القسم الأول

حول بعض قضايا الأدب

- الأديب بين الحرية والالتزام .
- الأديب العربي والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية .
- الشعر العربي المعاصر بين الأصالة والتجديد .
- توثيق الارتباط بالتراث العربي .
- تراثنا الأدبي والأدب الأوربي .
- موسيقى الشعر بين التقيد والتحرر .
- لغة المسرح بين الشعر والنثر .
- الشعر الشعبي الأندلسي .

obeikandl.com

obeikandl.com

الأدب بين الحرية والالتزام

لا يزال موضوع حرية الأديب — ومفهوم هذه الحرية ومداها ، والغاية منها — من الموضوعات التى يثار حولها الجدل ، وتختلف عليها وجهات النظر ، ولا يتضح فيها عند كثيرين وجه الصواب . ولا تزال قضية التزام الأديب — ومعنى هذا الالتزام ، وحدوده ، وهدفه — من القضايا التى تتعارض أمامها الأفكار ، وتتصادم الآراء ، ولا يقال عنها مايعتبر فصل الخطاب .

ولست أزعم أنى سأميط اللثام عن وجه الصواب فى هذا الموضوع بهذه الكلمات ، أو أعتبر فصل الخطاب فى تلك القضية ما سأسطره على هذه الصفحات . ولكنى فقط سأحاول أن أسهم بمجهود متواضع جداً فى قضية معقدة جداً ، راجياً أن يكون هذا المجهود بمثابة شعاع من نور ، يضئ بعض جوانب هذه القضية ، ويساعد على حل بعض ماتعقد من أمرها . .

وفى رأيى أن من أهم أسباب التعارض بين وجهات النظر التى عالجت هذا الموضوع ، ذلك الشكل الذى يطرح به عادة ، وهو الشكل الذى أخذ صورة المواجهة المختصمة بين « الحرية » من جانب و « الالتزام » من جانب آخر . فهذا الشكل يجعل « الحرية » معادية للالتزام ، ويفرض ابتداء مناقضة أحد المعنيين للآخر . .

وليس من شك فى أن من أسباب عرض الموضوع بهذا الشكل ، فهم كل من « الحرية » « والالتزام » لدى البعض فهما معينا ، يؤدى بالضرورة إلى هذا التناقض والتعارض والتعادى . ولا يمكن أن نغفل هنا أن من أسباب هذا كله ، اختلاف النظرة إلى الغاية من الأدب بين « الحريين » و « الالتزاميين » ، وهو

---

* نشر هذا المقال في مجلة الآداب المعرب — أكتوبر سنه ١٩٧١

اختلاف له جذور فلسفية أو فكرية، ترجع إلى عهد أفلاطون فى العصور القديمة ، وتمتد إلى عهد « سارتر » فى العصر الحديث .

ومن هنا بنى المنادون بالحرية وحدها — والرافضون للالتزام — رأيهم على أسباب عديدة من أهمها : فهمهم للحرية ، وتحديدهم لغاية الأدب ، وحرصهم على مستواه ، ثم تعلقهم بفكرة الخلود . . أما فهمهم للحرية فقائم على أن الحرية هى الاختيار الإرادى ، الذى لا يعوقه عائق ولا يقيده قيد مهما كان ، وذلك لأن أى معوق أو قيد ، من منافيات الحرية ، بل من مناقضات معناها ، فإما حرية كاملة ، أولا حرية أصلا . . وأما تحديدهم لغاية الأدب ، فمبنى على أن الأدب لا غاية له من غير طبيعته الفنية ، وأنه لا وظيفة له إلا وظيفة كل الفنون ، وذلك لأن أية غاية أخرى ، أو أية وظيفة غير الوظيفة الفنية ، إنما تفرض على طبيعة الأدب ، وتخرج به عن حقيقته . . وهنا يبرز السبب الثالث من أسباب رفض « الحريين » لفكرة الالتزام ، وهذا السبب هو حرصهم على المستوى الرفيع للإنتاج الأدبى . فهم يرون أن الأدب إذا فرضت عليه غاية أو هدف ، أو جعلت له وظيفة من غير طبيعته الفنيه ، أصبح وسيلة لتلك الغاية ، وأداة لتحقيق الغرض الذى من أجله وظف هذه الوظيفة . وبذلك تتركز العناية بالغاية ، ويوجه كل الاهتمام إلى الهدف ، وكل ذلك سوف يكون على حساب الوسيلة ، أى الأدب نفسه . وتصل المسألة إلى قاع الحضيض إذا كان هذا الهدف سياسيا أو مذهبيا ، حيث يتحول الأدب إلى دعايات ممجوجة ، ومنشورات باردة ، وكتابات — مهما بلغت من حسن النية — فهى بعيدة عن طبيعة الفن . . وهذا يسلم إلى السبب الرابع من أسباب رفض « الحريين » « للالتزام » ، وهذا السبب هو تعلقهم بفكرة الخلود ، فهم يرون أن الأدب إذا شغل نفسه بأمور الحياة اليومية ، والمشكلات السياسية والاجتماعية ، فسوف

يتخلى عن مبررات خلوده . وذلك أنه سوف يرتبط وجودا وزوالا بوجود هذه الأمور اليومية والمشكلات العارضة وزوالها ، فالنص الأدبى سوف يُهتم به مادام الموضوع الذى يعالجه موضع اهتمام الناس ، حتى إذا ماانتهى الموضوع وحل موضوع آخر محله ، انتهى الاهتمام بالنص وفقد أسباب بقائه . . وهذا بخلاف مالو تَرك الأدب هذه الموضوعات اليومية ، والمشكلات السياسية والاجتماعية ونحوها ، ليشغل نفسه بالموضوعات الباقية ، كتلك المعانى المجردة والحقائق المطلقة التى لا تختلف باختلاف الزمان ، ولا تتغير بتغير المكان . إن الأدب — فى رأى رافضى الالتزام — يربط نفسه بأسباب البقاء إذا سما إلى هذه الموضوعات التى من صفاتها البقاء ، ويشد نماذجه إلى عالم الخلود إذا حلق فى تلك الأجواء التى هى سماوات الخلود ! ! .

وهكذا نرى كيف بنى هؤلاء « الحريون » رأيهم على فهمهم للحرية بأنها الاختيار الإرادى ، وعلى تحديدهم لوظيفة الأدب بأنها وظيفة فنية خالصة لا تهتم بغاية أخرى مهما كانت ، ثم على حرصهم على المستوى الرفيع لفن القول . بافتراض أنه سيهبط لو أصبح الأدب وسيلة لاغاية ، وأخيرا على تشبثهم بفكرة خلود الأدب ، على اعتبار أن ربطه بالموضوعات الوقتية سوف يجعل عمره وقتياً أيضاً .

كذلك أقام المنادون « بالالتزام » فلسفتهم على أسس رئيسية ، أبرزها : فهمهم الخاص للحرية ، وتصورهم المعين لوظيفة الأدب ، وموقفهم الفكرى من موضوع الخلود ، ثم تفسيرهم المصحح لمبدأ الالتزام . . فهؤلاء « الالتزاميون » يرون أن الحرية ليست مجرد الاختيار الإرادى ، وإنما هى الاختيار الإرادى « الواعى » . ويمثل هذا القيد الأخير — الواعى — عندهم قيمة خطيرة ، بل عنصرا أساسيا من عناصر الحرية الحقيقية . ويقولون : إن مجرد الاختيار الإرادى

قد يمثل حرية اللهو والعبث والطفولة بل الجنون . « والوعى » وحده هو الذى يحقق مفهوم الحرية الصحيحة ، ويؤكد قيمتها الإنسانية الحقة ، لأن الوعى هو الذى يفرق بين الحرية والانطلاق الساذج أو التخبط الأحمق ، أو الأرادة البلهاء ، التى لا تفترق كثيرا عن « اللاإرادة » . . وبعضهم يقدم هذا المثل الحى المحسوس لتوضيح معنى الحرية الحقة فيقول : لو تصورنا مثلا ثلاثة أشخاص فى مفترق طرق ، الأول يعرف أين تؤدى هذه الطرق ، ولكنه لا يستطيع السير فى الطريق الذى يوصله إلى غرضه ، بل يُكره على السير فى غيره . أما الشخص الثانى فلا يعرف أين تؤدى هذه الطرق . ولكنه يختار أحدها ويسير فيه بملء إرادته . وأما الثالث فيعرف أين تؤدى هذه الطرق ، ويعرف أيضا إلى أين يريد الذهاب ، ثم يختار ما يلائم قصده منها وما يوصله إلى هدفه من بينها ، فيسير فيه . . لو تصورنا وجود مثل هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، وحاولنا معرفة أيهم يتمتع بالحرية الحقة ، لاستبعدنا الشخص الأول ، لأنه قد فقد إرادة الاختيار . أما الشخص الثانى ، فمستبعد كذلك من أن يكون متمتعاً بحرية حقه ، لأنه برغم اختياره لطريقه بإرادته ، لا يعرف هذا الطريق ، ولا يدرك ما يؤدى إليه ، إنه استخدم إرادته دون وعى وبلا إدراك . فلا يمكن أن يوصف مثل هذا الاختيار الإرادى بأنه حرية حقيقية ، لأنه ليس إلا اختيارا أحمق أو مجرد عبث أو خبط عشواء وأما الشخص الثالث ، فقد تمتع بالحرية الحقيقية ، نتيجة اجتماع الإرادة «والوعى» معا . . وهكذا — كما يقول صاحب هذا التشبيه — لا قيمة لمجرد الوعى ولا عبرة لمجرد الإرادة ، ولا تتحقق الحرية بصورة إنسانية ذات قيمة إلا باقتران الإرادة بالوعى وتحققهما جميعا .

و « الالتزاميون » يرون كذلك أن الأدب وسيلة لا غاية ، وسيلة عظيمة إلى غاية أعظم ، هى تحقيق حرية الفرد ، واشتراكية المجتمع ، وسعادة الفرد والمجتمع كليهما فى ظل حياة إنسانية أفضل . . وهم يقولون : إن الأدب نشاط

إنسانى خلاق ، يجب أن يتجه إلى الإنتاج لا إلى الاستهلاك ، وأن الأدب قوة محركة هائلة لا يليق أن تبدد فى مجرد المتعة الفنية مهما قيل إنها روحية أو نفسية أو عقلية ، بل يجب أن تستخدم تلك المتعة فى تحقيق غاية أعظم ، وهى تحقيق حلم الإنسان بحياة أفضل .. وقد مثل بعضهم لهذه القضية بصورة حية لا تخلو من بعض المبالغة ، ولكنها لا تخلو من كل الحق . فقال : إن الأديب يشبه حامل مدفع رشاش عامر بالطلقات ، و إن القول بالاّ غاية للأدب إلا الغاية الفنية ، لمساوٍ للقول بأن لحامل هذا المدفع أن يطلق كل مافيه من قذائف كيفما اتفق ، أو دون إصابة أى هدف أصلا ، حيث يكتفى حامل المدفع بما يحدثه لديه صوت الدوى ومنظر اللهيب ، من نشوة عبثية هوجاء ، لا تزيد عن نشوة الأطفال وهم يفجرون مفرقعاتهم الصغيرة فى أيام الأعياد .

وتنبثق من هذه النقطة ردودهم على مسألة المستوى الرفيع للأدب ، وخوف أعداء الالتزام من هبوط هذا المستوى ، إلى أن يصل إلى حد الإعلانات والدعايات . وهنا يقول دعاة الالتزام : إنه لا خوف على مستوى الأدب أصلا من جراء جعله وسيلة لا غاية ، وذلك لأن أحدا لم يقل بوجوب قيام الغاية على حساب الوسيلة ، ولذا لن يتحول الأدب أبدا — مادام أدبا — إلى شىء آخر غير الأدب ، ولن يكون فى وقت من الأوقات دعاية أو إعلانا أو كتابة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو مذهبية ، خالية من الفن العالى وخصائص الأدب الرفيع ، اللهم إلا على أيدى ناقصى الأدوات ، أو الجهلة أو الدخلاء على الأدب ، أو المفروضين عليه . . ويمضى أصحاب الالتزام قائلين : إن الأدب الذى نتحدث عن « التزامه » يجب أن يكون أدبا قبل أى صفة أخرى ، فالمسرحية الملتزمة يجب أن تكون مسرحية من الناحية الفنية ، وكذلك الرواية والقصة و بقية فنون القول ، يجب أن تتوفر لها كل الأشراط الفنية المطلوبة لجنسها الأدبى ، بل يجب أن تكون على حظ عال من الناحية الفنية ، حتى تكون وسيلة ناجحة

نعتمد عليها فى تحقيق الغاية « الملتزمة » والهدف الكبير . فجودة الأدب ورقيه فنيا من الأمور الضرورية بحكم « الالتزام » نفسه . . وطبيعى أن من الأعمال الشاقة أن يراعى الأديب الوسيلة كما يراعى الغاية ، وأن يهتم بالقيمة الفنية للنص الأدبى اهتمامه بالغرض الذى وظف هذا النص لتحقيقه . ولكن الأعمال العظيمة دائما شاقة ومجهدة ، وهذا مايليق بمن يتصدون لمهمة الخلق والمعاناة من الأدباء الفنانين « الملتزمين » ! !

ويعترف دعاة الالتزام بأن كثيرا من الأعمال الأدبية أخفقت لأنها اهتمت بالغاية وحدها . ولكنهم يؤكدون أن أعمالا أخرى كانت أشد إخفاقا لأنها عنيت بالوسيلة فحسب ، ثم يقولون : إن الأعمال التى تهتم بالغاية وتعنى بالوسيلة ، بحيث تلتزم بالهدف النبيل وتحقيقه بالتعبير الأدبى الرفيع ، تكون من غير شك هى الأعمال الأدبية الممتازة التى تليق بالأديب فى العصر الحديث .

ويجر هذا الحديث عن موقف « الالتزاميين » من موضوع الخلود ، ودفاعهم ضد اتهام الأدب بالفناء والابتذال والوقتية ، إذا ارتبط بالموضوعات اليومية والمشكلات السياسية والاجتماعية . . وهم فى هذا المجال يرون أن تصور خلود الأدب بارتباطه بالمثل والمجردات والحقائق الخالدة ، إنما هو وهم كبير قد تورط فيه كثيرون منذ أقدم العصور . وذلك لأن الارتباط بالمجردات بعيدة عن « المواقف » لا يخدم قضية الإنسان ، ولا يحل شيئا من قضاياه ، لأن المعنى المجرد يمكن أن يتحدث عنه الأديب « الملتزم » والأديب « المتنصل » والكاتب المحق والكاتب المبطل . وهكذا تكون المسألة متاهة ، بل تضليلا وطوا وعبثا بالالفاظ لا غناء فيه . . وإنما يكون الكلام ذا قيمة إذا أرتبط « بموقف » ، حيث يتحدد الحديث ويتضح دور المتحدث وقيمة مايقول ، فيقبل إن كان جداً ، ويرفض إن كان مجرد كلام خادع بقيم جمالية هى كالحلوى التى توضع فى السم لتعين على تجرعه والانتحار به ! . . إن موضوع الحرية مثلا ، يمكن أن

يتحدث عنه الغاصب الاستعمارى الأبيض ، ويمكن أن يتحدث عنه المغتصَب المنهوب الأسود . وسوف يكون الحديث مختلطا ومتشابها إذا دار حول المعنى المجرد ، وتجنب معالجة الحرية من خلال « موقف » . أما إذا كان الحديث عن الحرية من خلال « موقف » الأبيض من حرية الأسود ، فهنا سيكون الحديث ذا قيمة ، حيث يتكشف « موقف » الأبيض ويبين دوره . فيكون إما مع الحرية حقيقة إن كان مع الزنجى ضد الاستعمار ، وإما ضد الحرية ، إن كان ضد الزنجى مع هذا الاستعمار . ومثل هذا يمكن أن يقال فى حديث الغربى عموماً عن الحق والعدل والسلام ، فإن الحديث إذا دار حول المعنى المجرد كان خداعا وزائفا برغم إيهامه التعلق بالمثل الأعلى والمعنى المجرد الخالد ، أما إذا دار حول « مواقف » ترتبط بالحق والعدل والسلام ، كقضايا اللاجئين الفلسطينين ، والأرض العربية المغتصبة بقوة السلاح ، والسلام المهدد فى أرض السلام ، إذا دار الحديث حول هذه المواقف ، اتضح بجلاء قيمة هذا الحديث وقيمة قائلة ، لأنه إما أن يكون مع الحق والعدل والسلام فعلا ، أو يكون مع المعنى المجرد القابل للتمويه والمتاجرة واللعب بالألفاظ . . وهكذا يدافع « الالتزاميون » عن فكرتهم فى عدم ربط الأدب بالمجردات ، وعدم التخلى عن المواقف توهما للخلود . . ويكاد الالتزاميون يعكسون القضية ، فيثبتون أن الخلود الحق إنما يكون للأدب الذى يخدم قضايا الإنسان المعيشة ، وحياته الفعلية ، ويحقق له الحرية ، ولمجتمعه الاشتراكية ، وينقل الفرد والمجتمع كليهما إلى حياة إنسانية أفضل .

بقيت مسألة جديرة بالإيضاح ، وهى التفسير المصحح لمبدأ الالتزام . وذلك الإيضاح ضرورى ، لأنه يخلص مفهوم هذا المبدأ من كثير مما علق به من شوائب ليست منه ، وإنما ارتبطت به نتيجة لظروف شتى . « فالالتزام » يوحى لكثيرين بالإلزام ، ويرتبط عند عديدين بتسخير الأدب لخدمة النظم

السياسية ، أو الحكومات ، أو الأحزاب ، أو القيادات والزعامات ، وما إلى ذلك . وهذا كله خطأ قد ساعد على انتشاره تورط بعض الكتاب — فى كثير من البلاد — فى تسخير أقلامهم هذا التسخير ، ثم تعليق أثامهم على مشجب « الالتزام » المزعوم ، تماما كما تملأ السجون فى بعض البلاد باسم الحرية ، وكما تشن حروب باسم السلام ! ! .

إن مفهوم الالتزام — كما يصححه أصحابه بعيدا عن انحرافات أدعيائه — هو أن يتخذ الأديب — بمحض إرادته واختياره الحر — موقفا فكريا وعمليا من قضايا وطنه ومشكلات قومه ، وأزمات الإنسانية جمعاء ، بحيث يكون هذا الموقف الفكرى العملى مناصرا لقضايا الحق ، ومسهما فى حل مشكلات التقدم ، ومؤازرا لكل عمل بناء يقصد إلى تفريج أزمات الإنسان المعاصر فى كل مكان . وتكون الغاية النهائية من كل ذلك : توفير الحرية للفرد ، وتحقيق الاشتراكية للمجتمع ، ومساعدة الفرد والمجتمع دائماً على أن يسعدا بحياة أفضل .

بقيت حاشية صغيرة ، وهى أن دعاة « الالتزام » فى العصر الحديث هم «الواقعيون الاشتراكيون » و « الوجوديون » . « أما الواقعيون الاشتراكيون » فينادون بأن تكون كل أجناس الأدب هادفة أو ملتزمة . وأما « الوجوديون فينادون بالالتزام فى فنون الأدب الموضوعية ، كالمسرحية والرواية والقصة . أما الشعر فيعفونه من الالتزام . ويعلل « سارتر » ذلك الإعفاء بأن الشعر له لغة خاصة ، هى غاية فى ذاتها ، ولا يمكن بطبيعتها تلك أن تكون وسيلة لغاية أخرى . فلغة الشعر — كما يقول « سارتر » — أشبه بلغة الموسيقى والرسم ، لا يمكن أن تطالب بدلالات موضوعية خارجة عن طبيعتها ، ولذا لا يطالب من الشعر — أولا ينتظر منه — « الالتزام » .

وواضح من كل ماتقدم أن حدود « الالتزام » ترفض أى إلزام من الخارج ولا تعترف بأى ضغط أو توجيه غير ضغط الإيمان الذاتى وتوجيه الضمير الحى .

وواضح كذلك أن الحرية – على وجهها الصحيح – ليست مجرد الاختيار الإرادى ، لأن ذلك يمكن أن يكون عن تخبط أوجهل أوعبث . وإنما الحرية هى الاختيار الإرادى « الواعى » .

وواضح بعد ذلك أن الأديب المختار الواعى لا يمكن أن ينتج أدبه بلاهدف وأن هدفه سوف يكون – قبل كل شىء – تحقيق الضرورات الملحة التى تتطلبها اللحظة التى يعيشها ويعيشها وطنه ، ويحياها وتحياها أمته ، وبتأثرها هو ووطنه وأمته من خلال ارتباط أجزاء العالم وتشابك مشاكله وتشابه العائشين على كوكبه، من سباع ضارية تجمعها المصلحة المشتركة فى الانقضاض على القطيع الوادع ، ومن حملان مطاردة تجمعها كذلك المحنة المشتركة فى التجمع للوقوف فى وجوه أطماع الضواوى . . أجل إن الحرية الواعية تدعو تلقائيا إلى الاتجاه إلى هدف ، والهدف بالضرورة هو ماتحتمه ضرورة الوجود أولا ، والحياة الأفضل ثانيا . فلا يمكن أن يترك إنسانٌ حر واعٍ بيته وقد شبت فيه النار ، أو يترك ابنه وقد هاجمه ذئب ، ثم يعتزل بعيدا ليغنى للزهور أو للطيور ، أو ليتحدث عن الكاس والطاس ، فبيته أولى بأن يُهرع إلى إطفائه ، وابنه أجدر بأن يسرع إلى إنقاذه .

وهكذا نرى ألا تعارض بين حرية الأديب والتزامه ، بل إن الحرية الحقه – وهى « الحرية الواعية – تَجُرُ تلقائيا إلى « الالتزام » . . وأديب العصر بحق هو الحر الملتزم.

الأديب العربى

والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية

مهما كان الخلاف على وظيفة الأدب ، فلا شك فى أنه قوة فعالة لها تأثيرها على الفرد والمجتمع ، ومن هنا لا مجال للجدل فى وجوب اتجاه هذه القوة الفعالة إلى التأثير على كل فرد وعلى كل مجتمع لصالح الوجود العربى والمصير العربى والشعب العربى الذى يعبر عنه هذا الأدب . . وحتى لو لجأنا إلى الأخذ بأى رأى من تلك الآراء التى تتحدث فى وظيفة الأدب أو غايته ، فسوف ترى أنفسنا آخر الأمر عائدين إلى هذا المبدأ الذى لاشك فيه ، وهو وجوب اتجاه الأدب بكل طاقته إلى خدمة القضية العربية الأساسية وهى قضية مواجهة الصهيونية والإمبريالية العالمية ، فى مشاركة جادة لكل القوى المناضلة الشريفة ، التى تتصدى لهذا الخطر المحدق . .

فإذا قلنا : « إن وظيفة الأدب التعبير عن مشاعر الإنسان إزاء الحياة » ، فنحن واجدون أن مشاعر الإنسان العربى مثقلة دائماً بهذا التهديد الذى يواجهها فى ضراوة من قبل الصهيونية والإمبريالية . والصدق الفنى يقتضى أن يكون تعبير الأدب العربى عن هذا التهديد هو التعبير الأساسى الذى يتقدم كل شىء سواه . .

وإذا قلنا : « إن وظيفة الأدب نقد الحياة » فنحن واجدون أن الحياة العربية مشحونة بآثام الصهيونية وجرائم الإمبريالية . وحتى مالم يظهر فيه أثر تلك الآثام والجرائم ، فإنه راجع فى حقيقة الأمر إلى ماجره علينا هذا الخطر المحدق الذى انتزع أجزاء عزيزة من الأرض العربية ، وراح يستعد لانتزاع أجزاء

---

* هذا البحث من بحوث المؤتمر التاسع للأدباء العرب ، الذى عقد فى تونس فى شهر مارس سنة ١٩٧٣ . وقد نشر فى مجلة الهلال عدد مايو من العام نفسه .

أخرى ، واستطاع بمعاونة الإمبريالية العالمية أن يربح بعض الجولات وأن يستنزف الكثير من طاقات الأمة العربية التى كان من الممكن أن توجه إلى التقدم والرخاء . . وهكذا يتحتم على من يرى « أن وظيفة الأدب نقد الحياة » أن يكون هذا الخطر الصهيونى الإمبريالى مجاله الأول ، الذى ينتقد آثامه ويجسم جرائمه ، ويبصر بما تركته أياديه الملوثة على أرضنا وواقعنا وتاريخنا من جراح .

ولئن قلنا : « إن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للإنسان » فلا مراء فى أن تحقيق هذا التوافق للنفس العربية لا يتم إلا بمعالجة الداء الحقيقى الذى تسلل إلى تلك النفس فى صورة قلق حينا ، وفى شكل إحساس بالهوان والهزيمة حينا آخر ، ثم فى هيئة حزن قاتل مرة ، وفى قناع استخفاف ساذج مرة أخرى ، حتى كانت النتيجة هى بلبلة هذه النفس ، وتمزقها أو عدم توافقها إن صح هذا التعبير . . ومن هنا كان على من يرى « أن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للنفس » ، أن يعالج هذا الداء ، داء الصهيونية والإمبريالية ، بحيث يحقق بهذا العلاج علاج النفس العربية التى ابتلاها العدو — الصهيونى الإمبريالى — بعدم التوافق . .

ونستطيع أن نمضى ماوسعنا المضى مع بقية الآراء المتشعبة فى وظيفة الأدب وغايته ، لنرى أنفسنا آخر الأمر عائدين إلى الحقيقة التى لا مراء فيها . وهى وجوب اتجاه الأدب بكل قوته إلى خوض معركة المصير — إلى جانب القوى الأخرى — ضد الصهيونية والإمبريالية العالمية .

وسوف يقال — كما قيل دائما — « إن ذلك توجيه للأدب ينافى طلاقته ، أو تقييد يعوق حريته ، أو إلزام يعارض طبيعته » . غير أن هذا القول ومثله مما يُلقى بحسن نيه أو بسوء قصد . قد فرغ الجادون من تفنيده والرد عليه ، فلم يعد له محل فى أى نقاش علمى أو أدبى جاد . فالحرية المفروضة للأدب لا يعوقها

القول بقيمة هذا الأدب العظمى ، وقوته الفعالة ، ووجوب اتجاه هذه القيمة إلى إسعاد الإنسان وتحقيق حريته وكرامته ورفاهيته .

على أن المسألة ليس فيها أى إلزام أو قهر أو تسخير ، وإنما فيها ترشيد فقط إلى ماينبغى أن يكون عليه أديب نحو وطنه وقومه ، بحيث يجند أدبه باختياره للوقوف به فى صف المقاتلين ضد الصهيونية والإمبريالية .

وسوف يقال أيضا — كما قيل كثيرا — : « إن ذلك يضعف الأدب ، ويجعل فيه كتابات إعلامية ممجوجة ، أو فى أقل تقدير ، يهبط به عن المستوى الفنى العالى » . . وهذا القول — هو الآخر — مردود بأن الحديث عن الأدب الحق الذى استوفى كل القيم الأدبية المطلوبة ، مع اتجاهه موضوعا ومضمونا إلى هدف النضال ضد الصهيونية والإمبريالية . إن أى كلام هابط فنيا لا يدخل فى حديثنا ، ولا يشفع له حسن نيته أو مجرد معالجته لموضوع نضالى ضد عدونا الضارى . بل لا بد أن يكون العمل أدبا قبل كل شىء ، ثم يقال عنه بعد ذلك إنه ضد العدو وملتزم بقضية العروبة ، أو أنه يضرب فى واد آخر أو يهتم بقضية أخرى .

وهكذا نرى أن الأدب الحق ، والأدب الحر الصادق ، والأدب المعبر ، والأدب الناقد ، والأدب المعالج — إنما هو الأدب الذى يجند نفسه باختياره ليقف فى صف المناضلين ضد أعداء العروبة ، من صهيونية وإمبريالية . وأن أى أدب يشغل نفسه بشئون أخرى — ونحن فى هذه المرحلة من تاريخنا — إنما هو أدب أقل مايوصف به أنه أدب متخلف ، أو منفصل عن الواقع ، أو غير ملبٍ لمتطلبات العصر . .

إن النار إذا شبت فى قرية ، كان العمل المطلوب من كل شاهد للحادثة أن يسهم فى إطفاء الحريق . وليس من الحرية فى شىء أن يعتزل أحد أبناء القرية فى ركن قصى والنار تأكل قريته . . إن ماتواجهه الأمة العربية الآن ربما

كان أفظع مما تواجهه تلك القرية التى تحيط بها النيران ويهددها الدمار . . ولذا كان الحديث فى وجوب اتجاه الأدب إلى مواقع النضال ضد هذا الخطر ، حديثا بديهيا لا يحتاج إلى أن نقيم عليه أى دليل أو أن تتلمس له المبررات ، إلا إذا كانت البديهيات تحتاج منا إلى هذا الجهد الضائع .

ولكن كيف يمكن أن نفيد من اتجاه الأدب هذه الوجهة الصالحة ؟ . . هل مجرد خوضه معارك النضال ضد الصهيونية والإمبريالية هو المطلوب مهما كانت طريقته فى هذا العراك النضالى ؟ . .

فى الحقيقة لابد من ترشيد يمكن معه للأدب العربى المناضل أن يؤدى دوره على أتم وجه وأحسنه ، حتى لا يخفق فى معركته ، أو يسقط فى الميدان صريع الحماس وحده ، دون الأخذ بأسباب النصر . لابد للأدب فى صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية من أسس يعتمد عليها ، ومن عُدد يأخذ بها ، ومن خطط يتحرك بمقتضاها ، أو بتعبير عصرى ملائم « لابد من استراتيجية أدبية صحيحة » . . فما هى تلك الأسس ، أو العدد ؟ أو ماهو التخطيط السليم للأدب العربى فى تلك المرحلة ؟ وما الذى يحقق تلك الاستراتيجية الأدبية الصحيحة ؟ . .

لا شك فى أن الأساس الأول هو المعرفة الصحيحة بالعدو بجانبيه ، الجانب الصهيونى والجانب الإمبريالى . . فلابد من ثقافة كافية للأديب العربى تبصره بالحجم الحقيقى للعدو وبكل مخططاته وأهدافه ووسائله وأساليبه ، كل هذا حتى يتعامل الأدب العربى فى صراعه ضد هذا العدو على بينة وبصيرة ، وحتى لا يتورط فى أخطاء تهوى بنتائجه إلى مهاوى الإخفاق ، فأى جهل بالصهيونية تاريخها وواقعها ومخططها وأهدافها ووسائلها ، وأى تغافل أو غفلة عن الإمبريالية وحقيقتها وأطماعها وحيلها ومؤسساتها ومراكزها وغاياتها — يورط الأديب المتصدى لصراع الصهيونية والإمبريالية فى إخفاق مضحك ، ويجعل عمله —

مهما كان مخلصا — نوعا من « الدون كيشوتية » ومحاربة طواحين الهواء .

ومثل هذا الجهل أو التغافل أو الغفلة ، المبالغة فى التقدير وتضخيم الحجم ، فهذه وتلك شأنها شأن التهوين المبنى على الجهل أو التجاهل . حيث يؤدى كل إلى البعد عن الحقيقة . والحرب فى ميدان من الوهم لا ينفع شيئا بل يضر أشياء وأشياء .

والأساس الثانى هو الاقتدار الفنى الأدبى الصحيح . وذلك بأن يكون كل ماينتج من أدب نضالى أدبا حقيقيا مستوفيا أشراط الأدب فى كل نوع من أنواعه . بحيث يكون الشعر شعرا حقيقيا ، بل عاليا فنيا فى مستواه الشعرى ، وبحيث تكون القصة قصة حقيقية ، بل رفيعة المستوى فى المجال القصصى ، وبحيث تكون المسرحية مسرحية فعلا ، بل عظيمة القيمة فى الميدان المسرحى ، وهكذا . . وذلك لكى يتحقق الأثر المطلوب من العمل الأدبى ، ويؤدى وظيفته النضالية عن طريق احترامه والتأثر به والاقتناع بما يريد هذا العمل أن يقول . وبغير ذلك يفقد العمل احترامه ، وتضيع قيمته ، ولا يكون له تأثير أو يكون له تأثير عكسى ، بما يجلب من سخط وسخرية وإزدراء .

والأساس الثالث ، هو التثبيت بروح الإصرار ، بأن يصر هذا الأدب على النصر فى هذا الصراع ضد الصهيونية والإمبريالية ، ويهيىء الناس لهذا النصر ، ويحملهم على الأخذ بأسبابه الحضارية والسياسية والفكرية ، ويبعد بهم عن التعلق بالأمانى والأوهام والاعتماد على الغير ، كما ينأى بهم عن اليأس والتحلل والرغبة فى الخروج من المأزق على حساب الكرامة والتاريخ والعرض والحاضر والمستقبل جميعا .

والأساس الرابع ، هو الاعتماد على المنطق الإنسانى ، الذى يُقنع أى إنسان فى أى مكان . ومن هنا يجب ترك المبالغات المتورمة ، والعنتريات الصاخبة على أن يحل محل ذلك كله اتزان عقلى ، وروح إنسانى ، ومنطق عصرى . يشد

عقل المتلقى ويهز قلبه ويكسبنا آخر الأمر تأييده ، مهما يكن لون هذا المتلقى أو جنسه ، أو مكانه من خريطة العالم .

والأساس الخامس هو الجنوح إلى التفاؤل الواعى ، وإلى الأمل المتزن ، بحيث يتجنب أدبنا المناضل اليأس والسلبية ، لما فيهما من منافاة لروح النضال ، وبحيث ينادى أدبنا كذلك عن التفاؤل الساذج ، الذى لا ينبنى على أساس من وضوح الرؤية ولا يقوم على ركيزة من المعرفة الحقيقية بالأبعاد المختلفة لكل شىء يمس المعركة .

ومن هنا كان على أدبنا فى معركته ضد الصهيونية والإمبريالية أن يتجنب كل ما يلقى ظلال اليأس على النفوس ، ومن باب أولى عليه أن يترفع عن لطم الخدود ، وشق الجيوب ، وتحقير الذات ، ولعن الماضى ، وسب الحاضر ، والاسترابة فى المستقبل . . وليس معنى ذلك الضحك فى موطن البكاء ، أو المدح فى مواقف القدح ، أو تسمية الهزيمة باسم الانتصار ، ولكن معناه التعبير عن كل شىء بما يستحقه ، ولكن دون فقدان روح الأمل الواعى الذى يبحث عن نور فجر الغد فى أحلك ظلمات الأمس واليوم . .

وبعد هذه الأسس التى أراها ضرورية لأدبنا العربى فى صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية ، أرى أن الحديث لا يتم إلا بما يكمل هذه الاستراتيجية المطلوبة . والذى يكمل هذه الاستراتيجية المطلوبة ، هو أن نتوجه بهذا الأدب إلى الداخل وإلى الخارج معاً ، بحيث لا يقتصر هذا الأدب العربى النضالى على المجال الداخلى وحده . . وهذا يقتضينا أن نختار دائماً من نتاجنا الأدبى ما يمكن أن نترجمه إلى اللغات الحية ، وأن نوصله بطريقة أو بأخرى إلى القارئ الأجنبى ، وبخاصة فى البلاد التى نحتاج أن نكسب فيها أنصاراً لقضيتنا .

ومن الممكن أن تقوم بهذه المهمة « المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، التابعة لجامعة الدول العربية ، باعتبارها المنظمة الأقرب إلى الميدان الأدبى ، مع

صفتها العربية الشاملة التى تضع عليها مسئولية عربية قومية مشتركة كتلك المسئولية .

وفى هذه المناسبة ، أرى أن من الممكن تنويع الأساليب التى يصل بها الأدب العربى المناضل إلى المتلقى الأجنبى . فمن الممكن تسجيل أشعار على أسطوانات بعد ترجمتها ترجمة ممتازة ، وأدائها بأصوات مختارة . . ومن الممكن ترجمة مجموعات من القصص القصيرة ، ومختارات من الروايات ، وطبعها وتسويقها عن طريق بعض دور التوزيع المحايدة ، بعد إغرائها بالربح الوفير ، الذى لا مانع — فى رأيى — من أن يكون مغريا بالإسهام الحقيقى والتحمس لنشر مثل هذه القصص والروايات . . ثم من الممكن أن تترجم بعض المسرحيات وتهيأ لها فرص العرض فى بعض المسارح الكبرى فى أوروبا وأمريكا وغيرهما ، ولا يصح أن نبخل بأية نفقات تبذل فى سبيل توصيل هذا الأدب المسرحى النضالى العربى فى قضية العرب ضد الصهيونية والإمبريالية . .

على أنه إذا تعذر الأخذ بهذا كله فلا أقل من تنشيط مراكزنا الثقافية فى الخارج ومكاتب الجامعة ، وسفارات البلاد العربية ، وما نشترك فيه من معارض ومؤتمرات وندوات وحلقات فى مختلف بلاد العالم ، لا مانع من تنشيط كل هذه الأجهزة لكى تسهم بطريق واضح دقيق ودائم فى توصيل أدبنا العربى النضالى إلى المتلقى الأجنبى . وعن طريق هذا الأدب نكسب كل يوم مزيد من الأصدقاء ، ونحظى بمؤيدين عديدين ، لاشك أنهم سوف يزدادون باستمرار تزايدا ينفع فى الضغط على الرأى العالمى لما فيه صالحنا ، ونجاح صراعنا ضد أعدائنا الصهيونيين والإمبرياليين . . كل هذا طبعا بالإضافة إلى توجه الأدب أساسا إلى الداخل ، حيث يبصّر العربى بقضيته عن طريق الفن ، ويشحذ دائماً عزيمته ويقوى إرادته ، ويجدد نسيج نفسه ، ويحول بينه وبين اليأس أو التردد ، أو التبرم أو عدم الاستمرار فى النضال ، والاقتراب من هاوية الاستسلام الذى فيه النهاية لاقدر الله .

بعد ذلك كله هناك كلمة تحتاج إلى شيء من الإيضاح ، وهى تتعلق بالتفسير الحقيقى لمصطلح « إمبريالية » ، فالمعروف أن معنى هذا المصطلح هو الاستعمار الجديد ، والمعروف أيضا أنه ينصب أساسا على تلك الدول الاستعمارية الغربية التى عُرفت تاريخيا بالاستعمار القديم . ثم غيرت جلدها أخيراً ، وعملت على السيطرة بطريق آخر هو طريق الاحتكارات والأحلاف ومراكز القوى والقواعد ، وما إلى ذلك . . ومادامت المسألة فى الاستعمار الجديد — أو الإمبريالية — مسألة سيطرة وضغط ومحاولة كسب من جانب الدول الكبرى على حساب دولة صغرى ، فأنا أرى أن اصطلاح « إمبريالية » لا ينبغى أن يقصر على دول بعينها ، وأرى أيضا أن كل دولة كبرى تميل إلى الضغط والإفادة من دولة صغرى ، هى دولة فيها إمبريالية وإن تسمت بأى اسم آخر . فليكن مصطلح « إمبريالية » إذن معادلا للقهر والسيطرة والضغط وطلب مراكز نفوذ ، وليكن صراعنا ضد « الإمبريالية » موجها لكل من يحاول أن يسيطر علينا أو أن يضغط على واقعنا ، أو أن يستغل ظروفنا أو أن يطلب مراكز نفوذ منا . إننا نعادى الصهيونية ومن يعاونونها ، فى المقام الأول ، وصراعنا ضدهم هو صراعنا من أجل الحياة والكرامة . ثم إننا مستعدون فى الوقت نفسه لأن نعادى وندخل فى الصراع — مهما كلفنا — ضد من يأخذ نفس الطريق الذى سلكه من عاونوا الصهيونية ومكنوها من طعننا وسلب أرضنا . . إننا على استعداد لأن نعادى كل من يسيء إلينا ويضغط علينا ويحاول أية سيطرة مستغلا ظروفنا . وحتى لولم يقف علنا مع الصهيونية ، ولو لم يُسلك — أسماً — فى عداد الإمبريالية فصراعنا لا يهتم بالأسماء ، وإنما يهتم بالأفعال . وصراعنا لا يأخذ بالشعارات ، وإنما يأخذ بالتصرفات وهو يحسن تقدير الحسنات والسيئات .

بقيت كلمة ، أو بقى سؤال : هل معنى كل ماتقدم أن يكون كل

نتاجنا الأدبى فى كل نوع من أنواعه ، وفى كل شكل من أشكاله ، حديثا عن الصهيونية والإمبريالية — بهذا المفهوم الوسع والواقعى للإمبريالية — بحيث لا نجد قصيدة ولا قصة ولا رواية ولا مقالة ولا مسرحية إلا فى موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية؟ . . الجواب بطبيعة الحال : لا . . فالمقصود من كل ماتقدم أن يكون هذا الواقع النضالى الذى تخوضه أمتنا العربية منعكسا فى أدبنا العربى ، نتيجة لتجنيد الأديب لنفسه ، أو — على الأقل — لاستشعاره واقع أمته ، بحيث نجد صورة لهذا الاستشعار — بطريقة أو بأخرى — فى ماينتج من أدب . .

ومن هنا ليس بلازم — بل ربما ليس بمطلوب — أن يكون كل عمل أدبى نصاً فى موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية ، بل اللازم أن يلتحم الأدب بالواقع العربى ، وأن يهضمه ، وأن يفسره ، وأن ينقده ، وأن يعبر عنه ، وأن يخلق التواقق النفسي فيه . كل ذلك وقضية صراع العرب ضد الصهيونية والإمبريالية هى القضية التى تلقى ظلالها هنا وهناك وتتسرب عناصرها هنا وهناك ، وتلمح أبعادها وآثارها هنا وهناك . وخلال ذلك كله يكون الإصرار ، وتأكيد الصمود ، وشحذ الأمل ، والاقتراب بالجماهير من فجر النصر . . وخلال ذلك كله أيضا يكون الفن الأدبى العالى بكل أشكاله الشعرية والقصصية والمسرحية ، وبكل أسسه الفنية وروحه الإنسانية ومعالجته الصحيحة . ومن هنا يكون المنطلق إلى العالم الخارجى ، حيث تكون الترجمة والنشر والتوصيل الصحيح إلى المتلقى غير العربى .

وهكذا لن ينغلق أدبنا بهذه الدعوة ليصير موضوعاً واحداً ، وإنما سينداح ويتسع ليتناول كل التجارب والمواقف والأحاسيس والانفعالات كما أنه سيشكل فى كل القوالب والأشكال والصور ، وسيكون كأدب أية أمة راقية تعرف معنى الأدب وأسلوب الفن ، ولكنه فقط سوف يتلون بطابع المرحلة

وروح العصر ، حتى يرى فيه غيرنا حقيقة واقعنا ، وحتى يرى فيه أبناؤنا صورة حاضرنا وانعكاس أحداثه علينا . حتى نستطيع قبل ذلك و بعد ذلك أن نوظف هذا الأدب بقيمته الضخمة وقوته الهائلة فى أهم مايشغل حياتنا الحاضرة ويمس تاريخنا ، ويهدد مستقبلنا ، وهو « صراعنا ضد الصهيونية والإمبريالية » فإن لم يكن هذا كان الأدب لونا من اللهوالذى لا يليق فى ساعات الجد ، أونوعا من الترف الذي لا يطلب عندما تلح الحاجة على الضرورات . . ومن حسن الحظ أن معظم أدبنا العربى يتجه تلقائيا إلى تلك الوجهةالحيوية الصحيحة ، وهى وجهة النضال ، وإن كان فى كثير من نتاجه يحتاج إلى ترشيد ، حتى يتجه وجهته وقد تسلح بما يبلغه غايته . و بعض تلك الأسلحة هوماحاول هذا المقال أن يبصر به ، وأرجوأن يكون قد أصاب .

الشعر العربى المعاصر

بين الأصالة والتجديد

لعل من الواضح أننا لا نقصد « بالأصالة » فى هذا المقام معنى التشبث المطلق بالقديم ، مع إلغاء كل ذاتيه ، فهذا المعنى من الخير أن تطلق عليه مصطلح « التقليدية » كما أننا لا نعنى بالأصالة هنا معنى اتخاذ الجديد من القديم مثلا يحتذى مع بعض الإضافات التى تفرضها موهبة المحتذى أو تقتضيها طبيعة الظروف المتغيرة ، فهذا المعنى من الأصوب أن نخصص له مصطلح « المحافظة » .

وهكذا نقصد « بالأصالة » فى هذا البحث معنى بعيدا كل البعد عن «التقليدية» الغافلة العمياء ، وعن «المحافظة» الواعية الملتفتة بتعاطف إلى الوراء.. وهذا المعنى الذى نقصده « بالأصالة » فى مجال الحديث عن الشعر العربى المعاصر ، هو التميز واتضاح الشخصية . وكل هذا لن يأتى إلا من تحقيق السمات الخاصة . التى هى خلاصة العناصر الباقية فى روح الأمة وطبيعتها ، وشتى مقوماتها فى الفكر والثقافة والفن والحضارة جميعا .

ولعل من الواضح كذلك أننا لا نقصد « بالتجديد » هنا معنى استخدام أى جديد بطريقه عشوائية ، أو بنقله نقلا أعمى لمجرد أنه جديد ، فمثل هذا العمل ادخل فى باب « التقليد » ، لأن التقليدية ليست مقصورة على احتذاء القديم ومحاكاته وحده ، وإنما هى أيضا فى احتذاء الجديد ومحاكاته كذلك دون وعى ومن غير إضافة خلاقة واقتدار على الإبداع .

---

* هذا البحث من بحوث مؤتمر « الاصالة والتجديد » الذى عقدته في القاهرة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، وذلك في الفترة من ٤ الى ١١ أكتوبر سنة ١٩٧١ . وقد نشر في مجلة الآداب في عدد نوفمبر من العام نفسه .

وهكذا نقصد « بالتجديد » الأخذ بالجديد الذى لم يعرفه الأقدمون عندنا ، واستخدام هذا الجديد استخداما فنيا واعيا مبدعا .

بهذا التحديد يتضح المقصود من هذا البحث . فهو ليس محاولة للمفاضلة بين « الأصالة » والتجديد » ، فهما فى الواقع ليسا متخاصمين . وإنما هذا البحث محاولة لتأكيد أن الشعر المعاصر — كأى فن — لا بد لبنائه بناء صحيحا أن يقوم على دعامتين متآزرتين ضروريتين هما : « الأصالة والتجديد» وهذا يقتضى — بطبيعة الحال — بيان عناصر « الأصالة » فى الشعر العربى والكشف عن مراحل تكونها وتخلقها ، حتى استوت كائنا متميز السمات . كما يقتضى الأمر كذلك الإلمام بأبرز حركات التجديد وأهم مظاهره عبر العصور إلى العصر الحديث ، لنرى ما كان من هذا « التجديد » صالحا لتطوير هذا الشعر وإنمائه ، دون أن يمس « أصالته » أو يشوه سماته . .

وهذا قد يهدينا إلى استنباط معيار فنى صادق ، نُقوِّم به مايعرض من مشكلات تتصل بالشعر ونقده فى العصر الحديث ، ولا يكاد يظهر فيها وجه الحـــق .

ولذا ربما كان من الخير أن نلم إلمامة سريعة بسيرة الشعر العربى ، منذ جاهليته إلى اليوم ، لكن نقف — أولا — على أهم تلك العناصر الباقية التى خلدت فيه على مر العصور ، وكونت آخر الأمر سمات أصالته . ثم لكى نعرف — ثانيا — أبرز الروافد التى غذته خلال الحقب ، ومثلت فى النهاية مدى مرونته وطبيعة تجدده .

لقد كان الشعر العربى فى العصر الجاهلى يعبر بوضوح عن الإنسان العربى ، فى أحاسيسه الذاتية وهمومه الجماعية ، وكان فى هذه وتلك بصور تجارب معيشة ، انفعل الشاعر بها واهتز وجدانه حيالها . وكان الشاعر الجاهلى شديد

الارتباط ببيئته ، مفتونا بالتعبير عن كل ماتحويه ماديا ومعنونا . ثم كان شعره وعاء حافظا لكل ماآثره من فضائل ، ولما فضله من قيم .

ومن هنا يمكن أن تبرز الملامح الذاتية المبكرة للشعر العربى ، التى تعتبر الخطوط الأولى فى صورته . وهذه الملامح هى : التعبير بصدق ووضوح عن تجارب الذات ، ومشكلات البيئة ، ومظاهر الطبيعة ، والاهتمام بتعميق الإحساس بالروح العربية ، والقيم العربية ، والفضائل العربية ، التى فى مقدمتها : الإباء والحرية ، ورفض الهوان والاستبعاد ، وبذل الروح فى سماحة وفخر ، فداء للأرض والعرض والحفاظ على العهد .

ثم جاء الإسلام ، وكان ثورة فكرية واجتماعية ، زلزلت كثيرا من القيم التى كانت مستقرة فى العصر الجاهلى ، وبخاصة تلك القيم التى لم تنضج إنسانيا ، ولم تبلغ مستوى أخلاقيا راقيا . وهنا توقف الشعر العربى قليلا ، فى محاولة لهضم القيم الجديدة واستيعابها . وفى محاولة أيضا للتخلص من ماثورات كانت مجالا فسيحا له فيما قبل . ومن هنا بدأ النتاج الشعرى فى عصر صدر الإسلام قليلا نسبيا ، حتى ظن البعض أن الإسلام حارب الشعر وعوق مسيرته ، بينما لم يَعدُ الأمر أن يكون محاولة من الشعر نفسه للتجدد والتكيف ومواكبة الثورة الكبرى التى أشعلها الإســـلام .

وهكذا تتضح خاصة أخرى من خصائص الشعر العربى ، أو تبرز سمة من سماته الأصلية ، وهى أنه شعر متطور لا يعرف الجمود ، ولا يتحجر عند عصر أو بيئة أو نظام خاص ، وإنما هو مستجيب أبدا لحركة الحياة من حوله ، مستعد دائما للتكيف معها وهضمها والتعبير عنها ، حتى لو اقتضى الأمر وقفة مستأنية لمراجعة الماضى ، ودرس الحاضر ، واستشراف المستقبل ، وتصحيح المسيرة ، كما فعل فى عصر صدر الإسلام .

ثم بدأ الشعر يعود إلى الانتعاش فى العصر الأموى ، فعبر عن الإنسان

العربى الجديد ، وعن مجتمعه وقيمة ، ولكن مع بعض رواسب من العصر الجاهلى ، وهى رواسب كثير منها فنى يتصل بتقاليد الشعر ويرتبط بموروثه فى الشكل والأسلوب وطريقة التصوير والتعبير .

وهنا تبرز سمة أخرى من سمات الأصالة فى الشعر العربى ، وهى أنه لايتغير — مهما تغير — متخلصا من كل موروثه ، ولا مستبدلا كل تقاليده ، وإنما يتطور محتفظا — دائماً — بعناصر تاريخية فنية ، هى بعض سماته ولونه وأريجه ، حتى لقد وجدنا فى شعر العصر الأموى رواسب من تقاليد العصر الجاهلى ، بل وجدنا فى بعض نماذج شعر صدر الإسلام حديثا عن الخمر وغزلا فى المرأة ، كما يتضح ذلك فى شعر حسان بن ثابت شاعر الرسول . وذلك لأن افتتاح القصائد بحديث الغزل والخمر كان ظاهرة فنية تاريخية مرعية ، فخضع لها الشاعر الصحابى الجليل ، واستقبل المسلمون الورعون حديثه استقبالا فنيا متسامحا واعيا ، فاعتبر الحديث عن الخمر والمرأة أمراً فنيا خالصا ، لا يلزم صاحبه بقيمة غير قيمة الفن ، ولا يحاسب إلا بمعاييره .

وحين أظل عصر بنى العباسى ، وانتقلت عاصمة الدولة من دمشق إلى بغداد ، واختلط العرب بعناصر مختلفة من أمم أخرى وبخاصة الفرس ، حدث تحول خطير فى البيئة العربية والإنسان العربى على السواء. أما البيئة فقد خرجت من بداوتها البسيطة إلى مدنية معقدة ، وتخلصت من محافظتها ونقائها إلى تحرير مفعم بالشوائب والغرائب . وأما الإنسان العربى فقد أصابه هذا التحول الخطير بكثير من عدم القدرة على التماسك ، فكان البعض يتداعى أمام مغريات اللهو المتبذل حتى يصل إلى المجون أو الزندقة . كما كان البعض يغالى فى المقاومة ، حتى يبلغ حد الاعتزال أو الزهد . وانعكس هذا على الشعراء — أو ظهر فى شعرهم — فكانت ثورة أبى نواس وجيله ممن رأوا وجوب التعبير عن هذا المجتمع الجديد والإنسان الجديد ، بكل مافيه من شك وقلق ورفض

ومجون وسخرية حينا ، ومن أنابه وإيمان ويقين وزهد حينا آخر .

وهكذا ظهرت ثورة كبيرة فى محيط الشعر العربى ، مست كثيرا من جوانبه المتصلة بالمضمون أو المرتبطة بالشكل ، حيث ظهرت الخمريات والمجونيات والغزليات الشاذة ؛ إلى جانب الزهديات والإلهيات والتأمليات الجادة ، وحيث لجأ كثير من الشعراء إلى استحداث منهج جديد للقصيدة ، وبخاصة فى افتتاحيتها . كما حل التصوير الحضرى محل الرسم البدوى ، ومال الأسلوب إلى كثير من السلاسة والبساطة والصقل الذى يلائم حياة المدينة والحضر وكذلك تضمن الشعر مادة فكرية تصل أحيانا إلى درجة الجدل المنطقى أو التعمق الفلسفى ، نتيجة لما كان من حركة فكرية ضخمة استمدت كثيرا من فلسفة اليونان وحكمة الهند .

ولكن هذه الثورة الكبيرة التى تأججت فى أيام ابى نواس ، هدأت فى أيام أبى تمام بعد أن زالت الغاشية ، عن النفس العربية وبعد أن انكشفت الغشاوة عن المجتمع العربى ، وبعد أن ألف العربُ تلك الحضارة الجديدة ، وتجاوزوا مرحلة الانبهار بها ودخلوا مرحلة تأملها ونقدها واختيار الصالح منها . حينئذ عاد الشعر العربى — مع أبى تمام وجيله — إلى أصالته ، ورفض كثيراً مما أصابه أو فُرض عليه أيام الفورة مما يتنافى مع الطبع العربى والروح العربى والقيم العربية . فاختفى شعر الشعوبية والاستخفاف بالعروبة ، وتقلص شعر المجون والزندقة حتى لم يعد له مكان ، ودرست ظاهرة افتتاح القصائد على طريقة أبى نواس تقريبا ، وعاد القصيدة العربية الجادة إلى الظهور ، كرد فعل لتطرف أبى نواس وأصحابه ، كذلك عاد استلهام الحياة العربية والبيئة العربية — حتى البدوية منها — فى التصوير والتعبير ، حتى تعود إلى القصيدة العربية ملامحها التى شوهت ، وطهارتها الفنية التى لوثت . ولم يتقوقع أبو تمام وجيله ، أو يرتدوا بالشعر ويبتكسوا به حين فعلوا ذلك ، لأنهم عبروا عن عصرهم أصدق تعبير ، حتى ليعكس شعرهم صورة هذا العصر بكل مافيه من حضارة وفكر وثقافة

وفن ، برغم هذا الذى كان منهم من طرح مذهب أبى نواس وجيله . وقد بلغ هذا الاتجاه الذى راده أبو تمام ذروته مع أبى الطيب ، حتى لسمكن أن يعتبر هذا الشاعر الكبير أعظم من مثلوا قيمه .

ومما حدث للشعر العربى فى العصر العباسى ، من لدن أبى نواس إلى أبى الطيب ، يمكن أن تبرز بعض الملامح الذاتية للشعر العربى التى تشارك مع الملامح السابقة فى تشكيل صورته الأصلية ، وطبيعته المميزة . ومن هذه الملامح التى أضافها تاريخه فى العصر العباسى : إيثاره للجد ، ونفرته من التبذل واللهو البذئ والمجون الرخيص ، ثم تعلقه بالقيم النبيلة والأهداف الكريمة ، التى عاش عليها الإنسان العربى والمجتمع العربى ، فى عصور استقراره ووعيه وإدراك حقيقته .

ومن هذه الملامح التى أضافها تاريخ الشعر العربى فى العصر العباسى كذلك والتى شاركت فى تشكيل صورته الأصيلة وطبيعته المميزة : هضمه للثقافة العميقة ، حتى ولو كانت موغلة فى العقلانية ، على أن تخرج بعدذ لك شعرية رفافة ملائمة لطبيعة الشعر ، ثم مرونة قوالبه اللغوية والموسيقية والتصويرية بما يلائم حركة الحياة ومتطلباتها فى البيئة الجديدة .

ثم كان الوجود العربى فى الأندلس ، وانتقلت الاتجاهات الشعرية الشرقية إلى هناك وأخذ الشعراء الأندلسيون يعبرون عن ذواتهم وبيئتهم مضيفين إلى ملامح الشعر العربى إضافات حسبت لهم ، كتعميق اللون المحلى ، وتغليب الجانب العاطفى . وزيادة التنويع الموسيقى . وكان هذا الجانب الأخير هو أهم ما أضافوه إلى ملامح الشعر العربى . فقد أخترعوا الموشحات مطورين بها موسيقى الشعر تطوير كبيرا . وبشيوع هذه الموشحات بينهم وفى كل البيئات العربية ، برز هذا الطابع الذى يجب أن نقف عنده فى طبيعة الشعر العربى ، وهو أنه قابل دائماً لتطور موسيقاه ، ولا يشترط أبدا لتلك الموسيقى أن تكون هى

موسيقى القصيدة الملتزمة لوحدة البحر ورتابة القافية . فقط يجب أن تكون هذه الموسيقى ممثلة عنصرا أساسياً من عناصر العمل الشعرى ، وذلك بأن نكون من الوضوح بحيث تؤدى وظيفة لا تقل عن تلك التى تؤديها الكلمات والتعابير والصور .

ثم أعقب انهيار دولة بنى العباس وسقوط الأندلس تخلف للأمة العربية ، بسبب ما أصابها من تمزق فى الداخل ، وبما نكبت به من عدوان من الخارج . وأثناء ذلك التخلف — الذى وصل حضيضه فى العصر التركى — تخلف الشعر العربى بصفة عامة ، ولم يعد فى جملته إلا ألوانا من المحاكاة للقديم ، بل تقليدا للردىء من نماذجه .

ومن هنا أثبت الشعر العربى أنه لا يعيش بعيدا عن الرقى الحضارى والازدهار السياسى والاجتماعى والفكرى والثقافى والفنى ، ولا يمكن أن يكون مجرد لغة تنظم ألفاظها ، وترض تراكيبها وتتابع تفاعيلها وقوافيها .

وأخيراً أشرق العصر الحديث ، واتصلت أمتنا من جديد بأسباب الحضارة وأظلتها حركة بعث فى السياسه والاجتماع والعلم والفن . وكان من أهم أسباب ذلك : اتصالها بمنابع الحضارة الغربية الحديثة من جانب ، وتنبهها إلى منابع القوة فى الحضارة العربية القديمة من جانب آخر . وهنا عاد الشعر العربى — ككثير من الفنون — إلى حياة نشطة ، وأخذ يجدد مسيرته . حتى قطع شوطاً كبيراً فى سبيل وجوده الكريم ، بدأه من عهد البارودى فى منتصف القرن الماضى ، ومازال يخطو نحو غايته فى عهد أصحاب الشعر الحر منذ منتصف القرن العشرين .

وخلال هذه المسيرة الطويلة فى العصر الحديث ، طرأت على الشعر العربى نزعات ، وحاولت أن تسيّره اتجاهات ، وثارت حول وجهته خصومات .

فكانت أولا نزعة المحافظين التى رادها البارودى والتى وصل بها إلى غايتها شوقى . وقد كان هؤلاء المحافظون يرون أن الطريق الأصلح لمسيرة الشعر ، هو أن يسلك سبيل النماذج الشعرية العربية الجيدة التى خلفتها عصور الازدهار العربية ، بحيث تعتبر هذه النماذج المثل الأعلى للقصيدة فى لغتها وأسلوبها وروحها وموسيقاها ، لكى تكون بعد ذلك القالب الذى يعبر به الشاعر الحديث عن تجاربه وبيئته وعصره ، مع مايفرض ذلك من ضرورة الإضافة والحذف والتغيير والتبديل ، فى إطار المحافظة على هذا القالب الجليل للقصيدة العربية . . ثم كانت بعد ذلك نزعة التجديديين ، الذين كان من سابقيهم مطران ، ومن مناضليهم العقاد وشكرى والمازنى . وقد كان هؤلاء — يعتقدون أن الأصوب لمسيرة الشعر هو أن يستدبر النماذج العربية المأثورة وأن يتبع الاتجاهات الشعرية العالمية المسيطرة ، بما لها من قيم فنية ممتازة ، كالوحدة العضوية والتعبير بالصورة ، وكالصدق الفنى ، واتضاح شخصية الشاعر ، وما إلى ذلك . كل هذا مع المحافظة على طبيعة اللغة وصحتها وعلى الطابع العربى وتميزه .

ثم تولدت — ربما من النزعتين السابقتين مع عوامل ثقافية وفنية أخرى — نزعة شعرية ثالثة ، وهى نزعة الابتداعيين ، الذين كان من مشجعيهم أبو شادى ، كما كان من عمالقتهم ناجى والهمشرى ومحمود حسن إسماعيل . وقد جنح هؤلاء بالشعر إلى جهة أخرى ، فآثروا الرمز ، وتوسعوا فى المجاز ، وجددوا فى الوصف ، حتى ابتدعوا فى الشعر العربى ابتداعا خطا به خطوات أفسح من خطوات التجديديين السابقين . .

وأخيراً — وفى حدود الخمسينيات — ظهر أصحاب الشعر الحر ، فوجهوا الشعر العربى — أو حاولوا توجيهه — إلى وجهة تخالف فى كثير من ملامحها كل ماعرف للشعر العربى من سمات ، على أيدى السابقين من المجددين . فقد تركوا ماعرف قبلهم من قوالب موسيقية للشعر ، واستحدثوا قوالب جديدة ،

أساسها ترك الالتزام بوحدة البحر والقافية، وذلك بجعل وحدة التفعيلة تحل محل وحدة البيت ، وبعدم الأخذ بأى لون من الالتزام فيما يتعلق بالقافية . هذا من ناحية الشكل الموسيقى ؛ أما من النواحى الفنية الأخرى فقد أفرط بعضهم فى الواقعية ، كما أفرط بعضهم فى الرمزية ، كما تردد بعضهم بين هاتين والرومانسية . وكذلك أهتم أكثرهم بأساليب تعبيرية جديدة ، كالقص ، والحوار ، ورسم المشاهد الدرامية ، واستخدام الأساطير والرموز . كل ذلك مع توفيق حيناً وإخفاق حيناً آخر .

وطبيعى أن تسبب تلك النزعات المختلفة معارك ، وأن تفضى فى كثير من الأحيان إلى البلبلة وعدم اتضاح وجه الحق . هذا وإن كانت كل تلك النزعات ومناصاحبها من معارك قد دفعت بالشعر كثيرا فى طريق تطوره وصعوده ، بحيث كان تقدمه وسموه — غالبا — أكثر من تعثره وهبوطه . لكننا مع ذلك لا نزال أمام حيرة فى بعض أمور الشعر ، ولايزال المشتغلون بإنتاجه ونقده مختلفين حول عدد غير قليل من قضاياه الأساسية . فما يراه البعض خيرا يراه آخرون شرا ، وما تعده جماعة حسنا تعده أخرى قبيحا . حتى لقد وصل الأمر أحيانا إلى مايتنافى مع المعاصرة ووحدة الثقافة ، مما يحتم محاولات جادة لتصفيه الموقف وتوضيح وجه الحق .

وفى رأيى أن أى شعر ممتاز — كأى فن ممتاز — لابد أن يقوم على دعامتين ، هما : الأصالة والتجديد . أما (الأصالة) فلابد منها بالنسبة للشاعر الفرد ، ولا بد منها كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة . فكل عمل لشاعر لابد أن يتم عن ذاته ، عن روحه ، عن تفرده ، عن عبقريته وموهبته وشخصيته ، تماما كلون عينيه وشعره وبصمات أصابعه . . وكذلك مجموع شعر عصر أو جيل أو أمة ، لابد أن يتم عن روح هذ العصر وطبيعة الجيل وشخصية الأمة .. ومن هنا لابد أن يتضح فى شعرنا المعاصر — إلى جانب تميز شخصيات الشعراء —

نميز شخصية أمتنا ، وأن تظهر — مع روح العصر — روح شعبنا. وأن تتجلى — بالإضافة إلى مقومات الفن — مقومات عروبتنا ، فى الفكر والفن والحضارة جميعا ، بحيث يحس قارئ هذا الشعر أو سامعه أنه — فعلا - . شعر عربى ، وليس شعرا أجنبيا مكتوبا بحروف عربية .

وأما (التجديد) فلابد منه كذلك بالنسبة للشاعر الفرد ، ولا بد منه كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة . فكل عمل لشاعر ، لا بد أن لا يكون مجرد وقوف عند المألوف . ولا بد أن يشتمل على إضافة تحسب لصاحبه ولو يسيرة . وبهذا وحده يمضى الشعر فى مسيرته إلى الأمام ، ناميا حيا صاعدا باقيا . فمن مجموع الإضافات الخلاقة والتجديدات البناءة تتألف الخلايا الحية المتجددة فى الكيان الشعرى . ولا يمكن أن يكتفى هذا الفن — ولا أى فن — المحافظة على ملامحه المعرفة وسماته المألوفة وعناصرة الباقية ، لأن هذه جميعا من غير إضافة دائمة إليها تتحول إلى ملامح جامدة على جسد تمثال ميت . . وكذلك يتحتم أن يضيف كل عصر وكل جيل فى العصر الواحد إضافات تجديدية إلى رصيد الشعر ، بحيث ينمو هذا الرصيد دائماً ، وبحيث تستمر روح الشعر حية أبدا بفضل تجديدات الأجيال . وإلا لو بقى كل جيل يعيش على رصيد الجيل السابق دون إضافة ، لمضت الحياة مخلفة وراءها هذا الكائن المتحجز الأشبه بما يعثر عليه فى الحفريات .

وإذا كان لابد من تحقق (الأصالة) و(التجديد) جميعا لقيام شعر جيد باق متطور ، فلا بد من مراعاة عدم طغيان أحد العنصرين على الآخر ، لأن (الأصالة) إذا طغت على « التجديد » ورطت فى المحافظة أو أوقعت فى التقليد ، ولأن (التجديد) إذا جار على (الأصالة) جر إلى المحاكاة العمياء أو النقل الأبلة . . وإذن فلا بد (للأصالة) من (تجديد) يكافئها ويسمو بها عن أن تكون تقليدا للقديم أو مجرد محافظة عليه . ولابد (للتجديد) من

أن يستند دائماً إلى أصالة تعادله وتعصمه من أن يكون نقلا للحديث وإقحاماً لشيء غريب على طبيعة الفن الشعرى العربى كما تشكلت وتخلقت عبر العصور.

وهكذا نجد لدينا معيارا محايداً ـ وعلميا إلى حد كبير ـ يمكن أن نحتكم إليه فى كثير من تلك القضايا الشعرية التى لم يتضح فيها وجه الحق ، ونكون قد ربحنا من خلال نظرتنا الوصفية فى تتبع مسيرة الشعر العربى ، قاعدة معيارية تفيدنا فى تقويم الشعر المعاصر وحل بعض قضاياه . فأية ظاهرة فنية يمكن أن نقيسها بهذا المقياس لنعرف آخر الأمر مالها وما عليها .

وهذا المقياس هو :

(التآزر بين الأصالة والتجديد) أى تحقق العنصرين معا تحققا متكافئا مترابطا متعادلا ، بحيث لا يخلو العمل الشعرى منهما ، ولا يطغى جانب منهما على الجانب الآخر .

وقد برزت لشعرنا العربى ـ من خلال عمره الطويل ـ ملامح مميزة ، تعتبر فى مجموعها ـ أو أغلبها أركان أصالته وعنوان تميزه وتفرده . وهذه الملامح هى تلك السمات التى بقيت لنماذجه الخالدة التى عاشت معبرة عن الإنسان بكل قيمة وروحه وأحاسيسه ، وعن الأمة العربية بكل طبيعتها ومقوماتها فى الفكر والفن والحضارة جميعا . . أما تلك السمات التى تلاشت مع العصور ، فهى عوارض زائلة وليست سمات باقية .

وقد عرفنا من تلك السمات الباقية ماتخلق منذ أقدم الأزمان إبان العصر الجاهلى ، مثل إيثار الشعر للوضوع والصدق ، والتعبير عن تجارب الشاعر وبيئته ، وتعمق الإحساس بقيمه الرفيعه ومثله الباقية .

كما عرفنا من تلك السمات الباقية ماظهر بعد الإسلام مثل الاستجابة للثورات الإنسانية ، والتعاطف مع الحركات التقدمية ، حتى لو اقتضى الأمر التوقف حينا لتمثلها ومواكبتها والتعبير بعد ذلك عنها .

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية التى ظهرت بعد الإسلام سمة الاستمرار ، التى بمقتضاها رأينا الشعراء لا يتخلون كلية عن جميع تقاليد الشعر الجاهلى ، مهما تغير مضمون شعرهم وتحولت غاياته وتبدلت أساليبه بعد مجىء الإسلام .

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية لشعرنا العربى مااتضح خلال العصر العباسى ، مثل الانفساح لاستيعاب كل جديد غير مناف للروح العربية والقيم العربية والذوق العربى ، ورفض ماسوى ذلك مما يمس القومية العربية أو الفضائل العربية أو تماسك العرب فى حياة كريمة فاضلة على أرضهم .

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربى فى ذاك العصر . تعاطفه مع الحياة العربية والبيئة العربية فى كثير من مظاهرها المادية والمعنوية ، بحيث استلهم تلك الحياة بمعالمها وأماكنها وأسمائها وتقاليدها ، فحقق ألواناً من الإيحاء المعمق للإحساس ، بفضل ماتحمل تلك المعالم والأماكن والأسماء من شحنات عاطفية غنية .

ثم عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربى إبان الأزدهار الأندلسى ، مرونته أمام الموسيقى المتطورة ، وعدم اكتفائه بالموسيقى الشعرية التى حدد معالمها الخليل بين أحمد .

وأخيرا عرفنا من سمات الشعر العربى الباقية ماأكدته مسيرته خلال العصر الحديث ، ومن تلك السمات : استجابته للتأثيرات الفنية التى تخدم طبيعته ولا تطمس سحنته ، مثل الأخذ بالوحدة العضوية ، والميل إلى التعبير بالصورة ، ومثل التوسع فى المجاز اعتمادا على ظاهرة تراسل الحواس ، ومثل التجديد فى الوصف والاهتمام بالرمز ، والعناية بالعناصر القصصية ، والمشاهد الدرامية ، والحوار الحى .

وليس من شك فى أنه يأتى فى هذا المقام اتساع قوالبه لأشكال جديدة ،

كالقصصية والملحمية والمسرحية ، مادام هذا فى إطار الحفاظ على باقى الملامح السابقة ، التى أكتسبها الشعر العربى عبر العصور ، وأصبحت من مقوماته وملامحه المميزة .

وقد اتضحت تلك السمات المستحدثة من خلال النماذج الجيدة التى خلفها أمثال شوقى ومطران والعقاد وناجى ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وفوزى العنتيل وعبده بدوى وغيرهم . . وأضافت تلك السمات المستحدثة التى تقبلها الشعر العربى ملامح جديدة تكمل صورته وتعطى مع سوابقها معالم أصالته .

فإذا ما أردنا تطبيقا للمعيار الذى انتهينا إليه — وهو معيار التآزر بين الأصاله والتجديد — على بعض مشكلات الشعر فى العصر الحديث ، فلنأخذ مثلا هذه القضايا الثلاث من قضايا الشعر ، وهى قضية (الشعر الحر) وقضية (الغموض) وقضية (استخدام الرموز) لنرى كيف يمكن أن يهدى هذا المعيار فى هذه القضايا إلى وجه الحق .

أما قضية (الشعر الحر) فبناء على ما انتهينا إليه من اعتبار الموسيقى سمة أساسية من سمات الشعر ، فإننا نرى أن تحقق هذه الموسيقى بوضوح فى العمل الشعرى محقق لهذا الجانب من الأصالة ، وليس بلازم أن تكون تلك الموسيقى هى موسيقى الخليل بن أحمد ، لأننا وجدنا الشعر العربى — خلال تاريخه الطويل — قد طرأت على موسيقاه تغيرات عديدة فى الشرق والأندلس ، وقد استجاب لها جميعا وغنى بها وازدهر معها . . على أن الموسيقى — آخر الأمر — جانب جمالى ، والقاعدة فيها مرنة بطبيعتها ، من شأنها أن تتطور حسب الأذواق والأزمان والبيئات ، ولا يفضى التغيير فيها إلى خطورة كتلك الخطورة التى يفضى إليها التغيير فى القواعد التوقيفية كقواعد اللغة . ذلك أن التغيير فى قواعد اللغة — أو مقتضيات هذه القواعد — يفسد المراد من الحديث أو يغير المقصود ، بعكس التغيير فى

القواعد الجمالية التى منها الموسيقى الشعرية، إذ هو علامة تجديد وسمة تطور ودليل ملاءمة للذوق الجديد فى الزمان والمكان .

وأما قضية (الغموض) الذى أصبح ظاهرة تغلف بالضباب والألغاز كثيرا من نتائج الشعر ، فبناء على ماعرفنا من سمات الشعر العربى الأصلية نرى أن هذه الظاهرة لا تتفق مع (الأصالة) وإن كان لها حظ من (التجديد) فى بعض الأحيان ؛ وذلك لأن شعرنا العربى قد أتخذ الوضوح — فى كل عصوره سمة من سماته الفنية المميزة ، حتى لقد اعتبرت النماذج القليلة المتورطة فى الغموض المعمى نماذج بعيدة عن بلاغة العرب ، ووضع النقاد لتعقيداتها نعوتا سيئة محذرين من التورط فى أمثالها . . نعم ليس المراد بالوضوح السفور الكامل والمباشرة المطلقة ، فقد كان كثير من شعر أبى تمام وأبى الطيب وأبى العلاء محتاجاً إلى إعمال فكر وإمعان نظر وإطلاق خيال ، وكان هذا الشعر من غرر الشعر العربى . وإنما المراد بالوضوح البعد عن الإلغاز الذى مصدره عدم اتضاح الفكرة أو عدم تمثل التجربة ، أو مرده إلى المحاكاة العمياء لبعض الاتجاهات ، أو مرجعة شطح الخيال وتداعى التعابير ، أو تسجيل كلام غريب للفت الأنظار والتمسح بالتجديد . وطبيعى أنه لن تدخل فى هذا اللون المنافى للأصالة تلك الألوان من التعابير الفنية الشعرية التى تعتمد — فى شىء من الغموض الواعى — على أصول عربية مقررة ، وبهذا لا تدخل فى الغموض الملغز الذى يرفض لمنافاته للأصالة . . ومن هذه التعابير الفنية الشعرية تلك التى تعتمد على تراسل الحواس ، فتصف المسموع بما يوصف به الملموس ، وتتحدث عن المسموع وكأنه شىء مشموم ، وهكذا . فهذا اللون من التعابير يمكن رده — بشىء من التأمل — إلى التوسع فى المجاز ، الذى هو وسيلة جيدة من وسائل التعبير الشعرى . فحين يقول شاعر عن لحن « إنه لحن أبيض » فيصف المسموع بصفة المرئى ، لا ينبغى رفض هذا بحجة الغموض ، لأنه فى

الواقع ليس إلا مجازا علاقته الجامعة بين المنقول منه والمنقول إليه ، هى الحالة النفسية الواحدة فى كل ، فأنا حين أستريح للحن هادئ بريء نقى ، تحسّ نفسى نحوه ما تحسه حين تتلقى عينى اللون الأبيض بصفائه ونقائه وبراءته ، ومن هنا أستعير الوصف بالبياض الذى شأنه أن يكون للمنظور ، وأخلعه على اللحن الذى شاء أن يوصف بما يوصف به المسموع . فهذا مجاز بعيد نوعا ولكنه مجاز على كل حال .

ومثل هذا يمكن أن يقال فى كثير من التعابير الرامزة والتراكيب الموحية التى تزخر بها أشعار الممتازين من المجددين المحدثين الواعين ، والتى لا تكفى فى فهمها معرفة المعانى اللغوية ، وإنما تحتاج إلى معايشة لعالم الشاعر ، وتمثل لتجاربه وتصور لتحليقات خياله . وهذا كله شيء مقبول ولا يتنافر مع سمة الوضوح التى هى معلم من معالم الأصالة العربية . . أما ذاك الإبهام الملغز الذى ليس وراءه عمق تجربة ولا انطلاق خيال ولا توسيع مجاز ولا محاولة إيحاء ، فإنما هو شيء بعيد كل البعد عن « الأصالة » فى الشعر العربى مهما أريد به «التجديد»

وأما مسألة (استخدام الرموز) التى أصبحت ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر ، فقد اتضحت بصفة خاصة عند الشعراء المتأثرين بالشعر الأوربى كشعر « إليوت ». وكلمة الحق فى تلك الظاهرة — بناء على ماعرفنا من معيار « الأصالة والتجديد » — هو أن تلك الرموز إذا كانت ترجع إلى الرصيد الحضارى الفنى العربى ، كانت عنصرا تجديديا ناجحا ، لأنه يعمق الإحساس بما يحمل الرمز من طاقات شعورية أو ظلال تاريخية أو ايحاءات فنيه ، دون أن يمس الأصالة التى تفرض الحفاظ على الروح والجو العربى عموماً . . أما إذا كان مرد الرمز إلى رصيد غريب ، فإنه يخدم « التجديد » ولكنه يسيء إلى « الأصالة » ، حيث يبدو الشعر ذو الرموز الأجنبية — من أسماء وأماكن و إشارات تاريخية أو فنيه — وكأنه شعر أجنبى مترجم ، أو على الأقل يبدو وكأن صاحبه

يفكر بعقلية غير عربية أو يحلق بجناحين مستعارين من الشرق أو من الغرب ، نعم قد يقال : إن تلك الرموز الغربية ملك للإنسانية وإن استخدامها بين المثقفين ثقافة عالية محقق لغايتها الفنية . ولكنى أقول : إن الموسيقى «السيمفونية» كذلك موسيقى عالمية وإنسانية ، ولكنى حين أريد أن أعبر عن نفسى نغما — كعربى — إنما أعبر بموسيقى عربية ، حتى أنى لو ضمنت موسيقاى جملة من « سيمفونية » على سبيل الإيحاء ، لم يخرج ذلك عن كونه تطفلاً أو سرقة أو خلطا . . إن الموسيقى العربى المحافظ على « الأصالة والتجديد » هو الذى يرمز إذا رمز — بجملة موسيقية عربية لها رصيد شعورى لدى الجمهور العربى أولا ، ولا تلبس الكيان العربى زيا أجنبيا ماسخاً ثانياً .

وبعد ، لعل فى هذه العجالة أو المحاولة بعض التوفيق ، فنخرج منها وقد آمنا بوجوب تآزر « الأصالة والتجديد» ، والاحتكام إلى معيار هذا «التآزر» فيما يشغل حياتنا الشعرية والنقدية من خلافات ، حتى يمكن أن تُحسم ، أو يهدأ غبارها على الأقل ويتضح وفيها وجه الحق .

توثيق الارتباط بالتراث العربى

— ١ —

لعل من الضرورى فى مستهل الحديث عن توثيق الارتباط (بالتراث العربى) أن نرد إلى كلمة « التراث العربى » اعتبارها ، وذلك بتقريبها من المفهوم العلمى الذى تعطيه ، حتى نصحح هذا الخطأ الرئيسى الشائع الذى تتفرع عنه أخطاء ثانوية عديدة ، كلها تسىء إلى التراث أولا ، وتجنى على الحقيقة ثانياً .

أما هذا الخطأ الرئيسى الشائع ، فتوهم أن (التراث العربى) هو هذا الأدب الرسمى البلاطى ، الذى يتصل بالملوك والأمراء ، والذى يبعد غالبا عن الصدق فى التعبير عن فكر الإنسان العربى ووجدانه .

وأما الأخطاء الثانوية التى تتفرع عن هذا الخطأ الرئيسى ، فأهمها (أن هذا التراث متخلف رجعى ، وأنه منافق ملق ، وأنه ساذج سطحى ، وأنه شكلى زخرفى ، وأنه سلبى ذاتى . فهو لهذا كله ليس خليقاً بالالتفات إليه ، فضلا عن الكلف به ، أو استلهامه والبناء عليه . . وبناء على هذا لابد للإنسان العربى المعاصر من أن يتجه وجهة أخرى غير وجهة التراث). وهذه الوجهه الأخرى قد يختلف فى تحديدها أصحاب هذا الموقف ، ولكنهم متفقون على إدرة الظهر لهذا التراث ! !

وواضح مافى قصر (التراث العربى) على الأدب الرسمى من خطأ فاحش أو جهل مركب ، أو تآمر مبيت . وذلك أن (التراث العربى) إنما هو كل

---

٥ هذا البحث من بحوث مؤتمر الأدباء السابع ، الذى عقد في بغداد في التاسع عشر من شهر ابريل سنة ١٩٦٩ ، واستمر اربعة أيام .. وقد نشرت البحث وزارة الثقافة العراقية .

ما ورثته أجيال الأمة العربية السابقة ، لأجيالها اللاحقة ، أو جميع ماخلفه الماضى العربى التليد ، للحاضر العربى الجديد. وليس ماورثته أجيال الأمة العربية السابقة مقصوراً على الأدب ، وليس كل ماخلفه الماضى العربى هوهذا الأدب الرسمى ، ثم ليس هذا الأدب الرسمى نفسه بالمتسم فى جميع نماذجه بهذه العيوب ، التى لا تلصق أحيانا بالأدب العربى كله ، بل (بالتراث العربى) جملة ! ! على سبيل الخطأ أو الجهل أو التآمر .

فالتراث — كما تعرف كل الحضارات — إنما هو الموروث الحضارى لأمة ما ، موروثها فى العلوم الخالصة ، وفى العلوم الإنسانية ، ثم موروثها فى الفنون الجميلة . . أو هو ماضى الأمة فى المجالين الفكرى والفنى على السواء . . وقد اعترف مؤرخو الحضارات فى الغرب قبل الشرق بما (للتراث العربى) علما وفنا من قيمة حضارية كبرى ، حيث كان لهذا التراث فضل حفظ الحضارة الإنسانية ، بما كان له من فضل وصل سلسلة هذه الحضارة ، واستمرار حلقاتها . .

وقد اعتبر هؤلاء المنصفون أن (التراث العربى) إنما هو كل ما ابتكره العرب وأبدعوه من علم وفن ، وكل ماحفظته العربية وعرف عن طريقها ، من نتاج العقل أو ثمار الوجدان . . وليست هناك شبهة فى عروبة ماابتكره العرب وأبدعوه ، وإنما قد تكون الشبهة فيما وراء ذلك مما حفظته العربية ، فقد يقال : إن هذه الفلسفة جذورها يونانية ، أو يقال : إن هذه القصص أصولها هندية ، أو يقال إن هذه الأنغام قواعدها فارسية ، وهكذا ، وقد يوهم هذا القول أن كل ماليس من مبتكرات العرب لا يحسب من (التراث العربى) . وهذا وهم آخر يحتاج إلى تصويب ، فالطابع العربى فى التمثل أولا ، وفى الإضافة ثانيا ، ثم فى استيعاب اللغة آخر الأمر ، قد جعل من كل هذه المواد العلمية والفنية — ذات الأصول الأجنبية —

تراثا عربيا ، بما فيه من حفظ العرب وتمثلهم ، وبما فيه من إضافات العرب وتشكيلهم ، ثم بما فيه من لغة العرب وتعبيرهم . وهكذا تتضح جسامة الخطأ ، أو تركب الجهل ، أو خبث التآمر ، عند هؤلاء الذين يحاولون أن يوهموا الأجيال النابتة فى الثقافة أن (التراث العربى) هو هذا الشعر الملق المنحنى الهامات أمام السلطان ، أو هو هذا النثر الفارغ المزركش الذى يشبه مطرز الأكفان . . ويزيد من جسامة الخطأ أو تركب الجهل أو خبث التآمر ، مايتبع هذا الادعاء من اختيار نماذج سيئة من الشعر أو النثر تمثل بتقديمها صور الانحطاط والتخلف التى فرضت على الأمة العربية ، فكبلت قدراتها العلمية والفنية وعوقت خطاها فى طريق التقدم ، حتى أوشكت أن تصيب هذه القدرات بالشلل ، وأن تسلم تلك الخطى إلى الكساح ، لولا أن الروح الخالد فى أعماق أمتنا قد وعى ذات يوم ، فلفت الأنظار إلى التراث المجيد الذى خلفته عصور الازدهار العربى . فعن هذا الطريق — طريق الارتباط بالتراث عن وعى — كانت نهضة أمتنا العربية الحديثة ، بعد كبوتها المؤسفة التى كان من أهم أسبابها انقطاع الصلة بهذا التراث .

— ٢ —

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن هذا (التراث العربى) بمفهومه العلمى ، إنما يمثل قيمة إنسانية ضخمة ، كما يشكل قيمة قومية خالدة . ولسنا فى حاجة أيضا إلى تكرار القول فى شمول هذا التراث وتنوعه ، أو فى الدور الحضارى الذى قام به فى مجالى العلم والفن ، وفى خدمة الروح والعقل . كما أننا لسنا بحاجة إلى بيان فضل هذا التراث — فى كل مجالاته — على المجالات العلمية والفنية الغربية منذ أكثر من سبعة قرون . فالمتخصصون فى الدراسات المقارنة الغربيون المنصفون ، قد أكدوا فضل (تراث العرب) على حضارة الغرب فى شتى الفروع العلمية والفنية ، من طب وطبيعة وكيمياء ورياضة وفلك ونبات ، إلى فلسفة وتصوف

وسياسة واجتماع وتشريع ، كل هذه بالإضافة إلى فنون الأدب والموسيقى وغيرهما من الفنون الجميلة العديدة .

وقد تعددت أبحاث المنصفين من الباحثين الغربيين فى تأثير (التراث العربى) على التراث الغربى ، واستمرت هذه الأبحاث من نحو قرنين إلى اليوم ويمكن أن نشير هنا — مجرد إشارة — إلى بعض تلك الأبحاث المتصلة بالجانب الأدبى الذى هو صميم تخصصنا . . فمن هذه الأبحاث ، ذلك البحث الذى كشف به المتشرق الأسبانى الكبير « أسين بلا ثيوس » عن اعتماد (دانتى) فى الكوميديا الإلهية على قصة المعراج الإسلامية ، وعلى كتابات عربية أخرى ككتابات ابن عربى . . ومن هذه الأبحاث كذلك ، هذا البحث الذى أماط اللثام عن تأسى شعراء (التروبادور) الفرنسين ، وكثير من الشعراء الغنائيين الأسبان ، نماذج الوشاحين والزجالين من عرب الأندلس . وقد كان صاحب هذا البحث الكاشف هو المستشرق الأسبانى (خوليان ديبيرا) . ثم من هذه الأبحاث بعد ذلك هذا البحث الذى أكد فيه المستشرق الفرنسى (ليڤى بروفنسال) نقل الشعر الأوربى لعدد من المصطلحات العربية ، وطائفة من المعانى وطرائق التعبير العربى ، زيادة على ماعرف من نقله لشكل الموشحات والأزجال وطريقة وزنها وتقفيتها ، مما قال به من قبل الأستاذ (ريبيرا) وتابعه آخرون كالمستشرق النمسيكى (نيكل) . وأخيراً كان من هذه الأبحاث ماكشف عن تأثير المقامات العربية فى نشأة اللون القصصى العربى المسمى (نوڤيلا بيكاريسكا) وقد كان لهذا اللون بدوره أثر كبير فى ظهور الرواية الفنية الحديثة ، كما يقول عدد من ثقات الباحثين الغربيين كالأستاذ (ميننديث بيلايو) مؤرخ الآداب الرومانية والأروبية المعروف . . وقد عرض الأستاذ (جونثالث بالنثيا) فى كتاباته لألوان عديدة من تأثير العرب فى الفكر والفن الأوربى ، وأوضح الصلة بين عديد من الأعمال العلمية والفنية الغربية ومنابعها الحقيقية فى (التراث

العربى) . وكل ذلك يؤكد القيمة الإنسانية لهذا التراث .

وهناك قيمة إنسانية أخرى تكمن هذه المرة فى تجلية هذا التراث ، لأن تجليته تجلية للحقيقة . فليس من شك فى أن هذا التراث يضم معارف إنسانية غزيرة ، وحقائق تاريخية هائلة ، وأن الكثير من هذه المعارف سيظل مجهولا مضيعا مابقى هذا التراث مجهولا مضيعا . فكم من مذهب أو فريق أو عهد أو إنسان الصقت به تهمة أو قول هو منه براء . وكم من حكم ألقى على نتاج شاعر أو كاتب أو مفكر بناء على نصوص ناقصة أو منحولة ، ولا سبيل إلى نفى مايكون من اتهام كاذب أو حكم خاطئ إلا بتجلية هذا التراث ، حتى تتجلى الحقيقة التى هى غاية جهد الإنسان فى تطوره الراقى ووجوده الكريم .

أما القيمة — أو القيم — القومية للتراث العربى ، فهى أنه بالإضافة إلى ماتقدم يمثل ماضيا حضاريا مشرقا مشرفا . وفى الالتفات إلى هذا مايمنح الثقة ويقدم ركيزة قوية ، تشحذ العزيمة ، وتفتح باب الأمل ، وتحمل على مواصلة العمل . كما أن فى الالتفات إلى هذا التراث المشرق ، مايبطل خرافة أن العرب من جنس أدنى من جنس الآخرين الذين يسطع بريق حضارتهم اليوم ، أو أنهم ساميون أو حاميون متخلفون بشريا عن الآريين ومن يشبه الآريين . فكل هذه الخرافات يبطلها — قبل أى دليل آخر — هذا (التراث العربى) الذى أثبت منذ نحو خمسة عشر قرنا أن الإنسان العربى إنسان راق ، متفتح العقل والقلب ، مشارك فى الحضارة البشرية بل رائد فى بعض مجالاتها ، ومضيف — بأصالة وخصوبة ووعى — إلى بعض مجالاتها الأخرى . وهو آخر الأمر — قد قام بحفظ التراث الحضارى للإنسانية ، وقام على رعايته عدة قرون ، حتى سلمه مصوناً موضحاً نابضاً ، لكى يكمل عليه آخرون شاءت دورة الحضارة أن يلعبوا دورهم فى الحقبة الأخيرة ، وأن تكون آفاقهم مشرق الحضارة اليوم ، بعد أن كانت الآفاق العربية مشرق الحضارة بالأمس .

وتمتد هذه القيمة – أو القيم القومية – لهذا (التراث العربى) إلى جانب آخر يجدر الالتفات إليه ، وهذه القيمة – أو القيم – تكمن هذه المرة فى القسم المتصل بالعلوم الإنسانية والفنون الجميلة ، لأن القسم العلمى البحت قد يغير آخرُه أوله ، وقد ينسج لاحقه سابقة ، أما القسم الإنسانى والفنى ، فهو – غالباً – فى نمو مضطرد أو تشكل دائم أو تغير غير ناسخ ، فهو لهذا لا يلغى آخره أوله ، ولا ينسخ جديدة قديمه . وبناء على ذلك تتضح قيمة الارتباط بهذا (التراث العربى) فى مجالات العلوم الإنسانية والفنون الجميلة ، حيث يمثل الارتباط به استمرار الوجود العربى محتفظا بشخصيته الواضحة وكيانه المستقل وقيمه الرفيعة ومثله العليا وأخلاقياته التى تحوى سر قوته وكرامته وأهم مقومات وجوده .

فليس من شك فى أن (التراث العربى) فى الأخلاق والسياسة والاجتماع والتشريع ، يحوى مبادئ وقيماً لم تستطع الأيام أن تعدو عليها أو تهز قواعدها ، بل ربما كان عكس ذلك ، حيث لم تزدها الأيام إلا ثباتا وقوة وصحة . . ولسنا فى حاجة هنا إلى تفصيل القول فى كل فرع من تلك الفروع ، فمكان ذلك أبحاث مستقلة ، ربما فى كل مبدأ من مبادئ هذه الفروع ، لا فى فرع على حده .

وحسبنا هنا أن نستعرض شعارات فحسب ، ننشق من خلالها عبير هذا التراث الخالد . . فما أظن أن الحضارات البشرية قديماً وحديثاً عرفت شعار حاكم ديمقراطى أصح من هذا الشعار الذى يقدمه لنا (التراث العربى) حين يقول « إنى وليت عليكم ولست بخيركم ، فإن رأيتمونى على حق فاعينونى ، وإن رأيتمونى على باطل فقومونى » . . وما أحسب أن الحضارات الإنسانية فى ماضيها وحاضرها اهتدت إلى شعار لقاض عادل أنبل من هذا الشعار ، الذى يجليه لنا (التراث العربى) حين يقول « آسِ بين الناس فى مجلسك

ووجهك ، حتى لا يطمع شريف فى حيفك ، ولا ييأس ضعيف من عدلك » . . ولا أرى أن الحضارات الغربية والشرقية فى أمسها ويومها قد رفعت شعارا لمحارب فارس أقوى من هذا الشعار الذى يسطره (التراث العربى) بحروف من لهب ، وذلك حيث يقول : « المنية ولا الدنية ، استقبال الموت خير من استدباره ، الطعن فى ثغر النحور ، أكرم منه فى الأعجاز والظهور » . ولا أعتقد أن الحضارات — منذ كانت حضارات — قد آمنت بشعار للمجتمع الإنسانى المتكامل ، يمكن أن يرقى إلى هذا الشعار المضىء الذى خطه تراثنا بحروف من نور ، وهو هذا الشعار الذي يقول :

فلا نزلت على ولا بارضى سحائب ليس تنتظم البلاد

وليس من شك أيضا فى أن الفن العربى بكل أجناسه من أدب وموسيقى وعمارة وزخرفة ، أنما يمثل شخصيته هذه الأمة ويعكس وجدانها ويحفظ قيمها ويعمق الإحساس بمثلها . وإذا كان تعبير الفنون الإيقاعية والتشكيلية عن هذه الشخصية والقيم والمثل إنما يأتى عن طريق الإيحاء والإيماء ونقل الجو ، بالنغمة أو الخط أو اللون أو الحجم أو المساحة ، وما إلى ذلك من وسائل وأدوات الفنون الإيقاعية والتشكيلية ، فإن تعبير الأدب عن شخصية الأمة العربية ووجدانها ومثلها إنما يأتى عن طريق اللفظة المفصحة والعبارة المفهومة .. ومن هنا ليس يخفى مايكون وراء الارتباط (بالتراث العربى) الفنى عموماً ، والأدبى خصوصاً من ارتباط بأصالة الشخصية العربية ، فى قوتها وإيجابيتها ، وحريتها واستقلالها ، وعقلانيتها وعاطفيتها ، ونبلها وشجاعتها ، وإيثارها وإنسانيتها ، وغير ذلك مما وعى التراث الأدبى القديم الذى خلفته عصور الازدهار من قيم إنسانية وعربية خالدة .

وتنفسح القيمة القومية لهذا (التراث العربى) لتشمل جانباً آخر من حياتنا المعاصرة ، حيث يسهم فى إثراء علومنا الإنسانية بروافد سابقه غنية خصبة ، وحيث يشارك فى مد أجناسنا الفنية بتجارب ماضية أصيلة صادقة ، قد

خاضها الإنسان العربى قرونا فى معاناة متصلة ، وخرج منها بأشكال ونماذج وصلت — فى كثير من الأحيان — إلى درجة عالية من الفن ، واستطاعت أن تؤثر فى أشكال فنية أوربية أو تكون أساسا لها ، كما أعترف بذلك علماء الدراسات المقارنة المنصفون من الغربيين . . فالتفات الفنان العربى إلى هذا التراث الفنى إنما هو فى الواقع التفات إلى منابع ثرة من منابع الإلهام ، التى لاتستغنى عنها عملية إبداع فنى بحال . . والحاجة إلى ذلك قد تكون أمس . فى تلك الفنون الحديثة التى نقلناها — فى صورتها الفنية التامة — عن الغرب . فإن محاولة هضم تلك الفنون ، وتأصيلها بتلوينها بعناصر تراثية عن إخلاص ووعى وفنيه ، يهبها أصالة وسمتا عربيا ويبعد بها عن المذاق الغريب الذى قد لا يلائم الوجدان العربى فى كثير من الأحيان . وفى هذا المجال يمكن أن نذكر — على سبيل المثال — بعض جوانب الموسيقى الغربية (كالأبرا) . فنقل هذا اللون من الموسيقى إلى مجالاتنا الفنية العربية ، ومحاولة إخضاع أوزان شعرنا وطبيعة لغتنا وروح موسيقانا إلى مايقتضيه هذا الشكل الموسيقى الغربى فى صورته التى عرف بها عند أصحابه ، يُنفر منه الكثيرين من المتذوقين العرب ، رغم ماله من قيمة فنية عالية ، كما يُفقد موسيقانا كثيرا من روحها وطابعها ، اللذين يجب أن يحافظ عليهما فى أية عملية اقتباس أو إثراء .

وإذا كنا نقرب المثل بالموسيقى متطفلين على أصحابها ، فإن من الممكن أن نزيد المثل وضوحا — وبلا تطفل — بأن ننقله إلى ميدان الأدب ، وهنا نذكر الرواية ، منوهين بمحاولة جادة قام بها كاتب عربى فى مطالع هذا القرن ، فقد حاول محمد المويلحى أن يفيد من شكل أدبى غربى ، دون أن يكون ناقلا أو تابعا أو ناسيا شخصية أدبه ، فالتفت بوعى وذكاء إلى (التراث العربى) القصصى ، وأخذ شكلا من أشكاله وهو المقامة ، فطوره وبسط جوانبه ، ومزج بينه وبين ماعرف من فن الرواية ، وأخرج من ذلك عملا جديداً ، ليس هو بالرواية

الغربية فى شكلها المستورد، ولا هو بالمقامة العربية فى صورتها المجمدة، وإنما هو رواية عربية فنية مبتكرة، فيها إلى جانب خصائص الرواية — التى يحترمها الفن القصصى — ملامح عربية يتعاطف معها الذوق العربى . . وقد يختلف النقاد فى قيمة هذه المحاولة من ناحية نتائجها ، ولكن الإنصاف يحتم عليهم أن يتفقوا على قيمتها الرائعة من ناحية وعيها وجدتها وريادتها، حيث رسمت طريقاً ما، لمحاولة الإفادة من التراث والانطلاق منه إلى الفنون الجديدة، التى لم يعرفها العرب فى شكلها الفنى الناضج والكامل .

وهذه القيمة القومية للتراث العربى ، والتى تتصل بإثراء الأدب ورفدة بروافد جديدة وقديمة، يمكن أن نأخذ لها مثلاً فى مجال الشعر وفى مجال الرمز والأسطورة اللذين يدخلان فى نسيجه بصفة خاصة .. فليس يخفى ما للرمز والأسطورة من قيمة فنية فى بناء الشعر الجديد، لما يحمل هذان العنصران من صور وإيحاءات وظلال وأبعاد . وقد شاع عند بعض الشعراء — وبخاصة من يكتبون الشعر الحر — أن يستخدموا أساطير يونانية أو يرمزوا بأسماء وأحداث أجنبية ، مما له شهرة ورصيد شعورى لدى أبناء هذه الأساطير والأسماء الأحداث . ثم يلاحظ على هذا الاستخدام — فى كثير من الحالات — أنه لا يؤدى وظيفته الفنية بالنجاح المطلوب ، نظرا لعدم وجود الرصيد الوجدانى — بل لعدم تحقق الفهم أحيانا — لدى المتلقين لهذا الشعر .

ومعروف أن هذا الاستخدام إنما هو محاكاة — فى كثير من الأحيان — لمن اشتهروا به من شعراء الغرب مثل « تى . إس . إليوت » ، غير أن استخدام «إليوت » نفسه لا يخطئه التوفيق عادة ، لأنه يستند فيه إلى تراثه غالبا . أما استخدام بعض شعرائنا للرمز اليونانى والأسطورة الأجنبية ، فهو كثيرا ما يخطئ التوفيق ، لأنه لا يستند إلى « التراث العربى » وإنما إلى التراث الذى يستند إليه « إليوت » وغيره من شعراء الغرب ، ممن يفيد منهم هؤلاء الشعراء العرب المجددون

بتوفيق حيناً وبإخفاق فى كثير من الأحايين . وليس من شك فى أن من أهم عوامل التوفيق أن يعتمد الشاعر العربى المجدد على « التراث العربى » لكى يختار منه أساطيره ورموزه ، متوخيا انتقاء أكثر ذلك دلالة وملاءمة ورصيدا فى نفوس المتلقين من القارئين والسامعين .

على أن ذلك لن يتم على الوجه الأكمل قبل الارتباط « بالتراث العربى » من جانب المنشىء والملتقى على السواء، المنشىء لكى يحسن الاختيار والاستخدام من التراث، والملتقى لكى يتحقق عنده ماأراد المنشىء أن يحقق لديه .

— ٣ —

ولست أريد أن أمضى فى تعداد قيم التراث الإنسانية والقومية والفنية ، التى يحققها الارتباط به ، ولكنى أريد أن أنبه إلى أنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عنده ، أو أن نتعبد به . فالارتباط بالتراث لا يعنى شيئا من ذلك على الإطلاق ، وإلا نكون قد حكمنا على أنفسنا بالتوقف بل بالموت . إن معنى الارتباط بالتراث أن نظل على ارتباط وجدانى به كإرث خلفه الآدباء ، وأن يكون موقفنا منه كموقف الابن البار مما يخلفه له أبوه الطيب . إن واجب الابن البار يحتم عليه الحنو والتعاطف مع هذا الموروث ، مهما كان فيه مما يستحق الترك أو التبديل أو التطوير . فطبيعى أن من مخلفات الأب مايكون باليا بحيث لا يعود صالحاً للانتفاع به ، وأن من مخلفاته مايكون قويا بحيث يظل صالحاً للإفادة منه ، وطبيعى أيضاً أن يكون من مخلفات الوالد مايكون مقدساً بحيث يتحتم الموت دونه . ومهما تفاوتت أقدار قيمة هذه الموروثات التى يتركها الأب ، فإنها تبقى آخر الأمر جزءاً من هذا الأب أوعطاءه الذى أسداه ، ويتحتم على الابن البار أن يكون موقفه من بقايا أبيه أو من عطائه ، لايقل بحال عن الارتباط الوجدانى الذى يدعو إلى الاحترام والتعاطف ، والذى تتفاوت فيه درجات هذا الاحترام والتعاطف بين رعاية ذكرى الأب حتى فى الشىء القديم البالى الذى لاغناء فيه ،

وبين الإيمان الذى يصل إلى حد التقديس ، وخاصة فيما يتصل بالعقيدة وما يسمو إلى درجتها من مقدسات وقيم خالدات .

ومن هنا لا يتم الارتباط « بالتراث العربى » أن نلتزم بكل مايقدم فكرياً وفنياً . علينا — بل علينا — أن نداوم درسه والنظر فيه وعرضه على ماقدم العالم علمياً وفنياً . ثم نأخذ فى حياتنا من « التراث العربى » العلمى مالا ترفضه المكتشفات الحديثة الأكثر تقدماً ، كما فى مجالات العلوم والرياضيات ، . كذلك نأخذ فى حياتنا من « التراث العربى » الفنى مالا يصدم قيمة إنسانية مقررة ، ومالا يعوق خطوة قومية متطورة ، ثم نضيف إلى ذلك كله ما وصل إليه الإنسان فى كل مكان من نتائج رائعة فى الفكر والفن . فاتحين نوافذنا وعقولنا وقلوبنا جميعاً على ماتربح الإنسانية فى تطورها الرائع من مكاسب تتضاعف وكل يوم . على أن يتم ذلك كله ونحن مدركون لحقيقتنا العربية بكل ماضيها وتطورها وحاضرها ، ولكل مشكلاتنا الزمانية والمكانية ، ولكل مقوماتنا الدينية واللغوية والتاريخية . . أقول هذا لأنبه إلى حقيقتين اثنين ، الأولى : إنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عند هذا التراث ، والثانية إنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمح ، مولين الظهر لهذا التراث ، وإذن فالطريق القاصد أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق ، بحيث نرتبط دائماً بما يفرض من مقدسات وقيم ، وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائماً عرب ، وعلينا أن نلتزم بما تفرضه علينا عروبتنا من خصائص لا حقيقة لنا بدونها . وبعد ذلك نمضى مع ركب التقدم الزاحف محتفظين برايتنا وشاراتنا وسمتنا وكل ماهو رمز لحقيقتنا وعقيدتنا وقيمنا ، بهذا لا نضل الطريق ، ولا تتمزق جموعنا بين الشرق والغرب ، ولا تذوب صلابتنا ، فى عالم مهما صقل ونعم ، فهو لا يعرف إلا ذوى الصلابة ، ولا يحترم إلا من لهم شخصية مستقلة يفرضونها عليه .

— ٤ —

على أن التراث الذى يعتبر ذاكرة أمتنا ، ووجدانها النابض بكل قيمها ومثلها ، لا يزال محتاجاً إلى جهود ضخمة ليتحقق الارتباط به على الوجه المرجو ، ثم ليثمر هذا الارتباط ما يرجى منه من تحقيق قيم إنسانية وقومية ، فبرغم أن جهوداً مشكورة تبذل منذ نحو قرنين فى سبيل إحياء هذا التراث ، وبرغم تتويج هذه الجهود بمؤسسات رسمية فى البلاد العربية ، ثم بهيئة مسئولة عن هذا التراث على مستوى جامعة هذه البلاد ، برغم ذلك كله لا يزال « التراث العربى » — فى كثير من ذخائره وأصوله — مخطوطات مفرقة ولوحات ضائعة وشذرات متناثرة بين مكتبات أوربية وشرقية ، وبين خزائن خاصة وأضرحة وتكايا ، بل لا يزال بعضه مطموراً تحت أنقاض دور قديمة ومواطن أثرية فى الأندلس والمغرب .

وفى رأيى أن العمل فى أحياء « التراث العربى » يجب أن تتفرغ له هيئة عربية على مستوى الأمة العربية كلها ، وأن تسهم فى جهود هذه الهيئة ماديا وفنياً هيئة « اليونسكو » كما أسهمت فى نقل معابد أبى سنبل ورعايتها . ومن الممكن أن تكون إدارة التراث فى جامعة الدول العربية نواة لهذه الهيئة . على أن المهم قبل كل شىء أن يقوم عمل الهيئة التى ستقوم بهذه المهمة الكبرى ، على أسس علمية تؤمن بالتخطيط والتخصص وتستخدم كل الوسائل الحديثة التى تكفل لها نجاح مهمتها .

وأول عمل لهذه الهيئة المأمولة . هو جمع شتات هذا التراث المتفوق ، وذلك بنقل كل مايمكن نقله منه ، ونقل صور لما يتعذر نقله ، إلى مركز الهيئة ، وليست هناك صعوبة فى الحصول على صورة من مخطوطات « التراث العربى » مما لدى المكتبات والمتاحف العامة فى العالم ، وإنما الصعوبة قد تكون فى الحصول

على أصول وصور مما لدى أصحاب الخزائن الخاصة . وأظن أننا بالاتصال الودود ، والإقناع الذكى ، والحوار الأخوى ، والتشجيع الحافز ، يمكن أن نحصل على نتائج طيبة ، كما حصل كثير من المستشرقين عن طريق وسائل مختلفة ، لم تكن فى كل الحالات مما يدخل فى باب المودة والإقناع والتشجيع .

ومن الممكن أن تسبق عملية الجمع الشامل — أو القريب من الشامل — حملة دعائية واعية واسعة ، تسهم فيها كل الحكومات العربية وهيئات الثقافة والعلم والفن فيها ، عن طريق أجهزة الإعلام المختلفة ، حتى تتم التوعية بقيمة جمع التراث ووضعه فى أيد أمينة لتقوم على رعايته وتحقيق الغاية من وجوده .

وثانى عمل لهذه الهيئة المرجوه ، هو عملية التصنيف والفهرسة ، حتى يسجل كل هذا التراث بصورة علمية تحفظ ذخائره وتيسر الإفادة منه ، وتمهد للعمليات التالية .

ثم تأتى بعد ذلك عملية تحقيق هذا التراث ونشره علميا على الأصول المعروفة لهذا التحقيق والنشر . وبهذه المناسبة أقترح أن تسهم الجامعات فى عملية تحقيق هذا التراث ونشره ، بأن تجعل من قوانين الدراسات العليا بها ، أن يقدم كل طالب ماجستير وكل طالب دكتوراه ، رسالة صغرى غير رسالته الأصلية ، ويكون قوام هذه الرسالة الصغرى مخطوطاً محققاً علميا ، على أن يتصل هذا المخطوط بطبيعة البحث الذى تتكفل به الرسالة الكبرى . وقد أخذت بعض الجامعات الأوربية بهذا منذ سنين ، كتقليد جامعى يسهم فى أحياء التراث .

ولا يصح الوقوف « بالتراث العربى » عند مرحلة التحقيق والنشر ، فكثير مما فى هذه المخطوطات قد تجاوزته حضارة العرب ، فضلا عن حضارة عالم اليوم . فيجب أن تدرس هذه المخطوطات على أيدى المشتغلين بفروع موادها ، ثم تحدث عملية انتخاب من تلك المواد يلاحظ فيه موافقة المنتخبات لروح العصر ، وصلاحيتها لأن تكون نقط انطلاق نحو علم أفضل وفن أكمل ، على

أن يترك ماوراء ذلك فى بطون الكتب المحققة المنشورة كآثار علمية وفنية وحضارية ، لها قيمتها التاريخية أولا ، ولها دورها فى عمل الدارسين ثانياً ، ولها وظيفتها فى ربط سلسلة المعرفة وحفظ التراث الحضارى آخر الأمر .

وبعد ذلك تأتى مرحلة توصيل هذا الصالح الباقى الإيجابى الفعال من هذا التراث ، إلى شتى مجالات الحياة العربية ، ومختلف مستوياتها . فمن الواضح أن مابذل حتى الآن من جهود مشكورة لإحياء «التراث العربى» إنما ينتهى بتقديمه إلى الدارسين أو المتخصصين ، بل أحيانا لا يصل إلى هؤلاء أو هؤلاء ، وإنما يقبع فى بعض المخازن أو يعلوه التراب على أرفف بعض المكتبات . والواقع أنه لا يمكن أن يتم الارتباط بالتراث وجدانياً ارتباطاً يحقق مايقصد إليه من وراء هذا الارتباط ، إلا بوصوله — أو على الأصح وصول صفحاته المشرقة — إلى الجماهير على اختلاف مستوياتها ، فكراً وسناً واتجاهاً . ومن هنا يجب التفكير جدياً فى أن نتجاوز بالتراث مرحلة التحقيق والطبع ، وحتى مرحلة الدراسة والانتخاب ، إلى مرحلة البث والجمهرة إن صح هذا التعبير . وأقصد بذلك أن نبث الرائع الفعال من التراث إلى الجماهير العربية على كل المستويات ، لكى يؤدى دوره — الذى ألمنا ببعضه — أداء مرضيا ، بحيث يُكسب هذه الجماهير العربية الثقة بماضيها ، ويعينها على إصلاح حاضرها ، ويبسط أمامها الأمل فى مستقبلها ، وبحيث يربطها بجذورها التى تضرب فى أرضها ، ولا يدعها تجمح تمنة مرة ويسرة أخرى ، وبحيث يمنحها شخصية عربية فيها أصالة القديم وجدة الحديث ، وفيها قبل ذلك ملامحها المستقلة المميزة .

وفى هذا المقام يمكن أن أنبه إلى الدور العظيم الذى يمكن أن تقوم به أجهزة الثقافة والإعلام فى هذا السبيل ، من كتاب وصحيفة وإذاعة وتليفزيون ومسرح وسينما . فمن الميسور أن يختار كل جهاز مايناسب طبيعته ، ويقدم مايتفق ورسالته .

فالكتاب مثلا له مجاله المدرسى الذى يمن أن يختار من التراث ماينا سب التلاميذ فى مراحلهم المختلفة . وله كذلك مجاله العام ، الذى يمكن أن يعنى بالتأليف المتصل بالتراث وشخصياته ونصوصه وروائعه ، مما لا يجعل مادة هذا التراث العربى غريبة على المثقفين العرب ، الذين بدأ بعضهم ينفصل عنها ويوثق صلته بتراث اليونان أو الرومان أو الأنجليز أوالفرنسيين أو الألمان أو الروس أو غير هؤلاء وأولئك .

والصحافة أيضاً لها دورها المأمول فى بث التراث وجهرته ، فمن الممكن أن تعنى بالتعريف بهذا التراث وروائعه والكتابة عن رجاله والإشادة بصانعيه ، ومن الممكن أن تضيف الصحافة إلى ذلك تخصيص أعمدة ثابتة أو أبواب يومية لعرض مختارات من التراث ، تمتع القارئ العادى وتعمق الإحساس عنده بأصول فكره ووجدانه ، وتجسم أمامه قيم آبائه الخالدة ومثل أمته الباقية .

والإذاعة كذلك يمكنها أن تزيد من تقديم البرامج المعتمدة على مواد من التراث ، من أحاديث وتمثيليات وغير هذه وتلك . . ومثل هذا يقال عن التليفزيون وعن السينما وعن المسرح ، فإن أمام هذه الأجهزة مادة هائلة ، أبطالها رجالات هذا التراث من سياسيين ومفكرين وفنانين ، وأحداثها هى تلك الأحداث التى تتوالى عبر خمسة عشر قرنا من الجاهلية إلى أوائل العصر الحديث ؛ وأماكنها هى هذه الدولة الكبرى ، التى كانت تنبسط رقعتها ذات يوم من شوطئ الأطلسى غرباً إلى حدود الصين شرقاً ، ومن أواسط أفريقيا جنوباً إلى صقلية وإسبانيا شمالا .

وبعد ، فقد يقال — وطالما قيل — (إن هذا التراث لا يقدم شيئاً ، وإنما هو وثاق يعوق خطاناً ، ويجعلنا تابعين للعرب الأقدمين ، ويسمنا بالسلفية والتخلف) . . والحق أن كل القائلين بهذا القول يجعلون البديل للارتباط

« بالتراث العربى » الارتباط بالتراث الغربى أو التراث الشرقى . والحق أيضاً أن هؤلاء على حين يرفضون الارتباط الطبيعى الواعى المتفتح « بالتراث العربى » فراراً من التبعية لهذا التراث ، إنما يرتبطون ارتباطاً مصنوعاً منوماً منغلقاً بالتراث الغربى أو الشرقى . فيقعون بذلك فيما هو أشد من التبعية لهذا التراث الغريب ، لأن التبعية للتراث العربى — على فرض صحتها لدى — المرتبطين بهذا التراث — إنما هى تبعية ابن لأب وفرع لدوحة ، مما يضمن الاستمرار والتطور والنماء ، بخلاف تبعية العربى لتراث غريب شرقى أو غربى ، فإنها تبعية الزنيم التى تفنى معها الشخصية وتتحلل الحقيقة وتنحنى الهامة آخر الأمر .

وأخيراً ، لسنا نعرف مستخفا بالتراث رافضاً له إلا أحد اثنين ، إما جاهل بما يحوى هذا التراث ، وإما شعوبى ولاؤه لغير العرب ، وكلاهما يجب أن نتنبه له وأن نحذر منه ، وإن كنا بسماحة تقاليد « التراث العربى » ندافع عن حريته فى إبداء رأيه مثل ماندافع عن حريتنا فى إبداء رأينا . وليس بيننا وبينه إلا الحجة ودفع الكلمة بالكلمة ، « أدع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة » . . « أما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ماينفع الناس فيمكث فى الأرض » .

تراثنا الأدبى . . والأدب الأوربى

— ١ —

إذا كان أدبنا العربى يتأثر اليوم بالآداب الأوربية ، ويستمد منها بعض الخصوبة والنماء ، فقد أثر بالأمس فى تلك الآداب تأثيرات منحتها القوة ، وأكدت أن الأخذ مسبوق بالعطاء . . فالأدب العربى — أيام ازدهاره — قد قدم لتلك الآداب الأوربية أشكالاً شعرية ونثرية ، وأوقفها على مضامين إنسانية وفكرية ، وبصرها بأساليب جمالية وفنية ، جعلت كثيراً من كُتاب الغرب تلامذة للكتاب العرب ذات يوم .

وقد كان الدارسون الأوربيون أنفسهم أول من أدرك هذه التأثيرات العربية الخصبة فى الآداب الأوربية ، وبدأوا يدرسونها ويشيدون بها ، منذ القرن الثامن عشر . . ومن الطريف أن يكون أهم هؤلاء المسجلين لفضل التأثيرات العربية من رجال الدين المسيحى الأوربيين ، من أمثال « الأب خوان أندريس » القس والعالم الأوربى المنصف .

ومعروف أن الحضارة العربية قد سلكت إلى أوربا ثلاثة طرق : الأول طريق قوافل التجارة العربية ، حيث راح بعض العرب يجوبون أقاليم أوربية وافدين من جهة الشرق ، والثانى طريق الحروب الصليبية ، حيث أخذ بعض الفرنجة يتنقلون فى البلاد العربية قادمين من جهة الغرب ، والثالث طريق الأندلس . أو إسبانيا المسلمة — حيث كانت منارة متألقة بالحضارة العربية فى قلب أوربا ، تلك المنارة التى ظلت نحو ثمانية قرون تمثل طريق النور الذى يسلكه الفكر والعلم والفن إلى القارة الأوربية كلها . . وسوف يقتصر هذا الحديث على

---

* ألقى هذا البحث في حلقة التراث العربى بجمعية الأدباء بالقاهرة في الثامن من شهر يولية سنة ١٩٦٨ ، ونشرته الجمعية ضمن بحوث الحلقة سنة ١٩٧١

بعض التأثيرات الأدبية التى سلكت هذا الطريق ، لأنه أهم الطرق جميعاً . ولأنه لم يصادف إنكاراً من أحد من الباحثين الغربيين ، حتى من كان منهم معروفاً بالتحامل على العرب والتقليل من شأن حضارتهم وما كان لأدبهم من تأثير .

وقد دخل المسلمون إسبانيا فى مستهل القرن الثامن الميلادى ، ودخلت معهم حضارتهم المحلقة بجناحين من العلم والفن . وانتشرت تلك الحضارة فى شبه الجزيرة « الإيبيرية » التى تشمل اليوم إسبانيا والبرتغال ، والتى سميت منذ دخلها العرب باسم الأندلس .

ولم تنتشر الحضارة العربية فى الأندلس بين المسلمين وحدهم من طارئين ومواطنين بل انتشرت بين المسيحيين الذين كانوا يخالطون المسلمين ويعايشونهم ويقلدونهم فى لغتهم ، بل فى ملابسهم وطرق معيشتهم حتى سموا ذلك بالمستعربين . وقد كانت اللغة العربية وأدبها أهم ما تعلق به هؤلاء المستعربون ، لما رأوا أن هذه اللغة هى اللسان الذى عبر عن هذه الحضارة ، والقلم الذى سطرها ، والوعاء الذى احتواها ، ثم لكون أدب هذه اللغة يمثل القمة التى تألقت عليها العربية ، وتبدت فى أبهى ملامحها وأروع سماتها .

ومما يوضح لنا تعلق هؤلاء المستعربين المسيحيين باللغة العربية وأدبها ، هذه الشكوى التى ضج بها القس الأسبانى « ألفارو » القرطبى حين قال : « إن اخوانى فى الدين يجدون لذة كبرى فى قراءة شعر العرب وحكاياتهم ، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلسفة المسلمين ، لا ليردوا عليها وينقضوها ، وإنما لكى يكتسبوا من ذلك أسلوباً جميلا . إن الموهوبين اليوم من شبان النصارى لا يعرفون إلا لغة العرب وآدابها . . وهم ينفقون أموالاً

طائلة فى جمع كتبها ، ويصرحون فى كل مكان بأن هذه الآداب جديرة بالإعجاب » .

وكما انتشرت اللغة العربية بآدابها بين المسيحيين المعايشين للمسلمين فى الأندلس ، انتشرت كذلك بين اليهود المخالطين لهؤلاء تحت راية إسبانيا الإسلامية السمحة ، فكان المجتمع الأندلسى كله — بما فيه من مسلمين وغير مسلمين — مجتمعاً عربى الفكر والثقافة واللسان ، عربى العلم والفن والحضارة على وجه العموم . . وكانت تلك الحضارة المتألقة على أرض الأندلس تمثل أرقى حضارة علمية وفنية عرفتها أوربا من القرن الثامن إلى القرن الخامس عشر ، وهى الفترة التى أظل فيها الإسلام والعروبة هذه الأقاليم من أوربا الغربية .

أما المنطقة غير المسلمة من إسبانيا — وهى التى بدأت أول الأمر مهرباً صغيراً فى الشمال يلوذ به الأسبان والقوط الفارون من وجه الفتح العربى ، والتى أخذت فى الاتساع بعد ذلك حتى تألفت منها دويلة ثم دولة ثم دول مسيحية إسبانية مناوئة للمسلمين على أرض الأندلس . . أقول أما هذه المنطقة غير المسلمة فى إسبانيا فقد كانت تسير هى الأخرى على الضوء الذى تشع به منارات قرطبة وإشبيلية وغيرهما من المدن الإسلامية ، الغنية بالعلم ، السخية بالفن . وذلك أن هذه المنطقة المسيحية كانت فى ذلك الحين — ككل أقاليم أوربا — متخلفة ثقافياً وأدبيا ، وكانت الأندلس الإسلامية فى القمة من الثقافة والأدب ، حتى لقد قال فى ذلك الأب « أوربل » وهو يحاضرنا عن تاريخ الأندلس منذ سنوات فى جامعة مدريد : « لقد كان بعض ملوك المسيحيين لا يجيدون التوقيع بأسمائهم على حين كان رجل الشارع فى قرطبة يقرض الشعر ويكتب الأدب » .

— ٢ —

وطبيعى أن يتأثر المتخلف بالمتقدم ، وأن يحاكى الضعيف القوى ، خاصة إذا أتيحت فرص هذا التأثر ، وتوفرت وسائل هذه المحاكاة . ومن حسن الحظ أن فرص التأثر ووسائل المحاكاة قد كانت أعظم ماتكون إتاحة ، وأكثر ماتكون وفرة . فهؤلاء المستعربون الذين يعايشون المسلمين ويتمثلون من ثقافتهم وأدبهم ويتحدثون لغتهم ، كانوا يتنقلون بين الأندلس والمناطق المسيحية ، ناقلين معهم ماوعوا من أدب وعلم إسلاميين عربيين . وهؤلاء اليهود المخالطون للمسلمين والمستعربين فى الأندلس ، كانوا كثيرى التأفق والاتجار ، وكانوا يحملون إلى شتى الآفاق بضاعة من أنفس الذخائر ، وهى علوم المسلمين وآدابهم .

وقد فتحت السوق لهؤلاء على مصاريعها ، بعد أن سقطت طليطلة الأندلسية فى أيدى المسيحيين — فى القرن الحادى عشر — على عهد ملوك الطوائف ، حين استولت عليها الملك الأسبانى « ألفونسو » السادس (سنة ١٠٨٥ م) . فقد لجأ إلى تلك المدينة العظيمة عدد كبير من المستعربين واليهود ، ليعيشوا فى ظلال الدولة الأسبانية الناشئة ، ولينقلوا فى الوقت نفسه كثيراً من كنوز الحضارة الأندلسية العربية ، إلى هذه الدولة وشبيهاتها من الدول الأوربية العطشى إلى كل مايأتى من الجنوب الأندلسى المتحضر .

ومنذ ذلك الحين كانت طليطلة المركز الرئيسى الذى تنتشر منه الثقافة العربية إلى جميع جهات أسبانيا المسيحية ، بل إلى جميع جهات أوربا . فقد أنشئت فى تلك المدينة المدرسة المعروفة باسم « مدرسة المترجمين الطليطليين » وتولى الأسقف « رايموندو » — أسقف هذه المدينة وكبير مستشارى الملوك الأسبان — رعاية هذه المدرسة وحفز العاملين بها على نقل الذخائر الفكرية والفنية العربية إلى اللغة اللاتينية ، وإلى اللغة الأسبانية .

وبعد نحو قرنين فتح الملك الأسبانى « ألفونسو » العاشر — المقلب بالعلم — مدرسة أخرى للترجمة والنقل عن العربية ، وكان مكانها أولا فى مرسية ، ثم نقلت إلى إشبيلية . وكان من أساتذتها علماء ومترجمون مسلمون . وظلت هذه المدرسة تؤازر مدرسة طليطلة فى نشر الثقافة والآداب العربية بين المسيحيين فى إسبانيا وغيرها من دول أوربا .

وقد تم بفضل هذا الملك الأسبانى العالم ، وعلى يد المترجمين فى طليطلة ومرسية وإشبيلية ، نقل الكثير من الكتب العربية العلمية والأدبية . وكان الكثير من هذه الترجمات يتجاوز إسبانيا إلى بلاد أوربية أخرى ، مثل فرنسا وإيطاليا وانجلترا . كما كان طلاب علم عديدون من هذه البلاد الأوربية يهرعون إلى إسبانيا إبان ازدهار الحضارة العربية بها ، ويشاركون الأسبان التعلم فى تلك الجامعات التى كان للأندلسيين فضل رعايتها والتدريس فيها والتأليف لها ، والتى كان لزعمائهم وخلفائهم وأمرائهم فضل رعايتها والإنفاق عليها والتشجيع على ارتيادها . حتى لقد عُرف بعض الخلفاء والأمراء بصفة العلم والأدب أكثر مما عرف بسمة الملك والحكم ، وحتى خلف بعضهم من الآثار الفكرية والأدبية أروع مما خلف من الأعمال السياسية والإدارية . ويذكر هنا على سبيل المثال ، الخليفة الحكم المستنصر بن عبد الرحمن الناصر ، الذى اشتهر بمكتبته العامرة ، التى كانت تحوى الآلاف المؤلفة من نفائس العلم والفن العربى ، وكانت تضم أقساماً للتأليف وأخرى للنسخ وللتجليد والزخرفة ، بالإضافة إلى ما كان لها من مندوبين يُبعث بهم إلى شتى الأقطار لجلب نفائس الكتب ، ومحاولة استحضار بعض المؤلفات ، لتظهر فى الأندلس قبل أن تظهر فى موطنها الأصلى ، الأمر الذى يجعل من تلك المكتبة أشبه بدار تأليف وترجمة ونشر ، سبقت بقرون ما عرف من تلك الدور والمؤسسات فى العالم المتحضر الحديث .

وهذا التراث الذى أقبل عليه الأوربيون نقلاً منه وترجمة عنه ، ليس إلا تراثا إسلامياً عربياً ، حتى ولو كان بعضه قد تلقاه المسلمون عن حضارات سابقة . وذلك لأن المسلمين كان لهم أولاً فضل حفظ هذا البعض كما ، كان لهم ثانياً فضل تمثله والإضافة إليه ، ثم كان للغتهم العربية فضل تسجيله والاتساع له ، فى طواعية ودقة ورحابة صدر ، حتى نقل عنها إلى اللاتينية وغيرها ، وهو جزء لا يتجزأ من ذخائر هذه اللغة ونفائسها . وبالإضافة إلى هذا الجزء الأصغر الذى يعتبر من التراث العربى ، عن طريق الحفظ والمشاركة والتعبير والصياغة ، هناك الجزء الأكبر الذى يعتبر من التراث العربى عن طريق الإبداع والأصالة والخلق . . وقد كان لهذا وذاك تأثير فى الآداب الأوربية أعظم تأثير .

— ٣ —

ولنبدأ أولا بحديث الشعر . ثم نثنى بحديث النثر ، مكتفين بالخطوط العريضة ، تاركين التفاصيل إلى مجال أفسح ، نرجوا الله أن يتيحه وأن يعين عليه .

فى مجال الشعر كان لشكل الموشحات والأزجال الأندلسية أثر واضح فى شكل الشعر الغنائى الأسبانى ، منذ القرن الثالث عشر . حتى لنجد شيوع نظامها أو قالبها الموسيقى فى أشهر مجموعة شعرية غنائية فى ذلك القرن ، وهى المجموعة التى ألفها الملك العالم « ألفونسو » العاشر . فأغلب قصائد هذه المجموعة تسير على طريقة الموشحات الأندلسية . التى بدأها مقدم بن معافر القبرى فى أواخر القرن التاسع الميلادى . والتى انتهت إلى ابن قزمان فى القرن الثانى عشر ، بعد أن أصابت ألوانا من التطوير وأصبحت تسمى زجلاً .

وكانت الموشحة الأندلسية — كما كان الزجل — تقوم أساساً على تقسيم القالب النغمى إلى فقرات ، تتفق أبيات كل فقرة فيما بينها فى القافية ، وتختلف عن بقية الفقرات فى قوافيها ، على أن يتردد فى المنظومة كلها جزء موحد القافية تختم به كل فقرة ، ويكون متفقاً مع قافية المطلع .

وعلى هذا النظام من موسيقى الشعر ، الذى هو عربى أندلسى خالص ، سار « ألفونسو » العاشر فى أغنياته المشهورة المسماة « كانتيجاس » ، كما سار من بعده الشاعر الأسبانى « خوان رويث » — فى القرن الرابع عشر — فى كثير من أشعاره الغنائية التى ضمها كتابه المسمى « الحب الطيب » . وظل كثير من الشعراء الغنائيين الأسبان يخضعون لنفس التأثير العربى إلى القرن السابع عشر . وكان هذا التأثير جليا فى الشعراء الطوافين المسمين « خوجلارس » ثم فى مجالات الشعراء الشعبيين ، أصحاب المجموعات الشعرية المسماة « رومانثيروس » . هذا بالإضافة إلى مجالات الشعراء الدينيين والمتصوفين ، من أمثال « دى هيتا » ومن قبله « ألفونسو » العالم .

ومن العجيب أو هذا التأثير العربى الأندلسى المتعلق بالقالب الموسيقى للشعر ، قد ظهر فى الشعر الفرنسى قبل أن يظهر فى الشعر الأسبانى . فقد ظهر فى نتاج الشعراء الجوالين فى جنوب فرنسا ، والذين كانوا يسمون « تروبادور » ، منذ القرن الثانى عشر ، حين ظهرت أشعار « جيوم التاسع دوق أكيتانيا » وقد أخذت شكل الموشحة الأندلسية العربية . ثم سار عدد من شعراء جنوب فرنسا بعد « جيوم » على الطريقة نفسها ، أو مع تعديل طفيف .

وكان « جيوم » هذا قد تردد على إسبانيا أيام تفوق الأدب العربى بها ، وكان له علاقات وطيدة بملك « أرجونة » حتى لقد أمده بالمساعدات الحربية فى بعض المعارك ، كما تزوج من شقيقة « راميرو » الرابع أحد ملوك هذه

المملكة الأسبانية المسيحية ، الناهلة كغيرها من الحضارة العربية والأدب العربى .

ولم يكن « جيوم » وحده هو المتصل بأسبانيا من الفرنسيين ، فقد كان كثيرون غيره على صلة بالممالك الأسبانية أيام أزدهار الحضارة الإسلامية فى الأندلس . وقد ثبت أن صلات تجارية ودينية وعسكرية عديدة ، كانت تربط بين فرنسا وإسبانيا ، مما سمح بتعرف الفرنسيين على الأدب العربى عن هذا الطريق . . ومن هنا كان تأثر الشعر الغنائى الفرنسى فى جنوب فرنسا ، بشكل الموشحات الأندلسية .

هذا وليس ببعد أن يكون بعض الشعراء الفرنسيين يعرف العربية . وقد قرر المستشرق الفرنسى الكبير الأستاذ « ليفى بروفنسال » أن أجزاء بعض الأبيات الشعرية التى حار فيها الشراح لشعر « جيوم » ليست إلا جملاً عربية ، ضمنها هذا الشاعر الفرنسى بعض أغنياته ، بسبب معرفته بالعربية وشعرها .

وقد استمر التأثير العربى فى الشعر الفرنسى بعد «التروبادور » وظهر بصفة خاصة فى الأغنية التى تسمى « روندو » ، وهذه اللفظة تساوى كلمة « نوبة » العربية ، التى تعنى التتابع والتعاقب ، وبخاصة فى مجال النغم والإيقاع .

وقد تجاوز التأثير العربى قوالب الشعر الغنائى الأسبانى والفرنسى ، إلى الشعر الإيطالى ، وساعد على ذلك ما كان لإيطاليا من صلة قوية بالأدب العربى عن طريق صقلية ، بالإضافة إلى ما كان يأتيها عن طريق أسبانيا . . وقد ظهر تأثير الموشحات الأندلسية فى الأغنيات الإيطالية التى تسمى « لاودس » كما ظهر فى لون آخر من الشعر الإيطالى يسمى « كنتراستو » ، وظهر أيضاً فى نوع ثالث يسمى « بالاتا » . بل مضى التأثير العربى إلى أبعد من ذلك حتى ظهر فى لون من الشعر الألمانى يسمى « مينى سنجر » وهو عبارة عن أغنيات

قصيرة تشبه فى نظام قوافيها الزجل الأندلسى . ومنه بعض أغنيات الشاعر الألمانى « هرمان دردامن » .

بل وصل التأثير العربى إلى انجلترا ، ممثلاً فى بعض الأغانى القديمة التى كانت تقال للعذراء ، وفى بعض الأناشيد الخاصة بعيد الميلاد المجيد . . بل مازالت بعض قوالب زجلية أندلسية ، باقية إلى الآن فى الأغانى الشعبية الأيرلندية والإسكتلندية ، كما يؤكد ذلك المستشرق الأسبانى الأستاذ «جونثالث بالنثيا » .

ولم يقتصر التأثير العربى فى الشعر الأوربى على الشكل أو القالب الموسيقى ، بل تجاوز ذلك إلى المضمون وروح الشعر ومحتواه وبعض طرائق تعبيره . . فقد قرر العالم الأسبانى الكبير « رامون مينندث بيدال » أن مضمون الشعر الأوربى الجانح إلى إجلال المرأة فى العصر الوسيط ، ليس له مصدر إلا التأثير العربى . ودلل على ذلك بأن الفلسفات والتقاليد اللاهوتية التى كانت مسيطرة فى ذلك الحين على القارة الأوربية ، كانت جميعها تنظر إلى المرأة على أنها مخلوق دون الرجل ، وأنها أساس المعصية التى اقترفها آدم عليه السلام ، ولذا فهى مخلوق سيء الجبلة ». . فإذا وجدنا فى الشعر الأوربى خلال تلك الفترة تقديراً للمرأة واجلالاً لها وسموا بها ، وجب أن نرجع ذلك إلى التأثير العربى وحده ، فالعرب — كما تدل أشعارهم — قد رفعوا المرأة مكاناً علياً ، حتى أوشكوا أن يصلوا بها إلى مرتبة التقديس .

وقد أدى إجلال المرأة بتأثير الأدب العربى ، إلى تعبير بعض الشعراء الأوربيين عن الحبيبة بنفس الطريقة العربية ، حيث قالوا لها : « سيدى » « ومولاى » بالتذكير ، كما سموا أنفسهم ، « بالمطيعين » ، وسموا موقفهم من الحبيبة « بالطاعة » على طريقة الشعراء العرب ، الذين يشيع بينهم هذا الاستعمال وتسيطر عليهم تلك الروح .

وليس إجلال المرأة هو المضمون الوحيد الذى ثبت أنه أثر من آثار الشعر العربى فى الشعر الأوربى ، بل هناك أيضاً عاطفة الحب العذرى ومعانيه ، هذا الحب الذى يعذب فيه الشاعر ويستعذب العذاب ، ويحرم ويقنع بالحرمان ، ويخضع ويفخر بالخضوع . فقد قرر الأستاذ « بيدال » أيضا أن الشعر العربى صاحب الفضل فيما ظهر من روح الحب العذرى فى الشعر الأوربى خلال العصر الوسيط ، فالتقاليد الاجتماعية فى أوربا لم تعرف حينذاك روح هذا الحب السامى ، ولم تعرف الأشعار الأوربية البعيدة عن التأثير العربى هذا الضرب من الشعر ، الذى زخرت به حياة العذريين العرب ، ومن سار على طريقتهم من شعراء المشرق والأندلس .

كذلك كان من التأثيرات العربية المتصلة بالمضمون الشعرى ، ماظهر فى بعض الأشعار الأوربية من أحاديث عن مغامرات عاطفية . ومواقف حب جريئة وقصص تسلل وقنص وانتصار ، وما إلى ذلك مما نجده عند الشاعر الأندلسى لزجال ابن قرمان . ثم نجده فى كثير من نتاج « التروبادور » فى فرنسا ، و « الخوجلار » فى إسبانيا .

وقد كان من نتائج تأثر الشعر العاطفى الأوربى — فى مجاليه العذرى واللاهى — بالشعر العربى أن ظهرت مصطلحات وشخوص عربية الأصل فى ذلك الشعر الأوربى . ومن ذلك : الرقيب ، والواشى ، والحاسد ، والعاذل ، وما إلى ذلك مما كثر ترديده فى الشعر العربى ، وانتقل بعد ذلك إلى الشعر الأوربى ، متخذاً ألفاظاً معادلة لهذه الألفاظ العربية ، لم تكن تعرف فى استعمالات الشعر غير المتأثر بالتراث العربى .

هذا . وقد ساعد على ماكان من تأثيرات عربية فى الأشعار الأوربية ، ارتباط الشعر الغنائى الأندلسى بالموسيقى والغناء . فالشاعر الغنائى الجوال موسيقى ومغن فى نفس الوقت . وكان الشعراء المغنون الأندلسيون على درجة

عالية من التفوق ، وكانت لهم شهرة بالغة ونفوذ فنى ضخم ؛ وقدثبت أنهم كانوا يستأجرون للإنشاد حتى فى الكنائس الواقعة فى الأمارات والممالك الإسبانية المسيحية . لدرجة أن أساقفة قشتالة ، اجتمعوا وأنذروا بتوقيع أبلغ العقوبات على هؤلاء المصلين الذين يأتون معهم بشعراء مغنين من المسلمين . . كما ثبت أن عدداً من هؤلاء الشعراء الموسيقيين المغنين الأندلسيين ، كان فى بلاط الملك الإسبانى « سانشو » الرابع . وكانت لهم فى هذا البلاط رواتب كبيرة ، وكان عددهم يفوق عدد زملائهم المسيحيين الإسبان فى هـذا البلاط .

ولعل أبلغ تعبير عن مدى التأثير العربى فى الشعر الأوربى ، تلك الصورة التى احتوتها إحدى صفحات المجموعة الشعرية التى ألفها « الفونسو » العاشر ، وهى الصورة التى تمثل مغنيا عربياً يعزف على عود مع مغن إسبانى ، وكل بزية وسمته الدال عليه .

ثم لعل أصدق قول فى هذا التأثير العربى الخصب ، هو ماقاله المستشرق الإسبانى « خوليان ريبيرا » ، الذى قرر : « أن المفتاح العجيب الذى يكشف سر تكوين القوالب الشعرية الغنائية للعالم المتحضر فى العصر الوسيط ، هو مفتاح الزجل الأندلسى » .

— ٤ —

أما فيما يتعلق بالنثر فليس هناك شك فى أن التراث النثرى العربى قد أثر فى النثر الأوربى ألواناً من التأثير . وقد كان مجال القصص أهم المجالات فى هذا الشأن .

فى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى ألف إسبانى من إقليم وشقة — يسمى « بدرو ألفونسو » — مجموعة قصصية تضم ثلاثين أقصوصة من أصل شرقى ، صنفها وترجمها من العربية إلى اللاتينية ، ووضع لها عنوان « تعاليم رجال

الدين » . ويقول فى مقدمة مجموعته : « إنه جمع حكماً للفلاسفة وأمثالاً عن العرب ، وأحاديث خرافية على ألسنة الحيوان والطير » . ولما كانت الثقافة العربية هى الثقافة المزدهرة فى ذلك الحين ، فإن المؤلف لم يخف الأصول العربية لقصصه أوحكاياته وأمثاله ، ولم يكتف بالتصريح السابق ، بل جعل الإطار العام للمجموعة يقوم على شخصية أب يدعى بالعربى ، وهو حين يحس بدنو أجله ينادى أبنه وينصحه قاصاً عليه تلك الأقاصيص . . وقد انتقلت هذه القصص التى يجريها هذا المؤلف الإسبانى على لسان عربى — ويضم فيها كثيراً من الأقاصيص والأمثال العربية — إلى كثير من المجاميع القصصية اللاتينية والإسبانية . بل إن بعضها نظم شعراً فرنسياً فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، كما ترجم بعضها إلى الإيطالية فى القرن الرابع عشر ، وإلى لغات أخرى كالألمانية والإنجليزية ، كما يؤكد ذلك العالم الإسبانى « جونثالث بالنثيا » الذى يزيد على ذلك التأكيد قوله : « وقد اقتبس جميع قُصاص أوربا القدامى فى العصور الوسطى من قصص هذه المجموعة ذات الأصول العربية » .

وقد يتصل بهذا النوع الأدبى النثرى الهادف إلى التعليم والوعظ ، تلك المجموعات الحكمية والمَثَلية التى اشتهرت بخاصة فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وفى عهدى « فرناندو » الثالث و « الفونسو » العاشر بنوع أخص . وأغلب تلك المجموعات الحكمية والمثلية قد عرفها الإسبان عن طريق ماصنفه العرب فى هذا الفن ، ومن أشهر هذه المجموعات كتاب « الأقوال الذهبية » الذى قال دارسوه المنصفون من المستشرقين : إنه مقتبس من كتاب الأمثال لأبى الوفاء مباشر ابن مالك . . ومنها كتاب « الأمثال الطيبة » الذى أكد دارسوه أيضاً أنه مجموعة أمثال مقتبسة عن حكم الفلاسفة لحنين بن إسحاق .

وكما تأثر القصص الأوربى الحكمى — أو التعليمى — بهذا اللون العربى ،

تأثر نوع آخر من هذا القصص بنوع ثان من تراث العرب . هذا النوع هو القصص المسمى بالأسبانية « Novela picaresca » أى قصة الشطارة أو قصص الشطارة ، وقد انتشر هذا النوع فى أسبانيا فى القرنين السادس والسابع عشر ، أى فى العصر الذهبى للأدب الأسبانى . وهو نوع من القصص ، تدور حوادثه حول رجل ذكى خفيف الظل من طبقة اجتماعية دنيا . وهذا البطل يقوم بمغامرات وتنقلات ويسوق أقولا فيها سخرية وتهكم ونقدات لاذعة للمجتمع وفساده ، وبخاصة مجتمع الطبقات العليا . ومن المقرر أن هذا اللون من القصص . قد كان حلقة فى تاريخ القصص الغربى أسلمت إلى ظهور الرواية الفنية التى تسمى « Novele » . والذى عليه الثقات من علماء الدراسات المقارنة المشتغلين بالآداب الأوربية والمستشرقين على السواء ، أن هذا النوع من القصص متأثر بفن المقامة العربية . ومن القائلين بهذا : الأستاذان « مينندث بيلايو » مؤرخ الأدب الإسبانى المشهور ، و « جونثالث بالنثيا » المستشرق الإسبانى العظيم .

ومعروف أن المقامات قد نقلها الأندلسيون المسلمون عن المشرق ، وقلدوها ونسجوا على منوالها . ومعروف كذلك أن مقامات الحريرى بخاصة . قد ترجمها اليهود الأسبان إلى العبرية فى القرنين الثانى والثالث عشر . كما عارضوها كذلك بمقامات شبيهة . وازدهر هذا اللون الأدبى فى الأدب العبرى وبخاصة فى مقاطعة « قطالونيا » . والمعقول بعد ذلك أن يكون بعض هؤلاء اليهود قد ترجم المقامات العربية إلى اللاتينية أو إلى الإسبانية أو إليهما جميعاً كما كان يحدث فى كثير من الأحايين .

ولون آخر من ألوان القصص الغربى قد تأثر بالتراث العربى ، وهو القصص الحيوانى أى القصص الذى أبطاله من الحيوانات والطيور ونحوها . ومن مشاهير هذا اللون الأدبى فى الأدب الأوربى « الفرايلى دى تورميدا » (الذى عاش

فى منتصف القرن الرابع عشر ومات سنة ١٤٢٠) . ومن أهم آثاره كتاب « مجادلة الحمار للأب تورميدا » ، الذى يعالج قضية التفاضل بين الإنسان والحيوان ويضعها موضع المناقشة، فى حوار بين الحمار نائباً عن الحيوانات، وبين المؤلف نائباً عن بنى الإنسان . . وهذا الكتاب — كما يقول الأستاذ بالنثيا — ترجمة حرفية فى كثير من الأحيان لفقرات من مجادلة الحيوانات لبنى آدم ، الواردة فى رسائل إخوان الصفا .

كذلك أثر كتاب كليلة ودمنة بصورته العربية فى القصص الإسبانى الحيوانى ويبدو ذلك واضحاً فى كتاب « القطط » وكتاب « الأمثال » ، لسانشث دى فرثيال » وفى كتاب « العجائب » « لرايموندو لوليو » وفى كتاب « الكوند لوكانزو » « لدون خوان مانويل » . . ومعروف أن كتاب كليلة ودمنة ترجم إلى الإسبانية فى عهد « ألفونسو » العاشر .

ولم يقف التأثير العربى عند القصص التعليمى والحكمى ، أو القصص الحيوانى والوعظى ، ولم يكتف بخلق مايسمى قصص الشطار أو «نوفيلا بيكاريسكا» التى أسهمت فى ظهور الرواية الفنية الحديثة فى القرن الثامن عشر ، وإنما وصل تأثير التراث العربى إلى أن أوحى بصنع لون من القصص رائع ومثير ، وهو ماأسميه بالقصص الأخروى ، هذا القصص الذى يختار مجال أحداثه عالماً آخر غير عالمنا ، كالدار الآخرة بدلا من الحياة الدنيا ، وكالسماء بدلا من الأرض ، وكعالم الجن بدلا من عالم البشر . فعن تراثنا العربى أخذ « دانتى » « الكوميدا الإلهية » متأثراً تماماً بألوان قصصية عربية إسلامية مشابهة ، وفى مقدمة تلك القصص العربية قصة المعراج الإسلامية ، التى تحكى صعود محمد عليه الصلاة والسلام — ليلة الإسراء — إلى السموات ، ومشاهدته عوالم معينة ، واتصاله بأحداث عجيبة . فتلك القصة هى أول قصة فى العربية تتصل أحداثها ومسرح تلك الأحداث بعالم آخر ، وهى أصل كل ماكتب بعدها بالعربية من

هذا اللون من القصص ، كقصة « التوابع والزوابع » لابن شهيد الأندلسى ، وكقصة « الغفران » لأبى العلاء المعرى . . ثم هى أيضاً أصل ماكتب بعدها بغير العربية ككوميديا « دانتى » الإلهية التى أثبت التحقيق العلمى أنه قد أطلع على ترجمة لقصة المعراج ، كانت قد تمت فى إسبانيا ، ثم انتقلت إلى إيطاليا فى حياة الشاعر الإيطالى الكبير ، كما أكـــد ذلك مكتشف الترجمتين اللاتينية والفرنسية لقصة المعراج ، وهو العالم الإسبانى « خوسى مونيث ساندينو » سنة ١٩٤٩ .

وبعد فليس هذا كل تأثير تراثنا العربى فى الأدب الأوربى ، فهناك مجالات شتى لا يتسع لها المقام .

وقبل أن أختم هذا الحديث أذكر بكل إجلال هؤلاء العلماء الرواد ، الذين عالجوا موضوعات التأثير العربى فى الأدب الأوربى ؛ وأخص بالذكر : « الأب خوان أندريس » الذى كان أول من أشار فى القرن الثامن عشر إلى تلك التأثيرات . . ثم الأستاذ « خوليان ريبيرا » الذى كان أول من كشف عن تأثير الموشحات والأزجال فى الشعر الأوربى بعامة . . ثم الأستاذ « أسين بلاثيوس » صاحب اكتشاف تأثر « دانتى » فى كوميدياه « بقصة المعراج وبرسالة الغفران » . . ثم الأستاذ « بالنثيا » والأستاذ « بيدال . والأستاذ « بروفنسال والأستاذ « نيكل »، ولكل منهم إسهام فى الكشف عن بعض تأثيرات التراث العربى فى الأدب الأوربى. جزى الله الجميع عن تراثنا أعظم الجزاء . وسدد الدارسين العرب إلى مواصلة الكشف عن روائع هذا التراث ، وعن الغذاء الخصيب الذى أمد به الأدب الأوربى بالأمس ، قبل أن يمدنا هذا الأدب بزاده اليوم .

موسيقى الشعر

بين التقيـــد والتحـــرر

من قضايانا الأدبية الجادة ، التى يحتدم فيها جدل الشعراء والنقاد جميعاً قضية موسيقى الشعر . . ففريق محافظ ، يرى أن تظل تلك الموسيقى فى الحدود التى رسمها الشعراء الأقدمون ، من التزام بحر من تلك البحور التى جمعها الخليل وفصل العروضيون القول فى أشكالها التامة والمجزوءة والمشطورة ، ومن التزام قافية واحدة فى كل القصيدة أو المقطوعة ، أو على الأقل التزام قافية فى كل مجموعة متماثلة من الأبيات التى تكوّن القصيدة . . وأهم حجج هذا الفريق ، أننا نقول شعراً عربياً فيجب أن نحافظ على الخصائص العربية لهذا الشعر . ومن هذه الخصائص ، الخاصة الموسيقية التى توجب التزام بحر وقافية . والتزام هذا الجانب — كما يقولون — لا يقل عن التزام مدلولات الألفاظ وتراكيب الجمل وإعراب الكلمات . . وأهم مايقول هذا الفريق من دفاع عن هذه الموسيقى ، أنها قد اتسعت لكل أغراض الشعر ، وكانت طيعة أمام التجارب الإنسانية المختلفة ، التى سجلها الشعراء المبرزون فى القديم وفى الحديث على السواء . . ويقابل هذا الفريق المحافظ ، فريق آخر متحرر ، يرى أن موسيقى الشعر التى صاغ فيها الأقدمون تجاربهم ، ليست مما يصلح لتجاربنا المعاصرة ، وليست قالباً ملائماً للمحتوى الشعرى بعد تطور إيقاع الحياة ، وبعد الوثبات الأخيرة التى وثبها الشعر . لهذا يجب على الشاعر التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم ، وحسب الشاعر أن يلتزم تفعيله من تفاعيل أى بحر ، يجعلها الوحدة الموسيقية للتجربة المصوغة ، وله بعد ذلك أن يصب كل نبضة شعرية فيما

---

* ألقى هذا البحث محاضرة عامة فى كلية دار العلوم سنة ١٩٥٧ ، ونشر فى مجلة الرسالة الجديدة فى العام نفسه .

تحتاج إليه من هذه الوحدة ، فتكون الشطرة تفعيلة واحدة مرة ، وتكون اثنتين أخرى ، وتكون أقل من ذلك أو أكثر حسب النبضة الشعرية التى يراد صوغها .. ويرى هذا الفريق أنه كما يجب التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم ، يجب كذلك التخلص من الزام القافية الواحدة ، سواء أكانت التقفية فى القصيدة أم فى كل مجموعة متماثلة من أبياتها . وحسب الشاعر عند هذا الفريق ، أن يأتى بالقافية حين يقتضى المحتوى إتيانها ، وأن يتركها حين يفرض المحتوى تركها ، دون تقيد فى شىء من ذلك بقالب مرسوم أو قاعدة ثابته . ويقولون : إن القيود والقواعد ، فضلا عما تفرضه من رتابة وتكرار تجور كثيراً على المحتوى الشعرى ، وتخضعه إلى مقتضياتها إخضاعاً يجور كثيراً على الشعر كفن . .

والذى لاشك فيه أن الجدل فى قضايانا الأدبية خير خصب ، يجنى منه الفن والأدب أطيب الثمار . ولكن الشىء الذى لا خير فيه ولا خصوبة ، هو مايصاحب هذا الجدل أحيانا من تحمس زائد ، يحكم العاطفة دون العقل ، ويقدم السخرية بدل الدليل . وأخشى ما أخشاه أن تتحول هذه القضية الفنية الجادة ، إلى مشاجرة خارج المحكمة يخسر فيها المتقاضون والحق جميعاً ! ! .

فأنت تجد أكثر المحافظين يرمون المتحررين بالكسل والإفلاس والعجز ، ويصفون شعرهم بنعوت منها الهراء والغثاء والعبث ، وإن أحسنوا التعبير قالو إنه شعر منثور أو نثر مشعور أو سجع كهانى . ثم يستشهدون على أقوالهم بأسوأ ماظهر من نماذج لهذا الشعر التحررى . وما أكثر النماذج الرديئة التى تسعفهم بحق ! !

وفى الوقت نفسه ترى أكثر المتحررين يرمون المحافظين بالتخلف والجمود ، ويطلقون على شعرهم شعر التهنئة بالعيد ، والتبريك بمولود . وإن خففوا التعبير قالوا عن هذا الشعر : إنه الشعر القديم أو النظم التقليدى أو الأسطر الممحوة من الوسط . ! ! ثم يستشهدون كذلك بأقبح ماقيل من هذا الطراز . وما أكثر القبيح الذى قيل منه كذلك ! ! .

وليس من شك فى أن الموسيقى عنصر من عناصر الشعر ، وليس من شك أيضاً فى أن تلك الموسيقى من أهم الفوارق بينه وبين النثر . وقد صور الشاعر الفرنسى « بول فاليرى » ذلك أحسن تصوير ، حين شبه النثر بكلام يمشى والشعر بكلام يرقص . . ومعروف أن الموسيقى الشعرية ، تخضع للذوق الأمم والأجيال ، وتتأثر بالمؤثرات التى تشكل فنون البيئات والمجتمعات . . وقد تحققت موسيقى الشعر عند أسلافنا الأقدمين بهذا النوع الملتزم لمجموعة تفاعيل بحر من البحور التى جمعها الخليل ، وبهذا الشكل المحافظ على قافية تتكرر فى نهايات سائر الأبيات . وفى بعض أحاديثى السابقة ، حاولت أن أفسر ظاهرة البحر الملتزم والقافية الموحدة عند العرب . وقلت : لعل تلك الظاهرة الجزئية فى الشعر ، مرتبطة بالظاهرة الكلية فى سائر الفنون عندهم . ذلك أن الملاحظ فى ذوقهم ونظرتهم الجمالية ، هو الميل إلى « الوحدة المكررة » . فالزخرفة العربية مثلا تعتمد غالباً على وحدة زخرفية ، كآية قرآنية ، أوجملة بيانية ، أوشكل هندسى ، وهذه الوحدة تتكرر فى أشكال وأوضاع ، فتؤلف شكلا زخرفياً كليا . وكذلك الموسيقى العربية ، تتعمد غالباً على الوحدة النغمية المكررة ، التى يتألف منها لحن كلى أهم خصائصه التقابل والالتزام ، وعدم التوزيع والتحرر . . ويمكن أن نلاحظ هذه الظاهرة فى غير الزخرفة والموسيقى من الفنون التى كان للعرب فيها نشاط . فلعل ميلهم إلى الوزن البيتى الملتزم وإلى القافية الواحدة المطردة ، كان ، مظهراً من مظاهر نظرتهم الجمالية وذوقهم الفنى ، اللذين يؤثران الالتزام على التحرر ، ويفضلان الوحدة على التنويع . . وليس معنى ذلك الطعن فى هذا الاتجاه ، فالأمر أمر ذوق قبل كل شىء ، ولا يحتج بذوق على ذوق كما يقولون .

ولكن هل ضُرب على كل الأجيال أن تظل على هذا الذوق لا تتعداه ؟ وهل فرض على كل البيئات أن تخضع له ولا تخالفه ؟ وهل يطالب شعراء العربية جميعاً مهما أختلفت عليهم الأزمان وتباينت حولهم البيئات ، أن يصوغوا

أحاسيسهم فى نفس قوالب امرئ القيس والنابغة ؟ أو بعبارة أدق ، أيطالب هؤلاء الشعراء أن يحافظوا على موسيقى أسلافهم الأقدمين رغم اختلاف الزمن والجيل والبيئة. وغير ذلك من الأمور التى قد تغير الذوق ؟ الحق عندى أن الجواب بالنفى . . وذلك أن موسيقى الشعر ، رغم كونها عنصراً من عناصره ، هى فى الحق عنصر جمالى تتفاوت فى شأنه الأذواق من جيل إلى جيل ، ومن بيئة إلى بيئة . . فمن حق جيل حاضر من الشعراء أن يخالف جيلا سابقاً منهم ، فيرى جمال الموسيقى فى تتابع النغم لا فى تقابله ، أو فى توزيعه لا فى تركيزه ، أو فى حريته دون تقييده . . والحق أن ذلك ليس خروجاً على قواعد صارمة لايصح الخروج عليها . كما لاينبغى أن يقارن تحرر كهذا بتحرر مغاير تماماً ، كالتحرر من الإعراب أو المفاهيم اللغوية ، أو نظام الجملة العربية . ذلك أن مخالفة المحدث للقديم فى العروض أو فى موسيقى الشعر على العموم ، هى مخالفة فى أمر ذوق جمالى ، لا تنعكس معه مفاهيم القول أو تضطرب دلالات اللغة .

وليس التجديد فى موسيقى الشعر بدعة من بدع هذا العصر ، وإنما التجديد فى هذه الموسيقى أمر قد أحس الشعراء بالحاجة إليه منذ أقدم العصور وخطوا نحوه خطوات وخطوات . . فما كاد العرب يخرجون إلى بيئات جديدة ، حتى تبدلت نظرتهم الجمالية نوعاً ما ، وتغيرت مع ذلك موسيقى شعرهم نوعاً من التغير. فمن حيث الوزن ، قد عرفوا تلك البحور الجديدة التى لم تكن قد عرضت لديهم أيام الخليل ، وهى ماتعرف ببحور المحدثين . ومن حيث القافية ، عرفوا كذلك فيها نوعان من التنويع تتشابه فيه كل مجموعة متماثلة من أبيات القصيدة ، على أن تغاير كل مجموعة سابقتها ولا حقتها . ومن هنا كانت الرباعيات وكانت الخماسيات وما إليها . . هذا فى المشرق ، أما فى الأندلس ، فقد كانت موسيقى الشعر أكثر تطوراً وأعظم استجابة لمقتضيات البيئة الجديدة

وذوقها الفنى . فهناك اخترعت الموشحات ، تلك التى تتنوع فيها الأوزان تنوعاً رائعاً ، وتتلون القوافى تلوناً بارعاً ، وتتوزع الموسيقى الشعرية توزعاً «سيمفونياً» . ومعروف أن تلك الموشحات وما تطورت إليه من أزجال ، كانت من خير ماأنتج الأندلسيون من أدب ، كما كانت من أهم الأنواع الأدبية التى أثرت فى الآداب الأوربية المجاورة .

وإذن فمسألة التجديد فى موسيقى الشعر حق لكل عصر ولكل جيل ولكل بيئة أيضاً ، مادامت المسألة مسألة عنصر جمالى يتأثر بذوق كل جيل ، ويختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر .. فإذا جاء اليوم فريق من الشعراء ، يصوغ تجاربه الصادقة فى شكل فنى كامل ، ويعتمد على نغمة موسيقية شعرية غير ماكان يعتمد عليه القدماء — إذا جاء هذا الفريق وصاغ تجاربه على هذا النحو كان من حقه علينا أن نفسح له الطريق ، بل كان من حقه علينا أن نبارك خطاه وأن نشد على يده مهنئين . . . وليس من العدل فى شىء أن نصفه بالكسل أو أن ننعت شعره بالهراء ، لمجرد أنه لم يستخدم فى موسيقى شعره نغمة امرئ القيس والنابغة .. إننا نطالب الشاعر بالتجربة الإنسانية الصادقة وبالتعبير الفنى الكامل وبالموسيقى الشعرية الملائمة . فإذا حقق هذا فقد حقق شعراً رفيعاً كأرفع مايكون الشعر ، ولا يضيره بعد ذلك استخدامه للون من الموسيقى جديد ، وجد أنه يلائم ذوقه وتجربته وبناءه الفنى .

واسمع معى هذه الأبيات للشاعر فوزى العنتيل من قصيدته « لن يمر الأعداء » :

أقسمتُ بالشهداء لن يتقدموا فى أرضنا
لن يعبروها فوقنا
لن يعبروا الأرض التى اصطبغت بنور دمائنا
وأخضوضرت أشجارها بدموعنا

أقسمت بالنيل المقدس لن يمروا من هنا
ليدنسوا تاريخنـــا
ويخضبوا أيامنـــا
أقسمت يامصر المجيدة بالكفاح وبالضنى
بتراب وادينا الذى بذرته أذرع شعبنا
شجرا وأفراحا تصفق حولنا
أقسمت بالفجر الذى بعثته مصر مؤذنا
لطلائع الأحرار تستبق السنا
لكتائب الفولاذ تخطف بالضياء الأعينا
أقسمت لن يرد الغزاة مياهنا
لن يستبيح الغاصبون حقولنا
لن يقتلوا أطفالنا
لن يقهروا الشعب الأبى المؤمنا
فلقد غرسنا فى الحقول سلاحنا
شجرا مرير الطعم مسموم الجنى
لعداتنا . . للطامعين بأرضنا
لمخالب الوحش الكئيب مزمجرا فى دورنا
سنذود عن أوطاننا
بنضالنـــا ودمائنـــا
سنرد ريح الموت عن أزهارنا
ونصون أفراح الطفولة من أعاصير الفنا
إنّا زكزنا للعـــدو سلاحنا
وعلى روابينا الخصيبة أينعت أعلامنا

وتدفقت أمواجنا
أقسمت بالشهداء لن يتقدموا فى أرضنا
فلسوف تبقى أرضنا
خضراء ضاحكة يذهبها السنا
ونسيمها الفجرى يعتنق الغصون مدندنا
وغدا يسيل الفجر فى طرقاتنا
لتغرد الأطيار فى أشجارنا
ليطرز النوار ثوب حقولنا
ليزقزق الأطفال عبر دروبنا
وغدا يجئ ابنى ويهتف هاهنـــا
أرَدَّ الغراةَ أبى وصان المواطنا

ألست معى فى أن هذا شعر كأرقى مايكون الشعر ؟ وألست معى فى أن ترك الشاعر التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم ، واعتماده فقط على وحدة التفعيلية لم يلغ عنصر الموسيقى من أثره الشعرى؟ وألست معى فى أن مجرد مخالفة أمرىء القيس والنابغة فى موسيقى هذا الشعر لا تعتبر خروجاً يستحق معه الشاعر أن يوصف بالكسل ، ويستحق معه الشعر أن يوصف بالهراء ؟ فإذا سلمت معى بهذا كله فسأعرض عليك نموذجاً آخر لنفس الشاعر ، تحرر فيه أكثر من تحرره فى هذا النموذج ، فلم يلتزم القافة التى التزمها فى هذا المثال ، وإنما تحرر من الالتزام للقافية ولعدد التفاعيل جميعاً .

إنه يتحدث عن واحدة من بنات الليل . . عن « امرأة مسكينة » فيقول :

زادها فى رحلة العيش شباب وصبا
وهبته للذى يرخص فيه الذهبا

للذى يحبس إن شاء النســـيم
والذى يصنع للناس النعيم
وإذا مامر تخضر الربا
للذى يعصر روح الكرم فى كل مساء
للذى يملك والناس نيام كل شىء
للذى ينسج عـــار الأشقياء
وعـــــذاب الأبريـــاء
ثم مـــــاذا
ومضت تنشب فى قلبى أســـــاها
ذات ليـــل
قيدت روحى خطاهـــــا
وأنا لست إلهـــا
فأنا تحت المساء
مثل آلاف البشر
نزرع الليل غصونا وزهورا
ونجوما فى المســـــاء
نبذر الليـــل رجاء
ونغنى للمطـــــر
عبرت بى كالنسيمات الرطيبة
وهى أنثى
حلوة العينين كالزهر الندية
وحبيبة
وحيية
روحها مبهمة الشوق طروبة

وهى كالليل كئيبة
وغريبـــة
وهى فى الليـــل شـــقية
وضحيـــة
نسجت أيامها أيد خفية
لاتراهـــا
ويدى تمسح بالحب أساهـــــا
ودماها
فى ثيابى
فى ثياب البشرية
وأنا تحت المســـاء
مثل آلاف البشر
نزرع الليل عيونا
محدقات كالقـــدر
بالذى يصنع للناس الشقاء
والذى يخنق روح الأبرياء

ألست معى أيضاً فى أن هذا شعر كأجود مايكون الشعر؟ وألست معى فى أن هنا تجربة صادقة وإنسانية رحبة وتعبيراً فنياً أخاذاً ؟ ثم ألست معى فى أنك تحس موسيقى هذا الشعر نابضة حيه رغم تحرر الشاعر من التزام القافية الواحدة ، ورغم تحرره كذلك من التزام مجموعة تفاعيل البحر متساوية فى كل بيت؟ أتدرى لماذا ؟ لأن الشاعر حقق فى تمكن كل عناصر الشعر ، ولم يقعد به عدم التزامه لمجموعة تفاعيل البحر ولا للقافية الموحدة عن خلق نوع من الموسيقى يحقق للشعر عنصراً رئيسياً من أهم عناصره . .

ولولم يحقق الشاعر هذه الموسيقى التى لابد من تحققها مع العناصر الشعرية الأخرى، لجاء عمله الفنى نثراً وجدانياً تصويرياً ، هومايسمونه بالشعر المنثور، أى الذى تنقصه الموسيقى ليكون شعراً حقيقياً . . واسمع معى هذا النموذج الرائع من هذا الفن الأدبى الذى لا أحب أن يختلط بالشعر ، ولا يضيره ألا يختلط بالشعر . . إنه نموذج لنزار قبانى من « مذكراته الأندلسية » حيث يحكى تجربة له أمام بعض آثار الإسلام فى الأندلس فيقول :

ماتمنيت أن أكون عروة فى رداء
خيطا فى رداء
إلا فى المتحف الحربى فى مدريد
الرداء لأبى عبد الله الصغير
والسيف سيفه
السائحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء ولا السيف
أما أنا . .
فيبطئ بالرداء . وبصاحب الرداء ألف سبب
هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم أمام ثياب أبيه الراحل ؟
هكذا وقفت أمام الجام الزجاجى المغلق،
أستجدى الزركشات
آكل بخيالى النسيج خيطا خيطا
فى أزقة قرطبة ، مددتُ يدى إلى جيبى أكثر من مرة
لأخرج مفتاح بيتنا فى دمشق
مقابض الأبواب النحاسية
الياسمين الزاحف على أكتاف المخادع
وعلى أكتافنا

الفوارة . . طفلة البيت المدللة التى لا تجف لها حنجرة
والقاعات . . أوانى الرطوبة ومخبؤها
كلّ هذه الدنيا المطيبة التى حضنت طفولتى فى دمشق
وجدتها هنا
فيا سيدتى المتكئة على خصائص نافذتها الخشبية
لا تراعى
إذا غسلتُ يدى فى بحيرتك الصغيرة
وقطفتُ واحدة من ياسميناتك
ثم صعدت الدرج إلى حجرة صغيرة .
حجرة شمالية
تتسلق شبابيكها الشمسُ ولا تسأل
و يتسلق أستارها الليل ولا يسأل
حجرة شمالية
كانت أمى تنصب فيها سريرى

إن فى هذا النموذج الرائع كل عناصر الشعر ماعدا الموسيقى ، وهذا لايضيره كما قلت . وإنما يلحقه بنوع أدبى غير الشعر ، هو نوع النثر الفنى المعتمد على الوجدان والتصوير ، وذلك النوع هى المسمى بالشعر المنثور . .

وإذن فلابد من الموسيقى ليتحقق الشعر . . على أن تلك الموسيقى المتحررة التى تعتمد على التفعيلة بدل البيت ، وعلى اتفاق القافية بدل التزامها ، هذه الموسيقى لا يمكن أن تحقق وحدها عملاً شعرياً تحرر ياً بحال . ذلك أنه لابد من وجود محتوى شعرى أولا ، وتعبير شعرى ثانياً ، ثم موسيقى شعرية أخيراً . ومن عدم ادراك هذه الحقيقة جاء الزيف ، وظهرت النماذج الفاشلة الكثيرة التى لا يمكن أن

تكون شعراً ولا شيئاً يشبه الشعر . ولا أحب أن أطيل عليك أو أضجرك بعرض نماذج من هذا الشعر المزعوم ، فأنت من غير شك قد شاهدت الكثير من تلك النماذج ونفرت منها كما نفرت ، وأشفقت منها على الشعر كما أشفقت . . ولكني فقط أحب أن أنبهك إلى أن فشل تلك النماذج لا يرجع إلى شيء إلا إلى عدم تكامل العناصر الشعرية التي أشرت إليها غير مرة في هذا الحديث. فبعض تلك النماذج الشعرية المدعاة ، ليس فيه من شيء إلا صورة القصيدة المتحررة ، من اعتماد على تفعيلة وتحرر من قافية ، أما ماوراء ذلك فأنت ، تجده أحياناً أسطرا وأنصاف أسطر تحمل بعض معان لمقال سياسي ، أو بعض جمل يمكن أن تكون قائمة طعام . . وبعض تلك النماذج الشعرية الكاذبة ، ليس فيه شيء إلا تناوله لموضوع كفاحي شعبي ، وحشده قوائم من ألفاظ خاصة كالكادحين والطغاة ، واللاجئين والقناه ، وما إلى ذلك من هذه القوائم التي لا يمكن أن تؤلف وحدها الشعر . . على أن بعض النماذج قد يكون فيه محتوى شعرى لابأس به ، إلا أن الموسيقى الشعرية تخفت فيه خفوتا أو تضطرب اضطراباً ، يخفت معه أو يضطرب المحتوى الشعرى نفسه . . فلابد للشاعر المتحرر الذى يريد النجاح فى هذا اللون من الشعر ذى الموسيقى غير الملتزمة ، من أن يلاحظ تحقق العناصر الشعرية جميعاً ، وأن يضع فى حسابه العنصر الموسيقى الذى لايعفيه التحرر من أن يحققه كعنصر أساسى لا يكون شعر إلا به . . وفى رأيى أن مراعاة القافية نوعاً من المراعاة فى هذا اللون التحررى ، يأتى بنوع من الموسيقى أشد أسراً وأكثر شاعرية . فأنا أرى النماذج التى تلاحظ القافية نوعاً من الملاحظة ، أقرب إلى النجاح من تلك النماذج التى لا تلاحظ القافية أصلا . وحتى فى أجزاء القصيدة الواحدة ، نكاد نقف أكثر عند الجزء الذى تتردد فيه القافية أو تبدو على وجه أوضح . وإن شئت فعاود النظر فى النموذجين اللذين قدمتهما لك من شعر العنتيل . وإن شئت فاقرأ أشعار نزار

قبانى ، وقارن بين الذى تشيع فيه القافية والذى لا تشيع . وأنا واثق من تفضيلك بعد ذلك للون الأول . .

هذا جانب من القضية قد أطلنا فيه القول نوعا ما ، لأنه فى رأينا يستحق أن يطول فيه القول . . أما الجانب الآخر فهو أن التجديد ليس فقط ما ذهب إليه هذا الفريق من المتحررين ، الذين يستخدمون وحدة التفعيلة بدل وحدة البيت ، والذين لا يلتزمون دائماً القافية الواحدة . . فالحق أن هناك ألواناً من التجديد فى موسيقى الشعر ، يمكن أن تكون أكثر تنويعاً لأنغامه ، وتوزيعاً لألحانه ، وملاءمة لمحتوياته ، أكثر من وحدة التفعيلة وحرية القافية . . وليس هذا الحديث متسعاً لتفصيل القول فى ذلك . وإنما الذى لابد من قوله هنا : هو أن النوع الموسيقى الملتزم لتفاعيل البحر ووحدة القافية ، لا ينافى التجديد الشعرى فى شىء مادام المحتوى الشعرى وطريقة التناول جديدين . . وذلك أن العنصر الموسيقى كما قلنا عنصر جمالى يخضع للذوق قبل أن يخضع لأى شىء آخر . فشاعر صادق التجربة ، عميق الإحساس ، فنى التعبير ، رأى أن الموسيقى الملتزمة — المتحققة بتماثل عدد تفاعيل كل بيت وبتماثل القوافى — أنسب شىء للمحتوى الشعرى الذى يريد صوغه ، شاعر كهذا لا يمكن أن نرميه بالجمود أو التخلف ، ولا نستطيع أن نصف شعره بأنه تقليدى أو نظم ، أو بأنه لا تلاؤم فيه بين المضمون والشكل كما يقال . وليس بصحيح أن الموسيقى الشعرية الملتزمة لا تناسب دائماً كل التجارب الجديدة ، فكثير من رواد الشعر الجديد ، ومن أصحاب التجارب الواقعية المعاصرة ، استطاعوا أن يصوغوا تجاربهم فى الموسيقى الملتزمة ونجحوا فى ذلك كل النجاح . . وليس بصحيح أيضاً أن القيود التى يفرضها التزام تفاعيل بحر قديم وقافية واحدة ، تجور على المحتوى الشعرى ، أو تفضى إلى الرتابة المفضية إلى الملل . فالحق أن الشاعر متى كان متمكناً استطاع أن يخضع كل قيد وأن يذلل كل صعوبة ، وأن يلائم بين عناصر الشعر وموسيقاه بما يدفع الرتابة

ويجنب الملل . . وإذا شئت فاسمع معى هذه الأبيات للشاعر معين بسيسو عن المدينة المحاصرة « غزة » :

البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين
والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين
أبواب غزة وهى مغلقة على الشعب الحـــزين
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكأنهم قبر تدق عليه أيدى النابشين

* * *

هذى هى الحسناء غزة فى مآتمها تدور
مابين جوعى فى الخيام وبين عطش فى القبور
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الإذلال فاغضب أيها الشعب الأسير
فسياطهم كتبت مصائرنا على تلك الظهـــور

* * *

أقرأت أم مازلت بكاء على الوطن المضـــاع
الخوف كبل ساعديك فرحت تجتنب الصراع
وتقول إنى قد غرقت وشتت الريح الشراع
ياأيها المدحور فى أرض يضج بهـــا الشعاع
أتنشد أناشيد الكفاح وسر بقافلة الجيـــــاع

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن هذا شعر كأرقى مايكون الشعر ، فقد تكاملت فيه العناصر الشعرية التى يجب أن تتوفر فى أى شعر رفيع ، وليس كونه مشتملاً على موسيقى من النوع الملتزم ، وعلى قافية موحدة فى كل مقطوعة مما

يجعله من الشعر القديم . فالتجربة المعيشة والتناول الفنى والمنهج الهادف . كل ذلك يجعل من هذا الشعر شعراً جديداً كأكثر ما يكون الجديد إشراقا وانطلاقا .

وغنى عن البيان أن نذكر أن مجرد الوزن الملتزم والقافية الواحدة ، لا يمكن أن يحقق شعراً ولا شيئاً يشبه الشعر . وإنما يحقق أوزاناً فارغة وقوافى صماء ، خير منها ألف مرة أى كلام منثور يؤدى أى فائدة . . ولا شك أن فهم بعض الناس خطأ للشعر على أنه هو الكلام الموزون المقفى ، هو ماجر على الأدب هذه التلال الهشة من الإنتاج الذى خير منه ألفية ابن مالك ، لأن تلك الألفية على الأقل تعلم الناشئين حفظ النحو ، أما تلك المنظومات الكلامية التى لا تحتوى على أى عناصر شعرية أصيلة ، فهى شئ إن علم الناس شيئاً فإنما يعلمهم فساد الذوق واضطراب القيم والتلاعب بالألفاظ على حساب الفن . . ولا أحب هنا أن أقزز ك بذكر نماذج من هذا النظم الفارغ . فأنا أشفق عليك من هذا العبث الذى يجب أن نكرس جهودنا لتنقية حياتنا الأدبية منه .

وبعد فقد طال الحديث وتشعب . ولكننا نستطيع أن نوجزه فى كلمات :

أولا : ليس الخروج على طريقة الالتزام فى الوزن والقافية ، خروجاً على على الشعر ، مادام الشاعر المتحرر محققاً لعناصر الشعر ، بما فيها الموسيقى الواضحة الملائمة لتجربته وبنائه الفنى .

ثانياً : ليس كل كلام جاء على هذه الطريقة المتحررة شعراً ، فهو إن لم يشتمل على محتوى شعرى وبناء فنى ، فلن يكون إلا خداعاً زائفاً يبرأ منه الشعر والأدب والفن .

ثالثاً : ليس الشعر الجديد مقصوراً على ماصيغ فى تلك الموسيقى المتحررة ، بل هو شيء فوق الجانب الموسيقى بكل أشكاله ، هو المفهوم الجديد للشعر ،

تجربته وعناصره وبنائه ووظيفته . فسواء أصيغ هذا فى موسيقى ملتزمة أم فى موسيقى حرة فهو شعر جديد .

وقبل أن أختم هذا الحديث أتوجه بهذا الرجاء مخلصاً إلى الشعراء والنقاد، هذا الرجاء هو أن ينقوا بيئتهم من الأدعياء والطفيليين ، وأن لا يشغلوا أنفسهم بإثبات تفوق الموسيقى الملتزمة أو الموسيقى الحرة، وإنما بإثبات تفوق الفن الأصيل . وأخيراً ، حبذا لو تركوا الوصف بالقديم والجديد حين يكون حديثهم عن موسيقى الشعر . فالحق أن القدم والجدة ليسا فى هذه الموسيقى ، وإنما فيما هو وراء الموسيقى من عناصر شعرية أهم . وحرام أن يوصف شعر بالقدم لمجرد كونه من البحر الكامل أو الخفيف . وظلم أن يوصف شعر بالجدة لمجرد كونه تفاعيل تطول حيناً وتقصر حيناً . .

وإلى الشعراء المجيدين من اللونين جميعاً أرق تحياتى وأصدق حبى . .

لغـــة المسرح

بين الشعـــر والنـــثر

إن لغه المسرح تمثل اليوم قضية من أهم قضايا الأدب والفن المسرحى على السواء . فقوم يتحمسون للشعر ، ولا يرضون أن يفقد شيئاً مما كان له من ميادين . وهؤلاء ينادون بأن يتسع المسرح فى عصرنا هذا للشعر ، بل إن بعضهم يبالغ فينادى بقصر المسرح على الشعر ، ووجوب هجرة للنثر . وهؤلاء المتحمسون للشعر يؤيدون رأيهم بحجج كثيرة ، منها أن الشعر كان لغة المسرح فى أزهى عصوره ، وأن المسرح لم يعرف غير لغة الشعر حين كتب له رواده ، وأن أهمية المسرح بدأت تزول منذ تحول عن الجلال إلى البساطة ، وعن المثالية إلى الواقعية . أى منذ تحول عن لغة الشعر إلى لغة النثر . ويؤازرون رأيهم كذلك بأن الشعر بما فيه من نغم ، فإنه يثير الأحاسيس ويهيء الجمهور لحالة شعورية محببة ، ويخلصهم بذلك من الواقع ويسموبهم إلى مستوى آخر رفيع . وتلك هى جاذبية المسرح التى يمكن أن يتفرد بها دون الخيالة ، فهى أقدر على تصوير الواقع من المسرح ، فلا يصح أن يدخل منافساً لها فى هذا الميدان ، بل عليه أن يحتفظ بتقاليده التى رسمها أساتذته الأقدمون ، وفى طليعة تلك التقاليد نطقه بلغه الشعر .

هذا على حين يتحمس آخرون للمسرح . ويحبون له أن يمضى فى تطوره وينطلق فى تحرره ، وينادون بأن يمثل المسرح حياة الناس ، ويصور واقع

---

* نشر هذا البحث في صدر مسرحية أوراق الخريف للشاعر عزيز اباظة سنة ١٩٥٧ ، وذلك مع بحثين آخرين تصدرا المسرحية أيضا ، أحدهما للأستاذ العقاد وثانيهما للاستاذ عمر الدسوقى . وكان هذا بناء على رغبة الشاعر عزيز اباظة ، الذى أراد أن يكون ظهور مسرحيته فرصة لتقديم دراسات عن لغة المسرح .

المجتمع ، ويرفضون أن ينطق المسرح إلا بلسان الناس ، أو يفوه بغير لغة المجتمع . . وهؤلاء المتحمسون للمسرح يؤيدون رأيهم كذلك بحجج وفيرة ، منها أن المسرح يقوم على الحوار والحركة ، فيجعلها أقرب إلى التكلف والجمود . كما يقولون : إن المسرح يعرض حياة الناس ، فعليه أن يصورهم بلغتهم كما يصورهم بملابسهم وبيئتهم . .

وإذا كانت قضية المسرحية الشعرية مشكلة معقدة عند غيرنا من الأمم ، فهى فى حياتنا الفنية أشد تعقيداً ، وذلك لأن لغة الشعر عندنا تبعد عن لغة الحديث بعداً شاسعاً ، لوجود مرحلة أخرى بين اللغتين ، هى بدورها محل نزاع ومثار جدل ، وهى مرحلة اللغة الفصحى . فموضوع تلك اللغة وصلاحيتها للمسرح أو عدم صلاحيتها ، يثير جدلاً لايكاد يهدأ ، ويحدث خلافاً يوشك ألا ينتهى إلى وفاق .

فإذا كان الخلاف فى صلاحية الفصحى لمسرحنا شديداً ، فالخلاف فى صلاحية الشعر أشد بطبيعة الحال . .

والرأى عندى أن نترك التحمس للشعر وحده ، وأن نطرح كذلك التحمس للمسرح وحده ، وأن نتحمس فقط للحق والفن وأن ندرس القضية دراسة موضوعية هادئة ، على ضوء من التاريخ وهدى من الفن ، ثم نرضى بما توصل إليه هذه الدراسة من أحكام مهما تكن قاسية ، بل مهما تكن مريرة .

الحق أن الشعر كان لغة المسرح منذ نشأته عند أساتذته الأوائل من اليونان ، كما كان أيضا لغة المسرح عند رواده الثوانى من الرومان ، ثم كان بعد ذلك لغة المسرح فى أوربا كلها فى عصر النهضة وعهد الناهضين من الكلاسيكيين . . « فأسخيلوس » حين كتب أول مسرحية فنية لليونان ، كتبها شعراً . ثم تبعه سائر كتاب المسرحية اليونانية ، أمثال « سوفوكليس » و « يوريبيدس » من أصحاب المآسى ، و « أرستوفان » و « مناندر » من أصحاب الملاهى . . ثم

جاء الرومان ، فساروا على الدرب نفسه فى مسرحياتهم . فلم تتكن لها لغة عندهم غير لغة الشعر ، الذى كتب به أعلام مآسيهم ، أمثال « سنكا » وأعلام ملاهيهم ، أمثال « بلوتس » . ثم رانت ظلمات العصور الوسطى على أو ربا قروناً ، فحجبت وراءها أضواء المسرح كما حجبت غيرها من أضواء . ولما أشع فجر النهضة ، وعادت للمسرح أضواؤه ، وازدهر الأدب فى عصره الكلاسيكى ، لم يكن للمسرح لسان غير لسان الشعر ، فبه وحده أنطق أعلام عصر النهضة أبطالهم ، وأجرى الحوار زعماء الكلاسيكية على ألسنة شخوصهم ، كما تشهد بذلك روائع قمة الأدب المسرحى « شكسبير » فى انجلترا . وكما تشهد به أيضاً آثار « لوبى دى فيجا » و « كالدرون » فى إسبانيا و « كورنى » و « راسين » فى فرنسا . .

وتمسُّك المسرحية بالشعر طيلة هذه القرون الطوال ، يوهم أن الشعر أصلح شىء للمسرح ، مادام قد ظل ملازماً له منذ القرن الخامس قبل الميلادى إلى القرن الثامن الميلادى تقريبا ، ومادام كل أعلام اليونان والرومان ونوابغ النهضة والعهد الكلاسيكى لم يكتبوا للمسرح بغير الشعر . ولكى نباعد بيننا وبين هذا الوهم ، يجب ألا ننسى بقية الظروف التى أحاطت بالمسرح خلال هذا التاريخ المديد ، الذى آثر فيه الشعر على النثر . .

أما اليونان ، فقد نشأ المسرح عندهم نشأة دينية غنائية ، إذ الثابت أن المسرحية بنوعيها « التراجيدى » و « الكوميدى » قد جاءت من احتفالاتهم بإله النماء « ديونيسوس » حيث كان من شعائرهم إقامة حفلين لهذا الإله : الحفل الأول مرح غنائى راقص ، ويقام فى أوائل الشتاء ، والحفل الثانى وقور حزين جاد ، ويقام فى أوائل الربيع ، وعن الأول نشأت « الكوميديا » وعن الثانى كانت « التراجيديا » . وارتباط المسرحيات اليونانية منذ نشأتها بالدين من جانب ، وبالغناء من جانب آخر ، تطلب أن يكون الشعر لغتها دون النثر

لأن الشعر كلغة جليلة سامية إلهية ، كان أنسب لغة لأشخاص المسرحية اليونانية الأجلاء السامين الإلهيين . ثم إن الشعر لكونه كلاماً منغوماً موقعاً ، كان أصلح شيء للتلحين والإيقاع . ومن هنا ارتبطت المسرحية اليونانية بالشعر ، لارتباطها فى نشأتها بالدين من جانب ، وبالغناء من جانب آخر .

أما الرومان ، فتعليل تمسكهم بالمسرحية الشعرية واضح ، إذ هم قوم كانوا فى هذا الفن — كما كانوا فى كثير غيره — عالة على اليونان . فلما رأوا أن أساتذتهم الأوائل من اليونان قد كتبوا مسرحياتهم شعراً ، لم يكن أمامهم — وهم تلاميذهم — إلا أن يكتبوا مسرحياتهم شعراً كذلك . وهكذا استمرت المسرحية شعرية عند الرومان ، كما كانت شعرية عند اليونان . والسبب هو التقليد من جانب الرومان ، بعد أن كانت النشأة الدينية الغنائية من جانب اليونان . . .

وأما تمسك الكلاسيكيين بالشعر كلغة للمسرح ، فعلته جلية كذلك فالكلاسيكيون قد أقاموا دعائم مذهبهم على قاعدة من التراث اليونانى الرومانى ، الذى كان عندهم الغاية فى الجودة والنهاية فى الكمال . فهم أول الأمر وآخره مقلدون لسابقيهم من اليونان والرومان ، فما دام هؤلاء وأولئك قد اصطنعوا الشعر لغة لمسرحهم ، فلا مفر من أن يكون الشعر كذلك لغة للمسرح الكلاسيكى . هذا من جانب ، ومن جانب آخر نرى أن المسرح قد ظل حتى ذلك الحين بعيداً كل البعد عن الواقعية التى تحتم أن يتكلم الأبطال كما يتكلم الناس . ولهذا بلغ من التمسك بالشعر فى لغه المسرح ، أن حدد بعض الكتاب نوعاً خاصاً من الشعر ، ونغماً معيناً من عروضه وقافيته ، لكل موقف من مواقف التمثيل . « فلوبى دى فيجا » يقول : إن مواقف الشكوى تناسبها العشاريات ، أما مواقف المناجاة فتلائمها « السوناتا » على حين تتطلب المواقف الرزينة الثلاثيات ، وتؤثر مواقف القص نوع « الرومانثى » .

وهكذا نرى أدباء عصر النهضة ، وزعماء المدرسة الكلاسكية قد آثروا الشعر فى مسرحياتهم ، لتقليدهم لليونان والرومان أولا ، ولطبيعة مسرحياتهم ثانيا ، ثم لبعد تلك المسرحيات عن حياتهم المعاصرة آخر الأمر . .

ثم بدأت طلائع الثورة على الأوضاع التقليدية فى أواخر القرن الثامن عشر ، وبدأ المسرح يتسع لأبطال جدد ، ليسوا من الآلهة وأشباههم ، ولا من الملوك ومن فى منزلتهم ، وإنما هم من أوساط الناس وعاديهم ، من هؤلاء الذين بدأوا يأخذون مكانهم فى الحياة ووضعهم فى المجتمع وحقهم من التاريخ . وكان لزاماً على المسرح حينذاك أن يُنطق الأبطال الجدد بلغتهم على المسرح . ومن هنا بدأت المسرحيات النثرية تأخذ مكانها بجانب المسرحيات الشعرية . وكان للحركة الرومانتيكية فى ذلك أكبر الفضل ، وذلك بسبب ثورتها على التقاليد الكلاسيكية التى كانت تلتزم فى المسرح بالشعر ، وبسبب دعوة الرومانتيكية إلى التحرر والانطلاق ، ومناداتها بالإبداع والتجديد . .

على أن الناقد المنصف ، لا يمكن أن يغفل الجهد الذى بذله « شكسبير » فى هذا السبيل . فرغم أن الرجل لم يكتب مسرحياته إلا شعرا ، فإنه شارك فى تطوير لغة المسرح إلى حد كبير . ذلك أنه تطور بسرعة من الشعر المقفى إلى الشعر المرسل ، فنقل بذلك لغة المسرح من الشعر الكامل إلى مرحلة توشك أن تكون وسطا ، وهى مرحلة الشعر المرسل ، فالشعر المرسل وإن كان شعراً ، إلا أنه يمكن أن يعتبر فى تاريخ المسرح تمهيداً للتطور إلى النثر . . وقد كان هذا من « شكسبير » سابقا لثورة الرومانتيكيين على الشعر المسرحى بنحو قرنين . فهو فى الواقع إمامهم فى هذه الناحية اللغوية المسرحية ، كما هو إمامهم فى غيرها من النواحى الفنية ، مثل الثورة على وحدات الزمان والمكان والعمل ، وغيرها مما كان يتمسك به الكلاسيكيون . .

ثم ظهرت حركة الواقعيين ، كرد فعل لتغالى الرومانتيكيين فى الخيال

وتعلقهم بالأحلام وهروبهم من الأرض التى عليها يعيشون . . وقدخالف الواقعيون الرومانتيكيين فى كثير من قيم الأدب والفن ، إلا أنهم وافقوهم فى الدعوة الى تحرير المسرح من الشعر ، بل لعلهم كانوا أكثر منهم تحمساً لهذه الدعوة ، وأعظم أثراً فى تحقيق ما كان لها من أهداف . . فمنع الواقعيين زاد نفوذ النثر فى عالم المسرح ، ومازال هذاالنفوذ يزداد ، حتى استأثر النثر بهذا المجال الفنى ، ونحّى عنه الشعر تنحيه توشك أن تكون تامة . . فمنذ أواخر القرن الماضى إلى اليوم وأعلام المسرح فى العالم لا يكتبون له إلا نثراً تقريباً . وهكذا فعل « إبسن » و « برنارد شو » و « بيرانديللو » و « موم » وغيرهم . .

على أن بعض الأدباء قد قام أخيراً بحركات مناهضة لهذا السيطرة النثرية على المسرح ، فراحوا يكتبون مسرحيات شعرية ، مثل « إليوت » فى أمريكا و « كريستوفر فراى » فى انجلترا . ولا شك أن كثيراً من أعمال هؤلاء قد جاء ناجحاً موفقاً ، إلا أن النثر مع ذلك لا يزال مسيطراً على المسرح سيطرة توشك أن تكون تامة فى كل بلاد العالم التى تعرف المسرح الراقى . وذلك لأن العوامل التى دفعت المسرح إلى تغيير لغته من الشعر إلى النثر كانت من القوة بحيث تجعل مهمة من يحاول رد المسرح إلى الشعر من أعسر المهمات . .

فلم يعد الكتاب يتأسون خطى الإغريق والرومان ، ويلتزمون اليوم ما كان هؤلاء يلتزمون بالأمس . ولم يعد الناس فى عصرنا يقدسون الملوك وينحنون لسادة ، وإنما أضحوا يقدسون الشعوب ويهتمون بالبسطاء. ثم إن المسرح نفسه قد تطور تطوراً واضحاً نحو كماله الفنى ، فراح يتخلص من شبح المؤلف ، وفضل على ذلك إبراز سمات شخصيات المسرحية بلغتهم وروحهم وبيئتهم . . وهكذا خرج المؤلف من التقليد إلى الإبداع ، وتحررت الأمم من السيطرة إلى الحرية ، ومن الطبقية إلى الشعبية . كما تطور المسرح ، فخرج من المعبد والبلاط إلى السوق والشارع ، أو بعبارة أوضح ، خرج من المحيط الأسطورى التاريخى

الدينى ، إلى العالم الاجتماعى الواقعى الإنسانى . . وقد تطلب كل ذلك أن ينطق المسرح نثراً لا شعراً، مادام لم يعد أبطاله أبطالا أسطوريين كالآلهة وأشباه الآلهة ، ومادام المؤلف قد تحرر من تقليد أسلافه وأكد ذاته بالإبداع والابتكار، ومادام الكاتب قد أصبح ملزما بإخفاء شبحه وإسكات لسانه، ليظهر أشخاص مسرحيته وينطق هؤلاء الأبطال باللغة التى بها فى حياتهم يتحدثون . . ومن هنا نرى أن تحول المسرح من لغة الشعر إلى لغة النثر ، إنما هو تحول طبيعى ، قضت به دوافع كثيرة بعضها اجتماعى وبعضها فنى . .

هل معنى ذلك أن الشعر قد فقد المسرح نهائياً حتى لم يعد له فيه مجال ؟ الجواب عندى — فى ضوء ماعرفنا من تاريخ المسرح وتاريخ الشعر — أن الشعر لا يزال أمامه ميدان مسرحى فسيح ، وهو ميدان المسرح الغنائى ، مثل (الأوبرا) و(الأوبريت) فهذا اللون الغنائى يتطلب الكلام المنغوم والحديث الموقع ، حتى يمكن تلحينه وغناؤه ، ويؤدى الغرض منه على أتم وجه . ولا يعترض بأن الأبطال فى المسرحية الغنائية سيتحدثون بلغة شعرية . لا يتحدثون بها فى حياتهم العادية . فالحق أن هذا النوع من المسرحيات يقصد فيه الجانب الموسيقى قصدا . فالمشاهد ينتظر من الممثل الكلام الموقع المنغوم ، لا الكلام العادى الطبيعى ،والمشاهد لا يربط بين الممثل والواقع بقدر مايتطلب الطرب والمتاع النغمى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يشاهد أن هذا النوع من المسرحيات يأتى غالباً تاريخياً أو أسطورياً أو رمزياً، أى بعيداً عن الواقع بعداً لا يتطلب أن يتحدث الأبطال عادى الحديث .

وهكذا نرى أنه كما يجب أن تكتب المسرحية الغنائية شعراً ، يمكن كذلك أن تكتب المسرحيات التى تبعد شخصياتها عن الارتباط بالواقع المنافى للغة الشعر . ومن هذا النوع المسرحية التاريخية . وإنما جاز إنطاق الشخصيات التاريخية شعراً ، لأن عنصر الزمن يفصل بينهم وبين واقعنا ،

ويكسوهم أردية من الجلال والمثالية ، تسمح للمشاهد أن يراهم يتحدثون بلغة الشعر . فالمشاهد حين يرى معاوية أو الناصر أو الحجاج ينطقون فى حوارهم شعراً ، لا يشعر بهوة بين حقيقة هؤلاء ولغتهم . وليس ذلك مقصوراً على الشخصيات العربية ، بل مثلها فى ذلك الشخصيات غير العربية ، فرمسيس وكليو باترة ويوليوس قيصر ، يستطيع المؤلف الماهر أن ينطقهم شعراً حين يتحاورون . دون أن يحس المشاهد بأى تناقض بين حقيقتهم كأجانب ولغتهم كعرب يقولون الشعر . وذلك كله راجع لما سبق أن قررناه من أن الزمن يقيم فاصلا بين هؤلاء الأبطال التاريخيين وبين لغتهم . فالمشاهد لم يسمعهم فى حياتهم العادية يتكلمون ، ولم يرهم فى واقعهم يتخاطبون ، فهو لم يربط بين حقيقتهم وبين لغة خاصة لهم ، وكل مايننتظره منهم هو لغة جليلة تناسب هذا الجلال الذى به يحاطون ، وربما كان الشعر من أنسب الوسائل لهذا الغرض .

ومثل المسرحية التاريخية فى هذا : المسرحية ذات الطابع التاريخى . وأعنى بها المسرحية التى تعالج موضوعاً يسمو فيه الأبطال إلى مستوى الشخصيات التاريخية ولو كانوا من الشخصيات المعاصرة . . فكأن القضية الرائعة التى يعيشون ، والأحداث الغريبة التى يصنعون ، تجعل موضوعهم تاريخياً وإن كان معاصراً ، وتحولهم من أناس واقعيين إلى آخرين تاريخيين بل أسطوريين . ومن هنا يجرى على لسانهم الشعر فلا يبعد بهم عن واقعهم ، ولا يحدث مفارقة بين البطل ولغة البطل .

وهكذا يقتسم الشعر والنثر المسرح قسمة عادلة تقوم على طبيعة المسرح وطبيعة الشعر والنثر . فللشعر المسرحية الغنائية وجوباً ، والمسرحية التاريخية وما يشبهها جوازاً . أما النثر فله ماسوى ذلك من مسرحيات . .

ولكن أى نثر ؟ إن هذا السؤال ضرورى مادام لنا نثران ، أحدهما فصيح والآخر عامى . . والجواب على هذا السؤال يتطلب كثيراً من الجرأة من جانب

القائل ، وكثيراً من الأذاة من جانب السامع ، لأنه يتصل بمقوم من مقومات ثقافتنا وحضارتنا العزيزتين وهو اللغة العربية .

والذى لا أشك فيه أنه كما يجب أن يتقاسم الشعر والنثر المسرح بحسب طبيعة المسرحية نفسها ، يجب كذلك أن تتقاسم الفصحى والعامية المسرحيات النثرية ، بحسب طبيعة المسرحية أيضاً . . فالمسرحيات التاريخية كما يصح أن نكتب شعراً ، يصح كذلك أن تكتب بالعربية الفصحى نثراً ، ولا يجوز بحال أن تكتب نثراً عامياً ، أما كتابتها بالفصحى فللأسباب التى سبق أن ذكرناها فى جواز كتابتها شعراً . وأما منع كتابتها بالعامية ، فسببه هو أن للعامية دلالات معاصرة تفسد الجو التاريخى ، وتجذب الأبطال التاريخيين من ماضيهم الذى نتخيلهم فيه إلى حاضرنا الذى فيه نعيش ، وهذا يمزق عنهم أردية يجب أن تظل زينة لهم كأناس مضوا إلى التاريخ . وليس الأمر كذلك فى اللغة الفصحى ، فليست لها تلك الظلال المرتبطة بحياتنا اليومية تمام الارتباط . فنطق الشخصيات التاريخية بها لا يجعل منهم أناساً معاصرين لنا يتحدثون كما نتحدث ويحاطون بالجو اللغوى الذى به نحاط . .

ومثل المسرحية التاريخية فى ذلك ، المسرحية المترجمة ، فهى يجب أن تنقل إلى لغتنا الفصحى . ولا يجوز فنياً أن تنقل إلى العامية ، وذلك لأن إنطاق شخصيات أجنبية باللغة الفصحى الملائمة لكل شخصية أمر طبيعى ، ينقل إلى المشاهد صورة أقرب ماتكون إلى الصورة التى أراد إبرازها المؤلف الأصلى . ذلك أن المشاهد العربى يريد أن يفهم ويتبع الشخصيات فى حركاتها وحوارها ، واللغة الفصحى الملائمة لكل شخصية كفيلة بأداء هذا الغرض ، ورغم أنها ليست اللغة التى ينطق بها الأبطال فى واقعهم الذى صنعهم عليه مؤلف المسرحية فى لغتها الأصلية ، فإن الفصحى لا تفسد الشخصية المسرحية أو تصيبها

بالاهتزاز . لأن هذه الشخصيات الأجنبية ليست أمام المشاهد إلا رموزاً أو نماذج يتطور معها الحدث ، وهى غير مرتبطة عندالمشاهد بلغة معينة غير تلك اللغة التى تلائم نفسيتها وثقافتها ودورها على المسرح . . أما اللغة العامية فلا يصح أن تنطق بها شخصيات المسرحية المترجمة ، نظراً لتلك الظلال والدلالات الإضافية المرتبطة بحياتنا المحلية ، فتلك الظلال وهذه الدلالات تفسد الشخصية الأجنبية تماماً كما تفسد الشخصية التاريخية .

أما اللغة العامية ، فيجب أن تستأثر بكل أنواع المسرحيات الواقعية المحلية ، ولا يجوز إطلاقاً أن تكتب بالفصحى ، وذلك لأن الحوار عماد من عمد العمل المسرحى ، والمشاهد قد ألف أن يسمع من الناس فى حياته لغة خاصة ، فربط بين هؤلاء الناس وبين تلك اللغة التى بها يتحدثون . حتى صارت مقوماً من مقوماتهم وعنصراً من عناصر شخصياتهم ، فإذا رأى أناساً منهم على المسرح ، انتظر أن يتحدثوا بتلك اللغة التى تعود أن يراهم بها متحدثين . وإذا نطقوا بغير تلك اللغة ، شعر المشاهد بالازدواج والثنائية تهدمان تلك الشخصيات ، وتفسدان وضعها فى المسرحية . . فابن البلد الذى يحيى أصدقاءه مساء قائلا : « ميت مسا ياجدعان » لا يصح أن يقول على المسرح بالفصحى « طبتم مساء أيها السادة » .

ولا يحتج بأن التزام أن يتحدث كل بلغته سيحيل المسرحية إلى خليط غير متناسق من اللغات واللهجات ، لأن هذا الاحتجاج مردود بأنه مغالطة صريحة ، فالمسرحية الواقعية المحلية ستكتب بالعامية ابتداء ، ثم تتفاوت تلك العامية بحسب كل شخصية وثقافتها وبيئتها واستعدادها ودورها فى المسرحية ، حتى الشخصية الأجنبية نفسها يجب أن تنطق بالعامية العربية التى ينطق بها الأجانب فى بيئتنا حين يتحدثون معنا بتلك العربية المفرنجة الملحونة ، التى يصعب معها نطق بعض الأصوات وتُعكس فيها بعض التراكيب . .

وبعد ، فقد طال الحديث وتشعب . ولذا نوجزه فى هذه السطور .

١ — كان المسرح منذ نشأته حتى القرن الثامن الميلادى مسرحاً شعرياً ، وذلك لاقتران نشأته بالناحيتين الدينية والغنائية ، ثم لمحاكاة الرومان للإغريق ، ولسير الكلاسيكيين على سنن هؤلاء وهؤلاء .

٢ — بدأ المسرح يتخلص رويداً رويداً من الشعر ، ويحل محله النثر ، منذ بدأت الثورة على الأوضاع التقليدية ، اجتماعية وفنية ، وكان للرومانتيكيين والواقعيين أعظم الأثر فى ذلك .

٣ — انتهى الأمر بالمسرح إلى التحول إلى النثر تحولاً يوشك أن يكون تاماً ، فلم يعد أعلامه فى العالم كله يكتبون له إلا مسرحيات نثرية .

٤ — هناك حركة لإحياء المسرحية الشعرية الحديثة ، ومن أعلامها « إليوت » و « فراى » ولكن ذلك لا يمنع من استمرار سيطرة النثر ومحاولة استقلاله بالمسرح .

٥ — يجب أن يظل الشعر لغة المسرح الغنائى ، كما يجوز أن يكتب به للمسرح التاريخى وما يشبهه . وماسوى ذلك من مسرحيات يجب أن يكتب نثراً .

٦ — يجب أن تكون الفصحى لغة المسرح التاريخى والمسرحيات المترجمة . وما سوى ذلك من مسرحيات واقعية معاصرة محلية فلغته العامية .

الشعر الشعبى الأندلسى

تميز الشعب الأندلسى بسمات خاصة جعلته مجتمعاً فريداً بين مجتمعات الأمة العربية ، وكان للوضع الجغرافى من جانب ، ولتعدد العناصر من جانب آخر ، ثم للظروف الحضارية المختلفة التى عاش فى ظلالها هذا الشعب ، أبلغ الأثر فى تكوين تلك السمات ، ثم فى إتضاحها فى أدب الأندلسيين وسائر فنونهم . وبخاصة الشعر الشعبى .

فالأندلس تقع فى الجنوب الغربى لأوربا ، وتبعد عن سائر الأقطار العربية فى آسيا وإفريقيا بعداً شاسعاً ، باستثناء الشمال الإفريقى الذى لا يفصل الأندلس عنه إلا مضيق جبل طارق .

وشعب الأندلس مزيج من عناصر عربية وافدة من المشرق مع الفتح الإسلامى أو بعده ، وعناصره غير عربية أهمها هذا العنصر الأوربى المحلى الذى كان يسكن أسبانيا قبل العرب .

وبرغم أن العرب أصبحوا العنصر الغالب ، وبرغم أن اللغة العربية قد صارت اللغة الأولى . فإن رواسب كثيرة من الأصول غير العربية التى امتزجت بها العناصر العربية . ظلت تعمل عملها فى تشكيل الإطار الحضارى للأندلس ، كما أن اللغة اللاتينية العامية ، التى كانت لسان القوم فى إسبانيا قبل الوجود العربى ، ظلت — على وجه من الوجوه — تمد اللسان الشعبى بكثير من الكلمات والتراكيب ، لا بين ذوى الأصول الإسبانية وحدهم ممن يسمون بالمستعربين ، بل بين ذوى الأصول العربية أنفسهم من حكام وقواد وشعراء مشاهير . .

وهكذا كان المجتمع الأندلسى يتسم بشئ من الأزدواج العنصرى واللغوى ،

---

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد ديسمبر سنة ١٩٧١

وإن كان العنصر العربى هو الطاغى على السطح ، واللغة العربية هى المسيطرة فى مجال الفكر والثقافة والأدب المستقر المعتبر الفصيح .

أما فى قاع المجتمع ، وفى مجالات الأدب الشعبى ، فقد كان الأمر يختلف بعض الشىء ، حيث عبر هذا الشعب الأندلسى عن نفسه بأدب شعبى ، مثّل هذه الثنائية أو هذا الازدواج ، فى الجانبين البشرى واللغوى جميعاً .

وقد اتضح امتزاج العنصرين واللغتين فى المجال الشعبى بعد نحو قرنين من الفتح الإسلامى ، أى فى أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) . أما قبل ذلك وخلال القرنين اللذين أعقبا الفتح منذ أواخر القرن الأول للهجرة ، فقد كان المجتمع الأندلسى لم يتكون بصورته المكتملة ، التى تتحد فيها عناصر الشعب ، برغم اختلاف أصول هذه العناصر ، والتى تتفاعل فيها لغات أبناء هذا الشعب ، برغم تباين هذه اللغات .

ولما امتزج أهم عنصرين مكونين لحقيقة الشعب الأندلسى ، الذى تلتقى فى عروق أبنائه الدماء الإسبانية مع الدماء العربية ، ولما تفاعل أهم لسانين فى الأندلس مؤلفين للغة الشعب الأندلسى ، التى تجتمع فى أحاديث أفراده الكلمات العربية والكلمات اللاتينية ، أصبح من طبيعة الأشياء أن يظهر أدب يعبر عن هذا المجتمع وبلغة هذا المجتمع الجديد .

ولأن الشعر كان الفن الغالب حينذاك ، ولأن الموسيقى والغناء كانا فى طريق ذروة الازدهار حينئذ ، بعد أن نقل زرياب إلى الأندلس الكثير من موسيقى الشرق وآلاتها ومعلميها ، وبعد أن أشاع بين الأندلسيين الشغف بالطرب وضروب الألحان وفنون الغناء ، أقول لأن الشعر كان هو الفن الأدبى الغالب ، ولأن الموسيقى والغناء كانا فى طريق الذروة ، فقد اقتضى كل ذلك أن يكون الشعر هو الفن الأدبى الذى يعبر به المجتمع الجديد عن نفسه فى الأندلس ، وأن

يكون هذا الشعر هو الشعر المتصل بالموسيقى والمرتبط بالغناء .

وهكذا ظهرت الموشحات فى الأندلس ، كأول شكل من أشكال الفن الأدبى الشعبى الذى عبر بها المجتمع الأندلسى عن نفسه .

ومن هنا نقول : إن الموشحات قد ظهرت تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية أولا ، ثم تلبية لحاجة فنية ثانياً . أما كونها تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية . فلأنها قد جاءت معبرة عن الازدواج اللغوى — فى الحياة الشعبية — بين اللغة العربية واللاتينية العامية . وأما كون الموشحات تلبية لحاجة فنية ، فلأنها قد واكبت النهضة الموسيقية الغنائية التى وضع أسسها زرياب ، والتى بدأت تصل إلى الذروة منذ أواخر القرن الثالث أى فى عهد ظهور الموشحات .

ودليل ذلك كله هو أن للموشحات جانبين تخالف فيهما الشعر المستقر ذى القصائد والمقطوعات ، وهذان الجانبان يتصل أحدهما باللغة . ويرتبط الثانى بموسيقى الشعر ، أى بالوزن والقافية . أما ما يتصل باللغة فخلاصته أن الموشحة كانت — فى عهد نشأتها — يتحتم أن يختمها مؤلفها بشطرات من عامية الأندلس ، أى من تلك اللغة التى تجمع بين ماهو عربى وماهو لاتينى . وهذا الختام يسميه الوشاحون «خرجة» . وأما ما يتصل بموسيقى الشعر فخلاصته أن الموشحة لابد أن تتنوع فيها الأوزان والقوافى بحيث تخرج عن المألوف فى القصيدة من وحدة الوزن ورتابة القافية . .

ولهذا كانت معظم الموشحات تتألف من خمس فقرات رئيسية ، وكل فقرة تتألف من جزأين أساسيين : أولهما تختلف فيه القافية من فقرة إلى أخرى ويسمى غصنا ، والآخر تتماثل فيه القافية خلال الموشحة كلها ويسمى قفلا . . وهكذا يكون الحد الأدنى لقوافى الموشحة ست قوافٍ . ومن الممكن أن تزيد كثيراً إذا كانت نهايات الشطرات الأولى فى كل فقرة مغايرة لنهايات

الشطرات الثانية . بل من الممكن أن تتضاعف وتتعدد أشاء الوشاح ، إذا ما جعل فى فقرات موشحته قوافى داخلية وعدد الأقسام والشطرات فى نظام وتوافق ومعمار موسيقى منوع مرسوم . . .

هذا من ناحية القافية . أما من ناحية الوزن . فالموشحة فيها حرية مرنة وانطلاق موسيقى لا تعرفه القصيدة . وذلك أن الموشحة يجوز فيها أن تنظم من بحر واحد من بحور الشعر فى حالة من حالاته التامة أو المجزوأة أو المشطورة الخ ، كذلك يجوز أن تنظم الموشحة من بحر واحد فى أكثر من حالة من حالاته ، بحيث تكون بعض الشطرات من تفاعيل البحر تامة ، وتكون بعض الشطرات الأخرى من تفاعيل البحر مجزوأة أو مشطورة . وكذلك يجوز أن تنظم الموشحة من أكثر بحر من بحور الشعر ، بحيث تكون شطرات من بحر الرمل وأخرى من بحر الكامل مثلا فى الفقرة الواحدة ، وبحيث يكون الغصن من بحر والقفل من بحر آخر .

وهكذا نجد انطلاقة الموشحات من ناحية الموسيقى ، وتحررها الشديد الذى ليس له ضابط إلا وجوب التقابل بين الأجزاء المتماثلة ، بحيث يجب أن تساوى الفقرة من الموشحة أختها ، ويماثل تقسيم الغصن وأسلوب وزنه تقسيم باقى الأغصان وأسلوبها فى الوزن . ومن هنا يتمثل فى بناء الموشحة الموسيقى معمار فيه حرية من جانب والتزام من جانب آخر ، والحرية تكون فى تصميم الوحدة النغمية التى ستتألف منها الموشحة ، وهذه الوحدة هى الفقرة بجزأيها : الغصن والقفل . فللوشاح أن يصمم الفقرة الأولى بحرية كاملة فى عدد شطراتها وطريقة تقفيتها ونغمات إيقاعها ، وأما الالتزام فيكون فى تماثل الوحدات ، فعلى الوشاح الذى اختار بناء معينا للفقرة الأولى من الموشحة أن يصنع الشىء نفسه فى الفقرة الثانية وما بعدها ، باستثناء قافية الأغصان التى يجب أن تتغير من فقرة إلى أخرى ،

ولا يصح أن تتماثل القوافى بينها أصلا .

وبهذا الانطلاق الملتزم والتحرر المضبوط فى الموشحات لبت حاجة المجتمع الأندلسى الفنية ، إبان نهضته الموسيقية الغنائية . التى عجزت عن مواكبتها القصيدة التقليدية بوزنها الواحد وقافيتها الرتيبة . كذلك عبرت الموشحات بخواتيمها الشعبية غير الفصحى عن ظاهرة الازدواج اللغوى فى المجتمع الأندلسى ، و بخاصة فى المجال الشعبى ، حيث لم يكن من الممكن أن تقوم القصيدة الفصحى بهذا الدور ، نظراً لطبيعتها الصارمة وروحها التى تغلب عليها المحافظة بل الرسمية فى كثير من الأحيان .

وهكذا سجلت لنا الموشحات الأندلسية فقرات من الشعر الشعبى الأندلسى الخالص ، وهى تلك الفقرات التى نجدها فى نهايات الموشحات ، والتى يغلب على الظن أنها بدورها أجزاء من أغنيات أندلسية شعبية لم تدون . وإنما حفظت لنا بفضل اقتباس الوشاحين لها وختم موشحاتهم بها .

ومن أمثلة الموشحات الأندلسية التى تعبر من الشعر الشعبى الأندلسى ؛ والتى حفظت لنا جزءاً من لغة الشعب ، التى تمتزج فيها العربية باللاتينية العامية . موشحة ابن بقى التى يقول فى أولها :

لحظاتٌ بابليهْ متعتْ قلبى عشقا
ولىَ ثغر مفلجٌ لاثمى منه موقى

ثم يقول فى ختامها على نفس وزن المطلع وطريقة تقفيته ، ولكن بلغة غير فصحى بل غير عربية خالصة :

ألبُ ديه إشت ديه دىَ ذا العنصرَ حقا
بشترى مُو ألمديج ونشق الرمح شقا

فهذا الختام الذى ختمت به الموشحة مزيج من ألفاظ عربية وأخرى « رومانثية » أى لاتينية عامية . والشطرة الأولى معنا : « هذا اليوم يوم فجرى »، أى مشرق ، فالكلمة « ألبُ » من الكلمة الإسبانية : Alba بمعنى فجر . . . والكلمة الثانية وهى « دَيه » معناها : يوم ، وهى فى الإسبانية : Dia . . . والكلمة الثالثة وهى « إشْتِ » معناها : هذا، وهى فى الإسبانية Este . . .

أما الشطرة الثانية فمعناها : « يوم العنصَرَة حقا » ، والعنصرة : عيد من أعياد الأندلسيين . والكلمة الأولى وهى « دِىَ » ، معناها : يوم ، ويظهر أنها كانت تنطق : « دَيهْ » و« دىَ » . . .

وأما الشطرة الثالثة فمعناها : « سألبس مُدَيجى » . والكلمة الأولى منها وهى « بشتَرى » هى التى صارت فى الإسبانية Vestire أى سوف ألبس . . والكلمة الثانية وهى « مو» هى ضمير الملك للمفرد الغائب المذكر . وقدصارت فى الإسبانية : Mio . . .

وأما الشطرة الأخيرة فهى عربية كلها . وعلى هذا يكون معنى هذا الختام: هذا اليوم فجرى مشرق .. إنه يوم عيد العنصرة .. سوف ألبس ثوبى المزين .. وأشق الرمح شقا . .

على أنه لم يكد يمضى قرنان ، حتى هضمت العربية الفصحى الموشحة كلها ، ولم تعد تكتفى بالأجزاء الأولى، تاركة للغة الشعبية الأندلسية الختام الأخير . ولعل ذلك من طبيعة العربية الصارمة المحافظة المرتبطة أبداً بما هو جاد ومستقر ووقور وعربى أصيل . . ومن هنا وجدنا الموشحات بعد القرن الخامس تُنظم بلغة الشعر الفصحى ، ولا يبقى لها مايميزها عن القصيد إلا جانب التنويع الموسيقى المعروف .

ولكن روح الشعب لابد أن تعبر عن نفسها بلغتها . فلما ضاق مجال

الموشحة وطردت لغتها الفصحى اللغة العامية وانتصرت عليها ، ظهر لون من الأدب الشعبي المنظوم هو الأزجال .

والأزجال فى حقيقتها ليست إلا امتداداً شعبياً للموشحات ، أو اتساعاً للتعبير الشعبى الشعرى الذى ضاقت عنه الموشحات ، فاستقل الزجل بمنظومات كاملة بلغة الشعب ، كرد فعل لاستقلال الموشحة كلها باللسان الفصيح . . .

ولذا نرى طريقة نظم الأزجال — فى جملتها — كطريقة نظم الموشحات ، من حيث تكوّن المنظومة من فقرات ، وانقسام كل فقرة إلى غصن تتنوع قافيته بين فقرة وأخرى ، وقفل تلتزم فيه القافية الموحدة فى كل المنظومة . . والجانب الواضح فى الزجل الذى يفرق بينه وبين الموشحة ، هو الجانب اللغوى ، حيث سيطرت الشعبية الأندلسية فى الزجل ، وغلبت الفصحى العربية فى الموشحة .

ولعل مما ساعد فى الأندلس على ازدهار الزجل ، ما كان من تقلص ظل الأدب الفصيح فى أيام المرابطين . . فقد وجد الشعراء والأدباء الذين يكتبون بالفصحى أن سوق بضاعتهم ليست رائجة فى المجال الرسمى بالقدر الكافى ، لأن الحكام المرابطين الوافدين من الشمال الإفريقى ليسوا مقبلين على الشعر والأدب بالقدر الكافى ، بعكس سابقيهم ملوك الطوائف مثلا ، وذلك لانشغال هؤلاء المرابطين بتأمين الوجود الإسلامى بالأندلس ، بعد أن تزعزع فى أيام ملوك الطوائف المتنازعين المتلهين كثيراً بألوان من الترف منها الشعر الرسمى .

ولهذا بدأ الشعراء فى عهد المرابطين بالأندلس يلتفتون إلى الشعب ، ويعبرون عنه بلغته فى كثير مما يؤلفون . . وتألق ابن قزمان كبير الزجالين الأندلسيين الذى ازدهر فن الزجل على يديه وعرف به كما لم يعرف بفنان آخر ، حتى أوشك أن يحجب أسماء سابقيه كأخطل بن نمارة ، ويحيى بن راشد ، واسماء معاصريه

كعيسى الإشبيلى ، وأبى عمر الزاهد ، وأبى الحسن الدانى ، وابى بكر بن مرتين.

وقد كان الزجل — كأى فن شعبى — يعبر عن روح الشعب الأندلسى ويعكس طابعه النفسى والسلوكى الخالص ، البعيدعن الرسميات والتقليديات والمواضعات ، التى يعكسها الشعر الفصيح .

كذلك كان الزجل يعبر بلغة الأندلسيين الشعبية ، التى تخالط عناصرها العربية الرئيسية عناصر إسبانية تختلف كثرة وقلة من نص إلى آخر ، حسب الموضوع والموقف ومايحتاج إليهمن وسائل التعبير . ولذا نجد أزجالا أو أجزاء من أزجال أندلسية تكاد تخلو من الألفاظ الإسبانية ، على حين نجد أزجالاً أخرى تزدحم بتلك الألفاظ الإسبانية التى قد تطغى على العربية .

ومن أزجال ابن قزمان التى تغلب فيهاالعربية قوله فى تفضيله لترك الزواج والانطلاق إلى حياة التحرر والاستمتاع بعيداً عن قيود الزوجية :

صرت عازب وكان لعمرى صواب لس نزوج حتى يشيب الغراب
أنا تايب يا ، لس نقول بزواج ولا جلـــو ، ولا عروس بتاج
لا رياسة غير اللعب بالزجاج والمبيت برا ، والطعام والشراب

وواضح أن هذا المطلع والفقرة التى تليه ليس فيها من الألفاظ الإسبانية إلا كلمة « يا » ومعناها : انتهى ، وهى بالاسبانية Ya وقد جاءت هذه الكلمة فى الشطرة الثالثة ، ليصير المعنى : « أنا قد تبت وانتهى الأمر . . وأما الألفاظ العامية العربية فهى كثيرة ، مثل « لس » بمعنى ليس ، فقوله : « لس نزوج » يعنى لست أتزوج ، أو لن أتزوج .. وقوله «لس نقول بزواج معناه : لن أقول بالزواج مرة أخرى ، أو لست أطلبه ثانية .. ومن هذه الكلمات العربية

التى أخذت شكلا عاميا : « جلوَ » والمراد بها : جلوة . . ومن تلك الكلمات أيضاً كلمة « برا » أى خارجا . فالرجل يقول : ليست السيادة ولا التفوق إلا فى اللعب واللهو والشراب من أكواب الزجاج المليئة بالسلاف ، وإلا فى المبيت خارج البيت ، والطعام والشراب بعيداً عن جدرانه الباعثة على الضيق . والتى تحرم الإنسان من الحرية والانطلاق ! ! .

على أن فى بعض أزجال ابن قزمان أجزاء تتألف فى أغلبها من غير العربية أى من تلك العامية اللاتينية التى كانت تعايش العامية العربية فى أوساط الشعب . ومن أمثلة هذه الأجزاء قول ابن قزمان فى مطلع شكاية حزينة واستغاثة مكلومة على لسان محب :

يا مَطْرِ بنْ شَلْباطُ تَنْ حزينْ تَنْ بناطُ

فليس فى الشطرين من الكلمات العربية إلا كلمة يا ، التى هى أداة النداء ، فى صدر الشطرة الأولى ، وإلا كلمة حزين ، التى هى الكلمة الثانية فى الشطرة الأخرى . أما بقية الكلمات المؤلفة للبيت فهى « رومانثية » أى من عامية اللاتينية ، التى تطورت فيما بعد فصارت قوام اللغة الإسبانية . . . فكلمة « مَطرِ » معناها «أم » ، وقد صارت فى الإسبانية madre وكلمة « بنْ » معناها : أقبلى ، وقد صارت فى الإسبانية ven وكلمة «شلباطُ» معناها : إنقاذ ، وقد صارت فى الإسبانية Salvado وعلى هذا يكون معنى الشطرة الأولى : « أماه تعالى أنقذينى » .

وأما كلمة « تَنْ » فى الشطرة الثانية فمعناها : جداً ، وقد صارت فى الإسبانية Tan .. وكلمة « بناطُ » معناها : متألم ، وقد صارت فى الإسبانية Penado

وعلى هذا يكون معنى الشطرة الثانية « إننى حزين جداً ومتألم للغاية » .

هذا ، ومعروف أن الشعر الشعبى الأندلسى قد انتقل إلى المشرق وراج بين المشارقة ، فصار لكل قطر عربى — تقريباً — وشاحون وزجالون . . ولأن الموشحات أصبحت تؤثر الفصحى ، والأزجال تفضل العامية المحلية ، فقد دخلت الموشحات فى كل بلد عربى فى نطاق الأدب الفصيح وسُجلت وغنيت وحفظت ثم دُرست ، فظهر كتاب مثل « دار الطراز » لابن سناء الملك يُقعد لها ويدرس ألوانها وقوالبها . .

أما الأزجال فقد بقيت — غالباً — فى نطاق الأدب الشعبى الذى ينتجه أدباء كل قطر عربى بلغة قومهم المحلية ، ولا يُعنَى — لذلك — بكتابته وتسجيله غالباً . وهذا بالإضافة إلى ماتفرضه طبيعة اللغات — أو اللهجات — المحلية من عدم شمول الفهم أو عموم الاستجابة ، لأن مايفهمه الناس فى قطر من ألفاظ وعبارات بعينها ، لا يفهمه آخرون من نفس الألفاظ والعبارات فى قطر آخر . . ولذا كان من النادر أن نجد ديوان زجل لزجال قديم كابن قزمان . وإذا وجد صعب فهم نصوصه تجاريه على الوجه الكامل .

ومع هذا قد كان لهذا الفن الأندلسى من الشعر الشعبى أثر بالغ فى الشرق والغرب ، أما فى الشرق فقد نبه الشعراء فى كل إقليم إلى التعبير الشعبى الواقعى . المواكب لحركة الشعب ، والمعبر عن روحه ، والممثل لوجدانه الخالص البعيد عن الرسميات بل المقاوم لانحرافات الرسميات أحيانا . .

وأما فى الغرب فقد علَّم الشعراء « التروبادور » فى جنوب فرنسا ، كما علم الشعراء « الخوجلار » فى إسبانيا كيف ينظمون غنائيات راقية القالب الموسيقى والشكل الإيقاعى ، صادقة المضمون الشعرى . متقدمة الحدف الفنى .

فمن المعروف أن القالب النغمى للموشحات والأزجال ، قد كان رائد « التروبادور » الفرنسيين و « الخوجلار » الإسبان ، فيما نظموا من أغنيات منوعة الأوزان والقوافى ، ذات أغصان وأقفال ، ومطالع وخواتيم ، كالتى صنعها الشعراء الأندلسيون . . ومعروف أيضاً أنه عن طريق الموشحات والأزجال

الأندلسية ، نقل الشعراء الفرنسيون والإسبان كثيرا من الأفكار والمعانى والموضوعات والتجارب . وفى مقدمة هذه جميعاً تأتى موضوعات الحب المطيع ، الذى يجل المرأة ويكاد يقدسها ، على العكس مما كان معروفاً فى الفكر الأوربى حينذاك من تحقير للمرأة وزراية بها . . ومن هنا يقول المستشرق الإسبانى « خوليان ريبرا » : « إن المفتاح الحقيقى للشعر الغنائى الأوربى الراقى فى العصر الوسيط ، إنما هو الشعر الشعبى الأندلسى » ... ولم يجاوز هذا العالم المنصف الصواب ، فقد رأينا الشاعر الإسبانى الغنائى الكبير « ألفونسو العاشر » يؤلف مجموعة كبيرة من الشعر الغنائى تحاكى الشعر الشعبى الأندلسى شكلا ومضموناً فى كثير من المواطن . وأكثر من ذلك رأينا على النسخة القديمة لهذه المجموعة صورة تجمع بين مغن عربى بعوده وملابسه الأندلسية ، ومغن إسبانى بهيئته وشاراته الإسبانية . وكأن واضع هذه الصورة على هذا الديوان الشعرى الإسبانى ، يقول بالصورة قديماً مايقول هذه المستشرق الإسبانى حديثاً .