يوسف سامي اليوسف

# ما الشعر العظيم ؟

دراسة

٨٢٥٥

منشورات اتحاد الكتاب العرب
طبع في دار الأنوار للطباعة - دمشق

السعر : ٨ ليرات

يوسف سامي اليوسف

ما الشعر العظيم ؟ « دراسة »

منشورات اتحاد الكتاب العرب

## هذا الكتاب

عمل نقدي يحاول أن يبحث عن الروح الانساني الذي يهب الشعر عظمته وتساميه، فيتم انقاذه من الانجراف وراء هذا العصر الآلي .

أفكار جديدة وجريئة تطرح مقولات أقل ما يقال فيها انها تفتح مجالا للحوار المجدي حول الشعر ونقد الشعر .

ما الشعر العظيم ؟

يوسف سامي اليوسف

جامعة دمشق - مكتبة كلية الآداب
الشراء - رقم السجل
١٧٣٥٨

# ما الشعر العظيم؟

## دراسة

الشراء
رقم السجل ١٧٧٤٢

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق ١٩٨١

حقوق الطبع محفوظة

تصميم الغلاف : ثناء شعبان

# الإهداء

الى عبد القادر الحصني ، الطافح بالروح ،

الى حملة رموز النقاء في هذا الزمن الأعجف المعكور ،

بل الى كل من يتحسس أمراض هذا العصر المجذوم .

**يوسف**

# المدخل

ليكن استهلال مقالي هذا بزعم مؤداه أن حكم القيمة النقدي ، وهو الطموح الأخير للناقد الطويل المراس ، انما ينبجس ، واعيا أو نصف واع ، من مصدرين ينبوعيين : أما أولهما فنبل الذائقة الوجدانية الخالصة ، وأما ثانيهما فسعة اطلاع الناقد وجملة ثقافته النازعة الى الموسوعية والشمولية • بيد أن هذين الينبوعين يمكن تلخيصهما بكلمة واحدة هي التجربة العيشية المرادفة للزمن ، والتي لا بد لها من أن تجيء مسكونة بالزمن ، بالحامل الأوحد للموجودات ، اذ ما الذي عساه أن لا يكون زمناً ؟

فسما هو صادق في ذهني كل الصدق أن ناقدا ربي في سواء الثراء والنعميات المادية ، وغير المادية ، أو حتى في بلد لا يعاني من أزمة وطنية ، سوف يختلف بالضرورة من حيث البنيان المزاجي عن ناقد آخر تؤسسه كارثة وطنية معينة ، أو أسرة غاصت في الفقر والاملاق حتى القرار • فالذين يبتغون اخضاع الناقد لأمزجتهم وأهوائهم انما يتجاهلون تماما خصوصية الفردية وقدَرَها العلمي ، ويتعاملون مع الفرد من حيث هو وسيلة لا غاية ، والفرد الأصلب هو الذي لا يعنو لمثل هذه العماءات •

وفضلا عن ذلك ، فان مما لا مرية فيه ولا خصام أن ناقدين من انتاج ثقافة واحدة وبلد واحد ، بل وجامعة واحدة أيضا ، سوف ينأى كل منهما عن الآخر نأيا حتميا ، وذلك توكيدا لجبرية التنوع التي هي من بين أبدى السنن المتحكمة بالوجود العيني المرئي الملموس • وبالطبع ، ان لمثل هذه الحال دلالتها الفصحى ، فهي المؤشر الواضح الى المركوز القبلي في النفس البشرية ، وهو ما به تتحدد الفروق بين المفردات الوجودية •

ليس في ميسور الذائقة ، اذن ، أن تنجس أولا من الخارج ، من التجربة أو التعلم ، بل من مملكة الماوراء القبلية الاستسرارية ، لما لها من قدرة على تأسيس مجمل الروح ، مثلما لها من طاقة على اطلاع نواة خصوصيته وفرديته • فثمة في النفس سرّ واطد ليس في الميسور استباره وافشاؤه ، اذ عند تخومه تتوقف معجزة اللغة لأن أسوارا حصينة تنتصب هناك دون فن القول لتصده عن مقاصده المرموقة • والكون برمته ، الكون ، هذا الصمت المعجز المدوخ ، جلاد العقل البشري حين يريد هذا الأخير أن يفترس المستحيلات : الكون ان كان له أن يصير شيئا ذا بال ، فانه لا يسعه الا أن يكون طلسما يعجز العقل عن استباحة حرمته الرصينة ، اذ لم يحسن العقل شيئا بعد الا في مجال استيعاء الحركة المادية الأولية الآلية ، أما باطن الاشياء فما انفك جامحا فالتا من دائرة الحيازة والتعقل • ومن الخطل المبالغة في عظمة المنجزات الكبرى التي أحرزها العلم ، على جلالها وخطورة آياتها •

ان للأشياء طبائع ، وانها لمحكومة بطبائعها ، سادرة فيها تتسلط عليها قسراً أو طوعاً ، فما من شيء سوى القدر • وهذي أفكار آسيوية ممعنة

في القدم ، ولا يعيبها قط أنها قديمة ، اذ الأقدمون أنضج منا بكثير في مضمار معانقة أسّس الوجود وأوليات العيش • وقد لا يملك عصرنا الربوي المجذوم أن يستوعي مثل هذه القيم الاسيوية الأساسية ، بيد أن مجابهة عصر الاتضاع البشري هذا بما يتجاوزه هو العلو والرفض حصراً • لقد نحر الانسان المعاصر فكرة المطلق على مذبح النسبي ، وراح يصفع كل جنوح نحو الاطلاق بصفعة الرجعية وترهين الراهن ، متناسيا أن العقل الرافض للوضاعة والتسفيل يملك أن يرد الفعل مُديناً هذا العصر بالانحطاط والبعد عن الرشد والصواب • اننا نحيا في المطلق ، والنور الذي كان قبل ولادتنا بمليارات السنين سوف يستمر بعد وفاتنا بمليارات السنين كذلك • بيد أن نواتنا ، لباب روحنا ، مزيج من المطلق والنسبي •

وعلى أية حال ، أرى أن كل فرد ، مأخوذا على حدته ، انما يجسد سراً خاصاً ، وعلى الناقد الافضل تقع مهمة اكتشاف هذا السر في هذا الشاعر أو ذاك • ويبدو لي أن النقد في عصر يتورم فيه الانتاج المادي ، ويتكالب فيه الناس على جيفة الدنيا ، بل حتى على احتساء الدم البشري والتقوت بلحم الانسان ، سوف يُعمى بصره عن لطيفة السر الرابض في الأفراد • ولا يمكن الا لمن أوتي مزاجاً خاصاً أن يتمكن من القبض على هذا الآن الجليل المهيب •

أتراني ، اذن ، أنادي بنقد مزاجي يتسكع في النصوص هملا دونما ضوابط ولا روابط ؟

لا ، اطلاقا • ففي العسر والمشقة أن يتمكن ناقد من الاتيان بتعليلات جوهرية لقيمة نص أدبي عظيم أو حقير ، ناهيك بالقول الفصل والحجة

الاصلية الحاسمة ، ما لم يكن قد أسس محورا دراسيا واضح القسمات والمعالم ، مزودا بشيء من النزعة المعيارية ، أو أقله تتحدد فيه أولى المقولات المنهجية التي لا تدشن المحور وحسب ، وانما تحاول التحكم به ، بمرونة وطراء ، من ألفه الى يائه ، ولكن من دون أن تفرض عليه التصلب الذي يعيق حركته الشمولية أو يعرقل نزوعه نحو معانقة بعض المتعارضات • وهنا بالضبط يملك المزاج أن يتدخل • فحتى اختيار الناقد لمقولات نقدية جاهزة الصنع ، أعني موجودة قبل وجوده ، ليس مسألة صدفة ، وانما هو خاضع للمزاج ، لطبيعته التي تحكمه طوعا أو كرها ، والتي هي اياه حتما ، مثلما أنه اياها لا محالة • وهذه مسألة فردية قطعا •

فمثلا ، حين يضع ناقد معين معيار القهر ومعيار الدنف ، أضف اليهما معيار هيف الروح ، في أساس منهجه الذي لا يحترم شيئا بقدر ما يحترم حكم القيمة الحصيف ، بل الحكم المحكك الناضج المغلغل في نسيج النصوص غوصا على قيمها الكامنة ومعانيها المحايثة المستترة ، فان هذا الناقد انما يكشف مزاجه الخاص ، روحه الخاصة ، سره الذي حباه به القدر • وهنا يُحكم سلفاً على مثل هذا الناقد أنه لا يؤمن كثيرا ببرودة المنطق ، وانما هو قطعا يؤمن بتوهج الحياة وتدفقها اللذين لا يخضعان الا قليلا للحجى ، أقصد للعقل النظري المحاكم • أما من ينطلق أصلا من المعايير الشكلية ، وهي عندي معايير سطحية ، وان تكن آناً من آناء الحق ، فانه انما يكشف عن مزاج آخر • وهذا المزاج في نظري فقير بالوهج الشعري ، ولا أظنه وثيق الصلة بالفنون ، لأنه لا يمكن له أن يكون نهبة للتمزق والانخلاع ، وبالتالي لعمق الوجود وأغواره •

فالسؤال الذي يمكن أن يطرح الان ، دون أن يعوزه السداد ، هو هذا : لماذا استطاع ناقد معين أن يستقرىء معيار الدنف ، أو معيار هيف الروح ، من الشعر التراثي ، وأن يضع مثل هذه المقولة أو تلك في لباب منهجه وأسّه ، بينما لم يملك نقاد آخرون أن يفعلوا ذلك ، وان هم ملكوه فان هذه المقولة لم تنل منهم الا ضئيل انتباه وقليل ادراك لنفاستها وأهميتها في تأسيس النقد الأعمق والأشمل ، بل والشعر الأصدق في المرتبة الاولى ، أو قل : لماذا لم تصبح بين أيديهم محكاً مبدئياً للقيمة والمزية ؟

ان المزاج الفردي الصانع للفروق بطريقة ميتافيزيقية ليس في وسع أحد، الا بالكاد ، أن يتكلم عنه ، وأن يتكلم عنه دونما يقين أو صدق كلي . فالخاص الاستثنائي الذي حباك به المطلق ، أو حرمك منه ، ليس الا واحدا من الاشكالات القاطنة في مملكة اللامنطوق ، تلك المملكة التي تتحدى اللغة وتفضح تناقضها وتحيلها الى صمت . ومثل هذا المبدأ لم يكن جديدا حين جاهر به عمانوئيل كانت ، بل لم يكن كانت الا تلميذا صوفيا حين أفشى فضيحة كبرى ، بل كبرى الفضائح باطلاق ، وذلك يوم كشف عن حدود العقل وبين نسبيته . فثمة كما قالت الصوفية الآسيوية ، ظاهر ، سطح ، للأشياء لا يكاد يبين عن أية ماهية جوهرية ، وثمة باطن ، عمق ، لا نبلغه الا بالواردات ( المزاجية ) ، أو بما يسميه عصرنا بالحدوس ، أو قل مع الصوفية ثانية ، باللطائف النعناعية الجوانية، هذا ان كان حقاً في الميسور بلوغه . فلكم يبدو المعري رائعا حين يقول:

أمـا اليقين ، فلا يقين ، وانمـا  أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

لهذا كله ، أراني أشدد على العمق ، فالعمق ولا شيء سوى العمق.

ولهذا كله أيضا ، أراني أرفض مطلق الرفض أن يصير النقد الأدبي ضرباً من علم الفيزياء أو الكيمياء المخبرية التحليلية الالية ، وأراني أقبل تمام القبول أن يصير النقد تنقيبا عن اللطائف والطراءات ، وكذلك عن الحرارة والطاقة والوهج الروحي • وهذي أمـور تحتاج الى أمزجة خاصة لا يطيقهـا الا الأفراد • ولهذا أؤكـد علـى وظيفة الحدوس وأشدد • والحدوس شأن فردي ، بلا أدنى ريب •

ثم أذهب الى ما هو أبعد من ذلك ، أذهب الى الزعم بأن الناقد الفرد، أو الذواقة الأندر ، هو من استبصر في النص العظيم ، بل وربما في النص الحقير ، من المعاني والقيم الشمولية والجزئية ما لا يملك سواه أن يراه، اللهم الا أن يكون عرضاً وبالصدفة • ففي كل نص أدبي فريد تنساب سيولة جمالية خبيئة ادخرت لك وحدك ، ان كنت قادرا على استشفاف عذوبتهـا نصف الصامتة ، ومن ثم اظهارهـا للناس لكيما يساهمونك رؤياك • فكما أن النص العظيم فريد وفردي ، فان النقد العظيم فريـد وفردي هو الآخر • وهذا مما ينضوي تحته ، بداهة ، مبدأ ذاتية النقد ، أو بعده الداخلي ، وهو البعد الذي لا يتضارب مع الموضوعية ما دام لا يقوّل النص ما لا يقول ، ولا يفتئت عليه ، ولا يحمّله ما لا طاقة له به • والفيصل الحاسم في هذا المضمار هـو البصيرة الاختلاسية التي تسري في النسيج اللغوي للنص مسرى النفس في النفْس ، على حد عبارة الجورجاني •

بيد أن مبدأ الذاتية لا يكفي قط ، اذ لا بد من مبدأ آخر يتعزز به ويترسخ ، أقصد مبدأ العمق • ان امرأة فتانة بعينها لا يخفى جمالها على أحد تقريبا ، ولكن كل رجل بعينه انما يتذوقها ، لا بطريقته الخاصـة

وحسب ، وانما بعمقه الميتافيزيقي الخاص كذلك ، ولا يحق الا لأعمقهم وحده أن يقول : انك لي وحدي من دونهم جميعا ، حتى وان لم تكن له بها غير صلة النظر •

وهنا ينفسح الميدان شاسعا أمام الذائقة الأطرى والحساسية الأنقى، وهي الساعية وراء الارتعاشات الماسية في الأشياء • وحينئذ فقط يملك فرد معين أن يقول : الجمال ، ذاك ما لا تفصلني عنه فاصلة ، ذاك مـا يبلغني بفورية مسترسلة • ويملك شخص آخر ، وهو ستيفان مالارميه هذه المرة ، أن يقول : « لقد اكتشفت الجمال بعدما اكتشفت العدم » ، وأن يضيف : « الابداع أن نموت قليلا » • وهنا تماما نملك أن نصفع تلك الأطروحة الشبقية الصادرة عن مدرسة التحليل النفسي ، والرامية الى أن الجمالات برمتها تعويضات عن شبق مكبوت • فمثل هذا التسفّل ينسى تماما برهـة العليان في الانسان ولا يخطر ببالـه قط أن يصون المطلقات المتعالية من التلوث بأنفاس العجول الذهبية ، وما أكثرها • ان الجمال أعلى من الشبق بكثير ، ولكن دون أن يكون هذا المذهب تسفيها للشبق ، اذ هو آن ما هوي في الحق دون أدنى ريب • وأفضل رد على مدرسة الغرائز أجده في بودلير : « الجمال مبدأ تخطـ » ، وهذا هـو العلو الصوفي بالضبط •

ويقيناً ، بل قل : وبداهـة ، ان من اكتشف الجمال بعدما اكتشف العدم سوف يختلف اختلافا ماهويا ، وبعمق غوري ، عمن يتواصل مع الجمال دون أن يشعر بخواء الاشياء وافتقار الوجود الى الفحوى والدلالة وبالطبع هو لا يقبل قرانا قط بمن يتواصل مع الجمال انطلاقا من أرضية الشبق • ثم ان من بلغ حد الاعتقاد بأن ابتكار قصيدة ، أو لوحة ، أو

تمثال ، أو أي ضرب آخر من ضروب الابداع ، انما يمارس موتاً نسبياً أو جزئياً ( وهذا عندي لب الحق ، والا افتقر الابداع الى العمق ) ، أو يعيش استهلاكا لبعض من الطاقة الروحية الجوفية للفرد المتفرد ، مثل هذا الانسان سوف يكون بالضرورة أعمق وأشمل من شاعر يتلهى بكتابة قصيدة ، ربما بغير هدف ، أو ربما ليؤكد ذاته ، وهو بالبداهة أنفس بما لا يقاس من شاعر يكتب من مواقع الطموح لا العبقرية والدنف والحساسية الكونية الكاشفة للبعد المأسوي للانسان ، وكذلك لبطلان المشروع البشري وزيفه وافتقاره بحكم خصائصه الأولية الى الأصالة والجدوى • ومثل هذا الشاعر لا يمكن أن يبلغك مرامه وأن يغوص في قرارة فؤادك ورشدك الا بفضل الاستطاعة الميتافيزيقية التي حببت بها منذ أن كنت مجرد رشيم لم ينهض بعد • فاني أؤمن ايمانا مطلقا بأن للأشياء طبائعها ، وبأن الأشياء محكومة بطبائعها ، وهذا هو قدرها الذي لا راد له أبدا •

ولنأخذ مثالا آخر يوضح أساس الشعر العظيم ، بل والفن العظيم بعامة • لقد اعتادت الصوفية أن تؤمن بأن تزاوج رجل بامرأة ان هو الا تواصل مع المطلق ، مع ألطف آنائه وأسمى تجلياته ، وثمة بالطبع فرق بين من يمارس التزاوج من هذا المبدأ ومن يمارسه من مبدأ الشبق • وذلكم بالضبط فرق بين شاعرين ، أحدهما عظيم والآخر عادي • فان لم تكن على صلة وثيقة بينبوع الكون المستتب في مركزه تماما ، بالنبع الذي تدفق منه الممكنات والمستحيلات برمتها ، فاياك أن تمارس الفن الذي هو بالضرورة عسر ومشقة ، فقط لأنه محبة مطلقة •

وقد يزعم زاعم أن مثل هذا المبدأ انما ينبثق من حال مرضية وينم

عنها • ولكن مثل هذا الزعم المصيب والسديد ينسى أن الروح مريض بالضرورة ، ولا سيما حين يصير روحـا انسانيا نبيلا • ان الروح معتل بالروحانية ، مريض بما يصنع منه روحا • وهل أنجز الانسان أمرا عظيما بمعزل عن المرض • ولكن حذار أن يساء فهم هـذا المذهب • فالمرض عندي صنفان : مرض يصعد وآخر ينحدر • واني لا أريـد هنا سوى الصنف الاول : أمـا الصنف الآخـر فلا ينجز غير الجريمة والتسفل • وحين أقول : ان الروح معتل بالروحانية فلست أقصد سوى أن الروح مغرم باللطائف والرعشات الماسية ، مولع بما يجعل الانسان انسانا •

ثم ان شاعرا عظيما ، وليكن أياً كان ، لا يسعك أن تستوعبه الا اذا كنت مزودا بشعاعة روحية قبلية مشتركة بينك وبينه • وهـذا القول تابع ضروري لما أسلفت للتو • وما هـذه الشعاعة ، دون أدنى ريب ، سوى شرارة ذوقية جوانية • ومن العبث أن يرد عليّ في هـذا الموقف بما فحواه أن تذوق الشعر مسألة ترضخ للتدريب كثيرا ، مع أنها حقـاً ترضخ للتدريب كثيرا ، اذ لا يمكن عندي لأية تجربة جوانية ذوقية الا أن تكون فرديـة وخاصة • ثم ان التدريب لا بـد له من الوقوف عند مرتبة معينة ، أو قل على مستوى راقة محـددة من راقات النفس ، أو العمق ، والا كان في ميسورنا أن نجعل جميع الناس عباقرة أفـذاذا ، وهذا محال ، اذ الافراد ، أو الجهابذة الأفذاذ ، في أي ميدان من الميادين ان هم الا آناء نزيرة يستحيل استنباطها بالدربة والمران • وهنا نبلغ الى وجوب المصادرة على المبدأ القائل بسرية العبقرية •

وفوق ذلك كله ، يمكن للمرء في هذه الأيام أن يلاحظ توجه النقد الأدبي الى الآلية والتحليلات الناشفة الخالية من الذائقة الجماليةوالعاجزة

عن التقاط الحسن ومعانقته في زمنه الارجواني الألق ، الأمـر الذي لا يجعل النقد يحرم نفسه من أن يصير مقروءا وحسب ، بل ويغمط العمل الأدبي كثيراً من حقوقه ، وذلك لأنه يسمح لشذراته النعناعية المخضلة بالانفلات من حيّز الذائقة • وبازاء مثل هذا الاشكال الذي لا مفر منه في عصر الآلة والعلم والانتاج والاستهلاك ، لابد لك ــ ان كنت عاشقا للجمال متيماً بالفرح الرخـامي الماسيّ اللون ــ من أن تنبه الى مكمن الخطورة،ثم أن تقترح حلا مرضيا ، ولو الى حد ما•أما الحل الذي أقترح فهو تطعيم النقد التحليلي بالذائقة الجمالية العينية المحبوة بشيء مـن الطراء المخملي ، وكذلك ببعض حنين الى اللطائف والنفائس الباطنيـة الأنيقة ، بحيث يغدو الناقد رائياً جمالياً قبل كل شيء ، ورائداً أبديـاً يبحث عن التموجات المخلوبة في الفراديس الهيفاء ، وعن بسالة المعجم الافتراعية اللدنة ، وبايجاز ، عن كل ما يتضرم ويشع النبل والحياة في النص الأدبي ، الشيء الذي يجعل منه الاختراقيّ الأكبر والاقتحامي الأبسـل •

وفي يقيني أن الدراسات النقدية ستؤول الى نوع من المنطق البارد، أو ربما الى ضرب من الهذاء في بعض الاحيان ، الى الفتات والهلامية ، ان هي لـم تتزود بالذوقي ، بالروحـاني الأصفى ، بالسريرة العينيـة الشاخصة ، ولا سيما في عصر يميل الى الخواء الروحي والتسطح والآلية• وبهذا الزاد وحده يصير النقد الأدبي إشخاصاً للمبدأ الذكري الهائم سعياً وراء المبدأ الأنثوي ، وراء التكامل •

لهذا ، كان لا بد لي من أن أعرض للذائقة الجمالية في مطلع بحثي عن قيم معيارية للشعر العظيم ، والذائقة هي ما يستهلكه الاستهلاك السلعي

الربوي في عصرنا المنحط ، والذائقة هي ما تكاد أن تلغيها جملة النقود السائدة في الصحافة المعاصرة ، وهي ــ أقصد الصحافة ــ مسؤولة عن الاتضاع ، اذ أراها سبباً له ونتيجة •

بيد أنني أُوثر أن أفتتح هذا المسعى بمطلب آخر فحواه التساؤل عن علــة وجــود الشعر جملة ، أقصد عن الأسباب التي دعت الانسان الى الانشاد في كل زمان ومكان • اذ الملحوظ أن ثمة ثقافات بغير رسم ، مثلا ، أو بغير نحت أو فلسفة أو علم متقدم ، بل ربما بغير موسيقى أو رقص ، أما الشعر فلست أحسب أن الانسان قد استطاع في أي يوم من الايام أن يبني أياً من ثقافاته ، بما في ذلك تلك الممعنة في البدائية ، من دونه • ففي قناعتي أنه حيثما وجدت لغة وجد شعر • ولئن صح هذا المزعم بات في الميسور التوكيد على ما جــداؤه أن مملكة الشعر ليست مجرد كمون لغوي ، بل واحــدة من المستلزمات الشفوية ، مستلزمات القول أو وجوباته ، أو من مضايفاته الحتمية والضرورية • ولعلــه أن يشرط اللغة ويؤسسها ، اذ الايقاع أُسيٌّ في الأشياء باطلاق • فما دام أن الاشياء مشدودة الى مراكزها بصلادة ، وربما الى مركز كوني بدئي ومطلق ، كان من البدهي الايمــان بأن في الكائنات أنغامــا تؤسسهــا وتبدؤها ، وتبعث فيها ، لا قوة التوازن الأبدي وكفى ، بل القدرة على أن يساند بعضها بعضها الآخر أيضا • وتلكم هي العلة الكينونية للشعر • وهي ما لا يتوفر لأي فن من الفنون سوى الغناء والرقص والموسيقى ، شقيقات الشعر التوائم •

لماذا كتب الانسان الشعر على مد الدهور ومر العصور ؟

ابتغاء مرضاة الكون ، وابتغاء مرضــاة الفؤاد البشري ، وابتغــاء

صيانة المطلقات المتعالية من التلوث بأنفاس العجول الذهبية • فشتان بين موسى في الطور وبين السامري الطائف بالعجل الذهبي في سيناء •

فالشعر قبل سواه من سائـر الفنون ، هـو ما يوازن بين أنفاسنا وأنفاس الكون الذي يتنفس من حولنا بجوانيته الخاصة ، والشعر قبل سواه من سائر الفنون هو الأقدر على التعبير عن حياة الوجدان الداخلية بما هي روح صرف يختلج ويتماوج ، وتعوم فيه شتى لونيات الشعور وجزئياته • انه يتعامل مع رعاف الروح ، مع حيـاة الباطن والخلجـات المستسرة المنخرطـة انخراطا حميما والحياة الكونية العامـة والخاصة • ولكن في قلب كل شعر عظيم تكمن جوهرة نقحت من كـدر الخارجية باطلاق • ثم ان الباطنية التي لا تبالي الظواهر والأعراض ولا تحتفل لها الا غرارا ولماما هي ما يؤسس العنصر في كل شعر عظيم ، من دون أن يكون ذلك ضد اجتماعية الشعر وتاريخيته ، لان الشاعر لا يعانق الا الجوهري في عصره • فليس البتة محض صدفة أن تشتق اللغة العربية ـ وهي في ماهيتها لغة صوفية باطنية ـ الشعر من فعل الشعور أو جذره الثلاثي • واذا ما علمنا أن هذا الجذر انما يتألف من مقطع ثنائي هـو الشع ، بمعنى الانبثاث المتوهج ، وكذلك الراء ، وهـو حرف النشاط المتحرك اللطيف ، عرفنا أن الشعر هو بالضبط أثرى تدفقات نزعة التفوح التي يمارسها الباطن في البؤس والنعمى على السواء •

وأياً ما كان جوهر الشأن في واقع صميمه ، فان قارىء هذا المبحث لن يجد فيه الا توجها شخصيا يعبر عن طبيعة كاتبه ، تماما كأي مبحث آخر لأي كاتب آخـر • بيد أن هـذا لا ينفي السمة النقدية عن مراميه المعيارية ، وذلك لأنه يحاول أن يستقرىء ويستنبط القيم المعيارية الذوقية

استقراء واستنباطا ، وأن يشتقها من النصوص اشتقاقا ، دون أن يلزمها بالمعيار من الخارج .

وفوق ذلك ، ان الأدب لمتعة ، والمتعة شأن شخصي . ثم ان من اختصاص النقد المتمرس أن يفترع هذه المتعة دون أن يطفىء بكارتها . وهذا الافتراع هو الآخر شأن شخصي بالضرورة . ولكن هذا لا ينفي قط أن يتزود الناقد بالكثير من الموضوعية . ولئن كانت الذاتية عندي تحريرها في اقتناص المستورات الجمالية في النص ، فان الموضوعية جماعها ومجمل أمرها أن لا تقوّل النص ما لا يقول ، اذ من شأن تحميل النص ما لا طاقة له به أن يجرنا غيا الى دائرة التمحل وقطاع المجانية ، ولن ترى طارداً للفهم والسداد كالتمحل قط .

فاذا ما آمنت مع الصوفية بأن كل شيء ميسر لما خلق له ، فقد بات عليك بالضرورة أن تؤمن بفردية كل كائن . ولست أبتغي من وراء هذا المذهب سوى مغزى واحد فحواه أن الناقد ، أيا كان ، لا يملك الا أن يكون شخصيا في أحكامه وتوجهاته ، مهما يجتهد وراء الموضوعية ويكد . وأيا ما كانت مرتبة رسوخ التوكيد على أن النقد الأدبي ليس ضرباً من الفيزياء والبحوث المخبرية ، وعلى أن التعامل مع النصوص الشعرية هو بالدرجة الاولى سر باطني يتحدى التعلم والتعليم ، وذوق جمالي ينبثق من ملكوت الماوراء الأوّلي ، فان هذه الموضوعة سوف تغمط حقها في احتلال درجة الصدارة ، وذلك بسبب من نزوع الروح المعاصر نحو التسطح والآلية ، نحو الربا والاستهلاك ، كيما يضيع في خضم الاتضاع .

★ ★ ★

في الرقص وحده يلتغم هيف الروح وهيف الجسد في وحدة أعلى ، وحدة يتعذر انجازهـا خارج آن الرقص • ولكن في القصيدة وحدهـا يصعد هيف الروح الى أفق التجريد • القصيدة والرقصة ، كلتاهما آن مجاني ، كلتاهما تسبيح •

أصحيح أن القصيدة والرقصة ، كلتاهما آن مجاني ؟ أفعبثاً يرقص الانسان ويشعر ؟ أليس هـذا بضياع في خضم الميتافيزياء التي لا تثمر شيئا عند أفق التاريخ ؟ وكيف يمكن للشعر أن يكون ثوريا فعالا في الواقع البشري المعاش ؟•

التقيت ذات مرة برجل له أخ يحبه كثيرا • وكان أخوه قد سافر الى أمريكا سعياً وراء المال • فما كان من هذا الرجل الا أن أقسم ألا يمس المال بيده الى أن يعود أخوه ، وما عاد أخوه • وثابر الرجل على الالتزام بيمينه طوال حياته •

مثل هذا السلوك يبدو مجانيا ، بل قد ينعت بالجنون • ولكنه عندي العاو نفسه • لئن كان المال هو ما يفرق بين الأخ وأخيه ، هو ما يسلب الفؤاد البشري من حقوقـه الأزلية ، من وجيبه الحي المتوهج الدافق ، فليزدر المال ، اذن •

والشعر نقيض المال • وحين يرقص الانسان فانه ينسحب كليا من مملكة الربا ، ويثبت أنه انسان ، وأنه بالتالي يرفض التسفل • فالبحث عـن الروح ، بحث الانسان عما هـو جوهري فيه ، انما يناقض بحث الانسان عن المال ، عما هو عرضي ومنحط • وفي برهة الرفض هـذه ينبل الانسان ويعلو ، يزكو ويتجوهر • والثورة ما لم تكن هذه القداسة

فهي لا شيء على الاطـلاق • ما لم تستهدف ــ كما يستهدف الشعر ، وكما تستهدف كل ريادة للجمال ــ غسل الروح في الينبوع البدئي الذي يدفق نوراً أزلياً ، فلابد للروح من أن يثور على الثورة نفسها • فالانسان في أعلى آنائه رغبة في التطهر ، نزوع الى البرارة ، حتى وان لم يكن هذا الهدف الا مثالا يرفض الرضوخ لنزعاتنا •

لهذا أرى كل شعر عظيم باطلاق ، أيـاً كانت موضوعته وأيـاً كان فحواه ، نصير الثورة ورديفها ، وذلك ما دامت الثورة والشعر معـاً لا يرفضان ولا يقبلان الا الاتضاع والعلو • وعندي أن الفرق بين النظرية الثورية والشعر العظيم ليس غير فرق في المنهج ، فالنظرية دربها الواقع ، والشعر دربه المثال ، والمحجة واحدة • كلاهما يطوف حول كعبةواحدة• ولكن الشعر ، بما هو مثال ، شأنه أن يرفض حتى النظرية حين تنحط وتتخشب • وعندي أن من حق النظرية أن ترفض المثال حين يهذي •

ثم من ذا الذي قال بأن الشعر العظيم ، أو الشعر باطلاق ، لا يمكن للثورة بالذات ، الثورة بحصر المعنى ، أن تكون ، أو أن تصير ، واحدة من موضوعاته الأقدس والأنبل ؟ ولكن مثل هذه الحال ــ وهنا يمكن أن يكمن الفرق بين المرونـة والبيوسة ــ لا تعني أن موضوعة الثورة بحصر المعنى هي المدار الوحيد للشعر العظيم ، أو غير العظيم ، وذلك ما دام الشاعر ينبل ويصعد حين يتحدث ، مثلا ، عـن عشقه للنور ، أو للزهور ، أو حين يحاول أن يستبطن أعماقه ، أو حتى راقاته المظلمة • الانسان وحده هو من يملك أن يعشق الزهور ، مثلا ، أو أن يبحث في ذاته ، أو أن يتعبد للجمال في تجلياته كافة • وكل ما هو برسم الانسان وحده لا يحق لأي كان أن يحرمه على الانسان ، الا اذا أراد هذاالمتسلط

أن يصير عجلا ذهبيا يضاف الى جملة العجول الذهبية القائمة سلفاً • من ذا الذي يملك الحق في أن يمنع أي انسان من التفكير بخواء الوجـود وبمحد ودية الانسان وبفاجعة الموت ؟ أليس من السخف أن نطلب من العقل أن يؤجل التفكر في شيخوخة الفرد وتناهيه ؟ الى متى ؟ أله حياة أخرى على هذه الأرض ؟ •

قد يملك التسلط ــ والتسلط أشكاله كثيرة ــ أن يكم الفم ، ولكنه لا يملك قط أن يمنع البشر من أن ينكفؤوا على دخائلهم ، وهذا يعني أن المرء قد ظل مركوساً في ما لا يريد له التسلط أن يركس فيه • ولهذا دعوا البشر يقولون ما يريدون ، ولهذا فان على الجميع أن يناضلوا في سبيل الحرية ، وأولا حرية أن أقول ما أريد ، اذ التسلط على العقل هو أبشع أنماط العجول الذهبية ، والتسلط على العقل هو أزمة الانسان التاريخية الاولى أو الكبرى ، منذ أن وجدت المدن حتى اليوم • فما من تحرر قط قبل تحرر العقل من أشكال اغتصابه كافة •

لقد بذل الشعر العربي المعاصر ، مثلا ، جهوداً جبارة للتوافق مـع النظرية الثورية ، والمطلوب الان من كل نظرية ثورية ــ ان أرادت لنفسها استمرارا وانتصارا ــ أن تنبذ عنها رهلها وتخشبها ، وذلك لكيما تتوافق مع الشعر الذي لا يعادي فيها سوى برهة التكلس والاتضاع ، والشعر مرجها الأرحب ، والشعر لا يقبلها الا زاكية عارمة طاهرة ، وذلكم بكل توكيد في صالحها الخاص ، بل هو أبهى خدمة يقدمها الشعر للثورة • والأبعد من ذلك أن مـا يروقني في النظرية الثورية النثرية هو جانبهـا الشعري قبل جوانبها الأخرى ، أقصد تماما نزوعها نحو عالم طاهر معقم من الفساد والعدوان • وهنا تماما يتقاطع الشعر والنظرية الثورية • فما

تقوله النظرية بأساليبها النثرية ودروبها المنطقية ، يبثه الشعر بلغة أكثر توهجاً وأشد حرارة • وبهذا المعنى يكون الشعر رفع جوهر النظرية الى أفق المثال • وما من شيء سوى الشعر يملك هذه القدرة • وهنا يتفوق الشعر على سائر الفنون ، وهنا يظهر الشعر الحليف الأصلب والأمتن لكل جهد ثوري على الاطلاق ، حتى حين يدور حول موضوعات لا مساس لها بالثورة مباشرة • فعندي أن كل من يرفض الربا والتسلط ثوري بالضرورة ، وعندي أن الانسان يكون منغمسا في برهة رفض هذين الداءين حين يفعل أي فعل لا يمارس فيه هذين الداءين • فشجب هاتين المنقصتين يبدأ بالكف عنهما ، ولكنه قطعاً لا ينتهي هنا ، اذ لا بد من تصفية لكيما يزكو الروح ويتجوهر ، ويصير العالم البيت الصالح لاستضافة الانسان الأنقى •

لهذا سوف يجد قارىء هذا المقال أن معايير الشعر العظيم هي عين محتويات النفس البشرية العكرة والروح البشرية الرائقة ، وان هذه المعايير ، في الوقت نفسه ليست سوى الانسان بأم عينه ، ولكن الانسان بما هو تفاعل مع المعاش اليومي والتاريخي والأبدي معاً • فالانسان كلية شديدة التعقيد لا يمكن فصمها أو تفتيتها الا بغرض تركيبها عند نقطة تزدلف اليها الجزئيات برمتها •

لماذا كان « نشيد الأنشاد » عظيماً ؟ لماذا كانت التائية الكبرى عظيمة؟ لماذا كانت « علائم الأبدية » عظيمة ؟ لأن كلاً منها تستجيب ، أو تعبر بعمق ، عن وجدان عميق من وجداناتنا الديمومية ، أي لما لها من قدرة على أن تطال « الزمن الفرد » ، على حد عبارة ابن الفارض •

وعندي أن كل كتابة ــ ما لم تكن تقريرية نافعة على مستوى العمل ــ

أن هي الا فعل متعال ، وان هي الا فعل ميتافيزيقي ، جوع الى المطلق ، الى الاسطوري ، الى المفارق • اذن ، هل الكتابة اللاتقريرية ، اللاعلمية ، اللاعملية ، فعل مجاني على مستوى التاريخ ؟ أبداً ، لا •• انها تدمّث الروح ، تزوده بالهيف الأملد • وبالضرورة ، فان كل روح مدمّث أهيف لا يمكن باطلاق الا أن يكون مع الحرية ، مع العقل ، مع الحب والفرح •

وفي لبابة معتقدي وصميم منحاي أن الأدب والفن ــ كالثورة تماماً ــ لا يستهدفان أية بغية ختامية سوى انتاج الروح المدمّث الأهيف البارىء من العكر والرسابات الغليظة • وعند هذه البرهة النهائية ، بل عندها فقط ، يمكن للعقل أن يتكامل ، أن يزكو ويتجوهر •

★ ★ ★

# لماذا كان الشعر ؟

ليس في مقدوري أن أجتنب رعشة تعروني حين التعرض لهذا السؤال ، وحين قراءة التاريخ الحربي لشعوب الكرة الأرضية ، فهناك تواجه الانسان وهو يبذل جهوداً باسلة لاستنطاق الصمت واستدماج الناطق بالأخرس ، وهنا تلقى عشرات الألوف من الشباب الناضر البهي يرحلون الى مملكة العدم في سويعات صغيرة وقليلة . وأحسب أن بين الشعر والحرب علاقة من نوع ما .

فلئن كان الانسان في الشعر العظيم لا يبحث عن شيء قبل روحه ، فانه انما يكد وراء المعنى المستتر تحت العلاقة التي تربط هذا الروح بجملة وجوده ، وهي علاقة لا محيد لها عن أن تواجه القلق والزلزلة ، أقله في بعض آنائها الأكثر توترا والاكثر الحاحاً واصراراً على ضرورة امتلاك المثل الأعلى . فالكائن البشري ، أو قل الروح بما هو روح ، لا يملك أن يخفف من قلقه وبؤسه الا اذا كان يقتنص ويعانق بين ذراعيه ما يتجاوزه ويسمو عليه . وهذا يعني تذوق المعنى في ما وراء رتبة المعقول ، كما يمكن لصوفي نمطي أن يقول .

والشعر بخاصة ، والفن بعامة ، قد كان وما انفك واحداً من المناهج التي ننهجها لكيما يندرج المعنى في سواء الروح ومتنه • ومن هنا كان لا بـد للسؤال عن علـة الشعر وكونيته من أن يضايفه شيء من فترة الرعب ، لأنه ــ أي السؤال نفسه ــ يطرح العقل في مواجهة الخـواء واللاجدوى ، وفي مركز الشقاء البشري حصراً ، ويكشف أمـام الوعي عن الحقيقة المغثية ، أقصد حقيقة الفاجع التي لازمت الانسان طـوال مشروعه المعاشي ، أكان وجودياً أم تاريخياً • ثم انه يواجهك في النهاية ببطلان الحياة وتجوف الأشياء ، ويطوح بـك في بؤرة التوتر بحيث لا تجد معدى لك عن الارتطام بالمأسوي الصلـد ، أو بالخسران والفقـد الدائم للأصالة المطلقة ، ولو أنه انابة من دائرة اللامبالاة وخيانةالعقلانية والخروج على الشرعية الانسانية الى قطاع الثقل الوجودي ، أو الى حيث يُطرح الانسان قُبالة مسؤولية سقوطه وضياع هويته •

وبداهة ليس السؤال عن كونية الشعر هو وحـده ما يؤوب بالعقل من آن التشتت واللامسؤولية الى آن الجدية ومواجهة المصير والتسليم بقداسة التوتر البشري ، بل ان الروح بحكم ماهيته الميتافيزيائية ، أو قل بما هو روح له شخصية انفعالية ، لا يملك حين يكون حساساً الا أن يعاني الفزع النازف من جدران المعاش البشري •

لماذا كان الشعر ؟ لنتجاوز الخواء الى الملاء ، حتى وان كان ذلـك التجاوز محكوماً عليه بالاحباط سلفاً • ولكن ، أما يمكن القول بأن الحرب عبور من الخواء الى الملاء هي الأخرى ؟ لا • لأن أية حرب ، مهما يحالفهـا الحق ويجتنبها الباطل ، ان هي الا برهـة من شقائنا وبؤسنا ، لحظة من لحظات الفاجع •

ثم ألا يمكن الذهاب الى أن الرقص والرسم والنحت والموسيقى ، وربمـا الخمر أيضا ، وكذلك الطقس الرخي والمشهد الطبيعي المتألق ، هي آناء تكفل لنا العبور من الخواء الى الملاء ؟ بلى . اذن ، لماذا الشعر حصـراً ؟.

لا يمكن الرد على هذا السؤال بما جداؤه أن في الكون نظاماً وأن الشعر استمرار للنظام في اللغة ، اذ الرقص نظام في منتهى الدقة ، وكذلك الموسيقى ، بل ربما كان النظام هنا أزخم حضورا منه في الشعر ، ولكن هذا لا ينفي بالطبع أن في الشعر نظاما واتساقا ، تماما كالرقص والموسيقى . والنظام ، أني استتب ، مهوى العقل وسر من أسرار سعادة الانسان .

غير أن تفوق الشعر على الرقص والرسم والنحت ، وجملة الفنون الصامتة ، لا يمكن أن يعزى الى غير الحقيقة الاولى التي تؤسس الانسان ومجمل مشروعه المعاشي ، والتي تتحرر في أن الانسان كائن لغوي قبل أي شيء . فقط حين توجد لغة يوجد انسان ، وفقط حين توجـد لغة توجد فنون . أمـا أفضلية الشعر على الموسيقى فمآلهـا الى أن الشعر يحتويها دون أن تحتويه ، والى أن الموسيقى تجريد ، بينما يصالح الشعّر بين برهتين متعارضتين لا تملك الموسيقى لهما صلحاً أو اتحاداً ، أقصد برهة التجريد وبرهة التجسيد .

ولئن دققنا جيدا وجدنا الشعر وقـد لم في نسيجه كلاً من الرسم والنحت والموسيقى ، ولكنّ الآن الغنيّ الروحيّ المهيب الذي يفلت من قبضة الشعر هو الرقص ، وهو مـا تتوالف فيه برهتان متعارضتان في العقل ، برهة الروح وبرهة الجسد ، الأمر الذي دفع جلال الدين الرومي

( والصوفية عشاق صلح بين متعارضات ) الى القول : « من يعرف قوة الرقص ، يحيا في الله » • وربما كان الرقص أسبق من الشعر ، اذ هو قد يكون موروثاً تحدر الينا من عهد الحيوانية• ولكن الرقص يظل تجريداً للنظام ، على الرغم من أنه يعاش جسدياً ، أو على الرغم من أنه يحيل الجسد الى سمفونيا أو أنشودة • ثم ان الرقص يظل من مملكة الصامت، ولا يملك قط أن يلج الى قطاع الصائت ، هذا القطاع الذي يؤسس البعد الماورائي للعقل والمشروع البشري جملة •

اذن ، سوف يتعذر علينا أن نفسر كونية الشعر وعلو مقامه على الفنون جملة بغير مقولة اللغة ، أعني دون الانطلاق من أسيّة الصوت واتخاذه ينبوعا بؤرويا للعقل • بيد أن النثر صوت هو الآخر ، فلماذا كان الشعر فوق النثر ؟ لافتقاره الى الموسيقى الأغزر ، وبالتالي الى صرامة النظام ودقته • ففي النثر نظام وموسيقى ، ولكن نظاماً اضافياً وموسيقى اضافية تولج في نسيج الشعر ، ويحرم منهما النثر • ولست أقصد الايقاع العروضي الخارجي ، وانما أعني ، حصراً وبكل دقة ، تلك النغمة الداخلية العميقة التي تستوطن ألفاظ القصيدة ، والتي يتعذر اطلاقاً أن يتمكن النثر من تزويد أنسجته بمثلها •

ولكن هل يتوقف فضل الشعر على النثر عند حد الموسيقى الداخلية، أم تراه يتعداه الى الخيال الأكثر ابداعاً والانفعالات الأكثر عمقاً ؟•

بداهة ، يملك الخيال في النثر أن يكون خصيبا باسلا وقادرا على افتراع البكارات الزاغبة ، كالشعر سواء بسواء • بيد أن النغمة الداخلية الحاملة للانفعال والمسهمة في التعبير عن الداخل ، وهي ملك الشعر وحده ، تؤطر اللغة بمناخ جواني يتعذر على النثر أن يتزود بمثله ، وبهذا

تسهم الانغام المستورة في الألفاظ اسهاماً جباراً في مضمار تسمين الصور وتعميق الانفعالات ، والا فلمـاذا تتبخر القصيدة وتفتر معانيها وتهزل حين تشرح شرحـاً نثرياً ، بل بأية لغة نثرية ممكنة ؟ ان الشعر ، اذن ، أرقى من النثر لأنه يزاوج ويدغم بين صائتين متباينين ، اللغةوالموسيقى، الشيء الذي يعجز عنه النثر بكل وضوح .

ويبدو أن عصرنا أكثر ميلا الى التمييز بين الشعر والنثر من موقـع لا يهب موسيقى الشعر كبير وزن ، فكل ما في الأمـر أن لغـة الشعر مهيَّمة ، بل ولا نعدم من يذهب الى أنها مشوشة متداخلة مائجة ، أمـا لغة النثر فمستقيمة سديدة تقصد أهدافهـا قصداً . ولكن مثل هـذا التمييز يتجاهل ما فحواه أن النثر يملك أن يبدع ضمن هذا الاطـار . فعندي أن مـا يسمى « قصيدة نثر » ليست من الشعر في شيء ، حتى وان تكن لغتها مشوشة أو مهيمة . ولكن النظم يستحيل هو الاخر أن يعد في الشعر طالما افتقر الى الأخيلة ورعشة الانفعال ، الى اللغة المهيمة ، أو تلك التي تحل فيها سنن انقؤاد البشري . وعلى هذا يمكن تعريف الشعر بأنه كل لغة وجدانية منغومة بأنغام لا يملك النثر مثلها . اذ بمثل هذه اللغة وحدها يبلغ الصائت ذروة لا ذروة بعدها . ولعل الهمالوحيد لهذا المقال أن يكون الوصول الى ماهية الشعر .

لمـاذا كان الشعر ؟

لأنه اللغة في أقدر آنائها على افتضاض أختام الصمت الكوني المطبق على الموجودات . انه الأفق الوحيد لفن القول حين يحاول افتراع بكارة الوجود الأبدية التي تظل تمعن في صيانة غفوتها الطازجة ما لم تقتحـم اللغة الوجدانية المنغومة والمهيمة حرمها الأقدس . فلئن كانت الطبيعة

تعمل بصمت وسكينة ، الا لماماً ، فان الانسان هو الوحيد المولع بالصخب بين أطفال الطبيعة طـراً ، بحيث يمكن القول دونما تحفظ بأن الانسان ظاهرة صوتية ، قبل أن يكون أي شيء آخر على الاطلاق ، اذ من غير الميسور أن ينشىء الانسان حضارة من دون أبعاده الصائتة ، أو قبل أن يؤسس ولو معجماً ضيقاً محدود التخوم • فما من كلمة أصدق من كلمة أهل العصور الخوالي : « في البدء كان الكلمة » • فمع أن اللون أسبق في الوجود من الكلم ، اذ هـو مطلول في الطبيعة بين الأفق والأفق ، ولا سيما في الشفق واليخضور ، ومع أن اللحن من مملكة الطبيعة هو الآخـر ، وبالتالي كان أسبق من اللفظ ، الا أنهما لا يأتيان الا ثانيا في المشروع البشري ، وما ذاك الا لأن الانسان يتعذر عليه الافادة من اللون واللحن الا في حضارة ، في تاريخ • أما الكلم فهو ما منه يبتدىء التاريخ ، وان كان الكلم يتراجع قليلا الى الوراء في التاريخ كيما يفسح المجـال لأنداده بموازاته ، وما أنداده الا العمل والحرب • أما الرسم والنحت والموسيقى فهي في الحق مكملات اللفظ • وقل الشيء عينه عن الرقص ، وحدة الجسد والروح ، والعقل لا يرضى الا أن يكون المكمل أسمى وأرفع مرتبة مما يكمله • بيد أن في العقل حدساً يحتج ضد رفع رتبـة الفنون الصامتة والتجريدية فوق رتبة الكلم ، وهو الذي به دون سواه يصير العقل عقلا ، اذ لا عقل بغير لغة ، ولا لغة بغير عقل • وهنا نواجـه مفارقة تبدو للوهلـة الاولى وكأنها بغير رفـع : كيف لا يكون المكمل أسمى مما يكمله ؟•

وفي الميسور الاجابة عن هـذا السؤال لصالح الشعر • فلئن كانت الفنون اللاقولية تكمل الكلم ، فان الكلم نفسه يكمل الفنون اللاقولية•

وهو لا يكتفي بهـذا ، اذ الكلم يؤسس آن الابتداء ، بينما لا تتمتع الفنون الاخرى بمثل هذه السمة الجوهرية • فلئن توازن الكلم مع الفن اللامنطوق ، وذلك من حيث أن كلا الجانبين يكمل الآخر ، اذ كل منهما يقول ما لا يملك الآخـر أن يقول ، فان فن القول قـد حبته الضرورة الوجـودية بسمة تضعه في بؤرة انبثاق بدئية تتخارج منهـا الفعاليات الانسانية برمتها •

ثم ان الانسان ، بوصفه حيوانا لغويا بالدرجة الاولى ، فانه لا يملك آن يتذوق شيئا بقدر مـا يملك أن يتذوق الكلمة الملفوظـة المشحونة بالحساسية ، وما ذلـك الا لأن اللغة هي السمة الجوهرية الاولى التي تربطنا بالوجود ، من جهة ، وبالآخرين ، من جهة أخرى • ثم ان اللفظ أقدر مناهجنا على التعبير عن روح الانسان وأعماله ، عن شقائه وسعادته • فما من لوحة قط ، وما من سمفونيا باطلاق ، تملك أن تقول مـا تقوله مأساة واحـدة من مآسي شكسبير ، وذلك لسببين على الأقل • أمـا أولهما فان أي عمل فني غير شفوي لا يملك أن يكون الا برهة واحدة وحسب ، الا آناً واحداً من آناتنا التي قد لا ترضخ للحصر والتعداد ، بينما يملك العمل الأدبي ، ولا سيما الشعري ، آن يكون شمولياً بحيث يعانق أبعاداً كثيرة ومتعددة • وأمـا ثانيهما فهو أن المأسـاة ، أكانت لشكسبير أم لغوته ، أو لسواهما ، أشد عمقاً من أي انجاز فني آخـر على الاطلاق • انه وحده الذي يملك أن يلامس الأبديات الراسخة في الداخلية ملامسة عميقة غائصة في الجوهر الماهوي للانسان •

ثم ان في الشعر لغزاً سماوياً أشعر بأنه عصي على الذهن استيعابه ، بحيث لا تبقى الا الذائقة ، من بين طاقاتنا جملة ، لكي تدارسه المدارسة

الحقة • فالذهاب الى أن الشعر هو صفاء اللغة وآنها الأنبل والأطهـــر ، وأنه تجريدها من بعدها النفعي ومن مباشريتها ، وقبل ذلك من سوقيتها، وأنه فوق ذلك تخليصها من بعدها الأداتي الى بعدها الغائي ، ومن سماتها التجسيدية الى سماتها التجريدية ، والارتقاء بها الى مستوى آنة نطلبها لذاتها حصراً ، كل هذا أشعر بأنه غير كاف الكفاية المطلقة أو التامة من أجل تفسير كونية الظاهرة الشعرية ، مع أنه كاف نسبياً لتعليل الأمر • ولئن طلب اليّ أن أجيب اجابة مختصرة عن سؤال كونية الشعر لقلت : في الكلم الشاعر قبل سواه ، بل قبل كل ما عداه ، يسلك الروح أن يعانق ذاته وأن يتذوقها بشمولية وعمق •

★ ★ ★

# عظمة الشعر وفسحة الذائقة

ما كان لناقد أدبي كبير في عصرنا الراهن من محيد عن أن يؤسس ويرسّخ في عقله ضرباً من الفلسفة الوجدانية ، ولا سيما فلسفة الباطن الروحي التي ترفض أن تبدأ بغير الداخل والشعور لدى تفسيرها للظاهرة الفنية . وما هذه الفلسفة عندي الا نوع من الهجاس ينضوي على شقاء البشر وشرطهم المأسوي ، مثلما ينضوي على أن الانسان فرحة ورغبة في الفرحة . وبهذا الهجاس ، بهذا اللاّوان المخصلي الأطرى ، يملك الناقد المزوّد بالروحانية أن يدعّم ذائقته الذاتية وأن يمدها بأسّها المفهومي المتماسك . فليس في مقدور ناقد من دائرة الثقافة السامية أن يتجاهل النواح البابلي على تموز ، الا اذا تعمّد سلفاً أن تنفلت من قبضته واحدة من أبرز آناء الروح البشري . أقصد عمق الاحساس بالبعد المأسوي للمعاش الانساني ، وهو الاحساس الذي أطلع الشعر العربي منذ طرفة والملك الضليل وحتى حكيم المعرة وابن الفارض ، ومروراً بالعذريين وأبي العتاهية والمتنبي . فالشعر العربي ، أو قل منجزاته الأعظم ، ان هو الا شعر مأسوي بالدرجة الاولى ، ثم شعر وجدان المفارقة في الدرجة

الثانية ، أما شعر الفرسان ، وهو ما يتأسس أولا على الأخلاق ، فلا يحتل الا المقام الثالث .

وهنا أخوّل نفسي حق الذهاب الى أن الثقافة السامية في غرب آسيا وشمال أفريقيا هي ثقافة متواصلة مستمرة عبر العصور التراثية برمتها ، على الرغم من كل فاصل نوعي حضاري يفصل بينها . وهذا يعني أن الناقد المطلع لا يسعه الا أن يلمس ايقاعاً وجدانياً نفسياً ينبض في ثقافة منطقتنا ابتداء من آلهة الخصوبة المغدورين ( تموز وأدونيس واوزيريس ) ومروراً بالمسيح وحزنه الناعم العميق ، وانتهاء بحركة الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى القرن الثالث عشر الميلادي ، قرن بداية الانحطاط الشعري في منطقتنا . وفي تقديري أن الشعر العربي ما كان للاتضاع أن يلحق به الا لأنه لم يعد قادراً البتة على التعبير عن الوجدان المأسوي الأصيل في الشعوب السامية ، وهو الوجدان الذي منه بزغ وتعاظم الشعر العربي . فبعد ابن الفارض لم يبق الا شعر الاتضاع وقليل من الموشحات ( وهي البعيدة عن وجدان الدنف في معظم الأحيان ) .

هذه المسألة الوجدانية الخالصة ، أقصد المحتوى المأسوي للشعر العربي ، وهو المحتوى الموازي لآلام الاله آن تمزقه الخنازير أو آن يقضي نحبه على الصليب ، ان هي الا حال داخلي ذوقي لعل في المشقة والعسر أن نرضخه لمعيار صارم وكوني ، بل لعل اللغة أن لا تطاوع ، الا على ندرة ، في التعبير عنه . ولهذا لا أحسبني أخرج عن سمت السداد اذا ما ادعيت بأن الناقد لا يطالها الا بلطائف جوانية مركوزة في أس روحه ، أي بالوسيم من محتواه الذوقي ، الأمر الذي يعيدنا الى الأساس

الشخصي لكل نقد متميز • وهذا يعني أن مقولتي الدنف والقهر ليستا شيئا آخر سوى تحصيل حاصل حين يلتزم بهما الناقد كمعيارين للشعر العظيم • ومع ذلك فاننا بهما ، وبهما قبل سواهما ، نملك أن نزف التجلة للشعراء العذريين ، أو نملك أن نفصل في القيمة بين جميل بثينة وبين عمر بن أبي ربيعة الذي قل أن يتبدى مدنفاً مقهوراً يعيش بعشق وصدق آنة مكروبة ومعنّاة • انه لشعر عظيم حقاً ذاك الذي يمتح ينبوعه من وجدان تموز ويسوع ، وجدان الألم البشري المزمن ، ويتماهى مع الروح الكوني الأنبل في احساسه بتناهيه وضغوط أوصابه العازبة ، وربما الأبدية •

ان مثل هذه النظرة الشمولية ، والحساسية الكونية ، التي تزود الناقد بالوجدان الطري ، لا يسعها أن تكون من نتاج الأرابة والحذق ، وانما هي عندي في بؤرة الذائقة المتسرسة ، من جهة ، والممتلئة بالالهي ، من جهة ثانية ، اذ الذائقة امتلاء باطني هي الأخرى • فما من شيء أفتل للشعر والفن والنقد والذوق من الصنعة والتقنة الشكلية المنصبة على العرضي بدلا من الجوهري • وحين لا تجد النزعة المترعة باللطائف الروحانية الرخامية ما يغذوها وما يقيتها ، سواء في الدراسات النقدية أو في النصوص المدروسة نفسها ، فان هذا هو الانضاع بأم عينه • وحين يصير الناقد الأشهر والشاعر الأبرز من يتقن ويحذق ويهوّم ، لا من يتذوق ويحدس فيأتي ببصائر ولطائف جوانية منبثة في نسيج النص الأدبي ، حينذاك يحرم العمل النقدي نفسه من أن يكون مقروءاً على نطاق أوسع من نطاق الطلبة أو المتخصصين • ان الشكلانية ، والحذلقات النقدية الجوفاء ، واصطناع المبدع الأدبي اصطناعاً بدلا من أن يجيء من

تلقاء ذاته ، وأن تنبجس جزئياته بكامل ارادتها وملء حريتها ، ان هذا كله عزوف عن الجوهرة الغافية في أعماقنا وانتحاء صوب العرضيات القشرية الناصلة العديمة القيمة . وهنا يحضرني قول فاوست لتلميذه فاغنر في مسرحية غوته المشهورة[1] :

ما من إنعاش حقيقي يمكن أن يسترجعك ،

خلا ما يبزغ تلقائياً من نفسك الخاصة .

ثم دعنا نأخذ بيتاً أُعجب به النقاد العرب التراثيون كمثل على التذوق . والنقاد التراثيون ، بالمناسبة ، أناس جماليون الى مدى بعيد ، وقلما نمتاز نحن اليوم بعمق حسهم الجمالي ، وان كنا نبذهم حذقاً وأرابة في مضمار التحليل ، وذلك بسبب من استشراء الذهنية والعقل العلمي في القرن العشرين .

يقول ذو الرمة:

أقامت بها حتى ذوى العود في الثرى وساق الثريا في ملاءته الفجر

أيكفي أن يقال هنا بأن الفجر قد صارت له ملاءة يسوق فيها الثريا ، ولو أن ذلك من مستلح الاستعارات ، على أية حال ؟ فالاكتفاء بهذا لا يملك أن يفعل شيئا سوى أن يربط بين الروح وبين قشرة الصورة أو سطحها ، ولهذا لا يكفي أن نرى موطن الجمال هنا في أن هذه الملاءة

---

١ ــ راجع : يوهان فولفغانغ فون غوته ، « فاوست » ، البيتين ٥٦٨ ، ٥٦٩ .

الفجرية الشفافة قد أخذت تسوق الثريا ، وانما هو في استبصار حدسي يجعل للرؤية الفردية لموطن الجمال أهمية كبرى • فلقد أشير مرارا الى أن جمالية هذا البيت مآلها الى ملاءة الفجر الذي لا ملاءة له في الحقيقة الذهنية • حسناً ، أنا أوافق على أن هذا موطن من مواطن العظمة الشعرية ، ولكن هل من عين تخطىء هذا الموطن ؟ ألا يشترك في ادراكه المثقف العادي والمثقف الكبير ؟•

اذن ، لا بد من البحث في هذا البيت نفسه عن موطن أعمق يكمن فيه كموناً موضوعياً ، ولكنه نصف واع ونصف خبيء ، وهذا هو سر الحدوس في كل فن عظيم ، ولهذا ما كان لك أن تستمتع بالمنجزات الفنية العظيمة الا بمقدار يتناسب مع نشاط طاقاتك الحدسية •

وفي ظني أن في الممكن تحديد الحدس القاطن في هذا البيت بهذا السؤال البسيط : لماذا أرجأ الشاعر ( ارجاء تلقائياً لا قسر فيه ) الفاعل الى آخر كلمة في الشطر الثاني ، مع أن الفعل يتصدر الشطر نفسه ؟ ولكي نستبصر هذه الشذرة فان علينا ادراك ما فحواه أن البيت في شطره الاول يبتغي تصوير المسافة الزمنية التي استهلكتها الاقامة ، ثم أن تتخيل كذلك أن سوق الفجر للثريا في ملاءته ان هو الا عملية طويلة الامتداد بعض الشيء • ولهذا كان لا بد لحاجز لغوي طويل نسبياً من أن يحجز بين الفاعل وفعله ، وذلك لكيما يتناسب الامتداد اللفظي مع زمن امتداد السوق • والأهم من ذلك كله أن هذا الحاجز قد جاء تلقائيا ودونما اصطناع أو حذق مفتعل أو أرابة تتقصده سلفاً وتتعمده عن سابق تصميم •

أيكفي هذا تعليلا لاعجاب التراثيين ببيت ذي الرمة الذي بين

أيدينا ، أم ان ثمة تعليلات أخرى ؟ بل ان ثمة ما يمكن أن يضاف . اذ لا بد لما يعجب أناساً كثيرين ، أو أناساً جليلين ، من أن يكون مكتظاً بالفحوى ، وربما عامراً بما هو نصف خبيء ، بل وربما هو مخبوء كلياً عن العين المجردة .

اذا ما آمنا بأن ثنائية الظهور والتواري هي من أهم الصور الرابضة في أُس العقل ، وأن ما يشبعها من تجلياتها لا بد من أن يكون عظيماً ، واذا ما رأينا انبثاث هذه الصورة بمثنويتها في بيتنا هـذا ، وذلك في المناقضة التي تتأسس على امحاء العود في التراب ، من جهة ، وكذلك على ازهرار النور في كل من الفجر والثريا ، وكذلك في الملاءة الفجرية النورانية المسفوحة من الأفق الى الأفق ، عند ذاك نعلم لماذا استطاعت هذه الاستعارة أن تجتذب العقل وأن تنال منه جليل الاعجاب . لقد ذوى العود في الثرى ( توار ) ، واننا لننتظر الانبعاث ( ظهور ) .

وثمة المزيد .

فبين أهم الصور المثنوية التي تستوطن العقل ، وهي صور مثنوية لا محالة ، نجد صورة السكون والحركة . وهل نحتاج الى غير قليل من الفطنة لنرى التناقض صارخاً بين « أقامت » ، التي تستهل الشطر الاول ، وبين « ساق » ، التي تستهل الشطر الثاني ، وأولاهما من مملكة السكينة والثبات ، وأخراهما من مملكة الحركة ؟ ثم أليس ثمة من تناقض بين الثرى والثريا ، وثانيتهما تبدو تصغيراً للأولى ؟.

وربما لو تابعنا البحث عن ذوقيات أخرى في هذا البيت لاكتشفنا المزيد ، ولكن شريطة أن نعرف الصور الينبوعية للعقل وأن نتمكن من

اقتناصها في تجلياتها نصف الواعية ، أو ربما الكتيمة ، اذ من شأن هذه الصور أن تكون برهة في أنس الجمال ، حتى وان هي لم يخالطها الوجدان المدنف النقي ، وهو إمّا توافر للقصيدة صارت أعظم مرتبة وأرفع كيفاً .

ومهما يكن الشأن في قلب جوهره ، فلا يخفى من خلال هذا المثال أن الذائقة ، حين تستنبط الحدوس ، ولا سيما ما كان منها كتيماً مستسراً ، لا تستغني قط عن الفطنة ، أو حتى التحليل الذي لا يستكد الذهن ، اذ الفن لذة حارة ، لا برودة أعصاب ، ولكنها تنفر من الصنعة والافتعال . ولئن كانت الذائقة العامة ذات شخصية فورية ، ولئن شوهدت في البشر طراً تقريباً ، فان الذائقة الخاصة لا يسعها الا أن تكون فردية مقصورة على الفطين دون العادي من الناس . وهذا يعني أن الفطنة والبصيرة والخيال والطاقة الحدسية هي في مجملها الأنس الجوهري للذوق المهذب المصقول .

ثم دعنا نأخذ بيتاً آخر كمثال آخر . يقول مالك بن الريب في مرثيته المشهورة ، وهي واحدة من أندر القصائد اليسوعية في اللغة العربية :

لقد كان في أهل الغضا ، لو دنا الغضا

مزار ، ولكن الغضا ليس دانيا

يبدو للوهلة الأولى أن موطن الجمال في هذا البيت انما يكمن في التواتر التلقائي لكلمة « الغضا » . و في برهة تزيد عن هذه علواً ، قد يتبدى موطن الجمال كامناً في التناقض الرابض في البيت بين الرغبة

الذاتية في دنو الغضا وبين الواقع الموضوعي لنأيه أو ابتعاده . فالشاعر يتمزق مدنفاً ومقهوراً بين الرغبة والواقع ، بين التلبية واستحالة التلبية.

بيد أن برهة ثالثة أبعد همة من كلتيهما وأخصب فطنة ، قد يسعها أن تحدد ينبوعاً آخر للجمالية الفنية في هذا البيت العظيم ، وذلك ان قُدّر لها أن تلاحظ تأجيل اسم « كان » الى صدر الشطر الثاني : لماذا جاءت « مزار » بعد فاصل طويل نسبياً ، فاصل يتألف من شبه جملة ومن جملة كاملة ؟ لماذا جاءت بعد حاجز يحجز بينها وبين عاملها النحوي ؟ ان هذه المسافة اللغوية الحاجزة بين « كان » واسمها هي انعكاس تلقائي حدسي لبعد المسافة المكانية أو الأرضية التي تفصل الشاعر عن أهله ، الذين هم أهل الغضا نفسه ، الشيء الذي ينعكس على الغضا انعكاساً نفسياً جوانياً ، فلا يبقيه مجرد بعد مكاني بل يزوده بايماءة روحية تكفل له الامتلاء ــ ولو تلويحياً ــ ببعد زماني شبه خفي . ان الغضا يصير الآن اشارة داخلية الى الماضي البهي الذي بات استرجاعه في إبان برهة الموت أمراً مستحيلا . فكلمة « كان » مفصولة عن اسمها ، عن « المزار » ، انفصال الشاعر عن مكان سعادته وعن زمان عنفوانه العارم ، وبماضويتها تمثل ابن الريب الآيل الى الموت ، الى مملكة الماضي ، في ابتتاته عن أُرومته المكانية والزمانية . اذن ، هذا الارجاء التلقائي البسيط لاسم « كان » ليس مجانياً ، وانما هو قيمة جمالية نصف مخفية تتأسس عليها عظمة البيت كله ، وذلك بما تحمله من ايحاءات نفسية يحتاج استبارها الى شيء من الزكانة والتفطن .

وبهذا يتضح ، دونما أي لبس ، أن في ميسور الفطنة المتبصرة أن تكشف عن مستويات جمالية أشد عمقاً مما يتبدى على السطح للوهلة

الأولى أمـام الذائقة العامـة والعادية • وربمـا استطاع المتخصصون الموسيقيون أن يضيفوا بعداً رابعاً ، وربما سبر اللغويون مستوى خامساً، وربما •• وربما •• وهذا يعني أن أسباب عظمة النص العظيم منبثة بين ثناياه ، في منطوياته وأنسجته شبه الخفية ، مثلما يعني أن الذائقة المتمرسة المحككة لا يسعها أن ترى في العمل الأدبي الا نصاً مفتوحاً يواظب على اشعاع قيمـه الجمالية باستمرار ، ولكن شريطة أن يكون النص نفسه عظيماً نفيساً مكتظـاً بالحدوس ، ثم أن يكون من يستحلبه كفواً ، ذا بصيرة لماحة، «يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس»، على حد عبارة عبد القاهر الجرجاني • ثـم ان العقل ليس مولعا بشيء قدر ولعه بالسري والخفي والمكتوم ، ولهذا فان الذائقة لا تجد اشباعها الا آن تلتقط من المخبوءات مزقة أو تتفة صغيرة ، على الاقل ؛ وما ذاك الا لأن العقل نفسه يقف مشدوهاً ذاهل الحال أمام سرية الكون واستتار الحقيقة • فحين يقتنص اللب تتفاً من أسرار النص الأدبي ، وهي أسرار اللب نفسه ، بلا أدنى ريب ، فانه يشعر بتدفاق ضياء أملس ينعش وينير، وبذلك يُعير الى الروح بكارة لذيذة من شأنها أن تبث فيهـا النشاط والنشوة معـاً ، الشيء الذي يخولنا حـق التحدث عن حاسة الخفي الرابضة في نواة العقل المركزية • وهي حاسة تتجاذبها وتتلقفها كنوز من النداءات المعكورة المفعمة بالريبة ، ولكن الكنوز التي ما من شيء يسعه أن يغزو العقل سواها • وبهذا الاشباع وحده تتضاعف حاسة الخفي وتغزر ، وبه وحده يشعر الروح بأنه زحف من السطح باتجاه الأعماق وثاب من الزيف الى الأصالة ، من حاشية الوجـود الى متنها الصلـد الغزيـر •

ثم ان البحث بالفطنة والزكانة عـن مضمرات جمالية متكثرة لنص

واحد ليس مما ينقض الذائقة الأولية التي يبلغها الجمال من درب الفورية المسترسلة ، ولكنه اذ يكشف عما بطن واستتر ، واذ يزيد في الثراء الجمالي ويخصبه ، انما يعزز هذه الذائقة الأولية ويزودها بمسوغاتها وتعليلات أحكامها ، ولعل هذا التزويد أن يكون من بين أكبر وظائف الناقد الممتاز • ولنمثل على هذا بمثال آخر ، وليكن مثالنا الآن من عالم الرسم •

هبني أمام لوحة مشهورة لرسام عالمي تحتوي على صورة امرأة خلابة الوجه غزيرة الشعر عارية الكتفين بيضاء الملابس ••• الى آخر ما هنالك من سمات جمالية أبدية • لست ، بطبيعة الحال ، بمحتاج الى بصيرة استثنائية لكيما تخلبني هذه الصورة وتخطفني من واقعي لهنيهة أو هنيهات • ولكني ، ان أردت تعليلا لفاعلية الخلب هذه ، فلن أعدم سبيلا اليه ، ان كان العقل يؤمن بأهمية الفلسفة النفسية في مضمار تعليل الظواهر الفنية • فالسمات التي لهذه المرأة لابد لها قطعاً من أن تواكب بعضاً من الصور الأولية الرابضة أزلاً في النفس البشرية • فالأخذة التي للوجه الخلاب لهي مما يتوافق تمام التوافق مع صورة التفتح والظهور ، تفتح البراعم والنبت والأطفال وظهورها من حيز الاضمارية الى ساحة التجسد • وصورة التفتح صورة رخامية ذوقية وحيوية مركوزة في أس النفس أو في أصلها الأرفع ، اذ هي صورة الابتداء والعذرية والطراء المخملي ، أو قل انها تتحدر الينا من مملكة النور الأزلية • أما الشعر الغزير الطويل فرمز للوفرة والدفق الحيوي،والوفرة نقيض القحل والشح والموت واللاأمن المعيشي والوجودي • وأما الكتف البض العاري الذي يتربل فوقه اللحم بلطف وحيوية معاً ، فرمز واضح

لمقاومة الزمن والشيخوخة واليبوسة ، اذ هو بكل توكيد وقير دون غلاظة أو نشاز • وقل الشيء نفسه عن اليدين اللدنتين الماسيتين • أما الملابس البيضاء الزاهية فتعيدنا من جديد الى صورة التفتح النورانية ، رمز الحيوية والبكارة والابتداء ، والشيء لا يكون في رونقه وريعانه الا آن يكونُ في لحظة ابتدائه وكامل بكارته • وبايجاز ان جملة الصور الباطنية المبثوثة في شخصية هذه المرأة والمحايثة لهويتها هي صور الحيوية المعارضة للموت ، والانسان ــ بداهة ــ عاشق لهذه الصور متيم بها ، لأنها كناية استمراره وبقائه •

بيد أن ما هو فوق ذلك كله ، أن هذه الصورة بما تختزنه من يفاعة الوجدان ، وبما يسكنها من فجرية ويخضور نعناعي ، تمثل دربا الى العليان وتجسّد آنة عبور من الالفة الى الدهشة ، آنة انتقال من الأدنى الى الأعلى • وعندي أن وجدان العليان واحد من أسمى وجدانات الروح ، وبالتالي فان كل فن ، أكان شعراً أم أياً كان ، يسعه أن يعظم بقدر ما يشبع فينا هذا الوجدان الأنبل ، الذي من خلاله قبل سواه نملك أن نحضن وقت البراءة وأن تتعانق في روحنا الغضارات الأزلية •

وربما قيل لي أن اللطف المسترسل في وجه هذه المرأة قد لا يخضع لصور الحيوية ، وآية ذلك أن وجهاً غزير الحيوية لا يشترط فيه أن يكون لطيفاً جميلا ، ولكن المسألة ، بكل ما فيها من الجوهري ، هي مسألة الانسجام أو الاتساق • مثل هذا الاعتراض متسرع ومسطح بعض الشيء ، لأنه يجهل السر الرابض وراء الاتساق • فاذا ما تذكرنا أن الانسان ، بشعوره ولا شعوره ، قلما يخشى شيئا كخشيته من التفسخ والفصام والشروخ والتحللات ، وهذه كلها أسماء متباينة لشيء واحد ،

عرفنا المعنى الكامن خلف الاتساق أو الانسجام ، نقيض التفسخ الذي هو الموت ، ونقيض الفصام الذي هو صنو الموت وأخوه الشقيق • اذن، حين يتعبد العقل للجمال بوصفه انسجاماً ، غياباً للتناقض وجموح التفسخ ، فانه يعبد الحياة بوصفها السكينة والثبات ، اذ الاتساق هو الضامن الوحيد للبقاء والاستمرار • ولكنه حين يتعبد للجمال من حيث هو اللطف الرخامي أو اليناعة الطازجة ، فانه انما يتعبد للحياة من حيث هي الأمن والطمأنينة ، وغريزة الأمن أقوى في الانسان،بل وفي الحيوان، حتى من غريزة الطعام وغريزة النوم ، والبيّنة على ذلك أن المرء في حال الهلاع لا يخطر في باله أكل ولا رغبة في الهجوع ، مهما تكن درجة جوعه ودرجة نعاسه • وترتد مسألة الأمن هذه من جديد الى مسألة الحياة ومقاومة الزمن والدمار • فما كان للجمال أن يصير برهة تجاوز وتعال الا لأنه ، بالدرجة الاولى ، الشخوص المرئي للديمومة والاستمرار ، فالطبيعة في الربيع تبعث على الفرح لشبابها وبكارتها ، وفي الخريف تحرض فينا وجدان الأسى لشيخوختها ولايحائها بوجدان الموت ، والصباح طفولة الكون النعناعية ، والمساء غالباً ما يكون بائساً ، ولا سيما حين يكون المرء وحيداً معزولا •

يتبدى لنا بهذه الأمثلة القليلة أن الفطنة لا تملك أن تدعّم الذائقة وحسب ، بل ان الذائقة بأم عينها ليست سوى التفطن لما يمكن للعمل الأدبي ، أو الفني ، أن ينطوي عليه من خفايا ذوقية جمالية تؤسس أهم قيمه الفنية • وهذا يعني أن الذائقة سوف تظل مقسورة على الارتكاس في السطحي ما لم تستمد روافدها من العقل اللطيف ، أو من البعد الماسيّ للروح • بيد أن أكبر نقطة نبلغ اليها الآن ، كحصيلة لما مضى من

كلام ، تقبل أن تتلخص في ما جداؤه أن سر العظمة في الشعر العظيم انما يكمن في أن هذا الشعر يحتوي في أنسجته على العناصر والأغذية المشبعة للذائقة الروحية • وهذا يعني أن الباطن الأكثر رسوخاً في الأعماق يجد ما يطابقه تماماً في القصيدة العظيمة ، بحيث يمكن القول بأن بين الباطن والقصيدة العظيمة ثمة وحدة هوية كفيلة بانجاز التواحد أو التآخذ بين الطرفين ، أي أن المحتوى الباطني يكون قد عثر أخيرا على تعبيره الأنصع بحيث تمكنت الروح من أن ترى ذاتها شاخصة أمامها وخارجها ، حتى لكأنها تنظر الى نفسها في مرآة • وهنا لا بد من التنويه بقدرة النظريات الصوفية على خدمة النقد الأدبي •

* * *

# عظمة الشعر ووجدان العليان

ابتداء أود أن أؤكد وأشدد على أهمية ما فحواه أن في المتعذر ، إن لم يكن في المتعسّر أو المستحيل ، أن نعلل عظمة الإنجاز العظيم ، أكان شعراً أم غير ذلك ، دونما ضرب من الفلسفة النفسية التي تمد النقد بأسه الصخري الصلد . وعندي أن أقل النظريات عمقاً هي تلك المصرّة على تناول الانسان من خارجه ، وهي نظريات غريزية تنصب على الابتدائي ، كالجنس والطعام . وأنا لا أرفض هذه النظريات قط ، فكل منها آن ما هوي من آناء الحق . فالدرس الكبير الذي تعلمته من الصوفية هو ابتغاء البحث عن القواسم المشتركة بين المتعارضات ، عن برهة الحق في كل مدرسة ونظرية قدرت على أن تنتشر وتتسع في المكان والزمان . فالانسان « سجين الجنس » حقاً ، ورهين حاجاته المادية ، بلا مراء ، وهو يخشى حس التفاهة والدونية ويرغب في توكيد ذاته ، دون أدنى ريب . ولكن الانسان فوق هذا كله يجسّد رغبة في العليان والتجاوز ، في السمو فوق الاتضاع والحطة والخساسة . فما من شيء يعذب فاوست ، في مسرحية غوته المشهورة ، كما يعذبه الشعور بأنه ليس إلهاً ، أو الشعور بالنقص والارتكاس في المحدودية والعجز .

وأعمق ما في الانسان عندي هـو وجدان العليان ، وجدان الرفعة والكمال والعيش في الحقيقة الكونية الدائمة الخضرة والازهرار • وهنا بالضبط نفهم لماذا كانت الصوفية • فالصوفي يتقزز من أن في فمه بصاقاً ، وفي عينه قذى ، وفي أذنه صملاخا ، وفي جسده ما يلازمه أبدياً بحيث يؤكد حطة الانسان • ثم ان الصوفي ، والانسان بعامـة ، لا يرغب في شيء قـدر رغبته في أن يصير روحـاً ممحوض الروحانية بارئـاً من الجسمانية ، نقياً كالنور الصرف الذي لا تشوبه الظلمة • وهذا الشعور لا يحيا في باطن كل منا وحسب ، بل هو منبث صراحة وبوضوح في تراث الانسانية الأدبي ، ولاسيما في التراث الصوفي والرومانسي ، وبخاصة في مسرحية « فاوست » الخالدة ، حيث يتوق البطل جهـرة الى امتصاص حلمات الوجود والاستحمام في الينبوع الأبدي لمجمل الكينونة •

يتبدى ، اذن ، وبكل وضوح ، أن أصحـاب النظريات الغرزية ، أكانت شبقية أم غذائية ، تفلت من قبضتهم البرهـة الماهوية في جوهـر النفس ، أقصد برهة العليان ، أو رغبة الانسان في أن يتعالى فوق حيوانيته بل فوق مجمل اتضاعه بسـا في ذلك أساسه الجسماني الذي يعده أس محدوديته ونقصه • فالمعري لـم يكن رهين المحبسين ، محبس المنزل ومحبس العمى ، وحسب ، بل كان رهينة لمحبس ثالث يقاسيه بكل عمق ويصرح جهرة بمكابدته اياه ، وذلك حين يقول : « وأن النفس في الجسد الخسيس » •

ولدى التدقيق في تراث البشـر وتاريخهم ، نلقى الانسان وهـو يسلك دربين الى العليان • أما أولهما وأقلهما شأناً فهو توكيد الذات من خلال القوة والجنوح نحو السيطرة والسيادة وارضاخ الآخرين • ولعل

أوضح مثل على ذلك في تاريخ البشر أن يكون يوليوس قيصر الذي عارض بمفرده امبراطورية برمتها وحاول أن يفرض نفسه عليها ملكاً لا ينازعه على الأولية منازع قط • ومن أبرز الأمثلة على مثل هذا الدرب نجد المتنبي الذي يحتقر كل ما خلق الله وما لم يخلق بعد ، وكأن أعظم الأشياء مجرد شعرة في مفرقه • وأما الدرب الثاني ، وهو عندي الأنبل والأرفع ، فهو درب الصوفي والفنان والفيلسوف • وقد يعترض معترض ، ولا سيما من يؤله التاريخ ، على نبل هذا الدرب الثاني بأنه لا يفضي الى غير الوهم ، وذلك لأن هؤلاء الثلاثة لا يحيون في وهج الواقع وحرارة المعاش • ويمكن للرد البسيط على هذا الاعتراض أن يتلخص في السؤال التالي : هل كان يوليوس قيصر الا نسمة آنية صغيرة هبت ثم ما لبثت أن توارت والى الأبد •

بيد أن الدربين ، بلا مراء ، برهتان في حقيقة النفس ، شذرتان في نسيجها الأبدي •

والحقيقة أن شعر المتنبي لا ينطوي على نزعة الزراية وحدها ، ولا على وجدان السيطرة دون سواه ، بل هو ذو أفانين متباينة ينبض فيها الشعور المأسوي بكل عمق وأصالة • ولهذا فان المتنبي شاعر عظيم لأسباب عديدة • غير أن الناس قد استجادوا فعلا شعره المعبر عن نزعة الزراية ونزعة السيطرة • فليس من قبيل الصدف أن يحفظ الطلبة هذه الأبيات العظيمة[1] :

---

١ ــ راجع هذه الأبيات في ديوان المتنبي ، شرح اليازجي ، بلا تاريخ ، ص ٣٤ •

أي زعيـم أتقـي　　أي مكـان أرتقي
وكل ما خلـق الله　　ومـا لـم يخـلق
محتقـر في هـمتي　　كشعرة في مفرقـي

وهل يملك النقد أن يجد تعليلا لعظمة هذه الأبيات أو لسعة انتشارها سوى أنها تعبر عن نفس أبية منعالية راغبة في الصعود الى ذرى لا يمكن بلوغها قط ؟ وهـل كان شعر الفرسان عظيماً الا لأنه محـاولة تبذل في مضمار القوة والسيطرة ؟ ثم أليس الشعر الجاهلي عظيماً لأسباب عديدة من بينها ايقاعه العروضي القوي ولغته المتراصة المتينة الدالة على وجدان القوة ؟ والقوة ، كما لا يخفى على أحد ، من مملكة الحياة ، وفي مجابهة الموت • وهي في الوقت نفسه أساس السيطرة ، واحدى الدروب المؤدية الى العليان •

وربما أعوزنا أن نجد في تراث المتنبي كله موقفاً يجسد برهة العليان مثل قوله :

واني لمـن قوم كـأن نفوسهـم　　بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

هذا الموقف الأنوف الدال على القوة المتعالية هو من بين أهم القيم البشرية الكونية ، اذ هو ليس مجرد إلحاق لسمة القوة بأمة بعينها ، بل هو في الوقت نفسه تقزز الانسان الأبدي من أنه ، ببعده الجسدي ، لا يختلف كثيرا عن دودة ، الشيء الذي عبر عنه فاوست جهرة • وفكرة استئناف النفس من سكناها في اللحم والعظم هي فكرة صوفية قديمة ،

وهي كذلك المحبس الثالث لأبي العلاء المعري ، كما أسلفت للتو .

أما التعالي الصوفي الذي أبـدع شعراً من عيون التراث العالمي ، ولا سيما شعر ابن الفارض وشعر جلال الدين الرومي ، فقد جاء آيـة على رغبة الانسان في تحطيم ما للكون من قدرة على الصمت ، وكذلك في اختراق كتامة الأشياء واستبار مكنوناتها ، ورؤيتها من داخلهـا وفي شموليتها المطلقة . فغرام العقل لا ينشـد الى شيء بقدر مـا ينشد الى الخفي . والعقل ، بما هو نور ، بما هو صنو للشمس ، لا يولع بشيء قدر ولعه بأن يرى ، بأن ينظم في الظواهر والبواطن .

غير أن مـا يميز التعالي الصوفي هـو ارتكانه في المرتبة الاولى الى وجدان الحب ، هـذا الوجدان الذي زود شعراء الصوفية بالحساسية الشمولية التي ترى الأشياء في برهة عناق أبدي حميم ، في تواصل ووحدة لا تعرف التفكك اطلاقاً . وفضلا عن ذلك أنه تعال لا هم له قبل التخلص من كثائف العناصر وجرمية الكائنات المادية ، بل والخروج من دوائـر الزمان وأغلال المكان . ولما كانت نزعـة الرفعة هـذه عنصراً ماهوياً في تركيبة النفس البشرية ، فقد كان التعبير عنها بالتخييل والصور النبيلة واللغة الرشيقة المنغومة ضرباً من شعر جليل وعظيم .

والتعالي عند الصوفي يتسم دومـاً بأنه نزوع مهيّم الى المـاوراء ، وتجليه الأبرز هو اللطائف الرمزية الحارة . فالأنثى التي يخاطبها الشاعر الصوفي يمكن أن يقال فيها بأنها المرأة ، من جهة ، وبأنها شيء شمولي كوني ، من جهة أخرى . انها المرأة والحقيقة المتعالية المطلقة في ابان برهة الاستدماج الشمولية التي توحد الزمان بالأبدية ، والعابر بالراسخ . فالأنثى ، بما هي الماع الى المطلقات المتعالية ، وتلويح بالحقيقة الذوقيـة

الداخلية ، تمثل التمظهر الاول للعليان في المرئيات • والسر المتعالي المجرد ، السر السماوي الرابض في المحسوسات ، فلما يفض نفسه أو يعبر عن محتواه في شيء مثلما يفض نفسه ويكشف حقيقته في الأنثى • ولهذا راح الصوفي يحدس الصلات التي توثق بين الأنثوي والمتعالي في وحدة الهوية الأبدية ، مثلما راح يؤمن بأن كل شهوة ان هي الا اشتهاء لكشف ذوقي باطني ، أي لصورة من صور العلو • ومثل هذا الايمان ليس الا ارتداداً على الجوانية ، في خاتمة المطاف ، اذ ليس الشمول العشقي المتعالي المنبث في شهوة الصوفي الا ضرباً من انكشاف الوجدان الصميمي الأصيل ، انكشافه أمام ذاته قبل كل شيء •

ولعل ابن الفارض أن يكون خير من عبر عن هذا العناق الشمولي الحميم في قصيدة ميمية مطلعها[1] :

أدر ذكر من أهوى ولو بمنام  فان أحاديث الحبيب مدامي

فبعدما تنصحه الحقيقة الكونية المتعالية بأن من الأفضل له أن ينجو من هواها سالماً ، حتى لكأنها تقول له : تابث سوياً أو تتخلخل بمحتواي، بعد ذلك نراه مصراً على أن هجرانها اياه لساعة واحدة من الزمن أشد ثقلا على روحه من عام بكامله • ثم تأتي آنة اللقاء :

ولما تلاقينا عشاء وضمنا

سواءُ سبيليْ دارها وخيامي

---

١ ــ راجع هذه الميمية في ديوان ابن الفارض ، طبعة دار صادر ، بيروت•

وملنا كذا شيئاً عن الحي حيث لا

رقيبٌ ولا واشٍ بزُورٍ كـلام

فرشتُ لها خدّي وطاءً على الثرى،

فقالت : لكَ البشرى بلثم لثامي

فما سمحت نفسي بذلك غـيرة

علـى صونهـا مني لعز مرامي

وبتنا كما شاء اقتراحي على المنى

أرى الملكَ ملكي والزمان غلامي

هذا وقت من أجلّ أوقات النعمة ، دون أدنى ريب ، لحظة تحاضن الانسان مع روحه ، مع ما يتجاوزه ويسمو عليه ، مـع الصورة الكلية المطلقة ، ثم مع المبدأ الأنثوي المطلول بين الأرض وسدرة المنتهى • ففي هذا الاتحاد يتركز الكون برمته في بؤرة واحـدة ، في نواة الروح ، في صميمها الأزلي الأثبت • أتراها آنة حية لأنها انبثت في لغة متراصةوأنغام رشيقة ، أم أن رصانة اللغـة ورشاقة اللحن انما صدرا عن حيويـة التحاضن ووهج العناق ؟ لا هذا ولا ذاك ، لأن كلا البعدين صحيح • فثمة وجدان سابق على الصورة وعلى تعبيرها اللغوي معاً ، وحيوية هذا الوجدان ، أو رغبة الشعور في انكشافه أمام ذاتـه ، هي التي أفرزت الصورة وتعبيرهـا اللغوي الأنقى • ولهذا كانت القصيدة أكثر مـن شعر عظيم •

ومهما يكن جوهر الحال ، فان هذا التعالي الأطري الذي يعاني من امزاق يحاول أن يوحد ويضايف بين المرئي واللامرئي ، أو قل بين الأنا وما يعلو فوق الأنا ، يجد تعبيره الممتاز في الكثير من النتاج الرومانسي الأوروبي . فلقد افتتن الرومانسيون ، كالصوفيين سواء بسواء ، بحقيقة تكمن خلف الظواهر والمرئيات . ولعل قصيدة « الاستور » ، لشيلي ، أن تكون واحدة من أعمق المنجزات الرومانسية الساعية وراء الاستحمام في ينبوع الحقيقة التي هي أزلاً عين ذاتها ، والتي هي بالطبع تشبيه كنائي لما يعلو ويتجاوز . واليك جذاذة منها تخيرتها عن سابق عمد كيما تجيء مثالا على رغبة الشاعر الرومانسي في التحاضن والحقيقة الشاملة[1] :

يا أمّ هذا العالم الذي لا يسبر له غور
ساندي أغنيتي الكئيبة ، فأنا
قد همت بك حباً على الدوام ،
وبك دون سواك . فياطالما
راقبت ظلك وظلام خطواتك ،
بينا فؤادي يحدّق أبداً في عمق
أسرارك السحيقة الغور .

---

١ ــ راجع هذه الجذاذة في « خمسة عشر شاعرا » ، الصادر في اكسفورد باللغة الانجليزية ، الطبعة السابعة ، ١٩٦٠ ، ص ٣٢٩ . والكتاب لا يحمل اسم مؤلفه ، أما مقدمته فقد كتبها هـ . س . بنت .

ها قد نصبت سريري في المدافن
وعلى التوابيت ، حيث الموت
الأسود يصون سجل الذكريات
المكسوبة منك ،
آملاً في تهدئة هذه التساؤلات
العنيدة التي هي منك واليك ،
بارغام شبح وحيد ، رسولك ،
على أن يسلم حكاية ما نكون .
في الساعات الوحيدة والصامتة ،
حين يصنع الليل صوتاً عجباً لصمته الخاص ،
ومثل سيميائي ملهم ومتهور ،
أركز أسسَ حياته على أمل مظلم ما ،
مزجت الحديث الشنيع والنظرات المتسائلة
بمحبتي الأكثر براءة ،
الى أن استطاعت الدموع الغريبة
المتحدة بتلك القبلات المعدومة الأنفاس ،
أن تنجز ذلك السحر الذي يقسر الليلة المخلوبة

على تسليم رسالتك : ومع أنك
لم تميطي اللثام بعد عن حرمك الأعمق
فان ما فيه الكفاية من حلمك الذي لا ينطق ،
ومن الأشباح الشفقية ، والفكر النهاري البعيد الغور
قد أخذ يتلامح في داخلي . ولهذا فانني الآن ،
بصفاء وسكينة ، كقيثارة منسية علقت
في القبة الوحيدة لهيكل سري مهجور ،
أنتظر أنفاسك ، أيتها الوالدة العظمى ،
كيما تتعدل ألحاني بتمتمات الهواء ،
وحركات الغابات والبحـار ،
وبصوت الكائنات الحية ،
والترانيم التي نسجها النهار والليل ،
والفؤاد البشري العميق .

هاهنا يمتزج المستوري بالجليل في وقار لغوي مكتمل الصقل وكلي الحضور . وما كان لهذا الامتزاج الحميم أن يتم الا بفضل مـا ينبث في حرم هذه الكسرة من قلق أبدي محتواه رغبة الروح في الاتصال بعلته الأبدية ، حتى لكأن في الانسان غريزة تحثه على العودة الى الرحم الكوني الذي تنبثق منه الكينونة برمتها ، مما ينطوي ضمناً على مفارقة العلـو

ولؤيه وحصانته ضد توقانات الفؤاد البشري وأشواقه . وذلكم هو ارتطام العقل بماهية الوجود المصرة على أن لا تتنازل عن مضمون رسالتها الكونية الأعمق ، أو عن كنه هويتها المقيمة على التستر .

ولا يتوقف سر العظمة أو المزية في هذا المقبوس عند هذا الحد ، بل هو يتبدى في أن الشذرات التصويرية تتلون بعدة وجدانات صميمية، كما أنها تتولف من عدة مشاعر . فهناك نغمة حزن أصيلة تكسوها من بدايتها الى نهايتها ، وهناك وجدان الحب الأصيل والعميق ، ثم هناك قلق سماوي ينصب على ابتبار كنه الوجود ، بل ان هذا القلق يتجلى هنا على هيئة استذماج الذات بالحقيقة الكونية المطلقة والمتعالية . وبطبيعة الحال ، تنطوي هذه النرغبة الأخيرة انطواء ضمنياً على ميل عارم الى الاطلاق والتعالي فوق سطح الأشياء الزائلة والمألوفة باتجاه الجوهر الأزلي الأرسخ والأبقى ، أو قل باتجاه الماهية الأنصع والأكثر غوصاً في سلام البرارة .

وبطبيعة الحال لم يكن في الامكان أن تتعامل هذه المقطوعة مع الأبدية العالية والمفارقة دون أن ينضوي منحاها التصويري تحت مبدأ تحطيم حدود المألوفات باتجاه الغرائب ، أي دون أن تؤسس في داخلها سمة الوحي الذي يهشم الحاجز القائم بين الاسطوري والواقعي ، بين المهيّم والمتماسك ، حتى لكأن موضوع الشعر وغايته الاتصال بالمستورات الأبدية ، أو نقل المعاش الى أفق يسمو فوق المرئي والملموس، اذ الانسان مغرم بما يتجاوزه ويعلو عليه . فبفعل انتقال اللغة هنا من قطاعها العادي الى قطاع العلو ، أخذت الحدود الحاجزة بين الأشياء

تتحطّم وتنهار لتسمح للصور بالتوالج الحميم في سياق يفكك الشذرات الوجدانية ويلمها في وقت واحد .

بيد أن التواصل مع الأبدية العالية في هـذه الكسرة من قصيـدة « الاستور » يختلف كثيراً عن التحاضن الحميم الذي رأيناه بين ابن الفارض والحقيقة الشمولية في الكسرة الأسبق . فالفرق الأساسي بين الصوفي والرومانسي يمكن أن يتلخص في أن الأول يبحث عن العلو في روحـه الباطن قبل أن يبحث عنه في الطبيعة والأشياء الخارجية ، أمـا الرومانسي فانه ينظر الى الحقيقة الشمولية وكأنها تكمن في الأشياء ، في الظواهر المرئية ، قبل كل شيء . وهذا يعني أن الشرق أكثر جوانبه من الغرب . ثم ان الصلـة بين ابن الفارض وحقيقته الكونية تمتاز بسمة ارتفاع القلق والصراع والاضطراب ، بينما تظل الصلة بين شيلي وبين الكون موسومة بميسم التضاد . ومرد ذلك الى أن الاول انما يبحث عن الديمومي ، عن الكنه المستوري الأشمل ، في روحه ، بينما يبحث عنه الثاني في الوقائع . ولهذا جاءت صورة العلو لدى ابن الفارض أكثر جمالا لأنها أكثر صدقـاً وأكثر انغماساً في المحبة . ومع أن الخيـال التصويري في قصيدة شيلي أغزر وأقدر على الفاعلية مما هو عليه لدى ابن الفارض ، فان الشاعر الأوروبي لا يملك الا في قليل من الأحيان أن يملأ لغته بعمق الوجد ورعشة الانفعال ، بشبوب العاطفة وعمق الهوى . وعندي أن من السهولة بمكان أن يكتب شاعر قصيدة مثل « الاستور » ، وهي التي ما انفكت منذ ظهورها عام ١٨١٦ حتى اليوم مشهورة متداولة في أوروبا الغربية . ان بسالة الخيال ، أو مـا سماه رامبو « تشويش الحواس » ، ليس مطلباً عسير المنال أو سؤلا لا يحبى به الا من يقطنون

وادي عبقر ، اذ في الميسور تدريب الطلبة على كتابة مثل هـذه اللغـة المهيمة • بيد أن من العسر والمشقة بمكان أن ندرب أحدا على امتلاك الفؤاد البشري الأنبل والأصفى ، فؤاد ابن الفارض العظيم •

أنا أومن ، اذن ( وهذي مسألة مزاجية ، على ما يبدو ، بل الناقـد عندي صاحب مزاج خاص ، والا فانه لن يكون ناقداً ، بل مجرد معلق أو ما شابه ذلك ) أومن بأن الشعر الأعظم هو ما نبع من سنن الفؤاد ، أو هو ما « يقع من المرء في فؤاده » ، على حد عبارة عبد القاهر الجورجاني• وبما أن شعر العرب لا يطيع الا هذه السنن ، فانني لم أشعر في أي يوم من أيام حياتي بأن ثمة شعر أمة على الأرض يسعه أن يطربني ويفعل في روحي كما يفعل شعر العرب •

ومهما تكن ماهية هذا الشأن ، فان واحداً من أهم معايـير الشعر العظيم يكمن في عبارة الحساسية المطلقة ، أو ما اعتاد المتصوفةوالفلاسفة على تسميته بالعلو • لماذا ؟ لأن في الانسان جنوحاً عميقاً يسعى الى رؤية الأبدية والحقيقة الكونية • ولمـا كان هـذا الوجدان مؤصلا في صميم الروح البشري فان تمكن الشاعر من التعبير عنه بلغة تقذف بنا في جوف عالم ينطوي على مفارقة البعد والقرب معاً ، يكون العقل المتلقي قد بعث في داخله تلك الحالة الأبدية المتسائلة عن الاطلاق والكلية ، ويكون قد نشط رغبته العازبة أزلا في معانقة الكل الأعظم ، وبذلك يشبع احدى شهواته المحايثة له بما هو عقل ، وبما هو ولع برؤية الجواهر المكنونة • وهذا يعني أن معايير الشعر العظيم هي بالضبط مضامين الروح الأبدية الأشد كونية والأشد عمقاً ، وأن البحث في الفن لن يكون بمعزل عن البحث في الانسان وجملة قواه الداخلية ، اذ الفن واحـد من أرحب الأوطـان التي يتمطى فيها الروح البشري منداحاً متمادياً غزير الحضور•

# النّـــوراني وَالظـلماني

لا مرية في أن لضوء النهار بهرة وأُخذة ، ولكن البشر منذ الأزمنة الغابرة ما كان ليفوتهم التنبه الى العمق الذي ينطوي عليه الظــلام ، اذ الكليات الأزلية لا يمكن أن تكون وقفاً على عصر دون سواه ، مثلما لا يمكن ايلاجها في قائمة مكتشفات العصر الحديث • فلما كانت الظلمة أعمق من النور وأكثر قدرة على اجــلاء المستورات ، فقد راح المعبــد الفرعوني يتألف من طابقين ، أولهما فوق الأرض ، وهو لكافة الكهنة ، وثانيهما تحت الأرض ، وهو محرم الا على خاصتهم وحدها • وفي هذا الدور السفلي الغائص في مملكة الظلام تمارس النخبة ما يسمى اليوم بتيار الوعي • النور ، اذن ، يستر والظلام ينبش ، وتلكم مفارقة لا رفع لها • وفي هذا يقول الشاعر الصوفي أبو العباس المرسي :

وما احتجبت الا برفع حجابها ومن عجب أن الظهور تستر

ففي الديناميس الصامتة وحدها يمكن للخبيء أن يتجلى أمام الوعي على هيئة بوارق ولمعانات ، ويمكن للأذن الباطنية أن تسمع نبض الحق المحايث للأكوان المستورة • وهذا أمر لم يتنبه الى أهميته أي شاعــر

رومانسي • ففي قصيدة شيلي التي سقتهـا للنو يتبدى بكـل وضوح احساسه بأهمية الصمت والظلمة وتأثيرهما على الخيال من حيث أنهما يسعفان على استدماج الذات في الكوني المطلق ، وذلك حين نراه ينتظر « في الساعات الوحيدة والصامتة » ، وحين يودع نفسه في جوف الليل الذي يصنع « صوتاً عجباً لصمته الخاص » ، وعندما يأمل في أن يتمكن من أن يجبر « الليلة المخلوبة » علـى تسليم الرسالـة الكونية النابضة بفحوى العلو • وفي الحق أن هذا كله لا يمر الا عرضاً لدى الرومانسيين ففي نظريتهم النقدية المبنية على أسس فلسفية ونفسية ، لم يلتفت هؤلاء القوم الى مسألة ثنائية النور والظلمة بوصفهـا أساً صميمياً في عظمـة الشعر ، أو في عمق التواصل مع العلو ، مثلما التفت الصوفيون • فلعل في ميسورنا الذهاب الى أن عصر الآلة مجبر على أن يلازمه التسطح مهما يعنت في السعي وراء العمق •

وأياً ما كان الأمر في صميم جوهره ، فان الانسان غـير معني بشيء قدر اعتنائه باستيعاء أسراره الذاتية ، وكذلك باستيعاء أسرار وجوده وألغاز الكائنات التي تحيطه وتحدق به صامتة ، أو تخاطبه بلغة عالية مفارقـة ترفض التفسير المنطقي البارد ، وتضع الحقيقة الكلية في بؤرة التوتر ، أو قل في آنة تدمج النور في الظلام ، آنـة تحجب وتكشف ، تضيء وتظلم في الوقت نفسه • ولعل أوضح تعبير عن مثل هذه الآنـة المثنوية التي يمكن تصنيفهـا ضمن ما يسميه عمانوئيل كانت بمبـدأ « الأضداد المتكافئة » ، أن يكون قول الجيلي في وصف الحقيقة الكلية نفسها في « الانسان الكامل »[1] :

---

١ ــ راجع : عبد الكريم الجيلي ، « الانسان الكامل » ، الجزء الاول ،

هي الشمس نوراً ، بل هي الليل ظلمة

هـي الحـيرة العظمى التي تتلعثـم

وهذه « الحيرة العظمى التي تتلعثم » يمكن أن تكون واحـدة من أبرز معايير الشعر ، ولا سيما الشعر الحديث النازع نحو رشق الروح في بؤرة التوتر والتعارض بين الوضوح والغموض • فلما كانت الحقيقة الماعية أمام العقل ، لا تسلمه كامل رسالتها ، ولا تحجب عنه ، في الآن نفسه مجمل فحواها ، بل تلقمه أحد ثدييها وتحجب عنه الثدي الآخر ، كان لا بد للتعبير عن هذه الحقيقة من أن يتأرجح بين النوراني والظلماني ، أي كان لا بـد للشاعر الأكثر توافقاً مع الفكرة الكلية المتعالية من أن يعيش في « الحيرة العظمى التي تتعلثم » ، ومن أن تجيء لغته مشحونة بقلق اليقين وأزمة الوضوح ؛ حتى ليمكن أن تسمى لغته هذه باسم « الأشباح الشفقية » ، على حـد عبارة شيلي ، أو كما يقول ابن عربي في وصف الحقيقة الشمولية[1] :

للشمس غرتهـا ، لليـل طرتهـا ؛ شمس وليل معاً من أعجب الصور

فنحن بالليـل في ضوء النهـار بها ونحن في الظهر في ليل من الشعر

وهذا يعني أن الشعر العظيم الحديث يلوح بمضامينه تلويحـاً ،

---

← ص ٧ ، الطبعة الثالثة ، مصر ، منشورات مصطفي البابي الحلبي وأولاده ، ١٩٧٠ •

١ ـ راجع ابن عربي ، ترجمان الأشواق ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٣ •

يخفي قسماً من فحواه ويلمع بالآخر ، تماماً كما يفعل الحلم الذي يخاطبنا بصور العلو . فلما كانت الأسرار من المملكة الظلمانية ، ولما كانت لا تملك أن تصون سريتها وأن تكشفها في آن معاً الا في إبان العتمة والسكينة المطبقة ، كان الحلم أفضل تجسيد مرئي ــ ولو خطفاً ــ للباطن الخبيء ، وكان الشاعر الذي يعمل بالتوافق مع مبدأ الحلم في التكثيف ، أي في الستر والكشف معا ، يمثل استجابة ممتازة لآن من اناء العقل الأبدية ، آن اقتناص بعض تنف وبوارق من أنوار العلو وأسراره اللامنطوقة . بيد أن مثل هذا المنحى قد يحمل خطورة فحواها أن تجيء الصور مثقلة بنوع من الذاتية التجريدية المفرغة والمفتقرة الى المضمون الجوهري الأصيل ، وهذا ما وقع فيه الشعر العربي المعاصر في الآونة الأخيرة ، اذ بدأ كثير من الشعراء يحسبون أن الامعان في التجريد هو الشاعرية الحقة ، ولعلهم في ذلك انما يقلدون الشعر الغربي في مرحلة اتضاعه . لذا دعنا نقرأ هذا البيت ، وهو لأبي مدين التلمساني ، أستاذ ابن عربي :

ولم تطق الأفهام تعبير كنهها ولكنها لاذت بألطافها الحسنى

ثمة فرق جوهري بين أن لا تطيق الافهام التعبير عن كنه الحقيقة ، ثم أن تلوذ بما لهذه الحقيقة من ألطاف حسنى ، وبين أن يعبّر الشاعر عن تجريد خاو من المضمون . ففي الحال الاولى يعرف الشاعر تماما ما يريد ، وفي الثانية يجهل حتى الفكرة التي يبتغي ايصالها الى المتلقي . وهذا يعني أن الشاعر الاعظم هو وحده الذي يمتلك شعوراً مملوءاً ومتماسكاً ، وهو وحده الذي يحوز فكرة يجيد التعبير عنها . فمع أن شيلي في قصيدته الآنفة الورود ينحو منحى التجريد والتلويح فانه يبسط

تماماً وبكل وضوح غرضه في التعبير عن قلقه بازاء تعالي الحقيقة الشمولية المفارقة . ولهذا أخول نفسي حق الزعم بأن انبهام الصور والأخيلة التصويرية انما استتب في الشعر المعاصر نتيجة لخواء الشاعر نفسه من المضمون الجوهري ، أي نتيجة لافتقاره الى العمق جصراً . فبدلا من أن يوهمنا الشاعر المعاصر المبهم بأن لغته لم تنبهم الا بسبب من عمقها ، فان في امكاننا اتهامه بأن لُغته ما انبهمت وانطمست قسماتها الرؤيوية الأصيلة الا بسبب ما تعانيه من ضحالة وتسطح ، وبأنه بالتالي لا يصنع شيئاً سوى تزييف خوائه بما يبدو امتلاء ، وتستير سطحيته بما يبدو عمقاً . فلو أن الشاعر قد طها حساسيته في أغواره السحيقة ، ولو أنه ذاق لذة المعنى ومارسها في باطنه الكتيم ، لما أطاق صبراً على تجريدات فارغة من كل محتوى أصيل مشحون بالمكابدة .

لهذا ، دعنا نناقش الأبعاد النفسية لمسألة النوراني والظلماني من حيث أصولها الماورائية ، علنا ننفذ الى أهمية العمق ، لا في انتاج الشعر وحسب ، ولا في الفن وكفى ، بل في التفكير ومجمل الانتاج الثقافي .

رب معترض يعترض ليقول : صورة المرأة الخلابة التي وصفتها قبل صفحات معدودة ، أتراها أعظم من صورة الموناليزا ؟ بل أتراها ترقى الى مستوى صورة الموناليزا ؟ البشرية لا تعرف لوحة أشهر ( ولا أقول أعظم ) من لوحة الموناليزا ، أفكان هذا مجرد صدفة ؟ ألا تشعر بأن عليك الاجابة عن هذه الاسئلة طالما أنك معنيّ بالبحث عن معايير تستخدمها في استصدار أحكام القيمة على الفن بعامة ، وعلى الشعر العظيم بوجه خاص ؟

حسناً ! صورة المرأة التي أسلفت وصفها عليك ــ ولا يهمنا اسم من

رسمها تشبه برعماً يانعاً يتدفق نوراً وبكارة نعناعية • وهي غضيرة نقية صافية كالشمس ، كالألق نفسه ، كجوهرة فريـدة تتلألأ وتشع أنواراً ماسية • فهي تماماً صورة للنفس في كمال تزكيتها ، ولهذا أراها ملبوسة من الداخل بأعماق روحية لا يطالها التلف ولا تعرف الشقاء ، لأنهـا فعلا محاولة أبدية لاستحضار ماهية الفرح عينها •

أما الموناليزا فان لها شأناً آخـر • المرأة هنا ليست جميلة بالشكل الاستثنائي الأخاذ ، مع أنها ليست قبيحة القبح كله • وهذا يعني أنهـا لا تخلو من جمال مثلما هي لا تخلو من بشاعة • ولست أستسيغ السمة المشهورة للموناليزا ، أقصد الوصف الذي تنعت به في العالم كله ، وهو لفظة « الجلال » ، واني لأوثر عليها لفظة أحسبها أشد اكتظاظاً بالمعنى من هذه اللفظة ، فالموناليزا من مملكة « المهابة » • والمهابة عندي مزيج من الوقار والجلال والهيبة والرزانة والارهاب • أجل ، الموناليزا لا تخلو من رعب • ولكن ، ما سر هذا الرعب ؟ انه في حسباني استطاعة هـذه الصورة الباطنية التي تسمى الموناليزا على تجسيد برهة الخفيّ النفساني الشيء الذي تعجز عنه لوحة المرأة الجميلة ، أياً كانت هذه المرأة • فاذا ما وجدنا في الجمال النسوي ، الغضير والخلاب ، بعداً من أبعادالوجدان شبه الشعورية ، فاننا لا نملك أن نفهم الموناليزا حق الفهم الا اذا رأينا فيها رمزاً للنفس نفسها ، بل وفي المقام الاول رمزاً للراقة السفلى المؤلفة لبنية النفس • وبالمناسبة ، لقد اعتـاد الصوفية أن يطابقوا بين المـرأة والنفس ، ولقد راح علم النفس المعاصر يتشبث بهـذا الرمز ويتبناه • يقول القاشاني في شرحه على « فصوص الحكم » : « اعلـم ان المرأة صورة النفس والرجل صورة الروح » ( ص ٣٢٧ ) •

حين نكون أمـام صورة الجمال الأنثوي الأسنى فنحن في الطابق السطحي أو الظاهري من المعبد الفرعوني المنار بالشموس والأقمار ، أما حين نكون بازاء الموناليزا فنحـن ، اذن في الطابق الغارق في الظلمـة والحلك • فهي ، اذن ، ظهور الخفيّ أو الدامس ، تبديه ، خروجـه الى النور • صورة المرأة الماسية ضوء ، تفتح ، من مملكة الجلاء والتبدي ، أما صورة الموناليزا فهي امتزاج النور بفرقه ، امتزاج الظهور بالتواري تزاوج النهار والليل ، صبوة الشيء نحو الظهور والتواري معاً •

ولعل النور أن يكون ، في وعي الانسان ، الماهية الوحيدة البارئة من فرقها ، والمطلق الوحيد البارىء من ضده أو نقيضه • ولهذا كانت الأنوار دواماً رمزاً ، بل كناية ، للوعي نفسه • والانسان مولع بمصالحة الأضداد والقضاء على الانشطارات والتفسخات والفروق ، والموناليزا تحاول أن تنجز هذه البرهة بكل جلاء • ولدى التدقيق نلاحظ أن الوجه والنحر والصدر واليدين ذات سجايا نورانية • ولا تتجلى النورانية هنا مثلما تتجلى في الابتسامة التي تعلو الثغر ، مع أنها ابتسامة خفيفة • فكل ابتسام اشارة ، لا الى انفراج الفـم وانبساط الوجـه وحسب ، بل الى تفتح النفس من الداخل قبل كل شيء • ولكن ماذا عن بقية الجسد ، ولا سيما الشعر ؟ انها ظلمانية بكل وضوح • كما أن الوجه يحاول أن يدمج العبوس بالابتسام ، الظلام بالنور ، وذلك من خلال تناقض العينين والثغر • ولعل أهم ما في الأمر أن سر الموناليزا يكمن في عينيها النابضتين بالمخيف • وفي هذا التعارض القائم بين العينين والثغر تكمن الدرامية•

ما الفرق ، اذن ، بين اللوحتين ؟ انه العمق • الجميل أضأل قيمـة من العميق ، من الخبيء المستور ، وان كان الجميل قيمة بذاته ، وان

كان العميق ، أو المهيب ، أعجز من أن يمارس عليه أي دحض أو الغاء • كلتا اللوحتين قيّمة ، ولكن الموناليزا أقيم وأنفس • وهنا نبلغ الى نقطة هي من الأهمية في منتهاها : ان العقل مولع بالاستسراري ، أو الدامس ، أكثر مما هو مولع بالواضح أو المضاء • ولهذا لم تكن الموناليزا أشهر من أية لوحة لأية امرأة خلابة وحسب ، بل كانت مسرحية « هملت » ، لما ينضوي في أنسجتها من سر ضبابي مبهم ، أشهر مسرحية لشكسبير أو لسواه من المسرحيين العالميين •

وها هنا تواجهنا مسألة خطيرة تحريرها في الاعتراض على معيار الجمال الهادىء الساجي البارىء من العكر والضبابية ، والذي لا يخفي وراءه أي معنى لا يمكن حتى للبصيرة نفسها أن تلتقطه ، كما هو الشأن في لغز « هملت » • فلئن اكتفى النقد بمعيار النقض والتعارض ، وبما يؤكد الفروق بين الأشياء ويؤسس تناحرها وتصاولها ، فانه سوف يتجاهل البريء الغضير الخالص من العكر ، الغارق في السجو الصافي المضاء ، النابذ لكل قلق يزعج هناء الأبدي ، لأنه بعيد كل البعد عن مملكة الدامس الدرامية • ان برهة ساجية سادرة في ذاتها ، لا تشتهي أي نصر ، ولا ترغب في الذهاب الى ما وراء حضرتها ، حتى لكأنها زمن متخثر ، اذ لا يناديها أي قلق ليحثها الى الما بعد ، الى ما وراء ماهيتها المستتبة في جوهرها الساكن الصامت المغموس بالنور ، مثل هذه البرهة التي برئت من مثنوية الانشعاب الهمجية ، لا يمكن الا أن تجيء مترعة بالروحانية الخالصة اللامتناهية ، أو بالباطنية التي لا تحدها تخوم البتة• ثم انها ، لامتلائها بحيوية الحياة الجوانية وبشاعرية الحلم وسجوه ، لا يمكن أن تقل روعة عن البرهة الدرامية الفاقعة المنطوية على لغز ما ، وان

كانت هذه الأخيرة أكثر منها سيطرة على العقل • وهذا يعني أن مسرحية « هملت » لا تزيد عظمة على تمثال نفرتيتي ، أجمل وأهدأ تمثال نحتته البشرية ، على الرغم من أن تلك المسرحية أقدر على اجتذاب النفس من أي تمثال ساذج ، وذلك بحكم ولع النفس بالمخبوء والمستور •

فالجميل المتسق المطمئن قيمة هي في ذاتها ولذاتها • بيد أن الانشعاب أو التصدع أشد عمقاً من الاتساق ، ولهذا فاننا ننظر الى الجنون والموت، برهتي التصدع الأقصى والأوغل في العمق ، ننظر اليهما بمقلة المهابة والقداسة • ولقد أجاد المعري شرحاً لهذه الفكرة حين قال بأن العرس يصمت اذا التقى الجنازة ، أما الجنازة فتستمر في الذي هي عليه من شأن دون أن تكترث بالعرس أيما اكتراث • ولكن هذا لا يخفض من شأن العرس •

ثم ان الميت أعمق من الجميل ، مع أن الموت ليس جميلا قط ، والموت احتفالي مشهدي ، فيه لغز أبدي محير • وكذلك الظلماني أعمق من النوراني وأشد مهابة ، مع أن الظلمة تفتقر الى الجمال باطلاق •

والموناليزا أنفس من صورة أية امرأة جميلة ، مع أن الموناليزا ليست جميلة بشكل استثنائي ، بل ان هذه اللوحة المهيبة لا تخلو من قبح ، ولا سيما عيناها الشبيهتان بعيني الأفعى • وفي ظني أنها بالقبح الرابض في عينيها تعكس القبح الرابض في الراقة الظلمانية من النفس البشرية • ولعلي لا أجهل ما فحواه أن من يخاف الموناليزا انما يخاف مخبوآته النفسية الخاصة ، بل ربما كان يخشى الأنثى المدفونة في مطاويه التحتانية •

والتناقض المذهل هو هذا : مع أن الموناليزا تبعث فينا الخشية لأنها

تُشْخِصُ أمامنا صورة حرم النفس المهيب ، ومع أن رسم أية امرأة جميلة تبعث فينا الطمأنينة والأمن وصورة الدفق الحيوي الفوار ، وكذلك جوهر الطفولة والشعور بالزمن العاطل من الحركة ، بحيث نشعر أنها أفعمت بممحوض الروحانية المسترسلة المسرّحة ، وذلك كيما تشبع فينا الحاجة الى النور في جسد ، وكيما تهبنا الرؤيا اللطيفةالواعية، مع ذلك فاننا نشدّ الى الموناليزا أكثر من انشدادنا الى الجمال الأنثوي المسالم • اننا حقاً كائنات درامية في أعمق أعماقنا ، أما بعدنا الجمالي الألطف والأنضر فلا يتمتع بمثل هذا العمق الدرامي • ولهذا فان الحرب أقدر من السلم على استنفار طاقاتنا الداخلية وتحريضها •

ولكن ما صلة هذا كله بالشعر العظيم ؟

لقد استقرأنا معيارين للفن بعامة ، وللشعر بخاصة : المستوريةالخفية والانشعاب المأسوي الطابع • ولنأخذ هذه الأبيات الجميلة مثلا[1] :

يا صاحبيّ ، قضيب البان ريان  والبدر ملتحف ، والصبح عريان
والنرجس الغض ساه والغمام ندٍ  والطل في طرز الريحان حيران
فغالطا نعستي بالكأس واختلسا  لبي ، فقد نفح النسرين والبان

هذا روح نعناعي مفارق يسعى ، هادئاً ناعساً ، كيما يلتقي بالكون عند مقطعه الماسي النضير ، بل وتنكشف فيه آنة مسرة تشبه حال البسط الصوفي الطافح بالفرح • ولكنه لا يفتقر الى الدنف وحسب ، بل هو لا

---

١ ــ راجع : ابن الدباغ،« مشارق أنوار القلوب » ، تحقيق هـ • ريتر، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٧٠ •

ينفذ الى الراقات النفسية الأعمق ، وان يكن مترعاً بالعمق • ومع أنه يقبل معياراً أساسيا من معايير الجمال فحسواه أن الجميل انما ينبثق ويبزغ بتمام تلقائيته ودونما أي قسر ، فانه لا يتبدى عليه أي اجهاد مرده الى الرغبة في العثور على الصورة الموائمة التي تشف عن صميم الروح ووجوده المأسوي المقهور ، ولو أنه يرسّخ فينا ، بفورية مستقيمة ، ما فحواه أن « الشعر أكثر الأشياء حظاً من البراءة » ، على حد عبارة هولدرلين • ولكن أنى له العمق الذي تتمتع به هذه الأبيات ، وهي لمتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك ؟[1] :

وقد لامني عند القبور على البكا
صديقي لتذراف الدموع السوافك :

« أمن أجل قبر بالملا أنت نائح
على كل قبر ، أو على كل هالك ؟ »

فقلت له : « ان الشجى يبعث الشجى
فدعني ، فهذا كله قبر مالك •• »

هذي حساسية كونية شمولية قل نظيرها • انها بالضبط صياغة جماليات الفاجع وتشكيلها • ولعلها أن تكون أندر مواضع الدنف في الشعر العربي التراثي برمته • وهي في تخميني آنة تموزية لا تملك أية

---

١ ــ راجع : الامالي ، لابي علي القالي ، الجزء الثاني ، منشورات دار الحكمة ، لبنان ، بلا تاريخ ، الصفحة الاولى •

ثقافة غير الثقافة السامية المدنفة والمقهورة أن تجيء بمثلهـا . فهنا ، في التمزق والفجيعة ، يؤوب الروح من القشرة الى جوهر الصميم ، فتجـد الأعماقُ عبارتها اللغوية الدقيقة ، تجليها الصوتي التلقائي ، ويتعرف الانسان على ذاته الماهوية . فالروح هنا يستجيب طوعاً لا قسراً لندائه الداخلي ، الذي هو في جوهره نداء الفاجع الرابض في النفس وفي المعاش والوجود على حد سواء . الكون برمته قبر مالك ، الطبيعة طراً ضريح تموز . وهذي فظاعة ما بعدها فظاعة !.

بيد أن أهم ما يهم هنا ان ليس ثمة في هـذا المقبوس أية التماعات خيالية فالقة ، وما من قفزة عبر ممالك المجهول السرية،بل كل ما في الأمر أن الروح نفسه هو ما ينفلق لانفلاق الوجـود الى حياة وموت . وهنا نبلغ الى قرار بؤروي في منظومة معايير الشعر العظيم : ليس العميق هو السري وحده ، ولا هو الامتلاء الخيالي وكفى ، بل انه بالتزامل مع هذا، وربما قبل هذا ، التفجر الانفعالي الأصدق .

ومن شأن هذه الحساسية الكلية الأزلية أن تذكرني ببودلير ، ولا سيما بهذه الأبيات الطافحة بالأصالة ومرارة مذاق المعاش :

ليل لا يواجه ينشر سلطته ،

حالكاً ، رطيباً ، مروّعاً ، وبالغ الفظاعة .

رائحة القبر تسبح في الظلمات .

مثلما كان متمم بن نويرة يرثي الوجود من موقع تموزي يتمثل ثنائية الروح والفاجع ، كذلك فان الشاعر الفرنسي في هذه الأبيات يرثي شروط

الروح ومعاشه ووجـوده ، ولكن بطريقته الأوروبية التي تعتمد علـى الخيال أكثر مما تعتمد على الوجدان المباشر • ومع ذلك فان الآتتين تكاد كـل منهما أن تماثل الأخـرى من حيث حساسيتها المطلقة • فأن يكون الكون برمته قبر مالك ، لحد تموز المغدور ، حال يشبه أن تتفشى رائحة القبر في الظلمات الدامسة التي تنشر سلطاتها المروعة في كل مكان • وفي مثل هذين الآنين ، اللذين هما في الجوهر آن واحد ، يبلغ الشعر العظيم ذروة لا تبـذ ، اذ في الفاجـع قبل سواه يكشف الروح عـن أصالته الاستثنائية • وهل كان شكسبير أعظم المسرحيين الا لأنه أكثرهم تمثلا لوجدان الفاجع وحس المأسوي ؟

غـير أننا لو أنعمنا النظر بحثاً عـن مستوى العظمة في كلتا الآتتين لوجدنا أن أبيات متمم أعمق بكثير من أبيات بودلير • فعلى الرغم من أن المقبوس الفرنسي يحاول أن يؤسس الوجدان في التعارض والانخلاع ، أو في مواجهته لوجود قاتم محدود يجابه الروح بالظلمانية ، فانه لا يطفح حتى جماحه بشعور الدنف والألم المطلق واللوينات الجوانية المكروبة المحزونة برزانة وصلادة • انه يفتقر الى عمق حس الفجيعة ، ولو أنه لا يفتقر الى هذا الحس نفسه •

ففي الشعر الأوروبي الحديث قل أن نلقى أنفاس الألم المطلق الواني ، بل تواجهنا حرارة نارية درامية تتفور بها دمـاء الجسد وقيعان النفس المخلّعة • الانخلاع في أوروبا الحديثة حـار ، أصيل ، وأحيانا شفاف وطري ، ولكنه ليس مدنفاً ، مقهور ولكنه ليس وانياً ، يتألم ، بل يتشظى ، ولكنه كثيراً ما يفتقر الى غلالـة الحزن الجوانية المؤصلة في الجـذور الاولى • لهذا ، فان معيار الشعر العظيم في أوروبا ينبغي البحث عنه في

مكان آخر ، في سمات ومزايا غير أوروبية ، فأوروبا درامية فاوستية ، تستسيغ المنشطر وقلما تنتج المدنف الذي هو العمق في امدائه القصوى • فعبثاً تبحث في متاحف أوروبا ( بل عبثاً بحثتُ هناك ) عن لوحة للمسيح على الصليب تملك النفس أن تعاين فيها أنفس برهة مدنفة أنتجتها آسيا • ولسوف تجد عشرات اللوحات ، ولكنها جميعها سطحية بعض الشيء ، أو هي فقيرة بالمصدق ، بالمعمق ، بالماورائي الموغل في النئوي • أذكر لوحة لتيسيان ، الرسام الايطالي المعروف : ليس يبدو على البطل المأسوي هنا أي حزن ، ولا أي رهق أو نهك ، بل ان العيون بغير عمق على الاطلاق • لقد غاب وجدان الدنف تمام الغياب بحيث لم يعد في امكان اللوحة أن توحي بانبجاس المعنى من نواة الروح ، ناهيك بافتقارها الى شاعرية الحياة الباطنية ، حياة الوجدان الغضير • ولا يملك الا رسام مسكون بالفجيعة التموزية ، فجيعة الكلية الكونية الشاملة ، وبوجدان الانسان حين يشعر بعمق مصيره ، بأنه طعمة للخنازير التاريخية والوجودية معاً ، الخنازير التي اخترقت فؤاد تموز ، لا يملك الا مثل هذا الرسام الذي يحيا الباطن بعمق أن يستحضر مثل هذه الآنة اليسوعية بكامل عريها ووهجها ، أن يجيء بها من أقصاها المستحيل ، أن يشخصها بكلية حضرتها الأبدية •

ترى ، ما الذي يبقى من آسيا حين تفلت من قبضتها روح تموز ويسوع وبوذا ، روح الألم والفجيعة والدنف ؟ •

* * *

# الذائقة التراثيّة

في زمننا هذا ، زمن الربا والاستهلاك وحمى المال والشراهة الى الدم البشري ، اختزل الأبدي حتى تقلص وانكمش في البرهة الفارة العابرة، برهة التسلية الخارجية ، التي لا تبتغي سوى قشرة الوجود والعيش على سطح الأشياء . ففي عصر كرة القدم وموسيقى الجاز والشاشة الصغيرة، دحضت الرفعة والسمو الى المرتبة الثانية ، وأصبح الزاد الروحي اليومي للانسان مسحوت الذمم ، وظيفته التسلية وتزجية الفراغ وانتزاع الانسان من وطأة الوقت . وهذا يعني أنه ما من أحد يملك أن يبدع السامي والجليل الا اذا كان من المتشبثين بكل ما هو ماض في تراث الانسانية الأصيل والعريق ، أي الا اذا تشبث بالعميق المهجور وأصر على استمراره .

فبينما كان الشاعر الأوروبي في القرن المنصرم يتوتر بين الأبدية والآنية ، ويعبر عن توتره بخيال بهي زاه أملس ، باللغة الأنقى والأصفى، فقد أصبح الشعر في أوروبا الغربية المعاصرة يكتب ، في الغالب الأعم ، دون أي جهد باطني مرموق . ولقد باتت مقولة « الماوراء » التي اعتادت أن تؤسس الآداب والفنون العالمية التراثية برمتها ، باتت شيئا مهملا

مهجوراً لا يلقى أي اكتراث جاد الا لماماً . فالانسان ما عاد يعنيه شيء سوى ما يؤسس واقعه الآني الفقير المبتذل .

فالحب ، أو النظرة الى المرأة بوصفها نبضاً جوانياً حياً ، توقاناً منهوماً الى التواحد مع الآخر في أعماقه الماورائية ، أعماقه الروحية الشديدة التغور والعصية على الاختراق الا بوجدان اللطائف الأنقى والأطرى ، والأكثر غضارة ورهافة ، الحب استحال الى شبق ، الى ذيفان سامة تتفور في مملكة الشهوة وحدها . ولقد أجاد اليوت في «اليباب» ، حين قارن بين الحب التراثي ، حب الروح ، حب الفرح الأبدي ، وبين الشبقية التي جاءت بها الآلة الى العالم قاطبة . فمما هو ناصع جهرة هذه الأيام أن الثقافة الأوروبية المعاصرة لا يسعها قط أن تفرز عاشقاً من نمط روميو أو فيرتر ، مثلما يتعذر على الثقافة العربية الراهنة أن تنجب متيماً مثل قيس بن الملوح أو جميل بثينة . انه زمن الغرائز والبوار الروحي ، اذ يبدو أن أعياد اللطائف قد سممت في كل مكان .

فمن ذا الذي في عصرنا المسطح هذا يملك أن يدرك المحبة كما أدركها الصوفيون ، أقصد من حيث هي « أعم نسب الوجود » ، ومن ذا الذي يرى المحبة كما لو أنها « سلافة نورانية اذا دارت على النفوس زفّت الى أفق لطائف الأسرار ، ولذتها لا تنفك عن شائب ألم يشوبها ، اذ من لوازمها الشوق ، وهو زاعج يزعج النفس لطلب كمال الادراك وتمام اللذة به ، فهي عذاب في نعيم ولذة مشوبة بقهر » ؟ كاتب هذه العبارات هو ابن الدباغ ، الذي يكاد بنشره أن يفتن الضمير كما يفتنه الشاعر الأندر ، والذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي ، في « عصر الظلمات » . أو يعقل أن يكون هذا الصوفي اللطيف من عصر مظلم

حقاً ؟ أو نصدق أن رجلا ينادي بأن نحب الحب أكثر من المحبوب نفسه، أي أن نتعالى ونفارق ، أن نبحث دوماً عن آنة ينبض فيها المطلق المتعالي والأبدي المعمق ، أوَ نُصَدِّقَ بأن هذا الرجل انما ينتمي الى زمن مظلم حقاً ؟ مفكر يرى أن النفس اذا انغمست في الجمال الحريري الأبهى « تجمعت مفترقاتها ، وتألفت قواها ، وتضافر ادراكها » ، أفيكون من حقبة تاريخية لا يرعش فيها النور ؟.

ثم اسمع ما يقول هذا الانسان المترع بالروحانية ، بالسريرةالمنسوجة من الدمقس المؤرج بالارجوان : « نسبة العشق هي أم جميع النسب العلوية والسفلية ، ولولاها لم يكن في العالم حركة ولا متحرك ، ولا كامل ولا مكمل ، فان كل جوهر نوراني في العالم العلوي اما عاشق أو معشوق »[1] . مثل هذا الرجل هو وحده ( ومعه من على شاكلته ، بالطبع ) القادر على رؤية الأرواح من حيث هي « أنوار مجردة » ، وأن العشق « شدة الشوق الى الاتحاد » ، وأن اتحاد الأرواح من طراز عقلي محض ، « لا تُعلم حقيقته من النطق ، بل بالذوق » .

فمن رأى في الأرواح « أنواراً مجردة » يملك داخلية أرقى بكثير من داخلية من رأى فيها مجرد سمات حيوية ووظائف تشريحية للمادة . أقول هذا من دون أن أنساق الى دائرة اللاهوت . ومثل هذا الرجل الذي يدرك أن حقيقة العشق لا ترضخ للغة ، ولا تمارس الا من جهة الذوق ، فالمحبة لطافة والألفاظ كثافة ، على حد قوله ، واللطافة لا ترضخ للكثافة ، ولهذا « فان المحبة لا يعبر عنها حقيقة الا من ذاقها ،

---

1 ــ راجع : ابن الدباغ ، « مشارق أنوار القلوب » ، منشورات دار صادر ، ١٩٥٩ ، بيروت ، تحقيق هـ . ريتر ، ص ٩٧ .

ومن ذاقها استولى عليه من الذهول عما هو فيه أمر لا يمكنه معه العبارة، كمثل من هو طافح سكراً اذا سئل عن حقيقة السكر الذي هو فيه لم يمكنه العبارة في تلك الحال لاستيلائه على عقله » ــ مثل هذا الرجل هو النمط الحق والطراز الفرد للمبدع وللذواقة معاً • وما لم يصر الشاعر الى هذا الحال فانه لن يصير شيئا ذا شأن عظيم ، وما لم يصل الناقد الى هذا الآن الأطرى ، فلسوف يتعذر عليه أن يستوعي المزية في النصوص التي بين يديه • فمثل هذا المستوى من الذائقة انموذج كوني وأبدي لأنه يتجاوب ، بل ويتماهى ، مع النبل المركوز في النفس البشرية منذ الأزل ، والباقي في أصلها الرفيع الى الأبد ، ولا يملك التاريخ أن يمارس عليه شيئا غير التذبيل والاضمار •

وليس الأنكى أن عصرنا عاجز عن تذوق هذه الجمالات الدمقسيّة والضمائر الماسية ، بل أنه قد جهز سلفاً ما يصفعك به حين تلفت انتباهه الى مواطن العظمة في الموروث ، في الماضي الأكثر نبلاً ورهافة ، الماضي المترع بالروح ، والذي هو وحده القادر على انقاذ الحاضر المتردي ، حاضر العدم والقيء • لقد فات أنصار التحولات المطلقة ، وهي تحولات عدمية قطعاً ، أن كل نزعة تجديد تنضوي في بؤرتها بذرة الاتضاع ، اذ بينما استطاع أبو نواس أن يقدم رؤى جديدة كل الجدة في حركة الشعر العربي ، فانه قد خسر الرصانة الاسلوبية وعرام الايقاع الداخلي اللذين كانت تتمتع بهما لغة الشعر العربي السابق على أبي نواس • فأنى لهذا المجدد لغة كلغة المعلقات ؟ وأنى له ذلك الوجدان العذري المدنف ، وجدان العشق المتدفق من بؤرة السريرة ؟ لهذا أشعر وكأن ليست للعقل من وظائف سوى واحدة : مجابهة الانحطاط أينما حل وبأي شكل تبدى •

واني لأؤمن مطلق الايمان أن في تراث البشرية ما يملك القدرة على انجاز خلاصها واعادة تأسيس أرواحها ، بما في ذلك ذائقتها الأدبية .

فلدى العودة الى الموروث العربي قل أن نلقى ناقداً أدبياً تراثياً لا تتأصل الذائقة الروحية الجوانية في جذور منحاه النقدي ، بل وفي أرومة ضميره الدراسي . وعبد القاهر هو فارس هذه الآنة بغير منازع ، اذ قل أن تجد ناقداً تراثياً أشغف منه بجمال النصوص الأدبية ، وآية ذلك أن مقياس الجودة الأدبية عنده يتلخص في تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها . فكأنما هو يريد أن يقول بأن ايقاظ الوجدان ، وتحريض السريرة على التفتح ، ان هما الا تعزيز للروح واضافة عناصر جديدة الى بنائها الأبدي ، ولا سيما العنصر الأبسط المضايف دواماً لموقف الدهشة .

يقول في « أسرار البلاغة » ، كتابه الأندر : « فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ... فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوي ، بل أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده . »[1] هذا هو ، اذن ، جوهر الشأن : أن يصدر الاستحسان من فؤاد القارىء أو الناقد ، ولكن نتيجة لصدور الشعر من فؤاد الشاعر نفسه . ومعنى ذلك أن النقد ، كالشعر ، حركة جوانية نفسية تتأسس على التأثر بما هو ليس في «ظاهر الوضع اللغوي» على حد عبارة عبد القاهر ، بل بما هو داخلي في اللغة الأدبية ومحايث لها . ولهذا يرى قارىء « أسرار البلاغة » أن مصطلحات نقدية من مثل

---

راجع : عبد القاهر الجرجاني ، « أسرار البلاغة » ، هـ - ريتر ، طبعة استانبول ، ٩٥٤ ، ص ٤ .

« شهوة الاغراب » و « عادة التخييل » و « الخلابة » و « التأويل » و « التلويح » هي من أبرز مصطلحاته النقدية . ولكن الأهم من ذلك كله أن ذلك الناقد الذواقة يضمر في مجمل كتاباته ما فحواه أنّ ثمة نوع من التماهي بين القصيدة العظيمة وبين عقل المتلقي ، بحيث لا يعظم الشعر الا بسبب من إغرابه وخلابته واضماره لقيم جمالية تباطنه في الأعماق .

بيد أن عبد القاهر لا يكتفي بتأسيس عظمة الشعر على الموضوعية ، بل هو يشدد على الصفحة الأخرى للورقة ، أعني الذاتية . فالقصيدة لا تؤثر بسماتها وحدها ، بل باستعداد المتلقي للتأثر أيضا . ولهذا شدد عبد القاهر على أهمية الطبع في تحسس الفنون ، أو في الاستجابة لفتنة الكلام . يقول في « أسرار البلاغة » بهذا الخصوص : « وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين الا اذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفيّ حركته التي هي كالخلس ، وكمسرى النفَس في النفْس» . ثم يضيف في « دلائل الاعجاز » داعماً هذا الفهم الذوقي الرائع لمسألة الحساسية الفنية : « وهذا موضع لا يتبين سره الا من كان ملتهب الطبع ، حاد القريحة » . فمع أن نقد عصرنا قد وصل الى ما فحواه أن للشعر خفيّ حركة تشبه الهمس ، فان الناقد الجمالي الذوّاقة المزود بغريزة الخلابة وشهوة الاغراب هو وحده من يملك أن يرى في هذه الحركة خلساً وأن يشبهها بمسرى النفس في النفس .

ولقد سبقه القاضي الجرجاني بقرن تقريباً في الوصول الى نظرية خلاصتها أن الصنعة أو التقنة ليست ما يؤسس المزية للعمل الأدبي العظيم ، اذ لا تتقوم الرفعة عند القاضي الا على ما جل ولطف من لوينات الوجدان ، أو بلغة أحدث ، على الشعور المنعش البكر . وفي هذا نزوع

جمالي ذوقي وسم النظرية النقدية التراثية منذ حداثة عهدها في القرن الأول الهجري ، وتطور حتى وصل الى القاضي ، ثم الى عبد القاهر من بعده . فها هو ذا يقول في الوساطة : « والشعر لا يحبب الى النفوس بالمحاجة ، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة ، انما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربها منه الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولا . » فالتقنية ، اذن ، ليست كل شيء في العمل الأدبي ، وانما « الطلاوة » ، النبض الجمالي الذي يسكن الكلام ، ما يجعل منه تعالياً وفتنة ، هو ما يؤسس المزية وينجز السمو .

ومما يجدر بنا ذكره في هذا المقام أن القاضي يرى الكلام صورة جوانية للمتكلم ، يراه على هيئة قائله أو كاتبه : « فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة » . ان الثقافة العربية ثقافة جوانية داخلية وجدانية تنشد الى البطون والحيث ، ولذا فانها بالضرورة ثقافة جمالية تلح على الذوقي الخالص ، على ما يخلب ويفتن .

وقبل القاضي بقرن واحد تمكن الجاحظ أن يحدد معياراً ممتازاً وعالمياً للشعر العظيم ، ولا ريب عندي في أنه التقطه من شعر العرب ، بل أرجح كذلك أنه اشتقه من القرآن الكريم نفسه . يقول الجاحظ في الجزء الأول من « البيان والتبيين » : « وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فيعلم لذلك أنه أفرغ افراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً . فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان » . ثم يضيف ما فحواه أن حروف اللفظ وأجزاء البيت الشعري « تراها متفقة ملساء ، ولينة المعاطف سهلة » تأتي مواتية رطيبة ، نظامها سلس يمكّن اللسان

من أن ينطقها بليونة لخفتها وقدرتها على الحركة ، « حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد » . ذلكم هو معيار السلاسة ، بل قل سلاسة التراص والتماسك المتلاحم . وفوق ذلك أن هذا المعيار يضمر جهرة مقولة حرية البزوغ أو اندلاق الدفقة الشعرية دونما قسر أو اكراه . وبناء على هذا المعيار نفسه أخذ الآمدي على أبي تمام أنه « يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة » ، ولهذا فانه لم يسلم من « الأشياء التي تهجّن الشعر وتذهب بمائه ورونقه » . ومع أن تطبيقات الآمدي على أبي تمام لا تخلو من اضطهاد وسوء فهم لذلك الشاعر المجيد ، فان معيار حرية الاندلاع وتلقائية التعبير ، وهو ما أسسه التراثيون بكل وضوح ، يبقى واحداً من أوليات المعايير الناقدة للشعر العظيم . وفي الحق أن رفض الآمدي لأبي تمام لا يريد الا شيئا واحداً : صيانة أصالة الثقافة العربية . انه احساس واضح بامكانية سقوط تلك الثقافة ، وشعور ببداية انحطاطها .

ناصع ، اذن ، أن قد كان الروح التراثي مزوداً بخصائص قل أن تتوفر اليوم لعصر آلي ربوي واستهلاكي ، عصر يغتذي بقشور الزمن بدلا من لبابه . ففي الماضي التراثي كان كل شيء يسير بتؤدة ، ولكنه يتحرك في العمق لا على السطح،وكل ما يأتي من الأعماق راسخ لا يمكن لتقلبات التاريخ أن تطال من صلادته وحيويته . ولعل في وسعنا أن نلخص الذائقة التراثية بكلمات بسيطة قالها المبرد في القصائد العظيمة : انها تلك التي « ترتاح لها القلوب وتجذل بها النفوس ، وتصغي اليها الأسماع وتشحذ بها الأذهان » . وتلكم عندي أولى خصائص الشعر العظيم . والأهم عندي أنها لا تتناقض ومعيار العمق والأصالة .

ولعل كونية أي معيار من المعايير أن يكون محكها الأول قابليتها للصدق اذا ما حملت من زمان الى آخر ، واذا ما نقلت من مكان الى آخر • ففي تصوري أننا لو سحبنا معيار حرية الألفاظ والمعاني وبساطة الفورية والدفقة الشعريتين من مجال الثقافة العربية الى مناخات قصية مكانياً وزمانياً لوجدنا أنه معيار صادق في كل عصر ومصر • القصيدة العظيمة « تجذل بها النفوس ••• وتشحذ بها الأذهان » • هذا المعيار يصدق تمام الصدق على الشعر الرومانسي الانجليزي ، وهو نتاج ظهر بعد المبرد بأكثر من ألف سنة • ولنأخذ أشهر قصيدة رومانسية انجليزية لتكون مثالا على ما أريد ، ولتكن « أغنية الى علائم الأبدية » لوردزورث ، زعيم الحركة الرومانسية ، والشاعر الذي اعتاد أن يشمل ، لا بالصهباء ، بل بمياه البحيرات ، وباليخضور الدافق في النبات ، وبكل ما في الطبيعة من جمال حريري دلق ذاته بين الأفق والأفق •

أغنيـــة

علائم الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة[1]

الطفل والد الرجـل

وبودي لو أن عبادة الطبيعة

تربط أيامي بعضها ببعض

---

١ ــ راجع هــذه القصيدة في « كتاب لندن للشعر الانجليزي » ، الصادر في لندن عام ١٩٦٠ • اختاره هربرت ريد وبونامي دوبريه • رقم القصيدة ٦٤٧ ، ص ٧٤٣ •

— ١ —

في زمن ما ، كان المرعى والحرج والجدول
والأرض ، وكل منظر عام
تبدو لي مكسوة بنور سماوي
وبمجد الأحلام ونضرتها .
بيد أن الشأن هذه الأيام يختلف
عما كان عليه في الأيام الخوالي .
فأنّى أتّجِهُ ، في النهار أو الليل ،
ما عاد بوسعي الآن أن أرى
الأشياء التي كنت قد رأيت .

— ٢ —

قوس قزح يأتي ويذهب ،
وجميلة هي الوردة ،
والقمر يتطلع حواليه بمسرة
عندما تتعرى السماوات ،
والمياه في ليلة بازغ نجمها
تبدو خلابة أخاذة ،

وشعاع الشمس مبلاد مجيد •
ومع ذلك ، وأنى أكون ،
أراني أعلم علم اليقين
أن مجـــداً ما قد ولى من الأرض •

ـ ٣ ـ

والآن ، بينما تغرد الطيور
أغاريدهـــا المرحة ،
وتثب الحملان الصغيرة
كما لو أنها ترقص على وقع الدفوف ،
ما من أحد سواي تساوره
فكرة حزينة •
بيد أن لفظاً موائماً
قد جـــاء بالفرج الى تلك الفكرة ،
فعدت قوياً من جديد •
أبواق الشلالات تزقو من عل ،
فلن يملك حزني بعد اليوم
أن يفسد روعة الربيع •

فهأنذا أصيخ السمع للأصداء
تتناوح بين سلاسل الجبال ،
والرياح تهب عليّ من حقول الوسن ،
والأرض مرح كلهـا ،
يابسهـا ومخضلهـا
يستسلمان للبهجة الصاخبة ،
وفي قلب نَوّار يقيم كل حيوان أعياده .
وأنت يا طفل البهجة ،
اصرخ من حولي ودعني أسمع صيحاتك ،
أنت أيها الراعي السعيد .

— ٤ —

أما أنت ، أيتها المخلوقات المباركة ،
فقد سمعت النداء الذي توجهينه
بعضك الى بعض .
وها هي ذي السماوات تناغيك
في يوم عيـدك .
وقلبي يشاطرك الاحتفال ،

ورأسي متوج بالأكليل ،
وأشعر بمنتهى غبطتك ، أشعر —
أشعر بهـا كلها .

أيها اليوم الشرير ! لو كنتُ كامداً
بينما الأرض نفسها تتزيى ،
في هـذا الصباح النوّاري ،
والأطفال يصطفون الزهور الغضة
على كل سفح ، وفي آلاف الوديان
الفسيحة والبعيدة ،
وبينما يذرو الشارق دفئه ،
ويشب الطفل الصغير بين ذراعي أمـه ،

فانني أسمع ، أسمع ، بغبطة أسمع !
بيد أن ثمة شجرة ، بين عدة أشجار ،
شجرة واحدة ، وحقلاً فريداً ألقيت عليه نظرة ،
وكلاهما ينمّ عن شيء قد ولى .
زهرة الثالوث عند قدمي
تعيد الحكاية نفسها :

فالى أين ولّت ومضة الرؤيا ؟
وأين هو الآن ، المجد والحلم ؟

— ٥ —

ولادتنا ، ان هي الا إغفاءة وسلوان ،
والنفس التي تبزغ معنا ، نجمة حياتنا ،
قد كان لها أفولها في مكان آخر ،
ولكنها تجيء من مكان قصي :
ليس في حال من النسيان المطبق ،
ولا في حال من العري المحض ،
بل اننا لنأتي من الله ، موطننا الأزلي ،
على هيئة غيوم مجد مصاعدة :
ترقد الطوبى حولنا في الطفولة !
بيد أن ظلال السجن تبدأ بالتغلق
حول الطفل النامي ،
ولكنه يستشف النور ، وحين ينساب
يبصر به في مرحـــه .
والشاب ، الذي عليه أن يرتحل يومياً

الى ما هو أبعد من الشرق ،
ما انفك قديساً للطبيعة ،
تصحبه طوال دربه الرؤيا الرائعة •
وأخيراً ، فان الرجل يشاهد هذه
الرؤيـا وهي تخبو
وتذوب في ضياء اليوم الكلي •

— ٦ —

تملأ الأرض حضنها بمسراتها الخاصة ،
بأشواق تربض في قلب نسيجها الطبيعي ،
وحتى بشيء من عقل الأم ،
وبسؤل ليس بالتافه ،
وتبذل المربية الطيبة قصارى جهدهـا
لتجعل ربيبها المدلل ، نزيلها البشري ،
ينسى الأمجاد التي كان قـد عرفها من قبل ،
وذلك القصر الملكي الذي جـاء منه •

— ٧ —

هل رأيت الى الطفل بين بركاته الطارفة ؟

محبوب صغير الحجم لا تربو سنو حياته على الست •
أبصر به محاطاً بأعمال من صنع يديه ،
تغيظه أُمه بنزوات قبلاتها ،
وعليه نور من عيون أبيه !
هاتيك خارطة أو مخطوطة عند قدميه ،
كسرة من أحلامه عن الحياة البشرية ،
صممها هو نفسه بالفن الطارف ،
عرس أو احتفال ،
حداد أو مأتم ،
قلبه في قبضة هذه الأمور ،
ومن أجلها يبلور أغنيته
وبعد ذلك يكيف لسانه
وفقاً لأحاديث العمل والحب والصراع •
غير أن الأمر لن يطول قبل أن
يقذف بهـذا جانباً •

وبمرح وكبرياء جديدين ،
يتعلم الممثل الصغير دوراً آخر ،

ويملأ بين الفينة والفينة
مسرحه الهزلي بجميع الشخصيات
هبوطاً حتى عهد الشلل ،
الذي تجلبه الحياة في ما تجلب من معدات ،
وكأنما مهنته كلهـا
هي التقليد اللامتناهي .

أنت يامن يناقض شكلك الخارجي
ضخامة روحـك ،
أنت يا أحكم الحكماء ، ويامن لا يني
يحتفظ بميراثه ، يا عيناً بين مكفوفي البصر ،
أيها الأصم الأبكم الذي يقرأ عمق الأبدية ،
المصطحب دوماً بالعقل الخالد ،
أيها النبي القدير والعراف المبارك
الذي تستقر عليه هذه الحقائق ،
وهي ما نكدح طوال حياتنا لنكشف عنها ،
أنت يا من يربخ عليه خلوده كالنهار ،
كالسيد فوق العبد ،

كحضور لا يمكن ادخاره والاحتفاظ به ،

( ليس القبر بالنسبة اليك سوى فراش

عزلة لا احساس فيه ولا نور نهار ،

ولا دفء ضياء ؛ بل مجرد مكان نرقد فيه منتظرين ) .

فيا أيها الطفل الصغير ، مع أنك ما جد تنعم بقوة الحرية

التي تلدها السماء في علياء وجودك ،

لماذا تنبه السنين بجهود صادقة

لتأتيك بالنير الذي لا محيد عنه ،

وبهذا تكافح غبطتك بلا تبصر ؟

عما قريب ستنال روحك حمولتها الدنيوية ،

وسترزح تحت عبء العادة

الثقيلة كالصقيع والعميقة كالحياة تقريباً !

— ٩ —

يا للمسرة ! هناك في جذواتنا

يعيش شيء مـا ،

والطبيعة ما انفكت تذكر ما هو آبق ،

وفكرة أعوامنا المنصرمة تعيل في داخلي
بركة واطـــدة .

حقاً ، ليس من أجل ما هو أكثر جدارة بالمباركة ،
ليس من أجل البهجة والحرية ، وبساطة
عقيدة الطفولة ، أكانت في العمل أم في الراحة ،
أو ذات آمال حديثة الزغب
ترفرف في صدرهـــا : ـــ
لا من أجل هذه الأمور أرفع
أغنية الشكر والحمد ،
بل من أجل تلك التساؤلات العنيدة
تساؤلات الحس والأشياء الخارجية ،
المساقطة منا لتتلاشى ،
من أجل الهواجس الفارغة لمخلوق
يجوب عوالم ليست متحققة ،
من أجل غرائز عالية ترتجف أمامها

طبيعتنا الفانية كشيء آثم مشدوه :
ومن أجل هاتيك المشاعر الأولى ،

وتلك الذكريات الظليلة ،
التي هي ــ كائنة ما كانت ــ
ينبوع السناء ليومنا برمته ،
والنور الأبهى لبصرنا كلــه ،
النور الذي يرفعنا ، يغذونا ،
ويملك القدرة على جعل سنينا الصاخبة
تبدو وكأنها لحظات في كيان
الصمت الأبدي : ما من حقائق
تستيقظ لتموت :
إذ لا الاهمال ولا الاجهاد ،
ولا الرجل ولا الطفل ،
ولا كل ما هو في عداء مع المسرة ،
يملك أن يلغيها أو يتلفها باطلاق !
ولذا ، ففي فصل ذي طقس هادىء ،
ومهما نوغل في اليابسة ،
فان أرواحنا تظل تتبصر
ذلك البحر الخالد الذي جاء بنا الى هنا ،

وتملك الرحيل الى هناك في غضون
هنيهة فحسب ،
حيث ترى الأطفال يتريضون على الشطآن ،
وتسمع المياه القديرة تتماوج على الدوام .

— ١٠ —

اذن ، غنّي ، أيتها الطيور ، غنّي ،
غني أغنية بهيجة !
واجعلي الحملان الصغيرة تثب على وقع الدفوف ،
فبالفكرة وحدها سنلحق بحشودكم ،
أنتم يامن تعزفون ، وأنتم يامن تلعبون ،
أنتم يامن بقلوبكم تشعرون اليوم بسعة نوار .
ومع أن الشعاع الذي تألق ذات مرة
قد سلب الآن ، والى الأبد ، من ناظريّ ،
ومع أنه ما من شيء يملك استعادة
ساعة الأُبهة في الأعشاب والمجد في الزهرة ،
فاننا لن نيئس ،
بل سنجد القوة في ما بقي لنا ،

سنجدها في الحنان الأصيل
الذي سيكون لنا الى الأبد ، لأنه كان ذات مرة ،
سنجدها في الأفكار المنعشة المنبثقة من الألم الانساني ،
وفي الايمان الذي يرمق من خلال الموت .

— ١١ —

وأنت أيتها النوافير والمراعي والنجاد والأحراج ،
لا تنذري بصرم محبتنا ،
ففي قلب أفئدتي أشعر بجبروتك ،
لقد أقلعت عن مسرة واحدة ،
لأعيش تحت سلطانك المألوف .
أحب الجداول التي تبري أقنيتها ،
أحبها الآن أكثر مما أحببتها
يوم كنت أخطو برشاقة مثلها .
ومع ذلك ، فان الألق البريء
لليوم المولود للتو عذب ومستطاب .
والغمام المحتشد حول الشمس الغاربة
ليستلبَ اللون القاتم من العين التي

راقبت آنية الانسان ،

ان سباقاً آخر قد جرى ،

ونصراً آخر قد أحرز •

الحمد للقلب البشري الذي به نحيا ،

والثناء على رقته ومسراته ومخاوفه •

وعندي أن أحقر زهرة فاغمة الأريج

بوسعها أن تهب أفكاراً هي في الغالب

أعمق غوراً من الدموع •

يوم قرأت هذه القصيدة لأول مـــرة ، عندما كنت طالباً جامعياً ، لا أذكر أنها تركت في وجداني كبير تأثير • أما اليوم ، وقـــد نيفت علـــى الأربعين ، فلا أظن أن في مقدور أية قصيدة رومانسية أخرى أن تشدني أكثر مما يمكن لهذه القصيدة أن تفعل •

أزمة اكتهال يعيشها الشاعر ويجد لها أنسب تعبير ممكن • فلقـــد شعر وردزورث وهو في أواسط الثلاثينات أنه أخذ يخسر ينابيع الاحساس وبكارة الوجدان • فلئن كان الشباب ثملاً بغير نبيذ ، كما يقول أحد شعراء الفرس ، فان الكهولة ــ ولا سيما لدى الفِطَر الأكثر ثراء ــ فقدان واضح للنور السماوي الذي كان يكسو الأشياء في إبان بكارة الطفولة ، وذلكم بالضبط هو أول آناء الموت • لقد استهلك الروح في التجربة ففقد ينابيع الدهشة ، فقد استطاعته علـــى أن يؤسطر الأشياء ، وصارت الحياة مجرد وقائع دونما حرارة أو ألق •

وليست هذه القصيدة بعظيمة الا لأنهـا تنطلق في البدء من كونية وجدان معين ، وجـدان الخسران الأبدي ، لا للغضارة وحدهـا ، بل وكذلك لانزلاق الأشياء الدائم من بين أصابعنا • ثم انها لعظيمة لأنهـا تملك استطاعة فذة على أن تجد التعبير الأنسب لما تريد أن تعبر عنه من دقائق لوينات الوجدان ، بحيث يمكن القول بأن الفكرة هنا لا تجاذب الألفاظ مجاذبة ولا تقتسرها كرهاً ، بل انها لتتصاقب وعناصر تجليها حتى درجة التماهي الأكمل الحميم • وينضوي تحت معيار حرية الانبجاس هذا معيار آخر هو التراص الاسلوبي ، وهو ما لا يخفى على أحد في سياق القصيدة • وبالفعل تتحرك القصيدة حركة أشبه بالخلس وتجول في نفس القارىء مجال النفس تماماً ، بحيث يمكن أن نصفها بلغة تراثية بأن لها « عقلة » تـوقـف الدارس عندها وقفة طويلة •

ومع أن وردزورث قداشتغل بها مايتراوح بين سنتين وأربع سنوات ، اذ بدأها عام ١٨٠٢ ، يوم كان في الثانية والثلاثين من العمر ، ولم ينشرها قبل عام ١٨٠٦ ، مع ذلك فانها تبدو وكأنها قـد أفرغت افراغاً واحـداً وجاءت كاندفاعة متماسكة موحدة • وحين أخـذ كولردج على الفقرة السابعة مأخذا صميميا ، وذلك اذ وصفها بأنها مجرد « تزويق ذهني »، فانه انما وضع يده على ما يناهض معيار « ما يقع من المرء في فؤاده » • فمع أن الفقرة السابعة هذه لا تخرج قط عن سياق هذه الرائعة الفريدة، بل ترفدها وتعزز معناها ، فانها تنم جهرة عن تفلسف ممجوج ليس من شأنه الا أن يخسر الطلاوة والرونق • ولقد كان في وسع كولردج ، وهو محلل ممتاز في ذلـك العصر ، أن يرفض الكثير من التفاصيل الأخرى للقصيدة ، ولا سيما تلك الدقائق الذهنية الفقيرة بالعنصر الوجداني ،

بما تَجْذَلُ به النفس ، الأمر الذي يضمر صراحة أن قسماً ليس باليسير من هذه القصيدة لا يمكن ايلاجه في عداد الشعر العظيم • ففي موضع آخر من « السيرة الأدبية » ، هاجم كولردج الفقرة الثامنة ، ولعله لم يكن يضمن الكثير من المحبة لأواسط هذه الفقرة اذ يوغل الشاعر في تفلسف غامض يختلف كثيراً عن الاندفاعة البكر للفقرات الثلاث الاولى•

وبالطبع ، ان معيار الذائقة التراثية ، معيار « ما يقع من المرء في فؤاده » ، وهو عينه معيار الروعة التي « تجذل بها النفوس ••• وتشحذ بها الأذهان » ، لا يكفي — على أوليته وكونيته — لتعليل العظمة في هذه القصيدة • فهو في الحقيقة ليس أكثر من تحصيل حاصل • فحين أزعم أن هذه القصيدة تخلبني لأنها تقع مني في الفؤاد ، ولأن نفسي تجذل بها وذهني يشحذ بأنوارها ، فانه يظل علي أن أبين لماذا تستأنف دربها الى نواة الفؤاد ، أو لماذا تجذل بها نفسي • ان أول معيار للشعر العظيم هو أن يبلغ الى أعماقك بفورية مسترسلة • ولكن يبقى سؤال أبعد : لماذا تملك هذه القصيدة أو تلك أن تنجز هذه الخطوة ، بينما لا تملك مثل ذلك قصيدة أخرى ؟ •

وعندي أن ليس في العسر والمشقة أن نجيب عن هذا السؤال • فالمسألة برمتها تتوقف على عمق الوجدان وحرية التعبير معاً • فبينما نلاحظ أن نبض الفكرة الوجدانية في قصيدة «الاستور»، لشيلي ، قد كان عميقاً وأصيلا وكونياً ، فاننا نلحظ أن الشاعر يستكد ذهنه كيما يعبر عن محتواه ، بحيث جاءت العبارة الشعرية خالية من عنصر التلقائية وغير بارئة من الاقتسار والمجاذبة • أما في قصيدة وردزورث هذه فان معظم الأجزاء حرة في الظهور ، تأتي طوعاً لا كرها • وليس مما هو في صالح

قصيدة شيلي أن خيالها أكثر اختراقية وبسالة من خيال قصيدة وردزورث اذ هو خيال معقد وضبابي يعرقل وصول الدقائق الوجدانية الى نواة الفؤاد ، على الرغم من أن المحتوى المحمول كوني وشديد العمق ، اذ لا تبتغي القصيدة الا صبوة أبدية خلاصتها القضاء على مثنوية الروح والكون ، أو ذوبان الانسان في الوجود المطلق .

ثم ألا يمكن أن تكون بعض الوجدانات أنبل من بعض ؟ ان نزعة معانقة الكون والذوبان فيه ( موضوعة شيلي ) تظل شعوراً يلفه شيء من غموض . والأهم من ذلك أنه لا يستتب دواماً وانما هو يبرق بين الفينة والفينة ثم ما يلبث أن يتوارى . أما وجدان الماضي ، وجدان الموت في الحياة ، فما من شيء أكثر منه استباباً ولا أكثر دواماً . فسؤال ورد زورث : « الى أين ولت ومضة الرؤيا ؟ » ، ليس أصيلا وعميقاً فحسب ، وانما هو لا يخلو من الهلاع . فما هو صادق في ذهني أن الزمن ، أو الاسم الآخر للموت ، هو أعمق وجدان بين الوجدانات التي تؤسس الوجود الذاتي . وهذا يعني أن كل قصيدة عظيمة لابد للزمن من أن يكون في الآناء الاولى لعظمتها . ثمة دوماً نزعة ايقاف لعجلة الزمن في كل شعر عظيم ، الشيء الذي تنطوي عليه قصيدة ورد زورث بكل وضوح . ولما كانت هذه القصيدة تتعامل مع أعمق وجداناتنا بفذاذة نادرة ، فانها تملك أن تستأنف سيرها الى أعماقنا ، فتقع منا في الأفئدة وتسري في النفس كما تسري الأنفاس .

وبالطبع يمكن أن يمتد النقد بحيث يرى في القصيدة معايير الاكتظاظ والتناقض والتراكم . فهي مكتظة بألوان شتى من دقائق الوجدان ، وكذلك من الصور التركيبية والأنسجة المتعددة ، وهي كذلك

تؤثر بالتراكم بحيث أن حشداً كبيراً من الأفانين التصويرية لابد له من أن يترك في النفس انطباع الغزارة والوفرة ، وهو انطباع أبدي مستطاب لأنه يرفد حس الحيـاة والرغبة في مجابهة الموت ، وهي بكـل وضوح متناقضة ، اذ في البداية نواجه الخسران لآنٍ ماهوي أبدي ، آن الدهشة البكر واليفاع السحري النكهة ، ولكننا ما نلبث أن نجد تعويضاً يكمن فيما بقي أمامنا ، أو في ما لم نخسره بعد • والأكثر من ذلك أن هـذا التعويض يترسخ في فكرة فحواها أن ما كان سيبقى الى الأبد ، فنحن ـ كما يعتقد الشاعر ـ لابد آيبون الى البحر الذي جئنا منه •

وفي تقديري أن هـذه المعايير ، علـى أهميتها واسهامها في تعظيم القصيدة ، لا تحتل الا الموقع الثاني ، ولا يسعني الا أن أخصص الموقع الأول لعمق وجدان الخسران وكونيته وأوليته • ففي ميسورنا أن نأخذ الفقرة الاولى ، أو الثانية ، لتكون شعراً عظيماً ، فقط لأن الوجدان في كلتيهما مأزوم بصدق وأصالة • وهل من أزمة أعمق وآصل من أن لا يعود في وسعك الآن أن ترى الأشياء التي كنت قد رأيت ، لا لأن الأشياء نفسها قد تغيرت ، بل لأنك أنت نفسك قد تغيرت ؟ وهذا بالضبط مـا يقوله عبد القادر الحصني في احدى قصائده :

خاسر ، خاسر ، فهو لن يسمع الآن أغنية كان يسمعها في صباه •

* * *

# عنـاق الرّوح

حين يتذوق الانسان شيئاً فانه لا يتذوق الا روحه ، أو قل هو لا يتذوق الا ما في الشيء من روح الانسان • ولئن كان الموجود البشري يسعى وراء شيء محدد فانه انما يسعى الى معانقة الروح الانساني نفسه• وما من أحد في تراث البشرية كلها قد شدد على هذه الفكرة أكثر من الصّوفية ، اذ الهم الأكبر للصوفي أن يتذوق روحـه المبررة المزكـاة الحاقبة « للحقائق السالبة للعقول » • وهو ان كان يطوف حول شيء محدد فانما هو يطوف حول النفس ابتغاء معانقتها في سموهـا ونقائها ، اذ هي عنده رمـز الحقيقة في عالم الاغتراب الوجـودي ، عالم المنفى والبعد عن الأوطان الأبدية • ولطالما صرح الصوفيون بأن أرواحهم موطن العلو المغترب ، برهة المنفى التي لا يمكن تخطيها الا حين يزكو الداخل ويتجوهر ليصير محطاً للمطلق الذي يكف عن المفارقة لدى بلوغ حـال البرارة • ولطالما عبر شاعرهم عن هـذا المعنى ، أقصد عن أن الانسان لا يعانق في الأشياء الا ذاته ، ولا يرى فيها غير روحه • يقول أحدهم[1]:

---

١ ــ راجع : ابن الدباغ ، مشارق أنوار القلوب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ١٠٢ •

شهدت ، وما شهدت سوى إيائي ... ومـا أحببت من ليلى سوائي

ويقول آخـر[1] :

فكررت طرفي في الوجـود بأسره ... فلم أر فيه غـير معناكِ مقنعي

وطالعت في سر الهوى فاذا التي ... أطوف عليها ، في معالمها ، معي

ويقول ثالث[2]:

ورأيتهـا في كـل شيء أبصرت ... عيناي ، حتى صرتَ كليَ مبصرا

ويقول رابع[3] :

أصبحت ألطف من مـر النسيم سرى

علـى الرياض ، يكـاد الوهم يقتلني

من كـل معنى لطيف أحتسي قدحـاً

وكـل ناطقـة في الكـون تطربني

ويقول خامس[4] :

ومن العجائب أن أكـون مسائلاً ... عن حاضر ما زلت أحمله معي

---

١ ـ المرجع السابق نفسه ، ص ٣٧ .
٢ ـ المرجع السابق ، ص ٦٣ .
٣ ـ المرجع السابق نفسه ، ص ١١٩ .
٤ ـ المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

ما نبحث عنه ليس غائباً ، بل حاضر ، والشعر ليس البحث عن العدم، ولا احالة الى ما لا وجود له ، بل هو غوص في الذات ، في المنزه المبرر . وما من مسكن لهذا الحاضر الا القلب البشري ، أو قل مع المسيح : « ملكوت السماوات فيكم » . فالرائي ، حتى لو رأى المطلق نفسه ، لو احتضن المتعاليات برمتها ، فانه لا يرى سوى روحه ولا يعانق الا باطنه. ولئن رأى الحقيقة الرابضة فيه صار كله بصيرة متأججة مسرّحة لا تحدها تخوم قط .

وابن عربي ، هذه العبقرية الحاطمة ، وياقوتة الثقافة العربية المتضرمة، ابن عربي كان أفضل من فلسف موضوعة بحث الانسان عن روحه ، رمز الأبدية ومركز الأنوار المفارقة . فالروح عنده هو « الكلي على الاطلاق والحقيقة » . ثم إنه يؤمن بأن « شرف الانسان بمعرفته بحقيقته واطلاعه عليها » ، أي بقدرته على معانقة روحه . وها هو ذا يقول في « ترجمان الأشواق »[1] :

قمر تعرض في الطواف ، فلم أكن ... بسواه عند طوافه بي طائفا

يسحو بفاضل برده آثاره ... فتحار لو كنت الدليل القائفا

لكم هي في مكانها هذه « التحار » الراسخة في البيت الثاني . و الأهم من ذلك أن الشاعر لا يطوف حول روحه وكفى ، بل ان روحه تطوف حوله كذلك ، حتى لكأن الصورة تبحث عن مسكنها مثلما يبحث المسكن عن صورته ، أو قل ان العين لا تبحث عن حلم الا بقدر ما يبحث

---

١ ــ راجع « ترجمان الأشواق » للشيخ محي الدين بن العربي ، منشورات دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٩ .

الحلم نفسه عن عين تستضيفه •

ولقد شرح ابن عربي ديوانه الآنف الذكر شرحاً ذوقياً جوانياً منهجه الايماء والتلويح ، ومبداه أن « اللسان العربي يعطي التفهم بأدنى شيء من متعلقات التشبيه»[1] • وهذا يعني أن ألفاظ النسيج اللغوي للقصيدة على أتم استعداد لقبول التأويل واعطاء قيم مستورة مخبوءة في ما وراء السطور • وهذا هـو بالضبط التأويـل النفساني الحديث للنصوص والأحـلام •

ومهما تكن لبابة الشأن ، فان الانسان ، ان كان في الفن لا يطوف الا حول روحـه ، ولا يتلـذذ بشيء الا بمعانقتها من حيث هي الطراء الرخامي الأنبل ، فان هذا لا يعني شيئا قبل أن يعني ما فحواه أن الكائن البشري مولع أيما ولع باللطائف الغضيرة والسجايا المتناغمة في أنظومة الأنوار البهية الرائقة • فهنا يتجلى نبل القلب البشري ويبزغ أمام البصيرة الجوانية وكأنه انبجس في دفقة روحانية واحدة بريئة من العرضي المقحم اقحاماً على كيان النسيج اللغوي • وبهذا يملك أن يزيح الصـدأ عن الجوهرة السابحة في الماء الداخلي ، عن بؤرة الروح المحاطة باليخضور والأضواء ، وبذلك فانه لا يبهج ويمتع فحسب ، بل هو يحيي ويؤصل فينا المطلقات التي لا تملك النفس اقتناص بهائها ورونقها وعمق فرديتها الا من خلال التخييل وحده ، الأمر الذي يجعل من الأخيولة دفعة من الرعشات الجوانية النابضة بالأبدي ، أو ضرباً من التماهي بين الشعور وتجليه الأغزر والأنقى • وبذلك يملك الشعر العظيم أن يجيء الى الروح

---

١ ــ المرجع السابق نفسه ، ص ١٠٥ •

بأدسم أغذيتها ، بل قل بغذائها الأزلي ، اذ هو يحبوها بالبرارة والدهشة ، وباليخضور الذي يدفعها نحو التفتح ، بل حتى نحو صنف ما من أصناف الولادة الثانية ، وهي العزيزة على قلب الانسان . فمثلما أنه يتعذر قيام شعور دون أُخيولة ، كذلك يتعذر قيام أُخيولة من دون شعور ، وبذلك فان كلا طرفي التعالق لا يسعه أن يكون محايداً تلقاء الآخر ولا مستقلا عنه . ولئن كانت وظيفة الأُخيولة أن تصون الشعور من التلاشي ، فان وظيفة الشعور أن يصون الأُخيولة من الخواء ، أن يملأها بالروح الذي يسعى الروح الى معانقته والاغتباط بغضارته ويخضوره الأزليين . وينضوي تحت هذا الفهم ما فحواه أن الأخيولة الشعرية ضرب من الشطح . ففي الانسان توقان متيم الى الانديا ح في مسافات وأمداء بغير تخوم ، مسافات سرُحت حتى ولجت قطاع المطلقات المتعالية التي قد يبلغ بها عمق نبض العلو الى الحد الذي تفقد معه هويتها . وذلكم هو الشطح الصوفي الذي أراه الاسم الآخر للانفلات من إسار المحدود وراهنية الهنا والآن . وتلكم في الوقت عينه وظيفة الأُخيولة الشعرية ، ووظيفة الشعر العظيم ، أو أقله ، بعض وظائفه الجليّة .

ناصع ، اذن ، أن الشعر العظيم لا يكتفي بالرقعة المعطوبة من النفس البشرية ، الرقعة التي قضي عليها قضاء مؤبداً لازباً باستضافة الدنف والشجن والأوصاب المكروبة ، اذ هو كثيراً ما يعانق أفراحاً قزحية لا حصر لها ، ثملا نورانياً نعناعي الملمس ينعش بقدر ما يحمل من أنوار مُعَذّرة بهية رائقة ، أو بقدر ما يملك أن يكون ثملا مشبوبا لا يشبه الا حلماً طرياً متماوجاً يباغت فيخطف . وبهذا قبل سواه يؤوب العالم

الى معناه الغائب من أمام البصر وتتم الانابة الى دائرة الروح ، الى حيث يغتسل الروح نفسه بدفقته الحيوية الناضرة ، وهي الدفقة التي تأخذ بالتحرر والانبثاق لكيما تضفي على الأشياء معانيها الأبدية وتعانق أسرارها المستسرة عناقاً فورياً لا دخل فيه لبرودة المنطق .

ثم ان هذه الآنة المهيبة المكرمة يصدق عليها قول الشاعر[1] :

فطربت ، لا أدري بأي لطيفة وسكرت ، لا أدري بأي مدام .

أو قوله[2] :

أظهرت سر معانيك الشمول فبدا الغائب واستحيا الخجول

وأعارتك الحميا نشوة علمت بان الحسى كيف يميل .

فهي آنة جليلة يماط فيها اللثام عن لباب الحقيقة الآسرة الأعمق فتسفر جليّة مقذوفة بالأنوار ، تسفر لتدنو من الروح ابتغاء أن تكاشفه بسرها ، وأن تسقيه شراب وصلها ، والأهم من ذلك أن تؤكد له تماهيها واياه ، أنه هي وأنها هو . وبذلك يعب المتلقي من قدح أترع « براح الروح » . ولكن لماذا لا نترك الشاعر شخصياً يصف لنا هذه الحادثة الداخلية السرية ؟ حسناً ، فليصدح للروح بملء فيه[3] :

---

١ ــ راجع : ابن الدباغ ، « مشارق أنوار القلوب » تحقيق هـ . ريتر ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٢٦ .

٢ ــ المرجع السابق نفسه ، ص ١٠٤ .

٣ ــ المرجع السابق نفسه ، ص ٦٣ .

سفرت عـن الوجـه الصبوح فأسفرا

فبـدا هـلال الحسن منهـا مقمـرا

ودنت فكاشفت القلـوب بسرهـا

فسقت شراب الوصل منهـا كوثـرا

فشربتُ راح الـروح كأسـاً مترعـاً

ولبست سـر الحسن ثوباً أحمـرا .

سر العظمة في الشعر المتميز ، ولا سيما في مثل هذه الرؤى المبجلة ، أنه يملك استضافة سحابة بكاملها ، ديمة محشوة غزيرة ، في قدح ثـر صغير ، قدح مكثف وعظيم التركيز . وهـذا يعني أن ليس الرمز شيئا آخر سوى تفشي الأبدية واستتبابها في آنة موقوتة راحلة ، وأن ليس الشاعر الأندر الا البحث في هذا الخواء المقيم عن وقت نفيس للسـلاء المتعالي،وبهذا وحده يجلس على تخوم المستحيل ويداني مملكة الصمت.

ولكن ، لئن كان الشعر العظيم يبحث ، فيما يبحث ، عن برهة عناق الذات ، عن محتويات الروح البشري الكلي ، وهي محتويات ، بلا مراء، شائعة مشتركة بين البشر طراً ، أكانوا من الأقيال أم من الأقنان ، من الأنباه أم من الأغفال ، فالى أي مدى يمكن للمرء أن يوافق على ما فحواه أن الشاعر الأندر هو من يستخلص المدهش من العادي ، أو العاطر من أشياء مألوفة تتلاشى عند العتبة ( على حد قول الشاعرة الأمركية ، املي دكنسون ، في قصيدتها الثامنة والأربعين بعد الأربعمائة )، بحيث تتساءل

عن السبب الذي منعنا نحن الذين لا نجيد قرض الشعر من أن نأسر هذا المدهش نفسه قبل أن تقتنصه ذائقة الشاعر المجيد بخالص غريزته الشعرية ؟ ولنطرح السؤال بصيغة أنصع : الى أي مدى يمكن لنا قبول ما جداؤه أن الشاعر العظيم هو من في شعره يلتقي الناسُ بشيء كانوا يعرفونه على الدوام ، أي يعانقون أرواحهم ، أو بعض محتوياتها ، بعدما أخذت تعبيرها الأغزر والأصفى ؟ •

انني لأتحفظ كثيراً قبل أن أُصادر على سداد هذه الفكرة ، اذ هي من شأنها أن تقلل من تماسة الابداع الأندر • فقديماً عرّف ابن المقفع البلاغة بأنها تلك التي اذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها • والأهم من ذلك أن هذه الفكرةَ ، فكرةَ عجزِ من هو ليس بشاعر عن التقاط المدهش في العادي قبل أن يحبسه الشاعر في الأُخيولة الفالقة ، تتجاهل درجة حضور الشعور وتباينها في الناس • من المؤكد أن محتويات الروح كونية ، مشتركة بيننا جميعاً ، ولكن غزارتها هي ما يهم • ان غزارة حضرة الشعور في الروح هي ما يملي تعبيره الأندر ، وما يميز العبقري عن العادي هو نسبة حضور الوجدانات الكلية المشتركة في روحه • وهذه النسبة ليست قدره فحسب ، بل جرثومه الذي منه يبزغ ويتدفق •

فالحق ، كل الحق ، أن نؤمن بما جداه أن الشاعر الأكثر فراهة وتفرداً هو من لا يخلق الأبدية ، أو الكوني المشترك ، بل من يراه أكثر ممن عداه من الناس ، ثم من يعبر عنه بلغة مفعمة بالروح نابضة بالفجر واليخضور ، اذ التعبير هو الابتكار عينه ، والشاعر العظيم هو من أبصر ببصيرته شذرة من الأبدية لم يرها سواه قط في العمق نفسه •

ولئن تقاسم هذا الشاعر العظيم تلكم الشذرة النفيسة مع شاعـر عظيم آخر ، فلابد من فروق جوهرية تفصل بين الاثنين ، كأن يكون كل منهما قد احتضنها في وقت تتجلى فيه على طبع وهيئة يختلفان جذرياً عما هما عليه في ابان تجليهـا لسواهما من الناس ، أكانوا من الأنبـاه أم مـن الأغفال • وهذا يعني تماماً أن شخصية تجلي النتف الأبدية والبوارق الكونية ، أو قل نبضات العلو الأمجد ، في بصيرة الشاعر وأمامها ، بحيث يصير كله مبصراً ، هي التي تملي تعبيرهـا الموائم الخاص • فلئن كان البشر يلتقون ذاتهـم المشتركة الكلية والأبـدية ، حين يقرأون قصيدة عظيمة ، فان هذه الفرصة لم يؤتوها الا لأن الشاعر قد امتلك أن يقتنص الكوني ، أو الكلي العام المشترك ، في برهة التجلي الخاص لهذا العام ، والا لأنه أجاد التعبير عن مضامين تلك الذات المشتركة المؤبدة • وما كان لـه أن يجيد التعبير الا لأن الألفاظ ، بفعل شـدة العمق وكثافة حضرة الشعور ، قد أخذت تنبجس بحرية وتلقائية من الصميم الروحي الذي ما بعده صميم ، أعني لأن اللغة قد جاءت يانعة ، من جهة ، وباسلة ، مـن جهة أخرى • ان وقدة وجدان حارة وأخاذة تحرك فيه ضرباً من الوحدة الأصلد ، أقصد وحدة الوجدان بتعبيره الأنسب والأكثر مواءمة ، اذ يبدو أن الوجدان ( والعربية تشتقه من الوجد ) يلوب دوامـاً بحثاً عن لغته الخاصة التي لا تقنعه لغة سواها • وتلكم عملية افتراع لبكارات يانعة وأبدية لم يفتضها خاطر من قبل • وهنا يمكن الزعم بأن الشاعـر الأندر حصراً ، وقبل سواه من الشعراء ، لا يملك أن يؤثر في المتلقي الا اذا كان هذا المتلقي قد سبق له أن قذف بحزمة من الأنوار الأبدية التي قذف بها الشاعر نفسه • فما لم تكن مسكوناً بشذرة من روحي ، مأهولا بنتفة مني ، فلن يكون في وسع شرارتي ، الا على ندرة ، وبعسر ومشقة،

أن تترك فيك أي أثر عميق • فكثيراً ما تلوت على بعض صغار المثقفين شيئاً من الشعر الأنفس المشهود له بالرفعة والسمو ، ولكنهم كثيراً ما كانوا يظهرون غير مبالين أو مكترثين ، حتى لكأنهم في بعض الأحيان يشعرونك بأنهم انما يسمعون لغواً أو نشازاً • وهنا يستثار سؤال مأزوم بعض الشيء : أفليست الأبدية فيهم ؟ أو : أما يستوطنهم ملكوت السماوات ، على حد عبارة المسيح ؟ بلى ، ولكنه غاف وايقاظه يحتاج الى طويل مداعبة وكثير تحريض • اذن ، هم مقذوفون بالنور الأزلي ، كالشاعر الأندر سواء بسواء ، ولكن هذه الأنظومة الضوئية لم تبلغ عتبة شعورهم أو سطح وجدانهم ، أعني أن حضرتها ضحلة وربما ماحلة •

الشعر العظيم ، من هذا الموقع التعبيري ، وصول الشذرة الكونية الأنبل الى تجليها الأنسب ، الى تزاوجها الحميم بلفظها اليخضوري المشبع بماء الروح ؛ أو قل « براح الروح » • كل شيء ، اذن ، نتاج عشق أزلي مقيم ، ونتاج تزاوج بين بعدين متباينين ومتوائمين في آن معاً • بيد أن أجود الشعر ما زاوج بين القول ( اللفظ ، الصوت ، اللغة ) وبين ما يعلن العصيان ضد القول • فارضاخ الشعور الآبق الطافر ، والاتيان به من مرابضه القصية ؛ اقتناصه سلساً منقاداً سائغاً لذاً ، ذلكم هو أعظم ما يملك الخيال الاقتحامي أن ينجز من تزاوج وأعراس ، اذ عند ذاك فقط يشعر الروح أنه عانق ذاته أو كاد يعانقها • ولهذا اعتاد أبطال القصص الشعبي البحث عن أميرات اختطفهن السحرة والغيلان وحبسوهن في أكثر غرف القصر سرية ، عن نسوة يتعذر الزواج بهن الا على رجال اختراقيين مأهولين بأخيلة فذة مدججة بصورة الاقتحام الأزلية ، صورة الولوج والاختراق • والجدير بالذكر في هذا المساق ، أن أبطال القصص

الشعبي هؤلاء ، اذ يبحث الواحد منهم عن الحسناء السجينة في أحلك غرف القصر ، عن الجوهرة التي تسطع وتتألق في سواء الظلمة الأكثف ، انما يفعلون ذلك مدفوعين بحاجة الانسان الأبدية الى الالتقاء بروحه ومعانقتها وتذوق تفتحاتها المتماهية مع الديمومة والحيوية والصفاء .

يقول السياب في قصيدة « الأسلحة والأطفال »[1] :

كأني أسمع خفق القلوع

وتصخاب بحارة السندباد

رأى كنزه الضخم بين الضلوع

فما اختار الاه كنزاً وعاد .

بيد أن مثل هذا الوصول بضربة واحدة يتجاهل أمراً ماهوياً يقع من بنية الذات الانسانية في الصميم ، ألا وهو أننا أبداً نبحر باتجاه المحال ، باتجاه هدف لا يمكن بلوغه . وفي هذا المعنى يقول عبد القادر الحصني في مجموعة « الشجرة وعشق آخر » : « وركضت نحوي ما وصلت » . بيد أن هذا القول بدوره ــ كقول السياب تماماً ــ يخطىء ويصيب . فليس في الممكن أن نعانق الكنز الداخلي كله دفعة واحدة ، وليس في الممكن كذلك أن يركض المرء نحو روحه دون أن يصل البتة . ولكن ، من يملك حق الزعم بأن الشاعر يفكر ضمن مقولات الخطأ والصواب ؟

★ ★ ★

---

١ ــ راجع هذه القصيدة العظيمة في ديوان بدر شاكر السياب ، منشورات دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٥٦٣ .

# التـــناقض

يتعذر حقاً أن نفهم الوجود من غـير مقولة التناقض ، وبالبداهـة ينسحب مثل هذا المذهب على العقل ومجمل منجزاته ، بما في ذلك الشعر طبعاً • وقد لا يكون التناقض المكشوف معياراً ممتازاً للشعر العظيم ، اذ النفس دواماً مولعة بالأسرار ، بكل ما يمت الى مملكة الخفي بصلة رحم ، وذلك فقط لأنها هي نفسها واقعة ما ورائية خفية • فلا يروقهـا التناقض الا لأنها هي نفسها متناقضة ، والا لأن الشروخ محايثة بالحتمية لنسيجها الديمومي ، ولا يروقها الخفي الا لأنهـا هي نفسها مسكونة بالخفاء • فالتناقض المستور داخل أسلوب تلتغم فيه الأضداد دون كبير وضوح لا بد له من أن يكون معياراً عظيماً من معايير الشعر العظيم ، وذلك فقط لأن في المشتمل الكلي للنفس البشرية ، مبدعة الشعر العظيم وقابلته ، يكمن ويستتر تناقض شبه خفي •

ولنقرأ هذه الأبيات لعنترة العبسي[1] :

ومدجج كـره الكمـاة نزاله
لا ممعن هربـاً ولا مستسلم

---

١ ــ راجع معلقة عنترة ، في شرح الزوزني للمعلقات السبع ، وفي شرح الشنقيطي للمعلقات العشر ، وكذلك في ديوان عنترة •

جادت له كفي بعاجـل طعنة

بمثقّف صدْق الكعوب مقوّم

فشككت بالرمح الأصم ثيابه

ليس الكريم على القنا بمحرم

فتركته جزَرَ السباع ينشنه

يقضمن حسن بنانـه والمعصم

ومشك سابغة هتكت فروجها

بالسيف عن حامي الحقيقة معلم

يحاول البيت الأول أن يرسخ صورة الصلابة من خلال لفظة المدجج، وكذلك لفظة الكماة ، ثم من خلال صمود هذا المدجج الذي يرفض الهرب والاستسلام ويصر على الصمود • ولكن هذه الصلابة المعنة في الشدة سرعان مـا تخضع للاختراق في البيت الثاني الذي يولف بين صورة الاختراق من خلال الطعنة وبين صورة الصلابة نفسها من خلال السلاح الذي ينعته بأنـه صلب الكعب ومستقيم • ويأتي البيت الثالث ليعزز صورة الاختراق من جديد ، وذلك حين تشك ( تخترق ) ثيابه بالرمح الأصم (الشديد الصلابة) وهنا كذلك نلحظ ثنائية الصلادة والاختراق، الصمود والانهيار ، في التغامهما الحميم • وفي البيت الخامس تتحـول صورة الاختراق الى صورة للتقطع ، حيث جثة الفارس الرديّ تغـدو طعمة للوحوش • ففي هذا البيت ثلاثة ألفاظ تحمل الاختراق الى مستوى

التقطع ، جزر ، ينشنه ، يقضمن .

أما البيت الأخير فساحة ممتازة تزدلف اليها الصور المتصاولة والمتناحرة . ففي البداية نلقى كلمة « مشك » ، التي توحي بالتواصل ، ثم السابغة ، وهي الدرع الطويلة الواسعة،وتوحي بالوفرة والاستمرارية والقدرة على الوجود وصيانة الوجود.ثم يأتي النقيض : هتكت فروجها. ان كل هذه الصلابة والمنعة والتحصن قد خضعت للاختراق . وتزيد لفظة « السيف » من شدة حضرة الاختراق في الموقف . بيد أن ما يعزز أهمية الاختراق فعلا هو عبارة « حامي الحقيقة » . فهذا الفارس الرديّ ليس شيئاً يسيراً ، انه حصن حصين صلد جاس واختراقه دليل جهد جهيد . والكلمة الأخيرة في هذا البيت ، « معلم » ، وهي من ملكة الظهور ، توحي ضمناً بصورة التواري ، وذلك لأن فارساً قد اخترق على هذا النحو لابد آيل الى العدم والتلاشي .

الصور ، اذن ، تتوالج وتعمل في النسيج التحتاني للأسلوب ، والأهم من ذلك أنها تعمل استمرارياً تقريباً ، بحيث لا يمكن لأحد اكتناه سرها الا اذا كان هو نفسه مزوداً بحضرة ممتازة لصورة الاختراق . بيد أن الأهم من ذلك هو أن هذه الفاعلية التعبيرية المحايثة تصون عين تأثيرها أثناء القراءة ، سواء أملكنا تحليلها أم لم نملك . بل وربما كان القارىء العاجز عن تحليلها أكثر استمتاعاً بها من القارىء القادر على ذلك. وعلة هذا أن من كشفها استهلكها ، أما من لم يكشفها فان قواه الباطنية الخفية هي التي تغتذي بأسرارها ، أقصد أن أبقاءها خفية يتيح للدائرة الاستسرارية في النفس أن تغتذي باليخضور الاستسراري المبثوث في

هذه الأبيات ، أما كشفها فيحيلها الى قطاع الشعور ومملكة الظاهـر ، فتنخفض قيمتها حتماً •

وربما لو سألنا الناقد التقليدي عن سر العظمة في هذه الأبياتلأجاب بأنها تعبر عن القوة ، من جهـة ، وبأنها نسيج لغوي متراص • ولعلـه يضيف نوعاً من تحليل الايقاع الموسيقي ليؤكد صلادة الاسلوب مستعيناً بأجراس الألفاظ الهادرة • أما مقولتا التناقض والاستسرار ، أو مقولة التناقض المستسر وتناحر الصور نفسها ، وهو ما يعكس تناحر فارسين ، أحدهما خارق والآخر مخترق ، وأما أن هذا التصاول يجري بين فارسين في الواقع ، وبين صورتين في الزاقة السفلى للنفس ، فان هذا كله مما لا يخطر له ببال • ففي تقديري أن ليس من عزم الأمور أن يقال بأن سـر المزية في هذه الأبيات هو احتقابها لوجدان القوة وانجازها لسمة التراص اللغوي والايقاع الصارم والأجراس اللفظية المتوائمة تماماً مع وجـدان القوة ، اذ مثل هذا الحكم يمكن أن يستصدره طلبة المدارس • ولكن الأهم من ذلك هو أن يكشف النقد عن المستسر نفسه ، أن يميط اللثام، أن يخترق • ففي قناعتي التامـة أن النقـد اختراق وممارسة لصورة الاختراق ، وأعظم الاختراقات ما أُجريت في أصلد الأجساد وأمنعهـا وأقدرها على التأبي واللا إمتثال •

ثم فلنأخذ مثالا آخـر يوضح مسألة التناقض المستسر ، أو قـل التناقض المشفوع بسمة التخفي • يقول أحد الشعراء الصوفيين[1] :

---

١ ــ راجع : ابن الدباغ « مشارق أنوار القلوب » • تحقيق هـ • ريتر، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٢٦ •

أيّ النسيم سرى بأيّ خيام ،
متوشحاً بذوائب الأعلام ؟

وافى ، وقد عبقت بنشر أحبتي
نفحاته ، لا عرعر وثمام

فطربت ، لا أدري بأي لطيفة
وسكرت ، لا أدري بأي مدام

لولا هوى للروح بين خيامهم
ما كنت ولاعاً بكل خيام .

لئن كان المقبوس الذي اقتطفته من معلقة عنترة يتعامل مع وجدان القوة ، فان هذا المقبوس الراهن يتعامل مع وجدان اللطف . ولعل هذه السيرورة أن تعني شيئاً ما .

وأياً ما كان جوهر الشأن ، فان البيت الأول ينطوي على ثنائية الظهور والتواري ، فالنسيم قد سرى في الخيام وقد توشح ( حاول أن يتوارى ) بذوائب الأعلام ، كما أنه يكاد يفصح عن ثنائية الجهل والمعرفة ، اذ ثمة نسيم ما قد سرى في خيام ما ، وهذا يعني أننا نعرف ما يجري ، ولا نعرف ما يجري في الوقت نفسه . أما في البيت الثاني فينقلب الأمر رأساً على عقب ، اذ نخلص من آن الريب الى آن اليقين . فلقد وصل النسيم وقد شحنت نفحاته بطيب الأحبة ، لا بروائح نبات العرعر ونبات الثمام .

والتعرف هنا على طيب الأحبة ، وهو من مملكة الظهور ، ليس مجانياً ، بل هو عظيم الدلالة في هذا السياق ، فهو لا يؤكد فقط أن الهوى معرفة، وأن الفؤاد البشري لا تعوزه القدرة على الاهتداء الى آثار من تهوى وكفى ، بل يوحي بأن حذف الريب لا ينجزه الا الهوى . وهـذا شأن عزيز على الصوفي . وفي البيت الثالث يطرب الشاعر دون أن يدري مـا نوعية اللطيفة التي أطربته ، ويشمل دون أن يعرف المدام الذي أثمله . والشاعر هنا يعرف ويجهل في آن معاً : يعرف أنه قد طرب وقد ثمل ، ولكنه لا يعرف ( يجهل ) الأدوات ، أدوات الطرب والثمل . فهنا يلتغم تناقض شبه خفي .

وفي البيت الرابع يستسر تناقض لطيف كذلـك . ان لروحـه بين خيامهم هوى ، ولكننا لا نعرف ما هذا الهوى على وجـه التحديد ، ثم انه ولاع بكل خيام ، فكأنما هو تختلط عليه الأمور بحيث لا يكاد يميز بين خيمة فيها المعشوق وبين أية خيمة أخرى ، أي هو يناقض بين المعرفة والجهل ، ويعود من جديد الى الآنة التي تتوسط بين العرفانوالنكران.

والأبيات الأربعة جملة تجسد حالة من الثمل أو السكر الصوفي ، لها قدرة ممتازة على أن تجادل بين التعين ، واللاتعين . فالشيء الوحيـد المتعين تمام التعين هو نشر الأحبة ، أما النسيم واللطيفة والمدام والخيام ونوع الهوى الذي للروح ، فهي معان مترنحة ، ان لم تكن مجهولة . ولهذا ، أقصد بسبب من هذا الترنح اللاحق بهذه الايماءات ، تتواتـر كلمة « أي » أربع مرات . ولعل الصوفي أن يكون أقدر الناس علـى انجاز آنة الترنح هذه ، وذلك من خلال حسن سيطرته على الرمـوز ، وكذلك على اللطائف الرخية .

## نشيد الأنشاد وغريزة الفرح الذاهل :

لدى تأمل الفن ــ كل الفن ــ بأناة نملك أن نرى فيه شعبتين أساسيتين : الفن الجبوري ، والفن المأسوي ، ولكن دون أن يكون هذا التقسيم نهائياً ومعدوم الوساطات • ولعل في ميسورنا أن نجد أمثلة ممتازة للشعبة الأولى في « نشيد الأنشاد » وبرج بابل والنحت الاغريقي، وبخاصة في تمثال فينوس وتمثال « اللطائف الثلاث » • أما الشعبة الثانية فخير ما يمثلها المسرح التراجيدي • والأهم من ذلك أننا قد نجد العمل الأدبي أو الفني الواحد يدمج النمطين معاً في تركيبة واحدة • أما الفن الجبوري فهو من النشاط الأصيل لغريزة الفرح ، لأنه جمال ومسرة، غبطة وتضوع • وأما الفن المأسوي فهو احتجاج غريزة الاغتباط شبه النيرفانية ضد الضيم الذي أنزله بها التاريخ والوجود ، أو قل ضد اصرار المعاش على مصادرة الفرح •

هنا فرغنا للتو من قراءة « نشيد الأنشاد » وطرحنا على أنفسنا هذا السؤال : ما الذي يجعل من هذه المأثرة عملا عظيماً لم يستطع الزمن أن يقهره على الرغم من مرور ثلاثين قرناً على ظهوره ؟ ان الجواب المبدئي الذي نقدمه عن هذا السؤال ليس الا هذا : لابد من أن يكون فيه عنصر معين يشكل سمته الموضوعية الأساسية التي تجعل منه فناً عظيماً راسخاً وذا حضرة ديمومية • ولكن ما هو هذا العنصر ؟

فلو استفتينا النقاد العرب التراثيين في سر عظمة أية قصيدة لما وجدنا بينهم من يوافقنا على أن الجميل لا بد له من علة معقولة ، أو مصدر موضوعي ، سوى عبد القاهر الجورجاني • أما سلفه القاضي الجورجاني ، فيواجهنا في « الوساطة » بقوله أن المتقري لأسباب الجمال

بحاثة متعنت ، اذ لا سبيل الى ادراكه الا بالبصيرة التي يعجز اللسان عن الافصاح عما تلتقطه وتعانيه من أسرار الجميل • ولعل هذا أن يعني ارجاع حكم القيمة الى الذوق وحده • غير أن الناقدين متفقان على أن « التأثر » الداخلي هو مبدأ اصدار حكم القيمة • فمبدأ القاضي هو « ما يتداخلك من ارتياح ويستخفك من الطرب » ، ولكن عبد القاهر يضيف الى هذا المبدأ اعتقاده بأن ما يداخلك من ارتياح مرده بالضرورة الى علل معقولة يملك الذهن أن يقبض عليها في انبساطها عبر العمل الفني المؤثر • فأين هي هذه العلل في « نشيد الأنشاد » ؟

اذا ما تأملنا النشيد وجدنا أنه أقرب الى الأغاني الرعوية منه الى الشعر الحضاري المعقد ، على الرغم من تلك العناصر الدالة على منشئه الارستقراطي • وفي كونه نشيداً رعوياً نراه شديد الشبه بشعر وردزورث المتقوم على بساطة الموضوع وشفافيته الوجدانية في آن معاً • ولكني حين أقول بأن الموضوع يتصف بالبساطة فلست أعني أنه سطحي وبغير أعماق ، بل جل ما أقصده أنه بريء ونقي كشعاع الشمس • وهذا يعني انطواءه على عاطفة طفلية تذكر بالنحت الاغريقي النائي عن التمزق والانشطار ، اذ لا يكون الجمال الا بمقدار غياب العكر وحضور السلام والصفاء البلوريين •

دعنا نصيخ السمع لهذا الحوار الدائر في النشيد ، وهو ما يضفي عنصر الدرامية غير الصراعية على هذا العمل[1] :

---

١ ــ راجع النشيد في التوراة ، وراجع ، بشكل خاص ، الاصحاح الاول والثاني •

ـ ها أنت جميلة ياحبيبتي ، ها أنت جميلة • عيناك حمامتان •

ـ ها أنت جميل ، ياحبيبي ، وحلو ، وسريرنا أخضر • جوائز بيتنا أرز وروافدنا سرو •

ـ أنا نرجس شارون سوسنة الأودية •

ـ كالسوسنة بين الشوك ، كذلك حبيبتي بين البنات •

ـ كالتفاح بين شجر الوعر ، كذلك حبيبي بين البنين •

ترى ، ما الشعور الذي يداخلنا حين نسمع هذه المناجاة المتبادلة ؟ انه إحساس بعمق الطفولة في أرواحنا ، الطفولة بانديا حها المطلق ، الجوهر الديمومي لكل طفولة صافية أبداً ، حتى لكأننا نغوص في الأشياء حتى نواتها المستسرة • وهذا الاحساس انما يتأتى من قدرتنا نحن على التفاعل مع النشيد ، مثلما يملك النشيد نفسه أن يستحث هذه القدرة عينها ، وذلك بفضل ما ينبث فيه من الروحانية ، وبفعل مايستوطنه من طفولة وفرح • ومن شأن مثل هذا التفاعل ، وهذه الاندفاعة المطهمة لروح بريئة ، أن يأخذا بيد الروح ابتغاء تعطيل الزمن وتجريد النفس من انشطارها المثنوي ، من قلقها وتمزقها ، ومن أجل اعادتها من جديد الى برهةٍ هجَرَتها حين هجرت طفولتها • وهذا يعني أن غياب التضاد من العمل الفني هو احدى السمات التي تجعل منه فناً عظيماً • وهذا الغياب ليس في ميسوره أن يتأتى الا في حضرة وجدان الغبطة ، أو آن الذهول في قلب المسرة ، حين تعيش الروح ضرباً من صبوة التضوع تجيء بمثابة انكشاف مباغت يشف عن المطلقات المتعالية جملة في لمعة واحدة ، الأمر الذي من شأنه أن يصون التوازن الداخلي للنفس ويقيها شر الشروخ •

فالنشيد ، اذن ، حضور خصيب لغريزة الفرح ، هذه الغريزة التي عملت المسيحية على احيائها عبر احدى مقولاتها المركزية،أعني مقولة «المحبة» .

حين نقرأ « نشيد الأنشاد » فان تحولا ما يتم في داخلنا : النفس الممزقة بفعل الحضارة القمعية ، وبفعل مفارقتها لجنة من البراءة ، قد لا تكون وراءها ولا أمامها ( وانما هي في النفس فقط ) ، تلتئم من جديد ويزول انشراخها ( مؤقتاً ، بالطبع ) ريثما تزول رقية النشيد التي تخلف وراءها شيئاً من التوازن الداخلي . ومثل هذا الحال ليس حكراً على النشيد وحده ، بل ان القول عينه ليحق على جملة معايناتنا لمبدعات الفن الحبوري كافة . ويبلغ بنا مثل هذا الزعم الى الاعتقاد بوجوب أخذ الالتئام ( الفرح ، المسرة ، الغبطة ، الحبور ) كمعيار للفن . فمثلما أن التمزق ، أو التناقض ، أو ما يضاد الالتئام ، من شأنه أن يصنع فناً عظيماً ، فان الفرح الذاهل عن انشطار الروح ، والعامل على توجيهنا صوب الاستقرار في الهدوء المطلق ، في جذر الجذور ، حيث تقول للسيرورة : « تلبثي واستتبي » ، يملك عين القدرة على الابداع ، وما ذلك الا لأنه يؤوب بنا الى أصالتنا المستقرة . فأية غبطة هذه التي نجدها في هذا القول[1] :

أسندوني بأقراص الزبيب ،

أنعشوني بالتفاح ،

فأنا مريضة عشقاً .

---

١ ــ راجع نشيد الأنشاد ، الاصحاح الثاني ، الرقم الرابع والرقم الخامس .

أحلفكن ، يابنات أورشليم ، بالظباء وبايائل الحقول ، الا تيقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء .

اذن ، فالسمة العامة التي تجعل من هذا النشيد عملا فنياً متميزاً هي امتلاؤه بوجـدان الغبطة العامل لحساب غريـزة الفرح التي لا يكف التاريخ عن ممارسة قهرها . وهي غبطة بريئة وطفولية ، وليس من السهل على الفن اليوم أن يجيد في التعبير عنها ، وذلك لأن تقدم الحضارة قد استلبنا الكثير من هذه الذهولية البدائية الصافية ، وانلم يكن قد بددها وأبادها باطلاق . فنحن ما زلنا قادرين ، ومن خلال الحلم والخيال ، على النكوص باتجاه لب الزمن الثابت المستتب ، باتجاه آن تتعطل فيه كل مسيرة ، لأن الثبات برهة ماهوية في نسيج الوجود والنفس على السواء. وبمثل هذه العودة نتغمس في شاعرية الكون نفسه حيث تدفق وتتفتق صورة حلمية باهرة ، صورة تسيل برهافة خارج مجرى كل سيرورة على الاطلاق . وربما لهذا كان الشعر .

ولكن ، أليس لطريقة التعبير خصوصية شكلية أسهمت بدورها في تخليد النشيد ؟ الاجابة عندي بالايجاب . ان الشكل لا يسعه قط أن يجيء معزولا عن المضمون ، فهو ليس واسطة الى المضمون ، اذ الشكل والمضمون متوافقان توافق هوية ، فهما مشتمل كلي واحد ، بحيث لا يمكن القول بأن أياً منهما خارجي بالنسبة الى الآخر .

لقد عمد نهج النشيد الى التأسس على التحاور بين برهتين للطفولة الآبدة ، العاشق والمعشوق اللذين يقدمهما في وحـدة صوفية مطلقة ، وحدة لا ينماز فيها الواحد عن الآخر . ومن شأن مثل هذا النهج أن يضفي الدرامية على العمل الفني ، وهذي بدورها تفيد بابعاد الملل عن

جو العمل • ولعل العنصر الدرامي المحوري هنا أن يكون الانفصال بين العاشق والمعشوق ، وهو ما يسعى النشيد في حركته التحتانية الى ردمه ابتغاء توكيد الوحدة والاتصال الجواني ، بل والجسدي ، واثبات اندغام العاشق في المعشوق •

أما لغته فتنطوي على برهتين تركيبيتين : لغة مباشرة مشحونة بغنائية عالية تعبر فوراً عن الغبطة ، ولغة مبثوثة في النشيد لتوحي بالمسرّة إيحاء، وذلك عبر طرائها واشارتها الى كائنات ممعنة في اللطف والجمال، ولاسيما عناصر الطبيعة من زهـر وشجر • فالنشيد حديقة تشعر فور قراءتـه بنسائمها وفوح عبيرها واخضرار غصونها • وهذا ما يمكن أن نسميه الفاعلية التعبيرية المحايثة • وما هذه الفاعلية في النشيد الا تلك الوفرة من العناصر الفرحة الباعثة علـى الحبور : الظباء وأيائـل الحقول ، النرجس وسوسن الأودية ، الأرز والسرو ، العاج والياقوت ، الكرمة والتين ، الزهور وروائحها ، وما الى ذلك من الأشياء • ومن غايات هذا الحشد الوفير من العناصر الطبيعية قيام مماثلة بين المرأة من حيث هي امكانية سعادة وبين الطبيعة من حيث هي جمال • ولهذا لم يعد صدفة أن تتواتر في النشيد عبارات من مثل : « ليأت حبيبي الى جنته ويأكل ثمره النفيس » ، « الراعي بين السوسن » ، « جنة الجوز » ، « بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن » ، « كرمي الذي هو أمامي » ، « أيتها الجالسة في الجنات » • ان هـذا كلـه انما يترابط مع قول المتكلمة في مستهل الاصحاح الثاني : « أنا نرجس شارون ، سوسنة الأودية » • ومن شأن هذا كله أن يومىء الى العشق ويلوح به تلويحاً ، الأمر الذي يعيدنا الى مقولة العمق بوصفها واحدة من أهم معايير الشعر العظيم •

ان ثمة ، إذن ، في تحتانية النص ، ضرباً من التماهي أو التطابق بين المرأة والطبيعة • ولا يتوقف هذا التماهي عند نقطة فحواهـا أن المرأة والطبيعة سيان من حيث هما وعد بالسعادة ، بل هي تتعدى ذلك الى أن المرأة مصدر خصوبة ، كالطبيعة سواء بسواء • ولهذا تكثر في النشيد الألفاظ والعبارات الدالة على التفتح والازهرار ، أو على صورة الوفرة والانبعاث: «أجاب حبيبي وقال لي قومي ياحبيبتي ، ياجميلتي ، وتعالي، لأن الشتاء قد مضى والمطر مر وزال • الزهور ظهرت في الارض • بلغ أوان القضب وصوت اليمامة سمع في أرضنا• التينة أخرجت فجها وقعال الكروم تفيح رائحتها » • أرأيت الى هذا التفتح الذي تبديه الطبيعة ، والذي تواكبه في الوقت عينه دعوة الى الحب ؟ ثم تأتي قطعان الماعـز والغنم في النشيد الرابع : « أسنانك كقطيع الغنم الصادرة من الغسل اللواتي كل واحدة منهن متئم وليس فيهن عقيم » • وفي هـذا اشارة صريحة الى الاخصاب والدفق الحيوي ، وبالتالي الى الحب مصدر كل حياة بشرية •

وبهذا نلاحظ أن هناك شيئا تحتانياً ينكشف انكشافاً لا مباشراً عبر الفاعلية التعبيرية المحايثة • والمضمون التحتاني هو رفد نحس الغبطـة القائم على سطح النشيد ، وما هو برفد لولا أنه دعوة مكنية الى الحب ، أو الى العيش في مسرته الذاهلة ، وهذه الدعـوة المستترة هي البطون الخفي للدعوة العشقية الصريحة المنتشرة مباشرة فوق الكثير من آنـاء النشيد • وبالطبع ، تمارس هذه الفاعلية المباطنة علينا تأثيراً كبيراً ، مما يرسخ عظمة العمل الفني ، على الرغم من أننا لا نشعر بها مباشرة ، وهذا يعني أن القانون يفعل فعله حتى حين لا يكون ملحوظاً •

فالنشيد عظيم بسبب من خصيصتين معقولتين : أولاهما أنه يجسد وجدان الغبطة العامل لحساب غريزة الفرح الذاهل عما من شأنه أن يشطر الروح ، وبالتالي على اقصاء التمزق واحلال السلام الداخلي محله، وذلك من خلال نوع من العذرية يحتقب بساطة الطفولة أو الروح الأنقى، ويتدفق متضوعاً عبر لغة يخضورية تسعى لكي تضعنا في المجالات البدئية ولأن تكون مرآة تعكس انذياح القلب البشري وسعته وشموليته،مما يعني اندغام الأمداء الخارجية بالأمداء الباطنيةوانصهارها في بؤرة المحرق ، حيث تشع الحساسية الكونية • وثانيتهما أن المنهج اللغوي يكشف المسرة والدعوة الى الاخصاب على مستويين ، أحدهما سطحي وآخرهما تحتاني ينفذ وظيفة تدعيم السطح واخصابه • وفضلا عن ذلك فان معجم القصيدة يعتمد بالدرجة الاولى على الألفاظ التجسيدية القادرة على تجسيم المعنى واستحضاره شبه شاخص ، مما يعني أن مؤلف النشيد كان يعي هدفه النهائي وعياً حاضراً باستمرار ، وان كان يصون شيئاً من سرية الباطن كيما يعمق المجمل •

**خالقة(١)**

ترى ، هل يملك كل فن حبوري تنكشف فيه برهة الغبطة وتغتذي به غريزة المسرة ، أن يملي نفسه علينا بحيث نضعه على مستوى « نشيد الأناشيد » وتمثال نفرتيتي ، أو تمثال « اللطائف الثلاث » ، أم أن ثمة مستويات ضمن هذا النمط من الفن ؟ وما معيار التمييز بين هذه المستويات ؟ •

---

١ ــ راجع هذه القصيدة في ديوان بدوي الجبل •

دعنا نأخـذ قصيدة بدوي الجبل التي تحمـل عنوان « خالقة » ، لنقارنها ـ ولو على عجلة ـ بنشيد الأنشاد ابتغاء التعرف على قيمة هذه القصيدة منسوبة الى « النشيد » . فمن حيث المبدأ ، يسعنا الذهـاب الى أن القصيدتين تشتركان في طبيعة واحدة ، هي برهة الغبطة أو المسرة، برهة الولوج في الجوهر الكوني للطفولي الأملد ، برهة الانابة الى آن ماهوي مفارق لا يفترض فيه أنه قد كان فعلا ، أو انه سيكون حقاً ، بل هو كائن أبداً ، ولكن في التواصل الوجداني العميق مع الجوهر وحده . ولكلتا القصيدتين عين موضوع الأخرى ، غير أن ثمـة فروقاً هائلة ، أهمهـا :

أولا ـ تعدد الأصوات في النشيد ، اذ هنالك العاشق والمعشوق والناس والطبيعة . ومن الأهمية بمكان أن الدرامية التي تخلقها هـذه السمة الحوارية لا تسقط الغنائية ، بل هي ، علـى النقيض من ذلك ، تزيدهـا زخماً وبهاءً . أما « خالقة » فقصيدة غنائية تقليدية لا تضم الا صوت الشاعر وحده .

ثانياً ـ تتوفر للنشيد حشود من عناصر الطبيعة المنتقاة بأناةلتضفي الغنائية والجمالية على الوجدانات المتجادلة في الشمولية الكلية.وبالتالي لتعزز انكشاف آن المسرة ، بينما لا يتوفر من هذا الا القليل في قصيدة البـدوي .

ثالثاً ـ الفاعلية التعبيرية المحايثة جد فعالة في النشيد ، وتبلغ فعاليتها حـد اعطائه بعداً تحتانياً ، بينما هي باهتة الحضور في قصيدة البدوي ، بحيث لا تجد لها الا دوراً طفيفاً في بناء القصيدة .

رابعاً ـ رعشة الاغتباط بالمعشوق ( أو قـل بالعشق ) في النشيد

أقوى حضوراً وأكثر غزارة بكثير مما هي عند البدوي • بل ان الانبهار بجمال المرأة في « خالقة » يتقوّم أحياناً على مبالغة ساذجة بعيدة بعض الشيء عن الجمالية أو الفنية الخصيبة • فلنتأمل هذا البيت :

لو كنت في جنة الفردوس واحدة  من حورها ، لتجلى الله للحور

أين هذه المبالغة الساذجة من هذا القول البسيط : « أنا نرجس شارون ، سوسنة الأودية » ؟ •

واذا ما تتبعنا القصيدة من أولها الى آخرها فاننا سنجد أن معظم أبياتها عاجزة عن أن تحيل برهة الغبطة الى عيان شاخص ، الى وجدان مستيقظ في الروح • فالأبيات الثلاثة الاولى لا يكاد يملؤها شيء سوى الخواء ، لأنها أقرب الى التهويم الذاتي المجرد المفتقر الى الأبعاد الوجدانية العيانية • ولكن القصيدة ما تلبث أن تضرب ضربة رائعة في البيت الرابع:

أخادع النوم إشفاقاً على حلم  حان على الشفة اللمياء مخمور

ثم ما تلبث أن تنتقل الى موضوعة طيف المعشوقة ، وهي الصورة التي استهلكها الشعر التراثي ، بحيث لم يعد ثمة من مسوّغ لطرقها الا اذا امتلك الشاعر المحدث أن يجدد فيها تجديداً كلياً •

وبعد ذلك تنتقل القصيدة الى أبهى لحظاتها على الاطلاق ، وهي لحظة التعامل مع صوت المرأة • لو حذفت هذه الآنة من القصيدة ، وحذف منها البيت الرابع كذلك ، وربما قليل من الأبيات الأخرى ، لأصبحت مجرد شعر عادي لا يمكنه أن يشد أحداً • صوت المرأة مطروق في الشعر التراثي ، ولكن على ندرة مؤسفة • ولكن ما يهمنا هنا هو أن البدوي

لا يقل عن القدامى روعة في تعامله مع هذا العنصر الغزلي الدقيق ، ان لم نقل بأنه يبذهم • تتألف هذه اللحظة من ثلاثة أبيات ، ولكن البيت الأخير فيها لم يؤت مرتبة الرفعة التي حباها الشاعر للبيت الأولوالثاني :

كأن همسك في ريـاه وشوشـة

دار النسيم بهـا بين الأزاهـير

تندى البراءة فيه ، فهو منسكب

من لغو طفل،ومن تغريد عصفور

رشفت صوتـك في قلبي معتقة

لم تعتصر ، وضياء غـير منظور

لجمالية البيت الأول ، فضلا عن تعاضد الايقاع الداخلي النابع من الألفاظ عينها مع المعجم الشاعري الذي صيغت به الفكرة ، والذي يتألف من مفردات بهية ليس من شأن رونقها أن يشدنا الى ذاته بحيث يلهينا عن المعنى ، فان هنالك تلك الحركة المتئـدة والرشيقة في آن معـاً ، التي تحتويها الصورة ، وهي حركة النسيم الدائر بين الأزاهير وقد انحلت في خلاياه تلك الوشوشة الممثلة لهمس المرأة • ويمكن أن نعير انتباهاً خاصاً لعبارة « في رياه » شبه الاعتراضية ، والتي من شأنها أن تمتن النسيج اللغوي للشطرة الاولى •

أما في البيت الثاني فنجد روعـة مآلها الى خفية التشبيه واستتاره ، فهو ينطوي ضمناً على أن الهمس يشبه « لغو طفل » و «تغريد عصفور»

في براءته • ان هـذين العنصرين المكونين لهمسها هما ارتداد الى سمة « البراءة » التي تندى منه • ومرة ثانية تمارس علينا الألفاظ الاختلاب ، ولكن دون أن تأسرنا فتعوقنا عن إطالة المعنى • كما أنها تبث ايقاعها من داخلها وتتعاضد معه في احداث التأثير • ويسهم حرف الفاء المتواتر أربع مرات في البيت اسهاما واضحا في اكساب الايقاع رقته ولطفه • ومن المعروف ـ كما أكد ابن جني ـ أن الفاء حين تقترن ببعض الأحرف انما تكون للضعف • ولكننا نملك أن نؤكد أنها يمكن أن تكون للرقة كذلك ، وربما كانت الرقة ضعفاً في نظر العلامة الشهير • أما تواتر حرف الغين فله اسهام هـو الآخر في اضفاء اللطافة على الايقاع وفي تعزيز الشعور بالبراءة ، اذ هو يذكر بلفظ الأطفال لحرف الراء على هيئة الغين ، مما يوحي فعلا بلغو الطفل الذي يريد الشاعر استحضاره •

اللغة الشعرية هي اختزان المحتوى ، القبض عليه وحبسه داخل اطار الترابطات اللفظية من خلال حُسن ادارة الكلمات • وينجح هذان البيتان لأن ضغط الشعور المفروش تحتهما يعمل بنشاط وبزخم مكّناه من أن يهيمن على اللغة وأن يضمن تخارج الشعور عبر مفردات تجسيمية في البيت الاول ، وتجريدية في البيت الثاني ، ولكنها تجريدية مترعة بالعيني النابض بالحيوية • أما البيت الثالث في هذه الآنة فليس له تلك الحضرة الوسيمة التي للبيتين السابقين ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من شيء من القدرة على الخلب •

دعنا نقفز الآن عن ثلاثة أبيات لا يسعها أن تكون أكثر من شعر عادي ، وذلك لكي نصل الى بيت نملك أن نعده استثنائياً لما فيه من تضاد وحركة معاً :

وهل تريدين روحي هدأة وونى ؟ فكيف أنشأت روحي من أعاصير؟

وهنا نواجه برهة درامية رائعة بسبب من التناقض الصارخ الذي تقدمه لنا الصورة الرخية ، وهو ما تثيره لفظتا « هدأة » و « أعاصير » • ولكننا ما نلبث بعد ثلاثة أبيات أن نواجه مبالغة شرقية ساذجة :

آثامك الخفرات البيض لو جليت لطور موسى لندت ذروةالطور

ثم يشبه هـذه الآثام باقحوانات في مرج مخصب « مطـور » لينتقل بعد ذلك الى تشبيه المرأة بنجمة تشرق حيناً وتغرب حيناً آخر ، وفي ذلك « أفانين تعريف وتنكير » حيث نجد بعض الجمالية التي يثيرها الطباق المحمول على لفظتي « تعريف » و « تنكير » • وتأتي تصديراً بسيطاً عاجزاً عن استثارة انفعال غزير وعميق • ثم يرتفع التصوير الى مستوى أعلى عبر البيتين اللاحقين :

من موطن النور هـذا الحسن أعرفه

حلـو الشمائـل قدسـي الأسارير

ففي السماء علـى مطلول زرقتهـا ،

أرى مساحب ذيـل منـك مجـرور

أما الأبيات الخمسة الأخيرة من رائية البدوي هـذه فعبثاً تحاول أن تطور المعنى وتوضح الموقف الحبوري أو أن تنميه ، اذ ان « كنوز الحنان » التي لا تنفد ولا تنضب ، والتي أنهبها الشاعر لكل من هـو « مظلوم ومقهور » ، وكذلك شذرة السائل الذي يغدق النعماء منهوراً،

المحايث لأصل الأصول ، لجوف الأشياء المغسولة بالطهر والمسرة • وبداهة أن مثل هذه الاناية الى لبابة الكينونة بعد اعلان المجافاةلقشرتها، أمر لا يمكن أن يؤتاه الا شاعر استثنائي ، مما يعني أن منجزات الفن الحبوري لا تتسع كلها بسوية واحدة ، وأن المعيار الأول للتمييز بينهذه المبدعات هو تلقائية انكشاف برهة المسرة وبعدها عن الذهنيةوالافتعال، ابتغاء الانغماس في الذاتية المطلقة التي تتجه من الداخل الى الخارج •

## ريتا وهيلين

يختلف الغزل العربي عن الغزل الغربي بمسألة فحواهـا أن أنجح القصائد الغزلية تنطلق من القهر بوصفه المحرك الأول للتغزل الذييصح أن نسميه ــ بسبب منهذهالحال ــ بالتأسي ، على حد قول ابنزيدون• أما القصيدة الغربية فتعتمد على الخيال مستهدفة رفع الأنثى الى مستوى المثال أو الحلم •

المرأة بالنسبة الى الشاعر العربي ، منذ امرىء القيس وحتى السياب لا تمثل الا رمز الحظر التاريخي لثقافة قمعية • بل ان القصيدة العربية الناجحة ، أيا كان موضوعهـا ، يغلب أن تنحرض بالقهر وتعبر عنه • وهذا يعني أن الشاعر التراثي في أنجح أحواله ينوح • ولهذا فهو يمثل الروح في حوزة الصدمة • وما تقوله القصيدة العربية العظيمة في غالب الأحيان يمكن تلخيصه بهذه العبارة :

القهر سمة الوجود •

في حين أن القصيدة الغربية قلما تعير مقولة القهر هذه أي اهتمام •

لست هنا في معرض المقارنة بين الشعر العربي والشعر الغربي ، بل اني أطارد غاية فحواهـا القبض علـى الخصائص التي لا يكون الشعر العظيم الا اذا انبثت في صميم قوامه • ولكن الأشياء تنكشف أمامنـا انكشافاً أجلى اذا مـا نظرنا اليها من خـلال أشباهها وأضدادهـا • فالقصيدتان اللتان سأعرض اليهما ، عينية الصمة القشيري[1] ، أو الى ريا ، وقصيدة ادغـار الن بو ، « الى هيلين »[2]، موضوعهما الغزل • والحقيقة أن لفظة الغزل هذه مطاطة لأنها تحتوي على نمطين من المحتوى الوجداني متباينين تماماً • فالنمط الأول يتعامل مع المرأة من حيث هي قهر وحرمان ، كما هو شأن عينية الصمة ، والنمط الثاني يتعامل معها بوصفها انكشافاً للسعادة أو لبرهة الغبطة الذاهلـة في قلب سعادتها ، كما هي الحال في « نشيد الأنشاد » و « خالقة » •

أما الغزل الأوروبي فمختلف بعض الشيء عن هذين النوعين ، اذ المرأة قلما تظهر كحرمان أو كحالة ذهول ، بل هي غالباً ما تبدو محوراً لوجدان رومانسي لا يخلو من تهويم ، ولا سيما عند جون دن وأتباعه الميتافيزيقيين ، وكذلك عند الرومانسيين الانجليز الذين لا يبتعدون كثيراً عن فهم ذلك الشاعر للمرأة والغزل • ومع أن قصيدة ادغار الن بو عصية على الترجمة ، وعلى الرغم من أن شيئاً من التشوه لا بد له من أن يلحق بها ، فلا بأس في نقلها الى العربية :

---

١ ــ راجع قصيدة الصمة القشيري في كتاب الباقة المقرر على تلاميذ الصف الثالث الاعدادي في سوريا • منشورات وزارة التربية •

٢ ــ راجع قصيدة ادغـار الن بو الى هيلـين في « كتاب لنـدن للشعر الانجليزي » الآنف الذكر ، رقم ٩٠ ، ص ١٠٥ •

أي هيلين ، جمالك عذبي
كتلك السفن النيسية[1] الغابرة ،
التي تحمل بلطف ، فوق بحر عاطر ،
الجوّا ب المنهك المضنى
الى شاطىء وطنه .
على بحار يائسة ياطالما حنّت الى من يجوبها ،
أعادني شعرك الزنبقي ووجهك التراثي ،
وحملتني شمائلك الحورية ،
الى المجد الذي كان اليونان ،
والأبهة التي كانت روما .
عجباً ! هناك عبر محراب نافذة متألقة ،
كيف أراك تقفين أشبه بتمثال ،
والمصباح العقيقي في يدك !
آه ، أيتها الروح ، أنت من أقاليم
هي الأرض المقدسة !.

هذه قصيدة يتفق الغربيون على عظمتها . أما عينية الصمة فأزعم

---

١ ـ نسبة الى مدينة نيس في فرنسا .

أنها من عيون الشعر العربي • ولسوف أحاول الآن أن أبحث عن المزية الموضوعية الكامنة في كل منهما والتي جعلتهما شعراً عظيماً •

في قناعتي أن قصيدة بو تقول شيئين متنامين ، أحدهما على السطح، وثانيهما انما يكمن في الأسفل • فالمستوى السطحي للقصيدة يبدو وكأنه يخاطب امرأة بعينها ويقدمها من حيث هي انموذج الأنوثة الخلاب • أما المستوى التحتاني ، وهو ما يمكن نبشه عبر التقاط ايقاعات الفاعلية التعبيرية المحايثة ، فيقول شيئاً آخر تماماً • دعنا نفرز المعجم المحايث قبل كل شيء : السفن النيسية الغابرة ، وجهك التراثي ، المجد الذي كان اليونان ، الأبهة التي كانت روما ، أشبه بتمثال ، محراب نافذة ، الأرض المقدسة •

ماذا توحي لنا هذه العبارات ؟

انها تعيدنا الى الماضي الكلاسيكي الذي يراه الغربيون فردوساً مفقوداً لم تعد إطالته ممكنة • واذا ما أضفنا الى الشذرات السابقة عبارات توحي بالمفارقة ، بما لا يطال ، تعزز لدينا ما فحواه أن الشاعر يريد أن يقول : المرأة الخالدة فوق الواقع ، ولا تصاغ الا في الخيال • وأهم هذه العبارات الموحية بالطبيعة المتعالية للمرأة الخالدة هي : شعرك الزنبقي ، شمائلك الحورية ، المصباح العقيقي ، أيتها الروح • وفضلا عن ذلك هناك « الجوّاب المنهك المضنى » ، وهناك البحار اليائسة التي « طالما حنّت الى من يجوبها » • ان السفر الى هيلين ، الى المرأة الخالدة المفارقة أو المتعالية ، هو عينه « البحار اليائسة » ، هو الدرب التي لا تفضي الى غاية ، لأنه سفر دائم أشبه بمشروع يثابر على إنجاز ذاته دون أن يبلغ الى نهايته • ومع ذلك ، فان هذه الدرب الراحلة أبداً الى هيلين ، الى

برهة مطلقة متعالية ، دون أن تصل ، نحن دوماً الى من يجوبها ، أي أننا نحن دوماً الى أن نجوبها ، الى التأفق في مدارجها ، بل نحن نجوبها دونما انقطاع ، ولكن دون أي وصول قط .

اتضحت ، اذن ، الحركة التحتانية للقصيدة : اللجوء الى تصور الماضي التراثي ليقوم طرفاً في معادلة تُماثلُ هيلين مع فردوس مفارق ومتعال ، تماماً مثلما بات المجد الاغريقي فردوساً مفقوداً . فلقد ربط المرأة بالماضي الحلمي الذي لا يطال ، وذلك لكيما يوحي بأن المرأة برهة لا يمكن اطالتها ، لا بسبب القهر ، كما سنرى عند الصمة القشيري ، أو كما نرى عادة لدى معظم الشعراء العذريين ، ولكن لأن حاجتنا الى المرأة هي من العمق والاتساع بحيث يتعذر ملؤها . فالمرأة جوع أبد في داخلنا ، قلما نملك له إشباعاً ، وهي صورة داخلية تحرضنا على الارتحال الدائم اليها ، الارتحال الذي لا يصل ، لأنه ما من امرأة مفردة تملك أن تكون شاطئاً . ولهذا كان الجوّاب يعود منهكاً الى شاطىء وطنه ، لأن ارتحاله الطويل بحثاً عن هيلين لم يسفر الا عن اليأس .

ولنلاحظ أن اسم « هيلين » نفسه مطابق تماماً لمحتوى القصيدة ، أو لعمقها التحتاني هذا . فهي تذكرنا بهيلين الطروادية ، التي كانت محركة تلك الحرب الشهيرة ، موضوع الالياذة . وهي هيلين التي يستحضرها فاوست مارلو ، وكذلك فاوست غوته ، بوصفها رمزاً للجمال الأنثوي الذي لا يطال الا عبر الخيال . فنحن ، وان كنا نعلم أن بو قد كتب القصيدة متخذاً من أُم أحد زملائه في المدرسة انموذجاً له ، فاننا نملك الآن أن نقول بأنه يحاول أن ينفذ الى العام ( الأنوثة الخالصة ، أو الجمال النسوي المطلق ) عبر الخاص . فهيلين على المستوى السطحي ،

هي هذه المرأة التي يخاطبها ، وهي على المستوى العمقي للقصيدة ، كل امرأة على الاطلاق • وبذلك يتضح أن مستويي القصيدة يتكاملان ، أو يتمم كل منهما الآخر ، بل هما في الحقيقة يتوالجان توالجاً متلاحماً •

والآن ، بعد هذا الفهم المعين للقصيدة ، ما هو سر عظمتها ؟•

ثمة سببان مركزيان لعظمة « الى هيلين » • أولهما شرف الموضوع الذي تتبناه ، تعاليه ومطلقيته ، أعني أنها خالدة بخلود الصبوة الخالدة الى المرأة الأبدية • فهي قصيدة ناجحة لأنها تتناول وجداناً عميقاً وكونياً، وجداناً ثابتاً عبر المكان والزمان • ولكن هذا لا يكفي ، اذ لو طرح هذا الموضوع الذي يؤلف أعمق صبواتنا طرحاً فجاً لما أقنعنا بأهميته • اذن، لا بد من أن يكون السبب الثاني ذو صلة بالشكل أو بحركة التعبير • ومن هنا كان من الأهمية بمكان أن يرى لهذه القصيدة مستويان •

ان عظمة « الى هيلين » لا تتوقف على شرف الموضوع وعذوبة الموسيقى وطلاوة الألفاظ الخلابة ، بل هي تتعدى ذلك الى طريقة التعبير عن الموضوع ، وما هذه الطريقة الا الايحاء اللامباشر ، ولكن الشفاف ، عن فكرة تقع تحت المعنى الغزلي الظاهري للقصيدة • وهذا يعني أن الالماعية الخصيبة التي مكنت القصيدة من أن تقول شيئاً مختلفاً عما يقوله سطحها هو سر المزية الأول في عظمتها • فالقصيدة يمكن أن تقرأ قراءة سطحية تفهم منها أن الشاعر يتغزل بامرأة فائقة الحسن ، وهو يملك أن يفرض علينا صورة لذلك الحسن مبعثة في قدرتها على الخلب • والى هنا نكتفي بأن ننظر الى القصيدة على أنها مؤثرة ، بل وخلابة أيضاً • ولكننا حين نكتشف معناها التحتاني نزداد بها اعجاباً وندرك سر التأثير الذي مارسته علينا قبل أن نفهم مستواها السفلي ، اذ ان هذا المستوى يمارس

فاعليته المحايثة علينا دون أن نعي ذلك تمام الوعي ، وما هذه الا بسبب من قدرته على ربط المرأة بالماضي اللازوردي • وهنا نشعر بأن القصيدة عظيمة لأنها تحايثها روح أخرى غير تلك الرائعة التي لامسناها على السطح ، ولكنها روح أشد روعة وألقاً •

ترى ، لو أن الشاعر طرح مضامينه على النحو التالي :

المرأة جوع أبدي / ورحيل ليس له آخر / سفر دائم / شوق يسخر بحراً عائم •

أفكان يؤثر فينا ؟ طبعاً ، لا • لماذا ؟ لأنه مباشر ، من جهة ، ولأن عنصر الخيال هزيل ، من جهة أخرى • اذ الصور التي تنقلها هذه الأبيات لا تأتي من خلد قصي ، بل هي سطحية ، قريبة المنال ، ويمكن لأي شاعر مبتدىء أن يطالها •

اذن ، ما الذي توحيه لنا طريقة عرض المضمون ؟ الخيال الرفيع في خدمة الوجدان اللطيف • بل يمكن القول بأن الوجداني منقول على الخيالي وذائب في أليافه • وبايجاز ، ان الوحدة العضوية القائمة بين هذين العنصرين هي سر المزية في هذه القصيدة • هذا فضلا عن وحدة القصيدة وتناسق صورها وتراكمها الكمي الذي يؤلف معنى موحداً ، وبالتالي نوعاً جديداً ورفيعاً •

أما عينية الصمة فأمرها جد مختلف •

فبينما كان الماضي في « الى هيلين » لا يطال ، ولكنه يكتسب سمة حلم بهي لا يمارس على الروح الا الخلب ، فان الماضي في « ريا » حلم

بهي هو الآخر ، ولا يطال في الوقت نفسه ، ولكنه يشكل شوكة تخز الروح باستمرار :

وليست عشيّات الحمى برواجع  اليك ، ولكن خلّ عينيك تدمعا

ان ماضي القصيدتين ذهبي ، ولكنه في « ريّا » يشكل مصدر ضغط على الروح ، بينما هو في « الى هيلين » أليف ووديع • وفي كل من هاتين القصيدتين نجد الماضي والمرأة في هوية واحدة • ففي « هيلين » الماضي والمرأة صورة أبهة ومجد • أما في « ريا » فالماضي والمرأة مصدر قهر ، احساس بالهزيمة أمام الوجود الاجتماعي • هيلين لا تطال بسبب من بعد وجودي ، أما ريا فلا تطال بسبب من عامل اجتماعي محض • ولهذا فان إدغار ألن بو لا يكابد ، بينما يعيش الصمة القشيري دنفاً قل نظيره :

كأنا خلقنا للنوى وكأننا  حرام على الأيام أن تتجمعا

لقد أصبح القهر ، الدنف ، الكرب ، سمة الشرط الانساني برمته • وفي قناعتي أنه ما من شعور الا ويتضاءل أمام وجدان القهر • وهذا مما يدفعنا الى اتخاذ شعور القهر الكامن خلف محتوى الشعر كمعيار أساسي لنقد الشعر • فما يقوله البيت الأخير هو هذا : كأننا ما خلقنا الا ليمارس الوجود القهر على أرواحنا • ولهذا لم يبق لك الا البكاء ، لأن البرهة الذهبية الآفلة لن تبزغ ثانية • فبينما كان الماضي في « هيلين » ينبوع غبطة ذاهلة ، فانه في « ريا » لا يعدو كونه برهة قهر •

والمعيار الذي يلم القصيدتين ، ويجعل منهما شعراً عظيماً ، هو

النبض الصميمي للارتعاش الوجداني • واذا كنا قد لاحظنا أن معيار العظمة في قصيدة « الى هيلين » هو امتلاء الخيالي بالوجداني ، أو قيام العنصر الأول بدور فعال في رفع العنصر الثاني الى أفق الشعر المؤثر العظيم ، فاننا لا نملك أن نطبق المعيار عينه على قصيدة الصمة • ان البرهة الخيالية ضعيفة نسبياً في القصيدة التراثية بوجه عام ، وبغض الطرف عن المرحلة التاريخية التي تنتمي اليها • اذن ، ما الذي يكسو القصيدة العربية الموروثة بعامل العظمة ؟ ان نقص الرصيد الخيالي في القصيدة التراثية يتغطى بزخم رصيدها الوجداني ، ولا سيما بعمق حس القهر ، الى حد يخولنا حق الذهاب الى أن مقولة القهر هي أول معايير نقد الشعر التراثي العربي •

فاذا كان ادغار الن بو يوصل وجدانه عبر أخيلة فذة ، فان الشاعر العربي يملك أن يوصل هذه الوجدانات وأن يستحضرها في وعينا دون اللجوء الى فاعلية الخيال الاستثنائية • وهذا يعني أن الأخيلة لم تكن الا وسائل في نظر الشاعر العربي التراثي يستطيع الاستغناء عنها بسبب من عمق وجدانه • ان الروح حين يكون في حوزة القهر الذي يعاش يومياً ، والذي يؤلف واقع ألياف الروح ، يملك أن يخرج محتوياته بفاعلية نشيطة معتمداً على الوجدان وحده دونما حاجة الى خيال جبار •

ولما كان وجدان القهر أعمق بكثير من أي وجدان آخر ، فان قصيدة الصمة ، التي تكشف الروح في مشاقته مع شرطه التاريخي ومجمل نسيج وجوده ، أعظم بكثير من قصيدة إدجار الن بو ، على الرغم من بساطتها ومباشريتها ونقص رصيدها الخيالي •

لندخل في مزيد من التفاصيل • ففي قناعتي أن للفن العظيم سلطين

يعكسان الدورين الوحيدين للفن • فهناك الدور التحقيقي ، أعني التحقق في الجمال والعشق ، وانموذجه الخالد « نشيد الأنشاد » ، حيث يبدو الروح مغتبطاً لا مقهوراً ولا معوقاً عن التحقق • وهناك الدور المقاوم ، أو الاحتجاج على إقصاء العشق والجمال ، وانموذجه الغزل العذري ، ومعظم الشعر الوجداني العربي • والجوهري في الفن الأرقى هو ذلك الاصطدام الضروري بين السعادة والشقاء ، أو بين الفرح الداخلي والقهر الخارجي المنشأ • وبناء على هذا : يعد العمل الفني في الذروة وفقاً لقدرته على ترسيخ معادلة ذات طرفين متغايرين ، ولكنهما مندمجان في تركيبة واحدة • وهذان الطرفان هما شدة نزوع غريزة الفرح نحو التحقق ، وشدة ضغط القادم من الخارج والمثبط لهذا النزوع المندفع • فالفن الأرقى ، اذن ، هو ما يقحم على الوجود ما ليس فيه ، ويفتدي الفرح المغدور بكمية من الوجع ، ويخلق عالماً بريئاً من وجه ميدوزا الذي يحجر كل من رآه ، عالماً حدده بودلير في قصيدة « دعوة الى مسافر » المنشورة في ديوانه « أزهار الشر » ، حدده بهذين البيتين :

هناك حيث الأشياء نظام وجمال ، رفه وسكينة وعشق •

وهذا يعني أن الفراديس المفقودة هي وحدها الفراديس الحقيقية لأن الذاكرة تولد الفرح من صورتها التي يواظب الخيال على حراستها • وهي انما تولده بريئاً من القلق الناجم عن الطابع العابر للفرح ، وبذلك تمنحه الديمومة والحضرة الكلية • ان الزمن هو الذي يهزم عبر استرداد الماضي المقموع من جديد • وعلى حدّ رأي بول فاليري الذي عرضه في كتابه « الشعر والفكر المجرد » ، يقوم الشعر العظيم بوظيفة عظيمة خلاصتها أنه يحيي فينا ما ليس موجوداً ، وذلك عبر استحضار « الأشياء الغائبة »

التي من شأنها أن تستلب من القائم كل مسحة اصطناعية من الجمال يحاول أن يطلي بها وجهه • فالشعر العظيم هو ما يقحم على المعاش ما ليس فيه ، بل ما أقصاه عن سابق عمد واصرار • ان مقولة « الاقصاء » الاجتماعي التي تعامل معها العذريون الواقعيون العظام هي الركيزة الاولى للشعبة الثانية من شعبتي الفن ، أعني الفن المقاوم ، فن الوجدان المأسوي ، وحتى الفن المتعامل مع غريزة الفرح من حيث هي تحقق ينطوي انطواء ضمنياً على مقاومة القهر • فتمثال فينوس ، مثلا ، هو انكشاف للمرأة من حيث هي آنة الغبطة ، ولكنه في الوقت نفسه استحضار لصورة محرمة معينة ، وحراسة لهذه الصورة يقوم بها الخيال • انه مطاردة للمقصى ، وحضور للغائب ، أو للمرأة المحظورة اجتماعياً • وهذا يعني أن الفرح نفسه يطرح في مواجهة القهر كبديل عنه ، مما يجعل هذا النمط الفني مقاومة هو الآخر ، أو انطواء على المقاومة بشكل غير مباشر •

ولما كانت عينية الصسة ذروة في التعبير عن القهر وفي الرد الصريح عليه ، ولما كان قهر الفرح أعمق بكثير من استحضار الفرح ، والتعاسة أشد تأثيراً في النفس من السعادة ، وذلك بسبب من لا عقلانية القهر والبؤس ، فان فن الوجدان المكروب أرقى بكثير من الفن الحبوري ، وان قصيدة الصسة أرقى من قصيدة إدجار ألن بو •

## رامبو وابن الفارض

على المبدأ المقاوم نفسه ، مبدأ مطاردة الغائب واستحضار المقصى ، مبدأ ايداع الروح في الصور ، بنى رامبو قصيدته العظيمة ، « السفينة

النشوى » • وعلى مبدأ البحث عما لا يطال والنزوح الى برهة فرح تقف خارج آفاق الشرط الانساني بنى ابن الفارض تائيته الكبرى ، عروس الشعر الصوفي برمته •

دعنا نقبس هاتين المقطوعتين من قصيدة رامبو[1] :

ثم غسلتني قصيدة البحر / وابتللت بلمعان النجـوم / وانطلقت متلألئاً ناصعاً لكي أفترس الآفاق الخضر / لأنني ، وأنا المركب الضائع / تحت غدران الخلجان ، وقد قذفته العاصفة في أثـير لم تلمسه أجنحـة الطير ، / انني حر طليق ، أنفث الدخان ، ناهداً من الضباب البنفسجي •

أما المقطوعة الثانية فهذه هي[2] :

لقد باركت العاصفة يقظاتي البحرية

وعلى الأمواج رقصت

أخف من سدادة ،

وفي قصيدة البحر اغتسلت

حيث يهبط أحياناً غريق يفكر •

لقد حلمت بالليلة الخضراء وثلوجها الباهرة •

قبلات تصعد ببطء في عيون السحر

---

١ ــ راجع ، صدقي اسماعيل ، « رامبو » •

٢ ــ راجع ، مجلة المعرفة ، عدد ٨٢ ، ص ٣٧ •

كتموجات أنساغ فريدة .
شاهدت أرخبيلات نجمية
وجزراً سماواتها الهاذية
مفتوحة أمام المبحر .
أفي هـذه الليالي التي لا قعر لها
تنامين منفية ، ياموليون عصفور ذهبي ، ياقوة المستقبل !

ان الأبيات الأربعة الأخيرة تتعامل مع الغائب بوصفه « قوة المستقبل » ، أو وعداً بالسعادة . وقد طرح مضمون القصيدة عبر نهج فني تصويري لا يبذ : تتولف من العناصر الواقعية صور لا واقعية على الاطلاق ، اذا ما أخذ شكل كل واحدة منها على انفراد ، ولكنها بمجموعها وحدة متلاحمة تنطوي على اندغام قطبين متنافرين للوجود : أحدهما مريض ومرفوض ، وثانيهما حلم يتعذر على الشاعر أن يطاله ، ولكنه في الطريق الينا .

هـذا الدمج بين الواقع والصبوة ، الحاضر والمستقبل ، المحطّم والمنظم ، ينطوي على تضاد يعكس تمزقاً داخلياً مخيفاً . وهذا يعني أن الخيال يغتذي بالانفعالات الرزينة المنكشفة عبر لغة رزينة مضاءة من داخلها . فما سر عظمة « السفينة النشوى » الا الاندماج الملغمي للانفعالي بالخيالي . فالوجداني يؤلف المحتوى المركزي للصور . والصراع يشكل نواة الدرامي في هذه القصيدة . وهو هنا صراع يختلف تماماً عن الصراع في المسرح . فالصراع هنا يستوطن الذات ويؤلف قوامها ، في

حين يتعدى الصراع المسرحي ذلك الى النزاع بين البشر ، بين القوى المتغالبة .

في « السفينة النشوى » ننغمس في الصور التجريدية الذهولية المنزهة عن التهويم المجاني و « الناهدة » من خلد داخلي قصي . انها صور ما فوق الشعور ، تنتجها طاقة داخلية أطلق عليها فلاسفة العرب اسم « العقل الفعال » ، أو هي تتاج طاقة انخطافية لم نسبر كنهها بعد ، ولكنها تتحرض قطعاً بالاحساس بغياب الفرح . فهي صور صاعدة خفيفة تتسم بذوقية فنية أشبه بالكشف . وقد يشعر المرء بأنها تتفجر في الوجدان كما لو كانت ينبوعاً تشوبه العناصر المعدنية وأبخرة حرارتها . والقوة المنتجة لهذه الصور الانخطافية مركوزة في أصل النفس بالكمون . ومبدأ هذه القوة هو الحنين الى معانقة أفراح الوجود من خلال الصور . ان ما لا يطال بالعقل والحس يطير الخيال صوبه ابتغاء التهامه ، أوابتغاء افتراسه ، على حد قول رامبو نفسه .

وعندي أن النفوس ، كل النفوس ، حبلى بأمثال هذه الصور العارمة المتوهجة ، ولكن استيلادها يتوقف على درجة انهماك النفس بالحياة اليومية . فاذا ما تجردت النفس وتحررت من عالم الشغل الذي يأسرها ويغلها بأغلال القهر والهوان ، فانها سوف تملك أن تعانق الفرح المفقود ، وأن تقتنص اللذاذات العلوية واللطائف الأبدية ، والا فانها سوف تتكثف وتتسفل فيها الشوائب وتتشد الى قيود واقع مدمر للخيال . فاذا ما انفلتت النفس من قيود العمل فانها سوف تتبرر من الكثافة أو السماكة ، وبالتالي فانها ستعانق أعيان جواهر الأشياء وكيفياتها وماهياتها ، أي أنها ستقرأ في داخلها الصور المباطنة للمرئيات ، والتي تكوّن أبد

الشعر • ومن هنا كان مؤلف « السفينة النشوى » انساناً يرفض العمل رفضاً مطلقاً ، فلقد اعتاد أن يقول : كل المهـن ترعبني • وربما لم يكن مجرد صدفة أن يكف رامبو عن قرض الشعر بعد انشغاله بمهنةالتجارة•

غاية هذه الصور أن تنجز في بنيانات خيالية عالم الاختلاب الداخلي الأهيف الأملد ، عالم الانخطاف الذي يحاول العمل دوماً أن يطمسه أو يوهنه • اذن ، تتأسس هذه القصيدة على التخايل ، فالصور تتخايل أمام البصيرة الباطنة • وهي بكل توكيد تصدر عن الطاقة الحدسية العاملة في خدمة غريزة الفرح ، فالروح يصون خفته ويطرد كثافته حين لا ينغمس في الذهنية والعمل • والرمزي هنا الماعي ينكشف اندفاعة جامحة تتجه نحو معانقة الخفي واللامنظور ، أو نحو افتراس معنى الأشياء المتذوب في أليافها والمتجلي تجلياً شفافاً في تمظهراتها كافة • ولكن هـذا اللامرئي يؤخذ بديلا عن واقع مهشم مدمر يفتقر أيما افتقار الى أسانيد السعادة •

وقبل رامبو ببضعة قرون ، استطاع محي الدين بن عربي ، أول شاعر رمزي كبير في حركة الشعر العالمية ، وواحد من أقدم من كتبوا قصيدة النثر ، استطاع أن يرى في داخل الأشياء « أرواحاً لطيفة غريبة فيهـا استجابة مودعة لما يراد منها ، هي سر حياتها ، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء محبوسة في تلك الصور تؤديها الى هـذا الروح الانساني الذي قدرت له[1] • » الأشياء تجسّد أرواحاً هي صور لطيفة هيفاء ، تحبسُها كيما تشعها للروح البشري • أو ليس هذا هـو مبدأ الرمزية

---

١ ــ راجع : حنا الفاخوري وخليل الجر ، « تاريخ الفلسفة العربية » ، منشورات بدران ، بيروت ، بلا تاريخ ، ص ٣٠٩ • وهو مقبوس من «الفتوحات المكية» للشيخ الأكبر ، محي الدين بن عربي •

اياه ؟ بل يمكن القول بأن « السفينة النشوى » مبنية على هـذا المبدأ عينه ، مبدأ اقتناص الارواح اللطيفة المودعة لما يراد منها ، والذي هـو سر حياتها ، والمحبوسة في تلك الصور المتعالية على الحس الكثيف • ان رامبو يبحث في الأشياء عن صور محي الدين بن عربي ، ولكنه يطلبها لتحل محل واقع جائر لا يمارس على الروح الا القهر والتهوين •

تكمن عظمة « السفينة النشوى » في قدرتها على استحضار التفارق القائم بين الواقع والصبوة ، بين الموجود وما ينبغي أن يوجـد ، بين الحقيقة والحلم اللذيذ • وفيها يتبدى الروح ممزقاً مشطوراً ، يشده قطبان متنافران هما الواقع المهشم و « قوة المستقبل » • فهناك « أوروبا ذات الأسوار الشائخة ••• المستنقع المظلم البارد » ، وهناك « حقول الجليد ، شموس فضية ، أمواج لؤلؤية ، مجامر السماوات » • فموضوع القصيدة هو هذا التفارق المتنافر الشطرين : التوقان المنهوم الى معانقة الأبعاد الغريبة ، والانشداد اللاارادي الى المحدود الذي يقيدنا ويحول دون حراكنا باتجاه المطلقات المتعالية • فالشاعر ، ككل انسان مرهف الروح ، يظمأ بحرارة ، بسعار ، الى معانقة آفـاق ليس لهـا أن ترضخ لطائلتنا ، ولكنه يجيء بهذه الآفاق بديـلا عن شرطنا المعاشي القبيح • انها تعبير عميق عن محدودية الروح البشري ، عن المحدود في اندفاعـه نحو المسرّح • ولكنهـا تضع مؤلفات الفرح التي لا تطـال في واقـع مهشم بخيس •

ولكن لها عظمة في الشكل كذلك • سر تشكيلها جزء من سر عظمتها• لنلاحظ أن منهجها هو صوغ المجهول من عناصر المعلوم ، وهذا في الحق سمة الأسلوب الأعظم • ولنلاحظ كذلك أن المخيلة انما تنهض بوظيفة

الشعور • وهذا يعني أنها تنفيذ فذ لمبدأ جوهري في صوغ الشعر يذهب الى أن الشعر العظيم هو فن إثارة الوجدان •

وبما هي توليف للمجهول ، أو للغائب ، من المعلوم ، نراها تشترك مع « نشيد الأنشاد » بخصيصة جوهرية هي رؤية المحسوسات من حيث هي انكشافات متنوعة للمسرة ، ولقيمات لهـا الاستطاعة علـى اشباع غريزة الفرح • ولهذا فقد كان عامـل عظمتها الأول التغام الوجـداني والخيالي في صيغة واحدة ، أو قيام الخيالي على خدمة الوجداني •

في الشعر الغربي تنهض المخيلة بوظيفة الشعور ، أما في الشعر العربي التراثي فينهض الوجدان وحده بهذه الوظيفة • بيد أن الصوفيين العرب كانوا أول من أنجز الانتقال من حساسية الوجدان الى حساسية الخيال• ولكنهم فعلوا ذلك في النثر أكثر مما فعلوه في الشعر ، فكان نثرهم ليس بأقل شاعرية من شعرهم •

وعلى المبـدأ نفسه تتأسس « التائية الكبرى » لابن الفارض ، أي مبدأ توليف المجهول من المعلوم ، أو البحث عن ماهيات الأشياء في بواطن الاشياء ، مع فارق أساسي فحواه أن رامبو يبحث وينقب عن المعنى في الخارج ، بينما ينزح ابن الفارض صوب الينبوع الميتافيزيقي للنفس •

التائية عندي ملحمة الجمال المحوض والتوقـان النهم الى تخطي تخوم المادة وآفاق محبسها • وهي ككل شعر عظيم تتأسس علـى مبدأ الانشطار الذي يقع في خلفيتها ، على الرغم من النزعة الالتئامية ، نزعـة توحيد النفس والمطلق ، التي هي الايقاع المحوري للتائية • ومثل هذا التصالح الصوفي مع الكيان الواحد الأوحد المتجلي للبصر والبصيرة ،

وكذلك مع الكيان الواقع وراء حدود الشرط الانساني ، أو مع الآفاق المتعالية على الوجود المحسوس ، مثل هذا الصلح برهة فرح أبدية لا يمكن لأحد أن يغتني بها الا اذا كان صوفياً أو شبه صوفي • ولئن كان رامبو تجسيداً للروح في حوزة الصدمة ، أو للانسان في حضرة القهر ، فان ابن الفارض في أفق التخطي ، أو قل الروح في بكارة الأزلية • فغريزة الفرح هنا من الخفة والبعد عن السماكة بحيث تملك اقتناص ما يربض خلف الحس والبصر ، وفقاً لمبدأ صوغ اللامحسوس من المحسوس •

ووفقاً لهذا المبدأ فان الشعر لا يصوغ اللامحسوس وحسب ، بل هو يجرد المحسوسات من خاصيتها الماهوية ، أعني من حسيتها ، من غلاظتها وثقلها ، من ماديتها السميكة ليحيلها روحاً خالصة ، وليجعلها تعانق بعداً جديداً ليس له في جوهرها أصل مكين ، بل هو فقط مما أقحمه الشاعر عليها إقحاماً • وهذه هي برهة الذاتية في الفن • ان المحسوسات تستطيل أمام المخيلة ، تتهيم في البصيرة الداخلية اللدنة المترعة بهيف الروح ، بحيث تملك أن تغادر محجرها الأبدي الى آفاق تتخطى أبعادها المادية ، أبعاد الثقالة والغلاظة • وهذا بالطبع هو فاعلية الخيال التي تصبغ الأشياء بالخضاب الداخلي للشاعر ، للروح الانساني الأملد •

وفي الثانية لا يتجلى الانسان في مشاقته الكبرى مع شرطه الخارجي الا كبرهة قبلية تربض هناك سلفاً وقبل البدء بالتجربة الصوفية ، لأن التجربة الصوفية تتضمن الرفض كأساس لها ، كنقطة ابتداء • آنة الفصال بين الصوفي والمعاش الضحل الخانق ، آنة الانشطار الكبرى ، عنصر التمزق الخالق لجوهر كل عمل فني عظيم ، هذا كله يجيء قبل الابحار

الى المطلق ، قبل الريادة العظمى التي يعجز عنهـا الا الصوفي الكبير • فالصوفي منخلع عن عالمه الواقعي ومنبت ، يعيش واياه ، لا في حـاله مشاقة وانما في حالة قطيعة • ولكنني أرى أن الصوفي حين لا يولج في هيكل القصيدة ، أو حتى في خلايا نتاجه الفني ، ذلك الموقف الانخلاعي من العالم ، أراه يخسر الكثير • التمزق والدنف ، الألم الكبير ، رؤيـة الفجيعة الكونية ، فجيعة التاريخ والوجود ، هذي مقولات يضرب بهـا الصوفي عرض الحائط ، ولكنها أس الفن الأعظم • بيد أنه يجد تعويضاً وفيراً في مضمار آخر ، وذلك اذ يتحول هو نفسه الى هوية مطلقة أبدية •

والآن ، على الرغم من تفوق عنصر الخيال في « السفينة النشوى » على عنصر الخيال في « التائية الكبرى » ، وعلى الرغم مما تحتقن رائعة رامبو من وجدانات الانخلاع الشقية ، فانها تفتقر الى ما يؤسس العظمة في ملحمة النفس البشرية التي كتبها ابن الفارض ، أقصد التائية • قصيدة رامبو فقيرة بالعمق الميتافيزيقي ، وكل فن يفتقر الى هذا العمق ، الى هذا الدرك من العمق ، لا أظـن أن الشعراء المبتدئين يعجزون عن الاتيان بمثله ، أو أقله المقلدون • بينما تتحدى التائية كل تقليد على الاطلاق ، اذ كل تقليد لها سيكشف زيفه على سطح نسيجه الخاص •

والشاعر في هذه التائية انما يحاور ويغازل وجـدان قوة سرمدية تنداح وتنبث في الكون برمته ، قوة تنبثق منها الأشياء طراً وتتحد فيهـا الأشياء طراً • لكأن هنالك مجمل واحد ووحيد يسعى الشاعر الى الاتحاد الأبدي بأرومته ، الشيء الذي يجعل من القصيدة تسبيحاً ، لا انعكاساً آلياً فجاً لموضوعات خارجية على صفحة الذات • وبذلك يتنفس الروح تنفساً ايقاعياً يتناغم مع أنفاس الوجود • انها جدلية الحضور والغياب ،

وانه خواء المعاش الذي يتوجب على الشعر أن يملأه لكيلا يتفه مذاق الأشياء . وبالانتصار على الخواء يشعر الشاعر بأن الكل في نسيجه الخاص ، في ذاته هو ، وبأن ليس ثمة من فاصل يفصل بينه وبين الحقيقة الكونية الواحدة . وبهذا فان ابن الفارض ينسج ، ابتداء من روحه ، كوناً شمولياً لا تراه العين وانما هو في حوزة البصيرة فقط . وبذلك يقضي على عرضية الانسان ومجانيته ويقنعك بأن الوجود ، لولا الانسان ، لولا هذا « المتحرش بالجمال الى الردى » ، ما كان له قط أن يكون . ولذلك جاءت التائية تحريراً للوجدان أكثر مما هي تحرير للخيال ، ولذلك استطاع الروح أن يعانق في داخله كليات أشد كثافة من واقع مسطح يشكو من الخواء ، ولذلك أكدت القصيدة على التلويح ، على الاشارة ، بدلا من المباشرة الفجة العاجزة عن اقتناص الحضور الكوني بكامل غزارته وحيويته .

هكذا تخاطبه الحقيقة الكونية الشمولية المطلقة[1] :

فلم تهوني ما لم تكن فيَّ فانياً
ولم تفن مالا تجتلى فيك صورتي

فدع عنك دعوى الحب وادع لغيره
فؤادك ، وادفع عنك غيك بالتي

---

١ ـ راجع هذه الأبيات كلها في ديوان ابن الفارض ، دار صادر ، بيروت ، وحصراً في التائية الكبرى .

وجانب جناب الوصل،هيهات لم يكن

وها أنت حي،ان تكن صادقاً مت

هو الحب،ان لم تقض لم تقض مأرباً

من الحب،فاختر ذاك،أو خل خلتي

يدعي حبها ووصالها ، فتستهجن ذلك • أتحب وأنت لم تزل حياً • ان كنت صادقاً في حبك فما عليك الا أن تموت ، وما ذاك الا لأن الحب لا يمكن أن تنجز منه أي هدف ما لم تقض ، ما لم تتلاش • الموت ذروة الحب وتعبيره الأسمى ، ومن لم يؤمن بذلك فلا صلة له بأدنى درجات الحب ، ولهذا لا يخشى الصوفي الفنـاء ، الموت ، المنية ، اذ فقط عبر الموت ، وبعد الموت ، يعانق الأبدية ، يغدو كأس المـاء الذي يندلق في البحر المحيط ليلتحم به الى ما لا نهاية • بل هو يسترخص الموت لـما أنه يفضي الى هذه الآنة السنّيّة المطلقة ، يراه ثمناً بخساً يدفعه مقابل تحقيق أغلى أمانيه وأعلاها وآخرهـا ، العودة من المنفى الى الوطن ، والمبيت الديمومي في حضن الأبدية • ولهذا نسمع ابن الفارض يقول في التائية الصغرى :

تبيح المنايـا ، اذ تبيح لي المنى

وذاك رخيص ، مُنْيَتي بمنيتي

فما من أحد قط يملك أن يرى وحدة الحب والموت بهذا العمق كما يراها الصوفي ، ما من أحد يملك أن يحوزها وأن يتمثلها بهذه الغزارة•

وبذلك يملأ خواء المعاش ، وبذلك يشبع مسغبة المعنى :

فلا عبث ، والخلق لم يخلقوا سدى

وان لـم تكن أفعالهم بالسديـدة

هكذا تصان صمدية الجوهر ، وهكذا يجيء الشعر بديلا عن خواء العصر الربوي وعدميته الخانقة.وفي هذا المقام وحده يصح قول دانتي ، يصدق حتى الحد المستحيل :

« هنا فليستبعد كل خوف » .

وهنا بالضبط نبلغ الى الفرق الجوهري بين « التائية » و « السفينة النشوى » ، بين صوفي كابن الفارض ، وبين متصوف كرامبو ، والفرق كبير ، جـد كبير بين الصوفي والمتصوف . فبينما يظـل رامبو سجين الجزئيات المتفاصلة ، يقبض من هنا شذرة ومن هناك جذاذة ، فان ابن الفارض لا هم له الا محاضنة الحقيقة المطلقة ، ومن خلال الموت حباً . والجدير بالذكر أن هذا هو هدف الفلسفة ، كما حدده هيغل في « علـم المنطق » ، ولكن من خلال برودة الحجى والعقل المضارب المماحك . وهنا فرق آخر ، اذ هل يمكن لعناق أن يكون فاتراً بارداً ؟ هـل يعقل للتحاضن أن لا يكون كَبَداً ومشقة ، عسراً وتوتراً وغزارة وجـدان ؟ واذا ما آمنا بذلك ، فان كيركجارد ، عدو هيغل الأبدي ، وقريب ابن الفارض الأزلي ، أسمى من هيغل بكثير .

أن يكون رامبو سجين التفاصل وعشيق الجزئيات (أجل ، الجزئيات المتضرمة الناصعة ، البهية الحية ) أمر له مثلبته الخاصة . انه حرمـان

اللغة ، القصيدة ، الروح ، من العمق الماورائي النفسي ، من الاستقرار في الأغوار ، من الغوص في أكثف لجج الوجود • شاعر كبير هو رامبو ، وشاعر مكابدات واضطرابات ، ولكنه ليس شاعر الكلية ، شاعر الشمول وعشيق الأبدية • أما هذا الشاعر الأخير فهو ابن الفارض قبل سواه • والفرنسي الأكثر شبهاً بابن الفارض هو مالارميه ، الذي أراه محاولة فذة لدغم آسيا بأوروبا •

وثمة نتيجة أخرى تترتب على هذا الفرق ، انها مسألة الصورة والاشارة • الجزئيون تصويريون ، أما الكليون فاشاريون • وحين تُطلب الصور لذواتها فلابد من اقتسارات ، وحين تطلب الاشارات لتومىء الى ما يعلو ويتجاوز فثمة مسكن اللطائف • وهنا يمكن الحديث عن هيف آسيوي أملد • فالهدف الآسيوي النهائي ، الهدف الذي ما بعده هدف قط ، حلم آسيا الأكبر ، هو ايقاف الصيرورة ، اطفاؤها في النيرفانا ، في بؤرة الوجود السحيقة القرار • انه توقف الاضطراد والتراكم ، ولكن في برهة التحاضن مع الأبدية • وفي قناعتي أن ليس ثمة من شعر عظيم حيث تغيب الرغبة في ايقاف الاضطراد وحركة الزمن ، أي حيث يغيب وجدان النيرفانا • وأينما غاب هذا الوجدان غاب الحنين الى مطلق الطفولة ، الى الاستحمام في ألق الطهارة السرمدية •

فبينما يترجح رامبو بين غليان مرجل النفس وبين السياحة في ملكوت أبلق موغل في الصفاء ، بحيث لا تراه يعرف ما يريد ولا أين يتجه ، فان ابن الفارض يواظب على العروج في مدارج المحبة صعوداً صوب سمت الكينونة الأعلى • وهذا الفرق انما يصنعه الفرق بين ارادة الجزئي وارادة الكلي المطلق • كلا الشاعرين يقدم عالماً يتخطى ويتجاوز

العالم المعاش ، ولكن رفض رامبو مركوس في الطبيعة ، أما رفض ابن الفارض فيخترق حجب المادة وكثافاتها ليبلغ الى ما وراء المرئي والملموس، الى ما بعد المباشر والفوري ، الى السر الرابض في أعماق الأشياء ، والى المركز الذي يجذب الكائنات برمتها • وعبثاً يعلن النقاد الغربيون ما جداؤه أن رامبو انما يبحث عن الحقيقة الكونية المطلقة المتعالية الرابضة في أُس الكينونة ، اذ ليس رامبو بأكثر من لاقط صور طريفة لنعناعية معذرة ، وليس بأكثر من عارض وجدانات متوترة مضطربة صاخبة • وفي الحق أن هذه السمة التي وسم بها رامبو في الغرب انما هي سمة ابن الفارض نفسه ، وابن الفارض قبل أي شاعر صوفي آخر على الاطلاق ، اذ تشده الى الحقيقة التي هي أزلاً عين ذاتها آصرة عشق لا متناه ومطلق، عشق لا يجد وصاله ولا يبدأ اشباعه الا إثر برهة الموت •

ابن الفارض عال ، بل شديد العلو ، ولذا فان من المستحيل على العصر الربوي الاستهلاكي أن يفهمه حق الفهم ، ناهيك بأن يتقبله القبول الحسن • أما رامبو فمعاصر تسوّغه الاذن الحديثة ، أو حصراً أُذن النخبة الرهيفة العقول • وعندي أن كل أدب يقصيه العصر الربوي بعيداً ينبغي أن يكون الأعظم والأسمى ، فما كان له أن يقصيه الا لأنه لا يطاله بسبب من علوه ، أو عمقه ، ولما أنه الأكثر غَوْصاً في الماوراء الروحي • وعندي أن الشعر العظيم هو الشعر العميق ، أما الشعر الأعظم فهو الشعر الأعمق • فالشاعر الأندر هو ذلك الدائم القلق من أجل الانغماس في الآنة الأكثر غوراً والأشد قدرة على احتساء الأنساغ من جذر الجذور البدئي • ومع أن هذه السمة خصيصة مشتركة بين رامبو وابن الفارض فان قارىء الشاعرين معاً لن تعوزه القدرة على التقاط درجة التواصل

بين ابن الفارض والحقيقة الأبدية المطلقة ، بينما هو سوف يشعر بأن رامبو قد ظل على سطح الأشياء ، على الرغم من خياله الافتراعي الفذ . فليس على الاطلاق من اختصاص رامبو أن يقول[1] :

فبالنفس أشباح الوجـود تنعمت

وبالروح أرواح الشهـود تهنت

وليس أبداً من طبيعته أن يزعم بأن كل انسان نبي نفسه :

اليَّ رسولاً كنت مني مرسـلا

وذاتي بآيـاتي علـيَّ استدلت

ولا بأن المعارف البكر المعذرة وقف وحكر للهائمين بالحقيقة الكلية الشمولية :

فأصغر أتباعي علـى عين قلبـه

عرائس أبكـار المعارف زُفّت

والتائية مترعة بالأفكار العظيمة ، سواء أكانت مما يقبله عصرنا أو مما يرفضه الرفض البات . ففيها ، على سبيل المثال دعـوة صريحة الى « اطلاق الجمال » ، وفيها موقف ذاتي يلخصه هـذا الشطر : « وفيَّ ، وقد وحدت ذاتي ، نزهتي » ، وفيها سفر من علم اليقين الى عين اليقين ،

---

١ ــ جميع هذه الأبيات مأخوذة من تائية ابن الفارض . راجعها في ديوانه ــ طبعة دار صادر ، بيروت .

ثم الى حق اليقين ، أو الى « ما أحجم العقل دونه » ، على حد عبارة ابن الفارض نفسه ، وفيها كذلك مبدأ نظري في العشق يختزنه هـذا البيت بكل وضوح :

هي النفس ، ان ألقت هواها تضاعفت

قواهـا ، وأعطت فعلهـا كلّ ذرةٍ

والجدير بالملاحظة أنه الآن يخالف صراحة مبدأه القائل بأن العشق حين يبلغ تخومه النهائية انما هو يبلغ برهة الموت ويلجها • وعندي أن يكون حد الهوى اكتمال الموت ، أو مبـدأ ابن الفارض الأول ، هـو الأصدق ، وهو الأقرب الى طبيعة العرب التراثيين ، وان كان علم النفس المعاصر يقبل المبدأين معاً •

بيد أن هذه الأفكار شبه الوجدانية ليست أعظم ما في التائية علـى الاطلاق ، اذ ثمـة عنصر من طبيعة شعرية خالصة ، عنصر أهيف فـاره رغيد ، وهو عنصر المواجدة أو الهيام بصورة مؤنثة أنيسة ، تتعين في الظاهر وتنساح في الباطن المفعم بالرفاه والرقة والرغد • فليس ثمة هنا في التائية من غسق جواني أو اضطراب نفسي ، كما في شعر رامبو ، وكل تخلخل يتبدى على السطح ان هـو إلاّ نتاج حتمي لزاعج الشوق الى الاتحاد بالمطلق ، بالمعشوق ، أي هو نتاج اتساق ماهوي صميم • فحياة العواطف انما تنبثق في التائية من نواة الروح ، حيث يتفاقم جنوح ينزع الى الأبدية • فشاعرية ابن الفارض انما تكمن في عمق الحب الذي تهيمه اللغة دون أن تعكره على الاطلاق ، تهيمه حتى يلامس تخـوم الموت ، وحتى يتبدى الموت نقطة الوصال الأعمق ، ليلة الزفاف الكبرى ، الزفاف

على المعرفة الشمولية الأبدية المطلقة . انه نقطة ابتداء ، لا نقطة انتهاء . واللغة تندفع بهذا الهوى العارم الجامح ، ولكن المتسق الرزين ، حتى تبلّغه بعده المستحيل ، تخومه القصوى ، بحيث يغدو النطق به أمراً متعذراً ، الا اذا أُريد التقليل من شأنه :

وعنوان شأني ما أبثك بعضه
وما تحته إظهاره فوق قدرتي

وأمسك عجزاً عن أُمور كثيرة
بنطقي لن تُحصى ، ولو قلت قلّت

ويبلغ به الافتتان بالحقيقة الكونية حداً يعتقد معه بأن كل نفس لا ترى في الحب ضرباً من العناء والكبد سوف يصدها المعشوق عن أبوابه حين تبتغيه . فالحب هو المشقة الكبرى ، العنت الأكبر ، الهم الأعظم ، والقلق الأكثر إزعاجاً :

وما ظفرت بالود روح مُراحة
ولا بالولا نفس صفا العيش ودت

وأين الصفا ؟ هيهات من عيش عاشق
وجنة عدن بالمكاره حُفّت

ثم هنالك وحدة المعشوق ، أو أُحاديته :

ولو خطرت لي في سواك ارادة

على خاطري سهواً قضيت بردتي

ثم الافتتان بكلية المعشوق ، لا ببعضه أو بأجزاء منه :

وان فتن النساكُ بعض محاسن

لديك ، فكلٌّ منك موضع فتنتي

وكذلك أزلية عشقه لها ، وكذلك ثبات هيامه بها ، وكذلك أبدية جمالها الذي لا يتغير ولا يتحول :

وهمت بها في عالم الأمر حيث لا

ظهور،وكانت تشوقي قبل نشأتي

بها مثلما أمسيت أصبحت مغرماً

وما أصبحتْ فيه من الحسن أمستِ

وبما أن هذا الهيام عنت ومشقة ، مكابدة وهجران للراحة وهدأة البال ، كان لا بد للروح من أن يقصى عن العيش الرائق الصافي الهنيء ، ولا سيما اذا بلغ به هيامه بالجمال الأبدي حتى حدوده القصوى المستحيلة حدود الموت والامحاء :

ومن يتحرش بالجمال الى الردى

يرى نفسه عن أنفس العيش ردت

ما هذا كله الا مجرد قطرات صغيرة من دفق التائية ، التي تستحق عن جدارة أن تنعت بأنها ملحمة الجمال والعشق ، ملحمة السرمدية اليانعة دواماً واستمراراً .

أين هو الفرق الجوهري الأنصع ، ومن مواقف دنيوية خالصة ، بين ابن الفارض ورامبو ، بين شاعر هو نموذج آسيوي ، وآخر هو نموذج أوروبي ؟.

انه لا يكمن في شيء قبل كمونه في أن رامبو ذاتية منفلتة فقيرة الى التماسك الصميمي الصانع ــ من خلال الأخيلة المطهمة ــ لوجدان ملموس مضاء من الداخل ، بينما جاء ابن الفارض أحسن تجسيم لداخلية أفعمت بالمشاعر المحددة الغزيرة الحضور . فبينما يسعك أن تقبض بجماع يدك على وجدانات ابن الفارض الممعنة في التجريد في الوقت نفسه ، لا يسعك الا أن ترى صور رامبو وهي تتناثر في الآفاق وتتنقل بغير ضوابط ، حتى لكأنه يجهل ما يريد . ولست بقاصد الى الغموض ها هنا ، وانما الى كلية المعنى .

في رسالة شهيرة تسمى رسالة الرائي ، يقول رامبو : ماذا يحدث للرائي حين يعانق المجهول ؟ انه يفقد كل فهم لرؤياه ، ومن ثم ينفجر بوجيبه ، ينفجر في الأشياء التي لم يعانقها أحد من قبل . كلمة « ينفجر » هذه هي ما يصنع الفرق بين صوفي ومتصوف . ابن الفارض لا ينفجر ، وانما هو يمحي في المعشوق ، وابن الفارض يبتغي الذوبان في الأبدية ، لا في رؤى مجهولة متناثرة لا تؤلف الا تجريد المرئيات مهما يطهمها الخيال الاختراقي الفذ . والصوفي ان كذبنا فانه يصدق مع نفسه . وهذا الصدق مع الذات هو ما يؤسس عظمة الصوفية برمتها .

وبينما يعلن رامبو أنه ينتظر الله بنهم ، فان ابن الفارض يحيا في الله دون سواه على الاطلاق • ولنا أن نرفض عقيدته ، ولكن ما شأنه بنا ؟ فالحقيقة عنده ذاتية ، وما يراه الحقّ فهو الحق في نظره • أجل ، ابن الفارض يعتقد بأنه يحيا في الله ، في المطلق ، ولا يحيا سواه :

وأرغم أنفَ البين لطفَ اشتمالها
عليّ بما يُربي على كل منية

وأنشق رياها بكل دقيقة
بها كل أنف ناشق كل هبة

وغيري على الأغيار يثني ، وللسوى
سواي يثنّي منه عطفاً لعطفتي

ويقيناً أن ابن الفارض يصر على التغلغل في النور بحثاً عن مزيد من النور ، ولكنه النور السري الأعمق ، اذ هو النور الذي تراه البصيرة لا الباصرة • وبينما يصر رامبو على أن منبع الشعر دافع الخلق ، دافع الانفصال عن الله ، فان ابن الفارض ينغمس في الينبوع الأبدي الذي تنبثق منه الموجودات طراً ، ولهذا يمكن القول بأن رامبو يخلق ، أما ابن الفارض فيعشق •

ولكن ، أما يلتقي الشاعران عند قاسم مشترك بدئي ؟

بلى ، اذ كلاهما يؤمن بأن السكنى على الأرض ، الاستيطان في

هذا العالم القاحل الممل ، أمر متعذر شديد العسر • فلابد من المغامرة في المابعد ، في الماوراء اليانع المفتوح •

والشاعران مجتمعان يوحيان بدرس عظيم : قلما يتيسر للانسان أن يبدع الشعر الأندر الأعظم الا في حضرة المثل الأعلى ، أو في قطاع البحث عن المثل الأعلى ، في استشعار وجوده والتحرق من أجل الاتحـاد به ، من أجل أن نصير إيـاه وأن يصير إيانا ، أو في استشعار غيابه ومكابدة السعي في سبيل الالتقاء به والاغتباط باقتناصه والتحاضن واياه•والحال الأولى حـال ابن الفارض ، والثانية حـال رامبو • وفي الحالين ثمـة الشعر العظيم •

* * *

# خاتمة

ما انفك الانسان طوال مشروع تجربته يتألف من توتر بين وقتين متنافرين متعارضين ، وقت المباشر ووقت ما يعلو على المباشر ، الواقع وما فوق الواقع ، أو برهة الاسطوري ، الممتلئة بنبض العليان ، بالتوق المنهوم الى الخارق ، بريادة الوجود الصرف الخالص البارىء من المحسوس أو المجسد . والمحاولة الجلى التي يبذلها الشعر ان هي الا مزجٌ أو دغمٌ هذين العنصرين في تركيبة أعلى ، ابتغاء الوصول الى حال من البرارة النقية ، أو حال التبرؤ من كل ما هو ليس روحاً ممحوض الصور . وهذا يعني أن الشاعر هو رائد المطلق بامتياز ، والروح الذي لا يبذه أحد سوى النبي ، أما الفيلسوف فلا يزيد عن أنه يساويه .

ولئن كان هذا التوتر بين الواقع والاسطورة ، الواقع والخيال ، ضرباً من فصام أبديّ قُدّر على الانسان أن يؤويه في ضميره ما استمر وجوده على الأرض ، لئن كان محالاً على الكائن البشري العجيب أن يعيش اللاواقع وأن يمارسه فعلا ، اذ لو مارسه لاستحال الى واقع لا يخلو من ملال وسفالة ، فان العقل مدفوع بالضرورة صوب آن المصالحة أو التوفيق . وما هذا الآن بشيء غير الفن ، وهو الذي في رحابه تقتنص

نتفاً من أكوان متعالية مفارقة لا وجود لها خارج أرواحنا • فهنا ، وهنا بالضبط ، نعانق الروح البشري ، ننجز أسمى رغباتنا المستنبة فينا الى الأبد • ومن الخطل ، عندي ، أن يشبه الفن بالحلم ، اذ الفن أرقى من الحلم بكثير ، لأننا في ساعة الفن نملك خلاصاً من هشاشة الأحلام وهلاميتها ، بينما لا نملك في وقت الحلم أن نقبض بجماع اليد على تماسك الروح وألطافه •

وعندي أن أرقى الفنون الشعر ، لأنه الفن الوحيد القادر على أن يدمج بامتياز كلاً من المجرد والمجسّد ، ولأنه أرحب الفنون طراً وأكثرها قدرة على الاتساع للشمول والحساسية الكونية • ثم انه الأقدر على استحضار أُخيولة البرارة ، الشيء الذي يحثنا ــ لدى التعامل مع الشعر ــ على احلال مقولة الصبوة محل مقولة العقدة ، مثلما يخولنا حق الحديث عن نزعة التدفق الروحي بدلا من حق الذها بالى مقولة الدوافع المكبوتة ، عن السريزة أو السرائر عوضاً عن أرصدة الاحباطات الراعبة المرورة ، وأخيراً عن الوارد بدلا من الحدس ، اذ الوارد أعمق من الحدس وألطف •

وقد يجد عرام السورة الناهض الدافق تعبيره الأمثل في الموسيقى ، ولكن الموسيقى تظل حالا من أحوال اللاقول،وان تكن لغة قائمة بذاتها، وتظل عاجزة الى حد كبير عن امتصاص الروح الاسطوري ، وان هي في جوهره أو من جوهره ، وتظل عاجزة عن إشخاص بعد اللاواقع ، وان تكن أوغل تجريد لهذا البعد ، وذلك لما تفتقر اليه من امكانات التصوير شبه العيني ، الشيء الذي لا يعوز الشعر قط •

وفي قناعتي أن الانسان ، والشاعر مرتبته العليا وامكانه الذي لا

يعلوه سوى امكان النبوة ، لا يملك أن يتكيف تمام التكيف الا مع كل ما يمت الى الاسطورة بصلة رحم ، تماماً كالأنبياء والصوفية والعرافين • فالنفس البشرية عينها ، النفس بما هي نفس ، ولما يستوطنها من أبعاد ورائية ، أبعاد بعيدة موغلة في السحيق والنائي ، لا يسعها الا أن تكون أسطورة بحد ذاتها • وليس في الميسور قط أن يتمكن العلم يوما من أن يعقم النفس من هذا البعد الخلوب العجيب الذي من خلاله نكف عن أن نكون آلات ميتة متيبسة الأوصال ، فليس في وسعه أن يفعل ذلك الا حين يتمكن ــ ولا أحسبه سيتمكن ــ من طمس فاعلية الخيال باطلاق •

ولئن كان الخيال أوسع من الشعر ، فان الشعر أصدق تجليات الخيال وأبقاها • والخيال ، كالشعر ، دوماً مزدوج الحركة • فهو يرفع الجمالات التي تدركها الحواس الى آفاق ليست بالحسية قط ، وتلكم هي حركة الصعود الى المافوق ، ولكنه في الوقت نفسه يملك أن يهبط بالأناقات اللامرئية الى مملكة المحسوس ابتغاء تقريبها من دائرة الفهم ، وهذي هي حركة الهبوط الى المادون • وحصراً بهذه الحركة الثنائية المتغايرة يستطيع الخيال ، ولاسيما في الشعر ، أن يبلغ الى آن التصالح ، آن الجمع والدغم بين الواقعي والاسطوري ، وبهذا يتكافأ تماماً مع قطاع الداخل الذي هو ليس شيئا غير توالف الحق العيني والاسطورة • ففي القديم هبط الخيال بالاله الى مرتبة المادة ، وصعد كذلك بالمادة الى مرتبة الاله • وما أسطورة تموز ويسوع الا أجلى منجزات صبوة التصالح هذه ، والا الناتج الأوضح لحركة الخيال الثنائية ، حركته الصاعدة والهابطة ، وهي التي لا بد لها من نقطة وساطة تردم الهوة الحاجزة بين الأضداد •

وبناء على هذا الأساس كان لا بد للمعيار الشعري الأول من أن

يجيء على هذا النحو : كل تطرف في التخيل بعيداً عن الواقع لا يسعه أن ينتج أي شعر ، ولا حتى أي فـن ، وكل تطرف في الالتصاق بالمرئيات والوقائع المباشرة محروم هو الآخر من الشاعرية بالضرورة ، فلا بد ، اذن ، من حلقة الوصل الذهبية ، لابد ، اذن ، من آن الوساطة ، كيمـا يتوالف الشديد الدنو والشديد العليان • فكل كلام تنقصه العينيةليس شعراً ، وكل كلام فقير بالذاتية والتجريـد والتخييل ليس شعراً أيضاً ، فما الشعر الا وحدة الذاتية والعينية واندغامهما في تركيبة موفقة عالية • وهذا يعني ، بوجيز العبارة ، أن الشعر هـو الباطنية المسكونة بنسيج المرئيات والوقائع •

بهذه الوساطة وحدها يملك الشعر أن ينجز موضوعه وهدفه ، أقصد الاتصال بالروح وبهذه الوساطة وحدها يملك الشعر أن يصير غاية اللغة وهدفها الختامي ، أو امكانها الأرقى والأرفع ، وأن يتوسط بين اللغة والموسيقى ، أو أن يصير اتحاد نظامين في أنظومة أعلى • وعندما يصير الشعرُ اللغةَ حين تبلغ وصيد الكمال ، عندما يرفع اللغة الى هذه المرتبة التي لا يسعها قط أن ترتفع الى ما فوقها ، يغدو بامكاننا القول بأن من المتعذر التعبير عن العلو بلغة أنبل من لغـة الشعر • والعلو الذي يفارق الواقع انما ينأى عن المباشر والنثري وحسب ، ولكنه لا يملك قط الا أن يستضيف الجوهر ، جوهر الواقع نفسه • وبهذا وحده يصير تعبيراً• ولكن التعبير ــ أي تعبـير ــ لا يكون عاليـاً الا بالعمـق الصميمي الذي يبلغه •

ما التعبير ؟

انه كيفية استثارة اللغـة للجوهر ، جوهر المعاش وجوهر الروح ،

وبالتالي كيفية استثارة اللغة للوينات الوجدانية ، أو استطاعة القول على توليد شعور خاص في قلب الصميم الماهوي للانسان ، وأن يصير هـذا الشعور طبيعة في الوعي وجزءاً من مجمل نسيجه الكيفي • وهذا يعني أن العظمة هي النفاذ ، الاختراق ، التغلغل في العمق ، فصورة الاختراق واحدة من أبرز الصور الأبدية الناسجة للعقل البشري •

وعندي أن العمق والعلو اسمان لمسمى واحد ، فحين تتعمق الأشياء ابتغاء استبار بواطنها المستسرة الخفية على النظرة الاولى المسطحة ، فاننا لا نمارس شيئاً غير العلو • وفوق ذلك ، ما كان لشاعر أن يصير عظيماً لولا هذه النزعة المتعالية التي تؤسس مشروعية الدحض وعقلانية التأبي، اذ ببرهة الانخلاع والانفصال عن المرئي المسطح وحدها يملك الشاعر أن ينجز آن الجولان في المدارات الداحضة ، مثلما يملك أن يبحث عن المقضومات كافة ، وذلك فقط لأن صمدية الجوهر وقيوميته لا تستوطن الا في غور الأشياء السحيق • ففي الأساطير القديمة أن كل من التصق بالتراب تيبس وآل الى حجر ميت ، ولا يظل حياة عضوية متألقة ماسيّة اللون الا من أجاد التحليق والعلـو والصعود في مدارج الروح المنزه ومراقيه المتسامية دواماً واستمراراً •

والشعر ، اذ يتوسط بين العالي والخفيض ، بين الحركة والسكينة، بين الحجر الجامـد والماء البلوري السائل ، انما يماثل تماماً صورة النيرفانا الهندية ، التي لا أراها شيئاً آخر سوى وحدة الحياة والموت • وفي قناعتي أن مقولة النيرفانا هي أدق تعبير عن الانسان ، وأرقى فهـم لأعماقه ، لأنها برهة علو لا يُعلى فقط •

ان فكرة النيرفانا ، عظمى الصور الصوفية الكبرى التي أبدعتهـا

آسيا ، والتي هي بابلية المأتى والمنبت ، ليست شيئاً آخر سوى التبدي الأوضح لواحد من أعمق وجدانات البشر ونزعاتهم الكلية الأبدية الأكثر إستسراراً والأكثر تأسيساً للروح ، وكذلك الأقدر على السمو به نحو المطلق ، وأعني بهذا الوجدان نزعة صلح الحياة والموت ، أو بلوغ آن وساطة صامت قار في الهدوء الكلي للكينونة ، مع الاحتفاظ بالروح مشعاً وشديد الحيوية • ففي هذا الآن العاطل من الزمن ، في هذه المملكة المتعالية التي يصير فيها الوقت دائرياً ملتفاً على نفسه ، يبلغ الروح الى جذر الأزلية حيث يندغم الوجود بالديمومة بعدما يلفظ الصيرورة وينبذها ، كما يلغي بهذا الاندماج الحميم مثنوية الذات والموضوع ، الروح والمادة ، الانسان والعالم • ففي الروح حنين عمقي أبدي الى الاستحمام في الينبوع الأول والأبسط ، الينبوع الذي تدفق منه الحقائق برمتها ، والذي يتعطل فيه الزمن الأفقي ولا يظل منه شيء سوى الدائرة ، سوى الانحناء الأبدي ، العطف الذي كان منذ الأزل • وهنا تتلاشى أنماط التلف طراً ، فلا يبقى غير الشباب الديمومي والانتشاء باللطائف الأبدية •

وفي هذا الينبوع المؤسس للوجود يتعقم الروح من كل رجس ، ومن كل قابلية للابتسار ، وتهزم القصامة الى الأبد ، ويستتب المتحرك ، ويتزكى الجوهر الباطني ، ونصل الى البرارة أو الطهر المطلق • وهنا يعود الروح الى ابتدائه ، الى بذرته التي لا شيء قبلها ، يؤوب الى الطفولة الديمومية المطلقة ، اذ يتلاشى كل اطراد وتعاقب ، وتتبدد حركة التراكم ، ويتبخر الطارىء والعرضي ، ولا يبقى غير الجوهر بقيوميته وصمديته ، الجوهر بما هو أمن ودعة ورفه ، وبما هو لطف ومسرة وهيف •

وهم" هي النيرفانا ، حقاً وهم •

ولكن من قال ان الانسان يملك أن يعيش بغير الوهم ، بغيرالاوهام الكبرى ، والا ففيم كانت الموسيقى والخمور ؟ بـل فيم كانت الفنون جملة ؟ واني لأتساءل : كيف سيكون حال البشر لو أنهم لا يوهمون ولا يكذبون ؟ ثم من ذا الذي سوف يطيق الحياة من دون أكذوبة وهمية ، مـن دون أسطورة كبرى • ويبدو أن لكل عصـر أكذوبته الساحقة : « النيرفانا » ، « السلم الروماني » ، « الدولة العالمية » ، « الرفاه أو الرخاء الاقتصادي » ، « الحياة الأفضل » ••• الخ •

ولكن حذار أن تفسّر النيرفانا على أنها تعويض ، والأصدق أن تفهم من حيث هـي صبوة • فلست أحسب أن الانسان قـد ابتكر صورة النيرفانا الاسطورية الوهمية المؤكدة لاسطورية النفس البشرية ، من غير وجدان النقص والمحدودية ، أو بمعزل عن صبوة الوجود المطلق•ولست أحسب كذلك أن ثورة لا تصبو الى النيرفانا يمكن لها أن تشبع وتقنع • بل في مطلق ايماني أن الانسان لا يزحف الا صوب النيرفانا ولن يستقر البشر أبداً ما لم ينجزوا هـذه البرهة التي لا أحسبهم بالغين اليها ولو عنتوا • ولهذا سوف يتأبد الفن في الانسان ، ولهذا سوف يخلد المطلق المتعالي ، سوف يظل متعالياً ما ظل في الكون روح يعقل ، ولهذا سوف يستمر الشرخ الأزلي ، الشرخ المثنوي ، انقسام الكينونة الى صبوة لا تطال وواقعة مملولة ممجوجة ، وسوف تعاش هذه المثنوية على قـدر درجة العمق التي يقدر للروح أن يؤتاها • ولهذا سيأتي الشعر ليتوسط ، ليستدرج الصبوة الى كؤوسنا •

وعندي أن أية نظرية في الانسان بعامة ، وأية نظرية في الفن بخاصة ،

سوف تظل منقوصة محقورة ميتسرة الى أن تتكامل بعمق بصبوة النيرفانا وفكرتها • وحدة الحياة والموت ، وحدة الحركة والسكون ، هذا هو الانسان ، الآن والى الأبد ، وهذي هي النيرفانا بأم عينها • والفرق بين عالم النيرفانا والعالم الواقعي ، الفرق بين الانسان على الأرض وبين الانسان في النيرفانا ، هو الألم الذي يحضر هنا ويغيب هناك ، وهو الحركة التي تحال في النيرفانا ( في الصبوة ) الى توهج روحي وحسب • والألم هو اللاأمن ، هو الخوف والاضطراب ( وما من خوف قط الا الخوف على الحياة ) ، هو المبدأ الذكري الراعب في مقابل الطمأنينة الأنثوية الساجية ، أو في مقابل المبدأ الأنثوي الذي تصبو فكرة النيرفانا الى اطلاقه وتعميمه ، مما يؤكد أن السجو الأنثوي أعمق في الانسان من الصخب الذكري •

وكل جميل على الاطلاق هو من مملكة النيرفانا ، هو « نفحة من وردة الأزل » ، على حد عبارة أحد الشعراء ، اذ الجميل متسق ، سكوني ، وديمومي ، وهذي هي سماته الثلاث الأبديات ، وتلكم هي بالضبط غايات الصبوة النيرفانية ، وذلكم هو الشعر ، ولكن في احدى آناته فحسب ، اذ الشعر ، ان صار نيرفانياً باطلاق ، فلن يسعه قط أن يتوسط بين الواقع والصبوة ، بين العالي والخفيض ، بين الواقعي والاسطوري • فمقولة النيرفانا متطرفة في العلو ، ولهذا فانها لا تطابق الشعر تمام المطابقة ، ولهذا فانها ستظل محفوفة بشيء من الضبابية • انها أقرب الى الرقص الذي يوسط بين الحركة والسكون ، بل الذي يعانق السكون في قلب برهة الحركة • وعندي أن الرقص وحده هو الفن الذي قد يبذ الشعر أو يضاهيه ، اذ في الرقص وحده يعاش الجسد

قصيدة ، بينما يستحيل أن تعاش القصيدة جسداً ، لأن القصيدة ملك الروح وحده ، حتى وان حملت القدرة على علاج الجسد ، كما زعم أرسطو ذات مرة. وبما أن القصيدة لا صلة لها الا بالروح ــ الروح المفعم بالواقعة الكبرى ، واقعة العيش برمتها ــ أجدني أميل الى الاعتقاد بأن القصيدة هي أن نموت قليلا ، لا أن نعالج الجسد من أمراضه ، وبأن القصيدة كذلك هي أن تتوهج بالعلو ، بالمنعش ، بالحياة الفوارة العارمة. وهنا تتساوى النيرفانا مع الشعر ، اذ ما من شيء عـال الا وهو يحيي ويميت في آن معاً . فالعالي ، اذ يستنزف الطاقة يميتها ، واذ يميتها فانه يتيح الفرصة لتجديدها ، وبذلك يؤكد السيولة التي لا يبقى ، بغيرهـا الا اليباس والتحول الى الحجرية .

ومع مقولة السيولة نبلغ حد الحرية ، أو التلقائية : انما ينبثق الشيء من داخله انبثاقاً تلقائياً حراً. ولهذا وجب أن ينظر في ما اذا كانت القصيدة تنبثق وتندفع انبثاقاً واندفاعاً حرين وتلقائيين ، متضوعة دافقة فائرة ، أم أنها مقسورة ومجبورة على أن تكون . ومما يساعدنا على تبين مثل هذا الوضع أن نتحسس ما اذا كان للقصيدة طيف يطيف بها ويحوّم حولها منداقاً من صميمها نفسه مزدهياً بهناءته المغتبطة الخاصة أم لا .

ان التدفق أو السيولة ، الحرية أو التلقائية ، معيار كوني من معايير الشعر العظيم ، بل قل من معايير الروح برمته ، اذ كلما افتقر الشيء الى الحرية جنح الى الفتور ، بل والى الرغبة في الموت .

إذن ، أربعة هي الأسس الجوانية لمعيـار الشعر العظيم : العمـق ، والعلو ، والحرية ، والتوسط بين الواقع والصبوة . وهذا يعني اجتناب التسطح ، وهذا يعني اجتناب الانخفاض ، وهذا يعني اجتناب اليبوسة

والقسر ، وهـذا يعني اجتناب الهلامية والضبابية ، وكذلك المباشـرة والحسية المتطرفة • ثم انه يعني ، بايجاز ، مجيء الروح صافياً رائقاً من مملكة الخلد القصي •

★ ★ ★

بات من أُولى واجبات العقل ، بعد الركود الفظيع الذي أصاب حركة الثقافة البشرية مع سيطرة الآلة على الانتاج ، ومع استشراء نزعة الربـا والاستهلاك والتسلح المسعور ، أن ينقذ نظرية الشعر ، ونظرية الفن ، بل ونظرية فهم الانسان بعامة ، من شباك التفسيرات الغرزية التي تتناول الانسان من أسفل نقطة فيه ، من خارجه ، من ظاهـره القاحل ، لكيما تهمل باطنـه الوفير الخصوبة • ومع أنني أومن بأن النقطة الدنيـا هي النقطة العليا تماماً ، اذ حيث تبدأ الدائرة تنتهي ، فانني أرفض اهمـال النقاط الأُخرى المتلاحمة على محيط الدائرة ، وانني لا أقتنع الا بتناول الشيء من سفحه المشمس • وهذا يفضي بالضرورة الى أن نظرية التكامل ، المستقرأة من مجمل منجزات الانسان وفعالياته ، هي وحدها الأقدر على استيعاء الانسان وعلـى بسطه أمـام شهوة التعقل النورانية • وانني لأرتاب أيما ارتياب في أن يتمكن المسكين ، فيلسوف الفن ، أن يستوعب الانسان ، هذا الكلية الموغلة في التعقيد ، وأن يعلل الظاهرة المرصودة ، ظاهرة الفن ، قبل أن يستقرىء النفس البشرية من التاريخ ، من كليـة التجربة البشرية ، من اليوم الكوني المطلق •

منعيم اليرموك

كانون الثاني ـ ١٩٨١

★ ★ ★

# المحتوى


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| المدخل | ٧ |
| لماذا كان الشعر | ٢٥ |
| عظمة الشعر وفسحة الذائقة | ٣٣ |
| عظمة الشعر ووجدان العليان | ٤٦ |
| النوراني والظلماني | ٥٩ |
| الذائقة التراثية | ٧٢ |
| عناق الروح | ١٠٠ |
| التناقض | ١١١ |
| نشيد الأنشاد وغريزة الفرح الذاهل | ١١٧ |
| خالقه | ١٢٤ |
| ريا وهيلين | ١٣٢ |
| رامبو وابن الفارض | ١٤٢ |
| خاتمة | ١٦٣ |

## صدر للمؤلف

١ ـ مقالات في الشعر الجاهلي
دمشق ـ وزارة الثقافة ١٩٧٥

٢ ـ بحوث في المعلقات
دمشق ـ وزارة الثقافة ١٩٧٨

٣ ـ الغزل العذري ، دراسة في الحب المقموع
دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٨

٤ ـ الشعر العربي المعاصر
دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠

# منشورات الاتحـاد لعام ١٩٨١

| اسم الكتاب | المؤلف | المـادة | | السعر |
|---|---|---|---|---|
| ١ ـ عنود | عبد الكريم الناعم | شعـر | | ٦٠٠ |
| ٢ ـ اقمار منزلية | هاشم شفيق | شعـر | | ٥٠٠ |
| ٣ ـ قل يا بحر | زكريا شريقي | قصص | | ٦٠٠ |
| ٤ ـ مغامرات الأصابع والعيون | بندر عبد الحميد | شعـر | | ٥٠٠ |
| ٥ ـ قابيل وسفر البحر | حسين حموي | شعـر | | ٥٠٠ |
| ٦ ـ قصص شعرية قصيرة جدا | شوقي بغدادي | شعـر | | ٥٠٠ |
| ٧ ـ وجبة الاباطرة | الياس زحلاوي | مسرحية | | ٥٠٠ |
| ٨ ـ طائـر النار | قمر كيلاني | رواية | | ٧٠٠ |
| ٩ـ سفر الطاعة | الميلودي شغموم | قصص | | ٦٠٠ |
| ١٠ـ الظواهر المسرحية عند العرب | علي عقلة عرسان | دراسة | ( نفد ) | ١٢٠٠ |
| ١١ـ الممكن والمستحيل | رضا رجب | شعـر | | ٧٠٠ |
| ١٢ـ شواطىء بلادي | ممدوح السكاف | شعر للأطفال | | ٥٠٠ |
| ١٣ـ عصافير بلادي | صالح هواري | شعر للأطفال | | ٥٠٠ |
| ١٤ـ ممتاز يابطل | اكرم شريم | مسرحية للأطفال | | ٥٠٠ |
| ١٥ـ الحوت والزورق | جان الكسان | قصص | | ٦٠٠ |
| ١٦ـ كوب من الشاي البارد | نيروز مالك | قصص | | ٥٠٠ |
| ١٧ـ دفتر النشر | سليمان العيسى | | | ١٢٠٠ |

# منشورات الاتحـاد لعام ١٩٨١

| اسم الكتاب | المؤلف | المـادة | السعر |
|---|---|---|---|
| ١٨ـ الغربة بلا جواد | ملاحة الغاني | قصص | ٦٠٠ |
| ١٩ـ ضفتاه من حجر | عادل محمود | | ٥٠٠ |
| ٢٠ـ نقوش وكلمات | علي سليمان | شعـر | ٥٠٠ |
| ٢١ـ مسرحيتان عن قتل العصافير | وليد اخلاصي | مسرحية | ٨٠٠ |
| ٢٢ـ الشعر يكتب اسمه | محمد جمال باروت | دراسة | ٧٠٠ |
| ٢٣ـ ما الشعر العظيم | يوسف سامي اليوسف | دراسة | ٨٠٠ |
| ٢٤ـ زمن الفرات يتألق في القلب | ده نذير العظمة | شعـر | ٥٠٠ |
| ٢٥ـ أفكار فلسطينية | جلال فاروق الشريف | دراسة | ٧٠٠ |
| ٢٦ـ اغتيال ملك الجان | عادل أبو شنب | مسرحية | ٤٠٠ |
| ٢٧ـ العصافير تعقد اجتماعا عاجـلا | خيري عبد ربه | قصص للأطفال | ٣٠٠ |

# تحت الطبـــع

| اسم الكتاب | المؤلف | المـادة |
|---|---|---|
| ـ الحب لغتي | خالد محي الدين البرادعي | شعـر |
| ـ جبران في آثار الدارسين | اعداد يوسف عبد الاحد | وثائق |
| ـ حكايات اياد | نزار نجار | قصص للأطفال |
| ـ فكرة القصة | عبد الله أبو هيف | دراسة |
| ـ لو تفتحين لي قلب البحر | صالح درويش | شعـر |
| ـ اللغة والدلالة | عدنان بن ذريل | دراسة |
| ـ دراسات نقدية في الرواية السورية | محمد أبو خضور | دراسة |
| ـ واقعية ستانسلافسكي | د. شريف شاكر | دراسة |
| ـ الصفة والمسافة | دريد يحيى الخواجة | دراسة |
| ـ العفيف التلمساني | د. عمر موسى باشا | دراسة |
| ـ أكثر من رجل شريف | د. محمد أمين الصالح | مسرحيتان |

## سعـر النسخة

سورية ٨ ل٠س ـ الكويت ٩٠٠ فلس ـ عـدن ١٦٠٠ فلس ـ البحرين ١٨٠٠ فلس ـ أبو ظبي ٢٠ درهم ـ ليبيـا ١٣٠٠ درهم ـ المغرب ١٦ درهم السودان ٢٠٠٠ مليم ـ مصر العربية ١٢٠٠ فلس ـ لبنـان ٨٠٠ ق٠ل ـ الاردن ٨٠٠ فلس ـ قطـر ١٦ ريال ـ السعودية ١٤ ريال ـ دبي ٢٠ درهـم تونس ١٦٠٠ مليم ـ الجزائر ١٦ دينار ـ العراق ٩٠٠ فلس ـ الخليج العربي ١٦ درهـم ٠

منشورات اتحاد الكتاب العرب
طبع في دار الأنوار للطباعة - دمشق
١٩٨١/٨/٢٠٠٠