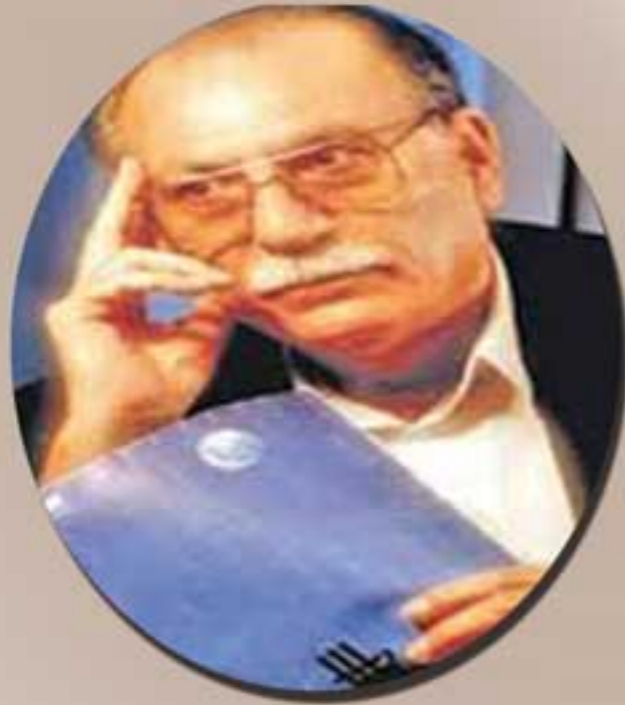




ما الشعر العظيم يوسف اليوسف



اختيار: أ. د. حسين جمعة

تقديم: د. نزار بريك هنيدي

سلسلة كتّاب الجيب - العدد 70 - آذار 2013

برحيل الناقد العربي الكبير، يوسف سامي اليوسف، بعيداً عن بلدته (لويبة) مسقط رأسه في فلسطين، التي بقي يحملها في قلبه وروحه، وبعيداً عن (دمشق)، المدينة التي أحبها وكتب الكثير في عشقتها، وبعيداً عن أصدقائه وأحبابه ومريديه وتلاميذه، تضاف فجيعة أخرى، إلى الفجائع التي ما زالت تنهال علينا في هذا الليل العربي الطويل، وتخسر الحياة الثقافية واحداً من أهم فرسانها الذين ما فتئوا يعملون على إضرام نار الحياة فيها، بالرغم من عوامل الصقيع التي أحاقت، وتحقيق بنا.

د. نزار بريك هنيدي

دمشق - سورية - ص ب 3230

هاتف 6117242-6117241-6117240

فاكس 6117244

www.awu.sy

aru@net.sy

ما الشعر العظيم؟

عنوان الكتاب : ما الشعر العظيم؟

اسم المؤلف : يوسف سامي اليوسف

اختصار : أ.د حسين جمعة

تقديم : د. نزار بريك هنيدي

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم 173/ حزيران

الناشر : اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني : وفاء الساطي

الحقوق محفوظة

لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: E-mail: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu.sy>

يوسف سامي اليوسف

ما الشعر العظيم ؟

دراسة

اختيار: أ. د. حسين جمعة

تقديم: د. نزار بريك هنيدي

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (73)

يوسف سامي اليوسف ونظرية الشعر

د. نزار بريك هنيدي

برحيل الناقد العربي الكبير، يوسف سامي اليوسف، بعيداً عن بلدته (لوبيّة) مسقط رأسه في فلسطين، التي بقي يحملها في قلبه وروحه، وبعيداً عن (دمشق)، المدينة التي أحبها وكتب الكثير في عشقها، وبعيداً عن أصدقائه وأحبابه ومريديه وتلاميذه، تضاف فجيرة أخرى، إلى الفجائع التي ما زالت تنهال علينا في هذا الليل العربي الطويل، وتخسر الحياة الثقافية واحداً من أهمّ فرسانها الذين ما فتئوا يعملون على إضرام نار الحياة فيها، بالرغم من عوامل الصقيع التي أحاقت، وتحيق بنا.

ترجع أهمية المكانة التي احتلها الأستاذ اليوسف، في صدارة المشهد النقدي العربي، منذ أواسط سبعينيات القرن الماضي، إلى كونه صاحب مشروع نقدي متكامل قائم على أسس راسخة، ما

انفكَّ يعمل باستمرار على مساءلتها وتوضيحها وإغنائها بالإضافة إليها، متسلحاً بما امتلكه من أدوات نقدية، وثقافة موسوعية، وبما تميّز به من ذائقة رهيضة، وقدرة على السبر والكشف والاستبصار. وقد طمح في مشروعه إلى تقديم أسس نظرية عربية حديثة للشعر، في مواجهة حالة الفوضى التي وقع فيها النقد العربي المعاصر.

ولا شك أن ذلك الطموح، بالرغم من مشروعيته، بل وضرورته، بدأ مغامرة كبرى دونها الكثير من العراقيين والعقبات، التي أدركها اليوسف وأشار إليها في مقالته المعنونة (تمهيد لنظرية الشعر) التي نشرها عام 1991 في مجلة الوحدة. وربما كان على رأس هذه العراقيل، ضيق المساحة المتوفرة للتفكير الحر، فالعقل الحر هو وحده القادر على التنظير. وحال الواقع الثقافي العربي المتدني، فليس من الميسور الحديث عن نظرية للشعر في غياب الفلسفة، أو في غياب الدراسات اللغوية الجادة، أو بمعزل عن فقه النفس الذي يتمحور بالدرجة الأولى حول المشاعر الجوهرية التي تؤلف قوام الباطن البشري. وبما أن المفكر الأدبي لا بد له أن يكون فيلسوفاً وحائزاً (فقه النفس)، فضلاً عن كونه ذواقاً شعر وخبيراً، فإن الثقافة العربية الراهنة ليست مؤهلة لإنتاج مثل هذا الرجل النظري الكفؤ. ولكن مع ذلك كله، علينا أن نعمل ولو على ظهر العاصفة، على حد تعبير اليوسف.

ولا ريب في أن أي جهد نقدي جاد، لا بد له أن ينطلق من سؤال المنهج. وما دامت المناهج الجاهزة لا تزيع عن وجه الحق إلا القليل من الحجب، فإن اليوسف يقترح في مقالته في مجلة الوحدة (آب 1999) اللجوء إلى ما يسميه: (المنهج المفتوح). ويعرفه بأنه: دعم التمنهج (الضرورة) وعدم التمنهج (الحرية) في زيجة واحدة. ومن الواضح أن المنهج الذي يدعو إليه اليوسف يختلف تماماً عن المنهج الذي اقترحه بعض الكتاب تحت تسمية (المنهج المتكامل). فما ذلك المنهج غير توليف بين المناهج النقدية المختلفة. أما منهج اليوسف المفتوح، فهو تطعيم للنقد التحليلي بالذائقة الجمالية العينية، بحيث يغدو الناقد رانياً جمالياً قبل كل شيء، ورائداً أبداعياً يبحث عن كل ما يتضرم ويشع النبيل والحياة في النص الأدبي. ويؤكد اليوسف أن المنهج المفتوح يقبل الكثرات ويؤمن بالتعدّد، ويسعى جاهداً ليضمّ شمل المتباينات في وحدة عليا تتدّ عن التجزئة والانشطار، ويستتفر المضمّرات، ويلامس المستدقات ويتابعها في نموها وتطورها، حتى يصير في المقدور كشف العلائق التي تربط الصيغ بعضها ببعض بحيث تؤلف المجمل الشامل. وعلى ضوء هذه الرؤية الكلية يصبح في ميسور الناقد أن يستصدر حكم القيمة الناضج.

وربما كانت المهمة الأولى لأية نظرية شعرية، هي الإجابة على السؤال الأزلي: لماذا كان الشعر؟ وهو السؤال الذي يفرد له اليوسف الفصل الأول من كتابه (ما الشعر العظيم) الصادر عام

1981. ويوجز إجابته في عبارة واحدة: (لنتجاوز الخواء إلى الملاء).
فالشعر قبل سواه من سائر الفنون، هو ما يوازن بين أنفاسنا
وأنفاس الكون الذي يتنفس من حولنا بجوانيته الخاصة. والشعر
قبل سواه من سائر الفنون هو الأقدر على التعبير عن حياة الوجدان
الداخلية بما هي روح صرف يختلج ويتموج، وتعم فيه شتى لوينات
الشعور وجزئياته. كما أن الشعر محاولة يبذلها الوعي الوجداني أو
الحدسي، كي يقف على سنام الوجود، أو قمته الأكثر سموحاً
وذلك لاستشراق المشهد الكوني برمته.. والشعر منهج لكيمياء
يندرج المعنى في سماء الروح ومتمته. فالإنسان يقرض الشعر ليذوق
محتويات روحه. أو كما سيقول اليوسف في كتابه (القيمة والمعيار
الصادر عام 2001): إن الشعر يشرح ماهية الإنسان شرحاً لا يملك
علم النفس ولا علم الاجتماع ولا علم التاريخ، أن يجيء بمثله.
فالشعر مختص بذلك الجانب الأثيري من الشعور، وهو اختصاص
يتعدّر أن يدخل في أي علم من العلوم.

وبالرغم من أن أية نظرية لا يمكن لها أن تقبض على جوهر
الشعر لتحدد ماهيته تحديداً محكماً، فإن اليوسف يحاول أن
يقارب هذه الماهية من خلال تعريفه للشعر بأنه لغة حساسة متعالية
تتجهز غريزة الكمال التي لا وظيفة لها سوى الصعود بالإنسان إلى
الساميات. ثم إن من شأنها أن تستقطر وعي الحياة وتواتراتها، وأن
تشرح فحوى النفس وتبسطها أمام الوعي المتلقي، وفي مكنتها أن
تبحث عن حقائق شبابها الخالد، أو أن تستحضر بنية خيالية

تشتقها من مملكة الديمومة. فيشعر المرء حين يلج إقليم الشعر بأن القصيدة تنتصب كأنها حضور في سواء الغياب، أو محاولة باهرة للانتصار على كل سلب أو نقص، وكذلك للاتصال بالحياة في تفورها واندلاقها الغزير.

وبما أن أي تعريف للشعر لا بد أن يستدعي السؤال عن وظيفته، فإن يوسف اليوسف يخصص حيناً كبيراً من كتبه ومقالاته للبحث في وظيفة الشعر. مؤكداً أن الشعر ما كان إلا متعدد الوظائف على الدوام، ولولا ذلك لما كان له أن يرافق الإنسان طوال تاريخه الذي لا يقل عمره عن خمسة آلاف سنة. ويمكن لنا أن نوجز أهم هذه الوظائف فيما يلي:

1 - بما أن حدّ الشعر هو أن يكون برهة كمال اللغة، وأعلى أطوارها وأسمى تجلياتها على الإطلاق، فإن ترفيع اللغة إلى أفق اكتمالها هو الوظيفة الأولى للشعر. ولا تملك اللغة أن تحوز أية قيمة ما لم ينخرط فيها محتوى من تلك المحتويات التي تؤسس الوجود البشري كله. وعندما ينحت الشاعر اللغة ويصقلها ابتغاء جعلها أكثر شرفاً ورفعةً، ويعمل على تحويلها من الإلفة إلى الغرابة، فإنه يبت فيها روحاً جديدة لم تكن لها من قبل.

2 - للشعر وظيفة إنعاش الروح بما يبتكر أو يبدع، إذ هو محاولة جادة للتماس مع الروح البدئي الأزعج، روح الوثنية وتآلق البدايات والحب الصبوي، والحنين النازع صوب الذرى والأقاصي الجاذبة وكل ما هو من مملكة الصبوة والإشراق.

3 - حين يتعامل المرء مع الشعر إنتاجاً واستقبالاً، فإنما يفعل ذلك استجابة منه لغريزة التعبير والصياغة والتشكيل، وهي الغريزة التي من شأنها أن تستحضر محتوياته الداخلية على هيئة أقوال وأشكال فنية ذات صلة بالعلو، إذ إن من طبع نافورة النفس أن تدفع بمخزونها الغزير إلى خارجها ليمثل أمامها فتتظر إليه كما تنظر العين في مرآة. مما يخول المرء حق الذهاب إلى أن إطلاق سراح النفس، أو تحرير القوى المحبوسة داخل الإنسان، هي واحدة من أبرز وظائف الشعر.

4 - الشعر، في قلب جوهره، تكميل للحياة. لأنه يصون في الذاكرة والخيال معاً ما تعجز الطبيعة الحية عن إنجازه بالفعل، بل إن من وظائفه أن يدخر بعضاً مما لا يتيسر تحقيقه عياناً بأي حال من الأحوال.

5 - الشعر يقول ما لا يقوله الذهن ولا المنطق ولا النظريات ولا العلوم. وما من قيمة له إلا بمقدار ما تبت فيه النفس من دفاء وصدق وعمق ووجدان، وتلكم هي أبرز مكونات الأصالة.

6 - لا بد للشعر أن يعاشر الحياة أو الموجودات العينية والوقائع، وكذلك الأحداث التاريخية، فهو شديد الحساسية تجاه أصغر حركة أو هزة تجري على سطح الواقع الخارجي، أو في جوفه العميق. ولكن أهم ما في الأمر أن التجربة لا توصف من الخارج، بل إن الشعر لا يتناولها إلا بعد ما صارت شعوراً، أي برهة في بنية النفس، حارة وراسخة في آن واحد. بمعنى أن الشعر لا يصور

الواقع، ولا ينسخه، وإنما يرسم باللغة الحية مكابدة الوجدان للواقع أو للتاريخ والوجود معاً، وهو ما يعنيه اليوسف حين يقول بالذاتية العينية الممتلئة بالتجربة الفعلية.

7 - من وظائف الشعر، الاتصال بالآخر، عبر الاتصال بصميم الحياة، والانفلات من إسار المحدود وراهنية هنا والآن. وهو ما يتأسس على مبدأ البلوغ إلى الأماكن النائية والأزمان التي لم تبدأ بعد.

8 - يصون الشعر روح الأسطورة، أو روح الوثنية وكثافتها وتهجسها للأسرار. إذ إن الرمز والمجاز والاستعارة، وجميع أصناف القول الموحى، هي من سلالة الروح الوثني حصراً. ولذلك فإن الشعر هو أمتن منجزات الوثنية وأقدرها على استحضار روحها العميق والشديد الاستتباب في جذور الكينونة. ولا يقصد بالوثنية عبادة الأصنام، وإنما شعور الإنسان بالاستسرار الذي يغلغل في الأشياء بأسرها. ولعل من شأن هذه الوظيفة الباطنية، أي تحصين الشعر لروح الوثنية وضمان استمرارها، أن تمنحنا حق النظر إلى الشعر بوصفه استيعاء لبواطن الأشياء في ثرائها المدهش، ثم لعلها كذلك أن تضمحل علة استمرار الشعر نفسه، حتى في الشروط التاريخية والاجتماعية التي لا تقدم أية أرضية كافية لوجوده، أو لازدهاره.

9 - ولا ريب في أن مجرد وجود الشعر في الدنيا هو نهوض بوظيفة العلو بالدرجة الأولى، وهي الوظيفة التي من شأنها أن تتعالى فوق رتوب المياومة الزائفة. فأن تقرض الشعر يعني أن تمارس فعلاً

أصلياً لا غاية له سوى السمو، أو العلو الروحي النازع إلى مغادرة المادة باتجاه التوكيد على قيمة الإنسان. وهذه وظيفة عظيمة، بل لعلها أن تكون مسوغاً كافياً لوجود الشعر في ثقافة كل أمة من الأمم.

10 - إن الوظيفة الكلية للأدب تقبل التلخيص في أنها خلق الضمير البشري الذي انقراض، أو هو أوشك على الانقراض. فما لم يهدف الأدب إلى إعادة خلق الإنسان الذي شوّهه التاريخ، ولاسيما طور الصناعة الراهن، أو طور الجشع والولوع في الدم البشري على نحو لم يؤلف من قبل، فإنه لن يزيد بتاتا عن كونه ضريباً من ضروب التسلية. ولا مرأى في أن مثل هذه المهمة لا يقوى على تنفيذها إلا أناس عباقرة لا يملك عصرنا الراهن أن ينتج منهم غير النزر اليسير.

ويؤكد اليوسف أن إنجاز أي عمل فني عظيم، وليكن قصيدة متميزة، مثلاً، هو انتصار للروح البشري على الخواء وضحالة الوجود وانطماس معناه، وهذا الانتصار لا يخص فرداً بعينه، ولا شعباً واحداً بمفرده، بل هو نصر مؤزر للإنسانية برمتها. ولما كانت مسألة القيمة ومعيار القيمة واحدة من أبرز القضايا الأدبية وأحقها بالبحث والتنظير، فإن اليوسف يقترح في كتبه المتعددة مجموعة من المعايير التي تصلح لأن يعتمد عليها الناقد في حكمه على النص الشعري. وإذا كان المجال لا يتسع هنا لمناقشتها جميعها فحسبنا أن نشير إلى أهمها:

1 - المعيار الأول هو المتعة الأدبية، أو التلذذ بما هو عزيز على النفس البشرية. ولا شك أن هذا المعيار يشكّل القاسم المشترك الأعظم بين النظريات الشعرية التي وصلتنا من التراث العربي أو من النقد الغربي. فابن رشيق يقول في كتاب (العمدة): (إنما الشعر ما أطرّب وهزّ النفوس وحرك الأظباع). ويقول المبرد في القوائد العظيمة أنها تلك التي (ترتاح لها القلوب وتجذّل بها النفوس، وتصغي إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان)، أما (ت. س. إلبوت) فيقول: (إن أولى وظائفه التي نستطيع أن نكون على يقين منها، هي أن الشعر يجب أن أن يمنح المتعة). وهي الوظيفة التي يسميها الناقد البنيوي (رولان بارت) بـ(لذة النص). إلا أن ما يميّز اليوسف هو إضافته: (إن النص لا يمكن له أن يمتلك إلا بمحتويات روحك نفسها، وهي منظومة القيم الرفيعة المركوزة في داخلك منذ الأزل. ولهذا فقد صار لزاماً على فيلسوف الفن والأدب أن يبحث عن معايير في الباطن، أو أن يغرس تلك المعايير في تربة النفس حصراً) (الخيال والحرية ص36). ومن الواضح أن اليوسف قد استوحى هذا المعنى من التراث الصوفي العربي، بل من ابن عربي تحديداً.

2 - معيار الحساسية؛ فالحساسية هي الودة الرفعة في كل إنجاز نفيس. وكل أدب لم تتسجه الحساسية الشديدة الإرهاف لا يعدو كونه شيئاً من أشباه الأدب وحسب. ولا يكمن الفرق بين كاتب متميّز وكاتب عادي إلا في درجة الحساسية التي يتأسس عليها كل منهما. ولا تقتصر الحساسية على الارتعاش في حضرة

الألم والشقاء الإنسانيين، أو على همّ البؤس وحده، ولا على قلق النفس، بل تتعدى ذلك إلى موضوعتين رئيسيتين هما موضوعة الجمال، وموضوعة التهجس لأسرار الوجود.

3 - قدرة القصيدة على البلوغ إلى سويداء القلب أو إلى ينبوع الوجدان، والتأثير في المتلقي. ومعنى التأثير استيلاء حساسية المرسل على حساسية المتلقي استيلاءً كلياً أو نسبياً.

4 - حرية الاندلاع وتلقائية التعبير. أي تنبثق القصيدة انبثاقاً تلقائياً حراً، دون أن تكون مقسورة ومجبورة على أن تكون. وهو المعيار الذي أسسه التراثيون (الجاحظ والأمدى والقاضي الجرجاني)، ويبقى واحداً من أوليات المعايير الناقدة للشعر العظيم.

5 - أما المعيار الخامس، فيتعلق بالمحتوى أو المضمون، إذ إن الشعر، بل الفن بعامه، يترنخ أو يتخمخ، حين يكف الشكل عن استضافة أي محتوى سوى التجريد الشاحب. وبما أن الحميم أو الدافئ والنبيل هو المحتوى الجوهرى لكل شعر أصيل، فإن كل ما يجعلنا نشعر أو نتحسس وجدنا ووجودنا، من أية جهة من جهاته، فهو شعر حقيقي دون ريب.

6 - التماهي بين محتوى الشعر، ومحتوى النفس، فالقصيدة لا تكون جيدة إلا بمقدار توافقها مع هوية النفس، أو بمقدار استطاعتها على الأخذ بيد المتلقي ليدخل إلى داخل ذاته. وإن الاشتياق المتكرر لنص بعينه هو معيار يشهد له بالجودة والمزية، فرسوخه في البال دليل حاسم على أنه إنجاز نفيس.

7 - معيار التوتر، فالشعر الذي يصف توترات الحياة هو صنف شديد الالتصاق بالذات، جاذب لها. وإن عمق الإحساس بالبعد المأسوي للمعاش الإنساني هو واحدة من أبرز آناء الروح البشري. إذ في الفاجع قبل سواه يكشف الروح عن أصالته الاستثنائية. وما من شعور إلا ويتضاءل أمام وجدان القهر. وهذا ما يدفع إلى اتخاذ شعور القهر الكامن خلف محتوى الشعر كمعيار أساسي لنقد الشعر. وإن فن الوجدان المكروب أرقى بكثير من الفن الحبور.

8 - ثنائية النور والظلمة: وهي أس صميمي في عظمة الشعر. فالشعر العظيم يلوح بمضامينه تلويحاً، يخفي قسماً من فحواه ويكتم بالآخر. والجميل أضال قيمة من العميق، من الخبيئ المستور، فالعقل مولع بالاستسراري، أو الدامس، أكثر مما هو مولع بالواضح أو المضاء.

9 - التناقض المستور داخل أسلوب تلغيم فيه الأضداد، لا بد له من أن يكون معياراً عظيماً من معايير الشعر العظيم، لأن في المشتل الكلي للنفس البشرية، مبدعة الشعر العظيم وقابلته، يكمن ويستسر تناقض شبه خفي.

10 - وهناك معيار اللغة، إذ إن إحالة اللغة إلى جمال، أو نحتها كما تتحت التماثل الفاتنة، ورفعها إلى أفق السمو، هو شأن من اختصاص الشعر قبل سواه. فالشعر إطلاق لاستطاعة اللغة، أو لقدرتها المتعالية. وبذلك فإن السمة الأثيرية للغة معيار من أهم معايير الشعر.

11 - الأسلوب: فالأسلوب هو الأساس الأول لكل أدب عظيم. والأسلوب السامي هو ذلك الذي يوحد بين الصلادة والبراءة في ملغمة واحدة لا تقبل الانفكاك، وهو كذلك ما يتدفق حراً سلساً دون أي عائق على شفافيته ورشاقته وسيولته الطليقة. ولا بد أن يقوم التناسب بين المعجم والمحتوى، ويكون الأسلوب قادراً على أن يخلق المناخ المؤثر والجو الموحى بالغرض النهائي المنشود. وإن صوغ المجهول من عناصر المعلوم هو سمة الأسلوب الأعظم.

12 - الإيقاع أو الموسيقى، فالنغم الداخلي الحامل للانفعال والمسهمة في التعبير عن الداخل، هو ملك للشعر وحده، لأنه يؤطر اللغة بمناخ جواني يتعذر على النثر أن يتزود بمثله. فالشعر أرقى من النثر لأنه يزواج ويدغم بين صائتين متباينين، اللغة والموسيقى، الشيء الذي يعجز عنه النثر بكل وضوح. لذلك يقول اليوسف أن ما يسمى (قصيدة نثر) ليست من الشعر في شيء. لكن النظم يستحيل هو الآخر أن يعد في الشعر طالما افتقر إلى الأخيلة ورعشة الانفعال، وإلى اللغة المهيمة، أو تلك التي تحلّ فيها سنن الفؤاد البشري (ما الشعر العظيم ص29).

13 - الخيال: لا مرأى في أن الخيال برهة ماهوية في كل شعر. فالخيال طفلي، أسطوري، وهو من شيعه الحلم والتصوف والاستسرار، وهو وطن الحرية، والفاعلية التي بواسطتها يتم إطلاق سراح النفس وتحريرها من الحتمي والمنطقي والمحدود. وأن منجزات الخيال الناضجة هي حوامل لمحمول جوهري تلخصه كلمة

(الوجدان) أو الشعور الأصيل الذي قلّمَا يصادفه المرء إلا في قصائد الشعراء الكبار. ولكنه لا قيمة له إلا إذا جاء موحياً، نائياً عن التكلف وبرئاً من الاصطناع. ويؤكد اليوسف أن الشعر يتطلب حضور العقل دوماً. فما لم يرضخ الخيال الزاخر بقوة الفوران إلى شيء من النظام اللازم إلى الحد الكافي للحجز بين القصيدة والفوضى. أو قل ما لم يندرج البازغ والمسفر في بنية كل صورة، فإن الرائع لن يكون قد عرف دربه إلى الوجود.

14 - إن النصّ الأدبي الجيد لا بدّ له من الانفصال عن الكتلة العامة، أي أن يفرّ من الاشتراك مع سواه، وذلك لأنه يحمل شعوراً خاصاً لا يشبه غيره، أو يشرح مشهداً يتفردّ الكاتب برؤيته من دون الناس.

15 - أما معيار الانتشار في الزمان والمكان، الذي يعني أن النصّ الشعري تتناسب قيمته تناسباً طردياً مع سعة انتشاره في آفاق الأرض، وكذلك مع صموده أمام تصرّم الأزمان، فإن هذا المعيار لا يصلح للتصنيف إلا في فصيلة الثابت النسبي. وهو لا يملك أن يكون معياراً كلياً لاستصدار حكم القيمة. بل إن كل أدب يقصيه العصر الربوي بعيداً، ينبغي أن يكون الأعظم والأسمى، فما كان له أن يقصيه إلا لأنه لا يطاله بسبب من علوه أو عمقه.

ومع كل ما سبق، يؤكد اليوسف أن أحداً لا يملك أن يبرهن بمنهج منطقي على أن معيار القيمة كلي، أو صالح للاستعمال بشكل شمولي أو ديمومي. لذلك يجب الإفصاح في المجال كي

تسهم الذائقة إسهاماً كبيراً في إصدار حكم القيمة، ولكن دون أن نجعل منها أسّ النقد الأدبي أو جذره الوحيد. ولا بدّ من الوساطة بين الذوق والمعيّار، أو بين الانطبّاع والتعليل، أي بين الوجدان والذهن اللذين يتنازعان السلطة على النصّ الأدبي. وإذا ما تمّ تلاحم البرهتين ودمجهما في برهنة واحدة مركبة دون تمايز مرثي، فإنّ النقد الأدبي يكون قد بلغ إلى مبلغ عالٍ بكلّ تأكيد.

هذه هي أهم أسس نظرية الشعر عند يوسف سامي اليوسف. وهي أسس جديدة بأن تفرد لها المقالات والأبحاث، لمناقشتها ودراستها وتبيين مواطن الجدّة فيها، ومقارنتها مع نظريات الشعر التي وصلتنا من التراث العربي، أو من النقد الغربي. ولا بدّ لي من الإشارة إلى أن ما قدمته في هذه المقالة من استعراض لهذه الأسس، لم يكن على قدر السهولة التي تبدو للوهلة الأولى. ذلك أنه كان عليّ أن أستخلصها استخلاصاً من مجمل مقالات وكتب ناقدنا الكبير، وأعيد ترتيبها، وأعمل على الربط فيما بينها. وما ذلك إلا بسبب طريقته في الكتابة، التي تتدفّع فيها الأفكار اندفاعاً، وتتداح وتتزاحم، فتتداخل أحياناً، وتتكرّر أحياناً أخرى. على طريقة كتابة النقاد التراثيين، أو المتصوفة الكبار، ولاسيما طريقة كتابة الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، الذي يعجب به الأستاذ اليوسف أيما إعجاب، ويراه الأعظم بين فقهاء الوجود (الخيال والحرية ص28) كما يعدّه أول شاعر رمزي كبير في حركة الشعر العالمية (ما الشعر العظيم ص146). وإذا ما أضفنا إلى

ذلك خصوصية اللغة العالية التي يكتبها اليوسف ويتميز بها، ونفوره من استخدام المصطلحات الشائعة المتواترة في الكتابة النقدية الحديثة، وميله إلى اشتقاق مصطلحاته الخاصة، التي يصوغها من المعجم الصوفي في أغلب الأحيان، أدركنا كيف يصبح نص اليوسف أقرب إلى النص الأدبي الإبداعي، منه إلى النص النظري المنهجي. ومن ثم فإن قراءته تصبح برسم الذائقة، والقدرة على الاستبصار والاستبصار أيضاً.

ولا شك أن إعادة قراءة أعماله، ودراستها ومجاورتها، هي خير ما نفعله، وفاءً لهذه القامة الشامخة التي ندر مثلها في أدبنا العربي الحديث. وعزاًؤنا أن روحه ستبقى معنا، نسترشدها في مسالك الأدب والنقد والحياة، ونستلهم منها ما يعيننا على تجاوز آرزاء هذا العالم، الذي يضيق بالنفوس المطهّمة بنزعة السمو، وعشق الحق والجمال.

الإهداء

إلى عبد القادر الحصني، الطافح بالروح،
إلى حملة رموز النقاء في هذا الزمن
الأعرج المعكور،
بل إلى كل من يتحسس أمراض هذا
العصر المجدوم.

يوسف

المدخل

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

فمما هو صادق في ذهني كل الصدق أن ناقداً ربي في سواء الشراء والنعيمات المادية، وغير المادية، أو حتى في بلد لا يعاني من أزمة وطنية، سوف يختلف بالضرورة من حيث البنيان المزاجي عن ناقد آخر تؤسس كارثة وطنية معينة، أو أسرة غاصت في الفقر والإملاق حتى القرار. فالذين يبتغون إخضاع الناقد لأمزجتهم

وأهوائهم إنما يتجاهلون تماماً خصوصية الفردية وقدَرَها العلمي، ويتعاملون مع الفرد من حيث هو وسيلة لا غاية، والفرد الأصلب هو الذي لا يعنو لمثل هذه العماءات.

وفضلاً عن ذلك، فإن مما لا مرية فيه ولا خصام أن ناقلين من إنتاج ثقافة واحدة وبلد واحد، بل وجامعة واحدة أيضاً، سوف ينأى كل منهما عن الآخر نأياً حتمياً، وذلك توكيداً لجبرية التنوع التي هي من بين أبدى السنن المتحكمة بالوجود العيني المرئي الملموس. وبالطبع، إن لمثل هذه الحال دلالتها الفصحى، فهي المؤشر الواضح إلى المركز القبلي في النفس البشرية، وهو ما به تتحدّد الفروق بين المفردات الوجودية.

ليس في ميسور الذائقة، إذن، أن تنبجس أولاً من الخارج، من التجربة أو التعلم، بل من مملكة الما وراء القبلية الاستسرارية، لما لها من قدرة على تأسيس مجمل الروح، مثلما لها من طاقة على اطلاع نواة خصوصيته وفرديته. فثمة في النفس سرٌّ واطد ليس في الميسور استباره وافشاؤه، إذ عند تخومه تتوقف معجزة اللغة لأن أسواراً حصينة تنتصب هناك دون فن القول لتصدده عن مقاصده المرموقة. والكون برمته، الكون، هذا الصمت المعجز المدوخ، جلاد العقل البشري حين يريد هذا الأخير أن يفترس المستحيلات، الكون إن كان له أن يصير شيئاً ذا بال، فإنه لا يسعه إلا أن يكون طلسماً يعجز العقل عن استباحة حرمة الرصينة، إذ لم يحسن العقل شيئاً بعد إلا في مجال استيعاء الحركة المادية الأولية

الآلية، أما باطن الأشياء فما انفك جامحاً فالتأ من دائرة الحياة والتعقل. ومن الخطل المبالغة في عظمة المنجزات الكبرى التي أحرزها العلم، على جلالها وخطورة آياتها.

إن للأشياء طبائع، وإنها لمحكومة بطبائعها، سادرة فيها تتسلط عليها قسراً أو طوعاً، فما من شيء سوى القدر، وهذي أفكار آسيوية ممعنة في القدم، ولا يعيبها قط أنها قديمة، إذ الأقدمون أنضح منا بكثير في مغمار معانقة أسس الوجود وأوليات العيش. وقد لا يملك عصرنا الربوي المجذوم أن يستوعي مثل هذه القيم الآسيوية الأساسية، بيد أن مجابهة عصر الاتضاع البشري هذا بما يتجاوزه هو العلو والرفض حصراً. لقد نحر الإنسان المعاصر فكرة المطلق على مذبح النسبي، وراح يصفع كل جنوح نحو الإطلاق بصفعة الرجعية وترهين الراهن، متناسياً أن العقل الرفض للوضاعة والتسفييل يملك أن يرد الفعل مُديناً هذا العصر بالانحطاط والبعد عن الرشد والصواب. إننا نحيا في المطلق، والنور الذي كان قبل ولادتنا بمليارات السنين سوف يستمر بعد وفاتنا بمليارات السنين كذلك. بيد أن نواتنا، لباب روحنا، مزيد من المطلق والنسبي.

وعلى أية حال، أرى أن كل فرد، مأخوذاً على حدته، إنما يجسد سرّاً خاصاً، وعلى الناقد الأفضل تقع مهمة اكتشاف هذا السر في هذا الشاعر أو ذاك. ويبدو لي أن النقد في عصر يتورم فيه الإنتاج المادي، ويتكالب فيه الناس على جيفة الدنيا، بل حتى على

احتساء الدم البشري والتقوت بلحم الإنسان، سوف يُعمى بصره عن لطيفة السر الرابض في الأفراد. ولا يمكن إلا لمن أوتي مزاجاً خاصاً أن يتمكن من القبض على هذا الآن الجليل المهيّب.

أتراني، إذن، أنادي بنقد مزاجي يتسكع في النصوص هملاً دونما ضوابط ولا روابط؟

لا، إطلاقاً. ففي العسر والمشقة أن يتمكن ناقد من الإتيان بتعليقات جوهرية لقيمة نص أدبي عظيم أو حقير، ناهيك بالقول الفصل والحجة الأصلية الحاسمة، ما لم يكن قد أسس محوراً دراسياً واضح القسمات والمعالم، مزوداً بشيء من النزعة المعيارية، أو أقله تتحدد فيه أولى المقولات المنهجية التي لا تدشن المحور وحسب، وإنما تحاول التحكم به، بمرونة وطراء، من ألفه إلى يائه، ولكن من دون أن تفرض عليه التصلب الذي يعيق حركته الشمولية أو يعرقل نزوعه نحو معانقة بعض المتعارضات. وهنا بالضبط يملك المزاج أن يتدخل. فحتى اختيار الناقد لمقولات نقدية جاهزة الصنع، أعني موجودة قبل وجوده، ليس مسألة صدفة، وإنما هو خاضع للمزاج، لطبيعته التي تحكمه طوعاً أو كرهاً، والتي هي إياه حتماً، مثلما أنه إياها لا محالة. وهذه مسألة فردية قطعاً.

فمثلاً، حين يضع ناقد معين معيار القهر ومعيار الدنف، أضف إليهما معيار هيف الروح، في أساس منهجه الذي لا يحترم شيئاً بقدر ما يحترم حكم القيمة الحصيف، بل الحكم المحك الناضج المغفل في نسيج النصوص غوصاً على قيمها الكامنة

ومعانيها المحايثة المستترة، فإن هذا الناقد إنما يكشف مزاجه الخاص، روحه الخاصة، سره الذي حباه به القدر. وهنا يُحكّم سلفاً على مثل هذا الناقد أنه لا يؤمن كثيراً ببرودة المنطق، وإنما هو قطعاً يؤمن بتوهج الحياة وتدفقها اللذين لا يخضعان إلا قليلاً للحجى، أقصد للعقل النظري المحاكم. أما من ينطلق أصلاً من المعايير الشكلية، وهي عندي معايير سطحية وإن تكن أنا من آناء الحق، فإنه إنما يكشف عن مزاج آخر. وهذا المزاج في نظري فقير بالوهج الشعري، ولا أظنه وثيق الصلة بالفنون، لأنه لا يمكن له أن يكون نهبة للتمزق والانخلاع، وبالتالي لعمق الوجود وأغواره.

فالسؤال الذي يمكن أن يطرح الآن، دون أن يعوزه السداد، هو هذا: لماذا استطاع ناقد معين أن يستقرئ معيار الدنف، أو معيار هيف الروح، من الشعر التراثي، وأن يضع مثل هذه المقولة أو تلك في لباب منهجه وأسه، بينما لم يملك نقاد آخرون أن يفعلوا ذلك، وإن هم ملكوه فإن هذه المقولة لم تتل منهم إلا ضئيل انتباه وقليل إدراك لنفاستها وأهميتها في تأسيس النقد الأعمق والأشمل، بل والشعر الأصدق في المرتبة الأولى، أو قل: لماذا لم تصبح بين أيديهم محكماً مبدئياً للقيمة والمزية؟

إن المزاج الفردي الصانع للفروق بطريقة ميتافيزيقية ليس في وسع أحد، إلا بالكاد، أن يتكلم عنه، وأن يتكلم عنه دونما يقين أو صدق كلي. فالخاص الاستثنائي الذي حباك به المطلق، أو حرمك منه، ليس إلا واحداً من الإشكالات القاطنة في مملكة

اللامنتوق، تلك المملكة التي تتحدى اللغة وتفضح تناقضها وتحيلها إلى صمت. ومثل هذا المبدأ لم يكن جديداً حين جاهر به عمانوئيل كانت، بل لم يكن كانت إلا تلميذاً صوفياً حين أفضى فضيحة كبرى، بل كبرى الفضائح بإطلاق، وذلك يوم كشف عن حدود العقل وبين نسبيته. فثمة كما قالت الصوفية الآسيوية، ظاهر، سطح، للأشياء لا يكاد يبين عن أية ماهية جوهرية، وثمة باطن، عمق، لا يبلغه إلا بالواردات (المزاجية)، أو بما يسميه عصرنا بالحدوس، أو قل مع الصوفية ثانية. باللطائف النعناعية الجوانية، هذا إن كان حقاً في الميسور بلوغه. فلكم يبدو المعري رائعاً حين يقول:

أما اليقين، فلا يقين، وإنما

أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

لهذا كله، أراني أشدد على العمق، فالعمق ولا شيء سوى العمق. ولهذا كله أيضاً، أراني أرفض مطلق الرفض أن يصير النقد الأدبي ضرباً من علم الفيزياء أو الكيمياء المخبرية التحليلية الآلية، وأراني أقبل تمام القبول أن يصير النقد تنقيباً عن اللطائف والطرائف، وكذلك عن الحرارة والطاقة والوهج الروحي. وهذي أمور تحتاج إلى أمزجة خاصة لا يطيقها إلا الأفراد. ولهذا أؤكد على وظيفة الحدوس وأشدد. والحدوس شأن فردي، بلا أدنى ريب. ثم أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، أذهب إلى الزعم بأن الناقد الفرد، أو الذواقة الأندر، هو من استبصر في النص العظيم، بل

وربما في النص الحقيق، من المعاني والقيم الشمولية والجزئية ما لا يملك سواه أن يراه، اللهم إلا أن يكون عرضاً وبالصدفة. ففي كل نص أدبي فريد تتساب سيولة جمالية خبيثة ادخرت لك وحدك، إن كنت قادراً على استشفاف عذوبتها نصف الصامته، ومن ثم إظهارها للناس لكيما يساهمونك رؤياك. فكما أن النص العظيم فريد وفردى، فإن النقد العظيم فريد وفردى هو الآخر. وهذا مما ينضوي تحته، بدهاة، مبدأ ذاتية النقد، أو بعده الداخلي، وهو البعد الذي لا يتضارب مع الموضوعية ما دام لا يقول النص ما لا يقول، ولا يفتت عليه، ولا يحمل ما لا طاقة له به. والفيصل الحاسم في هذا المضمار هو البصيرة الاختلاسية التي تسري في النسيج اللغوي للنص مسرى النفس في النفس، على حد عبارة الجورجاني.

بيد أن مبدأ الذاتية لا يكفي قط، إذ لا بد من مبدأ آخر يتعزز به ويترسخ، أقصد مبدأ العمق. إن امرأة فتانة بعينها لا يخفى جمالها على أحد تقريباً، ولكن كل رجل بعينه إنما يتذوقها، لا بطريقته الخاصة وحسب، وإنما بعمقه الميتافيزيقي الخاص كذلك، ولا يحق إلا لأعمقهم وحده أن يقول: إنك لي وحدي من دونهم جميعاً، حتى وإن لم تكن له بها غير صلة النظر.

وهنا ينفس الميدان شاسعاً أمام الذائقة الأطرى والحساسية الأنقى، وهي الساعية وراء الارتعاشات الماسية في الأشياء. وحينئذ فقط يملك فرد معين أن يقول: الجمال، ذاك ما لا تفصلني عنه

فاصلة ، ذلك ما يبلغني بفرورية مسترسلة. ويملك شخص آخر ، وهو ستيفان ملارميه هذه المرة ، أن يقول: "لقد اكتشفت الجمال بعدما اكتشفت العدم" ، وأن يضيف: "الإبداع أن نموت قليلاً". وهنا تماماً نملك أن نصنع تلك الأطروحة الشبقية الصادرة عن مدرسة التحليل النفسي، والرامية إلى أن الجمالات برمتها تعويضات عن شبق مكبوت. فمثل هذا التسفل ينسى تماماً برهة العليان في الإنسان ولا يخطر بباله قط أن يصون المطلقات المتعالية من التلوث بأنفاس العجول الذهبية ، وما أكثرها. إن الجمال أعلى من الشبق بكثير، ولكن دون أن يكون هذا المذهب تسفيهاً للشبق، إذ هو أن ما هوي في الحق دون أدنى ريب. وأفضل رد على مدرسة الغرائز أجده في بودلير: "الجمال مبدأ تخط". وهذا هو العلو الصوفي بالضبط.

ويقيناً ، بل قل: وبداهة ، إن من اكتشف الجمال بعدما اكتشف العدم سوف يختلف اختلافاً ماهوياً ، وبعمق غوري ، عمّن يتواصل مع الجمال دون أن يشعر بخواء الأشياء وافتقار الوجود إلى الفحوى والدلالة وبالطبع هو لا يقبل قراناً قط بمن يتواصل مع الجمال انطلاقاً من أرضية الشبق. ثم إن من بلغ حد الاعتقاد بأن ابتكار قصيدة ، أو لوحة ، أو تمثال ، أو أي ضرب آخر من ضروب الإبداع ، إنما يمارس موتاً نسبياً أو جزئياً (وهذا عندي لب الحق ، وإلا افتقر الإبداع إلى العمق) ، أو يعيش استهلاكاً لبعض من الطاقة الروحية الجوفية للفرد المتفرد ، مثل هذا الإنسان سوف يكون بالضرورة أعمق وأشمل من شاعر يتلهم بكتابة قصيدة ،

ربما بغير هدف، أو ربما ليؤكد ذاته، وهو بالبداية أنفس بما لا يقاس من شاعر يكتب من مواقع الطموح لا العبقريّة والدفن والحساسية الكونية الكاشفة للبعد المأسوي للإنسان، وكذلك لبطلان المشروع البشري وزيفه وافتقاره بحكم خصائصه الأولية إلى الأصالة والجدوى. ومثل هذا الشاعر لا يمكن أن يبلغك مرامه وأن يغوص في قرارة فؤادك ورشدك إلا بفضل الاستطاعة الميتافيزيقية التي حبيت بها منذ أن كنت مجرد رشيم لم ينهض بعد. فإني أؤمن إيماناً مطلقاً بأن للأشياء طبائعها، وبأن الأشياء محكومة بطبائعها، وهذا هو قدرها الذي لا رادّ له أبداً.

ولنأخذ مثلاً آخر يوضح أساس الشعر العظيم، بل والفن العظيم بعامة. لقد اعتادت الصوفية أن تؤمن بأن تزواج رجل بامرأة إن هو إلا تواصل مع المطلق، مع ألطف آرائه وأسمى تجلياته، وثمة بالطبع فرق بين من يمارس التزواج من هذا المبدأ ومن يمارسه من مبدأ الشيق. وذلكم بالضبط فرق بين شاعرين، أحدهما عظيم والآخر عادي. فإن لم تكن على صلة وثيقة بينبوع الكون المستتب في مركزه تماماً، بالنبع الذي تدفق منه الممكنات والمستحيالات برمتها، فإياك أن تمارس الفن الذي هو بالضرورة عسر ومشقة، فقط لأنه محبة مطلقة.

وقد يزعم زاعم أن مثل هذا المبدأ إنما ينبثق من حال مرضية وينم عنها. ولكن مثل هذا الزعم المصيب والسديد ينسى أن الروح مريض بالضرورة، ولاسيما حين يصير روحاً إنسانياً نبيلاً. إن الروح

معتل بالروحانية، مريض بما يصنع منه روحاً. وهل أنجز الإنسان أمراً عظيماً بمعزل عن المرض. ولكن حذار أن يساء فهم هذا المذهب. فالمرض عندي صنفان: مرض يصعد وآخر ينحدر. وإنني لا أريد هنا سوى الصنف الأول: أما الصنف الآخر فلا ينجز غير الجريمة والتسفل. وحين أقول: إن الروح معتل بالروحانية فلست أقصد سوى أن الروح مغرم باللطائف والرعشات الماسية، مولع بما يجعل الإنسان إنساناً.

ثم إن شاعراً عظيماً، وليكن أيّاً كان، لا يسعك أن تستوعبه إلا إذا كنت مزوداً بشعاعة روحية قبلية مشتركة بينك وبينه. وهذا القول تابع ضروري لما أسلفت للتو. وما هذه الشعاعة، دون أدنى ريب، سوى شرارة ذوقية جوانية. ومن العبث أن يرد عليّ في هذا الموقف بما فحواه أن تذوق الشعر مسألة ترضخ للتدريب كثيراً، مع أنها حقاً ترضخ للتدريب كثيراً، إذ لا يمكن عندي لأية تجربة جوانية ذوقية إلا أن تكون فردية وخاصة. ثم إن التدريب لا بد له من الوقوف عند مرتبة معينة، أو قل على مستوى راقية محددة من راقات النفس، أو العمق، وإلا كان في ميسورنا أن نجعل جميع الناس عباقره أفضالاً، وهذا محال، إذ الأفراد، أو الجهابذة الأفضال، في أي ميدان من الميادين إن هم إلا آناء نزيرة يستحيل استتباطها بالدربة والمران. وهنا نبلغ إلى وجوب المصادرة على المبدأ القائل بسرية العبقرية.

وفوق ذلك كله، يمكن للمرء في هذه الأيام أن يلاحظ توجه النقد الأدبي إلى الآلية والتحليلات الناشئة الخالية من الذائقة الجمالية والعاجزة عن التقاط الحسن ومعانقته في زمنه الأرجواني الألق، الأمر الذي لا يجعل النقد يحرم نفسه من أن يصير مقروءاً وحسب، بل ويغمط العمل الأدبي كثيراً من حقوقه، وذلك لأنه يسمح لشذراته النعناعية المخضلة بالانفلات من حيز الذائقة. وبإزاء مثل هذا الإشكال الذي لا مفر منه في عصر الآلة والعلم والإنتاج والاستهلاك، لا بد لك - إن كنت عاشفاً للجمال متهما بالفرح الرخامي الماسي اللون - من أن تنبه إلى مكمّن الخطورة، ثم أن تقترح حلاً مرضياً، ولو إلى حد ما. أما الحل الذي أقترح فهو تطعيم النقد التحليلي بالذائقة الجمالية العينية المحبوة بشيء من الطراء المخملي، وكذلك ببعض حنين إلى اللطائف والنفائس الباطنية الأنيقة، بحيث يغدو الناقد رائياً جمالياً قبل كل شيء، ورائداً أدياً يبحث عن التموجات المخلوقة في الفراديس الهيفاء، وعن بسالة المعجم الافتراعية اللدنة، وبإيجاز، عن كل ما يتضرم ويشيع النبيل والحياة في النص الأدبي، الشيء الذي يجعل منه الاختراقى الأكبر والافتحامي الأبسل.

وفي يقيني أن الدراسات النقدية ستؤول إلى نوع من المنطق البارد، أو ربما إلى ضرب من الهداء في بعض الأحيان، إلى الفتات والهلامية، إن هي لم تتزود بالذوقي، بالروحاني الأصفى، بالسريرة العينية الشاخصة، ولاسيما في عصر يميل إلى الخواء الروحي

والتسطح والآلية. ولهذا الزاد وحده يصير النقد الأدبي إشخاصاً للمبدأ الذكري الهائم سعياً وراء المبدأ الأنثوي، وراء التكامل.

لهذا، كان لا بدّ لي من أن أعرض للذائقة الجمالية في مطلع بحثي عن قيم معيارية للشعر العظيم، والذائقة هي ما يستهلكه الاستهلاك السلعي الربوي في عصرنا المنحط. والذائقة هي ما تكاد أن تلغيها جملة النقود السائدة في الصحافة المعاصرة، وهي - أقصد الصحافة - مسؤولة عن الاتضاع، إذ أراها سبباً له ونتيجة.

بيد أنني أؤثر أن أفتتح هذا المسعى بمطلب آخر فحواء التساؤل عن علة وجود الشعر جملة، أقصد عن الأسباب التي دعت الإنسان إلى الإنشاد في كل زمان ومكان. إذ الملحوظ أن ثمة ثقافات بغير رسم، مثلاً، أو بغير نحت أو فلسفة أو علم متقدم، بل ربما بغير موسيقى أو رقص، أما الشعر فلست أحسب أن الإنسان قد استطاع في أي يوم من الأيام أن يبني أياً من ثقافته، بما في ذلك تلك المعنة في البدائية، من دونه. ففي قناعاتي أنه حيثما وجدت لغة وجد شعر. ولئن صح هذا المزعم بات في الميسور التوكيد على ما جداؤه أن مملكة الشعر ليست مجرد كمنون لغوي، بل واحدة من المستلزمات الشفوية، مستلزمات القول أو وجوباته، أو من مضايفاته الحتمية والضرورية. ولعله أن يشترط اللغة ويؤسسها، إذ الإيقاع أُسيّ في الأشياء بإطلاق. فما دام أن الأشياء مشدودة إلى مراكزها بصلادة، وربما إلى مركز كوني بدئي ومطلق، كان من البدهي الإيمان بأن في الكائنات أنغاماً تؤسسها وتبدؤها، وتبعث فيها، لا

قوة التوازن الأبدي وكفى، بل القدرة على أن يساند بعضها بعضها الآخر أيضاً. وتلكم هي العلة الكينونية للشعر. وهي ما لا يتوفر لأي فن من الفنون سوى الغناء والرقص والموسيقى، شقيقات الشعر التوائم.

لماذا كتب الإنسان الشعر على مد الدهور ومر العصور؟

ابتغاء مرضاة الكون، وابتغاء مرضاة الفؤاد البشري، وابتغاء صيانة المطلقات المتعالية من التلوث بأنفاس العجول الذهبية. فشتان بين موسى في الطور وبين السامري الطائف بالعجل الذهبي في سيناء.

فالشعر قبل سواه من سائر الفنون، هو ما يوازن بين أنفاسنا وأنفاس الكون الذي يتنفس من حولنا بجوانيته الخاصة، والشعر قبل سواه من سائر الفنون هو الأقدر على التعبير عن حياة الوجدان الداخلية بما هي روح صرف يختلج ويتموج، وتعم فيه شتى لونيّات الشعور وجزيئاته. إنه يتعامل مع رعاف الروح، مع حياة الباطن والخلجات المستسرة المنخرطة انخراطاً حميماً والحياة الكونية العامة والخاصة. ولكن في قلب كل شعر عظيم تكمن جوهرة نضحت من كدر الخارجية بإطلاق. ثم إن الباطنية التي لا تبالي الظواهر والأعراض ولا تحتفل لها إلا غراراً ولماماً هي ما يؤسس العنصر في كل شعر عظيم، من دون أن يكون ذلك ضد اجتماعية الشعر وتاريخيته، لأن الشاعر لا يعانق إلا الجوهري في عصره. فليس البتة محض صدفة أن تشتق اللغة العربية - وهي في ماهيتها

لغة صوفية باطنية - الشعر من فعل الشعور أو جذره الثلاثي. وإذا ما علمنا أن هذا الجذر إنما يتألف من مقطع ثنائي هو الشع، بمعنى الانبثاات المتوهج، وكذلك الرء، وهو حرف النشاط المتحرك اللطيف، عرفنا أن الشعر هو بالضبط أثرى تدفقات نزعة التفوح التي يمارسها الباطن في البؤس والنعى على السواء.

وأياً ما كان جوهر الشأن في واقع صميمه، فإن قارئ هذا المبحث لن يجد فيه إلا توجهاً شخصياً يعبر عن طبيعة كاتبه، تماماً كأى مبحث آخر لأي كاتب آخر. بيد أن هذا لا ينفى السمة النقدية من مراميه المعيارية، وذلك لأنه يحاول أن يستقرئ ويستتبط القيم المعيارية الذوقية استقراء واستنباطاً، وأن يشتقها من النصوص اشتقاقاً، دون أن يلزمها بالمعيار من الخارج.

وفوق ذلك، أن الأدب لمتعة، والمتعة شأن شخصي. ثم إن من اختصاص النقد المتمرس أن يفترع هذه المتعة دون أن يطفى بكارتها. وهذا الافتراع هو الآخر شأن شخصي بالضرورة. ولكن هذا لا ينفى قط أن يتزود الناقد بالكثير من الموضوعية. ولئن كانت الذاتية عندي تحريرها في اقتناص المستورات الجمالية في النص؛ فإن الموضوعية جماعها ومجمل أمرها أن لا تقول النص ما لا يقول، إذ من شأن تحميل النص ما لا طاقة له به أن يجرنا غياً إلى دائرة التمثل وقطاع المجانية، ولن ترى طارداً للفهم والسداد كالتمثل قط.

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

* * *

في الرقص وحده يلتغم هيف الروح وهيف الجسد في وحدة
أعلى ، وحدة يتعذر إنجازها خارج آن الرقص. ولكن في القصيدة
وحدها يصعد هيف الروح إلى أفق التجريد. القصيدة والرقصة ،
كلتاهما آن مجاني ، كلتاهما تسييح.

أصحيح أن القصيدة والرقصة ، كلتاهما آن مجاني؟ أفعبتاً
يرقص الإنسان ويشعر؟ أليس هذا بضياح في خضم الميتافيزياء التي
لا تثمر شيئاً عند أفق التاريخ؟ وكيف يمكن للشعر أن يكون
ثورياً فعلاً في الواقع البشري المعاش؟

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

مثل هذا السلوك يبدو مجانياً، بل قد ينعت بالجنون. ولكنه عندي العلو نفسه. لئن كان المال هو ما يفرق بين الأخ وأخيه، هو ما يسلب الفؤاد البشري من حقوقه الأزلية، من وجيبه الحي المتوهج الدافق، فليزدر المال، إذن.

والشعر نقيض المال. وحين يرقص الإنسان فإنه ينسحب كلياً من مملكة الرياء، ويثبت أنه إنسان، وأنه بالتالي يرفض التسفل. فالبحث عن الروح، بحث الإنسان عما هو جوهري فيه، إنما يناقض بحث الإنسان عن المال، عما هو عرضي ومنحط. وفي برهة الرفض هذه ينبل الإنسان ويعلو، يزكو ويتجوهر. والثورة ما لم تكن هذه القداسة فهي لا شيء على الإطلاق. ما لم تستهدف - كما يستهدف الشعر، وكما تستهدف كل ريادة للجمال - غسل الروح في الينبوع البدئي الذي يدفق نوراً أزلياً، فلا بد للروح من أن يثور على الثورة نفسها. فالإنسان في أعلى آئاته رغبة في التطهر، نزوع إلى البراءة، حتى وإن لم يكن هذا الهدف إلا مثلاً يرفض الرضوخ لنزعاتنا.

لهذا أرى كل شعر عظيم بإطلاق، أياً كانت موضوعته وأياً كان فحواه، نصير الثورة ورديفها، وذلك ما دامت الثورة والشعر

معاً لا يرفضان ولا يقبلان إلا الاتضاع والعلو. وعندني أن الفرق بين النظرية الثورية والشعر العظيم ليس غير فرق في المنهج، فالنظرية دربها الواقع، والشعر دربه المثال، والمحجة واحدة. كلاهما يطوف حول كعبة واحدة. ولكن الشعر، بما هو مثال، شأنه أن يرفض حتى النظرية حين تنحط وتتخشب. وعندني أن من حق النظرية أن ترفض المثال حين يهذي.

ثم من ذا الذي قال بأن الشعر العظيم، أو الشعر بإطلاق، لا يمكن للثورة بالذات، الثورة بحصر المعنى، أن تكون، أو أن تصير، واحدة من موضوعاته الأقدس والأنبل؟ ولكن مثل هذه الحال - وهنا يمكن أن يكمن الفرق بين المرونة واليبوسة - لا تعني أن موضوعة الثورة بحصر المعنى هي المدار الوحيد المشعر العظيم، أو غير العظيم، وذلك ما دام الشاعر ينبل ويصعد حين يتحدث، مثلاً، عن عشقه للنور، أو للزهور، أو حين يحاول أن يستبطن أعماقه، أو حتى راقاته المظلمة. الإنسان وحده هو من يملك أن يعشق الزهور، مثلاً، أو أن يبحث في ذاته، أو أن يتعبد للجمال في تجلياته كافة. وكل ما هو برسم الإنسان وحده لا يحق لأي كان أن يحرمه على الإنسان، إلا إذا أراد هذا المتسلط أن يصير عجباً ذهبياً يضاف إلى جملة العجول الذهبية القائمة سلفاً. من ذا الذي يملك الحق في أن يمنع أي إنسان من التفكير بخواء الوجود وبمحدودية الإنسان وبفاجعة الموت؟ أليس من السخف أن نطلب من العقل أن يؤجل التفكير في شيخوخة الفرد وتناهيته؟ إلى متى؟ أله حياة أخرى على هذه الأرض؟

قد يملك التسلط - والتسلط أشكاله كثيرة - أن يكفم الفم، ولكنه لا يملك قط أن يمنع البشر من أن ينكفؤوا على دخالهم، وهذا يعني أن المرء قد ظل مركوساً في ما لا يريد له التسلط أن يركس فيه. ولهذا دعوا البشر يقولون ما يريدون، ولهذا فإن على الجميع أن يناضلوا في سبيل الحرية، وأولاً حرية أن أقول ما أريد، إذ التسلط على العقل هو أبشع أنماط العجول الذهبية، والتسلط على العقل هو أزمة الإنسان التاريخية الأولى أو الكبرى، منذ أن وجدت المدن حتى اليوم. فما من تحرر قط قبل تحرر العقل من أشكال اغتصابه كافة.

لقد بذل الشعر العربي المعاصر، مثلاً، جهوداً جبارة للتوافق مع النظرية الثورية، والمطلوب الآن من كل نظرية ثورية - إن أرادت لنفسها استمراراً وانتصاراً - أن تنبذ عنها رهلها وتخشبها، وذلك لكيما تتوافق مع الشعر الذي لا يعادي فيها سوى برهة التكلس والاتضاع، والشعر مرجها الأرحب، والشعر لا يقبلها إلا زاكية عارمة طاهرة، وذلكم بكل توكيد في صالحها الخاص، بل هو أبهى خدمة يقدمها الشعر للثورة. والأبعد من ذلك أن ما يروقتني في النظرية الثورة النثرية هو جانبها الشعري قبل جوانبها الأخرى، أقصد تماماً نزوعها نحو عالم طاهر معقم من الفساد والعدوان. وهنا تماماً يتقاطع الشعر والنظرية الثورية. فما تقوله النظرية بأساليبها النثرية ودروبها المنطقية، يبثه الشعر بلغة أكثر توهجاً وأشد حرارة. وبهذا المعنى يكون الشعر رفع جوهر النظرية إلى أفق

المثال. وما من شيء سوى الشعر يملك هذه القدرة. وهنا يتفوق الشعر على سائر الفنون، وهنا يظهر الشعر الحليف الأصلب والأمتن لكل جهد ثوري على الإطلاق حتى حين يدور حول موضوعات لا مساس لها بالثورة مباشرة. فعندي أن كل من يرفض الربا والتسلط ثوري بالضرورة، وعندي أن الإنسان يكون منغمساً في برهة رفض هذين الداعين حين يفعل أي فعل لا يمارس فيه هذين الداعين. فشجب هاتين المنقصتين يبدأ بالكف عنهما، ولكنه قطعاً لا ينتهي هنا، إذ لا بد من تصفية لكيما يزكو الروح ويتجوهر، ويصير العالم البيت الصالح لاستضافة الإنسان الأتقى.

لهذا سوف يجد قارئ هذا المقال أن معايير الشعر العظيم هي عين محتويات النفس البشرية العكرة والروح البشرية الرائقة، وأن هذه المعايير، في الوقت نفسه ليست سوى الإنسان بأم عينه، ولكن الإنسان بما هو تفاعل مع المعاش اليومي والتاريخي والأبدي معاً. فالإنسان كلية شديدة التعقيد لا يمكن فصمها أو تفتيتها إلا بغرض تركيبها عند نقطة تزدلف إليها الجزئيات برمتها.

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

وعندي أن كل كتابة - ما لم تكن تقريرية نافعة على مستوى العمل - إن هي ألا فعل متعال، وإن هي إلا فعل ميتافيزيقي، جوع إلى المطلق إلى الأسطوري، إلى المضارِق. إذن، هل الكتابة اللاتقريرية، اللاعلمية، اللاعملية، فعل مجاني على مستوى التاريخ؟ أبداً، لا... إنها تدمّت الروح، تزوده بالهيف الأملد. وبالضرورة، فإن كل روح مدمّت أهيف لا يمكن بإطلاق إلا أن يكون مع الحرية، مع العقل، مع الحب والفرح.

وفي لبابة معتقدي وصميم منحي أن الأدب والفن - كالثورة تماماً - لا يستهدفان أية بغية ختامية سوى إنتاج الروح المدمّت الأهيف البارئ من العكر والرسابات الغليظة. وعند هذه البرهة النهائية، بل عندها فقط، يمكن للعقل أن يتكامل، أن يزكو ويتجوهر.

* * *

لماذا كان الشعر؟

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

فلئن كان الإنسان في الشعر العظيم لا يبحث عن شيء قبل روحه، فإنه إنما يكد وراء المعنى المستسر تحت العلاقة التي تربط هذا الروح بجملته وجوده، وهي علاقة لا محيد لها عن أن تواجه القلق والزلزلة، أقله في بعض آنائها الأكثر توتراً والأكثر إلحاحاً وإصراراً على ضرورة امتلاك المثل الأعلى. فالكائن البشري، أو قل الروح بما هو روح، لا يملك أن يخفف من قلقه ويؤسه إلا إذا كان

يقتنص ويعانق بين ذراعيه ما يتجاوزه ويسمو عليه. وهذا يعني تذوق المعنى في ما وراء رتبة المعقول، كما يمكن لصوفي نمطي أن يقول. والشعر بخاصة، والفن بعامة، قد كان وما انفك واحداً من المناهج التي ننهجها لكيما يندرج المعنى في سواء الروح ومنتته. ومن هنا كان لا بدّ للسؤال عن علة الشعر وكونيته من أن يضيفه شيء من فترة الرعب، لأنه - أي السؤال نفسه - يطرح العقل في مواجهة الخواء واللاجدوى، وفي مركز الشقاء البشري حصراً، ويكشف أمام الوعي عن الحقيقة المغثية، أقصد حقيقة الفاجع التي لازمت الإنسان طوال مشروعه المعاشي، أكان وجودياً أم تاريخياً. ثم إنه يواجهك في النهاية ببطلان الحياة وتجوّف الأشياء، ويطوح بك في بؤرة التوتر بحيث لا تجد معدى لك عن الارتطام بالمأسوي الصلد، أو بالخسران والفقد الدائم للأصالة المطلقة، ولو أنه إنابة من دائرة اللامبالاة وخيانة العقلانية والخروج على الشرعية الإنسانية إلى قطاع الثقل الوجودي، أو إلى حيث يُطرح الإنسان قبالة مسؤولية سقوطه وضياع هويته.

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

لماذا كان الشعر؟ لتجاوز الخواء إلى الملاء، حتى وإن كان ذلك التجاوز محكوماً عليه بالإحباط سلفاً. ولكن، أما يمكن القول بأن الحرب عبور من الخواء إلى الملاء هي الأخرى؟ لا. لأن أية حرب، مهما يحالفها الحق ويجتنبها الباطل، إن هي إلا برهة من شقائنا وبؤسنا، لحظة من لحظات الفاجع.

ثم ألا يمكن الذهاب إلى أن الرقص والرسم والنحت والموسيقى، وربما الخمر أيضاً، وكذلك الطقس الرخي والمشهد الطبيعي المتأنق، هي آناء تكفل لنا العبور من الخواء إلى الملاء؟ بلى. إذن، لماذا الشعر حصراً؟

لا يمكن الرد على هذا السؤال بما جداؤه أن في الكون نظاماً وأن الشعر استمرار للنظام في اللغة، إذ الرقص نظام في منتهى الدقة، وكذلك الموسيقى، بل ربما كان النظام هنا أزخم حضوراً منه في الشعر، ولكن هذا لا ينفي بالطبع أن في الشعر نظاماً واتساقاً، تماماً كالرقص والموسيقى. والنظام، أنى استتب، مهوى العقل وسر من أسرار سعادة الإنسان.

غير أن تفوق الشعر على الرقص والرسم والنحت، وجملة الفنون الصامته، لا يمكن أن يعزى إلى غير الحقيقة الأولى التي تؤسس الإنسان ومجمل مشروعه المعاشي، والتي تتحرر في أن الإنسان كائن لغوي قبل أي شيء. ففقط حين توجد لغة يوجد إنسان، وفقط حين توجد لغة توجد فنون. أما أفضلية الشعر على الموسيقى فمألها إلى أن الشعر يحتويها دون أن تحتويه، وإلى أن

الموسيقى تجريد، بينما يصالح الشُّعر بين برهتين متعارضتين لا تملك الموسيقى لهما صلحاً أو اتحاداً، أقصد برهنة التجريد وبرهنة التجسيد.

ولئن دققنا جيداً وجدنا الشعر وقد لم في نسيجه كلاً من الرسم والنحت والموسيقى، ولكن الآن الغني الروحي المهيّب الذي يفلت من قبضة الشعر هو الرقص، وهو ما تتوالف فيه برهتان متعارضتان في العقل، برهنة الروح وبرهنة الجسد، الأمر الذي دفع جلال الدين الرومي (والمصوفية عشاق صلح بين متعارضات) إلى القول: "من يعرف قوة الرقص، يحيا في الله. وربما كان الرقص أسبق من الشعر، إذ هو قد يكون موروثاً تحدر إلينا من عهد الحيوانية. ولكن الرقص يظل تجريداً للنظام، على الرغم من أنه يعاش جسدياً، أو على الرغم من أنه يحيل الجسد إلى سمفونيا أو أنشودة. ثم أن الرقص يظل من مملكة الصامت، ولا يملك قط أن يلج إلى قطاع الصائت، هذا القطاع الذي يؤسس البعد الماورائي للعقل والمشروع البشري جملة.

إذن، سوف يتعذر علينا أن نفسر كونية الشعر وعلو مقامه على الفنون جملة بغير مقولة اللغة. أعني دون الانطلاق من آسيّة الصوت واتخاذها ينبوعاً بؤروبياً للعقل. بيد أن النثر صوت هو الآخر، فلماذا كان الشعر فوق النثر؟ لافتقاره إلى الموسيقى الأغزر، وبالتالي إلى صرامة النظام ودقته. ففي النثر نظام وموسيقى، ولكن نظاماً إضافياً وموسيقى إضافية تولج في نسيج الشعر،

ويحرم منهما النشر. ولست أقصد الإيقاع العروضي الخارجي، وإنما أعني، حصراً وبكل دقة، تلك النغمة الداخلية العميقة التي تستوطن ألفاظ القصيدة، والتي يتعذر إطلاقاً أن يتمكن النشر من تزويد أنسجته بمثلها.

ولكن هل يتوقف فضل الشعر على النشر عند حد الموسيقى الداخلية، أم تراه يتعداه إلى الخيال الأكثر أبداعاً والانفعالات الأكثر عمقا؟

بداهة، يملك الخيال في النشر أن يكون خصيباً بأسلاً وقادراً على افتراع البكارات الراغبة، كالشعر سواء بسواء. بيد أن النغمة الداخلية الحاملة للانفعال والمساهمة في التعبير عن الداخل، وهي ملك الشعر وحده، توطر اللغة بمناخ جواني يتعذر على النشر أن يتزود بمثله، وبهذا تسهم الأنغام المستورة في الألفاظ إسهاماً جباراً في مضمار تسمين الصور وتعميق الانفعالات، وإلا فلماذا تتبخر القصيدة وتفتت معانيها وتهزل حين تشرح شرحاً نثرياً، بل بأية لغة نثرية ممكنة؟ إن الشعر، إذن، أرقى من النشر لأنه يزواج ويدغم بين صائتين متباينين، اللغة والموسيقى، الشيء الذي يعجز عنه النشر بكل وضوح.

ويبدو أن عصرنا أكثر ميلاً إلى التمييز بين الشعر والنثر من موقع لا يهب موسيقى الشعر كبير وزن، فكل ما في الأمر أن لغة الشعر مهيمّة، بل ولا نعدم من يذهب إلى أنها مشوشة متداخلة مائجة، أما لغة النشر فمستقيمة سديدة تقصد أهدافها قصداً.

ولكن مثل هذا التمييز يتجاهل ما فحواه أن النثر يملك أن يبدع ضمن هذا الإطار. فعندي أن ما يسمى "قصيدة نثر" ليست من الشعر في شيء، حتى وإن تكن لغتها مشوشة أو مهيمية. ولكن النظم يستحيل هو الآخر أن يعد في الشعر طالما افتقر إلى الأخيلة ورعشة الانفعال، إلى اللغة المهيمية، أو تلك التي تحل فيها سنان الفؤاد البشري. وعلى هذا يمكن تعريف الشعر بأنه كل لغة وجدانية منغومة بأنغام لا يملك النثر مثلها. إذ يمثل هذه اللغة وحدها يبلغ الصائت ذروة لا ذروة بعدها. ولعل الهم الوحيد لهذا المقال أن يكون الوصول إلى ماهية الشعر.

لماذا كان الشعر؟

لأنه اللغة في أقدر آنائها على افتضاض أختام الصمت الكوني المطبق على الموجودات. إنه الأفق الوحيد لفن القول حين يحاول افتراع بكاره الوجود الأبدية التي تظل تمعن في صيانة غفوتها الطازجة ما لم تقتحم اللغة الوجدانية المنغومة والمهيمية حرماها الأقدس. فلئن كانت الطبيعة تعمل بصمت وسكينة، إلا لماماً، فإن الإنسان هو الوحيد المولع بالصخب بين أطفال الطبيعة طراً، بحيث يمكن القول دونما تحفظ بأن الإنسان ظاهرة صوتية، قبل أن يكون أي شيء آخر على الإطلاق، إذ من غير الميسور أن ينشئ الإنسان حضارة من دون أبعاده الصائتة، أو قبل أن يؤسس ولو معجماً ضيقاً محدود التخوم. فما من كلمة أصدق من كلمة أهل العصور الخوالي: "في البدء كان الكلمة". فمع أن اللون أسبق في

الوجود من الكلم، إذ هو مطلول في الطبيعة بين الأفق والأفق، ولاسيما في الشفق واليخضور، ومع أن اللحن من مملكة الطبيعة هو الآخر، وبالتالي كان أسبق من اللفظ، إلا أنهما لا يتأتيان إلا ثانياً في المشروع البشري، وما ذاك إلا لأن الإنسان يتعذر عليه الإفادة من اللون واللحن إلا في حضارة، في تاريخ. أما الكلم فهو ما منه يبتدئ التاريخ، وإن كان الكلم يتراجع قليلاً إلى الوراء في التاريخ كيما يفسح المجال لأنداده بموازاته، وما أنداده إلا العمل والحرب. أما الرسم والنحت والموسيقى فهي في الحق مكملات اللفظ. وقل الشيء عينه عن الرقص، وحدة الجسد والروح، والعقل لا يرضى إلا أن يكون المكمل أسمى وأرفع مرتبة مما يكمله. بيد أن العقل حدساً يحتج ضد رفع رتبة الفنون الصامتة والتجريدية فوق رتبة الكلم، وهو الذي به دون سواء يصير العقل عقلاً، إذ لا عقل بغير لغة، ولا لغة بغير عقل. وهنا نواجه مفارقة تبدو للوهلة الأولى وكأنها بغير رفع: كيف لا يكون المكمل أسمى مما يكمله؟

وفي الميسور الإجابة عن هذا السؤال لصالح الشعر. فلئن كانت الفنون اللاقولية تكمل الكلم، فإن الكلم نفسه يكمل الفنون اللاقولية. وهو لا يكتفي بهذا، إذ الكلم يؤسس أن الابتداء، بينما لا تتمتع الفنون الأخرى بمثل هذه السمة الجوهرية. فلئن توازن الكلم مع الفن اللامنطوق، وذلك من حيث أن كلا الجانبين يكمل الآخر، إذ كل منهما يقول ما لا يملك الآخر أن

يقول، فإن فن القول قد حبته الضرورة الوجودية بسمة تضعه في
بؤرة انبثاق بدئية تتخارج منها الفعاليات الإنسانية برمتها.

ثم إن الإنسان، بوصفه حيواناً لغوياً بالدرجة الأولى، فإنه لا
يملك أن يتذوق شيئاً بقدر ما يملك أن يتذوق الكلمة المفوظة
المشحونة بالحساسية، وما ذلك إلا لأن اللغة هي السمة الجوهرية
الأولى التي تربطنا بالوجود، من جهة، وبالأخرين، من جهة أخرى.
ثم إن اللفظ أقدر منا هجنا على التعبير عن روح الإنسان وأعماله،
عن شقائه وسعادته. فما من لوحة قط، وما من سمفونيا بإطلاق،
تملك أن تقول ما تقوله مأساة واحدة من مآسي شكسبير، وذلك
لسببين على الأقل. أما أولهما فإن أي عمل فني غير شفوي لا يملك
أن يكون إلا برهة واحدة وحسب، إلا أنا واحداً من آنائنا التي قد
لا ترضخ للحصر والتعداد، بينما يملك العمل الأدبي، ولاسيما
الشعري، أن يكون شمولياً بحيث يعانق أبعاداً كثيرة ومتعددة.
وأما ثانيهما فهو أن المأساة، أكانت لشكسبير أم لغوته، أو
لسواهما، أشد عمقاً من أي إنجاز فني آخر على الإطلاق. إنه وحده
الذي يملك أن يلامس الأبديات الراسخة في الداخلية ملامسة عميقة
غائصة في الجوهر الماهوي للإنسان.

ثم إن في الشعر لغزاً سماوياً أشعر بأنه عصي على الذهن
استيعابه، بحيث لا تبقى إلا الذائقة، من بين طاقاتنا جملة، لكي
تدارسه المدارس الحقة. فالذهاب إلى أن الشعر هو صفاء اللغة وأنها
الأنبل والأطهر، وأنه تجريدتها من بعدها النضفي ومن مباشريتها،

وقبل ذلك من سوقيتها، وأنه فوق ذلك تخليصها من بعدها الأدائي إلى بعدها الغائي، ومن سماتها التجسيدية إلى سماتها التجريدية، والارتقاء بها إلى مستوى آنة نطلبها لذاتها حصراً، كل هذا أشعر بأنه غير كاف الكفاية المطلقة أو التامة من أجل تفسير كونية الظاهرة الشعرية، مع أنه كاف نسبياً لتعليل الأمر. ولئن طلب إلي أن أجيب إجابة مختصرة عن سؤال كونية الشعر لقلت: في الكلم الشاعر قبل سواه، بل قبل كل ما عداه، يملك الروح أن يعانق ذاته وأن يتذوقها بشمولية وعمق.

* * *

عظمة الشعر وفسحة الذائقة

ما كان لناقد أدبي كبير في عصرنا الراهن من محيد عن أن يؤسس ويرسّخ في عقله ضرباً من الفلسفة الوجدانية، ولاسيما فلسفة الباطن الروحي التي ترفض أن تبدأ بغير الداخل والشعور لدى تفسيرها للظاهرة الفنية. وما هذه الفلسفة عندي إلا نوع من الهجاس ينضوي على شقاء البشر وشرطهم المأسوي، مثلما ينضوي على أن الإنسان فرحة ورغبة في الفرحة. وبهذا الهجاس، بهذا اللوان المخملي الأطري، يملك الناقد المزود بالروحانية أن يدعّم ذاتته الذاتية وأن يمدّها بأسها المفهومي المتناسك. فليس في مقدور ناقد من دائرة الثقافة السامية أن يتجاهل اللوح البابلي على تموز، إلا إذا تعمّد سلفاً أن تتفلت من قبضته واحدة من أبرز آناء الروح البشري. أقصد عمق الإحساس بالبعد المأسوي للمعاش الإنساني، وهو الإحساس الذي أطلع الشعر العربي منذ طرفة والملك الضليل وحتى حكيم المعرة وابن الفارض، ومروراً بالعدريين وأبي العتاهية

والمتنبي. فالشعر العربي، أو قل منجزاته الأعظم، إن هو إلا شعر مأسوي بالدرجة الأولى، ثم شعر وجدانٍ المفارقة في الدرجة الثانية، أما شعر الفرسان، وهو ما يتأسس أولاً على الأخلاق، فلا يحتل إلا المقام الثالث.

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

هذه المسألة الوجدانية الخالصة، أقصد المحتوى المأسوي للشعر العربي، هو المحتوى الموازي لآلام الإله أن تمزقه الخنازير أو أن يقضي نحبه على الصليب، إن هي إلا حال داخلي ذوقي لعل في المشقة والعسر أن نرضخه لمعيار صارم وكوني، بل لعل اللغة أن لا

تطاوع، إلا على ندرة، في التعبير عنه. ولهذا لا أحسبني أخرج عن سمت السداد إذا ما ادعيت بأن الناقد لا يطالها إلا بلطائف جوانية مركوزة في أس روحه، أي بالوسيم من محتواه الذوقي، الأمر الذي يعيدنا إلى الأساس الشخصي لكل نقد متميز. وهذا يعني أن مقولتي الدنف والقهر ليستا شيئاً آخر سوى تحصيل ما حصل حين يلتزم بهما الناقد كمعيارين للشعر العظيم. ومع ذلك فإننا بهما، وبهما قبل سواهما، نملك أن ننف التجلة للشعراء العذريين، أو نملك أن نفصل في القيمة بين جميل بثينة وبين عمر بن أبي ربيعة الذي قل أن يتبدى مدنفاً مقهوراً يعيش بعمق وصدق آنة مكروبة ومعناة. إنه لشعر عظيم حقاً ذلك الذي يمتح ينبوعه من وجدان تموز ويموع، وجدان الألم البشري المزمّن، ويتماهى مع الروح الكوني الأنبل في إحساسه بتناهيه وضغوط أوصابه العازية، وربما الأبدية.

إن مثل هذه النظرة الشمولية، والحساسية الكونية، التي تزود الناقد بالوجدان الطري، لا يسعها أن تكون من نتاج الأرابة والحدق، وإنما هي عندي في بؤرة الذائقة المتمرسية، من جهة، والممتلئة بالإلهي، من جهة ثانية، إذ الذائقة امتلاء باطني هي الأخرى. فما من شيء أقتل للشعر والفن والنقد والذوق من الصنعة والتقنة الشكلية المنصبة على العرضي بدلاً من الجوهرية. وحين لا تجد النزعة المترعة باللطائف الروحانية الرخامية ما يغذوها وما يقيتها، سواء في الدراسات النقدية أو في النصوص المدروسة نفسها، فإن هذا هو الاتضاع بأم عينه. وحين يصير الناقد الأشهر والشاعر الأبرز من يتقن ويحدق ويهوم، لا من يتذوق ويحدس فيأتي

ببصائر ولطائف جوانية منبثة في نسيج النص الأدبي، حينذاك يحرم العمل النقدي نفسه من أن يكون مقروءاً على نطاق أوسع من نطاق الطلبة أو المتخصصين. إن الشكلائية، والحدلقات النقدية الجوفاء، واصطناع المبدع الأدبي اصطناعاً بدلاً من أن يجيء من تلقاء ذاته، وأن تتبجس جزئياته بكامل إرادتها وملء حريتها، أن هذا كله عزوف عن الجوهرة الغافية في أعماقنا وانتحاء صوب العرضيات القشرية الناصلة العديمة القيمة. وهنا يحضرنى قول فاوست لتلميذه فاغنر في مسرحية غوته المشهورة⁽¹⁾:

ما من إنعاش حقيقي يمكن أن يسترجعك

خلا ما يبيغ تلقائياً من نفسك الخاصة.

ثم دعنا نأخذ بيتاً أعجب به النقاد العرب التراثيون كممثل على التدوق والنقاد التراثيون، بالمناسبة، أناس جماليون إلى مدى بعيد، وقلمنا نمتاز نحن اليوم بعمق حسهم الجمالي، وإن كنا نبذهم حدقاً وأرابة في مضمار التحليل، وذلك بسبب من اشتراء الذهنية والعقل العلمي في القرن العشرين.

يقول ذو الرمة:

أقامت بها حتى ذوى العود في الثرى

وساق الثريا في ملاءته الفجر

⁽¹⁾ راجع: يوهان فولفغانغ فون غوته، "فاوست"، البينين 568، 569.

أيكفي أن يقال هنا بأن الفجر قد صارت له ملاءة يسوق فيها الثريا، ولو أن ذلك من مستملح الاستعارات، على أية حال؟ فالالاكتفاء بهذا لا يملك أن يفعل شيئاً سوى أن يربط بين الروح وبين قشرة الصورة أو سطحها، ولهذا لا يكفي أن نرى موطن الجمال هنا في أن هذه الملاءة الفجرية الشفافة قد أخذت تسوق الثريا، وإنما هو في استبصار حدسي يجعل للرؤية الفردية لموطن الجمال أهمية كبرى. فلقد أشير مراراً إلى أن جمالية هذا البيت مألها إلى ملاءة الفجر الذي لا ملاءة له في الحقيقة الذهنية. حسناً، أنا أوافق على أن هذا موطن من مواطن العظمة الشعرية، ولكن هل من عين تخطئ هذا الموطن؟ ألا يشترك في إدراكه المثقف العادي والمثقف الكبير؟

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

وفي ظني أن في الممكن تحديد الحدس القاطن في هذا البيت بهذا السؤال البسيط: لماذا أرجأ الشاعر (إرجاء تلقائياً لا قسر فيه) الفاعل إلى آخر كلمة في الشطر الثاني، مع أن الفعل يتصدر الشطر نفسه؟ ولكي نستبصر هذه الشذرة فإن علينا إدراك ما فحواه أن البيت في شطره الأول يبتغي تصوير المسافة الزمنية التي

استهلكتها الإقامة، ثم أن نتخيل كذلك أن سوق الفجر للثريا في ملاءته إن هو إلا عملية طويلة الامتداد بعض الشيء. ولهذا كان لا بدّ لحاجز لغوي طويل نسبياً من أن يحجز بين الفاعل وفعله، وذلك لكيما يتناسب الامتداد اللفظي مع زمن امتداد السوق. والأهم من ذلك كله أن هذا الحاجز قد جاء تلقائياً ودونما اصطناع أو حذق مفتعل أو أراية تتقصده سلفاً وتتعمده عن سابق تصميم.

أيكفي هذا تعليلاً لإعجاب التراثيين ببيت ذي الرمة الذي بين أيدينا، أم أن ثمة تعليقات أخرى؟ بل إن ثمة ما يمكن أن يضاف. إذ لا بدّ لما يعجب أناساً كثيرين، أو أناساً جليين، من أن يكون مكتظاً بالفجوى، وربما عامراً بما هو نصف خبيء، بل وربما هو مخبوء كلياً عن العين المجردة.

إذا ما آمننا بأن ثنائية الظهور والتواري هي من أهم الصور الرابضة في أس العقل، وأن ما يشبها من تجلياتها لا بدّ من أن يكون عظيماً، وإذا ما رأينا انبثاث هذه الصورة بمشويتها في بيتنا هذا، وذلك في المناقضة التي تتأسس على إمعاء العود في التراب، من جهة، وكذلك على ازهرار النور في كل من الفجر والثريا، وكذلك في الملاءمة الفجرية النورانية المسفوحة من الأفق إلى الأفق، عند ذلك نعلم لماذا استطاعت هذه الاستعارة أن تجتذب العقل وأن تنال منه جليل الإعجاب. لقد ذوى العود في الثرى (توار)، وإننا لنتنظر الانبعاث (ظهور).

وثمة المزيد.

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

وربما لو تابعنا البحث عن ذوقيات أخرى في هذا البيت لاكتشفنا المزيد، ولكن شريطة أن نعرف الصور الينبوعية للعقل وأن نتمكن من اقتناصها في تجلياتها نصف الواعية، أو ربما الكتيمة، إذ من شأن هذه الصور أن تكون برهنة في أس الجمال، حتى وإن هي لم يخالطها الوجدان المدنف النقي، وهو إمّا توافر للقصيد صارت أعظم مرتبة وأرفع كيفاً.

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

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

لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا

مزار، ولكن الغضا ليس دانيا

يبدو للوهلة الأولى أن موطن الجمال في هذا البيت إنما يكمن في التواتر التلقائي لكلمة "الغضا". وفي برهنة تزيد عن هذه علواً، قد يتبدى موطن الجمال كامناً في التناقض الرابض في البيت بين الرغبة الذاتية في دنو الغضا وبين الواقع الموضوعي لنأيه أو ابتعاده. فالشاعر يتمزق مدنفاً ومقهوراً بين الرغبة والواقع، بين التلبية واستحالة التلبية.

بيد أن برهنة ثالثة أبعد همة من كليتهما وأخصب فطنة، قد يسعها أن تحدد ينبوعاً آخر للجمالية الفنية في هذا البيت العظيم، وذلك إن قُدِّر لها أن تلاحظ تأجيل اسم "كان" إلى صدر الشطر الثاني: لماذا جاءت "مزار" بعد فاصل طويل نسبياً، فاصل يتألف من شبه جملة ومن جملة كاملة؟ لماذا جاءت بعد حاجز يحجز بينها وبين عاملها النحوي؟ إن هذه المسافة اللغوية الحاجزة بين "كان" واسمها هي انعكاس تلقائي حدسي لبعدها المسافة المكانية أو الأرضية التي تفصل الشاعر عن أهله، الذين هم أهل الغضا نفسه، الشيء الذي ينعكس على الغضا انعكاساً نفسياً جوانياً، فلا يبقيه مجرد بعد مكاني بل يزوده بإيماءة روحية تكفل له الامتلاء -

ولو تلويحاً – ببعده زمني شبه خفي. إن الغضا يصير الآن إشارة داخلية إلى الماضي البهي الذي بات استرجاعه في إبان برهة الموت أمراً مستحيلًا. فكلمة "كان" مفصولة عن اسمها، عن "المزار"، انفصال الشاعر عن مكان سعادته وعن زمان عنفوانه العارم، وبماضويتها تمثل ابن الريب الأيل إلى الموت، إلى مملكة الماضي، في انبثاته عن أرومته المكانية والزمانية. إذن، هذا الإرجاء التلقائي البسيط لاسم "كان" ليس مجانياً، وإنما هو قيمة جمالية نصف مخفية تتأسس عليها عظمة البيت كله، وذلك بما تحمله من إحياءات نفسية يحتاج استبارها إلى شيء من الزكاة والتفطن.

وبهذا يتضح، دونما أي لبس، أن في ميسور الفطنة المتبصرة أن تكشف عن مستويات جمالية أشد عمقاً مما يتبدى على السطح للوهلة الأولى أمام الذائقة العامة والعادية. وربما استطاع المتخصصون الموسيقيون أن يضيفوا بعداً رابعاً، وربما سبر اللغويون مستوى خامساً، وربما.. وربما.. وهذا يعني أن أسباب عظمة النص العظيم منبثة بين ثناياه، في منطوياته وأنسجته شبه الخفية، مثلما يعني أن الذائقة المتمرسمة المحككة لا يسعها أن ترى في العمل الأدبي إلا نصاً مفتوحاً يواظب على إشعاع قيمه الجمالية باستمرار، ولكن شريطة أن يكون النص نفسه عظيمًا نقيسًا مكتظاً بالحدوس، ثم أن يكون من يستحلبه كفوًا، ذا بصيرة لمحة، "يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس"، على حد عبارة عبد القاهر الجرجاني. ثم إن العقل ليس مولعاً بشيء قدر ولعه بالسريّ

والخفي والمكتوم، ولهذا فإن الذائقة لا تجد إشباعها إلا أن تلتقط من المخبوءات مزقة أو نتفة صغيرة، على الأقل، وما ذلك إلا لأن العقل نفسه يقف مشدوهاً ذاهل الحال أمام سرية الكون واستتار الحقيقة. فحين يقتنص اللب نتفاً من أسرار النص الأدبي، وهي أسرار اللب نفسه، بلا أدنى ريب، فإنه يشعر بتدفاق ضياء أملس ينعش وينير، وبذلك يُعير إلى الروح بكاراة لذيذة من شأنها أن تبث فيها النشاط والنشوة معاً، الشيء الذي يخولنا حق التحدث عن حاسة الخفي الرابضة في نواة العقل المركزية. وهي حاسة تتجاذبها وتلقفها كنوز من النداءات المعكورة المفعمة بالريبة، ولكن الكنوز التي ما من شيء يسعه أن يغزو العقل سواها. وبهذا الإشباع وحده تتضاعف حاسة الخفي وتغزر، وبه وحده يشعر الروح بأنه زحف من السطح باتجاه الأعماق وثاب من الزيف إلى الأصالة، من حاشية الوجود إلى متنها الصلد الغزير.

ثم إن البحث بالفطنة والزكامة عن مضمرة جمالية متكثرة لنص واحد ليس مما ينقض الذائقة الأولية التي يبلغها الجمال من درب الفورية المسترسلة، ولكنه إذ يكشف عما بطن واستتر، وإذ يزيد في الشراء الجمالي ويخصبه، إنما يعزز هذه الذائقة الأولية ويزودها بمسوغاتها وتعليقات أحكامها، ولعل هذا التزويد أن يكون من بين أكبر وظائف الناقد الممتاز. ولنمثل على هذا بمثال آخر، وليكن مثالنا الآن من عالم الرسم.

هبني أمام لوحة مشهورة لرسام عالمي تحتوي على صورة امرأة
خلابة الوجه غزيرة الشعر عارية الكتفين بيضاء الملابس... إلى آخر
ما هنالك من سمات جمالية أبدية. لست، بطبيعة الحال، بمحتاج
إلى بصيرة استثنائية لكيما تخلصني هذه الصورة وتخطفني من
واقعي لهيئة أو هنيهات. ولكني، إن أردت تعليلاً لفاعلية الخلب
هذه، فلن أعدم سبيلاً إليه، إن كان العقل يؤمن بأهمية الفلسفة
النفسية في مضمارة تحليل الظواهر الفنية. فالسمات التي لهذه المرأة
لا بد لها قطعاً من أن تواكب بعضاً من الصور الأولية الرابضة أزلاً
في النفس البشرية. فالأخذة التي للوجه الخلاب لمي مما يتوافق تمام
التوافق مع صورة التفتح والظهور، تفتح البراعم والنبت والأطفال
وظهورها من حيز الإضمارية إلى ساحة التجسد. وصورة التفتح
صورة رخامية ذوقية وحيوية مركوزة في أس النفس أو في أصلها
الأرفع، إذ هي صورة الابتداء والعذرية والطراء المخملي، أو قل إنها
تتحدّر إلينا من مملكة النور الأزلية. أما الشعر الغزير الطويل فرمز
للسفرة والدفق الحيوي، والسفرة نقيض الفحل والشح والموت
واللأمن المعيش والوجودي. وأما الكتف البض العاري الذي يتربل
فوقه اللحم بلطف وحيوية معاً، فرمز واضح لمقاومة الزمن
والشيخوخة واليبوسة، إذ هو بكل تأكيد وفيرون غلاظة
أونشاز. وقل الشيء نفسه عن اليدين اللدنتين الماسيتين. أما الملابس
البيضاء الزاهية فتعيدنا من جديد إلى صورة التفتح النورانية، رمز
الحيوية والبكارة والابتداء، والشيء لا يكون في رونقه وربعانه إلا
أن يكون في لحظة ابتدائه وكامل بكارته. وبإيجاز أن جملة

الصور الباطنية الميثوثة في شخصية هذه المرأة والمحايثة لهويتها هي صور الحيوية المعارضة للموت، والإنسان - بدهة - عاشق لهذه الصور متم بها، لأنها كناية استمراره وبقائه.

بيد أن ما هو فوق ذلك كله، أن هذه الصورة بما تختزنه من يفاعلة الوجدان، وبما يسكنها من فجرية ويخضور نغماعي، تمثل درياً إلى العليان وتجسد آنة عبور من الإلفة إلى الدهشة، آنة انتقال من الأدنى إلى الأعلى. وعندني أن وجدان العليان واحد من أسمى وجدانات الروح، وبالتالي فإن كل فن، أكان شعراً أو أيأ كان، يسعه أن يعظم بقدر ما يشبع فينا هذا الوجدان الأنبل، الذي من خلاله قبل سواء نملك أن نحضن وقت البرارة وأن تتعانق في روحنا الغضارات الأزلية.

وربما قيل لي أن اللطف المسترسل في وجه هذه المرأة قد لا يخضع لصور الحيوية، وآية ذلك أن وجهاً غزير الحيوية لا يشترط فيه أن يكون لطيفاً جميلاً، ولكن المسألة، بكل ما فيها من الجوهري، هي مسألة الانسجام أو الاتساق. مثل هذا الاعتراض متسرع ومسطح بعض الشيء، لأنه يجهل السر الرابض وراء الاتساق. فإذا ما تذكرنا أن الإنسان، بشعوره ولا شعوره، قلما يخشى شيئاً كخشيتته من التفسخ والفصام والشروخ والتحليلات، وهذه كلها أسماء متباينة لشيء واحد، عرفنا المعنى الكامن خلف الاتساق أو الانسجام، نقيض التفسخ الذي هو الموت، ونقيض الفصام الذي هو صنو الموت وأخوه الشقيق. إذن، حين يتعبد العقل

للجمال بوصفه انسجاماً، غياباً للتناقض وجموح التفسخ، فإنه يعبد الحياة بوصفها السكنينة والثبات، إذ الاتساق هو الضامن الوحيد للبقاء والاستمرار. ولكنه حين يتعبد للجمال من حيث هو اللطيف الرخامي أو اليناعة الطازجة، فإنه إنما يتعبد للحياة من حيث هي الأمن والطمأنينة، وغريزة الأمن أقوى في الإنسان، بل وفي الحيوان، حتى من غريزة الطعام وغريزة النوم، والبيئة على ذلك أن المرء في حال الهلاع لا يخطر في باله أكل ولا رغبة في الهجوع، مهما تكن درجة جوعه ودرجة نعاسه. وترتد مسألة الأمن هذه من جديد إلى مسألة الحياة ومقاومة الزمن والدمار. فما كان للجمال أن يصير برهة تجاوز وتعال إلا لأنه، بالدرجة الأولى، الشخص المرتئي للديمومة والاستمرار، فالطبيعة في الربيع تبعث على الفرح لشبابها وبكارتها، وفي الخريف تحرض فينا وجدان الأسى لشيخوختها ولايحائها بوجدان الموت، والصبح طفولة الكون النعناعية، والمساء غالباً ما يكون بانساً، ولاسيما حين يكون المرء وحيداً معزولاً.

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

جداؤه أن سر العظمة في الشعر العظيم إنما يكمن في أن هذا الشعر يحتوي في أنسجته على العناصر والأغذية المشبعة للذائقة الروحية. وهذا يعني أن الباطن الأكثر رسوخاً في الأعماق يجد ما يطابقه تماماً في القصيدة العظيمة، بحيث يمكن القول بأن بين الباطن والقصيدة العظيمة ثمة وحدة هوية كفيلة بإنجاز التواحد أو التآخذ بين الطرفين، أي أن المحتوى الباطني يكون قد عثر أخيراً على تعبيره الأنصع بحيث تمكنت الروح من أن ترى ذاتها شاخصة أمامها وخارجها، حتى وكأنها تنظر إلى نفسها في مرآة. وهنا لا بدّ من التويه بقدرة النظريات الصوفية على خدمة النقد الأدبي.

* * *

عظمة الشعر ووجدان العليان

ابتداء أود أن أؤكد وأشدّد على أهمية ما فحواه أن في المتعذر، إن لم يكن في المتعسر أو المستحيل، أن نعلل عظمة الإنجاز العظيم، أكان شعراً أم غير ذلك، دونما ضرب من الفلسفة النفسية التي تمد النقد بأسه الصخري الصلد. وعندني أن أقل النظريات عمقاً هي تلك المصرة على تناول الإنسان من خارجه، وهي نظريات غرزية تنصب على الابتدائي، كالجنس والطعام. وأنا لا أرفض هذه النظريات قط، فكل منها آن ماهوي من آناء الحق. فالدرس الكبير الذي تعلمته من الصوفية هو انبغاء البحث عن القواسم المشتركة بين المتعارضات، عن برهة الحق في كل مدرسة ونظرية قدرت على أن تنتشر وتتسع في المكان والزمان. فالإنسان "سجين الجنس" حقاً، ورهين حاجاته المادية، بلا مرأ، وهو يخشى حس التفاهة والدونية ويرغب في توكيد ذاته، دون أدنى ريب. ولكن الإنسان فوق هذا كله يجسّد رغبة في العليان والتجاوز، في

السمو فوق الاتضاع والحطة والخساسة. فما من شيء يعذب فاوست، في مسرحية غوته المشهورة، كما يعذبه الشعور بأنه ليس إلهاً، أو الشعور بالنقص والارتكاس في المحدودية والعجز.

وأعمق ما في الإنسان عندي هو وجدان العليان، وجدان الرفعة والكمال والعيش في الحقيقة الكونية الدائمة الخضرة والازهار. وهنا بالضبط نفهم لماذا كانت الصوفية. فالصوفي يتقزز من أن في فمه بصاقاً، وفي عينه قذى، وفي أذنه صملاًخاً، وفي جسده ما يلازمه أبدياً بحيث يؤكد حطة الإنسان. ثم إن الصوفي، والإنسان بعامه، لا يرغب في شيء قدر رغبته في أن يصير روحاً مححوض الروحانية بارئاً من الجسمانية، نقياً كالنور الصرف الذي لا تشوبه الظلمة. وهذا الشعور لا يحيا في باطن كل منا وحسب، بل هو منبث صراحة وبوضوح في تراث الإنسانية الأدبي، ولاسيما في التراث الصوفي والرومانسي، وبخاصة في مسرحية "فاوست" الخالدة، حيث يتوق البطل جهرة إلى امتصاص حلقات الوجود والاستحمام في الينبوع الأبدي لمجمل الكينونة.

يتبدى، إذن، وبكل وضوح، أن أصحاب النظريات الفرزية، أكانت شبقية أم غذائية، تفلت من قبضتهم البرهة الماهوية في جوهر النفس، أقصد برهة العليان، أو رغبة الإنسان في أن يتعالى فوق حيوانيته بل فوق مجمل اتضاعه بما في ذلك أساسه الجسماني الذي يعده أس محدوديته ونقصه. فالمعري لم يكن رهين المحبسين، محبس المنزل ومحبس العمى، وحسب، بل كان رهينة

لمحبس ثالث يقاسيه بكل عمق ويصرح جهرة بمكابدته إياه،
وذلك حين يقول: "وأن النفس في الجسد الخسيس".

ولدى التدقيق في تراث البشر وتاريخهم، نلقى الإنسان وهو
يسلك دربين إلى العليان، أما أولهما وأقلهما شأنًا فهو توكيد الذات
من خلال القوة والجنوح نحو السيطرة والسيادة وإرضاخ الآخرين.
ولعل أوضح مثل على ذلك في تاريخ البشر أن يكون يوليوس قيصر
الذي عارض بمفرده إمبراطورية برمتها وحاول أن يفرض نفسه عليها
ملكاً لا ينازعه على الأولوية منازع قط. ومن أبرز الأمثلة على مثل هذا
الدرب نجد المتنبى الذي يحتقر كل ما خلق الله وما لم يخلق بعد،
وكان أعظم الأشياء مجرد شعرة في مفرقه. وأما الدرب الثاني، وهو
عندي الأنبل والأرفع، فهو درب الصوفي والفنان والفيلسوف. وقد
يعترض معترض، ولاسيما من يؤله التاريخ، على نبيل هذا الدرب
الثاني بأنه لا يفضي إلى غير الوهم، وذلك لأن هؤلاء الثلاثة لا يحيون
في وهج الواقع وحرارة المعاش. ويمكن للرد البسيط على هذا
الاعتراض أن يتلخص في السؤال التالي: هل كان يوليوس قيصر إلا
نسمة آنية صغيرة هبت ثم ما لبثت أن توارت وإلى الأبد.

بيد أن الدربين، بلا مرأى، برهتان في حقيقة النفس، شذرتان
في نسيجها الأبدي.

والحقيقة أن شعر المتنبى لا ينطوي على نزعة الزراية وحدها،
ولا على وجدان السيطرة دون سواه، بل هو ذو أفانين متباينة ينبض
فيها الشعور المأساوي بكل عمق وأصالة. ولهذا فإن المتنبى شاعر

عظيم لأسباب عديدة. غير أن الناس قد استجادوا فعلاً شعره المعبر عن نزعة الزراية ونزعة السيطرة. فليس من قبيل الصدف أن يحفظ الطلبة هذه الأبيات العظيمة⁽¹⁾:

أي زعيم أتقي أي مكان أرتقي
وكل ما خلق الله وما لم يخلق
محتقِر في همّتي كشعرة في مفريقي

وهل يملك النقد أن يجد تعليلاً لعظمة هذه الأبيات أو لسعة انتشارها سوى أنها تعبر عن نفس أبية متعالية راغبة في الصعود إلى ذرى لا يمكن بلوغها قط؟ وهل كان شعر الفرسان عظيماً إلا لأنه محاولة تبذل في مضمار القوة والسيطرة؟ ثم أليس الشعر الجاهلي عظيماً لأسباب عديدة من بينها إيقاعه العروضي القوي ولغته المتراصة المتينة الدالة على وجدان القوة والقوة. كما لا يخفى على أحد، من مملكة الحياة، وفي مجابهة الموت. وهي في الوقت نفسه أساس السيطرة، وإحدى الدروب المؤدية إلى العليان. وربما أعوزنا أن نجد في تراث المتبني كله موقفاً يجسّد برهة العليان مثل قوله:

واني لمن قوم كأن نفوسهم

بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

⁽¹⁾ راجع هذه الأبيات من ديوان المتبني، شرح البيازجي، بلا تاريخ، ص34.

هذا الموقف الأنوف الدال على القوة المتعالية هو من بين أهم القيم البشرية الكونية، إذ هو ليس مجرد إلحاق لسمة القوة بأمة بعينها، بل هو في الوقت نفسه تفرز الإنسان الأبدي من أنه، ببعده الجسدي، لا يختلف كثيراً عن دودة، الشيء الذي عبر عنه فاوست جهرة. وفكرة استئناف النفس من سكنها في اللحم والعظم هي فكرة صوفية قديمة، وهي كذلك المحبس الثالث لأبي العلاء المعري، كما أسلفت للتو.

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

غير أن ما يميز التعالي الصوفي هو ارتكابه في المرتبة الأولى إلى وجدان الحب، هذا الوجدان الذي زود شعراء الصوفية بالحساسية الشمولية التي ترى الأشياء في برهة عنق أبدي حميم، في تواصل ووحدة لا تعرف التفكك إطلاقاً. فضلاً عن ذلك أنه تعال لا هم له قبل التخلص من كئات العناصر وجرمية الكائنات المادية، بل والخروج من دوائر الزمان وأغلال المكان. ولما كانت نزعة الرفعة هذه عنصراً ماهوياً في تركيبية النفس البشرية، فقد

كان التعبير عنها بالتخييل والصور النبيلة واللغة الرشيقة المنغومة ضرباً من شعر جليل وعظيم.

والمتعالى عند الصوفي يتسم دوماً بأنه نزوع مهيم إلى الماوراء، وتجليه الأبرز هو اللطائف الرمزية الحارة. فالأنثى التي يخاطبها الشاعر الصوفي يمكن أن يقال فيها بأنها المرأة، من جهة، وبأنها شيء شمولى كونى، من جهة أخرى. إنها المرأة والحقيقة المتعالية المطلقة في إبان برهة الاستدماج الشمولية التي توحد الزمان بالأبدية، والعاير بالراسخ. فالأنثى، بما هي إلماع إلى المطلقات المتعالية، وتلويح بالحقيقة الذوقية الداخلية، تمثل التمظهر الأول للعليان في المرئيات. والسر المتعالى المجرى، السر السماوى الرابض في المحسوسات، قلماً يفض نفسه أو يعبر عن محتواه في شيء مثلما يفض نفسه ويكشف حقيقته في الأنثى. ولهذا راح الصوفي يحدس الصلات التي توثق بين الأنثوى والمتعالى في وحدة الهوية الأبدية، مثلما راح يؤمن بأن كل شهوة إن هي إلا اشتهاً لكشف ذوقى باطنى، أي لصورة من صور العلو. ومثل هذا الإيمان ليس إلا ارتداداً على الجوانية، في خاتمة المطاف، إذ ليس الشمول العشقى المتعالى المنبث في شهوة الصوفي إلا ضرباً من انكشاف الوجدان الصميمى الأصيل، انكشافه أمام ذاته قبل كل شيء.

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

أدر ذكر من أهوى ولو بمنام

فإن أحاديث الحبيب مدامي

فبعدها تصحح الحقيقة الكونية المتعالية بأن من الأفضل له أن
ينجو من هواها سالماً، حتى لكأنها تقول له: تلبث سويماً أو تتخلخل
بمحتواي، بعد ذلك نراه مصراً على أن هجرانها إياه لساعة واحدة من
الزمن أشد ثقلًا على روحه من عام بكامله. ثم تأتي آنة اللقاء:

ولما تلاقينا عشاء وضمنا

سواء سبيلي دارها وخيامي

وملنا كذا شيئاً عن الحي حيث لا

رقيب ولا واش بزور كلام

فرشت لها خدي وطاءً على الثرى،

فقالت: لك البشري بلثم لثامي

فما سمحت نفسي بذلك غيرة

على صونها مني لعز مرامي

⁽¹⁾ راجع هذه الميمية في ديوان ابن الفارض، طبعة دار صادر، بيروت.

وبتنا كما شاء اقتراحي على المنى

أرى الملكَ ملكي والزمان غلامي

هذا وقت من أجلّ أوقات النعمة، دون أدنى ريب، لحظة تحاضن الإنسان مع روحه، مع ما يتجاوزه ويسمو عليه، مع الصورة الكلية المطلقة، ثم مع المبدأ الأنثوي المطلول بين الأرض وسدرة المنتهى. ففي هذا الاتحاد يتركز الكون برمته في بؤرة واحدة، في نواة الروح، في صميمها الأزلي الأثبت. أتراها آنة حية لأنها انبثت في لغة متراصة وأنغام رشيقة، أم أن رصانة اللغة ورشاقة اللحن إنما صدرا عن حيوية التحاضن ووهج العناق؟ لا هذا ولا ذلك، لأن كلا البعدين صحيح. فثمة وجدان سابق على الصورة وعلى تعبيرها اللغوي معاً، وحيوية هذا الوجدان، أو رغبة الشعور في انكشافه أمام ذاته، هي التي أفرزت الصورة وتعبيرها اللغوي الأنفي. ولهذا كانت القصيدة أكثر من شعر عظيم.

ومهما يكن جوهر الحال. فإن هذا التعالي الأطرى الذي يعاني من أمزاق يحاول أن يوحد ويضايق بين المرئي واللامرئي، أو قل بين الأنا وما يعلو فوق الأنا، يجد تعبيره الممتاز في الكثير من النتاج الرومانسي الأوروبي. فلقد افتتن الرومانسيون، كالصوفيين سواء بسواء، بحقيقة تكمن خلف الظواهر والمرئيات. ولعل قصيدة "الأستور"، لشيلى، أن تكون واحدة من أعمق المنجزات الرومانسية الساعية وراء الاستحمام في ينبوع الحقيقة التي هي أزلاً عين ذاتها، والتي هي بالطبع تشبيه كنائي لما يعلو ويتجاوز. وإليك جذاذة منها

تخيرتها عن سابق عمد كيما تجيء مثلاً على رغبة الشاعر
الرومانسي التحاضن والحقيقة الشاملة⁽¹⁾:

يا أمّ هذا العالم الذي لا يسبر له غور
ساندي أغنيتي الكئيبة، فأنا
قد همت بك حباً على الدوام،
وبك دون سواك، فيا طالما
راقبت ظلك وظلام خطواتك.
بينما فؤادي يحدّق أبداً في عمق
أسرارك السحيقة الغور.
ها قد نصبت سريري في المدافن
وعلى التوابيت، حيث الموت
الأسود يصوت سجل الذكريات
المكسوية منك،
آملاً في تهدئة هذه التساؤلات
العنيدة التي هي منك وإليك،

⁽¹⁾ راجع هذه الجذاذة في "خمسة عشر شاعراً"، الصادر في أكسفورد باللغة
الإنجليزية، الطبعة السابعة، 1960، ص329. والكتاب لا يحمل اسم مؤلفه،
أما مقدمته فقد كتبها هـ. س. بنت.

بإرغام شبح وحيد ، رسولك ،
على أن يسلم حكاية ما نكون.
في الساعات الوحيدة والصامتة ،
حين يصنع الليل صوتاً عجباً لصمته الخاص ،
ومثل سيميائي ملهم ومتهور ،
أركزُ أسْ حياتَه على أمل مظلم ما ،
مزجت الحديث الشنيع والنظرات المتسائلة
بمحبتي الأكثر براءة ،
إلى أن استطاعت الدموع الغريبة
المتحدة بتلك القبلات المدومة الأنفاس ،
أن تنجز ذلك السحر الذي يقسر الليلة المخلوقة
على تسليم رسالتك: ومع أنك
لم تميطي اللثام بعد عن حرمك الأعمق
فإن ما فيه الكفاية من حلمك الذي لا ينطق ،
ومن الأشباح الشفقية ، والفكر النهاري البعيد الغور
قد أخذ يتلامح في داخلي. ولهذا فإنني الآن ،
بصفاء وسكينة ، كقيثارة منسية علقت
في القبة الوحيدة لهيكل سري مهجور ،

أنتظر أنفاسك، أيتها الوالدة العظمى،
كيما تتعدل ألحاني بتمتمات الهواء،
وحركات الغابات والبحار،
وبصوت الكائنات الحية،
والترانيم التي نسجها النهار والليل،
والفؤاد البشري العميق.

ها هنا يمتزج المستوري بالجليل في وقار لغوي مكتمل الصقل
وكلي الحضور. وما كان لهذا الامتزاج الحميم أن يتم إلا بفضل ما
ينبث في حرم هذه الكسرة من قلق أبدي محتواه رغبة الروح في
الاتصال بعلته الأبدية، حتى لكأن في الإنسان غريزة تحته على
العودة إلى الرحم الكوني الذي تبتثق منه الكينونة برمتها، مما
ينطوي ضمناً على مفارقة العلو ونؤيه وحصانته ضد توقعانات الفؤاد
البشري وأشواقه. وذلكم هو ارتطام العقل بماهية الوجود المصرة
على أن لا تتنازل عن مضمون رسالتها الكونية الأعمق، أو عن
كنه هويتها المقيمة على التستر.

ولا يتوقف سر العظمة أو المزية في هذا المقبوس عند هذا
الحد، بل هو يتبدى في أن الشذرات التصويرية تتلون بعدة وجدانات
صميمية، كما أنها تتولف من عدة مشاعر. فهناك نغمة حزن
أصيلة تكسوها من بدايتها إلى نهايتها، وهناك وجدان الحب
الأصيل والعميق، ثم هناك قلق سماوي ينصب على استتار كنه

الوجود، بل إن هذا القلق يتجلى هنا على هيئة استدماج الذات بالحقيقة الكونية المطلقة والمتعالية. وبطبيعة الحال، تنطوي هذه الرغبة الأخيرة انطواءً ضمناً على ميل عارم إلى الإطلاق والتعالي فوق سطح الأشياء الزائلة والمألوفة باتجاه الجوهر الأزلي الأرسخ والأبقى، أو قل باتجاه الماهية الأنصع والأكثر غوصاً في سلام البرارة.

وبطبيعة الحال لم يكن في الإمكان أن تتعامل هذه المقطوعة مع الأبدية العالية والمفارقة دون أن ينضوي منحاهما التصويري تحت مبدأ تحطيم حدود المألوفات باتجاه الغرائب، أي دون أن تؤسس في داخلها سمة الوحي الذي يهشم الحاجز القائم بين الأسطوري والواقعي، بين المهيم والمتماسك، حتى لكأن موضوع الشعر وغايته الاتصال بالمستورات الأبدية، أو نقل المعاش إلى أفق يسمو فوق المرئي والملموس، إذ الإنسان مغرم بما يتجاوز ويعلو عليه. فبفعل انتقال اللغة هنا من قطاعها العادي إلى قطاع العلو، أخذت الحدود الحاجزة بين الأشياء تتحطم وتتهار لتسمح للصور بالتوالج الحميم في سياق يفكك الشذرات الوجدانية ويلمها في وقت واحد.

بيد أن التواصل مع الأبدية العالية في هذه الكسرة من قصيدة "الاستور" يختلف كثيراً عن التحاضن الحميم الذي رأيناه بين ابن الفارض والحقيقة الشمولية في الكسرة الأسبق. فالفرق الأساسي بين الصوفي والرومانسي يمكن أن يتلخص في أن الأول يبحث عن العلو في روحه الباطن قبل أن يبحث عنه في الطبيعة والأشياء

الخارجية، أما الرومانسي فإنه ينظر إلى الحقيقة الشمولية وكأنها تكمن في الأشياء، في الظواهر المرئية، قبل كل شيء. وهذا يعني أن الشرق أكثر جوانبية من الغرب. ثم أن الصلة بين ابن الفارض وحقيقته الكونية تمتاز بسمة ارتفاع القلق والصراع والاضطراب، بينما تظل الصلة بين شيلي وبين الكون موسومة بميسم التضاد. ومرد ذلك إلى أن الأول إنما يبحث عن الديمومي، عن الكنه المستوري الأشمل، في روحه، بينما يبحث عنه الثاني في الوقائع. ولهذا جاءت صورة العلو لدى ابن الفارض أكثر جمالاً لأنها أكثر صدقاً وأكثر انغماساً في المحبة. ومع أن الخيال التصويري في قصيدة شيلي أغزر وأقدر على الفاعلية مما هو عليه لدى ابن الفارض، فإن الشاعر الأوروبي لا يملك إلا في قليل من الأحيان أن يملأ لفته بعمق الوجد ورعشة الانفعال، بشبوب العاطفة وعمق الهوى. وعندي أن من السهولة بمكان أن يكتب شاعر قصيدة مثل "الاستور"، وهي التي ما انفكت منذ ظهورها عام 1816 حتى اليوم مشهورة متداولة في أوروبا الغربية. إن بسالة الخيال، أو ما سماه رامبو "تشويش الحواس"، ليس مطلباً عسير المنال أو سؤالاً لا يحبى به إلا من يقطنون وادي عبقر، إذ في الميسور تدريب الطلبة على كتابة مثل هذه اللغة المهمة. بيد أن من العسر والمشقة بمكان أن ندرب أحداً على امتلاك الفؤاد البشري الأنبل والأصفي، فؤاد ابن الفارض العظيم.

أنا أؤمن، إذن (وهذي مسألة مزاجية، على ما يبدو، بل الناقد عندي صاحب مزاج خاص، وإلا فإنه لن يكون ناقداً، بل مجرد

معلق أو ما شابه ذلك) أؤمن بأن الشعر الأعظم هو ما ينبع من سنن
الفؤاد، أو هو ما "يقع المرء في فؤاده" على حد عبارة عبد القاهر
الجرجاني. وبما أن شعر العرب لا يطبع إلا هذه السنن، فإنني لم
أشعر في أي يوم من أيام حياتي بأن ثمة شعر أمة على الأرض يسعه
أن يطربني ويفعل في روحي كما يفعل شعر العرب.

ومهما تكن ماهية هذا الشأن، فإن واحداً من أهم معايير
الشعر العظيم يكمن في عبارة الحساسية المطلقة، أو ما اعتاد
المتصوفة والفلاسفة على تسميته بالعلو. لماذا؟ لأن في الإنسان جنوحاً
عميقاً يسعى إلى رؤية الأبدية والحقيقة الكونية. ولما كان هذا
الوجدان مؤصلاً في صميم الروح البشري فإن تمكن الشاعر من
التعبير عنه بلغة تقذف بنا في جوف عالم ينطوي على مفارقة البعد
والقرب معاً، يكون العقل المتلقي قد بعث في داخله تلك الحالة
الأبدية المتسائلة عن الإطلاق والكلية، ويكون قد نشط رغبته
العازية أزلاً في معانقة الكل الأعظم، وبذلك يشبع إحدى شهواته
المحايتة له بما هو عقل، وبما هو ولع برؤية الجواهر المكنونة. وهذا
يعني أن معايير الشعر العظيم هي بالضبط مضامين الروح الأبدية
الأشد كونية والأشد عمقاً، وأن البحث في الفن لن يكون بمعزل
عن البحث في الإنسان وجملة قواه الداخلية، إذ الفن واحد من
أرحب الأوطان التي يتمطى فيها الروح البشري منداحاً متمادياً غزير
الحضور.

النوراني والظلماني

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

وما احتجبت إلا برفع حجابها

ومن عجب أن الظهور تستر

ففي الدياميس الصامته وحدها يمكن للخبيئ أن يتجلى أمام الوعي على هيئة بوارق ولمعانات، ويمكن للأذن الباطنية أن تسمع نبض الحق المحايث للأكوان المستورة. وهذا أمر لم يتنبه إلى أهميته أي شاعر رومانسي. ففي قصيدة شيلي التي سقتها للتو يتبدى بكل وضوح إحساسه بأهمية الصمت والظلمة وتأثيرهما على الخيال من حيث أنهما يسعفان على استدماج الذات في الكوني المطلق، وذلك حين نراه ينتظر "في الساعات الوحيدة والصامته"، وحين يودع نفسه في جوف الليل الذي يصنع "صوتاً عجباً لصمته الخاص"، وعندما يأمل في أن يتمكن من أن يجبر "الليلة المخلوقة" على تسليم الرسالة الكونية النابضة بفحوى العلو. وفي الحق أن هذا كله لا يمر إلا عرضاً لدى الرومانسيين ففي نظريتهم النقدية المبنية على أسس فلسفية ونفسية، لم يلتفت هؤلاء القوم إلى مسألة ثنائية النور والظلمة بوصفها أساً صميمياً في عظمة الشعر، أو في عمق التواصل مع العلو، مثلما التفت الصوفيون. فلعل في ميسورنا الذهاب إلى أن عصر الآلة مجبر على أن يلازمه التسطح مهما يعنت في السعي وراء العمق.

وأياً ما كان الأمر في صميم جوهره، فإن الإنسان غير معني بشيء قدر اعتناؤه باستيعاء أسرارهِ الذاتية، وكذلك باستيعاء أسرار وجوده وألغاز الكائنات التي تحيطه وتحقق به صامته، أو تخاطبه بلغة عالية مفارقة ترفض التفسير المنطقي البارد، وتضع الحقيقة الكلية في بؤرة التوتر، أو قل في آنة تدمج النور في الظلام، آنة تحجب وتكشف، تضيء وتظلم في الوقت نفسه. ولعل أوضح

تعبير عن مثل هذه الأنة المشوية التي يمكن تصنيفها ضمن ما يسميه عمانوئيل كانت بمبدأ "الأضداد المتكافئة"، أن يكون قول الجبلي في وصف الحقيقة الكلية نفسها في "الإنسان الكامل"⁽¹⁾:

هي الشمس نوراً، بل هي الليل ظلمة

هي الحيرة العظمى التي تتلثم

وهذه "الحيرة العظمى التي تتلثم" يمكن أن تكون واحدة من أبرز معايير الشعر، ولاسيما الشعر الحديث النازع نحو رشق الروح في بؤرة التوتر والتعارض بين الوضوح والغموض. فلما كانت الحقيقة إلماعية أمام العقل، لا تسلمه كامل رسالتها، ولا تحجب عنه، في الآن نفسه مجمل فحواها، بل تلقمه أحد ثدييها وتحجب عنه الشدي الآخر، كان لا بد للتعبير عن هذه الحقيقة من أن يتأرجح بين النوراني والظلماني، أي كان لا بد للشاعر الأكثر توافقاً مع الفكرة الكلية المتعالية من أن يعيش في "الحيرة العظمى التي تتلثم"، ومن أن تجبى لغته مشحونة بقلق اليقين وأزمة الوضوح. حتى ليتمكن أن تسمى لغته هذه باسم "الأشباح الشفقية"، على حد عبارة شيلي، أو كما يقول ابن عربي في وصف الحقيقة الشمولية⁽²⁾:

⁽¹⁾ راجع: عبد الكريم الجبلي، "الإنسان الكامل". الجزء الأول، ص7، الطبعة

الثالثة، مصر، منشورات مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1970.

⁽²⁾ راجع ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت 1966، ص153.

للشمس غرتها، لليل طرتها،
شمس وليل معاً، من أعجب الصور
فنحن بالليل في ضوء النهار بها
ونحن في الظهر في ليل من الشعر

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

ولم تطق الأفهام تعبير كنهها

ولكنها لاذت بالطاقها الحسنى

ثمة فرق جوهري بين أن لا تطبق الأفهام التعبير عن كنه الحقيقة ، ثم أن تلوذ بما لهذه الحقيقة من أَلطاف حسنى ، وبين أن يعبر الشاعر عن تجريد خاو من المضمون. ففى الحال الأولى يعرف الشاعر تماماً ما يريد. وفي الثانية يجهل حتى الفكرة التي يبتغي إيصالها إلى المتلقى. وهذا يعني أن الشاعر الأعظم هو وحده الذي يمتلك شعوراً مملوءاً ومتماسكاً ، وهو وحده الذي يحوز فكرة يجيد التعبير عنها. فمع أن شيلي في قصيدته الأنفة الورود ينحو منحى التجريد والتلويح فإنه يبسط تماماً وبكل وضوح غرضه في التعبير عن قلقه بإزاء تعالي الحقيقة الشمولية المفارقة. ولهذا أخول نفسي حق الزعم بأن انبهام الصور والأخيلة التصويرية إنما استتب في الشعر المعاصر نتيجة لخواء الشاعر نفسه من المضمون الجوهري ، أي نتيجة لافتقاره إلى العمق حصراً. فبدلاً من أن يوهمنا الشاعر المعاصر المبهم بأن لغته لم تتبهم إلا بسبب من عمقها ، فإن في إمكاننا اتهامه بأن لغته ما انبهمت وانطمست قسماتها الرؤيوية الأصيلة إلا بسبب ما تعانیه من ضحالة وتسطح ، وبأنه بالتالي لا يصنع شيئاً سوى تزييف خوائه بما يبدو امتلاء ، وتستير سطحيته بما يبدو عمقاً. فلو أن الشاعر قد طها حساسيته في أغواره السحيقة ، ولو أنه ذاق لذة المعنى ومارسها في باطنه الكتيم ، لما

أطاق صبراً على تجريدات فارغة من كل محتوى أصيل مشحون
بالمكابدة.

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

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

حسناً! صورة المرأة التي أسلفت وصفها عليك - ولا يهمنا اسم
من رسمها تشبه برعماً يانعاً يتدفق نوراً وبكارة نعناعية. وهي
غضيرة نقية صافية كالشمس، كالألق نفسه، كجوهرة فريدة
تتألأ وتتسع أنواراً ماسية. فهي تماماً صورة للنفس في كمال
تزكيته، ولهذا أراها ملبوسة من الداخل بأعماق روحية لا يطالها
التلف ولا تعرف الشقاء، لأنها فعلاً محاولة أبدية لاستحضار ماهية
الفرح عينها.

أما الموناليزا فإن لها شأنًا آخر. المرأة هنا ليست جميلة بالشكل الاستثنائي الأخاذ، مع أنها ليست قبيحة القبح كله. وهذا يعني أنها لا تخلو من جمال مثلما هي لا تخلو من بشاعة. ولست أستسيغ السمة المشهورة للموناليزا، أقصد الوصف الذي تتعت به في العالم كله، وهو لفظة "الجلال"، وإني لأؤثر عليها لفظة أحسبها أشد اكتظاظًا بالمعنى من هذه اللفظة، فالموناليزا من مملكة "المهابة". والمهابة عندي مزيج من الوقار والجلال والهيبة والرزانة والإرهاب. أجل، الموناليزا لا تخلو من رعب. ولكن، ما سر هذا الرعب؟ إنه في حسابي استطاعة هذه الصورة الباطنية التي تسمى الموناليزا على تجسيد برهة الخفي النفساني الشيء الذي تعجز عنه لوحة المرأة الجميلة، أيًا كانت هذه المرأة. فإذا ما وجدنا في الجمال النسوي، الغضير والخلاب، بعداً من أبعاد الوجدان شبه الشعورية، فإننا لا نملك أن نفهم الموناليزا حق الفهم إلا إذا رأينا فيها رمزاً للنفس نفسها، بل وفي المقام الأول رمزاً للراقة السفلى المؤلفة لبنية النفس. وبالمناسبة، لقد اعتاد الصوفية أن يطابقوا بين المرأة والنفس، ولقد راح علم النفس المعاصر يتشبه بهذا الرمز ويتبناه. يقول القاشاني في شرحه على "فصوص الحكم": "اعلم أن المرأة صورة النفس والرجل صورة الروح" (ص 327).

حين نكون أمام صورة الجمال الأنثوي الأسنى فنحن في الطابق السطحي أو الظاهري من المعبد الفرعوني المنار بالشموس والأقمار، أما حين نكون بإزاء الموناليزا فنحن، إذن في الطابق

الغارق في الظلمة والحلك. فهي، إذن، ظهور الخفي أو الدامس، تبيده، خروجه إلى النور. صورة المرأة الماسية ضوء، تفتح، من مملكة الجلاء والتبدي، أما صورة الموناليزا فهي امتزاج النور بفرقه، امتزاج الظهور بالتواري تزواج النهار والليل، صبوة الشيء نحو الظهور والتواري معاً.

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

ما الفرق، إذن، بين اللوحتين؟ إنه العمق. الجميل أضال قيمة من العميق، من الخبيء المستور، وإن كان الجميل قيمة بذاته، وإن

كان العميق، أو المهيب، أعجز من أن يمارس عليه أي دحض أو إلغاء. كلتا اللوحتين قيّمة، ولكن الموناليزا أقيم وأنفس. وهنا نبليغ إلى نقطة هي من الأهمية في منتهاها: إن العقل مولع بالاستساراري، أو الدامس، أكثر مما هو مولع بالواضح أو المضاء. ولهذا لم تكن الموناليزا أشهر من أية لوحة لأية امرأة خلاية وحسب، بل كانت مسرحية "هملت"، لما ينضوي في أنسجتها من سر ضبابي مبهم، أشهر مسرحية لشكسبير أو لسواه من المسرحيين العالميين.

وهاهنا تواجهنا مسألة خطيرة تحريرها في الاعتراض على معيار الجمال الهادئ الساجي البارئ من العكر والضبابية، والذي لا يخفي وراءه أي معنى لا يمكن حتى للبصيرة نفسها أن تلتقطه، كما هو الشأن في لغز "هملت". فلئن اكتفى النقد بمعيار النقض والتعارض، وبما يؤكد الفروق بين الأشياء ويؤسس تناحرها وتداولها، فإنه سوف يتجاهل البريء الغضير الخالص من العكر، الفارق في السجوة الصافي المضاء، النابذ لكل قلق يزعج هواء الأبدى، لأنه بعيد كل البعد عن مملكة الدامس الدرامية. إن برهة ساجية سادرة في ذاتها، لا تشتت أي نصر، ولا ترغب في الذهاب إلى ما وراء حضرتها، حتى لكانها زمن متخثر، إذ لا يناديها أي قلق ليحثها إلى المابعد، إلى ما وراء ماهيتها المستتبة في جوهرها الساكن الصامت المغموس بالنور، مثل هذه البرهة التي برئت من مثوية الانشعاب الهمجية، لا يمكن إلا أن تجيء مترعة بالروحانية الخالصة اللامتناهية، أو بالباطنية التي لا تحدها تخوم البتة. ثم

إنها، لامتلائها بحيوية الحياة الجوانية وبشاعرية الحلم وسجوه، لا يمكن أن تقل روعة عن البرهة الدرامية الفارقة المنطوية على لغز ما، وإن كانت هذه الأخيرة أكثر منها سيطرة على العقل. وهذا يعني أن مسرحية "هملت" لا تزيد عظمة على تمثال نفرتيتي، أجمل وأهدأ تمثال نحتته البشرية، على الرغم من أن تلك المسرحية أقدر على اجتذاب النفس من أي تمثال ساذج، وذلك بحكم ولع النفس بالمخبوء والمستور.

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

ثم إن الميت أعمق من الجميل، مع أن الموت ليس جميلاً قط، والموت احتفالي مشهدي، فيه لغز أبدي محير. وكذلك الظلماني أعمق من النوراني وأشد مهابة، مع أن الظلمة تفتقر إلى الجمال بإطلاق.

والموناليزا أنفس من صورة أية امرأة جميلة، مع أن الموناليزا ليست جميلة بشكل استثنائي، بل إن هذه اللوحة المهيبة لا تخلو من قبح، ولاسيما عيناها الشبيهتان بعيني الأفعى. وفي ظني أنها بالقبح

الرباض في عينيها تعكس القبح الرابض في الراقة الظلمانية من النفس البشرية. ولعلي لا أجهل ما فحواه أن من يخاف الموناليزا إنما يخاف مخبواته النفسية الخاصة، بل ربما كان يخشى الأنثى المدفونة في مطاويه التحتانية.

والتناقض المذهل هو هذا: مع أن الموناليزا تبعث فينا الخشية لأنها تشخص أماننا صورة حرم النفس المهيب، ومع أن رسم أية امرأة جميلة تبعث فينا الطمأنينة والأمن وصورة الدفق الحيوي الفوار، وكذلك جوهر الطفولة والشعور بالزمن العاطل من الحركة، بحيث نشعر أنها أفعمت بمحوض الروحانية المسترسلة المسرحية، وذلك كيما تشبع فينا الحاجة إلى النور في جسد، وكيما تهبنا الرؤيا اللطيفة الواعية، مع ذلك فإننا ننشد إلى الموناليزا أكثر من انشدادنا إلى الجمال الأنثوي المسالم. إننا حقاً كائنات درامية في أعماق أعماقنا، أما بعدنا الجمالي الألف والآنصر فلا يتمتع بمثل هذا العمق الدرامي. ولهذا فإن الحرب أقدر من السلم على استنفار طاقاتنا الداخلية وتحريضها.

ولكن ما صلة هذا كله بالشعر العظيم؟

لقد استقرأنا معيارين للفن بعامة، وللشعر بخاصة: المستورية الخفية والانشعاب المأسوي الطابع. ولتأخذ هذه الأبيات الجميلة مثلاً⁽¹⁾:

يا صاحبي، قضيب البان ريان

والبدر ملتحف، والصبح عريان

والنرجس الغض ساه والغمام ندر

والطل في طرز الريحان حيران

فغالطاً نعستي بالكأس واختلسا

لبي، فقد نضح النسرين والبان

هذا روح نعناعي مفارق يسعى، هادئاً ناعماً، كيما يلتقي بالكون عند مقطعه الماسي النضير، بل وتتكشف فيه آنة مسرة تشبه حال البسط الصوفي الطافح بالفرح. ولكنه لا يفتقر إلى الدنف وحسب، بل هو لا ينفذ إلى الراقات النفسية الأعمق، وإن يكن مترعاً بالعمق. ومع أنه يقبل معياراً أساسياً من معايير الجمال فحواه أن الجميل إنما ينبثق ويبزغ بتمام تلقائيته ودونما أي قسر، فإنه لا يتبدى عليه أي إجهاد مرده إلى الرغبة في العثور على الصورة الموائمة التي تشف عن صميم الروح ووجوده المأسوي المقهور، ولو أنه

⁽¹⁾ راجع: ابن الدباغ، "مشارك أنوار القلوب"، تحقيق هـ. ريتز، دار صادر، بيروت، 1959، ص 70.

يرسّخُ فينا، بفضورية مستقيمة، ما فحواه أن "الشعر أكثر الأشياء
حظاً من البراءة"، على حد عبارة هولدرلين. ولكن أنى له العمق
الذي تتمتع به هذه الأبيات، وهي لمتعم بن نويرة في رثاء أخيه
مالك؟⁽¹⁾:

وقد لامني عند القبور على البكا

صديقي لتذراف الدموع السوافك:

"أمن أجل قبر بالملأ أنت نائح

على كل قبر، أو على كل هالك؟"

فقلت له: "إن الشجي يبعث الشجي

فدعني، فهذا كله قبر مالك.."

هذي حساسية كونية شمولية قل نظيرها. إنها بالضبط
صياغة جماليات الفاجع وتشكيلها. ولعلها أن تكون أندر مواضع
الدفن في الشعر العربي التراثي برمته. وهي في تخميني آنة تموزية لا
تملك أية ثقافة غير الثقافة السامية المدنفة والمقهورة أن تجيء بمثلها.
فهنا، في التمزق والفجعية، يؤوب الروح من القشرة إلى جوهر
الصميم، فتجد الأعماق عبارتها اللغوية الدقيقة، تجليها الصوتي
التلقائي، ويتعرف الإنسان على ذاته الماهوية. فالروح هنا يستجيب

⁽¹⁾ راجع: الأمالي، لأبي علي القالي، الجزء الثاني، منشورات دار الحكمة، لبنان،
بلا تاريخ، الصفحة الأولى.

طوعاً لا قسراً لندائه الداخلي، الذي هو في جوهره نداء الفاجع الرابض في النفس وفي المعاش والوجود على حد سواء. الكون برمته قبر مالك، الطبيعة طراً ضريح تموز. وهذي فظاعة ما بعدها فظاعة!

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

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

ليل لا يواجه ينشر سلطته،
حالكاً، رطيباً، مروّعاً، وبالغ الفظاعة.
رائحة القبر تسبح في الظلمات.

مثلما كان متمم بن نويرة يرثي الوجود من موقع تموزي يتمثل ثنائية الروح والفاجع، وكذلك فإن الشاعر الفرنسي في هذه الأبيات يرثي شروط الروح ومعايشه ووجوده، ولكن بطريقته الأوروبية التي تعتمد على الخيال أكثر مما تعتقد على الوجدان

المباشر. ومع ذلك فإن الأنتين تكاد كل منهما أن تماثل الأخرى من حيث حساسيتها المطلقة. فأن يكون الكون برمته قبر مالك، لحد تموز المغدور، حال يشبه أن تنفشى رائحة القبر في الظلمات الدامسة التي تنتشر سلطاتها المروعة في كل مكان. وفي مثل هذين الأنتين، اللذين هما في الجوهر آن واحد، يبلغ الشعر العظيم ذروة لا تبذ، إذ في الفاجع قبل سواه يكشف الروح عن أصالته الاستثنائية. وهل كان شكسبير أعظم المسرحيين إلا لأنه أكثرهم تمثلاً لوجدان الفاجع وحس المأسوي؟

غير أننا لو أنعمنا النظر بحثاً عن مستوى العظمة في كلتا الأنتين لوجدنا أن أبيات متمم أعمق بكثير من أبيات بودلير. فعلى الرغم من أن المقبوس الفرنسي يحاول أن يؤسس الوجدان في التعارض والانخلاع، أو في مواجهته لوجود قائم محدود يجابه الروح بالظلمانية، فإنه لا يطفح حتى جماحه بشعور الدنف والألم المطلق واللينيات الجوانية المكروية المحزونة برزانة وصلادة. إنه يفتقر إلى عمق حس الفجيعة، ولو أنه لا يفتقر إلى هذا الحس نفسه.

ففي الشعر الأوروبي الحديث قل أن نلقى أنفاس الألم المطلق الواني، بل تواجهنا حرارة نارية درامية تتفور بها دماء الجسد وقيعان النفس المخلعة. الانخلاع في أوروبا الحديثة حار، أصيل، وأحياناً شفاف وطري، ولكنه ليس مدنفاً، مقهور ولكنه ليس وانياً، يتألم، بل يتشظى، ولكنه كثيراً ما يفتقر إلى غلالة الحزن الجوانية المؤصلة في الجذور الأولى. لهذا، فإن معيار الشعر العظيم

في أوروبا ينبغي البحث عنه في مكان آخر، في سمات ومزايا غير
أوروبية، فأوروبا درامية فاوستية، تستسيغ المنشطر وقلمما تنتج
المدنف الذي هو العمق في امدائه القصوى. فعبثاً تبحث في متاحف
أوروبا (بل عبثاً بحثتُ هناك) عن لوحة للمسيح على الصليب تملك
النفس أن تعين فيها أنفس برهة مدنفة أنتجتها آسيا. ولسوف تجد
عشرات اللوحات، ولكنها جميعها سطحية بعض الشيء، أو هي
فقيرة بالمصدق، بالمعمق، بالماورائي الموغل في النوي. أذكر لوحة
لتيسان، الرسام الإيطالي المعروف: ليس يبدو على البطل المأسوي
هنا أي حزن، ولا أي رهق أو نهك، بل أن العيون بغير عمق على
الإطلاق. لقد غاب وجدان الدنف تمام الغياب بحيث لم يعد في
إمكان اللوحة أن توحى بانجاس المعنى من نواة الروح، ناهيك
بافتقارها إلى شاعرية الحياة الباطنية، حياة الوجدان الغضير. ولا
يملك إلا رسام مسكون بالفجيعة التموزية، فجيعة الكلية
الكونية الشاملة، وبوجدان الإنسان حين يشعر بعمق مصيره، بأنه
طمعة للخنازير التاريخية والوجودية معاً، الخنازير التي اخترقت
فؤاد تموز، لا يملك إلا مثل هذا الرسام الذي يحيا الباطن بعمق أن
يستحضر مثل هذه الآنة اليسوعية بكامل عريها ووهجها، أن يجيء
بها من أقصاها المستحيل، أن يشخصها بكلية حضرتها الأبدية.
تُرى، ما الذي يبقى من آسيا حين تفلت من قبضتها روح تموز
ويسوع وبوذا، روح الألم والفجيعة والدنف؟

* * *

الذائقة التراثية

في زمننا هذا، زمن الربا والاستهلاك وحمى المال والشراة إلى الدم البشري، اختزل الأبدى حتى تقلص وانكمش في البرهة الفارة العابرة، برهة التسلية الخارجية، التي لا تبتغي سوى قشرة الوجود والعيش على سطح الأشياء. فصي عصر كرة القدم وموسيقى الجاز والشاشة الصغيرة، دحضت الرفعة والسمو إلى المرتبة الثانية، وأصبح الزاد الروحي اليومي للإنسان مسحوت الدسم، وظيفته التسلية وتزجية الفراغ وانتزاع الإنسان من وطأة الوقت. وهذا يعني أنه ما من أحد يملك أن يبدع السامي والجليل إلا إذا كان من المتشبهين بكل ما هو ماض في تراث الإنسانية الأصيل والعريق، أي إلا إذا تشبث بالعميق المهجور وأصر على استمراره.

فبينما كان الشاعر الأوروبي في القرن المنصرم يتوتر بين الأبدية والآنية، ويعبر عن توتره بخيال بهي زاه أملس، باللغة الأنقى والأصفى، فقد أصبح الشعر في أوروبا الغربية المعاصرة يكتب، في

الغالب الأعم، دون أي جهد باطني مرموق. ولقد باتت مقولة "الماء" التي اعتادت أن تؤسس الآداب والفنون العالمية التراثية برمتها، باتت شيئاً مهملًا مهجورًا لا يلقى أي اكتراث جاد إلا لماماً. فالإنسان ما عاد يعنيه شيء سوى ما يؤسس واقعه الآني الفقير المبتذل.

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

فمن ذا الذي في عصرنا المسطح هذا يملك أن يدرك المحبة كما أدركها الصوفيون، أقصد من حيث هي "أعم نسب الوجود"، ومن ذا الذي يرى المحبة كما لو أنها "سلافة نورانية إذا دارت على النفوس رُفت إلى أفق لطائف الأسرار، ولذتها لا تنفك عن شائب

ألم يشوبها، إذ من لوازمها الشوق، وهو زاعج يزعج النفس لطلب كمال الإدراك وتمام اللذة به، فهي عذاب في نعيم ولذة مشوبة بقهر⁹؟ كاتب هذه العبارات هو ابن الدباغ، الذي يكاد ينشره أن يفتن الضمير كما يفتنه الشاعر الأندر، والذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي، في "عصر الظلمات". أو يعقل أن يكون هذا الصوفي اللطيف من عصر مظلم حقاً؟ أو نصدق أن رجلاً ينادي بأن الحب أكثر من المحبوب نفسه، أي أن نتعالى ونفارق، أن نبحث دوماً عن آنة ينبض فيها المطلق المتعالي والأبدي العمق، أو نصدق بأن هذا الرجل إنما ينتمي إلى زمن مظلم حقاً؟ مفكر يرى أن النفس إذا انغمست في الجمال الحريري الأبهى "تجمعت مفترقاتها، وتألقت قواها، وتضافر إدراكها"، أفيكون من حقبة تاريخية لا يرعش فيها النور؟.

ثم اسمع ما يقول هذا الإنسان المترع بالروحانية، بالسريرة المنسوجة من الدمقس المؤرج بالأرجوان: "نسبة العشق هي أم جميع النسب العلوية والسفلية، ولولاها لم يكن في العالم حركة ولا متحرك، ولا كامل ولا مكمل، فإن كل جوهر نوراني في العالم العلوي إما عاشق أو معشوق"⁽¹⁾. مثل هذا الرجل هو وحده (ومعه من على شاكلته، بالطبع) القادر على رؤية الأرواح من حيث هي "أنوار

(1) راجع: ابن الدباغ، "مشارك أنوار القلوب"، منشورات دار صادر، 1959، بيروت، تحقيق هـ. ريتير، ص 97.

مجردة"، وأن العشق "شدة الشوق إلى الاتحاد"، وأن اتحاد الأرواح من طراز عقلي محض، "لا تُعلم حقيقته من النطق، بل بالذوق".

فمن رأى في الأرواح "أنواراً مجردة" يملك داخلية أرقى بكثير من داخلية من رأى فيها مجرد سمات حيوية ووظائف تشريحية للمادة. أقول هذا من دون أن أنساق إلى دائرة اللاهوت. ومثل هذا الرجل الذي يدرك أن حقيقة العشق لا ترضخ للغة، ولا تمارس إلا من جهة الذوق، فالمحبة لطافة والألفاظ كثافة، على حد قوله، واللطافة لا ترضخ للكثافة، ولهذا "فإن المحبة لا يعبر عنها حقيقة إلا من ذاقها، ومن ذاقها استولى عليه من الذهول عما هو فيه أمر لا يمكنه معه العبارة، كمثل من هو طافح سكرًا إذا سئل عن حقيقة السكر الذي هو فيه لم يمكنه العبارة في تلك الحال لاستيلائه على عقله" - مثل هذا الرجل هو النمط الحق والطرز الفرد للمبدع وللذواقة معاً. وما لم يصر الشاعر إلى هذا الحال فإنه لن يصير شيئاً ذا شأن عظيم، وما لم يصل الناقد إلى هذا الآن الأطرى، فلسوف يتعذر عليه أن يستوعي المزية في النصوص التي بين يديه. فمثل هذا المستوى من الذائقة أنموذج كوني وأبدي لأنه يتجاوز، بل ويتماهي، مع النبل المركوز في النفس البشرية منذ الأزل، والباقي في أصلها الرفيع إلى الأبد، ولا يملك التاريخ أن يمارس عليه شيئاً غير التذليل والإضمار.

وليس الأنكى أن عصرنا عاجز عن تذوق هذه الجمالات الدمقسية والضمائر الماسية، بل أنه قد جهز سلفاً ما يصفعك به

حين تلفت انتباهه إلى مواطن العظيمة في الموروث، في الماضي الأكثر نبلاً ورهافة، الماضي المنزع بالروح، والذي هو وحده القادر على إنقاذ الحاضر المتردي، حاضر العدم والقيء. لقد فات أنصار التحولات المطلقة، وهي تحولات عدمية قطعاً، أن كل نزعة تجديد تتضوي في بؤرتها بذرة الاتضاع، إذ بينما استطاع أبو نواس أن يقدم رؤى جديدة كل الجدة في حركة الشعر العربي، فإنه قد خسر الرصانة الأسلوبية وعرام الإيقاع الداخلي اللذين كانت تتمتع بهما لغة الشعر العربي السابق على أبي نواس. فأنى لهذا المجدد لغة كلغة المعلقات؟ وأنى له ذلك الوجدان العذري المدنض، وجدان العشق المتدفق من بؤرة السريرة؟ لهذا أشعر وكأن ليست للعقل من وظائف سوى واحدة: مجابهة الانحطاط أينما حل وبأي شكل تبدى.

واني لأؤمن مطلق الإيمان أن في تراث البشرية ما يملك القدرة على إنجاز خلاصها وإعادة تأسيس أرواحها، بما في ذلك ذاتقتها الأدبية.

فلدى العودة إلى الموروث العربي قل أن نلقى ناقداً أدبياً تراثياً لا تتأصل الذائقة الروحية الجوانية في جذور منحاه النقدي، بل وفي أرومة ضميره الدراسي. وعبد القاهر هو فارس هذه الأنة بغير منازع، إذ قل أن تجد ناقداً تراثياً أشغف منه بجمال النصوص الأدبية، وآية ذلك أن مقياس الجودة الأدبية عنده يتلخص في تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها. فكأنما هو يريد أن يقول بأن

إيقاظ الوجدان، وتحريض السريرة على التفتح، إن هما إلا تعزيز للروح وإضافة عناصر جديدة إلى بنائها الأبدي، ولاسيما العنصر الأبسط المضايغ دوماً لموقف الدهشة.

يقول في "أسرار البلاغة"، كتابه الأندر: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ... فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"⁽¹⁾. هذا هو، إذن، جوهر الشأن: أن يصدر الاستحسان من فؤاد القارئ أو الناقد، ولكن نتيجة لصدور الشعر من فؤاد الشاعر نفسه. ومعنى ذلك أن النقد، كالشعر، حركة جوانية نفسية تتأسس على التأثر بما هو ليس في "ظاهر الوضع اللغوي" على حد عبارة عبد القاهر، بل بما هو داخلي في اللغة الأدبية ومحايث لها. ولهذا يرى قارئ "أسرار البلاغة" أن مصطلحات نقدية من مثل "شهوة الإغراب" و"عادة التخييل" و"الخلابة" و"التأويل" و"التلويح" هي من أبرز مصطلحاته النقدية. ولكن الأهم من ذلك كله أن ذلك الناقد الذواق يضمير في مجمل كتاباته ما فحواه أن ثمة نوعاً من التماهي بين القصيدة العظيمة وبين عقل المتلقي، بحيث لا يعظم الشعر إلا بسبب من إغرابه وخلابته وإضماره لقيم جمالية تباطنه في الأعماق.

⁽¹⁾ راجع: عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، هـ. ريتز، طبعة استانبول، 954، ص 4.

بيد أن عبد القاهر لا يكتفي بتأسيس عظمة الشعر على الموضوعية، بل هو يشدد على الصفحة الأخرى للورقة، أعني الذاتية. فالقصيدة لا تؤثر بسماتها وحدها، بل باستعداد المتلقي للتأثر أيضاً. ولهذا شدد عبد القاهر على أهمية الطبع في تحسس الفنون، أو في الاستجابة لفتنة الكلام. يقول في "أسرار البلاغة" بهذا الخصوص: "وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس، وكمسرى النفس في النفس".

ثم يضيف في "دلائل الإعجاز" داعماً هذا الفهم الذوقي الرائع لمسألة الحساسية الفنية: "وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتتهف الطبع، حاد القريحة". فمع أن نقد عصرنا قد وصل إلى ما فحواه أن للشعر خفي حركة تشبه الهمس، فإن الناقد الجمالي الذواقة المزود بغريزة الخلاية وشهوة الإغراب هو وحده من يملك أن يرى في هذه الحركة خلساً وأن يشبهها بمسرى النفس في النفس.

ولقد سبقه القاضي الجرجاني بقرن تقريباً في الوصول إلى نظرية خلاصتها أن الصنعة أو التقنية ليست ما يؤسس المزية للعمل الأدبي العظيم، إذ لا تتقوم الرفعة عند القاضي إلا على ما جل ولطف من لوينات الوجدان، أو بلغة أحدث، على الشعور المنعش البكر. وفي هذا نزوع جمالي ذوقي وسم النظرية النقدية التراثية منذ حداثة عهدها في القرن الأول الهجري، وتطور حتى وصل إلى القاضي، ثم إلى عبد القاهر من بعده. فهذا هو ذا يقول في الوساطة:

"والشعر لا يجيب إلى النفوس بالمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، إنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منها الرونق والحلاوة. وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً". فالتقنية، إذن، ليست كل شيء في العمل الأدبي، وإنما "الطلاوة"، النبض الجمالي الذي يسكن الكلام، ما يجعل منه تعالياً وفتنة، هو ما يؤسس المزية وينجز السمو.

ومما يجدر بنا ذكره في هذا المقام أن القاضي يرى الكلام صورة جوانية للمتكلم، يراه على هيئة قائله أو كاتبه: "فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق". إن الثقافة العربية ثقافة جوانية داخلية وجدانية تشد إلى البطون والحيث، ولذا فإنها بالضرورة ثقافة جمالية تلح على الذوقي الخالص، على ما يخلب ويفتن.

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

على الحركة، "حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد". ذلكم هو معيار السلاسة، بل قل سلاسة التراص والتماسك المترجم. وفوق ذلك أن هذا المعيار يضم جهرة مقولة حرية البيزوغ أو اندلاق الدفقة الشعرية دونما قسر أو إكراه. وبناء على هذا المعيار نفسه أخذ الأمدي على أبي تمام أنه "يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة".

ولهذا فإنه لم يسلم من "الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب بمائه وسوء فهم لذلك الشاعر المجيد، فإن معيار حرية الاندلاع وتلقائية التعبير، وهو ما أسسه التراثيون بكل وضوح، يبقى واحداً من أوليات المعايير الناقدة للشعر العظيم. وفي الحق أن رفض الأمدي لأبي تمام لا يريد إلا شيئاً واحداً: صيانة أصالة الثقافة العربية. إنه إحساس واضح بإمكانية سقوط تلك الثقافة، وشعور ببداية انحطاطها.

ناصر، إذن، أن قد كان الروح التراثي مزوداً بخصائص قل أن تتوفر اليوم لعصر آلي ربوي واستهلاكي، عصر يغتذي بقشور الزمن بدلاً من لبابه. ففي الماضي التراثي كان كل شيء يسير بتودة، ولكنه يتحرك في العمق لا على السطح، وكل ما يأتي من الأعماق راسخ لا يمكن لتقلبات التاريخ أن تطال من صلاته وحيويته. ولعل في وسعنا أن نلخص الذائقة التراثية بكلمات بسيطة قالها المبرد في القصائد العظيمة:

إنها تلك التي "ترتاح لها القلوب وتجذب بها النفوس، وتصغي إليها الأسماع وتشحذ بها الأذهان". وتلكم عندي أولى خصائص الشعر العظيم. والأهم عندي أنها لا تتناقض ومعيار العمق والأصالة.

ولعل كونية أي معيار من المعايير أن يكون محكها الأول قابليتها للصدق إذا ما حملت من زمان إلى آخر، وإذا ما نقلت من مكان إلى آخر. ففي تصوري أننا لو سحبنا معيار حرية الألفاظ والمعاني وبساطة الفورية والدقة الشعريتين من مجال الثقافة العربية إلى مناخات قصية مكانياً وزمانياً لوجدنا أنه معيار صادق في كل عصر ومصر. القصيدة العظيمة "تجذب بها النفوس... وتشحذ بها الأذهان". هذا المعيار يصدق تمام الصدق على الشعر الرومانسي الإنجليزي، وهو نتاج ظهر بعد المبرد بأكثر من ألف سنة. ولتأخذ أشهر قصيدة رومانسية إنجليزية لتكون مثلاً على ما أريد، ولتكن "أغنية إلى علائم الأبدية" لوردزورث، زعيم الحركة الرومانسية، والشاعر الذي اعتاد أن يشمل لا بالصهباء، بل بمياه البحيرات، وبالخضور الداقد في النبات، وبكل ما في الطبيعة من جمال حريري دلق ذاته بين الأفق والأفق.

أغنية

علائم الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة⁽¹⁾
الطفل والد الرجل
وبودي لو أن عبادة الطبيعة
تربط أيامي بعضها ببعض

- 1 -

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

⁽¹⁾ راجع هذه القصيدة في "كتاب لندن للشعر الإنجليزي" ، الصادر في لندن عام 1960. اختاره هيربرت ريد ويونامي دوبريه. رقم القصيدة 647 ، ص 743.

- 2 -

قوس قزح يأتي ويذهب،
وجميلة هي الوردة،
والقمر يتطلع حواليه بمسرة
عندما تتعري السماوات،
والمياه في ليلة بازغ نجمها
تبدو خلافة أخاذة،
وشعاع الشمس ميلاد مجيد
ومع ذلك، وأنى أكون،
أراني أعلم علم اليقين
أن مجداً ما قد ولى من الأرض.

- 3 -

والآن، بينما تغرد الطيور
أغاريدها المرحة،
وتشب الحملان الصغيرة
كما لو أنها ترقص على وقع الدفوف،
ما من أحد سواي تساوره

فكرة حزينة.
بيد أن لفظاً موثقاً
قد جاء بالفرج إلى تلك الفكرة،
فعدت قوياً من جديد.
أبواق الشلالات تزقو من عل،
فلن يملك حزني بعد اليوم
أن يفسد روعة الربيع.
فهانذا أصيخ السمع للأصدااء
تتماوج بين سلاسل الجبال،
والرياح تهب عليّ من حقول الوسن،
والأرض مرح كلها،
يابسها ومخضلها
يستسلمان للبهجة الصاخبة،
وفي قلب نوار يقيم كل حيوان أعياده.
وأنت يا طفل البهجة،
اصرخ من حولي ودعني أسمع صياحك،
أنت أيها الراعي السعيد.

- 4 -

أما أنت، أيتها المخلوقات المباركة،
فقد سمعت النداء الذي توجهينه
بعضك إلى بعض.
وهاهي ذي السماوات تتأخيك
في يوم عيدك.
وقلبي يشاطرك الاحتفال،
ورأسي متوج بالإكليل،
وأشعر بمنتهى غبطتك، أشعر-
أشعر بها كلها.
أيها اليوم الشرير! لو كنتُ كامداً
بينما الأرض نفسها تتزيى،
في هذا الصباح النوّاري،
والأطفال يصطفون الزهور الغضة
على كل سفح، وفي آلاف الوديان
الفسيحة والبعيدة،
وبينما يذرو الشارق دفته،
ويشب الطفل الصغير بين ذراعي أمه،

فإنني أسمع، أسمع، بغبطة أسمع!
بيد أن ثمة شجرة، بين عدة أشجار،
شجرة واحدة، وحقلأً فريداً ألقىت عليه نظرة،
وكلاهما ينم عن شيء قد ولي.
زهرة الثالوث عند قدمي
تعيد الحكاية نفسها:
فإلى أين ولت ومضة الرؤيا؟
وأين هو الآن، المجد والحلم؟

- 5 -

ولادتنا، إن هي إلا إغفاء وسلوان،
والنفس التي تبزغ معنا، نجمة حياتنا،
قد كان لها أفولها في مكان آخر،
ولكنها تجيء من مكان قصي:
ليس في حال من النسيان المطبق،
ولا في حال من العربي المحض،
بل إننا لنأتي من الله، موطننا الأزلي،
على هيئة غيوم مجد مصاعدة:

ترقد الطوبى حولنا في الطفولة!
بيد أن ظلال السجن تبدأ بالتغلق
حول الطفل النامي،
ولكنه يستشرف النور، وحين ينساب
يبصر به في مرجه.
والشاب، الذي عليه أن يرتحل يومياً
إلى ما هو أبعد من الشرق،
ما انفك قديساً للطبيعة،
تصعبه طوال دربه الرؤيا الرائعة.
وأخيراً، فإن الرجل يشاهد هذه
الرؤيا وهي تخبو
وتذوب في ضياء اليوم الكلي.

- 6 -

تملأ الأرض حضنها بمسراتها الخاصة،
بأشواق تريض في قلب نسيجها الطبيعي،
وحتى بشيء من عقل الأم،
وبسؤل ليس بالتافه،

وتبذل المربية الطيبة قصارى جهدها
لتجعل ربيها المدلل، نزيلها البشري،
ينسى الأمجاد التي كان قد عرفها من قبل،
وذلك القصر الملكي الذي جاء منه.

- 7 -

هل رأيت إلى الطفل بين بركاته الطارفة؟
محبوب صغير الحجم لا تربو سنو حياته على الست.
أبصر به محاطاً بأعمال من صنع يديه،
تغيظه أمه بنزوات قبلائها،
وعليه نور من عيون أبيه!
هاتيك خارطة أو مخطوطة عند قدميه،
كسرة من أحلامه عن الحياة البشرية،
صممها هو نفسه بالفن الطارف،
عرس أو احتفال،
حداد أو مآتم،
قلبه في قبضة هذه الأمور،
ومن أجلها يبلور أغنيته

وبعد ذلك يكيف لسانه
وفقاً لأحاديث العمل والحب والصراع.
غير أن الأمر لن يطول قبل أن
يقذف بهذا جانباً.
وبمرح وكبرياء جديدين،
يتعلم الممثل الصغير دوراً آخر،
ويملاً بين الفينة والفينة
مسرحه الهزلي بجميع الشخصيات
هبوطاً حتى عهد الشلل،
الذي تجلبه الحياة في ما تجلب من معدات،
وكأنما مهنته كلها
هي التقليد اللامتناهي.
أنت يا من يناقض شكلك الخارجي
ضخامة روحك،
أنت يا أحكم الحكماء، ويا من لا يني
يحتفظ بميراثه، يا عيناً بين مكفوف في البصر،
أيها الأصم الأبكم الذي يقرأ عمق الأبدية،
المصطحب دوماً بالعقل الخالد،

أيها النبي القدير والعراف المبارك
الذي تستقر عليه هذه الحقائق،
وهي ما نكدح طوال حياتنا لنكشف عنها،
أنت يا من يربخ عليه خلوده كالنهار،
كالسيد فوق العبد،
كحضور لا يمكن ادخاره والاحتفاظ به،
(ليس القبر بالنسبة إليك سوى فراش
عزلة لا إحساس فيه ولا نور نهار،
ولا دفء ضياء، بل مجرد مكان نرقد فيه منتظرين).
فيا أيها الطفل الصغير، مع أنك ماجد تنعم بقوة الحرية
التي تُلدها السماء في علياء وجودك،
لماذا تتبه السنين بجهود صادقة
لتأتيك بالنير الذي لا محيد عنه،
وبهذا تكافح غبطتك بلا تبصر؟
عما قريب ستنال روحك حمولتها الدنيوية،
وسترزح تحت عبء العادة
الثقيلة كالصقيع والعميقة كالحياء تقريباً!

- 9 -

يا للمسرة! هناك في جذواتنا
يعيش شيء ما ،
والطبيعة ما انفكت تذكر ما هو أبق ،
وفكرة أعوامنا المنصرمة تعيل في داخلي
بركة واطدة.
حقاً ، ليس من أجل ما هو أكثر جدارة بالمباركة ،
ليس من أجل البهجة والحرية ، وبساطة
عقيدة الطفولة ، أكانت في العمل أم في الراحة ،
أو ذات آمال حديثة الزغب
ترفرف في صدرها :
لا من أجل هذه الأمور أرفع
أغنية الشكر والحمد ،
بل من أجل تلك التساؤلات العنيدة
تساؤلات الحس والأشياء الخارجية ،
المساقطة منا لتتلاشى ،
من أجل الهواجس الفارغة لمخلوق
يجوب عوالم ليست متحققة ،

من أجل غرائز عالية ترتجف أمامها
طبيعتنا الفانية كشيء آثم مشدوده:
ومن أجل هاتيك المشاعر الأولى،
وتلك الذكريات الظليلة،
التي هي - كائنة ما كانت -
ينبوع السناء ليومنا برمته،
والنور الأبهى لبصرنا كله،

النور الذي يرفعنا، يغذونا،
ويملك القدرة على جعل سنينا الصاخبة
تبدو وكأنها لحظات في كيان
الصمت الأبدي: ما من حقائق
تستيقظ لتموت:
إذ لا الإهمال ولا الإجهاد،
ولا الرجل ولا الطفل،
ولا كل ما هو في عداء مع المسرة،
يملك أن يلغيها أو يتلفها باطلاق!
ولذا، ففي فصل ذي طقس هادئ،

ومهما نوغل في اليابسة،
فإن أرواحنا تظل تتبصر
ذلك البحر الخالد الذي جاء بنا إلى هنا،
وتملك الرحيل إلى هناك في غضون
هنيهة فحسب،
حيث ترى الأطفال يتريضون على الشطآن،
وتسمع المياه القديرة تتماوج على الدوام.

- 10 -

إذن، غني، أيتها الطيور، غني،
غني أغنية بهيجة!
واجعلي الحملان الصغيرة تشب على وقع الدفوف،
فبالفكرة وحدها سنلحق بحشودكم،
أنتم يا من تعزفون، وأنتم يا من تلعبون،
أنتم يا من بقلوبكم تشعرون اليوم بمتعة نوار.
ومع أن الشعاع الذي تألق ذات مرة
قد سلب الآن، وإلى الأبد، من ناظري،
ومع أنه ما من شيء يملك استعادة

ساعة الأبهة في الأعشاب والمجد في الزهرة،
فإننا لن نبتس،
بل سنجد القوة في ما بقي لنا،
سنجدها في الحنان الأصيل
الذي سيكون لنا إلى الأبد، لأنه كان ذات مرة،
سنجدها في الأفكار المنعشة المنبثقة من الألم الإنساني،
وفي الإيمان الذي يرمق من خلال الموت.

- 11 -

وأنت أيتها النوافير والمراعي والنجاد والأحراج،
لا تنذري بصرم محبتنا،
ففي قلب أفئدتي أشعر بجبروتك،
لقد أقلعت عن مسرة واحدة،
لأعيش تحت سلطانك المألوف.
أحب الجداول التي تبرى أفئتها،
أحبها الآن أكثر مما أحببتها
يوم كنت أخطو برشاقة مثلها.
ومع ذلك، فإن الألق البريء

لليوم المولود للتو عذب ومستطاب.
والغمام المحتشد حول الشمس الغارية
ليستلبُ اللون القاتم من العين التي
راقبت آنية الإنسان،
إن سباقاً آخر قد جرى،
ونصراً آخر قد أحرز.
الحمد للقلب البشري الذي به نحيا،
والثناء على رفته ومسراته ومخاوفه.
وعندي أن أحقر زهرة فاغمة الأريج
بوسعها أن تهب أفكاراً هي في الغالب
أعمق غوراً من الدموع.

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

أزمة اكتهال يعيشها الشاعر ويجد لها أنسب تعبير ممكن.
فلقد شعر وردزورث وهو في أواسط الثلاثينات أنه أخذ يخسر يفاع

الإحساس وبكارة الوجدان. فلئن كان الشباب ثملاً بغير نبيد، كما يقول أحد شعراء الفرس، فإن الكهولة - ولاسيما لدى الفطّر الأكثر طراء - فقدان واضح للنور السماوي الذي كان يكسو الأشياء في إبان بكارة الطفولة، وذلكم بالضبط هو أول آناء الموت. لقد استهلك الروح في التجربة ففقد يفاع الدهشة، فقد استطاعته على أن يؤسطر الأشياء، وصارت الحياة مجرد وقائع دونما حرارة أو ألق.

وليست هذه القصيدة بعظيمة إلا لأنها تتطلق في البدء من كونية وجدان معين، وجدان الخسران الأبدي، لا للغضارة وحدها، بل وكذلك لانزلاق الأشياء الدائم من بين أصابعنا. ثم إنها لعظيمة لأنها تملك استطاعة فذة على أن تجد التعبير الأنسب لما تريد أن تعبر عنه من دقائق لوينات الوجدان، بحيث يمكن القول بأن الفكرة هنا لا تجاذب الألفاظ مجاذبة ولا تقتسرهما كرهاً، بل إنها لتتصاقب وعناصر تجليها حتى درجة التماهي الأكمل الحميم. وينضوي تحت معيار حرية الانبجاس هذا معيار آخر هو التراض الأسلوبية، وهو ما لا يخفى على أحد في سياق القصيدة. وبالفعل تتحرك القصيدة حركة أشبه بالخلس وتجول في نفس القارئ مجال النفس تماماً، بحيث يمكن أن نصفها بلغة تراثية بأن لها "عقلة" تُوقِف الدارس عندها وقفة طويلة.

ومع أن وردزورث قد اشتغل بها ما يتراوح بين سنتين وأربع سنوات، إذ بدأها عام 1802، يوم كان في الثانية والثلاثين من

العمر، ولم ينشرها قبل عام 1806، مع ذلك فإنها تبدو وكأنها قد أفرغت إفراغاً واحداً وجاءت كاندفاعاً متماسكة موحدة. وحين أخذ كولردج على الفقرة السابعة مأخذاً صميمياً، وذلك إذ وصفها بأنها مجرد "تزويق ذهني"، فإنه إنما وضع يده على ما يناهض معيار "ما يقع من المرء في فؤاده". فمع أن الفقرة السابعة هذه لا تخرج قط عن سياق هذه الرائعة الفريدة، بل ترفدها وتعزز معناها، فإنها تنم جهرة عن تفلسف ممجوج ليس من شأنه إلا أن يخسر الطلاوة والرونق. ولقد كان في وسع كولردج، وهو محلل ممتاز في ذلك العصر، أن يرفض الكثير من التفاصيل الأخرى للقصيدة، ولاسيما تلك الدقائق الذهنية الفقيرة بالعنصر الوجداني، بما تجدل به النفس، الأمر الذي يضمّر صراحة أن قسماً ليس باليسير من هذه القصيدة لا يمكن إيلاجه في عداد الشعر العظيم. ففي موضع آخر من "السيرة الأدبية"، هاجم كولردج الفقرة الثامنة، ولعله لم يكن يضمن الكثير من المحبة لأواسط هذه الفقرة إذ يوغل الشاعر في تفلسف غامض يختلف كثيراً عن الاندفاع البكر لل فقرات الثلاث الأولى.

وبالطبع، أن معيار الذائقة التراثية، معيار "ما يقع من المرء في فؤاده"، وهو عينه معيار الروعة التي "تجدل بها النفوس... وتشحد بها الأذهان"، لا يكفي - على أوليته وكونيته - لتعليل العظمة في هذه القصيدة. فهو في الحقيقة ليس أكثر من تحصيل حاصل. فحين أزعّم أن هذه القصيدة تخلبنى لأنها تقع مني في الفؤاد، ولأن

نفسى تجذل بها وذهني يشحد بأنوارها ، فإنه يظل علي أن أبين لماذا تستأنف دربها إلى نواة الفؤاد ، أو لماذا تجذل بها نفسي. إن أول معيار للشعر العظيم هو أن يبلغ إلى أعماقك بفقورية مسترسلة. ولكن يبقى سؤال أبعد : لماذا تملك هذه القصيدة أو تلك أن تنجز هذه الخطوة ، بينما لا تملك مثل ذلك قصيدة أخرى؟.

وعندي أن ليس في العسر والمشقة أن نجيب عن هذا السؤال. فالمسألة برمتها تتوقف على عمق الوجدان وحرية التعبير معاً. فبينما نلاحظ أن نبض الفكرة الوجدانية في قصيدة "الاستور" ، لشيلي، قد كان عميقاً وأصيلاً وكونياً ، فإننا نلاحظ أن الشاعر يستكد ذهنه كيما يعبر عن محتواه ، بحيث جاءت العبارة الشعرية خالية من عنصر التلقائية وغير بارئة من الاقتسار والمجازية. أما في قصيدة وردزورث هذه فإن معظم الأجزاء حرة في الظهور ، تأتي طوعاً لا كرهاً. وليس مما هو في صالح قصيدة شيلي أن خيالها أكثر اختراقية وبسالة من خيال قصيدة وردزورث إذ هو خيال معقد وضبابي يعرقل وصول الدقائق الوجدانية إلى نواة الفؤاد ، على الرغم من أن المحتوى المحمول كوني وشديد العمق ، إذ لا تبتغي القصيدة إلا صبوة أبدية خلاصتها القضاء على مثوية الروح والكون ، أو ذوبان الإنسان في الوجود المطلق.

ثم ألا يمكن أن تكون بعض الوجدانات أنبل من بعض؟ إن نزعة معانقة الكون والذوبان فيه (موضوعة شيلي) تظل شعوراً يلفه شيء من غموض. والأهم من ذلك أنه لا يستتب دواماً وإنما هو يبرق

بين الفينة والفينة ثم ما يلبث أن يتوارى. أما وجدان الماضي، وجدان الموت في الحياة، فما من شيء أكثر منه استتاباً ولا أكثر دواماً. فسؤال ورد زورث: "إلى أين ولت ومضة الرؤيا؟"، ليس أصيلاً وعميقاً فحسب، وإنما هو لا يخلو من الهلاع. فمما هو صادق في ذهني أن الزمن، أو الاسم الآخر للموت، هو أعمق وجدان بين الوجدانات التي تؤسس الوجود الذاتي. وهذا يعني أن كل قصيدة عظيمة لا بد للزمن من أن يكون في الأثناء الأولى لعظمتها. ثمة دوماً نزعة إيقاف لعجلة الزمن في كل شعر عظيم، الشيء الذي تنطوي عليه قصيدة وردزورث بكل وضوح. ولما كانت هذه القصيدة تتعامل مع أعمق وجداناتنا بفضاظة نادرة. فإنها تملك أن تستأنف سيرها إلى أعماقتنا، فتقع منا في الأفئدة وتسري في النفس كما تسري الأنفاس.

وبالطبع يمكن أن يمتد النقد بحيث يرى في القصيدة معايير الاكتظاظ والتناقض والتراكم. فهي مكتظة بألوان شتى من دقائق الوجدان، وكذلك من الصور التركيبية والأنسجة المتعددة، وهي كذلك تؤثر بالتراكم بحيث أن حشداً كبيراً من الأفانين التصويرية لا بد له من أن يترك في النفس انطباع الغزارة والوفرة، وهو انطباع أبدي مستطاب لأنه يرفد حس الحياة والرغبة في مجابهة الموت، وهي بكل وضوح متناقضة، إذ في البداية نواجه الخسران لأن ما هوي أبدي، أن الدهشة البكر واليفاع السحري النكهة، ولكننا ما نلبث أن نجد تعويضاً يكمن فيما بقي

أمامنا، أو في ما لم نخسره بعد. والأكثر من ذلك أن هذا التعويض
يترسخ في فكرة فحواها أن ما كان سيبقى إلى الأبد، فنحن -
كما يعتقد الشاعر - لا بد آييون إلى البحر الذي جئنا منه.

وفي تقديري أن هذه المعايير، على أهميتها وإسهامها في تعظيم
القصيدة، لا تحتل إلا الموقع الثاني، ولا يسعني إلا أن أخصص
الموقع الأول لعمق وجدان الخسران وكونيته وأوليته. ففي ميسورنا
أن نأخذ الفقرة الأولى، أو الثانية، لتكون شعراً عظيماً، فقط لأن
الوجدان في كليهما مأزوم بصدق وأصالة. وهل من أزمة أعمق
وأصل من أن لا يعود في وسعك الآن أن ترى الأشياء التي كنت قد
رأيت، لا لأن الأشياء نفسها قد تغيرت، بل لأنك أنت نفسك قد
تغيرت؟ وهذا بالضبط ما يقوله عبد القادر الحصري في إحدى
قصائده:

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

* * *

عناق الرّوح

حين يتذوق الإنسان شيئاً فإنه لا يتذوق إلا روحه، أو قل هو لا يتذوق إلا ما في الشيء من روح الإنسان. ولئن كان الموجود البشري يسعى وراء شيء محدد فإنه إنما يسعى إلى معانقة الروح الإنساني نفسه. وما من أحد في تراث البشرية كلها قد شدد على هذه الفكرة أكثر من الصوفية، إذ الهم الأكبر للصوفي أن يتذوق روحه المبررة المزكاة الحاقبة "للحقائق السالبة للعقول". وهو إن كان يطوف حول شيء محدد فإنما هو يطوف حول النفس ابتغاء معانقتها في سموها ونقائتها، إذ هي عنده رمز الحقيقة في عالم الاغتراب الوجودي، عالم المنفى والبعد عن الأوطان الأبدية. ولطالما صرح الصوفيون بأن أرواحهم موطن العلو المغترب، برهة المنفى التي لا يمكن تخطيها إلا حين يزكو الداخل ويتجوهر ليصير محطاً للمطلق الذي يكف عن المفارقة لدى بلوغ حال البرارة. ولطالما عبر

شاعرهم عن هذا المعنى، أقصد عن أن الإنسان لا يعانق في الأشياء إلا ذاته، ولا يرى فيها غير روحه. يقول أحدهم⁽¹⁾:

شهدت، وما شهدت سوى إيائي

وما أحببت من ليلي سوائي

ويقول آخر⁽²⁾:

فكررت طرقي في الوجود بأسره

فلم أر فيه غير معنالك مقنعي

وطالعت في سر الهوى فإذا التي

أطوف عليها، في معالمها، معي

ويقول ثالث⁽³⁾:

ورأيتها في كل شيء أبصرت

عيناى، حتى صرت كلي مبصرا

ويقول رابع⁽⁴⁾:

(1) راجع: أين الدباغ، مشارق أنوار القلوب، دار صادر، بيروت، 1959، ص 102.

(2) المرجع السابق نفسه، ص 37.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 63.

(4) المرجع السابق نفسه، ص 119.

أصبحت ألطف من مر النسيم سرى
على الرياض، يكاد الوهم يقتلني
من كل معنى لطيف أحتسي قدحاً
وكل ناطقة في الكون تطربني

ويقول خامس⁽¹⁾:

ومن العجائب أن أكون مسائلاً

عن حاضر ما زلت أحمله معي

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

وابن عربي، هذه العبقرية الحاطمة، وياقوتة الثقافة العربية
المتضرمة، ابن عربي كان أفضل من فلسف موضوعه بحث
الإنسان عن روحه، رمز الأبدية ومركز الأنوار المفارقة. فالروح

⁽¹⁾ المرجع السابق نفسه، ص 180.

عنده هو "الكلي على الإطلاق والحقيقة". ثم إنه يؤمن بأن "شرف الإنسان بمعرفته بحقيقته وإطلاعه عليها"، أي بقدرته على معانقة روحه. وهاهو ذا يقول في "ترجمان الأشواق"⁽¹⁾:

قمر تعرض في الطواف، فلم أكن

بسواه عند طوافه بي طائفا

يمحو بفاضل برده آثاره

فتحار لو كنت الدليل القائما

لكم هي في مكانها هذه "التحار" الراسخة في البيت الثاني. والأهم من ذلك أن الشاعر لا يطوف حول روحه وكفى، بل إن روحه تطوف حوله كذلك، حتى لكأن الصورة تبحث عن مسكنها مثلما يبحث المسكن عن صورته، أو قل إن العين لا تبحث عن حلم إلا بقدر ما يبحث الحلم نفسه عن عين تستضيفه.

ولقد شرح ابن عربي ديوانه الأنف الذكر شرحاً ذوقياً جوانياً منهجه الإيماء والتلويح، ومبدؤه أن "اللسان العربي يعطي التفهم بأدنى شيء من متعلقات التشبيه"⁽²⁾. وهذا يعني أن ألفاظ النسيج اللغوي للقصيد على أتم استعداد لقبول التأويل وإعطاء قيم مستورة

⁽¹⁾ راجع "ترجمان الأشواق" للشيخ محي الدين بن عربي، منشورات دار صادر، بيروت، 1966، ص 129.

⁽²⁾ المرجع السابق نفسه، ص 105.

مخبوءة في ما وراء السطور. وهذا هو بالضبط التأويل النفساني الحديث للنصوص والأحلام.

ومهما تكن لبابة الشأن، فإن الإنسان، إن كان في الفن لا يطوف إلا حول روحه، ولا يتلذذ بشيء إلا بمعانقتها من حيث هي الطراء الرخامي الأنبل، فإن هذا لا يعني شيئاً قبل أن يعني ما فحواه أن الكائن البشري مولع أيما ولع باللطائف الغضيرة والسجايا المتناغمة في أنظومة الأنوار البهية الرائقة. فهنا يتجلى نبل القلب البشري ويبزغ أمام البصيرة الجوانية وكأنه انبجس في دفقة روحانية واحدة بريئة من العرضي المقحم اقحاماً على كيان النسيج اللغوي. وبهذا يملك أن يزيح الصدأ عن الجوهرة السابحة في الماء الداخلي، عن بؤرة الروح المحاطة باليخضور والأضواء، وبذلك فإنه لا يبهج ويمتع فحسب، بل هو يحيي ويؤصل فينا المطلقات التي لا تملك النفس اقتناص بهائها ورونقها وعمق فرديتها إلا من خلال التخيل وحده، الأمر الذي يجعل من الأخيولة دفعة من الرعشات الجوانية النابضة بالأبدي، أو ضرباً من التماهي بين الشعور وتجليه الأغزر والأنقى. وبذلك يملك الشعر العظيم أن يجيء إلى الروح بأدسم أغذيتها، بل قل بغذائها الأزلي، إذ هو يحيوها بالبرارة والدهشة، وباليخضور الذي يدفعها نحو التفتح، بل حتى نحو صنف ما من أصناف الولادة الثانية، وهي العزيزة على قلب الإنسان. فمثلما أنه يتعذر قيام شعور دون أخيوولة، كذلك يتعذر قيام أخيوولة من دون شعور، وبذلك فإن كلا طرفي التعالق لا يسعه أن يكون محايداً تلقاء الآخر ولا مستقلاً عنه. ولئن كانت وظيفة الأخيوولة أن

تصون الشعور من التلاشي، فإن وظيفة الشعور أن يصون الأخيولة من الخواء، أن يملأها بالروح الذي يسعى الروح إلى معانقته والاعتباط بغضارته ويخضوره الأزليين. وينضوي تحت هذا الفهم ما فحواه أن الأخيولة الشعرية ضرب من الشطح. ففي الإنسان توقان متميم إلى الاندياح في مسافات وأمداء بغير تخوم، مسافات سرّحت حتى ولجت قطاع المطلقات المتعالية التي قد يبلغ بها عمق نبض العلو إلى الحد الذي تفقد معه هويتها. وذلكم هو الشطح الصوفي الذي أراه الاسم الآخر للانفلات من إيسار المحدود وراهنية الهنا والآن. وتلكم في الوقت عينه وظيفة الأخيولة الشعرية، ووظيفة الشعر العظيم، أو أقله، بعض وظائفه الجليلة.

ناصر، إذن، أن الشعر العظيم لا يكتفي بالرقعة المعطوية من النفس البشرية، الرقعة التي قضي عليها قضاء مؤبداً لازياً باستضافة الدنف والشجن والأوصاب المكروية، إذ هو كثيراً ما يعانق أفراحاً قزحية لا حصر لها، ثملاً نورانياً نعناعي الملمس ينعش بقدر ما يحمل من أنوار مُعدرة بهية راتقة، أو بقدر ما يملك أن يكون ثملاً مشبوباً لا يشبه إلا حلماً طرياً متماوجاً يباغت فيخطف. وبهذا قبل سواه يؤوب العالم إلى معناه الغائب من أمام البصر وتتم الإنابة إلى دائرة الروح، إلى حيث يغتسل الروح نفسه بدفقتة الحيوية الناضرة، وهي الدفقة التي تأخذ بالتححرر والانبثاق لكيفا تضي على الأشياء معانيها الأبدية وتعانق أسرارها المستسرة عناقاً فورياً لا دخل فيه لبرودة المنطق.

ثم إن هذه الآنة المهيبية المكرمة يصدق عليها قول الشاعر⁽¹⁾:

فطربت، لا أدري بأي لطيفة

وسكرت، لا أدري بأي مدام

أو قوله⁽²⁾:

أظهرت سر معانيك الشُّمول

فبدا الغائب واستحيا العذول

وأعارتك الحمى نَشوة

علمت بأن الحمى كيف يميل

فهي آنة جليلة يماط فيها اللثام عن لباب الحقيقة الأسرة
الأعمق فتسفر جليّة مقذوفة بالأنوار، تسفر لتدنو من الروح ابتغاء
أن تكاشفه بسرّها، وأن تسقيه شراب وصلها، والأهم من ذلك أن
تؤكد له تماهيتها وإياه، أنه هي وأنها هو. وبذلك يعب المتلقي من
قدح أترع "براح الروح". ولكن لماذا لا نترك الشاعر شخصياً يصف
لنا هذه الحادثة الداخلية السرية؟ حسناً، فليصدق للروح بملء
فيه⁽³⁾:

⁽¹⁾ راجع: ابن الدباغ، "مشارك أنوار القلوب" تحقيق هـ. ريتير. دار صادر، بيروت،
1959، ص 26.

⁽²⁾ المرجع السابق نفسه، ص 104.

⁽³⁾ المرجع السابق نفسه، ص 63.

سفرت عن الوجه الصبوح فأسفرا
فبدا هلال الحسن منها مقمرا
ودنت فكاشفت القلوب بسرها
فسقت شراب الوصل منها كوثرها
فشربت راح الروح كأساً مترعاً
ولبست سر الحسن ثوباً أحمرها

سر العظمة في الشعر المتميز، ولاسيما في مثل هذه الرؤى
المبجلة، أنه يملك استضافة سحابة بكاملها، ديمة محشوة غزيرة،
في قدح ثر صغير، قدح مكثف وعظيم التركيز. وهذا يعني أن
ليس الرمز شيئاً آخر سوى تفضي الأبدية واستتبابها في آنة موقوتة
راحلة، وأن ليس الشاعر الأندر إلا البحث في هذا الخواء المقيم عن
وقت نفيس للملاء المتعالي، وبهذا وحده يجلس على تخوم المستحيل
ويداني مملكة الصمت.

ولكن، لئن كان الشعر العظيم يبحث، فيما يبحث، عن
برهة عناق الذات، عن محتويات الروح البشري الكلي، وهي
محتويات، بلا مرأى، شائعة مشتركة بين البشر طراً، أكانوا من
الأقوال أم من الأفتنان، من الأنبياء أم من الأغفال، فيألى أي مدى
يمكن للمرء أن يوافق على ما فحواه أن الشاعر الأندر هو من
يستخلص المدهش من العادي، أو العاطر من أشياء مألوفة تتلاشى
عند العتبة (على حد قول الشاعرة الأمريكية، املي دكنسون، في

قصيدتها الثامنة والأربعين بعد الأربعمئة)، بحيث تتساءل عن السبب الذي منعنا نحن الذين لا نجيد قرض الشعر من أن نأسر هذا المدهش نفسه قبل أن تقتنصه ذائقة الشاعر المجيد بخالص غريزته الشعرية؟ ولنطرح السؤال بصيغة أنصع: إلى أي مدى يمكن لنا قبول ما جذاؤه أن الشاعر العظيم هو من في شعره يلتقي الناس بشيء كانوا يعرفونه على الدوام، أي يعانقون أرواحهم، أو بعض محتوياتها، بعدما أخذت تعبيرها الأغزر والأصفى؟.

إنني لأتحفظ كثيراً قبل أن أصادر على سداد هذه الفكرة، إذ هي من شأنها أن تقلل من نفاسة الإبداع الأندر. فقديماً عرف ابن المقفع البلاغة بأنها تلك التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها. والأهم من ذلك أن هذه الفكرة، فكرة عجز من هو ليس بشاعر عن التقاط المدهش في العادي قبل أن يحبس الشاعر في الأخيولة الفالقة، تتجاهل درجة حضور الشعور وتباينها في الناس. من المؤكد أن محتويات الروح كونية، مشتركة بيننا جميعاً، ولكن غزارتها هي ما يهم. إن غزارة حضرة الشعور في الروح هي ما يملي تعبيره الأندر، وما يميز العبقري عن العادي هو نسبة حضور الوجدانات الكلية المشتركة في روحه. وهذه النسبة ليست قدره فحسب، بل جرثومه الذي يبرز ويتدفق.

فالحق، كل الحق، أن نؤمن بما جدواه أن الشاعر الأكثر فراهة وتفرداً هو من لا يخلق الأبدية، أو الكوني المشترك، بل من يراه أكثر ممن عداه من الناس، ثم من يعبر عنه بلغة مضممة بالروح

نابضة بالفجر واليخضور، إذ التعبير هو الابتكار عينه، والشاعر العظيم هو من أبصر ببصيرته شذرة من الأبدية لم يرها سواه قط في العمق نفسه.

ولئن تقاسم هذا الشاعر العظيم تلكم الشذرة النفيسة مع شاعر عظيم آخر، فلا بد من فروق جوهرية تفصل بين الاثنين، كأن يكون كل منهما قد احتضنها في وقت تتجلى فيه على طبع وهيئة يختلفان جذرياً عما هما عليه في إبان تجليها لسواهما من الناس، أكانوا من الأنبياء أم من الأغفال. وهذا يعني تماماً أن شخصية تجلي النتف الأبدية والبوارق الكونية، أو قل نبضات العلو الأمد، في بصيرة الشاعر وأمامها، بحيث يصير كله مبصراً، هي التي تملي تعبيرها الموائم الخاص. فلئن كان البشر يلتقون ذاتهم المشتركة الكلية والأبدية، حين يقرؤون قصيدة عظيمة، فإن هذه الفرصة لم يؤتوها إلا لأن الشاعر قد امتلك أن يقتنص الكوني، أو الكلي العام المشترك، في برهة التجلي الخاص لهذا العام، وإلا لأنه أجاد التعبير عن مضامين تلك الذات المشتركة المؤبدة. وما كان له أن يجيد التعبير إلا لأن الألفاظ، بفعل شدة العمق وكثافة حضرة الشعور، قد أخذت تنبجس بحرية وتلقائية من الصميم الروحي الذي ما بعده صميم، أعني لأن اللغة قد جاءت يانعة، من جهة، وبأسلة، من جهة أخرى. إن وقدة وجدان حارة وأخاذة تحرك فيه ضرباً من الوحدة الأصلد، أقصد وحدة الوجدان بتعبيره الأنسب والأكثر مواءمة، إذ يبدو أن الوجدان (والعربية

تشتقه من الوجد) يلوب دواماً بحثاً عن لغته الخاصة التي لا تقنعه لغة سواها. وتلكم عملية افتراع لبكارات يانعة وأبدية لم يفتضها خاطر من قبل. وهنا يمكن الزعم بأن الشاعر الأندر حصراً، وقبل سواه من الشعراء، لا يملك أن يؤثر في المتلقي إلا إذا كان هذا المتلقي قد سبق له أن قذف بحزمة من الأنوار الأبدية التي قذف بها الشاعر نفسه. فما لم تكن مسكوناً بشذرة من روعي، مأهولاً بنتفة مني، فلن يكون في وسع شرارتي، إلا على ندرية، وبعسر ومشفة، أن تترك فيك أي أثر عميق. فكثيراً ما تلوت على بعض صغار المثقفين شيئاً من الشعر الأنفس المشهود له بالرفعة والسمو، ولكنهم كثيراً ما كانوا يظهرون غير مباليين أو مكترئين، حتى لكأنهم في بعض الأحيان يشعرونك بأنهم إنما يسمعون لغواً أو نشاراً. وهنا يستثار سؤال مأزوم بعض الشيء: أفليست الأبدية فيهم؟ أو: أما يستوطنهم ملكوت السماوات، على حد عبارة المسيح؟ بلى، ولكنه غاف وإيقاظه يحتاج إلى طويل مداعبة وكثير تحريض. إذن، هم مقذوفون بالنور الأزلي، كالشاعر الأندر سواء بسواء، ولكن هذه الأنظومة الضوئية لم تبلغ عتبة شعورهم أو سطح وجدانهم، أعني أن حضرتها ضحلة وربما ماحلة.

الشعر العظيم، من هذا الموقع التعبيري، وصول الشذرة الكونية الأنبل إلى تجليها الأنسب، إلى تزاوجها الحميم بلفظها اليخضوري المشبع بماء الروح، أو قل "براح الروح". كل شيء، إذن، نتاج عشق أزلي مقيم، ونتاج تزاوج بين بعدين متباينين ومتوائمين في

آن معاً. بيد أن أجود الشعر ما زاوج بين القول (اللفظ، الصوت، اللغة) وبين ما يعلن العصيان ضد القول. فإرضاخ الشعور الآبق الطافر، والإتيان به من مرابضه القصية، اقتناصه سلساً منقاداً سائفاً لذاً، ذلكم هو أعظم ما يملك الخيال الاقتحامي أن ينجز من تزواج وأعراس، إذ عند ذاك فقط يشعر الروح أنه عائق ذاته أو كاد يعانقها. ولهذا اعتاد أبطال القصص الشعبي البحث عن أميرات اختطفهن السحرة والغيلان وحبسوهن في أكثر غرف القصر سرية، عن نسوة يتعذر الزواج بهن إلا على رجال اختراقين مأهولين بأخيلة فذة مدججة بصورة الاقتحام الأزلية، صورة الولوج والاختراق. والجدير بالذكر في هذا المساق، أن أبطال القصص الشعبي هؤلاء، إذ يبحث الواحد منهم عن الحسناء السجينة في أحلك غرف القصر، عن الجوهرة التي تسطع وتتألق في سواء الظلمة الأكثف، إنما يفعلون ذلك مدفوعين بحاجة الإنسان الأبدية إلى الالتقاء بروحه ومعانقتها وتذوق تفتحاتها المتماهية مع الديمومة والحيوية والصفاء.

يقول السياب في قصيدة "الأسلحة والأطفال"⁽¹⁾:

**كأنني أسمع خفق القلوب
وتصخاب بحارة السندباد**

⁽¹⁾ راجع هذه القصيدة العظيمة في ديوان بدر شاكر السياب، منشورات دار العودة، بيروت، 1971، ص 563.

رأى كنهه الضخم بين الضلوع فما اختار إله كنزاً وعاد.

بيد أن مثل هذا الوصول بضرية واحدة يتجاهل أمراً ماهوياً
يقع من بنية الذات الإنسانية في الصميم، ألا وهو أننا أبدأً نبحر
باتجاه المحال، باتجاه هدف لا يمكن بلوغه. وفي هذا المعنى يقول
عبد القادر الحصني في مجموعة "الشجرة وعشق آخر": "وركضت
نحوي ما وصلت". بيد أن هذا القول بدوره - كقول السياب تماماً -
يخطئ ويصيب.

فليس في الممكن أن نعاق الكنز الداخلي كله دفعة واحدة،
وليس في الممكن كذلك أن يركض المرء نحو روحه دون أن يصل
البتة. ولكن، من يملك حق الزعم بأن الشاعر يفكر ضمن
مقولات الخطأ والصواب؟

* * *

التناقض

يتعذر حقاً أن نفهم الوجود من غير مقولة التناقض، وبالبداهة ينسحب مثل هذا المذهب على العقل ومجمل منجزاته، بما في ذلك الشعر طبعاً. وقد لا يكون التناقض المكشوف معياراً ممتازاً للشعر العظيم، إذ النفس دواماً مولعة بالأسرار، بكل ما يمت إلى مملكة الخفي بصلة رحم، وذلك فقط لأنها هي نفسها واقعة ما ورائية خفية فلا يروقها التناقض إلا لأنها هي نفسها متناقضة، وإلا لأن الشروح محايدة بالاحتمية لنسيجها الديمومي، ولا يروقها الخفي إلا لأنها هي نفسها مسكونة بالخفاء. فالتناقض المستور داخل أسلوب تلتغم فيه الأضداد دون كبير وضوح لا بد له من أن يكون معياراً عظيماً من معايير الشعر العظيم، وذلك فقط لأن في المشتمل الكلي للنفس البشرية، مبدعة الشعر العظيم وقابله، يكمن ويستسر تناقض شبه خفي.

ولنقرأ هذه الأبيات لعنترة العبسي⁽¹⁾:

ومدجج كره الكماة نزاله

لا ممعن هرياً ولا مستسلم

جادت له كفي بعاجل طعنة

بمئثف صذق الكعوب مقوم

فشككت بالرمح الأصم ثيابه

ليس الكريم على القنا بمحرم

فتركته جرز السباع ينشنه

يقضمن حسن بنانه والمعصم

ومشك سابعة هتكت فروجها

بالسيف عن حامي الحقيقة معلم

يحاول البيت الأول أن يرسخ صورة الصلابة من خلال لفظة المدجج، وكذلك لفظة الكماة، ثم من خلال صمود هذا المدجج الذي يرفض الهرب والاستسلام ويصر على الصمود. ولكن هذه الصلابة المعنة في الشدة سرعان ما تخضع للاختراق في البيت

⁽¹⁾ راجع معلقة عنتره، في شرح الزوزني للمعلقات السبع، وفي شرح الشنقيطي للمعلقات العشر، وكذلك في ديوان عنتره.

الثاني الذي يولف بين صورة الاختراق من خلال الطعنة وبين صورة الصلابة نفسها من خلال السلاح الذي ينعته بأنه صلب الكعب ومستقيم. ويأتي البيت الثالث ليعزز صورة الاختراق من جديد، وذلك حين تشك (تخرق) ثيابه بالرمح الأصم (الشديد الصلابة) وهنا كذلك نلاحظ ثنائية الصلادة والاختراق، الصمود والانهيار، في التغامها الحميم. وفي البيت الخامس تتحول صورة الاختراق إلى صورة للتقطع، حيث جثة الفارس الردي تغدو طعمة للوحوش. ففي هذا البيت ثلاثة ألفاظ تحمل الاختراق إلى مستوى التقطع، جزر، ينشئه، يقضمن.

أما البيت الأخير فساحة ممتازة تزدلف إليها الصور المتصاولة والمتاحرة. ففي البداية نلقي كلمة "مشك"، التي توحى بالتواصل، ثم السابغة، وهي الدرع الطويلة الواسعة، وتوحى بالوفرة والاستمرارية والقدرة على الوجود وصيانة الوجود. ثم يأتي النقيض: هتكت فروجها. إن كل هذه الصلابة والمنعة والتحصن قد خضعت للاختراق. وتزيد لفظة "السيف" من شدة حضرة الاختراق في الموقف. بيد أن ما يعزز أهمية الاختراق فعلاً هو عبارة "حامي الحقيقة". فهذا الفارس الردي ليس شيئاً يسيراً، إنه حصن حصين صلد جاس واختراقه دليل جهد جهيد. والكلمة الأخيرة في هذا البيت، "معلم"، وهي من مملكة الظهور، توحى ضمناً بصورة التواري، وذلك لأن فارساً قد اخترق على هذا النحو لا بد آيل إلى العدم والتلاشي.

الصور، إذن، تتوالج وتعمل في النسيج التحتاني للأسلوب، والأهم من ذلك أنها تعمل استسراريًا تقريباً، بحيث لا يمكن لأحد اكتناه سرها إلا إذا كان هو نفسه مزوداً بحضرة ممتازة لصورة الاختراق.

بيد أن الأهم من ذلك هو أن هذه الفاعلية التعبيرية المحايثة تصون عين تأثيرها أثناء القراءة، سواء أملكنا تحليلها أم لم نملك. بل وربما كان القارئ العاجز عن تحليلها أكثر استمتاعاً بها من القارئ القادر على ذلك. وعلّة هذا أن من كشفها استهلكها، أما من لم يكشفها فإن قواه الباطنية الخفية هي التي تغتذي بأسرارها، أقصد أن إبقائها خفية يتيح للدائرة الاستسرارية في النفس أن تغتذي باليخضور الاستسراري المبتوث في هذه الأبيات، أما كشفها فيحيلها إلى قطاع الشعور ومملكة الظاهر، فتتخفف قيمتها حتماً.

وربما لو سألنا الناقد التقليدي عن سر العظمة في هذه الأبيات لأجاب بأنها تعبر عن القوة، من جهة، وبأنها نسيج لغوي متراس. ولعله يضيف نوعاً من تحليل الإيقاع الموسيقي ليؤكد صلادة الأسلوب مستعيناً بأجراس الألفاظ الهادرة. أما مقولتنا التناقض والاستسرار، أو مقولة التناقض المستسر وتناحر الصور نفسها، وهو ما يعكس تناحر فارسين، أحدهما خارق والآخر مخترق، وأما أن هذا التناول يجري بين فارسين في الواقع، وبين صورتين في

الراقاة السفلى للنفس، فإن هذا كله مما لا يخطر له ببال. ففي تقديري أن ليس من عزم الأمور أن يقال بأن سر المزية في هذه الأبيات هو احتقابها لوجدان القوة وإنجازها لسمة التراص اللغوي والإيقاع الصارم والأجراس اللفظية المتوائمة تماماً مع وجدان القوة، إذ مثل هذا الحكم يمكن أن يستصدره طلبية المدارس. ولكن الأهم من ذلك هو أن يكشف النقد عن المستسر نفسه، أن يميظ اللثام، أن يخترق. ففي قناعتى التامة أن النقد اختراق وممارسة لصورة الاختراق، وأعظم الاختراقات ما أُجريت في أصلد الأجساد وأمنعها وأقدرها على التأبي واللامتثال.

ثم فلنأخذ مثلاً آخر يوضح مسألة التناقض المستسر، أو قل التناقض المشفوع بسمة التخفي. يقول أحد الشعراء الصوفيين⁽¹⁾:

أيُّ النسيم سرى بأيّ خيام،
متوشحاً بذوائب الأعلام؟
وافى، وقد عبقبت بنشر أحبتي
نفحاته، لا عرعري وثمام

⁽¹⁾ راجع: ابن الدباغ "مشارك أنوار القلوب". تحقيق هـ. ريتز، دار صادر، بيروت، 1959، ص 26.

فطربت، لا أدري بأي لطيفة
وسكرت، لا أدري بأي مدام
لولا هوى للروح بين خيامهم
ما كنت ولا عما بكل خيام

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

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

والتعرف هنا على طيب الأحياء، وهو من ملكة الظهور، ليس
مجانياً، بل هو عظيم الدلالة في هذا السياق، فهو لا يؤكد فقط
أن الهوى معرفة، وأن الضؤاد البشري لا تعوزه القدرة على الاهتداء
إلى آثار من تهوى وكفى، بل يوحي بأن حذف الريب لا ينجزه إلا

الهوى. وهذا شأن عزيز على الصوفي. وفي البيت الثالث يطرب الشاعر دون أن يدري ما نوعية اللطيفة التي أطربته، ويشمل دون أن يعرف المدام الذي أشمله. والشاعر هنا يعرف ويجهل في آن معاً: يعرف أنه قد طرب وقد ثمل، ولكنه لا يعرف (يجهل) الأدوات، أدوات الطرب والثل. فهنا يلتغم تناقض شبه خفي.

وفي البيت الرابع يستسر تناقض لطيف كذلك. إن لروحه بين خيامهم هوى، ولكننا لا نعرف ما هذا الهوى على وجه التحديد، ثم إنه ولاع بكل خيام، فكأنما هو تختلط عليه الأمور بحيث لا يكاد يميز بين خيمة فيها المعشوق وبين أية خيمة أخرى، أي هو يناقض بين المعرفة والجهل، ويعود من جديد إلى الأونة التي تتوسط بين العرفان والنكران.

والأبيات الأربعة جملة تجسد حالة من الثمل أو السكر الصوفي، لها قدرة ممتازة على أن تجادل بين التعين، واللاتعين. فالشيء الوحيد المتعين تمام التعين هو نشر الأحبة، أما النسيم واللطيفة والمدام والخيام ونوع الهوى الذي للروح، فهي معان مترنحة، إن لم تكن مجهولة. ولهذا، أقصد بسبب من هذا الترنيح اللاحق بهذه الإيماءات، تتوافر كلمة "أي" أربع مرات. ولعل الصوفي أن يكون أقدر الناس على إنجاز آنة الترنيح هذه، وذلك من خلال حسن سيطرته على الرموز، وكذلك على اللطائف الرخية.

نشيد الإنشاد وغريزة الفرخ الذاهل:

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

هنا فرغنا للتو من قراءة "نشيد الإنشاد" وطرحنا على أنفسنا هذا السؤال: ما الذي يجعل من هذه المأثرة عملاً عظيماً لم يستطع الزمن أن يقهره على الرغم من مرور ثلاثين قرناً على ظهوره؟ إن الجواب المبدئي الذي نقدمه على هذا السؤال ليس إلا هذا: لا بد من أن يكون فيه عنصر معين يشكل سمته الموضوعية الأساسية التي تجعل منه فناً عظيماً راسخاً وذا حضرة ديمومية. ولكن ما هو هذا العنصر؟

فلو استفتينا النقاد العرب التراثيين في سر عظمة أية قصيدة لما وجدنا بينهم من يوافقنا على أن الجميل لا بد له من علة معقولة،

أو مصدر موضوعي، سوى عبد القاهر الجورجاني. أما سلفه القاضي الجورجاني، فيواجهنا في "الوساطة" بقوله إن المتقري لأسباب الجمال بحاثة متعنت، إذ لا سبيل إلى إدراكه إلا بالبصيرة التي يعجز اللسان عن الإفصاح عما تلتقطه وتعانيه من أسرار الجميل. ولعل هذا أن نعني إرجاع حكم القيمة إلى الذوق وحده. غير أن الناقدین متفقان على أن "التأثر" الداخلي هو مبدأ إصدار حكم القيمة. فمبدأ القاضي هو "ما يتداخلك من ارتياح ويستخفك من الطرب"، ولكن عبد القاهر يضيف إلى هذا المبدأ اعتقاده بأن ما يداخلك من ارتياح مرده بالضرورة إلى علل معقولة يملك الذهن أن يقبض عليها في انبساطها عبر العمل الفني المؤثر. فأين هي هذه العلل في "نشيد الإنشاد"؟

إذا ما تأملنا النشيد وجدنا أنه أقرب إلى الأغاني الرعوية منه إلى الشعر الحضاري المعقد، على الرغم من أن تلك العناصر الدالة على منشئه الأرسقراطي. وفي كونه نشيداً رعويًا نراه شديد الشبه بشعر وردزورث المتقوم على بساطة الموضوع وشفافيته الوجدانية في آن معاً. ولكنني حين أقول بأن الموضوع يتصف بالبساطة فلست أعني أنه سطحي وبغير أعماق، بل جل ما أقصده أنه بريء ونقي كشعاع الشمس. وهذا يعني انطواءه على عاطفة طفلية تذكر بالنحت الإغريقي النائي عن التمزق والانشطار، إذ لا يكون الجمال إلا بمقدار غياب العكر وحضور السلام والصفاء البلوريين.

دعنا نصيخ السمع لهذا الحوار الدائر في النشيد، وهو ما يضيف عنصر الدرامية غير الصراعية على هذا العمل⁽¹⁾:

- ها أنت جميلة يا حبيبتى، ها أنت جميلة. عيناك حمامتان.
- ها أنت جميل، يا حبيبي، وحلو، وسريرنا أخضر. جوائز بيتنا أرز وروافدنا سرو.
- أنا نرجس شارون سوسنة الأودية.
- كالسوسنة بين الشوك، كذلك حبيبتى بين البنات.
- كاللتفاح بين شجر الوعر، كذلك حبيبي بين البنين.

ترى، ما الشعور الذي يداخلنا حين نسمع هذه المناجاة المتبادلة؟ إنه إحساس بعمق الطفولة في أرواحنا، الطفولة باندياحها المطلق، الجوهر الديمومي لكل طفولة صافية أبداً، حتى لكأننا نفوص في الأشياء حتى نواتها المستسرة. وهذا الإحساس إنما يتأتى من قدرتنا نحن على التفاعل مع النشيد، مثلما يملك النشيد نفسه أن يستحث هذه القدرة عينها، وذلك بفضل ما ينبث فيه من الروحانية، ويفعل ما يستوطنه من طفولة وفرح. ومن شأن مثل هذا التفاعل، وهذه الاندفاع المتهمة لروح بريئة، أن يأخذنا بيد الروح ابتغاء تعطيل الزمن وتجريد النفس من انشطارها المثوي، من قلقها وتمزقها، ومن أجل إعادتها من جديد إلى برهة هجرتها حين هجرت

⁽¹⁾ راجع النشيد في التوراة، وراجع، بشكل خاص، الإصحاح الأول والثاني.

طفولتها. وهذا يعني أن غياب التضاد من العمل الفني هو إحدى السمات التي تجعل منه فناً عظيماً. وهذا الغياب ليس في ميسوره أن يتأتى إلا في حضرة وجدان الغبطة، أو أن الذهول في قلب المسرة، حين تعيش الروح ضرباً من صبورة التذوق تجيء بمثابة انكشاف مبالغت يشف عن المطلقات المتعالية جملة في لمعة واحدة، الأمر الذي من شأنه أن يصون التوازن الداخلي للنفس وبقائها شر الشروخ.

فالنشيد، إذن، حضور خصيب لغريزة الفرح، هذه الغريزة التي عملت المسيحية على إحيائها عبر إحدى مقولاتها المركزية، أعني مقولة "المحبة".

حين نقرأ "نشيد الإنشاد" فإن تحولاً ما يتم في داخلنا: النفس الممزقة بفعل الحضارة القمعية، وبفعل مفارقتها لجنة من البراءة، قد لا تكون وراءها ولا أمامها (وإنما هي في النفس فقط)، تلتئم من جديد ويزول انشراحها (مؤقتاً، بالطبع) ريثما تزول رقية النشيد التي تخلف وراءها شيئاً من التوازن الداخلي. ومثل هذا الحال ليس حكراً على النشيد وحده، بل إن القول عينه ليحقق على جملة معايناتنا لمبدعات الفن الحبورى كافة. ويبلغ بنا مثل هذا الزعم إلى الاعتقاد بوجوب أخذ الالتئام (الفرح، المسرة، الغبطة، الحبور) كمعيار للفن. فمثلما أن التمزق، أو التناقض، أو ما يضاد الالتئام، من شأنه أن يصنع فناً عظيماً، فإن الفرح الذاهل عن انشطار الروح، والعامل على توجيهنا صوب الاستقرار في الهدوء المطلق، في جذر الجذور، حيث نقول للسيرورة: "تلبثي واستتبي"، يملك عين

القدرة على الإبداع، وما ذلك إلا لأنه يؤوب بنا إلى أصالتنا المستقرة.
فأية غبطة هذه التي نجدها في هذا القول⁽¹⁾:

أسندوني بأقراص الزبيب،

أنعشوني بالتفاح،

فأنا مريضة عشقاً.

أحلفكن، يا بنات أورشليم، بالظباء وبأيائل الحقول، ألا
تيقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء.

إذن، فالسمة العامة التي تجعل من هذا النشيد عملاً فنياً
متميزاً هي امتلاؤه بوجودان لغبطة العامل لحساب غريزة الفرح التي
لا يكف التاريخ عن ممارسة قهرها. وهي غبطة بريئة وطفولية،
وليس من السهل على الفن اليوم أن يجيد في التعبير عنها، وذلك لأن
تقدم الحضارة قد استلبنا الكثير من هذه الدهولية البدائية
الصالفة، وإن لم يكن قد بددها وأبادهها بإطلاق. فنحن ما زلنا
قادرين، ومن خلال الحلم والخيال، على النكوص باتجاه لب
الزمن الثابت المستتب، باتجاه أن تتعطل فيه كل مسيرة، لأن
الثبات برهمة ماهوية في نسيج الوجود والنفس على السواء. وبمثل
هذه العودة تنغمس في شاعرية الكون نفسه حيث تدفق وتتفتق

⁽¹⁾ راجع نشيد الإنشاد، الإصحاح الثاني، الرقم الرابع والرقم الخامس.

صورة حلمية باهرة، صورة تسيل برهافة خارج مجرى كل سيرورة على الإطلاق. وربما لهذا كان الشعر.

ولكن، أليس لطريقة التعبير خصوصية شكلية أسهمت بدورها في تخليد النشيد؟ الإجابة عندي بالإيجاب. إن الشكل لا يسعه قط أن يجيء معزولاً عن المضمون، فهو ليس واسطة إلى المضمون، إذ الشكل والمضمون متوافقان توافق هوية، فهما مشتمل كلي واحد، بحيث لا يمكن القول بأن أياً منهما خارجي بالنسبة إلى الآخر.

لقد عمد نهج النشيد إلى التأسس على التحاور بين برهتين للطفولة الأبدية، العاشق والمعشوق اللذين يقدمهما في وحدة صوفية مطلقة، وحدة لا ينماز فيها الواحد عن الآخر. ومن شأن مثل هذا النهج أن يضيفي الدرامية على العمل الفني، وهذي بدورها تقيّد بأبعاد الملل عن جو العمل. ولعل العنصر الدرامي المحوري هنا أن يكون الانفصال بين العاشق والمعشوق، وهو ما يسعى النشيد في حركته التحنانية إلى ردمه ابتغاء توكيد الوحدة والاتصال الجواني، بل والجسدي، وإثبات اندغام العاشق في المعشوق.

أما لغته فتتطوي على برهتين تركيبيتين: لغة مباشرة مشحونة بغنائية عالية تعبر فوراً عن الغبطة، ولغة مبهوثة في النشيد لتوحي بالمسرة إحياء، وذلك عبر طرائها وإشارتها إلى كائنات ممعنة في اللطف والجمال، ولاسيما عناصر الطبيعة من زهر وشجر. فالنشيد حديقة نشعر فور قراءته بنسائمه وفوح عبيرها واخضرار

غصونها. وهذا ما يمكن أن نسميه الفاعلية التعبيرية المحايثة. وما هذه الفاعلية في النشيد إلا تلك الوفرة من العناصر الفرحة الباعثة على الحبور: الطباء وأيائل الحقول، النرجس وسوسن الأودية، الأرز والسرو، العاج والياقوت، الكرمة والتين، الزهور وروائحها، وما إلى ذلك من الأشياء. ومن غايات هذا الحشد الوفير من العناصر الطبيعية قيام مماثلة بين المرأة من حيث هي إمكانية سعادة وبين الطبيعة من حيث هي جمال. ولهذا لم يعد صدفة أن تتواتر في النشيد عبارات من مثل: "ليأت حبيبي إلى جنته ويأكل ثمره النفيس"، "الراعي بين السوسن"، "جنة الجوز"، "بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن"، "كرمي الذي هو أمامي"، "أيتها الجالسة في الجنات". إن هذا كله إنما يترابط مع قول المتكلمة في مستهل الإصحاح الثاني: "أنا نرجس شارون، سوسنة الأودية". ومن شأن هذا كله أن يومئ إلى العشق ويلوح به تلويحاً، الأمر الذي يعيدنا إلى مقولة العمق بوصفها واحدة من أهم معايير الشعر العظيم.

إن ثمة، إذن، في تحتانية النص، ضرباً من التماهي أو التطابق بين المرأة والطبيعة. ولا يتوقف هذا التماهي عند نقطة فحواها أن المرأة والطبيعة سيان من حيث هما وعد بالسعادة، بل هي تتعدى ذلك إلى أن المرأة مصدر خصوبة، كالطبيعة سواء بسواء. ولهذا تكثر في النشيد الألفاظ والعبارات الدالة على التفتح والازدهار، أو على صورة الوفرة والانبعاث: "أجاب حبيبي وقال لي قومي يا حبيبتي، يا جميلتي، وتعالى، لأن الشتاء قد مضى والمطر مر وزال.

الزهور ظهرت في الأرض. بلغ أوان القضب وصوت اليمامة سمع في أرضنا. التينة أخرجت فجها وفعال الكروم تفيح رائحتها". رأيت إلى هذا التفتح الذي تبيده الطبيعة، والذي تواكبه في الوقت عينه دعوة إلى الحب؛ ثم تأتي قطعان الماعز والغنم في النشيد الرابع: "أسنانك كقطيع الغنم الصادرة من الغسل اللواتي كل واحدة منهن متئم وليس فيهن عقيم". وفي هذه إشارة صريحة إلى الإخصاب والدفق الحيوي، وبالتالي إلى الحب مصدر كل حياة بشرية.

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

فالنشيد عظيم بسبب من خصيصتين معقولتين: أولاهما أنه يجسد وجدان الغبطة العامل لحساب غريزة الفرح الذاهل عما من شأنه أن يشطر الروح، وبالتالي على إقصاء التمزق وإحلال السلام الداخلي محله، وذلك من خلال نوع من العذرية يحتقب بساطة الطفولة أو الروح الأنقى، ويتدفق متضوعاً عبر لغة يخضورية تسعى

لكي تضعنا في المجالات البدئية ولأن تكون مرآة تعكس اندياح القلب البشري وسعته وشموليته، مما يعني اندغام الأمداء الخارجية بالأمداء الباطنية وانصهارها في بؤرة المحرق، حيث تشع الحساسية الكونية. وثانيتها أن المنهج اللغوي يكشف المسرة والدعوة إلى الإخصاب على مستويين، أحدهما سطحي وآخرهما تحتاني ينفذ وظيفة تدعيم السطح وإخصابه. وفضلاً عن ذلك فإن معجم القصيدة يعتمد بالدرجة الأولى على الألفاظ التجسيدية القادرة على تجسيم المعنى واستحضاره شبه شاخص، مما يعني أن مؤلف النشيد كان يعي هدفه النهائي وعباً حاضراً باستمرار، وإن كان يصون شيئاً من سرية الباطن كيما يعمق الجمل.

خالقة (1)

تري، هل يملك كل فن حيوري تتكشف فيه برهة الغبطة وتفتدي به غريزة المسرة،- أن يملي نفسه علينا بحيث نضعه على مستوى "نشيد الأناشيد" وتمثال نصرتيتي، أو تمثال اللطائف الثلاث"، أم أن ثمة مستويات ضمن هذا النمط من الفن؟ وما معيار التمييز بين هذه المستويات؟

دعنا نأخذ قصيدة بدوي الجبل التي تحمل عنوان "خالقة"، لنقارنها - ولو على عجلة - بنشيد الإنشاد ابتغاء التعرف على قيمة

هذه القصيدة منسوبة إلى "النشيد". فمن حيث المبدأ، يسعنا الذهاب إلى أن القصيدتين تشتركان في طبيعة واحدة، هي برهة الغبطة أو المسرة، برهة الولوج في الجوهر الكوني للطفولي الأملد، برهة الإنابة إلى أن ماهوي مفارق لا يفترض فيه أنه قد كان فعلاً، أو أنه سيكون حقاً، بل هو كائن أبداً، ولكن في التواصل الوجداني العميق مع الجوهر وحده. ولكلتا القصيدتين عين موضوع الأخرى، غير أن ثمة فروقاً هائلة، أهمها:

أولاً - تعدد الأصوات في النشيد، إذ هنالك العاشق والمعشوق والناس والطبيعة. ومن الأهمية بمكان أن الدرامية التي تخلقها هذه السمة الحوارية لا تسقط الغنائية، بل هي، على النقيض من ذلك، تزيدها زخماً وبهاءً. أما "خالقة" قصيدة غنائية تقليدية لا تضم إلا صوت الشاعر وحده.

ثانياً - تتوفر للنشيد حشود من عناصر الطبيعة المنتقاة بأناة لتضفي الغنائية والجمالية على الوجدانات المتجدلة في الشمولية الكلية، وبالتالي لتعزز انكشاف أن المسرة، بينما لا يتوفر من هذا إلا القليل في قصيدة البدوي.

ثالثاً - الفاعلية التعبيرية المحايثة جد فعالة في النشيد، وتبلغ فعاليتها حد إعطائه بعداً تحتانياً، بينما هي باهتة الحضور في قصيدة البدوي، بحيث لا تجد لها إلا دوراً طفيفاً في بناء القصيدة.

رابعاً - رعشة الاغتباط بالمعشوق (أو قل بالعشق) في النشيد أقوى حضوراً وأكثر غزارة بكثير مما هي عند البدوي. بل إن

الانبهار بجمال المرأة في "خالقة" يتقوم أحياناً على مبالغة ساذجة بعيدة بعض الشيء عن الجمالية أو الفنية الخصيبة. فلنتأمل هذا البيت:

لو كنت في جنة الفردوس واحدة

من حورها، لتجلى الله للهور

أين هذه المبالغة الساذجة من هذا القول البسيط: "أنا نرجس شارون، سوسنة الأودية"⁵.

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

أخداع النوم إشفافاً على حلم

حان على الشفة اللمياء مخمور

ثم ما تلبث أن تنتقل إلى موضوع طيف المعشوقة، وهي الصورة التي استهلكها الشعر التراثي، بحيث لم يعد ثمة من مسوغٍ لطرقها إلا إذا امتلك الشاعر المحدث أن يجدد فيها تجديداً كلياً.

وبعد ذلك تنتقل القصيدة إلى أبهى لحظاتها على الإطلاق، وهي لحظة التعامل مع صوت المرأة. ولو حذفت هذه الآنة من القصيدة، وحذف منها البيت الرابع كذلك، وربما قليل من الأبيات الأخرى، لأصبحت مجرد شعر عادي لا يمكنه أن يشد أحداً. صوت المرأة مطروق في الشعر التراثي، ولكن على ندرة مؤسفة. ولكن ما يهمنا هنا هو أن البدوي لا يقل عن القدامى روعة في تعامله مع هذا العنصر الغزلي الدقيق، إن لم نقل بأنه يبدهم. تتألف هذه اللحظة من ثلاثة أبيات، ولكن البيت الأخير فيها لم يؤت مرتبة الرفعة التي حباها الشاعر للبيت الأول والثاني:

كأن همسك في رياه وشوشة

دار النسيم بها بين الأزامير

تتدى البراءة فيه، فهو منسكب

من لغو طفل، ومن تغريد عصفور

رشفت صوتك في قلبي معتقة

لم تعنصر، وضياء غير منظور

لجمالية البيت الأول، فضلاً عن تعاضد الإيقاع الداخلي النابع من الألفاظ عينها مع المعجم الشعري الذي صيغت به الفكرة، والذي يتألف من مفردات بهية ليس من شأن رونقها أن يشدنا إلى ذاته بحيث يلهينا عن المعنى، فإن هنالك تلك الحركة المتسدة والرشيقة في آن معاً، التي تحتويها الصورة، وهي حركة النسيم

الدائر بين الأزاهير وقد انحلت في خلاياها تلك الوشوشة الممثلة لهمس المرأة. ويمكن أن نغير انتباهاً خاصاً لعبارة "في رياه" شبه الاعتراضية، والتي من شأنها أن تمتن النسيج اللغوي للشطرة الأولى. أما في البيت الثاني فنجد روعة مآلها إلى خفية التشبيه واستتاره، فهو ينطوي ضمناً على أن الهمس يشبه "لغو طفل" و"تغريد عصفور" في براءته. إن هذين العنصرين المكونين لهمسها هما ارتداد إلى سمة "البراءة" التي تندى منه. ومرة ثانية تمارس علينا الألفاظ الاختلاب، ولكن دون أن تأسرنا فتعوقنا عن إطالة المعنى. كما أنها تبث إيقاعها من داخلها وتتعاقد معه في إحداث التأثير. ويسهم حرف الفاء المتواتر أربع مرات في البيت إسهاماً واضحاً في إكساب الإيقاع رفته ولطفه. ومن المعروف - كما أكد ابن جني - أن الفاء حين تقترن ببعض الأحرف إنما تكون للضعف. ولكننا نملك أن نؤكد أنها يمكن أن تكون للرقّة كذلك، وربما كانت الرقة ضعفاً في نظر العلامة الشهير. أما تواتر حرف الغين فله إسهام هو الآخر في إضفاء اللطافة على الإيقاع وفي تعزيز الشعور بالبراءة، إذ هو يذكر بلفظ الأطفال لحرف الراء على هيئة الغين، مما يوحي فعلاً بلغو الطفل الذي يريد الشاعر استحضاره.

اللغة الشعرية هي اختزان المحتوى، القبض عليه وحبسه داخل إطار الترابطات اللفظية من خلال حُسن إدارة الكلمات. وينجح هذان البيتان لأن ضغط الشعور المفروش تحتها يعمل بنشاط وبزخم مكناه من أن يهيمن على اللغة وأن يضمن تخارج الشعور عبر

مفردات تجسيمية في البيت الأول، وتجريدية في البيت الثاني، ولكنها تجريدية مترعة بالعيني النابض بالحيوية. أما البيت الثالث في هذه الآنة فليس له تلك الحضرة الوسيمة التي للبيتين السابقين، ولكنه مع ذلك لا يخلو من شيء من القدرة على الخلب.

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

وهل تريدان روجي هداة وونى؟

فكيف أنشأت روجي من أعاصير؟

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

آثامك الخفريات البيض لو جليت

لطور موسى لندت ذروة الطور

ثم يشبه هذه الآثام بإقحوانات في مرج مخصب "مطور" لينتقل بعد ذلك إلى تشبيه المرأة بنجمة تشرق حيناً وتغرب حيناً آخر، وفي ذلك "أفانين تعريف وتنكير" حيث نجد بعض الجمالية التي يثيرها الطباق المحمول على لفظتي "تعريف" و"تنكير". وتأتي

تصديراً بسيطاً عاجزاً عن استثارة انفعال غزير وعميق. ثم يرتفع التصوير إلى مستوى أعلى عبر البيتين اللاحقين:

من موطن النور هذا الحسن أعرّفه

حلو الشمائل قدسي الأساير

ففي السماء على مظلول زرقتها،

أرى مساحب ذيل منك مجرور

أما الأبيات الخمسة الأخيرة من رائية البدوي هذه فعبثاً تحاول أن تطور المعنى وتوضح الموقف الحيوّري أو أن تنميه، إذ أن "كنوز الحنان" التي لا تتفد ولا تنضب، والتي أنهبها الشاعر لكل من هو "مظلوم ومقهور"، وكذلك شذرة السائل الذي يغدق النعماء منهوراً، لا يثيران كبير إحساس بالقهر ولا بالفرح. أما الجواهر المغفية في العطر السكب فلا تنمي الوجدان إلا قليلاً. فالبيتان الأخيران في القصيدة يكادان أن يكونا غريبين عن مجمل مناخها.

وهكذا نشعر أن انكشاف برهة الفرح ضيق الإطار، وليست له غزارة الحضور التي يتمتع بها في نشيد الأناشيد، الأمر الذي يعني أنه لا يتمتع بالعمق الذي ما بعده عمق. فالصور لا تنبثق من خلد عميق وإنما فقط من وجدان اللطف والشفافية. وبينما استطاع المعجم في النشيد أن يجعل الأخيلة حسية وموحية في آن معاً، وأن ينجز فعلاً سمة التعالي وتدقيق نبضها الأبدي، فإن المعجم في رائية بدوي الجبل لا يملك إلا لماماً أن يجعل من الصور وحياً خصيباً قادراً

على تحريض المشاعر الكامنة وراء الأخيلة. إن أي شعر يحاول أن يكشف برهنة المسرة وحذف التمزق (وهذا يعني إخماد العالم الواقعي لفترة ما) لا يسعه أن يفعل ذلك إلا من خلال خيال تصويري يوحى بالمحسوس إيحاءً، وله قدرة هائلة على نقل الشعور الغزير الذي يحمله، إذ أن من شأن مثل هذا الخيال أن يولف توليفاً رائعاً بين البصري والمجرد، مما ينجز وقعاً يتسم بالرهاوة والعمق معاً، ويحقق نوعاً من تبادل التווير بين المجمال والجزئيات، الشيء الذي لا يسعه أن يتأسس إلا على الذبذبات والرعشات الوجدانية الخالصة.

إذن، الفرق الجوهرى بين "النشيد" وبين "خالقة"، بين شكلين من أشكال انكشاف غزيرة الفرح واستحضار برهنة الغبطة، هو أن المسرة في العمل الأول تمثل بزخم لا يقدر عليه العمل الثاني. وسر ذلك الزخم هو التلقائية المحمولة على بهاء اللغة وقدرة المعجم على المزوجة بين التجريدي والعياني، أي قدرته على الإيحاء بمضمون جوهرى. ويبدو أن الفنان المعاصر - كالإنسان المعاصر سواء بسواء - قد خسر التلقائية الأولية التي كانت للإنسان القديم. فبينما تتبع المعاني في النشيد من القلب، فإنها تتبع في القصيدة المعاصرة من الذهن، أو أقله أن للذهن إسهاماً كبيراً في صوغ القصيدة المعاصرة، أو لنقل قصيدة المدن المتحضرة عبر القرون طراً. إن ثمة من الأسباب ما يدفعنا إلى الارتياب في أن يكون النشيد من تأليف سليمان بن داود، فالأرجح عندي أنه قد تحدر إلى القرن العاشر قبل

المسيح عن عهود رعوية غابرة وسابقة على مرحلة التحضر، وأن يبدأ ما قد أقحمت عليه بعض الأبيات التي تشير إلى جو السراة والدولة المتطورة. ولكن هذه الأبيات المقحمة كثيراً ما تبدو ناشزة، أي أننا نشعر بتنافرها مع مجمل السياق، بل وكثيراً ما تأتي بمثابة لحظات هبوط يتدنى عندها مستوى النشيد. من ذلك، مثلاً: "هو ذا تخت سليمان حوله ستون جباراً من جبابرة إسرائيل، كلهم قابضون سيوفاً ومتعلمون الحرب. كل رجل سيفه على فخذه من هول الليل". ما صلة هذه الأبيات بالمضمون العشقي لمجمل النشيد؟ وربما مر النشيد بثلاث مراحل هي المرحلة الرعوية ثم الزراعية، وأخيراً مرحلة المدينة الحضرية العالية، وذلك لأن آثار هذه المراحل الثلاث متوفرة فيه.

وأياً ما كان جوهر الشأن، فإن النشيد يبلغ ذروة في استحضار أن السعادة لأنه يجعل من الموجودات طراً مادة غفلاً للشعر، بل لأنه يجعل الكون برمته قصيدة متلاحمة الجزئيات. وهذا يعني أن الفن الحبورى إنما يتأسس على الشمولية التي تحتقب شتى ذبذبات الوجود في الوجدان، وتجعل من القصيدة مجالاً ممتازاً لانكشاف خفقة العليان المحايث لأصل الأصول، لجوف الأشياء المغسولة بالطهر والمسرة. وبداهة أن مثل هذه الإنابة إلى لبابة الكينونة بعد إعلان المجافاة لقشرتها، أمر لا يمكن أن يؤتاها إلا شاعر استثنائي، مما يعني أن منجزات الفن الحبورى لا تتمتع كلها بسوية واحدة، وأن المعيار الأول للتمييز بين هذه المبدعات هو تلقائية

انكشاف برهة المسرة وبعدها عن الذهنية والافتعال، ابتغاء الانغماس في الذاتية المطلقة التي تتجه من الداخل إلى الخارج.

رئياً وهيلين

يختلف الغزل العربي عن الغزل الغربي بمسألة فحواها أن أنجح القصائد الغزلية تنطلق من القهر بوصفه المحرك الأول للغزل الذي يصح أن نسميه - بسبب من هذه الحال - بالتأسّي، على حد قول ابن زيدون. أما القصيدة الغربية فتعتمد على الخيال مستهدفة رفع الأنثى إلى مستوى المثال أو الحلم.

المرأة بالنسبة إلى الشاعر العربي، منذ امرئ القيس وحتى السياب لا تمثل إلا رمز الحظر التاريخي لثقافة قمعية. بل إن القصيدة العربية الناجحة، أياً كان موضوعها، يغلب أن تتعرض بالقهر وتعبر عنه. وهذا يعني أن الشاعر التراثي في أنجح أحواله ينوح. ولهذا فهو يمثل الروح في حوزة الصدمة. وما تقوله القصيدة العربية العظيمة في غالب الأحيان يمكن تلخيصه بهذه العبارة: **القهر سمة الوجود.**

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

لست هنا في معرض المقارنة بين الشعر العربي والشعر الغربي، بل أني أطارده غاية فحواها القبض على الخصائص التي لا يكون الشعر العظيم إلا إذا انبثت في صميم قوامه. ولكن الأشياء تتكشف أمامنا انكشافاً أجلى إذا ما نظرنا إليها من خلال أشباهها وأضدادها. فالقصيدتان اللتان سأعرض إليهما، عينية الصمة القشيري⁽¹⁾، أو إلى ربا، وقصيدة ادغار آلن بو، "إلى هيلين"⁽²⁾، موضوعهما الغزل. والحقيقة أن لفظة الغزل هذه مطاطة لأنها تحتوي على نمطين من المحتوى الوجداني متباينين تماماً. فالنمط الأول يتعامل مع المرأة من حيث هي قهر وحرمان، كما هو شأن عينية الصمة. والنمط الثاني يتعامل معها بوصفها انكشافاً للسعادة أو لبرهة الغبطة الداهلة في قلب سعادتها، كما هي الحال في "نشيد الإنشاد" و"خالقة".

أما الغزل الأوروبي فمختلف بعض الشيء عن هذين النوعين، إذ المرأة قلما تظهر كحرمان أو كحالة ذهول، بل هي غالباً ما تبدو محوراً لوجدان رومانسي لا يخلو من تهويم، ولا سيما عند جون دن وأتباعه الميتافيزيقيين، وكذلك عند الرومانسيين الإنجليز الذين لا يبتعدون كثيراً عن فهم ذلك الشاعر للمرأة والغزل. ومع أن

⁽¹⁾ راجع قصيدة الصمة القشيري في كتاب الباقية المقرر على تلاميذ الصف الثالث الإعدادي في سورية. منشورات وزارة التربية.

⁽²⁾ راجع قصيدة ادغار آلن بو إلى هيلين في "كتاب لندن للشعر الإنجليزي" الآنف الذكر، رقم 90، ص 105.

قصيدة ادغار آلن بو عسوية على الترجمة، وعلى الرغم من أن شيئاً
من التشوه لا بد له من أن يلحق بها، فلا بأس في نقلها إلى العربية:

أي هيلين، جمالك عندي
كتلك السفن النيسية⁽¹⁾ الغابرة،
التي تحمل بلطف، فوق بحر عاطر،
الجوَّاب المنهك المضني
إلى شاطئ وطنه.
على بحار يائسة يا طالما حنَّت إلى من يجوبها،
أعادني شعرك الزنبيقي ووجهك التراثي،
وحملتني شماتلك الحورية،
إلى المجد الذي كان اليونان،
والأبهة التي كانت روما.
عجياً! هناك عبر محراب نافذة متأقفة،
كيف أراك تقفين أشبه بتمثال،
والمصباح العقيقي في يدك!
آه، أيتها الروح، أنت من أقاليم
هي الأرض المقدسة!.

⁽¹⁾ نية إلى مدينة نيس في فرنسا.

هذه قصيدة يتفق الغربيون على عظمتها. أما عينية الصمة فأزعم أنها من عيون الشعر العربي. ولسوف أحاول الآن أن أبحث عن المزية الموضوعية الكامنة في كل منهما والتي جعلتهما شعراً عظيماً.

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

ماذا توحى لنا هذه العبارات؟

إنها تعيدنا إلى الماضي الكلاسيكي الذي يراه الغربيون فردوساً مفقوداً لم تعد إطلالته ممكنة. وإذا ما أضفنا إلى الشذرات السابقة عبارات توحى بالمفارقة، بما لا يطاق، تعزز لدينا ما فحواه أن الشاعر يريد أن يقول: المرأة الخالدة فوق الواقع، ولا تصاغ إلا في الخيال. وأهم هذه العبارات الموحية بالطبيعة المتعالية للمرأة الخالدة هي: شعرك الزنبقي، شمائلك الحورية، المصباح العقيقي، أيتها الروح. وفضلاً عن ذلك هناك "الجوَاب المنهك المضني"، وهناك البحار اليائسة التي "طالما حَتَّت إلى من يجوبها". إن السفر إلى

هيلين، إلى المرأة الخالدة المفارقة أو المتعالية، هو عينه "البحار اليائسة"، هو الدرب التي لا تفضي إلى غاية، لأنه سفر دائم أشبه بمشروع يثابر على إنجاز ذاته دون أن يبلغ إلى نهايته. ومع ذلك، فإن هذه الدرب الراحلة أبدأً إلى هيلين، إلى برهة مطلقة متعالية، دون أن تصل، تحن دوماً إلى من يجوبها، أي أننا نحن دوماً إلى أن نجوبها، إلى التأفق في مدارجها، بل نحن نجوبها دونما انقطاع، ولكن دون أي وصول قط.

أتضح، إذن، الحركة التحتانية للقصيد: اللجوء إلى تصور الماضي التراثي ليقوم طرفاً في معادلة تُماثل هيلين مع فردوس مفارق ومتعال، تماماً مثلما بات المجد الإغريقي فردوساً مفقوداً. فلقد ربطت المرأة بالماضي الحلم الذي لا يطال، وذلك لكيما يوحي بأن المرأة برهة لا يمكن إطالتها، لا بسبب القهر، كما سنرى عند الصمة القشيري، أو كما نرى عادة لدى معظم الشعراء العذريين، ولكن لأن حاجتنا إلى المرأة هي من العمق والاتساع بحيث يتعذر ملؤها. فالمرأة جوع أبد في داخلنا، قلما نملك له إشباعاً، وهي صورة داخلية تحرضنا على الارتحال الدائم إليها، الارتحال الذي لا يصل، لأنه ما من امرأة مفردة تملك أن تكون شاطئاً. ولهذا كان الجواب يعود منهكاً إلى شاطئ وطنه، لأن ارتحاله الطويل بحثاً عن هيلين لم يسفر إلا على اليأس.

ولنلاحظ أن اسم "هيلين" نفسه مطابق تماماً لمحتوى القصيدة، أو لعمقها التحتاني هذا. فهي تذكرنا بهيلين الطروادية،

التي كانت محركاً لتلك الحرب الشهيرة، موضوع الإلياذة. وهي هيلين التي يستحضرها فاوست مارلو، وكذلك فاوست غوته، بوصفها رمزاً للجمال الأنثوي الذي لا يطال إلا عبر الخيال. فنحن، وإن كنا نعلم أن بو قد كتب القصيدة متخذاً من أم أحد زملائه في المدرسة أنموذجاً له، فإننا نملك الآن أن نقول بأنه يحاول أن ينفذ إلى العام (الأنوثة الخالصة، أو الجمال النسوي المطلق) عبر الخاص. فهيلين على المستوى السطحي، هي هذه المرأة التي يخاطبها، وهي على المستوى العميق للقصيدة، كل امرأة على الإطلاق. وبذلك يتضح أن مستويي القصيدة يتكاملان، أو يتم كل منهما الآخر، بل هما في الحقيقة يتوالجان توالجاً متلاحماً.

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

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

إن عظمة "إلى هيلين" لا تتوقف على شرف الموضوع وعذوبة الموسيقى وطلاوة الألفاظ الخلابية، بل هي تتعدى ذلك إلى طريقة

التعبير عن الموضوع، وما هذه الطريقة إلا الإيحاء اللامباشر، ولكن الشفاف، عن فكرة تقع تحت المعنى الغزلي الظاهري للقصيد. وهذا يعني أن الإلماعية الخصبية التي مكنت القصيدة من أن تقول شيئاً مختلفاً عما يقوله سطحها هو سر المزية الأول في عظمتها. فالقصيدة يمكن أن تقرأ قراءة سطحية نفهم منها أن الشاعر يتغزل بامرأة فائقة الحسن، وهو يملك أن يفرض علينا صورة لذلك الحسن ممعنة في قدرتها على الخلب. وإلى هنا نكتفي بأن ننظر إلى القصيدة على أنها مؤثرة، بل وخلابة أيضاً. ولكننا حين نكتشف معناها التحتاني نزداد بها إعجاباً وندرك سر التأثير الذي مارسه علينا قبل أن نفهم مستواها السفلي، إذ أن هذا المستوى يمارس فاعليته المحايثة علينا دون أن نعي ذلك تمام الوعي، وما هذه إلا بسبب من قدرته على ربط المرأة بالماضي اللازوردي. وهنا نشعر بأن القصيدة عظيمة لأنها تحايتها روح أخرى غير تلك الرائعة التي لامسناها على السطح، ولكنها روح أشد روعة وألقاً.

تري، لو أن الشاعر طرح مضامينه على النحو التالي:

المرأة جوع أبدي / ورحيل ليس له آخر / سفر دائم / شوق يمخر
بحراً عائم.

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

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

أما عينية الصمة فأمرها جد مختلف.

فبينما كان الماضي في "إلى هيلين" لا يطال، ولكنه يكتسب سمة حلم بهي لا يمارس على الروح إلا الخلب، فإن الماضي في "ريا" حلم بهي هو الآخر، ولا يطال في الوقت نفسه، ولكنه يشكل شوكة تخرز الروح باستمرار:

وليسست عشيات الحمى برواجع

إليك، ولكن خلّ عينيك تدمعا

إن ماضي القصيدتين ذهبي، ولكنه في "ريا" يشكل مصدر ضغط على الروح، بينما هو في "إلى هيلين" أليف ووديع. وفي كل من هاتين القصيدتين نجد الماضي والمرأة في هوية واحدة. ففي "هيلين" الماضي والمرأة صورة أبهة ومجد. أما في "ريا" فالماضي والمرأة مصدر قهر، إحساس بالهزيمة أمام الوجود الاجتماعي. هيلين لا تطال بسبب من بعد وجودي، أما ريا فلا تطال بسبب من عامل اجتماعي محض. ولهذا فإن ادغار آلن بو لا يكابد، بينما يعيش الصمة القشيري دنفاً قل نظيره:

كأننا خلقنا للنوى وكأننا

حرام على الأيام أن تتجمعا

لقد أصبح القهر، الدنف، الكرب، سمة الشرط الإنساني برمته. وفي قناعتي أنه ما من شعور إلا ويتضاءل أمام وجدان القهر. وهذا مما يدفعنا إلى اتخاذ شعور القهر الكامن خلف محتوى الشعر كمعيار أساسي لنقد الشعر. فما يقوله البيت الأخير هو هذا: كأننا ما خلقنا إلا ليمارس الوجود القهر على أرواحنا. ولهذا لم يبق لك إلا البكاء، لأن البرهة الذهبية الأفلة لن تبتزغ ثانية. فبينما كان الماضي في "إلى هيلين" ينبوع غبطة ذاهلة، فإنه في "ريا" لا يعدو كونه برهة قهر.

والمعيار الذي يلم القصيدتين، ويجعل منهما شعراً عظيماً، هو النبض الصميمي للارتعاش الوجداني. وإذا كنا قد لاحظنا أن معيار العظمة في قصيدة "إلى هيلين" هو امتلاء الخيالي بالوجداني، أو قيام العنصر الأول بدور فعال في رفع العنصر الثاني إلى أفق الشعر المؤثر العظيم، فإننا لا نملك أن نطبق المعيار عينه على قصيدة الصمة. إن البرهة الخيالية ضعيفة نسبياً في القصيدة التراثية بوجه عام، وبغض الطرف عن المرحلة التاريخية التي تنتمي إليها. إذن، ما الذي يكسو القصيدة العربية الموروثة بعامل العظمة؟ إن نقص الرصيد الخيالي في القصيدة التراثية يتغطى بزخم رصيدها الوجداني، ولاسيما بعمق حس القهر، إلى حد يخولنا حق الذهاب إلى أن مقولة القهر هي أول معايير نقد الشعر التراثي العربي.

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

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

لندخل في مزيد من التفاصيل. ففي قناعتي أن للفن العظيم نمطين يعكسان الدورين الوحيدين للفن. فهناك الدور التحقيقي، أعني التحقق في الجمال والعشق، وأنموذجه الخالد "نشيد الإنشاد"، حيث يبدو الروح مغتبطاً لا مقهوراً ولا معوقاً عن التحقق. وهناك الدور المقاوم، أو الاحتجاج على إقصاء العشق والجمال، وأنموذجه الغزل العذري، ومعظم الشعر الوجداني العربي. والجوهري في الفن الأرقى هو ذلك الاصطدام الضروري بين السعادة والشقاء، أو بين الفرح الداخلي والقهر الخارجي المنشأ. وبناء على هذا: يعد العمل الفني في الذروة وفقاً لقدرته على ترسيخ

معادلة ذات طرفين متغايرين، ولكنهما مندمجان في تركيبية واحدة. وهذان الطرفان هما شدة نزوع غريزة الفرح نحو التحقق، وشدة ضغط القادم من الخارج والمثبط لهذا النزوع المندفع. فالفن الأرقى، إذن، هو ما يقحم على الوجود ما ليس فيه، ويفتدي الفرح المغدور بكمية من الوجد، ويخلق عالماً بريئاً من وجه ميدوزا الذي يحجر كل من رآه، عالماً حدده بودلير في قصيدة "دعوة إلى مسافر" المنشورة في ديوانه "أزهار الشر"، حدده بهذين البيتين:

هناك حيث الأشياء نظام وجمال، رفه وسكينة وعشق.

وهذا يعني أن الفراديس المفقودة هي وحدها الفراديس الحقيقية لأن الذاكرة تولد الفرح من صورتها التي يواظب الخيال على حراستها. وهي إنما تولده بريئاً من القلق الناجم عن الطابع العابر للفرح، وبذلك تمنحه الديمومة والحضرة الكلية. إن الزمن هو الذي يهزم عبر استرداد الماضي المقموع من جديد. وعلى حدّ رأي بول فاليري الذي عرضه في كتابه "الشعر والفكر المجرد"، يقوم الشعر العظيم بوظيفة عظيمة خلاصتها أنه يحيي فينا ما ليس موجوداً. وذلك عبر استحضار "الأشياء الغائبة" التي من شأنها أن تستلب من القائم كل مسحة اصطناعية من الجمال يحاول أن يطلي بها وجهه. فالشعر العظيم هو ما يقحم على المعاش ما ليس فيه، بل ما أقصاه عن سابق عمد وإصرار. إن مقولة "الإقصاء" الاجتماعي التي تعامل معها العذريون الواقعيون العظام هي الركيزة الأولى للشعبة الثانية من شعبي الفن، أعني الفن المقاوم،

فن الوجدان المأساوي، وحتى الفن المتعامل مع غريزة الفرخ من حيث هي تحقق ينطوي انطواء ضمناً على مقاومة القهر. فتمثال فينوس، مثلاً، هو انكشاف للمرأة من حيث هي آنة الغبطة، ولكنه في الوقت نفسه استحضار لصورة محرمة معينة، وحراسة لهذه الصورة يقوم بها الخيال. إنه مطاردة للمقصي، وحضور للغائب، أو للمرأة المحظورة اجتماعياً. وهذا يعني أن الفرخ نفسه يطرح في مواجهة القهر كبديل عنه، مما يجعل هذا النمط الفني مقاومة هو الآخر، أو انطواء على المقاومة بشكل غير مباشر.

ولما كانت عينية الصمة ذروة في التعبير عن القهر وفي الرد الصريح عليه، ولما كان قهر الفرخ أعمق بكثير من استحضار الفرخ، والتعاسة أشد تأثيراً في النفس من السعادة، وذلك بسبب من لا عقلانية القهر والبؤس، فإن فن الوجدان المكروب أرقى بكثير من الفن الحبورى، وإن قصيدة الصمة أرقى من قصيدة أديجار آلن بو.

رامبو وابن الفارض

على المبدأ المقاوم نفسه، مبدأ مطاردة الغائب واستحضار المقصي، مبدأ إيداع الروح في الصور، بنى رامبو قصيدته العظيمة، "السفينة النشوى". وعلى مبدأ البحث عما لا يطال والنزوح إلى برهة فرخ تقف خارج آفاق الشرط الإنساني بنى ابن الفارض تائيته الكبرى، عروس الشعر الصوفي برمته.

دعنا نقبس هاتين المقطوعتين من قصيدة رامبو⁽¹⁾:

ثم غسلتني قصيدة البحر / وابتللت بلمعان النجوم / وانطلقت
متلألئاً ناصعاً لكي أفترس الأفاق الخضراء / لأنني، وأنا المركب
الضائع / تحت غدران الخلجان، وقد قذفته العاصفة في أثير لم
تلمسه أجنحة الطير، / إنني حر طليق، أنفث الدخان، ناهداً من
الضباب البنفسجي.

أما المقطوعة الثانية فهذه هي⁽²⁾:

لقد باركت العاصفة يقطاتي البحرية

وعلى الأمواج رقصت

أخف من سعادة،

وفي قصيدة البحر اغتسلت

حيث يهبط أحياناً غريق يفكر.

لقد حملت بالليله الخضراء وتلوجها الباهرة.

قبلات تصعد ببطء في عيون السحر

كتموجات أنساغ فريدة.

شاهدت أرخبيلات نجمية

(1) راجع، صدقي إسماعيل، "رامبو".

(2) راجع، مجلة المعرفة، عدد 82، ص 37.

وجزراً سماواتها الهاذية

مفتوحة أمام المبحر.

أفي هذه الليالي التي لا قمر لها

تتامين منفية، يا مليون عصفور ذهبي، يا قوة المستقبل!

إن الأبيات الأربعة الأخيرة تتعامل مع الغائب بوصفه "قوة المستقبل"، أو وعداً بالسعادة. وقد طرح مضمون القصيدة عبر نهج فني تصويري لا يبذل: تتولف من العناصر الواقعية صوراً لا واقعية على الإطلاق، إذا ما أخذ شكل كل واحدة منها على انفراد، ولكنها بمجموعها وحدة متلاحمة تتطوي على اندغام قطبين متناظرين للوجود: أحدهما مريض ومرفوض، وثانيهما حلم يتعذر على الشاعر أن يطاله، ولكنه في الطريق إلينا.

هذا الدمج بين الواقع والصبوة، الحاضر والمستقبل، المحطّم والمنظم، ينطوي على تضاد يعكس تمزقاً داخلياً مخيفاً. وهذا يعني أن الخيال يغتذي بالانفعالات الرزنية المنكشفة عبر لغة رزنية مضاءة من داخلها. فما سر عظمة "السفينة النشوى" إلا الاندماج الملغمي للانفعالي بالخيالي. فالوجداني يؤلف المحتوى المركزي للصور. والصراع يشكل نواة الدرامي في هذه القصيدة. وهو هنا صراع يختلف تماماً عن الصراع في المسرح. فالصراع هنا يستوطن الذات ويؤلف قوامها، في حين يتعدى الصراع المسرحي ذلك إلى النزاع بين البشر، بين القوى المتغلبة.

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

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

الصور المباطنة للمرئيات، والتي تكون أبرد الشعر. ومن هنا كان مؤلف "السفينة النشوى" إنساناً يرفض العمل رفضاً مطلقاً، فلقد اعتاد أن يقول: كل المهن ترعيني. وربما لم يكن مجرد صدفة أن يكف رامبو عن قرص الشعر بعد انشغاله بمهنة التجارة.

غاية هذه الصور أن تتجز في بنيانات خيالية عالم الاختلاب الداخلي الأهيف الأملد، عالم الانخطاف الذي يحاول العمل دوماً أن يطمسه أو يوهنه. إذن، تتأسس هذه القصيدة على التخيل، فالصور تتخيل أمام البصيرة الباطنة. وهي بكل توكيد تصدر عن الطاقة الحدسية العاملة في خدمة غريزة الفرح، فالروح يصون خفته ويطرد كثافته حين لا ينغمس في الذهنية والعمل. والرمزي هنا ألماعي ينكشف اندفاعاً جامحة تتجه نحو معانقة الخفي واللامنظور، أو نحو افتراس معنى الأشياء المتذوب في أليافها والمتجلي تجلياً شفافاً في تمظهراتها كافة. ولكن هذا اللامرئي يؤخذ بديلاً عن واقع مهشم مدمر يفتقر أيما افتقار إلى أسانيد السعادة.

وقبل رامبو ببضعة قرون، استطاع محي الدين بن عربي، أول شاعر رمزي كبير في حركة الشعر العالمية، وواحد من أقدم من كتبوا قصيدة النثر، استطاع أن يرى في داخل الأشياء "أرواحاً لطيفة غريبة فيها استجابة مودعة لما يراد منها، هي سر حياتها، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء محبوسة في تلك الصور تؤديها

إلى هذا الروح الإنسانية الذي قدرت له⁽¹⁾. "الأشياء تجسّد أرواحاً هي صور لطيفة هيفاء، تحبسها كيما تشعها للروح البشري. أو ليس هذا هو مبدأ الرمزية إياه؟ بل يمكن القول بان "السفينة النشوى" مبنية على هذا المبدأ عينه، مبدأ اقتناص الأرواح اللطيفة المودعة لما يراد منها، والذي هو سر حياتها، والمحبوسة في تلك الصور المتعالية على الحس الكثيف. إن رامبو يبحث في الأشياء عن صور محي الدين بن عربي، ولكنه يطلبها لتحل محل واقع جائر لا يمارس على الروح إلا القهر والتهوين.

تكمّن عظمة "السفينة النشوى" في قدرتها على استحضر التفارق القائم بين الواقع والصبوة، بين الموجود وما ينبغي أن يوجد، بين الحقيقة والحلم اللذيذ. وفيها يتبدى الروح ممزقاً مشطوراً، يشده قطبان متنافران هما الواقع المهشم و"قوة المستقبل". فهناك "أوروبا ذات الأسوار الشائخة... المستتقع المظلم البارد"، وهناك "حقول الجليد، شمس فضية، أمواج لؤلؤية، مجامر السماوات". فموضوع القصيدة هو هذا التفارق المتنافر الشطرين: التوقان المنهوم إلى معانقة الأبعاد الغربية، والانشداد اللاإرادي إلى المحدود الذي يقيدنا ويحول دون حراكنا باتجاه المطلقات المتعالية. فالشاعر، ككل إنسان مرهف الروح، يظمأ بحرارة، بسعار، إلى معانقة

⁽¹⁾ راجع: حنا الفاخوري وخلييل الجر، "تاريخ الفلسفة العربية"، منشورات بدران، بيروت، بلا تاريخ، ص 309. وهو مقبوس من "الفتوحات المكية" للشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي.

آفاق ليس لها أن ترضخ لطائفتنا، ولكنه يجيء بهذه الآفاق بديلاً عن شرطنا المعاشي القبيح. إنها تعبير عميق عن محدودية الروح البشري، عن المحدود في اندفاعه نحو المسرح. ولكنها تضع مؤلفات الفرخ التي لا تطال في واقع مهشم بخيس.

ولكن لها عظمة في الشكل كذلك. سر تشكيلا جزء من سر عظمتها. لنلاحظ أن منهجها هو صوغ المجهول من عناصر المعلوم، وهذا في الحق سمة الأسلوب الأعظم. ولنلاحظ كذلك أن المخيلة إنما تنهض بوظيفة الشعور. وهذا يعني أنها تنفيذ فذ لمبدأ جوهري في صوغ الشعر يذهب إلى أن الشعر العظيم هو فن إنارة الوجدان.

وبما هي توليف للمجهول، أو للغائب، من المعلوم، نراها تشترك مع "نشيد الإنشاد" بخصيصه جوهريه هي رؤية المحسوسات من حيث هي انكشافات متنوعة للمسرة، ولقيماتها الاستطاعة على إشباع غريزة الفرخ. ولهذا فقد كان عامل عظمتها الأول التغام الوجداني والخيالي في صيغة واحدة، أو قيام الخيالي على خدمة الوجداني.

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

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

التائية عندي ملحمة الجمال المحوض والتوقان النهم إلى تخطي تخوم المادة وآفاق محبستها. وهي ككل شعر عظيم تتأسس على مبدأ الانشطار الذي يقع في خلفيتها، على الرغم من النزعة الالتئامية، نزعة توحيد النفس والمطلق، التي هي الإيقاع المحوري للتائية. ومثل هذا التصالح الصوفي مع الكيان الواحد الأوحده المتجلي للبصر والبصيرة، وكذلك مع الكيان الواقع وراء حدود الشرط الإنساني، أو مع الآفاق المتعالية على الوجود المحسوس، مثل هذا الصلح برهنة فرح أبدية لا يمكن لأحد أن يغتني بها إلا إذا كان صوفياً أو شبه صوفياً. ولئن كان رامبو تجسيدا للروح في حوزة الصدمة، أو للإنسان في حضرة القهر، فإن ابن الفارض في أفق التخطي، أو قل الروح في بكاراة الأزلية. فغريزة الفرحة هنا من الخفة والبعد عن السماكة بحيث تملك اقتناص ما يريض خلف الحس والبصر، وفقاً لمبدأ صوغ اللامحسوس من المحسوس.

ووفقاً لهذا المبدأ فإن الشعر لا يصوغ اللامحسوس وحسب، بل هو مجرد المحسوسات من خاصيتها الماهوية، أعني من حسيتها، من غلاظتها وثقلها، من ماديتها السمجة ليحيلها روحاً خالصة،

وليجعلها تعانق بعداً جديداً ليس له في جوهرها أصل مكين، بل هو فقط مما أقحمه الشاعر عليها إقحاماً. وهذه هي برهة الذاتية في الفن. إن المحسوسات تستطيل أمام المخيلة، تنهيم في البصيرة الداخلية للدانة المترعة بهيف الروح، بحيث تملك أن تغادر محجرها الأبدي إلى آفاق تتخطى أبعادها المادية، أبعاد الثقالة والغلاظة. وهذا بالطبع هو فاعلية الخيال التي تصبغ الأشياء بالخضاب الداخلي للشعر، للروح الإنساني الأملد.

وفي التائية لا يتجلى الإنسان في مشاقته الكبرى مع شرطه الخارجي إلا كبرهة قبلية تريض هناك سلفاً وقبل البدء بالتجربة الصوفية، لأن التجربة الصوفية تتضمن الرفض كأساس لها، كنقطة ابتداء. آنة الفصال بين الصوفي والمعاش الضحل الخائق، آنة الانشطار الكبرى، عنصر التمزق الخالق لجوهر كل عمل فني عظيم، هذا كله يجيء قبل الإبحار إلى المطلق، قبل الريادة العظمى التي يعجز عنها إلا الصوفي الكبير. فالصوفي منخلع عن عالمه الواقعي ومنبت، يعيش وإياه، لا في حالة مشافة وإنما في حالة قطيعة. ولكنني أرى أن الصوفي حين لا يولج في هيكل القصيدة، أو حتى في خلايا نتاجه الفني، ذلك الموقف الانخلاعي من العالم، أراه يخسر الكثير، التمزق والدفن، الألم الكبير، رؤية الفجعية الكونية، فجعية التاريخ والوجود، هذي مقولات يضرب بها الصوفي عرض الحائط، ولكنها أس الفن الأعظم. بيد أنه يجد تعويضاً وفيراً في مضمار آخر، وذلك إذ يتحول هو نفسه إلى هوية مطلقة أبدية.

والآن، على الرغم من تفوق عنصر الخيال في "السفينة
النشوى" على عنصر الخيال في "التائية الكبرى"، وعلى الرغم مما
تحتقن رائعة رامبو من وجدانات الانخلاع الشقية، فإنها تفتقر إلى
ما يؤسس العظمة في ملحمة النفس البشرية التي كتبها ابن
الفارض، أقصد التائية. فقصيد رامبو فقيرة بالعمق الميتافيزيقي،
وكل فن يفتقر إلى هذا العمق، إلى هذا الدرك من العمق، لا أظن
أن الشعراء المبتدئين يعجزون عن الإتيان بمثله، أو أقله المقلدون.
بينما تتحدى التائية كل تقليد على الإطلاق، إذ كل تقليد لها
سيكشف زيفه على سطح نسيجه الخاص.

والشاعر في هذه التائية إنما يحاور ويفازل وجدان قوة سرمدية
تنداح وتنبث في الكون برمته، قوة تنبثق منها الأشياء طراً وتتحد
فيها الأشياء طراً. لكأن هنالك مجمل واحد ووحيد يسعى الشاعر
إلى الاتحاد الأبدي بأرومته، الشيء الذي يجعل من القصيدة
تسيحاً، لا انعكاساً آلياً فجاً لموضوعات خارجية على صفحة
الذات. وبذلك يتنفس الروح تنفساً إيقاعياً يتغامم مع أنفاس الوجود.
إنها جدلية الحضور والغياب، وإنه خواء المعاش الذي يتوجب على
الشعر أن يملأه لكيلا يتفه مذاق الأشياء. وبالانتصار على الخواء
يشعر الشاعر بأن الكل في نسيجه الخاص، في ذاته هو، وبأن ليس
ثمة من فاصل يفصل بينه وبين الحقيقة الكونية الواحدة. وبهذا فإن
ابن الفارض ينسج، ابتداء من روحه، كوناً شمولياً لا تراه العين
وإنما هو في حوزة البصيرة فقط. وبذلك يقضي على عرضية الإنسان

ومجانيته ويقنعك بأن الوجود، لولا الإنسان، لولا هذا "المتحرش بالجمال إلى الردى"، ما كان له قط أن يكون. ولذلك جاءت التائية تحريراً للوجدان أكثر مما هي تحرير للخيال، ولذلك استطاع الروح أن يعانق في داخله كليات أشد كثافة من واقع مسطح يشكو من الخواء، ولذلك أكدت القصيدة على التلويع، على الإشارة، بدلاً من المباشرة الفجة العاجزة عن اقتناص اليخضور الكوني بكامل غزارته وحيويته.

هكذا تخاطبه الحقيقة الكونية الشمولية المطلقة⁽¹⁾:

فلم تهوني ما لم تكن في فانياً

ولم تقن مالا تجتلى فيك صورتي

فدع عنك دعوى الحب وادع لغيره

فؤادك، وادفع عنك غيك بالتي

وجانب جناب الوصل، هيهات لم يكن

وها أنت حي، إن تكن صادقاً مت

هو الحب، إن لم تقض لم تقض مأرباً

من الحب، فاخترذاك، أو خل خلتي

⁽¹⁾ راجع هذه الأبيات كلها في ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، وحصراً في التائية الكبرى.

يدعي حبها ووصالها ، فتستهجن ذلك. أتحب وأنت لم تزل حياً.
إن كنت صادقاً في حبك فما عليك إلا أن تموت، وما ذاك إلا لأن
الحب لا يمكن أن تتجز منه أي هدف ما لم تقض، ما لم تتلاش.
الموت ذروة الحب وتعبيره الأسمى، ومن لم يؤمن بذلك فلا صلة له
بأدنى درجات الحب، ولهذا لا يخشى الصوفي الفناء، الموت، المنية،
إذ فقط عبر الموت، وبعد الموت، يعانق الأبدية، يغدو كأس الماء
الذي يندلق في البحر المحيط ليلتجم به إلى ما لا نهاية. بل هو
يسترخص الموت لما أنه يفضي إلى هذه الآنة السنيّة المطلقة، يراه
ثمناً بخساً يدفعه مقابل تحقيق أغلى أمانيه وأعلاها وآخرها،
العودة من المنفى إلى الوطن، والمبيت الديمومي في حضن الأبدية.
ولهذا نسمع ابن الفارض يقول في التائية الصغرى:

تبيع المنايا، إذ تبيح لي المنى

وذاك رخيص، مُنيّتي بمنيتي

فما من أحد قط يملك أن يرى وحدة الحب والموت بهذا العمق
كما يراها الصوفي، ما من أحد يملك أن يحوزها وأن يتمثلها بهذه
الغزارة. وبذلك يملأ خواء المعاش، وبذلك يشبع مسغبة المعنى:

فلا عبث، والخلق لم يخلقوا سدى

وإن لم تكن أفعالهم بالسديّة

هكذا تصان صمدية الجوهر، وهكذا يجيء الشعر بديلاً
عن خواء العصر الربوي وعدميته الخائفة. وفي هذا المقام وحده
يصح قول دانتي، يصدق حتى الحد المستحيل:
"هنا فليُستبعد كل خوف".

وهنا بالضبط نبلغ إلى الفرق الجوهرى بين "التائية" و"السفينة
النشوى". بين صوفي كابين الفارض، وبين متصوف كرامبو،
والفرق كبير، جد كبير بين الصوفي والمتصوف. فبينما يظل رامبو
سجين الجزئيات المتفائلة، يمشى من هنا شذرة ومن هناك
جداذة، فإن ابن الفارض لا هم له إلا معاضنة الحقيقة المطلقة،
ومن خلال الموت حياً. والجدير بالذكر أن هذا هو هدف الفلسفة،
كما حدده هيغل في "علم المنطق"، ولكن من خلال برودة الحجى
والعقل المضارب المماحك. وهنا فرق آخر، إذ هل يمكن لعناق أن
يكون فاتراً بارداً؟ هل يعقل للتحاضن أن لا يكون كبداً ومثقة،
عسراً وتوتراً وغزارة وجدان؟ وإذا ما آمننا بذلك، فإن كيركجارد،
عدو هيغل الأبدى، وقريب ابن الفارض الأزلي، أسمى من هيغل
بكثير.

أن يكون رامبو سجين التفاصيل وعشيق الجزئيات (أجل،
الجزئيات المتضرمة الناصعة، البهية الحية) أمر له مثلته الخاصة.
إنه حرمان اللغة، القصيدة، الروح، من العمق الماورائي النفسي،
من الاستقرار في الأغوار، من الغوص في أكثف لجج الوجود. شاعر
كبير هو رامبو، وشاعر مكابدات واضطرابات، ولكنه ليس

شاعر الكلية، شاعر الشمول وعشيق الأبدية. أما هذا الشاعر الأخير فهو ابن الفارض قبل سواه. والفرنسي الأكثر شبيهاً بابن الفارض هو مالارميه، الذي أراه محاولة فذة لدغم آسيا بأوروبا.

وثمة نتيجة أخرى تترتب على هذا الفرق، إنها مسألة الصورة والإشارة. الجزئيون تصويريون، أما الكليون فاشاريون. وحين تُطلب الصور لذواتها فلا بد من اقتسارات، وحين تطلب الإشارات لتومئ إلى ما يعلو ويتجاوز فثمة مسكن اللطائف. وهنا يمكن الحديث عن هيف آسيوي أمدد. فالهدف الآسيوي النهائي، الهدف الذي ما بعده هدف قط، حلم آسيا الأكبر، هو إيقاف الصيرورة، إطفائها في النيرفانا، في بؤرة الوجود السحيقة القرار. إنه توقف الاضطراب والتراكم، ولكن في برهة التحاضن مع الأبدية. وفي قناعتني أن ليس ثمة من شعر عظيم حيث تغيب الرغبة في إيقاف الاضطراب وحركة الزمن، أي حيث يغيب وجدان النيرفانا. وأينما غاب هذا الوجدان غاب الحنين إلى مطلق الطفولة، إلى الاستحمام في ألق الطهارة السرمدية.

فبينما يترجح رامبو بين غليان مرجل النفس وبين السياحة في ملكوت أبلق موغل في الصفاء، بحيث لا تراه يعرف ما يريد ولا أين يتجه، فإن ابن الفارض يواظب على العروج في مدارج المحبة صعوداً صوب سمت الكينونة الأعلى. وهذا الفرق إنما يصنعه الفرق بين إرادة الجزئي وإرادة الكلي المطلق. كلا الشاعرين يقدم عالماً يتخطى ويتجاوز العالم المعاش، ولكن رفض رامبو مركوس في

الطبيعية، أما رفض ابن الفارض فيخترق حجب المادة وكثافتها ليبلغ إلى ما وراء المرئي والملموس، إلى ما بعد المباشر والفوري، إلى السر الرابض في أعماق الأشياء، وإلى المركز الذي يجذب الكائنات برمتها. وعبثاً يعلن النقاد الغربيون ما جدائمه أن رامبو إنما يبحث عن الحقيقة الكونية المطلقة المتعالية الرابضة في أس الكينونة، إذ ليس رامبو بأكثر من لاقط صور طريقة نعناعية معذرة، وليس بأكثر من عارض وجدانات متوترة مضطربة صاخبة. وفي الحق أن هذه السمة التي وسم بها رامبو في الغرب إنما هي سمة ابن الفارض نفسه، وابن الفارض قبل أي شاعر صوفي آخر على الإطلاق، إذ تشده إلى الحقيقة التي هي أولاً عين ذاتها آصرة عشق لا متناه ومطلق عشق لا يجد وصاله ولا يبدأ إشباعه إلا أثر برهة الموت.

ابن الفارض عال، بل شديد العلو، ولذا فإن من المستحيل على العصر الربوي الاستهلاكي أن يفهمه حق الفهم، ناهيك بأن يتقبله القبول الحسن. أما رامبو فمعاصر تسوَّغه الأذن الحديثة، أو حصراً أذن النخبة الرهيفة العقول. وعندني أن كل أدب يقصيه العصر الربوي بعيداً ينبغي أن يكون الأعظم والأسمى، فما كان له أن يقصيه إلا لأنه لا يطاله بسبب من علوه، أو عمقه، ولما أنه الأكثر غوصاً في الماوراء الروحي. وعندني أن الشعر العظيم هو الشعر العميق، أما الشعر الأعظم فهو الشعر الأعمق. فالشاعر الأندر هو ذلك الدائم القلق من أجل الانغماس في الآنة الأكثر غوراً والأشد

قدرة على احتساء الأنساع من جذر الجذور البديء. ومع أن هذه السمة خصيصة مشتركة بين رامبو وابن الفارض فإن قارئ الشاعرين معاً لن تعوزه القدرة على التقاط درجة التواصل بين ابن الفارض والحقيقة الأبدية المطلقة، بينما هو سوف يشعر بأن رامبو قد ظل على سطح الأشياء، على الرغم من خياله الافتراضي الفذ. فليس على الإطلاق من اختصاص رامبو أن يقول⁽¹⁾:

فبالنفس أشباح الوجود تنعمت

وبالروح أرواح الشهداء تهنت

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

إليّ رسولاً كنت مني مرسلاً

وذاتي بأياتي عليّ استدلت

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

فأصغر أتباعي على عين قلبه

عرائس أبكار المعارف زُفت

⁽¹⁾ جميع هذه الأبيات مأخوذة من تائية ابن الفارض. راجعها في ديوانه . طبعة دار صادر، بيروت.

والتائية مترعة بالأفكار العظيمة، سواء أكانت مما يقبله
عصرنا أو مما يرفضه الرفض البات. ففيها، على سبيل المثال دعوة
صريحة إلى "إطلاق الجمال"، وفيها موقف ذاتي يلخصه هذا
الشطر: "وفيّ، وقد وحدت ذاتي، نزهتي"، وفيها سفر من علم
اليقين إلى عين اليقين، ثم إلى حق اليقين، أو إلى "ما أحجم العقل
دونه"، على حد عبارة ابن الفارض نفسه، وفيها كذلك مبدأ نظري
في العشق يختزنه هذا البيت بكل وضوح:

هي النفس، أن ألفت هواها تضاعفت

قواها، وأعطت فعلها كلُّ ذرة

والجدير بالملاحظة أنه الآن يخالف صراحة مبدأه القائل بان
العشق حين يبلغ تخومه النهائية إنما هو يبلغ برهة الموت ويلجها.
وعندي أن يكون حد الهوى اكتمال الموت، أو مبدأ ابن الفارض
الأول، هو الأصدق، وهو الأقرب إلى طبيعة العرب التراثيين، وإن
كان علم النفس المعاصر يقبل المبدأين معاً.

بيد أن هذه الأفكار شبه الوجدانية ليست أعظم ما في التائية
على الإطلاق، إذ ثمة عنصر من طبيعة شعرية خالصة، عنصر
أهيف فاره رغيد، وهو عنصر المواجهة أو الهيام بصورة مؤنثة
أنيسة، تتعين في الظاهر وتنساح في الباطن المفعم بالرفاه والرقّة
والرغد. فليس ثمة هنا في التائية من غسق جواني أو اضطراب
نفسي، كما في شعر رامبو، وكل تخلخل يتبدى على السطح إن
هو إلا نتاج حتمي لزاعج الشوق إلى الاتحاد بالمطلق، بالمعشوق، أي

هو نتاج اتساق ماهوي صميم. فحياة العواطف إنما تنبثق في التائية من نواة الروح، حيث يتفاقم جنوح ينزع إلى الأبدية. فشاعرية ابن الفارض إنما تكمن في عمق الحب الذي تهيمه اللغة دون أن تعكسه على الإطلاق، تهيمه حتى يلامس تخوم الموت، وحتى يتبدى الموت نقطة الوصال الأعماق، ليلة الزفاف الكبرى، الزفاف على المعرفة الشمولية الأبدية المطلقة. إنه نقطة ابتداء، لا نقطة انتهاء. واللغة تندفع بهذا الهوى العارم الجامح، ولكن المتسق الرزين، حتى تبلغه بعده المستحيل، تخومه القصوى، بحيث يغدو النطق به أمراً متعذراً، إلا إذا أُريد التقليل من شأنه:

وعنوان شأنني ما أبشك بعضه

وما تحت إظهاره فوق قدرتي

وأمسك عجزاً عن أمور كثيرة

بنطقي لن تُحصي، ولو قلت قلت

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

وما ظفرت بالود روح مُراحة

ولا بالولا نفسٌ صفا العيش وودت

وأين الصفا؟ هيهات من عيش عاشق
وجنةُ عدن بالمكارة حُفَّت
ثم هنالك وحدة المعشوق، أو أحاديته:
ولو خطرت لي في سواك إرادة
على خاطري سهواً قضيت بردتي
ثم الافتتان بكلية المعشوق، لا ببعضه أو بأجزاء منه:
وإن فتن النساءُ بعض محاسن
لديك، فكلُّ منك موضع فتنتي
وكذلك أزلية عشقه لها، وكذلك ثبات هيامه بها، وكذلك
أبدية جمالها الذي لا يتغير ولا يتحول:
وهمت بها في عالم الأمر حيث لا
ظهور، وكانت نشوتي قبل نشأتي
بها مثلما أمسيت أصيحت مغرماً
وما أصبحت فيه من الحسن أمست
وبما أن هذا الهيام عنت ومشقة، مكابدة وهجران للراحة
وهداة البال، كان لا بد للروح من أن يقصى عن العيش الرائق
الصافي الهنيء، ولاسيما إذا بلغ به هيامه بالجمال الأبدي حتى
حدوده القصوى المستحيلة حدود الموت والإمحاء:

ومن يتحرش بالجمال إلى الردى

يرى نفسه عن أنفس العيش ردت

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

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

إنه لا يكمن في شيء قبل كمونه في أن رامبو ذاتية منفصلة فقيرة إلى التماسك الصميمي الصانع - من خلال الأخيلة المطهمة - لوجدان ملموس مضاء من الداخل، بينما جاء ابن الفارض أحسن تجسيم لداخلية أفعمت بالمشاعر المحددة الغزيرة الحضور. فبينما يسعك أن تقبض بجماع يدك على وجدانات ابن الفارض الممغنة في التجريد في الوقت نفسه، لا يسعك ألا أن ترى صور رامبو وهي تتناثر في الأفق وتتقل بغير ضوابط، حتى لكأنه يجهل ما يريد. ولست بقاصد إلى الغموض ها هنا، وإنما إلى كلية المعنى.

في رسالة شهيرة تسمى رسالة الرائي، يقول رامبو: ماذا يحدث للرائي حين يعانق المجهول؟ إنه يفقد كل فهم لرؤياه، ومن ثم ينفجر بوجيبه، ينفجر في الأشياء التي لم يعانقها أحد من قبل. كلمة "ينفجر" هذه هي ما يصنع الفرق بين صوفي ومتصوف. ابن

الفاراض لا ينفجر، وإنما هو يمحي في المعشوق، وابن الفاراض ينبغي الذويان في الأبدية، لا في رؤى مجهولة متناثرة لا تؤلف إلا تجريد المرئيات مهما يطهما الخيال الاختراقي الفذ. والصوفي إن كذبنا فإنه يصدق مع نفسه. وهذا الصدق مع الذات هو ما يؤسس عظمة الصوفية برمتها.

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

وأرغم أنفَ البين لطفَ اشتمالها

عليّ بما يُربي على كل منية

وأنشق رياهما بكل دقيقة

بها كل أنف ناشق كل هبة

وغيري على الأغيار يُثني، ولسوى

سواي يثني منه عطفاً لعطفتي

ويقيناً أن ابن الفاراض يصر على التغلغل في النور بحثاً عن مزيد من النور، ولكنه النور السري الأعمق، إذ هو النور الذي تراه البصيرة لا الباصرة. وبينما يصر رامبو على أن منبع الشعر دافع

الخلق، دافع الانفصال عن الله، فإن ابن الفارض ينغمس في ينبوع الأبدى الذي تنبثق منه الموجودات طراً، ولهذا يمكن القول بأن رامبو يخلق، أما ابن الفارض فيعشق.

ولكن، أما يلتقي الشاعران عند قاسم مشترك بدئي؟

بلى، إذ كلاهما يؤمن بأن السكنى على الأرض، الاستيطان في هذا العالم القاحل الممل، أمر متعذر شديد العسر. فلا بد من المغامرة في المابعد، في الماوراء اليانع المفتوح.

والشاعران مجتمعان يوحيان بدرس عظيم: قلما يتيسر للإنسان أن يبدي الشعر الأندر الأعظم إلا في حضرة المثل الأعلى، أو في قطاع البحث عن المثل الأعلى، في استشعار وجوده والتحرق من أجل الاتحاد به، من أجل أن نصير إياه وأن يصير إيانا، أو في استشعار غيابه ومكابدة السعي في سبيل الالتقاء به والاعتباط باقتناصه والتحاضن وإياه. والحال الأولى حال ابن الفارض، والثانية حال رامبو. وفي الحالين ثمة الشعر العظيم.

* * *

خاتمة

ما انفك الإنسان طوال مشروع تجربته يتألف من توتر بين وقتين متناظرين متعارضين، وقت المباشر ووقت ما يعلو على المباشر، الواقع وما فوق الواقع، أو برهة الأسطوري، الممتلئة بنبض العليان، بالتوق المنهوم إلى الخارق، بريادة الوجود الصرف الخالص البارئ من المحسوس أو المجسد. والمحاولة الجلى التي يبذلها الشعر أن هي إلا مزج أو دغم هذين العنصرين في تركيبه أعلى، ابتغاء الوصول إلى حال من البرارة النقية، أو حال التبرؤ من كل ما هو ليس روحاً مححوض الصور. وهذا يعني أن الشاعر هو رائد المطلق بامتياز، والروح الذي لا يبذه أحد سوى النبي، أما الفيلسوف فلا يزيد عن أنه يساويه.

ولئن كان هذا التوتر بين الواقع والأسطورة، الواقع والخيال، ضرباً من فصام أبديّ قُدّر على الإنسان أن يؤويه في ضميره ما استمر وجوده على الأرض، لئن كان محالاً على الكائن البشري

العجيب أن يعيش اللاواقع وأن يمارسه فعلاً، إذ لو مارسه لاستحال إلى واقع لا يخلو من ملال وسفالة، فإن العقل مدفوع بالضرورة صوب آن المصالحة أو التوفيق. وما هذا الآن بشيء غير الفن، وهو الذي في رحابه نقتص نتفاً من أكوان متعالية مفارقة لا وجود لها خارج أرواحنا. فهنا، وهنا بالضبط، نعانق الروح البشري، ننجز أسمى رغباتنا المستتية فينا إلى الأبد. ومن الخطل، عندي، أن يشبه الفن بالحلم، إذ الفن أرقى من الحلم بكثير، لأننا في ساعة الفن نملك خلاصاً من هشاشة الأحلام وهلاميتها، بينما لا نملك في وقت الحلم أن نقبض بجماع اليد على تماسك الروح وألطافه.

وعندي أن أرقى الفنون الشعر، لأنه الفن الوحيد القادر على أن يدمج بامتياز كلاً من المجرد والمجسد، ولأنه أرحب الفنون طراً وأكثرها قدرة على الاتساع للشمول والحساسية الكونية. ثم إنه الأقدر على استحضار أخيولة البرارة، الشيء الذي يحثنا - لدى التعامل مع الشعر - على إحلال مقولة الصبوة محل مقولة العقدة، مثلما يخولنا حق الحديث عن نزعة التدفق الروحي بدلاً من حق الذهاب إلى مقولة الدوافع المكبوتة، عن السريرة أو السرائر عوضاً عن أرصدة الإحباطات الراجعة الممرورة. وأخيراً عن الوارد بدلاً من الحدس، إذ الوارد أعمق من الحدس وألطف.

وقد يجد عرام السورة الناهض الدافق تعبيره الأمثل في الموسيقى، ولكن الموسيقى تظل حالاً من أحوال اللاقول، وإن تكن لغة قائمة بذاتها، وتظل عاجزة إلى حد كبير عن امتصاص

الروح الأسطوري، وإن هي في جوهره أو من جوهره، وتظلُّ عاجزةً عن إشخاص بعد اللاواقع، وأن تكن أوغل تجريد لهذا البعد، وذلك لما تفتقر إليه من إمكانات التصوير شبه العيني، الشيء الذي لا يعوز الشعر قط.

وفي قناعاتي أن الإنسان، والشاعر مرتبته العليا وإمكانه الذي لا يعلوه سوى إمكان النبوة. لا يملك أن يتكيف تمام التكيف إلا مع كل ما يمت إلى الأسطورة بصلة رحم، تماماً كالأنبياء والصوفية والعرافين. فالنفس البشرية عينها، النفس بما هي نفس، ولما يستوطنها من أبعاد ورائية، أبعاد بعيدة موغلة في السحيق والنائي، لا يسعها إلا أن تكون أسطورة بحد ذاتها. وليس في الميسور قط أن يتمكن العلم يوماً من أن يعقم النفس من هذا البعد الخلوب العجيب الذي من خلاله نكف عن أن نكون آلات ميتة متبيسة الأوصال، فليس في وسعه أن يفعل ذلك إلا حين يتمكن - ولا أحسبه سيتمكن - من طمس فاعلية الخيال بإطلاق.

ولئن كان الخيال أوسع من الشعر، فإن الشعر أصدق تجليات الخيال وأبقاها. والخيال، كالشعر، دوماً مزدوج الحركة. فهو يرفع الجمالات التي تدرکها الحواس إلى آفاق ليست بالحسية قط، وتلكم هي حركة الصعود إلى المافوق، ولكنه في الوقت نفسه يملك أن يهبط بالأناقات اللامرئية إلى مملكة المحسوس ابتغاءً تقريبها من دائرة الفهم، وهذي هي حركة الهبوط إلى المادون. وحصراً بهذه الحركة الشائبة المتغايرة يستطيع الخيال،

ولاسيما في الشعر، أن يبلغ إلى آن التصالح، آن الجمع والدغم بين الواقعي والأسطوري، وبهذا يتكافأ تماماً مع قطاع الداخل الذي هو ليس شيئاً غير توالف الحق العيني والأسطورة. ففي القديم هبط الخيال بالإله إلى مرتبة المادة، وصعد كذلك بالمادة إلى مرتبة الإله. وإلا الناتج الأوضح لحركة الخيال الثنائية، حركته الصاعدة والهابطة، وهي التي لا بد لها من نقطة وساطة تردم الهوة الحاجزة بين الأضداد.

وبناء على هذا الأساس كان لا بد للمعيار الشعري الأول من أن يجيء على هذا النحو: كل تطرف في التخيل بعيداً عن الواقع لا يسعه أن ينتج أي شعر، ولا حتى أي فن، وكل تطرف في الالتصاق بالمرئيات والوقائع المباشرة محروم هو الآخر من الشعاعية بالضرورة، فلا بد، إذن، من حلقة الوصل الذهبية، لا بد، إذن، من آن الوساطة، كيما يتوالف الشديد الدنو والشديد العليان. فكل كلام تنقصه العينية ليس شعراً، وكل كلام فقير بالذاتية والتجريد والتخييل ليس شعراً أيضاً، فما الشعر إلا وحدة الذاتية والعينية واندغامهما في تركيبة موفقة عالية. وهذا يعني، بوجيز العبارة، أن الشعر هو الباطنية المسكونة بنسيج المرئيات والوقائع.

بهذه الوساطة وحدها يملك الشعر أن ينجز موضوعه وهدفه، أقصد الاتصال بالروح وبهذه الوساطة وحدها يملك الشعر أن يصير غاية اللغة وهدفها الختامي، أو إمكانها الأرقى والأرفع، وأن يتوسط بين اللغة والموسيقى، أو أن يصير اتحاد نظامين في أنظمة

أعلى. وعندما يصير الشعرُ اللغةَ حين تبلغ وصيد الكمال، عندما يرفع اللغة إلى هذه المرتبة التي لا يسعها قط أن ترتفع إلى ما فوقها، يغدو بإمكاننا القول بأن من المتعذر التعبير عن العلو بلغة أنبل من لغة الشعر. والعلو الذي يفارق الواقع إنما ينأى عن المباشر والنثري وحسب، ولكنه لا يملك قط إلا أن يستضيف الجوهر، جوهر الواقع نفسه. وبهذا وحده يصير تعبيراً. ولكن التعبير - أي تعبير - لا يكون عالياً إلا بالعمق الصميمي الذي يبلغه.

ما التعبير؟

إنه كيفية استثارة اللغة للجوهر، جوهر المعاش وجوهر الروح، وبالتالي كيفية استثارة اللغة للوحدات الوجدانية، أو استطاعة القول على توليد شعور خاص في قلب الصميم الماهوي للإنسان، وأن يصير هذا الشعور طبيعة في الوعي وجزءاً من مجمل نسيجه الكيفي. وهذا يعني أن العظمة هي النفاذ، الاختراق، التغلغل في العمق، فصورة الاختراق واحدة من أبرز الصور الأبدية الناسجة للعقل البشري.

وعندي أن العمق والعلو اسمان لمسمى واحد، فحين تتعمق الأشياء ابتغاء استتار مواطنها المستترة الخفية على النظرة الأولى المسطحة، فإننا لا نمارس شيئاً غير العلو. وفوق ذلك، ما كان لشاعر أن يصير عظيماً لولا هذه النزعة المتعالية التي تؤسس مشروعية الدحض وعقلانية التأبي، إذ ببرهة الانخلاع والانفصال عن المرئي المسطح وحدها يملك الشاعر أن ينجز آن الجولان في

المدارات الداخضة، مثلما يملك أن يبحث عن المقضومات كافة، وذلك فقط لأن صمدية الجوهر وقيوميته لا تستوطن إلا في غور الأشياء السحيق. ففي الأساطير القديمة أن كل من التصق بالتراب تيبس وآل إلى حجر ميت، ولا يظل حياة عضوية متألفة ماسية اللون إلا من أجاد التحليق والعلو والصعود في مدارج الروح المنزه ومراقبه المتسامية دواماً واستمراراً.

والشعر، إذ يتوسط بين العالي والخفيض، بين الحركة والسكينة، بين الحجر الجامد والماء البلوري السائل، إنما يماثل تماماً صورة النيرفانا الهندية، التي لا أراها شيئاً آخر سوى وحدة الحياة والموت. وفي قناعاتي أن مقولة النيرفانا هي أدق تعبير عن الإنسان، وأرقى فهم لأعماقه، لأنها برهنة علو لا يُعلى قط.

إن فكرة النيرفانا، عظمى الصور الصوفية الكبرى التي أبدعتها آسيا، والتي هي بابلية المأتى والمنبت، ليست شيئاً آخر سوى التبدي الأوضح لواحد من أعمق وجدانات البشر ونزعاتهم الكلية الأبدية الأكثر استسراراً والأكثر تأسيساً للروح، وكذلك الأقدر على السمو به نحو المطلق، وأعني بهذا الوجدان نزعة صلح الحياة والموت، أو بلوغ آن وساطة صامت قار في الهدوء الكلي للكينونة، مع الاحتفاظ بالروح مشعاً وشديد الحيوية. ففي هذا الآن العاطل من الزمن، في هذه المملكة المتعالية التي يصير فيها الوقت دائرياً ملتقاً على نفسه، يبلغ الروح إلى جذر الأزلية حيث يندغم الوجود بالديمومة بعدما يلفظ الصيرورة وينبذها، كما يلغي بهذا الاندماج الحميم مثوية الذات والموضوع، الروح

والمادة، الإنسان والعالم. ففي الروح حنين عمقى أبدي إلى الاستحمام في ينبوع الأول والأبسط، ينبوع الذي تدفق منه الحقائق برمتها، والذي يتعطل فيه الزمن الأفقي ولا يظل منه شيء سوى الدائرة، سوى الانحناء الأبدي، العطف الذي كان منذ الأزل. وهنا تتلاشى أنماط التلف طراً، فلا يبقى غير الشباب الديمومي والانتشاء باللطائف الأبدية.

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

وهمٌ هي النيرفانا، حقاً وهم.

ولكن من قال إن الإنسان يملك أن يعيش بغير الوهم، بغير الأوهام الكبرى، وإلا فقيم كانت الموسيقى والخمور؟ بل فيم كانت الفنون جملة؟ وإنني لأتساءل: كيف سيكون حال البشر لو أنهم لا يوهمون ولا يكذبون؟ ثم من ذا الذي سوف يطبق الحياة من دون أكذوبة وهمية، من دون أسطورة كبرى. ويبدو أن لكل عصر أكذوبته الساحقة: "النيرفانا"، "السلم الروماني"، "الدولة العالمية"، "الرفاه أو الرخاء الاقتصادي"، "الحياة الأفضل"... إلخ.

ولكن حذار أن تفسرَ النيرفانا على أنها تعويض، والأصدق أن تفهم من حيث هي صبوة. فلسست أحسب أن الإنسان قد ابتكر صورة النيرفانا الأسطورية الوهمية المؤكدة لأسطورة النفس البشرية، من غير وجدان النقص والمحدودية، أو بمعزل عن صبوة الوجود المطلق. ولست أحسب كذلك أن ثورة لا تصبو إلى النيرفانا يمكن لها أن تشيع وتقنع. بل في مطلق إيماني أن الإنسان لا يزحف إلا صوب النيرفانا ولن يستقر البشر أبداً ما لم ينجزوا هذه البرهة التي لا أحسبهم بالغين إليها ولو عنتوا. ولهذا سوف يتأبد الفن في الإنسان، ولهذا سوف يخلد المطلق المتعالي، سوف يظل متعالياً ما ظل في الكون روح يعقل، ولهذا سوف يستمر الشرخ الأزلي، الشرخ المثبوي، انقسام الكينونة إلى صبوة لا تطال وواقعة مملولة ممجوجة، وسوف تعاش هذه المثوية على قدر درجة العمق التي تقدر للروح أن يؤتاها. ولهذا سيأتي الشعر ليتوسط، ليستدرج الصبوة إلى كؤوسنا.

وعندي أن أية نظرية في الإنسان بعامة، وأية نظرية في الفن بخاصة، سوف تظل منقوصة محقورة مبتسرة إلى أن تتكامل بعمق بصبوة النيرفانا وفكرتها. وحدة الحياة والموت، وحدة الحركة والسكون، هذا هو الإنسان، الآن وإلى الأبد، وهذي هي النيرفانا بأم عينها. والفرق بين عالم النيرفانا والعالم الواقعي، الفرق بين الإنسان على الأرض وبين الإنسان في النيرفانا، هو الألم الذي يحضر هنا ويغيب هناك، وهو الحركة التي تحال في النيرفانا (في الصبوة) إلى توهج روحي وحسب. والألم هو اللأمن، هو الخوف

والاضطراب (وما من خوف قط إلا الخوف على الحياة)، هو المبدأ الرابع في مقابل الطمأنينة الأنثوية الساجية، أو في مقابل المبدأ الأنثوي الذي تصبو فكرة النيرفانا إلى إطلاقه وتعميمه، مما يؤكد أن السجو الأنثوي أعمق في الإنسان من الصخب الذكري.

وكل جميل على الإطلاق هو من مملكة النيرفانا، هو "نفحة من وردة الأزل"، على حد عبارة أحد الشعراء، إذ الجميل متنسق، سكوني، وديمومي، وهذي هي سماته الثلاث الأبديات، وتلكم هي بالضبط غايات الصبوة النيرفانية، وذلكم هو الشعر، ولكن في إحدى آناته فحسب، إذ الشعر، إن صار نيرفانياً بإطلاق، فلن يسعه قط أن يتوسط بين الواقع والصبوة، بين العالي والخفيض، بين الواقعي والأسطوري. فمقولة النيرفانا متطرفة في العلو، ولهذا فإنها لا تطابق الشعر تمام المطابقة، ولهذا فإنها ستظل محفوفة بشيء من الضبابية. إنها أقرب إلى الرقص الذي يوسط بين الحركة والسكون، بل الذي يعانق السكون في قلب برهة الحركة. وعندني أن الرقص وحده هو الفن الذي قد يبذ الشعر أو يضاهيه، إذ في الرقص وحده يعاش الجسد قصيدة، بينما يستحيل أن تعاش القصيدة جسداً، لأن القصيدة ملك الروح وحده، حتى وإن حملت القدرة على علاج الجسد، كما زعم أرسطو ذات مرة. وبما أن القصيدة لا صلة لها إلا بالروح - الروح المفعم بالواقعة الكبرى، واقعة العيش برمتها - أجدني أميل إلى الاعتقاد بأن القصيدة هي أن نموت قليلاً، لا أن نعالج الجسد من أمراضه، وبأن القصيدة كذلك هي أن نتوهج بالعلو، بالمنعش، بالحياة الفوارة العارمة. وهنا

تتساوى النيرفانا مع الشعر، إذ ما من شيء عالٍ إلا وهو يحيي ويميت في آن معاً. فالعالي، إذ يستزف الطاقة يميتها، وإذ يميتها فإنه يتيح الفرصة لتجديدها، وبذلك يؤكد السيولة التي لا يبقى، بغيرها إلا اليباس والتحول إلى الحجرية.

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

إن التدفق أو السيولة، الحرية أو التلقائية، معيار كوني من معايير الشعر العظيم، بل قل من معايير الروح برمته، إذ كلما افتقر الشيء إلى الحرية جنح إلى الفتور، بل وإلى الرغبة في الموت. إذن، أربعة هي الأسس الجوانية لمعيار الشعر العظيم: العمق، والعلو، والحرية، والتوسط بين الواقع والصبوة. وهذا يعني اجتناب التسطح، وهذا يعني اجتناب الانخفاض، وهذا يعني اجتناب اليبوسة والقسر، وهذا يعني اجتناب الهلامية والضبائية، وكذلك المباشرة والحسية المتطرفة. ثم إنه يعني، بإيجاز، مجيء الروح صافياً رائقاً من مملكة الخلد القصي.

بات من أولى واجبات العقل، بعد الركود الفظيع الذي أصاب حركة الثقافة البشرية مع سيطرة الآلة على الإنتاج، ومع استشراف نزعة الربا والاستهلاك والتسلح المسعور، أن ينقذ نظرية الشعر، ونظرية الفن، بل ونظرية فهم الإنسان بعامه، من شباك التفسيرات الغرزية التي تتناول الإنسان من أسفل نقطة فيه، من خارجه، من ظاهره القاحل، لكيما تهمل باطنه الوفير الخصوية. ومع أنني أومن بأن النقطة الدنيا هي النقطة العليا تماماً، إذ حيث تبدأ الدائرة تنتهي، فإنني أرفض إهمال النقاط الأخرى المتلاحمة على محيط الدائرة، وإنني لا أقتنع إلا بتناول الشيء من سفحه المشمس. وهذا يفضي بالضرورة إلى أن نظرية التكامل، المستقرأة من مجمل منجزات الإنسان وفعالياته، هي وحدها الأقدرة على استيعاب الإنسان وعلى بسطه أمام شهوة التعقل النورانية. وإنني لأرتاب أيما ارتياب في أن يتمكن المسكين، فيلسوف الفن، أن يستوعب الإنسان، هذا الكلية الموعلة في التعقيد، وأن يعلل الظاهرة المرصودة، ظاهرة الفن، قبل أن يستقرئ النفس البشرية من التاريخ، من كلية التجربة البشرية، من اليوم الكوني المطلق.

مخيم اليرموك

كانون الثاني - 1981

الفهرس

5 /
21	
23	
43	
52	
66	
80	
96	
125	
138	
145	:
153	
162	
173	
195	

**إصدارات سلسلة
كتاب الجيب السابقة**

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2006	.	.		1
2006	.	.		2
2006	.	.		3
2007	.	.		4
2007	5
2007	.	.		6
2007	.	.	-	7
2007	.	.	./ - - - - . -	8
2007			/()): (9
2007		.		10
2007		.		11

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2007		.		12
2007	.	.		13
2007	.	.		14
2008		.		15
2008		.		16
2008		.		17
2008		.	1944	18
2008		.		19
2008		.	-	20
2008		.		21
2008		.	-	22
2008		.		23
2008		.		24
2008		.		25
2009		.	-	26
2009	.	.	-	27

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2009	.	.	-	28
2009	.	.	-	29
2009		.	-	30
2009		.	-	31
2009		.	-	32
2009	.	.	-1971	33
2009	.	.	- -	34
2010		.		35
2010		.	-()	36
2010		.	()	37
2010		.	- -	38
2010		.	-	39
2010				40
2010		.	-	41
2010		.	. -	42
2010		.	-	43

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2010	-	-	.	44
2011	.	.	.	45
2011	.	.) (46
2011	.	.	004 -	47
2011	.	.	.	48
2011	.	.	.	49
2011	.	.	: -	50
2011	.	.	.	51
2011	.	.	.	52
2011	.	.	.	53
2011	.	.	.	54
2012	.	.	-	55
2012	.	.	-	56
2012	.	-	.	57
2012	.	.) 1968 (-	58

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2012			1	59
2012			2	60
2012			-	61
2012			-	62
2012				63
2012	.	.	-	64
2012				65
2012				66
2012				67
2013	.		()	68
2013	.			69
2013		..		70
2013		..		71
2013				72