

# الأشعار الخالدة أحاطت بالصروح العربية بين العمارة والكتابة

يوسف سامي اليوسف

لا بد للدراسات من أن تنهض لتحذف كل فاصلة تفصل بين الفلسفة والشعر، الموسيقى وعلم النفس، الرقص والعمارة، الرواية والتاريخ، أي لتؤسس مساحة سرمدية تصب فيها أشياء الإنسان، بيد أن مثل هذه النزعة التوحيدية لن تكون بتاتاً من إنجازات العقل الأورو\_أمريكي، والذي يؤمن بالاختصاص ويرسخ التخصص ويدفعه إلى حده المطلق. فلئن قُدر لنظرية من هذا القبيل أن يتم إنجازها فلن يكون ذلك إلا في آسيا، حيث الصوفية، ذات المنزع التوحيدي، ما انفكت تنبض وتتنبس.

وأياً كان الشأن فإن هذه المقالة سوف تحاول أن تكشف عن بعض الصلات الراسخة بين العمارة والكتابة الأدبية. ومع أن مثل هذه المحاولة ليست جديدة البتة، إذ كثيراً ما حاول المفكرون أن يكشفوا عن صلات بين العمارة والكتابة، إلا أنه ما قد يكون جديداً فيها هو الأمثلة التي سوف نتناولها بهدف المقارنة والكشف عن الوحدة أو الماهية الواحدة.

وليكن المثال الأول ظاهرة لافتة للانتباه وفصيحة الدلالة، بل لعلها أبرز ظواهر العمارة العربية التراثية، وهي ظاهرة العمود العربي النحيل. فكثر هم الذين لاحظوا أن العمود العربي موسوم بسمة جوهرية هي النحول. وهذا شأن قلماً تخطئه مقلة العين. بيد أن المتتبع للمتخصصين في شؤون العمارة لا يقع البتة على أي تفسير لظاهرة النحول هذه.

فلماذا كان العمود العربي (ولا أقول الإسلامي بوجه عام) نحيلاً؟ في قناعتني أن العمود الذي يبتكره شعب من الشعوب هو واحد من أفضل الحضارات المرئية التي تلخص روح ذلك الشعب. فالشعب العربي التراثي، شعب الجلد وكثرة الصحراء، شعب الصبر والاطاقة، وهو بالدرجة الأولى شعب الحنين بامتياز. والعمود العربي النحيل الرفيع أنصع حضوراً لنظرة العرب إلى الحياة، وذلك بوصفها همماً ينبغي أن يُطاق ويُحتمل، ولكن برفقة لا تلغي الرقة. ثم إن الثقافة العربية برمتها مسكونة بنزعة شديدة الحضور، خلاصتها أن الإنسان ما وجد إلا لكي يطيق.

ما الغاية، إذن من نحول العمود العربي؟

قل، أولاً: ما معنى النحول نفسه؟

النحول هو الهيف، هو الروح في الرقة والرفعة. حسناً، هذا هو إذن معنى الظاهرة التي نحن بصدددها، ومعنى العمود العربي الناحل الرقيق: على الهيف أن يحتمل الجلف، على العمود الناحل الرفيع الذي يبدو عاجزاً عن الاطاقة والاحتمال أن ينهض بكل هذه الثقالة الصخرية المعمارية الرابضة فوقه كما تربض الدنيا فوق روح الإنسان. ينبغي على لطافة العمود أن تحتمل كثافة الوجود. الروح، إذن (والعمود رمز الروح)

هو الذي يحمل الجسد ويشقى به. هذا ما كان يؤرق كل صوفي، وهو ما عدّه المعري واحداً من سجونه الثلاثة، وذلك حين قال: وأن النفس في الجسد الخبيث. العمود العربي، إذن، يمثل وجدان الرقة والرشاقة، وذلك بنحوه ورفعته، أما المادة فلا تمثل سوى سماجة الثقل والبلادة، إلا لعنة أبدية لا مفرّ منها، لعنة احتباس الروح في داخلها إلى الأبد. وعلى الروح الأملد الرهيف أن يحتمل هذه الجلافة وأن يطبق هذه السماجة.

وتلك هي بالضبط الغاية الكبرى للنص الأدبي العظيم: على اللغة الهيفاء، لغة الشعر المرفوعة إلى آفاق السمو والنزاهة، أن تطبق جلافة الوجود وأن تحتمل مأساوية الحياة، بل مأساوية المعنى وشقاء العقل الذي لا يشقى به إلا ذوو الألباب، كما قال المتنبي، شاعر الرفعة و الرشاقة بامتياز.

وهكذا يتبدى أن ليس بين العمود العربي وبيت الشعر العربي صلة نسب وحسب، بل إن ثمة ضرب من التماهي في الصميم، فكلا الشئيين ينبع من حنين عميق. بيد أن النقد لم يكشف عن هذا التوافق الماهوي بعد، وما ذاك إلا لأن النقد الباطني ما انفك جنيئاً يحبو. ولا يمكن لمثل هذا الكشف أن يظهر للنور إلا إذا آمن الناقد بأن الفكرة الأصلي هو لذي يكشف إلى أين يتوجه الرعش، ويميط اللثام عن مصبات الحنين.

ثمة، إذن، مساحة ازدلاف شاسعة، وعلى أرضيتها تلتقي أغراض الرياضة بأغراض النص المكتوب. وعندني أن النقد لن يتكامل البتة إلا إذا تمكن من أن يورد هذه المساحة وأن يقبض بالتالي على الصلات التي توحد الأشياء وتدعمها في الهوية الكونية. لهذا، دعنا ننتقل من ظاهرة العمود إلى ظاهرة النقش العربي، وهي واحدة من أخص خصائص الفنون العربية وأكثرها شهرة. إن مثل هذه الظاهرة الواسعة الانتشار إلى هذا الحد لا بد لها من مقاصد ومرام غائرة وبعيدة.

### المعلوم والمكتوم

ما هو النقش العربي؟

محاولة جلى تبذل ابتغاء الوصول إلى قاع النفس حيث يربض الذي لا يقال، حيث التماوجات الخفيفة الشبيهة بذبذبات إبرة مغناطيسية صغيرة وشديدة الدقة، تماوجات أوغلت في التجريد والمجهولية، أوغلت في الاستدقاق و الغموض. النقش العربي تماوج الراعش وتخرج المجهول، ظهور الغامض الذي لا يدرك بالقول واندلاعه من تخارج النفس وتجاويف الباطنية المستورة، بروزه إلى العراء العيني المائل أمام التأمل الصامت وحسب، أمام البصر والبصيرة على السواء، ولكن ليظل محتفظاً بهويته بوصفه صمتاً أو استساراً لا يسبر ولا يكتنه. وليبقى مصرأً على أنه لا يمكن له أن يبوح بما فيه من غموض، أو أن يعنو لفن القول. وإذ ينقشه الفنان على الخشب أو على الحجر، فإنه لا لا يبتغي شرحه أو إرغامه على النطق بفحواه، بل هو لا يبتغي إلا حيازته وكفى، استحضاره وحسب. وبهذا المعنى ليس النقش العربي سوى تجريد حصراً.

وإذ يستدق النقش العربي، إذ يتراعش، ويتموج بهيف، فإنه يتكامل والعمود العربي المستدق النحيل، رعشة الهيف تحت عبء الجلف، أو هو يقاربه، أو يدانيه. أما بمجهوليته الكيفية فإنه يساهم في إضفاء طابع السرية على المبنى العربي، وبذلك تراه يشاطر الممثل في تسويح النفس خلال مضماراتها ومكوناتها السرية الشاخصة أمام البصر والبصيرة على هيئة صرح. إنه الطلسم الذي يختم به الكنز، وبالتالي نفي النهارية واستحضار الليلية. إن النقش العربي هو، بكل إيجاز، ذاكرة الأعماق المستترة. وإذا ما انتقلنا إلى النص المكتوب من هذا الدرب حصراً لوجدنا أن الإنسان إنما يقول لا ليكشف وحسب وإنما ليستر قبل كل شيء. فما من شيء عظيم إلا ذاك الذي يقف في فسحة الفجر بين الليل والنهار، في البرزخ الذي يوحد الغامض بالواضح، في برهة اندماج اللحم باليقظة. هي ذي جدلية الكتابة: اندغام اللاقول في داخل أنسجة القول. إن في كل كتابة عظيمة من الصوامت أكثر مما فيها من الصوائت.

إن النقش العربي بما هو محاولة لإدراك المجهول، أو استحضار الغيب، إنما يجسم برزخاً فجرياً يفصل ويوصل بين الليل والنهار، بين السر والجهر، بين المعلوم والمكتوم. وكذلك هو النص الأدبي العظيم، فجر رمادي لا يُوارى ولا يُكشف، حتى لكأنه يضم ما لا يظهر. بل إن من مقاصد النص الأدبي أن يستحضر ما لا يقال إلى فسحة القول، ولكن ليصونه. رعشة تتماوج فتخفي فحاويها ومنطوياتها اخفاءً لا يخلو من إلماعات متباينة كاشفة، بحيث يقبل ألف تأويل وتأويل. وهذا مما يجعل النص الأدبي فضاء مفتوحاً قابلاً لألف فهم وفهم، وكل تأويل جديد قادر على استيلاد تأويل آخر لم يولد بعد. وذلك هو الجدل الصاعد النص الأدبي. فحين تأخذ ما هو جاهز ناجز فإنك تكون قد أخذت ما لم ينجز بعد، اللهم إلا إذا كنت من ذوي الألباب.

ومن شأن مثل هذا المذهب أن يجعل من النصوص النقدية نفسها مجرد رؤى، رؤى لا مناهج، وهذه هي أهم إشكالية يمكن أن يثيرها النقد الصوفي العربي في وجه النقد الأوروبي السائد عالمياً، وهذا إذا قدر للنقد الصوفي أن ينهض ويستتب.

العمارة حوار قبل أن تكون أي شيء آخر، والذي لا يحاور هو القبر. أما الدار، دار الأحياء، فهي انفتاح على المطلق، على الجهات كافة، على الفراغ الكوني الذي ليس بعده أيما بعد.

### العدم والحنين

ما الذي تحاوره الرياضة؟

إنه بالضبط ذاك الذي ما نشأت إلا لكي تقاومه وتنتصر عليه، إنه الفراغ، الخلاء، الخواء، العدم. الرياضة، أو الملاء، تحاور الخلاء..  
النقيض يحاور نقيضه.

ما من شيء أدلّ على تلاحم المعمار والفراغ من أبواب الجوامع الموروثة ولا من قبابها. عند باب الجامع، تماماً، وكذلك عند باب القصر والقلعة، تشعر بأن المعمار يقول للفراغ (الوجود يقول للعدم): تفضل، أنت ضيف عزيز عليّ، وإن لك محلاً في

كياني، بل إنك لجزء مني، بحيث أنني لا أحتوي في داخلي إلا عليك. وكذلك تقول القبة وباحة المسجد الفسيحة وهيكله الضخم. وبهذا الترحيب، وبهذا الامتلاك للفراغ، بهذه الحيازة الداخليه للنقيض، تتمكن الرياضة من تدجين خصمها الأبدى والهيمنة عليه والتخلص من رهابه المحايث المضر بصمت في قاع النفس. فالخلية الحية حيث تتمثل السم وتحيله إلى طبيعة تركيبها نفسها إنما تصيرُه إلى ترياق يدافع عنها ضد أي سم آخر. ومن خلال الرياضة تستبدل النفس الخواء الأليف بالخواء الهمجي. الرياضة، إذن، تدجنّ العدم.

كالرياضة تماماً، النص الأدبي حوار. ولكنه حوار مع ألف بعد وبعد، حوار مع محتويات الحرم النفسي طراً، ومع الفراغ بالدرجة الأولى. والفراغ أو العدم هو أكثر مشاغل النفس كونية وثقلاً ورهاباً. فالنص الأدبي ليس ملاءً أو انصياعاً لنداء الملاء وحسب، بل هو بالدرجة الأولى ترحيب بالفراغ ومحاولة لاحتوائه والاعتماد على رهابه المرير. وهو بهذا لا يشبه العمارة وحدها بل يشبه الرقص والموسيقى كذلك. في المعمار يصير الفراغ، أو هو يقصد له أن يصير، أليفاً داجناً مقلماً الأظافر. وكذلك هي الحال في النص الأدبي الناجح. وحتى حين يتعامل النص الأدبي مع الفراغ من مواقع الرهاب، كما يفعل شعر ذي الرمة، فإنه لا يقصد البتة غير تدجين الفراغ والسيطرة عليه، وبذلك يتوافق مع نظرية التطهير المشائية المشهورة.

حين تقرأ ذا الرمة بامعان ولوقت طويل، فإنك سوف تشعر بأن نابض الفراغ هو الذي كتب شعر ذلك الشاعر المطبوع. ذو الرمة يتحرك في الخلاءات الساشعة، في الأمداء المتمادية، بل هو يتحدث كثيراً عن "فضاء منكر"، عن "خلاء"، على حد عبارته هو، بحيث يعطيك ما الحق كله في أن تسميه شاعر الخلاء والتصرم، أو شاعر الفراغ والعدم. إن ما يروّع ذا الرمة، والشاعر الجاهلي والأموي بعامة، هو هذه الحقيقة الغائبة: الزمان يفقس الفراغ. وبذلك يتقلص الفرق الجوهرى بين الزمان والمكان، بين الملاء والخلاء، بين الوجود والعدم. والطلل هو الاستحضار الأمثل لهذا كله. فالطلل زمان مكاني استحال إلى خواء، وجود فقس العدم.

ذو الرمة في شعره يحاور الأفاق والغيوم والسراب والجبال والمسافة والبعد والبرية العارية المنداحة حتى المطلق. وما هذه الألفاظ إلا من معجم ذي الرمة نفسه. وإنما لا تشير إلى أي شيء آخر غير العلاقة بالفراغ.

للهولة الأولى، يتبدى ذو الرمة إذ يطوف في هذه الفراغات المطلقة، وكأنه فعلاً لا يبحث إلا عن مية. ونوشك فعلاً أن نصدق دعواه. بيد أن الصحبة الطويلة مع ذي الرمة من شأنها أن تكشف عن أهم حقيقة تخزنها قصائد ذلك الشاعر. إن مية ليست سوى رمز أو كناية عن التصرّم، عن استحالة الزمان إلى فراغ، وتلكم هي اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية والأموية. إن الروح العربي المبكر هو روح فراغي بامتياز. وإن روحاً يسكنه مثل هذا الهاجس الدائم، لا بد له من أن يكون السادن الأنبل للحنين، ما دام الحنين لا يمكن أن يكون إلا إلى غياب، إلى ماضٍ أو بعيد أو معدوم.

إذ يطوف ذو الرمة في هذه "التنائف المهولة"، على حد عبارته، فإنه لا يجسد إلا النفس الضائعة في هذا الخلاء المطلق. إنه النقطة الروحية المرشوقة في مطلق فراغي لا

يتناهى ولا يحد. وكأنني بذى الرمة يقبل أن يتلخص في هذا السؤال الرابع: أين أنا بإطلاق؟ أو بهذا: ما هذا بإطلاق؟

ليس يتسع الفضاء وهنا لتناول تفاصيل ذلك الشاعر الأموي كلها بغرض الكشف عن أن الفراغ هو الرحم التكويني لكل ما كتبه ذو الرمة من شعر أصيل، وبالتالي لاكتشاف العلاقة الماهوية اللامرئية التي توحد شعر ذي الرمة والرياسة العربية، ولا سيما الجامع الأموي في دمشق، وهو المبنى الذي بُني في طفولة ذي الرمة، أو في صدر شبابه.

أما آخر زعم في جعبتي فمفاده أن الرياسة والكتابة الأصلية يتزاملان، أو يتزامنان، على الدوام. وهكذا تمحورت التراجميون اليونانية والفلسفة الأثينية حول الأكربول. أما روما التي تقلد العمارة الأخرية فإن قدرها أن تقلد الكتابة الأخرية أيضاً. وأما العرب فقد تمركزت حول صروحهم الشاهقة أشعارهم الخالدة. ويحق القول نفسه على أوروبا الحديثة. فقد تزامنت كتابة عظيمة مع رياسة لا تقل عنها روعة وفخامة. وأما العرب المحدثون فلا يكتبون بأصالة ولا يملكون رياستهم الحديثة الخاصة. إنهم يتبنون أنماط العمارة الأجنبية. ولا يمكن بتاتاً أن أية من الظاهرتين علة أو نتيجة للأخرى.

وإذا ما جنّت إلى أميركا وجدت هذا القانون مضطرباً مستمراً. عمارة نهائية تكملها وتزامنها كتابة نهائية أيضاً. فمنذ ناطحة السحاب حتى الآن، لا تملك أميركا أي كتابات خالدة. ولقد أدرك عباقرة أميركا في القرن العشرين خواء بلادهم فهاجروا. إليوت من عصر ناطحة السحاب. إليوت هرب إلى أوروبا. وكذلك فعل عزرا. وقبلهما هرب جيمس جويس، وبعدهما هرب آرثر ميلر، إذن، ناطحة السحاب النهارية الكرتونية لا يمكن أن تزامنها كتابة عظيمة. والأهم من ذلك، أن الكتابة العظيمة، أن النص الخالد، أن إليوت على سبيل المثال، لا يملك أن يزامن ناطحة السحاب، أو الصرح الذي لا يرعش ولا يحن.