الدكتور
محمد حسن عبد الله

فنون الأدب

أصول نصوص قراءات

الناشر
دار الكتب الثقافية
الكويت

الطبعة الثانية
١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م

الناشر : دار الكتب الثقافية
الكويت — حولي ت ٥٣٢٨٩٥
برقيا : الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة الطبعـــة الثانيـــة :

سعيا وراء الاكتمال ، وهو الهدف النبيل لكل جهد انساني ، وكما نادت مقدمة الطبعة الأولى من هذا الكتاب المختصر ، تظهر الطبعة الثانية وقـــد اشتملت على نصوص جديدة ، في مجالات الشعر والمسرح والفـــن القصصي بنوعية : الرواية والقصة القصيرة ، ثم المقالة . وقد جاء العرض والتحليل والنقد لهذه الأعمال الفنية الجديدة مسوقـــا باقلام نقاد متعددي الأجيال والثقافات والمواقع ومجالات الاهتمام . ولا بد ان تظهر هذه الاختلافات في بحوثهم النقدية ، التي لا يجوز ان تتخذ دليلا على انعدام او ضعف النظرة الموضوعية ، إذ هي في الحقيقة دليل القدرة على الاجتهاد وتنوع تجارب النقاد ومشاربهم ، ودليل خصوبة العمل الفني موضوع النقد ايضا .. فضلا عن اعتبار هذه النماذج النقدية بمثابة وثائق فكرية ونوعا مـــن الإبـــداع .

كما اشتملت هذه الطبعة ايضا على بعض النّتاج الأدبي النسائي . حقيقة إن المراة وراء كل إبداع فني في الغالب ، ولكننا لا نزال نعرفها من خلال رؤية الآخرين .. ولهذا فقد كان ضروريا ان نتعرف على ذاتها وفكرها وعواطفها ، كما تحب ان تعبر عن نفسها بصورة مباشرة .

وإني لأرجو في الختام ان يكون « فنون الأدب » اكثر قربا لأداء الهدف الذي ابتغاه منذ البداية .

والله المستعان

الأحد

١٩٧٨/١/١٥

كلمـــــة

الإنسان .. والفـــن !

الإنسان .. والفكـــر !

الإنسان .. والحيـــاة !

دائما سيكون الانسان بداية ، وتكتمل البداية بجهده ، ومن صنعه ومن ثَمَّ فإنها لا تمضي الى المقابل ، وهو النهاية ، وانما تمضي الـــى الاكتمـــال ....

وهذه الصفحات القليلة تحاول ان تقول اشياء كثيرة عن محاولة الانسان ان يصير اكثرَ كمـــالا ووعيا بوجوده من خلال الفن والفكـــر والحياة ... من خلال الادب ... يُبدعه ، او يتلقاه .. في كلا الحالين .. يتفاعـــل معـــه ..

من هنا كان الاهتمـــام بالنظرية دون إسراف ، وبالتطبيق الانطباعي الذوقـــي دون اهمال للأصول الجماليـــة . ومن هنا كان الالحاح علـــى اهميـــة ان نتذوق الادب ، وان نجلوَ الظاهرةَ الفنيـــةَ في كل عصورها ، وعبر كافـــة اشكالها المتوقفة كالاسطورة والملحمة والحكـــاية والمقامة . واشكالها المستمرة المتطورة كالقصيدة الشعرية ، والمسرحية ، والرواية، والقصة القصـــيرة ، والمقـــالة .

فوراءَ هذه الصفحات القليـــلة تاملٌ طويـــل ، وبحث جـــاد ، ارجو ان يجد القارىء ثمـــارَه ، فيمـــا يبذل من جهـــد الحوار مع الافكـــار والقضايا المثارة ، ولكن الثمرة الحقيقية التي ناملها حقا .. ان ينتهـــي القارىء مـــن هذا الكتـــاب .. وقد صار اكثر اكتمـــالا .. اكثر وعيا .. اكثر تذوقـــا للفن .. اي اكثر انسانية .

السبت
١٩٧٧/١/١٥

محمد حسن عبد الله

القسم الأول

أدب لـــكل العصور

« يبدع الاديب لانّ لديــه ما يريد قولــه للآخرين ، يعبر عن ذاته ويتجاوزها الــى التعبير عن المجموع ، وهو مقروء ومطلوب بمقدار تحقيقه لهذا التلاحم الحي بين ذاته الفردية وانتمائه الانساني ، بصرف النظر عن اختلاف الاساليب والاشكال الفنية .. بل بصرف النظــر عن العصور ايضا » .

الفصل الأول

أهميـــة ان نتذوق الأدب

الادب .. هذا التعبير الجمالي المؤثر عن تجارب الحياة ، ما من انسان على قدر من التحضر الا وله به علاقة . وهذا القول لا مبالغة فيه ، وهو يظهر الاهمية الزائدةالتيينبغي ان ننظر بها اليه ، تبعا لشدة تأثيره وتداخله في حياة الجماعات .

سندع جانبا اولئك المبدعين من الشعراء وكتاب المسرح والقصة ، فمن الطبيعي ان يكون هؤلاء جميعا على صلة حميمة بفنونهم ، بل سندع جانبا ايضا فريقا اخر يتمثل في « هواة » الكتابة الادبية ، لا يتخذها سبيلا الى الكسب ، وانما يجعلها متنفسا لمشاعره وافكاره ، ومع هذا سنجد الجماهير العريضة تتعامل مع الادب ، وفي حاجة مستمرة اليه ، مهما اختلفت انشطتهم العمليـــة وتنوعت ثقافاتهم ، وتبـــاعدت أعمارهم . ان اصحاب المهن الاخرى ــ التـــي قد تبدو لنا بعيـــدة عن الاهتمام بالادب ، كالطبيب والمحامي والمهندس والمحاسب .. الخ لا يستطيعون مـــزاولة حياتهم في اطـــار المهنة التي تخصصوا فيها لا يتجاوزونه ، فهذا أمر غير ممكن ، وعلى افتراض حدوثه فانه دليـــل على نضوب العاطفة وجمود الاحساس وضحـــالة الثقافة العـــامة ، والعجز عن الاتصال بالاخرين ، وضالة التجربة الحياتية . اما البناء النفسي والثقافي لهؤلاء جميعا ، فانه يدفعهم في حال سلامته الى القـــراءة ، والذهاب الى الندوات المختلفة ، والسهـــر امام شاشـة التلفزيون ، او مشاهدة مسرحيـــة او الذهاب الى السينما . وسيحتاج احدهم ان يفاضل بين عمـــل فني واخر ، وسيشعر برغبة في مشاهدة عمل فني معين ، او اصطحاب ابنائه اليه ، او ابعادهم عنه .. اي انه سيقف احيانا موقف « الناقد » الذي يقبـــل ويرفض على اسســه الخاصة !!

ولقد نشأ اكثرنا على راي مغلوط يزعم ان العلم شيء والادب شيء اخر مختلف ، او نقيضه !! وهذا الراي القى في روع الكثيرين من المشتغلين بالعلوم التجريبية العملية وما يشبهها أن الادب خيال ، وان الخيال وهم ، وان صاحب العقلية العلمية ينبغي عليه ان يبتعد عن الاوهام ويرتبط بالواقع العلمي المادي !! هذه مغالطة شائعة واثرت في الكثيرين مع الاسف الشديد ، فأبعدتهم عن مجالات من المتع الروحية لا تحد ، ومنابع لترقية الذوق لا تنضب ، ومصادر للتجارب الانسانية لا تنتهي . نعم .. ليس العلم نقيضا للادب ، لان الادب علم له اصوله واساليبه ، وهو علم راق وخطير ، لان موضوعه الدائم الانسان ، وهمه الاساسي اكتشاف النفس الانسانية المتجددة ابدا ، وانارة طريقها الى المستقبل . انه المعبر عن اشواقها لارتياد المجهول زمانا ومكانا . وهو ليس بمعزل عن العلوم التجريبية والمسالك العملية .. انه يتبادل معها التاثير والتاثر ، يسبقها مرة وتسبقه اخرى ، ويبرهن عليها كما تبرهن عليه .. فقد قام السندباد برحلته الخيالية حول العالم قبل ان يقوم بها ماركوبولو وماجلان ، وطار بساط الريح قبل ان تطير المناطيد والطائرات بقرون ، وغزى القمر والفضاء الخارجي بالقصص قبل أن يحدث ذلك بنصف قرن ، وقال ماركس انه عرف عن المجتمع الانجليزي من قراءته لروايات ديكنز اكثر مما عرف عنه من الدراسات الاجتماعية . وبالمقابل فقد اثرت الاكتشافات العلمية في الادب ، والهمت الادباء الكثير من الحقائق الكونية ، فنشاط علم الاجتماع وتقصي آثار البيئة في تشكيل الشخصية كان من بين الاسباب والعوامل التي اثمرت المدرسة الواقعية في الادب ، وحين وضع كلود برنار كتاب « مقدمة في الطب التجريبي » واثبت فاعلية الوراثة ظهر المذهب الطبيعي في الادب ، وكتبت اعمال فنية ترصد وتصور عائلة بعينها عبر اجيال متلاحقة ، وكيف تتصارع في تكوينها العوامل الاجتماعية والوراثية والجهود الفردية . وحين ازدهر علم النفس التحليلي ووضع فرويد كتابه « تفسير الاحلام » فان الاهتمام بتيار الوعي وحركات العقل الباطن ووثباته قد تسلل من علم النفس الى الاعمال الفنية في مجالي الشعر والرواية ، وايضا فقد اعتبرت الاعمال الفنية الجيدة بمثابة وثائق نفسية يمكن من خلالها التعرف — بصورة اعمق — على شخصيات المؤلفين وطبائع عصورهم . واذا كان اديبنا العظيم الجاحظ قد وضع اكبر موسوعة تاريخية عن « الحيوان » ، واذا كانت جمهورية افلاطون وما اشبهها من المدن الفاضلة فلسفة واديا ، واذا كانت الاساطير القديمة بمثابة شعائر وعقائد من جانب وشعرا رمزيا من جانب اخر ، فان هذا كله واشباهه يؤكد لنا اهمية ان نكون جميعا على صلة مستمرة بالادب ، وفينا القدرة على تذوقه ، فهو ثقافة وتربية وصقل للشخصية واعلاء للغرائز .

ولقد عرف عصرنا ، وفي بلادنا العربيـــة ، كثيرا ممن لم يدرسوا الادب دراسة منهجية في مراحل التعليم العالي ، ومع هذا اكتشفوا مواهبهم الاصيلة ، وصاروا من اصحاب الاساليب الفنية الرفيعة ، ودخلوا تاريخ امتهم من باب الابداع الفني فنالوا ما يستحقون من اعـــتراز ، نذكر منهم ابراهيم ناجي الشاعر ، والحســـين فوزي خير من كتب ادب الرحلات ، ومصطفى محمود القصاص والمفكر الاسلامي ، ويوسف ادريس القصاص وكاتب المسرح وهم من الاطباء ، وعلي محمود طه الشاعر وهو مهندس ، ولا نريد ان نمضي الى الحقوقيين والضبـــاط وغيرهم من ذوي الثقـــافات المختلفة ، وحسبنا هذه الامثلة لتؤكد لنا اننا جميعا في حاجة الى الادب .. في حاجة الى ابداعه .. والى تلقيه ، واذا كانت طبائعنا لا تواتينا لكي نبدع ادبا رائقا عميقا مؤثرا ، فان هذا ليس اعفاء لنا من تلقيه ، والتفاعل معه باتاحة الفرصة له كي يرقى باساليبنا واذواقنا ، ويكشف لنا من تجارب الانسانية على امتـــداد تاريخها ما تعجز قدراتنا المحدودة عن تحصيله .

ولعلنا الان قد اخذنا بطرف من الاجابة على سؤال مهم ، وهو :

لماذا نقرأ الأدب ، أو ينبغي ان نقرأ الأدب ؟

وجواب هذا السؤال لا ينفك في الحقيقة عن جواب سؤال اخر هو : لماذا يكتب الاديب ؟ فلا شك ان دوافع الابداع عنـــد الكاتب تتشابه وربما تتطابق ودوافع التلقي عند القارىء .

وطرح هذين السؤالين ليس من قبيل الجدل النظري . ان الكشف عن الدافع سيساعدنا على اكتشـاف « القيمـــة » وعلى اساسها يمكن أن نحكم بان عملا فنيا قد ادى وظيفته وبلغ غايته ، وان عملا اخر قد اخفق أو قـــصر .

وينبغي ان نعترف ـــ مبدئيا ـــ ان دوافع كاتب ما ستختلف عن دوافع كاتب اخر وان كان يعيش في نفس العصر وربما نفس البيئـــة ، لان هذه الدوافع ستتأثر بالتكـــوين النفسي والثقـــافة الخاصة والتجربة الذاتية ، فهذه الجوانب لا بد ستترك اثرها في نتاج اي اديب متميز . كما سيتدخل « الشكل الفني » الذي اختارته موهبة الاديب لتصب تجاربها في قوالبه ، فما تستطيع ان تقوله قصيدة سيختلف كثيرا عما يمكن أن تقوله مسرحية او رواية او قصة قصيرة او مقالة .. فلكل فـــن من هذه الفنون قدرات ومنافذ للتاثير ليست لغيره .. واخيرا فاننا سنجـــد تأثيرا لا يمكن تجاهله لاوضاع البيئة الزمانية والمكانية ، فمـــا كان مقبولا في القديم قد لا يسيغه عصرنا ، بل قد يستنكره ويرفضه كقصائد المديح طمعا في النوال ، وقصائد الهجاء المقذع ممـــا يمجه الذوق المتحضر . والموضوعـــات المطلوبـــة في

بيئات متقدمة مستقرة غير مـــا تحتاجه بلاد تناضل في سبيل التحرر من عدو غاصب ، أو تخلف اجتماعي أو مـــادي .

هذه خطوط عامة ستؤثر في رؤية الاديـــب وتحدد مجال اهتمامه ، وهي — في عموميتها — ستختلف من أديب لاخر ، أما الدوافع الخاصة فانها متعددة ، فالاديب يكتب ليتجاوز فرديته ، فيجعل من فنه جسرا يعبر عليه الى الاخرين ، فيغادر واقعه الفردي ويندمج في واقـــع اغنى واعظم هو الواقع الجماعي ، وذلك حين يفضي بذات نفسه الى الاخرين وكأنه يجعل منها مرآة لهؤلاء الاخرين . والاديب يكتب بقصد التغيير ، تغييـــر العقائد والافكار وتفجير الطاقات التي يراها كامنة في شعبه ، والاديب يكتب ليعبر عن احساســه بالجمال والتناسق ، أو شعوره بالعبث واللاجدوى . وهذه الاعتبارات ذاتها هي التي تدفـــع القارىء الى الاقبـــال على الادب بفنونه المختـــلفة ، وبوســائل التوصيـــل المختلفة ، سواء كان في صورة كتاب ، أو مسموعا ، أو مرئيا في السينما والتلفزيون . فالقارىء يبحـــث عن ارواء لاحساســه بالجمال ، ويبحث عما يدهشه ويمتعه ، وهو يتوق الى أن يغير حياته وحياة وطنه الى الاحسن ، وفيه ميل غريزي الى استكناه المجهول وتقصي اخبار الاخرين بشيء من الفضول ، ومعايشـة التجارب والاحداث الخطرة القاسية دون معاناة ما تتطلـــب من تضحية ، وهو بحاجة الـــى الاتصال بالاخرين من خلال تجاربهم وافكارهم ... وليس من شك في أن فنون الادب المختلفة تحقق هذه الغايات للانسان ، فهو حين يقرأ الشعر ويذهب الى المسرح ويهتم بالقصص يشعر بأنه ليس مجرد كيان فردي قائم بذاته ، يعمل ويربح مالا وينزوي وحيدا ، وانما يمتد احساسه الى الاخرين فيشعر أنه أكثر اكتمالا ووعيا بحركة الحياة من حوله ، وأكثر تذوقا لعمله ووعيا بأهدافه ، وأكثر قدرة على الاندماج مع الاخـــرين ، ومن ثم أكثر استمتاعا بحياته ، وقدرة على توجيهها .

الفصل الثاني

فنون الأدب بين المرحلية والاستمرار

تنهض فنون الادب جميعها على الاستعمال الجمالي للغة ، ومن ثم فليس الاديب هو ذلك الشخص الذي يفلسف القضايا ، او الذي يملك القدرة على التخيل ، او يستطيع نقد الواقع وتقديم اقتراح او حل بديل فحسب ، فقد يكون الاول فيلسوفا ، وقد يكون الثاني حالما او مريضا عصابيا ، وقد يكون الثالث سياسيا او مصلحا اجتماعيا ، ولكن الاديب الحق هو الذي يجمع هذه العناصر الثلاثة ، ويستطيع ان يحول افكاره واحاسيسه الى صور مؤثرة ، بتركيبها اللغوي ودلالاتها الايحائية ، وشكلها الفني . ولا نقصد بالاستعمال الجمالي للغة اللجوء الى الالفاظ المهجورة والتراكيب الغريبة ، او ان تكون العبارات مسجوعة ، او مثقلة بالتشبيهات والكنايات ، وانما نعني أن تكون اللغة صادرة عن احساس صادق ، معبرة بدقة عن المشاعر والخلجات ، مناسبة لنوع التجربة التي تعبر عنها ، والشكل الفني او القالب الذي سيقت فيه ، والشخصيات التي تنطق بها ، وان تبتعد عن التجريد والتقرير ، وان تكون تصويرية ايحائية .

ومع هذه الاهمية للغة ، فانها ليست هدفا نهائيا للكاتب . كما أنها ليست هدفا للقارىء .. انها — مع وظيفتها الجمالية الممتعة — اداة توصيل ، وليس في هذه التسمية ما يشعر بالاستهانة بدور اللغة ، فالحق ان نجاح العمل الفني او فشله يرتبط بمقدرة الاديب على التوصيل المقنع ، القادر على اثارة العاطفة والفكر .

وقد عرفت البشرية — على مدى تاريخها الطويل — عديدا من الاشكال والقوالب الفنية ، والاهتداء الى قالب او شكل فني ليس نتيجة اجتهاد شخصي او حالة مزاجية ، وانما يأتي محققا لمجموعة من الاعتبارات والوظائف الاجتماعية التي يؤديها الادب للجماعة ، ولا يستطيع غيره اداءها ، ولهذا ينقرض ويموت هذا الشكل الفني حين تتجاوزه حياة

الجماعة فيفقد وظيفته او مبررات وجوده ، واذا كان على شيء من المرونة لحقه التطوير والتحوير ليناسب طورا اخر من اطوار الحضارة . وهكذا سنجد فنونا عرفتها البشرية منذ فجر تاريخها ثم توقفت كالاساطير والملاحم ، وفنونا تحورت وتطورت كالمقابلة التي يمكن اعتبارها اصلا للفن القصصي ، والحكاية التي بحثت لنفسها عن مجال اخر غير الذي كانت تنتشر فيه ، وفنونا مستمرة ، على راسها الشعر والمسرح والفن القصصي بنوعيه : الرواية والقصة القصيرة ، ثم المقالة .

وينبغي أن نبادر الى ازالة لبس يمكن ان يقع فيه القارىء ، فقولنا بفنون توقفت واخرى تطورت اشكالها وثالثة مستمرة لا يعني التهوين من شأن الفنون المتوقفة ، كما لا يعني ان الفنون المستحدثة او المعاصرة اجود من القديمة ، فلا تزال اشعار هوميروس تثير الدهشة بروعتها ، ولا يزال مسرح سوفوكليس يتحدى كتاب المسرح الى اليوم ، ذلك لان التجربة الانسانية واحدة ، ليس فيها قديم وجديد ، وانما فيها صادق وزائف . وشاعر عميق وشاعر سطحي .

وسنحاول هنا ان نتعرف على بعض الفنون القديمة .

الأسطورة

تقوم الاسطورة على تصوير حادثة خارقة ، بطلها عادة اله من آلهة العالم القديم ، تلك التي كانت تمثل القوى الكونية والظواهر الطبيعية وغرائز المخلوقات وطبائعها . وتكاد الشعوب القديمة كلها تعيش عصورا متشابهة من الاساطير تفسر خلق الكون ، وتصارع قوى الخير والشر ، ومصير الانسان بعد الموت . واذا كان عصر الاساطير قد انتهى حين اتجه العقل البشري الى الواقع ، واهتم بتحليل الظواهر واكتشاف قوانينها ، فان هذه الاساطير القديمة لم تفقد اهميتها ، لان هذا الجانب المطلق في الاسطورة جعلها قادرة على تجاوز دلالتها المرحلية ، فوجد فيها الانسان الحديث — بتأمله لها — رموزا نفسية وفكرية تلائم مداركه المعاصرة . من الصحيح انه من بين علماء الميثولوجيا المعاصرين من ينظر الى الاساطير على انها حكايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة ، ولكن هناك من نظر اليها على انها تمثل واحدة من اعمق منجزات الروح الانسانية استنادا الى دورها في تكوين وتدريب الجانب الشاعري الخيالي من العقل الانساني ، ومن ثم — في رأي هذا الفريق — ينبغي ان ننظر اليها على انها تأملات كونية عميقة ومفتوحة ، غير مقيدة بالفحص العلمي والتحليلات المنطقية . وهناك من يربط بين الاساطير والمناسك والشعائر في العالم القديم ، ويرى ان هذه الاساطير ما هي الا مناسك

وقد استطاعت الاساطير أن تلهم الادباء والشعراء على ممر العصور اعمالا فنية عظيمة ، ومن منا لا يعرف اسطورة « اوديب » التي بنى عليها سوفوكليس مسرحيته الماسوية الخالدة ، وقد عارضها اندريه جيد ، وجان كوكتو ، ومن ادبائنا توفيق الحكيم وعلي احمد باكثير ، وحورها علي سالم من ماساة كلاسيكية الى ملهاة سياسية ، وكذلك اسطورة « بجماليون » التي استلهمها برنارد شو في مسرحيته بهذا الاسم ، واستمد منها الحكيم خيوط مسرحيته بهذا الاسم ايضا ، كما حول الحكيم اسطورة ايزيس واوزوريس المصرية القديمة الى مسرحية باسم « ايزيس » ... فهذا باب لا يغلق أمام الاديب المعاصر ، وامام شتى الباحثين في العقائد والشعائر وتاريخ الحضارة وعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ .. والان.. يمكننا ان نختار اسطورة اغريقية لنرى ملامحها ونتعرف على مراميها .

بروميثيـــوس

حين تمَّ خلْقُ الأرض وتنظيمُها انتشر فيها الحيوانُ والطيور والأسماك ومن ثَمَّ ظهرت الحاجة إلى حيوانٍ أسمَى ، فتم صُنعُ الإنسان ، صنعه « بروميثيوس » من التراب والماء على صورة الآلهة ، قامتُه إلى أعلى ، وعيناه إلى النجوم ، وحين بدأ توزيعُ المواهب والقدرات على سائر المخلوقات ، نَفِدَت القوةُ والمخالب والأجنحة والأصداف .. الخ قبل أن ينالَ الإنسانُ ما يحمي به نفسه ، وهنا صعِد بروميثيوس إلى السماء ، وأوقد شعلتَه من عجلة الشمس الحربية ، وأحضر النارَ للإنسان ، الذي أصبح ــ بهذه العَطِيَّةِ ــ أكبرَ من نِدٍّ لجميع الحيوانات !!

وقد أراد « جوبتر » أن يعاقبَ بروميثيوس على سَرِقة النار من السماء ، ويعاقبَ الإنسانَ على قَبول العطية ، فصنع أولَ امرأة ، وهي « بندورا » وفي قول آخر إنه صنعها لتُسعدَ الإنسانَ ، وقد منحها كلٌّ إله سببا من أسباب الكمال ، فمنحتْها فينوس الجمالَ ، والمشتري الاغراءَ ، وأبوللو الموسيقى ، واتصلت أسبابُها بأخي بروميثيوس ، وكان لديه صندوق حَبَس به الاشياءَ الضارة ، أو الآفات ، ليحمِيَ الإنسانَ منها ،

ولكنَّ حب الاستطلاع لدى بندورا جعلها تعبث بالصندوق ، فاندفعت الآفاتُ واستقرت في أبدانِ البشرِ ونفوسِهم .. ولم يَبْقَ سوى شيءٍ واحد بها ، هو الأمل !!

وقد عُوقب بروميثيوس ، صديقُ البشر — بأن قُيِّدَ إلى صخرة على جبل القوقاز ، حيث سُلّط عليه نَسرٌ يتغذى على كبده ، فاذا ما تم التهامُه تُجدد له كبد أخرى ، وكان باستطاعة بروميثيوس أن يضعَ حدا لهذا العذاب لو أنه رضي أن يخضعَ لظالمه ، فهو يحتفظ بسرٍّ يساعد على استقرار عرش المشترى ، إذا أذاعه نالَ الحُظْوَةَ لدى جوبتر ، ولكنه — كبرياءً — رفض أن يفعلَ ذلك ، وظل مثلا عاليا لقوة الإرادة ..

وكما اشرنا سابقا فان الاساطير لا تزال تقرا وتفسر كاعمال رمزية ، لها مضامين واهداف فلسفية وفكرية ودلالات نفسية واجتماعية ، ويستطيع الشعراء والكتاب المعاصرون ان يفيدوا من هذه الاساطير في اتخاذها منطلقا لاعمال فنية تعبر عن رؤيتهم الذاتية وافكارهم المعاصرة .

وبالنسبة لاسطورة بروميثيوس بصفة خاصة فقد كتبت عنها مسرحيات وقصائد قديمة ، وفي العصر الحديث تناولها الشاعر الانجليزي الرومانسي « شلى » في مسرحية عنوانها « بروميثيوس طليقا » متخذا من « جوبيتر » نموذجا للقوة المطلقة المستبدة ، ومن بروميثيوس رمزا لشجاعة الرفض ومقاومة الاستبداد . وفي ادبنا العربي المعاصر نجد استلهاما لهذه الاسطورة في قصيدة « نشيد الجبار او هكذا غنى بروميثيوس » لابي القاسم الشابي ، التي يتحدى فيها الداء وسائر ما يثبط اصحاب الهمم العالية ، وهي التي مطلعها :

سأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئا
بالسحب والأمطار والأنواء

وسنجد نص هذه القصيدة القوية في مكان اخر ، والذي نؤكده هنا : انه اذا كان عصر الاساطير قد مضى ، فان قراءة الاساطير ستبقى متعة ومعرفة ، كما ستبقى هذه الاساطير مصدرا من مصادر التجربة للشاعر والاديب المعاصر .

الملحمة

هي قصة بطولة تحكي شعرا ، تحتوي على افعال عجيبة ومخاطرات نادرة ، يقوم بها الالهة والابطال الشعبيون والدينيون في الحضارات القديمة ، وهدفها تمجيد هؤلاء الابطال وتسجيل انتصاراتهم الخارقة . وفي الملحمة لا نجد فرقا بين صفات الالهة وصفات البشر ، فيمكن ان يتآمر الالهة وان يخدعوا اعداءهم ، وان يعمر البشر مئات السنين وان يطلعوا على الغيب ويقضوا على منافسيهم بغير نزال .

هذا عن مضمون الملحمة وهدفها .

اما الشكل الفني ، فان الملحمة تروى شعرا — كما قدمنا — وتقوم على حكاية مسلسلة فيها عناصر تشويق تعتمد على المفاجاة والاغراب ، كما تنطوي الملحمة على أوصاف وخطب وتعليقات ومشاهد حوارية .

والملاحم — عبر التاريخ ، محدودة العدد ، وهي تمثل عصرا متقدما من عصور الخيال الانساني حين كان هذا الخيال يعيش على وفاق مع العقل الذي لا يرى شيئا مستحيلا ، فيخلط بين ما يشاهد وما يتوهم ، ولهذا توقف فن الملاحم مع تطور العقل البشري وارتباطه بالواقع .

واشهر الملاحم القديمة « الالياذة » و « الاوديسيا » للشاعر الاغريقي هوميروس . وموضوع الالياذة غضب اخيلوس لما لحقه من اهانة على يد اجاممنون القائد العام لليونانيين في حصارهم طروادة ، وما ترتب على هذا الغضب ، وتعتبر الاوديسا تكملة لها ، وهي عن عودة اودسيوس (وهوميوليس) من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنين ، والمخاطر التي واجهها في طريق عودته ، والحيل والبطولات التي قام بها لاسترداد ملكه وانقاذ زوجته من الطامعين فيها .

وقد كتب الشاعر اللاتيني فرجيل ملحمة « الانيادة » على هدى ملحمة هوميروس ، ثم توقف هذا الفن الادبي الى ان جاء الشاعر الايطالي دانتي صاحب « الكوميديا الالهية » وهي ملحمة ذات طابع ديني ، اي انها مرتبطة بعقائد المجتمع المسيحي في العصور الوسطى ، وقد افاد دانتي من مصادر عربية في صناعة ملحمته ، واهم هذه المصادر قصة الاسراء والمعراج كما ترويها بعض كتابات واشعار المتصوفة الاسلاميين ، وبخاصة المتصوف الاندلسي ابن عربى ، واخر الملاحم الشعرية « الفردوس المفقود » للشاعر الانجليزي « ملتون » وهي تحكي قصة خروج آدم من الجنة على اثر الاغواء ، ودور الشيطان في تمرده .

ولم يعرف ادبنا العربي القديم الشكل الملحمي بخصائصه التي عرفناه بها ، ولكن الشعر القديم قد تظهر فيه جوانب بطولية قريبة من اجواء الملاحم ، غير انها رويت كأخبار تتخللها اشعار ، وخاصة فيما يتعلق بحياة عنترة وقصة حبه لعبلة ، والمهلهل وحرب البسوس .. وقد تقدم الادب الشعبي في العصور الوسطى الاسلامية ليؤصل هذا الفن في ادبنا العربي ، معتمدا على روح الفروسية العربية واحداث التاريخ العربي ممزوجة بحوادث وشخصيات مخترعة . فملحمة الزير سالم مستمدة من قصة المهلهل ، وكذلك ملحمة عنترة ، وسيف بن ذي يزن ، والظاهر بيبرس .

وقد افاد كتابنا المعاصرون من هذه الملاحم الشعبية ، فقدم بعضها في شكل مسرحية عصرية ذات دلالات اجتماعية وسياسية معاصرة ، وتحول بعضها الى روايات ذات طابع تاريخي ، كما استلهمت موضوعات هذه الملاحم الشعبية في قصائد غنائية عديدة .

الحكـاية

هي الصورة البدائية الاولـى للفـن القصصي ، حكاها الانسان منذ اقدم العصور للوعظ والتعليم والتسلية ، ووضع في سياقها الامثال والحكم ، كما بث فيها عناصر التشويق من مفاجئات وغرائب ومعجزات . واهم المصادر القديمة في هذا الفن « حكايات ايسوب » الاغريقي ، وكتب الامثال العربية ، وقد تمتد الحكاية وتطول ، وتصور احداثا متعاقبة مثل قصص ايام العرب وحروبهم ، وقد تأخذ شكل الطرائف والنوادر كما في كتاب البخلاء مثلا . وقد تروى الحكاية على لسان الطير والحيوان على سبيل الرمز — في معناه اللغوى العام — اي ان يعرض الكاتب او الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث اخرى عن طريق المقابلة والنظير . ومن اشهر الحكايات ما تضمنه كتاب « كليلة ودمنة » وهي حكايات مروية على لسان الطير والحيوان ، والكتاب عن أصل هندي مفقود ، ترجم الى الفهلوية ، ثم ترجمه عبد الله بن المقفع — في زمن الخليفة ابي جعفر المنصور — الى العربية واضاف اليه بعض الابواب ، في اسلوب نثري رصين ، وقد فقد الاصل الهندي كما فقدت الترجمة الفارسية ، ومن ثم صارت النسخة العربية هي الاصل المنتشر عالميا . وقد ظهرت اجزاء من الاصل الهندي المفقود اخيرا ، ونشرت — نشرتها وزارة الاعلام بالكويت — بعنوانها الاصلي « بنج تانترا » ، اي الحكايات الخمس ، وفي دراسة للدكتور عبد الوهاب عزام حدد الاجزاء الفارسية التي اضيفت الى الاصل الهندي ، ويشير الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه « الادب المقارن » الى حكايات على لسان الحيوان وجدت

مكتوبة على أوراق البردى ، ويرى احتمال ان يكون الادب المصري القديم هو المصدر البعيد لهذا اللون من الحكايات .

ومهما يكن من شيء فان « كليلة ودمنة » قد ترك اثرا واضحا في الادب العربي ، والاداب الغربية ، فنظمت حكاياته شعرا في كتاب « الصادح والباغم » والفت حكايات على غراره بعنوان « ثعلة وعفراء » ، وترجم كتاب اخر وضعه ابن عربشاه عنوانه : « فاكهة الخلفاء ومنادمة الظرفاء » . كما ترجم الكتاب الى كثير من اللغات الحية ، ونظم الشاعر الفرنسي لافونتين كثيرا من الحكايات على غراره .

ولنقرأ الان احدى هذه الحكايات :

الضّفـدعُ والثعبـانُ

« زعَموا أن أسْوَدَ كِبِرَ وهرِم ولم يستطع الصيد ، فدبَّ متحاملا حتى انتهى إلى غديرٍ كثيرِ الضفادع ، كان يأتيه فيتصيَّدُ من ضفادعه ، فوقع قريبا من العينِ شَبِيهًا بالكئيب الحزين . فقال له أحدُ الضفادع : ما شأنُك حزينا ؟ قال : ومالِيَ لا أكون حزينا ، وإنما كان خيْرُ عيشي مما كنت أَصيد من هذه الضفادع ، فابتُلِيتُ ببلاءٍ حُرِّمَتْ عليَّ الضفادعُ ، حتى إني لو أصبْتُ بعضَها لم أجترئْ على أكلِه . فانطلق الضّفدع إلى ملِكِها فأخبره بما سمِع من الأسْوَد ، فأتى الملكُ إلى الأسود وسأَلَهُ عن ذلك فأخبرَه به ، فسرَّ ما سمعه منه . فقال له ملكُ الضفادع : ولِمَ ذلك ؟ وكيف كان أمرُكَ هذا ؟ قال : إني لا أستطيع أن آ خذَ من الضفادع إلاّ ما يتصدق به الملكُ عليَّ . قال : ولِمَ ذلك ؟ قال : لأني سعيْتُ في إثْرِ ضِفدعٍ من أيام لآخذَهُ ، فاضطررتُه إلى بيتِ ناسكٍ ، فدخل البيتَ ودخلتُ في أثره ، وفي البيت ابنُ الناسك ، فأصبت إصبعَ الغلام وظننتُه الضفدعَ فلدغْتُه فمات ، فخرجت هاربا فَتَبِعَني الناسكُ ودعا عليَّ ولعنني وقال : كما قتلتَ هذا الغلامَ ظُلما له ، أدعو عليك أن تَذِلَّ وتخْزَى وتكونَ مركَبا لملك الضفادع ، وتُحرَمَ أكلَها إلا ما يتصدقُ

به عليك ملكُها . فأتيتُ إليك لتركبَني مُقِرًّا بذلك راضيا به . فرغِبَ ملكُ الضفادع في ركوب الأسْوَد ، وظن أنّ ذلك شرفٌ له ورفعة . فركب الأسودَ أياما ، ثم قال الأسودُ : قد علمتَ أني محرومٌ ملعونٌ ولا أقدرُ على الصيد إلاّ ما تصدقتَ به عليَّ من الضفادع ، فاجعل لي رزقا أعيش به ، فقال ملكُ الضفادع : لَعَمْرِي ما لك بُدٌّ من رزق تعيش به ويُقيمُك . فأمر له بضِفْدَعَيْن كلَّ يوم يُؤخذان فيُدفعان إليه . فعاش بذلك ، ولم يُضِرُّهُ خضوعُه للعدو الذليل ، وصار ذلك له مَعِيشةً ورزقا » .

وكما نرى فان هذه الحكاية ليست مجرد طرفة او نادرة ، ومغزاها يتعدى دلالتها المباشرة الى معان متعددة ، هي التي هدف اليها مؤلف الحكاية ومترجمها ايضا ، ومن بينها المعنى السياسي للحادثة المروية ، وقد صورت الحكاية خصائص اسلوب ابن المقفع ، ذلك الاسلوب المترسل البعيد عن التكلف ، الدقيق المحكم البعيد عن الاستطراد والاطنـــاب والاغراب .

وفي الادب العربي القديم فنون أخرى من الحكايات ، لعلها اكثر ارضاء لذوق القارىء المعاصر ، لعلاقتها المباشرة بحياة الناس ، وتصويرها لنماذج بشرية طريفة متميزة . والجاحظ رائد هذا النوع من الحكايات ، يرويها باسلوبه الساخر ، وقدرته الواضحة على رصد الحركات والقسمات مهما دقت ، وربطها بالطبع المميز للشخصية ، ووضع هذه الشخصية في موقف قادر على جلاء طباعها وابعادها النفسية ، فكأنها ماثلة أمامنا نابضة بالحياة ، متميزة بصورتها الفردية ، قادرة على أن تستدعي لخيالنا كافة الشخصيات التي تصادفنا في حياتنا الراهنة متصفة بتلك الصفات او بعضها ، وهذه هي الميزة الفذة لتصوير النماذج البشرية ، اذ تحقق خصوصية الشخصية المصورة ، وعمومية النموذج وصدقة على كل من يتصف بهذه الصفات عبر الاجيال والبيئات . وفي كتاب « البخلاء » يتقصى الجاحظ ظاهرة البخل عند عدد من هذه النماذج ، يسوقها في حكايات ، هي لوحات حية ، وصور شخصية نادرة ، والان .. فاننا مدعوون لمراقبة واحد من هؤلاء البخلاء ، في رحلته الاسبوعية الطريفة ، كما صورتها ريشة الجاحظ الدقيقـــة الحســـاســـة .

بخيـــل منصف

« حدثني ابراهيمُ بنُ السِّنْدِيِّ ، قال :

كان علي رَبَضِيُّ الشاذَرْوَانِيُّ شيخٌ لنا ، من أهل خُراسان . وكان مصحَّحاً بعيداً من الفساد ومن الرِّشا ومن الحكم بالهوى ، وكان حَفِيًّا جداً ، وكذلك كان في إمساكه وفي بخله وتَدْنِيقِهِ في نفقاته ، وكان لا يأكلُ الا ما لا بدّ منه ، ولا يشربُ إلا ما لا بد له منه ، غير أنه إذا كان في غداةٍ كلّ جُمُعَة حمل معه مِنديلا فيه جَرْدُقَتَانِ ، وقطعُ لحم سِكْبَاجٍ مُبَرَّدٍ ، وقطعُ جُبنٍ ، وزيتوناتٌ ، وصرةٌ فيها مِلح ، وأخرى فيها أشنانٌ ، وأربعُ بيْضاتٍ ليس منها بُدّ ، ومعه خِلالٌ ، ومضى وحدَه ، حتى يدخلَ بعضَ بساتين الكَرْخ ، وينظرَ موضعا تحتَ شجرة ، وسَطَ خُضرةٍ وعلى ماءٍ جارٍ . فإذا وجد ذلك جلس ، وبسط بين يديه المِنديلَ ، وأكلَ من هذا مرّة ومن هذا مرة . فإن وجد قَيِّمَ ذلك البستان رمى إليه بدرْهم ، ثم قال : اشْتَرِ لي بهذا ،أو أعْطِني بهذا رُطبا — إن كان في زمان الرُّطب — أو عنبا — إن كان في زمان العنب — ويقول له : ايّاك اياك أن تحابِيَنِي ،

---

(١) الربض : ماوى الدواب ، والربض : المكان الكثير الشجر ، والمراد موضع من مواضع بغداد .

(٢) الشاذروان : كلمة فارسية معناها السد او خزان المياه .

(٣) مصححا : بريئا من العيوب ، وهو ما شرحه في الجملة التالية .

(٤) الرشا : اعطاء الرشوة او قبولها .

(٥) الحفي : اللطيف الرقيق .

(٦) الدانق : عملة قديمة صغيرة (سدس درهم) : المبالغة في التضييق في النفقة وتقصي الحساب .

(٧) الجردقة : الرغيف الغليظ ، والكلمة معربة عن الفارسية .

(٨) السكباج : مرق يعمل من اللحم والخل ، والكلمة معربة عن الفارسية .

(٩) الاشنان : مادة نباتية عطرية بيضاء ، تغسل بها الايدان .

(١٠) الخلال : اعواد نبات الخلة ، وهي تستعمل لتنقية الاسنان .

(١١) الكرخ ضاحية من ضواحي بغداد .

(١٢) القيم : القائم على شان الشيء وهو من نسميه المشرف او المدير .

(١٣) حاباه : اختصه ومال اليه ، وفي البيع : سامحه .

ولكنْ تَجَوَّدْ لي[14] ، فإنك إن فعلتَ لم آكلْه ولم أعُدْ إليك . واحذر الغَبْنَ فإن المغبونَ لا محمودٌ ولا مأجورٌ[15]. فإن أتاه به أكلَ كلَّ شيءٍ معه ، وكلَّ شيء أُتِيَ به ، ثم تخلّل وغسل يديه ، ثم تمشّى مقدارَ مائةِ خُطوةٍ . ثم يضعُ جنبَه ، فينامُ إلى وقت الجُمُعة . ثم ينتبه فيغتسل ، ويمضي إلى المسجد .

هذا كان دأبُه[16] كلَّ جمعة .

قال إبراهيمُ :

فبينما هو يوما من أيامه يأكل في بعض المواضع ، إذ مرَّ به رجلٌ فسلم عليه ، فردّ السلامَ ثم قال: هَلُمَّ[17] عافاكَ الله . فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا ، يريدُ أن يَطْفُرَ[18] الجدولَ أو يعبرَ النهرَ ، قال له : مكانكَ[19]، فإن العجلةَ من عمل الشيطان . فوقف الرجلُ ، فأقبل عليه الخراسانيُّ وقال : تريدُ ماذا ؟ قال : أريدُ أن أتغدَّى . فقال : ولمَ ذاكَ ؟ وكيف طَمِعْتَ في هذا ؟ ومَنْ أباحَ لك مالي ؟ قال الرجلُ : أَوَ لَيْسَ قد دعوتني ؟ قال : ويلُك لو ظننتُ أنك هكذا أحمقُ ما رَدَدْتُ عليكَ السلام . الآيِنُ[20] فيما نحن فيه أن تكونَ ، إذا كنتُ أنا الجالسَ وأنت المارَّ ، أن تبدأ أنت فتُسلِّمَ ، فأقول أنا حينئذ مُجيبًا لك : وعليكم السلام . فإن كنتُ لا آكلا شيئا سكتَّ أنا وسكتَّ أنت ، ومضيتَ أنت وقعدتُ أنا على حالي . وإن كنتُ آكلُ فها هنا آيِن آخرُ ، وهو أن أبدأ أنا فأقول : هَلُمَّ ، وتجيب أنت فتقولُ : هنيئًا . فيكونُ كلامٌ بكلام ، فأما كلامٌ بفَعالٍ[21] وقولٌ بأكل فهذا ليس من الإنصاف ، وهذا يُخرج علينا

---

(١٤) اختر لي الاجود والاحسن .

(١٥) هذا مثل كان يجري على السنة العامة .

(١٦) الدأب : العادة والشأن .

(١٧) هلم : كلمة زعاء ، أي تعال ، وهي من اسماء الافعال .

(١٨) يطفر : يقفز .

(١٩) مكانك في هذا السياق : اسم فعل امر منصوب ، والمراد : الزم مكانك .

(٢٠) الآيِن : الوجه المعتاد المناسب في هذا المقام ، معربة .

(٢١) الفعال — بفتح الفاء — الكرم والعمل الحميد .

فضلا كبيرا .

قال : فَوَرَدَ على الرجل شيءٌ لم يكنْ في حِسابه .

فشُهِرَ بذلك في تلك الناحية ، وقيل له : قد أُعفينا من السلام ومن تَكَلُّفِ الرد . قال : ما بي إلى ذلك حاجة ، إنما هو أن أُعفِيَ أنا نفسي من « هَلُمَّ » ، وقد استقامَ الأمرُ[٢٢] .

هذه صورة قلمية للبخيل ، يتوافر لها صدق التحليل وذكاء الملاحظة وقوة الاقناع وطرافة الاسلوب ، فهي — على ايجازها — عمل فني كامل ، حقق أهم خصائص فن القصة القصيرة قبل وجوده بقرون عديدة . أما صدق التحليل المرتكز على ذكاء الملاحظة والقدرة على استبطان الشخصية معا فنجده في ردود فعل الرجل ، وطريقته في الكلام وانتقاء الالفاظ . واول ملامح البخيل النفسية انه حريص على الدقة في معاملاته يكره المجاملة والمحاباة لصالحه حتى لا تستعمل يوما لصالح غيره فتكون سلاحا ضده ، ولهذا يحذر قيم البستان من ان يحابيه او يغبنه ، وكل ما يبغيه هو حقه وحسب ، واذا اصر القيم على اكرامه فليكن في مستوى البضاعة وليس اكثر ، ومن طباع البخيل انه لا يضايقه ان يشتهر بالبخل ، بل لعله يشعر بسرور خفي لذلك ، لان هذه الشهرة تدفع عنه الطامعين ، وتكفيه مشقة التحايل عليهم ، وهذا ما يدل عليه ختام الحكاية ، فحين عرض به في ان احدا لن يلقي عليه السلام بعد هذه الحادثة ، نجده لا يغضب ولا يحاول نفي ما كان منه ، وانما يقول في بساطة من استراح من المطاردة : لا داعي لهذا كله ، القوا علي السلام ما شئتم ، فسأرد ، ولكن لن اقول : تفضلوا !! وحين يتأهب الرجل ليقفز الجدول فان صاحبنا يصاب بفزع حقيقي ، ويجبه الرجل بثلاث جمل كل واحدة منها كافية لتجميده في مكانه !!

وتأتي قوة الاقناع من الجو الواقعي الذي سيقت فيه هذه الحكاية ، ومنذ بدايتها فان الجاحظ يحرص على ذكر الراوية باسمه ونسبته ، وقد يكون هذا تأثيرا جاء من ثقافة العصر ذات الطابع الشفاهي في بداية مرحلة التدوين ، كما كان الامر في الاحاديث النبوية ، ولكنه يشعرنا اننا ازاء حادثة قد وقعت بالفعل امام شاهد عيان هو الراوية . وتأتي قوة الاقناع ايضا من العبارات والنعوت المتزنة التي وصف بها البخل ، ووصف بها هذا البخيل ، فهي صفات غير منفرة ، ان لم تكن محبوبة او بعضها على الاقل ، فالرجل مصحح ، بعيد عن الفساد والرشا والحكم بالهوى !! فالبعد عن المبالغة في الاوصاف ينفي عن الشخصية المظهر الكاريكاتوري الذي يتعمد

---

(٢٢) معنى العبارة : انني سأكون مغلوبا اذا ثبت القايضة على هذا النحو .

تجسيد عيوبها والمبالغة فيها ، ويقترب من الواقعية التي هي اقدر على الاقناع . ويستمر هذا الجو الواقعي في العبارات التي وصفت بها الرحلة الاسبوعية التي يقوم بها صاحبنا ، ويحشد في الغداء كل ما تشتهيه نفسه ، ويعتبر هذه الوجبة — وهذا مفهوم ضمنا — تعويضا كافيا عن حرمان اسبوع كامل اتسم بالتضييق والتدنيق ، ففي وصف هذه الرحلة نجد حرص الجاحظ على ذكر التفاصيل المادية واسماء الاطعمة واحدا بعد آخر ، ومقاديرها وكيفيتها وكانه يتلذذ بالوقوف عند كل منها .

وناتي الى الاسلوب في هذه الحكاية وهو اسلوب الجاحظ برشاقته وسخريته وجمله القصيرة البعيدة عن التكلف . ومن الناحية الفنية لاسلوب هذه الحكاية نجدها تحقق في شكلها الفني تقدما واضحا عن الاسلوب التقليدي لقص الحكايات ، وتقترب من الشكل الفني للقصة القصيرة . انها تبدا برسم الملامح المميزة لهذه الشخصية من الناحية النفسية ، ثم تمضي الى خطوة اكثر تحديدا وتاكيدا لهذا المنحى النفسي ، وذلك بوصف الرحلة الاسبوعية لتناول وجبة عزيزة بمنأى عن الناس ، ثم تمضي الحكاية خطوة اخرى اكثر تحديدا من سابقتها وتاكيدا لكل ما عرفنا من صفات الشخص وذلك بوضعه في موقف ومراقبة سلوكه فيه ، وبذلك يلغ العمل الفني ذروته ، وبرهن على صدقه بطريقة مشوقة .

وليس في لغة هذه الحكاية عبارات زائدة ، بل الامر على العكس ، لقد حذف الجاحظ كافة التفاصيل التي يمكن أن تعرف من السياق ، فمثلا حين نقرا : « قال : هلم عافاك الله . فلما نظر الى الرجل قد انثنى راجعا » ، نفهم ان الرجل حين سمع الدعوة الى الطعام استجاب لها ، وانه رجع ليشارك في الطعام وهنا رآه صاحبنا ، ولكن الجاحظ الغى كل ما يفهم ضمنا ليتحقق الاحكام والتماسك لحكايته . وليس الايجاز هدفا في ذاته ، فان الجاحظ لم يبخل بالتفاصيل والاستطراد حين يكون ذلك مطلوبا لاشاعة جو من الواقعية والاقناع ، فهو يروي عن صاحبنا انه قال لقيم البستان : « اشتر لي بهذا او اعطني بهذا » ، ومعنى العبارتين واحد ، ولكن الجاحظ يريد ان يوحي لنا بدقة النقل وامانة التعبير .

المقامة

هي عبارة عن حكاية قصيرة ، قد تكون في صفحتين او اكثر ، تعتمد على المغامرة ، وتنتهي عادة بمفاجأة غير متوقعة يقوم بها شخص ذكي اديب ، او شاعر لبيب ، يحسن التخفي ونصب الشراك والتقليد والمخادعة والتلون ، فيستطيع ان يلبس لكل حال لبوسها ، ويمرق عبر المآزق ، وهدفه النهائي ان ينال اعجاب الناس ، ويفوز بدراهمهم

وطعامهم . فالحكاية هي القالب العام لفن المقامة ، الذي سمي بهذا الاسم لانها تروي في مجلس واحد ، من راوية يقوم بين يدي الجالسين حاكيا لهم . ولكنها تختلف عن الحكاية — كما عرفناها — في انها تشتمل على الحوار ، وربما الجدل والمناظرة ، وتقتبس الشعر او يضعه المؤلف نفسه ، ولغتها مسجوعة دائما او غالبا ، وفيها محسنات لفظية كثيرة . وللمقامة راوية ، هو غير بطلها . واشهر كتابها بديع الزمان الهمذاني (توفي ٣٩٨ هـ) وراوية مقاماته عيسى بن هشام ، وينافسه في الشهرة ويتفوق عليه من الناحية الفنية الحريري (توفي ٥١٦ هـ) وراوية مقاماته الحارث بن هشام . اما بطل اكثر مقامات الهمذاني فهو ابو الفتح الاسكندري ، وبطل مقامات الحريري هو ابو زيد السروجي .

والمقامات تستطيع ان تعلمنا الكثير من الاستعمالات اللغوية ، فهي معرض الفاظ ، ولكنها الى جانب ذلك تمثل ادب الطبقة الوسطى في العصور الاسلامية التي كان الشعر فيها مشغولا بالسلاطين ومن حولهم من الطبقة العليا ، وفي المقامة هذا الجو الواقعي الذي نحسه في تصويرها لاهل الكدية والبائسين الضائعين ، وما يعانون من شقاء في كسب العيش .

وفن المقامة لم يتوقف الى اليوم ، ومن الباحثين من يراه الاساس الحق لنشأة فن الرواية العربية والقصص القصيرة العربية ، وفي العصر الحديث كتب ناصيف اليازجي « مجمع البحرين » وكتب محمد المويلحي « حديث عيسى بن هشام » وهي اجود المقامات الحديثة واكثرها ذيوعا ، وكتب الشاعر حافظ ابراهيم « ليالي سطيح » ، وكتب محمد لطفي جمعة « ليالي الروح الحائر » . وفي ايامنا هذه لا تزال المقامات تقلد بهدف النقد الاجتماعي الساخر ، كما نجدها عند بعض كتاب الصحافة . ونستطيع الآن ان نقرأ احدى مقامات الهمذاني ، باعتباره مؤسس هذا الشكل الفني من اشكال الحكاية ، وسنجد في هذه المقامة اهم الخصائص التي سبق ان اشرنا اليها .

المقامة المَضيرية

حدثنا عيسى بنُ هشامٍ قال : كنت بالبَصرة ، ومعي أبو الفتح الإسكندريّ ، رجلٌ الفصاحةِ يدعوها فتجيبُه ، والبلاغةِ يأمرُها فتطيعُه ، وحضرنا معه دعوةَ بعضِ التجار فقُدِّمت إلينا مَضِيرَةٌ[1] تثني على الحضارة ، وتترجرج في الغَضارة[2] ، وتؤذن بالسلامة ، وتَشهد لمعاويةَ ، رحمَهُ اللهُ ، بالإمامة ، في قصعةٍ يزِلُّ عنها الطرفُ ، ويموجُ فيها الظَّرف ، فلما أخذت من الخُوانِ[3] مكانَها ومن القلوب أوطانَها ، قام أبو الفتح الاسكندري يلعنُها وصاحبَها ، ويمقتُها وآكلَها ، ويثلبُها[4] وطابخَها ، وظننا يمزح ، فإذا الأمرُ بالضِّدّ ، وإذا المزاح عينُ الجِد ، وتَنَحَّى عن الخُوان ، وترك مساعدةَ الإخوان ، ورفعناها فارتفعت معها القلوبُ ، وسافرت خلفها العيونُ ، وتحلَّبَتْ[5] لها الأفواهُ وتَلَمَّظَتْ لها الشفاهُ ، وانتقدت الأكبادُ ، ومضى في إثرِها الفؤادُ ، ولكنا ساعدناه على هجرها ، وسألناه عن أمرها . فقال : قصتي معها أطولُ من مصيبتي فيها ، ولو حدثتُكم بها لم آمَن المَقْتَ وإضاعةَ الوقتِ ، قلنا هاتِ .

قال : دعاني بعض التجار إلى مَضِيرة وأنا ببغداد ، ولَزِمَني ملازمةَ الغريم ، والكلبِ لأصحابِ الرَّقيم[6] ، الى أن أجبتُه إليها وقمنا ، فجعل طولَ الطريق يُثني على زوجته ، ويُقَدِّيها بمُهجته ، ويصِفُ حِذْقَها في صنعتها ، وتأنُّقها في طبخها . ويقول : يا مولاي ، لو رأيتَها والخِرْقَةُ في وَسَطها ، وهي تدور في الدار ، من التنُّور ، الى القُدُور ، ومن القدور الى التَّنُّور ، تنفُثُ بفيها النار ، وتدق بيديها الأبْزَار . ولو رأيتَ الدخان وقد غَبَّرَ في ذلك الوجهِ الجميل ، وأثَّرَ في ذلك الخدِّ

---

١ — المضيرة : لحم يطبخ بلبن . ٢ — الغضارة : لفظة من اصل فارسي تعني القصعة الكبيرة . ٣ — الخوان : المائدة . ٤ — يثلبها : يعيبها . ٥ — تحلبت الافواه : سال لعابها ٦ — اصحاب الرقيم : اهل الكهف . وكلبهم مشهور .

الصقيل ، لرأيتَ منظرا تَحارُ فيه العيون • وأنا أعشَقُها لأنها تعشَقُني • ومن سعادة المرء أن يُرزَقَ المساعدةَ من حليلته ، وأن يَسعدَ بظعينته ، ولا سيما إذا كانت من طينته • وهي ابنة عمي لَحّاً[1] طينتُها طينتي ، ومدينتُها مدينتي ، وعمومتُها عمومتي ، وأرومتُها أرومَتي[2] • لكنها أوسعُ مني خُلقاً وأحسنُ خَلْقاً • وَصَدَعَني بصفات زوجته ، حتى انتهينا إلى مَحلّته ، ثم قال : يا مولاي ، ترى هذه المَحَلّةَ ، هي أشرفُ محالّ بغداد يتنافس الأخيار في نزولها ، ويتغايرُ[3] الكبارُ في حلولها • ثم لا يسكنها غيرُ التجار • وإنما المرءُ بالجار • وداري في السَّطَةِ[4] من قلادتها ، والنقطة من دائرتها • كم تقدر يا مولاي أُنفِقَ على كل دار منها ؟ قُلْهُ تخمينا ، إن لم تعرفْه يقينا • قلت : الكثير • فقال : يا سبحانَ الله ما أكبرَ هذا الغلط ، تقولُ الكثيرَ فقط ! وتنفس الصُّعَدَاء ، وقال سبحان من يعلمُ الأشياء •

وانتهينا إلى باب داره ، فقال : هذه داري كم تقدِّرُ يا مولاي أنفقتُ على هذه الطاقة ؟ أنفقت والله عليها فوق الطاقة ، ووراء الفاقة ، كيف ترى صَنْعَتَها وشكلَها ؟ أرأيت بالله مثلَها ! أنظر إلى دقائق الصنعة فيها وتأمل حُسْنَ تعريجها فكأنما خُطَّ بالبِرْكار • وانظر إلى حِذْقِ النجار في صنعة هذا الباب • اتخذه مِنْ كَمْ ؟ قل : ومن أين أعْلَمُ • هو ساجٌ[5] من قطعة واحدة لا مَأْروضٌ[6] ولا عفِن • إذا حُرِّكَ أَنَّ ، وإذا نُقِرَ طَنَّ • من اتخذه يا سيدي ؟ اتخذه أبو اسحقَ بنُ محمدٍ البصريُّ ، وهو والله ، رجلٌ نظيفُ الأثواب ، بصيرٌ بصنعة الأبواب ، خفيفُ اليد في العمل ، لله دَرُّ ذلكَ الرجل ! بحياتي لا استعنْتَ إلاّ به على مِثْله •

وهذه الحلْقَةُ تراها ؟ اشتريْتُها في سوق الطرائف من عِمرانَ الطرائفيّ بثلاثةِ دنانيرَ مُعزِّيَّةٍ وكم فيها يا سيدي من الشَّبَهِ ؟ فيها ستةُ

---

١ — اي لاصقة النسب . ٢ — الارومة : الاصل . ٣ — اي يغار بعضهم من بعض . ٤ — السطة : الوسط . ٥ — عرج البناء : ميله . ٦ — الساج : شجر عظيم صلب الخشب . ٧ — الذي اكلته الارضة .

أرطالٍ ، وهي تدور بِلَوْلَبٍ في الباب • بالله دَوِّرْها ، ثم انقُرْها وأبْصِرْها ، وبِحياتي عليكَ لا اشتريْتَ الحلَقَ إلاّ منه فليس يبيعُ إلاّ الأعلاقَ[1] •

ثم قُرِعَ البابُ ودخلْنا الدهليزَ وقال ، عَمَّرَكِ اللهُ يا دار ، ولا خَرَّبَكِ يا جِدار ، فما أمتَنَ حيطانَكِ وأوثقَ بُنيانَك • وأقوى أساسَك ! تَأَمَّلْ بالله معارجَها وتبيَّنْ دواخلَها وخوارجَها ، وَسَلْني : كيف حَصَّلْتَها ، وكمْ مِن حيلةٍ احتلتَها ، حتى عقدْتَها ؟ كان لي جارٌ يُكنَّى أبا سليمانَ يسكن هذه المَحلة وله من المال ما لا يسعه الخَزْنُ ، ومن الصامت[2] ما لا يحصره الوزْنُ • مات رحمه الله وخَلَّفَ خَلَفًا أتلفه بين الخمر والزمر ، ومزّقَهُ بين النَّرْد والقَمْرِ ، وأشفقْتُ[3] أن يسوقَهُ قائدُ الاضطرار ، الى بيع الدارِ فيبيعَها في أثناء الضَّجَر ، أو يجعلَها عُرضةً للخطر • ثم أراها ، وقد فاتني شِراها ، فأتقطّعُ عليها حسراتٍ ، إلى يوم الممات • فعمدْتُ إلى أثواب لا تَنِضُّ[4] تجارتُها ، فحملتُها إليه وعرضتُها عليه ، وساومته على أنْ يشتريَها نَسِيَّةً[5] ، والمُدْبِرُ[6] يحسَبُ النَّسِيَّةَ عَطِيَّةً ، والمتخلِّف يعقِدُها هدية ، وسألتُه وثيقةً بأصل المال ففعل وعَقَدَها لي ، ثم تغافلْتُ عن اقتضائه حتى كادت حاشِيَةُ حاله تَرِقُّ فأتيتُه فاقتضيْتُه ، واستمْهَلَني فأنْظَرْتُهُ ، والتمس غيرَها من الثيابِ فأحضرْتُه ، وسألته أن يجعلَ دارَهُ رَهِينَةً لَدَيَّ ، ووثيقةً في يَدَيَّ ، ففعلَ • ثم دَرَّجْتُهُ بالمعاملات إلى بيعها حتى حَصَلَتْ لي بِجِدِّ ساعٍ ، وبختِ مُساعدٍ ، وقوةِ ساعدٍ ، ورُبَّ سَاعٍ لِقاعدٍ • وأنا بحمد الله مَجْدُودٌ[7] في مثل هذه الأحوال محمود ، وحسبُك يا مولاي ، أني كنتُ منذ ليالٍ نائما في البيت مع مَنْ فيه ، إذْ قُرِعَ علينا البابُ ، فقلت : مَن الطارق ! فإذا امرأةٌ معها عِقدُ لآلٍ ، في جِلدةِ ماءِ وَرقةِ آل ، تَعرضُهُ للبيع فأخذتُهُ منها إخْذَةَ خَلْس ، واشتريتُهُ بثمن بَخْس ، وسيكون له نفعٌ ظاهر ، وربحٌ وافر ، بعون الله

---

١ — الاشياء النفسية . ٢ — الصامت من المال : الذهب والفضة . ٣ اشفقت : خفت .
٤ — كاسدة : غير نافقة . ٥ — النسية : البيع بثمن مؤجل . ٦ — المزبر : الذي ضاقت حاله . ٧ — مجدود : محظوظ .

وَدَوْلَتِك ، وإنما حدثتُكَ بهذا الحديثِ لتعلمَ سعادةَ جَدِّي في التجارة ، والسعادةُ تَنْبُطُ[1] الماءَ من الحجارة ، الله أكبر ! لا يُنْبئكَ أصدقُ مِن نفسِك ، ولا أقربَ من أمسِك . اشتريْتُ هذا الحصيرَ في المناداة ، وقد أُخرِجَ من دور آل الفُرات ، وقتَ المَصادرات وَزَمَنَ الغارات . وكنتُ أطلبُ مثلَه منذُ الزَّمنِ الأَطْوَل فلا أجد . والدهر حُبْلى ليس يُدرَي ما يَلِد ، ثم اتَّفَقَ أني حضرتُ بابَ الطَّاق ، وهـذا يعرض في الاسواق . فوزنت فيه كذا وكذا دينارا . تأمَّلْ بالله دقتَه ولينَه ، وصنعتَه ولوْنَه . فهو عظيم القَدر . لا يقعُ مثلُهُ إلاّ في النَّدْر . وإن كنتَ سمعتَ بأبي عِمران الحَصيريِّ فهو عملُه ، وله ابنٌ يخلفُه الآن في حانوته لا يوجد أعلاقُ الحُصُر إلاّ عنده . فبحياتي لا اشتريت الحصر إلاّ من دكانه ، فالمؤمن ناصح لإخوانه لا سيّما من تَحَرَّمَ بِخُوانِهِ .

ونَعودُ إلى حديث المَغِيرة ، فقد حان وقتُ الظهيرة : يا غلامُ ، الطَّسْتَ والماءَ ، فقلت اللهُ أكبرُ ربّما قَرُبَ الفَرَجُ ، وَسَهُلَ المَخْرَج ، وتقدم الغلام ،فقال : ترى هذا الغلامَ ؟ إنه روميُّ الأَصْلِ عراقيُّ النشْءِ، تقدمْ يا غلامُ واحسِرْ عن رأسِك ، وشمِّرْ عن ساقِك ، وانْضُ[2] عن ذِراعِك ، وافترّ عن أسنانِك ، وأَقبِلْ وأَدْبِرْ ، ففعل الغلامُ ذلك وقال التاجر : بالله مَن اشتراه ؟ اشتراه واللهِ أبو العباس ، من النَّخَّاس . ضَعِ الطستَ ، وهاتِ الإبريقَ ! فوضعَه الغلامُ وأخذَه التاجرُ وقلَّبَه وأدار فيه النظر ، ثم نَقَرَهُ ، فقال : أنظر إلى هذا الشَّبَه[3] كأنه جَذْوَةُ اللَّهَب ، أو قطعةٌ من الذهب ، شبَهُ الشام ، وصنعةُ العراق ، ليس من خُلقان الأعلاق[4]، قد عرف دورَ الملوك ودارها . تأمل حُسنَه وسلْني : متى اشتريتُـه ! اشتريتُه والله عامَ المجاعة ، وادّخرتُه لهذه الساعة . يا غلامُ ، الإبريقَ ، فقدَّمَه ، وأخذَه التاجرُ فقلَّبَه ، ثم قال : وأنبوبُه منه . لا يَصلُح هذا الإبريقُ إلاّ لهذا الطَّسْتِ ، ولا يَصلح هذا الطستُ إلاّ مع هذا الدَّسْتِ ،

---

١ ــ تنبط : تستخرج . ٢ ــ نضا الثوب عنه : نزعه وخلعه . ٣ ــ الشبه : النحاس الاصفر والبرونز . ٤ ــ خلقان الاعلاق : ما بلي منها .

ولا يَحْسُنُ هذا الدَّسْتُ إلاّ في هذا البيتِ . ولا يَجْمُل هذا البيتُ إلاّ مع هذا الضيف .

أَرسِل الماءَ يا غلامُ ، فقد حان وقتُ الطعامِ ، بالله ترى هذا الماءَ ما أصفاهُ ، أزرقُ كعينِ الشَّنَّوْر ، وصافٍ كقضيبِ البِلَّوْر ، استُقِيَ من الفُرات واستُعمِل بعد البَيَات ، فجاء كلِسان الشمعة ، في صفاء الدمعة ، وليس الشأنُ في السِّقاء[1] ، الشأنُ في الإناء ، لا يَدُلَّكَ على نظافةِ أسبابه ، أصدقُ من نظافة شرابه . وهذا المِنديل ! سلْني عن قصتِه . فهو نَسْجُ جُرْجَان ، وعملُ أَرَّجان ، وقع إليَّ فاشتريتُه ، فاتَّخذَت امرأتي بعضَه سَراويلا ، واتَّخذْتُ بعضَه مِنديلا : دخل في سراويلها عشرون ذراعا ، وانتزعْتُ من يدها هذا القَدْرَ انتزاعا ، وأسلمْتُه الى المُطَرِّز حتى صنعَه كما تراه وَطرَّزَه . ثم رددتُه من السوق وخزنتُه في الصندوق . وادَّخرْتُهُ للظُّراف من الأضياف ، لم تُذِلَّه عَرَبُ العامةِ بأيديها ، ولا النساءُ لمآقيها ، فلكلِّ عِلْقٍ يومٌ ، ولكلِّ آلةٍ قومٌ .

يا غلامُ الخُوانَ ، فقد طال الزمانُ ، والقِصاعَ ، فقد طال المَصَاعُ[2] ، والطعامَ ، فقد كثُر الكلامُ ، فأتى الغلامُ بالخُوان ، وقَلَّبَهُ التاجرُ على المكان ونقره بالبَنَان ، وعَجَمَهُ بالأسنانْ ، وقال : عمَّرَ الله بغدادَ فما أجودَ متاعها ، وأظرفَ صناعها !

تأمَّلْ بالله هذا الخُوانَ وانظُر إلى عَرْضِ مَتْنِهِ[3] ، وخِفَّــة وزنــه وصلابةِ عودِه وحُسْنِ شكلِه ، فقلتُ : هذا الشكلُ ، فمتى الأكلُ ؟ فقال : الآنَ عجِّلْ يا غلامُ الطعامَ . لكنَّ الخُوانَ قوائمُه مِنْه .

قال أبو الفتح : فَجَاشَتْ نفسي وقلت : لقد بَقِيَ الخَبْزُ وآلاتُه ، والخُبزُ وصفاتُه ، والحِنطة من أين اشتُرِيَتْ أصلا ، وكيف اكْتُرِيَ لها حَمَلا ، وفي أيِّ رَحَى طُحِنَ ، وإجَّانَةٍ عُجِنَ[4] ، وأيِّ تَنُّورٍ سَجَر ، وخَبَّازٍ

---

١ — السقاء : وعاء من جلد للماء وغيره . ٢ — المصاع : المنازعة . ٣ — عجمه : عضه ليعلم صلابته من رخاوته . ٤ — متنه : أي ما ظهر منه . ٥ — الاجانة : ما يعجن فيه من الآنية .

استأجر ، وبقِيَ الحطبُ من أين احتُطِبَ ، ومتى جُلِبَ وكيف صُفِّفَ حتى جُفِّفَ ، وحُبِسَ حتى يَبِسَ • وبقِيَ الخبازُ ووصفُه ، والتلميذُ ونعتُه ، والدقيقُ ومدحُه ، والخَمِيرُ وشرحُه ، والملحُ وملاحَتُه ، وبَقِيَتِ السَّكَرْجاتُ[1] مَنِ اتَّخَذَها ، وكيف انْتَقَدَها[2] ومن عمِلها ، والخلُّ كيف انتقى عنبَه ، أو اشترى رُطَبَهُ ، وكيف صُهرِجَتْ[3] مِعْصَرَتُه واستُخلِصَ لُبُّه • وكيف حَبُّهُ وكم يُساوي دَنُّهُ ، وبقِيَ البَقْلُ كيف احتيلَ له حتى قُطِفَ ، وفي أي مَبْقَلةٍ رُصِفَ ، وكيف نُوِّنَقَ حتى نُظِّف ، وبقيَت المَضِيرَةُ كيف اشتُرِيَ لحمُها ، وَوُفِّيَ شحمُها ، ونُصِبَت قِدْرُها ، وأُجِّجَت نارُها ، ودُقَّت أبزارُها ، حتى أُجِيدَ طبخُها وعُقِدَ مرقُها ، وهذا خَطبٌ يَطُمُّ وأمرٌ لا يتمُّ •

فقمتُ ، فقال : أينَ تريدُ ؟ فقلتُ : حاجةٌ أقضيها ، فقال : يا مولاي تريد كَتِيفًا يُزْرِي بِرَبِيعِيِّ الأمير وخَرِيفِيِّ الوزير ، قد جُصِّصَ أعلاه وصُهرِجَ أسفلُه وسُطِحَ سقفُه وفُرِشَتْ بالمرمر أرضُه ، يَزِلُّ عن حائطِه الذَّرُّ فلا يَعْلَق ، ويمشي على أرضِه الذبابُ فَيَزْلَق ، عليه بابٌ غَيْرَانُه[4] من خَلِيطَيْ سَاجٍ وعَاجٍ ، مُزدوِجَيْن أحسنَ ازدواج ، يتمنى الضيفُ أن يأكلَ فيه • فقلتُ : كُلُّ أنتَ مِنْ هذا الجِراب ، لم يكن الكَتِيفُ في الحِساب •

وخرجتُ نحو البا ب، وأسرَعْتُ في الذَّهاب ، وجعلتُ أعدو وهو يتبعُني ويصيح : يا أبا الفتح ! المَضِيرة • وظن الصِّبْيانُ أن المضيرَةَ لقبٌ لي ، فصاحوا صِياحَه ، فَرَمَيْتُ أحدَهُم بحجر ، من فَرْطِ الضَّجَر ، فَلَقِيَ رجلٌ الحجرَ بعِمامَتِه فغاص في هَامَتِه •فأخذْتُ من النِّعال بما قَدُمَ وحَدُثَ، ومن الصفع بما طابَ وخَبُثَ ، وحُشِرْتُ الى الحَبْسِ ، فأقمْتُ عامين في ذلك النَّحْسِ ، فَنَذَرْتُ أنْ لا آكلَ مَضِيرةً ما عِشْتُ • فهل أنا في ذايا آلَ همدانَ ظالِمٌ ؟

---

١ ــ السكرجات : آنية الطعام . ٢ ــ انتقدها : وصل اليها بالشراء .
٣ ــ صهرجت : طليت بالصاروج وهو الكلس واخلاطه . ٤ ــ غيرانه : غواصله .

قال عيسى بنُ هِشام : فَقَبِلْنا عذرَهُ ونذرْنا نَذْرَهُ ، وقلنا : قديما جَنَت المضيرة على الأحرار ، وقَدَّمَت الأراذِلُ على الأخيار .

محاولـــة نقديـــة

هذه المقامة المضيرية من اشهر مقامات الهمذاني ، لدقتها في رسم شخصية التاجر البخيل ، الذي يوارى بخله وراء ثرثرة لا تنتهي ، وقيامها على حادثة واقعية — غير نادرة اومستغربة ، وبعدها عن الاسراف في الصنعة اللفظية ، وتجنبها الكلمات المعجمية المهجورة — ما امكن — التي كثيرا ما تفسد على القارىء متعة التذوق الفني ، واكتشاف وجه الابداع في الصياغـــة والهـــدف .

ويمكن — باختصار — ان نتلمس فيها الجوانب الاتية

١ — **الشكل العام** : وقد حقق الكثير مـــن عناصر البناء الفني للقصـــة القصيرة ، فنجد الشخصية الانسانية المرسومة بعناية ، والحـــدث الممتد من اول القصة الى نهايتها ، وانتهاء هذا الحدث الى غاية يصل فيها الى قمة التأزم ، ومن ثم تأتي لحظة التنوير او الحل في الختام ، مع الحرص على التشويق الذي لا يستمده المؤلف من اختيار حوادث خارقة او مثيرة للدهشة ، وانما يستمده من غرابة النموذج وبراعة العرض ودقـــة التحليـــل .

٢ — **الشخصية الانسانية** : وفي هـــذه المقامة اكثـــر من شخص ، اولهم عيسى بن هشام،وهومجردراوية ، لا يشارك في الاحداث ، ثم ابو الفتح الاسكندري وهو العضو المستمر في كافة المقامات ، وهو دائما ذكي لبيب ، صاحب حيلة وجســـارة وبديهة لا تخيب ، ولكنه في هذه المقامة وقع ضحية لمن هو اشد منه مكرا ... فهذا التاجر البغدادي هو البطل الحقيقي للمقامـــة المضيرية ، وقد رسمه الهمذاني بعناية فائقة ، ومزج في تكوينه صفات الرجل البخيل الحريص بصفات التاجر الذي يبيع الكلام والوعود دون ان تحظى منه بشيء . لقد تورط في بذل الوعد بأكلة مضيرة دسمة ، ولكن عندما آن الوفاء حال دون ذلك ضرورة الالمام التفصيلي بتاريخ ومصدر كل ما تقع عليه العين في دار التاجر من بشر او اثاث او ادوات،وهو تاريخ يؤكد ان الاكلة الموعودة مجرد وهم جامح ، فهذا التاجر رجل الفرص السانحة ، وان لم تسنح صنعها ودبر لها بصبر ، حتى حـــول آلام الاخرين من حوله الى متع ولذائذ ، لم يجد اقل حرج في التغني بجمالها . فهذا القدر الرهيب

من الانانية وتجاهل آلام الغير سيؤدي الى نتيجته الطبيعية المتوقعة ، وهي تجاهل ضيفه الجائع ، والطـــواف به في سراديب لا تنتهي من الحواريات المفتعلة ، التي يأخذ فيها التاجر دور السائل والمجيب ، دون ان يترك لضيفه مجرد فرصة لاظهار ضيقه ، مما يحمله في نهاية الامر على الفرار ، وما ترتب عليه من اشكال .

٣ ــ **عناصر البناء الفني :** الشكل العام والشخصيـــة الانسانية من اهم عناصر البناء الفني ، ولذا افردناهما بالحديث ، يضاف اليهما عنصر التشويق ، فقد بدأت احداث المقامة في البصرة امام اكلة مرغوبة ، تستطيع لروعتها ان تبدل العقائد والمذاهـــب ، وفي حـــين يتلمظ لها الجميع ، رفضها الاسكندري ، واخذنا الى بغداد ، في زمن ســابق ، ليبرر لنا سر كراهيته للبضيرة ، ثم عاد بنا في النهاية الى البصرة ، وقد ابدى عذره . فالمقامة تجري في زمنين ، وتروي وتصور حادثين ، ولكنها بقيت متماسكة الى حد بعيـــد .

ولا يستطيع القارىء للمقامـــة المضيريـــة ان يغفـــل نزعتها الانسانية التي تعترف بالنقص الانساني دون ان تجعله محل ازدراء او احتقار ، بل احاطته بجو من الدهاء واللباقة والظرف ، كما ان روح السخرية والفكاهة في ختامها تؤكد هذا المنحى ، ثم كانت اللغة الواضحة ، البعيدة عن التكلف عامل تأثير واضح في تأكيد التجاوب الانفعالي العاطفي مع هـــذه المقامـــة .

★★★

هذه اهم الفنون الادبية التي صاحبـــت البشرية منذ فجرها ، والى فترات متقدمة ، فصـــورت عقائدها واحلامها وقضاياها ، ثم توقف بعضها بعد ان ادى دوره في مرحلته التاريخية ، وتطور الشكل الفني والاهداف التي يرمي اليها الاديب في بعض آخر . وتبقى فنون اخرى مستمرة منذ اقدم عصور الحضارة ، او متطورة عن تلك التي توقفت ، والنوع الاول يدخل تحته الشعر والمسرح ، اما النوع الثاني فيدخل تحته الفن القصصي بنوعيه : الرواية والقصة القصيرة .

القسم الثـاني

الشعر : النظرية والتذوق والتحليل

« الشعر اقدم تعبير جمالي رددته الانسانية، حين استطاعت — لاول مرة — ان تتسامى على الاستعمال النفعي للغة وتتذوق النغم وتتجاوز الواقـع المحـدود الى انطلاقات الخيال . فالشعر وعـاء التجربة الانسانية والمعبر عن شعورهـا ولا شعورها معا ، ومن ثم فليست هناك قصيدة جديدة واخرى قديمة ما دام موضوعها هـو : الانسان »

الفصل الأول

الشعر : خصائصه الفنية

١ ـ الشعر اقدم فنون القول

الشعر لغة الشعور ، (فالكلمتان من مادة واحدة هي ش ع ر) وهو المعبر عن العواطف والاحاسيس ، ولهذا كان فنا قديما يوشك أن ترتبط نشأته بنشأة الجماعات الانسانية البدائية ، وان كان ـ في تلك العصور السحيقة ـ ممتزجا بالسحر ، كما كان لغة الكهان والمصلحين والفلاسفة في العصور المتعاقبة . وكتبت به الملاحم الخالدة ، وحين الف ارسطو كتابه « فن الشعر » فانه عني اولا الشعر المسرحي والملحمي باعتبارهما يعبران عن الجماعة ، ويصوران احداثا انسانية تصويرا موضوعيا يعرض القضية الواحدة من زوايا ووجهات نظر متعددة ، بخلاف الشعر الغنائي ـ شعر القصيدة ـ الذي يعبر عن وجدان الشاعر ورؤيته الذاتية ، واذا كان المسرح الشعري قد تراجع في العصر الحديث امام طغيان النثر على لغة المسرحية ، فان المسرحية الشعرية لا تزال تحتل مكانة رفيعة في كافة الآداب ، ومنها أدبنا العربي ، ومسرحيات شوقي ، وعزيز اباظه وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور لها الى اليوم جمهورها العريض . اما القصائد الغنائية فلها مكان الصدارة بين فنون الابداع وبخاصة عند المثقف العربي الذي ربى على تراث شعري غزير ، يمتد الى الف وخمسمائة سنة !!

٢ ـ الموهبة والدراية

وليس من شك في أن الشاعر ـ اي شاعر ـ فيه جانب من الموهبة ، اي الاستعداد الفطري لقول الشعر ، وهو ما عبر عنه القدماء بكلمات مثل الالهام ، والزعم بأن للشعراء شياطين تلهمهم ما

يجودون به من شعر ، كما كان يعتقد شعراء العرب قديما ، او آلهة الشعر كما اعتقد الاغريق،ولكن الشعر — الى جانب الموهبة — ومثله كافة فنون الابداع — ممارسة ودراية ، اي معرفة بأصول الفن وتمرين بحفظ نماذج جيدة ، ومحاولة مجاراتها الى ان يكتشف الشاعر الناشيء ينابيعه الخاصة .

والشعر يتميز بالتكثيف ، اي تركيز المشاعر والعواطف ، وحشدها في عبارات مركبة قليلة لتحدث اثرها القوي في اثارة خيال القارىء ومشاعره ... تماما كما تكثف مائة وردة في قنينة عطر صغيرة ، فيصير الرذاذ القليل منها بمثابة روضة فواحة بالعبير ، وهكذا كلمات الشاعر ، فاننا اذا حللنا عبارات اي بيت او قصيدة لوجدناها — في مجموعها — كلمات مألوفة او معروفة ، موجودة في المعاجم ، فمن اين جاءها هذا التأثير القوي الذي لم يكن لها وهي مبعثرة في عبارات مقطعة ، او لماذا هي اشد تأثيرا مما لو شرح معناها نثرا ؟

لقد جاء هذا التأثير لكلمات الشاعر من تركيبها الخاص ، فالشاعر لا يستخدم اللغة بقدر ما يخدمها حين يضع كلماتها في سياق وعلاقات جديدة تفجر فيها طاقات من المعاني والصور لم تكن لها حين كانت معزولة في كلمات متناثرة ، او مرصوصة في جمل نثرية . فالشاعر لا ينظر الى اللغة على انها مجرد اداة توصيل لافكاره ، وانما ينظر اليها نظرة جمالية ، او على الاقل لها جانب جمالي ، يحاول ان يضع الكلمات والجمل في نسق ايقاعي منغم ، وعلاقات مجازية جديدة تجعلها ممتعة ومثيرة .

ولنقرا معا قول ابي العلاء :

خَفِّفِ الوَطْءَ ما أظُنُّ أديمَ الأر
ضِ إلاّ من هذه الأجسادِ
وقبيحٌ بِنا وإنْ قَدُمَ العهـ
ـدُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرِ انِ اسْطَعْتَ في السماءِ رُوَيْدًا
لا اخْتِيالاً على رُفَاتِ العبادِ

ان الاثارة الشعورية والفكرية التي تصنعها قراءة هذه الابيات في نفوسنا تحتاج الى صفحات عديدة لتحدد آفاقها وملامحها ان استطعنا ،

فكم فيها من حقائق جاءت في صورة الخيـــال ، وكم فيها من سخرية اليمة بغرور الانسان وغفلته عن حقيقته وموقعه من الكون واصله ومصـــــيره .

ويمكننا ان نعرف الشعر بانه : التعبير الجمالي الموقع ، عن تجربـة انسانية ، بلغـة تصويرية مثيرة للعاطفة . وواضح ان هذا التعريف مكون من عدة عناصر تمثل خصائص الشعر .

٣ ــ الخصائص الفنيـــة للشعـــر

فلكي يصل الشـاعر الى هذا التاثير العاطفي المكثف فانه يستعين بمجموعة من الوسـائـل الفنيـة .

اولها : اللغة التصويرية . فالاسلوب الفني بصفـة عامة ، وفي الشعر بخاصة ، ينبغي ان يبتعد عن التقرير ــ الذي يعني مجـرد الاخبار عن حالة او فكرة معينة ــ الى التصوير ، اي تجسيم الحالة او الفكرة في مشهد محسوس ، فنصل اليها مـن خلال المشاهـدة والتمثيل والتخيل ، وليس من خلال الاخبار والتقرير . ومثال ذلك ، فان اي شخص يستطيع ان يقول علـى سبيل التقرير والاخبار : « لقد ذهبت الى دار محبوبتـي فوجدتها مهجـورة ، فوقفت هناك يتملكني حزن شديد » . ان مثل هذه العبارة لا تحتاج الى شـاعر او اديب ، وهي ايضا عادية التركيب عديمة التاثير في وجدان المستمع او القارىء ... ولكـن .. لنقـرأ الآن هذه الابيـات من قصيدة « العودة » للدكتور ابراهيم ناجي ، وقد حول هذه اللحظة النفسية ، وهذا المعنى ذاته الى صورة فنية مجسمة ، لعب الخيال في تكوينها دورا واضحـــا :

هـــذه الكعبـــةُ كنـــا طائفيهَـــا
والمصلـــينَ صباحـــا ومســـاءْ
كـــم سَجَدْنـــا وعبدْنَـــا الحُسْنَ فيهـا
كيـــف باللـــهِ رجعْنَـــا غُرَبَـــاءْ ؟
رفـــرف القلـــبُ بجنبـــي كالذبيـــحْ
وانـــا أهتـــفُ يـــا قلـــبُ اتّئِـــدْ
فيجيـــبُ الدمـــعُ والماضـــي الجريـــحْ
لِـمَ عُدْنَـا ؟ ليـــت انَّـــا لَـــمْ نَعُـدْ ،

لِـــمَ عُدنَا ؟ أوَ لَمْ نَطْـــوِ الغَـــرَامْ
وَفَرَغْنـــا مـــن حنـــينٍ وأَلَـــمْ
وَرَضِينـــا بسُكُـــون وســـلامْ
وانتهَيْنـــا لفـــراغٍ كالعَـــدَمْ
مَوطِـــنُ الحُسْـــنِ ثَـوَى فيـه السَّـأَمْ
وَسَـــرَتْ أنفاسُـــه فـــي جَـوِّهِ
وأنـــاخ الليـــلُ فيـــه وجَثَـــمْ
وجـــرَتْ أشباحُـــه فـــي بَهْـــوِهِ
والبِلَـــى أبْصَرْتُـــهُ رَأْيَ العِيـــانْ
ويـــداهُ تنسِجـــانِ العنكبـــوتْ
صِحْتُ : يا ويحَـــكَ !! تبـــدو في مكـــانْ
كـلُّ شـيءٍ فيـه حَـيٌّ لا يمـوتْ !!
كـــلُّ شـــيءٍ مِـــن سـرورٍ وَحَـزَنْ
والليالـــي مِـــن بَهِيـــجٍ وَشَجِـــي
وانـــا أَسمـــعُ أقـــدامَ الزمـــنْ
وخُطـــى الوَحْـــدَةِ فـــوقَ الـــدَّرَجِ

اننا ــ ازاء هذه القصيدة ــ لم نأخـذ علما بخبر وجود الشاعر امام البيت المهجور والمه على ايامه الماضية ــ فهذا الاخبار ليس هو المقصود ، ولكننا تمثلنا مشهدا حيا من العلاقات والمشاعر والعواطف والحركة النفسية الداخلية للشاعر .

ونحن نظل مشدودين بعاطفية واضحـة ، الى كلماته المتتالة فـي صور متتابعة ، تؤكـد جو الاسى النبيل لمحـب يقدس العواطـف ويتسامى بها . وقد يبلغ تأثرنا بهذه الابيات الا نفطن لبعض الكلمات التي يمكن أن توصف بأنها غير شعرية ،مثل «اناخ» و «العنكبوت» ولكن الشاعر استعملها في سياق زاخر بالعواطف فاكتسبت روحـا جديدة من السياق النغمي والعاطفي الذي صارت جزءا من تكوينه الشامل .. اي جزءا من الصورة .

وقد تكون الصورة بيانية : استعارة او تشبيها او كناية ، وقـد تكون صورة فنية يرسم فيها الشاعر مشهدا حيا كالذي نراه في هذه

القصيدة ، وغني عن القول ان الصورة الفنية تنطوي على كثير من الصور البيانية ، كما في هذه القصيدة ايضا .

وثانيها هذه الوسائل الفنية التي يستعين بها الشاعر على اثارة العواطف وتحريك المشاعر لدى القراء او السامعين : اللغة الموحية ، فالشاعر ينبغي ان يتجنب الكلمات الدارجة والتعبيرات الشائعة والالفاظ العلمية والمصطلحات والقضايا الذهنية والاقيسة المنطقية وما اشبه ذلك من العبارات الجافة بمعناها او تركيبها الصوتي المتنافر ، ويمضي الى تلك الكلمات القادرة بتركيبها الصوتي ومعناها الذاتي ومعناها المكتسب من السياق على استثارة ملكة التخيل فينا ، فيسارع خيالنا الى تحويل هذه المعطيات الصوتية والمعنوية الى حالة نفسية وطاقة شعورية ، هي التي ينبغي ان يتوجه اليها الشاعر اصلا . انظر مثلا في القصيدة السابقة الى اطلاق اسم « الكعبة » على بيت المحبوبة ، وما ينشر هذا اللفظ من قدسية وروحية وطهر ، وكذلك التعبير بالطواف والسجود .. بمعنى الانقياد للعاطفة . . فهذه الكلمات قادرة على ان تتجاوز المدلول الحرفي الى الايحاء .

وثالثها : الموسيقى ، اي الوزن والايقاع ، وقد نلحق بهما القافية، وهذه الخاصية من اهم خصائص الشعر ، لان الموسيقى تجعل الشعر اكثر عاطفية واقوى في اثارة الانفعال ، اذ هي وسيلة من وسائل التكثيف ، اي شحن الكلمات بقوة تصويرية ايحائية اكثر مما لو كانت غير موزونة ، فهذه المسافات الصوتية المتعاقبة في تفعيلات البيت بنظام معين ، مكون من مقاطع طويلة وقصيرة مستمرة على نسق واحد ، او مختلفة صعودا وهبوطا حسب الحالة الشعورية ، كما يرى دعاة الشعر الحر،تساعد على اثارة الانفعال ، وهي نفسها صادرة عن حالة انفعال زائد لدى الشاعر .

وقد عرف الشعر العربي ستة عشر وزنا هي التي عرفت بالبحور، وفي داخلها تنويعات عديدة في حالة اللجوء الى ما اباحه العروضيون من الوان التصرف في البحر او التفعيلة . ومع هذا تعرض الشعر العمودي (اي الملتزم لوزن البحر الشعري) كما تعرضت القافية لثورة عنيفة من دعاة ما يعرف بالشعر الحر ، الذين دعوا الى تحرير الوزن من ضرورة استكمال تفعيلات البحر ، وجعل وحدة الوزن هي التفعيلة وحدها ، دون اكراه الشاعر على تكرارها ست مرات او ثماني مرات حسب ما يقتضي البحر !!

كما راوا ان التزام قافية واحدة من اول القصيدة الى آخرها يسوق الشاعر الى وضع كلمات غير مطلوبة ، قد تنحرف بالمعنى ،

وقد تبدد العاطفة والشعور نتيجة هذه اللفظة الزائدة ، ومن هنا لجأ دعاة الشعر الحر الى تنويع القوافي مع الحرص على نوع من الانسجام الصوتي والتوافق في داخل كل مقطع او مجموعة اسطر .

ورابعها : ان تكون القصيدة في غرض واحد ، فالقصيدة المتعددة الاغراض — كبعض القصائد العربية القديمة — لا تؤدي الى شعور موحد ، وتحديد الغرض من القصيدة كأن تكون في الغزل او الوطنية أو تعبيرا عن حالة قلق واغتراب روحي ، او رثاء ... الخ يستلزم ان يحدد الشاعر العاطفة التي يريد التعبير عنها ، وينطلق خياله بحثا عن الافكار والصور القادرة على اثارتها ، ويرتب هذه الافكار ترتيبا عضويا بحيث تمضي من البداية الى النهاية متصاعدة بمشاعر القارىء مثيرة لعواطفه حتى تصل ذروة الانفعال مع آخر بيت . ولهذا يعيب النقاد المعاصرون القصائد التي يمكن حذف بعض ابياتها او اختيار مقطع منها دون ان تفقد قيمتها الفنية ، لان هذا معناه انها لم تخضع لتصميم او تصور يهدف الى بث حالة شعورية معينة .

٤ — التجربة والالتزام

هل الشعر تعبير مباشر او صدى لما يحدث للشاعر بصفة شخصية او انه ينبغي عليه أن يتجاوز احداث حياته دون ان يتهم بالكذب والتجاوز ؟ هذه قضية . اما القضية الاخرى فتتعلق بموقف الشاعر من العقائد السياسية والاجتماعية ... وهل من المحتم عليه ان يتخذ منها موقفا محددا ، وان يجند شعره للدعوة السياسية او أن من حقه ان يحلق حرا من هذا الارتباط ؟

بالنسبة للأمر الأول : مفهوم صدق التجربة ، فخير الشعر والفن بصفة عامة ، ما صدر عن تجربة صادقة ، ولا يعني صدق التجربة ان موضوع القصيدة لا بد ان يكون قد حدث للشاعر بالفعل ، فاذا وصف الحرب وهولها فلا بد ان يكون قد حارب ، واذا تحدث عن الموت او الخيانة فينبغي ان يكون قد جرب ذلك ، ان هذا مستحيل بالطبع ، ولا يستطيع الشاعر ان يلزم حدود ممارساته الحياتية ، فصدق التجربة يتجاوز الممارسة الفعلية الى التأمل والملاحظة ، وما وصل اليه الشاعر بطريق القراءة او ما حكاه له الآخرون ، وقد يعبر الشاعر عن حرمانه فيبدع في تصوير اشواقه واحلامه كأن تكون حياته شقية ويصور السعادة مثلا .. بل انه قد يغادر الواقع برمته ويهبط باحلامه في ارض خيالية يحقق فيها امانيه ويجرب افكاره ومثله ، كما فعل اصحاب المدن الفاضلة ، فهذه المدن الخيالية التي حققوا فيها مثاليتهم وحلمهم تجاه المستقبل الانساني ليست دليل

كذبهم بقدر ما هي معبرة عن اصدق عواطفهم . واذن فان الصدق الفني ليس مطابقا لمعنى الصدق كقيمة خلقية ، اي لا يقول الا ما شاهده بنفسه ، وانما معناه ان الشاعر — والاديب بصفة عامة — استطاع ان يتمثل الحالة بنوع من التأمل والتركيز ، وانه استطاع تصويرها بطريقة جيدة ، وبذلك كانت مؤثرة في الاخرين .

الثاني : الشاعر والالتزام : ويعني المنادون بالتزام الشاعر انه من الضروري ان يأخذ الشاعر موقفا واضحا من القضايا الاجتماعية والسياسية التي تسود العصر ، فلا يجوز ان يدير ظهره للاستعمار او ان يجهل او يتجاهل نضال المكافحين من اجل المساواة او كرامة العيش لكي يكتب قصيدة يصف فيها زهرة وحيدة على حافة غدير مثلا ، أو يحدثنا عن شغفه باحدى الحسناوات .. فالشاعر — في راي هذا الفريق — لا يختلف عن اي اديب يشكل ادبه في قالب آخر كالقصة او المسرحية ، وينبغي عليه ان يوجه موهبته لخدمة مجتمعه بالمشاركة في حشد طاقاته واثارة وعيه ليزداد تقدما وفاعلية .

وهناك فريق آخر يعفي الشعر من هذا الالتزام السياسي الاجتماعي ، اذ يربط بين الشعر والرسم والموسيقى ، اي ان الشعر فن جميل ، غايته اثارة العواطف وارضاء الحاسة الجمالية ، فكما نقبل من الرسام ان يصور لنا زهرة تداعبها نحلة ، ونعجب بهذا الرسم دون ان نتساءل : ماذا يريد الرسام بذلك ، ولماذا لم يرسم لنا عاملا او فلاحا او جنديا من الطبقة الكادحة ، فكذلك يحق للشاعر أن يصور المشهد نفسه في قصيدة دون أن نقول : ولماذا لا يكتب قصيدة يهاجم فيها الاستعمار مثلا ؟

واذا لم يكن من حقنا ان نملي على القارىء موقفا معينا من القول بالتزام الشاعر بقضايا المجتمع والسياسة او عدم التزامه ، فمن وجه احق ، لا نجد مبررا لاكراه الشاعر على قسر موهبته الفنية ، فالاكثر اهمية — في راينا — ان يكون صادقا متمكنا قديرا ، واذا كانت المشاركة في قضايا المجتمع والسياسة ضرورية ، فان ترقية الذوق وتنمية الحاسة الجمالية واشباع الروح بالنغم والشعور ليس اقل ضرورة من الناحية الانسانية الخالصة ، ومن ناحية تقدم الجماعة وازدهارها ايضا ، واذا كان امر الالتزام او عدمه سيجري في اطار تقديم الاهم على المهم — ولا يدعي القائلون بالالتزام اكثر من ذلك — فان درجة الاهمية سترتبط وتتغير مع ظروف كل مجتمع وطبيعة المرحلة التي يجتازها ، وتبقى ملكة التذوق الجمالي بحاجة الى ما يغذيها ويوجهها وينميها ... في كل العصور .

الفصل الثاني

قـــراءة في الشـــعر

بعد الالمامة السريعة بالاصول الفنية للشعـــر ، سيكون من المفيد والمهم ان نقرأ بعض القصائد ، اخترناهـــا لشعراء متباعدين زمانا ومكانا وغاية واسلوبا ، لكن القاسم المشترك بينهم انهم شعراء ، فيهم الموهبة الطبيعية لقول الشعر ، وتحققت لهم القدرة الفنية القائمة على السيطرة على اسرار صناعـــة الشعر . وبهـــذا بلغوا غايتهم وهي اثارة الوجدان والفكر حتى وان اختلفت موضوعات قصائدهم ، اذ يكفي ان ينفذ الشاعر ببصيرته الفنية وقدرته المستشفة الى بلوغ جوهر التجربة الانسانية سواء كانت تجربة وصفية خارجية ، او نفسية داخلية ، ذات طابع مباشر ، او صوفي رمزي ، من الشعر العمودي التقليدي ، او من الشعر الحر القائم على الارتكاز في الايقاع وتنوع القافية ... وبعد هذه القراءة سيتأكد لنا انه ليس هناك شاعر قديـــم وآخر حديـــث ، وليس هناك قصيدة قديمة نتعصب لها او عليها ، وقصيدة حديثة نتعصب لها او عليها ، وانما هناك شاعر صادق متمرس ، وشاعر لايستحق هذا الوصف ، وقصيدة جيدة قادرة على اثارة دهشتنا وتحريك مشاعرنا ، وقصيدة باردة او مضطربة لا تستحق هذا الوصف ، بصرف النظر عن الشاعر ، وعن العصر .

ان الشعر ليس اكتشافا ماديا يترتب على سوابق واقعية ، في مجال الماديات لا بد ان يخترع « المحرك » قبل اختراع الطائرة ، دون العكس ، ولا بد من اكتشاف الوقود الجاف قبل اطلاق الصواريخ الى الفضاء .. مثلا هذا في مجال الماديات . اما و « الانسان » هو الموضوع ، فليس للعصر معنى حتمي في تفضيل شاعر او قصيدة .. انه الصدق ، والمقدرة الفنية .. لا غـــير .

القصيدة الأولى

كَعْبُ بنُ زُهَيْر وماساةُ الزّمن

١ — حنـــين وذكـــرى

١ أَمِـنْ أُمِّ شَـــدّادٍ رُسُـــومُ المنـــازِلِ
توهّمْتُهـــا مِن بَعْـــدِ ســـافٍ وَوَابِـــلِ

٢ وبعدَ ليـــالٍ قـــد خَلَـــوْنَ واشهُرٍ
على إِثْـــرِ حَـــوْلٍ قـــد تَجَـــرَّمَ كامِـــلِ

٣ أرى أمَّ شـــــدّادٍ بها شِبْـــهَ ظَبْيَـــةٍ
تُطِيـــفُ بِمَكْحـــولِ المدامِـــعِ خَـــاذِلِ

٤ أَغَنَّ غَضِيضِ الطَّـــرْفِ رَخْصٍ ظلوفُـــهُ
تَـــرودُ بِمُعْتَـــمٍّ مِـــن الرمـــلِ هـــائِلِ

٥ وَتَرْنُو بِعَيْنَـــيْ نعجَـــةٍ أمِّ فَـــرْقَدٍ
تظلُّ بِـــوادي روضَـــةٍ وخَمَـــائِلِ

---

١ — السافي : ما يسفى عليها من التراب . وقال بعضهم : انما يريد : اني توهمتها من بعد ان درجت عليها الرياح بالتراب . والسافي : الريح تاتي بالتراب . والوابل : المطر الغزير . يقول : محت الريح والوبل معالمها .

٢ — تجرم : انقضى ، ومنه حول مجرم .

٣ — المدامع : مجرى الدمع . وخاذل : تخلف عن امه .

٤ — اغن : صغير في صوته غنة لم يصف صوته بعد . وغضيض الطرف : فاتر الطرف . رخص ظلوفه اي ظلوفه لينة لم تشتد ولم تقو . وترود : تذهب وتجيء ، اي ترعى من نبت رمل قد اعتم ، واعتمامه : تمامه . والهائل من الرمل : الذي لا يتماسك اذا وطىء

٥ — ترنو : تديم النظر ، والرنو : الادامة . والخمائل من الرمل : ما كان فيه شجر ونبت . والروضة : البقعة يجتمع فيها الماء تنبت البقل ، ولا تسمى روضة اذا كان بها شجر . ويقال : ارناني الى فلانة حسن وجهها أي دعاني الى ادامة النظر اليها . وكناس رنوناة اي دائمة .

٦ وتخطُـــو على بَرْدِيَّتَـــيْنِ غَذَاهُمَـــا
أهاضِيـبُ رَجَّـــافٍ العَشِيَّـــاتِ هَاطِـــلِ

٧ وتَفْتَرُّ عَـــن غُـــرِّ الثنايـــا كأنَّهـــا
أقـــاحٌ تَـــرَوَّى من عُـــرُوقٍ غَلَاغِـــلِ

٨ ليـــالِيَ نحتـــلُّ المَـرَاضَ وعيشُنَـــا
غَـــرِيرٌ ولا نَرْعَـــى إلـــى عَـــذْلِ عـــاذِلِ

٩ فأصبحتُ قـــد أنكـرتُ منهـا شمـائِلاً
فمـا شِئْتَ من بُخْـــلٍ ومن مَنْـــعِ نَائِـــلِ

١٠ وما ذاكَ عن شيءٍ أكـــونُ اجترمْتُـــهُ
ســـوى أنّ شَيْبَـــاً في المفـــارِقِ شاملـي

١١ فإن تصْرِمِيني وَيْـبَ غَـــيْرِكِ تُصْرَمِـي
وأُوذِنْـتِ إيـــذانَ الخليـــطِ المزايـــلِ

تحليـل الأبيـــات :

هذه الابيات الاحد عشر تمثل مطلع القصيدة التي يغلب عليها طابع الوصف ، وصف الطبيعة الصحراوية في صمتها وحركتها معا ، فهذا المطلع — ظاهريا — ليس متصلا بالغرض الاساسي من القصيدة ، اذ هو مقصور على وصف امراة بعينها ، سماها الشاعر ، وسنلاحظ — مبدئيا — ان الشاعر في موقف الذكرى والحنين لهذه المراة ، ولايامه معها ، ففي البيت الثاني ما يدل على انه فارقها الى الصحـــراء منذ اكثر من عام ، والمطلع

---

٦ — يريد ان ساقيها كالبرديتين في نعومتهما وبياضهما وصفائهما واستوائهما.والهضبة : الدفعة من المطر ، يقال : هضبت السماء . ورجاف : له صوت بالرعد . والهاطل : المطر اللين الوقع .

٧ — ويروى : « غلائل » و « غلاغل » و « دواخل » . وهو جمع لا واحد له . يقال : تغلغل فلان الى كذا اذا دخل في امر يهتدي له غـــيره . وتفتـــر : تبسم ، يقال : ان فلانة لحسنة الفرة . وغر : بيض . وتروى اي روى الاقحوان من عروقه ، وعروقه متغلغلة في الثرى فهي تسقيه فقد اشرق . واذا كان النبت في موضع قد كمن فيه الندى كان اصفى للونه واطيب لرائحته .

٨ — ويروى : « الى قول قائل » . ويقال عيش غرير اي لا ينزع اهله . ويرعى : يستمع . والمراض : موضع .

٩ — الشمائل : الخلائق ، الواحد شمال .

١٠ — ويب : مثل ويس وويح . والخليط : كل من شاركته في جوار او غيره . والمزايل : المفارق

يعطي انطباعا بان الشاعر كان يهرب من ذكرياته بالضرب في الصحراء ، ولكنه ما لبث ان وجد نفسه ، او اوجدته نفسه امام بقايا منازلها التي عصفت بها الرياح والامطار .

في هذا الموقف المشحون بالذكرى والحنين يستحضر الشاعر صورة محبوبته ، ولهذا يعبر بالفعل « ارى » وكأنها ماثلة امامه . ومن المتوقع في مشهد كهذا ان تكون اوصافهاالجسمية والنفسية جميلة مرغوبة ، كما انه من المتوقع من شاعر صحراوي ان تكون ادواته التي يستعين بها في توضيح رؤيته الفنية مستمدة من الصحراء ، معبرة عن ابهى مشاهدها . فبالنسبة لاوصاف المحبوبة نجدها تشبه بالظبية في رشاقة قدها وحركتها ، كما تشبه عيناها بعيني النعجة — وهي هنا البقرة الوحشية — وهما واسعتان مكحولتان ، وتشبه ساقاها بالبرديتين ، ونبات البردى فيه اتساق ونعومة وبياض ، كما شبهت اسنانها بزهور الاقاح البيضاء . ولكن الشاعر لا يسوق هذه الاوصاف في صورتها التقليدية الجامدة ، انه يبث فيها الحياة والحركة ، ويضعها في اطارها النفسي المليء بحرارة العاطفة ، حتى لا تتحول محبوبته — في قصيدته — الى مجرد تمثال جميل !! فهي كالظبية ، ولكنها ليست اية ظبية ، انها ظبية في موقف خاص مشحون بالعاطفة ، وفي موقع خاص فياض بالخير ، لانها ظبية لها ولد وحيد جميل لا يزال يعتمد عليها ، فهيشديدة الحنو عليه ، وهي تنزل بولدها واديا خصبا ، فهما معا من ثمار هذا الخصب وصورة له !! ويستمر الشاعر في بث عناصر الحياة في استعاراته وتشبيهاته ، فساقاها كالبرديتين ، ومن البردى ما هو جاف وما هو ندي ، واسنانها كالاقاح ، ومن الاقاح ما هو ذابل وما هو نضير فواح ، ولهذا فان الشاعر يلجأ الى التحديد واستكمال الملامح الدالة على الحياة .

ويجمل الشاعر وصف ايامه الهنيئة معها في بيت واحد يمر سريعا ، مثلما تمر الايام السعيدة ، ليواجه تغير الحال في الابيات الثلاثة الاخيرة من هذا المقطع ، وقد نتج هذا التغير بفعل الزمن .. زحف الزمن الذي يطوي كل شيء ... ومن ثم لايكونامامه الا ان يلقي بنفسه في احضان الام الكبيرة ... الصحراء .

والان .. ماذا سيجد عند هذه الام الكبيرة ؟ هل سيجد العزاء والسلوى ؟ . ام « سيكتشف » المصدر الحقيقي لكل ما يعاني من عذاب ؟ !

٢ ــ الصحــراءُ عزاءٌ وعــذاب

١٢ إذا ما خَلِيـــلٌ لمْ يَصِلْـكَ فلا تُقِـــمْ
بِتَلْعَتِـــهِ واعمِـــدْ لآخَـــرَ وَاصِـــلِ
١٣ ومُسْتَهْلِـكٍ يهـــدي الضَّلولَ كأنَّـــهُ
حصـــيرُ صَنَـــاعٍ بـــيْنَ أيـــدي الـــرَّوَاحِلِ
١٤ متى مَـــا تَشَأ تَسْمَـــعْ إذا ما هبَطْتَـــهُ
تَرَاطُـــنَ سِرْبٍ مَغْـــرِبَ الشمسِ نـــازِلِ
١٥ رَوَايَـــا فِـــرَاخٍ بالفَـــلَاةِ تَـــوَائِمٍ
تَحَطَّـــمَ عنهـــا البَيْضُ حُمْـــرِ الحَوَاصِـــلِ
١٦ تَـــوَائِمَ اشْبَـــاهٍ بغَـــيرِ علامَـــةٍ
وُضِعْنَ بمجهـــولٍ مـــن الأرضِ خَامِـــلِ

تحليـــل الأبيـــات

لقد اضمر الشاعر فراق محبوبته حين رأى تغيرها عليه ، وينبغي ان ننظر الى هذا الفراق على انه عملية رمزية ، وليس فراقا واقعيا ، نشأ

---

١٢ ــ التلعة : مسيل مرتفع الى بطن الوادي .

١٣ ــ المستهلك ، الطريق ، شبهه بالحصير في استوائه . والروامل : النواسج ، شبه هذا الطريق في بيانه ووضوحه بالحصير المرمول . يقال : قد رملت فلانة كذا اذا نسجته . وقوله : يهدي الضلول اي هو طريق مستقيم بعيد العهد بالسلوك . فقد درست الطرق الصغار التي كانت تجيء من سلكه ويأتي هو ، وذلك لقلة من يسلكه . والصناع : المراة الحاذقة بالعمل ، والرجل صنع . وقال بعضهم : مستهلك : يهلك من سلكه لانه دارس.

١٤ ــ اذا ما هبطته : الهاء راجعة على المستهلك . والسرب : القطيع من القطا . وتراطنه : اصواته .
وقيل : السرب : القطيع من القطا وغيرها . وفي اللسان : السرب : القطيع من النساء والطير والظباء والبقر والحمر والشاء ... وقال الاصمعي : السرب من القطاء ، والظباء والشاء : القطيع

١٥ ــ تحطم : تكسر : وروايا اي مستقيات الماء لفراخها . وتوائم : جمع توءم . وكل حامل علما او ماء فهو راويـة .
ويروى : « تحطم عنها القيض » . والقيض : قشر البيض وفلقه ، ويقال : انقاضت البيضة والقارورة اذا تصدعت . وحمر الحواصل : لم ينبت عليها ريش ولا زغب .

١٦ــ ويروى : « موائل اشباه » ، يقول : بعضها يشبه بعضا . وقوله : وضعن بمجهول اي بمكان لا يعرف . والخامل : مثل المجهول .

عن حب ثم جفاء حقيقي ، فلـم يكن من طبـع المراة العربية ان تتنكر لمن احبت ، ولم يكن من طبع الرجل العربـي ان يتخاذل ويهرب ، ويمكننا ان نعثر على « مفتـاح » هذا الفراق الرمزي في قوله في الابيات السابقة : « فان تصرميني ويب غيرك تصرمي » ويحسن ان نتامل هنا رد الفعـل عنده ، اي كيف واجه مفارقتها له ، انـه لا يتوعدها ، بل يجعل الايعاد لغيرها ، من شخص غيره ، فيقول : ويب غيرك ، ولا يقول : ويحك او ويبك ، ويقول : انك ان تفارقيني تفارقي ـ بصيغة المجهول ـ ولا يقول : انك ان فارقتني فارقتك !! وهذا يعني ان الفراق بينهما لم يتم على المستوى الواقعي ، اي ليس نابعا من تجربة حادثة مباشرة جرت بينهما كشاعـر ومحبوبته ، وانما جرت على مستوى الرمز ، فالفراق قدر مضروب على الانسان ، يزايل الاشياء او تزايله ، لا خلود لشيء مما يحب ، فليس الماضي او الروابط العاطفية مهما عمقت شفيعا للبقاء او دوام الحال . واذن فان الشاعر وصاحبته وقصة حبه وحياته السعيدة ثـم انتهاءه الى الوحـدة والاستسلام الى الصحراء انما يعبر في كل ذلك عن رؤية قدرية للمصير الانساني بوجـه عـام .

وتنسحب هذه الرؤية على الابيات القلائل التي وصف فيها طريقه في الصحراء .. ولنتامل كيف يبدأ هذا الوصف بدعـوة صريحة الى هجر الخليل المتابى ، والسعي نحو خليل آخر راغب في الوصل .. فالعجب ان الشاعر لم يفعل ذلك ، وانما القى بنفسـه في مسارب الصحراء ، وكانه يلقي نفسه في احضان الطبيعة الام .. فكانه ـ امام عواصف القدر ولعبه بمصائر البشر ـ ذرة رمل تائهة عادت الى الكثيب لتعيش في كنفه آمنة ، ولكنه يكتشف ان التوحد والقسوة قانون شامل ، وليس خاصا بالبشر ، وليس قاصرا على المنازل الدوارس ، فها هـي ذي فراخ الفلاة البريئـة « حمر الحواصل » المليئة عاطفة وسلاما « توائم اشباه بغير علامة » ، وقد وضعت « بمجهول من الارض خامل » دون ان تجد من يحمي طفولتها البريئة !! فهل هذه الفراخ المتوحدة التي تواجه قسوة المصير امام صحراء قاحلة دون ذنب ، هي نفسها صورة هذا الشاعر الحائـر امام تصاريف الزمن وقسوة القدر ؟! وهل وجد في الصحراء جواب سؤاله الحائر فصارت له عزاء وعذابا في وقـت واحد ؟!

٣ ــ الناقةُ : رفيقٌ بين الرمزِ والحقيقة

١٧ وخَرْقٍ يخافُ الركبُ أن يُدْلِجُوا بـــه
يَعُضُّـــونَ مِـن أهوالِـــه بالأنـــامِلِ

١٨ مَخُـــوفٍ بـــه الجِنَّـانُ ، تَعوي ذئابُـهُ
قطعْـــتُ بفَتْـــلاءِ الذِّراعَـــيْنِ بَـازِلِ

١٩ صَمُوتِ السُّرى خَرْسَـــاءَ فيها تَلَفُّـــتٌ
لِنَبْـــأَةِ حَـــقٍّ أو لِتَشْبِيـــهِ بَاطِـــلِ

٢٠ تَظَـلُّ نُسُـــوعُ الرَّحْلِ بعـدَ كَلَالِهـا
لهـــنَّ أَطِيـطٌ بـيْنَ جَـــوْزٍ وكـــاهِلِ

٢١ رفيـــعِ المَحَـالِ والضَّلُوعِ نَمَـتْ بِـهِ
قَـــوائِمُ عُـوجٍ ناشِـــزَاتِ الخَصَـــائِلِ

---

١٧ ــ الخرق : المتسع من الارض . والادلاج : سير الليل كله . وانما يعضون بالانامل تلهفا من سلوكهم اياه .

١٨ ــ فتلاء الذراعين : يريد ان ذراعيها قد مالا عن زورها . واذا كانت فتلاء فقد امن ان يصيبها ناكث او ضاغط او حاز . والجنان : جمع جن . وتعوي ذئابه : من الجوع والهزال . وبازل : قد انتهى شبابها ، لانها تبزل في العام التاسع ، وبزولها : انفطار نابها . وليس وراء البزول سن .
وقد فسرت الفتلاء بغير ذلك ، فقال الاحول : « وفتلاء : بائنة الذراعين عن الجنب وهو اكرم لها » . وفي الاساس : « وناقة فتلاء الذراعين ، وفي ذراعيها فتل ، وهو تباعدهما عن الجنبين كانهما فتلا عنهما » .

١٩ ــ صموت : لا ترغو من ضجر السرى والتعب . والتبأة : صوت خفي . وفيها تلفت ، اي هي ذكية الفؤاد روعاء مما ترى ومما لا ترى .

٢٠ ــ النسوع : الحبال ، واحدها نسع (بكسر النون) . وجوز الناقة : وسطها ، وجوز كل شيء : وسطه . والكلاكل : الاعباء . والاطيط : الصرير . والرحل يئط اذا شد بالانساع . والكاهل : ملتقى فروع الاكتاف . يقول : هي على كلالها ودأبها لا تفك نسوعها لاجفار جنبيها واكتناز لحمها .

٢١ ــ المحال : فقار الظهر ، الواحدة محالة . وناشزات : مرتفعات . « ونمت به » رواية ابي عمرو ، وروى غير ابي عمرو : « نمت بها » اي ارتفعت . يريد ان القوائم هي الرافعة لها . والعوج : الطوال . والعوج : القوائم فيها العوج خلقة ، ويستحب ذلك في قوائم الدواب .وناشزات : مشرفات ، يعني القوائم . وواحد الخصائل خصيلة ، والخصيلة : كل عضلة او لحمة منبترة في سائر الجسد . ويروى : « ناشلات » والنشل : قلة لحم الفخذين والساقين .

٢٢ تُجاوِبُ اصـــداءً وحينـًـا يَرُوعُهَـــا
تَضَـــوَّرُ كَسَّابٍ على الركْـــبِ عائِـــلِ

٢٣ عُذَافِـــرَةٍ تخْتَـــالُ بالرحْـــلِ هُـــرَّةٍ
تُبَـــارِي قِلاَصًـــا كالنَّعَـــامِ الجَـــوافِلِ

٢٤ بِوَقْـــعِ دَرَاكٍ غَـــيرِ مـــا مُتَكَلِّـــفٍ
إذا هَبَطَـــتْ وَعْثـًـــا ولا مُتَخَـــاذِلِ

٢٥ كـــأن جَرِيـــرِي ينتحـــي فيـــه مِسْحَلٌ
من القُمْـــرِ بـــينَ الأنْعَمَـــيْنِ فَعَـــاقِلِ

٢٦ يُفَـــرِّدُ في الأرْضِ الفَـــلاَةِ بعانَـــةٍ
خِمَـــاصِ البُطُـــونِ كالصَّعَـــادِ الذَّوَابِـــلِ

٢٧ ونازحَـــةٍ بالقَيْظِ عنهـــا جِحَاشُهـــا
وقـــد قَلَصَـــتْ أطْبَاؤُهـــا كالمَكَـــاحِلِ

---

٢٢ — يعني الناقة . ويروى : « على انزاد » يعني الذئب . والكساب : المحترف ، وعائل : محتاج . والصدى : ذكر البوم ويروعها : يفزعها . والتضور : صوت الذئب ، وهو أن يلويه تلوية من شدة الجوع : وقيل : عائل : ذو عيال .

٢٣ — عذافرة : شديدة . ويروى « تختال بالردف » . حرة أي كريمة . وجوافل : ذواهب . وتختال : من الخيلاء . وتباري : تعارض في السير . والقلاص : انثاء الابل . والجوافل : الذاهب السراع .

٢٤ — الوعث : كل لين الموطيء وليس بكثير الرمل جدا . يقول : تباريهن بوقع من سيرهن مدارك أي متواتر على قصد واحد لا تكلفه تكلفا ولا تحمل عليه لفضل كرمها ونجابتها . وجعلها تفعل ذلك اذا هبطت وعثا تسوخ الرجل فيه ولا تكاد تسير فتليت فيه ولا الحافر الشديد أو الخف الوقاح . وقوله : ولا متخاذل ، يقول لا تخذلها قوائمها عن دراك تلك لكثرة السير . كذا بالاصل ، ولا يخفى ما فيه من اضطراب ، على أن المراد واضح . وعبارة الاحول : « الوعث من الارض . ذات الرمل والطين تسوخ الرجل فيها ، ولا يكاد يسير فيها الا ذو الحافر الشديد والخف الوقاح » وخف وقاح : صلب .

٢٥ — الجرير : الزمام من جلد . وينتحي : يعتمد . والقمر من الحمير : الابيض البطون . والمسحل : الحمر ، وهو مفعل من السحيل . وعاقل : جبل .والانعمان : موضع .

٢٦ — يفرد : يصوت . ويروى « يمر الى الارض الفضاء » . والصعاد : واحدتها صعدة وهي القناة القصيرة . وذوابل : قد ذبلت بعض الذبول . والفلاة : الارض التي لا نبت فيها ولا ماء . والعانة : الجماعة من الحمير . وخماص : ضوامر .

٢٧ — ويروى : « يطرد عنها بالمصيف جحاشة » . وقلصت : ارتفعت وفرزت البانها . والنازحة : الاتان . يعني أن جحاشها بعدت عنها . والقيظ شدة الحر . واطباؤها : اخلافها . يقول : قد ذهب لبنها فخفت فصارت اطباؤها كالمكاحل الفارغة .

٢٨ وَظَـــلَّ سَرَاةَ اليـــومِ يُبْـرِمُ أمـرَهُ
بِرَابِيَـــةِ البَحْـــتَاءِ ذاتِ الأعـــــابِلِ

٢٩ وَهَمَّ بِـــوِرْدٍ بالرَّسِيسِ فصَـــــدَّهُ
رجالٌ قُعُـــودٌ في الدَّجَـــى بالمَعَـــابِلِ

٣٠ إذا وَرَدَتْ مـــاءً بِلَيْـلٍ تَعَرَّضَـــتْ
مخافَـــةَ رامٍ أو مخـــافةَ حـــابِلِ

٣١ كأنَّ مُدَهْـدَى حَنْظَـلٍ حيـثُ سَـوَّفَتْ
باعْطَانِهَـــا من لَسِّهـــــا بالجَحَـــافِلِ

تحليـــل الأبْيـــات

ليس من شك في ان الناقة حقيقة كبيرة في حياة البدوي ، هي نموذجه في الصبر وقوة الاحتمال ، وهي انيسه في رحلاته الطويلة ، فاذا اتجه اليها بالحديث وآثرها بالوصف الجميل الذي يظهر نشاطها واحتمالها للمشاق — كما فعل في هذا المقطع الاخير — فان لديه الدوافع النفسية والمادية التي تحبذ هذا الاهتمام . وتجري اغراض هذا الجزء من القصيدة في خطين : وصف الناقة وصفا عاما وتفصيليا ، فهي شجاعة جسور تجتاز الارض المخوفة ، كريمة اصيلة تختال بالرحل ، وهي — تفصيلا — صموت حذرة ، عظيمة الهامة طويلة القوائم سريعة العدو كأنها حمار وحشي يقود قطيعا من اناث الحمر يبحث عن مرعى ومورد ماء . فوصف الناقة هو الخط الاول ، اما الخط الثاني فيظهر في هذه الطبيعة الحية في الصحراء : الذئب الذي يتضور جوعا ، وحمار الوحش الذي يقود قطيعا ، والصياد الرابض عند الماء في انتظار فريسة يرميها بسهمه او يوقعها في شرك من حباله .

---

٢٨ — سراة اليوم : اعلاه ، وسراة كل شيء : اعلاه . وقوله يبرم امره : يريد اذا يدفعها ام لا . والبحاء : موضع بارض بني ابان . وقال بعضهم : سراة اليوم : سائره ، وسراة كل شيء : وسطه . والاعابل : حجارة بيض ، الواحد اعبل وعبلاء .

٢٩ — الرسيس : ماء ، ويقال : واد . اراد ان برد ذلك الماء غيمنعه القناص الذين في الدجى. والدجى : جمع دجية وهي الفترة . والمعابل : نصال عراض ، وواحد المعابل معبلة .

٣٠ — تعرضت : اخذت يمنة ويسرة . والحابل : الذي ينصب الحبالة والشرك .

٣١ — مدهدى : حيث يدحرج . وسوفت : شمت . واعطانها . مباءتها حيث تنام . وشبه جزها النبت بجحافلها بآثار الحنظل . واللس : الاخذ باطراف الجحافل ، وذلك لقصر النبت لانها لا تتمكن من عضه وذلك اول ما يطلع النبت ، يقال : قد الست الارض اذا طلع نبتها وهو اللساس .

هذه حقائق وتفاصيل المشهد الصحـــراوي ، والناقة تمضي فيه ليلا ونهارا بين مخاطر هذا الخرق المخـــوف دون ان تصل الى غاية . وهذه الناقة وما يحيط بها من مشاهد امتداد آخر للمشهد الاول او تنظير به ، واستكمال للمشهد الثاني . فهناك علاقـــة ارتبـــاط وتكامل بين الشاعر المتوحد المهجور ، والصحراء الصامتة المهجـــورة ، والناقة الصابرة التي تحيط بها صور القسوة والقحط والضياع . وليست الناقة وحدها هي التي تعطي هذا الانطبـــاع ، ان جوانـــب اللوحة تؤكد هذا المنزع ، تجســـم الخشونة والمعاناة وسوء المصير ، فالذئاب تعوي جوعا وهزالا ، وقطيع الحمر الوحشية خماص البطون كالغصن الذابل ، وانداء الاتان الوحشية قد خلت من الدر حتى تقلصت ، وهي اذا ذهبت الى الماء ففي انتظارها رام بالسهم او حابل قد نصب لها الشراك ، ، واذا وجـــدت ـــ بعد الجهد ـــ مرعى ، فانما ، هو نبت قصير جاف تجهد جحفلتها ـــ اي شفتها ـــ في انتزاعه من الارض !! ان المشهد كله يتحرك نحو الفناء .. يمضي في طريق مرسوم الى نهاية مقدرة لا سبيل الى مقاومتها .. ولكن .. في هذه اللوحة القدرية الجبرية تبدو لنا الناقة كريمة حرة تختال بالرحل .. انها الشاعر .. يواجه عبث السنين وزحف الزمن بالضرب في الارض ومحاولة الاندماج بمظاهرها ، يلتمس فيها السلوى ، وحين يكتشف وحدة المصير فقد يبدو له هذا عزاء ، ولكن .. اي عزاء لشاعر قد بدأ قصيدته بالغناء للحياة ، وانهاها بصورة حيوان يتوقع الموت عطشا او قتلا ، وعلى جحفلته آثار الحنظل من نبات خشن لم يبلغ المرحلة التي يصير فيها جديرا بان يؤكل !!

الشـــاعر والقصيـــدة

أولا : الشاعـــر

صاحب هذه القصيدة كعب بن زهـــير ، الشاعر المخضرم ، وابوه زهير بن ابي سلمى الشاعر الجاهلـــي المشهور ، احد اصحاب المعلقات ، ورائد الاتجاه الفني الذي تميز بتجويد الشعر وصقله ، وقد نشأ كعب في رعاية ابيه ، وعنه اخذ الشعر وعرف به منذ الجاهلية ، فلما ظهر الاسلام تباطأ كعب عن الدخول فيه ، بل هجا اخاه بجيرا ـــ الذي كان قد اسلم ـــ هجاء آذى الرسول عليه السلام ، حتى قيل انه توعده بسببه . فلما كان الفتح ودخلت مكة في الاسلام ،كتببجير الى اخيه يدعوه الى الدخول في دين الله حتى ينال عفو الرسول ، فقدم كعب الى المدينة ، واعلن اسلامه ، ومدح الرسول واشاد بالاسلام في قصيدته الشهيرة ، التي مطلعها :

بانَـتْ سعـــادُ فقلبي اليـــومَ مَتْبُـــولُ
مُتَيَّـمٌ إثْرَهَـــا لم يُفْـــدَ مَكْبُـــولُ

فقبل النبي اسلامه وخلع عليه بردة . وقد ظهر اثر الاسلام في شعر كعب بعد ذلك ، فظهرت الحكمة والموعظة الحسنة والاخلاق الاسلامية بعامة ، كقوله :

لَوْ كنتُ أعجبُ من شيءٍ لأعجبَنِي
سَعْيُ الفتَى وهو مخْبوءٌ له القدرُ
يسعَى الفتَى لأمورٍ ليسَ يُدرِكُهَا
والنفسُ واحدةٌ والهَمُّ مُنتَشِرُ
والمرءُ ما عاشَ ممدودٌ له أَمَلٌ
لا تنتهي العَيْنُ حتى ينتهي الأَثَرُ

وفي هذا ومثله دلالة على صدق ايمانه ، وتحول نفسه من الشرك والميل الى العصبية الذي أخر اسلامه — الى التوحيد والتحلي بأخلاق الاسلام .

ثانيا : القصيدة

ان القراءة السريعة لهذه القصيدة التي اخترناها تدل على انها في الوصف ، وصف الناقة بصفة خاصة اذ استأثر بنصف ابياتها تقريبا ، وهي تمضي في خطوات القصيدة الجاهلية التقليدية ، اذ تبدأ بذكر الديار والوقوف على الاطلال ، وتنتقل عنه الى النسيب ، او التغزل بالنساء ، ثم تنتهي الى المقصود الاساسي ، الذي يختلف عادة عن هاتين الخطوتين ، وهو هنا وصف الرحلة في الصحراء ووصف الناقة !!

ولقد جرى عرف كثير من الدارسين على التسليم بتعدد الاغراض في داخل القصيدة العربية القديمة ، ومن ثم انصرفت جهودهم الى محاولة تلمس الاسباب النفسية او الحياتية الواقعية او الاسطورية التي تجعل شاعرا يريد ان يصف او يمدح او يفخر فلا يقصد الى غرضه راسا وانما يمهد له بالوقوف على الاطلال والنسيب ، فينتهي به الامر الى ان يجعل من قصيدته متحفا ينطوي على اشياء هي حقا جميلة ونادرة ، ولكنها متجاورة دون رابطة حتمية تستوجب ذلك . ولقد تعددت تفسيرات ومبررات هذه المقدمات الطللية الغزلية ، فهي مجرد حيلة فنية للفت الانتباه الى الشاعر باعتبار ان « العاطفة » غريزة لكل الناس ، او هي كانت قصائد قائمة بذاتها ثم اختصرت وادمجت ، او هي لمجرد تنشيط الشاعر كالمقدمة الموسيقية بين يدي المطرب في عصرنا ، او هي صلاة

رمزية للآلهة — وكان بعض العرب القدماء يعبدون الملائكة وقد جعلوها اناثا — فلما انتهى عصر تلك الصلوات تحورت في الشكل الجديد ، او هي مستندة — في مبدئها — الى واقع يعيشه الشاعر العربي فعلا ، فهو ابن الذكريات وابن الصحراء وهذه ملامح حياته الواقعية ، وحين تغيرت ظروف تلك الحياة ولم يعد في حالة رحيل وحنين واقام بالمدن ، كان الواقع القديم قد تحول الى تقليد فني !! ونحن لا نستطيع ان نرفض كافة هذه التفسيرات ، لسبب اساسي ، وهو اننا لو اخذنا بواحد منها وانكرنا ما سواه ، سنكون عاجزين عن تبرير وتفسير الظاهرة الفنية في تنوعها وامتدادها . واذن فاننا سنقبل كافة التفسيرات السابقة ، ليس على سبيل المصالحة بينها ، وانما لنتمكن من الاحاطة بالظاهرة الفنية في كل اطوارها واشكالها ، ومع هذا فاننا نذكر هنا تفسيرا آخر ، ونرى انه الاكثر قدرة على اغناء هذه القصيدة لكعب وتحديد معالمها . اما الراي فيقول ان المقدمة الطللية تعبير عن الصراع بين الانسان والقدر ، وفي هذا يتغلب القدر — تماما كما في التراجيديا الاغريقية — فلا يبقى من الديار الا أطلال ، ولا يبقى من الحب — اقوى مظاهر الحياة — الا الحرمان . .

هذا التفسير هو الذي يلائم هذه القصيدة ، وهو يحقق لها ميزة فنية خطيرة ، حين ينفي عنها تعدد الاغراض ، ويجعل منها غرضا واحدا اطاره العام هو الصراع بين الانسان والزمن ، وهو صراع محكوم فيه سلفا بغلبة الزمن ، الذي يلتهم كل شيء ، ويغير كل شيء . .فهذه الاطلال كانت بيوتا عامرة بمظاهر الحياة ، وجعلها الزمن بقايا ، وهذا الشاعر كان سعيدا بحبه فجعله الزمن شقيا متوحدا في الصحراء . وتمضي صورة الانسان الضحية ، والديار الضحية لتستكمل مظاهر التغير في اتجاهات مختلفة ، فهذه الافراخ المتوحدة على الطريق المهجور صورة لاعماق الشاعر ، فقلبه البريء كهذه الافراخ ترك وحيدا بغير شفيع من ماضيه ووفائه . بل ان الشاعر حين يناجي ناقته فانه يختار لنفسه ناقة هي صورة منه ايضا ، وهذا لا ينفي ان تكون ناقة حقيقية ، لكنه استطاع ان يكتشف ما بينه وبينها من أوجه التراسل والتشابه في الوضع العام ، دون حرص على الصفات الدقيقة بالطبع ، فليس من قبيل المصادفة ان تكون الناقة بازلا ، والناقة البازل هي التي انتهى شبابها ، وليس وراء البزول سن ، ومع انها بلغت غاية المطاف — اذ ليس وراء البزول سن — فان الشاعر يصفها وصفا معجبا ، فهي مكتملة الخلقة سريعة التنبه حرة تختال برغم رحلتها الشاقة المحوطة بالاخطار ، فما اشبهها بهذا الشاعر الذي صار « بازلا » بين الرجال فكانت مأساة حبه !!

ويحرص الشاعر على الظلال الجانبية في لوحته النابضة فيختار من مشاهد الصحراء ما يؤكد هـذا المصـير التراجيدي لكافة المخلوقات .. فالذئب الفاتك يعوي جوعا وهـزالا ، والاتـان الوحشية عطشى وليس امامها غير الموت عطشا او اقتحام شرك اقامه صياد مسلح لا يرحم !! ثم هذا الاسم الذي لا يخلو من غرابة الاختيار !! « ام شداد » !! ان الحبيبة التقليدية يرمز لها عادة باسم جميل الايحاء في معناه وتركيبه الصوتي ، هي ليلى او سلمى او نعم او فاطمة او سعاد .. لكنها هنا « ام شداد » بكل ما في الشدائد والشدة من ضراوة .. انها ام الشدائد .. وهي ام لا ترحم ابناءها .. انها الزمن الذي لا يرحم !! لانه يكتسـح كل شيء في طريقه : البشر والحيوان ، ومظاهر الطبيعة المختلفة .

ان هذا التفسـير الشامـل للقصيـدة ـ كما يحقق لها الوحـدة الموضوعية ـ ينفـي عنها ـ كما ينفـي عن كثير من الشعـر الجاهلي ـ سذاجته التي تجعل منه ـ في نظر القاريء المتعجل ـ مجرد رصد لمظاهر خارجية مهما كانت دقتها وصدقها هي اهتمام بالقشرة والسطح ، وليست غورا وراء جوهر الشيء واكتشاف العلاقة الخفية بين الاشياء . ان شاعرنا هذا واحد من مدرسة التجويد الفني في الشعـر القديم ، فلماذا نجعـل التجويد وقفا على انتقاء الالفاظ وصقلها واهتمامها بمعانيها الجزئية دون ان يمتد ذلك ليشمل عمق الرؤية والقدرة على ارتياد التجارب الصعبة ؟ !

اننا لا نرفض بالطبع ان تكون هذه القصيدة في وصف الناقة وما يحيط بها ابان الرحلة من مشاهد صامتة ومتحركة ، فهذا كله واضح ، ورسـم بريشة فنان قدير ، ولكننا نرى ان القصيدة كلها في غرض واحد ، وانهـا متماسكة لاداء هذا الغرض الواحد ، ومن ثم فان لهذه الاوصاف الظاهرة مرامي ودلالات تكتشف بالتأمل كما تكتشف بالقرائن اللفظية والمعنوية في اطار الجو العام الذي سيقت فيه القصيدة .

القصيدة الثانيـــة

عمرُ بنُ ابي ربيعـــةَ : فتى العصر

تمهيـــــد

هذه قصيدة طويلة تبلـــغ خمسـة وسبعين بيتا ، منها اثنان وستون بيتا — هي جوهر القصيدة ومصدر شهرتها — عن المراة بصورة عامة او عن امراة بعينها . وقد قرانا ابياتا لكعب بن زهير — في القصيدة السابقة — عن المراة ، ولكنها هناك لم تكـــن بحجم التجربـــة الشعريـــة في صورتها الشاملة ، سواء اخذنا بالتفسير الواقعي المباشر الذي سيعتبر ذكرها مجرد مدخل او حيلة فنية ، او اخذنا بالتفسير الرمزي — الذي نرجحه — فتصير المراة رمزا للدنيا في اقبالها او ادبارها ، وبهذا تاخذ مكانـــا مهما في هـــذا التفسير ، لكنه لا يتداح على القصيدة كلها . اما هذه القصيدة لابن ابي ربيعة فهي عن المراة من البداية الى النهاية ، وينبغي ان نستحضر الصورة هناك لتعيننا على جلاء الصورة هنا .

ستكون هنالك دائما فروق واضحة بين شاعر وشاعر ممن يعيشون في العصر الواحد والبيئة الواحدة ، وستكون هذه الفروق اشد وضوحـــا حين يختلف العصر فتختلف القيم والافكار ، كما تختلف الاساليب والوسائل الفنية . لقد كان عمر — على المستوى الشخصي — ابنا لرجل ثري فنشا في احضان النعمة ، وكانت امه يمنية على قدر من حضارة الذوق والمظهر والسلوك لم تعرفه المراة البدوية في اعماق الجزيرة ، وكان وسيما والجمال شفيع لا يجحد ، وكان من اسرة قرشية ذات حسب ، والعـــراقة اغراء وسطوة . اما على المستوى العام فقـــد ولد عمر عام ٢٣ هـ فبلغ ســـن الشعر والشباب وقد استتب الامر لبني امية ، ونقلت الخلافة الى دمشق ، واغلق الحجاز على اهله للحيلولة بينهم وبين اثـــارة المتاعب السياسية ، واغرقت الجزيرة — او مدنها خاصة — بمظاهر الـــرف من عائد امـــوال الفتوحات وما تسبغه الخلافة من عطايا وهبات تسكينا للقلوب وجلبـــا للانصار . وهكذا اختفى الطموح السياسي من الحجاز الى حد كبير ، وحل

مكانه الطموح العاطفي في مستوييه : الحسي والعذري حسب اختلاف الاشخاص وطبائع الحياة وظروفها ، وعرف العصر شعراء يطاردون النساء حتى اثناء الطواف للحج — ومنهم وربما اولهم — شاعرنا ، وعرف نساكا زهادا لم تكتحل اعينهم بزينة الدنيا لانها كانت شاخصة الى مقام الله عز وجل !!

وهذه القصيدة التي نختار منها نعد اشهر قصائد الشاعر القرشي ، وهي صورة نفسية صادقة للشاعر الذي يمكن اعتباره « فتى العصر » المدلل الطليق ، الذي لا يعنيه غير ذاته ، وتجميل الحياة من حوله .

١ — الأنا والمحبوبة

١ أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غادٍ فَمُبْكِرُ
غداةَ غدٍ أمْ رائحٌ فَمُهَجِّرُ ؟

٢ بِحاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ في جوابِها
فَتُبْلِغَ عُذْرًا والمقالةُ تُعْذِرُ

٣ تَهيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشملُ جامعٌ
ولا الحَبْلُ موصولٌ ، ولا القلبُ مُقْصِرُ

٤ ولا قُرْبُ نُعْمٍ إنْ دَنَتْ لكَ نافِعٌ
ولا نَأيُها يُسْلِي ، ولا أنتَ تَصْبِرُ

٥ وأُخرى أتَتْ من دونِ نُعْمٍ ، ومِثْلُها
نَهَى ذَوِ النُّهَى لو تَرْعَوِي أو تُفَكِّرُ

٦ إذا زُرْتَ نُعْمًا لم يَزَلْ ذو قَرابَةٍ
لها كلَّما لاقَيْتُها يَتَنَمَّرُ

٧ عزيزٌ عليه أنْ أُلِمَّ ببيْتِها
يُسِرُّ لِيَ الشحناءَ ، والبُغْضُ يُظْهِرُ

---

١ — نعم : اسم محبوبته . مهجر : من التهجير وهو السير في الهاجرة اي في منتصف النهار الحر .

٢ — لم تقل في جوابها : اي انها سر لا يباح .

٤ — الناي : البعد .

٥ — ذو النهى : صاحب العقل ، اي العاقل المقدر لما يفعل . يرعوي : يرتدع او يكف .

٦ — يتنمر : يتشبه بالنمر في طبعه وهيئته ، ويقصد هنا ينكر له واوعده .

٨ أَلِكْنِـــي إليهـــا بالســـلامِ ، فإنَّـهُ
يُشَهِّـــرُ إلمامـــي بهـــــا وَيُنَكِّـــرُ

٩ بآيـــةِ مـــا قالَـتْ غَـدَاةَ لَقِيتُهـــا
بِمَدْفَـــعِ أكنَـــانٍ : أَهَـــذَا المُشَهَّـرُ ؟

١٠ قِفِـي فانْظُـري ، أسماءُ ، هل تعرفينَـهُ
أهَـــذَا المُغِـيريُّ الـــذي كـــان يُذكَرُ

١١ أهذا الذي أَطْرَيْتِ نَعْتًـا ، فلـم يكُـنْ
وَعَيْشِـــكِ أنســـاهُ إلـى يـــومِ أُقْبَـرُ

١٢ فقالتْ : نَعَـــمْ ، لا شـكَّ غَيَّرَ لونَـــهُ
سُرَى الليـــلِ يُحْيِـــي نَصَّـــهُ والتَّهَجُّـرُ

١٣ لَئِـنْ كان إيَّـــاهُ ، لقد حَـالَ بَعدَنا
عـــن العهـــدِ ، والإنسانُ قـــد يتغَـــيَّرُ

١٤ رَأَتْ رجـــلًا أما إذا الشمسُ عارَضَـتْ
فَيَضْحَـــى ، وَأما بالعَشِـــيِّ فَيَخْصَـــرُ

١٥ أَخَـــا سَفَرٍ جَـوَّابَ أرضٍ تَقَـــاذَفَتْ
بـــه فَلَـــوَاتٌ ، فَهُـو اشْعَثُ أغْبَـــرُ

١٦ قليـــلٌ على ظهـــرِ المطيَّـــةِ ظلُّـــهُ
سِـــوى مـــا نَفَى عنـــه الرداءُ المُحَبَّـرُ

---

٨ — يقال : ألك بين القوم : كان رسولا بينهم ، والكني الى فلان برسالة : كن رسولي اليه . فالالوكة الرسالة .

٩ — الآية : العلامة . مدفع اكنان : اسم مكان بعينه .

١٠ — المغيري : يعني نفسه لان جده المغيرة .

١٢ — النص : الشدة والجد في الامر .

١٣ — حال : تحول .

١٤ — عارضت : اي عارضته وبقصد : صارت الشمس في مواجهة راسه ، يضحى : يعرق لشدة الحر . يخصر : يصاب بالبرد .

١٥ — جواب ارض : رحالة . فلوات : جمع فلاة وهي الصحراء .

١٦ — المطية : الدابة . الرداء المحبر : الموشى المخطط .

١٧ واعْجَبَهَـــا مِـــن عيشِهَا ظـــلُّ غرفَـــةٍ
وَرِيـــانُ مُلْتَـــفُّ الحـــدائقِ اخضَـــرُ

١٨ وَوَالٍ كَفَـــاهَا كـــلَّ شيءٍ يُهِمُّهَـــا
فَلَيْسَـــت لشيءٍ آخـــرَ الدهـــرِ تَشْهَـــرُ

تحليـــل الأبيـــات

ينبغي ان نتذكر من المقدمة التي مهدنا بها لهـذه الابيات ما يتعلق بالشاعر خاصة والعصر بعامة . ونضيف اليه ان ناقدا معاصرا لعمر بن ابي ربيعة ، من المعجبين به سمع غزله ببعض النساء ، فلم يعجبه هـذا الغزل لمخالفته للمألوف مما يقال عن المرأة في مثل هذا الموقف . ومن ثم قال الناقد : « انت لم تنسب بهن ، وانما نسيت بنفسك ، وانما كان ينبغي لك ان تقول : قالت لي فقلت لها ، فوضعت خدي فوطئـت عليه » !! بهذه الكلمات البسيطة الواضحة يعبـر الناقد (ابن ابي عتيـق) عن التقاليد العاطفية التي كانت سائدة ، ويبدي انزعاجه من التغير الحاد الذي لحق بها عند هذا الشاعر . كانت اخلاق الفروسية ترى ان يكون الرجل محبا خاضعا لسلطان عاطفته يرى سعادته وشقاءه معلقين بكلمة من شفتـي محبوبته ، وان تكون المرأة رفيعة متمنعة ، ولم يكن المحب الفارس يـرى في تذلله لمحبوبته وخضوعه لهواه اي نقص في بطولته ، بل كان يراه دليلا على النبل وتسامي العاطفـة .

وحين نأتي الى هذا المقطع من قصيدة عمر بن ابي ربيعة فاننا نجده قد سار في طريق عكسي تماما ، انه ـــ كما قال الناقد من قبل ـــ لم ينسب بهن وانما نسب بنفسه ، فهو المحبوب المرغوب الذي تذكره النساء فـي غيابه ، ويتمنين ظهوره فجأة ، ويحذر اهلوهن ظهوره ، وهو رجل لا شغل له الا عواطفه ، يضرب في الارض ارواء لتلك العاطفة ، فهل نحن ـــ مع هذا الشاعر ـــ حيال حالة نرجسية حادة ، لا يملأ عشق ذاته ، وجعلها محور تأمله ووصفها بكل بديع من الصفات ، ام انه يصور واقعا اوجـده العصر اللاهي والفراغ والثراء والشباب ، فصارت الفتيات الجميلات على غير ما كانت عليه الفتيات قديما ، ودفعهن الفراغ والثراء وشهرة الشاعر وجماله الى التغني به واعتراض سبيله ؟! الامران واردان في الحقيقـة ، ولكن عشق عمر لذاته واسرافه في الدوران حولها هو الاكثر الحاحا فـي قصائده وفي هذه القصيدة ايضا . من الصحيح ان هـذه القصيدة تبـدأ

---

١٧ ، ١٨ ـــ يقصد انها تعيش في حاضرة ـــ وليست بادية ـــ في بيت وحديقة ورعاية شاملة .

باظهار اشواقه الى محبوبته نعم ، واتخاذه اكثر من سبيل لنيل وصالها وتعرضه للخطر في سبيل محبتها ، ولكنه لا يلبث ان يسرف في وصف عواطفها هي تجاهه وتعلقها به اضعاف ما وصف نفسه في محبته لها : فهو المشهر الذي لم تكف الفتاة مع صاحبتها عن اطرائه لمجرد انها رأته مرة من قبل ، ومع هذا فلن تنساه الى يوم تقبر !! وهي تعتذر له عن تحول لونه وهزاله بأن سبب ذلك ركوبه المستمر ليلا ونهارا وتعرضه للاجواء المتقلبة ، ولا يفوته ان يذكر في سياق الموقف ان ثوبه جميل نادر !!

وسيتأكد لنا هذا المنحى النرجسي في بقية القصيدة ، التي تغادر هذه العواطف العامة تجاه المرأة ، لتأخذ منحى قصصيا ، يروي فيه قصة احدى مغامراته العاطفية :

٢ — قصةُ مغامَرة

١٩ وليلةَ ذي دَوْرَانَ جَشَّمَني السُّرَىٰ ،
وقد يَجْشَمُ الهَوْلَ المحبُّ المغَرَّرُ

٢٠ فبِتُّ رقيباً للرِّفاقِ على شَفَا
أُحاذِرُ منهم مَنْ يطوفُ ، وأَنظُرُ

٢١ إليهم — متى يَسْتَمْكِنِ النومُ مِنْهُمُ ،
ولي مجلِسٌ ، لولا اللُّبانَةُ ، أَوْعَرُ

٢٢ وباتَتْ قَلُوصِي بالعراءِ ورحلُها ،
لطارِقِ ليلٍ أو لمَنْ جاءَ مُعْوِرُ

٢٣ وبِتُّ أُناجِي النفسَ : أين خِباؤُها
وكيف لِما آتِي مِنَ الأمرِ مَصْدَرُ ؟

٢٤ فَدَلَّ عليها القلبُ رَيَّا عرفتُها
لها ، وَهَوَى النفسِ الذي كادَ يَظْهَرُ

---

١٩ — ذو دوران : اسم موضع قرب مكة ، جشمني : كلفني ، السري : سير الليل .
٢٠ — شفا : شفا كل شيء حده ، ويمكن ان يكون ماديا فهو على حافة النهار قرب الغروب ، او معنويا ، اي في شدة الترقب .
٢١ — اللبانة : الحاجة المحبوبة . اوعر : الوعر هو الخشن .
٢٢ — القلوص : الناقة الفتية . معور : يعني جاء وهو قادر على انتهابها .
٢٤ — الريا الرائحة الطيبة .

٢٥ فَلَمّـا فَقَـدْتُ الصـوتَ منهم وأُطفِئَـتْ
مصابيحُ شُبَّـتْ في العِشـــاء وأَنْـــؤُرُ

٢٦ وغـــابَ قُمَيْرٌ كنتُ أرجـو غُيُوبَـــهُ
وَرَوَّحَ رُعيـــانٌ وَنَـــوَّمَ سُمَّـــرُ

٢٧ وَنَفَضْتُ عَنِّيَ النـــومَ ، أقبلْتُ مِشْيَةَ الـ
ـحُبَـــابِ ، وَرُكْني ، خِشْيَـــةَ القومِ ، أَزْوَرُ

٢٨ فَحَيَيْـتُ إذْ فاجأْتُهَـــا ، فَتَوَلَّهَـــتْ
وكادَتْ بمخفـــوضِ التحيَّـــةِ تَجْهَـــرُ

٢٩ وقالَتْ وعضَّـتْ بالبَنَـــانِ : فَضَحْتَني !
وأنـــتَ امـــرُؤٌ ميســـورُ امـرِكَ أَعْسَـرُ

٣٠ أَرَيْتَـــكَ إِذْهَنّا عليـكَ ، الـم تَخَـفْ ،
وُقِيـتَ ، وحـــوْلِي مِـن عَـدُوِّكَ حُضَّـرُ

٣١ فواللهِ مـــا أدري أَتَعْجِيـلُ حاجَـــةٍ
سَرَتْ بِـــكَ ، أم قد نـامَ من كنـتَ تَحْذَرُ ؟

٣٢ فقلتُ لها : بل قادَني الشـــوقُ والهَوَىٰ
إليـكِ ، وما عَـيْنٌ من النـــاسِ تنظـُـرُ

٣٣ فقالـت وقـد لانَتْ وأَفْـرَخَ رَوْعُهـا :
كَـــلَاكَ بِحِفْـــظٍ ربُّـــكَ المتكبِّـرُ

٣٤ فأنـتَ أبا الخطَّـابِ ــ غيرَ مُدَافَـعٍ ــ
علـــيَّ امـــرُؤٌ مـــا مَكَثْـتَ مُؤَمَّـــرُ

٣٥ فَبِتُّ قـــريرَ العـينِ أُعطِيـتُ حاجتـي
أُقبِّـلُ فاهَـــا في الخَـــلاءِ فأُكثِـــرُ

---

٢٥ ــ أنؤر : جمع نار ، والافضل ان تجمع على انوار او نيران .
٢٦ ــ القمير : القمر الصغير ، وهو كذلك في اول الشهر واخره .
٢٧ ــ الحباب : الحبة . ازور : مائل .
٢٨ ــ تولهت : ذهب عقلها لوقع المفاجاة .
٣٠ ــ اريتك : تعبير شائع يعني : اخبرني كيف هنا عليك ، كيف خاطرت بسمعتي .
٣٣ ــ افرخ روعها : ذهبت مخاوفها : كلاك ، كلاك : اي حفظك ورعاك .

٣٦ فَيَا لَـــكَ مِن ليـــلٍ تَقَاصَرَ طولُـــهُ
وَمَـــا كان لَيْلِـــي قبـــلَ ذلـــــك يَقْصُـــرُ

٣٧ ويا لـــك مِـــن مَلْهَـــى هُناك ومَجْلِـــسٍ
لنـــا ، لَـــمْ يُكَـــدِّرْهُ علينـــــا مُكَـــدِّرُ

٣٨ يَمُـــجُّ ذكـــيَّ المِســـكِ منهـــا مُفَلَّجٌ
رقيقُ الحَـــوَاشِي ذو غُـــــرُوبٍ مُؤَشَّـــرُ

٣٩ تـــراه ــ إذا تَفْتَرُّ عنـــه ــ كأنَّـه
حَصَـــى بَـــرَدٍ ، أو أقْحُـــوانٌ مُنَـــوَّرُ

٤٠ وَتَرْنُـــو بِعَيْنَيْهَـــا إليَّ ، كمَـــا رَنَا
إلى رَبْـــرَبٍ وَسْـــطَ الخميلـــةِ جُـــؤْذَرُ

٤١ فلمـــا تَقَضَّـــى الليـــلُ إلاّ أقلَّـــهُ
وكـــادَتْ تـــوالِي نَجْمِـــهِ تَتَغَـــوَّرُ

٤٢ أشـــارَتْ بـــانّ الحـــيَّ قد حَـــانَ منهُمُ
هُبُـــوبٌ ، ولكـــنْ موعِـــدٌ لَـــكَ عَـــزْوَرُ

٤٣ فمـــا رَاعَنِـــي إلاّ مُنَـــادٍ : تَرَحَّلُوا ،
وقد لاحَ مَعْـــرُوفٌ من الصبـــــح أشْقَـــرُ

٤٤ فلمَّـــا رَأتْ مَن قـــد تنبَّـــهَ مِنْهُمُ ،
وأيْقَـــاظَهُمْ ، قالـــت : أشِرْ كيـــفَ تأمُرُ ؟

٤٥ فقلتُ : أُبَـــادِيهِمْ فإمّـــا أفـــوتُهم
وإمَّـــا ينـــالُ السيـــفُ ثأراً فَيَثْـــأَرُ

٤٦ فقـــالَتْ : أتَحْقِيقـــاً لمـــا قال كاشِـــحٌ
علينـــا ، وتصديقـــا لما كـــانَ يُؤْثَـــرُ ؟

---

٣٨ ــ يمج : يلفظ ، ومجاج الفم ريقه ، ومجاج النحل عسله . المفلج هنا : الفم المتفرج الثنايا . ذو غروب مؤشر : يعني اسنان محددة مستاويـة .
٣٩ ــ البرد : قطع الثلج الصغيرة . الاقحوان : زهر طيب الرائحة ابيض يشبه به الفم .
٤٠ ــ الربرب : البقرة الوحشية . والجؤذر ابنها .
٤١ ــ هبوب : انتباه او قيام ، عزور : اسم مكان ، فهي تعطيه مكان الموعد القادم .
٤٥ ــ ابادهم : اظهر لهم .
٤٦ ــ الكاشح : الحاسد المعادي .

٤٧ فإن كان ما لا بُـدَّ مِنـــه فَغَيْرُهُ
مِـن الأمْـرِ ادنـى للخَفَـاءِ وَأَسْتَـرُ

٤٨ أَقُصُّ علَـى أُخْتَـيَّ بَـدْءَ حديثِنـا
وَمالِـيَ مِـنْ أَنْ تَعْلَمَـا مُتَأَخَّـرُ

٤٩ لعلهما انْ تَطْلُبَـا لـك مَخْرَجـًا
وأَن تَرْحَبُـا صَـدْرًا بمـا كنتُ أَحْصَرُ

٥٠ فقامتْ إليهـا حُرَّتَـانِ عليهمـا
كِسَاءَانِ من خَـزٍّ : دِمَقْـسٌ وَأَخْضَـرُ

٥٢ فقالت لأُخْتَيْهَـا : أَعِينَـا علـى فَتىً
أَتَى زائِـرًا ، والأَمْـرُ للأمْـرِ يُقْـدَرُ

٥٣ فَأَقْبَلَتَا ، فارْتَاعَتَـا ، ثُـم قالتـا :
أَقِلِّـي عليـكِ اللَّـوْمَ ، فالخَطْـبُ أَيْسَرُ

٥٤ فقالـت لها الصغـرى سأُعطِيـهِ مُطْرَفِي
ودِرْعِـي وهـذا البُـرْدُ إن كـانَ يَحْـذَرُ

٥٥ يقـومُ فيمشـي بينَنَـا مُتنكِّـرًا
فـلا بِرُنـا يَفْشُـو ، ولا هـو يَظْهَـرُ

٥٦ فكان مِجَنِّـي دونَ مَـنْ كنتُ أَتَّقِـي
ثَـلاثُ شُخُـوصٍ : كاعِبَـانِ ومُعْصِـرُ

٥٧ فلمّـا أجزْنَا ساحـةَ الحـيِّ قُلْنَ لِـي
أَلَـمْ تَتَّـقِ الأَعْـداءَ والليـلُ مُقْمِـرُ ؟..

---

٤٩ ــ الصدر الرحب : الواسع ، والحصر عكسه ، اي : ستجدان حلا لما عجزت عنه .
٥١ ــ حرتان : وصف لاختيها . الدمقس : الحرير .
٥٤ ــ المطرف والدرع من ملابس النساء .
٥٦ ــ المجن : الترس او الدرع الذي يستعمله المحارب في توقي سهام اعدائه . الكاعب : الناشئة التي تكعب ثديها ؛ اي استدار ، والمعصر : التي اقتربت من ذلك وكأنها قاربت عصر شبابها .
٥٧ ــ اجزنا : اجتزنا .

٥٨ وقُلْـــنَ : اهذا دَأْبُـكَ الدهرَ ســادرا
أَمَا تستحـــي أو تَرْعَـــوِي او تُفَكِّـــرُ ؟
٥٩ إذا جِئْـتَ فامنَـحْ طـرْفَ عينَيْك غيرَنا
لِكَـــيْ يَحْسِبُـوا أنَّ الهـــوَى حيثُ تَنْظُـــرُ
٦٠ فآخرُ عَهْـــدٍ لي بهـا حـــينَ اعْرَضَتْ
ولاحَ لهـــا خَـــدٌّ نَقِـــيٌّ ، ومَحْجِـــرُ
٦١ سِـــوَى أنني قـــد قلتُ : يا نُعْـمَ ، قَوْلَةً
لهـــا ، والعتـــاقُ الأرْحَبِيّـَاتُ تُزْجَـــرُ
٦٢ هنيئـــا لأهْـــلِ العامـــرِيّة نَشْرُها اللذ
يـــذُ وَرَيّاهـــا التـــي أَتَذَكَّـــرُ

تحليـــل الأبيـــات

هذه قصة ليلة ذي دوران ، قصة كاملة — تقريبا — بكل مفاهيم القصة الحديثة ، لا ينقصها التمهيد للحدث ، ولا التحليل ، ولا الحوار ، ولا وصف المشاهد ، ولا الخاتمة المناسبة المستمدة من تطور الحدث . لقد تم ذلك كله في بناء فني متماسك ، مضى في اربعة مراحل متتابعة مترابطة :

١ — السعي والترصد : وتصوره الابيات ١٩—٢٧
٢ — اللقـــاء : وتصوره الابيات ٢٨—٤٠
٣ — المفاجأة : وتصورها الابيات ٤١—٥٠
٤ — الحيلة : وتصورها الابيات ٥١—٥٨

ثم يعلق الطرفان على الحادثة في الابيات الاربعة الاخيرة .. وتنتهي القصة . وربما كان يتوجب علينا أن نقسم الابيات في عرضها الى هذه الاقسام ، ولكن الاصوب ان نترك القصـــة تحكـــي نفسها دون ان نمزق اوصالها . لتحتفظ بحياتها وتدفقها كما ابدعها الشاعر .

---

٥٨ — السادر : الذي لا يبالي ما يصنع .
٦٠ — المحجر : ما يواري القناع من الوجه .
٦١ — العتاق الارحبيات : خيار الابل ، تزجر : تساق . وهو قسم .
٦٢ — النشر : الرائحة الذكية .

ومن الناحية التاريخية الخالصة فان عمر بن ابي ربيعة ليس مبتدع هذا الشكل الفني القصصي في القصائد الغزلية ، فقد سبقه اليه امـــرؤ القيس بقرن كامل او يزيد ، كما سبقه ـــ وربما كان رائده الذي الهمـــه وعلمه ـــ الى تصوير التجارب العاطفية الصريحة ووصف مشاعر المحبين واقوالهم في عبارات حوارية مكشوفة ، بل ربما سبقه ايضا الى هذه الثقة المغترة التي يحسها الشاعر تجاه المرأة ، ويلح على تأكيد جرأته عليها كما يلح على تصوير تعلقها به ومخاطرتها من اجله ، ولكن هذا السبق لا يعني ان شاعرنا هذا مقلد ، ففضلا عما اكتسبته القصة الشعرية عنده من تنوع وامتداد وتعدد في الشخصيات وطرافة في الاحداث ، فانهـــا تتميز بوضوح شخصية ابن ابي ربيعة فيها ، فهـــو بطلها الحـــق دون منـــازع ، وهذه الشخصيات النسائية التي تقاسمه الوجود ليست ـــ في حقيقتها ـــ الا اداة لتأكيد ذاته العاشقة لنفسها وفرصة ليحدثنا عن نفسه وليحدثنا الاخرون ـــ او الاخريات ـــ عنه ايضا . ولنستعرض الان اطوار القصة او مراحلها بشيء مـــن التفصيـــل .

١ ـــ **السعي والترصد :** ومن سياق القصة نعرف ان محبوبته من قبيلة اخرى ، فقد تجشم سري الليل من اجل لقائها ، وتسلل الى منازلها وراح يراقب حركة الحي حتى يطمئن الى هجوعهم ، ولا ينسى ان يخبرنا هنا انه اهمل ناقته من اجل محبوبته ، اذ ترك الناقة بعيدا تحت رحمة الظروف ، كما لا ينسى ان يخبرنا بأن مثله لا يختبىء ولا يتسلل ، فهو شجاع جسور ، وسيد مسيطر ، ولكنه في هذا الموقف صاحب حاجة ، وانه يتقبل الوضع من اجلها فقط . وهكذا استمر في مراقبته للحي حتى غاب القمر واطفئت الانوار وسكنت الاصوات ، وهنا تيقظت حواسه جميعا ، فأرشده قلبه الى بيتها ، فسعى اليه ببصر حاد محدد ، متسابا كافعى ، ومن ثم فاجأها بالتحية . هذا المقطع من القصة وصف للمجال او ارضية الحدث ، وتمهيد لتقبله .. وقد هيأ الشاعر نفوسنا للقاء بوصف المشهد العام من حيث المكان والطبيعة والعواطف التي تغلفه ، وينتهي هذا المشهد العـــام بتحرك الحدث الرئيسي في وثبة جريئة صنعها اللقـــاء .

٢ ـــ **اللقاء :** وفي اللقاء تتجلى شخصية عمر التي عرفنا ، فهو المعشوق المرغوب حتى تتوله المرأة حين تراه ، وتفقد حذرها حتى توشك ان تجهر باظهار شوقها ، وتلومه على مغامرته الخطرة لوم الفرحة باللقاء ، ثم هي التي تستدرجه الى الحديث عما دفعه الى المخاطرة ، وحين يعترف بانه الحب ، لا تلبث ان تلين وتطمئن ، بل تدعو له وتعلن خضوعها لحبه ، فهو أمير بغير مفاوس !! وهكذا ينال كل ما تمنى . واذا كان اختيار صفـــة « المتكبر » من بين صفات الله عز وجل في مقام الدعـــاء للشاعر بالحفظ

والرعاية ، له دلالة نفسية خاصة على الشاعر الذي لم يسقه الحب ولم ينحل جسده ، وانما راح يزاوله بثقة المغتر المتكبر — فانه قد اعطى صاحبته حقها من الاطراء حين راح يستعيد حلاوة تلك الليلة ويصف المحبوبة وصفا بديعا ، وان كان — في مجمله تقليديا . على ان المهتمين بالدلالات النفسية للالفاظ لا يفوتهم غرابة التشبيه في قوله يصف نظرة محبوبته اليه : « كما رنا الى ربرب وسط الخميلة جؤذر » ، فالشاعر في هذا التشبيه كأنه الربرب ، ولم يؤثر ان رجلا يشبه نفسه بالبقرة الوحشية او بالظبية في رواية اخرى للبيت ، فالتشبيه هنا لا يخلو من جمال الانوثة وميلها الى الاستعراض والتباهي بالحسن ، والبيت — على اية حال — خانته لباقة التعبير . وفي هذا المقطع يأخذ الحوار امتدادا واضحا ، فالحديث متداول بينه وبين محبوبته ، وهو بهذا يقترب من الاسلوب القصصي ، كما يقترب من حكاية واقع الحياة .

٣ — **المفاجأة** : والمفاجأة او الحدث غير المتوقع من اهم ما يلجأ اليه كاتب القصة بقصد التشويق والاثارة . والمفاجأة هنا طبيعية لا تزييف فيها ، فهي اضافة اخرى للمسحة الواقعية التي رويت بها القصة ، فمن الطبيعي ان يطلع النهار او يقترب ، وان تتحرك الحياة في الحي وتمضي مواكب الرعاة وغيرهم ، ولكن شاعرنا وصاحبته كانا قد غفلا عن هذه الحقيقة . ومن ثم كانت المفاجأة .. وكان الاقتراح الطائش . فما يكادان يسمعان نداء الرحيل حتى تذعر صاحبته وتترك له الامر ، وتكون تلك فرصته ليظهر شجاعته وفروسيته لها انه سيفاجئهم ، فاما مر بسلام واما اشتبك معهم وثار لنفسه !! والامر — في سياقه — مجرد مجازفة مظهرية غير واقعية ، ولهذا فان صاحبته لا تناقش الامر من زاويته ، بل من الجانب الذي يمسها ، وهذا سهل عليه الانصراف عن اقتراحه بالاقتحام دون ان يشعر بأن فروسيته المزعومة قد اهينت ، وسنرى ان الحيلة النسائية الماكرة التي فرح بها واستسلم لها انما هي حيلة فتى يعبث ويغامر ليتغلب على ملل الحياة ، وليس محبا يخاطر بحياته من أجل ما هو اعز من الحياة !!

٤ — **الحيلة** : وهكذا تلجأ العاشقة المذعورة الى اختيها تطلب عونهما ، وهنا يعود الحوار ليشكل القصيدة ويأخذ امتدادا جديدا ، وينتهي هذا الحوار الى اقرار حيلة هي اخراج العاشق المغامر متنكرا في ثياب الاخت الصغرى وكأنه صديقة لهن ، ويخرج على هذه الصورة التي طرب لها عصره ورددها معجبا ، وهي — دون شك — صورة مستحدثة لم يقبلها عاشق من قبل ، وفي هذا دلائل على تغير الذوق الفني تأسيسا على تغير السلوك الاجتماعي واختلاف صورة « فتى العصر » في كافة المجالات .

هذه قصة شعرية بديعة ، لا يعنينا من امرها كثيرا ان تكون حقيقية او متخيلة مخترعة ، اذ يكفينا — في مجال التذوق الفني — ان يكون الشاعر قد ساقها الينا في الوان متناسقة لا تنافر فيها ، وشخصيات واضحة النهج لا اضطراب في تكوينها ، ومواقف حوارية طبيعية ، كأن عباراتها مما يتبادله المحبون في كل عصر ، فلم يلحقها التلفيق او الافتعال . كما ان عناصر التشويق من تسلل وترقب ثم اندفاع ومغامرة ثم مفاجأة ومأزق ، ثم اخيرا : الحل وايثار السلامة ، كلها خطوات واقعية سيقت في مكانها من الحدث العام : وهو تصوير هذا اللقاء الخفي بين العاشقين ، كما اخذ كل مشهد حجمه واهميته المناسبة ، فلم يطغ جزء على آخر .

وقد يبدو الشاعر في هذه القصيدة قليل الاستعمال للصور البيانية « الاستعارة والتشبيه والكناية » وهي عادة ما يؤثره شاعر القصيدة ، ولكن شاعرنا استعاض عن ذلك بالعنصر القصصي والتركيز على الحوار وتقديم شخصيات جديدة والتعويل على مراقبة وتصوير الحالة النفسية لكل شخصية ، وان جاء هذا التصوير سريعا مباشرا — وليس ايحائيا — كقوله عن صاحبته : فقامت كئيبا ليس في وجهها دم ، وقوله عن اختيها : فاقبلتا فارتاعتا ، فالعبارة الاولى نثرية توشك ان تكون عامية ، والعبارة الاخرى اخبارية لا تصوير فيها ، وقد يبدو هذا ماخذا يضعف الطاقة الشعرية ، ولكنه كان في صالح الجانب القصصي الذي لا يرفض السرد ، ويهتم باضفاء اجواء الواقعية واثارة التشويق ، اكثر مما يهتم بالصور البيانية .

القصيدة الثالثـــة

المرأةُ عندَ ابنِ الروميّ

تمهيـــــد

هذه القصيدة ليست منقطعة الصلة عن القصيدتين السابقتين ، انها في الوصف ـــ وهذا يقربها لقصيدة كعب بن زهير ، وانها عن المرأة وهذه وشيجة واضحة تربطها بقصيدة ابن ابي ربيعـــة . واذا كان لنا ان نتذكر ان قصيدة كعب بدات بذكر المرأة ووصفها ايضا ، فاننا من خلال المقابلة بين اللوحات الثلاث المرسومة للمرأة عند الشعراء الثلاثة ، يمكن أن نرصد الوانا من التغير الاجتماعي والاختلاف النفسي والتطور الاسلوبي ، يمس ذات الشاعر ، كما يمس العصر كله ..

ان المرأة في قصيدة كعب ـــ على مستوى التفسير المباشر ـــ بنـــت الطبيعة الصحراوية ، استمدت اسرار حسنها من اجمل ما في تلك الطبيعة ، انها ظبية رقيقة تعيش في خميلة ، وعيناها عينا بقرة وحشية ، واسنانهـــا البيضاء المحددة قد استمدت صورتها من نبات صحراوي اخر هو زهـــر الاقاح . وهذه المرأة ـــ على مستوى التفسير الرمزي ـــ رمز الدنيا في اغرائها وقسوتها ، والزمن في رضاه وسخطه ، والعمر في اقباله بالشباب ثم ادباره ليخلفـــه العـــدم .

والمرأة عند عمر بن ابي ربيعة قد بقيت لها علائق واضحة بالصحراء ، فهذا الشاعر كان لا يزال في الصحراء ، فبقيت لها عينا جؤذر تنظر بهما ، واسنان كالبرد ، كما بقي فمها كالاقحوان ، ولكن صحراء عمر غير صحراء كعب ، ومن ثم تغيرت صورة المرأة النفسية كمـــا تغيرت رؤية الشـاعر ، فالمرأة عند عمر جريئة في التعبير عن عواطفها ، وتتجاوز التعبير الى اللقاء ومبادلة العاطفة والتحايل والتخفي ، كما تغيرت رؤية الشـاعر فصـــارت المرأة عنده لا تعني اية امرأة من النساء ، وانما هي امرأة بعينها .. انها ـــ على وجه التحديد ـــ نعم .. تلك التي لقيها ليلة ذي دوران .. فالعاطفة عند الشاعر اشد خصوصية وتحددا .

والان .. مع ابن الرومي .. نحن في عصر مختلف ، وعند شاعر مختلف جدا عن سابقيه . لقد كانت بغداد — التي عاش فيها الشاعر اكثر عمره — عاصمة الدنيا وثمرة حضارتها ومركز ثقافتها . ومن ثم فانها لا تقاس الى مدينة مترفة معزولة مثل مكة في عصر بني امية ، لان بغداد كانت مترفة بقوتها الذاتية — موقعها وتكوينها البشري ومركز الخلافة ، ثم هي محط انظار العالم كله في تلك القرون .

اما الشاعر علي بن العباس بن جريج ، المعروف بابن الرومي (ولد ٢٢١ هـ) فهو من اصل يوناني ، وقد جمع الى هذا الميراث العرقي تراثا شعريا خصيبا ورثه عن فحول العصور منذ الجاهلية الى منتصف القرن الثالث الهجري ، وهو يعيش — اخيرا — في بغداد ، يطل منها على العالم المتحرك من حوله .. لهذا كله لا بد ان تختلف صورة المرأة عنده كثيرا .

على اننا اخترنا هذه القصيدة بعينها لغرض محدد ، فابن الرومي قد غلبت عليه شهرته بالهجاء والافحاش فيه ، كما عرف بالتشاؤم والزهد في مخالطة الناس ، وله في ذلك نوادر عجيبة ، ولكن شعره الرائع يتجاوز هجاءه وتشاؤمه جميعا ، فله مدائح نادرة ، بل ان قصيدته في رثاء ابنه الاوسط تعد من عيون الشعر العربي لكل العصور ، واينا يقرأ قوله متحسرا على ولده :

وَمَا سَرَّنِي أَنْ بعتُه بِثَوَابِهِ
وَلَو أَنَّه التخليدُ في جَنَّةِ الخُلدِ
وما بِعتُهُ طَوْعًا ولكنْ غُصِبْتُهُ
وليسَ على ظُلْمِ الحوادثِ من مُعْدِي
وإنِّي وإنْ مُتِّعْتُ بابنَيَّ بعدَه
لَذاكِرُهُ ما حَنَّتِ النِّيبُ في نَجْدِ

....

مُحمَّدُ ما شيءٌ تَسُوهُمَ سَلْوَةً
لِقلبِيَ إلاّ زادَ قلبي مِنَ الوَجْدِ
أَرَى اخَوَيْكَ الباقِيَيْنِ فإنَّما
يكونانِ للأحزانِ أَوْرَى مِنَ الزَّنْدِ

إذَا لَعِبَـــا في مَلْعَـــبٍ لَـــكَ لَذَّعَـــا
فُـــؤادِي بِمِثْـــلِ النّارِ عن غيْرِ ما قَصْـــدِ
فَمَـــا فِيهِمـــا لـــي سَلْوَةٌ بل حَـــزَازَةٌ ''
يَهِيجَـــانِها دُونـــي وأَشْقَـــى بها وَحْدِي

أينا يقرأ ذلك ولا يشعر بلوعة الفقد ، وعذاب الاباء بالابناء ؟! ومع هذا فقد اخترنا قصيدته عن المرأة لا لرابطتها بقصيدتين سابقتين وحسب ، بل لما تدل عليه من غزارة شاعرية ابن الرومي وتفننه في اغراض الشعر المختلفة ، ولدلالتها النفسية الخفية التي ستأتي معاكسة لما عرف به من تشاؤم وروح عدائي .. فأوصافه للمرأة تنطوي على كثير من الرغبات الخبيئة في الاستمتاع بالدنيا ولذائذها المادية ، ولكنه في النهاية يحاول ان يسترد طبيعته العقلية فتتحول المرأة في القصيدة الى لغز او سؤال عن جواب .

جَنَّـــةُ الدنيـــا وعذابُهـــا

١ أَجْنَـــتْ لـــكَ الوَجْـــدَ اغصانٌ وكُثْبَـــانُ
فيهِـــنَّ نوعـــانِ : تُفـــاحٌ ورمّـــانُ
٢ وفـــوقَ ذَيْنِـــكَ أعنـــابٌ مُهَدَّلَـــةٌ ''
سُـــودٌ لَهُـــنَّ من الظلمـــاءِ ألْـــوَانُ
٣ وتحـــتَ ذلـــكَ عُنَّـــابٌ تلـــوحُ بـــه
أطرافُهُـــنَّ قلـــوبُ القـــومِ قِنْوَانُ
٤ غُصـــونُ بَانٍ عليها ـــ الدهرَ ـــ فاكهـــةٌ ''
ومـــا الفواكـــهُ مِمـــا يَحملُ البَـــانُ

---

١ ـــ اجنت : يقال : اجنى الثمر : حان اجتناؤه ، اجنى الشجر : صار له جنى يجنى ، واجنى فلانا الثمر مكنه من اجتناله وهو المراد هنا . الوجد : الحزن ، وحالة نفسية شديدة الاثر . الكثيب : مرتفع الرمل .

٢ ـــ العناب : ثمر احمر حلو على شكل النبق او ثمرة السدر . قنوان : جمع قنو ، وهو عذق النخلة بما فيه من الرطب .

٥ ونَرجِسٌ باتَ ساري الطَلِّ يَضْرِبُهُ
وأَقْحُوانٌ مَنيرُ النَوْرِ رَيّانُ

٦ أَلْفَنَ مِن كلِّ شيءٍ طيِّبٍ حَسَنٍ
فهنَّ فاكهةٌ شَتّى وريحانُ

٧ ثِمارُ صِدْقٍ إذا عايَنْتَ ظاهِرَها
لكنّها حين تَبْلُو الطعْمَ خُطْبانُ

٨ بلْ حُلْوَةٌ مُرَّةٌ، طَوْرًا يُقالُ لها
شَهْدٌ، وَطَوْرًا يقولُ الناسُ ذِيفانُ

٩ يا ليْتَ شِعْرِي ــ وليْتٌ غيرُ مُجدِيَةٍ
إلاّ استراحةَ قلبٍ وهْو أَسْوانُ ــ

١٠ لأيِّ أَمْرٍ مُرادٍ بالفتى جُمِعَتْ
تلك الفُنونُ فضمّتْهُنَّ أفْنانُ ؟

١١ تجاورتْ في غُصُونٍ لَسْنَ من شَجَرٍ
لكِنَّ غصونٌ لها وَصْلٌ وهِجْرانُ

١٢ تلك الغصونُ اللَواتي في أَكِمّتِها
نُعْمٌ وبُؤْسٌ وأَفْراحٌ وأَحزانُ

١٣ يبْلُو بها اللهُ قومًا كي يَبِينَ له
ذو الطاعةِ البَرُّ مِمّن فيه عِصيانُ

١٤ وما ابتَلاهُم لإعْنَاتٍ ولا عَبَثٍ
ولا لِجَهْلٍ بما يحْويهِ إبطانُ

---

٥ ــ الاقحوان : نبت زهره ابيض واصفر ، ورقه محدد وتشبه به الاسنان ، والنرجس تشبه به العيون .
٧ ــ عاين الشيء : رآه بعينه . تبلو : تختبر . خطبان : جمع اخطب وهو المر .
٨ ــ ذيفان : سم ، والشهد : عسل النحل .
٩ ــ ليت شعري عبارة تقال لاظهار الدهشة والتعجب . اسوان : حزين .
١٠ ــ الفنون : الانواع وهي جمع فن ، والافنان : الغصون المستقيمة وهي جمع فنن .
١٢ ــ الاكمة : الكمام غطاء النور او الوعاء الذي يغطي الثمرة في بدايتها . والكم : البرعوم ووعاء الطلع والكمة كل غطاء غطيت به شيئا والبسته اياه فصار له كالغلاف .
١٤ ــ الاعنات : الايقاع في المشقة والشدة . العبث : اللعب . ابطان : مثنى ابط ويعني الصدر ، او ما يبطنه الشخص .

١٥ لَكِنْ لِيُثْبِتَ في الأَعْنَاقِ حُجَّتَهُ
وَيَحْسُنُ العَفْوُ ، والرَّحمن رَحْمَانُ

١٦ ومِن عجائِبِ ما يُمْنَى الرجالُ به
مُسْتَضْعَفَاتٌ لنا مِنهن أَقْرَانُ

١٧ مُسْتَظْهِرَاتٌ بِرَأْيٍ لا يقومُ له
قَصرُ عَمْرٍو ، ولا عمّرُو وَوِرْدَانُ

١٨ مُناضِلاتٌ بِنَبْلٍ لا تقومُ لَه
كتائبُ التُّرْكِ يُزْجِيهِنَّ خَاقَانُ

١٩ مِن كلِّ قاتِلَةٍ قَتْلَى ، وآسِرَةٍ
أسرَى ، وليس لها في الأرضِ إِثْخَانُ

٢٠ يُولِينَ ما فيه إِغْرامٌ ، وآونةً
يُولِين ما فيه للمُشْفُوفِ سُلْوَانُ

٢١ وَلا يَدُمْنَ على عهدٍ لمعتقِدٍ
أَنَّى ؟ وهُنَّ كما شُبِّهْنَ بُسْتَانُ

٢٢ يَمِيلُ طَوْرًا بِحَمْلٍ ثم يَعْدِمُهُ
وَيكتَسِي ثم يُلْقَى وهو عُرْيَانُ

تحليل الأبيات

هذه هي المرأة في رؤية ابن الرومي ، وهي ليست بعيدة عن رؤية البيئة العامة في ذلك العصر ، وربما في أي عصر ، والقصيدة تتحرك عبر

---

١٦ — يمنى بكذا : يبتلى به ويختبر . اقران جمع قرن وهو المماثل في الشجاعة والشدة والعلم الخ .

١٧ — الخاقان : لقب لملك الترك .

١٨ — استظهر بالشيء : اعتمد عليه في الظهور على الاخرين اي الانتصار . وقصر عمرو هو قصر بن سعد اللخمي الذي خدع الزباء وقتلها بحيلة نارا لجذيمة الابرش ، وعمرو : غالبا اراد به عمرو بن العاص وهو من دهاة العرب ، اما وردان : فهو مولى عمرو بن العاص ، وكان داهية ايضا ، وكان عمرو يستشيره . وباتس لرايه .

١٩ — اثخن في الامر : بالغ فيه ، واثخن في العدو بالغ في قتاله ، اي انها تقتل وتاسر دون ضجيج او دماء .

٢١ — انى : كيف يكون ذلك ؟

٢٢ — يلقى : يوجد .

ثلاثة محاور ، تستقل احيانا وتتمازج احيانا ، اما هذه المحاور فهي : وصف المراة حسيا ونفسيا ، ثم اثرها وتأثيرها بالنسبة للرجل ، واخيرا السر في كونها قطرت على ما هي عليه وانها تملك هذا التأثير .. اي ان المحورين الاولين وصفيان ، اما الثالث فانه تعليل لهما وتبرير .. اشبه بتحويل الجواب الى استفهام .

والمراة حسيا في هذه القصيدة بنت الطبيعة الرغيدة ، حين تكون الطبيعة في مهرجان الجمال ، حالية بكل ما يروق العين والانف والاذن واللسان ، وتزيد المراة على حسن الطبيعة حسنا آخر هو جمعها بين ما لا يجتمع ، وكأن وصف المراة في هذه القصيدة يحقق قول قيس العامري في ليلى : اخذت محاسن كل ما ضنت محاسنه بحسنه ! فبعد البداية التقليدية : وصف قوام المراة واعتدال قدها بغصن في كثيب ، يختار الشاعر من حدائق بغداد اجمل ما فيها من تفاح في الخدود ورمان في الصدور واعناب في جدائل لا تزال مطمح الحسان في تصفيف شعورهن الى اليوم ، وعناب في الاصابع .. وتعود من جديد العيون النرجسية ، والفم الطيب رائحة ولونا وملمسا .. وتتفوق المراة على الطبيعة التي اخذت منها اجمل ما فيها ، بان اخذت هذه الثمار اماكنها الجميلة في تأليف حسن متناسق على غصن بان ، وهي ليست مما يحمل البان ، وهذه الفاكهة دائمة لا تنقطع ولا يلحقها تلف وليست كذلك فواكه الشجر !

وحين يتدرج الشاعر الى الوصف النفسي للمراة فانه يصفها من وجهة نظر الرجل — بالمعنى العام لكل العصور — فهذه الطبيعة المتجلية الحالية المتبهرجة ستبقى كذلك طالما اخذت منها موقف المشاهد ، اما اذا حاولت ان تقترب فانك ستكتشف « الوجه الاخر » لهذا التكوين البديع .. ستكون حلوة ومرة ، وشهدا وسما !

ويلتقي هذا الوصف النفسي للمراة ممتزجا بالمحور الثاني وهو اثرها وتأثيرها على الرجال ، فهذه الطبيعة البديعة ليست من شجر ، انها ماثلة في بشر ، فلها وصل وهجران .. يقابله — عند الرجل — نعم وبؤس وافراح واحزان .. فهي الحزن ، وهي العزاء عن الحزن ، وهي تأسر وتقتل بغير جراح ، وتمكر فتغلب دهاء الدهاة ، وتضرب بغير سلاح فتهزم المقاتل المحترف . واذا كانت المراة قد اخذت من البستان حسنة ، فقد اخذت منه ايضا تلونه وعدم ثباته على حال ، اذ يمتلىء بالبراعم وينير بالثمار ، وفجاة ينتهي كل شيء ، ولا يبقى منه الا اخشاب واقفة .. او خطبان وزيفان !!

ويبقى المحور الثالث معلقا في صورة تساؤل : لاي أمر مراد بالفتى جمعت تلك الفنون ؟! ولا بد ان تلفتنا اشارته الى « الفتى » فكان المراة

خلقت على هذه الشاكلة وملكت هذا التأثير ليس لتؤدي دورا معينا في الحياة خاصا بها ، وانما لتنتهي بالرجل الى صورة معينة .

وعلاقة المراة بالحديقة وتأثيرها على الرجل موروثة غريزة وفكرا منذ قصة آدم وحواء ، والشاعر يعبر عن هذه التجربة القديمة المأثورة بوعي او بغير وعي ، ويرجع ذلك اشارته المباشرة الى ابتلاء الله للناس — رجالا ونساء — بوضعهم على محك الصراع الدائم بين الغريزة والفكر والعقيدة، ولكن الشاعر يروي القصة ويفلسفها من زاوية الرجل ، فالمراة خلقت اختبارا له ، وهي تنطوي على الغاز واسرار ، ليبقى عالم الاسرار وحده سبحانه قادرا على رحمة عباده .

هذه صورة المراة بريشة شاعر عباسي عاش في ازهى عصور الشعر العربي ، فأخرجته المراة عن تشاؤمه وعدميته يتجول حرا في حدائق الكرخ وينتقي من اطايب فواكهها ليرسم لوحته البديعة فيكشف عن نازع انساني لا ينمحي ، وفطرة مهما انحرفت عن الطبيعة السوية فستاتي لحظة تجرفها الطبيعة وتعيدها الى وضعها الصحيح . فليقل لنا الدارسون عبر العصور ان ابن الرومي كان هجاء فاحش اللسان ، بغيضا الى الناس مبغضا لهم ، يمدح بثمن ويسترد مدحه ان لم ينل بغيته ، ويعسر على اهله ويضيق على نفسه ويتوجس خيفة من اي تصرف تجاهه .. ليقولوا ذلك كله اقتناعا بمراقبة سلوك الشاعر وقراءة شعره .. ولكن هذه القصيدة نابعة من لا شعور هذا الشاعر البائس ، وستبقى المراة دائما قادرة على تحريك الماء الراكد واستخراج المكنون في اعماق الرجل وجعله مكشوفا تحت ضوء الحقيقة ، وهنا سيلتقي التعبير عن الحرمان مع التعبير عن الشبع والتخمة !! وهكذا كشف الشاعر بالمراة وامامها قناع عقله الباطن ، فراح يتخير لها اجمل ما شاهد وتذوق ، وعمق وسائله الفنية فلم تعد — كما كانت من قبل — مجرد صورة حسية ، ظبية او جؤذر ، انها صورة نفسية تكتشف من تأثيرها على الاخرين ، وصورة اسطورية لا سبيل الى اكتشافها .

أما شاعرنا فقد كشف صفحة من نفسه لم تكشفها قصيدة اخرى غير هذه القصيدة ، اي انكشف جانب من الشاعر اللغز حين وقف امام لغز اكبر . .

القصيدة الرابعة

احمد العَـــدُواني في مِحرابِ الحقيقة

بهذه القصيدة ننتقل الى شعرنا المعاصر ، ونغـادر عالم الشعـر القديم ، ولكن ينبغي ان نتذكر دائما انه في مجال الفنون — والشعر منها — ليس هناك قديم وجديد ،وانماأصيل ومقلد .. فالقصيدة الجيدة تستحق هذا الحكم عن جدارة في كافة العصور .. ومع هذا سنلحظ بحق — كما لاحظنـا من قبل — ان لكل عصر اهتماماته واساليبه وقضـاياه .. وهذه القصيدة لشاعر من الكويت طالت صحبته للتراث العربي الاسلامي في اتجاهيه : الروحي والاجتماعي . ولقد تحركت موهبته الشعرية عبر ثلاثين عاما بين هذين القطبين . وقصيدته هذه قصيدة صوفية ، وبين الصوفية والرمزية الفنية وشائج لا تنكر ، ولهذا ينبغي ان نقرأ بحذر ، والا نؤخذ فيها العبارات بدلالاتها المباشرة ، وهنا نذكر بموقف فني نقدي لشعـراء وفلاسفة الرمزية ، وهو انهم يرفضون شرح اشعارهم ، لان الشرح — في رأيهم — تمزيق لاوصال القصيدة ، وافساد لروح التكامل في التجربة ، ولان الشرح يحاول ان يستخلص من كل بيت او مجموعة ابيات فكرة محددة ، والشاعر الرمزي — ومثله الشاعر الصوفي — لا يصور افكارا بل حالات نفسية وخطرات باطنية ومشاعر شاردة تستعصي على التحديد اللغـوي الدقيق ، ولهذا يكتفي الشاعر بأن يوحـي بمـراده دون ان ينص عليـه صراحة ، ومن ثم يدعونا الى تلقي تجربته الفنية الشعرية في غموضهـا وضبابها ، مكتفين بالاحسـاس والشعـور دون الالحاح على الافكـار والمعاني .

ونحن نعرف ان للمتصوفة لغة خاصة بهم ، فيها الكثير من المصطلحات التي يشرحونها بطريقتهم ، ولا يريدون بها دلالاتها القاموسية الشائعة ، ولسنا الان بسبيل شرح هذه المصطلحات ، وبخاصة ان شاعرنا لم يتوغل فيها ، وجاءت اشاراته وتعبيراته الصوفية ميسورة الفهم ولو على التقريب من ايحاء السياق . وقبل ان نقرأ القصيدة يمكن أن نتعرف على اطارهـا العام ، فالقصيدة بعنوان « اليها » وهو يعني « الحقيقة » وقد اشار الى

ذلك في البيت الثاني . و « الحقيقة » عند الصوفية تعتبر غاية رحلة الصوفي في تنقية ذاته بالرياضة والمجاهدة والعبادة ، فهي ليست في مقابل الكذب او الزيف كما يدل المعنى اللغوي ، وانما هي : سلب آثار اوصافك عنك بأوصافه سبحاته ، وليس من شك في ان هذا المعنى الصوفي الدقيق غير مراد في القصيدة ، فسياقها لا يدل عليه ، وقد اراد الشاعر ان يصور تجربته الروحية والعقلية في البحث عن جوهر الاشياء ومعانيها الخفية ، متجاوزا القشور والمظاهر والافكار الجاهزة والتخيلات الفاسدة ، وهذا التعمق في الفكر للوصول الى الجوهر يحتاج الى الصبر والتضحية وشمول النظر وصفاء البصيرة .

والآن .. لنقرأ القصيدة .

إليها

رَوَوْا عنكِ الحديثَ فما أصابوا
وجارُوا في الشريعَةِ والطريقَهْ
ولو عَدَلُوا لما وضعوا رُسُومًا
مُقَدَّرَةً على شمسِ الحقيقَهْ
مُرادِي أنتِ ما غامَرْتُ إلاّ
لأحيَا في مَغَانيكِ الوَرِيقَهْ
وأتركُ خمرةَ السُّمَّارِ خلفي
لأعْصِرَ كَرْمَةَ الأُنْسِ العَتِيقَهْ
ففي أوراقِها اشتبكَتْ عُرُوقي
وغذّتْني منابتُها العريقَهْ
وكنْتُ لها الوثيقةَ في شُهُودِي
وكانَتْ لي على غَيْبِي وَثيقَهْ
فَصُبِّي الكاسَ بعدَ الكاسِ حتى
أفوزَ بنشوَةِ الروحِ الطَّليقَهْ
وأصْبِحَ موجةً واخوضَ بحرًا
نجاتِي في سفائنِهِ الغَريقَهْ

عَشِقْـــتُ فـــروعَ حُسْنِـــكِ في البَرايـــا
فلـي في كـــلِّ بُستـــانٍ حديقـــهْ
ومـــا بَالَيْـــتُ تَنـــوُّرَ الخطـــايا
إذا مـــا هـــابَ ذو حَـــذَرٍ حَرِيقَـــهْ
وهـــل اذْنَبْـتُ حـــينَ قَبَسْـــتُ نـــارًا
لمحتـُـــكِ في مجاهِلِهـــا السَّحِيقَـــهْ ؟
إذا كـــان التَّكَلُّـــفُ شَـــرْعَ قـــوم
فإنّـــي قـــد عبدتُـــكِ بالسَّليقَـــهْ

تحليـــل القصيـــدة

هذه اذن رؤية الشاعر للحقيقة وتجربته معها ومعاناته في سبيلها ، ومع انه لم يسرف في المصطلحات الصوفية ، ولم يصل بالغموض الى حد الالغاز والتعمية ، فان بعض عباراته يحتاج الى شرح وتوضيح ، فالشريعة ، الوصول الى الحقيقة بطريق النقل ، والطريقة ، الوصول اليها بطريق الفيض والكشف ، ولكن بلوغ الحقيقة — في راي الشاعر — لا يحتاج الى رسوم ، اي نظم ومراحل . انه يحتاج الى المغامرة في التجربة ، فمن خلال التجربة والمعاناة يسبر الانسان اغوار الاشياء ويصل الى المعرفة الاصيلة .

والخمرة في قصائد الصوفية ليست تلك المادة المسكرة ، وانما هي رمز لطرب الروح وهيام القلب بحالة الوجد التي يبلغها الصوفي في خلوته التعبدية .. وشاعرنا يترك خمرة السمار باعتبارها اثرا او نتيجة ليصل الى المنبع او الاصل والجوهر فيعصر كرمة الانس ، والانس — كما يشرحه الصوفية .. اثر مشاهدة جمال الحضرة الالهية في القلب ، وهو جمال الجلال ، وربما دل السياق على انه اراد ما اشرنا اليه ، ووصفت الكرمة بأنها عتيقة لان جواهر الاشياء وحقائقها لا تتغير او تتبدل ، وانما تتغير الاعراض من صفات وحـالات .

والشاعر جزء من جوهر الوجود وحقيقته ، وفي كيانه الانساني دليل عظمة خالقه اذ جمع فيه عناصر هذا الوجود ، ولعل في البيت السادس اشارة الى ما اخذ الله سبحانه على خلقه ميثاقهم واشهدهم على انفسهم فسالهم سؤال تقرير : الست بربكم ؟ فاقروا بذلك قبل ان يعاينوا الحياة الدنيا ، اي اقرت فطرتهم بعبوديتهم للخالق الواجب الوجود ، فالانسان شاهد على الحقيقة بحياته ، وهي شاهدة عليه قبل وجوده .

وهذا مصداق قول الحلاج : صفات البشرية لسان الحجة على ثبوت صفات الصمدية ، وصفات الصمدية لسان الاشارة الى فناء صفات البشرية ، وهما طريقان الى معرفة الاصل ، الذي هو توام التوحيد .

والصوفية يتحدثون عن الكأس والشرب ليقربوا الى الناس معنى الحب الالهي ، انه شراب تنتشي به الروح وتتحرر من ربقة البدن ، يقول ابو يزيد البسطامي :

عَجِبتُ لمن يقولُ ذكرتُ ربّي ... وهل انْسَى فأذكرُ ما نَسِيتُ
شَرِبْتُ الحبَّ كأسًا بعد كأسٍ ... فما نَفِدَ الشرابُ وما رَوِيتُ

ويقول : « من تجرع كأس الشوق يهيم هياما لا يفيق الا عند المشاهدة واللقاء » وشاعرنا العدواني في رحيل دائم وراء هذا الشوق الى الحقيقة « الكأس بعد الكأس » حتى وان كان العمر والراحة والاستقرار هي الثمن للمعرفة وبلوغ الحقيقة . ان الشاعر يعبر عن توقه الى الالتحام بالكون الحر كموجة في بحر ، ليتملى الحقيقة الكونية في صورتها اللامحدودة ، وهو في سعيه الى « المطلق » شديد الشوق الى ان « يعرف » بطريق التأمل والتجريب ، ولذا فانه يرى في كل مظهر من مظاهر الحياة تجسيما لتلك الحقيقة الخالدة ، فاصغر جزء منها يفصح عن عظمة الكل اللامتناهي ، فيصبح البستان المحدود حديقة مترامية حافلة بالثمار .

والشاعر — حين يقبل بالتجربة طريقا لبلوغ الحقيقة — يعرف ما يتعرض له المجرب من عذابات وظنون واخطاء ، ولكنه لا يبالي بذلك لان عظمة الثمرة ونهاية الرحلة وهي ان « يعرف » تجعله يستهين بكل شيء ، حتى بما تعارف الناس عليه بانهخطيئة .. فربما كانت الحقيقة النقية في قرار التجربة المشينة او المهينة ، فالاضداد تلتقي في النهاية ، والمعدن يصفو وينقى بالانصهار ، بعرضه على النار . والتجربة : اي خوض البحر واقتحام تنور الخطايا ، هي السبيل الى اقتباس النار !! واذا كان لاقتباس النار ظل اسلامي واضح ورد في قصة موسى عليه السلام حين انس نارا فذهب ليقتبس منها فناداه ربه .. فعرف ربه ووعى حقيقة دوره ، فان للنار مغزاها الاسطوري وهي رمز للمعرفة عند الاغريق .. وقد رفض قابس النار او سارق النار — كما سموه — ان يعتبر نفسه مذنبا ، وصبر على آلام التجربة ، ويأتي البيت الاخير ليؤكد معنى البيت الاول .. فالحقيقة فطرة وسليقة لمن يستمع الى طبعه ويتأمل ذاته ، وهي لا تحتاج الى اكثر من التجريب .. وليس الىالتلقين .

فهذه التجربة الشعرية الرمزية تعني في معناها العام ايمان الشاعر بضرورة المعرفة وبلوغ جواهر الاشياء والعلم بحقيقتها ، وهو يرسم طريقا

لذلك هو خوض التجارب .. التجـــارب الروحيـــة والسلوكيـــة معا .. فالمغامرة في مضمار التجربة هي الطريق الى الالتحـــام بالوجود في معناه الشامل ، والتجربة عنده ليست غاية في ذاتها .. في ابان التجربة يأتـــي التأمل والقياس والتذكر والعودة الى استثارة ذكريات ما قبل التجربـــة او ما قبل الحياة الدنيا ، وبهذا يصل الانسان الى العلم بنفســـه .. اي الاهتداء الى فطرته وسليقته ، وهذا هو وجوده الحق .. او حقيقتـــه التي ينبغي ان يسعى جاهدا لبلوغها .

هذا شرح موجز تقريبي لتجربة صوفية ترفض الشرح والتحديد .. واذا صح ان شعر الشاعر يفسر بعضه بعضا فاننا سنجد جذور هـــذه التجربة الصوفية ، في قصيدة اخرى تمتزج فيها الصوفية بالوجودية ، وهي بعنوان : « من اغاني الرحيل » وفيها يعلن الشاعر رفضه للحياة الرتيبة الجاهزة ، ومله للامان الخامل في ظل مجتمع تمطي ذي حياة باردة ، ينكر الانطلاق ويتهم التجديد ويزدري الفكر الحر ، ومن ثم يسجل العناصـــر الايجابية لرحيله ، وهي تذكرنا ببعض معاني « اليها » . يقول :

. . . . . .

رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون بلا جدار
فطالما أعاقني حد
وحال دون رؤيتي سد
وحكمَت شرائعُ الظلام
عليّ .. حتى في ملاعب الأحلام
وكان لي بكل خُطوة مقتل
أجل يا سادتي أجل !!
رحلت عنكم ، ولم أزل ــ أرحل !

★★★

رحلت عنكم ..
لكي أمارس الحياة
في مغامرات ما لها نهايـــة

أحِسّ فيها نشوةَ الخطر
تَريشُ لي اجنحـــةً عاصفـــة
تضرب في الأجـــواء كالقـــدر
تنشر لي بكل درب راية
تظللني فيها مواكب الظفـــر
تشعل نفسي ثـــــورة هادرة ..
كانها قاعُ سقر
تجعل للحياة عندي ألف غاية وغاية ..
ما خطرت على بشر !!
رحلت عنكم لكي تكون كلُ لحظة مـــن عمري ..
ولادةً جديدة
تهبني تجربة أكمـــل
أجـــل يا ســـادتي ــ أجل !!
رحلت عنكم ، ولم أزل ــ أرحل !!

وينبغي ان نضع في اعتبارنا حين نحب ان نوازن بين نوازع الثورة والرغبة في الانعتاق ورفض المجتمع التقليدي والتوق الى خوض التجارب البكر، ينبغي ان نضع في اعتبارنا ان «من اغاني الرحيل» كتبت سنة ١٩٦٩، اما القصيدة الاخرى « اليها » فقد كتبـــت ســـنـــة ١٩٧٤ ، فهناك خمس سنوات تفصل بين التجربتين ، وليس من شك في ان هذه السنوات عملت عملها في نفس الشاعر ورؤيته الاجتماعية والفلسفية ، ومدى قدرته على مجابهـــــة الحيـــــاة .

وقد يكون من الطريف ان نشير الى مقطع من قصيدة ، هي زمنيـــا تقع في منتصف المسافة بين القصيدتين السابقتين ، وفي موقفها النفســـي والفلسفي من التجربة والمغامرة تأخذ نفس الموقع على التقريب ، ونعني قصيدة « شطحات في الطريق » التي كتبها سنة ١٩٧٢ ، وفيها يقول :

قلْ للذي طلب الحياةَ رخيصـــةً ... احذرْ خِداع الهاجِسِ الغَـــرّارِ
خذْ من حياتِك جانبا تسمُـــو به ... واتركْ هَوانَ العُمر للأَغْمَـــارِ
واصعَدْ إلى القممِ الكِبارِ مكرّما ... أو عِشْ حليفَ مهانَـــةٍ وَصَغَـــارِ

إنّ الحيـــاةَ سيولَها وسحابَهـــا جاءتك بالأمطـــارِ والأنهـــارِ
همم الذين على المجاهل أقدموا ذهبَتْ حياتُهـــم بكل فَخَـــارِ
من خافَ من لَهَبِ التجارب جَذْوَةً دارتْ لياليـــهِ على التَكْـــرَارِ
هي ساعةٌ حَرَنَ المسيرُ ازاءَهـــا عند المصيرِ وَلَاتَ حِـــينَ خِيَـــارِ
إمّا ملَكْتَ على الزمـــانِ مدارَهُ أو عُـــدْتَ محكوما بكلّ مَـــدَارِ

واذا كان هذا المقطع من شطحات العدواني يذكرنا ببعض المعاني التي طرقها الشابي ، وبخاصة في قصيدته التي مطلعها :

إذا الشعب يومـــا اراد الحيـــاة فـــلا بـــد ان يستجيب القـــدر

فان اصالته الفنية تتجلى في القصيدتين الاخريين ، وتتأكد اكثر في « اليها » ذات النزعة الصوفية لانها تجربة كاملة ، ولانها في غرض غـــير تقليدي ، ولانها اخيرا بعيدة عن الخطابية ، وبعيدة عن اللغة التقريرية ، وقد جاء التصوير فيها من تصور فلسفي دقيـــق ، ورؤية نافذة في العقيدة ومناهج التطور الانساني ، وبهـــذا كله اكتسبت القصيدة عمقا وجدية ، يستدعيان التمهل في قراءتها ،و محاولة اكتشاف اسرارها الفكرية والفنية ايضـــــا .

القصيدة الخامسة

مـن شعـر المقـاومـة

في قراءتنا الشعرية ، نبلغ غاية المطاف بهذه القصيدة ، وهي تعتبر الثانية من بين ما اخترناه من الشعر المعاصر ، ولقد اردنا من هذا الاختيار ان نشير — مجرد اشارة — الى التوسع في الاغراض والتنوع في التجارب مع تأكيد اختلاف الاسلوب الفني الذي ينهجه الشاعر في قصيدته ، واذا كانت تجربة العدواني — في القصيدة السابقة — صوفية رمزية غير تقليدية موضوعا واسلوبا ، فان هذه القصيدة التي نقف عندها الان جزء من ظاهرة ادبية تأصلت واستمرت وعمقت مجراها حتى صارت تيارا هو ما يسمى شعر المقاومة .

لقد عرف الادب العربي المقاومة في كل عصوره تقريبا ، وهذا طبيعي ، فسيكون لدى كل عصر ما يقبله ويؤثره ، وما يرفضه ويقاومه ، منذ الصعاليك وشعر الدعوة الاسلامية ، وشعراء المذاهب الكلامية والاحزاب السياسية ، وشعراء الصوفية ، وشعر الحروب الصليبية والشعر المعاصر المناهض للاستعمار .. فالمقاومة ظاهرة حياة وعلامة استمرار للامة .. فنحن لا نغمط شعر المقاومة الفلسطينية حقه اذا قلنا انه جديد قديم .. انه زهور تفتحت في اشجار مغروسة منذ الف وخمسمائة عام .. ولن يعني هذا بالطبع انه يردد الانغام نفسها ، فالحياة متحركة واحداثها متغيرة ، والعدو الذي نتحداه في كل عصر يغير لونه واسلوبه ، والمنطقي ان تتلاءم اصوات الرفض مع ما ترفض ، فتتغير اساليب المقاومة تبعا لذلك .

ولقد كان شعر المقاومة الفلسطينية قرينا للسلاح ، مبشرا به ومساندا له ، وهذا ما منحه التفاتا مبكرا من الجمهور والنقاد ، بالاضافة الى ما حقق من مستوى فني مؤثر ، بعيد عن الخطابية والمبالغة ، او الاغراق في الرومانسية والهروب الى الخطابية .. وهو ما كان يغلب على الشعر الفلسطيني قبل بدء الكفاح المسلح .

لقد جاء شعراء المقاومة يخاطبون قومهم من وراء الاسلاك في الارض المحتلة ، ولقد كان المواطن العربي يجهل عنهم كل شيء تقريبا ، كما كان يحسب ان العرب تحت الاحتلال الاسرائيلي قد درست عروبتهم وضاعت اصالتهم ، فاذا به يفاجأ بهذا الصوت النقي الشجاع عند سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد وغيرهم ، يحيى الصمود والمواجهة ، ويدين التخاذل والنكوص ، ويؤكد التمسك بالارض والهوية العربية مهما لاقى في سبيل ارضه وعروبته . يقول محمود درويش من قصيدة « بطاقة هوية » :

إذن
سجِّلْ براس الصفحةِ الأولى
انا لا اكرهُ الناسَ
ولا اسطو على احَدِ
ولكنّي إذا ما جعتُ
آكلُ لحمَ مُغتَصِبي
حَذارِ حَذارِ من جوعي
ومِن غَضَبي

ويقول سميح القاسم من قصيدة : « خطاب في سوق البطالة » :

ربما تسلُبُني آخر شِبرٍ من تُرابي
ربما تُطعم للسجن شَبابي
ربما تسطو على ميراث جدي
من اثاث ... واوان .. وخَوابِ
ربما تَحرق اشعاري وكتبي
ربما تُطعم لحمي للكلاب
ربما تَبقَى على قريتنا كابوس رعب
يا عدوَّ الشمسِ .. لكنْ لن اُساومْ
وإلى آخرِ نَبْضٍ في عروقي .. سأقاومْ .

ولقد تميز شعر المقاومة بمجموعة من الخصائص الموضوعية والفنية استمدها من طبيعة الدور الذي اضطلع به ، والجمهور الذي يتوجه اليه ، والظروف العامة التي قيل في ظلها ، فهو شعر ملتزم بالارض الفلسطينية ، يعيد الحياة الى تاريخها العربي ، ويرسم ملامحها الزمانية والمكانية بتعاطف واعتزاز ، وهو شعر موجه الى الجماهير الكادحة ، ولهذا يخاطبها بلغتها ويبسط القضايا ويتجنب التعقيد . وحين يصور المجاهدين فانه يختارهم

من بين صفوف تلك الجماهير ، ولقد كتب اكثر هذا الشعر في ظل سلطة عنصرية غاشمة ، ولهذا لجأ شاعر المقاومة احيانا الى الرمز ، يغلف به مقاصده المثيرة لعدوه المستنفرة لغضبه ، ولكنه حرص دائما على ان يكون الرمز بعيدا عن الغموض والالغاز حتى يظل قريبا من مدارك الجماهير التي يتوجه اليها الشاعر اصلا .

والقصيدة التي نختارها تمثل تجربة فريدة .. انها تعليق على رسالة ، بعث بها فلسطيني غادر الارض المحتلة وعاش في بيروت ، الى صديقه الذي آثر البقاء تحت القهر العنصري ، يغريه بالمغادرة ، ايثارا للراحة وطلبا للعلم والثراء :

إليكَ هُناكَ حيثُ تموت

شعر : سميح القاسم

رسالتُك التي اجتازتْ إليَّ الليلَ والأسلاك
رسالتك التي حطتْ على بابي .. جناحَ مَلاك
لماذا ؟ حين فضضتها يداي ..
تنفضتْ الشوَاك
على وجهي وفي قلبي ؟
رسالتك التي انتشلتك من مُستَنْقَع الغُربة
وردّتْ لي طفولتَنا
من القِيعَانِ .. قيعان الأسى الصُلبة
وردتْ لي براءَتَنا
وردت لي اناشيدَ الصباح وغرفةَ الدرسِ
وشيطنةَ المساءِ .. وساحةَ القريةْ
وصوتَ ابيك يزجرنا : كفي لليوم يا اولاد !
وامَّك في تساؤلها : وكيف سميح ؟
فترشُفَ امّيَ القهوةْ
وتهتف جد مَزْهُوَّةْ !
: بإذن الله .. ممتازْ ! وكيفَ فُؤادْ ؟
ــ كصاحبه ! إلهي يَحرس الاثنين
من الإهمال والحُساد
ومن صائبةٍ بالعين

★★★

رسالتُك التي رفَتْ على جُرحي
كعصفورٍ نفلت من سجون الحزن والحرمان
ورافق نَجْمةَ الصبح
لماذا حين فضتّها يداي .. تَنَفَضَتْ اشواك
على وجهي .. وفي قلبي ؟

★★★

« اخي الغالي »
كتبتَ إليَّ مَزْهُوّاً .. « اخي الغالي » !
تحيـــاتي واشواقي
تطيرُ اليك من بيروت
اليـــك هنـــاك .. حيث تموت
فدى الباقي من التالفِهِ من ميراثك الباقي
تحياتي واشـــواقي
انا اصبحتُ انساناً جديدا .. غيرَ ما تَعْهَدْ
ختمتُ دراستي العليا .. ونلتُ شَهادةَ المعهد
واصبح مكتبي اكبـرْ
وصار اسمي هنا اشهَرْ
ولي صاحبةٌ شقراءُ .. جدتها فرنسية
واخرى جدّها قاد الفتوحاتِ الصليبية
ومثلُ بقيـــة الأسيـــادِ
تربضُ في فنـــاء الدار .. فارهةٌ خصوصيةْ
اخي الغـــالي !
لماذا انـــتَ لا تاتـــي إلى بيروت
وتتركُ جرحَـــكَ المقـــوت
وتهجرُ وجهَـــك المغموسَ في الوحْلِ
وتنسَـــى عيشـــةَ الذلّ
فحقلك لم يكن ارحبَ من حقلي
وبيتـــك لم يكـــن اجملَ من بيتي
لماذا انـــت لا تاتـــي ؟!
اخـــي الغالي !
تحيـــاتي واشـــواقي
إليك هنـــاك في المستنقـــع الباقي !

★★★

رسالتُك التي اجتازتْ إليَّ الليلَ والأسلاك
رسالتك التي حطت على بابي .. جناحَ ملاك
اتعلـــم ؟
حين فضتها يَدايَ تَنَفَضَتْ اشـــواك
على وجهي .. وفي قلبي !
اخـــي الغـــالي !
إليـــك هنـــاك في بيروت
اليك هناك .. حيث تمـــوت
كَزَنْبَقَـــةٍ بـــلا جذر
كنهر ضيـــّع المنبـــع
كاغنيـــةٍ بلا مُطلـــع
كعاصفـــة بلا عُمْـــرِ
اليك هنـــاك حيث تموت كالشمس الخريفيّة
بكَفَـــنٍ حريريـــة
اليـــك هناك .. يا جُرحي ويا عاري
ويا سَكِبَ مـــاءَ الوجـــهِ في ناري
اليك اليـــك من قلبي المقاومِ جائعا عاري
تحيـــاتي واشـــواقي
ولعنـــةَ بيتـــك البـــاقي !!

★★★

هذه قصة في قصيدة ، نشأ بطلا القصة معا خلف الاسوار ، فجربا عيشة الذل ، وعاشا بوجه مغموس في الوحل طعين الكرامة ، ولكنهما بقيا على ارضهما ، ثم رحل فؤاد الى بيرو ت، وهي هنا رمز لاية مدينـــة عربية ، وهناك حقق طموحه الفردي فنجح دراسيا ، وحقق الثراء والمتعة المرفهة ، ونسي — في انشغاله بذاته — ارضه الاسيرة وبيته هناك ، على انه جاوز النسيان الى تحريض صديقه القديـــم على ان يسلك الطريق ، مهونا من شان تلك الاشياء الحقيرة التي يعاني الذل من اجلها ، وهي في رايه ، لا تستحق . وكان رد سميح في صورة حوار داخلي طويل ، استحضر فيه صورا ومشاهد من طفولتهما المشتركة علـــى ارض الوطن الاسير ، ووضع تلك الصورة المحرومة الصابرة ازاء صورة صديقه المنخمة الغافلة ،

وقد حققت هذه القصيدة في بنائها اهم خصائص شعر المقاومة بصفة عامة .. فهي تنبع من التزام عميق بالارض وارتباط بها مهما واجه الشاعر في سبيلها من الوان العسف والحرمان والمحاربة . وهي برغم اللمســـات

الرومانسية التي استدعتها ذكريات الطفولة قد تحت منحى واقعيا ، بسيطا وكأنها — في جزء منها — قصة او مشهد من قصة ، في هذه الجلسة المسترخية بين الامين وحديثهما المعجب بابنيهما ودعائهما لهما ، وهذا المشهد يقوم بوظيفة فنية مزدوجة ، فهو يؤكد الانجاه الشعبي لمن تتحدث القصيدة عنهم ، ومن تتحدث اليهم ، وهو ثانيا يرسخ الاحساس بالملامح المميزة للوطن وكأنه يرسم صورة لحي شعبي اصيل في ملامحه ، بغية استبقاء هذه الصورة والاحتفاظ بها فنيا .

وحين يضل فؤاد طريقه وينسى قضيته بعد أن بارح الارض ، فانه يسوغ لنفسه من موقف الفردية الانانية التي تخدع نفسها بالطموح الزائف الى الشهرة والعلم والثروة ، ووراء هذا ، أو قبل هذا الرفاهية والملذات . فليس مصادفة ان تكون صاحبته الاولى من أعراق فرنسية ، وان تكون الثانية من نسل بقايا العنصرية الاستعمارية المتسترة بالصليب ، واذن فان هذه المدينة العربية قد فتحت ابوابها للغرباء ، ونسيت ثأرها القديم .. صارت مدينة بلا هوية ، وحين نزلها فؤاد فانه فقد ماضيه في زحامها وعاش كأهلها ، ميتا بحسب غيره هم الاموات ، بل لقد صار اعداؤه التاريخيون مصدر سعادة له ، وفي هذا ما فيه من اشارة الى الضياع السياسي والانحراف الفكري ، وليس مصادفة ايضا ان يتحدث فؤاد عن سيارته الفاخرة مباهيا « مثل بقية الاسياد » فغاية ما يحلم به السادة خارج اسوار الوطن المحتل ان تربض السيارة الفارهة في فناء الدار ، فالهتهم رفاهيتهم عن معاناة الاخرين من بني قومهم ، وحين غادر فؤاد ارض المعاناة لم يلبث ان صار مثل بقية الاسياد .. اي انه تشكل في قالب جاهز ، هو قالب المدينة اللاهية التي لم تقع في الاسر بعد .

وقد اهتم الشاعر ببناء قصيدته بناء مؤثرا .. لنتأمل البداية المتعاطفة مع رسالة الصديق المفارق منذ زمن ، وكيف اثارت الحنين القديم والذكريات القاسية معا ، ثم كيف .. فجأة تختفي البشائر لتنغرس الاشواك في الوجه وفي القلب . ولنتأمل السخرية في تعبير فؤاد نفسه بأنه صار انسانا جديدا ، وهذا حق بمعنى انه منسلخ ، صار بلا جذور ، بلا معنى ، بلا غاية ، وانه لهذا سيبقى — رغم ما يزين لنفسه — ناقص الوجود بغير ارضه ، سيبقى ناقص الوجود لا يكتمل .. كنهر ضيع المنبع .. كأغنية بلا مطلع !! وهذا الوجود السقط مآله الى الموت ، وان كان موتا مخدرا مخدوعا .

ولقد وظف الشاعر الصور الفنية للكشف عن اتجاهه النفسي وموقفه من سلوك هذا الصديق ، فقد جاءت الرسالة كجناح ملاك ، ولكن هذا الجناح الرهيف ما لبث ان تحول الى أشواك جارحة معذبة ، والغربة

— مهما ازينت — ما هي الا مستنقع ، وليست ارض الوطن ولا الحيـاة فيه مهما قست هي المستنقع ، كما ظن المترفون الذين اتخذوا اعداءهم الطبيعيين اخلاء واصدقاء يلقون اليهم بالمودة عابثين ، يوارون بذلك فرارهم وعجزهم . اما حياة المنفى فهي كشجرة بلا جذر ، كعاصفة بلا عمر ، اي مجرد حركة وقتية ليست لهاحياة ذاتية اصيلة ... مصيرها الى القبر ، وان يكن في اكفان حريرية ، ولا تبقى الا لعنة الاجيال ، تلاحق من خلـع قدميـه مـن مهبـط راسـه .

وبعـد ،،

فهذه تجربة فريدة المنحى في شعر المقاومة ، وليس مصادفة ان يهتدي اليها شاعر مقيم في الارض المحتلة ، يعرف عن يقين النتائج الخطيرة التي ترتبت على النزوح ، وتفريغ الارض من اهلها . لقد كان ذلك اول الكارثة ، فليس من المبالغة ان يندد بمن يغادر ارضه ويرى فيه عارا وهزيمة . ولقد يصدق على هذا الموقف برمته قول احمد عبد المعطي حجازي في قصيدة « اوراس » :

ارايتَ إلى ورقٍ غَادَرَ شجرَه
هل يستوطنُ شجرًا آخر ؟ !
ارايتَ إلى امراةٍ حُرّة ..
هل تهوى إلا صاحبَها الأوّل ؟ !
ارضُك تَهواكَ وتنتظرُك .

الفصل الثالث

قصائـــد ونقـــاد

هذه مجموعة من القصائد الحديثة ، التي لفتت انظار النقاد ، نسجلها هنا ، مع اقتباسات من الدراسات النقدية التي اهتمت بها ، ليتأكد لنا ان العمل الفني المتميز يستطيع ان يجذب الانظار ، بل ان يلهم الناقد عمـــلا نقديا جيدا ، وسنرى كيف تختلف آراء النقاد في العمل الفني الواحد ، وقد يرجع هذا الاختلاف الى اتجاه كل ناقد الى جانب معاير ، فقد يهتم ناقد بالصياغة ، أو الخيال ، في حين يتجه ناقد آخر الى المضمون أو الهدف . ومن ثم فان تعدد المحاولات النقدية حول العمل الواحد لا يعني تكرارا في التحليل او الاحكام ، وبخاصة حين تختلف ثقافات النقاد ، فتختلف زاوية الرؤية عند كل منهم .. وليس من شك في ان العمل الفني يثري بالنقد ، لا نعني انه يصير اكثر وضوحا — وان كان هذا واردا — وانما نقصد ان تجربة الناقد تتحد مع تجربة الشاعر المبدع ، فينتج من هذا الاتحاد احساس اعمق بجوانب الجمال والقوة المضمرة في القصيدة ، وخبرة اكثر تمكنـــا بالتجربة موضـــوع القصيـــدة .

القصيـــــدة الأُولـــى

الموسيقيـــــة العميـــــاء

شعـــر : علي محمود طـــه

« كان الشاعر يتردد على « الفتيا » احـــد مطاعم القـــاهرة الشـهيرة بموسيقاها شتاء

عام ١٩٣٥ وكانت تتراس الفرقة الموسيقية به حسناء دلمانية ، تعـزف علـى القيثار ، وكانت على جانب من الرقة والجمال ، فلا يخيل لمن يراهـا ان القـدر قد اصابها في عينيها ، فحرمها نعمة الابصار ، فلما وقف الشاعر على حقيقة حالها ، اوحى اليـه جمالها الجريح بالقصيدة الاتية »

إذا مـا طـافَ بالارضِ ... شُعـاعُ الكـوكبِ الفضّي
إذا مـا انتَتِ الريـحُ ... وجـاشَ البـرقُ بالوَمْضِ
إذا مـا فَتَّـحَ الفجـرُ ... عيـونَ النرجسِ الغَـضِّ
بكيْـتُ لزهـرةٍ تبكـي ... بدمـعٍ غـيرِ مُرْفَضِّ

زَواهـا الدهرُ لم تَسعـدْ ... مـن الإشراق باللّمْـحِ
علـى جَفنَـيْنِ ظمآنيـ ... ـن للأنـداءِ والصبـحِ
أَمَهّـدَ النـورِ ما لليـ ... ـل قـد لَفَّـكِ في جُنْـحِ
أَضِيءُ في خـاطِرِ الدنيـا ... ووارِ سَنَـاكَ في جُرحِـي

أَرى الأقـدارَ يا حسنـا ... أريهـا موضـعَ السهـمِ
أتيلـي مَشْرَقَ الإصبـا ... ـحِ هـذا الكـوكبَ الظـامي
دعيـه يرشُـفُ الأنـوا ... رَ مـن ينبوعِهـا السامي

وخلّـي ادمـعَ الفجـرِ ... تقبّـلْ مغـرِبَ الشمـسِ
ولا تبكـي علـى يومـكِ ... او تَأسَـيْ علـى الأمـسِ
إليـكِ الكـونَ فاشتفّـي ... جمـالُ الكونِ باللمـسِ
خذي الأزهـارَ في كفيـ ... ـكِ فالأشـواكُ في نفسـي

إذا مـا اقبـلَ الليـلُ ... وشـاعَ الصمـتُ في الوادي
خـذي القيثـارَ واستوحي ... شجـونَ سحابِـهِ الغادي
وهُـزّي النجـمَ إشفـاقا ... لنَجـمٍ غـيرِ وَقّـادِ
لعـلّ اللحـنَ يَسْتَدْنِـي ... شعـاعَ الرحمةِ الهـادي

إذا مـــا سَقْسَقَ المُصفـو ... رُ في أعشـــاشه الفُـــنّ
وشـــقَّ الـــروضَ بالألحا ... نِ من غُصنٍ إلى غصـــنِ
انتَشكِ خواطـري الصـدا ... حـــةُ الرقّاقـــةُ اللحـــنِ
تُغنّيـــكِ باشعـــاري ... وترعَـــى عـــالَمَ الحُسْـــنِ

إذا مـــا ذابـت الأنـــدا ... ءُ فـــوقَ الـورقِ النَّضْرِ
وصبَّ العطـــرَ في الأكمـــا ... مِ ابريـــقُ مـــن النَّبْـــرِ
دَعَـــوْتُ عرائسَ الأحـــلا ... مِ من عالمهـــا السحـــري
تذيبُ اللحـــنَ في جفنيـــ ... كِ والأشجـــانَ في صـــدري

عرفـتِ الحبَّ يا حـــوا ... ءُ ام مـــا زالَ مجهـولاً ؟
أمَـــا تحملـــي قلبـــاً ... علـــى الأشـواقِ مجبولاً ؟
صغيـــرٍ صغيـــرٍ فرحـانا ... ومحزونـــاً ومخبـــولاً
وكيف احـــسَّ باللوعـــةِ ... عنـــدَ النظـــرةِ الأولـى

ومَـــنْ آدمُـــك المحبـــو ... بُ ؟ او ما صـــورةُ الصبِّ ؟
لقـــد ألهمْـتِ والإلهـــا ... مُ يـــا حـواءُ بالقلـــبِ
هـــو القلـبُ هو الحـــبُّ ... ومـــا الدنيـــا لدى الحبِّ
ســـوى المكشوفـةِ الأسرا ... رِ والمهتوكـــةِ الحُجْـــبِ

سَـــلي القيثـارَ بـين يديـ ... ـكِ ايَّ مَلاحِـــنٍ غَنّـــى
وايَّ صبـــابةٍ ســـالتْ ... على اوتـــارِهِ لَحْنَـــا
حـــوى الآمـــالَ والآلا ... مَ والفرحـــةَ والحُزْنَـــا
حـــوى الآبـــادَ والأكوا ... نَ في لَفْـــظٍ وفي معنـــى

تعـــالي الحُسْـــنُ يا حسنا ... ءُ عـــن إطْـــرَاقِ مَحْسُورِ!
ايشكو الليـــلَ في كـــونٍ ... مـــن الأنـــوارِ مغمـــورِ
ومـــا جـــلاّه مَنْ ســـواْ ... هُ إلا تـــوامَ النـــورِ
ومـــا سَمّـــاهُ إذ نـــادا ... هُ غـــيرِ الأعـــينِ الحُـورِ

نقد الدكتور شوقي ضيف *

بعد مقدمة طويلة عن الفاظ الشعر ، وهل ينبغي أن ترتفع عن الفاظ النثر ، فضلا عن لغة الناس اليومية ، أو تسقط من أوجها وابراجها العاجية الى حياة الناس في غدوهم ورواحهم ، ينتهي فيها الناقد الى ان الالفاظ ليست غاية في ذاتها ، وان المعول عليه انما هو في التجربة الروحية التي تمر بنفس الشاعر .

ثم يقول :

« ونحن انما نسوق ذلك امام حديثنا عن الفاظ على محمود طه لا لانه يستخدم اساليب الحياة الحاضرة او اليومية والفاظها في شعره ، وانما لانه يستخدم الفاظا معينة قلما يعدوها ، الفاظا يمكن ان توصف بانها شعرية ، وليس هذا مما يشينها طبعا ، بل ان هذا يرفعها ، او قل يرفع شعره ، اذ يجعل الناس يشدهون حين يقراونه او يسمعونه . ولكن الغريب فيها هي انها تعاد وتكرر ، حتى ليظن الانسان ان الشاعر يحفظ مجموعة من الالفاظ لا يزال كلما حاول نظم قصيدة يضمها بعضها الى بعض ، يملأ بها قوالبه ، وكأنها اكواب وقوارير تملأ بشراب معين .

وهو شراب موسيقى فيه جمال ، وفيه هذا الطعم المغري ، الذي يجعل أوساط الناس يقبلون عليه ، يريدون ان يملأوا كئوسهم وان ينهلوا منه حتى الثمالة . ومن هنا كثر المعجبون بالشاعر ، اذ ما يزال يرن في اسماعهم بالفاظه التي عرف كيف يتخيرها ، بحيث تشع الحلم الشاعري ، وتنشر هذا الضباب المليء بالاشباح الهائمة .

واثرا في علي محمود طه فانك ستحس دائما كأن بخورا يؤثر في اعصابك ، لا لان شعره في اكثر جوانبه يصور حياة الحانات وما فيها من رقص وخمر وغناء ، بل لانه تعود ان يغمر قارئه ببخور من الالفاظ يؤثر فيه ، وهو يحرق هذا البخور في كل قصائده . وهو بخور سيطر به حينا من الزمن على جونا الفني، بحيث آمن كثيرون انه قلما يلحقه او يدانيه شاعر من معاصريه المصريين .

ولعل ذلك ما دفعنا الى ان نكشف عن خصائصه الفنية ، وان هذه الخصائص انما تعود في جملتها الى خصائص لفظية ، فليس علي محمود طه صاحب نزعة فلسفية في شعره ، ولا هو صاحب نزعة نفسية ، انما هو صاحب لغة شعرية تبعث النشوة في نفس سامعه وقارئه بالفاظها

---

* من كتابه : دراسات في الشعر العربي المعاصر .

البراقة وما تحمل من رنين يبدع فيه ويفتن ، ولكنك اذا انعمت النظر في هذا الرنين لم تجد فيه فكرابعيدا ولا معنى عميقا ، وانما تجد فيه الالفاظ التي تضغط على الاعصاب بجمال الحانها وانغامها .

فانت عنده قلما تجد شيئا يمتع عقلك ، وانما تجد الالفاظ الشعرية المشعة او الموحية . وكانت للشاعر ملكة جيدة ، ويعرف بها كيف يجمع هذه الالفاظ ويراكمها في الشعر ، فتؤثر في سامعيه وكانها تغلق الابواب عليهم ، فاذا هم قد وقعوا في شباكها .

وهذه الخاصة في الالفاظ او قل القوة المستورة من شانها ان تجعلها خادعة لنا ، ومنذ فلاسفة اليونان والناس يعرفون خداعها ، ولذلك شاع بين العرب حين يتجادلون ان يقول احد المتجادلين للآخر : « حدد الفاظك » كانه يخشى ان يدور هو وصاحبه في عجلة الكلمات الادبية المفرغة التي لا يدري اين طرفاها .

ولم تذهب وصايا اليونان ولا غيرهم من اسلافنا العرب سدى ، فقد تواصوا جميعا على الدقة في استخدام الكلمات والالفاظ وان لا ترسل على عواهنها ، بحيث تصبح لجما تحرك الاديب او الشاعر كما تشاء وتهوى ، فاللفظ لا بد له من معنى ، ولا بد ان يحقق معناه في العبارة التي يندمج فيها ، ولا بد ان تخف حدته تحت تاثير العقل ، وما اكتسبه من صفات منطقية خلال العصور .

وكل ذلك كان الغرض منه ان توضع شلالات امام سيل الالفاظ الجارف ، حتى لا يكتسحنا ، فهذه المعاجم اللغوية الكثيرة في لغتنا ، وهذه الابحاث والدراسات اللفظية والمنطقية والفلسفية ، كلها تخدم هذا الاتجاه من السيطرة على الالفاظ ، حتى نقول للناس ما يفهمونه ، وحتى لا نتركهم في مهب العواصف اللفظية ، لا يدرون من اين يواجهونها وينقون خداعها .

ويظهر ان ثقافة علي محمود طه كانت محدودة جدا وخاصة في النواحي العقلية ، وكان يريد ان يكون مجددا ، وكان قد ثقف شيئا من الشعر الغربي ، وقرا لبعض الشعراء البرناسيين والرمزيين في فرنسا وطاف بأوربا واكثر من رحلاته ومغامراته فيها . وكل ذلك لم تكن نتيجته ثقافة عميقة بحيث يعيش في مذهب شعري جديد ، وانما كانت نتيجته عنايته الشديدة بلغته الشعرية وما تنثر من ضباب موسيقى يخلب العقول والقلوب .

وعلي محمود طه ، على هذا النحو ، يركز اهتمامه في شعره على الالفاظ والاصوات والالحان ، اذ يعتمد اعتمادا شديدا على الانفعالات

الموسيقية وما تثيره في نفوس القراء ، وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية ، وليس من الضروري أن يسند هذه الذبذبات أي معان عميقة أو حوافز نفسية دقيقة . »

وينتهي الناقد الى احكام عامة تصف شعر علي محمود طه بانه يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح ، وانه لم يعمق ثقافته ولاصلته بالاشياء ، ومن ثم عاش اسير اعجابه بالالفاظ والموسيقى . ويبدا بتطبيق هذه الملامح العامة على شعره ، ثم يحلل من خلالها القصيدة السابقة فيقول :

« وواضح ان علي محمود طه يفرط في استخدام الالفاظ ذات البريق والالوان السحرية العجيبة ، بحيث لا يبقى في القصيدة مجال لتعبير عن فكر او شعور . وارجع الى القصيدة وحاول ان تتبين شخصية تلك الموسيقية العمياء ، فانك لن تستطيع ان ترى شيئا الا الفاظا او صورا لفظية جميلة قد حشدت حشدا من الطبيعة ، لتكسب لوحة الشاعر الوانا زاهية .

وبعد ذلك لا تعبر اللوحة عن جانب واضح في الموسيقية العمياء . لا جانب انساني ولا جانب نفسي . وهذا هو معنى ما نقوله من انه لا يوجد في شعره اي شعور كامل بحقائق الحياة لا في الكون ولا في الانسان ، وقد كان المعقول أن يقف عند مشكلتها ، ويجعلها المحور الذي تدور عليه القصيدة ، محاولا ان يبتدع بعض الافكار ويخلق بعض المعاني . وبذلك يترك لنا شيئا من ذهنه وروحه .

ونعجب غاية العجب حين نراه يشرح ما اصاب به القدر هذه الضريرة ولا يلبث أن يطلب اليها أن تشتف جمال الكون باللمس . ويا للهول ! انه يترك الكارثة كما هي في نفس صاحبتها الموسيقية المبدعة ، وكان يستطيع ان يحلق فوق هذا الجمود النفسي ، وان يدعي لها ابصارا ببصرتها لا بالعين ، فما فقدته قد استكملته بموهبتها الفنية . ولكن الشاعر لم يفكر في شيء من ذلك انما فكر لها في الحب وفي آدمها الذي عشقها . ومر في العاصفة الكبيرة بسلام ، وما من ريب في انه ملأ آذاننا في اثناء مروره بالفاظ رنانة ، غير انه لم يستطع ان ينفذ الى عقولنا وقلوبنا بسبب سطحيته ، وانه لا يعدو ظاهر الالفاظ الى بواطنها . فهو شاعر ثري من حيث اللفظ ، ولكنه فقير اشد الفقر من حيث العقل ومن حيث الشعور والتغلغل فيما أمامه ، بل التغلغل في نفسه وداخله .

والحق انه لم يستطع ان يحل مشكلة الموسيقية العمياء في قصيدته ، ولا ان يوجد لها تفسيرا ، انما كل ما هناك الفاظ تحشد حشدا . ولعل ذلك

ما يجعلنا نحس حين نقرؤه بأن واجب شاعرنا الحديث أن يتخلص من سيطرة الالفاظ ، بل لا بأس أن يستخدم لغتنا اليومية ، ما دام استخدام لغة الشعر يؤدى به الى أن ينسى نفسه ومحيطه ، بل قل ما دام هذا الاستخدام يؤدي الى سيطرة تامة للالفاظ على الشاعر . فلا تكون مهمته اعطاء تجربة جديدة ، انما تكون مهمته اعطاءنا معجما لغويا رشيقا .

ونحن لسنا في حاجة الى المعاجم ، فعندنا منها تراث ضخم ، انما نحن في حاجة الى من يحسون الكون والنفس الانسانية ، ويمثلون لنا احساسهم في قصائد تصور لنا حقائقنا العامة تصويرا دقيقا له معنى ومغزى . اما هذه الثروة اللفظية فانها قد تعجب بلمعانها وبريقها ، ولكنها لا تعجب من يريدون من الشاعر أن يتعمق في الحياة والنفس واسرارهما ، انما تعجب من يريدون منه المعاجم الشعرية والفاظها الحالمة . »

نقد الشاعرة نازك الملائكة *

اما الاستاذة الشاعرة نازك الملائكة فانها تاخذ حيال هذه القصيدة اتجاها مغايرا ، لا تهتم فيه بالالفاظ ومدى دقتها في التعبير عن التجربة ، وان كانت تراها الفاظا شعرية موحية ، ولا تبحث عن « خلاصة » فكرية تجريدية تعتصرها من القصيدة .. ولعلها ترى ان الجمال الفني — في الشعر غاية في ذاته — فضلا عن انها اتجهت الى المغزى الانساني فيها ، وكفاه دليلا على رحابة نفس الشاعر ، ومشاركته في آلام الانسانية المتهورة .

تقول :

« وخير مثال لقصائده الانسانية تلك الانشودة الموسيقية التي صور فيها انفعالاته حين رأى فتاة عمياء تعزف على القيثار وتقود فرقة موسيقية ، فلم يعرف الهدوء حتى نظم لها قصيدة جميلة حيى فيها روحها المكبلة وجمالها الحزين . وهو يرتفع في هذه القصيدة الى ذروة رفيعة من ذرى الحس الانساني ، فيخاطب الفتاة الكفيفة بقوله :

خذي الازهار في كفيـ ك فالاشواك في نفسي

---

* من كتابها : محاضرات في شعر علي محمود طه

ويقولـــه :

اذا مـا ذابـــت الانـــدا ... ء فـــوق الـورق النضـر
وصـب العطـر في الاكمـــا ... م ابريـــق من التبـــر
دعـــوت عـرائس الاحلا ... م مـن عالمهـــا السـحري
تذيـــب اللحـــن في جفنيـ ... ك والاشجـــان في صـدري

وانما يحزن الشاعـر لان الفتاة العميـاء التي تبدع الفن وتسعد الجمهور بانغامها محرومة من التمتع بضوء النجوم ووميض البرق وزهرات النرجس ، وحزنه هذا يبلغ درجة يصبح معها جرحا في قلب الشاعر :

امهـد النـــور مـا للي ... ل قـد لفـــك في جنـح ؟
اضـــيء في خاطـر الدنيـا ... ووار سنـــاك في جرحـي

وهذا المستوى من الحس بلا ريب مستوى رفيـع . وانه يعد نبلا وارتفاعا من الشاعر انه لم يسيء الى الفتاة العمياء الجميلة بالاوصـاف الجنسية التي يقع فيها احيانا ، وانما وقف موقفا خاشعا امام ذلك « الجمال الجريح » على حد تعبيره في المقدمة النثرية التي مهد بها للقصيدة . »

وتمضي الشاعرة الذواقة تؤكد هذه النزعة الانسانية الشفافة عبـر قصائد اخرى لهذا الشاعر ، غير انها تعود الى « الموسيقية العمياء » مرة ثانية ، وتعتبرها انموذجا لقدرة علـي محمود طـه الرائعة على التصوير بالضوء والظل ، وتسجل المقطعين : الاول والثاني من القصيدة ، لتتلمس في صياغتهما كيف ان الظلام الذي تعيش فيه الفتاة قد جعله يستشعر لموقع الضياء على قلبه الرقيق جراحا مؤلمة ، فراح يستعرض منابع النور حوله ويناجي الفتاة ، ولذلك نجده يحشد في اول مقاطع القصيدة كثيرا من الضوء .

ثـم تقـول :

« ان كمية النور في هاتين المقطوعتين كبيرة حقا ، فكأنهما قد رسمتا بحيث تسبحان في الضياء الغامر . فالشعاع والفضة ووميض البرق والفجر وعيـون النرجس الابيض والاشراق والصبح ومهـد النور ... كل هذا الاشراق الدائق قد نثر لكي يكون نقيض « جنح الليل » الذي يأتي فجـأة في البيت السابع حابسا الفتاة في سجنه الاسود . وقد كان التعارض بين الضوء والظلام رائعا بحيث اعطى عمى الفتاة قوة ووضوحا .

وفي القصيدة ، غير هذا ، كثير من الضوء والظلال لن نقف عنده ، ولمن شاء ان يرجع الى النص ، وانما سنكتفي بالاشارة الى هذين البيتين

وهزي النجـــم اشفـــاقا ... لنجـــم غـــير وقـــاد
لعـــل اللحـــن يستدنـــي ... شعاع الرحمـــــة الهادي

وفيه تعارض شديد بين « النجم » بضوئه الغامر ، وهذا « النجم غير الوقاد » حيث توحي كلمة « غير وقاد » بسواد قاتم ، وهو تشبيه رائع يشخص جمال الفتاة فهي نجم، ويشخص عماها فهي بلا ضياء ينير لها . ثم يأتي منبع من الضوء كأنما ليعزي الفتاة العمياء وينتشلها من أساها وهو « شعاع الرحمة » وفيه نور معنوي لا يقل جمالا عن نور النجوم الوقادة : ولا ريب في أن هذه القصيدة نفسها بعض اشعة الرحمة الهادية التي تتدفق على الفتاة الكفيفة البصر . »

نقد انور المعداوى *

« وقفة عند المقطوعة الاولى ، في البيت الاول والثاني ذكر للشعاع، وفي البيت الثالث والرابع ذكر للعيون . الصلة هنا وثيقة بين « الوجود الداخلي » و « الوجود الخارجي » ، بين الصورة التي في النفس والصورة التي في الحياة . والالفاظ هنا قد استحالت أداة ربط واتصال بين عالمين : عالم المشاهد الخفية وعالم المشاهد المرئية .. ان الشاعر هنا أمام عيون تعيش في الظلام ، ثم هي بعد ذلك قد أطبقت منها الجفون ، وفي هذا المشهد يتركز مصدر الاثارة ، ولا بد للاداء النفسي من أن تتفق الوان الاثارة مع مصدرها الاصيل ، عيون مظلمة يجب أن تثير في الخيال الشاعر معاني الضياء : في وميض البرق أو في شعاع القمر . وجفون مطبقة يجب أن تبعث في الشعور النابض ذكرى التفتح : في اكمام النرجس التي تبدو من وراء الحس « عيونا » .. فتحها الفجر !!

ووقفة عند المقطوعة الثانية والثالثة ، نقلة أخرى لا تبعد بنا كثيرا عن نقطة البدء الشعورية . تختلف الادوات بعض الاختلاف وتتغير بعض التغير ، ولكننا لا نزال نستروح الانسام الاولى تهب علينا من نفس الافق .. وسنرى أن الوحدة الفنية هي التي فرضت على الشاعر أن ينحرف بخط الاتجاه النفسي هذا الانحراف الذي يمهد لما بعده ، تبعا لهذه التعريجة الجديدة في منعطف الطريق الى المقطوعة الرابعة . وانك لتلمس بوادر هذا الانحراف في البيت الثالث من المقطوعة الثانية ، ذلك البيت الذي يبدؤه الشاعر بمناجاة العيون المطفأة في وثبة ممتازة من وثبات الاداء النفسي عندما يقول : « أمهد النور » . وما تلك البوادر الا نفحات من العزاء ، العزاء المتمثل في المشاركة الوجدانية بين طبيعتين ، هناك حيث تمتزج اللوعة في النفس الانسانية بشيء من الاعتراض المهذب على حكمة

* من كتابه : على محمود طه

القدر .. واي عزاء هو ؟ انه عزاء في منطق الشاعر او في منطق الشعور، وبهذا المنطق ايضا تواجه الانسانية قضاء السماء ! اذا كان واقع الدنيا قد ضاق بالعيون المطفأة ففي خاطر الدنيا وخواطر الاحياء متسع للضياء . ولا بأس من ان يتوارى السنا اللماح في اعماق الجراح ، جراح القلب الانساني حين تدميه مخالب الايام ! ترى كم يلفح شعورك هذا الهتاف الذي تلفه الثورة المهذبة في قوله : « ارى الاقدار يا حسناء .. اريها موضع السهم » ؟ ان الاقدار قد رأت من غير شك ، ولكنه الاداء النفسي الذي يختار اللفظ في صيغة الامر .. لامر لا يخفى على البصراء !

وفي المقطوعة الرابعة تستقر نقطة الارتكاز في الوحدة الفنية ، حين ينتهي خط الاتجاه النفسي بعد تلك التعريجة في منعطف الطريق .. وتقطة الارتكاز هنا محورها الاستعانة بالمعنى الحسي الذي تصب في قالبه الحركة النفسية . واين هو المعنى الحسي الذي نعنيه ؟ انه في الايحاء المعبر عنه باشتفاف جمال الكون عن طريق اللمس ، وفي الاشعاع الذي يحمله البيت السابق حين يعرض للحاضر المبلل بالدموع وللماضي المجلل بالسواد ..! ولا تظن ان الشاعر يقصد المعنى المادي كما يفهمه شعراء « الاداء اللفظي » ، كلا ، فما يشتف جمال الكون عن طريق اللمس بالاصابع ، وانما يشتف عن طريق اللمس بالاوتار ، وهذه هي الحركة النفسية التي تفرق في الشعر بين اداء واداء !!

علي طه في المقطوعة الخامسة يطرق ابواب هذا المعنى الذي اشرنا اليه ، يطرقها الطرقة الاولى التي تعقبها بعد ذلك طرقات . وتستطيع ان تسمع صوت هذه الطرقة في البيت الثاني من تلك المقطوعة عندما يقول : « خذي القيثار » .. ان القيثار هنا هو السلم الطبيعي الذي ترتقيه الموسيقية العمياء الى هذا الكون ، لتستطيع ان تلمس عن طريق الاوتار جماله المفقود . وستسمع بقية الطرقات عندما تصل الى المقطوعة العاشرة ، هنا كحيث يكون القيثار معبرها الى شتى العوالم والاكوان :

حوى الآمال والالام والفرحة والحزنا
حوى الآباد والاكوان في لفظ وفي معنى

شاعر « الاداء اللفظي » هو من يقف بك عند المعاني الجامدة ، المعاني التي تختنق بين قبضة الالفاظ الغارقة في لجج المادية البغيضة ، ولكن شاعر « الاداء النفسي » هو من ينتزع من راسك كل تهويمة ذهنية ليردها الى شعورك وهي تهويمة نفسية ، وهنا .. تجد علي طه .. انه لم يقف بك عند معنى « اللمس » كما يوحي به البيت الذي ورد فيه ، ولكنه انتقل بك على الفور الى مكانه المنشود من الاداء . لو وقف عند المعنى المادي كما يتبيء عنه ظاهر اللفظ لبدا الاداء سخيفا في راى الفن ، وبدا العزاء تافها

في راي كل ضرير تطلب اليه ان يستعيض عن الضياء المفقود باللمس المالوف !!

وفي البيت الثالث من تلك المقطوعة لون من الوان المقابلة ، ولكن : اي لون هو ؟ اهو لون المقابلة بين لفظ ولفظ على اساس تلك « الذاتية البيانية » التي يلجأ اليها عشاق الطلاء من الشعراء ؟ ان المقابلة في الشعر يجب أن تكون بين موجتين صوتيتين : تندفع احداهما من سطح الحياة الاعلى وتندفع الاخرى من قرار الشعور العميق ، وعند نقطة الالتقاء بين الموجتين تستطيع اذن القارىء ان تلتقط صوت الشاعر ممتزجا بصوت الحياة .. في هذا المعرض النفسي للوحات الشعر التصويرية تطالعنا هذه اللوحة :

وهزى النجم اشفاقا لنجم غير وقاد ! »

ويمضي الناقد شارحا ومطبقا ما يريده بالاداء النفسي في الشعر على هذه القصيدة التي نالت اعجابه الفني ، ويستطرد مع تفصيل اكثر بالنسبة لدقة الصياغة ، كالسؤال في :

عرفت الحب يا حواء ام ما زال مجهولا

ودلالة التكرار اللفظي والصوتي في قوله :

صفية ، صفية ، فرحانا ، ومحزونا ، ومخبولا !

ولماذا آثر في هذا المجال ان يدعوها بحواء ، وان يسالها عن « آدمها » ، ويصل الى المقطوعة الاخيرة ، فيقول : « وعندما يهتف الشاعر في المقطوعة الاخيرة : « تعالى الحسن يا حسناء » فهو منطق الاداء النفسي في صورة معينة .. وهو المنطلق نفسه حين ينعت هذا الحسن بانه « توأم » النور ، وبانه اذا انتسب فانما ينتسب الى تلك العيون التي لم تفقد حورها كما فقدته عند الموسيقية العمياء ، وعند كل انثى حرمت نعمة الضياء . منطق الاداء النفسي لان اللحظة الشعورية في اول بيت من هذه المقطوعة هي لحظة الاحساس بالحزن امام جمال حزين، جمال مطرق يحمل اطراقه معنى الشكاة الدفينة وهو يستقبل الظلمة الحالكة في كون يغمره النور .. من هنا قال يا حسناء ، ولم يقل يا حواء، كما قالها من قبل ، لان اللقطة النفسية قد انتقلت من زاوية الحديث عن العاطفة الخالدة ، الى زاوية اخرى عمادها الاسى المثار على حسن شهيد !! » .

القصيـــدة الثانيـــة

اخـــــي

شعر : ميخائيل نعيمة

(١) اخـــــي إنْ ضـــــجَّ بعـــد الحرب غربيٌّ باعمالِهْ
وقـــدَّسَ ذِكْـــــر من ماتوا وعظَّمَ بطش ابطالـــهْ
فلا تهـــــزَجْ لمن سادوا ولا تشمَتْ بمن دَانـــا
بل اركع صامتـــا مثلي بقلبٍ خاشـــــعٍ دامِ
لنبكِي حظ موتـــانـــا

(٢) اخي ! إن عـــــاد بعد الحرب جنديٌّ لأوطـــانِهْ
والقى جسمَـــه المنهـــوكَ في احضـــانِ خِلاَّنـــهْ
فلا تطلـــبْ اذا ما عـــدتَ للأوطـــانِ خِلانـــا
لأنَّ الجـــوعَ لم يتركْ لنا صَحْبـــًا نناجيهـــمْ
سوى أشباحِ موتـــانا

(٣) اخي ! إن عاد يحرثُ ارضَهُ الفلاحُ او يـــزرَعْ
وبينـــي بعد طول الهجـــر كُوخـــا هدّه الِمدفَـــعْ
فقد جفت سواقينـــا وهـــدَّ الذلُّ ماوانـــا
ولم يتـــرك لنا الأعـــداءُ غُرسا في اراضينـــا
سوى اجيـــافِ موتانا

(٤) اخي ! قد تـــم ما لو لم نشأْهُ نحـــنُ مَاتمَّـــا
وقد عـــمَّ البـــلاءُ ولو اردْنَـــا نحنُ ماعمَّـــا
فلا تندُب فاذنُ الغـــير لا تُصغِـــي لشكوانـــا
بل اتبعنـــي لنحفـــرَ خندقا بالرَّفْشِ والمِعْـــوَلْ
نواري فيـــه موتانا

(٥) **اخي ! مَن نحن . لا وطـــنٌ ولا اهلٌ ولا جـــارُ**
إذا نِمْنـــا ، إذا قُمنـــا ، رِدَانا الخِـــزْيُ والعَارُ
لقد خَيَّـــمَتْ بنا الدنيـــا كمـــا خَيمت بموتانا
فهات الرَّفْـــشَ واتبعني لنحفـــرَ خَندقا آخـــرْ
نواري فيه احيـــانا

★★★

سيدور حوار ناقدين كبيرين حول هذه القصيدة ايضا ، ولكنهما لن يختلفا في تذوقها وتحليلها والحكم عليها كاختـلاف شوقي ضيف ونازك والمعداوي حول « الموسيقية العميـاء » ، ولم يكن اختلافهم مجرد مسألة ذوقية تقبل او ترفض دون تعليل ، انه في جوهـره خلاف حول لغة الشعر ومكونات القصيدة الجيدة ووظيفة الشاعر وما ينبغـي ان يهدف اليه في شعره . اما الناقدان هنا فانهما يتفقان علـى روعة « اخي » ، ولكن كلا منهما اتخذها مثالا لقيمة فنية اساسية تحققـت فيهـا على اكمل صورة ممكنـــة .

نقد الدكتور محمد مندور *

قبل ان يتجه مندور الى القصيدة بالتحليل ، يطرح مصطلحين فنيين ، اولهما من ابتكاره ويعتبر هذه القصيدة صورة كاملة لما يريد بهذا المصطلح وهو الشعر المهموس ، فيذكر ان الهمس في الشعر ليس معناه الضعف ، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفســه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، اذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب . الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا احكام صناعة ، وانما هـو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفـوس وشفائها مما تجد ، وهذا في الغالب — كما يقول مندور — لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ، وانما هي غريزته المستنيرة ، ما تزال به حتى يقع على ما يريد . الهمس ليس معناه قصر الادب او الشعر على المشاعر الشخصية ، فالاديب الانساني يحدثك عـن اي شيء يهمس به ، فيثـير فؤادك ، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت اليك بسبب .

---

* من كتابه : في الميزان الجديد

بعد هذا التوضيح لما يريده الناقد بالشعر المهموس ، يعرض المصطلح الاخر وهو ادب المناسبات ، او الملابسات كما يسميه ، وقد تعرض هـذا الادب لرفض كثير من النقاد باعتباره ادبا مرحليا يموت بانتهاء مناسبتـه وظروفه ، وباعتباره ينبعث مـن دوافع خارجيـة ، ولا ينبثق من نفس الشاعر . وواضح ان « مندور » لا يوافق على رفض ادب الملابسات جملة وتفصيلا ، لان المعول عليه هو صدق الاحساس ودقة التعبير الفني وقدرته على الوفاء بهذا الصدق ، وتشكيل المادة الفنية تشكيلا جماليا مؤثرا .

ثم يتجه مندور الى القصيدة ، فيحلل مقاطعها واحـدا بعد الاخر .

يقول في تحليل المقطع الأول :

« نفس مرسل وموسيقى متصلة ، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس . الا ترى كيف يعدك للصورة التي يدعوك الى مشاركته فيها ! . اذا ضج الغربي باعماله وقدس موتاه وعظـم ابطاله . فلا تهزج للمنتصر ، ولا تشمت بالمنهزم لانه لا فضل لك في هذا ولا ذاك ، وما انت بشيء . وانت احق بأن تحزن ، واجدر بأن يخشع قلبك فتركع صامتا لتبكي موتاك . اي الفة في الجو ، واي قوة في اعداده ؟

« اخي ! » فانا اذا شريكه في الانسانية . وانا قريب منه وهـو قريب مني ، ومتى قربت استطاع ان يهمس لانني سأسمعه، وسيشجيني صوته الرقيق القوى المباشر ، وهو ينقل الى قوة احساسه بفضـل قدرته على اختيار اللفظ الذي يستنفد الاحساس « ان ضج غربـي بأعماله » والضجيج لفظ بالغ القوة لجرس حروفه وقوة ايحائه ، وهو يضج « باعماله » لا « بالمبالغات الكاذبة » الغربي « يقدس ذكر من ماتوا » وهذه الفاظ لينة جميلة مؤثرة غنيـة . فيهـا قدسية الدين ، فيها نبـل الوفـاء ، فيها جلال الموت ، مشاعر شتى تجتمع الى النفس ثروة رائعة . وهو « يعظم بطش ابطاله » . اي قوة في تتابع هذه الحروف المطبقـة ظاء ثم طاء وطاء . أعد هذه الجملة على سمعك ثم انصت الى قوتها التي تملأ فمك كما تملأ الاذن . ثم ان التعظيم غير التحية او التبجيل ، والبطش غير الشجاعة او الاقدام ، البطش شيء يصعق وهو يدعوني الى « الا اهزج لمن سادوا » والهزج غير الفرح ، الهزج غناء ، والسيادة لفظ حبيب الى النفس مثال تهفو اليه ، ولهذا فهو يحركها وله فيهـا اصداء مدوية « ولا تشمت بمن دانا » ، والشماتة شعور خسيس نركز في هـذا اللفظ لكثرة مروره بنفوسنا جميعا ، لفظ يحمل شحنة من الاحساس . وما احقرها شماتة تلك التي نستشعرها لمن دان ! نعم ما احقر ان نشمت من جثة هامدة ! بل مالى أضعف من قوة الشاعر وفي قوله : « من دانا »

ما يثير في فوق ما تثيرني الجثث والاشلاء ؟ لان « من دانا » قد ذل ، والذل اشق على النفس من الموت ، والموت كرامة اذا لم يكن بد من الهوان .

ليس لي اذا ان اهزج لمن ساد ، او ان اشمت بمن دان ، وانما على ان اركع مثل الشاعر ، صامتا بقلب خاشع ، دام ــ لنبكي حظ موتانا . وهذه نغمات دينية . ونحن بشر تستطيع اقلامنا او السنتنا او عقولنا ان تهذى كما تشاء ، واما قلوبنا فمؤمنة ، واللهفة الى الله لا تكاد تفارقنا حتى نعود اليها ، وبخاصة اذا قست علينا الحياة او قسونا نحن على انفسنا . وها نحن اليوم يقودنا الالم الى كنف الله . الغربي يقدس ذكر موتاه ويعظم بطش ابطاله ، فمالى انا اهزج لمن ساد واشمت بمن دان ، وما انا بشيء وانه لعزيز على كل نفس الا تكون شيئا ، وما اخلقني عندئذ ان التمس رحمة ربي انا واخي الذي يجمعني به الالم الانساني المشترك ، ذلك الذي لا يعرف وطنا ولا قومية . ونحن سنركع صامتين خاشعة قلوبنا الدامية . انصت الى كل هذه الكلمات ! انصت اليها واستشعر جلالها ، استشعره بقلبك ثم تصور الصورة وما فيها من جمال التصوف ورهبة الدين ونبل الخشوع الصامت الدامى . سنركع صامتين لان الله سيعمر قلوبنا وقد خلت الا منه . صامتين لان خشوع الموت سيملأنا رهبة وهو بعد موت قد حرم حتى العزاء . موت يدمى القلوب ويعقد اللسان لان اخواننا لم يصيبوا مجدا ولا رفعوا للوطن ذكرا . الموت محنة فكيف به اذا لم يخلف عزاء ، كيف به اذا لم يرفع من قلب او يخلد اثرا . تعال اذن نبك حظ موتانا ، حظهم المؤلم التعس المحزن .

هذا هو الشعر الذي لا اعرف كيف اصفه ، فيه غنى صادر عما تحمل الالفاظ من احساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا اليفة اليها ، احساسات ركزناها منذ اجيال . عزة الغربي المجاهد الشجاع اليقظ ، ثم المنا وقد اصبحنا لا نجد امامنا سوى الركوع خاشعين والبكاء في صمت على اخواننا المهدرين . وتتزاوج المشاعر المختلفة فتزداد قوة. او لا ترى كيف ان ضجيج الغربي بأعماله وتقديسه لذكر موتاه وتعظيمه لبطش ابطاله قد زاد من حزننا مرارة ؟ .

واخيرا فيه الموسيقى : الشعر من « الوافر » ولكنه متصل باتصال الاحساس حتى لا اكاد ارى فيه ذلك الايقاع rythem الذى يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الابيات : موسيقاه مما يسميه الاوربيون ترنيما melodie وفي هذا ما يماشي الحزن المتصل والالم الخشوع » .

ويمضي مندور الى تحليل المقطع الثانى بهذه الانطباعية المثقفة

المرهفة ، فيقول :

« وها نحن من جديد انا واخي . نشهد الجندى يعود الى اوطانه ، ومن اغترب يعرف معنى هذه العودة . فما بالك اذا كانت عودة تستنقذك من مخالب الموت ؟ والجندى يعود مكللا بعزة النصر . فيلقي جسمه « المنهوك » في « احضان خلانه » ، لست ادرى ما مصدر التأثير في البيت ، أهو في هذه المدات الثلاث : « منهوك » ، « احضان » ، « خلان » التي توحي بالتآسي والراحة والحنان ، أم هو في القاء المنهوك جسمه بين احضان خلانه ؟ جسم منهوك « يلقى » بين الاحضان اي صدق في العبارة . واي صدق في التاثير ؟ ثم اي تجسيم للصورة التي تكاد نراها ؟ واما نحن فسنعود للحرب منهوكين ، كما يعود كل الجند ، ولكننا لن نلقى خلانا تتلقانا احضانهم ، وانى لنا بهم والجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم سوى اشباح موتانا ؟ ابعد هذا نختلف في حقيقة الشعر ، ونروح نهذى بفحولة العبارة وجدة المعانى ، واشراق الديباجة ؟ ابعد هذا نتخبط في معنى الادب . فيذهب البعض الى انه الحث على مكارم الاخلاق والعدل الاجتماعي واصلاح النظم ، ويذهب آخرون الى انه الافكار العظيمة والتفكير الكبير والصنعة المدهشة والاسلوب الفني !! »

وفي المقطع الثالث يتجه تحليل مندور الى استنباط واقعية التجربة الشعرية ، تلك الواقعية التي لم تحد من قدرة الخيال ورقة العاطفة القومية وقوتها في الوقت نفسه .. يقول :

« اي بساطة في التصوير ؟ واي قرب من واقع الحياة التي تعضني وتعضك : حياة الفلاح الذى يحرث ويزرع بعد ان يبنى كوخه ، من جديد ، واما نحن فقد « جفت سواقينا » ! عبارة ساذجة ، ولكن كم لها في النفس من اثر ، سواقينا التي الفناها ، سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء . ولقد « هد الذل مأوانا » ، ثلاثة الفاظ قوية نافذة جبارة لا تستطيع أن تستبدل بأي منها غيره دون ان تفسد الشعر وتذهب بقوته ، « هد الذل مأوانا » فهو لم يهدمه والهدم شيء مبتذل « هد » لفظ موجز مركز موح مصور . وهو قد هد مأوانا ، فلم يهد بيتنا ولا دارنا ولا منزلنا ولا قريتنا بل ولا وطننا . هد مأوانا الذي نحتمي به ونستر خلف جدرانه آلامنا . ثم ما الذى هد هذا المأوى : ان الحرب لم تهده والا لبنيناه من جديد كما سيبنى فلاح الغرب كوخه ، هده الذل ، لفظ دال ثقيل ، ثقيل كالصخر .لفظ بغيض مخيف مثير « هد الذل » مأوانا . ولم يترك لنا الاعداء غرسا في اراضينا غير اجياف موتانا . وما آله من غرس! تلك الجثث الهامدة ، التي ترقد تحت التراب في غير مجد ولا عزاء ! »

ويقول في تحليل المقطع الرابع ، وممهدا به للمقطع الاخير الذي

يمثل ذروة الشعور والالم عند الشاعر :

« ودع عنك ما في قـــوله « تم مـــالو لم » فهذه اربعـــة او خمسة مقاطع متلاحقة متفصلة كثيرة الميمات صعبة المنطق في انسجام ثم انظر فيما دون ذلك « فالبلاء قد عم » ، الفاظ قوية تعبر عن احساس قـــوى . وما ينبغي لنا ان نندب والا اضفنا الحمق الى الالم . ومتى انصتت اذن الغير الى شكو ى الناس . وبخاصة اذا كان هؤلاء الناس ممن لا يهمهم امرنا ؟ واذا فليس لي الا ان آخذ الرغش والمعول ، وان اتبع اخي الذي يدعوني في اسى الى ان نواري موتانا، من منـــا لا يرى هذه الصورة المحزنة ؟ من منا لا يحس بدعوة الاخ لاخيه كي يتبعه وقد سار الى الجثث الملقاة بالعراء في خطى متثاقلة ، معوله على كتفه واخوه من خلفه واجم النفس حزيـــن الفـــؤاد ؟

والشاعر لا يكتفي بالاموات بل يهم بضم الاحياء اليهم ، وقد تهيأ الجو وحميت الانفاس فاذا به في القمة ، وتأتى القصيدة وحدة موسيقية نفسية تنتظم مقطوعات موحدة ما يزال بعضها يكمل البعض ، وتنمو بنمو الاحساس المتصاعد الى الاشباع حتى تستقر نفس الشاعر ! »

وتصل التجربة الفنيـــة الى غايتها ، ويتفجر الاحساس عند قمـــة التصاعد الذي بداته القصيدة مع اول مقاطعها :

« وهذه هي المقطوعة الاخيرة التي بلغت غاية الالم ، ولكني لســـت ادري هل توحي الى القارىء بما توحي به الى ام لا ؟ انـــي احس فيهـــا النارة لهمتي وتحريكا لمعاني العزة في نفسي فانا لا اومن بان الدنيا قد خمت بنا كما خمت بموتانا ، وانا لا ارضى ان اواري التراب حيا . ان في هذه النغمات ما يلهب وطنيتي بل انسانيتي ، وهكذا تنتهي القصيدة الى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد لم يعظ ولم يشد بالوطنية ، ولا دعاني الى شيء من تلك المعاني الضخمة التي نتشدق بها ، وانما اشعرني بؤسي « مالي وطن ولا اهل ولا جار » وما ارتدى ان نمت او قمت غير رداء الخزي والعار ، لقد هم الشـاعر بأن يدفنني حيا ، فنفرت عزتي وهاجت شجوني . انني اقوى نفسا واعز جانبا ، واحمي شجاعة وان كنت قد ادركت بؤسي ، بل ربما لانني قد ادركت مدى ذلك البؤس » .

نقد الدكتور محمد غنيمي هلال *

يتجه نقد هلال للقصيدة وجهة تبتعد كثيرا عن اتجاه مندور ومـا أراده من الاحتجاج للشعر المهموس ، وهلال ــ على اية حال ــ أراد من القصيدة أن تكون نموذجا لما دعا اليه النقاد المحدثون مـــن ضرورة التزام الشاعر للوحدة العضوية في قصيدته ، ويراد بهذه الوحدة العضـوية أن تكون القصيدة عن موضوع واحد ، وأن تثير مشاعر متحدة تعبر عن حالة نفسية وموقف شعورى متسق بعيد عن الاختلاط والاضطـراب والتشتت . ولكى يتحقق هذا فان الشاعر لا بد ان يطيل تامل موضوع تجربته الشعـرية ، فلا يستسلم لاول خاطر ويفرح بشطحاته يظنهـا غزارة وتدفقا ، وانما ينبغي عليه ان يفكر طويلا في منهج قصيدته ، وفي الاثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الاجزاء التي تتدرج في أحداث هذا الاثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الافكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة الى الامام لاحداث الاثر المقصود منها ، عن طريق التتابع المنطقـى ، وتسلسل الاحداث أو الافكار ، مع الحرص ــ في النهـاية ــ على وحدة الطابع في القصيدة . فلكى تتحقق الوحدة العضوية لقصيدة ما ، لا بد لها من وحدة الموضوع ، ووحدة الفكر فيه ، ووحدة المشاعر التـي تنبعث منه ، ولا بد من ترتيب الصور الجزئية والافكار الجزئية ، بحيث تتآزر وتتدرج صعودا الى خاتمة القصيدة ، في تكامل يبرز الصورة الكلية ويحدد الفكرة الشاملة المنبثة في القصيدة .

من هذا المنطلق وحده ــ يعلق غنيمى هلال على قصيدة « اخي » ، فيقـول :

« ولنضرب مثلا هنا بقصيدة الشاعر المهجرى ميخائيل نعيمة ، وعنوانها « أخـي » . وفيها يصور حـال الشرق العربي بعـد الحـرب العالمية الاولى ، وكيف ساقه الغرب الى الحرب سوق القطيع ، وتركـه غارما غير غانم ، ضحاياه وقعوا ليغنم الاجنبى ، واحياؤه يعانون نتائج بؤس الحرب ، لا يصغى لشكواهم سيدهم ، فحياتهم موت ، واولى بهم ظلام القبور ، من حياة لا يتذوقون فيها طعم الحبور » .

وبعد أن يثبت الناقد نص القصيدة ، يوضح من خلال توالى المقاطع، كيف بدأت فكرة الشاعر ، ثم كيف تصاعدت ، حتى بلغت الذروة ، أو قمة الازمة ، فاكتملت التجربة خلال تلك الصور والافكار المتدرجة في تصاعد منطقى بعيد عن الاضطراب . يقـول :

---

* من كتابه : النقد الادبي الحديث

« في المقطوعة الاولى معارضة الغرب ، في سلطانه وقوته وبطولته ، بحال الشرقيين التابعين ، ثم يتدرج في تصوير هذه الحال البائسة ، والارادة السليبة ، حتى ينتهى الى تصوير الاحياء في لباس الخزي والعار ، واشرف منه لهم حفر اللحد . ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التي ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية في حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معا . وهي — على ما فيها من اسى — اهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم ، وتجسيم للتبعة » .

القصيـــدة الثالثـــة

انشـــــودة المطـــــر

شعر : بدر شاكر السياب

عيناكِ غابتَا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ ،
أو شُرفتان راحَ يَنأى عنهما القمر .
عيناكِ حين تبسمان تورِق الكرومْ
وترقصُ الاضواءُ .. كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذافُ وهْنًا ساعة السحَر
كأنما تنبض في غوريهما ، النجوم ...

وتغرقان في ضبابٍ من اسىً شَفِيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقَه المساء ،
دفءُ الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريف ،
والموتُ ، والميلادُ ، والظلامُ ، والضياءْ ،
فتستفيق ملءَ روحي ، رعشةُ البكاء
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانقُ السماء
كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمر !
كأنّ أفواسَ السحاب تشربُ الغيوم
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر ...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم ،
ودغدغت صمتَ العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر ...
تثاءبَ المساءُ ، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحُّ من دموعِها الثقالْ .

كانَ طفلا بات يَهْذِي قبلَ ان ينام :
بانَ امَّـهُ ــ التي افاقَ منذ عام
فلم يجِدْها ، ثم حين لجَّ في السؤال
قالوا له : « بعد غدٍ تعود .. » ــ
لا بدَّ ان تعودْ
وإن تَهامَسَ الرفاق انها هُنا لهْ
في جانبِ التل تنام نومةَ اللحودْ
تسفُّ من ترابها وتشربُ المطر ،
كانَ صيادا حزينا يجمع الشِّباك
ويلعنُ المياهَ والقدرْ
وينثرُ الغِناء حيث يأفل القمرْ .
مطر ..
مطر ..
اتعلمين أيَّ حزنٍ يبعثُ المطر ؟
وكيف تنشج المزاريبُ اذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع ؟
بلا انتهاءٍ ــ كالدم المُراقِ ، كالجياع ،
كالحب ، كالأطفال ، كالموتى ــ هو المطر !
ومقلتاك بي تُطيفان مع المطر
وعبر امواج الخليج تمسَح البروق
سواحلَ العراق بالنجومِ والمحارْ ،
كانها تَهِمّ بالشروق
فيسحبُ الليلُ عليها من دَمِ دِثارْ .
اصيح بالخليج : « يا خليـج
يا واهبَ اللؤلؤِ ، والمحارِ ، والردى ! »
فيَرجعُ الصدى
كانه النشيج :
« يا خليـج
يا واهب المحار والردى .. »

اكاد اسمع العراقَ يَذْخَرُ الرعودْ
ويخزن البروقَ في السهولِ والجبال ،
حتى اذا ما فضّ عنها خِنَمَها الرجالْ
لم تتركِ الرياحُ من ثمود
في الوادِ من اثرْ .

اكاد اسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ
واسمع القرى تَئِنْ ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع ،
عواصفَ الخليج ، والرعودَ ، منشدين :
« مطر ...
مطر ...
مطر ...
وفي العراق جوعْ
وينثرُ الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
لتشبعَ الغربانُ والجرادْ
وتطحنَ الشّوان والحجر
رحىً تدور في الحقول ... حولَها بَشَرْ
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذَرَفْنَا ليلةَ الرحيل ، من دموعْ
ثم اعتللنا ــ خوفَ ان نلامَ ــ بالمطر ..
مطر ..
مطر ..
ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغيمُ في الشتاءْ
ويهطِلُ المطرْ ،
وكلَّ عام ــ حين يُعْشِبُ الثرى ــ نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع .
مطر ...
مطر ...
مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراءُ او صفراءُ من اجنّةِ الزّهَرْ .
وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكل قطرة تُراق من دَمِ العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
او حلمةٌ توَرّدتْ على فم الوليد
في عالم الغدِ الفتيّ ، واهبِ الحياة !
مطر ...

مطر ...
مطر ...
سيُعشِبُ العراقُ بالمطر ... »

اصيح بالخليج : « يا خليج ..
يا واهبَ اللؤلؤِ ، والمحار ، والردى ! »
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
« يا خليـج
يا واهبَ المحارِ والردى . »
وينثرُ الخليجُ من هِباته الكثار ،
على الرمال ، : رغوةَ الأجاج ، والمحار
وما تبقّى من عِظام بائسٍ غريقْ
من المهاجرين ظلَّ يشربُ الردى
من لُجة الخليج والفرار ،
وفي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرحيقْ
من زهرةٍ يربّيها الفراتُ بالندى
واسمع الصدى
يرن في الخليج
« مطر ..
مطر ..
مطر ..
في كل قطرةٍ من المطر
حمراءَ او صفراءَ من اجنةِ الزَّهَرْ .
وكلُّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيِّ ، واهبِ الحياة . »

ويَهْطِلُ المطرْ ..

★★★

هذه القصيدة من اهم قصائد السياب ، والشاعر نفسه قد أحس بأهميتها الفكرية ومستواها الفني الناضج فجعلها عنوانا لواحد من اهم دواوينه ، وقد اشبعها النقاد تحليلا واكتشافا لاوجه الجمال الفني ، وتجريدا لما فيها

من استقاطات سياسية على ماضي العـــراق ومستقبلـــه ، وتاكيدا للطابع المحلي البيئي الماثل في صـــور القصيـــدة ، وقدرته على تجاوز الاقليم الى آفاق التجربة الانسانية الرحبة . وسنحاول ان نجتزىء من اقوال بعض النقاد ما يكشف عن جانب من جوانب القصيدة ، تجنبا لاعادة القول .

نقد الدكتور جابر عصفور *

« تبدأ القصيدة بمقدمة يتحدث الشاعر فيها عن عيني حبيبته ، لكنه سرعان ما يأخذنا عبر هاتين العينين الى الطبيعة ، نافذا منها مع قطـــرات المطر الى جوهر المأساة التي تشكل تجربة القصيدة ، والتي دفعته الـــى الفرار من العراق . وعندما نعاود قـــراءة القصيـــدة يتكشف لنا محوران اساسيان ، تدور حولهما القصيدة ، وتتشكل من خلال التناقض القائـــم بينهما تجربتها ، وينمو بناؤها . هناك الحبيبة التي يفتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن عينيها ، وهنـــاك الوطـــن بسواحله وامواج خليجه ، وتخيله وقراه ، ومهاجريه ، وحقوله ، وغلاله . والعلاقة بين الحبيبـــة والوطن وثيقة فكلاهمـــا وجهان لشيء واحـــد ، يشكل المحور الاول من محوري القصيدة . وتذوب الحبيبة في الوطن وتتوحد معه ، بل تكاد تكون رمزا له ، العينان غابتا نخيل ، حـــين تبسمان تورق الكـــروم وترقص الاضواء ، وكالوطن ـــ تماما ـــ تغرقان في ضباب من اسى شفيف ، يحمل في طياته عناصر الموت والميلاد ، والظلام والضياء .

هذا التوحد له ما يبرره ، فالحبيبة عنـــد السياب لا معنى لها دون الوطن ، والوطن دون الحبيبة يظل ناقصا ، لان الحبيبة دون الوطن تعني سعادة فردية زائفة ازاء احزان الآخرين ، والوطن دون الحبيبة وطن ناقص لا تتحقق فيه علاقات الدفء والتواصل . والحب الحقيقي هو الذي يوحد ما بين الاثنين ، ويصهرهما معا في تمازج رهيف ، او كما يقول السياب في قصيدة اخرى ، كتبها في نفس السنة التي كتب فيها انشودة المطر :

احببت فيك عراق روحي او حببتك انت فيه ،

يا انتما ، مصباح روحي انتما .

لذلك تختفي السمات الذاتية الخاصة بالحبيبة تماما ، ولا نسمع عنها شيئا ، او نرى منها شيئا ، سوى عينيها اللتين ننفذ خلال مـــا فيهمـــا من اسى الى الوطن ، ونطوف بمقلتيها مع المطر ، عبر سواحل العراق التي تكاد تهم بالشروق ، فيسحب الليل عليها من دم دثارا .

---

* من كتاب : حركات التجديد في الادب العربي

وسواء اكانت الحبيبة مجرد رمز للوطن أو عنصرا مستقلا عنه ، فان تواصل الشاعر معها لن يتحقق او يكتمل الا بزوال الظلم الجاثم على العراق ، والذي القى به على الضفة الاخرى من الخليج ، وبسبب ذلك الانفصال تتسلسل عبر مقاطع القصيدة الاولى أمواج من الحزن الهادىء ، تغمر كل صورة من صورها ، وتتصاعد مع كل قطرة او دفقة من المطر ، وتغيش المشاهد بضباب من الاسى ، يولده البعد والضياع بعيدا عن الوطن والحبيبة . وكما يحدد ذلك الحزن الايقاع الهادىء لموسيقى اسطر او ابيات المقاطع الاولى ، يحدد — بالمثل — طبيعة الصور نفسها ويبث فيها لونا لافتا من الاسى ، فتغرق العيون في ضباب من الاسى ، وتستفيق رعشة البكاء ملء الروح ، وتسح الغيوم دموعها الثقال ، كأنها طفل بات يهذي قبل أن ينام بذكرى أمه التي ماتت :

تسف من ترابها وتشرب المطر

وتتوالى دفقات المطر رتيبة الايقاع ، رتابة اغنية يائسة لصياد خاوي الوفاض والشباب ، لم يجد الا حزنه يرقرقه وهو يلعن المياه والقدر ، وينثر الغناء حين يأفل القمر :

ويرجع الصدى كأنه النشيج
« يا خليج
يا واهب المحار والردى »

ويقودنا الحزن الذي تنضح به صور المقاطع الاولى الى المحور الثاني من القصيدة ، والذي يمثل نقيض ما ترمز اليه الحبيبة ويثيره الوطن . واعني بذلك القوى التي تمنع الشاعر من التواصل مع من يحب . واذا كانت العلاقة التي تربط الشاعر بالوطن والحبيبة واحدة ، وهي الحب، فان القوى التي تمنع الشاعر عنهما واحدة ، وهي الظلم . ويتجلى الظلم في القصيدة صورا موحية : افاعي تشرب الرحيق من كل زهرة يربها الفرات بالندى ، وجرادا وغربانا نهمة تشبع على حساب البشر .

والظلم نقيض الحب والتواصل مثلما هو نقيض الخصب والنماء . فهو الذي يجعل القرى تئن جوعا ، ويقذف المهاجرين عبر عواصف الخليج ورعوده بعيدا عن احبائهم . واذا كان المطر يرمز الى خصب الحياة وتجددها فان ذلك الخصب والتجدد يظلان متوقفين أو محبطين ، بفعل قوى الظلم ، ولذلك لم يثمر المطر في العراق الا الجوع ، فالغلال التي يسكبها تحصدها الغربان والجراد :

ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام — حين يعشب الثرى — نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه الجوع

ان الحبيبة الوطن او الوطن والحبيبة يمثلان المحور المناقض للظلم فوجود احدهما نفى لوجود الآخر ، والصراع القائم بينهما اشبه بالصراع القائم بين الميلاد والموت ، او الظلام والضياء ، او الخصب والجدب . والمطر باعتباره رمزا يشير الى الجانبين المتناقضين في العلاقة ، ويبلور الصراع بينهما ، فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد ، والظلام والضياء . ومقدم المطر — بهذا المعنى — موت لعالم آفل قوامه الجدب ، وميلاد لعالم جديد ، تتخلق بذوره مع صفاته المنهمرة . هذه هي الدلالة الاسطورية للمطر ، والسياب يستغلها استغلالا رمزيا ، ليبلور بها التناقض القائم بين طرفي القصيدة أو محوريها الاساسيين كما يستغلها للدلالة على نهاية الصراع بينهما ، وهو صراع لا بد ان ينتهي بالولادة الجديدة للوطن . وكما تحتفظ الارض ببذور الخصب انتظارا للمطر ، كذلك الوطن يظل محتفظا ببذور الثورة انتظارا للحظة الولادة الجديدة :

اكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى اذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر

هذه الولادة الجديدة محتمة ، لا مفر منها ، تماما كدورة الحياة . قد يطول بنا انتظارها ، ويكاد يدركنا اليأس ، لكنها — رغم ذلك — تتخلق شيئا فشيئا مع كل دمعة من الجياع والعراة ، وكل قطرة من دم العبيد ، حتى اذا اكتملت تفجرت ، مدمرة العالم القديم ، خالقة عالما جديدا ، يعود فيه التواصل والحب . وعندئذ لا يرجع الصدى كأنه نشيج ، ولا يصبح الخليج واهبا للردى ، ولا ينتثر على رماله ما تبقى من عظام مهاجر غريق ، بل تتسع البسمة وتتورد على فم الوليد ، في عالم الغد الفتى واهب الحياة .

لا شك أن « أنشودة المطر » احدى قصائد السياب الاصيلة ، التي تعبر عن مدى نضجه الفني ، وقدراته التعبيرية الفائقة . ولكن ما الذي يجعلنا نصف هذه القصيدة بالنضج ؟ ونضعها بين النماذج الجيدة من شعر

التجديد ؟ ليس يكفي للاجابة عن هذا السؤال ان نقول ان السياب عبر فيها عن حنينه الى وطنه وشوقه الى خلاص هذا الوطن ، فذلك تبسيط مخل للقصيدة ، يمكن ان ينطبق عليها مثلما ينطبق على قصائد البارودي أو شوقي في المنفى . قد يساعدنا على الاجابة ان نلاحظ ان الشاعر لم يسيطر عليه في أي مقطع من مقاطع القصيدة الحس التعليمي عند الشاعر الاحيائي ، ولم يفرض على قصيدته اي فكرة خارجة عنها ، كما انه لم يكن منفصلا بذاته عن العالم الذي يعيش فيه،كما كان يفعل الشاعر الرومانسي، او كما كان يفعل السياب نفسه في قصائده الباكرة . ان ذات الشاعر المدركة تتعمق ــ هنا ــ عالمها وتتأمل قضيتها ، دون ان تفقد التوازن بين طموحاتها الخاصة واحزانها الفردية ، وعلاقات ذلك العالم واحزانه . ومن ثم تتفاعل ذات الشاعر مع موضوعها تفاعلا ، يثري خبرة الشاعر بعالمه ، كما يثري خبرتنا بعالمنا في نفس الوقت ، ذلك لان الشاعر استطاع أن يتعمق تجربته الفردية ممتزجة بتجربة وطنه ككل ، وغاص فيها الى الدرجة التي جعلته يكتشف في تجربته الخاصة ومن خلالها ، مبدأ انسانيا عاما . وبهذا التفاعل الخصب بين الذات والموضوع تكامل للقصيدة بناؤها الداخلي ، وتدرج في النمو ، حركة اثر حركة ، من عيني الحبيبة الى الوطن ككل ، ثم في مأساة ذلك الوطن والحدس بنهايتها . وظلت حركة النمو في القصيدة صاعدة ، مع دفقات المطر ، التي كان تكرارها « مطر .. مطر .. مطر » بمثابة انتقالة دلالية وصوتية ، من حركة الى حركة اخرى صاعدة .

وعندما نود أن نتأمل ذلك التفاعل بين ذات الشاعر وموضوعها وما يترتب عليه بشكل تفصيلي ، فان علينا ان نعود الى القصيدة مرة اخرى ، ونلحظ الفارق بين بدايتها ونهايتها ، فنتأكد من أن الموقف النفسي للشاعر قد تغير . فاذا كانت بداية القصيدة غارقة في ضباب من الاسى والحزن ، فان النهاية تحوي معطيات مختلفة ، تجسد تغير الموقف ، وتتمثل في ابتسام ينتظر مبسم جديد ، أو حلمة تتورد على فم الوليد . ولم يفرض هذا التغير على القصيدة من خارجها ،بل ان بذوره كامنة في بدايتها ، ولكن هذه البذور تتخلق شيئا فشيئا ، كلما تعمق الشاعر فهم تجربته ومضى في تأملها . لاحظ بداية القصيدة مرة اخرى : تجد العينين خضراوين خضرة غابتي نخيل ساعة السحر ، وساعة السحر هي الساعة التي يختلط فيها النور بالظلام ، وتتخلق فيها بدايات الصباح . وتغرق العينان في ضباب من اسى ، كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ، والبحر رمز لنقيضين : دفء الشتاء وارتعاشه الخريف ، والموت والميلاد . أي ان امامنا منذ البداية محوري القصيدة وجانبيها المتصارعين . وعندما نتقدم في القصيدة نواجه المطر بدلالتيه الرامزتين الى الحياة والموت . وتسير الدلالتان معا ، وتكاد دلالة الموت تطغى على دلالة الحياة ، ولكن دلالة الحياة تبدأ في التصاعد ، فيخزن

العراق الرعود والبرق ، ويبدأ الرحيل استعدادا لعودة جديدة ، وتتخلق من قطرات المطر اجنة الزهر ، وتصبح كل دمعة ابتسامة لمولد جديد ، مما يشير الى ان العراق لا بدان يعشب مرة اخرى بامطار الخلاص ، هنا نجد ان نغمة الولادة الجديدة تصاعدت ، وطغت — شيئا فشيئا — على نغمة الموت والظلام ، مما يجعلنا نشعر بالفارق اللافت بين بداية القصيدة ونهايتها . ولقد فرض تغير العلاقة بين طرفي القصيدة على هذا النحو تغير طريقتها في الوزن واستخدامها للصور ، في المقاطع الاولى تتوالى الصور حزينة الدلالة سوداوية المعطيات ، ثم تاتي المقاطع الاخيرة بصور تحمل قطرات الامل ، وتتكون المقاطع الاولى — وزنا — من اسطر متساوية في الوزن متقاربة الايقاع ، ثم يختلف الايقاع وتتغير اطوال الابيات وعدد ما بها من تفاعيل كلما اقتربنا من نهاية القصيدة ، وسنوضح ذلك بعد قليل .

ولقد ادى التفاعل الناجح بين ذات الشاعر وموضوعها الى تماسك بناء القصيدة ، لن نجد صورا متدابرة متنافرة بل على العكس ، تنبع كل صور القصيدة من تفاعل محوريها الاساسين ، قد تنمو هذه الصور في اتجاهات متباينة ظاهريا (الطفل الذي فقد امه ، الصياد الحزين ، عظام الغريق على الرمال) لكنه تباين الزوايا المتعددة لشيء واحد ، كل زاوية تكشف جانبا يعمق وعينا بالجانب الآخر الذي تعكسه باقي الزوايا . ومن النادر ان نجد لغة تقريرية في القصيدة ، اذ تعتمد القصيدة كل الاعتماد على اللمحات السريعة للمواقف المتعددة والربط الداخلي بينها . لم يتحدث الشاعر مرة واحدة عن الظلم مباشرة ، او حتى عن الوطن ، بل جعلنا ندرك كلا الامرين من خلال الصورة الدالة ، التي صاغ مادتها من معطيات حسية شديدة التاثير والحيوية ، ومزج هذه المعطيات بشيء من الموروث (موال صياد حزين ، لم تترك الرياح من ثمود في الواد من اثر) وتفاعلت الدلالات الاسطورية للمطر مع الايقاع الصاعد للقصيدة ، فعمقت ما فيها من رمزية واضفت على تجربتها المحددة والخاصة مغزى انسانيا عاما ، فلم يعد الخليج مجرد خليج بل اصبح شيئا اقرب الى نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعا ، مع دفقات المطر ، الى عالم الغد الفتي واهب الحياة ، ولم تعد المأساة هي مأساة العراق او الشاعر فحسب ، بل اصبحت المأساة انسانية الملامح والقسمات . وهذا شأن كل فن عظيم نتوصل من خلال الخاص فيه الى العام ، فتتحول القصيدة من مجرد تقليد للقدماء ، او تعبير عن انفعالات مسرفة في ذاتيتها الى عملية معرفة ، تزيدنا وعيا بانفسنا وبالعالم من حولنا . »

نقد الدكتور احسان عباس *

يربط الدكتور احسان في تحليله لانشودة المطربين هذه القصيدة وقصيدة اخرى هي « غريب على الخليج » من حيث النهج الفني الذي يقوم على الازدواجية المعتمدة على التطابق ، كوجهي العملة ، فالعراق والمطر — في هذه القصيدة — شيئان متطابقان ، والصلة بينهما صلة حياة مستمرة . ويرى أن الاثارة في هذه القصيدة تنبثق من السحر البدائي الكامن في اللغة المتكررة ، كما كان يستعملها الساحر القديم ، ثم يمضي كاشفا عن طبيعة وصف المرأة في مطلع القصيدة وارتباطه بالتكوين العام لها ، فيقول :

« الحبيبة — في فاتحة القصيدة — هي الام أو القرية او العراق ، أو هذه الثلاثة مجتمعة . والحب قوة سارية في الانسان والطبيعة على السواء : العينان غابتا نخيل ساعة السحر وحين تبسمان تورق الكروم وترقص الاضواء كأنها اقمار في نهر يرجه المجذاف ، أو كأن النجوم ترقص في غوريهما ، فاذا غابتا في ضباب الاسى اصبحتا كالبحر « سرح اليدين فوقه المساء » وأخذ يخفق فيه تيار من الحياة — فهو يعكس دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت والميلاد والظلام والضياء ... لا فرق بين الام الكبرى والام الصغرى ، كلتاهما لبعدها تثير في نفس الطفل « رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء » ... عينا الام الصغرى تغيم بالاسى ، والطفل يحس برعشة البكاء ، فتلتفت الام الكبرى بعينين باكيتين ووقع قطراتهما يقول : مطر ... مطر ... مطر ، انشودة متصلة منقطعة في آن تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له ان امه ستعود ، ورفاقه يهمسون ان قبرها هناك على التل ، يشرب قطرات المطر ... ويجتاح الوجود كله حزن غامر ، فيزداد احساس الغريب بالضياع على سيف الخليج ، فيصيح به « يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ... »

ويمضي الناقد كاشفا في استعراضه للقصيدة عن علاقات اضدادها في تكاملها والتقائها عند مفتاح القصيدة « المطر » فيقول :

« ها هنا الوحدة الكلية بين الفتى والام والطبيعة والبائسين من بني الانسان . مثلما هي الوحدة الكلية بين النشيد المتصل في القصيدة وشخوصها وبين الاضداد الظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظمأ وري . لان قوة التحول لن تجعلها اضدادا الى الابد .

---

* من كتابه : بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره

القصيدة بسيطة : لفظة واحدة استطاعت ان تغوص الى سر الوجود ، كما استطاعت ان تربط خيوطا مختلفة ، وان توحد الطاقات في حبل قوي ، هو حبل الامل ، فلم يعد الشاعر منفصلا بمشاعره الذاتية ، ولم تعد النظرة الانسانية مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي ، وانما هي تسترسل — كما يسترسل المطر — من طبيعة الموقف كله ، انها صورة التلاحم بين الخصب والجوع دون اغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات ، وخروج بالاسى عن وقدته الطبيعية التي تشبه وقدة النار تحت الرماد . ومع أن عرض القصيدة قد اظهر كثيرا من الصيغة التقريرية ، فانها في الواقع من اشد قصائد السياب اعتمادا على الالماح السريع والربط الداخلي ، فهي اول قصيدة من نوعها في شعره ، وهي فاتحة ما يمكن أن يسمى « شعره الحديث » .. اعني انها في داخلها مبنية بناء تكامليا ، وفي خارجهاتتكىء على دورات متصاعدة ، قليلة الاستطراد الى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامة وعن غايتها النهائية . واذا غاص القارىء باحساسه الطبيعي في اعماقها وجد نهرا يعب كانه صورة الخليج المرئي : فيه اللؤلؤ والمحار وفيه الردى ايضا ، فيه الدم والجوع والحب والطفولة والموت . ولكن لا بأس : انه نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعا الى عالم فتى يهب الحياة . وهذا الهدوء التقبلي ليس جبرية وانما هو اطمئنان الى قوة التحول ، الى النظرة البدائية التي تربط الانسان بالارض وفصولها ... القصيدة هنا كالارض تهتز بالمطر لتربو بنسمة الحياة ، وان كان المطر يحدد سطحها ويجرف بعض معالمها ، والارض هي الام ، التي تمنح الحياة ولادة جديدة . ولما كانت القصيدة صورة للولادة الجديدة ، فان الاحساس بها يملأ النفس باستجابة غامضة ، تكاد تكون لاشعورية .

ولهذا كله امتلات القصيدة بصورة نابضة او متفتحة او مشرفة على التفتح : « الكروم تورق — الاضواء ترقص — المجذاف يرج الماء — النجوم تنبض — ارتعاشة الخريف — رعشة البكاء — الخليج يفهق اللؤلؤ والمحار والردى — العراق يذخر الرعود والبروق — الرجال يفضون الختم عنها — القطرة تتفتح عن اجنة الزهر — ... » وليست هذه صور للتزيين . وانما تعتمد ايحاءات اللفظة والصورة معا لتمهد الطريق الى التفتح الكبير — الذي تستعد له الحياة . وقد استطاع السياب ان يتخلص من صور الجنس التي تعذبه وتملأ اخيلته في قصائده الاخرى حين جعلها تخب تحت صور الحياة عامة ، ولم ينثرها على سطح الصورة الكبرى : وبالجملة صهر السياب ذاته وتجربته السابقة وموقفه الانساني في « قصيدة » .. بعد أن طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ . »

نقد الدكتور ابراهيم السامرائي *

وهو في بحثه هذا يهتم بلغة الشعر ، ومن ثم فقد اتجه الى التجربة اللغوية في شعر السياب عبر ديوانين من نتاجه الفني المستمر ، وبصفة عامة فانه يرى أن السياب في « انشودة المطر » — غيره في تجاربه السابقة ، فلم يعد ذلك المحب الملتاع ، وانما اصبح يتطلع بعين أخرى ، فينسرح في دنيا الناس يتحدث عن مشكلات الانسان ، وما يدور في ملك الزمان ، غير مقيد بمكان ، فهو يذكر العراق كما يذكر سائر الاقطار العربية ، ولكنه يظل عالقا ببيئته الريفية البصرية ، فيحن اليها حنينا بالغا .

ويمضي السامرائي عن هذا التعميم الى قصيدة « انشودة المطر » أو لغتها على وجه الخصوص ، فيقول :

« وقد تكتسي تعابيره بلون من ألوان الرمز والايماء ، ذلك أن الشاعر يعرض لافكار ومعان دقيقة ، وقد أوتي من قوة التصوير ما يسهل عليه ان يجلو معانيه الدقيقة ، وهو يقتنص خطراته وافكاره من ينابيع مختلفة ، يلتقي فيها الشرق والغرب ، والقديم والجديد ، ويستحضر كل ذلك بشخوص واعلام تبرز في القصيدة فتجعل منها مادة حية متحركة . ولعلك تستطيع أن تعرف بيئة الشاعر التي عاش فيها اذا قرأت شعره ، وتبينت طبيعة قروية بصرية فيها النخل والشط بمده وجزره ، وهي مشرفة على الخليج ، وانت في كل ذلك تضع يديك على لغة خاصة يعرفها أهل تلك البيئة .

. . . .

ولعلك تندهش لمكان النخيل في شعر الشاعر ، فهو يحبه ، بل قل يتغزل فيه ، وليس أبلغ من ان الشاعر يقول في انشودة المطر :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

ويتحدث عن الخليج فيقول :

وعبر امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار

ولا يعرف « المحار » الا من لعب على شطآن الطبيعة البصرية »

---

* من كتابه : لغة الشعر بين جيلين

نقد الدكتور هاشم ياغي *

ويبدأ الدكتور ياغـي تحليله للقصيـدة بالاشارة الى عمق وامتداد « المطر » في شعر السياب عامة ، ويعرج من هذه البداية الى الخصائص المميزة التي جعلت هذه القصيدة من عيون الشعر الحديث . **يقـول :**

« والمطر عند السياب مادة خصبة حاول ان يستثمرها في شعره في غير موطن ، ومن امثلة ذلـك ما نراه في قصيـدة (مدينة السندباد) وفي قصيدة (مدينة بلا مطر) . وكلها في ديوانه (انشودة المطر) . ولكن الذي يبدو لمتصفح هذهالقصائد ان (المطـر) في قصيدة (انشـودة المطر) كان اوسعها ابعادا واكثرها خصبا ، وادخلها في رموز الشعر الرفيع الناضج . ومع ان قصيدة (انشودة المطر) يضعها النقاد في طليعة قصائد الشعـر العربي الحديث ، فان فكرة الاتكاء على المطر او الماء فكرة قديمة بل قديمة جدا في بيئة العراق المائية ،ومن ثم نرى ان اتكاء السياب على صورة المطر أو صوره في معالجة قضـايا مجتمعه العراقي الحديث امر حديث جدا ، وان كان فيه رسيس من قديم عريق .

الانشودة والحداثة :

وليس السبب في دخول هذه القصيدة الخصبة عالم الشعر العربي الحديث بسبب وزنها الذي يتكيء على التفعيلة بدل الوزن كله فحسب ، اذ ان القصيدة جعلت وحدتهـا تفعيلة بيـت الرجز لا وزن الرجز نفسه ، وراوحت بين تفعيلة في البيت واربع تفعيلات ، مارة بتفعيلتين احيانا وبثلاث تفعيلات احيـانا اخرى ، ولا بسبب تحررهـا من نظام القافية العربية في الشعر التقليدي فقط ولا بسبب موسيقاها الداخليـة ، وديناميـة هـذه الموسيقى المتحركة في داخل نظامها وبنائها النغمي وحسب ، وانما بهـذه العوامل وعوامل اخرى اهم في نظري ، ترجع الى عناصر **الرؤية الشعرية الحديثـة .**

(فانشودة المطر) تتناول هما فرديا من هموم الشاعر مندغما اعمق اندغام بهموم مجتمعه العراقي الحديث ، ومتناسقا معها الى حد التوحد . والتناول لهذا الهم المندغم بهموم الجماعة هو تناول مركب ، يعتمد كثـيرا على الادراك المركب المعقد ويبتعـد الى حد واسـع عن الادراك القريب الحسـي .

ومن هنا كانت رؤية السياب الشعرية في هذه القصيدة رؤية حديثة ، **افادت من نواميس المجتمعات القدر الكبـير . وصهرت كل ذلك في رؤية شعرية جميلة ذات ابعاد متعددة واسعة خصبة .**

---

* من مجلة الثقافة العربية : العدد الثاني

لقد رأى السياب التقابل بين الجفاف في العراق والخصب ، وعاد الى ما ادخرته نفسه في كل اقطارها من صور الجفاف وصور الخصب ، فراي التقابل بينهما طويل العمر ، ورأى ان طول العمر هذا لا يعني خلود هذا التقابل ، بل على العكس من ذلك ، رأى عوامل التغير الحاسمة المندفعة ، بل الشديدة الاندفاع آتية لا ريب فيها ، لتزيل هذا التقابل ، ولتجيء بعالم غد فني كلـــه خـــير .

ومن هنا كانت نظرة السياب او على الادق رؤيته الشعرية حديثة كل الحداثة بعدم انخداعها بما هو باد من صور الحياة فقد رأى ما هو بـــاد ظاهر ، ورأى ما وراءه مما هو في براعم تتفتح عن عالم الغد الفني الذي تفاعل باضوائه ، وجعل ينظر بفنه الشعري الى ابعاد هذين العالمين ان جاز لنا التعبير .

وقد اعانته صور المطر المتعددة على بلورة ما اراد ان يقوله فنيا او على بلورة ما ارادته مختلف الجماعات العراقية المتلهفة للمطر ، لازالة نوع الجفاف الذي تعانيه ، فالانشودة اي انشـــودة المطر ، هي انشودة هذه الجماعات ، وانشودة السياب في الوقت نفسه . »

وبعد عرض تحليلي سريع للقصيدة ، يقدم الناقد توصياته للقارىء ان يعنى في قراءته للقصيدة بعنصر الحركة ، والنمو المتصاعد في صورها وافكارها معا ، ومن ثم يحـــدد العناصر الاتيـــة ، كاركان للبناء الفني في القصيدة ، او ابعاد لهيكلها شكلا ومضمونا :

١ ــ بُعد الاثنينية الـــذي اشرت الى جوانب منه كانت فيما مضى مـــن حديـــث :

ــ كالبحر ... والموت والميلاد والظلام والضياء
ــ كنشوة الطفل اذا خـــاف
ــ اتعلمين اي حزن يبعث المطر ؟
في كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر
وكـــل دمعـــة ...
وكل قطرة من دم العبيد ...
فهي ابتسام الخ
ــ اصبح بالخليـــج :
يا خليـــج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

٢ ــ بُعد التنوع الخصب :

ــ عيناك غابتا نخيل

او شرفتـــــان
— عيناك حين تبسمان تورق الكروم
— وترقص الاضـــــواء
— كالبحر ، اصبح بالخليج يا خليج

٣ — بُعد الانقباض والأســـى :

— او شرفتان راح يناى عنهما القمر
— وتغرقان في ضباب من اسى شفيـف
— كالبحر سرح اليدين فوقـه المســاء
— كنشوة الطفل اذا خاف من القمر
— فتستفيق ملء روحي رعشة ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
— كأن طفـــــلا ...
— كأن صيـــــادا ...
— ما مر عام والعراق ليس فيه جـوع

٤ — بُعـد التفـاؤل :

— عيناك غابتا نخيـل
— عيناك حين تبسمان تورق الكروم
— أكاد اسمع العراق يذخر الرعود
— في كل قطرة من المطـر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر .
— وكـــل دمعـــة
وكل قطرة من دم الصبيـد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة
سيبعث العراق بالمطر .

٥ — بُعد التبرير والنظر بعمق إلى اسباب ما يراه من ثمرات :

— وفي العـراق جـــوع
— ومنذ ان كنا صغارا كانت السماء
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
— وينثر الخليج من حباته الكثـار
على الرمال ، رغوة الاجاج ، والمحـار
— وفي العراق الف افعى تشرب الرحيق
من زهـرة يربهـا الفرات بالنـدى »

القصيدة الرابعة

خمسُ مقطوعاتٍ نسائيّة

من القضايا الفنية التي لا تزال مثار بحث ، قضية « ادب المراة » ، فهناك من يعتقد انه لا وجـــود لما يســمـــى بأدب المراة ، وليس هذا انكارا لوجود شاعرات وكاتبات عبر كافة العصور تقريبا ، فهذه حقيقة تاريخية وآنية ، لا تقبل الجدل ، وانما اعتمد الرفض على ان نتاج المراة في مجالات الشعر والقصة والمسرح ليس فيه ما يميزه عن نتـــاج الرجل ، ومن ثم لا يصح فصله عن تيار الادب العام ، او اعتباره ظاهرة قائمة بذاتها ، ما دام هذا الادب النسائي يحقق المقاييس الادبية السائدة ، ولا يصدر عن « رؤية مختلفة » يمكن ان تعتبر الرؤية النسائية تجاه موضوع او موقف .

اما القائلون بوجود ادب متميز للمراة فانهم يؤكدون اختلاف تجربة المراة ـــ من الناحية الموضوعية ـــ عن تجربة الرجل ، واختلاف التجربة سيعني اختلاف اسلوب طرحها ، بل ان المعجم اللغوي للمراة يختلف عنه بالنسبة للرجـــل ، حتى وان صدرا عـــن مورد ثقافي واحد . وهذا الراي الاخير يصدقه المشاهد في عصرنا بصفة خاصة ، حيث اتيح للمراة قدر من الحرية ، أصبحت بفضله قادرة على الافضاء بذات نفسها ، والتعبير عن خوالجها النفسية الداخلية ، وتصوير تجاربها الخاصة ، دون أن تطاردها التقاليد او المعتقدات الموروثـــة . وربـــما ساعد على هذا تنوع اســاليب التعبير الفني ، فلم يعد الشعر مثلا الفن الوحيد او الفن الاول الذي يسلك مبدعه في تيار الادباء المبدعين . ولعله ليس من قبيل المصادفة ان المـــراة قد حققت تفوقا ملحوظا في مجال الفن الروائي بصفة خاصة ، ان روايات عالمية مثل : ذهب مع الريح ، كوخ العم توم ، الارض الطيبة ، مرتفعات وذرنج ، جين اير ، الكبرياء والهوى ، الى الفنار ، مرحبا ايها الحزن .. وغيرها .. من أقلام نسوية !!

وقد نحب أن نعرض هذه القضية على محك الاختبار في مجال الشـعر العربي القديم ، فاخترنا هذه القصائد الخمس القصار ، وسنضع مجـــرد اشـارات مختصرة ، تاركين استكمـــال رؤيتهـــا واكتشافها لفكر القارىء وخيالـــــه .

١ ــ جُويريّة بنتُ قارظ تبكي ولديْها

هي جويرية بنت خالد الكنانية ، وتكنى أم حكيم زوجة عبيد الله بن العباس بن عبد المطلب ، قالت في ابنيها اللذين قتلهما بسر بن ارطاة احد بني عامر بن لؤي باليمن :

يا مَن احسَّ بُنَيَّيَّ اللذيْن هُما ... كالدُّرَّتين تَشَظَّى عنهما الصَّدَفُ
يا مَن أحَسَّ بُنَيَّيَّ اللذيْن هُما ... سَمعي وقَلبي فقلبي اليومَ مُخْتَطَفُ
يا مَن احسَّ بنيَّيَّ اللذيْن هما ... مُخَّ العِظام فمخي اليومَ مُزْدَهَفُ
نُبِّئْتُ بُسْرًا وما صدَّقْتُ ما زَعَمُوا ... مِن قولهم ومِن الإفْكِ الذي اقترفوا
انحَى على وَدَجَيْ طِفْلَيَّ مُرهفةٌ ... مشحوذةٌ وكذاك الإثم يُقتَرَفُ
حتى لقِيتُ رجالاً من إرُومَتِه ... شُمَّ الأُنوفِ لهم في قومِهم شَرَفُ
فالآنَ امَّنُ بُسْرًا حِقَّ لعنتِه ... هذا لَعَمْرُ أبي بُسْرٍ هو السَّرَفُ
من دلَّ والهةً حَرَّى مُوَلَّهَةً ... على حَبِيبَيْنِ قد أرداهُما التلَفُ

٢ ــ حَمْدونَة بنتُ زيادٍ الأندلسية

حمدة ويقال حمدونة بنت زياد بن تقي العوفي ، من قرية بادي من اعمال وادي آش . كان أبوها زياد مؤدبا ، وكانت اديبة نبيلة شاعرة ، ذات جمال ومال مع العفاف والصون ، الا ان حب الادب كان يحملها على مخالطة اهله مع نزاهة موثوق بها ، وكانت تلقب بخنساء المغرب وشاعرة الاندلس

وهذه الابيات في وصف الطبيعة نسبتها بعض المصادر لحمدونة ، ولكن مصادر اخرى نسبتها لابي نصر المنازي ، او لاحمد بن يوسف المنازي

---

١ ــ تشظى العود : تطاير قطعا ، وتشظى الصدف عن اللؤلؤ : تشقق عنه .
٣ ــ مزدهف : مذهوب به .
٥ ــ الودج والوداج : عرق في العنق ، وهو الذي يقطعه الذابح فلا تبقى معه حياة ، وهما ودجان .
٦ ــ الارومة : اصل الشجرة ، واستعملت للحسب ، يقال : هو طيب الارومة : اي كريم الاصل .

المتوفى سنة ٤٣٧ هـ . فهل يمكن ان نحتكم الى الاسلوب لنتعرف على « جنس » القائل ؟

وَقَانَا لَفْحَةَ الرمضاءِ وادٍ ... سَقَاهُ مُضاعَفُ الغيْثِ العَميمِ
حَلَلْنَا دَوْحَةً فحنَا علينَا ... حَنُوَّ المُرْضِعاتِ على الفَطيمِ
وَأَرْشَفَنَا على ظَمَأٍ زُلالاً ... أَلَذَّ من المُدامَةِ للنديمِ
يَصُدُّ الشمسَ أنّى واجهتنا ... فيحجُبُها ويأذنُ للنسيمِ
يَرُوعُ حصاهُ حاليةَ العَذارَى ... فتلمِسُ جانبَ العِقدِ النظيمِ

٣ ــ رابعةُ العدوية : شهيدةُ العِشق الإلهي

هي ام الخير رابعة بنت اسماعيل العدوية مولاة آل عتيك البصرية ، صالحة مشهورة من اهل البصرة ، ومولدها بها ، كانت تصلي اكثر الليل ، وتنام اقله ، فاذا وثبت من مرقدها خاطبت نفسها بقولها : يا نفس كم تنامين والى كم تنامين ؟ يوشك ان تنامي نومة لا تقومين منها الا لصرخة يوم النشور ، وكان هذا دابها دهرها حتى ماتت ، ومن شعرها في مناجاة الذات الالهية :

يا سروري ومُنيَتي وعِمادي ... وانيسي وعُدّتي ومُرادي
انتَ روحُ الفؤاد انت رجائي ... انت لي مؤنسٌ وشوقُك زادي
انت لولاكَ يا حياتي وأنسي ... ما تَشَتّتُّ في فسيح البلادِ
كم بَدَتْ منّةٌ وكم لك عندي ... من عَطاء ونِعمةٍ وايادِ
حبُّكَ الآنَ بُغيَتي ونعيمي ... وجلاءٌ لعين قلبي الصادي
ليس لي عنكَ يا حبيبُ براحٌ ... انت مني ممكّنٌ في الفؤادِ
إن تكنْ راضيا علَيّ فإني ... يا مُنى القلبِ قد بَدا إسعادي

والآن .. ما رايك في « لغة » هذا النداء لله عز وجل ؟ .. في مفرداته ، وتراكيبه ، ومعانيه ؟ ماصلة هذا بتجربتها الخاصة ؟ وبم صار الله سبحانه مستحقا للعبادة ــ في رأيها ؟

٤ ــ مَيْسون بنتُ بَحْدَل ، والبحثُ عن السعادة

هي ميسون بنت حميد بن بحدل بن انيف ، من بني حارثة بن جنـــاب الكلبي . وكانت بدوية تزوجها معاوية بن ابي سفيان ، ونقلها من البادية الى ريف الشام ، واسكنها قصرا من قصور الخلافة ، فكانت تكثر الحنين والتذكر لمسقط راسها بعد ان ثقلـت عليها الغربـــة . فانصت لها معاوية يوما ، فسمعها تنشد الابيات التالية :

لبَيْتٌ تَخَفُّـــقُ الأرواحُ فيـــه ... أحـــبُّ إلـــيَّ مـــن قصرٍ مُنيـــفِ
وبَكْـرٌ يتبـــعُ الأظعـــانَ سَقْبًـــا ... احـــبُّ الـــيَّ مـــن بغـــلٍ زَفُوفِ
وكلـــبٌ ينبـــحُ الطُـــرَّاقَ عنـــي ... احـــبُّ الـــيَّ مـــن قِـــطٍّ اليـــفِ
ولُبْـــسُ عبـــاءةٍ وتَقَـــرَّ عينـــي ... احـــبُّ الـــيَّ مـــن لُبْسِ الشُّفُوفِ
واكـــلُ كِسَـــرَةٍ في كِسَرِ بيتـــي ... احـــبُّ الـــيَّ مـــن اكـــلِ الرغيف
واصـــواتُ الريـــاحِ بكـــلِ فَـــجٍّ ... احـــبُّ الـــيَّ مـــن نَقْـــرِ الدُّفوف
وخِـــرقٌ مـــن بَني عمي نحيـــفٌ ... احـــبُّ الـــيَّ مـــن عِلْـــجٍ عَلِيـــفِ
خشونـــةُ عيشتي في البدو اشهى ... الى نفسي مـــن العيش الطريـــفِ
فمَا ابغِي ســـوَى وطنِـــي بديـــلاً ... فحسبي ذاكَ مِـــن وطنٍ شَريـــفِ

فقال لها معاوية : ما رضيت يا ابنة بحدل حتى جعلتني علجا عليفا ، فالحقي باهلك ، وطلقها ، فمضت الى بادية كلـــب ، وابنها يزيد معها ، ويقال انها كانت حاملا به ،فوضعته في البرية ، فنشا فصيحا .

٥ ــ هندُ الهَمَدَانية تُكايدُ زوجَها

كان زوجها عثمان الهمداني في بعث اذربيجـــان ، فرجع الجند ولم يرجع هو ، لانه استفاد من جهاده ذاك ما اشترى به فرسا وجارية ، وسمى الفرس وردا والجارية حبابة ، والهاه الحب عن العودة ، فكتب الى امرائه يخبرها عن امره ، فكتبت اليه :

---

١ ــ البكر : الفتي من الابل ، والسقب : الذكر من ولد الناقة . وزفوف : مسرع .
٤ ــ الشفوف : جمع شف ، بكسر الشين وفتحها ، وهو الثوب الرقيق سمي بذلك لانـــه يستشـــف مـــا وراءه .
٥ ــ الكسرة : القطعة من الخبز ، والكسر : طرف الخباء من الارض .
٧ ــ الخرق : الكريم ، والعلج : الصلب الشديد ، وبه سمي حمار الوحش ، تاصد بذلك زوجهـــا معاويـــة .

لَعَمْري لَئِـن شَطَّتْ بعثمانَ دارُه ... واضحى غنيا بالحَبابَـةِ والـوَرْدِ
اَلاَ فاقْـرِهِ مني السلامَ وقل لـه ... غَنِينـا بِفِتْيـانٍ غَطارِفَـةٍ مُـرْدِ
إذا شاءَ منهـم ناشـئٌ مدَّ كَفَّـه ... الى كَفَلٍ ريـّانَ او كَعْثَـبٍ نَهْـدِ
بحَمْـدِ امـيرِ المؤمنـين أَعَزَّهُـم ... شبابا وأَعْزَاكُمْ خَوالِـفَ في الجندِ
فما كنتـمْ تقضونَ حاجـةَ اهلكُم ... قريبا فيقضُوهَا على النَّأْيِ والبُعْدِ
فأَرْسِـلْ الينـا بالسَّـرَاحِ فإنه ... مَنانـا ولا نَدْعو لكَ اللهَ بالرشْـدِ
إذا رَجَـعَ الجُنْدُ الذي انتَ منهُمُ ... فزادَكَ ربُّ الناسِ بُعْدًا على بُعْـدِ

غباع الجارية ، وذهب مسرعا ، فوجدهـا معتكفة على السجـود والصلاة ، فقال افعلت ما قلت ؟ ! قالت : الله اجل في عيني واعظم من ان اركب مائما ، ولكن كيف وجدت طعم الغيرة ؟ ! فانك غظتني فغظتك .

والان .. ما رايك في هذه القصة ؟

وهل يمكن ان يحدث تبادل للمواقع فيها ؟

★★★

وبعد هذه القراءة في خمس مقطوعات من الادب النسوي في العصور السالفة . يمكنك ان تتامل نوعية التجربة ، اي موضوعها ، والنوازع التي انبثقت منها ، والصور الفنية التي استخدمت لتجسيمها ، واللغة التي استعملت للتعبير عنها ، ومدى ما فيها من اقتضاب او اشباع ، ومن ذاتية او موضوعية ، ومن تلقائية اوتفلسف .. فهذه الجوانب جميعا ستعين على ان يكون رايك في قضية الادب النسائي مستنيرا الى حد بعيد ، حين يحتكم الى هذه النماذج الماثلة .

القسم الثـالث

الفـن المســـــرحي

« سيبقى المسرح سيد فنون التعبير عن الجماعات : في قدرته على احتواء الفكر في صورته الجدلية ، وتميزه بالحياة والحركة ، وتنوع اساليب عرضه بما يناسب كافـة العصور والمجتمعات ، وتلقيه حكم الجمهور (وهو الناقد الشاهد) كرد فعل فـــوري لا يحتاج الى تعقيـب .

واخيرا .. فانه عمل جماعي .. يتكلم لغة العصر .. ولغة المستقبل »

الفصل الأول

المسرحية .. وعناصر البناء المسرحي

المسرحية من اقدم الفنون الادبية ، يرجع تاريخها الى خمسة قرون قبل الميلاد ، وبهذا واكبت الانسانية منذ اشراق العقل في افقها ، لان المسرحية ليست غناء للعواطف واستثارة للشعور مثل الشعر ، انها — من باب اولي — تعبير عن عقائد الجماعات واهتماماتها العقلية ومشكلاتها الاجتماعية ، وهي اقدر من الشعر في اشباع هذه الجوانب وعرضها عرضا قويا ، لان المسرحية — بشكلها الفني المعروف لنا — تقوم على عرض القضية من زاويتين ، فتعرض الراي ونقيضه ، وهما في حالة صراع ، ولا تنتهي عادة حتى يتم الغلب لاحد الرايين ، على حين يظل الشعر الغنائي تعبيرا ذاتيا عن صاحبه ورؤيته الخاصة .

وقد تاثرت المسرحية بكافة المذاهب الادبية من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية ووجودية وعبثية . فشقت طريقها في خط يمضي بين صراع الانسان مع القدر — في المسرح الاغريقي — الى اغتراب الانسان في مجتمعه المعاصر ، كما في مسرح العبث ، ونضاله السياسي ، كما في مسرح برخت والمسرح السياسي بصفة عامة .

وبدات المسرحية شعرا ، هكذا كانت عند الاغريق وفي العصر الكلاسيكي ، وهكذا بدات في ادبنا العربي على يد شوقي امير الشعراء ... ثم انتشرت فنا نثريا يكتب بالعربية الفصيحة ، ثم تناولها كتاب العامية .

والمسرحية فن جماعي غالبا ، لا تكتب للقراءة عادة ، وانما لتؤدي على المسرح ، وهنا لا بد من مشاركة المخرج والممثلين وصانعي المناظر المسرحية والموسيقيين ، وليس من شك في ان النص المسرحي يتاثر بجهود هؤلاء جميعا ويصل الى جمهور المشاهدين من خلال قدرتهم على التخيل والتنفيذ .

وهذه كلها جوانب على قدر كبير من الاهمية ، ولكننا نؤجلها الى مكان آخر لنتعرف على القدر المشترك الذي ينبغي توافره في اية مسرحية

مهما اختلف شكلها او غايتها او لغتها ، ونعني البناء المسرحي والشروط التي ينبغي ان تراعي في بناء مسرحية جيدة .

١ ـ الفـن والحيـاة

نذكر في مستهل التعرف على عناصر البناء المسرحـي هذه الحادثة الطريفة ذات المغـزى ، التي يرويها الكسنـدر دين ، من كبار المخرجين المعاصرين في امريكا ، فيقول : منذ بضع سنوات كنت اقوم باخراج مسرحية في موقع على ناصيتي الشارع الثاني والاربعين وبرود واي في نيويورك ، كان الجو حارا والنافذة مفتوحة ، وكان بالمسرحية حوار طويل عن الضجيج في الخارج . قمنا بتسجيل الضجيج الخارجي في تلك الناصية كمؤثر صوتي ، ولقد اسعدت نتيجة التسجيل اولئك الذين نسوا معرفتهم بالنظرية ، وعند اجراء اول « بروفة » بالملابس استخدمنا التسجيل دون علم الممثلين او الحاضرين ، فلم يفهم احد ممـن كانـوا فـوق خشبة المسرح او من بين الحاضرين تلك الضوضاء التي جاءت من خلف المسرح . اوقفنا « البروفة » وبدأت التساؤلات تتـرى ، ان التصوير الفعلـي المطابق للاصل ، اي للطبيعة ، لم يكن من الميسور التعرف عليه ، فهو لم يوح بضوضاء الشارع ، كانت جلبة جنونية غير متناسقة ولا تـدل على شيء . جربنـا السرعات المختلفة الممكنة لجهاز التسجيل ، لكن ذلك لم يجد فتيلا ولم يحسن صفـة المؤثر . واخيرا قامت مجموعة من احد عشر شخصا باتتاج العناصر الغالبة او البارزة . ثم الاصوات وتنسيقها في تناسب ، وترتيبها في تاثير متصاعد ، ثم قمنا بالتوقيت واحدثنا التضاد المطلوب والتنويع ، وفي النهاية كان الذي قدم المؤثر اوركسترا قامت بأداء الترتيب الفني لضجيج الشارع !!

هذه عبارات رجل عاش المسرح كحرفة ، وعرف الكثير من اسراره الفنية على اختلاف مراحله ، ولهذا جاءت كلماته دقيقة في دلالاتها ، فأولها ان الفن حرفة ، صناعة ، يقوم بها انسان موهوب ، فاذا كانت الحياة في صورتها المباشرة ليست عملا فنيا قادرا على الاقناع والامتاع ، فان هـذا الفنان الموهوب سيتصل بهذا الاصل الواسع الغزير ، ويأخذ منه الاجزاء التي تنمي احساسنا بالاصل العظيم ، بالحياة ، وهذا الاخذ ، او الاختيار والانتقاء لا يتم عشوائيا ، انه اول شرائط الصنعة الفنية واشدها خطرا ، ولذا ينبغي ان يتم في اطار الاثر المطلوب بثه في المشاهد ، اختيار العناصر الغالبة او البارزة ، بحيث تترك تأثيرها المباشر فكريا او عاطفيا حزينا او متفائلا ، جادا او ساخرا ، وبعد اختيار الجزئيات يأتـي التنسيق ، وهو محكوم في كل مراحله بهذا الاثر العـام المطلوب ، ولكن من خلال الوعي

بمتطلبات البناء المسرحي الناجح ، واهمها — في مجال ترتيب الجزئيات — مراعاة التناسب ، والتصاعد والتضاد ، والتنويع .

وهكذا نستقرر حقيقتان : الاولى ان الحياة في صورتها المباشرة ليست فنا وانما هي مصدر الفن ، والثانية : ان الفن صناعة او صورة تستوحي الاصل ولكنها اقدر على الايحاء بهذا الاصل ، اعتمادا على وسائل عديدة من الاختيار والتركيز والاقناع . ولكن كيف يختار المؤلف الفنان او ماذا يختار ؟ . تلك هي المشكلة !! وقد اختار كل عصر ما يراه معبرا عن واقعه، ومن ثم كانت تلك المذاهب الادبية ، وهي — في صميمها — وجهة نظر ، او رؤية ، للكون ، وللانسان ، ولوسائل التاثير الفني واهدافه .

٢ — اهمية الحكاية في المسرحية

ومهما يكن من خلاف حول : ماذا نختار ؟ وهل يكون ذلك في حدود الواقع المالوف ، او الممكن ، او ما يجب ان يكون ، وهل نحافظ على النسب الحقيقية او التقريبية للاشياء ، او نجسمها ونبالغ فيها ، حتى يستحيل النور وهجا ، فان العمود الفقري لاية مسرحية يبقى ماثلا ، دائما ، في قصتها ، في تلك الحكاية المخترعة القائمة على قوة الاستطراد والمتمثلة في سؤال يطرح منذ المشهد الاول « ثم ماذا ؟ » او : « ما الذي حدث بعد ذلك ؟ وكيف حدث ؟ » ولا تنتهي المسرحية الا بانتهاء القصة ، اي الاحساس بالحصول على الاجابة ، وهذا يعني اكتمال المسرحية . لقد طرحت اجتهادات عديدة تحاول ان تفلسف فكرة المسرح ، فالمسرح تعبير عن القيم الروحية او العقائد ، والمسرح معلم ، والمسرح واقع بديل ، والمسرح فرجة ، والمسرحية ايقاع او شعر ، والمسرحية فكرة ، والمسرحية اقتراح يكتمل بعد نزول الستار .. الخ، وخذ ما شئت من هذه التعريفات ، ولكن ستبقى المسرحية الناجحة عبارة عن قصة طريفة ، فيها تشويق واثارة ، فهذه القصة وحدها هي القادرة على الاحتفاظ بالمشاهدين على مقاعدهم ثلاث ساعات ، وليس قولنا هذا رفضا للاهتمام بالفكر ، او بالعناصر المسرحية الاخرى كالشخصيات والصراع وما اليها ، او تهوينا من شأن تلك العناصر ، وانما نريد ان الاهتمام بها مع انعدام او ضعف القصة لن يجدي فتيلا ، ولكي نتاكد لنا هذه الحقيقة فلنراجع المسرحيات التي حظيت باعجاب العصور السالفة على اختلافها ، ومسرحيات عصرنا ايضا ، وسنجد ان نسبة كبيرة من اعجابنا ترجع الى القصة ، وكيف جمعت بين الطرافة والاحكام ، وكانها صنعت من تلقاء نفسها ، وحين تستلفتنا افكار ومواقف معينة فان هذه الافكار والمواقف تتاكد قيمتها من ارتباطها بالسياق ، اي موقعها من الاحداث المتنامية ، وليس لمجرد انها افكار جيدة .

٣ ـــ لا مسرحية بغير فكرة او قضية

وهكذا لن ندخل الان على الاقل في جدل حول ايهما الاسبق : الفكرة ام الحكاية ، ولعلهما يولدان معا في حالات كثيرة ، ويتبادلان الموقع في حالات اخرى ، ولكن تبقى الحكاية او القصة القائمة على تتالي الاحداث الجزئية في اطار الحدث الكبير صاحبة الاهمية الاولى في البناء المسرحي ، سنجد كتابا يهتمون بالفكر والقضايا الاجتماعية ويريدون ان يقوم عملهم على الادلاء بوجهة نظر في قضية تشغل مجتمعهم كالانفجار السكاني ، او توجيه الثروة ، او التصنيع ، او تعدد الزوجات ومضار الطلاق ، وهناك من يضع السياسة مكان المجتمع ، ويريد ان يبحث في المسرحية عبارات براقة عن التقدمية والنضال ، وحقوق الجماهير ، وخطر الفردية ، وضرورة تذويب التكلس الطبقي او القبلي .. هذه نغمات منتشرة بين الشباب خاصة ، ولا ضرر منها على اية حال ، لكنها فنيا ، لن تعني شيئا في عمل حواري قائم على تبادل العبارات العنيفة لن يستحق اسم « المسرحية » ما لم يكن مثيرا لخيال النظارة وروح التوقع الكامنة فيهم من خلال القصة ، قادرا على امتاعهم بالمشهد والحركة والايقاع من خلال العرض . وقصة المسرحية ينبغي ان تكون بسيطة للغاية ، بعيدة عن التفرعات التي تؤدي الى التشتت ، غير متراكمة الاحداث ، وهي في ذلك تختلف تماما عن « الرواية » ، حتى لقد قيل ان الحكاية التي لا يمكن تلخيصها في حدود مائة كلمة لا تصلح اطارا لمسرحية ، وستكون خالية من روح الدراما ، وهذا صحيح الى حد كبير ، فمع التفرع يضيع التركيز ومن ثم الاثر الدرامي ، وتزدوج الخطوط او تتعدد فتتداخل الشخصيات وتضطرب المشاعر مما يبدد الاثر الذي ينبغي ان يحرص الكاتب عليه ، ومع تراكم الاحداث ، سيضيع المعنى الجمالي للمسرحية ، وقد تصير لغزا يبحث عن حل ، كما ستضيع معالم الشخصيات عبر مواقف حوارية لم تشبع بما فيه الكفاية لهاثا وراء المفاجآت .

ولقد اهتممنا بعنصر الحكاية في المسرحية لانه يقوم بوظيفة اساسية في بنائها ، فالحكاية في المسرحية كالهيكل العظمي في السمكة ، لا يؤكل ولكنه هو الذي يحدد شكلها ولن تصير سمكة بدونه ، ولكن الحصول على « حدوته » طريفة لن يكون اعفاء للمؤلف من تحميلها بمضمون فكري ناضج يحقق المتعة والفائدة عبر كشفه عن بعض الحقائق الانسانية او الاجتماعية التي توصل المؤلف اليها بمعاناته ، اي ان اية حكاية لا بد أن تحمل في النهاية معنى او فكرة ، ولن يتم ذلك بمجرد سرد القصة تمثيلا امام الناس ، وانما سيتم اذا كان المؤلف لديه منذ البدء ما يريد ان يقوله ، وانه اطال تأمل وتقليب حكايته المخترعة ، على كافة اوجه

الاحتمال ، لتتمكن هذه الحكاية من توصيل فكرته .

ومن الخطا والخطـــر معا ان يركـــز معنى المسرحية او فكرتها في جملة حوارية بعينها ، او في مشهد او فصل ، بل ينبغي ان ينتشر المعنى انتشـار اللون في الزهرة ، وانتشـار الدهن في الحليب ، ومن الصحيح ان تتابـــع الاحداث سيتصاعد ومن ثم سيسرع ايقاع التوتر عند الاقتراب من النهاية ، ولكن هذا لا ينبغي بأي حال ان يعني ان الفصل الاول او جزءا منه يعتبر خاليا من الفكرة المسيطرة بعد ذلك ، لان هذا ببســـاطة سيعني ان المسرحية كانت في غنى عنه .

٤ ـــ الفعـــل : ماذا يتطلـــب ؟

والان ... وقد حصل المؤلف المسرحي على حكاية مناسبة وحملها بما يريد من افكار ومشاعر يريد ان يطبعها في وجدان وفكر المشاهد ، كيف يصل الى هذه الغاية ؟ فمن الواضح اننا ـــ الى الالمام بهذين العنصرين ـــ لم نصل الى ما يميز البناء المسرحي عن البناء الروائي او القصصي مثلا ، فالفن القصصي يقوم ايضا على حكاية وان كانت تختلف او يمكن ان تختلف في شكلها العام عن الحكاية القابلة للاداء المسرحي ، والقصة ايضا يمكن او ينبغي ان تحمل فكرة او موقفا هو الدافع للاديب ان يكتبهـــا اصـــلا . وهنا نصل الى صلب البناء المسرحي ، فالمسرحية تقوم على الفعل او العمل ، اي انها تؤدي بطريق الحركة، ونشاهد الفعل وهو يزاول ويتخلق امامنا الى ان يؤدي الى نتيجة ظاهرة ، وهذا القول يتضمن ثلاثة عناصر اساسية هي : الصراع والشخصيات والحوار .

٥ ـــ الصـــراع

لقد اعترفت كافة الاتجاهات الفنية بالصراع كاساس ومحرك، وهذا يستلزم ان تعرض الفكرة على ضدها ، وان تواجه الاخلاق في المسرحية بنقيضها ، وان يشعر فرد او افراد بضرورة التغيير ، وان يجدوا مشقة ومقاومة في ذلك ، ومن ثم سيكون من الصحيح ، الى حد كبير ـــ تقريب مفهوم المسرحية ـــ فيما اقتبسه نيكول ـــ بانها تنشأ حينما ينشب صراع بين شخص او اشخاص في تمثيلية ، وهم واعون لهذا الصراع ، او غير واعين له ، وبين شخص معاد او ظروف او حظ مناوىء . ومن هنا تنشأ المشكلة وتظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل في شخص او اشخاص ، جسمانيا كان هذا الرد او عقليا او روحيا ، وهـــم يصارعون القـــوى المضادة من انسان او ظروف او مقادير ، ثم تأخـــذ في التراخي حينمـــا تهبط حرارة رد الفعل ، ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل باتتصار احدى الارادتين المتصارعتين ، ويكون رد الفعل الناشىء في شخص بسبب عقبة

من العقبات في اشد حالاته واعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة ارادة انسان اخر ، في صدام متوازن تقريبا ، وهكذا سنكتشف ان الصراع هو المسئول من تنمية الحدث الكبير بتسلسل احداث صغيرة ومشاهد ، ليست علاقتها علاقة تجاور ، وانما علاقة توالد وتركيب في نوع من الديالكتيك المستمر ، فتعارض ارادة شخصين يؤدي الى وضع جديد ، بانتصار احدهما مرحليا او تراجعه او هزيمته ، وهذا يعني ان كلا منهما سيحاول استثمار الوضع الجديد او تغييره ، فتتحرك المواقع ليتم لقاء وتعارض مختلفان ، يؤديان الى نتيجة جديدة ، تحتاج الى مقاومة من نوع او بأسلوب مختلف .. وهكذا ، وحين تسيطر احدى الارادتين على الاخرى فان هذا يعني ان الحدث قد اكتمل ، وان الستار الاخير ينبغي ان ينزل .

ان حسن الفهم لطبيعة الصراع واهميته سيعصم المؤلف المسرحي من تضييع وقته في اختيار موضوعات لا تصلح لبناء مسرحية ، او هي تحتاج الى جهد خاص وخارق، فتاريخ حياة شخص ، ومهما كان دوره التاريخي لن يصلح لبناء مسرحية ، ولكن حدثا معينا او قرارا اتخذه هذا الشخص يمكن ان يكون بدءا او خاتمة لمسرحية جيدة ، والصراع الداخلي — على اهميته — لا يستطيع ان يحافظ على التشويق والاثارة المطلوبة ، اذ يمكن ان نشاهد شخصا يتمزق بين المشاعر المتضاربة ويتردد في اتخاذ قراراته ، ولهذا كان من الواجب على المؤلف ان يتتبع هذا التردد — وبسرعة — ليرصد اثره في المؤيدين والمعارضين ، اي ان ينقل الصراع الداخلي الى صورة خارجية يتمثل فيها تعارض الارادات ، كما نشاهد في « هملت » مثلا وهو اشهر متردد عرفته خشبة المسرح . كما ان حسن الفهم لمعنى الصراع سيجعلنا نتأنى في اختيار القصة او الحكاية ، وما يمكن ان تحمله من أفكار ، وما يمكن ان تقسم اليه من مواقف ومشاهد ، واخيرا — وهو الاهم — تحديد نوعية الشخصيات التي ستمثل اركان الصراع ، في صفاتها الاخلاقية والجسمانية والمبادىء والقيم التي تعتنقها ، فهذه الجوانب في الشخصية هي التي ستحكم نتيجة الصراع ، وتسبغ عليه ثوب المنطق المعقول ، اي انها ستمنح الاثر الكلي للمسرحية درجته من الوضوح والاحكام والاقناع .

٦ — الشخصيات

وكما اسلفنا القول فان هذا الصراع الذي سينهض عليه كيان المسرحية تقوم به الشخصيات ، وهذا ما ينبغي ان يحدد نوع وصفات وعدد الشخصيات المطلوبة لتمثيل هذا الصراع والوصول به الى غايته .

واول ما يجب ان يتوافر للشخصية المسرحيـــة أن تكون شخصية انسانية حية ، تملك بذاتها وعلاقتها بموضوع المسرحية ، اسباب الحياة في خيال المشاهد من حيث ارتباطها بواقع الحياة ، وقدرتها على استدعاء هذا الواقع وتمثيله ، ومن حيث ارتباطها بموضوع المسرحية واهميتها في صنعه والوصول به الى غايته ، ولكي يتحقق هذا المطلب الاساسي في اختيار وتشكيل الشخصيات في اية مسرحية ، فانه ينبغي ان يصل تصورها في خيال المؤلف الى درجة عالية من الوضوح والالفة ، حتى تشق طريقها في المسرحية بغير عثرات او تناقضات او تقصير ، وسيتم ذلك حين يتضح في تكوينها ثلاثة ابعاد اليها تعود الفروق الاساسية بين شخص واخر . **وهي : البعد الاجتماعي ، والبعد العضوي ، والبعد النفسي ، وهو نتيجة لهما ، فحين نعرف الموقع الاجتماعي للشخص : تربيته وثقافته واسرته وطبقته ووظيفته ، وحين نرى شكله وملامحه وعمـــره وطريقة حديثه ومشيه .. الخ فاننا سنكون اقرب الى الاقتناع باسلوب تفكيره ونظرته الى الاخرين ونوع اسلحته في الصراع واخلاقه بصفة عامة .**

ونحن نعرف سلفا ان جميع شخصيات المسرحية ، مهما تنوعت ، من صنع المؤلف ، وتستمد حياتها من قلمه ، وانها لن تتجاوز الحد الذي يريده لها ، ولكن سيكون من الخطر ان يفرض عليها شعوره او منطقه الخاص ، ولذا نقول انها تستمد وجودها من الواقع العام ، ومن ارتباطها بالموضوع ، اي ينبغي ان تتحرر من وصاية المؤلف لتعيش حياتها الخاصة وباسلوبها ولغتها المميزة ، فلا تكون مجرد ابواق تهتف بافكار المؤلف كما يحدث في تمثيليات المدارس ذات الطابع التعليمي ، ولا تكون مجرد تعبير عن افكار تتحاور على نحو ما عبر توفيق الحكيم في تقديم مسرحياته الذهنية، اذ يقول ان شخصياته ما هي الا افكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية اثواب الرموز !! بل ينبغي ان تكون الشخصيات قادرة على الحياة بذاتها ، ضرورية في استكمال الحكاية وتصوير الموضوع من كافة جوانبه ، وتطويره الى النهـــاية .

وما دامت الشخصيـــات هي المعبرة عن الصراع فان هذا يعنـــي ـــ تلقائيا ـــ ان تكون متعارضة في اخلاقياتها ومثلها ، مما يكسب الصراع اسبابه وحيويته ، اذ لا يمكن ان يتصارع الاشباه في سبيل غاية واحدة ، وهذا التعارض في الصفات ينبغي ان يؤدي الى نوع من التكامل في مجموع هذه الشخصيات من خلال تنوعها وتناقضها ، فنجد صاحب الطوية النقية ولكنه درويش مسالم طيب ، ومن يشاركه صفته ولكنه ذكي يتسلح بالحذر ولا يؤكل بسهولة ، وهناك الخبيث الامعة الذي يجند خبثه لخدمة سادته فهو لا يصلح الا مخلب قط ، والخبيث الاناني نهاز الفرص الذي يحول كل

شيء لصالحه ممتطيا مرونة التفسير القانوني لكثير من النصوص ، ومن يشاركه الخبث والانانية ولكنه لا يتورع عن استعمال اي سلاح !! وكما سيلاحظ المؤلف اختلاف شخصياته الى درجةالتناقض على المستوىالنفسي والسلوكي ، فان الملامح المميزة والشكل بوجه عام ينبغي ان يكون متساوقا مع الاخلاق ، ومن ثم ينبغي ان تختلف الهيئة بحيث يألفها المشاهد ويتعرف على كل منها دون خلط .

ويمكننا الان ان نتأمل هذه العبارة التي مرت بنا منذ قليل « ويكون رد الفعل الناشيء في شخص بسبب عقبة من العقبات في اشد حالاته واعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة ارادة انسان اخر ، في صدام متوازن تقريبا » فختام العبارة عنتوازن الصدام يعني ان تكون اسلحةالشخصيات الخيرة والشريرة غاية في القوة والاقناع ، وتكون ميزاتها على قدر متقارب من السطوة والتاثير ، فاضعاف احد الفريقين يؤدي الى اضعاف الصراع وفقدان الاثارة والتكهن بالنتيجة المتوقعة ، فصورةالفتاة السلبية المستكينة الضائعة التي يتكالب عليها الطامعون وهي تتقهقر امامهم لا تملك الا دموعها ، ليظهر في النهاية سيد نبيل فيكتشف فيها ابنته التي فقدها وهي طفلة !! هذه الصورة الميلو درامية اخترعت لغايات اخرى لا تتصل بما نحد بصدده . فاذا كان عنصر الصراع يتطلب وجود الشخص الذي يدافع عن مسلكه وعقائده حتى الموت — فان الجبهة المعارضة — خيرة او شريرة — ينبغي ان تكون قريبة من هذا المستوى في الدفاع عن نفسها ومنازلة خصمها ، فهذا هو السبيل للاقناع بحتمية النتيجة وبأن الصراع لم يكن امامه الا ان ينتهي الى ما انتهى اليه .

٧ — الحوار

ومن البديهي ان الشخصيات تعبر عن نفسها بالكلمات والحركة او التصرفات ، فليس في المسرحية مجال للحوار الداخلي كما هو الحال في الرواية او القصة القصيرة ، فاذا ما ثار احساس او جاشت عاطفة او انبثقت فكرة في اعماق الشخص ، فليس امامه الا ان يفضي بذلك — بصورة ما — وبصوت مسموع ، او ان يظهر اثر ذلك جليا على ملامحه وحركاته، او ان يتخذ اجراء مباشرا يدل على هذا التغير الجديد . وهذا ما يلقي على الحوار في المسرحية اهميةعظمى ، وحذار ان نظن انالحوار مجردعبارات متبادلة بين مجموعة من الاشخاص ، فصياغته موهبة كاملة، وكمهن اعمال روائية محدودة القيمة اقتبسها كاتب يملك موهبة الحوار، وحولها الىعمل درامي للمسرح او التلفزيون ، فذاع امرها ووضعت بين الاعمال الفنية الناجحة .

ولكي يؤدي الحوار وظيفته البنائية ينبغي أن يكون أولا صادرا عن الشخصية ، متكافئا معها ، اي معبرا عن مستواها الحضاري واتجاهها النفسي وقدرتها اللغوية . وهذا ما يراد بواقعية الحوار ، كما يكون — ثانيا — مناسبا لطبيعة المشهد الذي يؤدى فيه ، فلا يطول في مواقف يحسن ان تكون خاطفة ، ولا يأتي ومضا او اضمارا في لحظات تحتاج الى الوضوح والاناة ، ولا بد أن يؤدي — ثالثا — الى تنمية الحكاية وتصعيد الصراع ، فنجد في كل جملة او بضع عبارات متبادلة اضافة الى القصة في مجال التمهيد او العرض او سعيا بها نحو الخاتمة ، بأسلوب بعيد عن اللغة السردية الاخبارية بل تأخذ طابع المجابهة والتحدي ، الذي يستفز الجانب الاخر ويستنفر قواه ، لتتعارض الارادات وتشتجر حتى تتم السيطرة لفريق على الاخر ، ورابعا — وهذه نقطة يقع فيها المبتدئون عادة وبعض المتمرسين — ينبغي ان يحدد المؤلف اطراف المشهد المسرحي ووظيفته في السياق العام ، وبذلك يمكنه — بعد اطالة الصحبة لشخصياته — ان يصنع الحوار المناسب ، الذي يجب أن توجهه كل شخصية مشاركة في المشهد الى الشخصيات الاخرى . وهذا يعني — ببساطة شديدة — أن الحوار متبادل فيما بين الشخصيات ، وينبغي أن يبقى كذلك وفي حدود ما يتطلبه الموقف ، ولكننا نشعر احيانا بأن بعض الاسئلة تطرح دون ان تكون ملحة او ضرورية للموقف ، وذلك بقصد سماع الاجابة وامهام النظارة او لفت نظرهم . وكما يعبر هذا التصرف عن ضعف الحيلة الفنية عند المؤلف المبتدىء ، فانه قد يعني عند الكاتب المتمرس ضعف ثقته بادراك المشاهدين لمراميه التي لا ينص عليها صراحة وبالتحديد، وعبر سؤال وجواب . وهذا خطأ فادح اذا ما اعتقد مؤلف انه يكتب لجمهور ضئيل الحظ من الذكاء والتذوق .

اننا جميعا او غالبا نسجل افكارنا واعمالنا الفنية كتابة لا املاء ، ولكن المؤلف المسرحي مطالب بأن يقرأ حواره مشهدا بعد مشهد ، وفصلا بعد اخر ، بصوت واضح ، او ان يقرأ عليه ، فالعبارة المسموعة لها وقع يختلف في النفس عن العبارة المقروءة ، ان المؤلف حين يفعل سيهتدي الى نوع من الايقاع ، ولا نعني به الوزن او السجع مثلا ، وانما نعني التناسب بين طول الجملة والكلمات التي تتركب منها والاصوات المستخدمة فيها ، وبين طبيعة الشخص الذي سيلقيها والموقف الذي تقال فيه .

الفصل الثاني

دراســـة تحليليـــة

(١) مسرحيـــة مجنـــون ليـــلى

شعر : احمد شوقي

ترجع صلة امير الشعراء بفن المسرح الى فترة مبكرة من حياتـــه الشعرية ، فقد كتب أولى مسرحياته « علي بك الكبير » وهو لا يزال طالبا في فرنسا يدرس الحقوق ـــ سنة ١٨٩٣م ـــ وارسل هذه المسرحية الى خديو مصر ، الذي كان يكفله ويشجعه ، ولكن يبدو ان الخديو لم يتحمس للمسرحية بالقدر الذي يدفع شاعرنا للاستمرار ، ربما بسبب موضوعها ، أو لانه يفضل ان يتجه شوقي الى الشعر الغنائي من مديح وغزل ووصف حتى يظل الخديو محور اهتمامه . ومهما يكن من أمر فقد انصرف شوقي عن محاولة الكتابة للمسرح ، وحين عاد الى وطنه ظل يدور في محور القصر . حتى أعلنت الحرب العالمية الاولى ، ونفي شوقي الى الاندلس خمس سنوات ، وفي الغربة عرف تباريح الحنين ، وعذاب الحرمان من الوطن كمعنى وشعب ، وليس كمجموعة من أصحاب الوجاهة ، وبدأت اشعاره تعكس رؤية اكثر شمولا على المستويين : الوطني والقومي ، لكنه ظل شاعرا غنائيا يكتب القصائد في موضوعاتها التقليدية ، ويضيف تجديدا في الصياغة كما يضيف موضوعات واغراضا غير مطروقة ، مما أكد منزلته وجدارته بامارة الشعر ، وقد كان المسرح الشعري حلما ذهبيا لدعاة التجديد ، ولكن لم يجرؤ أحد منهم على اقتحامه ، وفي كلمات الاشادة بشوقي حين مبايعته تمنى عليه المبايعون ان يفتـــح ابـــواب المسرح امام الشاعر العربي ، لان المحاولات السابقة على شوقي كانت ضعيفة محدودة القيمة . وهنا ـــ في السنوات الخمس الاخيرة من حياته (١٩٢٧ـــ١٩٣٢) قرر شوقي أن يستانف مـــا انقطع منذ خمسة وثلاثين عاما ، فأخذ من التاريخ المصري القديم : « مصرع كليوباترا » و « قمبيز » ، ومن تاريخها الحديث عاد الى « علي بك الكبير » فأصلح من شأنها بدربته المكتسبة .

كما اخذ من التاريخ العربي القديم « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الاندلس » ، وكلها مآس تقوم على صراع ابطالها مع القدر ومع اعدائهم ومع مشاعرهم الذاتية احيانا ، وتنتهي مصائرهم نهايات تاسية ، وقبيل وفاته كتب ملهاة واحدة هي « الست هدى » التي اخذ موضوعها من الاحياء الشعبية في مصر ، وليس من التاريخ .

ملامح عامة

وقد تاثر شوقي بالمسرح الاوربي ، والفرنسي بصفة خاصة ، الذي اثار انتباهه وحفزه الى الكتابة حين كان يطلب العلم في باريس ، وقد كان شوقي يسافر الى فرنسا كثيرا بعد ذلك ويشاهد العروض المسرحية هناك ، كما عرف قدرا مناسبا عن المذاهب الادبية واصول الحرفة المسرحية ، ونجح في الافادة من بعضها ، فهو كثيرا ما يحرص على تطبيق قانون الوحدات الثلاث الذي دعا اليه ارسطو وتمسك به الكلاسيكيون (وحدة الزمان ، والمكان ، والموضوع او الحدث) واخذ موضوعاته من التاريخ مثلهم ايضا ، وان اتجه بالطبع الى تاريخ بلاده ، كما حرص احيانا على اسباغ اللون المحلي وخصائص البيئة التي تجري فيها احداث المسرحية ، كما في « مجنون ليلى » بصفة خاصة ، وهذا المبدأ مما دعا اليه الرومانسيون . وحرص شوقي على عنصر « الصراع » في المسرحية ، سواء كان صراعا خارجيا كالحروب او داخليا نفسيا كانقسام الراي وتمزق العاطفة . وقد اكد شوقي اصالته بالحرص على الجوانب الاخلاقية والانتصار للواجب والفضيلة والوطنية ، وهو ما يناسب شاعرا شرقيا مسلما ، يكتب لمجتمع يحب ان يرى المثالية هي التي تنتصر ، كما ان ماضيه الطويل في مضمار الشعر الغنائي — شعر القصيدة — ترك علامات واضحة على صنعته المسرحية ، فلم يكن الحوار والحركة العنصرين السائدين دائما ، بل كانت المقطوعات الغنائية الطويلة تعترض سبيلهما ، حتى قال بعض النقاد : « لقد اراد شوقي ان يكتب مسرحا فغنى » . وقد غنيت بالفعل بعض قصائد شوقي في مسرحياته ، وهو لم ينكر هذه النزعة عنده ، وقد أوضحنا جانبا منها فيما كتبناه عنه في « كليوباترا في الادب والتاريخ » واذا كان الشكل المسرحي والى يومنا هذا يتقبل الاجتهادات والاضافات ، فلماذا لا نعتبر تلك النزعة الغنائية ، وتلك المقطوعات من الملامح المميزة لمسرحه ، وانها تحتاج الى اخراج فني متفهم ، والى ممثلين من نوع خاص ، لتصير مسرحياته كاملة غير متهمة بالبطء وضعف التحليل!!

مجنون ليلى : حقيقة ام اسطورة ؟

حين نعني بمسرحية « مجنون ليلى » ، فاننا نعرف سلفا ان « شوقي » لم يبتكر الموضوع او الشخصيات الرئيسية ، فالقصة معروفة

مروية ، ولهذا ينبغي ان نتعرف على « الاصل » اولا . واهم واقدم المصادر التي تعرضت للموضوع هو كتاب « الاغاني » لابي الفرج الاصفهاني ، الذي يعتبر اقدم موسوعات الادب العربي القديم واكثرها شمولا لنصوص ذلك الادب وتراجم شعرائه . وسنقتبس من الكتاب المذكور بعض ما يخص موضوع المسرحية . **قال الاصفهاني :**

« قال ابن داب : قلت لرجل من بني عامر : اتعرف المجنون ، وتروي من شعره شيئا ؟ فقال : او قد فرغنا من شعر العقلاء حتى نروي اشعار المجانين . انهم لكثير . فقلت : ليس هذا اعني ، انما اعني مجنون بني عامر الشاعر الذي قتله العشق . فقال : هيهات !! بنو عامر اغلظ اكبادا من ذلك ، انما يكون هذا في اليمانية الضعاف قلوبها ، السخيفة عقولها ، الصعلة رؤوسها ، فأما نزار فلا » قال المدائني : المجنون المشهور بالشعر بين الناس ، صاحب ليلى ، قيس بن معاذ ، من بني عامر ... قال ابن الكلبي : حديث المجنون وشعره وضعه فتى من بني امية كان يهوى ابنة عم له يكره ان يظهر ما بينه وبينها ، فوضع حديث المجنون ، وقال الاشعار التي يرويها الناس للمجنون ، ونسبها اليه . قال ابو عمرو الشيباني : حدثني بن الملوح ، وحدث ان اباه مات قبل اختلاطه .. قال الاصمعي : سألت اعرابيا من بني عامر بن صعصعة عن المجنون العامري فقال : عن ايهم تسأل ؟ فقد كان فيهم جماعة رموا بالجنون فعن ايهم تسأل ؟ فقلت : عن الذي كان يشبب بليلى ، فقال : كلهم كان يشبب بليلى !! وقال عوانة : ان المجنون اسم مستعار لا حقيقة له ، وقال الجاحظ : ما ترك الناس شعرا مجهول القائل في ليلى الا نسبوه الى المجنون .. »

وهكذا نرى ان الاصفهاني جاء بروايات متناقضة ، بعضها يجعل منه شخصية خرافية مخترعة تضاف اليها الاشعار المجهولة ، وبعضها يراه شخصية حقيقية متنكرة وراء اسم مخترع ، وبعضها يراه قد وجد بشخصه وبما نسب اليه ، وان اختلفت التسمية ، وبعضها يذكر اكثر من مجنون باكثر من ليلى !!

وقد اطلع شوقي على « الاغاني » لا ريب ، وضمن مسرحيته الكثير من الشعر المنسوب الى قيس والى غيره من المحبين العذريين ، واخذ باكثر الروايات مناسبة لبناء مسرحية مأسوية عاطفية ، فسلم بوجوده كشخص وحدد اسمه وقرابته من ليلى ، وموقعهما من القبائل ومن التاريخ ومن ارض الجزيرة . وحاول ان يصوغ مسرحية في هذا الاطار المحدد بالزمان والمكان .

وقد يجدر بنا ان نشير الى ان الدكتور طه حسين — في كتابه : « حديث الاربعاء » اخذ بالراي المنكر لوجود قيس ، وان باحثا اخر هو

الدكتور محمد غنيمي هلال ، في كتابه : « الحياة العاطفيـــة بين العذرية والصوفية » قد جمع وحلل الاشعار المنسوبة الى قيس ـــ في مجموعها ـــ واستعمل المنهج النفسي في تحليلها ، وانتهـــى الـــى صدقها في الانتســاب الى شخص معين ، فيحالة نفسية محددة ، وانها تعبر عن تجربـــة ذاتيـــة صـــادقة .

ومهما يكن من أمر ، فسواء وجد قيس واحد ، او اكثر من قيس ، او لم يوجد اصلا ، فان للعمل الفني منطقه الخاص ، فالتاريخ ليس حكما على الفن وهو لا يستمد قيمته من مطابقته للتاريخ ، فليس العمل الفني مصدرا للمعلومات التاريخية او الاجتماعية ، وكل ما اردناه من التعرف على الاصل ان نرى الى اي مدى حاول شوقي ان « يتصرف » في المادة الجاهزة امامه ، وكيف طوعها لاصول الصنعة المسرحية .

الشخصيـــات والصـــراع

وقد استمد شوقي اهم شخصيات المسرحية من الاخبار المروية فيإطار القصة ، مثل قيس بن الملوح ، وليلى العامريـــة ، ووالدها المهدي وورد الثقفي الذي تزوج من ليلى ، وابن عوف امير الصدقات الذي حاول التشفع لقيس عند والد ليلى ولم يفلح ، وابن ذريح الذي توسط ايضا ، كما اضاف شوقي شخصيات من اختراعه لتســـاعد على تلوين الحوار وكشف جوانب الحدث النـــامي واضفاء ملامح الحياة الواقعية ، مثل بشر ومنازل وهند وغـــيرهم .

وقيس في المسرحية صب بليلى ، مدله في حبها ، ينتابه الاغماء حتى يسمع اسمها فيفيق ، وقد يعني هذا انه نموذج المحب الذي شفه الوجد حتى عطل قواه ، ولكنه ادى الى تقديمه لنا كشخص ضعيف قليل الحيلة ، قد يستحق عطفنـــا ولكنه لم يستطع ان ينال اعجابنا لانه لم يدافع عن حبه بوســـائل مقنعة . وربمـــا كان سبب ذلك ان « شوقي » ـــ خضوعا منه لوحدة الزمان في بناء المسرحية ـــ اختار ان تبدأ احداثها وقد حيل بين قيس وليلى ، واهـــدر دمه ، وهام على وجهـــه في الصحراء ، واختلط عقـــله فأصبحت تعتريه موجات من الاغماء والجنون ، وهكذا وضعنا شوقي امام أمر واقع لم ندر كيف تكون ، ومن ثم فاننا لم نتعرف بالقدر الكافي عـــلى الصراع الداخلي في نفس قيس .

اما ليـــلى فانها اكثر وضوحـــا في المسرحية من قيس ، ولهذا كان تعاطفنا معها اشـــد ، فهي التي عانت محنة الاختيار في اللحظات الحاسمة، وكان الصراع الداخلي بين الواجب والعاطفة واضحا ، وقد انتصرت ـــ كما ينتصر ابطـــال المآسي الكلاسيكية ـــ لصوت العقل وما يمليه الواجب كما

قرره المجتمع ، وفعلت ذلك مرتين فكان فيه النهاية ، نهايتها ونهاية قيس .
فحين يتشفع ابن عوف لقيس عند والد ليلى ، يترك المهدي الامر اليها :

ليلى : اقيسا تريد ؟

ابن عوف : نعم !

ليلـــى : انـــه

منـــى القلـب أو منتهـى شغـــله
ولكـن أترضـى حجـابي يـــزال
وتمســي الظنـــون عـلى ســدله
ويمشـــي ابـــي فيغـض الجبـين
وينظـــر في الارض مـــن ذلـــه
يـداري لاجـلي فضـول الشيـوخ
ويقتلنـــي الغـم مـن أجـــله
يمينـــا لقيـت الامريـــن مـــن
حمـاقـة قيـس ومـن جهـــله
فضحـت بـه في شعـاب الحجـاز
وفي حـزن نجـد وفـي سهـــله
فخـذ قيـس يـا سيـدي في حمـاك
وألـق الامـــان عـــلى رحـــله
ولا يفتكـــر ســـاعة باللـــزواج
ولـو كـان مـروان مـن رســـله

وليلى تتخذ هذا القرار الخطير وتندم عليه ، وتسميه هذيانا تتل اثنين ولكنها كانت ايضا بين نـارين :

أنـا بـين اثنتـين كلتـاهما النـــار
فـلا تلحنـي ولكـــن أعنـــــي
بـين حـرصي على قداسـة عـرضي
واحتفـاظي بمـــن أحـب وضنـــي

وكذلك اجتازت ليلى موقفا صعبا حين زار قيس ديار بني ثقيف ، وتركهما ورد وحدهما فراح قيس — طامعا في نيل ورد وتفهمه — يغري ليلى بالانصراف معه ، فابت الا ان يأذن لها ورد ويسرحها ، فاتهمها قيس بالتحول عن حبه ، ومع هذا صبرت على محنتها حتى لقيت الموت :

نحن الحرائر ان مال الزمان بنا
لم نشك الا الى الرحمن بلوانا

وهذا الصراع واضح ايضا في نفس المهدي ، والد ليلى ، وعم قيس فهو يحب قيسا ويعطف عليه ، ويرفض ان يعتدي احد عليه حتى بعد ان اهدر دمه ، ولكنه ينوء بعبء تقاليد لا يستطيع تحديها ، ويخشى حديث الناس عنه وعن ابنته ، وهو — كشيخ مجرب ورئيس عشيرة — يحاول دائما اصدار احكام متزنة تنصف الاخرين ، فيقول لابن عوف :

دم الود والقربى وان كان ظالما
عزيز علينا أن نراه يسيل
واني لانسان واني لوالد
ولي مذهب في الوالدين جميل
فرفقا بقيس يا أمير ونحه
بعيدا لعل الشر عنه يزول

وحين تموت ليلى تكفهر الوجوه لرؤية ورد ، وكأنه مسئول عن المصير الذي انتهت اليه ، ولكن المهدي وحده يبقى منصفا له ، ومنصفا لقيس ، واكثر ميلا لتحميل نفسه تبعة ما حدث . فهو الذي يخشى التقاليد وقد خضع لسلطانها ، أما ورد فلا يزال صاحب فضل ، يقول له :

حفظت ابنتي حفظ الشقيق ومرضت
ببيتك تمريض الصغير المهد
وصيرت ليلى في حمالك وخدرها
كعذراء دير أو كدمية معبد
لقد صنتها يا ورد فاذهب فما أنا
بناس لك المعروف أو جاحد اليد
وليلى فتاة حرة بنت حرة
أحبت غلاما سيدا وابن سيد

وأعلـم أني كنـت حـرب هواهمـا
وكنت مـع الواشـي وعـون المفنـد

واذا كنا في البداية نشعر بحنـق وكراهية لورد ، هذا الذي اقحم نفسه بين الحبيبين ، فاننا لا نلبث ان نعجب بشهامته في حماية ليلى حتى من نفسه ، والعطف على قيس والثقة فيه ، وتفويض امر الحبيبين اليهما .

وقد اخذ على هذه المسرحية بعامة ضعف عنصر الدراما في مواقفها المختلفة ، وبخاصة في موقفهـا الاساسي وهو الصراع الـذي تعانيه الشخصيات المختلفـة ، في تمزقها بين سلطة التقاليد ورغباتها وعواطفها الخاصة ، ان هذا الصراع مفقود تقريبا في بنـاء شخصية قيس ، وهو سريع مقتضب في باقي الشخصيات ، فلا تكاد ليلى تحكم في مصيرها حتى تصدر حكمها في عجلة ، وكانها قررت ذلك منذ زمن ولا تجد دافعا للقلق أو المراجعة ، وكذلك الامر بالنسبة للمهدي وورد ايضا ، وكان الاولى ان نعايش قلقهم وعذابهم وتناقضهم وعثراتهم ... فهذا هو الذي يجعل منهم شخصيات انسانية قادرة على بث الحيـاة في المسرحية ، وقادرة ايضـا عـلى اقنـاعنـا .

الملامـح الاجتمـاعيـة

لقد حرص شوقي في هذه المسرحية بصفة خاصة على تلوينها باللون المحلي ، الذي يبرز ملامح العـصر الذي جرت فيه احداثها ، وبخاصة الملامح الاجتماعية والسياسية . ومن الحق ان الملامح السياسية برغـم وضوحها لم تأخذ امتدادا ولم تتنوع ، ففي الصفحات الاولى نعرف ان الامر قد استتب لبني اميـة ، وان عيونهم في طول الحجاز وعرضه ، ولكن الحسين بن علي لا يزال يتمتع بمكانته ، وموكبه يقطع الجزيرة نهارا في جلال واكبار ، ثم لا نجد شيئا بعد ذلك ، اما الجانب الاجتماعي فانه اكثر وضوحا واتساعا واستمرارا ، بل ان عقدة المسرحية قامت اصلا على هذا الجانب ، فقد كان من تقاليد البادية ان الذي يشبب بفتاة لا يحق له زواجها، لان هذا يعني ان ما زعمه في اشعاره صحيح ، وكان المنتظر من قيس ان يكون الزوج المرتقب لليلـى ، فهـي ابنة عمـه ، وهو كفء لها ، والتقاليد القبلية تعطيـه الافضلية ، وهذا سائد في المجتمعات العربية الى اليوم ، ولكن قيسا غلبته حاسته الفنية فارسـل غزله حتى رددته البيد وتغنى به الصبيان وانقسم الناس حوله ، ومن ثم اصبح اسير عثرته الغاظة !!

ولم يكتف شـوقي بهـذا وانما راح يسجل ملامـح المجتمع البدوي وتقاليده وخرافاته ، فتخبرنا هنـد ان :

اسم الحبيب عنـــدنا نذكـــره عند الخـــدر

وتذكر في اجمـــال ان الرعاة انغمسوا في الترف ، ونعرف ان الشاعر كان يلازمه راوية يحفظ شعره ويذيعه ، كما نعرف ان « العرافة » كانت لا تزال تحتفظ بتأثيرها على النـــاس برغم استنكار الاسلام لها ، وذلك حين جاء عراف اليمامة وانتقى شاة رقى عليها بعزائم ، واعلن ان شفاء قيس في الاكل منها ، ونعرف من راويته زيـــاد ان اهل قيس قد اخذوه لحج البيت التماسا للشفاء ، كما يدعو المهدي الى التكبير في اذن قيس حين اعتاده الاغماء ، ونرى رجلا يرتدي ثيـــابه مقلوبة ويمضي في الصحراء مصفقا ونعرف ان هذا فعل من يضل طريقـــه ، كما يتشاءم قيس ـــ في اخر مشاهد المسرحية ـــ من خلجة عينه اليسرى !!

هذه اللمسات المعبرة قد حشدها شوقي في مسرحيته تأكيدا وتحديدا لطبائع البيئة ، وانسجاما مع المنطلق الاساسي الذي نهضت عليه المسرحية، وهو الصراع بين حقوق الفرد العاطفية ، وحقوق الجماعة المكتسبة بمنطق التقاليد . وكل ما يمكن ان يؤخذ على هذا الجانب هو الاسراف الذي يصل الى الافتعال احيانا كهـــذا الضال في الصحراء بلا مناسبة . فضلا عن ان « شوقي » قد اقحم بعض التصرفات العصرية التي لا تقبلها البادية ، كظهور ليلى في المشهد الاول ويدها في يد ابن ذريح ، ثم تقديمه لصاحباتها ، وكذلك حديث ابن ذريح اليها في شأن قيس فكأنه جاء يخطبها من نفسها ، وكذلك سماح ورد بلقاء قيس وليلى على انفراد !! صحيح أن « شوقي » اراد من هذا اللقاء تأكيد عفة المحبين العذريين وتساميهم عـــن المشاعر الهابطة ، ولكن اللقاء في صورته الظاهرة مما لا تألفه البيئة بل ترفضه .

الشـــــكل الفنـــــي

يمضي التعقيد الفني للمسرحية ـــ أو الحبكة ـــ في الخط الذي رسمته روايات الاصفهاني في كتابه « الاغاني » من حب طفولي مبكر بين ابني العم، ثم استسلام لمرح الشباب ، ثم يأتي الغزل فيقف حائلا منيعا ، ويلح المحب في التعرض لمحبوبته حتى يصيح حيها بالشكوى فيهـــدر السلطان دمـــه ، فيهيم على وجهه في الصحراء ويفقد صوابه ، حتى يرق له عامل الصدقات فيتوسط له ، ولكن وساطته لا تنجح ، وتزف ليلى الى ورد ، وتتدهـــور معنويات قيس وصحته . وهنا يسوق شوقي ليلى الى الموت قبل قيس ـــ عكس المشهور ـــ ليحصل على هذا المشهد الاخير المؤثر ، حين اهتدى قيس من تلقاء نفسه الى قبر ليلى ، وبكى حبه وعمره الضائع حتـــى مات على قبرهـــا !!

وقد قسم شوقي مسرحيته على خمسة فصول تتدرج نحو الخاتمة المقررة ، في ايقاع بطيء نسبيا لاختفاء الاحداث الخارجية والمآزق المؤثرة ، وهذا يتضح اكثر اذا ما قورنت « مجنون ليلى » بمسرحية اخرى تشاركها نفس الموضوع مع اختلاف الدوافع والطابع العام ، ونعني « روميو وجولييت » فالشخصيات هنا تفصح عن نفسها من خلال العمل والحركة والتدبير والتنفيذ ، ويواجه التدبير بنقيضه ، فينتهي التنفيذ الى عكس المنتظر منه ... وهكذا تظل انفاسنا معلقة حتى النهاية . اما عند شوقي فان العاطفة الحزينة المستسلمة لمصيرها هي النغمة الغالبة ، برغم لحظات الصراع والتوتر التي تبدو عابرة .

ولا يعني هذا ان « شوقي » قدم مسرحية فاشلة، بل على العكس، فمجنون ليلى من ارق مسرحياته واشدها تأثيرا في نفس المشاهد، ولكنه قدمها في طابع غنائي غالب ولم يقدمها كعمل درامي تحتدم فيه المشاعر والاهواء ، وتتعارض فيه الارادات وتتصارع بكل وسيلة حتى الموت . ولقد غنيت مقاطع من المسرحية فكانت جميلة ومؤثرة حقا ، ولوان المسرحية قدمت مصاحبة بالموسيقى والغناء لصادفت حظا اطيب .

ولقد نثر شوقي في جو مسرحيته بعض عناصر التشويق الجيدة ، وهي من اسرار الصنعة المسرحية المتمكنة ، كهذا الموقف الساخر بين منازل وبشر ، والسخرية فيه راقية بعيدة عن الابتذال اللفظي والحركي، وكذلك موقف منازل في عبثه بجماهير القبيلة واستدراجهم للفتك بقيس ، فهذا الموقف الخطابي الذي يلعب بالعواطف وبالكلمات يبدو على المسرح غاية في الروعة والتأثير ، وكذلك المشهد الذي اجتاز فيه قيس احدى قرى الجن ، ففيه غرابة وادهاش ومفاجاة ، والحوار فيه — وبخاصة فيما يتعلق بسخرية الجن من البشر — دعابة وطرافة .

وقد كتب شوقي مسرحيته شعرا ، في حدود الاوزان العروضية التقليدية ، وكثيرا ما حافظ على القافية ايضا ، وقد يكون الشاعر المسرحي في حل من ذلك كله ، رعاية للتنويع وتناسب الحوار مع الشخصيات وحركتها ، ومع هذا فقد الزم شوقي نفسه بما لا يلزمه ، ونجا من تهمة لاحقته في بعض مسرحياته وهي اطالة حديث بعض الشخصيات حتى يتحول الحوار الى قصائد قائمة بذاتها ، وكأنها اقحمت على المسرحية اقحاما ، فعطلت حركتها وجمدت مشاهدها .. ان القصائد الطويلة نسبيا قليلة كغناء قيس لجبل التوباد ، وتعديد الغريض ، وهي مقطوعات ربما الفها شوقي وفي اعتباره ان تغنى .

وبعد .. فقد انتصرت التقاليد في المسرحية على حقوق القلب ، وانتصر العقل على العاطفة . لقد روى ذلك وحافظ شوقي على ما اعتبره تاريخا لا يجوز تغييره ، ولكن صياغته الرقيقة ولمحاته الرهيفة انتصرت — في الحقيقة — لحقوق القلب ، فهذه النهاية الحارة المحزنة التي انتهى اليها الحبيبان تجعل اشد القلوب قسوة يرق ويشف ، ويتردد كثيرا قبل ان يحكم بصواب تلك التقاليد ، أو يرى الانتصار لها هو ما ينبغي ان يكون .

★★★

وليس من شك في وجود فوارق بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية ، ليس في طبيعة الاحداث وواقعيتها فحسب ، وانما ايضا في الجو العام الذي يغلفها ، ولعل هذا من اسرار الارتباط بين التاريخ والمسرح الشعري . ولكننا سنسوق اليك الان مسرحية اخذ موضوعها من التاريخ، وكتبت نثرا ، ومن ثم لم يتحقق لها هذا الجو الاثيري الرهيف الذي يرتبط عادة بنظرتنا الى العصور السالفة .. انها على العكس تماما ، تصور واقعنا بما فيه من مشكلات ، وسيستكمل الدكتور مندور جانبا آخر من علاقة الشعر بالمسرح حين يناقش « شهريار » في الفصل التالي .

(٢) السلطان الحائر

مسرحية توفيق الحكيم

الكاتب ومجالات ابداعه

لاكثر من نصف قرن حمل توفيق الحكيم أمانة القلم في اخلاص فني وشجاعة ادبية ، يتجلى اخلاصه في تجديده المستمر ونزعته الانسانية ، وتتجلى شجاعته في ابدائه الراي في كل ما يمر بأمته من احداث جسام ، وهو يقول هذا الراي في صورة فنية وليس بطريقة مباشرة ، ولهذا اخذ مكانه الواضح كرائد للفن المسرحي في ادبنا ، وواحد من رواد الرواية ايضا .

تخرج الحكيم في مدرسة الحقوق وذهب الى باريس بغية الحصول على الدكتوراه في القانون ، ولكن حاسته الفنية كانت قد نضجت فغلبته على امره ، ورجع دون الدكتوراه ، ولكن محملا بتجارب ودرايات متنوعة، بل انه كتب في باريس أول اعماله الفنية ، رواية « عودة الروح » التي تعتبر بحق أول رواية حققت مستوى فنيا رفيعا واستهدفت غاية قومية نبيلة ، ثم اعقبها بأولى مسرحياته : « اهل الكهف » التي لفتت اليه الانظار ، وبخاصة حين اشاد بها طه حسين ، على الرغم من انها من مسرحياته الذهنية التي لم تنتشر جماهيريا . ولقد عرف الحكيم بأديب البرج العاجي وعدو المراة ، وهذا كله من قبيل المبالغة والتسرع او الدعابة والدعاية ، حقا لقد بدأ الحكيم بمسرحيات عرفت « بالمسرحيات الذهنية » وهي وليدة التأمل والجدل النظري وليست مستمدة من حركة المجتمع وحياة الناس . ولذا فانها تكتب للقراءة لا للتمثيل ، ولكنها مجرد مرحلة لها دوافعها . أما المضمون الاجتماعي والسياسي فانه موجود في اغلب اعماله . وكيف يمكن ان نهمل « مسرح المجتمع » و « يوميات نائب في الارياف » و « شجرة الحكم » و « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » . كما جرب الحكيم في القالب المسرحي فتجاوز القالب التقليدي الى مسرح العبث او اللامعقول — وهو يفرق بين المصطلحين — في

« الطعام لكل فم » و « يا طالع الشجرة » ومزج الشكل الروائي بالشكل المسرحي في « بنك القلق » .

وللحكيم عدد قليل من الروايات أهمها : « عودة الروح » و « يوميات نائب في الارياف » و « الرباط المقدس » وهي روايات جيدة صنعت تيارا واضحا في تطور فن الرواية العربية .

وله دراسات نقدية ، يحاول في بعضها ان يشرح فنه وأسسه الاسلوبية والفكرية ، او يطرح بعض المشكلات المتصلة بالثقافة والحضارة مما يؤثر في تطور الادب العربي وقدرته على تجديد نفسه ، ومن أهم هذه الدراسات « فن الادب » و « تحت المصباح الاخضر » و « التعادلية » و « تالينا المسرحي » .

ظروف المسرحية وفكرتها

لا بد أن تلفتنا فكرة هذه المسرحية والقضية التي قامت عليها واسباب طرحها في ذلك الوقت الذي الفت فيه ، واذا جاز لنا ان نجمل فكرة المسرحية في انها تصور الصراع بين القوة والقانون ، فاننا لا نستطيع نسيان ان الحكيم رجل قانون في الاصل ، وشغل منصب وكيل النائب العام ، كما عمل مفتش تحقيقات بوزارة المعارف بعد ذلك ، ومن ثم فان مثل هذه القضية ليست ببعيدة عن مرمى اهتماماته الاساسية ، فضلا عن ان الجانب الذهني الذي يتجسد في مسرحية الصراع بين الاضداد مستمر عنده كتيار ، ولكن التوقيت هو الذي يدعو للتساؤل ، وبصفة عامة فانه منذ اوائل الخمسينات بدأت سلسلة من الانقلابات العسكرية في عديد من دول العالم العربي ، وكثيرا ما ترتب على هذه الانقلابات تعطيل الحياة النيابية ، وتعطيل القوانين احيانا ، بل ربما ادى الامر الى تعطيل احكام القضاء بدعوى ان هذه الاحكام تستند الى أوضاع قديمة ملغاة ولا تحقق الاندفاع في طريق الاصلاح بالسرعة المطلوبة . ومن الطبيعي ان ينظر الحكيم — رجل القانون — الى هذه الظاهرة باتزعاج وشك وتخوف من النتائج التي ستنتهي — او يحتمل ان تنتهي — اليها . يضاف الى هذا السبب المباشر سبب آخر ، فقد عمل الحكيم مندوبا لمصر في اليونسكو بجنيف نحو عامين ، وحين عايش تجربة العمل الدولي على هذا المستوى لا بد أن يكون قد روعه خفوت صوت الحق واستخذاؤه أمام جبروت القوة ، فقرارات الهيئة الدولية تعبر عن حق دائما أو غالبا ، ولكنها لا تجد طريقها الى التنفيذ ان لم تساندها القوة ، فاذا انعدمت القوة انتهى القرار بمجرد صدوره ، وبقيت القوة تفرض الامر الواقع شامخة مغترة لا تعبأ بقانون او نظام .

من هذين المتطلقين تبعث مسرحية السلطان الحائر ، مع خلفية رجل القانون الذي نعرفه من قبل .

وقد وجد الحكيم ضالته في حادثة طريفة رويها بعض كتب التاريخ ، نذكر منها « النجوم الزاهرة » وهذا الكتاب يروي الحادثة مرتين ، منسوبة الى عز الدين بن عبد السلام ، والى ابن دقيق العيد .. ومضمون الحادثة في المرتين واحد تقريبا ، وهو ان الشيخ اثناء توليه القضاء رفض انفاذ بعض الاحكام التي اصدرها احد امراء المماليك استنادا الى ان هذا الامير لم يكن قد تم عتقه ، ومن ثم لا يحق له ان يحكم او يقضي بين الناس . ويسكت ابن تغرى بردى — مؤلف النجوم الزاهرة — عن كيفية انتهاء القصة ، ولكن كتابا الفه ابن الشيخ العز عن والده يذكر ان المملوك هاجم بيت الشيخ مع ثلة من اعوانه ، وكان ينتظر ان يذوب الشيخ رعبا ، ولكنه فوجيء به يخرج اليه ويسأله عن حاجته ، بل يأمره باغماد سيفه ، فارتبك المملوك الجبار ، وارتمى على يد الشيخ يقبلها ويسأله ان يدعو له ويسامحه !!

كما ترى فان القصة الحادثة يكتنفها غموض كثير وبخاصة في خاتمتها ، ولعل هذا ما حدا بالحكيم الا يشير الى الاسماء التاريخية ، وحتى لا يتقيد بالنص التاريخي والجو التاريخي ، ولقد أحسن بذلك ، لانه منح مسرحيته مغزى انسانيا شاملا ، وجعل القضية المطروحة قادرة على مغادرة اطارها الزمني المرحلي لتصير قضية كل عصر ، كما افاد من الحرية التي منحها لنفسه بتجاهل اسماء الاعلام ، فغير في الادوار ، ولون في الشخصيات ، وقدم مسرحية مشوقة ، قد يراها بعض النقاد امتدادا لمسرحه الذهني وليد تأملاته وافكاره وليست صادرة عن تجربة حياتية معيشة ، ولكن هذا — على افتراض صحته — بعض الحق وليس كل الحق ، فليست هذه المسرحية شكلا من اشكال الجدل النظري كما كان الامر في مسرحية « شهرزاد » او « اوديب » مثلا ، فالسلطان الحائر كتبت لتمثل ، وقد نجحت على الخشبة نجاحا لا يمكن انكاره ، وباستعراض النص سنرى عوامل التشويق والاثارة المتنوعة التي اسهمت بانجاح العرض ومنحته حياة حقيقية بالرغم من وضوح النزعة الجدلية في بعض المواقف .

الحكايـــــة والشخصيات

وبعد ان تعرفنا على الاصل التاريخي للمسرحية ، ينبغي ان نتعرف على التغييرات التي ادخلها المؤلف ، والهدف الفني والفكري من هذه التغييرات ، وكذلك بالنسبة للشخصيات التي اضافها من عنده . تبدأ المسرحية بجلاد ومحكوم عليه وحيدين في ساحة المدينة ينتظران آذان الفجر ليقوم الاول بتنفيذ حكم الاعدام في الثاني ، وبعد قليل نعرف ان المحكوم

عليه ما هو الا نخاس — تاجر رقيق — وانه هو الذي كان قد باع السلطان الحالي لسيدة السلطان السابق ، وانه تهور فذكر في السوق ان السلطان الحالي لم يعتقه سيدة قبل وفاته الفجائية ومن ثم لا يحق له أن يحكم . وتبلغ الكلمة المهولة مسامع الوزير فيبادر باصدار امره بالقبض على التاجر واعدامه بلا محاكمة . ولما كانت الساحة تمتد امام بيت امراة غانية فقد ترامى الخبر اليها ، ووجدت في الامر مغامرة تستحق أن تجازف فيها ، وبحيلة طريفة تتمكن من تعطيل حكم الاعدام الفوري وتقديم التاجر الى المحاكمة . ولكن حين يجتمع السلطان مع الوزير — الذي كان أصدر الحكم — والقاضي تتكشف الحقيقة وهي أن السلطان لم يعتق فعلا ، وتحدث مفاجاة اخرى حين يعلن السلطان ضرورة قتل التاجر لاسكاته فيقف القاضي الى جانبه ضد السلطان ، اذ لا تجوز ولاية الرقيق ، بل « يتمادى » القاضي الى ما هو اخطر ، فاذا كان السلطان السابق قد مات عن غير ولد ، فقد انتقلت املاكه — ومنها السلطان الحالي — الى بيت المال ، وعلى هذا فانه اذا رغب هذا السلطان في مزاولة الحكم فلا مفر من أن يباع في مزاد علني ، وان يدخل ثمنه بيت المال ، ثم يقوم المشتري بعتقه ، وحينئذ يصير حرا ويحق له ان يحكم !! .

ويثور السلطان ويهوله المصير الذي ينتظره ولا يتردد في تهديد القاضي بالقتل ، فالقوة طوع يمينه فكيف يرضى بهـذا الاذلال ، ويتوسط الوزير لا لاقتناعه بحق القاضي ، ولكن لان قتله سيجعل منه بطلا وشهيدا في نظـر الشعب ، كما سينشر سبب قتله بين الناس .. اما القاضي فيثبت على موقفه ويرى ان الخطة التي يقترحها رغم قسوتها على نفس السلطان ، فانها في النهاية لصالحه ، يقول القاضي :

« ان لك الخيار يا مولاي السلطان .. اني معترف بما للسيف من قوة اكيدة ، ومن فعل سريع واثر حاسم ، ولكن السيف يعطي الحق للاقوى ، ومن يدري غدا من يكون الاقوى ؟ فقد يبرز من الاقوياء من ترجح كفته عليك ! اما القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان ، لانه لا يعترف بالاقوى ... انه يعترف بالاحق ! والآن ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك ! » .

هكذا تحددت القضية كما تحددت المواقـف منها ، فالقاضي اخذ جانب القانون ، وبقي الوزير يتحرك بين السياسـة والملاينة وبين التهـديد بالقوة ، اما السلطان فانه بعد ان ادار كلمات القاضي في راسه ووعاها جيدا ، اختار جانب القانون ، لينهي بهذا الاختيار الفصل الاول .

ويقام المزاد ، ويصبر السلطان صبرا جميلا على مهانة البيع وتواضع الثمن المعروض ، واخيرا يرسو المزاد على شخص غير معروف الهوية . وهنا يضع الحكيم لغزا من الغازه الذكية ، فقد حاول القاضي الا يكون عنيفا مع السلطان وان يقابله في منتصف الطريق فاقترح ان يكون البيع مشروطا . اي انه اشترط على من يشتري السلطان ان يوقع حجة عتقه بمجرد شرائه . وتحدث المفاجأة فحين يرسو البيع على الشخص المجهول نجده يرفض توقيع حجة العتق ، ويعلن انه مجرد وكيل عن شخص اخر ، وانه وكيل للشراء فقط ولا يملك حق التنازل !! ويضطرب الموقف ، ويهدد الوزير من جديد بالسيف ، ويختلط الامر على القاضي ، بل يكاد يصعق حين يكتشف ان هذا المشتري ليس الا وكيلا للغانية ، التي جاءت تحمل النقود وتطالب بحقها في ملكية السلطان ، وتتمسك به ، وترفض اي تجريح ، كما ترفض تحليلات القاضي وتفندها ، واخيرا ترضى بأن يبقى السلطان في ملكيتها وداخل بيتها الى آذان الفجر .. ثم تعتقه . وهكذا يساق السلطان المستسلم للذهول الى بيت الغانية ليقضي فيه الليل .

ويدور الفصل الثالث في موقعين ، يلتقيان في مشهد الختام ، ففي داخل بيت الغانية نجدها تكرمه وتعامله كسلطان ، وتنفي عن نفسها الشائعات التي تنال من صدقها وعفتها ، حتى نالت احترام السلطان . اما في الخارج فقد اجتمع الناس ليشاهدوا خروج السلطان من بيت الغانية ، والميدان يموج بالشائعات والاقاويل ، اما القاضي فانه يستدعي المؤذن ويأمره ان يؤذن الفجر عند منتصف الليل تعجيلا للعتق ، ويثور السلطان لتحايل رجل القانون على القانون ، وتستنكر الغانية الحيلة .. ولكنها اكراما للسلطان تعلن عتقه ، فيعلن السلطان براءتها ويرد لها اعتبارها ... وتنتهي المسرحية بالانتصار للقانون .

وهكذا نرى ان هذه الشخصيات ليست هي الشخصيات التاريخية ، ولا قصد بها تصوير عصر المماليك او مشكلة نجمت في ذلك العصر البعيد ، وانما هي من مسرحيات القضية ، والقضية هنا سياسية وحضارية ، وقد يبدو المؤلف مجاميا للثورية ومتمسكا بالشرعية ، ولو تأملنا حوار المسرحية فسنجد طرفي الصراع ماثلين في قوة الامر الواقع من جانب وحتمية التصحيح واقامة الحكم على اسسه المقررة بحرية من جانب آخر ، هو المفهوم الحق للثورة الايجابية . وحين نتأمل الشخصيات فاننا سنجد بعضها ثابتا ، وبعضها الاخر ناميا متطورا ، فالوزير شخصية ثابتة ، بدأ مؤمنا بالعنف وفرض الراي ، واستمر كذلك الى اخر المسرحية ، وكذلك الامر بالنسبة للقاضي حين تأمل دوره على مهل ، فالظاهر يدل على ان القاضي بدأ نزيها منحازا الى الحق ومعرضا حياته للخطر دفاعا عن مبدأ

الشرع والقانون ، ولكنه حين رأى كيف تحول المزاد الى فضيحة للسلطان راح يتحايل مرة بالبيع المشروط ومرة اخرى بتحريض المؤذن على الاذان للفجر عند منتصف الليل ، ولكن القاضي لا يختلف كثيرا — عند التأمل — عن الوزير ، فهما يتفقان غاية ويفترقان وسيلة ، فمنذ البدء كان القاضي يعرف كما كان الوزير يعرف ان السلطان لم يعتق ، ومع هذا اقرا سلطنته ولزما الصمت ايثارا للعافية ، مع علمهما بأن العبد لا يجوز له ان يحكم شعبا حرا ، فلما وقف واحد من الشعب يجهر بالحقيقة راح كل منهما يحاول الدوران حولها بوسائله الخاصة ، فلجأ الوزير الى العنف ولجأ القاضي الى الحيل الشرعية والخداع ، بل لجأ الى الارهاب والغش فراح يستبيح التملص من البيع حين عرف شخصية المشترية .

أما الشخصيات النامية فأهمها السلطان الذي بدأ مقتنعا بأن القوة هي السبيل للحكم والاستقرار والقضاء على المعارضة ، وانتهى مؤمنا الى اقصى حد بالشرع والقانون مهما لحقه هو شخصيا من متاعب . وكذلك شخصية الغانية ، والحق انها لم تتغير في جوهرها ، ولكن تغيرت صورتها عند الناس ، فظهرت براءتها ، وبعد ان كانت تتملق جلادا سكيرا اعلنت انه ما من أحد يجسر بعد اليوم على ازدرائها في المدينة .

الغـــانية : الرمز والواقـــع

وقد يرى كثـــير من الدارسين ان الغانية مجرد شخصية جيء بهـــا لاثارة التشويق والبلوغ بالازمة الى الذروة ، ولاسباغ جـــو من التلوين والطبيعية بظهور المرأة في الموضوع ، وانها غانية تحيط بها الظنون لتهويل المحنة التي اجتازها السلطان ، وعظمة هذا الحـــاكم الذي تمسك بالحق القانوني حتى وان كان الثمن ان يصير مملوكا لامرأة ليست فوق الشبهات وهو القائد العظيم قاهر المغول !! ولكن بعض النقـــاد حاول ان يرى في شخصية الغانية دلالة رمزية ابعد مدى مما يتبادر الى الخاطر ، والناقد يصل الى تفسير الرمز مـــن خلال مقارنة المشـــاهد والاحداث وايحاءات الكلمات . فالغانية منذ البداية هي التي تتدخل لانقاذ المحكوم عليه وتضمن محاكمته ، وهذا يعني انه لولاها لتم اعدامه بأمر الوزير ولما اثيرت قضية عدم شرعية الحاكم أصلا ، ثم ان الذيـــن اقبلوا على المزاد كانوا — كما وصفهم — من بخلاء الموسرين ، ولذا لم يرتفع سعر السلطان ، بل كان بعض من تقدم لشرائه يفكر في استخدامه والافـــادة منه دعائيا في ترويج بضاعته .. ولكن الغانية تدفع فيه سعرا تجـــاوز قدرات الاخرين ، ولم تهدف الى غير اثبات براءتها ، وملكته بحر مالها وصارت مالكة لمصيره وفي يدها أن تمنحه الحرية وان تبقيه عبدا ، ومع هـــذا وبكل الايثار منحته حريته . فمن تكون تلك الغانية ؟ يقول الناقـــد :

« في رايي انها رمـــز لسواد الشعب الذي يملك اغلبية الاصوات ، فهو وحده الذي يملك حق اعطاء السلطان صفته الشرعية ، وبكلمة منه يعزله ، وهذه الغالبية تكون عادة من الطبقـــات الدنيا في المجتمع ، التي تسيء عادة الظن بها وبمستواها الفكري والخلقي ، وان كانت في حقيقة الامر شريفة سليمة الفطرة تتـــذوق الفن ، وتعرف باحساسها الخطأ من الصواب . ويؤكد صحة هذا الافتراض اننا نكتشف ـــ في الفصل الثالث ـــ ان هذه الصفات نفسها هي الصفات الحقيقية للغانية السيئة السمعة » .

الشكـــل الفنـــي

لقد نجح الحكيم في اكتشاف الحكاية المناسبة المشوقة التي تستطيع ان تحمل رايه وان تتحمل القضية في مجموعها ، فلم نشعر فيها بشيء من الافتعال وانما مضت أطوار القصـــة في تسلسل طبيعي متناسب لطبائع الشخصيات واخلاق العصر ، حتى وان ظن بعض النقاد ان الحكيم لم يمنح القاضي فرصته للنمو والتطور الواقعي في المسرحية بل تحرك داخل الاطار الفكري المرسوم للوصول به الى غاية محددة ، اذ يظهر في الفصل الاول منحازا الى القانون معرضا حياته للخطر ، ثم لا يلبث ان يتحايل على القانون في الفصلين التاليـــين .. وهذا التطور ـــ في راى الناقد ـــ لاتطيقه شخصية القاضي في مستواهـــا النفسي الواقعـــي ، وانما جعله الحكيم كذلك ليصور انحراف السلطة التشريعية وتملقها للحاكم ، وليؤكد لنا ان القانون وحـــده لا يكفي وانما التزام رجل القـــانون ونزاهته هو الضمان الحقيقي . وفي راينا ان القاضي كان متخاذلا من البداية وكما اشرنا فقد كان يعرف ان السلطان لم يعتق ، وان مجازفته بالمعارضة في البداية انما كانت بعد ان شاع الامر او كاد ، مما يمس صورته عند الناس ، فهـــو لم يعارض الا حين راى ان التخلص منه أمر غير ممكن .. حتـــى لا نكاد نمر بضع دقائق الا ويفاجيء المشاهدين من جديد .. فنعرف ان السلطان غير حـــر ، وفجاة يتحرك القـــاضي ليأخذ جانب المحكـــوم عليه ، ثم نفاجأ بأن السلطان اختار جانب القانون وقبل ان يعرض للبيع ، ثم نفاجأ بأن المشتري يرفض توقيع وثيقة العتق ، ونكتشف ان المشترى هو الغانية ، وان القاضي يتراجع عن ايمـــانه المعلن سابقا .. وتتوالى هذه المفاجئات في ترابط وحسب ايقاع منظم لا يتيح للمشاهد ان يمل او يخمن ما سيكون سلفا .

كما اهتم الحكيم بعنصر الفكاهة اهتماما واضحا ، ليبدد به جفاف القضية الفكرية والمعاني السياسية التي تتداولها ، والفكاهة راقية بعيدة عن الاسفاف ، وهي عامل مساعد لتجسيم طبائع العصر واخلاقياته . فالجلاد يعتقد انه حسن الصوت ، وهو لا يكتفي بأن يغني وانما يطلب من المحكوم عليه ان يدفع له ثمن شرابه وان يلح عليه في ان يغني ، ثم عليه

ان يظهر الطرب والاعجاب !! فهذا التسلط الـذي يمارسه الجلاد تجاه الضحية صورة لما سنشاهد من تسلط الاقويـاء وعبثهم بالقوانين . وفي الحوار الدائر بين الاسكافي والخمار نراهما زاهدين في شراء السلطان ، ولكنهما عند المزاد يتنافسان عليه ، كما نجد حوارا اخر فيه كثير من السخرية بين المؤذن والجلاد ، ويتكرر المشهد ليلة ان بات السلطان عند الغـانية .

ولسنا في حاجة الى الاشادة بحوار الحكيم ، فهو كاتب متمرس دقيق الحس ، تأني الجملة عنده في حدود الفكرة وعلى قدر الحاجة ، باتل قدر من الكلمات ، وفي ايقاع متزن بعيد عن التكلف ، تابعة من الشخصية التي تلقى بها . كما تمضي العبارات المتبادلة بين مختلف الشخصيات محكومة بالمشهد المسرحي وتطور الفكرة ، بعيدة عن استدراج التداعي والتسلسل الفضفاض الذي يمكن أن يصيب المسرحية بالترهل من ناحية الحجم ، والبطء من ناحية ايقاع الحوادث ونموها .

وبعد .. فهذه مسرحية كاملة بكل معنى الكلمة، نقية فكريا ، تشف عن موقف حر والتزام شجاع بالعدالة والنظام ، ومحبوكة فنيا في الحدث الكبير الذي نهضت عليه ، والاحداث الصغيرة التي ترابطت ، منطقيا داخل هذا الحدث الكبير ، وفي تنوع شخصياتها وحيوية هذه الشخصيات وصدق دلالاتها على عصرها ، وقدرتها على تجاوز ذاتها لتصير صادقة على كل عصر واتجاه الصراع فيه ، وفي حوارها الفصيح بغير تحذلق ، السهل في غير اسفاف او هبوط ، واخيرا في نزعتها الانسانية البعيدة عن التحامل ، البريئة من القسوة حتى على الخطاة .

الفصل الثالث

شهرزاد وشهريار

بين الأصل الشعبي والمسرح والنقـــاد

تلعب المأثورات والفنون الشعبية دورا مهما في اعانة الكاتب المسرحي المعاصر ، بامداده بالقصص الطريفة والغرائب ، والمشاهد الاستعراضية والحيل والنوادر ، التي تضفي على العـرض المسرحي قدرا من البساطة والتلقائية ، التي اصبحت هدف الفنون الحديثة ، والمسرح منها ، وبخاصة بعد سيطرة مسرح الفكرة بجهود ابسن وشو أكثر من نصف قرن .

ولسنا نريد ان نخوض في مفهوم الادب الشعبي ، وهل يرتبط بالمؤلف المجهول ، او باللهجات العامية ، او بالنقـل شفاها ، او بذلك كله ، او بمحتواه وقدرته على التعبير عن الوجدان والعقائد الشعبية . كما لا نخوض الان في اصل « الف ليلة وليلة » وكيـف تكونـت عبر البيئات والعصور ، ويكفينا الان ان نعرف انها اهم اثر ادبي شعبي ، استطاع ان يلهم الكاتب المسرحي المعاصر عديدا من الموضوعـات والحبكـات المسرحية ، التي تجاوزت الاصل السـاذج ، الى طرح قضايـا انسانية وفلسفية تشغل الانسان العربي المعاصر ، وربما انسان المستقبل أيضا .

لقد استمد الكاتب المسرحي العربي كثيرا من المسرحيات من قصص الف ليلة ، بصورة مباشرة ، او مستوحيا جوهـا العام ، وهو في ذلك لا يصور عصرا تاريخيا ، او شخصيات خيالية ، وانما يصور عصره ومشكلات عصره من خلال الحكاية الخيالية المأثورة . ويكفـي أن نتذكر مسرحيات مثل : على جناح التبريـزي ، وحلاق بغـداد ، وحفلـة على الخازوق ، وغيرها . اما شهرزاد ـــ كشخصية ، وشهريار ـــ كشخصية مقابلـة ، فقد فازا بأهم الاعمال المسرحية التي كتبت شعرا ونثرا ، مع أن دورهما في الاصل الشعبي ليس بهذا القدر من الاهمية ، اذ استعان بهما « المؤلف » كحيلة فنية او طريقة لتقديم سلسلة من قصص الغرائب المشوقة ، على

سبيل الاستطراد . اما شهرزاد وشهريار فانهما لا يظهران بعد الصفحة الاولى ، الا في الصفحة الاخيرة لانهاء حكايتهما الخاصة ، ويقتصر دورهما اثناء عشرات الحكايات ومئات الصفحات على دور الراوية التي تحكي ، والمستمع الذي لا يعلق ولا يشارك . ومع هذا فانهما — اكثر من غيرهما — قد حظيا بمزيد من التأمل والاهتمام ، وسنستعرض معا ثلاث محاولات مختلفة الطابع والموقف الفكري . ولكننا قبل ان نفعل .. ينبغي ان نتعرف على اصل الحكاية .. كيف بدأت ،وكيف انتهت ؟

الأصـــل الشعبـــي

اصل الحكـــاية ان الملك شـــهريار اشتاق لاخيه الملك شاه زمان ، فاستدعاه الى مملكته ، وفي الطريق تذكر شاه زمان امرا ما ، عاد بسببه الى قصره على حين غفلة ، فوجد امراته مع عبد اسود ، فقتلهما ، ومضى يكمل مشواره الى اخيه وان اثقله الهم ، ولكنه لم يفض بسره ، مما ادى لمرضه ، فبقي في قصر اخيه شهريار ، الذي خرج وحيدا للصيد . ولكـــن الملك الضيف يشاهد ، خلسة ، زوجة اخيه تخرج بين صفين من الجواري الجميلات والعبيد العماليق ، ثم تستدعي عبدها الخاص مسعود ، ويحدث بين الجميع ما يجعل الملك الضيف يقول في نفسه : والله ان بليتي اخف من هذه البلية . ثم عاد ياكل حتى استرد صحته ، مما لفت نظر اخيه ، فسأله ، فافضى اليه بما شاهد . بل ان شهريار اصر على ان يشاهد بنفسه ، فانتحل سفرا ، واختفى ، وتخفى ، ورأى .. فطار عقله من راسه ، ولذلك جاء تصرفه غريبا اذ قال لاخيه شاه زمان : « قم بنا نسافر الى حال سبيلنا ، وليس لنا حاجة بالملك ، حتى ننظر هل جرى لاحد مثلنا او لا ، فيكون موتنا خيرا من حياتنا » . ورحل الشقيقان ليتأكد لهما من اول الطريق ان المرأة اذا ارادت لا تغلب ، بل هي تقهر العفريت وتخدعـــه ، فعادا ، وقد ايقن شهريار انه ليس اول المغفلين ، ولكنه صمم على ان يكون اشهرهم ، فرمى عنق زوجته وعبيدها وجواريها ، وصار كلما اخذ بنتا بكرا ، تزوجها ليلـــة ثم قتلها ، ومضى في ذلك ثلاث سنوات ، حتى لم يبق في المدينة بنت تتحمل الزواج . وتحير الوزير أمام الوعيد من اين ياتي لسيده بزوجة جديدة ، وعاد الى بيته مهموما ، ولكن ابنته الكبرى شهرزاد تدخلت للانقاذ العام : « فاما ان اعيش واما ان اكون فداء لبنا تالمسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه » ، ودبرت شهرزاد امرا مع اختها الصغرى دنيازاد . وزفـــت شهرزاد الى الملك ، وتظاهرت دنيازاد بالسذاجة ، فطلبت من اختها ، وقد انس اليها شهريار أول الليل ، ان تقص عليها حكاية تعين على الســـهـــر ، فقالت شهرزاد : حبا وكرامة ان اذن لي هذا الملك المهذب . واذن الملك ، فلما كانت الليلة الاولى قالت : بلغني ايها الملك السعيد . وبدأت تقـــص

حكاية التاجر والعفريت ، حتى ادركها الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح ، « فقالت لها اختها : ما اطيب حديثك والطفه والذه واعذبه . فقالت لهـا : واين هذا مما احدثكم به الليلة القابلة ان عشت وابقاني الملك . فقال الملك في نفسه : والله ما اقتلها حتى اسمع حديثها . ثم انهم باتوا تلك الليلـة ، الى الصباح ، متعانقين ، فخرج الملك الى محل حكمه ، وطلع الوزير بالكفن تحت ابطه ، ثم حكم الملك وولي وعزل الى آخر النهار ، ولم يخبر الوزير بشيء من ذلك ، فتعجب الوزير غاية العجب ، ثم انفض الديوان ، ودخل الملك شهريار قصره ، فلما كانت الليلة الثانية قالت دنيازاد لاختها شهرزاد : يا اختي اتممي لنا حديثك ، الذي هو حديث التاجر والجني ، قالت : حبا وكرامة ان اذن لي الملك في ذلك ، فقال لها الملك : احكي . فقالت : بلغني ايها الملك السعيد ، ذو الراي الرشيد ... » .

هذه تقريبا هي خلاصة الورقة الاولى من « الف ليلة وليلة » فانـت ترى ان « شاه زمان » قد اختفى بعد ان اودع المفتاح يد اخيه شهريـار ، وستختفي « دنيازاد » ايضا حين تجد « شهرزاد » انها تستطيع ان تمضي في حكاياتها بقوة الاستمرار والعادة ، بل ان « شهريار » نفسه سيشحب كثيرا ، ويظل في حالة استماع سلبي الا من تعليق عابر هنا او هناك .. بل ان « شهرزاد » نفسها تأخذ دور الطباخ الذي لا يجلس الى المائدة ، وينفرد بالبطولة هذا السيل الدافق من العجائب والغرائب . ولكن مؤلفي هـذا العمل الفني الخالد ، على تنائيهـم مكانا ، وتباعدهـم زمانا ، قدروا ان السامع ـــ ولا اقول القارىء ـــ قد يغفر اختفاء شاه زمان او دنيازاد ، اما القطبان الكبيران ، فما شأنهما بعد تلـك السياحة العريضة في العوالـم الغريبـــة ؟ !

هنا نصل إلى الصفحة الأخيرة ..

« وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة اولاد ذكـور (لاحظ تملق المشاعر) ، فلما فرغت من هذه الحكاية ، قامت على قدميها وقبلت الارض بين يدي الملك ، وقالت له : يا ملك الزمان ، وفريد العصـر والاوان ، اني جاريتك ولي الف ليلة وليلة وانا احدثك بحديث السابقين ، ومواعظ المتقدمين ، فهل لي في جنابك من طمع حتى اتمنى عليك امنيـة !! فقال لها الملك : تمنـي تعطـي يا شهـرزاد . فصاحـت على الدادات والطواشية ، وقالت لهم : هاتوا اولادي (فأساليب النساء لا تتغير ولو كن ملكات !!) فجاؤا لها بهم مسرعين ، وهم ثلاثة اولاد ذكور (راقـب مغزى التكرار) ، واحد منهم يمشي ، وواحد يحبي ، وواحد يرضع . فلما جاؤا بهم اخذتهم ووضعتهم قدام الملك ، وقبلت الارض ، وقالت : يا ملك الزمان ، ان هؤلاء اولادك ، وقد تمنيت عليك ان تعتقني من القتل اكراما

لهؤلاء الاطفال ، فانك ان قتلتني يصير هؤلاء الاطفال من غير ام ، ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء (اي انها تطلب العفو لاسباب تربوية) فعند ذلك بكي الملك وضم اولاده الى صدره ، وقال : يا شهرزاد : والله اني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الاولاد ، لكوني رايتك عفيفة نقية ، وحرة نقية ، بارك الله فيك وفي ابيك وامك ، واصلك وفرعك ، واشهد الله على اني قد عفوت عنك من كل شيء يضرك . فقبلت يديه وقدميه (ايـن هذه المرأة ؟ !) وفرحت فرحا زائدا ، وقالت له اطال الله عمرك وزادك هيبة ووقارا . وشاع السرور في سراية الملك حتى انتشر في المدينة ، وكانت ليلة لا تعد من الاعمار ، ولونها ابيض من وجه النهار ، واصبح الملك مسرورا ، بالخير مغمورا ، فارسل الى جميع العسكر فحضروا ، وخلع على وزيره ابي شهرزاد خلعة سنية جليلة ، وقال له : ستر الله حيث زوجتني ابنتك الكريمة ، التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس ، وقد رايتها حرة نقية ، عفيفة زكية ، ورزقني الله منها بثلاثة اولاد ذكور ، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة . ثم خلع على كافة الوزراء والامراء وارباب الدولة ، وامر بزينة المدينة ثلاثين يوما ، ولم يكلف احدا من اهل المدينة شيئا من ماله ، بل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك (لاحظ آثار عصر المظالم والجبروت) فزينوا المدينة زينة عظيمة لم تسبق مثلها ، ودقت الطبول وزمرت الزمور ، ولعب سائر ارباب الملاعب ، واجزل لهم الملك العطايا والمواهب ، وتصدق على الفقراء والمساكين ، وعم باكرامه سائر رعيته واهل مملكته ، واقام هو ودولته في نعمة وسرور ، ولذة وحبور ، حتى اتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات ، فسبحان من لا يفنيه تداول الاوقات ، ولا يعتريه شيء من التغيرات ، ولا يشغله حال عن حال ، وتفرد بصفات الكمال ، والصلاة والسلام على امام حضرته ، وخيرته من خليقته ، سيدنا محمد سيد الانام ، ونضرع به اليه في حسن الختام » .

انتهى على طوله وطرافته ، ولكنما اردنا ان نكون شاهد يقين على ان الامر انتهى الى الحسنى بين الملك شهريار والملكة شهرزاد ، وانهـا ربطته بالعيال ، كما هـو الحال دائما ، ولـم تتركه حتى بكى وخلع على ابيها . . . وعاشا في ثبات ونبات ، ودخلا التاريخ من باب الخيال العظيم ، واصبح التعرض لهما تطفلا منهما ، وتلصصا ليس له ما يبرره . وبخاصة ان دورهما الحقيقي لم يعد الرواية مـن الملكة ، والاستماع من الملك . حتى لقد رفضت احدى الباحثات (ولعله مـن قبيل الغيرة النسائية) رايا لناقد غربي راى ان شهرزاد قد رتبت القصص بفن معين ، وقصد معين ، راعت فيه الناحية النفسية مـن التدرج في علاج شهريار من مرضه ، كره النساء ، فبدات اولا بان تكون هي من رايه ، ثم اطلعته على راي مخالف ، ثم بدات تحبذ الراي الجديد !! واساس الرفض ان ترتيب القصص في الف

ليلة موضع اختلاف بين النسخ ، ولا نرى ذلك جوهريا ، ماذا سلم الاتجاه العام يمكن التجاوز عن دقة التفاصيل . ومهما يكن من امر ، فان الملك والملكة قد انسا الى الحياة ، ولم تعد شهرزاد تحتمي من رعبها بسيل من الحكايات ، ولم يعد شهريار مخدرا بحديثها لا يفيق .. صارا مجرد زوج وزوجة ، ولكن كتاب عصرنا الحوا عليهما الحاحا غريبا ، وحملوا حياتهما بمعان ما اظن انها خطرت لفؤاد احدهما في منام ، وادعوا عليهما ما لم يقولا ، ولفتهم من شهريار خاصة انه سفاح نساء ، ولعله ليس اخطر سفاح في التاريخ ، ولفتهم من شهرزاد خاصة ، غموضها وعمق فكرها .

والان ... لنستعرض معا بعض اعمال هؤلاء المنسللين القلقين المبدعين ، انهم — بترتيب ظهور اعمالهم الفنية في ادبنا الحديث ، توفيق الحكيم ، وعلي احمد باكثير ، وعزيز اباظه وعبد الله البشير معا ، وهناك غيرهم بالطبع ، لكننا آثرنا التوقف عند الاعمال البارزة التي قدمت مضمونا جديدا ، وشكلا فنيا راقيا .

★★★

شهرزاد الحكيم

هو صاحب المحاولة الاولى ، اذ صدرت مسرحية « شهرزاد » سنة ١٩٣٤ ، فلم يسبقها فيمجال نشاطه المسرحي غير « اهل الكهف » وهو يضم « شهرزاد » الى تلك المحاولات التي بدا بها في الثلاثينات وانميت الى المسرح الذهني . وقد صدر الحكيم مسرحيته تلك باقتباس من اناشيد ايزيس تقول فيه : « انا كل ما كان ، كل ما يكون ، كل ما سيكون ، قناعي لم يكشفه بعد انسان » فهي — اذن — في رايه لا تزال لغزا ، وقد يظل اللغز في عمائه ، ولكن هذا لا يعني خفاءه فقد يكون اقرب مما نتصور ، قد يكون هذه الطبيعة البكر التي يحاول الانسان جاهدا ان يسيطر عليها ، وهو مهما اتسع ملكه كشهريار ، او رحب قلبه كالوزير قمر ، او عرفت قوته كالعبد ، سيظن دائما انه بلغ شيئا ، ولكنه سيكتشف ان قوته تزيد وان ذلك لا يؤدي الى نقص في قوة شهرزاد ، في قوة هذا الكون المعلاق .

وقد يرى ناقد ان المشكلة الرئيسية في شهرزاد الحكيم هي «الكشف» الذي يمثله شهريار نفسه ، ولكن شهرزاد تطرح امامه مشكلة اللاجدوى والعبث ، حين تؤكد له انه لن يفهمها ، وانه لا يزال طفلا ، وانه انتهى الى حيث بدا !! وقد تدل شخصيات : شهريار والوزير قمر والعبد على رموز : العقل والعاطفة والشهوة ، وتكون علاقتهم بشهرزاد ومحاولة السيطرة عليها ، علامة على تصارع هذه القوى داخل الكيان الانساني،

يرشح هذا المعنى ما يقرره الثلاثة : فشهريار يقول لها : ما انت الا عقل عظيم ، ومن ثم يرتبط اقترابه منها بجانبها العقلي ، فيرفض قبلتها ، ويهرب من مداعباتها ، وينتهي الى أن يصرخ : اني براء من الآدمية ، براء من القلب ، لا أريد أن اشعر ، أريد ان اعرف . هذا على حين يقول الوزير لها : ما انت الا قلب كبير . فهو مشغول بجانبها العاطفي ، ويفسر اهتمامها بشهريار على انه تعبير عن الحب ، بل ينتحر حين يرى العاطفة تتلوث في شهرزاد ، وذلك حين يلمح العبد — أو الشهوة — خلف الستارة السوداء في اخر مناظر المسرحية . أما العبد فيقول لها : ما انت الا جسد جميل ، وهو لا يغار وانما ينتهز الفرصة ويختفي في الظلام . ولكن توفيق الحكيم يطارد هذا التفسير بنفسه ، ويراه جزئيا حين يصر على الشرح والتوضيح ، ويربط شهرزاد بالخط الحضاري الصاعد ، وان كان دائرا ، فيقول في كتابه : « سلطان الظلام » : « عجبا .. اترى الانسانية لا تتقدم في حقيقة الامر ولا تتأخر ، أتراها حقا تدور في تلك الحلقة المفرغة : غريزة وقلب وعقل ، ثم غريزة وقلب وعقل .. الخ .. وهكذا في حركة دائمة كحركة الكواكب في مجموعاتها الشمسية ؟ ! في ذلك الوقت تيقظت في نفسي فكرة قصتي شهرزاد ... هي ماساة الشك في اطراد التقدم الانساني في خط مستقيم » . ولكن الحكيم يكون اكثر صدقا حين يقول : « الحقيقة أن عقلي يشك ، ولكن قلبي يؤمن » نعم ، لا بد من الايمان والا لماذا كتب وصاح ؟ وايضا كيف وهب شهرزاد القوة في ان تعيد صياغة شهريار ، بالفن وحده ؟ صحيح اننا واجهنا شهريار وقد غادر الارض تعلقا بسماء لم يصلها ، ولكن انزاله مرة اخرى لن يستعصي على شهرزاد ، وسيكون الكسب الحقيقي ان يكون على الارض وعيناه الى السماء ، لا الى العذارى والدماء !!

الحكيم اذن يقر التفسير الرمزي عن الصراع بين العقل والقلب والشهوة ، ولكنه يرفض ما نراه من انه صراع داخل البنية الانسانية ، حين يحدد حركة الثلاثة بانها « حركة الانسانية كلها حول الطبيعة » .

لا بد ان نلمس جانب الشكل ، وان كان الكاتب قد احتاط فقال انه لم يكتبها لتمثل ، وقد قدمها في سبعة مناظر متتالية ، واستعمل فيها لغة مناسبة ، وان اخذ عليها بعض التلاعب بالمعاني في ذكر ايزيس ويبدو مما لا يخدم غرضا واضحا ، وسنوافق الدكتور القط في القول بأن التجريد والرمز قد امتزجا بجانب انساني واضح له معناه المادي ، وهذا يحير القارىء ويشتت اهتمامه ، كما سنوافقه على أن محاولة الاغراب في ذكر الفتى المودع في دن الدهن ، وكذلك السحاب الاخضر الذي تحدثت عنه زاهدة المجنونة ، يصيب العمل الفني بالتصدع ، ويغمض معناه ، لان هذا الادهاش لم يهدف لشيء معين خارج ذاته . ولكننا لا نوافق على وصف

بعض افكار الحكيم بانها من وحي البرج العاجي ، كفكرته عن الحريـــة كما في هذا الحوار :

شهرزاد : ... ولكن هل استطاع رجل حتى الان ان يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلـــك ؟

شهرزاد : اتعرف كيف يقتل العبد ؟

العبد : كيف ؟

شهرزاد : بعتقه .

يقول الدكتور القط تعليقا على ذلك : « وهذا بلا شك مفهوم عجيب عن الحرية ، ينبع من احساس ارستقراطي ، يقسم الناس الى طائفـــة خلقوا احرارا بطبعهم ، وطائفة لا يصلحون الا للعبودية بحيث تنظم الحرية اذا ظفروا بها » . ولكن الناقد قد وافق على التفسير الرمزي ، واذا كان العبد رمزا للظلام او الحسية او الشهوة ، فان القضية المطروحة لا تكون من ثم قضية الحرية ، وانما قضية سيطرة الشهوة ، فتخلية الشهـــوة وتعبيرها عن نفسها ، قتل لها ، وهو نفسه حريتها ، وليست هذه القضية بعيدة عن مرمى الاعمال الفنية التي تعرضت لشهريار ، وسنرى ان الملل وانعدام الاحساس بأية لذة ، نتيجة للاسراف والاستمرار ، كان المحـــور الذي بنيت عليه شخصية شهريار عند كتاب اخرين .

الح الحكيم على شخصية شهرزاد وجعلها محورا للكثير من تأملاته ـــ بعد مسرحيته السالفة ـــ فجعلها تقابل شهريار العصر ، هتلـــر ، الذي اجرى حماما دائما من الدم . وقد حاولت ان تربح هتلـــــر للحـــوار الديمقراطي ولكنه فطن للفخ ، وان شهد لها بالبراعة والخطورة معا ، ورأى انها تستحق حمام الدم أيضا ، « فان المرأة التي تستطيع ان تحول ملكها عن سياسته ، وان تغير نظام حكمه في دولته ـــ ولو الى الاصلح ـــ لهي على كل حال ، امرأة ثائرة على النظم » . وهي تقابل الحكيم نفسه امام حوض المرمر ، وتعجب كيف خرجت من قلبه ، وستكون هي وشهريار اكثر خلودا منه هو ، الذي يزعم أنه خالقهما ، فهذا يجرى مع فكـــرة « الحكيم » عى الفن والواقع ، تلك الفكرة التي عالجها فـــي مسرحيـــة « بجماليون » .

وقد تبـــادل الحكيم وطـــه حسين بعض الرسائل التي انطوت على حوار نقدي وفلسفي ، بدأ برسالة بعثت بها شهرزاد الى طـــه حسين ليزورها في قصرها بعد منتصف الليل . وقد نشرت هذه الرسائل في كتاب « القصر المسحور » ، كما كتب طه حسين منفردا قصة ما بعد الالف في

كتابه « احلام شهرزاد » .

وقد حدثني توفيق الحكيم عن الملابسات التي كتب فيها شهرزاد ، وقد ندهش حين نعرف انها اول ما كتب في مجال المسرح وان لم تكن اول ما نشر . قال : لقد كنت في باريس (كان يستعد لاعداد دكتوراه في القانون) وكنت اسكن في بيت بحي مونمارتر ، في شقة صغيرة ، اما سائر البيت فكان يؤجر كغرف مفردة للعشاق وأشباههم من طالبي العزلة، ولهذا كان البيت ساكنا طوال الاسبوع ، فاذا جاءت ليلة العطلة الاسبوعية ، ليلة الاحد ، ضج المبنى كله بالموسيقى والرقص والغناء والسكر .. وكنت انا الفتى الشرقي المنفرد بالغربة والوحدة اراقب هذا كله ، واتفاعل معه .. ارى صراع العقل والجسد والعاطفة .. وارى الشهوات تكتسح كل شيء في الليل .. ولكن .. بقي لي عقلي وعواطفي ايضا .

ومن هنا كانت شهرزاد الحكيم .. من مواليد باريس .

* * *

باكثير وسر شهرزاد

وحين نصل الى باكثير في « سر شهرزاد » التي كتبها سنة ١٩٥٣ ، تطالعنا في اول صفحة آية كريمة : « هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها » فنعرف من البداية اننا امام محاولة نفسية ، او مع طبيب نفسي يحاول معالجة شهريار بأساليب العلاج النفسي ، تمتاز هذه المسرحية بتنوع الشخصيات ، فالى جانب الملكين نجد دنيا زاد — اخت شهرزاد — بذكائها وسذاجتها معا ، وشخصية رضوان الحكيم معلم الاختين ومعلم شهريار ايضا ، ونجد الوزير نور الدين والد شهرزاد ، المحبوب من الشعب .. على اننا نتوقف طويلا ، ولاول مرة مع « بدور » الملكة الاولى في حياة شهريار ، تلك التي زعم انها خانته فكانت سبب سلوكه الشاذ ، « بدور » ملكة راقية العاطفة ، مثقفة الروح والوجدان ، تلتزم بما تفرضه طبائع موقعها كملكة . وهنا يبدو شهريار ملكا مستبدا همجيا ملولا ، لا يبالي امام ارضاء نزواته اين يقع كلامه ، او كيف تفهم تصرفاته . انه عاشق متيم بزوجته الملكة ، ولكنه يعاني حالة من العجز الجنسي ، لم تفطن لها بدور ، وظنت انصرافه عنها نوعا من التلهي بالجواري والرغبة في التغيير، ومن هنا دبرت حيلتها لتثير غيرته وتسترده الى حبها ، في حين كان هو

يتفجر غيظا بعجزه وقهره وتظاهره بالفحولة ، واصراره على التبذل . ولذلك يقتل « بدور » متهما لها بالخيانة وهو يعرف انها بريئة ، لانه يقتل جمالها وشبابها الذي يعجز عن مجاراته ، وكان هذا ما فطنت اليه شهرزاد ، فراحت تعالجه ببث الثقة فيه ، وتصويره في عين نفسه بانه حلم كل فتاة ، لا يقهر سحره ، وظلت تتدرج به حتى استرد عافيته ، وهنا كان لا بد ان تظهر براءة الضحية المظلومة « بدور » !!

تبدأ رحلة عذاب العذارى مع شهريار ، حتى يلحق الدور بابنة الوزير ، شهرزاد ، كما في الاصل الشعبي ، ولكن باكثر يجعل اختيار ابنة الوزير لاسباب سياسية ، فالوزير محبوب شعبيا ، ورفيق بالرعية ، يعارض التصرفات المنهورة للملك ، ومن ثم تكون اقالته وخطبة ابنته لتلقي الموت في اليوم التالي .

وشهرزاد هنا مبررة واقعيا وانسانيا ، فهي تلميذة حكيم فيلسوف ، فتقبل على الملك ، زوجها ، بخوف لا يفقدها الصواب ، ترجو علاجه وابراءه من مرضه ، ولكنها ترى الهلاك والفشل ممكنين ، فتلمح الجانب الاخر من القضية ، ولا تراه خاسرا ، فقد علمها استاذها الحكيم ان تحن الى الموت ، فوراءه ذلك العالم الطليق بغير حدود . فشهرزاد هنا لعوب ذكية مدربة ، تعالج مريضها بصدمات متناقضة ، تتملقه ثم تصدمه حتى يفقد الوعي فيسلم القياد ، ولنراقب معا هذين الموقفين :

كان الملك قد وعد بامهالها قبل ان تزف اليه — اسبوعا ، ولكنه حين ضبط والدها متلبسا بالتآمر عليه قرر ان تزف اليه فورا وسحب وعده ، مع الامر بقتل ابيها ايضا ، وهنا تدخل هي فجاة ، ولم يكن رآها من قبل .

شهرزاد : مهلا يا مولاي ، لا ينبغي لابن شاهنشاه ان يرجع فيما وعد ، ولكن خذني الليلة كما اردت ، والذن لي ان اهب لابي تلك المهلة التي تفضلت بها علي .

شهريار : انت شهرزاد ؟ !

شهرزاد : نعم انا شهرزاد التي كرمتها بخطبتك ، فهل تاذن لعروسك يا مولاي ان تسعد الليلة بزفافها اليك ، دون ان يكدر خاطرها مقتل ابيها من الغد ؟ هذا رجائي يا مولاي ، وهو اخر رجاء لي في الحياة ، فهل لك ان تقبله ؟

شهريار : حبا يا حلوه وكرامة ، اي كريم خبير بالحسان مثلي يستطيع ان يرفض رجاء فاتنة مثلك .

شهرزاد : رويدك يا مولاى ، انك لم تر محاسني بعد ، ستراني الليلة حين اتزين لك .

أما الموقف الثاني فهو بعد ذلك بيوم واحد ، في ليلة الزفاف ، وقد دخل الملك الى غرفتها ، ونادى : شهرزاد !

— **ملكتك الجديدة يا مولاي !**
— **ملكتـــي ؟ !**
— **ملكة بلادك يا مولاي وشعبك .**
— **بنت نور الدين !!**
— **لا شان لي الليلة بنور الدين يا مولاي ولا بغيره . انا الان امتك .**
— **امتـــي ! ؟**
— **الزوجة الصالحة يا مولاى من تكون لزوجها امة .**
— **ليكون زوجها عبدا لها .. هه !**
— **ذاك شان الزوج يا مولاي ، وعلى قدر كرمه ومروءته .**
— **اما ان صوتك يا هذه لعذب .**
— **خير من الصوت العذب يا مولاي السمع الذي يستعذبه !!**

واخيرا يتقدم الملك ليقبلها ، ولكنها تقول له :

— **القبلة الاولى يا مولاي على الجبين .**
— **والثانيـــة ؟**
— **على الخد**
— **والثالثة ؟**
— **الثالثة يا مولاى في الذى يترنم .**
شهريار يقبلها في فمها ويقول : هذه الثالثة احلى .
— **تدرى لم يا مولاي ؟**
— **لمـــه ؟**
— **لاني شاركتك فيها ولم اشاركك في الاولى ولا في الثانية . (تسدل نقابهـــا) .**
— **ويلك ماذا تصنعين ؟**
— **اتقي يا مولاى نظرات عينيك انهما مخيفتان .**
— **ماذا يخيفك فيهما ؟**
— **ما يخيف الفتاة الغريرة من عيني الرجل الفاتك .**

انت معي في ان شهريار اصبح مسكينا حقا بين يدي شـــهرزاد ، وهي لم تتركه الا كما تركه من قبل توفيق الحكيم ، مستسلما تماما يرى العبد وراء الستار فلا يحفل به ، يتركانه كما يترك المصارع شـوره وقد

انهكه فلا يحفل بالراية الحمراء فوق عينيه ، ومن قبل كانت تهيجه من مرمى السهم . ولكن الغاية مختلفة ، ان باكثير يصر على ان « بدور » بريئة ، وان شهريار يعرف ذلك ويغالط نفسه حتى يبرر لها ما فعل ، ومن ثم كان يسير في الليل وهونائم ويضرب بسيفه يمينا وشمالا ويهتف : قتلتك يا فاجرة . ويلتقط الحكيم رضوان هذا المشهد ليبدأ منه علاج الملك نهائيا ، بعد ان مهدت شهرزاد لذلك بحكاياتها وظرفها ، ونفذت شهرزاد مشورة استاذها ، ففتح جناح بدور بعد اغلاق طويل ، وجلست فيه شهرزاد ، وخبأت العبد ، ووضعت التفاح ، تماما كما حدث من قبل ، ولكنها كانت اكثر احتياطا ، فلم تأت بعبد ، ولو كان طواشيا ، وانما البست وصيفتها ثياب رجل . . وجاء شهريار . .وشم الرائحة القديمة، وانفعل محنقا كالقديم ، وتقدم ليضرب فاعترضته شهرزاد ، وأمرت الجارية بنزع ثياب الرجل ، فراح شهريار يصرخ : قتلتها وانا اعلم انها بريئة . . . رضوان ، افتني يا رضوان . وحين يعلم بأن رضوان هو مدبر الموقف كله ، يتألم شهريار ويقول : . . . ما زدت على ان نكأت بقلبي جرحا قديما كان قد اندمل ، فعاد اليوم يشخب دما . فقال رضوان : هذا ما قصدته ان يكون، لقد اندمل جرحك على فساد ، فكان لزاما علي ان افجره ليخرج ما فيه من الاذى ، حتى يندمل على طهارة ونقاء . فمشكلة شهريار هنا مشكلة من كان لا يعرف فصار يعرف كثيرا ، ولهذا يثقله الاحساس بالذنب ، فيصحب شهرزاد في رحلة للمعرفة ، يتأسيان اسلوب السندباد الذي كثيرا ما كانت تحدثه عنه .

بعد هذا العرض التحليلي المختصر يتبين لنا أن « سر شهرزاد » مسرحية نفسية ، حاولت أن تقدم « شهريار » كنموذج لانسان مريض ، يرتكب أخطاء فادحة بدوافع غامضة ، ولكي نصل به الى الشفاء لا بد من اكتشاف الاسباب ووضعها امام المريض وفي دائرة وعيه ، ليتمكن من التغلب عليها نهائيا . ولكن باكثير في سبيل الوصول الى ما يسميه « مفتاح الشخصية » ، قد استدرجه الحوار الى بعض العبارات والمشاهد التي رؤى انها تسيء الى نزاهة العمل الفني وتساميه على مداعبة الغرائز . فكيف تغلب باكثير على هذا المأزق ؟ انه يروي القصة في كتابه : **« فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية » . يقول :**

« بدأت مسرحية شهرزاد بتسلل شهريار الى مخدع زوجته بدور ، حيث طفق يشم ثيابها ويضم وسائدها في لهف والتياع ، مما يثير الفضول والتساؤل ثم ينكشف شيئا فشيئا الباعث على هذا السلوك الغريب . ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيدا لاخراجها اعترض الرقيب على هذا الفصل زاعما ان فيه شيئا من الاثارة الجنسية . فناقشته في ذلك ، وكانت حجتي أن ما زعمه من وجود الاثارة الجنسية ليس مقصودا هنا

كذاته ، وانما لان الموضوع اقتضاه ، اذ هو في صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية .

وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على اخراج المسرحية ، بشرط الا تفتتح بهذا الفصل ، حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه ، وطفقت افكر في حل يحقق هذا الشرط ، دون أن اضطر الى حذف الفصل الاول او تعديله ، فجاء الحل عجيبا جدا ، وهو ان تفتتح المسرحية بالفصل الثاني ، الذي يرفع الستار فيه عن شهرزاد في بيت أبيها الوزير ، وهي في ذروة الازمة ، اذ كان شهريار قد طلبها لتزف اليه ، فتلقى نفس المصير الذي لقيته عشرات العذارى قبلها . اما الفصل الاول فيوضع بعد المشهد الاول من الفصل الاخير ، على اعتبار ان حوادثه قد وقعت في زمن مضى ، وذلك على طريقة الارتداد الى الماضي .

وأعجب من ذلك انني لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت ان هذا الوضع الجديد الذي اضطررت اليه اضطرارا قد اكسب المسرحية قوة وتركيزا لا يعطيهما وضعها الاصلي ، وان اورث موضوعها شيئا من الغموض يقتضي من الجمهور مزيدا من الجهد في التأمل والمتابعة » .

شهريار : بين شاعرين وناقدين

« شهريار » هو عنوان المسرحية التي كتبها بالاشتراك الشاعران : عزيز اباظة ، وعبدالله البشير . وقد تعرض لها ناقدان : يحيى حقي ، ومحمد مندور .. والان .. نترك المجال لهما ليصلا بنا الى غاية رحلتنا مع شهرزاد وشهريار .

نقد يحيى حقي *

« لا يزال الشعر .. رغم عوادى الزمن .. سيد فنون القلم وانبلها ، حاشا لقيوده ان تكون للنفوس الكريمة اغلالا ، بل هي عنوان ترفعها وقوتها .. ومتصرف اصطخابها وهديرها .. كالفارس المختال يجد درعه الثقيل ريشة في جناحه .. والنهر العظيم لا يؤكد فيضه الا حين يثب كالنمر عبر صخوره . وخليق بالامة اليوم ، اذا كمل لاحد ابنائها معدن الشاعر وسماته ، ورانه يخلص لفنه ولاءه ، ويستمد منه وحده فرحه وكبرياءه ان تعض عليه بالنواجذ وترمقه بعين الام الرؤوم ، وتحتفي به ، وتجدد معه من المواثيق ما كان بين القبيلة وشاعرها .. لانه وحده هو الذي يدلها على نفسها وجذورها وازهارها ، فالشعر ينبعث من صميم كيان الامة ، لانه لغة رمزية .. يتصل في طبيعته بالاحلام والنفسية البدائية ، والقصص الشعبية والمعجزات ، والشعائر والاساطير ، بل هو اللغة الطبيعية للجنس البشري .. اللغة التي هي حظ مشاع بين البدائي والمتحضر ، لذلك كان لا مفر من ان يرتبط الشعر بالاسطورة ، ومن اساطيرنا قصص « كتاب الف ليلة وليلة » .. استغله الشرق زمنا من قبل ان يمسخه الغرب .. ويتخذ بعض عيثه عنوانا لحضارتنا .. الى ان قيض الله له نفرا من ادبائنا .. بارك الله فيهم ، فردوا الكرامة المسلوبة ، واستمدوا من وحيه المواعظ والعبر ، وانطقوه من جديد .. فاذا به يكشف لنا اسرار النفوس واضطرابها بين الشر والخير ، ويبصر بمنازع الجماعات وحكامها ..

---

* من كتابه : خطوات في النقد .

وهذا هو الاستاذ الكبير عزيز اباظة .. يسعدنا هذه الايام بمسرحية جعل بطلها الملك شهريار .. لا ام القصة شهرزاد .. الفتاة التي سحرتنا من قديم ، وبذلك ردنا الى اساطيرنا ، يمسح ترابها ويجدد اثوابها فضمن حبنا ورضاعنا .. والقريب ادنى الى النفس من الغريب ، ونفض الشاعر بذلك يديه من متاعب تلفيق قصة جديدة .. قد ترهقه حبكتها ، بل لم يجد غضاضة — وحسنا فعل — في ان يستعين بمسرحية قصيرة كتبها الاستاذ عبد الله البشير بالشعر الانجليزي ليمثلها طلبته بكلية المعلمين .. (وترى اسمه داخل الكتاب لا على الغلاف) . هذا ما فعله شكسبير حينما اعاد صياغة اساطير قديمة ، وما فعله جوته كذلك في قصة فاوست ، بل اذكر قوله — ان الفن — ما هو الا صب نبيذ جديد في قناني قديمة .. ولكن اذا فتحت مسرحية شهريار عينيها على بسمة الشعر — ولو كان انجليزيا — فليس عند الشعر اجناس .. فقد شاء القدر ان يكون مولدها في مهد متواضع على يد معلم مقيد بثقافة تلاميذه .. عقلا وروحا ، وبمسرح مدرسي له حدوده وقيوده .. ايكون سر انطلاقها بعد ، كما سترى في المقال القادم في التغني بحب الجسد وفتونه ، وترديد صرخاته ونداءاته ؟ .. ان الشاعر قد قذف بهذه الفتاة الفريدة بلا تمهيد كبير من مسرح المدرسة الى زحمة الحياة ، واي حياة .. حياة القصور الخليعة لملك مجنون .. كم كنت اود ان اتأمل النصين ، كما اتأمل احيانا صور بعض غواني اليوم الى جانب صورهن وهن تلميذات مدارس ..

سيرى كل من له نفس تحس وتتذوق الشعر والخيال .. ان عزيز اباظة قد ثبتت في هذه القصة قدمه ونضج فنه ، ولا ابالغ اذا قلت انها خير مسرحياته شعرا ، فقد لف القصة كلها في غلالة من النور ، نفح نفس زكي فلن تجد بها زوايا واركانا بقيت في الظل — اصبحنا لا نلتفت لانتقال الشاعر من قافية لاخرى حتى في حديث الشخص الواحد .. فهذه مسالة ثانوية ، وقد افناها .. ولكن كنت اود ان ادرس بشيء من التفصيل انتقاله من بحر الى بحر ،لان اوزان الشعر عندنا كثيرة متباينة ، وشتان ما بين الطويل والرجز .. فمن كمال الفن ان لا يجيء هذا الانتقال خبط عشواء او لمجرد الشعور بالملل او الضجر .. بل تستلزمه دوافع من القصة ذاتها ، فيرتبط الى حد كبير بخطوطها (دون ان يفقد الشاعر بذلك تمام حريته) عند انتقالها من معنى الى معنى من السرد مثلا الى الدعابة او من الغزل الى الوعيد والغضب ، فقد بدات (شهريار) ببحور تقريرية طويلة النفس اجتزنا بها الفصل الاول كله وقسما كبيرا من الفصل الثاني ، ثم اذا بنا ننتقل فجاة الى رجز له نغمة راقصة اقتضته رغبة السخرية من بعض اهل النفاق ، وان كان هذا البحر قد بدا من قبل ذلك بقليل كانما يمهد المؤلف لما سيجيء بعد .. وتنتهي الدعابة

وتنتقل القصة الى ذكر نبأ خطير هو وقوع المحنة بالبلاد وانتشار الفتنة فاذا بالبحر الراقص لا يزال مركبنا ..

ولعل مرجع بعض هذا الاضطراب ان الانتقال لا يمثل فحسب خطو القصة من معنى الى معنى ، بل يمثل ايضا في اغلب الامر .. عودة المؤلف للكتابة بعد انقطاع .. فيصبح لكل جلسة بحرها الذي يهمس عندئذ في اذنه .. وتتطلبه نفسه دون نظر الى صلة الكلام بعضه ببعض ، فاذا أعاد المؤلف قراءتها ، وقد اتصلت اجزاؤها شق عليه أن يهدم ويبني مرة اخرى بعد ان القت نفسه بحملها .. وقد علم الشاعر انني كنت اضج في مسرحياته الاولى من اغراقه في الحكم والامثال .. لان الشعب المصري يميل بطبعه الى التصفيق .. حتى يدمي الاكف للحكم والمواعظ ، واحس — عند كل حكمة كأنها تطلق علينا .. — ولا ذنب لنا — من فوهة مدفع — ان المثل قد انزعج كيانه وفقد اتئاده ، وان جوا باردا — اذا انتهت حرارة التصفيق ، ودخان القذيفة .. قد شمل المسرح ووجوه الحاضرين لا ينقطع عندئذ تلفت بعضهم لبعض ، ولكن الحكم والامثال في مسرحية « شهريار » اقل عددا وادخل من سابقتها بين السطور ، فكلما زاد المرء تجربة فقد ايمانه بالحكم والمواعظ .. ؟ ساخجل اذا اتهمني انسان بأن الزيادة في رضائي تبدو مقاسة بالنقص في تصفيق الجمهور .. ساقول له لا تنسى ختام الفصول ، ورفع الستار مرتين وثلاثا حينئذ يكون ما أوده من تصفيق وهتاف .

وليس من العدل ان اتصيد ابياتا قليلة ضقت بها ذرعا .. ولكن بيتا واحدا ، فهو العدل عندي .. هذا هو « شهريار » الملك يهزأ بشهرزاد في دفاعها عن المهرج المهان .. فيقول لها (ص ٦٩) .

شممت بها شواء آدميا وتستعدى الضمير العالميا

والانتقال من بلاد فارس الى الضمير العالمي في ليك ساكسيس هو من العجائب والنوادر ...

ما هي سمة مسرحية « شهريار » ، هي بلا ريب الصقل والاناقة ، اناقة ذهنية متعمقة ، تبدو في مد آماق الثقافة .. فللمسرحية مقدمة طويلة حدثنا فيها المؤلف بآرائه عن الاسطورة والمسرح ، وعن الشعر ثم عن الكورس والمسرحية الشعرية .. وهي مقدمة تعتبر وحدها دراسة ممتعة وجديدة ، ومن العسير اليوم أن يكتفي الشاعر وكل فنان آخر بموهبته الفطرية ومعيشته في حيز ضيق ..

ويخيل الى ان الاستاذ عزيز باظة .. يود انترقى قامته (وما هي

بحاجة الى ذلك) عن المستوى المحدود الذي يضطرب فيه اكثر شعرائنا واغلبهم يقصر غذاءه على ادبنا القديم ، والدنيا في تحول ، اناقة روحية، فهو يعالج مواقف المسرحية وابطاله بلمسات رقيقة ، ليس فيها غلو ، ولا عنف .. فلن تجد رايا ساذجا او فجا — كانك بازاء — رجل عرك الدهر وذاق حلوه ومره ، وتساوى فهمه في الخير والشر ، وانحدرت هذه العناصر كلها الى نفس هادئة .. قد خرجت من التجربة ، وقد سلمت من الاحقاد والجراح والمرارة والندوب ، وخلصت لها فلسفة خاصة بها تقوى على الصبر والتسامح والغفران يسندها وثوق في رحمة الله وفعل الخير ابتغاء وجهه ..

بل ان الالتجاء للمولى سبحانه ، وسؤاله الرحمة يترددان كثيرا على لسان ابطال القصة كلهم . وفي مقدمتهم شهريار ، فهو اشدهم الحاحا في الدعاء وطرق باب الله . لن تجد عند المؤلف وخز الابر او سخرية لذاعة او ثورة جامحة ، او غضبا يفقده الرشد والحلم ، واذا صدق حدسي فان النزعة الصوفية استرداد وضوحا في مسرحياته القادمة . مع اتجاه نحو ، اناقة لفظية فتحس ان المؤلف قد تعمد اقصاء الالفاظ المالوفة كلما وجد بديلا عنها واختار الفاظا لا تزال كاللآليء مكنونة في اصدافها لم تخل صفحة واحدة من شرح لاكثر من لفظين او ثلاثة كانما اصبح بين يدينا قاموس جديد هو قاموس عزيز اباظة ، فهو يكتب ايهات ونث بدلا من هيهات وبث ومن فعل فعله لا يسعده شيء اكثر من ان نشيع بين الناس بعض الفاظه الجديدة ، وارشح في مقدمتها همسات بدلا من شائعات . ولكن — واف من لكن هذه — يخشى من الغلو في الاناقة ان يصل الى حد قتل الروح لانها تخنق في الاجواء العليا . الاسلوب كائن حر . اهم مقوماته دفؤه وجريان الدم فيه . والاناقة لا تنبعث من قلب ملتهب ، بل من دماغ بارد . ولن تجد اصحاء يناقون في كل ماكلهم . كنا في مسرحياته الاولى نقول ان شعره خلو من اللمحات العبقرية لانه يسير في طريق طالما عبدته اقدام الشعراء ، فلما حقق الرجاء واختط لنفسه منهجا رفيعا وتعمد الاناقة والقصد . اذ بنا نتحسر على ايام الصبا ونسينا سذاجتها وتعثرها اذ كان يزينها رونق الربيع ونضارته . حين العود غض ، والزهرة بكر ، وكيف يثبت الفن ونحن لا نثبت . تفترسنا الشيخوخة كما افترسنا الصبا . نحن لا نقنع بالصيف ولا بالشتاء .

واذا عدنا الى التحدث عن اناقة عزيز اباظة حمدنا لها على الاقل انها تكفكف عن التلذذ بالنغمة وحدها ، لقد سئمنا انغام النثر . وتطعيب الحواجب . وسئمنا الانفعال الكاذب الذي يثيره فينا تلاطم العواطف في شعر مهلهل ضعيف .

وراى الاستاذ عزيز اباظة في الكورس قد يكون موضع نظر . فهو يقول اولا في مقدمته : ولاول مرة في المسرحية الشعرية العربية نقدم الكورس .

وفي ذهني صدى بعض اناشيد نسيتها وكنت احفظها وانا صبي عن ظهر قلب من جوق (الشيخ سلامة حجازى) وهي اناشيد (الكورس) ايضا ويخيل الي — وليس تحت يدي دليل فانا اكتب على عجل والمراجع تنقصني — ان بعض مسرحيات سلامة حجازي والشعر توامها ايضا لم تخل من الكورس .

ثم يقول المؤلف : فهؤلاء النسوة اللاتي يتالف منهن حريم شهريار بصيحاتهن المفزعة يمثلن الحركة الانفعالية التي تجري فيها الاحداث وتتطور . (فالكورس) اذا شخصية كاملة مستقلة ، والكورس لا يقف من الاحداث موقف المشاهد . وانما تعنيه الاحداث قدر ما تعني ابطال المسرحية ، بل هو في صيحات المه وفرحه تعيش اصداء النظارة من انفسهم .

وهذا كله حق ، ولكن شرط ذلك كما قال المؤلف نفسه ان يكون الكورس وحدة قائمة بذاتها يضيع فيها افراده ولا تتبين اشخاصهم وتفاوت اعمارهم ، انهم ينطقون جميعا بفهم واحد فيتحدثون عن فكرة الجماعة لا عن راي فرد ، وهذه هي قوة الكورس ومكانته وسر تاثيره في النفوس ،وهذا هو الذي بقى ايضا في ذهني من قراءتي السابقة في الادب اليوناني القديم ولعلى اكون مخطئا ، اقول هذا لاننا نرى المؤلف في اول صفحة يفتت هذا الكورس الى افراد يتبادلون الحوار فيما بينهم ويتجادلون ، وتتصادم حجج بعضهم ببعض ، بل قد ذهب المؤلف الى تحديد افراد الكورس حسب اعمارهم فيسميهم هكذا : احدى الفتيات ، اخرى عجوز، وهذا كله خروج عن اصول الكورس ومفسد لها ، ومما يؤيد قولي انني علمت من المؤلف نفسه انه اراد الانتفاع بالكورس للاغراض التي ذكرها في مقدمته ، وليستغني به ايضا عن طقم الخدم الذين الفنا رؤيتهم عند رفع الستار في مسرحيات كثيرة فنعلم من حديثهم فيما بينهم بعض الوقائع التي تبنى عليه القصة ، ولا يتسع لها فصولها ، وقدلاحظ سومرست موم ان المسرح الحديث استغنى عن هذا الطقم نتيجة لازمة الخدم ، فقد استغنى عزيز اباظة ايضا عنه لا للسبب ذاته ، وان كانت ازمة الخدم امتدت لمصر ايضا ، بل لانه استغل الكورس فجعله يحل محل الخدم فسبحان المعز المذل » .

نقد الدكتور محمد مندور *

بعد ان يشير الى مشاركة شاعر اخر مع اباظة في تاليف المسرحية، والمحاولات السابقة عليها عند الحكيم وطه حسين وباكثير ، يقول عن المسرحية ، وما تصدرها من مقدمة :

« ولاول مرة قام الشاعر عزيز اباظة بتقديم مسرحيته الى الجمهور وايضاح وجهة نظره اليها ، بدلا من ان يعهد بهذا التقديم الى غيره من الزملاء الادباء كما فعل في المسرحيات السابقة .

وبالرغم من أن الاستاذ عزيز اباظة لم يشر في هذا التقديم الى مشاركة زميله الاستاذ عبد الله البشير في اعداده ، الا اننا نحس في وضوح بأن الاستاذ البشير قد كانت له بلا شك مساهمة كبيرة في اعداد هذا التقديم الذي يتناول عدة دراسات تنم عن الملم واسع بتاريخ الآداب العالمية وتطورها وهو الملم لا نظن ان الشاعر عزيز اباظة قد توفر عليه ، وانما اتيح ذلك للاستاذ البشير اثناء بعثة تخصص في الادب التمثيلي عامة والانجلو سكسوني خاصة .

وقد تناول هذا التقديم المسهب ثلاث مسائل كبيرة هامة — اولاها : مسالة الاساطير واستخدامها في الآداب العالمية المختلفة لتاليف المسرحيات منذ عهد الاغريق القدماء حتى اليوم ، والمناهج المختلفة التي اتبعها الشعراء والادباء في علاج هذه الاساطير واخضاعها لمذاهبهم الفكرية المتباينة منذ فلسفة القضاء والقدر الاغريقية حتى الفلسفة الاشتراكية عند « شو » في مسرحية « بجماليون » والفلسفة الوجودية عند « سارتر » في مسرحية « الذباب » .

والمسالة الثانية هي مسالة الشعر واستخدامه كوسيلة للتعبير في الادب المسرحي ، وانصراف غالبية الادباء الساحقة عنها الى النثر ، والمحاولات التي بذلها اليوت T. S. Eliot وبعض الشعراء الاخرين في العصر الحاضر لاحياء المسرحية الشعرية . واخيرا كانت المسالة الثالثة مسالة (الكورس) واستخدام الشاعر عزيز اباظة وزميله البشير له في هذه المسرحية .

ولما كنا قد عالجنا مسالتي الاساطير والشعر المسرحي في محاضرتنا السابقة فاننا لا نعود هنا الى مناقشة شيء مما جاء عنهما في هذه المقدمة، وان يكن الكثير منه يقبل المناقشة وقد لا يثبت لها مثل قول الاستاذ اباظة « ان الشعر هو انسب لغة للحوار على المسرح ، فللسذج من النظارة

---

* من كتابه : محاضرات عن : مسرحيات عزيز اباظة

القصة كما يقول اليوت — وللمتأدبين منهم الديباجة المشرقة ولهـــواة الموسيقى الايقاع وجمال النغم ، ولذوي الحساسية المرهفة المعانـــي البعيدة التي لا تلبث ان تتجلى رويدا رويدا » .

فهذه التقسيمات لم تعد قائمة بعد ان استقل المسرح عن غيره من الفنون واصبح للغناء والموسيقى والطرب فن مسرحي خاص هو فـن الاوبرا الذي ظهر في اوربا منذ عصر النهضة ، واصبحت القصة هي موضع الاهتمام الاساسي لجميع النظارة في المسرح الحواري ، الذي يستهدف قبل كل شيء تصوير الشخصيات والكشف عن خفايا نفوسها ونزعات سلوكها ومواضع اهتمامها من خلال احداث القصة ، كما ان هناك شك كبير في ان يكون الشعر اصلح من النثر للحوار المسرحي الدقيق الذي لا تلتوي بـه ضرورات الشعر وقيوده وبخاصة الشعر العربي . واذا كان كبير الشعراء شكسبير قد اضطر في مسرحياته الى ان يتحلل من الشعر الانجليـزي التقليدي ليستخدم الشعر المرسل على سهولة قيود الشعر الانجليـزي التقليدي وزنا وقافية ، فكيف يكون الامر بالشعر العربي ، وبخاصة اذا كتب هذا الشعر بلغة عتيقة تبعد بهذا الفن الجماهيري عن سرعة فهم النظارة له ، ومتابعة احداث القصة ومراميها كما سبق ان اوضحت ؟

واما المسألة الجديدة التي تستحق المناقشة فهي مسألة «الكورس» . فالكورس ، اي الجوقة ، نظام ظهر في المسرحيات الاغريقية القديمة — يوم كانت المسرحية تجمع بين اجزاء حوارية واجزاء غنائية ملحنة ينهض بها الكورس بشكل جماعي ، وان انفرد رئيس الكورس احيانا بالتغني ببعض مقطوعات تلك الاغاني ، واما ما يسميه الشاعر عزيز اباظة في مسرحية شهريار بالكورس فشيء اخر لا يمكن تسميته بالكورس ، لانه لا يعدو ان يكون عبارة عن بعض شخصيات نكرة من الجواري اللائي يظهرن احيانا على المسرح لتنطق كل منهن ببيت من الشعر او جزء من بيت تعليقا على الحوادث او تفجعا منها ، والاسم الذي يجب ان يطلق عليها اسم معروف في وسطنا المسرحي وهو (الكومبارس) ولا محـــل لان نقحم عليهـــن اسم الكورس الضخم الذي له معالمه ووظيفته الغنائية المتميزة فـــي مسرحيات ايسكيلوس ويوريبيدس وسفوكليس وارستوفانس . ثم عند بلوتس اللاتيني وعند قليل من شعراء اوائل عصر النهضة قبل ان ينفصل التمثيل المسرحي عن الغناء والموسيقى ويستقل بذاته .

واما عن طريقة معالجة الشاعر عزيز اباظة وزميله البشير لاسطورة شهرزاد التقليدية فاننا نستطيع ان نتبينها بوضوح عندما نقارن هـــذه المسرحية بمسرحيتي الحكيم وباكثير .

فالحكيم قد استخدم هذه الاسطورة تعبيرا عن ظما الانسان الذي لا يرتوى للحقيقة والمعرفة . فشهرزاد عنده لم تستطع أن تفلت من قتل شهريار لها الا لانها اثارت في نفسه الفضول الى المعرفة التي كانت تقص عليه كل ليلة طرفا منها وتتركه في ظما الى الباقي حتى أصبحت شهرزاد نفسها في مسرحيته رمزا للحقيقة الكونية الشاملة التي لا تنفد ولا يتفد ظمأنا لها ، وذلك بينما راى فيها الاستاذ باكثير حالة مرضية اصابت شهريار واستطاعت شهرزاد أن تشفيه منها . فشهريار سيطر على نفسه الضعف الجنسي واخذ يستثير هذا الضعف بالعبث مع الجوارى وارادت زوجته الاولى « بدور » أن ترده عن هذا العبث بحماقة بالغة جعلتها تمثل دور الزانية مع احد العبيد ، فقتلها شهريار هي والعبد الذى وجده في مخدعها مع انه كان خصيا ، ولم يكتف بذلك بل صمم على الانتقام من كافة النساء فكان يتزوج عذراء في كل ليلة ويقتلها عند الصباح حتى انتهى الى شهرزاد ، التي ادركت سر مرضه فاعادت تمثيل الدور مع عبد خصى واظهرت شهريار على حقيقته فانفكت عقدته النفسية بعد أن ادرك أن العبد السابق كان كالعبد اللاحق في عجزه عن اية علاقة جنسية . واما الشاعر عزيز اباظة وزميله البشير فقد حلا عقدة شهريار عن طريقة الحوار الذي نهضت به شهرزاد في ثنايا الالف ليلة التي قضتها معه في القصص المتصلة ، وفي هذا الحوار كانت تهدف دائما الى ان ترد اليه ثقته في نفسه وفي سطوته وعزة ملكه . كما استخدم دنيازاد اخت شهرزاد لنفس الغرض اذ جعلها تتكالب على شهريار وتظهر باستمرار عشقها له واعجابها برجولته وتتودد اليه ، وان يكن هذا التكالب قد بدا ممجوجا من اخت مع زوج اختها . واذا كان المؤلف قد قصد أن يرمز بدنيا الى سحر الجسم وبشهرزاد الى سحر العقل فان هذا التعارض الرمزي قد ظل دقيقا لا نكاد نتبينه وانما الذي يتضح لنا هو انه ، استخدم الاختين في حل عقدة شهريار ، وفي مثل هذه الحالة كان من واجب المؤلف ان يسوق هذا الحل على انه قد تم باتفاق او تآمر على الخير بين الاختين لا ان يجعلهما تتصارعان على الرجل هذا التصارع الجنسي الممجوج الذي يصل الى حد السباب والشتائم في مسرحيته ، بدلا من ان يخبرنا بطريق او بآخر ان دنيازاد تمثل دورا ولكن لا تحياه فعلا . بل ان الحل الذي اختاره لا يستطيع المشاهد الخالي الذهن من الاسطورة التقليدية أن يتبين أصل العقدة وخطوات حلها في وضوح . وعلى العكس من ذلك نحس بأن التحول الذي حدث في نفس شهريار من الشر والقسوة وسفك الدماء الى الخير الذي يبلغ حد التخلي عن العرش والضرب في مناكب الارض كولي من أولياء الله — يبدو انقلابا مسرحيا مفاجئا لم تسبقه المقدمات الكافية لتفسيره ، وعلى العكس من ذلك تبدو مسرحية على باكثير اكثر قبولا من

المشاهد في طريقة حلها ، كما انها اكثر حركة درامية لان الحل جاء فيهـا عن طريق الاحداث وتكرار المأساة الوهمية ، بدلا من اقتصاره على مجرد الحوار كما هو الحال في مسرحيتي عزيز اباظة وتوفيق الحكيم ، وان تكن دقة الحوار وعمق الفكرة عند الحكيم قد عوضا في مسرحيته الضعـف النسبي في الحركة المسرحية .

وقد اقحم الاستاذ عزيز اباظة فوق ذلك على الاسطورة ، عـدة مناقشات لمشاكل معاصرة بل مشاكل جدت بعد ثورتنا ، ولا علاقة لها اصلا ببيئة الاسطورة التاريخية كمشكلة اعادة توزيع الثروة والمساواة بين الناس وحكم الشعب بالشعب ، وهي مناقشات طويلة تدور بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته « باقر » .

وفوق كل ذلك التجأ الاستاذ عزيز اباظة في مسرحيته الى بعض الحيل التي تبدو غريبة على المسرح صعبة التنفيذ وان تكن قد تلائم سناريو السينما ، وهي الحيل التي جعل فيها شهريار يجري حوارا مع ضحاياه الموتى مثل زوجته الاولى «بدور» ووزير ماليته « باقر » الذي كان قد أمر بقتله، وغير ذلك من الاشباح التي تتراءى له، وكل هذه المناظر يمكن تنفيذها في السينما كأحلام يقظة ، وأما في المسرح فانها لا بد ان تبدو مفتعلة ، وكل هذا فضلا عن بعض اشارات ظهرت في الحوار الى اشياء عصرية بحتة مثل « الضمير العالمي » وخلافات رجال السياسة المصريين ، فهذه اشياء لا علاقة لها بالبداهة بالبيئة التاريخية القديمة للاسطورة ، ولا محل لورودها في مسرحية تتخذ كلها جوا تاريخيا او رمزيا بعيدا عن واقع حياتنا المعاصرة غير مرتبطة بها .

وانـا تعقيـب :

فقد اهتم الناقدان الفاضلان بأكثر القضايا التي يمكن ان تثيرها مسرحية جيدة ، ولكنهما لم يهتما باقتباس مقاطع شعرية تبرز خصائص بعض الشخصيات والفروق فيما بينها في المسرحية ، وافتراقها عن نظائرها في المسرحيات السابقة . وبصفة عامة يمكن القول ان المقدمة التي تصدرت المسرحية تمد جسرا واضحا الى محاولة توفيق الحكيم ، فهذا النهج الفني لا يختلف كثيرا عن نهج الحكيم الذي جعل من شخصياته علامات على افكار ، وان كانت المحاولة هنا تحاول ان تتخذ لنفسها مكانا بين الواقع والرمز ، فشهريار ـــ في هذه المسرحية ـــ ملك يجد دائما من يزين له فعله ، ولهذا كان وقع خيانة زوجه على نفسه فادحا ، فأصابه جنون القتل ، واصبح لا يطيق اي معارضة ، كما يرفض النصيحة ، وامتدت قسوته فشملت كل شيء ، مبتدئا بشعبه الذي يسوسه بالجوع والخوف ، واكتسحت القسوة حتى

مضحكه المسخ سليمان ، فلم يرحم دموعه وهلعه حين جاء دور ابنته في التزوج بالملك وملاقاة الموت ، ومن يتصدى لنزواته من وزرائه ويحاول نصحه !!

وهنا تتقدم شهرزاد لانقاذ الملك وبنات جنسها ، بفعل ارادي ، وتبدأ بتوجيه صدمات جريئة اليه ، وهو اسلوب لم يتعوده من احد ، فتصفه بالعجز والجهل ، وتعلن أنها تريد أن تتزوجه ، فيعجب بها ، ويتخذها زوجة ، وفي نيته أن تلحق بمثيلاتها .

وفي تلك الليلة تشير الى ان الموت حق الله غير مشارك ، وتمتنع عن الشرب اسلاما ، وتكشف غايتها ، فحين يسألها :

شهريار : مـــن تكونـين ؟ انطقـــي اتروضـــين الاســـد والاوعالا
شهرزاد : لا بل أعين النفس أن تقوى على اغلالهـــا ، فتحطـــم الاغـــلالا
واطب من نقص الرجال،فمابهم عبر السنـــين فردهـــم اطفالا
شهريار : بيهـــــاك أم بعصـــــاك ؟
شهرزاد : قـــــل بهمـــا معـــــا فهمـــا العتـــاد لمن اراد صيالا

ويتم حفل الزواج ، وتأتي الراقصات ومن بينهن « دنيا زاد » ـــ أخت شهرزاد ـــ وهي الجانب المادي في التكوين البشري ، ولهذا ينجذب اليها الملك معجبا بجسدها ، ويبدأ في مداعبتها ، وتصبر شهرزاد حتى تتمكن من استخلاصه وتذهب به الى غرفته ، وهناك تستدرجه لتكشف الجانب الاخر وراء جبروته ، جانب الضعف الانساني والخوف والاحساس بالخطيئة ، فتلتقط شهرزاد طرف الخيط ، فتأخذ بيده وتجلسه على الاريكة ، وتبدأ تقص له قصة السندباد ، وينام شهريار وقد استمع الى نصف الحكاية ، وغرس خنجره في الارض بضربة ، وهو يمني نفسه بقتلها غدا !!

وهكذا يبدأ الصراع ويستمر بين الاختين ، شهرزاد : الروح أو العاطفة ، ودنيا زاد : الجسد أو الشهوة ، ويتذبذب شهريار بين النقيضين الى ان يستسلم في النهاية ، لانه صار يعرف كثيرا ، فيزهد في الملك ، وفي الدنيا بجملتها ، ويتأسى بالسندباد، فيقرر أن يضرب في الارض، أرض النفس البشرية ، ليكتشف المجهول .. وهكذا ذهب ، تودعه شهرزاد ودعواتها ..

ومن الواضح ان هذه المسرحية قد افادت من افكار الحكيم،ومن مصادر اخرى غير عربية وهي على اية حال تمضي في منهج مألوف ، هو الصراع بين الاضداد ، في التكوين الانساني ، وتتخذ من شهريار نموذج الانسان الذي ينبذ دنياه عن معاناة لمتعها تصل حد الاغراق ، ومن ثم يهتدي بالعاطفة ، فيصل الى درجة رفيعة من التجرد الروحـــي والرفض لكل ما هو زائف .

ولكن هذا المسار المألوف للاحداث لا يعني ان المسرحية ناضبة او مألوفة ، فالحق انها خير مسرحيات عزيز اباظة ، وهي الوحيدة التي كتبها بالاشتراك ، فضلا عن انه جعل « شهريار » رمزا للانسان في رحلة المعرفة وعذابه بما يعرف ، فانه غمر فصولها الاربعة بفيض من الاحداث والمواقف والمشاعر والحركة ، فجاءت اللوحات عريضة نابضة ، تصور ما في قصور الحكام من تيارات ودسائس ، وما بين الاعوان من ثارات ومصالح متعارضة ، وتكشف عن عقائد الساسة في تدبير الملك ، ليس في العصر الذي تجري فيه احداث المسرحية وحسب ، بل في عصرنا ايضا .

وهذا الجانب الاخير يمنح المسرحية بعدا انسانيا ، وقدرة على اضاءة عصر المؤلف ، من خلال ما يسمى بالاسقاط ، فشهريار والقصر والاعوان ، ليسوا بغرباء ، على عصر المؤلف ، وان كانوا يمثلون الجانب المنطقي المبرر لواقعية الاحداث في داخل المسرحية ، فها هو ذا نور الدين ، والد شهرزاد ، ووزير شهريار يحاول اثناءها عن الاهتمام بالمصير التعس الذي تساق اليه النساء ، ما دامت هي في مأمن ونعمة .

شهرزاد : ساء الذي تدعو اليه يا ابي
نورالدين :
بلى ، انه الحرص وفن الحياة
شهرزاد : يا ويح هذا البلد الطيب
لم يرده الا نفاق الولاه
ذلوا فران الظلم كالفيهب
واستضعفوا ، والضعف يبني الطغاة
نورالدين : لو انني ناهضت اهواءه
زينها غيري له فانطلق
ما من فتى كرم آراءه
عند ذوي الطغيان الا احترق
شهرزاد : ما سقتالا فلسفات الهوان
وحجة العجز ، ورجع الوجل

وهكذا سنجد « نصيحة » خدم البلاط لقائد الجيش حين عزم على اطلاع شهريار على حقيقة مشاعر الشعب تجاهه ، وما يعاني من مشقة وما يضمر من تمرد ، فيقول له بدين :

لا تنفر قائد الجيش وان قلت فرفقا
انتق الالفاظ لا تقذف بها رضا ورشقا
ان للساسة اسلوبا قد استخفى ودقا

ان ذكرت الجوع والفاقة قلت : الشعب رقا
او تعرضت لوصف الظلم ، قلت : العدل ابقى
او ذكرت الجهل - قلت الناس بالفطنة تشقى
آه لو اتقنت هذا الفن مـــا اخطات رزقـــا

فهو هنا يلتقي مع نور الدين في مناقشة الحاكم ، بدعوى انه ان لـــم يفعل ، فسيفعل ذلك غيره !! وتبقى شهرزاد ـــ ومعها هذه القلة مـــــن المخلصين ـــ تمثل الصدق والشجاعة ، وتتحمل وحدها ازمات هزيمتهـــا امام صحوات الجنون وثورة الكبرياء لدى شهريار، حتى يصل بمعونتها الى ادراك الحقيقة ، فهو مجرد انسان عادي وليس مميزا عن الاخريـــن بشيء ، بل يمتازون عنه بانهم لم يأثموا كما اثم ، وبهذا يصل الى باب التوبة والمعرفة معا ، ويعتذر الى المسخ سليمان ، ويناديه : يا اخـــي ، بعد ان كان امر بقتله ، لان لسان شهريار سبقه فناداه يا اخي ، متأثرا بحكايات شهرزاد !! فيثور سليمان ثورة داخلية مكبوتة ، معبرا عن عقائد عصرنا وايمانه بالمســـاواة :

سبق تلثور من سبيلـــين مثلي لاصقـــات بجرمـــه اقـــذاؤه
فتلقـــاه منبـــر وسريـــر واحتواني استرقاقـــة وولاؤه

كما يظهر « المفتي » ، ممثلا لانحراف بعض رجال الدين عن غايتهم وهي النصح للحاكم ومقاومة هواه ، فيغريه بالزواج من دنيازاد وتطليـــق شهـــرزاد .

وحين يتكاثر المزيفون من حول شهريار ، لا يجد من يصدقه القول غير شهرزاد ، فيعود اليه ايمانه ، ويزهد في الملك :

وان رمتمـــو منكم امـــيرا وقـــادة فعودوا لحكم الشعب،فالحكم للشعب

ويبدأ من ثم رحلة البحث عن الحقيقة ، مستهديا ذاته المجردة مـــن متـــاع الدنيـــا .

القسم الرابع

الفـــــن القصصي

الرواية والقصـــة القصيرة

« هو احدث الاشكال الفنية ظهـــورا ، وقد اكسبه هذا مرونة التطور والتجريب ، وتقبل الاكتشاف . وتبقى سمته الاساسية ذكاء الاستطراد والعناية بالتفاصيل المادية والنفسية في ادق ملامحها ومساربها . وهو اول فن اثبت فيه الادب العربـــي الحديـــث اصالته فيه على مستوى الاداب العالمية ».

الفصل الأول

الروايـــة

الفـــن القصصـــي

يعتمد الفن القصصي على « حكاية » مشوقة ، هي من القصة بمثابة الدعامة او الهيكل العظمي ، فليس هناك « قصـــة » بدون حكاية . و « الحكاية » تعني سرد سلسلة من الاحداث المشوقة المترابطة عن طريق التتابع المنطقي ، فتؤدي كل حادثة للتي تليها حسب قانون السببية ، او التتابع الزمني ، كأن تقع هذه الاحداث بلا رابط فيما بينها غير انها حدثت لشخص واحد او اشخاص على ترتيب زمني يمكن من تتبعها واعتبارهـا على شيء من الاتصـــال .

والحكاية — بهذا المعنى — من اقدم الفنون التي عرفها الانسان ، ولكن « القصة » فن حديـث لا يرجع تاريخـه في الاداب العالمية لاكثر من قرنين الا قليلا . وهذا يعني ان الفن القصصي ، وان كان في جوهره يروي حكاية ، فانه يتميز عنها بثلاث خصائص اساسية :

١ — **الشخصية الانسانية** ، فلا بد ان تدور القصة حول انسان فرد او جماعة او مدينة ، لكنها في النهاية تصـــور الانســـان في فكره وسلوكه ومشاعره ، وفي شكله ونشاطه وعلاقاته . وواضح ان بعض الحكايـــات القديمة قد فعلت ذلك ، ولكنه لم يكن السمة المميزة ، فالخرافات والاشباح والعفاريت والحيوان كثيرا ما زاحمت الانســـان في تلك الحكايـــات ، لان تصرفاتها اكثر غرابة وادهاشا وتشويقا عند الخيـــال البدائي والحيـــاة الساذجة التي لم يقتحمها العلم بالقدر الكافي .

٢ — **الاهتمـــام بالجانب الاجتماعي** ، وهذا العنصر مكمل ومحدد للسابق ، فقـــد نجـــد حكايات قديمة ابطالها مـــن البشر ، ولكن ستبقى الحكاية في جوهرها تعتمد على المغامرة والحوادث الفردية الشاذة . ولا

يعني الاهتمام بالجانب الاجتماعي أن يتجه الكاتب القصصي الى ما تعارف الناس على تسميته بالمشكلات الاجتماعية كاختلاف الطبقات ، او تصارع الاجيال او مشكلة الغلاء مثلا ، وانما يعني ان ينظر القصاص الى اشخاص قصته كوحدات في مجتمع ، لا يمكن ان تعيش معزولة غارقة في فرديتها حتى وان ارادت ذلك ، ومن ثم سيعني بعالمها الداخلي المعبر عن مشاعرها ، كما سيعنى بعلاقاتها بالاخرين ، ومن هنا لن تكون القصة — عادة — تعبيرا عن مطلق انسان ، اي انسان ، وانما عن انسان محدود بالزمان والمكان ، يواجه او يعايش وضعا متميزا .

٣ — **تصوير الحياة الواقعية** . وهذا ما يكمل العنصرين السابقين ، وهو شرط اساسي لاستقرارهما على اساس فني مقنع ، فلكي يبرز الجانب الانساني من شخوص القصة ، ولكي تتضح لنا علاقاتهم ومواقفهم الاجتماعية ومستوياتهم الحضارية ... لا بد ان نتقبلهم كقراء ، اي ان نشعر بالالفة معهم ، بمعنى انهم قد وجدوا فعلا على هذه الشاكلة دون تزيد ، وكذلك الامر فيما يتجاوز الشخصيات من اختيار الحوادث ووصف الاماكن ، وطريقة انهاء القصة .. لا بد أن يأتي ذلك كله في اطار مقبول بعيد عن المغايرة والمبالغة ، مهما كان المذهب الادبي الذي يدين به الكاتب ، فقد يكون اديبا رومانسيا يميل الى تجميل الحياة ، ويؤثر تصوير العواطف والانفعالات ويعتمد على اثارة خيال القارىء .. وهذا كله كان مقبولا في عصر من العصور ، ولا يزال مقبولا الى اليوم شريطة ان يقدم الاديب في بناء عمله الفني مبررات مقنعة لتقبل قصته ، وان يظل بعيدا عن التزييف والاحالة .

هذه الخصائص الثلاث هي التي أعلنت انتهاء عصر الحكايات ، وابتداء عصر القصة ، التي تعتبر تطويرا لفن الحكاية باعطائه صبغة انسانية واقعية ، اي انزاله الى ارض الواقع الاجتماعي ، وربطه الى الانسان العادي في حياته اليومية ، هذا الانسان العادي الذي لم يلتفت اليه الشعر ، ولم يلتفت اليه المسرح الا قريبا جدا ، وبعد أن فتح الفن القصصي الطريق اليه . وبعد ان صار هذا الانسان العادي من الوضوح والاهمية في المجتمع بحيث لا يسهل تجاهله ، بعد عصور وعصور من التجاهل .

ويمكننا ان نقسم الفن القصصي الى قسمين : الرواية ، والقصة القصيرة . والفرق بين هذين الفنين ظاهر في الحجم او عدد الصفحات ، ولكن هذا الفارق ليس العامل الحاسم او الوحيد ، فطبيعة الموضوع وعدد الشخصيات ، والامتداد الزمني ، واسلوب الاداء ، ودور اللغة ،

والشكل الفنـــي .. كلها تمثل فوارق بين الرواية والقصة القصيرة ... والان نتعرف على هذين الفنين .

الروايـــــــــة

الرواية هي الاسبق وجودا ، وهي ثمرة من ثمار المطبعة ، وانتشار التعليم ، وظهور الطبقة الوسطى ، وخروج المراة للعمـــل ونيلها قدرا من الحريـــة الاجتماعية .

والرواية ـــ بصفة عامة ـــ فن الاستطراد الذكي ، فليس فيها تكثيف الشعر ولا وحدة الحدث وتركيزه كما في المسرحية . ولهذا استطاعت أن تستوعب كافـــة الاشكال الفنية السابقة عليها واللاحقة ايضا . فاذا كان عماد الرواية حكاية محبوكة ، انسانية قـــادرة على الاقناع ، فان هذه الحكاية لا يحكمها حـــدث واحد لا محيد عنه ، بل سلسلة من الاحداث المتتابعة أو المتزامنة ، لعديد من الشخصيات المتلاحقة بصورة ما ، وخلال ذلـــك يمكن ان تنطوي الرواية على قصيدة مثـــلا ، او بعض الرسائل المتبادلة ، وفي بعـــض الروايات خطب ومنشـــورات سياسية وتقارير ، وكثيرا ما تصطنع الرواية مشاهـــد حوارية هي من اهم خصائص الفن المسرحي ، بل قد تنطوي الرواية على قصة قصيرة او مشهد تمثيلي .. ولا يعني ذلك كله ان الشكل الروائي غير محدد او غير مقيد ، فالحق انه اكتسب هذه الحرية لحداثته وعدم ارتكـــازه على تقـــاليد فنية تاريخية راسخة كالشعر والمسرح مثلا ، مما يجعل قدرتهما على التجديد محكومة بهذا التراث الطويل . فالرواية ، وبرغم امكانية الافادة من كافة الفنون ، ينبغي ان تبقى كاي عمل فني اخر ، وحدة مترابطة حية ، لا يمكن الفصل بـــين اجزائها المختلفـــة من حيث الشكل او الموضوع ، اي مـــن حيث الشخصيات والاحداث والاوصاف والحوار والاسلوب بعامة . ان هذا يعني ان الرواية قد تقوم على احداث كثيرة متنوعة ، بينها رابطة واضحة أو غير واضحة ، وقد تصور شخصا اساسيا وشخصيات ثانوية ، او تقوم على اكثر من « بطل » على قدم المساواة ، بل قد تصور شارعا كاملا ببشره واحداثه ومصيره .. ولكن مهما تنوعت احداثها وشخصياتها فينبغي أن تبقى قادرة على اعطاء معنى كلي او دلالة عامة ، يستطيع القارىء أن يستخلصها بالتأمل .

وينقسم فن الرواية تقسيمـــات عديدة باعتبـــار الموضوع والحبكة والاسلوب .

١ ــ الروايات باعتبـــار الموضوع

تنقسم الروايات باعتبار الموضوع الى ثلاثة انواع رئيسية :

أ : **رواية التسلية والترفيه** ، وهذا النوع كما هو واضح من تسميته لا يهدف الى اكثر من امتاع القارىء وتسليته بالمغامرات والاحداث المفاجئة واللعـــب بعواطفه واستدرار شفقته او اثـــارة خوفـــه ، كما نشـاهد في القصص الخرافية عن مصاص الدمـــاء ، وربما دخل فيها بعض قصص الخيال العلمي ، كالقصص التي تصور غزو سكان الكواكب للارض ، او حياة الانسان على القمر ، او سقوط طائرة محملة بالمواد المشعة ، واثر هذه المواد على ركابها وعلى المنطقة التي وقعت فيها الحادثة .. الخ . وهذا النوع من الروايات ، وبخـــاصة البوليسية وما شاكلها ، ليست له قيمة فنية عالية .

ب ــ **الرواية الاصلاحيـــة** ، وهذا النوع من الروايات ينشط في فترات تاريخية معينة ، هـــي فترات نهوض الامم ، وسعيها الى بناء مستقبلها ، واكتشـاف طريقها نحو التقدم . فالكتاب في هذه المراحل يدعون الى مبادىء جـــديدة او يعارضونها ، حســـب نوعية المبادىء واتجاهات الكتاب . ويدخل في اطار الرواية الاصلاحية الروايات التعليمية التي تعمل على تنوير الراي العام تجـــاه قضيـــة من القضايا ، وقد يدخل في اطارها الرواية التاريخية حين تهدف الى تعليم التاريخ والكشف عن وجه الموعظة في احداثه ، وحين تهدف الى التمسك بالقومية واعلاء الشخصية الوطنية.

ج ــ **الرواية الفنية** ، وهذا النوع هو الارقى منزلة ، لانه الاكثر دلالة على الموهبة ، والاكثر حياة، فهو لا يعتمد على الاثارة كالنوع الاول ، ولا يحاول ان يعلم كالنوع الثاني ،وانما يحاول ان يكشف عن النـــوازع الانسـانية وحقائق الحياة وتنوع تجاربها .. يحاول ان يجعل من القارىء شخصـا اكثر احساسـا بوجوده ، ومعرفة بالاخرين ، وتوافقا مع الكون من حوله . والرواية الفنية لا تقاس قيمتها بفائدتها او كمية المعلومات التي تقدمها او موافقتها لمرحلة اجتماعية او تاريخيـــة .. وانما تقاس بنوعية التجربة من حيث عمقها وطرافتها ، وبارضائها للحاســـة الجماليـــة لدى القارىء ، التي تجد لذتها في اتساق الشكل وتناسب الشخصيات واختيار وتوافق اللغة مع كافة هذه العناصر .

ومن الممكن أن تشتمل الرواية الواحدة على اكثر من نوع ، ولكن طابعا واحدا سيتغلب في النهاية ، ويجعلنا نضعها في اطار معين .

٢ ــ الحبكـــة وانواعهـــا

لقد عرفنا « الحكاية » بأنها سلسلة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا.

و « الحبكة » تعميق لمفهوم الحكاية ، فهي سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الاسباب والنتائج . وكمايقول فورستر : اذا قلنا : مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك ، فهذهحكاية ، اما اذا قلنا : مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا ، فهذه حبكة،ويمكن ان ننمي الحبكة فنقول : ماتت الملكة ولم يعرف احد سببا لموتها ، حتى اكتشف انها ماتت حزنا على وفاة الملك فهذه الحبكة الاخيرة اكثر تعقيدا لانها لم تسر مع التسلسل الزمني ، ولانها احتفظت بالسبب سرا ، ففيها عنصر التشويق اكثر وضوحا .

واجزاء الحبكة هي نفسها المراحل التي ينمو فيها الشكل الروائي بصفة عامة ، ومن ثم فهي من ثلاثة اجزاء : التشابك والعقدة ثم الحل . فالرواية تبدأ بسيطة ، بشخص واحد أو شخصين ، وقد تبدأ بحادثة عابرة ، ولكنها لا تلبث ان تتكاثر ، ويصير الخيط الواحد نسيجا متلاحما ، يمضي كالنهر المتدفق او يصعد كالجبل ، الى ان تصل الرواية الى قمة تأزمها أو العقدة ، ثم يأتي الحل .

وقيمة الحبكة لا ترتبط بطرافة أو غرابة الاحداث التي يختارها الاديب ، وانما بقدرة هذا الاديب على أن يبث فيها الحياة ، فيجعلها صادقة مؤثرة ، ويختار لها السياق الذي يكسبها واقعيتها ومنطقيتها ، ويصوغها بالطريقة التي تجعلها قادرة على تجاوز دلالاتها الخاصة في الرواية الى دلالات انسانية شاملة يحسها كل من يجتاز موقفا مشابها .

والحبكة نوعان : مفككة ومتماسكة .

والرواية ذات الحبكة المفككة ، كما هو واضح من اسمها ، تسوق سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة التي لا رابطة بينها ، أو بينها رابطة ضعيفة . كأن تكون قد حدثت لنفس الشخص أو امامه ، أو حدثت في شارع واحد مثلا . وهذا النوع من القصص قليل ، ومن اشهر الاعمال ذات الحبكة المفككة « أوراق بكويك » لديكنز ، وفي الرواية العربية نجد روايتين لكاتب واحد : « في قافلة الزمان » و « الشارع الجديد » لعبد الحميد جوده السحار ، وواضح من اسمي الروايتين أنهما تقومان على سرد احداث وتصوير شخصيات ، من موقف رصد حركة الزمن وتموج الحياة أو تدفقها . . وكما هي في الواقع المشاهد حيث يوجد الرابط احيانا ، وينعدم احيانا اخرى ، وتضيف اليها « يوميات نائب في الارياف » لتوفيق الحكيم ، فالرابطة بين الاحداث واهية ، والرابط الاساسي هو شخص النائب فقط . أما الرواية ذات الحبكة المتماسكة فهي تلك التي اشرنا اليها في تعريف الحبكة منذ البداية ، أي سلسلة الحوادث المتماسكة بأسبابها ونتائجها، المرتبطة عضويا بحيث لا يمكن عزل حادثة عما سبقها أو لحق بها ، من بداية الرواية حتى نهايتها . واكثر الروايات الجيدة تنهض على

حبكة متماسكة ، مثل : روايات : غصن الزيتون لمحمد عبدالحليم عبدالله، والحرام ليوسف ادريس ، وبداية ونهاية لنجيب محفوظ ، ودعاء الكروان لطـــه حسين .

واذا كان اصحاب الحبكة المفككة يرون انهم الاقرب الى محاكاة الحياة وتصوير واقع الانسان في حركته اليومية ، فان الحبكة المتماسكة لها وظيفة فنية ، فهي مصدر مهم من مصـــادر التشويق ، ووسيلة من وسائل الاقناع ، من حيث لا تقدملنا حوادث مبعثرة ، وانما تقدمها في اطار من اسبابها ونتائجها ، فترينا آثارهـــا وتستقصي منابعها ، وهذا كله يقنعنا بانها حدثت لهذه الاسباب وعلى هذه الشاكلة .

٣ ــ الشكل الفنـــي للروايـــة

يختلف الشكل الفني بين رواية واخـــرى تبعـــا لخمسة جوانب هي التي تحدد ملامحه ، كما تحدد قيمتـــه الفنية ، ومن ثم قيمة الروايـــة في مجموعها . **اما هذه الجوانب الخمسة فهي : طريقة التقديم ، والاسلوب ، ومحور الاهتمام ، والزمن ، وطبيعة الشخصية** . ونعني بطريقة التقديم المنهج او الصورة التي يفضلها الكاتب لتقديم شخصياته او شرح وتحليل احداث روايته . فهناك طريقة الرسائل المتبادلة بين شخصين او اكثر ، وهناك طريقة اليوميات او المذكرات ، وهناك الرواية التي تروى بضمير المتكلم ، فيكون راويها هو بطلها كما في رواية « السراب » لنجيب محفوظ ، و « بعد الغروب » لمحمد عبدالحليم عبدالله ، وقد لا يكون الراوي هو البطل، وانما مجرد مشاهد يقدم الاحداث والاشخاص من وجهة نظره . واذا كانت طريقة اليوميات والمذكرات تتيح قدرا اكثر من التنويع وحرية الاختيار ــ كما في يوميات نائب في الارياف ، فان ضمير المتكلم يبدو جيدا في قصص الاعتراف ، ولكنه في القصص التحليلية ينزلق الى جعل الراوية محللا لما يعتمل في داخله وهذا امر غـــير مأمون ، كما انه يربط كل ما يجرى في الرواية بشخصه ،واخيرا .. هناك الرواية التي تكتب وتقدم بأسماء ابطالها ، والكاتب مختبىء لا يشارك في احداثها ، ونحن نقبل منه ذلك ، دون ان نسأله : واينانتمن هؤلاء ، وكيف عرفت بهم ؟

ومهما تكن طريقة التقديم ، فهناك اسلوبان لتصوير المادة القصصية هما الاسلوب التسجيلي والاسلوب التحليلي . فالتسجيل يهتم المؤلف فيه بالاشياء المنظورة من ملامح الاشخاص وصفات الاماكن ، ويعرض الاحداث بطريقة سردية ، فلا يتوقف ليغوص في داخل النفســـيات ، او ليفسر الاحداث ، او ليربط بين الظواهر ، وانما يكتفي بالتقاط وتسجيل الصورة الظاهرة تاركا للقارىء استنتاج ما يريد . ورواية « عودة الروح » لتوفيق

الحكيم ، وروايتا السحار المشار اليهما كتبت بالاسلوب التسجيلي . اما الاسلوب التحليلي فنجده في روايات كثيرة مثل « شمس الخريف » لمحمد عبد الحليم عبد الله ، و « انـا حـرة » لاحسان عبد القدوس ، و « خان الخليلي » و « الشحاذ » لنجيب محفوظ .. وغيرها .

ويلعب محور الاهتمام دورا رئيسيافيتشكيل الرواية ، فاذا كانت رواية تهتم بحادثة غريبة او بالعادات والتقاليد ، فان شكلها سيختلف عن روايـة نفسية هدفها تقديم شخصية انسانية متميزة ، وستختلف هذه عن رواية تقدم عددا من الشخصيات معا في وقت واحد ، او حارة او شارعا ، او تجعل هؤلاء علامة على مرحلة زمنية او ظاهرة اجتماعية جديدة .

رواية الحادثة مثل « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، ، وروايـة العادات والتقاليد مثل روايتي السحار ، والاهتمام بالشخصية واضح في « الشحاذ » لنجيب محفوظ ، والحارة في « زقاق المدق » والمرحلة الزمنية في « الثلاثية » لنجيب محفوظ و « قلوب خالية » لعبدالرحمن الشرقاوي .

وعنصر الزمن اساسي بالنسبـة لفـن الرواية ، وهو الدعامة الاساسية لها ، فلا رواية بغير زمان ، وقد كان العرف ان تتطور احداث الروايـة وتنمو شخصياتها بتطـور الزمن الخارجي الذي تحكمه الايام والسنوات تبعا لنظام دقيق مستمر . ولكن الرواية الحديثة لم تعد تهتم بالزمن الموضوعي ، فوضعت مكـانه « الزمـن الخاص » ، اي الزمن الداخلي كما تحسه الشخصية ، وهذا يرتبط بانتقال التحليل من الاهتمام بالظاهر من السلوك ، الى الاهتمام بالمشاعر الداخلية التي تتحرك في اعماق الانسان حسب تداعيها الخاص وبحرية تتجاوز المنطق ، وتجمع بين ما لا يجتمع من الاشياء ، ومن الناس ، ويخلط فيها الماضي بالحاضر والمستقبل في زمن واحد ، هو زمن التجربة الانسانية الذي عبرت عنه الفلسفة بزمن الديمومة .

وهكذا سنجد روايات تبدا من البـداية وتتطور مع حركة الشهور والسنين ، مثل « بدايـة ونهاية » و « شجـرة اللبلاب » لعبد الحليم عبد الله ، وروايات تبدا احداثها من منتصفها مثل « اللص والكلاب » او من اخرها ثم تستعيد ما كان مثل « السراب » اما « ثرثرة فوق النيل » فهي الرواية التي اعتمدت على تيار الوعي بحرية كاملة ، ومن ثم تطورت احداثها حسب الزمن الخاص ، بصرف النظر عن حركة الحياة في الخارج.

وما نعنيه بطبيعـة الشخصيات لا نقصد به مزاجها او مستواها الفكري ، وانما نقصـد ما تعيشـه من ثبات او تغاير من تغير . ومن هنا تنقسم الشخصيات الروائيـة الـى شخصيات جـاهزة او مسطحة ،

وشخصيات نامية او مركبة . والشخصية الاولى تنتمي في الرواية كما بدات ، مثل محجوب عبد الدايم بطل « القاهرة الجديدة » فقد بدأ فوضويا انتهازيا واستمر وانتهى كذلك ، وكل دوره في الرواية ان يبرهن لنا على صفته تلك باساليب مختلفة . اما الشخصية النامية فهي تلك التي تتكون امام عيوننا عبر احداث الرواية وبهذا تكون بدايتها مختلفة عن نهايتها ، مثل مختار في « شمس الخريف » وآمنة في « دعاء الكروان » ومفتش التحقيقات في رواية « الجبل » لفتحي غانم ، وشخصية كمال « ثلاثية » نجيب محفوظ ، فقد بدأ كمال حياته طفلا شديد الاعتزاز بالقيم الدينية والاجتماعية ، ثم ما لبث ان بلغ سن النضج ، وهزمت رومانسيته امام اول تجربة حب ، فتنكر لكل ما كان يؤمن به .. وتحول الى شخص مادي التفكير واقعي السلوك .

والشخصية النامية اصعب صناعة واكثر حياة واشد اقناعا من الشخصية الجاهزة التي تلزم صفة واحدة وتكرر نفسها في كل مراحل العمل الفني .

★★★

ولكي نتمكن من اتخاذ موقف نقدي من احدى الروايات ، فان هذه الاصول النظرية لفن الرواية ينبغي أن تكون واضحة امامنا ، فننظر الى نوعية التجربة وهل هي ذاتية صادرة عن ممارسة المؤلف بصورة مباشرة ، او موضوعية معبرة عن وعيه العام وتاملاته وتحليلاته للحياة من حوله ؟ والشخاص الرواية هل يمثلون مشكلات فردية تخصهم كأفراد ، أم اتخذهم الكاتب رموزا لطبقات او قطاعات او معان انسانية مثلا .. ونمضي عن ذلك الى اسلوب المؤلف في التقديم ، وبناء الشخصية وهل هي نامية او مسطحة ، والوسائل التي لجأ اليها في سبيل الكشف عن شخصياته من الداخل ، وطريقته في توزيع الحدث الروائي على مراحل البناء .. ونمضي عبر ذلك الى لغة السرد ، ولغة الحوار ، ومدى مناسبتهما للموضوع ، وللشخصيات في المواقف المختلفة .

الفصل الثاني

دراســة تحليليــة

١ ــ الأيــام : لطــه حسين

لا يستطيع الدارس لاي فن من الفنون التي تتخذ من الانسان مجالا لاهتمامها ، أن يعبر بطه حسين ، دون أن يتوقف عنده ، وقفة طويلة أو قصيرة ، فطه حسين علامة شامخة في عصرنا الحديث ، قاطعة الدلالة على قدرة الانسان ، وما يستطيع أن يصنعه اذا وهب الارادة والمحاولة . وقد ألف طه حسين في الادب تاريخا ونقدا ، وفي الحضارة ، والتربية ، والتاريخ ، والفلسفة ، والاجتماع ، كما زاول كتابة القصة ، والشعر .

وهو يذكر الان كصاحب آراء أصيلة وجديدة في هذه الفنون التي ألمحنا اليها ، كما يذكر كأخير بين الكتاب الموسوعيين الذين لا يشغلهم تخصصهم في فن من فنــون المعرفة بالانســان ، عن توسيع دائرة المعرفة العامة والاسهام في أكثر من ميدان ، ويذكر أخيرا كرائد لاسلوب جديد ، عرف به ونسب اليه ، وكصاحب أول ثورة فكرية عربية في العصر الحديث ، تشهد لها تآليفه المتنوعة ، وموقفه الجريء من التراث ، ودعواته التجديدية المستمرة ، ثم أخــيرا .. ذلك المثل الرائع الذي قدمه بحياته وسيرته ومسلكه .

من الكتاب إلى السوربون

وقد ولد طه حسين سنة ١٩٨٩م ، في قرية صغيرة قريبة من مغاغة الواقعة على الجانب الايسر للنيل ، في محافظة المنيا ، وكان أبوه موظفا صغيرا في شركة زراعية من تلك الشركات التي تحتل وسط الصعيد ، تزرع قصب السكر ، وتصنعه في الوقت نفسه . وقد كان طه حسين السابع بين أخوته الثلاثة عشر ، ولعل موقعه بين هذا العدد الضخم من الاخوة والاخوات ، مضافا الى فقد بصره ، كان من أعمق المؤثرات في تفكيره ، وتكوينه النفسي بوجه خاص . وقد تلقى طه حسين بواكر تعليمه كما كان

يتعلم ابناء القرى في عصره . فالكتاب ، لحفظ القرآن ، هو المصدر الاول والاساسي للمعرفة . الا انه تجاوز الكتاب ، فدخل الازهر سنة ١٩٠٢ م . وفي الازهر درس العلوم العربية والشرعية ، وتسللت بذور الثورة الفكرية الى نفسه من خلال تجاربه مع اساتذته ، ووسائلهم التقليدية في الفهم والعرض والالقاء . وكان محمد عبده قد سدد سهام نقده الى مناهج الازهر من قبل ، وقاد تلاميذه حركة احياء وتجديد في مناحي المعرفة المختلفة ، كقاسم امين ، ولطفي السيد ، فتتلمذ طه حسين على يد هذا الاخير ، وان كان ينبه دائما الى اعجابه بأول المجددين الذين درس عليهم ، وهو الشيخ سيد المرصفي ، الذي قرأ عليه كامل المبرد ، وأمالي القالي ، وحماسة ابي تمام ، وكان تدريس الادب في الازهر ، في ذلك العصر ، بدعة تستجلب السخرية والاستهانة والعداء . وقد كان من ثمار اللقاء بين لطفي السيد وطه حسين ان بدأ الاخير يكتب مقالات في « الجريدة » وهي صحيفة كان يديرها لطفي السيد . وقد جرت عليه مقالاته كثيرا من المشكلات مع الازهريين ، لانه هاجم مناهجهم ، وكان ذلك سببا في حرمانه من نيل شهادة العالمية حين تقدم لامتحاناتها . ويبدو ان طه حسين كان عازما على ترك الازهر ، او هو لم يفاجأ بتخلي الازهر عنه ، اذ انتظم في الدراسة بالجامعة المصرية ، الاهلية ، التي اسست سنة ١٩٠٨ م — وهي التي سميت بجامعة القاهرة فيما بعد — وكان جل اساتذتها من المستشرقين ، والمجددين من المصريين كحفني ناصف ومحمد الخضري ، وقد درس طه حسين عليهما ، الا ان تتلمذه على يد المستشرق « نللينو » استمر حتى حصل على درجة الدكتوراه سنة ١٩١٤ عن اطروحة بعنوان « ذكرى أبي العلاء » ، وبعدها سافر الى فرنسا ، ودرس في مونبيليه، والسربون، والكولج دي فرانس ، وكان حصاد ذلك رسالته التي نال عليها الدكتوراه من السربون ، عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » والمعرفة باليونانية واللاتينية . وعاد ليشغل وظيفة استاذ بكلية الاداب سنة ١٩٢٤ وقد صارت الجامعة حكومية ، ولم تسلم حياته في الجامعة من زوابع يثيرها أو تثار عليه ، لجرأته في الدعوة الى التجديد تارة ، او لعدم استسلامه لاغراض السلطة والسياسة تارة اخرى . فعزل وعاد اكثر من مرة ، ثم انتهى الى وزارة المعارف ثم صار رئيسا للمجمع اللغوي بالقاهرة حتى وفاته في اكتوبر ١٩٧٣ م . وقد نال درجات دكتوراه من روما واثينا وليون ومدريد واكسفورد ، تقديرا لجهوده في خدمة الثقافة العربية والاسلامية ، بل في خدمة الحضارة الانسانية بوجه عام .

« الأيام » .. رواية أم مذكرات ؟

واذا كان طه حسين علامة على عصرنا وثقافتنا العربية المعاصرة ، فان كتابه « الايام » ينفرد بين كتبه ودراساته بمكانة خاصة ، اكتسبها

بعلاقته بحياة طه حسين اولا ، وباسلوبه الممتاز ثانيا ، وبتصويره الحي ولوحاته المعبرة ، ولمساته الانسانية ثالثا واخيرا . والكتاب يصور حقبة من طفولة طه حسين وصباه ، وعلى وجه التحديد ، يصور حياته بين الخامسة والثالثة عشرة من عمره . واذا كانت طفولته هي المحور الرئيسي لهذا العمل الفني ، فان اهتمامه لم يقف عند ذاته ، وانما تجاوزها الى من كانت له بهم علاقة ،بل اتسعت اللوحة احيانا حتى اشتملت القرية ، وصورت من خلالها ريف مصر كله اواخر القرن الماضي ، وما كانت تغص به حياته من نظم وتقاليد وخرافات تسري في حياة الناس مسرى العقائد .

واول ما تقع عليه العين في تصفح هذا الكتاب ، هو عنوانه «الايام»!! ولا بد أن يثور تساؤل : الى أي فن ينتمي « الايام » ؟ هل يمكن اعتباره قصة ، او ترجمة ذاتية ؟ او هو رواية تاريخية ؟ بل لعله من ادب الاعترافات ، وربما امكن ان نضيفه الى بعض ابحاث مؤلفه في الادب والاجتماع !!

والذي ينبغي ان ننبه اليه هنا أن انتماء الكتاب الى « شكل » معين، من اشكال الفنون الادبية ليس مسالة على الهامش ، فمن طبيعة العملية التحليلية ان تحسن الغوص وراء الدوافع والنزعات ، ومن شان العملية النقدية أن يعرض الكتاب محكوما بقواعد فنية اصيلة مستقرة ، وان يحاسب على اساس من انتمائه ، وان يأخذ مكانه بعد ذلك في التيار العام المستمر لفنه ، فنرى كيف افاد وماذا افاد ، وكيف اضاف وماذا اضاف .

وعلى سبيل الاستنباط : لا يمكن اعتبار « الايام » رواية تاريخية لاعتبارات عديدة ، فمؤلفه ماثل فيه ، فضلا عن انه يمثل فترة قريبة لا تزال حية ، ثم هو اخيرا لا يصور العصر باجمعه ، بل لا يصوره في اهم ملامحه وابرز قسماته ، وانما اختار « بيئة خاصة » وصور بعض جوانب الحياة فيها . والكتاب بمعنى اخر ليس من كتب « الاعترافات » او « اليوميات » — على الرغم من عنوانه الذي يومىء الى هذا المعنى الاخير — « فعنصر الاختيار ينفي عن الكتاب كونه مجرد يوميات او مذكرات ، كما ان خشية المؤلف من الصراحة الكاملة ينفي عن الكتاب كونه مجرد مجموعة من الاعترافات » . ونزيد القول وضوحا بأن كاتب اليوميات يسجل ما يعبر به من احداث ايا كان نوع هذه الاحداث واهميتها دون اهتمام بايجاد رابطة بين حدث واخر ، وكاتب الاعترافات لا يخفي ما ينال من صورته المتخيلة او يشين سيرته . وطه حسين اهتم « بتصميم » كتابه لا شك في ذلك ، فالرابطة واضحة بين كل فصل وبين سابقه ولاحقه ، وهذه الرابطة لا تقف عند « استمرار » شخصية « الصبي » من أول الكتاب الى نهايته ، وانما هي موجودة ايضا في هذا النمو الواضح للحوادث واطرادها

وتماسكها ، وفي هذا الجو العام الذي تتحرك فيه الاحداث ، وفي هذا التنوع المتناسق بين الشخصيات . وعملية « الانتخاب » او « الاختيار » واضحة ايضا وقد اعترف المؤلف بانه لم يذكر كل شيء ، ففي حديثه الى ابنته في نهاية الكتاب يقول « نعم ! وانني لاعرف ان فيك عبث الاطفال وميلهم الى اللهو والضحك وشيئا من قسوتهم ، واني لاخشى يا ابنتي ان حدثتك بما كان عليه ابوك في بعض اطوار صباه ان تضحكي منه قاسية لاهية ، وما احب ان يضحك طفل من ابيه ، وما احب ان يلهوبه او يقسو عليه . ومع ذلك فقد عرفت اباك في طور من اطوار حياته استطيع ان احدثك به دون ان اثير فيهنفسك حزنا ، ودون ان اغريك بالضحك او اللهو » والانتخاب والاختيار هو اساس الابداع الفني ودعامته ، فالاديب لا يروي «كل» مشاهداته ، ولا يقص « جميع » ما حدث ، ولا يصور الحقيقة «كل» الحقيقة ، وانما يختار من ذلك ما يخدم فكرته ، وما يجلو آراءه ، وما يتناسق والجو العام ، وما يتآزر مع غيره من مشاهد العمل الفني . في وحدة فكرية متكاملة ، وبناء فنى متماسك .

ولقد سارت حياة طه حسين الثقافية في خطين متوازيين رئيسيين ، بين الادب والاجتماع . ورسالته الثانية التي تقدم بها الى السربون عن « ابن خلدون وفلسفته الاجتماعية » شاهد ذلك ، وحديثه عن « مستقبل الثقافة » شاهد اخر ، وقد تسلل هذا النفس الى « الايام » اكثر من مرة ، فحين تعرض لبعض مشكلات طفولته ، وبخاصة تناول الطعام ، تطرق الى حياة ابي العلاء ، (٢٠ــ٢١) وقدرته على فهمه لمشابهة بينهما . وحين يذكر مصادر معرفته الاولى ، يذكر ميل نساء الريف في مصر الى التعديد والتلهي به (٢٥ــ٢٦) وفي صفحات طويلة (٧٩ ...) يتحدث عن منزلة العلماء في الريف ، ويقسمهم،ويكشف عن عقدهم وزيفهم ، ويلح عليه ابن خلدون الحاحا خاصا ، فيذكره مرة اخرى (٩٨) في القول باباحة التصوف وتحريم السحر مع قرب الوسيلة والصورة . هذه الامتدادات خارج الجو العام للكتاب جاءت من اهتمامات المؤلف بالجوانب الاجتماعية ولعلنا لا نتعجل الحكم حين نقول انها اساءت الى العنصر الروائي في الكتاب ، وجعلته ــ في هذه الصفحات بخاصة ــ اقرب ما يكون الى البحث الاجتماعي ، والذي يتأمل اطراد الحوادث يجد الاربعة عشر فصلا الاولى تتسم بالحيوية والتدفق والتماسك ، ويشملها اطار عام وعبق خاص ، وتتبلور فيها الحوادث حول الصبي ومن يتصلون به اتصالا مباشرا ، لكن هذا الامتداد الى بحث الظواهر الاجتماعية في الريف المصري ما لبث ان اخرجنا من هذا الجو ، وتوقفت الحركة او كادت ، وجمدت الشخصيات بعد ان كانت حية متحركة، واختفى الحوار وغلب السرد، الى ان قفز المؤلف

سنوات عديدة ليتحدث الى ابنته حديثا طويلا رائقا عذبا ، استعاد به طرافة الكتاب وعذوبته فكان لحن الختام .

واذا كان صاحب الكتاب لم يقدمه على انه « رواية » فان العنصر الروائي واضح فيه يتمثل في الاخذ بمبدأ الاختيار ، في هذا الانسجام الواضح بين الحوادث والمواقف التي وقع عليها الاختيار ، وفي تنوع الشخصيات وتعددها ، وفي هذه الصور الحية التي صور بها بعضا من عادات الريف وتقاليده ، وفي تشكل ذلك كله داخل اطار عام ، يبدأ بسيطا ثم يأخذ في التشعب والاتساع حتى ينتقل من « الصبي » ومحاولاته لاكتشاف عالمه الصغير بحواسه الناقصة، الى القرية وادوائها ومشكلاتها، ثم ينتهي الى « الصبي » مرة اخرى وقد كبر وصار ابا لصبية في مثل سنه ، وان اختلف الحال.

ومما يقرب الكتاب من الشكل الروائي ، عدم تصريح الكاتب باسمه ، فهو لا يروي ذكرياته بضمير المتكلم ، ويطلق على نفسه لفظ « الصبي » كما يطلق على والده لفظ « الشيخ » ولهذه الطريقة عدة ثمرات ، فرواية الحوادث بضمير المتكلم تضطر الراوي الى تصوير الحوادث من وجهة نظره وحده ، حيث يكون حاضرا او صاحب رأي ، وتحرمه عرض المواقف التي يكون غائبا عنها ، كما تحرمه « تحليلها » والامتداد الى اعماق الشخصيات الاخرى ، بل انه سيكون عاجزا عن استكناه حقيقة ما يعتمل في نفسه . من هنا كانت لفظة « الصبي » اكثر مناسبة . وتكتسب تسمية والده « بالشيخ » قيمة اخرى اذ « تكشف عن رغبته في الفصل بين والده وبين بعض المواقف التي قد تسيء الى ابيه في كتابه ، او تعبيرا عن الحواجز التي تفصل الابناء عن اباتهم في بيئتنا الريفية » . فضلا عنضرورة هذا الاستعمال بالطبيعة في مقابل « الصبي » . ومن الواضح ان هذه التسميات احدى « الحيل » التي يلجأ اليها كتاب القصص حين يكتبون قصة وثيقة الصلة بحياتهم ، ويحبون أن يضللوا القارىء عن هذه الحقيقة الواضحة لخلق الوهم الفني الكامل ، بانه انما يقرأ قصة متخيلة ، لا صفحة من حياة حقيقية عاشها الكاتب نفسه . ولعل هذا يذكرنا بابراهيم عبدالقادر المازني في صدر روايته « ابراهيم الكاتب » وهو يقارن بين المؤلف (نفسه) وبين (بطل) الرواية ، ويحاول جاهدا أن ينفي علاقته به .

ومن الخطأ ان نظن ان هذه العناصر الروائية في « الايام » قد اضعفت صلته بفن الترجمة الذاتية ، فالحقيقة ان هذه العناصر ذاتها هي التي جعلته الصورة الكاملة للترجمة الذاتية الناجحة . فنجاح السيرة يقاس بمدى صدقها اولا ، ثم بقيمة الفترة التي تمثلها من حياة صاحب

السيرة ثانيا ، ثم بطريقة العرض ثالثا . ولقد كان طه حسين صادقا الى درجة كبيرة ، الى درجة اساءت اليه في نظر البعض ، كما اختار فترة من حياته — فترة الطفولة وبداية الصبا — من الطبيعي ان نتعاطف معها ، الا انه لم يحب — أن يختم كتابه بصفحة من ايام طفولته الباسمة، او صباه الحائر، وانما تناسى التسلسل الزمني ليصل الى لحظة الاشراق في حياته، لحظة حقق فيها — من وجهة نظره — نصرا يراه حاسما ، بما حصل من مرتبة عالية يغبطه عليها محبوه ، ويحسده لها شانئوه . « فان سألتني كيف انتهى الى حيث هو الان .. وكيف استطاع ان يثير في نفوس كثير من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة ، وان يثير في نفوس ناس اخرين ما يثير من رضا عنه واكرام له وتشجيع — ان سألت كيف انتقل من تلك الحال الى هذه الحال ، فلست استطيع ان اجيبك ! انما هناك شخص اخر هو الذي يستطيع هذا الجواب ، فسليه ينبئك » . أما طريقة العرض — وهي التي ضمنت « للايام » هذا التفوق في مجال الترجمة الذاتية ، فانها مستمدة من تقاليد الفن الروائي ، فمن السطر الاول تجد نفسك امام باب مفتوح يدعوك للدخول ، ويستثير خيالك : « لا يذكر لهذا اليوم اسما ، ولا يستطيع ان يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ... » وبعد محاولة تحديد الزمان يبدأ فيحدد المكان « ... واذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل الى الشك فيها فانما هي ذكرى هذا السياج ... » ويتجلى فنه وامتداده في تحديد الزمان والمكان ، في انه الجم خياله فلم يجمح به ، فلم يحدد الزمان والمكان تحديدا قاطعا ، وله القدرة على ذلك ، ولكنه يستعمل الابهام والغموض ليلائم بين سنه ومعرفته .. ومعرفته الناقصة بالذات .

شخصيات « الأيام »

ولعل معرفتنا بالظروف التي الف فيها طه حسين كتابه الرائع ، تستطيع ان تثير طريقنا الى فهم بعض الظواهر الواضحة فيه . ففي سنة ١٩٢٦ طلع طه حسين على جمهور الدارسين بكتابه « في الشعر الجاهلي» الذي استعمل فيه منهج ديكارت في الشك ، ودعا الى الشك ، بل الرفض لبعض هذا الشعر المنسوب الى الجاهلية « وهو ليس من الجاهلية في شيء » وقد صدم المشاعر العامة ، وكانت ثورة وسخط ، حتى نوقش الكتاب في البرلمان ، واستغلته الاحزاب سياسيا للتاليب على الحزب الذي كان ينتمي اليه الكاتب ، وضاق طه حسين ذرعا بما يحيط به من أمور لا يرتضيها المفكر الحر الضنين بفكره وحريته ، فغادر مصر الى فرنسا ، وهناك املى هذا الكتاب ، يصور فيه فترة التخلف الفكري الذي كان يعانيه ريفنا ومجتمعنا بوجه عام ، ويضع أيدينا على مصدر العلة في حياتنا ، انه الجمود ، وعبادة القديم ، ومحاربة الجديد ، انه الفقر الروحي والضلال

النفسي . وكان المؤلف بهذا الكتاب يريد أن يقول لقرائه : ما اشبه الليلة بالبارحة .. من قبل فقدت نور عيني لجهلكم ، وامتلأ خيالي وعقلي بسخافات فكركم وهانتم تعيدون الكرة من جديد .. ولكن هيهات !! من هنا كان طه حسين قاسيا على شخصياته ، قاسيا على البيئة بوجه عام . وقد امتدت قسوته حتى الى اولئك الذين نحبهم بالطبيعة والفطرة : « كان يحس من امه رحمة ورأفة ، وكان يجد من ابيه لينا ورفقا ، وكان يشعر من اخوته بشيء من الاحتياط في تحدثهم اليه ومعاملتهم له . ولكنه كان يجد الى جانب هذه الرحمة والرأفة من جانب امه شيئا من الاهمال احيانا، ومن الغلظة احيانا اخرى . وكان يجد الى جانب هذا اللين والرفق من ابيه شيئا من الاهمال ايضا ،والازورار من وقت الى وقت . وكان احتياط اخوته واخواته يؤذيه ، لانه كان يجد فيه شيئا من الاشفاق مشوبا بشيء من الازدراء » وهذا التعميم قد يكون من وحي مشاعره المهيضة بسبب آفته ، لكنه لا يلبث ان ينسب الى امه وابيه الكذب والعبث والخداع (٣٨) فضلا عن انهما كانا « يكتفيان من تمجيده وتكبيره بهذا اللفظ الذي اضافاه الى اسمه كبرا منهما وعجبا لا تلطفا به ولا تحببا اليه » وبالاضافة الى ابويه فقد « كره عمه كرها شديدا » لانه كان يلح عليه في تكبير اللقمة ، اما جده فقد كان « ثقيل الظل بغيضا اليه ، وكان يقضي في البيت فصل الشتاء من كل سنة، وكان قد صلح ونسك حين اضطرته الحياة الى الصلاح والنسك » وليس « سيدنا » باحسن حال من اهله الاقربين ، فهو دعي كذاب ، يعد نفسه من المبصرين وهو لا يكاد يرى ، ويعد نفسه من ذوي الاصوات الحسنة وهو يذكر بالحمار ، ويحلف بالطلاق حانثا ، ويقسم بالله وهو كاذب ، وعريفه على مثل ذلك ، والعلاقة بينهما علاقة قائمة على تبادل الكراهية وانتظار الفرصة ، فهو اجتماع المضطرين .. ويمتد سوء ظنه الى كل شيء حتى الى نفسه ، فيذكر انه قبل الرشوة ، وان كانت غناء وتعديدا ، بل يذكر صراحة انه لم يتورع عن قبول «الفلوس» الا لانه لن يستطيع الانتفاع بها (٥٤) فاذا عدد الفقاء والصوفية ورجال العلم صور في كل منهم نقيصة تطغي على حسناته ان كان له حسنات . حتى المفتش ، الذي اعجب بعلمه وصوته ، ما لبث ان غمزه في جانب آخر !!

هذا الغشاء المتشائم الذي يغلف شخصيات الكتاب ناشيء من طبيعة الفترة التي الفه فيها . واذا جاز لنا ان نضع هذا الكتاب ضمن اطار مذهبي عام فاننا لن نتردد في اضافته الى اللون الرومانسي ، اذ هو الغالب عليه بالرغم من هذه المشاهد الواقعية ، وهذه الشخصيات المنتمية الى الطبقة الكادحة ، فدافع التأليف هو التعزي عن الحاضر بالهروب الى الماضي ، وفي الهروب تمرد واحتجاج .. وتلك من ملامح الرومانسية .

يضاف الى هذه السمة اهتمامه بذاته وجعلها محور العمل الفني برغم تعدد الشخصيات ، وتصويره لهذه الذات حال تمردها ومقاومتها لمظالم البيئة ، ثم يأتي اخيرا هذا الميل الى الحزن ، اذ كان يستجيب لتعديد امه وبكائياتها ، ولا يجد في نفسه نشاطا للتجاوب مع اغنيات اخواته ، وقد اكد هذا الحزن في نفسه فجيعته في اخته الصغيرة ، اول احزانه ، ثم فجيعته العظمى في اخيه الكبير ، وكان شديد الحب له .

وقد توقفت قسوة الكاتب على والديه عند حد الطفولة ، وقد رثا لهما ولعمه ، حين داهمتهم كوارث موت الاحباء ، وبلغ من عطفه على والديه انه كان يلفق لهما الاحاديث عن طعامه الفاخر ومتعه في القاهرة على حين كان يعاني عذاب الحرمان من كوب اللبن الذي يستأثر به اخوه من دونه .

« أيـــام » الريـــف

و « صاحبنا » أو « الصبي » يمثل الشخصية الرئيسية في الكتاب ، لكنها غـير مستبدة بالاهتمام . فالشخصيات الاخـرى قد نالت حقها من التصوير والمشاركة حسب اهميتها وعلاقتها بصاحبنا . وهو حسيا : زري الهيئة تقتحمه العين اقتحاما ، وهو نفسيا : كذاب ألف الكذب واستمراه ، فكذب على العريف وادعى انه يتلو القرآن على نفسه ، وكذب على سيدنا وقد اقسم على ذقنه !! وكذب على قريبه الصبي حين دعا « اللطيف » ولم يظهر العفريت فتحول الساحر الى نصاب ، وقد قبل الرشوة ، وحاول ان يقتل نفسه !! الشخصية هنا مكتملة الجوانب ، واضحة متألقة ، ونقائصها لا تنال من محبتنا لها ، واعجابنا بها ، مثلها في ذلك مثل « سيدنا » الذي قد ندهش لجرائه على الحق ، ودفاعه عن الباطل ، ولكننا ابدا لا نشعر نحوه بالازدراء ، وانما بالرثاء . . فهو ضحيـــة فقره وجهلـــه وضيق العالم من حوله !! وشخصية سيدنا من أروع ما صور طه حسين في قصصه . وقد الحت عليه في « المعذبون في الارض » و « شجرة البؤس » وملامحها واحدة تقريبا . « وكان اذا اخلت به احدى نعليه دعا احد صبيان الكتاب ، واخذ النعل بيده وقال له : تذهب الى « الحزين » وهو هنا قريب ، فتقول له : يقول لك سيدنا ان هذا النعل في حاجة الى لوزة من الناحية اليمنى . انظر ! أترى ! هنا حيث اضع اصبعي . فيقول لك الحزين : نعم سأضع هـــذه اللوزة . فتقول له : يقول لك سيدنا يـ ـجب ان تتخـذ الجلد متينا غليظا جديدا ، وان تحسن الرقع بحيث لا يظهر ، أو بحيث لا يكاد يظهر . فيقول لك : نعم سأفعل هذا . فتقول له : ويقول لك سيدنا : انه عميلك منذ زمن طويل ، فاستوص بالاجر خيرا . ومهما يقال لك فلا تقبل منه اكثر مـــن قرش » في هذا المشهد الحي يتجلى الفقر المادي ، كما تتجلى نمطية الحياة وجمود معالمهـــا .

وشخصيات الكتاب في مجموعها جاهزة ، اي ثابتة على صفاتها غير متطورة او نامية ، كلها تقدم الينا في صورتها النهائية ، وتلعب دورها وتختفي وهي مستمسكة بالخصال ذاتها التي ظهرت بها أول مرة ، لا تشذ عن ذلك الا شخصية الصبي في تبدل عواطفها تجاه الوالدين . ولعل السبب في عدم نمو الشخصيات هو البعد الزماني للقصة اذ تمثل فترة قصيرة نسبيا .

ويلاحظ ان ظهور الشخصيات قد استمر منذ البداية وحتى النهاية . وبعض هذه الشخصيات لم نعرف من ملامحه الا أقل القليل مما لا يغني ، او مما كان يسمح بالاستغناء عنه ، فكوابس وسعيد الاعرابي لم نلتق بهما الا من خلال عبارة سريعة عبر بها عن مخاوفه وهو يكتشف عالمه الضيق . ولم نلتق باخته صريعة الجهل ، وباخيه صريع الكوليرا الا في الصفحات الاخيرة ، وهذا مما تقبله طبيعة « اليوميات » ويرفضه فن القصة رفضا تاما .

ومن الملاحظ ان النصف الاول من الكتاب ، الذي طغت فيه شخصية الصبي اكثر تماسكا وخضوعا لمنطق الاستطراد الفني من النصف الاخير الذي استهلكه في عرضه وتحليله لمجتمع الريف ، وما يغص به من غريب الشخصيات .

الأسلوب والصياغة ..

واذا جاء دور الحديث عن الاسلوب ، فاننا حيال طه حسين ، نكون على كثب من جوهر فنه ، اذ ينتقي الكلمات والعبارات ذات الجرس الاخاذ المتناسق ، التي يغلب عليها طابع الهمس ، ويبدو جمال اسلوبه في السمع حين يقرأ ، فيكتشف عن هذا التوافق الرائع دون تكلف حلية لفظية من تلك الحلى التي عرفناها في عصور التخلف ، وهذا الجمال الصوتي « ليس كساء او طلاء وانما هو قوام ادبه ومادة فنه » ولهذا لا نراه يتخلف حين يتحدث مرتجلا ، لانه لا يصطنعه ، ولا يفكر فيه ، وانما يفكر به . ويذكرنا تركيب الجملة عند طه حسين ، وارتباطها بالجملة بعدها ، بالايقاع الموسيقي الذي يبدأ مع الجملة الموسيقية ، ويصمت ليبدأ مع الجملة الجديدة ، كأنما هو فاصل ورابط في آن واحد . وجملة طه حسين « مسجوعة » بهذا المعنى ، مسجوعة على نحو جديد ، مسجوعة من بدايتها لا من نهايتها كما هو المألوف في تعريف السجع : « هو يذكرنا أن قصب هذا السياج كان أطول من قامة .. ويذكرنا أن قصب هذا السياج كان مقتربا ، كأنما كان متلاصقا .. ويذكرنا ان قصب هذا السياج كان يمتد من شماله .. » اما حين خرج أخوه الازهري في يوم المولد متجها الى المسجد

« اذا رجال يحملونه فيضعونه على السرج ، واذا قوم يكتنفونه من يمين ومن شمال ، وآخرون يسعون بين يديه ، وآخرون يمشون من خلفه ، واذا البنادق تطلق في الفضاء ، واذا النساء يزغردن من كل ناحية ، واذا الجو يتأرج بعرف البخور ... » ونحن لا نكاد نلتقي عنه طه حسين بكلمة كان يحسن استبدالها بغيرها ، فكلماته دائما محملة « بطاقة » من الخيال والتجارب المدخرة تتناسب في قوتها ودرجة الايحاء المطلوبة : « هو يلهو بذلك ويعبث بهم ويكتابهم وبسيدنا وبالعريف ، وكان قد خيل اليه ان الامر قد انبت بينه وبين الكتاب ومن فيه ، فلن يعود اليه ، ولن يرى الفقيه ولا العريف . فاطلق لسانه في الرجلين اطلاقا شنيعا » بتأمل هذه العبارة القصيرة تتكشف لنا عبقرية الصياغة عند طه حسين ، وبالتجربة سنرى ان اي تغيير يلحق بها سينال من جمالها وتماسكها ودقة دلالتها .. لو حذفنا باءات الجر في بداية الجملة ، او وضعنا « انقطع » مكان « انبت » او وضعنا « لن يراهما » بدلا من « لن يرى الفقيه ولا العريف » لو فعلنا ذلك فسنكتشف اننا امام اسلوب مختلف .. اسلوب خلو من الدلالة الذاتية على صاحبه .

مجتمع « الأيام »

وقد حمل طه حسين في كتابه حملة شعواء على نظام التعليم القديم ، فصب جام غضبه على الكتاب ، وسيد الكتاب وعريف الكتاب ، وحمل على من يسمون انفسهم رجال الدين سواء كانوا من حملة كتاب الله او من الفقهاء اصحاب المذاهب او سالكي طريق التصوف . فكلهم جاهل مغرور يتخذ من جهل البيئة مركبا الى الغنائم والتمتع باطايب الحياة . ولعل هذا رد فعل لموقف شيوخ الازهر منه حين نشر كتابه عن الشعر الجاهلي ، ولذلك لم يسلم رجال الازهر منه ايضا ، وهو وان لم يصرح باسم الشخص ، الا انه هاجم الطريقة « وقد اقسم لي بعد ذلك انه احتقر العلم منذ ذلك اليوم ، سمع الشيخ يقول : « ولو قال لها انت طلال او انت طلاة وقع الطلاق ولا عبرة بتغير اللفظ » .

وقد صور الريف المصري في حالة من الفقر المادي والعقلي ، يتعزى بالخرافة عن مواجهة الحقيقة ، ويرضى بالخديعة قانعا ومفضلا لها عن البحث والتفكير . يطعم شيخ الطريقة ما حرمه واولاده ، ويتوسل الى الله بطفل ضعيف طمعا في رحمته بالضعفاء ، ويتحزب ويتضارب من اجل الزناتي والهلالي سلامة . الا انه يصور عامة الناس في هيئة الواقعيين ، فها هم لا يحفلون بما زعمه بعض المنجمة عن ظهور نجم سيمس الارض بذنبه ويدمرها ، على حين يختلف المتفقهون مع اصحاب الطرق بسبب عدم

حدوث الواقعة ، فيراها فريق نتيجة حتمية لمخالفتها اشراط الساعة ، ويراها فريق قد ازيلت بشفاعة القطب المتولي بين الله والناس !!

وفي موقف واحد ، يقدم طه حسين تفسيرا رمزيا رائعا لتاريخ الحضارة المصرية على امتداده ، وتغايره وتجانسه في الوقت نفسه مع طول الزمان . فمع شم النسيم تهب رياح الخماسين الترابية ، ويتحصن منها الناس بأوراق عليها حروف مقطعة من القرآن . وأوراق اخرى عليها بيت من الشعر يحصى مخلفات النبي !! وكلمات سريانية — فيما يزعمون .. ولم يكن ذلك يمنع الناس من اتقاء العفاريت يوم شم النسيم بشق البصل وتعليقه على ابواب الدور !! وشم النسيم عيد الطبيعة عند المصريين القدماء ، لكن احياءه الحديث تمتزج فيه بقايا العصر القبطي المتمثل في الرموز السريانية ، بالقداسة الاسلامية ، غير ان ذلك كله لا يمنع الناس من شق البصل وتعليقه على ابواب الدور !! تماما كما كان يفعل الاطفال من ثلاثة الاف سنة او تزيد !!

هل قال طه حسين كل شيء ؟

ويبقى سؤال اخير : الى اي مدى نستطيع ان نعتمد على « الايام » في استقاء المعلومات والمعرفة بحياة طه حسين في طفولته وصباه ؟! لقد اعترف منذ الصفحات الاولى بأن ذاكرته احتفظت باشياء واضاعت اشياء اخرى !! واعترف في الصفحات الاخيرة امام ابنته بأنه لن يستطيع أن يقص عليها كل ما كان حتى لا يكون محلا لقسوتها او سخريتها . ففي الكتاب اذن صفحات ناقصة . هذا حق ، ولكن من الحق ايضا ان نعتبر ما ذكره اساسا لمعرفتنا به ، فهو كاتب مقتصد بعيد عن المبالغة والادعاء ، وقد ورطه هذا في بعض ما يؤخذ من قسوة ، وما يشيع في جو الكتاب من تشاؤم ، وعذره انه صادق الرواية صادق الانفعال . وقد حرص على ان ينسب حوادث بذاتها لتاريخها بكل دقة ، مثل وفاة اخيه في الوباء ، وسفره الى القاهرة عقب ذلك ، ومن حقنا أن نعتبر هذه النقط صحيحة لم يتدخل فن القص في املائها او تغيير ابعادها . وكان من اقتصاد طه حسين انه لم يحاول أن يستدر دموعنا امام عجزه والامه الطفلية ، كما لم يحاول أن يستجلب اعجابنا بذكائه الخارق وحافظته النادرة ، ولقد اضحكنا اكثر من مرة ، واوقعنا معه في الحرج اكثر من مرة ايضا ، ورثينا له مرات عديدة ، وسخرنا منه مثل ذلك .. وكاتب هذا شأنه مع نفسه جدير باحترامنا وثقتنا ، فاذا اضيف ذلك الى بناء فني متماسك ، واسلوب نقي جميل الجرس ، وتوجيه خفي ضمني نزيه الغاية ، استحق الى احترامنا وثقتنا ، اعجابنا بقدرته الفنية ، ودعوته الاصلاحية .

٢ ــ الطــريق

لنجيــب محفــوظ

الكاتـــب

كاتب هذه الرواية هو نجيب محفوظ ، أغزر كتاب الرواية العربيـة انتاجا ، واجودهم فنا ، واقدرهم على تطوير اسلوبه الفني ، والملاءمة بين القضايا التي يطرحها والفترة التي كتبت فيها الرواية .

ولد نجيب محفوظ سنـة ١٩١٢ م ، وعـاش حياته كلها في الاحياء الشعبية التي وضحت ملامحها في ادبه ، وتخرج في قسم الفلسفة بكليـة الآداب ، وشغل مناصب ادارية وفنية مختلفة ، ونال اكبر جوائز الدولة ، وهو للآن يكتب في « الاهرام » بصفة مستمرة ، واخر رواياته « ملحمـة الحرافيش » ظهرت مؤخـرا . وقد حـول الكثـير من هذه الروايات الى « افلام » سينمائية ، كما كتب قصصا خاصة للسينما . وقد الف نجيـب محفوظ اكثر من ثلاثين كتابا ، بين روايـات ومجموعات قصص قصيرة . ويمكن بصفة عامة تصنيفها في مراحل متعاقبة :

المرحلة الرومانسية التي اهتم فيها بالتاريخ المصري القديم ، وكتـب رواياته لتمجيد هذا التاريخ ، وتوجيه المستقبل من خلال الوعي به ، وهذا ما نجده في : عبث الاقدار ، ورادوبيس ، وكفاح طيبة .

المرحلة الواقعية ، وتبدأ برواية القاهرة الجديدة ، وتستمر عبر : خان الخليلي ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، ثم الثلاثية . وفي هذه المرحلة كان اهتمامه بالمجتمع المعاصر لـه اهتماما مباشرا ، وكانت مشكلات الطبقة الوسطى وتطورها ، والاوضاع السياسية والاجتماعيـة هي التي تشغله وتحدد واقعيتـه .

وبعد عديد من التجارب الواقعية بدأ يمزجها بالرمـز ، تنويعا فـي الاسلوب الفني من جانب ، ولكي تتجاوز القضايا والدلالات حدود الواقع المرحلي الى المعاني الانسانية الشاملة ، ولكي يتجنـب الحرج السياسي

ايضا في بعض هذه الروايات . ومرحلة الواقع الممزوج بالرمز تبدأ برواية اولاد حارتنا ، وتستمر عبر : اللص والكلاب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرامار .

وحين تحدث النكسة العسكرية القومية يجنح الكاتب الى السريالية — كما في « تحت المظلة » ، ولكن — بصفة عامة — يميل الى التركيز في الحجم ، فيهتم اكثر بالقصة القصيرة ، كما تقصر رواياته حجما واحداثا وشخصيات ، ويعول على الحوار ، وينكشف المعنى السياسي في وضوح .

والقيمة الفنية لرواياته الواقعية الممزوجة بالرمز اعلى بكثير من رواياته الاخيرة ذات الهدف السياسي المباشر مثل : حب تحت المطر والكرنك والمرايا ، وقد حاول ان يعود الى نهجه الاول في « حضرة المحترم » ثم رواية « قلب الليل » التي تعتبر تجربة حياته الفكرية والروحية ، ساقها في جو صوفي تأملي ، يذكرنا بتجربته الرائعة في « الشحاذ » التي يمكن اعتبارها قمة فنه الروائي .

الرواية

ورواية « الطريق » التي نشرت سنة ١٩٦٤ تعتبر من الروايات الجيدة من الناحية الفنية ، والمهمة في اكتشاف رؤية الكاتب وفلسفته . وهي تحكي قصة شاب متين البنيان جميل الصورة ، لكنه مجرد من اية موهبة ، نشأ ضائعا في مهد الخطيئة ، وان حرصت امه ان تجنبه الاندماج في بيئتها المنحرفة لتجنبه مصيرها ، وقد حاول في بعض الفترات ان يتمرد على حياة هذه الام ، ولكن عوامل عديدة ، بعضها يرجع الى تكوينه ، وبعضها الى وراثته وبعضها الى ظروفه ، تضافرت لتقوده الى نهايته الفاجعة ، وتبدد امله في انقاذ نفسه ، فتحول الى قاتل يواجه مصير القتلة .

لقد حاولت امه ، في يومها الاخير ، ان تصل حباله بأبيه ، بعد ان تجاهلت هذا الاب طويلا ، ولكن . . هيهات !! لقد ادى هذا التجاهل الطويل الى نتائجه الوخيمة ، فبعد محاولات يائسة من الشاب « صابر » لا يعثر لابيه على اثر ، وحين تشتد عليه مطاردة ماضية الملوث فانه يجد نفسه مشدودا — بخيوط غير مرئية — الى هذا الماضي ، وهذا المعنى نستنتجه من حيرته بين الفتاة العاطفية السامية « الهام » والمرأة المادية المنحرفة « كريمة » ، لقد كان في بداية تعرفه اليهما يأخذ اتجاه من تجالسه ويتأثر بها ويحاول مجاراتها . . ولكن « كريمة » كانت صاحبة الغلبة ، فتورط في جريمة قتل من اجلها ، ثم قتلها ، وقبع — في النهاية — في زنزانته وحيدا ينتظر معجزة تنقذه او حكم الاعدام ينفذ فيه .

التفسير الواقعي للروايـــة

من الواضح أن هذه الرواية لها معان مباشرة محددة يمكن أن يهتدى اليها القارىء العادي بقليل من التفكير ، فهي روايـــة غير موغلة في الرمز وليس في احداثها غموض ، اذ تجري في عصرنا ، وفي المدن التي نعرفها ، وبين اناس كثيرا ما نواجه امثالهم ، وان كانـــت قضيـــة البحث عن الاب ليست من الامور المألوفة ، فالرواية ـــ بصفة عامة ـــ قصة الانسان الحائر بين ماضيه الملوث ومستقبله الغامض ، وكيف ادى به ذلك الى التورط في الجريمة ، وقد اكد نجيب محفوظ هذا المنحى الواقعي في الرواية بتحديـــد الاماكن والاشخاص ، والاسهاب في وصف الجريمة وكيفية تنفيذها والحالات النفسية التي اعقبتها ، وخطوات التحقيق ، وكيـــف حامت الشكوك حول صابر وهو لا يدري ، وكيف سقط في الشرك الذي اعد لـــه .

ويحدث احيانا أن يضع نجيب محفوظ في اعقاب الحوادث الفاجعـــة اشخاصا يتحاورون أو يعلقون بغية الكشف عن مرامي العمل الفني ، أو الادلاء بوجهات نظر حول الحادثة ، ونجد هذا على الاخص في « القاهرة الجديدة » ، فبعد افتضاح امر محجوب عبد الدايم التقـــى زملاؤه القدامى وراحوا يناقشون اسباب تردي صديقهم القديم ، وفسر كل منهم الحادثة في ضوء معتقده الخاص ، ومـــن ثم ارجعهـــا مأمون رضـــوان ذو النزعة الاسلامية الى الاخلاق وغياب المثل الاعلى ، وارجعها على طه الاشتراكي الى الفقر والفساد السياسي ، ونجد في هذه الرواية سلسلة من المقالات الصحفية ، تنشر عقب القبض على « صابر » واعترافه والكشـــف عـــن ماضيه الملوث ، ومن هذه المقالات البحث الذي قامت به مجلة الربيع مع نخبة من رجال الفكر ، فهذا البحث حيلة فنية يحاول بها المؤلف ان يحدد مرامي الرواية ، فقد تحدث استاذ في الجامعة عن الزواج غير المتكافىء بين عم خليل وكريمة باعتباره المسئول الاول عن الجريمة . وقال كاتب يوميات صحفية : ان المسئول الاول هو الفقر ، هو الذي اغرى زوج كريمة الاول ببيعها الى زوجها الثاني ، ان كريمة شهيدة لصراع الطبقات وفوارقها . وناقش استاذ بالخدمة الاجتماعية نشأة صابـــر في احضان تاجرة اعراض ورواسبها في نفسه . وقال استاذ علم نفس ان صابرا مصاب بعقدة حب الاب ، وانه يمكن تفسير اندفاعه الاجرامي بأمرين مهمين ، فهو اولا وجـــد صاحب الفندق كرمز للسلطـــة ، وطمع في مصـــادرة امواله كما صادرت الحكومة اموال امه ، وقال شيخ من رجال الدين ان المسألة في جوهرهـــا مسألة ايمان مفقود ، وان صابرا لو بذل في البحث عن الله عشر ما بذله في البحث عن ابيه لكتب الله له جميع ما طمح اليه عند ابيه في الدارين .

هذه اذن امكانات التفسير المباشر لجريمة صابر ودوافعها ، ادلى بها عدد من ذوي الثقافات المتنوعة ، وجاء تفسير كل منهم منسجما مع نوع نشاطه او اختصاصه ، ومن الواضح ان هذه التفسيرات ليست متناقضة ، لا يلغي بعضها بعضا ، وانما هي بالاحرى متكاملة ، ولكن الطريف حقا ، ان صابرا حين قرأ هذه الاقوال ، لم يشعر بأن اي واحد منها يمس شغاف نفسه او يساعده على اكتشاف ذاته ، وبقي مسمر العينين على قضية مختلفة تماما : « قرأ صابر تلك التعليقات بفتور وحيرة ، ثم هز منكبيه استهانة وهو يقول : لكن احدا لم يعرف ان كانت كريمة صادقة ام كاذبة ، ولا ان كان الرحيمي موجودا ام لا » وهذا يعني ان حياته ذهبت عبثا ، وان موقفه صار اشد غموضا ، وحين يأتي المحامي لزيارته ، ويحدثه عن « برهان » الذي رأى الرحيمي ولا يزال يتلقى رسائله وان كان لا يعرف مكانه ، فان صابرا ينتعش امله في النجاة من الموت بمعجزة ، ثم لا يلبث ان يزداد حيرة وضياعا ، فتأتي هذه العبارة : « ليكن ما يكون » خاتمة للرواية ، ومعبرة عن الموقف النهائي لصابر ، الذي فقد السيطرة على مصيره تماما .

التفسير الرمزي للرواية

وبعد ان تعرفنا الى الدلالات الواقعية التي تنطوي عليها الرواية ، ينبغي ان نتعرف عليها في مستوى اخر هو المستوى الرمزي الذي يؤدي الى التفسير الفلسفي . ولكننا نوضح نقطتين : **الأولى** : ان التفسير الرمزي لاي عمل فني لا يختلقه الناقد او يتعسف في فرضه ، فلا بد ان يضع الاديب في عمله الفني من القرائن والاشارات ما يدل على الرمز ويقود الى تفسيره ، وهذا يعني ان الاسلوب الرمزي له خصائص لا نجدها في الاسلوب الواقعي مثلا ، ومن ثم لا يحق لنا ان نبادر الى اي عمل فني نقرأه لنفسره تفسيرا رمزيا ، ما لم يتضمن قرائن عديدة — كما سنرى في هذه الرواية — تدعو الى الاعتقاد بأن المعاني والاحداث الظاهرة تنطوي على دلالات اعمق من هذا الظاهر وتتجاوز المدلول الحرفي للكلمات الى معانيها المجردة . **الثانية** : ان استعمال الرموز لا يعني التطابق المطلق بين الرمز والمرموز اليه ، وعلى سبيل التمثيل والتبسيط ، فان كاتبا ما لو جعل الثعلب رمزا لرجل ، فان هذا سيعني صفة المكر باعتبارها اهم خصائص المرموز به وصفاته ، ولا تمتد دلالة الرمز الى الحيوانية او الرائحة الخبيثة او الفرو النادر مثلا .

والان .. ستبدو لنا الرواية في مستواها الرمزي اشد وضوحا من الناحية الفكرية ، واكثر تماسكا وقيمة من الناحية الفنية ، ويمكن ان نجملها في عبارات قليلة ، فالطريق هو طريق الانسان من الميلاد الى الموت ، يولد

في مهاد لم يختره ، ويحكمه مصير تراجيدي يساق اليه بين الجبر والاختيار ، حتى يجد نفسه يواجه النهاية بعد صراع مرير يبحث فيه عن الحقيقة دون ان يتأكد من شيء . وقضية الاهتمام بالمصير الانساني ، وعلاقة الانسان بخالقه ليست مقحمة على ادب نجيب محفوظ ، لقد كتب حولها اكثر من قصة قصيرة ، مثل « زعبلاوي » التي نجدها في مجموعة « دنيا الله » ، بل ان رواية « اولاد حارتنا » التي تبدأ بها المرحلة الرمزية ما هي الا تاريخ رمزي لرحلة الانسانية في البحث عن العدالة ، ومحاولة الاهتداء لشريعة الله في تنظيم الحياة .

فالطريق اذن هو طريق الانسان بين الولادة والموت ، وطريقه بين عناصر الخير وعناصر الشر ، والصراع الدائم بينهما في المجتمع وفي داخل النفس الانسانية ، المتأصل وراثيا قبل ميلادها .

وصابر هو الانسان الصابر اضطرارا ، وهذا قدره ، قد يكون له بعض الاختيار ، ولكن الاختيار في حقيقته راجع الى اضطرار خفي محكوم بالوراثة وظروف النشأة .

وصابر هذا ابن عنصرين متناقضين : الطين والروح ، وهما قطبا الصراع في تكوينه ، والغلبة للطين ، ففي احضانه درج ، وفي رعايته نما ، ولقد غالب اصله باصرار في بادىء الامر ، ولكن هذا الاصرار جاء متأخرا ، فكانت النوازع المادية الطينية قد استحكمت .

الطين او المادة تمثلها بسيمة عمران ، فهي البسمة الخالدة ، بسمة الانثى القادرة على الاقناع في كل مرحلة بطريقة . وهي تقجعه بالنهاية التي اوصلته اليها ، ثم تفتح له باب الامل في لقاء ابيه ، وتتخلى عنه في نفس اللحظة ، فلن تتحرر الروح الا بفناء الجسد فناء عضويا ، او فناء رمزيا بافناء رغباته وعلائقه بالحياة . وبسيمة انتهت على المستويين ، فدخلت السجن بخطاياها ، وخرجت من السجن المحدود لتواجه سجن الموت ، فالموت لم يحررها وانما قضى عليها .

اما الروح فيمثلها سيد سيد الرحيمي ، فهو سيد السادة الرحيم ، ويمكن أن يكون رمزا للذات الالهية ، فهو الذي سوى الانسان من طين ونفخ فيه من روحه وخلقه على صورته ، فكان صابر صورة من ابيه ، ولكن كما تقول بسيمة — كما يكون البدر على الورق صورة من البدر في السماء ... ولكن ما لبث الطين ان تمرد في كيان صابر ، فلم يكن دائما على استجابة لنداء الروح . لقد غرت بسيمة من زوجها الى رجل مثلها من اعماق الطين ما لبث ان خانها ، وادى هذا الى أن صار صابر ، وهو ابن شرعي لابيه وفيه من صورته الكثير ، لا ينتسب سلوكا لهذا الاب ،

فعاش ضلاله الخاص حتى انتهت ثروته .. انتهى غروره وجهله .. وأمام تراجع زحف الطين على نفسه ، أي بموت امه عرف ان الحرية والكرامة والسلام في اعتدائه الى ابيه وانتسابه اليه ، وليس مجرد المعرفة بأنه موجود .. ومن ثم بدأت رحلة البحث .

وكما انحدر صابر من المادة والروح في اصل فطرته ، فان رحلة حياته تستمر في توتر بين هذين القطبين المتباعدين الى درجة التناقض ، فكريمة تمثل المادة وهي استمرار للام ، والهام تمثل الروح وهي امتداد للاب ، وحين يكتشف أن خلاصه الحقيقي ومستقبله مع الهام يكون قد تورط بالفعل ، وغلبه عنصره المادي على أمره ، وساقته كريمة الى الجريمة ..

فكما ان صابرا قد انحدر وراثة وتكوينا من عنصرين : المادة والروح، فكذلك يتكون المجتمع منهما ، ويتفاعل ويتصارع من خلالهما ، فالطين والروح يمثلان الوراثة الفردية والوجود الاجتماعي ايضا .. وهذا المعنى الاخير تجسده كريمة والهام .

أما فندق القاهرة الرخيص فانه الدنيا التي اجتازها في صبر بحثا عن ابيه ، وفيها ارتكب جريمته ، وفي الفندق مشابه من الدنيا ، فالناس يقيمون فيه بعض الوقت ثم يمضي كل لحال سبيله ، وهم — كما يقول المؤلف — يتجاورون في الغرف والموائد والاستراحة ، ويندر ان يعرف احد منهم الاخر . وعقب اكتشاف الجريمة وفزع النزلاء من التحقيق والشبهات ، يقول ان رائحة الموت طردت كثيرين من نزلائه ، ولكن غيرهم يجيئون ! .

واذا كان الفندق صورة مصغرة للدنيا فان الزنزانة هي القبر ، نزلها صابر منفردا في انتظار النهاية ، وفيها عرف — بعد فوات الاوان — أن الرحيمي موجود قطعا ، وان حياته مبنية على الحب ، ينشره في قارات الدنيا بين كافة ابنائه المبعثرين في هذه القارات ، فكيف ضل ضلالة وركب موجة الكراهية ؟! .

الشكل الفني

الرواية في اطارها العام قامت على التمهيد لجريمة القتل ، ثم الاعداد للجريمة ذاتها ، ثم ارتكابها ، ثم اكتشاف القاتل والايقاع به . هذا الاطار الخارجي الواقعي يكشف عن مقابل اخر رمزي ، يمضي في نفس المراحل هو : التعريف بالاصول التي انحدر منها صابر ، ثم سعيه للتسامي عن العنصر المادي في تكوينه ، ثم سقوطه ضحية لهذا العنصر ، وبرغم تلطخ يديه بالدماء ، فان عينيه ظلتا شاخصتين تنتظران الرحيمي ، فهو وحده القادر على اخراج صابر من الظلمات .

وسنحاول ان نتعرف الان على مجموع الاشارات الرمزية التي عدتنا

الى وجود المعنى الاخر للرواية ، المعنى الفلسفي ، ففي هذا المجال لعبت اسماء الاشخاص ووظائفهم واسماء الاماكن دورا واضحا ، فهي ليست مجرد وسائل للتمييز بين شخص واخر ، وبخاصة حين نضعها في علاقات ونتامل الاحداث والاقوال المنسوبة الى كل منها ، ولنتذكر الان : الرحيمي وبسيمة عمران ، وابنهما صابر الحائر بينهما ، ثم استمرار حيرته بين كريمة والهام ، وكيف أوقع به محمد الساوي ، فهو الرجل «السو» الداهية ، وينقل اليه محمد طنطاوي المحامي خبر اهتدائه الى شخص يعرف الرحيمي ويراسله ، وهذا الشخص كان يوقع مقالاته باسم « الصحفي المخضرم » فقد شهدت بوجود الرحيمي اقدم العصور ، واسمه على برهان ، فهو أعلى واكد دليل على وجود الرحيمي . ومن قبل كان أعظم أستاذ للشريعة في كلية الحقوق، فالرحيمي يهتدي اليه بالبرهان العقلي وبالشريعة اي الدليل النقلي ايضا ، وقد جمع بينهما برهان . أما والد الهام فهو عمرو زايد ، فهي رمز الروح الخالد ، في حين واجهت كريمة الموت ، فالجسد فان ، وقد ظل صابر الى اخر الرواية لا يعرف من اين انحدرت كريمة ، فهي حقيقة واقعة ، مؤثرة ، يحركها ماض مجهول ، هو الغريزة . وحين نصل الى اسماء الاماكن والاشخاص نجدها على وفاق مع هذه الدلالات ، فصابر في الاسكندرية يقيم في شارع النبي دانيال ، فبيته خلية آسنة في تكوين روحي ، لكنه يهجر رمز الروح بحثا عن الروح ذاته ، ويهاجر باحثا ، فينزل الى فندق شارع الفسقية ذي البواكي ، فنحن على ابواب رحلة الموت والبكاء ، واذا نزل صابر في الغرفة رقم ١٣ فانه يعلن عن الغائب في صحيفة أبي الهول ، رمز الاسرار !!

وقد أقام المؤلف روايته على تصميم من دعامتين متوازيتين في حالة تقابل مستمر ، وهذا التقابل هو مصدر الحركة ، وحين احتلت احدى الدعامتين مساحة اكبر من حجمها تحولت الحركة الى جريمة . هذا التوازي قائم بين كريمة والهام طوال الرواية ، لكن الكاتب نثر سلسلة من المقابلات التي جسمت هذا التوازن في بناء الرواية ، كما اكدته في معنى الحياة نفسها ، وهي ذات وجهين ، فنجد في المشهد الواحد المقبرة الاثيقة والمحتوى الدنس ، وحين يعود صابر من المقبرة ولا تزال رائحة التراب في أنفه يجد البيت المقابل يتهيأ لاقامة حفل وفي نهاية البهو تعانق رجل وامراة ، فالحياة المدبرة هناك تقابل الحياة المقبلة هنا ، وهذا ما يعنيه قول صابر تعليقا على هذا المشهد انه ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها ، اي انها تتحرك بين قطبين هما الموت والحياة ، وكل منهما يؤدي الى الاخر ، فلولا الحياة ما كان الموت .. والعكس صحيح . وكذلك يتناقض مظهر المعزيات مع مخبرهن ، فعلى وجوههن آثار اللطم وفي عيونهن نظرات التهتك ، وفي

حين كان القرآن يتلى في غرفة المرحومة كان المدعوون يتوافدون الى بيت الجيران . اما صابر فقد جعل نفسه في البداية في موقع بين القتل او العمل « علي ان اعمل او ان اقتل » ويقابل بين السجن والجامع ، ويكتشف نقطة تشابه بينهما على اختلاف الوظيفة ، كلاهما مفتوحان للجميع ، واحياناً يدخلهما الانسان لنبل في اخلاقه لا لاعوجاج .

وهذا التوازن في البداية يأخذ سمة الاستمرار خلال شخصيتي كريمة والهام كما اشرنا ، ولكن التوازي هنا يتم من خلال التداعي ، فكلما حضرت كريمة او ذكرها ، تذكر الهاما وقابل بين المرأتين ، والعكس صحيح . وقد تكرر هذا عشر مرات مما يؤكد المعنى الرمزي للمرأتين ، فالغريزة والروح في حالة حضور وتفاعل مستمرين ، وليس من السهل ان يقضي على اي منهما قضاء مطلقا ، فهما الموت والحياة ، هما عنصرا الفناء والوجود ، فحين ذهب صابر الى الصحيفة لينشر الاعلان الذي يعتبر بمثابة ولادة جديدة له يجد المحرر مشغولا بكتابة اعلان وفاة ، فهكذا تتجاور الحياة والموت على صفحة واحدة ويكتبان بنفس الحروف ، بل انه قتل عم خليل ابو النجا برجل كرسي اثري كان يستعمل للولادة ، فاسباب الحياة هي اسباب الموت . . والموت متضمن في الحياة ذاتها . وفي تسمية الرجل سخرية حزينة ، فلم يكن خليلا اثيرا ، بل كان معمرا بغيضا ، ولم يكن « ابو النجا » بل كان هالكا في الهالكين مهما امتد به العمر . وحين نتأمل صفات المرأتين فسنكتشف لهما هذا الامتداد لبسيمة والرحيمي ، فكريمة تجربة حسية ، بنت الجريمة ومدبرتها ، والهام تذكر بالرحيمي ، حتى ان صابرا يراه جالسا على كرسيها في المطعم حين استبد به الارق ثم نام وحلم . وفي حين تضلله كريمة عن ابيه « ومضت سيطرتها تزحف عليه كالزمن لا مهرب منه » كانت — شأن الغريزة — عمياء لا تعي نفسها ، لكنه هو ، الانسان ، يعيها جيدا ، فصابر يصمم على انه رآها قبل ذلك ، وان له معها تجربة ، وهي تنكر ذلك بكل شدة .

« — عندما رأيتك قادما منذ عشرة أيام قلت لنفسي . . هذا هو .

فهتف بانتصار : الاسكندرية ؟!

— كلا ، لا اقصد هذا ، ولكنني قلت هذا هو رجلي !

— والاسكندرية ؟

— انت تخلق حكايات لا أصل لها .

— حقا ؟

— ولم اكذب عليك ؟

— عجيب ان يخلق مثلك مرتين ! » .

ولكن هل يعنـــي الوعي بالغريزة ، مجرد الوعي ، ان السيطرة عليهـــا قد تمت ؟ كلا ، فعلى الرغم من تأكد صابر انه التقى بها في ماضيه ، وانهـــا مغامرة خطرة مكشوفة لا تهاب احدا ، فانه انصاع لها وسقط في الخطيئة ، حقا انه قتلها ، ولكن بعد ان قتلته !!

أما الهام فانها قدمت له الحب صافيا ، وراس المال بلا جريمـــة ، وحاولت ان تقدم له « العمل » بديلا عن الجريمة . ولكنه راى ان اي عمل لا يرتكز على الايمان بالخالق والانتماء اليه والمعرفة به يفقد قيمته : « لا قيمة لاي عمل يجيء عن غير طريق أبي .. حتـــى حبنـــا لا قيمة له بدون أبي » .. فهذا الاب هو الحرية والكرامة والسلام حين يكون الانتساب له وحـــــده .

ان أول جملة حوارية في الرواية : « تذكر ربك » واخر جملة قالهـــا صابر وصارت ختاما للرواية : « ليكن مـــا يكون » والربـــط بين البداية والنهاية يعطي العمل مغزاه النهائي او معناه الكلي ، فالرواية عن مصير الانســان المأسوي ، عن رحلته الشاقة في الدنيا وما يستهدف له من تأثيرات غريزية واجتماعية ، وعن فطرته النقية التي تشده الى أعلى وتعوقه عناصر الطين في تركيبه .. لقد تذكـــر صابر أباه بعد جهـــل طويل ، وبذلك ولد والطريق مسدود أمامه دون ان يفطن اليه ، وحين اصطدم بالنهاية المروعة تذكر من جديد أنه ضحية قدر لا سلطان له عليه ، فراح يهتف يائســا يداعبه أمل غامض في النجاة : « ليكن بما يكون » .

الفصل الثالث

روايـات ونقـــاد

الفتـى العربي وصدمـة الحضـارة الأوروبيـة

ان الادب في جوهره نقد للحياة ، ولا يعني هذا ان الاديب لا يكتب الا حين يصطدم بالعيوب ،او ان هدفه اظهار نواقص الحياة ، لان مفهوم « النقد » يتجاوز ذلك ، ان نقد الحياة كما يعني اظهار سلبياتها سيعني على الاكثر محاولة اكتشافها وتفسيرها ، محاولة فهمها ، من خلال سبر أغوار النفس الانسانية ، واختبار العلاقات الاجتماعية ، ورصد التجارب الجديدة المتنوعة .. والاديب في كل ذلك يهدف الى ان يصير الانسان أكثر وعيا بذاته ، وأن تكون الحياة أكثر جمالا ، وأن تكون العلاقة بين هذين القطبين : الانسان والحياة ، أكثرفاعلية وخصبا .

وهذا هو المعنى الذي نريده بالقول بأن الادب نقد للحياة . ثم يأتي دور الناقد الادبي لتقويم علاقة ثلاثية الاركان ، هو طرف أصيل فيها ، والعمل الفني وصاحبه طرف ثان ، والحياة التي يرمقها الطرفان ويستمدان منها مشروعية الوجود والحكم النهائي والمصدر الاساسي .. طـــرف ثالث !!

والظاهرة التي اتجهت الى نقد جانب من الحياة ، تتمثل في عدد من الروايات العربية ، امتدت على مساحة زمنية تقارب القرن ، وكان هدفها ان تكتشف علاقـــة الانسان العربي بالحضارة الاوروبية ، واثارها النفسية والعقلية عليه ، حين يسافر الى هناك لطلب العلم أو السياحة مثلا .

نظـــرة تاريخيـــة على امتـــداد الظاهـــرة *

ان رفاعة الطهطاوي يعتبر صاحب اقدم رحلة الى أوروبا في مجال التعبير الفني ، وذلك في كتابه « تخليص الابريز » — ١٨٣٤ م — الذي قدم فيه الى القارىء ملاحظاته وتحليلاته نتيجة المشاهدة والدرس في فرنسا ، ولكن الطهطاوي لم يكن كاتبا روائيا ، فظل هو المؤلف والبطل ، وادار الحوار بين الحضارتين : الشرقية الاسلامية ، والغربية من موقف العرض والمناقشة ، وهي مناقشة فكرية مجردة .

ويكتب علي مبارك رواية تعليمية سنة ١٨٨٣ م ينشر من خلالها اراءه التربوية ، والدعوة الى الاخذ بجانب من الحضارة الغربية ، وهكذا يذهب « علاء الدين » — الذي حملت الرواية اسمه ، مع ولده برهان الدين ، مع السائح الانجليزي — يذهبون الى باريس — وليس الى انجلترا — ليتعرفا على الحياة في الجانب الاخر .. ومن خلال المشاهدات يهاجم علي مبارك — أو علاء الدين — نظام التعليم التقليدي الذي يكتفي ببعض المعارف الدينية والسطحية ، ويسلم للفرنسيين بالتفوق الحضاري .

ومحاولة التوفيق بين القيم الاسلامية والشرقية ، وبين الحضارة الغربية ، هي ما انتهى اليه محمد المويلحي ، في مقاماته التي أخذت شكلا قصصيا ، تحت عنوان : « حديث عيسى بن هشام » وقد نشرت سنة ١٩٠٦ واحداثها تجري في المنام ، ولكن الكاتب اقام فصولها المتتابعة في الموازنة بين فترتين متباعدتين من تاريخ المجتمع المصري ، قد يكون بينهما قرن من الزمان ، ولكن القصد كان الموازنة بين خصال المجتمع وطبائعه قبل الاتصال بأوروبا ، وهذه الخصال والطبائع بعد ان ارسل ابناءه للدراسة هناك ، واستقدم الى ارضه كثيرا من الاوروبيين ، بل سقط بجملته في قبضة الاستعمار . ولم يكن رفض الاستعمار الاوروبي دافعا لرفض الثقافة والحضارة الاوروبية ، ما دامت لا تناقض القيم الدينية والعادات الطيبة المتأصلة .. وهذا يعني ان المويلحي كان من فريق « التوفيقيين » بين الحضارتين ، وانه حين ارسل عيسى بن هشام والباشا الى باريس — ايضا — لمشاهدة معرضها الدولي في تلك السنة ، لم يجعلهما مبهورين بما شاهدا بدرجة تنسيهما ماضيهما .. بل راحا يدافعان عن تقاليد مجتمعهما واخلاقه ، وينعيان عليه تقليد الغربيين ، ويحلمان بأن يكون التقليد في النظام والتعليم والاختراع ، دون الاخلاق والمظاهر .

وقد اهتم توفيق الحكيم بهذه القضية اهتماما خاصا ، فطرحها اكثر من مرة ، وهي ليست بعيدة عن مرمى اهتمامه ، فقد خاضها بنفسه حين

---

* من كتاب : الواقعية في الرواية العربية .. بتصرف .

ذهب الى فرنسا ، وعاش في باريس اكثر من عامين . وقد ظهر هذا الاهتمام في اول رواية له وهي « عودة الروح » حين جرى الحوار بين مهندس الري الانجليزي ومفتش الاثار الفرنسي ، وانحاز المهندس الى حضارته الغربية ، في حين راح رجل الاثار يمجد التاريخ ويظهر القوى الخافية في نفسية الشعب وتكوينه الروحي ، ويفضله على المجتمعات الغربية ، وتأخذ قضية الصدمة الحضارية والتفاعل الثقافي كافة امتدادها حين يكتب الحكيم رواية « عصفور من الشرق » ، و « محسن » يمثل بأمانة موقف المثقف العربي في تلك الفترة ، حين كان يذهب الى اوروبا طلبا للعلم ، ومن ثم فانه ينطوي سلفا على اعجاب مسبق بالحضارة الغربية وما أحرزت من تقدم ، فاذا عاش هناك وشاهد الطابع الصناعي العملي ، وروح النظام والصرامة بهرته تلك الحضارة المادية وتمنى لو يستطيع ان ينقلها الى بلاده التي لا تزال تعيش عصور الاحلام والاساطير !! هكذا كان موقف محسن — ذلك العصفور القادم من الشرق — في البداية ، وكذلك وجد حافزا للاقتناع في شخص صديقه « اندريه » الذي يؤمن بالالة والعمل وحق الانسان في حياة عادلة .. فقط . وهنا يظهر « ايفان » — وهو عامل روسي ابيض ، هارب من التحول الاشتراكي في بلاده ، يعيش في باريس منفيا ، ويرفض الحضارة المادية ، بل يحلم بهذا الشرق الروحي الحالم الذي يرفضه محسن ، ويرى ان الايمان بالغيب ، وبالجنة والنار ، والثقة بخلود الروح اقوى عزاء للانسان ، أما مجتمع المادة والصراعات والراسمالية فانه لم يجلب للانسانية الا الشقاء !! وهكذا يظل محسن حائرا بين آراء اندريه واراء ايفان ، اي انه ظل الى النهاية بلا موقف متميز .. يحلم بان تصير بلاده مثل الدول الاوروبية ،ولكنه لا يستطيع ان « يتنازل » عن ايمانه الشرقي وعقائده الدينية !!

ويكتب طه حسين قصة « اديب » ، وهي مستمدة من تجربة صديق له ذهب الى فرنسا فذاب في الحضارة الغربية ، ثم قامت الحرب وحيل بينه وبين العودة الى بلاده ، فانتهى الى الضياع ، فالجنون .

ثم يكتب يحيى حقي قصته المتميزة « قنديل أم هاشم » ، ويختار لبطله اسماعيل ان يدرس الطب في انجلترا — بعد ان كان الرحيل عادة الى فرنسا — التي استطاعت ان تغيره كثيرا ، فلم يعد ذلك المتواضع السمح المتعاطف مع الاخرين .. لقد اختلطت العزيمة بالقسوة ، والصراحة بتجاهل العواطف ، اي انه فقد ايمانه الشرقي واراد ان يعيش بقيم اوروبية شاملة ، وهنا واجه الخيبة وسوء المآل ، ولم يجد من يستمع اليه او يتأثر به ، انه لكي يؤثر في الاخرين ينبغي ان تكون ثورته من اجلهم ، لا ان تكون ثورته عليهم .. وقد كان .. فانتهى الصراع الى تفاعل ومسالمة .

واخيرا يظهر « خالد » بطل « مليم الاكبر » التي كتبها عادل كامل ، وخالد ابن قاض سابق ومسئول كبير بالداخلية ، ذهب الى انجلترا غافل النفس عن العالم الواسع من حوله ، الى ان قام في احدى عطلات الدراسة برحلة في بعض الدول الاوروبية ، فلما عاد الى جامعته بدا عقله يدور حول ما استوعبه من تجارب واحساسات ، وانتهى الى نقلة فكرية وسياسية خطيرة ، فلم يعد عالمه افرادا متميزين ، ولكن طبقات في مجتمع ، اصبح ينظر الى الغنى والفقر — لاكنزوات دهر غاشم ، وانما هي النتيجة الحتمية لتفاعل الاوضاع الاقتصادية والنظم السياسية .. وهكذا انتهى الى الايمان بالاشتراكية ، وهو ابن الاقطاعي الثري ، وعاد الى وطنه ليبشر بها سرا بين جماعات من البوهيميين والحالمين ، فلم ينته الى شيء ، وهنا دفعته جرائه ويأسه الى ان يخطب في المقهى علانية داعيا الشعب الى الثورة وفرض التغيير !! وقد سخر منه رواد المقهى او لم يفهموا دعوته ، وقبض عليه رجال الشرطة السرية ، ثم افرج عنه مراعاة لمنصب والده ، أما رفاقه الذين بشرهم سابقا بدعوته ، فقد تبددوا وبحث كل منهم عن حل فردي لمشكلته !!

هذا اذن تيار واضح في تطور الرواية العربية، استكملته روايتان هما: « الحي اللاتيني » التي كتبها سهيل ادريس سنة ١٩٥٣ ، « وموسم الهجرة الى الشمال » التي كتبها الطيب صالح سنة ١٩٧٠ ، والكاتب الاول من لبنان واتجه الى الحي اللاتيني في باريس ، والثاني من السودان واتجه الى انجلترا وعاد الى بلاده من جديد . الكاتب الاول عاش حبيس تجربته الخاصة بصورة مباشرة ، فجاءت روايته تسجيلا لواقعه الحي ، والكاتب الثاني يرتفع عن الواقع الى واقع اصدق واعمق ، فتجربته هي التجربة الافريقية التي لم تغادر عالم السحر والتعاويذ وان استنبتت في انجلترا وتفوقت دراسيا على الانجليز .

والان .. لنعط الفرصة للنقاد ، ليعرض كل منهم جانبا من الرواية التي اثرها :

الرواية الأولى
الحـــي اللاتينـــــي

تاليف : سهيل ادريس

نقد يوســـف الشـــاروني *

يبدأ بتحديد اهمية النقد ، ودوره في الاحاطة بمجمل اعمال الاديب ، ليتمكن من تقديمه الى القراء تقديما صحيحا ، ثم يأخذ في تلخيص القصة ، وتقسيمها او تقسيم حياة بطلها الى مراحل ، ويستعرض كل مرحلة في عرض تحليلي يكشف عن النوازع والمشكلات التي يواجهها البطل ، واسباب تلك المشكلات الحضارية والاجتماعية والنفسية . يقول :

« وقصة الحي اللاتيني ، هي قصة شاب لبناني سافر الى فرنسا ثم عاد ومعه اجازة الدكتوراه في الادب العربي . قصة شاب كانت المرأة — وهو في الشرق — أخطر همومه . فأصبحت — بعد ذهابه الى باريس — أحـد همومه ، قصة الصراع بين الام والعشيقة ، الصراع بين الخضوع لتقاليد تتعارض مع سعادة الفرد ، وسعادة الفرد التي تتعارض مع هذه التقاليد ، فهي قصة المجتمع المتناقض ، وبالتالي قصة الفرد المعذب المنقسم على نفسه ، لانه موزع بين مطالب مجتمعه ومطالب سعادته في بيئـة لا تستطيع أن تجعل من الاثنين كلا واحدا .

وتنقسم الرواية الى ثلاثة اقسام . في القسم الاول نرى شابا شرقيا يسافر لاول مرة الى باريس التي طالما كان يحلم بها ، وحين وضع قدمه في العاصمة الفرنسية ، لميكن همه الا هم الشاب المراهق الذي لا شاغل له الا البحث عن المرأة بحثا مصحوبا بالشفاق وتهيب وخيبة . فهو يقول محدثا نفسه عن المرأة « لقد اتيت الى باريس من أجلها . والان ارايت انك كنت مخدوعا عن نفسك ، ساعة كنت تتصور انهن كثيرات ، كثيرات هنا ، وانه يكفيك أن تسير في الطريق ليتهافتن عليك ويحدثنك حديث الهوى »

وتمر صفحات هذا القسم الواحدة تلو الاخرى، وانت تبحث عبثا عن اسم بطل الرواية ، فالبطل في هذه القصة لا اسم له ، بل هو مجرد ضمير ، ضمير المتكلم احيانا وضمير المخاطب احيانا اخرى وضمير الغائب في اغلب الاحايين . وها هو مثال يصف فيه المؤلف بطله وهو يحاول الاتصال بفتاة تجلس في السينما الى جواره « ونعم بالدفء الحقيقي ، وظل قابضا على

---

* مجلة الاداب البيروتية — ابريل ١٩٥٤

تلك اليد الحلوة الناعمة كأنها الكنز .. اني لاشعر شعورا غريبا بأني بدأت أحب هذه الفتاة التي لم أرها ، ولا اعلم من امرها شيئا . وفي غمرة من الاندفاع رفع يد الفتاة على مهل ، وانحنى بجسمه يودعها قبلة محمومة هامسة .. انطلق يا صاحبي ، لقد كسبت المعركة » . وهكذا نرى المؤلف يحوم حول بطله متهتما بضمائر اللغة من غير ان يذكر اسمه ، حتى ليتساءل القارىء : الا تكون الصلة قوية بين المؤلف وبطله بحيث لم يستطع ان يفصله عن ذاته فيعطيه وجودا مستقلا ؟ » .

يلمح الناقد هنا الى أن سهيل ادريس نفسه هو بطل روايته ، وانه لم يتمكن من الانفصال عن تجربته الذاتية بحيث يحولها الى الرؤية الموضوعية للتمزق الحضاري الذي كان يعيشه الفتى العربي في غربته . وبعد الاشارة الى اهتماماته بالمرأة الباريسية ، تلك الاهتمامات المحمومة ، التي تعبر عن غياب النضج ، عن المراهقة .. تبدأ المرحلة الثانية :

« اما القسم الثاني ففيه يعبر البطل من مرحلة المراهقة الى مرحلة الحب الناضج . حب جانين مونترو تلك الفتاة الالزاسية التي تفهم الشرف على نحو مغاير لما تفهمه الفتاة الشرقية .

فالشرف عندها هو « الاخلاص » وليس المحافظة على بكارتها . لقد رأت خطيبها يخونها وهما ما يزالان خطيبين ، فماذا يفعل معها بعد الزواج ؟ ولهذا قررت رفضه رغم اعتذاره والحاحه ، وفي باريس اعطت روحها وجسدها « للعربي » — كما حلا لها ان تلقبه — الذي حصل معها على الحب المتكامل لاول مرة . وكان من قبل يحصل عليه في الشرق محروما من احد شقيه ، فلم يتذوق الحب الكامل ابدا : اما عاطفة محرومة من الجسد، واما جسد محروم من العاطفة . اما الان فهو يشاركها في الجسد والعاطفة والثقافة .

وهنا — وفي غمرة هذا الصراع — نجد وجه امه بطل عليه من جديد، فخطاباتها ترده وهو لا يستطيع ان يصارحها ، لانها لا تقره على شيء من هذا . وهو الان يريد ان يكون مستقلا عن اسرته تماما ، فقد كان كل سر مباحا لديهم . اما الان فيجب أن يتصرف وحده . انه يجاهد في المعركة لكي يخرج عن روابط اسرته التي تشده وتقف عقبة في سبيل سعادته » .

هكذا يحتدم الصراع الدرامي في نفس البطل الممزق بين قيم حياته الماضية في بيروت ، واوضاع واقعه الراهن في باريس .. فلكل مدينة

ماضيها وروابطها ، وهو في بيروت جزء من اسرة وتكوين شامل ، لكنه في باريس يطفو في المكان الذي يريد .. فالى اي مصير تساق علاقتـــه العاطفية بجانين ؟ هنا يبدأ القسم الثالث :

« اما في القسم الثالث فتبلغ المأساة قمتها عن طريقين ، احدهمـــا يمهد للاخر . فبطلنا قد عاد الى بيروت في اجازة قصيرة ، وبذلك واجه امه وجها لوجه ، فتجسد عامل المنع واصبح بدوره هو « الحاضر » بعد ان كان مجرد ذكرى وكلمات في رسائل يمكن دفعها بعيدا . اما جانين فقد اخذت هي بدورها تصبح مجرد ذكرى ، مجرد كلمات في رسائل . وبهذا توازن الموقف وبلغ الصراع اوجه في نفسية بطلنا ، فالسفر هنا من باريس الى بيروت هو عودة من عالم العشيقة الى عالم الام ، من العالم الذي حقق فيه الفرد وجوده كله : غريزته وعاطفته وعقله ، الى العالم الذي يمحي فيه الفرد في المحيط الاجتماعي الاكبر : الاسرة احيانا والوطن احيـــانا اخرى والشرق بمشاكله احيانا ثالثة . « لنترك باريس واهل باريس ... اريد ان اعيش معكم الان ، معك انت يا امي ... حدثيني » . وفي وسط هذا الصراع تطفو ناهدة من جديد ، وناهدة هي الحل الذي تقدمه التقاليد او المجتمع او الانا الاعلـــى Super ago ليصرف البطـــل عن خروجـــه عليه . هي الرشوة التي يقدمها له لكي يندمج من جديد في مجتمعه وينسى فرديته . وهو يرفض ناهدة ، ذلك الرمز الذي يقدمه له مجتمعه لكي يخضع له بخضوعه لها ، لكنه يرفض هذا الخضوع الرمزي الظاهري لهما . ولهذا فبطلنا ممزق هنا ، لانه ابن عاق في الظاهر ، وهو خاضـــع في اعماقه . وفي صفحات رائعة يصور لنا المؤلف موقف الفتاة الشرقيـــة « ثم رآها تتراجع فجأة وفي عينيها اثارة من خوف .. ولا يدري اي عالم انفتح له في هذه الخطوة المتراجعة . لقد رأى الفتاة الشرقية ، الفتاة العربية ، تتراجع امام الشاب ، اي شاب ، عربيا كان ام اجنبيا ، امام الرجل ، وعيناها طافحتان بالخوف منه . رواسب الخـــوف تجمعـــت اجيالا في هذه الخطوة » . ثم صور تصويرا لا يقل روعة موقف الفتـــاة الشرقية المحرومة التي تخاف جسدها وتخاف الرجل الذي يفجر فيها هذا الجسد . وصور — في سخرية مريرة — كيف رفضت ناهدة تـــراءة مسرحية لبول سارتر لان عنوانها « المومس » وهي تخشى ان يرى والدها هذا العنوان فيظن بها الظنـــون .

اما اخته هدى فحاولت ان تقف موقفا وسطا بين مجتمعه وسعادته ، فهي حين تستعرض صور جانين تطري جمالها ، ولكن حين رأت صورة اخيها يقبل جانين قذفت بالصورة في وجهه ، فهي مستعدة ان توافقه ولكن الى حين ، فقط الى حين وليس الى النهاية ابدا ، وما لبث ان نظر

الى اخته قائلا « بلى يا عزيزتي . كم انت مشوقة الى مثل هذه الضمة ، كم تحلمين بشفتي رجل تلتصقان بشفتيك يا هدى المسكينة » وهكذا يحاول بطلنا ان يشرك معه اخته في ثورته وتحقيق وجوده المستقل عن مجتمعه المتأخر . وما لبثت هدى ان ردت عليه قائلة « لا بأس عليك يا أخي .. ولكن حذار ان تطلع امك على شيء من ذلك . يخيل الي احيانا ان نفسها قابلة للحسد » وهكذا عبرت لنا هدى عن موقف المجتمع الشرقي الذي نعيش فيه ازاء سعادة اي فرد فيه ، فهو ليس موقف الفرح ، بل هو « الحسد » ، وهكذا كانت عودته لامه هي التمهيد الضروري للخطوة التالية التي بلغت بها المأساة قمتها ، فعندما تتوازن القوى المتعارضة يبلغ الدرام ذروته ويؤذن اذ ذاك بضرورة التغلب لاحد الجانبين المتصارعين . ولقد جاءت الخطوة الثانية ، في رسالة بعثت بها جانين من باريس الى بطلنا ببيروت تقول له فيها « لقد قصدت الطبيب امس . فابلغني اني سأصبح أما . انها ثمرة حبنا يا حبيبي . ولست ادري ما ينبغي لي ان افعله . لكنني انتظر منك اشارة لانني لا املك وحدي ان اتخذ قرارا ما . فماذا افعل يا حبيبي ؟ » .

وهنا وجدت الام ، التقاليد ، الضمير الاجتماعي الفرصة الذهبية : لقد بلغ الصراع ذروته ، وكان الجانب المكافح المناضل يمتحن امتحانا شديدا عسيرا « انظر اي مأزق اوقعت فيه نفسك ، واوقعتنا ؟ » . هكذا قالت له امه . وهو الان يعيش مع امه ومع التقاليد التي نما فيها وشرب منها ، ولم تكن جانين الان سوى مجرد ازعاج للام وللتقاليد التي تكونه وتكون مجتمعه ، فعليه ان يبعدها حتى يحصل على شيء من الانسجام مع الوسط الذي يكون حاضره . « وشعر بأنه معزول عن كل شيء ، خارج من كل شيء » واتضح له فجاة ان جانين ليست بكرا ، وانها من غير دينه ، وانها تشتغل في مخزن — وكان اهله قد رفضوا من قبل ان تشتغل اخته هدى بالتدريس ، وكان هو ممن ايدوا هذا الرفض — وانها فتاة اجنبية ، بل وفرنسية بالذات ولقد عرف فرنسيات كثيرات اختلس معهن لذة عارضة ثم مضى ومضين لشئونهن ، « فدخل غرفته ، وأغلق خلفه الباب ، وجلس الى طاولته . وحين امسك القلم ليكتب شعر بأن وجه امه ، ذلك الوجه المتجعد الهادىء ، المحتك الرصين ، يقف فوق رأسه . لم يعرف ان كانت امه قد لحقت به حقا ، ووقف فوقه جسما يلمس ، ام انه قد حمل معه هذه الرؤية الى غرفته . وايا ما كان فقد رأى ، وهو يكتب تلك الرسالة ، ظل ذلك الراس ، راس امه يهتز هادئا ، موافقا تارة ومعارضا تارة اخرى ، حتى انجز كتابة هذه الاسطر » وهكذا انكشف تماما الدور الذي تقوم به الام خلال القصة كلها . اما ما كتبه فكان تبرؤا من مسئوليته تجاه جانين بعد ان نبهته امه الى ان

« كل ما قد يكتبه في هذا الشأن يمكن ان يسجل عليه وثيقة تدينه لو شاءت هي ان ترفع امرها الى القضاء . ولقد زاد هذا في رعبه وترويعه » . وهكذا انتصرت الام والتقاليد والضمير الاجتماعي .

وكان لهذه الخطوة رد فعلها الطبيعي . انه يحن من جديد الى الارض التي حقق فيها وجوده ردحا من الزمان . انه يحس الان انه في المنفى ، وان سجانه لم يكن الا امه . لم يحب امه ، لم يحس هذا التعلق الشديد بها ؟ »

وهكذا يعود الى باريس من جديد ، ويتخلص من تأثير الام (رمز التأثير الاجتماعي) ولكن جانين تكون قد اتخذت لنفسها طريقا اخر ، اختارته بمحض ارادتها وصممت عليه ، فلم يعد امام صاحبنا الا ان يحقق طموحه في العمل القومي ، وانجاز رسالته العلمية .

★★★

نقد رجاء النقاش *

يربط الناقد بين صدور الرواية وطبيعة المرحلة المتطلعة بالنسبة للنهضة العربية ، ومن ثم يحدد علامتين بارزتين :

« وفي هذه المرحلة من النزوع الى تغيير حياتنا ومفاهيمنا الادبية استطعنا ان نخطو خطوتين متداخلتين ، كان لهما اكبر الاثر فيما وصل اليه ادبنا المعاصر من نهضة ورقي . اما الخطوة الاولى فهي الانتصار على « الشكل » حيث بدأنا نعدد الاشكال الفنية من قصة الى مقالة الى الوان مختلفة من التعبير الشعري ، وكان لهذا التعدد في الاشكال اثره في تغيير المضمون الادبي الذي تحتويه . فقد اصبح الفن عندنا اكثر قابلية على استيعاب تجاربنا ، والمشاركة في التعبير عن مشاكلنا ، مما كان عليه ادبنا في الماضي ، حيث كانت القضايا الجزئية والانفعالات السطحية للافراد هي المضمون الغالب للاشكال الفنية التي كان الادب العربي محصورا فيها ، على راسها القصيدة .

اما الخطوة الثانية التي تركت اثرها على تطورنا في مجال التعبير ، فهي الانتصار على انعزاليتنا بالنسبة للاداب العالمية الاخرى . فقد اتصلنا بها اتصالا ايجابيا وتركت بعض مدارسها واتجاهاتها اثرا يمكن

---

* مجلة الاداب البيروتية — مايو ١٩٥٤

رصد مظاهره بدراسة الاتجاهات المختلفة التي تمثل أدبنا المعاصر . وقصة « الحي اللاتيني » لسهيل ادريس تمثل هذه الحركة الجريئة في أدبنا ، فهي من جانب تضعنا أمام قضيتنا الكبرى في وسط « عالمي » نستطيع ان نتبين من خلاله حقيقة واقعنا الداخلي : مقدنا ، امراضنا ، ما نحن في حاجة اليه لننتصر على عقبات الطريق التي نسير فيها الى غاياتنا واهدافنا المختلفة . اذ تعرض احتكاك الفرد العربي الخالص بواقع العوالم الاخرى وتعطينا الذبذبات المختلفة التي تطرأ على هذا الفرد ازاء ما يلقاه في الحياة الجديدة التي تواجهه بعد أن فتح عالمه المغلق وخرج منه ، ليتبين حقيقته التي تبدو وبوضوح في هذه البيئة الانسانية الكبيرة التي اسميناها بالوسط العالمي . فقضايا الشعوب المظلومة التي ينتسب اليها بطل القصة وبعض الشخصيات غير الرئيسية ، هي المضمون الرئيسي للقصة ، حيث لا ينى سهيل ادريس يدفع القارىء خلال الاحداث المتطورة النامية للقصة الى الاحساس بانه امام قضية انسانية كبرى . وحتى في تلك اللحظة التي يبلغ فيها شعور القارىء بالمأساة التي تعيش فيها بطلة القصة اقصى درجاته ، نجد هذه القضية توجه المأساة لا العكس .

والى جانب ذلك نجد سهيل ادريس فنانا قد درس أصول فنه في قراءة واعية وتأثر تأثرا واضحا بالاتجاه الوجودي وبخاصة عند زعيمه المعاصر « سارتر » ، وتأثر المؤلف « بتكنيك » القصة عند سارتر يتضح في خلال الفصول المختلفة « للحي اللاتيني » . ونستطيع أن نركز هذا الاثر في ظاهرتين اولاهما : « اسلوب القصة » فالبطل هو الذي يرويها على لسانه مع تداخل في شخصيته كغائب ، ومتكلم ، ومخاطب . أما الثانية فهي عدم التزام التسلسل الزمني والمكاني في سرد الاحداث ونمو الشخصيات خلالها ، فهو يعطيك « الموقف » أحيانا ثم يعود الى ما سبقه من مواقف ، ثم يعود ثانية الى استكمال احداث الموقف الاول . ويتميز هذا الاتجاه في اعطاء القيمة للموقف دون التسلسل المنظم بانه ينقل القارىء من مجرد السرد الى عالم اخر يشعر فيه بحرية انسانية لا تعطى له اذا ما كان مقيدا بمقدمات الموقف ونتائجه ، وكذلك بأسبقيته الزمنية والمكانية . فالقارىء يشعر انه يعيش في حياة ، لا في جزء خاص من حياة افرادها شخصيات القصة ، وذلك ما نلمسه اذا ما أخذنا في قراءة قصة تتتبع شخصية واحدة او عدة شخصيات تتبعا متسلسلا . هنا تحس انك تقرأ قصة وان هذه القصة « صندوق مغلق » يحتوي كائنات تفقد أمامها شعورك بالحياة ككل .. الحياة المفتوحة التي تنسيك انك تقرأ قصة ، فتحس أنك تعيش في عالم مليء بالناس والاحداث ، وان البطل مثلا قريب منك ، وانه لا يبعد أن تكون انت او أحد معارفك هذا البطل الذي يعاني احداث القصة ويعيش في مجتمعها ويمر بمواقف يكون سلبيا في بعضها

ويعيش في بعضها الاخر بذهنه ومشاعره . واذا قارنا قصة سهيل ادريس بقصة سارتر « طريق الحرية » في اجزائها الثلاثة ، لاستطعنا ان نتبين تأثر سهيل ادريس بسارتر في شكل واضح . وفي الفصل العاشر من القسم الثاني من « الحي اللاتيني » تبدو هذه الظاهرة بوضوح اكثر منها في اي فصل اخر .

وبين « الحي اللاتيني » و « سن الرشد » ، وهي القصة الاولى من « طريق الحرية » لسارتر ، نجد شيئا اخر ، فالمشكلة التي تعرضت لها « مارسيل » بطلة « سن الرشد » هي نفسها التي تعرضت لها « جانين » بطلة « الحي اللاتيني » . « فمارسيل » و « جانين » تحملان عن طريق غير شرعي بالنسبة لالتزامات المجتمع وتقاليده ، ويختلف موقف الكاتبين بعد ذلك تبعا لاختلاف ما يشغل كلا منهما من مشاكل ، وتبعا لاختلاف مفاهيمهما عن الحياة . فسارتر مثلا لا يفكر في الاعتداء على وجود انساني ما بان يرفض حل المشكلة بعملية اجهاض ، بل يتيح كل الظروف التي تمكن من حدوث العملية ، ثم يدع مارسيل تختار « وجود » وليدها ، ويواجه المشكلة بعد ذلك على اساس ان هذا الوجود قد اصبح « ضرورة » . اما سهيل ادريس فيمكن « جانين » من اتمام عملية الاجهاض فيكمل بذلك نسيج مأساة كبيرة تنتهي بها الى حي « سان جرمان ديبريه » ذلك لان سهيل ادريس في قصته ليس مشغولا بقضية الوجود الانساني العام ، بل تشغله قضية هذا الوجود محدودا في اطار من اوضاع الشعوب المريضة المظلومة التي ينتسب اليها بطل القصة ، وهو يستغل هذه المأساة ايضا في التعبير والدفاع عن هذه القضية الكبيرة التي تشغله والتي تشغل عالمه الذي يعيش فيه : معي ومعك ومع كل شرقي عربي يعاني الحياة في هذه الفترة .

على ان وظيفة جانين في هذه القصة ليست مقصورة على استغلال ما تركته في نفس القارىء من تأثير لخدمة قضية اعم ، بل تحمل ايضا هدفا اخر هو وضعها على الطرف المقابل للمرأة العربية التي تمثلت في « ناهدة » . فجانين فتاة غربية قد انتصرت على عقدها ، واخذت تمارس حرية التدخل في وجودها ، لتحديد مصيرها واختيار اوضاعها المختلفة ، فهي بهذا المعنى تعيش انسانيتها كاملة ولا تستمد معنى وجودها من ظرف خارجي كالالتقاء برجل تفقد امامه حريتها ، وتلغي وجودها مكتفية بوجود اخر هو وجود الرجل الذي التقت به ، فجانين مثلا ، اختارت ان تترك خطيبها حينما رفضت موقفه الزائف من الحياة والذي يختلف مع موقفها الحر الصريح ، تركت خطيبها بالرغم من ان علاقتها به قد انتهت بان اصبحت غير عذراء ، وذلك لانها اكتشفت انه قد خانها قبل الزواج باسبوع . ثم

تلتقي ببطل « الحي اللاتيني » وتحبه حبا كبيرا هائلا ، ولكنها مع ذلك ، تقرر حين يتخلى عنها امام الضغط الذي لقيه في واقع حياته ببيروت فيتنكر لما كان بينهما من علاقة ، تقرر « ان تواجه مصيرها في شجاعة » .. وتواجهه بالفعل في شجاعة ، وبعد هذه المواجهة التي دمرت حياتها وقادتها الى حي « سان جرمان ديبريه » كائنة بلا غد ، يمكنها بطل القصة من تغيير وضعها الذي اختارته : فيعرض عليها ان تتزوج به ولكنها ترفض ذلك اخيرا ، لانها ترى مرة ثانية ان هناك اختلافا بين وضعها في الحياة ووضع بطل القصة ، فتقول له مبررة رفضها لفكرة الاقتران به تبريرا انسانيا واعيا « ان دنياك التي تحلم بها اوسع واعظم من ان يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلي . انك الان تبدأ النضال ، أما أنا فقد فرغت منه، ومات حس النضال في نفسي . لقد عجزت عن ان اقاوم اكثر مما قاومت ، فسقطت مهيضة الجناح ، أما انت فقد قرأت في عينيك امس استعدادا طويلا جدا للمقاومة والكفاح .. لا يا حبيبي ، لسنا على صعيد واحد ، لقد وجدت انت نفسك بينما اضعت انا نفسي .. انني لا انتمي الى جيلكم.. لن اذهب معك .. ستجرجرني خلفك .. ساعيق طموحك .. عد يا حبيبي العربي الى شرقك البعيد الذى ينتظرك ويحتاج الى شبابك ونضالك » .

وهكذا تجد « جانين » انسانة لها وجود متميز تمارسه ، وتمارس حريتها ازاء اي موقف يقابلها في وجودها ذاك ، حتى الالم واللذة تعيشهما باختيار وارادة . ومثل هذا الجانب الذي تتضمنه شخصية جانين ، يمكن ان نضيف اليه جانب ماساتها الخاصة التي تعتبر في ذاتها مضمونا انسانيا كبيرا ، وبذلك يكون امامنا نموذج تمكن سهيل ادريس من خلقه حيا يتحرك ويشعر القارىء بوجوده ويملأه انفعالا بماساته . ويبدو كذلك واضحا بما يحتوي عليه من مضامين ، ويرمي اليه من اهداف لا شك في ان احساسنا بها له ضرورة خطيرة في حياتنا ، اذ يضع امامنا كما قلت نموذجا انسانيا يستمد قيمته من داخل ذاته ، لا من « ظروفه » ولا من « الاخرين » ، ويحدد علاقاته بالحياة والناس في اختيار وحرية دون ان يعيش بفلسفة زائفة قد تضمن له وجوده الاجتماعي ولكنها لا تحقق له وجودا انسانيا كاملا لا يذوب في وجود الاخرين ، بل يتمايز باستمرار في وضوح ازاء اي وجود يلتقي به . كما ان اخلاقها ليست مستمدة من التقاليد ، والا لتزوجت خطيبها بعد ان انتهت علاقتها به الى ان اصبحت غير عذراء ، او تزوجت بطل « الحي اللاتيني » لتحمي نفسها من الضياع ، وليست اخلاقها مستمدة من دين ، والا لاطاعت اهلها وبقيت معهم في الالزاس فتاة « طيبة مطيعة » ، ولكن هذه الاخلاق مستمدة من داخلها ، هي التي تحددها وتختارها وتعيشها ، وقد تتفق هذه الاخلاق بعد ذلك مع الدين او التقاليد ولكنها سابقة عليهما الى جانب انها تلقائية ، حققت لجانين عنصرا انسانيا

كبيرا هو « حريتها » ، فهي نموذج طيب للمراة الشرقية ، بل انها نموذج طيب للرجل الشرقي لانها نموذج للانسانية الواعية .

اما « ناهدة » فهي فتاة شرقية تقف على الطرف المقابل لجانين ، وهي فتاة تفقد كل شيء ازاء التقاليد ، والرجل الذي اختير لها ، والمصادفة. فالتقاليد التي تعيش فيها تحدد وظيفة المراة بالزواج والتفاني غير التلقائي في الزوج ، وعدم التدخل في شئونها الانسانية ، اذ ان الامة والاسرة بوجه عام ، هما اللتان تحددان مصير الفتاة ، في اوضاع انسانية تخصها هي ، كاختيار الرجل الذي يصلح للزواج منها دون غيره . فحين يسالها بطل القصة في لقاء ضم اسرتيهما ، عن الفرع الذي تنوي ان تتخصص فيه بعد ان حصلت على « البكالوريا » تجيب امها وهي صامتة لا تتدخل : « ليس في النية ان تتم ناهدة التخصص ، وما جدوى ان تمضي في التخصص العالي؟ انها لن تصبح محامية ولا طبيبة ولا كاتبة ... غدا ياتيها ابن الحلال وقد آن لذلك الاوان . » ولما انفرد بها بطل القصة بعد ذلك قالت له : « لا تصدق انه ليس في نيتي ان اتم تخصصا .. » وذلك لانها فهمت من حديثه انه يقدر الثقافة ويعطي لها من حياته جانبا كبيرا فسالها : « لم لم تقولي ذلك اذن ؟ » فاجابت « الم ترهما : ابي وامي كيف كانا ينظران الي ؟ ...» ثم تعقب بعد ذلك قائلة من غير ان تتم جملتها : « اذا كنت تريد ... » اجل اذا كان يريد ان تتم تخصصها فلا مانع من ذلك — ثم يسالها « اي نوع من الكتب تفضلين ؟ » فتجيب : « انا .. اوه .. لست ادري .. اختر لي ما تشاء . » وهكذا تعيش ناهدة كاي فتاة شرقية ، كائنا يتصرف في غير تلقائية : انني اقف هذا الموقف لان ابي اراد .. لان امي ارادت .. لانك تريد — لم تقل مرة انني اقف هذا الموقف باختياري .. لانني اريد ذلك . اما المصادفة في حياتها فهي انها جميلة ، وكل قيمتها امام نفسها هي هذه « المصادفة » التي تعيشها ، والشيء الوحيد المقدس في وجودها هو مفهومها عن الجمال والذي يمثله ويحققه جسدها ... هو ان تظل عذراء حتى تتزوج .

في وسط هذا التناقض بين عالمين يعيش بطل القصة ، فهناك عالم جانين الانساني الواضح ، وهناك عالم ناهدة المعقد ، المظلوم ايضا ، وعالم ناهدة هو العالم الذي ينتسب اليه البطل ، وقد عاش في عقده واحس بقضاياه ، ولما انفصل عنه بعد ذلك وسافر الى باريس حيث تفتحت ذاته على وجود ارحب ، اتسع فهمه لعقد عالمه وادراكه لقضاياه ، فاخذ يتغلب ، بالتدريج وفي مرونة ، على تلك العقد المتعددة التي تتمثل بشخصيته كفرد ، ويفتح عينيه على قضية كبرى هي قضية بلاده ، وعلى مأساة انسانية وجودية كان له دخل فيها وهي تنمو وتتطور حتى تنتهي

بصاحبتها جاتين الى « سان جرمان ديبريه » . وخلال الصراع بين « القضية » و « المأساة » في داخل البطل نجده يتحرك في عالم متميز حاضر، لا يخلو من رواسب عالم قديم ، والعالم المتميز الحاضر هو هذه الجماعات من الشباب التي تتحرك في قلق واضطراب وفي داخلها نزوع حار عميق الى خوض معركة في سبيل تحرير مجتمعاتهم من اوضاعها السلبية غير الانسانية .

. . . . .

ويبقى سؤال تجيب عنه نهاية القصة : الم يكن من الممكن التوفيق بين عالم البطل وعالم البطلة .. بين البطل وجاتين ... بين القضية والمأساة ؟

كل هذا ممكن .

ولكن في عالم جديد ، عالم نسعى اليه نكون فيه انسانيين لا شرقيين فقط ، عالم تتغير فيه مفاهيمنا عن الانسانية والحرية والمسئولية ، عالم هو البداية التي انتهت بها قصة « الحي اللاتيني » لسهيل ادريس .

« وأعادت امه عليه السؤال :

ـــ لقد انتهينا الان اذن يا بني ، اليس كذلك ؟

فأجابها دون أن ينظر اليها :

ـــ بل الان نبدأ يا امي »

الرواية الثانية

موسم الهجرة إلى الشمال

تاليف : الطيب صالح

نقد جلال العشرى *

« الاديب اي اديب يكون اصيلا بمقدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الاصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما ادب هذا الاديب .. الطيب صالح .

. . . . .

ولعل اهم ما يثير الانتباه في فن هذا الكاتب ، هو انه ليس كغيره من الفنانين الخلص ، الذين يحرصون على الوفاء بكافة ابعاد العمل الفني من نسج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التي تشد الانفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن في أيديهم الى حلى زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشة فيها للواقع، ولا تعبير فيها عن المجتمع ، ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة او مشكلات سياسية عاجلة فيغرقون بذلك في هوة الادب التقريري وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة . وانما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن بحيث يصدر في أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الادب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التي تؤرق وجدان هذا الكاتب هي قضية البحث عن الشخصية الافريقية الاصيلة وسط طوفان جارف من أضواء

---

* كتب هذا النقد تحت عنوان : زوربا السوداني ، او البحث عن الذات الافريقية — والنقد يتجه اصلا الى الجزء الثاني : عرس الزين ، ولكنه تعرض للهجرة بصورة طيبة — عن كتاب : الطيب صالح عبقري الرواية العربية .

الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية ان تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم . محاولة بعث ما في هذا الماضي من فن ودين ، على اعتبار ان هاتين الدعامتين من اهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على ان يتحرر من تأثره العميق بالفن الافريقي سواء في النحت او التصوير او الموسيقى ؟ ام ان هذه الشخصية لا يمكنها ان تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية على اعتبار ان العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان في هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية ان تخطط لحاضرها على اساس غير علمي ان تبني مستقبلها على غير اساس من الصناعة ؟ واذا كانت هذه الشخصية الافريقية ترفض كلا الطريقين ،ولا يمكنها ان تطبق واحدا منهما لان كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين .. وما هو هذا الطريق الجديد ؟ تلك هي القضية التي تؤرق وجدان كاتبنا الاديب ، والتي نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب السياسي او الاجتماعي وما يحتويه من مشكلات مباشرة ، وانما هو الالتزام بمعناه الاعمق والاعرض ، وهو المعنى الروحي او الحضاري الذي يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الافريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقي الجديد » .

بعد هذه المقدمة ، يتجه الناقد إلى « موسم الهجرة » : يقول :

« فهنا رواية تصور موقف الانسان الافريقي الجديد تجاه هذه الحضارة ، الانسان الذي ترسبت في نفسه كل معاني الحدة والعنف والصراع ، وسطعت في قلبه شمس افريقيا الباهرة فتحفزت حواسه لمقت الرجل الابيض ورسالته الزائفة في تمدين الشعوب المختلفة او الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل الابيض في قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشري ، وصب عليه الاستغلال ونزل به الاضطهاد لا من الوجهة السياسية وحدها بل من الوجهة العنصرية كذلك، حتى اصبحت المشكلة الحقيقية التي يعانيها النصف الثاني من القرن العشرين هي كما قال الكاتب الزنجي ادوارد دي بوا « هي مشكلة الفاصل اللوني » .

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب مزودا بكل هذه المتبقيات سافر مصطفى سعيد بقلبه الابيض وبشرته السوداء الى لندن .. ولندن في الرواية مدينة ذات بعدين .. لندن العلم ولندن الاستعمار . فقد كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت اوروبا تبحث عن المواد الاولية لادارة مصانعها ،

وعن الاسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان السودان من نصيب انكلترا فاتخذتها الاخيرة مزرعة ومنجما وسوقا .. واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة حيث يصل الى ارفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا في الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا في الادب ، ومدرسا لامعا في احدى جامعا تانكلترا .. وهذه الجوانب لم يصنعها الكاتب جزافا في الرواية ، وانما لكل جانب دلالته الرمزية .. فدراسة الاقتصاد تعني أن الانسان الافريقي الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر او على مفتاح العلوم في هذا العصر ، واتساع ثقافته بحيث تشتمل على الوان من الاداب والفنون معناها انه لم يقف عند تطوير عقله وحسب بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كياني من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله بالتدريس في احدى الجامعات فلا معنى له الا ان هذا الانسان قد بدأ يثار لماضيه ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير ان هذا كله لا يعني عقد صلح حضاري بين الانسانين الابيض والاسود ، ولا معناه ان الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى .. فهذه كلها قشور فوق السطح لا تكاد تمس اللباب لنكتشف عن عمق المأساة وعنف المشكلة .. ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما داميا مروعا .. اصطداما يرجع في اسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسيةفي الصراع الكبير .. مشكلة اللون .. فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال اسود اللون .. وعندما يقع في علاقات وجدانية مع اربع فتيات انكليزيات سرعان ما تنتهي هذه العلاقات جميعا الى نهاية اليمة حادة فيها من الجليدية والبرود ما في طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما في طبيعة هذا الاسود القادم من افريقيا ..

أما علاقاته بالفتيات الثلاث فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الاخرى، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذي لم يلبث ان انتهى هو الاخر بالموت .. لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهي مستلقية على سريرها بعد ان أغمد سكينه الحاد في صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عطيل المغربي بيده السوداء فوق عنق ديدمونة فارداها قتيلة . وكان من الطبيعي ان يحدث هذا من مصطفى ، أو ان يقع هذا من الفتى السوداني الاسود .. فقد حاول عبثا ان يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة توامها الحب الحقيقي الذي يحتوي على كل معاني التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة .. ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى اكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، أو العلاقة الشهوانية

الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة في جو من الخيال الافريقي الساخن الذي لم يعهدنه من قبل في فتور الشباب الاوروبي الذي يمس فيهن الاسطح دون ان يهزهن من الاعماق .. وكان هو من ناحية لا يطيق هذه العلاقة التي تهين فيه الانسان وتجرح فيه الكبرياء ، ولكنه من ناحية اخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الاوروبي ، ويشعر برغبة عنيدة في الثار من هذا المجتمع . ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا ايضا كان سأمه منهن في نهاية الامر .. مما دفع بهن جميعا الى الانتحار .. لا بسبب عاطفة نفسية او ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة ادمنها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومي . وفي هذا التصوير اشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية وبين افريقيا الجوهرة السوداء .. فعبثا تحاول افريقيا أن تمد يدها لاوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن افريقيا يوم تيأس من محاولاتها ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة اوروبا تتجمد في جليدها الى ان تجوع وتنتحر وتفارق الحياة .

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التي قبلت منه الزواج ، والتي لم تخلف في كيفها عن علاقته بالفتيات الاخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على ان تستأثر به وحدها ، وان تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج .. ولم تكن اقل شذوذا وان كانت اكثر هوسا ، فقد ادمنت جسده ادمانا شديدا جعل علاقاتها به كالفعل المنعكس الشرطي الذي لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ .. ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجي انها اوروبية وهو اسود وانها زوجته دون ان يكون هو زوجها ، فهي قادرة على الاستغناء عنه في اي وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء .. وعلى هذا الاساس حرصت على ان تستثيره وتهينه وتذيقه الوان العذاب ، بقصد تحطيم الانسان في داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر ادنى ، وان الشرق شرق والغرب غرب وليس من اليسير ان يلتقيا ، واخيرا هددها بالقتل فلم تفزع لهذا التهديد حتى قرر بالفعل أن يقتلها ، فاستسلمت لقراره في رغبة مجنونة جامحة ، ورقدت في سريرها تستحثه ان ينفذ هذا القرار . لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة الى رغبة ماسوشية متاكة قضت عليها في اخر الامر ، وفي ذلك ايضا اشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآري والحامي ، والتي لا بد وان تودي بالاوروبيين انفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله .

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية في انكلترا فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن ، وبعد سبع سنوات قضاها في

احد سجون لندن ، خرج وفي عقله رؤية جديدة ، وفي قلبه يقين اخر ، ان الانسان الافريقي الجديد لن يستطيع ان يؤكد وجوده الحقيقي الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، او من خلال اطاره الحضاري العام. اما اذابة الوجود الافريقي في الكيان الاوروبي فهي محاولة عقيمة فاشلة لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب . فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده والانسياق وراء المدنيـــة الغربية ، ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره وتحقيق نجاحات في دول الغرب ، وانما معناها الابقاء على جوهر الحضارة الغربية وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الاصيل بقصد تطويره نحو الافضل والنهوض بـــه نحو ما هو اكثر احتمالا .. هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة ان تكون قوة ايجابية خلاقة في معركة التحرير والتنوير ، وان تؤدي دورها الحقيقي في انماء الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفي اطار هذا الواقع تستطيع بحق ان تستمد وجودها الفعلي وان تمارس نشاطها المشروع ، ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر اوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة او التاثير المتبادل على الصعيد العالمي .

وهكذا قرر مصطفى سعيد ان يعود الى ينبوعه الاصلي الـــى الارض الام ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا ، وفي السودان .. في احدى القرى الصغيرة اشترى مصطفى بضعة فدادين عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هي « حسنة بنت محمود » التي عاش معها حياة سعيـــدة هانئة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للاسلاف وفيها التناغم مـــع الطبيعة . وفي ظل هذه الحياة الزوجية السليمة استطاع مصطفى ان ينجب ولدين.. اشارة الى ان الجنس عندما يوضع في اطاره الصحي وهو الحب يصبح طاقة انسانية خلاقة قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدي الى الهلاك والتدمير . وتمضي الحياة بالفتى السوداني بسيطة واصيلة وصادقة الى ان يموت غريقا في احد الفيضانات التـــي اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض اهالي القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح وانما تغوص في الاعماق لترتد في القاع ، متحدة بصـــلب النيل .. واهب الحياة للقارة الافريقية .

وعلى الوجه الاخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » ، وفية لذكرى زوجها الذي ذاقت معه طعما جديدا للحب ونكهة جديدة للحياة ، بعد ان استطاع مصطفى سعيد ان يفتح عينيها على عالم ارحب من عالمها المحدود، ودنيا اعمق من دنياها البسيطة .. لقد افادت من علمه ومدنيته وبفضلهما احست انها تقدمت الى الامام . ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان ..

الدولة النامية المتفتحة لكل الاشياء .. لكل جديد في العلم وكل نافع في الحضارة ، والمستجيبة ايضا لكل النداءات بشرط ان تكون صديقة وأمينة وعادلة .. ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الريس » وهو عجوز سوداني من اهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ولا تجد بدا من ان تقتله وتقتل نفسها هي الاخرى . لقد اخذ مصطفى بيدها الى الامام .. الى عالم جديد ، وليست الان على استعداد لان تتخلى عن هذا العالم وتتقهقر الى الخلف .. لان تصبح متعة او متاعا لرجل عجوز بعد ان كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا الى جوار فتى شاب ، لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلا رمزيا لكل معاني التخلف والرجعية والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور ، مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق .

ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة ان تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية او استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقي ، وقربانا لتمردها على تقاليد البيئة ، وعلى انطلاقها الى الامام .

وبهذه النهاية الاليمة الرائعة ، او بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل تنتهي رواية « موسم الهجرة الى الشمال » .

★★★

نقد الدكتور محمود الربيعي *

يهتم الدكتور الربيعي بابراز الاسس الجمالية التي قام عليها بناء الرواية ، وسيجد نفسه حتما امام رموز تنتظر ان تتحول الى مقولات فكرية او قضايا مجردة ، وسيحاول تحديدها ، ولكن اهتمامه الاكبر سيبقى في الكشف عن اسرار التركيب الفني للرواية ، وهي زاوية تحتاج الى دراية نظرية وقدرة على التذوق معا .

بعد مقدمة قصيرة يبدأ بالكشف عن خبيئة البطل ، وطوايا رحلته :

« يغزو مصطفى سعيد الغرب بكل ربح الشرق والجنوب ، ومذاقهما الصارخ . وهو يرى منذ البداية في الرواية على مستوى رمزي ، جلب في اهابه والى حجرة نومه في انجلترا رائحة الصندل المحروق ، والند والعطور

* مجلة الموقف العربي — سبتمبر ١٩٧٧

الشرقية النفاذة ، والعقاقير الكيماوية ، والدهون ، والمساحيق ، والحبوب. نساء الغرب رأينه على انه رمز لهذا الجو الغامض الساحر ، وكان هو نفسه جنوبا يحن الى جو قطبي ، ويرى في نفسه صاحب رسالة تبلغ غايتها الرمزية الغامضة حين تأخذ مستوى سياسيا انتقاميا : لقد غزا الغرب الشرق استعماريا ، وقد اقسم مصطفى سعيد أن يحرر افريقيا بسلاحه الجنسي .

وحين تنتهي مغامرات مصطفى سعيد في اوروبا بقتل زوجته الاوروبية ومحاكمته يعود الى السودان ليبدأ مغامرة من نوع اخر . وهي مغامرة يمكن ان ترى — على سبيل التضاد — امتدادا للمغامرة الاولى : انه هذه المرة يرتبط بالارض رمز الاخصاب الاكبر ، ويصبح فلاحا . وهو في كل ذلك يتحول بسرعة داخل العمل الفني من شخصية مادية الى شخصية اسطورية .

« واحيانا تخطر لي تلك الفكرة المزعجة ان مصطفى سعيد لم يحدث اطلاقا ، وانه فعلا اكذوبة او طيف ، او حلم ، او كابوس ، الم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة . ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه » .

ويحيط الجو الاسطوري بمصطفى سعيد من جميع النواحي فيعيش في كل ذهن بصورة معينة . فهو عند البعض من الارائل الذين احتضنهم الانجليز . ولا بد انه يتبوأ الان مكانا محترما ، والبعض يتصوره على انه الان ، يعيش كاللوردات في الريف الانجليزي . . وقد اكتملت هذه الاسطورة التي خلقها لنفسه « الرجل الاسود الوسيم المدلل في الاوساط البوهيمية » باختفائه ، فالظاهر ان فيضان النيل قد اكتسحه ، ولكنه كان يجيد السباحة — على حد علم الراوي — وهو — كما تروي زوجته حسنة بنت محمود — قد رتب كل شيء قبل اختفائه ، فأوصى الراوي بابنيه ، وترك له مفتاح حجرة اسراره ، وكأنه كان يعلم نهايته . ومن ناحية اخرى يقرر هو في وصيته التي تركها مختومة للراوي ان « اشياء مبهمة في وفي دمي تدفعني الى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها » .

وبانتهاء اسطورة مصطفى سعيد تبدأ اسطورة اخرى بطلها الراوي الذي تقترب ملامحه من ملامح مصطفى سعيد بشدة ، فهو قد تعلم مثله في انجلترا وهو شديد الارتباط بالارض ومشكلات الناس وبالاستعمار ، والحرب ، والجنس ، وهو في النهاية — وبعد أن يرى صورة مصطفى سعيد أو صورته هو نفسه في المرآة وقد سبقت الاشارة اليها — يطفو على سطح النيل سابحا بين الحياة والموت وقد رأى « سربا من القطا متجهة

شمالا » ويصرخ في نغمة يختلط فيها اليأس بالسخرية : « النجـــدة ! » (وهذا مع انه يجيد السباحة كما كان يجيدها مصطفى سعيد !) .

على هذا النمط ذى الطابع الرمزي المعقد تتحدد رؤية الطيب صالح لحياة الناس في الريف السوداني وارتباطهم بالارض والخصب الزراعـــي والجنس ، وعلى هذا النمط يستطلع آفاقا مقابلة في الجو الاوروبي مركزا في ذلك كله تركيزا شديدا على العلاقات المادية والانسانية . ويستخـــدم التقابل في الرواية اساسا لتصوير الدراما المعقدة في حياة الناس في الشرق والغرب ، فالتقاء الشرق ـــ في شخص مصطفى سعيد ـــ بالغرب ـــ في شخص آن هيمند ـــ تعبير عن الحنين الابدي لالتحام هذين القطبـــين المتضادين .

« كانت عكسي تحن الى مناخات استوائية ، وشموس قاسية وآفاق أرجوانية . كنت في عينها رمزا لكل هذا الحنين . وانا جنوب يحن الـــى الشمال والصقيع » .

ترى هل يمكن تفسير غزو الغرب للشرق ـــ المطروح في طول الرواية وعرضها ـــ على أساس من هذا الحنـــين الرومانسي ؟ لو صح ـــ علـــى خطورة رؤيتنا للاستعمار باعتباره قضية أطماع مادية وايديولوجية لالتقى مع تفسير . ت . س اليوت الذي يرى أن الحنين الرومانسي الخالد للكشف هو الذي دفع بأوروبا القرن التاسع عشر الى المغامرات الاستعـــمارية التقليـــدية .

وقد صب الطيب صالح العلاقات المعقدة في الرواية في وعاء لغوي محكم . وواضح أن المستوى اللغوي لهذه الرواية بعيد عن المستوى الدلالي الواقعي للغة ، فهي لغة خاصة فيها كثير من الطابع الرمزي ، وبعبـــارة أخرى هي لغة فوق اللغة العادية ،وهي مع ذلك لغة دقيقة ومنضبطة . وليس معنى خصوصيتها أنها غامضة أو معقدة ، بل أن العكس هـــو الصحيح . فهي لفرط خصوصيتها قد عادت مرة أخرى اقرب ما تكون الى لغة العاطفة الاولى التي نحس نبضها ووقعها ، وحيويتها في لغـــة الحياة اليوميـــة .

هذه اللغة السهلة الصعبة التي تزخر بروح الشعر ، وتعكس الجو البكر الغني الغامض الذي أراد الطيب صالح تصويره ، تحتل في نظري مكانا مهما بين مجموعة العوامل التي تحدد قيمة رواية « موسم الهجرة الى الشمال » . وبوسع الانسان أن يفيض في الاستشهاد على هذه النقطة من واقع الرواية ، ولكنه يجد ذلك صعبا غاية الصعوبة ، وذلك لان مسألـــة اللغة في العمل الفني ليست مسألة جزئية ، وانتزاع العبارات والجمل من

نسج العمل العام للاستشهاد بها قد يكون ضرره أكبر من نفعه . والحق أن الطيب صالح نجح في أن يجعل من لغة روايته امتدادا متصلا يجمع العمل كله في وحدة واحدة لا في مرقعة من الاساليب المتفاصحة . ومعنى هذا أن الوقوف الحقيقي على معنى خصوصية هذه اللغة ، وسهولتها ، ودقتها ، وشاعريتها أمر يتطلب أن يكلف الانسان نفسه عناء قراءة هذا العمل قراءة نافذة متعاطفة ، يوظف لها ثقافته ورهافة اذنه وروحه ، وعندئذ تستقر شفافية هذه اللغة ودقتها في نفسه استقرارا يقينيا .

ويتصل بعنصر دقة اللغة هذا في رواية « موسم الهجرة الى الشمال» دقة الوصف التي لا تخلو من عمق شاعرى . ويحس الانسان الذي عاش في بيئة شبيهة بالبيئة التي يصفها الطيب صالح بهذه الدقة العميقة تنفذ الى نفسه نفاذا لا يمكن دفعه ، وقد يتعذر وصفه او تعليله :

« كل هذا رأيته منذ فتحت عيني على الحياة ولكنني ابدا لم ار القرية في مثل هذه الساعة في اواخر الليل . »

« السماء تبدو اقرب الى الارض في مثل هذه الساعة قبيل الفجر — والبلد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السماء والارض » .

« وحين أعانقه (يتحدث الراوي عن جده) استنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع » .

« صوتها الان ليس حزينا وليست فيه مناغاة ولكنه مشرشر الاطراف كورقة الذرة » .

وثمة سمة عامة تتسم بها رواية « موسم الهجرة الى الشمال » هي سمة الجراة . والمؤلف يوحي بهذه الجراة في مرحلة متقدمة جدا من العمل : « ثمة آفاق كثيرة لا بد أن تزار ، ثمة ثمار يجب أن تقطف ، كتب كثيرة تقرأ ، وصفحات بيضاء في سجل العمر ، سأكتب فيها جملا واضحة بخط جرىء » لقد اقتحم بنا المؤلف في جراة مخدع مصطفى سعيد لنقف على مأساة حياته ، هذه المأساة التي لخصها الدفاع عنه في محاكمته لقتل زوجته جين موريس بقوله : « مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين انسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه .. » كذلك اندس بنا المؤلف في جلسة مجموعة من العجائز في ريف السودان تلوك ذكرى الفحولة الجسدية لايام الشباب : جد الراوى ، وبنت مجذوب ، وود الريس .

وهذه الصفحات تطرح سؤالا مهما هو : هل هذا الكلام الذي نجده في « موسم الهجرة الى الشمال » متفرقا في وصف مغامرات مصطفى سعيد

الجنسية في انجلترا ، ونجده مجتمعا في وصف محادثة العجائز المشار اليها في الفقرة السابقة ، هل هذا الكلام من النوع المكشوف ؟ !

اقول ابتداء في الاجابة عن هذا السؤال انه ما من احد يستطيع ان يدافع عن طرح مسألة الجنس في الفن بحرية مطلقة وبدون حدود ، ولكن ما ينبغي أن يقال في هذا المجال هو التفرقة بين طرح الجنس في الفن على انه غاية في ذاته ، وبين طرحه على انه وسيلة لتقرير فلسفة ما ، أو جزء من فلسفة ما .

والذي يقرأ « موسم الهجرة الى الشمال » قراءة فاحصة يحس احساسا قويا أن الجنس انما هو جزء من موقف فكري متكامل يعرضه المؤلف ، وخلاصة هذا الموقف ، الوقوف كلية الى جانب عنصر الاخصاب في الحياة الذي يضمن لهذه الحياة استمرارها والذي يتجلى في الحركة الديناميكية التي تزخر بها والتي تتسع لتشمل عنصر الموت الى جانب عنصر الحياة . والجنس في الرواية رمز لهذا الاخصاب ، وجزء من التفاعل الاكبر الذي يدور بين عناصر الطبيعة . والنظرة اليه على هذا النحو تجرده من كثير جدا من ايحاءاته الغليظة المادية ، ومن اثارته العادية . ويتجلى الاحتشاد الكامل من جانب المؤلف وراء عنصر الاخصاب ، هذا بالمعنى الذي اشرت اليه في تقديمه للطبيعة بكل عناصرها ، فالنهر « لولاه لم تكن بداية ولا نهاية » و « لا خير في حمارة لا تلد » و « في ركن عنز تأكل شعيرا وترضع مولودا » وحين يتوقف عنصر الاخصاب مؤقتا بموت حسنة بنت محمود تبدو الارض سوداء مبسوطة تتحدث بذكريات الموسم الذي انتهى ، ولكنها مع ذلك تكون في حالة تأهب لاستقبال الموسم الجديد . هذا هو الكون الذي ينتظم في اطاره العالم عملية الجنس مجردة من ايحاءاتها القذرة والشريرة . . . ان كان ذلك شرا فهذا ايضا شر ، وان كان هذا مثل الموت والولادة وفيضان النيل وحصاد القمح . . جزءا من نظام الكون ، فقد كان ذلك ايضا كذلك .

في هذا الجو ينبغي الا نهمل الاطار الكلي للعمل متعلقين بصفحات مكتوبة عن الجنس نفصلها من سياقها ونلعنها على اساس انها من النوع المكشوف . . يقول الناقد رتشارد هوجارت في مقدمة طبعة بنجوين من رواية « عشيق الليدي تشاترلي » للروائي الانجليزي د . هـ. لورنس : « اننا اذا كنا سنصر على قراءة هذا الكتاب على انه كتاب جنسي قذر ، فان اذهاننا نحن تكون في هذه الحالة هي القذرة » . وبالمثل يمكن أن يقال عن رواية الطيب صالح أن الذي يريد ان يقرأ الصفحات القليلة الواردة فيها عن الجنس في ضوء العمل كله ، وفي ضوء الفلسفة التي يتوخاها فانه

يستطيع أن يجد لهذه الصفحات تفسيرات ليست شائنة ولا قذرة بالضرورة » .

ويمضي الناقد معددا الوان الجراة في تجربة الطيب صالح ، وهي ليست وقفا على طرح قضية الجنس ، وانما تتجاوز ذلك الى نغمة الرفض العالية التي حملها الشباب ضد العلاقات النمطية في النسيج الاجتماعي ، وتمتد صيحة الرفض لتصل عند الفتى السوداني الى المستعمر ، بل الى مواطنيه أنفسهم الذين يجعلون من الاستعمار مشجبا يعلقون عليه الوان قعودهم ، بل يصل الغضب الى أصدقائه ، والى نفسه أيضا .

ويعود الناقد الى التركيز على الجانب الجمالي في بناء الرواية ، فيكشف عن صلة التراسل والتآلف بين الطبيعة وشخصيات الرواية وكافة مكوناتها ، بل ملامح شخصياتها .

واخيرا يصل إلى التكنيك ، يقول :

« والتكنيك الذي يستخدمه الطيب صالح في « موسم الهجرة الى الشمال » تكنيك تجريبي بعيد عن اسلوب الاداء التقليدي الذي يعتمد على نمو الحدث والشخصية بطريقة تطورية تتماسك تماسكا عضويا . انه اقرب ما يكون الى تسجيل الاحداث كما تنطبع في ذهن الراوي ، وكما تأخذ مجراها في منطقة وعيه ، ومن ثم فهو يقترب اقترابا شديدا من اسلوب « تيار الوعي » . وانا استخدم هذا المصطلح باحتراس شديد في وصف رواية الطيب صالح ، وذلك لان هذا المصطلح مرتبط وبخاصة في الصورة التي تستخدمه به فرجينيا وولف وجيمس جويس — بسمات معينة من اهمها انعدام عنصر الرمز — تقريبا ، والقيام بتجارب جريئة في اللغة ، ينعدم معها منطقها العادي بحيث تصبح قيمة رمزية على التركيز الشعري الهائل والمجازات المكثفة .

ونحن قد لا نجد اسلوب تيار الوعي بمفهومه المكثف هذا عند الطيب صالح — وهذا هو سر الاحتراس الذي قدمته — ولكننا نجد بالقطع الاعتماد على اللعب الذهني الحر الذي يرمي الى احداث تأثيره عن طريق التداعي . وقد وصل هذا التداعي الى قمته — واقترب بذلك من تيار الوعي كما يستخدمه رواده — في الفصل السابع الذي يعود الراوي فيه من قريته الى الخرطوم بالطريق الصحراوي بعد مأساة حسنة بنت محمود ، تاركا لذهنه ونفسه العنان لتسقط عليهما احداث الماضي والحاضر ولتتداعى الاحداث تداعيا حرا يخفف من الاحساس بخصوصية الزمن الى الحد الذي يسمح بجمع الماضي والحاضر في رؤية واحدة .

وصحيح ان اسلوب التداعي هذا يتردد في فصول اخرى غير الفصل السابع ، كما ان اسلوب التداخل بين الاحداث ، وطريقة الارتداد الى الماضي يستخدمان كثيرا . ولكن الفصل السابع برمته يكون صورة ناضجة لتيار الوعي ، ويخدم بمثابة مرآة تعكس الاحداث مجتمعة في بؤرة واحدة .

« يوم الاحتفال بختان الولدين خلعت حسنة الثوب عن رأسها ورقصت .. لماذا لا تتزوجها انت ؟ كيف كانت ايزابيلا سيمور تناجيه .. ويهتز كيان السيارة حين تنحدر في واد صغير .. وتمر بعظام جمل نفق من المعطش في هذا التيه .. هذه الفرفة عبارة عن نكته كبيرة كالحياة وليس فيها شيء .. مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجاة ويغيب فجاة .. الانسان لمجرد انه خلق عند خط الاستواء ، بعض المجانين يعتبرونه عبدا ، وبعضهم يعتبرونه الها . اين الاعتدال ؟ .. اين الاستواء ؟ وفخذان بيضاوان مفتوحان ، هما الان كعظام الجمال الجافة المتناثرة في الصحراء ، لا طعم لا رائحة » .

وبعد ، فهل من الضروري — بعد هذه القراءة النقدية التي اردت بها القاء بعض الضوء على رواية « موسم الهجرة الى الشمال » ان اصدر حكما نقديا عاما عليها ؟ في هذه الحالة اكتفي بالقول بانها عمل فني ناضج ، كفيل بان يضمن لاسم الطيب صالح مكانا بارزا في سجل الروائيين العرب » .

الفصل الرابع

فـــن القصـــة القصـــيرة

عرفت العصور القديمة الحكايات القصيرة التي تحكى للتسلية او التهذيب والوعظ ، وقد راينا نماذج لهذا النوع من الحكايات في كتاب « البخلاء » للجاحظ ، والمقامات ، وكتب النوادر والاخبار . والقصة القصيرة المعاصرة — كما هو واضح من اسمها — سنجـد ان التركيز في الحجم من اهم ملامحها ، ولكنه ليس الفارق الوحيد بينها وبين الرواية ، بمعنى اننا لـو قمنا باختصار رواية الى بضع صفحات ، او اخذنا من هذه الرواية فصلا معينا لا نكون قد حصلنا بذلك على قصة قصـيرة ، لان هذا الفن ينهض على اسس فنية وفلسفيـة خاصة ، ولهذا ايضا لا نستطيع اعتبار القصة القصـيرة المعاصرة استمرارا لفن الحكاية أو المقامة ، حتى وان اعتبرا خطوة نحـوه .

فالقصة القصيرة شكل فني عصري ، يناسب عصر الصحافة والسرعة والميل الى التركيز ، وفي نفس الوقت : الاهتمام بالجزئيات والذرات ، فربما لم يعد في مكنة كثير من هواة القراءة ان يستمر اياما مع رواية تصل صفحاتها الى المئات ، ويريد عملا فنيا ممتعا ينهيـه في جلسة واحدة . ولكن فن القصة القصيرة لم ينشا استجابة لهذا الجانب العملي وحده ، وانما نشـا استجابة لمجموعـة مـن العوامـل : فهو فن التركيز أولا .. التركيز في الصفحات فلا تزيـد القصة القصيرة — عادة — عن عشرين صفحة ، وان امكن ان تصل الى خمسين ، والتركيز في الاحداث ، فهي تقوم على حادثة واحدة ، والتركيز في الشخصيات ، فلا يزيد ابطالها عن ثلاثة او اربعة وقد تكتفي بشخصية واحدة . وهذه الالوان من التركيز نبعت من مفهوم جديد للزمن ، فقد كان القدماء ينظرون الى تيار الزمن وكانه ماء يجري في نهر . .متماسكا .. ذاتدفق مستمر .. بنفس السرعة . وهـذه هي الحقيقة الموضوعية للزمـن ، فكل الايام من اربع وعشريـن

ساعة .. الخ ، ولكن الفلسفة الحديثة اهتدت الى اكتشاف الزمن الخاص ، فلكل منا احساسه المتميز بالزمن نتيجة لتجربته الذاتية ، فالايام السعيدة قصيرة ، وساعات الشقاء طويلة .. وقد تمضي الايام والاسابيع لا تتميز بشيء ، بل تسقط في المجهول بسهولة غريبة ، ولكن يوما معينا شهدنا فيه حادثة عجيبة او نادرة سعيدة او مفجعة .. يظل هذا اليوم مميزا محفورا في الذاكرة مهما تطاول الزمان . فالزمن الخاص لا يتدفق كالنهر ، وانما تختلف ايامه كالهضاب والوديان ، ولا تتماسك جزئياته كخط ممتد ، بل تتابع كنقط بينها فجوات ساكنة ، وكاتب القصة القصيرة يلتقط اللحظة المميزة ، او الشخصية المميزة او الحادثة المميزة لينسج منها قصته .

ومن الجائز أن تكون القصة القصيرة ذات دلالة جزئية في حدود الحادثة او الموقف الذي اختارته ، ولكنها في يد الكاتب القدير تستطيع ان تتجاوز هذا الارتباط الجزئي المحدود الى دلالات انسانية شاملة ، كما تدل « العينة » على خصائص الكل ، وكما تحمل الذرة او الخلية كل خصائص الجسم الذي يتركب من ملايين الذرات أو الخلايا ، والاعتماد على « العينة » معترف به كأسلوب علمي في الاحصاء والبحوث الاجتماعية وغيرهما .

ويضيف موباسان الى مفهوم الزمن اعتقاده بأن الحياة تختلف عما ترسمه الروايات ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، وهي في الغالب تخلو من الاحداث الخطيرة والوقائع المهمة ، ومع ذلك فبين طياتها من الامور العادية التي تحدث كل يوم ما قد يعكس — لو تأملناه بوعي واستطعنا النفاذ الى حقيقته ومغزاه — معاني ورموزا جديرة بالاعتبار . فلم يكن من الضروري — في رأي موباسان — ان يتخيل الكاتب مواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما ، فربما يكفيه ان يصور أفرادا عاديين في مواقف عادية ، كي يفسر الحياة تفسيرا سليما ، ويبرز ما فيها من معان خفية .

هذه أهم الاسس التي قام عليها فن القصة القصيرة ، ولعلنا عرفنا الان أن هذا الشكل الفني الجديد قد اكتشف بجهود موباسان في فرنسا ، ونضيف اليه تشيكوف في روسيا ، كما عرفنا أنه اكتشف في اطار المذهب الواقعي الذي يرفض المبالغة ، ويرصد الواقع بنظرة تحليلية باردة ، ويعنى بالافراد لا كنماذج مفردة معزولة وانما من خلال علاقاتها الاجتماعية ويهتم بالجوانب المادية في الملامح وصفات الاشياء . وهذه أهم خصائص فن القصة القصيرة في نشأته ، وهي مستمرة معه الى اليوم ، ولكن المذاهب الفنية والاساليب المستجدة التي ظهرت بعد المدرسة الواقعية

تركت بصماتها على هذا الفن ايضا ، كالقصة الرمزية ، والقصة النفسية التي تهتم بالمشاعر والانفعالات الداخلية ، والقصة الوجودية التي تعري الانسان عن زيفه وتضعه امام الحقائق التي يتغافل عنها ..

والقصاص الذي يؤثر ان يعبر عن تجربته في شكل قصة قصيرة، يعبر في الوقت نفسه عن التغير المستمر في الحياة ، فالرواية بامتدادها الزمني وترادف حوادثها لا تنمو الا في المجتمعات المستقرة ، التي انتقلت من حال الى حال ، فكثيرا ما يكون هدف الرواية التحليل للظواهر الاجتماعية وسلوك الاشخاص ، وهذا يعني طول التأمل والاحاطة بامتداد الظاهرة . اما القصة القصيرة من حيث هي لحظة او مجرد « لقطة » او مشهد أو موقف او حادثة او صورة ، فانها تبدو كومضة من « كاميرا » التقطت صورة واحدة ، حقا لقد عزلتها عن سياقها ، ولكنها حددت وكشفت اهم ملامحها وادق تفاصيلها .

والقصة القصيرة تأخذ الكثير من ملامح المسرحية الكلاسيكية ، من حيث ضرورة التركيز والاختصار في الشخصيات ، ووحدة الزمان والمكان والحدث ، والترابط المنطقي في داخل نسيجها ، والوصول الى خاتمة مناسبة لعناصر البناء ومستمدة منها . كما تأخذ من الشعر قدرته على التكثيف ، اي قول المعاني الكثيرة في اقل كلمات .. او في تصوير حركة صغيرة قد لا يفطن اليها أحد ، لكن الاديب القدير يلتقطها بذكاء ويوظفها في سياق قصته . وهذا كله يعني في النهاية ان الموضوعات التي تصلح لان تكون هيكلا لرواية ليست هي التي تصلح لان تكون قصة قصيرة .

وفي القصص القصيرة قد يعتني بتصوير اوتحليل جانب من شخص، او تصوير موقف او حادثة ، وهذا النوع الاخير يعتمد على مفاجأة النهاية ، ومن الخطر ان تأتي النهاية مفروضة متعسفة ، كما انه — في هذا النوع — من الخطر ان يعرف القارىء نهاية القصة قبل بلوغها . ومن الطبيعي في قصة الشخصية او الموقف ان نرى الشخصية وهي تعمل ، لا ان نتولى الحكاية عنها ، وان يكون هذا العمل ذا مدلول يرتبط بالحدث الذي اخترناه لاعطاء فكرة مركزة عنها .

وتنتهي القصة القصيرة عادة بما يعرف بنقطة التنوير ، وهي اللحظة التي يكتمل بها معنى الحدث ، وتنتهي اليها كافة خيوط النسيج القصصي، لكي تعطي في النهاية المعنى المحدد الذي يريد الكاتب الابانة عنه . فنقطة التنوير هي الملتقى النهائي لكافة ما في القصة ، وهي القادرة على اكمال المعنى واعطاء القصة مغزاها النهائي .

وقد ظهر فن القصة القصيرة في الادب العربي الحديث ، على اسسه الفنية التي عرفناها بجهود هذا الرعيل الذي اتصل في فترة مبكرة بالثقافات الاجنبية ، وبخاصة الادب الفرنسي والادب الروسي ، مثل محمود تيمور ، ويحيى حقي ، ومحمود طاهر لاشين .. وقد جاء بعدهم جيل له تجارب واجتهادات اكثر تنوعا وخصوبة ، مثل : يوسف ادريس وابو المعاطي ابو النجا وسليمان فياض وجمال الغيطاني وغيرهم في مصر ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي في العراق ، وشاكر خصباك وعبد السلام العجيلي في سوريا ، وسهيل ادريس في لبنان ، وسيف الدين الايراني وغسان كنفاني في الاردن وفلسطين ، والفقيه والمقهور في ليبيا ، ومصطفى الفارسي في تونس ، وغيرهم كثير ، وهذا يعني انتشار هذا الفن وورواجه ، لاسباب كثيرة اشرنا الى بعضها ..

وسنختار الان قصة لواحد من مؤسسي هذا الفن . وهو الاستاذ محمود تيمور ، لنرى خصائص ادبه الفكرية والفنية واللغوية ، ونتلمس آثار حياته الخاصة ايضا .

وسنلتقي بعد ذلك بقصة قصيرة أخرى تغاير سابقتها في كثير من الامور ، فهي لسيدة وليست لرجل ، ومن الشمال الافريقي ، وليست من المشرق ، ومن جيل جديد يرمي لغايات جديدة ، وليست من الجيل المؤسس ، الذي انتهى وجوده الان .

القصة الاولى هي قصة « حفلة » ، والقصة الثانية هي قصة « رفض مظلة » التي كتبتها الاديبة المغربية زينب فهمي ، التي تطلق على نفسها اسما ادبيا هو « رفيقة الطبيعة » ، وقد يكون من الطريف ان نلمح رومانسية اللقب او الاسم الفني ، وواقعية القصة التي كتبتها .

(١)

حفلـــة !!

قصـــة : محمـــود تيمـــور

رزق « محسن بك » بمولود ذكر بعد ست بنات ، فعظمت غبطته بهذا الضيف الذي طال انتظاره . فاعتزم أن يقيم حفلة شائقة لا تقل فخامة عن حفلات الاعراس الكبرى . وصادفت هذه الفكرة هوى في نفس « علية هانم » زوجه . فحثته على الاسراع بتنفيذها .

ومر أسبوع والزوجان لا يتحدثان الا في شـــأن الحفلة ومدعويها . وانتخاب ما لذ وطاب من الوان المطاعم والاشربة .

ثم ضرب الموعد . فظهر العمال بأعمدتهم الطويلة ، وخيامهم المزخرفة ، يجدون في اقامة السرادق على نظام رائع فخم . وثارت في المنـــزل جلبة لا تهـــدأ . وأوصت « الهانم » خياطتها بأن تعد لها ثوبا يوافق نحافتها التي تبدو فيها الان بعد الوضع ، على أن يكون ملائما لروح الحفلة التي ستكون نجمها الساطع !

ورأى « محسن بك » ان هذه المناسبة فرصة طيبة ليبعثر فيها ماله بلا حساب ، فزحم حجرة الوليد بأصناف شتى من التحف واللعب . وأوصى لنفســه ولبناته الست بملابس جديدة غالية .

وما زال رب الدار معنيا بشأن هذا الاحتفال ، يراجع معداته في اقبال ونشاط ، حتى اليوم السابق للموعد ... كان « محسن بك » فـــي ذلك الوقت يتناول غداءه مع زوجه ، تشاركهما عـــلى المائدة « الست حسنة » وهي من توابع الهانم وصديقات الاسرة : ســـيدة بدينة مترهلة ، لا يهدأ فمها عن الكلام الا ليشتغل بالطعام !

واذ هم على الطعام ، دق جرس « التليفون » ، فقامت « علية هانم » وتكلمت مع عمتها ، وما عتمت ان عادت والهم باد على محياها ، فأخبرت زوجها بأن « فوزي بك » زوج عمتها فاجأه مرض خطر ، وان حالته لا

تدعو الى الطمأنينة ... فكـــانت مباغتة ثقيلة اسلمت الزوج الى صمت قلـــق !

وبعد هنيهة ، سأل « محسن بك » زوجته :

اصحيح ان الحالة خطرة ؟

ـــ هذا ما اكده الاطباء !

وسمعت « الست حسنة » حديثها ، فازدردت ما في فمها دفعة واحدة ، ونطقـــت علـــى الاثـــر :

« كلام الاطباء كله دجل في دجل ، هل دخلوا في علم الله ؟ » .

ثم تهيأت لالقـــاء محاضرة تؤيد بها دعواها ، وتدارك « محسن بك » الامر ، وراح ينتهرها ، فلم تملك الا السكوت !

واتموا طعامهم في نكد وحيرة ، وقام « محسن بك » الى « التليفون » يطلـــب بيت المريض ، وتحدث مـــع احد افراد اسرته ، فعلم ان الحـــالة تتدرج من سيء الى اسوأ . فعـــاد الى زوجته يزفر ، وقال لهـــا في صوت خفيض :

وما العمل الان ؟

ـــ اي عمل تطلب ؟ ... ستضيع علينا الحفلة !...

ـــ اية مفاجأة هذه ؟ ... ان زوج عمتك مريض منذ اعـــوام طويلة ، لقد اصطلحت عليـــه الامراض حتى الفها ، فلماذا لم يشتد عليه المرض الا الان ؟ !

واعتراهما الصمت ساعة ، اشعلا في اثنائها لفافتين من التبغ .. والتفت « محسن بك » الى زوجه ، واخبرها بانه ما دام المريض على قيد الحياة ، فثمة أمل في اقامة الحفلة ، وعلى ذلك لا داعي لالغائها ... وقصد من فوره حجرة مكتبـــه واستدعى كاتبه الخاص « ايوب افندي » وأمره ان يكتب على الفور للمدعوين رسائل اعتذار ، يبلغهم فيها ان الحفلة تأجلت الى اجل قريب لسبب منزلي ، وكذلك طلب اليه ان يذهب الى محل « جروبي » ويخبره بأن يكف عن اعداد ما اوصى به من الاطعمة حتى يعلمه بالموعد الجديد . وعلى الكاتـــب الى جانب ذلك ان يتكلم مع رئيس الفراشين ، ليقف العمل ، ريثما تنجلي الحالة ..

ويمم الزوجـــان عصر ذلك اليوم ، منـــزل المريض ليعوداه ، ورجعا يكتنفهما ضيق شديد .

ولبثا ثلاثة ايام يواليان زيارة المريض ، ويسألان عنـــه في الفترة بعد الفترة : ماذا جد في امره ؟

وافلحت مساعي الاطباء ، فظهرعلى المريض تحسن بطيء ، ولكنه مطرد ، فسر الزوجان ، واعتبرا ذلك بشرى خير .

وفي صبيحة اليوم الخامس ، تصد « محسن بك » الى « التليفون » ، وسأل عن صحة « فوزي بك » فكانت الاجابة مرضية ، فهرع الى زوجته يزف اليها ما علم ، فعانقتهوقالت له :

الوقت مناسب الان لاقامة الحفلة !

ـــ كل المناسبة ...

ـــ اريد ان امتع نفسي بلبس ثوبي الجديد ، ولو مرة واحدة !

وبعد الغداء ، عاد « محسن بك » يسأل عن صحة المريض ، فأخبروه بأن الحالة في تحسن ، وان الطبيب امر بنقلـه الـى منزله بالزيتون ، استكمالا لاسباب الشفاء . فأسرع « محسن بك » الى كاتبه من فوره ، والقى اليه اوامره ، واوجب عليه ان ينفذها على عجل ...

وما هي الا ان عاد المنزل مسرحا للضجة والجلبة ، فتعالت صيحات البك والهانم ، وتجاوبت الحجرات بمشاغبات الخدم ، وتزايدت ثرثرة « الست حسنة » فتداخلت فيما يعنيها وما لا يعنيها ، وفازت اخيرا بوعد قاطع من الهانم أن يكون نصيبها يوم الحفلة ديك رومي وفخذ خروف ، وصينية كنافة ، تخص بها نفسها دون غيرها من التوابع ...

وراحت « علية هانم » تتأملثوبها الجديد في اقبالوشغف ، ثم ارتدته، وجعلت تتغايد به امام المرآة وقتا غير قصير !

وحل يوم الحفلة ، فانتبه الزوجان من نومهما في مطلع الفجر ، واطلا من النافذة ، فاذا الخيمة قائمة بأعمدتها كأنها عرش نصب لهما ، فتطلق وجه « محسن بك » والتفت الى زوجته ، فألفى طلعتها تشرق بابتسامـــة رحيبة ، ثم اتجها الى غرفة الطفل فانهالا عليه تدليلا وتقبيلا ، حتى ابكياه !

واراد « محسن بك » ان ينزل الى فنـــاء الدار ليراقب بنفسه اجراء العمل ، ولكنه ما كاد يخطو بضع خطوات حتى دق جرس « التليفون » ، فذهب اليه ، واذا بوجهه قد امتقع ، وصوته قد تهدج ، وترك السماعة وهو ينادي زوجته ، فلبت مسرعة ، وهي تقول :

خير ان شاء الله !

— اي خير ؟! ... لقد مات فوزي بك : ... مات فجاة في الساعة الثالثة صباحا ، وسيشيعون جنازته اليوم بعد الظهر ...

فتهالكت « علية هانم » على المقعد القريب ، وكانت « الست حسنة » جالسة في ذلك الوقت على وسادتها ، فما ان سمعت قولها حتى اهتزت شفتاها ، ولعب لسانها في فمها بتعزية ضافية ... ولكن « علية هانم » فطنت الى ما ترمي اليه الضيفة الثرثارة ، فاهابت بها ان تخرج ... !

واسرع « محسن بك » الى الشرفة ، واخذ ينادي باعلى صوته : « يا ايوب افندي ! .. ارني وجهك .. اريدك لامر مهم.. عجل ..» فظهر الكاتب من حجرته ، بعد هنيهة مهرولا ، يلم شعثه ، وينفض عن جفنيه النعاس ، ورفع راسه نحو الشرفة ، وسطوع الشمس يمنعه ان يفتح عينيه ...

فصرخ « البك » :

« انظل نائما حتى الان ؟ ما شاء الله ! ... رجل بليد غبي ! ... اتسمعني ام لا ؟ ... تكلم ... ! »

فاسرع الكاتب يجيب بصوت غليظ ابح ، وهو يحاول ان يغطي شعره المنفوش حول قلنسوته القصيرة :

سامع يا افندم سامع !

— فوزي بك مات هذا الصباح .. انتهى كل شيء !

— البقية في حياة سعادتكم ، واطال الله عمركم ...

— اخرس ... لا اريد ان تسمعني مثل هذا الكلام الفارغ ، اذهب الى مكتب البرق ، وابعث الى المدعوين برقيات تخبرهم فيها بالغاء الحفلة لهذا السبب ... اما البرقية ، فلتكن كما املي عليك ، اخرج ورقة وقلما واكتب ما اقول : « الغينا الحفلة لفاجعتنا الاليمة في المغفور له فوزي بك ، وانا لله وانا اليه راجعون » . افهمت ؟

— فهمت يا افندم ، فهمت ...

— وقل للفراش يحمل السرادق وينصبه في « الزيتون » للمأتم .. وبعد انتهاء عملك ، تسرع الى منزل المرحوم ، فربما كانوا في حاجة اليك .

واختفى « البك » ، فعلم « ايوب افندي » ان الاوامر قد انتهت . فعاد الى حجرته ، وهو يهمهم :

« فوزي بك » مريض ... « فوزي بك » مات ... انصبوا السرادق ... اهدموا السرادق ... كل ايامك نكد في نكد يا فوزي !

أما « محسن بك » فقد دخل حجرة الزينة ، فوجد زوجته ثائرة تبحث عن خمارها الاسود ، وتكيل لخادمتها الصغيرة الشتائم ، وتتعهدها بالصفع . فبدأ يعد ملابسه الخاصة بالحداد ، وأخذ كذلك يصيح بالخادمة لتساعده في البحث عن رباط الرقبة الاسود ، فهبت الفتاة مذعنة للامر ، ولكنها ما كادت تفعل حتى انتفضت عليها سيدتها ، واشبعتها لكما ، وزادت في انتهارها ، وهي تهيب بها الا تشغل نفسها بغير البحث عن الخمار ... وعندما لاحظ الزوج تواني الخادمة ، انهال عليها سبابا ، وامرها ان تأتي له برباط الرقبة ، وهكذا دواليك !

وفي هذه اللحظة ، فتح الباب ، واطل منه راس « الست حسنة » وكانت قد انتهت ارتداء لبوس المأتم ، واكسبت صوتها بحه تماثل بحة الندابات اللواتي تقام عليهن عظمة المآتم والمناحات !

وتكلمت قائلة :

— هلم بنا يا سيدي ، فقد ازف الوقت ، ولا بد ان يكون البيت قد حفل بالناس ، وصار المأتم الان في عنفوانه ...

فهرول « محسن بك » الى الباب ، ودفعه في وجهها بعنف !

وفي منتصف الساعة الحادية عشرة خرجت سيارة « محسن بك » من المنزل ، تقله هو وزوجته و « الست حسنة » ، متجهين الى منزل « فوزي بك » بالزيتون .

وكان الثلاثة صامتين يعلو وجوههم الكمد ، كل يفكر في همه ...

أما « الست حسنة » فكانت أحشاؤها تئن لوعة على نصيبها الضائع في طعام الحفلة ، وتألما من صيامها اليوم بأكمله تظاهرا منها بالحزن على الفقيد العزيز .

واخيرا تكلم « محسن بك » فقال :

« ستبدأ الجنازة سيرها من « كوبري الليمون » ، اي اننا سنشيعها مشيا على الاقدام ، من المحطة الى القرافة ... مرحلة شاقة ... ومن يضطرني الى السير طول هذه المسافة ؟! » .

وتهيأت « الست حسنة » للاعتراض على كلام « البك » فزجرها ، فلزمت الصمت ، وعادت تتحسر على طعام الحفلة ، وصيامها اليوم كله !

وفي المساء ، كان « محسن بك » جالسا عند مدخل السرادق المقام بجوار منزل المرحوم « فوزي بك » يستقبل المعزين ، ويامر الخدم بتقديم القهوة ، ولفائف التبغ ...

وبين حين وحين ، يترحم على الفقيد بزفرات عميقة ، وآهات طويلة ! .

★ ★ ★

محاولة نقدية

وبعد ان قرانا قصة « حفلة » يمكننا ان نتبين فيها العناصر الاساسية المميزة لفن القصة القصيرة ، فشخصياتها قليلة ، والاوصاف والمشاهد الحوارية مركزة خاطفة ، والامتداد الزمني محدود ، فهي لا تمتد لاكثر من بضعة أيام ، وهي تقوم على حدث واحد لا يتحقق هو الاستعداد لحفل والعدول عنه . ويختار الكاتب هذه المناسبة المميزة التي لا تتكرر كثيرا ليطلعنا على جانب من طبائع شخصياته . والفكرة كلها تقوم على ان محسن بك رجل ثري ، وهو مثل معظم الناس يفرح لانجاب ولد ذكر ، وبخاصة بعد ست بنات ، ولا يجعل من هذه المناسبة سبيلا الى الاحسان مثلا او الوفاء بنذر ، وانما يتخذها فرصة للاعلان عن الثراء والمظهرية والمزيد من الاستمتاع بالحياة ، وهذا الاحساس بالذات يتضخم حتى يبلغ درجة الانانية ، فحين يبلغه مرض زوج عمته وتدهور حالته لا يتملكه الاشفاق على اي منهما ، وانما يزعجه الاضطرار الى تأجيل الحفل والاعتذار الى المدعوين ، وتشاركه زوجته هذا الانغلاق الشعوري على الذات ، فكل ما يؤلمها ان الحفل سيضيع عليها ، وكل ما تتوق اليه ان تمتع نفسها بلبس ثوبها الجديد . اما ان يمرض الرجل او يموت فهذا امر لم يناقش مطلقا ، وتشاركهما في هذا الست حسنة التي لا تفكر الا في مكاسب معدتها . وقد يبدو الكاتب متشائما قليل الثقة في قدرة الانسان على انكار ذاته وتجاوز انانيته من أجل الاخرين ، ولكنه في هذا واقعي جدا ، والواقعيون متشائمون بصفة عامة ، ولا يرون في اي تصرف الا وجهه القاسي الاناني حتى وان كان مظهره بريئا . فنحن أمام اشخاص مشغولين بانفسهم ، تسمرت عيونهم على الحفل ، فلم تتسع قلوبهم لسواه ... وعلاقتهم بالموت والحياة ، وبالقرابة او عدمها ، وبالاخرين عموما بما فيهم أيوب أفندي الكاتب الخاص محكومة بهذا الهدف الذي لا يرون سواه ..

ويمضي الكاتب في سخريته المرة من انانية الانسان وقصر نظره ، حين يستدرج الحدث القصصي الى مرحلة اقامة السرادق ، ثم تحدث الوفاة ، فيؤمر الفراش بحمل سرادقه الى بيت الميت ليكون السرادق نفسه مكانا

لاستقبال المعزين ، وقد كان مناهبا لاستقبال المهنئين ، غاية مرارة ساخرة من تعجلنا للاشياء وتسرعنا باصدار الاحكام !! على ان هذه العبارة نفسها لها دلالتها الفلسفية ، فليس بين الميلاد والموت مـن فارق ، ان كلا منهما يفضي الى الاخر بطريقة تلقائية لا تختلف عن اقامة سرادق ثم نقله !!

وفي القصة ملامح كاتبها ، فتيمور سليل اسرة ارستقراطية ، تظهر الوان حياتها في قصصه مهما حاول ان يتجه وجهة شعبية . ويكفي هـذا السرادق ليقام في مناسبة لا تقام من اجلها السرادقات ، وظهور « التابعة » خلف سيدة الدار ، والكاتب الخاص خلف البك ، كما يتم الاعتذار الى المدعوين بارسال برقيات خاصة . وتيمور ، وقد كان عضوا بالمجمع اللغوي ، حريص على تنقية لغته من اية شائبة عامية ، وهو يصل في ذلك الى درجة التعنت احيانا ، فيضع « التابعة » مكان « الوصيفة » ويقول : « كاتبه الخاص » ولا يقول : « سكرتيرة » ، ولا يقول : « مفاجأة » وانما « مباغتة » ، ويضع « تتفايد » موضع « تخطر في دلال » ويقول : « تهالكت » ولا يقول : « انهارت » ، وربما كانت البدائل التي اخترناها اقرب للتعبير التلقائي المعروف ، وادعى للتصوير الواقعي .

ولحظة التنوير في هذه القصة تبدأ حين يموت فوزي بك ، فهذا الحدث المتوقع للقارىء لا يمثل مفاجأة ، وليس مهما في ذاته ، ولكن اهميته فيما كشف عنه من نوازع بشرية ،فلم يذكره احد بكلمة ، ولم تبذل من اجله دمعة ، وكل الحسرة والالم انما جاءا من الاضطرار لتأجيل الحفل ، والبحث عن ثياب الحداد ، وعدم اكتمال الفرحة بالمولود ..

(٢)

رفض مظلـــة

قصة : رفيقة الطبيعة

استبقى يدها لديه ،، كان لها دفء الصوف الجديد في اوائل يناير ،، تلك راحة يده الكبيرة كالمروحة ذات التعاريج ،، !

،، منذ دقائق وهو يحدثها عن جلسة هادئة ،، حتى خيل اليها وهو يحدثها بهدوء بالغ ـــ ان الثورات التي راكمها التاريخ على اكتاف الرجال لم تكن غير مداد افتراء جادت به اقلام المؤرخين ، واخيلتهم ،، اجل ،، لا يمكن لرجل يملك كل هذا الهدوء الصوفي ـــ الذي ينفذ الى بواطن النفوس ـــ ان يثور يوما مخلفا بثورته دمـــارا .

استبقى يدها لديه ،،

طالما هو يضغط براحته علـــى بشرة يدها فهي اســـيرة جواره . . وهدوئه . . لكن ،، ما الجمال في كل هـــذا ؟ ان اوراق الخريف ترتفع ،، وتنطوى حول سيقان الشجر ، والاعمدة ، وتمسح اوجهها بالشوارع لشدة قسوة الموت المنتشى في عروقها الجافة ، وجيوش جرارة ،، رمادية ودخانية تنذر بالمطر . . وتغطي وجه الافق ، وتقترب به من الارض ،،

والشارع طويل ،، طويـــل ، قاتـــم ،، مغســـول منذ البارحة فيه انحناءات . . ، على جانبيه بقع مطر تلمـــع في حفـــر لا تكاد ترى ، ايضا مربعات الرصيفين تبرق ، بعد ان تعرت شقوقها ،، وهرب منها التراب الذائب في امطار الامس الغزيرة ،، وفي بقعة صغيرة جدا من اول الرصيف المغســـول وقفـــا ،،

واستبقى يدها لديـــه ،،

طيلة الدقائق بقي يتجه بعينيه نحو عمود الكهرباء ، فبدا بمعطفـــه الطويل القديم قريبا من راس العمود ، كانه سحابة دخان آخذة في الصعود من ثقب بركان مكتوم بجوف الشارع المغسول ،،

في عينيه كانت حبة عدس بيضاء ، مزروعة بالعلة المزمنة ،، تبدد من قتامته هي واسنانه الناصعة في فكيه العريضين كفكي النمر ..

واستعاد بصره من العمود وصبه في وجهها ، ومن وجهه المستطيل تطل عشرات الحبوب المتآكلة الرؤوس .. قد سطرت من خلفها قتامة عليها خطت آثار طفولة باردة تعسة ،،

تصفت رعدة قوية فوق راسيهما مباشرة بعد ان لمعت اثوابهما لمحة عابرة ، وظهرت مظلة بعيدة تتحرك نحوهما مسرعة ،، عبث المطر قليلا ، ثم انفتحت قرب قوية منه فوقهما .

كانت المظلة بينهما ، ولشدة دفء يده ، وحبك السكون حول نفسيهما ، وصفاقة المطر ، لم تنشرها ، فاحست الماء يغمرها ، ينفذ الى صدرها ،، واجتاحت مشاعرها سحب كالبخار المتصاعد من فروة راسها كاللهب .

اعتمدت بمؤخرة المظلة على صدرها ، وغرست راسها الرقيق في بطنه هو ،، ونشرتها فوقها ،، ثم فوقهما .

ازاح المظلة بيده عن راسه ، وابتسم لها ،، وغمغم :

ـ اجدني في حاجة الى الاغتسال انا وثوبي على هذا النحو ، فكلانا مشتاق الى الماء منذ مدة !

ووجدت يدها تنخفض بالمظلة دون ان تطويها ، وانصب الماء نافذا الى كل مغلق منهما ، وكان الماء يسخن بمجرد ما يتوسط راحتيهما رغم برودة بشرتها .. لكن السخونة كانت تكاد تنفرط من عروقها .

ومرت بهما المظلات مسرعة ، ومظلتها منكفئة باجنحتها الزرقاء على الرصيف ، كفراشة اسطوانية هرب منها النور ،، فانتحرت كمدا .

كيف لم يحدث من قبل ان تركها رجل تحت المطر الغزير ؟ كل رجل كان يسرع لتغطيتها عن المطر ، الا هو .. وحده ! والى دخانها وصل خيط من الدفء العريض منتقلا اليها منه في غير عسر ، وكأنما انبهر المطر امام صمود الرجل .. ، فكف عن تساقطه تدريجيا ، عندئذ تحركا ،، سارا : خمسة ارجل منتظمة في تمهل رتيب ! ،، وهو يسير بارجله الثلاثة بدا لها قبيحا ،، كعربة « بوجي » متحركة ، ونصفا الشارع معا ، فظهر لها نوع من الجمال في مشيته ،، في خطواته وهو يتلاعب بعصاه في يده ويصفع بها حجارة الطريق في قوة ، ورشاقة ،، وجراة ،،

من قبل ،، قيل لها انه سقط من سلم احـــد البيوت العالية فتكسرت عظمة ساقه . الا ان احـــدا لم يخبرهـــا انه يستمـــد من كسره كل هذا الاعتداد ، وهذه التفاؤلية التي تطغى على صمته ،، وحديثه ، وتبرز هدوءه وتصبغ حركاته ،، حتى انها تطل من جبينه في غير مواربة .

واستبقى يدها لديه حتى وهما يعبران الشـارع المقابل حيث تكثـــر الحركـــــة .

،، وانزويا في ركن به ظل حزين من السحب الرصاصية بأحد المقاهي المتواضعة جدا ،، الا يكفي ـــ الان ـــ ان يولد المخلوق رجلا حتى يشعر امراة ـــ اية امراة يريدها ـــ بالدفء حتى ليغنيها طول الشتاء عن الاحتماء بمظلتها ؟ وحتى عن الكلام ؟

كان قد دعاها الى جلسة هادئة من اول لحظة رآها تقف امامه ،، وتلقي عليه تحية خجلـــى ، والجمتها دعوته الصريحـــة المفاجئة .. وزاد هدوؤه لسانها اضرابا عن الكلام ، الهدوء فعلا قد تغلغل في راسها ، وتوغل في لفات اعصابها حتى عجزت عن استرداد يدها منه .

اخيرا ،، اخيرا وفنجان القهوة الكريم امامها .

قالت له متلعثمـــة :

ـــ ،، ارسلتني اليك امي من اجل ،،

قاطعها : ـــ من هي امك ؟

ـــ جارة قديمة لعمتك طامو ،،

قال في غير انفعال :

ـــ اني لم ارك من قبل في بيت عمتي ،،

اجابته : ـــ كنت داخلية بثانوية تطوان .

ـــ ماذا تريد مني امك ؟

فترددت قبل ان ترد عليه : ـــ طلبت مني ان .. ان ادعوك لزيارتنا ،، نعـــم لزيـــارة بيتنـــا ،،

ورأته يسحب كتائب من دخان سيجارته في حركة قوية ، فحمـــدت لنفسها تداركها ،، ترى ماذا كانـــت ستكـــون حركته لو اخبرته ان امها كلفتها ان تطلب منه اعطاء اخيها الصغـــير دروسا اضافية في الحساب ، والفرنسية بمقابل اسبوعي ؟ وقبل ان يفلت منها زمام تدبيرها السطحي

استطاعت ان تسترد منه يدها ،، وتتحرك حول المائدة ،، وتوليه ظهرها متخطية عتبة المكان ،، لكن بخار فنجانها ، وهدوءها بقيا موزعين في المكان اذ خرجـت مضطربـة ..

وفي الطريق تساقط المطر مـن جديد ، .. فتحت مظلتها من جديد وسارت في طابور الناس ذوي المظلات .. وفي غمرة اضطرابها تغيرت ، ثمـة فكـرة :

ـ بعد اليوم ،، يستحيل ان تجزم بقولها كذي قبل : ان ذلك الرجل اللبق الوسيم وحده الذي يستطيع اسعادها بنشره المظلة طول الوقت فوق راسها ،، ثم ،، ثم من قال انها ستبقى دائما في حاجة الى مظلة ،، اجل ،، ربما تكون هي الاخرى في حاجة الى الاغتسال على هذا النحو : ووقفت فجاة في الشارع وطوت مظلتها ،، وسارت تحت الامطار الغاسلة .

★ ★ ★

محاولـة نقديـة

قصة « رفض مظلة » قصة محبوكة ، وهي تمثل ـ الى حد بعيد ـ نزعة الجيل السائـد او الشـاب في الادب القصصي العربي . قد تكون كاتبتها غير معروفة للقارىء في المشرق ، ولكن هذا لا ينال من مستواها ، فمشكلات تسويق الكتاب العربي لا تمس قيمـة الابداع الفني في شيء . تتميز هذه القصة بمجموعة من العناصر المحددة التي عملت على نجاحها ، اولها الشخصيتان اللتان تقوم عليهما القصـة ، واسلوب رسمهما ورصد حركاتهما المادية المحسوسة والشعورية الباطنة . هما شخصان : رجل ناضج وفتاة في مقتبل العمر ، وهذا العدد القليل اتاح للكاتبة فرصة الوصف والتحليل الهادىء دون عجلة او اصطناع . ومن منطلق دقة الرصد ، وربما اتباعا لدعوة الواقعية ومبادئها فان الكاتبة لا تحاول ان تجمل بطلهـا او تستر عيوبه الجسمية او النفسية ، فعينـاه غير صافيتين عن علة ووجهه المستطيل تطل على اديمة عشرات الحبوب المتآكلة الرؤوس ، عليه مسحة قتامة وآثار طفولة تعسة !! هذا فضلا عن ساقـه المهيضة التي يستعين عليها او يستكملها بالتوكؤ على العصا . اما الفتاة فانها لا تخلو من مراهقة « كنت داخلية بثانوية تطـوان » ، وفتيات الداخليـة يعشن بعيدات عن تجارب الحياة المتنوعة في الخارج ، ويستعضن عن ذلك بالخيال والاحلام .. من هنا كان انبهار الفتاة بمقابلة الاستاذ ، وتاثرها الفوري به ، بل ذوبان كيانها في تاثيره وشخصيته ، حتى تفتتح الكاتبة قصتها بعبارة : « استيقى

يدها لديه » ثم ترددها بعد ذلك ثلاث مرات ، تأكيدا لهذه السيطرة الطاغية من جانبه ، وهذا الخضوع السعيد من جانبها .

ومع أن « البطل » مجرد مدرس جاءت الفتاة تدعوه ليعطي أخيها درسا لقاء اجر ، فان المؤلفة ترفقت به ، فلم تجعل انبهار الفتاة واعجابها به صادرا عن حرمانها أو عمرها القليل التجربة ، لقد بدا رجلا شديد الاعتداد بنفسه ، هذا الاعتداد الذي رمزت له في رفضه الاحتماء بالمظلة ، وثقته التي تجلت في احتفاظه بيد الفتاة حتى وهما يعبران الشارع ، وكان الختام ان الفتاة راحت تحاكي سلوكه ، ورفضت هي ايضا الاحتماء بالمظلة بعد أن غادرته عائدة . ولم يكن مصادفة أن تذكر حادث سقوطه القديم وكسر ساقه ، فهذه الثقة المفرطة بالذات ورفض تقبل العون من الاخرين ، كنوع من الاحتجاج على الاتهام بالعجز أو استحقاق العطف .. هو موقف طبيعي تؤكده سيكولوجية ذوي العاهات .

وقد انسجمت الاوصاف الواقعية للبطل ، مع مسحة شاعرية مقبولة ، مع أوصاف الطبيعة التي بدت كاطار للمشهد وللحظة الزمنية ، وهو اطار حي يشارك في صنع الحدث وتطوير اللحظة النفسية ، وليس مجرد وصف خارجي معزول .. فسقوط المطر يعني الارهاص بالخير ، كما يكشف عن التحدي عنده ، وتوقف المطر يعني اكتمال اللحظة وترقب حركة جديدة ، عبرت عنها بالانتقال الى الجانب الاخر من الشارع . على أن بعض الاوصاف جاءت شاعرية ومع هذا بقيت ذات صلة عضوية بالشخصية واللحظة النفسية : « ومرت بها المظلات مسرعة ، ومظلتها منكفئة بأجنحتها الزرقاء على الرصيف ، كفراشة اسطوانية هرب منها النور .. فانتحرت كمدا » .

قد يعطى الاحتماء بالمظلة معنى الحذر الاجتماعي الذي يربط الانسان دائما بغطاء من التقاليد ، ويحول بينه وبين لقاء الطبيعة والاعتراف بميوله ونزعاته ، باعتبار أن ذلك عيب يصيب سمعته برشاش من الشائعات كالمطر . وهنا قررت الفتاة أن تكون صريحة مع نفسها ، أن ترفض المظلة الزائفة وان تواجه المطر ، فانكفأت المظلة كفراشة ميتة ، والعلاقة بين المرأة والفراشة المحترقة بالنور واردة ، ولكن الفراشة هنا هرب منها النور فانتحرت .. وبقيت فتاتنا تحت المطر ، ترفض أن يسرع رجل لتغطيتها بمظلته ، فكأنها تبحث عن شخصية مستقلة للمرأة ، تتحرر من الحماية التقليدية المرتبطة اجتماعيا بوجود رجل .

وتحقق سائر عناصر التكوين الفني مثل هذا التوفيق والانضباط ، فالمدى الزمني (الزمن الخارجي) لا يزيد عن دقائق تمثل لقاء قصيرا ،

ولكن هذه اللحظات كانت كافية للقيام بسياحة عميقة ، عبر لفتات وعبارات قليلة ، تسبر اغوار الشخصية .. بل الشخصيتين .

كما حقق الحوار هذا القدر من التلقائية الذكية البعيدة عن الافتعال ، فهذه « التلميذة » تبدو لنا « كأنثى » مكتملة قادرة على تذوق اللقاء بكل معطياته ، ثم نفاجأ بأنها مجرد تلميذة في الداخلية ، لا تجد حرجا في أن تبدأ حديثها معه بعبارة : « أرسلتني اليك أمي » . وهنا تطفو دلالة نفسية أخرى قد تكون هامة ، فالاسماء في القصة ـ فيما عدا المدرس ـ لنساء : الفتاة ، وأمها ، وعمته طامو . . والام لا ترسل لاستحضار مدرس ـ عادة ـ الا حين يكون الاب غير موجود !! فهل نظرت الفتاة اليه نظرتها الى الاب !! فهو بالنسبة اليها حلم بالسيطرة المحبوبة التي يعشقها الاطفال في آبائهم ، لا السيطرة المتحكمة القاتلة في غيرهم ؟ ان اوصافها التي تضطرب احيانا تجاهه ترجح هذا الجانب في الفتاة .. انها تصف مشيته بأنها قبيحة ، وتصفه هو بأنه كسحابة دخان آخذة في الصعود من ثقب بركان مكتوم .. لكنها ترى فيه جمالا ومهابة ورزانة .. فهذه ليست مشاعر فتاة عاشقة ، هنا مشاعر فتاة معجبة بأبيها .. تتأمله .. لا تغيب عيوبه عن عيونها .. لكنها تحبه ، وتثق به ، وترى سيطرته عليها في صالحها . .

ومهما يكن من أمر هذا التفسير فقد انتهت القصة بلمسة متفائلة .. لقد تسربت الثقة الى الفتاة ، وانصرفت من المقهى وقد رفضت الاحتماء بالمظلة ، وانطلقت في اعتداد ، تاركة بخار فنجانها واضطرابها في المقهى ، وسارت باعتداد تحت الامطار الغاسلة !!

القسم الخامس

فن المقالة

ونماذج من مقالات الإصلاح والتأمل والنقد الساخر

« لقد عاشت المقالة عصرها الذهبي في ظل حضارة ما قبل المطبعة كما عاشته بعدها ، والفرق في الاسم . ولعلها تواجه أزمة .. لكنها تتفرج عن أزدهار وتنوع .

مع نمو مفهوم التخصص ، وحاجة الجماهير العريضة الى الثقافة تبقى المقالة اداة توصيل للمعرفة ، وتواصل بين الناس »

فـــن المقالـــة

تعتبر المقالة فنا متأخرا اذا قيست الى الشعر الذي صحب المجتمعات البشرية منذ فجرها ، لان المقالة تدون كتابة ، وتصدر عن نضج عقلـــي وادراك اجتماعي يدفع الكاتب الى مخاطبة مدارك وعقول الاخرين ، فضلا عن انها تكتب نثرا بأسلوب فيه قدر من الصنعة الفنية التي تجعله مؤثرا فـــــي القـــــراء .

وفي أدبنا العربي القديم وجدت الوان من المقالات المتعددة الاغراض ، وان لم تكن دائما تحت هذه التسمية ، فقد تسمى « خطبـــة » وتوضع في صدر كتاب كمقدمة ، وقد تسمـــى رسالة ، كرسائل الجاحـــظ ، ومنهـــا رســالته الشهيرة « التربيع والتدوير » ، ورســالته الاخرى التي اصطنعها على لسان سهل بن هارون في كتاب « البخلاء » ، وقد تأخذ المقالة شكل المسامرة ، كما فعل ابو حيان التوحيدي في كتابه : « الامتاع والمؤانسة » الذي يعتبر في مقدمة هذا الفن في العصر القديـــم .

وفي العصر الحديث ، مع نشاط الصحافة ، وانتشار حركة الاصلاح ، كثر كتاب المقالات وتنوعت اغراضها . ونستطيع ان نجد المحاولات الاولى في مقالات الامام محمد عبده التي كان يكتبها في مجلة « الوقائع المصرية » ثم في « العروة الوثقى » .

ثم ظهر الجيل الثاني ، ومن اشهر كتابه أمين الريحاني والشيخ عبد العزيز البشري ، وتابع طه حسين والعقاد والمازني والرافعي واحمد امين وجبران خليل جبران وغيرهم . ومقالات هذا الرعيل أكثر تنوعا ومراعاة لاصول هذا الفن كما ارساه رواده في الاداب الغربية .

واول من انشأ هذا الفن هو الاديب الفرنسي مونتيني ـــ اواخر القرن السادس عشر ـــ واعتبره مجرد محاولة او تجربة ، ولكن هذه المحاولة ما لبثت ان عرفت وانتشرت ووضعت لها الاسس الفنيـــة . فصارت المقالة عنده تعني : القطعة من النثر الادبي ، التي تعالج موضوعا خاصا بالكاتب ، مما مارسه او خطر له او توهمه او ابتدعه . اي ان العنصر الشخصي ركن

اساسي من اركانها ، ولكن اغراضها صارت اكثر تنوعا حتى كتبت المقالات النقدية والفلسفية والفكاهية والدينية وغيرهـــا ، فموقف كاتب المقالة من الحياة موقف تحليلي : يراقب ويسجل ويفسر الاشياء كما تبدو له ، ثم يدع خياله يمرح في جمالها ومغزاها ، وهدفه ان ينقل احساسه بها الى الاخرين .

ومن اهم ما يعني به كاتب المقالة ، لكي يؤثر في نفوس القراء ذلك التاثير البليغ ، ان يجعل كلماته وعباراته والافكار الجزيئة المتواردة داخل اطار الفكرة الكلية للمقالة ، وموجهة لابراز فكرتـــه الاصلية ، فينبغي ان يتجنب الحشو والاستطراد الذي يشتت الفكرة او يجعل الهدف غائما .

وعنوان المقالة له خطرة ، ومن المستحسن ان يكون مما يثير الانتباه ويوحي بالفكرة التي تبنى حولها المقالـــة .

وخطوات المقالة الاساسية : المقدمة او التمهيد ، ثم الفكرة ومراحل عرضها من شرح وتحليل وبرهنـــة وتنظـــير ، ثم خاتمـــة لاجمال الفكرة وتركيزها في عبارات محـــددة .

وواضح ان الخيـــال سيلعب دورا مهما في فـــن المقالة ، لانه القوة القادرة على اثارة الاخريـــن ، وعرض الافكار عرضـــا مؤثرا ، ولكن دور الخيال او الفكر سيتحدد حسب الغرض من المقالة

وخير المقالات ما كتب على نمط المناجاة والاسمار ، واحاديث الطريق بين الكاتب وقرائه ، وان تتضمن قدرا من التجارب الخاصة لكاتبها ، وتنم على ذوقه واسلوبه ، بغير استعـــلاء على القاريء او الرغبة في زجره او نصحـــــه .

والمقالة فن صعب لا يسلس قيـــاده الا بعد مران طويل ، واصحاب الشهرة في مضمارها اكتسبوا شهرتهم بالدأب والاستمرار والوعي بعقلية القاريء ومستواه .. وبهذا اكتسب المازني والبشري وفكري اباظة مـــن الكتاب الظرفاء ، كما اكتسب الزيات واحمد امين وطه حسين والعقاد من الباحثين والمصلحين .. اكتسبوا شهرتهم العريضة .

ونعرض الان ثلاث مقالات ، لثلاثة من اصحاب الاساليب المتميزة ، في فكرها ولغتها ومنحاها النفسي وذوقها : الدكتور احمد امين ، ومصطفى صادق الرافعي ، ويحيى حقي .. وكل منهم قد اختار مجاله الاثير :

المقالـــة الأولى

للدكتـــور احمـــد امـــين

من كتابه : فيض الخاطـــر

انـــا ونحـــن

« انا » كما هو واضـــح ، تدل على الفردية ، و « نحن » تدل على الاشتراك . وقد اشتقوا من « انا » الانانية ، بمعنى حب الذات والاستئثار بمصالحها الشخصية . ولا ادري لماذا لم ينسبوا الى « نحن » فيقولـــوا : « النحنية » للدلالة على الشخص وغيره ، او للدلالة على شعور الشخص نحـــو مجتمعـــه .

وبعد هذه المقدمة القصيرة نقول : انه مما يلاحظ ان الشعوب المتأخرة يغلب عليها الشعور بـــ « انا » ، والشعوب الحية المتقدمة يغلب عليهـــا الشعور بـــ « نحن » . واعني بالشعور « بنحن » شعور الفرد بالمجموع البشري الذي ينتسب اليه ، سواء كان جمعية او ناديا او اسرة او قبيلة او امة . وكل انسان عنده الشعوران معا : الشعور « بأنا » والشعور « بنحن » . ولكن تختلف الافراد في ذلك اختلافا كبيرا ، فنرى بعض الناس يشعرون شعورا قويا « بانـــا » ، ويوجهون كل أعمالهم وتفكيرهـــم نحو مصالحهم الشخصية ، بل لا يعملون عملا ما الا اذا لمحوا فيه منفعة لهم شخصية . ومن الناس من يقوى عنده الشعور « بنحن » ، فهو دائما يعمل لخير الناس ، ويسعى في ايصال الخير اليهم ، ودفع الشر عنهم ، ويجـــد لذته في ذلك . ومن الناس من هو بين بين . وكذلك الشأن في الامم . امة يغلب عليها الانانية ، واخرى يغلب عليها الشعور بالغيرية ، كالذين وصفهم الله سبحانه بقوله : « ويؤثرون على انفسهم ولـــو كـــان بهم خصاصة » والذي يلاحظ انه في الشرق تغلب الانانية على افراده ، وفي الغرب تغلـــب الغيرية على افراده . ولذلك عدة مظاهر :

١ ـــ شعور الفرد في الشرق بناديه او بحزبه او بالجماعة التي ينتسب اليها او بأمته شعور ضعيف ، على عكس ذلك في الغرب ، فشعور الفرد هناك نحوها كلها شعور قوي . ولذلك تنجح في الشرق اعمال الافراد اكثر مما تنجح اعمال الجماعات ، كالشركات والنوادي والجمعيات . وكم سمعنا بجمعيات وشركات تاسست في الشرق ، ثم افلست . وحتى الجمعيات التي تنجح انما تنجح لفرد قوي يراسها ، ويوجهها ، ويحمل اكثر اعبائها ، في حين أن باقي الاعضاء يتكلون عليه ، فهو في الواقع عمل فرد في شكل جمعية ، لان نجاح الجمعية كجمعية معناه أن افراد الجمعية كلهم يعملون ، كآلة الساعة : عقرب وبندول ، ورقاص وغيرها ، كل يعمل عمله ، فيكون من جراء ذلك ساعة مضبوطة . وهي درجة ما اظن ان الشرق وصل اليها . وهي اشياء لا بد منها في حياة المجتمع الراقي .

٢ ـــ ومن مظاهر ذلك ايضا اننا في الشرق نحترم الملكية الخاصة ، ولا نحترم الملكية العامة ، مثال ذلك : اننا في الشارع لا نشعر بانه ملك للناس كلهم ، وكانه ملك لنا وحدنا . فنرمي فيه بالاوراق وبقشور الفاكهة وبالقاذورات ، ولو كنا نشعر بانه ملك عام للناس كلهم ما اجزنا لانفسنا ذلك . بل ونستجيز لانفسنا ان نقطف وردة من حديقة عامة ، مع ان الوردة ليست ملكنا ، ولكنها ملك للناس كلهم ، يتمتعون بمنظرها ورائحتها . . وتعجبني حكاية لطيفة ان الشيخ محمد عبده كان يركب سفينة مع صديق له فسار الصديق في السفينة حينا وعاد فوجد الشيخ محمد عبده يبكي ، فقال له : مم تبكي ؟ قال : رايت مربية افرنجية على السفينة تربي طفلا صغيرا ، فجرى الطفل نحو وردة في اصيص من الاصص وقطفها ، فانبته على عمله تانيبا شديدا ، وكان مما قالته له : ان الوردة ليست ملكك حتى تقطفها ، ولكنها ملك لركاب السفينة جميعا ، بل ولركابها غدا . فانا ابكي لان هذه المعاني الراقية لم يفهمها حتى علماؤنا .

ومن هذا القبيل ما نراه في حفلات السينما والتمثيل وحفلات الموسيقى ، فكل فرد منا يشعر « بانا » على حين يشعر الغربي « بنحن » . ونتيجة ذلك ان الشرقي يستبيح لنفسه في هذه الحفلات ان يتكلم مع صديقه بصوت عال يشوش على من بجواره ، خصوصا اذا كان من الطبقة الارستقراطية فيشعر بانه فوق القانون وفوق الجميع ، من غير ان يشعر ان عليه واجبا ان يحترم حقوق الاخرين . فاذا انت نبهته الى ذلك برفق تجهم ، وقال انه حر يفعل ما يشاء ، نعم انه حر ، ولكن حريته مقيدة بمصالح الاخرين ، ككل حرية . ونحن نرى ان الغربي اذا اراد أن يحدث صديقه في سينما او تمثيل او في ترام حدثه همسا ، بحيث لا يشعر بذلك من بجواره . وذلك لقوة شعوره « بنحن » .

٣ — وحتى في الاعمال الخيرية ، كالاحسان على الفقير ، يشعر الشرقيون « بانا » لا « بنحن » . فالشرقي في الغالب لا يحسن الا اذا فاجاه الفقير والح عليه بالسؤال : وهو اذا اعطاه اعطاه يدا بيد ، وكل هذا من غلبة الشعور « بانا » . اما الغربي فيشعر « بنحن » ، فهو يشعر بالفقراء لا بالفقير ، وبالمرضى لا بالمريض . فهو يتبرع للجمعيات الخيرية التي تصرف اموالها على الفقراء والمرضى ، اذ ان شعوره « بنحن » يشعر بان في امته طبقة من الفقراء والمرضى يجب عليه ان يشاركهم في شعورهم ، ويتبرع بجزء من ماله لهم .

وهذا الشعور غير الشعور بالفردية وارقى منه ، كالذي قاله علماء النفس في الاطفال : ان الطفل يبدأ فيفهم الابيض ولا يفهم البياض ، لان الابيض جزئي ، والبياض كلي . وفهم الجزئي يتقدم فهم الكلي .

★ ★ ★

من اجل ذلك كله وجب على القادة في الشرق ان يضعوا امام اعينهم التربية الاجتماعية ، في الاسر ، وفي المدارس ، وفي المحال العامة ، فلا يسمحوا للافراد ان يسيروا حسب ميولهم الفردية ، بل يشعروهم بانهم جزء من مجتمعهم الذي هو المدرسة اولا ، والاسرة ثانيا ، والمجتمع العام ثالثا ، ولا يسمح لفرد ان يسير وفق هواه ، فاذا اعتاد العمل والتفكير في المجموع وهو طفل سهل عليه ان يراعي ذلك وهو كبير . بل نستطيع ان نعودهم على ذلك في العابهم ، فاذا لعب الكرة مثلا قوينا في نفسه انه مسئول عن فرقته اللاعبة معه ، وانه اذا غلب فغلبته لفرقته ، واذا قصر او لعب لعبة رديئة اثر ذلك اثرا سيئا في فرقته ، فذلك يشعره « بنحن » اكثر من شعوره « بانا » . وعلى هذا ما جرى عليه العمل الان مبدئيا في بعض المدارس من تقسيم الطلبة الى فرق : فرقة تعنى بالفن ، واخرى بالتاريخ ، وثالثة باللغات ، وهكذا ، وكل فرقة لها شارة معينة ، وكل طالب من فرقة يفتخر بان فرقته نجحت ، ويخجل ان فرقته فشلت . وفي هذا كله درس قوي من الشعور « بنحن » .

ومما ساعد الغربيين على هذا الشعور « بنحن » التربية العسكرية ، فالجندي في الفرقة يشعر بانه جزء من الفرقة كلها ، في نظامها والعابها وحربها ، وانه مسئول عن كل شيء يصيب الفرقة .

وفي الحديث الشريف ان جماعة ركبوا سفينة فاخذ احد الركاب يكسر لوحا من الواحها . قال الحديث : فان اخذوا على يديه نجا ونجوا ، والا هلك وهلكوا . وفي هذا شعور كبير بالتضامن ، وبعبارة اخرى : شعور

« بنحن » ، وفي القرآن الكريم : « واتقوا فتنة لا تصيبن الذين ظلموا منكم خاصة » ، اي ان الظالم والجاهل والسيء العمل لا تعود نتيجة عملهم على انفسهم فقط ، بل تتعدى الى جميعهم ومن يشاركونهم في حياتهم الاجتماعية .

وانت اذا اردت ان تحسب قوة اسرة او فرقة عسكرية ، او حتى قوة امة ، فلا تحسب ذلك بعددها وثروتها ، وانما تحسب ذلك بالحبال التي تربطها ، فان كانت الحبال متينة فاعلم انه مجتمع قوي متين . وانما اتيت الامم من قبل ضعف الروابط بين افرادها ، وانحلال عرواتها .

فاذا ارادت امة ان تنهض فلتجعل من اول واجباتها البحث في عوامل انحلالها ، ولتمن بالروابط بين افرادها ، ولتعالج هذا الامر ، في اطفالها في مدارسهم والعابهم ، وفي جنودها بالنظم المحكمة التي تزيد من روابطهم وتجعل كل جندي يشعر « بنحن » اكثر مما يشعر « بانا » ، ولتنشر التربية العسكرية بين كل شبانها ، ولتجعل من اهم اغراضها تقوية الشعور « بنحن » الى ابعد حد ، ووقف الشعور « بانا » الى الحد الذي يتطلب المحافظة على الذات . ولا شك ان هذا مطلب شاق عسير ، ولكنه في الامكان .

والتربية الاسلامية الاولى نجحت في ذلك نجاحا كبيرا ، فكم من امثلة كثيرة ضحى فيها الافراد بمصالحهم الشخصية للمصلحة العامة ، فهذا عمر يرضى ان يعيش عيشة في منتهى البساطة ليسعد الناس ، وهذا عثمان يتبرع بالمال الكثير لانشاء جيش ، وامثالهما كثير مما لا يعد ولا يحصى . ولكن من الاسف خلف من بعدهم خلف لم يكن امام اعينهم الا « انا » وقال قائلهم : « ومن بعدي الطوفان » ، فيستبيح لنفسه ان يظلم ما استطاع ان يظلم ، وان يجني لنفسه المال ويتمتع بالشهوات ما امكنه ذلك ، وان يعيش عيشة في منتهى الترف ولو تضور الناس من حوله جوعا ، فكان من ذلك تدهور الشرق على النحو الذي رأيناه ، وهو لا يصلح الا بازالة كل عوامل الفساد ، وتأسيسه على اسس جديدة اولها وضع « نحن » موضع « انا » .

المقالـــة الثانية

لمصطفى صادق الرافعي

مـــن كتابـــه : وحـــي القلـــم

الربيـــــع

خرجت اشهد الطبيعة كيف تصبح كالمعشوق الجميل لا يقدم لعاشقه الا اسبـــاب حبـــه !

وكنت كالقلب المهجور الحزين وجد السماء والارض ولم يجد فيهما سمـــاءه وارضـــه !

الا كم من آلاف السنين وآلافها قد مضت منذ أخرج آدم من الجنة ! ومـــع ذلك فالتاريـــخ يعيد نفسه في القلب ، لا يحزن هذا القلب الا شعر كأنه طرد من الجنة لساعته !

★ ★ ★

يقف الشـاعر بازاء جمال الطبيعة فلا يملـــك الا ان يتدفق ويهتـــز ويطرب ، لان السر الذي انبثق هنـــا في الارض يريـــد أن ينبثق هناك في النفس .

والشاعر نبي هذه الديانة الرقيقة التي من شريعتها اصلاح الناس بالجمـــال والخـــير .

وكل حسن يلتمس النظرة الحية التي تراه جميلا لتعطيه معناه .

وبهذا تقف الطبيعة مختلفة امام الشـاعر كوقوف المراة الحسناء امام المصـــــور !

لاحت لي الازهار كانها الفاظ حب رقيقة مغشاة باستعارات ومجازات والنسيم حولها كثوب الحسناء على الحسناء ، فيه تعبير من لابسته .

وكل زهرة كابتسامة ، تحتها اسرار واسرار من معاني القلب المعقدة . أهي لغة الضوء الملون من الشمس ذات الالوان السبعة .

أم لغة الضوء الملون من الخد والشفة والصدر والنحر والديباج والحلى ... ؟

★ ★ ★

وماذا يفهم العشاق من رموز الطبيعة في هذه الازاهر الجميلة ؟

اتشير لهم بالزهر الى ان عمر اللذة قصير كانها تقول : على مقدار هذا !

اتعلمهم ان الفرق بين جميل وجميل كالفرق بين اللون واللون وبين الرائحة والرائحة !

اتناجيهم بان ايام الحب صور ايام لا حقائق ايام .

أم تقول الطبيعة : ان كل هذا لانك ايتها الحشرات لا تنخدعين الا بكل هذا(١) ... !

★ ★ ★

في الربيع تظهر الوان الارض على الارض ، وتظهر الوان النفس على النفس .

ويصنع الماء صنعه في الطبيعة فتخرج تهاويل النبات ، ويصنع الدم صنعه فيخرج تهاويل الاحلام .

ويكون الهواء كانه من شفاه متحابة يتنفس بعضها على بعض . ويعود كل شيء يلتمع لان الحياة كلها ينبض فيها عرق النور .

ويرجع كل حي يغني لان الحب يريد ان يرفع صوته .

---

(١) ثبت ان الوان الازهار وعطرها وما في ظاهرها وباطنها ، كل هذا لاجتذاب الحشرات اليها ، لكي تنقل اللقاح من زهرة الى زهرة .

وفي الربيع لا يضيء النور في الامين وحدها ، ولكن في القلوب ايضا .
ولا ينفذ الهواء الى الصدور فقط ولكن الى عواطفها كذلك .
ويكون للشمس حرارتان احداهما في الدم .

ويطغي فيضان الجمال كانما يراد من الربيع تجربة منظر من مناظر الجنة في الارض .

والحيوان الاعجم نفسه تكون له لفتات عقلية فيها ادراك فلسفة السرور والمرح .

★ ★ ★

وكانت الشمس في الشتاء كانها صورة معلقة في السحاب .
وكان النهار كانه يضيء بالقمر لا بالشمس .
وكان الهواء مع المطر كانه مطر غير سائل .
وكانت الحياة تضج في اشياء كثيرة معنى عبوس الجو

فلما جاء الربيع كان فرح جميع الاحياء بالشمس كفرح الاطفال رجعت اليهم من السفر !

وينظر الشباب فتظهر له الارض شابة .

ويشعر انه موجود في معاني الذات اكثر مما هو موجود في معاني العالم .

وتمتلىء الدنيا بالازهار ومعاني الازهار ووحي الازهار .
وتخرج له اشعة الشمس ربيعا ، واشعة تليه ربيعا آخر .
ولا تنسى الحياة عجائزها ، فربيعهم ضوء الشمس !

★ ★ ★

ما اعجب سر الحياة ! كل شجرة في الربيع جمال هندسي مستقل .

ومهما قطعت منها وغيرت من شكلها ابرزتها الحياة في جمال هندسي جديد كانك اصلحتها .

ولو لم يبق منها الا جذر حتى اسرعت الحياة فجعلت له شكلا من غصون وأوراق !

الحياة الحياة ، اذا انت لم تفسدها جاءتك دائما هداياها .

واذا آمنت لم تعد بمقدار نفسك ، ولكن بمقدار القوة التي انت بهـا مؤمـن .

★ ★ ★

فانظر الى آثار رحمة الله كيف يحيي الارض بعد موتها .

وانظر كيف يخلق في الطبيعة هذه المعاني التي تبهج كل حي بالطريقة التي يفهمها كل حي .

وانظر كيف يجعل في الارض معنى السرور وفي الجو معنى السعادة .
وانظر الى الحشرة الصغيرة كيف تؤمن بالحياة التي تملؤها وتطمئن .
انظر .. انظر ! اليس كل ذلك ردا على اليأس بكلمة : لا ... ؟ »

★ ★ ★

محاولـة اكتشـاف

هاتان مقالتان لكاتبين ، لكل منهمـا اهتماماته واسلـوب عرضه ، ولغته . كاتب المقالـة الاولى قاض وباحث ، فاهتـم بقضية اصلاحية ، وعرضها على ضدها ، وبضدها تتميز الاشياء ، ولم يترك حجة من الدين او التربية او السياسة الا اوردها ، اي انه استكمل ادوات الاتهام ووسائل الدفاع ، ورتب هذا كله في خطوات محددة انتهت الى غاية واضحة ودعوة صريحـة .

اما الرافعي ، كاتب المقالة الثانية ، فانه كتب قصيدة شعر بلغـة نثرية ، اما الخيال والتأمل والصور المبتدعة فلا ينقصها الا الايقاع الموسيقي لتتحول الى قصيدة . فهو لا يهدف الى اكثر من الامتاع ، ودفع الفرد الى ان يزداد احساسا بجمال الكون والارتباط به . ولهـذا جاءت المقالة في صورة خطرات ووثبات ذهنية لا تسلم طويلا اذا عرضت على محك العقل ، اما اذا اعتبرناها نفسا من روح الشعر فقد اعفيناها من ذلك ولمسنـا تأثيرها العاطفي وهو أوضح من أن نماري فيـه .

احمد أمين يدعونا الى مغادرة « الانا » الى « النحن » .. وهذه دعوة حضاريـة .

والرافعي يدعونا الى مغادرة « الذات » الى « الكون » .. وهذه دعوة صوفية . ولقد كان كل منهما صادقا مع نفسه .. ومع الاخرين .

ولكن .. الى اي شيء سيدعونا يحيى حقي ؟ واذا كان بين المقالتين السابقتين شيء من التقابل او التناقض في الاتجاه (مع النزعة الكلية فيهما معا) فبم تنفرد المقالة الثالثة ؟

المقالــة الثالثة

ليحيى حقي

من كتابه : دمعة .. فابتسامة

درس مــن غاندي

تلقيت من غاندي في السيرة التي كتبها لنفسه بعنوان « تجارب مع الحقيقة » ، نصيحة اقتنعت بصدقها وآمنت بحكمتها .. ولكني — وهذا شأني مع كل نصيحة تسدى الي — عجزت عن اتباعها والافادة منها ، فالطبع مستبد غلاب ، وهذا العجز هو الذي يجعلني اقدر الناس على ان أوصيك أنت بها ، فأنا واثق انها ستنفعك .

والدرس مستمد من تجربة لغاندي عاناها بنفسه — سأنقــل لــك زبده قوله : ومن حول الزبــدة وفوقها تحابيش كثيرة من عندي ، لا اظنها تغلقه في قبره ، فوجه غاندي المرتسم في ذهني وجه شيخ طيب القلب يحب الدعابة ويبتسم لها حتى تبدو نواجذه المخلوعــة .

بعد أن عاهد غاندي امه العجوز على خصال ثلاث : الا يشرب الخمر، ولا يقرب النساء ، ولا يأكل اللحم . سافر الى لندن وهو شاب صــغير ليدرس القانون ، فلما وصلها اقام في بنسيون متواضع بجوار الجامعة . وجعل أول همه ان يتعلم اللغة الانجليزية ويتقنها كأحد ابنائها .. واشترى أضخم الكتب وأحدثها في تعليم قواعد اللغة .

ولم يكد يقرر أن يحبس نفسه في حجرته ليلا ونهارا الى ان يفرغ من حفظه حتى هاجمه أول العوائق ، فجارته في البنسيون فتاة جميلة من اسكتلندا ، فارعة القوام ، زرقاء العينين .. وهي تلميذة بمدرسة الطب احس من أول لقاء بها انها ترمقه بود وتعجب واستلطاف كأنها تنظر الى تحفة بديعة آتية من وراء آفاق بعيدة ، لعل مــن اقربائها بحارا اهداهــا في صباها زجاجة عطر من الهند اوصورةلمعبد هندوكي فيه شبه من طورطة

اعراس الاغنياء .. أو لقوم يستحمون في نهر مقدس أو لمشعوذ يعزف ليرقص ثعبان دائخ ، فاقترن اسم الهند في ذهنها بسحر مبهم لذيذ استحوذ عليها فكانت هي التي سعت الى غاندي ودعته في أول ليلة ان يخرج معها للنزهة ، فأجابها وهو يبتسم بخجل : اعتذر اليك الان ورائي مذاكرة طويلة لا بد ان افرغ منها أولا ، فما فعل رفضه لدعوتها الا أن زاد من ولعها بالهند وسحرها الغامض .

وخطف غاندي الكتاب خطفا من شدة حماسته وفرغ منه في أسبوعين ثم خرج من محبسه فاذا به يلحظ لشدة كربه ان الفكرة التي يعبر عنها بالهندية في كلمات ثلاث تطول بالانجليزية الى سطر ونصف ، وحين يسمعها من فم انجليزي يجدها هي ايضا في كلمات ثلاث ، ثم هو ما يكاد ينطق حتى تتزاحم عليه للجملة الواحدة صيغ كثيرة كلها صحيحة بشهادة كتاب القواعد ولكن كلها معقدة غير مألوفة عند سامعه . فأدرك ان تعلم النحو شيء والتحدث بطلاقة شيء اخر .. ان كان قد اغتم فقد قرر ان يحل مشكلته بنفسه ، واشترى واحدا من هذه الكتب المعدة لتعليم الغرباء كيف يكون الحوار بالانجليزية .

الفصل الاول : من المحطة الى الفندق .

الفصل الثاني : في الفندق .

الفصل الثالث : في المطعم ..

الفصل الرابع : في محل الف صنف .. وهكذا ...

وعاد الى مسكنه وفي يده الكتاب ، فاذا بجارته الحسناء تدعوه مرة اخرى للخروج معها فاعتذر لها من جديد وحبس نفسه حتى فر الكتاب كله ، فلما خرج دخل دكان حلاق فهاله ان الكتاب لم يتضمن فصلا معنونا « في دكان الحلاق » .. وأدرك أن الحياة ليست الف صنف فحسب ، بل هي أكبر من أن يحصيها أو يستوعبها علم الحساب كله .

وأدرك غاندي انه عاجز عن أن يحل مشكلته بنفسه . فمشى يطلب النصيحة من مواطن له اكثر منه تجربة لما يعلمه عنه من كلامه للانجليزية كالانجليز ، فهو يقيم في لندن منذ عشر سنوات بدعوى أنه يدرس الفلسفة، فكان أول فلسفة له انه لم ينتقل بعد من السنة الاولى الى السنة الثانية .

ضحك في وجهه ضحكة الارقم في وجه الساذج وقال له : يا خيبتك .. ثق يا صديقي أن تعلم اللغة لا يكون من بطون الكتب بل من افواه الناس ، اتخذ لك مثلا خليلة من بنات الانجليز واخرج معها فانك سترى أن عقدة

لسانك تنفك في غمضة عين .. افعل ما اتصحك به ، ولا تضيع وقتك عبثـا .

وعاد غاندي مسرعا الى البنسيون ودق باب جارته وكان هو الذي دعاها بالحاح للخروج معه ، فصحبته الى احد الملاهي ، ظن انها ستحاوره وسيحاورها ، شأن عصفورتين في قفص . فما كادا يجلسان حتى عزفت الموسيقى وقام كل من في الملهى الى الرقص ، وسألته صاحبته أن يرقص معها .. فقال لها وهو في خجل انه لا يعرف الرقص . ولبثا يجلسان صامتين كالايتام في مأدبة اللئام وقد خيمت عليهما الكآبة ، وقطعت الفتاة الجلسة مبكرة وعادت بصديقها اللخمة الى البنسيون .

ومضى غاندي الى ناصحه من جديد يطلب منه العون ، فقال له : يا خيبتك .. علمتك انه لكي تتكلم الانجليزية ينبغي أن تخرج مع فتاة ، ولم اكن اظنني في حاجة لان أزيد عليك انه لكي تخرج هنا مع فتاة ينبغي لك ان تتعلم الرقص ، وهذا هو عنوان مدرب الرقص الذي علمني ، فاذهب اليه من فورك ولا تضيع وقتك عبثا ، فانك ان لم ترقص ستجد معك فتاتك مللا شديدا ..

أهمل غاندي كتبه ، ولولا الملابة لرماها من النافذة ، وذهب الى مدرسة الرقص . سأله المعلم في أول لقاء : ماذا تعرف من الرقص ؟ كاد يهم بخلع حذائه « لان الرقص في بلاده بالارجل الحافية المزينة بجلاجل » ، وكاد يصنع من ذراعيه فوق قامته اطارا يدير فيه رأسه يسرة ويمنة ، ويدير في محجريه بهذه الراس مقلتيه يمنة ويسرة ، ولكنه استيقظ وتمالك نفسه وقال بحياء : أريد أن أتعلم الرقص من الالف والباء .. (فانت ترى انه لم ينس كتب قواعد اللغة كل النسيان) .. اي رقص تريد ؟ فوكس تروت سريع ، فوكس تروت بطيء ، تانجو .. فالس .

أجابه غاندي من فوره .. لشدة لهفته وطمعه :

ـــ كلهـــا ..

ـــ اذن فالمصاريف المدرسية هي ثلاثون جنيها وسنمنحـــك شهادة التخرج بعد شهرين بشرط المواظبة على الحضور كل ليلة .

ولم ينفك المعلم يقول وهو يدربه على انغام اسطوانة : يجب ان تعد في سرك خطواتك ، واحد اثنين ثلاثة ثم لفـــة الى اليسار ، واحد اثنـــين ثلاثة ثم الى اليمين ، واحد اثنين ثلاثة ثم لفة رجوع الى الوراء خطوة وبعد خطوة ، واياك أن تزيدهما ثالثة .

ولما نال غاندي الشهادة فرح فرحا شديدا ودعا صاحبته من جديد للخروج معه ، وأصر على أن يذهبا للملهى الذي شهد أول كسوف له . ولم تكد الموسيقى تعزف حتى جرها الى الحلبة وأخذ يعد في سره : واحد اثنين ثلاثة ثم دار الى اليمين فاذا به يصطدم براقص اخر صدمة شديدة ، واحد اثنين ثلاثة ثم دار الى اليسار فاذا به يكاد يوقع طبلة الاوركسترا على الارض . واحد اثنين ثلاثة ثم رجوع الى الوراء خطوة بعد خطوة فاذا بقدمه تنزلق من الحلبة المرتفعة قليلا فيكاد يهوى بين الموائد ، وشهد الناس لاول مرة راقصا يعمل ذراعه عمل ذراع وابور سكة حديد طالع نازل ، لان الذراع يعد ايضا : واحد اثنين ثلاثة .. أحس غاندي أن الفتاة بين ذراعيه في خفة الريشة .. اما هو فجسمه الضئيل قد استحال الى جسم مصارع من الوزن الثقيل ، داس على قدميها مائة مرة وكاد يمزق ثوبها ، وأوشك أن يهوى الى الارض بين يديها فتمسكه من تحت ابطيه ، ثم تبعده عن صدرها فيرتمي من جديد في حضنها .

وشهد الملهى كسوفا له ثانيا اشد من كسوفه الاول .. وقطعت الفتاة السهرة وعادت بصاحبها اللخمة الى البنسيون .

لم تنم هي ليلتها لوجع في قدميها .. ولم ينم هو ليلته من وجع في قلبه من شدة الغم ، وفي الصباح مضى الى ناصحه من جديد يسأله ما هو الحل .. فأجابه وهو محنق :

— لم أكن أحسبك غرا الى هذه الدرجة ، فكيف تجهل أن خيبتك في الرقص مرجعها أن ليس لك اذن موسيقية ، فالرقص منتظم على النغمة وكل دقة من الطبلة بخطوة منك لا تسبقها ولا تلحقها ..

— وما العمل ؟

— لا بد لك من أجل أن تتقن الرقص أن تأخذ دروسا في تعلم العزف على البيانو ، وفي سطح هذا البيت الذي اسكن فيه استاذ في الكونسرفاتوار محال على المعاش ، يعطي درسا خصوصيا بأجر غير مرتفع ، انصحك أن تذهب اليه من غد ولا تضيع وقتك عبثا .

وصعد غاندي الى السطح وهو يلهث واستقبله رجل اشيب له وداعة حمامة بيضاء وقال له :

— دعني امتحن أولا حساسية أذنك ، فاذا دققت على اصبع في هذا البيانو فاتشد لي أغنية تعرفها ..

ودق فانطلق صوت غاندي بمطلع أغنية هندية حفظها عن مطربة مشهورة .. فاذا بالحمامة الوديعة تنقلب الى قط ينفخ بهياج .. وضع

الاستاذ كفيه على اذنيه وصرخ في غاندي :

ـــ هذه سرسعة وليست غناء .. ان كان هذا هو الغناء عندكم فارجوك ان تلغي من عقلك كل ما انطبع فيه من موسيقى بلدك ، اريد ان ابدا معك وعقلك كاللوح الممسوح ، لا بد لك من مداومة الدرس لمدة ستة اشهر على الاقل بشرط ان تواظب على الحضور كل ليلة ، واظنك تعلم من صديقك في البدروم ان اجر الدرس الواحد عندي هو عشرة شلنات تدفع مقدمـــا .

ومضت شهور ثلاثة .. وسار غانـــدي ذات ليلة عائدا مـــن درس البيانو الى البنسيون .. كان قد نسى الرقص ونسى جارته ، ونسى كتاب النحو ، ونسى كلية الحقوق ، فاذا به يقف كأنه يستيقظ من حلم ويسأل نفســه :

ـــ اين انا ؟ ماذا افعل ، لماذا جئت الى هنا ، وما هو غرضي ، كيف ضاع مني عبثا نصف عام بسبب نصيحة رجل قال لي لا تضيع وقتك عبثا .. ثم ضحك وهو يعد على اصابعه كأيام تعلمه الرقص ؟ ..

نعم .. نعم ، سر النكبة هو منطق سليم .. بدأ هكذا : لكي تتعلم الانجليزية ينبغي ان تكون لك خليلة بعد ان تتعلم الرقص ، ولكي ترقص ينبغي ان تتعلم الموسيقى ، ومن يضمن الا يقال لي بعد ذلك : ولكي تتعلم الموسيقى ينبغي ان تتعلم الهندسة ابتداء من فيثاغورس فهي أساس الذوق في مقامات السلم .. اني وايم الحق في ضلال مبين ..

واقسم غاندي انه اذا عاد الى شيء فلن يعود الا الى كتبه وحدها ينكفيء عليها ويستذكرها بصبر ونؤدة ساعة بعد ساعة حتى تضج عينـــه وتستغيث .. ثم بعد ذلك فلينفلق الرقص والموسيقى .. ولتنفلق جارتـــه الحسناء ايضا .

وهكذا فعل .. ونجح .. ولم يضع وقته عبثا ..

★★★

المقصود من هذه الحكاية ـــ كما كان يقول كتاب المطالعة في مدرستي الابتدائية في ذيل كل حكاية : « ان العاقل من عرف نفسه .. وادرك غرضه ، وحدد هدفه ، ومضى اليه بعزم لا يلهيه عنه حجة منطق اخرى حتى ولو كانت بنت منطق سليم » .

★★★

محاولة اكتشاف

هذه المقالة الثالثة تمثل اسلوبا مغايرا لما عرضناه في المقالتـــين

السابقتين .. وصاحبها الاستاذ يحيى حقى من أصحاب الاساليب المميزة، وهو قصاص وناقد وكاتب مقالة من طراز نادر ، فيه تلك القدرة السحرية التي تقدم الحقائق العميقة في ثوب شفيف واطار خفيف يجعلها سهلة الادراك ، جميلة المذاق ، في فكاهة راقية بعيدة عن الابتذال ، ولغة ميسورة لا ترتفع الى التصنع ولا تهبط الى الثرثرة . قد تصطنع اللفظة العامية حين تنفرد بايحائها ونغمها الخاص ، دون أن يكون عامي الاسلوب أو التفكير .

ومقالته هذه صورة من أدبه واسلوبه بصفة عامة ، فيها براعة التحليل وجمال السرد وروعة الاستطراد القائم على التشويق المستمر . ثم تكون المفاجأة اللطيفة أنه لا يترك لنا أن نستنتج الهدف ، وهو ضرورة أن يحدد الانسان غرضه ، ويسلك اليه طريقا مباشرا ، ولا يسمح بأي شرود عنه ، ولو كان لهذا الشرود منطقه المقنع ، انه لا يتركنا نستنتجه وكأننا نقرأ قصة من العيب أن تتضمن عظة أو درسا اخلاقيا مباشرا ، انه يكتب بأسلوب فكه ، ومن ثم لم يجد حرجا في النص على الهدف أو الزبدة ، ووضعه في سياق فكه أيضا حين راح يذكرنا بكتاب المطالعة الذي هجرناه من سنين .

لقد اعتمد يحيى حقى على وسائل متعددة لينشر جو المرح والفكاهة في مقالته ، فيعتمد على التناقض مثلا حين يذكر أنه فاشل في الافادة من نصائح الاخرين ، ثم يبذل لك نصيحة لعلك تفيد منها !! وحين يعود فيطلب النصح من طالب تأكد فشله الذريع ، وبالطبع لن تكون نصيحته الا حصادا لتجربته الخائبة .. وأستاذ الموسيقى الذي يشبه الحمامة البيضاء الوديعة فاذا به بعد أن سمع غناء غاندي قد انقلب الى قط ينفخ في هياج !!

كما أنه اعتمد — في حالة واحدة — على اللعب باللغة ، فيستعمل « الزبدة » بمعنى الخلاصة ، ولكنه لا يلبث أن يداعبها ، فيكمل جملته خالطا بينها وبين « الزبد » محتميا بالاستعمال العامي لهذه الكلمة . ولكن فكاهته تتجلى في وصف المواقف والحركات ، ويكفي أن نعيد قراءة وصفه لمشهد الرقص ، وكيف كان غاندي يتمايل ويندفع فيصيب من حوله وما حوله بما لا يتوقع ولا يتوقعون ، لنرى جانبا من أهم جوانب هذا الاديب .

وليحيى حقى رأي في الاسلوب ، حدده تفصيلا في مقال نقدي هام في كتابه « خطوات في النقد » تحت عنوان : « الحاجة الى اسلوب جديد » وقوام الاسلوب الذي يدعو اليه الدقة ، بمعنى التحرر من الكلمات التي لا تضيف معنى جديدا ، وتعتمد على الترادف أو التنغيم ، وهذه الخاصية الاساسية تتجلى في مقالته هذه التي نجد صعوبة في حذف عبارة واحدة منها .

وهو يكتب بلغة فصيحة ، وان تسامح احيانا باستعمال الفاظ عامية ، يرى أن الجو الواقعي يستدعيها ، وأنها تتفوق على النظير الفصيح بايحائها الصوتي وعمق ارتباطها بالحس الشعبي ، اما الكلمات الاجنبية فهي في حدود الاضطرار وحسب .

ولم يكن الجو الفكه الذي ساق فيه هذا « الدرس » طامسا لما أراد من حقائق النفس الانسانية ، وعلاقة الانسان بالعمل ، وتداخل واختلاط التجارب تحت دوافع غير محددة .. فهذه الركائز الفكرية الجادة جاءت في جو طريف محبب ، بعيد عن الجفاف ، وبعيد عن السطحية ايضا .

★ ★ ★

وبصفة عامة فان شرائط المقالة الجيدة تجد لها مكانا هنا ، أكثر من المقالتين السابقتين ، من حيث خلو هذه المقالة من التصنع الاسلوبي ، ومن الميل الى النصح والوعظ ، وايثارها الطابع القصصي البسيط ، والاسلوب المسامرة الهادئة .

وهذا الراي في المقالات الثلاث مرده الى تطبيق خصائص فن المقالة .. اما اذا تجاوزنا ذلك الى واقع الحال في عصرنا ، فان هذا الفن قد اتسع لكافة الاساليب والمرامي ومستويات التعبير .

كتب للمؤلف

أولا : بحوث ودراسات

١ — **عز الدين بن عبد السلام** ـ مكتبة وهبة — القاهرة ١٩٦٢ .

٢ — **الواقعية في الرواية العربية** — دار المعارف — القاهرة ١٩٧١ .

٣ — **كليوباترا في الأدب والتاريخ** — الهيئة المصرية العامة — القاهرة ١٩٧١ .

٤ — **الإسلامية والروحية في ادب نجيب محفوظ** — مكتبة الامل — الكويت ١٩٧٢ .

الطبعة الثانية : مكتبة مصر بالفجالة — القاهرة ١٩٧٨ .

٥ — **الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ج ١** — رابطة ادباء الكويت ١٩٧٣ .

٦ — **ديوان الشعر الكويتي**:اختيار وتقديم — وكالة المطبوعات — الكويت ١٩٧٤ .

٧ — **الصحافة الكويتية في ربع قرن** : كشاف تحليلي — مطبوعات جامعة الكويت — ١٩٧٤ .

٨ — **مقدمة في النقد الأدبي** — دار البحوث العلمية — الكويت ١٩٧٥ .

٩ — **الحركة المسرحية في الكويت** — مسرح الخليج العربي — ١٩٧٦ .

١٠ — **فنون الأدب** — دار البحوث العلمية — الكويت ١٩٧٧ .

الطبعة الثانية : مؤسسة دار الكتب الثقافية — الكويت ١٩٧٨ .

١١ — **المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء** — مؤسسة دار الكتب الثقافية — الكويت — ١٩٧٨ .

ثانيا : كتابات فنية

١٢ — **انفاس الصباح** : رواية عن الكفاح الوطني والمقاومة ضد الحملة الفرنسية على الوطن العربي . الهيئة المصرية العامة — القاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ـــ **الشعلة وصحراء الجليد** : رواية عاطفية حازت الجائزة الاولى من المجلس الاعلى للفنـــون والاداب بالقاهرة ـــ مكتبة الشباب بالمنيرة ـــ القاهرة ١٩٦٨ .

١٤ ـــ **علاقـــــة قديمـــة** : مجموعة قصص قصيرة ـــ كتاب اليوم ـــ دار اخبار اليوم ـــ القاهرة ١٩٧٨ .

ثالثا : تحـــت الطبـــع

١٥ ـــ **محمد النفس الزكيـــة** : دراســة في مثاليـــة البطولـــة ، وعظمـــة الاستشهاد ورفض الظلم .

١٦ ـــ **لغة التوصيل الدرامـــي** : دراســـة في الدراما الحديثة باســاليـــب التوصيل المختلفة : المسرح والسينمـــا والاذاعة والتلفزيون .

المحتـــوى

الموضوع	الصفحة
مقدمة الطبعة الثانية	٣
كلمـــة	٥
القسم الأول : أدب لكل العصور	
٧ — ٣٣	
الفصل الاول : اهمية ان نتذوق الادب	٩ — ١٢
الفصل الثاني : فنون الأدب بين المرحلية والاستمرار	١٣ — ٣٣
الاسطورة	١٤
الملحمـــة	١٧
الحكايـــة	١٨
المقامـــة	٢٤
القسم الثاني : الشعر : النظرية والتذوق والتحليل	
٣٥ — ١٢٩	
الفصل الاول : الشعر : خصائصه الفنية	٣٧ — ٤٣
الفصل الثاني : قراءة في الشعر	٤٥ — ٩٠
١ — كعب بن زهير ومأساة الزمن	٤٦
٢ — عمر بن أبي ربيعة : فتى العصر	٥٨
٣ — المرأة عند ابن الرومي	٧٠
٤ — احمد العدواني في محراب الحقيقة	٧٧
٥ — من شعر المقاومة	٨٤
الفصل الثالث : قصائد ونقاد	٩١ —١٢٩
١ — الموسيقية العمياء	٩١

نقد شوقي ضيف ٩٤
نقد نازك الملائكة ٩٧
نقد انور المعداوي ٩٩
٢ ــ قصيــدة : اخي **١٠٢**
نقد محمد مندور ١٠٣
نقد غنيمي هلال ١٠٨
٣ ــ انشودة المطــر **١١٠**
نقد جابر عصفور ١١٤
نقد احسان عباس ١١٩
نقد ابراهيم السامرائي ١٢١
نقد هاشم ياغــي ١٢٢
٤ ــ خمس مقطوعات نسائية **١٢٥**

القسم الثالث : الفن المسرحي

١٣١ ــ ١٨٤

الفصل الاول : المسرحية وعناصر البناء المسرحي **١٣٣ــ١٤١**
الفصل الثاني : دراسة تحليلية **١٤٣ــ١٦٠**
مسرحية مجنون ليلى **١٤٣**
مسرحية السلطان الحائر **١٥٣**
الفصل الثالث : شهرزاد وشهريار **١٦١ــ١٨٤**
الاصل الشعبي ١٦٢
شهرزاد الحكيم **١٦٥**
باكثير وسر شهرزاد **١٦٨**
شهريار بين شاعرين وناقدين **١٧٣**
(عــزيز اباظة والبشير)
نقد يحيى حقي ١٧٣
نقد محمود مندور ١٧٨
تعقيــب ١٨١

القسم الرابع : الفن القصصي

١٨٥ — ٢٥٧

الفصل الاول : الرواية ١٨٧—١٩٤

الفصل الثاني : دراسة تحليلية ١٩٥—٢١٤

١ — الايام لطـــه حسين ١٩٥
٢ — الطريق لنجيب محفوظ ٢٠٦

الفصل الثالث : روايات ونقاد ٢١٥—٢٤٠

الفتى العربي وصدمة الحضارةالاوروبية ٢١٥
نظرة تاريخية ٢١٦

١ — الحي اللاتيني ٢١٩
نقد يوسف الشاروني ٢١٩
نقد رجاء النقاش ٢٢٣
٢ — موسم الهجرة الى الشمال ٢٢٩
نقد جلال العشري ٢٢٩
نقد محمود الربيعي ٢٣٤

الفصل الرابع : فن القصة القصيرة ٢٤١—٢٥٧

١ — قصة : حفلة ، لتيمور ٢٤٥
محاولة نقدية ٢٥٠
٢ — قصة : رفض مظلة (لرفيقة الطبيعة) ٢٥٢
محاولة نقدية ٢٥٥

القسم الخامس : فن المقالـــة

٢٥٩ — ٢٧٧

فن المقالـــة ٢٦١

١ — انا ونحن : لأحمد امين ٢٦٣
٢ — الربيع : لمصطفى صادق الرافعي ٢٦٧
٣ — درس من غاندي : ليحيى حقي ٢٧١

كتب للمـــؤلف ٢٧٩—٢٨٠
الفهـــــرس ٢٨١—٢٨٣