

دراسات
فقهية
الأدب الحديث

عبد الرحمن السبيعي



A library label from the Bibliotheca Alexandrina. It features a barcode on the left side and the text "Bibliotheca Alexandrina" on the right. Below the text, the number "0098213" is printed. The label is attached to the book's spine area.

أداساتُ نقدِ ميثم في الأدبِ الحديثِ

عزیز السید جاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٦٥

لماذا الشعر ؟

فى عصر الآلة والاستحداثات التكنولوجية والعلمية أخذ النظام بغزو كل شىء ، يغزو أعمالنا فى السوق ، وفى المعمل ، وفى المدرسة ، وفى البيت ، وفى كل شىء . وتجاوز ذلك حتى بدا وكأنه يفرض نفسه كقيمة مطلقة غير مشكوك فيها ، فى سلوكنا ، وطريقة ارتدائنا أو أكلنا أو شربنا أو نومنا .

ولهذا برزت قيم معينة امتلكت خصائصها بفعل تقليد خاص .

ومن أجل ان ابدا بدايتى الحقيقية فانا انكر النظام . ولكن ها انى اتع فى التهلكة . فهناك النظاميون جميعا من كل وضوح وشكل ، وهناك اللانظاميون الذين ينتقدون بلغة النظامية والاصولية والعرف . وأمام هؤلاء جميعا اضطر ان اوضح بأننى لا أنفى النظام ، لكننى أريد أن أعبر عن حركتى السرية ، التى استنيت أمام الفكر والجماعية . وعندما أعبر عنها فتعبرى قد يكون غير مرض ، قد يكون شاذاً ، مادام النظام هو القانون اللاهوتى ، لكننى مع ذلك لا أوافق على أن أكون حقل تجربة يمسك بها النظام بمشروطه الخاص . وهذا دليل يؤكد أننى لست نظامياً . . فما أنا اذن أدين بالنظام وفى نفس الوقت اتحداه . وتحدياتى ليست مخيفة وليست قاتلة ، وهى ليست مؤذية اطلاقاً . اذن أليس هناك من يسمح

لها ، مادامت غير عدائية ؟ وارانى قدذنت بنفسى الى المكان المحذور ،
فانا اريد ان احظى بمقدمة جيدة ، وبمقدم استاذ ، ولكننى ادركت
عبث ذلك مادمت غير مؤمن بالجودة الاكاديمية واستاذية أصحاب
المقدمات المشهورين .

اقدم نفسى بنفسى . . هذا هو اتفاقى الوحيد ، فان كنت
قد نجحت فهذا مالا يكسبنى اى شىء ، وان فشلت فاعسىل
موسخاتى بغسيل ملابسى .

النظام فى النقد شىء ثقيل . وكل فكرة تحرص على ان تكون
مدرسة او تنتمى الى مدرسة وكذلك النظام فى البحث ! فهو الشرط
الضرورى — حسبها هو متعارف عليه — لضمان وضوح واهمية
المضامين . ولذلك تبغدى فى كل بحث جيد رسميا تسيطيرات
معينة واضافات مقدسة (الفهارس ، والمراجع ، والتزكيات
والمقدمة . . الخ) وانا احرص ايضا عليها — ادبيا — ولكنى لا اجد
فى نفسى الخداع الكافى لانكر حقيقة عدم حرصى على بحث
موضوعاتى اصوليا . نانا — وهذا ما يؤكد خيانتى للنظام الادبى
فى البحث والمناقشة والنشر — عندما كتبت لم ابغدىء بدايات
معينة ، ولم ارجع الى اى تنظيم يتضح فيه الاول والوسط والنهاية
بل كانت بدايتى الوحيدة هى بداية الساعة التى اتزامن فيها مع
تفكيرى وحسى .

ولذا فالموضوعات قد تكون غير متتابعة او غير منسجمة ،
او لا يكمل الواحد منها الآخر ، ولكن ذلك لا يضيرنى على الاطلاق .
فانا كتبت هذه المواضيع بدون اى تصميم متعقل ، كتبتها فى حالة
معينة — منحقتها لنفسى فقط — وبدون ان ابغدىء عن صلة او عن
مقارنة . وحتى لو توافرت تناقضات معينة فانا لا احاول اعادة
النظر فيها لاننى كتبتها فى لحظتها . وهذه اللحظة ، لحظة البدء

بكتابة الموضوع الجزء ، مقدسة بالنسبة لى بشكل وننى ، لأننى ما كتبت الا وأنا فى خدرى الخاص والسخيف أيضا . ولكن العذر لى هو اننى اردت اكتشاف نفسى واكتشافى لنفسى هو اكتشاف القارىء لنفسه من خلالى كنموذج - ربما - اردت الا اكتب مقالاتى بتهيؤ واستعارات كثيرة ومطالعات ، بل اردت ان اكتب بحس الوهلة الاولى ، ووعى الفكرة الاولى . من اية نقطة ابتدأت ؟ وما هو برنامجى ؟ وهل هناك غاية ما ؟ . اجيب عن تلك الاسئلة كلها بلا عريضة لم اخطط لشيء ولم ادرس لذلك التخطيط ، انما جاءت الكتابة فى موضوعاتى بتلقائية كاملة ، وهذه التلقائية جاءت كتعاقد بينى وبين الصمت فى عزلتى ونى خدرى أيضا . اكتب ما شئت ا ما فى اعماقى ، ما فى سليقتى ، بوعى او بلا وعى وشعارى فى ذلك شعار الفرد فى فضاء الكون ، فانا لا ادبن نفسى ان لجأت الى النظام والترتيب والاشتراطات والتهيئة وأصولية الانجاز ، - وقد فعلت ذلك مرارا - ولكننى ابيع لنفسى حرقتها الكاملة ، ومن خلال هذه الاباحة اظن اننى أستطيع ان اعرف نفسى لا اريد ان اتكلم عن (الاكروبول) حيث نقشت عبارة (اعرف نفسك) لكننى اريد فرصتى لى ان اتكلم بدون اى انضباط حتى اضع الكف على خداع الوعى . احيانا ارتبك ونى موقف ما ، ولكننى ويفعل حدة الوعى اتستر على ارتباكى ، اتستر على خوئى . . . ومن هذا ادركت التناقض القائم - فما هو أشبه باللعبة - بين درجة الوعى وبين الحالة النفسية . ولذلك نشدت التطابق فى موضوعاتى تلك ، مكان الوعى لدى هو النفس ، والنفس لدى هى الوعى وربما ذلك يحمل براءة الطفولة ، وهذا ما يسعدنى ، وان كان يحمل نزق الطفولة فهذا ما يسعد النقاد ! وهذا نفسه يسعدنى مادامت سعادة الآخرين بسعادتى . .

اقول لكم بصراحة اننى لم انظم معلوماتى ، بل ربما كتبتها بهوس او بفجاجة وربما لم افكر كما تريدون ، لكننى اؤكد اننى لم اتاثر

بمنهاج نظري او بطريقة في البحث . اننى امتلك (خلفية) معينة
وسواء اكانت هذه الخلفية تشفع لى هذه الكتابة فى تلك الحا
التي عشتها ام لا تشفع ، فالهم اننى اقل فى كلنا الحالتين ، اثق
على القارىء بانائيتى : فى تعريض نفسى للعصف وتحليل القارى
ذلك .

والحديث عن المنهاج فى النقد يقود الى مسائل متشعبة عديد
واعتقد ان هذه المسائل المتشعبة والمتفرعة عن التمنهج النقدى
تآمرت على العطاءات الانسانية مزيفت ونسفت واهانت حصار
الشعر اهانة مابعدما اهانة ، اهانة متمسكة فى ذلك بحجج عقلية
ولعبة (العقل) لعبة قديمة شاء فيها الحظ ان يلعب دورا كبيرا
فتاليه العقل المبالغ والمغالى فيه وجد حظه فى مواقف العقلية
الناضجة ضد المتاهات الاوغسطينية وضد مثالية (بركلى) وحسيه
(لوك) وارتيازية (هيوم) . ولكن التطرف فى اهمية العقل كخالق
وحيد كان ولايزال بسبب بلاهات كثيرة . وبلاهة العصر تتمثل فى
الاصرار العقلى على مقولات معينة فى حين ان هذه المقولات مرتبطة
بالوضع البشرى . فالمقولة تكتسب العقلية عند تحقيق نجاحها
معينة ينتفع منها الوضع البشرى ، وما بعد ذلك لا يصح الاصرار
على تعميمها اطلاقا وباسم العقل . وهذا نفسه يصدق على المدارس
الشعرية . فالرومانسية مثلا كانت موقفا عقليا شأنها شأن
الكلاسيكية ، وكذلك الرمزية والسوريالية والواقعية الاشتراكية
والوجودية . لكن هل ذلك يفيد بحتية تقييد الحرية الانسانية
ضمن المواضع المشرطة ؟ طبعا لا . فالانسان يمثل مسائل
كثيرة ، فى العقلانية والسيكولوجية والاجتماعية والتطورية البدائية
لذا فليس من الجائز ابدا ان يكون الانسان نفسه ضحية لتقسيمات
التي وضعها هو ، مع العلم ان هذه الموضوعات كانت استقرارات
لا اقل ولا اكثر . ولذا فانا ارى ان الشاعر الذى ينتسب الى مدرسا

شعرية معينة أو مدرسة مذهبية لا يمكن أن أجرده من امكانيته الجيدة مادمت أنا منتسبا الى مدرسة أخرى مخالفة . فلا يمكن للشاعر الكلاسيكى أن يصرخ بوجه الشاعر الرومانسى ، ولا يمكن للشاعر الرومانسى أن يستهزئ بالشاعر الكلاسيكى ، ولا يمكن للواقعى الاشتراكى أن يحتقر قصائد السورباليين أو الوجوديين . (وهذا ينطبق على النقاد أيضا) . ولذلك فأنا أنطلق من فهم واحد ازاء مطالعاتى الشعرية ، وهذا الفهم هو أن لا حواجز أو حدود بين القيم الجمالية فى شعر اليانسين أو المتفائلين وأنا إذ اضع نفسى عطاء سمحا مع الشعراء الانسانيين فأنا لا أبخل أبدا بحبى للشعراء الضالين . وهذا الموقف حتيا يخلق أكثر من التباس بل يخلق شؤما معنا . وسبب ذلك التنظيم الذى تكلمت عنه فى بدء المقدمة ، التنظيم المذهبى فى مدارس الشعر والأدب ، التنظيم الذى كان فى البدء توسعا يمتد للاحاطة بحركة التاريخ فأضحى قيادا للتاريخ . هذا التنظيم الذى رفضته وأرفضه فى أن يكون الصورة الوحيدة التى تحقق لنا .

اذن مذهبى فى الشعر هو مذهب الحياة ، الحياة التى جمعت الانسان ، والباز ، والحمامة ، والعاصفة ، والحقل ، والسماء ، والأرض ، والأصوات ، والسكون . أبحث عن مسيرة الكلمة ونداء النغم واجابة المضمون ، بحيث أربط النسبى بالمطلق ، والجزئى بالكلى والزمنى باللازمى ، ومن خلال كل ذلك أعطى للانسان نصيبه الأوفر أن لم يكن الكلى . فالانسان هو مصدر كل الأشياء (بروتاغوراس) ، وهو كذلك ابن الموجودات (داروين) ، ولهذا فأنا أمثل أحيانا حيرتى بين الوهية الانسان فى الأشياء وبين انتهاء الانسان وخلود الأشياء ومن خلال هذه الحيرة أجد أن للشاعر ملء الحق فى أن يتكلم عن الانسان وعن الحجر ، والليل ، والمياه ، والمعالق ، والحصى ، والدمى ، والقبر .. الخ ..

ونحن معه نترصد حركته الجمالية كراقص غريب ، أو راقص اليف جيبب ! وأنا اذ اعطيه حقه شعريا فانى لا اتوانى ابدا عن ادانته ان تخلى عن الانسان ، ودور الانسان وحقه ، ولكن ادانتي هذه لا ترتبط بفنية القصيد بل بالموقف . وفى كل القصائد اعطى للقصيد حقه ولو اننى امر على حساباتى فى الادانة .

ومن خلال ذلك اقول اننى ارفض الاصرار على شاعرية (البياتى) من خلال مذهبية معينة وكذلك ارفض ذلك فى (سليمان العيسى) او سواهما ، ولكنى احترم شاعرية البياتى والعيسى وشلش من خلال منظور غير متأثر بمدرسة مذهبية فى النقد .

ومع ذلك كله يظل الشعر شعرا ، ويظل الشاعر سابحا فى جدول او فى شاطئ او فى بحر ، او فى ضباب ، او فى نهار او ليل ..

لقد مللنا النقاد فى تقسيماتهم الخاصة (الشكل — المضمون) (الذات — العام) (السلبى — الايجابى) (التناول — التناول) (اليمين — اليسار) . علينا ان ننظر للقيم الجمالية للقصيد ونحددها بالضبط . ووفق ذلك ننظر : هل القصيد سهم مصوب ضد الانسان ؟ فاذا كانت هكذا فانا نرفضها ، نريها فى الوحل . اننا نحترم باجلال القيم الجمالية فى كل القصائد ، ولكننا مع ذلك نتحيز . وهذا التحيز ليس نقطة ضعف . فانا متحيز ، مع الانسسان ، مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الأبرياء والضحايا .. ولكنى اعطى الشاعر المعادى حقه فنيا وبين التقييم الفنى والادانة للموقف تتعقد المسألة ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة أستطيع ان اعرف تناقضى الخاص . وهذا التناقض هو الذى بزودنى بالجرأة الكاملة فى مهمة التجاوز . لقد كان خداع التعاليم المدرسية و المسئول عن تشويه الفهم الحقيقى لانسانية الانسان ،

اذ صورت هذه التعاليم الانسان بشكل بوهوم : الهى لا يتعرض الى التناقض ابدا .

وهذه الفكرة عن عظمة الانسان كانت بالاساس وليدة العصر البرجوازى حيث انتاب الانسان الخلاق احساس بكونه العملاق وسيد الكون . . . وحيث ان التاكيد على عملاقة الانسان تقودنا الى رفض المفهوم البرجوازى لـ (العظمة الانسانية) وتصوير الانسان متماسكا رصينا منظما تحكمه اخلاقية خاصة ويتموضع بوقار خاص فمعنى ذلك اننا ننتشل مفهوم عظمة الانسان من تشويهات الفكر البرجوازى التى تتكلم بلاشك عن عظمة الانسان البرجوازى الفارغة والمضحكة . وهذا الانتشال لن يكن الا بتقييم حقيقى للموقف والسلوك الانسانى بما يتضمن ذلك من تناقضات الانسان الفرد نفسه . لذا ناهتبار التناقض (الذى يعد بالتجاوز) ثغرة ينفذ منها الناقد بغية التهشيم ليس دليل وعى نقدى ابدا . فالانسان الكاتب مطالب بتقصي جذور تناقضاته ، مطالب (احيانا وليس دائما) ان يكتب بعفوية ثابة وبدون الرصانة والحذر الفكرى المهيب (الذى يلجأ اليه الكاتب خشية النقاد غالبا) ، ومن خلال هذه العفوية والبساطة فى اظهار الوعى المستتبطن والحس والحدوس الى جانب المذهب الفكرى ، تستطيع ان تلمس اشياء كثيرة . ولهذا فانا احس براحة نوعا ما وانا اقرا — كاي قارئ — تناقضاتى فى الاسلوب احيانا وفى الافكار احيانا وعبر الفترات الزمنية .

لقد كنت اجهد نفسى مرارا فى ان اجد انسجاما كاذبا — عن طريق الالفاظ — فى موضوع احس فيه ارتباكا ما ، او علامة انشقاق فيما تحت السطح ، لقد كنت احمل التركة البرجوازية

— ومن يدري فربما لا أزال — عندما كنت أخاف الإشارة الى تناقضى حتى ولو كانت الإشارة من ابهامى .

الكاتب الذى يكتب فى نقد الشعر يتخرج كثيرا فى رأى ، ويتناقض ، لأن عالم الشعر كبير جدا ، وهو عالم مليء بالطرائق والمدارس والاشكال والاستحداثات والمفاجآت . والكاتب ينطلق من أرضية معينة ، ومن خلفية معينة ربما يقدر بواسطتها على نجاح نسبي أو وقتى فى بتاسعة وتقييم اشعار معينة . لكنه وبلاشك يواجه بتجارب شعرية جديدة . وبين أن يتحصن بالتأييد لها أو بمعارضتها يكون مبتدئا ؛ سواء فى الغوص الى أعماق العطاءات المجهولة أو الاكتفاء بالنقد السطحى . حيث يتجول مع سطح القصبدة لا مع حركتها الداخلية ومن خلال المواجهات مع القصائد تفتح عيون عديدة على الكاتب ، عيون القصائد (حيث هناك القصائد الهادئة وهناك القصائد الفنية فقط . الخ) وعيون الشعراء ، فنظل حدقة الكاتب محاصرة . ولشد ما تكون محاصرة اكثر عندما تجد نفسها مسئولة عن ارضاء كل العيون الخارجية دون أن يسمح لها قليلا ان تتفتح على نفسها ، أى أن تنظر لنفسها فقط .

ان الناقد السياسى يجد مهمته واضحة لانه مسبقا يدرك بماذا يتعامل فهو لديه كامل الادوات ، ولديه الخطط . وكذلك الناقد الاجتماعى ، والناقد الفلسفى فى حين ان الناقد الشعرى الموضوعى يختار طريقا معقدا جدا .

نعم باستطاعة الناقد الشعرى ان يكتب موضوعه وينام جيدا لبزاول المهنة بكل بساطة فى اليوم الأخر ، عندما يكون صاحب نهج معين . وبذلك يندر مع الناقد السياسى . فالمنهجية الصارمة فى نقد الشعر لا يمكن أن تكون ناجحة ولو أنها تكون أقل اثارة لتعب

الكاتب . فمثلا عندما يكون الناقد في الشعر ايدلوجيا ينطلق من تفسير واحد على ضوءه تتحدد شخصياته وايماءاته النقدية (كان يقسم القصائد الى ملتزمة وغير ملتزمة ، وينطلق على هذا الاساس دائما في عملية التقييم) انما يحول الشعر الى بضاعة ويتم الحوار لديه : هل هي بضاعة نافعة او بضاعة سيئة ؟ . ونحن - القراء - قد نتفق مع ذلك الناقد احيانا ولكننا نطالبه مثلا بتفسير للنشوة التي تغمرنا عندما نسمع صوتا عذبا في غابة كهوت بلبل . فهل يكون جوابه عن (التزام) هذا الصوت ايدلوجيا او على التزامه ، ام انه يتكلم بكيفية اخرى ؟ او فلأقل بصورة اخرى . (هيلدرلين) مثلا ، انه شاعر عظيم ولكنني أرفض اعتباراته الخاصة وقناعته الذاتية عن ذهبية الماضي الذي ولى .

اذن ، أنا هنا مضايق بين ان أمي بالتزاماتي الايدلوجية فأنكر اعزاز هيلدرلين للماضي ، وبين ان أمي بالتزاماتي ازاء القيم الجمالية حيث تنبض قصائد هيلدرلين بحركة جمالية لذيذة . وهنا يتقاسمنا - كما يتقاسم اي كاتب النزاع . فلما ان التزم (الملتزم) وأغفل جماليات (اللاملتزم) او أنني أفعل العكس . ولكن ذلك كما يبدو تقسيم جائر . فالذي يلتزم الانسان ، يلتزم المعاني الايجابية الفعالة والمحمولة عبر النشاطات الفنية والادبية . وهو أيضا يلتزم الجمال ضمن الحدود التي لا يمكن ان ينتهك باسمها الانسان .

(كبلنج) شاعر كبير ، ولكنه خان - لحد ما - قضية الانسان ، (باوند) أيضا واشباههما كثيرون . كيف يستطيع الناقد ان يتحاور مع عطاءاتهم ؟ وباسم أية مدرسة او اتجاه ؟ هنا بلا شك تكمن بعض الصعوبة . ولكن التقييم التقدي يتم عبر أسس وبراهل وملامسات وكما ان ملامسة السطح الناعم تدعني أتكلم عن نعومة محسوسة ، فكذا ملامسة السطح الخشن ، تجعلني أشرح الخشونة المحسوسة

وقد يجتمع سطحان : ناعم وخشن في جسم واحد . لذلك نالكلام
ينبغي ان يعطى لكل وجه ابعاده وحركته . ولكل عطاء عدة وجوه .

افن ، الناقد في مسائل الشعر لا ينطلق من حيثيات محدودة
جامدة مكرسة لتأييد غاية ما . اى ان الناقد الشعرى معاد للتعصب
والتحيز الصارم من حيث انه كالشاعر — ومن أجل ان يفهم عطاء
الشاعر لابد ان يبتدىء من جو الشاعر نفسه أو من جو قريب الشبه
له — يمتلك حرية عظمى ، حرية لا تمنح نفسها بسهولة ،
ولا ترتضى الوقوف الخالد في المنطقة القدسية . حرية شديدة
النزوع ، شديدة المقاومة ، تضاهى الحركة الكونية ضمن الوعي
الانسانى الكاشف . وضمن الحركة الكونية تتساق حركات عديدة،
بمتعارضة أو متألفة ، لكنها على العموم تنسجم على أعتاب الوحدة
الكونية . فكذلك القصائد الشعرية ، تتباين في المضامين وفي
الشكل . لكن الشيء الوحيد والقاسم المشترك الأعظم لها هو
(جهالية الالتزام والتزامية الجمال) . هذا هو منطلقى في كتاباتى
هذه .

هذا وئسء آخر احب ان اتوله . هو اننى في كتابة هذه
الموضوعات أتجاوز وضعى باستمرار . وهذا التجاوز أدركه لأننى
مرضته على نفسى من خلال ما أقدمت عليه . لقد ارتأيت ان
أتجاوز حدودى عن طريق التوقف المفاجيء عن المطالعة . وكم أحس
بضرورة هذا التوقف ، لانه عودة الى نقاء سليقى ، يدمون تحت
ركامات جديدة . هذه الركامات هي قراءاتى . قد تتفق مع البذرة
الأصلية اى بذرتى الطبيعية ، وقد تختلف معها ، فما دورى اذن ؟
هو وكما أعتقد ، ان انقطع لفترة ما أو لفترات عن المطالعة حتى
أمنع نفسى عن الاستلاب . وهذا الأسلوب الذى أتكلم عنه لا يعنى
(الاستلاب الآخر) بل هو الاستلاب الخلاب والمرغوب اى عندما
يمنح الانسان نفسه كلياً لكاتب يحبه . هذا هو الاستلاب الذى

تمرنت على رفضه . وهأننى صنعت مسرحى بعيدان قد لا تكون لى ولكنها اطمأنت لهمايتى . ومع المسرح ، ومع الحماية ، قد نكون ممثلين — مجرد ممثلين — أو قد نكون حقيقيين ، ولكن من يحق له ان يزكى نفسه ؟ .. المسألة متروكة اذن ! .

لكن الشيء الذى لا افاهر بتركه هو اننا طلاب . وهنا يحق لنا ان نقارع الزمن برؤوس غير مرفعة . وأفضل معاهدة أو قسم هو الإصرار على وضعنا كطلاب . وعندما نتشبهت بذلك ، بعقولنا بقلوبنا ، بأحاسيسنا ، بتصرفاتنا ، نكون قد فهمنا جيدا كينونة العالم والضرورة الكونية ، وأدركنا التحولات . ولكن اذا كتبت طالبا حقا فهل يحق لى ان أقترف هذه الخطيئة ؟ خطيئة أن أدفع الى السوق بكتاب لا .. من شروط التأليف ان يكون المؤلف حاملا لقباً كبيراً ، وشهادات ضخمة ، أو سيداً لاتباع عديدين أو صاحب دف كبير وصوت جهير . اذن فكيف يحق لمن لم تتوفر فيه اى من هذه الصفات ان ينشر كتاباً ؟ .. فى الأمر اذن بعض الوقاحة وبعض التحدى : بعض الوقاحة لان الكتابة عن الشعر (حيث كل شيء مقدس لا يلمس : الشعر والكتابة) جاءت هكذا بدون برنامج تخطيطى وبدون استرحام يقدم لشيوخ الوصاية ، حيث (لا تقديم ولا دعاية) . وبعض التحدى لاننى أتحدى نفسى ، أتحدى خداع تفكيرى . أتحدى أصراراتى المتهالكة على الرصانة المنسجبة ، أثير اضطراباً واسعاً فى مملكتى أنا . فهل أنتظف فى القياه أم احصى أنفاسى بشجاعة ؟

ولذا ، فهأنذا أتأمر على نفسى ، ولذلك أدعى بأننى أعرف كيف احصى أنفاسها .

وأخيراً : هل انى كتبت جيداً ؟ ...

هذا ما أشسك فيه !

القسم الأول

عندما يبتدىء الشعر

فى علاقة الانسان بالكون توجد تعبيرات انسانية عديدة
تعكس نوعية العلاقة وتمثل التجاوب بشكل او بآخر ، بين الذات
والعالم . . والانسان عندما يخلق تأليفاته الخاصة انما يقرر مبدأ
اساسيا هو حتمية استحصال حقائق مهياة وبشكل فنى لتوفير مكانة
لائقة به . وحيث تتأكد ترجمة هذا المبدأ تتحول كل التصرفات
والمعارف والحدوس الى تنقيب بطولى عن جذور الاشياء ، واحتمالات
المواقف واعطاء الأجوبة لكل الاسئلة بشكل جازم او ووجل .

ان البحث عن الحقائق هو بالاساس اقرار بوجود مجاهيل
كثيرة . ان التعميمات والاسرار وسيولة الاشياء وبسائل المصير ،
تفرض على الانسان أن يختار سبلا متعددة فى بحثه الجاد هذا .
وهنا تتعين وضعيتان انسانيتان تماما . فالانسان يغير عالمه بفعل
من استعمال ادواته المتجددة لفرض ان يستوفى شروط الحياة
الأكثر اشراقا ، وهو أيضا يتغير ضمن كل هذه العملية . وانطلاقا
من وضعية الانسان هذه فى بحثه وتغييره وقابلياته يبدو الشعر
كلغة جديدة يتفاهم بها الانسان مع نفسه او مع العالم .

ان كون العالم حاملا لفرائب كبيرة وملغما فى منحنيات عديدة
وكون الانسان نفسه بشدودا بين اتطاب كثيرة تتنازع ذاته ، انما

يبرر كل التجديبات والتطورات في لغة التفاهم بين الذات والكون .
لذا فلفظة الشعر هي لغة لا تخضع ابدا لانماط وقوالب معينة . ان
النمطية قد تصح مثلا في ضروب أخرى من النشاط البشري ، ولكنها
لا تتفق مع الشعر .

ان الشعر هو ثورة مستمرة وتحطيم كلى لكل حواجز
اللغة . وحيث ان اللغة نفسها نشأت كنشاط فني ، فهي
ترتبط مع الفن طبيعيا وعضويا ، وقد بين ذلك (كروتشه) جيدا
فالفن منذ البدء هي تشكيلة شاعرية ، وجهد الانسان البدائي من
أجل ايجاد الكلمات كان جهدا معرفيا وشاعريا ، لان موسيقى
الحروف (حيث لكل حرف صوت مفهوم) هي روح شعرية بدائية .
ويقدر ما تتغير اللغات وتتجدد ، وتتعدد اللهجات تظل القصيدة
دائما تحقنا لثورة وتمرد فني . اي انها تمرد لحظى متواتر من أجل
اذابة أي فرق بين (الكلمات) و (المداليل) . ان هذه الحركة في
القصيدة ليست حركة صارخة بل هي حركة خفية جدا وراء سطح
الكلمات حيث تسعى المضامين والتأملات والاسئلة والأجوبة لإعلان
نفسها نازعة كل بقل ووسطوة اللغة وموفرة لها وجودا جديدا .
ان (البيوت) في جسرانه النادرة على (تحدى اللغة) وزحزحة
مواقعها لم يك هادفا في ذلك اثاره ضجة ، بل كان يمثل صراعا
بينه وبين قصيدته . ان قانون القصيدة والجو الذي يحياه الشاعر
ساعتئذ في استهلاك (الناسوت) والانحاد الصوفى الكلى بالرؤى
هو نفسه يفرض على اللغة طلبات جديدة والغاء للمعوقات اللغوية
ذات السلطة الطويلة الأمد .

ان جو القصيدة السكرنى والمحفوف باطار وقارى مهيب في
بعض القصائد الكلاسيكية يقدم دليلا على جودة في الصنعة ولكنه
لا يتعامل كشعر . فالقصيدة تعكس تماما الحركة الداخلية والحيوية
حيث يتنفس (النفس) قانونا خطيرا في عالم معقد . وهي هنا في

مناضلتها المستمرة ضد صلابة الكلمات وعدم الطواعية وبيوسسة
المصطلحات اللغوية انما تمثل حربة كاملة ، لذا فليس من المعقول
اذن ان يسمى القصيد المحشور ضمن مذهبية متحجرة وانماط
مفروضة شعرا . لان الشعر ليس (موضوعة) موروثا ولا وسيلة
دعائية او جوابا لطلب خارجي ، بل هو خلاص وتكشف مستمر
وغير محدود . ذلك التكشف الذي اراده (انطون آر تو) في قوله :
(حيث يريد الآخرون بناء آثار لا اطمح انا الا الى اظهار روحى) .
وان تأكيد القيم الانسانية من خلال المصطلح الشعري هو التقاط
واع مخلص لكل القيم التى كانت وتظل الصدى فى دروب الانسان
وصراعاته المستمرة . .

ان عالما بدون قيم هو وبالاساس عالم يهدد لقيم خطورة
وحيوانية شرسة . والبديل الوحيد لفقدان القيم هو السلوك
والاستحواذ البربريان . وهنا السر فى قداصة القيم على اعتبار
انها مصطلحات انسانية عميقة الجذور وفاعلة تشكل أدوات
استعمال الانسان الايجابى والحضارى . وهذه القيم ، وبفعل من
التراكم القيمى والامتدادات الزمنية ، تتعرض الى تغطية تراثية وتفقد
بريقها المرتبط مباشرة بشروطه المرحلية لا فير . .

لذا فان مسالة تأكيد القيم هى غريزة لهذه القيم واعادة
عرض . والشعر نفسه ، على اعتبار انه صمود وتسام فوق
التقليدات الموروثة والخلوط المتشابكة الأكثر تجمدا وسوادا
واقمعا ، ويسهم باضاءة كلية فى اضفاء شروق جديد على القيم
المناسبة . وهذه القيم ليست كما يتصور لأول وهلة ، قيما الزامية
او موثيق اخلاقية او ايديولوجية بل — انها تلمس انساني يتبرم
فى اكمل حالات التجربة والصفاء التى يعيشها الشاعر سماعا
التوالد الشعري، العفوى .

ان العملية هي عملية تكشف منذ البدء حيث ان الشاعر لابد ان ينطلق من حقيقة او من وجود موضوعي مع ذاتيته . ولهذا فليست القصيدة صحيحة تقذفها دار خربة ، انها العطاء الذي يمنحه الانسان الاكثر تشوقا لمعرفة نفسه ، تلك المعرفة التي قصدتها (بيتس) عندما قال : (لماذا نجد اولئك الذين استشهدوا في ساحة القتال ان الانسان قد يبدي شجاعة مائلة وهو يخترق اغوار نفسه) .

لذا فالتكشاف هو مجاهدة وتعرية حقيقية وازاحة الالتباسات وموروثات كثيرة ، انه محاولة الوصول الى النقاء الابدى . وعبر هذه المحاولة تستلم ذات الشاعر اسمها الحقيقي . . وهنا يبرز التساؤل : هل ان الشاعر صاحب حقائق جاهزة ؟ وهنا نتعقد القضية نوعا ما ، فالشاعر لا يتكلم عن حقائق ومعلومات منظمة وبقينية . انه لا يتكلم بلهجة العلم الطبيعى او الرياضى حتى وان اكد على حقيقة يتفق فيها معها . الحقائق بالنسبة للشاعر عالم خاص يقترب ويبتعد عنه ، او يدخل فيه ، ويتعامل معه برفق وهدوء او بحدة وغضب ، بموضوعات جاهزة او مقلوبة . حيث لا مجال هنا لاية اصولية تفرض على الشاعر التزامات مقيدة .

لذا فالشاعر عندما يريد ان يقدم عطاءه الشعري انما يؤكد انه مزيج بين المعرفة والجهل ، المعرفة الجيدة الواضحة والجهل المسقط في يده . فالشاعر يعرف مواقعه ومنطقاته ، ويعرف جيدا كل ادواته ولكنه في نفس الوقت بجهل كيف يكون الانسان - اللوغوس ، كيف يربط بين فردوس امل لا وجود له الا في مخيلته وبين عالم ارضى ملوث ؟ كيف يحقق كسفا ثاقبا لذاته في عالم بتعقلن بالية غريبة ، في حين انه بتمرد بين الحين والحين على هذه العقلنة وعالم المعقوليات ؟ المهم في المسألة كلها ان الشاعر يتكشف باستمرار ويتصل باستمرار اكثر بعالم من الرؤى ، خلاله يبحث عن صورته الحقيقية وصوته الحقيقى .

وهذا الكشف نفسه ليس معزولا عن شروطه الاصلية ، انه
استكشاف للعالم أيضا . اى انه التلاحم بين استكشاف الذات
وليس حدودها ومعرفة جذورها ، وجسدها ، ونوافذها ، وبين
العالم ، هو تلاحم طبيعي تماما . وان مسألة من أين الابتداء أو
اعطاء حدود شكلية تفريقية تعزل الذات عن العالم ، والعالم عن
الذات هي مسألة اضطرارية تنهات أمام أبسط استقراء لقضايا
الانثروبولوجيا والتكون الانطولوجي .

ان ما ينير أعصاب الشاعر هو ان هذا العالم يحيا بلا عقل ،
وياسم أكثر الأساليب عقلية تتم اباداة الانسان بالتأمر على حريته .
واذ يبدو هذا البناء الحضارى الشامخ المجيد منخورا ، وحيث تتم
أقلب الصفقات الدنيئة على حساب الانسان وشرفه فان الشاعر
يجد نفسه منتصبا متحدبا . والتحدى ليس تلاوة وثيقة أو بيان ،
انما هو رفض كلى لواقع فاسد ، يعلن نفسه فى كلمات الشاعر .
وهذه الكلمات هي المسدسات المحشوة بالرصاص والتي تقدم
احتجاجا ساخطا يدين اللؤم البشرى . ان ابتعاد الشاعر ضمن
مسافة بينه وبين العالم واستفراقه فى رؤياه الشعرية يحمل فى
جوهره فضحا للاحية . وان الانقلاب الذى عاشه الشاعر — اى
شاعر — يرسم نفسه بتوتر انعكاسى حيث يسقط نور الألفاظ
الشعرية على النقطة السوداء الفاسدة ليمنح لقراء والمتأملين
حدودا جديدة أوسع لرؤيا كاشفة . .

ان الترتيب الذى يخلق نظاما متشسسيا تتحول نظاميته الى
اغلال تضايق الحرية الانسانية ، وبفعل من حقيقة ان الشاعر حربة
مطلقة فى حدود نسبية فهو يتمرد ضد مثل تلك التموضعات الجائرة .
لذا فان الشاعر يعبر عن تحدياته ورفضه للزوجة الشيبية
ونظامية العقل الثقيلة وبفك وحدات العالم لكى يحقق اختراقا
مغامرا مندفعا الى لا نهائية عنيدة . ان الشاعر كمتعرض على

، وجودات أكثر ثقلا واكثر جورا ، يستأنف نشاطه الراضى باعادة تشكيل العالم . فهو بعد أن فككه استفرق فى محاولة تأملية لخلقه من جديد . وحيث أن الشاعر فى عملته تلك لا يستطيع أن يقدم تشكيلة فنية مرغوبة من مواد فعلية وأشياء حاضرة ، بل بنجز امكانية واحدة هى امكانية رسم تشكيلة مشرقة من مجموعة صور درموز ذات دلالات ، فعنى ذلك أن الشاعر يكتب فى أعماقه تناقضا رئيسيا .

وهذا التناقض قد يبرر بكونه امكانية موضوعه بهذا الشكل ، أو يكون مجرد احتيال . لماذا ؟ لان الشاعر يوهنا بتحرره النهائى من تأثير الأشياء الدائرة به ، وانقله الى عالم جديد يزدهى صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صورا تعكس عاله الذى احتفى به ، ولكنه يصدمنا عندما يعود من جديد ويرتمى فى حضن الأشياء . وبذا يبرز البعد المأساوى كخط ينتظم أحيانا أعمال الكثير من الشعراء . أن الأشياء أصـلب منا وأخذ ، هذا هو ما يقذف الى هوة عميقة ولكن الشاعر لا يرتضى الصمت فهو أذن يبدأ استئنافه من جديد وفى ميلاد كل قصيدة مؤكدا حريته . وهذه الحرية كتكشف وانتزاع مستمر تصطدم بأسيجة عديدة . وعندما تكون هذه الأسيجة اصطناعية بدعوى من افطهادات قائمة أو اختلالات فى الوعي ، تتعين هذه الحربة بمجموعات شعرية مشحونة بتمرد ثورى وزخم يستهدف ازالة المواقع المؤلفة مع الوضع الانسانى . وهنا يكون هذا الاستئناف بطوليا وماعلا على اعتبار انه وثيقة ادانة وشاهد حتمية افلاس وضع غير مشروع . انه اسهام والتزام بتوضيح عبر مسئولية لا يمكن الحياد عنها . أن قصيدة الشاعر (روبرت ا . هايدن) مثلا التى يقول فيها :

أننى أرى آلاما من العبيد

ينهضون

بن القبور المنسية
ومن جراحاتهم تسييل السنة المهيب
حتى أرض العبودية
وسلاسلهم تهز (يكسى)
فى قصف شبیه بالرعود
ا جبرائيل ، جبرائيل ، الا ترى ، الا تسمع ؟؟
ان النهاية قريبة
فماذا تمنى ؟
قل قل . . قبل أن تموت
انك تريد ان ترضع الثورة
من ادى الام العبيدة
لان الزنوج لن يرتاحوا طالما ان للعبودية دعائم
فحطموها واتركوها ذرات غبار
اما سلاسل العبودية
فيجب ان يأكلها الصدا .
او قصيدة (شفق فاسيلى ليفسكى) لـ (بوتيف) :
ا انى اعرف ، آء اعرف انك تبكى يا وطنى
لانك فى اسرك العبودى
انك تبكى لان صوتك الالى

هو صوت بانس يدوى فى صحراء) .

أو الى حى الأول :

(فلتغنى لى ، يا فتاتى الرقبعة

فلتغنى لى أغنية الحزن هذه

كف يتلاقى الاخوة فى كراهية ،

وكيف نفقد نحن شبابنا وقوتنا وامتدتنا

فلتغنى كيف تصبح اليرامل الوحيدات

وكيف يموت الأطفال من غير بيوت !)

انما تتمثل خلالها وخلال آلاف القصائد سواها المسئولية
الابدية ، هذه المسئولية التى تتوزع عبر المواقف والمشاهد وعبر
حلقات الزمن التاريخى .

وعندما تكون الاسيجة المتحدية والتى تقف وجها لوجه امام
حرية الشاعر اسيجة الكون الأزلى الذى يلتهم بشراهة ملايين
الملايين من الأجساد ، فهنا يبدو استئناف الشاعر غضبا أو تشاؤما
أو استسلاما منتكسا . أى ان الحرية (حرية الشاعر) التى اختارت
طريقها فى جو من الاطلاقية والاثيرية تختار فيها . أى تختار
(اللاحرية) مع (البيوت) :

(هكذا ينتهى العالم

هكذا ينتهى العالم . هكذا ينتهى العالم

لا برجة عنيفة وانما بنواح خافت)

وعند هذه التجربة — تجربة الوحدة امام الكون — تتساقط
حريات كثيرة فى الفخ كمقدمة للسقطة الابدية . وقليلون اولئك

انذين لم يسيحوا للعدم ان بظا عتبه جبهانهم ويخذلهم ، فقدموا
أروع استشهاده عبر الاصرار الذى يؤرخ عظمة الانسان .

وبين السقطه والاصرار مظل الاستئناف قائما ، لانه حركة
تمثل النقيض المقابل لعالم موجود ، أى أنه (لا) الضرورية لبقاء
(نعم) العالم الآلية . ولكن الشاعر لا يمكن أن يدور لصيقا باستئناف
سلبى بل انه يخطو عبر دنق حى تهيله الاعماق من أجل ان يغير
التركيب القائم . ان كلمات الشاعر لا تذهب ادراج الرياح ولا يمكن
ان تزخرف بناء موهوما . بل انها تقاوم رصف المسوخات لتحارب
المسوخة وتحرر الوحدات الطبيعية والانسانية لتوحيدها فى عالم
جديد ان الشاعر اذن ، وبمجرد ان تفتح الحواجز أمام رؤاه، يتحول
الى خالق . وهذا الخلق النقى المثل، بأروع الصور والأخيلة
والموسيقى اللفظية لا يمكن ان تجرده من أية مسئولية على اعتبار
ان جذره - أى جذر العطاء - ممتد الى عمق موغل فى المسلمات .

ولكونه متملنا بتربة فان كل الرؤى المطلقة والرومانسية هى
مشدودة الى بعد بؤرى تنقاس عليه كل الترابطات والتشكيلات .
ولكن مسألة تبرز بصراحة وهن جديد : هل ان امكانية الشاعر وبهذا
القياس نظل رهن الاعتقال ؟ أى محكومة بأن لا تنفلت من أسر
الأرض والواقع ؟ وهنا لابد ان نقول : لا . امكانية الشاعر ليست
كامكانية النائر . النائر يكون مباشرا . وبدعم عضده القارئ أو
المستمع المتلقى والذي يتجاوب مع النائر على ضوء قاسم مشترك
من المفاهيم والعبارات والارتكزات التى تعطى علامات على الدرب
من أجل الوصول الى غاية النائر أو القارئ فى حين ان الشاعر
يختار أدواته ووسياته من أجل ان يتجاوب مع العالم بل من أجل
ان يتجاوب مع ذاته . أى انه يبحث عن العالم بافتراض ان لا عالم
يتدخل فى وعبه الرؤيوى . ان هذا الافتراض (ان لا عالم سوى

عالم الشعر المنفرد ساعة ميلاد القصيدة) هو نفسه الطريق
الوحيد الذى لا يغمط حق الشاعر فى تسبيحاته الصوتية وكذا
لا يقطع المردود الذى تقدمه القصيدة فى العالم ومن أجل العالم .
لذا فالشعر هو عملية فرار من الواقع وعودة الى الواقع ، ومزج
بين الذات واللذات ، وتداخل فى وحدات الزمن وهذه هى قدرة
الشاعر الفنية فى محاولته الوصول الى مركز الأشياء والحقائق .
وهذه المحاولة هى رغبة مسانفة ، وهى اللذة الجمالية التى
تحدث عنها (سسائنتيانا) بأنها لذة الانسان فى أن يفرض
مركزه وأوهامه على المراكز . ومن المؤكد أن هذه اللذة ليست
مجرد غزوة أو تسلبات لا أكثر ولا أقل ، بل هى مرتبطة
أساسا بجهد الانسان فى تحسين عاله : (اللذة الكبرى) .
ولذا فإن إعادة النظر تظل دائما نهجا أو تجاوبا بين الشاعر
والعالم . وهذه (الاعادة) نفسها تولد فى الفوضى حيث يعود
الشاعر وبحكم حالات غيابية مرهونة برؤى ناقبة الى نسيان
وجود الاثسياء والاشخاص ، وهذا النسيان كتفويب للكينونة
القائمة من أجل انبثاق كينونة جديدة . ان الكينونة الجديدة التى
يطمح لها الشاعر هى خلق وهى مغامرة ، لذلك فمن غير الممكن
استجواب الشاعر واخضاعه لاستنطاق لا منطقي . ان منطق
الشاعر الوحيد هو الابتعاد عن تلك الموجودات (ساعة المخاض
الشعري) . وسواء اكان هذا الابتعاد انحباسا وتوحدا منكثا نحو
الداخل فقط أم تحررا من المحدودية والشخصانية والداخل ، فهو
طبيعى ومنطقي . وهو اختيار . ولكن هذا الاختيار ليس اختيارا
ما وراثيا أو فوق العالم ، انه اختبار فى العالم . ومهما تكن انغلاقات
الشاعر وصبواته الحلبية أو التخيلات فهى مربوطة أبدا بالعالم ،
بالماضى والحاضر ، والمستقبل . ان (المارميه) الذى قدم شعرا
خالصا ، كموسيقى لفظية تتحلل من المضامين والمعقول ، لم يستطع
ان يخفى الهه العجيب لوت أخته . ان العلاقة بين الشاعر والعالم

تفتتح منها بتطورات العمل الشعري . ومهما تكن هذه المنظورات فهي نفسها استئناف للعالم والموضسومات المعدة والموروثات القائمة . واستئناف ضد كل الزيف والاهتمامات السياسية التي أسهمت نوعاً ما في هوت حريات كثيرة . وهذا الاستئناف يحمل طقوس الادانة كدين . وكما يقول (بيرسي) : (ومن الحاجة الشعرية - وهي حاجة روحية - ولدت الأديان نفسها ، وبالنفمة الشعرية تحيا الشرارة الالهية الى الأبد في زند البشر ا) .

الشعر والزمن والموسيقى

عندما يتكلم (كانت) عن الزمن كشكل خارجي للتجربة انما يوضح أهمية الزمن وانتظامه الأحداث وكل ما في العالم ، في رابطة تاريخية . فهو يمنح كل شيء حدودنا متجددا وخطودا . وهو في الوقت نفسه النقاء مستمر لهذا الخلود . والزمن ليس اتفاقا او ترتيبا يلجا له الانسان في عملية خلقه عالما منظما معقولا . بل هو قوة تبتدىء بابتداء جذور العالم واصوله . وهذه القوة مرتبطة مع النواتات ومتطورة معها بحيث لا مفر من الزمن كمرافق صسريق لابتداءات الحياة واستمراريتها القائمة ، والزمن هنا لم يكتسب هذه الأهمية العقلية الفائقة الا عن طريق الانسان ، فالانسان محاط بالزمن في حين انه هو الذي يعطى للزمن هذه التسمية .

وعندما نتكلم عن الشاعر لابد ان نتفق على زمينين : الزمن الصسورى والزمن الآخر ، والزمن الصسورى هو الزمن الذي تنبثق فيه القصيدة . ويكون هذا الزمن مملوءا باعتمالات معينة او بافعال ترسم انعكاساتها على الشاعر . وهذا الزمن بالضبط هو زمن ميلاد القصيدة . والصسورية فيه لكونه جزءا من الزمن العام .

ولكن الزمن الآخر هو المهم بالنسبة للقصيدة ، لأنه زمن القصيدة الانطولوجي والذي يستمر مع القصيدة عبر أجوائها وحركتها . وهو عبوما يرافقها في الكينونة والتصير والانقطاع . ان الشاعر يعمل دوما على استحصاا زمن جديد لقصائده . وهو في انفلاته من الزمن العادي ، وترتيبه الاعتيادي انما يخلق زمنا جديدا . وهذا الزمن الجديد المختلق يختلف كليا عن خصائص الزمن الفعلي لكونه لا يمتلك ماضيا وحاضرا ومستقبلا . أى انه يحطم التسميات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هي كتلة من (الماضي والغد) معجونة في انية الشاعر . ان استحصاا زمن جديد آخر هو ما يميز الشاعر الملهم عن (الشاعر) الذي يكتب شعرا . فالذي يكتب شعرا جيدا — غير ملهم — تتداخل لديه الوحدات الزمنية وهو تارة ينفلت من عادية الزمن ، وتارة اخرى يقع في قصيدة زمنه اليومي . لذلك لا يستطيع أبدا ان يقدم تجانسا في جو القصيدة حيث تمزج لديه الرؤى الشعرية مع القصيدة في النظم . ولا بد هنا ان تتفكك القصيدة وتتحول الى عطاء واحد ظاهريا يمتلك الوحدة السطحية فقط في حين انه تتلمم الصورة والافكار بدون وحدة عميقة وبدون ترابط حتى منسجم . ان الشاعر وبعد ان تتوافر لديه كافة شروط التواجد الشعري يلج زمنه الخاص وهذا ما اكسب الشاعر الملهم طبيعة صوفية وفتية . ان الزمن الجديد هذا هو (زمن الغيبوبة) بالنسبة للمتصوفة . وهو بالاساس يتشكل مع الرؤى الحقيقية . اما الرؤى الزائفة فلا تستطيع ان تضمن الزمن الجديد الضروري لعلمية الخلق الشعري . ان هذا الزمن المستحصل والذي يقف على مسافة من الزمن الحقيقي يمتلك حقيقة كونه خلاصة نقية ، وشفافية تظهر خلالها ملامح الكون والعالم الأرضي ، وهو في الوقت نفسه الزمن الذي يستطيع وحده المضي الى جوهر الاشياء وعمق

الحقيقة الكونية الكبرى وغير المدركة . وهو من هذا الاسساس زمن بطولى جرىء لانه ينتهك حرمة مجهولات عديدة وجملة من عوالم (التابو) . وهذا الزمن اللاطبيعى وغير العضوى الذى يحل فى وقت ما مع ظهور الانبثاق الداخلى هو زمن الشاعر الحقيقى . وعندما يكون الشاعر مزيفا او يستطيع ان ينجح لحين ما فى تقديم دفقات عاطفية او صور ذهنية او حسية جيدة مدعومة بقبالية معينة فى البلاغة والاقتباس وضبط شكلى للابحاع ، فانما يظل ايضا مقطوعا من الزمن الحقيقى للشاعر . ان استحصال الزمن المزيّف وافتعال ايجاد رؤى ، والحواس فى عالم وهمى مفترض بادعاء وتكلف لا يمكن ان يحمل فى احشائه بذور الشعر الحقيقى .

اننا عندما نتكلم عن هذا الزمن — زمن الشاعر — فاننا نتكلم عن طلاق جديد ، هذا الطلاق هو ايعاز للذات بضرورة الانفصال والاستغراق فى النشوة الجديدة والمعرفة المرتقبة . ولكن هذا الطلاق ليس انفصالا ابديا بل انه فى الابدية ، يحتضن الاتصال والوجوه والحركات . وفى كل الدرجات ومهما تكن عزلة الشاعر المقدسة — ساعة الخلق الشاعرى — فالشاعر يظل محافظا على هويته كائن طبيعى للكون والاشياء حيث تتجسم فى كلماته تعبيرات الحياة واسرارها .

وفى الشعر الروحى — ولا اقصّد بالروحى هنا الفهم المدرسى — يبدو واضحا تآلف الشاعر مع زمنه . حيث يتضح التآلف مشجعا خالقا انيسا . وفى الشعر الرومانسى ايضا يتعلق الشاعر بزمنه ولحد ما . ولكن هل ان ذلك الزمن الجديد متوفر انشاء عملية خلق القصيدة بالنسبة للشاعر الواقعى والجاهيرى مثلا ؟ . . . وهنا لابد من القول ان هذا الشاعر الواقعى او الجاهيرى بقدر ما يكون مخلعا لقبديته ، مخلعا لموضوعه ، متفاعلا معه

بتجذر وامتزاج كلى يشمل مساحة الشاعر فان الزمن الجديد يتوفر تحت ضمانة الحس الداخلى والاختبار المتاصل وبذلك تنبثق الى الوجود قصبدة جديدة جديدة .

وبخصوص هذا الموضوع — موضوع الزمن — يبرز تساؤل مهم جدا هو حن مدى ارتباط الزمن بالارادة ! والحقيقة ان فى الامر عقدة ما . فلو امكن القول بان الزمن ليس ارادة بل هو انبجاس جديد مرتبط بمداهمة رؤى وأخيلة معينة تغزو وعى الشاعر ، وبالتالي لا تستطيع الارادة ان تتوصل الى ايجاد نمو لهذا الزمن أبدا ، نكون قد ختمنا على الوعى بالشمع الأحمر ، ونفينا الطاقة الانسانية كآرادة ، كعمل حى ، كعلاقة وحيدة ضد العدم ولو انتقلنا الى الضد وقلنا ان الزمن ارادة ، نبعنى ذلك اننا نجعل من الاخيلة واستحصال الزمن الشعرى امكانية سهلة تتعلق بقوة الارادة وتتحول الاشعار الى انماط أفعال بنظمة ومصنفة باختبار فيقدم الكثيرون بناء يسمى (الشعر) وهو مجرد من أية شحنات شعرية او أى منطق داخلى أو عذوبة نسخبة .

اذن فالشعر ليس عملا اراديا كاملا، وكذا ليس عملا لا اراديا كاملا . الشعر هو تواصل الارادة بالالهام . والزمن متأثرا بالارادة على اعتبار انه يأتى بعد مرحلة من الوعى والنكشف المستمر والفهم الحاد . وهو لا ارادى على اعتبار انه لم يأت بناء على طلب أو توسل ، بل ينبثق متواقنا مع نفسه حسب الانعكاسات التى تؤثر على طقس الشاعر ، وحسب احتدائاته الداخلية . أى انه متأثر بالارادة على اعتبار انه لا يتبها لدى أولئك الذين لم يخلقوا أنفسهم عبر المجاهدة الشساسة والوعى الثاقب . وهو ليس عملا بإشارة من الارادة لكونه يمثل حالة مفاجئة . وهذا الزمن — زمن الشاعر — وليد الاتحاد بين الارادة والارادة بين الوعى واللوعى ، هو زمن

موسيقى ، مضطرب تجوس فيه روح الشاعر بكل حرية ، وتخلع باستمرار اغطية كثيرة وتزيح ركاما من كلمات تعقد الطريق أمام التكشف والصرخة الحقيقية . فيه تنكسقف قوة (اللوغوس) والاصوات المتكسرة على جرف العالم والاصوات التائهة ، والحركة السسرية للوجودات . وهذا الزمن ليس حضاريا ، ولكنه نفس حضارى يراقق الحضارة بيتعد عنها . يختلى بها ، ويواجهها ، يصادمها ، يدعمها ويقذف الشبهة بوجهها . انه روح الكون الذى لا يمتنع عن الكون ولا يقدر ان يحط الرحال . يتكلم عن النقاء والصور المثلى ويهين غياب العالم ولكنه لا يحلم . انه يحلم ولا يحلم كما يقول (نومايس) . وفى كل الحالات ، والرؤى والاخيلة والانفعال الشعري والاشواق الانسانية ، تستقطب القصيدة الاجواء الواضحة والمجهولة لتساوى الحياة (الواضحة والمجهولة أيضا) وتحتضن الزمن كله . وكما يقول (بيرس) عن الشعر : (انما يعرف لنفسه انه مساو للحياة ذاتها . الحياة التى ليس عليها ان تبرز الا نفسها ، ومى ضمة واحدة ، كأنها قصيدة واحدة كبيرة حية يحتضن الشعر فى الحاضر كل الماضى والمستقبل) .

وهذا الاحتضان الذى تقوم به القصيدة للماضى والحاضر والمستقبل ، هو الاحتضان الذى يتألف مع اشعامات العالم الأزلية . وهو الطريق الوحيد للملاحقة الحقائق والتكشف عن الجوهر الذى تلف حوله الاجساد الشيثية وحركتها القائمة .

ولذا فان زمن الشاعر هو الزمن المحدد فى رؤية الشاعر الصلغة ازاء الغموضات والاحاجى الكبرى . وهو زمن نشط جدا تقترن به الافكار بتداع خيوى مؤهل لتوغير شسحنات لمذة يقذفها الانسان فى تخطياته .

الشعر والموسيقى :

الشعر ليس اضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات . الشعر في الاصل مضمون موسيق . انه الكلام الذي يصوغ موسيقى لذيذة ولا يكف عن ايصالها بل يكون جوا رحبا يمنح الانغماس جولتها الوحيدة ومتنفسها الوحيد . ومن هنا كان للانضباط الموسيقي اهمية قدسية خاصة غنمذ (الخليل) حتى الآن والشعر العربي التقليدي مرتبط ارتباطا وراثيا هائلا ببحور محدودة موضوعة . . وهذه البحور لم تكن في الاصل وضعاً قانونيا مفروضا . بل هي كانت وبالضبط مجرد استقراء واحصاء لأوزان الشعر العربي . لذا فقد كانت تسجيلا تاريخيا فذا لأروع الانطلاقات الشعرية الخصبة وكانت عرضا ثميناً وموسوعياً للروح الموسيقية التي لاتخضع بسهولة للتحديدات الكلامية . وحفاظا على شرف انجاز (الخليل) كعمل تاريخي جبار في حقل الشعر لابد ان تؤكد خصائصه التقدمية بشكل يضمن استمرار حياته كعمل تقدمي خلاق . وهذا لا يكون الا بمحاولة واحدة هي ان لا نسمح للشعر ان يكون ميدانا لتطبيق بحور الخليل . وبالتالي لا تتحول هذه البحور الى معوق يقتل الموسيقى الشعرية ويثقل في نفس الوقت جدة المضامين والانتباهات الحدسية والتأثرات الحسية .

ان (فليب سدني) في كتابه (دفاع عن الشعر) بقوله :
(ليس النظم الموزون الا زخرفا لا يبرر ان يجعل من الكتابة شعرا .
والوزن والقافية لا يجعلان من الرجل شاعرا) . كان قد اوضح حقيقة نهمة عن الشعر الحقيقي . وكما اوضح ايضا الكاتب الفرنسي (فنلون) بأن (النظم آفته القافية) . ولم يجيء مصداق ذلك في أوروبا بل تبلور كحقيقة وكتطور تاريخي في الشعر في قارتنا ايضا فانبعثت طرق عديدة في التعبير الشعري . وكانت كلها متفعة على دور الشعر الحقيقي : (انه يكشف الحجاب . انه يظهر الاشياء

العارية في نور يهز الغافل . ويظهر تلك الاشياء المدهشة التي تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلا آليا . كما قال (كوكتو) .
اما الكلام عن لاهوتية (العروهي) فقد تحدث منذ القدم شعراء العرب بلسان (ابي العنابية) : (انا اكبر من العروض) ولكن ، حيث ان النقطة الخطيرة التي تتشبهت بها الفرق الشعرية على اختلافها هي نقطة (الموسيقي) ، اذن . . لابد من تبيان شيء ضروري حول الموسيقى .

الموسيقى نفسها هي غير محددة وغير موضوعة ضمن قوالب ورسوم . الموسيقى ليست تقليدا لاصوات مجموعة واضحة وظاهرة بل هي بحث مستمر لا يقف عند حد عن الاصوات الهائلة والسرية التي تحكم عالمنا بأكمله . هذه الاصوات نفسها ليست ما نسمعه او نحس به فقط ، بل هي الاصوات التي ينسب لها انها السحر . وينسب لها انها كلمة المطلق . وتظل هي قائمة كانعكاس وحيد يثبت الكون من خلاله وجوده .

والكلام من الموسيقى بمصطلحات (النغم) و (الايقامات الهارمونية) و (السونيات) ليس الا شكلا للشئ الجوهرى وعمو (الروح الموسيقية) . اننا نتكلم عن الروح الموسيقية التي تعيش مع كل الاشياء ، والتي تعطى حتى للصمت نفسه نفعا خاصا . هذه الروح الموسيقية لا تقع ابدا تحت حصر ، وفي الشعر لا تحتكرها البحور ولا استحداث البحور . بل انها تظل طليقة جائلة بحرية غير مدركة ، فانا تكون في قصيدة عمودية وانا في مجزوعات وانا آخر في قصيدة نثر . ومسألة ان تكون الروح الموسيقية هنا مقارا يحوزه طرف معين من مسألة ليست اكثر من ان تكون مغالطة مؤقتة . والشعر نفسه ليس اقتصارا على القصائد ، بل انه كروح موسيقية تدخل في العالم من خلال النواخذ الجمالية العديدة .

ولقد أوضح (جاك مارتيان) ذلك بقوله : (الشعر لا يعنى فنا
معينا من فنون الكلام فحسب ، انما هو الروح التى تنساب انسيابا
خفيفا فى جميع الفنون) . وبمعنى آخر يقصد (مارتيان) ان الشعر
هو الحياة وحبث ان الحياة تتجدد فى البرهة الواحدة
كحركة وتجاوز مستمر فلا بد ان تكون فى الشعر خاصية الحركة
المتجددة . فالشعر عدو السكون ، والتأمل نفسه عند الشاعر هو
نظرة ازاء عالم شديد الجي شان . وحتى عندما يكون التأمل مؤقتا
ازاء صمت ابدى او استرجاع بطيء لذكريات ، فهو يخفى تحت
سطحه حركة متجاوزة . و (الايقاع المتساوى) كموسيقى لا يستطيع
ان يمنح الحياة شكلها الشديد الحركة الشديد التجاوز عبر التمثل
فى القصيدة ، انه ينجح ولحد ما فى ان يقدم المضمون والانعاشات
فى حالتى (الفرخ والحرن) ولكنه يمجز ولحد ما أيضا فى ايجاد
حركة موسيقية حرة متجاوزة بح نقاء المضمون وحركة الوجدان .
ولهذا فقد كان جهد (عزرا باوند) مثلا فى ايجاد الايقاعات المتعددة
فى القصيدة الواحدة : (النظم تابع لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع
الايقاع المتساوى) يمثل وعبا حقيقيا لضرورة احاطة الشعر بحركة
الحياة وحريتها . ان تعدد الايقاعات هذا عند (مس لويل)
و (باوند) والذى احتاجه الشعراء بعد ذلك للتوصل الى تفاهم
اكثر مع انفسهم ، كان اكثر انسجاما من استعمال الايقاع الواحد
المعاد .

وهذا التعدد كفل للرؤيا الكونية راحة اكثر فى اطلاق اوسع
مجال روحى للأفكار . وهو فى الوقت نفسه لا يمثل تعددا استفزازيا
يكون الايقاع فيه كالنشاز بالنسبة للآخر بل ان وحدة هارمونية
توطد التآخى الايقاعى والانسجامات اللونية . والشعر كفضل فنى
ايقاعى يتفق مع التطورات الموسيقية فى مهمة تذليل التناقض القائم
بين (الحس) و (التكتشفات الحسية) من جهة ، وبين التعبير
الشعرى او الموسيقى من جهة اخرى . والقدرة التعبيرية لا يمكن

أن تحتاج الى شيء سوى الى المزيد من الحرية . ان أبيات القصيدة الواحدة في الشعر المودى هي أجزاء متساوية في بناء موسيقى . وان وحدة البيت تخلق خلال ذلك اسيجة محددة تحجز الحرية ، فينسطر الشاعر ان يمارس حريته بالقدر الممنوح له . وحيث نرى مبدئيا ان دين الشاعر الوحيد هو حـسـريته فمعنى ذلك ان الاطار الايقاعى القديم لا يمكن دائما ان يحل تناقضه القائم مع حرية الشاعر وحركته الوحيدة الا بعدم القداسات العروضية التى ساهم اعداء (الشعر — الانسان) أنفسهم في تحجيرها كأوثان او اخلائها من روحها .

ان الشعر الحديث قد قدم امسها ثوريا في عملية الخلق الفنى وفي تنجير الطاقات الخبيثة والأكثر وعيا لطبيعة حرية الانسان . وهو لم يقدم على تحطيم وحدة البيت فحسب ، بل ان وحدة التفعيلة نفسها بدت ليست المقاس الوحيد والمشروط للتعبير عن توتراته ونزعاته وبوحه المستمر بنداياته . لذلك فقد أضحى التطور الحاصل في القصيدة العربية ليس محاولة مجددة تعاكس القديم ، بل اختيارا من خلال الضرورة ، الضرورة في ان يتكافأ الحس والموسيقى واللغة والمعانى في وحدة واحدة . فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة او غير مخططة ، ينبغى ان تكون الوحدات الايقاعية قادرة على امتصاص الشـسـحنات الوجدانية للشاعر ، بحيث يكون هذا الامتصاص ايجابيا خصبا يعبر أولا وبكل جلاء وحرية ، وبمطى ثانيا اضساءة أكثر واسترهازا أكثر . فالاحاسيس المتحركة لا يمكن ان تستوعبها اشكال موسيقية رتيبة كليا . وحركة الحس في الاسراع او الابطاء او التوقف ، وكذلك طبيعة الذاكرة وبحث الرؤى الحدسية وتكوين الانسان الغريزى والذهنى بالمقابل الى حربة كاملة للايقاع الموسيقى الشعري ، يطول او يقصر ، او يتجزأ او يلتصق او يرفض نفسه ، حتى ينجح في ان

يكون ، مادلا موضوعيا يتطابق مع شرط الشاعر الداخلى ومسيرته
أفقيا أو عموديا .

والروح الموسيقية تتحمل كل ذلك . ومادامت الكلمة نفسها
تمتلك جوا موسيقيا تشيعه حروفها ، ومادامت الكلمة تنجح فى
اصطياد الحدوس الانسانية والانفعالية الداخلية ، اذن نهى قادرة
— وحتى اذا انعدمت التفعيلة — ان تقدم شعرا .

ولابد من استخلاص نقطة وهى : مادام التجديد فى الشعر
يحتكم الى التجديد فى الموسيقى ، اذن فاعداء التجديد الشعرى
والمغامرة الشعرية هم انفسهم اعداء التجديد الموسيقى ، ولكن
عندما قال (افلاطون) : (حذار ! فالتجديد فى الموسيقى افساد
كل شىء ، وكما يقول (دامون) — وانى اوافقه على ذلك — ان
كل من يمس قواعد الموسيقى فانه يهز فى الوقت نفسه القوانين
الاساسية للدولة) (يجب اذن ان ننظر الى الموسيقى كما لو كانت
حصنا من حصون الدولة) . فهل معنى ذلك ان تاريخ الموسيقى
انصت بطيما لقولة افلاطون ؟ طبعاً . لا ، والسينفونيات الجيدة
والابداعات الموسيقية الرائعة شاهد على ذلك فالموسيقى ليست
نظاما وليست مجموعة خطوط لا خيار لنا فى سواءها . وكذلك
الشعر ! وبذلك يستطيع الانسان ان يقول كما قال (كبركفارد) :
(اننى اكون) .

الشعر والحدس

الحدس في الشعر موصل لما وراء الاحوال الخارجية والظواهر في العالم . والشاعر عندما يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انها يعتمد في ذلك على خلفية مخزونة تظهر في (الآن) متكئة على الاشياء الموجودة لتمنع نفسها . وعندما لا يقنع الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الاشياء الخارجية انها يتحدى فينويولوجيا الاشياء ليثقب جدار الاشياء السميكة ويسوح في عوالم لا مرئية وغير معقولة ، والوعي يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . لكن الوعي لا يتكلف بمهمة خرق حرمة الاشياء فيوكل ذلك الى (الحدس) والحدس كاستبطان يحمل الرجفة الاولى رجفة الملامسة المباشرة للاشياء الجديدة والفجرية . وهو وتحت تربية الوعي الحاد جدا يصفح الشعاعات الملونة والمسرفة في حركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا في عالم غير مرصود من قبل الوعي .

ان الخطا الذي وقع فيه (برجسون) كان مئانيا من تأليه للحدس كاطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون ان يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر أو الفنان ان تكون أكثر من توقعسات أو حالات غريزية مدينة للوعي بشرف تألقها بكل جراءة . ان الحدس نفسه

موجود عند الانسان العادى وعند الحيوان ، لكنه مختلف تماما عن حدس الشاعر أو الفنان باختلاف درجة الوعى أو المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التى تحدث عنها (سبينوزا) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح فتشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيعانون من فرارهم من تموضسهم الجسدى ويختارون نعيمهم الى مملكة اخرى . والتمرد الخطير الذى يقوم به الحدس هو تعبير عن سُجَر الانسان القديم من المرائية الصماء التى يخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفس الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق ازلى محبط للخلود . وهو كذلك يعنى القوة الحيوية التى شكلت الوجود الحى قبل ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التى تسرى فى كل المخلوق الحية ليمتد عبر ثغرات الحدوس والأحاسيس والغرائز الحيوانية وأرواح الاشياء كجسر تفاهم أبدى بين الانسان والطيور والبحر والعاصفى والرمل وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، وأضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العقلى الى صـنعة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون . . الخ . . والشاعر لا يطبق ذلك ، لانه لا يريد ان يصنع ، بل يريد ان يتذوق اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وأفكاره بكامل الحرية وبدون حبر أو تمجيز أو حواجز عقلية .

وانبناق القصيدة طبيعى عند الشاعر الحقيقي من أجل ان

يمالغ ضغطه الخاص . ومن أجل ان يضمن — ولو وقتيا — توازنا
ما . وكطبيعية نسرب الماء بين اصابع الكف التي تضغط الماء ،
وكطبيعية صوت الشلال ، وطبيعية حركة الاملاك ودور الليل
والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة أصلا في
أعماق الشاعر كتجاوب فطري بينه وبين الخارج . انها انعكاس
في وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التي يرتبط ما في خلالها
الانسان بالكون .

واهمية الشاعر تتبلور في ناحية أساسية هي التظهير ، أي
تحويل الحدوس الداخلية من مرحلة الاستبطان الى الاعلان ، وهذا
التظهير كإفصاح عن حركة الداخل لا يمكن أبدا ان يتطرق اليه
الافتعال . بل ان الأثر الخارجى فيه — أي القصيدة — هو نمو
امتدادى للصوت الداخلى . وعبر الحدس لا يمكن ان تقف أبعاد
معينة ، فكثيرا ما تطفى الحدوس المسافات او تقف في مكان لا تاريخى
لتتوصل الى فهم تاريخى مغاير . وهي اذ لا تصمد أمام مناقشات
العقل ومناوراته على اعتبار انها غير خاضعة أبدا لتعقيدات او
تقنيات معينة باسم العقل او حتى باسم الحواس ، فانها تعتبر أحيانا
النافذة التي تطل على أقصر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك
فالحدوس هي اطالات الداخل الجريئة نحو العالم السرى والكثيف
الجهولية . وهي أيضا رؤيا البصيرة الداخلية التي لا تنقيد بشكليات
الادراك الحسى . والشاعر نفسه عندما ينظم قصيدته إنما ينطلق
من حالة معينة . وهذه الحالة المعينة تتزاحم فيها الحدوس
والاحاسيس والافكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن
أدق الخلجات الداخلية أو التأملات أو التطلعات الى ما وراء الأشياء
الواقعية . والحدس نفسه ذاتى لانه مقرون بذات الشاعر لكن ذلك
لا ينكر وجود معادل وسطى عام أحيانا . و (بليك)
عندما يتكلم عن نهاية العالم احتراقا بعد ستة آلاف عام (لان
الجحيم هو الذى أخبرنى بذلك) إنما لا يتكلم مدعوما بحجج عقلية

يل يتكلم بفعل موحيات حدسية تصور له نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر (بودابر) مليئا الى حد ما بالمواصلات الحدسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشنج . و (رامبو) نفسه كان ينصت الى حدوسه منضا خطواته وفقها من حيث ان حدوسه كانت قدره الغريب والهامة المتخطى لكل ابعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقدم (اودنيس) صباغات شعرية رائعة كمعطى لعملية الاضاءة الداخلية التي يمارسها في اعماقه الحسية ، وحيث تومض الاشراقات الحدسية بنقلات سريعة ترسم طيفها المذهل امام عيني الملقى . وبينما يسقط البعض من الشعراء في احضان المخاطبة العقلية والتقريرية بفعل ارتباط شعورهم بالمناسبات والاهداف السياسية . وهؤلاء الذين يخفت البزوغ الحدسى في قصائدهم ثم وحدهم الذين يظلون في مكان واحد من حيث انهم استنفدوا أو يستنفدون شحناتهم فيقعون تحت أسر امكاناتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظا على مقياس معين أو لا يتجاوز ابدا طوال السنين .

لذلك نرى (صلاح عبد الصبور) مثلا ، واحيانا قد راوح في مكانه نفسه فيما اذا 'سنثينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة النرة للوجود وتفقد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسى . وهذا بعض السسر في كون تلك القصائد متوقعة تماما وكأننا نستطيع ان نهم ما يريد الشاعر منذ الوهلة الاولى . وان من المؤسف ان نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدأ يتطرق الى جسم بعض قصائد (الجواهري) الاخيرة مما افقدها الكثير من وحيها الشامري الحقيقي .

اذن : نالشعر الذى يتحجر فيه النبض الحدسى يكون أشبه
بالسرد وحتى القيمة الجمالية التى فيه لا تقوى على الاثارة الحقيقية
التي يصنعها الشعر .

أما الشعر الذى تتبرعم من خلاله الحدوس المتألقة مع الوعى،
ومن خلال العلاقة بين التشخصن والتعاقد الجماعى العام ، فهذا
يعطى صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفء
الكونى ، على اعتبار انه غير متوقع بل يحمل شحنات متفيرة خصبة
لم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارئ ، مفاجأة التجدد
الأكثر اسرافا .

وهكذا نستطيع ان نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر
الجاف والتجربدى من جهة ، وبين الشعر الممتلىء بالرؤى . ولكون
الشعر المشبع بالرؤى هو شعرا منفلتا من الاطار المادى ، اطار
الاشياء الحجرى والموضوعات المذهبية ، فهو شعر مخلص يتعقب
اصوات العالم الحقيقية لانه صوت أكثر من حقيقى .

وهو هنا يمثل الرؤيا الفائقة جدا — عند النيو الصوفيين
مثلا — بل لا يتخلى أبدا عن ارتباطاته الحقيقية ، بارتباطاته بالأرض
بالخلفية الانسانية ، بالبعد الحضارى ، وبطبيعة اللغة وإمكانية
اللغة .

ولكنه يريد وفى نفس الوقت — الوقت الذى يدرك فيه الشاعر
تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم — ان يمارس نوعا ما
حرية . وحرية هنا ليست الشعار الذى يحتفى به من الواقع أم
يفتعل به لعبة ما ، ولبست مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج
عملية معينة . بل حرية هنا العبور الجرىء الى ما وراء حدود
وجسوده الذاتى المشخصن والمجهد عبر المواضع العقلية
والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترهل لوجه العالم العانس
لا يمكن ان ينسم بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كمبض تلقائي
يؤكد استمرارية المزاولة .

وئمة نقطة ينبى الاحتراس منها لان قبيها خطرا ما . هذه
النقطة هي ان البعض يمتل اساسا الرؤيا ، فيقدم صورة باردة
مضلعة وزائفة بحتيا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح
الشمرى تد تتمكن على الانعام بوجود معانقة للشاعر مع المطلق .
ولكن هل هذا يستطيع ان يحجب تجريدية المعانقة وشسكلية
المطلق ؟ طبعا انه يشير الى امر محتوم هو فقدان التجربة الشمرية
اصلا بحيث لا تعدو العبابة كلها ان تكون لعبة استخفاء فحسب .

الشمر والاسطورة:

ان للاساطير أهمية كبرى . ولم تكن هذه الأهمية معزولة
عن التطور التاريخي للانسان بل انها من صلب هذا التطور اضافة
الى انها أسهمت فى تغذيته عبر المسافات الزمنية الموقلة فى القدم .
ففى الأساطير تكمن الجذور الدينية القديمة التى عاشت وهبات
مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بين الاسطورة
والدين والسحر لم يكن اعتباطيا ، بل كان تشكيلا طبيعيا فرضته
الارادة الانسانية من أجل تلمس نوافذ النمو الحقيقية . أى ان
هذا التشكيل كان مرهونا بالوعى الانسانى ، ذلك الوعى الذى لم
يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية
ممتلئة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عينا
تطل منها هذه الحركة المتحمة .

فالشاعر في أغلب حالاته يجنح جنوحاً روحياً منطلقاً ومتبرداً على كل الاعاقات والمجسّدات القائمة . أي أن الشاعر يجسّد أشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسّدات المشخّصة تحت عينيه . . وكما أن الاسطورة هي رواية أخرى تجسّد وضعا خيالياً متبرداً على النسخة الأصلية (الواقع) دون العزل الكلي ، إذن فالشعر والاسطورة يرتفقان في درب المغامرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبوئية التي توحى بملامح شبه دينية تحوى الامتلاءات الحسية والحسية في المقابلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة أخرى .

إن الوضع البدائي للإنسان والذي من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين ما يروم الشعر اليوم التنقيب عنه والتنفس من خلال شميمه الموهل في البراءة الفطرية . ولأن الاسطورة نشأت في ذلك الجو ، وحيث كان الإنسان يتعامل بنقائه الغريزي ، فإذن لا بد أن تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمني ، تلك التجربة الغنية والتي تعد الميلاد الحقيقي للوعي الانساني والتي ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التي يتأكد من خلالها الإنسان .

ويخطيء من يتصور الاسطورة ابتداءً خيالياً مطلقاً . فالاسطورة ومهما تكن إنما تعكس وضعا انسانياً ، كما يفعل الشعر . واضمالة لذلك فإن الاسطورة — وكما أوضح دور كهيم — ليست انعكاساً انسانياً من خلال الكينونة الفردية بل هي انعكاسات لحياة الإنسان الاجتماعية . ولذلك فهي تحمل في تضاعيفها درجات ومراتب النمو الحضاري الموضعي أو العالمي . وللتلازم القائم بين الحضارات في كل العالم فإن انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح في الاساطير التي مهما وصفت بكونها محلية — في مناطق

ما - نهي لابد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير
في المناطق الاخرى .

ولذلك اضحت الاساطير ملكا عالميا شسائعا يؤرخ طفولة
البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ومدى استطاعة الوعي على
ضبطها وادارة دفتها . وبفعل هذه المكافحة استحدثت الاساطير مكانة
رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت اهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى
منشطات تساهم بشكل او بآخر في ايجاد الجبهة بين العمل الانساني
وبين الحلم . وهذا هو عينه ما يهيم الشعر . فالشعر اذن عندما
يستعمل (الاساطير) احيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان
الاسطورة نفسها كانت كالشعر (لولا تدخل العقل احيانا في تخطيط
عناصر الاسطورة) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اى حنين الشعر الى الاسطورة
والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات
العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام
تضعف تدريجيا وحول التامل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات
الميتافيزيقية التي ترتوى من منابع الخيال اللانهائية . اذ ان الشاعر
والعالم عندما يتأملان انها يصوغان قصصا سائدها . ولكن الطرفين
يسيران مع ذلك في طريقين متباينين تماما . وفي دائرة الاخيلة
اللاعلمية ، والانسانية رتعت اساطير كثيرة وانبتقت قصائد كثيرة .

وكان المناق تضرب جذوره في التربة البعيدة . لذا فان
استعمال الرموز الاسطورية في القصائد طبيعي جدا تفرضه تاريخية
الانسان وتطوره من بدايته اللااخلاقية الى اخلاقياته الجديدة .
وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضي .

وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هي الا نوع من الانشاءات الفنية التي ترمز فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم (ف . س . برسكوت) في (الشمس والاسطورة) قائلا : (الاسطورة القديمة هي الكمية التي يتطور منها الشعر الحديث في بطن عمليات بسببها علماء التطور : (التمايز والتخصص) وعقل موجد الاسطورة نموذج أعلى . وعقل الشاعر ما يزال في الاساس صانع اساطير) . انه اوضح الرابطة ولو انه لم يحاول أن يتوغل في ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هي المعين الذي يرتوى منه الشعر . ولعل مما لا بدخل في صميم الموضوع التأكيد على اولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقي للاساطير .

ان الشاعر البدائي المجهول كان صاحب كرامات فذة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبية . ولكن اضعاف طابع الاولوية للشعر لم يصمد في المناقشات لقلة الأدلة . . لانه من المستحيل الحصول على (عينة) من شعر في العصور القديمة جدا . ومتى ما توافرت بعض الأدلة أمكن تحويل الظن الى يقين رياضي في كون الشعر هو الجذر الحقيقي للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الأخرى .

المهم إذن ، ان الرابطة — كائنا ما كانت الغلبة فيها — بين الشعر والاسطورة هي رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية في الشعر انما هو جزء يتم عملية الخلق الشعري بحيث يكون هذا الرمز الاسطوري لبس نابها ولبس تركيبيا تسريا بتعمده الشاعر للايهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعنوية التأملية بحيث تتماسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطوري بعدم استغناء ، بتأخ كل حميم يتعمق في حضرة التصسيديات الروحية . ان اغلب الشعراء الغربيين قد حققوا

استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتاريخهم الحضارى ، وهم فى عملية وعيهم لها تشرّبوا بها حتى كانت تتحول فى خلفيتهم الفكرية الى حديث عادى . بمعنى انهم ظلّوها وبعد ذلك التذليل أصبح هيئا استعمالها فى شعرهم بدون اى قسر . ولكن هل نجح الشاعر العربى المعاصر فى عملية التثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟ .. على الاغلب ، لا .. فالشاعر العربى المعاصر محدد ولكنه فى نفس الوقت اراد ان يقتل تجديد ما . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيها لو ترك للزمن دوره فى توليد علاقة الاساطير بالتفكير اليومى للشاعر . ولكن استعجال التجديد دفع الشاعر العربى المعاصر الى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، او حشرها بفجاجة احيانا ، وان افلح بعض الشيء فان ادخال الاسطورة يحول القصيدة من شعر الى صناعة حاذقة .

الشاعر العربى لم بهضم اساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الى مهم جذورها وارتباطاتها العالمية ، فأتى له اذن ان يحول الاساطير — القاسية والعنيدة جدا — الى احياءات وحدوس وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

— ان (بدر شاكر السياب) الذى يعتبر بحق اكثر الشعراء العرب استعمالا للاساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعماله تلك كاستعمالات الشعراء الغربيين — اليوت مثلا — . لقد فسر ذلك بحديثه : (هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الى الاسطورة ابدى مما حى اليوم . فنحن نعيش فى عالم لا تسمر فيه . اعنى العالم الذى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التى كان فى وسع

الشاعر ان يقولها ، ان يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، او تنسحب الى هامش الحياة . اذن فالتعبير المباشر من اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد الى الاساطير ، الى الخرافات التي ماتزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا من هذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد كما انه راح من جهة اخرى يخلق اساطير جديدة ، وان كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن .

ان الاسطورة تحمل محتوى تاريخيا لا يمكن زحزحته . وهذا المحتوى تضامن في خلقه العقل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائي واللانهاى . فبرز كصوى كبيرة تشير الى الاتجاهات العديدة في العالم : الميلاد والموت ، الحب والكراهة ، والشجاعة والخبث ، الحرية والعبودية ، الالهة والجند ، الحقيقة والقتل . وهذه الاساطير اذ تدرس ، انها لا تدرس بشكل اكاديمى يقود الى استعمالها بحشو المعنى . . انها تدرس عبر ارتباطاتها الحضارية والرموزات التي تشير اليها . وتصنف بعدئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتزال عنها القشور والفيبية والظلاميات . وحينذاك فقط تدخل الاسطورة في وعى الشاعر في دم الشاعر ، وبذلك تتوغل في نسيج القصيدة بانسجام رحب يتعاطف بكل ثقة مع معانى الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشى الذى عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندما كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانه ادرك نقطة بسيطة جدا لكنها كانت مخبأة عن ذهن القادة الكبار اصحاب الخبرة العتيدة . هذه النقطة البسيطة فيما لو ادركت أصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعري .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير في التعبير الشعري لا يمكن ان تتحول الى غاية ، فهذا ما يسقط الشاعر من

الحساب . ان الاساطير يجب ان تتحول الى ادوات مؤكدة للقدره
فى التعبير واكثر ملامسة لحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط
تفعلت من عادية الاستعمال فى الترميز المعماري للمنظومات
الشعرية . . وتتشابك الاسطورة مع الحالة الحسية والحسية
بمرافقة مستمرة حتى النقطة الحاسمة حيث ينضج المعنى الذى
بستبطنه الشاعر وحيث يندهل الملقى بفعل التفجير الفنى
الحاصل .

هذا وقد فاتنا ذكر شىء يبدو على غاية من الاهمية . هذا
الشىء هو العلاقة الصببية والمتطورة بين نمو الشعر (الرمزى)
والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد
العضوى للاسطورة فى الشعر . ولقد كان (كونراد) محقا بقوله :
(ان الادب كله بناء رمزى) من حيث ان الرموز هى طرقات الشاعر
او الفنان فى الولوج الى عالم الرؤى او جوهر الاشياء . وقد ظهرت
بوادى الرمزية الاولى عند الشاعر (بودلير) فى قصيدته (التجاوب)
حيث حول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها
الشاعر فحسب . وكذلك عند (استيفان مالارميه) وعند الشاعر
الكبير (بول فرلين) الذى كتب قصيدته (فن الشعر) وصاغ فيها
مبادئ المذهب الرمزى . وما ان تحول الرمز الى لغة شديدة
الحساسية وسريمة الامثال للحدوس حتى تفتحت ابواب المهابة
لولوج الاسطورة الى عالم الشعر . ومن هنا فان المطالبة بتداخل
الاسطورة مع بناء القصيدة الكلى وتشكيلها الفنية من اجل ان تدخل
فى وجدان القارىء كمنطق شديد التجاوب ، لا تعنى الانطلاق من
مشروطات على غاية من التعقيد ، بل من حقيقة لها جذورها
الصحيحة . ولهذا فان الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية
التفجير المدهش الذى ينتظره القارىء بانبهار .

الشعر والرقص

في هذه النقطة بالذات تلتقي مسائل كثيرة تتوضح آراءها نوعية المشروع الإنساني . وحتما ان المشروع الانساني ليس اسطورة مجردة عن الفعل بل هو يكاد يكون (العمل — الاسطورة) قياسا مع النشاطات اللانسانية . والرقص نفسه يندمج كوسيلة ضمن المشروع ، تقود ضمن اسهامات أخرى الى غاية مشروعة . من حيث ان الرقص معزول تماما عما يلحق به من فهم تقليدي شياعى ان الرقص يعنى لدينا الحركة او الانتفاضة الانسانية الملتقى بأهق الأصوات الداخلية غير المسبوقة والموجهة كلفة ذاتية تنط في كل الحالات ارتفاعات جدارية قدرية . لكن الشعر نفسه لغة تلتقى مع اكثر الأصوات الداخلية بعدا فهو والرقص توعمان من خلال العلاقات الحسية والحدسية ، ومن خلال المشروع الانساني الجسدى .

فأولا : الشعر والرقص كلاهما يمتلك ايقاما . وهذا الايقاع هو الشكل الخارجى للحركة الداخلية التى تشد الانسان بالعالم شدا علاقيا لا ينقسم أبدا .

وثانيا : ان الرقص هو التعبير البدائى والطفائى تماما ، غير المتأثر بتمتلية مفروضة . والشعر نفسه يكتسب وجوده من خلال

هذه النشأة المستمرة الدفق لذا فالشعر والرقص هما شكلان من لغة واحدة ينرصدان الحركة الحياتية العبيقة حركة الانسان في محاولته ان يكون الاشياء نفسها ببدائية معاصرة دونما عقلانية كلاسيكية او تقليدية ، وروثة او بنود اخلاقية من اجل ان يرسمها العمق الانساني .

وثالثا : ولكون الحركة ازاء العالم ، أي الحركة الانسانية ، هي تمردية معارضة ، فغالبا ما تكون حركة الرقص وحركة الشعر من قبيل الوحشية الواعية وحشية الرعدة الانسانية الاولى والمنتفضة ضد التواطؤات اللاانسانية . وكما يدين (نجسكى) الحرب برقصة ضارية رهيبية ، فكذلك يدينها الشاعر في عشرات القصائد . وادانة الحرب نفسها تحتاج أصلا الى الحركة الوحشية الواعية ، التي من خلالها يتبدى العنف الثوري مشروعا وببررا تماما .

ورابعا : ان الشعر والرقص كلاهما يمثل توقدا روحيا . ففي الشعر تتوقد الكلمة لتنهز الصمت الغبي والرضا المتطاول . وفي الرقص تتوقد حركة الروح مسبخرة الجسد الثقيل والاعتيادي لاغراضها .

وخامسا : ومن ناحية الغرض ، الغرض الذي يلج قدسية المشروع الانساني تتوافر الغاية الانسانية عند الشاعر والراقص فقد يبكي الراقص ويبكى الآخرين ، وقد يضحك ويضحك الآخرين . وقد يتشنج أو يثور أو يكسل متمكنا من اثاره المشاهدين ، خالقا رباطا روحيا قائما بينه وبينهم . وكذا فذلك عين ما يبتغيه الشاعر ، وما هو حاصل بينه وبين المتلقين . فالشاعر والراقص اذن يمثلان الغرض الانساني المشدود الى الاعق البشسرى . وللمعودة الى موضوع الرقص ينبغى تشذيب الرقص من الانطباعات العالقة به

نتيجة للاعتيادات المتكررة التي تخلق حول الرقص انطباعات جامدة وظالمة ، فالرقص ليس اللعبة الانفعالية الضاجة التي تروم نرح وتصفيق المشاهد ، بل ان الرقص هو طريقة للتعبير عن الدخائل الانسانية الشديدة الحرارة . وهذا التعبير الرقصى هو وبالاساس فضبة ازاء الموت ، واجتياح لكل المصطلحات الشعائرية والمتحجرة التي ترهق الانسان بأخلاقية عديمة المحتوى وليست أكثر من كونها فرورا لاهوتيا من مرحلتها الاخيرة . فالراقص لا يمتلك الا لغة وحيدة وشاقة هي لغة امتطاء الروح للجسد وهذا التسخير كميل للتوحد الداخلى وتخل عن الثنائية القديمة (والرسمية) بين الروح والجسد هو عين ما يطمح اليه الشاعر وكل فنان حقيقى . ولذا فالشاعر والراقص كلاهما يسير فى طرق لانهاية ولو أنها تحمل النهائية أصلا وفى طرق مطلقة ولو أنها تحمل النسبية أيضا ، وبين المؤلف واللامالوف يتحول الشاعر والراقص الى كينونة ايجابية متحدية ترشق العالم بمغناطيسية الكلمة او الرقصة . الشاعر يزيح المحيطات التي تحاصر عمقه النووى ، والراقص بحركته يسحقها بقسوة وشجاعة غريزية تتحدى القيد . الشاعر يتحرك ، يؤسر بفعل ، أى لا يتهاون أبدا ، والراقص نفسه عدو للبقاء فى وضع تقليدى روتينى ، بل يتجاوب مع ندائه الداخلى . وهذا النداء يكسبه الطاقة الغريبة والالهام الشعرى الذى يجعله يقفز فوق المواضع الاعتيادية والحدود الجسدية والاجتماعية .

فى القصيدة طلقة ، وفى الرقص طلقة .. فى القصيدة تحد ، وفى الرقص تحد ، فى القصيدة مداليل ثائرة ، والرقص ثورة ! فى القصيدة حرية كاملة ، وفى الرقص حرية كاملة أيضا . ومن خلال الحرية الحقيقية تتلاقى الابداعات الانسانية الفنية والادبية على صعيد النشوة الروحية . ومن خلال النشوة الروحية تتبلور نشوة ديونيسوسية ظافرة فى كل حالات البهجة والنكوص .

وهذه النشوة ، نشوة الرقص والشاعر ، هي نشوة دينية
..... وجذور الشعر والرقص تضرب في أعماق الحضرة التي
تضرب فيها جذور الدين . و (المصلون) وهم طائفة مسيحية من
الهرطقة تعتبر الصلاة المتصلة هي التي يمكن أن تجتث الخطيئة
— كانوا يرقصون من أجل أن يطأوا بأقدامهم شياطينهم — وفي
رأيهم أن لكل إنسان شيطانه — وهم في رقصهم هذا كانوا يمتلكون
خاصية أخرى هي خاصية الانكشاف الشعري . فالصلاة تسمر
والرقص يسمر ، وكلاهما دين الحنين إلى المطلق والرغبة في تمزيق
سستائر الظلمة .

ويحكم هذا العناق الحميم والأصيل بين الجذور في الشعر
والرقص والموسيقى والدين أصبح للاغريق إله يدعى الإله
(أبوللون) الذي كانت تحيط به ربات الوحي عازفات على الأوتار
منشدات ، لأنه إله الرقص والموسيقى والشعر والإلهام (1) .

(1) (عن الباب المرصود) لعمر فاخور .

الشعر والمخدر

يجب الاشارة بديا هنا الى كون الموضوع غير متعلق بالشعر السياسى ، الشعر القومى او الوطنى او العقائدى بالمصطلح المعروف فى المباشرة والوضوح بل بالشعر الآخر ، شعر الرؤى والاشراق والطبيعة الانسانية اللاواعية ، حيث يستحم الشاعر فى عالم من شماعات غير مرئية ومقدسة .

والمخدر هنا تأثير خارجى . نعمل متدخل لتحقيق انعكاش الوعى واطلاق اللاوعى والعمق الباطن المجهول والغامض والمحجور فى اسيجة الماضى احيانا ، او المهمل ، او اللاعقلى احيانا اخرى . . . ولذا يستسحن ان نفرق بين الخدر الطبيعى والخدر الاصطناعى . فى الخدر الطبيعى يتجرد الشاعر من انضباطات عالمه الفعلى المعاش بتجربة مباشرة مع المطلق وهذه التجربة غنية تماما لكونها طبيعية تماما وحالة عناق مع المجهول المقدس ، تلك الوثنى الذى يتعبده الشاعر . اما تجربة استعمال المخدر فهى تقدم نتائج مشابهة لكنها غير طبيعية لانها تفتقد اصلا الامتداد او همزة الوصل بين الوعى واللاوعى ، بين العقلى واللاعقلى ، بين الفعل والانفعل بين الماضى والزمن القادم . وهذا الامتداد له وجوده غير الاصطناعى

الذى اذا تجلى لوحده بدون معونة خارجية فانما يرسم نفسه
بكامل ابعاده ، فى حين انه يرسم نفسه فى تجربة الخدر الاصطناعى
تحت بقايا رقابة شخصية داخلية قريبة الاحتفاء . و اى عاقل يدرك
الفرق بين تجربة الخدر عند (راماكريشنا) مثلا وبين (سارتر)
فى استعماله المخدر (اى الخدر الاصطناعى) . (راماكريشنا)
يستغرق فى اشراقات و صفاء رؤوى عجيب ، فى حين مخدر
(سارتر) يصور له (ابا جلمبو) بطارده .

ان الحديث من (راماكريشنا) يجرنا للحديث عن الشعر
الصومى . وهذا الشعر هو الروح الشعرية الحقيقية . انه مكاشفة
خارقة مع المطلق ، وهو عودة الى البدايات الاولى فى الوجود
حيث تلمع اجواء جديدة يطرقها الشاعر نفسه فى رحلته . وهذه
الاجواء التى تشكل الملكوت الساحرة الآخاذة تخلق فيضا تلقائيا
من مشاعر الاتحاد بالكون والاشياء . ان الشاعر تنفتى امام بصيرته
الداخلية الجامحة كل الحدود والاسيجة التى تحرم على الانسان
العادى المرور ، فيدخل فى قلب الاشياء ، فى قلب الزمن ، يتأخر
الى الماضى او يستبق الموراء . ودخوله هذا فى ملكوت (صباح
الخليقة) عند (هكسلى) او (خاتمة مطاب الخليقة) مثلا عند
(المتصوفين المتدينين) انما هو دخول فى الكلمة ، فى الهمة ،
فى الحركة . ومن اجتماع الكلمة ، الهمة ، الحركة ، والنفس
تتوالد قصيدة وهذه القصيدة تكون عظيمة حتما مادامت من نتاج
(الغيبوبة) ، الغيبوبة هى التى تهمن ، وهى مقياس شاعرية
القصيدة . ماهى الغيبوبة اذن ؟ هل هى فقدان الكلى للوعى
وانعدام الرقابة العقلية ؟ هل هى عودة للفرائز البدائية ؟ هل هى
اطلاق للوحشية الموروثة ؟ . . ان كانت هذه هى الغيبوبة فبالثاكد
ان القصيدة تكون مجرد صراخات حمقاء وتشنجات وشقائم ، اى
وضعا جنونيا ، وبالتالي تنعدم القصيدة كليا .

في الحقيقة ان الشيبوية المقصودة (غيبوبة المتصوف والفنان الذي يمنح نفسه كلية لحمله الفني) هي غيبوبة من نوع خاص . هي استقطاب الوعي الخارق المتصادم مع الوضع الكوني المتورم . وهذا الاستقطاب ينتقل الى الخط الآخر الذي يوازيه ، خط اللاوعي المولود عبر تركيزات الوعي ومناضلاته ، وذلك كله ابتداء من لحظة لجوء الوعي المربد للطول بالأشياء والعالم) الى استعمال الغياب اللاواعي ، والذي يمثل قمة الوعي . اذن ومن هذه القضية يكون الغياب هو ذروة الحضور ، هو ذروة الامتداد في مناطق العالم غير المكتشفة وغير المألوفة ، الحضور المكثف ، العنيد والبطولي هو غياب ، غياب عن الموجودات من المبهوسات والمحسوسات ، ولكنه حضور كلي في حضرة المؤاخاة مع الروح الكونية ، مع الماضي والحاضر والمستقبل . ومن هنا بتغير زمن الشاعر ، ومن هنا صالح الشاعر بين الوحدات المتعارضة ، ومن هنا أيضا دييومة العالم ، والشاعر نفسه (بلال) يؤذن ، بالدييومة ، بالرعشة الخالدة ، بالنفثة الانسانية المتحدية .

ويبرز هنا خطر واضح هو خطر افتعال الحالة الصوفية ، هذا الامتعال المصاحب بقدرة ثقافية وبلاغية ، حيث يظهر ناظم الشعر متوترا مرميا في الابعاد القصوى ، او في الابعاد القائفة . تارة يتغور وتارة يتحدب وتارة يبسطح ، وترتج كلماته مطلقا واخزة ، شاكاة ، في سالم من مراغ مهمل .

الكلمة التي يستعملها هذا الناظم تحمل بذلول العمق . الكلمة الكبرى التي تحوى كبر العالم ، لكن الناظم يقهرها في ساحة الازلال . الكلمة عنده تهبان ، تسرق ، تدنس ، وهذا لا يهمه مادام يريد ان يكون القراء مغفلين وهو وحده البطل الفخ .

. ان الاشراق هو الانفتاح الحقيقي ، هو تلمس الجذور الاصلية
وغير المدركة للعالم . هو اتصال الحدس بالبعد المطلق . هو نفي
للموت وايدان بالخلود . و بالتالي هو التحدي لشيئية الانسسان
واثبات للانتصار . فالخدر الاصطناعي اذن لا يسد مسد الاشراقات
الحقيقية . والبلاغة المنطقية لا تستطيع ان تزيف معنى الكلمة .

ونعود الى الناظم الذي تحدثنا عنه . هذا الناظم يستطيع
ان يراجع نفسه ، يستطيع ان يتأكد من كونه صادقا ، وبعد ذلك
ينشر قصيدته . لكنه عجول ، يفتعل الرؤيا ، يفتعل الكلمة ، يفتعل
كل شيء ، وبالتالي يقذف بقصيدته . وطبعاً لا تكون قصيدته أكثر
من قماشة ممزقة ومرقعة بالوان صارخة . هذا الناظم يتعاضم
عندنا في العراق بنسب عددية واضحة ، يتشترق في الكلمة ، أو
يتفنج أو يرقص ، يتفنى حادا ، مدببا ، منطرفا ، ولو ان التشترق
والغنج ، والرقص بأنواعه يكون تجربة طبيعية وليس تمثيلا لكان
في ذلك شأن آخر ، أما الرسم الفني لقضايا غير مدركة وغير
معاشة ، أو الرسم اللاتني لقضايا مدركة ومعاشة فهذا ما لا يكون
من الشعر حصراً وتحديداً .

الشعر والجذور

القصيدة تمتلك بناء . وهذا البناء يتشكل من عدة صور
منسجمة في وحدة منطقية . هذه الوحدة المنطقية هي منطلق جديد
للعالم ، حيث ينسف عالم بأكمله وتنشأ محاولات يستجيب لها العالم
الجديد . .

وإذ نتكلم القصيدة بنفس لانهاى وإذ تجول في أبعاد غير
ممكنة وممكنة بمعنى ذلك أنها تمتلك بعدها الثالث كمرسيد يمتد منه
ومن خلاله منطقها التمهيدى هذا الرصيد هو الجذر ، فالقصيدة ذات
جذر . والتفوق نفسه ، والخلفية ، والأوليات ، كلها ترقد في الجذر
ويدون الجذر تنحى وحدة القصيدة الذاتية ، وينتلى تموضعها .

جذر القصيدة يضرب في امتدادات أفقية وتحتية تتشكل في
النقاء الشخصية بالزمن . أنه يعيش في أعماق الشاعر ، في
انقباضاته ، في خذلانه ، في تطلعاته ، في زحفه التلقائي الباهت ،
في ماضيه ، في معاشاته اليومية . وهذا الجذر يعطى للقصيدة
روحها الأكثر نقاء ، حيث لا مجال للتسويات واضطراب أغلبية
واختلافات ، إذ من الجذر الحقيقي ، جذر التجربة المحصنة

بالدزاین الانسانى والتاریخ تتولد (الشرارة الالهية فى زند البشر)
— على حد تعبير بیرس — ان القصيدة نفس دینى ، وكل نفس
دینى يتأهل بشروط الولادة واشکالات النمو الذى يقاوم اللاوجود .
والدين نفسه له بعدان ، عمق يعود الى الماضى ، والآخر توغل
فى المستقبل .

والبعدان مشروطان متلازمان . ونى القصيدة ، كما فى
الدين . فالقصيدة الحية ، القصيدة التى تقاوم العالم الممزق بادوات
مستنبطة من ذات العالم ، القصيدة التى تتجسد فيها الاشراقات
والرؤى بأخوة وبدون عناء ، ويتألف سبغونى ، هذه القصيدة حتما
تنطلق من أرض ، أرض فعلية ، حتى لا يكون هناك أى مجال
للمساومة على حساب الحقيقة . وهذه الحقيقة تسلم من يد ليد
وتنمو من يد ليد عبر الشعور وعبر المعرفة حتى اللانهاية . ولذا
فلا ضرورة تواجد الحقيقة بظل الجذر نقطة البدء .

قصائد (الجواهرى) هائلة ، باسقة ، لانها ذات جذر ضخم ،
(بدر شاكر السياب) ، (سليمان العيسى) ، (بلند الحيدرى) ،
(سعدى يوسف) ، أغلب قصائدهم رائعة لوجود الجذر الحقيقى ،
أما الشخصية الهشة ، العديية العمق أو الطيبة ، فهذه الشخصية
تافهة ، لا حقيقة فى عطاها . والذكاء نفسه ، قد يضيف مغالطة
أكثر خطرا . فالشخصية المسلوخة عن الحقيقة التاريخية اذا كانت
ذكية فانها قد تلعب دورا قذرا . الذكاء يختصر مسائل كثيرة ،
ويوحى بأنه يستغنى عن التجربة وعن الحقيقة الشخصية ،
ويمارس أبشع تزوير وبأقل ما يمكن من الضجة . والذى أهتم به
الآن هو : (الشخصيات الطينية ذات العمق الموحل ، والذكية
أيضا) التى تلام (شعرا !) . هذه الشخصيات العديية القرار
والتي تمتلك ماضيا مزيئا وحاضرا مزيئا ، و تريد ان تفترض وضعها

المستقبلي كشرط ضد الآخرين ، تعتمد على شيئين : الاول ، المنطق ،
والثاني : الامتثال للاقتناسات .

فمن ناحية المنطق ، نصرف تلك الشخصيات بقبولية جيدة في
استعمال العبارات البلاغية والاستعارات المنقولة (وقديما أكد
أرسطو على خطورة الاستعارات في اللغة) والجناس والطباق
والمناورات الكلامية الاحتمالية ، بحيث ينصت المتلقي أمام تلك
الكلمات التي تمتلك خاصية سحرية معينة تخلق انجذابا معيناً ،
ويظل مبهوراً ، حتى يتأمل ، وبعد ذلك ينفضح الزيف أمام التأمل .
أما الناحية الأخرى ، والتي وقع فيها الكثير من هوة نظم الشعر
الحديث فهي الناحية التقليدية . انهم وبتأثير من مطالعاتهم للشعر
الغربي المترجم وما رافقه من نقد أدبي ، قدموا عطاء شعريا
ممسوخاً . ان صاحب التجربة الحقيقية لا يضحى بتجربته من أجل
تأثرات قرائية . انه يكتب عن تجربته بشكل تكمل فيه القصبدة
مساحة التجربة . ولا يمنع من التأثر والاقتراس اذا كان التشابه
طبيعياً ، يمثل حالة انسانية مشروعة . اما ان يقدم (الشاعر)
قصيدة مشحونة برموز غريبة واستعمالات مترجمة واساطير منقولة
ومدسوسة للترصيع ، فذلك ما يدعنا محقين في تسميته (لاعب
السيرك) المخادع . لماذا ؟ لان الشعر ليس نزوة او سيادة جديدة
وريفة للسيادات الارستقراطية .

الشعر دم ، وان كانت كلبة (دم) مثيرة للرعب فالشعر
(روح) ، والروح هي العالم وهي الجذر .

ان (داماسو الونسو) قد تحدث عن الشعر المقتلع الجذور .
وكانت التسمية مرتبطة (باسمه) . ولكن هل ان هناك شعرا مقتلع
الجذور تماما ؟ هذا ما يعترضنا أحيانا . الشعر شأنه شأن أي
شيء في العالم لابد ان يمتلك جذرا . وان (الونسو) عندما تكلم
عن (الشعر المقتلع الجذور) كان يقيم بذلك تصائد الشاعر الاسباني

الكبير (جوستابو أدولفو بيكر) الذى كان يقول :

أ نولد مع ومضة برق

ويبقى ويمض البرق مستمرا عندما تموت

ألا ما أقصر الحياة !

المجد والحب اللذان نسعى اليهما

هما شبحا ظم نلاحقه

والصحو هو الموت (

و : (فى بحر الشك الذى أخطر

لا أعلم حتى بماذا أؤمن

ومع ذلك نقول : هذه الرغبات لى

باننى أحمل هنا ، فى داخلى

شيئا الهيا)

وفى الواقع ان (بيكر) هنا انما يؤكد انه ليس منقطع الجذور بل ان جذره كان الجذر المساوى المشيع بالبويس والقلق والقرف . ولذلك تمنى ان يكون (ممثلا تامها فى مهزلة الانسانية الكبرى !) . ولهذا فهو يمتلك جذره المرسوم بقسوة مظلمة فى عالم منتكس .

أما الشعر المقتلع الجذور فلم يكن عند (بيكر) ، بل ان النسبية تجد انطباقها الحقيقى عند بعض شعرائنا . انهم فى الغموض والمتاهات الكلامية يخلقون المضيعة . انهم وبمزيج ذكى من الاستعمالات المنطقية البارعة والاقتراسات استطاعوا أن يمسكونا وقتنا ما ، لكننا مع ذلك نعرف من هم ، كشخصيات لا حقيقية . الشخصيات التى يرفضها حتى (بيكت) نفسه .

أما الشخصيات ذات الجذور الانتحارية ، جذور الامتثال الكلى ، لوضع بأساوى فهي جذور . ولذلك نادولفو بيكر نو جذر ، ومعه كل الهياكل المتعبة التجوال برؤوس مجنونة .

ان الشعر المقطع الجذور هو الشعر الذى يعتمد على (الشكل) فقط بمجردا من أى مضمون . انه شعر النبوة والطلاسم اللفظية ، والصوت اللاحقيقى وهذا الشعر توجد له نماذج عديدة تملئ بها الصحف الادبية . وهو عند المسح النقدى انما يرتبط أساسا بالخواء الذى يعيشه الكثير من الهواة .

ان الفراغ والفشل والارتكاسات قد تكون سببا فى تهشيم شخصية الفرد وجعلها شوهاء عاجزة عن مسك خطوطها الحقيقية . ويمثل هذا التقعر الهوائى الذى تخلقه الاحباطات المتعاقبة مع انقراض الجراة تظهر قصائد يتيمة .

هذه القصائد ولكونها منعدمة الجذور انما تكون غير مرتبطة اصلا باية لحظة ولا باى مكان ، وهى مع هذا تحمل بصمات أصابع هوية القائل .

الشعر كضرورة

عبر كل المراحل الزمنية التي يتخطاها الانسان يظل الشعر ملازما للوصى الانساني . فمادام هناك انسان يعى ، هناك شعر . وهذا الشعر هو نافذة الانسان التي يحرص عليها بشوق ليتصل بالأبعاد الانسانية الكونية غير المطالة . لذا فليس الشعر ترفا لغويا موسقا أو من (الكماليات) . انها هو حاجة وضرورة . . . فبقدر ما يكون هو عطاء يمنحه الشاعر من قلبه وعقله وأعصابه ودمه فهو الضرورة التي لا يستغنى عنها الشاعر .

والشاعر حاجته هنا أنه يعطى ، انه يبذل نفسه شعرا . لذا فهو على الدوام يعيش أعلى درجات نكران الذات ، فذلك هو الطريق الوحيد ليدوس على الحواجز ويلتحم بالأشياء والصـور والحركة .

والشاعر ان لم يعط ، ان لم يتشوف بالشعر الى عوالم جديدة انما ينصدم ولذا نعود الى ساعة البدء، ساعة ميلاد القصيدة . هذا الميلاد طبيعى غير متعل وغير مشروط بأحكام معينة . انه انبجاس تلقائى(٢) ، فهل يستطيع الشاعر ان يكتب ذلك ، أو

(٢) ولهذا قال (وردزورث) عن الشعر : (بانه انهار مرتجل للشاعر

غزيرة) .

هل بمقدوره ان يحرم الوليد من النور ؟ طبعا لا . الا فى المنظومات الشعرية ، فهذا جائز . اما عند تكون القصيدة حقيقية مواءة بالحركة والحرارة والبذل او التطلعات الجسورة فالشاعر يسقط فى يده ويخرج الامر من طوقه . ومهما تكن العوائق الخارجية والمثبطات وقوى الكبح فلا بد ان تولد القصيدة وتخرج حتى لا يتخشب جسد الشاعر ووعيه ، حتى لا يتحول الى تابوت . فالكلمة هى السلطان حينذاك . والكلمة قانون واردة وتاريخ ، ان لم تقل نفسها انطقا الشاعر وتحول الى شىء مستهلك .

وعندما يتحصن الشاعر بالكلمة . والكلمة بالشاعر ، حيث يتم الالتحام بامتشاق جرىء ، تتوافر معان جديدة للبطولة . وهذه المعانى كلها تكلمة لاسم الشاعر ، لصيرورته . انها ليست الحاقا بل انها القسم الحى اللصيق بالقلب والوعى وحيث لا مجال للانفصال . فالقصيدة هى الضرورة بالنسبة للشاعر . فكما ان الدم لا يتحرك بدون حركة نبض القلب ، فكذا الشاعر يتجمد امام الاشياء ان لم يتواجد شعرا . وهو وبالحم يتواطأ ان أسهم فى دفن الوليد الشعرى البازغ . الشاعر الوطنى يخون شسعيه ان لم يمانقه بقصيدة ، والشاعر الرومانسى ينقذف فى دروب المتاهة والانسحاق ان لم يطل على العالم بقصيدة ، والشاعر الكونى يخون شرف التأمل ان لم يصل شعرا . فالشعر الضرورة التى لا محيص عنها ، ولذا فان (جان كوكتو) كان بقرر حقيقة فى درجة البداهة عندما قال : (الشعر ضرورة ، وآه لو كنت أعرف لماذا ؟) لكن كوكتو فى عرضه لتلك الحقيقة كانت تحيره (لماذا ؟) . وهذه اللماذا هى التى تعطى للضرورة حيويتها وانبثاقها كشىء جديد مشرق . فالضرورة تدرك يوما — فى حقل العلوم — بعد الاستقراء وتجميع الملاحظات والشواهد لفترات عديدة . أى بعد ان تتواجد المواد التى تعطى القانون العلمى الثابت . ولكن الضرورة عند الشاعر غير مدركة

مثلها في ذلك مثل الطفل حين ولادته ، فهو لا يعي شيئا ، لماذا جاء ، وكيف جاء ، ومن هو .. الخ . وعندما تتكامل الضرورة يتروى العقل . ويتحول عقل الشاعر ساعة ميلاد القصيدة الى ساعة انذار ، ولذلك فهو لا يتسائل بل يدع التساؤل للنقاد او للعقل نفسه بعد ان تعمد القصيدة نفسها بالماء الروحي .

وحيث يبدو بديها لنا ان القصيدة روح الشاعر ، والشاعر لا يتخلى عن روحه ، فلا بد ان ننقل الى الجانب الآخر ، المجتمع . والمجتمع هنا ليس العدد الحسابي الاكبر اى الكم ، بل هو الوثن العزيز الذى لا يفرض به الشاعر ابدا حتى بعد ثورة الغضب . وقداسة هذا الوثن طبيعية لانه الكل ، في الامام ، وفي الخلف ، وفي كل الجهات ، الخالد الذى يهزأ بالموت ، والجبار الذى يرسم طرقات التاريخ . هذا المجتمع هل يعد الشعر ضروريا بالنسبة له ام ان يمكنه الاستغناء عنه ؟ هنا نحتاج الى فارق بسيط ولكنه ضرورى ، هو الفارق بين المجتمع البدائى والمجتمع المتحضر . المجتمع البدائى لا يفقه التاريخ ابدا في حين ان المجتمع المتحضر يسعى لتشكيل تاريخه . ولذا فالمجتمع البدائى والمندرج مع انسان ما قبل التاريخ ، ولو انه يعيش في التاريخ ، هو مجتمع يستغنى عن كل الفنون لضهور الوعى عنده . اما المجتمع المتحضر فهو يحتاج الشاعر والموسيقى والتصوير والنحت والرسم ، وكل الفنون والآداب ليخلد نفسه ، ليتعاقد مع التاريخ على اشغال مساحته . لذا فالامم المتحضرة والتاريخية يرتبط نسبها بشعرها ، اما المغول والقرم مثلا ، فلم يصل لنا عنهم شعر ولذلك فهم محسوبون كامتداد للانسان المتوحش فبا قبل التاريخ . ومع هذا الامر فهناك ظن بانه حتى عند المغول المتوحشين يوجد قلة من الشعراء ، ولكن الوحشية طغت بحيث مسخت كل البدايات الفنية والادبية بالسواد الهجى .

واليوم تبدو ضرورة الشعر واضحة جدا بالنسبة للمجتمعات
.. فكل مجتمع يقدس شعراءه لأنهم يهبونه سحر الحقيقة وجاذبية
الكلمة ولا محدودية الروح الانسانية . المجتمع يريد سماع واسماع
صوته من جهة ، وهذا الصوت قد يسمعه بواسطة البرلمان ، لكنه
الصوت النعنى المادى جدا . اما صوته الآخر ، الصوت الروحى ،
فهذا ما ينقله الشعاعر ، يفرد به ، يمنحه للقارىخ .. للأجيال
البشرية . ومن الجهة الأخرى فان المجتمع لا يقتصر فى حياته على
الخبز والاتغال والمكاسب ، انه يريد الحق الآخر ، حريته العظيمة
حريته فى ان يكون طيرا ، فى ان يكون حيوانا ، فى ان يكون زهرة ،
فى ان يكون ماء ، فى ان يكون لا شيئا (٣) . ولكنه هل يقتدر على
هذه الحرية ؟ انه يعبها .. يدركها .. يحبها ، لكنه عاجز عن
بلورتها . فيلجا لمن اذن ؟ . طبعا للشاعر فهو وحده الذى يتصل
بالاشجار والحيوان والجماد والسماء والهواء .. وهكذا كان
(وردزورت) و (شلى) و (امرق القيس) و (أدونيس) . كما
فى الجهة الأخرى (هوميروس) و (دانتي) و (المتنبى) و (بالمعري)
و (الجواهرى) .

اذن فالشعر ليس منحة ، ولا شيئا كماليا ، بل هو التتمة
الروحبة للوجود الانسانى (فردا او مجتمعا) . وبدون هذه التتمة
يتحول الانسان الى انسان ميكانيكى ميسسوخ يعجز عن ادارة
شئونهِ وشئون الآخرين من جنسه . فالسياسة شعر ، والحرب
شعر ، والسلم شعر ، والضحك شعر ، والبكاء شعر ، ولهذا
غبدون الشعر يعقر الانسان نفسه .

(٣) ان ذلك قد يبدو سخفا لأول وهلة ، لكنه يبرز كحاجة اجتماعية بعد
ان يولد المجتمع اللاطعى .

التسامح كقصور :

قد يبدو الموضوع غريبا ، وغرابته بلا شك متأتية من كونه
وضعية استفزازية ضد القدرة الانسانية . هذه القدرة التي نجد
من الضروري ترسيخ الثقة بها بغية تعاضم الامكانية الانسانية .
ولكن هذا لا يهم مادام موضوعنا الوحيد هو ملاحظة الخبرة الانسانية
الواعية وترصدها الى مالا نهاية

وبخصوص الشاعر نترصد شعره . ونحن لا نترصد الشاعر
نفسه شخصا بل نترصد الانسان بحيث لا نترك أى مجال
للمشاحنات أو المقابلات الشخصية التامة ، لكون الفرد هو مجموعة
علاقات اجتماعية ، ولكون المنطلق الاكيد بالنسبة لنا هو الانسان
الكل لا الانسان الفرد . ولذلك ينبغي فى كلامنا عن القصور أن
نحدد المعانى بضبط شبه تام ، شبه رياضى .

القصور الذى اعنيه هو وللتوضيح بتشابه فى ارتباطه مع
جراة (ايكاروس) الذى نر بجناحين من شمع ، وذاب الشمع
باقترابه من الشمس و (سقوطه فى الأخير) . وبدون الربط بين
الجراة والسقوط يكون أى فهم مغاير للقصور الذى اعنيه مغالطة
واضحة ، لكون القصور الذى أريد تبينه هو القصور الجزئى أو
الوقتى أو النسبى فى كل العلاقات والتفاعلات الاجتماعية سببا أو
نتيجة . ولكن هذا الذى اعنيه لا ينفى بالمقابل ويشكل قطعى رأى
(جيد) و (مان) بخصوص ان الفن صورة من صور المرض أو
تعويض عنه ، (نظرية لبروزو) (التى يرى فيها ان العبقرية نوع
من أنواع العصاب) كما وانه لا يؤكد . ولكننا مع هذا نستفيد من
علاقة كلال البصر عند (جريس) بموسيقاه اللفظية ، ونستفيد من
وضع (بروست) فى آلامه الجسدية والنفسية وشذوذه الجنسى

وعلاقة ذلك برواية (البحث عن الزمن الضائع) ، دون ان يكون ذلك منهجا في البحث .

اذن . . . اي تصور هذا الذي نتكلم عنه ؟ انه تصور النهائي في ان يكون لا نهائيا ، وقصور اللانهائي في ان يكون نهائيا . انه تصور العطل والمطلوبات في ان تقدم تفسيراً نهائياً لحالها . انه تصور الإرادة الانسانية (التي تكلم عنها كانت) في ان تفرض نفسها على قانون وحركة العطل . انه التصور الوجودي ، ومن ثم في الواقع المعاش يعنى القصور قصور الشاعر في ان يجعل من حريته الفردية قانونا لكل الناس . قصوره في ان بهندس عالما بشريا ونفوسا بشرية بروح غنائية شامرة مبدعة . فالشاعر الانساني الواقعي عندما يطرح شعارا ، يمثل حالة قاصرة . وما ان يتحقق ما طرحه سألنا حتى يرفع شعارا آخر . وهكذا تتابع الوضعية .

المهم ان الشاعر في تطلع دائم نحو الأفضل ، وترصد للحركة الانسانية ووعي للخلق . فهو يمثل ذروة التسامي نحو الاكتمال . اذن أين القصور ؟ هل هو عمق الشاعر وهل انه يمثل قصور ذاتيا ؟ طبعا لا ، انها القصور يكمن في طبيعة العلاقة الديالكتيكية بين الشاعر والعالم . ومن خلال هذه العلاقة يحكم على أسلوب الشاعر ، فلما ان يحقق غايته المنشودة ومن ثم ينطلق لآخرى ، او انه يحكم عليه بالقصور .

القصور هنا ليس عجزا كليا بل هو الامتداد للقصورات المتقدمة . وهذا مفسر جديدا ، فتصوري مثلا عن ان اقتفز حائطا يكون هو المحرك الوحيد من أجل ان اقتفز الحائط . اي ان القصور الآتي هو الباعث لتلافي القصور وتحقيق الانجاز . ومن حيث (الإرادة) يكون تصور الشخص الوقتي هو الدافع لانبثاق الفعل

اليطولى . وهنا يكون التصور اهاية ودعوة الى اللاتصور .
وهكذا تتم السلسلة عبر حلقاتها الواضحة : التصور يقود الى
اللاتصور . واللاتصور يقود الى تصور آخر ، وتستمر العملية .
والشاعر خير من يرسم هذه العملية ولهذا قال (اراجون) :

(لم تعد الحياة سوى خديعة

تعيها الريح بتجفيف الدموع

على ان ابغض كل ما احب

وامنع كل ما لم يعد لى

واظل ملكا ولكن لا املك سوى الامى)

ولكن هذا التصور المعاش يخضع للامكانية الانسانية ..
فالامكانية الانسانية توفر اشياء كثيرة وتستطيع ان تحل كل
التناقضات والتصورات الموجودة سوى ان تصورا واحدا انطولوجيا
.. هذا التصور هو تصور الانسان ازاء الموت . وهو تصور
يختلف عن كل التصورات الأخرى (تصور الأعرج ، والأعمى ،
والأبكم ، والأصم .. الخ) .

ولكن لكل تصور تعويضه الخاص . فكما عوض (فرانز
كافكا) عن (التصور) برسمه شخصية (جريجور سامسا) ، حيث
صور الانسان حشرة ضخمة (تمثيلا لانهييار القيم) ، فقد عوض
الشاعر بالكلمة والموسيقى والمضمون عن كل التفاهات الاجتماعية
على اعتبار ان تصور الشاعر هو ليس التصور الذاتى بل هو
وبالاساس التصور الجماعى ، تصور المجتمع الوقتى ، ولهذا ولدت
آلاف القصائد المعوضة ، كما ولد (مسخ كافكا) .

وسواء اكان الشاعر فى وضعية من يرسم تصوره الذاتى او القصور الجماعى ، او فى وضعية من يعوض ذلك القصور بنشاط آخر مقابل ، فالهم جدا هو توفر القيمة الجمالية ، فما دامت هذه القيمة متوفرة ، يصبح كل نقد متوتر العقلانية باطلا . وهنا لابد من توضيح المفزى المقصود ، فالشعر يمكن ان يقيم من قبل النقاد على اساس انه (تشاؤمى) او (تفاؤلى) ، كوميدى او مأساوى ... الخ . ان ذلك كله بلغى تماما لان الشاعر يحوك نسيجه بلغته الخاصة وهو لم يطرح ابدا نشاطه فى المزاد العلنى .
وكم وكم يعانى الشاعر من النقاد ! .

وكم .. وكم يعانى الشاعر من الجمهور !

وكم .. وكم يعانى الشاعر من نفسه !! وهذه المعاناة تعرض لها الشاعر العظيم (بریتون) فهو عندما قال فى احدى كتاباته الاخيرة (المصباح فى الساعة) : (لقد أردنا نحن نهاية العالم ، ولكن هذه النهاية لم نعد نربدها اليوم ، لاننا نرى منذ الآن ماذا ستكون ، واى عيب ينتظرها) ، تكلم عن فشله وفشل السورياليين الاوائل فى تهديم العالم . وهم عموما ناشوا فترة استحالة ذلك التهديم ، اذ ظل العالم يزداد رسوخا .

اذن ، ألم يكن تصور (بریتون) دليلا ايضا ؟ .. وظل بریتون عظيما لانه فصح قصوره الذاتى وقصور حركته السوريالية فى صلب شعاراتها . ومن هنا كانت تجربته الشعرية الاخيرة (بالنسبة لغیره) رائعة مدهشة .

الشعر : حركة ومصالحة :

عالم الشعر ليس عالما استاتيكيا . واذ حاول بعض الشعراء تجسيد الشعر على فوهات كلمات مدببة او على اجواء صور مكررة ،

فإنها ضحوا بكل شحنات قصائدهم الايجابية على مذبح الميكانيكية المغفلة وغير المبررة . وهناك وضعية ميكانيكية غير واضحة من خلالها تتحول القصائد الى تجاوبف تهرب اليها المعاني ربما . ان هذه الوضعية تمثل فقدان الحركة الحياتية ، الحركة الحقيقية التي تسرى في الذرات وفي النباتات ، وفي الحيوانات ، وفي الانسان ، وفي كل القوى الكونية ، والتي يشترط ان تتوفر في الشعر حتى يسمى شعرا . ما هي الحركة ؟ الحركة هي التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه . وبدون النقيض لا توجد ثمة حركة . والنقيض مقابل انعكاسي مضاد للشيء ، أو للفعل الموجود . ولا يمكن ان يكون مقابلا مفتعلا كنقيض مخلق يختاره دعوى ديالكبكي(٤) ولذلك فان التناقض في صور القصيدة ليس عيبا ابدا ، بل هو ضروري تماما ضمن ديناميكية الحياة . انه التناقض الذي يستوهمب التعارضات الكونية . لذلك فالقصيدة تشق أغلفة العالم والأشياء لتصل الى الجوهر الاساسي وفي هذا الجوهر تتكثف التناقضات والانسجيمات بجلاء .

ان القصيدة ليست في تكنيكها الجيد فحسب ، وكم من قصائد رومانتيكية اعتمدت تكنيكا ساحرا لكنها ظلت عاجزة وشاحية لانها لم تدرك كيفية الاحاطة بحركة العالم وجدليتها . ان القصيدة هي مصالحة بين التناقضات ، وهي تمثيل واع ومغامر وفعال للثنائية الماثوية بحيث لا تبقى القصيدة منتظرة او تصويرية لا تقدم موقفا . انها بعد ان تعكس صور العالم الحقيقية والمتعارضة انما تبلور الصور المعنية والتي تشكل عنوان القصيدة . ان الحديث عن التناقضات التي تنساب في ايقاعات القصيدة ينبغي ان يدبر التناقضات التي يقع فيها الشاعر من الوجة الفنية او في عملية واعية للأشياء ، والتي تدل على حالة العسر الفني والفكري عند

(٤) اشارة للمحترفين في مجال الجدل .

الشاعر . ان التناقضات المقصودة هنا ويكل دقة هي التقابل والتصارع والتألف بين مجالات قطبي العالم والتي يرسمها الشعر بتساوق متناغم يوازيها سهولا وحركة .

ان الكلام عن وحدة القصيدة ، تلك الوحدة المنطقية التي تشد الصور في رؤيا معينة مثلا ، لا ينبغي فهمه من الزاوية الاكاديمية ، والا لكانت (وحدة البيت) في قصيدة من الشعر العمودي أكثر ملاءمة . ان أى كلام عن الوحدة المنطقية هو ما يعنى مصالحة التناقضات الخفية في خلفية القصيدة وكثافتها الحقيقية الواقعة تحت الكلمات . والمصالحة ليست خطوة جدلية لتوفير وضع أكثر ارضاء . انها ليست حالة تراض ، بل هي النتيجة المركبة والحتمية للأطروحة والطباق (التوضيح الهيجلي) ولذلك فأى عرض للتناقضات المستورة بدون استخلاص وضع انسجامي لها هو اعلان عن عالم مفكك بئس ، مزروع بدون اكتراث . وان عمل الشاعر في رسم هذا العالم المفكك لا يقدم بديلا متخيلا كما وانه لا يصل الى اية حقيقة عارية . وان النهج الدادائي في الشعر (أريد أن أكتب بنفضة — بخنجر يشق اللحم القح — لحم عالم من الامامى والكلمات الكثيرة الثقيلة) ينفي أساسا المصالحة بين العالم والقصيدة — على اعتبار ان القصيدة نفسها ترسم العالم وتعارضه — ولذلك فهو يستهدف اشاعة وضع يائس منحرف ولكنه بطولى نوعا ما .

ان الشاعر عندما يلتقط صورا وأشكالا ووضعيات في عالم مليء بالارتجاجات انما لا يستهدف اشاعة يأس كامل ، لأن اليأس الكامل ، ولو أنه معارضة مطلقة لكنه محسوب تبريرا لوضع سيء . ان فنية الشاعر ترافق جهده في خلق احتمالات لعالم اقل ازعاجا ، عالم غير مفت ، عالم انساني ترسم عليه شارات الأمل .

ان الموقف الشعري لـ (هنرى ميشو) فى معارضته الحادة للعالم على طول الخط دبت (العالم كثيف وعدائى فى نظره) هو وفى نفس الوقت عداء للانسان . اى ان (ميشو) الذى طرد اى احتمال واى فرصة امام الانسان المقاوم انها برر ازلية سوء العالم واشار فى الطرف الآخر الى الانكسار الابدى للانسان — ولو ان ميشو يعود مرارا ليحتضن العالم — وهو كان وبالاكيد بحاجة الى فهم حضارى عن الصحة التى تنالها الامة وبعد انتصارها فى حرب مع الغازى ا هذه الصحة ، صحة الانسان ، وصحة الماء فى الجدول ، وصحة الريح والأغصان بعد الخروج من صراماتها القائمة الى حالاتها الأخرى ، وهى صحة (النتيجة المركبة) حيث تشبع الحياة وحدها . لكن (ميشو) كنزوة عاتية كان يجرى اختباراته الرهيبة على الكلمة ولذلك فشل حيث نجح (ايلوار) فى المصالحة الكبرى . اذن فالقصيدية ترسم صورةا لعالم ملئ بالتعارضات والتعددات . وأية وحدة كلية للقصيدية شكليا هى تموضع جامد وغير واع أبدا . بالتعارض قائم بين صور القصيدية نفسها ، وبين كلماتها وبين صورها ، وبذلك يكون التجانس حيا مهتلنا . والتعارض نفسه قائم بين المضمون الدرامى مثلا وبين السياق الشكلى للقصيدية . ومن خلال هذا التعارض والتعارضات الأخرى (بين القصيدية مثلا وموضوع القصيدية القائم) يتولد الدفع الحيوى الذى يمنح الشعر اخصابا بعد اخصاب ونموا أفكار صحة .

ان الشجاعة الحقيقية تبدو من خلال الحديث عن الانخدالات الوقتية ، وان الحب الحقيقى يبدو من خلال التباعد والحرمان ، وان الالتزام الحقيقى يبدو من خلال الضياعات والعبثية الموحشة . ان (وردزورث) فى اعتباره الشعر (انهمار مرتجل لمشاعر غزيرة) كان يبين بالنسبة لنا على الاقل انفقاد التخطيط العقلى المسبق للقصيدية مضمونا وأسلوبيا . من حيث ان التخطيط هذا هو القفص الذى يسجن الحرية ، وينمق — بمغالاه — بالحرية . هذا

التخطيط تنعدم فيه الحركة الجدلية والتعارض الفعلى فى جوهر
الاشياء ، ولذلك لا ينجح فى اعطاء قصيدة شعر حقيقية ، ولو انه
ينجح فى اعطاء منظومات شعرية سياسية مثلا او دعائية - وما
اكثر هذه المنظومات فى عراقنا الحبيب !

اما الشعر الجيد فهو يوضح التحولات الحقيقية والنقلات من
حالة الى حالة . والتحول لا يقع بين الحالة والحالة كما يقول
(برجسون) بل هو فى الحالة نفسها وحيث يحمل كل شىء نواة
الحياة وجراثومة الموت . ولذلك فان (بريتون) كان شامرا رائعا
عندما صور التحول بقسوة واضطراب دونما اى خضوع لمقاييس
جمالية او اطر معينة تتخفى وراء مسميات وحدة القصيدة او ما
شابه .

وفى غمرة كل التحولات الكونية والانسانية تتوضح موضوعة
المصالحة بين (الشاعر) و (العصر) ، بين كثافة العصر وآليته
وبين رغبة الشاعر فى التجاوز والتخلى . العصر يخط بأنامله سمته
ومنطقه ، والشاعر يحارب كل (منطق) من الخارج بمنطقه هو .
ولكن مع ذلك فثمة مصالحة . وقد اوضح ذلك (اليوت) صاحب
التجربة الشعرية الفائقة : (يحدث احيانا ان يعبر الشاعر -
بمصادفة غريبة عن مزاج عصره فى نفس الوقت الذى يعبر فيه
عن مزاجه الخاص المختلف تماما عن مزاج عصره . وليست هذه
قضية زيف ، فثمة التحام بين الاستسلام والتحدى تحت مستوى
الشعور) . الاستسلام والتحدى عند (اليوت) انما هو التركيب
الخالد والتراضى الذى يتوج التعارضات فحسب وان سيولة هذا
التركيب وطبيعته فى البداية ، وفى التلاشيات ، وعلى الامتداد ،
هو الذى يضمن انبثاق القصائد . ولذا كان (اليوت) واصفا جادا
لهذه الحقيقة بقوله : (اما فى ذهن الشاعر فهذه الجزئيات تشكل
دائما تركيبات كلية جديدة) .

غربة الشاعر

الغربة — بالنسبة للواعى — مداد العبد الفنى المكتمل . .
وهذه الغربة لا نعنيها بشكلها الاطلاقى حيث ينتبذ الشخص ركنا
قصيا معزولا عن العالم، أى الغربة (الرهبانية)، بل نقصد بها غربة
الشاعر التى يحناجها كمسألة تضىء له جدر العالم . تلك الغربة
التي تتبلور كاستجابة لتحديات الشاعر لعالم مشلول . وبذلك ينتهى
الطلاق بين الشاعر وعالمه . فمنذ البدء والشاعر يجتاح العالم
بكلماته ، وهذه الكلمات — النفس الالهى ، تتوتر عبر البوابات
الكونية لتضىء الدهاليز . وحتما هذه الاضاءة امكانية فاعلة محاورة
موغلة فى الكشف والجرأة . الشاعر اذن امكانية كبيرة ضخمة
فريدة من نوعها . وهذه الامكانية ما كانت أبدا بلا جذور . انها
نابعة من كل آهة ومن كل حلق وقلب وصورة وحائثة وتطلع . .
فالشاعر ابن المجتمع ، والأشياء ، والدورة الزمنية . وعند هذه
البنوة تتحقق أبوته الشرعية الحاملة . ولذلك فهو عندما يغترب ،
عندما يطلق فى رؤاه ، انما يستجمع مواد القديمة ، تلك المواد
التي نالها فتوطدت عبر المعيشة الحبيمة والتلاحم الحار والمواجهات
الانسانية النبيلة . وعند الاستجماع وحيث تتواجد ارهاصات
الخلق الجديد ، ومن أجل أن يولد (آدم) جديد فى قصيدة ، لابد
أن تتجلى غربة الشاعر . فالعالم القائم ، عالم تقليدى معروف ،
أشياؤه قائمة ومدروجة تحت مسميات واضحة وعلاقات منهومة .

ولكن الشاعر يريد نسح رؤاه وصوره وأحلامه بتفنن وإبداع ،
ولذا فهو لابد أن يفجر التصادم بين أخيلته المتهددة وكثافة العالم
الثقيلة . ومن هنا تتأني غربة الشاعر . وتلك الغربة تظهر في
الكلمة ، في الموسيقى ، في الاهتمامات ، في التجواب ، وفي
اللانهاى .

وطبعاً يتأثر بذلك سلوك الشاعر كلياً ، لأن سلوك الشاعر
والفنان امتداد طبيعى لا لابس فيه . لحقيقته . واذ يختلف سلوك
الشاعر عن تسلكات الآخرين بكونه غير اعتيادى أو غير مألوف
أحياناً ، فيبقى السلوك ، الوضع المتم للقصيدة والجو الوحيد المهيمن
لها . وعندما يدعى البعض الاغتراب باختلاق نمط معين في السلوك
أو في الزى مثلاً ، انها تبقى العربية ليست أمام الحصان فحسب ،
بل تكون هيكلًا محطماً بدون حصان ، وتسقط الدعوى أمام الحقيقة!
لنترك الآن موضوع السلوك فهو مرتبط كلياً بمواضعات الشخص
ومواقفه الحقيقية . ولغات الى الشاعر في غريته .

الشاعر وكما قلنا ابن للمجتمع والكون . ولكن هذا الابن
متمرد ، لماذا ؟ لأن وجوده مشروط بحريته ، الشاعر حرية كاملة
حرية تريد أن تجوس في كل المناطق في العالم ، تريد أن تتكلم ،
ان تعترض ، ان تصنع ، ان تقر ، ان تخلق . . حرية نشوانة
فاضية ، وهذه الحرية يرفضها العالم ترفضها الآلة ، يرفضها
التكنيك .

في الآلة تعرف حركة كل شيء : من هنا يذهب ، ومن هنا
يعود ، وهكذا ، أما حرية الشاعر فهي جديدة في كل لحظة ،
مفاجئة ، غريبة ، مذهلة فير ملجومة بالعقل ولو انها ذروة التوهج
العقلى . حرية الشاعر ليست عطية العالم بل منتزعة ، وفيها
يكن الرفض لكل ما هو آلى ولا انسانى وان كان يوماً ما انسانياً ،
لأن العالم حركة ودفق وسيولة ، فما هو انسانى يضحى لا انسانياً ،

وما هو لا انساني قد يتحول انسانيا تتلاحق الالام الانبثاقات . العالم نظام او شبه نظام ، والشاعر يحس بالنفس كما أحس بذلك (كيركجارد) (اذا أردت ان تنفينى ضمنى ضمن نظام ، اننى لست رمزا حسابيا ، اننى أنا) . الشاعر يرد من القوانين الخفية ، فى النويات السكونية ، ولهذا فهو رافض متمرذ ثائر . وعندما يكون المجتمع قاسيا وينصدم حس الشاعر انصدام الجائع بجدار الموتى واتصدام العطشان بالماء المحرم عليه حينئذ تتفقم مشاعر الغربة ، وتغلو وتنفض ، لكنها لا تكفر . بل انما تكفر ، تكفر بقيم معينة ، وتلعن أوضاعا معينة ، لكنها فى العمق تعانق قيما أخرى . ولهذا تمزج الالتزام أغلب الأحيان بالغربة . وقد صاغ ذلك الشعراء فى تجاربهم . وها ان الشاعر (أحمد عبد المعطى حجازى) يقول : (ما لبثت ان وضعت يدي على النموذج الذى ظهر فى ديوانى الأول (مدينة بلا قلب) ، نموذج الغريب فى المدينة . خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة ، ذلك لان حنينى القديم لعالم واتمنى المضل عاد الى الظهور حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتني أو من أيماننا عميقا بالاستراتيجية والوحدة العربية . لقد امتدنتى هذه القصيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ولكن عثورى على النموذج الثانى قد أومعنى فى صراع عنيف . أو هو أحيانا فى نفسى الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى تبدو فى تجربة الغريب وفرحتها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح ان هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد الذى يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس والواقع . وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها) (٥) .

(٥) من الدكتور (عز الدين اسماعيل) فى موضوعه (ثورة الشعر

المعاصر) .

ومن هنا يتوضح لنا أمران من حيث أن الغربية تقود الى موقف ما . واول الأمرين أن تعمد الغربية الى المصالحة بعد حين (لاسيما عند الشعراء السياسيين) عندما تتحقق لهم مبدئيا المطامح التي كانوا ينطلقون منها ويصارعون وضعا معيناً من أجلها . وثانى الأمرين أن تظل الغربية لعنة أزلية تتمثل فى الجهد الأقصى فى احتقار العالم ورفضه نهائياً (عند العدميين مثلاً وعند المثاليين أحياناً) . ومن خلال هذين الأمرين نستطيع أن أطرح وجهة نظر — (وهى ليست جديدة) :

أن الشاعر فى التزامه أو فى رفضه الكلى للعالم لا يتخلى من قريته . لماذا ؟ ...

الشاعر والموت :

تروى الاساطير أن (اهايسورس) أرادت الآلهة أن تنزل به امر عقب يقزل بانسان ، فأرادت له الايموت !! .

والاسطورة التي تروى ذلك تريد التأكيد على كون الموت ليس مغزاً بل جيداً ولذيذاً . ولكن الذى تؤكد الاسطورة فى نفس الوقت — تاريخياً — هو حقيقة اهتمام المفكرين بالموت كحقيقة خطيرة شغلت أغلب جوانب تفكيرهم . وفى فترة من العجز ، وحيث بدأ الموت انتصاباً لا مفر منه يفرض سطوته على الأحياء لجأ بعض المفكرين الى لعبة فكرية جديدة هى لعبة (التشويق للموت) وذلك بالاسـتـهانة بالحياة وتهويل المأسى واعتبار الموت المخلص العظيم الذى ربما يقود الى حياة من طراز آخر ، سعيدة لذيدة مباركة ! .

ولكن الاسطورة نفسها ظلت اسطورة ، وظل الناس يتهاكون على الحياة ويلعنون الموت . فالموت هو الذى أدخل الى الأذهان

المفاهيم (الابيسسوردية) ، مفاهيم العبت والعتم واللاجدوى ،
ومقولة : الانسان القضية الخاسرة .

والشاعر اكثر من سواه فهما لطبيعة هذا القول البشع
— الموت — لان الشاعر يحب الحياة ، بل هو الحياة ، والصوت
الذى لا يخبو . ولهذا فهو يدرك ما يقوله (بطل باربوس) : (الموت
.. انه اهم الافكار اطلاقا) . هذا الموت الذى تمناه (جان كوكتو)
ان يكون رحلة :

(ليتنى من اهالى مصر . تلك التى كان فيها الموت رحلة

اذن لاستطعت النزول الى قاع مقبرتى

لتشربى وتاكلى

ولما تولاك اى حزن

من الربيع الذى طوانى

ولكنت تتساملين فقط

ترى هل قام برحلة موفقة ؟

ولاتبع لك ان تعجبنى بتفكر

من يحاكي رجلا نائما

وان تسندى شفتيك بلا رهبة

الى قفازى وخونتى الذهبية

ولكن ليس هذا هو الذى يحدث

فما ان يتم الموت عمله

حتى يسرع ليزرع

فى مكاننا شبحا) .

ولهذا كله فالشاعر يتوالد باستمرار . ولو لم يكن هناك موت لما كان الشعر ضرورة . فالشعر نزوع للأبدى ، وهذا النزوع ارتداد مضاد لوقتية حياة الشاعر . الشاعر يروم البحث عن الكلى ، فى حين أنه مصفوع بالمحدودية والوقتية انى ذهب . ينشد الأزلى ، وابله (شكبير) ينطق بحقيقة الرخاسة .

يعانق الجمال ، وكأبة القبر تفزعه ولو من بعد . ولهذا ارى أن (شوبنهاور) كان شاعرا عندما قال : (الحياة محزنة جدا . . ولهذا قررت أن انتقها بالتأمل فيها) ولو اننى أدرك أنه خسر فى تولقه تلك كونه فيلسوفا .

ولهذا أيضا قال (أبو العلاء المعرى) : (وهل صحة الجسم الا مرض ؟) فالموت عدو الشاعر ، ولو أنه يجعله يحلم بحمى وحرارة . وازاء الموت يرسم الشاعر تجربته . ومهما تكن تلك التجربة فهى تعنى ان الشاعر يتعارك مع الموت من خلال جانب أو آخر . ونحن بدورنا ننظر لتجربة الشاعر باحترام حتى وان كان عديميا . فبأس الشاعر ، ومرارته ، وتشاؤمه ، عندما يتوضع بصدق ، انما يقدم لنا لونا من اللون الحياة ، اللون الذى يظهر فى آخر المطاف ، وآخر كلمة تقولها حيوات معينة للموت !

لذا فان خرجت هذه التجربة هذه مكتلة فنيا ، فالناقد يكون متعسفا ان حاول تقييها من خلال زاوية ايدلوجية .

ان امام الموت تتعاضم تجربتان : تجربة التحدى ، وتجربة الاستخذاء . والاستخذاء نفسه تحد سلبي . فكل حى يحسر فى اعماقه قوى تقول للموت : لا ! .

وفى التجربة المشرقة ، البطولية ، تجربة التحدى تلصهر
كلمات الشاعر اكليلاً يشرف الانسانية . اذ ترتفع الراية وان تهشم
الراس ! وفى ذلك برز الشعراء الفحول ، شعراء الشعب
والانسانية وعدم النكوص .

وفى التجربة الأخرى ، تجربة الاستسلام ، تتحول كل
الحكايات الى تراجيدبا قصيدية فكان الحياة المآثم الذى قال عنه
الشاعر :

(لماذا نظرت الى الحياة وجدتها

عرسا اقيم على جوانب مآثم) .

المهم ، اننا نستطيع ان نلتقط القيم الجمالية المتوفرة ، وسواء
اكانت هذه القيم تراجيدية ام تفاؤلية ، فالمهم ان فيها الدفاء
الانسانى المنشود ، دفاء الكلمة الصادقة ، والمعبر الوحيد للأرض
فيما اذا كنا نتفق على ان الأرض لازالت غير محتازة من قبل راعيها
الانسان .

وبدون الموت ربما تبدو القيم الجمالية — شأنها شأن القيم
الأخرى ان لم تكن أكثر — مختلفة كل الاختلاف عما هى عليه . ان
نصوع القيم الجمالية وتلورها الانسانى ازاء الموت هو بالضبط
كنصوع النقط البيضاء المرسومة على صفحة سوداء .

ان احساسى بكونى مرشوقا فى الحياة (على حد تعبير
هيدجر) ولأمد محدود ، يجعلنى اتحسس كثيراً على فقدان تلك
اللذات الخارقة الاتعاش . وان كونى متشائماً او مثالماً
— افتراضاً — انما ادرب نفسى عبر هذا التميرين القاسى حتى
لا اتفاجأ بالموت كطفل . والشاعر عندما لا ينظم اله وضجره شعراً
انما يحافظ على وضعية اخرى بريئة تماماً ، هى انه طفل ، طفل

كبير رائع ، ولذا فالبدائية في الشعر شأنها شأن البدائية في الفن ليست مجرد عودة الى النقاء الانساني الاصيل وغير المتلوث ، (التلوث هنا سياسي وصناعي) بل هي التخلص من العدمية المترتبة لنا في الأفق — أفق الفرد — عبر توتر وارتداد حاد الى الحافة القصوى ، أي النقطة الاولى في بدء الزمان الانساني . وهي عموما كلعبة الطفل عند المغلاة ، نالطفل عندما يريد ان يؤكد انه لم يهرن في هذا الشارع المنوع عليه يحاول وقتيا ان يبتعد عنه اكثر مما ينبغي ، كان يجعل بينه وبين الشارع الذي يسير فيه ثلاثة شوارع يحترس منها ، انه يخاف من الشارع المنوع عليه ولذا فهو يخاف من الشارع المجاور له ، وهكذا . وفي النهاية عندما يتحول الخوف الى فضول ودعوة لرؤية الشارع المنوع او الخطر ، وحيث يتخلى الشاعر عن بدائيته ليصبح سنا بلبس أزار الموت ، يكون كل شيء آنذاك وقد بدا مبررا لانه انساني كليا .

قد يدعى شاعر ويقول انني كتبت قصائدي دون ان افكر بشيء اسمه الموت وهذا القول مردود اصلا لانه يقول ذلك وكأن الموت مسألة فكرية تنفني بانتماء الوعي المخصص لها . الموت ليس وعيا بالموت ، بل الموت تصميم في جوهر الحياة ، جرثومة الموت تكمن في نفاة الحياة ومنذ الازل . هذا التصميم ، هذا التكامل يرسم نفسه في وعي أو لا وعي الشاعر . ولهذا فالشاعر متمرد ثائر متحد . فالاسرار على الحياة هو ثورة على الموت ، او حتى ثورة على الحياة نفسها فذلك شكل ليس الا ، كمثل المنفعل الذي يصب جام غضبه على صديقه في حين انه غاضب من تضيعة ما لا ملاقة لذلك الصديق بها .

والانسان عندما يفكر باصلاح واقعه الأرضي انما يفعل ذلك ، يلبس ضرورة الحياة من حيث ان المجموعات الانسانية الممزقة لا تقوى على ايجاد حل او مخرج امام الموت . والاضلاح الذي يتم

هو ازالة كاملة وجذرية ادعاء الحياة السطحية غير المكرثة لاعماق
الحياة الانسانية .

ان ازالة هؤلاء — من مستغلبن وعنصريين وارهابين — هو
ضمانة لوجود جنس بشري متلاحم وسعيد في ارضه ، ولا يشغله
سوى امر واحد هو : كيف يجابه الموت ؟ وهنا تكون المعادلة مكونة
من حدين : البشر والموت ، وبذا تكون المعركة متكافئة .

والشاعر يهمس بهذه المعادلة مبكرا كما همس بها (صلاح
عبد الصبور) في (مذكرات الصوفي بشر الحاشي) ، وعلى سلبية
الدعاء يرسم الشاعر بعض علامات الاحتجاج : (تظل حقيقة في
القلب توجهه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يجر بها خاطر
ولم ينشر قلاع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك ان ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك ان ادعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلتقى سوى جيفة
تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الالام
تعالى الله ، هذا الكون جوبوء ، ولا براء
لأنك حينما ابصرتنا لم نحل في عينيك
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت . . أين الموت . . أين الموت ؟) .

ولكن هذه الهبسة حملت حد الانتكاس ، ومن خلالها تتهاوى
الانسان ولم يعد الشاعر كفننا للمعادلة . اذن فهناك سواء من
يدرجها بشكل عار جرى .

وخير الشعراء الذين همسوا بهذه المعادلة بجرأة مبكرة ،
شاعران : شاعر واقعى ملتزم يمنح قلبه ونكره ورؤاه للبشرية ،
وشاعر متصوف يتحدى الموت بتحديه الجسد كطائفة (اليوغون)
التي تحاول الاتصال بالملطق عن طريق احتقار الجسد والعزوف عن
النشاط الدنيوى ، على اعتبار ان المطلق مناقضة للموت ، والتزامهم
المطلق هو نحر ميتافيزيقى للموت . ولكن الميتافيزيقيا تتهاوى أمام
الواقع ، ومع هذا فالشاعر المتصوف يقدم تجربة خارقة تلخص
البشرية كدين وكصوت واحد .

والآن .. ارتد لشيء آخر أبوح به ، الموت موتان ، موت
أخلاقى ، وأفضل تسميته بالموت الوجودى ، وموت زمانى .

الموت الوجودى هو موت الشاعر الذى يخون شرف الكلمة .
موت الفنان المستلب ، والسياسى الوصلى والمفكر المأجور .
وهذا الموت نعيشه كثيرا فى واقعنا وممارساتنا ، وهو الموت الذى
يجب رمسه بالكلمة القاسية القارسة لأنه عدو الانسان وطابور
(الموت) الخامس . أما الموت الزمانى فهو الموت الفعلى عندما
يتحول الحى الى جثة هامدة . وعند هذا الموت أبصق على نفسى ،
على تناهتى ، أنا الانسان الذى أحرك الكون بالخوارق وأصنع
العجب أتهاوى جيفة نثنة ، أية برارة تعتمر الاحشاء ! هذه
برارة الشاعر والثائر والمعلم والطالب ، ولذلك فكل هؤلاء مرشحون
ان يكونوا شعراء . ولا أدرى لماذا أرى أحيانا فى كلمات البدوى
أو السقاء شعرا ؟ هل .رد ذلك لكون الشعر همسا بالحقيقة يتوزع
فى اعماقنا وحتى فى عمق الأبله ؟ .. لا أدرى !

أخلاقية الشاعر

عندما نتكلم عن الصدق عند الأداء الشعري أو الفنئ فأننا نعنى بالضبط الأخلاق . ومن هنا فنحن نرمنض أصلا المفهوم البرجمائى للأخلاق على أساس ان حقيقة الانسان تتميزق وراء منافع عملية محضة . كما واننا بالمقابل نرمنض المفهوم الكائنى للأخلاق على أساس ان المطلق الأخلاقى غير متوفر بالشكل الكائنى . ولهذا فلا عجب ان تعنى الأخلاق هنا مجموعة من الصفات السلوكية التى تضمن تفوق الانسان المستمر . وهذا التفوق غير مقتصر أبدا على مجال واحد أو حالة معينة ، بل هو التفوق فى كل النطاقات العمومية والجزئية . وشروط التفوق الاساسى هو توفر الحراسة والحراسة مقصودة هنا بالحماية التى ترتبط بمكونات الانسان واعتقاداته . أى ترتبط بحقيقته وكوجه لهذه الحقيقة فى حين انها تدافع عن ذلك كله . فحقيقة الشاعر المتبلة فى محاولاته الجادة ليزرعه عقله وقلبه فى تربة أخرى تحتاج الى حراسة . وهذه الحراسة وجه للحقيقة ، أى جزء منها . لذا فالأخلاق هى بالضبط تلك الحراسة المعنية . ومن هنا نستطيع ان نتكلم عن التطابق . التطابق بين مضمونات الشاعر الحرئنة وبين سلوكه . بين أسلوبه فى الوعى والمكاشفة وبين التزامه لتبعات هذا الوعى . وبديهى ان هذا التطابق ليس كليا بل انه تلازم حركى يتفدى من خلال التباعد

والالتحام بين التعارضات التي تقوم بنفسها بتشكيل عالمها المتجانس . حقيقة الشاعر اذن ليست معزولة عن الاخلاق .

ان للشاعر اخلاقيه الخاصة . انها قد تختلف عن الاخلاق الوضعية والمفضلة اجتماعيا ، لكن هذا غير بهم مادام الشاعر يسافر مع صورته ومضامينه الى مرتفئها . فهو لا يتخلى عن حقيقته ولا يتذف بها في مهاوى الزيف مادام يواصل البوح ولا يتخلف عن نداء كلمته المعلنة الشراع . ان كلمات الشاعر هي الشاعر نفسه . وعندما يتضح لنا ان الشاعر قادر على مراقبة كلماته عن بعد مهلكا القدرة على نكرانها فمعنى ذلك ان الشاعر ليس شاعرا بل مجرد هوى او لاعب حبال . ان نقطة البداية في اخلاق الشاعر هي الفواة الجنينية في علم الاخلاق ، من حيث ان الشاعر يمثل — عند الاتصال الشعري — حالة تصوفية كاملة بفعل ما يقدم من تضحية عيانية . وان احتمالات التأثير الخارجى عاجزة — على الاكثر — عن جره بعيدا عن اجواء تصيدته . انه — أى الشاعر — عندما يبهر مع تصائده انما يعلم انه بذلك يتحدى عالما كبيرا . وهذا نفسه يمد به بطاقة مذهلة ترعده بالمواصلة المستمرة . وبعد الابحار الطويل ، وعندما يخلد الشاعر الى هدوء نسبي يجد نفسه مطالبنا بأخلاقية اضافية . هذه الاخلاقية هي ان يحمى كلماته ورصيدها بسلوكية جريئة ، وعند توافر اية مناقضة يسقط الشاعر . وغالبا ما يسقط بعض الشعراء ، ولكن عندما يكون السقوط وقتيا ، ويعد الشاعر بنهوض آخر يتجاوز فيه وضعه انما تتوفر له فرصة كاملة للعودة الى الحقيقة . ويفعل هذا النهوض يتم الاختيار . واختيار الشاعر ليس موقفا انفعاليا او مجرد وجهة نظر بل هو اصرار على المضي واتخاذ صلب لموقف واضح . ان هذا الاختيار ليس نعتا بل هو حقيقة الشاعر ، ووضع اليرادى . ومن هنا تبدو احيانا غربة الشاعر كامتياز يمتلكه لجاروته المستمرة لمناخات الحرية والمعرفة

... إذن فالأخلاقية عند الشاعر لبست أبدا الأخلاقية الكلاسيكية ،
وكذلك لبست الاخلاقية الوضعية والا لكان الشاعر منعدم الرصيد
في تلك الاخلاقية ، لكونه شاذا أحيانا وغريبا .

ان اخلاقية الشاعر تتمثل في كل ما يشد الشاعر الى كلمته ،
في كل ما يربط الموقف الضروري للشاعر بالكلمة التي هي نفسها
حضور أكثر جلاء وأكثر تاريخية ولو انها تختلف عن الحضور
الواقعي والمتزامن مع زمنه . وبذلك تكون القصيدة عند الشاعر
مشروعاً ، مشروعاً فسخياً إيجابياً مغامراً يتحد بكل ثقته مع تسلكات
الشاعر ومواقفه ، من حيث أن (الانتاج والحياة كنسيج واحد
متداخل متماسك) كما يرى (جيمس جويس) وبدون ذلك يكون
السقوط نهائياً كسقوط (جون شتاينبيك) .

الشاعر لا يمثل أبدا لاذواجية عاتية ، ولا يستطيع ان يعزل
بين (القصيدة) وبين حركته هو ، والا لكانت القصيدة ليست
امتداداً روحياً لأماقه وبذا ترتقى القصيدة في مدارج المرصونات
النظمية لا أكثر ولا أقل .

أفلا يحق لنا إذن ان ندرك المفارقة من خلال التمايز بين
القصيدة (الشعر الحقيقي) وبين القصيدة (النظم الجيد) كإفارقة
في الاخلاق ؟ ..

إذن ، فيما وراء الشاعر توجد مراقبة . وهذه المراقبة عين
كبيرة ، هي عين البشرية ، عين التاريخ . وهذه العين تحدد
باستمرار من حيث انها مسئولة عن تثبيت المتن الحقيقي فيما اذا
كان هنا صدق أخلاقي ، أو دعاوى ، لتأت الآن الى الشاعر
الجهاهيري ، الشاعر الذي يحدد مسؤوليته بالتزام قضايا شعبه .
فمتى ما كان هذا الالتزام حقيقياً ، أي مترجماً الى موقف عملي وحياة

معاشة كان الشاعر بحق صوتنا تاريخيا . ولهذا كان (اراغون)
صوت المقاومة الفرنسية ولهذا ايضا كانت قصائد (ايلوار)
و (مايكوفسكى) اصوات المقاومة البشرية الخالدة .

وكذا فان الامة العربية تدفع اصواتها الى العالم بقصائد
(الجواهري) و (سليمان العيسى) و (احمد عبد المعطى حجازى)
و (البياتى) و (محمد جميل شلش) و ... الخ . ويجرا صوت
(محمود درويش) نى غياهب الظلمة ونى اقبية اسرائيل على الادانة
العظمى . ومن خلال صوت (درويش) و (القاسم) واصوات
الشعراء الآخرين الذين عاشوا المقاومة او كتبوا عنها وامثلوا لها
موقفا ، كليا او بعضا ، نستطيع ان ندرك الاخلاقية فى الالتزام
الثورى والاخلاص الروحى لقضايا الانسان عمقا واتساعا .

اما المهزوزون والمنهزمون فهؤلاء لا يكونون شعراء ابدا عندما
يرسمون البطولة ويوحون زينا بالمسئولية . ولكنهم يستطيعون ان
يكونوا شعراء فى حالة واحدة نحترمهم بقدر ما لاجلها ، اى عندما
يرسمون انزاميتهم وضعفهم والحيرة التى تثقب أعماقهم .

ومن شعرائنا الشباب نستطيع ان نلمح الوعى المسئول
والاصرار على اقتضاء دروب الخلاص للانسان فى قصائدهم ،
الشعراء : حميد سعيد وسامى مهدى وخالد على مصطفى وحسب
الشيخ جعفر وفاضل العزاوى (*) .. الخ ..

(*) لا يمكن لانسان ان ينسى شاعرا عراقيا شابا هو عبد الأمير الحميرى
الذى بتغيير ظروفه ربما يقدم عطادات ذات قيمة ضرورية لا تهمل اطلاقا .

اذن . . نستطيع ان نبحث عن أجواء الكلمة ونفهمها في كل قصيدة فيما اذا تأكد لنا أن الشاعر أخلاقي تماما ، أى مخلص في عطائه ، كما نؤمر على أنفسنا جهد التنقيب والبحث عن المضامين التي ترسمها كلمات (شاعر !) لا يجيد سوى إمكانية واحدة هي إمكانية اقتباس كلمات ملتوية ، حيث ينعدم الموضوع أصلا وتظل فقط الفاظ مسلوخة عن أية تجربة وحتى عن تجربة الشخص القائل نفسه . فالأخلاقية إذن عند الشاعر هي الارتباط الجاد بالموقف والأيديولوجيا والانسجام الكلي مع القصيدة . وإى دليل يؤكد تعاطف (الشاعر) مع أعداء (المعنى في قصيدته) — رغبة أو أكرها — إنما يؤكد أيضا انقضاء صفة الشاعر عن الشخص لانقضاء الاخلاقية الفاعلة .

والاخلاقية أيضا تعنى مسئولية الشاعر ، المسئولية الحقيقية التي لا تصطنع بفعل وجوبات ملصوقة من الخارج ، بل هي المسئولية الوجدانية الواعية المسئولية التي عناها (ايلوار) عندما قال (٦) : (ويجب ان يستولى الشاعر الانسان على الطبيعة ، يجب ان يسبتر عليها . فان هذا الواقع أبعد من ان يدعو الى الالتباس لانه واضح كل الوضوح ، وليست هناك حدود للواقع ، فهو يمكن ان يكون تعسا ومليئا بالشقاء ، يمكن ان يكون قاسيا أو صلفا أو ممسوخا ، يمكن ان يسبى حماقة أو بؤسا أو مرضا أو حربا . . . فالشاعر لا يعيش في القمم ، ولا تهدده غالبا سمادة كاملة عذبة .

(٦) من مقالة بعنوان : الشعر الظرفى — لبول ايلوار — ترجمة ابراهيم

اليهم .

ولكن عندما يكون قد ناء بثقل البؤس فلا ينبغي له ان ينيخ له .
لا ينبغي له خاصة ان يخضع لهذه الكتابة التي قد تضمه الى سلالة
اولئك الذين يسميهم — لوتريامون — « الرؤوس الكبيرة الرخوة »
كما انه لا ينبغي له كذلك ان يعد مسالك الشعر ضيقة ، واشفاله
غير متبدلة . ان واجب كل شاعر شجاع هو ان يفتح طريقا واسعا
بل واوسع ما يمكن لتمجيد الانسان . ويمكن ان تستعمل جميع
الاشكال لبلوغ ذلك . ففلسفته تتألف من كل الكلمات ، من كل
الاشياء . ولا توجد اشكال مقدسة ، كما لا توجد مواضع ولا كلمات
مقدسة ، او دنسة ، او متذلة) .

انتماء الشاعر

مكانة الشاعر في العالم مكانة عريقة . انها وبمعنى آخر المكانة التي تشرب نموها من المعاشة اليومية والاتصال التاريخي . وهذه المكانة تولد في أعماق الشاعر دما انسانيا وجوا داخليا وقدرة تعبيرية تأخذ وضعها ضمن الامتدادات ، كوجود مرتبط متأثر بالعالم والتاريخ . ولذا فتراث الشاعر السيكولوجي ومحصلاته الفكرية واللفظية هي وحدات في تركيب العالم . فالشاعر ومن هذه النقطة مدروج نقديا ضمن المرحلة . أي أنه متجاوب مع العالم بقدره خاصة من الوعي .

الشاعر إذن منتم ، مسئول عن العالم . يكشف ويوضح ، ويحتج ، وبطال . ولكنه يختار الفاظه الخاصة كأدوات من نوع جديد . وهذه الفاظ ليست مجردة عن الدلالات كما يرى سارتر ، بل انها مشحونة بالدلالات لكن نوعية هذه الدلالات عند الشاعر تختلف وتتعارض مع الدلالات في كتابة القارئ .

التصيدة عند الشاعر ليست دلالة أو رمزا أو إشارة تقود الى عالم عياني يشير اليه . كما وانها ليست عالما أو شيئا تغيب وراءه الاشياء الحقيقية .

التصيدة هي التسرب والدلالة . وهذا هو المفهوم الوحيد الذي يزيل الالتباس الذي اثاره سارتر .

فالقارىء اذ يتلقى القصيدة ويتأمل منطقيتها واجواءها كماله يقف امامه لابد ان يتوغل له تباعا انخلاق تخيلي ينتقل الى ما وراء صور القصيدة ، الى صور اخرى متخيلة موجودة فى مكان ما وفى زمان ما ، حتى وُن كان المكان المجرد الذهني الدلالة عند الناثر دلالة عقلية ، تكتسب التمثلن بفعل مباشرتها وضرورتها كوسيلة لحاجة انسانية . والدلالة فى الشعر ليست مباشرة وليست عقلية كليا . انها قد تكون مباشرة جزئيا حينما ما ، وقد تكون عقلية ، لكنها دلالات الحدوس ، دلالات الرؤى ، دلالات الوعى الاكثر ايقاعا فى المناطق المحرمة والملتبهة ، هذه الدلالات اقتسام بين العقل واللاعقل . بين العاطفة الحاضرة والغيب ، بين الذات والمجتمع ، بين التاريخ واللاتاريخ ، بين الفن الخالص الموسيقى والالتزام .

ويظل الشاعر منتحيا فى ركن من هذا العالم لكن هذا الركن حتما غير اعتيادى وغير مألوف ، وليس مدروسا اكاديميا ابدا . . انه الركن الذى يتحرك بكثرة فى البقاع الكونية ، يضطرب ، ينتصب ، يضحك ، يياس ، يحمل المشيئة والاهابة او يرسم الاخفاق . المهم ان الركن . . فى العالم ، يكشف وبدين ويقدم اجوبة لا تحصى . ان دعوى ندم التزام الشاعر مفرضة تماما ، فالالتزام الشاعر متحدد بانتمايه ، انتمايه هو لا الانتماء المنتظر منه ، الانتماء الذى يختاره والذى يوصله لنهايات الخطوط . لذا فالالتزام الشاعر غريب كغرابية اطواره الانتمايه ، ولهذا كان خطر الشاعر فى كل العصور ، الجاهلية والاسلامية والحديثة . الشاعر مجنون فى كلمته ، مجنون فى التيامه ، لا يتخلى ولا يرفع أصابعه ابدا عن لفظته . هذا التمسك ، هذا الاصرار ، هو الالتزام الاكثر خطرا لذا فالشاعر سامة انبثاق القصيدة اكثر التزاما من الجميع ، اكثر ارتيادا للمجهول اكثر بحثا عن مواطن العالم ، بل اكثر مباشرة . ولا تنتظر منه ان يقدم صورة للمباشرة التخاطبية ، ان المباشرة

عند الشاعر هي الالتقاء مع ثغور العالم السرية ولهذا فشرف المهمة يعطى للشاعر صفة نبوية . هذه الصفة النبوية تستشرف أبعادها من خلال التأمل كوشى الى أقصى المسافات . وحيث يكون هذا الوعي غير مرضى وغير انفعالى يحدث تصور خاطيء ، يكون الشاعر مراقبا ليس غيبيا ، وكل من لا يقدم كشوما سريعة بانفعالاته يخلق وهما بالمراقبة والتنصل من المسؤولية (٧) .

ان غيبوبة الشاعر ورؤاه انارة تتخطى الزمن والحواجز . والشاعر ملتزم عالمه ، لكنه وبالأكيد لا يطرق الدرب الاعتيادى والا لما كان شاعرا .

والشعر الصامى ، شعر (مالارميه) مثلا ، هل هو ملتزم ؟ طبعاً الالتزام لا يكون الا من خلال المعانى ، وحيث تنفقد المعانى لا يتوفر أى التزام . و (مالارميه) عندما يكتب شعره لا يكتب الفاظا ذات معنى . هو يقول : (اننى ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد ، شعر لا يدور على وصيف شىء بل على تأثيره لا يتكون البيت الشعرى من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية أمام شعورنا) . أى أنه يريد القول بأن شعره لا يحمل مداليل معينة ، بل مجرد موسيقى لفظية تثير حسا دون أن تثير تفكيرا . وطبعى ان غياب المعانى لا يعطى أى مجال لغير الفن النقى الخالص تماما . اذن أى التزام فى مثل هذا الشعر ؟ . . فى الحقيقة ، ان شعر (مالارميه) هو حرية بدائية هائلة ، عودة الى براءة الالفاظ الاولى ، عندما كانت الكلمة فى تعميدها الاول

(٧) هذا الوهم يتمسك به السطحيون بهم يقولون للشاعر الذى لم يكتب من نكسة حزيران اهان شعورها الاولى بانم متصل ولا مجال وهذا مردود ابتداء من حيث ان نتاجات الشاعر تتكون ببطء او بسرعة فى أعماقه دونما حاجة لاشارات وابحازات خارجية ، لماذا ؟ لأن الشاعر ليس تحت الطلب ابدا .

ماهرة طرية . وهذه العودة استكشاف حقيقى لأنها انتزاع موسيقية
الكلمة من آلاف التعميمات والمداليل المكسدة طوال الحقب ، وأن
افتراض عالم نور وموسيقى هو (اطلانطس الجديدة) . هو انتقال
الرؤية الى ماوراء أسسوار العقل . لكن هذه الرؤية وبالبدء ،
مشروطة بالعقل . نحس (مالارميه) هو تلاحم الوعى والحس
والحس بتكامل ساخن .

أنعقل بدان عند الشاعر لأنه فضل فى ايجاد العالم الذى
يصبوا اليه . لكنه فى نفس الوقت — أى الشاعر — يمتلك عقلا . .
أذن هل نجح (مالارميه) فى تقديم (جرس) بدون (معنى) ؟ . .
الى حد ما ، وبفهم ساذج نجيب نعم . لكن الأمر ليس كذلك تماما .
(مالارميه) طاقة غنية جدا . بعد الكلمة عنده يعد ضوئى . وجذرها
جذر ضوئى موسيقى . لكن هل من الممكن أن تكون ثمة موسيقى فى
عالم الفراغ ؟ طبعا لا . هنالك الاشياء ، وبين هذه الاشياء تتوالد
الحوارات والموسيقى والاشعاعات الغامضة . . وبقينا ان موسيقى
(مالارميه) ليست ايقاع (لندسى) ، بل هى شحنات سرية تخترق
صلابة معقولية العالم أو لا معقوليته .

ان (مالارميه) الذى قال : (أصبحت أحب حبا غريبا خاصا
كل ما يتلخص فى هذه الكلمة : السقوط . . الخ) كان محتجزا فى
عالم خاص شبه نصامى . وكان محاطا بضيق غريب . وبالانطلاق
من فهم موضوعى لجهلة ونسمة وعواطفه واجتيازه عقده الأوديبية ،
ونكبته بوفاة أخته ، نستطيع ان نفهم الحريتين الاساسيتين :
حريته هو كشاعر لم يتصدع فى اجواء عالم الشعر ونى صعوده
على تعارضاته الأكثر حدة ، وحرية القارئ الذى ما أن يبتدىء
بتفاهم أولى مع القصيدة حتى يتحرر كلبا من أسر ذاتى أو
موضوعى .

هذه الحرية المتجاوزة ، وهذا التحرر الذى يناله القارىء
يمنح قصائد (مالارميه) أهمية عظمى فى انبثاق شغافية جديدة لعالم
متخيل . ان كل شاعر يمثل حرته بتلقائية مريضة ممثلة وجريئة
هو ليس محايدا أبدا ازاء الانسان والعالم . فموضوع الحرية فى
العطاء والمواصلة هو ما يدخل ضمن الموقف الانسانى . اننا ومن
أجل ان نضع الالتزام قاسما انسانيا مشتركا كقانون لبناء عالم غير
ملوث يجب الا نفسر الالتزام بميكانيكية وسطحية سياسية أو
مذهبية دوجمائية . ويجب أن نعريه من الكثير من الاضغاث
الخارجية . الالتزام يظل الحرية الكاملة ضد كل العبوديات وهذه
الحرية لها طبقات وسلام . فالالتزام (مايكوفسكى) غير التزام
(اراغون) و (ايلوار) ، والتزام (الجسواهرى) غير التزام
(ادونيس) ، والتزام (السياب) غير التزام (البياتى) من حيث
ان الالتزام ليس مصطلحا سياسيا . لقد كان (وردزورث) فى
اعجابه بالثورة الفرنسية ، و (بيرون) الناثر الذى كتب (تشايلد
هارولد) و (دون جوان) من أجل حرية الفرد ، والذى ساعد
(الكاربونارى) فى ايطاليا واستشهد فى (اليونان) و (بيتوفى)
الذى حارب طغاة (آل هابسبورج) كل يمثل التزامه بدرجة معينة .
ولذلك فاننا نعزل ما بين الالتزام عند الموقف (والقصيدة ضمن
الموقف) وبين التزام القصيدة فحسب . ولذا فالكلام لم يكن من
الالتزام كخط عام عند الشاعر (فى مواقفه) بل نتكلم عن (القصيدة
ازاء العالم) أقول (٨) : كل قصيدة مكتملة فنيا هى انسانية لأنها
تفرق البعد المزيف وتمزق الصورة التقليدية الرتيعة للعالم لتمد
نياشين استطلاعات فردية جديدة .

ان من الممكن القول بأن الصور الجمالية نفسها كقيم ، كتركيزا
على خلاصات منظمة ملونة ، هذه الصور الجمالية هى نفسها ثروة

(٨) ماعدا القصائد ضد الانسان .

انسانية ، ثورة يسد بها الانسان جوعه . فليس هناك فقط الجوع المادى ، جوع الخبز والبيت والملبس . هناك الجوع الروحى ، الجوع للجمال ، للفن ، للموسيقى ، للاشعاعات غير الملوثة .

هذا الجوع الفنى يعالجه الشاعر . ومن هنا فان (عزرا باوند) المدان سياسيا واخلاقيا لصق فمه على صفيحة انسانية لانه استطاع ان يبوح باذراكاته اللامتناهية حيث تكثفت قيم فنية ، على جبهتها تعانقت أنزع انسانية مع حدوس (باوند) ، و (اليوت) الملكى الكاثوليكي ، ذلك (الفاعب الابح) ، ثم انهدام العسالم البرجوازي ، استطاع ان يخلق توحدا جماليا بينه وبين الانسانية رغم كل المدلولات المحبطة) ، بفعل النفس الدينى فى قصائده . وهذا النفس الدينى ليس طرازا اعتياديا معنيا ، بل هو النفس الخفى المنبثق وراء روايى وهضاب وأشكال العالم ، النفس السرى الفائق الجمالية . و (رامبو) الذى تحدى بشكل هائل المصطلحات الشعرية القائمة ، هذا الهلاسى المذهل الذى فرقع مواقع عالم متحجر نظامى اعتيادى بدوى تشويش غريب ، هذا (الابليس بين العلماء) هل فشل فى ان يكون داخل الحياة ؟ طبعا لا . بل كانت مغامرته الوحيدة البحث عن وجوه اخرى لهذه الحياة . وجوه غير معتادة ، غير مدركة ، غير مطروقة . وكانت هذه المغامرة الميثوس منها هى التى تحمل سقوط الشاعر المادى . وعند هذه النهاية تمد البشرية اصابعها لتضاجع قصائد الشاعر .

وفى (نصل فى الجحيم) اوضح (رامبو) خذلانه ، لان الطواف الأزلى فى عالم الحلم ليس طريقا حسنا دوما . فثمة طرق أرضية ، وطرق سماوية تتداخل معها لتكتمل الدورة الكونية .

اذن نستطيع القول وبكل ثقة : ان الشاعر مسئول بشكل ما . والشعر نفسه من أجل الحياة حتى لا يبيع الشاعر روحه كما يقول

(بودلير) . وتبرز المسئولية عند الشاعر بوضوح وبشرفا عندما يكون الشاعر صاحب موقف ايجابي ، وقصائده هي الريح الذي يثقب به جمجمة الاعداء . والشاعر الذي يلتزم بمملكة الانسان وتمغنت كلماته بلهب النورة الدائمة والانشداد للأفق الانساني العظيم هو شاعر الأرض المبرز بلاشك والذي ترجم (ايلوار) ارادته عندما قال :

(. . . . وقد عكست أميننا

الحقيقة التي كانت ملاذا

وفحن لم نبدا أبدا

ولكننا أبدا نحب

ولاننا نحب

نريد ان نحرر الآخرين

من عزلتهم الثلجية) .

وترجمها الشاعر اليوناني (ميلاوس لادرس) عندما قال :

(لن نضحك ،

اذا لم نضحك معا

لن نخفي ،

اذا لم تنته دموع العالم) .

وأطلقها (مايكوفسكي) عندما قال :

(لقد آن للحواجز

ان تتحطم تحت اقدامنا

وفى السماء .
الف سلم ، لاقواس قزح سوف تفنى
وفى عالم جديد سوف يفتق
الورد والحلم اللذان لوثهما الشعراء بالأمس
وليكن كل شيء
لفرح انظارنا ، كأطفال كبار) .

هذا الشاعر اذن يتواصل مع البشرية باستمرار فريد ، فى
القرية ، وفى المدينة ، فى السلم وفى الحرب ، فى المرض وفى
الصحة ، لان قلبه (ومكانة القلب عند الصوفيين جليلة) هو قلب
مريد مخلص منح نفسه للانسان انى كان .

وحتما يشكل انتهاء كهذا الشرف التاريخى العظيم الذى يناله
الشاعر بحكم كونه مجرد من (اناه) بكل بطولية ، واحل محلها
الضمير العام .

عن ارسطراطية الشعر الحر

من الثابت لدينا ان جميع حركات التجديد والانتهاض الوليدة تتعرض حال نشوئها الى ضربات اضطهادية مسرفة في البغض والتنكيل ، وتظهر مع توقيت بدئها مقاومة ضارية تحاول خنقها في مهدها وهنا لا بسعنا الا التنويه عن ان حملة ذلك العداء الضارى للقوى التطورية البازغة هم انصار ابقاء — القديم على قدمه — ممن يمثلون نظما انتهت وجودها تاريخيا وبانت تذوى وتحتضر لتتقرض ، هذا دون ان ننكر ان بعض اولئك المتصددين لعمليات الخلق الجديد لم يقدموا على ذلك الا بدافع حبهم للركود والاطمئنان الكسول ، ونتيجة لتخونهم من الاضطراب الذى يشكل الوسط الذى تحدث فيه عمليات التصادم وما يترتب عليها من انهيار وولادة .

والشعر الحر كشعر حديث معاصر تعرض الى هجمات سافرة من خصوم عديدين ، هجمات يمكن ان نعددها على كل حال نصرا للشعر الحر ، لانها اسهمت في تقوية صلبه وبرهنت على اهميته وجدارته ، لانه سار وقطع اشواطا بعيدة المدى دون ان يتلكا او يتعثر او يردم .

ويمكن ان نصنف تلك الهجمات على الشعر الحر الى صنفين :
اولاهما : تمتاز بروحية الجحود ونكران شعرية — الشعر الحر —

باعتباره نثرا ، وهذا فنده الكثيرون لما فى الشعر الحر من روح وموسيقى ورؤية وعروض . ثانيهما الاقرار بشعرية الشعر الحر مع التأكيد على استحالة صموده وعدم جدواه . وهذا ما ظهر واضحا فيما كتبه احدهم عن - ارسنقراطية الشعر الحر - وانتشاره فى وسط محدود يكسبه طابع اللاشعبية . . ونحن اقرارا منا للحقائق الموضوعية نتفق اولا فيما اشار اليه كاتب المقال عن شعبية ومكانة الشعر التقليدى وما فى ذلك من عوامل بقائه ورسوخه وانتشاره .

ونتيجة لانتهاج الشعر الحر بكونه معزولا ومحصورا ضمن نثر محدود مجردا من الشعبى فان علينا قبل كل شىء تحديد معنى الشعبى تاريخيا واجتماعيا على ضوء المعطيات والمحصلات الفكرية والسياسية والاجتماعية . ان الشعبى لا معنى للانتشار والتغلغل بين الصفوف الجماهيرية ، ان هذا التفسير سطحى وضيق ووحيد الجانب ، ونحن نقع فى ذلك الخطأ التعبيرى نتيجة لعدم امانتنا فى حفظ الارث الانسانى الضخم ونتيجة لوقتية افكارنا وتحددتها الزمنى ، ان الشعبى هى كل ما يقر ويستهدف مصلحة الشعب وسيلة وغاية . ان ذلك التفسير ينجينا من صدمة حادة الا - وهى كون الكذب والسرقة والفقر والظلم تتسم بشعبى كبيرة - ان هذه الامور منتشرة انتشارا فظيما ولكنها ليست شعبى لانها عوامل منغصة ومن ثم قاتلة تحمل فى طياتها روحا تدميرية رهيبه .

فاذن ليس كل ما هو منتشر فى صفوف الشعب شعبى وليس كل ما هو ضيق الانتشار فى صفوف الشعب لا شعبى . ان عوامل نشوء الشعر الحر هى بالضبط نفس عوامل نشوء الشعر التقليدى مع تارق بسيط هو البعد الزمنى بين نظم اجتماعية متفاوتة ، وذلك امر بدهى اذ ان لكل زمان شعره واغانيه وعقليته ولياسه ومساكنه

وماكله ، والذي ينكر ذلك هو وحده الذى يتسم تفكيره بالجمود
والميكانيكية والابتسار وسوء الهضم الدراسى .

ان النزوع الى الواقع والحنين الى الاستقرار والنفور من
النموذج وإيثار المضمون وضيق الشباب بالمبالغة فى خلق صفة
القداسة على الشعر القديم ومن ثم التبرم من بعض المضامين التى
يضرر منها الجيل ، ذلك كله يمكن اعتباره — كما أوضحت ذلك
نازك الملائكة فى — قضايا الشعر المعاصر — من عوامل وجذور
نشوء الشعر الحر الاجتماعية . هذا دون أن ننكر عاملا رئيسيا
ومهما فى هذا المضمار الا وهو عامل التفاعل بين الثقافة الغربية
الاستنطائية خاصة والثقافة العربية التى بلورت ذات الشاعر
العربى ووسعت آفاقه على معالم جديدة كان يجهلها .

ولذا فان دائرة نشوء الشعر الحر كانت صغيرة ابتدئت
بمحاولات التجديد المهجرى ثم نشأت جماعة أخرى قادها الدكتور
أبو شادى — جماعة أبولو — وبعد ذلك أعقبها تبنى شعراء عراقيين
للشعر الحر وآخرين فى لبنان على يد سعيد عقل وأبى شبكة .

أى ان الشعر الحر لم ينتشر انتشارا جماهيريا واسعا شأنه
شأن أى جديد نائىء لا يجد الا فراغا يحمله ثم يحاول توسيع رقمته
بازاحته خصوصا عديدين يشكلون نطاقا شديدا كسجان جلف هاله
أن تشرق الشمس وترسل شعاعها لقلوب المبدعين الشعراء ،
فارتأى سجنهم وتطويتهم .

ان عدم التغلغل الجماهيرى ليس نقيصة تؤخذ على الشعر
الحر والا لكان علينا ان نسخط على — النظرية النسبية — وعلى
الكثير من الانجازات العلمية التى تستفيد منها الشعوب دون أن
يدركها الا القلة المتخصصون والمثقفون .

يقول كاتب المقال : ان الشعر الحر غامض مبهم يعتمد على
— الرمزية — شكلا ومضمونا ويستند على التعقيد والانحراف —
وكم يكون الكاتب موضوعيا لو لم يطلق ذلك التعميم القاطع على
الشعر الحر ، ان الشعر الحر والشعر التقليدى يحويان في
طياتهما البساطة والغموض والابانة والتعقيد ، ان الابهام احيانا ليس
عيبا في حد ذاته والذي أدركه انا ان كاتب المقال نفسه له عالمه
الباطنى الخاص الذى لا يسمح للاصابع ان تلججه علاوة على عالمه
الخارجى كما لاى انسان آخر او كائن حى . ولما كان الشعر كائنا
حيا يزدهم بالأحاسيس والرؤى والعواطف والحب والحنين واللذة
نهل ننكر عليه حقه في أن يكون غامضا بعض الاحيان ؟

اننا لا ننكر ضرورة الوضوح والبساطة ولكننا لا نلزم بعدم
الغموض ، ان الشاعر الحر عندها يكتب لا يكتب لمن هم يتمتعون
بنفس الرصيد الحسى للشاعر كما يظن كاتب المقال بل هو يكتب
نتيجة لاحساس ذاتى وتجربة نفسية ومعاناة واختمار وجدانى ،
فتظهر الصورة الشعرية التى قد تكون غامضة بالنسبة للبعض
بقدر ما تكون واضحة لآخرين فلنمعن في هذه الصورة الشعرية
المبسطة التى يقدمها لنا — نزار قباني — الى اجيره لنرى الوضوح
والمضمون الجلى ، المرارة التى تشتري بكل سهولة تمنح نفسها
بسرعة ومن ثم تنبذ بسرعة ، هذه الصورة يفهمها الجميع وتلتصق
أحاسيسهم مع كلماتها ذات التنغيم الموسيقى البديع ان المضمون
هنا متضامن كليا مع الكلمات بلا اشكال ولا غموض ، والا فإى
غموض نلحظه في هذه القصيدة — بدراهمى — لا بالحديث الناعم
— حطمت عزتك المنيمة كلها بدراهمى — وبها حملت من النفائس
والحرير الحالم فاطعتنى وتبعتنى — كالقطة العمياء مؤمنة بكل
مزاعمى فاذا بصدرك ذلك المفرور ، ضمن ثنائى — أين امتدادك ؟

انت أطوع في يدي من خاتمي — قد كان ثغرك مرة ربي فأصبح
خادمي ... الخ ..

ولنترك هذه الصورة الشعرية الرائعة السلسلة ولنبحث عن
صورة أخرى مبدعة للشاعر السياب في قصيدته عن بورسعيد ،
صورة لا تبدأ بنقطة ولا تنتهي بنقطة بل المشاعر تخرج ، تهداً وتفور
وتخفت وتصطب وتؤثر بكل عمق .

— من أيما رئة ؟ من أي قيثارة — تنهل أشعاري — من غابة
النار ؟ أم من عويل الصبايا بين أحجار — منها تنز المياه السود واللبن
المشوى كالقار ؟

— من أي أحداق طفل نيك تغتصب ؟

— من أي خبز وماء نيك ما صلبوا ؟

— من أيما شرفة ؟ من أيما دار ؟

— تنهل أشعاري .. الخ —

أين المجاز العسير في تلك النبضة الشعرية المجنحة ؟ وهل
الصورة تضيق من بين السطور ؟

ان — الرمزية — اتجاه خاص يأخذ طريقه في الأدب والفن ،
لكن أين الرموز المعقدة في رائعة السياب ؟ .. القيثارة ينبوع
النغم ؟ أم الصبايا والمياه السود وأحداق الطفل الخائفة وغابة
النار ؟ هل تلك رموز غريبة معقدة أم انها لقطات حادة متواترة
مملوءة نداء ونكبة وثورة !!

ان قصيدة بورسعيد من الشعر التقليدي سوف تعجز بلاشك
عن أن تجعلنا نسير في الخطى التي رسمتها لنا كلمات السياب .
أنا قصيدة سامية لأنها تنقل المستمع الى أجوائها . أنها صورة وأغنية

وانشودة يفهمها المثقف ويتألم لها ابن السباع ، ليس فيها
ارستقراطية ولا عجرفة ولا استعلاء ، انها قلب يتقطع الى كلمات ،
وهذا يكفى فيه التقييم الحقيقي للشعر .

ويتهم كاتب المقال الشعر الحر بالسريالية ، ويلقى تلك التهمة
كملاحظة مادية لا تعنى شيئا وهذا بالضبط يؤكد جهل الكاتب بمعنى
السريالية وتاريخها ، مما يؤخذ عليه كثيرا لاسيما وانه اقدم على
خوض غمار موضوع شائك له حمة يدافعون عنه بجدية ومثابرة
وله اعداء يستمعون بانتباه الاساليب لوصفه بأسوأ الصفات ، فما
هو المذهب السوريالى ؟

المذهب السوريالى حركة نشأت بعد كارثة الحرب العالمية
الاولى ١٩١٤ — ١٩١٨ حينما تزعمت القيم الاخلاقية وارتبكت
النظم الاجتماعية وعاشت الانسانية فى حى قلق رهيب مسعور ،
ظهرت تلك الحركة كمحاولة لنسيان الواقع واطلاق مكنونات العقل
الباطن والتحلل من اصول المنطق والتفكير والواقع الاجتماعى وابتكر
التسمية رجل روسى يدعى — ترستان تزارا — اطلق التسمية فى
عام ١٩١٦ ، ثم كثر الاتباع واخذوا ينشرون آدابهم وفنونهم
المعتدة على — الطقائية — واللاشمورية والاضطرابات والارتباكات
الذهنية — البارانونيا — واللأوعى .

ولا ادري ما الذى دفع الكاتب المحترم الى اعتبار الشعر الحر
سورياليا صرفا مع ان ذلك يشكل منطقا متداعيا لا يحتاج الى رد
حيث ان للسريالية اشعارها ومسيرحياتها وفنونها وقصصها
الخاصة .

ان هناك قصائد كثيرة من الشعر الحر مطعمة بكل ما هو
منتقى ومختار من الرومانسية والتصويرية والرهزية والكلاسيكية ،

لأن أفضل الأنواع الأدبية وأكثرها قيمة تلك التي تمزج بمهارة الواقعية بالرومانطيقية . ثم هناك أدب المقاومة ذلك الذي يتسم بالثورية العالية والانطلاقة الخصبية ، لنسبح — عبد الصبور — في قصيدة سأقتك :

— سنابك الجذود وقعها المهيب مايزال — يوج في ذاكرة
الأيام — ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ — فمنهم الذي بنى حجارة
الاهرام — لكي يمجّد الانسان حين يشمخ الانسان ومنهم الذي بنى
منارة الاسلام — لكي يقول للانام لا اله الا الله — ونحن في حاضرنا
المجيد نصنع السلام — عدية من شعبنا للعالم الجديد — للعالم
الذي يريد — ويستمر الشاعر — اقسمت بالاهرام والاسلام
والسلام — سأقتك بكل ما سقيت من مرارة الأيام — أفوص في
دمك — .

هنا نلاحظ ان الشاعر — عبد الصبور — يقتل عدو البشرية ،
انه هنا يجسد قوميته وانسانيته بوضوح ويوزع تجسيده ذلك في
شعر فنائي عذب يمتاز بالوحدة المتكاملة والمضمون المتجاذب مع
الشكل .

وأحيانا يلجأ الشعراء المحدثون الى المجاز الذي يدفع الى
التأمل والتفكير ، ان الشعر البسيط السهل لا يمكن ان يربح العقل فيما
اذا استغنى عن المجاز واللاشعور والرمزية ان المؤسف هنا ان
كاتب المقال يطلق تعميمات مهيبة بهذا الشكل نتيجة لتجريبية ضيقة
واطلاع محدود وهذا ما سبب له تناقضا في مقاله الواحة فهو حينما
لا ينكر على الشعر الحر تركيزه واستيعابه للمعاني ودقته في
تصوير حالات الانسان الشعورية واللاشعورية ثم يأخذ حينما آخر
على الشعر الحر امتياده الكلي على احياءات اللاشعور ولا أدري
كيف يفسر ذلك ويوفق بين ما قاله عن الدقة في تصوير الشعور

وما قاله عن الاعتماد الكلى على اللاشعورية . أن هناك أذن شعرا
حديثا يلتزم الجانب القوي والانسانى ويمجد الثورة والبطولة
والصمود ، كما أن هناك شعراء محدثين يفكرون بعقلية
ارستقراطية لا تتفق معهم ، فنزار قباني يعد من هؤلاء لكننا
هل نصفه بالغرابة واللاوضوح وننكر عليه شاعريته الخصبة ؟
طبعاً كلا . . ان نزار من الذين يملكون زمام اللفظ والنغم الموسيقى
والعاطفة انه عندما يكتب — رسائل لم تكتب لها — : (اطلبها —
واخذي ان تخطئي ان تقراى يوما بريدى — فأنا نفسى لا اذكر
ما يحوى بريدى ، وكتابى وأفكارى وزعمى ووعودى — له تكن
شيئا محبى لك جزء من سرودى . . فأنا اكتب كالسكران لا أدري
اتجاهى وحدودى) هنا يكتب نزار لنفسه بروح لا نود ان نفهمها ،
لكنها مع ذلك تصيدة واضحة لا يتفطرس فيها الشاعر علينا بل
ينقل البنا احساسه وتجربته وضياعه وعبئه بصدق ، انه ايمان
الشاعر بنا نحن الذين نقدر الصدق عمود الأدب وصمام أمانه
الواقى .

ان كون شاعر ما ارستقراطيا لا معنى ان الشعر الحر باكماله
يسير فى اطار ارستقراطية مغلقة لا . . ان هذا تجن : واى
تجن !

ان الشاعر لا يكتب متفاعلا مع صيحات جدوده ولا مع اشعار
المتنبى والبحترى وأبى نواس ، بل يكتب عن ذاته المتفاعلة بوعى
وتلاحم مع واقعه وعصره .

ان الشعراء القدماء نابغون حقا لانهم عبروا باخلاص عن ذاتهم
وذات مجتمعاتهم ولنا ان نتذكر كم لاقوا فى زمانهم من عداوات
وخصومات وتهجمات ظالمة وضارية . ويخطيء من يظن ان شعرا
الاقدمين قد كتبوا ارضاء لطلبات معينة أو ارضاء لاحفادهم وانتزاعا

لمدحهم ، لا ، انها الصرخة الانسانية المعتبلة في الداخل والتي تريد ان تنطلق ، ان تفنى ، ان تبكى ان تسخط ، ان تتنازل !

فلم اذن ننكر على شعرائنا المحدثين ذلك ؟ ان مجرد اخضاع الشعر الى شروط مرهقة تحوله الى عملية حسابية او هندسية وبذلك يفقد طابعه العاطفي والتصويري والتعبيري وبذلك نقبر الشعر بأجمعه في اجمة رهيبة . ان التجارب الشعرية والصياغة الفنية لاظهارها مشبعة بالخصب والعطاء والنماء لابد ان نتركها تسير في دروبها دون ان نقوم بعمليات التعويق والحجز والحجر التي تكتبها في زناينة قاتلة موحشة ، ان الشاعر ليس هو الذي يقدم لنا اشعارا جيدة بل ان الأشعار الجيدة هي التي تفتح نم الشاعر وتنطلق بلا ايعاز ، لذا فان اخضاع الأشعار للاستنطاق القانوني ليس الا حكما مسبقا من احكام الاعدام للحياة ، لان الشعر نفسه هو الحياة .

ولكى يتهم الكاتب الشعر الحر بالارستقراطية استعان بكثير من النعوت غير المترابطة والتي يعوزها الالتقاء العضوي فيما بينها من أجل تصويب ما استهدفه من سوء الظن والتقدير للشعر المعاصر .

وكرر صفة — الرمزية — كتعبير يسيطر بوضوح على الشعر الحديث دون أن يتطرق الى ما يؤيد صحة ذلك ، واعتقد أنه يقصد من وراء هذا القاء — تهمة — الصور الجمالية من أجل الصسور الجمالية و — الفن من أجل الفن — على الشعر الحديث والرمزية بحد ذاتها حركة تستعين بالرموز والمعيمات والايحاء والتشبيه والتلميح مبتعدة عن الواقع والطبيعة والمجتمع ، وادبنا العربي فني بالأدب الرمزي فيها ان الف ليلة والمقامات وهي بن يقظان وأدب المتصوفة ورسالة الغفران وأشعار الكثيرين من الشعراء العرب

تزخر بصور رمزية لا مثيل لها ولا يغيب عن بال أحد في هذا المضمار من الغرب بونلير ومالارميه وآخرون ممن اشتهروا بالرمزية وابتعدوا عن ماجريات الحدث وأرادوا تصوير العالم من زوايا بصصيرتهم الخاصة . اذن للرمزية اتجاهها الخاص الواضح اما كون الشاعر الحديث يستعين ببعض الرموز كعوامل تسعفه في بناء قصيدته وكتكليف للمدائل الانسانية العميقة فهذا لا يعاب عليه اطلاقا .

ان الوحدة الوظيفية للقصيدة تستوجب أحيانا وجود بعض النواتات والرموز كي تستطيع ان توصل النفثات الشعرية بلا دوار ولا لهلك ولا انبهار أو جفاف . وليس في ذلك أي عيب أو مبرر لنعت الشعر الحديث بأجمعه بالرمزية .

وهناك امر غريب لاحظته لدى كاتب المقال اثار عجبى فهو بعد ان مل من القاء تهم مضطربة الصقها جزافا بالشعر الحر من دون ان يتعب نفسه في ايجاد الترابط والتسلسل في موضوعه الانتقادي ذلك ، نراه يقول : — وهب ان الشعر القديم والعمودي قد مات واندر نهل يمكن ان يسد الشعر الجديد والحر مسده او يحل محله في النفوس ؟ — ولعمري تذكرني هذه الفرضية بأيام الصبا عندما كنا نتجمع في أحد الأزقة النتنة ويقول أحدنا : — لو سقطت علينا السماء وين انولى وحقا ما أغرب أيام الصبا وأمتعها وأسذجها ! ان كاتب المقال الذي يضع احتمالا مرضيا ولو ضئيلا بموت الشعر العمودي انما ينكر بذلك — ولو بقدر يسير — حيوية الشعر القديم، ويعطى متفذا لجابتهه بعدم الايمان التام بالشعر القديم ، وكأنها العملية بكل بساطة موت الشعر القديم ثمن لنشوء الشعر الحديث لا ، ليست المسألة بهذا الشكل . الشعر العمودي باق، نقدر خلوده شئنا أم ابينا ، الطلاوة والسبك وقوة المعاني والروح العروضية الوطيدة كلها تملك صفات القوة والثبات . ان هذا لا يمنع نشوء

الشعر الحر وارتقاءه لأن الشعر الحر ابن بار للشعر العمودي ويخطيء من يظن وجود تعارض وتضاد بينهما . ان الذين يحاولون اختلاق القتال والتصادم بين الشعر القديم والحديث هم الذين يحاولون زهق العواطف الانسانية واغتيال الادب بمجموعه . ان الذين ينظمون الشعر الحر يحفظون الكثير من الاشعار القديمة وهذا ان دل على شيء فانها يدل على عدم الجحود بعكس اولئك الذين يشتمون الشعر الحر ويلصقون به كل سيئة ونقيصة والا فمن لا تعجبه — اخى — لميخائيل نعيمة نظما وموسيقا مع خلافي معها فكرة (اخى من نحن ! لا وطن ولا أهل ولا جار — اذا نمنا ، اذا قمنا ، ردانا الخزي والعار — لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا — فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر — نوارى فيه احيانا) .

ومن منا لا تعجبه قصيدة جعفر النقدي في — اناشيد الثوار الجزائريين — :

(النشوة الكبرى لنا — ولنا الغد المستبشر — بكرأ سيولد هاهنا — ولنا الربيع بلونا وملحنا — ولنا الجنى) ويستمر (ولنا الشمال الأخضر ، بستاننا الطلق السخى المثمر — ولنا المستبشر فعلام يا جزار هذا الخنجر ؟) (اتظن ان بريقه سيريعنا يا وحش ليلاك مدبر) .

وهذا الشاعر عبد المنعم عواد بوسف يقول على لسان شهيد مصري :

(ايها الاحياء انى — اطرق الأبواب كيما تسمعوا — صيحتى

أنا معسرى شهيد — أهل أمى فى الصعيد — وأبى من بورسعيد —
قتلونا الانجليز) .

وقصيدة جميلة بوحيرد للسياب ،

(لا تسمعيها : ان أصواتنا — تخزى بها الريح التى تنقل ، —
باب علينا من دم ، مقفل . — ونحن فى ظلماتنا نسأل — « من مات ؟
من بيكيه ؟ من يقتل ؟ » من يصلب الخبز الذى نأكل . الخ) .

وما ذلك الا فيض من فيض من الشعر الحديث الذى أخذ ينتشر
ويهلل له كل طيب ، (أما الذين لم يدركوا بعد حقيقة حاضرهم
وما زالوا يتمثرون فى فجاج الماضى ، فلن يجدوا فى هذا الشعر
الا ما يثير حفيظتهم وحبذا الاثارة) — جبرا — .

العوامل في تزييف الشعر الحديث

الشعر الحديث ليس مفامرة ، إنما هو طريقة تعبير ثورية تتلامح مع نظرة الانسان المعاصر للكون ، ومع أسلوبه في استكشاف نفسه والعالم . وهذا التعامل بين الانسان وبين العالم والحقيقة في اطار عصرى يشكّل ثورة ، أى أنه يقينا لم يقف عند حدود المفامرة . ولذلك تعرض الى حملات متجنية وظالمة كان أقل ما فيها أنها أرادت ان تؤسر كل تجربة انسانية رائدة دون اعطاء أية فرصة . ولكن الفرصة كانت أكثر من موجودة لان الشعر المنطلق لا بد منه لكي يضمن للعالم توازنه العاطفى .

ولذا فهو ضرورة اعتيادية أيضا ويشكل طبيعى من الجانب الآخر . وهذه الضرورة الاعتيادية والمحسوبة من قبل أعداء الشعر الحديث تمردا خطيرا هي نفسها حل حتمى ضد صدع ما . والصدع في نفس الانسان . في لهفته ، في توقانه ، في عطشه ، في حنينه للمجهول ، في حرينه الكبرى ضد المحدودية والتفسيرات والمصطلح العسالم .

وحتما يعالج الشاعر صدع الانسان بالكلمات ، الكلمات الملوءة بالمداليل كلمات الأفق الواسع والجو الحر والجرأة النادرة . هذه الكلمات التى تخرج من الشغاف والنسغ والاعماق هي الوحيدة ذات

الجرس الحقيقي ، الجرس الذى يحمله المعنى الحقيقي والروح
التمردة المتوحدة التى تناضل من أجل ازالة القشور والاسيجة
والمحدوديات .

لكن هذه الكلمات ، هذا الشعر الحديث تعرض لحملة تزييف
خطيرة شأنه شأن كل جديد وناهض وثورى وصاعد . كيف كان
ذلك ؟ هذا ما ينبغى توضيحه !

(اولا) مسألة الذوق . كان الذوق البرجوازي هو السائد .
المتقف تجده برجوازيا ، الشاعر برجوازي أيضا . الكاتب والاستاذ ،
اغلبهم برجوازيون يشيرون روحا وجوا من الارستقراطية اللذية ،
حيث تعنى الانفعال والراحة السطحية والرومانسية . واذا بالشعر
الحديث عند الكثير ، هذا الشعر المجدد الرائد يصبح شعرا لمتعة ،
لا يبحث عن عذاب الانسان ، عن تطلعات الانسان ، عن وعى
الانسان المباشر ازاء اللعنة والتزييف والحيوانية المفروضة على
ساحة الشعب . ويظل — احبانا كثيرة — كالنظم الجديد المثبر
للاندهاش ، لكن العمق والغور والجذور والاصول ، والانسان
الحقيقى ، انسان الشارع والليل والمعرفة لا وجود له ابدا .

الذوق البرجوازي يفرض نفسه . وهذا الذوق لايزال قائما
عند الكثير من الشعراء المحدثين ، انهم يكتبون عن الانسان ، عن
المعاناة ، عن العصر ، عن التمرد ، لكن ذلك كله يفتقد الاخلاص ،
لماذا ؟ . هذا ما ينبغى النظر اليه بشجاعة .

هؤلاء يتكلمون كاي ارستقراطى ويلبسون كاي مقرف ،
ديلوماسيون ، فى حركاتهم واشاراتهم وعلاقاتهم ، ينسون الشارع ،
ينسون التراب ، ينسون الدم والعذاب والعيون المقروحة . ولهذا
نهم يدخلون بجواز سفر مزيف الى ملكة الحقيقة الجادة ، ملكة

(البسيطى) حيث كل شىء يشكل الكلمة الواحدة المتطابقة مع الواقع الداخلى للفرد .

ماذا تهم القصيدة الجيدة ؟ .. انها ابدا لا تعنى اكثر من اثارة لذة خاطفة او تجاوب سريع ووقتى وزائل مادام الشاعر يمثل وضعاً برجوازيًا . الشاعر يلعب الوحل مختاراً ، ينام واضعاً خده على الطين ، بزور مخابىء العذاب ، يتسكع ، يجوع ، يقاوم ظروفه الحسنة حتى يتعلم كيف تكون نبرة الآنة وصدى الحسرة ، والضيم الذى يهتف بقلوب البؤساء ! وحيث ينتقد الشاعر الحقيقى ، انسان الغضب وصاحب الأفق الذى يمتطى الكلمات باحثاً عن صدر الواحة فى امتدادات القتل ، يظهر بعض الشعراء المجددين امتداداً أيضاً لشعراء (الامارة) والمكائنة والحظوة والمواسم !

واذا بالشعر الحديث يبدو كأنه غير مرتبط بالانسان الكونى ، بل مرتبط بالانسان البرجوازى بالثورة البرجوازية والديمقراطية البورجوازية .

وينخلق نقاد جدد يستعدون القراء ضد كل ماهو (قديم) اعتباراً ، وتضيق المقاييس . فى القديم روح وموسيقا ومعاناة وصدق ، ولا يجوز ان ننكر ذلك . والحديث يقدم على صنفه تغذى نفسها بصلوات انسانية مشروعة ولازمة . واذا بالتهمة (تهمة كون الشعر الحديث شعراً برجوازيًا) تكاد تنطبق ، ولكن الامر يظل غير مخفى ، فالشعر الحديث ليس وليداً للقيم البرجوازية . بل ان القيم البورجوازية اقتنعت الشعر الحديث لتشوّهه وتدميه وتصرمه ، فحولت الكونى الى كونى برجوازى ، والعام الى خاص برجوازى ، والانسانى الى انسانى برجوازى ، لكنها عجزت مع كل ذلك ان تجعل من الشعر الحديث وسيلة تفاهم برجوازية اصلية . ان (عبد الوهاب البياتى) رائع عندها يتحدث عن الصقيع والعمال

وبؤس المدينة والذباب ، ولكنه يكون (نزاريا) قليلا عندما يتحدث عن الدعاية السياسية . وهذه النزارية السياسية أفق برجوازي منخطف سريع التلاشي حاول البياتي انهاء مؤخرا و (السياب) نفسه استطاع ان يتمرد على الكينونة البرجوازية التي اخذت تتكلم حول نواة في داخله . وبين ان يكون رومانسيا مأساويا او اجتماعيا منفعلا ، استطاع ان يضمن عطاء شعريا انسانيا .

اما عن (ادونيس) ظاهرة الكلمة السحرية الموسقة ، فهو لا يزال في مساحة منظوره الخاص دون ان يعنى بالجبهات الأخرى ، حيث جبهته الوحيدة ذاته على محور الاشياء ، وهو بذلك يقدم ادانة جزئية لنفسه لانه لم ينطق ضد القيم البرجوازية ، بل ظل مقدسا جذوره كمانس وغائب لامبى .

(ثانيا) الموقف النازكى ، وهو موقف نازك الملائكة وآخرين ممن يتحولون بفعل الاشباع وانفروا في ميدان الريادة الى (سادة) ومعلمين . ان هؤلاء يتحولون من مجددين الى معوقين ، ومن محدثين الى متزمين ، بحيث تصبغ الحرية عندهم ويقبل الزمن تقنيا خاصا . انهم بهذه الوضعية يريدون تجميد التطور الشعري بحيث تبقى قياداتهم ازلية . انهم يقعون في مغالطات خطيرة لعدم تفهمهم لحقيقة التطور الذي يجعل ما في الغد مختلفا كثيرا عما في اليوم . وقد ابتدأت (نازك) عندما أخضعت الشعر الحديث الى شرط متعصبة تفوق التعصب للاوزان الخليلية . ولذلك وبحكم كونها رائدة كبيرة استطاع وقفها ان يثير لفظا خطيرا (١٠) .

(ثالثا) التركيبات المنطقية والغموض المشخص باستعارات اكثر رمزية واكثر غموضا . وهذا يظهر في عدة اشكال ، منها جنوح

(١٠) لقد تناول العديد من الادباء الرد على موقف نازك .

الشاعر الى استعمال تعبيرات لغوية منزقة لا توحى بشيء . . . أو أنه يستعمل كلمات صارخة متعارضة تحت جو مفتعل من الوحدة ، ومنها استعمال الاسطورة حيث يحاول البعض وكتقليد لاستعمال الاسطورة عند شعراء غربيين أن يقحموا الاساطير فى قصائدهم بترقيع ظاهر متصورين فى ذلك أنهم يستطيعون ان يقنعوا المتلقى بأنهم ذوو خلفية فكرية غنية فى حين أنهم يضحون برصيد القصيدة الموسيقى والطبيعى كطبيعة الحياة والتجربة .

ان (السياب) و (الحاوى) لم يستطيعا تذليل الاسطورة وادخالها كحلقة طبيعية ومنغومة مع حاجة ووحدة القصيدة الا بعد تدريب مستمر طويل وبعد عمليات نقد أكثر صرامة وايجابية ومع ذلك لم تسلم العملية من بعض الامتعال فى قصصائدهم معينة عند (الحاوى) وبشكل أقل عند (السياب) .

وهناك شكل آخر هو الغموض المتعمد حيث يبرز كمحاولة يائسة من قبل (الشاعر) لابعاد القارىء أو السامع عن معنى القصيدة . ان الرمزية الطبيعية تماما عند (بودلير) مثلا ، فهى طريقة تفاهم اختزالية ، تحدية ، وكذلك عند (بريتون) ، فالرموز تمتص الواقع الانسانى ، الواقع اليومى والكونى ، الحسى والفكرى الصامت والمتحدث ، الحاضر والغائب ، امتصاصا كليا كاملا متطابقا بحيث توضحه وتمثله بأبعاده الحقيقية ومقاساته المكانية والزمانية . ان الرمزيين مثلوا الثورة غير المحددة وأصبحوا سادتها وقادتها ، فى حين أن هذه الثورة ابتدأها (الرومانسيون) و (الرناسيون) .

لذلك فاستعمال الرموز ليس لعبة من قبيل الاحاجى والالغاز ، وليس — بالشكل المتيسر — اغناء للقصيدة ، بل هو اضساسة انسانية وتاريخية واثقة لمحتوى القصيدة وجوها . وان عملية استنساخ الشعر الرمزي واختلاق التعقيد هى الخطر الذى يشرفهم ويمسح التجربة الشعرية .

(رابعا) فى نطاق عملية مجابهة الشعر التقليدى الذى يعتمد على وحدة القصيدة أسلوبا . وكاد أن يكون ذلك مسلما به .

ان وحدة القصيدة ليست شرطا ثابتا . ومن الممكن أن تكون القصيدة الحديثة مجموعة متألفة من وحدات متباينة . فمزال الكون الواسع يشكل مجاميع عديدة ، ومزالت نفس الانسان تحمل اشكالا وتجاويف وتعقيدات عديدة اذن فمن الظلم أن يفرض على القصيدة مناخ واحد خاص . ان تعددات الطقس بأشكال مختلفة ، واثلاث ذلك ضمن مناخ القصيدة بتأخ ودفء ربما يجعل من القصيدة التعبير الأكثر انسجاما مع الوضع الانسانى .

وان عنوان القصيدة أحيانا يمثل نفاثا خطيرا . فالقصيدة الحقيقية لا تضع لنفسها أى عنوان الا بعد أن تبلور الحالة الشعرية ، أى عندما يتحول الشاعر من خالق الى متأثر . وبعد التأثر والتجاوب يستطيع أن يقدم عنوان القصيدة .

وحتى هذا العنوان تقريبي لا يمثل الا الفاية القصوى فى القصيدة أو أنه يمثل (اللون المسيطر) فى اللوحة الشعرية .

وفى نطاق المجابهة للشعر العمودى برزت حالات يستغل فيها بعض الشعراء المحدثين تفننهم فى الابتعاد عن الشعر العمودى بطريقة وشكل لا طائل من ورائه حيث بلجأون الى تجزئ عابث للصور واستعمال لا جد للفظه المفردة كما فعل (جبرا ابراهيم جبرا) مثلا فى قصيدة (امرأة فى عاصفة) :

حتى

تسقط

قطرة

من طبن
من مساء
من مطر
قطرات
من مطر
تزلق
كالكرات
على
عباءة
سوداء
احباطت
بهم
كالجرح
أحمر ... الخ) .

(خامسا) الصياغات الشعرية المتوقعة والمعروفة ، كان ينظم الشاعر قصيدة معينة ما أن تبدأ بقراءة المطلع حتى تستطيع أن تدرك ماذا يبنى الشاعر وماذا سيقول . هذه القصيدة لا تهلك أبداً قابلية إثارة الدهشة ، أنها لا تحوى أسراراً ولذلك فهي غير خلاصة . ان التنبؤ العادي بلجأ له أولئك الذين يطالعون الشعر بكثرة وخصوصاً المترجم منه ، فهم يقعون تحت تأثيرين : أما ان يلجأوا للغموض الذي تحدثنا عنه أو أنهم يدفعون شعراً كثيراً بأسسهال وتواصل . أحياناً يستطيع الانسان المثقف ان يفهم ما الذي يريد

(صلاح عبد الصبور) فى بعض القصائد فى حين لا يكون ذلك سهلاً مع (أدونيس) أو (بلند الحيدرى) — أحياناً — أو مع (سعدى يوسف) أى أن الصياغة كهذه التى تكلمنا عنها تحول القصيدة أحياناً إلى نثر عادى لا يمتلك من الشعر إلا التصنيف أو الشكل الخارجى .

(أنا عامل أدعى سعيد

من الجنسوب

أبواى ماتا فى طريقتها إلى قبر الحسين

وكان عمرى آنذاك

سنتين ما أقسى الحياة

وأبشع الليل الطويل

والموت فى الريف الحزين

وكان جدى لا يزال

كالكوكب الخاوى على قيد الحياة) .

وكذا إلا نستطيع أن نتوقع ما يقوله (صلاح عبد الصبور) فى (مقدمة) (مذكرات أبى نصر) :

(حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمح الأثمار

حين فقدنا الرضا) .

ان التقريرية والوضوح والأداء السريع المباشر الذى لم يحرك
أو يوحى بالصورة قد أفسد بعض الشيء مطلع قصيدة عبد الصبور
الجيدة .

وكذلك نستطيع أن نرى مثل ذلك عند (عبد الصبور) فى نثرية
واضحة فى عدة قصائد كقصيدة : (ورجعت بعد الظهر فى جيبى
قروش

فشربت شايًا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصدى
قل ساعة أو ساعتين
... الخ) .

(سادسا) : الوقار البرجوازي ، الوقار المترفع والمتسيد
وصاحب اليد الطولى هذا الوقار يكون عند (الحزبيين) الشعراء
فى الغالب . فهو صفة الشعر الدعائى الاعلانى الدكتاتورى ، حيث
ينطلق برأس مال كبير متخيل لا مثيل له ، أو بحق تفويضى الهى
تسبها بما يفعل (مورياك) فى بعض رواياته ، أو بعاتكة الخرجى
فى بعض منظوماتها الشعرية . هذا الوقار كوجه الغرور أو ورم
معين هو تحنيط للشعر وقتل للذبذبة الحية فى نسج القصيدة .

(سابعاً) : نقطة مهمة هى نقطة محاولة الانفلات من تهمة
البرجوازية فى الشعر المنطلق وذلك بتحويل الشعر الحديث الى
شعر ملتزم بشكل مذهبى ، الشعر ليس عقلنة للعالم أبداً ، وهو

ليس هندسة عقلية ، انه مزيج متكامل من العقل والحس والحدس
مزيج بين الشخصي والجماعي ، بين الذاتي والكلّي ، بين الفكر
والتجربة . وهذا المزيج ليس خلطا صناعيا أو عقيديا بل هو
مزيج العالم الذي يحوى كل شيء ، المزيج الحيوى الديالكى
والتاريخى .

ان القصيدة لا تكون بطاقة دعوة او مانشيتا عريضا او اعلانا
دعائيا . القصيدة وبالفطرية روح الانسان التى تنسج كالدوم
وتورخ نفسها وتكفل نفسها فان (هذا الدم المطول ان

عز الكفيل هو الكفيل) (*) .

وحيث انى (ومعذرة لهذا الاستعمال) لا احترم (كبلنج)
فأنا ملزم بتقدير البعض من قصائد (كبلنج) . فأنا لا احترمه
ابدولوجيا لكننى قد احترم الجودة الفنية فى شعره .

ان فنية القصيدة ، موسيقاها ، صدقها ، عمقها ، تاريخيتها،
الضامن الوحيد لتقدير اهميتها . ولهذا فنحن ننذهل أمام قصيدة
(الارض الخراب) لـ (البيوت) مع ان الكثير لا يتفقون معها
مضموها .

المذهبية الرسومة ، المدرسية ، المفروضة ، تخريب وتمزيق
للوعى ، والقصيدة كجبهة بين الوعى واللاوعى لا ترضخ أبدا
للمذهبية الا فى حدود التجربة الصادقة ، التجربة الانسانية
المنكشفة .

(*) الجواهرى فى الدم الغالى او (قل للشباب بمصر) .

حول قصائد عراقية منتخبة

وجه أختي .. وجه أمتي

بلند الحيدري

وهوت يد

لماذا الطريق مغارة والموعد

وجه يغيب ويبعد

وإذا الغد

ذاك الذي حلمت برآء السفن الشرد

هذا الرماد الأسود

يذروه هنا عاصف ويلمه

أهل على فجر هناك سبعقد

ويطول ليل

ويغور حتى العظم ويل

ونقول سوف نرى الصباح نصير في لالائه

شـرعـا
رياحـا
ولسوف نحل شمسه بيتا أبي ان يستباح
ونقول سوف يرى الشروق عم
ويصـفـح اعـقـد
والرقـد
بلقون هي عيني السماء تورد
لابد ان يأتي الصباح
لابد ان يأتي فقد جفت من النزف الجراح
لابد ان ..
واتى الغسد
ماذا الصباح تلفت يستجد
وهوت يد
يدك التي كانت تقيت وترقد
لا كنت يا هذا الصـباح
لا كنت يا هذا الصباح الاسود
لا كنت يا هذا الغد

* * *

أختاه
لو عقلت نسفاهي

لسكت مثلك ما نطقت بغير آه
أذكى بها ألم الرجال العائشين بلا جباه
أختاه

أضنتك الطريق
أضنتك عين لا تنام والى عين لا تتيق
وتعبت

أذ أيقنت أن الدرب يوغل في المتاه
يلتف حول دخينة

ويضيع في عمق المقاهى

تطويه خيبة يائس

تبطه ضحكات لاه

وسكت يا أختاه

مثل الموت .. لكن

لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبعث منك يا أختاه

من دمك الصموت

من نبض قلبك وهو يصرخ

حيث يمعن في السكوت

لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف اخضر يومى . . وشمس تولد
مادام فى الدنيا فسد

مسألة شخصية تماما أذكرها الآن . فأنا عندما أريد أن أطمس
وجه وطنى الحزين أجد فى (الابوذية العراقية) وفى قصائده
(بلند) نافذتى لذلك .

وحزن (بلند) هو حزن الشاعر الحقيقي الذى يحس بالمغلوبية
مع تفاحة الغالب .

وهذا الحزن الكبير ترعرع فى ذات الشاعر وأرتسم فى
كلماته مهازا يسوط التفاؤلات السطحية الساذجة . ولعل الغربية
التي عاشها الشاعر من خلال المواجهة بين الذات والذات نفسها ،
أو بين (الذات) و (الموضوع) كانت الجو الوحيد الذى أضفى
على أغلب قصائده (بلند) الطابع المأساوى . وهذه المأساوية
ليست حالة سلبية أبدا لكونها وعند بلند خصوصا ترنح سبابة
الادانة .

وعندما تكون الصور الشعرية مند شعراء غير مراقبين حزينة
بشكل آخر فإن الحزن العراقى — الحزن الذى خلق الابوذية
العراقية كترات عملاق — لابد أن ينشر نفسه فى عطاء الشعراء
والفنانين بطعمه ورائحته الخاصين .

والحزن العراقى حزن أصيل ، حزن البلد الذى تعاقبته
عهود أسطورية ، عهود البابليين والسومريين والأكديين ، وتعمرت
جبهته بوحل الاستكانة . وإذا بالمواطن العراقى الذى كان من

المفروض ان يكون (داود) أو (سبارتاكوس) أو المحارب الاغريقي،
ينكفىء متسولا صدقات الذلة ، أو يتمرد ليتخلص من (السيد
العثماني) ويقع فى أسر (السيد الانجليزى) !

والحديث عن اليأس نفسه يحمل ويمض الاشرار فيما يفعله
من عرض تختبر فيه الحالة .

والشاعر كصوت يتجاوب مع أصوات الواقع والحقيقة لا يمكن
أن يرتقى فى حضم الغفلة بحيث يكف برسم صور وطرق ودروب
ليست هى دروبه .

وعندما يكون الشاعر محاصرا متضايقا نهن السخف أن نجابهه
بقولنا : (لك الحقول وزهرها وأريجها .. الخ) فالشاعر لا يمكن
أبدا أن يكون ونيا لغير تجربته والا لكان بوقا صدئا تد يدوى ولكنه
يظل شبه صوت .

ومن أرضية الشاعر العراقي وحيث تتكدس أحزاننا فى قلب
الأرض لا يتخرج شاعر عراقى أبدا بدون مروره بساحة الألم ..
ولذا فهى خصيصة عراقية مخصاب تلك اللوعة الحزينة الغاضبة
التي تحج فى تاريخ الانسان العراقي . ولكن الشاعر لا يظل فى
محج معاقرا اله ، حتى لا يلتهمه (مينوتور وهران ، الوحش)
بل لابد له من تحديد اختياره . وعندما يقرر اختيار أن يلتهم فمعنى
ذلك أنه يعطى الفرصة لالتهم الآخرين ، وبذا يكون الشاعر
مشاركا فى عملية القتل ولو أنه مقتول منذ البدء . وحينئذ تبرز
أمامنا المهمة الجديدة ، مهمة اختيار رفض القتل ، رفض السأم
والضياع والتصعلك فى متاهات (الأوتسايدر) وبذا تكون المعادلة
واضحة (الحياة — المعاناة — الاختيار) ، واختيار الشاعر هو
الكفيل بمد خطوط تجربة الشاعر فى خارطة الحياة العظمى .

و (بلند الحيدرى) لبس شاعرا معقدا ، وهذا لكون رومانسية بلند لا تلجا الى التعمية والمخفيات ، بل هى تكشف نفسها بشغافية صادقة تتنغم فيها كلمات الشاعر كدرب الى المجرات الكونية والحياتية . ومن خلال بساطة بلند وصدقته الفنى يتوضح مزاجه الرومانسى المأساوى المتمرد . ولو لم يمتشق بلند سيف التمرد بوجه ضياعاته الكثيرة لكان ممكنا أن يكون شاعر الغربة والضياع .

ولكن عمق الرقص — وهذا دليل أصالة — والمنبعث من عمق المهانة يبنى فى نباتات بلند الشعرية حيوان عدم المهانة .

وقصيدة بلند هذه (وجه أختى — وجه أمتى) ليست قصيدة جديدة بل هى بلند نفسه وامتداد لقصائده القديمة حيث تتم المزاوجة بين الرومانسية والواقعية ، وبين الذات والمجموع ، بين اليأس والرفض ، فيهدم الشاعر ويشيد أشياء ليخرج أمام الناس بوجهه العراقى . ولهذا فالحزن العراقى هو المربى الكبير ، ولولاه ، أى لولا سياغته لجذور بلند العراقية لكانت أجواء (لبنان) قد عقدت اتفاقية مع رومانسية بلند لا يكون الطرف الخامس فيها الا بلند نفسه . فالحزن العراقى هو الطوطم الذى يحرم على بلند الانتفلات مع أضواء وثلالات رومانسيته متخليا عن مهمة استكشاف جذور الآلهة العراقية واحتدامات الأبودية فى مضارب البشر العراقيين .

ان بلند لم يتخل فى قصيدته تلك عن مزاملته المزمنة للمرارة والخذلان ، وجاء فشله متحلا فى انتظار الصباح ، وهذا الانتظار يرسم خطا بيانيا جديدا لا يتفق مع خطه السابق حينما كان لا يلتفت أبدا لمرور الفجر أو عدم مروره .

(تلك هى الأرض

فلا تعجبى

أن مر بي الفجر

وما مر بي) .

قصيدة (طاحونة) ،

في طاحونته كان ينظر الى نجره لا كما كان (امرؤ القيس)
ينظر الى ليله ، بل كان أكثر حزنا وأغبي حزنا ، لأنه لم يكن مباليا
أبدا ..

وعندما يكون الحزن هكذا ، لا مباليا ، كسولا ، مستسلما ،
فمعنى ذلك أن الشاعر يتواطأ مع قناسة الانسان ، وضد الشاعر
نفسه وضد الانسان .

ولكنه في قصيدة (وجه أختي ...) تنبئ أعماقه بوعود
الامل وبشائر الانتظار . وهذا دليل صراحة ومتابعة وإخلاص
للانسان :

(ونقول سوف نرى الصباح نصير في لآلئه

شـرعا

رياحا

ولسوف نحمل شمسه بيتا أبي أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

وينصح أعبد

والرقسد

يلقون في عيني السماء تورد

لايد أن يأتي الصبح

لا بد أن يأتي نقد جنت من النرف الجراح

لا بد أن (...) .

لها هنا تكون مشيئة الشاعر في الانتظار بعد رسم ياسه القديم كجراح جافة مأزومة تتسير مطالبة بثأرها ، وثأرها في الفجر ، ذلك الفجر الذي نعاها الشاعر في طاحونته .

ويسقط الشاعر مرة جديدة في هوة ياس جديد :

(واتي الغسد

فاذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التي كانت تقيت وترغد) .

ولكن ياسه هذا ليس ياس غربته القديمة عندما كان انسانه محكوما عليه سلفا باللاشيئية ، بل هو ياس بطولى ، ياس متحد ثائر مساهم ، ياس يرمى نقله الى جانب الانسان ، فيصرخ رافضا لامنا الصباح ، والصباح هنا صباح بزمنه الاجتماعى لاصباح الشاعر بزمنه التاريخى الوضاء :

(لا كنت يا هذا الصباح

لا كنت يا هذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الغد) .

اذن مثمة تأمر ضت الشاعر ، فانتظاره لصباح الجميع وقد الجميع ، كان مرسوما في وجهة اخرى ، وهنا احبط الشاعر ا

ولكن لادامى للخوف ابدا ، فالاحباط الذى يعيشه الشاعر هنا وقتى ايجابى يفكر بمنطق على ، يدرس ، ويتجاوب ، ويشخص

ويُتهم ، وبعد ذلك ينشر أمه ، فيأتى الأمل ، ليس حلما سرايا ،
بل حلما مؤنسنا متمتلا ومعتولا .

لاداعى للخوب مادام بلند الذى كان يستنكر الغد :

(والناس ما اتبج الامهم ،

هذا بلا امس وذا فى غد)

أخذ يشد نفسه الى الغد ، ويحول انقه الفردى ضمن انق
الجميع (ايلوار) لذا اشار خطنا الى (الالف عين لا تفيق) والى
(الرجال العائشين بلا جباه) والى (الضياع فى عتم المقاهى ،
وخيبة اليأس ، وضحكات اللاهى) واشارته كانت اتهاما ، اتهاما
حتى لبلند القديم ، اتهام الشاعر للشاعر ، واتهام الشاعر للمتكس
والمهزوم . وهذا الاتهام يكمل مسيرته الجدلية بالوعد ، والوعد
هذا كلمة السر ضد الموت ، كلمة الحقيقة ضد اللاشيئية ، كلمة
قدر الانسان — العقل ضد القدر التولوجى :

(لكن — لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبعث بك يا اختاه

من دمك السموت

من نبض قلبك وهو يصرخ

حيث يعن فى المسكوت

لا . . لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى . . وشمس تولد

مادام في الدنيا غد) (*) .

واذا اراني اصر على المضمون ، واعقل لساني عن الحديث
حول الشكل ، فما ذلك الا لاني لا اوتي بجديد لو قلت ان شعر بلند
يمتاز بغنائية لذيذة وامتياح موسيقى خصب يتواشج الصلات بع
مداليه الواثقة المنبثقة من اللحظة الفاعلة لحظة الاحساس الكامل
والرائد بضرورة نفس الاشكال الغبية .
وعندما يصنع (بلند) اشعاره في عتمة اخرى فانها تتشابك
الاغنية والقصيدة على سارية القافلة المبحرة لينطلق نداء فجر
الانسان .

ان بلند تراب عراقي وصوت عراقي رائع !

الحمل السائب

عبد الوهاب البياتي
القاهرة

بابل لم تبعث ولم يظهر على اسوارها المبحر الانسان
ولم يدمرها ، ولم يغسل خطايا اهلها الطوفان
ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران
فالعقم والصيف الذي لا ينتهي والصمت والتراب
والحزن والطاعون
طعام هذي المدن المنفوخة البطون

(*) هذه القصيدة هلت في ماتم (سيرة عزام) وانا اذ لا اذكر اسم
(سيرة) فما ذلك الا لاني اعتقد ان بلند حول سيرة الى رمز شحن فيه وجدانه
واهتمامه .

والبشر الفاتون فيها ككلاب الصيد
يحترقون تحت شمس الصيف
ما بين مهزوم وبين رأسف فى القيد
العـاقر الهلوك
من الف الف وهى فى أسنـالها تضاجع الملوك
ترنو لبحر الروم
بنظرة المهزوم
تمنح بالمجان
قبلتها : اللص والقواد والخائن والجبان
عشرون عاما وانا أبكى على أسوارها وأحمل الأكلان
لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم
أصيح منفيا على الأسوار :
بابل يا مدينة الأشرار
قوى وعطى عرى هذا الجسد الذابل بالأرهار
قوى لعل البرق
والفارس المجهول من دمشق
بيذر فى بطنك بذرة ، فتحملين
أيتها البغي فى أحشائك ، التينين

لكنها ظلت كأورشليم
ملعوننة تعج بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للغزاة ساقيةا وللطفافة
تحمل حملا كاذبا في كل فجر ، وتموت كلما القبر
فاب وراء غابة النخيل في السحر
دورى ودورى في الفراغ واسقطى في العار
ايتها الأصفار
في غد سيسدل الستار
ويستقط المظنون في الوحول تحت سقف المسرح المنهار

مجلة المعرفة السورية

العدد — ٦٩ — ١٩٦٧

عندما تتحول (بابل) الى رمز للمدينة الشريرة في رؤيا
البياتى فان هذا الرمز يكون جسرا تتشكل عليه ابعاد الحقيقة
البياتية : من الماضى الذى عاش معه عبد الوهاب تجربة التماس
والمجابهة حتى الحاضر حيث أوغل خلاله في الصور المأساوية التى
تنختم بصغر لا نهائى .

والماضى مع البياتى هو زمن عدم الصيت حيث كانت المدينة
نفسها غولا يفترس آلاف الأبرياء ، ودفاعا عن الأبرياء كانت تصائد
البياتى تبحث عن البراءات الأولى ، عن النقاء الفطرى والبساطة ،
حيث تتبرعم الحرية الأولى . وأذا كان الخبز في القرية مشريا بعرق
الجبين فانه في المدينة يؤكد استحالة التوازن ، لان عجينة الخبز

تمتزج هناك بنشارة العظام ، وبعض سائل أحمر يقال له بخشية
وتكم : (الدم) .

وإذ يكون الخبز ، هذا الرمز العريق للحرية والعمل والحياة،
ملتنا في المدينة بمثل تلك البشاعة ، فإن ملء الحق للشاعر أن
يكر بالمدينة . فصورة المدينة هي حضور دائم للاستغلال وإذ
تشبّخ العبارات ، وتتحرك الآلات ، ويتحول الإنسان إلى مأجور
مسلوب الإنسانية ، تتبدى أفطع المهازل : الأذلال المتعمد الذي
يقوم به المستغل (بكسر الغين) لكل البسطاء الذين تصوروا أن
المدينة تمنح لمن يريد ، النور والخلاص .

ولكن ها أن النور شراب لعبون القلة المتنفذة ، وعيون
الأبرياء مزروعة في تربة موات . هذا العسف في المدينة ليس قدرا
أزليا كما وأنه ليس إجراء عاديا . ولهذا لا بد من صرخة . وحينما
تتلاشى الصرخات تبقى صرخة الشاعر .

وصرخة البياتي كانت صرخة الأعماق ، الأعماق المشبعة
بالمرارة والأمل . ومرارة العراقي حزن عظيم ، حزن بطولي لا يدركه
إلا ذوو القلوب الكبيرة ، أولئك الذين لم يترملوا عن قضايهم .

وأمل العراقي أمل عظيم . وبين المرارة العظيمة والأمل العظيم
تتأرجح قصائد شعرائنا الموهوبين .

وحقد البياتي على المدينة ليس جديدا ، بل هو متجذر في
نفس الشاعر ، ولكن الشاعر يحول ذلك عبر خلفية فكرية إلى فكرة
مذهبية ، لذا فباستطاعته القول أن حقدده على المدينة شريف لأنه
حقد على دمار المدينة .

إن مسألة العودة إلى أحضان الريف ، ليست المذهب
الفيزوقراطي في عرف البياتي ، بل هي التحدي الجريء للمدينة
التي تغتال أبناءها الحقيقيين .

أذن فالبياني عندما يتحدى المدينة إنما يغازل قريته نفسها ،
ولكنه أيولوجيا يصر على مدينة أخرى يرسمها هو . وفي كلتا
الحالتين ، ومع الماضي ، كانت المدينة عند البياني :

(في ليالي الموت والخلق ، وفي الأعماق

اعماق المدينة

ولم تزل كالكهرة السوداء

كالكلام الحزينه

تلد الأحياء في صمت

واعماق المدينة

تبصق الموتى على الأرضة الغبر ، السخينة

في قراع الليل

ليل السل — كالكلام الحزينه

لم تزل تبصق آلاف المساكين ، المدينة

في مقاهيها ، وفي حاراتها السود ، اللعينة

وعلى أشجارها الصفر الذهبية

يولد الخوف ، كما تولد في أعماقها السفلى — الجريمة

ومقاهيها القديمة

وأغانيها الأليمة

والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللثيمة

لم تزل كالكهرة السوداء

أعماق المدينة

ترضع الأحياء من ثدى الأمومة

(الليل والمدينة والسل - أباريق مهشمة)

ولكن مع من كان تعاطف الشاعر ؟ أنه وأضح جدا : مع
المساكين ، مع الضحايا الذين اغتيلت إنسانيتهم . إذن ، إذا كان
المساكين أحرارا في مدينتهم ، أو يرفض الشاعر المدينة ؟ طبعا لا .
ولكننا مع ذلك لا ننسى رومانسية البياتي أحيانا ، تلك الرومانسية
المتملة بالخنين . فالبياتي في المدينة العراقية يرفض المدينة من
خلال حنينه للقربة . وهو عندما يكون في مدينة أخرى خارج العراق
فإنه يتلوى حنينا للمدينة العراقية . وهذا يتكشف في قصيدته
(الى شتراوس) :

(هياملاح)

خفنى الى مدينتى المثخنة الجراح ،

هناك حيث الشمس والأقاح)

فالبياتي لا يتحزب للمدينة أو للقربة الا من خلال المضطربون
الذي يعالجه ، ومضامين البياتي هي مزيج من الواقعية التصويرية
والواقعية النقدية والرومانسية والرمزية البسيطة .

ولذلك فالبياتي غنى في قصائد كثيرة لأن مدلولاته الشعرية
وصوره ليست رمذا عقليا ولا تخيلا كليا ولا سوربالية ، بل مزوجة
ساذقة حميمة بين هاتيك الأشياء عموما . وعندما يغلب شيئا منها
على حساب أشيائه الأخرى تهبط القصيدة الى مستوى عادي .

لنعد الآن الى بابل !

بابل الحضارة ، بابل القوة ، بابل المدينة . ماذا أضسحت
الآن ؟

سؤال ليس للزمن أبدا ، بل لنا . والبياتى تخطى الزمن
برجعة ورائية طويلة المدى . وتلك هى قصة العودة التى لا يمارسها
الا الشاعر والروائى . ويعودة الشاعر الى بابل القديمة ، استطاع
أن يقتنص من الاسم القديم والأثرى رمزا يعبر عن المدينة الجديدة .
وهال الشاعر أن المدينة الجديدة لاتزال امتدادا للمدينة القديمة ،
لا بعث هناك ، وليس من مبشر ، ولا حتى الطوفان الذى يزيل
الدينس ، فهو أيضا تأمر ضد الإنسان وبدرس جديد . وظلت المدينة
القى لم تشكل علامة الجنائية به تمادت أكثر من ذلك ، ظلت تعح
بالذباب والأصغار والحريم .

أذن فالبياتى يتكلم هنا ضد المدينة ، ولكنها مدينة أخرى ،
مدينة قال منها :

(عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكلان)

ولكن المدينة خذلته ، وها أن الخذلان يدفع الشاعر الى تشكل
صوره المساوية ، حيث ينعدم الأمل ، وتفتر هوة السقوط فاما ،
وينهار المسرح ويسقط المثلون .

وقبل تقرير ذلك ينتقم الشاعر من المدينة ، وهذا الانتقام
كسباب الإنسان المادى ، ولكنه يحمل اللعنة التاريخية . فالشاعر
لا يستسلم أبدا ، وحربته أكبر من أن تنهاوى ، نعم انها قد تخسر
فعلا وواقعا ، ولكنها تبيع مجالها العظيم عبر الكلمات ، وكان انتقام
البياتى من المدينة — التى ادعى بأنها مدينة حببية لديه — انفعاليا
غاضبا ومتعتلا أيضا :

(أيتها البنى فى أحشائك ، التنين)

لكنها ظلت كأورشليم
بلمونة تعج بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للغزاة ساقها وللطغاة
تحمل حملا كاذبا في كل فجر، وتموت كلما القبر
غاب وراء غابة النخيل في السحر)

وقد أحسن الشاعر صنعا عندما تكلم عن الحمل الكائب ،
الحمل الحقيقي هو وليد الفارس الحقيقي ، فارس المدينة نفسها ،
الفارس الذي استنشق هوائها وهواء جدرانها ، الفارس المحاصر
في أرضه ، والذي يفضل أن يكون الحبس في وطنه على أن يتنزه
حرا ! خارج وطنه !

الشاعر إذن أهان مدينته ، وله بعض الحق . وكذلك
(أدونيس) ، تكلم أيضا عن (دمشق) :

(يا امرأة منذورة لكل من يجيء)

للحظ أو للعابر الجريء

ترقد في حمى وفي ارتخاء

تحت ذراع الشرق)

ولكن (أدونيس) ظل أكثر التصاقا من (البياتي) . فالبياتي
في نقمته أسقط المسرح والمبطلين في حماة الانهيار والوحل ، ولكن
(أدونيس) لم يتجمل عن جذوره ، من مدينته ، عن انسانها :

(وقلت : لا ، في حنيني

وفي دمي دمشق

وقلت : لا ، فلتحترق دمشق

واستيقظت أعماقي القتيلة

مذمورة تصيح : ودمشق !)

وهكذا نصيحة (أدونيس) : (وادمثق) هي الانجذاب العظيم ، للأرض ، للإنسان ، ، للتاريخ ، بينما أراد البياتي تاريخا آخر خارج بابل . وعندما يكسب (البياتي) القضية ايدلوجيا فان (أدونيس) يكسبها كشاعر ، وكذلك (سعدى يوسف) في (تأملات عند أسوار عكا) حيث يتشخصن الرأي في عمق القصيدة . والذي يكسب قضية ما كشاعر وكصاحب وجهة نظر هو وحده الذي يعطى شيئا ثمينا .

ولهذا أستطيع القول ان البياتي المخلص في انشاده للإنسان العربي والأرض ، لم يوافق على التخلي عن نفسه تلك التي يحبها ويكره صانع نفيها . أما عن الشكل الشعري في القصيدة — ولا شك بدون مضمون كما يرى (لوفيفر) فقد جاء ملتصقا بالموضوع بتلاحم رائع . ان (البياتي) في قصيدته قدم النموذج المؤيد لقول (ناظم حكمت) : (هناك في الحقيقة وحدة مضمون وشكل ، ولكن في الوقت نفسه هناك تأثير متبادل بين المضمون والشكل . والمضمون هو الذي له الصدارة) .

هذا وان البياتي قد حافظ على نهجه (البياتي) الخاص : الصور الشعرية المماوية وإيجابية خاصة تشفع له مأساويته دون الوقوع في اليأس المطلق .

ان قصيدة (الحمل الكاذب) هي من روائع الشعر التي تؤرخ حضاريا بطريقة اللاتاريخ ، مرحلة معينة . والتي تدين — أي القصيدة — الوضع الإنساني الباطل ضمن الحدود النهائية . ومع هذا تحمل اشعارا عاطفيا لم يفلح في ان يكون نبوءة ، وكذا لم يفلح في ان يكون استنطاقا تاريخيا .

وايضا فان ذلك لم يكن الا من فضائل الشعر العظيم .

تأملات عند أسوار عكا

سعدى يوسف - الجزائر

خيولهم عاصفة
رماحها البرق
لكننى اعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق
عاصفة يضرها الشرق
عاصفة أسرع مما أسرع البرق
جيش السلاطين طوى راية
أريد أن تطوى
فلترتفع فى السوق زاياتنا
وليبدأ الاقوى .
عشرون ألفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكننى
من أجلهم عشيت

كأن جوادى متعباً ، متعباً
اعرامه الموت
وكانت الاسوار مندى : صخرة ، صخرة
ومنجنيقا ، منجنيقا . . .

* * *

أيها الصبوت
يا أيها الصبوت الإلهي :
أنا الاسوار والميت
أومن أن النار قد تحرق العار الذي نى وقد تخبو
أومن أن البغض
أعظم ما يمنحه الحب
كرهت سيفى وذراعى على اسوار مكا ،
وكرهت الجميع
فبست حتى مقلتى نى النجيع
أحرقت أيمائى ، وما أتنى
أدعى صلاح الدين . . أدعى الجميع

الأداب — ١٩٦٧

العدد التاسع

(سعدى يهتم كثيراً بالموسيقا . وهو يجدل من اتغامها
مجزوءات عذبة تنقل بكل شفافية صورة العرى الانسان ، فى
سندباديته ، نى رأيه وفى حزنه .

وفى تأملاته هذه يلتقط بانتباه صدوق مسووته الداخلى ،
هذا الصوت الذى امتاز به سعدى كجبهة تتداخل فيها الذات مع
الأخر . وان صوتا كهذا الصوت يملك الدوى ويمتلك الخفوت
لا يكف أبدا عن مهمته ، ومهام الشاعر كبيرة جدا عندما تحقق به
خطورة التعبيرات من الخارج ، فهو مطالب بالألا يلجم حصانه
ومطالب بأن يمضى ماسحا هويته الشخصية فى بحر الغداء .

وسعدى فى قصيدته هذه يكسر سيف الذاتية على صارية
الصلب الاختبارى بتواطئا ضد الموت . وامتزاج الموت بـ (ضد
الموت) هو ضمان التشكيل الأبدى لألفية الحرية .

وحرية الشاعر هى النموذج الموفق فى اختيار المضمون
والشكل ، اذ يتبلور المشروع كخلق حدس مقدس يمارسه الشاعر
فى لحظة البدء . ولكن سعدى من الشعراء الذين لا يتلفون تراثهم
الشعرى فهو حريص كل الحرص على ابعاد شبهات التقرير والنثرية
ولم يكفل ذلك عنده سوى الحس الموسيقى الغنى الذى يشحن
الصور الشعرية بالطاقة الغنائية . ولذلك استطاع سعدى النجاح
فى تحويله القضية العربية الى رمز . أى أنه لم ينقلها بشكل مباشر
لنا كما يفعل شعراء الشعارات والجماهير ، بل انه حولها الى رمزا
انسانى كبير ، رمز يمنح للقضية البعد الشمولى والحضارى . وهو
ضمن هذه العملية — عملية الخلق الشعرى — استطاع رصد
حركة الرياح دونما أى اخلاذ للزمن . بل ان الزمن فى القصيدة
وحدة رسمت الماضى والحاضر وعلامة المستقبل .

والصور الشعرية الشفافة التى اهداها الشاعر انما كانت
المستحيل الأمين للنبض الحقيقى فى اعماقه . وهذا التسجيل كان
طبيعيا بدون أى تكلف ، ولا تتوفر مثل هذه الطبيعية فى تواجد

التلاحم والتطابق الا عند الشاعر الذى يتخلى عن حياته اليومية ويستسلم الى لا وعى الانشاء الفنى .

لان حضور الشاعر هو الغياب عن الاجسام المادية والعلاقات الانية ، وانفراد حضورى فى حضرة الرموز والتخيل .

ان مما يؤكد ان سعدى من الشعراء الذين يعدون بالاستمرار هو انه يعرف كيف يحمل مفردات اللغة البعد النفسى والحركة الغنائية دونما اى اجهاض للمضمون ودونما اى لجوء الى استعارات غامضة او مصطلح معتد . والصور المجزأة فى تلك القصيدة عديدة لا توحى بالالتفاف حول نمود فقرى او نواة ظاهريا . فمرة يستعرض الشاعر عاصفة الشرق ، ومن ثم الرايات ، ومن ثم الاسوار والموتى ، وبعدئذ يتكلم عن الحب والبغض ، ثم الخاتمة حيث يحرق الشاعر اسماءه .

ولكن هل ان هذه الصور الشعرية لا يوجد ثمة ما ينظمها ويزر اجزاءها ؟ فى الحقيقة ان التجزؤ سطحى وليس عميقا . وان موحيات الصور الشعرية تركز على خلفية ذكية جدا . وهذه الخلفية هى عين الشاعر المنفتحة على التاريخ دون اغماض . وقد كان عنوان القصيدة (تأملات) بلورة ناضجة لارتباط المحتوى بالشكل ، والصورة بالاطار ، والرمز بالواقع . فالتأملات - وهى ليست تأملات فلسفية - بالنسبة للشاعر لا يمكن الا أن تتوزع ، وحتى قد تتباعد بدافع التداعى او بدونه ، ولكن حدقة الشاعر التى منحته الرؤية الاكثر مضياء ونفاذا الى التاريخ والحركة الزمنية ضمننت وجود العلاقة التى تمسك المجزوءات فى جراءة النداءات ووثوقية الموقف ، من حيث ان التجربة الشعرية عند الشاعر ليست تجربة هوائية او مؤقتة بل هى تجربة قررتها المواقف الحياتية والادراكات الثقافية ، ولهذا فان فى كل صورة كان حضور الشاعر

يمثل اطلالة الوعى والموقف . وهذه الاطلالة عذبة لا تثقل لانها لا تحب ولا تعدو ولا تكبو ، بل تتحرك برقة شبه رومانسية وايقاع لذيد .

ولعل مما يميز فى هذه القصيدة النفس الصوفى ، الذى يتمثل فى حلولية الشاعر . الشاعر البحر المنشق ، الشاعر العاصفة :

(لكنى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق

عاصفة يضمها الشرق

عاصفة أسرع مما أسرع البرق)

وكذاك عندما يحل الشاعر فى الاسوار :

(ياايها الصوت الالهى :

انا الاسوار والميت)

ثم هروب الشاعر من اسمه ومن ماضيه ، وحلوه فى التاريخ (صلاح الدين) وفى الجميع :

(احرقنت اسمائى ، وما اننى

ادعى صلاح الدين . . ادعى الجميع)

وحلولية الشساعر هذه التى طمح لها عبر تأملاته تزخر بالشهود ، لأنها تطل على التاريخ . ومن هذا المنطلق تهباً للشاعر الاعلان عن رايه ، فاستطاع أن يغامر ويتحدى ويطلق الادانة . . وشاهده فى ذلك (عكا) . عكا العربية ذات الماضى البطولى العريق ، والتى صمدت أمام التحديات بانتصاب وشموخ ، والتى استقطبت عدة معان أولها معنى دفاع الاعالى عن موطنهم . وعندما تأمر السلاطين ضد الاهالى يستنح الوطن . ولكن الرؤية

التاريخية للشاعر والتي ترصد ولادات العالم ودفق النشوء الحر
ترفض راية السلاطين كما رفضت ماضي السلاطين . ويحل البديل
الرايات الجديدة ، رايات الاقوياء كثوة أسوار عكا القديمة ،
وأسوار عكا هاته لم تكن الا العربي نفسه . العربي الذي صاغها
بجهد وعرقه ودمه وحراسته . وبعد أن مسنمها كأبدوه عليها
وقدم :

(عشرون الفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكنى

من أجلهم عشيت)

سليل البطولة اذن يرسم مشيئته الجديدة ، لانه هو الأسوار،
وهو الموتى ، لانه الحفيد . ولذلك يتلون الحب ويحمل في تضاعفه
البغض ضد الأعداء المحتلين . وتنبثق البطولة اصرارا على الغناء
من أجل الجميع ، ويولد صلاح الدين جديد .

لقد امتزج في هذه القصبدة الحس النفسى للشاعر مع
الحس التاريخى فى مسيرة موسقة ، بحيث تكثفت التأملات
بتلقائية اكتسبت سحرها من البساطة التى احتضنت القصيدة لولا
بعض الوقفات العقلية التى قرر فيها الشاعر اعتقاده بشكل مباشر
دون أن يتوصل الى ذلك عن طريق الإيحاء الذى ترسمه الصورة :

أرمن أن النار قد تحرق العار الذى فى وقد تخبو

أؤمن أن البغض

أعظم ما يمنحه الحب)

ومع أن هذه الاحكام العقلية تعرقل تداعيات التأمل فانها تقريبا
لم تبسد جودة القصبدة . هذا إضافة الى ان البعد الفلسفى تضاعف

في القصيدة لكون التصبده لم تجنح الى الالفاظ المكثفة المعنى بل
طرقت العالم بأدوات لفظية واضحة وبسيطة وذات حركة مؤثرة
(الى حد الاستعانة بتكرار الكلمات لتصوير الايقاع المنفعل) وبذلك
استطاعت اللغة البسيطة في هذه القصيدة وبفعل الموسيقى
الدفينة ان تحقق الرؤية المنشودة ، وتسد نوعا ما مسد الكثافة
والعمق المفقودين في الاشارة لعالم الدلالات .

حسكاية الخسوف والرجوع

سامي مهدي

(ديوان رماد الفجيرة للشاعر)

عد بناء . عد بنا ان خبز القنامة
كان سما ، وكانت حكاياتنا في الشجاعة
سكرة ، وانتهت بالدوار .
ثم لما صحونا وجدنا الحقيقة
تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة
عندما جربوا بؤس هذي القفار !
* * *
يا زمان الهوى لبس ثم انتظار ،
و بقايا شجاعة !
يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار
واختنقنا بن الخوف : قننا لبان الرضاعة !
* * *

فارس مر في الفجر بزهو برمح ورايه ..
مهرة غيمة تشتهبها الحقول
وعلى وجهه تستيق الفصول
كل فصل حكاية !
كان زندها امقين : شرقا وغربا !
كانت الشمس درعا له ، والهوى كان دريا
غير أن النهاية ...
لا تسلي خائفا عن نهاية !
ذلك الفارس المزدهي عاد يوما
دونها راية .. دون رمح !
يرسب الرمل في صحو عينيه قيجا وسبا
وعلى وشم زنديه جرح تفتق في قاع جرح !
ذلك الفارس المزدهي عاد شلوا مدمى ..
عاد شلوا مدمى !
يا زمان الهوى ليس ثم انتظار
أو بقايا شجاعة !
يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار .
واختلقتنا من الخوف : فئنا لبان الرضاعة
في عمليات الخلق الشعري يبحث المضمون دوما عن الطريق

الذى يلجج به عبار الالفاظ والاجواء بحيث يكون المضمون متكاملًا مع الشكل في مهمة طرق باب الحقيقة .

ومخر الشاعر انه يطلق نبوعته ليغوص في اعماق عالم رؤى حتى يقف عند المدخل . وعندما تكون المعاني التي تحملها القصيدة نوعا من الاستدراك العقلي الذي يعترض النمو الداخلي والطبيعي للقصيدة ، تخسر القصيدة فعلها كرمز انساني مضاد للعدم .

وفي الوقت نفسه عندما تلجأ القصيدة — وبطريقة تداع من نوع غريب — الى تهديم المعاني وتفجير لغم الكلمة في فضاء اللاقيم، انما تبرهن على الانتهاكات الفضة للعالم ، من حيث ان القصيدة جزء من الوحدة الفنية للانسان والكون تشير الى مجموعة معان واجابات .

والاجابات نفسها تنصهر في عالم القصيدة الروحي ليتحرك الزخم الذي من خلاله تتبدى النصاعات والاصرار على التحدي . وعندما يكون الجو مشمسا على انفاس كريهة ، او عندما تفلح مجموعات هزيلة في تصوير اصوات مبهخة تنسب عسفا الى الشعر فاننا ننتبه بحذر لننقب عن الكلمات الحقيقية والشعر الحقيقي .

وفي محطة العثور بتعاهد المتلقى مع الشاعر باخلاص حميم . فمادام القارئ يبحث عن نفسه من خلال مطالعته الشعرية فهو حريص كل الحرص على اصطفاء شاعره . وهنا تنبثق المعادلة . حرية الشاعر المثلثة الى اقصى الحدود ، هي ما تجعله في عبودية من نوع آخر . عبودية ان يكون ملكا للقراء .

والشاعر (سامي مهدي) في قصائده حيث يرصد اهتماماته الحقيقية بوعي وجدية ، ولكون هذه الاهتمامات غير شخصية بل

— في الغالب — تتعلق بالأخر وبالמושوع ، فهو قد اختار حريته لا من خلال التأزم والمراجعات المخذولة ، بل من خلال (ابي ذر) الانسان . وهذه الحرية مملوكة للاكثر شمولاً والأعمق جذراً ، اى للحرية الكبرى ، الحرية الجماعية ، من هنا فان آلاف الاعين تفتتح على قصائد الشاعر لتحاسب . وبذلك تتضح مسائل كثيرة .

فشاعرنا الذى التزم قضية الانسان ، يتكلم الآن عن الفشل الكبير واللاجدوى .

واذ تندحر المضامين بفشل الشاعر في تغيير العالم . ولكنه قد ينجح في حدود الاكتمال الفنى لمعطائه ، فيزكى الناقد الفنى القصيدة لاعتبارات جمالية او ذاتية ، وي طرح التاريخ القصيدة من الحساب .

وقصيدة (حكاية الخوف والرجوع) هي تمثيل فنى لتجربة الاحباط . والاحباط هنا فخاخ منصوبة للاصطياد ، وقد نجحت في رأى الشاعر في تحويل (المأمول) الى (فشل) . ومن الحق ان نقول ان الشاعر عكس حالته النفسية بوجهها الآخر المهزوم بحبث بدت كلمات القصيدة أدوات تتقلد راية الاخفاق . وهذا ما نقول فيه للشاعر — (كلا) كبيرة . لان الشاعر كحرية عظمى لا يمكن ان تحقق لذاتها الا في المجابهات المستمرة وتحدى الانكسار . ان الحرية تكف عن كونها حرية حقيقية بمجرد ان تستسلم لشرعة الانكسار ، حيث تنفصل عن (الآخر) بعيداً بعيداً . ولكنها ومن الجانب الآخر — وعند الشاعر فحسب — تنجح في ترصد تجربة الانكاس .

ولما كان للشاعر نموذج ، وقد يكون هذا النموذج شيئاً قائماً او صورة حلمية ، فان نقمة الشاعر تكون ضخمة جداً فيها اذا تحطم النموذج بقسوة وذروة ألم الشاعر تهدت عندها تكلم عن

صحوه (وهو فى الحقيقة لبس صحوا وليس رقادا أيضا) حيث
وجد ان الحقيقة (تحت اقدامنا ، خرقة مل منها ثيوخ الطريقة) ،
وحيث عاد الفارس المزدهى — الفارس الرومانتيكى الجرىء والحالم
أبدا :

(ثلوا مدمى —

عاد ثلوا مدمى)

اذن فهذه القصيدة تخطط إبعاد تجربة السقوط . وهذا
السقوط هو تعبير شعرى عن سقوط سبكلواوجى قد يكون طارئا .
ومن ثم فهو مرتبط بالانهيارات الخارجية .

نسقوط البطل ، وسقوط الحقيقة — فى رأى الشاعر — هو
علة مسألته . ولكن هل ان الأمر كذلك ؟ . . اننى أشك ! فالأمر هو
مجرد اعياء انتاب الشاعر وهذا الاعياء والتعب تفسف الاثياء،
الواقعية الجيدة . بل تعدى ذلك الى نفس صورها أيضا . وهذا
ما يرجعنا الى النقطة الاولى ، الا وهى ان الحرية تكف عن كونها
حرية عندما تركز الى الخوف والاختناق . لذلك نستطيع ان نؤكد
الادانة التاريخية للقصيذة من حيث انها هيات لعملية فرار خطيرة ،
سر خطورتها انها غير منتظرة أبدا من شاعر شد نفسه الى الانسان
والأرض والحرية . ولكن مرة أخرى لا نستطيع ان نتغافل عن بدهية
كون هذه التجربة الشخصية امتثلت لوطاة انعكاسات موضوعية .
فجميعه الشاعر متأتية من تحطم نموذجه الحبيب ، وبالتالي تحطمت
سلسلة أعلامه المرافقة . لذا اتخذت النجيسة شكل صلاة حيث
يفنى المهزوم جرح بطله الذى عاد ممزقا دونما راية ودونما رمح ،
وحيث يعاقب نفسه بوسمة الخوف (واختنقنا من الخوف ، متنا
لبان الرضاعة) .

ولكن ، هل ان هذا السلوك المأساوى المذموم ، وحكايات الانخزال ، هي تعبير عن (مثل كاموى) ؟ مؤكدا ، لا . وانطلاقا من فهم ايجابية الشاعر يتضح لنا ان ذلك يمثل فقط حالة طارئة . صدمة ورد فعل وقتى . وعندما يحاسب المفكر والسياسى على استخفافه امام الصدمة فان الشاعر حر فى ان يصور تجربته تلك . من حيث ان الشاعر يتزامن مع اللحظة فى مهمة انضاج الحس الداخلى وابرازه شعرا كائنا ما كانت مداليل القصيدة وايحاءاتها .

ان هذه القصيدة — التى اخترتها من ديوان الشاعر لا على التعمين — نجحت فى ابعال التجربة المأسائية . ومع اننى لا ائق مع مضامينها . حيث تتحدى القصيدة الزمن وتطور الانسان والحضارة ، وتمتدح باضسسيا اى ماض تلجأ له العودة وينخره الهروب ، فى حين انها تعائر خيرة العجز والانهيار طوال امتدادات الحاضر وما بعد الحاضر ، الا اننى اصر على اعتبارها من مخلفات لحظة ما (ولا بد ان نمنح هذه اللحظة بعدها الآخر ، الانسانى) . ان هذه القصيدة لا تلتقط موضوعاتها فى فقرات مجزأة قصيرة ، فالشاعر يملك نفسا شعريا مؤهلا لكتابة القصائد الطويلة .

وان غنائية شعره ، حيث تلتحم الموسيقى بالفكرة ، تبرز اكثر فاكثر عمق الانة الداخلية للشاعر . واذا كان الشاعر يتمكز اول القصيدة على اقوال تعقلها هو ورفضها صنعا ، فانه ينفلت من ذلك ليسترسل بجلال مع فارسه الذى تابعه منذ الفجر وحتى خسر عينيه .

والصناعة في أول القصيدة ، وهي صناعة ذكية ومرضية ،
كانت وكما أظن تمثل خجل الشاعر من (الخوف) وحذره في واجهته
لنا بلا إيمانيته . لقد كان يعتقد أنه بصدمننا — ونعلا — لذلك احتمت
القصيدة بالعقل . ولكن إلا نحس بأن في أعماق كل منا صورة أو
شكلا من احساسات هذه القصيدة واجوائها ؟ أنا نفسي أجيب
— بقدر ضئيل — بالإيجاب . ولكنني أعرف الكثيرين ممن يبحثون
يشوق عن هذه القصيدة . ولذلك فقد كانت القصيدة موفقة في
تظهير التجربة واعلانها تحت الشمس !

وإذا كان (سامي) قد صور حكاية الخوف والرجوع بجرأة
متواضعة ، فأنا أقول أن سامي نفسه لا يقر رجوعه ، لأن في
حروف كلماته (نار الانسان الثائر) .

سلاطين المعجم

عبد الرحمن طهنازى

فائدة — ١ —

اننى ابدأ فى الهمس
وريدا شائفا يبنبنى انى اموت
اليوم ، من يرفع ، عنى الحجر !
من ترى يرفع عنى النظرا !
اننى الهم ما يعنى صراخى فى صماخ الزمن
اننى — جهجتى والريح والخوف — اغنى
وانا اتسى بانى شاعر تحرقه شيراز — آخ —
اننى اضحك كالخوف فيا اذنى
اسمى الاشباح ولترجف يدي
فانا اضحك فى الخوف ، اجوع
اننى امبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما مبه
على الريح أنا انكبه
آه لو تكى على نفسك يا رحمن سامه
أنت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة
اننى انشج خلف الريح ، أبكى
وأنا اكتشف اليوم الخيانة
وأنا اسكت كى أكل خبزى

فائدة — ٢ —

اننى اثلث فى القاعدة النوم ووجه الكتبة
وأنا فى الغرفة الآن أضيع
وأصغى دفتر الجند — أصغى الرائحة
ثم ها انى كسرت الشعدان .
أنا أسقطت بدى نحوى لكى تحملنى
فأنا لم ألق هذا اليوم من يحمل عنى من همومى
وأنا كنت تحفيت — لأن العمل قد يتعبنى
ورفضت الآن من يأتى الى زادى لكى يحمله
أنا أسقطت بدى
السسلاطين هنا مروا
وجازوا الأرض

نزعوا عن جسد النجم ثياب الأرض .
ثم ساروا واستقروا في بلاد الفرس
السلاطين هنا أوقفهم جدى نهار الجمعة
ولقد كنت صغيرا حين أيقنت بأن الواقعة
أثخنت جدى نجات
من ترى يرحم جدى اليوم
من يقرأ للقبر العريق الفاتحة ؟

فائدة — ٣ —

لم يا — معروف — لا تلبس ثوب الصيف في برد الشتاء
لم وليبق الصفار الفقراء
— اننى أهنى صفار المسلمين —
يدخلون
رئتى حرقها العسكر في شيراز
يا حافظ أذن ترفض الصوت
إذا جاء من العسكر — يا حافظ
اننى أحيا دلال الله
أحيا البركة

أرمغان الفرس يشتاق الى عشق الحجاز
اننى أزعم انى هارب من رئتى البائسة

اننى اشرق — استثنى الوفاق —
وانا اعرف لن يجدى اعتبار الميتين
فانا اطرق ابواب الفرج

مائدة — ٤ —

اننى املك درعى املك الريح المدمى
فلماذا جسدى يلقى على الأرض ويرمى ؟
ياسلاطين العجم
من هو الواقف فى جرحى يجر الأحذية
فى مخاريق جراحى
اننى ارفض أن تغدو جراحى مساقية
اخرجوا الأمواه منها
ثم صارت معبرا للشامتين
أيها الوجه الذى سافر عنى
هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟
اننى ارفض أن أغدو شتية
آه لا تحرق جراحاتى
ولا تشو بقايا الشمع فيها

مائدة — ٥ —

اننى الريح التى جمجتى فيها الى الجنة درب
آه لو عاد محمد

يحمل الشوق الى السدرة

لو عساد . . .

منى كان يمـود

فانا لا أنهض

ومحمد

كان في الريح ابا ينتفض

فائدة جلييلة — ٦ —

اننى ابدأ من شيراز امشى

— راية العشق الاليفة —

وعلى راسى قمائش

— سوق كشير يبيع الاقمشة —

من ترى يحمل اوزار الخطاة الاتقياء

يوم لا تنزل في الارض السماء

انه الزنديق يؤمن

نشرت في مجلة ابناء النور

١٩٦٥

الصوفية التي اتكلم عنها هي صوفية القرن العشـسرين ،
الصوفية التي تفخر بتوارثها اشراقات التصوفة الاوائل ، لكنها
تلف عنهم بعدا . ومن خلال هذا البعد ترسم مسافة المفارقة .
وحيث يتدخل العلم تتمعد النقاط وتبتدىء المشاجرة .

وهذه الصوفية — أى صوفية القرن العشرين — تحتاج الى دراسة موسوعية جادة ولكنى وبخصوص ما يخص وطننا العراقى أستطيع أن أرى أن هذه الصوفية تعنى لدينا الدسيسة ، من حيث اثنا تجربة تشترط على شاعرها الامتياح من الشـطحات بغية شيتين : اما المواعة بين حب بشرى وبين المطلق ، أو التعمية . واحسب أن هذه الصوفية الجديدة ليست أكثر من هروبية من الخصبة العراقية البارزة : التحزب .

والتحزب الذى اعنيه هو التحزب الحبى من أى نوع وشكل . والصراع بين الذاتية والتحزب يتخذ أشكالا عدة . وعند الشاعر يتخذ هذا الصراع شكل الركض وراء اشراقات معينة تتكشف امام العلم كسراب قد يعنى الأمل .

وطهمازى اذ يتكلم كشاعر حقيقى — بدون أى شك — انما بفجر الالتباس الخطير ، بين أن بتعاقد مع لذائذه الذاتية الفطرية حتى نهاية الخط ، وبين الانفلات المتعنف من هذه اللذية الذاتية . ولذا فطهمازى انما يتكلم فى تصائده عن صوفية جديدة حيث تتعاقب وبكل وضوح واحتياج أيضا ، التطلعات الصوفية مع الممارسات اليومية . وهذا ما يعطى الحق لاي طرف (الصوفى أو الواقعى) أن يعد طهمازى صوتا له . وطهمازى فى الحاليتين انما بيدع من خلال اتصاله الوثيق بذاته . ان ذاته ليست الذات المنفرطة عن (الآخر) — الآخر الفرد أو الجماعة — وكذا ليست الذات المتخلية عن يقينها ، ولهذا فهو ومن هذا المنطلق قدم شعرا حقيقيا .

وقصيدة (سلاطين العجم) وفقت فى رسمها المزاوجة الفردية الصبية ، والتألف الخالد بين الواقع والحلم ، بين أن يحتاج الما وراء ، فى الماضى ، أو فى المابعد ، وبين أن يتعلق مصلوبا فى اللحظة ، لحظة التجربة .

ومن خلال صراعات طهبازى الحادة يوهنا بالنبوءة حيث يشد
الرجال الى مجهوله المخيف الذى يتحجر فى ضبابية وسيعة . وفى
النتيجة تظل مادية رحمن المثلثة فى (زمكانه) الخاص ، دون أن
تستطيع انفلاتاته الميتافيزيقية المشوية بالرومانسية أن تفعل شيئا
دائما . ولذلك فقصائد رحمن تعبير عن المساومة ، المساومة بين
(اليوم) وبين (اللايوم) ، بين (اللذة الحياتية) وبين الصقيع
الميتافيزيقى (مرجمن الذى يقول :

(اننى اضحك كالخوف ، نيا اننى

اسمعى الاشباج ولترجف يدي

فأنا اضحك فى الخوف ، أجوع

اننى اصبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما فيه

على الريح أنا أتكىء)

يمثل شجاعة الصوفى فى اقراره الراضى بحالته . ولكنه
بنتفض ضد هذا الرضا (الشجاع ، الجبان) . ويكون الانتفاض
المعاكس انهيار الشاعر الوحيد الذى يفتقد الشجاعة ، يفتقد اتخاذ
الموقف بين حرارة الماضى ولزوميته ، وبين تمرد الشاعر المستمر .
فهم نفسر قول الشاعر المكمل للقول السالف :

آه لو تبكى على نفسك يا رحمن ساعة

انت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة) .

وكذا عندما يكون الشاعر المتصوف الذى يجمال الاشياء ويتخذ
منها سوى لحركته ، فانه يتذكر بشكل مفاجىء تجربته الخاصة . .
وهذا التذكر ملازمة وقتية بين الوعى و (العقل الباطن) ، نجيب

يكون العقل الباطن شنا الى تجربة الامر يكون الوعى واعظا .
ورحمى يتداسى امام ذلك بصدق :

(ائننى انشج خلف الريح ابكى

وانا اكتشف اليوم الخيانة

وانا اسكت كى اكل خبزى)

ولان الريح عند الشعراء لا تعنى الطبيعة بمفهومها المدرسى بل تعنى شيئا من القدر ، فان الخيانة هنا ليست وصفا للقدر (على اعتبار أنه الموت الذى يترصد الأحياء منذ بدء الخليقة) ، انما الخيانة هنا وضع شخصى بتسمير ازاءه الشاعر .

ومن خلال هذه الحراجة البؤرية وحيث تلتقى على عتبة ذات الشاعر ، التجربة والتشسوف ، يتبلور البعد الاستشرافى عند طههازى . ان هذا البعد الاستشرافى تسامى الى الذروة فى رؤيا طههازى بحيث استطاع أن يوهنا باستحالة وجود مواصل : بين تشوته الصوفى وملامساته اليومية ، ومن العدالة المتطرفة الى درجة الحماسة ، عدالة (١١) (أبو يزيد البسطامى) انطلق طههازى فى ندائه الى — معروف — (١٢) :

(١١) يروى أن أبا يزيد البسطامى ابتاع شيئا من القرم بهمدان . وقل أن يفصل عنها وضع فى مباته ظهلا منه ، ثم نسيه . ولما رجع الى بسطام تذكر ما فعل فأخرج الحب عراى فيه بعض النبال فقال : لقد أبعدت هذه المخلوقات المسكينة عن أوطانها ، ثم كر راجعا الى همدان ، وبين همدان وبسطام ملأت الأميال (الرسالة القشيرية من ٥٩ من ٦٢٥) :

(الصوفية فى الاسلام)

(١٢) هل معروف هنا هو رمز تقيسته شخصية الصوفى الكبير (معروف ابن نيزور الكرخى) والمدعو (أبو مخلوط) ؟

(لم يا معروف لا تلبس ثوب الصيف في برد الشتاء

ثم ولييق الصفار الفقراء

— اننى اعنى صفار المسلمين —

(يدفنون)

وعدالة الشاعر هنا رؤيا عظيمة تتخطى كل الحواجز التي يرسمها السلاطين ويصطنعها اعداء البشيرية . لكن الاطفال الفقراء المعنيين عنده فقط هم اطفال المسلمين ، في حين ان ملكة المسلمين ليست للمسلمين وحدهم فثمة اطفال فقراء آخرون غير مسلمين . (وهذا الخطأ كثيرا ما يقع فيه الذين يستغربون في صوفية دينية) .

وحيث تتداخل التجربة الصوفية ، وتبدو (الكرامة) في لبس ثياب الصيف في برد الشتاء ، ينتقل الدلال الالهى ليحل في جسد الشاعر ليتواجد — نوعا ما — نوع من الاتحاد بالمطلق تنزرع منه البركة التي تشد الفرس بأرض الحجاز . . ومن ظل ذلك يتصامد الشاعر في رؤياه الطولية ويغيب في سكرات روحية يتوضأ فيها الشاعر في الجنة من خلال جمجمته . لكن الرياضة الصوفية هنا تعتمد على التجربة المعاصرة للشاعر . وهما ما يكسب الشاعر وضعا (نيو صوفيا) من حيث انه يختلف عن الصوفيين الأصلاء في كون مجاهداته تفرض نفسها ومن خلال رؤياه . ان رؤيا طهنازي هي ليست المرحلة ما بعد المجاهدة والاتصال . بل هي الرؤيا المجاهدة ، أى الاثراق — الوجه الآخر للذات والذي لم ينمزل بأية حال من الأحوال — ومهما كان — عن الأعمال المعاشية . لذا فتطلعات الشاعر وانتهاكه للحجاب إنما يمثل الامتزاج التام مع نفسه ، مع تجربته ، مع انتكاساته ، مع صراعاته الداخلية .

ومن هنا يحق لى ان اتولى ان طهمازى فاق ادونيس فى نقطة واحدة — فى حين انه يتبعه فى نقاط أخرى — هذه النقطة هى انه فى تساميه الفذ ، فى تجلياته ، فى تكشفه أمام الربوبية انما كان يرسم (رحمن) نفسه : معاشاته ، كلماته ، آلامه ، عقده . ولهذا وبفعل الرسم الاخاذ والطبيعى جدا والبسيط تالقت قصيدة (سلاطين العجم) كقصيدة تتقمص الانشادات الصوفية . شأنها شأن قصائد أخرى للشاعر كخط ضبابى مشع فى الأقاصى ووجهه نبض قلبى منذهل فى الأرض . وربما يتساءل قارئ عن التجربة الواقعية فى القصيدة — علما بأن هذه القصيدة موصوفة بكونها صوتا خاصا ضاريا الى الصوفية — ان ذلك يتوضح فى الفائدة — ا — حيث الضحك فى الخوف ، هو خوف يريد الانتهاء وهو شجاعة انتهت يوما ما وتريد ان تعيد نفسها . وكذلك الفائدة — ٤ — :

(ايها الوجه الذى سائر عنى

هل ترى تقدر ان تهرب دونى ؟)

فحتمًا ان هذا الوجه ليس الوجه الصمد ، ولا يمثل دعوة العشق الالهى مادام الشاعر يقول : (اننى أرغض ان اغدو شتيمة) على اعتبار ان المتصوف لا يرغض ان يكون شتيمة لانه يمثل لامبالاة كلية برأى الناس فيه . . وموقفه الوحيد ازاء الشتيمة هو الغفران ، غفران (الحلاج) للجباهير الساخطة وللموكل بقتله ، وكذلك الغفران الآخر الذى قال به (ابراهيم الخواص) فى (ترك الشكوى واخفاء اثر البلوى) .

وبعد ان تأكد لى ان طهمازى يطرق دربا جديدا فى اختياراته الشعاعية الكريمة ، واجهنى سؤال هو هل ان هناك حالة صوفية جديدة بدون خطبئة ؟ وهل نثق بطهمازى عندما يرى فى الفائدة

الجليلة — ٦ — ان الزنديق الذى يؤمن هو الذى يحمل أوزار الخطاة
الاتقياء ، وهل ان العاشق المغرم بالسماء لا يسمح لنفسه ان يتنصل
بن خطيئاته ؟ وبعد .

فان رحمن شاعر حقيقى ليس شاعرا يتحمس ويخاطب ،
لا يستغل مناسبة ولا ينخرط فى الشعر تحت شعار ، شاعر يحمل
الدفء بحمل الغور ، يحمل البعد ، يحمل الضوء ، والرييح والصمت ،
والعجز والحنين ، وحكايات المتأثر فيعطى صورا جديدة ، خصبة
تأنف ان تكون عادية او مصنوعة او مكررة وتأنف ايضا ان تكون
مختلة دعوية .

وطهمازى فى رؤياه لا يستسلم للرؤيا الفائقة (الرؤيا الاصلية
والنسخة القديمة الاولى) انه سالك مبتدىء لا يعيش حسالة
الوجد المطلقة ، فحالة التجلى والانجذاب الكامل حسالة لا تلجا
للتوضيح . واللغة نفسها مرتبطة بسندها الحقيقى بأرضيتها ، لذلك
تعجز عن تصوير رؤيا كاملة الانشداد للغائب . من حيث ان اللغة
مفردات تملك سمة الحضور فى أحضان الاشياء ، وكما يقول (خليل
حاوى) : (فاللغة بنت الواقع ، والفرائز مرتبطة بأساس هذا
الواقع لانها اساس الحياة . ولهذا فان اللغة تعبر بكفاءة عما اثبتت
عنه ، وتسجز عن التعبير عما هو فائق بجماله وخيره . ومن هنا
نعرف لماذا كان يرتبط كل عظيم بالانسان والارض والواقع بكل
تناقضاته . ان كل تعبير عن الرؤيا الفائقة لابد ان يدخل عليها
التزوير) .

ولهذا نركى طهمازى من التزوير لانه يستسلم عند كتابة الشعر
الى انخطافات الانفعال الصوفى دون ان يكون متصونا أصيلا ،
وهذا ما أراده هو .

الشاعر والثورة

يستحيل الحديث عن الشاعر الثوري دون المرور بالتجربة الثورية لهذا الشاعر . فالشاعر الثوري في حقيقته ليس الشاعر الذي يكتب أو يتحدث عن الثورة ، بل هو الشاعر الذي يعيش التجربة الثورية في حضور دائم وحر في ميدان المجابهات . والتجربة الثورية عند الشاعر الثوري هي تجربة حياتية عامرة بالحب والتضحية ، فيما لو وعبنا ان الحب الحقيقي هو نفسه الاستعداد الشامل للتضحية لان الحب هو (ان نخرج أولا من نطاق انفسنا) على حد تفسير (أراجون) . وشاعر التجربة الثورية هو محب متصوف كبير يعيش تخليا سخيا عن ذاته ليحل في الثورة وتحل فيه .

وفي علاقة الشاعر بالثورة حيث تشيّد التجربة الثورية لا يتعامل الشاعر مع الثورة تعاملا خارجيا او شعريا . اى انه لا يلتصق التصاقا اعتباطيا مصنوعا بالثورة بل انه يحقق الاندغام الجدلي بروحية الثورة وحركتها ، هذا الاندغام المجاني ، التلقائي المتفاعل ، المتبادل التأثير .

وبذلك تترتب التزامات عديدة ، مبدئية ، ايمانية ، اخلاقية ، على الشاعر ، فمهمة الامتزاج بالثورة والتعبير عن الذات من خلالها

فى هروب من ذاتية الشخصية وحلول فى روح ومنطق الثورة .
لا تعنى المشاركة فى المقاومة الثورية اى اداء عملية او بضع عمليات
قتالية — بشكل او بآخر — فى الجبل او فى الغابة او فى السجن .
بل ان الامتزاج يعنى التوسع مع سعة الثورة ، والتجذر معها فى
العق الداخلى فى تربة الحقيقة فى اشتباك (الزمكان) .

الثورة فى معناها وشمولها وجذريتها هى التعبير الثورى ،
فى العمل ، والحقل ، والسجن ، والمعركة ، فى السلم ، او
الحرب ، فى الحوار او فى لعنة الرصاص . وبذلك فالشاعر فى
تجربته الثورية يشرب من روح الثورة ويتكلم بمنطقها فى البيت
او فى المدرسة او فى الساحة والشارع . انه يتطابق مع دوره
الثورى . ويربط صورته بجوهره بصدق . معنى ذلك انه يصنع
نفسه فى المواقف المنتظمة التى يربطها معنى الثورة التى اختارها .
فالثورى هو ثورى سلوكا وممارسة وعلاقة وفعالية . وبذلك فهو
مشروع متكامل يبنى تجده ويتحقق فى المواقف الملتزمة . وبذلك
فان بضعة ايام او شهور بتحدث فيها الشاعر عن الثورة او يشترك
فيها فعليا فى بعض عمليات الثورة الجزئية لا تكفى حتى ينال الشاعر
الصفة الثورية ، بل ان الشاعر هو (اللوغور) و (الذات
العارفة) و (المجتمع) و (الكون) فى حضور التاريخ . والثورة
هى ديالكتيك التاريخ .

ومن هنا فان الشاعر يعالج العذاب بالحب ومن اجل الحب
كما انه يعالج حبه بالعذاب . ان تعذيب (سوسه) لنفسه ،
وتعذيب (ديوجين) لذاته ، وتعذيب الصوفيين الكبار لاجسادهم
هو المدخل الاول لعالم الشعر الحقيقى . فالشاعر الثورى لا بد ان
يتعرض للعذاب . او بالأصح للتعذيب الخارجى ، تعذيب القوى
المعادية لصرية الشاعر ولصوت الشاعر . كيف يصمد اذن هذا

الشاعر ؟ كيف يقوى على تحمل العذاب دون أن يفتكس ؟ انه منذ البدء يتمرن على تعريض نفسه للعذاب ، حتى لا يحتاجاً بقسوة تعذيب أعداء الكلمة — الانسان .

الشاعر يجوع ، يدمى ، وتثقب قديمه الأشواك ، فيعرف طعم البؤس ، حتى يرفض البؤس ، ويعرف ضراوة التعذيب حتى يرهص بالناسم ، وفي نفس الوقت يميت حجيرات جلده حتى اذا الهبته السياط يظل فقط يصوغ الكلمة الشعرية دون أن ينشغل بتحسس الأوجاع .

وبذلك تأتي كلمة الشاعر : حقيقية ، مضيئة ، خارقة ، لأنها كلمة لا تخرج من الفم ، ليست صوتاً تصدره الحنجرة بل هي خروج الروح الداخلية ، أى الداخل الانسانى الفردى يكشف نفسه فتكون الكلمات أدوات تعبير غير معزولة عن مصدرها أنها — أى الكلمات — تجاهد حتى لا يكون هناك حاجز بين الداخل التجربة ، الحب ، التشوف ، وبينها .

ان الوله بالثورة هو حب للانسان ، وللأشجار ، للحيوان ، للمطر ، للعالم كله . وهذا الحب يعيشه الشاعر بكل ابتلاء ، انه — أى الشاعر — يتعقل الثورة ويعيها ويدرك ضرورتها الى ذروة الإدراك والعاطفة المشبوبة وفيها بعد ذلك تتحرك أفكاره ومواطنه بدفق لا تحده قيود أو ضوابط عقلية . ان العقل والعاطفة والحدس تصبح كلا كاملاً وتقذفنا ضد هوس العالم وشرور العالم وفناء قادة العالم المنسحق .

وعدم حضور الضوابط العقلية لا يعنى ان الشاعر لا يفكر بل بالعكس ان الفكر يبلغ ذروة الصفاء وتزاح الاسيجة الجسدية للشاعر وللأشياء حتى يتم التداخل بين الفكر وبين روح الأشياء .

هنا يبديع الشاعر وهنا تكون قدرته المميزة ، انه يفكر دون تدخل عقلانيته في لحظة الخلق الشعري . انه فاقد لكل الاهتمامات الحسبة لان هذه الاهتمامات انتقلت من انطباعات حسية ومدركات الى لغة خاصة ومنطق خاص يجول في ذات الشاعر دونما مراقبة او تحديدات . ان الشاعر اذ يريد ان يتكلم عن قضية سادلة ، فانه تشبع بوعي عدالتها ، قبل الخلق الشعري وفي فترة التمهد . ولكن ابان عملية الخلق البشري يختفى وعى القضية وتعقلها لان منطلقا جديدا هو الذى يتحكم حينئذ ويشغل مساحة التكوين الذاتى للشاعر . وعندما يهتم الشاعر بوجه فتاة شقراء ، يصطفيه من بين كل الوجوه ، فان هذا الوجه يحاصر حسه في فترات اختار اساسية ولكن في لحظة الخلق الشعري ينسى الشاعر الصورة العيانية للوجه ، لان الوجه لا يحطم به الشاعر هذه اللحظة بل ان الوجه يدخل كرمز ينطلق ضمن منطقه الخاص فالعيانى والمحسوس يتلاشى ماديا ليتحول الى طيف ومن ثم الى رمز ، وبين الرمز والاصل تكون المفارقة كبيرة جدا ويكون الشاعر مشبعا بالرؤى . . هل من شاعر يستطيع القول انه فترة التولد الشعري قادر على رصد (الموضوع) ؟ يتذكر بالدقة ملامح الوجه الحبيب او الشجرة او المنزل او المهاجرين مثلا ؟ بالاكيد لا . ذلك قد يكون قبل البدء بتوليد القصيدة او بعدها اما ساعة الميلاد والvirورة ، فان الكلمات والرموز وروح القصيدة كلها سوف تكون ذات سيطرة كلية . ولهذا فان (بريتون) قد توصل الى جانب كبير من الحقيقة عندما تحدث عن (التعبير بالاندفاع البديهي ، السيكولوجى ، عن عمل الفكر الاصيل ، وبنائها — اى السورالية — ما يمليه الفكر بمعزل عن كل اهتمام جمالى او اخلاقى) الشاعر الثورى اذن لا يمارس الحضور الشخصى اثناء انشاء الشعر . انه سماح مطلق لاعماقه في ان يتحدث . انه تجرد من الاهتمام ، من الصنعة ، من الارادة الموقوتة . ان القصيدة يعنى الواحد بعد التسع والتسعين من المائة ، حيث تكون

التوسع والتسعون وكلها المعيشية والتجربة والاخلاق والتثقف
والمجابهة غير المتبسة وحضور العقل النشيط ، فيأتى الواحد
هذا قصيدة قائمة بغياب العقل المباشر .

ولما كان الشاعر العربى الثورى غير موجود خارج اطار
الثورة العربية ، بل يحيا داخلها ويتنفس من منطلق حركتها ، فان
رؤية الشاعر وآفاقه تكون متسعة ومتنورة ، فبهموم الثورة العربية
واستلهاها الطريق من هذه الهموم ، ويجدل الثورة وديمومتها تكون
لغة الشاعر متجذرة فى قلب الاشياء الحقيقية .

ان الثورة العربية بحاجة الى الشاعر والشعر . فحيث لا يكون
ثمة خيار بين الحياة الجدية وبين الموت ، يكون الشاعر قد قرر
سلفا النضال ضد الموت والثورة بذلك هى حياته . وهى قانونه
الذى يتجاوز به القيم الساكنة والمصطلحات الفارغة وشسكلية
العلاقات ، وينبذ به التحجر والانغلاق والرسوم الراسخة ومع تنامى
الثورة العربية بدأ الشعر الثورى يتنامى ايضا . ولكن الثورة
لا تبحث عن قصائد من اجلها فحسب ، ان الثورة بحاجة الى
الشعراء الثوريين . وواقعا لا نجد التناسب بين الثورة فى
احتياجها للشعراء الثوريين وبين العدد المحدود من شعراء الثورة
الذين لا يجدون معناهم الا فى الثورة . ان الشعراء الثوريين العرب
لا يزالون قلة . وكثيرون اولئك الذين يقدمون شعرا ثوريا لكنهم
عمليا يعيشون خارج الثورة . وكجزء من مهمة الشاعر فى ان يقدم
عطاء شعريا ثوريا حقيقيا . لا بد ان يلج الشعراء عالم الثورة . .

وهذا الولوج نفسه هو تصيدة حياتية صادقة . ولا يمكن اختزال
ولوج عالم الثورة الى معان محدودة والى مجموعة مطالبات او
تعيينات ضيقة ، بل يجب ابقاؤه فى حدوده الممتدة المخصوصية ،
الدائمة التوهج حتى يظل الشاعر مستغرقا فى حبه الكبير كرائد
ومكتشف ومقاتل ومتأمل وبنان عنقرى . وفى تجربة الشاعر الثورى
تجربة المعرفة المتوالدة ، والتعرف المباشر بالأشياء ، ونضوج
التداخل الكلى بين (الفكر) و (الحس) و (الحدوس) ، تكون
سلبيات الشاعر نفسه جزءا من قدرته الفائقة . وسوف تقبر
للشاعر كل الانكسارات التى تحملها التجربة وتحررها من سقطةا
لانها حينذاك تتحول الى تعبير عن صعود التجربة وفى الصعود لاند
ان يكون للاقدام تقدمها وتأخرها .

وشـعراؤنا يتفاوتون فى مدى تواصلهم مع الثورة ،
مالجواهرى والبياتى عبد الوهاب وسعدى يوسف والبريكان وبلند
الحيدرى وحמיד سعيد وحسب الشيخ جعفر وسامى مهدى وفاصل
العزاوى وكاظم السماوى وعبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس
عمارة(١٣) مع شعراء عراقيين آخرين عديدين لا يتسلسلون فى
واقفهم . انهم متصلون بالثورة ، ويرغدونها شعرا . ولكن مع
ذلك تظل الفروق قائمة بين تواصل كل شاعر وآخر مع الثورة .
ومدى استمرار وحدة هذا التواصل . والائتمار فى عالم الثورة
يقدم بلاشك نتائج اخرى اكثر رحابة ومعايشة ، مما ينقل الشعراء

(١٣) التابع فى ورود لا صلة له اطلاقا بأهمية كل شاعر وتقييمه الخاص .

الى مستويات جديدة تتعادل فيها الكلمة الشعرية والحربة
الخالصة .

ان امام الشاعر العراقي لكي يكون شاعرا ثوريا تسسما
وتسمين خطوة بن طريق المائة خطوة حتى يصبح هو نفسه مشروعا
ثوريا شاعرا . وذلك ليس تحديدا خاصا يتعلق بالشاعر الثوري
في العراق ، بل هو متعلق اساسا بالشاعر الحقيقي نفسه في
العالم كله .

فالشاعر دائما هو البداية ، ومتى ما اعتقد الشاعر نفسه
بذلك فحينذاك يكون فعلا الشاعر الصادق . ان الشاعر ، بحكم
هذا الطرح المحدد ، يبقى خارج سور التزكيات والاهتمامات الزائدة
والاعلانات ، لانه يدرك انه الكلمة التي بناضل من اجل ان تكون
(هي) (هو) و (هو) و (هي) . وذلك نفسه سر الثورة الاول .

القسم الثاني

لن يكتب الأديب ؟

فليخرج هذا الذى فى أمهاتك أيها الانسان ، ولنبارك كلمات
آمنت فرسساها ، وليتوهج حرف الشمس مبددا هياكل الظلمة ،
ابذانا بأن الشمس خالدة خلود العقل والحلم والحقيقة !

لن يكتب الأديب ؟ سؤال يقف على مفترق طريقين ، ويسير
الأدباء حاملين كتبهم مطاطين رؤوسهم مرددين همسا متقطعا وهمهمة
غامضة ، فى صفين ، ويلتفت الواحد منهم باحثا عن صدى أو جواب
وتلثمه الفجوة الأزلية ، ويضيع فى لجج العدم اللاعبة بعناد مهددة
كل شىء بالنجيمة والانتهاى .

هذا القول الذى لا بد من ترديده عندما تطفى النظرة التاريخية
ذات السهولية الوجودية الناهضة لخناق اللحظة والنابهة لعاطفية
الفكر هو الذى لا بد منه لإيجاد وسط شرعى للأدب حتى لا يظل
معزولا مقصوص التاريخ مقطوع الأبوة .

ولما كان الأديب انسانا قبل كل شىء فالذى لاشك فيه ان
تلك الانسانية تخلع صفتها وتجعل الأدب منطلقا تعبر عليه كل ما
تضطرم به أحشاء ذلك الانسان من أفكار ورؤى وتصرفات وأحلام ،
وبذا لا بد ان يحمل هذا الأدب مضامين إنسانية غايتها أصصال
الصرخة الانسانية على أوتار تدفق شحناتها حيوية الحياة وحركتها

اللؤلؤية المتصاعدة . والادب الذى يؤكد على القيم الجمالية ويستهدف الاشراقية فى الحرف والكلمات ووميض العبارة دون تضمين ذلك معنى من معانى الحربة والوجود وجدارة الحياة هو نفسه ادب انسانى يصطلح الانسان — على تقيمه وتقدير جوانب الاضاءة واللونية الجمالية المحببة فيه ، ولذا فهو انسانى لان الجمال بحد ذاته لا معنى له ولا وجود فى ذاته ، انما معناه بتحسس العقل الانسانى المدرك وحسه البقظ له ، فالجمال معنى معطى من الخارج للشيء الجميل ذاته ، لا ان يكون الجمال حقيقة ممزولة من ادراكنا ووعينا وتذوقنا .

ولما كان الجمال ادراكا ذوقيا انسانيا ، فهو اذن مصطلح نمته الحظيرة الانسانية ورعته وطورته ، لذا فهو وان ترعرع ضمن اجواء ادبية كثرت بالانسان وامله ورؤاه ، فانه يحمل ملامح انسانية وان كانت باهتة بالقباس الى غائيتها وجدواها ، انما ملامح الارتياح الوقتى الذى لن يسهم باى جهد فى محاولات التدشين الانسانى المستمرة فى هذا الحقل الأعظم — الكون — .

وموضوعنا لمن يكتب الأديب هو موضوع أكد على البديهة الاولى الا وهى ان الادب للانسان ، منها عقدت الانزلاقات والهفوات والالتماسات الغيبية والطوبائية والقلقة واللاهافة تلك الموضوعة ولما كان الانسان تسمية قد تتخذ تجريديا المعنى الوضعى للانسان بغض النظر عن طبقتة ونبوله واهوائه ، فاننا لابد ان نختصر ذلك وتوضح السؤال الذى نوقش مرارا ، يكتب الادب للعامه ام للخاصة ؟

ولقد تتبععت فى يوم ما مناظرة مهذبة وممتعة بين عميد الادب العربى — طه حسين — وبين — رثيف خورى — وتدخل آخرون

وأولى كل بدلوه ومع ذلك تظل المشكلة كما كانت حامية الوطيس
تحتاج الى الراى الحصيف والقول الصادق الموجه .

الا ان الذى يؤلم المرء حقا هو اقصام — الخاصة —
و — العامة — فى أدب الانسان وكان ذلك التقسيم الطبقي ولد
تفاوتا فى الأزياء والحق الأدب بهذه الأزياء ، ان الأدب هو أدب
الانسان ، الانسان الذى أدرك ان واقع له ليس بدرجة توفر له مجالات
من النمو والحرية والسلام فلا بد من تغييره وتشبيده على أسس
جديدة رائعة لا تسلب الانسان كرامته واستقلاله .

والأدب هنا وكما هو مؤكد ليس الا عطاء ذاتيا تجود به
وتتفق عنه القوى الكامنة فى أعماق الأديب ، ولا مبرر للاستعجال
واصدار حكم قاطع يتهم تلك المعطية المفهومة بالضيق وتصر النظر
واقليمية الذات ، ان الأدب فى البدء واحتكما الى مصدره ومنبعه
هو منح وبذل ذاتي متدقق ، هذا أولا ، أما ثانيا فهو وكما يجب
علينا التأمين على ذلك ينبغى ان يكون مكتوبا لكل من يقرأ ، وهذا
ما أوضحه سارتر بقوله : — الأدب هو صورة القارئ — والمهم
ان النتاج المكتوب قد حقق غايته بايجاد تفاهم وترابط وتفاعل سلبي
كان أو ايجابيا ، مؤيدا كان أو معارضا ، بين الأديب وجمهور
القراء .

وقد يتفق كثيرا ان نرى بعض الأدباء لا ينعمون الا بنفهم
جماعة معينة لوجوداتهم الأدبية ، لذا فليس من الصالح أبدا المجازفة
بالقاء كلام مبتور على نواهنه ، كان يقال مثلا : — هذا أدب فاشل
لانه سجين الغموض والابهام والرمزية والايحاء الذى لا يدركه الا
قلة قليلة تتعاطف مع الأديب ، انه أدب الأديب الذى باع نفسه
لاتباع معدودين خائنا الناس الآخرين —

ان الأديب هنا لا يكتب بضمير الغير ولا بوحى الغير ولا
بمشاعر حاجتها مواطن سواء ، إنما يكتب بضميره ووحيه وفي
حدود تجربته على أبعادنا وغناها وفقرها وخصبها وعقمها ، لذا
فإن الذين وحدهم يعيشون نفس التجربة ويحدود بصيرية وبمستوى
رؤياه هم الذين يحسون بتعاطف وجداني وتفهم أصيل لما يكتبه ذلك
الأديب . ان من المؤكد ان تفهم كل الناس للعطاء الأدبي ذلك هو
الشيء الأفضل أما اقتصار ذلك على أنفاس أو جماعة فهذا مالا
نستطيع بأية حال اعطائه الحبور والرضا التام ، لكن المسألة تبقى
رهينة بالزمن ، فالفن الجديد المبدع والأدب الرائع الحى قد لا يجد
بالسرعة الممكنة جمهوره المتذوق ، ولكن الزمن كميل بازالة اللاتوافقي
هذا بتعاطف قوى الوعى النشيطة المتبعة بايمان واخلاص لكل تجربة
رائدة صامدة قوامها الايمان بقابلية الانسان على سحق الفساد
اذن ان جمهور كل أديب لبس بالأمر الذى على ضوئه نطلق أحكامنا
وحسبنا هو مفهوم ان القصص التجارية الرخيصة التى تعنى
بقضايا الجنس قد تكون أكثر انتشارا من القصص الجادة او فنون
الأدب الحديثة الأخرى .

اننا ولحد الآن لم نؤكد على الشيء الحاسم والأساسى وفي
تلك القضية والشيء هذا هو المحتوى الذى يعطى للأدب قلبه ولقبه
وجدارته ، فالأدب الذى يتدرب الشيطان فى ثنايا كلماته وتجاويف
حروفه ، الأدب الذى يعمق الظلامية والعبودية والتلاشى ، الأدب
الذى يجرد الانسان من سلاحه وإيمانه بفرده وخبره ، الأدب الذى
يعزز جبروت الطغبان ، والأدب الذى ينبذ المحروم والمعوز والمظلوم

والطعين بمدى الغدر واللصومية والوجشية فهذا مهما ازدحم باللونيات الجمالية ومهما رصعته أشكال ساطعة بهية ، انما هو محكوم عليه باللعنة والحجر والموت ، لانه ادب ملوث وجائر جعل من نفسه حرايا تمزق عتل الانسان واحاسبه وادب كهذا مرغوض اصلا ، ان اعجبتنا بعض سجاباه ، فالتاريخ يعلن غروبه السريع لتبتلعه مقرة التفاهة .

ان الأدب الحقيقي هو الذى تنجده اشراقة الانسان فيظل فى اطلالته نياضا بالنور والروعة والسحر والنماء ، يلتحم مع الانسان فى قضاياه ، فى يؤسه وضياعه وقلقه وانسحاقه واعتراجه ومنناه ، ليعلم الخلاص ويسهم فى المعركة مرددا انشودة الخلاص وهنا فقط نجد ضالنا فى البحث عن اخلاقية حديثه جديرة بالعصر والمدنية وطبيعة اليوم .

والانسان هنا انسان ، انسان التاريخ ، الانسان على مدى الاجيال الانسان الذى كتب عنه سوفوكليس وهيرودوت وبيركليس وفيدياس ، انسان الأدبان والحكماء وهذا الانسان لا تشده ارض وان كانت ارضه ولا تضيق ابعاده رؤيته حنود واسيجة اجتماعية ، راي انسانه اليومي فى العمل والكسل والرغبة والاختناق والحرب والسلم ، فزاد فنائه غنى ، وكتب مستفيدا من هذا لكن كتابته لم تمت لانها لم تشد حيايتها بكتابة الانسان اليومي . والانسان الآخر وجوديا هو انسان عصره ، بنكبته وتعاسته وحلمه وبعثه وعلمه وجهله .

لذا فالأدب عندما يكتب عن الإنسان — الإنسان الحياة — أو —
الإنسان العصر — فهو أدب رقى صادق ، وإن لم يحض تماما في
صلب الأمور فهو على الأقل لم يكفر بالناس ولا بالخلق ولا بالأمانة،
وإن لم يردم مستنقعا فعلى الأقل لم يفتح مستنقعا .

إن — إن يكتب الأدب — يجد الجواب في التزام الأدب
للإنسان في الدفاع عن الإنسان في الأبطال ولا تسلب حرية
ولا يموت جوعا وكم من الموضوعات تشغل بال الإنسان الحديث . .
وكم من القضايا تؤججها الأساليب التعسفية والخاطئة والخائفة في
تلك القضايا يلعب الأدب دوره ترفده كل القيم الفنية والجمالية
والخلقية لبتجد الإنسان وتخلق رأيه .

اخلاقية الروائي

يوجد خط فاصل حتى يعزل كل ما هو رئيسي أصيل متميز عن كل ما هو جزئي متغير ، وعند هذا الخط الحقيقي الفاصل يجب أن يقف كل فيلسوف وأخلاقى وروائي ، وعمق هذا الخط الفاصل يتأتى أساسا من القانون الموضوعى الذى يلم شعث العالم وينفى عنه تهمة الانفراط واللامفهومية والانتفاء النظامى .

ومن هذا الخط وحسب المساهم الفيزيائية والفلكية والسوسولوجية عبر تحقق عقلى مدرك استطاع ولحد كبير التوصل الى تدارك مسألة الفهم الواعى الواثق للعالم بشجاعة جادة انسانية .

والروائي كإنسان يقدم فصولا حياتية ضخمة تضم في دفتاتها تجارب بشرية عديدة ، ظل خاضعا لعين رائية مراقبة بوعى كاشف ناقد ، وهذه العين التى تطلق السنة النقد تجعل الروائي وبصورة جزمية لا مناص منها فى أحد درغين : فاما ان يكون الروائي مهرجا ولاعب سبرك من تلك أو ان يكون مزاملا التزاميا للمسئولية بشرف وحرية . والمسئولية هنا التى تنبعث من الاعماق كاختيار نقى خصب ابعد ما تكون عن الانفعالية والطوارئ والادعاء المؤقت ، انما هى وبحكم مفهومها الوجدانى اقرار وجدانى لن يكون للضمير الانسانى

بدون حياة أو وجه واضح ، وتأكيدا اضافيا لذلك لا تكون المسئولية
تعمية أو مغالطة أو تكتيكا أو كسب جولة ، لذا فالانظار المسلطة
على الروائي انظار جمهور وكلهم ناقدون منفسهمون ينظرون
للشخصيات والحدث والحبكة بذكاء لا تغيب عن رؤيته شاردة أو
واردة .

ان — اخلاقية الروائي — كموضوع تندد بالاعتقاد الغبى على
اطلاق صفة العظمة على هذا الروائي أو ذلك ، علينا ان نحاذر
تماما وبكل يقظة من القول بأن هذا روائي عظيم . . او فنقل ذلك
بشرط ان لا تكون العبارة المؤكدة والواصفة لعظمة الروائي بذات
اهمية ، — فنابليون — كان عظيما ولكنه لم يكن اخلاقيا ،
و — لوركا — كان شهيدا مضحيا اخلاقيا ، وبين القولين تنجذب
القوى الخيرة المحبة لامل الانسان فى غد لا لؤم فيه الى — لوركا —
بطل عاطفة ووعى واعجاب دون ان تنسى أن نابليون نفسه كان
عظيما . .

العظمة عند الناس وحسبها هو متعارف عليه ، نعت للذى
يقوم بكل خارق وعجيب وعظيم أو شبه مستحيل ، والبشرية ان
أجلت العظماء فليس معنى ذلك أنها تخلد واضعة نفسها بيد عظماء
لا اخلاقية لهم ، ان عظمة — ميشى — ، عظمة — هنتر —
و — موسولنى — غير مننية اطلاقا ولا ينكرها أحد ، ولكن مع
ذلك هل ان تلك العظمة قدمت شيئا . . نعم . . قدمت عذابا
للبشرية أغرقت الناس فى محيطات دم .

اننا نبحث عن الاخلاقى أولا وبعد ذلك تأتى العظمة ، فالعظمة
المجردة والمعزولة عن الاخلاق والشهامة الانسانية هى نقاعة فى
حساب التاريخ .

طبعا هذه المقدمة كانت، ضرورية ، لتوضيح الخط الفاصل
الذى أكدنا عليه فى البدء وهذا الخط بقدر ما يكون فى الحروب

خط نار فانه اكثر من ذلك لدى المجاهدين في طرقات هذه الحياة
الوعرة المعقدة ، فالوضع الانساني الحالي والشاذ والغريب يظهر
المسألة بشكلها الحاد الذي لا يحتمل المزاح ، ففي أعماق كل مجاهد
أخلاقية موجبة ، وكل أخلاقى يدين بالولاء للإنسان هو مجاهد ،
ولذا يجب أن يوضع الروائيون وعلى هذا الاساس في بودقة
التشخيص للتأكد من ختم هوياتهم بصدق لا يداخله رياء أو كذب
أو اعجاب عاطفى مؤقت ، اتنا قد نغرم برواية لـ — ميشال
زيفاجو — ولكننا نخجل كثيرا ان نقول ذلك . فالروائى ليس ذلك
الشخص الذى يقدم لنا بناء قصصيا مدهشا ، وليس هو من يجيد
الاثارة والفن الدرامى والتسلسل الروائى الآخاذ ، ان الحياة بحد
ذاتها دراما هائلة تمتزج فيها التراجيديا بكل ما هو كوميدى ساخر ،
والمغامرة التى تنشق عنها الحياة لاكثر مما يستطيع روائى أن يتوصل
الى اعادةها بتكرار مكتوب ، لذا فقد دخل في البديهيات التى يحفل
بها النقد امر اعصار الروائى ليس ناسخا أو ناقلا أمنا لمواقف طويلة
أو عرضية للحياة ، ان الروائى هو من يقدم نسجا حياتيا ضخما
محشودا بالمواقف والاشكال والمشاريع والآراء والأشخاص والناس
وكل ذلك مارا عبر الروائى ، ان رواية الروائى هي — الحياة عبر
تجربة ووعى وهندسة الروائى — لذا فلا بد من ظهور جديد ، في
ذلك ، والجديد هو الذى يجعل من ذلك الروائى ذا شأن .

ان — أميل زولا — روائى بارع ، هذا مما لا شك فيه ،
و — دستوففسكى — روائى كبير ولكن من الانصاف ان نقول : ان
— أميل زولا — لا يقاس اطلاقا بدستوففسكى وعندما أطلق هذا
الحكم فليس ذلك الا اعتمادا على استغلال الأخلاقية ك مفهوم لاند
من ادخله في حالات النقد وضسبب الأقيسة ، لقد كانت عظمة
دستوففسكى في أخلافته ، لقد كان هائلا بحيث عجت رواياته
بأشخاص وسحنات لها كوامن ومظاهر أخلاقية حادة تميز هذا عن
ذاك ، واذا بروايات دستوففسكى مشحونة بدراسات أخلاقية معبرة

ملحوظة بشكل لا لبس فيه ، لقد كانت الروعة الدستويفسكية
تجنب مشددة بين — الصوفية — الروحانية العجيبة وبين الامتلاء
بالانطباعية والتأثر الاجتماعى الملم بالمجتمع والامراد . وهذا مع ان
— زولا — الذى قطع اشراطا حسنة فى مضمار — الواقعية —
حتى كاد ان يكون من روادها الكبار لم يقدم مضمنا من أخلاقية
بالصورة التى يجب ان تكون فى رواياته ، لذا تعثرت بعض رواياته
فى تسكعات — الجنس — و — البوليسية — و — المغامرة — ،
لقد كان دستويفسكى أخلاقيا من طراز أول ، وعسير وعيه
— الخاص — وتجربته الخاصة ظهرت نتاجاته الروائية الخارقة ،
ان — دستويفسكى وتولستوى — كعملاقين فى سوح الأدب والفن
الروائى لم ينعزل العطاء الروائى عندهما أبدا عن — ارادة
التغيير — و — ارادة التدخل — فى الشؤون الانسية ، ومن هنا
كانت أخلاقيتهما جذيرة بالأجلال ، لقد كانا من المهارة والذكاء
والامكانية بحيث استطاعا أن يخدعا القارئ بأن الرواية عندهما
تنساق بدفق عفوى وطبيعة انسيابية تلقائية دون أن يتدخل ،
ولكنهما فى الوقت نفسه وفى الحقيقة كانا يرسمان مشروعا أخلاقيا
عبر ذلك قسر أو حشو أو التعلل .

وبقدر ما تكون الأخلاقية طموحا لتعديل الواقع وتطويره
تحوى الرواية قسوة تصنع كل من يحتضن الخطيئة مجتمعا كان أو
مردا ، ان — عشيق اللبدي تشاترلى — لم تكن رواية فى الأدب
المكشوف ولا تمثل اعلانا جنسيا صارخا ، وليسست أبدا رواية
لا أخلاقية تستوجب الحظر والمنع ، انما كانت رواية — أخلاقية —
جريئة ، وهذا معيار يفتى الاخلاق شكل نافع ، فالاخلاق التى
تخضع لقبم أخلاقية ثابتة على ضونها تتحدد الموازين واحكام الثواب
والعقاب ، هى أخلاق جامدة ، والاخلاق كبناء موقانى يتغير ويتجدد
بمباشرة أو بصورة غير مباشرة رهنا بالتحركات والتغيرات الناشئة
فى الكيان الاساسى . ومن هنا نقطة الاختلاف الجوهرية ،

و — لورنس — نفسه كان — واقعيا — فضسح الواقع بدون
— تسر — اخلاقي موهوم ، والضجة التي حدثت لم تكن الا غضبة
حمقاء لا تبررها الا حقيقة واحدة هي انخدالية القيم العنيفة المتهزئة
التي حاربت بها البرجوازية وقتنا طويلا حتى بليت . .

اما الاهتمام بالعالم والاشسترك في تحمل العبء المصيري
للانسان فهو الاخلاقية التي تمنح جلالا وهبة ورؤية عميقة للانسان ،
وان مسألة الاسهام المستمر في مقاومة السقطه والاندهارية
والانتكاسة الروائية هي المسألة الوحيدة التي منها نحسب تنطلق
قيمة كل روائي ومكانته ، كما وانها مقولة العصر التي لا مهرب
منها . ومن هذا المنطلق فننظر باعزاز خاص لجوركي — وكازانتراكي
— وسارتر — في دروب الحرية — و — نجيب محفوظ — روائي
بمتاز باخلاقية عالية في عطائه الروائي الخصيب ، وما كانت
تصريحاته مؤخرا عن لا جدوى الرواية ومحاولة انصرافه عنها الى
المقالة او ما شابهها الا بادرة نرجو ألا يعنيتها ، فالاستمرارية في
بذل الطاقة الروائية المبدعة تأكيد واع لاخلاقية نجيب وعنونة بيضاء
ناصعة لوجوده كعامل بقديم فعاليات مساهمة ، فالرواية عالم كبير
ولكن الروائي يتدخل فيها كقدر ، وما هذا القدر براسد محاسب
بل منظم يعبء القوى والشروط والبذور لانجاز تشكيلات فنية
وتصميمات معقولة لعالم جديد شائق .

ان اخلاقية الروائي المسحقات تنادى من حقيقة كمن الواحد

منها رائدا وجريئا وخلاقا

والنكته والسخرية في ثنايا

يتضمن محتوى دراما تشير له باسم

في المكان الذي اغلقت خيلوطه .

ان عصرنا اليوم اعقد العصور تشابكا وتضخما وصراعا
واحتواء ، والروائي كساحر له مؤهلات مدهشة قد يكون شيطاننا
أسرا يقود القارئ عبر صنيع أدبي تسمو بارتباطها المؤمن بالانسان
وبحثه من بقعته المضاء تحت شمس الخلق مقامرا خلبعا او يكون
انسانا فنانا يقدم أشياءه بصدق وحب تدفعه في ذلك غائية والعدالة
والنمو الارادي الهادف ، هذا ومن نافذة القول ان نقول : ان اولئك
الروائيين الذين ينغمسون في تفقهم الذاتي الررمائسي المشحون
بالكتابة والقلق والتثاقل والوقوع تحت ثقل — ما من شيء يستحق
ان يعمل — و — الحياة فشل ذريع — هم روائيون آمنوا بأن الطريق
مغلق وكل الذين بمضون بعيدا لابد ان تصفعهم الردة ، والنقطة
التي يهربون منها يعودون لها كما يعود الفرائس الى النور ليحترق ،
انهم يقدمون التجربة ، وهذا شيء حسن والتجربة فيها صدق
ومعاناة ونزاع والبشرية تقبل منهم ذلك لانهم لم يزوروا دخائلهم ،
واولئك الذين لا يقدمون طعاما مسموما هم احتياطي غير مشكوك
فيه للباحثين عن الشمس التي لا تغيب . .

نظرات في الأدب الوجودي

لقد أوضحت الحقائق التي أوصلت الإنسان الى ما هو عليه حقائق عميقة أو في ذمة التخليد النظري والتكرار المعجب بالمعطيات الفكرية ثمرة التخصصات التقديرية والاستقرائية الاستنتاجية . والمسألة التي تجد فيها المنطلقات والمذاهب الأدبية شكلها الاعلاني الواضح هي مسألة العلاقة بين (الذات) (والمطلق) تلك العلاقة التي كانت منذ البدء والى الأزل واقفة وراء كل دفع فكري وتنوير فلسفي وضخ أدبي . وعبر هذه المسألة يتضح أكثر فأكثر الشد والجذب بين الذات وبين طرفي المسألة (الوجود) و (اللاوجود) ومنذ (مالمريمه) كادت الأشكال الأدبية أن تنفلت انفلاتا تهويما مبهما متعاليا ضاربا عرض الجدار كل المشدات المحسوية في مكانية الوجود وزمانيته المتوضعة كبعد أساسي وفناء للحقيقة . ولم يكن هذا التعشيق المتصابي للمطلق الا أجلا لا غيبيا مخدرا للعدمية واللاوجود وكانت النتيجة وقوع (ريلكه) و (رامبو) و طوائفة الرومانسيين الجدد ذوى الرمزية الخيالية في شراك الاتخراط بعيدا عن الحياة فجاء تجديدهم أهمالا وجوديا لا يغتفر وزحافا أثريا جذابا ولولا أن تكون شاعرية (رامبو) في هذا المجال بهذا الشكل ، لكان جديرا بنا أن نقول ان ذلك كله هبة صوفية واحتلام فيويبي لا يجد الاحترام الكافي في ذهن الإنسان المأزوم ولكن العذر انه كان شاعرا والشاعر مرادف وصنو للجمال !

والتيار الذي يعنى بالتمرد على الاحاسيس وتنشيط الرؤى
بتنجير كل اوقاد الواقعية والحياة جاء بعد تقديس العقل واعلانه
فى المرحلة الاولى ثم انزاله تحت ضربات الاحاسيس والمشاعر
والالتباس المباشر مع المجهول واللامحدود فى المرحلة الثانية وكان
وعلى طريق آخر تيارا يوثق ارتباطاته ويحكمها بالوجود والمرئى
والمحسوس والمدرك كخوافذ ووجوه للعالم القائم عالم الوجود وكان
ان ظهر ادب الحياة كادب لم تعطه الرمزية والسوريالية والدادائية
كل المعنى وانما قد تغنيه فى غمار غايته القصوى لمعانقة الحياة
وعلى اعتبار انها الشيء الوحيد الذى لا بد منه والذى على صعيده
تسمى كل الحقائق وتنتشر وتذاع . وعبر هذا التيار تعرض صقيع
الاطلاقية الى تصديع حاد ومتواتر لاينى يعمل بدون كلال لاحلال
نسبية تشد الحقائق الى (الظرف) و (الموقف) و (الفترة) على
اعتبار ان ذلك يسهل للانسان امره ويجعل من الفكر والحقيقة
مطواعا بيده دون ان يظل هو كعمر نسبي منته وتحت سيطرة
وجبروت اطلاقية قائده ان الحقائق هى التى تحقق ارباح الانسان
فى مسرح الطبيعة ولا يعنى هذا رسداً براجماتيا بل انه وفى
مرحلته امر ضرورى جداً من أجل تسخير واذلال كل الافكار
والعطاءات الذهنية بنسبية مقرونة بخير الانسان لصالحه فى انشاء
عد قريب افضل .

وخلال كل هذه المدركات كان لابد من تشخيص الشيء
الجوهري الذى يحمل فى حناياه الجواب الحدى الفاصل بين كل
الفلسفات والافكار المنظومة باقرار تام للوجود وهذا الشيء يتمثل
بوضع اليد على محرك الوجود وقبطانه (الانسان) كذات وكجموعة
بشرية .

ومنذ القدم والعلاقة بين الذات والمجتمع تتخذ اشكالا واطوارا
متباينة وفى حملة تعرض الذات الى سعيير الهجمات (الهيكلية)

ظهرت وجهات نظر متعددة تعلن اعتبار الذات هي البدء في الوجود وعليها ولها تتوضح وتتحقق كل الحقائق والاستكشافات والنتائج . ومن كيركجارد ومارتن هيدجر ومارسل والذات تدعم وجودها نفسيا في صراع حاد ومرير مستعينة بكل ما يعين لدعاة أحقيتها من مصطلحات ودين وتشكك والحاد بغية تخليصها من العبودية المستدبة عبودية المجتمع والكل . وكان أن ظهر الأدب الوجودي مبلورا الذات بصورة جديدة ناظرا للمقاييس والمثل والمفاهيم نظرة أخرى على ضوئها تتبدل كل القيم والامكار واذا بكل (مقدس) و (لايطال) ينتقل الى مرحلة جديدة من المحصر والاختبار واثبات أو نفي المشروعية وهذا الأمر بقدر ما خلق فوضى قيمية ضاربة أطنابها كذلك ولد انتفاضات أدبية مهمة نمت معها التساؤلات الفلسفية باطراد عجيب ما الانسان ؟ ما المصير ؟ لم الموت ؟ ولم الحياة إذن ؟ وكثير ليس الا غيضا من فيض من أسئلة عديدة تطوح بالذهن الانساني في مجالات شاسعة وبعيدة الغور من الفكر والبحث والتنقيب النظري عن المذهبية والجمود .

ونظرات بسسبطة في العلم الانطولوجي نلمح التاكيد الكلي للذات جاء كرد فعل حاسم لذويان الفرد في خضم النظم السياسية والاقتصادية السريعة التبدل والسريعة العطب والانتقال . وبقدر ما ضاع الانسان تحت ظلال الفكر المطلق والعمى جاءت تحديات جديدة ثابتة ارتأت الابتداء منذ الجوهر والاس فرات في الانسان نقطة البدء في الحكاية الوجودية وكذا نقطة الانتهاء وعلى هذا الاساس لابد من تفسير جديد للعلم والعالم والأدب والحقائق .

وعندما يريد الأدب الوجودي الولوج في موضوعاته الصعبة يبرز بوضوح التضاد بشكل سافر بين الانسان (والذات - من الداخل) وبين كل ما هو خارج الذات فيجد الانسان أولا نفسه مقذوبا بالرغم منه في جوف كون هائل ، القيم ،وضوعة دون أن

يتقدمها هو بل جاءت كصاق لأسلافه كانت حاجة وأصبحت عليه ذات سيادة وهذا هو الوسط الوحيد الذى يترعرع فى أرجائه قلق حاد عنيف يمرض الذهن لارتجاجات ، القلق مجرد تقدم وارتداد أو مجرد إرهاصات نفسية تصلح أن تكون أوليات عصابية قد تبدد الطاقات العقلية فى شيزوفرينيا هادمة للشخصية والارادة أو فى نورستانيا نكده . كلا فهنا يكون القلق بشائر لارتعاشات دافعة خلاقة فى احضانها تتواد علامات واشارات لشيء جديد وهذا القلق يعطى لخلايا المخ خاصية جديدة ناقدة عن طريقها يأخذ الجسد الحياتى موضوعية جديدة مستقلة . . وكذلك يعطى للحواس تفتحها جديدا تتغير خطوط تمارسه ونقاط انفتاحه مع العالم . الأدب الوجودى عامة هنا يبرز هذه الحقيقة الجوهرية حقيقة النزاع بين الانسان والمجموع الخارجى وقد يظهر هذا النزاع تسلسليا أو تعارضا عاديا أو عداا وتبرما وسخطا أو تمردا كاسحا أو بالقاء أسئلة تحبل فى طياتها جوابا ذا محتوى فلسفى ودون جواب . . وهنا يؤكد الانسان أمرا لا بد من تأكيده الا وهو أنه حيوان ذكى ولو أنه خاضع ككل كائن لا انساني الى نفس القوى والمصير وهنا أيضا يظهر التمرد بشكل مكشوف مؤكداً أن فى الانسان ، فضلا لاشياء تقاثل الحرية باستمرار وما يتضح أكثر ان هذا التمرد فى الأدب الوجودى قد جاء أروع صورة توهجا ذاتيا خاطئا يهوى كنجم مذب الى قعر فقدان اللامتناهى وتتعين قيم الأدب الوجودى عند سارتر بشكل مثير ومحرك عندما يحد من ليبرالية التمرد باعطاء أدبه عنوانا حيا وذلك بإقراره التام بالالتزام فجاء أدبه أدب التزام وأدب موقف وهذا ما أعاد لسارتر اشراقاته السابقة التى كادت ان تقضى عليها المعطيات غير الموثقة والمأخوذة بتأثير الفشل وانعدام الثقة . ان سارتر وكامو عملاقا الوجودية قد ابتدعا بنفس البداية وان اتخذ الاسلوب عند كليهما شكلا مميزا ووصلا الى فترة أخرى جديدة هى فترة (الحمى الذاتية) التى أجمت الفكر بأساليب اللابمان والبحث

اللامجدى وعبئية الحياة ولا معقوليتها ووقف كامو وقطع مساراته الشوط فقدم بذا تربة غريدة مدهشة هي تجربة الانسان الذى لم توقفه تفاهة المصير عن اعطاء معنى لانسانيته وتم هذا ضمن تسخير دائب نشط واع لكل المدارك والحواس وملكة التفكير وان لم يستطع تبديل شىء بما فعذره انه لم يقصر ولم يستسلم .

ان سارتر عندما كان يقول : (الانسان عاصفة ميتة) او (الحياة خلو من المعنى) او (العالم نشويش معنى) انما بذلك اخضع فكره لاستلاب لثيم حذر منه في الفترة التي اعتبت تلك المرحلة . لقد صرخت به جذوره وارتفعت عنده هلعية البرجوازية الصغيرة لمظلت تجار بين الخور والاعتداد بالارادة اللامبالية . وهذا الموت والمعم عند سارتر تحول الى تجربة غريدة بعد تعديل التجربة من خلال العمل والاتصاق الامين بالحياة وحيويتها وعضويتها .

ان بعض الاخطاء التجريبية عند بعض المفكرين تتضخم بشكل فظيع في غضون الانطوائية التي تلفهم وتعزلهم وجها لوجه امام سوء الوضع الوجودى وهذه الاخطاء لن ولا تحل الا بتحريكها مع تيار الجماعية الذى يعطى المعنى للذى لا معنى له ويبدل المعايير التي تقيم الاعمال .

ان (روكانتان) عندما يعلن — ليس الغثيان داخلى اننى الشخص الذى داخل (الغثيان) انما يعلن بذلك الصيحة الاولى التي اخضت على الادب الوجودى ملامحه الخاصة البارزة . وكامو نفسه تكاد لا تخرج اجواء شخوص قصصه ورواياته عن هذا المنطق الوجودى منطلق انفرادية الانسان المبهمة واستعراض لا جدوائية جهوده على الامد التاريخى . ان الشىء الوحيد الذى يميز كامو ويخلق بينه وبين سارتر جدارا فكريا فاصلا هو ان كامو لم يلتزم الالتزام

دون ان ينكره . بل انه يجعل من الاديب متنقلا حول الموضوعات ملتزما تارة ومبتعدا تارة اخرى لعله في ذلك يستطيع تعديل وجهات نظره على تفاوت الزمن والمسافة ، لهذا فان العبثية في تقديره قد استطاعت ان تحكم بكل بساطة الجهود والقدرات والقابليات وعمليات القلب والتغيير ، انها لن تصل الى شىء ولن تبدل اى شىء . ان الادب الوجودى ادب تحيطى مفسر قوته قابلية الانسان كحيوان ذكى يفكر باقتناع نفسه على الاقل مصورا في اضاء النسبية على الحقائق واطعمته معطيات (فرويد) و (يونج) و (انظر) عن العقل الباطن واللاوعى واللاشعور فجاء متكلما متسائلا باثنا متسائلا متفائلا معلولا متمردا تسكره حمرة الالمق والخصوبة والرواء والشعاع ويخمده سوء المصير والعفن وقتامة العذاب انه ادب ذكى ولكنه لم يعط حوانا معقولا لعالم تحكمه اللامعقولية ان الانسان في مسيرته يبحث عن اجابة صادقة مهما تكلفه من التضسحية بحيويات وامجاد وهذه الاجابة الصادقة لن تاتى الا بتخطى مشكلة العذاب الاجتماعى اولا والعذاب المصيرى ثانيا واستطاع سارتر ان يتخطى الشق الاول بمزاوجته وجوديته مع دايلكتيكية علمية تاريخية تكاد تأخذ شكلا دوجماتيقيبا يستحوذ على نمط تفكيره ووحيه وابداعه ونتاجه اما الشق الثانى فيبدو انه قد غلب كامو وهدم ايجابيته بسرعة خاطفة . اما عند سارتر فالذى ننتظره ان المعركة ستأخذ شأنا مروعا .

ان الادب الوجودى في أوروبا عندما جاء كرد فعل وكتحد للتجمعات والتنظيمات التى كونتها الراسمالية مذبذبة للوجود الفردى الحر . انها جاء في محله وكخطوة ضرورية ليسأل الانسان فيها نفسه : من انا ؟ والى أين اسير ؟ . وفي العالم العربى برز الادب الوجودى والتقسيمات والمظالم ان (الحى اللاتينى) لسهيل ادربس واقاصيم — الصبوت والمطر — لحليم بركات و — المهزومون —

لهانى الراهب و — جيل القدر — و — ثائر محترف — ونتاج آخر
لمطاع صفدى اضافة لعدد من القصص والانتاج الوجودى كل ذلك
ليس الا بلورة للفردية والهوس والتحلل والاذابة اضافة لما يقابلها
من ارادة وتمرد وتوثب وشجاعة دون ان يشد اجزاء ذلك النتاج
وعى اصيل مدرك لشروط التاريخ وصيرورة التاريخ الاثبياء
وكينونتها وحياتها انها تفزات مبدعة لكنها مع ذلك ذات أهمية ملغاة
لأنها لم تصدر من بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة تعتمد فى
منحها وعطائها على نضوج فكرى مخصب تنشطه التجربة والعمل .
ومع ذلك فقد تصلح ان تكون نقطة البدء وكاويلبات لانتاج جذير
بالانسان لالتحامه معه بحثا عن الغد حيث لا جوع ولا أسى ولا
عذاب .

ان الأدب الوجودى يستطيع أن ينتقل الى مكانة أروع وأجدر
بطريق واحد هو طريق التشبث بحرية الانسان بنبذ تام لكل سلبية
وانتظار ولا مبالاة فى ميدان الفكر والعمل ان (الحرية)
و (المسئولية) شيئان ملازمان يقرران الوجود الانسانى بأكمل
ابعاده وعطاياه وعليهما وبهما فقط يستطيع الأدب الوجودى نفض
كل مظاهر التمزق والضياع والهوس والتناثر .

هل ان التوزع امر طبيعي ؟

بحكم كون الانسان مخلوقا يفهم جيدا ان له غدا لابد من التخطيط له والعمل على استيفاء شروط نشوئه لا بعفوية غير ملزمة وانما بتدبير واسهام يجب التاكيد على شيء جوهري جدا يكون الفارق بين كون الانسان مغامرا طائشا او كونه مغامرا واعيا ، وهذا الشيء قد نصلح له اسم (الوجدان الواثق) وهذه الثقة كمنهوم مؤنس ضمن نظامية واصلية اخلاقية ، تتعدى كل ذلك لتعطي من الانسان صورة صادقة غير ملوثة وليس فيها وخط تشويه او تحريف .

وهذه الثقة تتمثل في تماسك وتكاتف واتحاد تضامني متين بين العقل والعاطفة والحسد تتمثل بشكل صارم لا لبس فيه عند المقاتل الفدائي وعند الصوفيين الكبار وعند المشيع بضرورة الانتحار العاجل ، اذا اردنا تمثيل الثقة بشكل هرمي فقمته ما ذكرناه ولكن قاعدته ودرجات تسلسله من القمة الى القاعدة تفسح المجال لاطهار نوعيات متباينة من مقدار التلاحم والتماسك الداخلي .

ومن الممكن القول : ان نجاح الانسان — المفكر والاديب — يتمثل أساسا بمقدار اصراره على تحويل ذاته من مجموعة

وحدات الى توحد واحدى متماسك . وهنا تبلور الشخصية نفسها
بجلاء ، ولكن والسؤال عن اكبر خطر سرطاني يدمر الشخصية
والكينونة والمشروع التاريخي للانسان — في ان يؤرخ عظمته —
يدعونا للاجابة بدون تسوف حتى نضع ايدينا على هذا الخطر
المرعب الذى يهدد كل المقاييس الاخلاقية والجمالية للانسان ، ان
هذا الخطر هو (التوزع) .

فما هو المقصود بالتوزع يا ترى ؟ التوزع فى الواقع هو فقدان
للجوهر ، والجوهر هو معنى الانسان ، فكما ان العناصر فى
الطبيعة تشير اليها برموز كيميائية للتدليل عليها فكذلك لا يمكن فهم
الانسان الا بنجوهره غير الغشاش ، وهنا يكون الجوهر رمزا فعليا
سائبا يعنون الانسان ، وبذا نالتوزع هو فقدان الانسان لهويته
علما بان اولئك الذين يحملون عدة هويات يقدمون اسلوبا دنيئا
متهافتا بواسطته يرومون سلب الانسان اثنى شىء يقوم انسانيته
وهو الحقيقة . ان المقنع يحمل هويتين او اكثر اما الذى يقدم هويته
بصراحة معلنا فيها ما له وما عليه فهذا قد نجح الى حد ما فى
استئصال التوزع من نفسيته وفكره .

ان عدم التطابق بين القول والفعل هو مظهر توزعى واضح ،
وكذلك الانشراح فى مناهات منطقية وفكرية متعارضة هو مظهر
آخر خطير من مظاهر التوزع . ومن اجل ان نتوصل الى بعض
المدلالات المهمة لابد ان نبتدىء منذ النقطة الاس . المهم وقبل كل
شىء ان يفهم المفكر والأديب ويعى وجوده الأرضى كإنسان لم يكن
له الخيار أبدا فى حضوره الأول ، وبعد ذلك يدرك ان هذا الوجود
قدر لابد ان يعيشه بكل طاقته ، وهنا يتحول الانسان الى مرحلة
جديدة يجعل فيها لنفسه لهوا جديدا ، ان يجرب ويتمرن ويكتشف
ويتحول من اجل الا يبقى وجوده مبددا بتلقائية تائهة باردة والتجارب
طبعاً لن تكون فى عالم لا وجود له انما تكون فى عالم الأرض ومجالها

ولكنها وبحكم التجدد وتوسع المدركات والاكتشافات تنتقل الى عوالم أخرى أوسع . وضمن كل ذلك لابد أن يكون الانسان مدركا تماما لطبيعة النظام والمرحلة التي يحياها ، وهذا الادراك ضرورى جدا حتى لا يبقى ذلك الانسان وسيلة عاطلة ، ان الانسان بقدر ما يواجه الاسئلة يكون هو الجواب فهو الأول والاخير ، ولذا ليس مشرفا أبدا للمرء أن يقول بأنه لا بدري شيئا ولا يريد أن يدري ، وتلك الجهالة العمياء هي نفسها قد تكون ستارا لخبث ما يجرى وراء تلك الأقوال .

اذن لابد وبحكم المواجهة الفعلية بين الانسان والكون من ان يتخذ الانسان موقفا ، وهذا الموقف ليس شيئا ايدلوجيا أبدا كما وأنه ليس من قبيل الانخادات التي يحق للانسان الأخذ بها أو تركها ، ان لموقفه هنا رد فعل تجاذبي لا مهدى منه ، فالانسان يفهم أولا لان ملكة الفهم هي التي تبلور نفسها ، ومن ثم يتخذ موقفا لان ذلك ليس قرارا وإنما صفة بيولوجية أكيدة ، وعلى اعتبار ان معنى الانسان هو ان تكون الأشياء واضحة غير مهزوزة ، اذن كان على الانسان — المفكر والأديب — ان يقدم الأشياء تلك بصدق لا رياء فيه هذا دون ان ننسى دور التجربة ، فقد تكون التجارب معدلة للمواقف فلا بدخل في البال ان ذلك بشكل تناقضا أو توزعا فالواضح ان اتخاذ الانسان موقفا ما ليس بدعة أو امتيازاً إنما هو ضرورة فعلية ناجزة وحتمية تتقرر شأنها في ذلك شأن التحركات والروابط والعلاقات التي تحكم القوانين الفيزيائية والسوسولوجية .

ومن أجل ان نوضح لانفسنا مفهوم التوزع كتشنتت داخلى ولا بقينية وترددية باهظة وثقيلة الوطاة لابد ان نقول ذلك ليس ملزما بمراحل زمنية ، إنما يبدر كله في انعكاساته الواضحة في كل التصرفات في الحين الواحد أو من حين لحين . وإذا كان ثمة تناقض في الفكر أو في الموقف عند مفكر أو أديب تجاه قضية معينة

جلبها برأيين متضادين تفصل بينهما فترة زمنية ، فعلينا الا
نكون مغالبن ونتعجل اتهام ذلك المفكر بالتورع . لقد كان في (كامو)
شيء ما يجتاح نفسه وظهر هذا الاجتياح في الفترة الاولى من عمره
الفكري متعاقبا مع الآخرين فتبنى (كامو) القضايا العامة — قضايا
الحرية والكفاح — بايمان وايجابية عالية ، ولكنه في الفترة الثانية
والاخيرة امتدت ظلال امعوانية كئيبة كادت ان تودي بنشاطه
الاجبابى الهادف لشأو بعبد ، انه اتخذ موقفين ازاء الانسان ، موقف
الاصرار والثقة والاعتناع بضرورة الخلاص والتحرر ، وموقف
الانتكاس حيث (الموت بفرض ظله على الاثياء) ان ذلك لم يكن
توزعا ، انه تعديل فكري اختارته نفسية كامو وحالته هو ، ومن
حقه ان يعدل تجربته ولو ان هذا التعديل يخضع في قاموس الفكر
الفلسفى الى قسوة النقد ونجرحه اقد كان (بطرس) راسا شريفا
يتعقب (المسيح) وقوة اضطهادية ، ولكن بتسلسل عيسى على
الصليب اصبح (بطرس) صاحب الاعلان بوساطة المسيح كمنقذ
ومخلص للانسان من عقاب الله . وهكذا فاشيستيون ينقلبون الى
ديمية سلم ، وعنصريون يتحولون الى انسانيين ، ومسالون يتحولون
الى طغاة اعتدائيين ، كل ذلك يكون مبررا فيما اذا كانت التجربة
الذاتية معدلة على اساس الاختيار والاقرار الفردى ، وهذا لا يمكن
ابدا اعتباره مظهرا توزعيا ، لانسيميا وان مثل هذه الحالات في
تعديل الفكر والتصرف تكث في المجتمعات التي تمثل الانتاج الاسبوى،
والمجتمعات شبه الاقطاعية والمجتمعات التي دخلت الصناعة في
مدنها الكبرى وبقى الريف بادارة الاقطاع والمدن بادارة اصحاب
الرساميل الجدد . في هذه المجتمعات يجب ان يكون الناقد حذرا

فى تفسيره وتشخيصه للسلوك والاجراء الفردى ، فبين ان يكون ذلك السلوك تعبيرا عن توزع او يكون قرارا داخليا نتيجة احساس بالخطا وضرورة التعديل يجب على الناقد ان يمتلك الفطنة والتانى ليقول كلمته دون اجحاف ، والناقد سلطة عليا فلما ان يكون قاضى حق او يكون سفاها جديدا .

ان اقل الفاس وقوعا فى مازق التوزع هم اولئك الذين تشبعوا تماما بحقيقتهم (بجنورهم الاجتماعى وايدلوجية طبقتهم) واكثر الناس وقوعا فى التوزع هم الذين يجدون فى اجوائهم الداخلية شيئين ، (الجذور والتمرد على الجذور) ولكن هل معنى ذلك اننا ننكر الصراحة والصلابة الفكرية والموقفبة على بعض المتمردين على اساسهم الطبضى ؟ او هل اننا نتكر حقيقة كون بعض المنسجمين (طبقيا وفكريا) واقعين فى توزع واضح ؟ طبعا لا ، والا لكنا فى ذلك قد ساهمنا فى تجميد الفكر بشكل دوجماتيقي سادى يستهدف امانة الحقائق باسم التشديد على الحقائق .

ان المثقفين من البراجوازية الصغيرة يعيشون امتحانا عسيرا فهناك امامهم اعداء كثر من الجذور الطبقيه والعاده والتقليد واللاشعور الجمعى الموروث وعدم التكافؤ مع التجربة احيانا وهم لا يملكون الا السلاح الايدلوجى والاعتداد الذاتى ، وفى غيرة الصراع بين الاعداء والسلاح تكون المعركة خطيرة جدا فالذى يقتحم المعوقات يعالج نفسه بثقة ، اما الذى يدنعه فكره ولكن تخذله نفسه فهذا هو الذى يقع ضحية للتوزع والقلق والفوضى الفكرية . ان الانتكاسات احيانا تخلق توزعا خطيرا مدمرا بحيث يبدو الانسان

صريعا لا يستطيع ان يكون متاكدا من نفسه ، فيقف عاثرا جائرا لا يقوى على اعلان وجهة نظره ، ان هذا الانشطار بين الفكر والقدرة على خوض التجربة يدل دلالة اكيدة على ان الفكر لم يتغلغل ، صدق في أعماق الفكر ، ان المقولة السارترية (الأشعة تسقط على المعنى) قد نعطينا بعض النفع ، الوعي هو المعنى الذى يعنون ويسمى الاشياء ، والواعى لابد ان يلتحم مع فكره ووعيه ، وضمن هذه المسألة يتلاشى التوزع لان الانسان يكون (وعيه) ويكون (كلمته) لا غير ، لذا ماالتوزع هو فصام خطير وتجربة هشة رخيصة ، وعموما ليس التوزع أمرا طبيعيا ، انه شذوذ وآفة يجب ان يتجنبها المفكرون والكتاب حتى لا يقعوا أسرى في يد الشيطان ولا يقولون (نعم) و (لا) في وقت واحد .

القسم الثالث

البطل في رواية « الشك »

الحقائق تبرعم على متن الكلمات وبدون الحوار يظل الانسان ظلا بلعق نفسه ، في المنطق مثلا تنشط كل قوى الذهن وتدخل الاحاسيس اخصابا ملتتها فيتتسعب الادراك في مجالات ومناح متعددة ولكوننا لا نريد ان نكون انصاف آلهة فاننا لا نجد لذة في التفاهم على طريقة (بلوتارك) حيث يتبلور الصمت كلفة وحيدة بين الآلهة وبنفس الدرجة لا نرغب ان نتحول الى ثرتارين حمقى .

وبين ان يخاطب الانسان زميلا له ، او يكلم أشيائه او يحاور ذاته لابد ان يفرر شيئا موجبا يستقطب كل عمليات الوعي العاملة ، وهذا الشيء هو (المواجهة العنيدة) ، فمن أجل ان تكتمل مساحة الذات ضمن حدودها المعقولة لابد من الفوضى ، وهذا الفوضى ليس انفقادا وتلاشبا بقدر ما هو عناق مع جذور الاشياء .

المفكر يوما يحن لجذور الاشياء ، دون ان يحول نفسه الى صنم نرائي او موهياء نعثق امسها ، بل سعيا من أجل امتلاك الاشياء امتلاكا نادرا ، ان الفهم الحقيقي للاشياء يكسب المتفهم سلطة علبا ، وأخطر رحلة في تاريخ الفكر ، والتي تمثل الانزلاحة الأخاذة هي عندما يحتدم الحوار الداخلي . فيقتذف نفسه بسرعة موزعا في انكار ضخمة غريبة متناقضة ، واذا بكل ما يقدمه الكاتب

أو الروائي من حشد من المعلومات والافتكار الكبيرة ليس الا شيئا رخوا وبذا يتحول الجبروت الى هزيمة .

لذا كانت وستظل نقطة (الثقة) هي النقطة الوحيدة التي تقسمي عندها الفلاسفات ، وسواء اكان النتاج صلبا أو مهزوزا نجد ان المعيار الناجح الذي يقدم لنا هوية المنتج ، قد اصبح بأيدينا .

عند (كولن ولسون) انفتحت كل الانابيب ، والشهية بدت نهمة تلتهم كل الفطائر ، لكن فطيرة (ولسون) الاثيرة لم تختف من بصيرتنا ، وفي منزلقه ظهرت الهشاشة جلية واضحة ، والصلادة التي يحتاجها المؤمن بالانسان تسربت موعودة في (مكنات ريلكه) المدعورة وراء اتجاه مبهم لا مجد .

في (الشك) ، وجدت نفسا روائيا مسليا ، لكن ولسون لم يقتصر في روايته تلك على التأكيد على (الاثارة) والا — فيما اذا اعتقدنا ذلك — كنا اغبياء تماما لقد شاء ان يشحن روايته بتوترات مكزية . كثيرا ما حاول ان يعالجها متدرجا في ذلك عبر معالجات متباينة ، ترى هل نجح في ذلك ؟ وهل قدم لنا شيئا سحريا مدهشا ؟ اظنه قدم لنا بعضا من ذلك لكن الذي لا يمكن ان يبقى مستورا هو ان معطيات ولسون قد اقلت — وبشكل لا لبس فيه — نفسها في احضان عدمية من نوع اكثر فزابة .

ولا مانع ان تظهر عدمية في (البراعم التي لا جدوى لها) او (اللهب الذي لا يحرق) او (المجهول الذي يؤكد صحة لا) كما يفرقع ذلك احشاء (جوتفرد بن) اومي احتوائية (اللامسي) لكل شخصيات وايضاحات ولسون لقد تكلم (كايكا) و (كامو) و (ولسون) عن حياة يزدردها العقم ، ولكن كايكا كان اكثر توفيقا

عندما اختار العالم و اراد تصوير التفاهة التي يكبل الانسان بها نفسه . عنده لم تكن التفاهة قدرا ، بل شيئا سيئا ، ترى اليس بمقدورنا ان نجري التجارب في محبطينا من اجل اجتناب جسدور الشيء السيئ الذي يأكلنا ؟ انها تجربة بيولوجية تماما ولو ان هذه البيولوجية تكتسب طابعا سسيكولوجيا ينقلها الى تأملات وبحث وتحصيلات أكثر تعقيدا ، وان (مندل) و (بابلوف) وأضرابهما ليسوا الا مختبرا للوعى الانسانى الذى لا بصمت ، ان الحقيقة تصرخ من وراء آلاف السنائر المسدلة : (هذه أنا) ، ولكن الطريق الذى يفتح الباب هو وحده الذى ينشده الوعى . ان الانسان ليس (امكانية) فحسب بل هو وبياجاز (ممكن) ، لكن هذا التمكن يظل مربوطا طبعا بحلقات الوعى وأعمارها واستداراتها ، والوعى الانسانى (الكهل) هو فى دور (الطفولة) بطريقة التقسيم اليونانى لمراحل عمر الانسان .

عند (ولسون) الامكانية نفسها أصبحت رضا ! و لابد ان نكون دقيقين جدا حين نقول ذلك ، لان ولسون فى معطياته أكد كل الاشياء ونقض أغلب ما أكده ، لذا مشكلة انمائيته (سلبا او ايجابيا) ووقوفه فى معسكر فكرى ما هى مشكلة يحتاج تعيينها بوضوح الى سعوية نوعا ما ، لقد حول جميع الحقائق والمعلومات والمدركات الاستمولوجية والتراث الفكرى البشرى الى رموز واحلام ودررات غامضة ، وكان نجاحه هو انه قذفنا فى فلك مسعور نقرأنا بتلذذ عن (لورنس) و (نجنسسكى) و (كبركجارد) و (باسكال) و (أندريائيف) وكثير من الاعلام ، لكن الشيء الحقيقى الصلب والوحيد الذى كان الشاهد الاول والأخبر على كل اولئك ، والذى كان صاحب الأرض والدار بقى مجهولا من هذا ؟ انه وكما هو مدرك (المجتمع) ، لقد كان المجتمع ودرجة نموه ، وتفاعله ، واحتداه ، وقواه الفعلية ، وقوانينه الخاصة (كشيء حيوى) مختبئا فى أغلب الأوقات عن بصيرة (ولسون) اللاقطة ،

ولا شك أن هذا يكلف الكثير فالبناء يظل بلا صرح ولا تصمد المقومات أمام صوت الجيل الانساني .

فى رواية (الشك) ظهر (جوستاف نيومن) البطل الرئيسى للرواية والمحور الذى تدور حوله وما (تسسفايج) الا (عريف الحفل) ، ولقد شاء ولسون ان يمزج شيئين باقتدار جيد ، بين (البوليسية) التى ننتشر فى كل أجزاء الرواية ، وبين (الفلسفة) لكن أغلب القراء يرون تماما ان عنصر البوليسية فيها كان أكثر من عنصر الفلسفة ، وهذا ما جعلها مدهشة أخاذة .

ما هى الأفكار التى عصفت بنيومن بشكل خارق وماجن ؟! انها تلخص فى موضوعات (الإرادة) و (التنويم المغناطيسى) و (حبوب الحقيقة) الشيء الذى أراد له ولسون أن يكون الضجة !

كان (جوستاف نيومن) يهوديا أحس بأضطهاد النازيين لليهود ، وقتلوا صديقه (جورجى) ، أحس بعدها ببيل للانتحار ، ثم للجريمة ، وتمنى أن يمثل دور (سبب الجريمة) وبعد ذلك تخلى من هذه الفكرة ، ولكن الملابس التى صورته قاتلا أنه كان يعمل سكرتيرا عند شبيخ مسن مريض ينتحر هذا الشيخ بعد ذلك بفترة وجيزة مخلنا أموالا لنيومن ، ويتكرر ذلك الموضوع ويزداد عدد الضحايا ، و (تسفايج) البروفسور وأستاذ (نيومن) القديم يتتبع كل ذلك ليرى : هل أن نيومن الوديع والبالغ الذكاء يرتضى أن يكون مجرما عاديا ؟

لعل من التجنى أن نقول بأن (نيومن) هو الوجه المثالى الذى اختاره أو يفكر باختياره (ولسون) ولكن هذا لا يمنعنا من القول ان (نيومن) لم يكن الا بعضا من (ولسون) ان ولسون أعطى من دم أفكاره الى (جوستاف) و (تسفايج) عسى أن يجد بعض الهدوء والرضا ليتكلم من الشيء الخطير الذى نغل فيه برارة

(التناقض الهائل) أن ولسون امتداد للروحيين والمثاليين ، في الوقت الذي يتغذى فيه باستمرار من افكار الماديين ، وهذه الميتافيزيقية الفنية ليست الا صسوغفة لم يتح لها طرازها القديم فتزيت بردائها الجديد .

لقد تكلم ولسون عن الاسوياء الذين يفكرون بنظام منضبط وبقوة عجيبة دون أن يقف هناك في اتق الماضي القديم شبح عقدة أو نقض أو خلل ومع هذا جاء ما ذكره قليلا بالقياس الى ما كتبه عن اولئك الذين كانت حياتهم تصرخ باللوث والعار والمرض والعقد ، وفعلا تكلم عن (شكسبير) و (دانتي) و (كيتس) بنسب ضئيلة ومحدودة ، في الوقت الذي نهيا فيه في دماغه اعداد ضخمة لشخصية (نيومن) التي أخضعها حقلا لتجاربه ثم رمى بها الى الناس ليقلوا رأيهم عنها .

ان (نيومن) عاش على أرضية مائلة عندما كانت الأرض الألمانية أرضا مستوية تماما تهرح عليها الالمان ، اليهود كانوا آنذاك يرسمون طريقهم لأنفسهم تحت اجبار خارجي ، لقد كان الضغط العام ضدهم بهيجان لا تسوية معه، وهم لم يتصرفوا ابدا بالشكل الذي يفهمه الرجال ، بل تحولوا الى اقلية تجيد الاختباء والمكر ، وهذا الضعف الذي يكاد يتخذ طابعا اخلاقيا مميذا وعاما قد لا ينفي حقيقة وجود شجاعة فردية هنا أو هناك ولكن حتى هذه الشجاعة لا تظهر على طريقة (الجنتلمان) حسب المصطلح البرجوازي بل تظهر من حين لحين كانتفاض انتقامي بعيد عن طباع الشهامة .

ان (العقد) أو (المركبات) Complexes هي قوى حركية مستقلة ، وؤنرة تخالف في اتجاهاتها أداة تقييم الواقع وتكييف السلوك للشخصية وتتكون من مجاميع متعددة تشمل نزعات محرمة لا تنسجم مع آداب المجتمع وتقاليده أو تضم ذكريات وخواطر مؤسومة بسمات

انفعالية مؤلمة ، وبذلك تنطوي هذه العقد ضمن العوامل النفسية المباشرة للجرام (اكرم نشأت ابراهيم - علم النفس الجنائي) .

اذن كانت (العقد) تتحكم فى قوى (نيومن) الذهنية والجسدية والجنسية بسبب من ان عينيه تفتحا على المعاملة التى يقابل بها اليهود وقد كان بإمكانه ضمن اسقاط قاس لنفسه تحت وهج الشك والتجربة ان يفهم لماذا كان كل ذلك ؟ الاقلية تماما كالانسان الفرد ، فالانسان الذى يقاتل دوما بنبل ومن الامام لا يفرض بأن يكون صيدا سهلا ، وحتما لا يقف وحده بل يدعمه الأصدقاء ، لكن الاقلية اليهودية كانت وكما هو جلى الآن توقعنا تتم فيه بستر وخبث دورة قديمة لطقوس بالية ، وعندما وقعت الاقلية تلك فى المانيا ، كان ذلك استحقاقا ، وشيء آخر لابد ان يسأل (نيومن) به نفسه لماذا لم تتم تلك الاقلية لتثار لنفسها ؟ هل ان غريزة حب النوع وبقائه وجدت طريقها لديهم فى الاستسلام والاستخذاء والوقوف فى الدليل المظلم كدساس ابتر يخاف المواجهة ؟ الظاهر ان (نيومن) ظلت يهوديته تحكمه ولو بوضعية أخرى ، وعند الانطواء تتجمع كل الاسباب (الأعمال وردود الأعمال) (الشروط والانعكاسات) وبذلك قد يتحول التوقع الضعيف الى لغم أخرق .

من هنا كانت العقدة الأولى ، وحيث يبدو الفرد وكأنه خاضع لقوى لاشعورية غامضة تتحكم الى مدى بعيد فى تصرفاته ومجمل تسلكاته ، وهنا تتأكد حقيقة التحيز المسبق كأصرار لا يحد فى الضرب على هدى معان مشوشة غامضة مكدسة فى الباطن ، وان محاولة (الحياد) أو اتباع طريق (مثالى) لا علاقة له البتة بالماضى ليس الا خدعة ذليلة يراد بها نفى خضوع ذلك الشخص لعقدته المعرونة ، انه وبالإستعانة بكل مآلديه من قابليات طريق جديد بحيث لا يبالى أبدا ومواهب وقدرات يحاول أن يوغل بماضيه

وتاريخه (تاريخ عقده) ولكنه مهما بالغ في ذلك يظل مشدودا
الى لعنته !

وان اللعنة ليست كما يثبتها (بايرون) على نفسه وعلى كل
من يتصل به ، وليست القدر الموهوم والجزاء الذي لابد منه عند
المنوحدين والمنعزلين والذين يمتصون ضوضاءهم الداخلية بصمت
وكآبة ، ان اللعنة هي التاريخ الذي يؤرخ تسلط العقدة كقوة مبهمة
عجيبة تحول الانسان ومثاليته وواقعته - في نفس الوقت - الى
مأجور مسكين لا يميز بين الانتقام والخلق وبين الرعونة والتأمل .

نقطة الشذوذ الاولى في (نيومن) انه لم يستطع ان يجابه
نفسه بجدية وبسالة لقد كان عليه ان يرتد قليلا الى الوراء او الى
الجوانب ، او على الاقل يتزحزح عن مكانه ليفهم مرة اخرى اين
هو ؟ وهذا لا يكون الا بعد ان يواجه قومه اليهود بتاريخه اصيلة ،
ان الانسان عندما يتحول الى مؤرخ غير مشكوك فيه يستطيع ان
يملك خصائص نبوية ، وان لم يكن بقادر على امتلاك ذلك فانه
يقدر على الأقل ان يفهم تربته بأصبعه دون تفلسف (هيدجرى) .
ان الذي يربد معرفة تاريخ قومه عليه ان يحافظ على مسافة تقف
بينه وبينهم . ومنها يتمكن على الأمل ان ينظر بعينين تلتصقان ابعاد
الاشياء . وهذا ما مات نيومن ، واذا بذكائه الذي أظهره (ولسون)
في مناسبة وغير مناسبة ، هو ذكاء تجريدي مشدود الى ترميز
مسين ، الذكاء ومنذ البدء هو انقصاب بوجه الحقائق المتعارف عليها،
هو محص للكينونة وللمجتمع ومن ثم تكتمل مسيرة الذكاء ، اما ان
يكون الذكاء مقصورا على مسألة التوازن الاجتماعى ومسائل
الاضطهاد والتاريخ والطبائع السيكولوجية للأهم والجماعات ، فهذا
ما بخلق الشك والتساؤل عن أية دواعى تكمن وراء كل ذلك .

لماذا كان اليهود نموذجا للجماعة المثلة للغدر والجبن
والوضاعة والنصب ؟ لماذا ارتضى اليهود وضعيتهم تلك وتقوقموا
عليها محولين حتى تصرفاتهم العادية الى قانوس دينى متزمت بغباء،
هذا ما كان على (نيومن) ان يناقشه بثورية متطلعة لا تؤمن بالعجز
والردة والاستخذاء والمصيبة ، لانه بعد ذلك لا شك انه سيفهم ان
قومه لا يسناهلون كل تلك التضحية بالنفس السسوية وكل ذلك
الانخراط فى عالم الشذوذ والاحتيال وربما الجريمة ! ان الانسان
لا يلتحق بقومه الا بالقدر الذى لا يجد فيه عبئا على ضميره والتأربخ
حافل بالشواهد الكثرة التى تبين اهمية المعتقد ، واذا بأولئك
المؤمنين بأنكار كبيرة جديدة يتخلون عن قومهم الى حين مسى ،
وان افتخار (المتنبي) الشاعر العربى الكبير لم يكن مستهجننا اذ
قال : (لا بقوى شرعت بل شرفوا بى وبنفسى فخرت لا بجدودى) ،
ان هذا اللامتنى العظيم كان اصيلا جدا لانه لم يضع نفسه تحت
اقدام التقليد والاستكانة والنعومة كان مقدسا قبل كل شىء وافضل
من كل روابطه الاجتماعية .

وحيث ان الرلة النظرى يؤدى الى زلات واخطاء ، فقد كان
من المنتظر ان يتحول (نيومن) اليهودى الذى طوقته العقدة واحكمت
عليه شباكها الى شخص شاذ يمتلك غرابة مذهلة وسواء اكان
(ولسون) يلمح لذلك عندما حاول ان يلقى ضوءا معيننا على الحب
المتبادل بينه وبين صدمته (جورجى) - الحب الجنسى - او
بعرضية مصادفة ، فالهم والمؤكد ان (نيومن) لابد وانه اراد ان
بمضى فى طريق يحقق فيه عظيته الخاصة (انتقاما للاذلال والعسف
الذى عاناه هو كائنسان) ، والشبهات نفسها تعقد من ذلك لان
(نيومن) يتصرف ببهوية لثيمة حاقدة دون ان يبرهن على انه
انسانى حقا ، والا فمندا الذى لا يفهم اصرار (نيومن) على روحه
وعقليته اليهودية عندما لا يلتفت الى (تسفايج) أستاذة البروفيسور
فى اول التقاء بينهما بعد ذلك الانتطاع الغامض والملىء بالالغاز ،

فى الوقت الذى يلتجئ نبيه اليه عندما يقع ونحاصره الدروب
سادة نفسها بوجهه ، وهل ان الافكار ووجهات النظر المتفلسفة
تكفى لتبرير هذا النصرف اللا اخلاقى ؟!

يتكلم كولن ولسون وبلسان (نيومن) عن الارادة ، وبالفعل
وبنظرة ظاهرية سطحية سريعة نستطيع ان نتصور ان ارادة
(نيومن) كانت جيدة ، ولكن ذلك ليس موضوعنا ، فولسون يؤكد
على الارادة هنا وبشكل فلسفى يجد تطبيقاته على تصرفات نيومن
التي كانت بريئة حسبا معتقد بل ومخلصة للحقيقة ويتصورها
الأخرون وعلى رأسهم (تسفايج) استاذ وصدق والده والأسرة
اجرامية مهولة !

شىء بسيط يلوح لى انه ذو بال فى موضوعنا ذلك ! ان
المجنون يأتى بتصرفات وأقوال كبيرة ، وفى بعض الأحيان تدفع
ضمن أقواله حكمة ، وهذا ما أكد على موعظة (خذ الحكمة ولو من
فم مجنون) ، وبالنسبة للأخذين ، هذا شىء فى محله ، لان المشتري
يريد الشراء مهما كانت مهزة البائع وصفاته ، ولكن الذى اعطى ؟!
ما حقيقة ما اعطاه بالنسبة له هو ؟ طبعاً لم يقل المجنون الحكمة
لأنها حكمة بل اعطاها ضمن ترهاته وخزعبلاته وهذره الذى لا معنى
له ، انها تتحول بشكلين ، الأول كما يفهمه السامع كمعنى حكيم
ذى أهمية والثانى كما قاله المجنون وكحكمة فى سلسلة جنونية
مطبقة ، والنتيجة اننا لا نعددها حكمة ولو انها تخيل لنا كذلك (لأنها
تذكرنا بحكمة) ، والسبب لأنها مقطوعة تماما عن ادراك قوة كبيرة
فعالة اسنعان بها الانسان لاثبات هويته ، ان وصف الانسان بأنه
ذو ارادة يعطيه امتيازاً خاصاً أمام الحيوان ، والارادة بحد ذاتها
هى حيوية ديناميكية هائلة بمقدورها ان تتحكم بمصائر الاشياء
والمحيط الى حد ما لذا فالارادة هى ازاحة فعالية لكل ما لا يرتضيه

الانسان ، انها قرار ذاتى جرىء غير ملزوم بمثبطات معينة ، انها تعنى الاقدام والمثابرة والمغايرة والمخاطرات ، ولأول مرة وباسم الإرادة يتحول الانسان الى قوى لا محدودة وغير مقيدة لذا فليست الإرادة هي مقولة من فم مريض ، أو من الاعيب معقدة ، ان ارادة المعقد هي الانعكاس الحاقد واللعين لوجه العقدة السبىء ، لقد تغنى (نيتشه) كثيرا بالارادة حتى اقترن اسمه بها ، سائرا في ذلك على هدى (شوينهاور) ولكن بشكل أكثر الحاحا واغناء لمفهوم الإرادة ، لكن النقطة التي لم نلتفت اليها هي في حقيقة الفكرة نفسها . هل ان الفكرة معزولة عن الدور العملى للانسان أم ان الاقتران والملازمة موجودة بينها ؟

ونيتشه لم تكل شنتاه المحمومتان عن النطق بالارادة ، لكنه لم يقدم عملا يتوازي مع عشقه للارادة ، من الجائز أن نقول انه فيلسوف بهتم بعالمه الواحد فقط ، عالم الافكار والتأملات والتصور لكن (افلاطون) ومن قبله (سقراط) ألم يكونا فيلسوفين ؟ والذي قدماه هل كان مجرد محاورات وافكار ، اننا نعلم ارادتهمسا في التجوال وفي بعض المعارك وفي تقبل الخطر ، وفي اجتراع كأس السم — ونعلم اليوم قوة ارادة (رسل) — في اصرارهما النبيل على الدفاع عن الانسان والحربة والوقوف ضد الاضطهاد والبربرية ان الشىء الذى نستخلصه من ذلك هو ان ارادة الاشخاص الاسوياء هي ارادة واضحة فعالة بعكس ارادة المحكومين بعقدتهم حيث نجدعهم مدفوعين بخاتم النقص بحيث يظل الواحد منهم منحرفا سائرا في متهات غريبة . ان الارادة عندما يتكلم عنها جوستاف نيومن لا تعنى شيئا وقيم بنا الا نسمع عنها ، لانها أولا غير مرتبطة اساسا بالارادة الجماعية (ارادة الانسان في الا بظل بل يتخطى) وثانيا لان هذه الارادة نفسها كانت تروم تحويل الانسان الى جزء خاضع للتجربة وكلمة اجلال حقيقى للانسان لم تصدر من

ثم (نومن) ، اذن ما فائدة الثثرة بمفاهيم ومصطلحات الارادة
والوعى والصفاء وسواها مازالت غير مربوطة بواقع الجماعات
الانسانية ؟ ان ارسقراطية الفكر تتجلى هنا وبالوجه الكريه من
السفسطائية عندها برتشف المتحاورون البراندى او الشيسيرى
ويناقشون كل القضايا فى مضساء عال دون ان تكون ارجل تلك
الافكار على الارض واذا بـ (نومن) يؤكد على ابحائه الخاصة
المشوية بالغموض واللاجدوى فى الوقت الذى يتحدث فيه الجميع
عن خطر النازبة وويلاتها ومدى معاناة الجماهير منها . ان حبوب
(النيوروسين) لا نستطيع ابدا اعادة الصفاء الى ذهن من يكتوى
بغيران الحروب والمجاعات والاستغلال والتقتيل ، كما انها اعجز
من ان تقضى على العادات . وهل ان العادات مجرد تصرفات
واعقادات عادية فردية بحيث يستطيع هذا النيوروسين انهاءها ؟
ان التقاليد والعادات لها جذورها وصفتها الاجتماعية وهى مرتبطة
بالكيان المادى والاجتماعى للانسان بحيث تكتسب صفة اخلاقية
حساسة ، ان القضاء عليها لا يكون الا بازالة شروط نشوتها ،
وهذا لا يتم بحد ذاته ضمن بساطة بعتقدها الساذج فحسب !

والارادة نفسها ليست شئنا اذا لم تكن مدركة تماما للضرورة
وقوانين التطور وحركة القوى الاجتماعية ، فالارادة تعجز عن تبديل
نظام لم تحن بعد فترة انتهائه تاريخيا ، كما انها تعجز كل العجز
عن ارغام التطور ودفعه للسير فى طريق آخر لا يتلاءم مع مقتضى
الشروط الاساسية والكيانية ، ان الارادة ليست زعبقا او قوة
شيطانية ولكنها وبحكم كون الانسان مخلوقا ينشئ الحقيقة قوة
برومبشوسبة شعارها الا يكون الانسان محروما او مشدودا الى
عجلة اليهود والضعف واللامعرفة . قد بطلو للانسان ان يكسب
مؤيدين كثيرين فيما اذا اطنب فى محاسن الارادة ودورها الروحى ،
وحتما سيحس الشباب بحية جديدة تحوله الى كائن شجاع مفتون

بـسـوبـرمانينـه ، والمراهقة الفكرية تغلف الإرادة بعبارات تمجيد
لاحد لها ، ولكن العالم لم تغيره أبدا ارادات الطيبين ، وانتفاضة
نيزك أو كوكب قد تحدث التباسا جديدا أو شغبا ما لكنها لا تبدل
نظام المسيرة الكوكبية !

ان الإرادة هي اقتدار رهون بالوعى وليست من أعماق المردة
وهي تعتمد على التركيز والدقة ونظام الجهاز العصبى الحساس ،
وتعاون القوى العقلية والجسدية بتضامن متلاحم لا ثغرة فيه وهي
على العموم لا تعطى الانسان جناحين لكنها تمكنه من تحويل الأرض
القفرء الى أرض معشوشبة خضراء ، ان عزل الإرادة عن الوعى
— وطبعا الوعى مرتبط بالاشياء وانعكاساتها — هو محاولة فاشلة
لتحويل الإرادة الى عمل سحرى لا يجيده الا الشياطين ، ومازال
التعاقد بين (فاوست) و (مفيستو) غير موجود أصلا فالانسان
يظل فى مملكته متكلم بلغة الانسان لا بمصطلحات الشياطين !

ان السفاكين القتلـة وعتاة المجرمين هم ثور ارادة حتما وكذا
الثوار ، لكننا نكون خاسئين تماما اذا عاملنا الثوار الذين يقاتلون
من أجل الا يكون هناك خط أسود فى الجباه ، كما نعامل
الاعتدائيين ، ان الاعتدائى ومنها كانت ارادته جبان ما زال يصر
على تمثيل ارادته بهذا الشكل البشع ، والمعقد والمصاب بالهستيريا
والأمراض النفسية يتعشق الشكل الشاذ للارادة ، وما رنة (ارادة
الاقوياء) التى حملت البشرية مزيدا من الموت والقلق والضباع
الا صدى صبحات عديمة بغيضة وفاسقة بشكل لم يسبق له مثل
أبدا ..

لو لم يكن (نيومن) يهوديا لكان لابحاثه معنى آخر ، ولكن
كونه بهذه الجذور حول ارادته الى ارهاص اضطرابى قلق تعصره

سوداوية جريحة ، وعلى العموم نستطيع القول بان (كولن ولسون) تكلم عن الارادة عند ذوى المزاج المنحرف ، فلا عجب ان تبقى وجهات نظرة ارتدادا انعكاسيا للظروف الراسمالية المعقدة وهى نتاج عقلية برجوازية لم تستطع الاجابة الجريئة للواقع الموجود ولم تفكر مليا فى موضوعه (اين يكمن الحل ؟) ولكنها مع ذلك تحمل فى طياتها ادانة ضعيفة لنظام غير عادل ، الانسان ليس معادلة حسابية ولا طرفا فى معادلة ، كما وانه ليس مخلوقا مريضا تائها يداوى مرضه بصراخ بحوم حول الارادة كتحقيق للامكانية الانسانية ، انه انسان يعرف الى اين وصل عالمه ويدرك تماما ان على هذا العالم الا يقع ابدا ، بل لابد ان يقف بشسرف وكرم واستقامة . وتجربة (التنويم المغناطيسى) نفسها والتي يقوم بها المنوم (بكسر الواو) تجاه (المنوم) (بفتح الواو) هى تجربة تصدق عندما يكون هنالك انسان غار . ان وجود نظام يكمل للانسان ميثا جيدا لا شك انه بخلق فى اعماقه قوة روحية و ارادة جيدة ، وفى حالة وجود الارادة عند جميع اولئك الذين يمشون تحت ظل هذا النظام ، نجد ان لتجربة التنويم شأنا آخر ، لأن التنويم تسلط ارادى يمرضه الانسان ذو الارادة الاقوى على الانسان ذى الارادة الكسولة والخاملة ، فاذا وجد التعادل كانت التجربة عملا مستحيلا .

ومنذ القدم وبحاول البعض تنويم انفسهم وذلك باخضاعها الى ايهاعات غريبة وتصورات معاكسة لوضعهم الفعلى . فعندما يمرض احدهم يحاول اقناع نفسه ويتموين خاص — بدركه هو فحسب — وعلى طريقة (هودنى) السحرية بأنه فى اتم الصحة . او مثلا يعيش احدهم فى جو صقيعى ويدرب احساسه على تذوق ذلك الجو كأنه قائل تماما ! المسألة مسألة لعبة ومقالب ، وهى على العموم لن تكون شيئا مجدما ، مادام الانسان مكبلا بالقيود فى فترة الصباح والظهيرة والمساء ، لن يستطيع حتما ازالة قيده

الذى برسف به عن طريق ايجاد غامض او (جلسة روحية) ،
و (نيومن) ربما عمل تلك التجارب مع نفسه فى الخفاء ولكن ولسون
قطع علينا كل تفكيرنا بوجود الاحتمال والظن لانه بين ان (نيومن)
كشأن ابيه كان علبا ! اذا تكلم عن تجارب التنويم المغناطيسى التى
يقوم بها تجاه غيره لا مع نفسه ، ولاننا منذ البداية حاولنا معرفة
شذوذ الارادة كانهراف خلقتة عوامل وراثية وبيئية متأصرة ، لذا
فاننا بحق لنا الا نعتبر تجارب (نيومن) انسسائبة ، ولعل
(راسبوتين) آخر يقبع فى أعماق نيومن ، حيث كلاهما يعطى لذاته
امتدادا يفرض نفسه على الذوات الأخرى والمكان والزمن ، فان
كانت لغة (راسبوتين) الملاذ الحسية فان لغة جوستاف العقيل
والاستدلال والتجربة ، هذا فيما اذا أسدلنا ستارا من الصمت على
حقيقة مبول جوستاف الجنسية والتي اشار اليها (ولسون) فى
البداية فقط وبدون يقينية معينة ، وتركها دون أن يتطرق لها مرة
أخرى ، هل أن جوستاف بقى يعيش على ذكرى رابطة جنسية
قديمة بينه وبين جورجى ؟

هذا كان فى مرحلة مبكرة ، وجورجى قتله النازيون ، وبعد ؟
كيف كانت طباع نيومن الجنسية ؟ هل تخلى عن الجنس تماما ؟ أم
هل هناك نصيب لامرأة ما أم انه استمر فى تعاطى علاقات جنسية
مشبوهة ؟ كل ذلك لم يذكره (ولسون) ابدا وهذا ما جعل لنا ملء
الحق أن نتصور شخصية (نيومن) شخصية معقدة غامضة مرتبكة
مهزوزة ، لا كما أراد هو أن يوحى لنا بأنه شخصية علم واردة
واكتشاف وتجارب .

ان سؤالنا : (هل كان جوستاف نيومن شادا ؟) يجد جوابه
فى الايجاب . نعم كان شادا ، ونحن وحيث يقذف انساننا نفسه بكل
نكران ذات فى فوهة مدفع مهدد وقتل ، ليعلم عبارته الحبيبة (انا
حر) وبعد ذلك يموت ، ينبغى ان نبحث عن النماذج الانسانية السوية

الممثلة بطولة وإرادة وصمودا وتحديا ، لنمطى للتمرد إبعاده الحقيقية
والإنسانية وحتى لا يكون حمقا وأسفانا وضجة سرعان ما تخفضت .

وكلمة أخيرة ، لقد قرأت لترجم رواية (الشك) انها أثارت
ضد المؤلف تهجمات وحقد اليهود ، ترى هل كان متأكدا من ذلك ؟ أم
انها دغدغة لمشاعرنا القومية ؟ أغلب ظنى أن رواية (الشك) أن لم
تكن مدحا لليهود فعلى الأقل كان فيها صوت يهودى يتكلم من
حين لحين .

انتمائية ((كولن ولسن))

- نيتشه : شبد داره قرب بركان فيزوف .
- بلبك : صوفية غامضة
- كيركجارد : ذبابة حبيسة فى علبة
- نيومان : الخوف من الاشباح حتى النهاية
- بوهمه : انت صفر يا يعقوب وعندما تكبر ستكون عظيما .
- رامبو : شذوذ جنسى مزوج بسخط
- نجنيسكى : ارتباك جنونى مذل
- رسل : تيبة متعاطفة
- سارتر : مواقف شريفة
- جنكيزخان : اللامتى الذى يهادن الموت .
- هكسلى : عالم جديد وشجاع
- البيوت : خيبة عصر
- كافكا : صراع ضد العالم فى ذات الوقت

البومة تنفق في الصحراء الجرداء — والكروان يغنى في الحقل
الخصيب — البومة تنشد الموت — لكنها لا تستطيع أن تقضى
على الكروان .

وايم بليك

١ — من هو اللامنتى ؟ :

اللامنتى هو الذى يفلت من شدة الجاذبية المجتمعية بعد ان
يجد نفسه فجأة مقذوفاً في غربة لها رائحة خاصة تملأ أحاسيسه
بانتهاء قلق . واللامنتيون لا يرتبطون أساساً بجيل معين أو بعهد
حضارى محدود بل هم منتشرون على الامتداد التاريخى ممثلين
انفسهم بتفرد غريب دون أن يرسم المجتمع عليهم خطوطه الموضوعية .

ويجب التمييز بين — اللامنتى — وبين — الحالة اللانتمائية —
فاللامنتى يظل غير خاضع لمقولة دينية أو فكرية أو أية رابطة ، انما
يتأله لديه الرأى والحس الفردى بشكل يدفعه في طريق زلق كالطريق
النيتشوى الذى يقود صاحبه الى الخطر فيشيد داره قرب بركان
— فيزوف — وبدون استثناء يمكننا القول ان اللامنتى هذا طبيعى
حداً في عدم اغفال رغائبه بحيث لا يتولد أى انشطار بين ما يقوله
وما يفعله ، انه سوى تماماً دون أى ظم أو صدع أمام نفسه وشاذ
تماماً في عين مجتمعه اسماً لا تضميناً — اما الحالات اللانتمائية
— فهي الحالات الشاذة والغريبة المشبعة بالرؤى واللامبالاة والانتقالب
الداخلى الصاخب أو الصامت المقهور أو المتعقل ، وفي شجرة دراسة
كتابات كولن ولسن نجد أن أغلب الحالات التى يؤكد عليها هي مقاطع
وحالات لا انتمائية لاشخاص معينين اختارهم هو ولذا فاننا لا نرى
بالضبط نماذج مضبوطة يمكننا أن نطلق عليها شمولاً — لامنتية —
ان اللامنتيين وعلى ضوء المفهوم السالف بشمولون — المتصوغين —

على طريقة الشرق لا على طريقة — بليك — كرحالة عقليين — وكذا نعد المغامرين على نمط — دون جوان — و — كازانوفا — و — روبن هود — كما نعد السحرة من الطراز الهندى الأصـسـيل فى غرابته والمقاتلين المحترفين والسواح الجوالين الذين لا وطن لهم ولا بيت ، كل أولئك من الممكن اعتبارهم لامنتمين لأنهم وكما هو جلى يشكلون عوالم خاصة لهم يحيطها غموض عجيب يخلق بينهم وبين المجاميع البشرية حواجز منيعة تنتصب بتحد وغضب والملاحظ أن أغلب الشخصيات التى عرضها — ولسون — تمثل حالات لا انتمائية أكثر من كونها لامنتمية ، . . . وفى أغلب ظنى أن ولسون لم يجهد نفسه كثيرا بحيث انه أهمل الشرق ولاسيما العرب فلم يقدم نماذج شرقية أو عربية تكون عوناً له فى بحوثه وهذا مأخذ مهم عليه وهو المعروف بسعة مطالعته وكثرة قراءاته . قلنا أن الحالات اللانتمائية هى الحالات المعروضة وهى فعلا حالات ترتبط بالحضارة فتتمثل عرضاً من أعراض تدهورها ، واللامنتمون أنفسهم ليسوا كما ادعى ولسون بأنهم بنور على جلد الحضارة المتحضرة ، ولكن بصدق القول نفسه لو قلنا — الأشخاص الذين يحملون صفات لا انتمائية أو الذين يتعرضون مؤقتاً ولنتره الى تغير ينقلهم الى اللانتمائية هم بثور على جلد الحضارة المحتضرة — .

وحتى هذه الحالات اللانتمائية أتمد ولسون فى عرضها بصورة غير وفقه فهو وفى بعض الأحيان — وبطريقة نعتقد انه يعتمد عليها كثيرا وبالبحاح — عندما يتكلم عن شخصية لامنتمية يقدم الصفات الشاذة مؤكداً عليها فمثلاً عندما تجمّع بـ — فيتزجرالد — الرغبة لان ينشر الخادم بمنشـسـار موسـسـيقى أو عندما يحاول — كيركجارد — ان يشغل نفسه اذا كان الدرس مضجراً بالنظر لذبابة حبيسة فى علبة فهذا لا يؤكد حالات لانتمائية بمفهومها الفلسفى إنما بالمستطاع تسمية تلك الحالات نقصاً أو اختلالاً ، ان الاختلال العصبى والاضطراب الذهنى من الممكن ان يختفى فيما اذا كان الشخص

جنطلمان — فى ارادته — ولكن الشذوذ العصبى عذا يظهر عبر تصرفات معينة غير ارادية وفى وقت-آخر بصورة غير مباشرة ، لقد تتبع ولسون الحالات الشذوذية والسكولوجيا المنحرفة بعد ان اعطاها الاولوية فكانه يريد ان يدخلنا فى القفص مخدومين وعلى الرغم منا ، ان الحالات المزاجية المنحرفة لا يمكن ان تقنع احدا بكونها لا انتمائية والا لكان معنى اللانتماء مبتذلا رخيصا ءمجتمعنا يعج بالكثير الكثير من امثال تلك الوضعيات والصفات والعماديين والناهبين سواء بسواء ، فهل معنى ذلك ان المجتمع نفسه اصبح — لامنتميا — باكملة . . ومايدى خطر هذه اللانتمائية التى تشمل مجتمعنا باكملة . . لا بد ان فى الامر خطأ ما . ان اللانتمائية لا تكون ابدا هوسا او جنونا او سقوطا اخلاقيا والجنون جنون سواء اكان حامله ذكيا ام فى الدرجة المتأخرة وهلوسة الازكياء او المفكرين لاتعنى معنى آخر يحار فى تفسيره علم النفس . انه عدم انصاف يلام عليه المؤرخ الادبى او التاريخى فيها اذا اعتبر الحماية عند الموهوبين جزءا من الموهبة .

٢ — اللانتمى والرؤى :

ان كلمة الرؤى — غزت كتابات ولسون بالحاح وتكرار وكما يبدو ان هذه الكلمة لها وقع خاص فى نفس ولسون ولها رائحة وبذاق وطعم برغبه بنلمض . والرؤى على مجموعة التخيلات الجامعة بنارية ووضوح متير نطلق اثر غيبوبة او هيك لكل ضوابط العقلية والتفكيرية وهى على العموم تدخل ضمن نطاق اللاوعى واللامقصود فالرؤى اذن تحمل طابعا انكاريا معارضا العلم المعقول والاستدلال .

وهى بهذه لا نكون الا شحنا خاطفا مؤقتا قد لا يحمل الالتمعال ولكن من الممكن ان تكون افتمعلا ذكيا باخضاع العقل للوهم عبر تمرين وتدريب بنقل التصورات فى جو اندرى خاص حيث بنتهى الجسد

ككل وتظل التخيلات انها قابلة ومهارة فيها بعض الاقتدار السحري .
ان الرؤى الاغلاطونية ورؤى — توماس مور — فى خـلق المدن
الفاضلة — هى رؤى مشرقة ينطلق وميضها من رغبة الانسان
المستعرة فى تحسين عالمه ، لذا فهى رؤى تدخل — فلسفيا — فى
عداد الاجتهاد الفكرى والتطلع التنقيبى والهدفية . ولكن هناك رؤى
من نوع آخر وهى الرؤى التى يذكرها — ولسون — باهتمام وهذه
الرؤى ليس من الصالح ابدا الاهتمام بها بهذا العشق الشاذ . ان
الصبيان الذين ينشأون تحت سطوة النخوف والاثارة والتهديد
بالاشباح والافامى تظل افكارهم وهى تعانى من هذا الماضى ويظل
الفرع راسما صورا له على نفسيات اولئك الصبية وبذا لا بد ان
نكون امثال تلك الرؤى اما بقايا لتفكير مذعور آمن بالاشباح منذ
الطفولة كما هو تماما عند — جون هنرى نيومان — الذى بقى يخاف
من الاشباح طيلة حياته ، او أنها صورة توضيحية لمزاج غامض غريب
معتقد كما هى عند — بوهمه — وهى تبدو بمعرفة — بوهمه — لمعنى
اية كلمة اجنبية بمجرد سماعها — مع انه لا يعرف اللغات
الاجنبية — .

امر لا نصدق بسهولة ، ان اشياء خرافية او لا يمكن ان تصدق
يعرضها — كولن — ولسون — بين حين وآخر — وان يقل بعض
بعض الاحيان انها لا تدخل عقله — تؤكد هذا الولع الشذوذى المخل
بشرف الفكر وصدقته — لان التلاعب بالحقائق ومزجها بالخرافة وغير
المعقول جنائيا — مقصة الغريب — التى رواها ولسون — وهو
يشترى الحذاء من — بوهمه — والذى قال له — انت صغير الآن
يايعقوب ولكن يوما سيأتى وتصبح فيه عظيما وستدهش العالم كله .
الخ — وقصة — باسكال — التى رواها ايضا — ولو انه تداركها
بعدم الاقتناع بصحتها تماما ، عن انتفاخ البطن وسحر العجوز ،
كلها تشكل أهمية عظمى تفيد علماء النفس فى تحليل طبيعة — ولسون

— نفسه ان شذوذا مخيفا لاند انه يمكن فى اعماق ولسون
بمقتضاه اصابه هذا الجنوح العاشق لكل غريب وشاذ ومخيف ولا
علمى .

وقد تكون هذه الرؤى انعكاسا من شذوذ جنسى ممزوج بسخط
وعدم اكتراث كما هى عند رامبو — او عند سورين كيركجارد — ، ان
تصور وجود مصنع على سطح ماء بحيرة او تصور هذه الغرفة
كحربة شحن متحركة ليس شيئا بذى بال انه مجرد احتمال وخداع
بلجا له العقل فى نزوة غابضة وما هذا الاحتمال التظليلى بذى بال
انه لعبة ومن حق اللاعب ان يلعبها اما ان يعلق عليها ناقدا كل
القيمة فى اعطاء تفسيرات وخلق معايير جديدة او مسحة فلسفية
فهذا امر مضحك حقا .

بقول ولسون ان — اللامنتمى صاحب رؤى — والرؤى بهذا
المعنى موجودة عند الكثير ، ولكن البعض لا يملك القابلية او الرغبة
للانصاح عنها ، وبعضها تأخذ شكلا سانجا او طلبقا او خرافيا فهل
ان كل اولئك اصحاب الرؤى هم لامنتمون . . . من الجائر ان يكون
اللامنتمى — شأنه شأن كل ذى رؤى — ان يكون صاحب رؤى لكن
هل ان الرؤى هى التى تحرك اللامنتمى . . ان — نجنسكى — لم
تخلقه رؤاه بل انه وكشخص اجتمعت فى شخصيته الشذوذية
الجنسية والموهبة الكبيرة ، فكانت لديه الرؤى كارتباك جنونى مهمل
و — رامبو — نفسه لم تدفعه رؤاه لأن يذهب الى — الحبشة —
ليعيش حياة جديدة بعيدا عن الأضواء والانظار هاربا عنها وراء
ستار من الجهولية الكثيفة . . المهم ان الرؤى ليست مضموره على
اللامنتمين وحدهم ولا تتخذ بالنسبة اللامنتمين الدور الفعال الاول .

٣ - اللامنتى والفنسل :

الخطيئة التى لا يمكن ان تغتفر هى مثل بعض النقاد عند التقييم الاجمالي الى الكلام حول ماهو مكتوب فحسب وبالتالي اهمال التصرفات الفعلية ، ان - برتراند رسل - يكسب اليوم سمعة متعاطفة والسبب فى ذلك عدم معوده فى صالونات موقعه النظرى بل خوضه غمار القضايا العالمية بدون تلكؤ وكذا - سارتر - (*) فهواقفه الرائعة الوضاعة تشهد له بمكانته العظمى والحساسية والذى دفعنى لهذه المقدمة المسفيرة اساسى بوجود تحامل يظهر من حين لآخر فى كتابات ولسون ازاء سارتر وهو عندما يعطى صفة عامة لفلسفة - سارتر - يقول انها - صيغت بالعقلية والتشاؤمية - وان سارتر - لم يعط جوابا متشجعا - عندما تكلم عن - الرعب الاساسى فى الوجود - ولا اعتقد ان نعتنا جانرا بنطبق على سارتر كصفة التشاؤمية فهو وان مر فى ظروف معينة عاش فيها احباطا وتجارب مرة الا انه بقى مؤمنا بالانسان ولا اعتقد ان تفاؤلا يبلغ درجة التفاؤل السارترى الا فى اقراره للحربة كمنوم اساسى وينبسى للوجود الانسانى ومن هذا المنطلق نراه يشترك فى المؤتمرات ويتدخل بشكل ايجابى واضح فى كثير من قضايا العصر الصادة .

ان التشاؤمية اقرار متعصب جامد يفشل الانسان ، واللامنتى على ضوء التعريف السابق يستنقد نفسه برضا وشجاعة ويتقبل مصيره الفردى بدون مذاق تفاؤلى وتشاؤمى ان تهمة - التشاؤم - تهمة ننتطبق على - ولسون - نفسه بل وبشكل اكيد نستطيع ان نرى ذلك عنده ، وهو يقول بالضبط :

(*) كان ذلك قبل موقفه الخاطيء من القضية الفلسطينية وتعمسوره عن ادراك ابعادها الانسانية بشكل حقيقى .

— اننى لمتنع كاللامتمى بأن حياة كل انسان لم تكن غير
 نشل — وكبرا ما كرر ولسون نقده لبعض الكتاب انهم لم يكتبوا
 عن الحياة و — النهاية المرعبة — والنقطة المهمة هنا هى ان
 اللامتمين لا يمكن ان نقول عنهم انهم فشلوا لماذا ؟ . . لانهم لم
 يتحملوا على عاتقهم برنامجا ثقيلاً فلم ينفذوه تم اننا لا نحاسبهم
 بمقاييسنا الاجتماعية ان اللامتمى لا يخضع أبدا لمقاييس وتقييم
 المتتمين وشيء واضح ان اللامتمى لا يعرف فشلا أو نجاحا ان
 الأمر الوحيد الذى يعرفه هو نشدانه نفسه بالشكل الحسى الذى
 يتقبله هو وان قاده هذا النشدان الى العدمية فذاك لا يضيره على
 الاطلاق ان الشخصيات التى قدمها لنا — ولسون — كشخصيات
 غير منتمية والتى قلنا عنها — انها ليست لامتمية وانما تعيش
 لا انتمائية — هى شخصيات غريبة ومعقدة تعج بكل تلوث وشاذ
 ومفجع ومثير للقرع اضافة لابداعانها فى حقول الفكر والشعر
 والقصة والمسرحية وان شخصيات كهذه لا يمكن أبدا ان تقود العالم
 ولا نستطيع ان نوقع بين اللامتمى الفائق الهدمية وبين قول
 — ولسون — : — لم تبلغ المجتمعات ما بلغته من المراحل التى
 تمتعت فيها بالصحة الروحية الا حين كان يقودها اللامتمون
 ويتزعمونها روحيا . فكيف اذن تسوى المسألة . . مرة يعتقد ولسون
 بأن اللامتمى معتبر حياة كل انسان فشلا ومرة يعتقد انهم — أى
 اللامتمين — منحوا المجتمع صحة روحية . . والتناقض خطير جدا
 فالذى يؤمن مقدما بأن الانسان نشل كبير بمعنى ذلك انه لا يمكن ان
 يكون موجهها روحيا . . ان الأديان هى أكبر مانع للطمأنينة والراحة
 للامم ، والأديان نفسها انتمائية عظمى والانباء أنفسهم كانوا انتمائين
 بشكل رائع بحيث يوقعون بين انتمائيتهم وعزلتهم المقدسة للعباد
 والالهام وكذا لم يكن — بوذا — لا منتميا ولا — كونفوشيوس — ولا
 — لاوتسى — . قد نستطيع اعتبار — أتيليا — و — جنكيزخان —
 من اللامتمين الذين يمثلون الوجه المنفر والبشع للانتماء أكثر من
 ان نستطيع اعتبار الحكماء والمفكرين الروحيين المؤمنين بالبحث عن

سعادة الانسان لامنتهين . ان اللامنتى ليس من يعيش معزولا مقطوعا عن مجتمعه بل هو معزول تماما بحيث نقول ان لا هدفية تقوده ، ان هدفيته الوحيدة اشباع نهمه الخاص روحيا كان او جسديا لذا فلا هدفية لديه ابدا .

والذى يتطلبه منا عالمنا اليوم الذى سسماه — هكلى — العالم الجديد الشجاع — عدم الغموض فى لجج الوهم والرؤى والاخليلة تاركين عصرنا بجرنا الى هاوية مفزعة واللامنتون انفسهم لا يمكن ان يقودوا مجتمعا ابدا وقد اقر ولسون ذلك بقوله :

— كون اللامنتهين اقلية مبعثرة حائرة لا نملك اسلوبا ولا فلسفة يجعلهم عديمى الفائدة تماما . — وقد نستطيع ان ندبنا ولسون من فمه فالذى كتبه مطولا عن اللامنتى لم يكن الا خلططا ومزيجا عجيبا من معلومات متباينة — تؤكد سعة اطلاع ولسون — وتقذف القارىء — ولو بشوق — الى لا شىء بل يحس الانسان القارىء مفقدانه الحماس والحرارة . ان ولسون يتكلم عن شخصياته باسستعراض تاريخى ومن زاوية نظره هو لذا فالقارىء يتزود بالمعلومات ولكنه يدرك انه بارد تماما . . ولكن الادانة واضحة هنا لقوله : ان اللامنتهين عديمو الفائدة فهو يحاول ان يقدم فلسفة جديدة لهم وهو بمجرد ان يقدم فلسفة — ولو انه يعتقد ذلك فحسب — يتحول سريعا الى منتم ، وقد أعلن لذلك بنفسه على اثر ضجة — اللامنتى — عندما تحول على الرغم منه الى طبيب او شارح او واعظ فقال : اننى بدأت بالتحول الى منتم — .

ولسسون والفلسفة :

— ان الدافع الرئيسى لكتابة سلسلة — اللامنتى — المكونة من ستة كتب ، هو الشعور باليأس ، ثم اشترت الى ان ما نحتاج اليه هو عمل دعائى يعزز الدعائم للفلسفة الحديثة ومحاولة لتقديم

قاعدة لتطور مستقبلي وأنا من هذا الكتاب احاول اعادة البحث
الدمايى هذا — هذا ما قاله كولن ولسون — ومنه نستطيع أن نفهم
أنه يحاول الدعوة لفلسفة جديدة . ان الفلسفات طرعا ليست
مجموعة افكار أو آراء متناثرة ولا هي مجموعة دراسات فحسب
والا لأصبح الكثير من الكتاب فلاسفة .

الفلسفات هي مذاهب كبرى يرتبط بها العالم وتمسح سطحه
بشكل يوثق كل الافكار والآراء والفنون والسياسات به ولا تبدل
المذاهب هذه الا بحركات التبدل التاريخى المتصيرة من التبدل فى
الكتاب الاساسى للمتجمعات . وهذا ما أوضحه سارتر بنفسه ،
خاصة عندما أعلن عن أن الوجودية ليست فلسفة وإنما هي طفيلية
تمتص غذاءها من الفلسفات الأخرى ان — برتراند رسل — مثلا فى
— ايجابيته المنطقية — او — المنطقية الذرية — هو قطب كبير فى
الفلسفة وما نظرة — ولسون — المتعالية ازاءه — باعتبار فلسفته
ملتزمة — بقادرة على تبدل حقيقة ذلك . والفلسفات دائما ذات
علاقة لا يمكن تخطيها أو غرض النظر عنها بالتطور الانتاجى المحدد
للمرحلة التاريخية فالبراجماتية مثلا — الذرائعية — وفلسفة رسل
ما كان بالإمكان أبدا وجودهما فى العصر الوسيط ان عصرها هو
عصر النصف الأخير من القرن التاسع عشر وكذا القرن العشرين
وبالضبط فلسفتان لا تنشآن الا فى حضن الآلة والتطور التكنيكي
الهائل والتناقض الحاد بين القوى المنتجة وأسلوب الانتاج لهما
مرتبطتان بعصر العلم والعمل والاسنمار الواسع المدى .

لنعد الى ولسون انه سمي فلسفته بالوجودية الجديدة ،
على اعتبار أن نقصا فى نكير هيدجر وسارتر دعاه الى أن يوسع
من الوجودية باطار جديد وهو بنخذ من — جوتيه — مثلا له بقوله :
ان وجودتى اقرب الى فكرة — جوتيه — فى الثقافة التربوية —
وفكرة جوديه فى التربية هي عن التربية الحياتية الحقيقية لا التربية

الجامعة وجوته في الحقيقة ليس فيلسوفا نهاما كما يدعى ولسون
 معتبرا الفضل في ذلك لريودولف شتاينز - الذي نشر مؤلفات جوتبه
 الفلسفية . ان جوتيه شاعر وروائي وصاحب افكار فلسفية لديه
 نضج وحكمة بحيث نؤمله لاحتلال مكانة فكرية مرموقة اما كونه
 فيلسوفا فهذا ليس الا من قبيل المبالغة والا فابن محله من سقراط
 وافلاطون والاكوييني وديكارت وهبجل وماركس وجون ديوى ان
 وجودية ولسون الانتقادية تحاول تبين فشل الوجودية في توضيح
 الافتراضات والاطاء وتنصب انتقادات ولسون بذلك حول ديكارت
 ولاسيما في مقولته : - انا افكر اذن انا موجود - . ولسون
 يحاول جهد الامكان اثبات فشل اللغة في رسم التعقيد : (التفجير
 والتراجع) ان التاكيد على معرفة حدود اللقمة معتبر كما يرى ولسون
 دعامة الوجودية الجديدة . اى ان ولسون يريد اضافة لغز جديد
 الى الغازه الاخرى ، وعلى العموم لن ينجح مهما قدم من هذه
 المناقشات في اعطاء فلسفة متكاملة ، ولن تتخذ الوجودية رداء
 عصريا على بده لان سارتر اسنطاع تخصيب الوجودية واغناءها
 بشكل لم يسبق له متبل نحولها من صرخات احنجاج وتوجع وتساؤل
 فردية الى حركة نشطة تسهم بشكل مباشر وجدى في الشؤون
 الفكرية .

نظرة اضافية :

ان كولن ولسون ليس لامنتها ، واللائتمائية باطلائية لا يمكن
 ان تمثل انها هناك مجرد حالات لا انتمائية معروضة ، وولسون
 اعتمد على بقاءته الفزيرة ومطالعاته وقدم دراسة عن سسيرة
 شخصيات معينة مسلطا ضوءا من الجهة التي يريد . وما قدمه لا
 يحل طابع السرح والتوضيح بل يخلق التباسات كثيرة في حقل
 الفكر الذي يعتمد على التنظيم والمنهجية والضبط الجدلى ان ولسون
 بحق هو نتاج عصره حيث العلم بشمخ بمنعة والى جنبه الفشل . ان

المجتمع الغربي لا يمكن ان ينتهى حضاريا ولا تسقط حضارته
وانتهائه حضاريا لا يقره الا اولئك المؤمنون سلفا بازلية النظام
الراسمالي واستحالة تغييره لانهم عندما رأوا سقوط الانسان وفشله
لم يتصوروا ان تبديلا يحدث في بنيات المجتمع كفيل بازالة كل
تناقض وغير مقبول .

أما كان من الأجدد بولسون ان يساهم في ايجاد حلول حقيقية
لمجتمعه بدل ان يفرقنا ويفرق نفسه في الرؤى واشباح — بليك —
ويأس — اليوت — ومتى كانت هذه طريقا للارتقاء الاجتماعى وفتحها
جديدا للانسان الى مملكة الانسان .. وهل ان الانتمائية السالبة
عند ولسون والتي اراد فى البدء تصويرها بشكل لا انتامى قادرة
على الوقوف مع العالم فى صراعها ضد العالم فى نفس الوقت
كما يرى كافكا ..

التفرد والاعتراف عند ((أندريه جيد))

السؤال الذي غالبا ما راود الأذهان وظل محتاجا لجواب هو هل ان الأديب والفنان يقدمان نتاجهما تعبيرا عن الذات الناقدة لدى كليهما أم انهما يكتبان بلغة الجميع وروح العصر ؟

ولست هنا في معرض اعطاء جواب تفصيلي حول تلك القضية بل اود هنا تبين أمر لا مفر من النحس به وأدراكه الا وهو كون الانتاج الذي مقدمه الأديب أو الفنان مهما بلغ من درجة في الاجتماعية والابتعاد عن (الانا) لابد ان يحمل ظللا لنفسية المبدع الفرد وذهنه الواعية ، ان للأديب في كل كتاباته ظللا وملامح لشخصيه ، ومهما انقأ الموضوع عن نفسه الكاتب ومهما تبادل للآخرين من نبأين شاسع بين الأجواء التي يحتاجها الكاتب وبين أجواء موجوداته الأدبية فان الحقيقة نظل راسخة واكيدة لتتم عن بصمات أصابع أحاسيس الأديب وانكاره .

ان الأديب لا يستطيع السطو على مشاعر الآخرين ، انما يحاول اقحام مشاعره وصوره في الاشكال الانسانية التي يتحدث عنها ، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان مظاهر الإعجاب التي نمن بها عن كاتب معين ، انما يمثل تقديرا خاصا لصفة من صفاتنا سواء اكانت لدينا أو نتمسقها ، ونتمنى كونها عندنا وهذه الصفة وجدناها

متمثلة لدى ذلك الكاتب ، وصدقا ما قاله نيومان : (أن الذن يعدوننى رفيع الشأن فى مجال الفكر لا يحترمون شخصى ولكنهم يكونون هذا الاحترام لخيال من خيالاتهم يحمل اسمى) .

ان تأكيدى على هذه المحصلة الاستنتاجية ، لا أقصد بها خلق انشطار تكوينى بين (الأنا) و (الآخرين) .

ان تقديس الذات وتضخيم عالمها ، مع انفلاته وظلامته ، ليس هذا ما نرومه اليوم ، انما القصد من وراء ذلك هو الرجوع الى حكمة سقراط العتيدة « اعرف نفسك » لأن معرفة النفس ، مع جزئيتها ، وبالدرس المتبع الواعى لأثارها وأبعاد عطاياها ، هى الحل الوحيد لتحقيق حرية الفرد تلك الحرية التى بتعيينها يتعين الوجود القاسم والأعظم لوجود كل الأفراد .

ان هذا التأكيد على الرسوم والأخيلة الفردية التى تبدو على أكثر المعالم الفكرية والأدبية جماعية ، سيكون تفتيتا لكل الارتباطات والتماسكات الضابطة لهذا الكون العجيب ، فيما اذا أطلقناه هكذا وبشكل سائب لاواعى وغير محدد .

ان الحقيقة هى عدم النسيان ان كل الروافد تنصب فى البحر وان الغابة التى نختتم بها كل ذلك ان تكون هذه الذات التى نستقصى آثارها ويقابها ورموزها وعقدها ، أن تكون خلبة فى الذات الكبرى . . المجتمع والانسانية ، وبذلك نستطيع على الأمل ان نجنب أنفسنا خطر الانزلاق العظمى ، خطر الاحساس بحماة الوجود وتفاهة صنع العالم والعشوائية الحضارية .

وفى غمرة الدراسة المستمرة لحياة كبار الأدباء والناقدين والثنائين نجد نوعا غامضا يقدم لنا انتاجا وفيرا ، وغنبا بكل شيء سوى أنه يفتقر الى شيء واحد هو اختفاء سيما شخصية الكاتب

أو الفنان وهنا يتولد لدينا تساؤل محرج ، والواقع أن أولئك انما يدللون على غموض شخصياتهم وتسلسلها في مغاور ومناهات ملتوية لا تظهر في مسارب الكلمات ، وانما تتخفى وراء ظلال الكلمات وخلف تعاريجها وفي عجوات خلجاتها . انهم يتكلمون عن انفسهم أكثر من سواهم دون ان يجعلوننا نفهم كيف تم ذلك ، ولكنهم على كل حال يرضون شئونها العاطفية ونزواتهم الغامضة وهذا ما يهتمون به فقط دون ان يلتقوا بالا لقارئ أو متفرج ، انهم عظماء وعظمتهم تكمن في كونهم لا يرغبون أن يدس رقيب أو ناقد متطفل في شئونها ، ان لديهم ما يخصهم وحدهم ويكفيهم من خصوصيته انهم يعيشون له وجها لوجه بعيدا عن كل عين دخيلة أو لسان متناول .

قد يكتب قصاص قصة ، وننظر بامعان الى هذه القصة ، فلا نرى ثمة رابطة بينها وبين كاتبها ، الشخصوص لا علاقة للقاص بهم في حياته الاجتماعية والحدث لا يمت بصلة ، والحبكة تتم على حساب الموضوع لا على اثاره ظروف القاص وتهدجاته الحياتية ، وقد نستعجل فنقول : (حسنا ها ان هذه القصة كتبت دون ان يخلف فيها صاحبها أثرا يدل عليه) ونقول ذلك بلهجة ملووءة حرارة وبقينا ندعمه بقين آخر بددم وجود معارضة أو شبه رأي ولكن من يعلمنا ان القاص ، بعجبه فقط ان بدغم اسما بحبه فيطلقه لشخص من شخصو القصة ؟ ومن يعلمنا ان كلمة ما أو لفظة ، ربما كانت ذات ارتباط روي وثيق به بحيث تذكره بقضايا حادة أو معاناة صادقة عاشها وعيشها ، ادخلها ، بحيث لا تعنى عندنا شيئا وعنده تعنى كل شيء !؟ .

لنفترض ان هذا القصاص قد احب ، وفي يوم ما ، فوجيء بمحبوبته تخبره بقسوة باردة (أنت ساقط) ، وكتب هذا القاص

قصصة في فترة لاحقة ، وفي موقف ما يتهم من خلال حوار أحد
شخصه (أنت ساقط ، أنت ساقط) ان القضية عندنا لا تعنى
وجود ارتباط ، بل اننا وبتداعى المعانى لا نصل الى شىء .

أما القاص نفسه فوحده يعلم أهمية هذه الكلمة وعمق تأثيرها،
انه لا يريدنا ان نكون بلاء جديدا لا تتحمله نفسه المرهفة ، ان هذا
النوع من الادباء صناديق مقلدة حتى وان فتحت فان ضبابها يحرم
عيوننا من رؤية محتوياتها ، اما النوع الآخر فبدون مواراة يقدمون
ما يعود لهم على هيئة (اعتراف) ، انهم يلغون الحواجز التي
تبعدهم عن الناس فيتكلمون لتكون كلماتهم اخيرة لا تجدها اعترافات
أخرى واندربه جيد من هذا الصنف .

ان الفنان الحقيقي هو ذلك الذى يملك من الجراءة النادرة ماتخوله
حق المجابهة الذاتية ان هذا نراه يسعى بكل قابلياته الطبيعية وقواه
من أجل القيام بسياسة طويلة متعبة في عالم داخلي مغلق ، ان فنانيين
كاولئك يستطيعون ان يمنحونا فنا خالدا نحس ازاءه بانحراف معجب
وجداني ، ان نقطة البدء في مسألة البدء والمرحلة الاولى في تلك
الجولة الطويلة ، ما أستطيع تسميته بحيوية السبات أو السبات
الحى ، حيث يظل الأدب معاقرا نفسه من أجل خلق أطمئنان كاف
ومعرفة عن الدخائل الوجدانية ، لقد قدم لنا جيد نفسه في أدبه
لقد رأينا في كعبه ملامحه ، رأينا عينه النفاذتين وتقطيبته الكشافة ،
وهذا بعد المظهر الاول . . مظاهر الفردية التي جعلت من (جيد)
شيئا كبيرا في تاريخ الأدب والنقد .

ان موت والد (جيد) المبكر وبقاءه برعاية ثلاث نسوة « امه
وخالته كلا وشاكتون صديقة الأسرة » ان ذلك أكسبه حربة تامة
في التصرف واعتدادا فرديا متميزا .

ونمت هذه الفردية بجلاء ضمن أواسط متباينة تعزز هذه الفردية ، ان الأذكباء والموهوبين تفتح مواهبهم وتكون ساعمة الصفر لديهم هي ساعة الخصام مع كل القيم ومجموع المحصلات ، ان خصامها قد ينتهي بعض الاحيان الى صلح ولكنه على كل حال خصام لا بد منه لتقويم الاعتماد على الذات كأساس متين تنطلق عليه ومنه كل التطورات والنفثات الإبداعية ، لقد ردد جيد كثيرا (لست كالأخرين) وهذا التأكيد يكاد يأخذ عنده طابعا دينيا ، ان هذا الشعور لو استمر لاكتسب طاقة تدميرية تحول جيد الى قذيفة نارية متجددة التنجر ، لقد كان من الجائز ان يتحول جيد الى (نيتشه) فيما اذا لم يكبح جيد جماح هذا الايمان الحماسى بالاختلاف عن الآخرين .

ان هذه الفردية المتضخمة جعلت من كل نتاجات جيد ذات قوة كهرومغناطيسية قوية الجذب تكاد تنقل كل احساسينا الى اجوائها ، لقد أكد جيد مرارا على ان الاديب هو (من يجعلنا نخرج من ذواتنا) .

ان هذا الخروج بقدر ما يكون ، تخطيا عن ذاتنا وبديهي ان هذا التخلي مؤقت وزائل ، يعنى في نفس الوقت دعما للذات ، ذات جيد ، الذات المتنورة والبصيرة الفعالة ، لقد كتب جيد عن نفسه كثيرا وجاءت روايته صورة وشكلا من جيد نفسه ، قبقدر ما كان يكتب ويعترف كانت تنمو لديه خصائص نفسية قد تعتبر مرافقة لكل ذوى الحس الصادق المرهف ، لقد كانت العصبية وحب كل مفاجيء ومثير وغريب ولا متوقع ، وكذلك التهور الذى يمزق رتابة الشخصية وسكونية محيطها ، لقد كانت تلك مظاهر لهذا البروغ الفسردى المتناسى بشموخ وصدامية .

ان العشق المطرد لـ « اللامتوقع » ، يمنح النفس متعا جديدة وطراقة فنية تلون الذات وتجنح بالروح بأرفافة ممتعة ، لقد كانت هذه الصفة عند جيد منذ طفولته عندما كان يبحك عن كل جديد متاجىء ومثير ، لقد كان يعمل الكثير دون ان يكتفى بما يتوقعه لقد كان يتوقعه ذلك الذى لم بات فى حسابه ، ان جيد قد منح لفاهيمه جدية مزاجية مضادة لما اعتدنا عليه ، الا نرى هو القائل :
« ان اعلی وانفس ما فى ذواتنا هو ما يظل غير معقول » .

ترى ما الذى تحويه هذه الذات العجيبة ، وهل ان الكثير بما اخفاه عنا يملك حظا كبيرا مما لا نتوقعه عند جيد ؟ ان هذه الفردية تصنعنا بقسوة عندما نخبرنا بلا النواء انها لم تكشف كل اوراقها لنا ، وازاء هذه الحالة نظل فى حيرة كبيرة واندهاش غريب واى اندهاش نستطيع به ان نوازي انتقال جيد المدهش من الصوفية المسيحية الى المادية المتطرفة ، ومن ثم المزج والرجوع من طرف لطرف ، تناقض مستقر ، ان هذا ما لم يكشفه لنا كلوديل فى كل رسائله لجيد ، بل يبدو ان كلوديل نفسه بجهل الكثير عن خصائص جيد بقدر ما يعرف الكثير من طباعه .

لقد حث كل انسان ان يعطى لذاته وجودها الكامل وفى هذا مقاومة لكل التفتت والتوزع والضعف الكياني للانسان وهذا ليس بالعملية البسيرة العادية ، ان الوراثة والبيئة كلتاها تأخذان من الانسان كل وجوده ، واذا به طبقا للتطورات العلمية والسيكولوجية والسوسبولوجية مقسم الشخصية ، للوراثة نصيب وللبيئة نصيب ، ان خلق الوجود الفردى انما هو تحد للتوزع ، وهذا التحدى لن يكون شيئا مذكورا ما لم يجعل من نفسه بداية التوحيد للوجود الفردى .

ان التوحيد من زاوية الاستدلال الفلسفى ليس بالهين والسهل بل انها اشق مهجة تفتاب الانسان ، انها لمرحلة جد طويلة من الدرس والوعى تلك التى تكفى ليحس فيها الانسان بتطير شخصيته ومن ثم لهى مرحلة اطول تلك التى بغنبتها بالتوحيد والتماسك ومعرفة المصير ..

ولذا عندما يقول جيد : « يجب ان يجرؤ المرء على ان يكون ذاته » انها يؤكد ان هذه الجراءة ضرورية جدا من اجل ان ينهى المرء بقاءه واجهة نارفة بليدة تجرى وراءها الاحداث والتاريخ والناس .

ان القوى الخارجية ، قوى المحيط الخارجى التى تحصر الفرد ضمن اطرها وفى حدود اسبجتها وبواباتها . قد او من الضرورى نصوبرها اول الامر بصسورة العدو التقليدى ، ولكن وقتية هذا التصور يجب ان تحد بن الطيش والغلو الفكرى ، حتى لا تقدم كما اقدم جيد على اعتبار « ان كل واحد منفرد اعالى وانفس من الجميع » انه لا يرضى ان يقول ذلك سواء ، ولكنه وهو المملوء فرمزا بشعور الاختلاف عن الآخرين ، ومادام طير « الكنارى » قد حظ على قبعنه ، فلا بد من الاحساس اذن بكونه يملك سمات غريبة تعطيه القداسة والرجحان !

ولا بد لهذه الفردية الماردة ان تتعثر اول الامر قبل ان تمنح لنفسها شكلا ثابتا فى الراى والنقد والفن والتصرف ، ولكنها على العجوم وكفردية واعية متينة على اساس الاستقصاء المصيرى الملهم فى الكينونة والتطور والعدم ، لا بد ان تحمل فى نفسها جوانب جماعية اخرى تعطى للآخرين ولو شيئا ما فى ملحمة الفرد ومعللا بدا هذا واضحا عند جيد منذ البدء ، لقد كان يتمنى ان يكون محبوبا من قبل الآخرين ، وكلمة انتقاد بسسطة او عدم رضا تكفى لكى

تتمس مضجعه وتؤلمه كما لم يؤلم سواه ، ان هذا الحب الصوفي الخارق في ان يكون محبوبا قد دفعه لان يسهم بكل جهده من أجل ارضاء الآخرين ، بشرط ان يكون ارضاءه للآخرين كما يقيمه ويحدده هو ، وهذا ما يدفعه لان يبحث بالحاح واهتمام بالغ عن مدى رضا الناس عنه ولقد قال : (ان سؤالي الخالد وهذا كابوس مرضى هل انا محبوب ؟) .

وهنا تكمن العقدة الشائكة !

كيف يستطيع (جيد) التوفيق بين ذاته المرهفة المبدعة الناقدة وبين ارضاء الآخرين الذين يعتبرون كل ابداع اجهازا على قيمتهم واعتداء على مقومات عاداتهم وافكارهم ؟

وهنا تتحدد الحرية ضمن حدود عسيرة التخطى ، ان الحرية وكادراك واع للضرورة تعتبر النقطة الشائكة هي نقطة التضامن بين الذات والذات الكبرى ، وهل من الممكن الوصول الى ذلك ، ان العباقرة والموهوبين يتأرجحون بين السخط والرضا والنقمة والانخراط لفترات طويلة ، ناية حرية ممكنة للذات مع ان الرقيب العام يحاول دفع الذات بخاتمه المختوم !

لذا ملا مجيب ان بقرر جيد « انى اوافق على ان الانسان ليس حرا ابدا » وهذا القرار ترى ابن محله من مقولة سارتر عن الانسان « كما حكم عليه ان يكون حرا الى الابد » وهذا مالا اعتقد ان الجيل الحاضر يستطيع ان يقدم بعض الجواب عن جوانب هذا الغموض الازلي والاشكال الصعب ، ولكننا باية حال لا يمكن ان نعتبر رأى جيد السالف عن انتفاء حرية الانسان الابدى هو رايه الثابت بل ان لديه آراء أخرى قد تكون على النقيض من هذا الرأى تماما ، وما ذلك بغريب فالظاهر البارز من مظاهر الانفرادية هو التناقض ، ولا نقصد بداء التناقض ، التعتش الفكرى والارتداء الاعمى من شاطيء

لشاطيء بل نقصد به التناقض المفعم بالجللاء والرؤيا والتعمق
الفكرى ، انه تناقض الومضات الفكرية ذات البريق المدهش .

ان مردكة جيد المبصرة قد فتحت له عوالم عديدة من الفكر
دفعته الى ان ينكر الكثير مما شيده الاقدمون وما آمن به ابناء
عصره لقد ظلت هناك مسألة كبيرة ترددت على الامواه من جيل
لجيل الا وهى مسألة الخلود ، وكان جواب جيد حولها النكران التام
للخلود ، ان اليأس من ازلية الحياة واستمراريتها قد دفع جيد الى
ان يعتبر كل خلود ما هو الا مظهر خادع تلجأ له الانسانية لتضميد
الجروح وتهذئة الخواطر .

ان تخليد الموتى لا يمنح الموتى حياة فعلية ، انها اسطورة
يترنم بها نم الاحياء على حساب المساكين الذين اندنروا وواروا
التراب .

والجدير بالذكر ان (جيد) لم يكتف بنكران الخلود فحسب بل انه
اهان الخلود فيما لو كان أمرا موجودا ، ان تخليد شيء ما يعده
(جيد) قتلا للحياة وتهويماته السهيجة (ايها الاحمق ، باى فصل من
السنة تكفى ؟ فصل البراعم أو الازهار أو الاثمار ؟ فى اى برهة
حتى ان حياتك الخاصة تحرر على القول ، اننا نعيش الآن فلننق
بلا حراك) ان الخلود فى رأيه لو أصبح واقعا لكان تجميدا للزمن
واسانة لدفقات الحياة .

ان هذه التاكيدبة المباشرة والملحة على عنفوانية الذات لدى
جيد ، لم تكن مجرد هنات مكرية ، أو معالم روائية أو انتقادية
معبنة ، بل انها حقيقة تمثل التكامل الجيدى ، وسر هذا الكمال
على ما اعتقد هو البوح ، الذى يشكل ايماننا مطلقا بالذات بعد ان
استنفدت كل وسائل التفسير الممكنة والاعتراف عند جيد متمثل فى
كل كتبه ومذكراته ، لقد بحث فيها عن اصغر خصوصياته ، وعندما

نسمع رأى جيد فى وعما كتبه سنعلم حينئذ علم البقين انه رسم نفسه كثيرا ، انفاقا مع رايه ان التخليد من قبل الآخرين ليس الا تدجيلا ، والخلود الحقيقى مشروط بذاته التى لا تكتفى بحيز ولا تبقى حبيسة ركن او زاوية لقد كانت كتابات جيد الاعترافية ليست محاولة لاخبار الرأى العام بنقته به ، انما كانت كتاباته عملا جريئا وتتما للاحتدام العنفوانى الجائش فى اعماقه ، ولربما كان اكثر من سواه من بقية الكتاب ، يعتبر الكتابه ضرورة لازمته من أجل انقاذ نفسه من هذا التشاؤم والرعب ولقد كان يقول : «لم اكتب أى كتاب دون أن أحس بضرورة عميقة لكتابته خلا « رحلة أوريان » وحتى هذا بخيل لى اننى وضعت فيه كثيرا من نفسى » .

واشد ما يظهر لقراء أنتاج جيد وضوحه فى التهرب من الفكرة والمثل السائدة فى عصره ، لقد كانت وسستظل صفة « فليتكلم الاحساس » هى الصفة الوحيدة التى سببت عظمة جيد وكذا نقطة خلاصه مع الناس .

وهنا قد تتطلب منا امانة الاستقراء الاجابة عن شىء ما لابد ان يثير شيئا من الحيرة فى نفوسنا ، فالى أين توجهت هذه الفردية الجيدة المتدفقة والمنحدية والخرقاء حيننا والبناءة حيننا آخر ؟ ان المفهوم عن القطة هو انهم اكثر الناس تمثيلا واثباتا لفرديتهم ولكنها الفردية الخبيثة التى تعبت وتخلق التمزق فى انسسجة الحياة وسننها ، وفردية جيد ماذا يمكن أن نقول عنها ؟

ان جيد لم يترك هذه النقطة بل اشار اليها كثيرا بل وخصص جهدا كبيرا من أجل تناولها ويحثها ، بل انه ربط انفعالاته بالانفعالات الجماعية وانكر أن تكون له أحزان شخصية بل انه عد أحزان الآخرين هى أحزانه وهذا بالضبط يشكل نقطة بدء العناق الحار بين الذات العظيمة الخلاقة وبين المجتمع الكبير .

ان صيحة جيد « يجب الا تكون للمرء احزان شخصية وانما يجعل من احزان الآخرين احزانه بطريقة يستطيع معها ان يغيرها » ان هذه الصيحة ليست انخراطا سلبيا مع الجميع فحسب ، بل انها انضوائية تغيرية تسهم فى عملية التبدل والتطور والتجديد وهذا الرأى لا يصدر الا من الذات التى وعت دواعى وجودها ونوعيته بالقباس الى الوجود العام . ان الايمان الذاتى الواعى والظن يوصلنا فى النهاية الى الالفاء اللائسرى للذات وبعد ان تكون الذات قد أنهت صراعها . تبدأ مرحلة جديدة ونهاية مرحلة العراك الذاتى ، ان الاعتراف عند جيد ابتداء مع تعاضم فرديته ، وكذلك رافق مشاعر الارتباط المجتمعية التى آمن بها فى آخر مرحلة وها أنه يعترف ويقول : « أنى أضحى بنفسى مختارا ، لقد توصلت الى هذه الدرجة التى لم أعد أستطيع معها التقدم الا بمحاربة نفسى » .

فوكنر

ان التوازن الذى حافظت عليه شخصية (فوكنر) كان السبب
ولحالات عديدة فى تقديم اجوبة واهنة حول (فوكنر) الانسان على
اعتبار ان الشخصية المتوازنة هى احتفالية بقدر ما وتنكمش
فى داخلها وضـمـمـيات غريبة تظل مبهولة اغلب الاحبان . لذا
فالجهد المبذول لفهم (فوكنر) ينبغى ان يدخل من هناك أى من
الجانب الخفى غير المسموح به لا من خلال الباب الذى اضاعته
جائزة (نوبل) . وعندما كان (أندريه جيد) يتحدث عن فوكنر باعجاب
انما كان يصدق القولة الجيدة (ايها الاحساس : انك لاجمل من
الفكر نفسه) . وفوكنر كان حسياً يمتلك (القابلية السلبية) التى
تحدث عنها (كيتس) ، فهو اذ بنصت باهتمام لاحاديث الرجال
فى (المحكمة) كان يتهرب من مقابلة (اهرنورج) والوفد الذى
معه (لانهم مولعون بالامكار) وهو لا يطيق ذلك ! و (اللامنتى)
نفسه حتى بالدرجة الاولى ومن هنا تكون القضية واضحة
جدا : العقلى لا يمكن ان يكون لامنتيا وفرار فوكنر من المعاملات
العقلية كان تعبيراً عن اجواء لا انتمائية تساهم فى تشكيل
داخل فوكنر . وحيث ان (اللامنتى) المعاصر يمثل طرازاً صوفياً
او طرازاً آخر كـ (ارلوف) احد القنسطة والذى قال عنـه
(دستويفسكى) : (كان جلياً ان لهذا الانسان كامل القدرة على

التصرف بنفسه بشكل لا حد له . كان يزدري أى لون من ألوان العذاب أو العقاب ولا يرهب شيئا على وجه الأرض) .

اذن نستطيع القول ان فوكنر لم يكن لامنتيا بل كان يقف فى الدائرة الوسطى بين المنتمى واللامنتمى حيث تتظافر الجهتان على خلق الطقس الفوكنرى . وهذه الدائرة ملغوزة كعلامة احتجاج كونه راعيه وهى نفس الدائرة التى قتلت (هينجواى) وحاول فوكنر أن ينفلت من طوقها عبر الارتداد الزمنى . ان هذا الارتداد الزمنى هو يحد ذاته محاولة لخلق زمن جديد واذ تكون هذه المحاولة عملية رجعية بالنسبة للعقلين تكون بالنسبة للشعراء والحسيين تحررا من النسبى والمعقول والمتوقع والالية الزمنية . وهذا التحرر نفسه ايقاع للصحو اللانتمائى ان (مارسيل بروست) كان لامنتيا فى (البحث عن الزمن الضائع) وكان هذا صحوه الوحيد الذى مر له من خلال المرض . وبالنسبة لفوكنر كانت الوضعية مشابهاة . وثمة درب آخر أوغل فيه فوكنر كيردى بمتنصل عن كل التقاليد الاجتماعية السائدة مؤكدا استجماعه لقوى عالمه الخاص كمتوحد غير ملزم بالتقيد بأية مواضعات رسمية أو عرفية ، هذا الدرب يبيلور الجوانب اللانتمائية عند فوكنر بوضوح (كان يمشى حافيا مثلا طويل اللحية دون ان يهتم لراى الناس به كحفيد الكولونيل فوكنر) .

وهذه الفردية المتاملة الشديدة الاعتزاز بتسيجها كانت فى نفس الوقت تمثل التمرد البرجوازى الصامت الذى يملك شكليا وضع الادانة . وكان (العنف) الذى بشكل الجو الأفضل والقالب فى روايات فوكنر هو نفس (العنف الأمريكى المنعكس عن وضع شاذ) عنف هينجواى سابقا وعنفا (نورمان ميلر) حاليا ، وحيث أنتهى عنف هينجواى بنهاية تراجيدية بطولية وسلبية فى

نفس الوقت وتحول عنف ميلر الى سخط وثورة ضد نظام
البنجاجون والاحتكارات الامريكية ، كان في الجهة الاخرى يقف عنف
فوكتر ضمن الحالة الاتزانبة المازومة . وكان بالامكان ان يكون
العنف الفوكتري موقفا لا انتمائيا سريعا وقطعا — كهبنجواي
المنتحر — لو لم يلجا الى اسطورة المعاكسة الزمنية وخلق عالم
فوضى جديد يرتكز على الماضي .

ان فوكتر استطاع ان يرسم صورة دون ان يكون في ذلك
كرامبو — الذي كانت لديه امكانية ارادية ضسخته باضعاف
الحواس وخلق اتصال جديد مع العالم عن طريق آخر — ولو ان
فوكتر كان شاعرا ! فرامبو كان يرقب عالمه عبر رؤى وأخيلة تنطلق
فيما فوق الواقع في حين ان فوكتر كان يكتب بلا وعى غريب احيانا
لحد انه كان يقدم انطبعا وانقا عن حالة الخدر التي عاشها كحوليا
وكما عاشها (هكلى) و (سارتر) عن طريق المخدر ومن
هذا نستطيع ان ندرك ان فوكتر كان تعقيدا غريبا يعقد صفتة او
اكثر مع اللانتماء . رايكن جذوره الطبقة واحساسه التاريخي
الموروث بطبيعة كينونته واتصالها بالأمس كان يقف احيانا لا ليعيد
بوضع القراني ارسقراطى بل ليفرض ذلك باستعباد .

وهنا وعند هذه الحالة وفي المنطقة المتوسطة بين الانتماء
واللانتماء كان فوكتر يمثل الكحولى الغامض والفردى النصف الذى
بحاول ان يفك نفسه عن سداد الحاضر والذى اتهم بلاسادة
والتشاؤم الكونى ، وفوكتر الذى يمثل ايضا الشهامة
والخلق والشسرف والامل والعطف والتضسسية (مجد الماضي
كما اوضح ذلك فوكتر نفسه) . فوكتر الذى يمثل اللانتمى
الحسى وفوكتر المنتمى للماضى والذى يتكلم باخسلاص عن
(السارتوريس) . فوكتر الروائي العالمى الكبير الذى تكلم في

(الحرم). عن (الشمالي العنين الذي اغتصب امرأة جنوبية بعرنوص
ذرة ولم يتكلم عن المحرومين في أمريكا ، وعن الاستغلال والقهر
ومسخ الإنسان وعن الاضطهاد الذي تمارسه أمريكا
ضد الشعوب . فوكنر الانساني ، وفوكنر الذي عقد
في وقت ما الآمال الجسام على (جون شتاينبك) المعروف
اليوم ! . ومن هذا المقياس ينبض أن نفهم فوكنر كلقاء بين الاتزان
واللا اتزان ك شخصية تتحدث عن الماضي والعنف وتحطيم الزمن
كأي نموذج شديد الفردية تجذبه حبنا الشهوة (الجنسية
والكحولية وشهوة المغامرة) ومن طرف خفي يجذبه الشعور
بالموت حينما آخر . . . وعندنا نفهم بهذا الشكل نستطيع
أن ندرك الظاهرة اللا انتمائية التي كان يعيشها فوكنر . وحيث
أن اللامنتهى من أعراض حضارة متدهورة كما أكد ذلك (كولن
ولسون) فهو أذن وكيسئول عن نفسه وعن علاقاته
يعطى أجوبة حقيقية لا لبس فيها فاللامنتهى كرفض للواقع المعاش
بثقله ورسميته وروتينيته لا يعرض رفضه هذا بشكل اعتباطي أو
انفعالي بل يقدم رفضه بحمولا على جذر فلسفي ، وفي
الوقت نفسه يوجد معادل موضوعي لكل ذلك بواسطة
مجموعة من الأجوبة الواضحة التي لا تحتمل التبديل . وفوكنر
في رفضه الكوني الكبير وفي هروبيته غير الجبانة الى الماضي
لم يقدم أبدا أبة أسلحة فعلمة للإنسان من أجل تأكيد إنسانيته
ربما قدم أخلاقية موروثه اعترضا بها هو دون أن يعلم الام تشمبر
عقارب الزمن . . . وحيث يقول (اندريه بريتون) : (أن رفض الحياة
المعطاء سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أو أخلاقيا يوجه
الإنسان الى سلسلة من الطول الجديدة لمشكلة طبيعة ونهائية)
تتضح لدينا حقيقة كون (فوكنر) هامشيا مع كل ملازماته للوقائع
الاجتماعية ومع عمى تجربته الانسانية فوكنر لم يكن كهيمينجواي
في بطولته المأساوية ولا كنورمان ميلر في تحدياته الرائعة ضد

العبودية الامريكية المعاصرة لذلك فمن المحتمل ان يكون فوكنر شخصية باروقية يتكلم عن الروح وعن الحيوانية وتصدم كل ما هو قائم ولكنها في الوقت نفسه تنشد الى عديمة جلبدية . لقد كان على فوكنر ان يكتب رواية او موضوعا اخبرا جديدا يعرض فيه نفسه بكل امانة حتى ينال الفهم الحقيقي والانساني بحيث يكون اما منمنبا فعليا او لا ، ولكن بقاءه في الدائرة الوسطى دون ان يمنح لنفسه الفرصة الاخيرة جعله حالة شاذة متارجحة على النطاق الكوني . . ان عنف (تشين) عند (مارو) كان اختياريا انسانيا جريئا يمثل لانتمسائنة ثورية ممثلة ولكن نموذجا كهذا لم يتوفر ابدا عند (فوكنر) في حين ان فوكنر كان مؤهلا لان يقدم صورة لـ (تشين) امريكي . والسؤال الذي يبرز الآن هو : هل ان البرجوازية الامريكية الكبيرة استطاعت ان تمسح الكثير من المفكرين والادباء بحيث ظلوا في مرديتهم بين الشسك والامان لا يحتضنون هذا ولا يرفضون ذاك ؟ وهل ان فوكنر كان امكانية قابعة وراء الادانة لم تفعل شيئا للبشرية في حين فعلت كل الشيء لنفسها ؟ ام انه كان يعتبر المصير الانساني خاضعا كما في الماضي لقوى مجهولة وذلك بالعودة الى القدر كما أكد (ماترلينك) في (المعبد المدفون) ؟ ذلك ما ينتظر منا الاجابة بكل اخلاص والى حين آخر .

« كازنتزاكى »

لم اكن اعرفه ، سمعت عن (زوربا) وظننتها رواية بوليسية وتكلم اصديقائى عن شخص اسمه كازنتزاكى ، قالوا انه رائع مدهش ، ورأيت قصة (زوربا) حاولت قراءتها فلم اكلف نفسى . لقد بقيت تحت وطأة الانطباع السالف لكننى رغم كل هذا عرفت أشياء عن (زوربا) وشيئا عن (كازنتزاكى) وعبر (زوربا) انتقلت الى (كازنتزاكى) ، وعبر (كازنتزاكى) اطلقت الكلمة العائره لقد انتظرت لفترة طويلة لعلى أنتهى من تجربتى الشساقة فى تفحص الوجوه .

وكانت آمالى سلسلة طويلة سريعة يتلع اولها آخرها ويظل الآخر أولا ، أملى سارتر ، كامو ، جويس ، لوركا ، رايت ، عبمنجواى ، ساروبان ، شولوخوف ، كافكا ، ولسون ، نجيب محفوظ ، وتتحرك أنصاف الوجوه بسرعة لولبية وأجد ضالتي ، قليلا هنا وقلبلا هناك ، والنتيجة التى اردتها فى نشدان من القى بنفسى عليه تبقى بعيدة المنال ، واليوم سمعت عن كازنتزاكى وعرفت الكثير على قلته ، ومن خلال صفحات قليلة ادركت اننى وأباه على موعد وكاننى اعرف الكثير عنه ، ولا غرابة فكازنتزاكى فىنا ، فى اذهاننا واعمالنا وانماهنا قبل ان نعرفه وعلى الرغم من عاديئنا .

قد يتكلم أحدنا بحماس عن (المسيح) وبنفس الوقت وبحماس
أكثر عن نبتشه وقد يتكلم عن (بوذا) كما وبنفس الدرجة عن آخرين
غيره أرادوا البطش صغمة للحكمة وأرادوا اللعنة ردعا للوداعة
والرافة ، ويبرز تساؤل مجبر أمن الجائز أن تكون الأمور هكذا ؟
أمن الجائز أن يقربى في هذا الذهن زرادشت نبتشه ورحمة المسيح
وشريعة بوذا ونقمة هتلر ، ويعلم كل عن نفسه ويظل الفكر
مريسة لذاهب متناقضة وانكار متخاصمة ؟ هذا ما أجابت
عنه حياة نيكوس كازانتزاكى عبر تنقلاتها التجريبية ، التي تعزز
التمثيل المتتابع لعجينة الفكر ، والصهر الحى لكل المعطيات
النظرية فى حقل التجربة هذه التجربة التى تعتبر بحق اعادة متبادلة
بين التأمل وملحقاته والعمل . ان نيكوس هو تفور قوى العالم المادية
والروحية فى غضون سنوات البحث والتنقيب الحياتى الحار
والمفعم بتفأولية مثيرة ، وهذا الائتلاف والاستثناس بين شتى
الافكار المتناقضة يتم خلال مراحل زمنية قد يملا مرحلة معينة
منها اتجاه نكرى واحد تنقصه قابلية الوعى المتجددة فتتغير
المرحلة وتبعاً لذلك تلج الفراغ أفكار جديدة ، وتستمر هذه
العملية وفى نيو الانسان المستمر ، مرحلة بملؤها المسح ،
وتزول لتحل مرحلة جديدة تجد فى اجوائها عشقا واشتقاقا
لنبتشه حتى اذا حلت نهاية المطاف وتحركت الكلمات ، كان فى
الكلمات نفس من السوبرمان وآخر من (لاوتسى) ، وآخر من
(بوذا) لتتداخل أفكار الأقدمين فى وعى الفكر الحديث ، وأن
تداعت فى ادراكه أفكار منكر ما حلت أفكار أخرى وان نفضتها
فهى تمنعها من ان تقع فتتحرك الصور والرموز والأخيلة وتنطلق
عبر استنتاجات ملهمة تنقل الى فضاء جديد .

ان كازانتزاكى كلف صانحت نوابغ العصور على
اختلافهم نجاعت أفكاره أفكار الانسان تنعشه الحضارة ويسحقه

المصبر . لقد بحثت عن يمنح نفسه للناس والسلام فتكلم عن (الأخوة) ، وعنى بذلك أكثر من يونانيته وتكلم عن (الأعداء) واضعا يده على سر نمزق المجتمعات وتناحر الأشقاء لقد وجدته (كازنتزاكى) الرجل الذى درب قلمه بين الناس والصخر والجوع والحقائق ، ناصب هو الحقيقة لا الاسطورة حيث نبت أرجلها بيننا .

وعند (كازنتزاكى) شددت ذهنى حقيقتان ، الأولى حيث كان الكاتب الحياة ، الحياة بطولها وعرضها بشمسها وفيئها ، بظهيرتها وليلها ، شسفتته كل الأفكار فارتوى منها ، وحمل فكره مالا يطاق ، افكار الفلاسفة وتراجم الكتاب وتجارب الرواد ، والحقيقة الثانية ، ما الذى يفعله أولئك الذين جبلوا على حب الحياة فممنحوا الناس عصارة فكرهم ودمهم وأعصابهم ؟ شسارك كازنتزاكى فى السلطة وأحس بنفسه حائرا اما أن بخون ما آمن به بالأهس ، أو أنه يجب أن يعطى لامكاره رأس مال فعليا فظل الإنسان فى عقله وقلبه واجتر مع مبادئه العجز الذى قوض وجدانه ، فتخلى عن الوزارة ، وكمن يخفق فى شىء عليه أن يتوارى فهرب بعيدا عن بلده وأخوته .

لقد كانت نتاجات كازنتزاكى بحرارة مستقبليتها تغييب صقيع حاضر بلاده ، ولكنه الذويان المحدود الذى لا يخرج عن حدود الكلمة والروح المنصتة . وتظل الاسئلة التى تدور فى أذهاننا صدى لاسئلة كازنتزاكى التى لم تجد بعد الجواب ، أو ليس المفروض أن يكون كل الناس أرومة واحدة أمام القدر والطبيعة ؟ ما الذى يقف وراء الوحشية وحب الالتهام الضارى عند البعض ، أنهم بزرددون الاحياء والأموال وبالتالي أنفسهم ترى لم كل هذا ؟ والأمانى فى خلق عالم بلا بغضاء ولا يأس ولا أنين عالم لا يحتاج الى غد لأن بومه هو الغد ومنتهى الطموح .

وهذا الموت الذى يختطف الانسان دون امهال هل من شيء
يقول له : قف ؟ والصمود بحثا عن الامل ؟ يضيع الامل وينهاد ،
واذا بكل شيء يبواب مقدر وسراب وضياع ، ويظل الانسان هو
الانسان ، معدة تبحث عن زاد ولسان بنطق وقبر لتسجيل المصير
نتيجة محزنة بلاشك والمرء يلوك تفاهته ويخدع نفسه ظنا بان العيدان
عيدان عطر وبخور ، ولا بد لباناروس ان يموت وتظل كلماته فى الود
والاخاء والمحبة والخير والسلام ، مطفاة وان توهجت لدى
قائلها ولدينا ، لكنها حراشف حيوان بحرى وحشى فياناروس ابن
الحياة والحياة حكمت على الانسان ان تظل قاسية شاقة غادرة ،
ان الم كازنتراكي ليس كالم الآخرين ، انه الم الكبار الذين لا يضيرهم
ان يريقوا دمهم ليحيا البشر لكننا البشر بموتون وكازنتراكي
ايضا يموت ونظل نحن ، نرتق الرغبة بالكلمة ونسد الجوع بالفورة
اللافتية ، ونشحن الاعماق بدماء الحلم والفكر والخيال وبظل التاريخ
قبرا آخرس تباعدت ساحته وشح صدقه وعظمت جنونيته وتعاضم
ابتلاعه ، فابتلع كازنتراكي ، وظلت (كربت) وتوارث البطاركة
اللجنة ، لقد قدم لنا التجربة الفريدة اعطانا اياها كازنتراكي كما
اعطى قلبه لبلاده ، ترى ما الذى اعطته الانسانية لكازنتراكي ؟!
ابدا لا شيء ، ابدا لا شيء فثمة شقاء وثمة سحب ترف لنا جوعا
جديدا وشمينا اكثر من جوع !

ارتجاج القيم عند « البيوت »

عندما لا تجد جذور الأديب متنفسا لها في الصعيد الواقعي فانها تعيش ارتجاجا هادا يكسبها غموضا ورمزية وانسلاخا ذاتيا متميزا . ان هذه الجذور تضيق الخناق عليها خيبة أملها فيما اذا رأت التاريخ مجرد من حسابه أبوة تلك الجذور وماهيتها ليحل نمط نظمي جديد في أعماقه تنتفي الطبيعة القديمة وتثبت بذور جديدة مخالفة .

والبيوت علم بارز في ميدان الشعر والنقد الأدبي والمطاء المسرحي ولكونه هكذا فلا بد ان يحظى بأكبر نصيب وقدر في مجالي النقد والمناقشة . والنقد الأدبي في الحقيقة تجسم ونال أهمية كبرى في العصر الحديث فلم يعد مجرد وسيط للإيضاح والتباين والتعديل فحسب ، بل علققت على النقد آمال كثيرة ، فالناقد يعطى باستمرار معاني جديدة ضائقة تتولد بحكم المناقشة والجدلية من المعاني التي يعلقها النتاج الأدبي الجدير بالنقد والانتقاد . لذا فهمة الناقد تكاد تتناول في شمولية وتاريخية تنمرد على حدود (الموضوع) ومسلحته الزمنية . لذا يجد الناقد نفسه عاجزا ان لم يمارس وتليفته بمنهجية ذات ترابط موحد واستقراء كلي منظم ، والبيوت من النقاد المنهجيين الكبار فلا عجب ان تكون نقداً بارعة ورائعة وعلى العموم فان مجموعة مقالات (الخلية المقدسة)

و (نفع الشمر ونفع النقد) و (فى تكريم جون دريدان) و (ملاحظات نحو تعريف الثقافة) وسجموتة ما نشره فى نشرته الدورية (المعيار) علاوة على ما يضاف اليها من مقالات أخرى كثيرة ، هى بحق مظاهر لخصوبة فكرية خارقة ، والسؤال هنا ، هو هل ان البيوت أمد تاريخ الأدب برسوخية حية مساهمة ، أم أنه كان رائعا عند حدود معطياته فحسب ؟ هنا لايسمنا فى الإجابة عن ذلك السؤال الا تأكيد الشيء الآخر ، والسبب هو ان البيوت مخلوق برجوازي النشأة ، وروابطه العائلية جاءت تسلسلا لعائلة كبيرة ، متزدهبة بأرستقراطية نقشت شمارها وتفكيرها وتطلعاتها على تفكير البيوت ، ومنذ أن لعبت القوى الاجتماعية العاملة دورها فى بناء تكوينات اجتماعية جديدة ، ومنذ ان انتقلت الإنكار الطوبائية الحاملة الى دور جديد هو دور العمل الجدى التجسري من أجل إلغاء التفاوتات اللامعادلة بين الانسان وأخيه الانسان فان أرستقراطية انتقلت أيضا من دورها الأول دور التسلط والمنتند الى دور جديد تفرقت فيه نحت أقدامها الأرض فترعزت راقصة على كف عفريت ، وبدلا من ان يتلاءم البيوت شأنه شأن المثقفين الكبار عبر تظل مستمر عن جذور لطبيعة مخطوءة فإنه بقي فى الميدان مؤكدا بكل حمية منطوقا منهارا كسيحا ، يلزم على الارستقراطية ان تمارس دورا متميزا أو ضروريا ، وهنا تكمن نقطة جوهرية حولت المنهجية الإليوتية والتخريجات النقدية الى صيحة فى خواء لم يرعد صنداها إلا خواء الشئبه لتتلاشى هاربة امام انباشسيد الإنسان فى الغد والعمل والأمل لقد تحول البيوت أو فلنقل أنه حول نفسه الى جسد لاتزال روحه تعانق العصر الوستسيط ، انه الارتداد الروحي الذى عززه الاتجاه الدينى المتجهس عند البيوت على اثر انضمامه الى الكاثوليكين فى كنيسة إنجلترا عام ١٩٢٧ ، لقد كانت المسيحية لا تجد فضفاضة فى تمجيد مقرتها الذهبية فى أوربا وان أدرك مثقفوها ان تلك الفترة التى يقصصونها هى فترة صلب العلم

والحضارة وتمريق المسيحية آنذاك على بدبها وبديها ،
وما كان ليوجد تلك المرحلة الا اولئك الذين ارادوا ان يتوارثوا
سلطنتهم الكنسية وارسقراطيتهم التي تمسرت الكنيسة
عليها بعض الوقت ، واصحابهم الخذلان فان التاريخ لن يرجع
القهرى ابدا .

ان العبقرية تتحول هنا الى لومة وتطوث مادام حاملها متواطئا
روحيا مع بئد منهار وتديم منجع ، وهذا هو وحده الذى جعل من
اليوت عدوا للمدنية والحضارة فكان العصر الحديث هو عصر
خراب الانسان ، فعلا ان الخراب الذى نعابه اليوت الانسان هو
الخراب المتوارث الذى خلفه لنا الآباء الذين لازال يغازل رغباتهم .

ان (العصر) و (الحياة) مسميات تحمل معناها عبر الانسان ،
عبر (وعى) الانسان ، انها بدون هذا الوعى والادراك تظل
أشياء سلبية أشياء اللاشئية ، وما ذنب الانسان ؟ ذنبه
انه مازال فى مجتمعه مصاصو دماء وشانقو قيم ومزورو حقائق ،
لذا فان (الارض الخراب) التى يقال انها كانت تزيد على ثمانمائة
بيت ، وضعمها اليوت الشاسع الخاضع لازمة العجز
والانسحاق والجسديب واللاجدوى وكانت قصيدة رائعة
اكتسبت ديومتها بتوضيحها للانسان الأوربي انسان العصر
البرجوازي ، تنخره ديدان الخور والهزيمة والاستسلام وفات اليوت
ان ذلك ليس الا استسلام (الانسان المرتد) وضعفه فظلت يتيمة
تائهة ، فتاه دعائها فى فلاة الاسى والجزع والنحيب ! ولما كان
اليوت يعيش مناجاه مستمرة ملحة لتقديم انتهى ويعلم استحالة
عودته ، فهو اذن لابد ان يحيا عبر مشاسع عجيبة غريبة قلقة
مهووسة تمزق من حين لحين كل منهجية وعطاء فلسفى أو
دراى أو شعري ، وهنا لابد ان تؤثر تلك النفسانية فى
موضوعه وجسم النتاج الاليوتى الذى يمتص من ضرع
انديولوجية فسائعة نادية متوعكة . فظهر اهنسابه الجلى

بموضوعه (التعبير غير المباشر) ، فكانت الرموز والأسطورة والملاحم السريمة والرؤى ، وكل تلك جاءت نفاكا في المنطق وتقائزا في المشاعر وخللا ذهنيا ولدته الحربان الكونيتان الأولى والثانية ، وهذا ما وقع به اليوت صريعا فأصبح الشعر محددًا بوظيفة هي (الهروب من المشاعر) ، وما الهروب هذا الا توكيد لازدواجية بئساسة ، فالهروب نفسه والذي يتم حسب رأى اليوت عبر (المعادل الموضوعى) (القصيدة) هو بحد ذاته (حس) و (شعور) ثم في يقظة تامة للحواس نستطيع تسميتها لكونها فريدة من نوعها (يقظة الانذار) ان الهروب من المشاعر هو ابقاء للمشاعر نفسها في مكانها ، اى في حس الجسد الانسانى فلى أين يتم الهروب اذن ؟ انه مجرد هروب منطقي لأن الكلمات وحدها التى تهرب من الفهم الانسانى دون أن تعود ، لذا فالهروب من المشاعر ليس الا كوجيتو فامض برر غموضه ارتجاج القيم عند اليوت نتيجة لانفصال تلك القيم عن مرحلتها مرحلة ظفر الانسان تحت رابة العلم والارادة الجماعية .

ان القرن التاسع عشر قرن التحركات العظيمة الخلاقة بدا في عين اليوت قرن الانحطاط والتأخر والتدهور ، وقد دخل في حسبانه ان الثقافة تدهورت في بريطانيا بعد وفاة الملكة — آن — وهذا الراى يحمل في طياته اعظم الأهمية بالنسبة لبيوريتانى أمريكى فزت سمعته انجلترا .

ان (الاشباه الجميلة الدراماتبكية الأخاذة في اليوت هي صوره المتحدرة وقوة الرموز ، والشعور الحسى الشديد بالتفكير العميق ، العنيف الذى بعد صعبا جدا لأنه مدعاة الى المرض ، ومن هنا قيل عنه انه شاعر مفكر لا قلب له كما أوضح (ف . س . برتشيسيت) ، كلها جعلت من اليوت شهيذا لقبينه اشياء

جديدة طريفة ، ولكنها مع ذلك شددت اليوت شسدا وثيقا
— كان يكون مبيتا — الى عجلة عصر غربت عليه الشمس .
لقد كانت المعطيات الاليوتية ذاتية صرفة ولبدة جهاج الالم الذى
امتك ناهية نفسه بدون توان ، ولكنه مع ذلك وبحكم خضوعه
لتناقضات العصر الذى تعلق اعجابا به ، اضحى ساحة لصراع
روحى مربر ، الا وهو بين الذات المثالة المتمردة المسفة حينا
والمبدعة حينا ، وبين الانضواء الذى تبلور فى عشق دينى
منفل واعجابه بالجماعية والارث ورابطة الدم ، لذا فان الاليوتية
تأثرت بالارتجاج النفسى والخض المطرد فاصبحت معرضة
وباستمرار الى خطر التناقض المكشوف ، انه فى هجومه
الشديد على (الذاتية) و (الرومانسية) كاطروحة شاعرية
محقة للذات ، انها هو بحد ذاته معزز للكلاسيكية ، ومع ذلك
فان الابتداع الرومانتيكى قد اغتنى بنتساج اليوت ذى اليماءات
الساحرة واللحاح المثيرة .

وهو كذلك اراد التعبير عن سخطه على الحضارة والعصر
الحديث بانتقال مكشوف من حبه وشغفه بالسخرية والفكاهة الى
نعى الانسان بنشيج شعرى يحوى فصولا من تراجيديا حياتية سلبت
لب اليوت وشغافه . .

ان (الرباعيات الاربع) قدمت نتاجا خلايا ، لكنه لم يزود
جمهور القراء بمزيد من التناول والبهجة والانشراح بل كانت
الرباعيات قد نقلت التأمل الى الجانب الآخر من الحياة جانب اليأس
والعظام والجهاج والخطيئة ، لقد صور اليوت الانسان
وكأنه انتهى ، وهنا تكمن أخطر مظاهر التفكير وأكثرها ادعاء او
تفاهة ، والتفاهة مزيفا بغطاء الفلسفة ، وهى النسبسية التى
تحتكم الى نفسها لتمنع نفسها حق الاطلاعبة والتعبير عن
الانسان على مدى الاجيال والتاريخ ، ان اليوت وكسواه من

مثنى العصر البرجوازي المتحطم ، تصوروا ان الانسان قد انتهى وهذا فى رأيهم متأت من (الأزمة) التى استحكمت قيودها خائفة الدهاغ الانسانى . ان اليوت رأى بأم عينيه (التآزم) و (فقدان الحرية) و (الصار الاخلاقى) فكان الاستغراب عجيبا ولم يجد لذلك تفسيراً واضحاً ، ولتفسير اوضح من الواضح ! لماذا ؟ لان اليوت لم يدخل فى حسابيه (وتلك جريمة كبرى) ان ينظر مخطئا صنمه الأعلى (الارستقراطية والصفوة والفئة العليا المالكة) ، انه اتهم البشرية والتاريخ والحضارة ونفسه والوجود ، ولم يفكر ببعض الاتهام للواقنين وراء المأساة والفجيرة والاسى ان الكلاب الجهنمية ان (سربروس) وجلالزة الدنيا ذوى الاتم والمعصية والفسق والعداوة هم السبب هذا هو الامر !

ياحبذا لو اُشـرق بعض وميض فى نتاج اليوت ، فيه ايمان يفد وسعادة وربيع دائم لربما كان فى ذلك بعض دفاع عن اليوت ، ولكن اليوت حاول باستمرار أن يبعد نفسه عن الناس وقضايا الناس ، بل ويبالغ حتى كاد أن يعتبر المشاعر جحيما ولعنة يجب الفرار منها ضمن مشاعر سوداء يدهمها تفكير أخرق متحذلق ، أو ضمن غيبوبة أو تفجير شعري لا واع .

وأحيانا تتردد بخاديم البوتبة داعية للوحدة الاوربية وحدة الثقافة والمجتمع والالتحام المصبرى ، علاوة على دعوات أخرى للالتقاء وهذه الدعوات ذات مدى بعيد الاثر بالنسبة لفكر كبير فذ مثل اليوت ، والرغبة بالتوحيد عند المجموعات البشرية شعار يميز المثقفين المهتمين بمشكلة الانسان كائنسان على مستوى أوسع ولكن هذا التوحيد عند اليوت يتم تحت توجيه وإدارة وقيادة، وتحت بابوية كاثوليكية مزمتها الموجات السياسية ، وتحت صنفوة مستغلة منفتحة متورمة .

وهذا الشعور الداعى الى التوحيد متى اتخذ المكان المصطفى
فى فكر البيوت ، انه جاء رد فعل للتمزق الذى استعر اواره واجج
التناحر بين اجزاء اوربا ، كانت دعوات التوحيد معمولا بها رسيا
طريق (الكارتيلات) - والترستات - والمحاور والاحلاف ومناطق
النفوذ ، ولكنها اليوم وغدا ومنذ ان ابتدأت الحرب العالمية الثانية ،
صارت تعنى الفرقة والاصطدام والتناحر ، لقد تمزق المجتمع
الاوروبى ولم تمزقه الا القوى السياسية المتمثلة بامر سيدها الدنيوى
صاحب الجاه والسيطرة والاحتكار والرساميل !

وهل من حل لهذا التمزق ؟ طبعا والجواب اسهل بكثير من
عرضه ولكنه جواب غير مقبول عند البيوت ، لانه مرهون بزوال
سلطة الاستغلابيين اعداء الانسان من كل صنف وشكل ، ترى اين
فى تفكير البيوت بشائر بهذا الزوال ؟!

حقا ان البيوت ناقد كبير اسهم بشكل خطير فى حقل النقد
الادبى الحديث ، وشاعر كبير اثر على الشعر العالمى مقبلا لنفسه
مدرسة من طراز حديث ، ومسرحى كبير عالج الكثير من المسائل
والامور ، لكن الذى يؤاخذ عليه كثيرا ارتجاج فى قيمه ومناهجه لم
يكن سببه الا التنصل من العصر الحديث والانسلاخ الذاتى المحكم
الذى جعل من البيوت نسيجا وحده !

الفهرس

٢	المقدمة : لماذا الشعر ؟
١٥	القسم الأول
١٧	عندما يبتدىء الشعر
٢٩	الشعر والزمن والموسيقى
٣٩	الشعر والحنس
٥١	الشعر والرقص
٥٥	الشعر والمخدر
٥٩	الشعر والجذور
٦٥	الشعر كضرورة
٧٧	غربة الشاعر
٨٧	اخلاقية الشاعر
٩٣	انتماء الشاعر
١٠١	عن ارسطراطية الشعر الحر

١١٣	العوامل في تزييف الشعر الحديث
١٢٢	حول قصائد عراقية منتخبة
١٤١	تأملات عند أسوار عكا
١٥٥	بسسلاطين العجم
١٦٧	الشاعر والنورة
١٧٥	القسم الثاني
١٧٧	لمن يكتب الاديب ؟
١٨٢	اخلاقية الروائي
١٨٩	نظرات في الادب الوجودي
١٩٧	هل ان التوزع امر طبيعي؟
٢٠٣	القسم الثالث
٢٠٥	البطل في رواية (الشك)
٢٢١	انتمائة كولن ولسن
٢٣٣	التفرد والاعتراف عند اندريه جيد
٢٤٥	مؤكتر
٢٥١	كازنتراكي
٢٥٥	ارتجاج القيم عند البيوت

رقم الايداع ١٩٩٥/٥.٦٣

الترقيم الدولى 7 — 9889 — 01 — 977 I.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ينطلق مؤلف الكتاب من منظور تكاملي فيتخذ الحياة بما فيها من قيم وجمال وكونيات وسيلة إلى النظر في الإبداع بأنواعه، فلا ينحاز إلى نوع ضد آخر.. فكما أن الكون يسع الإنسان، والنبات، والصقر، والحمام، .. فهو أيضا يدخل إلى عالم الكلمة باحثا عن النغم في رهاقة الإيقاع، وعن الموضوع في صدق المضمون، وإنسانيته، وعن الإنسان محور الفن كله في تساميه وتوحشه.. ولقد دارت موضوعات الكتاب حول هذا الإنسان في مداخله وإبداعاته وأخلاقياته وفنساته اليومية والفكرية.. بما يشي بحب متأجج له.

To: www.al-mostafa.com