موقف الأدب الإسلامي
من المذاهب الأدبية المعاصرة

د. محمد مصطفى هدّارة

تعرض العرب منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر والشام في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي لهزة عنيفة، إذ فتحت منافذ الحضارة الغربية لتتسلل إلى حياة الأمة العربية المسلمة، فظهر التناقض واضحاً بين حياة مزدهرة متحضرة في ظاهرها، وحياة يرين عليها الخمول والتخلف، بعد أن ظلت حبيسة الانطواء العثماني، لا يكاد يسمح لها بالتطور في علومها وصناعاتها، أو في عناصر ثقافتها، ولا يتيح الأخذ بأسباب المعاصرة ووسائلها. فلما شدت الحملة الفرنسية الانتباه إلى حضارة الغرب، ظهر هذا التمزق بين الاستمساك بالتراث والعكوف عليه دون غيره، أو الأخذ بالمعاصرة على نمط غربي بسبب الانبهار بالحضارة الغربية، بكل ما فيها من مظاهر براقة ووسائل مريحة، وتقدم هائل في الحياة الاقتصادية، وفي الصناعات والفنون، حتى وقر في عقول أسلافنا في ذلك الزمان أن تخلفنا راجع إلى انطوائنا على تراثنا، وأنه لا سبيل إلى التقدم بغير قطع ما بيننا وبين ماضينا بكل ما فيه من تراث، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية.

وكان الرواد الأوائل لحركة التجديد أو المعاصرة في شتى نواحي الفكر العربي، بدءاً من رفاعة رافع الطهطاوي، إمام أول بعثة طلابية مصرية أرسلت إلى فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، ومن تلاه من أمثال الشيخ جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وخير الدين التونسي يقيمون علاقة تلاؤمية بين التراث والمعاصرة على نهج غربي، بل كان لهم الفضل في الكشف عن كنوز التراث التي توارت في ركام السنين، بجانب ما اكتشفوه من أساليب الحياة الغربية النافعة في التعليم والثقافة بوجه عام، والنظم السياسية والإدارية والاقتصادية(١) . وبدأت طلائع المثقفين الذين درسوا اللغات الأجنبية في ذلك الوقت، ينهلون من الآداب الأوروبية السائدة، مقتبسين ومترجمين. وقد بث رفاعة الطهطاوي الأفكار الجديدة في كتابيه الأساسيين «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي صدر في عام ١٢٥٠هـ و«مناهج الألباب المصرية في مناهج الآداب العصرية» الذي صدر في عام ١٢٨٧هـ ، وكان واعياً بضرورة الاستمساك بالعقيدة في مواجهة الغزو الفكري الغربي، فهو يقول: البلاد الإفرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة، أصولها وفروعها، ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم رقائقها وأسرارها ... غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم، ولم يسلكوا سبيل النجاة، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق، كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها، وفي العلوم العقلية، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب مالا تعرفه، وجلب ما تجهل صناعته».

عندما نبّه الطهطاوي إلى ضرورة التمسك بالعقيدة في مواجهة الغزو الفكري

ويركز خير الدين التونسي في كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» على قضية أساسية، وهي ضرورة الاقتباس من الغرب المتحضر لا المستعمر، فلا ينبغي أن نرفض كل ما عند الغرب، ولا ينبغي في الوقت ذاته أن نأخذ كل ما عنده(٢).

ولم يبق هذا الموقف المتوازن طويلاً، فلم يلبث أن ظهر جيل يتطلع إلى الفكر الغربي في انبهار، ويتمثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير والشر، أو سمات الجدية والانحلال، ويغرق في هذا التمثل الذي تقوده إليه المعاصرة، ممزقاً كل وشائج اتصالها بالتراث، راضياً من الغرب بكل ما يقطعنا عن أصولنا ويدمر شخصيتنا وانتماءنا، ويجعلنا أمة مستهلكة لبضاعته في شؤون الحياة المادية والفكرية على السواء.

واصطلاح (الأدب الإسلامي) الذي حاول الباحثون المخلصون أن يحددوا معالمه و يؤكدوا وجوده، كان رداً على طغيان المذاهب الأدبية الغربية في أدبنا العربي الحديث، ومواجهة لمن يريد أن يقطع فكرنا من انتمائه لعقيدته وأصوله.

وقد استخدم مؤرخو الأدب العربي هذا المصطلح للدلالة على الأدب في عصر صدر الإسلام والدولة الأموية، تمييزاً له عن العصر الجاهلي، ويتسع الاصطلاح فلا يخص عصراً بعينه، إذا قلنا إنه كل أدب عربي كتب بعد الإسلام حتى يومنا هذا يمكن أن يندرج تحت هذا الاصطلاح، ليس هذا فحسب، بل يمكن القول بأن كل أدب كتبه مسلمون بغير اللغة العربية يعد أدباً إسلامياً. فإذا وسعنا مفهوم الاصطلاح على هذه الصورة قلنا إن الأدب

الإسلامي هو الأدب الذي يكتبه أي أديب مسلم أيا كانت لغته. وفي ضوء هذا المفهوم المتسع لن توجد خصوصية للأدب الإسلامي يمكن إبرازها أو تمييزها، وتصبح علاقة دالة عليه، وهذا أمر يتنافى مع المنهجية العلمية التي تحدد أطراً واضحة المعالم للمصطلحات الأدبية، خاصة في هذا العصر الحديث الذي تعددت فيه المصطلحات واختلفت، بحيث أصبح من الضروري تحديد مفاهيمها والاتفاق على معالمها، ولهذا ينبغي القول إن (الأدب الإسلامي) الذي نعنيه يدل على مذهب أدبي له خصائصه الفكرية والفنية التي تعبر عن شخصيتنا الإسلامية وتراثنا، وقاعدته الفكرية التي ينطلق منها هو الإسلام، وهو أرقى وأشمل في نظرته للكون والإنسان من كل الفلسفات المثالية والعقلية والمادية التي قامت عليها المذاهب الأدبية المختلفة(٣).

وينبغي أن أقرر منذ البداية أن المذاهب الأدبية لا تنشأ مصادفة، بل هي نتيجة طبيعية لأمرين لا بد من تحققهما: الأمر الأول وجود قاعدة فلسفية تحدد أصول النظرة التجريدية.

والثاني وجود عوامل تطور في المجتمع من حيث نظامه السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري، تتيح لتلك النظرة التجريدية فرصة السريان والتأثير، والمذهب الأدبي ليس في الحقيقة غير تجسيد تعبيري للقاعدة الفلسفية المجردة.

وحين سادت في أوروبا في عصر النهضة الفلسفةُ العقليةُ التي تعتمد على النزعة التقريرية، التي يسميها الفلاسفة الدوجماتيكية Dogmatic، وهي نزعة تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل، كذلك اعتمدت على فلسفة أرسطو التي ترتكز في نظرتها الجمالية على فكرة محاكاة الطبيعة، كان من الطبيعي أن ينشأ المذهب الأدبي الكلاسيكي ليعبر عن النظريات التجريدية للفلسفة العقلية من جهة، ويعبر عن الفكر الارستقراطي في الحضارة الأوروبية التي كانت تتبع النظام الإقطاعي، وتعتمد على الطبقة العالية في الهرم الاجتماعي، وتجعل المسافات بين الطبقات في هذا الهرم ثابتة؛ حيث لا يرتفع وضيع، ولا يتضع رفيع.

ولما كانت الآداب اليونانية واللاتينية قمة التراث الأوروبي، وقد تحققت فيها فكرة محاكاة الطبيعة، اعتمدت مصدراً للمحاكاة في المذهب الكلاسيكي الذي ارتكز على العقل في نظرته الجمالية(٤).

وقد حاول عشاق النموذج الغربي في أدبنا العربي الحديث نقل بعض مفاهيم الكلاسيكية، فدعا طه حسين إلى تعليم اللغتين اليونانية واللاتينية، لا في الجامعة وحدها، بل في التعليم العام أيضاً، حتى ينهض الأدب العربي الحديث على غرار النهضة الأوروبية(٥)، فينقطع عن تراثه العربي الإسلامي، ويرتكز على تراث لا توجد بيننا وبينه أدنى صلة، وهو في معظمه نتاج وثنية ضالة مضلة. وقد سبق أن أهمل أجدادنا هذا التراث في عصر الترجمة في العصر العباسي لعدم ملاءمته لعقيدتنا، وانتمائنا وفكرنا.

ومنذ عاد طه حسين من بعثته إلى فرنسا وهو يحاول نشر الكلاسيكية الأوروبية فكتب في عام ١٩١٩م بحثاً عن الظاهرة الدينية عند اليونان وتطور الآلهة، ثم نشر في السنة التالية كتابه (صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان) وأتبع ذلك بترجمة كتاب أرسطو (نظام الأثينيين)، ثم (قادة الفكر) وهم في رأيه: هوميروس وسقراط وأفلاطون وأرسطو والإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر. وكانت فكرة الكتاب نفسها احتذاء لكتاب بلوتارك الذي ترجم فيه لعظماء اليونان والرومان.

ومضى طه حسين في تأثره بالفكر الكلاسيكي الأوروبي فأصدر في عام ١٩٣٩م كتابه (من الأدب التمثيلي اليوناني) وترجم في ستة أعمال لسوفكليس. وكتب بعد ذلك بسنوات عن بعض أبطال الأساطير اليونانية مثل تسيوس وأوريبوس.

أهمل أجدادنا بعض التراث اليوناني لعدم ملاءمته لعقيدتنا وانتمائنا

ولا شك أن هذه الأعمال الأدبية الكلاسيكية قد تلقفها الشباب وأثرت في أعمالهم الإبداعية؛ فقد وظفوا الأساطير اليونانية في أشعارهم، يقول الشاعر عبد العليم القباني في قصيدته (اعترافات جديدة لأوديب).

وإذا بي وقد تسرب عمري ... ومشى اليأسُ في العروق الضنينة
واعتلاني المشيب صخرة (سيزيف) ... رفيقاً من الرحلة الملعُونة
كنت أوديب في الخطيئة يرعى ... لا يراها وكلكم تشهدونه(٦)

وألهمت أسطورة (أوديب) الذي عاشر أمه كثيراً من المبدعين، لا في الشعر فحسب بل في القصة والمسرح أيضاً.

ولا يغيب عنا أثر الفيلسوف ديكارت Descartes في المذهب الكلاسيكي بكتابيه (مقالة في الأهواء) و(خطاب في المنهج) وهو يعرض فيهما أسلوب الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة عن طريق الشك (أفكر فأنا موجود). وقد استعان طه حسين بمذهب ديكارت في دراسته للشعر الجاهلي، وانتهى إلى القول بأن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، وانتهى كذلك إلى إنكار قصة إبراهيم وإسماعيل ووجودهما في الجزيرة العربية، واعتباره أن في قصتهما نوعاً من الحيلة الدينية؛ لإثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية، والقرآن والتوراة من جهة أخرى، لأن القصة نفسها ذكرت في التوراة كما ذكرت في القرآن(٧).

وكانت الملحمة أو الشعر القصصي فناً ناضجاً مكتملاً في التراث اليوناني، وقد أشاد به أرسطو، وشرح قواعده وأصوله الفنية، ولهذا كان المذهب الكلاسيكي حريصاً على إحياء هذا الفن، برغم أن الزمان قد تغير، ولم تعد الحكايات الأسطورية التي تتحدث عن شخصيات خرافية ملائمة للحياة الأوروبية في عصر النهضة. ولهذا لم تنجح ملحمة (الفرنسيار) التي كتبها الشاعر الفرنسي (رونسار) على غرار الإلياذة اليونانية، فانصرف الشعراء الكلاسيكيون الأوربيون عن الملاحم(٨). غير أن التأثير الغربي في أدبنا الحديث دفع كتابنا ونقادنا إلى البحث عن أسباب خلو الأدب العربي القديم من هذا الفن، كما دفع بعض الشعراء العرب المحدثين إلى محاولة الكتابة في هذا الفن، بعد أن انتهت أسباب وجوده منذ زمن بعيد، أضف إلى ذلك أن مقدماته الفنية التي أزدهر على أساسها تصطدم بعقيدتنا وشخصيتنا وفكرنا وذوقنا الأدبي. ولهذا لم تنجح محاولات كتابة الملاحم في أدبنا العربي الحديث، على الرغم من جنوح بعض الشعراء إلى توجيهها توجيهاً إسلامياً(٩).

ثم ظهر المذهب الرومانتيكي في أوروبا في القرن الثامن عشر الميلادي ليعصف بالكلاسيكية نتيجة تحقق الأمرين الأساسيين اللذين سبق أن أشرت إليهما: أما الأمر الأول فهو القاعدة الفلسفية التي هيأت الأفكار التجريدية للرومانتيكية، وتتمثل هذه القاعدة في كتابات جان جاك روسو Rousseau (١٧٢٢-١٧٧٨) الذي مجد حياة الفطرة، حين كان الإنسان بدائياً؛ لأنها تحقق له - في رأيه- الحرية المطلقة والمساواة، فكان الإنسان الأول سعيداً في نوحه، بعيداً عن الأثرة والأنانية وغريزة التملك التي فرضها عليه المجتمع. كما تتمثل في كتابات فولتير Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) وديدرو Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وكانت Kant (١٧٢٤-١٨٠١) وهم يشتركون جميعاً في الثورة على روح التقليد والمحاكاة، وعلى المجتمع القائم وقوانينه التي لا تطلق العنان للحرية الفردية المطلقة للإنسان، وهي ما يسعون إليه، وإن تحققت في غيبة العقيدة والتقاليد والأخلاق والعادات. وتناقض فلسفتهم المثالية الفلسفية العقلية إذ تعتد بالإنسان بوصفه غاية في ذاته، وتنفي وجود شيء جميل جمالاً مطلقاً، بل يقوم معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء وما يقترن بها، وأن الجميل موضوعه متعة لا غاية لها، والحكم الجمالي لا يصح أن يقترن بالمنطق أو المعايير الأخلاقية. ولهذا لم يتحرج (بودلير) في ظل هذه المعايير، من التعبير عن الانحطاط الإنساني، وادعاء وجود الجمال في أقبح الأشياء. كذلك - وتحت الفلسفة التي قامت عليها الرومانتيكية، إلى الاهتمام بالشكل اهتماماً بالغاً دون المضمون - يتحرر الأدب- في رأي أصحابها - من أية قيود تفرض عليه من خارجه، وينطلق الخيال دون ضابط للتعبير عن النزعات الإنسانية بلا تحديد.

وقد دعت هذه الفلسفة إلى جعل القلب أعلى قوة من العقل في هدايته للإنسان، ولهذا أسرفت الرومانتيكية في النزعة العاطفية. وقد مكن للرومانتيكية الانتشار في أوروبا التحولُ الذي أصاب المجتمع في القرن الثامن عشر، بالثورة على الإقطاع، والطبقة الأرستقراطية في المجتمع، وحدوث الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ التي اتخذت شعارها من الفلسفة المثالية: الحرية والإخاء، والمساواة، ولكن هذه الواجهة الجميلة لم تكن في حقيقتها غير إمعان في التمرد على كل الأوضاع والأعراف، ومحاولة تغيير القوانين الاجتماعية لصالح الطبقة الوسطى وحدها.

وهكذا بدأ يتشكل المذهب الأدبي الرومانتيكي، بوجود القاعدة الفلسفية، والظروف الاجتماعية الملائمة، وتحددت ملامحه في ضوء قاعدته الفكرية والظروف التي صاحبته، فهو ثورة على التقليد، وعلى النموذج المحدد، سواء في المضمون أم الشكل. وهو دعوة للحرية المطلقة في التعبير، ومَنبع الشعر الصادق فيه، الإلهام وتأكيد الذاتية والفيض العاطفي، يقول في ذلك الشاعر الإنجليزي (وردزورث) إن التجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية، وهذه العواطف القوية مع الحرية المطلقة تستبيح كل محرم، وتكشف كل مستتر، وتتسم بالانطلاق الجامح في الخيال.

بعض الرومانسيين اتخذوا من أنفسهم نماذج سامية عن البشر وانعزلوا عن الواقع

ولما كانت الرومانتيكية تقوم على أساس الفلسفة المثالية، فهي تمجد الفطرة البدائية في الإنسان بغير تهذيب، وتقف من المجتمع موقف العداء والثورة، وتتطلع إلى عوالم خيالية لا تتحقق في الواقع. ومن هنا اتهمت الرومانتيكية بأنها أدب البرج العاجي، أو أدب العزلة، ونجد بعض شعرائها يعترفون بذلك، ويبررون موقفهم الانعزالي، مثل الشاعر الفرنسي (الفريدوي فيني). وفي أحيان كثيرة يتحدث الرومانتيكيون عن أنفسهم بوصفهم نماذج سامية فوق عامة البشر، وهم يبالغون مبالغة شديدة في العزوف عن الواقع، ومهاجمة المجتمع، وتصوير شروره وضحاياه، وهم بسبب هذا الموقف، ولعكوفهم الشديد على أنفسهم متشائمون، واقعون في ضلالة الحيرة، مغرقون في الحزن(١٠).

بعد زمن:

وقد عرف أدبنا العربي الحديث المذهب الرومانتيكي الغربي، بعد ظهوره في أوروبا بنحو قرن من الزمان، وقد وصل إلينا مجهز الصناعة، شأنه في ذلك شأن ما يرد إلينا من تلك البلاد؛ من عدد وآلات وبضائع للاستهلاك. وقد يلتمس بعض الباحثين العذر لشيوع هذا المذهب في بلادنا العربية بوجود ظروف اجتماعية ملائمة له، منها وجود الاستعمار، وفقدان الحرية، وتحرك الطبقة الوسطى لنيل حقوقها الاجتماعية، ووجود ثورة عارمة في النفوس ضد

نظم الحكم السائدة، فكان الأدب الرومانتيكي بوسائل تعبيره عن الذات والارتداد إليها، والجنوح إلى الخيال، والحلم بعالم مثالي بعيد عن الواقع، وشيوع الكآبة وروح التشاؤم، والحرية الذاتية المطلقة التي قد تهدم بعض الثوابت في المجتمع، بما يتفق دائماً وسياسة الاستعمار، مناسباً للمكان والزمان.

وكانت جماعة الديوان في مصر التي نسبت إلى كتاب أصدرته عام ١٩٢١ وتتألف من عبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٤٩) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩-١٩٤٩) متأثرة بالأدب الغربي، والحركة الرومانتيكية فيه بصفة خاصة، يصف العقاد جيل الشعراء بعد شوقي فيقول: «فالجيل الناشىء بعد شوقي، وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء المشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين.» (١١) ويعد عبد الرحمن شكري أقوى شعراء الديوان تأثراً بالرومانتيكية الإنجليزية، في ثورتها على التقاليد، ونشدانها الحرية المطلقة، والتشاؤم إلى حد استعذاب الموت. وقد كان من الداعين إلى التحرر من القافية، وله في ذلك قصائد منها: كلمات العواطف، واقعة أبي قير، نابليون، الساحر المصري.

كذلك أثر المذهب الرومانتيكي الغربي في نشأة (جماعة أبولو) وأبولو هو إله الشعر، ضمن الآلهة المتعددة في الوثنية اليونانية. ومن الطريف أن العقاد لم يكن راضياً عن انتساب هذه الجماعة لأبولو، لا لكراهيته الانتساب إلى الوثنية اليونانية، بل لأن الشرقيين القدماء -ومنهم العرب- كان لديهم إله للفنون والآداب اسمه عطارد.

ويقول خليل مطران في المقدمة التي كتبها لديوان أحمد زكي أبي شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) منشىء هذه الجماعة، المسمى (أطياف الربيع) إن أبا شادي فاجأ السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل، وتتمثل هذه الجرأة في الاهتمام بالإشارات التاريخية، والرموز الاصطلاحية، والأسماء الأعجمية، والاهتمام بالميثولوجيا، أي الأساطير، والتحريف في موازين الشعر.

وتمثل آثار المذهب الرومانتيكي الغربي في الأدب العربي الحديث في مدرسة المهاجر الأمريكية، التي وضح فيها الاندفاع في اتجاه هذا المذهب، حتى إن مرحلة هجرة الشعراء العرب من بلاد الشام إلى أمريكا التي بدأت عام ١٨٧٨ وانتهت في أواخر القرن التاسع عشر، وهي المرحلة الأولى من الهجرة، سميت (المرحلة الرومانتيكية) ومؤسسها الحقيقي هو جبران خليل

عندما دنا جبران إلى الحرية المطلقة وبشّر بآفاق الحرية الجنسية!!!

جبران (١٨٨٣-١٩٣١)، وهو يغلو في تقدير مهمة الشاعر فيجعله نبياً، وأنه يرى الخفي المحجوب، ويلبي نداءه، ويسمع أسرار الغيب. والمعلوم عنده ليس إلا مطية للمجهول. ونراه يجنح إلى الصوفية الباطنية، ويشيد بالشاعر الميتافيزيقي (وليم بليك) قائلاً عن مذهبه التجريدي «لن يتسنى لأي امرىء أن يتفهم بليك عن طريق العقل، فعالمه لا يمكن أن تراه إلا عين العين، ولا يمكن أن تراه العين ذاتها».

وبهذا المفهوم الباطني نفسه يقرن بين الغبي والمجنون، ولهذا يقول عن المجنون: «أود أن أرتفع بحياتي إلى مستواه». وهو يرى في الجنون «الحرية والنجاة معاً» ، وهو «انجذاب إلى عالم غريب بعيد». وهو في هذا الكتاب (المجنون) يدعو إلى هدم المعتقدات والأفكار والقيم، كما يدعو في كتاباته الأخرى إلى الثورة الشاملة التي تهدم الماضي بكل ما فيه من تراث. ويغرق جبران في استخدام الرمز الأسطوري أو التاريخي أو الديني، ويميل إلى التجريد الذي يوقع في كثير من الغموض.

وحين أصدر جبران (الأجنحة المتكسرة) علق عليها لويس شيخو في مجلة (المشرق) التي كان يصدرها الآباء اليسوعيون قائلاً «مدارها الحب والغرام، ولما كان لا بد لبعض الكتاب أن يهينوا الأكليروس في كل ما يخطه قلمهم، فقد جعل المؤلف سبباً لانكسار الأجنحة الغرامية المقدسة مطراناً وكهنة، ولو تركهم وشأنهم لقرب إلى المعقول روايته ونزه أربه عن قوله مثلاً: هكذا تصبح عقيدة الأسقف المسيحي والإمام المسلم والكاهن البرهمي صحيحة»؟!!(١٢).

انحلال وفساد .. كيف ؟!!

ويدعو جبران إلى الانحلال والفساد حتى إنه يبشر بما سماه «آفاق الحرية الجنسية» التي «ستتسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرة فعلاً» .

وإذا تتبعنا آثار المذهب الرومانتيكي في فكر شعرائنا العرب المحدثين فسنجد عشرات منهم، يضج شعرهم بالألم والكآبة، وتسري فيه روح التشاؤم واليأس، فهذا فوزي المعلوف يقول:

أي حلـــم سبكتـــه ذهبيـــاً	لم تذبـــه بنارهـــا الأيـــام
ورجاء حبكتـــه من خيـــوط	لم ينسـدل عليـــه ظـــلام
أي عـــود حملتـــه للتلهـــي	لم تقطـــع أوتـاره الأيـــام

هذا التأثير الذي انتشرت بفعله روايات عن حب يتساقط شهداؤه!

وأبو القاسم الشابي منذ عرف الشعر عرف الألم، وهو يعيش في جو الكآبة واليأس حين يقول:

سئمت الحياة وما في الحياة ... ولما تجاوزت فجر الشباب
سئمت الليالي وأوجاعها ... وما شعشعت من رحيق وصاب
فحطمت كأسي وألقيتها ... بوادي الأسى وجحيم العذاب

ونراه لا يجد في الحياة غير الأسى والشقاء، اللذين تشيعهما الرومانتيكية في روادها، فتحرمهم لذة السعي في الحياة التي يحث عليها الإسلام، ونعمة الأمل في الغد التي تستريح إليها نفوس المؤمنين، يقول:

لم أجد في الوجود الاّ شقاء ... سرمدياً ولذة مضمحله
وأماني يغرق الدمع أحلاها ... ويغني الزمان صداها
وأناشيد يأكل اللهب الدامي ... مسراتها ويبقي أساها
وورود تموت في قبضة الأشواك ما هذه الحياة المملة

ويقع الشاعر الرومانتيكي فريسة التردد بين الجهل والمعرفة، وبين الشك واليقين، وتنتابه النزعة (اللاأدرية) التي يصدرها إيليا أبو ماضي في قصيدته (الطلاسم فيقول:

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت
وسأبقى ماشياً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت كيف أبصرت طريقي
لست أدري

وتسير نازك الملائكة في الدرب نفسه في قصيدتها (مأساة الحياة) التي لا ترى فيها الوجود غير ظلام لا يشرق فيه صباح وكأن الإنسان عندما هبط إلى الأرض في صورة آدم حقت عليه لعنة أبدية بأن يعيش على الأرض في ظلام تكتنفه الهموم والكآبة، يقتات الحزن ويشرب الدموع:

عالم كل من على وجهه يشقى ويقضي الأيام حزناً ويأسا

وهي لا تفتأ تردد (لست أدري) للدلالة على حيرة الإنسان وجهله من أين أتى وإلى أين يمضي فهي تقول:

ماذا وراء الحياة ماذا ... أي غموض وأي سر
وفيم جئنا وكيف نمضي ... يا زورقي بل لأي بحر

وتقرر الجبرية المطلقة التي يأباها الإسلام، وتنكر معرفتها بالمصير الإنساني في قولها:

أسري كما ترسم المقادير لي إلى حيث لست أدري

ونجد التيجاني يوسف بشير بتأثير المذهب الرومانتيكي غارقاً في التفكير الصوفي المتفلسف، وشعره يمثل معاناة الإنسان الرومانتيكي الذي تموج نفسه بعوامل الشّك والاضطراب والحيرة والتردد وتصطرع فيها عوامل الإلحاد والإيمان في محاولته الدائبة للوصول إلى الحقيقة في هذا الوجود. ويشترك التيجاني مع رومانسيين كثيرين في هذا الاضطراب وتلك الحيرة إذ كان التردد بين الإلحاد والإيمان نتيجة لثورة الرومانتيكيين على المجتمع وما فيه من عقائد وتقاليد، ومحاولة الانطلاق وترك الحرية بلا حدود. ولم يصل التيجاني إلى نعمة اليقين والاستقرار النفسي والصفاء الروحي إلا بعد فترات من المكابدة والمجاهدة، وصراع عنيف بين العقل والقلب. وكثيراً ما نراه في شعره يثور على مادية الإنسان وترابيته التي تغلب عليه فتجعله نهباً للشك في محاولته للوصول إلى الحق، يقول(١٣):

برح الشك في الفؤاد فآمنت ولكن في ريبة أو رياء
ثم أيقنت مؤمناً ثم ما أدري ولم ذا لديك من لأواء
قلت يا نور يا مفيضاً على العالم ذوباً من روحه اللألاء
أيها البحر زاخراً والأواذي دافقات في صفحة الدأماء
علقتني من ظلمة الطين ما أفقدني عن رحابك البيضاء

وهكذا كان تأثير المذهب الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث تأثيراً على جانب كبير من الخطر والخطل، إذ كان مفهوم الحرية فيه إطلاق النفس لشهواتها ونوازعها في غيبة العقيدة الصحيحة والقيم الإسلامية الأصيلة والتقاليد القويمة، كما كان مفهوم الذاتية إشاعة التشاؤم والحزن والانسحاب من المجتمع بقضاياه، والهروب من المشكلات الواقعية والانعزالية الفردية. ومثلما تأثر الشعر العربي بالحركة الرومانسية تأثرت الرواية فصورت المجتمع مثقلاً بالشرور والآثام تموج فيه نوازع الشر وتموت نوازع الخير، وأغلب ما تدور حوله تلك الروايات حكايات الهوى الذي يتساقط شهداؤه.

لقد كانت الرومانسية تطبيقاً عملياً للفكر الغربي الذي بدأ في التسلل منذ القرن التاسع عشر، حتى إن معنى التحرر من إسار الماضي والتجديد انحصر في (تقليد الغربيين في شعرهم وأدبهم)(١٤). وتأكد هذا المعنى في كثير من الكتابات، فالروح العربية عند أبي القاسم الشابي ذات خصائص مادية لا تسمو إلى تلك النظرة الروحية التي نجدها عند الشعراء الأوربيين(١٥)وربما دعا «بولس شحادة» الشعراء العرب إلى وجوب اقتفاء أثر الشعراء الأوربيين في إنشاء الشعر المرسل اقتداء بملتون وشكسبير(١٦).

دون قيود.. كيف؟

ولم تقف اللغة الأجنبية حاجزاً أمام من لا يعرفونها من أدباء العرب المحدثين، فالشابي لم يكن يعرف لغة أجنبية، ولكنه يسبح في تيار الرومانسية الغربية بكل ما وراءها من فكر فلسفي، بل هو متأثر في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب بمفاهيم مضللة أطلقها دعاة الاستعمار الغربي أمثال «رينان» و «ماسينيون»(١٧).

ثم انتفضت في الغرب الواقعية الفلسفية التي تأبى أن ترد كل شيء في الوجود إلى الذات تطبيقاً لما نادت به من قبل الفلسفة المثالية، والتي تنادي بالاعتماد على المحسوس والواقع، وأنه لا توجد معرفة أعلى من المعرفة المستمدة من الحواس والتجربة. وقد أثرت هذه الفلسفة في مفاهيم الأدب من حيث ضرورة كونه تصويراً للواقع الاجتماعي المعاصر تصويراً موضوعياً يبعد عن الإغراق في الخيال ويهتم بالصغائر، ويفتح الباب للجنس بكل مباذله.

وميز رواد الواقعية بين أنواع منها، فالواقعية الطبيعية تتقبل الأشياء على علاتها دون إدراك الفرق بين المظهر الخارجي والواقع الحقيقي. والواقعية النقدية تتناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به، وهي بهذا المفهوم أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعياً بها، كما أنها تتصل برؤية العالم الغربي للواقع القائمة على الرفض والتمرد عليه. وتقوم الواقعية الاشتراكية على مبدأ الالتزام الذي يربط الأدب بهدف تحقيق النظرية الاشتراكية بإخضاعه للنظرة المادية والحتمية التاريخية وهي تجعل التفاؤل أساساً نهائياً في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية، حتى لو اقتضى الأمر تزييف الموقف لإيجاد عنصر الأمل والتفاؤل فيه.

وقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على أحداث تغيير في الخط الفكري الذي يسير فيه الإبداع الأدبي، وأهم تلك الظروف إحساس الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة بعد معاينتها لأهوال الحرب التي اكتوت بها كل الشعوب، سواء أكانت محاربة أم غير محاربة. وتناولت هذه الرغبة في التغيير الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية على حد سواء.

دوافع متعددة:

وكان لالتقاء القوى الشيوعية بالقوى الرأسمالية في العالم الغربي في مواجهة النازية الفاشية أثر بالغ في تقبل الفكر الاشتراكي بوصفه نافذة جديدة يطلون منها على الحياة بعد أن كانت مغلقة في وجوههم، وخاصة في عالمنا العربي الذي كان مجرد التلفظ فيه بكلمة الشيوعية أو الاشتراكية جريمة تستحق العقاب.

كذلك أعطت الحرب العالمية الثانية للشعوب المغلوبة على أمرها أملاً جديداً في الاستقلال والتطلع إلى الحرية، ولكن بلادنا العربية خاضت معارك شرسة للتحرر من ربقة الاستعمار، وكثرت فيها الانتفاضات الثورية لتغيير نظام الحكم ووقعت في خلال ذلك مأساة استيلاء الصهيونية على فلسطين، فكانت هذه العوامل جميعها دعوة لتيار الواقعية بأشكالها الطبيعية والاشتراكية ليسري ذلك في الفكر وظواهر الإبداع.

واستطاع تيار الواقعية الاشتراكية أن يغطي مساحة كبيرة في الفكر العربي في بعض البلاد العربية، بفعل عوامل سياسية واقتصادية. وخاصة في مرحلة الخمسينات، وانغمس نقاده في تحديد مفهوم أدب هذا الاتجاه بأنه (ممارسة ثورية وعمل انقلابي بهدف تنوير الجماهير الشعبية لتقي ذاتها وتعرف ذاتها وتحتل مكاناً تحت الشمس)(١٨).

وتتابعت كتابات رئيف خوري وسليم خياطة ونجلاء عبد المسيح ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة وعشرات غيرهم من أنصار هذا الاتجاه، ورأينا أثر ذلك كله في الشعر عند كمال عبد الحليم وصلاح عبد الصبور والسياب والبياتي وسعدي وكاظم وغيرهم.

وقد كثرت في أشعار هؤلاء نغمة الثورة على المجتمع وتركيز الصراع بين الطبقات فيه بإلحاح على تصوير الفقر والتخلف في قاع المجتمع، كما زخرت أشعارهم بالسخرية من الدين والإيمان بالغيبيات، يقول محمد المهدي المجذوب(١٩):

يزور أسرتي السقم/ فأسقم/ وأجرع الغموم والهموم والكدَرْ/ وأدمن السهر وملء دارنا الذباب والتراب والقذر/ وحول دارنا عفونة الوحل/ بريحها يختنق الأجل/ .. وحينا في ربض حبيس/ يلسعه الناموس / لا الدهن يحمينا ولا البخور/ ولا تمائم الفقير/ ولا صياح الناس بالطيف يا خبير.

ويصور البياتي الثورة التي تحلم بها الماركسية فيقول: سيغسل بريقها هذه الوجوه وهذه النظرة/ ستصبح هذه المرة/ جوراً وقناديل/ زهوراً ومناديل/ وسيصبح باطل الحزن أباطيل/ وتزهر في فم الشعب المواويل/ ستهوى تحت أقدامك يا جيل التماثيل.

وتعلو نغمة الحزن الذي لا ينبع من الذات أشعار الواقعيين الاشتراكيين لتجسيد الشرور والآثام في المجتمع والمطالبة بالثورة والتمرد عليه وإخضاعه للطبقة الدنيا.

يقول صلاح عبد الصبور: يا صاحبي إني حزين/ طلع الصباح فما

عندما ارتفعت نغمة الواقعية الاشتراكية بأشكالها لتسري في الفكر والإبداع

ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح/ وأتى المساء/ في غرفتي دلف المساء/ والحزن يولد في المساء لأنه حزن حزين/ حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم/ حزن صموت/ حزن تمدد في المدينة/ كاللص في جوف السكينة/ كالأفعوان بلا فحيح/ الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز/ الحزن قد سحل العيون/ الحزن قد عقد الحياة/ . ويسيء الالتزام إلى شعر الواقعية

الاشتراكية إذ يحاصر الأفكار فيوقعها في النمطية والتكرار والمبالغة في رسم الصور البشعة التي تمثل المرض والفقر والجوع لإيجاد مبرر للصراع الطبقي والثورة والتمرد، ونمثل لذلك بديوان (الطين والأظافر) للشاعر محيي الدين فارس، فهو يصور أطفال الصيادين فيقول:

والعيال فلذ تفطر سلاً وسعال

ويصور الافريقيين فيقول إنهم عراة جائعون مشردون ينبشون في دنيا المزابل والخرائب. ويتحدث عن امرأة ساقطة فيدعي أن الفقر دفعها إلى الرزيلة ويقول على لسانها:

فجر مثالي قد غدا مسرحاً/ والغربان والسل.

حتى حين يتحدث عن ذكريات الطفولة، لا يلبث أن يرسم لنا صورة.

غلام شاحب مستغرق في الفكر
تفجرت دموعه كاللهب المستعر
مات أبوه. أمه ماتت فيا للقدر(٢٠)

وقد أعانت مجلة الآداب البيروتية منذ صدورها عام ١٩٥٣ على نشر (أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه) ولم يكن ذلك إلا بوحي الأفكار الماركسية الملحدة، كما أعانت ظروف الرفض للوجود العربي في إسرائيل على انضواء معظم شعراء الأرض المحتلة وكتابها إلى تيار الواقعية الاشتراكية، ومن المؤسف أن عوامل التغيير الجذرية التي طرأت على الفكر الماركسي لم تخفف من وجوده في عالمنا العربي وتأثيره على أشكال الإبداع الأدبي.

وقد أثرت الواقعية الاشتراكية في الرواية كما تظهر في أعمال عبد الرحمن الشرقاوي وفؤاد حجازي وصنع الله إبراهيم ويوسف العقيد وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم في مصر، وفي أعمال غائب طعمة فرمان، وموفق خضر، وإسماعيل فهد إسماعيل، وعبد الرحمن الربيعي وغيرهم في العراق، وأعمال حليم بركات وأديب نحوي وفارس زرزور وغسان كنفاني وتوفيق فياض وإميل حبيبي وغيرهم في بلاد الشام، وأعمال أبي بكر خالد وإبراهيم اسحق وغيرهما في السودان، وروايات الطاهر وطار ومصطفى الفارس وعبد المجيد عطية

أشعار مغلّفة بالسخرية من الدين والإيمان بالغيبيات بحجة الثورة والتقدم!

وغيرهم في الشمال الأفريقي وقد اتجه المبدعون في رواياتهم إلى تأكيد فردية الإنسان وسلطانه المطلق في الكون، وامتلاكه إرادته وحريته، وتمرده على الدين. والبطل في معظم هذه الروايات بطل كادح يعاني الظروف القاسية التي تحيط به في مجتمعه ويشارك في الصراع الطبقي. وتهدف هذه الروايات إلى إدانة الطبقة العالية والوسطى وتصوير استغلالها للطبقة العاملة، كما تهدف إلى تصوير قاع المجتمع وحشد كل مبررات الرؤية الثورية التي تسعى إلى تغيير الواقع. وامتد تيار الواقعية الاشتراكية إلى القصة القصيرة في الأعمال الإبداعية لعدد كبير من الكتاب في مختلف البلاد العربية وتتميز جميعها بالالتزام الذي يفرضه هذا التيار بحيث يؤثر على رسم الشخصيات والأحداث لتؤدي جميعاً ما تسعى إليه الواقعية الاشتراكية.

وكان للوجودية بوصفها نزعة إنسانية من ناحية، وبوصفها داعية للالتزام وارتباط الأديب بقضايا مجتمعه(٢١) في رؤية محددة تلازم مع الواقعية الاشتراكية. وقد تسربت من الفكر الغربي إلى الفكر العربي المعاصر بقوة. وكان من أخطر مروجيها عبد الرحمن بدوي فيما ترجمه من أصولها وما كتبه عنها. بل لقد حاول أن يوجد أصلاً لها وللنزعة الإنسانية الغربية التي انتفت الوجودية منها في الفكر العربي من خلال كتابات الصوفيين المغالين والفلاسفة الذين تجاوزوا أصول الشريعة والاعتقاد الإسلامي الصحيح. فالوجود الذي تتخذه كل من الباطنية والوجودية موضوعاً لها هو الوجود الذاتي الإنساني(٢٢).. بل بين كلتا النزعتين الصوفية الباطنية والوجودية صلات عميقة في المبدأ أو المنهج والغاية(٢٣) وما دامت الصوفية الباطنية تقول بوحدة الوجود ، فإنه يرد الوجود إلى الله، ويرد الله إلى الإنسان فتناظرت في الوجودية فكرة (الأوحد)(٢٤)!! وهو يرى أن ابن عربي نظر إلى الإنسان على أنه مركز الوجود، وأنَّ الذي (أنقذ) ابن عربي وتركه يفكر (حراً) هو أنه لم يوجد في العالم العربي سلطة تضع نفسها موضع المراقبة على الأفكار(٢٥). كما يرى أن الرازي يجب أن يوضع كحد أعلى للنزعة الإنسانية العربية(٢٦) أما ابن سبعين فهو عنده (هذه الشخصية الغريبة الشائقة بأقوالها وأفعالها، وبخاصة فعلها النهائي الحاسم الذي قضت به حياتها، فكان ذلك (فعلة وجودية) من الطراز الأول، لا بد أن تكون قد قامت على أسس وجودية، ونعني بذلك انتحاره بقطعه أحد شرايينه، وهو عمل إرادي واع لنفسه ولأفكار لم نجد لها مثيلاً في تاريخ الفكر العربي)(٢٧).

فإذا تناول عبد الرحمن بدوي الشعر الوجودي ذكر أنه يضيف إلى الإنسان الصفة الأولى للربوبية(٢٨)!؟! وأشار بالنموذج الوجودي الذي أبدعه «بودلير» في ديوانه «أزهار الشر» وأغرى الشعراء العرب الوجوديين بالابتعاد قدر الإمكان (عن اللغة الجارية كيما نستعيد البكارة الأولى التي يمتاز بها عالم الإمكان). (أما عمود النحو فلنهدمه على رؤوس المصغين إليه) و (الإطراء والرتوب في الوزن والقافية من أعدى أعداء التوتر) وهي صفة وجودية. ولا شأن للوجودي (بأية أحكام تقويمية خارجة عن نطاقه الفني الخالص، سواء أصدرت هذه الأحكام عن الدين أم عن الأخلاق .. ومعنى هذا بكل وضوح أنه إن وجد الرذيلة أو القبح أو الشر أوفر حظاً في التمكين من الإبداع، فلا جناح عليه مطلقاً في أن يتخذها.. الخطايا الشرور والرذائل وما إليها أدل على حقيقة الوجود وأقدر على الكشف عن نسيجه(٢٩).

ومن مضمون هذه الأقوال وكثير أمثالها نتيجة أن التيار الوجودي قد كان

المضمون الفلسفي لحركة الحداثة، وكانت العودة إلى الذات وتأليه الإنسان ذروة الإحساس بالتجاوب مع الفلسفة الوجودية. ودعا «محمد النقاش» إلى استلام الوجودية لأنها تمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الإنسان المعاصر إلى إعادة النظر في مقومات وجوده، ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره. على حد زعمه(٣٠). ويذكر أحد الباحثين أن مجلة (الآداب) البيروتية رسخت الفكرة الوجودية في الإبداع العربي، ثم قادت مجلة (شعر) الصيغة الوجودية إلى المفهوم الميتافيزيقي للشعر(٣١). وإذا كانت الأساطير اليونانية وغيرها قد بدأت تدخل في الأدب العربي الحديث.. كما سبق أن أشرت بتأثير الحركة الكلاسيكية، فقد تأكد توظيفها في فترة سيادة الحركة الرومانتيكية بما كتبه «دريني خشبة» من (أساطير الحب والجمال عند الأغريق) على صفحات مجلتي الرسالة والثقافة المصريتين، وبما نجده من توظيف لهذه الأساطير في شعر العقاد وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل. ثم إن الاتجاه الوجودي قد رسخها، فالسياب يراها استسلاماً لوجود أكثر عمقاً من الوجود اليومي الضاغط الناقد لكل شاعرية. ويقول: نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح .. إذن فالتعبير المباشر من اللاشعر لن يكون شعراً، فماذا يفعل الشاعر إذن، يلجأ إلى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بمرارتها، ولأنها ليست جزءاً من هذا العالم(٣٢).

ولا شك أن الشعراء العرب قد وجدوا في الأعمال الإبداعية للوجود بين أمثال سارتر وكامي توظيفاً للأساطير فحذوا حذوهم. أما المضامين الوجودية التي تعد أصولاً فيها فهي تركز على مقولة الوجوديين بأن الوجود الوحيد في الكون هو الوجود الإنساني. ولم يتورع «سارتر» عن القول بأن (الإنسان يتحقق إنساناً كي ما يكون إله)!! والأساس العام للوجودية إنكار وجود أية ماهية سابقة، وحصر الوجود بالنسبة للإنسان في الحقيقة الوحيدة اليقينية وهي (الكوجيتو) الديكارتي(٣٣)، أي تفكير الفرد، ولهذا يدعي سارتر «عدم وجود شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه، وبناء على ذلك فهو ينكر وجود إله، وألا توجد ماهية أو مثل أو قيم أخلاقية متوارثة لها صفة اليقين. وكل هذا التراث ينبغي أن يتحلل منه الإنسان ليحقق وجوده وحريته المطلقة وقد نتج عن التفكير الوجودي الأحساس الحار في نفس الإنسان بمشاعر القلق والاغتراب واليأس، أما القلق فهو نتيجة الحرية المطلقة للفرد الذي لا يستند في سلوكه وأحكامه إلى خالق أو أي نوع من الجبرية، أو ضرب من ضروب القيم الأخلاقية والاجتماعية، وهذه الحرية المطلقة تستتبع نوعاً من المسؤولية. ولا بد أن يستشعر الفرد في ضوء هذه الفلسفة بالوحدة وعدم وجود مساندة خارج نفسه التي تتحمل وحدها المسؤولية كذلك لا بد أن يستشعر اليأس لرفضه التسليم بقوة علوية أكبر من ذاته، والانصياع للقضاء والقدر، وفقدان العزاء الذي يجده المؤمن في الحياة الأخرى عوضاً عن الحياة الواقعية.

ونجد هذه المضامين جميعاً في شعر المبدعين العرب المحدثين، وقد سبق

نزعة وجودية ترى الجمال في القبح والشر والرذيلة .. لماذا؟!

أن أشار إلى ذلك عدد من الباحثين في مقدمتهم الدكتور إحسان عباس حين لاحظ تأثير الحركة الوجودية في مضامين الانفصال واللامكانية واللاتاريخية ، ومثل لها بقصيدة (مسافر بلا حقائب) للبياتي في ديوانه (أباريق مهشمة)(٣٤). وحاول الباحثون أن يوجدوا في البيئة العربية عوامل تدعو إلى تبني الفكر الوجودي من إحساس بالاغتراب والوحدة واليأس والقلق والعدمية، فذكروا المأساة الفلسطينية والصراع مع الصهيونية، وخوض معارك التحرير ضد الاستعمار بأشكاله المختلفة، والتمزق بين اليمين واليسار، وبين التخلف والتقدم، والأصالة والمعاصرة، والليبرالية والالتزام وغير ذلك. ولكن وجود هذه العوامل وتأثيرها في مسار الفكر العربي لا يعني بالضرورة الاتجاه إلى الفكر الوجودي، ولكن المبدعين العرب وجدوا فيه. بعيداً عن إحساسهم القوي بعقيدتهم الإسلامية -تعبيراً عن عبثية الوجود، تحقق لهم معاني الرفض والتمرد التي تسربت إليهم من النموذج الغربي أكثر مما تسربت من مجتمعاتهم، تحقيقاً لمقولة «جاك بيرك» لكي يكون العربي ذاته عليه أن يكون الغير(٣٥).

وقد ظهر الأثر الوجودي في شعر السياب، وكأنه كان يستلهم «بودلير» في موقفه الوجودي الذي يعبر عنه بالتمرد ورؤية الجمال في القبح والشر والرذيلة. ويرى أحد الباحثين أن صرخة «سارتر» (الجحيم هو الآخرون) تتردد عند السياب في قوله:

وعرفوا المرقى إلى الجلجلة
والصخر ياسيزيف ما أثقله
سيزيف إن الصخرة الآخرون(٣٦)

وترى خالدة سعيد (شريكة حياة أدونيس) أن مفهوم قصيدته (البعث والرماد) لا يمكن أن يتضح بغير توظيف الفلسفة الوجودية(٣٨). أما ديوانه (التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) فهو تصوير ناطق بالفكر الوجودي في تمرده ورفضه وقلقه وفي الإحساس الحاد بالغربة. وتأثرت القصة القصيرة بالتيار الوجودي كما نجد في إبداع إدوار الخراط وعلاء الديب ومحمد حافظ رجب ومحمد الصاوي و إبراهيم أصلان وغيرهم في مصر وفي بلاد عربية أخرى(٣٩). وكذلك تأثرت الرواية بهذا الفكر الوجودي في أعمال سهيل أدريس وجبرا إبراهيم جبرا و إسماعيل فهد إسماعيل ونجيب محفوظ وليلى بعلبكي والطيب صالح وغيرهم. والمعاني العامة التي تدور حولها الرواية العربية الوجودية إثبات الإرادة الإنسانية المتحررة من كل قيد، والمسؤولية الملقاة عليها، والقلق واليأس والسقوط والاغتراب والانفصام عن الماضي وعن المجتمع(٤٠).

نعجب حين يتناولها محمود أمين العالم بنظرة الواقعي الاشتراكي المتآلف

هذه الدعوة إلى التخلي عن الموروث بحجة الحداثة والتقدم .. كيف؟!

مع الفكر الوجودي فيقول (إن أولاد حارتنا ملحمة شعرية على غرار ملاحمنا الشعبية، على غرار عنترة والأميرة ذات الهمة وحمزة البهلوان وغيرها، بل لعلها تفوقها من حيث الرواء والعمق والشاعرية. إن بناءها الغني هو بناء الشعر الملحمي، ولغتها هي لغة الحكمة والنبوة!! والشعر إنما لغة التركيز والشمول والعمومية والتجربة والإيقاع العميق، وشخصياتها ليست الشخصيات النثرية التي نواجهها في القصص، بل هم أبطال ملاحم شعرية، أبطال معارك تاريخية، في ملامحهم عتاقة التاريخ(٤١). وهؤلاء الأبطال الذين يحركهم المؤلف ليسوا إلا الإله جل وعلا ومجموعة من الأنبياء صلوات الله عليهم، أسقطها عليهم !نكاتب كل ما يريد أن يقوله من منظور الفكر الوجودي الملحد!!

مقاطعة الموروث .. لماذا؟

ثم روج للحداثة بعد ذلك عباد النموذج الغربي منذ استطاع الفكر الغربي المسيحي فرض سيطرته ومد نفوذه في العالم العربي الإسلامي بجناحيه الشرقي والغربي، واستطاع أن ينشىء تياراً علمانياً عربياً يدعو إلى التخلي عن النظرة الدينية في مواجهة الكون والمصالح الدنيوية، وقصر الدين على الأمور المتصلة بالروح والعلاقة الفردية بين الإنسان وربه، مع ضرورة الأخذ بالحضارة الغربية في كل نواحي الحياة والاعتماد على النظرة العلمية العقلانية.

والغرب- كما يقول بحق روجيه جارودي- حالة فكرية متجهة نحو السيطرة على الطبيعة والناس (٤٢) وهو ينظر بازدراء إلى كل الحضارات السابقة التي أسهمت فترة طويلة من الزمان في توجيهه ومنها الحضارة الإسلامية التي كانت لها السيادة في الغرب حتى القرن الرابع عشر الميلادي، وهذا الفكر الغربي- بكل ما فيه من تناقضات وظواهر إلحادية- فكر مسيحي متعصب ينكر للإسلام أي دور حضاري، ويجل انتصار «شارل مارتل» على المسلمين في موقعة «بواتييه» رمزاً لانتصار الحضارة الغربية على (البرابرة)(٤٣) ولا يتورع دانتي «في الكوميديا الإلهية التي استلهم فيها قصة الإسراء والمعراج عن التهجم على نبي الإسلام بإقصائه مع أتباعه إلى الجحيم(٤٤). ويرى أحد الباحثين الغربيين أن حركات ثلاث صنعت التحول في الفكر الغربي في القرن الثامن عشر: الثورة البروتستنتية، والحركة الإنسانية، والنزعة العقلانية(٤٥) وكل هذه الحركات- على الرغم من وقوعها في القرن الثامن عشر- ذات أثر كبير في اتجاهات فكرية ظهرت في الغرب وأثرت تأثيراً مباشراً في تشكيل الفكر العربي المعاصر. ومن هذه الاتجاهات الفكرية الغربية نظرية «دارون» في التطور التي كانت في مضمونها إغفالاً لدور الخالق ومحاولة لتقديم صورة حركية للكون وللإنسان معاً. وكان المذهب الماركسي محاولة لخلق نظرة جدلية في رؤية الإنسان لطبيعة الدوافع الكامنة وراء مفاهيم التغيير في العالم، فالأشياء تتغير وفق دوافع كامنة في نفسها، ولهذا كان تطورها حتمياً. وغيرت نظرية «فرويد» في اللاشعور من نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى قيمه وما يتحكم في سلوكه من عوامل ودوافع، ومنحت الغرائز والانفعالات دوراً مماثلاً لدور العقل والتحكم في سلوك الإنسان. كذلك زعزعت نظرية «انيشتاين» في النسبية الإيمان في نفس الأوروبي بوجود حقائق مطلقة ونهائية، مؤكدة نسبية الحقيقة العلمية والمعرفة الإنسانية والقيم والثقافات، بل نسبية كل شيء وتسللت الحداثة إذن ضمن حركة هذا الغزو الغربي باتجاهاته ومذاهبه التي يرفضها الإسلام لإغفالها جميعاً دور الخالق في الكون، وحركة الكون الدائبة المنظمة وفق مشيئته، وعبودية الإنسان لربه. ويصف أحد الباحثين الأوروبيين هذا المذهب بأنه زلزلة حضارية عنيفة وانقلاب ثقافي شامل، وأنها جعلت الإنسان الغربي يشك في حضارته بأكملها، ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة. ويرى النقاد الغربيون أن الحداثة استوعبت مجموعة من الحركات والمذاهب التي حددت مفاهيمها ومبادئها العامة التي ترتكز على الاقتحام والنفور من كل ما هو متواصل، وأدبها غير واقعي، خالٍ من المضامين الإنسانية يركز على القضايا الأسلوبية والشكلية بدعوى النفاذ إلى أعماق الحياة، وأنها تدعو إلى تحطيم الأطر التقليدية والشخصية الفردية، وتبني رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد(٤٦).

ويرى «هربرت ريد» في كتابه (الفن الآن) أن لفظ (الثورة) ليس ملائماً لها لأنها تحطيم بل انحلال مأساوي. ويقول (أورتيكا كاسيت) في كتابه (النزعة اللاإنسانية في الفن) إن الحداثة هدم لكل الإنسانية وإنها الفن الثائر على الناس والزمن والتاريخ. ويرى «فرانك كيرفود» في كتابه (مقالات حديثة) إن الحداثة لا تعيد صياغة الشكل، بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس.

ويقول «ليونيل» في كتابه (مقالات في الأدب والنقد والمعرفة) إن ما تعنيه الحداثة: اللاعقل والاضطراب، والفوضى الاجتماعية الكاسحة والعدمية، والموقف المعادي للحضارة والتورط والغربة واللانظام.

وقد استمدت الحداثة من نظرية «فرويد» في الأحلام وما أضافته السريالية بأننا نعيش في مستويين مختلفين وفي عالمين متباينين يتداخلان ويتشابهان حتى إننا لا نستطيع التمييز بينهما مفهوماً بازدواجية الوجود وازدواجية المعنى أو ما يسمى بتكافؤ الضدين. وترتب على ذلك عدم التمييز فيما بين الأضداد: الرفض والقبول، الحياة والموت، الرجل والمرأة، الإله والشيطان، والخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الطهر والدنس. وتأثرت الحداثة بالحركة الدادية التي قامت: على أساس مهاجمة المعتقدات والمؤسسات التقليدية والعودة للبدائية، وكان رائدها «ترستان تزارا» كما وصفه باحث أوروبي مروجاً للفوضوية الفنية والاجتماعية ومؤكداً على الاتجاه العبثي.

واستوعبت الحداثة كل ما طالبت به الحركة المستقبلية من شعر يتبرأ من العقل وكراهية كل ما يتعلق بتراث الماضي حتى اللغة الموروثة، والدعوة إلى أن تكون لغة الشعر لغة ما وراء العقل، وأن تقوم القصيدة على التفكك، لا على

الترابط، لأنها تعتمد على الحدس بعيداً عن رقابة العقل والمنطق.

واستمدت الحداثة من السريالية دعوتها للكتابة التلقائية التي تجعل الشعر مشاعاً بين الناس وليس مقتصراً على فئة موهوبة ودعوتها للغموض، حتى قيل أن أقصى إطراء يمكن أن يقدمه شاعر حداثي لآخر هو قوله إن قصيدته قمة في الغموض، بل أخذ الحداثيون يشككون في كل قصيدة واضحة أو زاخرة بالمشاعر الذاتية واصفين إياها بأنها (تقدم عالماً عارياً) وقد تعددت محاولات الموجين للثقافة الغربية في اتجاهاتها الشاذة لإدخال الحداثة بوصفها مذهباً أدبياً، وكان لأدونيس (علي أحمد سعيد) دوراً مؤثراً في هذا الاتجاه بكتاباته في مجلة (شعر) ودعوته إلى قصيدة النثر بوصفها (تمرد في نطاق الشكل الشعري) وبإصداره (صدمة الحداثة) و (بيان الحداثة)، ثم كتابه (الثابت والمتحول) الذي يقول فيه: «لا يمكن أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي إذا لم تتهدم البنية التقليدية للفكر العربي وإلا إذا تخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي».

وتزخر كتابات الحداثيين ذوي الأقنعة العربية بالأفكار السريالية وتتردد فيها عبارات الانقطاع، وعدم التواصل والتمرد والتجاوز ورفض كل ما يمت إلى العقل والمنطق، وتغيير الحياة عن طريق الحلم، وعلاقة الشاعر بالسحر والأسطورة والبدائية والرؤيا والنبوءة، ورفض الواقع.

يقول كمال أبو ديب عن الحداثة إنها (تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية، وعلى المنطق وعلى الشريعة، من حيث هي أحكام تقليدية تعني الظاهر.. هذه الثورة تعني التوكيد على الباطن، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية).

ويعبر «أدونيس» عن هذه الفكرة (وهي تدمير القداسة ومقارفة الخطيئة) في قصيدته إلفة الخطيئة التي يمجد فيها الخطيئة أو الصاعقة التي تنتهك القداسة منكراً سلطة الدين، ماحياً العقوبة والثواب، يقول:

أحرق ميراثي أقول أرضي / بكر ولا قبور في شبابي / أعبر فوق الله والشيطان/ دربي أنا من دروب الإله والشيطان/ أعبر في كتابي/ في موكب الصاعقة المضيئة/ في موكب الصاعقة الخضراء/ أهتف: لا جنة لا سقوط بعدي/ وأمحو لغة الخطيئة.

ولما كان مجال الإبداع في رأي أصحاب الحداثة والسرياليين هو اللامحدود واللانهائي، كان من الطبيعي أن يسقط عندهم الغرض أو الموضوع في القصيدة، وذلك يسهم إلى حد بعيد مع اتجاه الكتابة التلقائية في تكثيف الغموض، إذ تتحول الكلمات إلى رموز، والعبارات إلى مجموعة من الدلالات المستغلقة على الفهم. يقول «أدونيس» في ذلك: «وإن كان الوضوح طبيعياً في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محدودة، أو وضع محدد، فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق (يعني الحداثي)، فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه. هذا يقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى، ويغير علاقته باللغة، لا تعود اللغة وسلية لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين» ويتحقق ذلك في كثير من شعر الحداثيين، يقول «أدونيس» في كتاب (التحولات في ذات الإنسان): في الجرح أبراج وملائكة/ نهر يغلق أبوابه وأعشاب تمشي/ رجل يتعرى/ ثم ينقط الماء فوق رأسه/ ثم يسجد ويغيب/ أحلم/ أغسل الأرض حتى تعبر امرأة/ أضرب عليها سوراً من القيم سياجاً من النار/ وأبني فيه من الدمع/ أجيلها بيدي.

وهذا محمد عفيفي مطر يسجل في قصيدته (قراءة) خطرات باطنية تعرض له في اللاشعور وكأنها خرافات أحلام غامضة المدلولات، يقول:

تلبس الشمس قميص الدم في ركبتها جرح بعرض الريح/ والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل/ سلام هي حتى مشرق النوم سلام/ ونساء النهر يطلعن/ خلاخيل من العشب استدارات من الفضة والطمي/ اشتهاء باللغة رغو الماء/ تصايحن على الطهر بالشيلان يمسحن زجاج الأفق/ يبكين بكاء طازج الدفء/ سلام هي حتى مشرق النوم سلام/ ضمت الحقول ركبتها واستراحت أسنة المحاريث/ ونامت الثعابين/ سلام ظلامي يتكوم قشاً ناعماً وزغباً/ والثيران أغفت واقفة تتكسر أنجم الليل في حدقاتها الفسفورية الغائبة/ سلام قناع من ليل خيم/ نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي.

وموقف الحداثة الغربية من اللغة هو نفسه موقف مروجي الحداثة في

انتقلت آفة الحداثة إلى القصة لتسقط لغتها التواصلية وتصور ميلاً باطنياً

أدبنا العربي، فهم يرفضون اللغة التواصلية يقول كمال أبو ديب في ذلك: الحداثة لا ترى موت اللغة فقط، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمي السلطوي.

ويقول آخر من مروجي الحداثة : إن الشاعر يجب أن يتصرف كالكيميائي الذي لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات في المركبات والعناصر التي تحت يده، في الشعر تتحول اللغة إلى مقل من الشفرات، إنها تتخذ لنفسها وظيفة (علامائية) خالصة.

وتتكاثر النماذج التي تستجيب لدعوة الحداثيين كما نرى في قصيدة شاعر من الإمارات هو أحمد راشد ثاني بعنوان (مسألة أخرى) فهو يستبيح فيها الدلالات اللغوية للألفاظ، بل يستبيح أصل وجودها اللغوي، مع استخدام صور مجازية شديدة التكثيف والإيغال في الإبهام الصادر عن اللاوعي، يقول(٤٨).

حيض حامض/ يشاع في رجرجة أوهام مرة/ قفلك النهار/ بأسرار

راكنة/ وغزيرة/ علمة فيض/ يأكل كله بمقت مبكر/ لا يغلق الماء/ كما ادعى.

وهذا الموقف الحداثي الثابت من اللغة لا يقتصر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها، بل يتعدى ذلك إلى تدمير التراكيب اللغوية وإهمال عناصر الربط في الجملة، وإساءة البنية اللغوية والنحوية، أضف إلى ذلك بعثرة الأفكار المشوشة وتقطيعها. ثم يأتي ما ذكرته من إسقاط الغرض أو الموضوع وفيضان الدلالة وتوالي الصور الغريبة البعيدة عن الوعي والمنطق كالقار الأبيض، أو الحذر الذي ينساب من ثدي السفينة، أو الجرح في ركبة الشمس بعرض الريح، أو زهرة الكيمياء في الشفاه اليتيمة، كل ذلك يوقع القارىء ضحية اللغز والفكر المضطرب، أو اللافكر الناتج عن اللاوعي.

إن القصيدة الحداثية بالمعنى الاصطلاحي الحقيقي للحداثة -غرق في اللاوعي والأسطورة والحلم وتخيلات مرضى الأعصاب وكل ما من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه وعقله ووجدانه الحي، بل يخرجه قبل ذلك من عقيدته وتراثه وشخصيته وتقاليده ولغته.

وانتقلت آفة الحداثة إلى الفن القصصي فأسقطت منه القواعد الفنية المعتمدة على الحكاية والسرد والنموذج الإنساني العادي الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات، كما أسقطت اللغة الواضحة (التواصلية)، وأصبح الفن القصصي في اتجاهه الحديث يسجل لحظات شعورية ويصور ميلاً باطنياً للتعبير عن الإحساس الفردي الداخلي الصامت.

تحول الفن الإبداعي تحت مطرقة الحداثة إلى أفكار متقطعة دون رابط

لقد أصبح القاص ينحي نفسه ويواجه القارىء بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه، ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية ولم تعد لها ذروة وحبكة، وأسقط منها كل نظام سبق أن سار عليه القصاص في العهد الزاهر للقصة. وأصبح القارىء مطالباً باليقظة التامة ووحدة الوعي ومحاولة إيجاد نظام من خلال فوضى الأفكار وتبعثرها.

ويقول في ذلك الناقد «ويندهام لويس» إن كان هذا النوع من القصص يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلاً معيناً، فالحياة الداخلية للشخصية بما فيها من حدود تستحيل إلى نسيج هلامي مختلط يخلو من كل العقد والمفاصل.

و إلى جانب هذه الظواهر في بناء القصة نجد مضمونها يستهدف تحقيق كل ما آمن به الحداثيون، فالحداثة في الفن القصصي تتجاوز الواقع ولا تحاول تسجيله، بل تنسحب منه إلى داخل النفس لترصد خطراتها وأفكارها التي تجري مشوشة بلا نظام. وهي تغرق في الرمز الذي يستحيل إلى غموض كثيف حين تصور القصة عالم التخيل الباطني الزاخر بتداعيات الأفكار العابرة وأحلام اليقظة. وهي تستخدم لغة الحداثة غير (التواصلية) متعانقة في ذلك مع الشعر، بل هي في أحيان كثيرة تستخدم لغة الشعر نفسها. يقول أحد قصاص الحداثة في قصة قصيرة بعنوان (مريض): لا أعرف أبداً إلى أين أنا ذاهب على وجه التحديد .. آه .. التي تناولت كوب الماء المعطر .. عطشانة صحرائي .. هات يديك لأقرأ حظي حسب التقدير الفلكي وأسجد .. (تؤول الحياة في مشاجرة عائلية إلى أمور لا معنى لها..) جذبت ياقة قميصي من تحت ثنية رقبتي على النقالة الخجل مر بيده على مكان مسح عرقه .. لم نهضم سوء نيتك، ملابسك الصحراوية مترية .. الطيور المسافرة على صدره مجهدة فداؤك باق سحابات صحراء مقطوعة النور.. تاه على أرضها، يحمل أحزان النفي والموت .. المطبات في الطريق تدبر مؤامرة اغتيال مجانية ... على حافة النقالة يرجون رأسه. سقوطاً من نافذة الرحالة المقبورون على رمل التيه .. على مهلك... رأسك مطرقة .. تتولى أصواته. ها هم مندفعون إلى المخابىء .. في الزحام أمن .. كرهوا رائحة عرقهم.. عفن الريح من حجرة البيانات، تعد وجه غريب، مريض لم أتعوده .. أنت .. من حيث بدأ يخطو، مصدر الخرس والملل في بيت لا يكنس فيه عقب السيجارة .. وجهها محروق تحت قدمي تمثال نصفي.. نعاها في صمت أول.. شارع وسلالم وصمت يفتح باباً موصداً في وجه البحر».وهذه الأقصوصة نموذج لما فعلته الحداثة في الفن القصصي الذي استحال إلى أفكار متقطعة لا رابط بينها، تعبر عنها كلمات بأسلوب يعمد إلى تكثيف الصور المجازية والرموز التي تغرقها في الغموض والإبهام.

ونتيجة لتأثير المذاهب الفكرية الغربية التي سبق أن أوضحتها احتل التعبير الجنسي مساحة كبيرة في أدبنا العربي الحديث ويؤدي «نزار قباني» في هذا الاتجاه دوراً مهماً معترفاً بأنه بطبيعة تركيبه ينسجم مع هذا الاتجاه(٤٩) وهو ثائر على المجتمع العربي المسلم (الخائف من جيد المرأة .. الذي لم يستطع أن يشفى من فكرة الأنثى العار)(٥٠) وهو يعترف صراحة بأنه لا يعرف في المرأة غير الجنس (فإنني نادراً ما وقعت في الحب)، و(كشهريار كانت الوفرة (وليمة الجنس المتكررة) تعيبني بالقرف والاشمئزاز)(٥١) ومصطلحات الجنس لا تخلو عند نزار حتى في حديثه العادي فهو يقول (إلى كل فنادق العالم التي دخلتها، حملت معي دمشق ونمت معها على سرير واحد). ويقول : (أحياناً أشعر أن الورقة مستعدة فأمارس الحب معها بنجاح، وأحياناً كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد فألبس ثيابي وأنصرف)(٥٢) ويصور نزار الجنس تصويراً حسياً صارخاً في كثير من أشعاره كما في قوله:

سمراء صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي
نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لي دمي
صنمان إني أعبد الأصنام رغم تأثمي
لا تكتمي النار الجبيسة وارتعاش الأعظم(٥٣).

بل نجده لا يتورع أن يصف نوعاً من الشذوذ الجنسي في (القصيدة الشهيرة)(٥٤).

ونرى عند محمد الماغوط في شعره المنثور إسرافاً في النزعة الجنسية. وتمتد هذه النزعة حتى في الخليج العربي بين ناشئة الشعراء الذين يتابعون خطى الرواد سواء أكانوا واقعيين أم رومانسيين أم وجوديين أم حداثيين، فالسقوط في الجنس ظاهرة مشتركة عند أتباع المذاهب الأدبية الغربية التي تطلق العنان للغرائز بدعوى الحرية المطلقة. فهذه «ظبية خميس» تمجد الشهوة في حمى جنسية صارخة في قصيدتها (أنشودة الجسد) فهي تقول(٥٥):

فحيح وشهقة
وهمهمات تموء تضيع
ويندفع الأقحوان
وينسل الفيروز من العاج كما يفعل اللؤلؤ

وحدها السكينة خنجر/ وحده القلب صحراء/ وما بينهما طرق عنيف/ وبيب/ ودقات القبائل عند المغيب/ عالم/ أفق/ قوس وساحة حرب هو الجسد/ حين يلتقيان يعود للنبع وجه الحقيقة/ وحين يلتقيان لا حكم يسود غير الإنشاء/ مطر وحضن وآهات/ ماء يرفع هامات الرجال/ ويجعل منها امرأة إلهة/ قمر ممطر وحمامتان تحت شمس الضحى/ وكلانا يرتدي صاحبه.

ومن الطبيعي أن نجد هذه النزعة الجنسية عند «أدونيس»، حتى إن «رياض الريس» وصف مضامين كتاب التحولات بأنها جنسية عابثة(٥٦). وهو يتوجه بالجنس اتجاهاً وجودياً حين يجد فيه خلاصه من اليأس وطريقه إلى التحرر.

ونجد مثل هذه النظرة عند كثير من الروائيين العرب وكتاب القصة القصيرة. ولا شك أن التأثير الفرويدي في القصة منذ العقد الثالث من القرن العشرين كان عظيماً في الغرب بعد أن استوعب الكتاب مؤلفيه عن تفسير الأحلام ونظرية الجنس. وأصبح التطبيق الشامل لبحوث فرويد في الجنس جزءاً مهماً في القصة بعد الحرب العالمية الثانية، حتى بدت المشكلات الإنسانية الملحة كخطر الحرب أو الانهيار الاقتصادي موضوعات غير ذات أهمية إلى جانب موضوع الجنس. وقد انتقل ذلك إلى القصة العربية، وأبرز من تأثروا به «إحسان عبد القدوس» الذي يجعل الجنس المحور الرئيسي الذي تدور حوله كل قصصه والذي تشقى أو تسعد به كل شخصياته(٥٧).

لقد قامت مجلة (شعر) بدور محدد لها لترسيخ معنى الحداثة، من حيث نقل الشعر إلى الميتافيزيقا، وقطع سبل اتصاله بالقارىء. يقول: «رينيه حبشي» في أحد أعدادها: الشعر الأصفى هو الميتافيزيقا. وفيه تنسحب الحياة منه كما ينسحب الدم من الوجه، تبقى المجانية وحدها ضرورية، وتلك هي رسالة الشعر(٥٨).

وقد أفاض الباحثون في تحديد الدور الذي قامت به هذه المجلة من

يوسف الخال يؤكد أن الحداثة موقف من الحضارة ومن الله والإنسان والوجود!

حيث نشر (اتفاقية الضباب) وتقديم صورة زائفة عن العالم، واخفاء علاقة الغرب الاغتصابية بالوطن العربي في أخطر مراحل تاريخه، وإفراغ مضمون الفعالية الشعرية من محتواها الواقعي، وطرح أسماء بعض الشعراء الغربيين مع إحاطتهم بهالة خرافية تجعلهم مثالاً يحتذى في كل إبداع، وتوظيف الأسطورة والميتافيزيقا لتحقيق كيان اغترابي عن المضمون الإنساني(٥٩).

موقف غامض:

ويؤكد «يوسف الخال» أن حركة الحداثة هي في المقام الأول موقف من الحضارة الإنسانية، ومن الله والإنسان والوجود. وأن خلاص العالم العربي لا يتحقق إلا من خلال الفرد العربي الذي يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية، وأن الحضارة الغربية هي حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي... ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها، ولم نتبنها من جديد ونتفاعل معها، ونفعل فيها، إنها لنا- وهي نحن - بكل مآثرها وعيوبها، بكل قوتها وضعفها، بكل ما تضن به أو تعطيه للإنسان في جيلنا وفي الأجيال التالية(٦٠).

وكل كتاب مجلة (شعر) كانوا مفتونين بحركات التمرد الأدبية التي عبرت عنها الحداثة، وكانوا يدعون إلى الانقطاع عن التراث العربي الإسلامي تحقيقاً لمقولة رائد السريالية أندريه بريتون «حين يتعلق الأمر بالتمرد ينبغي ألا يحتاج أحد منا إلى أسلاف، كذلك كانوا منغمسين في تيار الواقعية الاشتراكية بكل أهدافها ورؤاها.

ويعد «أدونيس» -كما سبق أن أوضحت- أهم شعراء هذا التجمع من حيث التنظير والتطبيق، وقد صدق أحد الباحثين في قوله: «ولا مراء في أن آراء «أدونيس» في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم تصدر عن فكر ماركسي، فالثورة التي يدعو إليها الفكر الماركسي تعني تماماً كل هذه الأفكار السابقة، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها دينية كانت أو ثقافية أو فنية أو اجتماعية. ويتأكد ذلك من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها «أدونيس» في عروضه لتلك القضايا، فآراء لينين وماركس ونيتشة يتردد صداها في كتبه»(٩١).

ولا شك أن «أدونيس» يؤمن بفلسفة نيتشة إيماناً قوياً بكل ما فيها من إلحاح ورغبة في التدمير من أجل خلق (السوبرمان) وقد صدق الباحثون الذين لاحظوا الوجه النيتشوي في قناع «مهيار الدمشقي» فهو يرى في اللاتيقن والحيرة مصدر ضوء ومعرفة للإنسان المنقذ والخلاق، فإنه يرفض الله والشيطان في آن معاً وسط مجتمع يشكل اللون الأسود الشيطاني والأبيض الإلهي فيه، ليس فقط حدود الهوية الأخلاقية والروحية، وإنما حدود الوجود

متى تنضج شخصيتنا بعيداً عن الاستغراب والإلحاد واللهاث وراء الآخرين؟!!

الجسدي كذلك:

لا الله أختار ولا الشيطان/ كلاهما جدار(٦٢).

وما أصدق الباحث الذي يقول في أدباء اتجاه الحداثة: «رأينا غالبية هؤلاء الشعراء تتجه إلى آفاق بعيدة ومشكلات لا تنبع من الظروف الخاصة بمجتمعاتهم هم. إن تطرفهم في هذا التوجه الذي حملهم ظلماً تسمية (الغرباء) يمكن النظر إليه في حمى نضالنا الأليم كضرب من الفرار أو من الاستلاب، لأنه إذا كانت مفهومات كالضياع والعبث واليأس والفراغ وما إليها تعتبر أفكاراً وجودية شاملة ومسوغة أحياناً فإنها قد ولدت لدينا الانطباع بأن شعراءنا لم يصلوا إليها بالطريق الطبيعي ومن خلال إطار حياتهم المحلية، وإنما تلقوها من خلال جسر مصطنع يمتد بين منفى عوالمهم الداخلية، وعالم نماذجهم الخارجية. لقد بدا أن الصيغة القديمة (جدوا أنفسكم لكي تجدوا الآخرين) قد انقلبت لتصبح (جدوا الآخر لكي تجدوا أنفسكم)(٦٣).

وكان طبيعياً أن تؤثر نظرية الحداثة في مسار النقد الأدبي وأن تهتك مقاييسه وترفض كل اتجاهاته السابقة على ظهورها وتنظر من جديد في العلاقة الثلاثية بين النص والمبدع والمتلقى، وسبب ذلك واضح وهو أن النص الحداثي يتمرد على مقاييس النقد في شتى اتجاهاته فكان لا بد من استخدام مقاييس جديدة تحاول استكشاف عناصر الإبداع الفني في النص الحداثي، ووجدت الحداثة بغيتها في الفلسفة البنيوية التي كانت في أصلها محاولة لدرس الظواهر بصفة عامة، ويأتي في مقدمتها الظواهر البشرية على أساس فكرة البنية، وهي تعني صورة الشيء وهيئته ووحدته المادية وتصميمه الكلي، أي مجموع العلاقات الباطنة المكونة لوحدته. وقد استند فلاسفة البنيوية على اللغة إذ قالوا لا توجد بنية إلا حيث توجد لغة، فإذا تحدثوا عن بنية أي شيء لا لغة له، تصوروا له لغة، هي لغة العلامات أو الرموز، ولذلك قيل في تعريف البنية إنها نظام رمزي لا يمكن رده إلى الواقع ولا إلى نظام الخيال، لأنه نظام ثالث مستقل عن كل منهما.

وقد اختلف الباحثون في البنيوية حول طبيعتها: هل هي فلسفة تبحث في البنية والنسق والنظام واللغة مثلما كانت هناك فلسفات تبحث في الوجود والذات والإنسان والتاريخ، هل هي منهج للبحث العلمي، أو موقف عقائدي أو نظرية في المعرفة؟ وكل رأى يحدد لها وجوداً له ما يؤيده، فبعض دعاة البنيوية أعلنوا موت الإنسان ليوضحوا أن البنيوية نزعة معارضة للنزعة الإنسانية أو الذاتية. وبعضهم أعلن عداءه للتاريخ والفلسفة. ومن روادهم «التوسير» الذي فسر الماركسية تفسيراً بنيوياً وأوجد نقطة التقاء بين الماركسية والبنيوية وهي النزعة المضادة للإنسان بمعنى رفض تفسير التاريخ بالاستناد إلى مفهوم الإنسان أو الذات.

استندت الحداثة على البنيوية في محاولة لايجاد نقد أدبي جديد تستوعبه مقاييس الثورة التي أحدثتها نظرية الحداثة في الأدب، وكانت البنيوية اللغوية من أبرز ما توسلت به الحداثة لرسم المعالم النقدية الجديدة، وإذا كان «فردناند دي سوسير» هو الذي وضع أساس البنيوية اللغوية التي تسعى لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية في النصوص وتطورها، فقد ظهر آخرون بعده كانت لهم وجهات نظر أخرى، بحيث صارت البنيوية اللغوية عدة بنيويات، وإن ظل الأساس الذي يجمعهم: محاولة اكتشاف كيفية انبثاق المعاني اللغوية من التراكيب أو الأبنية للكلمة والجملة والعبارة. ومن أقوال «كلود ليفي شتراوس» التي تبين استحواذ البنيوية على العلوم الإنسانية قوله: إما أن تكون العلوم الإنسانية علوماً بنيوية، أو لا تكون علوماً بنيوية، أو لا تكون علوماً على الإطلاق، لأنها لا تملك القدرة على التبسيط إلا إذا أصبحت بنيوية. والمقصود في التبسيط في هذه العبارة التنظيم البنيوي الذي يرد الوقائع الكثيرة إلى مجموعة من العلاقات الرياضية البسيطة.

والنظريات الأخيرة في علم اللغة قد خالفت البنيوية في بعض أصولها، حتى لقد أطلق عليها (ما بعد البنيوية). وبرغم هذه الاختلافات فإن معظم الاتجاهات البنيوية تركز على النص الإبداعي بوصفه بنية لغوية وإشارية مكتفية بذاتها، ولهذا ينبغي رفض الإحالة إلى ما هو خارج إطارها اللغوي كالمؤلف والواقع والظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية. فالبنيوية في أساسها النقدي تبدأ من النص وتنتهي به، وكأنه الغاية النهائية في حد ذاته وإذا استخدمنا مصطلحات البنيويين قلنا إنهم يركزون على الوظيفة الشعرية للمرسلة، ويهملون من شأن العناصر الأخرى الخاصة بالظواهر الابداعية. وهم يرون تحول المرسلة إلى نص في عملية ارتداد لسيرورة الرسالة نحو المتلقى ثم انكفاءها على ذاتها لتوليد القيمة الإنسانية للنص. وبذلك تنحصر وظيفة المتلقي في الكشف عن شفرة النص ومعناه وآلياته وأنساقه المختلفة عن طريق تحليل مستوياته الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية وغيرها.

والاتجاه السميولوجي أو السميوطيقي يركز أيضاً على النص بوصفه بنية ألسنية وإشارية مكتفية بذاتها، وينبع الإدراك السميولوجي من فهم طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، ومن ثنائية الحضور/ الغياب، القائمة بينهما فالدال هو الصورة الصوفية أو الخطية، الذي يمثل حالة الحضور في النص، بينما يمثل المدلول الذي هو متصور ذهني حالة الغياب، ودور المتلقي يتمثل في عملية استحضار هذا المتصور الذهني الغائب. ثم تنشأ المقومات الإبداعية للنص من تكامل العلاقة بين الدال والمدلول.

موضوعية زائفة:

والاتجاه التشريحي أو التفكيكي Deconstr Active يتحلل إلى حد كبير من سلطة النص المفروضة على المتلقي، ويوجهها إلى القارىء بناء على نظرية الخطاب الثلاثية الأطراف: الباث (المرسل)، والخطاب (الرسالة)، والمستقبل (القارىء)، ولكن هذا الاتجاه يطلق العنان للقراءات المتعددة بعدد القراء، وهي جميعاً نسبية غير يقينية، وتخضع لمستويات القراءة التي استخرجوا منها أنماطاً متعددة: الاستكشافية، الاسترجاعية، العمودية، الأفقية.. إلخ، كما تخضع لمستويات القراء فمنهم المثالي والخيالي والضمني وذو الكفاءة اللغوية.. إلخ.

وإذا كان الاتجاه البنيوي قام على أساس تناسق بنية النص الأدبي وفق قوانين لغوية وأنظمة لا تقبل التعديل أو التغيير، ولا تتأثر بأي مؤثر خارجي. فإن النص في الاتجاه التفكيكي لا يمثل بنية لغوية متسقة منطقياً بحيث تخضع لتقاليد ثابتة يمكن كشفها، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها.

واخضاع النص ينظم العلامات الذي نأخذ به التفكيكية يولد إحساساً بالموضوعية في النقد، ولكنه إحساس زائف إذ يتعارض هذا النقد مع ذاتية العمل الأدبي، ويتحول النقد إلى العبثية إذ يدعي ما يشاء من معان لا وجود لها، وتغيب عنه كذلك كل العناصر الجمالية في النص وكل ذلك يتفق اتفاقاً كاملاً مع ما تهدف إليه الحداثة، إذ يؤكد «أدونيس» مروجها في كل كتاباته غياب جميع الأفكار المشتركة واللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة(٦٤). وإن كل ذاتية مطلقة تسعى للحداثة إنما تشكل لا معنى وعبثاً كاملاً، ولغة الشعر ينبغي انقطاع تواصلها مع القارىء لتصبح رموزاً مكثفة، وإلماحات موحية، ينفصل ظاهرها عن باطنها. وقد سبق أن لاحظ «حسين مروة» برغم اتجاهه الماركسي أن (بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة (الرؤيا) دون (الرؤية)، وجهة الإبحار مع الأحلام كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهايات والمطلق، وأن يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الواقع والفكر بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بأيدلوجية وجاهزة مسبقاً)(٦٥).

ونجد ناقداً بنيوياً يحلل قصيدة غامضة «لأدونيس» في عشرات الصفحات على أساس ما سماه (الثنائيات الضدية) و(الحركات الأساسية) لتصبح العملية النقدية في جوهرها -كما ذكر- عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص(٦٦).

أما القصيدة المفرطة في الغموض فهي (كيمياء النرجس) التي يقول فيها الشاعر الحداثي:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل / خلف المرايا/ جسد يفتح الطريق/ لأقاليمه الجديدة/ في ركام العصور/ ماحياً نجمة الطريق/ بين إيقاعه والقصيدة/ عابراً آخر الجسور/ ... وقتلت المرايا/ ومزجت سروايلها النرجسية الشموس، ابتكرت المرايا/ هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية.

ومن المؤسف أن يقبل بعض الدارسين على نقل ما كتبه الغربيون في نظريات البنائية وما بعدها، بفهم حيناً وبعدم فهم في كثير من الأحيان. وزخرت حياتنا الأدبية بكتابات يرى أصحابها سيادة الاتجاه البنيوي في صورته النظرية وواقعه التطبيقي. واهتموا ببيان اختراق النص من الداخل ناقلين عن بعض الباحثين الأوربيين وجود علاقة غريبة بين المتلقي والنص يسمونها علاقة شبقية، بحيث يصبح النص لغة للحس، وتطغى لغة الحس عليه كما تطغى لغة جنسية بإزائه، ويسمون هذه اللغة لغة الاختراق التي تنتقص غورية اللغة. وهم يتفقون مع «فرويد» في المعنى الجنسي لفتح النص، ويقولون إن ما يسميه «رولان بارت» هزة النص إنما هي هزة جنسية خالصة. ويهدفون بالاختراق الداخلي للنص إيجاد احتمالات على المستوى الدلالي المبهم من الرموز والغامض من الصور التي يتألف منها النص الحداثي، وكذلك محاولة إيجاد مكونات داخلية فيه تخضع لأنظمة محددة وتنقل تعبير الألفاظ عن مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى، ومن مستوى التعبير المفرد إلى مستوى التعبير الكلي، أما ما يسميه البنيويون البنية السطحية وهي مجمل الظواهر الخارجية للنص الأدبي، والبنية العميقة وهي عملية تركيب البنيات السطحية في بنية أكثر اتساعاً(٦٧).

وقد أسلم الاتجاه البنيوي إلى حالة ضياع نقدي، وأسهم في إهدار جماليات النص وسلب المتلقي القدرة على تذوقه، والتغاضي عن تمثيل النص لحركة المتلقي النفسية الخاصة.

والنص ليس لغة أو علامات فحسب، بل إن وراء هذه اللغة بكل أنساقها وهذه العلامات بكل تأويلاتها عوامل وأسباباً عميقة تمنح النص وجوده ووحدته وشخصيته. وليس من الطبيعي أن تهتم البنيوية بكل اتجاهاتها بالأشكال النحوية دون تمييز وقائع أسلوبية ووقائع لغوية عادية، وأن تنصرف عن تحليل المعنى اكتفاء برؤية العلاقات الشكلية داخل النص، وأن تهمل المبدع إهمالاً كاملاً كما تهمل البيئة والظروف المحيطة. وقد كتب أحد أعلام النقد في فرنسا وهو «ريمون بيكار» كتاباً بعنوان (نقد جديد أم تدجيل جديد) يهاجم فيه مدرسة «رولان بارت» المسماة التشريحية أو التفكيكية واتهمها بأنها فارغة من الناحية الفكرية، مصطنعة من الناحية اللغوية، خطيرة من الناحية الخلقية. ويعارض «بول ريكور» الاعتماد على النص وحده لإنتاج المعنى، ويشير إلى ضرورة وجود مرجع تاريخي، فكل معنى يتضمن سياقاً تاريخياً. وتقدير المعاني لا ينبع قط من عالم النص نفسه، ولكنه ينبع من مرجع تاريخي مزدوج يتمثل في عالم المبدع، وفي الظروف اللاحقة للتلقي والتأويل.

إن أدبنا العربي يتعرض منذ نحو قرنين لغزو الفكر الغربي بمذاهبه المختلفة ونظرياته دون أن نبلغ بهذا الفكر الغربي ما تصوره بعض الرواد من التقدم العلمي ومواكبة الغرب. ويستحيل أن نبلغ ما نريد بغير تحقيق انتمائنا لعقيدتنا الإسلامية والبناء على منابعها الفكرية الصافية، وانضاج شخصيتنا

بالانفتاح على الثقافات دون أن نفقد ذاتنا ونتمرغ في حمأة الإلحاد، مستسلمين لخواء روحي يلقي بنا في ظلمات وجهالات، وقد صدق من قال: وجدت الانتلجنتسيا العربية (المستغربة) نفساً حائرة بعد أن أضاعت محورها الطبيعي. تراثها و إمكانية الرجوع إلى الله.

الهوامش

(١) راجع في ذلك كتابي: دراسات في النثر العربي الحديث والأعلام الشرقية في المائة الرابعة عشرة الهجرية لزكي محمد مجاهد وحاضر العالم الإسلامي تأليف لوثروب ستودارد وترجمة عجاج نويهض وزعماء الإصلاح في العصر الحديث لأحمد أمين.

(٢) انظر: أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك بتحقيق المنصف الشنوفي- الدار التونسية نشر ١٩٧٤ .

(٣) انظر بحثي: الأدب الإسلامي بين جمال الفن وحدود الالتزام في كتابي: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.

(٤) انظر: Atkins, I. W.H: English Fiterary C riticism

(٥) انظر: مستقبل الثقافة في مصر لطه حسين.

(٦) راجع كتابي (من فرسان الشعر العربي) نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ .

(٧) انظر بحثي: موقف مرجليوث من الشعر العربي في كتابي: الشعر في العصر الجاهلي.

(٨) انظر: Atkins, I.W.H: English Fiterary Criticism

(٩) انظر: الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم.

(١٠) انظر: Hovgh, Graham; The Romantic Poets

Bronowshi, I: The Poet, S Defence.

(١١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: ١٩٢ .

(١٢) مجلة المشرق: مجلد ١٥ .

(١٣) انظر ديوانه: إشراقة.

(١٤) انظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق -علي علوان- ص١٠٠ .

(١٥) الخيال الشعري عند العرب: ٧٢ .

(١٦) مجلة الهلال عدد ١٤ من أبريل ١٩٠٦ .

(١٧) انظر: بحثاً عن الحداثة -محمد الأسعد- مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٦ .

(١٨) نفسه.

(١٩) انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان -محمد مصطفى هدارة- دار الثقافة بيروت ١٩٧٢ .

(٢٠) نفسه: ٤١١ ، ٤٢٤ .

(٢١) لا يؤيد سارتر الالتزام بالنسبة للأدب.

(٢٢) الإنسانية والوجودية في الفكر العربي: ٧٨ .

(٢٣) نفسه: ٧٣ . (٢٤) نفسه: ٧٥ .

(٢٥) نفسه : ٢٠، ٤١ . (٢٦) نفسه: ٦٦ .

(٢٧) نفسه: ١٠٤ . (٢٨) نفسه: ١١٦ .

(٢٩) نفسه: ١٢٨ إلى ١٣٩ .

(٣٠) انظر: مجلة الآداب (حول الأدب الديمقراطي) نوفمبر ١٩٥٣ .

(٣١) بحثاً عن الحداثة. ٣٧٠ .

(٣٢) مجلة شعر عدد ٣ - ١٩٥٧ .

(٣٣) الكوجيتو كلمة لاتينية الأصل معناها (أنا أفكر) وقد درج استعمالها في لغة الفلسفة رمزاً لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساساً لفلسفته وهي (أنا أفكر واذن أنا موجود).

(٣٤) الشعر العربي المعاصر: ٢١٢ .

(٣٥) حركة الحداثة الشعرية: ٢٨ .

(٣٦) نفسه: ٤٩ .

(٣٧) أغاني مهيار: ٦١١ .

(٣٨) مجلة شعر - العدد الثاني ١٩٥٧ .

(٣٩) أخص بالذكر مجموعة (الحيطان العالية) لإدوار الخراط، و (غرباء) و(الكرة ورأس الرجل) لمحمد حافظ رجب، و(الثور والعذراء) لمحمد الصاوي.

(٤٠) أخص بالذكر (في الحي اللاتيني و(الخندق العميق) و(أصابعنا التي تحترق) لسهيل أدريس و(أنا أحب) و(نحن بلا أقنعة) و(الآلهة الممسوخة) لليل بعلبكي، و(صراخ في ليل طويل) و(السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا، و(الجيل) و(كانت السماء زرقاء) لإسماعيل فهد إسماعيل. و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(اللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) و(قلب الليل) و(حضرة المحترم) لنجيب محفوظ.

(٤١) تأملات في عالم نجيب محفوظ -محمود أمين العالم- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧ .

(٤٢) انظر: حوار الحضارات - ترجمة عادل العوا .

(٤٣) نفسه. (٤٤) انظر: النشيد ١٨، البيت : ٣٥ .

(٤٥) تشكيل العقل الحديث: ١٦٠ وما بعدها -كرين برينتون- ترجمة شوقي جلال.

(٤٦) انظر: الحداثة لبرادبرى وماكفرلين.

(٤٧) انظر: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق -محمد مصطفى هدارة.

(٤٨) قصائد من الإمارات -اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة ١٩٨٦ .

(٤٩) قصتي مع الشعر: ١٢٣ . (٥٠) نفسه: ١٦٨ .

(٥١) نفسه: ٤٠٠ . (٥٢) نفسه: ١٥٥ .

(٥٣) نزار قباني -الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٩ .

(٥٤) نفسه: ٣٥٣ .

(٥٥) قصائد من الإمارات.

(٥٦) مجلة حوار عدد ٥: ١٩٦٥ .

(٥٧) انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث -محمد مصطفى هدارة: ٢٦١-٢٧٠ .

(٥٨) مجلة شعر عدد ٤ : ١٩٥٧ . (٥٩) بحثاً عن الحداثة: ٤٢، ٤٣ .

(٦٠) مجلة شعر عدد ١٥ .

(٦١) مجلة عالم الفكر -المجلد١٩ العدد٣ ، ١٩٨٨: ٢٧ .

(٦٢) حركة الحداثة: ١٨٨ . (٦٣) نفسه: ١١٨، ٦٦٩ .

(٦٤) مجلة شعر عدد ١١ .

(٦٥) مجلة الآداب عدد مارس ١٩٦٦ .

(٦٦) جولية الخفاء والتجلي -كمال أبو ديب: ٢٦٢-٣٠٨ .

(٦٧) انظر: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.

ولي أن أغنِّي لعرسك..

«تحية إلى روح الشهيد»

شعر: طاهر العتباني

(١)

ولي أن أهيّىءَ في القلب شكل الحروفْ
ولي أنْ أجمِّعَ سربَ الظباء على...
ربوة القلبِ ... أنثرها في المراعي...
الخصيبة ... حيث النزيفْ
ولي أن أزفَّكَ للحور في أحرف الشعر...
يا أيها الوردة المستحمةُ في دَمها القرمزيِّ..
الشفيفْ
ولي أن أُنْلِمَ جرحَ الأناشيدِ ...
أتلو جميع المراثي...
وأقرأ عن لغةٍ للبطولةِ ...
أعزفُ لحن الوفاء الرهيفْ
ولي ... أيها السيْفُ ...
أن أشتهي دمدماتٍ من البرقِ...
والريح ... تقطف هذي الرؤوس...
التي تستريح على مخدع الوهمِ...
قد حانَ وقْتُ القطوفْ
ولي أن أسامِرَ رُوحكَ...
في أفقها المتضمِّخ بالعِطْرِ...
والضَوْءِ ...
في وخزات السيوفْ
ولي... أن أناجيك عبر القفارِ ...
(السنينِ المليئةِ بالمِيْن)...
أن أصطفي من حروفي حَرْفاً،
يُهامِسُ قلبكَ خَلْفَ الحتوفْ
ولي ...
أنْ أرصِّعَ بَعْضَ السطورِ...
بعطر الدماءِ الزكيَّةِ عِنْد المساءْ.
ولي أنْ أشاهِدَ في لوحةِ الشفقِ...
المغربيِّ ... بكاءَ السماءْ
وبعضاً من الطيرِ ترجع متعبةً ...
من رحيلٍ طويل وراءَ الضياءْ
ولي أن أغني لشمسكَ ...
وَهْي تودِّع هذا الفضاءْ
ولي أن أهيم وحيداً،
ولي أنْ أناديك، هل تسمع الآنَ...
هذا النداءْ
ولي أن أغني لعُرْسكَ ...
يا وردةً من عطاءْ

(٢)

المناراتُ وجهكَ...،
والمساجد صوتكَ...،
حين تكبِّر فيها الصفوفْ
والتلاوةُ...
- حين تسافِر في الأفق- ...،
تعلن: أنك حَيٌّ...
وأنك ما زلت تطفر في الريحِ ...
والبرقِ ...

ما حَاول القلبُ أن ينثني للوقوفْ
آه ... يا أيها المنتمي للظلالِ الوريفةِ ...
يا أيها المنتمي للحروف الرهيفةِ..
يا أيها المنتمي للمآذِنِ ...
حين يدوِّي صداها الأليفْ
آهِ ... كم يحمل القلبُ من ذكرياتكَ
كَمْ يحمل الليل من عزماتكَ ...
حين يصول الظلام المخيفْ
آهِ ... يا قدسُ ... يا لغةَ الجرحِ...
يا شارة الدَمِ ...
يا مَوْسماً للعصافير ...
حينَ تهاجِرُ في زمن الإغترابْ
آهِ ... يا قدسُ ... يا روحَهُ الظامِئَهْ
حين طارَدهُ الأغبياءُ ...
وحين اصطفَتْهُ الشهادةُ ...
وَهْو الذي كان مثل الشهابْ
قد عرفنا رثاء الشيوخ ...
وما قد عرفنا رثاءَ الشبابْ
قد عرفنا انهزام الجيوش...،
وما قد عرفنا صمودَ الجحافلِ ...
في بطلٍ واحدٍ مُسْتهابْ
قد عرفنا: لماذا الوهنْ؟
ليستبيح الوطنْ
ويلف الخرائط بالخوفِ ...
في أمسياتِ المحنْ
قد عرفنا ...، ولكننا يا أخا البرقِ ...
والريح ...،
ما قد عرفنا الأعاصيرَ كيف تموجُ ...
لتقتلع اليأسَ من أرضنا والعفنْ

(٣)

الربيع على شفتيك يغرِّدُ ... ،
والطير من كل صوبٍ تجيءْ
والأناشيدُ من روحك المستريحةِ ...
-في الخُلْدِ - ...
من وجهك اللؤلؤيِّ البريءْ
قِصَّةٌ للحسام الفتيِّ الجريءْ
والكآباتُ تغمر وَجْه الذين يلوحونَ ...
في سِجْنهِ لا تضيءْ
الكآبات تغمر وَجْهَ الألى عملوا
ليظل المدى مرتهِنْ
ويظل اليهود يعبثون في الأرض...
هٰذا الفسادْ
ويظل الحدادْ
فوق وَجْه «فلسطين» يكسو الوهادَ ...
ويكسو النجادْ.
وتظل الأمومةُ في وطني
زهرةً من عنادْ
وتظل البحارُ تسافِرُ فيكَ ...،
وفيها تهاجِرُ دونَ ابتعادْ
ويظل الجوادْ
الجواد الذي أسْرَجَتْهُ دماؤكَ ...
يطفر في كل هذي البلادْ
وتظل العصافيرُ في كل يومٍ،
تحلِّق حول دمائِكَ ...
ترحل في ظمأٍ للغروبْ
وتظل المواجدُ في قلبي ...
المشرئبِّ الكئيبْ
دمعةً من سهادٍ،
وأنشودةً للغريبْ.

قصة وقصيرة مترجمة

وخـــز..

للأديب الباكستاني أحمد نديم قاسمي
ترجمها عن الأردية د. سمير عبد الحميد إبراهيم

هذا الكاتب وهذه القصة

أحمد نديم قاسمي أديب باكستاني قضى طفولته وصباه في ريف منطقة البنجاب، فشاهد عن قرب حياة أهل الريف بجميع طبقاتهم، ومن هنا وجدت شخصيات الريف طريقاً إلى قصصه التي صاغها بأسلوب معبر، يمتاز بالسهولة والبساطة.

ويمكن القول باختصار شديد: إن أحمد نديم قاسمي أوجد مكاناً رحباً للريف في القصة الأردية مما يذكرنا بمكانة الريف في كتابات الأديب العربي محمد عبد الحليم عبد الله، مع الفارق في المعالجة لاختلاف البيئة والظروف. وتشهد على ذلك مجموعته القصصية الأردية، التي نشرها بعنوان «الحجر الأزرق» عام ١٩٨٠م ومجموعته الأخرى بعنوان «زهرة القطن» أو «نوار القطن» إن صح التعبير، وبسبب هذه القصص الرائعة، نال أحمد نديم قاسمي شهرة في الأوساط الأدبية، ذلك لأن أسلوبه في معالجة قضاياه وطريقته في عرض شخوصه مختلف عن أدباء الأردية الآخرين، ممن عالجوا أيضاً موضوعات الريف في قصصهم، من أمثال الأديب غلام الثقلين نقوي، والأديبة جميلة هاشمي، والأديب صادق حسين وغيرهم.

وقصته «وخز» يعالج فيها هوس جمع المال في أوساط «المستشيخين» الذين اتخذوا من المزارات والأضرحة وسيلة لنهب الناس البسطاء واستغلالهم، يفسدون عليهم عقيدتهم، ويوقعونهم في حبائل الشرك، بعد أن يكونوا قد أبعدوهم عن صفاء عقيدة التوحيد ونقائها، التي هي أساس الدين الحنيف.

وتعد هذه القصة التي ننقلها عن الأردية إلى العربية - بأمانة ودقة ومراعاة تامة للنص الأردي - من الروائع الأدبية للأديب أحمد نديم قاسمي.

(المترجم)

لم يفهم أحد كيف وفي هذا العمر ظهر هذا الحب الإلهي في قلب شمشاد علي، ذلك الشاب الوجيه، الذي كانت أنظار الناس تتعلق به حيثما مضى ... كانت شعرات ذهبية متفرقة، تلمع وتبرق في لحيته، التي نبتت حديثاً، وفي شاربه أيضاً، أما إنسان عينيه فكان يبدو أحياناً للناظرين بلون اللوز الداكن، وأحياناً يبدو بلون يميل إلى الزرقة، كان الناس قد اعتادوا على مشاهدته، حين كان يخرج من بيته ذاهباً إلى المسجد، وحين كان يعود إلى بيته قادماً من المسجد، ولم يحدث أن وقع نظرهم عليه في أي مكان آخر. كان شمشاد علي يجلس في المسجد لفترات طويلة، ويستغرق في تلاوة القرآن الكريم. وفي البيت كان يجلس مفترشاً سجادة الصلاة، يردد الأدعية والأذكار لساعات طويلة، فساور الخوف إخوته الكبار، ظناً منهم بأن يكون أخوهم الأصغر، شمشاد علي قد «انجذب» وأخذه الوجد، وسيظل هكذا «مجذوباً»، فزوجوه ... وصار أباً، إلا أن حبه لأهله كان من نوع عجيب، فكان بعد أن يتم قراءة الأدعية والأذكار -ينهض وينفخ في وجه طفله القابع في حضن أمه حيناً،أو يقوم بتمرير أنفاسه بامتداد جسم طفله النائم في مهده حيناً آخر، وكأنه ينقل ثواب جميع الأدعية والأذكار التي قرأها إلى وليده، ومن ثم يأخذ طريقه إلى المسجد. وكم من مرة أجلسوه وأفهموه أن تلاوة الأدعية والأذكار لا بأس بها، إلا أن الإنسان الحي عليه واجبات أخرى كثيرة، فهو رجل لزوجة، كما أنه والد لابن، وعليه واجبات لا بد أن يقوم بها، ولكنه كان يجلس وقد ازدانت شفتاه بابتسامة لم تكتمل، وحين يبدأ الجميع في التفرق ينهض هو أيضاً ويتجه إلى المسجد...

في فصل الشتاء كان يعاند، فيتوضأ بالماء البارد، ظناً منه أن هذا من تمام العبادة أيضاً، ومن ثم كان يضع جانباً إبريق الماء الساخن، الذي كانت زوجه تحمله إليه، حتى ظهرت الشقوق في كعبيه، وتسلخ جلد أصابع يديه، وتحول إلى قشور، ورغم هذا ظلت الابتسامة التي لم تكتمل بعد تزين شفتيه، واستمرت حياته على هذا المنوال.

كان شمشاد علي ينتمي إلى أسرة، اشتهر أفرادها بين الناس بالانقطاع إلى عبادة الله، أسرة ورث أفرادها المشيخة أباً عن جد، إلا أن مزار شيوخ هذه الأسرة، كان بعيداً عن القرية، في موضع يقال له «وندي شيخان»، وكان الأخ الأكبر، ويدعى أمجد علي هو «الخليفة» بين أفراد هذه الأسرة ، وكان كلما رجع من «وندي شيخان» إلى قريته ظل قلقاً، وهو يشاهد أخاه في حالة الطرب هذه، منتشياً بذكر الله، ويظل يفكر ويفكر، وذات يوم، وبعد التشاور مع إخوته قرر ضرورة أخذ شمشاد علي إلى «وندي شيخان»، إلى «المزار»، فإذا لم يتراجع بأي شكل من الأشكال عن

هذا الاستغراق المستمر في تلاوة أدعيته وأذكاره وقراءة أوراده، وجب إبقاؤه في المزار، حيث خانقاه الآباء والأجداد، فمن الممكن أن يفيق قليلاً مما هو فيه، ويكون بشكل أو بآخر ذا فائدة لأخيه الأكبر أمجد علي، وحين أخبر شمشاد علي بأن أخاه الأكبر سيأخذه إلى المزار قال: «حسناً ... ليأخذني إلى هناك، فالله هو الله في كل مكان، والقرآن هو القرآن في كل مكان، لا يفرق الأمر معي شيئاً».

وفي «وندي شيخان» أجلس شمشاد علي في جانب من المزار، على مسند المشيخة، وظل جالساً منشغلاً بما هو فيه كعادته كل يوم، وحين علم المريدون بأنه هو الشيخ الصغير، تدفقوا عليه جماعات جماعات، نظراً لاعتقادهم في ولايته، وراحوا يقبلون يديه حتى ابتلتا، وراحو يتمسحون بركبتيه حتى اتسخ سرواله من أوله إلى آخره، ومع هذا استمر شمشاد علي في تلاوة أوراده وأذكاره وترديد أدعيته، دون أن يعير هؤلاء المريدين المتمسحين به أدنى اهتمام، وربما قال لهم مرة أو مرتين: «هاكم أخي، إنه يجلس هناك: ولما لم يهتم المريدون بما يقول، تراجع وانكمش على نفسه، واستمر فيما هو عليه، وفي تلك الأثناء شاهد أحد المريدين يرفع طرف «المسند» الذي يجلس عليه، ثم يعيده ثانية إلى وضعه الأول، فظن شمشاد علي أن هذه الحركة مظهر من مظاهر التكريم والتبجيل، لكن حين جاء أخوه ليأخذه بعد حلول الظلام، قام خادمه مبارك خان، برفع جميع أطراف المسند، وجمع «رزماً» من الأوراق المالية، في تلك اللحظة، ابتسم شمشاد علي -ولأول مرة- ابتسامة عريضة واضحة وقال:

إنها جريمة أن تسلب إرادة الإنسان تحت وهم خادع

«ظننت أن الناس يتلمسون البركة من المسند أيضاً، كما يتلمسونها من يدي وركبتي، الآن فقط عرفت أنهم كانوا يقدمون لي النذور».

فنبهه أخوه قائلاً: «شمشاد! هذه النذور لم تقدم لك، هذا مال المزار، هذا ملك «المقام الشريف» افهم، هذا المال وصل المزار عن طريقك وبواسطتك، وسوف تنال عن ذلك ثواباً عظيماً».

فقال شمشاد علي: «حتى لو حصلت على هذا المال كله فماذا أفعل به؟! إن ربي يرزقني بما احتاج ... غداً سوف أقول للمريدين: لا تلتمسوا البركة من مسندي، وإذا كان عليكم أن تقدموا النذور فلتذهبوا بها إلى أخي...».

فقال أخوه من فوره: «لا .. لا .. لا تفعل هذا أبداً .. أبداً .. فاهم .. إن النذور التي ترد عن طريقي شيء، والنذور التي ترد عن طريقك شيء آخر .. لماذا تقول هذا فترتكب جريمة خفض إيراد المزار؟!».

قال شمشاد علي: «حسناً .. حسناً .. لكن إيراد المزار كله يؤول إليك، أليس كذلك؟» .

فرد الأخ، وقد ضاق ذرعاً بكلام شمشاد: «افعل ما قلته لك، ولا تدخل في جدال حول هذه النذور والأموال حتى لا يخرب إيمانك».

فقال شمشاد علي متظاهراً بالخوف: «حاضر .. حاضر».

وحين رجع المريدون الذين قدموا إلى المزار إلى قراهم، ذكروا لذويهم وأهليهم أن الأخ الأصغر للشيخ الكبير قد شرّف المزار بحضوره، وأن على وجهه نوراً عظيماً، فكأنه ملاك يجلس على مسند المشيخة، وهكذا اصطف الناس طوابير طويلة أمام المزار، أما أمجد علي فكان بعد تقديم النذور يأتي من فوره إلى شمشاد علي، فينظر إليه ويحملق فيه، وكأن بصره قد عشي، كان المريدون لا يضعون الأوراق المالية فقط تحت أطراف المسند، بل كان الحريصون منهم يعمدون من باب الاحتياط إلى حشو جيب شمشاد علي بالأوراق المالية ... وفي المساء يتولى مبارك خان أمام أمجد علي جمع النذور من تحت المسند، وإفراغ جيب شمشاد من كل ما به، ثم يتوجه الاثنان معاً إلى حجرة جانبية، حيث ينهمكان في عد النقود وإحصائها، ويغرقان في الضحك، فبركة شمشاد علي تضاعف إيراد المزار، وتزايدت كمية النذور المقدمة للمقام الشريف.

بعد موسم حصاد القمح مباشرة، ينعقد «المولد» السنوي للمزار، فيتجه المريدون من طول المنطقة وعرضها إلى المزار، محملين بأموال النذور، فيشحن كل من أمجد علي وشمشاد علي بالأوراق المالية، وكأنهما خزانتان مكتظتان، وبمناسبة «المولد»، وبسبب تدفق المريدين وتزاحمهم، تمزق جيب شمشاد علي من كثرة ما وضع فيه من نقود، نظراً لأنه لم يكن فيه متسع للمزيد من أموال النذور، فقام أحد المريدين، وأراد أن يضع النذور في يد شمشاد علي، فسحب شمشاد علي يده وانتفض كأن صاعقة أصابته، ثم نظر إلى المريد باستياء جعله يرتعد من الخوف، فنهض شمشاد علي ومسح بيديه على رأسه، ثم وضع يده على صدره قائلاً :

«اعذرني يا أخي فقد ظننت أنك تعطيني هذا المال، وأنا لا حاجة لي به، إن الله يعطيني ما أحتاج، هذا المال هو مال المزار، هو ملك هذا المقام الشريف، لهذا لا تضعه في يدي، ولا تضعه في يد أي إنسان آخر، لأن صاحب اليد التي تأخذ هذا المال يصبح نجساً.

وهكذا أثبتت هذه الواقعة صدق «ولاية» شمشاد علي وعظمته، فراح الناس يتزاحمون عليه، حتى إن القلق ساور أمجد علي أحياناً، فقد ينكشف الملعوب، ويخسر كل شيء، ولكنه كان حين يرى مبارك خان، وقد جمع «رزم» الأوراق المالية، من تحت المسند الذي يجلس عليه شمشاد علي، ومن جيب شمشاد علي الواسع، الذي خيط بالقميص بدلاً من ذلك الجيب الذي تمزق قبلاً - كان يلتزم الصمت ولا ينطق بكلمة .

وذات ليلة حين غادر مبارك خان المزار، بعد أن جمع النذور، رأى شمشاد ورقة بمائة روبية، وقد برز منها طرفها من تحت المسند الذي يجلس عليه، فتناول المنديل الموضوع على كتفه ولفه على يده ورفع بيده ورقة المائة روبية، واتجه إلى حيث يجلس أخوه ففتح الباب، فوجد أمام أخيه أمجد علي أكواماً مكدسة من الأوراق المالية، فئة مائة الروبية، وفئة الخمسين روبية، وفئة عشر الروبيات، وخمس الروبيات، والروبية الواحدة، ومبارك خان يقوم بترتيبها وعدها، واستاء أمجد علي من دخول شمشاد علي المفاجيء فقال: «شمشاد .. حجرتك هناك في الناحية الأخرى، ماذا جاء بك هنا؟!».

قصة قصيرة مترجمة

أما مبارك خان فظل جالساً حيث كان، لم يغير من وجهته، فقال شمشاد علي: «مبارك خان نسي هذه الورقة، هناك تحت المسند، ففكرت أن آتي لأعطيكما إياها».

فهدأت ثائرة أمجد علي وقال: «ضعها هنا».

فأسكن شمشاد علي مائة الروبية يد مبارك خان، وجلس بجوار أكوام الأوراق المالية، وراح يدقق النظر فيها، ثم قال: «هذا المبلغ كله ملك للمزار! أليس كذلك يا أخي العزيز؟».

«نعم .. نعم» أجاب أمجد علي.

كان هذا بمثابة هجوم آخر مفاجيء على أمجد علي، وراح شمشاد علي يتساءل كطفل يستفسر عن شيء لا يعرفه:

«لكن في أي شيء تنفقون هذه الأموال يا أخي؟».

فقال أمجد علي: «هذا المطبخ الذي يعمل ليل نهار، وما نقدمه من أجل تكريم الضيوف الأعزاء القادمين من أماكن بعيدة، وتلك الرواتب التي قررناها للمساكين واليتامى والأرامل، والمولد الذي يعقد كل سنة، والذي ننفق عليه تقريباً مائة ألف روبية، و ...».

فقاطعه شمشاد علي وهو ينهض من مكانه: «أخي أنا لا أعرف الحساب، لكن أقول بالتقريب، يعني أن ما يجمع فقط في وقت المولد من نذور، هو بالتأكيد يعني أكثر من مائتين وخمسين ألف روبية».

فقال له أمجد علي وهو يحملق في وجهه: «ألم أقل لك ألا تتدخل في مثل هذا الجدال حول النذور والأموال لئلا يخرب إيمانك؟!».

فانسل شمشاد علي من الغرفة، كطفل علت وجهه مسحة من ندم، بعد أن انكشف ما وقع فيه من خطأ.

وذات يوم من أيام الشتاء دهش أمجد علي وتحير، حين رأى بعض المريدين يتهامسون فيما بينهم، أمام المسند الذي خلا لأول مرة من الشيخ، وراح أحدهم يتساءل:

«يبدو أن شيخنا الفاضل بعافية».

فرد عليه آخر: «لقد نهض الآن وذهب إلى حجرته، لكنه كان يتعثر وكأن الأرض تميد به، وراح يتلوى منحنياً على ركبتيه..».

وصل أمجد علي إلى حجرة أخيه فوجده يتلوى من شدة الألم، ويكح ويلهث بشدة، وقد تقطعت أنفاسه، فراح أمجد علي يتأمل حالة أخيه، وعرف أنه قد ابتلي بداء «ذات الجنب»، فأخذ بعض الأدوية من أحد الحكماء، وقرر في الوقت نفسه أن يعيد شمشاد علي فوراً إلى قريته مسقط رأسه، إنه الالتهاب الرئوي، الذي يحمل رسالة الموت، لهذا أراد أن يبقي شمشاد علي في لحظاته الأخيرة مع زوجه وابنه، حتى لا يتهم بأنه كان سبباً في موت أخيه غريباً عن أهله.

وحمل شمشاد علي ووضع على السرير المفتول من حبال قائمة على أربع أرجل خشبية داخل بيته، وأرقدوه على جنبه الأيمن، فانتفض من فوره قائماً وقال: «وخز .. وخز شديد يؤلمني .. وخز آه وخز».

قال أمجد علي: «في الالتهاب الرئوي يحدث وخز بل ألم فظيع .. يرحمنا الله».

وفي صباح اليوم التالي حين قدم أمجد علي ليسأل عن حال أخيه. قال له شمشاد علي إنه حين أراد أن يرقد على جنبه الأيمن شعر في داخل تجويف الحوض في جسمه كأن وخز سكين حاد يمزق داخله. وجاء الحكيم ففحص بدقة الجنب الأيمن من جسم شمشاد فلم يجد أي بثور أو دمامل أو تورمات ولم يجد حتى أي علامة تدل على ذلك، فطلب الحكيم من شمشاد علي أن يرقد أمامه على جنبه الأيمن فمال شمشاد على جنبه الأيمن إلا أنه صرخ قائلاً:

«ليس هناك أي تغيير في حدة الألم الشديد، الناتج عن هذا الوخز الذي يمزق داخلي».

نظر الحكيم ناحية أمجد علي وكأنه يقول له إن المرض الذي أصيب به شمشاد علي قد عرف سببه، ثم انتحى به جانباً وهمس في أذنه قائلاً:

«لا يمكنني سوى القول بأن هذا هو وخز الموت».

قال أمجد علي: «لكن ... حضرة الحكيم لماذا لا يشعر بهذا الوخز وهو على جنبه الأيسر؟!».

وفجأة تحول الحكيم إلى صوفي فقال: «إن الميت يوضع في القبر على جنبه الأيمن، حتى يكون رأسه في اتجاه القبلة .. والشيخ الصغير يشعر بالوخز حين يكون على جنبه الأيمن، لأنه غير مستعد ذهنياً للموت ... وإلا فما عساه يكون السبب!؟

وفي اليوم التالي حين رأى واحد من كبار العائلة المعمرين، أن آخر لحظات شمشاد علي قد قربت، وأن روحه سوف تنتقل إلى بارئها بين لحظة وأخرى، قرر أن يبدأ الحضور في ترتيل سورة «يس» وأن يديروا شمشاد علي إلى ناحية القبلة على جنبه الأيمن. وحين أداروا جسم شمشاد عَلِي عَلى جنبه الأيمن إذا به ينهض مضطرباً منزعجاً ويقول:

«وخز ... وخز ... وخز».

فوضع فقيه القرية يده تحت الجانب الأيمن من جسمه، وراح يحركها هنا وهناك، وفجأة أشار عليهم بأن يجعلوه يستلقي على ظهره، ثم راح يخرج من جيب شمشاد علي أعداداً كبيرة من الأوراق المالية، التي أصبحت طياتها من كثرة تحركه يميناً وشمالاً مدورة كالحصيات ذات الأطراف المدببة ... وحينئذ فتح شمشاد علي فمه وقال بصوت خافت:

«آه لقد كانت هذه الروبيات ... نذور المزار ... تخزني».

آه .. لقد كانت هذه الروبيات نذور المزار تخزني .. ولن أعود إليها أبداً ..

هدم اللغة العربية الفصحى!

د. نعمان عبد الرزاق السامرائي

ما زال الاستشراق وتلاميذه يشنون حملة مسعورة على اللغة العربية الفصحى، ويتهمونها بالجمود والقصور وعدم التطور، ومن أوائل المستشرقين «وهلم سبيتا»، الألماني الذي كان مديراً لدار الكتب المصرية في القرن التاسع عشر، وقد حاول وضع قواعد للعامية المصرية، مشيراً إلى أن الفصحى دخيلة، جاءت مع الفتح الإسلامي، وقام القاضي الإنجليزي (بول) وكان من قضاة المحكمة الأهلية بالقاهرة، فدعا إلى تبني اللهجة العامية، وكذلك «فيلوث» الأستاذ في كامبرج وكلكتا للغات الشرقية، قام هو و(بول) بوضع كتاب أسمياه «المقتضب في عربية مصر».

أما المستشرق «وليم ويلكوكس» الذي كان مهندساً للري في القاهرة فكان الأكثر حماساً لذلك. ومن نكد الدنيا أن هذا المستشرق الحاقد كان يتولى تحرير مجلة الأزهر عام ١٨٨٣م. أما ماسنيون وأمثاله فطالبوا بترك الحرف العربي واستبدال الحرف اللاتيني به، وجاء أمثال «سلامة موسى» ليكمل هذه المشاريع. ثم هدأت الهجمة وعادت اليوم مجدداً، لكن أي مستشرق أو تلميذ له -غير نجيب- لم نسمع لهم صوتاً ينتقد لغة أخرى، فهذه التركية بعد تبني الحرف اللاتيني صارت مضحكة، فكلمة «حامد وخامد وهامد» كلها تكتب (HAMID) ثم تقلب كل دال فتصير (تاء) حتى إن نور الدين تصبح -بقدرة قادر- نور التين.

واليابانية تحوي (٨٥٠) بين حرف وصورة، ولا أحد يتكلم.

وهذا تلميذ للمستشرقين، مستغرب حتى العظم يقول(١) (كما بقي الفلاح يستعمل المحراث العتيق، كذلك بقيت العربية محافظة على تعابير دينية، ونتف من الفقه، والنحو والأدب، منفصلة عن المعاجم العلمية الثرية... ولم تزل إلى الآن منفصلة عن المعجم العقلاني العلمي، الذي أحدثه الفلاسفة، لأن الفلسفة سرعان ما أصبحت ملعونة مطرودة...) إن جريمة العربية الفصحى أنها تحوي «تعابير دينية ونتفاً من الفقه» وبتركها نستريح من كل ذلك، ونهجر القرآن وكتب التراث فإذا سألنا -أستاذ السوربون- ماذا تحوي اللغة العبرية؟ لم نجد جواباً.

لقد «نبش» اليهود القبور ثم أخرجوا لغة عمرها ألوف السنين وراحوا يستعملونها، فلماذا يخاف أمثال «أركون» من الحديث عنها، وعن الجوائز التي تمنح لكل من يكتب عن خرافة من خرافات التوراة؟؟

إن اللغة تحيا وتتقدم أو تموت بفعل أهلها، فهم الذين يطورونها، وقد بقيت الجيوش العربية عشرات السنين تستعمل المصطلحات التركية ثم الغربية، ثم قامت جامعة الدول العربية فعربت المصطلحات كافة، دون استحالة أو عجز. فالعجز في الإنسان وليس في اللغة .

ولقد ترجمنا وعربنا معارف اليونان والفرس، وبعض علوم الهند ولم تعجز العربية عن استيعاب ذلك كله، حين وجدت الرغبة ووجد المترجم الجاد.

ويتساءل د. هشام شرابي- وهو عربي من عكا، أمريكي العقل والقلب واللسان، وعلماني حتى العظم -فيقول(٢) (هناك سؤال في غاية الأهمية: هل يمكن الدخول في «الحداثة» بواسطة لغة «غير حديثة»، لغة ما زالت في مرحلة ما قبل الحداثة، بمفاهيمها ومصطلحاتها وأطرها الفكرية؟).

والجواب في اللغة العبرية واليابانية!!!

يتحدث د. شرابي بعد هذا النقد عن صراع خفي بين حركة النقد «العلمانية»، وبين العربية الفصحى فيقول(٣) (... في هذا يكمن الصراع الخفي العنيف، الذي تخوضه حركة النقد العلمانية في الوطن العربي، صراع بين فكر يرمي إلى تجاوز اللغة التقليدية ونظامها، ولغة ترمي إلى لجم هذا الفكر وتقييده ضمن حدود الذوقية والأخلاقية والمصرفية،