

أُوْنَيْس

الثابت و المتحول

بحث في الاتباع والابداع عند العرب

٣- صدرة الحراثة

دار المعرفة - بيروت

للمؤلف

محمود علاء شعريه

١٩٧٠	١٩٦٣	١٩٥٧	قصائد اولى
١٩٧٠	١٩٥٩	١٩٥٨	أوراق في الريح
١٩٧١	١٩٧٠	١٩٦١	اغاني مهيار الدمشقي
			كتاب التحوولات والهجرة
		١٩٦٥	في اقاليم النهار والليل
		١٩٦٨	المسرح والمرايا
١٩٧١	١٩٧٠	١٩٧٠	وقت بين الرماد والورد
		١٩٧١	الاعمال الشعرية الكاملة (مجلدان)
		١٩٧٧	مفرد بصيغة الجمع

دراسات

١٩٧١	مقدمة للشعر العربي
١٩٧٢	زمن الشعر
	الثابت والتحول
١٩٧٤	١ - الاصول
١٩٧٧	٢ - تأصيل الاصول

مختارات

١٩٦٤	ديوان الشعر العربي :
	الكتاب الاول
١٩٦٤	الكتاب الثاني
١٩٦٨	الكتاب الثالث
	مختارات من شعر السباب
١٩٦٧	مختارات من شعر يوسف الحال
١٩٦٣	مختارات من شعر يوسف الحال

ترجمات

١٩٧٢	وزارة الاعلام - الكويت	مسرح جورج شحادة
١٩٧٢	» » »	١ - حكاية فاسكون
١٩٧٣	» » »	٢ - السيد بوبيل
١٩٧٣	» » »	٣ - مهاجر بريسبان
١٩٧٥	» » »	٤ - البنفسج
١٩٧٥	» » »	٥ - السفر
		٦ - سهرة الامثال
		الاعمال الشعرية الكاملة لسان - جون بيرس
١٩٧٦	وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق	١ - منارات
١٩٧٨	٢ - منفى ، وقصائد اخر	٢ - منفى ، وقصائد اخر

إشارة

آثرت في هذا الكتاب الثالث من «الثابت والمتتحول» أن أفرد للشعر جزءاً خاصاً ليابا به ، وأن أتناول الفكر ، والثقافة بشكل عام ، في جزء خاص ، لاحق .

وآثرت الا" درس الا ظواهر الشعرية التي رأيت أنها تفيضني في اضاءة ما أذهب إليه في مسألة الحداثة الشعرية ، وألا" أغرض من الظواهر ، النقدية والأدبية الخاصة ، والفكريّة العامة ، الا ما رأيت أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه المسألة .

من القدم الى الحداثة

- ١ -

يمكن القول ، من ضمن نظرة العرب الى «الإحداث» و «المحدث» ، ومن ضمن الشروط الاقتصادية – الاجتماعية الخاصة ، ان الحداثة في المجتمع العربي بدأت ك موقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر . ويعني ذلك ان الحداثة بدأت ، سياسيا ، بتأسيس الدولة الاموية ، وبذات فكرها ، بحركة التأويل . فقد كانت الدولة الاموية نقطة الاصطدام الاولى بين الدين (العربي) والثقافة غير العربية : الآرامية – السريانية (الشرقية) ، من جهة ، والبيزنطية – الرومية (الغربية) ، من جهة ثانية . وفي هذا الاصطدام واجه الدين العربي ، سياسيا ومدنيا ، الاسئلة الملحة الاولى التي تتصل بالتمدين او بالحضارة ، وكان على ممثليه ان يفسروا الواقع الجديد بتأويل القديم تأويلا ملائما .

هكذا يمكن القول ان التعارض في المجتمع العربي بين القديم والمحدث يرقى ، على الصعيد السياسي – الاجتماعي ، الى القرن السابع الميلادي . وكانت الخلافة ، في مستواها الديني – السياسي ، على الاخص ، الحقل المباشر الاول لهذا التعارض . فالمعنى التقليدي ، اي الاصلي ، للخلافة ، هو ان يتبع الخلف السلف ، في فكره وعمله . فالخلافة استمرار للاصل يزيد في تأصيله ، وليس اي نوع من انواع التغير او الخروج . فالاساس فيها الاتباع لا الاجتهاد او الابداع . واذا كان ثمة اجتهاد او ابداع فلceği يؤكّد ثبات الاصل واطلاقه ، وليس لكي يزيد عليه شيئا يشكك في اصليته او يؤدي الى تجاوزه .

ومبدأ الحداثة ، من هذه الناحية ، هو الصراع بين النظام القائم على السلفية ، والرغبة العاملة لتفير هذا النظام . وقد تأسس هذا الصراع ، في اثناء العهددين الاموي والعباسي حيث نرى تيارين للحداثة : الاول سياسي

- فكري ويتمثل من جهة ، في الحركات الثورية ضد النظام القائم ، بدءاً من الخارج وانتهاء بـ شورة الزنج مروراً بالقراطمة والحركات الثورية المتطرفة . ويتمثل ، من جهة ثانية ، في الاعتزال والعقلانية الالحادية ، وفي الصوفية على الاختلاف . وتلتقي هذه الحركات الثورية - الفكرية حول هدف اساسي هو الوحدة بين الحاكم والمحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصادياً وسياسياً ، ولا يفرق بين الواحد والآخر على اساس من جنس او لون .

اما التيار الثاني ففكري ، وهو يهدف الى الارتباط بالحياة اليومية ، كما عند ابي نواس ، والى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد وكل موروث ، كما عند ابي تمام . الاتجاه الاول يلغي الارستوقراتية - الوراثية في الحكم ، والاتجاه الثاني يلغي عصمة الاوائل في الفن .

ابطل التيار الفني قياس الشعر والادب على الدين . ابطل ، بتعبير اخر ، القديم ، من حيث انه اصل للمحاكاة او نموذج . يتضمن هذا الإبطال النظر الى العالم من وجهة جديدة تعتبره بحثاً مستمراً ، ليس للانسان فيه الا ان يُؤسس ، بالفن ، صورة عن عالم يجدر بالانسان ، حيث يجد نفسه ويتعرف عليها . وليس له ، في مفاجأة البحث هذه ، غير اللغة . اللغة هي طينه الخلاق . وهكذا لم يعد علم الجمال ، بالنسبة اليه ، علم جمال النموذج او الثابت ، بل علم جمال الابداع او التغير . فالابداع هو الشيء الوحيد الذي يمكن ان يمارسه الانسان بجدارة ليُؤسس وجوده في افق البحث . بتعبير آخر ، اخذ الانسان يمارس هو نفسه عملية خلق العالم .

اما التيار الفكري فاكتفي ، للتمثيل على اهميته في تأسيس الحداثة، بالصوفية ، من جهة ، وابن رشد ، من جهة ثانية .

فقد رأت التجربة الصوفية في المطلق الالهي معنى يقترن بالمطلق الانساني ، اي بصورة الانسان . الكون ، بدئياً ، معنى (الله) ، وصورة (انسان) . ليس معنى تضاف اليه صورة ، بل هو معنى / صورة . من هنا تجاوزت الصوفية التجريد او التعالي ، بالمعنى التقليدي الديني ، وتغير تبعاً لذلك مفهوم العالم ، وتغيرت ، من ضمن هذا المفهوم ، علاقة الانسان بالله ، وعلاقة الله بالعالم . العالم ، في التجربة الصوفية ،

حركة من التكامل المستمر الى ما لا نهاية . والله ليس وراء العالم وحسب، بل امامه ايضا . انه يجيء كذلك من المستقبل . وكما انه قدم للانسان اجوبة بالنسبة الى الماضي ، فإنه ، بالنسبة الى المستقبل ، يطرح عليه ، هو ايضا ، الاسئلة — لكي يجيب عنها .

اما ابن رشد فقد قصر دور الدين او الوحي على تأسيس الفضيلة ، وقال ان المعرفة والحقيقة هما من شأن العقل . وفي هذا فتح ابن رشد امام الانسان افق البحث المستمر عن الحقيقة ، وعن المعرفة .

هكذا تولدت الحداثة ، تاريخيا ، من التفاعل او التصادم بين موقفين او عقليتين ، في مناخ من تغير الحياة ، ونشأة ظروف واوضاع جديدة . ومن هنا وصف عدد من مؤسسي الحداثة الشعرية ، بالخروج . كان معظمهم اما من اصل غير عربي ، واما انهم مولدون : من اب عربي وأم غير عربية . ونشاوا ، الى ذلك ، في وسط اجتماعي فقير ، عبيدا او موالي ، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي . وفي سبيل ذلك تسلحوا باقوى الاسلحة العربية : اللغة والدين . اما اللغة فاقتنوها اكثر من اهلها ، مما كدب نظرية الطبع او الفطرة ، واما الدين ففسروه تفسيرا يلائم تطلعاتهم في الحياة التي استجدت : نزعوا عنه القرشية العروبية ، واعطوه طابعا انسانيا امريا (شعوبيا) ، قائلين إن الاسلام يواخي بين البشر ، ويتجاوز الانساني والعصبيات . هكذا وجدوا انفسهم ، طبيعيا ، في موقع ينافق النظام القائم ، من جهة ، لانه يقوم على العنصرية اي على الامساواة ، وينافق ، من جهة ثانية ، التقاليد التي يتبنّاها النظام لأنها تقاليد السلطة الموروثة لا تقاليد الحياة الناشئة ، وينافق من جهة ثالثة التقاليد الادبية لأنها هي ايضا التقاليد التي يرثها النظام ويشيعها ويرسخها . وتبعا لذلك وجدوا انفسهم ، طبيعيا ، في موقع من يبتكر تعبيرا يلائم الحياة الجديدة او التي يطمحون اليها ، ويتطابق معها ، اي انهم وجدوا انفسهم في موقع التحديد .

- ٢ -

كان المبرّد ، على الصعيد النظري ، أول من تعاطف مع الشعر المحدث . فقد اعتمد أصلاً من أصوله التي يدرّسها لطلابه (١) ، وأورد منه نماذج في كتابه «الكامل» و«الفاضل» وخصص له كتاباً كاملاً هو «الروضة» . ويعود تعاطف المبرّد مع الشعر المحدث إلى احساسه بأنَّ العصر الذي يعيش فيه مغاير لما سبقه . لكن هذا التعاطف بقي في حدود الدفاع عن المحدث ، وتسويقه . يقول : «وليس لقدم المهد يفضل القائل ، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب» ، ولكن يعطى كل ما يستحق (٢) ، فهو في هذه الكلمة يجعل من النص الشعري بداته ، أساساً للتقويم ، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يرى أنَّ الشعر المحدث أكثر التصاقاً بالحياة ، من الشعر القديم ، فهو يقول : «هذه أشعار أخذناها من أشعار المؤلدين ، حكمة ، مستحسنة ، يحتاج إليها للتمثيل ، لأنها أشكال بالدهر» (٣) .

ويقف ابن قتيبة من الشعر المحدث موقفاً أكثر وضوحاً ودقّة . فهو يقول في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» ما يلي : «ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلاله لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، واعطيت كلَّاً حظه ، ووفرت عليه حقه . فاني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدير قائله ، ويضعه في متخيله ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن

(١) درس ، مثلاً ، تلميذه ابن المعتز قصيدة لابن نواس وشرحها له : طبقات ابن المعتز ، ص ١٩٧ .

(٢) الكامل : الجزء الأول ، ص ٢٩ .

(٣) الكامل : الجزء الثاني ، ص ١ .

ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقوسا ما بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره ، وكل شرف خارجية في اوله . فقد كان جريرا والفرزدق والاخطل وامثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : « لقد كثر هذا الحديث وحسن ، حتى لقد هممته بروايتها . ثم صار هؤلاء قسماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم من بعدهنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانىء واشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرنا له وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله او حداثة سنه ، كما ان الرديء اذا ورد علينا للمتقدم والشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » (٣) .

ان في هذا النص ما يؤكّد على ان الشعر لا يكتسب قيمة من كونه قدّيما ، ولا تنقص قيمة لكونه محدثا ، فابن قتيبة يشدد هنا ، هو كذلك ، على اهمية النص الشعري ، بذاته ، دون اعتبار لقائله وللزمن الذي قيل فيه .

ويخطو ابن جنيّ في هذا المجال خطوة مهمة في وقوفه الى جانب المتنبي وشرحه لشعره ، فيرى ان الحداثة قيمة بذاتها . يقول انه ليس للمتنبي « من عيب عند هؤلاء السقطة الجهل وذوي النذالة والسفالة ، الا انه متاخر محدث ، وهل هذا لو عقلوا ، الا فضيلة له ومنبهة عليه ، لانه جاد في زمان يعمق الخواطر ويصدى الذهان ، فلم يزل فيه وحده بلا مُضاه يساميه ولا نظير يعاليه ، فكان كالقارح الجوارد يتطرّف في المهامه الشداد ، ولا يواضح نفسه الا نفسه ولا يتوجّس الا جرسه » (١) . وتأكيد ابن جنيّ على الحداثة يتضمن توكيده على الفرادة والابداع .

ويستند ابن رشيق الى كلام ابن جنيّ ليحمل اللفظ للآقدمين ، والمعنى للمحدثين . يقول : « قال ابو الفتح عثمان بن جنيّ : المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الالفاظ . والذي ذكره ابو الفتح صحيح بين لأن المعاني انما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وابتشار

(٢) الشعر والشعراء ، ص ١٠ - ١١ .

(١) الشرح ، جزء ١ ورقة ١ ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، لاحسان عباس ، ص ٢٧٩ .

العرب بالاسلام في اقطار الارض ، فمسنروا وحضرروا الحواضر وتألقوا في المطاعم والملابس ، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلتهم عليه بدهة العقول من فضل التشبيه وغيره . وإنما خصصت التشبيه لأنها أصعب أنواع الشعر، وبعدها متعاطفى ، وكل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضفاف أو قوة ، أو عجز أو قدرة . وصفة الانسان ما رأى يكون ، لا شك ، أصوب من صفتة ما لم ير ، وتشبيهه ما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر » (١) . ويقارن بين المعاني عند القدماء والمعاني عند المحدثين فيرى إنها « قليلة » في اشعار الاول ، « تكاد تحصر لو حاول ذلك محاول » وهي كثيرة في اشعار هؤلاء ، وان كان الاولون قد نهجوا الطريق ونصبوا الاعلام للآخرين » (٢) . وهو يرى ان المعاني تكثر كلما تقدم العصر ، فيقول : « اذا تأملت هذا تبين لك ما في اشعار الصدر الاول الاسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين ، ثم ما في اشعار طبقة جرير والفرزدق واصحابهما من التوليدات والابداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء ، الا في الندرة القليلة والفلترة المفردة ، ثم اتي بشار بن برد واصحابه فرادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا اسلامي ، والمعاني البدأ تتعدد وتتوارد ، والكلام يفتح بعضاً بعضاً » (٣) .

نستنتج من هذه النصوص ما يلي :

١) الحداثة نتيجة لتغير الازمنة ، وهي من هذه الناحية ، ظاهرة ضرورية وطبيعية .

٢) يجب تقويم الشعر كنصوص قائمة بذاتها ، دون اعتبار الزمن الذي كتب فيه . فالشعر ، سواء كان قديماً أو محدثاً يحمل بذاته وضمن ذاته محاسنه أو مساوئه .

٣) الفصل بين « الالفاظ » و « المعاني » — فالقدماء يطلون حجة في اللغة ،

(٤) العمدة ، الجزء الثاني ، ص ٢٣٦ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣٨ .

(٦) العمدة ، ص ٢٣٨ ، (الجزء الثاني) .

فهم أكثر اصالة من المحدثين ، أما هؤلاء فأكثر تفناً وابتداعاً في المعاني .

٤) هذا الفصل بين «اللُّفْظ» و«الْمَعْنَى» هو ، في معناه العميق ، نوع من قياس الأدب على الدين ، وهو ، بالتالي ، رمز الصراع بين القديم والمحدث ولعله أن يكون من علل هذا الصراع . والصراع بين القديم والمحدث في العصر الحاضر هو في بعض جوهره ، كما سترى ، امتداد للأخذ بهذا الفصل .

هكذا أخذ أنصار «اللُّفْظ» يعتبرون أن المحدث من حيث أنه تغيير في المعاني ، يُؤدي إلى «تغيير» اللغة – أي هدمها ، ومن هنا رفضوا الحديثة ، وتمسكون بالقديم ، لغة وطائق تعبير ، جاعلين من اللغة كياناً منفصلاً عن الزمن والحياة ، ومن الشعر القديم ، أصلاً ، ومثلاً نموذجياً لكل شعر يأتي بعده . وقد أدى الموقف إلى عدم التمييز ، بشكل دقيق ، بين «اللغة» التي هي شأن عام ، والكلام الذي هو شأن خاص .

- ٣ -

كان بشار بن برد (١٦٨ هـ / ٧٨٥ م) على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الاول ، الاكثر بروزاً لهذه الحادثة ، فهو يعتبر اول المحدثين ، بالمعنى الابداعي ، من خرجوا على ما سمي بـ « عمود الشعر العربي » ولذلك فان الجدل الذي اثير حوله مهم جداً ، ويفيدنا في تفهم الجدل الذي اثير بعد ذلك حول أبي نواس ، بعامة ، وابي تمام بخاصة .

قيل عن بشار ، انه : « استاذ المحدثين ... من بحره اغترفوا ، واثره اتفقوا » (١) .

وفي رواية لابي حاتم السجستاني انه سال الاصمعي عن اي الشاعرين اشعر : بشار او مروان بن ابي حفصة ؟ فقال الاصمعي : بشار ، وعلل الاصمعي ذلك بقوله : « لان مروان اخذ بمسالك الاوائل ... سلك طريقاً كثراً سلاكه ، فلم يلحق بمن تقدمه وأن بشاراً سلك طريقة لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه » (٢) .

وقد فطن النقد القديم لوقفه الشعري فوصفه ، في جملة ما وصفه ، بأنه « قائد المحدثين » ، وبأنه « أغرب في التصوير » ، ويعني ذلك ان هذا النقد ادرك الاهمية الشكلية لشعره ، من حيث انه أغرب - اي اعطى اللغة ابعاداً مجازية او تصويرية غير مألوفة . غير ان هذه الانبعاث الشكلية الجديدة نقلت ابعاداً جديدة في المحتوى . فقد رفض بشار التقاليد

(١) الموضع للمرذباني ، ص ٣٩٠ .

(٢) الموضع : ص ٣٩٢ .

الاجتماعية وبعض الافكار الدينية السائدة ، فسخر منها وشكك فيها ، من جهة ، وبشر ، من جهة ثانية ، باللذة او بما يمكن ان نسميه حضارة الجسد . ومن هنا ولد شعره معركة تدور حول التحرر الجنسي ادت الى ان يختاره رجال الحديث ويحرضون الدولة عليه ، والى ان ينجحوا اخيرا في حمل الخليفة الهدى على قتله ، فمات ضربا بالسياط .

ويمكن تلخيص دوره في ناحيتين :

الاولى ، هي ان الشعر ليس قريحة وحسب ، وانما هو فن . فلا يكفي ان يعبر الشاعر عما يعيش في نفسه ، وانما المهم هو كيف يعبر . وفي هذا اول رد على نظرية الطبع . فالطبع بذاته غير كاف ، ولا بد من ان تردفه الثقافة ، اي لا بد من تنقيح الطبع وتهذيبه .

والثانية ، هي ان الشعر بحث مستمر + لذلك ، على الشاعر ان لا يعجب بما في الجزء ، وانما يجب ان يظل مشدودا الى ما لم ينجزه بعد .

وتعبر عن هاتين الناحيتين كلمة تنسب اليه رد بها على السؤال التالي : « بم فقت اهل عمرك وسبقت اهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب الفاظه ؟ » ، فقال : « لاني لم اقبل كل ما تورده عليّ » قريحتي ويناجيني به طبعي ويعشه فكري ... ولا والله ما ملك قيادي الاعجاب بشيء مما آتي به » .

هذا التحول في الحساسية الشعرية وفي كتابة الشعر تجسد، بشكله الاكميل ، تاريجيا ، في شعر ابن نواس وشعر أبي تمام . وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحا جديدا لمسألة الشعر القديم والعلاقة به ، وطرحها جديدا لمعنى الشعر الحديث وكيفية كتابته . واتضح في ذلك الموقفان : موقف التقليد ، وموقف التجديد .

نكرر الاسس التي قام عليها الموقف التقليدي وهي التالية :

- ١ - المعنى مسبق ، موجود قبليا .
- ٢ - كتابة الشعر ، بالنسبة الى الشعراء اللاحقين ، هي نوع من التفريع على الشعر القديم ، والاشتقاق منه .

٣ - النقد هو دراسة هذا التفريع وهذا الاشتقاء ، قياسا على اصولهما .

٤ - الفصل بين «اللغظ» و «المعنى» (الشكل والمحتوى) - ويعنى هذا الفصل ان الشعر محاكاة ، او هو اعادة سبك لعناصر سابقة .

اما الموقف التجديدي او الابداعي فيقوم على الاسس التالية :

١ - اللغة مستودع الماضي ، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل ، من حيث ان الاساسي هو كلام الشاعر ، الخاص به ، ومن حيث ان الكلام «يفتح بعضه بعضا» .

٢ - رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة .

٣ - تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول .

٤ - التوكيد على التفرد والسبق والكشف .

٥ - النقد هو اضاءة التفرد والسبق والكشف ، بحيث لا يستمد اصوله النقدية من نصوص مضت ، وإنما يستمدتها من النصوص المتفردة السباقية الكاشفة ذاتها . فكل تعبير جديد ، يفترض معايير جديدة ، اي نقدا جديدا .

هكذا لم يعد الشعر عند ابي نواس وابي تمام تقليدا لنمذوج تراثي ، ولم يعد كذلك تقليدا «للواقع» . صار ابداعا لا يتم الا ببعد من استبعاد التقليد و «الواقع» معا ، انه خلق يمارسه الشاعر ، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة ، وبينه وبين «الواقع» من جهة ثانية .

ومن هنا لا يصور شعرهما ما هو سائد ، سواء كان في المجتمع او الواقع . فهذا السائد المألوف العادي لا يرضيهما . انه ، على العكس عدو لهما . لذلك يتتجاوزانه الى ما هو ابعد . انه شعر يحل الداخـل

محل **الخارج** ، سواء جاء من « الواقع » او من **التاريخ** . فليس الخارج الا قاموسا ، يأخذان منه المفردات ، لكنهما يعودان فيشخنانها بطاقة جديدة غير معهودة . وهكذا اخذنا ينشئان **نماذل** بين **الداخل والطبيعة** ، **الذات والموضوع** ، و**يؤسسان** المحسوس على **اللامحسوس** ، والمرئي على **الامرئي** . **العالم المرئي** ، بالنسبة اليهما ، مستودع صور، يفرقان فيه ويكونان بداعمنه رؤيا رمزية عن نفسيهما وعن العالم . ولم تعد للظاهر أهمية الا بقدر ما يقود الى **الباطن** . ورسالة **الشعر** ، اذن ، هي ان يفتح بابا على **العالم الآخر** **الخففي** ، وان يحرك في **الإنسان** طاقاته التي تتجاوز المحسوس ، طاقاته **الخفية والاكثر غموضا** .

وكان شعر اي تمام ، على **الشخص** ، الثورة الاكثر جذرية على صعيد **اللغة الشعرية** بالمعنى **الجمالي** **الخاص** ، ويمكن ان نوجز ملامحها فيما يلي :

١ - استخدم الكلمات بطريقة اصبحت معها توحى بأكثر من معنى، لانه افرغها من معناها **المألوف** . فلقد خلصها من **الختمية** **وأسلمتها للاحتفال** . وهذا مما حير قراءه (سامي) وأدى الى الاختلافات في تفسير شعره .

٢ - **غير النسق المألوف العادي** لتركيب الكلمات . وهذا مما أدى الى اتهامه بالتعقيد .

٣ - حذف ولم يترك ما يدل على ما حذفه . وهذا مما أدى الى اتهامه بالغموض والصعوبة .

٤ - ابتكر معاني بعيدة وصيفا غير مألوفة وسياقا غريبا .

وابو تمام يطمح في هذا الى ان يكون شعره **تأسيسيا** : **تجاوزا لما سبقه** **وببداية جديدة** . لقد واجه العالم بموقف من يعيده طرح الاسئلة الاولى ، ومن يحاول ان يحدس بما تشف عنده ، ويرسم بالكلمات هذا الذي يمكن ان تشف عنه . لذلك لم يكن شعره استطرادا للكلام الأول ، ولم يكن اندراجا في تاريخ مرسوم . كان ابتكرها يسلم ما يبتكره الى افق بلا نهاية : كان اصلا - بداية . كان **تأسيسيا للفرق** . والفرق لا ينشأ

بحسب التقليد ، وإنما ينشأ بحسب الإبداع . ينشأ بحسب اللاحق لا السابق . كان أبو تمام كمن يرى الحضور الشعري في عصره صنوا للموت ، لأنه حضور الحتمي المألف . لذلك حاول أن يخلق حضورا آخر هو حضور المحتمل الغريب . ولهذا كان الغياب الكامل هو الذي يوحى له بالشعر . كان شعره ، بتعبير آخر ، نوعا من كتابة الغياب ، كتابة الحضور – الفائب والغياب – الحاضر . ومن هنا كان خطرا – فكل تأسيس خطير . ومن هنا نفهم ثورة التقليد عليه : فشعره « ضد ما نطق به العرب » ، ولقد « أفسد الشعر » ، ولئن كان « ما يقوله شعراً ، فكلام العرب باطل » .

هكذا اتخذت الحداثة عند أبي تمام بعده آخر هو ما يمكن أن نسميه بعد الخلق لا على مثال . فهو لم يهدف كأبي نواس إلى المطابقة بين الحياة والشعر ، بل هدف إلى خلق عالم آخر يتتجاوز العالم الواقععي . لقد اشتراكا في رفض تقليد القديم ، لكن كلابا منها سلك في إبداعه مسلكا خاصا .

هـنـ الـخـطـابـةـ الـوـ الـكـتـابـةـ

- ١ -

لا نقدر ان نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي ، على الصعيدين : السياسي - الفكري - الاجتماعي ، من جهة ، والشعري من جهة ثانية ، الا اذا ادركتنا معنى انتقال العرب من الخطابة الى الكتابة ، او من الشفوية الى التدوين .

الثورة الكتابية الاولى التي نشأت في وجه الخطابة ، نثرا وشعرًا ، هي كتابة القرآن ، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة . هو ، بمعنى آخر ، نهاية البداهة وبده المدينة . يمكن القول ، تبعاً لذلك ، انه بداية المعانة والمكابدة و « إجلالة الفكر » . القرآن ابداع للعالم بالوحى (من حيث انه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة . فالكتابة هي وضع العالم - واقعاً وغيباً ، صورة ومعنى ، في نظام لفوي . هي ، بكلام آخر ، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص . والقرآن ليس شعراً ولا نثراً . وحين نجواز القول عنه انه شعر ، او نثر نقول : انه شعر لا كالشعر ، ونشر لا كالنشر . والقرآن ، من هذه الناحية ، يتتجاوز الانواع الادبية ويخلق نوعاً جديداً . لكن هذا النوع الجديد من الكتابة ، إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم .

هذه الكتابة تأسيس : كل كتابة بعدها لا تصح الا اذا كانت خروجاً على قواعد الخطابة ، وتأسيسها لقواعد جديدة ، - الا اذا طمحت الى ان تكون هي كذلك تأسيساً . وقبل ان امضي في تبيان ما اذهب اليه فيما يتصل بتأسيس كتابة جديدة ، سأعرض لتطور الكتابة ومفهومها .

نشأت الكتابة ، كمهنة ، مع تدوين القرآن . قد تكون موجودة قبله ، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مدون ، بالعربية . المعنى الاول للكاتب في العربية هو المدون او الناسخ . وهذا هو المعنى نفسه الذي ساد اوروبا

Littré قبل القرن السادس عشر . يصرّف لتريريه الكاتب في هذه الفترة بأنه « الذي يمتهن الكتابة للأخر » . أما المعنى الثاني للكاتب ، أي المؤلف فنشأ في أوروبا بعد القرن السادس عشر . ونشأ في اللغة العربية (١) ، في دمشق في القرن السابع (٢) . لكن الكتابة بقيت مهنة : تدوينا أو نقلنا أو تصنيفا . والكتابة بالمعنى الابداعي - الحديث ، لم تنشأ إلا في القرن الثامن . وقد وصلت إلى درجة عالية من النضوج والتنوع مع المتصوفة من أمثال التفتري (٣) ، ومع التوحيدى (٤) . ذلك أن الكاتب ، بالمعنى الحديث ، ليس المثقف ، وليس كل من يُؤلف وينشر . وإنما هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خاص متميز . هو ، بتعبير آخر ، من له أسلوب وشخصية في الكتابة ، يمنحه نبرة خاصة وطابعاً خاصاً : فراده تميزه عن غيره . فالكاتب ، بالمعنى الذي أقصده ، هو من له رؤيا خاصة للعالم ، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا .

هذه الكتابة نشأت إلى جانب الخطابة (الشعر) وفي معزل عنها . ولم تكن نشأتها نشأة تكامل مع الخطابة بل نشأة انفصال . ولم يكن هذا الانفصال في الدرجة (كما هو شأن بين الخطابة والشعر) ، بل في النوع . فالخطابة (الشعر) فطرية تقوم على البداهة والارتجال (العفوية في الاصطلاح المحدث) ، أما الكتابة فكسيبة تقوم على المعانة والمكابدة ، دون أن تعنياً أو تتضمنا التكلف أو التصنيع .

بالغ بعض العرب في أهمية الكتابة من حيث هي صناعة فرضتها حياتهم الحديثة . يقول سعيد بن العاص ، «من لم يكتب فيمينه يسرى» .

(١) كان قد عرف سابقاً في اللغتين السريانية والأرامية . وقبلها في الفينيقية والبابلية والسمورية .

(٢) قيل أن أول من صنف كتاباً هو زياد بن أبيه في المثاب ، لكنه لم يصل اليه ، والكتاب الأول الذي وصل وطبع كان عن أخبار الأمم الماضية صنفه عبيد بن شريعة الجرهمي ، الذي استحضره معاوية من صنعاء (اليمن) . وقد طبع في حيدرآباد ١٩٤٧ (بروكمان ، تاريخ الأدب العربي ، الجزء الأول ، ص ٢٥٠ - ٣٥١) .

(٣) توفي سنة ٣٥٤ هـ .

(٤) يمكن أن نذكر أسماء أخرى كعبد الحميد الكاتب وأبن المقفع والجاحظ والحلاج وأبن عربي والسهوردي . وترأتنا حالان باسماء أخرى كثيرة .

ويقول معن بن زائدة : « اذا لم تكتب اليد فهي رجل ». وقيل كذلك : « لا دية ليد لا تكتب » (١) . واذا كانت الكتابة - الصناعة ، في هذا المستوى من الأهمية ، فان الكاتب اكثراً اهمية من سائر الناس . يقول الزبير بن بكار : « الكتاب ملوك وسائر الناس سوقة » (٢) . ويقول ابن المفعع : « الناس احوج الى الكتاب من الكتاب الى الملوك » (٣) .

غير انهم لم يتبعوا الى عمق مدلوها والى النتائج التي تترتب عليه ، على الرغم من ان بعضهم فضلها على الشعر (٤) . لقد أخذوا بها كظاهرة حديثة تنافس الخطابة - الشعر ، وتزاحمها وتتحل محلها . وبعد نشوء الكتابة ورسوخها ، صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام : الشعر والكتابة ، اي الخطابة والكتابة ، باعتبار ان الخطابة صنو للشعر . فال العسكري يسمى كتابه « الصناعتين ، الكتابة والشعر » وابن الاثير يسمى كتابه : « المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر » . ولا يقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة او المهنة ، بل جانب الانشاء ، اي ابتكار اسلوب جديد ، ومعاني جديدة .

(١) هذه الاقوال وكثير غيرها وردت في صبح الاعشى ، الجزء الاول ، ص ٣٦ وما بعدها .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٥٨ - ٦١ .

- ٣ -

يقول القلقشندي :

١ - « الكتابة في اللغة مصدر كتب ... و معناها الجمع . يقال : « تكتبت القوم اذا اجتمعوا ، ومنه قيل لجماعة الخيل كتبية ... ومن ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها الى بعض » .

٢ - « قال ابن الاعرابي : وقد تطلق الكتابة على العلم . ومنه قوله تعالى : « ام عندهم الغيب فهم يكتبون » ، اي يعلمون . وعلى حد ذلك قوله (صلعم) في كتابه لاهل اليمن حين بعث اليهم معاذا وغفيره : « اني بعشت اليكم كاتبا » - قال ابن الاثير في غريب الحديث : أراد عالما ، سمي بذلك لأن الفالب على من كان يعلم الكتابة ان عنده علما ومعرفة ، وكان الكاتب عندهم قليلا وفيهم عزيزا » .

٣ - « اما في الاصطلاح فقد عرفها صاحب مواد البيان بأنها صناعة روحانية تظهر باللة جسمانية دالة على المراد بتوسيط نظمها . ولم يبين مقاصد الحد ولا ما دخل فيه ولا ما خرج عنه ، غير انه فسر في موضع آخر معنى الروحانية فيها بالالفاظ التي يتخيلها الكاتب في اوهامه وتصور من ضم بعضها الى بعض صورة باطنية قائمة في نفسه ، والجسمانية بالخط الذي يخطه القلم وتقييد به تلك الصورة وتصير ، بعد ان كانت صورة معقوله باطنية ، صورة محسوسة ظاهرة . وفسر الالة بالقلم ، وبذلك يظهر معنى الحد وما يدخل فيه ويخرج عنه . ولا شك

ان هذا التحديد يشمل جميع ما يسيطره القلم مما يتصوره
الذهن ويتخيله الوهم ، فيدخل تحته مطلق الكتابة ، كما هو
المستفاد من المعنى اللغوي » .

٤ - « الا ان العرف فيما تقدم من الزمان قد خص لفظ الكتابة
بصناعة الانشاء حتى كانت الكتابة اذا اطلقت لا يراد بها غير
كتابة الانشاء ، والكاتب اذا اطلق لا يراد به غير كاتبها ...
فاما تسميتها بكتابة الانشاء فتخصيص لها بالإضافة الى
الانشاء الذي هو اصل موضوعها ، وهو مصدر انشا الشيء ،
اذا ابتدأه او اخترعه على غير مثال يحتذيه » .

٥ - « كتابة الانشاء مستلزمة للعلم بكل نوع من الكتابة ... لما
يحتاج اليه من التصرف في المعاني المتدولة ، والعبارة عنها
بالالفاظ غير الالفاظ التي عبر بها من سبق الى استعمالها .
مع حفظ صورتها وتäßيتها الى حقائقها . وفي ذلك من المشقة
ما لا خفاء فيه على من مارس الصناعة ، خصوصا اذا طلب
الزيادة والعلو على من تقدمه في استعمالها ، او حدا حدا
رسوم المبرزين الذين يشحذون الكلام ويوقعونه موقعه ، مع
مراعاة رشاقة اللفظ ، وحلاؤه المعنى ، وبلاغته ومناسبته ،
مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الابكار للامور الحادثة التي
لم يقع مثلها ، ولا سبق سابق الى كتابتها - لان الحوادث
والواقع لا تنتهي ولا تقف عند حد » .

٦ - « ومن هنا تنقص الوزير ضياء الدين بن الاثير في المثل السائر
المقامات الحريرية واذرادها ، جانحا الى انها صورة موضوعة
في قوله حكايات ، مبنية على مبدأ ومقطع ، بخلاف الكتابة
فإن احوالها غير متناهية . ولو روعي حال ما يكتبه الكاتب في
ادنى مدة لكان مثل المقامات مرات » (صبح الاعشى
٥/٥٥) .

ان في هذه النصوص ما يدين الكلام القديم - خطابة وشعراء ، ويدين

الاساس الذي يقوم عليه وهو الامية - الفطرة - الارتجال - البداهة^١ ، وفيها الى ذلك ، ما يدفع الى تفضيل النثر (الجديد - الناشئ) على الشعر (القديم - السابق) (١) . ومن هنا توسم هذه النصوص عهداً جديداً من الكتابة ، اعني من الشعر ، دون أن يدرى بذلك أصحابها ، أو يقصدوا اليه .

(١) راجع صبح الاشئ ، ٥٨/١ ~ ٦١ .

- ٣ -

نوجز الاسس التي يقوم عليها هذا العهد الجديد في النقاط التالية :

١ - اذا كانت الكتابة « جمعا » فان الكلام غير المكتوب يظل « مبعثرا » لا ناظم له ، ولا ثقة فيه . انه « قول يسمع » . والقول والسمع لا تهمهما الكلمة بذاتها ، بل يهمهما وزن الكلمة . لذلك ربما استبدلا مقطعا وزنيا نسياه ، بقطع آخر يوازيه ليحل محله . وهذا ما شكا منه ذو الرمة . وضمن هذا المنظور يحق لنا ، بكل تأكيد ، ان نشك في فنية الشعر الذي قيل وسمع ، دون ان يكتب – وهو هنا الشعر الجاهلي ، هذا اذا لم يحق لنا الشك في وجوده اصلا . ان استبدال كلمة بكلمة او مقطع بمقطع ، في البيت ، يغير دلالته البيت وينغير سياقه . ومن ثم يصعب تقويمه – ويصعب اتخاذه نموذجا فنيا . وبهذا المعنى يصبح من الصعب جدا القول ان الشعر الجاهلي أصل ونموذج . وبهذا المعنى كذلك تسقط جميع المقاييس والاحكام التي استندت الى التسليم بأن هذا الشعر اصل ونموذج .

ثم ان لجمع الحروف على ورقة بيضاء ، لنوع هذا الجمع وكيفيته ، بعدها فنيا – ايحائيا ، لا يمكن ان يعرفه الكلام غير المجموع . وهذا البعد جزء جوهري من الكلام ذاته . وهو بعد اكتشافه الكتابة الاوروبية الحديثة منذ مالارمييه ، واغنته السوريانية . واليوم يزداد غنى في كتابة بعض الكتاب المعاصرین .

٢ - الكتابة علم : لا علم بالعلوم وحسب ، بل بالجهول كذلك .

والكاتب في هذا المنظور «عزيز» نادر . ومن هنا امتيازه . والعلم نقىض الامية التي كان الجاحظ يجعل منها المثل الاعلى، في الشعر ، وفي امتياز العربي على غيره ، وتفوقه .

وكون الكتابة علما ، ينفتها من الانفعال والجزئية ، الى الفعل والاحداثة . فلا يكفي ، لكي تكتب ، ان يعذبك الالم ، او يهزك الفرح ، او يشيرك الحنين . والبداية والارتجال والفتورة لا تعنى ، بحد ذاتها شيئا ، فلكي تكتب ، يجب ان تعلم كل شيء – ان تحس به وتدركه ، وأن تحيط به . وفي هذا يكمن جانب من جوانب المعنى الحديث للكتابة .

٣ – الكتابة صناعة «روحانية» ، اي انها تجسيد بالحروف للصور الباطنة . والكتابة بهذا المعنى رؤيا ، أولا . وهي تقوم على هذه الرؤيا البديئة . وفي ذلك ما ينافق المثال الشعري العربي السائد آنذاك ، من ان الشعر احتداء مثال سابق . الشاعر لا يرى ، وإنما ينوع في رؤيا المثال السابق . فهو محكوم بالتكرار ، لأنه محكوم بالتقليد . بينما الكتابة لا تكون الا برؤيا شخصية متميزة .

٤ – الكتابة «إنشاء» اي انها اختراع على غير مثال . وهذه النقطة امتداد وتتممة للنقطة السابقة . وهي تؤكد الفرق بين الكتابة الناشئة ، التي تتم على غير مثال ، والشعر قبلها ، الذي لا قيمة له الا اذا قيل احتداء على مثال سابق ، كامل . والإنشاء يلغى مفهوم الكمال الموجود فيما سبق ، ويضعه في فعل الإنشاء ذاته . وبما ان الإنشاء ، بطبيعته ، حركة تجيء من المستقبل فان الكمال موجود في المستقبل . والكاتب ((يتقدم)) نحوه ، ولا ((يعود)) اليه .

٥ – الكتابة عمل شاق لا يعرفه الا من مارسه . وهي عمل شاق لأنها إنشاء مستمر ، خارج القوالب السابقة ، ولأن هذا الإنشاء وليد «الامور الحادثة التي لم يقع مثلها» . وهذا نقىض الشعر في الماضي ، الذي لم يكن يتناول الا الحوادث

التي وقعت ، والحوادث التي تمثلت وتكررت ، ولهذا كان يصف ولا يتذكر وكان يعلم ولا يوحّي .

٦ - الكتابة لامتناهية شكلاً وموضوعاً ، لأنها تواجه عالماً لامتناهياً ، والشعر في الماضي كان محدوداً ، لأنه كان يدور في عالم محدود ، لا من حيث موضوعاته وحسب ، بل من حيث اشكاله وأيقاعاته كذلك . فالشعر « محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير ، وقصر المحدود ومد المقصور ، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف ، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبدل اللفظة الفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تلتجئ إليه ضرورة الشعر ف تكون معانيه تابعة لالفاظه (١) . وإن تكون المعاني تابعة لالفاظ ، أمر يتضمن شيئاً : الأول هو أن المعنى **محدود باللفظ** ، أي بالشكل . ولما كان بذاته محدوداً ، كان المعنى قليل الأهمية . ومن هنا الالحاح على أن الشعر ليس في المعنى ، بل في اللفظ . والشيء الثاني هو أن البيت الشعري قالب . ولا بد لكتبي يكتمل ، من أن يمتليء بالالفاظ الملائمة ، وزنياً ، لهذا القالب . وهذا يعني أن الألفاظ تابعة هي ذاتها ، لقالب سابق جاهز – وبذلك يفقد الشاعر ، بدنياً ، حريته في اختيار الألفاظ . وعدها ومن ثم يفقد حريته في أغناء المعنى . وهكذا يكون المعنى مفروضاً عليه ، لأنه مفرغ في قالب مفروض عليه ، وهو قالب يفرض بدوره الفاظاً وعدها معيناً منها .

« والكلام المنشور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك ، ف تكون الفاظه تابعة لمعانيه » (٢) . وإن تكون الألفاظ تابعة للمعاني ، أمر يتضمن الحرية البدائية في اختيار الشكل (الألفاظ والتركيب والصيغ) الملائم لمعنى هو نفسه مستجد وغير سابق أو جاهز ، لأنه وليد الحوادث الناشئة (التجربة) ويكون هذا

(١) صبح الاعشى ٨٥/١ .

(٢) المصدر نفسه .

المعنى لامتناهيا ، لانه نابع من تجربة غير متناهية ، وبذلك يكون شكله لا متناهيا ومن هنا تكون الالفاظ تابعة للمعاني .

و ضمن هذا المنظور لا يقدر الكاتب ان يكتب الا اذا كان في نفسه ، هو بالذات ، معنى خاص - اي الا اذا كان لديه ما يقوله . بينما الشاعر يستطيع في كل لحظة ان يملأ بالفاظ معينة قوله معينة ، دون ان يكون لديه ، بالضرورة شيء يقوله - اي شيء يضيفه الى ما سبقه . وهكذا نفهم كيف ان الشعر يسقط في التقليد والتكرار ، وكيف حاول بعض النقاد ان يحصروا الشعر في التقليد والتكرار ، وان يربطوا مدى قيمته بمدى مطابقة المثال . ولعل قالية الشعر التي تسهل صناعته هي التي دفعت ناقدا كالعكسري ليقول في كتاب الصناعتين : « والذى قصر بالشعر كثرته وتعاطي كل احد له حتى العامة والسفلة فللحقة من النقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل احد » (١) . ويحاول صاحب الصناعتين ان يوفق بين الخطابة والشعر والكتابة فيقول : « ومع ذلك فان اكمل صفات الخطيب والكاتب ان يكونا شامرين كما ان اتم صفات الشاعر ان يكون خطيبا كاتبا » (٢) .

(١) صبح الاعشى ٦١/١ .

(٢) المصدر نفسه .

العرب / المغرب

الثابت والمتتحول — ٣

- ١ -

تتمثل البدور الثقافية الأولى لاتصال العرب بالغرب الأوروبي ،
تارياً ، في ظاهرتين : الحضور الفرنسي في القاهرة بين ١٧٩٨-١٨٠٥ ،
والبعثات إلى الخارج بدءاً من ١٨٢٦ .

من الناحية الأولى ، لم يؤثر الحضور الفرنسي في طراز التفكير
وحسب ، وإنما اثر كذلك في طراز الحياة . أما من الناحية الثانية فقد امضت
البعثة الأولى في فرنسا خمس سنوات وكان رفعت رافع بدوي الطهطاوي
(١٨٠١ - ١٨٧٣) ملحقاً بها كأمام للبعثة لا كطالب . غير أنه كان من الذكاء
والتفتح بحيث أنه اغتنم فرصة وجوده في باريس ، وتابع دراسة شبه
منتظمة كأي طالب . وهكذا اتقن اللغة الفرنسية ، وقرأ كثيراً من الأدب
والفكر اليونانيين ، بالإضافة إلى قراءة راسين ، وفولتير ، وروسو ،
ومونتيسيكيو .

اما الأفكار الجديدة التي نتجت عن ذلك فقد عرضها في بعض مؤلفاته ،
بعد عودته ، وأهمها كتابه الأساسيان : « تخلص البرير في تلخيص باريز »
(١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤) ، « مناهج الاباب المصرية في مناهج الأداب العصرية »
(١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠) . يؤكد الكتاب الثاني على :

١ - ضرورة اشتراك الشعب في الحكم ، وضرورة تربيته من أجل
هذه الفایة ، وخاصة من الناحية السياسية .

ب - الشرائع تتغير بتغير الظروف ، مما يعني تفسير الشريعة
الإسلامية تفسيراً يتفق مع حاجات العصر .

ج - الالحاح على فكرة الوطن ، واهمية الحدود الجغرافية في تحديد شخصيته ، والقول ان الوطن محبة وانه اساس الفضائل ، والالحاح ، بنتيجة هذا كله على فكرة الامة . وهكذا يربط الامة بالارض .

د - ضرورة دراسة العلوم الحديثة ، بحيث يتساوى في ذلك الفتيان والفتيات ، لكن دون ان تعني هذه الدراسة حشو الذهن بالمعلومات بل يجب ان تعنى بفهم الحقائق الكامنة وراءها ، والمناهج التي تسيرها .

ه - ربط التغير بالحرية . وهو بقدر ما يشدد على الهمية الاول يشدد على اهمية الثانية .

وخلاصة هذه الافكار ان الطهطاوي يؤكّد عدم التعارض بين الموروث العربي والمدنية الحديثة ، فهو يوفّق بين الدين والحضارة . وجميع ما كتبه في هذا الصدد محاولة للإجابة عن هذا السؤال : كيف يمكن للمسلم ان يتبنى حضارة العالم الأوروبي الحديث دون ان يتخلّى عن دينه ؟

اما في الكتاب الاول ، فيروي الطهطاوي قصة اللقاء بين العرب والغرب ، استناداً الى تجربته . يبدأ اولاً ، فيقارن بين «البلاد الافرنجية» و «البلاد الاسلامية» ، قائلاً : «البلاد الافرنجية قد بلغت اقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة ، اصولها وفروعها، ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية ، وتوصلوا الى فهم دقائقها وأسرارها ... غير انهم لم يهتدوا الى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا الى الدين الحق ، ومنهج الصدق . كما ان البلاد الاسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها ، وفي العلوم العقلية ، واهملت العلوم الحكمية بجملتها ، فلذلك احتاجت الى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه ، وجلب ما تجهل صنعه » . (ص ١٤٧ ، طبعة حجازي) .

ويُسْوَغ الطهطاوي السفر الى البلاد الغربية والتعلم منها بآحاديث نبوية تحض على طلب الحكمة ، ايَا كان صاحبها ، سواء كان وثنياً او كافراً ، اذ «حيثما امن الانسان على دينه ، فلا ضرر من السفر ، خصوصاً لمصلحة مثل هذه المصلحة » (المصدر نفسه) .

ثم يذكر « العلوم والفنون المطلوبة ، والحرف والصناعات المرغوبية » والتي هي « اما واهية في مصر او مفقودة بالكلية » ، فيقول انها قسمان : قسم عام للتلامة : الحساب ، الهندسة ، الجغرافيا ، التاريخ ، الرسم . وقسم خاص وهو عدة علوم يصنفها في خمسة عشر نوعا ، اولها : « علم تدبير الامور الملكية » وتترفرع عنه فروع اهمها علم الحقوق او التواميس ، وعلم الاقتصاد ، وعلم احوال البلدان ، وعلم تدبير المعاملات . والثاني علم تدبير العسكرية ، والثالث علم القبطانية والامور البحرية . ثم علم السفار ، وفن المياه (الري) ، والميكانيقا ، والهندسة العربية ، وفن الرمي بالمدافع (الطوبجية) ، وعلم الكيمياء ، وفن الطب ، وعلم الفلاحة ، وعلم الطبيعتيات ، وصناعة النقاشة وحفر الاوحجار ، والطباعة ، وآخرها في الترجمة .

غير ان هذا الانفتاح على الصعيد العلمي ، والاعجاب بالفرنسيين وببعض اخلاقهم التي تشبه الاخلاق العربية ، « كالعرض والحرية والافتخار » و « المروءة وصدق المقال » (ص ٤٠٢ - ٣ - ٤٠٥) ، يقابلهما الغلاق ونفور ، على الصعيد الديني .

ففي كلامه على اقامة البعثة في مرسيليا ، في طريقها الى باريس ، اشار الى بعض المسلمين الذين « خرجوا مع الفرنساوية مع خروجهم من مصر » فقال ان منهم « من تنصر والعياذ بالله » ، ووصف امراة مسلمة بأنها « تنصرت وما تكفرت » (ص ١٨٩) .

ويصف الفرنسيين ، على الصعيد الديني ، فيقول : « ومن عقائدهم القبيحة قولهم ان عقول حكمائهم وطبائعهم اعظم من عقول الانبياء واذكى منها . ولهم كثير من العقائد الشنيعة ، كانكار بعضهم القضاء والقدر » (ص ٢١٣) .

لكن هذا لا يمنعه من القول عنهم ، على الصعيد المدنى ، ان « القانون الذي يمشي عليه الفرنساوية ... فيه امور لا ينكر ذوو العقول أنها من باب العدل (. . .) وغالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى ، ولا في سنة رسوله ، صلى الله عليه وسلم » ، ومع ذلك فان عقولهم حكمت « بان العدل والانصاف من اسباب تعمير المالك وراحة العباد » و « اقداد الحكماء والرعايا لذلك ، حتى عمرت بلادهم ، وكثرت معارفهم ، وتراسم

غناهم ، وارتاحت قلوبهم ، فلا تسمع فيهم من يشكوا ظلماً أبداً . والعدل
اساس العمران » .

وكانه هنا يقول ان الشعوب تقدر ان تتحقق العمران والتقدم والعدالة
استناداً الى العقل ، ودون حاجة الى الدين .

غير انه يتكلم في موضع آخر على هذا القانون فيرى ، من جهة ،
ان فيه اشياء كثيرة تشبه ما في « بلاد الاسلام » ، فان « ما يسمونه بالحرية
ويرغبون فيه ، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والانصاف ، وذلك لأن
معنى الحكم بالحرية هو اقامة التساوي في الاحكام والقوانين » (ص ٢٣٧) ،
ثم « ان شريعة الاسلام التي عليها مدار الحكومة الاسلامية مشوبة بالأنواع
الثلاثة المذكورة لن تأملها وعرف مصادرها ومواردها » (ص ٣٤٥) ويعني
بهذه الانواع : الملكية المطلقة ، والملكية المقيدة بالقانون ، والجمهورية .
ومن جهة ثانية ، يقول عن الفرنسيين ، في صدد هذا القانون بأن « احكامهم
القانونية ليست مستنبطة من الكتب السماوية ، وإنما هي مأخوذة من
قوانين آخر ، غالباً سياسياً وهي مخالفة بالكلية للشرع » ، ويختتم
مستشهاداً بهذين البيتين :

من ادعى ان له حاجة تخرجه عن منهج الشرع
فلا تكون له صاحباً فانه ضر بلا نفع .

(من ٢٤٣)

وحين يتحدث عن الفكر الفلسفي الفرنسي يقول : « من المعلوم ان
المعرفة بأسرار الآلات اقوى معين على الصناعات ، غير ان لهم (اي
الفرنسيين) في العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب
السماوية ، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الانسان ردتها ، (...) وإنما
نقول هنا ان كتب الفلسفة بأسرارها ممحوشة بكثير من هذه البدع (...)
فحينئذ يجب على من أراد الخوض في لغة الفرنساوية المشتملة على شيء
من الفلسفة ان يتمكن من الكتاب والسنة ، حتى لا يفتر بذلك ، ولا يفتر
عن اعتقاده ، والا ضاع يقينه » .

ويعبّر ، شعراً ، عن تردد़ه هذا بين مدح الفرنسيين علمياً ، وذمهم ،
دينياً ، فيقول :

أيوجد مثل باريس ديار
شموس العلم فيها لا تغيب ؟
وليل الكفر ليس له صباح
اما هذا وحقكم ، عجيب ؟
(ص ٢٩٦ - ٢٩٧)

يتضح من هذا العرض ان الطهطاوي ينظر الى التمدن من موقع اليمان المطلق ، المسبق ، بالدين الاسلامي وصحته ، فاصلا ، في ذلك بين « العلم » و « الدين » . وهو يرى ، تبعا لذلك ، ان معرفة « الآلات » التي يتم بها تحسين الحياة وال عمران ، ويتم التمدن ، اجمالا ، لا تتناقض مع الدين ، بل انه ، على العكس ، يحث على هذه المعرفة . وعلى هذا يجب على المسلم طلب هذه المعرفة ، والسعى اليها ، حتى وان كانت لدى غير المسلمين ، اي « الكافرين » . لكن يجب ، بالمقابل ، صد جميع الافكار التي تفسد الدين ، ورفضها .

هناك ، اذن ، على مستوى تحسين الحياة ، امكان للتوفيق بين الدين والعلم . غير ان هناك انصالا كاملا بينهما ، على مستوى النظر الى الله والوجود والآخرة .

وهكذا لا نرى عند الطهطاوي شيئا جديدا يضيفه ، نظريا ، الى الموقف التوفيقى الذى وقفه الفلسفة العرب القدامى ، وخصوصا ابن رشد ، وأكدوا فيه على الوحدة بين الدين والفلسفة . بل ان ابن رشد كان اكثرا عمقا ، واكثر بعده في التحليل المقلبي ، واكثر جذرية .

وفي هذا يمثل الطهطاوي نموذجا لفکر « النهضة » ، الذي ساد الحياة العربية « الحديثة » ، على مستوى النظام ومؤسساته .

- ٢ -

ولد اللقاء مع الغرب ، على الصعيد الادبي ، موقفاً نقدياً يتمثل في
اربعة مبادئ :

أ - المبدأ الأول يتصل بالموضوع او المضمون ، وخلاصته ان الحياة الجديدة التي يحييها الشاعر العربي ولدت مشكلات جديدة . ولهذا فان عليه ان يعي هذه المشكلات ويستنقج موضوعاته منها ، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية الورولية . وبناء على ذلك يدعو الشميميل مثلاً ، الشعراء (مجموعة شibli الشميميل ، الجزء ٢ ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥) العرب الى التخلص عن الموضوعات القديمة ، المدحية الاستجدائية وغيرها ، والالتزام بالمبادئ الاجتماعية والفلسفية المادية .

ذلك يدعوه امين الريhani (١٨٧٦ - ١٩٤٠) الى ان يعنوا بما يسميه « **الحقائق الكونية والبشرية** » ، وينبذوا الموضوعات (انتم الشعراء ، الوصية ٥) التقليدية - ذلك ان الشعر العربي لم يعد « في مجمله غير اصداء لاصوات الشعراء الماضية واشباح لوانه واسكالاته » .

ب - والمبدأ الثاني يتصل بطريقة التعبير . فاذا كانت المشكلة تغيرت ، فان على الشاعر ان يغير طريقة تعبيره . فلا يمكن التعبير عن « مضمون » جديد « بشكل » قديم ، فتغير « المضمون » يستدعي ، اذن ، تغير « الشكل » .

وقد اقتصرت الدعوة الى تغيير الشكل على مجرد التحرر من اشكال النظم التقليدية - وبخاصة التحرر من القافية . وتضمن ذلك امكان الكتابة الشعرية بطريقة جديدة غير طريقة الوزن ، وهي

ما سماها أمين الريhani بطريقة ، «**الشعر الحر الطليق**» ، ومميزات هذه الطريقة هي ، كما يقول : التحرر من القيود ، والطوعية في اشتغالها على الخيال والفلسفة ، والفرادة والجدة . وهذه الطريقة تلتسم مقياسها ومصدرها في الشعر الأوروبي ،

ج - والمبدأ الثالث يتصل بتعريف الشعر . فتعريفه في الماضي كان تابعا لغرضه وشكله ، وبما ان هذه الافتراض والأشكال قد تغيرت ، فإن تعريفه يجب أن يتغير .

وهكذا يدعو جرجي زيدان الى وضع تعريف جديد للشعر العربي ، فتعريفه القديم تعريف للنظم لا للشعر ، او هو كما يعبر تعريف الشعر «**بلغظه لا بمعناه** » بينما يجب ان يعرف «**بمعناه لا بلغظه** » ، كما هي الحال في أوروبا . واذا قبلنا ذلك يصبح الشعر العربي ، كالشعر الأوروبي ، منظوماً ومنشورة ، ويصبح الاساس في الشعر «**الخيال الشعري او المعنى الشعري** » ، ومن الشروري في ذلك ان يفيد الشاعر العربي من تجربة اخوانه الشعراء السوريان الذين كتبوا الشعر وزنا بلا قافية ، او مفتقى بلا وزن . (الهلال ، سنة ١٩٠٥ ، ص ٩٧ ، سنة ١٩٠٦ ، ص ٣٥٤)

ويعبر عن افكار زيدان ، بشكل اكثر دقة ، توفيق الياس يقوله :

- ١ - القافية والوزن اثر من آثار اختلاط الشعر بالفناء والموسيقى (الهلال ، سنة ١٩٠٩ ، ص ١٦٠) .
- ٢ - التطور اقتضى فصل هذه الفنون ، وهكذا نشا الشعر المنشور .
- ٣ - الشعر ، اذن ، «**أمر وراء الكلام** » ، ولهذا تمكن كتابة الشعر «**بالكلام مطلقاً** » .

د - وينتسب المبدأ الرابع عن المبادئ الثلاثة الاولى ، وخلاصته ان علينا ان نغير النظرة الى الشاعر ، فلم يعد الشاعر من يكتب القصيدة تلو الاخرى ، دون رؤيا للعالم او موقف منه ، بحيث يجيء شعره مجموعة من الانفعالات او وصف الاحداث دون رابط روائي وجمالي يربط فيما بينها ، ويوحدها ، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا ، اي من له رسالة كما يعبر جبران . ومن لا رسالة له ، ليس شاعرا . وقد تجلى هذا المفهوم ، على نحو خاص ، عند جبران خليل جبران .

البارودي أو «النهاية» / «الحدثات»

- ١ -

يرى معلم النقاد المعاصرين ، خصوصاً أولئك الذين درسوا الشعر العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين أن محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) هو بداية «النهاية» وهو شاعرها الأول .

ويحسن ، في دراسة موقع البارودي من النهاية والحداثة ، ودوره فيها ، أن نبدأ بتحليل الاسس التي استند إليها هؤلاء النقاد في رأيهم هذا. لذلك يحسن أن نقدم نماذج من احكامهم .

أ - يقول مصطفى صادق الرافعي : «... أما نمط البارودي في النظم ، فهو غاية ما دارت له الاسنة : عذوبة تقاد ترشف ، وجزالة تلعب بالنفس ، وسلامة يستريح في ظلها القلب وتستنشق نسيمها الكبد ...» (المقتطف ، مجلد ٣٠ ، الجزء ٣ ، مارس ١٩٥٥) .

ب - ويقول شكيّب ارسلان : «أشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي ثم شوقي ثم حافظ ، وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر ، الفائقون في احاداته . بل اهم اشباهه بالثلاثة الماضين : أبي تمام الشاعر ، ومتتبّيه ، وأبي عبادته ، بل هم اليوم لاتُشعر وعذّاه ومناته ، والذي رجحت لهم على غيرهم بيئاته ...» (مجلة سركيس ، السنة الثانية ، العدد ١٣ ، نوفمبر ١٩٥٦ ، وانظر : محمود سامي البارودي ، شاعر النهاية ، للدكتور علي الحديدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ص ٤٠٧) .

ج - ويقول خليل مطران عنه : «نسيج وحده ، ونادرة الزمان . على أن أحسن ما في شعره الصياغة ، بها سما إلى منتهى الإجادة ، وبرز على المتقدمين فضلاً عن المتأخرین ...»

ومن هذا الكلف الشديد ، باللفظ والأسلوب التركيبى ، نشأ عنده أحياناً فتود عن الاغراب في المعاني ، وححرص على المألوف من طريقة النظم ، ولكنهما لا ينتصان شيئاً من مزية قريضه . . . وبهذا كان نظمه غاية الغايات في التصور اتفاقاً وأحكاماً ، وأية من الآيات في التعبير رقة وانسجاماً » . (الجوائب المصرية ، عدد ٥٧٢ ، تاريخ ١٥/٤/١٩٠٤) .

ويقول مطران أيضاً : « أما شعر البارودي فهو بجملته ، صناعة لا تنسى بقدميه ولا حديث ، مع ابتکار قليل ، واحساس فياض . اختار له احسن اساليب العرب ، وافصح الفاظهم ، وتغنى بها على وحي نفسه . . . فمثل قارئه مثل سامع المنشد البارع ، لا يتسس حين يتبس عليه فهم الالفاظ اذا استمر النغم في نظامه واتفاقه ، بل يستمر في طربه ، ويترقى فيه ، الى ان يخلق لنفسه شجونا حيث تفوته شجون الاقوال المنشدة ، كان ذلك مذهبة في الشعر ، وتلك غايته .

ولا ننس له فضلاً جديراً بالذكر الخاص ، وهو انه اول شعراء البعثة الحديثة ، بمعنى انه اول من رد الدبياجة الى بهائها وصفاتها القديمين ، . . . فانك لتجد الواحدة من قصائده ذاهبة صعداً الى عهد ارقى ازمنة العرب ، فهي كالجبال الشامخة ، وحولها القصائد الاخر كالاركان المقامة من حجارة اطلال بلا اختيار ولا نسق ولا هندام . . . فشعره انما هو شعر الصناعة والإيقاع » . (المجلة المصرية ، السنة ٣ ، عدد ١٤ ، ص ٤٢٩ - ٤٣١ ، سنة ١٩٠٩) .

د - ويقول محمد حسين هيكل : « . . . فكان شعره في عصره جديداً كلـه : كانت محاكماته الاقدمين جديدة ، وكانت معارضته ايام جديدة ، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة » . (مقدمة ديوان البارودي : ١/٣٠) . ذلك انه كان « قمة عالية لم يبلغ شاؤها مثيل لها في عصره ولخمسة قرون سبقته ، فقد خرج على الناس ، بثقافة ادبية لم يالفوها من شعرائهم ، وبأعراض لم يعرفوها عنهم ، ودبباجة لم يسمعوها في انشادهم ، ورصانة اقطع عيدهم بها من امد بعيد ، وبلافة ، تأخذ بالنفس ، وتمتلئ الاشتذة » . (محمود سامي البارودي ، شاعر النهضة ، للدكتور علي الحيدري ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٤٠٦) .

ه - ويقول محمد مت دور : « وهذا الشاعر العظيم وان يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدي ، الا انه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت

اليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال ، واستطاع ان يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن احساسه او لوصف مشاهداته او قص احداث عصره بحيث يمكن القول ان هذه الدّنان القديمة لم تزد شعره الا قوة وجلاً » . (الشعر المصري بعد شوقي ، ج ١ ، ص ١ - ٢ ، ١٩٥٥) ٠
و - **ويقول عباس محمود العقاد** عنه : « صاحب الفضل الاول في تجديد اسلوب الشعر وانقاذه من الصناعة ، والتکلف المقيم ، ورده الى صدق الفطرة وسلامة التعبير » (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ٢٢) ٠

- ٣ -

لا نناقش هنا الناقضات التي وردت في هذه الاحكام ، حيث يبدو ان ما يراه بعضها تقىضة ، يراه بعضها الآخر ميزة ، خصوصا فيما يتعلق بمسألة « الصناعة » ، وانما تكتفى بأن تستخلص من هذه النماذج في تقويم شعر البارودي ما نراه مفيدا في سياق هذا البحث . ويبدو لي أن هذه الاحكام تصدر ، في المقام الاول ، عن وضع نفسي - قومي . فقد تخيل لهؤلاء النقاد ومن جرى مجراهم بين قراء الشعر ، ان البارودي يمثل في شعره :

- ١ - جلال القديم وفطنته ،
 - ب - « الروح العربية الخالدة » ،
 - ج - اليقين الكامل باستمرار المجد العربي القديم ،
 - د - الدليل الكامل على ان الحاضر سيتبعد امام نور الماضي التليد ،
 - ه - الثقة الكاملة بالتراث العربي والشخصية العربية .
- لكن لهذا الوضع النفسي - القومي ، ما يواكبه على الصعيد الفنى ، ويتمثل فيما يلي :

- ١ ب - « الصياغة المتقنة » ،
- ب - « مجازة القدماء ومحاكاتهم » ،
- ج - « الاعتراف بالقدماء على انهم انبياء الشعر » ومن ثم الاعتراف بأنه « لا بد من متابعتهم والاستمداد من مناهلهم » .

د - «احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والالفاظ والوزن » ،

ه - « عدم التعقيد في الاسلوب » ،

و - « تمثل افكار القدماء وصورهم وعواطفهم ايضا ، لأن العاطفة في نظرهم منشأها الطبيعة ، والطبيعة ثابتة لا تتغير ، ومن ثم لا مجال لتغيير العواطف » ، فالادب الكلاسيكي (الاباعي) السليم هو ما التزم عواطف الاصدرين » . (الحديدي ، ص ٤٠٨) .

تعود ، اذن ، تسمية البارودي بـ « شاعر النهضة » الى :

ا - تقويمه بالقياس الى ما سمي بـ « الفترة المظلمة » او « عصر الانحطاط » ،

ب - تقويمه بالقياس الى الارتباط بالقديم ارتباطاً إيجائياً ،

ج - تقويمه بالقياس الى حركة النهوض السياسي - الشعافي : التخلص من الاستعمار العثماني ، والانفتاح على ثقافة الغرب والافادة منها في تطوير الحياة العربية .

د - تقويمه بالقياس الى ما سموه بالتوقيد على « الروح العربية » ، مقابل الاتجاهات العثمانية - التركية .

يمكن ان نرد هذا كله الى اعتبارات نوجزها فيما يلي :

أ - الاعتبار القومي : فقد كان وجود شعر يذكر العرب بتراثهم التشعري القديم ، في مناخ الظلامية العثمانية ، سبيلاً الى الاعتزاز بالذات من جهة ، والى الشعور باستمرار هذا التراث وتفوقه من جهة ثانية ، والى الوعي بأن للعرب شخصية متميزة لا يمكن ان تغدو او تطمس . وكان في شعر البارودي ما يتحقق ، من وجهة النظر التقليدية ، هذا كله .

وكان في مثل هذا الشعر استعادة للتراث العربي الشعري ، تشعر العربي ، ازاء الغرب ، بأن له ادب خاصاً يضاهي ادب الغرب . وهو لذلك

ليس في حاجة الى الغرب ، من الناحية الادبية ، وان كان في حاجة اليه من الناحية العلمية .

ب - اعتبار الفصاحة كخاصية عربية : وكان شعر البارودي ايضا استعادة للفصاحة العربية ، بشكلها الكلاسيكي ، مما جعل العربي يعتقد انه شعر يقضى على ما سمعته النظرة التقليدية بالرثاكة ، فيما يتعلق بالنتائج الشعرى الذى حاول اصحابه فيه ان يتخلصوا من تقليد النماذج العربية القديمة ، وان يستمدوا اشكالاً جديدة من التجربة الشعرية في الغرب ، وانه ، وبالتالي سبب الى التخلص من الرثاكة الثانية – رثاكة الابتدال الذى ساد في الفترة التي سميت بالفترة المظلمة ، والتي بدأت بسقوط بغداد سنة ١٢٥٨ . فهذه الفترة مليئة بشعر مصنوع متكلف فقد شرارة الابداع ، وخضع للتصنيع اللغظى والبديعى والشكلى . ونشأ فيها ، الى ذلك ، ميل لهجر اللغة الفصحى والكتابة باللغة العامية او الدارجة .

ج - اعتبار المحاكاة : وترى النظرة التقليدية السائدة ان للشعر العربي ، كما استقر في الجاهلية على الاخر ، خصائص مطلقة لا تتغير ، وان مهمة الشعراء اللاحقين هي التمسك الكامل بهذه الخصائص : الدبياجة القوية ، جزالة اللفظ ، منانة العبارة ، العمودية الخليلية ، والعمودية الشعرية ، ورأت في شعر البارودي نموذجاً قوياً يحاكي هذه الخصائص ، خصوصاً ان البارودي :

- ١ - قرأ الشعر العربي القديم وحفظه ،
- ٢ - فهم مقاصده وتبين موقع الجمال فيه ،
- ٣ - رواه - اي تمثلت ذاكرته ، الفاظه وتراثه ،
- ٤ - هكذا تكونت سلیقته ، وهكذا يجب ان تكون سلیقة الشاعر ،
- ٥ - اذ ، بهذه الطريقة وحدها ، يتأصل فيعروبة ، وفي اللغة العربية بخصائصها اللغظية وتركيبها ، وتكون ذاكرته **الشعرية** : الحانا وأنقاما وصوراً وتراثاً ، فتصبح ينبوعاً جاهزاً ، ولا يبقى عليه في كتابة الشعر ، الا ان يتذكر جيداً ، اي يغترف من ماء هذا الينبوع عفويَا ، دون جهد او دون تكلف .

نضيف الى ذلك انه استعاد النسق القديم للقصيدة : ١ - الافتتاح بالغزل او النسيب ، ب - ذكر المفاوز التي قطعها الشاعر ، ج - ذكر الركائز التي انشأها والاهوال التي تجشمها ، د - الخروج الى المقصود . بالإضافة الى انه كذلك استعاد نهج الاوائل :

١ - انفراد كل بيت ، بافادته في تركيبه ، كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وعما بعده ،

ب - الاستطراد للخروج من فن الى فن ومن مقصود الى مقصود بشكل يجعل المقصود الاول متناسباً بمعانيه مع المقصود الثاني، وهكذا تباعاً ، لكن لا يحدث اي تناقض في هذه النقلة .

ج - متانة النسج ، وبلافة الاسلوب (مجرى الكلام وسياقه) بحيث لا يحدث انفلاق في المعانى ، بل تكون قربة المأخذ واضحة .

ويحدد البارودي نفسه فنه الشعري، مستعيناً التحديدات القديمة، فيقول ان خير الشعر « ما اختلف الفاظه ، وائتلت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليماً من وصمة التكلف ، بريئاً من عشوة التعسف»، غنياً عن مراجعة الفكرة . فهذه صفة الشعر الجيد ». (مقدمة ديوان البارودي ، ج ١ ، ص ٣) .

هـ - الإحياء أو البعث : لهذا كله ينضاف كنتيجة لما تقدم ان النظرة التقليدية رأت ان شعر البارودي « باعث للقديم من مرقده ، مرق عنده اكتافه التي احتوته مئات السنين ، وازاح عنه ذيول النسيان ، وتغنى بانفامه القديمة الخلدة في الذهان والموروثة مع الزمن ، فسمع منه ابناء عصره وكأنهم يسمعون للمتنبي والبحترى او الشريف ، والنابغة او عنترة ابن شداد ، فطربوا لنشيده واخذتهم النسوة من سماع قصيده ، ووصلهم بالمجد الذي ظنوا انهم فقدوه ، ونقلهم الى حال يتوهون معها انهم قاب قوسين من المكانة التي وصل اليها جدودهم السابقون . وعادت اليهم الثقة في لغتهم - لغة القرآن - وأيقنوا ان قوتها باقية على الزمن ، وأن العيب لم يكن فيها حين ظنواها قد احضرت ، واكتشفوا ان العيب كامن فيهم وفي ثقاوتهم التي قصروها على اساليب المؤخرين ، وفي اذواقهم التي

أفسدتها الصناعة والتکلف ، وفي قرائتهم التي أجدبها فقد الشعور بالكرامة القومية والانسانية في عصور الظلم والاستبداد التركي . وما وفق له البارودي من هذا البعض لا يزال حتى اليوم يذكر له على انه اعظم تطور حدث في حياة الشعر العربي في عصرنا الحديث » . (الحدیدی ، ص ٤٠٧) (١)

محمود سامي البارودي - شاعر النهضة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٤٠٧) . راجع ايضاً : (اضواء على الادب العربي المعاصر ، تاليف انور الجندي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٣٥ - ١٤٤) ؛ (الادب العربي المعاصر في مصر ، تاليف شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، ص ٨٣ - ٩١) .

(١) راجع ايضاً ، تمثيلاً لا حسراً ، اضواء على الادب العربي المعاصر ، تاليف انور الجندي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٣٥ - ١٤٤) ، (الادب العربي المعاصر في مصر ، تاليف شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، ص ٨٣ - ٩١ .

- ٣ -

سبقت ما سمي بـ « عصر النهضة » فترة سميّت بالفترة المظلمة .
وتبدأ منذ سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة ١٢٥٨ ، كما يتفق الجميع .
لكنهم يختلفون حول تاريخ نهايتها :

- ١ - تنتهي سنة ١٧٩٨ (دخول نابليون مصر) .
- ب - تنتهي في اواخر القرن التاسع عشر .
- ج - تنتهي باعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ .
- د - تنتهي بانهاء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ .

استمرت هذه الفترة ، اذن ، حوالي خمسة قرون ونصف القرن على
اقل تقدير ، وحوالي ستة قرون ونصف القرن في اكثر تقدير . ولا شك
انها كانت فترة مظلمة من النواحي الاقتصادية والسياسية والاجتماعية .
فهل كانت حقاً فترة مظلمة من الناحية الادبية - الشعرية او الثقافية ،
بعامة ؟

ان تسمية هذه الفترة **بالمظلمة** تشير الى ان ثمة مقياساً في دهن من
سماها ، للفترة **المضيئة** . وهذه الفترة المضيئة هي من جهة ما سمي
بـ **عصر النهضة** ، ومن جهة ثانية هي الفترة او الفترات التي سبقت الفترة
المظلمة .

لا شك ان الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كان عليه
سابقاً . وقد تراجع ، على الاخص ، **كمياً** . لكننا نجد ، مع ذلك ، حركة
شعرية مهمة تستمر طوال هذه الفترة ، دون انقطاع ، ولعل في دراسة
هذه الحركة ما يفرض علينا ان نعيد طرح القضايا المتعلقة بـ **عصر النهضة** ،
طرحاً مغايراً لما هو مأولف .

والسؤال الاول في هذا الصدد هو : هل تقيس تقدم الحركة الشعرية بفهمها روح العصر والتعبير عنها ، أم بعودتها الى اصل ثابت ومحاولة تقليده او الاحتداء به ؟ وهل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه المودة ورفض التقليد ؟ وللاجابة عن هذين السؤالين لا بد اولا من ان نلقي نظرة على النتاج الشعري في تلك الفترة التي سميت بالظلمة .

فما خصائص هذا النتاج ؟

اولا . من ناحية الاستمرار ، لم تتوقف كتابة الشعر بين ١٢٥٨ و ١٨٥٠ (٦٥٠ هـ - ١٣٠٠ هـ تقريبا) ، بالإضافة الى استمرار الحركة الفكرية ، ممثلة بابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) وابن منظور (ت : ١٣١١) وابن بطوطة (١٣٧٧ - ١٣٠٤) . الاول انشأ علم الاجتماع ، والثاني وضع اكمل موسوعة في اللغة ، والثالث اسس أدب الرحلة .

ثانيا - هذا الشعر كان ذا طابع مديني " حضري : اللهو ، الترف ، التائق اللغطي الملائم للترف واللهو .

ثالثا - وكان ذا طابع صناعي " والمصنوع ، في رأي ابن رشيق ، « أفضى من المطبوع » ، وقام هذا الشعر على مسيرة العصر وأهل العصر ، وعلى الكلام المأنس والمعانى السهلة . أصبح الشاعر كصاحب الصوت المطرب يستميل الناس ، كما يعبر ابن وكيع التنيسي ، ونشأت القصيدة - الأغنية الخفيفة التي توفر لذة العوايس .

رابعا - تطورت لغة القصيدة ، سواء من حيث بنيتها الشكلية (ايقاعات مختلفة ضمن بنية واحدة) او من حيث استخدام اللغة العامية وانواع تعبيرية اخرى (الموشح ، الدوايت ، الكان كان ، الرجل ، المواليا) .

خامسا - أخذت القصيدة تتحول الى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة او موضوع محدد ، مما مهد لوحدة القصيدة .

سادسا - التركيز على عالم الاشياء ، ووصف جزئيات الحياة اليومية .

هكذا يبدو ان شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية الى

حدها الاقصى الذي أوصل الى الانحطاط . لكنه عكس ، بالمقابل ، عالم المدينة الناشئة وحساسيتها ، وأصبح مشاكلا للعصر .

وقد تكون فترة الانحطاط انحطاطا بالقياس الى شاعر عظيم كابي تمام ، او ابي نواس ، او المتنبي ، او امرئ القيس ، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطا بالقياس الى البارودي .

انها ، على الاقل ، حققت تطويرا اساسيا في بنية القصيدة ، وفي اللغة الشعرية . أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير ، وعاد الى الاشكال القديمة .

لا شك في ان لشعر البارودي دورا احيائيا ، بمعنى انه اماده مستنقعة للماضي . وقد يكون لهذا الاحياء أهمية وطنية – سياسية ، من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها الى الثبات في وجه العدو ، او النضال ضده . ويمكن القول ، على هذا المستوى ، انه كان لشعر البارودي دور بارز في التوعية الوطنية .

لكن هذا الدور ليس شعريا بالمعنى الخاص للكلمة ، وإنما هو تاريخي . وقد يستوي في هذا الدور التاريخي مع النشر الادبي ، او مع الفكر ، بشكل عام . وتقويم نتاج البارودي هنا ، انما هو تقويم لتاريخيته ، لا لفنيته .

الشعر يقوم بخصوصيته الفنية ، اي من حيث هو طريقة خاصة في التعبير، تتميز عن النشر الادبي، وعن النشر الفكري . فأن يتناول الشعر الموضوعات الوطنية ، لا يعني بالضرورة انه شعر جيد ، فنيا . فالموضوعات ايا كانت لا اهمية لها ، سلبا او ايجابا ، في تقويم فنية الشعر .

انطلاقا من التوكيد على اعتبار هذه **الخصوصية** في كل تقويم للشعر ، نقول ، في صدد شعر البارودي ، انه مهما أكدنا على ربط مفهوم النهضة بالعودة الى القديم ، فاننا لا نقدر ان ندخل في هذا المفهوم **احياء الاشكال القديمة** ، سواء كانت فنية او اجتماعية او سياسية ... الخ ، فهذه الاشكال متطابقة مع اوضاع وحاجات وظروف انتهت وحلت محلها اوضاع وظروف وحاجات جديدة ، ولا بد ، اذن ، من ان تنشأ اشكال جديدة تطابقها ، ولا نستطيع ، وبالتالي ، ان نعتبر التجديد صناعة تقلد اصلا سابقا ، لأن التجديد موقف إبداعي ، جذري وشامل .

ان مفهوم النهضة يرتبط ، اذن ، ارتباطا جذريا ، بمفهوم التغيير . فحين نقول نهضة يعني ، بالضرورة ، انتقالا من وضع سابق او ماض ، الى وضع حاضر ، **مغاير** ، وعني ، بالضرورة ، ان الوضع الجديد متقدم ، نوعيا ، في حركته العامة ، على الوضع الماضي . لذلك لا يصح ان يكون في مفهوم النهضة ما يمكن ان يشير الى « التقليد » او « الاحياء » ، لأن فيما تراجعا ، اي تبنيا لاشكال حياتية – ثقافية ، نشأت في عصر مضى ، لتجيب عن مشكلات لم تعد هي نفسها المشكلات الراهنة . نضيف الى ذلك انه حين يحيي شاعر في القرن العشرين اشكال التعبير الشعري في القرن السادس او السابع ، فإنه في الواقع لا يحيي اللغة الشعرية القديمة وحسب ، وإنما يحيي معها كذلك الفكر وال موقف القديمين . ذلك ان اللغة الشعرية لا تنفصل عن محتواها . فالشاعر الذي يحيي اشكال التعبير القديمة ، لا يصدر عن موقف جديد وإنما يصدر عن الفكر وال موقف القديمين اللذين انتجا تلك الاشكال .

لا يعني ذلك ان الشعر الجديد يبدأ من لا شيء ، وإن على الشاعر ليكون جديدا ، ان يستأصل جذوره الماضية ، وينفصل عن التراث . وإنما يعني انه ، إذا كان لا بد من العودة الى القديم فلا يجوز ان تكون عودة الى اشكاله ، بل الى الدفعة الحية التي ولدت هذه الاشكال . فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباطا بطرائق تعبيره ، بل **بالروح العميق** الذي حرّكه .

الخطأ الاساسي هنا ، لدى شعراء التقليد ومنهم البارودي ، هو في اعتبارهم ان الاشكال التعبيرية التي جسدت التجربة الشعرية العربية القديمة ، حقائق مطلقة ، بينما هي ليست اكثر من **خبرات وتعبيرات محددة** ، لا اهمية لها الا بقدر ما تضيء التجربة الراهنة وتكشف عن آفاق غير معروفة .

على ان الاساسي هو تجاوز المنظور او الموقف التقليدي . فهذا الموقف يرى ان الشخصية استمرار – تراكم ، قوامها في الالتفاف على ذاتها ، وفي البقاء ملتحمة مترابطة ، شأن كثبة الغزل . والجديد هنا هو الاستطالة في الخط الاصلي . بل يمكن القول ليس هناك جديد في هذا المنظور ، وإنما هناك تواصل مستمر . وطبعي ان الاستمرار – التراكم على صعيد المعنى ، يؤدي الى تماطل الشكل واطراده ، على صعيد التعبير . وهو يؤدي ، بالتالي ، الى العيش في زمن افقي يؤكد الاستمرار ويضمنه .

غير ان البقاء في زمن افقي يقود الشعراء الى كتابة منظومات نثرية ، ذلك انهم يأخذون المطابقات التي خلقها أسلافهم بين عالمهم الداخلي والعالم الخارجي ، ويدرسون منطقها الداخلي ، ويركبون من ثم قصائدهم بشكل يطابق قصائد هؤلاء الاسلاف . ومن هنا التكرار والرتابة .

بل ان هذا البقاء يؤدي اخيرا الى قتل الاشكال القديمة ذاتها ، وذلك بفعل التكرار والرتابة .

ومن هنا الحاجة الى الانطلاق من منظور جديد وهو ان زمن الابداع ، زمن الشعر ، ليس افقيا ، بل عمودي . ولا ينشأ هذا الزمن الا بتحطيم الزمن الافقى ، اي باقامة مسافة بين الماضي والحاضر .

ان العيش في مستوى الزمن الافقى هو عيش في مستوى الشيء والمادة والفرизية ، دون انفصال او ممارسة . وما يميز الانسان عن غيره من الكائنات انما هو قدرته على الانفصال والمارضة وخلق مسافات بينه وبين نفسه ، داخل نفسه : الشاعر المخلق ، مثلا ، يتتجاوز باستمرار ما حققه ، لانه يشعر ، باستمرار انه غير راض عن المطابقات التي اقامها بين ذاته والعالم الخارجي ، ولانه يشعر ان ما يريد ان يكتبه او ما يطبع اليه لم يتحقق بعد . فكان الابداع نفي يتقدم . وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيا للابداع ، لانهما يؤديان الى اعادة ما انتاجه السابقون .

والجوهرى في الشعر هو الكشف عن علاقات جديدة ، دائما ، واقامة علاقات جديدة دائما . وخصوصية الشعر هي في هذه العمودية : يفتح دائما امام القارئ عالم من المطابقات اكثر غنى ، ويشير فيه وحوله ما يجعله يكتشف الانسان والأشياء في حركة اخرى ، غير مألوفة ، في تمويج آخر غير معروف ، في ضوء يفتح آفاقا بكرة .

ومن هنا نقول ان جوهر الابداع هو في التباهي ، لا في التماثل . كذلك نقول ان غنى التراث الشعري لشعب ما يقاس بمدى هذا التباهي .

وعلى هذا نقول ان العودة الى الماضي او الجذور هي العودة الى الابداع ، لا العودة الى الاشكال التي ابدعت . ان العودة الى الماضي الشعري العربي ، بتعبير آخر ، لا تعني الاقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه . ولا يعني هذا التجاوز ، بدوره ، ان يكتب الشاعر

العربي اليوم شعراً افضل بالضرورة من الشعر الذي كتبه اسلافه ، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الاكثر عمقاً في الحدس العربي او الرؤيا العربية . ومن هنا تشدد على ان زمن الابداع ليس افقياً ، ليس خططاً متصلة ، وإنما هو آنات او لحظات ، اي ، انه انبجاس متقطعاً . وعلى ان العالم الشعري لم يخلق كاملاً دفعة واحدة ، وعلى ان هذا الكمال ليس موجوداً ، بشكّل جاهز ، في نقطة زمنية اسمها الماضي ، او في مستودع اسمه التراث ، كما يقول التقليديون ، وإنما هو افتتاح دائم ، وقابلية دائمة على ان يكون اكثر غنى وجمالاً ، وأعمق وأشمل ، وعلى ان الكمال حركة لا تكتمل .

محروف المرصافي

او «الحداثة» / «الموضوع»

- ١ -

يمثل شعر معروف الرصافي (١) خطوة اكثـر التصاقا بالواقع من شعر البارودي ، وأعمق التزاما ، وأشمل رؤية . وسنعرض للقضايا التي طرحتها في شعره ، وفقا للترتيب التالي :

- ١ - نقد الحاضر العربي ، فنشير الى آرائه في الاوضاع الاجتماعية السياسية ، من ناحية ، والى آرائه في الحضارة الغربية وكيفية النظر اليها ، عربيا ، من ناحية ثالثة .
- ٢ - نقد الماضي العربي ، من الناحيتين الدينية والتاريخية .
- ٣ - الدعوة الى المعاصرة ، حيث نشير الى اسسها ، كما يراها ، وهي رفض الاستعمار او التحرر من السيطرة الخارجية ، والحرية داخل المجتمع ، والعلم .
- ٤ - رأيه في الشعر ودوره .

(١) ولد في بغداد سنة ١٨٧٥ ، في عائلة فقيرة ، وكان أبوه عريفا في الجيش العثماني، وحين مات البارودي (١٩٠٤) كان في نحو الثلاثين ، وبينما عمل البارودي وذيرا، فرئيس وزارة ، عمل الرصافي عضوا في مجلس المبعوثان ، وبعد عضوا في البرلمان العراقي : فكانا عني بالسياسة ، ومارس شؤونها عمليا ، لكن الرصافي عاش أيامه الأخيرة فقيرا ، وقيل انه اضطر الى بيع السجائر ، لكي يعيش . تميزت حياته ، بالجرأة في التعبير : سياسيا ، هاجم الحكم العثماني ، وبعده الحكم الانكليزي ، وهاجم ، اجتماعيا ، العادات والتقاليد الدينية وغيرها، مما ادى الى الافتاء بتكفيره وحرق كتابه « رسائل التعليقات » ، وطرده من العراق ، مات سنة ١٩٤٥ . ظهر ديوانه في طبعة جديدة بجزئين كبيرين عن دار الفسدة ، بيروت ،

- ٣ -

للحاضر العربي في شعر الرصافي صورة الخراب الشامل ، فالبلاد العربية من اقصاها الى اقصاها ، رسوم وطلول ، كما يعبر . لكنه ، مع ذلك ، يعلن ارتباطه العميق بواقع هذه البلاد ، ومصيرها ، وضرورة العمل والنضال من اجل النهوض بها .

ويفصل الرصافي هذه الصورة في تقاده الاوضاع العراقية القائمة آنذاك ، وهي اوضاع – نماذج ، للاوپاع العربیة جملة :

أ – فمن الناحية السياسية – الاجتماعية ، يسيطر على الشعب التنافر والشقاق ، وانعدام الاتحاد في وجه الاخطار المشتركة ، وانعدام الثقة فيما بين فئاته ، والتناقض في المواقف الدينية ، ومحاربة العلم والعقل . والنظام السياسي هو المسؤول الاول ، ذلك انه يمارس الاستبداد والظلم ، ويتبينى اهدافا تناقض اهداف الشعب . وهو ، في الحقيقة ، نظام مزيف : فالحاكمون عبيد الاجنبي ، والاستقلال شكلي . ولذلك ليس الدستور والمجلس الا لفظتين ليس لهما مدلول الا مدلول التبعية والعبودية.

وتزداد هذه الصورة سوادا حين يتحدث عن وضع المرأة في المجتمع العراقي ، مشيرا الى ان اساس التخلف والعبودية كامن في تحلف المرأة العربية ، فالمرأة سجينه ، يتحكمها قيد العادة . ومن هنا يهين العرب الامومة ، رمز الولادة والتتجدد . وقبول العرب باهانة نسائهم سهل عليهم قبول اهانة الآخرين ايامهم .

وينتقد بقسوة بعض العادات في هذا الصدد ، فيقول ان الحجاب المفروض على المرأة ، باسم الشرع ، ليس من الشرع ، بل ان مناهضته واجبة حتى ولو كان الدين يقول به ، فالحجاب الحقيقي هو العلم والاخلاق .

وهكذا يقول ان المرأة ليست كائناً ناقصاً ، وعلى هذا يجب ان تتمتع باستقلاليتها وحريتها . فلا ارتقاء الا اذا تحققت المساواة بين الرجل والمرأة .

ويشير الى ان المرأة المسلمة هي الاكثر تعرضاً للظلم والتخلف من غيرها . فهي لا تتعلم ، ولا تعمل . وكيف يمكن مثل هذه المرأة ان تنشئ جيلاً عالماً ؟ ويدعُ الى القول ان حالة المرأة العربية ، اليوم ، اسوأ من حالتها في الجاهلية ، والى ان الاسلام لا يمكن ان يكون ضد تقدم المرأة ، او ضد التمدن ، والى ان الموقف السائد من المرأة ، منافق للدين الاسلامي . ويخلص الى ضرورة اعطاء المرأة حقوقها المدنية الكاملة (١) .

وإذ يقر الرصافي ان الحكم عبيد للاجنبى ، يقرر ان كل عبد لا بد من ان يمارس الطفيان حين يكون في موقع السلطة . ذلك انه يعبر عن عجزه ازاء مقاومة الاجنبى ، باضطهاد الشعب ، وبشكل خاص ، الفئات الاشد وطنياً . وهكذا كانت الحالة في العراق . ومن هنا سيطرت على الشعب حالة البطالة والخضوع ، وانقسم الى فئتين : قليلة مستغلة ، واكثريّة ساحقة مستغلة . وترسم حالة الشعب قصيدة « الحرية في سياسة المستعمرين » (٢) ، فيقول فيها ان دستور الحياة كما يضعه الاجنبى وأعوانه يقوم على عدم العلم والبحث ، وعلى الخمول والنوم والمحافظة على الامور الراهنة ، وعلى عدم العمل السياسي . وهذا الدستور يفرض على الناس ان يرددوا ما يقوله لهم المستعمر وأعوانه الحاكمون ، دون ان يكون لهم اي رأي خاص بهم .

ب - اما من ناحية العلاقة بالمدينة الغربية ، فيميز الرصافي في تقاده هذه المدينة بين العلم والسياسة ، او بين المدينة كفكرة والمدينة كممارسة .

(١) انظر القصائد التالية ، تبعاً : « الى الامة العربية » ، ص ٢٤٥ ، « تجاه الريحاني » ، شكاوى العامة » ، ص ٣١٣ ، « كيف نحن في العراق » ، ص ٣٩٩ ، « حكومة الانسداب » ، ص ٤٠٣ ، « المرأة في الشرق » ، ص ١٢٥ ، « نساؤنا » ، ص ١٣٠ ، « حرية الزواج عندنا » ، ص ١٣٥ ، « المرأة المسلمة » ، ص ١٤٠ ، « التربية والامهات » ، ص ١٤٤ ، « الى الحجابين » ، ص ١٥٧ ، (الديوان ، المجلد الاول) ، « العادات قاهرات » ، ص ٣١٦ ، (الديوان ، المجلد الثاني) ، دار العودة .

(٢) ص ٣٧٤ ، المجلد الثاني . انظر ايضاً (المجلد الثاني) : « مفترق الحياة » ، ص ١٠٠ ، « سياسة لا حماسة » ، ص ١٨١ .

وهو يؤيدها كفكرة ، لكنه يعارضها كممارسة ، ذلك انه يلاحظ لدى الغرب انفصلاً بين النظرية والتطبيق . فالغرب ، مثلاً ، ينادي بالحرية ، نظرياً ، لكن السياسة الغربية تجيز عملياً استعباد الشعوب . وهو يمنع الاسترقاق كلامياً لكنه يمارسه عملياً . وعلى هذا فان الحق لا اهمية له ولا معنى ، خارج الغرب . فالحق ما كان غريباً - وبهذا المطق الاستعماري أصبح الشرق نهاياً للغرب (١) .

ويذيعي الغرب ، مثلاً ، انه فصل بين الدين والدولة ، وانه لذلك ضد التعصب الديني او الطائفي . والواقع ان هذا ادعاء تكذبه الممارسة . ويمثل الشاعر على ذلك بخطاب الجنرال غورو Gouraud في بيروت (٢) ، حين اشار الى **العرب الصليبية** ، التي تشير ذكريات مؤلمة في الشرق ، وكان من اللائق الا يشير اليها . فهناك في الغرب فصل ظاهري بين الدين والسياسة ، والحقيقة ان بينهما وحدة ، وان الكريدينال والجنرال واحد ، بمظهرين مختلفين . فمصالح الغرب السياسية هي التي تتمي عليه مواقفه الدينية ، ومصالحه الدينية هي التي تتمي عليه كذلك مواقفه السياسية . أما عن علاقة الشرق بالغرب ، فانها علاقة المستغل بالمستغفل ، والمظلوم بالظالم . فالغرب يمتص دم الشرق ، كما يعبر الشاعر ، وينهب ثرواته ، وفوق ذلك يثير العداوات فيما بين اهله ، ويقيم حكومات وانظمة موالية له . واستكمالاً لعمله هذا ، يزور تأريخ الشرق فينشر سيناته ويقطمس حسناته . فالعالم اثنان : غرب ظالم ، وشرق مظلوم (٣) . وينتهي الرصافي الى دعوة العرب لكي يثوروا على الغرب ، ويؤكد ان هذه الثورة لا يمكن ان تتم الا بعد التخلص من اثقال الماضي ومن الافتخار به ، والا بالاقبال على العلم . على ان هذا الاقبال لا يجوز ان يعني تقليد الغرب ، وانما يجب ان يعني الافادة من خبراته وبناء شيء جديد يتوافق مع شخصية العرب و حاجاتهم (٤) .

(١) انظر ، مثلاً : «**الحق والثوة**» ، ص ٢٩٠ ، «**ولسون بين القول والفعل**» ، ص ٣٣٧ ، (المجلد الثاني) .

(٢) انظر (المجلد الثاني) : «**مظاهر التعصب في عصر المدينة**» ، ص ٣٣٢ .

(٣) انظر ، مثلاً : «**ولسون بين القول والفعل**» ، ص ٣٧٧ (المجلد الثاني) ، «**يا محب الشرق**» ، ص ٣٤٤ ، «**الإنكليز في سياستهم الاستعمارية**» ، ص ١٦ (المجلد الثاني) .

(٤) انظر ، مثلاً : «**معترك الحياة**» ، ص ١٠٠ ، «**المجلس العمومي**» ، ص ٢٣٧ (المجلد الثاني) .

- ٣ -

ينظر الرصافي الى الماضي من مستويين : الاول ديني خاص ، والثاني حضاري عام . وهو يعلن بصرامة ، في المستوى الاول ، انه يرفض الدين كما وصل اليه – من ناحيته المعتقدات الغيبية والتشريعات الارضية على السواء .

فالاديان ، بالنسبة اليه ، ليست موحدة ، وإنما هي وضع قام به اشخاص اذكياء . واذ ينكر الوحي ، ينكر بالضرورة النبوة ، وينكر وجود الانبياء . والنتيجة الطبيعية لانكار الدين ، وحياة ونبوة ، هي انكار التعاليم او المعتقدات التي جاء بها .

انه ، مثلا ، ينكر خلود الروح ، ويقول انها ليست من جوهر سماوي ، كما يعلم الدين ، وإنما هي مخلوقة من التراب كالجسد نفسه . لذلك لا يؤمن بفكرة الحشر اوبعث ، الجنة او النار . ثم ان السماء التي تشير اليها التعاليم الدينية على اساس أنها « مكان » الخلود والنعيم ، ليست اكتر من فضاء طبيعي تسبيح فيه الارض .

وهو ، اذن ، يرفض فكرة الثواب والعقاب ، ويرفض ، تبعاً لذلك ، أن يصلى او يصوم ، شأن الآخرين ، طمعاً في الجنة وحورها العين . ومن هنا ينتقد مبدأ تلقين الاديان ، مثيراً بذلك الى أن الدين لا يجوز أن يؤخذ تلقينا ، وإنما يجب أن يؤخذ بعد البحث الطويل العميق .

اما من ناحية التشريعات فيرى أن الجمود يرافقها دائمًا . ولو لا هذا الجمود ، لكانت تتغير بتغير الازمنة .

ويحاول الرصافي ان يرصد مظاهر هذا الجمود في العادات والتقاليد

من جهة ، وفي رجال الدين ، من جهة ثانية . ولهذا ينتقد العادات والتقاليد التي تسود بقوة الدين او باسمه ، وينتقد رجال الدين فيرى انهم رمز الجمود والتخلف (١) .

وفي المستوى الثاني ، الحضاري العام ، يؤكد الرصافي على ضرورة ترك التفاخر والتغنى بامجاد الماضي . فهذه الامجاد تحققت في عصر لم يعد لنا ، وهي لذلك لم تعد تفيينا شيئاً في حياتنا . والخطوة الاولى ، اذن ، هي الانفصال عن هذا الماضي ، مهما كان عظيماً ، والارتباط بالحاضر ارتباطاً وثيقاً .

ويحاول الشاعر ان يسوعَّد هذا الانفصال بأشكال مختلفة :

- ١ - منها ان الافتخار بالماضي دليل على ان الحاضر جامد ،
- ٢ - ومنها ان شدة الارتباط بالماضي تعرقل العمل في سبيل بناء المستقبل ،
- ٣ - ومنها ان ثمة اشياء كثيرة في الماضي نفتخر بها على انها حقائق ، لكنها قد تكون اوهاماً نسجها التاريخ . وهو ، في هذا الصدد ، يصف التاريخ بالضلال والكذب ، متسائلاً : اذا كنا نرتاد بأمر الناس الذين نعايشهم ، فكيف يتحقق لنا ان نشق باخبار الذين ماتوا منذ قرون (٢) ؟

(١) انظر ، مثلاً : « حقيقتي السلبية » ، ص ٥٢٣ ، « بين الروح والجسد » ، ص ٥٣٢ ، « لو » ، ص ٥١٩ ، (المجلد الاول) ، « السجايا فوق العلم وفوق العلم » ، ص ٣٤٧ ، (المجلد الثاني) .

(٢) انظر ، مثلاً : « نحن والماضي » ، ص ٩٣ ، (المجلد الاول) ، « خلال التاريخ » ، ص ١٦٣ ، (المجلد الثاني) .

- ٤ -

هكذا يدعو الرصافي إلى الخروج مما هو راهن إلى المعاصرة أو ما يسميه بالتجدد . ويفترض التجدد أن يكون الشعب متحررا من خارج ، وحرا في الداخل . ولا بد ، للخلاص من الاستعمار والتحرر من السيطرة الخارجية ، من شروط يضع الرصافي على رأسها تحرر العربي ذاته ، مما يجعله فريسة سهلة لتلك السيطرة ، كالتغلب الدينى . وهو هنا يعتقد الاصلاحيين الاتراك الذين رجعوا إلى تحكم الدين ، بدل أن يتتجاوزوه إلى إقامة الوحدة الوطنية . وبين هذه الشروط وحدة النضال بين الشعوب المستعمرة ، وهو يعجب ، في هذا الصدد ، من الشعوب الكبيرة التي ترضي بالاستعمار ، كالهند ، مثلا .

ومن هذه الشروط أن يعيش العربي الحرية بكامل معناها ، ويكون معناها هذا في كونها خرقا للعادة من أجل إقامة الحقيقة ، ولو كان هذا الخرق ضد الجماعة . وهو يمكن أيضا في أن لا يطلبها العربي لنفسه فقط ، فالحرية لا تتجزأ – فلا يمكن أن يكون الفرد حرآ في وطنه ما دام هناك فرد واحد غيره لا يتمتع بالحرية . هذه الحرية هي ، أذن ، جوهر الحياة وهدفها الأعلى . فالفرد بلا حرية ميت ، والوطن بلا حرية ، قبر (١) .
وتتمثل المعاصرة عنده في العلم ومنجزاته ، وقد كتب قصائد كثيرة يمجد فيها العلم ، معتبرا آياه أنه أكثر من نور للحياة : انه عصبها نفسه .
ومن هنا يتوقف تطور الأمم ومصيرها على مدى تبنيها للعلم .

(١) انظر ، مثلا : « مفترك الحياة » ، ص ١٠٠ ، « ميت الاحياء وهي الاموات » ، ص ٤٤٣ ، (المجلد الاول) ، « ما هكذا » ، ص ٢٦٣ ، « الفيل والعمل » ، ص ٣٧٩ ، (المجلد الثاني) ، « في سبيل حرية الفكر » ، ص ١٤١ ، « تنبئه النیام » ، ص ٢٩٦ ، « العادات قاهرات » ، ص ٣١٦ ، « في حفلة شوقي » ، ص ٣٧٩ ، (المجلد الاول) .

والعلم اذن يغنى الشعب عن الماضي القديم ويجعله سيد مصيره ، شارك في بناء المستقبل ، لكن شريطة ان يكون هذا الشعب - وهو ما يكرره دائماً - سيد نفسه اولاً . فالعلم ، دون استقلال وحرية ، في شعب ما ، لا يجديه شيئاً ، بل يكون اشبه بسلاح يحمله رجل مهزوم .

ومن هنا تشديد الرصافي على بناء المدارس وتعيمها ، وتهيئة الجو للحياة العلمية الصحيحة . وتتجذر الاشارة الى انه كان يعني بالعلم الروح العلمية او الموقف العلمي ، وفكرة الابتكار ، اكثراً مما يعني المنحرفات ذاتها . ومن الطريف ان نشير ، في هذا الصدد ، الى انه الفى مرّة قصيدة في المدرسة الحربية بالعراق ، اشار فيها الى ان الحرب فن لا سلاح ولا شجاعة ، وان هذا الفن يقوم على العلم .

هذا الایمان الكامل بالعلم دفع الرصافي الى ان يتغنى بمنجزاته ، فيصف مختلف الاكتشافات والآراء والمختارات العلمية في عصره . ولعل قصيده « في القطار » ان تكون اقوى قصائد في هذا المضمار (١) .

واذ يصل الرصافي الى مثل هذا اليقين ، بالعلم وضرورة التجدد ، يزداد اهتمامه السياسي - الاجتماعي ، فيزداد تبعاً لذلك هجومه على الانظمة الحاكمة ، ويعنى بتحريض الناس على الاخذ بأسباب المدنية ، وبالكلام على الاحداث الطارئة ، والاهتمام بمشكلات الحياة اليومية البائسة ويدعو ، نتيجة لهذا كله ، الى التغيير والثورة .

غير ان الممارسة تكشف له عن الصعوبات ، فيشعر ان ما يقوله لا صدى له ، وأنه بالتالي غريب في وطنه . فيميل الشاعر الى اليأس ، ويحاول ان يتوجه نحو آفاق أخرى تقدر ان تحضنه ، ذلك ان وطنه يضيق به ، فيكتب قصيده « بعد النزوح » سنة ١٩٢٢ ، وكان قد ترك بغداد الى بيروت ، عازماً على ان لا يعود الى العراق (٢) .

(١) النظر ، مثلاً : « العلم » ، ص ٢٦٢ ، « في القطار » ، ص ٥٦٣ ، « السفر في الثومبيل » ، ص ٥٨١ ، الخ ... وانظر ايضاً قصائده : « الوصفيات » ، و « الكونييات » - (المجلد الاول) ، حيث يتحدث في الاولى عن الافكار والآراء العلمية ، كالجاذبية والهندسة ووحدة المادة وغيرها ، ويتحدث في الثانية عن المختارات العلمية كالطيرارة والقطار والتغافل وغيرها .

(٢) انظر ، مثلاً : « بعد النزوح » ، ص ٣٢٠ ، « حكومة الانتداب » ، ص ٤٠٣ ، « الوزارة المدنية » ، ص ٤٠٩ ، « آل السلطنة » ، ص ٢٧٦ ، (المجلد الثاني) ، « تبيه النيل » ، ص ٢٩٦ ، (المجلد الاول) .

- ٥ -

يحدد الرصافي موقفه من الشعر من ناحيتين : سلبية ، وایجابية .
من الناحية الاولى ، يقول برفض التقليد - اي تقليد اساليب الاقديم ،
انسجاما مع دعوته الى العلم والمعاصرة .

ومن الناحية الثانية ، يقوم رايه في الشعر على الاسس التالية :

- ١ - « تبيان الحقيقة » ، فتقديم الحقيقة الواقعية هو الذي يجب ان يكون المقصود الاساسي للشاعر .
- ٢ - الوضوح وعدم التعقيد .
- ٣ - الابتكار - ويعني به طرق الموضوعات الجديدة ، بأسلوب جديد .
- ٤ - « مطابقة اللفظ للمعنى » ، اي دون حشو من جهة - ومن جهة ثانية ،
ان يستخدم الشاعر عبارات حديثة ، حين يتناول موضوعات حديثة .
- ٥ - ان يكون الشعر قريبا الى النشر .
- ٦ - ان تكون القصيدة وحدة متماسكة .
- ٧ - ان يكون الشعر تعليميا او عاملا معرفة (١) .

(١) انظر ، مثلا : « في المعهد العلمي » ، ص ٢١٢ ، « سياسة لا حماسة » ، ص ١٨١ ،
« في سبيل حرية الفكر » ، ص ١٤١ ، « خواطر شاعر » ، ص ٥٠٥ ، « أنا
والشعر » ، ص ٥٤٣ ، (المجلد الأول) .

- ٦ -

يقدم شعر الرصافي مثلاً مهما لدراسة العلاقة بين «المضمون» و «الشكل» ، أو «المعنى» و «اللفظ» ، كما استمرت في «عصر النهضة» ، أي لدراسة العلاقة بين «التراث» و «المعاصرة» (الحداثة) ، «المضمون» في هذا الشعر «معاصر» بل يمكن وصفه ، ضمن إطاره التاريخي ، بأنه تقدمي – ثوري . ومع ذلك فإن «شكل» التعبير عن هذا «المضمون» ، إنما هو شكل تقليدي .

شمة ثوابت في الاداء وطراحته تصلح لكل تحول في العالم واشيائه : هذا ما يمثله افضل تمثيل شعر الرصافي . فقد تناول من الموضوعات اكثراها جدة على الحياة العربية (١) ، وعبر عنها بطريقة الاداء الاكثر قدما . ومن هنا يوفر شعره للباحث مادة مهمة للتأمل في التل斐قية التي يمارسها الشاعر المأخوذ بالنموذج التعبيري الماضي ، وبالواقع المتغير ، في آن .

ان قراءة الرصافي تكشف لنا عن شخص يدهشه واقع العلم ، على صعيد التغير والتطور ، لكنه يظل ، في تعبيره عن هذا الدهش ، أسير جمالية فرضها واقع آخر . بل يبدو لنا ، في هذه القراءة انه يتبنى من حيث الموقف الفكري ، العلم ومنجزاته بحماسة من يفضل الحاضر والمستقبل ، على

(١) كتب مثلاً قصائد حول : وحدة المادة ، الجاذبية ، الكهربائية وائعة رنتجن ، داروين والتطور ، ديكارت والوصول الى اليقين عن طريق الشك ، الاشتراكية ، القاطرة والقطار ، كرة القدم ، الاوتوموبيل ، التلفراف ، الفوتوغراف ، التراهواي، الطيارة، البليارد ، المساحة ، التصوير الفوتوغرافي ، السينما ، ... الخ ، بالإضافة الى كتابته حول الموضوعات المباشرة الحياة المتصلة بالدين والسياسة وال الحرب والأخلاق والعادات ، ولم يكن يتردد في استخدام الكلمات الإيجابية في شعره مثل : تلفون، تلسكوب ، التوموبيل ، الكرديتال ، الجنرال ، الفاشستية ... الخ .

الماضي ، وان الماضي لا يمثل له الكمال ، وليس اسطورة او رمزا يحرك الطاقة النفسية ويوجهها . كذلك يبدو ، تبعاً لذلك ، انه لا يريد ان يحافظ على بنية النظام الاجتماعي ، بل يحطم ، على العكس ، بتفككه وانهياره، لكي تولد بنية افضل مسيرة للعلم . وبكلمة ، يبدو ان الماضي ليس هادياً ودليلاً ، وان العلم هو الدليل الهادي ، بحيث ان الدخول فيه ، انما هو الدخول في زمن التغيير والتقدم .

نضيف الى ذلك ان الرصافي لا ينظر الى القاطرة ، مثلاً ، بعين من يرى الماضي ورموزه، شأن البارودي حين وصف حرب كريت، او شوقي، مثلاً، حين وصف الطائرة ولا يسقط عليها او صافاً قديمة ، شأنهما كذلك . اي انه لا ينظر الى ابتكارات الحاضر بعين الماضي ، وانما ينظر اليها كاحداث علمية مفاجئة ، قائمة بذاتها . وهي احداث يجدر بالانسان ان يحتضنها ويسيّر في هديها . وفي هذا يفضل الحاضر الحي على الماضي الميت .

غير اننا ، مع هذا كله ، حين نتأمل في طريقة الاداء ، وخاصة ، وفي بنية التعبير بعامة ، نلاحظ ان الماضي عند الرصافي ، من حيث الموقف الفني، انما هو اثنان : ثابت وزائل . الزائل هو بعض العادات والتقاليد والافكار والمؤسسات ، لا كلها .

والثابت هو الادب / اللغة ، واعني هنا القواعد التي عرفت، جمالياً، بعمود الشعر . هكذا يحافظ الرصافي ، من حيث فنية الكتابة ، على ثبات الصيغ . فالموروث موجود ، قليلاً ، بالنسبة الى الواقع الشعري . والموروث هنا هو القصيدة كمدونة – وثيقة ، من حيث تاليف الاجزاء ، وترابطها في نسق تعديلي موحد ، وقافية موحدة ، اي من حيث نسج القصيدة وسياقاتها وتركيب اجزائها .

وموقف اي كيفية مواجهة العالم واشيائه ، هو دائماً موقف من يتأمل عقلياً ، ويحلل ، ويقول ، ويستبصر ، ويعتبر – ثم يقرر حكمة او تعليناً .

ان تطور القصيدة عند الرصافي يعكس تماماً مستوى التغير الاجتماعي . فقد دخل موضوع جديد الى هيكل الشعر ، هو نفسه دخل الى هيكل المجتمع . وكما ان هيكل الشعر غلف الموضوع ، كذلك خلفه هيكل المجتمع . وكما ان الوارد الجديد ولد ارتعاشاً بسيطاً في هيكل الشعر ، دون ان يزلزله ، كذلك ولد في هيكل المجتمع ارتعاشاً بسيطاً ، زينه – لكنه بقي سطحياً ولم يزلزل اسس المجتمع او طبقاته العميقة .

ومن هنا يبدو الموروث في شعر الرصافي استمراً تذكرها مشحوناً بآثار النصوص المتلاحدة التي حققت نموذجاً نواتياً واحداً، أو مجموعة من النماذج تتassis وتعمل كفاعدة شعرية ، أو كعمود شعري . والشاعر هنا لا ينتج قصيدة بقدر ما يعيد انساج النموذج العمودي للقصيدة . هكذا يبدو الشعر انه ظاهرة اجتماعية اكثر مما هو ظاهرة فنية . ذلك ان الموروث يُوسس ، اجتماعياً ، الجماعة — موحداً في القصيدة بين الشاعر وقرائه . وهؤلاء لا يتحدون به ، بقدر ما يتحدون بالنظام الشعري الموروث ، الثابت . ففي هذا النظام تكمن المواضيع التي تحدد الحساسية الاسلوبية وتبعث الطمأنينة واليقين في نفس الشاعر والقارئ على السواء .

ان هذا كلّه يشير الى هذه الحقيقة : حين نحوال قصيدة الرصافي الى نشر ، ونقروها كنشر ، فان هذا التحويل لا يشوه دلالتها او معناها او حتى جماليتها . ان تحويلها الى نشر لا يحوّلها ، بتعبير آخر عن طبيعتها ، بشكل جدري — كما يحدث لقصيدة حديثة ، مثلاً . ومعنى ذلك ان الرصافي يستخدم اللغة كأدلة قائمة بذاتها ، لينقل فكرة قائمة بذاتها . وهكذا تصبح القصيدة وزناً / قافية / افكاراً . ومن هنا يسهل تحويلها الى نشر عادي دون ان تفقد من الرسالة التي تنقلها شيئاً . وعلى صعيد التعبير يقول ان نواة التعبير هي الكلمة المفردة لا الجملة ، وهي الفكرة لا الصورة .

والخلاصة ان قصيدة الرصافي دليل آخر على ان القصيدة — النموذج ، او القصائد — النماذج الماضية تشكل ضمن اللغة ، نسقاً لغويًا خاصاً ، — او لغة خاصة ، موجودة بشكل موضوعي ، داخل اللغة . وكل قصيدة تالية تنمو في مناخ هذه اللغة المشتركة بين جميع القصائد . كل قصيدة تقليدية هي بمثابة الذكرى التي تتحرك في الذاكرة — النموذج : وكل قصيدة في الحاضر ، انما هي تذكر لقصيدة ما في الماضي .

هكذا تحدد القصيدة الرصافية ، شأن كل قصيدة تقليدية ، بأدبيتها اولاً ، بالمعنى الذي اعطي ، تقليدياً ، لكلمة « أدب » — وبانتمائتها ، ثانياً ، الى نظام شعري هو العمودية الخليلية ، وبكونها تنقل الى القارئ رسالة — موضوعاً واضحاً . فكتابية القصيدة هنا تمثل الى ان تشبه صناعة شيء ينتظره المتلقى لكي يستخدمه ويفيد منه . وفي هذا يستعيد الرصافي ، على الرغم من « ثوريته » افكاره ، النموذج البياني التقليدي .

جِمَاعَةُ الْمَدِيواْنِ
أو «الحداثة» / «الذاتية»

- ١ -

درستنا نموذجين للشعر في المرحلة الاولى من عصر النهضة : البارودي والرصافي . ورأينا انهما تنويع على أصل واحد هو البنية التقليدية للشعر العربي كما تتمثل ، على الاختصار ، في ما سمي بعمود الشعر . ولئن كان الرصافي ، من الناحية النظرية ، اكتر تقدما في فهم الشعر واكثر جذرية في ارائه الفكرية والسياسية ، فإنه من حيث تعبيره ذاته بقي ضمناً الاصولية العمودية . ولا يغير من الامر شيئاً ان يكون قد تناولاً موضوعات وقضايا غير قديمة ، او تحدثاً عن المدنية الحديثة من خلال انجازاتها ، وبخاصة العلمية . فكلاهما كان ينظر الى اشياء العالم وافكاره كحوادث او مظاهر خارجية ، يقف ازاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البشري - الفكرى الذي يجده ملائماً ،

ويستوي في هذا الموقف ، على الصعيد الفنى ، شوقي والمزاوى وحافظ واقرائهم : علي الغایاتي واسماعيل صبرى ومحمد عبد المطلب واحمد محرب ، تمثيلا لا حصرأ . فسواء تحدث هؤلاء عن النضال والوطنية ، او عن الجامعية الاسلامية ، او عن الحاكم وارتباطه بالمستعمر ، او عن المستعمر نفسه ، او عن الاصلاح بشتى اشكاله السياسية والاجتماعية ؛ او ما سوى ذلك من الموضوعات ، فائتم جميعاً ، على تفاوت فيما بينهم ، موهبة وبياناً ، كانوا يتبعون المنطلق الذى احياء البارودي : بنية التعبير السلفية .

ومن هنا يمكن ان نسمى شعر هذه المرحلة **بالإحيائية السلفية** . وهي تقوم ، فنياً ، على **النموذجية** . فهذا الشعر كان يتخذ مثالاً له ، النماذج الجيدة او التي يراها جيدة من الشعر القديم . وكان يتبع هذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها ، واسلوب التعبير ، وعلاقة اللغة بالواقع . بل ان

هذا الاتباع كان يكرر ، احيانا ، مطالع القصيدة القديمة ، كالفرزل الذي يبدأ قصيدة مدحية او سياسية او اجتماعية ، او الكلام على الاطلال . بل استعاد هذا الشعر ، احيانا ، طريقة المخاطبة التي بدأها امرؤ القيس . وتحدث عن الخيام والنخيل والآرام والناقة والبرق والغيث ، بالاطار ذاته الذي رسمه الشعراء في الجاهلية . ولعل خير ما يصف شعراء هذه المرحلة قول المنفلطي جاء فيه : « شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن ، وإنما هم جماعة من تجار العادات ، لا يزالون يصورون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى » (مقدمة ديوان الكاشف لاحمد الكاشف ، ١٩٤٤ ، ج ٢ ، ص : ٦) . انظر ايضا : تطور الادب الحديث في مصر ، احمد هيكل ، ص ١٤٧) .

وقد أدى هذا التمسك بالنماذجية الى ان يكون الشعر تصنيعا لفظيا ، من جهة ، وتجريبيا ذهنيا ، من جهة ثانية . وفي هذا ما أدى بالشاعر الى أن يكون صدى يردد الاوصوات القديمة ، والى انعدام ذاتيته . والنتيجة هي أن هذا الشعر لم يحقق أية اضافة ، من الناحية الفنية . وإنما كان نظما خالقا للأفكار السائدة العامة ، بحيث لا يمكن التمييز بين شاعر وشاعر ، استنادا الى نظرته الخاصة او رؤياه للعالم ، وب بحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية .

في هذا المناخ نشأ الاتجاه الذي تمثله ما سمي بـ **جماعة الديوان** : العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) ، شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٩) ، المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩) . وقام اتجاه هذه الجماعة على دعوى رفض **النماذجية** ، من جهة ، وتحقيق شعر يتألف مع المكان والزمان من جهة ثانية .

ويشتراك هؤلاء الثلاثة من الناحية السياسية الاجتماعية ، بفرضهم الوضع السائد وطموحهم الى ما هو افضل ، ومن الناحية الثقافية ، بانحيازهم الى الثقافة الانكليزية ، ومن الناحية المنهجية - الفكرية ، بتفليتهم العقل .

- ٣ -

ظهر العمل النبدي الاول الذي يتضمن مبادئ هذه الجماعة ، باسم **الديوان** الذي صدر في جزئين سنة ١٩٢١ .

جاء في مقدمة الجزء الاول ان الغاية من الديوان هي « الابانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة » بحيث تتم « اقامة حبل بين عهدين ، لم يبق ما يسوغ اتصالهما » . وتصف هذا المذهب بأنه « انساني ، مصرى ، عربي » .

اما كونه انسانيا ، فلأنه « يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة » . هذا من ناحية ، ولأنه ، من ناحية ثانية ، « ثمرة لفاح القرائح الانسانية عامة ومظهر الوجдан المشترك بين النفوس قاطبة ». واما كونه مصريا ، فلأن « دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية » . واما كونه عربيا ، فلأن لغته العربية .

هكذا يصل اصحاب الديوان الى وصف هذا المذهب بأنه « اتم نهضة ادبية ظهرت في لغة العرب ، منذ وجدت » . خصوصا انهم ينشئونه بحسب تاريخي - « والتاريخ يمضي بسرعة لا تتبدل ، ويقضى ان تحطم كل عقيدة اصناما عبدت قبلها » .

وبهذا الحسن يبدأون ب النقد الشعر الذي سبقوهم ، ثم يخلصون بعد ذلك الى عرض مبادئهم .

اعتبرت جماعة الديوان ان شوقي هو المثل الابرز والأكملي لهذا الشعر ، ولهذا تركز نقدتهم على شعر شوقي . وكان العقاد هو ابرز النقاد . فبعد الديوان الذي لم يعد طبعه منذ سنة ١٩٢١ ، تابع نقاده

لشوقى في جريدة « البلاغ الأسبوعي » بعنوان الشعر في مصر ، حيث نشر
تمني مقالات ، ظهرت فيما بعد في الجزء الأول من كتابه « ساعات بين
الكتب » (ص ١٠٥ - ١١٢) . وانتقده في مقالة نشرت في المدد الخاص
بشوقى من السياسة الأسبوعية ، وفي مقالة نشرت في البلاغ اليومى .
وقد أعيد طبع هذه المقالات العشر سنة ١٩٢٧ . ثم تابع نقده في أربع
مقالات خسمها كتابه « شعراء مصر وبئائهم في الجيل الماضي » (ص ١٥ -
١٨٨) .

في الجزء الأول من الديوان يأخذ العقاد نموذجاً من شعر شوقى هو
قصيدة في رثاء محمد فريد ، ومطلعها :

كل حي على المنية فاد
ذهب الاولون قرنا فقرنا
لم يدم حاضر ولم يبق باد
غير باقي مأثر وايادي
هل ترى منهم وتسمع عنهم

فيصفها بأنها تكرار لما قيل ويقال . فهي « حكم يؤثر مثلها عن حملة
العكاكيز » وحتى الجيد منها « لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات
الابتدائية كالزبيب من العنب و $2 \times 2 = 4$ » وهي ، لذلك « احظر معدنا
وأقل طاللا وأفشل مضمونا ، مما سبقها ، في منحاها لقصيدة المعري
« غير مجد في ملتي واعتقادي ... الخ » التي نحا فيها « فيلسوف الموت
منحى الابتكار » .

وفي الجزء الثاني من الديوان يتخذ من قصيدة شوقى في رثاء مصطفى
كامل نموذجاً آخر لشعره ، ويأخذ عليه أربعة مآخذ اعتبرها مظاهر عامة
في شعره كله ، وهذه المآخذ هي :

آ - التفكك ، فالقصيدة مجموعة متباينة من أبيات لا وحدة بينها غير
الوزن والقافية . فهي ، إذن ، ليست وحدة معنوية . فلا تتحقق
هذه الوحدة في القصيدة إلا إذا كانت « عملاً فنياً تماماً يكمل
فيه تصوير خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال باعضاً له ،
والصورة بجزئها ، واللحن الموسيقي بأنفاسه » . دون ذلك يكون
الشعر الفاظاً « لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة »
ويكون أشبه « بامشاج الجنين المدخج بعضها بشبيهة ببعض ، أو

كأجزاء الخلايا الحيوية البدنية ، لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة » .

ب — الاحالة ، ويعني بها فساد المعنى في القصيدة . ويتمثل هذا الفساد في الاعتساف والشطط والمبالفة ومخالفة الحقائق والخروج بالفکر عن المعمول ، او قلة جدواه .

ج — التقليد ، وهو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني ، ويتضمن هذا التكرار الاقتباس والسرقة .

د — الولوع بالأعراض دون الجواهر ، مما يتناقض مع طبيعة الشعر الحق . فالشعر اذا لم يرجع الى مصدر اعمق من العواص ، اي الى الشعور الحي والوجود الذي تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ، ونفحات الزهر الى عنصر العطر ، شأن شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية ، فإنه يكون شعر قشور وطلاء . بل شعر حواس ضالة ومدارك زائفة .

هكذا ينفي العقاد ان يكون شعراء جيله قد تأثروا بشوقي ، واتباعه . يقول : « فالجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتاثر به اقل تأثر ، لا من حيث اللغة ، ولا من حيث الروح » . فمن ناحية اللغة ، كان هذا الجيل « يقرأ دوادين الاقدمين ، فيدرسها ويعجب بما يوافقه من أساليبها » . ومن ناحية الروح ، « فالجيل الناشيء بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الادب العربي الحديث ، فهي مدرسة اوغلت في القراءة الانجليزية ، ولم تقتصر قراءتها على اطراف من الادب الفرنسي ، كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين في اواخر القرن الفابر . وهي ، على ايفالها في قراءة الادباء والشعراء الانجليز ، لم تنس الالمان والطيarian والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرى . ولا اخطىء اذا قلت ان هازلت William Hazlit هو امام هذه المدرسة كلها في النقد لانه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ، ومواقفه المقارنة والاستشهاد » (شعراء مصر وبيئتهم ، ص ١٩١ - ١٩٢) .

اما عن طبيعة العلاقة بين جيله والثقافة الانكليزية ، فيقول : « كانت المدرسة العالية على الفكر الانجليزي والامريكي بين اواخر القرن الثالث عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة **النبوة والمجاز** ، او هي المدرسة التي تناولت بين نجومها اسماء كارليل وجون ستيفارت ميل وشيلي وبيرتون وورلدزورث ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهي مدرسة برونوي وتنيسون وامرسون ولونجفلو وبو وويتمان وهاردي وغيرهم ، منهن هم دونهم في الدرجة والشهرة . وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملاه ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء » .

وعلى هذا يكون العكس ، في رأي العقاد ، هو الصحيح – اي ان شوقي هو الذي « تأثر بمن نشأوا بعده ، فجئ في اخريات أيامه الى اغراض من النظم تحالف اغراضه الاولى التي كان يعييها عليه الجيل الناشئ في اوائل القرن العشرين ، فاتجه الى الروايات واكثر من الاجتماعيات والتاريخيات وعدل او كاد عن شعر المناسبات الضيقة ، الذي كان ينحصر فيه وقلما يتعداه » .

وفي هذا كله يؤكّد العقاد على ان شعر شوقي بقى شعر صنعة ، ولم يكن ابداً شعر شخصية . يقول ، مثلاً : « في احمد شوقي ارتفع شعر الصنعة الى ذروته العليا وهبط شعر الشخصية الى حيث لا تبين لحمة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها انسان عن سائر الناس » . (شعراء مصر وبئاتهم في الجيل الماضي ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ١٥٦) .

ويقول في الصفحة نفسها عن هذا الشعر ، انه « ... منقول من القسط الشائع بين الناس ، وليس فيه دليل على شخصية القائل ، ولا على طبعه ، لانه اشبه شيء بالوجوه المستعاره التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه انسان » .

ويقول متابعاً عن شوقي : « فاذا عرفت شوقيا في شعره ، فانما تعرف به **علامه صناعته** ، وأسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنوع من علاماته المرسومة على الصنعة المعروضة ، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية

التي تنطوي وراء الكلام وتنبع من اعمق الحياة » (المصدر السابق ، ص ١٦١) .

وهكذا كان شعر شوقي تابعاً للشعر التقليدي و « رسوله المبين » ، بل خاتم رسالته اجمعين ، فأبطأه من المدحدين والمرثيين ، طرزاً في مراتب المجد التي يرتضيها السمت والهيبة ، وفضائل الأخلاق في قصائده هي الفضائل التي أصطلح عليها العرف ، وتتابعت بها معايير الحمد والثناء ، وعواطف الإنسان هي العواطف التي رسمتها لنا تقاليد الزمن في أحوال المحبين والطامحين أو آداب الآباء والبنين » . (مهرجان شوقي ، ص ٨) .

- ٣ -

اما المبادئ التي قام عليها مذهب جماعة الديوان ، فيمكن ان تقسمها الى قسمين : ما يتصل منها بمفهوم الشعر ، وما يتصل منها بطريقة التعبير والبناء الفني .

آ - اما من ناحية مفهوم الشعر ، فقد اقاموا نظرتهم على الاسس التالية :

١ - الشعر تعبير عن الذات . ويتضمن هذا ضرورة البعد عن الظواهر ، والفوضى الى ما وراءها ، كما يتضمن اعتبار الشعر تاماً في العالم ، واعتبار ان « المعانى الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه واحوال نفسه » كما يعتبر عبد الرحمن شكري (الديوان - الجزء الخامس ، المقدمة) .

ويوضح هذه الناحية عباس محمود العقاد بقوله : ان الشعر اذا لم يكن تعبيراً عن الذات ، كان صناعة . واذا كان صناعة لا يكون ذا سلقة انسانية . فحين تقرأ شعر شاعر ولا تعرف هذا الشاعر من شعره ، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلله ، فالاحرى ان نسمى هذا الشعر تنسيقاً ، كما يقول العقاد ، لا تعبيراً . (مجلة الكتاب ، اكتوبر ١٩٤٧) .

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يعتمل داخل النفس الانسانية ، وإنما يتعداه الى الخارج ، فكل ما نخلع عليه من احساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ونبث فيه هواجسنا واحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ولو كان مما نراه في البيت او الطريق ومما نراه في الدكاكين المعروضة وفي السيارة التي تحسّب من ادوات المعيشة اليومية ... ، فكل ما يتمزج بالشعور صالح للتعبير . (مقدمة ديوان عابر سبيل ،

ص ٣ - ٨) . فالشعر ، والحالة هذه ، ليس ذكاء يلفق ، او يتضيد
الخواطر ، وانما هو فيض من الطبع .

٢ - الشعر واسع منفتح كالوجود ، وهذا يعني انه لا يمكن ان
يحصر في تعريف محدود . فهو ، شأن الحياة ، لا يستنده التعريف . وفي
ذلك رد على التعريف العربي القديم . ومن هنا يستفرق الشعر آفاق
الوجود كلها ، وآفاق النفس كلها .

٣ - ينتج عن هذين الاساسين السابقين ان الشعر تعميق للحياة ،
اي انه يجعل اللحظة الواحدة لحظات كثيرة ، ويعني ذلك ان حب الشعر
هو نفسه حب الحياة ، بل هو أعمق شكل لهذا الحب . وحين يقال مثلاً عن
شعب ما ، انه يحب الشعر ، فان ذلك يعني انه يحب الحياة ويعيشها ،
بملئها الكامل .

٤ - هذا كله يعني ان الشاعر يجب ان تكون له نظرة للعالم خاصة به
تميزة عن غيره ، ولا يتقييد فيها الا بما تمليه عليه تجاربه ونفسه .

ب - اما من حيث طريقة التعبير والبناء الفني ، فيقوم مذهبهم
على الاسس التالية :

١ - التعبير واسع كالشعر « لا يحصر في قالب ولا يتقييد بمثال » ،
كما يقول العقاد (وهي الأربعين ص ٣ - ١٠) ، لهذا يجب التخلص من
جميع القيود . ومن هنا دعوتهم الى التحرر من القافية الواحدة والى
تنويع القوافي او ارسالها (كما كان يقول الزهاوي) . ولعبد الرحمن شكري
قصائد تحررت من القافية الموحدة ، وله قصائد تحررت من القافية ذاتها .
كلمات العواطف ، واقعة ابي قير ، نابليون ، الساحر المصري : في الادب
الحديث لعمر الدسوقي : ٢٢٥/٢) .

٢ - القصيدة بنية حية . ومعنى ذلك ان القصيدة يجب ان تكون
وحدة عضوية ، اي « عملاً فنياً تماماً » يكمل بخواطره « كما يكمل التمثال
بأعضائه والصورة بأجزائها » (الديوان ، العقاد - المازني : ٤٦/٢) .
ويشرح العقاد ضرورة هذه الوحدة فيقول بأن القصيدة لا يجوز ان تكون
اجزاء متناشرة يجمعها اطار واحد . ذلك ان الشعر الحق لا يمكن ان يتمثل

في شعر نغير فيه اوضاع أبياته ، ومع ذلك لا نحس ان مقاصد الشاعر قد تغيرت ببعا لذلك ، القصيدة ، بتعبير آخر ، ليست مجموعة من الابيات يستقل فيها البيت عما قبله وعما بعده ، وإنما هي تالفة مركبة ينحوض فيه البيت الى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه ، ضمن نسق موحد . ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة ، اي النفس المركبة المثقفة ، كما يقول العقاد ، النفس التي تتالف فيها المعرفة والاحاسيس ، وتنظر الى العالم نظرة تركيبية حقيقة ، تتجاوز النظرة الآلية المباشرة . وهذا هو نفسه الرأي الذي يؤكده عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه : « في الشعر ومذاهبه » ، اذ يقول ان قيمة البيت هي في الصلة القائمة بين معناه وموضوع القصيدة ، فهو جزء مكمل . ومن هنا ينبغي النظر الى القصيدة ، حين قراءتها ، لا من حيث هي ابيات مستقلة ، بل من حيث هي « شيء فرد كامل » . (مندور ، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الاولى ، ص ٧٩ - ٨١)

- ٤ -

اذا القيينا نظرة على النتاج ذاته الذي تركه جماعة الديوان ، فاننا نرى انهم لا يشترون الا سلبيا ، اي في ما رفضوه . اما ما فعله كل منهم على صعيد النتاج الشعري ، فمما يرى لما فعله الآخر . فقد تميز نتاج المازني بالعاطفية المتمردة ، لكن الشاكية المتشائمة - ثم انه ترك الشعر وانصرف الى النثر ، وكانت السخرية هي الصفة التي غلت على نشره . وكان العقاد يصدر في شعره عن **وعي عقلاني** ، يحلل ويستقصي ويستنتاج ويحاكم ويعكم . فلم يكن الشعر ، بالنسبة اليه الا شكلا تعبيريا آخر لعقلنة العالم . وانصرف هو الآخر الى دراسة العالم بتجلياته التاريجية والسياسية والاجتماعية والفكيرية . اما عبد الرحمن شكري فقد بقي في عالمه الشعري الذي بدأه . بل انه ازداد ، مع تقدمه في العمر ، انقطاعا اليه ، ودخولا في أغوار ذاته ، وابتعادا عن العالم الخارجي . لهذا اكتفي للتمثيل على النتاج الشعري لجماعة الديوان بشعر عبد الرحمن شكري ، ذلك ان ما كتبه المازني والعقاد من شعر انما هو دون ما كتبه شكري ، بل ليست له في رأيي أهمية فنية ، بالمعنى الخالص للكلمة .

١ - يصف عبد الرحمن شكري المناخ الروحي الذي عاش فيه من خلل وصفه « للشباب المصري » في كتابه « الامترافات » الذي أصدره سنة ١٩١٦ ، فيقول عنه بأنه « عظيم الامل ولكن عظيم اليأس ... وكل منهما في نفسه عميق مثل الابد ». وهذا الشباب « ضعيف العزيمة كثير الاحلام » ، وشجاعته « متقطعة مبتورة » و « خوفه مبدأ عام » . و « هو شديد الاحساس ، ولكنه يبكي في صاحبها ويضحك في بيته » ، وهو كثير الشكوى ، قليل الصبر » . « ويفكر ولكن تفكيره غير منظم » ، و « هو كثير الحيرة والشك بالرغم من فروره ، يترك ما يعنيه لما لا يعنيه . وهو « لا يعرف اي افكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا اي افكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة . من

أجل ذلك يصره القديم ، كما يصره الجديد ، فهو من قديمه وجديده
فريق بين لجتين أو مثل ذرة في أرجل المقادير » .
(عبد الرحمن شكري ، شاعر الوجдан ، ليسرى محمد سلامه ، ص
٤٢ - ٤٣ ، ٧٠) .

وتكمّل هذه الصورة عن المناخ الثقافي الذي كان سائدا آنذاك في مصر بما يقوله عباس العقاد واصفا تلك المرحلة من التاريخ المصري في بدايات هذا القرن ، بانها عصر « طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد بعده المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وما هو كائن » (المصدر السابق ، ص ٢٢) .

لكن في هذا المناخ نفسه كانت تنمو حركة مصطفى كامل التي تهدف إلى التحرر من الاستعمار وبناء مصر بناء وطنيا علميا ، يقوم على العدالة والحرية ، وقد اتصل عبد الرحمن شكري بهذه الحركة ، وناضل في صفوفها ، (المصدر السابق ، ص ٤٦ - ٥٠) .

٢ - كان شكري ، حياتيا ، يعيش ، أذن ، في وضع معقد يتداخل فيه طفيان الاستعمار ، وطفيان التخلف بشتى أشكاله في المجتمع المصري . وكان ، شعريا ، يعيش في أجواء الشعر الرومنطيقي الانكليزي ، شعر بيرون وشلي وكليس ووردرزورث . وهي أجواء ثائرة تناهض الاقطاع والرجعية ومختلف القيود التي تكبل الإنسان . هكذا وجد شكري نفسه يصدر عن هذه الرومنطية : يناهض العبودية ، والتقاليد ، وينطلق في آفاق الحرية . وقد انطبع شعره بخصائص الرومنطيقية الانكليزية الثانية : الذاتية ، والحرية ، والوله بالطبيعة - عبر الحب والموت .

وتوثق اتصاله بهذا الشعر الانكليزي خصوصا في اثناء اقامته بإنكلترا للدراسة بين ١٩٠٩ - ١٩١٢ .

٣ - لكن الصورة لا تكتمل تماما اذا اضفنا اليها الجو الذي عاش فيه شكري بعد عودته من إنكلترا . فقد مارس التدريس منذ ١٩١٢ ، حتى سنة ١٩٣٨ ، أمضى منها السنتين الأخيرتين مفتضا في التعليم الشانوي . لكنه منذ ثورة ١٩١٩ حتى وفاته سنة ١٩٥٨ ، في

الاسكندرية ، عاش في عزلة شبه تامة عن الحياة الادبية في مصر . ولم يشترك في ثورة ١٩١٩ ، بل انه انعزل عن احداثها وصمت ، على العكس من زميله العقاد . ولعله انعزل لانه لم يقترب بها . وقد كانت نتائجها ان خذل زعماء الشعب المصري في هذه الثورة قضياءاً الحقيقية في العدالة والتحرر والحرية ، و « تحالفوا مع البورجوازية والاقطاع والمستعمر والقصر من اجل دستور زائف واستقلال منقوص » (شكري ، شاعر الوجдан ، ليسري محمد سلامه ، ص ٦٧) . هكذا اتهمه زملاؤه بالانعزالي والسلبية ، كما اتهمته السلطة بعدم الولاء لها . وكان من اسباب انزوائه ايضاً خصومته مع المازني الذي شن عليه في الديوان سنة ١٩٢١ هجوماً عنيفاً اتهمه فيه بالجنون .

٤ - اصدر عبد الرحمن شكري ديوانه الاول بعنوان « ضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ . وفي هذه التسمية ما يرمز الى الظلم الذي كان سائداً من جهة ، والى ان شعره ، من جهة ثانية ، هو بمثابة الضوء . واصدر ديوانه الثاني سنة ١٩١٣ ، بعنوان « لآلئ الافكار » .

في الديوان الاول يرى الى الطبيعة بحواسه ، ويصورها ، ويتهجد بها ، او ، على الاصح ، يحتفي بها . وفي الديوان الثاني يبدأ بالنظر اليها ، عميقاً ، نظرة تتجاوز الحواس الى التأمل . لم يعد يكتفي ، مثلاً ، من الليل بالوقوف على مظهره الخارجي ، وانما أصبح يريد ان يكتنه دلالته ، ان يسمع الى الليل ماذا يقول صوته . وقصيدته « صوت الليل » في ديوانه الثاني هي اشبه بالنقيس الذي لا يتجاوز « ضوء الفجر » في ديوانه الاول وحسب ، وانما يبدأ بان يطرح الليل نفسه بدليلاً للفجر . وقد تميزت قصيدة « صوت الليل » ، من حيث الشكل بخروجهما على وحدة القافية ، فهي مؤلفة من ابيات يتفرد كل منها بقافية خاصة .

ويعني انحياز شكري للليل ، انحيازه لرومنطيقية الموت . وبدءاً من هذا الانحياز اخذ يخلق المطابقات الخاصة به ، بين نفسه والطبيعة . ونجد نموذجاً جيداً لهذه المطابقات في عدد من قصائده مثل قصيدة « وصف البحر » المنشورة في ديوانه الثاني ، وقصيدة « الشعر والطبيعة » المنشورة في ديوانه الثالث ، وقصيدته « الحب والطبيعة » و « نرجس » في ديوانه

الرابع : « زهر الربيع » ، وقصيدته « ألى الريح » المنشورة في ديوانه
الخامس .

وفي حين يغلب في دواوينه الأولى ، طابع التمرد الذي ترافقه عاطفة متأججة ، يغلب في دواوينه المتأخرة طابع التأمل النفسي الذي يرافقه الشفاؤم واليأس ، في مناخ من القلق والمحيرة والشك في كل شيء . ومن هنا يشعر انه يضيق بهذا العالم المعروف ، ويتجه بطاقةه كلها نحو **المجهول** .

- ٥ -

تنتج عن هذه الآراء في مفهوم الشعر وفي طرق التعبير نظرة خاصة إلى علاقة الشاعر العربي بالثقافات غير العربية ، وإلى علاقة الشعر العربي بغيره ، في سلسلة التقويم .

من الناحية الأولى ، يتحتم الانفتاح على مختلف الثقافات ، ولعل عبد الرحمن شكري أن يكون خير من يوضح هذه المسألة ، إذ يقول ما خلاصته أن آداب اللغة العربية فسّدت « حين ساد الجهل البلاد العربية في العصور الأخيرة ، فإن سنة التقدم تقتضي الاطلاع على ما يستحدث في الآداب والعلوم . وكلما كان الشاعر أبعد مرأة وأسمى روحًا كان أغزر اطلاعاً ، فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أممها من الأمم . فان الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية ، وإن يكون شعره تاريخاً للنفوس ، ومظهراً لما بلغته النفوس في عصره . وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حداً فاصلاً بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين أن هناك خيالاً عربياً . وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى ، أكسيته قراءاته جدة في معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد . فان الشاعر الكبير ، كي يعبر بما في نفسه من العبرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مجهولاً ، لا بد أن يجدد ذهنه دائمًا بالاطلاع وإن يحرك به نفسه وإن ينبع من ذلك الاطلاع ، فان شره الاحساس والتفكير هو ميزة العبقري » . (جماعة أبوللو ، للدسوقي ، ص ٩٨ ، في الشعر ومذاهبه ، لشكري) .

اما من الناحية الثانية ، فيرى العقاد أن الشعر ، قيمة إنسانية ، لا لسانية . ذلك أنه وجد عند جميع الشعوب وفي جميع الألسنة . لذلك حين تجود القصيدة في لغة ما ، فلا بد من أن تكون جيدة في اللغات كلها . ويعني ذلك أن القصيدة لا تفقدها الترجمة مزايدها الأصلية إلا على فرض واحد : أن يكون من ترجمتها دون من كتبها في نفسه ، وفي قدرته على التعبير .

تجد كذلك لدى « جماعة الديوان » نظرة نقدية شعرية متقدمة ،
خصوصا عند شكري . وهي تمثل ، بشكلها الاعمق ، فيما يبدو لي ، في
الخروج من المعلوم الشعري الموروث ، والدخول في مجهول شعري يواكب
الدخول في المجهول الكوني . ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية ، مما
ادخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة ، وتوكيدهم
على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية ،
وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه .

وإذا أضفنا إلى ذلك رأي شكري في الماء « الحد الفاصل » بين الشعر
العربي والشعر غير العربي تتبين لنا أهمية الدور الريادي البارز الذي لعبته
« جماعة الديوان » في تجاوز الجمالية العربية السلفية .

خليل مطران
او «حداثة» السليفة / المعاصرة

- ١ -

كتب خليل مطران (١) مقدمة قصيرة لديوانه الذي صدر في اربعة اجزاء (الجزء الاول ، ص ٨ - ١١) سماها « بياناً موجزاً » ، تحمل رأيه في الشعر . وفيما يلي خلاصة عنه :

١ - يلاحظ اولاً « جمود الشعر المألف » ، ويشبّه كتابة الشعر في جوهه بنوع من « التي في الصحراء » ، ويعلن انه رفضه « وانكر طريقته » .

٢ - بعد فترة ، في اوائل شبابه ، اهتمى الى طريقة مستقلة في كتابة الشعر ، وعرف « كيف ينبغي ان يكون » . حينذاك بدأ يكتب ، وكانت غايته من كتابته مزدوجة :

آ - اما « ليرضي نفسه » .

ب - و « اما ليribi قومه » .

٣ - يقيم فنه الشعري على الاسس التالية :

(١) ولد في بعلبك سنة ١٨٧٢ ، ومات في القاهرة سنة ١٩٤٩ . في العشرين من عمره هاجر الى تونس ، ومنها الى باريس ، سنة ١٨٩٢ . وفي سنة ١٨٩٣ ، جاء الى الاسكندرية وعمل محراً في « الاهرام » . وحين انتقلت العبرية الى القاهرة ، عرض عليه صاحبها بشارة تقلا ، رئاسة تحريرها ، فرفض كما يروى . اصدر سنة ١٩٠٠ « المجلة المصرية » - وكانت اولى المجلات الادبية في الشرق العربي ، ثم اصدر جريدة « الجواب » .

٦ - « مجازاة الضمير والوجدان على هو وها » ، متابعا بذلك « عرب الجاهلية » ، ويعني ذلك التشديد على الطبع والصدق .

ب - « موافقة زمانه فيما يقتضيه من الجراة على اللفاظ والتراتيب » ومن اللجوء أحياناً إلى غير المأثور من الاستعارات والأساليب . وتعني « موافقة الزمان » ، التلاوم مع روح العصر وذوقه .

ج - « الاحتفاظ بأصول اللغة وعدم التفريط في شيء منها » .

د - هو في ذلك متابع لا مبتكر - يتابع « فصحاء العرب قبله » الذين « توسعوا في مذاهب البيان » - وكل ما فعله أنه « جراهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه » المهد الحاضر ، « من أساليب النظم » ويعبر عن ذلك ، في مكان آخر ، قائلاً : « اللغة غير التصور والرأي . وإن خطبة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم » ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا . ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغاً في قوالبهم ، محدثياً مذاهبيهم اللغوية » . (المجلة المصرية ، مجلد ١ ، ج ٣ ، يوليه (تموز) ١٩٠٠ ، ص ٨٥) .

ه - العصرية ، وهو يرى أن قيمة شعره في عصريته . ويمتاز عن الشعر الذي سبقه ، كما يمتاز هذا الزمن على الأزمنة السابقة .

و - التعبير عن « المعنى الصحيح باللفظ الصحيح » ، دون أن تؤثر في ذلك ضرورات الوزن أو القافية « فتُحرِّفُ الشِّعْرَ عَنْ قَصْدِهِ » ، أو تجعل الشاعر يلجاً إلى الصنعة والتتكلف شأن الشعراء الذين كانوا يسمون « عبيد الشعر » ، في الجاهلية .

ز - تجاوز جمال « البيت المفرد » إلى جمال « البيت في موضعه » وجملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها » . وهو ما يمكن أن يسمى بوحدة الموضوع ، أو وحدة القصيدة . فالقصيدة يجب أن « ترتبط أبياتها ومعانيها

بعضها ببعض ، وتسلسل الى غاية واحدة » . وعن هذا كتب مرة يقول : « قرانا في المجلة البيضاء الفرنسية بعض قصائد ... لمحنا فيها ان الايات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصدا الى غاية واحدة » ، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة الا ما يحاول صاحب هذه المجلة ان يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف ، التي هي اقرب فيما اظن الى الصواب واسد تأثيرا في النفوس وأو فى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر » . (المجلة المصرية ، عدد ١٥ آب سنة ١٩٠١) .

ح - « مطابقة الحقيقة ، وتحرى دقة الوصف » والصدر في كل ذلك عن « الشعور الحرج » .

ـ ومطران يشق بطريقته الشعرية التي يسميهما « الطريقة الفطرية الصحيحة » ، ويأمل ان يجيء في المستقبل من يدرك من هذه الطريقة « الشاو الذي قصر عنه » هو نفسه ، ويصل بها الى حيث عجز هو عن الوصول . فشعر هذه الطريقة (وهو يفصل بينها وبين شعره من حيث كونه تطبيقا لها ونماذجا عنها ويعتبره « ضعيفا ») هو « شعر المستقبل لانه شعر الحياة والحقيقة والخيال معا » .

ـ يصف مطران نتاجه الشعري الذي كتبه وفقا لهذه الطريقة ، فيقول عنه انه « مدامع ذرفتها ، وزفرات صعدتها ، وقطع من الحياة بددتها ، ثم نظمتها فتوهمت اني استعدتها » ويصفه ايضا بأنه « عبر مروية ، وغرائب محكية ، ونواذر ممثلة ، وصور مخيلة » .

ـ ينبه الى انه لم يخلص نتاجه هذا من كل « ما خالف فيه السابقين » ، والى انه يرجو ان يتحقق ذلك في المستقبل » .

ـ يشدد على توصيل شعره ، فيشبه الناس بالقافلة السائرة في التيه او « بركب شقاء » ، ويشبه الشاعر بحادي الركب او القافلة - الذي يعني لها ويرى سعادته في ان يكون لفنائه « صدى عندها ورنة » .

ـ يصدر في تجربته الشعرية عن موقف سياسي - تحرري .

- ٢ -

تعتبر قصيدة «المساء» لخليل مطران نموذجاً ناجحاً لاتجاهه الشعري. لذلك اكتفي بأن استخلص منها اسس فنه الشعري، وهي نفسها الاسس التي تدلل على دوره وأهميته في الحركة الشعرية العربية المعاصرة.

١ - مقارنة:

أ - تضمننا هذه القصيدة التي كتبها مطران سنة ١٩٠٢ في جو مغاير، فكان لها بالقياس إلى الشعر في عصر النهضة، عصرها الخاص. وهو عصر متقدم على عصر البارودي - شوقي، وإن كان هدان العصران متزامنين (أخذ هنا من شوقي، مثلاً، لأن النموذج الأبرز، بالنسبة إلى الدائمة الشعرية السائدة، وأنه من حيث التقليدية، شبيه بالبارودي والرصافي).

ب - هذا التقدم طبيعي، وليس طفراً ولا قفزاً. لكن إذا قسنا عصرية القصيدة بمدى انتشارها بين الناس، كانت هذه القصيدة أقل عصرية من آية قصيدة شوقي، مثلاً. فشعر خليل مطران ما يزال حتى الآن قليلاً الانتشار، لكن في حين يتقلص شوقي، يأخذ مطران بالامتداد شيئاً فشيئاً، لكن بصعوبة، يمكن، ببناء على ذلك، أن نستنتج أن القصيدة لا تكتسب عصريتها من كونها منتشرة جداً في مرحلتها الزمنية، بين الناس.

ج - الفرق الأول الظاهر المباشر بين شعر مطران وشعر البارودي أو شوقي هو أن مطران يحاول أن يمزج الشكل الفني القديم بالمعاناة الحياتية الشخصية المعاصرة، وإن شوقي يحاول أن يهلاً الشكل القديم بمواضيعات حديثة. في الحالة الأولى يحدث نوع من التداخل بين الشكل الموروث والحياة الجديدة، وفي الحالة الثانية يحدث بينهما نوع من التوازي. يحاول مطران أن يسهر القديم والجديد في تركيب أو تأليف آخر، يحمل سمات القديم من جهة، فيما يوحى بسمات الجديد من جهة ثانية.

ويحاول شوقي ان يوفق بين شكل قديم و موضوعات جديدة ، شأن من يضع الخمرة الجديدة في زق قديم .

وفي حين تبدو قصيدة مطران نبتة صغيرة ، لكن في تربة طبيعية ، ومناخ طبيعي ، تبدو قصائد شوقي نباتات طويلة ، لكن في تربة اصطناعية ومناخ اصطناعي . الاولى اكثر اتصالا بالحاضر ، والثانية اكثر اتصالا بالماضي . الاولى تختار الحياة والانسان قبل التقليد ، والثانية تختار التقليد قبل الحياة والانسان .

د - نموذج العلاقة التي تربط الشاعر بالأشكال السابقة عليه ، مختلف عند مطران عنه عند البارودي او شوقي او الرصافي . ففي حين تبدو هذه العلاقة عند مطران مشحونة بميل الى الرفض ، ولو جزئيا ، تبدو عند هؤلاء على العكس علاقة قبول كامل . الكتابة عند هؤلاء تصدر عن اشكال اصبحت بعيدة جدا عن الحياة التي اوجدها ، اما الكتابة عند مطران فتصدر عن حياة مليئة لم تجد بعد اشكالها . هؤلاء يعيشون على وعد الحياة الماضية لكي يمنحهم وجوههم ، اما مطران ، فعلى العكس ، يحاول ان يعد الحياة وان يمنحها وجها آخر . انهم ، بتعبير آخر ، يعيشونلحظة حاضرة لكنهم لا يعيرون عنها الا عبر اللحظة الماضية . اما مطران فيما يعيش لحظته الحاضرة ويعبّر عنها بما هي ، فإنه يحاول ان يستبقي شيئا من اللحظة الماضية وأن يستعيده .

هـ - تستمد قصائد البارودي - شوقي قوتها وتأثيرها من جمال ماض : يكمن بالنسبة الى الشكل ، في العمودية الفنية التقليدية ، ويكون بالنسبة الى القارئ ، في الذاكرة والعادة . اما قصيدة مطران فتستمد قوتها وتأثيرها من خاصية حضورها الراهن - من الجمال الذي يختزنه الحاضر ، او بعبارة ادق ، من كونها محاولة للجواب عن الزمن النفسي - الحياني الذي عاشته .

و - غير ان مطران يحرض ، وهذا ما يشير اليه في بعض آرائه عن الشعر ، على احاطة التاريخ بما يتجاوز التاريخ ، اي على احاطة المتغير بالثابت ، فقصيدته جواب عصري عن عصر نعيشه ، غير

ان في صيغة هذا الجواب عنصرا لا ينفيه ، هو ما يسميه السليقة العربية . ثمة تحولات تتم في التاريخ هي التي تشكل زمنية القصيدة غير ان التعبير عن هذه الزمنية يتم بسليقة تتتجاوز التاريخ ، اي انها ثابتة لا تتغير . لكن ما هذه السليقة ؟ هل هي في عبقرية اللغة العربية وخصائصها الاسلوبية والبنيوية ، كلغة متميزة ؟ ام هي في طبيعة الحساسية العربية ؟ ام في هذا او ذاك ؟ ام هي في شيء آخر ؟ هذه استئلة لا نرى في ما كتبه خليل مطران حول الشعر ، وهو ضئيل ، اي جواب واضح عنها .

ز - هناك فرق بين الوعي الفني عند البارودي - شوقي ، والوعي الفني عند مطران . هذا الوعي عنده يوحى بأنه يعتبر الفن خلقا ،اما عندهما فيوحى بأنه ينظر الى الفن كتعبير عن شيء سابق ثقافي او خيالي او اجتماعي او شخصي . فالقصيدة بالنسبة اليهما ، تقول ما رأاه الآخرون وتتصوروه وفكروا فيه . اما عند مطران فالقصيدة تحاول ان تقول ما لم يره الآخرون من قبل . القصيدة في الحالة الاولى ترسم وتعكس ، وهي في الحالة الثانية ، تكون وتبتكر .

٢ - تقويم :

تكمّن قيمة النص الشعري في فعاليته الفنية . ويكون النص فعالة حين يكون قادرا على ان يتواجد بنفسه ، خالقا بين كلماته ، او بين عناصره ، شبكة غنية من العلاقات ، لذلك لا بد من ان ندرس اولا بؤرة هذه الفعالية ، اي طريقة التعبير :

١ - من حيث الوزن ، نشير الى ان دوره ، كتتابع ايقاعي في نسق معين ، يمكن في اثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدتها ، واشباع رغبة الاستطلاع : ذلك انه ، اذ يخلق هذه الحالة ، يتحكم بالانفعال ، فيتحول الى نوع من الوزن - الحركة .

وقوة الايقاع او الوزن هي في مدى اثاره او تحقيق هذه النشوة . ويعني ذلك انه ، بقدر ما يغلب الطابع الانفعالي على الايقاع والوزن يكون تأثيرهما في النفس ، قويا . ونحن نلاحظ ونشعر ان الايقاع - الوزن في «المساء»

متدرج ، متسلسل وفقاً لمنهج عقلي ، واضح . وهو ليس ايقاعاً احتمالياً ، فنحن لا نجد في قصيدة « المساء » **إلا ما نتوقعه** ، وهي من هذه الناحية لا تفاجئنا .

وفي سبيل الایقاع — الوزن نجد **اخلالاً** بالصوت الطبيعي للكلمات ، **(خلماء) وخشوا (رباء ، أرعاء) وتكراراً (نعوتاً لا معنى لها) ، لا تضييف شيئاً : **الطلعة الزهراء ، الروضة الفناء ، رياحه الهوجاء ، الصخرة الصماء ، الدمعة الحمراء ...) واستخداماً** لكلمات ميتة (**الحوباء ...**)**

٢ — ومن حيث التأفيه نجد ان معظم القوافي ليست جزءاً عضوياً من بنية البيت ، فبالاحرى الا تكون جزءاً عضوياً من بنية القصيدة . فهي تماماً فراغاً وزانياً . لذلك يمكن حذفها دون احداث اي تغيير او اضطراف في معنى البيت .

٣ — ومن حيث الصورة ، نشير الى انها توسيع المسافة بين المدال والمدلول ، اي بين الكلمة والمعنى . فهي تخلق عالمًا خيالياً ، ايحائياً . والقيمة الجمالية للقصيدة تكمن في طاقتها على الابحاث : الاحلام التي تثيرها ، المشاعر التي توحّي بها ، الافتخار التي تكشف عنها ، الاسئلة التي تولد़ها ... الخ . ولسنا نجد شيئاً من هذا القبيل في قصيدة « المساء » . فهي تعتمد على اللعبة البيانية العربية التقليدية : **التشبيه ، الكناية ، الاستعارة ،**

{ — ومن حيث « المضمون » ، نلاحظ ان قصيدة « المساء » واضحة منظمة ، ممنهجة تقوم على التسلسل ، وعلى شيء من التحليل ، وهذا ما يقربها من النثر ، بحيث لا يميزها عنه الا الوزن والتأفه . ولم يكن العرب يميزون بين الشعر والنشر الا من حيث الشكل : الوزن والتأفه ، لكننا ، للمناسبة ، نشير الى ان ناقداً عربياً هو الصابي ، ميز بين الشعر والنشر على اساس الوضوح والغموض . فقال : « الترسل (النثر) هو ما وضح معناه واعطاك سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه . وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه » . (المثل السائر ، ٤/٧) والجرجاني في اسرار البلاغة لم يستنكر الغموض . فهو يقول : « من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله احلى وبالميزاة اولى ، فكان موقعه في النفس الجل والطف » .

«المساء» في هذا المنظور ، اقرب الى النثر منها الى الشعر . ومطران ، بعامة ، من انصار الوضوح ، وهو بهذا يتبع التقليد العربي الاكثر شيوعاً . فقد نظر المرب الى اللغة باعتبارها مجموعة مفردات ذات معان محددة ، او وحدات معنوية مستقلة . فالذوق التقليدي يميل الى تجريد اللغة وقتل الابحاء ، والتوكيد على ان المفردة وحدة لغوية ثابتة المعنى .

ولعل ذلك مرتبط بالنظرية النفعية للشعر . فالشعر في التقليد العربي انما هو للتهدیب والامتناع . ومن هنا الالاحاج على المأثور ومطابقة الكلام لقتضى الحال . ومطران من انصار هذه النظرية كذلك .

٥ - ومن حيث التميز او الاختلاف او الفرادة ، نشير الى ان فراده القصيدة تتحدد بمدى ما تكشف عن الانسان او الوجود ، وبمدى ما تعدد بالمستقبل . وقصيدة «المساء» بكائية - ارتادية . انها تكشف لنا عن الزمن البليت . اي انها تكشف لنا عن حقيقة واقعة واشحة . والكشف الشعري الحقيقي هو كشف ما لم يكتشف بعد اي هو الكشف عن الصراع بين ما وقع وما لم يقع بعد ، وعما يتولد عن ذلك من علاقات . فقيمة القصيدة هي في كونها مليئة بالزمن الفعال ، الحقيقي - اي في كونها توحى بان الشاعر يقذف بنفسه في حركة الكشف عن المستقبل ، حتى حين يتحدث عن الماضي .

وقصيدة المساء ذات منحى سلبي . انها ، بتعبير آخر ، قائمة على الانفعال لا على الفعل .

غير ان في القصيدة شيئاً من الفرادة ، تاريجياً ، اي بالنسبة الى الشعر الذي سبقها او عاصرها (البارودي - شوقي - الرصافي) . وتتمثل هذه الفرادة في ثلاثة اشياء :

ا) ايجاد عمق جديد للصلة بين الانسان والطبيعة بوساطة اكتشاف تحولات في الطبيعة مطابقة لتحولات النفس ، ومن هنا يتلاقى المكان والزمان في حركة القصيدة . (القصيدة التقليدية مكان بلا زمان ، او زمان بلا مكان) .

ب) التخلّي عن الوضع الخارجي المسبق ، البارد ، المفروض من خارج ، وادخال الذات كمحور اساسي .

ج) الخروج من التاريخ ، من الزمان التجريدي ، والدخول في الحياة – او بتعبير آخر تجاوز الارتباط بالقاعدة الى الارتباط بالتجربة .

٦) اما من حيث العدائية ، فان الفرادة التاريخية لا تتضمن ، بالضرورة ، العدالة او العدائية . فليس المهم ان يكون مطران حديثا بالنسبة الى البارودي ، مثلا ، او شوقي ، بل المهم ان يكون حديثا باستمرار – اي بالنسبة الى المستقبل كذلك . وهذا المقياس هو الذي ينقد الشعر من كونه اداة او وسيلة يموت كالاداة متى بطلت فائدتها او بطلت امكانية استخدامها ، ويجعله ابداعا – اي ينبعوا دائما من الاشعاع والتفسير اللذين يضيئان النفس والعالم ويجددانهما . وفي رأيي ان القيمة الاولى لهذه القصيدة كامنة في فرادتها التاريخية – اي ان قيمتها نسبية ، وهي تقوم بالقياس الى الشعر الذي سبقها – لكن بشكل اخص – في ما سمي بعصر النهضة . فما هي ، اذن ، هذه القيمة النسبية ؟ نستطيع ان نحدد هذه القيمة النسبية ، بالاستناد الى النقاط التالية :

١ – اذا قارنا بين احيائيا البارودي ، مثلا او احيائيا من يسير في اتجاهه العام ، وتجديد مطران ، فأي الاتجاهين اكثر تجديدا « للتراث » ، وبالتالي ، اكثر ارتباطا به ؟ انه الاتجاه الثاني ، دون شك ، مع انه اشد انفصالا ، في الظاهر ، عن التراث من الاتجاه الاول . ذلك ان الاتجاه الثاني اكثر قابلية للاستمرارية والحياة ، لانه يختزن طاقة حيوية نابعة من معاناة ما هو راهن او ما هو معاصر . وهو بذلك يمنح «التراث» دفعة حديدة من الحياة لانه استخدمه ليعبّر به تعبيرا جديدا عن رؤية جديدة . ومن الخطأ اذن ان يوصف التجديد مهما كان متطرفا بأنه هدم للماضي . فالجديد او الابتكار يعيد ، على العكس ، في هذا المنظور ، بناء الماضي ، ويعطيه ابعادا جديدة .

٢ – لكن ، كيف نحدد الابتكار او التجديد ، وما الشروط التي يجب ان تتوفر له ؟

آ – المظهر الاول للابتكار هو التحرر من الاساليب القديمة ، ومن كل ما يذكر بها .

ب – المظهر الثاني هو صياغة اساليب جديدة ، اعني :

١) خلق ترابط جديـد بين الاشيـاء والافـكار ، اي خلق نظام جديـد من التـفكـير والتـعبـير .

٢) خلق اطار جامـع يـتحـرك صـوب مـفـهـومـات جـديـدة اوـسع وـاغـنى واـشـمل .

جـ - والـشـرـطـ الاولـ للـابـتكـارـ هوـ العـرـقـيةـ فيـ الـبـحـثـ وـالـتـفـكـيرـ - وـكـانـ هـذـاـ يـعـنـيـ ضـرـورـةـ حـمـاـيـةـ المـجـدـدـيـنـ اوـ الـبـتـكـرـيـنـ ،ـ خـصـوصـاـ فـيـ مجـتمـعـ كـالـجـمـعـ كـالـجـمـعـ عـرـبـيـ تـقـضـيـ عـلـيـهـ نـزـعـةـ التـقـلـيدـ وـتـرـتـبـطـ فـيـهـ هـذـهـ النـزـعـةـ بـاعـتـبارـاتـ دـيـنـيـةـ وـقـومـيـةـ .

دـ - والـشـرـطـ الثـانـيـ هوـ اـنـنـاـ لـاـ نـسـتـطـعـ انـنـبـتـكـرـ طـرـيقـةـ جـديـدةـ فـيـ صـنـعـ الاـشـيـاءـ اوـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـهـ ،ـ الاـ اـذـاـ اـبـتـكـرـنـاـ طـرـيقـةـ جـديـدةـ فـيـ التـفـكـيرـ بـهـاـ .ـ فـخـلـيلـ مـطـرـانـ كـتـبـ شـعـراـ «ـ جـديـداـ »ـ ،ـ ايـ شـعـراـ يـغـاـيـرـ شـعـرـ الـبـارـوـدـيـ -ـ شـوـقـيـ لـاـنـ فـكـرـهـ كـانـ مـعـاـيـرـاـ لـفـكـرـهـماـ .ـ فـطـرـيقـةـ تـعـبـيرـهـ «ـ الـجـديـدـةـ »ـ فـيـ الشـعـرـ نـاتـجـةـ عـنـ فـهـمـهـ «ـ الـجـديـدـ »ـ لـلـشـعـرـ .ـ لـيـسـ التـجـدـيدـ اـذـنـ ،ـ اـنـنـبـتـكـرـ الـجـديـدـ وـحـسـبـ ،ـ بـلـ هـوـ اـنـ يـكـونـ هـذـاـ الـجـديـدـ جـزـءـاـ فـيـ رـوـيـاـ جـديـدةـ لـلـعـالـمـ .

٣ - بنـاءـ عـلـىـ ماـ تـقـدـمـ نـصـفـ التـجـدـيدـ بـاـنـهـ عـلـامـةـ وـجـودـ الشـاعـرـ فـيـ اللـحظـةـ الـرـاهـنـةـ اوـ الـمـعاـصـرـ ،ـ وـنـصـفـ التـرـاثـ ،ـ مـنـ النـاحـيـةـ الـاـبـدـاعـيـةـ ،ـ بـاـنـهـ ماـ يـتـغـيـرـ اوـ يـتـحـولـ لـاـ مـاـ يـثـبـتـ .ـ وـنـصـفـ التـبـاتـ بـاـنـهـ التـبـاتـ عـلـىـ الـحـرـكـةـ .ـ فـالـتـرـاثـ الـحـقـيقـيـ اـذـنـ هـوـ التـفـيـرـ ،ـ وـلـهـذـاـ كـانـ تـمـسـكـ الـاـنـسـانـ بـتـرـاثـ لـاـ يـتـغـيـرـ دـلـيـلاـ عـلـىـ اـنـ هـذـاـ اـنـسـانـ فـقـدـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ تـجـدـيدـ نـفـسـهـ ،ـ وـاصـبـحـ فـيـ مـسـتـوـيـ الـاـشـيـاءـ .

يـجـبـ اـنـ نـلـاحـظـ ،ـ فـيـ هـذـاـ الصـدـدـ ،ـ ظـاهـرـتـينـ تـسـوـدـانـ الـجـمـعـ الـعـرـبـيـ :

١ - الـظـاهـرـةـ الـاـولـىـ هيـ اـنـ الـوـسـطـ الـاجـتـمـاعـيـ الـثـقـافيـ الـعـرـبـيـ يـمـيلـ اـلـىـ كـبـيـتـ الـقـدـرـاتـ اوـ الـطـاقـاتـ الـخـلـاقـةـ عـنـ الـافـرـادـ ،ـ فـهـيـ مـقـمـوـةـ ،ـ بـشـكـلـ عـامـ،ـ وـهـيـ لـذـلـكـ عـاجـزـةـ عـنـ اـيـصالـ حـرـكـتـهاـ الـاـبـدـاعـيـةـ اـلـىـ اـنـصـاـهـاـ -ـ فـكـانـهـ تـوـلـدـ وـتـنـمـوـ فـيـ قـفـصـ .ـ وـكـانـ مـطـرـانـ وـاعـيـاـ هـذـهـ الـظـاهـرـةـ ،ـ اـذـ يـقـولـ مـشـيـراـ اـلـىـ ذـلـكـ «ـ اـرـدـتـ الـتـجـدـيدـ فـيـ الشـعـرـ وـبـذـلـتـ فـيـهـ الـجـهـدـ عـنـ

عقيدة راسخة في نفسي وهي انه في الشعر – كما في النثر – شرط لبقاء اللغة حية نامية . على انني اضطررت مراعاة الاحوال التي حفت بها نشأتي الاً ”افاجيء الناس بكل ما كان يجيش بخاطري خصوصاً الاً افاجئهم بالصورة التي كنت اوثرها للتعبير لو كنت طليقاً ، فجاري العtic في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضاعفي من الاصول واطلاعني على مخلفات الفصحاء ، وتحررت منه – وانا في الظاهر اتابعيه – بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة العرض . وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة ثم اخذت تتسع الى ما وراء ظني ، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته ، والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته » . (الهلال ، اغسطس ، سنة ١٩٤٩) .

ب – والظاهرة الثانية هي ان الكلام اكثر حقيقة من الاشياء التي يرمز اليها ، ومن هنا يغيب عن الواقع دائماً ، وتعلق بالكلام . ومن هنا انفصلنا عن الحياة وتعلقنا بالعادة . وهذا مما يُؤدي ، اذا لم يكن قد ادى فعلاً ، الى الانفصال عن الواقع وعن الكلام في آن . ذلك ان الكلام في المجتمع العربي يتناول اشياء اما انها غائبة (اشياء الماضي) واما انها لا تتحقق او غير موجودة في الواقع (الانفصال بين القول والفعل) .

٤ – في قصيدة « المساء » بعد رومانطيقي كان قبلها ، غريباً على الشعر العربي . ويتمثل هذا البعد في السمات التالية :

ا) السمة الاولى هي ان القصيدة تتناول الحالة النفسية – الذهنية للشاعر ، ولا تتناول موضوعاً . ومن الفروق بين الشعر الرومنطيقي والشعر الكلاسيكي ، هو ان الاول يدور حول الذات اما الثاني فيدور حول الموضوع .

ب) السمة الثانية هي ان خليل مطران يجعل من نفسه بطل قصيدة « المساء » على غرار ما يفعل الشعراء الرومنطيقيون .

ج) السمة الثالثة هي في توحيده بين ذاته والطبيعة ، وفي اعتبار الطبيعة رمزاً للحياة والتجدد .

٥ - حين نقارن ما حققه مطران بما حققه البارودي - شوقي - الرصافي ، نقول ان هؤلاء اطلقوا من المسلمات المقالة : ليس في الامكان ابداع ممما كان ، ولهذا اكتفوا بالمحاكاة . اما هو فانطلق من الایمان بامكان ابداع شيء لم يكن في الماضي ، ولا يتناقض مع الماضي ، ولهذا عمل على ابتکار كيفية جديدة في التعبير .

وحين نقارن مطران بمن اتى بعده ، بجبران ، مثلا ، نقول ان مطران اقام مفهوم المعاصرة ، في حين ان جبران اقام مفهوم الحداثة اي مفهوم المستقبل والجهول والكشف عنهم .

ثم ان مطران ابتکر كيفية تعبير جديدة لكن دون ان يصلها الى غايتها . وليس المهم ابتکار شكل ما ، بل المهم ا يصل هذا الشكل الى حده الاقصى . واذا كان لمطران اهمية السبق ، فان لم اتى بعده اهمية التغيير .

٦ - استنادا الى قصيدة « المساء » ص ١٤٤ (من الديوان) والقصائد المشابهة : « مشاكاة » ، ص ٢٩ الجزء الاول » ، تبرئة (ص ٥٣ ، ج ١) ، « الحمامتان » (ص ٧٣ ، ج ١) ، « آدم وحواء » (ص ١٩٠ ، ج ١) ، « شعر مشور - كلمات أسف » (ص ٢٩٤ ، ج ١) ، يمكن وصف شعر مطران بأنه تمثيلي مجازي ، يتناول الاشياء لكنه يتحولها إلى فيكر ، والتشبيهات والاستعارات التي ترد في شعره ، تبدو بمثابة الشواهد والايضاحات . فهو يريد أن يقود القارئ إلى حقيقة واضحة ، أو إلى نتيجة ، ومن هنا نزعته التعليمية ، وشعره ، من هذه الناحية ، يرضي لدى القارئ دافعا عقليا أو عمليا ، أكثر مما يشير في نفسه الأخيلة والصور والابحاث النفسية .

وقصيدة مطران مادة قابلة للنشر ، موضوعة في نظم بارع ، واسلوبها مقنع ، ويتمثل الاقناع في كونه يعرض وضعا ذهنيا او نفسيا صادقا . ثم ان القصيدة وحدة تتآزر اجزاؤها ، وتساند . وهي تقدم للقارئ عالما واضحا ، وهذا الوضوح نتيجة لوقفه العقلي ، المنفصل عن العجل وعن اللاشعور في آن .

وقصيدة مطران ، من حيث بنيتها ، تعتبر اذن تجدیدا مهما ، اذا قورنت بالقصائد التي عاصرتها او التي سبقتها . فهي اولا ذات وحدة

موضوعية ، او هي تنوع على موضوع واحد او فكرة واحدة . وهي ثانيا ، ذات منحى تمثيلي رمزي . وهي ، ثالثا ، ملتقى مجازي ، بين الذات والطبيعة في حركة من التفاعل والتطابق . وهي رابعا مفروية - حكمية ، تنتهي الى قرار غائي - تعليمي .

وفي هذا كله تعتبر ، في النصف الاول من القرن العشرين ، من النماذج ، الاكثر نجاحا في الشعر العربي المعاصر للتوفيق ، في الشعر ، بين التراث والمعاصرة ، او الاصل والتطور .

حركة أبواللو
او «المدافة» / النظرية

- ١ -

بين آراء خليل مطران وبعض قصائده ، وبخاصة قصيدة « المساء » التي كتبها سنة ١٩٠٢ ، وبعض قصائد عبد الرحمن شكري وأراثة ، من جهة ، والوعي النقي الذي مثله عباس محمود العقاد خصوصا ، وجماعة الديوان عموما ، من جهة ثانية ، نشأت حركة « أبواللو » .

وقد مهدت لنشوء هذه الحركة صلات عميقة بين منشئها احمد زكي ابو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وخليل مطران . فقد تعلمذ ، منذ طفولته ، على شعر مطران . ومع انه سافر للدراسة الطب في انكلترا (١٩١٢ - ١٩٢٢) ، فان علاقته الادبية بمطران ظلتوثيقة وقوية . وفي المجموعة الشعرية الاولى التي اصدرها ابو شادي (أنداء الفجر ، سنة ١٩١٠ ، طبعة ثانية ١٩٣٤) يشير ابو شادي في كلمة يختتم بها المجموعة الى اثر مطران في شعره ، وكان عنوان الكلمة ، « مطران وأثره في شعري » ، وجاء فيها قوله : « لولا مطران لقلب على ظني اني ما كنت اعرف ، الا بعد زمن مديد معنى الشخصية الادبية ، ومنعنى **الطلاقة الفنية** ، ووحدة القصيد ، والروح العالمية في الادب ، وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية ... وصفوة القول ان اثر مطران في شعري هو اثر عميق لانه يرجع الى طفولتي الادبية ويصاحبني في جميع ادوار حياتي ، واذا كان استقلالي الادبي متجليا الان في اعمالي ، فهو في الوقت ذاته يمثل الاطراد الطبيعي للتعليم الفنية التي تشربتها نفسي الصبية من ذلك الاستاذ العظيم ، وما

(١) ولد في القاهرة سنة ١٨٩٢ . درس في انكلترا (لندن) الطب ، وتخصص في علمي الامراض الباطنية والجراحيين ، ويبقى في لندن حوالي عشر سنوات (١٩١٢-١٩٢٢) . وبعد ان عاد الى القاهرة ، تولى مهامات مختلفة كان آخرها وكالة كلية الطب بجامعة الاسكندرية ، سنة ١٩٢٥ . وفي سنة ١٩٤٦ هاجر الى الولايات المتحدة (نيويورك) ، حيث مات في ١٢ نيسان (ابريل) ١٩٥٥ .

زالت تحرص عليها نفسي الكهله الوفية ، ناظرة الى آثار الصبا والى معلمي الاول بحثان عميق ... أشبه بالتقدير والعبادة » . ويحاطبه في احدى تصائده قائلاً :

وهل انا الا نفعحة منك لم تزل على عجزها ظمای ، وان دمت قدوتي
وما عابني اطراء حبی ، فانما اعتبر عن دینی وأنشر ملتي^(١)
ويقول ابو شادي ايضاً : « ادين في الروح الشعرية خاصة الى خليل
مطران ثم الى احمد شوقي بين شعراء العربية »^(٢) .

وقدم مطران لمجموعة « اطياف الربيع » التي اصدرها ابو شادي
سنة ١٩٣٣ ، بمقديمة يشيد فيها ، بدوره ، بشاعرية أبي شادي .
تأسست مجلة ابوللو التي سميت الجماعة التي التفت حولها باسم
« جمعية ابوللو » ، في ايلول (سبتمبر) سنة ١٩٣٢^(٣) .

(١) شعر الوجدان ، جمع محمد صبحي ، ١٩٢٥ ، ص ٦٨ .

(٢) جماعة ابوللو، لعبد العزيز الدسوقي ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧١ ، ص ١٦٠ ،
راجع ايضاً : رائد الشعر الحديث ، احمد عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ١٩٥٥ .
وتجدر الاشارة الى ان عباس العقاد لم يكن راضياً عن تسمية المجلة ، فقد انتقدها
في كلمته المشورة في عدتها الاول ، فقال : « عرف العرب ، والكلذانيون من
قبلهم ، دبوا للفنون والاداب اسموه عطارد ... فلو ان المجلة سميت باسمه لكان
ذلك اولى ، من جهات كثيرة : منها ان ابوللو عند اليونان غير متصور على رعاية
الشعر والادب ، بل فيه تنصيب لرعاية الماشية والزراعة ، ومنها ان التسمية
الشرقية مالوفتها ادابنا ومتنسوبيه اليانا... وكذلك ارى ان المجلة التي ترصد لنشر
الادب العربي والشعر العربي ، لا ينبغي ان يكون اسمها شاهداً على خلو المأثورات
العربية من اسم صالح مثل هذه المجلة » . (مجلة ابوللو / ١ ، ص ٥٤ - ٥٥ ،
وانظر : جماعة ابوللو ، ص ٣٤ وما بعدها) .

(٣) كان ابو شادي رئيساً لتحرير المجلة ، واختير شوقي رئيساً للجمعية ، وقد رأس
جلساتها الاولى في ١٠ اكتوبر ١٩٣٢ ، في منزله ، لكنه توفي بعد ١٤ يوم ، نهاد
السبت ١٤ من الشهر نفسه ، فاجتمع اعضاء الجمعية في ٢٢ من الشهر نفسه
ايضاً ، وانتخبوا خليل مطران ، بالاجماع ، رئيساً .
وكان من اعضائها : احمد محرم ، حسن كامل الصيرفي ، علي العانسي
(المنتخب وكيلاً للجمعية) ، ابراهيم ناجي ، علي محمود طه ، كامل كيلاني ، احمد
الشايق ، محمود ابو الوها ، احمد ضيف ، محمود صادق .
ثم انضم اليها شعراء ونقاد آخرون بينهم مصطفى عبد اللطيف السحربي ،
صالح جودت ، عبد العزيز عتيق ، مختار الوكيل .

قدم ابو شادي للعدد الاول بكلمة اوضح فيها رسالة المجلة والجمعية،
نوجز نقاطها الاساسية فيما يلي :

١ - هدف المجلة « النهوض بالشعر العربي ، وخدمة رجاله ، والدفاع
عن كرامتهم ، وتوجيه مجهوداتهم توجيهها فنيا سليما » .

٢ - كان الشعر العربي ابان نشأة المجلة ، متساما ومنحطا في آن .
يرجع تساميه الى تأثره « بمنحوتات الحضارة الراهنة ونزعاتها
الانسانية وروحها الفنية » . ويرجع انحطاطه لما « أصاب معظم
رجاله ، ولا استثنى الكثرين من المجيدين ، من الخاصة التي ما
كانت لتدركهم في عصور الحفاوة بالادب الخالص ... فتدلى الشعر
معهم تبعا لعجزهم المادي ، وتبرر لهم بالحياة وعزوفهم عن الانتاج الفني
الذي يطالبهما بالجهد والتذير » .

٣ - تدهور الشعر « اساءة للروح القومية » ، وليس تخصيص مجلة له
وجمعية الا « حبا في احلاله مكانته السابقة ، الرقيقة ، وتحقيقا
للتأنخي والتعاون المنشود بين الشعراء » .

٤ - المجلة خالصة من الحزبية ، وهي تفتح « ابوابها لكل نصير لمبادئها
التعاونية الاصلاحية » ذلك انها محصنة « ضد عوامل التحزب
والفرور ، فلا غرض لها الا خدمة الشعر خالصة من كل
شائبة ... هذا هو عهدهنا للشعر والشعراء . وكما كانت الميتو لو جيا
الاغريقية تتغنى بالوهة ابواللو رب الشمس والشعر والموسيقى
والنبوة ، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية ،
بكل ما يسمى بجمال الشعر العربي وبنفسه شعرائه » (١) .

وقامت « جماعة ابواللو » على مبادئ مشابهة تضمنها دستورها
الذي نشر في العدد الاول من المجلة ، هي :

١ - السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا .

٢ - ترقية مستوى الشعراء ادبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن
صوالحهم وكرامتهم .

٣ - مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

(١) مجلة ابواللو ، العدد الاول ، ايلول (سبتمبر) ١٩٣٢ ، ص ٥ - ٦ .

راجع ايضا : جماعة ابواللو ، ص ٣٠٣ وما بعدها .

- ٣ -

في المقدمة التي كتبها ابراهيم ناجي لمجموعة أبي شادي ، « أطياف الربيع » التي صدرت سنة ١٩٣٣ ، ما يوضح بعض الخصائص الرئيسية لحركة أبواللو ، مجلة وجماعة ، نوجزها فيما يلي :

١ - أبواللو « مدرسة » خلقها أبو شادي ، فآخرج « إلى النور شعراء كانوا بغير حق في الظلماط » ، ووسع أفق الشعر العربي ، وخرج به عن قيود القلته وقعدت به اجيالا طوالا » .

٢ - هذه المدرسة « في اتصالها بالادب العالمي ، ومتابعتها للتغيرات الفكرية الجديدة ، وفي ايمانها برسالتها كمجددة للشعر العربي وستّت اغراضه ، وحددت وظيفته كعمل انساني شامل » .

٣ - تمثل هذه المدرسة « طلاقة الفن ، كما تمثل التجاوب الفني بين اعضائها . وهما الركنان الاصليان لروعة الحياة الفنية التي هي عمود الشعر الحي في اية امة ، ومال مثل هذه الحركة ان تنهض بالشعر العربي في غير حدود » .

٤ - خليل مطران هو الذي وضع الحجر الاول في بناء هذه المدرسة : « انا مدینون لخليل مطران بكثير من التوجيهات في شعرنا العصري» هو وضع البدور وفتح اعيننا للنور ... المدرسة الحديثة التي يتكلم بلسانها أبو شادي وحسن الصيرفي وصالح جودت وأبو القاسم الشابي وغيرهم ، وهي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذي ردده مطران في غير ضجة ولا ادعاء ... ونحن انما زدنا على ذلك بما عرفنا من مطالعاتنا المتعددة ، وساعدنا على ذلك عن فاننا باللغات المتباعدة التي اوقفتنا على التيارات الجديدة للادب والفنون » (١) .

(١) جماعة أبواللو ، ص ٣١٥ - ٣١٧ .

٥ - وهكذا فان اعظم اثر لهذه المدرسة ، كما يقول ابو شادي ، « انما جاء عن طريق التحرر الفني والطلقة البيانية ، والاعتزاز بالشخصية الادبية المستقلة والجراة على الابداع مع التمكن من وسائله ، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق ، والعبودية للرواشم المحفوظة ، والتقديس للتقاليد المأثورة » (١) .

(١) جماعة ابوللو ، ص ٣١٥ .

- ٣ -

غير ان دراسة النتاج الشعري لشعراء المجلة انفسهم ، ودراسة آرائهم ، تتيحان لنا ان نتعرف ، بشكل افضل ، على المنحى الفني العام لحركة ابواللو ، ويمكن ان نوجز ملامحه العامة فيما يلي :

١ - الوجودانية ، ومن المظاهر التي رافقتها القلق ، وبساطة التناول ، والنزعة الانسانية ، والاهتمام بالأشياء البسيطة الالية .

٢ - الانحياز للطبيعة لا من حيث هي مناظر ومشاهد ، بل من حيث الها تخزن الاسرار او المجهول . ومن هنا انحيازهم للخيال والتأمل - مع شيء من الصوفية ومن الرمزية الفكرية او الفلسفية .

٣ - ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنوع في القافية والبحور (الشعر الحر) (١) في القصيدة الواحدة ، والتحرر احيانا من القافية

(١) يعرف ابو شادي الشعر المرسل والشعر الحر بقوله : « يصد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة ، وان يكن ذا قافية مزدوجة او مترادفة ، ولكن الحقيقة ان الشعر المرسل Blank Verse لا يوجد فيه اي التزام للروي » اما الشعر الحر Free Verse فهو الشعر الذي لا يكتفي فيه « الشاعر باطلاق القافية ، بل يجيز ايضا مزج البحور حسب مناسبات النثر » .

(الشيفق الباكى ، الطبعة السلفية ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٥٣٥) .
ويقول مدافعا عنهم : « اذ عذرتم من لا يقدرون قيمة الشعر المرسل والشعر الحر وتنوع الاوزان والابتداع فيها ، واثر كل ذلك في تحرير التعبير الشعري من القيود الثقيلة ودفعها حرقة لتكون للادب العربي شعرا دراميا قويا ، بعد ان حرم ذلك طويلا في ماضيه - اذ عذرت هؤلاء ، فاني لا اعذر من يعازفون باحكامهم تبعا للمحبة والكرامة لذات الشاعر » .
(المصدر نفسه ، ص ١٢٤٠) .

(الشعر المرسل) ، واعتبار الشعر الذي لا قافية له ولا وزن ، شعراً (الشعر المنشور) .

٤ - التوكيد على وحدة القصيدة، وعلى «وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبها الفني والموضوعي» .

٥ - الاتجاه نحو الشعر القصصي والمسرحي ، وما سموه بـ«شعر الخواطر»، والتأثر بالعلم .

٦ - الحرية الكاملة للشاعر في أن يجدد ما شاء ، كما يعبر الشابي ، «في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال» وفي أن «يستلهم ما يشاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين» ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً «(١)» .

٧ - ومع هذا كله يقول الشابي في المقدمة نفسها إن مدرسة أبواللو ، لم تصبح مذهبها واضح الحدود والمعالم ، ولكنها ما زالت ثورة مشبوهة وأيماناً قوياً عميقاً ، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله ، وأيماناً بسمو الغاية وجلال المبدأ ... أجل هي ثورة ما زالت تختلط فيها المطامح والمليول ، وتضطرب فيها أصول المذهب ضد طراب البذور في حميم السيل» .

(١) مقدمة الشابي لمجموعة أبي شادي : «الينبوع» ، ١٩٣٤ .

- ٤ -

نشرت ابواللو (المجلد الاول ، حزيران (يونيو) ١٩٣٣) مقالا يمثل وجهة النظر التقليدية المحافظة التي ثارت على حركة ابواللو وهاجمتها ، ورد ابو شادي عليه في المجلد نفسه . يأخذ المقال على هذه الحركة ما يلي :

- ١ - **تنوع القافية** ، « قصائد تبتدئ بقافية ، وتنتصف بقافية ثم تنتهي بقافية » ، كما يعبر صاحب المقال . **وتنوع الوزن** ، ضمن القصيدة الواحدة .
- ٢ - كتابة الشعر المرسل ، او المنشور ، دون وزن ولا قافية .
- ٣ - ترجمة الشعر الغربي ، وهو ذو معان لا يقبلها الدوق العربي .
- ٤ - عجز الشعراء الذين ينشرون في ابواللو .

ويخلص صاحب المقال الى القول ان مثل هذا الاتجاه تمزيق لكل قاعدة وهتك لكل تقليد وانه يؤدي الى ان يتخلى الشعر العربي ، بجلاله وروعته ومجده وعظمته عن موسيقاه ، بل عن شكله وأخص خصائصه .

ويقول ابو شادي في رده :

- ١ - « الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم الذي يرددناه صديقنا الفاضل (صاحب المقال) ، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة الى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها ، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظم ، وإذا جاء منشورا فهو شعر منشور » .
- ٢ - القافية وتنوع البحور ومزجها – هذا كله ، أمر ثانوي اذا آمنا بروح الشعر ومعناه ومبناه . والشاعر الناضج الشاعرية ، المتمكن من اللغة ، الصافي الطبع ، لا يجوز أن نقى عليه دروسا في كيفية

استعمال القوافي والبحور ، ويكتفيه طبعه المهم . فالمعنى الشعري هو الذي يبحث عن ثوبه اللغظي وليس العكس .

٣ - الفاية من ترجمة الشعر الاجنبي هي تعليم الادب العربي بآداب الامم الأخرى ، كما تفعل هي نفسها ، ولا ضرر في ذلك ، اذ ان يبقى غير الاصح الذي يلائم البيئة العربية .

٤ - الشعر المنشور نوع من الشعر تترف به جميع الامم الراقية . لكن على من يتصدى لكتابته ان يكون عظيم الشاعرية قويا ، ليغوضنا بذلك عن الموسيقى .

٥ - اما عن العجز ، فيقول بسان شعراً ابواللو ، ما معناه انهم لا يقبلون الاشفاق عليهم الا على صورة واحدة ، هي النقد الفني لشعرهم . واتهامهم بالعجز لا يقابلونه الا بالابتسام ، فجميعهم - وفي طليعتهم مطران وشكري وناجي الشابي - مارسوا النظم ببراعة فائقة . وليس هناك شاعر من المحافظين استطاع ان يكتب قصيدة في مستوى « قلب راقصة » او « العودة » لابراهيم ناجي .

٦ - الغالبية العظمى من المحافظين غارقة الى اذقانها في الحاكاة ، ولا تفهم حتى تعريف الشعر ، فضلا عن التصوف بروحانيته (١) . نضيف الى هذا الرد ما كتبه ابو شادي ملخصا الدور الذي قام به هو شخصيا في التجديد الشعري ، وهو يعرضه في النقاط التالية :

١ - التبشير بالشعر الحر ، وكتابة نماذجه الاولى ، باللغة العربية .
٢ - كتابة الاوبرات الشعرية الاولى ، باللغة العربية - مما كان له اثر في الكتابة المسرحية الشعرية .

٣ - تشجيع الشعر المرسل .

٤ - الدعوة الى التعبير الفطري الطليق الذي يضمن الابتكار والحرية والخيال .

٥ - كتابة الشعر القصصي والرمزي .

(١) جماعة ابواللو ، ص ٣٣٣ - ٣٤٥ .

٦ - التوكيد على البحث عن الجمال الفني في كل ضرب من ضروب الشعر، وهو مبدأ يوضح امكان تدوق شعراء لهم اتجاهات متباعدة، ونختتم كلام أبي شادي عن دوره في التجديد بشهادة من استاذه خليل مطران.

يقول مطران في المقدمة التي كتبها لمجموعة أبي شادي « أطياف الريبع »، التي ظهرت سنة ١٩٣٣ ، أن أبي شادي « فاجأ السليقة العربية مفاجأة جاوز بها حراة المجترئين على التجديد من قبل ». وتمثل هذه المفاجأة - العبرة في :

١ - الاهتمام بالاشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والاسماء الاعجمية .

٢ - الاهتمام بالميتولوجية .

٣ - التحرير في موازين الشعر .

٤ - تعددية المصادر الشرقية والغربية ، فيما يتعلق بالمعاني والصور .

ويسوّغ مطران هذا المنحى الذي يصفه بالإبداع المدهش ، وبأنه طريقة يذهب بها الشاعر « مذهبًا بعيدًا في حرية القول » ، معللاً أسبابه بأنها تعود إلى رغبة الشاعر في أن « يثير الحمية إلى الابتکار ، ويسهل سبلاً وعرة كانت تثبط الهمم دون الاستقلال في التفكير والخلق والتقدیر » (١) .

(١) راجع أيضًا : جماعة ابواللو ، ص ٣٤٠ .

- ٥ -

ذهبت حركة ابواللو في التنظير للشعر الجديد الى ابعد وأعمق مما فعلت جماعة المديوان . وضمت الى جانب خليل مطران ، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم ، فخلقت وسطا شعريا - ثقافيا اثغر غنى واستقصاء . ومن هنا اسهمت اسهاما كبيرا في تجاوز شعر « النهضة » ، بخاصة ، والسلفية الشعرية ، بعامة ، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة ، ومفهوم جديد للشعر .

لكنها ، فيما يبدو لي ، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولّد عنه ، اكثراً أهمية منها في نتاجها الشعري بحد ذاته .

الكلام «القديم»
والكلام «الحديث»

- ١ -

تمثل آراء مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ - ١٩٣٧) النموذج الاكثر تكاملا وتماسكا في نقد التجديد والحداثة . فهو يرى ان اصل القول بالتجديد ينبع من علل ثلاث : الفسق ، والالحاد ، وتقليد الفسق او الالحاد . فالفاشق او المحدث او مقلد احديهما ، اذا كان اديبا ، او يعني بشؤون الادب ، « مجدد ، اذا جرى في انتحال الادب مجرى التكذيب والرد والنقيصة والزراية عليه وعلى اهله ، والخبط ما بين اصوله وفروعه »(١) .

هذا الاديب المريض باحدى هذه العلل يبحث في الادب العربي وغايته الاساسية هي « ان لا يستخرج من بحثه الا ما يخالف اجماعا او يعيّب فضيلة او يفضي من دين او ينقص اصلا عربيا جذلا بسخافة افرنجية ركيكة او يحقّر معنى من هذه المعانى التي يعظمها انصار القديم من القرآن فنازلا » (المصدر نفسه ، ص ٢٠٠) . والتجديد ، اذن هو : « ان تكون لصا من لصوص الكتب الاوروبية ، ثم لا تكون ذا دين ، او لا يكون فيك من الدين الا اسمك » . (ص ٢٠٠) . وهذا يعني ان التجديد يقتضي من التجدد ، كما يرى الرافعي ، ان يطبع بالالحاد والزيغ « مسائل التاريخ الاسلامي والادب العربي وان يفسد الحالص بالمزوج ويحقّر الناس والمعانى » . (ص ٢٠١ - ٢٠٠) .

وهذا يؤدي بالرافعى الى القول ان التجديد هو من الامة بمنزلة « الشرارة وانه ليس اكتر من رواية تمثيلية كاذبة بالنسبة الى الاصل » (ص ٢٠٢) .

(١) تحت راية القرآن ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٠٠ . واقوال الرافعي في هذا السياق ماخوذة كلها من هذا الكتاب .

ويرى الراافي ان هناك سبباً تربوياً فنياً يمكن وراء القول بالجديد هو «الضعف في لغة» (ويقصد طبعاً العربية) والقوة في لغة» (ويقصد اللغة الأجنبية) . فحين تقوى اللغة الأجنبية عند الأديب وتستمكن تحول في نفسه وفكرة إلى «نوع من المذهبية للأدب الأجنبي وأهله» . ولا تلبث هذه المذهبية أن تستحكم بدورها فتوجه الذوق في الأدب وأساليبه إلى تفسير معين بحكم المذهب والهوى ثم تجعل «الفهم من وراء الذوق» . (ص ١١) .

«الواقع ان الذوق الأدبي في شيء انما هو عن فهمه وان الحكم على شيء انما هو اثر الذوق فيه ، وان النقد انما هو الذوق والفهم جمیعاً» . (ص ١١) .

هكذا يرى الراافي ان خطأ المحدثين الذين يحسبونه صواباً انما يكمن في كون تجديدهم نتيجة جهلهم للغة العربية ونتيجة تمكّنهم من اللغة الأجنبية ، وهذا مما أفسد ذوقهم وفهمهم ، وأدى إلى ان يكون تجديدهم فارغاً لا طائل وراءه . (ص ١١) .

ويؤكّد الراافي ما يذهب إليه فيقول ان خاصية الفصاحة في اللغة العربية ليست في الفاظها ولكن في تراكيب الفاظها كما ان المهرة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجوه تأليفها . وهذا هو الفن في الأسلوب لأنّه يرجع إلى الذوق الموسيقي في حروف هذه اللغة واجراس حروفها . ثم يستطرد مؤكداً انه لم ير كاتباً واحداً من اهل المذهب الجديد يحسن شيئاً من هذا الامر . (ص ١٧) .

وخلالهذا كلّه ان الزندقة أصل «المذهب الجديد» وأنه «فساد اجتماعي ، ولا يدرى اهله انهم يضرّبون به الذلة على الامة» . (ص ١٧ ، ٢٣) .

- ٢ -

يحدد الراافي القديم بقوله :

- ١ - « هو أن تكون اللغة لا تزال لغة العرب في أصولها وفروعها » .
- ٢ - وان تكون هذه الاسفار القديمة التي تحويها لا تزال حية تنزل من كل زمان منزلة امة من العرب الفصحاء .
- ٣ - وان يكون الدين لا يزال هو هو كائنا نزل به الوحي امس لا يفتتنا فيه علم ولا رأي .
- ٤ - وان يأتي الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين اذ لا يزال فيهما شيء قائم كالاساس والبناء لا منفعة فيهما الا بفهمهما معا . (ص ٩ - ١٠) .

استنادا الى هذا التحديد يرى الراافي انه لا يمكن ان يكون هناك جديد اذا كان هذا الجديد يعني انه كل قائم بنفسه وانه « محو » للسابق، ولكن اذا كان الجديد يعني « العلم والتحقيق وتمحيص الرأي والإبداع في المعنى على ان تبقى اللغة قائمة على اصولها ، وعلى ان يكون التقىن « طرائق » لا مذاهب يراد بها ثبات ومحو ، فاننا لا ندفع شيئا من هذا ولا ننزع فيه ، بل هو رأينا ، بل هو رأي الحياة ، بل هو قانون الطبيعة . ولكننا مع هذا نزيد عليه ان الاصل في كل ذلك سلامة اللغة وسلامة القومية ، فلا ننظر في آراء الامم الا على اننا شرقيون ، ولا ننقل من لغات الافرنج الا على اننا اهل لغة لها خصائصها ولا تصرفنا مدينتهم عن أنفسنا » . (ص ١٣ - ١٤) .

ويقدم الراافي لهذه الآراء النظرية مثلا عمليا حين يقارن بين الاشتراكية كرمز للجديد والزكاة كرمز للقديم فيقول : « نفضل على كل هذه المائدة الخيالية (اي الاشتراكية) بما حفلت به من للذئتها والوانها ، تلك القيم التي يفرضها نظام الزكاة في الاسلام فرضا ، لا يتم الاسلام لاحد الا به . وعلى هذا فاعتبر » . (ص ١٤) .

وفي هذا ما يشير الى أن الرافعي يفضل القديم ايا كان على الجديد أيا كان . والتجديد أذن لا يجوز أن يعني محو القديم او استبداله ، إنما يجب أن يعني التفنن في الطريقة . وهو يقوم في رأي الرافعي على أساسين : الإبداع في المعنى والتأصل الذي يميز المبدع لغة وفنا وقومية . وبدلا من الكلام أذن على الجديد الذي ليس الا وهما ، يقدم الرافعي بديلا له هو :

١ - العمل لحفظ اللغة ونمائها .

٢ - العمل لتلطيفها وترقيتها ضمن حدود الطاقة .

وهذا ما ذهب اليه ، كما يقول الرافعي ، العلماء المتقدمون . ولم يكن بينهم من قال انه صاحب مذهب جديد .

ويتعلق الرافعي في هذا الصدد على كلمة جبران التي يقول فيها : « لك مذهبك ولني مذهبني ولك لفتك ولني لفتني » ، فيصفه بأنه من أهل سنة ١٩٢٣ حيث تعطل الزمن واصبح الادب صحيفيا . ثم يخاطبه قائلا :

« فمتى كنت يا فتى صاحب اللغة وواضعها ومنزل اصولها ومخرج فروعها وضابط قواعدها ومطلق شواذها ؟ ومن سلم لك بهذا حتى يسلم لك حق التصرف كما يتصرف المالك بملكه ، وحتى يكون لك من هذا حق الایجاد ، ومن الایجاد ما تسميه انت مذهبك ولفتك ؟ انه لا هون عليك ان تولد ولادة جديدة فيكون لك عمر جديد تبتدئ فيه الادب على حقه من قوة التحصيل ، وتستأنف دراسة اللغة بما يجعلك شيئا فيها ، من ان تلد مذهبًا جديدا او تبدع لغة تسميها لفتك » . (ص ١٣) .

ويذهب الرافعي بعيدا في نفي الجديد مستندا الى التاريخ الشعافي العربي فيقول : « لما اتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر وزنعت البوادي الى القرى ونشأ النادر والظرف ، اختار الناس من الكلام اليه وأسهله وعمدوا الى كل شيء ذي اسماء كثيرة فاختاروا احسنها مسمها والطفها من القلب موقعا والى ما للعرب فيه لفات فاقتصروا على اسلسها واشرفها . وقع هذا ومثله في عصر بعد عصر ، وما رأينا احدا سماته مذهبًا جديدا او زعمه ، والقرآن نفسه مذهب جديد بكل معانٍ هذه الكلمة وما قال أحد فيه هذا القول لا من اهل اللغة ولا من دخلوا عليها . وقد نقل عبد الحميد الكاتب اشياء من الاساليب الفارسية فأدخلها في كتابته

وترجم العلماء عن اللغات اكثراً ما يترجم كتاب هذه الأيام و منهم من كان يرجع في التصحيح و تحرير الألفاظ الى رجال أهدافهم لذلك من العلماء باللغة . و ظهرت الأفكار المتباعدة و تعددت الأساليب في الكتابة و افتئنَ المتأخرُون من القرن الرابع إلى التاسع في فنون الجد والهزل وفي نكت بديعية لم يعرفها العرب إلى أن اختلط لسانهم . وفي كل ذلك لم يقل أديب ولا عالم ولا كاتب أن له مذهبًا جديداً من مذهب قديم لأنهم كانوا أبصار باللغة وأقدر على تصريفها وأعلم بحكمة الوضع فيها وأحرص على وجوه الفائدة منها والانتفاع بها » . (ص ١١ - ١٢) .

ويصل الرافعي بناء على ما قدمه إلى القول أن كل جديد آياً كان هو بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم (ص ١٦) . ويشرح ذلك قائلاً إن « العربية لغة دين قائم على أصل خالد هو القرآن الكريم ، وقد اجمع الأولون والآخرون على اعتقاده وفصاحته » . فإذا كان المعيز في اللغة من اللغات بجماع علمائها وأدبائها هو من قدّيمها خاصةً فهل يكون الجديد فيها كمالاً يسمى أم نقصاً يتذنى ؟ » (ص ١٦) . ويضيف الرافعي قوله : « القرآن جنسية لفوية تجمع اطراف النسبة إلى العربية فلا يزال أهله مستعربين به متميزيـن بهذه الجنسية حقيقة أو حكماً حتى يأذن الله بانقراض الخلق وطي هذا البسيط . (ص ٤٧) . ولللغة نفسها دائمًا قدية بالضرورة ، مهما تغيرت الأزمنة أو تجددت (ص ١٦) . والمسألة إذن ، ليست في التجديد ، وإنما في « درس الأساليب الفصحى ، والاحتذاء عليها ، واحكام اللغة والبصر بدقائقها وفنون بلاغتها ، والحرص على سلامة الذوق فيها ، فلا تزال اللغة كلها مذهبًا قديماً . وكل مذهب جيد أو كل ما يسمى بهذا الاسم لا يبقى إلا فترة عابرة ثم يدخل القبر . (ص ١٦) .

وكون اللغة العربية مذهبًا قديماً بالضرورة يتضمن كونها دائمة الفتوى كأنها ولدت أمس ، وهذا عائد إلى أنها كما يقول الرافعي : « بنيت على أصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت ، لأنها أعدت من الأزل فلها دائرة للنيرين الأرضيين العظيمين : كتاب الله وسنة رسول الله » . (ص ٢٩) . القديم إذن « هو الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معاً » (ص ٦٥) .

هذا التجديد الذي يصل إليه الرافعي يلخص معظم أفكاره الأساسية في الموضوع وتلخصها بدورنا فيما يلي :

- ١ - القديم لا يمكن تجاوزه او هدمه .
- ٢ - القديم هو الذي يبدع ما نسميه الجديد .
- ٣ - سنة الكون في الجديد انه ترميم في بعض نواحي القديم وتهذيب في بعضها وزخرف في بعضها الآخر ، والا لوجب ان يتجدد التركيب الانساني والتركيب العقلي ، وهو ما لم يقع ، ولن يقع منه شيء .
- ٤ - الشأن في الجديد ان تتصل المادة الجديدة بالقديم فإذا هو هو ولكن ببعض الزيادة او بعض الزينة او بعض القوة ، وكل ذلك لاحداث بعض المنفعة .
- ٥ - لا جديد الا اذا شاءت الحكمة الالهية ان تنفتح شيئاً في اساليب الحياة والنظام القديم ومنحت وسائل ذلك الى من بلغ الفانية في القديم بحيث اصبح قادراً ان يأتي بما لا يستطيع من دونه ، او بتعبير آخر : لا جديد الا حيث « تبدع الحكمة الالهية شيئاً ثم تتصل نواميس الحياة النفسية بهذا الشيء فإذا هي تفعل به ما اقتضته الحكمة مما نسميه هدماً او بناء » (ص ٢٠٤) .
- ٦ - المثل الاعلى كما يرى الرافعي لكل كاتب عربي ولنا جميعاً هو ان ننشأ في تربية ملكتنا ، وارهاف منطقتنا وصقل ذوقنا كأننا ننشأ « نشأة خالصة في أقصى قبائل العرب ، فترد تاريخنا علينا حتى كأنه فيينا وتصله بنا كأننا فيه ، وتحفظ لنا منطق الرسول ومنطق الفصحاء من قومه حتى لأن السننهم عند التلاوة هي التي تدور في أفواهنا وسلامتهم هي التي تقيمنا على اوزانها » . (ص ٢٤) .

- ٣ -

يقيس الرافعي **الشعر (اللغة) على الدين** ، وهذا مما يجعله يعمم مفهوم القدم في الدين على الشعر . ثم انه يخلط بين اللغة والكلام ، اي بين اللغة كمعجم او كمستودع للالفاظ ، وطريقة استخدام هذه الالفاظ . وليس هذا الخلط الا انعكاسا او امتدادا للفصل بين اللفظ والمعنى . وفي هذا كله ما يؤدي الى عدم التمييز بين خصوصية التجربة الشعرية ، وخصوصية التجربة الدينية ، ويفسد النقد الادبي واحكامه .

وليس مفهوم القدم عند الرافعي الا امتدادا لمفهوم القدم ، كما توضح واستقر ، في الممارسة الشعرية العربية ، منذ نهاية القرن الاول الهجري (القرن السابع الميلادي) . وقد استند هذا المفهوم الى فكرة المطابقة مع الحق . الحق هو الاسلام ، **تَنْظُرَة** ، وهو ما ينبعق عن هذه النظرة ويتوافق مع اصولها . ولهذه المطابقة طرفان : **أَخْلَاقِي** ، وهو ان يتطابق سلوك الفرد مع النموذج الاخلاقي – الديني ، الذي أرسى القرآن والسنة ، **وَلَغْوِي** ، وهو ان يتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني العربي للفصاحة اعني مع الشعر الجاهلي الذي اكتسب اهمية خاصة لأن القرآن تحدها ببيانها وتتفوق عليه وكان معجزا لا يمكن ان يأتي الانسان بما يضاهيه ، ولأن الشعر الجاهلي أصبح وسيلة ضرورية لفهم القرآن ، بحيث ان من لا يفهمه لا يقدر ان يفهم البيان القرآني .

وتعني هذه المطابقة :

- ١ - الحق ثابت لا يتغير ، وهو الاصل .
- ٢ - العالم هو الذي يتغير ، وعلى الانسان ، الكائن الزائل في العالم ، ان يتکيف مع هذا الاصل .
- ٣ - الحق واضح وضوحا عقليا لا لبس فيه ولا ابهام ولا غموض . لذلك يفترض التکيف معه تعبيرا واضحا وضوحا عقليا .

- ٤ - هذا يعني ان التخييل يجب ان يستبعد ، ذلك انه لا يصل الى اية معرفة واضحة ، بل انه على العكس ، يشوش ويؤهله ويضل .
- ٥ - ويعني هذا اخيرا ان ثمة انفصالا اوليا بين المعنى واللفظ . ومن هنا ذكر النقد على الصياغة ، واصبح الشعر شكلا من اشكال الصناعة . وقد ولدت المطابقة نظرية في المعرفة قامت على الاسس التالية :
- ١ - الاسلام عرف كل شيء ، والقرآن والسنة مستودع هذه المعرفة .
- ٢ - الاقرب الى هذا المستودع ، اي الاقرب الى النبي وسنته ، هو الاكثر معرفة .
- ٣ - الوصول الى المعرفة لا يكون بالرأي . فالرأي تقول ، اي انه يحتمل الخطأ كما يحتمل الصواب . لذلك تكون المعرفة بالنقل .
- ٤ - المعرفة بالنقل هي معرفة الماضي . فجوهر المعرفة هو معرفة الاصل القديم ، ولكي تكون المعرفة بالماضي حقيقة وكاملة يجب ان تُؤخذ من العارفين الاكثر قربا الى اصولها . فمعرفة هؤلاء هي الاوسع ، ومعرفة من يجيء بعدهم هي ، دائمًا ، الاضيق .
- ٥ - الصحبة والثقة مقياس لمعرفة الماضي . والصحبة (صحبة النبي) نعمة خاصة لا تتكرر . لذلك ما عرفه صاحب النبي لا يقدر ان يعرفه اي انسان آخر لم يصاحبه .
- ٦ - ما ينطبق هنا ، فيما يتصل بالدين ، اخذ ينطبق على كل ما يتصل بالشعر . وهكذا أصبح الشعر الجاهلي اصلا ، واصبح الشاعر الاكثر معرفة به وقربا اليه هو الافضل شعرا . ولم يعد مقياس الشاعرية في الابتكار بل في المصاهاة ، او فيما سمي بالنسج على منوال الاقمين .
- ٧ - اصبحت الجاهلية رمزا للفطرة ، اي مقابلا ارضيا للوحى الذي هو المعرفة الهاشطة من السماء . وكما ان ما يصدر عن النبي وصحابته هو القول الحق لانه يصدر عن الوحي ، فان ما يصدر عن الفطرة الجاهلية هو الشعر الحق . وكما ان المعرفة اللاحقة لا تكون صحيحة

الا اذا كانت استعادة المعرفة السابقة في الوحي ، فان الشعر اللاحق يكون صحيحا بقدر ما يستعيد شعر الفطرة ، اي بقدر ما يكون قريبا اليه . وكما ان صحابة النبي اشخاص غير عاديين ، بحكم قربهم اليه، فان شعراء الجاهلية هم ايضا غير عاديين ، بحكم صدورهم مباشرة عن الفطرة .

- ٤ -

في هذا المنظور ، اعني منظور القدم كأسأل والوضوح كتعبير يقابله ويوضح عنه ، تأسس البيان العربي . ويعتبر الجاحظ في التقليد التقدي العربي حجة بلاغية - بيانية ، وبخاصة في كتاب « البيان والتبيين » . ويرى ابن خلدون ان هذا الكتاب أصل من اربعة اصول في فن البيان . (الاصول الثلاثة الباقية : ادب الكاتب لابن قتيبة ، الكامل للمبرد ، التوادر للقالي) . يحدد الجاحظ بلاغة العرب بقوله : « وكل شيء للعرب فانما هو بدبيهه وارتجال وكأنه الهام وليس هناك معاناة ولا مكافحة ولا إجالة فكر . . . » ، فالبيان ، بالنسبة الى العربي ، « هو ان يصرف وهمه الى الكلام فتائيه المعاني ارسالاً وتنشال عليه الالفاظ اثنين ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يدرسه احداً من ولده . وفي رأيه ان هذه البلاغة هي المثال الاعلى للكلام . وينتقد البلاغة عند غير العرب ، ويرفضها ، ذلك ان كل كلام وكل معنى عند غير العرب انما هو « عن طول فكرة ، وعن اجتهاد رأي ، وطول خلوة ، وعن مشاوره ومساعدة ، وعن طول التفكير دراسة الكتب ، وحكاية الثاني علم الاول ، وزيادة الثالث في علم الثاني ، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم » .

والجاحظ نفسه ، بدافع من هذا المثال ، يزدري الكتابة ويشيد بكون العرب « اميين لا يكتبون » .

وثمة شبه اجماع على اعتبار الجاحظ « مؤسساً للبيان العربي » (1) . لذلك يمكن اعتباره مقياساً وحججاً في كون الجوهر الذي يقوم عليه الادب العربي ، شعراً - نثراً ، انما هو في الخطابة : البداوة والارتجال ، وما يجري مجرياهما . فالخطابة في رأيه هي خصيصة العرب ، وحدهم . ولم يظهر في

(1) طه حسين ، مقدمة نقد النثر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٣ .

غيرهم ، حتى في اليونان ، من يستحق أن يسمى خطيبا (١) . وقوام الخطابة الطبيع والفطرة (البداية والارتجال) ، ومكانها البداية . تقابلها الكتابة شعرا نثرا ، ومكانها المدينة - الحاضرة ، وقوامها المعانة والمكابدة . وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميز بين الشعر والخطابة (٢) ، بل يرى أنهما واحد، ادركتنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل «الأمية» و «البداية» و «الارتجال» . وهي فضائل ما يزال يعتمدتها معظم العرب المحدثين - قراء ، ونقاد ، وشعراء .

ومع أن قدامة بن جعفر يعرف الكتابة بأنها « تصوير الكلام بالحروف » (نقد النثر ، ص ١٤) ، ويرى أن الكتاب « حجة الحاضر على المستقبل » ، وأنه لا قراءة دون كتابة ، وإن الله ، لذلك ، أمر بالكتابة من حيث أنه أمر بالقراءة (« أقرأ وربك الأكرم ... » ، سورة القلم) ، ومن هنا كانت كتابة القرآن - فإنه يربط الشعر بالأمية ، شأن الجاحظ (٣) . وهو يرى، شأن الجاحظ ، أن ما ينطبق على الشعر من أحكام ينطبق على الخطابة (٤) .

هكذا تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة ، الفطرة - البداية - الارتجال . وهي باقسامها الثلاثة: علم المعاني ، علم البيان ، علم البديع، تهدف إلى أمرين : الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع) . فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود ، فأساسه سلامة المعنى وصحته ، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب .

وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد . فالبيان بصر وهو عماد العلم ، كما يقول الجاحظ . ويقوم علم البيان على مبدأ الوضوح .

اما علم البديع فهو علم التحسين الكلامي لاضفاء الجمال . فمبدأه هو مبدأ التحسين . ويوضح الجاحظ هذه المبادئ باقوال نسوقها فيما يلي :

(١) يصف طه حسين هذا القول بأنه « مجازفة ساذجة » ، المصدر السابق ، ص ١ .

(٢) طه حسين ، المصدر السابق ، ص ١٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

(٤) « الشعر كلام مؤلف ، فما حسن ، فيه ، فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح . فكل ما ذكرناه من اوصاف حد الشعر ، فاستعمله في الخطابة » (ص ٩٤ ، المصدر نفسه) .

١ - « مدار الامر والغاية التي اليها يجري القائل والسامع انما هو الفهم والإفهام . فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان » .

(البيان والتبيين ، الجزء الاول ، ص ٧٥ - ٧٦) .

٢ - « وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون اظهار المعنى ... وكلما كانت الدلالة اوضح وافصح ، وكانت الاشارة ابين وانور ، كان افع وانجع » .
(المصدر السابق ، الجزء الاول ، ص ٧٥ - ٧٦) .

٣ - « الشعر والخطابة صنوان » .

(المصدر السابق ، الجزء الاول ، ص ٥٣) .
ويوجز الجاحظ هذا كله في قوله ان خير الشعر هو ما فهمته العامة
ورضيت به الخاصة .

وهذا هو رأي ابن الأثير ، اذ يقول : « الفصيح من الالفاظ هو الظاهر
البين ، وإنما كان ظاهراً بيتنا لأنه مألف الاستعمال ، وإنما كان مألف
الاستعمال لمكان حسنه ، وحسنه مدرك بالسماع » . (المثل السائر ،
الجزء الاول ، ص ١١٥) .

ويذكر ابو هلال العسكري هذه الآراء كما يلي :

١ - « البلاغة هي انهاء المعنى الى القلب » (كتاب الصناعتين ، القاهرة
١٩٥٣ ، ص ١٠) .

٢ - البلاغة « كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه من نفسه لتمكنه
من نفسه ، مع صورة مقبولة ومعرض حسن » .
(المصدر السابق ، ص ١٠) .

٣ - « سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى الى قلب السامع ، فيفهمه .
(المصدر السابق ، ص ٦) .

٤ - البلاغة « ايضاح المعنى وتحسين اللفظ » .
(المصدر السابق ، ص ١٢) .

٥ - « البلاغة التقرب من المعنى البعيد ، والمعنى البعيد هو ان نعمد الى المعنى اللطيف فنكشفه ويفهمه السامع من غير فكر فيه » .
(المصدر السابق ، ص ٤٧) .

٦ - « فالفصاحة والبلاغة ترجعان الى معنى واحد وان اختلف اصلاهما ،
لان كل واحد منها اى ما هو الابانة عن المعنى والاظهار له » .
(المصدر السابق ، ص ٧) .

ويرى الفزوياني الرأي نفسه ، فيحدد علم البيان بأنه « علم يعرف به
اياد المعنى الواحد بطريق مختلفة في وضوح الدلالة » . (الايضاح ، الطبعة
الثانية ، ص ١٥٠) .

هذا كله يؤكد ان حالات السامع (موافقة الكلام لقتضى الحال) هي
التي تحديد الكلام ، وان مدى فهم السامع للكلام هو الذي يحدد بلاغته -
اي قيمتها . ولهذا كان **المالوف** اساس البلاغة ، **والجهول** تقليضاها .

فالوضوح (المالوف) هو مبدأ الكلام نثرا (النقد ، الخطابة) وشعراء
(عمود الشعر) . ويحدد الوضوح بأنه مبدأ الاصابة في الوصف ، وقرب
المأخذ : « هو ان تأخذ عفو الخاطر وتتناول صفو الهاجس ، ولا تكدر فكرك ،
ولا تتعب نفسك » . (الصناعتين ، ص ٤٩) .

والامدي في الموازنة يرفض شعر أبي تمام لفموضع معانيه « وكثرة ما
يورده مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج » . (الموازنة ، جزء ١ ،
ص ٦) ، ولأنه « يخرج الى ما لا يعرف في كلام العرب ، ولا مذاهب سائرون
الامم » ، (المصدر السابق ، ص ٢٠٠) ، وهكذا كان كلام أبي تمام « ضد ما
نطقت به العرب » . (المصدر السابق ، ص ١٩٩) ، ومن هنا لا تقبل
الاستعارة (لا يقبل الشعر) الا اذا كانت مما جرت عليه العادة (المصدر
نفسه ، ص ٢٦١) .

والجرجاني ، في الوساطة ، يوافق الامدي . (الوساطة ، ص ٧٣) .
ولعل الجاحظ خير من يفسر الوضوح بقوله : « أحسن الكلام ما كان معناه
في ظاهر لفظه » (البيان والتبيين ، ١/٨٣) .

- ٥ -

صارت الخطابة ، شعراً ونثراً ، نظاماً دالاً على الفكر العربي – محتوى وتصيراً ، وعلى الحياة العربية ذاتها ، من حيث أنها ظلت ممارسة للبداوة باشكالها المختلفة . أعني أن الشفوية البدوية ظلت غالبة على التدوين المدنى . يروى أن عمرو بن العاص ، حين تم له فتح مصر وارد أن يخبر بذلك عمر ابن الخطاب ، اختار معاوية بن حديج . فسألة معاوية أن يكتب بذلك رسالة . فقال له عمرو : أنت أمرؤاً عربياً تقدر أن تقول ، وتصف ما شهدته ؟ (١) .

هذا الخبر يرمز إلى عقلية بكمالمها ، على الرغم من تدوين القرآن ، ومن الأحاديث والروايات التي تؤكد على أهمية تقدير العلم أو تدوينه (٢) . وتنبه ذو الرمة ، وهو من أوائل الشعراء الذين خرجوا على الخطابة ، إلى أهمية الكتابة ، فقال مرة لعيسى بن عمر : « اكتب شعري » ، فالكتاب أحب إلى من الحفظ . إن الاعرابي ليسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيوضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها ، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام (٣) .

(١) البداية والنهاية ، ٧٠/٧ . وهنالك أخبار كثيرة عن الاستهانة بالكتابة ، راجع ما ورد عن الخطابة في البيان والتبيين للجاحظ ، راجع أيضاً الخطابة في صدر الإسلام ، محمد ظاهر درويش ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١١٨ وما بعدها . وراجع الخطابة العربية في مصراها الذهبي ، إحسان النص ، دار المارف ١٩٦٣ .

(٢) راجع « صبح الأعشى » الجزء الأول ، ص ٣٥ وما بعدها .

(٣) صبح الأعشى ، ص ٣٦ . وفي رواية : « قال الأصممي : كان ذو الرمة يقول : لأن يروي شعري صبي في المكتب ، أحب الي من أن يرويه الاعرابي ، لأن الاعرابي إذا شرك في حرف وضع مكانه حرفًا يقتضيه من ساعته وقد سهرت له ليلة . والصبي إذا شرك في حرف وضع مكانه حرفًا سكت حتى يسأل معلمته . (مقدمة مخطوطه ديوان الإبيوردي ، نقلًا عن « كتاب القوافي » للشوكسي ، دار الإرشاد ، بيروت ١٩٧٠ (المقدمة ص ٣٧) .

ولعل هذا الموقف يرمي إلى بداية الصراع بين الشفوية والكتابة ، البداوة والحضارة ، الامية والثقافة . فقد اتّخذ انصار البداوة من امية النبي حجة على الثقافة (المعاناة والمكابدة) ، وجعلوا منها رمزاً للاصالحة العربية ، او للفطرة العربية . فكل ما للعربي موهوب ، وهو له بالطبع والغريزة (مقابل الوحي للرسول) ، وكل ما لغيرهم مكسوب ، وهو لهم بالجهد والكد . والعلم الاول افضل . وكما ان الامية في الرسول ليست نقصاً ، وانما هي معجزة – فكذلك الامية معجزة العرب . وكما ان النبي يعرف كل شيء من غير « مدارسة ولا نظر في كتاب » (صبح الاعشى ، ٤٢/١) فان فضيلة العربي وتفوّقه هما في كونه يصدر عن الفطرة ، وليس عن الدراسة والكتب . وكما حرمت الكتابة على النبي « رداً على الملحدين حيث نسبوه الى الاقتباس من كتب المقدمين » – كذلك يفتخر العرب بالامية ردًا على الامم التي تقتبس من الكتب . وبما ان الانسان يتوصّل بالكتابات الى « تأليف الكلام المنشور واخراجه في الصور التي تأخذ بمجامع القلوب » ، فان عدم علم العرب بها من اقوى الحجج على تفوقهم ، تماماً كما كان عدم علم النبي بها « من اقوى الحجج على تكذيب معاذيه ، وجسم اسباب الشك فيه » . (صبح الاعشى ، ٤٣/١) .

اد رشاد / اد رشاد

- ١ -

ما الصورة التي يرسمها « شعر النهضة » ، و « نقدتها » ، وبخاصة كما يتجلّى هذا الاخير في نتاج مصطفى صادق الرافعي ؟ إنها ، كما تبدو لي، صورة ما درج بعض النقاد على تسميتها **بالاصلية** . فما الاصلية ، بمعناها الذي تشيعه الثقافة العربية بدءا من « عصر النهضة » ؟

الاجابة عن هذا السؤال لا بد اولا من تحديد الاصل . ويحدد الاصل تقليديا ، بأنه ما نبع أصليا من الشخصية العربية . اي أنه الابتكار الذي صدر عن العرب ، من ذات النسهم ، دون اي تأثر بالخارج . وهذا الاصل هو الاسلام ، واللغة العربية ، تضاف اليهما الابتكارات العلمية (العلوم الانسانية) والنظم (الدينية ، السياسية ، الاجتماعية ، المالية ، العسكرية ، الادارية . . .) فالاصلية اذن ، هي **التواصل في الاصل** ، والصدر عنده وفي هذا ما يتضمن تحديدا للعلاقة بين ما ينتجه العربي اليوم وما انتجه اسلافه، اي بين الحديث والقديم او (التجديد والاصلية) . وهذه العلاقة يجب ان تكون كعلاقة **الفرع بالجذر ، او الفeson بالشجرة** .

- ٣ -

ينبثق تحديد الاصلية على هذا النحو من نظرة خاصة لمفهوم المجتمع والفرد . المجتمع ، بحسب هذه النظرة ، وحدة (أمة) كاملة المنشأ . أما الفرد فكائن عابر يحفظ هذا الكمال ، ويشهد له . ليس دوره في أن يرفض أو يغير ، بل هو في أن يقبل ويفسر هذا القبول ، بحيث تستمر وحدة الامة او احاديتها في التفكير والتعبير . هكذا يكون « التجديد » ، بالضرورة ، « نسجاً على منوال القديم ». ذلك أن اللاحقين ليسوا ، بالنسبة إلى السالفين الا كابقل بالنسبة إلى النخل : « إنما نحن فيما مضى كيبل في أصول نخل طوال » (أبو عمرو بن العلاء) . اي ان الخلف لا يمكن ، مهما سموا ، أن يضاهاوا السلف .

الاصل هو ذاته ، وهو كذلك تجلياته او تجسداته في اشكال وطرق من التفكير والتعبير . ليس الاصل ، بكلمة ثانية ، « روحًا » - « جوهرًا » وحسب ، وإنما هو أيضا تاريخ . الاشكال التاريخية التي يتجسد فيها الاصل ، هي ما نسميه بالثقافة او الحضارة . وبما ان الثقافة التي تسود في المجتمع هي ثقافة النظام الذي يسوده ، فان الاشكال التي سادت هي ما تهمنا في صدد بحثنا هذا . وستقتصر ، هنا ، على الحديث عن الجانب الشعري ، كما رسمنا لأنفسنا ، على الرغم من ان ما ينطبق على الشعر ، في هذا الصدد قد ينطبق ، في معظمها ، على النتاج الثقافي كله .

يعني مفهوم الاصلية والاصل ، بدلاته السائدة (الوراثة) ، وضمن الاطار الذي اشرنا اليه ، إن للاصل الشعري خصائص او سمات معينة يجب ان تحافظ عليها النتاجات (الفروع) اللاحقة . دون ذلك - اي اذا حدث ان ظهر نتاج بسمات معايرة ، فان الثقافة السائدة تسمى « خروجاً » او « شذوذًا » او « ضد ما نقطت به المرتب » ، اي « استيراداً » من الآخر غير العربي ، يتناقض مع « الشخصية » او « الشخصية » العربية .

الاصالة ، في منظور الثقافة السائدة ، هي اذن **المنوالية** . فلا يكفي الشاعر ، لكي يكون عربيا « أصيلا » ان يكتب باللغة العربية – الاصل (الام) ، وانما عليه ان يكتب على غرار ما كتب اسلافه القدامى ، وب « روحهم » . فالاصالة هي في تكرارية الاشكال القديمة (الماجاهلية ، على الاخص) التي جسّدت ، للمرة الاولى ، « خصوصية » اللغة العربية (الاصل) وعفريتها ، ولنیست في ابداع اشكال جديدة **مغايرة** ، قد تكشف عن عبقرية اللغة العربية بطريقه اعمق وأغنى مما فعلت الاشكال القديمة .

- ٣ -

تترتب على ما تقدم النتائج التالية :

أولاً ، القاعدة (« عمود الشعر ») موجودة ، مسبقاً ، لا في اللغة – الأصل ، وإنما في أشكالها التعبيرية الشعرية الأولى . وإذ يصدر الشعر عن القاعدة ، فإنه يصدر عن ماض ما . الماضي هنا بمثابة السبب ، والحاضر بمثابة النتيجة . ويتم تمييز الشعر « العربي » ، « الأصيل » من الشعر « المستورد الشعوبي » بمقاييس دقيق هو الانساق والانسجام والتآلف مع الأشكال التعبيرية الشعرية الأولى . فمقاييس الصحة والفساد ، الأصالة والهجامة ، هو كذلك مسبق ، أي انه مقاييس **ماضوي** .

ثانياً ، إذا كان الواقع هو ما نواجهه ونعيشه الآن وهنا ، وليس ما عاناه السلف ، أمس وهنالك ، فإن الماضوية شكل للانفصال بين اللغة والواقع . ولا تكون اللغة هنا إلا هرباً مستمراً من الواقع ، أي من الفعل . وإذ تنفصل اللغة عن الواقع ، الآن وهنا ، تصبح بالضرورة مبتذلة ، ويصبح « محتواها » مبتذلاً ، هو أيضاً بالضرورة . بل إن اللغة تحل ، في النتيجة ، محل العمل ، لأنها إذ تنفصل عن الواقع فانها تلغيه ، وإذ تلغيه تحل محله .

ثالثاً ، في هذا المنظور نفهم كيف أن الثقافة السائدة (الموروثة) تؤكد دائمًا على أن مهمة الشاعر (وكل شخص) هي ان يقبل ويسوغ ، لا ان يسأل ويبحث . « لا جديد تحت الشمس » : تلك هي الحكمة الشعرية السلفية . فالمنوالية ليست قيمة ، بعد ذاتها ، وحسب ، وإنما هي أيضًا معيار أول . وطبعي أن يكون الابداع ، في هذا المنظور ، خروجاً – أي شذوذًا وانحرافاً ... الخ وإن لا يكون الشعر في الحاضر الا تحبيباً للشعر في الماضي .

- ٤ -

مفهوم الاصالة ، كما عرضناه ، هو احد المقومات الاساسية للثقافة العربية «ال الحديثة » ، السائدة . وهو يكشف عن امرین : التوكيد على الاختلاف ، حين تكون المسألة مسألة المقارنة بين العرب والامم الاخرى ، والتوکید على الائتلاف ، حين تكون المسألة مسألة العلاقة بين العربي «ال الحديث» والعربي «القديم ». وينتتج عن هذا المفهوم موقف فني تقويمي يؤکد على ان الشعر العربي ، اليوم ، يجب ان يكون نموا تطوريا للشعر العربي القديم ، او على الاصح «ابنا» له . فللسنور القديم «نظام» فائق كامل : الجمال «صورته» ، والحقيقة «فحواه» ، والفضيلة «ممارسته». فاذا انحاز الشاعر العربي الى غيره ، فذلك لا يعني ان هذا النظام غير صالح ، وانما يعني ان الشاعر جاهل ، وان جهله يوشوش طاقته الشعرية ويفسدتها: الخطأ من الشاعر لا من النظام . لذلك لا قيمة لاي شعر عربي يتعارض مع هذا النظام ، بل انه لا يكون «عربيا» .

هذا المفهوم بذاته ، وبما يستلزمها على الصعيد الفني - التقويمي جزء اساسي من الممارسة الايديولوجية السائدة . ففي هذه الممارسة علاقة عضوية بين «الكلام» و «السلطة» ، بحيث ان «السيد» اسمه «الامر» الذي لا يريد غير الطاعة ، وان هذه الطاعة تتم بمقتضى «الاصول» . «السيد» هو ، اذن ، المصدر «الاول» لمشروعية الكلام . حتى لفظة «السيد» نفسها ليست الا تنويعا سیاسیا على لفظة «الاصيل» . ومن هنا كانت «الاصالة» المصدر الاول لمشروعية الكلام . وهكذا يتبيّن ان مفهوم الاصالة في الممارسة الايديولوجية السائدة ، «استحداث» ثقافي - سیاسي من اجل تسویغ استهراor **السلطوية القمعية** ، اي استمرار الفئات التي «تراث» «الاصيل - القديم» في سعادتها وسيطرتها .

الذين يؤمنون بتشويیر الحیاة العربية تشویرا شاملـا ويعملون له ،

يرفضون ، بالضرورة ، الايديولوجية العربية السائدة ، اي انهم يرفضون ، بالضرورة ، مفهوماتها ومستلزماتها الثقافية – السياسية ، والاقتصادية – الاجتماعية . والاصالة هي ، بين هذه المفاهيم ، الاكثر اكتنافا بطاقة التمويه والتضليل ، اي الاكثر مداعاة للنقد والرفض .

لكن رفض الاصالة كمفهوم لا يستدعي رفضها كلفظة . فمن الممكن ان نستخدم هذه اللفظة ، ونعطيها دلالة جديدة . ونحدد الاصالة ، في ضوء هذا المنظور ، بانها **فنوذية التجربة الابداعية وفرادتها** . هكذا حين اصف قصيدة بانها اصيلة ، لا اعني انها صادرة عن اصل قديم ، او جارية مجراء ، وأنها تكتسب اصالتها من تشبها بهذا الاصيل ، وانما اعني ، على العكس ، أنها **فنية** ، **مفأيرة للقديم** ، وأنها **تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي** ، وأنها **أصل ذاتها** : طبعا ، لا بمعنى انها منفصلة عن الشعب والواقع ... الخ ، بل بمعنى أنها ليست ابنة **نهوذج – أب** ، وإن لها بنيتها الفنية الخاصة بها ، ورؤياها الخاصة بها ، وعلوها الخاص بها .

الشعر العربي الذي يمكن ان نسميه اصيلا ، في ضوء هذا المنظور ، هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم ، اي هو الذي يصدر عن ارادة تغيير النظام القديم للحياة العربية ، وعن طموح الفئات الجديرة بهذا التغيير ، والقادرة على تحقيقه ، والعاملة له ، لانه قضيتها الاولى ومصلحتها الاولى . ولأنها ، بذلك ، تمارس دورها التاريخي والطبيعي . انه الشعر الذي يغير اولا طريقة استخدام أدواته ، لكي يستطيع ان يغير طريقة التذوق ، وطريقة الفهم ، ولكي يتغير ، تبعا لذلك ، دور الشعر ومنناه عما كان عليه في النظام القديم للحياة العربية .

- ٥ -

من المشكلات التي ولدها مبدأ القياس على الاصل او النموذج، مشكلة التكون الثقافي للقارئ او للمثقف العربي نفسه . فهذا المبدأ يقتضي، عملياً، تناقل الموروث الثقافي بالطرق التفسيرية المحافظة . وهنا تكمن الاسباب التي أدت الى تكوين نموذج للمثقف العربي يمكن ان نسميه المثقف المدرسي ، وهو نفسه النموذج الذي يوجه المدرسة العربية ، اليوم، ويخطط لاناهيجهها التربوية ، ولتقدماها .

لا يصدر هذا النموذج ، في فهمه واحكامه ، الا عما تأسس واستقر ، سلفياً . وهو يشيع ، بفعل الطرق التفسيرية المحافظة ، مناخا ثقافيا يعني بالمعلوم لا بالجهول ، وتسسيطر عليه نزعة التلقن لا نزعة الاكتشاف ، ونزعة القبول لا نزعة التجاوز . انه المناخ الذي ترمز اليه كلمة عمرو بن العاص ، التي ذكرناها سابقا .

- ٦ -

النخلية هي المعرفة الكاملة ، والـ**بقلية** هي التتلمذ الكامل . ويعني ذلك ان هذا النموذج المدرسي للمثقف العربي ينطلق ، أساساً من اليقين بأن السلف النخلي يمثلون ، في الشعر خصوصاً ، المعرفة الكلية النهائية . انهم اذن ، ينطلقون ، أساساً من نظرة خاطئة . فليس هناك من معرفة كافية نهائية في الشعر ، او في غير الشعر . ان مثل هذه المعرفة انما هي توهم ، ذلك أنها تناقض الواقع ، وتناقض التجربة والمنهج . فكل معرفة تحدث انطلاقاً من تجربة محددة ، واستناداً إلى منهج محدد ، وهي اذن نسبية وليس مطلقة .

ثم ان القول بمعرفة كافية يعكس ضعفاً انسانياً ازاء التاريخ ، حركة وتغيراً . أضف الى ذلك أن الحقيقة لا تكتمل في الزمان ، لأن الاتصال بين الآنا والآخر لا يكتمل ابداً . وهذا يعني ان القول بمعرفة كافية ونهائية يؤدي الى تجميد الحياة والفكر والانسان في قوالب آلية جاهزة .

عن هذا المناخ نشأت طرق خاصة في الفهم والنقد . فالـ**مثقف** او القارئ العربي المدرسي يفترض أن الشاعر الجديد محكوم سلفاً ، بفعل نسبته الى اوروث نسبة البقل الى النخل ، بأن يكتب نصوصاً شعرية تصدر عن معرفة سابقة مشتركة بينهما . وهو لا يميز الشاعر في هذه المعرفة، الا بشيء واحد يقبل منه ان ينقل له هذه المعرفة بطريقة بيانية خاصة : **بلفة موزونة** . انه ، بتعبير آخر ، لا يتطلب من الشاعر ان يكشف له عن شيء يجهله او ان يحرضه على ان يكشف بنفسه اشياء يجهلها ، بلقدر ما يتطلب منه ان يذكره بشيء يعرفه . هكذا يقيس ، في فهمه وتذوقه ، الاشياء التي لا يعرفها على الاشياء التي عرفها ، ويحاكم **الأفكار الجديدة** بمنطق **الأفكار القديمة** ، بحيث انه قلما يقبل او يتذوق نتاجاً شعرياً الا اذا كان يتحرك في اتجاه الماضي او يستلهمه . أما النشاج الذي يتحرك في اتجاه المستقبل ، دون

استلهام الماضي ، فهو اما انه يرفضه ، وهذا هو الاغلب ، واما انه يشكك فيه ويهمله . وبما ان هذا النتاج يفرض عليه ، لكي يفهمه ، جهدا فكرييا ، فانه لا يرتاح الى اي نص يفرض عليه جهدا تأمليا او نظريا . . وهو يسough عجزه هذا ، بالقاء التبعة على النص ذاته واتهامه بالغموض .

في هذا يحسب المثقف او التاريء العربي المدرسي ان المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر هي الفكر وطريقة التعبير عنها ، معا ، عدا انه يخلط ، في مسألة التعبير ، بين اللسان (اللغة) والكلام .

وتبعا لهذا المزج الخطأ بين اللسان والكلام ، يتضح كيف ان محاربة التجديد ظاهرة تكاد ان تكون طبيعية ، اي أنها من صميم الثقافة المدرسية . وقد بالغ المثقفون المدرسيون في تعقيد هذا المزج ، فنظروا له وفسفوه . اللسان ، كما يرون ، قد يرمي بالمعنى الفلسفى ، اما الكلام فمحض : والمحدث لا يقوم بذاته ، وإنما يقوم بالقديم ، وبما ان الشعر الجاهلي هو الاصل الاول ، زعميا ، للشعر العربي ، فقد سمي ، بفعل عقلية التمددجة ، قديما . وهكذا حل ، في الممارسة النقدية ، الكلام الجاهلي محل اللسان العربي . وهذا مما عنى انه لا يمكن ان يكتب شعر عربي افضل من الشعر الجاهلي ، وعنى وبالتالي ان كل كلام شعري جديد او محدث لا بد له من ان يكون قائما بالكلام الشعري القديم ، اي لا بد له من ان يكون تنويعا عليه ، او شكلا من اشكال استعادته .

هذا المزج بين اللسان والكلام ، في الشعر ، خطأ . فلا بد ، في الابداع الشعري ، من التمييز الكامل بين اللسان والكلام .

اللسان واحد للجميع ، فهو مشترك اصلا ، اي لا يبدعه واحد بمفرده وإنما هو ظاهرة اجتماعية . اما الكلام فشخصي ، اي يبدعه الفرد ، فهو ظاهرة ذاتية . لامرئ القيس والتنبي وبدوي الجبل لسان واحد ، لكن لكل منهم كلامه الخاص المتميز . فالشعر ليس اللسان ، وإنما هو الكلام . واذا كان اللسان بحرا ، فان الكلام هو التموج . لذلك ليست علاقة الشعر باللسان علاقة النتيجة بالسبب ، وليس نسبته اليه نسبة البقل الى النخل . وإنما هذه العلاقة هي كعلاقة التموج بالبحر . فشعر الشاعر ، تموج متفرد في البحر الذي هو اللسان . وهو ، اذن ، كلام شخصي لا نموذج له الا ذاته . وعلى هذا ليست علاقة الشاعر الجديد بالماضي علاقة امتشال

لكلام الشاعر القديم ، وأنما هي علاقة ابنة أو تفجر في اللسان ذاته ، فالجديد في الشعر العربي ليس تراكمًا على الشعر القديم أو استعادة له أو بتنويعه عليه ، بل هما كلاهما تموجان ، لكل منها فرادته ، في البحر الشامل: اللسان العربي .

وهذا الموقف المدرسي الذي يعتقد أن المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر إنما هي الفكرة وطريقة التعبير عنها معاً ، يفاجأ دائمًا ، حين يقرأ نصاً شعرياً جديداً ، بما يخالف اعتقاده ، إذ يتضح له أنه يجهل طريقة التعبير . ومن هنا يسارع إلى رفضها ، وبالتالي إلى رفض النص بكامله .

وتنشأ عن ذلك ظاهرة أسميهما **ظاهرة الاحالة** ، وهي ذات وجه مزدوج : الأول **تعويضي** ، يحيل القارئ إلى الشعر غير العربي ، وذلك للإشارة إلى أن هذا الموقف « مثقف » حقاً ، وأنه يقرأ أكثر الشعر حدانة في العالم ، وأنه يفهمه . ثم انه « يترجمه » امعاناً في التوكيد على أنه « مثقف » حقاً . وهكذا تمتلىء الصحف والمجلات العربية بشعر مترجم هو ، في معظمها ، دون مستوى الشعر العربي الجديد الذي يرفضه هذا « الموقف » ، بل أنه غالباً شعر هزيل ، ومع ذلك يقف إزاءه معجبًا حتى الانبهار ، أحياناً .

أما الوجه الثاني **فنقدي** يحيل دائماً ، في التقويم ، إلى الشيء غير المطلوب . أي أنه يبحث في الشعر عن الجانب الذي هو ، بذاته، غير شعري: الموقف ، الفكرة ، الاتجاه .. الخ ، أو ، بتعبير آخر ، يفسر القصيدة بعناصر لا تدخل في شعريتها ، ولذلك يقومها بهذه العناصر . ومن هنا ينظر إلى الشعر بمنطق القيمة الاستعمالية – **الوظيفية** ، وينظر إلى الشعراء على أساس من العلاقة الصدقية ، أو العلاقة الانتمائية . ومن هنا نفهم كيف أن النقد المدرسي السائد لا يتطلب من الشاعر أن يكتب شعرًا ، بالمعنى العميق للكلمة ، بقدر ما يتطلب منه موقفاً معيناً ، أو اتجاهها معيناً ، أو فكرة معينة ، أي أنه يتطلب شيئاً هو ، بذاته ، غير شعري .

في هذا كله ما يوضح الطابع الأساسي للثقافة العربية السائدة وهي أنها تتحرك ضمن حدود : افعل هذا ، لا تفعل ذاك . فهي ليست ثقافة بحث وتفجر واستقصاء وتجاوز ، بقدر ما هي ثقافة أمر ونهي .

- ٧ -

اعتقد ان مقاييس الشعر بالعمل ، كما تمارسها الاوساط الثقافية العربية ، اليوم ، فهما ونقدا وتذوقا ، اسبابا تاريخية ترتبط بالوراثة النقدية الشعري ، في جوانبه التقليدية . ويحسن بنا ، لكي نتفهم هذه المسألة ، ان نتفهم هذه الاسباب . ويبدو لي ان مردتها جميما هو مبدأ القياس على الاصول او النموذج ، من جهة ، ومبدأ المشابهة بين عمل « اليد » وعمل « اللسان » ، من جهة ثانية ،

فقد نشأ الشاعر العربي الاول عضوا في جسم اجتماعي هو القبيلة. فهو ، بالفطرة ، شاعر جماعة . انه **الشاعر - الجماعة** ، اعني بذلك ان اتحاده بالجماعة جوهرى وكلى بحيث ان انفصاله عنها كان يرمى الى شكل من اشكال الموت : **يُنْبَتَدُ ، او « يفرد »** كما يعبر طرفة . ومع ان هناك امثلة على الانفصال والخروج ، كعروة بن الورد ، وكامرئ القيس ، فان الصورة السائدة للشاعر الجاهلي هي الاتصال . فهو متكلم باسم جماعة ، وقيمته الاولى تكمن في جماعيته . وهو ، من هذه الناحية ، مذيع لفضائل القبيلة في المقام الاول ، والشعر أداة هذه الاذاعة . وللمذيع وظيفة مزدوجة : يمتدح الصديق ويهجو العدو . بالملح يحشد ويجيّش ، وبالهجاء يهجم ويضرب : كان الكلام حربا ثانية ، وأحيانا حربا بديلة . وعلى هذا المستوى كان الشعر والعمل واحدا .

لعل في هذا ما يضيء اختلاط الادب - الشعر بالادب - السلوك . فالادب ، في اصله الاشتقاقي ، هو من جهة الاخلاق ، من جهة السلوك ، من جهة العمل . وبعد ان تطورت لفظة ادب ، وأخذ الادب معناه الادبي الحالص ، استمر النظر اليه باعتباره تجسيدا بالكلام او ، على الاصح ، باللسان ، لمكارم الاخلاق وللافكار الخيرة . وكان هذا النظر يسود في الاوساط المحافظة او التقليدية .

أدى مبدأ قياس الادب على الاصل ، في الممارسة الفكرية ، الى مبدأ قياس الادب على العقل . وقد ترسخ هذا المبدأ بفعل التجربة الدينية التي تفصل بين « الروح » و « الجسد » ، اي بين العقل والغريرة . ويتضمن هذا الفصل موقفاً تقويمياً : الروح افضل من الجسد ، والعقل خير من الغريرة . العقل يصل الانسان بالحقيقة ، والغريرة تفصله عنها . الاول اساس للوضوح ، والثانية اساس للتشوش . ومن هنا اقامت هذه الممارسة الفكرية عالماً عقلياً ينافق عالم العواطف . ربطت الاول بما وراء الطبيعة ومجدته ، وربطت الثاني بالطبيعة وقهرته . وقد نتجت عن هذا الفصل مقاييس واحكام : العقل موضوعي ، منظم ، واضح ، غير متناقض ، برهاني ، تكراري . ينهض اذن على القاعدة او القانون . يكون الكلام ، تبعاً لذلك ، عقلياً او لا يكون اللفقاً . اما عالم الطبيعة او الغريرة فغير منطقي وغير برهاني ، وهو مشوش ومتناقض ، ينهض اذن على اللاقاعدة . وكل ما يصدر عنه باطل ولا يؤدي الى اية معرفة صحيحة .

عن المبدئين السابقين نتاج مبدأ قياس الادب على العلم . والعلم هنا ، اعني في الموروث النبدي الشعري ، هو علم الشعر ، اي علم الفصاحة والبيان ، الذي اختص به العرب ، وحدهم دون سواهم ، والذي كانت الجاهلية نموذجه الشعري الكامل .

ومن الجدير هنا ان نلاحظ ان الشكل يتطابق مع الوظيفة في كل تقدم حضاري ، بحيث ان تغير الوظيفة يستتبع ، بالضرورة ، تغير الشكل . ومع ان المجتمع العربي حقق في تاريخه الاول خطوات متقدمة على الحياة الجاهلية ، مما ادى الى تغير وظيفة الشعر ، ولو نظرياً ، فان شكل الشعر كما رسمته الجاهلية لم يتغير . فالشاعر العربي الذي شهد انقلاب الحياة العربية من الجاهلية الى الاسلام ، اخذ يعبر عن حياته الجديدة بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها ، ويمتدح الخلفاء بالاشكال والطرق الفنية ذاتها التي كان شعراء الجاهلية يمتدحون بها الملوك والامراء ورؤساء القبائل .

وهذا مما اكده الانفصال بين المعاني والاشكال ، واكده على ان الشعر بعد الجاهلية يجب ان يكون نوعاً من المطابقة او التكيف مع الاصل ، اي مع القديم : البيان الجاهلي كشكل تعبيري . والتكيف بياني واخلاقي معاً : يتطابق سلوك الخلف مع النموذج السلفي للسلوك ، ويتطابق تعبيره مع

النموذج البياني للتعبير . ويستند هذا التكيف مع القديم الى الايمان بأن القديم كامل ، نهائي ، واضح ، وبأنه عقلي منطقي . ويعني ذلك ان الشعر القديم هو ، بالنسبة الى ما يخلفه ، في مقام الاجمال وكل ما يأتي ، فيما بعد ، من فكر او شعر ، انما هو في مقام التفصيل .

هذا يعني ان الثقافة العربية الشعرية تنحدر كالينبوع من منبعه – الجاهلية : والافضلية تتدرج تبعاً لتدرج القرب من المنبع . وشعر الشاعر ، ان كان يريد ان يكون شاعراً حقيقياً ، يجب ان يكون تمرساً بمحاكاة الاسلول الاولى .

- ٨ -

مما تقدم ، تتضح النقاط التالية :

- ١ - ترسّخ في التقليد النقدي الذي غالب على الثقافة الشعرية العربية ، مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون ، واعتبار الشكل بمثابة وعاء حيادي ، قائم بذاته ، موجود قبل الشاعر .
- ٢ - وترسّخ في التقليد ان الشاعر « يرث » ، شكل تعبيره ، وهو شكل كامل ، وليس مهمته ان يبتكر اشكالاً مغایرة ، وإنما هي ان يحسن الصياغة - اي ان يحسن التأليف بين هذا الشكل وافكاره او عواطفه .
- ٣ - الشعر ممارسة باللسان كالعمل الذي هو ممارسة باليد . (وجرح اللسان كجرح اليد ، يقول أمرؤ القيس) . وبما ان الامة حل محل القبيلة ، فان الشاعر اللاحق يجب ان يكون اتصاله بالامة ، اخلاقا ونظاما ، كاتصال سلفه الشاعر الجاهلي بالقبيلة ، اخلاقا ونظاما . ان على الشعر اذن ، لكي يسوغ وجوده ، ان يكون مباشرا وفعلا ، ان يكون محاكا للعمل . ولا يكون كذلك الا اذا كان تعليميا ، تبشيريا . ومعنى ذلك ان « نظام القول » **اكتتمل** في القديم - الجاهلية . واكتتماله نهائي ، شأن الجسد او « النظام العضوي » . ولهذا يتحتم على الواقع ان تدخل في دائرة كماله .
عن هذا كله ، وفي مناخه ، نشأت المشكلات التي تواجهها التجربة الشعرية العربية الحديثة .

- ٩ -

أو جز ما تقدم فأقول إن القول بكلام شعري قديم ، قياسا على الكلام الديني القديم هو في أساس مشكلية « عصر النهضة » ، أي مشكلية الحداثة . فقد عنى هذا القول أن ثمة اعتقادا لفويانا دنيويا ، يستمد استمراره ومعياريته من الاعجاز اللغواني . وكما ان الاعجاز الديني يتصرف بالثبات النموذجي الاصلي ، فإن الاعجاز اللغواني الدنيوي يتصف هو أيضا بمثل هذا الثبات . كل جديد ، إذن ، « نقص يتدعى » ، بالضرورة وليس « كمالا يسمو » . لذلك لا تمكن مضاهاة القديم ، ناهيك عن تجاوز اشكاله . واقصى ما يمكن ان يوصف به ما يسمى « بالجديد » هو أنه « ترميم » في بعض نواحي القديم ، و « تهذيب » في بعضها ، و « زخرف » في بعضها الآخر . ان خatiته ، بتعبير آخر ، هي ان يمثل بعض « الزيادة » ، او بعض « الزينة » او بعض « القوة » ، وكل ذلك لاحداث « بعض المنفعة » ، « شريطة ان يكون متصلا بالقديم » ، بحيث يكون « هو هو » .

ومعنى ذلك ان مفهوم « الجديد » او « الحديث » نافل ، بل ليست له ، بذاته ، اية قيمة . وما يكتبه الخلف لا يجوز ان يكون الا تفريعا او تنويعا على ما كتبه السلف : فهناك اصل قديم واحد يتشعب ويتفرع . تلك هي خلاصة الموقف في « عصر النهضة » ، والذي عبر عنه ، نظريا ، افضل تعبير ، مصطفى صادق الرافعي .

ولم تخرج المحاولات الشعرية (والفكرية ايضا) في مواجهة الواقع الناشئة عن التلتفيقية . وتنحصر هذه المحاولات في مستويين : مباشر ، يمثله الرصافي ، وهو تناول موضوعات ناشئة (حديثة) بأسلوب قديم ؟اما الآخر فأقل مباشرة ، ويمثله خليل مطران ، وهو التوفيق بين الاصل والتطور ، اي بين السليقة العربية ، كما يعبر مطران ، والثقافة الحديثة . هذه التلتفيقية هي في اساس ارساء الثنائيات المتعارضة التي تشن

حركة الابداع ، من حيث أنها تأطّرها في دائرة مسبقة ، وتشرطها بها ، على جميع المستويات . وقد نتجت هذه الثنائيات كلها من الثنائية - النموذج / الأصل ، التي هي الثنائية الدينية : القديم / المحدث ، الروح / الجسد ، الجنة / الجحيم ، الملائكة / الشيطان . وتقابلاها ، فلسفيا ، ثنائية : الوحي / العقل ، الدين / الفلسفة ، وشعريا ، ثنائية : اللفظ / المعنى ، الخطابة / الكتابة ، الارتجال / الروية ، الطبع / الصناعة ، وحضاريا ، ثنائية : البدائية / المدينة ، العرب / اليونان ، العرب / الغرب ، النبوة / التقنية .

ولم تقدر الممارسة الشعرية عند جماعة المليوان ، و خليل مطران وحركة أبوللو ان تتجاوز هذه المشكالية ، فنيا . من جهة ، بقي الانفصام قائما بين النظرية الشعرية والنص الشعري . وكانت النظرية أكثر تقدما . ومن جهة ثانية ، لم يعد هؤلاء النظر ، اساسيا ، في بنية البيان العربي الموروث ، وبنية التعبير الشعري العربي الموروث ، وإنما اقتصر موقفهم على الافادة من الشعر الغربي ، شكليا ، فيما يتعلق بالوزن والقافية ، على الاخص . ولهذا بقي تجديدهم شكليا .

ليست النظرية عن الكتابة هي التي يجب ان تسبق الكتابة ذاتها ، وتوجهها بل العكس هو الصحيح : يجب ان تتجسس النظرية من النص الكتابي . وفي هذا يشكل نتاج جبران خليل جبران ظاهرة من مستوى آخر تتمثل في تجاوز القديم العربي وصهره في قديم اشمن يوناني - مسيحي - كوني ، وفي التعبير ، تبعا لذلك ، بطرق وأشكال لم يعرفها القديم العربي وأنكرها « شعراء النهضة » . ومن هنا كان هذا النتاج بؤرة التعمّت فيها دلالات ذات أهمية بالغة في التجربة الشعرية العربية الحديثة ، وفي ارساء مفهوم الحداثة . أوجز هذه الدلالات في النقاط التالية :

أ - نقل الاهتمام الشعري من عالم الفصاحة البيانية الى عالم تجربة رمزية تقوم على علاقة جدلية بين المرئي واللامرئي ، وعلى تماثل بين الانسان والكون ، وعلى ان العالم حركة والشعر تركيب مجازي لهذه الحركة .

ب - ليس العالم شيئا مخلوقا منتهيا ، وإنما هو اندفاع متحرك لا ينتهي ، انه يولد باستمرار .

ج - رفض الشريعة ، او القواعد المسبقة ، على جميع المستويات .

د - الانسان كائن خلائق - يشارك في الخلق الالهي ، وليس الخلق

الشعري الا صورة للخلق الكوني بكامله .

ه - ليس الشعر مجرد انفعال او تعقل ، وانما هو رؤيا شاملة للكون ،
وبحث دائم عن المطلق .

و - الحداثة انفصالت :

- انفصالت على مستوى عكس نظام التعبير التقليدي ،

- انفصالت على مستوى المطابقات بين الرئيسي واللامرئي ،

- انفصالت على مستوى ارتياح المحتمل والمجهول .

من الناحية الاولى يحمل تعبيره ما يعكس نظام العالم السائد
ونظام العقلنة السائدة . ففي شعره ، ينفصل عن عالم العادات الضاغطة ،
ويرفض المنطق والمألف العادي .

ومن الناحية الثانية يزخر نتاجه بحس التواصل بين الذات والطبيعة
والشعور بوحدة الاضداد ، وتميل الصورة الى ان تكون كونية . فهي ليست
وصفية تزيينية ، وانما تفتح افقا .

ومن الناحية الثالثة يبدو الشعر في نتاج جبران رغبة تظل رغبة، ويبحث
يظل بحثا . ذلك ان العالم ليس جاهزا معطى ، وانما هو لكتي يكشف
باستمرار .

ز - فتح مجالات جديدة لاعادة النظر في مفهوم الشعر ، الموروث ، وفي
بنيته وفي معناه .

واذا اشرنا من جديد الى أن مشكلة التراث هي ، في اساسها، دينية ،
والى ان مواجهة هذه المشكلة كانت ، شعريا (وفكريا) تلقيفية ، بحيث
بقى قياس الشعر والادب على القديم (الدين) قاعدة اولى ، تتجلى لنا
أهمية جبران الحاسمة في تأسيس افق الحداثة الفنية العربية .

جبران خليل جبران
أو الحداقة / لرؤيا

بالهجرة ، اصبح الغرب (الاميركي هذه المرة) ، بالنسبة الى الشاعر العربي ، مكان اقامة ومناخ إلهام في آن . وهذا ما تفصح عنه حركة الشعر المهاجري ، التي نشأت في بُورٌة الحداثة الغربية – الاميركية : نيويورك .

ومن الطريف ان نشير هنا الى ان المرحلة الاولى من هجرة الشعراء العرب ، اللبنانيين والسوريين الى الولايات المتحدة سميت بـ « المرحلة الرومنطيقية » وهي المرحلة التي تبدأ سنة ١٨٧٨ ، وتنتهي في اواخر القرن التاسع عشر . وتفعكس الصعوبات التي عانها المهاجرون في هذه المرحلة . ابيات للشاعر مسعود سماحة ، يقول فيها : (ديوان مسعود سماحة ، ص ٣٣ ، نيويورك ١٩٣٨) .

كم طويتا القفار مشيا ، وحملني فوق ظهري
كم قرعت الابواب ، غير مبال بكلال ، وقرّ فصل وحرّ
كم توسدت صخراً ، وذراعي فوق صدري تحت رأسي ، ونخجي

على ان النشاط الثقافي بين المهاجرين لم يأخذ شكلاً تنظيمياً الا بظهور الصحافة العربية ، حوالي سنة ١٨٩٢ حيث أنشئت اول جريدة عربية في نيويورك ، باسم « كوكب أميركا » . وفي سنة ١٨٩٨ أنشئت جريدة « الهدى » وقد استمرت في الصدور حتى سنة ١٩٧١ . وكانت تعنى بالشؤون الاجتماعية والادبية والثقافية . ثم تأسست جريدة « مرآة العرب » سنة ١٨٩٩ ، واشتهرت بالدفاع عن القضايا الوطنية العربية ومحاجمة الحكم التركي . وفي سنة ١٩١٢ أنشئت جريدة « السائح »

في نيويورك ، وكانت ملتقى لاقلام الشعراء والكتاب من اعضاء « الرابطة القلمية » وغيرهم . وقد انشأها عبد المسيح حداد .

وبين اهم المجالات « الفنون » التي انشأها في نيويورك نسيب عريضة سنة ١٩١٢ . ولم تعيش طويلاً . و « المهاجر » لامين الفريب الذي كان يؤمن بشكل خاص، بمواهب جبران، و « السمير » التي انشأها سنة ١٩٢٩ ايليا ابو ماضي ، وقد خلقت هذه الجرائد والمجلات جوا ثقافيا عريضاً ، آلف فيما بين المهاجرين انفسهم من جهة ، وحافظت من جهة ثانية على صلاتهم بالثقافة العربية وبالقضايا الوطنية العربية ، ونقل النتاج المهاجري الادبي ، من جهة ثالثة ، الى الوطن الامّ . وكان النتاج الاول الذي عرف واشتهر لامين الريhani وجبران . وقبل ان تنشأ « الرابطة القلمية » بتوبيه جبران وقيادته الفكرية ، كان قد نشر بالعربية الكتب التالية : **الوسيقى** ، ١٩٠٥ ، **عرايس الروح** ، ١٩٠٦ ، **الارواح المتمردة** ، ١٩٠٨ ، **الاجنحة المتكسرة** ، ١٩١٢ (نيويورك) وقد وصفها نعيمه بانها « حدث خطير » ، دمقة وابتسمة ، ١٩١٤ ، **المواكب** ، ١٩١٩ ، **العواصف** ، ١٩٢٠ . اما باللغة الانكليزية فكانت قد صدرت له الكتب التالية : **المجنون** ، ١٩١٨ ، **السابق** ، ١٩٢٠ .

وفي سنة ١٩٢٠ انشئت « الرابطة القلمية » (جبران ، نعيمه ، عبد المسيح حداد ، ندره حداد ، الياس عط الله ، وليم كاتسفليس ، نسيب عريضة ، رشيد ايوب ، ايليا ابو ماضي ووديع باحوط ، فيما بعد) في مناخ ثقافي يمكن وصفه بالسمات الاساسية التالية :

١ - الاقتحام المادي والمعنوي ، وما يرافق هذا الاقتحام من هزات انفعالية وفوكوية . فقد كان منشؤها يشعرون بالظلم الغامر الذي يسيطر على بلادهم ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا ، ويشعرون ان انفصاليهم عن هذا الظلم ليس الا من اجل ان يكتسبوا مزيدا من القدرة للعمل على تبدده ، واسعاة التور . ولذلك فان شعورهم بالاقتحام بالذلة للعمل على شعور عميق بالتأصل في بلادهم : في تراثها وحاضرها ومستقبلها جميعاً .

٢ - التحددي الذي يشيره في نفوسهم وسطهم الجديد في العالم الاميركي الجديد . فان الفرق الهائل ، على جميع المستويات ، بين واقع بلادهم الذي لم يقدروا على تحمله او لم يقدر هو ان يتحملهم ، والواقع الجديد الذي احتضنهم ، ولتد في انفسهم احساسا مزدوجا بالافتراض : عن

وأفعهم الاول ، لبعدهم عنه ، وعن واقعهم الجديد لاستحالة تأصلهم فيه . وهذا التفاعل اليومي مع حياة مختلفة ، وعقليات مختلفة ، وطبيعة مادية مفاجئة ، خلق في أنفسهم مشاعر متناقضة من العزلة ، ومن الحسرة على ماض اكثـر سعادة وطمأنينة ، وعلى مستقبل غامض ، والمحـز ازاء احداث جـارـفة ، والتطلع الى التجـاوز ، والـحلـ بـمستـقبـلـ اـفـضلـ .

٣ - البحث عن صحة الحياة او العصر ، وسط الداء الذي يعانونه . وقد اتـخـذـ هـذـاـ الـبـحـثـ منـحـيـنـ :ـ عـلـىـ الصـعـيدـ الفـنيـ ،ـ مـنـحـيـ التـجـدـيدـ فـيـ طـرـائـقـ التـعـبـيرـ ،ـ ايـ منـحـيـ الـخـلاـصـ مـنـ الـطـرـائـقـ الـقـدـيمـةـ .ـ وـعـلـىـ الصـعـيدـ الـاجـتمـاعـيـ ،ـ منـحـيـ التـغـيـرـ ،ـ ايـ الـخـلاـصـ مـنـ الـافـكارـ وـالـقـيـمـ وـالـتـقـالـيدـ الـقـدـيمـةـ .ـ وـمـنـ هـنـاـ سـيـطـرـ الطـابـعـ النـبـوـيـ اوـ الرـسـوـلـيـ فـيـ نـتـاجـهـ ،ـ لـكـنـ بـدرـجـاتـ مـتـفـاوـتـةـ .ـ وـمـنـ طـبـيـعـةـ النـبـوـةـ انـهـ تـعـنىـ بـالـسـتـقـبـلـ .ـ وـمـنـ هـنـاـ عـنـاـيـتـهـمـ كـذـلـكـ ،ـ بـالـسـتـقـبـلـ الـعـرـبـيـ اـكـثـرـ مـنـ عـنـاـيـتـهـمـ بـالـمـاضـيـ ،ـ لـكـنـ بـدرـجـاتـ مـتـفـاوـتـةـ اـيـضاـ .ـ وـعـلـىـ نـتـاجـهـ بـالـسـتـقـبـلـ رـمـزـ الـحـادـثـةـ ،ـ وـرـمـزـ الـلـاـهـيـةـ ،ـ مـنـ جـهـةـ ثـانـيـةـ (ـ مـجـمـوعـةـ الـرـابـطـةـ الـقـلـمـيـةـ لـسـنـةـ ١٩٢١ـ ،ـ مـقـدـمـةـ نـعـيمـهـ .ـ اـنـظـرـ كـذـلـكـ :ـ جـبـرـانـ لـنـعـيمـهـ ،ـ صـ ١٨٠ـ -ـ ١٨١ـ)ـ .ـ

ولـجـبـرـانـ اـبـيـاتـ مـنـ قـصـيـدةـ يـرـدـ بـهـاـ عـلـىـ مـنـقـدـيـ نـتـاجـ الـرـابـطـةـ الـقـلـمـيـةـ وـاـتـجـاهـهـاـ الـادـبـيـ ،ـ وـكـانـ بـيـنـهـمـ شـعـرـاءـ مـنـ «ـ الـعـصـبةـ الـانـدـلـسـيـةـ »ـ الـتـيـ اـنـشـئـتـ فـيـ اـمـيـرـكـاـ الـجـنـوـبـيـةـ (ـ سـنـةـ ١٩٣٤ـ)ـ ،ـ تـكـادـ اـنـ تـلـخـصـ اـهـمـ الـخـصـائـصـ الـرـوـمـنـطـيقـيـةـ فـيـ نـتـاجـهـ هـوـ بـالـذـاتـ ،ـ وـفـيـ نـتـاجـ اـصـدـقـائـهـ الـآخـرـينـ مـنـ اـعـضـاءـ الـرـابـطـةـ ،ـ وـالـبـيـاتـ هـيـ هـذـهـ :

جاـورـتـ الـامـسـ ،ـ وـهـلـنـاـ الـىـ
وـرـمـتـ الـذـكـرـىـ وـاطـيـافـهـاـ
وـجـبـتـ الـارـضـ وـاطـرـافـهـاـ
يـوـمـ مـوـشـىـ صـبـحـهـ بـالـخـفـاءـ
وـنـحـنـ نـسـعـيـ خـلـفـ طـيفـ الـرـجـاءـ
وـنـحـنـ نـطـوـيـ بـالـفـضـاءـ الـفـضـاءـ

د - في هذا كلـهـ ،ـ وـفـيـ نـتـاجـ الـذـيـ صـدـرـ عـنـهـ وـجـسـدـهـ ،ـ وبـخـاصـةـ نـتـاجـ جـبـرـانـ ،ـ قـبـلـ تـأـسـيـسـ الـرـابـطـةـ الـقـلـمـيـةـ وـبـعـدـهـ ،ـ نـجـدـ الـيـنـابـيعـ الـمـاـشـرـةـ اوـ الـقـرـيبـةـ لـاـ يـمـكـنـ اـنـ نـسـمـيـهـ بـالـاتـجـاهـ الـرـوـمـنـطـيقـيـ فـيـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـحـدـيثـ .ـ

ه - سنـقـتـصـرـ فـيـ درـاسـةـ الشـعـرـ الـمـهـرـيـ عـلـىـ جـبـرـانـ خـلـيلـ جـبـرـانـ (ـ ١٨٨٣ـ -ـ ١٩٣١ـ)ـ باـعـتـبارـهـ الـمـثـلـ الـأـعـمـقـ وـالـأـغـنـىـ لـهـذـاـ الشـعـرـ ،ـ وـبـاعـتـبارـهـ مـؤـسـسـاـ لـرـؤـيـاـ الـحـادـثـةـ ،ـ وـرـائـداـ اـوـلـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـهـ .ـ

- ١ -

« جئت لاقول كلمة وسأقولها » ، يعلن جبران في خاتمة « دعوة وابتسامة » (١) ، فاللهجة التي يتكلم بها جبران في معظم كتاباته هي لهجة النبي . يمكن ، اذن ، ان نرى في نتاج جبران ، من الناحية التراثية ، استمراً لتقليد عريق سامي عربي . فالموقف الاول السامي بعامة ، والعربي بخاصة ، هو الموقف النبوى . ويشير جبران في احدى رسائله الى ماري هاسكل سنة ١٩٢٩ الى ان **الطموح الجوهري للشرق العظيم** « هو أن يكون نبيا » (٢) ، في حين ان طموح الروسي ان يكون قديسا ، والالماني ان يكون فاتحا ، والفرنسي ان يكون فنانا كبيرا ، والانكليزي ان يكون شاعرا كبيرا .

وللنبي ، في التقليد الديني ، خاصيتان متلازمتان : الاولى هي ان نبوعه مفهوم جديد او رؤيا جديدة للانسان والكون ، والثانية هي انها تنبئ بالمستقبل ، وتحتحقق . ويشير المعنى الذي اتخذه كلمةنبي في العربية ، الى ان النبي يتلقى الوحي ، اي انه ليس فعالا بل منفعل . يعطي رسالة فيلتفها ، ولذلك يسمى رسولا . انه مستودع لكلام الله ، وليس فيما يقوله شيء منه او من فكره الخاص ، بل كل ما يقوله موحى من الله.

والنبي راء وسامع ، لما لا يرى ولا يسمع . يرى المجهول والمستقبل ويسمع اصوات الغيب . وللنبوة مستويات . فمن الانبياء من يكمّل مهمات تاريخية عظيمة كان يحرر بلاده او يفتح بلادا اخرى . والنبوة ، بهذا المعنى ، ليست كلاما وحسب ، وانما هي عمل كذلك . فالنبي ، هو ايضا ، يقاتل ويحارب في سبيل العدالة . ومن الانبياء من يرى ملاكا

(١) المجموعة الكاملة لأولفات جبران خليل جبران بالعربية ، دار صادر ، بيروت ، ص ٣٤٩ .

(٢) صابغ توفيق ، اصوات جديدة على جبران ، منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٦ ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

يكلمه ، ناقلا اليه الوحي . ومنهم ، كموسى ، من يكلمه الله ، مباشرة ، وهذه حالة نبوية فريدة .

غير ان الصلة بين النبوة والجبرانية هي ، الآن ، ما يهمنا . الجبرانية هي ، جوهريا ، نبوة انسانية . وجبران ، بهذا المعنى ، يطرح نفسه كنبي للحياة الانسانية بوجهها الطبيعي والفيبي ، لكن دون تبلغ رسالة آلهية معينة . والفرق بين النبوة الآلهية والنبوة الجبرانية هي ان النبي في الاولى ينفرد ارادة الله المسبقة ، الموجة ، ويعلم الناس ما اوحى له ، وينفعهم به . أما جبران ، فيحاول ، على العكس ، ان يفرض رؤياه الخاصة على الاحداث والأشياء ، أي وحيه الخاص .

وحيين نفرغ النبوة من دلالتها الآلهية ، نجد انها الطريقة والغاية لنتائج جبران كله . فجبران يقدم مفهوما جديدا ، ضمن تراث الكتابة الادبية العربية ، للانسان والحياة ، وهو يوحى بما سيكون عليه المستقبل . وهو ليس منفعلا بل فعال ، وهو يرى الخفي المحجوب ويلبي نداءه (١) و «يسمع اسرار الغيب» (٢) ويعلنهما . والمعلوم عنده ليس الا «مطية الى المجهول» (٣) .

وجبران كذلك منخرط في التاريخ من اجل تغيير الواقع والحياة والانسان ، فهو لا يقول ، وحسب ، بل يعمل كذلك لتحقيق مهامات تاريخية كبرى . فهو في نتاجه ، يجمع بين اضاءة الحاضر (الكتابة الاصلاحية - الشورية) و اضاءة المستقبل (الكتابة التي تحاول الكشف عن المجهول وتجاوز الواقع الى ما وراءه) .

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥١٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥١٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٥١٨ .

- ٣ -

يصح ؟ في هذا الضوء ، ان نسمى جبران كاتباً روّاياً ، والروّايا ، في دلالتها الاصلية ، وسيلة الكشف عن الفيسب ، او هي العلم بالفيسب . ولا تحدث الروّايا الا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات . ويحدث الانفصال في حالة النوم ، فتسمى الروّايا عندئذ حلمًا ، وقد يحدث في اليقظة . . . لكن نرافقها آنذاك البرحاء . والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس ، واستغراق في عالم الذات . وفي الروّايا يكتشف الفيسب للرأي ، فيتلقى المعرفة كما يتجسد له الفيسب في شخص ينقل اليه المعرفة .

وتتفاوت الروّايا ، عمماً وشمولًا ، بتفاوت الرأيين . فمنهم ، ومنهم يكون في الدرجة العالية من السمو ، من يرى الشيء على حقيقته ، ومنهم من يراه ملتبسا ، وذلك بحسب استعداده . وأحياناً يرى الرائي في حلمه ، وأحياناً يرى في قلبه . وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعداً لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس ، تكون روّاياه صادقة . ومن هنا تفضلها الروّايا ، في الحلم ، لأن خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ ، اعني أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس . ولهذا ، فإن الرائي بقلبه يكون ، بفضل البرحاء ، نائماً عمّا حوله ، مستغرقاً في الروّايا .

ويشبه ابن عربي الروّايا بالرَّحْم . فكما ان الجنين يتكون في الرَّحْم ، كذلك يتكون المعنى في الروّايا . فالروّايا اذن نوع من الاتجاه بالفيسب ، يخلق صورة جديدة للعالم ، او يخلق العالم من جديد ، كما يتجدد العالم بالولادة .

والروّايا اذن تعنى ببكرة العالم ، وينعنى الرائي بأن يظل العالم له جديداً ، كأنه يُخلق ابتداءً ، باستمرار . ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس ، لأنّه عالم الكثافة ، اي عالم الرتابة والمادة ، وانشغاله بعالم الفيسب الذي هو مكان التجدد المستمر ، من حيث انه احتمال دائم .

من هنا كذلك يرفض الرأي عالم المنطق والعقل . فالرؤيا لا تعجىء وفقاً لمقوله السبب والنتيجة ، وإنما تعجىء بلا سبب ، في شكل خاطف مفاجئ ، أو تعجىء اشراقاً .

والرؤيا أذن كشف . إنها ضربة تزيح كل حاجز ، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه . وهذا ما يسميه ابن عربي علم النّظرَة . وهو يخطر في النفس كلمع البصر . وبما أنه يتم دون فكر ولا رؤية ، ودون تحليل أو استنباط ، فإنه يجيء بالطبيعة كلياً ، أي لا تفاصيل فيه . ومن هنا يجيء ، وبالتالي ، غامضاً . فالغموض ملازم للكشف . إلا أنه غموض شفاف ، لا يتجلّى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي ، وإنما يتجلّى بنوع آخر من الكشف ، أي من استسلام القارئ له فيما يشبه الرؤيا . **الآن لا ندعوك الرؤيا إلا بالرؤيا** . مما يتتجاوز منطق العقل ، لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته .

والرؤيا من هذه الناحية ، تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب . وهكذا تبدو الرؤيا ، في منظار العقل ، مترادفة وغير منطقية . وربما بدت نوعاً من الجنون .

والرؤيا هنا تتتجاوز الزمان والمكان . أعني أن الرأي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني ، وخارج المكان المحدود وأمتداده . فالسبب هنا متساوق في وجوده مع النتيجة ، وليس بينهما أي فاصل زمني . العلاقة السببية هنا تنحل إلى علاقة وظيفية بين التأثير والتأثير . في الأولى فاصل زمني ، لكن التأثير والتأثير يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها .

وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الإلهية ، كما يعبر ابن عربي .

وطبيعي أن غنى الرؤيا مرتبط كما أشرنا بمعنى صاحبها ، أي بقدرته على الابتكار .

والرؤيا أذن ابداع . ويمكن تعريف المبدع ، على صعيد الرؤيا ، بأنه من يبدع « في نفسه صورة خيالية أو مثالاً ويرزه إلى الوجود

الخارجي » . وكل شخص لا ينطلق من هذا الابداع في نفسه لا يسمى مبدعا . فالابداع الحقيقى هو ابداع المثال – اي مثال الشيء الذى سيتحقق في الخارج .

وقد يكون الابداع كشفا لما لم يعرف بعد ، وقد يكون تأليفا جديدا لأشياء معروفة ، شريطة ان يجبيء هذا التأليف « شكلا لم يعرف بعد » . ومن هنا نشوة المبدع بابداعه ، لانه يشعر انه يتتجاوز المألوف والعادى ، ويقدم صورة جديدة للعالم . وحين تصبح الرؤيا كشفا لا يعود الرائي ينظر الى العالم بعين الحس ، وإنما ينظر اليه بعين الخيال او بالعين الثالثة ، او بعين القلب .

يتحدث جبران عن العين الثالثة في احدى رسائله الى ماري هاسكل، سنة ١٩١٣ ، فيقول انه كان للفنان الافريقى عين اثقب من عيني الفنان الكلداني او المصري ، ويد اكثراً مهارة ، لكن لم تكن له تلك العين الثالثة التي كانت لهم . ويصف هذه العين الثالثة التي عجزت اليونان عن اقتباسها من مصر وفينيقيا وبابل بأنها « تلك الرؤيا ، تلك البصيرة ، ذلك التفهم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الاعماق واعلى من الاعالي » (١) .

ويتحدث كذلك عن هذه العين ويسميه «عين العين» في معرض كلامه على وليم بليك حيث يقول : «لن يتمنى لأي امرئ ان يتفهم بليك عن طريق العقل ، فعالمه لا يمكن ان تراه الا عين العين . ولا يمكن ابدا ان تراه العين ذاتها » (٢) .

والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب ، هو ان الرائي بالرؤية الاولى اذا نظر الى الشيء الخارجي يراه ثابتنا على صورة واحدة لا تتغير ، اما الرائي بالرؤية الثانية فاذا نظر اليه يراه لا يستقر على حال ، وإنما يتغير مظهره وان بقي جوهره ثابتة . فتغير الشيء تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على ان هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس ، ويعنى ان رؤياه انما هي كشف . فالتفير هو مقياس الكشف ، ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر .

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٩٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٢ .

وليس تقلب القلب المستمر الا شكلاً من اشكال التساوق مع التقلب المستمر للعالم الخارجي . والعقل عاجز عن ادراك هذا التقلب ، في حركته، فهو لا يعرفه الا متى صار ماضيا . ولذلك فان العقل يقف عند حدود ما استقر ، اي ما صار ماضيا ، اما القلب فيعني بما لم يأت ، بالمستقبل . القلب يحرر ، اما العقل فيأسر . ومن « *فسر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق* » ، كما يعبر ابن عربي (١) . بل اكثـر : ان الرؤيا تكشف عما يعتبره العقل محالا ، كأن تجمع مثلاً بين النقيضين ، كأن يرى الانسان نفسه ، في اللحظة ذاتها ، في مكانيـن مختلفـين ، في الحلم . (مثال صورة الشخص في الماء : تتموج ، تتقلص ، تكبر ، تصغر ... الخ ... والشخص باق على حالـه : هو محسوس ، وهي كذلك محسوسة ...) .

ويقول ابن عربي في هذا الصدد : « *فما اوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال ، بل لا يظهر فيها على التحقيق الا وجود المحال* » (٢) .

لهذا يمكن القول ان ما تكشفه الرؤيا ، تعارضه ، بالضرورة ، الأدلة العقلية ، ذلك ان الحسن والعقل لا يدركانه .

(١) الفتوحات : ٣ / ١٩٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٣١٢ و ٨٥ .

- ٣ -

يعرف ابن خلدون الرؤيا بأنها « مطالعة النفس لمحنة من صور الواقعات ، فتقتبس بها علم ما تتشوق اليه من الامور المستقبلية » (١) . وهو يقرن الرؤيا بالجنون ، فيقول عن المجانين في معرض كلامه على الاشخاص الذين يخبرون بالكائنات قبل وقوعها بطبيعة خاصة فيهم يتميزون بها عن سائر الناس ، ولا يرجعون في ذلك الى صناعة ، بل يتم لهم ذلك « بمقتضى الفطرة » - يقول : « ان المجانين يلقى على استئتمهم كلمات من الغيب ، فيخبرون بها » . وكثيرا ما قرر بين النبي والجنون في التقليد الديني القديم (٢) .

الجنون ، اذن ، نوع من رؤيا الغيب . وهو ، من حيث انه رمز شمسي ، يمنح الشاعر مزيدا من الحرية ليعبّر عن غير الطبيعي وغير العادي ، بدءا من الطبيعي - العادي . والجنون ، عند جبران ، يشير الى مفاميرته الروحية والى التوتر التراجيدي في بحثه عن المطلق ، بدءا من الشورة على المجتمع ، تقاليد وشرائع . وهو يشير كذلك الى الدوار الذي يصيب الانسان حين يواجهه الغيب او السر . وكثيرا ما قرأنا ونقرأ ان اشخاصا عادوا من زيادتهم مجانين ، اما بسبب الاحظار التي واجهوها ، واما لأنهم خرقوا وراؤوا ما لا يحق للانسان ، تقليديا ، ان يخرقه او يراه .

ويتحدث جبران عن شخصية الجنون في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه والذي نشره سنة ١٩١٨ ، فيقول : « انه بعيد ومختلف ... انه ينتشلي ، واود ان ارتفع بحياتي الى مستوى » (٣) .

(١) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١٠٢ .

(٢) انظر : التوراة ، الملوك الثاني ١١/٩ ، ارميا : ٢٩ ، ٢٦ ، ٢٦ .

(٣) اصوات جديدة على جبران ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

اذن ، حين يتقمص جبران ، ككاتب راء ، الجنون ، فإنه يتقمص شخصاً ينطق باسمه ، شأنه مع « النبي » و « السابق » و « التائب » . فهو لاءُ الأشخاص وجوه متعددة لحقيقة واحدة : جبران الرائي . ومهما اختلف هؤلاء الأشخاص فإن لهم صفة ثابتة مشتركة هي الرغبة في الوصول إلى ما يتغدر الوصول إليه ، ومعرفة ما لا يعرف .

- ٤ -

يستهل جبران كتابه المجنون بمقطوعة عنوانها : «(كيف صرت مجنونا؟)» فيرى انه صار مجنونا حين وجد ان «براقيه سرقت منه» . ومنذ هذه اللحظة ، قبلت الشمس وجهه للمرة الاولى ، «فالتهبت نفسي بمحبة الشمس ولم اعد بحاجة الى براقي» (١) .

فزوال الحجاب يؤدي الى الاتحاد بالشمس ، اي بالنور والاصل ، ويؤدي الى معرفة ما كان الحجاب يحول دون معرفته . والحجاب رمز مزدوج للواقع : انه حاجز ودعوة في آن . حاجز لانه يخفي وراءه شيئاً يمنع الوصول اليه ، ودعوة لانه حيث يوجد حجاب يوجد سر ، اي يوجد نداء لكشف السر . فالحجاب كالباب : يغلق ف يريد ان يفتحه . ثم ان الباب استشفاف ، رغبة في افتتاح كل كائن مغلق . والحجاب كذلك هو النور الظاهر : العين الجسمية الظاهرة تنبهر به ، اما العين الثالثة او عين العين فترى انه عتمة تخفي وراءه النور الحقيقي .

من هنا رأى جبران في جنونه «الحرية والنجاة معا» (٢) . فكأن الجنون الثناء بالذات الحقيقية ومن ثم غوص في اسرارها ، وسير في اتجاه الانهائي وغير المحدود . عن هذا المعنى تعبّر كذلك مقطوعة له بعنوان المجنون في كتابه الثاني ، ١٩٣٢ (٣) .

بدءاً من الجنون تتغير علاقات الانسان مع الكون . واؤل ما يتغير منها علاقته مع الله . وفي المقطوعة الثانية من كتاب المجنون ، وهي بعنوان «الله» (٤) ، نفي كامل للعلاقة التقليدية بين الله والانسان ، وتأسيس علاقة جديدة .

(١) المجموعة الكاملة (المربدة) ، ص ٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٨ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

في هذه العلاقة الجديدة :

آ - لم يعد الانسان عبداً لله ولا خاضعاً له ، أي لم تعد علاقته به علاقة عبد بسيد .

ب - ولم تعد هذه العلاقة علاقة مخلوق بخالق .

ج - ولم تعد علاقة ابن بأب .

د - ولم يعد الله يجيء من الماضي ، بل من المستقبل .

ه - هكذا أصبح الله والانسان كياناً واحداً بمظاهرٍ : الله غد الانسان ، الانسان عرق والله زهرة العرق . وهما ينموا معاً « امام وجه الشمس » .

ونستطيع ان نجد هنا ما يذكرنا بالثورة على الاب ، في الجيل الحاضر ، فالاب رمز للماضي . والله ، كأب ، رمز لما هو خارج التاريخ ، لا يتغير ولا يتجدد ، رمز لشريعة خارجية ثابتة – اي رمز لكل ما ينافق المستقبل ، لأن الوجود المليء الكامل ، في النظرة الابوية ، هو الماضي ، أما المستقبل فعدم ونقص . والابن ، اذن ، هو رمز التغيير والصيرورة ، رمز المستقبل . الاول رمز الانفصال فيما بين الكائنات ، والثاني رمز الوحدة .

الجنون ، اذن ، هو « انجذاب الى عالم غريب بعيد » (١) . هو ، اذن ، الانفصال عن العالم القريب المألوف . يخاطب جبران صاحبه قائلاً : « لكنني مجذون منجذب عن العالم الذي تقطنه انت الى عالم غريب بعيد » (٢) . وهذا يعني ان جبران ، شأن الرائي ، لا يعني بالأشياء كما تبدو ، بل يعني بما وراءها وبما تخفيه . الواقع شكل خارجي للأشياء . وكل عنصر من عناصر الواقع انما هو نفسه وشيء آخر . ان له معنى بذاته ، ومعنى بالإضافة الى شيء آخر . فالواقع يقرأ كما يقرأ كتاب : ليس المهم في قراءة الكتاب ان تقف عند سطح الالفاظ ، بل ان تكتشف ما وراءها ، اي دلالتها العميقـة . ولهذا فان الجنون هو الكشف عن الانهاية . والجنون هو هذا الكاشف او هو الليل . في مقطوعة « الليل والجنون » (٣) . يقول جبران

(١) المجموعة الكاملة (المعربة) ، ص ١٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣١ - ٣٢ .

ان الجنون هو الليل ، وان كلا منهما يكشف عن اللانهاية . وفي مقطوعة اخرى بعنوان «**البحر الاعظم**» يصف الجنون بأنه «**البحر الاعظم**» (١) الذي يتتجاوز كل تصنيف ظاهري . وفي مقطوعة «**الحنين الاعظم**» (٢) يشير الى ان الجنون توق الى ما لا يعرف ، وهو ، لذلك ، رؤية ما لا يرى ، كما يشير في مقطوعته «**العين**» (٣) .

اذا كان الجنون رمزا للبحث عن العالم الجديد ، فان شريعة الجنون هي نفسه ، اي انه رفض للشريعة السائدة . في مقطوعته «**المدينة المباركة**» (٤) يرمي جبران الى الشريعة بالكتاب ، ويرفض قراءة هذا الكتاب ، بشكل حرفي مباشر ، بحيث يستبعده الحرف : ويرى ان الانسان اعظم من الكتاب ، اي من الشريعة . من هنا كان الجنون صلبا وكان الجنون مصلوبا ، بالطبيعة والضرورة . لكن صلبه ليس تكفيرا عن ذنب ، ولا سعيا الى تضحيه ، ولا رغبة في مجد . وانما هو عطش الى الاجمل والاعظم لا يرتوي الا بدم صاحبه . يقول في مقطوعته «**المصلوب**» (٥) بسان المصلوب ، مخاطبا الذين صلبوه : «**فانا لا اكفر عن ذنب ولا اسعى الى تضحيه ولا ارغب في مجد** ، وليس لي ما اصفح عنه . ولكنني قد عطشت ، فسألتكم دمي شرابا ، وهل من شراب يردد غلة الجنون سوى دمه؟» . وهكذا كان الجنون يحيا ، فيما وراء الكابة والمسرة (٦) . لا يؤلمه الالم ولا تحده الهاوية ، وهو سير دائم الى الامام ، والامام لا يلتفت ، كما يعبر ابن عربي . وهذا السير خيبة دائمة ، لكن هذه الخيبة هي الغلبة الحقيقة (٧) ، ذلك ان غاية الجنون ليست في البحث عما ينتهي ويتحدد ، بل في البحث الذي لا نهاية له ، عن الاشياء التي لا نهاية لها (٨) .

(١) المجموعة الكاملة (المغربة) ، ص ٣٣ - ٤٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨ - ٣٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧ - ٢٨ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

(٦) المصدر نفسه ، مقطوعة «**عندما ولدت كابتي**» ، ص ٤٠ . ومقطوعة «**عندما ولدت مساري**» ، ص ٤١ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ (مقطوعة **الليل والجنون**) .

- ٥ -

يتحدث الجنون غالبا ، في هذا الكتاب ، بلغة ساخرة ، ويصدر عن روح ساخر ، وبين خمس وثلاثين مقطوعة يتالف منها ، نجد ان اكثرا من نصفها مكتوب بهذه اللغة وهذا الروح (١) .

في مقطوعة الكلب الحكيم (٢) مثلا تنبثق السخرية من امرتين :

الاول ان هذه المقطوعة تنقل لنا شيئا ، بذكر ما ينافقه . فجبران لا يريد ان ينقل لنا الحقائق التي يلفظها الكلب الحكيم وجماعة السناني وانما يريد ان ينقل اليانا الحقائق الاخرى المناقضة لها .

والثاني ، ان هذه المقطوعة تعبر عن فكرة تعبرا ليس من طبيعتها . الفكرة هنا هي الامطار . ومن غير الطبيعي ان يحمل الامطار فرانا .

وقد اكتسبت السخرية طابعا جديريا حادا ، في ما قاله الكلب الحكيم . فهو قد سلم بأن السماء تمطر فرانا ، غير أنها لا تستجيب إلا لصلة معينة وفقا لكتاب معين ، والتقليد فيها أن السماء تمطر عظاما . فالسماء أذن لا تمطر الفران بل العظام .

نلاحظ اولا ان السخرية عند جبران ، في هذه القطعة ، ليست هزلية ولا عاطفية ، وانما هي اخلاقية فلسفية . وهذا ما ينطبق على المقطوعات الأخرى الساخرة في « الجنون » .

ونلاحظ ثانيا انه في سخريته هذه يعرض ، ولا يصدر حكما او

(١) المجموعة الكاملة (العربة) ، ص ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥ .

تقويمًا ، بشكل مباشر . وهكذا تنبثق السخرية من الآراء والاحكام التي يعرضها .

ونلاحظ ثالثاً ان جبران يسخر من القيم الدينية ، الاجتماعية والفلسفية ، لكنه لا يسخر لانه يكفر بالقيم ، بل لانه ، على العكس ، يومن بالقيم ، فهو ينفي قيمًا معينة من اجل ان يثبت قيمًا اخرى . بل انه لا ينفي الا من اجل ان يثبت .

ونلاحظ رابعاً ان السخرية تخدع ، لكنها لا تخدع الا من اجل ان تعلن الحقيقة . انها ، فيما تحفي عنا الصدق ، تكشفه لنا ، وتضعنا على الطريق الصحيح . وهذا الخداع متضمن بمظهر البراءة والسذاجة . فجبران في هذه المقطوعة يبدو كأنه طفل ولد لتوه يجهل البداهات التي تشكل حكمة البالغين . فكان السذاجة هي الاساس الذي تبني عليه السخرية . والمقطوعات الأخرى في «المجنون» تؤكد لنا ان روح التسامح والنية الطيبة هما من ثوابت السخرية عند جبران . لكن هذا لا يعني ان سخريته ذاتها ساذجة . ان سخريته ، على العكس ، عنيفة ، بل انها احياناً ، ضاربة . لذلك لا يجوز ان تخدعنا البساطة الظاهرية التي ينقل بها جبران سخريته .

ونلاحظ خامساً ان السخرية في كتاب «المجنون» ذات طابع مسرحي . فهناك في معظم المقطوعات ، الشخصية التي هي موضوع السخرية ، او التي تقع السخرية عليها ، وهناك الشخصية الحقيقية التي تمثل من اجل القارئ – الذي هو الشخصية الثالثة .

فالسخرية اكثر من بعد واحد (١) وفي هذه السخرية يجهل كل من الاشخاص سر الآخر . وغالباً ما يرشح منها جو مأساوي .

ونلاحظ سادساً ان السخرية عند جبران رمزية ، اعني انها لا تعنى بالاجزاء والتفاصيل عنایتها بالكل . فهو يتحدث عن نماذج واقعية للسلوك والفكير ، لا عن حالات جزئية خاصة بعينها . وفي حديثه عن هذه النماذج الواقعية يريد ان ينتقص من الواقع الذي يحتضنها ، بل ان يشكك فيه .

(١) المجموعة الكاملة (المغربية) ، مقطوعة «المصلوب» ، ص ٣٥ .

وفي حديثه يتصنّع الجهل ليخفى معرفته ، ولكي يضع ، من ثم ، الواقع كله والحياة كلها موضع السؤال ، اي موضع البحث واعادة النظر . ولذلك فإن السخرية الجبرانية تتميز بالتواضع الخادع ، والجهل المصنوع ، والبساطة المقنعة بأسئلة التشكيك والهدم .

والواقع ان كتاب «المجنون» كتاب هدمي – فهو يهدم الافكار والمعتقدات الراسخة ، ويضع المدافعين عنها في دوار من الحيرة والعجز .

نلاحظ أخيراً أن السخرية عند جبران تجيء أحياناً في صيغة معتدلة أو صيغة موجزة : فهي بكلمات قليلة تقول أشياء كثيرة (١) ، وأنها تجيء في صيغة غلوّ او مبالغة (٢) . وأحياناً تجيء السخرية من دعابة عبر عنها جبران بلهجة حزينة (٣) ، او من حزن عبر عنه بلهجة فرحة (٤) .

(١) المجموعة الكاملة ، (المقريبة) ص ١٩ .

(٢) المصدر نفسه ، مقطوّعة «العدالة» ، ص ١٨ ، و «النملات الثلاث» ، ص ٢٥ .

(٣) المصدر نفسه ، مقطوّعة «القفصان» ، ص ٢٥ .

(٤) المصدر نفسه ، مقطوّعة «ملك الحكم» ، ص ٢٠ ، و «اطلبو تجدوا» ، ص ١٦ .

- ٦ -

قلت ان كتاب «المجنون» هدمي ، وهو لذلك يضعننا في مناخ العدمية ، نشعر ان الاخلاق والقيم الدينية تهدمت في العالم الذي يسكنه المجنون . لم تعد ثمة غاية ولا اتجاه ، ولم يعد ثمة نور يضيء ولا طريق . بل لم يعد ثمة مكان . هكذا يتسائل جبران بلسان المجنون في خاتمة كتابه تمازلا ساخرا مرا ، «لَمْ أَنَا هُنَا؟» اذ ليس له مكان في هذا العالم الذي يسميه ، بسخرية مرة ت ذلك ، حتى الفاجعة ، «العالم الكامل» (١) .

كل نقد جذري للدين والفلسفة والاخلاق يتضمن العدمية وينؤدي اليها . وهذا ما عبر عنه نيتشه بعبارة «موت الله» . وقد رأينا ان جبران قتل الله هو كذلك ، على طريقته – حين قتل النظرة الدينية التقليدية اليه (٢) وحين دعا الى ابتكار قيم تتجاوز الملائكة والشيطان ، او الخير والشر (٣) . والواقع اننا ، بعد ان ننتهي من قراءة «المجنون» ، نشعر ان ثمة تاريخا من القيم ينتهي .

ومن الواضح ان جبران لا يحلل تحليلا فلسفيا او علميا القيم التي يهدمها ، وانما يعرضها بشكل يجعلها مشبوهة ، فمتهمة ، فمرفوضة . انه يحاول ، بتعبير آخر ، ان يظهر خطأ التفسيرات التي تقدمها الاديان والاخلاق التقليدية للعالم والانسان ، فيما يدعو الى محو المذهبية القيمية ، ويؤكّد على فاعلية الحياة والانسان الذي يتذكر القيم الجديدة . الاخلاق التقليدية هي التي تعيش الخوف من الله ، وتتبّع من هذا الخوف . الاخلاق التي يدعوا اليها جبران هي التي تعيش موت الله ، وتتبّع من ولادة الله

(١) المجموعة الكاملة ، (المصرية) مقطوعة «العالم الكامل» ، ص ٤١ - ٤٣ .

(٢) المصدر نفسه ، مقطوعة «الله» ، ص ١٠ .

(٣) المصدر نفسه ، مقطوعة «النلة الجديدة» ، ص ٢٢ .

جديد ، انه اذن يهدم الاخلاق التي تضعف الانسان وتستعيده ، ويبشر بالاخلاق التي تنمي وتحرره ، انه يهدم الاخلاق السلبية ، الانفعالية التي تتقبل الراهن الموروث من القيم ، ويبشر بالاخلاق الايجابية الفعالة التي تخلق هي نفسها القيم . انه يريد بالتالي ان يحل محل الفكر المأمور بأخلاق المستقبل محل الفكر المأمور بأخلاق الماضي . ولهذا فان كتاب «المجنون» دعوة لقلب نظام القيم ،

في هذا الضوء نستطيع ان نجد في نتاج جبران صورة فكرية لما يحدث في الواقع العربي . فالعدمية هي التي تميز المرحلة العربية الراهنة ، وهي تتجلّى ، كما يبدو لي ، في أربعة مستويات .

١ - في المستوى الاول ، وهو مستوى غامض نوعا ، ندرك ان القيم القديمة تتخلخل وتنهار ، يرافق ذلك ضعف في الدين والاخلاق والفلسفة ، ويرافقه عمل للمحافظة على هذه جميعا ، واحتياتها ، واعطائهما دفعة جديدة – لكن « بروح متتجدة او خديشة » . وهذا عمل شبيه بمحاولة الجمع بين الماء والنار ، اعني انه لا يجدي .

٢ - في المستوى الثاني ، وهو مستوى واضح الى حد ما ، يتجلّى لنا ان الاشكال التقليدية القديمة والاشكال الحية الجديدة تتناقض جوهريا . الاولى وليدة الحياة التي انتهت ، والثانية وليدة الحياة التي تنشأ . لكن الطريق التي يجب ان نسلكها لا تتضح تماما .

٣ - ويتميز المستوى الثالث بهيام فوضوي ، يمترز فيه ازدراء كل شيء بهدم كل شيء .

٤ - اما المستوى الرابع ، فهو مستوى الكارثة ، حيث يموت القديم ، ويتحول الانسان – اي يولد من جديد بهدی مبادئ جديدة وحياة جديدة .

العدمية ، اذن ، مرحلة انتقال ، وسرعان ما يمكن تجاوزها . انها نقطة الالتفقاء بين عصر ينتهي وعصر يبدأ ، او هي العتمة التي تخيم على الماضي بمثله وقيمه كلها ، لحظة تستشف ان وراء العتمة شمسا جديدة

تکاد ان تشرق . وفي هذا ، كما يخيّل اليّ ، سر الفموض والالتباس ، في الحياة العربية الراهنة ، في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية ، ذلك انها انحطاط من جهة ، ونمو من جهة ثانية ، نهاية عصر وبداية فجر لعصر جديد . انها **الوقت بين الرماد والورد** . ولئن كان كتاب «المجنون» يكشف عن رماد القيم ، فان كتاب «النبي» يكشف عن «فتح الورد» . فالكتابان وحدة لا تتجزأ ، وجهان لحقيقة واحدة : «المجنون» هو الوجه الرافض المهدّم ، و«النبي» هو الوجه المؤكّد الباقي .

- ٧ -

لا يستطيع الانسان ، كما يرى جبران في « المجنون » وفي نتاجه كله ، ان يصبح نفسه ، الا اذا هدم كل ما يعادي حريته الكاملة وتفتحه المليء ، وما يقف حاجزا دون طاقته الخلاقة . وتجسد هذه القوة المعادية ، كما يرى جبران ، فيما يسميه « الشريعة » ، بتنويعاتها واشكالها السلطوية ، الماورية ، والاجتماعية : الله (بالمعنى التقليدي) ، الكاهن ، الطاغية ، الاقطاعي ، الشرطي ... الخ .

من المقطوعات المهمة التي توضح ثورة جبران على ما يسميه بالشريعة المغليمة ، مقطوعة في كتابه «**السابق**» (١٩٢٠) بعنوان «**الهلوس**» . وفيها يتمدد البهلوس على الشريعة بخضوعه الكامل لها . الانسان يرفض الشريعة اما بشكل مباشر ، حيث يعلن انفصاله عنها ، اواما بشكل غير مباشر ، او بشكل ساخر ، حيث ينفذها تنفيذا حرفيَا ، كما يفعل البهلوس .

وتكشف هذه الطريقة في رفض الشريعة عن براءة الانسان المطلق ، وعن تجاوز انسانيته لكل شريعة . فالانسان قبل الشريعة ، وهو الأصل (١) .

ويذكرنا خضوع البهلوس للشريعة بخضوع سocrates للشريعة التي حكمت بموته .

الشريعة ، في نظر جبران ، ترتبط دائما بمقتضيات المحافظة وبما يقتضي السيادة الحقيقة . فالشريعة خداع واغتصاب . انها مؤمرة الذين يريدون ان يظلوا اسيادا على عبيد ، او ان يكونوا ساحقين . فالشريعة هي الارهاب الانساني بامتياز . بل ان المجتمع لا يكون طاغية ،

(١) المجموعة الكاملة ، (المعاشرة) ص ٤٨ - ٥١ .

ولا يكون عدوا للتقدم والحرية الا بالشريعة واستنادا اليها . ان الطفيان والعبودية من ثمار الشريعة .

يتلقي « البهلو » العقاب لأنه يتلقي عالما جديدا من الفرح والبراءة، ففي هذا العقاب يجد السبب الذي يسمح له بأن يتمتع بما تحول الشريعة دون التمتع به . لقد تجاوز الشريعة بخضوعه لها . كانت تزجره وتنعنه ، فصارت تأمره بأن يسبغ لذاته . ان **الخضوع هنا هو علامة التمرد** .

الشريعة في الاصل ، كما تبدو في صورتها الكلاسيكية عند افلاطون ، هي سلطة ثانية معطاة ، ترتبط بمبدأ أعلى هو الخير الاسمي ومثال الخير . ولو كان البشر يعرفون مثال الخير او يعرفون ان يسلكوا بمقتضاه ، لما احتاجوا الى الشريعة . فالشريعة اذن تمثل الخير الاسمي في عالم تخلّى ، قليلا او كثيرا ، عن هذا الخير . واذن يصبح الخضوع للشريعة ، ضمن هذا التصور ، عملا خيرا . وموت سفراط ، كما اشرنا ، بموجز كامل لهذا الخضوع . فالشريعة لا تنقض ، والحالة هذه ، بذاتها - بل تحتاج الى مبدأ أعلى ، مثاليًا ، والى الخضوع ، عمليا .

لكن الشريعة تبدو ، في صورتها الحديثة ، بشكل مفارق . فهي لم تعد مرتبطة بخير اسمى ، ولم تعد قائمة على مبدأ مثالي تستمد وجودها منه . انها مبدأ ذاتها وصورة ذاتها . كانت الشريعة في الماضي ظلالا للخير الاسمي ، وقد أصبحت ، في العالم الحديث ، أصلا . هذه الثورة احدتها ، للمرة الاولى ، « كنط » في كتابه **نقد العقل العملي** . كانت الشريعة قبلهتابعة للخير الاسمي ، لكن ، معه صار الخير الاسمي تابعا للشريعة . وقد نتج عن ذلك شيئا : الاول هو ان الشريعة أصبحت تؤثر على الانسان دون ان يعرفها ، والثاني هو ان الخضوع لها لم يعد خضوعا للخير الاسمي ، بل أصبح تنفيذا لخطيئة مسبقة - اي لفعل تجاوز به الانسان الحدود قبل ان يعرف ما هي ، شأن « أوديب ». والجريمة والعقاب لا يؤديان الى ان نعرف الشريعة ، بل انهما على العكس يترکانها في حالة من اللاتحديد الكامل . فمقابل التحديد الدقيق للعقاب ، تظل الشريعة غامضة ودون تحديد . وهذا عائد الى ان الشريعة ، في العصر الحاضر ، لم تعد مؤسسة على مثال للخير ، والى انها أصبحت قائمة بذاتها ، كافية بذاتها ، تستمد قيمها من ذاتها ، والى ان الخضوع لها لم يعد شكلا للخضوع للعدالة . فان من يخضع للشريعة ليس عادلا ولا يشعر انه عادل ، بل على العكس يشعر انه مذنب ، انه اخطأ ، قبليا . وهكذا تبدو الشريعة وجودا سابقا على

الانسان ، وتجعل منه ، وبالتالي ، او تنظر اليه على انه مخطيء او مجرم ، مسبقا ، وانها موجودة لانزال العقاب الملائم ، بغية اصلاحه . ومن هنا تغير موقف الانسان من الشريعة : كان في الماضي يدعمها ويحافظ عليها ، امااليوم فيرفضها ويفيئرها .

المثل العربي البارز على رفض الشريعة من اجل الحقيقة ، اي من اجل ما يتتجاوز الشريعة ، هو التصوف - على صعيد التجربة الفكرية ، وهو الصعلكة على صعيد التجربة الحياتية .

المثل الغربي البارز هو « ساد » من جهة ، و « مازوش » من جهة ثانية (السادية والمازوشية) ، فقد وضعا الاساس لكل مشروع يحاول ان يغيير الشريعة تعديرا جذريا . وهذا التغيير يتم في اتجاهين : الاتجاه الذي يقوم على تجاوز الشريعة نحو مبدأ اسمى ، لكن هذا المبدأ ليس مثال الخير ، وانما هو على العكس ، مثال الشر - المثال المتفوق في شره والذي يهدم الشريعة .

اما الاتجاه الثاني القائم على الفكاهة والدعابة فهو نوع من الحركة التي لا تصعد من الشريعة الى مبدأ اسمى منها ، بل على العكس ، تهبط من الشريعة نحو نتائجها ، اي نحو تطبيقها بشكل حرفي . فالتطبيق الحرفي للشريعة ينقلب الى هزء بالشريعة ، بحيث تبدو عبشيّة وباطلة ، وبحيث يستمتع من يطبقها استمتاعا كاملا بما تحرّمه عليه وتنمّعه من تحقيقه .

في موقف جبران من الشريعة تلمح هذين الاتجاهين : فهو من جهة ، كما يتجلّى في مقطوعة « البهلوّل » ، يتتجاوز الشريعة بروح الدعابة - بتطبيقاتها حرفيا ، لأن العقاب شرط يجعل اللذة الممنوعة ممكنا ، وهو من جهة ثانية ، كما يتجلّى في مقطوعة « الشرائع » (١) ، مثلا ، يتتجاوز الشريعة بالدعوة الى الطبيعة الاصلية التي تسبق الشريعة ولا تعرفها - والتي هي شريعة نفسها . الانسان هو الطبيعة الاولى ، اما الشريعة فطبيعة ثانية . وجبران ينادي بالطبيعة الاولى ويدعو الى العودة اليها . وهو في الحالتين يرفض سلطة الاب ، ويرفض سلطة الام . يرفض ، باختصار ، السلطة .

(١) المجموعة الكاملة ، (المغربة) ، مقطوعة « الشرائع » ص ١١٠ .

- ٨ -

اذ يرفض جبران الشريعة ، كمبدأ ، يرفض في الوقت ذاته رموزها او تجسدها . ومن الرموز الاولى في هذا الصدد : الكاهن . فالكاهن في قصة « يوحنا الجنون » (١) رمز التحجر والطفيان والجهل ، وهذا مما لا يمكن الخروج عليه الا بجنون كجنون يوحنا ، بطل القصة . فهذا الجنون هو العقل الحقيقي ، مقابل الجهل الحقيقي الذي يمثله الكاهن .

والكاهن في قصة « خليل الكافر » (٢) رمز الكذب والنفاق والغتصاب اموال الفقراء ، باسم سلطة الدين . وهو كذلك رمز الظلم والشهوة والعدوان واحتقار الشعب والابتعاد عنه ، يقابلها خليل بكفره – اي برفض عالم الكهانة هذا ، ورفض نورها الذي ليس الا ظلاما آخر ، وباعلانه ان النور الحقيقي هو الذي « ينشق من داخل الانسان » (٣) ، وان الحياة الحقيقية هي حياة الحرية ، وهي التعب من اجل الناس ، بين الناس (٤) .

والكاهن في قصة « الاجنحة المتكسرة » (٥) رمز الانقسام بين القول والعمل ، يكرز بشيء ويفعل ما يناقضه . وهو كذلك « الشريعة الفاسدة » كما يعبر جبران (٦) .

والكاهن في قصة « الشيطان » (٧) انما هو رمز التحالف مع الشر ، اعني الشيطان والكهانة ابتدعت بالحيلة (٨) « دون حاجة حيوية او داع

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٦٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٢١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٦٧ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ٤٤٩ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ٤٥٣ .

طبيعي اليها» . والشيطان هو سبب ظهورها (١) بل ان الكاهن هو الذي ابتكر سببا لا هوئيا لوجود الشيطان ، دعم به السبب الوضعي وهذه القصة تتحدث عن شيطان جريح رأه الكاهن في الطريق ، وبعد حوار طويل بينهما، ينقله الكاهن الى بيته . وهي تذكرنا باغراء الشيطان لفاوست حتى استسلم اليه كليا .

والkahen في قصة « صرخ القبور » (٢) رمز الشريعة الطافية (الحكم بالشنق على رجل طرد من خدمة الكاهن لأنه لم يعد قادرًا على العمل ، فسرق بعض الدقيق من الدير) . والkahen في قصة « مضجع العروس » (٣) ، التي تذكرنا بقصة تريستان وأيزوت Iseut ، رمز لمعارضة الانسان في نفتحه الاسمي ، اي الحب . وحين تتمم البطل سليم وهو يموت : « الحياة اضعف من الموت والموت اضعف من الحب » (٤) ، كان يقول كذلك بسان حبيبه : « يد الحب اقوى من يد الكاهن » (٥) . وينتحر الحبيبان توكيدا لرفضهما الشريعة والkahen ، ولتمسکهما بالحب حتى الموت .

ومن رموز السلطة – الشريعة ، الاقطاعي الغني . والkahen هو حلifie المبشر الاول . وكما يقف جبران مع جميع اشكال التمرد على سلطة الكاهن ، فإنه يقف مع الفقير ومع جميع اشكال تمرده على الغني . وفي كثير من كتاباته يصوّر الفقير مسحوقا والغني ساحقا ، ويحرض بشكل رمزي لكي يثور المسحوق على الساحق – او على مدينة الاغنياء التي يسمىها كذلك مدينة الاموات (٦) ، او هو يحرّض بشكل مباشر ، كما نرى في قصة « خليل الكافر » (٧) الذي استطاع ان يثير الفلاحين على الغني الاقطاعي في شخص الشيخ عباس الذي اغتصب ارضهم ، فيثور الفلاحون ويستردون الارض ويصبح كل منهم مالكا يزرع أرضه ويجنيها .

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٤٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١١١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١١٦ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٧٠ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢١ .

وفي مقطوعته « طفلان » (١) يرى ان الفقر موت وان الفنی هو الذي يميت الفقير ، وفي مقطوعته « خليلي » (٢) يسمى الفقير « كتاب الحياة » ، ويرى ان الفقر رمز الشرف والفنی رمز اللؤم ، وان حياة الفقير مع زوجته وصفاره رمز الحياة الانسانية المقبلة ، اما حياة الفنی بين خرائنه فرمز الخوف ، وهي تشبه حياة الديدان في القبور . ويذهب في هذه المقطوعة الى ابعد من ذلك فيرى ان الفقر هو الذي سيكون الاساس لتعليم الاجيال المقبلة معنى المساواة وكيف يكون .

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٢٨٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣١٠ .

- ٩ -

من الثورة على الشريعة - السلطة ورموزها ، ينتقل جبران الى الثورة على الاسباب العميقه التي تكمن وراءها وتؤدي اليها . هكذا يعلن الثورة على الماضي ، وهي الثورة التي تتضمن كذلك الاتجاه نحو المستقبل .

المظهر الاول لهذه الثورة هو في التحرر من التقاليد ، سواء كانت هذه التقاليد عبادات او عادات . ففي « حفار القبور » (١) ، يقول على لسان الجنون : « ان بلية البناء في هبات الآباء ، ومن لا يحرم نفسه من عطایا آبائه واجداده يظل عبد الاموات حتى يصير من الاموات » (٢) . والبيت هو الذي « يرتعش امام العاصفة ، اما الحي فيصير معها راكضا ولا يقف الا بوقوفها » . والعاصفة هنا ترمز الى التغيير الدائم من اجل التحرر الكامل .

وفي هذه المقطوعة يسمى الله والانبياء والفضلية والآخرة **الفاظا وتبتها** الاجيال **الفايرة** وهي قائمة بقوة الاستمرار ، لا بقوة الحقيقة ، شأن الزواج الذي هو « عبودية الانسان لقوة الاستمرار » (٣) . والتمسك بهذه التقاليد موت ، والتمسكون بها اموات ، وعلى كل من يريد التحرر منها ان يتتحول الى حفار قبور ، لكي يدفن اولا هذه التقاليد ، كمقدمة ضرورية لتحريره .

وفي مقالة « العبودية » (٤) يسمى التمسك بالماضي عبودية عمياء ، « وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم » وتجعلهم يخضعون لتقاليد جدودهم بحيث يصبحون « اجسادا جديدة لروح عتيبة » . ثم يعدد

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٣٦٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٦٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٦٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٧٢ .

الأشكال الكثيرة الأخرى لل العبودية ويشير إلى أن التحرر منها ليس أمرا سهلا، فدون الوصول إلى الحرية الصلب والجبنون - فأبناء الحرية ثلاثة : « واحد مات مصلوباً واحد مات مجذونا واحد لم يولد بعد » (١) . ومع ذلك تبقى الحرية الغاية التي لا وجود للإنسان إلا بها . ويطمح جبران ، كما تشير مقطوعته « الجنية الساحرة » (٢) إلى أن يجيء الإنسان الذي « لا يستعبد ولا يستعبد » . ولعل هذا الإنسان يتمثل بشكل كامل في الإنسان المحب ، أي العاشق . ولعل التحرر ، كما ينظر إليه جبران ، يتمثل أكثر ما يتمثل في التحرر الجنسي . وفي آرائه حول هذه المسألة ما يتبع لنا أن نقول إن جبران من رواد الثورة الجنسية المعاصرة .

يعتبر جبران أنه مدین بكل شيء ، « بكل ما هو أنا » كما يعبر ، للمرأة (٣) . فهي فاتحة النوافذ في بصره ، والابواب في روحه . وهو يرى أن الجنس طاقة خلقة ، وأنه موجود في كل شيء : « في الروح كما في الجسد » (٤) ، ويتمنى بأن آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيجيئ يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرفة فعلا ، ويكون بواسع الرجل فيه أن يقول للمرأة هل لك أن تعرفيني جنسيا لمدة ثلاثة ساعات ومن بعدها لا يتعرف واحدنا على الآخر من جديد؟ ثم له أن يقدم لها لقاء ذلك ما تريده ، كما يقدم لقاء الأشياء الأخرى » (٥) . ومن أجل تعميق هذه العلاقة الحرية بين الرجل والمرأة ، يقف جبران ضد الزواج ، فعلاقة الزواج ليست خلقة إلا في حالات استثنائية نادرة . ثم أن « النجاح للأطفال لا يعني انجذاب الحياة . . . والزواج غير الحقيقي لا يخلق شيئاً سوى الحياة المضوئية . . . وحتى النباتات تستطيع أن تفعل خيراً من ذلك ، لأن النباتات لا تعاني من أية مخاوف اجتماعية ، وليس عبدة لهفة ترتكب في ساعة شهوة » .

ويرى جبران أن من عناصر الزواج الناجح أن يكون لكل من الزوجين شيء يعيش من أجله ، كوظيفة أو هوية أو عمل ، وأن يعيش كلاهما كشخصين لكل منهما استقلاله الخاص ، وليس كشخص واحد . بالإضافة إلى أن على كل منهما أن يعيش في غرفة مستقلة (٦) .

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٣٧٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨٦ .

(٣) أصوات جديدة على جبران ، ص ١٧ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٨٨ .

(٥) من رسالة ماري هاسكل سنة ١٩٢٢ ، أصوات ، ص ٢٢ .

(٦) كتب هذه الأفكار بين سنتي ١٩١٥ و ١٩٢٢ ، انظر المصدر السابق ، ص ٧٧-٧٦ .

وفي كتابه «النبي» يعبر عن الفكرة ذاتها فيقول مخاطبا الزوجين : «فما معنا ، ولكن من غير أن يتطرق أحدكم بالآخر» .

من هنا تمتلئ كتابات جبران بمجيد الحب . وهو يقسم الحياة نصفين : «نصف متجلد ونصف ملتهب . والحب هو النصف الملتهب» ، ويهتف : «اجعلني يا رب طعاما للهيب» (١) .

ومن هنا كذلك يقف إلى جانب تحرر المرأة ، داعيا إلى ان تسلك بمقتضى حبها وقلبه ، لا بمقتضى التقاليد . وكثيرا ما يمجد المرأة التي تتمرد على هذه التقاليد وتلبي نداء جبها كوردة الهاني التي تركت زوجها الغني لتعيش مع حبيبها الفقير . ومريرم بطلة قصة «خليل الكافر» ، شفف معه بعد نبذه ، وتوشارك آراءه . وسلمي بطلة قصة «الإجنة المتكسرة» تؤثر أخيرا الموت – أي أنها تختار الحب بدلا من الرواج . ويقف في قصة «صراخ القبور» مع المرأة التي فاجأها زوجها في لقاء مع حبيبها ، حيث ترجم عقابا . «والشريعة العميماء» تعاقب المرأة في هذا الصدد ، وتسامح الرجل .

ويقارن جبران بين حال الأمة وحال المرأة فيرى أن المرأة هي «من الامة بمنزلة الشعاع من السراج» (٢) وهو في ذلك يقرن بين تحرر المجتمع وتحرر المرأة ، ويعبّر عن ذلك بقوله : «الليست المرأة الضعيفة هي رمز الامة المظلومة ؟ الليست المرأة المتوجعة بين ميول نفسها وقيود جسدها هي كلامة المتعذبة بين حكامها وكهانها ؟ أوليس العواطف الخفية التي تذهب بالصبية الجميلة إلى ظلمة القبر هي كالعواصف الشديدة التي تفترم حياة الشعوب بالتراب ؟» (٣) .

(١) المجموعة الكاملة ، (العربيّة) ، «العواصف» ، ص ٤٨٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢١١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢١١ .

- ١٠ -

يقترب التحرر من عبودية الماضي وتقاليده ، عند جبران ، بالتحرر من عبودية الآخر للآخر ، وبخاصة حين تكون استعمارا . وكما دعا جبران للثورة على الماضي الذي يستعبد الإنسان من داخل ، دعا للثورة على الاستعمار الذي يستعبد الإنسان من خارج . فلا يكتمل تحرر الإنسان إلا بنبذ كل سلطوية ، تقليدية أو سياسية ، داخلية أو خارجية . فدعوته إلى الثورة السياسية جزء من دعوته إلى الثورة الشاملة .

هذه الثورة على الاستعمار توضحها لنا بشكل خاص رسائل جبران إلى ماري هاسكل ، والتي كشف عنها ، للمرة الأولى ، توفيق صايغ في كتابه « أصوات جديدة على جبران » .

يبرز اهتمام جبران السياسي بالقضايا العربية ، في الفترة الواقعة بين ١٩١١ و ١٩١٩ . وفي تتبعنا لهذا الاهتمام ، لن نركز على مسألة الانتمام عند جبران ، وفيها كثير من التضارب (١) . أحياناً يعلن أنه سوري ، وأحياناً يؤكّد أنه لبناني (٢) ، وأحياناً يتحدث عن العرب كأن انتمامه عربي خالص (٣) ، وأحياناً يكتفي بالقول أنه إنسان وإن انتمامه إنساني . وانسجاماً مع هذا الكلام الآخر ، كثيراً ما يعلن أنه « غير وطني » ، وهو يقصد هنا ، طبعاً ، مفهوم الوطنية التقليدية من جهة ، وكونه مهياً لأعمال أخرى غير الاعمال الوطنية المباشرة ، كالعمل السياسي وما يتصل به ويقود إليه (٤) . ومن هذه الناحية ، قد يكون الشعر والرسم « أفضل شكل من أشكال التعبير » ،

(١) أصوات جديدة على جبران ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤١ - ١٤٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٣ - ١٤٤ على سبيل المثال ، وص ١٣٧ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١١٧ - ١١٨ ، ١١٨ .

كما يعبر – أي افضل شكل من اشكال الوطنية .

تقول احدى الرسائل المكتوبة في اوائل ١٩١١ ان من العبث ان يتضرر السوريون مساعدة تركيا ، ومن الخطأ ان يعتمدوا على اية حكومة اخرى لكي تحل لهم مشكلاتهم . فالانسان لا يستطيع ان يعتمد على الآخر قبل ان يعتمد على نفسه . فعلى السوري كما يقول جبران « ان يكون هو نفسه رجلاً ، قبل ان يكون في وسعه ان يصير ذا شأن في اي مجتمع » (١) . وفي رسالة ثانية (ربيع ١٩١١) ينتقد جبران انعدام الروح العملية ، والتخطيط ، لدى السوريين ، فيقول انهم « شعراً » ، ويردف قائلاً ان عصر الفنان قدانته ، لكنه يستدرك فيشير الى انهم لم يصغوا حتى الى الفنان الحقيقي . فسوريا ضائعة ، وهي ليست بعيدة عن العقل وحسب ، وانما هي كذلك بعيدة عن الفنان الحقيقي ، وهو يرمي به هنا الى الفكر . فسوريا لا تعمل ولا تفكر ، وحين تبدأ امة بالتفكير « فليس في وسع اي قوة ان تقف في وجه تحريرها » لأن الاعمال لا بد من ان تتبع الافكار .

ويجد جبران في الحرب التي نشبت بين تركيا والشعب اليمني ، سنة ١٩١١ ، مناسبة حية ليعلن رأيه في الاتراك . يقول : « ان الاتراك اسوأ من الكلاب » ، ويصف انتفاضة الشعب اليمني بأنها اكثـر من « ثورة محلية » على الاستعمار التركي . انها ، كما يعبر ، « صدام بين مبدئين – بين « شعب كبير ، بسيط ، مليء بالنبل والشرف ، وشعب نقىض تماماً لهذا كله » (٢) .

وفي رسالة اخرى ، (نيسان ١٩١١) ، أي في السنة نفسها ، يؤكد على « الانحطاطية المطلقة » للاتراك ، مشيراً الى اعتقال زعماء الثورة الدرزية وشنق ثلاثة منهم . وحين تصل اليه اخبار من سوريا تقول ان ثمة اتجاهها يدعو الى التعاون مع الحكم التركي الجديد ، يكتب الى ماري هاسكل (ايار ١٩١١) رسالة يعبر فيها عن سخطه على هذا الاتجاه ، ويلوح على ضرورة « الاعتماد على الذات » . يقول : « احاول ان ابشر السوريين الذين يعتمدون على الحكم الجديد في تركيا ، بان يعتمدوا على الذات » . ويقول : « اريدهم ان يعرفوا أن عرش السلطان الجبار مبني على رمل رطب . لماذا يركبون أمام صنم ملوث ما دام امامهم فضاء لا حد له؟ وفي رسالة لاحقة (حزيران ١٩١١)

(١) اصوات جديدة على جبران ، ص ١١٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .

يكتب لها وكان مصابا بزكام حاد فيقول : « الشيء الوحيد الذي امتهن في هذا المرض هو الطعم المر في فمي . فهو يجعلني احس كأنني ابتلعت تركيا » . وبعد عشر سنين ، في لقاء بينهما ، يقول لها : « الاتراك اقل الشعوب ابداعا » (١) .

وفي تشرين الاول من سنة ١٩١١ نفسها ، تنشب الحرب بين ايطاليا والدولة العثمانية ، فيخشى جبران ان يستغل الاتراك الشعور الديني لدى المسلمين السوريين ويستميلوهم اليهم ، فيكتب الى ماري هاسكل رسائلة يخبرها فيها بأنه يعمل على افهام المسلمين من السوريين ان هذه الحرب ليست جهادا دينيا ، وهي ليست حربا بين الاسلام والمسيحية . وتخرنا ماري هاسكل (٣ نيسان ١٩١٢) بما قاله لها جبران حينما قصف الايطاليون بيروت ، وهو ان هذا القصف قد يكون مفيدا من حيث انه يظهر للسوريين ان تركيا لا تبالي بهم ، وهذا مما يجعل سوريا تنفصل وتبعد شيئا فشيئا عن تركيا . ثم يقول لها بوعي تخططي : « كل شيء يجعل السوريين يكرهون الاتراك ، أمر جيد » . وبهذا الوعي نفسه يأمل ، حين تنشب الحرب التركية البلقانية ، ان تؤدي هذه الحرب الى هزيمة الاتراك ، ذلك ان هذه الهزيمة تؤدي بدورها الى تحرر العرب . وحين يتحرر العرب من تركيا يكتب في رسالته (١٨ تشرين الاول ١٩١٨) هاتفا : « لقد تحررت سوريا من الداء العالمي » ، ويقصد الاتراك .

واذا كانت فكرة « الاعتماد على الذات » غامضة ، فان جبران يوضحها ، كما تخبرنا ماري هاسكل ، لمناسبة عقد مؤتمر باريس لبحث قضية الحكم الذاتي في سوريا ، وكانت الحكومة الفرنسية ترعى هذا المؤتمر وتشجعه . وكان من المقرر ان يحضر جبران هذا المؤتمر متذوبا عن السوريين في اميركا ، الا انه عدل في اللحظة الاخيرة . والسبب ، كما تقول ماري هاسكل ، هو انه كانت لجبران وجهة نظر اخرى .اما وجهة نظرهم فكانت ان يرفعوا امرهم الى الدول الاوروبية وان يحققوا الحكم الذاتي بالوسائل الدبلوماسية .اما وجهة نظر جبران فكانت رفض الدبلوماسية ، لأنها قد تؤدي الى ان توسع سوريا والبلاد العربية تحت حماية اجنبية جديدة ، انكليزية او فرنسية – وهذا ما حدث – واعلان الثورة . ويعُكِد جبران ان العرب قادرون بما لديهم من طاقات ، ان يعلنوا الثورة . واذا كان

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١١٥ - ١١٦ .

ثمة نقص فهو التنظيم . وبالثورة وحدها يمكن للعرب ان ينتصروا . وفي رأي جبران ان هذا الانتصار ، اي تحقيق الحكم الذاتي ، حتمي حتى ولو فشلت الثورة ، اما اذا نجحت فانها لن تحرر سوريا وحسب ، وانما ستتحرر البلاد العربية كلها .

ومن هنا كان اصرار جبران على عدم اللجوء الى الحكومات الاوروبية، وبخاصة في حالة اعلان الثورة . فهذه الحكومات لا يمكن الا ان تقف ضد الثورة . واذا كان لا بد من اشراك اوروبا في قضياب التحرر العربي، فالافضل ان يتوجه العرب الى الشعوب الاوروبية لا الى الحكومات . فالشعوب قد ثناصر الثورة وتدعها ، على النقيض من الحكومات .

وكثيرا ما يشير ، في هذا الصدد ، الى الدور الاستعماري الذي لعبته انكلترا ، لكي تحل محل الاستعمار العثماني . وهو يقول عنها انه هي التي «**ابقتنا عبيداً**» وانها اساس العلة ، وانها تصر على ان يكون كل شيء تحت سلطانها (١) .

ولا ينسى في هذا الصدد ان يشير الى دورها الاستعماري في القضية الفلسطينية وتبنيها الحركة الصهيونية واعادة التاريخ الى الوراء تسعه عشر قرنا (٢) .

ولا يخفى جبران فرحة بفشل مؤتمر باريس ، فهذا الفشل أكد رأيه، يقول في رسالة (١٠ تموز ١٩١١) «**اعتقد ان مؤتمر باريس كان فاشلاً** (٣) ول المناسبة هذا الفشل يعود فيكدر عدم جدوى المؤتمرات ويسميه «**ساذجة**» (٤) ، ويؤكد من جديد ان السوريين ، وبخاصة ممثليهم اعضاء المؤتمر ، تنقصهم الروح العملية والفكر المخطط . ويصفهم بأنهم «**يتكلمون كشعراء ويتصرون كرجال احلام**» ، وبيان ما ينبع عن ذلك ليس اكثرا من «**قصيدة - حلم**» (٥) . واللجوء الى الدبلوماسية والمؤتمرات يكشف عن عقلية ترتكز على ما يسميه جبران بالترصد ، و تستند الى الصبر . ويصف

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٥٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٢٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٣٣ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٢٠ .

الصبر بأنه « كان وما يزال لعنة الاقوام الشرقية التي تؤمن بالقضاء والقدر ». ويبدو الى ما يسميه كذلك **بالهوى** ويعني به الانحياز الجامح او المتطرف الى القضية ، ويصفه بأنه « الشيء الوحيد الذي يخلق الامة » وبأنه « العنصر المتوفد في الحياة » وبأنه « الله ، قيد الحركة » (١) .

ونخلص من تبع اهتمام جبران بالسياسة الى امرين يشكلان محور هذا الاهتمام : **الثورة والمستقبل** . فهما الفكرتان الاساسيتان اللتان كانتا شغلانه ويدعو اليهما . ويجد في الثورة السوفياتية الاشتراكية الاولى سنة ١٩١٧ مناسبة يؤكد بها على هاتين الفكرتين . ففي رسالة يعود تاريخها الى ١٨ آذار سنة ١٩١٧ ، يعلن ماري هاسكل بفرح ونفقة ، وانطلاقا من الثورة السوفياتية : « سيخلقوعي الشعوب حكومات تتحمل من اجل الشعوب . ان الذات العتيبة للجنس البشري آخذة في الموت السريع ، والذات الجديدة آخذة بالانشقاق كجبار فتى ان روح الامس قد انقضت ، وصوت الامس لم يعد اكتر من صدى . وسيكون للقد روحة خاصة به وصوته الخاص به وجميع القياصرة وجميع الاباطرة في العالم كله لن يستطيعوا ان يجعلوا الزمن يمشي الى الخلف » (٢) .

هكذا تكتمل الصورة النظرية والمعملية للثورة الجبرانية : الدعوة الى تغيير الفكر والقيم والنظرية الى الحياة ، والدعوة الى التغيير السياسي ، والتحرر الوطني الكامل ، وذلك في ثورة شاملة تهدم الماضي وتفتح ابواب المستقبل .

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

- ١١ -

تستتبع الدعوة الى تغيير الانسان والحياة ، بل تقترب بالدعوة الى تغيير طريقة التعبير . وقد اهتم جبران بمشكلات التعبير عن الحياة اهتمامه بمشكلات تغييرها ، ذلك ان هذه المشكلات وحدة لا تتجزأ .

لذلك حين نقول ان شاعرا غير طريقة التعبير ، فاننا نعني ، ضمنا ، انه غير طريقة التفكير او طريقة النظر الى الاشياء . وسؤالنا : **ماذا رأى الشاعر** ، مترابط مع سؤال آخر : **كيف رأى ؟** وهذا السؤال الثاني هو الاكثر اهمية ، على الصعيد الفني ، وخاصة ، لانه هو الذي يتبع التمييز بين شاعر وآخر ، من جهة ، ويتيح ، من جهة ثانية ، تحديد مدى جدة الشاعر واستباقه ، بالقياس الى الماضي .

ونظرة جبران الخاصة الى الحياة والانسان هي التي استلزمت شكلاً تعبيرياً خاصاً . وبما ان هذه النظرة جديدة ، ضمن الموروث العربي ، على الاقل ، فان شكل التعبير عنها جاء ، ضمن هذا الموروث ، جديداً هو كذلك .

يعني هذا ، على صعيد الممارسة الكتابية ، وعلى صعيد النظرية الابداعية ، الانفصال عن وجهات النظر القديمة في الابداع وعن الممارسة الكتابية الماضية ، لكن تزداد اهمية الانفصال عن الماضي وقيمه ، بقدر ما يكون جزءاً من ابتكار المستقبل .

في صدد هذا التحرر من الماضي يمتدح جبران في احدى رسائله (سنة ١٩١٥) شكسبير الذي تحرر ، بخلاف معظم الكتاب الانكليز ، من « دبة الماضي » فكرياً ولغوياً (١) . ولهذا السبب نفسه يمتدح شلي الذي افلت من « اثقال الماضي » شأن شكسبير .

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٦٤ .

ويرى جبران في رسالة أخرى (سنة ١٩٢٣) تعليقاً على مسرحية كلوديل «بشاراة مريم» أن العودة إلى الماضي أمر غير واقعي (١) . ويصف كلوديل بأنه يعيش في الماضي وبأنه يشبه «آثار قدم يجتمع الماء في تجويفها». ويتابع قائلاً: «قد يكون الماء عذباً وصافياً، وقد يكون اخْتَلَطَ فيه الأكسير السماوي - لكنني أفضّل النبع الحي ، وإن يكن ماؤه وسخاً ، على آثار قدم مليئة بالأكسير السماوي » (٢) .

ومقابل الماضي ينهض الآتي ، كما يعبر جبران (٣) ، أي المستقبل أو الفكر الجديد الذي سيغلب القديم لا محالة (٤) ، وهو الفكر الذي يحمله «فتیان يتراکضون كأن في ارجلهم اجنحة» (٥) ، انهم «ابناء الفد» و«فجر عهد جديد» .

ويكتب جبران في احدى رسائله (سنة ١٩١٢) بهذا المعنى فيقول : «أؤمن أن المستقبل لن يكون قاسياً على نتاجي ، وأعرف أنه لن يكون بوسعي أن استثير اهتمام أولئك الذين يعبدون آلهة قديمة ويتبعون افكاراً قديمة ويعيشون برغائب قديمة ... لكن ثمة اناس يستطيعون ان يتحرروا من سائر قيود الامس» (٦) .

إذا كان هذا التحرر علامة الابتكار ، فان الابتكار لا يكون علامة الاصالة الا اذا كان علامة الحقيقة . فالابتكار بذاته كالانفصال عن الماضي بذاته ، لا قيمة لهما الا اذا ارتبطا بالكشف عن الحقيقة (٧) . كل مبتكر في هذا المستوى انما هو كالنبي «فجر الذات» كما يعبر جبران .

وكل ابتكار فرادة . وهذا ما كان يعيه جبران ، ويلوح عليه . كان يقول عن نفسه : «أعرف أن لدى شيئاً أقوله للعالم ، شيئاً مختلفاً عن أي شيء

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٧٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٨ .

(٣) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٢٨٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٥٦٦ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٥٦٩ .

(٦) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢٣٦ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ .

آخر » (١) .

والابتكار والفرادة مرادفان، او هما اسمان، للجدة . يقول في احدى رسائله (سنة ١٩١١) : « اعرف ان في نتاجي شيئاً هو غريب في الفنـاـقصد انه جديـد » (٢) . ويصف الجدة ، ويسميها هنا الحداـة ، لمناسبة المعرض الدولي للفن الحديث في باريس سنة ١٩١٣ ، بانـاـها « الثورة » « واعلان الاستقلال » ، وبـاـناـها الحرية والكونـوـنة » .

وفي هذه الرسالة يشدد على الصلة العميقـة بين الحرية من جهة ، والابتكار والفرادة والجدة من جهة ثانية فيقول : « ان بمقدور الانسان ان يكون حراً بدون ان يكون عظيـماً ، لكن ليس بمقدور اي انسان ان يكون عظيـماً اذا لم يكن حراً » (٣) . وهذا ينطبق بشـكـل خاص على الشعراء ، فشرطـ الشاعـر لـكي يكون عظيـماً هو ان يكون حراً . وهذه الفكرة ذاتها يكررـها في معرضـ كلامـ له على مـيـخـائـيلـ نـعـيمـه ، لـمنـاسـبـة مـقـالـة كـتبـها عنـه ، فيـقـولـ : « انـ فيـ كلـ شـاعـرـ شـيـئـاً خـاصـاً بـهـ ، شـيـئـاً يـجـعـلـهـ فـرـيدـاً ، عـنـصـرـاً فـرـيدـياً فـيـهـ هوـ يـنـبـوـعـ نـتـاجـهـ الـخـلـاقـ وـتـعـبـيرـهـ الـحـقـ . ولـيـسـ فـيـ مـقـالـ نـعـيمـهـ شـيءـ يـوـحـيـ بـوـجـودـ ذـلـكـ ، وـهـذـاـ وـحـدـهـ هوـ الشـيـءـ الرـئـيـسيـ فـيـ ايـ شـاعـرـ » (٤) .

الابتكار هدم بالضرورة ، من حيث انه تجاوز للسنن المرسومة . بل ان عـلـمـةـ الشـاعـرـ تقـاسـ ، فيـ رـأـيـ جـبـرـانـ ، بـمـدـىـ هـدـمـهـ . وـعـلـىـ هـذـاـ الاسـاسـ يـقـولـ عنـ نـيـشـيـهـ انـ اـعـلـمـ اـبـنـاءـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ « لـانـهـ لـمـ يـكـنـ بـالـخـلـقـ كـمـاـ فـعـلـ اـبـسـنـ ، لـكـنـهـ دـمـرـ اـيـضاـ » (٥) .

وضـمـنـ هـذـاـ المـنـظـورـ يـصـفـ جـبـرـانـ نـفـسـهـ فيـ اـحـدـيـ رسـائـلـهـ (سـنـةـ ١٩١١ـ) ، فيـقـولـ : « طـيـلـةـ حـيـاتـيـ كـنـتـ اـحـجمـ عـنـ الـاشـيـاءـ الـكـبـيرـةـ الـجـبـارـةـ . . . اـمـاـ الـآنـ فـاـنـاـ اـرـيدـ الـاشـيـاءـ الـجـبـارـةـ الـتـيـ تـدـمـرـ كـيـماـ تـبـنـيـ بـنـاءـ نـبـيـلاـ » (٦) .

(١) اـضـواـءـ جـديـدةـ عـلـىـ جـبـرـانـ ، صـ ٢٣٥ـ .

(٢) المـصـدرـ نـفـسـهـ ، صـ ٢١٩ـ .

(٣) المـصـدرـ نـفـسـهـ ، صـ ٢١٠ـ .

(٤) المـصـدرـ نـفـسـهـ ، صـ ١٩٠ـ - ١٩١ـ .

(٥) المـصـدرـ نـفـسـهـ ، صـ ١٧٩ـ .

(٦) المـصـدرـ نـفـسـهـ ، صـ ٢١٧ـ .

- ١٣ -

ان جدلية الهدم والبناء شكل آخر لجدلية ثانية اسميهما جدلية الاستقصاء والريادة . ويكون الاستقصاء داخلياً أو خارجياً ، وفي الحالتين يكون وعي الرائي يقظاً متنبهاً . غالباً ما يتذكر في النظر والسمع بمعنيهما الحسي والروحي معاً . ومن هنا تردد كثيراً في كتابات جبران لفظاً « سمعت » و « رأيت » . وهو يقصد بهما أكثر ما يقصد الدلالة الرواياوية، أي ما يسميه **بالاذن الثالثة** ، **والعين الثالثة** حيث يسمع الاصوات الخفية التي لا تسمعها الاذن العادية ، ويرى الاشكال الخفية التي لا تراها العين العادية .

من اشكال هذا الاستقصاء **الجنون** ، كما رأينا . واحب ان اضيف ان جبران كان شديد الاهتمام بالجنون ، وربما خيّل اليه انه مجنون فعلاً . تقول ماري هاسكل في يومياتها : « غمرني احساس شديد بأنه غالباً ما (١٩١٣) ان بعضهم وبينهم ناشر كتبه يعتقدون انه مجنون . ثم يضيف : « ولأنني مجنون فان عليّ ان اعمل وحدني . تبارك الآلهة العظام الرحيمون الذين اعطوني هذا الجنون العلو » (١) .

ومن اشكاله **التخييل** ، وهو الایفال فيما وراء حدود العالم الملمي ، المحسوس ، المدرك عقلياً ، الى العالم الخفي الحقيقي ، وذلك من اجل الكشف عنه ، وتأسيس المطابقات بينه وبين العالم الملمي . ينقلنا التخييل ، بتعبير آخر ، من الممتهني الى غير الممتهني . وكان فيكتور هوغو يرى ان الفرق بين الممتهني واللاممتهني هو الفرق بين الكلاسيكية والرومنطيقية . يقول : « كان الشعور بالممتهني يسيطر في العالم القديم . كان لكل شيء حد ، اطار ،

(١) اصوات جديدة على جبران ، ص ٢٢٦ .

بدايةً ونهايةً : لا شيء يغيب في الظل ، لا شيء يذهب إلى ما يتتجاوز الفظاهر ، كل شيء عند الميونانيين كان إنساناً ، حتى الآلهة . غير أن الشعور باللامتناهي هو الذي يسيطر على العالم الحديث . كل شيء في هذا العالم يشارك في حياة لا حد لها ، يغوص في المجهول ، في غير المحدود وغير المنهي ، في النسب . وما نسميه حياة ليس شيئاً آخر إلا التوق إلى الإبداه . . . فنحن نشعر أن في أنفسنا شيئاً لا يموت . وكل شيء بالنسبة إلينا إله ، حتى الإنسان » (١) .

ويتحدث جبران عن التخييل بالمعنى الذي يشير إليه هوغو ، فيقول على لسان « ملكة الخيال » في مقطوعة بهذا العنوان : « لم يحسن الضرب على قيارة الحياة غير الذين لمست اناملهم وشاحسي ونظرت اعينهم عرشي . . . فإنما مجاز يعاني الحقيقة » . ويقول بسانها : « إن للفكرة وطن اسمى من عالم المفاهيم . . . » ويتحدث عن نفسه ، لحظة رأى ملكة الخيال ، فيقول إنه « رأى ما لم تره عين إنسان ، وسمع ما لم ته أذن » (٢) .

وبهذا المعنى يتحدث جبران في أحدى رسائله (سنة ١٩١٣) إلى ماري هاسكل عن **اللامحدودية** في الفن ويرى بأنها « عماد الفن وروحه » . ويصف الروح السحرية في الرسالة نفسها بأنها كانت « لا محدودة بشكل غريب » ، ذلك أن العرب « لم يفقدوا رؤيا الإنسان الأولى ، التي هي بطبيعة الحال غير محدودة ، كما فعل الأغريق والرومان الذين حاولوا أن يكونوا واقعيين ، فأخذوا في أن يكونوا حقيقين » (٣) .

بهذا المعنى نفسه يقول : « وعظتني نفسي فعلمته لمس ما لم يتجسد ولم يتبلور ، وأفهمتني أن **المحسوس** نصف **المعقول** ، وأن ما تقضي عليه بعض ما نرغب فيه ، وقبل أن تعظتني نفسي كنت اكتفي بالحار أن كنت بارداً ، وبالبارد أن كنت حاراً ، وباحتدهما أن كنت ثائراً ، أما الآن فقد انتشرت ملامسي المنكشة ، وانقلبت ضباباً دقيقاً يختلف كل ما ظهر من

--

(١) « حاشية لحياني » ، ص ٤٨٦ - ٤٨٧ . يعود النص إلى سنة ١٨٦٤ .

(٢) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٢٩١ .

(٣) أصوات جديدة على جبران ، ص ١٨٠ .

الوجود ليمترج بما خفي منه » (١) .

وفي المقطوعة نفسها وهي بعنوان «وعظتني نفسي» يشير الى انه يشم « ما لا يحرق ولا يهرق » ويملا صدره « من انفاس زكية لم تمر بجنة من جنات هذا العالم ولم تحملها نسمة من نسمات هذا الفضاء ». وأنه يصغي الى « الا صوات التي لا تولدتها الاسلنته ولا تضج بها الحناجر » لكن التي تعلن « أسرار الفيسب » (٢) .

ومن اشكال هذا الاستقصاء **الحلم** . وتنبيئ اهمية الحلم ، في هذا الصدد ، حين نقارنه بالعقل . العقل يتتيح للانسان ان يدرك الواقع ، غير انه يكتب العالم الكامن وراءه ويحجبه . والحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره . وبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله او ما لم يقدر ان يراه بعينيه العاديتين . الحلم اذن كالجنون ، يفتح ابواب الواقع الآخر الذي هو اكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر . وليس الطبيعة الا مظهرا خارجيا له كما يعبر جبران . انه ، بتعبير آخر ، نقطه التقائه وتماس بين الانسان والمجهول ، وشكل من اشكال العلاقة بين الانسان والعالم غير المرئي . وليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع ، بل في الدرجة . فالنبوة كمال يحصل بالحلم او الرؤيا .

وفي الحلم يتجدد اعلى ما في روح الانسان وادنى ما في جسده ، وهو بذلك يكشف عن جوهر الانسان ذاته . فهو ، بين قوى الانسان ، اكثرا حميمية والتتصاقا بذاته العميقه . فيه يمترج الانسان بالكون ، وفيه يرى الانسان ما في ظلمات العالم . ولذلك فان الحلم يبرز العلاقات الخفية بين الانسان والأشياء . وهو بالنسبة الى الانسان رمز الارتياح المطلق والوصول اليه . من هنا ندرك كيف ان الحلم ينبوع صور لا ينفذ .

وكان الحلم ، بالنسبة الى جبران ، امتدادا للحقيقة والواقع ، او

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥١٧ .

(٢) اصوات جديدة على جبران ، ص ٤٧ - ٤٨ .

شكلا من أشكالهما . يروي ميخائيل نعيمه (١) أن جبران قص عليه حلما يعتبره رمزا لحياته . وفي رسالة كتبها جبران لمي زياده أخبرها بأنه رأها في حلم وقد جرحت في جبينها . وكان الجرح يتزلف دما . ويقول لها أنه خائف عليها من هذا الحلم . وتروي ماري هاسكل (سنة ١٩١١) أن جبران أخبرها أنه يرى المسيح ، عادة ، أربع مرات في السنة . واحيانا يراهم تين . ويقول جبران أنه رأى المسيح للمرة الأولى حين كان في حوالي الخامسة عشرة ، وقد جلس على الحجر قربه ، لكنه لم يكلمه . ويقول أنه لا يشبه أية صورة من صوره المعروفة ، وأنه يراه دائما في منتصف النهار وفي الأيام الحارة ، منفوش الشعر ، «يرتدى ثوبا رماديا» تهافت حواشيه ، «في يده عصا وعلى قدميه غبار» . ويروي جبران في أحد احلامه أن المسيح قال له مرة : «اذهب ونم ، وأحلم احلاما طيبة» ، وفي حلم آخر يقول أن «المسيح ملأ يديه بالكرز» ، وفي آخر ، يقدم له جبران نبات الرشاد فيأكل المسيح بلدة قائلا : «ليس هناك ما هو أجمل من الاخضر» (٢) .

والحلم هنا ليس حلما بالمعنى العادي ، وإنما هو رؤية حقيقة . وهذا ما كان يؤكده جبران . ففي سنة ١٩١٩ يخبر ماري هاسكل أنه رأى المسيح ولم يكن يعلم .

وفي رسالة أخرى (١٩٢١) يقول أنه رأى في احلامه كيتيس وشلبي وشكسبير مرارا عديدة ، ويردف قائلا : «ان الاحلام حقيقة ...» لكن احلامه عن هؤلاء الشعراء «ليست مؤثرة كما هي احلامي عن المسيح» (٣) .

(١) ميخائيل نعيمه ، جبران ، ص ١٩٣ .

(٢) اضواء جديدة على جبران ، ص ٥٨ - ٦٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩٤ .

١٣ -

هكذا يبدو العالم الواحد ، في استقصاء الرأي ، ثلاثة عوالم ، لكن في حركة من التدرج لا من الانقسام . الواقع المباشر المرأي ، والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرأي ، واخيرا الواقع الذي يستشفه الرأي من خلال هذا الانعكاس .

غير ان الاستقصاء لا يوصل الى نهاية معينة والا أصبح رهين الواقع المباشر ، وانما على العكس يشير الى الانهاية ويدفع اليها ، اي انه يرددنا الى الريادة .

ويسلك الرأي ، من حيث هو رائد ، سلوك من تحاصره الاسوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه . ومن هنا تتجه طاقاته نحو هدم الاسوار والحواجز ، والبحث عن مخرج ، ويؤخذ تبما لذلك يفكرة المفاجرة والمخاطرة . يقول جبران : « وعظتني نفسي فلعلتني ان اقول لبيك عندما يناديكي **المجهول والخطر** . وقبل ان تعظني نفسي كنت لانهض الا لصوت مناد عرفته ، ولا اسيء الا على سبل خبرتها فاستهونتها . اما الان فقد اصبح المعلوم مطية اركبها نحو **المجهول** ، والسهل سلما اتسلق درجاته لا بلغ الخطر » (١) .

وهذا البحث عن مخرج يفترض بالطبع وجود المخرج ، اي وجود العالم الحقيقي الآخر الذي لا حواجز فيه ولا اسوار ، وبما ان هذا العالم آت ، او انه في مكان آخر ، تتضح لنا دلالة الحنين عند الرائد ، الى ذلك العالم الآتي ، ودلالة رفضه لهذا العالم الراهن . كذلك تتوضح لنا دلالة كلمات اخرى كالسفر او الطريق او الوحدة . ولا تعني الوحدة ، اذن ، معناها البطل

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥١٧ - ٥١٨ .

الشائع : البعد عن الناس نفوراً منهم وكرابهية لهم . وإنما تعني على العكس تعميقاً لشكل الاتصال بالانسان الآخر .

يقول جبران : « أفضل ما استطيع فعله أنا وحيد . إن المرء يكون فريباً إلى كل انسان عندما لا يكون قريباً إلى اي انسان » (١) ويقول أيضاً : لولا الوحدة « لما كنت انت انت ، وانا انا » (٢) .

والطريق ليست اتجاهها او اشارة للهدف او دعوة للسفر وحسب ، وإنما هي كذلك وعد بمخرج ووعد بالوصول . وإذا كانت الطريق رمزاً للبحث الأفقي ، فإن الوحدة او العزلة رمز للبحث العمودي . وكما ان الطريق هي الصورة المادية للسفر ، فإن المغارة او الهاوية هي الصورة المادية للعزلة . فالهاوية ، رمز العزلة ، سفر عمودي في اتجاه الاسرار . ولذلك فهي خطرة ومرعبة . فمن يعتزل وينفرد هو كمن يسكن في مغارة او هاوية ، او كمن يحضر منجماً ويفوض في اعماقه . الهاوية ، كالعزلة ، باب مفتوح على الظلام . لكنها في الوقت ذاته ، مدخل الى المجهول ، انها رمز لتعانق الانسان مع الخارج وغير الطبيعي .

وهكذا تتالف الصورة في الريادة من عناصر تتساوق مع تدرجات العالم في الاستقصاء ، وهي :وعي الرائد للحدود التي تفصله عن الواقع المباشر ، يقينه بواقع آخر أجمل وأغنى ، وأخيراً رغبته في الوصول إلى هذا الواقع وتحقيقه .

يمكن ان نسمى هذا الاتجاه **بالواقعية الصوفية** : الواقعية لأنه يبدأ بالواقع ، يلاحظه وينتقده . والصوفية ، لأنه يشير ، فيما ينتقد الاشياء المرئية او المعلومة ، إلى الاشياء غير المرئية او المجهولة ويدل عليها . وفي هذا الصدد أفضل كلمة صوفية على ما يراد بها في الغرب أعني السوريالية . فكلمة صوفية اصولها وتاريخها في التراث العربي وهي تعني ، بعد افراغها من الشوائب التي لحقت بها ، استشراق المجهول واكتشاف ما يختبيء وراء هذا ستار الكثيف الذي هو الواقع الاليف اليومي . وعن هذا يعبر جبران مقارنا بينه وبين صديقه النحات اللبناني يوسف الحويك : « فصديقي

(١) اصدقاء جديدة على جبران ، ص ١٥٥ .

(٢) المجموعة الكاملة (العربية) ص ٥٧٣ .

يبحث عن ذاته في الطبيعة ، أما أنا فأحاول أن أجده ذاتي من خلال الطبيعة .
 الفن ، بالنسبة اليـ ، بعد من الأشياء التي نراها ونسمعها » (١) . وهو ،
 أذن ، ليس انعكاساً للعالم أو ليس « ردة فعل » كما يعبر جبران ، (٢) وإنما
 هو « فعل » كما يعبر أيضاً ، أي « حياة جديدة » . أنه ، كما يعرّفه في
 صيغة أخرى « الشيء الآخر الأبعد في الإنسان ، الشيء الذي لا نفهمه ،
 والذي نسعى لأن نجد شكلًا يعبر عنه ولم نجده حتى الآن » (٣) . فالفن
 في هذا المنظور هو التعبير عما لا يعبر عنه ، أي عن الفامض أو عما يسميه
 « الدات الخفية » (٤) ومن هنا يمتدح بيتهوفن قائلاً عنه أنه « أعظم البشر ،
 وأكثرهم غموضاً » ومن جوانب عبقريته أنه يظل « سراً غامضاً » . ويتابع
 جبران قائلاً : « لا أعرف كيف فعل ما فعل ، ولا أعرف كيف اكتشف تلك
 الأعماق والقمم الغريبة التي لا أرى كيف يمكن تخيلها » (٥) ذلك أن الحياة
 « ليست بسطوحها بل بخفائها » ، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها . ولا
 الناس بوجوههم بل بقلوبهم » . وكذلك الفن ليس بما نسمعه أو نراه ، بل
 هو « بتلك المسافات الصامتة وبما توحيه اليك الصورة فترى وأنت
 مصدق إليها ما هو أبعد وأجمل منها » . وبهذا المعنى يخاطب الآخر قائلاً :
 « لا تتوهمني عبرياً قبل أن تجردني من ذاتي المقتبسة » .

... ومن هنا ترتبط التجربة الابداعية باللأنهاية ، وبقدر ما يحمل الفن من
 « العناصر غير المحدودة » (٦) ، يكون فناً عظيمًا . والفن أذن حركة مستمرة
 في اتجاه لا نهاية له . ولهذا لا يكتمل ، بل ان كل كمال هو ، في هذا المنظور ،
 تقص . ويقول جبران انه لا يستطيع ان يتصور الكمال « أكثر مما يستطيع
 تصور قيام حد ونهاية للمكان او الزمان » .

(١) أضواء جديدة على جبران ، ص ٢١٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٥ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ .

(٤) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٤٩٧ - ٤٩٨ .

(٥) أضواء جديدة على جبران ، ص ٢١١ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ١٧١ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٧١ .

- ١٤ -

الكشف عن الحقيقة او الامرئي او اللانهائية يعني تجاوزاً الواقع وتحوياً لنظامه ، من أجل ان تظل الحياة جديدة ، في حركة وتغير مستمرٍ . وهذا يقتضي تحويل نظام التعبير ، لكي تستطيع اللغة أن تعبّر عن الامرئي واللانهائية والتغيير المستمر . وكما أن النهاية التي تتمثل في السطح والقشرة تحجب اللانهائية ، ولا نبلغ اللانهائية الا بتمزيق السطح والقشرة ، فإن اشكال التعبير الموروثة ، لغة وبناء ، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها ، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين يتتجاوزان القيام بمهمة التواصل الاجتماعي العادي إلى القيام بمهمة الكشف عن اللانهائية والامرئي واحتضانهما والتعبير عنهما . فهناك وحدة بنوية بين « ماذا » **نقول** ، و « **كيف** » **نقول** ، بين معنى القول ومبناه . وإذا اعتبرنا أن الواقع هو المادة التي يستمد منها المضمون ، فإن تغييره ، أي النظر إليه نظراً جديداً يتضمن بالضرورة تغيير لفته ، أي التعبير عنه تعبيراً جديداً ، فتغيير نظام الواقع يتضمن تغييراً لنظام التعبير .

يتحدث جبران عن موقفه من اللغة العربية ، فيقول : « إن لي اسلوبي الخاص ، باللغة الانكليزية . لكنني لن أتمكن قط من تغيير اللغة الانكليزية ، بالشكل الذي غيرت به اللغة العربية . ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حداً بالغاً من الكمال . لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع ، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة » .⁽¹⁾

وقد ورد هذا القول في رسالة ماري هاسكل تعود إلى سنة ١٩٢٠ ، وكانت بمثابة ايضاح لما قالته هي عن لغتها الانكليزية من أنها أرفع انكليزية

(1) **اصوات جديدة على جبران** ، ص ٣٣ .

أخر فها ، ومن ان فيها « ابداعا لا تجد مثيلا له الا في اعظم شعراء الانكليزية ، وتقصد شكسبير ، وفي التوراة (١) . وخلق لغة داخل اللغة يذكرنا بعبارة ملارمييه بهذا المعنى ، وهو ما يشكل جوهر الشعر الرمزي .

وفي مقالة لجبران بعنوان « مستقبل اللغة العربية » نشره في سنة ١٩٢٣ (٢) ، يربط تجدد اللغة بتجدد الانسان ، فاللغة كما يقول « مظهر من مظاهر الابتكار » في الامة ، ولذلك فان مستقبلها « يتوقف على مستقبل الفكر المبدع » . ويحدد قوة الابتكار بأنها « عزم دافع الى الامام » وأنها « جوع وعطش الى غير المعروف » وانها « احلام » لا تنتهي كالحياة التي لا تنتهي . ويتمثل الابداع ، بصورته العليا ، في الشاعر . فالشاعر حارس اللغة وحاضنها او هو ، كما يعبر جبران ، « ابوها وأمها » . فهو يخلق الحياة من حيث انه ينظر اليها دائمًا بعين جديدة ، وهو يخلق اللغة من حيث انه يعبر عن نظرته بلغة جديدة دائمًا . ومن هنا كان مستقبل الثقافة كلها ، لا مستقبل اللغة وحسب ، من تبطئ بقوة الابتكار ، اي بالشاعر .

وفي كلامه على الابتكار يثير مسألتين : تقليد الماضي وتقليل الغرب ، والمقلد هو ، بعامة ، من « لا يكتشف شيئا ، بل يستمد حياته النفسية من معاصريه ويصنع اثوابه المعنوية من رقع يجزها من اثواب من تقدمه » . وهو « الذي يسير من مكان الى مكان على الطريق التي سار عليها الف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مخافة ان يتنهى ويضيع » وهو الذي « يبقى كيانه كظل ضئيل » . وهكذا فان المقلد رمز الجمود والعمق والموت ، ذلك ان سبيل الاقدمين اقصر الطرق بين « مهد الفكر ولحدة » .

وفيما يتعلق بتقليل الغرب ، يميز جبران اولا بين تقليد الغرب للشرق ثم تقليد الشرق للغرب : الغرب قلد الشرق بحيث مضى وحول الصالح مما اقتبسه الى كيانه ، اما الشرق فانه اليوم يقلد الغرب فيتناول ما يطبخه الغربيون ويبتلعه دون ان يحوله الى كيانه – بل انه على العكس يتحول كيانه الى كيان فرنسي ، وهذا ما يجعل الشرق يبدو في عين جبران اشبه بشيشخ هرم فقد اضراسه ، او بطفل لا اضراس له . ويخلص جبران الى حققتين : الاولى هي ان «روح الغرب صديق وعدو لنا . صديق اذا تمكنا منه ، وعدو اذا

(١) اصوات جديدة على جبران ، ص ٤٢ .
(٢) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥٥٤ - ٥٦٢ .

وهيئنا له قلوبنا . صديق اذا اخذنا منه ما يوافقنا ، وعدو اذا وضعنا نقوسنا في الحالة التي تواافقه » . والثانية هي انه خير للانسان ان يبني « كوخا حquier » من ذاته الاصلية ، من ان يقيم « صرحا شاهقا » من ذاته المقتبسة .

وطبيعي ان يتغير ، ضمن هذه النظرة ، معنى الشاعر من جهة، ومعنى الشعر من جهة ثانية . فلم يعد الشاعر ذلك الشخص الذي يكتب القصيدة كنوع كتابي ، اصطلاح عليه في التقليد الكتابي ، بل **اصبح الشاعر « كل مخترع مكتشف »** . ولم يعد الشعر ، تبعاً لذلك ، منحصراً في القصيدة الموزونة ، المفافة ، وإنما أصبح رؤيا شاملة جديدة للعالم والانسان ، وشكلاً كتابياً ، موزوناً او منثوراً ، يحتضن هذه الرؤيا ، يتطابق معها وينقلها الى الآخر . وبدها من ذلك يضع جبران الاسس الاولى لتحديد الشعر ، والكتابة بشكل عام ، تحديداً جديداً .

- ١٥ -

اول ما يفاجئنا في نتاج جبران شكله الكبير ، فكانه يريد ان يوحى بأن الشكل الكبير هو ، كذلك ، نوع من التجديد ومن تجاوز القديم .

من هذا الشكل القصة القصيرة والطويلة نسبياً، والمسرحية الحوارية والمقالة والحكاية الرمزية والكلمة الجامعة (الحكمة ، المثل) والسيرة وقصيدة النثر وقصيدة الوزن . وطبعي ان الوصول الى الخصائص التفصيلية الكاملة لأسلوب الكتابة الجبرانية يقتضي دراسة دقيقة الاستقصاء لكل شكل من هذه الاشكال التي ذكرناها على حدة ، غير اني ساكتفي ، هنا ، بالاشارة الى الخصائص الاساسية العامة المشتركة .

من هذه الخصائص التشخيص . ومنها الرمز . والرمز عنده متدرج متنوع . فهو يقوم احيانا على الكلمة المفردة مثل : الجنون ، الغاب ، الليل ، البحر ، السابق ، الثاني ... الخ . ، او العبارة ، والامثلة عليها كثيرة وبخاصة في « النبي » و « الجنون » مثل : النقطة في البحر ، الذات الكبرى ، السكينة العظمى ، برج في السماء ، الذوات السبع ، الحنين الاعظم ، حفار القبور ، وريقة عشب وورقة خريف ...

وهو احياناً اسطوري (ايزيس ، عشتار ، العنقاء ، بنات البحر ...) او تاريخي (هوميروس ، قيس ، ابو العلاء) او ديني (قبض الريح ، الجبلجة ، الصلب : اقتباسات من الانجيل والقرآن) .

ومن هذه الخصائص : **الخطابية** . وهو ينوع هنا كثيراً ويستخدم مختلف الصيغ المؤثرة كالاستفهام والتعجب والاستهجان والنداء ، ويزاوج بين الحال ومقتضاهما اللغطي ، فترق الفاظه في موقف الرقة وتخشن في موقف العنف ، ويلجا الى المقارنة والموازنة ، وآلى التكرار والتضاد .

ومن هذه الخصائص : **الفنائية** ، حيث يعتمد بشكل خاص على الإيقاع – وهو الانظام النسقي : تكرار عبارة او وزن او شكل او لفظة او حرف ، وفقاً لابعاد معينة – وعلى الصور والتشابه ، وعلى تقابل العبارات وتوازنها ، وعلى العلاقات النسقية فيما بينها تكراراً (وعظتني نفسي) او تضاداً (لكم لبيانكم ولبياني) ، وعلى قصر الجمل وياجذتها .

ومن هذه الخصائص **التصويرية** ، وهو في صوره اكثراً ميلاً الى التجريد منه الى الحسية ، غير انه يمزج احياناً بين المجرد والمحسوس واحياناً يستخدم الصورة للاقناع ، او لتعزيز المعنى ، او لجعله اكثراً مدعاماً للتساؤل اي اكثراً غموضاً ، تحقيقاً لتساؤله : (كيف يستطيع الانسان ان يكون قريباً ما لم يكن بعيداً ؟) .

ومن هذه الخصائص **الايجاز الحكمي** (دمل وزبد) حيث يركز ويختصر ويوحى . ويبدو الايجاز بخاصة في قصيدة الشر « الجنون » . وهذه القصيدة سمات اهمها : الشكل المركب ، الاطار المحدود المعين ، الالزامات او القيود الاصطلاحية . واذا قارناها بالنشر الشعري ، نجد ان النشر الشعري اطلقى ، يسهّل ، بينما قصيدة الشر مرکزة ومحضّرة . وليس هناك ما يقيّد ، مسبقاً ، النشر الشعري . اما في قصيدة النشر فهناك شكل من الايقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية . ثم ان النشر الشعري سردي ، وصفي ، شرحي ، بينما قصيدة النشر ايحائية .

ومن هذه الخصائص اخيراً البساطة بالمعنى الذي يذهب اليه شيلي في كلامه على الشعر البسيط والشعرعاطفي ، اذ يقول : « **الشاعر اما انه طبيعة واما انه يبحث عن الطبيعة** . هو ، في الحالة الاولى ، شاعر بسيط ، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفي » . لا شك ان في هذا القول ما يضيء الى حد بعيد كتابة جبران .

غير ان هذه الخصائص لا تتضح دلالتها الفنية تماماً الا اذا قررتها عالم جبران ونظرنا اليها من ضمن هذا العالم . وعالم جبران هو عالم الانسان – الطبيعة ، حيث يتلاقى الحس والعقل ، الفطرة والثقافة ، وحيث تسود الوحدة والانسجام والطمأنينة . والنموذج الانساني الذي يبشر به جبران هو الانسان الاصلي الطبيعي ، البسيط الذي يسلك بقواته كلها كوحدة منسجمة ، ومن هنا يرفض الانسان الذي فقد هذه الوحدة .

ومن هذه الناحية يتلاقى في شخص جبران شاعران : قديم يحركنا بالطبيعة ، بالحضور الحي ، وحديث يحركنا بالأفكار والمشل .

والواقع ان جبران يصدر في نتاجه عن طرفين متناقضين : الواقع المحدود (المجنون) والمشال الذي لا ينتهي (النبي) . وما ينتصر في الاخير هو الطرف الثاني ، فالرؤيا الجبرانية قائمة على فكرة اللامنتهي . وقد انعكست هذه الفكرة في مثالية غامضة لعلها السبب الاول الذي يجعل بعض الناس يتلقون بجبران ، وتجعل بعضهم الآخر ، في الوقت نفسه ، لا يستطيعون أن يقرأوه .

لكن تبقى أهمية جبران الاولى في أنه سلك طريقا لم تعرفها الكتابة العربية ، في انه هدم **الذاكرة** وبنى **الإشارة** ، فكان بذلك **بداية** . ولذلك فان المسألة الأخيرة في دراسته ليست الالاحاج على شكلية التعبير بقدر ما هي الالاحاج على نوعية **هذه البداية** ، وجبران ، من هذه الشرفة ، لا يتحدد الا بالطموح الكامن في نتاجه : انه يتحدد بـ **تفجراته لا ببناءاته** . وهذه التفجرات لا توحى بتغيير اشكال التفكير والتعبير وحسب ، وإنما توحى كذلك بـ **تجديد الاسس ذاتها** . فلم تعد الكتابة العربية ، بدءا منه ، تتأمل ذاتها في المرايا اللغوية ، بل أصبحت تنغمس في العذاب والبحث ، والتطلع — ومن هنا امتلاط بالحيوية وأصبح القراء الذين كانوا يتغدون بالالفاظ يتغدون بقوه التجدد والتغيير .

أخيرا نستطيع ان نصف جبران بأنه ، في آن ، حديث **وكلاسيكي** ، **واقعي وصوفي** ، **علمي وثوري** .

هو حديث من حيث انه رأى الانسان في حياته اليومية ، وهبط في منحدراته ، ومن حيث انه يحاكي الطبيعة في لا وعيها ، وفي لا مبالاتها الأخلاقية ، وغياب الارادة والاختيار عندها ، ومن حيث انه يتوجه نحو القاعدة ويبدا من الاسفل .

وهو **وكلاسيكي** من حيث انه رأى ، كذلك ، الى الانسان في ذروة الانسانية ، في كماله وقوته .

وهو واقعي لانه ينتقد الواقع كما لم يفعل أحد من معاصريه ،
وصوفي لانه يطمح الى المجهول / الفيسب الامحدود ، ويتجه اليه ، فيما
ينتقد الاشياء الواقعية ، المحدودة ، ويتجاوزها .

وهو عديمي ” لانه يصرخ حتى التساؤم ، لكنه ثوري لان تساؤمه ذاته
اول علامة على الثورة او التجدد . انه ينظر الى الانسان في طينه ووحله ،
لكن من اجل ان يخلق منه انسانا آخر جديدا .

التنهيط / وتداد

- ١ -

لم يطرح « عصر النهضة » ، (باستثناء جبران) ، على مستوى النظام الثقافي الذي ساد ، اي سؤال جديد حول مشكلية الابداع الفني ، وانما كرر الاسئلة القديمة . لذلك لم يُعد النظر في الموروث ، ولم يفهم معنى الحداثة . ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه ، اديبا ، اليوم . بل انه « احيا » ما كان يجب ان يظل « ميتا » .

ما المشكلية الادبية السائدة بفعل « عصر النهضة » ، وبدعها منه ؟ انها مشكلية الارتداد / التنميط . فقد كانت « النهضة » عصر تنميط للأسئلة التقليدية ولاجوبتها . لم تكن عصر اتساج يكتشف ويضيف ، وانما كانت عصر استعادة وتكرار ، اي أنها « استهلكت » ما انتاجه العصور السابقة . وقد اقتنى هذا التنميط الاستهلاكي للموروث ، بتنميته استهلاكي ، على مستوى الحياة اليومية ، للمجلوب الاوروبي .

ومن هنا يتجلّى لنا كيف ان « عصر النهضة » كان عصر انحطاط مزدوج : عودة آلية الى الماضي ، من جهة ، ودخولها آليا في آلية الاستعمار من جهة ثانية . ولم تكن الفترة التي عقبت الحرب العالمية الاولى الا مناخا لترسيخ التنميط الذي أشرنا اليه ، بوجهيه الاستهلاكين . واليوم ، يصل هذا التنميط ، بفعل الهيمنة الامبرialisية الثقافية ، الاميركية – الاوروبية ، الى درجة بالغة التعقيد . ذلك ان الثقافة التي تفرزها هذه الهيمنة تجد في المجتمع العربي مرتزقات نفسية تؤثر في طريقة حياته وتفكيره ، وفي اخلاقه وعاداته ، بالإضافة الى مرتزقاتها الاقتصادية والسياسية .

- ٢ -

تخلق هذه الثقافة رغبات تتطلب مقاومتها ، في هذا العصر من التطلع الى تحقيق الرغبات خصوصا في المجتمعات النامية ، كالمجتمع العربي ، جهودا خلاقة كبيرة . وهي بذلك تخلق تراثا اجتماعيا جديدا يموه الفروق الطبقية ، اي انه يموه عناصر التحرير المغير . السيارة ، البراد ، الفاسلة الكهربائية ... الخ ، هي في المجتمع العربي ، وفي اكثر الحالات ، مظهر امتياز ، اكثر مما هي تلبية لحاجة ضرورية ، نابعة من مستوى الانتاج والفاعلية الانتاجية . كان الاستهلاك فيه ، وهو الذي لم يخرج بعد من اساطير القبلية ، يتتحول الى اسطورة قلبية جديدة ، تصبح هي بدورها ، اخلاقا . من مظاهر هذه الاسطورة ان الاشياء المصنوعة لم تعد في وعي المستهلكين مرتبطة بوظيفة محددة ، وانما أصبحت تابعة لمتحول دائم هو منطق الرغبة التي لا تشبع .

وفي مناخ هذه الاسطورة تنشأ ثقافة تتمحور حول الظاهر والسطح والخارج ، هي ثقافة الشيء المصنوع . وأخطر ما فيها انها تعطي لما يصنع مميزات وخصائص ما يبدع . فهي تعتبر القصيدة ، مثلا ، او اللوحة شيئا يستخدم للفائدة العملية المباشرة ، تماما كالكرسي او الاعلان او الدواب . انها ثقافة تتضمن نهاية الایحاء ، ونهاية التطلع الى ما هو اسمى . انها الثقافة القائمة على الدرائية ، نظرية وممارسة .

من هنا ، تخلق هذه الثقافة في المجتمع العربي مناخا حياتيا بلا ثقافة . انها لا تخلق له ابعادا ارقى للفن ، او اتجاهات أعمق للفلسفة والفكر ، او صورة اغنى للانسان . ان ما تخلقته هو ، على العكس ، مزيد من الدرائية التي تضحي بالبعد الجمالي للأشياء في سبيل بعدها التطبيقي . وهذه الدرائية ، اي هذه الالثقافة ، أصبحت عقيدة : تقدير التكنولوجيا والاستسلام حتى الانبهار للمادية الحياتية في اذني اشكالها ابتدالا . وتخلق هذه العقيدة جنة من نوع آخر على الارض ، هي جنة الاستهلاك .

- ٣ -

اذا كانت حيوية المجتمع تقاس بطاقته على الابداع ، وممارسته الفعل الابداعي ، فان المجتمع الذي لا يمارس هذا الفعل يظل ، بالضرورة ، تابعاً، سواء للسلافية حيث يعوض بالذكرى والاستعادة عن الممارسة الحية ، او للاقتباسية ، حيث يعوض عمما يعجز عن ابداعه ، بما يقدر على اخذه من الخارج . وتلك هي الثقافة العربية السائدة على مستوى المؤسسات : اما انها تجبيء من الماضي ، واما انها تجبيء من الخارج . هي ، من الناحية الاولى ، نسخ يمحو الحاضر ، وهي من الناحية الثانية تقليد يمحو الشخصية . كانها في الحالين عقل مستعار ، وحياة مستعار . هكذا يبدو ان المجتمع العربي يكاد ان يتحول الى مصب يتلقى السيلول من الجهات الأربع . وهي سيلول اقوى من قدرة واقعه الراهن على الهضم والتمثيل والتكييف . وتبعد بعض الاقاليم العربية متهمة حتى انها تكاد لا تميز بين الجسد وما حوله . وتبعد الحياة فيها انها تحول الى عوامات من الاشكال واللافاظ لا يربطها بالكائن او الطبيعة اي رباط متين . وتبعد الثقافة فيها انها تتتحول الى شاشة واعلان ، الى غبار جنسي - ايرلندي ، الى حصاة ملساء تتدحرج في منحدر التاريخ ، الى ثقافة امتحاء وشتات نحو قبر التاريخ ، ولا يغير من هول هذه الحقيقة شيئاً ، ان يكون هذا القبر من الذهب الاسود او من الذهب الاصفر .

- ٤ -

صحيح ان المجتمع العربي « ينمو » . لكن نموه تقدم على السطح ، يقابله تراجع في العمق . وهذا التقدم على السطح يتوجه الى ان يتقلص في شهوة الكسب . والفقر هنا لا ينشأ من الفقر ، بل من الفن . معظم الانحاء العربية غنية الى درجة الفقر . انها مليئة بدوامات تستقطب الشروة ، تاركة ازاعها دوامات تستقطب الفقر . وليس في هذه الانحاء ، حتى الان ، ما يشير الى انها تخطط لتجاوز السطح الى العمق ، واللحظة العابرة الى المستقبل . هكذا تحول الحياة فيها الى سوق سلعية وانشاء لفظي . وتصبح السلع والالفاظ « مجتمعاً آخر » له نظامه وقوانينه ، وله فكره وأخلاقه وعاداته . ولئن كانت الفاعلية السياسية مشروطة بالفاعلية الثقافية ، فان الاطار الجغرافي نفسه واللغة ذاتها لم يعودا عاملين نهائين في استقلال شعب ما ، وفي تميزه ثقافياً او حضارياً . فهذا نهيان يقدر ما يحتضنان من قيم الثقافة الابداعية ومن التطلعات الخاصة ، الفريدة ، الأصلية . فمناعة الشعب تضعف تبعاً لضعف مناعته الثقافية . لهذا تبدو الثقافة ، اليوم ، في عصر السياسات الكبرى ، اكثر الاسلحة مقاومة وفعالية .

اننا نقوم مراحل التاريخ في الشعوب ، استناداً الى غناها او فقرها في الابداع الثقافي - الحضاري . ونصف بالانحطاط عصوراً كاملة ، بسبب فقرها الابداعي . ولذلك فان المراحل التي تتميز في حياة الشعب بغياب ثقافي ، انما تتميز ايضاً بغياب سياسي . فالشعب الذي لا يملك حضوراً ثقافياً خلاقاً ، لا يمكن ان يكون له حضور سياسي خلاق . فلا سياسة عظيمة ، دون ثقافة عظيمة .

هذه الصلة الجوهرية بين السياسة والثقافة هي ما يجب ان نلح عليه في المجتمع العربي . ذلك ان انعدام هذه الصلة لا يقصيه عن المشاركة الحية في بناء الحضارة وحسب ، وإنما يقوده كذلك الى مزيد من الناكل والتفتت في الداخل ، عدا انه يقيمه تابعاً خاضعاً ، في مدار الخارج .

- ٦ -

دائماً ، كان في المجتمع العربي صراع بين ثقافة السطح وثقافة العمق ، ثقافة الاستهلاك وثقافة الابداع ، ثقافة المتاجرة وثقافة المقاومة . الاولى تجمع وتكدس ، وتعتبر الاشياء لذاتها وبذاتها . والثانية تفجر وتغير وتتحطى ، وتعتبر الاشياء رمزاً لما هو أعمق وأسمى . الاولى ثقافة اتجار ، والثانية ثقافة استبصار . وقد ارتبطت الاولى دائماً بالطبقات المسيطرة ومؤسساتها ، وارتبطت الثانية دائماً بالطبقات الفقيرة ، المحرومة . كان شعراء الرفض ، مثلاً ، بدءاً من الصعاليك يحاولون تحطيم القشرة السائدة في ثقافة المجتمع الجاهلي ، ويقتلون الاشياء والافكار من اطرها الجامدة ، من دلالاتها المرتبطة بالطبقات المسيطرة ، ويكشفون عن مسار آخر ، يتبع لهم اعادة تنظيمها في نسق جديد ، يلغي المنظور الاستهلاكي ، اي المستوى التكراري للحياة والعالم ، ويحل محله منظور الاستبصار ، اي المستوى الابداعي التغييري . كذلك كانت الحركات الثورية التي لم تهدأ طيلة القرون المجرامية الثلاثة الاولى ، والحركات الجذرية الاخري ، المقلالية ، فكراً وفلسفية وعلماً ، والاستيطانية - فنا وتصوفاً . كان تنتاج هؤلاء جميعاً يتأسس على النظر الى العالم ، عمقياً ، وينهض في وجه ثقافة الطبقات المسيطرة ، التي تتأسس على النظر الى العالم ، سطحياً .

غير ان الثقافة التي ورثها المجتمع العربي من « عصر النهضة » هي ، بعامة ، ثقافة قبول وتكيف . او هي ، بمعنى آخر ، ثقافة استهلاك ، تسيطر عليها قيم التبادل السلعي . ان معظم الاجهزة الایديولوجية في المجتمع العربي وما يتصل بها او يتفرع عنها من المؤسسات ، انما تنتجه ثقافة الاستهلاك ، وتبشر بها ، وتعتمدتها . وبما ان الانتاج لا ينتج الثروة وحسب ، وإنما ينتج كذلك من يستهلكها ، فان هذه الاجهزة جاهدة في تحويل العرب الى مجرد مستهلكين . بل ان الاستهلاك يكاد ان يصبح نوعاً من القانون او المعيار الاخلاقي المكتنون داخل الشيء/السلعة . هكذا تنشأ بين العربي والسلعة

علاقة غائية تكاد أن تكون أمتداداً أو بعدها مادياً لعلاقته الغائية مع الغيب .
وفي هذا تبدو استلابية الثقافة السائدة نظرة وممارسة .

لا تتجلّى استلابية الثقافة العربية السائدة في طابعها الاستهلاكي
وحسب ، وإنما تتجلّى أيضاً في تبعيتها لنمط الثقافة الرأسمالية الصناعية .
وهي تبغيه غير مرئية أحياناً ، تموهها أقنةً ايديولوجية مختلفة . إن
النقيض الرأسمالي الكولونيالي ، على الصعيد السياسي ، يبدو هنا ، على
الصعيد الثقافي ، نموذجاً صديقاً .

إذا أضفنا إلى هذين الاستلابيين استلاباً آخر ناتجاً عن سيطرة
الإيديولوجية السلفية ، الارتدادية التقينية ، يتضح لنا أن المجتمع العربي
مثل حي ، بين المجتمعات المائلة ، على وجود الإنسان خارج ذاته ، ركاماً
أو رقمًا . وفي مثل هذا الوجود يتحول الإنسان إلى شيء ، إلى قيمة تبادلية
كالسلعة . ومعنى ذلك أن الثقافة العربية السائدة لا تعلم استهلاك الأشياء
وحسب ، وإنما تعلم كذلك استهلاك الإنسان .

- ٦ -

ما مقياس وجود الفرد بالنسبة الى هذه الثقافة ؟ انه المقياس التالي : انا اخضع ، اذن انا موجود . تقول للفرد في المجتمع الصناعي المتقدم : ادخل في نظام الآلة السائد ، تعيش هائلاً . وتقول له في مجتمع مختلف كالمجتمع العربي : ادخل في نظام السياسة السائد تعيش هائلاً . والنتيجة واحدة : تجريد الفرد من انسانيته ، وتحويله الى شيء . هذه الثقافة هي فن التجميد في عصر الحركة . وفي هذا تكمن بعض الاسباب العميقية التي تجعل من اشكال التقدم المادي في المجتمع العربي ، والتي يزهو ببعضها بنموها السريع المطرد ، اشكالاً لاستنفاد طاقته الابداعية . خصوصاً ان اکثرية العرب الساحقة لا تقرأ ولا تكتب ، وان مشكلاتهم الحيوية كالعمل والسكن والصحة وغيرها ما تزال دون حل ، وانهم يحيون خارج الممارسة الحية للكشوف العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية التي يحققها العقل الانساني الحديث . وهكذا تعكس هذه الاشكال المادية من التقدم ، دلائل تخلف اکثر عمقاً ، ذلك انها استهلاك ممحض في حركة من التقليد الممحض .

هذا كله يعني ان التغير السياسي في المجتمع العربي لم يعد وحده كافياً ، وانما يلزمـه التغير الثقافي الشامل .

- ٧ -

— «كيف تنظر الى ثقافة الجمهور العربي كما هي ، اليوم ؟ » سألني ، مستطردا ، في اثناء كلامنا على مسألة العلاقة بين العربي والنظم الثقافي السائد .

قلت له :

— ان البحث في هذا الموضوع ، لكي يكون دقيقاً ومفيداً ، لا بد من ان يكون مستندا الى دراسات اجتماعية ونفسية وسياسية للجمهور العربي ، اي الى دراسة العربي في حياته اليومية ، وهذا ليس متوفراً كما ينبغي .

— لم اقصد ان اذهب الى هذا الحد في البحث ...

— اذن ، يمكن ان نقصر حديثنا على هذه الثقافة ، كما تتطور وكما تعيش في الحياة اليومية ، مستندين الى بعض ظواهرها ووسائلها الاكثر حضوراً وفاعلية والاكثر سيطرة ، والتي تفعل بشكل حي مباشر .

— هذا ما تقصده . وربما وصلنا ، انطلاقاً من ذلك ، الى دلائل تفيدنا كثيراً في الكشف عن آلية هذه الثقافة ، وعن ابعادها وتتيح لنا ان نقومها ، موضوعياً .

— يبدو لي ان الجمهور العربي يأخذ ثقافته ، اليوم ، عبر ثلاث وسائل اساسية (تتحول هي ذاتها ، شيئاً فشيئاً ، الى غایات) ، وهي :

١ - الرياضة ،

٢ - الفيلم - الصورة ، (سينما ، تلفزيون ، مجلة مصورة) .

٣ - الاذاعة (الاغنية ، على الاخص) . والوسائلتان الاخيرتان هما اللتان تحركان اكبر المجموعات الجماهيرية نحو الاستمتاع الذهني ، اي نحو التشغيف الذي يتم في اوقات الفراغ من جهة ، وفي المدار غير العملي من جهة ثانية .

— أظن أن من الأفضل أن نحصر نقاشنا في الوسيطتين الأخيرتين ، ذلك أن للرياضة وضعا خاصا . فكيف تفهم ، من وجهة نظر الثقافة الجماهيرية التي تصل إلى الجمهور العربي ، عبر هاتين الوسيطتين ؟

— إذا أردنا أن نفهم نتاجا ما ، فلا بد أن نعرف من ينتجه ، ذلك أن هذه الثقافة الجماهيرية تخضع لقوانين السوق ، ولمقاييس الانتاج ، فهي شكل من أشكال النتاج — البضاعة . « النجوم » مثلا ، هم ، بحصر المعنى « نجوم » : أعني قوى تتحرّك بجاذبية ما ، هذه الجاذبية هي الانتاج وأدلة الانتاج . و « منتجو » هذه النجوم ، وبالتالي « مدبروها » و « محرّكوها » و « موزعوها » ، هم الذين يحددون محتوى الفيلم (أو الأغنية) وهم الذين يسيطرّون ، تبعاً لذلك ، على أيديولوجيتها .

— أكيد أن هذا يساعد كثيراً في فهم هذه الثقافة . فكيف تحدد المنحى العوّهي ، لهذه الثقافة التي تنقل عبر الفيلم — الصورة — الأغنية ، بشكل عام .

— يبدو لي أن هذا المنحى يقوم جوهرياً على جعل الجمهور ينسى وضعه كمستغلٍ وذلك عن طريق إغرائه في عالم تخيلي أو استيهامي ، ينبع في كل شيء نهاية سعيدة ، وتنتصر فيه دائماً قوى « الخير » على قوى « الشر » . ومعنى ذلك أن هذه الثقافة تبسيطية ، تعليمية ، و أنها ثقافة اجوبة جاهزة ، وأنها لا تدفع الجمهور إلى أن يقلق ويسأل وإنما تدفعه على العكس ، إلى مزيد من الطمأنينة الخانعة : إنها تخدّير آخر .

هكذا يبدو الجمهور العربي ، في منظور هذه الثقافة ، انه حشد عددي ، تتمثل أهميته ، بالنسبة إلى منتجيها ، في كونه طاقة استهلاكية ، يستهلك استسلامه لوهن الطمأنينة ، أي استسلامه للأذلة الثقافية التي تنقل له هذا الوهم وتُوكده ، ويبدو أنه يريد أن يتخلّى عن القسوة التي تميز الإنسان ، نوعياً ، الا وهي طرح الأسئلة . فالثقافة الحقيقية تكمن في القدرة على التساؤل لا في الاستسلام للأجوبة الجاهزة .

— لكن هذه الثقافة ناجحة ، إذا قسنا النجاح بمدى تعابُر الجماهير .

— طبعاً ، ناجحة . لكن النجاح هنا ، بضاعي . انه نجاح السلعة التي تربّي الرغبة في الخدر ، وتعتمد الجاهز المباشر ، وليس نجاح العقل الذي يبحث ويسأل ويتجاوز .

وربما كان لهذه الثقافة بعض « الفوائد » على المستوى النفسي . فهـي تنجح في توحيد الجمـهور ، خـياليا ، ذـلك انـها تـنـطـق بـما فـي نـفـسـه ، وـتـغـرـيـهـه بـأنـ يـبـقـى كـمـا هـو لـكـنـ نـتـائـجـهـا خـطـرـة جـدا ، ذـلك انـها تـغـرـيـبـ كـامـلـ لـلـجـمـهـور .

— مثلا ؟

— انـها اوـلا تـجـعـلـ الجـمـهـورـ يـتـحـركـ ضـمـنـ حـيـاةـ عـابـرـةـ كـالـحـدـثـ ذاتـهـ ، كالـصـورـةـ ذاتـهاـ . فـمحـورـ هـذـهـ ثـقـافـةـ هـوـ الـيـومـيـ ، الـعـابـرـ وـهـوـ الزـيـ .

وـهـيـ تـعـمـمـ منـاخـاـ فـنـيـاـ وـسـطـيـاـ ، وـمـبـتـلـاـ فـيـ مـعـظـمـ الـاحـيـانـ ، وـانـسـجـامـياـ بـشـكـلـ كـامـلـ .

وـهـيـ اـسـتـهـلـاـكـ مـحـضـ ، ايـ انـهاـ اـخـيرـاـ لـاـ تـبـنيـ الـاـنـسـانـ وـلـاـ تـخـلـقـ وـعـيـاـ ، وـلـاـ تـفـتـحـ اـفـقاـ .

اضـفـ الىـ ذـلـكـ انـهاـ تـنـجـحـ فـيـ التـشـكـيـكـ بـالـثـقـافـةـ الـخـلـاقـةـ ، وـتـنـجـحـ فـيـ الـفـاءـ الـابـدـاعـ وـمـقـتـضـيـاهـ ، انـهاـ مـعـ هـذـاـ كـلـهـ ، تـظـلـ تـابـعـةـ لـثـقـافـةـ الـطـبـقةـ الـمـسـيـطـرـةـ ، وـخـاصـسـةـ لـاـشـكـالـ سـيـطـرـتـهاـ الـشـفـافـيـةـ .

أـحـبـ هـنـاـ اـنـ اـسـتـطـرـدـ ، فـأـشـيـرـ اـلـىـ ثـلـاثـةـ اـمـرـ :

الـاـولـ ، هوـ انـ الـوـسـیـلـةـ الـحـاسـمـةـ فـيـ تـشـقـيقـ الـجـمـاهـيرـ ، الـيـوـمـ ، اـنـماـ هيـ آـلـةـ مـحـدـثـةـ ، ايـ انـهاـ لـيـسـتـ اـسـتـمـارـاـ لـالـقـدـيمـ . بـتـعـبـيرـ آـخـرـ : لـيـسـتـ جـزـءـاـ مـنـ الـشـفـافـيـةـ الـمـوـرـوـثـةـ .

الـثـانـيـ ، هوـ انـ هـذـهـ الـوـسـیـلـةـ لـاـ تـقـومـ عـلـىـ الـكـلـمـةـ ، ايـ انـهاـ تـخـلـىـ عـنـ الطـاقـةـ الـاـولـىـ فـيـ الـابـدـاعـ الـشـفـافـيـ الـعـرـبـيـ .

الـثـالـثـ ، هوـ انـ دـورـ الـكـتـابـ ، عـلـىـ هـذـهـ الـمـسـتـوـيـ الـجـمـاهـيرـيـ ، يـتـضـاءـلـ وـكـلـ شـيـءـ يـشـيـرـ اـلـىـ اـنـهـ يـصـبـحـ ، شـيـئـاـ فـشـيـئـاـ ، فـيـ مـرـتـبـةـ ثـانـوـيـةـ جـداـ .

— لاـ تـعـقـدـ مـعـيـ اـنـ هـذـهـ الـثـقـافـةـ الـجـمـاهـيرـيـةـ التـيـ تـصـفـهـ هـذـاـ الـوـصـفـ الـذـيـ اوـاقـقـكـ عـلـيـهـ تـمـاماـ ، هـيـ التـيـ تـكـادـ اـنـ تـحـدـدـ مـعـ ذـلـكـ ثـقـافـةـ الـجـمـعـ العـرـبـيـ ؟

— اـعـتـقـدـ . خـصـوصـاـ اـنـ الـكـلـمـةـ ، كـمـاـ اـشـرـتـ ، تـتـرـاجـعـ يـوـمـ بـعـدـ يـوـمـ ، لـاـ عـلـىـ الـمـسـتـوـيـ الـاـبـدـاعـيـ وـحـسـبـ ، وـانـماـ تـتـرـاجـعـ اـيـضاـ كـادـاـةـ ، تـارـكـةـ مـكانـهـاـ لـاـدـوـاتـ اـخـرىـ اـهـمـهـاـ الصـورـةـ .

ـ هل تعتقد ان هذه الثقافة قادرة ان تغير الشروط الحياتية – العقلية للجمهور العربي ، ان تسهم في صنع تاريخ جديد ؟

ـ كلا .. ذلك أنها تحديدا ، ثقافة انجراف وراء حركة التاريخ ، وراء الزي ” والحدث .

ـ هل يعني ذلك ان علينا ان نلتمس الخلق او التغيير في غير هذه الثقافة ؟ هل يعني ذلك ان الثقافة غير الجماهيرية – بالمعنى السائد – هي وحدها الخلاقة ؟ وانها ، وحدها ، الرصيد الحضاري للشعب وان المعاني والقيم تنبثق منها ، هي وحدها ؟

ـ هذه اسئلة مهمة جدا ، اريد ان افيد من مناسبة طرحها ، لاشير الى بضع قضایا – اسئلة ، تتصل بها ،

اولا ، يجب ان نعيد النظر اساسيا بفكرة الاتصال ، فليس الاتصال بذاته مهم ، المهم هو : ماذا نوصل ؟ وكيف ؟

ثانيا ، ان الثقافة الجماهيرية ، كما هي سائدة اليوم في المجتمع العربي ، عامل اساسی في تغريب الجمهور ، عن ذاته وعن عمله .

ثالثا ، الثقافة الابداعية البديلة شبه غائبة .

ـ ما النتيجة ؟ كأنك تقول ان المجتمع العربي ، اليوم ، يعيش بلا ثقافة حقيقة ؟ خصوصا ان الكتاب ، كما تقول ، يصبح شيئا ذا دور ثانوي ، بتاثير من سيطرة الثقافة السمعية – البصرية . ما الدلالة التي تستخلصها من ذلك ؟

ـ الثقافة السمعية – البصرية في البلدان المتقدمة تطور طبيعي لوضع مشبع بالكتاب ، اي بثقافة الكلمة . وانسحاب الاذن والعين هنا يردد اشباع الفكر ، ويفتحه وينوّعه .

لكن هذه الثقافة تغزو المجتمع العربي وهو في عزلة عن البحث العقلاني آفاقه ، وفي عزلة عن ثقافة اللغة والكتاب . نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلاقين ، مجرد كونهم نساء . اكثر من نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلاقين ، ايضا ، لأنهم لا يقرؤون ولا يكتبون . ومعظم سكانه الذين يُسرّ لهم ان يقرأوا ويكتبوا ليسوا الا مجموعة من حملة الشهادات وناقلين المعلومات . فالمجتمع العربي ما يزال من عصر آخر ، لا بفكرة وحسب ، وإنما

بعمله أيضاً . ولذلك ليس له ، اليوم ، أي دور ابداعي في الرواية البشرية التي ترسم ابعاد العالم الجديد .

ان سيطرة الثقافة السمعية – البصرية في مجتمع هذا شأنه تعني مزيداً من السير في اتجاه القضاء على الكتاب ، والابتعاد عن القراءة . فليست هذه الثقافة عندنا الا محاربة للامية بنوع آخر من الامية . وفي حين تقيم بين الانسان والتأمل العقلي ، حواجز وسدوداً ، فإنها تحيل الثقافة الى استهلاك مباشر – في مستوى الصورة الفوتوغرافية والاغنية .

نضيف الى ذلك ان الانسان كان يتميز عن الحيوان ، في نظر الاقمين ، بالنطق ، لكن الانسان لم يعد يتميز عن الحيوان او عن الآلة ، بمجرد استخدام اللغة . فلا بد له ، من أجل هذا التمييز ، ان يستخدم اللغة كمنظومة رمزية . الالات الالكترونية ، مثلاً ، تغنى عن بعض الوسائل الفكرية لكنها لا تغنى عن الفكر . قد تجib عن كل سؤال ، لكنها لا تستطيع ان تقرأ ، ولا ان تطرح سؤالاً واحداً . والحسابية الالكترونية اكثر دقة من الانسان ، او اقل عرضة للخطأ . وذاكرة الدماغ الالكتروني اقوى من ذاكرته . هذا كله يؤكد ان الانسان آخذ في التميز عن الحيوان والآلة بشيء خاص به ، وحده ، هو القراءة – وممارسة اللغة كمنظومة رمزية . الحيوان يرى العالم . الآلة تفكسه . الانسان لا يرى وحسب ، لا يعكس وحسب ، وإنما يقرأ ويغير ، أيضاً .

كنا نقول مع ارسطو : « الانسان حيوان ناطق » اما اليوم فعلينا ان نعرف بقولنا : « الانسان حيوان يسأل » .

– هل هذا الواقع الذي تتحدث عنه هو الذي يدفعك الى القول ان المجتمع العربي ، اليوم ، يعيش بلا ثقافة حقيقة ؟

– اعني بهذا القول ان صورة الثقافة العربية السائدة في المجتمع العربي والتي اخذها مباشرة عن « عصر النهضة » ، انما هي صورة بوجهيين: الاول يشير الى ان العرب شعب لا يقدر ان يعيش وان يفكر الا بموروثه وبقوته هذا الموروث ، والثاني يشير الى ان العرب شعب لا يقدر ان يعيش الا بابداع الشعوب الاجنبية .

الوجه الاول يؤكد على ان الثقافة ذاكرة وتلذذ . ويؤكد الوجه

الثاني على ان ما صح عند غيرنا ، يصح عندنا . فالشعب العربي ، في هذا المنظور ، محاصر بين فعليين : يirth او يقتبس ، وهو منقول يعني ان هذا الشعب ليس حيا في الحاضر ، وليس له مكان في المستقبل . فذاته الحية ليست له : اما انها ضائعة فيما لم يعد موجودا ، واما انها ضائعة في ذات اجنبية عنه .

ـ هل تجد حلولاً لهذا الوضع ؟

ـ قبل الحل او البحث عنه ، يجب ان نعي المشكلة ويجب اولاً ان نقر بوجودها . انت ، مثلاً ، في احاديث دارت بيننا ، قلت ان المجتمع العربي تجاوز هذه المشكلة ، وبخاصة ، ما اتصل منها بالوروث . وهذا قول باطل اساساً ، كما يبدو لي . فان يكون المثقفون العرب اليوم تجاوزوا مسألة الموروث والبحث فيه ، امر يعني شيئاً ملزماً : الاول هو انهم اعادوا النظر في هذا الموروث ، بعد ان احاطوا به ، فقدوه وقموه ، والثاني هو انهم ابدعوا ثقافة جديدة ، وقيماً ثقافية جديدة . وهذا مما لا يحدث الا بالثورة الشاملة ، وعلى مدى طويل . فهل ترى ان ذلك حاصل اليوم حقاً ؟

ـ ماذا تعني لك مسألة اعادة النظر في الموروث ؟

ـ لنلاحظ اولاً ان الاجهزة الايديولوجية للنظام الثقافي العربي السائد (المائلة ، المدرسة ، الجامعة ... الخ) تحول الموروث او التراث الى قوة لترسيخ هذا النظام ، واستمراره ، عبر استمرارية الماضي . وتبعاً لذلك ، يمكن وصفها بأنها قوة مادية . ومن هنا يتتأكد اعتبار التراث **مشكلة أساسية** من مشكلات الثقافة العربية ، نظرياً وعملياً .

وفي هذا المنظور ، يبطل قول القائل : ان الماضي انتهى ، او انه لم يعد فعالاً ، او انه ليس مشكلة . خصوصاً ان تحويل التراث الى قوة ايديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بموقف تقويمي - اخلاقي : لا يكون العربي عربياً الا بقدر ايمانه وارتباطه بتراثه ، كما تفهمه هذه الاجهزة الايديولوجية السائدة ، وتعلمه .

استناداً الى ما تقدم ، اود التأكيد على النقاط التالية :

اولاً : لا بد للطليعة من ان تنقد اشكال **الوعي الغبي** الذي يعرقل نمو الوعي من جهة ، ويشارك ، من جهة ثانية ، في ترسیخ الثقافة الماضوية

واستمرارها . ولا بد لها من ان تمارس هذا النقد ، بين الطبقات المسحوقه ، على الاخص ، ذلك ان هذه الطبقات لا تنتج وعيها الخاص بها ، كطبقة مسحوقه ، الا بالمارسة ، والنضال اليدويولوجي جزء اساسى من هذه الممارسة . ويعنى هذا النضال محاربة اليدويولوجية السائدۃ التي تعمل بمفهوماتها عن التراث والسلفية للحلولة دون ان تنتج هذه الطبقات وعيها التغيري الخاص .

ومن هنا يبدو ان التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وإنما هو ايضا مشكلة سياسية واجتماعية . وتبدو ، تبعا لذلك ، اهمية النقد وضرورته - نقد الثقافة التقليدية السائدة ، ونقد مفهوماتها ، خصوصا مفهومها للتراث ، وللماضي بشكل عام .

ثانيا ، اول ما يجب تقاده هو مفهوم التراث نفسه فهو عدا انه غامض ، ترى الثقافة التقليدية السائدة انه بمثابة جوهر او اصل لكل نتاج لاحق . وفي تقديري انه لا يصح النظر الى التراث الا في منظور الصراعات الثقافية والاجتماعية التي شكلت التاريخ العربي . وفي هذا المنظور لا يصح ان نقول ان هناك تراثا واحدا ، وإنما هناك نتاج ثقافي معين ، يرتبط بنظام معين ، في مرحلة تاريخية معينة . وعلى هذا ، فإن ما نسميه تراثا ليس الا مجموعة من النتاجات الثقافية - التاريجية التي تتباين حتى درجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في التراث كاصل او جوهر او كل ، وإنما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة . واستنادا الى هذا البحث ، يتحدد الموقف .

هناك حتى ضمن المرحلة التاريخية الواحدة ، مستويات وأنواع للنتاج الثقافي ، لا يجوز ان توضع على مائدة واحدة في صحن واحد . البحث في الفقه مثلا غيره في الشعر ، او في الفلسفة . والبحث في هذه غيره في الفن المعماري او الموسيقي .

ثالثا ، في هذا الضوء لا يعود هناك مسوغ علمي لمثل هذا السؤال : ما موقفك من التراث ، كل او مثل هذا السؤال : ما علاقتك به ؟ السؤال الصحيح في هذا الصدد هو : ما موقفك مثلا ، من هذا الفيلسوف ؟ او كيف تحدد علاقتك بذلك الشاعر ؟

حتى حين يتعاطف الفكر التقديمي المعاصر ، كردة فعل على الفكر

التقليدي ، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصفها بأنها متقدمة ، بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدا آنذاك أو مناهضة لها ، فإن تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للتفكير التقليدي ، نظريا أو عمليا . فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات أو جماعات صارت من أجل تقدم المجتمع ، وانتجت ثقافة شهد لها الصراع وعبر عنه . فما قيل وعمل في الماضي ، في مجال الثقافة، ليس شأنًا مطلقا يجب تكراره والإيمان به ، وإنما هو نتاج تاريخي ، أي نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث أنه تعبير عن تجربة محددة لا تكرر ، في مرحلة لا تتكرر .

هكذا يتضح أن طرح قضية الارتباط بالتراث إنما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة ، موحدة بذلك ، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام ، وذلك من أجل ترسیخ ثقافتها وسيادتها . والخطأ هنا ، أي خطأ الفكر التقليدي ، هو في أنه ينطلق إلى أرضية هذه الفئات وينبني مقولاتها في كل ما يتصل بمشكلات التراث .

رابعا ، أود أن أخذ من الشعر مثلاً يوضح مدى العبئية في مسألة الارتباط بالتراث أو العلاقة به ، ذلك أن الشعر هو ميدان اهتمامي المباشر ، وهو من التراث الجانب الأكشن حضورا .

ما يعني أن يقال عن شاعر عربي معاصر أنه خارج على التراث ؟ معناه أولاً أن هذا القول حكم من الثقافة التقليدية السائدة ، أي من النظام السائد . ومعناه ثانياً أن هذا الشاعر يفسد الوحدة بين السيادة على النظام والسيادة على الكلام ، أي أنه يخلخل سيطرة النظام القائم وسيطرة ثقافته . ومعناه ثالثاً أن هذا القول إدانة سياسية ، وليس تقويمًا شعريًا .

ـ اذا سئلت الآن : كيف تحدد علاقتك ، انت الشاعر الحديث « بتراثك » الشعري العربي ؟ فكيف تجيب ؟

ـ أجب أولاً : لا معنى لهذا السؤال – ذلك أنني لا استطيع ان احدد علاقتي مع شيء غائب غير محدد ، وإنما احددتها مع شاعر معين : واجب ، ثانياً بتساؤل : ماذا تعني العلاقة ، هنا .

إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الثقافة السائدة ، فإن هذه العلاقة تعني أن تكون مُؤتلفاً مع « ترأسي » ، أي أن لا آنمي بأي شيء إذا لم يكن اسلامي من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقروه .

اما اذا كان السؤال مطروحاً بمنطق **الرؤيا الابداعية** ، فان هذه العلاقة تعني ان اكون مختلفاً عن اسلامي من الشعراء . بل اكثر : قد تكون علاقتي بسو فوكليس او شكسبير او رامبو او مايا كوفسكي او لوركا اعمق من علاقتي بأي شاعر عربي قديم ، دون ان يعني ذلك اني خارج على التراث الشعري العربي . فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلاً ومضموناً ، مع ما ابدعه اسلافه ، ويظل ابداعه ، مع ذلك ، عريباً . بل اكثر : لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقاً الا اذا اختلف عن اسلافه . فكل ابداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتتجاوز اشكال الموروث هو الذي يكون غريباً عن التراث ، بل ان الشاعر لا يتأنصل في لفته الموروثة الا اذا كان ، بمعنى ما ، غريباً فيها .

لكن هذا لا يعني انه ينفي شعر اسلافه ، او انه يكتب ، بالضرورة ، افضل مما كتبوا . بل يعني انه يعبر عن تجربته الخاصة **المغايرة** في مرحلته التاريخية الخاصة **المغايرة** . ولهذا فان عالمه الشعري ، **مغاير** ، بالضرورة.

الشعر ، في هذا المنظور سلسلة انبثاقات او **مفاجآت** ، وليس خيطاً واحداً يستمر باللون ذاته والنسبيع ذاته . وتبعاً لذلك ، يصح القول ان المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي ان ينتجوا ما يختلف . وهذا هو مدار المشكلة الابداعية التي لم يفهمها « عصر النهضة » .

الإرتداد / شكلانية العيصال

- ١ -

لا يقتصر الارتداد الى الاصل على اعتباره كاملا ، من حيث هو نظره وموقف ، وإنما يشمل أيضا اعتباره كاملا من حيث هو بنية وتعبير . لا بد ، اذن ، من احتداء طريقة التعبير ، القديمة ، أي من احتداء الطريقة التي تواصل بها الشاعر القديم مع الآخر . هذا الاحتداء هو ما أسميه بشكلاًية الاتصال ، من حيث أنه يبالغ في تحديد شكل معين للاتصال ، وينظر الى الآخر ، كشكل خارجي – أي من حيث هو إماء يتلقى ماء « المعرفة » .

تشكل مسألة التعبير والاتصال الشعريين أو مسألة العلاقة بين المبدع والمتألقي ، في التراث الناطق العربي ، مدارا للجدل منذ اكثر من ثلاثة عشر قرنا . فقد بدأت هذه المسألة تظهر في النقد العربي مع ظهور الاسلام .

كان الاسلام رؤيا جديدة للكون ونظماما جديدا للحياة ، أي أنه لم يكن استمراً « للقديم » ، للجاهلية العربية ، بل كان انفصلا عنها . لكن على الرغم من انه كان تأسساً جديداً لبني اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية تغايرت البني الجاهلية ، فقد احتفظ بالشكل الشعري الجاهلي كطريقة للتعبير الشعري . وهكذا كان الاسلام انتطاعا عن الجاهلية ، على صعيد النظر او المضمون ، واستمراً للجاهلية على صعيد الشكل او التعبير .

هذا الموقف يطرح عددا من التساؤلات : هل كان تبني الاسلام للشكل الجاهلي عائدا الى انه يعبر التعبير الامثل عن شخصية العربي ، اللغوية والذهبية ، بحيث استحال تغيير حتى على الاسلام ذاته ؟ هل هو عائد الى كونه نموذجا بيانيا كاملا اكتسب ، بفضل الخبرات الطويلة المتراكمة ، خاصية الثبات والاطلاق حتى اصبح شكلا موجودا بذاته ، منفصلأ ، ومستقلأ ؟ أم لعله يعود الى حرص الاسلام على الاتصال – اذ ادرك ان الشكل الشعري الجاهلي بنية لغوية – تعبيرية ينفعها بها العربي ، ويفهمها بسهولة

الحياة اليومية ذاتها ، فتبيني الشكل لكي يكون أداة وواسطة تنقل «المضمون الاسلامي» الجديد ؟ أم لعله يعود الى أن الاسلام كنظرية للثقافة ، وللكون بعامة ، يفصل بين الذات وال موضوع ، الانسان والطبيعة ، اللغة والشيء ، الشكل والمضمون ، وهكذا صارت «حياة» العربي اسلامية ، أما «روحه» فبقيت جاهلية ؟

اثير هذه التساؤلات لاشير الى ان مسألة التعبير والاتصال جذورا قديمة في التراث العربي ، والى انها بالتالي مسألة لا تحتاج الى الدراسات الجمالية وحسب ، وإنما تحتاج كذلك الى دراسات نفسية واجتماعية .

الثابت ، تاريخيا ، هو ان الشاعر المسلم افصح عن ايديولوجيته الاسلامية بالشكل الجاهلي . فقد حارب الجاهلية بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها . وعبر عن الصراع من اجل انتصار الدين بالطريقة الفنية ذاتها التي كان يعبر بها الشاعر الجاهلي عن انتصار قبيلته في صراعها مع القبائل الاخرى . وامتدح النبي والخلفاء بالطرق الفنية ذاتها التي كان شعراء الجahلية يمتدحون بها الملوك والأمراء ، أو قادة القبائل .

وقد أدى هذا الموقف الاسلامي من الشعر الى نتائج كثيرة اذكر منها ما يتصل بموضوعنا :

١ - الفصل بين «الشكل» و «المضمون» . الشكل وعاء حيادي ، قائم بذاته ، موجود سلفا ، هو الشكل الجاهلي . والمضمون هو الاسلام ، بقيمه وموحياته .

٢ - ليس الشكل بالنسبة الى الشاعر ، في الروايا الاسلامية ، هو وحده الموجود مسبقا ، بل «المضمون» هو كذلك موجود مسبقا .

٣ - اذا كان الشاعر يرى «شكله» و «مضمونه» فان ما يطلب منه هو ان يصوغ ويؤلف ، وأن يحسن الصياغة والمؤلفة ، وليس ان يبدع: فالله ابدع له المضمون (العقيدة الاسلامية) ، والتاريخ العريق ، لغة وشبرا ، ابدع له الشكل . فمن اين له هو ان يبدع ما يفوقهما ؟ ان مهمته هي في ان يأخذ ما اعطي له ، وأن يجيد في محاكاته واستعادته . فهو لا يبدع بل ينسخ ويصوغ .

٤ - الشعر في الجاهلية فاعلية أولى ، في مستوى العمل والحلم والدين ، أي في مستوى الطبيعة والفريزة . فهو حدس أساسى في المعرفة ، بل هو الحدس الكامل . غير أن النبوة ، في الإسلام ، هي الحدس الوحيد ، والمعرفة كلها تصدر عن هذا الحدس وهكذا حللت النبوة محل الشعر ، وتراجع الشعر إلى مستوى الفاعلية الثانية . صار أداة لخدمة الدين ، ينشره ويدافع عنه ويمجده . وهذا يعني أن الإسلام ألغى الشعر من حيث أنه مصدر للمعرفة ، أو من حيث أنه طريقة أصلية في استبطان العالم والكشف عنه ومعرفته ، وأثبتته كادة كلامية للدفاع عن الدين .

٥ - ليس الشاعر في الإسلام « ذاتاً » ، وإنما هو جزء في « الجماعة » الإسلامية . فليس هو الذي يفكر بل الجماعة – وليس هو الذي يكتب بل الشكل – اللغة . والشعر جزء من عملية النشاط العام الذي تقوم به « الجماعة » .

ذلك هي الجذور التاريخية لمسألة التعبير والاتصال في الشعر العربي، عرضتها بياجاز ، وهي تفيدنا في ملاحظة الأمور التالية :

١ - الامر الاول هو ان النتاج الشعري العربي ضعف كمًا ونوعًا في العقود الخمسة الاولى التي تلت ظهور الإسلام .

وهذه ظاهرة فسرت بانشغال العرب عن الشعر بالقرآن ، او بانشغالهم عنه بالفتوريات . وهو تفسير يجد في الدين والنشاط العربي العملي أسباب ضعف الشعر وقلة الاهتمام به . غير أن هذا التفسير قد يوضح الأسباب التي تتصل بكمية الشعر ، لكنه لا يوضح تلك التي تتصل بنوعيته . ولعلها تكمن في الموقف الإيديولوجي الإسلامي ذاته من الشعر .

فحين نقل الإسلام الشعر من مستوى الطاقة الخلاقة ، إلى مستوى الأداة والوسيلة ، جعل الشعر أمراً نافلاً يمكن الاستغناء عنه ، وأكد وبالتالي على أنه حين يستخدم ، كشكل تعبيري ، لا يقوم من حيث أنه شعر ، بل من حيث أنه كلام يحسن إذا كان حسناً أي إذا كان يخدم الإسلام ويتحقق إذا كان قبيحاً ، أي إذا كان لا يخدم الإسلام ، او يتناقض ما ينفعه مع ما ينفعه عنه الإسلام .

٢ - الامر الثاني هو أن الشعر العربي لم يبدأ بالنهوض إلا حين بدأ الشاعر

يقيم مسافة بينه وبين الايديولوجية الدينية من جهة ، وبينه وبين « الجماعة » بالمعنى الديني ، من جهة ثانية او حين بدا الانفصال ، بتعبير آخر ، بين الذات والجماعة ، في محاولة من الشاعر لاستعادة ذاته « الضائعة » في « الجماعة » وفي « الدين » . في هذا الانفصال اخذ الشاعر يدخل العالم « المحرم » - ويرفض الاشكال والافكار المستبقة . واذا كان هذا الانفصال عزله عن الجمهور الوارث ، التقديم ، فقد وصله بجمهور ناشيء جديد . وقد بلغت هذه الحركة من الانفصال والاتصال اوجهها في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) في نتاج ابي نواس وابي تمام .

٣ - الامر الثالث هو نشوء نظريتين في فهم الشعر وكتابته : نظرة تستند الى الاسلام ، كرويا وكممارسة ، ونظرة تستند الى الشعر ذاته ، من حيث انه تجربة متميزة ، او فعالية انسانية تتصل بخاص خصائصه الانسانية . واستندت النظرة الاولى الى التقليد ، اما الثانية فاستندت الى الابداع . وتبعاً لذلك ، نشأ نوعان من الجمهور . ويكتشف لنا النقد الذي اثير حول ابي تمام ، عن خصائص كل من النظريتين ، وعن القيم التي يتمسك بها كل من « الجمهورين » .

غير ان التطور الشعري ، والعوامل التي رافقت هذا التطور ، وبخاصة العوامل الخارجية جعلت المجتمع العربي ينكمح على ماضيه ، مما ادى الى سيطرة النظرة التقليدية ، وسيادة القيم المتبعة عنها . وتقوم هذه النظرة التقليدية على الاسس التالية :

١ - الاساس الاول هو الفصل بين المعنى والكلام ، واعتبار المعنى سابقاً ، وليس الكلام الا صورة له او رسمياً تزييناً .

٢ - الاساس الثاني هو الفصل بين الشكل والوظيفة . ففي كل تطور حضاري يتطابق الشكل والوظيفة ، بحيث ان تغير الوظيفة يستتبع تغير الشكل . لكن مع ان وظيفة الشعر في المجتمع العربي تغيرت في الاسلام كما اشرنا ، عما كانت عليه في الجاهلية ، فان شكله لم يتغير . وهذا مما اكده الانفصال بين المعنى والكلام ، وادى الى جعل التعبير الشعري نوعاً من المطابقة بين الكلام والمعنى ، او تكيفاً مع القديم .

٣ - التكيف لغوي - اخلاقي في آن : يتطابق سلوك الخلف مع النموذج الاصلي

السلفي للسلوك ، ويتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني الاصلي للتعبير . وينطبق هذا التطابق او التكيف مع القديم ، سواء كان فكرا او تعبيرا ، من الایمان بان القديم كامل ثابت ، وبأنه واضح ، وبأنه عقلي منطقى . وهذا مما يفترض ان يكون التعبير عنه واضحا ، وان لا يجيء بما يغيّر القديم ، بل على العكس يجب ان يجيء بما يزيده ثباتا .

٤ — يعني هذا التكيف ان الشعر العربي القديم هو ، بالنسبة الى الحديث ، في مقام الاجمال ، كما ان القرآن ، مثلا ، هو ، بالنسبة الى الفكر الديني في مقام الاجمال ، وما يأتي بعده في مقام التفصيل ، كما اشرنا سابقا .

فالتفصيل هو لسان الاجمال وترجمانه وشرحه ومرآته . والمفصل اذن ليس ابتكارا وانما هو شرح للمجمل ومظهر له . وهذا يعني ان الاصد هو ، بالضرورة ، الافضل ، وان الاسبق هو الاعلم . فالنور العربي واحد اوله ، دينيا ، النبوة ، وأوله ، شعريا ، الجahلية . والافضلية تدرج تبعا لدرج القرب من الاولية . وليس الحياة اليومية الا تمرسا بمحاكاة الاول . وفي هذا ما يشير الى ان الشعر ، شأن الدين ، يحدد بشائره الكاملة . فكما ان الدين تدين اي تكرار طقسي ، فان الشعر هو ، كذلك نوع من التمرس بفهم الماضي واستعادته في تكرار طقسي .

٥ — ومن هنا انطبع الذهن العربي بما اسميه الماضوية ، وأبرز ما تؤدي اليه الماضوية ، في اطار بحثنا ، هو رفض المجهول ، او غير المألف ، بل الخوف منه . وفي هذا ما يفسر ايمان العربي بان الانسان لا يقدر ان يتکيف الا مع الاشياء والافكار التي يستطيع خياله ان يجاريها ويقبل بها ، اما تلك التي يعجز عن تفسيرها ، فانه يرفضها . وهو ، حين يواجه فكرا او شعرا لا ينبع مما يعرفه مباشرة ، يحاول اولا ان يفهمه بالمقارنة مع تراه الذي يعرفه ، اي مع ما يفهمه وحين لا يكون ثمة مجال للمقارنة ، فان هذا الشعر او الفكر يبدو له غريبا وخطرا . المهم ، بالنسبة اليه ، هو الواضح ، هو ما يفهمه ويسمح له بالتوجه في الطبيعة والثقافة ، في الحياة والمجتمع . ومن هنا يستخدم العربي موروثه لكي يفهم كل شيء ، وما يتناقض مع هذا الموروث لا يكون جديرا بان يعطى اية قيمة .

٦ — في ضوء هذا كله ، ندرك الدلالة في صراع الافكار ، داخل المجتمع العربي ، بدءا مما سمي بـ « عصر النهضة » ، حتى اليوم . فهو يكاد

أن يكون استعماً للصراع الماضي بين قيم الثبات الماضوية ، وقيم التحول المستقبلية ، حتى ليبدو غالباً أنه يجري بالكيفية الماضية ذاتها تقريباً ، وبوسائلها ذاتها تقريباً .

ندرك ، وبالتالي ، الدلالة في موقف العربي المتناقض مما نسميه الحداثة . فهو يقبل منها كل ما يحسن الحياة وطرقها العيشية بخاصة ، لكنه يرفض الموقف العقلي الذي أدى إلى نشوء الحداثة . انه ، بتعبير آخر ، يأخذ من الحداثة منجزاتها العلمية التقنية ، لكنه يرفض النظرة التي أبدعتها ، والحداثة الحقيقية في الابداع ، لا في المنجزات ذاتها .

- ٢ -

حين نقول اليوم : « يجب ان يكتب الشاعر العربي بلغة يفهمها الجمهور » ، يبدو هذا القول ، في ضوء المسار التاريخي لمشكلة التعبير والاتصال ، كما عرضتها بایجاز ، مبهمًا ، لا يقول شيئاً ، وخارج المشكلة الحقيقة .

أ - فهو مبهم لانه لا يحدد هذا الجمهور : هل هو الخاضع للثقافة الشعرية التقليدية ، ام هو المتحرر منها وما طبيعة هذا التحرر ؟ وهو مبهم ايضا لانه لا يحدد اللغة الشعرية : هل هي اللغة التقليدية ام هي اللغة الجديدة - وما طبيعة هذه الجدة ؟

ب - وهو لا يقول شيئاً لانه يكرر بداهة : فالشعر يكون للأخر ، لجمهور ما ، او لا يكون شيئاً ،

ج - وهو خارج المشكلة الحقيقة ، لأن هذه المشكلة ليست في تقرير الصلة بين الشعر والجمهور ، بل في تحديد معنى هذه الصلة ، وتحديد الجمهور ، وتحديد اللغة الشعرية .

نحدد الجمهور السائد ، على ضعيد فهم الشعر وتذوقه ، بالثقافة السائدة والتي هي جزء من الايديولوجية السائدة . هذه الايديولوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي : (العائلة ، المدرسة ، الجامعة ، التشريع ، السياسة ، الدين) ، الثقافة باشكالها الاعلامية والادبية والمجسدة في ممارسات الاجهزة الايديولوجية للنظام العربي السائد ، لا تؤسس شروطا جديدة وعلاقات جديدة ، وانما تعيد انتاج العلاقات الاستقلالية الماضية . وهذه الايديولوجية السائدة ليست الا استعادة للايديولوجية الاستقلالية الماضية ، وليس التحول السياسي ، الظاهري ، اكثر من ازاحة للطبقة القديمة المستفلة ، من اجل ان تحل محلها طبقة جديدة مماثلة ، لا من اجل

تحرير الطبقة المستفلة . وهكذا فان العائلة في المجتمع العربي ما تزال أسريرة التكوين القبلي - السيو قراطي ، والمدرسة العربية ليست تقليدية وحسب ، بل رجعية ايضا فيما تدرسه وفي طرق تدريسها على السواء ، والدين ما يزال مهيمنا على الحياة المدنية بتكاملها ، وعلى الحياة الثقافية والشرعية والسياسية ، وما يزال الوعي الظبيقي مطموسا بهذه الهيمنة الدينية ، على الاخر (المؤمنون جماعة واحدة ، أمّة واحدة ... الخ) ، ولذلك فان الصراع الظبيقي ما يزال هو الآخر مطموسا .

والواقع ان الموضوعات السائدة في الشعر العربي اليوم ، هي الموضوعات الفرزالية والجنسية ، والمواضيع الاجتماعية - السياسية . الاولى رومanticية من حيث الطبيعة ورجعية من حيث النظرة . اما الثانية فهي المعادل السياسي للرومانسية العاطفية . ذلك انها صيغ وشعارات حماسية وليس كشفا عن آفاق جديدة لعلاقات جديدة .

والجمهور الذي يخاطبه هذا الشعر ، ليس من طبقة واحدة ، وليس ذا ثقافة واحدة . وانما هو مجموعات من الافراد الذين اخذوا بنصيب قليل او كثير ، من المعرفة المدرسية . وهذا الشعر ينقل اليهم ما يعرفونه . وهو ، اذن ، لا يقدم وعيًا جديدا لانه لا يقدم متعة فنية متميزة وجديدة .

لكن ، اذا كانت عبارة ، « سائدة » هنا تعني ان الفئات السائدة في المجتمع العربي تعمق بآيديولوجيتها الفئات المسودة ، فانها تتضمن ايضا ان لهذه الفئات المسودة ذاتها ، طبيعة تمتلك وعيها الخاص ببعضها ، تكونها مسودة ، وانها تتململ من اجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه ، ومن الآيديولوجية السائدة .

لنقل ، اذن ، ان المجتمع العربي ما يزال في بنائه الآيديولوجية الغالبة ، مجتمعا تقليديا ، غير انه ، مع ذلك ، يتحرك آيديولوجيا ، بقيادة اقلية طبيعية في اتجاه الحداثة .

هذا هو الوضع الذي يعيش فيه الشاعر العربي المبدع ، ويعانيه : اقول المبدع لاشير الى ارتباطه بالحداثة من جهة ، ولا يميزه من جهة ثانية ، عن اسماء كثيرة تتحلل هذه الحداثة او تكتب الشعر بقوة الاستمرار التقليدي ، دون ان تعاني اية مشكلة ، على هذا المستوى . ولکي اقول ،

بالتالي ، ان مشكلات التعبير والاتصال انما هي مشكلاته هو ، وحده دون غيره من هؤلاء المنتجين او الواقفين في الموقع الاستمراري الذي لا يتتيح طرح مثل هذه المشكلات .

ان هذا الشاعر يواجه ، على الصعيد الفني ، مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبر بحداثة (توكيدا لانفاله عن الآلية الايديولوجية السائدة) ، وكيف يصل هذا التعبير (توكيدا لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الايديولوجية السائدة وعلاقاتها) . هكذا يبدو ان دور هذا الشاعر هو في ان ينتاج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة بقوه الايديولوجية السائدة، بل يستوحياها ، على العكس ، من الطاقة الكامنة ، المقاومة لكن القادر على تغيير شروطها وابداع شروط جديدة لحياة جديدة .

هناك ، اليوم ، في الشعر وال النقد العربيين مستويان لهذه الفعالية الجمالية : الاول تبسيطي ، توقيفي / « نهضوي » ، وهو السائد . والثاني تعميقي ، جذري ، تجاوزي . في المستوى الاول نجد نتاجا شعريا ينتمي حداثة آتية من الحيلة الكتابية لا من الهوية الاصلية . فالاسس التي يصدر عنها هذا النتاج سواء ما اتصل منها بالايقاع ، والصورة ، والجملة ، والكلمة ، والبنية اللغوية بعامة ، هي نفسها الاسس التقليدية .

وهذه الحيلة شكلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديمة الى جزئيات ، ومن ثم اعادة تركيب هذه الجزئيات في نمط آخر . فهي تغير في البنية النمطية لكنها تحافظ بال موقف القديم من اللغة الشعرية ، الذي ادى الى هذه البنية . والموقف اذن ما يزال قديما ، فان الجدة هي الرؤيا الجديدة للغة الشعرية ذاتها – وليس في مجرد تنميط آخر للبنية الشكلية القديمة . وهكذا ما يزال الشكل انانا جاهزا يعبأ بالافكار ، كما كان في الماضي . اختلف حجم الإناء وتغيرت طريقة استخدامه والغاية منه ، لكن طبيعة العلاقة بينه وبين ما يحتويه ، ما تزال هي نفسها العلاقة القديمة . فبدلا من تبعيته ، مثلا ، بـ « فضائل » الخليفة او القبيلة ، فإنه يعبأ بـ « فضائل » اخرى .

الشعر ، في هذا المستوى ، يعمم النمطية القديمة . وعمم هذه النمطية مشاركة في تعميم الاستلاب . فاللغة الجمالية التقليدية المعممة في

مجتمع يتململ باتجاه الثورة كالمجتمع العربي ، إنما هي قوة أيديولوجية تستلب العربي لأنها تشارك في اختياعه لقمع معمم .

والشعر ، في هذا المستوى ، ينظر إلى الجمهور كهيئة : يهمل الفروقات النوعية ، بين فئة وفئة وبين فرد وفرد ضمن الفئة الواحدة . وهو في الحالتين ينطلق من قناعة نظرية مسبقة أن الشعر كلام كغيره من الكلام ، وأن الجمهور يفهم الكلام ، بالضرورة ، ولذلك لا بد من أن يفهم الشعر بالضرورة . وفي هذا ما يشير إلى أن اللغة الشعرية ، بالنسبة إليه هي الكلام لكن الذي يختلف عن غيره بكونه موزونا ، يحمل مضمونا تقدmia أو يكشف عن موقف تقدمي .

والشعر ، في هذا المستوى ، يقف من الناحية الظاهرية مع الطاقة المقومة العاملة لتفجير بنية المجتمع العربي بكمالها ، لكنه ، في الحقيقة ، يقف مع العادة السائدة – أي أنه يتبنى الطرائق التقليدية التي عبرت وتعبر بها هذه البنية عن نفسها . وفي هذا استعادة للموقف التقليدي من الشعر الجاهلي : ابداع بنية جديدة للمجتمع ، والابقاء على أشكال التعبير التي انتجتها البنية القديمة .

وتنتتج عن هذا الموقف نتائج تتناقض مع كون الشعر فعالية جمالية تغييرية . من هذه النتائج اعطاء الأولية للمضمون . وهذا يعني أن موقف الشاعر عقلي ، يفكر ويحلل ويعاني ويختار . ثم يجيء التعبير فيبحث عن الشكل الذي يرى أنه يلائم لنقل ما يعيشه .

ومن هذه النتائج اعطاء الأولية للقاريء أو السامعين أيا كان ، دون تحديد ، لأن الغاية أفهمها واقناعه ، أكثر مما هي الكشف عن أعماق الشاعر وعالمه الداخلية . ومن هذه النتائج اعتبار الشعر نشاطا ثقافيا ، يراقبه العقل ويوجهه ، وهو أذن ووسيلة إعلامية مرحلية ، تتبع قيمته من فعاليته كوسيلة . ومن هذه النتائج تجريد الشعر من طبيعته الخاصة كفعالية إنسانية متميزة بكونها انتاجا جماليا ، ومن ثم مزجه بأشكال التعبير الأخرى عن الذات ، وانعدام التمييز ، جماليا ، بينه وبينها .

والشعر ، في هذا المنظور ، مؤسسة : انه الزواج لا الحب ، والوصول لا المغامرة ، والفكرة لا المعاناة ، وال موضوع لا الذات ، والعادة لا الطاقة .

والسؤال : « ما العمل ؟ » ، مطروح ، في المستوى نفسه على العامل السياسي والشاعر ، والمقياس هو في الفعالية الكمية ، وهي هنا مدى الانتشار . وهذا يعني ضمنيا ان الجمهور هو العدد ، ويعني بالتالي ، بحسب « منطق » العدد ، ان اية رواية بوليسية او جنسية ، افضل من نتاج شكسبير او غوته ، لأنها اكثر انتشارا .

هذا الموقف لا يهتم بابداع طراز جديد من الممارسة الشعرية يختلف عن الطراز الموروث ، او نمط من التعبير يختلف عن الانماط التقليدية . المسألة ، بالنسبة اليه ، ليست في الفعالية التي تؤدي الى تغيير القيم الفنية التقليدية ، والحساسية وطرق الفهم والتلوك الناتجة عنها ، وإنما هي في تقديم مادة استهلاكية تجذب الجمهور وتنمي فيه القيم الموروثة ذاتها ، وتحافظ على استمراريتها .

وفي هذا الموقف ما يشير الى اعتبار النتاج اللغوي كأنه نتاج يدوي ، او الى اعتبار اللغة طريقة من طرق العمل . فكما ان نتاج العامل ليس فرديا ولا يحصر في احلا رالفرد ، وإنما هو شامل اي قابل للتبادل ، اي انه ، بمعنى آخر ، سلعة ، وقيمتها في مدى قدرتها على ان يكون سلعة ، فان القصيدة يجب ، هي ايضا ، ان تكون قابلة للتبادل ، اي سلعة . وقيمتها تكمن في مدى قدرتها على ان تغري الناس بقبولها وتداولها .

اما في المستوى الثاني ، وهو المستوى الذي بدأه جبران خليل جبران ، فينطلق الشعر والنقد العربيان من موقف يرى ان الشعر فاعلية اولى كالحب ، كالحلم ، كالجنس ، وليس مجرد عادة ثقافية . ولهذا قبل البحث في مسألة الاتصال لا بد من البحث في النص ذاته : هل هو شعر ام انه نص يتزينا بشكل الشعر ؟ خصوصا ان الاتصال هو في الدرجة الاولى جمالي ، وليس اعلاميا ، او ايديولوجيا بالمعنى المباشر المحدد . وهذا ما يفترض مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعريين .

١ - اصول المقدمة الاولى كما يلي : حيث نجد في نص ما ، استخداما للكلمات يجيد بها عما وضعت له اصلا ، على الصعيد اللغوي العام ، ونجد طريقة في هذا الاستخدام اصيلة تفاصير الطرق الموروثة او المألوفة ، على الصعيد الابداعي الخاص ، فاننا نجد شفرا . كل نص لا يتتوفر فيه هذا الحد الادنى لا يمكن اعتباره شفرا ، حتى حين يستخدم الوزن .

٢ - المقدمة الثانية هي ان الشعر ، كشريحة من الايديولوجية الثقافية ، ليس له وجود مادي شأن الايديولوجية الدينية ، مثلاً ، او السياسية ، فالشخص المؤمن بالله مثلاً ، يصلی ويصوم ويزكي ... الخ ، اي يقوم بأعمال مادية تطابق او تحقق ايمانه . لكن الشخص الذي يقرأ ، مثلاً ، قصيدة (او يكتب قصيدة) عن الموت ، فإنه لا يسلك بالضرورة عملياً ، اي لا يقوم بعمل مادي يطابق افعاله الجمالي بالموت . وحتى حين يقرأ (او يكتب) قصيدة عن الحب ، فقد لا يتيسر له ان يسلك عملياً ، مادياً ، بشكل يطابق افعاله الجمالي بالحب . فالشعر لا يفترض ، بالضرورة ، مطابقة مادية لمضمونه على النقيض ، من الدين او السياسة او التشريع ... الخ . فأفكار الشاعر ، كذات تنتج الشعر ، ليست بالضرورة الاعمال المادية التي يقوم بها ، كذات تقوم بفعال مادية معينة .

٣ - المقدمة الثالثة هي ان قانون التفاوت او التطور اللامتساوي والذى يعني ان تطور البنية التحتية لا يلزمه بالضرورة ، مباشرة ، تطور البنية الفوقية (والعكس صحيح) ، يسمح لنا بالقول ان من الممكن ان يكون الشعر ، متقدماً في مجتمع ذي بنية تحتية متخلفة ، او ان يكون متخلفاً في المجتمع ذي البنية التحتية المتقدمة .
وبما ان الحالة الاولى هي حالة المجتمع العربي ، فلا بد ، في بحث مسألة التعبير والاتصال من ملاحظة القضايا التالية :

أ - ان الثقافة السائدة في المجتمع العربي ، اي ثقافة الجماهير ، ثقافة تقليدية متخلفة .

ب - ان الشعر ، كشريحة مستقلة نسبياً من الايديولوجية الثقافية ، متقدمة جداً ، بالقياس الى الايديولوجية السائدة .

ج - ان التطور ، المستقل نسبياً ، للتعبير الجمالي اتاح ابتکار اشكال تعبيرية لم تتجاوز الاشكال الموروثة وحسب ، وانما فرضت اعادة النظر في الاسس الجمالية الموروثة ، وفي معنى الشعر ذاته .

د - ان هذا التطور ادى موضوعياً الى الانفصال عن الثقافة السائدة . وقيمها ، اي ادى الى الانفصال عن الجمهور الشعري السائد .

ه - لكي يتذوق الانسان الفن او يتمتع به لا يكفي ان تكون له ثقافة عامة ، وانما يجب ان تكون له ، كما يقول ماركس ، ثقافة فنية .

- ٣ -

اتوقف قليلا ، في ضوء هذه المقدمات ، عند المشكلة النقدية - الايديولوجية حول الشعر واسكاله التعبيرية المتقدمة ، والتي نصوتها في السؤال التالي : ايهما اكثر تقدمية « وقدرة » على التعبير ، الشكل التقليدي ، المشترك بين الجماهير ، اي الذي « تفهمه » الجماهير ، والذي يحمل مضمونا تقدميا ، ام الشكل الجديد ، غير المشترك ، والذي يصعب فهمه ، لكن الذي يحمل هو ايضا مضمونا تقدميا ؟ (افصل هنا بين الشكل والمضمون بغاية تبسيطية ، توسيعية) . الجواب السائد هو الذي يفضل النتاج الاول ، وهو ، في رأيي ، خطئ . ذلك انه يفصل ، في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها ، ويتبينى الشكل المتختلف للتعبير بحججة سهولته . وهو رأي ينظر الى الشعر بمقاييس من خارج الشعر . انه نفسه الموقف الدينى التقليدى . وهو نفسه الموقف الذى استعاده « عصر النهضة » وعممه .

والواقع ان هذه المشكلة تكشف عن نوعين من العلاقة مع الجمهور السائد ، في الشعر العربي اليوم ، الاولى مدحية ، بشكل عام ، ويمثلها النتاج الشعري الاول . والثانية نقدية ، بشكل عام ، يمثلها النتاج الثاني . الاولى تبشيرية ، تعليمية ، والثانية ابداعية ، جمالية .

تؤدى العلاقة الاولى بالشاعر الى المفلااة في اسقاط احلامه على الواقع ، فيسلك ويكتب كأنه في وضع ثوري حقيقي ، مما يذكر باسلوب الفخر ، عند شعراء الماضي ، وكأنه يخاطب جمهورا حول الحياة العربية تحويلا شاملا . الشاعر هنا يتوهם واقعا ويشيع هذا التوهם بانتفاح تبشيري . ومن هنا يبدو شعره تعبيرا عن ظاهرة نفسية مرضية : فهو تعويض او عزاء عن عجز وفشل مستمرتين ، انه ثورة من لا ثورة له . انه الشعر - الايمان ، الشعر - الافيون . انه الضياع وقد انتظم بيانيا : مرآة لفظية تصقلها الحماسة ، لا يكتشف فيها الجمهور رجاءه ، بل عزاءه . وهذا شعر يندرج في الاطار التقليدي المتختلف ، محتوى وطريقة تعبير .

اما العلاقة الثانية فتكشف عن ان الشاعر ينظر الى العمل التغييري ككل لا يتجزأ ، لكنه يميز بين مستوياته وطريقه . فللشعر ، مثلاً ، طبيعة تخصه ، ولذلك له صفات تميزه . ان له ، وبالتالي ، خصوصيته في الاداء وفي التلقى . وهو لذلك ، يمارس التعبير ويفهم الاتصال انطلاقاً من وعيه هذه الطبيعة من جهة ، ووعيه الثقافة السلفية من جهة ثانية . ومن هنا لا يأخذ المتلقى - القارئ ، كما هو ، بثقافته السلفية فيخاطبه بطريقه تمليها او تفرضها هذه الثقافة ، وإنما يأخذه كفوة تحول آخذه في التكون ، فيخاطبه بطريقه تمليها هذه القوة . انه ، بتعبير آخر ، لا ينظر اليه كعادة ، وإنما ينظر اليه **كتفافة** .

الشاعر في العلاقة الاولى يموه اغتراب القارئ ، اما في العلاقة الثانية ، فان الشاعر يكشف عن هذا الاغتراب . الاول يقول له ان ما ترثه من دين ونظم اخلاقية وتقاليده ... الخ ، مجد عظيم لا يضاهي ، والثاني يقول له ان عليك ان تعيد النظر ، جذر يا ، في هذا المجد لانه مبعث اغترابك عن ذاتك ، اليوم . الاول يقول له ان طرائق التعبير التي ترثها ذات جمال لا يستنفد ، والثاني يقول له ان هذه الطرائق تكتنز اشكال اغترابك ، ولهذا يجب ان تتجاوزها ، بحثاً عن طرائق لا تجد فيها عادتك بل طاقتكم . الاول يزين له الجمال الموروث ، الماهر ، والثاني يقول له : اخلق جمالك الخاص . فالجمال يكون ابداعاً ، او لا يكون .

يطرح النقد الايديولوجي للشعر ، بذاته ، قضايا فنية كثيرة ، من حيث تناوله النتاج الشعري ، اي من حيث التطور لا من حيث النظرية . واكتفي هنا بالاشارة الى ما يبدو لي أنه الأكثر أهمية مما يفيد في اضاءة مسألة التعبير والاتصال ، ويرتبط بها مباشرة . اوجز هذه القضايا فيما يلي :

١ - اذا كان الشاعر يخاطب القارئ **كتفافة** ، فان هذه الطاقة ليست قوة وحيدة . وإنما هي قوة كثيرة ، متعددة الوجه . فالشاعر يخاطب القارئ بدءاً من تجربته هو ، لا من تجربة القارئ ، لكن دون ان يعني ذلك ان هناك ، بالضرورة تناقضاً بين التجربتين ، بل بمعنى ان الشعر هو أولاً معاناة - يصدر عن ذات تعانني . وهكذا قد يخاطب الشاعر القارئ من حيث انه طاقة حلم ، او من حيث انه طاقة حب ، او من حيث انه طاقة عمل ، او من حيث انه طاقة استيق وتجاوز ، او من حيث انه هذه

الطاقات جمِيعاً . وطبعي ان يتغير نوع الاداء بحسب الحالة التي يعانيها ، وان يتغير تبعاً لذلك نوع التلقى .

. وبما ان القارئ العربي ليست له ، اجمالاً ، ثقافة غنية ، لا كمّا ولا نوعاً ، فان مستوى المشكلات التي يعانيها هو مستوى مبتذل ، اعني انه سطحي وعميقي . وهو ، بعامة ، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة . والشاعر الذي يُسرّ له ان ينخرط في هذه الآفاق ، لا بد من ان يتأثر بها في تعبيره ، لذا لا بد من ان يكتثر شعره بابعاد حضارية وجمالية يصعب على هذا القارئ ، موضوعياً ، ان ينفذ اليها . واذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز ان يوجه الى الشعر ، وانما يجب ان يوجه الى النصوص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام .

٢ - اذا صرحت ان الشاعر يخاطب القارئ من حيث انه طاقة ، وان هذه الطاقة كثيرة ، فان ثمة آراء في الكتابة الشعرية تبيان تبعاً لتبين الشعراً والنقاد ومتدوقي الشعر ، بعامة ، في البنية النفسية والمقلية . ومثل هذا التبيان في مجال الحساسية والتعبير عنها قائم حتى بين الشعراء الذين ينتمون الى ايديولوجية واحدة ، وهذا يعني ان ثمة تنوعاً او تبايناً ، على صعيد التعبير الشعري ، ضمن الوحدة الایديولوجية .

غير ان النقد السائد قلما يلحظ هذا التبيان . اسأل ، مثلاً : هل في الماركسية ما يحول دون ان يخلق الشاعر الماركسي للعشق وابعاده ، او لعالم الحلم او المستقبل او لكتشوف العلم معادلاً جمالياً بالشعر ؟ واذا كان لا يكتب مثلاً ، بشكل مباشر ، عن الصراع الطبقي او المنجزات والقضايا السياسية والاجتماعية اليومية ، فهل يعني ذلك انه غير ماركسي ، او انه مناوئ للجمهور وقيم التقدم ؟

ان التقويم الایديولوجي السائد يعتبر ، مثلاً ، ان الشاعر الذي يكتب قصيدة في التأميم او هجاء الاستعمار او الانقطاع ، بشكل مباشر ، اكثر ثورية من الشاعر الذي يحاول ان يخلق للحب ، مثلاً ، او للحرية ، او للتفتح الانساني ، بمعناه الجذري الشامل ، بعداً جمالياً بالشعر .

٣ - صحيح ان الشعر كجزء من البنية الفوقية يتفاعل مع البنية التحتية الاقتصادية وعلاقتها الاساسية . لكن صحيح ايضاً ان المشروط غير شروطه . فإذا كان نمو العشب مشروطاً بالماء ، فان العشب يظل شيئاً آخر غير الماء . فالانسان المشروط بالاوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، هو

غير هذه الشروط . وإلا لما استطاع ان يغير الواقع او ان يخلق واقعاً جديداً . وهكذا فان العلاقات الاساسية في البنية التحتية تأثر الشعر وتشحنه ، لكنها لا تخلقه . الانسان هو الذي يخلق الاقتصاد ويخلق الشعر . ان الشروط تؤثر في كيفية التكون لكنها ليست التكون ذاته وليس الشيء المكون . وعلى هذا فان جوهر الانسان ليس في كونه مشروطاً ، بل في كونه ينفلت من الشروط كلها : ليس في كونه مخلوقاً ، بل في كونه خالقاً . فجوهر الانسان هو في انه كائن خلاق مغير . وجوهر الثقافة ، وبالتالي ، هو اذن في الابداع المغير .

٤ - ان القيم الجمالية الموروثة التي تستعاد بزخم جديد ، بحيث يرى فيها القارئ صفات زخرفية اغرائية ، فيستهلكها بسهولة ومتعمقة ، انما هي وسيلة لتجسيد الشعر ، من جهة ، وهي من جهة ثانية ، مادة استهلاكية . وكل ثقافة استهلاكية لا يمكن أن تكون عنصر تغيير . على العكس ، ان هذه الثقافة ترتكز الى الثوابت النفسية الموروثة والى ثوابت القيم ، وهي اذن عنصر ترسیخ لما يجب هدمه .

ومن هنا ندرك كيف ان ثقافة الاستهلاك تشارك في ترسیخ القمع والحيلولة دون التحرر . وندرك بالتالي الاسباب التي تجعل الانظمة القمعية تشجع ثقافة الاستهلاك . فهي تشجع الاعتقاد بأن التلبية التي تقدمها هذه الثقافة تطابق حاجات حقيقة ، فتخلق ، استناداً الى الجماهير وباسمها ، القيود التي ت Kelvin بها الجماهير . ان الثقافة التي تستعيد القيم الموروثة والتي تشجعها الانظمة ، ثقافة مشروعة وكحاجة ضرورية ، تكشف عن ممارستها الایديولوجية القمعية . انها رمز لقوة كابحة في اتجاه الماضي ، لا رمز لقوة دافعة في اتجاه المستقبل .

٥ - الشكل الحديث يصدم لجدته . وهو ، بجده نفسه ، تجاوز للراهن ، واحتجاج على الصورة الثابتة . وهو ، بهذا المعنى ثوري . ان تفجر الشكل عند الشاعر يشير الى الرغبة في الانفصال عن واقع ايديولوجي واجتماعي قمعي . فكل تجديد شكلي يدخل ، بخلاف الظاهر ، في اطار الممارسة السياسية التي تهدف الى تغيير الواقع القائم . اما ممارسة الشكل الموروث فتهدف الى المصالحة العاطفية والعقاقية مع الواقع . وهكذا فان طريقة التعبير هي التي تكشف عن الاتجاه السياسي الصحيح . ان السياسة الرديئة لا تنتج الا الشعر الرديء . ومن هنا لا يمكن ان يكون الاتجاه السياسي الذي تفصح عنه قصيدة ما صحيحاً الا اذا كان اتجاهها الفني صحيحاً . وعلى هذا ، فان رفض الحداثة كما تبدو وخاصة في طرق

التعبير ، يدل على نزعة محافظة غايتها اما البقاء على الفصل التقليدي بين الشكل والمحتوى ، واما المرج والمصالحة بينهما بطريقه مزيفة . وهو ما يسود في المجتمع العربي . ولذلك فان ما يسود في هذا المجتمع انما هو **اعلام الموزون ، واللهو الموزون ، والجمالية التشكيلية الموزونة** .

٦ - ان اللغة الشعرية القديمة ، شأن علاقات الانتاج القديمة ، عامل اغتراب وتغريب . ان الشاعر الذي يكتب اليوم بالطرق الشعرية القديمة ، لا يكون مفتربا عن ذاته وعصره وحسب ، وانما يكون ايضا مشاركا في تغريب الانسان . ان شاعرا يؤمن بالثورة ، بتغيير المجتمع جدرانيا ، لكنه يعبر بأشكال نشأت في ظل الاقطاع والتلويقراطية ، يخوضون الثورة والانسان في آن . انه بهذه الكتابة يطيل امد الحساسية والقيم الاقطاعية والتلويقراطية ، ويضفي عليها الشرعية الثورية بحيث يوحى ان ثمة لقاء او وحدة بين التلويقراطية والثورة . وانها لفارق غريبة ان نرى اليوم في المجتمع العربي شعرا يؤمنون بالاشتراكية والشيوعية ويعبرون عن ايمانهم بالطرق ذاتها التي عبر بها الشعراء القدامى الذين مجذوا الخلافة والتلويقراطية .

يجب ، في هذا الصدد ، ان نشير الى امرتين : الاول هو ان جدة اللغة الشعرية او ثوريتها تتضمن ، بالضرورة ، نفي اللغة الشعرية القديمة ، والامر الثاني هو ان هذا النفي جدلي ، فالجديد حين ينفي القديم يكون طالعا ، في الوقت نفسه ، بشكل او آخر ، من هذا القديم ذاته .

يبدو مما تقدم ان الشعر العربي السائد والنقد الشعري السائد والتذوق الشعري السائد ، انما هي جميرا توسيع على الشعر القديم والنقد القديم والتذوق القديم . بل ان التقويم الايديولوجي العالي الشعر انما هو نفسه توسيع على التقويم الايديولوجي الاسلامي .

ان سيادة الانتاج والتقويم الشعريين ، على الصعيد الجمالي ، انما هي انعکاس لسيطرة الثقافة التقليدية على الصعيد الايديولوجي ، وسيادة هذه الثقافة نتيجة طبيعية لسيطرة العلاقات الانتاجية القديمة .

ومن هنا نقول ، بصيغة اخرى ، ان الجمالية السائدة هي الجمالية الوراثة ، جمالية الخصوص للمعيار . وهي وليدة الايديولوجية الدينية التي تعلم الانسان انه ليس موجودا في طبيعته الخاصة ، وأن وجوده الحقيقي انما هو خارج هذه الطبيعة .

- ٤ -

هكذا تبدو الايديولوجية التقليدية ، التي استعادها « عصر النهضة » وعدها ، انها دفاع عن استمرار ما لم يعد يحمل الطاقة على الاستمرار ، وانها تضفي على الواقع ما اصبح غريباً عنه ، وانها تفرض عليه ان يتنفس بقلب اصطناعي . انها في التحليل الاخير ، ليست الا تسويفاً لقمع الانسان . ولهذا فان هدمها ، وهدم اشكالها الجمالية ، على الاختصار ، انما هو اسهام في هدم الاسس التي يقوم عليها هذا القمع ، خصوصاً ان الفرد العربي ما يزال ضائعاً على مستويين : عام وخاص ، عام يتصل بالايديولوجية ، وخاص يتصل بمستوى اعمق جذوراً ، مستوى الطبيعة . انه ، بتعبير آخر ، يعيش حياتين : عامة لا يستطيع ان يجد نفسه الحقيقية فيها ، وخاصة لا يستطيع ان يتحققها بسبب انواع القمع الكثيرة . ان موروثه الايديولوجي السائد ، متنافق مع حضوره في العالم الراهن ، عالم الحداثة الثورية ، ومقتضياته . وفي هذه الحالة تبدو الدولة نفسها ضائعة ، بل يبدو المجتمع كله ضائعاً .

ولا حرية للعربي في هذا الضياع العام الا حرية الخضوع للسلطة السائدة وايديولوجيتها : « نعم » لكل شيء تقوله او تفعله السلطة ، هي المعادل المدئي الارضي لـ « آمين » ، كلمة الخضوع لكل ما يأمر به الله .

ولا يفيد هنا تحرر العربي على الصعيد العام او السياسي وحده ، مع انه لم يتم تحرر بعد ، وانما يجب ان يتم تحرر على الصعيد الخاص ، من القمع الخاص . فكل تحرير لا يتناول العام والخاص معاً ، في حياة الفرد العربي ، لا يؤدي الا الى مزيد من الاقتراب . ان التحرر السياسي ، بتعبير آخر ، اذا لم يرافقه تحرر من الايديولوجية التقليدية ، ليس تحرراً ، ذلك ان التحرر السياسي ليس التحرر الانساني الكامل (ماركس) . فالمسألة هي في ان الفرد العربي ليس متحرراً داخل ذاته ، هي في انه تقليدي ، داخل ذاته ايضاً ، وليس في العلاقات الاجتماعية ، او خارج ذاته وحسب .

ان الدهن العربي مليء باللهة لا يمكن الشاعر الحقيقي الا ان يصرخ في وجهها الصريحة ذاتها التي اطلقها بروميثيوس وبناتها ماركس : اكره جميع الآلهة . وليس الآلهة هنا آلهة السماء وحسب ، وإنما هي آلهة الارض ايضا . ليست آلهة الاقتصاد والسياسة وحسب ، وإنما هي ايضا آلهة الادب والفن . وانه لاحب عند هذا الشاعر ، اذا كانت المسألة مسألة اختيار ، ان يظل دون قراء ، من ان يكون مفنيا في قصور هؤلاء الآلهة ، فصور الآفيون ، والضياع . وليس الكتابة بلغة هؤلاء الآلهة ، السائدة ، المعمنة الا مشاركة في تعميم الاستلاب ، كما اشرت سابقا .

ومن هنا يبدو ان العالمة الاولى للجدة الشعرية هي في اتصال الانفصال ، ان صح التعبير ، اي في نفي السائد المعم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكل القمعي . فالرفض او النفي هو ، بهذا المعنى ، عالمة الاصالة ، الى كونه عالمة الجدة . ذلك انه وحده ، بنفيه المظهر المخادع للكل القمعي ، قادر ان يظهر الطاقة الخلاقة في المجتمع . والنفي هنا هو ، بذاته ، ذو دلالة ايجابية .

ولا بد من التوكيد هنا على انني لا اقصد ان اعزل الشعر عن الجمهور او الحياة العامة او اقول ان الشعر ظاهرة كافية بذاتها . ذلك ان الشعر مرتبط عضويا بالحياة العامة ، وهو ، جوهريا ، سياسي . وإنما اريد ان اشير الى ان الشعر نتاج فعالية عالية ، ولا ينتج تأثيره الصحيح الا في جمهور يقدر ان يتباين مع هذه الفعالية ، اي مع جمهور مسلح بالثقافة الفنية العالية . خصوصا ان الجمهور ، على الصعيد الفني ، هو غيره ، على الصعيد السياسي ، مثلا . فهو في الفن لا يمكن ان يكون كميا او عديما .

كل رفض للحداثة الشعرية الحقيقة ، بحجة او باخرى ، يتضمن اذن الرغبة في المحافظة على القيم التقليدية للغة الشعرية ، سواء ظلت محافظة على الفصل بين المحتوى والشكل ، او مزجت بينهما ، بنمطية توهم بالتغيير ، اي بنمطية زائفة .

هكذا يكون رفض الشكل ، الحديث حقا ، رفضا لتجغير الواقع وقيم الثقافة التقليدية : يكون توكيدا على ان تبني النمطية الزائفة ، ليس الا وسيلة تستخدمنها البنية السياسية الراهنة لتقسيع القمع الذي تمارسه ، باسم التراث .

ان استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة . فتحطيم البنية التعبيرية اذن ، وهو ما يبرز فنيا في الشكل ، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة . وعلى هذا فان تحرير الشكل يكشف عن الرغبة في تحرير المجتمع ، ذلك ان الشكل ، اي الاطار الجمالي ، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب ، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية . فالاجتماعي قائم موضوعيا في بنية التعبير ، اي في الشكل . ومن هنا ، لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي ، وإنما تكمن فيما تطّرّفه روّاه كلّ ، او فيما تكشف عنه كلّ . وهكذا يصبح الالتزام تعبيرا عن فضالية جمالية كلية ، اي عن روّايا الشورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تعليقاتها وأبعادها الجمالية . فالالتزام الشعري الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف .

وفي هذا الالتزام ، وحده ، يتحقق تجاوز الثقافة الموروثة ، وتجاوز بنيتها التعبيرية ، وارساد قواعد جديدة لتأسيس كتابة جديدة .

ان في هذا كلّ ما يشير اخيرا الى ان مشكلات التعبير والاتصال في مجتمع يتتحول ، شأن المجتمع العربي ، لا يمكن ان يصل البحث فيها الى الوضوح الكامل ، ذلك انها مشكلات هي نفسها متّحولة . ولهذا يصعب التنبؤ بوضع الشعر العربي المقبل . ان مستقبل هذا الشعر رهن بتحرر المجتمع العربي ذاته ، تحررا شاملـا ، موضوعيا وذاتيا ، اجتماعيا وفرديا . ولعل القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي ، واحتضانه القيم والأفاق التي تخترنها هذه الطاقة او تكشف عنها .

صدقة الهدأة

- ١ -

« الامبرالية الثقافية هي مجموعة الوسائل التي تمكن من ادخال مجتمع ما في اطار النظام العالمي الحديث ، وهي الطريقة التي تؤدي بالطبقة التي تقود هذا المجتمع الى ان تكيف مؤسساته الاجتماعية ، سواء بفعل الاغراء او الضغط او القوة او الفساد ، لكي تجعلها متطابقة مع القيم والبني في المركز المهيمن لذلك النظام ، او لكي تجعلها وسيطا لها » .

هذا تحديد استعديه من المذكرة ، بتقريرية تحافظ على معناه الاساسي ، ذلك اني لم اعد اذكر اين قرأته ، وانما اذكر انه لعالم اجتماعي اميركي ، استشهاد به الباحث الفرنسي برنار كاسن في احدى دراساته عن الامبرالية الثقافية .

تشير عبارة «النظام العالمي الحديث» الى النظام الاميركي - الاوروبي . اما عبارة «المركز المهيمن» فتعني الولايات المتحدة ، وحدها .

ربما كان هذا التحديد خير ما يصف العلاقة القائمة بين المجتمع العربي ، والنظام الاميركي - الاوروبي ، الاقتصادي - الثقافي . ارجيء البحث في المستوى السياسي المباشر لهذه العلاقة ، وفي دلالته وابعادها ، وابحث في مستواها الثقافي .

غير أن البحث في هذا المستوى سيكون سطحيا ومبينا ، اذا لم ينطلق من بحث الصلات العربية الحضارية مع الخارج ، في جذورها الاولى . ولعلنا نعرف جميعا ان النموذج الاول لهذه الصلات تمثل في العلاقة مع فارس ، من جهة ، ومع اليونان ، من جهة ثانية .

اما فارس فلم تكن ، بالنسبة الى المجتمع العربي مشكلية حضارية ، العرب ، على العكس ، هم الذين كانوا مشكلة فارس : ذلك انها اخذت ، هي التحضر ، عن شعب بدوي ، اعمق واعلى ما شكل حياتها وثقافتها ، اخيرا: الدين الاسلامي . وسواء اخذت ذلك ، باكراه الفتح ، او بطوعية الایمان ، فان ذلك لا يغير من هذه المشكلية شيئا . وما اثير ، في ما بعد ، كان ، في جوهره ، سياسيا - قوميا ، ضمن ثقافة دينية واحدة ، ونبأة واحدة ، ولم يكن حضاريا ، في المعنى الدقيق الخاص للكلمة .

- ٢ -

كانت اليونان هي المشكلية الحضارية الاولى التي واجهها المجتمع العربي . وكلنا نعرف المواقف التي تولدت عن هذه المواجهة :

١ - تأحد من اليونان آلة التفكير (المنطق ، خصوصا) ... فهي آلة لتركيـة العقل والـفـكر ، و « الآلة التي تصـح بها التـرـكـيـة ليس يـعـتـبـرـ في صـحة التـرـكـيـة بـهـا ، كـوـنـهـا آـلـةـ لـمـشـارـكـ لـنـاـ فـيـ الـمـلـلـةـ اوـ غـيـرـ مـشـارـكـ ، اـذـاـ كـانـتـ فـيـهـا شـرـوـطـ الصـحـةـ » . (ابن رشد) ، وتأخذ ايضا المعلوم « التي هي امور برهانية لا سبيل الى مجـاحـدـتها... وليس يـتـعـلـقـ شـيـءـ مـنـهاـ بـالـامـورـ الـدـينـيـةـ نـفـيـاـ وـأـبـاتـاـ » (الفـزـالـيـ) ، ولكن يجب التنبيـهـ الىـ ماـ يـسـمـيـهـ الفـزـالـيـ «آـفاتـ» هـذـهـ الـعـلـومـ ، الـتـيـ قـدـ تـولـدـ ، عـنـدـ غـيـرـ الـعـارـفـينـ بـالـدـينـ ، الشـكـوكـ فـيـ دـيـنـهـمـ وـتـدـفـعـهـمـ إـلـىـ التـخـلـيـ عـنـهـ . وـهـذـهـ الـعـلـومـ هـيـ ، كـمـاـ يـعـدـهـاـ الفـزـالـيـ: الـرـياـضـيـةـ وـالـمـنـطـقـيـةـ وـالـطـبـيـعـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ وـالـخـلـقـيـةـ .

٢ - التوفيق بين الدين (الوحـيـ) العربي والـعـقـلـ (الـفـلـسـفـةـ) اليـونـانـيـ، فـهـماـ فـيـ جـوـهـرـهـماـ وـاحـدـ ، لـأـنـهـماـ مـنـ مـصـدرـ وـاحـدـ . وـالـفـرـقـ بـيـنـهـمـ لـيـسـ فـرـقـ فـيـ الـطـبـيـعـةـ ، بلـ فـيـ الـوـسـيـلـةـ : الـدـيـنـ يـتـوـسـلـ الـوـحـيـ ، وـالـفـلـسـفـةـ تـتوـسـلـ الـعـقـلـ .

٣ - رفض الفلـسـفـةـ اليـونـانـيـةـ وـأـلتـهـاـ المـعـرـفـيـةـ (الـعـقـلـ وـالـمـنـطـقـ) (ابن تـيمـيـةـ) . وـهـذـاـ هوـ الرـدـ الـاقـصـىـ عـلـىـ رـفـضـ الـدـيـنـ (الـوـحـيـ وـالـنـبـوـةـ) ، كـمـاـ نـرـىـ عـنـدـ اـبـنـ الرـاوـنـدـيـ وـالـراـزـيـ .

لا بد من ان نلاحظ هنا ان الموقفين الاولين ، كما يمثلهما الفـزـالـيـ ، لا ينطلقان من الـاقـرـارـ بـانـ لـدـىـ اليـونـانـ مـعـرـفـةـ حـقـيـقـيـةـ ، مـثـلـنـاـ نـحـنـ الـعـربـ ،

وبأن علينا ان ندخل مع اليونانيين في حوار ، وتفاعل ، لكي نصل معا الى تقارب في معرفة الحقيقة وفهمها . وانما ينطلقان من الایمان المسبق بـأن اليونان ، على صعيد المعرفة الحقيقة ، في ضلال مبين . لكن لديها آلة للمعرفة يجب ان نفيدها منها ، ولديها علوم لا تتعارض مع الدين يجب ان نفيدها ايضا .

غير ان ابن رشد يختلف عن الفزالي اختلافا اساسيا ، فهو يقر بـأن لدى اليونان معرفة حقيقة ، كما عند العرب ، من حيث انه يؤكد على ان معرفة الحقيقة من شأن العقل ، وان «الغاية من الشريعة (الوحى ، الدين) ليست معرفة الحقيقة ، بل ايجاد الفضيلة والتحث على الخير ، والنهي عن المنكر » . (ابن رشد) .
ولا بد من ان نلاحظ ان الموقف الثالث بوجهه جدير جدا بالدراسة ، وانه لم يدرس ، حتى الان ، بالشكل الذي يجدر به . ولعله الاغنى ، والاكثر تعقيدا ودلاله .

يكشف الموقف الذي يمثله الفزالي عن تناقض اساسي : فهو ، من جهة ، ينطلق من الایمان بــان الوحي هو الحقيقة الصحيحة الكاملة ، وبــأن المعرفة نوع من تفسير الوحي ، ومن تفسير العالم بمقتضى الوحي . وهو ، من جهة ثانية ، يحرص على اخذ الآلة والعلوم من الآخر الذي لا يملك المعرفة الصحيحة . وهذا يعني ان وجود العربي يقوم على حقيقتين : الاولى تتطابق مع الوحي ، والثانية بحث دائم ، وهي ، في اية حال ، لا تتطابق مع الوحي .
كــأن الحقيقة الاولى خاصة بــ«الروح» ، والحقيقة الثانية خاصة بــ«الجسد» ، او كــأن «الروح» للدين ، او للعرب ، وــ«الجسد» للعقل ، او لــليونان . وكــما ان الروح والجسد مجتمعان ، لكن لا وحدة بينهما ، ولكل منهما طبيعة تغــير ، جوهريا ، طبيعة الآخر ، فــان العرب واليونان يمكن ان يجتمعوا معا ، من دون وحدة او اتحاد ، وــان يشكلان روح «ــالعالم» وجسده .
هــكذا يعيشان مجتمعين ، لكنهما في الوقت ذاته منفصلان . يستحيل ، بــتعبير آخر ، ان يصيرا واحدا ، مع انهما يمكن ان يكونا في لباس واحد . وبــهذا المعنى ، يصبح القول ، استطرادا : الاسلام «ــمضمون» «ــيــفهم» ، مثاليــا ، في مــعــزل عن «ــالشكل» الذي يأخذــه في الممارسة الحضارية . واذا كان الاسلام اخذ «ــالشكل» الجاهــلي ، على مستوى الــادــب ، من دون ان يــضــير ذلك «ــمضــمونــه» في شيء ، فمن المــمــكــن ، ايضا ، ان يأخذ ، على مستوى الممارسة العلمــيةــ الحضــارــيةــ «ــالشكل» الجاهــليــ الآخر : آلة اليونان وعلومــهم ، من دون ان يــضــير ذلك «ــمضــمونــه» في شيء .

- ٣ -

ذلك هو ، جوهريا ، الموقف الذي اتخذه في ملاقتنا المتتجدة بالغرب الأوروبي ، بدءاً من اصطدامنا بالحداثة الأوروبية ، عبر دخول نابوليون إلى مصر ، سنة ١٧٩٨ . وهو نفسه الموقف الذي استعاده مفكرو « عصر النهضة » الطهطاوي ، والافغاني ، ومحمد عبده ، والذي يسود حياتنا اليوم ، على مستوى النظام والمؤسسات . لقد استعدنا التوفيقية والتلتفيقية الغرّالية : « جسديا » ، نأخذ الحضارة الغربية ووسائلها ، أمّا « روحيا » ، فنبقى في ثقافة الوحي .

غير أن الامبرialisية الثقافية تخلخل ، اليوم ، جدر يا ، هذه التلتفيقية ، ب بحيث تقدّف بالمجتمع العربي في مفترق حاسم ، وب بحيث انه لا يجدو اكثرا من ملحق اقتصادي – ثقافي بالغرب ، وعلى الاخص بمكره الامبرialisي المهيمن : الولايات المتحدة . انه الان ، بتعبير آخر ، في مرحلة انشقاق على مستوى الاصل . ولئن قدرنا في الماضي ان « نلفي » او « نعلق » ، بمعنى ما ، الغرب ، ممثلاً باليونان ، فإن الغرب ، اليوم ، يقيم في عمق اعماقنا ، فجميع ما نتداوله ، اليوم ، فكري وحياتيا ، يجيئنا من هذا الغرب . أما فيما يتصل بالناحية الحياتية ، فليس عندنا ما نحسن به حياتنا الا ما نأخذه من الغرب . وكما اننا نعيش بواسطتها الغرب ، فائنا نفكّر بـ « لغة » الغرب : نظريات ، ومفاهيم ، ومناهج تفكير ، ومذاهب ادبية ... الخ ، ابتكرها ، هي ايضا ، الغرب . الرأسمالية ، الاشتراكية ، الديموقراطية ، الجمهورية ، الليبرالية ، الحرية ، الماركسية ، الشيوعية ، القومية ... الخ/المنطق ، الديالكتيك ، العقلانية ... الخ/الواقعية ، الرومنطيقية ، الرمزية ، السوريالية ... الخ/ . هذا من دون ان ندخل في ميدان المعلوم ، وبخاصة العلوم البحتة .

كيف نواجه ، في ضوء هذا كله ، مشكلية الحداثة في المجتمع العربي ؟

ولكن ، قبل ذلك ، ما الشيء الباقي لنا ، كخصوصية مميزة ؟ الدين والشعر .
وحتى الدين والشعر لا بد من أن نتساءل حولهما : أي دين ؟ وأي شعر ؟

ليست هذه المشكلية مجرد مشكلية حضارية ، وإنما هي كذلك
مشكلية مصيرية . وفي رأيي أن الفكر العربي لن يكون له أي تأثير أو فاعلية ،
بل لن تكون له أية قيمة ، الا بدعها من مواجهة هذه المشكلية ، ومن داخل
الثقافة العربية ، او الحضارة العربية ذاتها .

هذه المشكلية هي ما اسميها بصدمة الحداثة .

- ٤ -

ماذا تفرض علينا ، بشكل أولي مباشر وملح ، صدمة الحداثة ؟ الجواب ، ببساطة ، هو : أن نعرف ما كنا ، وما نحن ، من أجل أن نعرف ما نكون . وبما أن المعرفة هي ، بمعنى ما ، نقد ، فإن المهمة الفكرية الأولى هي نقد المشكلية الحضارية العربية القديمة (المتجدد) ، ومن ثم نقد المشكلية الحضارية الغربية ، أي مشكلية الحداثة ذاتها ، خصوصاً من حيث هيمنتها الامبرسالية .

في هذا الإطار يتحدد ، اليوم ، في المجتمع العربي ، كما يبدو لي ، دور المبدع - فكراً وفناً ، أي دور الشخص الذي هو وحده المهيأ ، القادر على أن يطرح الأسئلة الأساسية . (السياسة ، بمعناها الحصري ، (السائد) ، تبدو ، في هذا المستوى ، سؤالاً تالياً ، تتعدد أهميته في ضوء تلك الأسئلة ، وفي ضوء الاجوبة عنها) .

لا يعني هذا النقد مجرد تحديد نظري لوقف نظري من التراث . لا يعني ، وبالتالي ، ارساء نظرية محددة لفهمه وتقويمه ، سواء كانت هذه النظرية مثالية أو مادية ، هيجلية أو ماركسية ، « دينية » أو « علمانية » . وإنما يعني ، ضمن إطار مشكلية التعبير الفكري - الفني ، مشكلية الكتابة ، التي نحن في صددها ، أن نحدد موقفنا منه ، أبداً عيناً ، بالمعنى الدقيق الخاص بهذه الكلمة .

ذلك أن المسألة الجوهرية ليست في أن نحلل ، مثاليًا أو مادياً ، كيف أن طرفة بن العبد ، مثلاً ، وأبا نواس ، والفالزي ، ... الخ ، يشكلون ، على تناقضهم وتبانيهم ، وحدة تراثية . وهي ليست كذلك في أن نحدد ، نظرياً ، عناصر التراث ، التي نرى أنها مفيدة لنا ، اليوم ، فنستعيدها ونتبنيها ، والعناصر التي نرى أنها غير مفيدة ، فنهملها . وهذا كله نافل ، وليس له أية أهمية على الصعيد الذي نقصده : الابداع .

المسألة ، كما تبدو لي ، هي : هل يمكن العربي ، اليوم ، أن يتابع ، في فكره وفنه وشعره ، المشكلية ذاتها التي طرحتها حضارته في الماضي ؟ وهي ، تبعاً لذلك : هل مشكليتنا اليوم ، في الربع الأخير من القرن العشرين هي ، أبداعياً ، مشكليتنا نفسها في القرن السادس أو العاشر أو التاسع عشر ؟ وإذا كانت المشكلية مغایرة ، فإن الأسئلة الناشئة عنها لا بد أن تكون مغایرة هي أيضاً . لا بد ، كذلك ، أن تكون اجوبتنا عن هذه الأسئلة مغایرة لاجوبة الماضي . لا بد ، وبالتالي ، أن يكون علم جمال التعبير عن هذه الأسئلة مغایراً لعلم جمال التعبير عن الأسئلة القديمة .

- ٥ -

لننطلق من تحديد المشكلية القديمة للحضارة العربية . من جهتي ،
احدها بأنها مشكلية الوحي/العقل ، الدين/الفلسفة ، الروح/الجسد ،
القديم/المحدث ، على المستوى النظري العام ، والضمون/الشكل أو المعنى/
اللفظ ، على المستوى الادبي الخاص .

ولنتذكر أن طبيعة هذه المشكلية هي في أساس ما أدى إلى الثنائية
التبعيسية الحديثة (الامبريالية) : العرب/الغرب ، النبوة/التقنية .

من الطبيعي أن نقد هذه المشكلية ليس أمرا سهلا . لكن تجاهله او
اهماهه او تأجيله ، لسبب او آخر ، يخفي عجزا ازاء الواقع والتراكم معا ،
نظريا وعمليا . ويعني ، وبالتالي ، اما استلابا ازاء تراث الشعوب الأخرى
وواقعها ، واما اقتلاعا ، ازاء التراث القومي ، واما خضوعا ، بشكّل او
آخر ، للهيمنة الامبريالية التي تتلبّس ، اليوم ، التراث القومي على مستوى
النظام السائد والثقافة السائدة .

لنقل ، اذن ، ان اكتشاف المطلق الالهي ، وتنظيم العالم المحسوس
بمقتضى هذا الاكتشاف ، هو المحور الذي دارت حوله الحضارة العربية ،
والبُدا الذي وجه الفكر العربي . ثمة اذن ، في طبيعة الرؤيا العربية ذاتها
إلى الكون والانسان ، انشقاق اصلي يتمثل في الثنائية التي اشرت إليها .

ونعرف جميعا أن هذه الثنائية ليست تعادلية او جدلية ، وإنما هي
ثنائية تفاضل . فالاولية المطلقة فيها هي للروح . الروح مبدأ النظام
والانسجام والثبات والوضوح . إنها المبدأ القديم (بالمعنى الفلسفـي) الذي
يحرك ويوجه . هكذا يكون القديم (الماضي) في مرتبة السبب ، والحديث
(الحاضر والمستقبل) في مرتبة النتيجة . انه ترابط يرسم ، بدوره ، ترابط
الفكر ويحدد وظيفته . فالتفكير هو التذكر ، او هو استعادة القديم . ولا بد ،
في هذا التذكر ، من ضوابط وكواكب هي القواعد والمبادئ وال المسلمات

والمعابر والمازين والمقاييس . ولا بد ، في هذا كله ، على صعيد التعبير ، من لغة ملائمة هي ، طبعا ، اللغة الواضحة ، المحددة ، المباشرة . فالروح هي مدار ثقافة الوحي/النبوة ، وتفتتضي هذه الثقافة علم جمال يستجيب لها ، وقد أنسنه العرب ، بامتياز : انه علم جمال الخطابة .

تفيدنا الاشارة هنا الى أن مبدأ الروح هو الذي كان مهيمنا ، في الممارسة التاريخية العربية ، ثقافيا وسياسيا . ومن هنا نفهم أهمية التوكيد الدائم على المبادئ القديمة ، وعلى استخدام البنى المسبقة لتنظيم الفكر ، وعلى تصنيفه اما الى جهة الحق ، واما الى جهة الباطل : أي تصنيفه ، وفقا لمعيار ديني (روحي) .

ومن هنا نفهم كيف ان هذا الفكر تكون ايديولوجيا : صار وسيلة امتلاك وأداة سيطرة . ثمة طريق مستقيمة واحدة لا يجوز الخروج عنها ، ومهمة الفكر (والشعر) ان يدل الناس على هذه الطريق ، ويدفعهم الى متابعتها والدفاع عنها .

الفكر العربي ، اذن ، (والشعر) هو ، في أساسه ، تعليمي . وهو ، شأن كل فكر تعليمي ، يؤكّد للانسان ما يعرفه – أي ما نسيه ويجب أن يتذكرة . فليست مهمة الفكر أن يجرّب أو يفامر أو يفتح طريقا آخر ، وإنما مهمته أن يتذكرة ويستعيد . الفكر ، بتعبير آخر ، هو ما يكون قياسا على الاصول (الدينية) . ولكي تتكامل بنية التعبير ، تتحتم قياس الادب على الدين ، وقياس علم جمال الشعر على علم جمال الخطابة .

ولئن كانت الاستعادة التكرارية (التذكير) ، على المستوى الديني ، صحة وعافية ، فانها في الادب مرض وآفة . ومن هنا نفهم كيف استندت ، في الممارسة الشعرية ، لغة الشعر العربي ، بحيث تحولت الى اداة نوع من التبادل او التواصل العادي الذي كاد ان يكون تجاريًا مبتلا – خصوصا في جوانبها السياسية: المدحية/الهجائية . ونفهم كيف أخذت الثقافة المهيمنة تعتبر الخروج على هذه الاداة ، أي تعتبر الابداع « افسادا » ، بل خطأ من اخطاء اللغة .

وهكذا ادت هذه الثنائية التفاضلية التعليمية الى ان يدور الفكر العربي (والشعر) في اطار مغلق وضيق ، بين ثنائي تقويمي : حق/باطل ، خير/شر ، ايمني/إحادي ، اصولي/خارجي ، عربي/شعوبي ، قديم / محدث .

- ٦ -

مع ذلك ، حدث في مناخ هذه الهمينة ، ما يمكن أن اشبهه ، دون مبالغة ، بنوع من **الثورة الكوبيرنيكية** : لم يعد المطلق الالهي ، وحده، مركزاً ، بل صار الانسان شريكاً له . ذلك هو الجانب الصوفي (والعقلاني - الاحادي ، لكن على مستوى آخر) من هذه الثورة . المطلق الالهي ، في منظور التجربة الصوفية ، معنى ، لكن هذا المعنى مقترن ، وجودياً ، بالصورة - اي بالمطلق الانساني . الكون ، بدئياً ، معنى (إله) وصورة (انسان) : لا معنى تضاف اليه صورة ، بل معنى / صورة .

هكذا تغيرت رؤيا العالم : كان مكتملًا ، وليس هناك ما يخلق او يصنع . وكل ما يحدث انما هو نقص بالقياس الى كماله الاول . لا بد ، اذن ، من تسويف العالم كما هو ، وقبوله ، والمحافظة عليه . فهو ، امس ، افضل منه ، اليوم وهو ، اليوم ، افضل مما سيكون غداً . وتلك هي الاصول التي تقوم عليها رؤيا تسويف السائد الراهن ، والمحافظة عليه ، والدفاع عنه .

غير ان الكمال ، في التجربة الصوفية ، لم يعد ثباتاً ، او فعلاً اكتمل وانتهى ، وانما صار حركة . واصبح العالم تفجراً مستمراً صوب تكامل مستمر . ولم يعد المطلق الالهي ، وراء العالم او قبله وحسب ، وانما اصبح امامه ايضاً . لم يعد يجيء من الماضي وحده ، وانما اخذ ينشق في الحاضر ويجيء من المستقبل ايضاً . ولم يعد المطلق الالهي ، في هذا المنظور ، جواباً لا سؤال بعده ، وانما اصبح سؤالاً . والعالم ، اذن ، لم يخلق كاملاً ، دفعة واحدة والى الابد ، وانما صار كل شيء فيه للخلق المستمر .

الصوفية، بهذا المعنى، رؤيا جذرية، بل هي، في مصطلحاتنا الحديثة، ضمن هذا الاطار التاريخي ، رؤيا ثورية .

يتمثل الجانب الثاني من هذه الثورة الكوبيرنيكية في ابطال قياس الادب والشعر على الدين ، من جهة ، وفي ابطال قياس علم جمال الكتابة على جمال الخطابة ، (ويمكن القول ، استطراداً ، ابطال قياس علم جمال الحضارة على

علم جمال البداوة) ، من جهة ثانية : أي في تجاوز القديم ، من حيث هو اصل ونموذج . وهذا مما ادى ، فنيا ، الى اعتبار العالم بحثا مستمرا ، وسؤالا مستمرا . في هذا البحث/السؤال يؤسس الشاعر (المفكر) ، من وجهة نظره ، صورة عن عالم يجدر به الانسان ، ويجدر هو بالانسان . وليس للشاعر في مغامرة هذا البحث / السؤال ، غير اللغة : أنها طينة المخلوق / الخالق ،

هكذا لا يعود علم الجمال ، بالنسبة اليه ، علم جمال النموذج او الاصل او الثابت ، بل علم جمال التغيير ، المتحول ، المتجدد . ويصبح الابداع ممارسة الشاعر ، الاولى ، من اجل تأسيس وجوده في أفق البحث/السؤال . لم يعد الشاعر ، بتعبير آخر ، يكتفي بمحاكاة العالم ، وانما اصبح يمارس هو نفسه خلق العالم . وبدلا من ان يرددنا علم جمال الثابت الى العالم البديع الفائق ، الكامل الصنع ، اخذ يرددنا علم جمال المتحول الى القصيدة البدعية الصنع ، كصورة جديدة عن العالم من صور ممكنة لا نهاية لها .

هذا الجانب من الثورة كشفت عنه وأشارت اليه تجربة ابي نواس وأبي تمام . ولكن كان الجانب الاول من هذه الثورة قد ادخل بعد الانسان الى صورة الكون ، من حيث أنه اعتبره الكائن او «العالم الاصغر» الذي ينطوي فيه «العالم الاكبر» ، ووحد فيه بين «معنى» الكون و «صورته» ، فان الجانب الثاني أضاف بعد الحضارة/الحداثة ، أي بعد الفن/«التقنية» .

- ٧ -

هكذا نرى ان لهاجس الحداثة جذورا في نتاج ابي نواس وابي تمام ، وفي كثير من النتاج العربي ، العلمي والفلسفي (الرازي، ابن الرواندي، ابن رشد) والصوفي . ذلك ان الخاصية الرئيسية التي تميز هذا النتاج هي ادانة التقليد او المحاكاة ورفض النسخ على متوال الاقدمين ، والتوكيد على التفرد والسبق ، وعلى الابتكار . ومما يزيد في اهمية المحسن بالحداثة وعمقه ، لدى اسلافنا هؤلاء هو انه لم يأت مصادفة او بشكل مجاني ، وانما كان يرتكز الى نظرة جديدة .

من عناصر هذه النظرة ، مثلا ، نشوء مفهوم للزمن عندهم يغاير المفهوم الديني . وفي نتاجهم تقد لمفهوم الزمن الديني ، نشأ ما يناظره في اوروبا ، فيما بعد ، حين تقد مفهوم الزمن كما ترى اليه المسيحية . ونعرف جميعا ان هذا التقد كان في اساس الحداثة الغربية .

هكذا ادخلت نظرة اسلافنا اوئلها الى الحياة العربية بعده العلم ، اي انها احلت حرکية التقدم ، محل سلفية الاصول . وبما ان هذا البعد يتمزج حكمـا ، بالعقل ، فقد صار هاجس الحداثة عندـهم ممحـومـا بـفـكـرـةـ التجـاـوزـ . وتعـنىـ هـذـهـ الفـكـرـةـ ، عـلـىـ صـعـيـدـ الـابـدـاعـ ، وـبـخـاصـةـ الشـعـرـيـ ، أـنـ يـعـيشـ الـبـدـعـ دـائـمـاـ فيـ حـرـكـةـ تـدـفـعـهـ إـلـىـ أـنـ يـكـونـ دـائـمـاـ ، غـيرـ ذـاتـهـ ، وـغـيرـ الـآخـرـينـ . فـكـانـهـاـ تـقـولـ لـهـ : لـكـيـ تـظـلـ مـوـجـودـاـ باـسـتـمرـارـ ، لـاـ بـدـ لـكـ مـنـ اـنـ تـتـجـاـوزـ نـفـسـكـ وـغـيرـكـ ، باـسـتـمرـارـ .

من هنا تغير ، تبعا لذلك ، موضوع النقد : لم يعد يستند الى حقيقة ماضية ثابتة يعود اليها دائما ، انما اصبحت الحقيقة نفسها نقدا ، واصبحت مرادفة للتغيير . وهذا ما نراه في النقد الشعري ، عند الصولي اولا ، وعند الجرجاني فيما بعد . ونراه في الحركة العقلية ، الفلسفية والعلمية ، عند ابن الرواندي ، والرازي وجابر بن حيان . ونراه في الحركة الصوفية . ونراه ، بشكل عام ، في التيارات الالحادية ، او ما سمي حركات الزندقة والشعوبية ، وفي طليعتها الحركة القرمطية .

وكان من نتائج ذلك أن تزعمت فكرة النموذج أو الأصل . اي ان الكمال لم يعد موجودا ، كما يقول التقليد الديني ، خارج التاريخ ، وإنما أصبح موجودا داخل التاريخ . أصبح الكمال ، بمعنى آخر ، كامنا في حركة الابداع المستمرة ، اي في الحاضر – المستقبل ، ولم يعد قائما في الماضي ، كانه ابتكر للمرة الاولى والاخيرة .

ويبدو لي ان الفكرة – الاساس في نزعة الحداثة على الصعيد الشعري ، في المجتمع العربي تكمن في ادراك التمايز بين اللغة والعالم ، بوجهيه : الظاهر والباطن ، الموضوعي والذاتي . اعني في رفض القول بان اللغة هبوط على العالم ، وفي القول على العكس ، بانها ابشاق منه . اي في التوكيد على انها ابداع او اصطلاح انساني وليس توقيفا إلهيا ، كما يعبر بعض اللغويين العرب .

انطلاقا من ادراك هذا التمايز ، اخذ الشعراء ، وفي طليعتهم ابو نواس وابو تمام والمتسمون ، يستكشفون عالم الاشياء ويستقرؤون كتاب الكون . اخذوا يخلقون المطابقات (قبل بودلير ، بزمن طويل) بين الكون ولغتهم ، وبين ذواتهم وتخيلاتهم .

لم يعودوا ، بدءا من ذلك ، ينظرون الى الكون من حيث هو مجموعة من الاشياء المخلوقة بل اصبحوا على العكس ينظرون اليه من حيث هو مجموعة من الاشارات والرموز والصور . ولم يعد العالم مكتوبا في نص اصلي اولي ، بشكل نهائي ، وإنما أصبح على العكس كتابا يكتب باستمرار .

هكذا تراجعت المفهومية الكلية ، وتراجع عالم « الكل » ، امام الشيء الفرد ، وامام الجزئية وعالم الاجزاء . واخذ الوعي بالموت يتصف بحياة الشعراء ويملوها بشرارات العبث والغرابة . وصار اللهو والمجون والتشرد والصلعكة فضاء يتنشق فيه الشعراء هواءهم الطيب الآخر . وفي هذا الفضاء احدث تحدث التفجيرات المختلفة حيناً والمُؤلفة حيناً : الثورة على العقل والدين معا ، والهياق بالجسد وأشياء العالم ، ورفع راية الحلم والسحر والجنون .

وفي هذا ما خلق جوا ، فكرييا واجتماعيا ، اخذ يبدو للنظام وبنائه ، شيئا فشيئا ، انه يزداد خطورة وانه يصبح اكثرا فاكثرا عصيا على الترويض . لم يكن بد اذن من ادانته : هكذا سمعته السياسة في « مدينة الله » عالم

الزندقة والشعوبية . وهكذا اعتبرت انه انحراف ومرض . وهكذا نفته ، تماما كما فعلت الكنيسة القروسطية بالهراطقة ، في مختلف انواعهم .

غير ان هذا التحول في النظرة لم يأخذ نتائجه وابعاده في المجتمع العربي ، على مستوى النظام والبني والمؤسسات كما حصل في اوروبا فيما بعد . ففي اوروبا حلت نتيجة لازمة وضرورة ، فكرة المجتمع – المدينة ، محل الافراد الدين يعيشون في « مدينة الله » والذين تسوسهم فيها علاقات الخلاص الفردي السماوي . وحلت فكرة العمل محل التوبة . وحل التقدم محل النعمة الالهية . وحلت السياسة محل الدين . انتقلت الحياة ، بتعبير آخر ، من « مدينة الله » الى مدينة الانسان .

هنا تكمن الفجوة الاساسية في الحياة العربية : بقيت الحداثة فيها على مستوى النظر ، اي انها بقيت هامشية تدور في زوايا وحلقات ، لكن ضمن « مدينة الله » ، وما تزال تدور حتى الان . وبهذا المعنى بقي المجتمع العربي على مستوى النظام والبني والمؤسسات « قدما » . ولم تنفصل السياسة عن الدين ، بل استمرت ، على العكس ، في وحدة متينة معه ، وبقيت الادانة السياسية ، كما كانت في الماضي ، شكلا من اشكال الادانة الدينية . كذلك استمرت الادانة الدينية كشكل من اشكال الادانة السياسية .

التاريخ لا يعيد نفسه . صحيح ، لكن بشرط واحد : حين يكون تاريخ الابداع .اما تاريخ التقليد فانه لا يفعل الا ان يعيد نفسه وانتاج ما كان قد انتاجه . الموت تكرار اما الحياة فهي ، تحديدا ، الابداع .

السنا نعيش ، اليوم ، على جميع المستويات في « مدينة الله » ؟ الا يبدو التقدم في هذه المدينة كانه ابتكر خصيصا لخدمة التخلف ؟ اليك عالمنا قسمين : متديننا وزنديقا – ان كنت في هذه الجهة فانت في « الجننة » وان كنت في تلك الجهة ، فانت في « الجحيم » ؟

في هذا ، كما يبدو لي ، تكمن الازمة – المأزق ، لا بالنسبة الى الحداثة وحسب ، بل بالنسبة الى الشخصية العربية ذاتها ايضا .

اصوغ هذا المأزق بهذه العبارة التبسيطية : انا اليوم نمارس الحداثة الغربية ، على مستوى « تحسين » الحياة اليومية ووسائله – لكننا نرفضها على مستوى « تحسين » الفكر والعقل ، ووسائل هذا التحسين ، اي انا نأخذ المنجزات ونرفض المبادئ العقلية التي ادت الى ابتكارها . انه التلتفيق الذي ينخر الانسان العربي من الداخل . ولئن كان علامه على انهيار الفكر

الفلسفي العربي في مرحلة التوفيق بين الدين والفلسفة ، أي بين الاسلامية واليونانية فانه اليوم يبدو ايدانا بانهيار الشخصية العربية ذاتها .

يُتَخَذُ هَذَا المَأْزَقُ شَكْلَهُ الشِّعْرِيُّ السَّائِدُ فِي السُّؤَالِ الْأَتِيِّ : هَلْ يَجِبُ التَّخْلِيُّ عَنِ الْابْدَاعِ الشِّعْرِيِّ فِي سَبِيلِ الالتزامِ السِّياسِيِّ (كَمَا تَرَى الْمُقَائِدُ «التَّقْدِيمِيَّةُ ») وَمِنْ أَجْلِ الالتزامِ بِالقواعدِ الْجَمَالِيَّةِ الْمُورُوثَةِ (كَمَا تَرَى الْمُقَائِدُ «السَّلْفِيَّةُ ») ؟ بِتَعْبِيرٍ آخَرٍ : هَلْ يَجِبُ التَّخْلِيُّ عَنِ الْمَغَامِرَةِ الْخَلَاقِيَّةِ فِي سَبِيلِ الْفَاعِلِيَّةِ السِّياسِيَّةِ الْمُبَاشِرَةِ ، مِنْ جَهَّةٍ ، وَفِي سَبِيلِ الْمُحَافَظَةِ عَلَى «التراث» وَ«الاصلية» مِنْ جَهَّةٍ ثَانِيَّةٍ ؟

هُنَا تَلَقَّيْ ، شَعْرِيًّا ، «التَّقْدِيمِيَّةُ» وَ«السَّلْفِيَّةُ» . فَلَيْسَتِ الْفَاعِلِيَّةُ السِّياسِيَّةُ الْمُبَاشِرَةُ ، فِي الْجَمِيعِ الْعَرَبِيِّ الْرَاهِنِ ، إِلَّا الاسمُ الْآخَرُ لِلْمُحَافَظَةِ عَلَى التَّرَاثِ بِأَكْثَرِ اشْكَالِ الْمُحَافَظَةِ تَقْليِدًا وَسَلْفِيَّةً .

- ٨ -

ما طريق الحداثة الشعرية في هذا المناخ الذي تؤسسه تلك الازمة -
المأزق ؟

لا بد اولا من التوكيد على اننا لا نقدر ان نفصل الحداثة العربية عن الحداثة في العالم . ان ارادة الفصل باسم « الاصالة » حينا ، وباسم « التراث » حينا آخر ، هي في التحليل الاخير ضد الاصالحة وضد التراث . التفاعل والتبادل هما خصيصة اولى في الثقافة العربية ، منذ نشوئها ، ولا يضير مبدا التفاعل والتبادل ان يكون قد غالى فيهما احيانا بعض ممثلي هذه الثقافة ، بحيث اديا الى ما ينافق الغاية منها : التوفيق والتلقيق .

والتفاعل والتبادل هما ، اليوم ، خصيصة اساسية من حركة الثقافة في العالم . الحداثة الشعرية في اميركا اللاتينية مثلا ، تؤسس فضاءها في الافق الفرنسي . والحداثة الفرنسية تؤسس فضاءها في الافق الاميركي . وهنالك بلدان بكمالها ، الصين - تمثيلا لا حصرها ، تؤسس حداثتها على فكر ينافق تراوتها كلها . وليس في هذا كله ، مع ذلك ، ما يتنافى مع الخصوصية واصالة الابداع ، وان تنافي مع « اصالة الموروث » و « خصوصيته » . ولا يكون الكلام ، اليوم ، على الحداثة في المجتمع العربي ، حقيقيا خارج هذه التجارب وخارج الافق الذي فتحته على الاخص العلوم الحداثة .

ذلك ، فيما يبدو لي ، هو الافق الذي يجب ان يتحرك فيه نقدنا مشكلية الحضارة العربية ، ويتأسس فيه بحثنا مشكلية الحداثة في المجتمع العربي . وتبدو صحة هذا الافق ، بشكل اجلي ، حين نتذكر فشلنا (او نقصيرنا) في احداث الجوانب الاخرى من الثورة : في العلوم الرياضية ، والعلوم الطبيعية ، والعلوم الانسانية الاخرى ، وبخاصة الاقتصادية . فعلى الرغم من المغامرة المدهشة التي قام بها بعض اسلافنا ، كل في مجاله ، لم

نقدر ان ندخل الفلسفة ، مثلا ، بالمعنى الدقيق ، في بنية الثقافية . وما ينطبق على الفلسفة ينطبق على العلم أيضا . وفي هذا الفشل ما قد يفسر بقاء ما نجحنا فيه ، على هامش الحياة العربية : التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية . وما يبدو من الشعر أنه في متن الحياة العربية ، كما يتوهם بعضهم ، ليس في الواقع الا صيغة من النثر الموزون . انه تفريغ وتنويع ، بالمعنى الاجتماعي ، على « الادب » الموروث ، بالمعنى التقليدي .

- ٩ -

غير أن الدخول في الافق الذي أشير إليه يقتضي ، بادئه بدء ، إعادة تقويم للثقافة العربية السائدة ، بتشكيلها القديم والساائد . وترتبط ضرورة هذه الاعادة ، اوليا ، بثلاثة اسباب :

١ - الاول هو ان معظم الاشكالات الفنية حول التجربة الشعرية العربية الحديثة ، يجد اصوله ومسوغاته في مفهومات جمالية يوجهها وسيطر عليها المنظور الثقافي الماضوي ، الشعر شريحة من الثقافة ، وقد تم له ، بعوامل عديدة ، ان يخطو خطوات نوعية في مسار تطوره ادت الى مزيد من التفاوت بينه وبين الشرائح الاخرى . فلم يكن تطور النقد والنظريات الجمالية والفلسفية ، مثلا ، موازيا لتطور الشعر . لهذا ارى ان من الصعب ان يتغير ، لدى القارئ العربي ، منظوره الشعري ، الا اذا تغير منظوره الثقافي بكامله .

٢ - ويرتبط السبب الثاني بالمارسة النقدية التدوقية للشعر العربي الحديث . ما تزال الذائقة العربية مشحونة ، مثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها في التدوق والحكم . لذلك من العبث الامل في نشوء نقد حديث يوازي التجربة الشعرية الحديثة ، اذا لم يخرج النقد هو ايضا من اطار المعيارية القديمة للنقد ، خروج الشعر الحديث من المعيارية القديمة لكتابه الشعر .

٣ - اما السبب الثالث فهو ان فهم حاضرنا الثقافي فهما عميقا والعمل على تكوين قيم ثقافية جديدة ، يفترضان ، بدئيا ، فهم ماضينا الثقافي فهما عميقا .

ويخيل الى ان التشتبث والاعتباط والتبلبل التي تخيم على الساحة الثقافية الراهنة ، عائدة ، بجانبها الاكبر على الارجح ، الى ما في الصورة التي تكونها عن الماضي من تشتبث واعتباط وتبلبل .

تتضمن إعادة تقويم الثقافة العربية الامور التالية :

- ١ - إعادة تقويم النتاج الثقافي القديم ذاته .
- ٢ - إعادة تقويم المفهومات والنظارات التي تولدت عن هذا النتاج .
- ٣ - إعادة النظر في اعادات النظر السابقة .
- ٤ - تقويم النتاج الثقافي الراهن .
- ٥ - رسم الصورة المكنته ، في ضوء هذا كله ، للثقافة العربية الحديثة - المقبلة .

ويخيل إلي أن بحث هذه القضايا يجب أن يتم في ضوء المبادئ التالية:

أولا - يحتاج المجتمع العربي إلى تغير جذري وشامل ، لا يتم إلا بالثورة . هذا يعني ان الثورة العربية لا يجوز ان يقتصر طموحها على تغيير الاجهزة السياسية للدولة، او تغيير اجهزتها الایديولوجية القديمة (المدرسة، مثلا) ، وانما يجب ان تطمح الى تغيير الانسان العربي في اعمق اعماقه. وهذا لا يتم بمجرد تغيير نظام الحياة حوله ، بل يجب ان يرافقه تغيير لنظام الفكر. فلا يكفي لتغيير الانسان ان نغير الحياة على مستوى الشيء والعمل وحسب، وانما يجب ان نغيرها ايضا على مستوى الرمز والنظر . وببداية هذا التغيير هي في ان تنتج الطبقات المسحوقة المستغلة ثقافتها الخاصة بحيث تصبح تطلعاتها وحدود سلوكها ممارسة شاملة تتجاوز الثقافة القديمة والطبقات التي انتجتها .

ثانيا ، يفترض هذا التغيير مفهوما للثقافة اكثر شمولا من المفهومات التقليدية ، واكثر جذرية . لا تعود الثقافة في هذا المفهوم مجرد بنية فوقيّة، وانما تصبح الاساس الكلي الذي يوجد كل شيء ، بدءا منه .

ثالثا ، الثقافة هنا هي ممارسة التحرر ، بجمع اشكاله وعلى مختلف المستويات . انها الثقافة التي لا تتوقف عند تلبية الحاجة ، وانما هي التي تلبي الرغبة ايضا . فلا يمكن ان تنشأ ثقافة مفيرة اي ثورية ، الا ببدءا من تلبية الرغبة . والعمل الشوري الحقيقي هو الذي يستمد حيويته واسكاله من الاشكال التي تخدمها الرغبة .

رابعا ، ان قوة الثقافة الموروثة ، ثقافة الطبقات القديمة الтиوقراطية - الاقطاعية ، لا تكمن في كونها منظومة متمسكة من المفهومات ، وانما تكمن في كونها تمثل المجموعة الكاملة لرموز الشعب على مستوى المؤسسات السائدة ، اي على مستوى النظام السائد .

ومن هنا لا يكفي الصراع الايديولوجي لتجاوز الثقافة الموروثة ، ولا يكفي مجرد التغيير السياسي ، كما اشرت سابقا . لا يكفي حتى هدم المؤسسة الايديولوجية القديمة (تغيير الادارة ، العناصر ، البرامج .. الخ)، ذلك ان المؤسسة ليست اشخاصا ، وانما هي مجموعة من العلاقات . والمؤسسة ليست سببا ، بل نتيجة . ولا نستطيع ان نهدم العلاقات (الاسباب) بهدم نتائجها (المؤسسات) .

ان الجانب المؤسسي في المدرسة ، مثلا ، لا يكمن في ادارتها ومدرسيها وتلامذتها . فالاداري هنا غير موجود بذاته كفرد مستقل . كذلك المدرس ، والتلميذ . انهم قطع في آلة علائقية . وينتج عن ذلك ، بين ما ينتج ، ان تأثير المدرسة لا يمكن في المادة التي تعلمها بقدر ما يمكن في فرض التعود على نموذج محدد من التفكير . واذا ادركنا مدى تأصل المدرسة العربية في الماضوية، يتجلی لنا مدى تأثيرها كجهاز ايديولوجي في الثقافة الراهنة فهو لا يطيل امد الثقافة الماضوية وحسب ، وانما يجعلها ايضا في مستوى القانون الطبيعي .

خامسا ، لهذا كلـه ، يفترض البحث في الثقافة العربية البحث في الجذور التي تنهض عليها العلاقات التي تمثل للشعب مجموعة رموزه الحياتية والفكرية . وهذا مما يؤكـد ، تبعـاً لـذلك ، ان تغيـير الثقـافة العـربية لا يتم الا ضمن انتاج سياق جـديد ، جـلـري وشـامل ، للحـياة العـربية في شـتـى وجـوهـها ومـظـاهرـها .

- ١٠ -

لكن ثمة اشياء لا بد اولا من ايساحها . فمن يعيid تقويم الثقافة العربية ، اليوم ، وبخاصة في ماضيها ، هو كمن يسير في ارض ملغومة: يجد نفسه محاصرا بالمسلمات ، بالقناعات التي لا تتردح ، بالانحيازات، بالاحكام المسبقة . وهذه كلها تتناقل في الممارسة شكوكا واتهامات وانواعا قاتلة من التعصب . فليس الماضي هو الذي يسود الحاضر ، بقدر ما تسوده صورة مظلمة تتكون ، باسم هذا الماضي . لذلك ليس الماضي هو ما يجب ان نبدأ بالكلام عليه ، وانما يجب ان نبدأ اولا بالكلام على تلك الصورة السائدة .

اعني بالصورة السائدة ، المفهومات والاحكام التي تتبناها المؤسسة / سواء كانت سياسية او اجتماعية او ثقافية ، وتحافظ عليها وتدافع عنها . ويدخل في تكوين هذه الصورة عاملان اساسيان : غبيي هو الدين ، وتاريخي ، وهو من جهة ، مرتبط بالصراع العنفي المستمر داخل المجتمع الاسلامي ، منذ نشوئه ، بين تصورين للإسلام او منحدين رئيسيين فيه ، وهو ، من جهة ثانية ، مرتبط بالصراع المستمر بين المجتمع الاسلامي ككل ، منذ نشوئه ايضا ، والعالم الخارجي الاعجمي - الرومي .

من الناحية الاولى ، قليما عرف المجتمع العربي استقرارا الا بقوة القمع . كذلك ، قليما عرف الاستقرار ، من الناحية الثانية ، طيلة خمسة عشر قرنا : فقد كان دائما في مواجهة خطر خارجي . ولعل في هذا ما يوضح كيف ان الصراع الثقافي داخل المجتمع العربي ، وبينه وبين العالم الخارجي العدو ، يتخد طابعا دينيا - سياسيا في الدرجة الاولى ، وكيف ان السياسة نفسها امتداد للدين . لعل فيه ايضا ما يوضح كيف ان الماضي كان بالنسبة الى العربي ، ضمانه الدائم ، وكيف كان يغالي في تمجيده واللجوء اليه بقدر ما يشعر بن الخطر الذي يهدده من خارج قريب او قوي . وهكذا كان في اللجوء الى الماضي نوع من التسلح ، ونوع من العزاء . بل كان هذا اللجوء على الصعيد النفسي ، تعويضا عن تراجع الحاضر او سقوطه ، ومن هنا صار

الماضي ، اي صار النتاج الثقافي الذي تم في الماضي ، رمزاً لشخصية العربي ، وصار النقد الذي يوجه اليه يفسر كأنه نقد للشخصية العربية ذاتها ، وصار كل ما يخلخل صورته المستقرة ، كانما يخلخل هذه الشخصية ذاتها . وبهذا أصبح الماضي مقياساً كاملاً وثابتاً . فالعربي ، اليوم ، سواء حارب او تحدث عن الشعر او الفلسفة او الاخلاق او العلم او العائلة او الاقتصاد او اي شيء آخر ، انما يخضع مسبقاً لمعاييرة الماضي ، وسندية التراث ، ومرجعية السلف .

ومن هنا يبدو الماضي او التراث كأنه فضاء من النصوص مثالي ، مطلق ، يكاد ان يكون رياضياً : لا زمنياً ، ولا يجري عليه التاريخ . وقد ساعدت في تثبيت هذا كله ، نوعية النظام الذي ساد المجتمع العربي . فقد سيطر عليه ، بعوامل عديدة ، نظام تيوقراتي – اقطاعي ، ولذلك فان الثقافة التي سادت ، والصورة التي سادت عن الماضي تأسسان في منظورات تيوقراتية – اقطاعية .

نظرياً تحول النص التراثي الى سلطة ، وصار في مستوى المؤسسة : يفرض قيمها معينة وعلاقات معينة . وتتصبح مؤسسيته ، على الاخص ، في ارتباطه بتفسيره المنقول او الموروث ، قولاً وعملاً ، اي باستمراريته كتقليد راسخ . ويشارك هذا النقل فيربط الحاضر بالماضي ، وفي رؤية المستقبل . التراث ، في هذا المظور ، شبيه بمملكة عائمة ، لها قوانينها وسلطانها . والحاضر هو دائماً بمحابة المتهَم امام سلطان هذه المملكة . وعلاقته بالماضي اكثـر من علاقة تابع بمتبعه : انها علاقة محاكمة ، يدان فيها الحاضر باستمرار ، ويدان سلفاً . فلا خيار امام العربي المعاصر : اما الخضوع والتبعية لسلطان الماضي ، وهذا هو الاهتماء ، واما رفض الخضوع ، وهذا هو المروق او الخروج ، اي الادانة .

والمرور هنا عقاب مطلق يصدر باسم معرفة مطلقة . ومن هنا تتأكد الناحية الاسطورية – الخرافية ، اي الاعقلية ، في الصورة السائدة عن الماضي ، اي في بنية المؤسسة التي تحفظ هذه الصورة . ومن هنا تبدو هذه المؤسسة تبعاً لذلك ، كياناً فيما وراء الثقافة وفيما وراء التفكير ، بل تبدو انها تنفي الثقافة والتفكير .

اما في الممارسة فقد نشأت عن الرقابة الاولى ، المسبقة ، الضمنية في النص التراثي بذاته كشيء كامل لا يضاهى ولا يمس ، رقابة ثانية ، هي الرقابة التي تمارسها المؤسسة . الرقابة تتم باسم معصومة تجيز هذا

وتمتنع ذاك . تقول هذا خطأ وهذا صواب . والফاجع - المضحك في هذه المعصومية، اليوم، هي أنها خطأ عشواء لا تعرف القانون (التراث، الماضي) الذي تدين باسمه ولا تعرف المتهم (الحاضر ، المستقبل) الذي تحاكمه وتدينه .

لكن المؤسسة ، وهنا خطر التمويه الایديولوجي ، لا تعرض نفسها عارية على حقيقتها هذه ، وإنما تقدم نفسها كخادمة وحامية وحافظة . فهي تحضن التراث - الوديعة ، وتنقله . وباسم هذه الأمانة لا بد من ان تفحص او تسough كل منطوق او مكتوب . ومن هنا لا يعرف احد ولا تعرف هي نفسها اين تنتهي سلطتها ، وبالتالي اين تنتهي الرقابة التي تمارسها .

ولا تموه المؤسسة ذاتها وحسب ، وإنما تموه ايضا عملها . تموه اجترار التراث ، مثلا ، بالقول انه احترام وتقدير لما انتجه السلف . وبأنه محافظة عليه . ومن هنا تتحرك الثقافة العربية في صحراء من شرح التراث، ومن شرح الشرح ، واعادة للشرح ، وصياغة جديدة لهذه الاعادة . يكفي للتأكد ان ننظر في البرامج التربوية العربية ، وفي المادة التدريسيّة الجامعية ، وفي «النقد» الشائع ، وعلى الاخص في الكتب المدرسية والجامعية . ان مراكز التربية والثقافة في المجتمع العربي ، مدارس ومعاهد وجامعات ليست ، فيما يتعلق بالتراث ، الا اكياسا تعبأ باشلاء الماضي وقد قلبها الاجترار واعاد تفليبيها تحت اضراسه التي لا تمحى ، مرارا لا تمحى . انها آبار مسدودة يختنق فيها التراث يوما يوما .

اصل الى القول اني اؤكد في اعادة تقويم الثقافة العربية ، بجوانبها التراثية خصوصا ، على النقاط التالية :

اولا ، النظر الى النتاج الثقافي بذاته ، في معزل عن المنظور الديني - المقدى ، والنظر الى الفكر الديني كنتاج ثقافي .

ثانيا ، ليس للمؤسسة ، كمؤسسة سواء كانت سياسية او اجتماعية او ثقافية ، ان تعتبر التراث كأنه ارثها الخاص ، وليس لها ، كمؤسسة ، ان تجيئ ، باسم التراث ، او تمنع او تقوم او تدين . المؤسسة هي وسيط لا غير : وسط ومناخ لا غير ، وللحرية ان تكون الهواء والماء .

ثالثا ، لا قدسيّة للتراث : ليس كاملا ، ولا مقاييسا مطلقا ، ولا حاكما ، وغير ملزم . انه حقل ثقافي عمل فيه وانتج بشر مثلنا ، يصيرون ويخطئون ، يبدعون ويبتدعون . والحكم لهم او عليهم يعني حكما على تbagهم المحدد

أو له ، ولا يعني الحكم على الشخصية العربية ، أولها . لذلك يمكن ان ينهض شاعر عربي ، اليوم ، او فيلسوف عربي يضيف الى التراث الشعري او الفلسفي جديدا لا يعرفه الماضي وقد يكون اعظم مما عرفه ، دون ان يعني ذلك انه يهدم هذا التراث او يرفضه .

اخيرا ، ارى ان من المقتضيات البدھية الاولى لاعادة التقويم هذه ، اي لهذا النقد / البحث ، تجاوز مشكلة الثنائية ، وبخاصة ثنائية النبوة التقنية ، العرب / الغرب . ليس هناك « غربي » متفوق نوعيا على « العربي » ، بحيث يتحتم على الثاني ان « ينفي » دائما من الاول ، ويظل تابعا له ، الى ان يأتي وقت قد تنقلب فيه المعادلة ، ويصبح الاول تابعا للثاني . وانما هناك انسان واحد ، حدث له ، في ظروف واوضاع معينة ، ان « يتقدم » ، او حدث له ان « يتاخر » . فليس « التقدم » مسألة « غربية » ، كذلك ليس « التخلف » مسألة « شرقية » . ان هذه الثنائية هي أيضا من « ابتكار » الهيمنة الامبرialisية . انها ، في كل حال ، بالنسبة اليها ، ظاهرة استلال .

الحدث / التجاوز

١ -

لم ينتج « عصر النهضة » شعرا ، وإنما أعاد انتاج عمودية الشعر . وعلى الرغم مما حققته الحركة الشعرية العربية ، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم ، وزنا ونثرا ، فان عصر جمال البداوة/الخطابة هو الذي ما يزال يوجه نتاجها السائد . فمعظم الشعر العربي الراهن استطراد للشعر في « عصر النهضة » ، اي استطراد للثابت . شعر الوطنية الاستطراد لشعر الحماسة . وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العربي استطراد للشعر السياسي وشعر الهجاء والشكوى . وشعر الحب استطراد لامرئ القيس ، او عمر بن أبي ربيعة ، او جميل بشينة . واعني بالاستطراد اختصاصاً لزمن النموذج الاول ومكانه . فهذه التجربة لم تؤسس بعد الفرق حتى في الشكل . واذا استثنينا بعض النماذج القليلة ، والاستثناء ليس قاعدة ، فان الجملة الشعرية التي توجهه الحركة الشعرية الراهنة هي نفسها الجملة الشعرية القديمة . والمفارقة الصارخة هنا هي ان الشعر غير الموزون يحاول ان يلبس خصائص الوزن ، وان الشعر الموزون يحاول ان يلبس خصائص غير الموزون . وهكذا قد نجد شاعرا يكتب نثرا اقرب الى حسان بن ثابت ، مثلا ، من شاعر آخر يكتب وزنا . وهذا يعني ان تغيير الشكل خداع وغير كاف . ويعني وبالتالي ان التجربة الشعرية الجديدة شكلًا منفصلًا عن المضمون ، تماما كما كانت التجربة الشعرية القديمة . لقد تقولب الشكل « الجديد » هو كذلك واصبح وعاء . وما ينطبق هنا على القالب الوزني ينطبق كذلك على القالب النثري .

هكذا نرى الشعراء الذين يكتبون وزنا يميلون الى النثر (الكتابة) ، والذين يكتبون نثرا يميلون الى الخطابة (الوزن) . وهؤلاء وأولئك خطباء مطربون . ومعظمهم ينتقدون الخطابة (الفطرة ، البداهة ، الارتجال) في حين انهم يطالبون بالفطرة والبداهة الخ ... ، من حيث انهم يميلون الى « شعر القلب » ويرفضون « شعر الفكر » . وهذا الفصل ساذج ، رومanticي من الدرجة الدنيا ، بالإضافة الى انه تقليدي .

نأخذ امثلة :

١ - اللغة ، او لا . اليمان المسبق باعجاز اللغة الشعرية القديمة أدى الى ان تصبح اللغة مؤسسة ، مستقلة عن الاشياء ، قائمة بذاتها . وفي حين كانت مهام الكتابة وافرها تتعدد وتتغير ، لتعدد الظروف وتغيرها ، كانت اللغة ترداد استقلالا من حيث هي مؤسسة ، وترداد ثباتا . وكان لهذا الثبات نتيجتان : الاولى ، انزال اللغة عن النشاط الفاعل في المجتمع حتى صارت عالم الفاظ ازاء عالم الواقع ، بحيث كادت الكلمة ان تصبح رسما بلا دلالة . والنتيجة الثانية هي تحويل الكاتب (الشاعر) الى شخص لا يتحرك في الحياة ، في معاناة الواقع ، وانما يتحرك في الالفاظ ومعاناة صياغتها . ومن هنا دلالة الاهمية التي يضفيها النقد القديم على اللفظ في الشعر والنشر . فالكتابة ، بحسب هذا النقد ، صناعة الالفاظ . وبما ان الوسيلة هنا (الالفاظ) صارت غاية ، فقد كان محتما ان يصبح الشعر تكرارا . ومن يلتقي نظرة على كتب النقد العربي يجد انها تجمع تقريبا على ان الشعر تجربة في صياغة الالفاظ ، لا تجربة في رؤيا الحياة والانسان والعالم . ولعل في هذا ما يفسر اهمال الشاعر العربي للعالم : فهو لا يعمل حتى على تفسيره ، فبالاحرى ان لا يعمل على تغييره . ومن هنا نفهم كيف ان النقد القديم لا يعطي للشعر دورا تأسيسيا ، بل يرى ان دوره هو ان يقبل المؤسس ويحتضنه : لا يرى ، بل يصف - يمدح - يهجو - الخ . وهذا يعني ان الشاعر يكتب دون ان يكتب : لا يشكل اي تشویش على الشفافة السائدة ، ويعني انه يكتب بلغة هي نوع من «الالسنة» ، اي انه يستخدم اللغة الشعرية كسلعة جاهزة ، ولا يفتح العلاقات ، ويبتكر لغته الشعرية الخاصة . لذلك صارت اللغة نمطا . واللغة - النمط تقود الى الشكل - النمط ، والى التغيير - النمط . فنحن ، حين نقرأ معظم المجموعات الشعرية «الحديثة» ، ترى انها تكاد ان تكون جملة واحدة ، بايقاع واحد .

في النظرة الشعرية الجديدة ، لا يكتب المبدع كما يتكلم ، بل يتكلم كما يكتب . انه يتتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام ، الى اللغة الجديدة : لغة الكلام بحسب الكتابة . هذا يعني افراط الكلمات من محتواها المألوف ، واستئصالها من سياقها المعروف . وبدل ان يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر . وبهذا المعنى تقول : الاساس هو الشاعر لا الشعر . وهكذا تصبيع اللغة مجلى الشاعر لا محبسه : لا يليسهها ، وانما يتجلى فيها . وهكذا يؤسسها : فاللغة تولد مع كل مبدع . فلغة المبدع لا تجيء من الكلام

الذي سبق ان نطق به ، بل تجيء من كون الانسان يعرف ، جوهرياً ، بين جميع الكائنات ، بأنه **الناطق** . تجيء من الاصل ، لا من التالي للأصل . لا تجيء مما تراكم ، بل مما لم يتراكم بعد . لا تصدر ، بمعنى آخر ، عن منظومة من **الافكار والرموز والصيغة الموجدة سابقاً** ، بل تصدر عن مبدع يبدو ، لفرادة ابداعه ، كأنه يؤسسها للمرة الاولى . هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وابعادها من لغة سابقة ، وإنما تنشأ **رموزها** و**ابعادها** معها وتنهو **معها** . ولا نفهمها بالعودة الى مصادر سابقة (الاساطير ، التوراة ، الشعر العربي ، او الغربي . الخ .) وإنما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها .

٢ - المثال الثاني : **بعد الزمن** . **الزمن في التجربة الشعرية الجديدة** ، هو نفسه الزمن في الشعر القديم : ليس بعدها داخلياً في الاشياء ، يخلقها ويفنيها وإنما هو قدر خارجي يفسد الحياة ، ويهدم الكمال ، ويلتهم الاشياء . فالزمن دائماً يتضمن الكارثة . وهو من هذه الناحية ، زمن رومانطيقي . وسواء تحركت القصيدة الجديدة في مستوى اجتماعي ، او مستوى نفسي او مستوى استعادي – ذكريوي ، فهي تتحرك في اطار هذا الزمن ، الزمن القدر / الخارجي . هذا المفهوم للزمن يعيينا في اطار القضاء والقدر ، ويبعدنا عن التاريخ . اعني انه يعيينا في اطار النظرة التقليدية القائلة بأن الالم والشروع « طبيعية » لا يمكن الخلاص منها . والناظرة الجديدة (الشعرية) هي التي تقول بأن الالم والشروع « غير طبيعية » ، ولذلك يمكن الخلاص منها . النظرة الجديدة هي الخروج من قدر الطبيعة والدخول في ارادة الانسان . هي الخروج من الثبات الى التحول . هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية ، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية . هي اليمان بأن الانسان قادر على تغيير نفسه والعالم معاً ، قادر على صنع التاريخ . والقصيدة الجديدة هي التي تكون ، من هذه الشرفة ، ممراً حاماً للعالم .

٣ - مثل آخر : معظم الذين يمارسون الكتابة الشعرية في الفترة الزمنية الراهنة ، يصدرون عن الرأي القائل بأن الشعر إنما هو تعبير طبيعي عن الواقع . وهم يدافعون عن هذا الرأي ، ويعطونه باستمرار ، ويكررونها . وهذا رأي تقليدي قديم ، نابع من مفهوم الزمن كقدر .

والوقف الشعري الصحيح ، هو الذي **يؤكد النقيض** : فالشعر الجديد هو ما ينافق الواقع . وفي مجتمع ، كالمجتمع العربي ، مفترض على جميع المستويات ، يجب ان يكون الشعر ، والفن ، بعامة ، نقضاً للواقع ، يحطم جميع اوهامه .

- ٣ -

من هنا يجب أن نعيد النظر ، أساسياً ، في تقويم « عصر النهضة » . ومع ان هذه التسمية آتية من « الغرب » ، بالإضافة الى ان بداية هذا العصر تحدد بدخول الفرب الى مصر ، غازياً ، ممثلاً ببابليون ، سنة ١٩٧٨ ، فليس بين « النهضة » العربية والنهضة الغربية ، أساس مشترك . فهذه النهضة لم تنطلق من أصل قديم مسيحي - غربي ، وإنما انطلقت من أصل مفاسير ، يوناني - وثني . وحققت ، أخيراً ، انقلاباً شاملـاً ، ثقافياً ، واجتماعياً . أما « النهضة » العربية فلم تحقق أية خطوة جذرية تمهـد لنقل المجتمع العربي الى تحقيق مثل هذا الانقلاب . ثم إنها « أحـيت » أجوـبة قديمة عن مشكلات « حديثة » : أي إنها رستـخت الحركة التـلفيقـية ، فيما عمـقتـ التـناقضـاتـ بينـ الشـنـائـيـاتـ : الدينـ/ـالـعـقـلـ ، الـنـبـوـةـ/ـالتـقـنـيـةـ . . . الخـ.

نضيف الى ذلك ان « النهضة » العربية عمـقتـ لدىـ العـرـبـيـ اعتقادـهـ بأنـ ماـ هوـ حـدـيـثـ إنـماـ هوـ خـاصـ بـغـيرـ الـعـرـبـ سـوـاءـ كانـ هـذـاـ الحـدـيـثـ طـرـيـقةـ حـيـاةـ اوـ طـرـيـقةـ تـفـكـيرـ . هـكـذاـ أـخـذـ الـحـدـيـثـ يـفـتـرـضـ ، بـالـنـسـبـةـ إـلـىـ الـعـرـبـيـ ، مـجـاـبـهـةـ معـ الـغـرـبـ مـعـ عـالـمـ مـخـتـلـفـ . وـمـنـ هـنـاـ نـفـهـمـ كـيـفـ انـ الـخـلـافـ بـيـنـ الـمـحـافـظـيـنـ وـالـمـجـدـدـيـنـ ، الـقـدـمـاءـ وـالـمـحـدـثـيـنـ ، فـيـ الـجـمـعـمـ الـعـرـبـيـ ، رـافـقـهـ وـيـرـاقـقـهـ دـائـمـاـ ، نقـاشـ حـولـ الـشـرـقـ وـالـغـرـبـ ، وـحـولـ طـبـيـعـةـ الـعـلـاقـةـ . . . فـيـماـ بـيـنـهـماـ .

وـفيـ هـذـاـ الضـصـ نـعـرـفـ كـيـفـ انـ الـحـضـارـةـ الـفـرـيـقـةـ تـعـنـيـ التـغـيـرـ - ايـ النـقـدـ وـالـبـحـثـ وـاعـادـةـ النـظـرـ الدـائـمـةـ فـيـ الـافـكارـ السـابـقـةـ ، وـالـاوـضـاعـ السـابـقـةـ . وـنـفـهـمـ كـيـفـ انـهاـ قـائـمـةـ عـلـىـ الـعـرـكـةـ الـقلـقةـ ، الـمـسـائـلـةـ ، الـخـلـاقـةـ . وـنـفـهـمـ اـخـيـراـ كـيـفـ انـ الـخـلـافـ بـيـنـ الـمـحـافـظـيـنـ وـالـتـجـدـيدـ ، إنـماـ هوـ نـبـضـ الـحـضـارـةـ الـفـرـيـقـةـ .

وـفيـ هـذـاـ الضـصـ نـعـرـفـ ، بـالـمـقـابـلـ ، كـيـفـ انـ الـحـضـارـةـ الـعـرـبـيـةـ ، بـحـسـبـ

النظرة التي عرضناها تعني الثبات ، اي التقليد والنقل . وكيف انها قائمة على التفسير والمحاكاة ، وكيف ان الخلاف بين المحافظة والتجديد ، ينظر اليه على انه دليل ازمة وضياع ، لا دليل صحة ووضوح .

نفهم ، باختصار ، كيف ان الحضارة العربية (١) قائمة على الاستعادة وطلب السلامه / النجاه ، في حين ان الحضارة الغربيه قائمه على طلب المغامره والاكتشاف .

كل تعبير عن الواقع هو نوع من الاستعارة او المجاز ، ذلك انه تجابه تخيلي بين الفكر والواقع . ويكون التعبير اكثر عمقا حين يكون التجابه جديلا . لكن ، حتى في هذه الحالة ، يظل التعبير نوعا من المجاز ، اي شكلها خاصا من فهم الواقع وتصوره . والخطأ في تقليدية « النهضة » ، هي انها وحدت بين الواقع والتصور الموروث ، اي التعبير الموروث . وفي ذلك وحدت بين مادة تغير باستمرار ولا نفاد لها ، وشكل تخيلي – تعبيري خاص ، ومحدود ، لا يمكن ان يستوعب لانهائيه هذه المادة – الواقع . ومن هنا توکيد شعراء « النهضة » على التماثل بين شكل تعبيري قديم وواقع يتجدد باستمرار . ومثل هذا التماثل محال . ذلك ان اشكال التعبير غير متناهية ، شأن الواقع غير المتناهية . ان « نظام القول » ، بتعبير آخر ، لا يمكن ان يكتمل ، اكتمال « النظام العضوي » ، وإنما يظل مفتوحا ، شأن المجتمع الانساني الذي هو نظام لا يكتمل ، وإنما ينكممل باستمرار .

(١) حين استخدمنا عباره « الحضارة العربيه » لا اشير الى هذه الحضارة ككل ، بمختلف انجازاتها ، وإنما اشير الى الطابع الذي عمّ من جهة اولي ، وساد ووجهه من جهة ثانية ، واستمر فاعلا سائدا ، من جهة ثالثة .

- ٣ -

تستلزم اعادة النظر في «النهاية» وشعرها ، اعادة النظر في معنى اللغة الشعرية .

ليس الشعر ماهية ، ليس هناك شعر في المطلق . هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعرياً أو لا يكون ، ويحدد الشعري ، بديلاً وموضوعياً، بمعنىه ، لا بمعناه ، اذاً لو كان يحدد بمعناه لما كانت هناك حاجة الى نشوء لغة خاصة ، شعرية . فممارسة الانسان للشعر ، كتابة وتلوقاً ، تعني ان هناك لغة توصف بأنها شعرية ، مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية ، اي ان هذه الممارسة تكشف عن تمایز في مستويات الكلام .

لا اقصد بذلك ان اللغة الشعرية خالية من الفكرية ، وإنما اقصد ان هذه اللغة ليست كلمات او تعبير من جهة ، تماماً بانكار من جهة ثانية ، اقصد ، بتعبير آخر ، ان اللغة في الشعر ليست آناء للافكار كما هو الشأن في العلم او النشر ، بعامة . اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام ، او بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والاقوال والمشاعر والرؤى في حدس واحد ، ودفق واحد .

المهم ، اذن ، قبل الكلام على نص شعري ما ، وعلى دوره ، ان نرى : هل هو ، حقاً ، شعر ، ام لا . وأن نرى ، اذاً كان شعراً ، مدى شعريته .

كيف نحدد الشعرية في النص ؟

هذا سؤال قديم ، كان الجواب عنه يتضوّع او يبقى ثابتاً ، تبعاً للمراحل التاريخية ، وتبعاً لتبدل الازمنة والظروف الحضارية . وفي الموروث العربي جوابان : الاول وصفي ، خارجي . والثاني تحليلي يستمد معاييره من بنية النص ذاتها .

وبما اننا لا نقدر ان نفهم حاضرنا الشعري الا في ضوء ماضينا الشعري ، فلا بد من ان تستحضر هذين الجوابين .

الاول ، **الوصفي** يعرفه الجميع : الشعر هو الكلام الموزون المفني . وهذا جواب / تحديد لم تعد له ، كما ارى ، قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنشر . وقد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة . غير ان هنالك مفارقة يجب ان نشير اليها : فمع اننا تجاوزناه ، بالمارسة ، على صعيد الابداع ، يبدو اننا ، على صعيد البنى الثقافية السائدة ومؤسساتها ، لم نتجاوزه الا ظاهريا ، وان معظممنا لا يزال يفكر في الشعر ، ويكتبه ، ويتدوّقه ، ويقوّمه ، ضمن المنظورات والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب .

الجواب الثاني يخلخل الجواب الاول ويمهد لتجاوزه ، لكنه ، بذاته ، لا يتتجاوز جذريا . الشعر ، بحسبه ، موزون مفني . لكن بحسبه ايضا ، لم يعد ، كل كلام موزون مفني شعرا ، بالضرورة . بتعبير آخر ، لم يعد الوزن والتقيفية معيارا نوعيا للشعر ، فقد طالب هذا الجواب بشيء آخر لا بد منه ، يقوم في النص ، لكي يصبح ان نسميه شعرا . وهذا يتضمن التوكيد على ان هناك نصوصا موزونة مقفاة وليس ، مع ذلك ، شعرا .

أسس هذا الجواب الشعرا انفسهم ، وتبعدم في ذلك بعض النقاد . عبد القاهر الجرجاني ، بينهم هو اول من حاول ان يصوغه ، نظريا .

يرى الجرجاني ان شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية ، بالضرورة ، وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم ، ويعني التسق الذي تأخذه الكلمات . وهذا ما نسميه اليوم طريقة الاداء او التعبير ، او بنية الكلام .

ويميز الجرجاني ، من اجل توضيح شعرية النص ، بين معنيين : عقلي ، وتخيلي . يحدد الاول بأنه المعنى الذي « يجري مجرى الادلة والفوائد » ، ويصفه بأنه « ثابت » و « صريح » ويحكم عليه قائلا : « ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب » .

ويخلل حكمه هذا بقوله ان الشاعر هنا « يورد معانٍ معروفة » ، وبأنه « يتصرف في اصول كالاعيان الجامدة ، لا تزيد ولا تفید ، كالحسناء العقيم ، والشجرة الجميلة التي لا ثمار لها » .

- ٤ -

قبل ان انتقل الى تحديد المعنى التخييلي ، كما يراه الجرجاني ؛
اقدم ، في سبيل مزيد من الايضاح والوضوح ، نماذج من نصوص تقسم
على المعنى المقللي : نصوص موزونة مففأة ، ولا تعتبر ، مع ذلك ، شعرا .

مثلا ، قول زهير بن ابي سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ، ومن تخطى ، يعمر ، فيهرم

وقول عبد الوهاب البهاتي :

نبكي ونضحك ثم يدركنا النهار
فنلسو ذ في ظل الجدار
عبشا نحاول ايها الموتى ، الفرار
ـ ماذا تريد
الورد لا ينمو مع الدم والحديد
ظل وبيد
تقضي بقية عمرك المنكود فيها تستعيد
حلمما لاض لمن يعود
حلم العهود الذايلات مع الورود .

او ، مثلا ، قول المتنبي :

الرأي قبل شجاعة الشجمان
هو أول ، وهي المحل الثاني

وقول نازك الملائكة ، (قصيدة « الكوليرا » التي تعتبر بداية الشعر
العربي الحديث) :

الكوليرا
في كهف الرعب مع الاشلاء

في صمت الابد القاسي حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا
... الخ

وقول صاحب هذا الكتاب نفسه ، في بدايات كتابته الشعرية :

لغة الحق ان نموت مع الحق
انصصارا او ان نموت انصصارا
ليس عارا لنا اذا ما نكتبنا
ان في خفتنا الجباء العمارا
روعه السيف ان يظل مع الحق
فلا ينشي ولا يتوارى
واذا السلم لم يقدر لحق
فكن السيف او كن الجزارا .

هذه نماذج اقدمها تمثيلا ، لا حسرا . والحكم هنا يتناول النماذج ،
لا الشعراء . لكن الحكم ينطبق على نتاج كل منهم ، بقدر ما يكون هذا
النتائج قائما على المعانى العقلية .

هذه النماذج وامثلها ليست شعرا ، وإنما هي افكار منقوله في قالب
وزني . ويمكن وصف هذه النماذج بأنها تقريرية ، نثرية ، تكرارية ، وبأن
بنيتها تقوم على نوع من العلاقة الآلية ، او علاقة محوى بحاو ، كعلاقة
ماء بالأناء ، او الجسم بالشوب . في حين ان البنية الشعرية تقوم على
نوع من العلاقة العضوية ، كعلاقة النسخ بالفصن ، والثمرة بالشجرة
والتموج بالبحر .

ونصف هذه النماذج بأنها صريحة ، كما يعبر الجرجاني ، اي أنها
تعبر عن افكار مفهومية ، وبأن التعبير فيها يقوم على ادوات مباشرة
الي درجة الآلية . في حين ان التعبير الشعري يقوم على ادوات حيوية
ترشح عضويها بالفكرة التي خبرها الشاعر من خلل معاناته الشخصية .

اكرر هنا ان ما اقوله لا يعني اني ضد الفكر في الشعر ، إنما اقصد
التوكيد على ان شرط الفكرة لكي تكون شعرية ان تتوحد مع الكلمات في
كل بنوي واحد ، بحيث لا تشعر انها كانت موجودة سابقا ، بل نشعر على

العكس ان الشاعر يدعها شيئاً فشيئاً ، ولا يتناولها من الكتاب ، او مما هو جاهز ، شائع ، مكتفياً باعادة صياغتها .

استطراداً في التطبيقات ، اقول ان معظم النتاج الشعري العربي القديم الذي ندرسه في مدارسنا وجامعاتنا يدخل في باب المعاني العقلية ، كما حددتها الجرجاني ، بل يمكن التوكيد ايضاً ان معظم ما سمي شعر النهضة وفي مقدمته نتاج شوقي لا يخرج عن هذا الوصف . وهذا ، تبعاً لذلك ، نتاج «ليس للشعر في جوهره وذاته ، نصيب» كما يعبر الجرجاني .

ثم ان الدين يطالبون ، اليوم ، بالوضوح في الشعر ، باسم الجماهيرية او الثورية او الواقعية ، انما يطالبون في الواقع بنظم الافكار ووصف الواقع ، ويطلبون من الشاعر ، عملياً ، ان يبقى ضمن المعاني العقلية . فكأنهم يطلبون منه ان يتبع ما «ليس للشعر في جوهره وذاته ، نصيب» .

- ٥ -

يحدد الجرجاني المعنى التخييلي بأنه « الذي لا يمكن ان يقال انه صدق ، وان ما اثبته ثابت، وما نفاه منفي » ، وبأنه « مفتون المذاهب، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر الا تقريرا ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ». ويقول ان الشاعر يجد في التخييل « سبيلا الى ان يبدع ويزيد ، ويبتدىء في اختراع الصور ويعيد » ، وبأنه يكون فيه « كالمستخرج من معدن لا ينتهي » .

تتضمن هذه التحديدات النقاط الاساسية الآتية :

١ - ليس الواقع ، بوقائعه وحقائقه الثابتة ، مقاييسا لصدق الشعر . وليس التطابق معه معيارا لشعريته او لجودته . فالشعر واقع آخر ، غير الواقع العيني ، الجاهم ، المباشر ، وهو يبحث ويقوم ، في منظور هذا الواقع الآخر ، وبخصوصيته .

٢ - لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر . انه يفلت من كل تحديد ، ذلك انه ليس شيئا ثابتنا ، يتناول شيئا ثابتنا ، وانما هو حركة مستمرة من الابداع المستمر .

٣ - يجيء الشعر من افق لا ينتهي ، ويتوجه نحو افق لا ينتهي . ذلك انه لا يجيء من معلوم مسبق ، وانما يجيء من مجهول لا ينكشف ، بشكل نهائي ، لانه في حاجة دائمة الى الكشف . وشرط الشعر اذن ان يكشف لنا مجهولا ، لان الشعر الذي يقدم لنا المكتشف المعروف ، لا يكون الا ترتيبا آخر لما عرفناه ، وصياغة ثابتة لما خبرناه ، اي انه يكون عقليا ، ويكون نافلا ، ولا يكون ، وبالتالي ، شعرا .

٤ - الشعر ، اذن ، لا يخبر ، ولا يسرد ، ولا ينقل افكارا ، ولا يصدر عن العقل والمنطق ، ولا عن العادة والتقليد . وانما يوحى ، ويوميء ، ويشير ، فاتحا للقارئ افقا من الصور ، مؤسسا له مناخا من التخيلات .

٥ - اذا كان المعنى العقلي يعني استخدام المفردات ، كما هي ، في

اصلها الوضعي الاصطلاحى ، فان المعنى التخييلي يعني استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن اصلها الوضعي ، اي عما وضعت له اصلا ، ويُشخّنها بدلّالات وايحاءات وقيم جديدة .

آخذ امثلة :

يقول أبو تمّام :

كأنني ، حين جرّدت الرجاء له
غضّا ، صببت به ماء على الزمان
ويقول ، متخدّثا عن مطر الربيع :

مطر يذوب الصحو منه ، وخلفه
صحو يكاد من النّضارة يمطر

ويقول ابن طباطبا ، يصف النّهار :
رب نهار أمست أصائله
ترشف من شمسه صبابات

ويقول ذو الرّمة ، متخدّثا عن المسافر :
سقاوه الكري كأس النعاس ، فرأسه
لدين الكري، من آخر الليل ساجد

ويقول الشّريف العقيلي ، واصفا حنينه الى حبيبته ، ورغبتها فيها :
ضاقت على نواحيها ، فما قدرت
على الإناحة في ساحتها القبل

الشّاعر في هذه الامثلة يخرج بالكلمات عما وضعت له اصلا ، اي يخرج بها عن المألوف والعادة . انه يفرغ الكلمات من دلالاتها السابقة ، ويُشخّنها بدلّالات جديدة ، من أجل ان يسمى اشياء لم يسمها احد قبله . ومعنى ذلك انه يصعب التعبير بوساطة الواقع والحقيقة ، عما عبر عنه في هذه الامثلة . والمقصود بالواقع والحقيقة هنا ما كان من الالفاظ مفيدها وضع له في الاصل . لذلك لا تقدر أن نفهم هذه النماذج ، في ضوء تفسيرها عقليا او منطقيا ، اي في ضوء اتخاذ الواقع والحقيقة معيارا لصدقها ، او لشعريتها . وانما يجب لكي نفهمها ، شعريا ، ان نلّجأ الى تأويلها ، بمعنى أننا لا نجوز أن نفسرها بحرفيتها ، بل برمزيتها . وهذا ما سمي ، في علم

الجمال القديم ، المجاز ، وما نسميه ، اليوم : اللغة الشعرية . هذه اللغة هي التي تتيح للشاعر أن يسمى القبلة ناقة ، وجسد حبيبته ساحة ، وأن يقول أن هذه الساحة أضيق من أن تتسع لقبيلاته . ويعلل النقد العربي القديم ظاهرة المعجم إلى المجاز بأن « النفس اذا وقفت على كلام غير تام بالقصد منه ، تشوقت الى كماله ، فلو وقفت على تمام المقصود منه ، (كما هي الحال في المعنى العقلي) لم يبق هناك تشوّق اصلا » . والمجاز ، اذن ، يولّد التشوّق الى علم ما ليس بمعلوم ، اي الى تحصيل الكمال . والشعر ، اذن ، ضمن هذا المنظور ، هو ما يخلق تشوّقا لا ينتهي الى كمال لا ينتهي .

هذه ثورة جمالية – شعرية في تراثنا . وقد صاغها ابو نواس ، فيما يمكن ان نسميه بياناً شعرياً ، يقول :

غير أني قائل ما أثاني
من ظنوني ، مكذب للعيان
أخذ نفسي بتأليف شيء
واحد في اللفظ ، شتى المعاني
قائم في الوهم ، حتى اذا ما
رمته ، رمت معه المكان
فكأني تابع حسن شيء
من أمامي ، ليس بالمستبان .

- ٦ -

تقوم هذه الثورة ، اساسيا ، على القول ان **اللغة الشعرية** تكشف عن **الامكان** ، او عن **الاحتمال** ، اي عن **المستقبل** ، وبأن **المستقبل لا حد له** ، وبأن **اللغة الشعرية** ، تبعاً لذلك ، تحويل دائم للعالم ، وتغيير دائم للواقع وللإنسان .

وتنهض هذه الثورة الجمالية – الشعرية على ثورة فكرية تناقض الثقافة التي تقوم على الرؤيا الخاتمية للكون ، اي التي ترى ان العالم معروف ، لا مجهول فيه ، وان مهمة الإنسان ان يشرحه ، وان الزمن ، وبالتالي ، ليس مجالاً لاكتشاف شيء لم يكتشف ، في حقل المعرفة ، وإنما هو فرصة يتاح فيها للإنسان ان يتعرف على المعروف .

لكن ، اذا كان مقياس الجرجاني في شعرية الشعر ، يبطل شعرية معظم النتاج الشعري العربي ، ماضياً وحاضراً ، فكيف تكون الحال ، بالنسبة الى المقياس الشعري الجديد الذي يفيد من الجرجاني ، ويضيف اليه ابعاداً أخرى ، اكثر غوصاً في مشكلية الشعر ، واكثر احاطة ؟

ولكي نوضح ابعاد هذا المقياس الجديد ، لا بد من التوكيد ، خصوصاً في ما يتعلق بالكلام الدائر حول الشعر ، اليوم ، على المبدأ التالي : قبل البحث في ثورية النص الشعري او عدم ثوريته ، في جماهيريته او نخبويته ، في تقدميته او رجعيته ، ينبغي على الباحث ان يتتأكد اولاً من شعريته . وقلما نجد بباحثنا في الشعر ، اليوم ، يطلق من هذا المبدأ الاولى . فكل « مجموعة شعرية » مطبوعة ، بل كل « قصيدة » منشورة تعتبر سلفاً ، شعراً . وفي هذا يمكن جانب كبير من عوامل التخييط والفوبي في النقد ، فهما وثقيهما .

ان عدم التوكيد على هذا المبدأ هو الذي ادى الى هذا الركام الهائل من الدراسات الشعرية التي لا قيمة لها ، حول « شعر » ليس شعراً . وهو الذي اشاع في الاوساط الادبية احكاماً نقدية وتقديمية شوهت الدوق والفهم ، وخلقت مناخاً ، باسم الشعر ، ينافق الشعر .

من هذه الاحكام ، تمثيلا لا حسرا ، اجماع «النقاد المحدثين» على ان «الكوليرا» — النص الذي كتبته نازك الملائكة ، عام ١٩٤٧ ، هو بداية الشعر العربي الحديث . وما من ناقد ، بين هؤلاء ، توقف قليلا ليسأل : هل هذا النص شعر حقا ؟ وسوف يبدو قاسيا ، القول الحق بأن اي شخص يعني ، عمقيا ، بالشعر او يمتلك خبرة في التذوق والنقد ، لا يسقط هذا النص كليا من اطار الشعر الحديث وحسب ، وانما يسقطه ايضا من اطار الشعر . وسيقول عنه ما قاله الجرجاني عن نصوص مماثلة: ليس للشعر في جوهر هذا النص ذاته ، نصيب .

وكما اننا نورخ لحركة الشعر الحديث بنص ليس شعرا ، فاننا كذلك نورخ لشعر الثورة او الشعر الثوري ، او الشعر الواقعي بنصوص ليست من الشعر في شيء ، وليس ، تبعا لذلك ، من الثورة في شيء ، وفوق ذلك يتخد بعضا من هذه النصوص مقاييس لشعر الثورة ولشعر الجماهير الثورية .

- ٧ -

كيف نتعرف على شعرية النص ، او على خاصيته الشعرية ؟

الجواب ، عمقيا ، قدمه الجرجاني . وهو ، في ذلك ، سابق رائد ،
ليس بالقياس الى النقد العربي وحسب ، وإنما بالقياس ايضا الى النقد
الشعري الحديث في العالم الحديث .

ومحاولة الاجابة هنا ليست الا تطويرا وتعميقا للنواة التي وضعها
الجرجاني .

تعتمد هذه المحاولة على التمييز بين وظائف الكلام . فهذه الوظائف
ثلاث : اخبارية (الاعلام ، الرواية ...) ، برهانية (التحليل ، التدليل ، ...) ،
تخيلية (الجمال ، الشعر ...) .

يستند هذا التمييز ، بدوره ، الى مفارقة لغوية ، لكنها في طبيعة
اللغة ذاتها . فوظيفة اللغة البدهية هي تسمية الاشياء بأسمائها ، ومع ذلك
تلجأ في احوال عديدة الى طريقة تقوم على تسمية الاشياء بغير اسمائها - اي
انها تسمى شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه . ويحفل الشاعر العاجلي
(الذي يتفنّى به كثيرون ، زهوا وافتخارا دون ان يعرفوه ، حقا) بهذا
اللجوء . ويحفل به القرآن الكريم ، ايضا . ويحفل به كذلك الشعر العربي
في مختلف عصوره .

بتعبر آخر : مع ان لغة كل انسان عاقل ت يريد ان تكون منطقية ، فان
اللغة التي يؤدي اليها هذا اللجوء غير منطقية ، بمعنى اننا لا نقدر ان نفهمها
اذا اعتبرناها نقائضا للمنطق ، اي تتعارض مع الوظيفة العادية للغة .

أخذ مثلا هذه الآية : « هن لباس لكم ، وأنتم لباس لهن » .
(البقرة : ١٨٧) ، فهي تسمى شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه : انها

تغير الوظيفة العاديه ، المنطقية للغة ، اي تغير طبيعة اللغة ، ولا نقدر ان نفهمها الا اذا نظرنا اليها من منظور غير عادي ، وغير منطقي .

لماذا تبتعد اللغة ، التي هي اداة تواصل منطقي ، عن المنطق ، وتكون سياقا يتأسس على هذا الابتعاد ؟ ما الذي يدفع الانسان الى الخروج من لغة المنطق الواضح ، واللجوء الى لغة اخرى ، غامضة ، وغير منطقية ؟

هنا يكمن سر الشعر ، اي تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تتف امامه اللغة العاديه عاجزة . فهذه اللغة محدودة ، في حين ان هذا العالم غير محدود . ولا نستطيع ان نعيش بالحدود عن غير المحدود . لا بد اذن من اللجوء الى وسائل تغلب بها على هذه المحدودية . هذه الوسائل هي ، تحديدا ، خاصية الشعر او لغته . وهي التي سماها اسلافنا بلغة المجاز .

العبارة في هذه اللغة اكثر حيوية وشمولا من العبارة في اللغة العاديه، ذلك انها تشير ، بالإضافة الى الشيء او المسمى الاصلي ، الى بعده الامرئي ، والى حركة الانفعال والتخييل عند من يسميه ، بينما لا يشير التعبير في اللغة العاديه الا الى الواقع العيني المباشر .

ومعنى ذلك ان المجاز يسخن اللغة بطاقة جديدة ، وانه يتضفي اسماء على اشياء وواقع ليس لها اسم في اللغة العاديه ، وأنه يسمى ، الى ذلك ، اشياء لا يمكن ان توفر لها اللغة العاديه عبارات محددة .

هكذا تتيح هذه اللغة امكاننا لتجاوز محدودية اللغة : تخترق حدودها، وتقول ما لا يقال . وان نتجاوز باللغة محدودية اللغة (ارجو لا تفسر هذه العبارة ، منطقيا) يعني انتا تقدم عالما غير عادي ، اي تقدم صورة عن العالم من مستوى ، اكثر غنى وعلوا .

هنا نرى الفرق او الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري . نضيف الى ذلك ان الشاعر هنا يعطينا شعورا حادا بالواقع ، يكشفه ويضيئه ، في حين ان اللغة العاديه تموه الواقع وتقتئمه .. وبهذا المعنى نقول ان الشعر هو الكلام الانسانى الوحيد الذي يظل ، بطبيعته ، حرا ، ذلك انه يرفض ، بطبيعته ، كل شكل من اشكال تمويه الواقع ، اي كل شكل من اشكال القمع . وحين يخوضون الشعر طبيعته ، بفعل من يمارسه ، – وما اكثر ما تخان الطبيعة – يفقد خصيته الشعرية، ويبطل ، بالتالي ، ان يكون شعرا .

بيان الأكتاب

- ١ -

« لماذا أقرأ » ؟ هذا هو السؤال الذي تفترض الكتابة طرحه ، مقابل السؤال الذي افترضت الخطابة طرحه : « لماذا أسمع » ؟

تفتتحي الخطابة ، في صميم بنيتها كفن قولي ، **جمهوراً** تخاطبه ، وهي ، تبعاً لذلك ، قائمة ، جوهرياً ، على استعماله هذا الجمهور وأفناعه . وتعني الاستعمال كسب تأييد الجمهور للقضية المطروحة ، واستجابته لما يطلب إليه في هذا المجال . ويعني الاقناع اشباع مشاعر الجمهور وعواطفه ، وارضاء فكره ، بحيث يميل ذهنه إلى تقبل هذه القضية .

ومن هنا كانت الخطابة فن القول الذي يدفع إلى العمل ، أي فن القول العملي ، من حيث أنها لا تهدف إلى التأثير في ذهن الجمهور وحسب ، وإنما تهدف كذلك إلى التأثير في إرادته . أنها تخاطب العقل والعاطفة من أجل أن توجه الإرادة وتدفعها إلى العمل .

والخطابة هي إذن فن التعليم والتحريض ، من حيث أنها تقوم ، أساسياً ، على الاقناع والتأثير . وإذا كان الاقناع يقتضي الوضوح ، وقوة البرهان والدليل ، وحسن الأداء البلاغي ، تقريراً و مباشرة ، على الأخص ، فإن التأثير يقتضي جمال الصوت عند الخطيب ، نبرة وتوازننا وايقاعاً – عبر اللفظ والعبارة ، والأسلوب ، من جهة ، ويقتضي ، من جهة ثانية ، جمال الحركة – القاء وأشار ، هيئة ووقفة وملامح .

ما تكون غاية الخطابة ، كفن قولي ، في هذا المنظور ؟ أنها جوهرياً : الدعوة . الدعوة إلى الرأي أو العقيدة ، أو الأيديولوجيا كما نعبر اليوم ، أي أنها دعوة شاملة : اقتصادية – اجتماعية – سياسية . وهي ، من حيث أنها دعوة ، يشترط فيها التربية ، والتوجيه ، والمهدية ، وأذكاء الحماسة للعمل . ومن هنا كانت ، بالضرورة ، أكثر فاعلية من الكتابة ، أو على الأقل يفترض أنها كذلك .

ندرك أهمية الخطابة ودورها في الحياة العربية – من النظر في طبيعة نشأتها . فقد نشأت كحاجة عضوية ، أي نشأت في وسط اجتماعي أمي لا يقرأ ولا يكتب ثم جاء القرآن الكريم توكيداً لهذه الحاجة : نخاطب أميين . ولذلك نخاطبهم بشكل يأسر اسماعهم وقلوبهم معاً ، بحيث يُخذلون به وينقادون إليه . ومن هنا جاءت بنية آياته ، في معظمها ، خطابية . ومن هذه الزاوية ، تمكن دراسة القرآن الكريم ، من حيث هو فن قولي في القيادة والسياسة .

بما أن الخطابة تهدف إلى الاقناع والتأثير ، فقد قامت ، كطريقة تعبير ، على المنطق من أجل الوصول بالجمهور إلى التصديق ، أي أنها قامت على الوضوح ، بشكل مباشر ، ودون إبهام . قامت ، بتعبير آخر ، على « المعنى العقلي » .

وفي هذا ما يفسر ارتباطها المضوي بالدين والسياسة ، في المجتمع العربي .

- ٢ -

يجمع علماء البلاغة العرب على أن الخطابة أصولاً ثلاثة: الإيجاد، والتنسيق، والتعبير.

يعنون بالإيجاد، ابتكار المعاني المفتوحة، وهي تؤخذ من الأدلة (ويلجم في ذلك، على الأخص، إلى الأمثلة والقياس). ومن الأداب، وينون بها الأخلاق والصفات الالزمة للخطيب وللسامع. فما يلزم منها للخطيب: سداد الرأي، صدق اللهجة، التودد. وما يلزم للسامع: رعاية حاله، وخطابه بما يلائم.

ومن الأهواء، وينون بها، الانفعالات التي تشير في النفس اللذة أو تقيضها. وهي تصدر عن الشهوة والغضب.

اما التنسيق فهو ترتيب هذه المعاني، وربط اجزائها بحكم، لكي تجيء احسن وقعا، وأوضح غاية.

والتعبير أخيرا هو الاصلاح عن هذه المعاني، بشكل برهاني، يراعي طبقات السامعين وأحوالهم: تائقاً في القول، أو بساطة، تصريحها أو تعرضاً، ايجازاً أو اسهاباً، بحيث تظل صيغة التعبير مشاكلاً للمعنى.

تتويجاً لهذه الاسس، بنيت الخطبة، من حيث شكلها، بناء منطقياً، فهي تتسلسل في أجزاء متراقبة: مقدمة، فرض برهاني، فنتيجة. ويتحدث ابن الأثير عن المقدمة - الافتتاح، فيقول: «شخص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام، ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب العشو، وينبغي أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة براعة الاستهلال (ان يأتي الخطيب فسي صدر

الخطبة بما يدل على المقصود منها) ، فان براعة الاستهلال من اخص اسباب النجاح في الخطبة » (المثل السائر ، ص ٦٤) .

وتقوم المقدمة ، اذن ، على الايجاز وسهولة اللفظ ، ووضوح المعنى .
اما العرض فقوامه ان يقدم الخطيب رأيه بتدليل عليه وتفنيد لما يخالفه –
وفقا لترتيب منطقي ، بعيدا عن التعقيد والغموض .

اما النتيجة – الخاتمة ، فتلخيص غايتها الایجاز والاقناع .

من هنا اقترنت الخطابة بالبلاغة ، بل ربما كانت اقرب فنون القول الى ان تمثل صورتها الفضلى ، استنادا الى تحديدات البلاغة ، كما رأها العرب . ولعل خير تحديد هو ما يقوله الجاحظ : « لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسبق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه الى سمعك أسبق من معناه الى قلبك » . (البيان والتبيين : ١٧/١) .

يمكن القول ان اسلوب الاداء هو ، في هذا المنظور ، اساس البلاغة والاسلوب هنا هو طريقة الخطيب في : اختيار الفاظه ، وتاليفه، وعرض هذا التأليف في نسق يلائم غرضه وسامعه معا . الاسلوب بتعبير آخر ، هو المظهر الهندسي – البنائي ، لفكرة الخطيب وللعلاقة التي يريد ان يقيمها بينه وبين سامعه .

وشرط الاسلوب ان يكون كال فكرة ، صحة ووضوحا ودقة ، ومن اجل ذلك ، ينبغي ان يتكون من جمل قصيرة ، متوازنة ، ايقاعية .

- ٣ -

كان الخطيب ، في الجاهلية ، بشكل عام ، سيد القبيلة وحكيمها . فهي مرتبطة ، أصلاً ، بالسيادة والسياسة . وفي الاسلام أضيف الارباط بالدين . ومن هنا كان الخطيب يجمع في شخصه : التمثيل الديني - السياسي ، والتعبير عن هذا التمثيل : كان « لغة النظام » ولهذا كانت الخطابة شكلًا اكثراً التصاقاً ببنية النظام ، من الشعر ، من حيث أنها اداة التعبير عن الاغراض الجماعية والاراء العامة ، على النقيض من الشعر الذي كان ينحرف احياناً عن هذه الى التعبير عن الاغراض الذاتية والانفعالات الشخصية - خصوصاً ان الشعراء لم يكونوا ، بعامة ، من الاسياد والحكماء ، بل كانوا من « عامة » الناس ، اجمالاً . وفي هذا ما يفسر انحدار الشعر الى الابتدا ، والتكمب ، والهجاء الذي ينال من الحرمات والاعراض . وفيه ما يفسر ايضاً تقديم الخطابة على الشعر ، في العهد الاسلامي الاول ، لحاجة المسلمين اليها في الدفاع عن الدين الجديد ، والتبشير به ، وجمع الآراء حوله ، وفي هذا ، الى ذلك ، ما يفسر تحول الشعر ، في العهد الاسلامي الاول ، الى خطابة - اي الى ان يتبع منهاجاً خطابياً . الشعر الديني - السياسي ، مثلاً ، كان خطابياً يقوم على الارتجال ، والجدل ، وهجاء الخصم ، ومدح الصديق . كان ، بتعبير آخر ، **حماسياً - تبشيرياً** ، يعكس العقيدة ، ويهدف الى الاقناع . ومن هنا ، تمكن تسميته بالخطابة الموزونة المقفاة .

ولا يعود انتشار الشعر الى اوليته على الخطابة ، نوعياً ، وإنما يعود الى اسباب موضوعية : الامية وانعدام الكتابة ، وامكان الذاكرة ان تستوعبه وتحفظه اكثر مما تستوعب الخطيب وتحفظها . وفي هذا الصدد يؤكد النقاد العرب « ان ما تكلمت به العرب من جيد المنشور » ومزدوج الكلام اكثر مما تكلمت به من الموزون ، الا انه لم يحفظ من المنشور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره » (جنح الاعشى : ٢١٠/١) . وهذا يعني ان العرب لم يرفضوا الخطابة تفضيلاً للشعر ، وإنما ضعفت موضوعياً

بقوة الاشياء ذاتها « لسهولة حفظ الشعر ، وشيوخه في حاضرهم وباديهم ، وخاصتهم وعائهم ، بخلاف الخطابة ، فانه لم يتعاطها منهم الا القليل النادر» من الفصحاء المصابع فلذلك عن حفظها ، وقل عنهم نقلها ، وقد كانت تقوم بها في الجاهلية سادات العرب ورؤساؤهم ، ممن فاز بقدر الفضل ، وسبق الى ذرى المجد ، ويخصون ذلك بالمواقف الكرام ، والمشاهد العظام ، وال المجالس الكريمة ، والمجامع الحفيلة » (المصدر السابق نفسه) .

وقد وصلت الخطابة الى اوجها البلاغي في خطابة الامام علي: أصبحت فنية ، تقوم على التأمل العقلي ، في تركيب بدوي - حضري . من الناحية الاولى ، انتقلت الخطابة من مرحلة الاعلام والابлаг ، الى مرحلة الفن ، اي ان الطبع اقترب ، عضويا ، بالصناعة ، ومن الناحية الثالثة اخذت تشمل قضايا الروح والفكر والتأمل العقلي ، ومن الناحية الثالثة اخذت تجمع بين البدأة والحضارة ، اي بين الجزالة الجاهلية ، والتألق والصقل الحضريين .

- ٤ -

الخطابة ، اذن ، نموذج البلاغة الارقى ، والاكثر فاعلية ، ولشن تلاشى او تراجع ، بفعل الظروف ، فقد بقى مثلاً في الذاكرة ، ومن هنا نشأت الضرورة لمحاكاة هذا المثال في فنون القول الاخرى ، وفي طليعتها الشعر . وفي هذا ما يفسر عمل البلاغيين العرب في قياس الشعر على الخطابة ، كمثل قياس الادب ، بعامة ، على الدين . والواقع ان هؤلاء البلاغيين حددوا ، في كلامهم على الشعر ، بلاغة الخطابة ، ولم يحددوا بلاغة الكتابة .

هكذا رسموا للشعر نمطاً وظيفياً ، يقوم على سمات موضوعية معينة، سواء في المديح او الرثاء او الهجاء ، او غيرها . وقيام هذا النمط الوظيفي، التأثير في السامع ، في مناخ من البديهة والارتجال والايجاز – اي من الوسوح ، والدقة ، وال مباشرة .

لكن ، كما تغيرت البنية العربية ، اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، حينما اصبح الاسلام مدينة ، او على الاصح – حينما اخذ يعيش في مناخ مدنى – حضري ، كان لا بد ان تتغير البنية الادبية ايضا ،

ونعرف جميعاً ان التحول الاقتصادي – الاجتماعي – السياسي ، في المجتمع العربي كان اسرع من التحول اللغوي – الادبي ، على النقيض مما يحدث اليوم .

وهذا عائد في الدرجة الاولى الى ارتباط البنية اللغوية – الادبية ، ارتباطاً عضوياً بالدين ، وعلى الاخص ، بلغة القرآن الكريم وبيانه . وساعد في ابطاء هذا التحول ، ارتباط البنية اللغوية – الادبية – الدينية بالنظام السياسي ، والصراع الدائم بين هذا النظام والخارج العدو . ولهذا كان تشديد النظام على اثبات هذه البنية هدفان : الاول تدعيم ايديولوجيته ، والثانية اللجوء اليها ، احتفاء من الايديولوجية المناهضة ، وبخاصة تلك الاتية من خارج المجتمع الاسلامي .

وفي هذا ما يفسر القول بمحاكاة القديم ، بيانيا ، والنسج على منواله، ويفسر ، وبالتالي ، سيادة التقليد ، والسر في معاداة التجديد – ذلك ان التجديد أخذ يقترب مناهضة القديم ، وبالاحداث الذي يجيء غالبا ، من التأثر « بقديم » آخر ، غير عربي او غير اسلامي . بل صار الاحداث ، فكريا وادبيا ، يفسر على انه مناهضة سياسية للموروث ، او لما هو سائد، بالإضافة الى كونه مناهضة ثقافية ، للموروث ، او لما هو سائد .

وهذا ما يوضح معنى الصراع بين « القديم » و « الجديد » : فهو لم يكن مجرد صراع شعري – ادبي ، وإنما كان أيضا ، صراعا سياسيا .

- ٥ -

كيف أخذت تتجير البنية اللغوية - الأدبية ، في المجتمع العربي؟ أخذت ، باختصار ، تنتقل من بنية الخطابة الى بنية الكتابة . وبدلاً من السؤال : كيف أخطب ؟ نشأ السؤال الجديد : كيف أكتب ؟

« لم لا تفهم ما يقال ؟ » : في جواب أبي تمام هذا ، ونعرف جميعاً مناسبته ، ما يكشف عن هذا الانتقال - التحول . لم يعد السامع ، عنصراً أساسياً في القول ، كما كان في الخطابة . كذلك لم يعد الموضوع ، عنصراً أساسياً ، فيه ، كما كان في الخطابة . وإنما صار **السائل العنصر الأساسي** في القول . ومعنى ذلك أن خطاباً فاصلاً بدأ يرتسّم : الانفصال عن المشابهة والمحاكاة ، بحيث أخذ الشاعر يتحدث شعره الخاص ، دون لجوء إلى معيار خارجي - أي دون اللجوء إلى المعيار القديم الموروث . بتعبير آخر ، لم تعد القبيلة ، أو الخليفة الموضوع الأساسي للشعر ، وإنما أصبح الشاعر هو الموضوع ، أي أخذ الصنيع البدائي يحل محل المحاكاة النقلية ، وغابت أولية الذات على أولية الموضوع .

كان الخليفة في قصيدة لجرين أو الفرزدق مثلاً ، كل شيء ، لكنه أصبح ، في قصيدة لابي تمام أو ابى نواس او المتنبي ، بعدهما وسيلة للشاعر - اي ان الشاعر هو الذي أصبح ، شعرياً ، كل شيء . ذلك هو طابع الحداثة او الاحداث في مراحله الاولى ، كما عرفناها في المجتمع العربي : الشاعر يجد جوهره البدائي العميق في ذاته ، لا في خارج ذاته - سواء كان هذا الخارج « تراثاً » ، او كان « جماعة » ، او كان « نظاماً » .

هكذا حل القاريء الذي سيصبح فيما بعد ، مصطلحاً كتابياً ، محل السامع (الجمهور) الذي هو ، جوهرياً ، مصطلح خطابي .

هذا التحول نحو الكتابة ، أي نحو تعبير مغاير ، ولد تحولاً نحو ثقافة جديدة ، وتقويم جديد .

- ٦ -

لا تخاطب الكتابة السامع ، عبر أذنه ، وإنما تطرح أمام الآخر ، نصاً يشاهده ويتأمل فيه . إنها بتعبير آخر ، لا تخاطب الجمهور – « العام » شأن الخطابة ، وإنما توجه إلى القارئ – « الخاص » . (« العام » و « الخاص » هنا لا للتفصيل ، بل لتحديد النوع) والقارئ هنا لا يقف أمام النص المكتوب ، وقفته السامع أمام الخطبة : يقتضي ويؤمن ، أو يرفض ويبقى على رأيه . وإنما يدخل في النص ويتأمله . ولا تخرج توقعاته ، فيما يدخل النص ، عن ثلاثة :

- ١ - يقرأ هذا النص ليذكره بما عرفه ، بشكل أو آخر .
- ٢ - يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معرفة معموداً بشكل جميل ، لا يقدر أن يعرضه في شكل مماثل .
- ٣ - يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه .

وبما أن الكتابة ليست محاكاة وأمثلة ، وإنما هي اختلاف وابداع ، فإن التوقيع الأولين يسقطان تلقائياً ، لأن معرفة المعروف مسألة ناقلة ، عدا أنها تكرارية . ولهذا كان التوقع الثالث هو ما ينبغي أن تواجه به النص الكتابي .

القارئ ، أذن ، لا يطلب من الشاعر أن يعيد انتاج ما انتجه الشعراء السابقون ، أي أن يعيد انتاج « الماضي » أو « القديم » ، وإنما يطلب منه أن « يحدث » – أي أن يبدع شيئاً جديداً . إنه يطلب من الشاعر روحاً للعالم وأشیائه جديدة ، وطريقة تعبير جديدة . يعني ذلك أنه يطلب من الشاعر ، من حيث هو مبدع ، أن يكتب كما لو أن الشعر قبله لا وجود له ، أو كأنه فيما يكتب ، يعبر الشعر كله ، دون أن يراه . بل يطلب من كل كاتب ابداعي أن يكتب كأنه ، فيما يكتب ، يعبر الكتابة كلها ، دون أن يراها .

« لم لا تفهم ما يقال ؟ » : تصبح دلالتها أن ليس هناك أمام قارئ النص

شيء معطى ، واضح ، وان عليه ان يكتشف ، هو بنفسه ، ما ينطوي عليه هذا النص . وبما ان القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء ، فلا يمكن ان يصل قارئ النص الابداعي الى القبض على « حقيقته » النهاية . فلهذه « الحقيقة » مستويات لها ايضا . القارئ بهذه المعنى « يخلق النص » . انه خلاق آخر يواكب خلاق النص . والنص الابداعي هو ، بهذا المعنى ، افق من الدلالات او من « الحقائق » وليس « مكانا » لفكرة او مجموعة من الافكار ، نراها وتلتقطها بوضوح ، واحدة واحدة .

- ٧ -

هذا كله لا يعني ان الشعر « القديم » انتهى ، او ان « الجديد » هو ، بالضرورة ، افضل منه . وفي هذا سر الابداع الفني الذي لا يخضع لما تخضع له التعبيرات الحضارية الاخرى : الاقتصادية – الاجتماعية – السياسية . وانما يعني ان انتقلنا ، حضاريا ، من الخطابة الى الكتابة ، يفترض بل يقتضي انتقلنا ، فنيا ، من علم جمال الخطابة الى علم جمال الكتابة .

احدد ملامح علم جمال الكتابة في النقاط التالية :

١ - افكر فيما اعرفه واكتب حول ما اعرفه ، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة الى التفكير والى الكتابة . فالعربي يفكر فيما يتضمن له من ذاته ، لا فيما يغمض . يفكر فيما كتب من قبل لا فيما لم يكتب ، بعد . لكن حين لا نفك الا فيما نعرفه ولا نكتب الا حول ما نعرفه ، فنحن لا نفك في الواقع ولا نكتب . **الابداع دخول في المجهول لا في المعلوم .** فان نبدع اذن ، اي ان نكتب ، هو ان نخرج مما كتبناه – من مسافة لحظة مضت ، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي . المفكر ، الكاتب لا يفكر اذن ولا يكتب الا اذا كتب وفker بشكل مغاير لما يعرفه ، بحيث تكون كتابته وفker نقطة لقاء بين نفي المعلوم وايجاب المجهول .

هكذا يتتحول ايجاب المجهول الى ما يشبه موجا يغونينا لكي نبحر فيه : انه شيء غريب عنا لكنه هو نحن في الوقت ذاته . في حين ان المعلوم شيء غريب عنا وهو ليس منا في الوقت ذاته . وبينما كان الاسلاف الشعراة يفضلون ، بوحي الفطرة الموروثة ، ما « هم » على ما « يفعلون » فان على الاحفاد اليوم ان يفضلوا ما « يفعلون » على ما « هم » .

٢ - يجب ان تتغير الكتابة تغيرا نوعيا ، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة الى انواع ، يجب ان تزول ، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة . لا نعود للتمييز في نوعية المكتوب : هل هو قصيدة ام قصة ؟ مسرحية ام رواية ؟ وانما للتمييز في درجة حضوره الابداعي . ولئن

كانت الكتابة ، في الماضي ، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع ، وعینت رفوفها وادراجها ، وكان على كل من يدخل اليها ، ان يقدم كالزائر اوراق اعتماده النوعية الخاصة ، فان هذه الخريطة اليوم بيضاء دون ادراج ولا رفوف ، والداخل اليها هو ، وحده ، **الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو** .

٣ - لم يعد كافيا أن نخلق زمانا شعريا متخركا ، وإنما يجب أن نخلق زمنا ثقافيا متخركا . وفي هذا تغير العلاقة في فعل الابداع : لا تعود بين الخلاق وتراث سابق ، بل تصبّح بين الخلاق وحركة الخلق . وذلك يتضمن ثلاثة حقائق :

الاولى : ليس التراث ما يصنفك ، بل ما تصنعه . التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك . التراث لا ينطلق بل يخلق .

الثانية : ليس الماضي كل ما مضى . الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتممة شاسعة . فان تربط ، كمبدع ، بالماضي هو ان تبحث عن هذه النقطة المضيئة . او فاء لغير هذا البحث وفاء سقوط مسبق .

الثالثة : جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائلالها . انه في الفرق الذي يعدد العالم ويكثره . واذا كان الجوهر في الفرق ، اي الاختلاف ، فلا شيء يعرض عن الشعر او يحل محله . المادة هي الواحدة ، اما **الكثير فهو الانسان** .

٤ - الفعل المنتج اكثر اهمية من المنتج . يجب ان نكتب ونقرأ ، لا بروح التوكيد على النتاج بحد ذاته ، بل بروح التوكيد على فعل الخلق . ففعل الخلق اکثر اهمية مما نخلق . بدل ان نعجب بنجاح القصيدة ، اي بكمالها ، ونلتذ بها كشيء مكتمل ، يجب ان نوجه النظر الى الحركة الخلاقة التي انتجت هذه القصيدة ، الى الطاقة الابداعية الكامنة وراءها . فالنتاج الاول للمبدع ليس ان ينتاج نتاجه ، بل ان ينتاج ذاته .
٥ - ليست الثقافة استعادة وانما هي ابتكار . يجب ان نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا اصيلا ان الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس ، وانما هي فيما يتحرك ، ويؤسس . لا تعود الثقافة مجموعة الآثار والقيم والمفاسيس والمنجزات المتحققة ، بل تصبّح الحركة التي هي في طريق التأسيس ، تصبّح الابداع متخركا في اتجاه المستقبل . وهذه هي الثقافة الفعالة التي تبدع الانسان فيما يدعها ، وتؤسسه فيما يؤسسها . فليست الثقافة ما ابتكرناه ، وانما هي ما نبتكره .

٦ - البداية المطلقة مستحيلة . لكن ثمة خصوصية تظهر في مظهر البداية حين نغير وجهة الانطلاق . هذه الوجهة كانت في الشعر ، مثلا ، كما يلي : الكتابة هي نتاج المعنى . كان الشاعر ، بتعبير آخر ، يكتب المعاني (التي يعرفها) . وجهة الانطلاق اليوم هي : **المعنى هو نتاج الكتابة** . هذا يعني ان القصيدة ليست جوابا ، بل هي سؤال ضمن السؤال او سؤال يتجاوز السؤال . ليس المهم ، اذن ، في قراءتها ، ان نبحث عن الجواب بل ان نحدد مناطق الفامض وغير اليقيني من اجل ان نتقن طرح الاسئلة الجديدة ، ومن هنا يجب ان تكتب الشعر وقراءه فيما تستبدل مقوله الفهم بمقوله التأمل . لا اعود اقول : فقاريء ، امام القصيدة : لم افهمها ، ما معناها ؟ بل اقرأ وأسائل واحاول ان اكتشف مزيدا من الاسئلة . كانت مقوله الفهم غاية ، في الماضي ، واليوم يجب ان تحول الى وسيلة .

الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك ، ليس للشعر تغوم ، لذلك ليست المسألة ان نفهمه ، بل ان نتأمل في ابعاده . ليست ان نستوعبه ، بل ان نواكبـه . وهكذا لم يعد جائزـا ان نقرأ القصيدة خطيا – سطرا سطرا ، وانما يجب ان نقرأها كأننا نقرأ فضاء .

٧ - بعد الاعصار الذي يمحو حدود الانواع من على خريطة الكتابة، يجيء الهدوء ، ثمة حاجة الى الدخول في تحديد جديد لكتابـة جديدة .

ليس الشكل عند الشاعر الحديث ، في هذه الكتابـة الجديدة صيـفة كتابـة ، وانما هو صيـفة وجود . اعني انه وعد ببداية دائمة . ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من اولانية شـكلية ، بل ينطلق ، على العكس ، من اولانية اللاشكل . ابتداء ، يتحرر من المكتسب ، المتعلم ، الاصطلاحـي . ابتداء ، لا يمارس ما مورس . ابتداء ، يخلص من تصنيفـه داخل الثقافة الموروثـة . ابتداء ، يتحرك وفي اعمـاقه طموح ليس الى ان يتـعلم القيم السائدة، بل الى ان يخلق القيم الجديدة . ابتداء ، يرى ان المسـألة ليست ان يكرـر لـغـة مـعـروـفة ، بل المسـألـة ان يكتشف لـغـة غـير مـعـروـفة . ابتداء ، يختار المـجيـء من المستـقبل .

٨ - الشاعـر ، في هذا المنظـور ، لا يـنقل في شـعرـه أفـكارـا وآصـحة او جـاهـزة ، كما هو الشـأن في كـل شـعرـ كـلاسيـكي ، وانما يـمدـ كلمـاتهـ كـمائـنـ واشـراكـا لـلتـقـاطـ عـالمـ غـائبـ . وـاـذ يـمـدهـا يـكـافـعـ اللـغـةـ منـ

حيث أنها نمط : كفاح الشعر ضد اللغة ككفاح الزهرة : الزهرة مشروطة بالتربيـة لكنـها شيء آخر غير الترـبة . انه كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغـومة ، مـحولـة عن عـادـاتـها ، كفـاح «يفـسـد» اللغة ، بأعمـق معـنى عنـاه النـقـادـ فيـ كـلـامـهـمـ علىـ «افـسـادـ» اـبـيـ تـمـامـ لـلـشـعـرـ . وـمـنـ هـنـاـ يـبـدوـ الشـاعـرـ الحديثـ فيـ كـتـابـتـهـ مـخـاطـرـاـ ، يـتـقدـمـ فيـ مـجـهـولـ : لاـ يـنـظـمـ اـرـضاـ اـكـتـشـفـهـاـ غـيرـهـ ، وـانـماـ يـكـتـشـفـ اـرـضاـ يـتـركـ تـنـظـيمـهـاـ لـغـيرـهـ ، وـاـذـ يـتـقدـمـ فـيـ هـذـهـ الـارـضـ وـمـاـ وـرـاعـهـ ، لـاـ يـتـقدـمـ وـفـقـاـ لـخـطـطـ سـابـقـ ، بـلـ بـدـفـعـاتـ مـتـلـاحـقـةـ ، مـفـاجـئـةـ . كـأـنـهـ يـقـولـ لـنـاـ : اـنـاـ كـاـشـفـ مـبـتـكـرـ ، وـلـسـتـ كـاتـبـاـ .

انـ شـكـلـ الـكـتـابـةـ عـنـدـ الشـاعـرـ الحديثـ هوـ الـذـيـ يـخـلـقـ فـكـراـ – عـالـماـ غـيرـ مـتـوـقـعـ . كـانـ اللـغـةـ هـنـاـ لـيـسـتـ المـخـلوـقـةـ ، بـلـ الـخـالـقـةـ . وـالـكـتـابـةـ – الـقـصـيـدةـ لـيـسـتـ ، هـنـاـ ، شـكـلاـ سـابـقـاـ يـحـضـنـ فـكـرـةـ لـاحـقـةـ . اـنـهـ لـاـ تـعـبـرـ عـنـ شـيـءـ ، ذـلـكـ اـنـهـ تـعـبـرـ عـنـ شـيـءـ هـوـ كـلـ شـيـءـ ، وـلـاـ تـلـقـلـ عـلـيـهـ ، وـانـماـ تـفـتـحـهـ إـلـىـ مـاـ لـاـ نـهـاـيةـ – فـيـ تـعـبـيرـ يـوـحـيـ بـاـنـهـ صـاغـ ذـائـهـ لـتـوـهـ ، لـاـ مـنـ زـمـنـ مـاضـ . فـلـيـسـتـ الـكـتـابـةـ هـنـاـ شـيـئـاـ مـنـفـصـلـاـ كـالـمـهـنـةـ ، لـيـسـتـ وـصـفـاـ وـلـاـ اـنـفـعـاـ . اـنـهـ حـالـةـ الـإـنـسـانـ كـكـلـ . وـمـنـ هـنـاـ تـعـلـمـنـاـ هـذـهـ الـكـتـابـةـ اـنـهـ مـاـ مـنـ شـكـلـ مـعـطـيـ مـحـدـدـ يـمـكـنـ اـنـ يـكـونـ فـيـ مـسـتـوـيـ تـجـربـةـ كـيـانـيـةـ . فـهـذـهـ التـجـربـةـ مـنـ طـورـ يـتـجاـوزـ طـورـ الـكـلـامـ ، فـكـيـفـ اـذـنـ لـاـ يـتـجاـوزـ طـورـ الشـكـلـ ؟ وـتـعـلـمـنـاـ هـذـهـ الـكـتـابـةـ كـذـلـكـ اـنـ جـهـلـ الـشـعـرانـ العربـ بـهـذـهـ الـحـقـيقـةـ هـوـ الـذـيـ يـبـقـيـ نـتـاجـهـمـ سـجـينـ اـطـارـ مـسـبـقـ كـأـنـهـ سـجـينـ قـبـرـ . وـتـعـلـمـنـاـ هـذـهـ الـكـتـابـةـ اـنـ عـلـمـ جـمـالـ الشـعـرـ ، وـبـاختـصارـ اـنـ عـلـمـ الـجمـالـ ، لـيـسـ عـلـمـ جـمـالـ الثـابـتـ ، وـانـماـ هـوـ عـلـمـ جـمـالـ المـتـفـيرـ .

المحتوى

٧	إشارة
٨	من القدم الى الحداثة
٢١	من الخطابة الى الكتابة
٣٣	العرب / الغرب
٤٣	البارودي او « النهضة » / الحداثة
٥٩	المعروف الرصافي او « الحداثة » / « الموضوع »
٧٣	جماعة « الديوان » او « الحداثة » / « الذاتية »
٩١	خليل مطران او « حدانة » السليقة / المعاصرة
١٠٧	حركة أبواللو او « الحداثة » / النظرية
١٢١	الكلام « القديم » والكلام « الحديث »
١٣٩	الارتداد / الارتداد
١٥٩	جبران خليل جبران او الحداثة / الروايا
٢١٣	الارتداد / التنميط
٢٣١	الارتداد / شكلانية الايصال
٢٥٣	صدمة الحداثة
٢٧٩	الحداثة / التجاوز
٢٩٩	بيان الكتابة

