطم اطراف الحكمة التقليدية ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل
بها وعى المثقف وذكاء الفنان الفطرى ! وجعل حالة حلم اليقظة او
الاستغراق فى الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية . وقد تكون محاولاته
المتقنة فى تيار الوعى راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته
صدى مباشرا او عكسا لأراء فرويد ، ولكن هناك تطورات اخرى تمت على
يديه ، كاستغلال اللاوعى فى نقد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكالجوء
الى احصاءات الحكومة فى المجالين الاقتصادى والاجتماعى ، وكالاستعانة
بمقائد الشعر - وقد تكون هذه رجعة الى وراء - وكقطع تيار الحكاية
بمخاطبة عامل المطبعة !

اما التطبيق الشامل لأبحاث اللغة ، فقد يصلح أن يكون جزءا مهما
من تكتيكه ، فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموحية ، وهو يقدم ويؤخر
فى عبارته لحاجة نفسية خاصة ، وهو ينحت أحيانا لرسم الخطوط
الدقيقة للبطل وهو ضائع فى الرحلة أو ضائع فى أحلامه بلوليتا . هو
يفعل كل ذلك كأنما يرجو أن يبرهن به على أن التعبير باللغة من حيث

هي لغة يساوى تماما التعبير بها من حيث هي طاقة موحية او صوره مؤثرة او تقرير من تقارير العلم .

عن هذه الطريق الوعرة نصل الى ما نريد . وهو ان المحدثين في ايمانهم بان جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولهذا فهم يحطمونه ويقدمون الاشكال . ولما كان المحتوى يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم : فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الهيئة ، وسيظل الشكل القديم قائما . بل سيظل فتانو الغالبية هم سومرت موم وفرنواز ساجان ويوسف السباعي وشكيب الجابري واجانا كريستي واحسان عبد القدوس ورييكا وست والبرتو موزافيا ومحمود البدوي وامين يوسف غراب وتيمور وهيد الحليم عبد الله .

واذ تعيد النظر في تلك القائمة نلاحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلابيب من فيها ، فاذا هم اما من اصحاب العاطفية المهفة Sentimentalism واما من اصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تغلب على فريق منهم انطباعية لورنس Lawrence's impressionism وعلى فريق آخر تصورية دورني ريتشاردسون Dorothy Richardson's imagism . غير انهم يبقون بعد ذلك اكثر استسلاما لاغراء الشكل القديم ، ومن يكتب القصة القصيرة منهم لا يؤمنون بالاطار الذي يدور فيه قاص طبعي كفاروق خورشيد - وهو من اصحاب القصة القصيرة - الذي يرفض الخضوع لمنطق التقليديات .

فكم يكون عناء النقد بعد ذلك حين يريدون النظر في قصة او في رواية ! شيء واحد يلزمون به انفسهم في هذه الدوامة ، هو ان يسالوا : هل قدم العمل القصصي مضمونه ام كان لجرد الامتاع ؟

(٤)

ولنتنقل بعد الى التمثيلية ، ولنسمها المسرحية او الدراما ، ولنقل ايضا ان بداياتها شعر ولكن النثر اليوم اصبح اداتها ، وان يكن بعضها لا يزال ينظمها . واذا كان للقصة امكانات ضخمة لاخراج التجربة الانسانية الى حيز الوجود ، فللتمثيلية او للفن الدرامي اكثر من قيد يعمل على اثارة العقبات امام الفنان . وليس معنى ذلك ان المسرحيين يقصرون دائما عن التعبير ، ولكن معناه ان تعبيرهم يجب ان يتمسك باسباب

الفن الدرامي الذي يرفض - في قيامه على الحركة والحوار - كل وصف حسي وإي سرد خطابي . وهذا ما ذهب اليه أرسطو حين فسر طبيعة المسرحية بأنها محاكاة لشخصيات تفعل ولا تحكى ، وكان سوفوكليس في رأيه يحاكي كما فعل أريستوفانس . كلاهما كان « يحاكي أشخاصا يفعلون » ولهذا قال بعضهم ان مؤلفاتهما « درامات لأنها تحاكي أشخاصا يعملون ويعملون » (١) .

جوهر التمثيلية اذن « الفعل » the action وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة دراما(٢) . وتنبئ التمثيلية على طائفة من الحوادث الانسانية او الأفعال مطردة او يجب أن تطرد في حلقات متتابعة ، ولا مفر من أن ترتبط الأفعال بالواقعين الخارجى والداخلى . بمعنى أن ثمة أفعالا خارجية تؤثر في الشخصيات ، وأفعالا داخلية - وهى الصراع النفسى - تحدد ملامح هذه الشخصيات وفعلهم . ويمكن - ولو مؤقتا - أن نقول من هنا ان هذا التحديد قائم على قاعدة ارسطية تقرر ان القصة او الأسطورة هى « مادة » الدراما ، وتصبح عنصرا أساسيا ما كالت قدرة على توليد عاطفتى الفرع والخوف فى نفس المتفرج . ومن الطبيعى أن يتغير هذا الأساس فيما بعد ، حتى ليصبح أحيانا المقدمة الفكرية للمنطقة التى تخطط مسبقا للملامح الشخصيات وحركاتها . وسواء اكان هذا صحيحا أم ذاك فليس من شك فى أننا يجب الان نسهم ان العمل المسرحى - فى أى حالاته - ان هو الا تجربة انسانية تصوغها اللغة صياغة فنية خاصة .

وإذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفى هذا وجود مسرح فى مصر الفرعونية أو فى الهند أو فى غسرهما ، فمن المؤكد ان طبقوس العبادة فى العالم القديم كان يصحبها التمثيل . بل لقد ناز جدل حول الدراما المصرية وهل هى أسبق من دراما اليونان ، وانتهى الدكتور لويس عرض - بعد عرضه لهذا الجدل - بأن قال بوجود مسرح مصرى أقدم من مسرح اليونان ، وبأن هذا المسرح لم يكن مجرد حوار . وإنما كان ثمة كهنة يمثلون ولهم خشبة هى مكان القديس فى المعبد ، بل لقد كان هناك « الميزانسين » وما يتبعه من أخراج واعداد لمكان التمثيل .

(١) فى الشعر ١٠

(٢) وهذه لاصنى المسرح لان المسرح ان هو الا منصة ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها الى لغة الحوار المساحبة لحركة الممثل ، ولكن يجب ان نتذكر دائما ان الدراما والمسرح لا يمكن فصلها الا من الناحية النظرية . فالفعل الدرامى الذى بدأ مع الرقص قبل ان يرتد الى داخل النفس الانسانية كان يجب ان يتم على النص حتى قبل ان يضاف اليها انبروستيوم *proscenium* ليوهم بوجود الحائل الرابع الذى فصل الجمهور عن الممثلين فيما بعد .

وكان بطل المسرحية دائما « الانسان » وليس احدا معيننا من المخلوقات :
وحوالى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد مثلت تراجيدية أوزيريس
إسماء الجمهور فى بعضها . ومحجوبة الاخر عن عيون الكهنة فى بعضها
الآخر .

معنى هذا ان نشأة التمثيلية يمكن ان تلتبس فى مصر . وهى تلتبس
فيها عندما مثلت مأساة أوزيريس مؤمنة بالجبر وراغبة فى تمجيد البطل
الخطيء . وكان أوزيريس فى أساطير المصريين القدماء الها للخصب
وزوجا لاخته ايزيس ، وللاتنين أخ ثالث هو « ست » اله الشر . ولقد
دبر هذا المكائد ليتخلص من أخيه ، ثم ذبحه لتبكيه ايزيس حزنا ، ولم
يخلصها من حزنها سوى ابنها « حوريس » انذى طارد عمه حتى قتله
فساد السلام أرض البلاد .

وكانت هذه التراجيديا تبدأ بموكب يمثل انتصارات اوزيريس قبل
ان يمزقه ست ، وفى الموكب يسير الكهنة مكتنفين زورقا يحمل تمثال
أوزيريس واسمه « تحمت » . ولما كان الاله مطاردا فى حياته فقد كان
الموكب يتقدم جماعة من الأعداء يشتبكون مع المشيعين فى قتال ينتهى
بانتصار تحمت ، فيدخل المحراب الأكبر بمعبد « ابيدوس » ليمثل الجزء
المستور من الدراما ، فيقوم الكهنة باعادة مشاهد اغتيال اله الحصب
المعذب والقاه أشلائه فى النيل . وهذا هو جوهر المأساة « وكانما كان
الكهنة يمثلون سيرة البطل قبل أن يضعوه فى مستقره الأخير » كما يقول
لويس عوض .

وتجرى بقية المأساة أمام الناس ثانية ، وذلك حين تعثر ايزيس على
جثة زوجها وحيث يثار حوريس من عمه ، فيعود أوزيريس الى الحياة
بفعل التعاويذ التى يرتلها الكهنة على تمثاله (١) .

ومن الواضح ان كل هذا لا يمكن ان يشكل فنا مسرحيا بالمعنى الدقيق
لكلمة الدراما ، على الرغم من تسليمنا بالصراع الدرامى الكامن فى
الأسطورة الفرعونية . ذلك ان ما يجب ان يميز الفن المسرحى القديم عن
غيره من الفنون ، البناء الذى لا يقوم به سواه والحركة الدرامية فى تكاملها
الاسطورى والواقعى منفصلة عن الدين ومتصلة بحياة الانسان .

(١) دراسات فى ادبنا الحديث ١٥ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، وفى صفحة ٤٥ يذكر لويس
عوض ان مصر كان بها فرق تمثيلية متعددة ، أيام الأسرة الثانية عشرة على الأقل .
وكانت هذه الفرق تمثل مجموعة من المسرحيات تدرج فيما تسميه اليوم « ريبورتار »
Repertoire - طبعة دار الميمنة ١٩٦١

ولقد استطاع الاغريق ذلك ، وهم مهما قيل انهم تأثروا بالدراما الفرعونية استطاعوا ان ينتزعوا المسرح من احضان الكهنوت . بدأوا فحطوا نصف مشاهد الدراما للدين ونصفها الاخر للدنيا ، ثم خطوا الخطوة النهائية عندما جعلوا - بعقليتهم التي تصورت آلهتهم في واقع كواقع البشر يذنبون - المسرح كله دينويا . وفي هذه الحدود لا نعرف تماما مقدار ما في المسرح الاغريقي من الدراما المصرية بخاصة في تمثيل صراع ابولو مع الحية وانتصاره عليها - والعناصر في التمثيل فرعونية كما يقرر الدارسون - ولكنه اذا كان بعض اساس الدراما الاغريقية فان افعال ديونيسوس اغلب ذلك الاساس . وكان مصرعه امام الاغريق - وهو بدوره اله الخصب - يمثل كما مثل مصرع اوزيريس امام المصريين . ولقد صارت عبادته بعد ان استقرت من قديم اهم المناسبات التي تجتمع فيها الناس لاداء طقوس تشتمل على هذه العواطف المتقلبة التي يصورها اتباع الاله تصورا تصحبه شتى الانفعالات ، بل ربما صحب تلك الانفعالات نكات غليظة بلورت للمهابة فيما بعد (١) أو ندب حزين كان البذرة التي اثبتت عنها المساة (٢) .

ويجب ان نقول هنا ان خطوات الحوار حتى ذلك الحين لم تكن واضحة ، غير ان نوعا من الشعر الغنائي اسمه الديثورمبوس (٣) كان ينشده فريق من الناس يحكون فيه اطرافا من حياة الاله ديونيسوس ، وأطلق على هذا الفريق اسم « الجوقة » وكان بعض أفرادها يضع جلد الماعز عليه ليظهر بمظهر « الساطوري » اتباع الاله (٤) . وقد أدخلت عدة تجديدات ، منها تخصيص اناس معينين للجوقة ، وتحديد مكانهم بالنسبة للمذبح ، ومصاحبة الموسيقى لهم .

وعلى هذا النحو نتصور نشأة المساة أو التراجيديا ، وهي الطرافوذا في كتب العرب الأولى المترجمة . وكذلك نتصور وجود المهابة ، وهي الكوميديا أو القوموذا بلسان العرب القدماء . ولسنا نستطيع في حقيقة الامر ان نحدد المراحل التي سار فيها الديثورمبوس حتى اتخذ صورة الدراما ، بل ان ارسطو نفسه لم يبين لنا ذلك . وإنما

(١) يرى ارسطو في فن الشعر ١٤ ان المهابة يمكن ان ترجع الى مؤلفي الاناشيد الاحليلية في اعياد فريافوس - ابن افروديت وديونيسوس - الذي كان يرمز الى الاحليل .

(٢) تاريخ الادب اليوناني ٦٠

(٣) تجمع الروايات على ان اربون « ١٦٥٠ ق.م » كان اول شاعر نظم قصائد ديثورمبية وعلمها للجوقة .

(٤) Saturoi ارواح الغابات والتلال وكانوا يظهرن بعضو من اعضاء الميسوان كذليل الفرس أو أرجل الغزة .

اكتفى بأن قال ان المأساة نشأت في الاصل ارتجالا ، ثم نمت شيئا فشيئا بانماء العناصر الخاصة بها ، وبعد ان مرت بعدة اطوار استقرت وثبتت .
واما اللهامة فيجهل نشأتها لانها كما يقول « قليلة الشأن غير معتنى بها ،
والوالى لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين الا متأخرا » (١) .

ولكن يقال ان اسخيلوس هو ابو الدراما الحقيقي ، وذكر ارسطو انه اول من قلل من اهمية الجوقة وجعل المكانة الاولى للحوار . وقد دفعه هذا الى ان رفع عدد الممثلين من واحد الى اثنين ، ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم الى ثلاثة ، وامر يرسم المناظر واخضاع الجوقة للحوار الدرامي . ويمضي ارسطو فيقول « واستفحل امر المأساة واتسع مجالها ، فصدفت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن اصلها الساطوري ، واتسمت في النهاية بالجلال . وفيما يتصل بالوزن استبدل بالوزن الرباعي الطروخاسي الوزن التسلالي الايلامبو ، وكان الرباعي يستعمل اولاً لأن الشعر كان من نوع الساطوري واقرب الى الرقص » (٢) .

وانه لجدير بالملاحظة أن نذكر أن بعض دارسي المسرح الفرعوني كانوا يقولون ان الدراما في مصر ظلت اقرب الى الكمال من الدراما عند اسخيلوس وسوفوكليس(٣) ، ولكنها لم تقف دراما يورببيدس صديق سقراط (٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م) ، وكان هذا قد عرض لشئون الحياة اليومية وتقدها واهتم بالمواطف البشرية جاعلا منها محور المسرحية بدلا من القدر . واذا صح هذا قوى ما رجحناه ، وهو جمود المسرح المصري واستمرار بقاء اوزيريس بطلا بلا خطيئة ، في حين اتخذ ديونيسيوس صفات الانسان من حيث الخطأ والتكفير وخروجه الى الحياة البشرية بكل تناقضاتها وسقطاتها . ان فكرة الدراما القديمة ، ان بعد الموت سلما وبعد التضام عفووا وبعد التكفير يقع الغفران ، وهذه أسس المأساة .

في تلك الآونة التي كانت مصر لا تزال فيها متفرغة للتراجيديا ، كانت الملامه الاغريقية قد بدأت تزدهر ، حتى جاء اريستوفانس (٤٥٠ - ٣٨٧) وفي طفولة هذا الرجل بل قبلها كنا نسمع من ابطال الكوميديا عن الشاعر ماجنس والشاعر اقراطيس الذي فاز في مباريات الملهاة المعترف بها رسميا

(١) : (٢) في الشعر ١٤ ، ١٥ ، ١٦ وتذكر هنا ان اسخيلوس مات سنة ٥٦٦ ق.م .
ومات سوفوكليس سنة ٤٠٥ ، هذا والطروخاسي عبارة عن قدم في وزن الشعر اي كميئة مركبة من طويل يتلو قصير .

(٣) راجع دراسات في ادبنا الحديث من ١١

سنة ٤٤٩ قبل الميلاد . وخلف أريستوفانس من شعراء الكوميديا ميناندر
(٣٤٢ - ٢٩٢ ق.م.) وبلوتس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م.)

ولا تعرف عن الكوميديا أكثر من هذا ، فقد ضاع ما قاله أرسطو
عنها في كتابة « من الشعر » وكان كلامه عن المأساة سريعا يقول فيها
- بضرورة حصر هذا الفن « في زمان مقداره دورة واحدة للشمس » ويعترف
بأنه لا يدري من أوجد الأئمة والمداخل وعدد الممثلين وما أشبه هذا من
تفصيلات (١) .

وقاعدة البناء التراجيدي هي المحاكاة كما قدمنا ، ولما كانت المحاكاة
تتم بأشخاص يعملون فلا بد أن يكون من عناصر المأساة الظاهرة : النظر
المسرحي ، الموسيقى أو الانشاد ، المقولة أو الالتقاء أو تركيب الأوزان كما
يقول أرسطو . وأما العناصر الباطنة فثلاث : الخرافة أي محاكاة الفعل ،
الأخلاق أي ما يجعلنا نقول عن الأشخاص أنهم حين يفعلون يتصرفون بكذا
وكذا ، الفكر أي كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما
يقررون .

وأهم هذه العناصر تركيب الأفعال أي العقدة « لأن المأساة لا تحاكي
الناس ، بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والسعادة
والشقاوة هما من نتاج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ،
والناس هم ما بسبب أخلاقهم ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء
بسبب أفعالهم ، وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ،
بل يتصرفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم . ولهذا فإن الأفعال والخرافة
هما الغاية في المأساة » (٢) .

على هذا النحو ظلت المأساة عند الإغريق ، وهكذا عرفها الرومان .
وحين وجد المسرح اللاتيني بمعناه الفني (حوالي منتصف القرن الثالث
قبل الميلاد) كانت أفكاره ومناظره وملابسه اقربقية ، وأهتم بكوميديات
الإغريق . وظهر بلوتوس Plotus متأثرا ميناندر اليوناني . وقدم

(١) في الشعر ١٧ والأئمة هي التي يليها المثلون ، والمداخل جمع مدخل
وهو كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي الجزء من المسرحية الذي يسبق البوقة ، وكان
يوضع على هيئة حوار أو مونولوج يعرض فيه موضوع المسرحية والموقف الذي تبدأ
عنده .

(٢) في الشعر ٢٠ ولكن لا ندري ماذا يقصد تماما بالقافية ، إلا أن تكون بمعنى أن
غرض الدراما هو عرض الأسطورة في أعمال الناس . وهذا يتفق مع فكرته العامة عن
الدراما وكيف أن أساسها الخرافة - يعني الأسطورة - أو الخلق .

« أولولاريا » أو وعاء الذهب ، وهذه هي التي تأثرها مولير في « البخيل » في القرن السابع عشر الميلادي . وقد لا يعني هذا السرد التاريخي الا من حيث دلالاته على طبيعة المسرحية في طورها اللاتيني ، وقد ظلت جامعة لفنون الغناء والرقص وثلوسيقى والحوار ، الا النوع الصامت Pantomim الذي يعرض بدون حوار . وكل هذا يعمد من غير شك عن المسرحية الحديثة بشتى أشكالها واطرها ، حتى لنقول ان المسرحين الاغريقي واللاتيني فن اندثر وان ظلت جوانب منه تريد أن تبعث من جديد كالجرقة والبرولوج أو المدخل الذي بدىء في استخدامه على سباق كبير لدى العنفيين .

وتمكنك اللغة اللاتينية بعد ذلك - وكانت لغة الكنيسة والثقافة في العصور الوسطى - من أن تفرض الدراما على أوروبا بشكلها الروماني ولكن كثيرا من الغنائين لم تفهم المسرحية اليونانية . على أننا نستطيع بصفة عامة أن نقول أن الفن الدرامي قد وصل الى درجة كبيرة من الأهمية في القرن الخامس عشر (١) . وفي هذا الوقت بالذات كان الشرق العربي قد انهار تماما ، وكانت بدايات انهياره هي انتصاراته على الصليبيين دنيا في حروب اتصلت حتى أواخر القرن الثالث عشر .

فلم يكن أمام العرب فرصة أن يسهموا في نشاط القرن الخامس عشر الدرامي ، بل هم لم يسهموا فيه وهم في عزم أيام العباسيين اخصب عصور الترجمة . ولعل هذا كان راجعا الى عدم فهمهم كتاب أرسطو في الشعر على ما تدل عليه ترجمة بشر بن متى من السريانية وتلخيصات الفارابي وابن سينا وابن رشد ، وربما كان راجعا أيضا الى ارتباط المسرح الاغريقي واللاتيني بالديانة الوثنية .

كان الأدب الدرامي قد بدأ في القرن الثاني عشر - بداية الأولين منحصرًا في طقوسيات تمثل في الكنيسة ، ثم أقيمت المنصات خارجها أو على بابها الرئيسي ليمثل عليها ميلاد المسيح على نحو ما نجد في روان Rouen . غير أننا لا نطمع في أكثر من مشاهد مفككة دون اهتمام بالشخصيات ، وفي فرنسا وانجلترا وأسيانيا أصبح المؤلفون يعرضون سلسلة من الخوارق تنشأ دائما من تدخل العذراء ، وخلا

(١) سنلاحظ فيما بعد أن المسرح في العصور الوسطى بأوروبا نشأ النشأة الاغريقية تماما ، فقد شب في ظل احتفالات العبادة المسيحية واتخذ بعد ذلك يتفصل عنها بالتدريج .

المسرح من الروح الشعرية خلوا تماما . وتبلور هذا كله في القرن الخامس عشر كما قلنا ، وتضخم بتضخم الأسرار الغيبية التي تعرض مادة تاريخية - نوعا ما - من بداية الخليقة حتى القديس دومنيك . وكان العرض المسرحي يستمر غالبا بضعة أيام ، وقد يمتد أحيانا إلى أسابيع .

على أن هذا لم يصرف الناس عن أمور دنياهم ، ومن ثم لم تلبث الدراما الكنسية أن استعانت مستانة - بعد عمليات تنقية وتنظيم - بالعباب البهلوانات وأغنيات التجولين وصراخ مهرجي الموالد والأسواق . وبذلك طغى العنصر المسرحي على الفرض الديني ، ثم أبعثت الدراما كلها إلى ضواحي المدينة وتلاشت منها تقريبا الخطب الدينية القصيرة ، ولم يعد الممثلون هم رجال الكنيسة وإنما اختيروا من أعضاء النقابات العمالية ، بحيث كانت كل نقابة مسئولة عن تقديم مسرحية واحدة ، واستطاع بعض النقابات أن يعد مسرحيات مستمدة من الإنجيل لتمثل في Corpus Christi وهو ما يوافق خميس العهد (١) . ولكن يمكن أن نقول بصفة عامة أن عصر النهضة بأوروبا لم يستطع أن ينتج مسرحيات حية .

ومن الصعب أن نتتبع تطور الدراما بعد ذلك ، فإن تصوير الدراما في قصة متصلة الحلقات شديد المشقة ، غير أن الكلاسيكيين ذابوا على أن يحاكوا مسرحيات الإغريق واللاتين وأن يكن ذلك من خلال أرسطو مع تأويله بما يتفق مع نظرهم العقلي .

لقد ضمت المسرحية الكلاسيكية نماذج جيدة في التراجيديات والكوميديا على حد سواء ، وفيما يتعلق بإنجلترا كانت هذه النماذج - باستثناء بسيط - لاتينية . ويؤكد جورج جاسكوين في أولى صفحات مسرحيته جوكاستا *Jocasta* أنه استمدها من إحدى مسرحيات يوريبديدس وأن كان يترجم في الواقع عن الإيطالية ، ثم ضللت مسرحيات بلوتوس هي المثل الذي يحتذى على نحو ما نرى في «الف رويستردويستر» التي كتبها نيكولاس أو دال سنة ١٥٥٣ (٢) .

وأما في فرنسا فقد أصرت «جماعة أنصار المعجزات الدينية» على تمثيل مسرحيات الغيبيات في باريس ، في حين تحولت المسرحيات القائمة على المحاكاة إلى مدن الأقاليم . وفي سنة ١٥٩٩ تمكن هاردي الشاعر من أن يؤجر مسرح المعجزات في قصر بوردونيا ويحرك فيه بعض مسرحياته

(١) جوستاف لانسون في تاريخ الأدب الفرنسي ١ : ١٠٧ ، ١٠٨ (مجموعة الألف كتاب) ويول دولان في الأدب الإنجليزي ٥٥ ، ٥٦ (طب . دار الفكر)

(٢) A Short History of English Literature ; p. 84.

التي بلغت ستمائة أو سبعمائة ، كما استطاع أن يخرج الحدث في شكل عقدة ليحقق الطابع الدرامي ، وعلى هذا النحو أضفى على المسرح الحياة . وان ظلت بعيدة عن الواقع - وأثار الطبقة الأرستقراطية ، الى حد ان اعلن الكاردينال دي ريشليو اغتنامه بالفن الدرامي كله (١) .

وقد تأخر ظهور عباقرة الدراما في فرنسا مع ذلك ، فبينما نرى توماس كيد (وقد مات سنة ١٥٩٤) يضع المأساة الإسبانية وهي أول ميلو دراما في عهد اليزابيث ، وبينما نرى كريستوفر مارلو (وقد توفي سنة ١٥٩٣) يضع « دكتور فاوستس » و « تامبولين » ويتقن الشعر المرسل الرفيع *the mighty line* ، وكذلك بينما نرى الى جانب هذين شيكسبير وجون ليلي وروبرت جرين وجورج بيل - وكلهم في القرن السادس عشر - نرى في فرنسا ميريه الذي أدخل قواعد أرسطو المسرحية في التأليف الدرامي في القرن السابع عشر . وفي القرن نفسه يعيش كورني ليطلع الدراما بطابع الحقيقة ويكاد يكون ميلودراميا يتكبر عقده وحشد المواقف الغريبة ، وأشهر مسرحياته السيد *Le Cid* وهوراس *Horas* وسنا *Cinna* وبوليوت *Polyeute* ونيكوميدي ، *Nicomède* كما يعيش صديقه موليير أبو الملهة الحديثة الذي يمتاز أسلوبه بالقوة والفرازة ويناسب كل شخصية من شخصياته الى حد مذهل ، وكان هدفه الحقيقي رسم الشخصيات .

وفي خارج فرنسا وانجلترا كان الأمر يجري على هذا النحو من التقدم (٢) ، بل كان كورني نفسه يتأثر دي كاسترو الإسباني في درامته « طفولات السيد » والاركون مواطنه في مسرحية « الحقيقة المريبة » .

ولكن ظهور شيكسبير في تلك الزحمة من كتاب الدراما - وقد خلف مارلو في فنه أو تأثره - كان حدثا في حد ذاته . واعتبر فيما بعد سيد الأدب العالمي بلا منازع كما يقول بول دوتمان ، والفنان الذي كان يتأمل دائما التضال المستمر بين العقل والعاطفة كما يقول ايفور ايفانز ، والرجل الذي يشبه تاريخه تاريخ عيسى الناصري كما يقول بزتون راسكو (٣) .

(١) تاريخ الادب الفرنسى ١ : ٢١٦ ، ٢١٧

(٢) في ألمانيا مثلا ترجمت الآداب اللاتينية وما يتصل بها من فن الاغريق ، وفي القرن السادس عشر كانت جميع ملاهي بلوتوس شائعة بين الالمان ثم شربوا في احتفالها مضامين انتاجهم افكارهم في الإصلاح والثورة على سيطرة روما .

(٣) بريد برتون صاحب « صالحة الأدب » أن كل انسان يرى فيه راية يخالف ما يراه الناس ، ومن المعروف أنه يوضح في قمة الرومانسيين الذين لم يتمسكوا في المسرحية بقانون الوحدات الثلاث أى وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان ولم يحتم أن يجعل شخصياته المسرحية آلهة وانصاف آلهة ، فضلا عن تعرضه للتراجيكميديا او الكوميديا.

لقد مات سنة ١٦١٦ وبعد ذلك بست سنوات ولد مولير العظيم ، وكان يبدو من الطبيعي أن أرض الدراما عند الفنانيين لا بد تنبت وان يكن النبات مختلفا الوانها . وظهرها للعالم تربيين وان يكونا مرآة للحياة وليس مفكرين يجيلان فكرهما فيهما . ومن المخاطرة استنتاج الكثير من استعدادهما الفنى ، الا أننا يجب الا ننسى ان بضاعتها كانت بلاغية ، وبهذه البلاغة تعمقا نفس الانسان .

ولكن المقارنة بينهما تنقطع بعد ذلك ، اذ لم يكن بينهما من الوشائج الحقيقية مايلفت النظر طويلا . ولكنهما استطاعا أن يؤثرا في خلف الكلاسيكيين ، باستثناء بعض ، أمثال راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) الذى استوحى الاغريق والرومان بروح تستهدف بساطة الحدث وطبيعة العواطف . بل ان آثارها لاتزال الى اليوم موضع دراسة للكشف عما ترسبه في أعماق المحدثين ؟

ومنذ ازدهرت الرومانسية فى أخريات القرن الثامن عشر الى بدايات العشرين هبط مستوى الدراما ، أو اذا شئنا الدقة قلنا ان المسرحية فى تلك الفترة لم تصل الى المستوى الذى استوت عنده القصة ، برغم أن أغلب الفنانيين كجوته الألمانى وهوجو الفرنسى (١) قد تخلى عن كثير من السمات القديمة . من ذلك القضاء على وحدة الزمان والمكان ، وخلط المأساة بالهواة ، وعرض الأحداث بدلا من حكاية كثير منها ، ثم ترك قاعدة الفصول الخمسة لكل مسرحية .

ولعل أسلوب القصاصين وما قدمه من ثراء فى أعمالهم ، قد حدا بالمسرحيين الى أن يحتذوه فيثيروا القضايا الاجتماعية والنفسية فى اطار شعبي للشخصيات . ومنذ هذا الوقت تغير طابع الدراما ، بل أصابه من التغير مانهش له ، ولكن ظهور المذاهب التعبيرية من رمزية وطبيعية واقعية ثم وجودية واشتراكية يعطى التفسير الكامل لهذا التغير المدهش .

غير أن أهم مافى هذه المذاهب - من ناحية الاخصاب أو الانماء - هو الرمزية ثم الوجودية بالترتيب التاريخى . والرمز قديم قدم الفن ، وظهر

ببقوة جعلته قابلا ممترا به فى الأدب الغربى ، وغير مثل له «هنرى الرابع» حيث ترى فيها القصد المأسوى يصاغ من مادة مضحكة . على أن هذه الثورة التى تعنى ترمده على القالب التقليدى كانت لدى الكلاسيكيين بوجه عام مصدر ضعف ، وهى لدينا دليل على أن الفنان الكبير يستطيع بلادة المطلقة أن يشكل العمل الفنى العظيم .

(١) لأول «فاوست» والثانى «هرنان» التى اقتبسها للمسرح العربى نجيب الحداد .

عند المصريين وهم ينسجون أساطيرهم المختلفة . كما ظهر عند الهنود بشكل عنيف ، وفسر الاغريق ظواهر الطبيعة برموز جسدت تجسيدا .
وتجد الرمز في محاولات التفسير الاشارى لنصوص الصوفية العربية، كما نجده في ألف ليلة وليلة ورسالة الففران والمقامات . وقد طبع بعض آثار أوروبا ، كما طبعها رمز الاغريق والمصريين القدماء !

وليس يفيدنا في المسرحية هذا الرمز ، الا بمقدار ما أثر في الدراما المعاصرة . وقد لعب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) الدور الأول فيه ، متأثرا بالحركة الرمزية التي تزعمها الشاعر الفرنسي مالارمييه بين عامي ١٨٧٠ ، ١٨٨٦ على الرغم من أنه يرى أن فنه يجب أن يكون في خدمة المجتمع ، فافترق عن الرمزيين الذين يقولون بالفن للفن .

ولقد عاصر فاجنر الموسيقى الألماني العظيم (١٨١٣ - ١٨٨٣) وشاهد مسرحياته الموسيقية ورأى كيف كان « الفعل » يستمر فيها مع التآلف الصوتي والبعد عن الصرخات الناشزة في ايقاع المسرحية العام ، فحرص إبسن على التوافق الفنى وراض نفسه على الأسلوب الايحائى suggestive متخليا عن الأسلوب الصريح expressive الذى يرفض اللطويل .

كانت سنة ١٨٦٤ هي السنة التي ظهرت فيها أولى رموزيات إبسن وذلك في مسرحيته « المطالبون بالعرش » وكان في تلك الآونة يعيش قمة صراعه مع مواطنه بجورنسون Bjornson ، فقيل انه رمز الى نفسه بيسكول والى بجورنسون بهاكون ، وكلا الرجلين بطل في «المطالبون بالعرش » .

وفي مسرحيته « براند » لون آخر من الرمز السياسى كان صدى لانتهزام الدنمارك - جارة النرويج الحبيبة - أمام ألمانيا ، وجعل براند النفس في مسرحيته - وقد رأى قعود قومه عن مساعدة جاريتهم - يصمد في صراعه للمفريات ويعيش في ضنك ومحن تضيق فيها كل محاولة من جانب العامة لانقاذه . لقد كان هذا يساوى تماما دعوة إبسن لقومه كى يمدوا يد العون للدنمارك ، ولكن عبثا ، وضاع جيرانه ، ولكن كان عليهم أن يستمروا في الكفاح . ولعل براند الذى لم يجزع قط ولم يجبن قط ، كان الصورة التي ترمز لكل ماكان إبسن يريد .

ورمزية الثالثة تصدر له سنة ١٨٦٧ بعنوان « بيرجنت » ثم ينقطع من الرمز مدى ثلاثين عاما أو نحو ذلك ، وكان بعد السبعين حين عاد اليه في مسرحيته « عندما تستيقظ نحن الموتى » على أثر اشتداد قوة الرمزيين ، فأخرجها في اطار شعري أخاذ .

وأشهر تلاميذ إبسن الآن يوجين أونيل أحد دعائم الدراما الحديثة(١)،
وان دراسة لمسرحياته لتكشف - مهما يكن حظ شخصياته من الحياة ،
مقنعة كانت أو سافرة - عن ذلك الايقاع الايحائي الذى هو أحد مميزات
الاسلوب الرفيع ، ويشبهه فى ذلك برناردشو الفنان الذى يرفض تلمذته
لابسن ، ويؤكدهما أغلب النقاد وان يكونوا يجعلونه أعظم من مزج الشعر
بالنثر فى المسرحية الواحدة •

وقد يبلغ اختلاف النقاد حول أونيل حدا يخرجونه فيه من الرمزيين،
وقد ينكرون أيديولوجيته المسيحية - أعنى تزمته ، وهو متزمت فعلا -
حين يقرأون له مسرحيته « شهوة فى ظلال الدردار » Desire under
the elms وهى تدور حول حب أتم ينشعب بين شاب وزوجة أبيه
النشابة . ثم قد يجعلونه أعظم من آرثر ميلر وفورنتون وايلدر وجان آتوى
وصمويل بيكيت الذى يجعل موضوعات مسرحياته اللامعقول وتصوير
العلاقة بين الله والإنسان ، وتيسى وليامز أكبر كتاب المسرح الأمريكى
بعد الحرب الثانية • ولكنهم لا يخرجونه عن جاذبية قطبى المسرح العالمى
اليوم وأعنى بريخت وأوجين يونسكو !

ان مسرحية أونيل المذكورة بما فيها من عنف عاطفة واحتشاد عقل
الى جانب تكنيكها المتقن هما نقطة البسده فى فهم مسرحياته الأخرى •
وتستطيع أن تقول ان محاولاته الاستمرار بتشبيهات رمزية للحياة فى
درامياته كلها ، واعطائها ذلك العمق المدروس ، وربطها برجال الأعمال
والملاحين والبجارة •• انما هى فن بعيد الجنور ، ولا يمكن أن يكون
دون ماخلفه سوفوكليس مثلا ، أو ماخلفه واحد احتذى سوفوكليس •

وعندما سنتبين دور الوجوديين - بعد - سنرى كتاب الدراما المحدثين
يحاولون استغلال كل امكانيات المسرح لالقاء الضوء على الجانب الباطن
للعمل الدرامي • ودعك من المسرح الغنائى والاوربا ثم دعك من المسرحية
السيمفونية التى تعتمد الى جانب توفر بعض تقليديات الدراما على الباليه
والاوربا وغيبنيات المسرح الكنسى •• دعك من هذا وذلك الى مسرح الحوار
الذى يستغنى فيه واحد كثورنتون وايلدر عن المناظر الخلفية ، ان المخرج
لا يرى بأسا اذا تدخل - على ما فعل فى مسرحيته مدينتنا - ليشرح
المواقف ويعلمها !

(١) هناك كثيرون تأثروا إبسن غير أونيل ، ومن هؤلاء آرثر ميلر ، وقد اعترف هو
بهذا التأثير ورد لابسن بعض ديبه عليه وذلك فى مسرحيته « علو الشنب » التى قدمها
عام ١٩٥٠ ، وفى مسرحيته « مرع بالغ متجول » التى رموز توحى بأنها مسرحية اجتماعية
وان لم تكن كذلك بصفة دقيقة ، وانما هى عن مأساة الانسان الذى يختار غير طريقه
لمشى فيه !

ويبدو أن كل محاولة للخروج على المسرح التقليدي ، ليست فى الحقيقة الا تجسيما للواقع الاجتماعى ، ولكن بصور مختلفة أهم مافيهما قدرتها على الدلالة .



وننتقل الى الوجودية لنقول انها - كوقف فكرى - ابتلعت كل طاقات الانسان ، وان تكن ترفض دائما الأيديولوجيات المنقمة ، وهذا سر عداؤها للشبوعية على سبيل المثال . ومناقشة أصول الوجودية تلزمتنا طرح سارتر - زعيمها اليوم - فى الطريق والصعود الى نيتشه ، غير أننا لاحتاج الى هذا العناء والقلق الوجودى ومايتبعه من عبث absurd أو اللامعقول - كما يحلو أن يسميه بعضنا - لم يصبح « مرض العصر » الا منذ الحرب العالمية الثانية . فى أربعينات هذا القرن ، روج الوجوديون لفلسفة التكسة فى فرنسا بعد أن ضاعت كل مقدساتها ولم تعد ترى أملا فى المصير لا ولا شيئا فى الموقف الانسانى سوى العبث .

وكانت أوروبا نفسها تعيش ذات الأزمة . أجيال شابة أفقدتها الشيوخ إيمانها ، ولكن لم تفقد القدرة على أن تؤمن بوجود الايمان . وكانت قضية الوجود والمادية أو الطبيعة الناقصة والطبيعة المكتملة ثم المسافة التى بينهما والتى تسبب التوتر أو القلق الوجودى ، كان كل أولئك مادة خصبة للادباء ، ابتداء من سارتر وسيمون دى بوفوار الى أصغر بادية يجد لذة فى أن يقول انه من أتباع العبث أو اللامعقول .

ولقد أسهمت الدراما الوجودية فى هذا الموقف الذى يترنح بالمادية على حافة الوجود القاصر ، بل كان اسهام الدراما أعظم من اسهام أى جنس أدبى آخر . وما من شك فى أن سارتر يمثل مسرحيته « الذباب » ومسرحيته « الباب المغلق » قد يقدم مضمون اللامعقولية فى حوار يبين انفصام الانسان عن الانسان ، ولكنه فى الوقت نفسه يثير العقل بشتى قضاياها .

ومثل هذا يقال عن كامى صاجب « أسطورة سيزيف » وصاحب مسرحية « العادلون » و « كالجولا » .

ولكن هناك أدباء - فكاهي وسارتر فيلسوفان - وهؤلاء الأدباء يسعون أنفسهم اليوم « أعداء المسرح » . وأول من حمل لقب العداة - فيما يقال - هوجين يونسكو الكاتب الفرنسى ، الرومانى الأصل الذى ولد سنة ١٩١٢ .

ولكن هناك أيضا صمويل بيكيت وأرتور آدموف وجان جينيه وبنتر ، وكلهم بدأ بداية يونسكو - وهى نفسها بداية كتاب الطبيعة جميعا -

فكانت مسرحياتهم تعرض على مسرح الطليعة حيث تعكس بيسر في مفهومها العيشي .

وكان يونسكو يبدأ بتقديم شخصيات مالوفة في عالم مالوف - ولا بأس من أن يكون القالب تقليدياً - ثم فجأة يتصدع المألوف وهو الطليعة الناقصة لئلا وجها لوجه أمام اللامعقول ، أو أمام عالم لا يمتنطقه مقاييسنا العادية .

وكل الامكانيات التي يستغلها يونسكو في مسرحياته من قصة وشخصية الى موقف ومعالجة يرتبط بعضها ببعض وينعكس بعضها على بعض في « توتر » يتزايد ثم لا يلبث أن يكشف عن الضياع الكبير . وقد نستطيع أن نلاحظ بعد ذلك أنه كغيره من العيشيين يعتمد على العرض البصري الخالص ، بمعنى أنه يحاول تقديم متعة المشاهد البصرية على مافي النص من حوار قد يوصل الى شيء وقد لا يوصل !

وندلل على ذلك بمسرحيته « الساكن الجديد » التي أخرجها سنة ١٩٥٣ في فصل واحد استغرقت كتابته ثلاثة أيام . وهي تبدأ بحوار تقليدي في غرفة خالية من الأثاث بين صاحبيتها وبين « السيد » أو المستأجر الجديد ، ولكننا بعد ثمان دقائق تقريباً نكتشف أنها تحاول توطيد العلاقة بينها وبين السيد بإعلانها رغبتها في خدمته ، وعندما ينهرها ينقطع حيط العلاقة الانسانية . ولكنه يكون قد قتل شعور الأمومة فيها ، فتخرج ويظهر الحمالون ليظهر معهم عنصر العيب ، وهنا يموج المسرح بحركة دائية مضطربة ؛ فقطع الأثاث توضع بلا ترتيب ، وتنقل من هنا الى هناك في ضجيج ، ثم تملأ الغرفة بلا ترتيب وتغطي كل شيء حتى السيد ، فلا يعود أحد يراه وإن يكن صوته يرتفع من حين الى حين ، ويسأله أحد الحمالين :

- أتريد شيئاً ؟

فلا يرد ، فيكرر الحمال الثاني سؤال زميله ، وبعد صمت طويل نسبح صوت السيد يقول وهو كالمخنق :

- أشكركم .. أطفئوا الأنوار !

ويطفأ النور ، فيسود الظلام ، وهنا يسدل الستار ، لتنتهي المسرحية وتثير كل ما أثارته مسرحيته المعروفة « الكراسي » من تساؤل وغرابة واعجاب وتردد وتأكيد بأن المسرح الجديد يفى بحاجة العصر الحضارية المقدمة .

ولعل صمويل بيكيت بعد ذلك يقدم كل الفلسفة الوجودية في اطارها الأدبي بمسرحيته « في انتظار جودو » ومسرحيته « لعبة النهاية » وقد

كتبها بالفرنسية ثم نقلها بعد ذلك الى الانجليزية - فهو من دبلن وولد فيها سنة ١٩٠٦ - حتى لا تغريه بلاغيات لغته التي يتقنها عن المعنى المطلوب .

والحق أن بيكيت أصاب الشهرة الحقيقية عندما أخرج مسرحيته الأولى « في انتظار جودو » سنة ١٩٥٢ ومثلت لأول مرة في أحد مسارح الطليعة بهاريس في يناير سنة ١٩٥٢ فالتارت النقاد يخلوها من أغلب مقومات الدراما ، ولكن الناس أعجبوا بهذه الكوميديا المزينة الى حد أن ترجمت الى أغلب لغات العالم . وعندما شاهدتها الكاتب المسرحي جان أنوى قال : ما أشبه عرضها بعرض بيراندلو سنة ١٩٢٣ في باريس !

والمرحبة عبارة عن فصلين وخمسة أشخاص أحدهم غلام يدخل لحظة ثم يخرج ، وهناك البطل الحقيقي الذي لانراه أبدا ، وان يكن هو محور المسرحية . انه جودو الذي ينتظره عند شجرة على طريق ريفي - وهذا كل الديكور - كل من الصلوكين استرايون وفلاديمير . ويدور الحوار بين الصلوكين في الفصل الأول فنشعر أن حضور جودو يجب أن يتم ، اذ يتوقف عليه مصيرهما - وان كنا لانعرف ذلك بوضوح - ويجدان في حضوره نهاية لتتابعهما وقطعا لمرور هذا الزمن الملعون الذي يجدد خلافاً ولا يجعلهما يفترقان ولكن لا يمنعهما من التنايز .

وفيما هما كذلك - وقد طال الحديث وطال الانتظار - يدخل عليهما بوزو يجر من ورائه رجلا اسمه ولاكي وقد أوقره بحقيبة ثقيلة ومقعد ومعطف وسلية ، وكان يسوقه بالسوط ويهينه ولاكي راض مستسلم . ويهبط الليل بغياب بوزو ولاكي ، فينصرف الصلوكان على أن يعودا في اليوم التالي .

ويبدأ الفصل الثاني في المنظر نفسه ، ولا يحدث من تغيير سوى أن الشجرة العارية تنبت عليها خمس ورقات ، فيكون معنى هذا أن الزمن دار دورته وجاء الربيع والصلوكان لا يزالان ينتظران جودو . ويلاحظ أيضا أن بوزو فقد بصره ولاكي أصبح أبكم ، وعندما يهبط الليل يدخل الغلام - غلام الفصل الأول - ليعلن اعتذار جودو عن الحضور على أن يوافيهما في اليوم التالي ثم يسدل ستار النهاية .

وهكذا ينهض المشاهد وقد وجد نفسه في بحر متلاطم من الألفاظ ، ومن ثم وجد من النقاد من نصح بعدم تأويل ما جاء في المسرحية . . فهي مجرد فن ولا هدف من ورائها الا تصوير العيب !

ولكن هذا لم يمنع من عكوف الدارسين عليها لتحديد معالم الازمة التي فيها ، ولعل آخر من كتب فيها الدكتور لويس عوض في صفحة الأدب التي تنشر في أهرام الجمعة من كل أسبوع ، وكان ذلك في أكتوبر

سنة ١٩٦٢ وقد انتهى الى أنها عبارة عن نشيد ضراعة لاستمطار اللطف الالهي (١) .

أما التمثيلية العربية الحديثة فلا تجاوز منتصف القرن التاسع عشر بأى حال ، آخذة بأسباب وجودها من المسرح الأوربي . ولقد بدأها مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) فى لبنان بالنقل المباشر عن أعلام الدراما الكبار ، وأشهر ما نقله « البخيسل » عن موليير وكنا عرفنا الكاتب الفرنسى تأثر فيها بلوتوس الرومانى فى « أولولاريا » وبلوتوس نفسه تأثر ميناندر الاغريقى .

وهكذا يستطيع رجال الأدب المقارن أن يجدوا موضوعا للمناقشة ، وبضعوا أيدينا على التقاءات للإنسانية على مدى عصور التاريخ .

ولكن يجب أن نذكر أولا أن الرومانسية - اذ ذاك - كانت قد حطمت أغلب القواعد المتفق عليها فى المسرح الكلاسيكى ، ولكنها لم تستطع أن تستبدل جديدا جديرا بالبقاء بما حطمت اللهم الا بعض المسرحيات الهزلية . فى حين تسمرت التراجيديات تماما واتجهت الى الميلودراما ، ومن ناحية أخرى اقتنعت الدراما التاريخية الحرارة . ومن الطبيعى أن تكون مجهودات مارون نقاش - فى هذه الأحوال بالإضافة الى انعدام الروح الجماعية فى الشرق العربى - قاصرة ومضطربة او مهوشة . وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذى نهب « السيد » عن الاسبانية كما نهبها من قبل كورنى ، وأعطى لها اسما رومانسيا هو « غرام وانتقام » ونقل أيضا « حمدان » نقلا مضطربا عن « هرنانى » التى ألفها فيكتور هوجو (٢) . وقد امتدت هذه الحركة الى مصر ، حيث ظهر محمد عثمان جلال وأخذ فى نقل المسرحيات الغربية - ولكن التأليف لم يندم ووضع بعض المسرحيات مستقاة من التاريخ العام ، وبذلك أخذ التمثيل يزعم قصور النصوص الدرامية مجراه الطبيعى بعد أن كان الاهتمام موجها الى « خيال الظل » وباباته (٣) والقراقوز وملاهيته .

على أننا يجب أن نقول ان التأليف الدرامى فى العصر نفسه لم يندم . وأشهر ما وضع « أبو الحسن المغفل » مأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، وقد عرضت لأول مرة سنة ١٨٥٠ ، وهناك كذلك « السليط الحسود » التى

(١) ليبيكت مسرحية اسما بلاى Play عندما رأها النقاد واستمعوا الى حوز شخصياتها الثلاث - رجل وامرأتان احدهما زوجة والاخرى حبيبة - قالوا : ماذاضى ؟
(٢) جرجى زيدان : مشاهير الشرق ٢ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ط . الهلال سنة ١٩٢٢ هـ
(٣) البابات مفردا بابه وهى تمثيلية خيال الظل وابطالها مرائس تحركها يد الفنان واقدم ماوصل اليها من البابات - ينسب لابن دانيال العراقى « ١٢٤٨ - ١٣١٠ »

عرضت بعد عام واحد من كوميديا المغفل ، وقد تأثر فيها مارون النقاش بكل من هولبير وأنطون فرنسيسكو جرازيانى .

وإذا كان علينا أن نسجل لمصر أنها سبقت العالم العربى كله فى إقامة المسارح الحقيقية كمسرح الأزيكية الذى أقيم سنة ١٨٦٨ والأوبرا التى تم بناؤها سنة ١٨٦٩ فان يعقوب بن صنوع - الذى مات سنة ١٩١٣ وأقام مسرحا سنة ١٨٧٠ ولغت الأنظار اليه حتى سماه الحديو اسماعيل هولبير مصر - قدم فى الميدان الدرامى لأول مرة ممثلين مصريين وتمثيلات باللهجة الدارجة ، وكانت هذه من غير شك خطوة الى الاندماج فى الروح المصرية على الرغم من أنه ظل يدور فى فلك الاقطاع والقصر مما يجعلنا نقول ان جمهور صنوع لم يكن عامة الشعب المصرى ولا الشعب العربى كله . وآية هذا أن أبطاله كانوا خليطا من الأجانب والتجار المتحصرين ، وربما كانت شخصية الحادم أو الحادمة وحدها هى المصرية الأصلية .

ماذا كانت النتيجة على أى حال ؟

لاشئ الا فيما ندر ، وظلت التمثيلات العربية فى جملتها بلا شكل مسرحى ، وراحت الفرق التى قامت بعد فرقة تقدم خليطا من « الفارس » و « التراجيكوميديا » و « الميلودراما » الصارخة التى قدمتها فرقة عبده الله عكاشة فى مثل « شهداء الوطنية » والمسرحيات الغنائية التى كان سلامة حجازى سيدها بلا منازع ، وعدة تمثيلات مدرسية هدفها أخلاقى تعليمى . وفى سنة ١٩١٢ ظهر جورج أبيض ويظهوره انتمشت التمثيلية العربية الحالية من الأغاني ، ووجدت الترجيديا سبيلها للظهور ، وكان أول ما قدم « أوديب الملك » التى عربها فرح أنطون و « لويس الحادى عشر » التى عربها الياس قياض و « عطيل » التى عربها خليل مطران ، واشترك فى التأليف له الشاعر الكبير حافظ ابراهيم بالمحاولة المسرحية الوحيدة له وهى « جريح بيروت » . وثمة شاعر ثالث عاونه هو صالح جودت ، ولكن بترجمته « قيصر وكليوباترا » .

وفى سنوات الحرب العالمية الأولى تكونت فرقة أبيض وحجازى واتخذت مسرح « برتانيا » مقرا ثم انتقلت سنة ١٩١٥ الى الأوبرا مدة أشهر ، فانتزه عزيز عيد - بطل الفودفيل الذى بدأ حياته مع عكاشة - الفرصة واحتله مكونا جوفا جديدا جمع فيه أشهر أبطال الكوميديا اذ ذلك وهم نجيب الريحاني وحسن فايق واستفان روستى ، وكانت البطولة النسائية معقودة للسيدة روز اليوسف ، وظهر عقبها منيرة المهدي .

وبدا بعد ذلك أن الفن التمثيلى أخذ فى الثبات وبرز الكبار من أمثال يوسف وهبى فى التراجيديا كما استقر الريحاني والكسار على الكوميدى، بينما مهدت الروايات الغنائية للأوبرا العربية التلحين كرواية « شمشون

ودلييلة ، و « مارك أنطوان وكليوباترا » ومن ناحية أخرى كان الشاعر العظيم أحمد شوقي يطلع بمسرحياته الشعرية التي اعتبرت القمة في التأليف المسرحي الشعري بمقياس عصره .

كان ذلك بعد أن وضعت الحرب الأولى أوزارها ، وإذا في الحقل التمثيلي أدباء كبار غير شوقي وحافظ ، وهم محمود تيمور الذي وضع « حفلة شاي » وبشر فارس الذي وضع للمسرح الرمزي « مفرق الطريق » وتوفيق الحكيم الذي خلط الرمز بقضايا المجتمع ونقل المسرح المصري نقلة ضخمة نحو أصول الدراما الحقيقية .

وقد انبثق عن هؤلاء جيل كتب للمسرح الواقعي ، وعرض بعضه لشتى قضايا الانسان مصطنعا اللغة العربية أحيانا ولغة الجمهور العادي أكثر الأحيان !

من هؤلاء نعمان عاشور ورشاد رشدي وميخائيل رومان والفريد فرج ولطفى الحولى وسعد الدين وهبه وشوقي عيد الحكيم على تفاوت بينهم . ومنهم عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب بالشعر عن كفاح الجزائر - في حرب الاستقلال - مسرحيته « جبيلة » وكانت أقوى دليل على أن الشعر العربي يستطيع - خارج أنماطه التقليدية - أن يستوعب دقائق الدراما ، وقد أتبعها بمسرحية « الفتى مهراڤ » فصادفه التوفيق نفسه .

فإذا أضفنا إلى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالمية - حتى ما يكتبه أعداء المسرح - وتقديمها للجمهور مع ما يؤلف في نحو عشرين مسرحا ، أمكن أن يقال ان العالم العربي الذي تمثله مصر يشهد نهضة مسرحية لاشك فيها .

ومع ذلك فنحن إذا حاولنا أن نترجم قليلا نرى أننا في الواقع نعيش اليوم تجربتين في الأدب المسرحي : الأولى تجربة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحي والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذي يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطورا يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية : تجربة أعداء المسرح التقليدي الذين لا يتقيدون بهذا التكنيك الموروث ولا يعينهم أن يستوعبوا في أعمالهم - مع أنهم قادرون - دقائق الدراما بالمعنى الذي يفهمه المحافظون .

والواقع أن كل شيء كان يوحى في البسند بأن الدراميين المصريين يؤثرون الأخذ بالتجربة الأولى ، يساعدهم على ذلك أن الثقافة الانجليزية - وهي محافظة في الجملة - كانت السائدة بينهم . في حين كانت الثقافة الفرنسية تجد سبيلها إلى المغرب العربي ولبنان ، واستطاعت هذه الأجزاء من الوطن العربي أن تفتح صدرها لسائر تلاميذها وكل أصحاب

اللامعقول ، فوجد المصريون لونا من التعبير الدرامي يمكن أن يصور حالتهم ، فى الوقت الذى كانت فيه ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تنبه الأذهان الى فساد كثير من القيم التى أرسيت دعائمها فى ظل التحكم البريطانى وأعوانه ، وتهيء فى الوقت نفسه فرصة لانبثاق التفكير الحر أو قل تشجيع على الانطلاق .

هذا بصفة عامة ، وكان من الممكن - فى ضوء ذلك كله - أن يعكف الدراميون على التأهب لما يقوم نظريهم وعلى ما يوفر لهم التوازن بين حاجات المجتمع المصرى وحاجة الفن الأصيل ، بين القضية التى يحتشدون لها وبين الاطار الذى يناسبها . لقد كان توفيق الحكيم - الذى كتب أخيرا كما يكتب اللامعقولون - مثلا مشجعا على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتا عبر التاريخ ، وعلى الرغم من أنه طفر طفرة غير طبيعية ، فإنه لم يفسد عطاءه على نحو ملعوس .

وقد استشهدت بتوفيق الحكيم لأن وقوفه الواعى على الفنون كلها وعلى توارىخها يقلص كثيرا من كتاب المسرح عندنا ، ولعل هذا يفسر لنا اختلاط التجربتين عند أكثر من واحد واضطراب طائفة بين الاستمرار فى تجربة التقليديين وبين التمرس على تجربة العبيثيين .

ولست أدرى فى الحق الى أى مدى يمكن أن نقدر أصالة الجميع ، ولكننا نستطيع أن نتبين التالى :

مصر المعاصرة - كرائدة فى المسرح العربرى - لم يظهر فيها بصفة عامة الدرامى العظيم الذى يمكن أن تحتفل بذكراه كما يحتفل الانجليز بشكسبير . وهذا معناه أنها حتى اليوم لم تستظهر تماما أسرار التخطيط الكلاسيكى للمسرح ، وهى من أجل ذلك أو بناء على حقيقة التطور الطبيعى أعجز من أن تقف على مايقف فوقه العبيثيون ، لأنها لم تسر فى الطريق الشاق الطويل الذى ساروا فيه حتى اليوم . والنتيجة أن الطفرة العبيثية تبدو واهنة لا ينفع فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الأجنبية ، ولا كذلك الادعاء بأن العالم يعيش ثورات امتدت حتى شملت قواعد العلم المقررة ولا بد أن تشمل هذه الثورات كل أسباب التعبير الفنى .

ان الفصيل هو الموضوع ، وقد دلت مادته على أن أسلوب عرضها لا يحتاج الى اطار العبيثيين . فرشاد رشدى مثلا يكتب «رحلة خارج السور» وشوقى عبد الحكيم يكتب «شقيقة ومتولى» وكلا الكاتبين يثور على الصياغة التقليدية بلا مبرر ، ويأخذ نفسه بلا مبرر أيضا بشتى أساليب ، ومذاهب حتى ليزدحم عملها بما يزدهم به عمل لبيكيت وليكن « فى انتظار جودو » فتضيع وحدة الأداء المنشود .

أنا لا أزمع أنهما لم يحسنا تعمق موضوعيهما ولم يجعلوا الفعل هو
الدراما كما قرر الاغريق ، ولكنى أزمع أنهما لم يحكما السيطرة على
فنهما عندما ارادا تقليد العبيثيين ومن لف لفهم . والحقيقة أنه ليس من
الضرورى أن نلتفت دائما الى الغرب دون أن نعنى بتراثنا العربى من ناحية
وبالفولكلور واساطيره من ناحية أخرى . ويبدو أن أكثر من فنان قد
أخذ يهتم مؤخرا بهذه القضية ، مقررًا أن علينا فى النهاية أن نبرر المادة
وتبلور مضمونها فى اطار هو من صنعنا وليس للغرب فيه الا القليل .

وأذكر هنا يوسف ادريس ، لا لانه قدم مسرحية « الفرائير » ولكن
لانه دعا فى مقدمتها الى خلق مسرح مصرى بعد أن رأى أننا لا نعرف
– برغم ما يبدو من أن هناك نهضة – أين نحن فى الطريق، وبعد أن رأى أننا
نستعير الاقنعة ونتحدث بلغة تبدو غريبة فى مجتمعنا . وإن أى مسرحى
لينتهك اطرمات ويصب علينا التفاهات المؤسسية فى سبيل الادعاء بأنه
عثر على الموضوع الدرامى المصرى المناسب .

وما هكذا تخلق الدراما المصرية – كما يرى يوسف ادريس – وإنما
تخلق بما يجمع بين السامر الشعبى واحمال الحائط الرابع وما يجرى
هذا المجرى . وعلى الرغم من أن نتائج عمله لم تكن طيبة فى « الفرائير »
وأن مسألة السامر الشعبى سبقت اليها الدراما الكنسية فى أوروبا والغاء
الحائط الرابع شيء يعرفه المسرح الشرقى من قديم ، فإن دعوته تدل على
احساس حقيقى بضياح ملامح الدراما المصرية فى زحمة التقليد .

ونحن لا نقول بإمكان خلق المادة المصرية وبالتالى خلق المسرح المحلى
الذى يوضح فى اطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع عنصر
الأمانة فى التعبير عن أى موضوع . ان برتولد بريخت الذى يوضع فى
الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج مع العبيثيين فى قائمة واحدة لم يدع
أنه خلق مسرحا محليا ، ولم يفتعل للتعبير أى أسلوب مشروع أو غير
مشروع . لقد كان يكتب وهو يضع أمامه هدف الافادة والتوعية ، الا أنه
لم يفرض رأيه السياسى فرضا . وعلى الرغم من ايمانه بجذوى التخلص
من قيود الكلاسيكيين فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو يتجه بمثليه
الى المشاهدين ، وهو قد يستعين باللافئات المكتوبة استعانتته بالمساهد
السينمائية والاقنعة .

انه نموذج ، ولكنه ليس صاحب دعوة كيوسف ادريس ، ولا يمكن
أن نزمع أنه لا يصدر عن دلالات قومية . بالعكس ، فقد أثار أكبر المشكلات
ذات الدلالات القومية غير أنه أعطى البرهان على أن الفنان ما دام يصدق
مع نفسه ومع مادته ومع مضمونه يصبح اختيار تكنيكه فى لا محل ،
بمعنى أن التجربة – لا المؤلف – هى التى تفرض التكنيك .

وندع سائر الأجناس الأدبية الأخرى - لضمالة أهميتها الى حد ما في حياتنا المعاصرة - ونقف عند الشعر لنسال :

هل يمكن أن نجد أصلا لنشأته عند أى شعب من الشعوب ؟

ان دراسة المراحل الأولى للفولكلور لا يمكن الا أن تفترض لونا من التعبيرات - قد تكون درامية - داخل أنماط إيقاعية ليست محددة ، وانما يمكن أن يغلب عليها التكرار في بعض أجزائها . ولعلها قبل أن تخضع للقالب الوزني - الذى كان يلزم الحركة الجسمية عادة - عرفت ما نسميه اليوم بالأسجاع (١) .

وقد نميل هنا الى من يفسرون اللغة التفسير المادى فنبعد الشعر عن الأسطورة بالمعنى الأول الذى يبناه من قبل ، ونقرنه بالعمل باعتباره المجال الطبيعى الذى ينشط له الانسان أول ما ينشط . وهنا تكون رحلة البدوى مثلا في الجزيرة العربية على هذا الأساس ، هي مجال اتساق حركة الانسان بحركة الناقة ، ومن ثم يحاول الضاطر واللسان مزج إيقاع الحركتين عن طريق اللغة .

وهناك مرحلة في تطور الشعر تم مع أداء الطقوس الدينية (٢) والرقص كان بعضها ، ومع الأغنية الجماعية التى كان المغنون يتبارون خلالها بارتجال المقطعات المنظومة (٣) .

وفي الفولكلور المصرى نجد ظاهرة الغناء في أثناء العمل ، بل لا نزال الى اليوم نرصد في مثل هذا الغناء ، كلمات دارت كثيرا في نظم الأولين ، وهي نفسها تسهم في تنظيم حركة الجسم مع طبيعة حركة العمل .

(١) يرى كارل بروكلمان أن الرجز - وهو أول الشعر العربى - تولد من السجع مرتبطا بحداة الناقة « تاريخ الادب العربى ١ : ٥١ »

(٢) في القرآن الكريم « وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصديه « والمكاء الصغير والتصدية التصديق وقد مر بنا هذا .

(٣) يقول بروكلمان في الكتاب السابق ١ : ٥٦ ان من المحتمل أن تكون التمسالت الجاهلية قد قصد بها الى أن تثنى مقترنة بوسيقى بسيطة ، وفي صفحة ١٠١ من كتاب A History of Arabian Music يقول للممر ان جنس الشامر كان يستحضر بطريق الموسيقى ، ومن ثم كان الشامر موسيقيا ، وقد يستحسب مقنيا بثنى شعرة . ويحاول العقاد في دراسة له بعنوان « الشعر العربى والمذاهب الغربية الحديثة » أن يؤكد ان موسيقية الشعر العربى بما فيها من أساليب وأوتاد وفاعيل وبحور مقفلة انما هي راجعة الى ميل العرب للغناء المنفرد فضلا عن أن لغتهم نفسها مبنية على الأوزان - وراجع مجموعة السحوت والمحاضرات مؤتمر مجمع اللغة العربية في الدعوة السادسة والمقرنين ١٩٦٠/١٩٥٩

كل هذا لا يهيم الدارس كثيرا ، وان يكن دائما يحاول أن يسأل : هل الشعر بتلك الصورة القائمة كان أول ضروب التعبير الأدبي ؟
لقد أجمعت الآراء على أن هذا الشعر - الذي يوضع ثمره مقابل النثر - كان أداة التعبير الفني منذ طفولة الإنسانية ، لأنه خيال وإحتمال أسبق ظهورا من العقل !

والوضع بهذا التكييف غريب حقا ، لأن الشعر ليس خيالا كله . بل لقد كان على ما بينا حقيقة لم تحتج في ماديتها إلى خيال قط ، وربما كانت الحكاية أكثر من الشعر حاجة إلى الخيال . وكان الإنسان الأول يميل دائما إلى أن يسرد وقائع يومه - في الغابة أو في الصحراء أو أمام النهر - في تهويل عرفته الأساطير أو حكايات السحرة Tales of the magicians التي يعني بها علماء الميثولوجيا .

ومع ذلك نرى من يقول ناقلان « لالو » ومتابعاه طه حسين وكل الذين يجعلون الأدب اليوناني نقطة البدء لفهم الآداب العالمية « ومعلوم أن تصوير الإنسان لما يراه مما هو من خلق خياله ، أسبق في مراحل التطور من مراعاته الدقة في تصويره لما حوله » (١) ومن أجل ذلك تأخر ظهور الخطابة .

إن الخطابة ليست النثر كله ، وفي حدود ما وصل إلينا من تراث العرب يجب أن نقدم الأمثال وأسجاع الكهان إلى جانب القصة ، وكل هذه لا يمكن أن يسبقها الشعر الذي مر في مراحل كشف عنها الشعراء المرووفون أنفسهم ووجود قصائد لا تخضع للميزان العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد في القرن الثامن الميلادي (٢) .

وإذا كان هذا هو واقع الشعر فمما يضيف إليه أبعادا جديدة أن نقرر أن « الشعر الغنائي » Lyric كان أول ما عرف من فنون الشعر . بمعنى أن الشعر الملحمي مثلا أو شعر الدراما لا يمكن أن يسبق الشعر الذي يتغنى فيه الفنان بالمشاعر الذاتية ، وقد قدمنا أن التراجيديا كانت في أصولها غنائيات تنشده في رحاب ديونيسوس في حين كانت الملحمة « تنظم » حكايات الحواري في تشكيل معين . ولقد كان عجيبا بعد ذلك أن يلحق أرسطو الشعر الغنائي بفن الموسيقى ويجعل ضروب الشعر ثلاثة هي : شعر الملحم ، وشعر المأساة ، ثم شعر الملهاة . ويلاحظ من

(١) الدكتور محمد فنيحي حلال في كتابه « المدخل إلى النقد الأدبي الحديث » ص ٣٣٧ ط . الرسالة ١٩٥٨
(٢) لخص الدكتور شوقي ضيف هذا في كتابه تاريخ الأدب العربي ١٨٣٠ وما بعدها ط . المعارف ١٩٦٠ « وفي كتابه الآخر « الفن ومداهبه في الشعر العربي » صفحة ٧ وما بعدها ط . لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٥ »

كلامه عن هوميروس أن الأناشيد التي تنظم في محاكاة الفعال (١) مرحلة سبقت. الملحمة والدراما ، وان هوميروس الذي ألف بأوزان بطولية في الإلياذة اصطنع الإيامبو في أناشيد الهجاء على ما تدل عليه قصيدته الهزلية مرغيتس (٢) * ويعنى هنا أن الكوميديا نشأت عن الإيامبو ، في حين كانت أصول المأساة ممتدة إلى الملاحم بصفة عامة .

والأمر على أي حال لا يؤكد إلا شيئا واحدا هو أن جوهر الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة أي تمثيل فعال الناس بكل وجوها ، وقد لوحظ أن هذه المحاكاة هي التي تفرق بين الشعر والنثر ، فإذا نظم ناظم نظرية في الطب أو الطبيعة لا يسمى عادة شاعرا ولا « وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما - هوميروس - شاعرا والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا » (٣) .

وقد يكون الكلام - عنده - بلا وزن ، ولكنه يدخل في نطاق الشعر ما كان محاكيا . ويقابل هذا تماما أن ينظم الشاعر ، ومع ذلك لانحس في نظمه شعرا ، لأن الوزن لا يكفي وحده فيجعل من الإنسان شاعرا . وهذا الإدراك للشعر يختلف أساسا عن إدراك العرب له ، فقد كان هؤلاء يصرون على أن يكون الوزن - مع القافية - الفيصل بين الشعر والنثر بلا أدنى معارضة ، بل أن بعض العرب اليوم يرفض كل شعر يعظم الاطار الذي رسمه الخليل بن أحمد - باستقراء الشعر القديم - لمجرد أن وحدات الوزن موضعها الجديد لا توفر الانسجام melody ولا الإيقاع rhythm على النحو التقليدي المعروف .

وليس يعني الآن مناقشة هذه القضية ، فستطرح للمناقشة بعد هذا ، إلا أن الشعر العربي الذي يشترط الوزن لا يزال إلى اليوم مجهول الأصول . ولكن القديس نيلوس Nilus الذي مات حول سنة ٤٣٠ ميلادية يصف إحدى غارات العرب على دير بسيناه وفي وصفه يتحدث عن أناشيد كان هؤلاء العرب يستقون بها ، وفي الفصل ٢٦ من سفر العدد بالتوراة ١٧ وما بعده نموذج عبري لهذا النوع من الشعر . ولعله من الناحية الفنية لا يصل إلى مستوى القصيدة الراقية ، ولكنه يقرب من الأغاني الشعبية التي سجلت انتصار العرب على الروم في سنة ٣٧٢ ميلادية ، وليس من شك في أن ثمة شعرا مثل هذا وذلك روي في حروب

(١) يريد هنا فعال الفصلا وهي المدايح وقال الأديب وهي الأعلى .

(٢) راجع فن الشعر ١٣ ، ١٤ وهذه القصيدة عبارة عن أوزان إيامبية سداسية وللاية .

(٣) فن الشعر ٦

ذى قار سنة ٦١١ للميلاد إلا أنه أسقط بافتراض أنه كان بلغة تبعد قليلا
أو كثيرا عن لغة الأدب الرفيع ، وهى لغة قريش فيما يقال (١) .

ان أقدم نصوص الشعر العربى تقع فى القرن الخامس الميلادى ،
كما قدمنا . هذا بإسقاط كل ما روى منسوباً لآدم وتبع والاستكندرية مما
أشار الى بعضه ابن سلام فى مقدمة كتابه « طبقات فحول الشعراء » وما
ورد فى « كتاب التيجان » وكتاب السيطرة وغيرها .

ومثل هذه النصوص الصحيحة لانجد فيه الا لغة موحدة ذابت فيها
اللهجات واتسق الأسلوب ، ولكننا قد نجد لبعض القبائل ملامح لغوية
خاصة فى ديوانها ؛ ففى شعر هذيل - مثلا - كثير من السمات تخالف
به العرف ، وبعض أشعار اليمانيين يحفل باستعمالات معينة ، وهكذا .

وغنائية الشعر الجاهلى قد تبدو موحدة أو بهيكل لا يتغير عند
الشعراء الجاهليين ؛ فقد تبدأ بالاستعبار على حبيبة ذاهبة وذكر أطلالها ،
ثم تقفى برحلة خطيرة فى الصحراء وذكر الحيوان ، وحين ينتهى الشاعر
الى السيد أو الزعيم تثار قضية سياسية أو يطلب عطاء ، وهنا يتاح ذكر
للمفاخر قبل أن يكون الختام بأبيات فى الحكمة (٢) .

ان هذا التخطيط قد لا يبدو واضحا فى الغالب ، لاسيما اذا ذكرنا
المقطعات الصغار وأشعار الصعاليك ، غير أن الكثرة الغالبة كانت لاتخرج
عن هذه الدائرة ، ولما نجد مطولة كعينية أبى ذؤيب الهذلى « أمن المنون
وربها تتوجع » لاتسير فى الطريق نفسه (٣) .

ولسنا نرى هذه المطولة أقدم الشعر الجاهلى بل ليست هى من
أقدمه ، فان أبى ذؤيب مات حول سنة ٦٥٠ للميلاد . ولكننا نراها مثلا
لابى جميع مقتضيات النقاد الشكليين ، وقد تكشف الدراسة الدقيقة
لشعر قبيلة عن اختلافات ضخمة فى غنائياته . ومن هنا يمكن أن يقال
ان فى الامكان دراسة أشعار القبائل على أسس تبعد الفكرة الشائعة عن
تجدد شعر الجاهليين فى سياق متجانس ، فان تعذر أمكن أن نجد فروقا
أساسية فى شعر الشعراء . فأبو دؤاد الايدى وعدى بن زيد يشوب

(١) راجع جرونباوم فى كتابه « دراسات فى الأدب العربى » صفحة ١٣٤

(٢) لاينطبق هذا بطبيعة الحال الا على الطولات ، ولكن الشعر الجاهلى مليء بالقطاعات
والقصائد القصيرة ذات الموضوع الواحد - راجع على سبيل المثال ديوان هذيل المطبوع .

(٣) فى هذه المطولة ثلاثة مشاهد عبر فيها الشاعر عن جزئه لوفاء أبنائه من الطامون
والشاهد تكشف عن تسلط القدر فى مصرع لجمار وحشى وثور حاجج وفارس مسلح !

شعرهما تفكير حضري ، والأعشى صناجة العرب يكشف عن حضارة
ساسانية ، وامرؤ القيس وطرفة وعبيد بن الأبرص يضعهم بعضهم في
مدرسة (١) كما وضع أوس بن حجر وزهير والحطيئة في مدرسة المحككين !

وعلى الرغم من أن عصر رسول الله كان كما نعرف نهاية مرحلة البناء
الفعلي للقصيدة العربية القديمة ، فإننا نرى ثمة اضافات أضيفت بحيث
يمكن أن ترفض الفكرة الشائعة الثانية ، وهي أن الشعر الاسلامي لم يبعد
عن الاطار الجاهلي القديم .

لقد تطورت القصيدة في شكلها وفي محتواها ، وان يكن ذلك في
حدود النقد الذي بدأ بتعميل العملية الشعرية وانتهى بتجميدها الى الأبد .



لقد بلغ اعتداد العربي بالوزن حدا اعتبر معه كل ناظم شاعرا ،
وان يكن النقاد فيما بعد قسموا الشعراء الى شاعر خنذيد وشاعر مفلق
وشاعر فقط وشعور وهو لا شيء ، قال أحدهم لآخر بهجوه :

يا رابع الشعراء كيف هجوتني وزعمت اني مفعم لا أنطق

وقيل بل هم شاعر مفلق وشاعر مطلق وشويصر وشعور ،
والشويصر كمحمد بن حمران سماه هكذا امرؤ القيس ، ولقي رجل آخر
فقال له : ان الشعراء ثلاثة شاعر وشويصر وماص ثدي أمه ، فأبهم أنت ؟
فأجاب : أما أنا فشويصر ، واختصم أنت وامرؤ القيس في الباقي (٢) .

ومن الطبيعي أن هذه النظرة ليست عرضية فقط ، بل هي بحسب
استنطائيات البلاغة العربية تحدد منزلة الشاعر كفنان يلتزم أصولا
بعينها ! ولهذا فان الوقوف عند الوزن باعتباره زاوية لمناقشة الشكل
القصيدة المألوف ما يجعل البناء كله متداعيا .

على أن السياق الذي حذبه النقاد - وكانوا لغويين حتى نهاية القرن
الثامن الميلادي - جنح بالشاعر المحدث الى التمسك بالاصول التقليدية ،
ومن ثم كان الشعر حتى عصر هشام بن عبد الملك الاموي عربي الديباجة ،
بل ربما كان محاكاة مصقولة لتسيح الجاهلين ، وظلت هذه المحاكاة في

(١) دراسات في الأدب العربي ١٤٠

(٢) هذه التفسيرات أوردتها ابن رشيق في المصدا ١ : ٧٣ ، ٧٤ ط . هندسية
سنة ١١٢٥ « والخنذيد هو الذي يجمع الى جودة الشعر رواية الجيد من شعر غيره ،
والمفلق هو الذي يأتي بالفلق أي العجب .

عنوانها عند شعراء عباسيين أشهرهم مروان بن أبي حفصة ومسلم بن الوليد وأبو تمام والبحتري ١

وكانت محاولات الخليل بن أحمد في تحديد قوالب الشعر بما يسمى بحورا قد جمدت الأوزان ، وحيشما وقعت محاولة التخلص منها لم تصادف أى نجاح (١) ، وأن يكن محدثو العصر العباسي قد مالوا الى الأوزان الخفيفة والقصيرة ميلهم الى الاكثار من مقاطعات الشعر التي تتضمن فكرة سريعة أو صورة مختصرة .

وظهر مع ذلك اهتمام بالغ بالرجز بحيث راح يستوعب أغراض القصيد من ناحية ، ومن ناحية أخرى استغل كمزدوج في نظم العلم والقصص . وما محاولات أبان اللاهقي الذي مات سنة ٢٠٠ (٨١٥ ميلادية) فى نظم كليلة ودمنة وغيرها من موضوعات فقهية كالصيام الا صدى لاستجابات الرجز لحاجيات العصر ، ونحو هذا يقال فى مزدوجات ابن المعتز (٢) .

وقد كان لانتقال الشعر العربى الى الأندلس أثره فى تطوير أوزانه فيما يعرف بالموشحات ، وهذه فيما يبدو أحدثت تغييرا كاملا من ناحية الإيقاع والمبنى العام فى شعراء « الطرو بادور » وأشهرهم دى بواتيه - الشاعر الكونت الجوال - ودى أفرن وماركابرو اللذان ماتا بين سنتى ١١٨٠ ، ١١٨٥ وثبت علميا تأثرهما بشعر الأندلس (٣) . ونستطيع من ناحية أخرى أن نقول ان قصائد البالاد Ballad وهى فى موضوعها الواحد - الذى يكون قصة - تتألف من أسماط متعددة الأوزان والقوافى كالموشحات ، ومثلها السونيتات Sonnets أو الارانين التي تفتن

(١) من هذه المحاولات ماقدمه أبو العتاهية الذى نظم اغانى اللاحين فى دجلة والذى خرج على قيود الخليل ، فلما عوتب قال : أنا أكبر من العروض ١
(٢) له مزدوجة كبيسة فى تاريخ بنى العباسى ، ومزدوجة أخرى فى ذم الصوب ، ومزدوجات علمية أخرى ثانوية القيمة .

(٣) تحسن هنا مراجعة الدكتور نيكل Nykle (A.R.) فى كتابه المعروف Hispano-Arabic poetry وقد طبع فى بليتيور سنة ١٩٢٦ كذلك كتاب Choytor (H.L.) شعراء الطروبادور The Troubadours وقد طبع فى كيمبردج سنة ١٩١٦

جون ميلتون في أسماطها وأغصانها وأفعالها ، والتي نظم منها شيكسبير
١٤٥ قصيدة (١) .

وأولية الموشح نراها عند مقدم بن معافى القبرى أحد شعراء الامير
عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذها عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب
« العقد الفريد » والمتوفى حول سنتي ٣٢٧ أو ٣٢٨ ، وقد لحظ ابن خلدون
ذلك وقرر أن بضاعتها كسدت من بعدها حتى جاء عبادة بن ماء السماء
المتوفى سنة ٤٢٢ وعنه قال شاعر الموشحات أبو بكر محمد بن زعر
الاشبيلي الذي مات ٥٩٥ : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما
اتفق به من قوله (٢) .

يدر تم شمس ضحى غصن نقلا مسك شمسه
ما آتسم ما أوضحا ما أورقا ما أتم
لا جرم من لخصا قد عشقا قد حرم

(١) كان ميلتون يشكل السوناتا الواحدة من ١٤ بيتا heroic lines في فترتين
موزعة قوافيها على نحو معين ، وعلى الرغم من أن لغة شعراء أخذوا بهذا النظام واشهرهم
وردزورث وكيتس فان الشكل الذي حافظ عليه شيكسبير تمثله السوناتا التالية :

Shall I compare thee to a summer's day ?
Thou art more lovely and more temperate :
Rough winds to shake the darling buds of May
And summer's lease hath all too short a date.

x x x

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd ;
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimm'd.

x x x

But they eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest ;
Nor shall Death brag thou wanderest in his shade,
When in eternal lives to time thou growest :

x x x

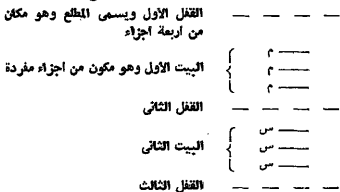
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

(٢) راجع مقامة ابن خلدون ٤٩١ ، ٤٩٢ و « عذ . التقدم » وسترى ثمة تحريفات
في أسماء من ذكرنا من شعراء ، فهو يقول مقدم بن معافى الفريدي بدلا من ابن معافى
القبرى نسبة الى قرية قبيرة ، وعبادة بن القزاز جاء متأخرا عن عبادة بن ماء السماء وكان
شاعر المعتصم بن صامح ، وأبو عبد الله يعنى أبا عمر صاحب المقدم .

ويرى الدكتور نجودت الركابي أنه منذ القرن الثالث الهجري بدأ في الأندلس بمحاولات شعرية للموشحات ، ولكنها لم ترسخ الا على يد عبادة ابن ماء السماء ، حيث جعل الموشح فنا قائما بذاته له أسسه وقواعده ، ولم يجهى القرن الرابع الا وعمانته يشغلون العالم به ، ومن هؤلاء عبادة القزاز وابن اللبانية والأصمى التطيلي وابن يقي وابن بأجة وأبو بكر بن زهر ولسان الدين بن الخطيب الشاعر الكاتب المتفلسف الفقيه (١) .

ولعل ابن سناء الملك الشاعر المصري الذي مات سنة ٦٠٨ كان أول من حصر قواعد الموشحات وبيّن خصائصها في كتابه « دار الطراز » ليكون أول من نظم عملية نقل هذا الفن - علميا - الى الشرق ، وقد ذكر هذا الشاعر ان الموشح في العادة كلام منظوم على وزن مخصوص « وقد يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع ؛ فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات » (٢) .

والقفل يتكون من جزئين فأكثر ، وما بينه وبين كل قفل وآخر يسمى البيت ، ولا يشترط أن يتكون هذا البيت من شعطين على ما نرى في القصيدة العادية ، وعلى النحو التالي يكون اطار الموشح :



وهكذا حتى نصل الى القفل الأخير ويسمى بالخرجة ، ويجرى الوشاحون على عادة جملة باللغة الدارجة الا في المديح .

والقفل الذي رأيناه يتكون من أربعة أجزاء قد يتكون من جزئين فقط ، وقد يصل الى عشرة ، وكذلك البيت قد يتكون من أجزاء مفردة بقافية واحدة

(١) في الآداب الأندلسي ٢٩٠ ط ٠ المعارف سنة ١٩٦٠ «

(٢) دار الطراز في عمل الموشحات ٢٥ ط ٠ دمشق سنة ١٩٤٩ «

تتكرر في كل جزء كالميم أو السين ، وقد يتكون من جزئين مركبين أو أجزاء تسمى فقرات هي الفصن على ما نرى في التخطيط التالي :

قفل مكون من خمسة أجزاء

	—	—	—	—	—
				{	د — ف
بيت مركب من فقرتين (فصن)				{	د — ف
				{	د — ف

ومن هذا النوع موشح الأعمى التطيلي الذي يقول فيه (١) :

كذا يقتصد	سنا الكوكب الوقاد الى الجلاس مشعشة الأكواس	
أقم عذرى	فقد أن أن أعكف	{
على خمر	يطوف بها أو طف	
كما تدري	هشيم الحشا خطف	}

بيت (فصن)

وساق ابن سناء الملك في كتابه من نماذج البيت المركب ، هذا البيت التالي وهو مكان من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء هي الفصن (٢) :

من لى به يرنو	بمقتى سباحر	الى العباد
يتأى به الحسن	فيتثنى نافر	صعب القياد
وتارة يندو	كما احتسى الطائر	ماء الثمد

هذا التقسيم ولوازمه كثيرة كانت تتبع بصرامة وأناقة ، وكان الجميع يفرضونه قرصاً ، واتسع ميدانه حتى أخذ به الجمهور لسلاسته وتنسيق كلامه وترصيع أجزائه كما يقول ابن خلدون ، ومن ثم نظموا على طريفته حتى جاؤا فيه بالغرائب ، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجاجية أبو بكر بن قزمان ، ثم استحدث شعراء المغرب فناً آخر من الشعر في عروض سموه « عروض البلد » وهو في أعاريض مزدوجة شهر بها ابن شجاج والكفيف (٣) .

ويطول بنا الشرح لو ذهبنا نتقصي مثل هذه التفريات ؛ فالحديث عن الأجزاء في مصر وحدها — مثلاً — يحتاج إلى كتاب مستقل ، غير أن مشكلة

(١) دار الطراز في عمل الموشحات صفحة ٥٥

(٢) دار الطراز ٦٣ وفي صفحة ٦٥ يهوي مثلاً لما تركب بيته من أربع فصر وثلاثة أجزاء وقد أخطأ المحقق حين ساق قول الشاعر على هذا النحو « ذلال لوبلا × يرضى القانت وسمحة × بز تقى القانت » وساق « ملحد » في الموشحة بصيغة اسم الفاعل وسمحة القول .

(٣) مقدمة ابن خلدون ٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣

المشاكل حقا هي ما حدث اليوم من تحطيم لآطار القصيدة التقليدية ، مما حدا بشيوخ الشعر في العالم العربي الى أن يرفضوا ما يسمونه « الشعر المرسل » أو « الشعر الحر » ثم تقف الدكتورة سهير القلماوى فى مهرجان الشعر الذى عقد عام ١٩٦٢ بالإسكندرية لتتساءل فى استنكار : اين عبقرى الشعر الجديد ؟

ونحن فى الحقيقة نحتاج الى من يقيم انتاج الشباب على اسس ليست كالاسس التقليدية ، لأن ما حدث أن شاعر اليوم - الحقيقى - وجد ان تجارب الانسان المعاصر لا تتسع لها الأنماط العروضية التى حدها الحليل بن أحمد بعد استقرائه الشعر القديم .

والعجيب أن يغيب عن أغلب النقاد أن الحليل بن أحمد وهو يلزمنا بتلك الأنماط لم يقرر أنه « جمع ومنع » بمعنى أنه لم يزعم أنه جمع موازين الشعر كلها ومنع ما عداها ؛ فان فى الشعر الجاهلى قصائد تخرج عن بحوره الستة عشر أو الخمسة عشر بعد اخراج البحر الذى استدركه عليه الأخفش .

بل يقرر ما هو أعجب من هذا ؛ فان البحر المديد الذى يجرى على أساس « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » مرتين يقول انه لا يأتى إلا مجزؤا أى أن وروده « شادا » على هذا النحو فى العصر الجاهلى - ان كان ورد - لم يمنع الشعراء من أن يسقطوا منه تفصيلا كاملة فصار « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » مرتين ، وعند التطبيق وجد أن ايقاعه لا يجرى على هذا النسق فهو حقيقة يخرج خروجا تاما على التوزيع التفعيلى الذى افترضه ، فقرر انه بحر ثقيل تنبو عنه الأذن ولهذا انصرف عنه الشعراء !

ماذا نفهم من ذلك ؟

أنا شخصيا أفهم أن الحليل - وقد عجز عن ضم كل الشعر القديم فى ابهره - فتح امامنا باب الاجتهاد . بسل هو باختراعه ما سماه بالعلل والزحاف قد هيا امامنا الفرصة لوضع ماشئنا من الأنغام ، او لاختيار الإيقاع الذى ينسق كم الوحدات الموسيقية التى تسمى بالتفعيلات ، وفى هذه الحال يجب على كل أنصار هذا العالم أن يحترموا محاولات الشباب فى تحقيق الكم التغمى بما يناسب تجربتهم .

ومعنى هذا أن الزعم بأن شعر الشباب لا وزن له وهم باطل ؛ فان من البديهيات أن الشعر لا يكون كذلك الا اذا توفرت فيه خصائص أهمها الوزن ، فالقاء تهمة انتفاء الوزن اذن من شعر الشباب يساوى القاء هذه التهمة فى وجه شاعر عمودى كصالح جودت أو العقاد ! واذا كان العقاد نفسه يفترض أن ما يرفضه فى المجلس الأعلى نثر لانه لا يجرى على مآقرره

الحليل فان هذا لا يخرجها من دائرة الشعر على الاطلاق . لأنه يجرى على قاعدة فعلا ، وان تكن قاعدة لا تلتزم حرفية القديم .

لقد وجد الوهن في الأبحر التقليدية عن طريقين كما بينا .. عن أنها لم تنظم كل ما خلفه الجاهليون - وفي هذه الأبحر أوزان مستحدثة في العصر العباسي - وعن أنها تلبن أمام حاجات الشاعر فتخرج عن القصد المرسوم ، فكيف يلزم بها من يعيش إيقاعات تختلف كل الاختلافات عن إيقاعات الماضين ؟ ان العقاد اذن ومن لف لفه يحرمون الفنان حقه الطبيعي في الابتكار ، وينكرون ما حدث في التاريخ فعلا . ينكرون الموشحات مثلا ، وينكرون الأوزان المقلوبة ، وينكرون أشياء أخرى من هذا القبيل الا اذا جاء بها أشخاص تقع منهم معجزات .

وقد يكون التنظيم الشكلي للوحدات الموسيقية في الموشحات ما يلقي في الروع أنها لاتزال تجرى في فلك الحليل أو أنها تجرى بقواعد وغيرها لا يكون الا في حدود ما رسمه الحليل . قد يكون ذلك كذلك ، الا أن شعر الشباب اليوم يؤكد أنه لا يبعدو ان يكون مرحلة أخرى - بعد الموشحات - من مراحل تطور القصيدة العربية .

وهذه المرحلة مقيدة بقواعد ربما كانت قواعد الموشحات أسهل منها بكثير .. مقيدة بالوحدة التقليدية من ناحية ، وبتوزيعها في القصيدة توزيعا أوركسترياليا من ناحية أخرى ، ومعرضة من ناحية ثالثة عن الرتبة الكلاسيكية التي تنجم عن وحدة الروى في القافية . وهنا نقرر - متعجلين - ان في شعر الشباب قافية وان كانت هذه القافية بلا روى يلتزم دائما .

وخشية الاطالة في ضرب الأمثلة نقول انه لو فرض أن شاعرا من المتحدثين قال قصيده ، فسيجربها على النحو مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وبتعبيرات الحليل نقول ان الكم النغمي هنا مكون من أسباب وأوتاد وفواصل ، وان في كل سطر بيتا كاملا أو سطرا فيه قافية وما عداها حشو ، وان القافية تخضع للعقل نفسها التي تخضع لها قافية الحليل ، فاذا كانت علة « الرمل » أن تأتي قافيته « فاعلان » تكرر هذا المقطع في نهاية كل سطر فتكون النتيجة على النحو التالي :

فاعلاتن فاعلن

فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلن

وأما التفعيلة المفردة التي تستقل بسطر كامل ، فقد تبقى بلا علة (فاعلاتن) وهنا تكون استهلالا لما بعدها ، ولا يفسر انفرادها في هذه الحال الا على أساس سبب يقضى أو على أساس ايقاع داخلي هو ما يمكن ان نسميه حلاوة الجرس ولا يمت بصلة لوحدات الخليل .

للقصيدرة المرة - على ما رأينا - قواعدها ، وهي بذلك ترد بنفسها على كل صاحب حجة ضدها . فإذا وجد واحد ما أن في لغتها منفذا الى هجوم له سلاحه الجديد أمكن أن تبسط أمامه طبيعة اللغة التي هي أداة القصيدة ، وهي بالنسبة للقصيدة العربية خطابية بوجه عام ؛ طبيعة نشأتها والظروف التي أحاطت بها وأسلوب العرب في التفكير . كل أولئك ربط الكلام العربي - أساسا - بالفكر بحيث تتأخر تهويمات العاطفة ، ويكون واجب الشاعر اما ان يزاوج بين الفكر والعاطفة كما فعل أبو تمام وأما ان يحجب بصوره حجج الفكر كما فعل العباس بن الأحنف ، ولما لم ينجح الا نفر ضئيل وفي جوانب معينة فقد استسلم الشعراء جميعهم للخطابية . وزاد من حدتها أن الشاعر العمودي كان في التزامه أطر الجاهليين يدوس على جوانب خصبة من تجربته كإنسان ، وأصبح على الشاعر اليوم - وقد رفض أن يصدر بأنماط غيره - أن يعيد الى لغته بعدها العاطفي وأن يحجب منطق الفكر بمنطق الصورة ، ولعل هذا في رأيهم أهم ما يميز القصيدة المعاصرة .

ان شاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابية ، انه يريد لغة ليست هي لغة العامة كما يزعم أي زاعم ، وإنما لغة تتمرد على الرتابة التي تنجم عن ضياع أبعاد الصورة ، وهذا سر تحطيمه لرتابة الوحدات اذا كررها بصورها التقليدية . هذا سر أن يصدر بأيقاعات تختلف تماما عن ايقاعات الأولين ، هو له لغته وله موسيقى هذه اللغة ، ومن المحال ان يرتبط بعد هذا بأيقاع الجاهليين .

والا فلماذا وضع العباسيون المبحث ؟ ألم يشعروا بان الجاهليين إذنا غير أذنه ؟ قد يلتقون معهم في أمور ولكنهم يختلفون عنهم أيضا في أمور . وتمضي السنون ولا بد أن تتسع دائرة الخلف ، فإذا كافح شعراء اليوم بحثا

عن سبيل للبقاء في آفاق نغمية جديدة فذلك لأن هذا نتيجة منطقية لتطور الحياة .

ويبقى بعد ذلك ما أشرنا اليه عرضاً ٠٠ يبقى ما قرناه عن نوع التجربة وكيف أن هذه التجربة لا يمكن أن تخرج متكاملة الا بعد أن تزحزح القصيدة العربية عن مواضعها الحالية ، وهنا لا نلجأ الى مثل ما عمل اليوت ولا الى ما يشبه محاولات شيكسبير . فما تم على أيديهما كان لا يتمسدى دائرة اللغة في الأغلب ، وإنما نحاول أن نتعمق - على أساس احتياجنا الى فن يشكاه مناخ انسانيتنا - حقيقة التعبير العصري ، فإذا عرفنا أن عناصر الصورة المعاصرة لا يتسع لها الاطار التقليدي أدركنا كم يكون من العيب أن نطوع لها الأشكال الموروثة .

هل أسرف في هذا ؟

لا اظن . فالشاعر الذي رسم اطاره الفني في حدود معان ساذجة تعرض عرضاً تقريرياً - بغض النظر عن اصطناع الاستعارة وما يجري مجراها - لا يمكن أن يعالج في هذا الاطار تمزق انسان العصر في عهد الصاروخ . الانسان الفطري الذي يجعل الدابة محور حياته والذي يتطور ليقرأ أرسطو ويكتب كما يكتب الكندي والفارابي وابن سينا لا يمكن أن يعيش على المنحرج الذي يضطرب فيه عالم يوج بانفعالات عنيفة وتجارب في الفضاء خارقة الخ . ثمة تجارب جديدة وايقاع جديد ، فلا بد اذن من اطار جديد . ولا بد أن نعتزف - بناء على ذلك - أن من ينكر وجود الشكل الجديد للقصيدة العربية عليه أن يجعل امرأ القيس يركب صاروخاً الى القمر ويدفع به في مشاكل الاقتصاد الموجه وقوانين تعادل الطاقة والمادة وهكذا ، ثم يقول بعد ذلك ان شعره يسم انسانيتنا بذاتها .

فإذا أضفنا الى هذا أن حاجات الماضين الفنية كانت تقصر عن حاجتنا - بدليل عدم وجود الدراما مثلاً في الشعر القديم - يكون من الممكن جداً بعد ذلك أن نشفق على شعراء الشباب وهم يخوضون تجربتهم في اطارها الفذ ، ولولا محاولاتهم الجادة لما عرف أدبنا واحداً كالشراوى يطلع علينا بمسرحية جميلة الشعرية .

ان أحمد شوقي كتب المسرحية الشعرية ، وكتبها عزيز إباطة ، ثم كتبها محمود غنيم . وبمقارنة ساذجة بين أعمال هؤلاء وعمل الشراوى نتبين الفرق الهائل بين مفهوم الدراما عند العموديين وعند أصحاب هذا الشعر الجديد . الأولون يكتبونها مقطعات ثنائية في حوار ، ولا بأس من أن يتقاسم البيت المقفى ذا الروى المحدد اثنان أو ثلاثة أو أربعة ، كل بحسب مجهوده في توزيع الأسباب والأوتاد على المتجاورين ؟

وأما الشراوى فهو يدع الفكرة الدرامية تتحرك بتلقائية داخل
أنحوتات أنوسيقية التي ليس لها من القوة إلا ما تكسب به التعبير إيقاعا
مهموسا صادقا . الوحدة الموسيقية عند الشراوى وسيلة ، وهى عند
الشيوخ غاية . هى عنده خطوة من خطوات التأثير ، ويجعلها الشيوخ
نهاية المطاف !

ما السر فى هذا ؟

السر أن إطار الأبحر القديمة بما فيه من قيم شكلية يفرض على
الشاعر أن يخضع الفكرة - بالتوسع فيها أو بتضييقها - لوجود البيت ،
وهذا ما يرفضه الشراوى وأمناله ، لأنهم يرون أن الفكرة يجب أن ترضع
فى المحل الأول . ومعنى هذا أن تطور الشكل فى القصيدة العربية تطور
ناجم عن حاجة ، وستتمشى حركة التطور ما بقيت تلك الحاجة .

أما عن المحتوى فالشعر منذ كان ، يحاكي أفعال الناس خيرها وشرها
عند الإغريق (1) أو كان غناء عند الجاهليين وهو يتعرض لجزر ومد ،
وتنوعت الأغراض الشعرية تنوعا كان يباعد بينه وبين حقيقة قدر ما
كان يلتصق بها . والأمر بهذه الصورة لايقدم خطأ واحدا لسره ، وإنما
ثمة خطوط تتشابك أحيانا وتفترق فى أغلب الأحيان ، ويرى الضارباب
فيها من التناقض ما لا سبيل الى حصره هنا .

وقد بدا واضحا بالنسبة للعصر الذى تسود فيه العرب أن الفكر
الإسلامى لم يرفض كل محتوى القصيدة الجاهلية من ناحية ولم يتخل من
ناحية أخرى عن سيكلوجية أرسطو التي لا تكثرث بالخيال ، كما جعل
القصيدة إسلامية تحتذى الجوهر الجاهلى على أساس عقلى كانت الموهبة
تضيق به فى مجاهدات التقليد .

ظل الشعر فخرا ومدحا وغزلا . وهى موضوعات فارقتها الشعر
اليونانى منذ بعيد ، ودار الشعراء حول ما وقف عنده القدماء ، وبدا
كما لو أن تيار العقل الإسلامى يعمل دائما على خنق الفن الملم ، وبدلا
منه كان على الشاعر أن يجمع ألوان المعرفة التي تكيف عصره ، والا فقد
يجد من النقاد من يحاسبه على الخطأ والصواب مثلما يحاسبه على
الأسلوب .

(1) هذه التفتية قائمة على أساس ما جاء عند أرسطو ، ولكنها لاتنى غنائية الشعر
الذي تانى قبل ظهور الملحمة والدراما ، وكنا بينا أن أرسطو يجعل الشعر الفنائى مرجس
الموسيقى .

وكان الخلاف المطرد بين لغة الشعر ولغة الحياة العادية قد وضع العقبة الثالثة في طريق الشعر ، فاحتاج التلقى الى شروح يقوم بها اللغويون الذين كانوا في الوقت نفسه نقادا للقصيد ، وأصبحت شروح الشعر معيارا لقيمته . وبمقدار ما كانت هذه الشروح تفضّل ، يضح في الطريق كثيرون ، ومن ثم لم يصل اليها الا الاعلام (١) الذين لا يعطون الا أحد تيارات التطور .

وهكذا نصل الى ما نريد بعد بسط فكرة التقليد ومشكلة الصواب والخطأ ثم قضية اللغة . نصل الى ان البناء الحقيقي للشعر العربي لم يصل اليها كاملا ، وان محتوى هذا البناء الناقص كان ناقصا ايضا ! ولكننا نلاحظ ان عنصر الجمال الفني كان شيئا مستقلا عن ذلك المحتوى ، بحيث لم يجد النقاد القدما صعوبة ما في ربطه بالشكل على اساس انه حلية او شيء يوشى به الكلام « كما يوشى الثوب بالتطريز » .

ومع ذلك كله فقد اثر هذا النهج في شعر غيرهم ، حتى ممن كانوا يتكئون على موروث الأفریق والرومان . وكانت مناقشة المحتوى مستقلا عن الشكل ثم عن قضية الجمال قد استهوت الأوربيين ، كما استهواهم محتوى الموشحات من حيث كانت تفتنيا بمشق معين استغرق أغاني والطروبادوره (٢) .

فان وصلنا الى ايماننا هذه - وقد أصبحنا نتلقى عن الأوربيين ما سبقونا به من قرون - نرى الطليعة الشاعرة ترفض المحتوى القديم ، ولا تريد ان تقصر مجهوداتها على ان تأتي بالعجيب والناذر . فان « اخترعت » او « أحسنت التعليل » عد هذا مما يوشى به الكلام . لقد تغيرت النظرة الى الشعر ومن ثم تغير محتواه ، وأصبح الجمال جزءا من كيان القصيدة يصبغ فصله بأية حال .

كان التقدم الهائل الذي قامت به المعرفة في جميع المجالات قد كشف

(١) تروى الأخبار ان جريرا فارع نابيه اكثر من تسعين شاعرا واسقطهم فسقطوا عند النقاد ، وان أبا تمام والبحري أخلا في عصرهما خمسمائة شاعر فلم يعرض لهم أحد .

(٢) يرى الدكتور غنيمي هلال في صفحة ٢٧٤ وما بعدها من كتابه « الادب المقارن - طبعة الثالثة » ان شخصية الرقيب والرسول بن الحبيب والواشي والحامد ، وقسوة الجبوة ، وتولد الحب من أول نظرة وبكاء المرأة على فراق حبيبها اللاهث الى الحرب ، والحب الصوفي الذي نجد جذوره في غزل العنبريين وقبل في عشق العباس بن الأحنف .. يرى أن كل ذلك انحدر من العرب الى الأوربيين ، وذلك في اناشيد الطروبادور التي بدأت تنتشر في جنوبي فرنسا منذ عام ١١٠٠ للميلاد .

عن أن البواعث التصفية لاحترام المحتوى القديم لا يمكن أن تكون مصدر ثراء للقصيدة المعاصرة ، ومن ثم يكون شيوخ الشعر ممن يهاجمون « القصيدة الحرة » أقرب الى التعنت منهم الى الانصاف ، لأنه لا يعقل أن يقف شاعر العصر على الطلول كما فعل شوقي ، فى الوقت الذى وصف فيه الطيارة والفواصة . واذا صح هذا أو جاز ، تكون المنهجية التى قررها ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء » (١) هى المعول على نجاح الشاعر الشاب كما كان من الممكن أن بنجح الشاعر الشيخ من قبله . ونظورة هذه المنهجية تبدو فى ضرورة أن يعرض شاعر اليوم لكل ما عرض له شاعر الأمام ، حتى اذا وصف الحصان مثلا حرص على أن يجعله مكرما مقرا لا يلهب بالسوط ولا يكاد ذيله يبلغ الأرض !

اننا الآن نعرف ابة ثورة يعيشها العالم ، ونعرف انه يصدر بمضامين ربما عد اغلبها كفرا فى نظر الاولين . ويعمر انسان العصر بمأساة لم تقم فى وهم اجدادنا لا ولم تخطر على بالهم ، والا فهل كانوا يقبلون مسرحية « يا طالع الشجرة » مثلا او يسمعون لصمويل بيكيت أن يكون من البشر ؟ ان اقل ما كانوا يفعلونه أن يأمروا بعقد مثل مجلس الحلاج ثم يطاح فيه بالسارق الاثيم .

أجل .. فليس هناك هذا الرضى الذى يشيع فى شعر القدماء ، وليس ثمة نقد هين لا يكاد يكشف عن بلبلة ايجابية ، ولا يريد أن يعيش فلسفة ابي العلاء فى اطارها السلى واهدافها المحدودة .

بل ان صرخات التنبى - على عرامتها - لا تكفل لشاعر اليوم حظه من الحياة المثمرة ، واسلوبه التقريرى وحكمته الساذجة لا يملنان عن حزننا الذى يبسط جناحه على كل البشر .

ان الانقلاب على الفهم الرياضى عرض كل القيم المتوازنة للانهار ، فلم يعد فى حياة الانسان معقول يظل معقولا الى الأبد . لم يعد يرى فى لحظات الزمن منطق التوالى المألوف . لم يعد يعيش على الأرض حشرة تأكل مما يسره القدر ! فهو أكبر من هذا ، وأشقى من هذا ، وأكثر عذابا مما يحسد الناقد الذى يحلم بمنطق الأجداد !

وبالإضافة الى ذلك أصبح الشاعر - عادة - يتلقى من السوان الثقافة ما يعمل على توعيته بقدر له آثاره الخطيرة ، ولم يعد يقنع - لنمو وعيه - بأخذ الأمور كما كان يأخذها القدامى ، واذا كان التفكير قد يفضى به الى قلق لا مشاحه عنه فليس هذا الا استجابة لطبيعة

(١) يحسن هنا مراجعة هذا الكتاب ١ : ٢٠٤ ٢١

الظروف التي يمر بها . لقد أصبحت الفكريات أقدم مما كانت أمس ، وصارت أصعب دلالة مما كانت عليه في عصر الأخطل وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي تمام ، بل إن أبا العلاء يقول :

جائز أن يكون آدم ههنا قبله آدم على أثر آدم
ويقول :

غدا أهل الشرائع في اختلاف تقضى به المساجع والمهود
ليؤكد صعوبة الإدراك الصحيح حتى في عصره الهاديء ، فكيف نحن في عصر انطلاق القوى من عقالها ؟

لقد تحول العالم الثابت الى آخر متحرك ، فاضطر انسان القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون . على أساس أن كل شيء يبدو كما لو كان بلا ضرورة ، وإن المرء من أجل ذلك يشعر بالقرب الفادحة ، ومن واجب الفن أن يستجيب لهذه الحقيقة الرهيبة . ولما كانت هذه متشعبة فقد عجزت أساليب القدماء وأطروهم عن استيعابها ، وهذا سر خروج فناني اليوم على قواعد التقليديين .

واذن فالشعر ليس مبنى فحسب . ليس موسيقى ذات رقم محددة ، وإنما هو مضمون بكل ما في تجربة الانسان المعاصر من حزن ، وقلق وحيرة ، وهذا المضمون هو الذي يعطى ما يسمونه بالشعر المرسل شكله المعروف . فتغيير الشكل العمودي اذن ليس مشكلة أداء فحسب . وإنما هو مشكلة مضمون ، مشكلة أن يعيش الشاعر حياة عاقلة تكشف عن حلول وتفسيرات وتبريرات وفرضيات لا تنتهي قط ، فان للشاعر دوره الذي يؤديه كما يؤدي هذا الدور رجل السياسة أو عالم الاقتصاد !

والبحث في المضمون الشعري ينتهي تماما الى ما ينتهي اليه البحث في العلم . اعنى ينتهي بمحاولات لوضع تنظيم يفي بحاجات الانسان وتكون العلاقات المختلفة التي يكشف عنها الفيزيولوجي في قوة العلاقات التي يحددها واحد كصلاح عبد الصبور في قوله :

ولكني اقول لكم بأن الفيسد حريه
وأن النسيم مأسور ولا يدري بإطلاقه
وأن الحر من يمشى ثقيلاً فوق ظهر الأرض
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب الجذب
وينهض رغم ما يتساح في الأعراق والقضب
من الأحزان والأشواق والأمسال والحب

ولا تخدعنا مادة العلم ، فهذه لم تعد ثابتة ثبات الحقائق التي رفضها صلاح في مأساته ، وإذا كانت مكتشفات الكيمائى مثلا تؤكد دينامية المادة فما يراه صلاح يرفع الستار عن كون لا يؤمن فيه باندفاعه الظاهر .

ان ما فى رأى صلاح من لامعقولية لا تخلو من تيه يكشف عن الثقة التي وصل اليها شاعر اليوم ، وعن ايمانه بأنه يبرهن على افلاس المنطق تماما كما يبرهن بريدجمن على افلاس العلم . فنحن كلما ازداد ببحثنا وجدنا حتى قانون « العلة والمعلول » بلا معنى على الاطلاق !

ومن اجل هذا تكلم خليل حاوى بنفس الثقة التي تكلم بها صلاح بل قرر انه اقدر منه ، فقال :

عدت اليكم شاعرا فى فمه بشاره

يقول ما يقول

بفطرة تحس ما فى رحم الفصول

تراه قبل أن يولد فى الفصول

وأما عبد المعطى حجازى فقد تحدث عن الضياع قائلا :

لقد طردت اليوم

من عُرفتى

وصرت ضالعا بدون اسم

هنا أنا

وهذه مدينتى

هكذا باختصار ولكن الضياع عنده لا يعنى سلبية يلتزمها وهو راغم ، وإنما يعنى دينامية كأنها رد فعل ازاء ما يصعب ادراكه . الا أن هناك طريقا آخر هو الوقفة الجامدة ، وهذه لا يحصل بها الا الاسلوب الذى يتجرى الدقة عن طريق الثبات ، ومجال هذا فى انماط المتقدمين لا غير .

ان الكثير من شعر الشباب يمت بصلة الى قاعدة الرومانسى التي تقرر ان الذات هى محور النظر الفنى والفكرى ، وهذا لم يتحقق فى أغلب شعرنا القديم ، فلا عجب أن لا يظهر فيه الشاعر الذى يستقطب العالم فى ذاته ، لقد أفرق حقله من الزهور الفضة التي تبدو غريبة مع النباتات المتشابهة الثابتة .

والى هنا نصل الى جوهر ما نريد ، وهو أن يصبح الشاعر صاحب موقف لا يدينه قط فيه مرجع العلم بالفن ، ومن هنا تنتفى القالة التي

نرمى شعرنا بالضحالة وتبعده عن الفكرة العميقة حتى يجرؤ واحد.
كديزmond ستيوارت على أن يقرر أن الثورة الفكرية فيه معدومة على
نحوى قوى (1) .

وإذا كانت هذه النتيجة هي التي نتطلع إليها فإن القاعدة التي ينبغي
أن تتبع هي في إطلاق الحرية للشاعر يضع لمحتواه النمط الذي يريد ؛
ولست أقبل أن يحطم توفيق الحكيم قواعد المسرح في « ياطالع الشجرة »
فنتحفي به وتقف أمام الشاعر الجديد باسم « الحفاظ على موروثنا »
نمنعه من الخروج على الخليل ومحتوى القدماء .

ان الايمان بفاعليات الحياة العصرية يغير كل المقررات التقليدية
الراسخة ، فلو كان للشعر مادته المحدودة وليست هي تجربة الانسان
في القرن العشرين لقنعنا بالمحتوى القديم . ولا يعترض معترض بأن
التجربة الانسانية كانت دائما موضوع القصيدة التقليدية ، فان هذه
التجربة كانت مقيدة بأمور تعتبر اليوم معجوجة أو ثانوية على أقل تقدير !

لقد صارت الانسانية تبحث عن اطراف التجربة التي تلقى الضوء
على موقفها ، فاصبح للشعر مهمة لايمكن اداؤها بالاسلوب القديم . بل
اصبح يتحاشى الوقوع في قوالب المتقدمين ؛ وحرص كل الحرص على
أن يكون منطقيا مع صاحبه دون ما نظر الى « طريقة » الأولين ، ولم يعد
يخشى واحدا كابن قتيبة أو آخر يصيح فيه : اخطأت ، لانك لم تقف
عند رسم درس ولم تقل ان النفس راغبة اذا رغبها فاذا ترد الى قليل.
تقع .

(1) راجع عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ المجلة

الفصل الثالث

في مسئوليات الناقد

له حسين والمازني والمعقاد قادوا حركة النقد وهم مسلحون بأسباب الثقافة وبعد أن قرأوا الآثار القريبة بلغاتها ، وكان صدورهم في الجانب الذي حاربه الرافعي أيدانا بوجود النقاد الذي لا يدور في ضبابية الاصطلاحات القديمة . ويحاول - بعد الملمه بالانسانيات - أن يقوم الأثر الأدبي تقويما يبعد عن طلاسم الديباجة المشرقة ونبالة المقصد ومعاظلة التركيب ووخامة المعنى ونحو ذلك مما لايفيد الا في الدلالة على تلاعب بلاغيينا بالالفاظ .

وكان المنهج العلمي الذي اصطنعوه - وهو لا يهمل اللغة ونحوها وبياناتها - قد لفت الى ضرورة تدريب الناقد العربي على الاتصال بالناقد الغربي ، وتم ذلك بنجاح بواسطة كتاب ا . ريتشاردز الذي وضعه سنة ١٩٢٤ باسم « مبادئ النقد الأدبي » . وإلى جانب هذا الكتاب الذي يستهدف ربط الانتاج الأدبي في مجالات النقد بالتحليل اللغوي المباشر ، ترجم الدكتور محمد عوض محمد « قواعد النقد الأدبي » لأبر كرومبي ، كما ترجم الدكتور زكي نجيب محمود « فنون الأدب » لتشارلتون فكان أمام العاملين في ميدان النقد شروح لبعض القواعد الرئيسية التي تركت آثارها في التجارب الادبية المختلفة .

والظاهر أن النتيجة عندنا كانت عكسية تماما ، فقد تضخمت جيوتنا النقدية بشير طائل ، وبدا كأن مدرسة الرافعي أكثر سدادا من المحدثين . حقا ظهر مندور ومن بعده القط ، وحقا كان إلى جانب هذين سهير القلماوى ورشاد رشدي ومن يقرعون موروا وكامى وديكنز وفاست وبوشكين وفوكنر وسيمون دى بوفوار ، إلا أن النقد ظل

في حاجة الى من يحدد مجاله كما ظل عاجزا - حتى اليوم للأسف الشديد - عن استكشاف جمال الادب كحقيقة قائمة من اجل انبناء .

ماذا اقول ؟

بل بدا ان الناقد لم يعد يعرف مسؤوليته على الحقيقة ، وكانما ضاع كل ما قدمه طه حسين والمازني والعقاد قبل ان يخلو الطريق لغيرهم من الجدد . وظهرت مشكلات متعددة نجمت عن محاولة تطبيق القواعد الغربية في النقد العربي تطبيقا طائشا ، كما وجدت اصطلاحات تشبه في تليسيها اصطلاحات القدماء ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر « التطهير » و « لحظة التنوير » و « العصاب النفسي » و « فعل التعبير » و « الاستجابة الغاطية » و « المضمون » و « الانطباعية » و « المعادل الموضوعي » و « التناسب الموضوعي » و « الالتزام » الخ .-

ولم يكن بد من الا يعقد الادباء املا على ناقدتهم ، لاسيما بعد ان ظلوا على اصرارهم في احتذاء الغربيين ، بل في احتذاء طائفة معينة منهم . يوضع على رأسها ريتشاردز . والغريب ان كتاب هذا الرجل - القديم نسبيا - لا يزال الى اليوم عندنا المنفذ السهل الى الكشف عما للكلمات من خطورة ، واكبر الظن ان بعض النقاد وجد فيه امتدادات عربية - غير مباشرة بطبيعة الحال - من حيث حصر المجهود النفسي في اللغة وفي نسيجها على ما ظهر عند عبد القاهر الجرجاني ، فأصر على الاخلاص له . دون ان يلاحظ تلك الهزة التي تريد ان تعصف اليوم بمدرسته كلها ، حتى تقوم اساليب اخرى اجدى في اظهار حقيقة النص الادبي .

وتضاعف بأس الادباء من ناقدتهم لشيء آخر ، هو التفات أغلبهم الى نفر معين من المنشئين ، حتى ان كتاباتهم تظهر كأنها مكرسة لهم فقط ، او مقصورة على شخص يتلامح نتاجه مع فكرهم النقدية .

وهنا وجه الخطر !

اننا بلغنا مرحلة فنية لا نقول فيها ان مناهج القدماء والغربيين لا تصلح لها فحسب ، ولكن نقول فيها ايضا ان التحيز لأدب دون ادب خطر دونه خطر الاخذ بالمقاييس الغربية ، او دونه خطر التوقف عن البحث الجذري في قضايا الادب العربي كله ، ولعله في الدرجة نفسها التي ترتفع اليها قاعدة ان النقد الحقيقي هو فن دراسة الاساليب اللغوية في اطارها الموسيقي وفي طاقاتها التشكيلية !

هكذا تتحدد مسؤولية الناقد . ان يفسر بعد ان يصل الى مرتبة التفهيم الفني ، ودون ان يتحيز لأحد ويهمل احدا ، مع استيعاب كامل لاعمال عصره مؤمنا بان وراء امكانات فهمها اتفاقا بعيدة ممتعة .

وتحديدا المسئولية على هذا النحو لا يعنى أن تكفر بالقديم ، فبين القديم والمحدث تفاعل أكيد . ثم هو لا يدعى لها شرف الخلق ، بمعنى أنها ترسم الحياة للأديب وبعد ذلك تنفضها فيه - كل من الادعائين باطل ، غير أن الناقد يظل فيها مطالبا بالتوازن المطلق وهو يصدر عن عمليات الفهم والتذوق والمناقشة والتفسير ، وعن هذه الوسائل يتحسس الأديب طريقه أو يرى موضع قدمه قبل أن يخطو خطوته .

ومن هنا يصح أن نطالب بوجود الناقد الذى يزن الأعمال بميزان أكاديمى نزيه ، وهذا الميزان هو الذى يتعدى - بطبيعة تكوينه - حاضر الأديب الى ماضيه ، ويرجع الأعمال التى تفسر الحياة تفسرها الوجداني ، وهو يقبل الفنون التى قد تبدو مناقضة دورها غريبة عند بعض المحافظين . وما أشبه عمل هذا الناقد بما يقدمه « هيرت ريد » وان يكن هناك من يرى أن « بول روزنفلد » الناقد الموسيقى الأمريكى (١) احق بالذكر منه فى هذا المجال .

وفى هذا كله لا يطالب النقاد بأكثر من أن يعوا « طاقة » الأديب الفنية الى جانب « تقويم » احساسه الكامل بالمسئولية الاجتماعية . لا يطالبون بأكثر من أن يجعلوا « موضوعات » الأديب تعبيرية ، أى يناقشوها على أساس أنها مادة يشكلها الفن القولى كتعبير عن الذات . وفى هذه الحال لابد من التسليم بوحدة المادة الأدبية وشكلها ، أو قل بارتباط بنية المادة وصورتها الفنية ارتباطا عضويا ، ولا نقول بذلك الارتباط المتفعل الذى يفرض على ما يسمى الشكل والمحتوى أو الصورة والمادة أو الأسلوب والمعنى .

والواقع أن مسئولية الناقد تقوم فنيا على أساس أن بنية الإنتاج الأدبى تنتمى أولا الى معطيات الوجود قبل أن ترتبط بذات الأديب ، ولكن المهم هو البحث عن مدى نجاح الأديب فى تشكيل الصورة التى جسمت مادة التجربة ، بمعنى أنه لابد من التركيز على أن يكون الجهد الإبداهى هو خلق الشكل الفنى الذى يمكن أن ينفذ بالمادة الى خبرات المنلقين . ويمكن أن يعتبر الشكل فى هذه الحالة حلقة الاتصال بين الأديب وقارئه ، والوسيلة المباشرة للتعرف على بنية الإنتاج من حيث كونه قصيدة أو مسرحية أو قصة أو أى جنس أدبى آخر .

(١) Paul Rosenfeld ولد سنة ١٨٩٠ ومات سنة ١٩٤٦ ، وكان من رآيه أن

يتصق الفنان شروب الفنون كآلة ، وأشهر كتيبه فى هذا الموضوع By the way

of Art وقد نشره عام ١٩٢٦ والنزوم مالمية الى أن مات .

حقا لا يخرج الشكل - عادة - عن أن يكون عنصرا واحدا من عناصر معرفة القيمة الجمالية ، إلا أنه يلعب الدور الأول في تحديد الملامح التي تقرر نوع التأمل أو التي تضع نقطة البدء للتفكير . ويظل بعد ذلك أسلوب الفنان الذي يطبعه بطابع متميز ، والنقطة التي يختلف حولها المتفلسفون من حيث اعتباره أساس المعرفة الفنية لأنه هو الثابت بعكس المادة (1) .

ولما كانت كل خبرة قائمة على أساس وجود تفاعل بين الذات والعالم ، وأن هذا التفاعل موجود فعلا في المادة المشكلة ، فإن من غير الممكن أن يمنح الناقد نفسه من أن يسأل : هل ما قيل ليقصد به الأدب خيرات الآخرين قد اندمج في سياقه البشرى وبني إنتاجه البناء المناسب ؟ أى يسأل : هل نجح في التعبير ؟

إن كل ناقد يتصور أنه يسأل هذا السؤال ، ولكن الحقيقة أنه لا يفعل ، وإنما يقدم الاصطلاحات الغريبة في عبارات أكثرها فيه من المجاملة ما يطمس الحقيقة ويهدر القيم . وعلى ضوء ما يمكن أن يحدث لو التزم الجميع جادة الحق يتوارى متأدبون هم في الصورة الآن ، ويظهر ادبهم لم تسلط عليهم الأضواء . ولا يكون تيمور مثلا كاتبا عظيما يضع أيدينا على فاعليات تاريخنا ، وإنما يكون واحدا من المجتهدين الذين قد تضع مضمانيهم في « بلاغيات » العبارة وتردحهم مادتهم بالشعارات الميلودرامية الطائشة .

أنا لا أعرض بأحد ولا أستطرد ، ولكنى أرى أن النقاد في إهمالهم لمسئوليتهم وأخذهم بأسلوب الجاملات قد ضيعوا الحقيقة الأدبية : وأصبح الأدب غربيا في مجتمع تبدلت ملامحه . وفي الوقت نفسه أهدرت الخبرة السوية ، وأهيل التراب على فهم العوامل النفسية والاجتماعية وهي تخطط للجماليات .

(1) يجب أن نلاحظ أن التفرقة بين الشكل والمادة تفرقة ذهنية ، كما نلاحظ أيضا أن أساس المعرفة الفلسفية على النحو المتقدم ناجم عن أن مادة الأدب أخص ما تكون بالهيبول . فهي مهوشة مضطربة وغير مستقرة ، ومن ثم يكون للشكل الذي سوى الصورة صفة الاستقرار والدوام . ولكن ما يهم التساؤل هو أن يسرق بين المادة التي شكلت بأسلوب قاسر والمادة التي شكلها الأسلوب الكامل ، دون ما نظير إلا إلى « التنظيم » .

الفصل الرابع

النقد المقترح

ربما نكون قد أفدنا شيئا في النقد ومادته ، فهل نستطيع بعد ذلك أن نقترح نقدا نلتزم به ونحاول أن نجعله أساسا لتقديراتنا في الفصول القادمة ؟ لقد سبق أن قلنا ان هناك صعوبات في تحديد مفهوم النقود المختلفة من اعتقادية وعلمية وتاريخية الى بلاغية ولغوية ونفسية وغيرها ، وذلك لان مفهومات الأدب نفسها ووظيفته لم تثبت دائما على حال واحدة . على أننا اذا وضعنا في تقديراتنا أن مادة الأدب هي الحياة وأن الأديب يحاول بعباراته أن ينقل اليها قطاعات منها بعد فهمها على النحو الذي يناسبه ليسهم في حل قضاياها المثارة - وقد ينجم عن عملية الانهماج امتاع وافادة - فقد يكون من الضروري أن نجعل النقد تعقبا .
لفعل الأديب عن طريق عباراته ، أو قل عن طريق كلماته .

ولكن لا بد من التسليم بأن النص المنقود يقسم بالضرورة على شيئين : مادة وصورة ، أما المادة فهي الحياة أو امكان الحياة من وجهة نظر الأديب ، وأما الصورة فهي تكوين هذه المادة واعطاؤها شكلا يناسب الجنس الذي انتمت اليه ، وتدخل فيها العناصر اللغوية التي تعبر عن المضمون .

على أي حال فاننا لا نقترح شيئا بعيدا ، بل نحن نستعين فيه بكل الجهود التي بلورت تلك المذاهب التي لا نعدم فيها أسباب التعارض والتناقض ، لأن هذه في الواقع تؤدي الى انبثاق أساليب جديدة من التعبير وظهور خبرات تستجيب لهذه الأساليب . فعلى سبيل المثال أظهر النقد الأيديولوجي أو الاجتماعي في صراعه مع البلاغيين عندنا مقدار ما في الشعر المرسل من خصوصية وثراء ، ومن ثم تسللت بعض عباراته الى الشباب العموديين الذين وصلوا الى مرحلة النضج الفتى .

ونقول في غير مواربة ان تحول المفاهيم أو انحرافها عن التقليديات بات في حاجة الى دعم النقد الذي تقترحه بما يتلام مع التطور الجديد . بل لعل الأنماط التي تحطم « الصورة » أو « الشكل » المتعارف عليه لاكثر اغراء على ترك القواعد المتوارثة ما لم تكن هناك حاجة اليها أو أصبحت حجر عثرة في سبيل الاطراد والنمو .

بهذا وفي ضوء الحقيقة التي تقول ان النقد محاولة لتعقب فصل الأديب عن طريق كلماته نرانا نحاول أن نفسر النص المنقود ونشرحه . والتشريح لايعني هتك النص ، وانما يعني وصف أجزائه في السكل الفني . . وصفه في نطاق الصورة المشككة للموضوع ، وفي مسح الخصائص التي تفرد بها هذا الموضوع ، على أن يكون الحكم على « القيمة » الكلية غير قاطع وحسبه أنه يعمل على تربية ادراكنا للأعمال الأدبية المختلفة .

ولعل سبينجارن كان من أبرز من نادى بشيء من هذا ، وكان كبعض نقاد فرنسا طوال القرن الماضي وكجوته يجعل « نظرية التعبير » - وهي أساس في تشريح النص الأدبي وتفسيره للقارئ - فيصلا في تقييم خبرة الأديب ، بل عن طريقه على نحو ما يظهر دائما كيف تنمو خبرة أي ناقد يرتبط أساسا بالمادة الموضوعية .

ويعطينا هذا المنهج كل الحق في أن نخلص الأدب من آفة تقسيمه تلك التقسيمات التي نراها في أغلب كتب الأدب ، على الرغم من أنها تعنى عناية خاصة بجعل الجنس نقطة بداية للبحث المنشود .

هذه ناحية ، والناحية الأخرى هي الاهتمام بعنصر الجمال الذي جرى العرب والغربيون خلال العصور الوسطى على اعتباره زينة خارجية كما سنرى في فصل قادم . ويرتبط بالجمال كل حكم أخلاقي مادام يبحث عن الخطأ والصواب أو ماكان يسأل : ماجدوى وجوده في النص ؟ بل يتسمع السؤال ليشمل الأثر الأدبي كله ، فهل له فائدة ؟ وما دوره في تفسير الحياة ؟ ولما كان يتطلب من الأديب أن يكون ذا موقف فكري فإن تشكيكه لعنصر الجمال وبالتالي بناءه النص كله يرتبط باخلاصه لفنه ومن ثم يكون التعبير تعبيرا عن تجربة معيشية ذات أبعاد معينة .

اذن فمسألة التعبير هي قاعدة النقد الذي تقترحه ، وهي في شكلها المنشود تمر في مرحلتين : اولاهما مرحلة الفهم فهي انطباعية ، والثانية مرحلة التفسير فهي ابداعية أو قل ابداعية من الدرجة الثانية re-creative مادام عمل الأديب ابداعيا من الدرجة الأولى creative

وبين الانطباعية والابداعية الثانية - اذا صحت هذه التسمية -
ينبغي أن يتحدد الطريق تماما والا حدث الانزلاق من الموضوعية الى
الشخصية ، وصار النقد أشبه بما يقوم به الموقفيون مشككين ذلك
الاتجاه الذى يقتل نضارة التعبير الأدبى الصحيح لتحصل محله تلك
الأزهر الصناعية الميتة على الرغم من أنها قد تبدو رائعة المنظر !

معنى هذا أن النقد الذى يفسر في ضوء نظرية التعبير يجب ألا يخضع
للذوق تماما ولا يتسم بأية سمات تعميمية ، فلا يكون انطباعيا على
طريقة أناتول فرانس أو والتر باتر . واذا كان هذا الناقد الأخير قد
دعا الى ألا يشغل الناقد نفسه بالتعريفات بدعوى أن له المقدرة المزاجية
التي تهيئه له الانفعال الكامل في محراب الجمال ، فنحن في سبيل
رفض هذه الأناثية ، وخشية اختلاط معالم الطريق ندعو الى تحديد
الاصطلاحات أولا ، وهذه العملية خاضعة بصفة مؤكدة لعملية ربط الأثر
المنفرد بجنسه الأدبى .

إننا نريد « الناقد المحايد » الذى لا تسمح له ثقافته بأن تتأرجح
به الأهواء ، ويضع في تقديره طبيعة العمل المنفرد واتصالاته التاريخية
بجنسه . فلا يكون كالعقاد الذى طالما نسي حياده وأسلم نفسه - برغم
عقليته العلمية - الى ما أبعد عن الموضوعية العاقلة . ولا يكون كطه
حسين الذى حاول بثقافته الانسانية الواسعة أن يلتزم الانطباعية المحايدة
فشق عليه ، لأنه كان يرفض استحضار وعى الفنان أو لا وعيه في
عملية التحليل التي كان يقوم بها .

ولقد يمكن أن نقول ان محمد مندور حاول ذلك ، غير أنه لم يستطع
أن ينفذى تماما الوقوع في حيازل النظريات المسبقة ، برغم أننا نسلم
بأنه كان يهب الأعمال التي ينقدنا أبعادا كشفت عن أعماق الأدب .
وكمندور عبد القادر القط الذى لم يمنعه ذوقه - وهو شاعر - من
التمسك بالنهج المسدد .

وأما لويس عوض - ونحن يجب أن نذكره - فهو النمط المخالف
تماما لكل هؤلاء - بغض النظر عن الموقفين - وخضوعه للنظريات المسبقة
التي تخضع في مجموعها لثقافته المسيحية المتطرفة ، يحفر طريقا ضيقا
لا يتسع لأغلب الأدباء ، وبسهولة يطمس كثيرا من الزوايا المشرقة .

وبعد ، فالت نقد المقترح عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعة
النص الأدبى ، من حيث مادته والعناصر المكونة وطريقة بنائه .

الجزء الثاني

قضايا في الأدب والنقد

الفصل الأول

تحديدات عربية للجمال

(١)

إذا أسلمنا بوجود حضارة جاهلية - ويجب أن نسلم - فإننا لانجابه فيها بأفكار أساسية عن طبيعة الحلق الأدبي . بل لانعرف أن تلك الحضارة حددت معنى الجمال ، وان تكن عرضت لظاهرة الخيال عرضا لم يقف عنده الاغريق على رغم تقدمهم الفني .

على أن تداول العرب القدماء كلمة الخيال لم يعن قط أنهم كانوا يمنحونه منزلة رفيعة ، بل ارتبط بوجود « الرليات » أو الشياطين التي توحى للشعراء بما يقولون (١) . واقترون كذلك بقصص الخرافة ، ثم لم يسلم من أن يسبب به بعض السجاعين الكهان .

ويبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالأدب وبكل قضاياها أو أغلبها، لم توضع الا بعد الاتصال بأرسطو ، وكان ذلك بعد أن أرسيت نهائيا قواعد الحضارة الاسلامية مع بدايات القرن الثالث الهجري . وهنا يتكشف لنا أن الاغريق - وقد أهملوا الخيال - لم يعنوا أيضا بالجمال كمصطلح وانما عرفوه حين عرفوا كلا من الحق والخير .

هم فهموا الجميل كما فهمه العرب ، ولكن اعتدادهم بالعقل طرح

(١) في القرآن الكريم عارضا للشعراء - « هل انبئكم على من تنزل الشياطين » .

بالجمال الى المطلق والنسبي^(١) . وظهر عند سقراط مرتبط بفكرة « الملائم » أحيانا و « النافع » فهو خير ، ثم ظهر عند أفلاطون في صورة « جمالات » جزئية متفرقة ترتقى الى « مثال الجمال » أو « الجمال المطلق » دون ما بعد عما رآه أستاذه^(٢) وحين جاء أرسطو أدرك أن أفلاطون يعجز عن فهم القيمة الجمالية فهما فنيا ، ويضفي عليها طابعا أخلاقيا يتقيره أن الجمال المطلق هو جمال الحق وجمال الخير ، ولما كان الشعراء يكذبون بتقولاتهم على الآلهة فقد حصل عليهم حملة شنيعة واشتدت حملته شناعة عندما قرر أنهم « يحاكون » الظواهر المحسوسة لا المثال .

لاحظ أرسطو ذلك فحاول أن يعدل منه ، ولا سيما بالنسبة للشعراء . ولكنه ظل مرتبطا بالنافع ، مع إضافة عنصر « اللذة » واستعمال كلمة Phantasia مطلقا على نوعين من التصور : أحدهما جمع الانطباعات ، والثاني تنسيقها لحلق شيء آخر يشبه ما يجرى في الحياة فتبدو من هنا أولى المحاولات لرصد « الخيال » كمقابل للواقع ، وإن يكن دونه مكانة .

هذا ما فهمه العرب ، وفهموا أيضا - وهذا خطأ - أنه يعنى بالمحاكاة في الشعر اهدار قيمة الطاقة الخلافة التي تميز الفن ، فوضعوا على ذلك نظرتهم في التقليد ، وفي عمود الشعر ، وفي غيرها من أصول النقد .
لقد غاب عنهم مدلول كلمة Poësis ومعناها Make أى يعمل ، ومدلول كلمة mimeomai ومعناها imitate أى يحاكي ويصنع ومنها mimesis ومعناها imitation أى محاكاة (٣) ، ثم مدلول كلمة Phantasia التي عرضنا لها من قبل قليل ، ومن ثم لم يفهموا قوله « إن الخيال الخلاق هو جوهر الشعر » على أساس أن الشعر يبني بناء خياليا هو عبارة عن احتمالات ما في الطبيعة .

(١) يقال إن سقراط كان أول من حاول أن يضع أسس علم الجمال ، فكتبه سال هيبياث قائلا : ما الجمال ؟ قلنا اجاب بأنه صفة تطلق على المرأة أو الذهب ان القوس الخ قال سقراط : انا لا أسألك عن الأشياء التي يمكن أن تكون جميلة ، وإنما أسأل ما الجمال ! ومع ذلك فلم يكن مذهب اليه سقراط حاسما في تقنين الجمال .

(٢) على الرغم من هذا واثارته أيضا الجليل في ذاته مقترنا بالمثل المطلق فمن العيب ان نبحث في الفلسفة الاثلاونية عن مذهب يتكامل في علم الجمال كما يقول دنيس هويسمان - راجع كتابه L'Esthétique وقد ترجمته أميرة حلمي في مشروع الألف كتاب (٣) محاكاة الطبيعة أو تقليدها فنيا ، ذلك أن الشعر عند أرسطو لا يقلد الطبيعة في الواقع كما يتصورهم بعضنا وإنما يقلد ما يتصوره الشاعر أى يصنع ما يتمثلته خياله .

ومبدأ الخيال الحلاق الذي لم يحسن العرب فهمه ، وقع في شططه أكثر الأوروبيين ، وإن يكونوا أدركوا أن أرسطو في حديثه عن « اللذة » بمساعدة المحاكيات إنما كان يحزر الفن من الأخلاقية التي تحدث عنها أفلاطون ومن قبله سقراط .

وعلى ذلك النحو كان تقبل العرب المسلمين لفكرة الجمال الأرسطية، وقد رسخت هذه بما ذهب إليه من أن لغة الشعر ليست لغة التخاطب، وللشاعر أن يخترع المجازات وضروب التمثيل في غير ابتذال ثم يضيف على النص ماشاء من الغرابة والزينة ، فإذا كذب فلستنا نتهمه كما اتهمه أفلاطون ، ولكن نفترض أنه يصور الآلهة - أو الناس - كما يجب أن تكون (١) .

ولقد اعتنق المسلمون هذه النظرية متماسكة الأطراف أو مفككة ، ولكن الثباين - كما عرفه الغربيون - بين الفن لخدمة الدين والفن الدنيوي لم يكن واضحا على الاطلاق . ولم تكن ملحوظات الرسول عن الجمال (٢) . وبناء دور العبادة في تشكيل معماري حسن ، ثم صنع بعض الأدوات الفنية . . . لم يكن ذلك كله ليوضح اتجاه العرب الجمالي ، فانهم افتتروا يحتاجون الى من يدافع عن احساسهم الفني ضد الأخلاقيين منهم ، ثم وجد الكلاميون يناقشون الحياة على أساس يمجد العقل ويرفض الخيال «الكذب» ! حقا ظهر من بين الكلاميين أدباء كالنظام والجاحظ ، إلا أن هؤلاء كانوا يعتبرون الجمال فضولا يضاف الى الشكل ، والمعنى بعد مطروح في الطريق يعرفه العامي والخاص .

وهكذا تبلورت النظرة على النحو التالي : شكل ومحتوى أو لفظ ومعنى وهما جسم العمل الفني ، ثم زينة تضاف الى الشكل ما قدر الفنان عليها وأصاب . وهذه الزينة كانت من التناسق الذهني بحيث ارتبطت بالترديد الزخرفي والهندي ، على ما ظهر في معمار العباسيين وغيرهم . وقد بلغ اهتمام الفنانين بهذه الظاهرة الشكلية حدا رفضوا معه أي تنوع داخلي ، ثم انطعن هذا على شعرهم يقويه ايمان عميق بالموروث الجاهلي ، فكانت النتيجة وضع القواعد التي تتحكم في التعبير الأدبي .

(١) في القدر ٦١ الى نهاية الفصل ٢٢ ، صفحة ٧١ الى نهاية الفصل ٢٥ ، ويورد في صفحة ٧٢ أن سوفوكليس كان يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا بينما مسووم يوربيديس كما هم في الواقع ، وقد أصبحت هذه الملاحظة مشهورة .
(٢) كان محمد عليه السلام يقرأ قوله تعالى في الأبل : ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون ، وكان يقول : إن الله جميل يحب الجمال ، واستمتع الى الغناء ودفق الدلوف في بيته .

وعلى هذا يكون الجمال حتى هذه المرحلة من حياة العرب - وهي مرحلة ما قبل انعصور الوسطى - شيء ظاهري ، قد تدخل القيم الدينية في تقديره ، وقد يقتحمه مبدأ « النفع » قدر ما يقتحمه مبدأ « اللذة » .

حقا ثار الابداع على هذا التقنين بثورتهم على القديم في القرنين الثاني والثالث (حول التاسع الميلادي) غير أنهم لم يلبثوا أن فقدوا مكاسب هذه الثورة . ووجد النقاد - كقدامة بن جعفر - الذين يهونون من قيمة الابتكار القائم على الخيال ويجعلون الشعر علما^(١) له أقسامه ومقاييسه التي يقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرداءة . والغريب أن هذه المحاولات لم تعمل الا قليلا على تعميق الشعور بالجمال ، ولكن وضعت القواعد في صورة « عمود الشعر » ونحوه . وكذا اتضح كيف أن الظاهرة الادبية التي أهمل أصحابها الخيال الابتكاري واعتدوا بالعقل ، قد ارتبطت بالصنعة . فكان لا بد لطائفة من النقاد أن تنمي فكرة « المطبوع والمتكلف » التي ظهرت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

وهذا الموقف المضطرب لا يظهر لنا فيه هل كان أساس الحسن الجمالي عند العرب يقوم على عناصر خارجية او على عناصر شخصية ، ومن ثم تراوح الحكم النقدي بين الموضوعية والذاتية في بلبلة يكشف عنها الأملى في الموازنة بين أبي تمام والبحتري . فهو يجعل أساس الموازنة قواعد موضوعية يمكن التمرس عليها ، واستعدادا شخصيا يحسن تطبيق تلك القواعد « ويفضل أهل الحداقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته »^(٢) .

ومعنى ذلك أن الحكم الجمالي كان مرتبطا بالصنعة ، وهذه كانت شكلية . وظلت كذلك حتى جاء عبد القاهر الجرجاني فقال في صراحة « ان هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله ، صفة يستعان عليها بالفكرة »^(٣) ولكنه يحرص - بناء على مذهبه في النظم - على ألا يفضل بين الشكل والمحتوى لأنه « لو كان القصد بالنظم الى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه » .

(١) في وساطة الجرجاني سبعة ٢١ ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والدكاء ، ثم تكون الدرية مادة له « ط . صبيح ١٩٤٥ » ويجب أن نضع في تقديرنا ان العلم هنا مقصود به مجموع معارف أو معلومات .
(٢) الموازنة ٢٨٣ « ط . محمود توفيق »
(٣) دلائل الإجماز ٤١ « ط . المنار سنة ١٣٣١ »

على أن هذه النظرة لم تكن الا فردية ، فقد ظلت سائدة فكرة الفصاح بين اللفظ والمعنى ، واعتبر الجمال مهما زينة خارجية يظفر بها الاديب اذا هو تلاعب بالعبارة ؛ فأتى بسجعة وقدم أو أخر ، وشبهه أو أحسن التعليل ، أو أتى بالغريب وسائر أنواع المجاز كما يقول أرسطو . ثم كان التطور الجمالي لا شيء ، فهو دائر في حلقة لا مخرج منها ، والإجادة ليست الا تحسينا أو تحويرا لما يتردد عند الأولين ومن لحق بهم .

وفي القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) يظهر حازم القرطاجني ليدخل في اصرار - وليس كما فعل قدامة - نظرية أرسطو الى البلاغة العربية . واختلف بذلك عن عبد القاهر الجرجاني والشهاب ابن سنان الخفاجي صاحب « سر الغصاحة » والسكاكي صاحب « مفتاح العلوم » وغيرهم ، وقرر أن الشعر يجب أن يعتمد على الخيال أو التخيل كما يقول ، في حين تعتمد الخطابة على الاقتناع . وكلاهما قد يستند الى كذب ، ولكن بالتمويه والاستدراج تتم استمالة المستمع اليه . وفي الشعر تكون المحاكاة تحسينا للطبيعة ، ولهذا يحسن التشبيه الذي يجري بمقدار ، ويرتبط بالتخييل أولا وأخيرا . ويكون الحسن فيه اما أحسن ما في معناه ، واما أحسن منه . وكذلك القبح قد يوجد أقبح منه ، أو لا يوجد . فالحسن الذي لا أحسن منه والقبيح الذي لا أقبح منه ولا يوجد مساو لهما في معنيهما - لا ينبغي أن تكون الأقوال فيهما صادقة في الأولى والأكثر ، فان محاكاته بما هو دونه تقصير به وليس هنالك الى ما يطمح به . فأما الحسن والقبيح اللذان يوجد في معناها ما هو أعظم منهما أو ما يساويهما ، فان الأقاويل الشعرية ترد فيهما صادقة وكاذبة بحسب ما يعتمده الشاعر من اقتصاد في الوصف أو مبالغة (١) .

وخلاصة موقفه الجمالي لم يقربه من قرنائه العرب ، فهو لأول مرة يرى أن « الاعتبار في الشعر انما هو التخيل » ويختلف عنهم من ناحية ثانية هي في تقبله الكذب ، وان يكن لا يجعل الأقاويل الشعرية كلها كاذبة (٢) . غير أنه يجعل لتقصية « الخير » محورا في بحثه ، وذلك حين يدعو الى أن يتفهم الشاعر المواطن التي لا يليق بها الا الصداق وهي « مناصحة ذوى التصافي » (٣) .

(١) من كتاب منهج البلغاء لشعره المعارف ضمن « الى طه حسين في عيد ميلاده
الديسين » ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠١

(٢) المصدر نفسه ١٠٧

(٣) نفسه ١١٠ وقد بدأ كتبه نسم الأصمعي يقول : الشعر تكذب به الشعر ، فلماذا دخل في الخير لان ٢

ومثل هذا التطور نلناه فى أوربا طوال العصور الوسطى ، فالخيال ينشط ولكن حيث يكون الخير محك كل شىء . ذلك أن المجتمع البشرى ولا سيما فى أوربا كان يخضع للسيطرة الدينية المطلقة ، وفى ظل هذه السيطرة كان الفكر الجمالى مقيدا بما قيده به العرب تقريبا . بل ربما كان اصطناع العرب الغرابة والايتمان بالعجيب والنادر واصطناع المحسنات البديعية قد برز عند الغربيين بروز مشكلة « الشكل والمحتوى » أيضا ، بل ان الصور والمجازات التى توصل اليها العرب ومعهم الفرس بعد ذلك « تكاد تكون فى كثير من الاحوال هى عين الصور والمجازات التى أوجدها الأدباء الأوربيون فى القرن السابع عشر » (١) .

وكما كنا نرى القاعدة العربية التى تقرر أن الجمال « شىء زائد يوشى به الكلام كما يوشى الثوب بالتطريز » ترى ايسيدور يقول فى تلك الآونة « الجمال شىء يضيفه المرء الى الابنية بغية التزين والابهة » . ومن هنا ظلت الفلسفة الجمالية - على نحو ما خطط لها حكماء اليونان - أحد وجوه الحق والخير ، وترتبط بمبدأ اللذة ومبدأ المنفعة « يجب على التمثال أن يذكر الناس دائما بالخالق ومرمى واليسوع » .

(٢)

الى هنا ينتهى دور العرب فى التأثير فى أوروبا عن فلسفة الجمال ، ولم تكن الاستاطيقا قد ظهرت بعد كعلم خاص بالمعرفة التى تكتسب بالادراك الحسى . وكان لابد أن تظل مع ما يقابل الجمال من قبح فى تهويمات اللاهوت والمتافيزيقا ، حتى يقبض لها فلاسفة القرن الثامن عشر وأدباؤه كشوبنهاور وشيلر وجوته ، فيهزونها ، ويقومون بغربلتها ، ويرون أن تخطيطها القائم على الانسجام والتنسيق ودقة الايقاع لم يعد وافيا . بل ترددوا فى الإبقاء على قيمها الأخلاقية والميتافيزيقية ، ثم كان لمناقشة نظرية القبح كامتدادات لجماليات الفن أثر كبير فى الفصل بين الفن والجمال . وبهتاك هذا الستار ، لم يعد ما يمتنع اتجاهات القرن العشرين التقدمية من أن تظل بيسر وسهولة .

على أن الطريق لم يكن ممهدا دائما ، فبين النصف الثانى من القرن الثامن عشر والقرن العشرين ترددت الاستاطيقا بين أن تكون الحدس أى البصيرة كما يقول فريق ، أو أن تكون العلم الذى يتضمن معارف النشاط الفنى الخاصة كما يقول فريق ثان ، أو أن تكون كشفا عن الحصاص

النوعية للفن الجميل كما يقول فريق ثالث ، او ان تكون على نحو هذا
وذاك او ما يجري مجراه .

وفي تلك الآونة نرى الثورة الفرنسية أو آراء جان جاك روسو بصفة
خاصة تعمل عملها في تضمين الاستطابقا صفة الحساسية *sensibilité*
ومنه تعلم الرومانسيون كيف يستهينون بقواعد الكلاسيكية التي تربطهم
بالاغريق واللاتين ، ثم تبلورت الحركة الرومانسية في الاستغناء عن
الجانب انتفضى ما كان الى ذلك من سبيل .

ونستطيع أن نلح في آثار الرومانسيين الأدبية كل ما هو مرتبط
بالطبيعة ، وكل ما هو متطرف وحاد وغامض بلا غاية . ونرى مثله في
أعمال جريكو ودبلاكو والتصويرية ، حيث رسم الأول حطام الميدوزا
وهو اسم الوحش الحرافي (١) الذي خلعه على سفينة فرنسية كانت ذاهبة
لغزو شمال أفريقيا ، ورسم الثاني (الحرية تقود الشعب) بما في المشهد
من حدة ودم ، وقد حدد الاثنان جماليات الرومانسية تحديدا قائما على
الاحساس المباشر بالانفعال المتحمس .

ثم انتقل الفن الى الواقعية فاستبعدت الجوانب الذاتية منه وأحلت
محلها التسجيلات الموضوعية ، ثم ربطت نفسها بالوظيفة الاجتماعية
للفن . ولكن الأمر لم يكن بهذه البساطة تماما ، فقد عقد نقاد الأدب
- ومنهم الأخلاقيون - مجادلات حول التعارض بين جمال الشكل وصدق
القانون الأخلاقي . وكانوا قد انتهوا الى أن الشكل يقترب به الإمتاع فقط
وهذه هي القاعدة التي يرتكز إليها أصحاب نظرية الفن للفن ، في حين
بقي فريق آخر يدعو الى أن يكون الفن (ناعما) أو (مفيدا) . وهكذا
اضطرب العصر الفيكتوري بين المنهيين ، وأصبح الدارس يجد نفسه
في الدوامة نفسها التي عصفت بالاغريق واللاتين جميعا .

وكان معنى ذلك أن البحث في الأدب باصطلاح الشكل التعميري على
ما يقول أصحاب الفن للفن ، واصطلاح الشكل العضوي الذي يستهدف
الإفادة عن طريق الفكرة الحيوية . . كان معنى ذلك أن البحث في الأدب
يدفع الى سلسلة من المناقضات ، ولا يضع أيدينا على حقيقة ما تذهب
إليه المدارس الأدبية في تصارعها واختلافاتها .

الا أن هنري جيمس القاص الأمريكي يرى منذ عهد مبكر - يرجع
الى ما حول سبعينات القرن التاسع عشر - أن خلق النقاد التضاد بين
الواقع والحقيقي أو بين الجميل والنافع لا يعدو أن يكون فهما خطأ للعقل
الأدبي كله .

(١) Medusa أنطق ثلاثة الوحوش الضارية التي تسمى في الأساطير اليونانية
المرجون Gorgones وكان لها يدان من النحاس الأصفر وجسم تتين وشعر رأسها
حيات تنفث السم ويعيونها اذا تطلع إليها أحد تحجر .

لقد قرأ جورج البيوت ، وبلزك ، وتورجنيف ، وفلوبير ، وألفونس دوديه وغيرهم - ثم انتهى من قراءته - على ما سجل في نقوده المختلفة - إلى أن الحس بالحياة هو نقطة البداية لخلق الفنان الكبير ، وأن الاعتماد على تذوقه وتعلقه هو الذى يصهر مادة الأدب - يريد القصة بالذات - ويصهر فيها حقيقة الأخلاق دون أن يفتن إلى مهارته أحد ، ومن ثم لاتضاد بين العمل الأدبي الجميل المحكم وبين أن يقصد نفعاً !

وفى الشعر كانت البلبلة نفسها ، ولكنه فى الإجمال فقد بعض سحره إزاء نهضة الرواية فى القرن التاسع عشر . وكان انتقال الجانب القصصى منه - على ما يظهر فى الملاحم - إلى القصة عاملاً آخر فى تأخر درجته . وقد خضع فيما يبدو بعد آراء افلاطون وأرسطو لسُلطان هوراس الشاعر الذى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد ، وكان هذا يقول : غاية الشعراء إما الإفادة أو الامتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد ، (١) .

ويكون بذلك قد أثبت للشعر قيماً ثلاثاً : الأولى تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية . ولم يكن بعد ذلك أى عجب فى أن ينحو الفكر الغربى فى العصور الوسطى إلى التوحيد بين الشعر والدين باعتبار القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتاع فقط ، ويصل الأمر بالرومانسيين إلى أن يعتبروه إفراداً تلقائياً يستهدف الجمال فقط .

ولكن ثمة شعراء من هؤلاء كشلى يقدمون الفسائدة ، وبأى يتيسر ليقرر أن الجمال الشعرى الحقيقى هو أن يحدث باسم الإنسانية لا باسم وطنه فقط . ثم يختلف الشعراء بعد ذلك بين أن يجعلوا الجمال شيئاً خاصاً بالشكل ، أو جزءاً من الموضوع . وقد انتهى النقاد تقريباً إلى أن الشعر - مهما يكن لونه - يصدر عن جبرية تكمن فى اللاوعى وعن تنظيم واع يتدرب عليه ، والجمال من ثم معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعرى والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم .

وهكذا يلتوى بنا الأمر فى تقصى استنطاقاً الأدب ، فلا عجب أن يقول أناتول فرانس بعد هذا ان علم الجمال لا يمكن أن يقف على أساس متين ! كان هذا قرب نهاية القرن التاسع عشر ، وكانت الحياة الأدبية كلها فى الغرب وفى الشرق العربى تقرر - رغم كل ما قدمه الجماليون - أنه ليس ثمة قواعد فى الاستنطاقاً يجمع على التسليم بها الأغلّب .

وفي القرن العشرين ارتبط الجمال بالمضمون ، وكانت نظرية التحام الشكل بالمحتوى ، التحاما عضويا قد استقر عليها أغلب الأدباء . وكان من السهل على أى أديب ابتداء من دوستويفسكى حتى هنرى ميلار ، ومن إبسن حتى صمويل بيسكيت ، ومن اليوت حتى أودن^(١) أن يحطم شكليات العمل الأدبي باعتبار أن هدفه الجمالي هو أن يفكر ويشعر ويؤثر بلا قيود ، ذلك أن قضايا انسان هذا القرن لا يتسع لها الشكل التقليدي للعمل الأدبي .

اذن فقد انهار الشكل الجميل وبقي المحتوى ، وعن طريق موقف الأديب يحس الناقد أنه يعبر فقط . . يرسم يوطوبياه . . يحدد معنى أن يعيش كما ينبغى أن يعيش ، وهذه هي الجمالية الجديدة !

نعم قد نجد بول فاليري - وهو أحد شيوخ المحدثين - يصرح بأنه لا يكاد ينظم أية قصيدة حتى يحس كأنه أمام مشكلة هندسية^(٢) . وقد نجد كازانتزاكس ، وسومرست موم ، والبرتو مورافيا ودرنجات وفروست ، إلا أن هؤلاء بقايا الجيل العظيم الذي يعنى بالتكنيك ويرفض اهدار الجمال الشكلي في سبيل إبراز المضمون .

وفي الشرق العربي يتقبل الأدباء هذه القفزات بحذر في أول الأمر ، فنجد الرواد من الأدباء يصطنعون الأناقة الشكلية ، بل قد يهدرون قيمة المحتوى في سبيل تحسينات الأسلوب . إلا أن الحرب العالمية الثانية لاتكاد تنتهي حتى يفتحوا على الاتجاهات الحديثة في الرسم والموسيقى والأدب ، بل لعل ما أصاب الحياة العربية نفسها من هزات قد أذن للأدب أن ينحرف عن اتجاهاته التقليدية .

فقد تحرر الفنان العربي من أسر الاقطاع والمستبدين ، ولكنه قوبل بأزمة العصر التفشئية ، وراح يعيش الصراع الذي عصف بأغلب قيمه ومنها قيم الجمال التي لم تعد ترتبط بظواهر الأشكال . فضلا عن ذلك فقد تعمق أبحاث برجسون فيما يتعلق بالادراك الفريزي ، وتكشفت له

(١) في سنة ١٩٥٠ أصدر « نرات » Nones وقد نخلص من الشكلية الحكمة

ومن اخطار الاسلوب المتفق .

(٢) من رأى هذا الشاعر أن علم الجمال القديم والتقليدى قائم على اصول جدلية بحتة . راجع كتابه « الخلق الفني وتاملات في الفن » وهو مناقشات مع اقطاب الأدب والفن ترجمة بديع الكسم - منشورات الرواد بدمشق .

نظريات جديدة في الطاقة بعد نسبية أينشتاين ، وشاهد غزو الفضاء ،
وأدرك بحدسه أنه يعيش تجارب ذات عمق جديد وإيقاع فريد !

لهذا كله اندفعت عجلة الأدب اندفاعاً عنيفاً ، وإذا الشعر يتخلص
من شكلية الخليل وتقنيته ، ويستعين بالأساطير كقيمة تعبيرية لها
مدلولاتها الجمالية الخاصة ، ويطلب بالوقف الذي ينبع عن فلسفة
متمثلة لا مقولات مهوشة .

ومن أبرز شعراء المضمون - وهم أصحاب الشعر المرسل الذي يهاجه
بقايا شيوخ العصر - بدر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي
ورفيق خوري وخليل الخوري ومعين بسيسو وكاظم جواد والبياتى
وأدونيس (على أحمد سعيد) ويوسف الخال .

أما الأمر في القصة فنون ذلك ، وباستثناء نجيب محفوظ في أعماله
الخمسة الأخيرة (١) لم يظهر سوى غسان كنفاني وسهيل أدريس . والآخر
أحد عشاق الوجودية ويحتذ بهم في رصانة ، وقد جاءت روايته « أصابعنا
التي تحترق » صورة جديدة تشبه « الماندرن » التي كتبها سيمون
دى بوفوار وقد بينا ذلك .

وفيما عدا هؤلاء الثلاثة تقريبا لا نرى واحدا ككامل يكتب مثل
« السقطه » ولا واحدا كهنرى ميلر يرفض أن « يمتح » القارىء أو « يقيده » .
بل ربما صارحه بأنه لا يريد الا أن يثير اشمئزازه !

ومع ذلك فثمة جمال فيما يكتبون ، والجمال ليس فى الشكل وإنما
هو فى المضمون ، وفى أعماقه التى يكشفها بغفوية وسماحة .

وأما فى المسرحية فيبرز توفيق الحكيم . . ربما عن أصالة ، وربما
عن تقليد ، غير أن روح العصر تشفع له فى التخلص من صيغة الدراما
الموروثة ؛ فهو يكتب « باطالع الشجرة » ويكتب « رحلة صيد » و « رحلة
قطار » فإذا هى شئ يقترب أحسانا مما يكتبه بيكيت ويونسكو ، وإذا
بعضها يوشك أن يكون قصة قصيرة لها الاطار الدرامى الغريب .

والجمال بعد ليس فى الشكل ، ولكننا نجده فى ذهنيات الحكيم ،
أو فى المسائل الصراعية التى يثيرها . غير أنى لست أدري من سواه يكتب
الدراما على هذا النحو الجديد ، ولكنها من غير شك لو أخذت بمقاييس
الاستايطيقا التقليدية لبامت بالفشل !

(١) اولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، السنان والحريف ، الطريق ، السحاذ .

وبعد ٠٠ فهل نحن بحاجة الى أن نعيد القول في الأسس الجمالية
لأدبنا ؟

لقد فصلنا القول فيها قبل أن تظهر الآداب العالمية وبيننا علاقاتها
بالسيكولوجية الأرسطية ، وحددنا النقط التي التقى عندها العرب
والغربيون جميعا ٠ كما شرحنا القيم أو موازين النقد من خلال المعتقدات
الجمالية التي سادت مختلف العصور ، وانتهينا - عندما انقطع العرب
عن دور القيادة - الى أن آراء روسو قد دفعت بعجلة الفنون الى أمام ،
ولكنها لم تستطع أن تبعد الفنانين عن آراء الاغريق واللاتين في الجمال ٠

على أن تحول الكون من ثباته الى ديناميته الدائبة ، واضطرار انسان
القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه الفكرى على أساس هذا
الطاريء ، وتحول اتجاهات العلم بحيث تجعل الانسان خالقا ٠٠ كل
أولئك عمل على أن يكيف جمالية العصر بأسلوب يعسد عن أسلوب
القدماء ، وكان من أبرز سمات تلك الجمالية تغيير الايقاع وتحطيم الشكل
الأدبى المألوف ٠

وقد استطاع الفنان العربى الذى فاته قطار التطور خلال عصور
الانحطاط أن يستعيد - فى القرن العشرين - قدرته على الخلق الأدبى
بنفس طاقات العصر ، وبحيث يجد الناقد سهولة فى أخذه باستايقيات
المضموين ، ومن ثم نرانا مضطرين الى أن نختم الفصل بهذه المقالة التى
تبدو محزنة : ان استايقيتنا اليوم لم يعد لها الا بعض ملامح هزيلة للفهم
العربى للاستايقا ، وأما روحها وأكثر أطرافها فمستورد من الغرب ،
وليس هذا يدل على افلاس ما ولكنه يدل على أننا نعيش عصر التلاحم
الفكرى والفنى جميعا !

الفصل الثاني

فكرة الإلهام في الشعر

(١)

منذ قديم والمشكلة القائمة بين تقصاد الأدب تدور حول الكشف عن حقيقة الصلة بين الفن والحياة . يريدون أن يحددوا دور هذا النوع من النتاج في المجال الإنساني ، ويقارنوا بين ما يقدمه شاعر مثلا وما يقدمه اقتصادي له أسلوبه في تطبيق مذهبه التعاوني .

ان عرضا سريعا لماهية الفن ، وتحديد درجة المعرفة الكامنة فيه ، وتقييم آثاره المترتبة على تطبيقه ، وبسط ما دار حول أسباب بقائه ، وتعيين مراكز نشاطه وإبداعه . ان كل أولئك يوقعنا في كثير من المبهمات بحيث يستطيع زاعم أن يقول في سر : الفن سر من أسرار الحياة ! ولكن المنصف يأبى الا أن يقارن بين فكرة وفكرة ، ويوازن بين رأى ورأى ، ويزيل ما قد يقوم بين من يرى الفن وحيا أو معجزة الهام ومن يراه رأيا أو عملية ارادة .

لقد انتهى أصحاب النظرية الرومانسية الى أن الفنان نبى عجيب ، يصدر عن قوة خفية ويفرض على المجتمع نتاجا معجرا ، وأيد تلك النظرية في نواح كثيرة برجسون في كتابه « الضحك » فقال : نفس الفنان البكر تجعل للعالم نظرية فردية ساذجة ! وأما الواقعيون فقد رفضوا هذه النظرية ، واختلفوا في درجات رفضهم ، وانتهى بعضهم الى مقررات جامدة . بينما توسط البعض الآخر حين قال ما قاله كيسلرنج : الفن رباط بين الفكر والاحساس .

وبتحديد دائرة البحث بالشعر نرى ذلك التباين بوضوح ، ونلمح التعارض الشديد بين ما يذهب اليه افلاطون وما اقدم عليه امبادوقليس . . بين أن يكون الشعر فيضا أو هديانا وبين أن يكون أفكارا محددة وفلسفة موضوعية ، بل نلمحه في معاصرنا بين ما يقرره شاعر كنزار في مقدمة ديوانه « طقولة نهد » وما يدعو اليه ناقد كمحمود العالم ، وعلى وجه ما ينهض الخلاف هائلا بين الامدى وقدامة في النقد العربي .

وفي مختلف الكتب التى تعرض للنقد تعالج مشكلة الابداع ، وأخبار الشعراء تتردد فيها مفاتيح هذه المشكلة ، فنرى من قريب آثار معارك خصبة لا تزال الى هذا الوقت هم من يهتم . وقد استطاع ابن قتيبة الناقد العربي المتقدم أن يحدد جوانب من مقومات العملية الشعرية في مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » فكان عمله اسهاما في معركة فنيّة رائعة . ولقد هدته تجاربه الى أن قسم الشعر أربعة أضرِب ، وقسم الشعراء الى متكلف والى مطبوع . وجعل للشاعر المجيد منهجا لا يخرج به عما سنه الأولون . فليس يحق له مثلا أن يقف على منزل عامر لأن الأولين وقفوا على المنزل الدائر ، ولا يجوز له أن يرحل على حمار لأن المتقدمين ركبوا الناقة ، ومن المستهجن أن يقطع الى الممدوح مغاى الورد والأس لأن الجاهليين جروا على منابت العرارة والشيخ .

هذه النظرية التقريرية تفغنا على حقيقة عملية الخلق في الشعر وتؤكد أن هذا الفن في حقيقته شيء يمكن أن يصاغ على نحو معين . ولكن المثير أن يعدل في تطبيقه عن هذه النتيجة ويقرر أنه وان كانت ثمة دواع تحت البطن، وتدفع المتكلف فلا يزال الشاعر المطبوع هو الأثير عنده ، والمطبوع في اعتباره هو الذى يقول الشعر وكأنه يرتجل . ومن هنا تخلف عنده شاعر كزهير أو شاعر كالحطيئة لأنهما كانا ينقحسان شعرهما ويعملان فيه العقل (١) .

والواقع أن ابن قتيبة وقد كان وليد هذه البلبلة الفنية لحص قضايا مسددة الى صميم نظرية النقد حتى القرن الثالث الهجرى ، بينما تفاوت الشعراء في عملية التنقيح والتحكك على ما يقول قداماؤنا ، وهم في كل وقت لا ينون يستعينون على ما يثير قبل أن يكون التعبير . وقد روى ابن رشيّق أن الشاعر « وان كان فحلا حاذقا مبرزا مقدما ، فلا بد له من دواعى الاثارة اللازمة » وقد كان الفرزدق وهو فحسل مضر في زمانه يقول : تمر على الساعة وقلع الضرس من أضراسى أهون على من عمل

(١) راجع صفحة ٢٢ ، ٢٣ من المقدمة ط . الملبع سنة ١٩٦٤

بيت من الشعر^(١) والمعروف عن ذلك الشاعر أنه كان في حالات الإرهاص يركب ناقته ويطوف بها الأودية منفردا . وقد اعتاد جرير أن يقول شعره ليللا ، وقد يشرب النبيذ ، وقد يعلو السطح وحده فيضطجع ويغطي رأسه . وقيل لأبي نواس : كيف عمك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : أشرب حتى اذا كنت أظيب ما أكون نفسا بين الصالحى والسكران صنعت وقد داخلى النشاط وهزتنى الأريحية^(٢) .

وراء ذلك كله عمليات ارادية تظهر بخاصة في الدور الذى كان يلعبه الفرزدق في أداة شعره ، وسنرى بعد دور اللغة في عملية التقويم ، فكان كمن ينحت في صخر ! كما تظهر في دعوة أبي نواس المرسومة لظهر العرب في ظل الشعوبية المدمرة ، وفي تكييف بشار نفسه الشاعرة اذا خاطب بالشعر خادمته ربابة أو حبيبته عبدة أو ممدوحة الخليفة . والأمر على أى حال يدل على أن الشاعر لم يكن يستعين بطبعه فحسب ، بل كذلك كان يفكر ويجهد ويكد ويتدرب على أسباب الإجابة . ولاشك أن مجرد النظر في حياة هؤلاء الرجال وفي الامكانيات الفنية التى أتاحت لهم وفى طريق تقديرهم للقصيد بكم معين من المال^(٣) ، وفى اعتبارهم الشعر أداة منتجة يقدر عليها صاحب الاستعداد . . . الواقع أن ذلك كله يدفعنا لأول وهلة الى أن نعتبر الشاعر رجلا عاديا وليس هذا النبى العجيب الذى يتلقى الوحي من عالم خفى مجهول .

لقد حدثونا عن شياطين الشعر في تراثنا العربى ، وحدثونا عن ربات القصيد في تراث الغرب ، وقالوا ما قالوا ليضفوا على الشعراء حالات من التقدير والتقدير (٤) . ولو قد خلصوا من ذلك كله الى حقيقة طبيعة الشعراء الى دورهم فى الحياة لأدركوا أنهم فى تعبیرهم كانوا يستجيبون لحاجات مادية وأنهم ليسوا هذا الكائن الذى يقول عنه على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا سحر وقلب نبى

تلك حقيقة يقرها نتاج شعرائنا على مر العصور حتى إيماننا هذه . . . نراها فى أعمال أبى العلاء الكبيرة ، وفى معارضات شوقى المختلفة ، وفى سجات محمود حسن اسماعيل ، وفى شطحات أصحاب الشعر المرسل الذين يستوحون تموزا .

(١) النملة ١ : ١٢٦ ط حندية سنة ١٩٢٥

(٢) السابق ١ : ١٢٠

(٣) راجع على سبيل المثال الأغانى ٣ : ٢٢١ ط . دار الكتب سنة

١٩٢٩

(٤) مر بنا أن افلاطون كان يرى بعض الشعراء يلمون ، فهم أبواق الالهة .

وليس ثم ما يضير ، مادام الأمر لا يخرج بالشاعر الى حد الافتعال . وقد كان شعراء أوروبا الكبار لا يجدون عيبا في أن يصرحوا بحقيقة التكلف الفني . . . كان بول فاليري يقرر في بساطة أنه اعتاد انقباض حسه الفني في استيعابه المسائل العقلية التي ربما تكون فلسفية بحيث أصبحت محصلاته العقلية تفرض نفسها على نتاجه الأدبي، ولم يفعل هو عن تلك الحقيقة . بل لقد اعترف بها وعرض لها في مشكلة طرحها للبحث على هذا النحو : ما حقيقة دور العقل في الناحية التطبيقية للفن ! وفي اجابته المحددة الواضحة صرح بأن انفعال الفنان يمكن أن يكون نتيجة أسباب ذهنية خالصة . ومن هنا استطاع في كل وقت أن ينفذ بمحصولةذهني الى مجال الأدب .

وأما كيتس فعلى الرغم من أنه عاش حياته ملء احساس دفاق فإنه لم يخرج بالشعر عن كونه حرفه لها مقومات كل الحرف من تمرس وكذ ومهارات وأسباب ، والذين يرون مسودات قصائده وما فيها من تخطيط وشطب وتعديل يحسون فداحة ذلك الجهد الذي اعتاد أن يبذله في بناء عمله الفني . بل ربما لم يكن يواتيه الانفعال الا بعد اطلاعه على عمل لشيكسبير فيخطط ويهش ويضع الأقواس وهكذا (١) . وكان شلي يندفع دائما وفي تصمد الى التعبير عن نظرات فكرية لم يكن الشعر يحتملها ، وإنما يدعو إليها عقل واع وتصميم يقظ ، وأصبح الشاعر عنده تعبيراً عن فكرة فلسفية أو دعوة الى اصلاح ، برغم اعتباره الشعراء كهنة يتلقون الوحي الخفي ، واعترافه هو من ناحية أخرى بأنه لا يريد أن يكرس نتاجه الشعري من أجل هدف اجتماعي معين (٢) . وهكذا . . .

اتجاهات وآراء تجعل من عملية الخلق الفني حالة خاصة مبهمة وتهدد للفنان صفة الاستطاعة فيكون حيناً نبياً أو كاهناً وحيناً آخر صناعاً مبدعاً ، والأمر بعد يشير عدة مشكلات عن قيمة الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية .

(٢)

فنبداً من حيث وقف ماتيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) فقد انتهى هذا الناقد الإنجليزي الى أن الفكرة هي أساس كل شيء في الشعر (٣) ،

(١) اقرأ الاسس النفسية للإبداع الفني ص ٤٢ ط . دار المعارف مسنة

١٩٥١

(٢) يراجع هنا مقالته لويس هوس في بروميثيوس طليقا ص ٥٧ وما قالته البرابنت دور في « الشعر كيف نفهمه وننطقه » ٢٦ ، ٢٧ ط . مينة بيروت سنة ١٩٧١

(٣) The function of Criticism هذا ويحدث هوبكنز عن المثل في الشعر

وتزوجه بالقصوة .

ولذلك يمكن ان نزيل كثيرا من الإبهام وسوء التأويل فى مجال الانفعال ، بل ربما يمكن ان نضع ايدينا على معانم واضحة فى الفلسفة الجمالية ، وربما بتحديد هذه الفكرة يستطيع الناقد ان يستعيد عملية البناء الفنى بادئا بالخطوة الاولى التامضة التى يعرفها الشعراء جميعا وهى الاستعداد النفسى للتعبير فى صورة انفعال لايزعج الى اية صورة محددة .

بم نستطيع ان نسمى تلك الظاهرة ؟

افلاطون بسميها - كما راينا - الهاما لانها تعد له ما يحاكي به اى تمنحه الجزئيات التى تكون له « الشئ » نلتصور بلا مجهود وبلا تعب ، وذلك هو الايحاء المقدس منبع الشعر البعيد عن حياة البشر .

وشوبنهاور بعدها اثاره مباغته ، او شيئا كالوحي يفقد النفس قيادها ويطمس كل ماعدا ما يستحضره .

واينشتين يراها بزوغا فجائيا للوحي الباطن ، ليكون التداوى الكامن الذى ينطلق فى حدود طاقات الفنان .

والواقعيون يعتبرونها القوة التى تطلق من عقالها عناصر الانفعال فى استجابات لحاجات مجتمعة مختلفة .

وقداماؤنا العرب جعلوها شهوة تعين على النظم فى ساعة نشاط فكري ، وقد نصح ابو تمام تلميذه البحترى بان يجعل هذه الشهوة ذريعة الى القول لان الشهوة نعم المعين !

تسميات كثيرة تلتقى وتفرق ، وتقترب من الحقيقة وتبتعد عنها ، ولكنها لا تصل الى المقصود بيسر ، بل هى فى كثير من جوانبها لا تكفى لان تكون الخطوة الموقفة الى النتائج . ولو قد نزلنا بالشاعر عن مكانته التى اعتاد الناس ان يرفعوه اليها ، والتى يصر هو على ان يظل فيها ، لو قد فعننا ذلك لقلنا انها نقطة البدء للكلام ، فاذا راعينا ظروفه من حيث اختلافه عن الناس بقدرته على التعبير الموقع قلنا انها « الحلال الشعري » التى تسبق الابداع مباشرة .

لقد ورد ذلك الاصطلاح فى كتب كثير من النقاد ، ولكن دون ان يقرن بالنشاط الذهني الذى يحسب حساب التأثيرات الخارجية ، ابا ما كانت هذه التأثيرات . انها مشكلة فى التكيف تطرح نفسها على الشاعر باعتباره بشرا يتحدث الى بشر ، ومن هنا لانقيل فكرة انوحي او الالهام او البزوغ المقدس او اى شئ يمكن ان يجعل النتاج الشعري افرزا تلقائيا او رشحا طبيعيا لزاج الشاعر ، بل من هنا ايضا ندرك

ادراكا قويا ان الشاعر يجب ان يخرج بعلمه في صورة متمعددة لا يمكن ان تكون مجرد انعكاس فطري او غريزي للانفعال .

وكذا نصل الى هذه الحقيقة التي قد لا تعجب الكثيرين وهي ان خاصة «المغنية» - بتلك الاعتبارات المشروطة - ليست في الواقع الامهنة يباشرها الشاعر كما يباشر أية مهنة أخرى ؛ مهنة يكتب لها التوفيق اذا سبقت بالحالة الشعرية هادفة الانتقال من المجال الروحي الى المجال الزمني في دينامية الابداع .

على ان ذلك امر لانستطيع ان نرجيه ازجاء وتم من يؤله اعتبار الفن مهنة . بل ربما اذا كان مؤمنا برأى الفرويديين في ربط الابداع بالحلم يرغم مابين الحلق والرؤيا من فرق مابين التفتيت والتكثيف .. نقول اذا كان مؤمنا بذلك فانه سيزدرى الحالة الشعرية التي تركز الطاقة في اتجاه معين لأنها ستصبح عملية واعية لانستمد اصولها من اللاشعور الفطري ، ونسى أو تناسى ان هناك كثيرين يهينون تلك الحالة بأسباب كثيرة . فكان واحد كبودلير لاينتج الا بعد ان يرتقى في أحضان موسى دميحة ، وكان واحد كأيبر نواس لايقول قصيدة الا اذا سكر (١) . وما أكثر من نعرف من الشعراء الذين يتعاطون الوان المخدرات قبل ان يقدموا على الابداع ؟

وقد يحق لنا ان نتكلم عن تطور عملية اخراج النتاج وبعثه من الانفعالية الى المجال الزمني . ان هذا عسير ، لان لسلك شاعر وسائله وعناصر مغرياته ، وتلك تؤثر في الغايات وتكيف الانتاج ، ولكن المهم فيها هو مدى خضوع الشاعر للصور اللغوية ودرجة تأثره بالأشكال اللفظية المتواترة .

تلك هي المشكلة ، فان الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وايقاعية ملحة تسرع الى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية ، ومحددة بصداها في النفوس ، وكذلك بمضمونها القدر .

والشاعر الكبير هو الذي يلتفت لتلك المشكلة أشد الالتفات ، ويحرص على الا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة .. بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به من غير أن يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل . فكم من شعراء فكوا حصار اللغة وتحابلوا على الخروج

(١) تؤكد الاختيار أن جريرا لم يلق باليته الشهيرة التي سماها المنصورة والدائمة الا بعد أن شرب النبيذ ، وفي القصيدة بينه وفض الطرف تلك من تعب .

من نطاق الموروث ، ولم يكن عملهم فى الواقع الا تأييدا لنبد الفكرة القائلة
بالافراز التلقائى فى الابداع !

وعلى ذلك فان الصورة على هذا النحو استعداد نفسى ، وإيقاع
لغوى يقتضى المعالم قطعة قطعة ، تصوغها الكلمات وتسويها المقاطع ،
وقد يعرض عارض أو تثب فكرة طارئة فيزول بيت ويبدل شطر ، ولكن
ثمة نفمة تتطلب بيتا ليتم التوافق التوقيعى ، فليكن . وهذه الكلمة ثقيلة
فلا بد من غيرها ، والتعبير الذى قصده يوما هو فى حاجة اليه هنا فلا
ضير من أن يحتال له . وكذا ينوع العمل ، ولا يكاد ينتهى منه الشاعر حتى
يعود اليه - بدم بارد - ليفكر فيه وينقحه ويهذب ويحذف منه أو يضيف
اليه سائلا نفسه فى كل وقت : ما مدى التوافق بين تجربته فى المجال
الروحي وبين صورتها اللغوية فى المجال الزمنى ؟ فاذا انتهى من الاجابة
راح يسأل : الى اى مدى سيقبل الناس نتاجه ؟ ألم يجهد نفسه ليقدم
عملا لا يحرقه الاستعمال الاجتماعى ؟ وسيكون تساؤله هذا باعثا آخر
لإعادة التنقيح والتحكيك .

(٣)

على هذا الضوء يمكن لنا أن نرى رأيا فى شعر الطليعة التى تحمل
عبء الفن القولى ، وتفगर على نتاجها أن يחדش أو ينال منه المفرضون
وقد قرئ فى أفئدة شعراء هذه الفئة أنهم أبناء الكلمة الموقعة تقودهم بلا ارادة
وبلا حافز الا أن يكون حاجة تنبثق من الذى يعيشون فيه ومن
الوفاء أن يستجيبوا له ، فالعملية لا ارادية وهم بوتقة التجارب تصاغ
فيها الاهداف البائية !

الى اى مدى صادقون ؟

أهم أوفياء الى موقفهم المجتمعى أم أكثر وفاء للالتزامات الفن ؟

وكيف اختلفوا عن القدماء أو على الأقل كيف تمايز أصحاب الشعر
المرسل منهم عن العمودين ؟

ان شاعرا كثرار قبائى اشهر نموذج للشاعر انحديث يمكن أن يعطينا
الجواب ، وليكن من يكون ، مطبوعا أو صناعا فالامر ينتهى دائما الى غيرما
يرى هو نفسه ازاء الشعر « هذا الشريط الباهر النسدى من المعانى
والاصباغ والصور ، والدندنة المنفومة » (١) والذى يستقبل دائما عن

(١) من كلامه لى مقدمة ديوانه « ظلولة نهد » ١٤ (ط - القاهرة سنة ١٩٤٨)

طريق الإدراك الحدسي حتى ليلتقى بكثيرين منهم جساك مارتان أحد
أعمدة الفلسفة الحديثة والفن في فرنسا(١) .

لقد أصدر عام ١٩٤٤ أول مجموعة شعرية له بعنوان « قالت لي
السمرء » . وعلى الرغم من أنها صادفت نجاحا ولفتت إليه الأنظار
دون أن يربطه أحد برمزي لبنان - ولا سيما سعيد عقل - فقد أقبل
عليها منتقها ومعذلا في كثير من قصائدها ليظهر بها مرة ثانية عام ١٩٥٧
جميلة آسرة .

ثلاث عشرة سنة موت ظفر الشاعر خلالها بشهرة لم يظفر بها شاعر
حديث ، إلا أن هذا إلى جانب أخذه بعيداً الحدس الشعري والافترار له
بأنه « لا يتكلف صناعة الشعر تكلفاً » كما يقول منير العجلاني (٢) لم يمنعه
من أن يحذف ويضيف ، مصطنعاً عقله وإرادته من غير شك ، ومحتكماً
إلى ذوق شعري اكتسبه من خلال تجاربه المتصلة في الإبداع .

فالشعر أذن طبع ومهارة ، ولكنه ليس ملهما يلح علينا أن نقرأ بلا
فكر ، ونقف في محراب أبولو موقف المتعبد !

ويظهر ذلك تلمسا فيما أقدم عليه عندما رأى - وهو في قصة
شهرته - أن ثمة نفرا سبقوه إلى القضايا الإنسانية والعربية . لقد
أبى أن يتخلف عنهم ، وتقدم في يقظة تامة إلى الميدان مقلدا « قصة
راشيل » و « خبز وحمشيش وقمر » و « من شاعر سورى إلى مواطن
أمريكي » (٣) .

وفي هذا ولتسمه شعر الموقف ، لم يكن خالصا إلى طبعه ، بل
لم يستطع أن يكون في المستوى الفني الإرادي الذي ظهر في ديوانه
« قالت لي السمرء » بعد تعديله ، وكأنه فقد عنصر الاثارة الحقيقي أو قل
كانه ضياع في ميدان لا يعرف حدوده . أنه يحلق عندما يتناول المرأة
بجمالها وجسدها ، ويهوى إذا حاول أن يتطلع إلى غيرها . بل لعله في
قصيدته « خبز وقمر وحمشيش » كان يحتذى صلاح عبد الصبور في
قصيدته « الناس في بلادى » وظهر برغم توفيقه الرائع طفيليا .

(١) راجع ما كتبه عن الحدس الشعري في كتابه
Creative intuition in art and poetry; P. 98-105, New York, 1955.

(٢) قالت لي السمرء ١٠ أو ج (ط - بيروت سنة ١٩٥٧)

(٣) كان صلاح عبد الصبور قد كتب « الناس في بلادى » وعبد الرحمن الشراوى
« رسالة إلى ترومان » وعلى المللى قصائد حارة عن فلسطين والجزائر .

وأما قصيدته « من شاعر سورى الى مواطن أمريكى » فقد جاءت عجيبة البناء متهاكمة الوزن ، على الرغم من أنها لا تفتقد خصوصته دائما .
ويبدل على افتتماله فيها حديثه الثرى عن هندى او كلاهوما ورئيس البيت الابيض وتفرقة اللون وعقلية السمسار واغراءات الدولار ومغامرات الاسطول السادس ومساعى هندرسون ونحو ذلك .

فاذا عدلنا الى ما تخصص فيه لا نحس تماما أن الشعر عنده ضرب من الالهام ولا نراه مجرد نفس ملحنة كما يزعم هو ، ولكن نراه صنعة لطيفة كما يقول القدماء ، ، وآية هذا قصيدته « رسالة حب صغيرة » يقول فيها :

حبيبتي لدى شيء كثير
أقوله لسدى شيء كثير

فترى ثمة معاناة ظاهرة فى ارساء قواعد السبب ، وكان التكرار يكون مستحيا لو اقتضته حاجة خاصة حتى وان كان هذه الحاجتمجرد هندسة لفظية على ما يظهر فى قوله :

من أين يا غاليتى ابتدى
وكل ما فيك أمير أمير

التوكيد اللفظى هنا مستحب شيئا ما ، ولكنه فى البيت الأول يدل على افتتمال سمج ، ويبلغ هذا الافتتمال أقصاه عندما يقول فى آخر بيت بالقصيدة :

ملا تصير الأرض لو لم تكن
لو لم تكن عينساك ماذا تصير

ان هذا البيت لا يمكن ان يكون كهوية نفسية ، ولا يمكن أن يكون افرازا تلقائيا - فنفس نزار اجمل منه مرات - كذلك لا يمكن أن يظهر فيه أكثر من شيء يشبه المعاطلة التى كرها القدماء .

وندع نزارا الى الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى فنرى أن تذبذبه بين شتى الاتجاهات القومية والسياسية كان يكشف عن طبيعته ، وعن ارتباط عملية الابداع عنده بطلب مادى يكيفها على النحو الذى يريده له غيره .

هو يذكرني بيوسف الخال من حيث البداية المشرفة على دنيا العرب (١) ولكنه ينحرف مثله مرات وان يكن لا يبدو ممسرا حتى كأنه مجرد باحث عن موقف أو في السبيل الى تكوين أيديولوجية يسارية معتدلة تريد ان تعانق الانسانية والعروبة والماركسية والوجودية معا . وليس يعنينا مدى توفيقه أو تمثره ، فان من المؤكد انه استرد اخيرا وجهه العربي ، ولكن الشعر الذي انشده وينشده برغم ما فيه من صدق بطريقة ينم عن انه ارادة وحرفة . ولقد تمكن بنهشيمه الجملة العربية واقتباسه من اصحاب الفكر - ايا كان لونهم - ان يلعب دورا لا بأس به في اثراء قصيدة الشعر المرسل ، بقول في اغنية الى يافا :

وعلى قلبك غيمة تبكي
 وخفأش يطير
 قالوا وفي عينيك يحضر النهار
 وتجف - رغم تماسة القلب - الدموع
 قالوا : تمتع من شميم
 عرار تجسد يا رفيق
 فبكيت من عسرى
 فما بعد المثلية من عرار
 فالباب اوصده يهوذا ...

الوحدة من « الكامل » وهو بحر ثرى الحركات والشاعر لا يرضى عن ذلك ، ومن ثم يعتمد قطعها بين سطر وسطر . وفي السياق يزجى الاعتراض موزعا لتتم عملية التشبيت الذهني فلا يتنبه القارئ الى النغم الهادر . ومن هنا نستطيع ان نعلل لماذا لم يتبع المضاف اليه بالمضاف عندما وقف عند « شميم » ولماذا كرر « قالوا » ليسوق البيت القديم في صورته الجديدة . وبدل ديوانه « النار والكلمات » المغمم بروح السخبط على ذلك تماما ، فهو لا يزال يهشم الجملة عن طريق التقديم والتأخير وهو يزجى الاعتراضات ويقسم التفعيلة أو يطولها بالتدليل - حتى وأن كانت في العروض التقليدية لا تدل كمتستعملن - فضلا عن الاقتباسات التي تمتد الى الشعر العربي القديم ، ولكن يجب ان نذكر انه أصبح يحصر على أن يكون هناك روى ربما تقتضيه حلوة الجرس .

(١) بدأ رومانسيا على ما يدل عليه ديوانه الأول « ملائكة وشياطين » الذي أصدره سنة ١٩٥٠ . وعلى الأيام تلوحت رومانسيته بجاهاته وساجات العصر والمجتمع ، وبدا في نهاية الامر واحدا من الذين ألوا على أنفسهم الاصلاح والكفاح .

وأما صلاح عبد الصبور فسوف نرى فيما بعد أنه في أخذه بالأسلوب الكلاسيكي أولاً ثم التزامه وحدة التفعيلة مع تركه التقريرية الجامدة ورغبته في كتم صخب التفعيلات والعزوف عن الصياغة العادية ، قد تردد فيما تردد فيه نزار وغيره من أصحاب الشعر المرسل . وكان عمله - ولا يزال - صورة من المعاناة الرشيدة لبناء القصيدة الجديدة ، مستعينا بكل تراث أمته ، ومسترشدا بثقافة الجيل وهو يتكى على أساطير وحكايات وشعارات شعبية .

فإذا تركناه إلى الشاعر الذي يعتبر في رأي أحد المحدثين على الرغم من انتمائه كعمودي إلى الجيل الماضي .. أعنى إذا تركناه إلى الشاعر سعيد عقل الذي تمتاز أعماله الأخيرة تهندسية يغلب عليها الفكر ، فإننا نجد هزواج بين العقل والاحساس في سيفونية رائعة ، ويكون الشعر العظيم الذي يثير ويغيب معا !

لا أريد أن أحيل إلى ديوانه « رندلي » فإن « أجمل منك » الذي صدر عام ١٩٦٠ أولى ، على الأقل من حيث أنه صدر والقصيدة المرسله تريد أن تستوى على قدميها أو تريد أن تغير على معانيه كما أغارت من قبل على هندسياته الأنيقة .

أما النموذج الذي نستشهد به فلا نموذج ، لأن معظم شعره نمط فريد ، لتناسق ما يقدمه المنطق والعاطفة ، والعقل والقلب .



وقبل أن نتوقف نريد أن نشير إلى أحد الكبار الذين أسهموا في بناء قصيدة الشعر العربي الحديث ، وهو محمود حسن إسماعيل ، دون أن نفصل بين أعماله الكثيرة التي تبدأ بديوانه « أغاني الكوخ » وتقف حتى الآن عند ديوانه « قاب قوسين » فكلها في نزعاتها التصويرية التي تختلط فيها مغطيات الحواس بالدهنيات تقرر أنها مزاجية عاقلة بين الإرادة والطبع وبين المباشرة الإيجابية والتأمل ، وبين النظر الذهني والتجربة العملية ، فإذا جعلنا الفكرة التي تقرر أن الشعر في جوهره الفاظ ومجاز ونسق موسيقي قاعدة للمناقشة رأينا أنه خير من يعرف قيمة الكلمة في منزعه التصويري .. يعرفها واعيا مفردة ، ويعرفها مزدوجة ، ويعرفها منعوتة ومكررة ومتداولة وخاصة وحسية ومجردة ، ومن هنا يمتلئ شعره بالفاظ الرق والقيد والسلاسل والشوى والجاد وهذا يدل على شاعر يبحث عن الحرية : كما تدور فيه الفاظ الخطو والهز والامتداد والاجتياح والتغير - وهذا يدل على شاعر يدعو إلى

السر الملح - ثم تدور الفاظ الصلاة والصفاء والنور والسر والوجد
والتاب والضراعة والشغاعة لتمثل صوفيته التي قد لا تعرفها حياته
العملية .

ويدل مجازه على الإرادة أيضا ، ولقد يكون هذا المجاز عنده مرسلًا ،
وقد يكون تشبيها أو استعارة أو نحوها . غير أنه يلحقه أو يطعمه
بتقريرات فلسفية أو صوفية ، فتكون الحويلة ليس عملية تجسيد المجرد
ليصبح مرثيا ولا تقريب البعيد ليصبح ملموسا ومالوفا وإنما تكون اذابة
الموسى والمألوف والمحسوس فى تجريدات تقربه من الميتافيزيقين . انه
عندنا أشبه بدون Donne ووليم بليك ، ويبتس الى حد ما ، وان يكن
لا يستعين برموز الأحلام والأساطير . ثم هو يشبه اصحاب التصويرية
مع الاحتفاظ بتكنيك الشعر من حيث هو وزن ونسق له حدود يجب
ان تحترم مهما ترخص واعتمد الضرورات المسموح بها . غير انه كشاعر
تصويرى غالبا ما يعمد الى تركيب الصورة بطريقة يصعب فهمها لأول
وهلة ، بل قد يضىء على الصورة الواضحة اليسيرة ما يثير امامنا الغموض
وهذا راجع الى استعمال لفنه فى غير ما ألفه البيان العربى التقليدى .
حتى ليقول فى قصيدته « صحراء العجائب » وهى من أروع شعره :

ووجه سراب البيد يخشى فتونه
فـرور عن رؤياه خوف العواقب
يمر به سر الظنون كأنه
من النذر صدق مر فى وجه كاذب
وتعنى فى نجواه عرافة الضحى
فتتكش فى خط على الرمل خائب
يعلم اجواز الفلا كيف تصطفى
لظلماتها ود الرياح الحواصب(١)

وقد لا يشكل اعتسافه فى الصور خطورة على الشاعر ، لأن هواطفه
تعمل دائما على أن تسيطر على كل صورة يأتى بها . وتكون النتيجة على
اى حال بناء متشعب الجوانب لا يضيع فيه الخط الرئيسى على الرغم من

(١) من الضرورى هنا قراءة بقية القصيدة فى ديوانه « ذاب توبى » كما
يجب الرجوع الى الصفحات التالية فيه ١٣ ، ٥٢ ، ٩٣ ، ١١٠ ، ١١٥ لتكتمل صورة
ما نريد ان نوضحه .

اننا لا نعثر دائما على معادلة مقبولة تخضع لمنطق ارسطو المعروف ، وانما
حسبنا اننا بالتداعي العاطفي والمعنوي نمر بتجربته وننعمل بها .

ويبقى التسق الموسيقى ، وفيه نرى اضخم شاعر عربي استطاع
أن يتلاعب بالعروض التقليدي - بارادة وذكاء ويقظة - ويستعين بنظام
الموشحات والمسمطات ونحوهما لعمل دورات شعرية معقدة تبدو ان لا
يحسب حسابها كانها بلا قاعدة ومن قبيل اصحاب الشعر المرسل .

مثل هذا التلاعب موجود في القصائد التالية « في معبد الشمس »
و « الهاربة من المعبد » و « المعبد الحزين » ويظهر عمله فيها ضربا من
الحرية في اسار القيود المرسومة . وفي القصيدة الاخيرة بصفة خاصة
يستعمل وحده الرجز ، لكنه كأصحاب الشعر المرسل يذيل « مستفعلن »
لتصبح « مستفعلان » .

الفصل الثالث

محاولة لفهم الفولكلور

(١)

هناك قصة قديمة بطلها مصاد بن مدعور .. كان قد خرج لحاجة له ، فآلم فى الطريق بجوار أربع طرقت له الحصى واخبرته عن حوادث تقع له ، وقد ظهر أن هؤلاء الجوارى كن من الجنيات اللاتى يتنبأن بالغيب . أو كن من الكاهنات .

والقصة رواها أبو على القالى(١) عن استاذة ابن دريد اللفسوى الكبير ، والشاعر الذى لا يعرف بعضنا الى اليوم أن له ديوانا رصينا يضم مقصورته المشهورة . وليس ما يفينا الآن أن تكشف عن عبقرية ابن دريد ، فورا هذه العبقرية - ان كانت حقيقة - شعب كان يردد القصة وبأسلوب حرص هو على ان يحافظ على صورته وعلى تركيباته الأصلية .

وقد يكون الامر حتى هذه النقطة عاديا جدا .. رجل عالم أراد أن يسجل شيئا من أساطير قومه ونوادهم دون تغيير ، وقد كان من أثر ذلك أن حفظت لنا صفحة من الصعب أن نجدها وقد بعد بنا العهد عن حياة القرن الثالث الهجرى . الا ان التريب هو أن نجد شيئا ما لهذه الصفحة نفسها عند الانجليز ، وبالذات فى حويليات سكوتلندا التى كتبها هولنزهايد فى القرن السادس عشر الميلادى ، ونسج شيكسبير منها موقفها فى « ما كيث » وقد أعانه أن هولنزهايد مزج فى هذه الحويليات الأسطورة بالتاريخ ، ومن ثم ظهر النسيج عند شيكسبير على النحو التالى :

(١) راجع الأمال ١ : ١٤٢ (ط٠ دار الكتب سنة ١٩٢٦)

بعد انتهاء المعركة التي قادها ما كيث باسم ابن عمه « دنكان » ملك
النرويج تغل راجما في صحبة صديقه « بانكو » وفي طريق قفر تتصدى
له ثلاث ساحرات يخبرنه بأنه سيكون ملكا على سكوتلندا ، كما يتنبأ
لبانكو بأنه « سوف ينجب الملوك » فقط (١) ورد في المنظر الثالث من
الفصل الأول .

والنبوءة على هذا النحو تشبه نبوءة للجنيات لابن مذبور ، وفي
تقارب تفصيلاتهما - ككثير غيرهما - مبرر لأن نقول ان الفن الانساني
ان لم يكن صدر عن أصول انسانية واحدة ، فهو يتوارث عن أقدم الشعوب
حضارة : كالمصريين مثلا او الهنود !

وأرجو الا يقلل احد من مقدار ذلك التشابه ولا ان يهون من ابعاده
ثم أرجو الا يجعله مجرد مثل ليس له نظير ، فالدراسة الجدية تكشف
عن كثير من وجوه التلاقى بيننا وبين غيرنا من الأوروبيين ، وهو تلاقى لا نقيم
أساس وجوده على واحد منهم مثل « جوانفيل » الذي أرخ لحملة لويس
على مصر ، ولا على فيلهردوين الذي جمع كثيرا عن معميات العرب ، ولا
على غيرهما ممن اشتغلوا بالف ليلة وليلة كأنطوان جلالن .

أجل لا نقيم الأساس على هؤلاء فقط ، فان الجذور أبعد غورا من تاريخهم
ولو نظرنا الى التاريخ نظرة العرب الأولين - على ما فيها من قصور -
لتبيننا على الفور الوشائج القوية التي تربط بين المجتمعات الانسانية
في شتى صورها وفي مختلف بيئاتها . وأظن انه يجب أن نذكر أسطورة
الأخوة بين يونان وقحطان التي يرويها واحد كالمسعودى المؤرخ العربى
وكيف أن يونان قد انفصل عن أخيه فخرج من اليمن حتى نزل بأبينا
واستقر هناك .

ويضيف المسعودى أن ابا الرومان هو روم بن سماحلين بن هربان
ابن عتلا بن العيص بن اسحاق ابن ابراهيم الخليل ، والعيص هو عيصو
أخو يعقوب ، ومن اولاده العمالق وعرب البادية بالشام (٢) .

ثم الهنود وأهل الصين : وهكذا ..

(١) راجع The Tragedy of Macbeth ; P. 28. (The Penguin
Shakespeare, London 1962).

(٢) مروج الذهب ١ : ١٧٨ ، ١٩١ (ط . الهيئة المصرية سنة ١٩٤٦)

غير انى لاحب ان اجبر احدا على ان يسلم بتخريب المسعودى
ومن لف لفه ، ففيه من غير شك شيء كبير من التلفيق ، وفيه شيء اكبر
من السداجة . غير انه يضع امامنا فكرة « الترابط » التى دفعت هذا
المؤرخ القديم الى ان يكتل العناصر الجنسية ، حتى اذا صدرت عن اهداف
واراء موحدة لا نحار في تفسيرها وتاويلها ، ومن ثم يصيب الفولكلور (١)
وسيلة لربط الشعوب لا وسيلة لتفريقها .

والفولكلور فى هذا الضوء فن له خطورته ، وهو فى المستوى نفسه
الذى يرتفع اليه الانثروبولوجيا أو الاثنولوجيا . وربما كان اقرب الى
الادراك بما ينطوى عليه من نوادر واساطير وحكم وامثال ، وكلها تروى
بالبساطة التى يحفظها الفكر ، فتحدد دروبه وتوضح مسالكه .

(٢)

ولنأخذ المثل الثانى ...

الأويرا التى لحنها فاجنر والتى تقوم على حكاية لوهنجرين هى فى
حقيقتها وفى خطوطها العامة قصة كانت تروى فى قرانا طوال القرن
الماضى .

لقد أثبت ذلك عمر الباجورى فى أحد كتبه النادرة ، وانسأه تحمسه
للأبيات أن هناك تفاعلا دائما بين فنوننا وفنون غيرنا من الشعوب . وأظنه
لو كان فى مجال العرض لموروثنا لراعته أشياء أخرى وأشياء ، والا فماذا
يقول عن أسطورة « عوج بن عنق » التى استغلها فولتير *Voltaire*
فى خرافة « ميكروميجاس » (٢) .

الأسطورة العربية تقول من عوج انه كان عملاقا هائلا وهبط مع نديم
له فزم من أحد الكواكب ، ومن عادة هذا العملاق انه كان اذا جاع مد
يده - وطولها نحو أربعة عشر ميلا - وأمسك ببعض حيشان المحيط فشرها
على الشمس وأكلها .

(١) الفولكلور فى أبسط تعريفاته هو الثقافة أو المعارف العامة التى تنوارها الأجيال
مشافة جيلا بعد جيل ، ويجمع بين المأثورات الروحية والمكايات الشعبية ويقاها العقائد
العتيقة وأنواع الرقص السماترى والأغاني التى منها « أبرج يا أبرج » و « أنا القراب
النوحى » ونحو ذلك ، ويلاحظ أن سلامة موسى كان أول من استعمل كلمة « فولكلور »
على ثقافتنا العربية وكان ذلك فى سنة ١٩٣٦ مع أنها استعملت فى أوروبا قبل ذلك
(٢) فى سلسلة *Micromégas* وقد نشرت مع قصته *Zadig*
Classique Larousse

ينحو قرنين على ما يقول الدارسون ووضع لها أول مدلول فى سنة ١٨٤٦ .

اما ميكروميچاس فطولہ اربعة وعشرون الف قدم pas géométrique وقد حوكم بنہمة الالحاد طوال قرنين من الزمان ، وقضى عليه بالنفى من كوكبه ، فانتقل الى كوكب نان ثم الى ثالث ورابع وهكذا . حتى يتعرف فى زحل بقرم فيلسوف طولہ ستة آلاف قدم ! ويرحلان معا كما رحل عوج مع قرمہ ، وتكون ثمة احداث لا تختلف عن احداث عوج الا من حيث تقوم الفلسفة التى وشح بها الكاتب الفرنسى حوار بطليه .

وهنا نسأل : هل سلخ الكاتب الفرنسى قاصنا العربى حكايته او عرفها الاول عن طريق اخرى ؟

وبمعنى آخر نسأل : هل تأثر الفرنسى الاسطورة العربية كما يحفظها الكتاب أم تأثرها كما يتداولها الشعب ؟

فان كانت الاولى فقد فراها مترجمة ، وان كانت الثانية فقد احاط بتراث العرب او قل نعى اليه جانب من فولكلورهم . وفى هذه الحالة لا يصبح ضروريا ان يتسلق واحد ظهر غيره ، فيتأثر دانتي مثلا ابا العلاء فى رسالة الغفران ، والا علينا ان نقول - صدقا او كذبا - ان ابا العلاء نفسه تأثر « فرجيل » الشاعر اللاتينى فى طوافه مناطق الآخرة ، وفى ملحمة دانتي « الكوميديا الالهية » شئ من ابي العلاء وشئ آخر من فرجيل .

نخلص من ذلك الى حقيقة اخرى هامة ، وهى ان البحث فى الفولكلور لايعنى مطلقا تقديم القديم لسبقه وتأخير الحديث لتتابعته له ، ولكن يجب ان يعنى ان الحديث وقع على ماوقع عليه القديم ، بمعنى ان مصدر الرجلين واحد ، وهو الاسطورة او المثل او النادرة !

(٣)

والفولكلور العربى فى مجال الحكاية بدأ من حيث بدأت « المقامة » والمقامة هنا ليست مقامة بديع الزمان ولا مقامة الحريرى ، وانما هى جلسة العربى للسمر (١) . ومثلها كان عند المصريين القدماء وعند الفرس والسربران جميعا، وهى تسبق كل المحاولات التى قام بها اصحاب الحويلات التاريخية من النظم الانسانية .

(١) وقد تمنى من يكونون فى الجلسة . قال لبيد :

ومقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى باب المعير قيام

وتطور مدلولها فى الاسلام حتى أصبحت تدل على حديث الشخص فى المجلس سواء اتهم ام تمد . وبهذا المدلول استخدمها بديع الزمان .

وقد ازدهرت بدافع من رغبة أفراد الشعب في حفظ موروثهم ، ثم تطورت الى ان أصبحت معرضا لغويا لم يكن فيه ثمة سبيل الى اهمال ما ينطوى عليه من خزعبلات وترهات وروى وكهانة وسحر ، فلقد كانت الصلة بالماضي اقوى من الصنعة اللغوية . وكانت طبائع الشعب كامنة في الروايات التي يضل فيها الشاطر حسن وأمن الغولة وسيدنا الحضرم وذو القرنين وأجوج وأجوج وعوج بن عنق .

وليس يمكن في إيماننا هذه ان نبدأ حركة من حركات الإجراء الفنى او دعوة من الدعوات القومية دون نرجع الى ما قبل مرحلة التاريخ العلمى . وهنا لا نجد مفرأ من أن نقرر أن هذا لاشك يبعد كثيرا عن الدقة ولا ينظر الى الظاهرة الا من جانبها اللانث . وطبعى أن يقدم التاريخ صمام الأمان ، فيصحح ما يريد أن يصحح ويترك الياقى لحسن الشعب وذوقه ومدى استعدادده للتخلى عن قديمه في سبيل الجديد .

وقد كانت النهضة في القرن الخامس عشر الميلادى كشفا جديدا لأداب اليونان أو الرومان - الى جانب آداب العرب ومن أسلم على أيديهم - فاهتم القوم بالفولكلور وهم يرجون ان يتفوقوا على حقيقة ما ساد قديما من « معرفة » واستطاع كثيرون منذ ذلك الحين أن يضعوا الى جانب موروث العرب ملاحم هوميروس وفرجيل والكتاب المقدس ، بحيث أصبحت هذه وثائق اشد أسرا من أى تاريخ محقق .

واذا اردنا أن نبين خطورة دور هوميروس - على سبيل المثال - فلا بد أن نعمق قول جلبرت مري في كتابه « نشأة الملحمة اليونانية » يقول في هذا الكتاب : وعلى الرغم من كون الايلاذة والأوديسا قصصا فانهما مع ذلك تقدمان الشيء الكثير من عادات الاغريق وحكمهم وعباداتهم وتجارتهم وزواجهم !

ونستطيع أن نقول مثل هذا بالنسبة للتوراة ، وبالنسبة لأريستوفان أو وهب بن منبه أو الثعلبي والنيسابورى صاحب « عرائس المجالس » فان الفولكلور يرتبط بالأدب ارتباطه بالأسطورة والتاريخ .

على اننا نسأل : هل معنى وجود فولكلور لكل شعب انتفاء للتكسل القومى بصفة عامة ؟

ان اتفاقنا على انتماء كثير من الأفكار الأسطورية الى منبع واحد يخفف من جدوة هذا السؤال ، ومن ناحية أخرى نرانا نخطئ اذا لم نضع في اعتبارنا ظروف كل شعب . وفي ضوء هذه الحقيقة نقول اننا نحن العرب مثلا تعرضنا لتيار قبرى واحد في بيئة تكاد تكون متشابهة

جغرافيا ، وهذا بالدات كفييل بجمعنا على « وجدان » واحد . وفى تلك الحال نفهم لماذا تقبل ساكن بغداد ماقاله القاص المصرى فى « الف ليلة وليلة » وكيف قنع الحلبي بأفكار المغربى ، وتساوى عندنا « علم الركة » بما يسمى فى سوريا « دفتر النسوان » .

فكم نثير هذد الملحوظات ماغمض من واقعنا العربى :

ان هذا الفولكلور - على الرغم مما فيه من خصوصية - يقوم بالدور نفسه الذى تقوم به اللغة العربية . هذه اللغة تجمع العرب فى أفكارهم على هوى وحدوى ، وفى سبيل الانقراض تلك اللهجات المحلية التى بدأت العربية تزورها فى ألفاظها وعباراتها .

أجل فى عاداتنا ما لا يمكن أن يذهب به الظن الى تفرقة ما ، وفى نتاجنا الأدبى من شعر وقصص ومسرحيات الكثير مما يرتبط بأرضنا وما يتصل بواقعنا الوجدوى . والأمير بعد ذلك موكول بقسرة الناس على فهم « عاميات » الأقاليم العربية ، حتى تؤدى اللغة « الموحدة » دورها فى عمليات الالتقاء والتعارف .

ثم نصل الى النقطة الأخيرة من هذا الفصل وهى ان « تدويب » الفولكلور عملية تتم طبيعيا مادام الهدف واضحا ، وهذا مايقوم به الفن والادب بصفة خاصة .

وقديما بدأت عملية التدويب بحركة تطوير ذكية . فالفقرا جـوز مثلا ينقله الأتراك الينا عن اليونان ، ولكن بطله فاصولياديس لم يستطع ان يقضى على الزواج المصرى قط ، وتحول هذا البطل الى « ابن بلد » بكل مافيه من حيلة وذكاء وقعدة على النكتة والقفش (١) .

واقدم من هذا « قيس وليلى » تنقلت من بيئة الى بيئة ، وفى كل بيئة تطرقها تنحرف عن مجراها الاصيل . واذا نحن فى آخر الامر لاندرى اهى عربية ام فارسية ام يونانية ام مصرية على نحو ما ظهرت فى فيلم سينمائى لأحد مطربينا الكبار !

وتجابه فى الواقع هنا باعمال فنية مختلفة . مجنون ليلى عربى وينكر وجوده الأصمعى وغيره من المحققين القدامى ونحن نحكم بفارسيته لأكثر من سبب (٢) ، ومجنون ليلى الفارسى لا يختلف عن المجنون العربى ،

(١) يلاحظ أن كثيرين من أبناء الروبة ينحون الآن نحو ابن البلد المصرى .
(٢) تفصيلات الحوادث كان يجتمع قيس ليلى لى سمر لم يكن من تقاليد العرب لا فى الجمالية ولا فى عصر بنى أمية ، وشخصية قيس المختنة يرفضها الواقع البطولى للعرب . وهكذا ...

وردميرو وجوليت عند شكبير ثم ممنوع الحب التي تشبهها قصة الحب
الغريب التي اخرجتها هوليدو معتمدة على الدراما الشكسبيرية .

كل قصة حب من هذه تحمل « عبقرية » كل اقليم .. تحمل ذاته
وشخصيته وان يكن الموضوع واحدا ، ومعنى هذا ان الكاتب المصري
... على سبيل المثال - رفض ان يقدم قصة الحب الخالدة في اطارها البدوي
لانه لا يتلاءم مع طابعه المحلي . معناه انه طوع « الأثر » القديم لمزاجه ،
وهذا ما تقصده من التذويب . وهو نفسه الذي يحمل معنى التقريب أو
التكثيل الذي نشده ، ثم بعد ذلك ما سيظهر في صورة لغوية بعينها
عندما يستقر الأمر على الشكل النهائي للغة المستقل .. لغة العروبة
الجديدة !

والمسألة اننا لا ندور في حلقة مغلقة لا ولا نحن نناقض انفسنا . وانما
نقدر أن الفولكلور بقدر ما يحمل من ذاتية ، يتضمن جوانب ضخمة من
« جماعية » الشعب العربي كله ، وهذه الجوانب هي التي تفرى الأديب
أو الفنان بالاقبال عليها لجمع المتشعب وتقريب البعيد وتقوية الأواصر .

الفصل الرابع

الأسطورة في الأدب المعاصر

(١)

قد يكون النقد الأدبي من بعض الوجوه أشبه بفته اللغة ، لانه فى هذه الحال وفى محاولة تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الأولى. حيث كانت المشاعر والخيالات والأحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة وأحوالها . فاذا صدر أى اديب عن نتاجه ، فاننا يجب ان نتخلى عن كثير من فكريات العصر حتى نفهمه الفهم الصحيح ، وذلك بربط لفته بتلك الأطوار التى اختلط فيها التفكير العقلانى بالتفكير الأسطورى . ومن هنا نفهم لماذا الاصرار الملح على ربط الفنون - والأدب منها فن - بالبيولوجيا والماضى السحيق كله ، ولماذا تقبل محاولات يونج لربط الحلم بالأسطورة على أساس وجود علاقة حقيقية بينها وبين العقل الباطن الجماعى .

ولعل افتتاحان الأدباء بالتعبير عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل - وكلها من تقليديات اللغة باعتبار أن لغة العصر تقريرية علمية - لون آخر من وفاء الفن للماضى . وأكثر ما يكون هذا الوفاء حين نجعل الأسطورة إحدى صور التعبير كالاستعارة مثلا مع التسليم باختلافه مصدرها ، ثم نصر بها من أجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص فى مواقف الأزمة والضيق .

لقد لاحظنا أن البيوت في رائعته « الأرض الخراب » ينكب على الماضي
كتنبيه على الرموز المبهمة والكتابات المعقدة (١) . وتخطت الميثولوجيا
عنده كل العصور ، وجادت عليه بالرموز فلم يجعلها محورا لنشاطه
البلأغى بقدر ما جعلها كشفا عن أزمة انهيار القيم في أرضه الخراب .

ويذكرنا البيوت بالشاعر على أحمد سعيد - وغيره كثيرون - وهو
يصطنع أسطورة « تموز » كما يصورها الأدب البابلي القديم في دائرتي
الموت والبعث . وأكبر الظن أنه يحس كما لو كان موكلا بتأكيد « فكرة »
الأسطورة في أكثر من قصيدة له ، غير أنه لا يستهدف « رصدها » في
ذاتها والا كان عليه أن يعلن أفلاسه وينتهي ، وإنما هو يستلهمها ويتبنى
إبعادها من أجل تصوير ضياع الإنسان وموته على قاعدة تموزية ، أي
ضياع من أجل أن يصل إلى الحقيقة وموت من أجل أن يبعث لحياة
جديدة .

وشبيهه بأسطورة تموز ما يحفظه الأدب المصري عن أوزيريس وعودته
من عالم الأموات إلى الأرض نتجدد الحياة على سطحها كل ربيع ، وقد
استلهمها أكثر من شاعر محدث في معرض الموت والنوم والشتاء والليل
ازاء البعث واليقظة والصيف والنهار ، مؤمنا بأنها لا تعدو أن تكون من
قبيل التجارب المتكررة تكرر أنماط الحياة .

ولم يكن الأدب المصري القديم خلوا من محاولات ادبائه تجسيد
معانيهم باصطناع الأساطير وتضمينها حوادث تمتد أسبابها إلى عصرهم ،
فجبرير شاعر النقااص الكبير يقول :

(١) يحسن الرجوع إلى مقلات من هذه المنظومة في الديوان Selected Poems
وترى على سبيل المثال في صفحة ٥٢ إشارة إلى العرافة Sosostriis ومر تتحدث عن
البحار الفينيقي ريلادونا Belladonna سيمة الصخور ، وفي صفحة ٤٥ ترى رموزا
خرافية في اطار خلاب يلعب فيه حيوان الدلفين وطير العنكبوت والملك البربري أدورا في
تشكيل الأسطورة ، وفي صفحة ٥٩ نماذج من الكتابات المعقدة حين يشير إلى Eugenides
التاجر الإزميري في بيت شعر يردفه بأبيات يقول فيها :

ش.ي.ف : سندات تدفع عند الطلب
طلب منى بالفرنسية الدارجة
أز أنتدى مه في فندق كانون مستريم
واقضى نهاية الأسبوع في المتروبول

ثم يشب بعد ذلك إلى حديث عن الساعة الفلسفية التي يرى فيها Tyresias
البحر ذو الشدين الأنثويين المترملين ، تلك المرأة التي تأتي بالبحارة من عرض البحر
وتترك ملابسها وجواربها تجف في الشمس الغاربة ، وهكذا ... (ط)
(Faber & Faber)

إذا ما الليل هاج صدى حزينا بكى جزعا عليه الى الممات

فيستحضر اعتقاد العرب الاولين بان القنيل اذا لم يؤخذ بثاره خرجت من راسه « هامة » يقال لها الصدى فتصيح : اسقوني .. اسقوني ! ولا تسكت حتى يقع النار . وصدى المقنول في البيت هو للزير ، وكان قتل غدرا في قبيلة خصمه الفرزدق ، فصرها بذلك الشاعر رابطا بين فكرة ميثولوجية ومنطق عصره في التبرير ، ويبدو أنه كان مفتونا بالاسطورة نفسها الى حد بعيد ، وبخاصة في ثلب القبيلة ذاتها ، اذ يذكر صدى آخر لمزادبن الاعمس قتل ولم تأخذ هي - في هذه المرة - بثاره ، فقال :

وبات الصدى ينغو عقلا وضمضما

فان جمعنا بين عصر الشاعر وماضيه ظهرت الحقيقة وارتبطت الاسباب . ومن ثم ينبغي ان نقدر تماما هذا الطراز الفني من التصوير على اساس الرجوع الى الاصل مهما نتوغل مع هذا الاصل في القدم . غير اننا نلاحظ ان جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن ايمان . بانه يقرر حقيقة ولا يرصد اسطورة ، وتقريره الحقيقة في هذا الاطار التصويري تسليم ما يربط الفن بالميثولوجيا بالوحى بالحلم بكل رمز يكمن به من رغبة في حل سبق ان ارتضته التجربة الانسانية ، والتجربة الانسانية معادة وليس تحت الشمس جديد !

ولقد كان الرومانسيون - في الحق - اول من احسوا بشراء الاساطير في مجال الفن ، فطرقوها بحماس بالغ ، وان كان طروقم من قبيل الزعم بانه تلقائي أو عفوي . والمعروف ان الخيال عندهم شيء سحري يقع خارج الملكات الواعية ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة ، ولهذا يتفقون على اعتبار الاسطورة جزءا من الواقع أو هي متداخلة فيه ، فيذكرنا هذا برأى يونج في ارتباط كل الاساطير باللاوعي الجماعي .

وأستعان بها الرمزيون أيضا ، ولكنه استعمال الحلم ، حتى لكان الادب عندهم لا ينبع الا من جبرية مبهمة مكانها العقل الباطن . ومن هنا يعتقد كثير من الباحثين - وعلى رأسهم يونج - ان اى دراسة لتشريح ادب هولاء مصرها الاخفاق المطلق ، ولكن لا بأس من مناقشة لغتهم على قاعدة ولاء الحلف للسلف . وربط عملهم بتراث الماضي البعيد .

ولكن هناك نوعا من الرمز يستحيل في آخر أمره الى ان يكون عملية خلق لاساطير جديدة ، أو بعبارة أخرى يصطنع الاديب فيها « تكنيك »

الأسطورة . فيكتب عبد الرحمن فهمي مثلا « يوميات أموديس » قصة ، ويكتب صلاح عبد الصبور « لحن » قصيدة ، ومن قبلهما كتب شلي « أوزماندياس » Ozymandias of Egypt مستقطبا فيها خواطره العاطفية واحساساته بالوحشة التي تشبه وحشة الصحراء (١) ، كما كتب بيتس « ليدا والبجعة » عن غاية سياسية في الأصل ، والبجعة كما تعرف رمز الى زيوس في الاسطورة القديمة .

تلك على اية حال امثلة مفردة ولكنها دالة على قيمة الرمز وارتباطه بالأسطورة ، ونستطيع ان نضيف ان المحدثين من ادباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين في الاقبال على الميثولوجيا . حتى لقد غدت عباراتهم كأنها امتدادات لتاريخ راسخ القدم ، فضلا عن وجود عبارات اخرى يومض الرمز فيها وميضاً محيراً ، ولأول مرة يكون النور مشر احساس بالابهام !

فهل آن الوقت لنقول ان من اسباب فموض الأدب المعاصر - ولا سيما الشعر المرسل منه - اصطناع الاسطورة وخلقها ؟

(٢)

لا تعنينا الاجابة من السؤال السابق ، لان امامنا سؤالاً اخطر منه هو : هل ثمة قاعدة للاستعانة بالاساطير ؟ ويلحق به سؤال آخر هو : أي الاساطير الزم الى تعبيرنا الادبي الحديث ؟

والحقيقة ان امكانيات اية اسطورة لا يمكن ان تستغل الا اذا اتيح لها الاديبي الذي يفهم مغزاها لتعليق « حالته » بها ، ولا يشترط ان يرتبط الاديبي بالاساطير قومهم ، فليست الاقليمية بالفيصل في تقييم التعبير ، فضلا عن ان الاساطير في بدئها كانت للجدود ، وهؤلاء ورثوها احفادهم جيلا بعد جيل .

ومع ذلك فقد نلح في اساطير الشعوب جانبا من مكونات شخصيتهم ، غير ان هذا لا يعنينا قط . من تأكيد علائق قديمة في هذه الاساطير . كهذه العلاقة التي تظهر في اسطورة تموز عند البابليين واسطورتى ديونيسوس عند الاغريق واوزيريس عند الفرانجة ، وكهذه العلاقة التي تظهر بين حوريس المصرى المخلص وهرقل الاثريقي البطل وخريسبا الايراني المنقلد .

The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems ; p. 251, Oxford, 1941.

(١) راجع

والأمثلة أكثر من هذا ، غير اننا تكفى بما ذكرنا لاننا سنرى - عند التطبيق - ان الأدباء ينهلون من الاساطير دون نظر الى اقليم . فادونيس مثلا يستغل تراث الاغريق استفلا لتراث العرب على حد سواء ، ويوسف الخال يتأثر عزرا باوند واليوت اللذين نهلا من ميثولوجيا الشرق ، وجيمس جويس يكتب « يوليس » متكئا على الاوديسا ، والسياب وصلاح عبد الصبور يستوحيان اوديب ، والثاني يسام سام اليوت ، وينتظر زوال الجذب الذى تمثله حضارة العصر .

ونصل على هذا النحو الى اجابة السؤال الاول ، وهو عن قاعدة الاستعانة بالاساطير . فليس يلزم والحال على ما بينا ان نقول ان الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية وهكذا . وانما يلزم الفهم والتمثيل ، فهم الموقف المعاصر واذابته فى شبيهه الاسطورى ، ليكون الكل الذى يعطى الاحساس بالصدق التلقائى .

وفى ضوء هذا تصيح تجربة « سيريف » أو « بروميثوس » أو « اوديب » مكونا عصريا أو مجالا للكاتب عن اغوار انسان العصر ، وتكفى الاشارة لاحدها عند شاعر عربى لكى نسبر غور التجربة ، الا اذا ضعفت القرينة الى حد انها تعجز عن القاء الأضواء الكافية ، يقول ادونيس وهو يبرر بصورة أورفيوس :

تاشق أتدحرج فى عتبات الجحيم
حجراً غير أنى أضىء
ان لى موعداً مع الكاهنات
فى سرير الاله القديم
كلماتى رياح تهز الحية
وغنائى شرار

ونحس على الفور بقصور الشاعر ، فلم تدل صورته على أورفيوس الذى كان يحرك بقيثاره وشعره الجماد ويبنى بهما « سيبا » ويهز أعماق « برسيفون » زوجة « بلوتو » الأرضى . فضلا عن أنها لم يستقم لها المدلول المباشر بحيث تكشف عن واقع نفسى معين ، وليس أدل على فشل الشاعر من صيخته فى آخر القصيدة :

اننى لفة لاله يجرىء
اننى ساحر الفبار

ولكن قد يكون الاختلاف في فهم « النص » دليلا على وجود القارىء القاصر ، فليس لازما أن يكون القصور من جانب الفنان ، وليس فهم القارىء نفسه - من ناحية أخرى - مقياسا لى توفيق . وفي هذه الحال أو لكي يكون الخلف في أضيق الحدود ، يجب على الأديب أن يكون صدوره عن المناسب دائما ، والا فليكن استخدامه للأسطورة بلا قيد ما كان قادرا على الإبهام والتجسيد ، فلا يحتاج الى الناقد الذى يقول مثلا : لقد ضاع البطل هنا كما ضاع يوليس أو أن البطلة تبحث عن « الحق » كما بحثت عنه إيزيس من قبل !

إن التعبير بالأسطورة الزم اليه بساطة الأولين ، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة في تعمية ، فانه يفقد هدفه الأصيل وهو : تصوير الوعى الحضارى بتلقائية افتقدها هو وارتبط بها القدماء .

(٣)

وفي الأنماط النثرية يميل ادباؤنا الى استقطاب عناصر الأسطورة في عرضهم قضايا إنسان العصر ، بل يحاول بعضهم - ولاسيما الشباب منهم - أن يغلغوا أفكارهم في صور ورموز تجعل نتاجهم أكثر غرابة من نتاج سابقهم . ولسنذ نزع في تبرير هذا أنهم يحاولون الارتداد الى عصر الخرافة باعتباره يعطى الحلول النهائية لقضاياهم ، وإنما نزع أنهم بدأوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسهم . ومن أسباب معرفة النفس ، التعامل بالنتفسير الأسطوري باعتباره أقرب تفسير ، لانه يرتبط بالأعماق أو باللاوعى الجماعى اذا أخذنا بما يقوله يونج .

ولقد كان اتجاه الأدب بصفة عامة - في الثلث الثانى من هذا القرن - نحو استمداد مادته من دراسة النفس وتعمق أغوارها ، عاملا مشجعنا للاستقطاب الأسطوري ، ولاسيما عندما أخذ الكتاب يفيرون على اللامعقول مع انه أحد مجالات العلوم النفسية . ومعنى هذا أن أدب اللامعقول ليس - على نحو من الأنحاء - إلا بمثابة جديدا للأساطير ، مادامت العناية قد اتجهت الى الفوض فى متاهات اللاوعى وفوضرية الأحلام .

وربما كان توفيق الحكيم في مقدمة رمزي المسرح (١) الذين استفوتوا اللاوعى وخاضوا تجارب اللامعقول . ونستطيع أن نقول أن استخدامه

(١) في العالم العربى فقط ، وفي الغرب ترى بيتس واليوت وكركنو وبارى وادريل . ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء لم يكونوا يقبلون الأسطورة على علانها ، بل يغيرونها حتى . وإن استخدموا شخصيات الأبطال القديمة .

لاسطورة شهرزاد بأبعادها الفارسية والبغدادية والقاهرة لا يختلف عن استخدامه: إننا من آثار الفولكلور في « ياطالع الشجرة » . وأن يكن ثمة من يؤكد أنه انتقل بمسرحيته الأخيرة إلى الوجود الحيوى بعد أن قيست نفسه في « شهرزاد » بالرمز العقلى (١) .

وقد اطمأن توفيق الحكيم عن موقفه الجديد في مقدمة مسرحيته حين قال « وموقف الإنسان في الكون موقف عجيب ، أنه يريد دائما أن يتكلم ، وأن يسأل وأن يتلقى جوابا » وكان هذا نفسه هو موقفه في شهرزاد ، فشهريار يسأل ، ووزيره قمر يسأل ، والعبد العشييق يسأل ، بينما تراوغ شهرزاد كما تراوغ الحياة أو الطبيعة كما يقول المؤلف .

ويبدو أن توفيق الحكيم الذى شغل بجوهر الحياة في « ياطالع الشجرة » كان يحاول أن يتعرف على ألوانها في « شهرزاد » وهو من أجل ذلك يقدم شهريار في لونها الفكرى ، ويقدم وزيره في لونها العاطفى ، ويقدم العبد في لونها الشيقى .

شهريار يصرح لزوجه قائلا « ما أنت الا عقل عظيم » والوزير يقول لها وقد حاولت أن تنويه « ما أنت الا قلب كبير » والعبد يقول بعد أن أغوته « ما أنت الا جسد جميل » (٢) .

وشهرزاد في تلك الأبعاد نموذج يعكس الاستعانة بالاسطورة عن إحدى المشكلات الأساسية التى تصدى لمعالجتها توفيق الحكيم ، وصور بها أعماقه في حدود ما منحتة حضارة العصر . ولقد غدت المسرحية بعد طبعها أكثر أعمال المعاصرين عرضة للجدل ، وأن تكن لم تقطع برأى ، إلا أن يكون هدف المؤلف أن يسأل بلا توقع لجواب . غير أننا نلاحظ أنها تكشف عن أزمة الإنسان العربى - أو المصرى بخاصة - الذى أوصلته تربيته المحافظة مع نزعة إلى التحرر إلى ما يعتبر قلقا أو تطلعا نفسيا إلى مسا وراء ما يقال .

هل المرأة هي ما ترسمه يوطوبيا آباءه ؟

توفيق الحكيم لا يجيب ، ولكنه يحس أنها ليست هي التى يراها في قناعها الحضارى . هي مريضة مرضا ما وأن يكن لا يشخص الداء ، وهي مسوقة بفريضة عمياء وبما كانت الحرية التى تمنح لها مسبب عمائها . ولكن اضطراب القيم هو نقطة البدء دائما !

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل في العدد ٤٧ من مجلة المجلة (سنة ١٩٦٣)

(٢) المسرحية ٥٥ ، ٧٥ ، ١١٢ (ط - الأداب - الثالثة)

وهو بعد ذلك تفتنه الرموز ، ولا سيما فيما يتصل بأساليب المعرفة .
 وقد وجد في الفولكلور وفي السحر والكهانة ما ربطه بالإنسان الأول يوم
 كان يهرع الى الغيبيات يستفتيها . والنماذج التي لجأ اليها في « شهرزاد »
 كانت من المفاهيم التي لها علاقة بأسرار الشرق ، وهو يفترض أن قارئه
 عارف بها ومن ثم مر عليها في عجلة . وكان تعبيره عنها في صور محسوسة
 لا تحتاج الى تعليقات ، ولكنها لا ترتبط ارتباطا منطقيا . من هذه تقسع
 الأدمى في دن سمس أربمين يوما ، لا يطعم خلالها سوى الجوز والتين !
 ومن المحقق أن المسرحية بمثل هذا كان يجب أن تغرى بمسائل أخرى ،
 فرأينا الدكتور طه حسين يكتب « أحلام شهرزاد » وقد عكس القسم
 الأكبر منها على أوضاع العصر السياسية . واستمد رمزه الأساسي من
 مكوناته الحضارية دون تمسك كبير بحرفية الحكاية على ما يروها ابن
 النديم في فهرسته (٢) أو يروها صاحب السيرة الشعبية عندهنا .

وقد رسم فيها شخصيات تشعر بعجزها وقلقها ، وهي تسعى للتمسك
 بالحياة بكل وسيلة . لكنها غالبا ما تفشل ، لأنها لا تلجأ دائما الى العقل ،
 وعندما قدرت فاتنة - وهي تكاد تكون صورة شهرزاد - على هذا العقل
 أتقدت الملكة من فناء مؤكد .

ويجد الدكتور طه حسين في شخصية فاتنة وتديرها نقطة لانطلاقه
 الى تحديد مصير الإنسان المعاصر ، بغض النظر عن قوى الظلم وتدمير
 الأعداء . وهو متفائل وحاسم بعكس توفيق الحكيم ، فقد ردت الى الشعب
 حقوقه المفصولة ، وبريء شهریار ، وساد السلام .

وإذا كانت شهرزاد طه حسين رصدت في أربعينات القرن ففى
 الخمسينات كتب عبد الرحمن جبير « شهرزاد ملكة » رواية أجاب فيها
 عن بعض ما يحيط بها هي وبخرافات « كليلة ودمنة » من تساؤلات ،
 ويجب ألا نتصور أن الكاتب احتاج الى أن يحدد « مخرى » معنا ، فلقد
 بدأ أنه لا يريد أكثر من مران عقلى برغم أنه يصرح في مقدمته « بأنها
 قصة الصراع العنيف الذى يدور فى كل عصر حول طرائق الحكم » .

ومن المحقق أن المطالبة باشتراك الأدب فى معركة الحكم ليس أمرا
 جديدا ، ولكن الجديد عند جبير هو ربطه بين أساطير أكثر من بلد فى
 دعوته . فكليلة ودمنة ذات الأصل الهندى تختلط بشهرزاد ذات الأصل

(١) راجع ما قاله محمد بن اسحاق فى الفهرست ٤٢٢ وما بعدهما (ط) التجارية سنة

الإيراني ، ويخطط العقل العربي تخطيطات جديدة تضيء على السياسة
مفهوما عربيا للعدل والمساواة .

وكان شعور المؤلف في روايته تجاه الماضي حادا ، واتخذت حسدته
مظهر ابراز أغلب الشخصيات المشهورة عند الفرس والهنود ، فمن
شهرزاد الى بيدبا ومن شهريار الى دشلیم ، الى صور أخرى ورموز لم
تكن ميتة بين يديه، بل تحركت ترسم وتدبر وتضع أفقا لثولوجيا جديدة
إذا صح هذا التعبير ، وكانت في آخر الأمر تصورا لبدأ سياسى محافظ
يدعو الى الديمقراطية الملتزمة على أساس ان القرى الهامة فى أى مجتمع
توجد عند الأذكياء حتى اذا كانوا من صنف شهرزاد .

(٤)

وليس يعنينا فى النشر أكثر من هذا ، بين من كتب عن شهرزاد ومن
كتب عن غيرها . فان انتقلنا الى الشعر ، فكاننا ننتقل الى الميدان الحقيقى
للأساطير ، أو كأننا نسمع التصيد يقول : هذه بضاعتنا ردت إلينا !

ونحن نقرا أفكار الشعراء المعاصرين فنرى مادة هذه الأفكار فى رموز
تجعل شعرهم عسيرا أكثر من أى شعر سابق . لقد كان يبتس يتحسر
على اخفاقه فى التوفيق بين رموزه وصلتها بالأحلام ، وكان كثيرا ما يلجا
الى رؤى النساء ويتحول الى الخمائل الحربية السوداء - كما يقول
ريتشاردز - وأما اليوم فيقوم الشعراء الشباب بمحاولات رائعة لأن
يكونوا مثله مع رفض التحسر كله ، ويتسلم بكل الأساطير الشعبية دون
إيمان ولا انكار .

صلاح عبد الصبور مثلا يرحل كما يرحل السندباد ويحكى حكايات
الغريبة كما حكى حكايات المغول وقصص التوراة ، وطالما وجد ملاذه فى
رموز الصوفية والدرائش . ثم اهتدى فى الفترة الأخيرة من حياته الى
نوع من الشعر الغرامى ارتفع بإيماءاته الى مستوى أعلى من مستوى شعراء
الغزل العاديين . وأخيرا وبعد معركة متكاثرة بينه وبين الواقع ، أصبح
ججوده للمدينة الحديثة يشبه ججود البيوت بعد أن كان مجرد محاولات
للتقرب منه .

وبدر شاكر السياب يرفض - فيما يبدو - الظواهر المعاصرة لأنها
أعراض للانحلال والعدم ، وهو يقلب صفحات حياته - وكان المفروض
أن تكون مشرقة بعد السيادة العلمية التى تسم العصر - فلا يرى

الا السواد ولا يسمع من رنين الكلمات سوى نعيق الفرسان وارتطامات
الفتوس فوق اللحد وأنين الجوعى . وربما كانت حكايات « يا جوج
وما جوج » و « قابيل وهابيل » و « فاوست » و « أوديب » و « الحضر » مما
يؤكد احساسه بالعمدية ، غير أنه لدهشتنا يستعين برموز تعويزية للتعبير
عن فكرة النهوض الجديد أو البعث المنتظر .

فهو شاعر موت وشاعر حياة ، وأن يكن تصويره للحياة قائما على
ضرورة تقديم النذور للاله « بعل » ليعود الخصب ، وما أصعب المهمة ،
ومن ثم فليكن العجز :

ويمنأى .. لا مطلب للصراع

فاسمى بها فى دروب المدينة

ولا قبضة لابتمتاك الحية من الطين ...

لكنها محض طينه !

ويحضرنا هنا غير صلاح والسياب شعراء آخرون طفت عليهم أساطير
الماضى أهمهم فى رأى خليل الحارثى ، وأكبرهم سعيد عقل ، وأخصبهم
بادونيس أو على أحمد سعيد . وسكوتنا عن ذكر غيرهم لا يعنى اهمالنا
شاعرة كنازك الملائكة أو شاعر كعلى الحلوى أو يوسف الخال أو بعض
الشبان الواعدين من أمثال على كنعان ومصطفى خضر . والأخيران
يستغلان الصورة الأسطورية كمضمون يبعد عن أعوجاج المذهبيين ،
ولا يخضعون فى الوقت نفسه للأساليب الرومانسية فى التعبير .

وأنا أختم بادونيس لأنه بديوانه « أغاني مهيار الدمشقي » الذى طبع
فى بيروت سنة ١٩٦١ حاول أن يبحث عن ذاته الحضارية فأخفق ، مع
أن أسعد زروق يقرر أنه كان فى خمسينات هذا القرن وبرغم الحاحه
على الجذب والفقر واليأس واللافيء يؤمن بعودة « تموز المنقذ » والغد
الأحلى (١) . ويبدو أن الشاعر وجد نفسه فجأة فى ظروف سياسية لم
يقبلها ، فترك دمشق - فى سنوات الوحدة - ولجأ الى بيروت ليضيق
بين مفارو الكبريت وسحائب البخور وقد أصبح يمضى فى الهاوية وله
قامة الريح !

أصبح الشاعر الذى كان يتغنى بتعوز كأسطورة لعودة الخصب الى
الأرض اليباب ، كافرا بكل أمل ، وحل الفراغ عنده فى كل شئ . بل

(١) تجسّن مراجعة كتاب « الأسطورة فى الشعر المعاصر » ص٥٧ وما بعدها (ط٠
عنان بيروت سنة ١٩٥٩)

تخلى عن تسميته بأدونيس واختار « مهيبار » ليكون حاكما يحيا في ملكوت الريح ويخونه أصحابه ، وإذا هو في « مدينة الانصار » غريب حتى ليحترق :

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقى يديه
قوسا يمر القبر
من تحتها وتوجى صدغيه
بالوشم أو بالجهر
وليحترق مهيبار !

وكان قد رحل كما رحل « يوليس » وبحث كما بحث « شداد عاده » وأراد أن يكون كما كان « سيزيف » في الأسطورة الاغريقية ، ولكنه انتهى الى الضياع حتى ليقول في تصيدته « أوديس » :

من أنت من أى الدرى آتيت
يا لمة عنراء لا يعرفها سواك
ما اسمك .. أى راية حملت أو رميت
تسال ، الكينوس ؟
تريد أن تكشف وجه الميت
تسال من أى الدرى آتيت
تسال ما اسمى .. اسمى أنا أوديس
أجىء من أرض بلا حدود
محمولة فوق ظهر الناس
ضعت هنا وضعت مع قصائدى هناك
وها أنت فى الرعب واليباس
أجهل أن أبقي وأن أعود !

اننا نرى على احمد سعيد فى هذا الديوان شاعرا مجيدا بحق ، ولكننا نراه ايضا يتخذ من الغيبوبة المنككة وسيلة من وسائل التدمير . وإذا كانت رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذى جعله ينكر تموز فقد كان ينبغي الا يقلب العلاقات فيرمى غيره بالصبا لانه فى موقفه يبدو لهؤلاء الغر صابئا .

الفصل الخامس

الالتزام الدينى

(١)

منذ قديم صاحب الدين الانسان ، فسلم به أحيانا ، ورفض أحيانا
أخرى أن يكون عنده مفتاح لفهم الحياة . ومن بين أولاء وهؤلاء ظهر أدباء
برزت عندهم مشكلة المعتد ، ولكنهم كلهم - بلا استثناء - لم يستطيعوا
أن يقرروا أنهم انتهوا الى الراحة المنشودة . وصدروا عن نتاج تردد بين
سماحة الايمان وحياة الالحاد ، فلم يجد الناس عندهم ما يجعلهم ينكرون
المتعة الفنية . الا اذا كان التعنت وأندهم ، وفي هذه الحال يزعمون أن
زندقة أبى العلاء المعرى - مثلا - تحطم كل استمتاع بثورته الرائعة
« رسالة الغفران » وأن كفر شلى بالأنظمة المسيحية أفسد مسرحيته
« بروميشيوس طليقا » وفيها الحب المثل فى الطبيعة هو جوهر الدين .
أن هذا لا يمكن أن يحدث اذا برئت النفوس من الهوى ، ومن ثم ليس
لنا بد من أن نسلم بتلك الظاهرة تاريخيا على الأقل . ونقرر فى الوقت
نفسه أن سلسلة المعارك العقيدية التى وقعت كانت من الايجابية بحيث
تركت آثارها فى النتاج الفنى عامة . ودلت من قريب ومن بعيد على أن
جوانب الخلاف قد تبدلت أو كانت تتبدل ، وأن من كان يقف مع
اليمينيين فى مدة ما ضم فى مدة أخرى مع اليساريين . ثم أن خطوط
المعركة ذاتها اضطرت وتشابكت بحيث أصبح من المحال أن نميز بدقة
بين المعتد الدينى والموقف الحيالى كله . ولهذا كان من الطبيعى جدا
أن يظهر فريق الأدباء الذى لا يهتم كثيرا بمعتقده ، أو لا يجد مبررا ليعلم
موقفه مع اليمينيين أو اليساريين .

وما نظن أن من حق أى ناقد أن يحكم على هذا الفريق بالحكم
الشائن ، لأنه لو كان من المقرر أن يمتدح أحد النقاد من كان معه فى أى

موقف فليس له الحق في أن يذم معارضيهِ . ومن هنا نفهم لماذا لا يعتد بكثير من نقد الماركسيين حين يحملون على أدباء المسيحية ، ولماذا لا يعتد أيضا بنقد المترجمين للماركسية ؟ اليس عجيبا أن يتجاهل الفريقان أن من أسباب الخيانة للنقد الأدبي استسلام الناقد لأغراء العقيدة ؟

لقد أدرك أساتذة النقد هذه الحقيقة ، وكان أدراكهم لها أحد أسباب نزاهتهم وبالتالي أحد عوامل تفوقهم . ومن الأمثلة البليغة على هذا - في تراثنا - الباقلائي والامدى والجرجاني ، وقد استطاعوا أن ينظروا بعين الحياء الى مخالفاتهم في العقيدة . بل قدموا واحدا كبشارين برد - وهو الطاعن في الاسلام - على واحد كالبحتري في كثير من المواضع ، وكان هناك شبه اجماع بينهم على أن الأخطل المسيحي كان أشعر من جرير والفرزدق في موضوعات بعينها .

ماذا أقول ؟

بل كان هناك من يؤكد أن الاسلام أضعف من الشعر الجاهلي ، على أساس أن الدين يقلم أظفار الشاعر ، وأن الشعر الذي يستحيل « خطبة متبرية » كشعر حسان بن ثابت لا يمكن أن يرضينا دائما . وفي بعض السير الشعبية نجد مطلقا من جانب المسلمين على شخصيات لا تأخذ بحياتهم ، بل قد يقوم بدور الحيانة مسلم مارق يكشف عنه مسيحي صادق .

إن هذا الموقف القديم يذكرنا بموقف الدكتور جونسون - وهو أحد أساطين النقد - عندما قرأ إبتهالات كريستوفر سمارت للطبيعة قال « أنا شخصيا لا أمتع في الصلاة معه كما أصلى مع أي شخص آخر » (١) . ويبدو أن جونسون لم يلق أحدا يخالفه ، كما أنه لم يخرج عن كونه يؤدي رسالته على وجهها الصحيح . وتستطيع من وجهة نظره أن تعزو تفوق أمثال سمارت - وعلى رأسهم هوبكنز واليوت وفروست - الى ما يعزى اليه تفوق ميلتون وشلي وماثيو آرنولد ، الذين كتبوا شعرهم بعيدا عن ظل المنايا الالهية . أنهم جميعا قادرون على أن يجعلوا قارئهم يحسن الاستمتاع بالحياة أو يحسن تحملها (٢) .

(١) الشعر ليلزابيث دور ٣١٢ ترجمة محمد ابراهيم الشوس (ط) مطبعة سبعة

١٩٦١

(٢) السابق ١٢

(٢)

ولننظر الى بعض المحاولات التي تبذل اليوم في سبيل تأكيد أن
الفن يقوم من مقومات المجال السلوكي للإنسان ، ولهذا يجب الاستغنى
عنه . انها من غير شك استمرار للمجاهدات القديمة ، أبرزها محاولات
« أوجست كانت » وهو يقيم صرح فلسفته على أسس كاثوليكية بالية ،
وأحدثها ما يقدمه المعسكر الغربي - السياسي - باسم المسيحية من أعمال
فنية مختلفة منها : الأفلام الدينية ، وطبعات الكتاب المقدس في صور
فنية مغرية ، ونداءات لبعض القادة تشبه نداءات محمد والمسيح !

وعندنا في العالم العربي يصدر أكثر من واحد عن محاولات لتخطيط
« الفن الإسلامي » فيكون عملهم امتدادا لما يؤديه المحافظون في
مواجهة الأفكار المتطرفة ، وأهمها المبدأ الذي يروج له المرزيون وهو
« الفن سلاح » والقاعدة التي يقف عليها الفرويديون متأثرين بنظرية
داروين .

وانى لأرجو أن أشير الى أننا حتى لو اعتبرنا الفن سلاحا ، فليس معنى
ذلك أن نأخذها بالقياس المادية ، فنجعل الآله بالضرورة مفروسا في
الأرض باعتبارها قاعدة الهيكل الاقتصادي . كذلك لستنا ملزمين إذا سلمنا
بما يقوله الفرويديون أن نزيل عن الإنسان شغافيته أو جانب روحانيته ،
ثم نجعل فرائزه امتدادا حقيقيا وطبيعيا لفرائز الحيوانات التي سبقتة .

كلا !

ونحن نؤثر أن نكون من جانبنا أمناه على الحقيقة مهما تكن طبيعتها .
وعندما يصدر الأديب بأية فكرة عنها ، فهي شيء مصون ما كانت في
حدود المناقشة .

لقد حدد بعض الدارسين منهجا للفن الإسلامي على أساس أن الإسلام
- كأي دين سماوي - يبحث عن الحقيقة ، في حين يبحث الفن عن
الجمال . بل على أساس ألا يتحدث الفن الإسلامي عن حقائق العقيدة
مبلورة في صورة فلسفية ولا يكون مجموعة من الحكم والوعاظ
والإرشادات ، وإنما يكون شيئا أشمل من ذلك وأوسع ، يكون التعبير
الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصوير الإسلامي لهذا الوجود .

هنا وجه الخطر ، وإن يكن غمغمة من يقرر أن الفن الإسلامي ليس من
الضروري أن يتحدث عن حقائق الإسلام وشخصياته وأحداثه ، ولكن من
الضروري أن يتحدث عن الحياة كلها في لحظات ارتقاها فقط .

وجه الخطر أن هذا يفرض مضامين مهما يكن لها أن تتنوع فليس
ينبغي أن تصف لحظات الهبوط الانساني . واعتبارنا الفن تقيضا للحقيقة

لأنه يبحث عن « الجمال » انكار لجوهر الجمال نفسه لأنه حقيقة ، وان تكن حقيقة وجدانية . ومالنا ننسى أن وجدانية الحقيقة شيء لا يلغها ، كما لا تلغى تجربيتها جوهر العلمية باسم أن حقيقة الدين غيبية !

كان أولى هؤلاء الدارسين الا يخططوا للمنهج على أساس أن يسألوا :
فى أى موضع يقف الأديب أو الفنان بالنسبة للإسلام ؟ لأن طبيعة العمل الأدبى تفرض عليهم أن يسألوا : ما مدى قدرته على الإعطاء فى موقفه الإنسانى كله ؟

وليس المهم فى سبيل تقويم نتاجه أن نتأمل عنصر اللذة مثلا ونقيسها بالمقاييس التى يفرضها الدين فقط ، وإنما المهم أن نتأمل هذا العنصر فى حدود ما يهيه لنا من حسن استمتاع بالحياة أو حسن تحمل لها !
ليس المهم أن نسأل : أهو بار أم خاطيء ؟ ولكن المهم أن نسأل : أهو من الأدباء الأصليين أم من الزيفين ؟

خلاصة القول لاذن أن نذكر أن ضروب الفن وعناصره هى من المتعدد والتشعب بحيث لا يحق لأى ناقد أن يسفه أى أديب لمجرد أنه يؤمن أو لا يؤمن بهذه العقيدة أو تلك .

(٣)

ولقد يقال ان هذا يصح لو كان المعتقد ثانويا ، أما وان الإسلام يتغلغل فى حياة أفرادها فان مسألة التزامه - فى الأدب - يجب أن تكون محل تقدير . فلم يصدر عنه شاعر كمحمد أقبال فبرز ذلك البروز الذى أقمده فى قمة الكبار ؟ ولكن يمكن أن يوضع مقابل الباكستانى الشاعر السورى عمر الاميرى لنسأل : ولماذا لم يحتل هذا الشاعر العربى القمة نفسها ؟

وربما عن لنا أن نختار « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار كنموذج للواقعية فى التصور الإسلامى ، فنسأل : أتراها ترقى الى مستوى « الطريق » التى كتبها نجيب محفوظ وهى فيها خطيئة ولم يستهدف بها صاحبها كالسحار تماما « تلذذ القارىء » ؟

انا اعلم أن المقارنة ظالمة بقدر ما بين الكاتبين من عقم وخصوية ، الا أننى لا يمكن أن أضع واحدا كالسحار فى النور وأترك فى الظلام نجيب محفوظ لأنه لا يصدر عما صدر عنه غيره . بل ربما كان نجيب محفوظ فى « اولاد حارتنا » أخلق بالتقدمة من أى كاتب رسمى بالهرواق ، ولعل من حصل عليه أمس يدرك اليوم أنه لم يزد شيئا فى معارك العقيدة المستمرة .

وتحضرني لنجيب محفوظ هنا مجموعته القصصية « دنيا الله » وفيها شجب أسلوبه التقليدي في القص ، وتخطى حدود المظهر من الوجود الى مطلق الوجود . ولقد اصطنع العبث او اللامعقول احيانا ، ولجأ الى الرمز في أثناء مناقشته لقضيته الحياة والايمان . ونلاحظ بسهولة أنه وهو يطلب منا أن نتجاهل الموت لعشوائيته ينادى بمغوية العقيدة ، ولكنه يلح على الاحساس بالغربة والضباع .

اتراه فقد الايمان ؟

لم يبدو وكأنه يرفض السعادة ويأبى أن يرسم طريق النجاة ؟

لعله انتهى الى أنه لا شيء موجود أو الى أن الوجود المطلق هباء ، ومن ثم حمل كل كائن عناصر فئائه . والإنسان الذي يعيش والإنسان الذي يموت كلاهما عدم ، ومن ثم يجب أن يختلس ما يطمع فيه كما اختلس عم ابراهيم لذمه عن طريق السرقة وعشق بائعة النصيب ، وكما اختلس « برمجة البغايا » نشوة الاثم في جوار جامع الدرب . والحياة التي تنتهي فجأة بحبل على ما في قصته « ضد مجهول » لأرخص من أن يحرص عليها أحد !

وهكذا ، وهكذا ..

حتى لنستطيع أن نقول أن نجيب محفوظ الذي سلم بمقدرات الدين في أكثر أعماله ، وقف ازاءها في هذه المجموعة وقفة المواجه المتحدى أو وقفة المتسائل المشدوه ، ولنقل وقفة الحير أمام أخطر المشكلات .

وفي قصة « جوار الله » وقصة « جامع الدرب » وقصة « زعلواى » شك عات ، وعبث ، وتجربة رصد للعلاقة بين المخلوق وخالقه . ولكن احدا لا يزعم أنه يجدف فيها ، وأنه يجعل من صفات الله صفات لزعلواى الدرويش الذى يوجد في كل مكان ويعرف كل شيء ويشفى المريض ويهب الثراء ويسعد الشقى .

اننا لو اخذنا نجيب محفوظ بما يرسمه المتزمتون ، لفقدنا قاصا يستطيع بمواهبه الخصبه أن يجعل نفسه مجالاً للدرس والنقاشه .

(٤)

اذن نرانا مضطرين الى القول بان الأديب الكبير الذى لا يرضى طائفة المحافظين لديه دائما ما يقوله لهم بقدر ما يقول لغيرهم ، وهو بلغت النصف منهم دائما الى ضرورة التسليم بشرعية وجوده . واى نقد لنتاجه يعلق بتحيز سابق ، يظل عرضة لرفض حتى يشفع بمحاولات نقدية أخرى .

أما هذه المحاولات فتبدو على الأقل في صورة استكشاف لعناصر البهجة والعبوس ، أو في تقييم درجة الصدق فيه ، أو في الوقوف عند رموزه التي تحمل في طياتها تلقائية الحدس وأصالته .

ومع ذلك فلنقرر أننا لا نرانا محتاجين الى أحد يحاول أن يقنعنا بمتعده لكي تؤمن بأى شيء ، وإنما حسينا أن نراه يصور بالكلمات احساسه بمطلق الحياة . واذ ذاك نصل معه أما الى نشوة الصوفى ، وأما الى احساس الأخوة ، وأما الى التعاطف - ولا أقول الموافقة - مع الشكاكين الذين يصرعهم الاخفاق .

وفي التذليل على هذا نقرا من جديد قصة « زعبلاوي » أو « رسالة الغفران » فهل ترانا لا نظفر بالمتعة الكاملة ؟

ولنقرا أيضا بعض مايقوله ماثيو أرنولد لحبيته في قصيدته « ساحل دوفر » بعد أن أعلن استحاله الاحتفاظ بأى معتقد :

اواه يا حبيبتى ! فلنكن مخلصين كل منا للآخر

ان العالم الذى يبدو

وهو يمتد أمامنا كأرض من الأحلام

متنوعا بديعا جميلا

ليس به فى الحقيقة بهجة ولا حب ولا ضياء

ولا يقين ولا سلام ولا ما يبقى من الألم

ونحن هنا كأننا فى سهل مظلم

يجرفنا تغير النضال والهرب

حيث يتصادم جيشان أعميان فى الظلام

وكذلك نقرا ما يقوله شلى فى أوزماندياس المصرى ، وقد ذكرنا فى فصل سابق أنه يصور بهذه القصيدة وحشته . ونضيف أنه على زهده فى توكيد أى هدف أخلاقى واضح بها فإنها برمزا لا تقل تأثيرا عن وعظيات المتزمتين ، يقول :

قابلت رحالة من بلد قديم

فقال : هناك رجلا تمثل حجرى ضخمتان وبلا جسم

تقفان فى الصحراء وبالقرب منهما على الرمال

وجه مهشم مدفون حتى نصفه

تدل شفته المتقاصدة العابسة وروح التسلط البارد

على أن نأحتة كان يقرأ تلك النوازع عنده
وبقيت لتظل مطبوعة على هذه الأشياء الميتة
وفوق القاعدة ظهرت هذه الكلمات :

أنا أوزماندياس ملك الملوك

أنظر أيها الجبار إلى أعمالي ثم إياس

فقد عفا كل شيء . . . وحول هذه البقايا

من الإطلال البالية

تمتد الرمال المنبسطة قفرة جرداء بلا حد !

وقريب من ذلك ما صدر به صلاح عبد الصبور في ديوانه « الناس
في بلادى » إذ صور أبا الهول يتحدثى كل شيء حتى الله نفسه . وفى
القصيدة التى تحمل اسم الديوان يواجه الخالق بأسئلة عن الحياة ونفاذ
كلمة القضاء ، ثم يصرخ فى عتب مر أو فى تحد ساخر :

يا أيها الإله

كم أنت قاس موحش يا أيها الإله !

ومن المؤكد أن ذلك الإله لم يكن هو الذى تفتى له أغنيات الحب ،
لأن هذا كان صغيرا ، وكان أيضا أسمر ، ويعطيه خده قبل أن يمنع
الخطوة عنه . ثم انتهى كل شيء كما يأمر الإله الكبير بأن ينتهى كل شيء ،
وضاع معبوده فسمع الرياح تبكيه ! وفى ديوانه « أقول لكم » لا نحس
تمردا قط ، كذلك لا نحس استسلاما لاية غيبية . وكان ارتباط المضمون
العقيدى فيه بقضية الإنسان يشكل مجموعة من شعارات أصبحت فى
نهاية الأمر أيديولوجية معتدلة لا جنوح فيها إلى يمين ولا إلى شمال .

ولكن غيره أعلن عصيانه الكامل كما فعل أدونيس الذى صلى لتموز ،
ثم صلى للرفض . ونحن لا نزعج أن مجابته للواقع على هذا النحو يعنى
تقمته على ما فيه من قصور ، وإنما يعنى أنه أصبح يؤمن بنوع من
ارستقراطية فكرية جعلته ينكر كثيرا مما درج على التسليم به .

وأما خليل الحارثى فيبدو المعتقد الدينى عنده ولا سيما فى « نهر
الرماد » مجاهدة صوفية يمتزج فيها الله والزمان والطبيعة والروح . غير
أنها لا تصل إلى مرحلة « الوجد » الكامل وتصطدم بتناقضات الحياة ،
فلا يملك إلا أن يصرح بأن الدين كالعلم لا طائل وراءه . ومع ذلك فقد
نراه يتوسل إلى تموز كما توسل إلى أدونيس !

وهكذا نحس تلك البلبلة التي تكون دائما مجال بروز ، ونحس ان الشعراء كثيرهم من المشتغلين بالادب يقفون من الدين مواقف مختلفة ، ويرسمون الله صورا شتى ترتبط بشيء لا يمكن الاحساس به بدرجة واحدة وبصورة في كل حين . ولعل هذا يفسر احساسهم بأن ذاتهم مقيدة ، وان طاقتهم يستهلكها الصراع الداخلى من اجل الظفر بالايان . .
أى ايمان !

وأكبر الظن ان الأديب الذى يستطيع أن يصور هذا الصراع يحطم عنه قيده - ولو الى حين - ثم يعود اليه عن طواعية ، ليعيش أزمته الى المات .

الباب الثالث

دراسات تطبيقية

الفصل الأول

أصابعنا التي تحترق

(١)

في هذه الرواية نتقبل انسان الدكتور سهيل ادريس في ايدولوجية لا تعتدى على نمو شخصيته ، وتعيش معه بمنطق الرواية دون أن تبدر منها بادرة للسيطرة على عقلية القراء ، حتى اذا دخلت معركة البقاء كشفت بتصرفاتها من الضعف الذي يصاحب حياة البحث والقلق .

ان هذا الانسان - بهذا التخطيط - هو سامي وحده ، وقد وضعه المؤلف في اطار من الاحداث ذات الاساس الواقعي ، ومن خلاله قدم مواقف أبطال لم يكن لها غرض الا « تمجيد » كفاحه وهو يواجه تحديات الزمن والقدر . وبين الحين والحين نرى منه ثمة وعيا يستهدف به أن يؤكد أنه - دون الجميع - يحرص على « المبدأ » حتى في لحظات ضعفه وانحطاطه .

ويرغم هذه الانانية - وقد نجح بها في تجسيد مأساة انسان العصر المثقف - فاننا نحس لونا من التعاطف استغله في الشكل الذي اختاره كي يبتعد به بعض البعد عن الشكل الكلاسيكي لأية رواية . ونحن هنا اذا اعتمدنا التصميم المعروف الذي يجعل « العقدة » مبدأ القصة داخل عمليات السرد المنطقية ، فاننا نحس بافتقاد عنصر الروائية في الشكل الذي سده سهيل ادريس .

وتكمن الروائية الحقيقية في « أصابعنا التي تحترق » وراء اهماله الواضح للزمن الذي يوقت عادة سير الاحداث ، وهذا في حد ذاته نقطة

من الممكن أن يهاجمه منها الكلاسيكيون ، كما يجابهنا بمأساة الأديب
في تصورات درامية لا تشغل حيزا واضحا ، وذلك بدوره خروج
على الأسلوب المألوف . مع اضافة أن الأحداث والأفعال لا يمكن أن تكون
- عنده - محور العمل الروائي ، فإن وراءها تيارات نفسية من الطريف
رصدتها بتلقائية وبساطة .

ان هذا الاتجاه - وهو يقترب من الخطة التي وضعها اللاروائيون -
لا يتغير ، حتى وهو ينتقل بعد نصف الرواية من سرد على لسانه يختلط
فيه الأنا والهو الى سرد على لسان « الهام » البطلة الثانية في « أصابعنا
التي تحترق » .

وفي المالتين تتتابع الصور ، دون أن يكون هناك اقحام من جانبه
لتبريرها . بل لم يحاول قط أن يفرض حلولا ما ، مع أنه كان يحرص
على إبراز موقفه المقسّر ، وكان من السهل أن يتورط في بعض
التفريعات الجامدة .

معنى هذا كله أن الرواية يجب أن تثير انتباه النقاد بشكلها الجديد،
أو بصورتها التي اختارها لها سهيل ادريس . وهي قد توغر صدر
التقليديين حينما يرون فيها جوانب من السيرة والسيرة الشخصية
وصفحات من يوميات ولحاحات من اعتراف ، كما أنها تقبل عن طواعية
مناقشتها على بعض الأسس الموضوعية للرواية ، فتكون من ثم أشبه بالشيء
السحري الذي يوجد ولا يوجد ويبرق وينطفئ ويكون شتى الألوان دون
أن يضيع .

هي اذن الكائن الجديد الذي يتسع للحياة بكل تناقضها ، والذي
يقبل أن يختلط فيه المونولوج الداخلي بالسرد الدرامي ، وتمتزج به
الحركة القصصية بالموقف الشعري ، وتتجاوب الأنا داخله مع ايقاع
الحديث .

انها عملية ناجحة ، لا تختلف عن صنتيع نابوكوف في « لوليتا »
وتدين لحظة الوجوديين في القصة !

عملية لا يعيها اختصار التفصيلات ، وان يكن يعيها عنده اهمال
ابعاد القضية خارج نفسه - فسامي صاحب مجلة أدبيسة ، صلب ،
واقعي ، أوتي موهبة الداب والجمع بين المتناقضات ، ومنتم لا بد له أن
يظمن الى قيم ما . وكان من السهل أن يعكس المؤلف آثار هذه المعاناة
على معارفه وأصدقائه ، غير أنه آثر ذاته وكأنه أراد أن يظهر في مستوى
« المعترف » فقط .

ولكن ما الرواية نفسها ؟

هى فى الحقيقة لا تلخص ، وانما تظهر خطورتها فى كونها تعبيراً عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الأبعاد السياسية والاجتماعية والفكرية ، وبذلك يلقى سهيل أدريس مسماراً جديداً فى نغس نظرية « الفن للفن » . غير أن التزام سامى بهذه القضية - وهو موقف المؤلف نفسه - لم يصره عن أن يعيش تجربته كإنسان يريد الدعسة والحب والمال . وكان هذا النوع من التوازن هو الذى يلفت القارئ ، بحيث كان يضع تساؤله عن مدى واقعية المواقف فى حرسه على متابعة عاطفيات البطل .

وإذ أقول « واقعية المواقف » فانما اعنى انتفاء معادلهما الفنى بالفعل ، لأنها فى الرواية ذات أساس حقيقى ، أو هى نقل آلى لساس حقيقيين يسهل ذكر أسماؤهم هنا . ولكن المؤلف الذى كتب « الحى اللاتينى » على نحو الاجترار العاطفى لم يكن ليرصد علاقته لمجرد الامتاع الوجدانى أو الدعاية المباشرة ، فان قصصه اذا ما نظرنا اليها ظهرت فى مجموعها ذات أعماق تنطوى على فلسفة لا يسهل طرحها ولا يسكن - فى الوقت نفسه - التحرر من التأثير بجماليتها .

وإذن فنحن إزاء روائى ذكى قد يجابه بالموقف الفكرى فى قوالب هتافية ، ولكنه يملك المقدرة على أن يوحى بما يجعلنا نتعاطف تعاطفاً كاملاً معه . ولقد اصطنع مؤثرين رئيسيين فى تطبيق هذا المنهج ، هما خلفيات المجلة وعطاء الأديب .

إن المجلة استخدمت محكاً للأشخاص فكشفت عن جانب طموحهم ، وبينت المخلص للقضية التى يعيشها سامى كاديب له حق وعليه واجب ، وقدمت صراعات المخلصين للقضية العربية التى توجت بانتصار المصريين فى بورسعيد .

وأما عطاء الأديب فكان يظهر - بصفة خاصة - فى منحاه العاطفى حتى لقد أشاع الاضطراب فى أى مناوىء له سواء أكان هذا المناوىء من الأرجوانيين أم من اصحاب الهلال . فى حين لم يهبط بـ « كريم » الى أسفل مع أنه رشح للخيانة ، وذلك لأن عطاء كان من أجل أن تسوى قضية العرب .

وهكذا نرى أن عاطفة سامى تكشف عن كثير من نقط ارتكاز الرواية . واذ ترد بعض مواقفها الى قصائد شعرية فانها تلزمننا بالآ

ننظر لرواد المجلة بانسكار قدر ما تصدق عنهم كل ما يوصفون به ،
فالانفعال الشعري ظاهرة لم تجمد أيديولوجية المؤلف بحال .

والى هنا تكون الحاجة لمعرفة المخطط الرئيسى للرواية قد بلغت الغاية
فنقول : وهل يجدى تقديم هذا المخطط ونحن نرانا نرتفع الى مستوى
فكرى مثير ؟ اتنا نكون بهذا التقديم اقل التزاما بأخلاقيّة الرواية ،
وعليه نفقد شاعرية « السرد » وايجابية الموقف . والى جانب ذلك
لا نقدم تبريرا مقنعا لأشخاصه ، الا أن يكون قد قصر نطق التعريف على
طبيعته المشيدة من خلال طبيعتهم المدرسة .

ومهما يكن من شيء فان سامى يشترك فى تأسيس مجلة « الفكر
الحر » ويعوزه المال ، وفى هذه الأثناء تدخل الهام حياته فىرى فيها
قضيته ويضمها اليه ، ولكن الأرض التى يقفان عليها تميد بهما حتى يجدا
نفسيهما معا على طرف مناقض للآخرين ، واذ ذاك تضيق بهما الأزمة
وتكون المقاومة العنيفة التى تبديها « الفكر الحر » حتى تقف فى النهاية
على قدميهما رمزا لتماسكهما . وفى الاطار نفسه تتحرك مشكلة الأديب
العربى وتتشعب مقاييسها حتى لتبدو مجردة ، تحاول أن تفرض كيانه
فى هتافيات تكرر . فالأديب لا ينبغي أن يزيغ موقفه ، والأدب السوفيتى
ليس حرا ، والانتقاد للكاثرتية هو تماما كالحضوع للغاشية وهكذا !

وفى كثير من الصفحات نرى أن الدكتور سهيل أدريس حاول بهذا
التكوين أن يجعل مشكلات الجيل مدار بحث فنى خالص ، فموقفه من
المؤسسة الثقافية - وهى التى تعينه على العيش وتوفر له بعض مال
المجلة - يكشف عن طموح الأديب وتآزمه المسالى معا ، وليس تلاحق
شعوره بالقلق والسؤال عن حقيقة رسالة المؤسسة الا دليلا على الحيرة فى
تقييم الكرامة .

أما موقف كريم المتذبذب من الأرجوانية فيبرز موضوع العلاقة بين
المبدأ فى حالة وجوده كتنظريه وفى طريقة تطبيقه ، كما يبرز ضياع
الانسان فى نوع من السلوك المضحك . ولم يحاول سهيل ادريس ايضاح
آرائه هو عن طريق استبطان مشاعر كريم ، لأن سلوكه الظاهر كان
أكثر من شاهد على هذا الرأى !

وتمة تجربة عصام حلوانى ، فانها على الرغم من تأكيدها حسرية
الأدب لا توفق بين رغباته ورغبات بيته ، فكان دمار عرش الزوجية وفيه
الصفار نذير خطر لمن يظن أن للأدب من حيث هو فن مطالب شبقية
تتعارض مع الهناء العائلى .

وهكذا تتضح زوايا الرواية ، ثم تسطع الأضواء أخيراً على شسبه انتصار لغنية الأديب مع احتفاظه بقيمته كإنسان صاحب قضية ، وكرجل يعلق قلبه بانثى واحدة أو يرتبط بها على الأقل !

(٣)

أما أبرز نواحي التخطيط الاساسى فهو موقف المؤلف ، ولعله ينطوى على أسوأ انتهاك لطبيعة الرواية بحيث تبدو كما لو كانت معرض دعاية عنه ، ففي تيهها بنرجسية البطل وقدرته تقرب أن تكون نسخة محورة من دون كبحوته ، وقسم منها موجود فى كتابات الرومانسيين حيث تشكل الروح « الفردى » انفى حاول الدكتور سهيل ادريس أن يؤكد من خلاله مسحة بطولية . الا أنه لا يتقصص فى فصول « أصابنا التى تحترق » شخصية المصلح ولا شخصية الزعيم ، وإنما يضى على الناشئة الذين يخطبون ود المجلة صفات تقرر له هذه الزعامة ، ويظهر من دراسة المحتوى الفكرى للرواية أن ذهنه كان أكثر ما يكون نالقا حين يكف على ذاته وهى لا تريد أن تفقد أى شىء حتى القدرة على الايمان !

لقد وضعت « أصابنا التى تحترق » بطريقة نعرف منها أن الدكتور سهيل ادريس يريدنا أن تؤخذ على أنها نتيجة تقنية لأيدولوجية شخصية - وهذا ما يزيد فى خطورة مفرزاها - ولكن عدم افتقارها الى الفسكرة العاطفية المفردة الى جانب التماسك الخلقى الذى ثبت قدمى البطل تحجب البطولات الأخرى التى تمر أمام العيان فى بساطة بالغة !

فإن حكمتنا بشىء هنا ذكرنا أن هذا التماسك الذى حاول الدكتور سهيل ادريس أن يفرضه على سامى ، يدل على انتباه شديد الى نفسه التى لا تريد أن تستقر ، وكلما تقدمنا وجدنا شخوص الرواية - بالتقدير الذى يسمح لها المؤلف أن تظهر - تتلقى الحكم عليها بالانحلال فى صورة اتهامات تبدو فى النهاية وكأنها سبقت ليرتفع سامى كما قدمنا .

ومما لاجدال فيه أن الجانب الخلقى غير المنتظم ، شديد الاتصال بالأساليب الوضيعة . ولهذا فإن هانى الغريب يفقد احترام المبدئين . ومع ذلك فهو لم يدفع الى « جو » الرواية لتقرير هذه البهية ، وإنما ليباشر عملية « الدفاع » عن سلوكية سامى .

إن نموذج الأديب الذى كان التقدميون مولعين به هو الذى يقود معركة المصير بالكلمة الصائرة عن الموقف الشريف ، وعندما تحل أزمة أيا كان لونها يتصرف وهو حذر من أن يستخدم لأغراض مشبوهة . ويبعد وسعه عن التلقين والالتزام المزبى . ولهذا استطاع المؤلف - كغيره

من المتقدمين - أن يهيل التراب بقسوة على نماذج لم تسر وفق ما يتطلبه موقفه ، وليس من شك في أن هذا وهو يفضض غيره من أصحاب المبادئ ، يشر مشكلة طبيعة الانحراف وكيف يقاس .

فنا بوركوف انذى تعمق الحياة عرض لنا فظاعة السلوك الذى تهدر فيه كل القيم الخلقية فى استدراج لوليتا له ثم الاعتداء عليه ، بحيث بدت سقطته نتيجة طبيعية للأحداث التى لم يقدر قط على دفعها ...

وبول بورجيه الذى جمد نفسية المجتمع فى قوالب معقدة ضحى بشارلوت فى دم بارد ، وبرأ المعتدى عليها باسم الظروف التى كانت تدفع الى تدبير الايقاع بشارلوت القريرة ...

وتوماس هاردى فى « تس دربرفيل » وفلوبيرنى « مدام بوفارى » وغيرهما ممن يرسمون البطل المسير نحو الخبيثة دون أن يحمل بين جنبيه شرا ، هؤلاء لا يجعلون الانحراف فى حد ذاته جريمة ، مع أنه فى نظر الأخلاقيين قضية يقطع فيها بالعقاب ! غير أننا نتقبل شخوصهم المنحرفة على نحو يختلف عن تقبلنا الانحراف الذى يقوم على معطى حقيقي ، ذلك أن التحوير القصصى يفرض له أخلاقية فنية تفتقر فيها شتى النقاىص . فهل يعنى هذا أنا نضرب صفحا عن خطايا هانى الغريب وأمثاله ؟

أخشى أن أقول لا ، وأقولها لسبب هين يرجع الى ارتباط هانى وغيره بالمعطى الحقيقى ، بمعنى أن معرفتنا بهم دون تدخل المؤلف فيهم بالتحوير اللازم سلبهم روح الروائية ففسناهم بمقياس الصدق الخلقى فهبطوا وارتفع سامى الى عليين .

وارتفاع سامى لا يعنى الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبادئه ، بل لا يعنى الا بلورة موقفه على أسس من الفهم لحاجات الانسان . وكأننا امام وجودى كفر بالديموقراطية والماركسية والفاشية جميعا ! ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته فى كل شىء ، بل هو يظل مخلصا للتحريية العربية ويظل قلبه عامرا بالأمل . وربما لو حاولنا تفسير الوجودية على أساس أنها فلسفة البحث عن الحقيقة ، جعلنا الدكتور سهيل ادريس فى دأبه ورفضه اليأس والموت وفى احساسه بالقلق ، أحد الذين يقدرون موقفهم على أساس وجودى وأضح .

ومع ذلك فنحن لا نزعم أنه يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزعم أنه لم يأخذ الا وجهها الإيجابى أو جوهرها الحقيقى ، فقد كان لا يصدر عن مذهبية جامدة ، وكأننا لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانسانى المتأرجح بين الشك واليقين المتردد أبدا بين الدعة والتعب ، والا فغير القلق الذى يصاحب الرواية من بدئها الى النهايه ؟

وإذا كان قد رفض نهائياً أن يدلف من باب الحقيقة الكاملة فلأنه ابن هذا الجيل الضال الذي لم يهتد إليها بعد ، ولأنه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربي فقط !

وقوة « أصابعنا التي تحترق » من قوة الإلحاح على هذا الموقف من غير تحيز ، وقدرة الدكتور سهيل أدريس على البناء الفني تنجح دائماً في تقديم حقائق مدعمة بأسانيد متفاوتة ، ومن ثم نجد للتفصيل الوجودي في « كفاح » سامي ميزته في أنه يبقى الرواية داخل موقفة معينة . فاحساس سامي متدفق ، وبطولته متأبرة ، ومحاولاته للتغلب على الحيرة المتلاحقة تبدو كلها في حيز المقبول . ولقد تحول مرة أو مرتين الى «سوبرمان» غير أنه كان يتراجع في الوقت المناسب ويقف عند الحط الذي يفصل بين النجاح والفشل . وكانت نهايته مشرقة من بعض الوجوه ، ولكنها من وجهة النظر الوجودية ليست حاسمة .

ولا يفعل الدكتور سهيل أدريس شيئاً غير أن يكرر الشيء ذاته في علاقاته المالية والعاطفية ، فهو لا يكسب الى حد التخمة ، ويظل معلقاً بين الشبح والجوع ، ثم هو لا يقطع علاقته - في حزم - بأديبة القاهرة الكبيرة . بل ان مغامراته النسائية لا تنتهي الى شيء ايجابي ، ويصاب بخيبة ظاهرة في علاقته بوحدة علقها منه عصام .

على أنه لم يكن أكثر خطأ منه في إعطائنا هذه الصور التي نمزق قيماً قد لا يرفضها بعضنا . فحين يقدم الأديبة الناشئة المنحرفة جنسياً كان لا بد أن يبرر لهذا التقديم ، والا فلا داعي لكل هذه القسوة التي امتنن بها حياة الانسان السورية فيها . . وهو على أية حال لا يحصل فكرة تدمير الانسانية على هذا النحو المشين ، ولكن صورة هذه الأديبة وما يتبعها من محاولات اقتحمت بيت سامي لا يمكن في الواقع أن تجسد لها مكاناً في التصميم العام للرواية .

هذا ولعل سرحته الضالة وراء تفسير بعض المواقف لأبطاله الذين لا يكادون يظهرون حتى يختفوا لا تلقى تقدير مفكر يحمل قيماً معينة ، ومن ثم بدا كما لو كان ينشد نشر فضائح يريد قراه على أن يؤخذوا بها ! أجل . . ان نفس الأديب مفعمة بكل أسباب الحياة ، في طيشه وقلقه ونزواته وآماله ، ولكن القاء الضوء على التشويز الذي تضطرب به حياته يكفي لتدميره الى الأبد .

وبعد ، فأين موضع الدكتور سهيل أدريس بهذه الرواية ؟ انه برغم زهده فيما يمكن تسميته بالموقف الحاسم ، وبرغم رفضه تبرير أكثر من حدث ، وبرغم اظهار بطله - الذي هو نفسه - في صورة ضحيجة

الوجود . . فان سلوكه الخاص داخل اطاره الذى اصطنعه يضىفى مودة على العمل كله ، وربما كان شعور المرء وهو يطبق عينيه على آخر عبارة فى كتابه شعور من ينتظر مزيدا ، فلعل هذه الاصابع التى تحترق حلقة من ثلاثية أو رباعية تتقاطر على الايام .

لقد قدم الدكتور سهيل ادريس نفسه وتجربته ، وخطط فى جراءة وعزم ، ثم انتهى الى أنه مجرد انسان يريد ، وما أكثر ما يعجز عن تحقيق ما يريد !

ان « اصابعنا التى تحترق » بهذا كله ، بكل ما لها وما عليها ، عمل طيب ربما لو تفرغ المؤلف لمثله أجدى على فن القصة جدوى ليس من السهل انكارها .

الفصل الثانى

قصص قصيرة

(١)

رجال فى الشمس

ليست هذه من القصص القصيرة ولا من الروايات ، وانما هى من النوع الذى يقع بينهما Novelette ويأخذ من كل أبعادا وأغوارا . ولقد استطاع مؤلفها غسان كنفانى - وهو من قصاصى فلسطين - أن يجعل نفسه يظهر فوق المواجز الفنية التى كان يبدو من المحال تخطيها .

هناك تقاليد تفرضها على الكاتب الفترة التاريخية التى يعيها ، ولكنه اذا كان أصيلا تمكن من الارتفاع بها واستقطب فيها مشاعر الإنسانية جمعاء . ولقد نرى طائفة من النقاد يميلون هذه الظاهرة ، أو لا تتسع مجهوداتهم لتحجيص دقيق لها ، فينظرون اليها النظرة الاقليمية الضيقة ويقضون بهذه النظرة على عمل من الممكن أن يكون عالميا .

وقصة « رجال فى الشمس » عمل من هذه الأعمال ، مع التسليم الكامل بأنها مؤداة بنغم عربى رصين !

ومع ذلك فانا أومن بأن المحافظين لا يقبلونه بكل الرضى ولا ببعض الرضى . ولست أريد أن أشير الى امكان رفضه بالمرّة ، لأنه بخصوصيته يجبرهم - فيما أذهب اليه - على أن يتمتعوا فيه على الأقل ، وهم لا شك مأخوذون فيه بعد ذلك بتجربة الانسان المضيق . . الانسان العربى الذى يريد أن يرتفع الى مستوى تكبة فلسطين ، فيرحل ، ويستمر الى الأبد فى الرحيل ، حيث تصبح الحياة مجرد محاولة للوصول .

ان غسان كنفاني يتخلى عن الشكل التقليدى للقصة ، وباستعماله طرق التعبير المختلفة - من سرد لا يخرج عن حيز الزمن ، الى رجعات قوامها التداوى المتقن ، الى مناقلة بين المتكلم والغائب فى لحظة واحدة - يخطط لقصته التى يحكى فيها مغامرة فلسطينيين يريدون تخطى الحدود الى الكويت ، كارض موعودة لهم .

فاذا امامنا « أبو قبيس » المعلم الذى احتاج الى عشر سنوات ليصدق أن شبابه وشجراته الصغار وقريته كلها ضاعت على أيدي اليهود ، وأن عليه أن يساوم « الرجل السمين » الذى يهرب الناس من البصرة الى الأرض الموعودة ليحمله معه .

وبجانب المعلم العجوز نرى « أسعد » الذى اشتراه عمه لابنته ندى مثل كيس الروث ، فمضى بالثمن يتغنى بداية جديدة فى الأرض البعيدة ، وعبثا راح يساوم الرجل السمين .

دائما هذا الرجل .. فهو النقطة التى يلتقى عندها أبناء فلسطين المضيق ، وهو النموذج الوضعي للأحياء ، أو لعله الحياة نفسها بكل واقعيته ومرارتها !

ثم نرى مروان ، وقد طرد من دكان الرجل السمين كما طرد المعلم العجوز وأسعد جميعا . ولكنه دون هذين سنا ، وكان أخوه المهاجر فى الكويت يرسل له ولاسرته مالا ثم كف يده عنه ، فكان عليه أن يبدأ الرحلة . واجتمع الثلاثة ، جمهم مهرب آخر متواضع اسمه « أبو الخيزران » طويل ، غامض ، ويعرض أقل أجر يدفع بعد الوصول !

كانت الخطة سهلة ، فأبو الخيزران يخيفهم داخل خزان ماء على سيارة يملكها ترى معروف باسمه تعبر نقط المراقبة فى أمان ، وتتم عملية الاخفاء عندما تقترب السيارة فقط من احدى هذه النقط ، وفيما عدا ذلك فالثلاثة لهم مكان فى الشمس فوق الخزان .

على هذا النحو تبدأ الرحلة طويلة ، شاقة ، والجو يلتهب ، والصحراء لا تريد أن تنتهى . ومن حين الى حين يقبر الرجال فى جهنم الخزان ريشا يتم اجراء ختم الأوراق ، وعند آخر نقطة مراقبة يتعطل أبو الخيزران زمنا يطول قليلا عما يمكن أن يتحملة ثلاثة فى خزان مغلق تصلبه الشمس نارا . وعندما يفتح الكوة عليهم ، يكونون فى عداد الاموات !

ويواجهنا غسان كنفاني به وحده بعد ذلك ، ومن قبل وضعه فى اطار المعتدى عليه من جانب اليهود . هناك شيء فيه لا يسدو معه راضيا ولا ساخطا ، ولكن حياته قائمة على سر يحمله فى اجتراراته دون تصميم على

شيء حتى ليكفر بقوميته ، هذا السر هو أن اليهود أفقدوه - في إحدى العمليات الجراحية - وجولته !

مأساة هؤلاء الذين ماتوا في الرحلة امتداد لمأساته هو ، وقد كان من الممكن أن ينقذ من الصير الذي آل إليه وكذلك كان من الممكن انقاذهم . وهو لذلك دهش معذب يصيح بعسء أن ألقى بهم في « مقلب » القمامة خارج البلد :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان .. لماذا لم تفرعوا جدران الخزان ..
لماذا لماذا لماذا ؟

وكان وصوله بالمأساء الى هذه المرحلة ، بعد أن فكر في حفر ثلاثة قبور لهم . وقد تقلص العدد الى واحد ، ثم لم يكن مثنوى لهم الا القمامة دون أن ينسى أن يمد يده الى جيوبهم ويأخذ حقه !

هذه هي « رجال في الشمس » . وإذا كان تكنيك غسان كنفاني يبدو كما لو كان نفيًا للزمانية وأن لا سرد عنده يقضى الى محددات ، فإنه لم يعجز عن مدنا بكل الإيحاءات التي تجملنا نكتشف كل شيء . وهو ينثر الحكايات المتشابهة في عدم انتظام ، ولكنه لا يخلط بين السرد الذي يمكن أن نسميه تاريخًا وبين شهادة الحاضر ، وقيمة هذا الحاضر هي في أنه متحرك الى الامام وان يكن المستقبل مخيفًا يزحف نحوه بالخطر والغدا والمأساة والتعاسة .

أجل ولم يكن هناك صعوبة في تحديد معالم المأساة .. مأساة اصطياد اللقمة لمواجهة ذلك المستقبل المخيف ، ومأساة الرحلة حتى وان يكن البحث فيها بلا غاية الا البحث نفسه ، ومأساة مواجهة الموت دون أن تكون هناك قوة ما تدفعه .

ان انيسان غسان كنفاني ممزق ، ويريد أن يعيش بعد أن يجمع أشلاءه . وفي محاولاته للحياة يواجهه الفشل فلا يستسلم ، ويصير الى النهاية كتجربة تشبه التجارب التي مرت به في صموده من قبل ..

(٢)

منزل على شاطئ البحر

بينما نرى واحدا كتجيب الكيلاني في مصر يكتب « قبل الرحيل » عن بنت الجيران الغنية التي يحبها الشاب الفقير ، نرى دريس الشرايبي في الجزائر يكتب « منزل على شاطئ البحر » . والفرق بين القصتين هو الفرق بين من لا يعيش قضية حقيقية ومن يعيش هذه القضية بعمق

وادراك ، والفرق أيضا هو الفرق بين منحى فى القصة يأخذه الكلاسيكيون ومنحى آخر يتجه اليه الطليعيون .

ولكن العجيب أن يكتب نجيب الكيلانى هذا الشيء وفى مصر أمثال شكرى عيساد ويوسف ادريس ويوسف الشارونى وفاروق خورشيد . والأعجب أن يجد له انعكاسا فى كل البلاد العربية ، فى تكاليف على المواقف الرومانسية المستهلكة مع التسليم بأن « القدر » يقرر ما لئلك رده ، وهو لذلك واقع دائما . هى فلسفة أيدها الكلاسيكيون ولا يزالون يؤيدونها ، معقدين أن الفن ليس ينبغى أن يحتج فى كل وقت .

وما هكذا يعيش دريس الشرايبي ، وليس عن هذا يصدر على الأقل فى قصته « منزل على شاطئ البحر » . انه يبحث كما يبحث أغلب الطليعيين ، ويفشل أو يجعل البحث أهم من غايته ، وعندما تعثر تعثر يوليس أو تعثر السندباد لا يبخل علينا بالتجارب التى يقصر عنها أى تقييم .

وأول شيء يسترعى انتباهنا بقرائنا تلك القصة ، انما هو خروجها على النمط القديم فى القصص ، واقترباها من عمل نجيب محفوظ فى « الطريق » وعمل غسان كنفانى فى « رجال فى الشمس » . فلماذا حطم الشرايبي القيود التقليدية - لم يحطمها كلها - ولماذا ارتبط بدفقات اللاوعى متخليا عن كثير من التفاصيل ؟

هناك المضمون والرغبة فى الفوضى وراءه الى ما لانهاية ؟

وقد آمن الشرايبي - فيما أظن - أن قواعد المدرسية فضلا عن أنها متكررة دائما تحول دون التحرك الحر غير المقيد وغير المحدود !

وبطل الشرايبي لذلك يكره الجمود - وأن تكن وظيفته كبقسالة أو عطار - تفرض عليه أن يقف فى دكانه . وقد شغلته هذه الرغبة كثيرا ، وعن طريقها فهم أنه ضيق ستين عاما من عمره جاهلا أو لا يعرف دخيلة نفسه على الأقل . فقرر أن يبيع دكانه ويرحل وراء الكشف والمعرفة ، ولا بأس من أن يكون النفى مقابل ما يريد .

هذا العجوز الراجب فى البحث اسمه « برتمى » ويسكن فى مونت كارلو ، ومن مونت كارلو بدأ رحلة المعرفة - وقد تزود بكل شيء لئلك ومتمته ونومه ومستقبله - باحثا عن صخرة هادئة تطل على البحر ليبنى عليها بيتا ينزله الى أن يموت .

وفى جو يشبه جو الأساطير الشمس الصخرة على كل شواطئ البحر المتوسط ، ثم التمسها أيضا على طول شواطئ المحيط الأطلسي . وبعد ثلاثة أعوام فى التنقل والتنقيب حط على إحدى جزر « بو » القصية ، فقد عبر على الصخرة التى قدر أن أحدا لا يمكن أن يصل إليها . ومع ذلك

احسن خطراً يتهده . وهو يصل ليله بنهاره دارسا حالات البحر الذي سيواجهه ، وقد شغله مده وجزره سنوات أخرى كانت كفيلة بإفساد كل ما أعد من ذخيرة للوقت والبناء ، ولكن تفكيره لم يفسد . فقد تبين أنه عبثا يبحث عن محال ، وأن عليه أن يبدأ في منفاه الاختباري من جسديده ، أي يفتح دكان عطارة ليصل من حياته ما انقطع .

وهكذا تنتهي القصة بعيلاد يشبه الميلاد الأول ، فيدلنا الشرايبي على أن الحياة حلقة مغلقة ، وأنها تدور فيها عبثا حتى وإن طمعنا في أن نسال : ما هذا العالم وكيف يثبت الانسان وجوده فيه ؟ ولا يرتبط هذا التساؤل بعمر معين ، فهو يصاحب الحياة كلها سنة بعد سنة ، بل يوما يوما وساعة ساعة ، ويبرز دائما قلق أن يدهم الانسان موت قبل أن يدرك الشيء الآخر الذي فيه .

ونحن نحس من قريب أن الشعور بالنفي عنصر جعله الشرايبي من عناصر المأساة ، ولكنه يكون أحيانا نظيرا أو مقابلا أو ثمنا للمعرفة . على أن الرحلة قبل ذلك - مع اصطناع الحذر والدرس - أساس الوصول إلى الحبيء أو إلى الجوهر .

وذلك هو المضمون الكبير الذي حدده الشرايبي ببساطة ، وبدون صخب !

(٣)

التجسدي

قرأت في العدد الأول لسنة ١٩٦٤ من مجلة « الأداب » قصة قصيرة بهذا العنوان للكاتب المغربي ع . مطيع اصطنع فيها أسلوب الرسالة ، والقصة الرسالة ظاهرة فنية أولع بها كثير من الأدباء منذ لفت إلى جدواها صمويل ريتشاردسن كما قدمنا في الباب الأول من هذا الكتاب . ولقد استغلت من بعد ريتشاردسن استغلالا رائعا في تحليل المشاعر بطريقة تبدو فيها كما لو كانت مجرد كشف لا زيف فيه ولا تمويه . وإذا كان جيل الشباب لا يزال يفرى بها ، فلأنها في كثير من الأحيان تبيع للفاصل من المحظورات الفنية ما لا يرخص به في الأعمال الأخرى . وقد يصل الأمر بها أحيانا إلى أن تخرج العمل الأدبي كله من دائرة القصة ، فتكون من ثم مظهر تهرب أكثر منها مظهر مواجهة ، وتكون أيضا مأخذا يؤخذ عليه الأديب .

ولست أستطيع أن أحدد تماما متى تصبح القصة الرسالة مجرد رسالة ، كذلك لا أستطيع أن أبين إلى أي حد تخضع مواقف الرسالة

وإيماءاتها لقوانين القصة . فالامر على ذلك النحو معقد ، وفي امكان الفنان الذى يواجه ناقده بعمله هذا المعقد أن ينكر كثيرا من الأحكام التى تصبح ضرورية جدا فى نطاق الأعمال القصصية الخالصة .

اقول ذلك لأسأل : هل « التحدى » قصة حقيقية أو هى رسالة ؟

ان شيئا فيها يؤكد أنها قصة ، ولكن فيها أيضا شيئا يريد أن يسلبها اطار القصة أو صورة القصة . وأنا بين احتمالات القبول والرفض معجب بانطلاق الكاتب على رغم احساسى بأنه سجين شخصيته . ويدفعنى هذا الاعجاب ملحا الى طرح قضية التشكل جانبا كى ألتفت الى أبعاد هذه الشخصية وهى تعيش فلسفة من ضاعت منه مقدساته ، الحقيقى منها والزائف على حد سواء !

المؤلف ع . مطيع يشغله السام والفراغ والعبث الذى يمارسه بكل « موضوعية » فيقدم رجلا يعيش أزمة ضاربة ، بادئا به وهو يرد على كتاب وصله من صاحبه تبدى فيه استعدادها للحاق به مع أنها زوج وأم ولد . ولا نلبث أن نتبين بعد ابغالنا فى الرسالة أن الرجل مسجين أو منفى بالجنوب ، وأن التهمة التى وجهت اليه دينية مع أنها فى واقع الامر سياسية . فهو يكره الدخيل وهو يناوىء كل المتعاونين مع الدخيل ، ولم يلبث هؤلاء المتعاونون - وفيهم زوج صاحبه - أن لفقوا له الاتهام بعد أن وضعوه فى صورة الملحد .

فهل تراه كان ملحدا ؟

انه يعترف لصاحبه - وهو يرفض التستر والمواربة - بأنه يتعجب فعلا من من ميثاقينقيات البلهاء الذين يسلمون بالإنهزام المطلق ، ولا يمنعه علمه بأن صاحبه من « الصنف المؤمن » فيهاجم فكرة الالوهية باعتبارها مخدرا والا فلماذا يرضى بالجوع من يجوع ؟ ثم يضيف انه ليس وحده فى هذا الموقف ، وانما الكل متسخط .

وهنا نحس أنه يضع أيدينا على جماع فلسفته . . . السخط بكل مائه من انكار وعبث ، وقد تكون اللامبالاة حلا يلتمسه أحيانا الا أنه حل وفق سرعان ما يتلاشى ليشعر هو كأن حياته فقدت كل معنى - وهى تفقد الكرامة والاباء وحق الحرية - فيؤذّن له بالتفكير فى الانتحار .

على أن تفكيره فى الموت يتعارض مع تفكير صاحبه المؤمنة لأنها ترى سبيلا الى خلاص آخر يسميه هو « المنفذ الشريف » . ويرى أن مثل هذا المنفذ يخلق حالة انتظار لا طائل وراؤها لا سيما ان أحدا لا يأمل فى تحرر مطلق أو كامل ، لأن الذين يرغبون فى التحرر من كل سجين يعيشون

سجناء هذه الرغبة . وهكذا تأخذ النكسة بتلاييب كل استعداد ، ويذوب
من ثم الايمان بحيث لا يبقى شيء يؤدي الى الحقيقة .

أهى وجودية ؟

ان المؤلف على رغم تأزمه لا يلبث أن يتعلق بلون عجيب من الرضى
جدوره فى قلبه الذى يحب صاحبه : فلا يلبث أن يعدل عن الانشجار ليعيش
قلقا مترددا بين الموت والحياة ، ساقطا ناهضا فى فراغ لا نهاية له . ولتكن
اللامبالاة كل ما يستطيع أن يقدمه ، كما يفعل فى منغاه وهو يستعرض
مظاهر التناقض والعبث أو اللامعقول فى كل شيء .

فما الاجابة ؟

لا نقتطع بشيء محدد ، ولكنه يصور فعلا أزمة الشباب فى قضية الايمان
والمعتقد ، واذا كان يصل الى شبه حلول غيبية فليس من الضرورى أن تكون
هذه الحلول نهائية لأن الحياة نفسها تقاوم دائما فكرة النهائية .

(٤)

سوارس

فاروق خورشيد أحد الذين يعيشون الغربية فى عصره ، وفى أغلب
قصصه ومنها القصة التى تحمل ذلك العنوان يصرح بأنه انتهى فجأة ،
وحتى اذا أتيت له أن يشارك فى الحياة فهى المشاركة السلبية التى يقضى
فيها الإنسان عن وجوده الفعلى .

والاحساس بالغربة وما يصاحبه من فقد ونفى يخلق فى حياتنا الفنية
الأعمال التى تقبل المناقشة ، لأنه يمزق الهالة التى تحيط بالإنسان ويقدم
ما بداخله بلا زيف ولا خجل .

والإنسان فى هذه الغربية عند فاروق خورشيد ضعيف .. حياته
قصيرة ، والكلمات التى يتصور أنه يهدر بها لا نعمة لها ، وحركاته تضيق
فى قلب الدوامة التى يتخبط فيها . ونحن نتقبل هذا الإنسان فى ميلاد
يتيم ، ثم نراه يحيا ضائعاً فى التفكير والامم ، ويسير بسرعة الى آخر
الدورة فى طريق مسلود .

وفى قصته « سوارس » يصدر عن هذا تماما ، ولكننا لا نقبله
الا باشفاق . انه مكون من لاشيء ، ويدفعه شعوره بالنقص الى محاولته
التسيان بالخمير - والخمر عنده مكون من مكونات فنه - فیرتاد حانة ،
ولا تلبث هذه الحانة أن تمتلئ بالمشوهين والناقصين .

هناك طرفة في التكنيك • ففاروق خورشيد لا يقص ، ولكن عينه اللاقطة تمر مروراً ذكياً هنا وهناك •• في وقت واحد الى امام وخلف وبين ويسار ، حتى لتتوقع أن عاصفة توشك أن تقدم لتنفجر ولكن هذه العاصفة لاتقدم مطلقاً ، ثم تتبين أنها موجودة فعلاً في كل كلمة وكل عبارة وكل إشارة منه •

وهو يعلم بهذا فيتكلم عليه ، ويدور بنا ويدور في مشاهد تبدو ساذجة تسجيلية وان تكن في الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعي معين • نحن نرى الساقى الذى يشبه وجه صديقه الأديب ، والشمطاء التى تحتضن مراقصها الفتى ، والمثل العجوز ، ومحاسن ، وتحية ، والطلبة ، والصاجات التى تبعت آخر رنين إكاته لحن الجناز • نرى هؤلاء ونرى الحمر والنور والصخب والهرج ، فنحس أنه يعول عليه فى وضع تخطيط حاسم لمحاولات النسيان والتهرب •

وليس فى القصة أكثر من هذا ، وهو نفسه لا يخبرنا عما وراء الوعى • ان البطل يريد أن يقتل شعوره بالفربة ، فيلجأ الى ملهى فيه كل أسباب المتعة ، ولكنه لا يتمتع • ان احساسه بالسأم مدمر ، وهو يشرب ويشرب ، والساقى يدنو منه ويبعد ، وبين ذهابه وعودته يعانق كأسه ويتحدث نرزا مع صديق له ، ويمسح بعينيه الأفق المزدهم • وسرعان ما تنفجر معه وسط الحركات التى تشبه الدوامة التى يعيش فيها انسانه المتفى •

وبهذه الطريقة نقف على مأساته ، ثم نراها تتبلور حين تقع من خلال عينيه على مشهدين : أحدهما لعاشقين غضبين يرقصان ، والآخر لتحية الراقصة المتقاعدلة التى وضيت أن تمسك الصاجات لمحاسن الراقصة الحديثة •

ذلك هو المصير اذن ، كلنا الى ذهاب ! لقد كانت هناك عربات اسمها « سوارس » تعانق العيون وتملأ ميسدان العتبة والقلمة وباب اللوق • وعندما دار الزمن دورته وظهرت السيارات وعربات الترام والترولى باس نسيها الجميع •

ان الشابين الحديثين ومحاسن بداية ، وأما تحية وهو نفسه وصديقه فسوارس • ان ذلك شيء يحدث ، بل حدث فعلاً ، واذا كان ثمة ما يربطه بالعصر فعن طريق شيء يشير الذكريات لأن الناس دائماً يذكرون الماضى حين ينهض ما يذكروهم به !

ونستطيع بعد هذا العرض الذى لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك وضوحا ان نتبين أسلوب فاروق خورشيد فى القصة ، سواء أكانت هذه سوارس

أم آية واحدة أخرى في المجموعة التي صدرت له باسم « الكل باطل » - وهذا الأسلوب - في رأيي - لا يختلف عن أسلوبه في محاولاته الأخيرة لكتابة القصة الرمزية والقصة التي تعتمد شتى الأساطير .

إن الدراما الحقيقية فيها تكمن وراء الحركات التي يرصدها لأبطاله . وفي ظل هذه الدراما يتحرك الحدث ، ويكون غالباً صغيراً ، ولكنه منتزع من الواقع بذكاء ويتحرك أمامنا بحيوية وعصبية وسرعة . وبمجرد عبوره نفهم ماذا يريد ، ونفهم أن لكل معطى فيه حكاية ومأساة . ومن ثم فالمشاهد تتتابع ، والأشخاص يروحون ويحيثون ، وأصواتهم تتعثر من شفة إلى أخرى باعثة حولها أصداء السأم والملل .

وفاروق خورشيد يفعل حتى يكون انفعاله أشبه بحمي عارمة . وهنا تكون عباراته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التي تظل دائما من وراء فكره المتوالب . ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكر صاحب « تكنيك الفوضى » مازجا بين أبعاد الزمن قاطعا الحدث كي يبرز الحركة النفسية ، وهذا من خصائص الأعمال الفنية . ومن أهم ما يطبع القصيدة المعاصرة .

وفي الحقيقة نلاحظ أنه في اعتماده على الايقاع والتصوير والجميل القصيرة لتوازنة ، يمكن أن يكون شاعرا . بل هو يبدو كذلك حتى في قصصه التي صدر بها باسم الواقعية ، واعتبرت في نظر بعض نادانا من القصص الكاريكاتورية .

لكن ما يهمه على ما رأينا في « سوارس » هو إبراز طبيعة هذا الإنسان الذي تمزقه الحياة فكرا وجسدا وأحلاما . وهي طبيعة غامضة ، مفعمة بالتناقضات ، بمسدة الأغوار . ومن ثم لا بأس من أن يتسع اطرافها لكل ثقافات الكاتب ، وكل قراءاته ، وكل محصلاته الذهنية .

وفي « سوارس » بالذات يستعين ببعض شعر لأحد المعاصرين ، ويتكى على حكاية شهر زاد ، ويعب من التاريخ رموزا وإشارات مليئة بالسحة والحصب .

إن كل هذا ليس في هامش الشعور عنده ، لأنه يجعل الإنسان الذي يعيش يعيشها بإيجابية ، ويمكن أن يتأملها لأنها في عينيته منذ ولد وستظل حتى نهايته . ولكننا نلاحظ أنه لا يريد أن يقتنصنا بها بقدر ما يجعلها وسيلة إحياء وتأثير ، وهذا بلا شك من أسرار تكنيك الشاعر الأصمبل .

صح النوم

قد تلفت الأعمال الأدبية لأن فيها ما يلفت ، وقد تلفت لأنها صادرة عن أديب كبير . وفي الحالتين يكون أمام القارئ دائما فرصة للاستمتاع والنظر ، على الأقل لمناقشة طبيعة التعبير الذي أغرى بتقبله . وصح النوم التي كتبها الأستاذ يحيى حقي من النوع الثاني ، ولو لم يكن هو صاحبها لما أتيح لها - في رأيي - أن تظل زمنا ما موضوعا لجدل . وعلى الرغم من أن ناقدا كالدكتور لويس عوض كالمثل لها الثناء كيلا فانها لم تظفر عند الجمهور القارئ بمثل ما ظفرت به « قنديل أم هاشم » من استحسان ، وبمدت عن وجدانه بعدا يحفزنا الى أن نسأل مخلصين : لماذا ؟

وقبل هذا السؤال المهم ينبغي أن يكون ثمة سؤال أكثر أهمية لنقدها وهو : ما « صح النوم » كتصبير فني ؟

أهي قصة أو رواية ؟

لا هذه ولا تلك بأى مقياس من مقياس القصة ، ولكن هي أشبه بما قدمه عام ١٩٦٢ في آخر كتبه « فكرة فابتناسمة » . مجرد أفكار موجبة يحاول هو فيها أن يكون واحدا من الواقعيين ، أو لعلها مجموعة من اللوحات ربط بينها « مكان » و « مصور » . فأما المكان فهو قرية ما ، وأما المصور فهو راو فلاح عاقل جدا ومثقف جدا ولا يبدو على رغم تظاهره بالكسل وحب الدعة منسجما مع الأشياء كما هي !

وليس لي اعتراض على هذا التخطيط من الناحية النظرية ، بل ربما أوافق الدكتور لويس عوض على اعتباره شيئا فريدا ولكن ليس لأنه اصطنع « حيلة » أرسطو في وحدة المكان وإنما لأنه فطن منذ عهد مبكر - عندنا - الى عدم جدوى الأنماط المتكررة في الأعمال القصصية فأراد تحطيمها . ومع ذلك فقد أفسد الصورة الجديدة بملامح تقليدية ، إذ راح يرصد لتفصيلات مجردة لا غناء فيها الا في نتاج واحد كإبن القفص ، كما أخذ يستحو بمنطق منظم تبدو به الحياة مسائل قياسية خالصة ومضى يفصل بين الخير والشر بفواصل مادية اظهر « صح النوم » بصورتين الحد بينهما ظهور « المصلح » المرتقب .

ان أحدا لا يمكن أن يقتنعني بجدوى هذا ولا بسلامته ، فان من أصعب الأمور أن نفقد آثار الاحساس بالحياة في مجاهدات الإرادة والوعي المعتسف . ولقد أدرك أساتذة النقد هذا بحق ، فحرصوا دائما على

ألا ينادوا بضرورة احكام « العقل » فى الأعمال الأدبية . ومن ثم فليكن
الأستاذ يحيى حقى من المدافعين عن تورتنا الأخيرة - لأنها من معالم
تاريخنا الأصيلة - ولكن بشرط ألا يخل دفاعه بقيم الفن .

أما القصة - وأنا أسميها كذلك برغم كل شيء - فتنقسم الى قسمين
يتضمن كل قسم فصولا . وقد سمى القسم الأول « الامس » يريد به ماضى
أحدى القرى التى يمكن أن تكون رمزا لمصر كلها ، وسمى القسم الثانى
« اليوم » يريد به حاضر هذه القرية أو حاضرتنا نحن بعد أن وقع شيء ما
سنعرفه بعد حين .

كان أمس القرية مظلمًا ولكن ليس الى حد السواد ، ومع ذلك فقد
كان أهلها يظنون فى سبات عميق . فالواظ والخمار والتصاب والقرم
والفنان والحوذى وزوج العرجاء - وهؤلاء هم أبطاله ولم يكن لأى واحد منهم
اسم - يعيشون فى عزلة عن الحياة دون أن يعرفوا لهم حدفا ، بل كانت
آمال بعضهم تتلاشى أمام طغيان القدر - كالفنان الذى أراد السفر الى القاهرة
ليتعلم ومنعه أبوه الغنى - غير أنهم باستثناء الواظ والحوذى يلتقون فى
حانة ليراهم راوى القصة ، ومن خلال نظرتة هو اليهم عاشوا ويعيشون ،
فإذا غابوا عن عينيه لا تراهم .

وفجأة يهبط الأستاذ من القاهرة ، ويسافر الراوى للعلاج خارج
مصر ، وينتهى القسم الأول بعد أن أفرد المؤلف لكل بطل فصلا مستقلا .
أما القسم الثانى فيبدأ ونحن نجهل أن أمورا وقعت فى القرية ، ولكن
عودة الراوى ترصد لنا ما حدث . فقد أنشئت محطة للسكك الحديدية
بفضل الأستاذ ، ومر القطار بالقرية فربطها بالحياة أورد اليها الحياة .
ورأى الراوى جماعة من شبان القرية حول الأستاذ يعاونونه ولم يكن يظن
أحد أن منهم من يقدر على العمل ، وعلم أن القطار أصدر حياة قلة من
الناس ولكن بقية أهل القرية أفادت . كما علم أن الأستاذ أغلق الحانة
فصار الحمار تريبا ، وبهذه المهنة تحولت حياة التصاب والفنان وزوج
العرجاء والقرم ، وأكثرهم وجد طريق الخير الذى ضاع بالأمس .

ولا شيء أكثر من هذا . . . لاشيء من نوع القضايا الحقيقية التى تشكل
خطرا أمامنا ، بل لقد ضيع المؤلف قيمة القضية الأساسية التى أثارها
فى القسم الأول فنيا بالقسم الثانى كله . فقد توهم أن مجرد مرور القطار
- وهو يعنى الثورة بلغة الرمز - يوقف النوم ، كما توهم أن الأستاذ -
وهو يعنى قائد الثورة - يستظيح بين يوم وليلة أو بين سنة وأخرى أن
يمسح بيده على السواد فيمحوه .

ان ثورتنا دلت على أننا لانزال حتى هذه اللحظة نتحسس طريقنا ، ولم تحاول قط ان نزع منها شخصت كل الادواء ، وأبت ان نظل على سطح الأحداث دون الفوص الى القرار ، مع الاعتراف بمرارات الخيبة أحيانا والعجز أحيانا . لقد حاولت ان تعرف ورسمت طريق المستقبل لتصارع فيه حتى آخر لحظة من وجودنا !

كيف بعد هذا تكون « صح النوم » بهذه الثنائية التي يفسد آخرها أولها ؟

اننا نشعر أحيانا أن المؤلف يريد أن يصنع شيئا ، ولكن يقظته الى التخطيط الفني يقظة عقلانية سجلت عليها لفته التي فيها الكثير من التكلفة لم تهيب لنا حياة طبيعية نبصر فيها ونفكر بارادتنا ونحس على النحو الذي نراه نحن لا على النحو الذي يراه هو . وكذلك يستعمل أسلوب الحكماء - أو البلغاء القدامى - لاقتناعنا عن طريق الراوى انه يملك القوة ، أفلم يكن فاهما كل شيء ؟ أفلم يكن أذكى أهل القرية حتى ليطلب الأستاذ منه يد المساعدة ؟

قال سقراط « ان الحياة التي لا مجال فيها للاختيار ليست جديرة بأن يحيها أحد ، ولم يجعلنا يحيى حتى نختار ، فهل ترى حياته التي اقترحها جديرة بأن نحياها ؟

لا اظن !

ونستطيع من هنا - أى من خلال قراءتنا لصح النوم - أن نفهم لماذا يبتعد القارىء عن أدب الشعارات دائما ، ولماذا يفسد الموقفيون آثارهم بالتزام لا يستند الى تأصل حقيقى للقضية .

الفصل الثالث

الجنة العذراء

(١)

إذا قرأنا إحدى روايات نجيب محفوظ الجديدة ، فإن انطباعنا الأول أنه لأيريد أن يخبرنا فيها بكل شيء ، ولقد يبدو أنه يعتمد ألا يكون عطاؤه كاملا ، غير أننا من غير أدنى شك نحس أنه يجذبنا وإن يكن يثير فينا - في آن واحد - الاحساس بالتعاطف والقيظ معا .

ولكننا إذا قرأنا لعبد الحليم عبد الله أعماله نحس أنه يقص علينا الحكاية بالتفصيل ، ويلج بالأحداث الحاحا موضوعيا قد تنعدم فيه الذاتية أو يخفت صوتها ، وتنتصو أبطاله مقيدين بقوى مفروضة لا تجعلها تخرج عن طريق رسم لها باصرار .

ومما يمكن أن يضاف أيضا أن عبد الحليم عبد الله - كممثل لاتجاه روائي يخالفه فيه نجيب محفوظ - يقدم لنا قرائن واضحة عن الموقف ، ولا يتكئ إلا على أن العواطف هي في ذاتها محور القيمة الفنية ، أو تكاد ، ومن ثم لا ضرورة لوجود مضمون واضح ، أو ليس من المقرر أن تثار إحدى القضايا التي تشكل ألوانا من ألوان الاحتجاج .

هذا وبينما يظهر عبد الحليم واضحا مستقيم الطريق ، يصدر نجيب محفوظ - ولا سيما في الشحاذ - عن قفزات اللاوعي في شطحات يمثلها تردد عباراته بين الأنا والهو « والأنت أحيانا » فيلغى بيسر كل فاصل بين الإنسان الذي يفكر والإنسان الذي يحس .

وقد تكون ثمة فروق غير هذا ، غير أننا ينبغي ألا نضع أية قوانين
نفرض بها متجهين في الرواية بمثلهما عبد الحلیم عبد الله ونجيب محفوظ .
فلا يزال قاصونا يعتمدون القديم الى حد التعصب ، وياخذون مع ذلك
بشيء من الجديد الذي طرحنا صورته في الباب الأول من هذا الكتاب .
ومن ثم لانزعم هنا أن نجيب محفوظ ترك نهائياً تقاليد القدماء ، ولا أن
عبد الحلیم عبد الله لا يزال عند النقطة التي بدأ منها كتابة « لقيطة » أول
أعماله الروائية .

وربما كان من الفائدة أن نستفتي ما قلناه في الباب الأول عن الرواية،
وسنرى بصفة عامة أن النزعة السائدة في القصص – طيلة السنوات
العشر الأخيرة – هي التخلي عن بعض التقاليد التي تجسد الحياة .
وعبد الحلیم عبد الله الذي ينتمي الى مدرسة المقامات ، يضع جانباً كثيراً من
تقليديات أسلوبه في روايته الأخيرة « الجنة العذراء » . فيكون أقرب
الى الواقعيين ، ومع ذلك فلا أزعم أنه يتخلى نهائياً عن الرومانسية التي
شهر بها في أغلب أعماله .

وإذا كان للكلمتين « واقعي » و « رومانسي » أي معنى فإنه لا يخل مطلقاً
بتحديد خط السير كما رأه قصاصو القرن التاسع عشر العظماء . ومن
هنا ينتمي عبد الحلیم عبد الله الى المدرسة الكلاسيكية سواء صدر عن حس
واقعي أو تهرؤم رومانسي ، وسواء تمسك ببلاغية المقامه أو اصطنع
الأسلوب المتحرر أو أسلوب القصة المضادة « اللاقصة » .

(٢)

والإشارة السابقة الى « الجنة العذراء » تضعها في إطار الأعمال التي
لا تزال بعيدة عن نفوذ المجددين ، وذلك لوقوف الحقيقة الفنية فيها موقفاً
متزاناً . ومن ناحية أخرى فإن عبد الحلیم عبد الله يختار لها « موضوعاً »
تقليدياً فلم يكن بد من أن يجابهنا فيها بالشكل الروائي المألوف .
وإنه لأمر يدعو الى الدهش حقاً أن يدور هذا القاص حول فكرة ابتذلت
في أعمالنا الفنية ولم يبتذل هوبها ، مما يدل على خصوبة يمكن استغلالها
في موضوعات أكثر خطورة وأكثر طرافة .

الرواية تحكى حكاية الحق المختصب ، أو قل هي ترصد للظلم الذي
يقع على الانسان بلا مبرر . فالبطل رضا ابن « بهية » القروية من زوجها
« الحاج ماضي » يقع ضحية أخيه حمودة غير الشقيق . وقد دبر حمودة
تديراً أطاح بالأم وابنها معاً ، فصحبته الى أخيها بالقاهرة – وكان عامل

قهوة - فوجدته يعيش فى بحبوحة ومه زوج لعوب كانت امرأة « معلمه »
صاحب القهوة قبل أن يوقع به .

كانت حياة سائفة بهمت بهية منها أمورا معينة ، ولكنها عزفت عنها
الى ابنتها واضعة فيه آمالها . فعملته ، وتفوق هو حتى أصبح مطبعا ماهرا
يفهم كل شئ ، ويدخل فى هذا الفهم قضيته مع أخيه الذى يريد أن يستأثر
دونه بأرض الحاج ماضى المريض .

وفى سنة ١٩٣٩ تقع الحرب العالمية الثانية ، فلا يحزن لها رضا بقدر
ما يحزن على وفاة أبيه بعد صرع كانت نوباته تعاوده بين الحين والحين .
ولقد علم أن حمودة أخاه انتهز فرصة تعرضه لاحدى هذه النوبات ، وأخذ
بصمات إبهامه على صك بيع كل أرضه له . وهنا يعلن رضا أنه سيحارب
حمودة حربا دونها الحرب التى تطحن البشرية طحنا ، ويجعل صدقه
« حسن » الجنسدى همزة وصل بينه وبين « البلد » التى اغتصبت فيها
أرضه الجنة العذراء ، كما يعقد اتفاقا مع « البتاونى » المحامى الأناك
الذى يعرفه حمودة وأنسابه الأثرياء .

وبينما كانت الاستعدادات للمعركة دائرة يقع هو فى حب « ثريا »
بنت عم جابر جاره ، وتبادلته هى الحب ، ويتعاهدان على الزواج . ولكن
الانجليز يخطفونها ذات أمسية ، فلا يراها أبدا . وفى الجانب الآخر
تطلق فجأة رصاصا مجهولة فتودى بحياة حمودة وينتهى كل شئ ،
أو تضع الحرب أوزارها !

تلك هى الرواية بأكبر خطوطها ، وقد تحدثت أن أسقط منها كثيرا
من المواقف لا تنمى - فى رأى - الأحداث ولا تطورها ، ولكن تشارك
فى بث روح الاثارة أو التشويق . وإذا كان هذا فى حد ذاته مقياسا قد
تقاس به الأعمال الجيدة ، فانه لا يمكن أن يكون مقبولا على طول الخط .
والا كان علينا أن نقدم روايات « موريس لى بلان » و « روفائيل ساباتيلى »
على أعمال ديكنز وهاردى ودوستوفسكى .

وإذن فالجنة العذراء بتوفر عنصر الاثارة فيها - ولا سيما فى قصة
الحب الذى تشب بين رضا وثريا ، وفى مواقف البتاونى كلها - لا تتقدم
شيئا . فلا الحب كان له أدنى أثر فى بلورة القضية ، ولا المحامى أضاف
إضافات ذات مغزى إليها ، بل كان المؤلف بغيرها يبدو طبيعيا عاديا .

ومن ناحية أخرى فان عم جابر كان كمشقيق بهية تماما . كلاهما مقحم
يتحرك وفق مخطط فضفاض ، وهما داخل الاطار التقليدى للرواية أشبه
بالتكرات التى تقدم فى المسرح دون أن يرى أحد بوضوح أنها تكشف عن
أى رابط عضوى بينها .

ولقد يمكن لعبد الحليم عبد الله أن يجاهر بأنه يعرف الرابط ، بل يمكن أن يقيم أى دليل على وجوده ، غير أنه لا يستطيع قط أن يدعى أن اسقاط معتل عم جابر يسقط ركننا من أركان الرواية .

(٣)

ولكن أنستطيع أن نقول ان تلك الرواية بلا مضمون ؟

في تحليلنا لعناصرها الشكلية ظهر لنا بوضوح أن الحس التراجيدي عند عبد الحليم عبد الله - وان ارتبط دائماً بحس الطبقة التي ينتمى إليها - كان من الوهن بحيث لم يحتمل أن يضعه في مستوى أزمة الثلاثينات التي عاشتها بلادنا هذا القرن . لقد استطاع أن يخلق البطل الذي يبحث ويبحث - والبحث احدي قضايا الانسان المعاصر في الأدب - ولكنه لا يتطلع دائماً الى أمام . وهو يأخذ على عاتقه أن يفعل شيئاً ويضع الخطط ، ولكن القدر هو الذي يقول كلمته الأخيرة .

ومن الطبيعي ألا اطالبه بإيجابية ما ، كان يجعل له عنصر الإمكانية التي تشكل مستقبله ، ولكن الطبيعي أن اطالبه بالألا يجعل للصنف اليد الطولى في وضع نهاية للبحث . ان رضا يفكر في أرضه على أنها الجنة التي وعد بها ، غير أن تدييره لدخولها كان في مستوى الأحلام بل التمنيات ، وكان تضاله سلبياً بالنسبة للنهائية التي لعب فيها القدر لعبته .

كان المستقبل موجودا ، ولكن الماضي لم يكن أيضاً مفقودا ، وعجز بين القوتين عن أن يشق طريقه بنفسه ، وقد استعان بأمه في مرحلة من المراحل ، وبالظروف في مرحلة أخرى ، فكان هذا اعلانا بانتحاره كإنسان يجب أن يعيش أزمته بحق .

وهكذا مهد عبد الحليم عبد الله للقضاء على المضمون الكبير ، ثم عجل بنهايته عندما قدر أن يقتل حموده بيد مجهولة تطلق رصاصة غادرة . وهو يصل الى حد السذاجة حين يطمس معالم الأزمة بإفساح الطريق امام فجر كاذب من الرضا والدمه ، مع انه ضيع قلب البطل ، ومن قبل ضيع مستقبله كله . لقد كان من الممكن أن يجعل هذا الضياع ضياعاً أدياً ، فيزداد من ثم الحس المأسوي عنده ، ويزداد بالتسالي المضمون المناسب بروزا .

أنا لا أزمع أن ما أراه هو الأصوب ، فللكاتب صياغته وأسلوبه في إيصال التجربة الفنية لأى متلق . ولكنى أرى انه كان من الممكن أن يفعل

أى شيء آخر ليُخرج بروايته - أتقازا للمضمون - عن النهايات المتبعة ، ولا يظل باسم القاعدة والمألوف يهدر حق الإبطال في أن يعينوا بمنطق الفن كما يشامون وينتهوا في معركة المقاومة والصمود .

وأرجو ألا يفهم من هذا أنى داع إلى الانهزامية أو أنى متشائم ، فمن الواضح أن قضية الإنسان المعاصر لم يعد من السهل القطع فيها ، وهذا أمر محزن حقاً . ولكنى أرجو من المؤلف أن يكف عن التطوع بأى تفسير تصفى يجبر الشمس به على الشروق كي تاتي ساعة الخلاص . كلا ، فليس بالتفاؤل نقضى على طيفان الزمن ، ونجابه الموت ، ونصل إلى المعرفة واليقين . وإنما بالاحتجاج والتحدى نجرب لحظات السأم والسلام ، ثم نموت بعد ذلك عندما يحين لنا أن نموت .

ومن عجب أن الاحساس بالموت نفسه تجربة إنسانية رصد لها عبد الحليم عبد الله ، ولكنه لم يعمقه بحيث يظهر العجز البشري كله ازاهم . وقد يكون عنده ما يبرر مروره بهذه التجربة مرور الكرام ، إلا أن اقترائها بالبحث - وبالبحث بالذات - كان من الممكن أن يجعل المضمون أكثر إيجابية وأكبر عطاء . فالبحث والموت جزء من مصير الإنسان ، وكذلك هما جزء من حضارته التي يبتها ، وليس من شخص يستطيع أن ينكر أن وجود اليوم - بإمكانياته الهائلة - يمكن أن يتخلص من المصير الزائل .

أجل ، لم يفعل . وكان يرى الموت في كل مكان ، وفي عيني كل إنسان !

الأب يموت ، وحمودة يموت ، ومعلم القهوة وثريا والجنود الذين يحارب بهم العالم .. كلهم يمثل لعبة الفقد ، بينما ليل القدر ينسحب على قرية بهية ، وعلى ميادين القاهرة ، وفوق السطح وداخل مخبأ الفارات .

إن فيض الظلام يطبق على الأرض ، وعلى نفس رضا ونفس أمه وشقيقها ، ولكن المؤلف مع ذلك يأبى إلا أن يستمتع بالشروق الحادع . أنه يدفع بطله ليبحث عن مصيره - مع اختلافي معه في أسلوب البحث - دون أن يكتشف فنياً أن الموت يلازمه ويحص به ويراه يقضى كل مكان .

وإذن فقد كان هناك مضمون ، ولكن عبد الحليم عبد الله لم يحشد فنيته لإبرازه ، وافتقد دائما شيئين : الحس التراجيدي من ناحية ، والحركة الذكية من ناحية أخرى .

الفصل الرابع

النموذج الجديد

(١)

خلال مدة وجيزة أى بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٥٥ تم التحول الكبير فى شعر صلاح عبد الصبور ، وقد تظهر صورة هذا الشعر معقدة شيئا ما ولكنها لا تخفى تلك المحاولات التى بذلت - من جانب الشعراء الشباب - للتخلص من الأداء الشعرى التقليدى .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد شارك غيره فى عملية التخلص ، فإن الذى لا شك فيه أن اليد الطولى كانت له فى تقديم النماذج التى تجمع بين رسوخ الموروث وأصالة الجديد . وانه لمن المهم أن نقارنه بأثنين من معاصريه - وقد قرأ لهما وتأثرهما حتى فترة معينة من حياته - لتعرف خط سيره قبل أن يصبح فى مصر فى مقدمة المحدثين .

هذان الشاعران هما إبراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل ، وباعتبار الأول من التقليديين والثانى من محاولى الانفلات من ربة النمط الشعرى المألوف فانهما يمثلان وضعين من تلك الأوضاع التى دأب صلاح عبد الصبور على أن يوازن بينها . أما الأول فقد نبغ منذ شبابه فى التهويم والارتباط بالمرأة ارتباط الرومانسيين ، ويتضح من شعره أن لونا من الانفعالية كان غالبا عليه ، ولكنه لم يتخلص من آثار سابقه بحيث يقف وجده موقف الحياذ فى التعبير . ان المرء لا يكاد يصادف لحظات يخلص فيها ناجى الى ذات مستقلة ، وأكثر الانتصارات التى أحرزها فى ميدان الشعر هى التى يحول فيها وعيه بالمعالم الحسى الى الهام صوفى عن طريق صور وأوزان سبق إليها . وعندما تنتهى من قراءة أهم قصيدتين له « ملحمة السراب » و « الأطلال » نرى كيف طور المعانى المألوفة ابتداء من ارتباطه

فنيا بالصحراء ، ووقوفه عند الربيع في موكب الزهر ، وطلب الشراب
مع الندامي !

أما محمود حسن اسماعيل فقد بدأ بتمثيل الريف الذي تنعكس صورة
دائما في قصائد الشعراء ، ولكنه بدأ بعد ذلك مشغولا بما وراء تلك
الصور ، فجنح الى رمز يحتال عليه أصحاب المدرسة الجديدة . ومن أهم
ما يميزه أنه يخلخل الواقع ، ويشوب تعبيره قلق لم يتسع له الاطار
القديم ، فمزقه وان كان تزيقه له في حدود البيتية نفسها . ونلاحظ
أنه يفتقر الى ما يتمتع به ناجي - في حالاته العادية - من قدرة على اعطاء
تجربته عطاء سهل تنساؤه ، ولكن تلميحاته أكثر عمقا وأكثر اثارة
للذكاء ، وسيطرته على القارئ تنبع من تعقيله عاطفته وتضخيم التجربة
الجزئية تضخيما رائعا .

وأوجه الخلاف بين هذين وصلاح عبد الصبور هي أن الأخير قد
تطورت على يديه طريقة الأداء التقليدي مع دقة التصوير ، كما أنه أضفى
مزيدا من التركيز على ذاتية الفن واستقلاله . وقد ينسى القارئ الجانب
الصوفي من تعبير صلاح حين يتأمل رموزه وصوره التي يتبسط في
رصدها ، إلا أنه يحس بأعماقه هو فيها وبحركة التفاعل الحقيقي بين
الشعر والوجود .

وبعبارة أوضح نقول أن صلاح عبد الصبور الذي قرأ ناجي تخطى
عما يمكن أن يجعل شعره امتدادا للرومانسيين ، وصلاح الذي قرأ محمود
حسن اسماعيل لم يخلخل بتصويره أي مظهر من المظاهر الحسية ، وكذلك
لم يفتعل الرمز بحيث يمكن أن نعتبره مزيفا لاحساسه .

فان خرجنا من حدود هذه الموازنة المحدودة وربطنا صلاح - ولعله
أكثر المحدثين حفظا للأشعار القديمة - بأغلب شعراء العربية ابتداء من
المهلهل الجاهلي . ولكننا في الوقت نفسه نحس بتطلعه المخلص الى تراث
الغربيين ، بل هو يستوعب أوروبا على نحو لم يعرفه شاعر من الجيل
الذين يكتفون باستعارة صورة أو استراق موضوع أو تأثر نمط .

ويمكن لنا أن نقول ان صلاح - كشاعر عربي - تشده طبيعته الى
ماضيه الشخصي في بلاده ، والى محصلات الغربيين في بلادهم ، مقررا
في صراحة عملية أن الآثار الكلاسيكية - كما مل أصيل - تحتاج الى
استيعاب ما للغرب كما مل مجدد . ومعنى ذلك أن يكون الشاعر مثقفا ،
وأن ينتقل بثقافته الى العصر الذي يعيش فيه ، أو كما يقول هو مستمينا
بنظرية اليوت في الموروث Tradition ، أن يدرك الموروث الأدنى للغة
وللادب الأوروبي عامة . . والميزة التي يجتنيها الشاعر من خبرته بأدب

لغته وأدب أوروبا هي تكون حس تاريخي لديه ، والحس التاريخي هو أن يعيش الانسان في الماضي ويشاهده ، (١) .

فما هذا الماضي عنده ؟ وكيف يشاهده هو ؟

ان الاجابة عن هذين السؤالين تتقدم بنا خطوات في سبيل فهمه ، وفي تحديد خبرته في ميدان الترجمة التي أضافت الكثير الى تمكن أدائه الشعري بوجه عام .

والحقيقة انه لما كان قادرا على أن يميز بين الفروق الصغيرة ومعاني الكلمات فقد أمكنه أن يتمثل تجارب الآخرين - أيا ما كانت جنسيتهم - ثم يبلور ادراكه الحدسي للجوهر الشكلى والعاطفى لموضوعاته ، ومن الملاحظ أننا حتى وان كنا نضع إيدينا على بعض تأثيراته كما في قوله :

فظن خيرا ، لا تسلتني عن خبر

وفي قوله :

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطه

خما حبيبي فلتنا ومان

وفي قوله :

أنا تدفيني الألفاظ الحرى

وتقفقني الألفاظ الباردة الرعنا.

وفي قوله :

الى اللقاء - واخرقنا - نلتقى مساء غد

الرخ مات فاحترس ٠٠ الشاه مات

لم ينتجه التدبير ، انى لاعب خطير

فاننا نحس انه غالبا ما يقنعنا بأنه ممسك فيها. بناصية الجوهر ، وأنه قد لمح الصورة في اعماقه وحدها فقدمها الينا بنسيج هوله فقط لا يشاركه فيه أحد . والتأثير الذى يحدثه بذلك تأثير تلقائى صادق ، قريب الى حد البساطة وان يكن ذكيا الى أبعد حد .

(١) من مقال نشره في مجلة المجلة - عدد ٧٧ من السنة الرابعة بعنوان « مختارات ميامرة في فهم الشعر ونقد » .

وحيث نشير الى قصائده « رحلة في الليل » و « الناس في بلادى » و « سوناما » و « عودة ذى الوجه الكئيب » و « أغنية حب » و « لحن » و « رسالة الى صديقة » و « أغنية ولاء » و « الألفاظ » و « أقول لكم » و « الظل والصليب » تصبح كلمة تمثيل أقرب الى الواقع من كلمة تائر ؛ لأن الكلمة الأخيرة غالبا ما تدل على ضرب من التقليد أو الاقتباس ، وهذا ما لم يفعله صلاح . والحقيقة أنه ككل شاعر يفيد من قراءاته ، يعمل دائما على أن يبعد عن أصحابها لتتحقق شخصيته ، ويكون في موقفه هذا أحد من يكشفون عن امتدادات « التقليدية » في نفس أى أديب يشق طريقه بين الصور المنسوخة التي تريد أن تفرق الانسان تحت الاصوات المنبعثة من السابقين .

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن من واجب الأدب أن يحدد للانسان طاقاته بصورة تجعل من الضروري وضع مصادر الحياطة كلها موضع التأمل والاختبار . وتدل القصائد التي ذكرناها على ذلك ، وفي الوقت نفسه تكشف عن سعيه هو لاعادة تجسيد الروح التي حوتها الأساطير والحكايات الشعبية المختلفة ، بل ان فيها من عوالم الدراويش وشايع تربطه بالأرض التي نقف نحن عليها .

وهكذا تصل الى ما يمكن أن يصلح اجابة عن السؤالين اللذين طرحناهما قبل ، فان أردنا مزيدا من التوضيح قلنا انه شاعر متصل بالحلقات الثقافية المتعاقبة ، ويرى أن تلك الحلقات تستمد معانيها من ذات الانسان ، وعن طريق فهم هذه الذات يعبر هو عن نفسه !

(٢)

صدر لصلاح عبد الصبور ديوانان أولهما « الناس في بلادى » ترتفع فيه نبرة الغناء ، وثانيهما « أقول لكم » يسوده الفكر الذى يريد أن يقرر ان الحياة ملأى بالتناقض ولا تهيب للانسان ما يريد ، بل لعل هذه الحياة موت بالنسبة لجموع البشر !

وتحول الشاعر يعنى أنه أصبح مولعا بالعقل ، ولكن ظهور قصائده بعد عام ١٩٦١ - وهو عام صدور الديوان الثانى - بمزاوجة بين الفنانية والتفكير دل على أنه يتجه الى الغناء بفكره . والحقيقة أن بلور هذا التحول كانت موجودة في ديوانيه جميعا - ففي الأول غناء مع قليل من الفكر ، وفي الثانى فكر مع قليل من الغناء - وان يكن مما يدعو الى العجب أن نراه في أشعاره الأخيرة ينجح الى بعض خيالات الرومانسيين على ما ترى في قصيدة « البراة » التي يقول في أولها :

لو أننا كنا كفضني شجره
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روانا ندى معا
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره

ويشاركه فى هذا أحمد عبد المعطى حجازى - ولا سيما فى قصائد
الغربة - ويشاركه أكثر من شاعر آخر ، مما يدل على أن عصرنا لا يزال
يشهد حركات العكوف على الذات عكوفاً بلغ من صدقه حد التعقيد .
ولقد قدم بيتس وازرا باوند واليوت الكثير فى هذا المجال ، وشقوا
باشعارهم للمحدثين الطريق الى ما يمكن أن نسميه بالصرحة الغامضة .
وصلاح فى قصائده الأخيرة صريح غامض ، ويتلاءم موقفه فيها
مع الحيرة التى يجابه بها فى مختلف المفارقات والاحتمالات .

وما دمتنا قد وصلنا الى هذه الحقيقة فأننا يمكن أن نناقش الشاعر
فى لغته دون أى انكار ما لتحوله من التعبير الصريح الى التعبير الرمضى ،
أو تحوله من الشكليات المألوفة الى الصياغات الطريفة :

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق
وناعم لا يبرح المضيق
محلّق على ذؤابات السفن
ييشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن
متقاره يقتات بالنسيم
ويرتوى من عرق الغيوم

لقد تنبه صلاح عبد الصبور الى أن التسهل - بل الابتذال أحياناً -
لا يفي بمتطلبات العمق الفكرى ولا العنف الدرامى اللذين أصبح يقصدهما ،
كان شعره فى « الناس فى بلادى » يسف لفة حتى بدت الفاظه فيه وكأنها
بلا قيعة إلا بما تدل عليه - وأكثر ما يكون ذلك فى الكلمات المتداولة
التي تدرك بها حقائق الحياة اليومية بسهولة - دون أن يأخذ بمبدأ جمال
اللفظ فى ذاته . وكان اصطلاح « المعجم الشعرى Poetic diction » يبدو
عنده شبيهاً مخيفاً ، لأنه ارتبط فى ذهنه بالصناعة اللفظية التي تستبدل
فيها الكلمة الغريبة بالكلمة الدارجة ، وهذا يفسر لنا لماذا قال :

لصبة العريس والعروس والتبت والتبت والنبات
والورد فى خد البنات

وقال :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورقت نعلى

وقال :

وكان وجهها منورا كأنه .. كأنه قمر

ثم انتهى الى أن وقف فى الجانب المضاد لهذا التيار ، دون أن يتخلى عن رأيه أن السهولة قد تصنع شعرا جيدا ، ولم يعد يترخص فى استعمال البنتزل الا فى الحالات القصوى . وهى التى يجد فيها أن أنسب سبيل أمامه أو أكثر السبل شاعرية هو هذا اللغو الدارج كما يظهر فى قصيدته و مذكرات الملك عجيب بن الحبيب . - ولأن هذه مذكرات فقد وجد نفسه مضطرا الى الترخص فيما ترخص فيه من قبل ، وفى تصائد أخرى يورد (حساب الربح والخسارة) و (القمامة) و (المسقلة) وغيرها مما يدل دلالة واضحة على أسلوبه فى ايراد الألفاظ ، وعلى أنه لا يزال يبحث عن وسيلة لتحقيق التوازن المحكم الذى يمكن توفيره دائما باللامعة بين الألفاظ المستعملة والتأثير الذى يجب أن تنقله .

فهل يقصد هذا إيقاعه ؟

وبطريقة أخرى نسأل : أيلخص به الى نشاط نثرى بغض النظر عن تمسكه بوحدة الخليل العروضية ؟

الإجابة بالنفى قطعاً ، وإن اتخذ شعره دائما للدلالة على خطأ أن يكون القصيد مرسلاً ، وفى السنوات الأخيرة راجت بدعة تقول ان شعرا - كشعره وشعر الطليعة - يتخلص من القافية بكل مستلزماتها ويصطنع أساليب النثر العادى لا يمكن أن يكون شعرا حقيقياً ، فأهدرت بذلك حقيقة خطيرة هى أن موسيقى الشعر لا تعتمد على الأذن وحدها وإنما تعتمد أيضا على كيان النفس الحساسة وعلى حلوة الجرس .

ومع ذلك فلم يتورط عبد الصبور التورط الذى يسلك شعره فى الشعر الذى قال عنه ازرا باوند - فى ضوء مذهبه الصورى - انه لا يتطلب أكثر من صور محسوسة دون حاجة الى إيقاع . وظل مرتبطاً بالقيم التى يعتبر الإخلال بها هروباً من الوزن ، وعلى الرغم من نثر هذه الألفاظ العادية التى قدمنا بعض نماذج منها فإنه من أكثر الشعراء المحدثين احساساً بالموسيقى - إيقاعاً داخلياً كانت أو وزناً - وقد استطاع دائماً أن يقدم نماذج غير مقفأة تمتاز بسحر الإيقاع وحلاوته :

بعد أن تاه عن البيت ستينا
طفلنا الأول قد عاد إلينا
جاء خجلان حيبا وحزينا
فتلمسنا - بكف نبضت فيها عروق الرعدة الأولى - الجيبنا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا !

ولقد يمكن أن يقال أن الشاعر يستعمل « الروى » في غير قافية
فيعطى مثلا للزخارف اللفظية العارضة ، فأقول أن وجود الروى في
حد ذاته ارتباط من جانب الشاعر بالقافية التقليدية وهو فضلا عن
ذلك حالة نفسية لتتم مع إيقاع الكلام اليسير الذي ينسجه الشاعر .
وقد كانت هذه الظاهرة نفسها ضعيفة في ديوانه الأول ، وقويت في
ديوانه الثاني ثم في تصانده الأخيرة مما يدل على أنها من قبيل المؤثرات
التي ينبغي أن يتكفي عليها الشعر الجديد .

وكل قصائد صلاح عبد الصبور بعد ذلك لا تعتمد على فخامة
الإيقاع . هو ليس كصاحبة « شطابيا ورماد » ولا كصاحب « أجمل منك لا »
ولا كصاحب « النسر والاصرار » ولا كأي شاعر لا تزال فيه آثار
الخطابية القديمة عالقة . أنه من غير شك يعول على المشاكلة بين بنساء
الفكرة والإيقاع . الهادي ، يقول :

يا فيروزه

في ظل الليل نثرت العمر نثارا

أياماً جائحة .. دارا

وليلاي مثقلة أوزارا

أو أفكارا

ويقول :

كانت له أرض وزيتونه

وكرمة وساحة ودار

وعندما أوفت به سفائن العمر إلى شواطئ السكينه

وخط قبره على ذرى التلال

انطلقت كتائب التناثر

تذوده عن أرضه الحزينه

لكنه خلف سياج الشوك والصبار ظل واففا بلا ملال
يرفض أن يموت قبل يوم نار
ياحلم يوم النار

ان موضوع الأبيات هو الاحساس بالفقد ؛ في المقطوعة الأولى فقد -
الارادة ، وفي المقطوعة الثانية فقد الأرض . وقد حرص على ألا يرفع فيها
نبرته ، ونجح في المقطوعة الثانية بصفة خاصة - في أن يفرض الايقاع
البطيء الذى يتطلب قراءة بطيئة لكي تمثل صورة الزوال ومرارة
الانتظار ، هذا مع النغمة السهلة التى نجدها فى اغلب الشعر المرسل .

(٣)

عندما كتب الدكتور بدر الديب مقدمة « الناس فى بلادى » طرح
السؤال التالى : ماهو هذا العالم ، وكيف يراه الشاعر ؟ ولابد أن تقترح
جوابا غير ما اجاب به الدكتور بدر ، لأن ما رآه - فضلا عن أنه يمثل وجهة
نظره هو - لا يضع صلاح عبد الصبور الا فى مرحلة تجاوزها بكثير . وفى
رأى أن الجواب المناسب لا يمكن أن يتحقق الا برصد مكونات الشاعر ،
والا بمناقشة فلسفته .

وعن هذه الطريق نصل الى ما حفل به شعر الشاعر من اشارات الى
الاساطير ضمن الرموز الشعبية والجنس والموت والرحلة ، وهى المعانى
الكبيرة التى يصبح بدونها صلاح عبد الصبور مجرد شاعر لا موقف له
على الاطلاق .

فاما الاساطير فهى عنده تفسير ، بمعنى انه يعلق على اجزائها motifs
خواتمه النفسية ، ويربط وجودها بمحاولة من جانبه لفهم فوضى
الحياة . انه يحاول أن يخلق لهذه الحياة قانونا مثلما يفعل أى عالم فى
حقل التجربة ، وليكن القانون احدى الاساطير التى تربط بين الموقف
والتداعى العاطفى والمعنوى . فما أشبهه - فى ذلك - بالفسحاء الذين
يفترضون أننا بلغنا طريقا مغلقة فى مجالات الثقافة المختلفة !

ولعل أهم الاساطير التى وردت فى شعر صلاح عبد الصبور -
باعتبارها مشحونة بالإيهامات والرموز - أسطورة السندياد عند العرب
واسطورته أوديب ويوليس فى تراجيديا الاغريق . والى جانب هذه
ثمة صور مستمدة من تاريخنا الانسانى ومن خرافات الفولكلور التى

لا يمكن حصرها ولا تستهدف الا إعادة تشكيل كل شيء في القضاء
والقدر . ونلاحظ أنه في أغلب الأحيان لا يلتزم الخطوط الأساسية فيها
بقدر التزامه حركاتها ، بمعنى أنه يستوحى اتجاهات الأساطير - غالباً -
دون أن يعنى بتفصيلاتها الأصلية .

ومن ناحية أخرى نرى منه محاولات لفهم هذا التراث فهما خاصاً
ربما لا يدل عليه تداعي الأسطورة الأساسي ، وفي هذه الحالة يكون هو
خالقاً للأسطورة عاملاً على أن يحيى بها براءة الانسان الأول ودهشته .

ان صلاح عبد الصبور في هذه الناحية يرى أن سكان العالم لم يعد
يوسعهم حماية فرديتهم ولا هم بقادرين على الاخصاب ، وتبدو المدنية
الحديثة عنده - كما ذكرنا من قبل - مثاراً للسخط والتفكران ، ومن ثم
لا يبشر بميلاد جديد كما يبشر أدونيس والسياب وحاوي . انه ليس من
صنف الذين يستوحون أوزيريس أو تموز ، هذا سر تشاؤمه وإشاراتة
الملحة الى الحزن .

وفي معرض التدليل على كل هذا نقراً « رحلة في الليل » و « لمن »
و « الظل والصليب » التي تشرب فيها أجواء السندباد ، وان يكن في
الوقت نفسه يطل منها على البيوت ولاسيما في قصيدته « الأرض الخراب »
و « أربعمه الرماد » . ويمكن أن نقول ان (موتيفات) الأسطورة تبدو عنده
في المواقف التي يقرر فيها أنه يبحث دائماً عن التجربة ، ومن ثم يرحل
ويرحل . وأما الإشارة الى الشطرنج وخلفيات أغلب الرحلة فقاومة على
(موتيفات) محورة لاليوت ، ويذكر الدارسون (١) أن البيوت نفسه في
« الأرض الخراب » اعتمد في الجزء الثاني منها وهو المسمى بلعبة شطرنج
Agame of Chess على أسطورة فيلوميلا Philomela الإغريقية وعلى
أثسودة الشبح في « العاصفة » التي كتبها شيكسبير ، كما أن هناك علاقة
بينها وبين رواية توماس ميدلتون التي كتبها سنة ١٦٥٧ بعنوان
« النساء يحذرن النساء » .

وفي القصيدة نفسها يستقطب بعض حالات التثار ، حين يضحكون
وحين يطرقون وحين يضاجعون النساء . الا أنه لا يذكر أسماءهم ، بل
لا يرصد لحيلهم وتدميراتهم ، ويفعل ذلك في قصيدته « هجم التثار »
وتتحدد صورتهم من خلال الظلمة البلهاء ورائحة الصديد ومزاج المخمورين
منهم وحركات آكفهم وهي « تمتد نحو اللحم في نهم كرية » .

وكذلك فان أي قارئه لا بد أن يدرك أن أغلب التأثيرات الكثيفة التي
ترد في شعر عبد الصبور - وهو سريع جداً في استدعاء معاني الوحشية

والعفن - تتصلل بأكثر من سبب بتاريخ هذا الجنس المدمر ، وأظهر ما يكون ذلك في مقاطع مختلفة من قصيدته الجميلة « عودة ذى الوجه الكتيب » . وقد ربط تلك المعاني بالشعور بفقدان الأمل عن طريق استيحاء أسطورة أوديب .

ولا يقل عن ذلك أهمية منصر الإبهاعات التي يتزود بها من حكايات الشعب ودراوشه ، ونلمح هذا في قصيدته « الناس في بلادى » عندما يتحدث عن عمى مصطفى . واذ ذاك يدور اسم الله وقدره ونبيه ، وتنبثق عبارات من القرآن منتزجة بعبارات صوفية معروفة فيقول :

وعند باب قرنتى يجلس عمى مصطفى

وهو يحب المصطفى

وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال واجهون

يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياة

حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم

وتجعل الرجال ينشجون

ويظرقون

يحدقون فى السكون

فى لجة الرعب العميق والفراغ فى السكون

ما غاية الإنسان من اتعابه ، ما غاية الحياة ؟

ياها الإله

الشمس مجتلاك والهلل مفرق الجبين

وهله الجبال الراسيات عرشك المكين

وانت نالذ القضاء .. أيها الإله !

وفى « رسالة الى صديقه » يتحدث عن الشيخ عمى الدين - مجنوب حارته - بأبعاد سيكلوجية غير متوقعة ، ولكنها تحمل فى ثناياها دلائل على وجود حاسة ادراك تكاد تكون خارقة .

وفى « الظل والصليب » يسجل انطباعات عامة تمتزج مع أقوال العامة وتفكيرهم ، بل تنساب أسماء أحمد ومحمد وسيد وخضرة البكر فى دموع لاله النعمة الأمين قبل أن يصل الشاعر الى حالة التعاسة التي يموت فيها الإنسان « قبيل الموت » .

على أنى اعتقد أن أكثر أعماله الشعرية توفيقاً فى استخدام الموزون قصيدة « الخروج » . فقد إنكا على معنى هجرة الرسول من مكة الى المدينة ، واستغل (موتيفات) تلك الهجرة بطريقة سجلت حالات الخوف والقلق أدق تسجيل ، يقول :

أخرج من مديني ٠٠ من موطنى القديم
مطرحا أفعال عيشى الأليم
فيها ٠٠ وتحت الثوب قد حملت سرى
دفنته بابها ، ثم اشتملت بالسما والنجوم

والصلة هنا تكاد لا تكون محجوبة بين حركات الرحلة الأصلية
وموقف الشاعر نفسه ، ولكنه لا يلبث أن يفصل عن التاريخ حين يصرح
بأنه كان وحيدا وأنه يريد قتل نفسه ، ثم يعود فيستغل حكاية سراقه
ابن مالك فى خروجه وراء الرسول حتى ليدعو الله أن تسوخ أقدام فرسه
فى الرمال :

أنسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم
أخرج كاليتيم
لم أتغير واحدا من الصحاب
لكى يفدينى بنفسه ٠٠ فكل ما أريد قتل نفسى الثقيله
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى « أنا » القديم
حجارة أصبح أو رجوم
سوخى اذن فى الرمل سيقان النثم
لا تتبعينى نحو مهجرى ٠٠ نشدتك الجحيم !

ولا يلبث الشاعر بعد ذلك حتى يستقل بتجربته برغم مناجاته
للصحراء ، بل يجعل عذاب الرحلة فيها تطهيرا له ، وهى ان أماته
فهذا هو بعنه المقيم :

ان عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعشى المقيم
لو مت عشيت ما أشاء فى المدينة المنيره

ولكن أين هذه المدينة بعد كل ذلك ؟ لقد كتب على الشاعر أن يهاجر
ليضيع الى الأبد .

(٤)

فى أسطورة السندياد يرحل البطل ، وفى ملحمة هوميروس يرحل
يوليس أو أوديس وفى تاريخ الهجرة يرحل الرسول ، فكان على صلاح
عبد الصبور وهو يتأمل فى هذه الرحلات أن يجرب الرحلة بدوره .
والواقع أن الرحلة رمز شائع عند الشعراء ، أو نستطيع أن نقول بصراحة

إن الشاعر بطبيعته رحالة لأن يستكشف دائما بتنقلاته عوالم جديدة .
حتى وهو يرحل يناقته أيام الجاهلية والاسلام الى المسدوح ، وحتى وهو
يركب الصاروخ في هذه الأيام !

وبرعم كل ما تقدمه الرحلة من صور فانها تنطوى على هذا القلق الذي
يطبع حياة أي شاعر ، وفي الوقت نفسه تقدم فرصا للتحرر من أعين
التجارب العادية ولاسيما اذا اقتربت بالرغبة في المعرفة . وانسان اليوم
بالذات يرى أنه - برغم اتساع أفقه الفكري - لا يزال يتخبط في ظلام
الجهل ، أو هو لا يؤمن بأنه وصل بعلمه الى ما يمكن أن يتوقف عنده .

وصلاح عبد الصبور يحس بهذا كله ، ويحس أيضا أن انطلاقة روحه
تهيء له تعبيرا صادقا عن الأزمة التي تسقمه أحيانا وتطحنه أحيانا أخرى .
على أنها ترتبط بموقفه الفني أو بتصوره لفنه في بعض الأحيان ، ولعل
قصيدته « رحلة في الليل » لا توحى بأكثر من ذلك . فسندباد الشاعر
يبحث عن الشعر في كل ليلة فيرحل ، ثم يعود من رحلته مع الفجر :

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العلم

وحكاية الضياع لا تظهر هنا فقط ، وإنما كذلك في أغلب قصائده التي
تحدثت عن رحلة الانطلاق من رتابة الكون . وهي مقترنة دائما بالمخاطر
والخوف والاقدام مع ذلك ، ويظهر القرصان فيها أحيانا ، كما يظهر
« موتيف » جبل المغناطيس الذي يجذب مسامير أية سفينة لتتفكك
وتتحطم :

هذي جبال الملح والتصدير

فكل مركب تجيئها تلور

تتحطمها الصخور

وقد يعود الشاعر محملا بالهدايا والطيب ، ولكن هذا لا يجدي كمالا
يجدي حديثه هو مع الندمان . ومن خلال هذا الحديث تطلع على الآلام
والمرارات التي يتجرعها وهو صابر ، وكأننا مكتوب عليه أن يتحرك دائما
على الأقل ليقتل طبيعة الملل في نفسه ، وهو فعلا ملول !

ولكن من الواضح أن الرحلة لا تقدم له هذا فحسب ، ولكنها أيضا
تنشر رموزا في مختلف قصائده الى النوارس وسائر طيور البحر والى
« الأصداف والمحار ، فيقول في « الشيء الحزين » :

لو قصت في دهائن البحار

لجمعت كفاك من محارها

تذكار !

لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يوم
على مرآة العيون
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين .. أن يبين
لأنه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر
لأنه كظائر البحار .. لا مقر !

ويقول في « البراءة » :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صفتنا من الرمال والحجار
توجتنا سبيكة من النهار والزند
اسلمتنا العنان للتيار

ويقول في « أقول لكم » :

لأن وراء هلى النار فيما قد رواء الناس
شظوظا طاميات موجها ديجور
ولولا سيف نور شق ظلمها
وملاح على مركب
يقول لمن أحت الخطو فى دهليزها :
اركب !
ولولا ومضى مصباح بلوح لقله الملاح
لفضل الركب فى التيه سنين مئين !

وهكذا تمتد انطباعات الرحلة امتدادا لا يمكن اهماله ولا حصر
جدواه ، وفى رأى أن عبد الصبور فى وسط تأملاته - وهو يرحل ثم وهو
يجتر رحلته - يعيى لشعره ابعادا ما كانت لتنهيا له لو اقتصر على رصد
عواطفه وهو حبيس الكون أو حبيس نفسه فى مكان محدود الى الابد .
انه فى مجموعمه سندباد أو بوليس صاحب رسالة فكرية ، ويستطيع
بتجاربه أن يضل ليمود بأكثر من تجربة !

(٥)

والموت ركن من أركان العالم الذى يراه صلاح عبد الصبور . حقا ان
الموت ظاهرة عامة أو قل حقيقة يسلم بها الجميع ، الا أنها عند الشعراء
شاغلة الأول ، بل هى تفرض وجودها على كل تفكيره وتنتهى به دائما
الى حالة من التشاؤم لا سبيل الى التهورين من شأنها . انه يعيش موته

— كما يقول سارتر — وهو يتمثل لا لأنه بشر والبشر يموتون ، وإنما لأنه مائل أمامه في كل دقيقة يستتطلب الحواس • وإلى جانب ذلك هو — فى تصويره — نهاية الطريق المنقطة لتطورنا الثنائى ، وكأننا كل القيم ذات الأهداف المختلفة يسك بعضها بخناق البعض الآخر فى محاولة للقضاء عليها • وعلى ذلك فإن الدور الأساسى للشعر هو النضال البطولى لمقاومة هذه القوة الطاغية ، حتى لا يعيش الناس موتهم فى الحياة !

ومن الواضح أن صلاح عبد الصبور فكر — على الأقل فنياً — فى أمثل الطرق للسمود أو لتأكيد البقاء ، وانتهى الى ضرورة اعطاء « الجنس » حقه فى الظهور • ومن هنا نرى عنده دائماً ثمة توازناً بين لغز الموت ولغز الجنس ، أو رغبة فى أن يكون هناك تعادل بين تلك القوة التى تقور مصير الانسان والقوة الأخرى التى يبدأ من عندها هذا المصير ، ومن ثم :

لا شيء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء

وفى لحظات الأسى — وهى كثيرة عنده — تغلب على علاقته بالأنثى، مشاعر الغناء حتى ليقول فى قصيدة العائد :

عندما يلجئنا الحزن الى بطن جدار
ليسقى فوقنا مثل تراب الموت زهره
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار
لا نرى الا التناسى مهرباً من موتنا
موتنا القادم فى ضوء النهار

ويتوسع فى قصيدته « أقول لكم » بهذا الاحساس ، ولكن نزوته الجنسية تتغير الى مودة ، فيقول فى المقطع السابع منها :

الا ما أشرف الانسان حين يشم فى الانسان

ريح الود والآفة

الا ما أشرف الانسان حين يرى بعيني الله الانسان

ما يطفى من الآفة

الى انسان

الا ما أتسى الانسان حين يموت فى أعماله الانسان !

إن المعنى الحقيقى لمصير البشر لا يتكشف الا عن طريق الحب ، وهذا الحب بالنسبة للمرأة حاجة جسدية تحدد قصيدته « الغزل والصليب » • ملامحها ، وأما بالنسبة لغيرها فلون من التماطف لا نفتقده الا فى قليل من شعره •

والمقطع السابع الذى ذكرناه من « أقول لكم » إذا أضفنا اليه المقطع الثالث من القصيدة نفسها — وهو أطول المقاطع — يلخصان موقف الشاعر

بلا تزييف • ونراه يقرر أنه منذ يولد الطفل يقيده إلى الدنيا تراب عاش فوقه الأسلاف ، أسبادا أو عبيدا صغارا أو كبارا ، ولكن لابد من النهاية لأنها سنة الحياة ، أو لأنها بداية لجديد :

وما غنيت بالموتى لأصنع من جماجهم
عمامة وعظ
فلو عاش الذى ماتنا
فاين يعيش من ولدا
أقول لكم بأن الموت مقدور •• وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الأنف
تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع
لكى توسع
لئن يتبع
فلن تختار غير الموت !

واذ جاء فكرته على هذا النحو يتفق أولا مع التفكير الإسلامى الذى يقرر
الأمناص من انتهاء الأجل ، غير أن عملية « التخيير » التى اقترحها الشاعر
أفصحت الفكرة نفسها بمغزى هائل •

على أن فكرة الموت مع ذلك تملأ ذهنه بالصور المرعبة التى تطلق
منه الصرخات مموية أو تلججه بحيث لا يستطيع أن ينبس ببنت شفة ،
وفى كلتا الحالتين يتجلى شعوره فى نغمات بطيئة حزينة أسرة ، يقول :

كان اسمه نبيل
وكنت فى محبتي أدعوه بلبلى الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الأسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد فى فؤادى •••
حبتي •• حبتي !
حبة لجوعه وحبة تذكار
وفى الأصيل كان يهدل اللقاه غنوتين
غفوة لأهلنا وغفوة للدار
لكنه مضى •• وخلته مضى بلا لمن

ويقول فى تمرد :

ومد عزريل عصاه
بسر حرثى من •• بسر لفق كان
وفى الجحيم دحرجت روح فلان
يايها الآله
كم أنت قاس موخش يايها الآله

كما يقول في استنكار دهبس :
لم يبلو الموت فى منزلنا

واخيرا يقول فى موت فلاح :

قضى ظهيرة النهار والتراب فى يده
والماء يجرى بين أقدامه
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لون بالدهشة عينا وفيها
ومد للأمام ساعة وجر فى عياء قدما
واستغفر الله
ثم ارتدى !

وهكذا يعيش صلاح عبد الصبور تجربة الزوال ، وتمر فى ثنايا
لأوعيه الجماعى اصداء كل ما سمعه الناس عن الموت - دون أن يذكر البعث
- وكل ما عرفه عن الجحيم والحساب والملائكة وبكاء الأم أو الأقارب ، الى
جانب احساس المرارة وشك فى أن يبقى العالم أكثر مما بقى حتى لكاننا
على أبواب نهاية حضارة .

- ٦ -

نستطيع بعد ذلك أن نزع من الممكن فهم صلاح عبد الصبور ،
ولكن من المؤكد أن رصد مآفئه بلذاته يضيف الى عملية الفهم أعماقا
أخرى وأبعادا . ولا حاجة الى حساب ما فيه من جوانب التمويه
والترجسية ، فان هذه نفسها كتعبير تسهم فى تأليف وجدانه ومنطقه
كما تسهم فيها الأفكار المتوارثة والتجارب المادية المشتركة .

صلاح عبد الصبور يتألف من هذه كلها ومما يتعرض له وعيه ، فاذا
قلنا انه جزين كتيب متشائم فليس لأن شعره يدل على ذلك ، ولكن
لأنه هو واقع - بكل ارتباطه - تحت تأثير الجديد من المكتشفات الفلسفية
والعلمية والسيكولوجية ، وهذه كما قلنا توحى بانهاير أكيد لحضارة
العصر وتسوق الشاعر الى طريق الثقافة المغلق !

والحقيقة ان ميزة شعر صلاح أنه تعبیر جمالى عن حضارة هذا
العصر وعن ثقافته ، وهو كحقيقة - من الممكن أن تتغير فى المستقبل -
مجرد محاولات وجدانية ذهنية لاكتشاف الكون والتاريخ . وقد
كان تحطيمه الشكل العمودى القديم فيه - بما يتضمنه من هندسية
ومجاز وخطابية - منفذا الى اطار مناسب يتجاوب به الشاعر مع
احساسه بالضيقة والتمزق والضياع .

ويمكننا ان نقول ان « رحلة فى الليل » تمثل فى شعره ما مثلته « الأرض الخراب » فى شعر اليوت . من حيث ان كلا منهما مرحلة خطيرة ، ومن حيث انهما نموذجان عصريان يتسمان للاوعى والحركة تدامى المعانى التى تعتبر اليوم الاداة الفعالة للتفسير والتجريب .

ومن هذه القصيدة تبرز ذات الشاعر الى جانب كثير من القضايا التى عرضنا لها ، ويمكن ان تكون مفتاحه لفهم شعره كله برغم التطور الفكرى الذى صاحب ظهور ديوانه الثانى « أقول لكم » . فى القصيدة نرى الحزن فى قالب مأسوى رهيب ، وذلك حين يحكى فى المقطع الثانى عن الطائر الذى اتقض عليه الصقر :

ليشرب الدماء
ويطك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
مملرة صديقتى .. حكايتى حزينه الختام
لانى حزين !

ويكون هذا الحزن تقريريا فى قصيدته المشهورة « الحزن » وفى قصيدته التى صدر بها ديوانه الثانى وهى باسم « الشئ الحزين » ، ويتناثر الهتاف به فى قصائد أخرى ولا سيما هذه التى يربط فيها ذاته بالمرأة .

وعلى الرغم من أن هذا الحزن غامض دائما وقد يكون ضريرا او كطائر البحر لامقر او تنينا له ألف ذراع ، فانه يرتبط دائما - فى غير حالات الموت - باحساسه بالنفى وبرغبته الأساسية فى اجترار الماضى للاء الفراغ ، وهو يقول :

هناك شئ فى نفوسنا حزين
قد يختنى ولا يبين
لسكنه مكتون
شئ غريب غامض حنون

وقد يكون الحزن فى بعض الاحيان محاولة تفسيرية - وإن تكن سلبية - لاحتجاجه ، وذلك حين يواجه البطافة :

الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكما طفاه

وقد يكون لحظة عذاب او نهاية رحلة بصاحبها القدر ، يقول :

ومن يعيش بظله يمضي الى الصليب في نهاية الطريق
يصليه حزنه .. تسمل عيناه بلا يريق
ولا يقدم الشاعر تخطيطا ذاتيا يبرر به حزنه ، بل انه يصور نفسه
في صورة الانسان الذي يبنين الا يعذب . فهو طفل له قلب طاهر
كالثورة ويحب لا كما يحب سائر البشر

ليس مثلي واحد
قلبي فريد
يفور فيه جرحه المديد
لانه يا حبي الوحيد
طفل عنيد

واذا كان يحاول أن يبرر له بقصيدة « ابي » فان هذا التبرير فني ،
اي كان موت الاب مجرد اثاره لم ترتبط بواقعه بعد . غير أن الزمن في
مفهومه - وهذا ما لم يقرره بنفسه - والحياة النفسية المرتبطة بالعصر ،
والذكريات التي تتزاحم امامه مرتبطة بالاخفاق - الاجتماعي والسياسي
والعقدي - تضطره الى أن يكون على هذا الحزن الغامض الملح المدمر .

واذا عدنا بعد ذلك الى رحلة في الليل - وهي مفتاح لفهم شعره كما
قلت - نرى المعنى الآخر الذي يصاحب الحزن ، وهو الضياع وارتباطه
بقضية البحث عن المعرفة وعن التجربة المخصصة حتى وان وضع الموت
مقابلا لهما . وقد ذكر هو عن نفسه انه مضيع فعلا - وكان الاستبداد
عنده قد ضاع في بحر الحداد - وأن حياته وعود وعوده هباء فهو هباء
وهو مغض الى المصير ...

والمصير هوة تروع الظنون

او على الاقل يرى دائما من يود أن يحرقه ضياعهم ، يقول في
البراءة :

وكنت عندما ارى المحررين الضالعين
التائهين في الظلام
اود لو يحرقني ضياعهم

ويقرر صلاح عبد الصبور انه ليس دائما يضيع في رحلة حتى وان
كانت من مداد ودخان ، فان رحلته قد تكون مجرد سام « ويافتنتني سامي
رحلتي » ولكنه قد يضيع في مكانه ، وهذا احساس بالغربة والتفنى ،
يقول في السلام :

كنا على ظهر الطريق عصاة من اشقياء

متعمين كآله
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

وكان قد اعترف بأنه لم يجد امام حبيبته الا أن يحكى عن هذا
الاحساس :

وحدثتها عن ليالى الصعليك
فى سكرهم وجنون المراح
وعن رفقة الحانة الأوفيه
وعن ضحكهم فى الليالى الملاح

انه ضحك طائش لا ينم على شيء لانه حقير صغير ، يقول :

جارتى .. لست أميرا
لا ولست المضحك المراح فى شمس النهار
أنتى خاو ومهلوه بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما

ونلاحظ فى ديوانه الثانى انه يدع ذاته الى قضية الضياع بوضعية
يستعين فيها بما يمتلكه من موروثات فكرية وفولكلورية . ان الضياع فى
هذا الديوان فى كل مكان وفى كل صورة ، يبدأ من ذاته ثم يستقطب
حياة الآخرين . وكانما الشاعر قد انتهى الى أن الأديب يجب عليه إلا
يرتبط تماما بالعالم الذى يعيش فيه وحده وبأكل فيه وبنام ، لانه فى
الحقيقة جزء من انسان الكل !

ومرة ثالثة نعود الى « رحلة فى الليل » وهنا نجابه بالموقف الحياتى
أو قل نلتقى بما يمكن أن يشكل له فلسفة ، وفى حديث الشاعر عن
نفسه يقول :

الليل يا صديقتى ينفضى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويتقل الأزد بالسواد
أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام

انه يحس بوطأ القضية .. قضية الإبداع الشعرى ، وهى عنده
– فيما يقول – أخطر القضايا أو لعلها فى المكانة الأولى اذا وضع فى
الحسبان موقفه الفكرى . ولقد استغل هو حكاية السندباد وأسفاره
فى معاناته كشاعر ، كان السندباد عنده يرحل من أجل الشعر على نحو
ما بينا .

وفي قصيدته « الرحلة » وهي من النوع العروضي الذي يرضى المحافظين بصور ولاء للشعر والتزامه به التزاما يحدد علاقته بالتعبير الأدبي الصادق . وقد ظهر هذا الفناء نفسه في « أغنية ولاء » يظهر فيها وهو يقدم شعره :

**عرشا من الحرير .. مغطى
تجرتك من صندل**

وهذه الدعة التي يصدر عنها لا تلبث أن تضيع في لحظات يأسه فيصرخ :

**أنا هنا ملقى على الجدار
وقد دفنت في الخيال قلبي الوديع
وجسدى الصريع
في مهمة الخيال قد دفنت قلبي الوديع
يأيها الحبيب
معذبي .. يأيها الحبيب
اليس في المجلس السنى حبة التبغ
فاتنى مطيع !**

التزام الشاعر يفنه على هذا النحو لم ينسه علاقاته الاجتماعية ، وقد استطاع بهذه الغيرة المخصصة أن يعبر عن انسان العصر كما سبق أن ذكرت ، منغمرا في أعماق اللاوعي أحيانا راصدا للحياة الظاهرة أحيانا أخرى . وفي سبيل ذلك تبني آراء الذين يتخلون عن أساليب الواقعية بصورتها التي تظهر عند رامبو وفيرلين ومالارميه (١) ، أخذوا بواقعية البيوت ويتس وفاليري وأزرا باوند ، فالتقى مع طليعة المحدثين العرب من أمثال السياب وحاوي ويوسف الخال وبلند حيدري مع فارق في أسلوب اكتشاف الإنسان المعاصر لنفسه .

لقد خاطب صلاح عبد الصبور هذا الانسان في كل وقت ، وبشكل مناسبة ، ونظرا لمعاصرته له في اشتداد الحس القومي وتعرضه للقهر - من الداخل والخارج - ونظرا لموروثه هو عنى شتى مشاكل سياسية واقتصادية واكتوائه بنار حربين - أحدهما عالمية والأخرى محلية عالمية - فقد تشكل التشكيل الذي لا يمكن أن يجعله سلبيا برغم تشاؤمه ، وكأنه كان يرى الألم والحزن حافظا الى معرفة ماوراءهما .

(١) كان رامبو يرفض الاهتمام بالحياة اليومية ، وكان فيرلين يقدم موسيقى الكلمة على دلالاتها ، في حين مال مالارميه - الذي يشجع على خلق لغة خاصة لكل أدب - الى أن يكون الأدب إيحاء لا شرحا .

رأيناه يتعرض لحكم الطفساء ، وفي « هجم التتار » يندد بالفازى الذى يتاجر بالدم ، وفي قصيدتى « شتى زهران » و « عودة ذى الوجه السكتيب » يهاجم الاستعمار وأعوان الاستعمار ، وهو يرى الفرصة بعد ذلك مهياة لينقد حركات الضغط الاجتماعى الذى يجعله يشعر بالفربة والنفى والضياع .

ولعل الامثلة التى قدمناها لحديثه عن ذاته وحياتها وتشرده هو مع الصعاليك ورفقة الحانات ، تمثل معظم الجانب المتالم من شعره - حتى اذا اسقطنا شكوته من حرمان المرأة له - ولكنها توضح فى الوقت نفسه ارتياب الانسان المعاصر فى جدوى القهر الذى يقع عليه . وهذا الاحساس هو الذى يجعله ينشد الحرية ، بل يجعلها قاعدة يحرر عليها موقفه الفكرى كله ، ويرفض بها خطة التملقين الدجالين الذين يبيعون حريتهم بزهد الأجر . انه لا يريد ملكا ، ولا شىء أكثر من كيان يستشرف الغضاء العريض فى نهار ، لانه يجعل الليل كله سفرا ومن ثم كان الظلام محنة ، يقول :

أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

الا انها ليست مجرد رغبة ، فهو يعمل فعلا - وقد هاجر فى قصيدة الخروج ليعمل ، وقال من قبل لابد من خوض الصباح الى الجراح - وهو يعيش بأعز مالدیه من آمال ومثل ، وان تكن الحربة فى نهاية الامر أمرا مشكوكا فيه :

دووا يا صحبتي الأحرار فيما أسلفوا من قال

بان الطفل يولد مثل نسيم الريح

وحين يدب فوق الأرض تثقل ساقه بالإغلال

والأبيات من احد مقاطع قصيدته « أقول لكم » وهذه تعتبر - بالنسبة لفهم الشاعر وقد ضمنها حجة الانواع - النقطة الأساسية التالية لقصيدة « رحلة فى الليل » وفيها يبدو عبد الصبور وهو يتناول أكثر قضايا العصر يرزاة ، محتشدا للتعاطف والمودة وازجاء النصيح فى غير ما صخب . ولكنه يضطر الى تذكير نفسه بالموت فى مقطعين من مقطوعاتها الثمانية ، ويكون تذكرة باطلاق صارخ ، لانه يضع دائما حدا لحرية الانسان ، ونهاية لعلاقته الجنسية ، وشتاما للكفاح البطولى الذى يفرضه الوطن على ابنائه ١٥

ان الجودة التى تنطوى عليها تلك القصيدة تحمل الطابع الذى بدأ يميز شعر صلاح ، فهو رقم عدم ايمانه بأى شىء - الى حد انه يبدو كأنه لم

يلتزم اجتماعيا بشيء - يتحدث فيها عن الايمان ، وهو حين يتحدث عنه لا يعنى الله ولا رسله ولا اوليائه - مع أنه يتعرض لهم - وأنا يعنى احساسا بقضايا العصر فى ابعادها التاريخية والاسطورية وفى امتداداتها على نحو خادع يختلط فيه الوهم بالحقيقة :

امعربى بالوهم ...

لا وهم هناك ولا حقيقة

ثم تغضى الى رفض لكثير من النظم القسائمة اجتماعية كانت أو عقائدية أو علمية ، وفى ضوء هذا نستطيع أن نزعج أن الشاعر لم يصل بعد الى أن يعرف اتجاهاته النهائية معرفة تامة ، أو انه شك قد انتهى الى لا شيء ومن ثم عاد الى غنائيات الحب كما تظهر فى قصيدة « البراءة » عاد ليواصل رحلته من جديد ا

وبعد ، فقد صدر الديوان الثالث لصالح عبيل الصبور وهذا ذلك كتاب مائل للطبع ، وفى رأى انه كشاعر لم يتغير . لسبب ظاهر هو اننى استشهدت بأغلب القصائد التى وردت فيه ، وكان قد نشرها فى الصحف والمجلات الأدبية المختلفة ، وأحسب ان النقلة الوحيدة التى يمكن أن تجعل من هذا الشاعر « شيئاً » أكبر مما رأينا هى « الدراما » ، أعنى أنه لابد من أن ينزل الى ميدان المسرحية ، فان لشعره أبعاداً هى من غير شك تفتح آفاقاً مشرقة على الدراما الشعرية .

الفصل الخامس

السياب مفكرا

(١)

السنوات التي عاشها السياب مضطربا بين شتى المواقف كانت تعده لمستقبل هائل ، ولكنه نُفى مسرعا فلم يخلف الا ما تخطفه المحاولات الناجحة وان تكن هذه المحاولات لا تكشف عن شيء واضح !

لقد استطاع ان يحدث تغييرا في القصيدة العربية ، وهذا التغيير يمس جوهرها واطارها على حد سواء . غير انه ظل على تلك الحافة التي يقال عندها : هنا يجب ان يقفز قبل ان تدفمه الى السقوط رياح الاحداث ! ولم يكن من السهل عليه اطلاقا ان يتخلى عن قيم تمسكنا بها مئات السنين - بخاصة ان من بين هذه القيم ما لا يبدو ثمة تناقض بينه وبين الظروف الطارئة - ويمكن ان تعيش مئات اخرى دون ان تتعارض مع تطورنا المتردد .

وهو على الحافة نفسها كان يرغب دائما في ان يجعل شعره ممتعا ، ومع ذلك فقد كانت خسارته باهظة لانه اثقله بآراء أمدها به اضطرابه السلوكي بين القومية والشبومية والتطلعات المختلفة الى بناء يلقي عنه معارضيهِ المارقين . وقد انتهى او كاد ينتهى الى ان ما شاء يقصر عمره دون تحصيله ، فيئس وبكى ، ثم انكفأ الى غنائية بدأ بها حياته العجيبة .

اين كان بدر شاكر السياب على وجه الحقيقة ؟

نحن لا نستطيع - على الرغم من وجود النصوص بين ايدينا بكثرة - ان نقول القول الفصل . فان حياته في الواقع كانت أشد تعقيدا

وتدخلا مما نظن ، بل ان رغباته كانت في تنوعها أقرب الى التضارب .
وبدا كما لو كان غير مقتنع تماما بالمضى فيما أخذ به نفسه كشاعر
مفكر أو كشاعر مجبر على التفكير ، وكان تفكيره يفضي به الى فاق
مدمر لانه كان يصطدم دائما بالعجز المفضي الى الموت .

وأرجو الا يفهم احد انه كان يحييا دائما - في شعره - حياة عاقلة ،
وانما يفهم انه حاول خلال التزامه السياسى ان يخطط بعقله ما كان
ينبغى أن يصدر عنه بالوجدان . . وهذا اساس خسارته الباهظة ؛
ولكنه أقصر طريق الى ان يعلن تسليمه بان أيامه أمشاج غريبة مبهمة ،
وان كانت دنيا فهي من الحجر والفولاذ او من الثلج الضجر :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والنار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح لا شمس فأتائق

فيها ولا أفق

يظن فيه خيالى ساعة السحر

ولقد كثف احساسه هذا مرضه الأخير ، وكان معناه ان يحسب
بعقله الخطوات الباقية له في ارض المنفى الحجرية ، بل ان يحس بعقله
أيضا - ان صح هذا التعبير - مقدار الألم الذى ينبغى أن يتجرعه قبل
ان يموت ويدفن في « جيكور » قريته . وكان كلما زادت معرفته
بالعالم المادى - وهو خداع - لمس مزيدا من الجوانب التى تضاعف
الهوة بينه وبين ما يريد ان يكون .

ويمكن على كل حال ان نقول ان السياب كان يفكر ويشعر معا ،
او كان يريد ان يفكر ويشعر على قاعدة خيالى فلسفى يمكنه من ان
يقول ما يريد ان يسمع عنه ، مفترضا ان « جيكور » هى العالم وأن
النهر « بويب » شريانه وان يكن « المطر » يسعفها هى دائما بما يصنع
بقادها .

ان المسألة تبدو كما لو كانت معادلة حسابية ، وهى على آكبر
الظن كانت عنده كذلك ، ولولا طاقته الفئائية لظهر وهو يتعد عن
اناس يسرهم ان يشعروا بما يشعر أكثر من ان يفكروا فيما يخطط .
وخليق بنا على اى حال ان نفترض انه كان لا يرى رؤيته بوضوح ،
ولكن يجب ان نذكر ان كثيرين انصرفوا عنه بدعوى ثقل الفكر عنده

والمناطق الى جانب « الاعتداء » على يوطوبيات الآخرين . وكان هو يضحك بهذه التهمة ، فاعتاد ان يقول : كثيرا ما انزعج كلما احتجت الى شرح ما اشعر به مع انى سبقت اليه مرات !

كان هذا تنظما على اكبر الظن ، ولكنه كان مؤمنا بأن الناس سوف يفهمونه ويعرفون « حقيقة » دعواه ويمتلون لكثير مما يهدر به ويستبلق عليهم ، وليس احد مهما يكن من شيء اسرع الى مصافحته منهم حتى وان لقب بعضهم بالطاغوت ثم عراه وجره الى السعير :

**انا ايها الطاغوت مقتحم الرجاج على الفيوب
ابصرت يومك وهو يأتف .. هذه سحب الفروب
يتوهج الدم في حفافيتها وتشر في الدروب !**

واذا بدا السحاب مخيفا مندرا متوعدا فلانه لم يكن يرى خيرا ، ودعنا من تبشيره بالمطر الذى جعله رمزا اسطوريا يقوم على ما تقوم به « التموزية » فى ابعادها الفولكلورية ، فانه كان مجرد مرحلة ، فضلا عن اقتران هذه المرحلة بالالم او بالصافية التى لم تنفض عنها كل الالم . وكان ادونيس او تموز - اله الخصب فى الاسطورة القديمة - بطلا مندحرا حطم الموت فيه الرجاء :

**اهذا ادونيس هذا الخواء
وهذا الشحوب وهذا الجفاف
اهذا ادوليس .. ابن الضياء ؟
واين القطاف ؟
مناجل لا تحصد
ازاهر لا تمقد
مزارع سوداء من غير ماء
اهذا انتظار السنين الطويلة ؟
ادونيس .. يالاندحار البطولة !**

انا قد نعزو هذه التنامة الى حياته الخاصة - وكانت عاصفة موزعة بين طرد ورحلة ومحاولات نسائية فاشلة - ولكن ينبغى الا نسقط من حسابنا ظروف مجتمعه هو وظروف المجتمع العربى كله .. ظروفه العائلية ، وظروف العراق ، وظروف الوطن الكبير الذى غنى له فى وهران ويور سميد تماما كما غنى له وهو على شاطئ الخليج .

اجسل ...

ويجب ايضا الا ننفل ذكر تلك الثورة التى هزته فى بلده ثم دفعته

الى احضان من لا يحب ، ثم عدوله الى ما ظن أنه بر الامان .. حتى اذا انهم بأنه جبان وبأنه متردد وبأنه خائن مضى لا يلوى على شيء ، وكانما كان يقول : لماذا اخون وأنا ابن هذا الجيل الباحث عن السلامة بين فكي الزمن ؟

لقد كانت الخمسينات في هذا القرن ومطالع الستينات أخطر مراحل الحياة - حتى الآن في نظره على الأقل - وخلال هذه المدة عمل على أن يكون شيئاً بين ادباء توزعوا بين شتى آراء ويريدون أن تسمعهم الجماهير . فكانظم جواد زميله يبشر بطليعية متحمسة ، والبياتي ينادى بيسارية فيجذب اليه بعض شعراء العالم ، وعلى الحلبي يعلنها كلمة عربية يرتمى صداها الى بعيد جدا ، وهكذا .

وتمضي نازك الملائكة منقبة في الشعر العالمي ، ومثقفة نفسها ، حتى لكانها تريد أن تهيبء نفسها لقمة لاينازعها فيها أحد .

ولكن مما لاشك فيه أنه رفض أن يسبقه سابق ، وهذا سر نظره الطويل فيما نظر اليه زملاؤه ، واختيار ما يلائم فكره بحيث يبدو اصيلا وفريدا .

هذه النقطة هي التي وقف عندها السياب ، أو بدأ منها ، وعندها انتهى !

هذه النقطة هي التي عرف عن طريقها أن يقول شيئا أو يخطط ليوطوبيا كان وعيه بها مقصورا على تميميات لم تمكن لها الأيام من أن تحدد وتفصل على نحو مقبول .

وسنحاول فيما يلي أن نتعرف على معالم هذه اليوطوبيا معتذرين عن كل توسع في هذه الاطلاقة ، وان كنا ننزل عنها للشاعر وفاء لحقه علينا وتقديرا لما تمكن من الوصول اليه خلال عمره القصير .

(٢)

يمكن أن نقسم شعر السياب ثلاثة أقسام : القسم الاول يشمل غنائياته الرومانسية وفيه لا يخرج عن أمثال علي محمود طه ، والقسم الثاني يتضمن أشعار يوطوبياه في كل متناقضاتها ويمتاز بالتمعينسد والغموض ، والقسم الثالث يقف عند أناشيد الموت المشثلة في دواوينه الثلاثة الأخيرة - المعبد الغريق ومترنل الاقنن وسشناشيل ابنة الجلبي - وأكثر ما فيها يمتاز بالصفاة والصوفية الرقيقة (١) .

(١) بعد موت الشاعر صدر له ديوان لا يضيف شيئا خطيرا الى دواوينه المذكورة .

ويعتينا القسم الثاني من حيث هو عرض لآرائه اليوطوبية ، وحينما نتأمل ما ورد فيه في ضوء المعادلة التي قدمناها وهي : جيكور وبوب والمطر في اطار التساؤم ، يتبين لنا كم كان ممزق الهوى حتى في تنبؤاته . الا ان الأهم أن نعترف بقدرته على أن يقول الشعر العظيم - بالنسبة لمن كان في جيله داخل بلده وخارجه - في موضوعات خطيرة صالحة للمناقشة ودون أن يساوره أى قلق حول قيمتها . ولا نريد أن ننقد فنيا عملية الصياغة والحرفة أو التكنيك ، فانا أميل - في هذا الفصل - الى أن أتجاهل هذا كلية مع ضرورة التأكيد أن لفته كانت في مستوى رفيع جدا من الثراء . ولا أحب أن نكتفى بالتسليم بهذه الحقيقة ، فان اللغة الثرية قد تكون حظا مشاعا بين كثير من الشعراء - ولسكن لفته هو امتازت بالعرامة بحيث ظهر فيها كأن بوسعه أن يفعل ما يريد دون أن « يعبر » عما ألفنا التعبير عنه بالطريقة التي ألفناها .

ومع ذلك فقد أعطى عالم الناس قيمته الحققة برغم انخراطه في السياسة على مطالع الحسينات والزج به في السجن ومصادرة وسائل الكفاف التي كان يقنع بها .

وقد يحسن هنا أن نفرق بين عهدين : أولهما اشتغاله بالشيوعية كقوة تخلصه من مآزقه الاقتصادية ، وثانيهما خلوصه الى الجماعية العربية في اطارها الثورى ، وقد تخلى عن هذه الجماعية فى أعماله الأخيرة .

وفى العهد الأول كانت كل أيديولوجياته شعارات فجأة ، لسبب بسيط هو أنه لم يكن مؤمنا الايمان الكامل بالشيوعية . كيف استقبلته هي ؟ وماذا رأى هو فيها ؟

ان بلاده على الحسينيات كانت قد هبطت الى أقصى ما يمكن أن تهبط اليه أى دولة لها ماض عتيدي ؛ فالفقر والعقم والموت والحراب وضياع الأمل والقراغ . . . كلها ذبول للمحتل ومن يدورون فى فلكه ؛ عشرات من الأسر تشرد ، والأحرار يزج بهم فى السجن ، والعمال والفلاحون صرعى المرض والعفن .

فى هذه الظروف وعى على صوت ماركس وانجلز ، ولعله وقع على بروتوكولهما الذى نشره سنة ١٨٨٤ باسم « المانفستو » أو لعل شيوعيا عراقيا دلّه على طريق فيه بصيص نور . . لا ندرى ، وانما نعلم أنه وجد خلاصه هو وخلص قومه فى الفلسفة الماركسية !

أترأه قرأ المانفستو وتممته ؟

هل استطاع أن يفهم عن لينين كل أقواله ؟

وبم نظر الى صراخات ستالين : القوة هي ألا يعيش الضعفاء ،
والأخلاق الصالحة هي التي تقضى وحدها على النظم التقليدية ، وأوصانا
لينين بأن نكون قساة في سبيل أن تعيش البروليتاريا ؟

بل هل تقضى مبادئ الشيوعية وهي ترفض باسم المادية الجدلية
والمادية الفلسفية والمادية التاريخية كل ما عرفه عن طبيعة الوجود
ووسائل المعرفة وأخلاقياته وجمالياته ومنطقه ؟

اننا نبالغ في تقدير هذا العهد بالنسبة لأول مواجهة عملية منه
للحياة السياسية ، وشعره كله باستثناء عدة أبيات قالها في معتنقى
الشيوعية - وكانت سطحية لا تعبر عن مبدأ ولا تشكل موقفاً - خلو من
أى تفكير ماركسي منهج .

ولقد كان استعداده هو وأسلوب تفكيره وفطرته ورومانسيته كلها
ترفض أن تخضع للعتمية الاجتماعية التي تفقد الانسان حريته في تكوين
شخصيته ، وكان في هذه الفترة يبحث عن المعنى الكبير لوجوده
كإنسان !

وخلال محاولاته التقرب الى الماركسيين كان يتبين أن الطبيعة لا يمكن
أن تسير على نظام منطقي ثابت كما يقولون ، فضلا عن أنه كان يخالفهم
في ضرورة التفريق بين فكرة الوجود الانساني والوجود العام ، وشعره
كله - حتى ما بدأ به حياته وختم - يقيم حدودا واضحة بين الانسان
والطبيعة حتى ابان المرحلة التمزجية التي تنهض على فسكرة التلاشي
الصوفية أو الاندماج .

وأكبر الظن أن تموزياته - وقد خلفت الماركسية حول عام ١٩٥٤
أو نحو ذلك - كانت بابا دلف منه الى طريق الخلاص الذي طالما بحث
عنه . وهكذا انهار صرح الشيوعية - دون أن تظهر صورها في شعره -
بأسرع مما تصور خصومه وأصدقائه على حد سواء . وفي مقالاته التي
نشرها بعنوان « كنت شيوعيا » كل ما يريثنا أنه كان يأكل العيش بدعوى
الماركسية ، وأنه عندما لم يستوعب شعاراتها التي تشكل تناقضا مع
واقعه - على مرارته - تولى بنفسه مهاجمتها وفضح اساليبها .

ويمكن أن نقول - ويقول معنا شعره - انه احتدى الى أن الشيوعية
لم تكن الطريق الحقيقي لمن يسيرون منادين بالحرية والاخاء والمساواة ،
وانما هناك التجربة النابعة من احساسه هو بالحرية مهما تكن حدودها
ومهما يكن السلطان المسلط عليها ، لنسمعه يتكلم في « المومس العمياء »
التي شجبها الشيوعيون :

فلرحلوا .. ستعيش في من السعال ومن عماها
أقوى ومن صخب السكاري .. فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد ولا تموت .. ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها
ستعيش لئار الرهيب
لا تتركوني يا سكارى

للموت جوعا بعد موتي - ميتة الأحياء - عارا
كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالقجر بين عرائس العنب
أو كالفرات على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحى نسبي
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا .. أمتي دمها
خر الدماء كما يقول أبي !

ولم تكن هذه الأبيات ونحوها لتدل على عنصرية ولا وطنيه عمياء
- كما اتهمه بها الشيوعيون - وإنما كانت دعوة صريحة الى أن يتكاتف
الجميع بعد طرح أحقادهم ليعيشوا عيشة تليق بهم من حيث هم بشر
أولا ثم من حيث أنهم ورثة لأمجاد العرب نائيا .

ونلاحظ على أى حال أن عدوله الى القومية الشعبية فى إطارها
العربى - وهى لا يمكن أن تكون فى مستوى النعصب الأعمى - كان ردا
لاعتباره ومحاولة منه للتمسك بالجماعية التى كان عراقه فى حاجة
اليها. ليرد كيد أمسائه ومحاولاتهم الاطاحة به . وقد انتكس مرة
بانتضامه - تحت وطأة الحاجة فيما يبدو - الى عبد الكريم قاسم عام
١٩٥٨ فلما استندنى هذا الشيوعيين نفر منه ، وان ظل مصانعا وده
حتى يعيش .

(٣)

وأما العهد التمزرى - وهو ثانى عهدى اليوطوية عنده - فلا يمكن
التأريخ له على الرغم من أن نهاياته تقع فى أول عامين من أعوام مرض
الموت ، وبرز فيه حدث خطير هو وقوفه فى «مؤتمر روما للدراسات
العربية» معارضا اليمين العربى واليسار الماركسى ومؤيدا التمزريين ،
وكان من بين هؤلاء شعراء تورطوا فى إعلان ولائهم للقومية السورية .

نحن لانعرف في الحقيقة «معنى» هذا الموقف . اريد معناه عنده هو ، فقد سبق أن قلنا ان رغبات الشاعر كانت معقدة للغاية او كانت في تنوعها شديدة التضارب . وابدان تعضيدته للماركسية انه لم يتحول نهائيا عن القضية العربية ولم يكفر بكل قيمة كما بينا ، وانما ظل رجل فكر اعاد نفسه لكل قضية تطرح حتى كأنه كان يندفع في غمसर السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هي أن يظل في الصورة ابدا .

مرة أخرى نعترف بالقصور فيما نصدر عنه ، غير أن السياب كان يخوض فيما لا يمكن أن يخوض فيه احد بسهولة . وقد أفاد على أكبر الظن بكل ما وجد ، وخلف خطوطا تنبئ عن ايدولوجية مهما تكن تدل على طموح كبير !

وانه ليشجعنا على هذا الزعم اصراره على أن يكون الموت بدءا لحياة . بل رغبته في أن يتحول الجذب خصبا والعقم ولادة ، وهذا ما نبه عليه القوميون السوريون وما جذبه اليهم قبل أن يرفضهم كما رفض الشيوعية من قبل .

والفلسفة التمزوية سامية الأصل ، فهي عربية بمعنى من المعاني ، فان ترفقتنا فهي تأمل أسطوري عرفه الاغريق والفرعنة والفينيقيون على حد سواء . برموز لا تختلف ، وبجزئيات واحدة ، وبمنطلق لا ينشد الا البعث بعد الموت ..

دورة الشمس او الأرض وتعاقب الليل والنهار والشتاء والصيف .. كلها توحى بالنظر التمزوي ، وهو فلسفة معدة ومهيأة لكل شاد ولا ينقصها الا اليد الصناع او الحاسة الذكية والفهم الشديد . وهذه كانت لدى السياب ، وان شاركه فيها آخرون ظهر هو فيهم سيدا يصعب الدنو منه !

وما الذي بوسعنا أن نرى في هذا المهدي ؟

وقائع الاسطورة .. لا ، فانه لم يكن بالذي يلجا الى التعبير المباشر ، وآية ذلك « من رؤيا فوكاي » وهي خليط من الشعر العمودي والشعر المرسل ، وذكر فيها الى جانب تموز - كاله للخصب يقابل أدونيس الاغريق - كونفاي الصينية والبايون القردة التي تبنت احد أطفال البشر وقايل وهابيل .

وقائع الاسطورة تقول ان تموز هو حبيب عشتروت خليفة الالهة التي تقابل فينوس عند الغرب ، وقد قضى عليه أن ينفق نصف السنة في العالَم الآخر - الأرضي - عند برسيفون ربة الخصب وزوجة هاديس ، وخلال هذه المدة وهي الشتاء تقفر الأرض وتنتظره عشتروت

وكلها رجاء فى أن يخرج لتسترد الطبيعة حياته الصيفية وتنعم هى معه بعيد الزهور .

ان بدر شاكر السياب لم يهتم بهذه التفصيلات ، وانما اهتم بالجوه وهو كما وضحتنا بعث بعد موت على أن يقوم المطر بدور الباعث . واذا كان عليه أن يصلى - كما صلى فى انشودة المطر المشهورة - فان معنى ذلك انه يستمنحه شيئا ، وكان فى هذه القصيدة ثورة تقضى على الظلم الفاشى وتفسل عن المجتمع ادراته .

وقد يبدو مترددا ازاء هطوله موزعا بين الخوف والرجاء ، وفى هذه الحال لا نملك الا أن نقول ان الشاعر لم يكن يمنع نفسه من الوقوع فى التناقض أحيانا . والا فمعا علينا الا أن نذهب مع الداهيين الى ان مبعث تردده خوفا من الثورة التى لا يظن أمرها من خراب بحيث لا تتسرك الا ما تركته الريح من آثار تعود !

ونعود الى المعادلة فترى كل شيء بوضوح .

جيكور التى عاد اليها من المدينة تحتضر ولا يسعفها بويب بالحياة ، ومن ثم تتطلع الى المطر - على أن فى جيكور زوجة وأولادا وأما وإهين ، فماذا يكونون فى مخططه ذلك ؟ وماذا تغدو هى وقد أثار فى غريته لواعجه ؟

لو انه ذكر معالمها فقط لما كان اكثر من أى شاعر عادى وصاف للطبيعة ، الا أنه جعلها مؤللة حتى وان ظهرت مضية :

تلك امى وان اجثها كسيحا
لالها أزهارها والماء فيها والتراب
ونافضا بمقتنى اعشاشها والقابا
تلك اطيبار الغد الزرقاء والفبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن فى بويب الجناحين كزهر يفتح الأفوافا
ها هنا على الضحى كان اللقاء
كيف أمشى ؟ خطاى مزقها الداء كانى عمود ملح يسير
اهى عامورة الفوية أم سادوم .. هيهات انها جيكور
جنة كان الصبا فيها وضاعت حين ضلعا !

غير أن هذه الرؤية الباهتة تستحيل اقرارا بذلك فى مجموعته الشعرية « انشودة المطر » ولا سيما فى قصيدته « العودة لجيكور » وان خلت كثيرا من أسماء صواحيبه هالة وسلوى ووفيقة وأقبال زوجته التى انجب منها غيلان . ونلاحظ انه فى ديوانه الأخير يمزج بين تراب جيكور

وتراب أمه التي سبته الى الموت ، أو هو يمزج بين الكائنين في وحدة صوفية - وقد أشرنا الى ذلك ، ونضيف أنه ربما أن تدعوه إليها أمه التي أعدت له فراشا بجانبها في القبر على ما جاء بقصيدته في الليل - كما نلاحظ أنه يربط وافية بعشروت وكانت قد ماتت بدورها واستقل موتها بالمضمون التوموزي ليعيد الحياة ويفجر الربيع :

لو صح وعدك يا صديقه
لو صح وعدك .. آه لا نبعث وفيقه
من قبرها ولعاد عمرى في الستين الى الوراء
تأبين أنت الى العراق ؟ أمد من قلبى طريقه
فأمشى عليه كأنها هبطت عليه من السماء
عشتار فأنفجر الربيع لها وبرعمت الفصوص
توت ودفلى والنخيل بطلمه عقب الهواء !

على أنه الى هذا الحد مجرد شاعر يستخدم الرمز الأسطوري فيحسن استخدامه ، فماذا فى مخططه من عمل الفكر ؟ ان قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » على الرغم من أنها ليست أشهر توموزياته - بغض النظر عن توفيقه النسبى فيها - تظهر جراته العقلية على بلورة المناقضات من حياة العراق ، ويحاول أن يجد الحل دون ان يوضح تماما طبيعته لأنه موزع بين رؤياه عن النظام المثالى والكابوس الرابض كالأخطبوط .

يقول مخاطبا صقرا يشبه الصقر الذى اختطف جنيميد الأغرقي،
لزيوس كبير الأولمب مشيرا الى عادة ربط تمثال آيس - هو توموز - على ساق احدى الأشجار فى واحد من الاحتفالات الدينية :

أيها المنقض من أولب فى صحت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى .. غنيميدا جريحا
صالبا عينى .. توموزا مسيحا
أيها الصقر الإلهى ترفق
ان روحى تتمزق
أنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا
توموز هذا آيس
هذا وهذا الربيع
أنبت لنا الحب وأحى اليبس
فنتسق كل العراق
فنتسق فلاحيك .. عمالك

شدوا على كل ساق
 يا رب تماثلك
 فاسمع صلاة الرفاق
 ولتدع فلاحيك .. عمالك
 تماثلك الجانون والأبرياء
 تماثلك الأم الشماليه
 لأنها ليست شيوعيه
 يقطع نهديها
 عشتار على ساق الشجره
 صلبوها .. دقوا مسمارا
 فى بيت الميلاد الرحم
 عشتار بحفصة مستتره
 تدعى لتسوق الأمطارا
 من حفصة يخرج والشجره
 النهر الأفور فاض ليظم كل فم
 خبز الألم
 فلتحى زتود الممال
 فى قلبى دمدم زئزال
 اى حشد من وجوه كالحات
 من اكف كالتراب
 نبتها الأجر والفولاذ كالارض اليباب
 اى حشد من ذئاب
 يطمعون الجو ربح المعمل ؟

تلك ابرز ابيانه فى هذه القصيدة التى يصنع فيها تفاعيلتين مختلفتين
 ويظهر العمل البطولى الذى ينشده مجرد هتاف جماهيرى مبتذل ،
 والتضحية تمنى عنده عملية تمهيد للميلاد الجديد أو لامتداد الحياة
 القديمة . وهى عنده وعند بنى جلدته نهضة عظيمة من لون فريد ، والى
 هذا المدى يمكن اعتبار عمله تمجيذا للاستشهاد .

ولكننا لا نلبث ان نجد فى « انشودة المطر » المشكلة نفسها من وجهة
 نظره كغريب منفى على شاطئء الخليج بالكويت مبلورا فكريا أزمة الانسان
 العراقى الذى اوصلته المطامع والأهواء والنزوات الليبرالية والتهويمات
 الرومانسية الى ما شكل نهاية محزنة قد تنطوى على فناء ما لم يعطل
 المطر .

ولقد رأى توماس البيوت فى « الأرض الخراب » الرؤىة نفسها ، وعنه نقلها السياب فيما يبدو مع افساح الطريق الى نوعة تفأؤلية محدودة . كلاهما شخص الداء ، وكلاهما يخرج بالقصيدة عن طريق التضحية خروجا كاملا وان ظل السياب على إيمان بتجدد الربيع حتى عندما لا يراه الا فى الذاكرة !

وقد تكون فكرة الجذب عند البيوت أكثر وضوحا ، الا ان السياب اكتفى بالتركيز على نقيضها ساعة هطول المطر ، والمطر عنده كل شيء حتى وان كان الموت نفسه أو الجوع أو الدم المراق ، لنسمعه يخاطب عشتار :

... كالدّم المراق ، كالجوع
كالحب كالأطفال كالوتى .. هو المطر
ومفقتاك بى تطيفان مع المطر !
وفى العراق جوع
ويتش الغلال فيه موسم الحصاد
لتنشيع الفربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور فى الحقول حولها بشر
مطر
مطر
مطر !

ان هذا المطر لا يرمز الا الى نقطة واحدة هى « بعث الحياة » الحياة السياسية النظيفة والحياة الاجتماعية الرغدة والحياة الفكرية الثرية . ولكن الراء لا يملك الا أن ينتابه شعور غريب باليأس والسواد ، وهو ناجم - فى رأى - عن استخدامه الرمز عقليا أكثر من لسه وجدانيا .

وعلى ذلك النحو تظهر أيديولوجية السياب ، فان طبقناها على جيكور رأينا من الضروري أن نجعل بويب اله الخصب ذاته اذا لم يسقط المطر وتكون جيكور نفسها على ما تكشف عنها قصيدته . « جيكور والمدنية » و « العودة لجيكور » مستودعا للموت والحياة معا .. مستودعا للموت عندما يهجرها بناؤها وتنتشر المجامع ، ومستودعا للحياة اذا قدم هؤلاء الأبناء أنفسهم قرابين على مذبحها كما يقدمونها للمدينة !

ان موت اولاد القرية قضاء على الربيع ..

وتلك فكرة لا تموزية فى الحقيقة ، لان الموت عند التمزويين بعث للربيع ، فعلام يدل هذا ؟ لا شيء أكثر من أن حاجات الموقف الفكرية

تتطلب هذا التحرير ، وقد كان هو يضع تلك القاعدة يتكلم عن « لاة »
أم تموز وهي تربيته وتقول :

... يا قدر

قتلت اذا قتلته الربيع والمطر !

ويحسن هنا أن نستعير ما قاله أسعد زوق حول هذا الموضوع ،
وهو أن السياب يدعو عمليا الى المحافظة على حضارة القرية التي توشك
أن تزول ، وما على أبناء جيكور إلا أن يعودوا اليها لتعود اليها الحياة ،
وكان عودتهم عودة التموز المخلص . ومن الهوة الواسعة التي تفصل بين
رغبات الانسان وقدراته ، يبرز المجتمع الجيكوري ودعما هادئا يحمل
الخير والمحبة . ولكن دونه مسافات وأسرار وحصون - وكأنه يشير بذلك
الى صعوبة العودة فعليا - فضلا عن رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها
الاسود ولعرق عمالها المرفض ووجوههم الكالحة . فها هنا على الأقل
يسهل عليه أن يعرف نفسه ويخلص لها وهو الذي شرد وضاع وعجز عن
تحديد المصير . ويمكننا أن نستخلص نتائج فكرية أخرى اذا استحضرننا
امامنا كل ما حكاه عنها - من حيث هي يوطوبيا - غير أن هذا يشعب
القول تشعبيا لا نريده الآن ، وفي هذه الحال نكتفى بذكر الامثلة التالية :

جيكور .. ستولد جيكور

الزهر سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى .. من نارى

سيفيضى البيدر بالقمح

والجرن سيفضحك للصبح

انه هو تموز جيكور .. انه المخلص ! ويستطيع أن يدلف الى الحياة
عن طريق بويب ، يقول :

يا بويب

يا نهري الحزين كالنظر

أود لو غرقت فيك القطف المحار

فلالوت عالم غريب يقتن الصغار

دمه الخفى كان فيك يا بويب

غير انه قد لا يقدر على البعث ، وفي هذه الحال يجب ان تصبح القرية
قبرا له ، يقول :

جيكور لى عظامى وانفسى كفى

**من طينه واقسلى بالجدول الجارى
قلبي الذى كان شباكاً على النار !**

ولا بأس بعد ذلك من ان تموت جيكور ايضا ، بقول :

لا رجاء لها بان يبعث الموتى ولا يامل لها بالخلود

بل يجب ان تموت مادام الانسان لا يستطيع ان يكون انسانا ، ومادام
هو يسف وينهار كانهيار العمود :

**هكذا قد اسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنمل واعتصار النهود
والذى حلات البرية فيه بالتاويل كائن ذو تقود**

ومعنى ذلك ايضا ان كان يدل على معنى آخر ان ناس جيكور
قد يكونون من صنف بشرى آخر ، وقد لا يختلفون عن غيرهم فى اى
مكان . وهم من اجل ذلك لا يشكلون مجتمعا له معالمة المميزة ، كما يكون
للماركسية معالم ، وكما يكون للوجودية معالم ، وهكذا . . .

ان السياب يدور فى حلقة لا خروج منها .

انه حائر ، ولكنه اخفق تماما فى تقديم اى مخطط واضح ، ومن ثم
لا يمكن ان نسلكه مع شعراء اليوطوبيات . يؤيد ذلك عدوله فى نهاية الامر
عن المعنى الذى اضافه فى مضمار العودة لجيكور ، ثم هتافه بذكريات
تشبه هذه الذكريات التى نراها عند شعراء الطبيعة كافة .

لست ادري كيف اختم هذا الفصل ، غير اننى احسن ان من الضروري
التماس العذر للسياب لان الموت عاجله قبل ان يكشف عن رؤياه تماما .
واظن انه كان يقدر على ذلك لو قبض الله له سنوات اخرى تحفل بما حفلت
به ايامه التى عاشها ، ولكنه المرض الذى اقعده عن كل شىء ودفعه دفعا
الى الاجترار واستعادة الذكريات .

الفصل السادس

يا طالع الشجرة

(١)

أنا أحس أن توفيق الحكيم عندما شرع يكتب « يا طالع الشجرة » كان يستند الى حصيلة ضخمة من أعمال الكبار ابتداء من أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس الى بيرانديلو وأنوى ويونسكو . وادرك أنه فيما كتب قبل كان دائما يستوحى الميثولوجيا ليجد فيها - مثل ما يجد في المعرفة العلمية تماما - تفسيراً لما يثير من قضايا تدور حول موقف الانسان من الكون .

ولم يكن يعدم النظر في أساطير بلده ، كذلك لم يكف عن التعامل برموزها المختلفة . واستطاع في أغلب الأحيان عن طريقها أن يبلور أزمته - التي هي أزمة انسان العصر - على نحو يؤذن دائما بالصدام بين ما هو واقع وما هو حقيقة ، بين ما يتحكم فيه المنطق الموضوعي وما يرفضه منطق الدخلى !

وقد وقع الصدام فعلا في « يا طالع الشجرة » وظهر توفيق الحكيم فيها - وهو يستعين بالفولكلور - أنه يريد أن يعرف معنى الحياة ، أو معناه هو كذات تبدو كما لو كانت تعيش عبثا وتعمل عبثا . كما ظهر في الوقت نفسه أنه لم يكن يطمع في أن تمدد الأساطير القديمة بشيء ذي بال لأن كل ما فيها رآه يصور البطل الذي يهزمه الكون ، وهو يريد البطل الذي يهزم الكون من أجل أن يعرف سر الوجود ، ويكشف عن تناقض الحياة ولا سيما في علاقة الروح بالمادة .

أجل ، انتقل توفيق الحكيم في تصوره للمأساة من مرحلة الى مرحلة ، وكان من الضروري تبعاً لذلك أن تتغير رموزه ويتغير أدائه . اختار التراث الشعبي ، أو وجد في هذا التراث كل ما تصور أن العلم لم يقل فيه كلمة جازمه ، قال في مقدمة كتابه « أحب أن أرى ، وأن استخرج كما حدثت عندي في شهر زاد من فننا الشعبي أساساً فكرياً ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً ، بل وعلى الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً » (١) . وعندما استيقظ أعماقه وربطها بتيارات الباطن الجماعي جامعاً بين الواقعية الفكرية والواقعية الشعبية ، انتهى الى ما انتهى اليه من سميناهم بأعداء المسرح – وسماهم هو بأصحاب المسرح الجديد في تحرره من الواقعية – وذلك أن طابع اللامعقول في كل شيء ، واللامعقول هو المحال أو ما لا يصبح في المنطق الأرسطي ، وليس هو الجنون ولا الهذيان ، فهو حقيقة وإن تكن مخالفة لما هو مألوف وعادي .

ومن الظواهر اللافتة أن توفيق الحكيم وقد ضرب بعرض الحائط كل قواعد المسرح التقليدي – باعتباره لا يريد محاكاة الطبيعة ولا الواقع المنظور – لم يتحلل التحلل الكامل من الكيان الموضوعي للأشياء ، وظل مرتبطاً به حتى في أشد لحظات التناقض حدة . بل اعتبر هذا التناقض حالاً من أحوال الوجود الممكنة ، ومن ثم وصل الى آفاق حيوية جديدة يجد المرء فيها مجالاً لنشاطه وتأمله .

ولست أدري الى أي حد يتفق مع يونسكو وببكييت وآداموف ، هؤلاء الذين يلحون على التناقض للغاية – لأن الوجود في جوهره بلا منطق – ولكنني أرى أنه انتهى في « يا طالع الشجرة » الى بعض ما يؤمنون به ، وهو أن إبراز العالم الباطن يخلط بالضرورة بين الواقع والخيال لتكون الحقيقة وحدها !

ويمكن على ضوء هذه المسئلة أن نضيف أن توفيق الحكيم – الذي يستلهم المنبع الشعبي في إطار موضوع عصري ليقدم التفسيرات الحقيقية لكيان العالم الموضوعي – لا يعتمد فحسب على حركات الممثلين وحدهم فيهمل الموضوع بحجة أن الحوار يقوم ببسط أطراف القضية – وهذا ما فعله يونسكو – وإنما يعتمد أيضاً على إيجاد علاقات تركيبية بين أشخاص المسرحية ومواقفهم وأزمنتهم وأصواتهم بحيث يتداخل كل هذا

(١) المسرحية ٣١ (ط٠ الأداب) .

فى كل هذا كما يقول الفلاسفة . ولعل ذلك كان يوحى اليه بحل
ما لمشكلة الروح والمادة التى طالما شغلته ، اذ استطاع فى آخر الامر
ان يلغى الفاصل بينهما .

(٢)

ويكفينا هذا القدر من التمهيد لندخل الى المسرحية ذاتها ، فنرى اول
ما نرى انها قسمت قسمين بلا فصول وبلا التزام باى بعد زمنى ولا مكانى .
ونحس من هنا ان توفيق الحكيم اكد بالتطبيق العملى - بعد الذى نادى
به فى المقدمة - ان النهج القديم للمسرحية لم يعد مناسباً للحقيقة التى
يرصدها ، وان هذا يحتم الا يكون هناك حادث معين ولا صراع يشبه
الصراع الذى نعهده فى المسرحيات التقليدية . ونلاحظ بعد قليل من
قراءتنا ان ثمة رفضاً لتسلسل الأفكار - وذلك لاهتزاز الخط بين الحلم
والواقع - مما يرتب عليه الا يكون هناك صلة ظاهرة تجمع بين الاشياء ،
بل ان أى شىء من هذه الاشياء ليس اكثر احتمالاً من غيره .

وفى القسم الاول نرى داراً ذات حديقة صغيرة فيها شجرة برتقال
تقيم تحتها سحلية . ولقد فتن بمراقبة تلك السحلية « بهادر » مفتش
القطار المتقاعد فتنته بمراقبة ان تثمر الشجرة ، وفى الوقت نفسه كانت
« بهانة » زوجته وهى فى الخمسين من عمرها مفتونة بحلم ان تضع بنتاً
تسميها بهية . ونحن لا نرى هذه المرأة فى اول الامر لانها كانت قد
خرجت لتشتري خيطاً اخضر لثوب بهية المنتظرة ، ولم تعد ! ومن حديث
المحقق مع الحادمة نعرف انها كانت قبل ان يعقد عليها بهادر زوجها لرجل
آخر شاء فقره ان يجهضها قبل ان يموت منذ اربعين عاماً ، وانها كانت
تبدو للخادمة متفاهمة مع بهادر برغم انهما كانا متباعدين . وبطريقة
الاستدعاء نرى مع المحقق صفحات من حياة الزوجين ، فهادر ينتظر
السحلية - وقد سماها الشيخة خضرة - ويحسأل عما يسقط البرتقال
عن فروعه ، وتجيبه بهانة اجابات تعنى بها بهية ولا تعنى شيئاً آخر .
وينتهيان الى ان النمو المطرد ضمان لبقاء الثمر ، ومن ثمة فهو يرى ان
السماذ الجيد ضرورى ، وترى هى ان الغذاء ضرورى . وبهذا الغذاء كان
من الممكن ان تعيش بهية التى اجهضت بها ، ومن الممكن ان تعيش بهية
التى لم تخلق بعد ، فترفل فى ثوبها الاخضر الذى تنسجه بيدها . ولكن
الزوج عندما يوافقها تكون الشيخة خضرة فى مخيلته ، وهكذا !

ويمثل بهادر امام المحقق بعد ذلك ، وعندما يواجهه بالاسئلة تعلم
ان الشيخة خضرة اختفت باختفاء بهانة ، وانه حزين ودهش . وبدءاً

الآزمنة والامكنة يتجه حديث الرجل الى السحلية في حين ان أسئلة المحقق تنصب على «حالة» بهانة ، وينتهى الأمر باتهامه بأنه قتل زوجته وأخفى جثتها تحت الشجرة ، لأنه أشار في حديثه الى امكان أن تصبغ جثة الأدمى سمادا للشجرة من نوع جيد . ويحاول بهادر أن ينفي عنه التهمة مؤكداً أن المحقق لا يفهمه أو هو يفهم ما يراه مفهوماً له ، وفضلاً عن ذلك فإنه لا يستطيع أن يعطيه اجابات محددة عن أسئلته المحددة .

ويتشعب الحدث ثم في حركة مهد لها التمهيد الذهني الكافي نرى بهادر في زيه المصلحي يحاسب مساعده حساباً عسيراً يتخلله صغير القطار وصياح تلاميذ مدرسة ابتدائية في الدرجة الثالثة :

يا طالع الشجره

هيات لي معاك بقره

ويعلم من المساعد أن أحد الدراويش امتنع عن تقديم تذكركه للمساعد ، فلما جرى به كشف التحقيق معه عن سر خطير ، هو تفكيره في سماد آدمي يصلح غذاء للشجرة بحيث تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع ، والتين في الصيف ، والزمان في الحريف . وكان هذا بمثابة نبوءة بقتل بهانة ، أو إشارة الى المحقق بأنه قتلها . وهنا يتأكد الاتهام ويساق بهادر الى مخفر الشرطة ، على أن يحفر تحت الشجرة فوراً .

وفي القسم الثاني يتم الحفر حول الشجرة ، ثم تظهر الزوجة لا من تحت التراب وإنما من الخارج . فلا يملك المحقق الا أن يأمر باطلاق سراح بهادر فيأتي الى بيته ليصافح زوجته ، وفجأة يقع بصره على الحديقة فيرى الشيخة خضرة فيتساءل أين كانت . اذ لا بد أن مكاناً ما أوها ، تماماً كما أوى أي مكان زوجته طول أيام غيابها الثلاثة . ويعن له أن يسأل بهانة عن هذا المكان فلا تجيبه ، ويلج بالأسئلة عليها فلا تخرج اجابتها عن لا ، فيستشيط غضباً ويحدث التصادم ، اذ يطبق بيديه على عنقها ولا يتركها الا وقد لفظت أنفاس الحياة .

يفكر بهادر على التو في تسليم نفسه للشرطة ولكن المحقق - بفهمه الخاص - لا يعتبر أن بهانة قتلت ، وإنما هي عادت الى الاختفاء كالمرّة السابقة تماماً . وعندما يشرع في دفن الجثة تحت الشجرة يفاجأ بشيئين: أولهما ظهور الدراويش ليؤكد أنه عارف بكل شيء ، وأن القانون لن يأخذه لأن قضيته - في سبيل انتفاع الناس بإثمار الشجرة طوال العام - ستحفظ للمنفعة العامة . هذا هو الشيء الأول ، وأما الثاني فهو اكتشافه أن جثة زوجته اختفت ، وأن جسم الشيخة خضرة الذي فارقت الحياة كان ملقى في الحفرة التي أمر المحقق بحفرها .

وهكذا يكون الختام ، وقد أنهاه المؤلف بالأغنية التي كانت بهانة
تردهما « برجلاتك برجلاتك » وبصغير القطار ، ونشهد تلاميذ الرحلة
المدرسية :

يا طالع الشجرة هيات لي معاك بقره

(٣)

هذه هي خلاصة المسرحية ، وقد حرصت على أن أودع تلك الخلاصة
بغلب حركاتها ، ومعظم ما فيها من تداخل ومن شتى محاولات لقصر الزمن
- بإبعاده الثلاثة - على بعد واحد كأسلوب جديد في التعبير الدرامي .

ونلاحظ بادئ ذي بدء تسلط الحيرة على شخص المسرحية ، وقد كان
يهادر - وهو الحكيم من غير شك - في مقدمة هذه الشخصيات سخطا على
تلك الحيرة . واستطاع في آخر الأمر أن يبقى لها وحده متطلعا الى ميلاد
جديد ، أو قل استطاع أن يبقى متحديا العالم بجريمة ارتكبتها .

ونستطيع أن نرصد الكثير لأسباب تلك الحيرة ، غير أننا نرى أن أهم
سبب هو أن الناس لا يتفاهمون حول علاقاتهم في وجهيها المادى والروحي ،
حتى لكان كل فرد منهم لم عالمه . فيهادر له شجرته وسحليته ، ويستقيم
الى نبوة الدرويش - ولعله اللاشعور عنده - فيحلم باخصاب غريب ،
ويسمع مع صغير القطار - ولعله قطار الزمن - أنشودة البقرة . وبهانة
لها بيتها وخيطها الذي اعتادت أن تخرج لشرائه ، وتحلم برؤيا واضحة -
ولكن غير مؤكدة - هي أن تنجب بهية ، فأنشودتها المفضلة « برجلاتك
برجلاتك » . وهي اذا حدثت زوجها أجابها عن رؤياه ورؤيته فتظن أنها
تفاهم معه ، وزوجها عندما يخاطبها يحسب أنه يشاركها ما يجول في
ذهنها . كلاهما في الحقيقة بعيد عن الآخر ، وكان المحقق بدوره أكثر بعدا
عنهما من نفسيهما ؛ لأنه بمنطقه الموضوعي يرتبط بالواقع المحسوس وهما
غير مرتبطين به نفسيا ولا فكريا كما رأينا ولا سيما في القسم الأول من
المسرحية .

هذا هو السبب الرئيسي في الحيرة التي تستبد بإبطال وإطالع الشجرة .
كل منهم يتحدث ويجادل ويسأل ، وكل منهم لا يسمع الا صوت نفسه ،
ومن هنا اختلف الواقع في نظرهم وأصبحت الحقيقة - وهي نظر فرد
أو ذاتية خالصة - وقد بددها الحوار والرغبة في التفاهم والفهم .

بل يبدو أن هذا التمزق ليس واقعا بين الناس بعضهم وبعض ، وإنما
بين الانسان ونفسه . ومن ثم كانت الأزمة أعمق وأبعد ؛ فالكون نفسه

تهب بين المادة والروح ، والانسان يفكر ويحس ليعرف هذا الكون بناسه ويعرف في الوقت عينه حقيقته . ولقد كان دور توفيق الحكيم في المسرحية أن يعبر عن الموقف الانساني المتأرجح بين هذا كله وبين رغبته في أن يعيش عيشة مخصصة أبدا .

ويتفرع عن هذه الحقيقة الرهيبة حقيقة أخرى ربما يجتمع حولها أكثر الوجوديين أو مدرسة اللامعقول كلها ، هي أن ضياع الواقع في توكيد الحقيقة الفردية لا يعني أن هذه الحقيقة جامدة مكتفية بنفسها حتى وإن أثار الغثيان أو الاستنزاز - كما يؤكد سارتر - وإنما هي كالدوامه تدور بنا وتحرك لتعوق حركتنا ! فالزوج يسمع صغير القطار فيحس كأنه لا يزال يركبه - مع أنه تقاعد وفرغ لحديقته وسطحته - يجرى فيجرى هو فيه ، وإذا توقف تطلع من خلال النافذة ليحصى كم شجرة تهرب منه في أثناء اندفاعه . والزوجة تخرج من أجل الخيط كل يوم أو تخرج بين حين وحين - مع أنها عجوز - لتنسج وتنسج ، حتى يخطفها اللرامان في لا مكان - فهي لم تكشف عن مكانها الذي اختفت فيه ولم تعرف أن اختفاءها استمر ثلاثة أيام - ثم تعود ليخطف زوجها روحها ويجعل جسدها سادا لاخصاب عجيب !

وفي القسم الثاني من المسرحية - وهو الذي رأينا فيه بين الزوجين تقاربا ما فاحتل المنطق المألوف أكثر جوانبه - يتجلى لنا الاحساس بقسوة الحقيقة ، كما يتجلى نشاز الحياة ولامعقوليتها إذ يصل بها الأمر إلى أن يتهم بهادر في جريمة قتل أعدت هي تفصيلاتها من قبل - وقد اتهم في الفصل الأول بالجريمة قبل أن تقع - ولما تمت اختفت معالمها باختفاء الجنة . وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بلا مبرر إلى جانب الاختفاء الأول مبررا بهلاك أكيد وإعلانا عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التي تسيخ وتلوى ثم تزول .

وهنا نصل إلى قضية الموت كمفطى فنى يستغله اللامعقوليون - واستغله الحكيم في المسرحية - في التعبير عن أن الانسان الذي تتقطع لديه كل روابط الوجود لا يمكن أن يبقى ، بل أن بقائه عشوائى لأن الموت قد يأتيه بمشوائية أيضا فيضع نهاية لأزمته . واذن يكون الموت نهاية النشاز المقرر أو آخر حركة يحسها الحى وهو فى الدوامه التى تتحرك وتحركه وتمنعه من حركته الخاصة التى تعبر عن حريته .

ولقد نرى عند يونسكو وغيره استسلاما لهزيمة الانسان أمام كل

يحرك إبطاله المتخبطين في عوالمهم والمقيدين بمادة الكون لا يجعل لهذه القوة حق التصرف المطلق . لقد اعترف به مرتين ، مرة عندما قتل زوجته ومرة أخرى عندما رأى سحلية مسجاة في الحفرة بلا سبب معقول غير أنه حاول بأشودة « السبوع » و« ياطانح الشجرة » وصغير القطار أن يعلن عن ميلاد انسان جديد ليواجه الموت ، وهو يسعى لفهم الحياة من جديد .

واذن فهناك بحث ، واذن أيضا فكان الحكيم لم يشأ أن يكون عديميا ، وفرض بمنطقه الخاص دوام الحياة برغم الموت . وهو من هنا يتطلع من غير شك الى رموز الأساطير عن دورة الحياة وتجدها ، وكان استخدم - فيما ارى - أسطورة توارى أوريديس في عالم الظلمات لتخصب ليعرض غياب بهانة في الوجود طوال ثلاثة أيام .

والخلاصة أن الحكيم في عرضه لضياح الانسان بين المادة والروح ، يضيع أمنه واستقراره ، ويثور فيه الشك فيمضي سائلا متقبا عن الحل . وهو في كل ذلك يشعر بالغرابة والتبرم والفقء ، ويحس بالقوى التي تخذ من حريته فيلزم كل شيء حتى الدين والعلم .

وأياها كان مضمون « يا طالع الشجرة » فلا مفر من الاعتراف بأن توفيق الحكيم قد نجح في التعبير عن مأساة الانسان . ولم يكن هذا الانسان عنده الانسان المصري فقط ولا انسان العصر وحده ، وإنما هو انسان الوجود كله منذ كان .

المفهرس

صفحة

مقدمة ٢ - ٨

الباب الأول

النقد الأدبي

٩ - ٩٠

الفصل الأول : خطوات فى النقد ١١

الفصل الثانى : أجناس العمل الأدبى ٢٣

١ - الأسطورة (٢٦)

٢ - القصة (٢٩)

٣ - الدراما (٤٥)

٤ - الشعر (٦٥)

الفصل الثالث : فى مسئوليات الناقد ٨٤

الفصل الرابع : النقد المقترح ٨٨

الباب الثانى

قضايا فى الأدب والنقد

٩١ - ١٤٢

الفصل الأول : تحديدات عربية للجمال ٩٣

الفصل الثانى : فكرة الإلهام فى الشعر ١٠٤

١١٧	الفصل الثالث : محاولة لفهم الفولكلور
١٢٤	الفصل الرابع : الأسطورة فى الأدب المعاصر
١٣٥	الفصل الخامس : الالتزام الدينى

الباب الثالث

دراسات تطبيقية

١٤٣ - ٢١٢

١٤٥	الفصل الأول : أصابعنا التى تحترق
	الفصل الثانى : قصص قصيرة

١ - رجال فى الشمس (١٥٣)

٢ - منزل على شاطئ البحر (١٥٥)

٣ - التحدى (١٥٧)

٤ - سوارس (١٥٩)

٥ - صح النوع (١٦٢)

١٦٥	الفصل الثالث : الجنة العلاء
١٧٠	الفصل الرابع : النموذج الجديد
١٩٢	الفصل الخامس : السياب مفكرا
٢٠٦	الفصل السادس : يا طالع الشجرة

وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
دار الكتاب العربي للطباعة والنشر

