



ثورة على أمير الشعراء

✽ الواقع ان ثورة العقاد النقدية على شعر
شوقي ، انما هي في صحتها أحد ابعاد
الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في
مظهرها الفني الا مجرد ثورة الناقد الحديث
على الشاعر الكلاسيكي الجديد .

شوقي والعقاد ٠٠ هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما من نبع يختلف عن النبع الذي جاء منه الآخر ، وصب كل منهما في واد يختلف عن الوادى الذى صب فيه الآخر ٠ فهما تياران متعارضان أشد ما يكون التعارض ، يسيران فى بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبدا ، وإن قدر لأحد التيارين أن يطغى على الآخر ، فهذا هو منطق التطور ، وإن قدر للدعوى أن تولد نقيضها ، فتلك هى طبيعة الاشياء ٠

وإذا كان التيار الذى شقه **العقاد** فى مجرى حياتنا الشعرية ، تيارا عنيفا جارفا ، أخذ فى طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شئ فلأنه فى الحقيقة لم يكن تجديدا ولا اصلاحا ، ولا كان مجرد دعوى الى اتجاه جديد ، وإنما هو فى صحيحه ثورة ٠٠ ثورة لا تقف عند البعد الأدبى أو الثقافى وحده ، وإنما تتعدى ذلك الى البعدين الطبقي أو الاجتماعى ، والفكرى أو الأيديولوجى ٠ فضلا عن البعد الرابع الذى تمثل فى النضال السياسى فى ذلك الحين ٠ لذلك لم يكن عبثا ولا مصادفة ، أن جاءت ثورة «الديوان» فى عام ١٩٢١ ، أى فى أعقاب الثورة الوطنية الكبرى ٠٠ ثورة ١٩١٩ التى فجرت شهوة البحث الحر الطليق فى كافة مناشط الأدب والحياة ، ورفعت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين ، وقضت على « دواعى السكوت » التى كثيرا ما كملت الأفواه وقصفت الأقلام ، فكان زوال هذه الدواعى بنشوب الثورة ايذانا لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق فى التفكير والتعبير ، وايدانا للعقاد باعلان « مذهبه الجديد » فى النقد ، الذى وصفه بأنه مذهب يقيم « حدا بين عهدين » ٠

على أننا لن نستطيع ادراك أبعاد هذه الثورة التى أقامت حدا بين عهدين ، ما لم نحاول قبل أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذى

ثار عليه العقاد ، وأعطى به عهد شوقي ، أو العهد الذى عاش فيه ذلك
الأمير .

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد شوقي وتاريخ وفاته ، ترينا
أن الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة
عادلة ، يقع شطرها الأول فى آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شطرها
الأخير فى مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده فى عام ١٨٦٨ ، ووقعت
وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين
عاما ، قسمت مناصفة بين جيلين ، جيل يولى مع قرن ، وجيل يصعد
مع قرن .

غير أن خروج شوقي الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع ، لايلغى
الوراء الشعري الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين ، فلم يهبط شوقي
أرضا خلت تماما من أثر نبات شعري ؛ أعنى لم يهبط « بعضا ساحر وقلب
نبي » لبيت الحياة فى أرض خلت من كل حياة ، وإنما هبط شوقي ليجد
أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل ونقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة
هامية من مراحل تاريخنا الثقافي ، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها
بمرحلة البعث ، واتى كان « البارودى » رائدها على صعيد الشعر ،
و « عبد الله فكرى » رائدها على صعيد النثر ، ومن ورائهما « الشيخ
حسين المرصفى » انخذت الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر
وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدى ، لم
تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع
بل كانت استجابة واعية لدواعى الثورة العرابية التى هبت فى تلك الأيام
تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها ان صح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك
فى المطالبة بالدستور ، أو فى المناداة بالتححرر من السيطرة الأجنبية ، أو
فى الثورة على الظلم والسخرى والفساد الاجتماعى .

وصحيح أن الثورة العرابية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة ،
ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى
تقديرها ، فقد استطاع البارودى ان ينقلها فى شعره من « ثورة عرابية »
الى « ثورة عربية » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث
العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمان بعيد . وهكذا
استجاب لحركة البعث اتى قادها البارودى شاعر بعد شاعر ، حتى
كان شوقي الذى أمسك بالخيط من نهايته لبدأ به بداية جديدة ،

ويستهل به مرحلة تالية ، هي المرحلة التي اصطلح على تسميتها بمرحلة النهضة ، وافرقت ما بين المرحلتين ٠٠ مرحلة البعث ومرحلة النهضة أن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو « احياء سنة السلف » أو إعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية . وكان البارودى هو فارس هذه المرحلة ورائدها الأول ، لما انطوى عليه شعره من فخامة اللفظ وبلاغة العبارة ومتانة التركيب المعمارى ، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية ، وما استوعبه من روح البلاغة ، وهذا ما يفسره الشيخ حسين المرصفى فى كتابه « الوسيلة الأدبية » بقوله عن البارودى انه « لم يقرأ كتابا فى فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعلقل ، وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرتة ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكييب العربية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبا تقتضيه المعانى ٠٠ ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة ٠٠ ثم جاء من صنعة الشعر باللائق » . وان البارودى ليعبر عن مفهومه للشعر ، وهو المفهوم الذى كان مطابقا للمقاييس السلفية فى نقد الشعر فيقول : « خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعسف ، غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » . وفى هذا امتياز البارودى وتميزه فى وقت معا عن جميع معاصريه ، فهم جميعا يتمثلون صورة الشعر العربى القديم ، غير أن البارودى يصدر فى تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الشموخ وتكتب له الريادة .

وما هكذا كان شوقى رائد مرحلة النهضة ، فقد جاء شوقى فى ختام المرحلة البارودية التي اقتضرت على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، ليحاول انهاضه عن طريق آخر ركيزتاه المحوريتان هما التجديد والابتكار ٠٠ فهو عميق الشعور بما ينبغي أن يكون عليه الشعر فى عصره ، شديد الايمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى . وهذا ما عبر عنه الشاعر الشاب بقوله : « الناس عندنا فريقان ، فمننا فريق يحقر الشعر ، وفريق منا معشر الشبان يضمرون للشعر العربى عداوة من جهل الشئ ، ويرون بينه وبين الشعر الافرنجى بعد ما بين المشرق

والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغي أن يؤخذوا
إلا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم إنما هو الخلف المفرط
والوارث المتلاف » .

فكيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه في تحرير الشعر وتطويره
والخروج به من « ضيق التقييد إلى فضاء التجديد » ؟

حاول شوقي أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته
الذاتية الخاصة التي تمثلت فيما طبع عليه من سلاسة اللفظ ، وعذوبة
السياق ، ورقة الخفمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر
الأخرى ، التي اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية في أوروبا . وقد بدأ
محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية التي كان يغلب عليها طابع المديح
التقليدي ، وهو المديح الذي يستهل بمطالع في الوصف أو في الغزل ،
ولما كان باب التجديد في المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شوقي
أن يجعل التجديد في الاستهلال الوصفي أو الغزلي ، على نحو ما فعل
في همزيته المشهورة التي مدح فيها الخديو توفيق والتي مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء

والغواني يغرهن الثناء

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فأنصرف شوقي على
الفور إلى التماس التجديد في فن آخر لم ترسخ فيه أقدام التقليد ، ذلك
هو الفن المسرحي الذي عايشه شوقي في باريس ، حيث بهرته ساره
برنار بأدائها الرائع في مسرحيتي « كليوباترة » للشاعر المسرحي
« اميل مورو » و « جان دارك » لمؤلفها جيل بارييه . وكانت أولى
محاولاته مسرحية « علي بك أو فيما هي دولة المماليك » التي نظمها في
باريس عام ١٧٩٣ ، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية
هي الأخرى لم تحظ بعناية الخديو توفيق ، وبالتالي لم تقدم على المسرح ،
فأنصرف شوقي عن الفن المسرحي منذ ذلك الحين ، وإن عاد إليه
بعد ذلك في أواخر حياته . وحتى في عودته إليه رأيناه يجارى
الكلاسيكيين الفرنسيين في اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحي ، فيما
عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التي كتبها نثرا ، ويجاريهم أيضا في
اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته ، وذلك باستثناء كوميديا
« الست هدى » ، التي لجأ فيها إلى تصوير قطاع حي من حياتنا الاجتماعية
المعاصرة .

المهم أن الشاعر لم يجد امامه سبيلا الى التجديد ، فترأى له أن يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر لفرنسي « لامرتين » ، ولكن القصيدة فقدت بعد ارسالها الى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك ترأى للشاعر أن ينظم على طريقة «لافونتين» حكايات تروى على لسان الحيوان والطير ، وتخطب أطفال المصريين ، مساهم يالفون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ في العربية ما يسمى « بشعر الأطفال » ، ولكن شوقي لم يقطع في هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية ، توقف بعدها ليتجه الى معالجة « الشعر التاريخي » في قصائده المطولة التي استلهمها برائعته الشهيرة « كبار الحوادث في وادي النيل » ، والتي وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن ينفرد وحده في باب » .

والذي يعنينا من هذا كله ، هو أن شوقي على الرغم من محاولاته في التجديد ، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكي الذي استلهمه البارودي فيما عرف بمرحلة البعث الشعري ، وجاء شوقي ليرتفع به الى ما عرف بمرحلة النهضة . أى أن شوقي لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودي ، كل ما بينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكي القديم والشاعر الكلاسيكي الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبي عند كليهما ، هي نفسها مقاييس النقد التي نادى بها الشيخ حسين المرصفي ؛ ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكي عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثة عند العقاد ، وبالتالي كانت الهوة الكبيرة بين شوقي باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكي ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي تتطابق ومواصفات هذا الشعر .

والواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقي ، إنما هي في صحتها أحد أبعاد الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في مظهرها الفني الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكي الجديد . فالعقاد كان يصدر في هجومه على شوقي ، عن عداء شديد لكل ما ينتمي اليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطني . ففي الوقت الذي كان العقاد فيه ينتمي الى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب ، كان شوقي الذي عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه في كنف القصر ، ينتمي الى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع . وبينما كان العقاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية

الأصيلة ، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين ، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية ، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الأجنبى ، كان شوقى بحكم نسبه التركى والشركسى يفتقر الى الاحساس الأصيل باقومية المصرية ، التى كثيرا ما كان يصدر فى تعبيره عنها عن واجب رسمى لا عن شعور دموى . وبينما كان العقاد يحمل راية الحرية فى وجه أعداء الدستور ، وراية التحرر فى وجه قسوى الاستعمار ، وينتمى عمراة الى الثورة الوطنية الديمقراطية ، كان شوقى يتوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار ، مشغولا بطلب الرزق الواسع والجاه العريض ، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح « شاعر العزيز » :

شاعر العزيز وما

بالقليل ذا القلب

لهذه الأسباب مضافا إليها السبب الأخير ، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد ، ذلك التكوين الذى يختلف كيفا ونوعا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقى ، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث ، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع الى الثقافة الأجنبية الدخيلة ، مع احساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى ، وقداسة تراثه القومى أقول انه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية ، بحيث تكمل احدهما الأخرى كأروغ ما يكون التكميل ، وبحيث يصدر فيهما معا عن ذات عاملة بما هى مفكرة ، أو ذات عاملة لأنها مفكرة ، فالفكر والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة أو مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منهما المرحلة الأولى ، وتضفى عليها ما لها من قيمة ومعنى ، وهذا هو ما حرص العقاد على تأكيده فى أواخر العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقى و خليل مطران ولطفى السيد وطه حسين وعلى ومصطفى عبد الرازق) تبدو معادية للطبقت الشعبية فى ثورة ١٩١٩ ، اذ ربطت مصرها بأحزاب الأقلية من الاحرار الدستوريين ، الذين ربطوا مصرهم بالملكية المستبدة ومهادنة الانجليز . وبهذا اقترنت الثقافة فى أذهان شباب العشرينات بالانزاع عن المد الثورى التحررى ، سواء فى وجهه الديمقراطى أو فى وجه الوطنى ، حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا

التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقافية والزعامة الثورية ، مؤكداً ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضارباً المثل على أن المثقفين هم الثوار ، وأن مكان المثقفين ينبغي أن يكون دائماً في طليعة الكفاح الثورى .

لذلك فالثورة العقادية - كما سبق أن أشرنا - إنما هي فى محتواها الطبقي ثورة البورجوازي الصغير على الاقطاعى الكبير ، وفى محتواها الأيديولوجى ثورة الفكر الليبرالى الحر ضد نوازع التقليد والمحافظة ، وفى محتواها السياسى ثورة الوطنى القومى المثقف ضد العناصر الدخيلة أو الداخلة المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار الأجنبى .

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، ترينا كيف كان التغير الذى قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخى ، ويدفع اليها تطور المجتمع ، وليس هو التغير القشرى البسيط الذى يقف عند مجرد التجديد أو الاصلاح ، بل هو التغير الجذرى العميق الذى يتجاوز هذا كله الى الثورة التى تقيم حداً بين عهدين ، أو التى تفتح صفحة جديدة فى حياتنا الثقافية . وهذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبه النقدى الجديد بأنه « مذهب انساني مصرى عربى » . . انساني لأنه يعبر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوهة سواء فى زيف الفن أو فى تمويه الكلام ، كما انه ثمره تفاعل المواهب الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصرى لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم أنفسهم بمصرية هذه الحياة . وعربى لأن لغته عربية : « فهو بهذه المثابة - كما يقول العقاد - أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره الا عربياً بحثنا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية ،

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة ، نعى العقاد على شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) افتقارهم الى هذه الأبعاد جميعا ، فشعرهم ليس شعراً على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصدا ، فاذا ما توقف العقاد عند شوقى ، كانت الوقفة التى لا يكتفى فيها بتجريدته من امارة الشعر ، بل يتجاوز هذا الى الطعن فى شاعريته « فاذا كانت ثمة «امارة كذابة» فى الدنيا ، فهى اماره هذا الذى لا يكفيه أن يعد شاعراً

حتى - يعد أمير شعراء وحتى يقال : انه عنوان لأسمى ما تسمو اليه النفس المصرية من الشعور بالحياة . ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس في هذه الأبيات فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح ! » .

والذى يعنيننا من هذا كله ، هو أن المنهج الذى جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى يدها الشيخ حسين المرصفى ، على نحو ما كان شعر شوقى امتدادا لمرحلة البعث التى استهلها البارودى بشعره . وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيراً هادئاً وهو بصدد تقييم شوقى تقييماً عاماً ، واضعاً إياه فى إطار عصره ، ناظراً اليه من منظور تاريخى ، فهو يقول عنه انه « كان علماً للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية الى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره » .

وقبل أن ننتقل من التنظير العام الى التطبيق العيني ، الذى ينصب على أبيات بعينها ، ويتناول قصائد بالذات ، ينبغي لنا أن نتعرف على المستوى الذوقى فى الجيل الماضى ، وأعني بالمستوى الذوقى مستوى القطب السالب فى عملية التفاعل الثقافى وهو القارئ ، بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبى الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد ، فالشاعر فى رأى العقاد قلما يرتقى بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هى أيام الشباب ، وذلك على العكس من القارئ الذى يمضى فى سبيل الارتقاء ذوقياً وجمالياً وعلى المستوى الشعورى ، بحيث يسبق شاعره اذا مضى فى خط سيره الطبيعى ، فاذا حدث تغير فى موقف القارئ من الشاعر ، فليس معناه أن الشاعر قد تغير « فشوقى الأمس هو شوقى اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقى وقتى ومرحلى ، لا يحمل فى طياته عناصر البقاء ، فضلاً عن وصفه بالخلود .

ونعود الى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضى وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد ، انه كان « عهد ركافة فى الأسلوب وتعثر فى الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستوية التسوية ، أو بيت سائح الجرس . فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان » .

ومدار الخلاف بين شعر شوقى ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين

محوريتين ، احدهما تتناول ما اصطلح على تسميته بالشكل ، وتتناول
الآخرى ما اصطلح على تسميته بالمضمون ، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ
بتلك الثنائية المشهورة التي تقسم الأدب الى شكل ومضمون ، وبالتالي
لم ينفق الوقت ولا الجهد فى التعرف على أى القطبين يسبق الآخر ؟ فإذا
كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن
ذاته الفردية وشخصيته الانسانية ، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفى
بين وجهى العملية الابداعية ، اللذين يتفاعلان فيما بينهما تفاعل البنية
العضوية فى الكائن الحى .

أما هذان الأمران اللذان يدور حولهما الخلاف بين مدرسة شوقى
ومدرسة « التجديد » التى نشأت عند أوائل القرن العشرين . « فيرجع
أولهما الى النظم والتركيب ، وخلصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ،
وأنها خليفة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية
وتتميز بالموضوع والعنوان » .

« والآخر يرجع الى لباب الفن فى الشعر كما يرجع اليه فى سائر
الفنون ، من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل ، وخلصته أن الشعر
تعبير عن النفس الانسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها
كما يحكيها لنا العرف فى جملته ، دون التفات الى الآحاد المتغيرة بين
الآحاد والسمات . وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل
عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة
والحياة » .

وانطلاقا من هاتين الركيزتين ، تناول العقاد قصائد بعينها من شعر
شوقى ، ليضعها تحت معاول النقد ، بادئا من تلك التفرقة الهامة التى
ميز فيها بين « النظم » وبين « الشعر » ، والتى أصبحت من القواعد
الأساسية فى ترائنا النقدى الحديث ، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست
من جوهر الشعر ، وأن شاعرا مثل شوقى يستطيع أن ينظم بمهارة
فائقة ، ويوجد فى الصناعة ماشاء له التجويد ، دون أن يجعل ذلك من
نظمه شعرا ، بل تظل قصائده - فى رأى العقاد - نثرا . فعناية شوقى
بالجانب السطحى من الشكل كالألفاظ والأصداة والتشبيه البعيد المنال
وغير ذلك من ألوان التجميل والزخرفة ، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقى
بما ينطوى عليه من طاقة الابداع الذاتى وحرارة الخلق العفوى ، وليس
أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التى أقدم عليها العقاد ، بتغيير
مواضع الأبيات فى إحدى قصائد شوقى ، دون أن يحدث أى خلل فى

بناء القصيدة ، لأنها في رأى العقاد ليست البناء العضوى المتناسك
أشلاء وأعضاء ، وإنما هي أقرب إلى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها
سوى البحر الواحد والمقافية الواحدة .

وحرص شوقى على شكل الشعر ، وإن جاء ذلك على حساب مضمونه
أعنى حرصه على تجويد لصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى
جعله يؤثر من تلك الملقى ما يسهل أدائه ويحلو صداه ، حتى ولو انتقل
به ذلك من النقيض إلى النقيض . ويستشهد العقاد على تأكيد هذا
المعنى بمسودة لقصيدة شوقى التى نظمها على قبر نابليون ، فإذا به يقول
فى أحد أبياتها :

وتوارت في الثرى أجزاءها

وسناها ما توارى في السنين

ولكن هذا البيت سرعان ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة
إلى قوله :

قد توارت في الثرى حتى إذا

قدم العهد توارت في السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقى استباح
أن ينقض ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونغمية أوقع . فإذا كان
هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحي من الشكل ، وكان
العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته إلى أية لغة إنسانية دون أن يفقد
شيئا من جوهرة ، على أنه يكون شعرا عظيما بحق ، فالنتيجة التى يخرج
بها العقاد ، هي أن شعر شوقى لا يمكن ترجمته إلى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر
العظيم .

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقة بين « النظم » وبين « الشعر »
ووصفه لشوقى بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يدخل في تفرقة أخرى
جديدة ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها
إلى أن شوقى شاعر مصروع وليس بالشاعر المطبوع . فعند العقاد أن
شعر « الصنعة » شيء يختلف عن شعر « الطبيعة » ، غير أن شعر
الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوى
إلا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالي من رهافة الحس ورقة الذوق ،
ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس

فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس ، وليس فيها وجه انسان .
 وفى رأى العقاد أنه « من هذه الصنعة كانت صنعة شوقي فى جميع شعره » .
 أما الفارق بين هذا الشعر وبين « الشخصية » ، فهو أن الشخصية تعطينا الطبيعة كما تحسبها هى ، لا كما تنقلها بالسمع أو التقليد أو المحاكاة وعلى ذلك « فإن لم يكن للشاعر احساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة » .

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يستشهد العقاد على الشعر المطبوع بقصائد للمتنبى فى الغزل والرثاء والحكمة والمديح والخبرة بالحياة ، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائده لصوقي منها مثلا قوله فى الهرم :

هو بناء من الظلم الا أنه
 يبيض وجه الظلم منه ويشرق

وقوله فى أبى الهول :

تكاد لاغراقها فى الجمو
 د اذا الأرض دارت بها لم تدر

وقوله فى عبده الحامولى :

يسمع الليل منه فى الفجر يا
 ليل فيصغى مستمهلا فى قراره

وقوله فى رثاء جورجى زيدان :

نوابغ الشرق هزوه لعل به
 من الليالى جمود اليانس السالى

فعند العقاد أن هذه الأبيات وعشرات من أمثالها آيات فى تجويد « الصنعة » ، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايا نفسية أو صفات شخصية ، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة ، وتعبر عن احساسه الخاص بالحياة .

ويقف العقل طويلا عند قصيدة لشوقي يصف فيها الربيع ، فاذا به يعربها من شاعرية الحس وشاعرية النفس ، ليكشف عما وراء اللفظ الحادع والتشبيه البراق من خواء فى المعنى . فبعد أن يتساءل العقاد : هل فى الدنيا ما هو أبعث للشاعرية ، وأذكى للشعور ، وأطلق للقرائح ، وأشجى للنفوس من منظر الربيع ؟ وهل فى الدنيا شىء يحس به الشاعر ويغنى له اذا هو لم يحس بالربيع ؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقي :

مرحبا بالربيع فى ريعانه
وبأنواره وطيب زمانه

زفت الأرض فى مواكب آزا
ر وشب الزمان فى مهرجانه

نزل السهل ضاحك انبشريمشى
فيه مشى الأمير فى بستانه
صبغة الله أين منها رفائيل ومنقاشه وسحر بنانه

وهنا يثير العقاد قضية الشعر فى علاقته بلغة الشارع ، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة فى الأسواق ليحصل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير ، فاذا كان الباعة فى الأسواق يستقبلون الربيع « بالورد الجميل ، والفل العجب ، والتمر حنة روائح الجنة » فما هو شوقي يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورنينها المألوف ، ليحولها الى بناء هندسى بارد ، يخضع لقواعد العروض وقوالب القافية ، لكن لا شىء فيه من حرارة الخلق أو سخوة الحياة . فاذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة فى الأسواق ، لايبقى فيها من دلائل الاحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة ، الا أن الربيع يمتلئ فى السهل مشى الأمير فى البستان ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل .

فاذا عرفنا ان مشية الأمير فى بستانه كمشية كل انسان فى كل بستان ، وأن الأمير قد لا يكون فى أسعد حالاته ، لأنه قد يمشى فى مبادله فضلا عن أنه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميما لا بهجة له ولا وسامة ، اذا عرفنا هذا ، عرفنا بالتالى أن هـنا التشبيه « البلاطى » الذى يلحق الربيع بديوان التشريفات ، لا شىء فيه

من احساس الانسان فضلا عن الانسان الشاعر . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل ، فهي عند العقاد كلمة لا تدل على احساس بالطبيعة ، ولا احساس بالفنون ، لأن الجمال فى الفن شيء والجمال فى الطبيعة شيء آخر ، وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله ، أعنى كما يتملاها ويحس به ، لا كما هى فى الواقع الخارجى ، وليست غايته أن يصورها تصويرا فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل ، وأين خلق الانسان من خلق الله ؟ يضاف إلى ذلك أن رفائيل رسام البورتريهات واشخص المقدسة ، ليس هو الذى يضرب به المثل فى تصوير البساتين والأزهار ، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء إلى جانب افتقارها إلى احساس الانسان بالربيع ، فضلا عن الانسان الشاعر ، تفتقر أيضا إلى الذوق فى العن والعلم بالتاريخ .

والذى يخلص إليه العقاد من هذا كله ، هو أن ولع شوقي بالتشبيه جعله ينظر إليه على أنه غاية فى ذاته ، وليس وسيلة إلى غاية أبعد مدى ، وأكثر أهمية . فليس الغرض من استخدام أداة التشبيه أن نلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، حتى تفقد الأشياء علاقتها الطبيعية ، وإنما أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية ، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس أخرى ، أو من عقل الشاعر وضميره إلى عقل القارىء وضميره ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء فى « الديوان » هو من يشعر « بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها » . ومزية الشاعر ليست فى أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه ، وإنما ميزته أن يقول ما هو ، ويكشف لك على لبابه وصلة الحياة به .

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه فى شعر شوقي ، وكيف أنه أسرف فى استخدامها مجازاة لأسلوب الأقدمين ، حتى أصبحت علاقته بالسلف كعلاقة الأصل المطبوع بالصورة المنقولة ، وحتى أصبح شعره خاليا من صدق المضمون بل ومن جوهر الشعر ، هى التى قادته إلى البحث فى الجوهر الحقيقى للشعر ، والذى يقاس به صحيح الشعر من زائفه . وعند العقاد أن « المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر » . فذلك شعر اطبع القوى والحقيقة الجوهرية .

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الايجابية التي اضيفت الى تراثنا النقدي الحديث ، وهي قيمة « الصديق الفنى » الذى يختلف عن الصديق الخارجى وهو الواقع المحسوس ، وقد تبدو قيمة الصديق الفنى بدهشة فى أعين المبتدئين من أدباء اليوم ، ولكننا اذا وضعناها فى اطارها التاريخى أدركنا مدى النضال الذى ناضله العقاد من أجل ارساء هذه القيمة . وقد بدت فى ذلك الحين وكأنها بدعة تدعو الشعراء الى الخروج على المألوف ، بل وتدعوهم الى هدم القواعد والأصول ، ففى الدعوة الى الصديق الفنى خرج على « الحبر » فى البلاغة العربية ، وهو الذى يقوم على الحكم الأخلاقى على الواقع الخارجى ، كما أن فيها اطاحة بركن هام من أركان الصورة العامة لدى شوقي عن الشعر ، ذلك هو « معارضة » الاقدمين . وقد عمد العقاد الى احداث ضجة فى صفوف الشوقيين ، عندما تناول سينية شوقي فى الأندلس التى عارض بها سينية البحترى فى ايوان كسرى ، واعتبرها نقاد ذلك الحين آية من آيات الاعجاز الشعرى ، تفوق آية الشاعر العربى القديم فقد استخدم العقاد قيمة الصديق الفنى للكشف عن شاعرية التقليد فى قصيدة شوقي ، وشاعرية الأصالة فى قصيدة البحترى ، وبالتالى للحكم بالزيف على شعر النول ، وبالصديق على شعر الأخير .

فبعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذى حدا بالبحترى الى نظم قصيدته والذى هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين ، لأن الايوان من صنع المجوس والبحترى مسلم ينكر المجوسية ، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس ، لأن البحترى عربى والايوان من صنع المجوس ، والمنافسة بين الأمتين قديمة أقدم من الاسلام ، ذهب الى أن « الاحساس الفنى » بعظمة الايوان من ناحية ، والاحساس بالأسى عليه من ناحية أخرى ، هما اللذان شكلا ما أسماه العقاد « بالموقف » فى القصيدة ، الذى هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة ؛ وهنا يقابل العقاد ابن أسى البحترى فى قوله :

حلم مطبق على الشبك عيني

أم أمان غيرن ظنى وحدى

وكان الايوان من عجب الصند

سعة جوب فى جنب أرعن جلس

وبين ما أسماه « شعوعة » شوقي فى أساه حين يقول للسفينة القابعة

الى مصر :

نفسى مرجل وقلبي شراع
بهما فى الدموع سبرى وأرسى
أو حين يقول ان سواقى الجيزة انما تضج اليوم لانها تبكى على
رمسيس .. !

أكثر ضجة السواقى عليه
وسؤال اليراع عنه بهمس
أو حين يقول فى وصف الأهرام وأبى الهول :
وكان الأهرام نيران فرعو
ن بيوم على الجبابر نحس
أو قناطره تانق فيها
ألف جاب وألف صاحب مكس
روعة فى الضحى ملاعب جن
حين يغشى الدجى حماها ويغشى
ورهبى الرمال أفطس الا
أنه صنع جنة غير فطس

فكل هذه فى رأى العقاد شعوذة لا شئ فيها من صدق الاحساس ،
ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين
كان الفطس من أبى الهول حين بناه أولئك الجنة الذين برأهم شوقى من
داء الفطس ؟ وأين الموازين والقناطر من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ ؟
ولماذا تكون القناطر روعة فى الضحى وملاعب جنة فى الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التى عقدها بين قصيدتى الشاعرين
العربى القديم والمصرى الحديث ، الى أن المحك فى أصالة الأول مرجعه الى
قيمة الصدق الفنى التى هى أساس الموقف فى القصيدة ، الذى هو بدوره
باعثها الأول وغايتها الأخيرة . وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عند
الأخير ، التى ينسب فيها الموقف ، ويكتفى فيها من نقد الشعر بتذوق الكلام .
وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التى أرساها فى
نظرية الشعر ، والتى مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية الشاعر .
وأن الشاعر الذى لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف .

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة، يفرق العقاد أخيرا بين ما أسماه شعر الشخصية وشعر النموذج ، ذاهبا الى أن شوقي شاعر نماذج وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الانسانية . ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ، ويسرد تاريخ حياته ، كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين ، وانما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولا بد من أجل هذا أن يمتاز شعره بعزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه فيها الآخرون . ولابد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف الى نصوص الاحياء لانها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة ، وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة .

ولكن شوقي يهتقر الى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا ، لا فرق فى شعره بين القديم والحديث ، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة ، ولا بين المدائح والمراثي ، ولو كانت لعدد كبير من الأشخاص . فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى ، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى ، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسه ، ولا على شخصيته ، من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس ، وتصفه للتاريخ . وعلى كثرة ما نظم فى رثاء الكبراء والوزراء ، لا نعرف فى رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير ، الا فى أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية . بل يذهب العقاد الى أن أيسر ما تمتحن به مراثي شوقي ، أن تبدل أسماء المراثيين فلا يتبدل شيء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء .

ولا فرق عند العقاد بين « الشخصية » فى قصيدة الشعر ، وبينها فى المسرحية الشعرية فالروايات التى نظمها شوقي خلت هى الأخرى من « الشخصيات » الى قد اخلت فيها ملامح الأبطال ، على الرغم من أن معظمها تاريخية ، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والابداع ، وانما فضل التحضير والتصوير .

وفى رأى العقاد أن اختفاء « الشخصية » فى مسرحيات شوقي وفى مدائحه ومراثيه ، انما يرجع فى أسبابه النفسية الى اختفاء الشخصية فى نفسه ، كما يرجع فى أسبابه الفنية الى وقوفه عند شعر النموذج . وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الانكار ، وانما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر ، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها

الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة ، لأنها المرحلة الأقل نضوجا ، والأقل قيمة ، والتي لا بد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها الى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى . تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية ، والتي وجدت فى العقد أول رسول لها فى العصر الحاضر ، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقى رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين .

وهذا هو ما عاد العقد الى تأكيده فى المهرجان الذى أقيم تجديدا لذكرى شوقى ، حيث اختتم كلمته بقوله : « ومهما تعدد الآراء والأذواق فى النظر الى شعر النماذج ، فلا بد له من صفحة باقية فى كل أدب وكل لغة ، وصفحته الباقية فى اللغة العربية مقرونة باسم « شوقى » فى الأدب الحديث ، »

تلك كانت ثورة العقد على أمير الشعراء أحمد شوقى ، وهى الثورة التى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر . والحق أن العقد استطاع أن يجمع فى شخصه جملة الأفكار والآراء التى تفرقت فى كتاب عصره ، وأن يركب قمة المد الثورى فى ذلك الحين ، متبنيا أشد الاتجاهات الثورية تطرفا سواء على المستوى الثقافى أو على المستويين السياسى والاجتماعى ، ميلورا فى نهاية الأمر ما يمكن أن يوصف بأنه ثورة فى فكرنا العربى الحديث ، ثورة حققت الكثير من الانجازات النقدية ، وجعلت من صاحبها بدوره أميرا للشعراء ، وكان لها من الإشعاعات ما استجاب له شاعر بعد شاعر ، وناقد بعد ناقد ، وأديب بعد أديب .

ولكن ثورة العقد - وتلك طبيعة الثورات - لم تواصل مسيرتها الصاعدة فى رحلة التجديد والتطوير ، ولم يكن ذلك لقصور فى مضمون الثورة ، ولا لتقصير فى شخصية التأثر ، ولكن لأن العصر الذى عاش فيه العقد قد تغير ، فكان لا بد من أن تتغير بالتالى الركائز المحورية التى ينهض عليها العصر الجديد .

لقد أفلست الديمقراطية الليبرالية التى عاش العقد فى ظلها ، والتي ناضل من أجلها نضال الثوار ، وكان كتابه عن سعد زغلول فى عام ١٩٣٦ سيرة وتحية لذلك العهد الذى انقضى ، وبانقضائه أحس العقد أنه يعيش

فى عصر غير عصره ، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور **لويس عوض** قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لا يطيقهما معا ، فلا هو قادر على مجزأة اليسار المتطرف الممثل فى التنظيمات الشيوعية ولا هو قادر على الانضمام الى اليمين المتطرف الممثل فى جماعات الاخوان المسلمين ، ذلك لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة ، فضلا عن القيم المثالية الروحية ، يحول بيته وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، وتتخذ من المادة أساسا لها ، كما أن تقديسه لقيمة الحرية ، وتحرره من كل فكر غيبى ، يحول بيته وبين الارتواء فى طوفان الدين • وهكذا لم يجد العقاد بدا من أن يشنها حربا ساخنة على كلا الاتجاهين ، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب انشمولية والجماعية • ولكى يفعل كل ذلك انضوى تحت الجناح الجامد من قوى الوسط المحافظ فى المجتمع المصرى ، يقاتل تحت لوائه لانقاذ الفرد عن طوفان الجماعة •

وهنا خطأ العقاد لأنه حاول أن يعيش بفكره فى غير عصره ، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور فى مجتمع تطور ، وأمدته الحياة بأسباب جديدة ، فنتج عن ذلك صراع حاد فى داخله ، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكرى فى شخصه ، وتحقيق المواكبة الثقافية فى عصره • وتلك هى أزمة العقاد الشخصية ، التى انعكست على مواقفه الفكرية ، فإذا به يجمد على مذهبه النقدى ، دون أن يتعداه الى استكناه الأشكال الجديدة ، والمضامين الجديدة ، التى جاءت بها الحياة الجديدة ، سواء كان ذلك فى فن الشعر أو فى غيره من الفنون • نالتجريدية فى التصوير ، والشئئية فى القصة ، والعبثية فى المسرح ، واللاهقامية فى الموسيقى ، والموجة الجديدة فى السينما هذه جميعا هى مميزات المناخ الثقافى الذى نعيش فيه ، والشعر الجديد ليس الا واحدا من هذه المميزات ، وكلها كما نرى ثورات فى الشكل ، ولذلك فحكم العقاد على الشعر الجديد ، هو فى نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجديدية ، وهو الحكم الذى لم يقف عند الرفض لهذه الاتجاهات • بل تعدى ذلك الى مناصبتها العدا •

ونقتصر هنا على موقف العقاد من الشعر الجديد ، ورفضه لهذا الشعر ، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى هى فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بقدر ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر ، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدى ، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية • فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية

وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ما هو تصحيح لموازن الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهاد العقاد على الوحدة العضوية للقصيدة بقصائد من شعر المتنبى والمعرى وابن الرومى ، كما أن إيمان العقاد بإمكان ترجمة الشعر من لغة الى لغة أخرى ، إذا كان شعرا انسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربى فى الوزن والقافية ، وإنما معناه نقل الجوهر الحقيقى للشعر .

والخلاصة التى نخلص إليها من هذا كله ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى إنما هى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعا ، فالإقتصار على وحدة التفعيلة على الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة ، لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ؛ هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء ، الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجوات ، هو الذى يلفت الانتباه أكثر من سواء ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه من أهم قوانين لشعر الجديد .

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى ، فإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى هى كما يقول الجدلبيون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فإن ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد . أما عن أبعاد هذه الثورة الجديدة ، والمدى الذى قطعته فى مسيرتها الصاعدة نحو تطوير شعرنا العربى وتجديده ، بل وعن الأزمة الإبداعية التى يعانىها هذا الشعر بعد أن اتجه أكثر أقطابه الى المسرح ، ولم يبق فى الساحة غير كوكبة من قتيان الشعر وصفار الشعراء ، فتلک قضية أخرى تحتاج الى حديث آخر .

شاعر الالزام والاعتراب

✽ اذا كان لا بد للشعر لكي يكون « دعوة »
أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكي
لا يصبح « دعاية » ألا يقع في هوة الخطابية
والمباشرة • ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر
على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب
الانسان المعاصر •

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » في « سفر الفقر والثورة » ، وبين « ثورة الخيام » في « الذي يأتي ولا يأتي » تكمن رحلة فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر عبد الوهاب البياتي عبر التاريخ والزمن . . عبر الانسان والوطن . . غير الالتزام والاعتراب . . الالتزام بأنبل القضايا وأشرفها ، والاعتراب في سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقدم بشتى صوره ، والسلام بكل معانيه . . التحرر السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، والتقدم العلمى والثقافى والحضارى ، والسلام للفرد والوطن ولجموعة الشعوب .

واذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر العراقي الموطن . . العربى الوطن . . الانسانى الكلمات . . لاستطعنا أن نجد لها فى كلمتين : الوطن والانسان ، فحياته التزام واع وشريف بقضايا الحرية والتقدم فى موطنه وفى الوطن العربى كله ، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه ، من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان .

فبعد الوهاب البياتي ليس شاعرا . . أى شاعر ، أعنى ليس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بشكل الفكرة ، ورنين العبارة ، والبحث عن تفعيلات عروضية جديدة ، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد فى الشعر الحديث ، وإنما هو من أولئك الشعراء الثوار الذين كفروا بأن يظل الأدب والفن مجرد صدى للمجتمع والحياة ، وآمنوا بوجوب أن يصبح الأدب قائدا لحركة المجتمع والفن ، رائدا لدفعة الحياة . . فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهائمين على أوجههم ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لآلامهم وآلامهم الخاصة ، أو الباكين لضياءهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وجاء الوقت لكى يلتزم الأدباء واغنائون بمعارك شعوبهم ، وقضايا عصرهم ، ومصير الانسانية كلها .

من هنا لا من هناك ، كان التزام البياتي بواقع مجتمعه ، وما يروج به من معارك وتصطرع فيه من مذاهب ، ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد ، على الأدب أو الفن الصدى ، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه في أشعاره على مطلق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الإنسان المعاصر .

وهكذا جاء شعر البياتي في شكله ومضمونه تعبيرا أصيلا ومعاصرا عن تجربة خاضها ، وانفعال كابدة ، وواقع عاشه وعاناه . فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدي ، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجلدة لحركة الشعر الحنيد ، وإنما هي في صميمها مضمون جديد اختار شكله الجديد ، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة ، ورؤاه المتداخلة ، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج ، وعباراته التي يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفئ من فوق سطح الورق . لم يكن يمكن لهذه الرؤى الراضة الثائرة أن يطمسها قالب الشعر التقليدي . ذلك القالب الرخلى الاملس الذي يقضى على كل تنوء أو انفعال ، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة ، والصور الشعرية الجديدة ، التي يتألف منها عالم الشاعر الجديد . لهذا كان البياتي في طبيعة من حاولوا البحث عن شكل شعري جديد يفى بتطلعات الشاعر المعاصر ، فيعطيه حرية أوسع في التعبير ، وحركة أعرض في التصوير ، ويخفف من القيود الشكلية التي تعوق إحساسه بالجمال ، وتعطل إعجابه بالأشياء .

على أنه إذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا الى تقبل الشكل الجديد ، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا مبتدأ عديم الجذور ، فليست ثورته على الشعر التقليدي في تفسير أوزانه ، بمقدار ما هي في توزيع تلك الأوزان ، ثم في توزيع القافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك وأعنى به «مضمون» الشعر . فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرعية في شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنتظم قوافيها ، وإنما الجديد حقا في شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصرة ، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر ، وتهديفه بحيث يصبح سلاحا في مواجهة قوى الشر والدمار ، وكل ما هو مضاد للحياة .

وبمقدار ما يحرص البياتي على الوفاء بمضمون العمل الشعري ، يحرص في الوقت ذاته على الوفاء بفنية الشعر ، فإذا كان لابد للشعر لكي

يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ، ويبلغ رسالة ، فلابد له لكيلا يصبح «دعاية» ألا يقع فى هوة الخطابية والمباشرة ، ومن هنا كانت معالجة البياتى لموسوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية ، تتسم بالوحدة العضوية من ناحية ، وبالصورة اللاواقعية من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن معالجته الواقع بما هو فوق الواقع .. بتوظيف الرمز ، وتخصير الأسطورة ، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ .

والحقيقة أن شاعرنا البياتى قد وفق توفيقا كبيرا فى أن تكون له لغته الخاصة فى التعبير ، سواء فى موسيقى ألفاظه ، أو فى مفردات شعره أو فى صوره الجزئية ورؤاه العامة . فشعره يتميز بتعدد الصور الجزئية المنثارة التى تتكامل فيما بينها لتعطى الانطباع الكلى العام ، كما يتميز باللمسة السريعة ، واللمحة القافزة ، والاقتراب من لغة الحديث اليومى ، مما يضفى عليه تدفقا وحيوية يعمقان احساسه الدرامى بالحياة ، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعرى ، التى هى فى جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية الى مستوى الفكر ، أو ارتفاع بالرؤية البصرية الى مستوى الاستبصار ، وأخيرا يتميز شعره بالاحالة المتبادلة بين المدرك الحسى والمعنى الذهنى ، أو بين « العرض » المحسوس و « الجوهر » المتصور فعلى الرغم مما فى شعره من صور ظاهرة ، إلا أن وراء هذا الظاهر معانى كلية مجردة ، ورموزا أكثر شمولا وأعمق دلالة ، وتجارب مريرة قاسية .. تجارب انسان ذكى حساس ، أحس دفء الوطن فعاش فيه ، وأحس مرارة الاغتراب فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره ، أن يعتمر من مرارة التجربة رحيقا يقتات به فى نضاله البطولى من أجل قضايا الحرية والسلام .. حرية الوطن وسلام الانسان . فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنه حتى ولو كان خرج الوطن ، وهو القادر على مناصرة قضية الانسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله .. بعيدا عن زوجته .. بعيدا عن أولاده .

وهكذا يخطئ من يتناول شعر البياتى كشكل ، من غير أن ينظر اليه كمضمون ، فثمة وحدة عضوية بين قالب شعره وفجواه ، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وخبراته الوجدية ، أو كما سبق أن قلت ان الالتزام والاغتراب كوسيلة ، والوطن والانسان كغاية ، هذه جميعا هى الجهات الأصلية الأربع فى عالم عبد الوهاب البياتى .

على هذا النحو وبهذا المعنى ، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا بتضاييا وطنه وانسان عصره ، واغترابه فى نفس الوقت عن أرض هذا

الوطن ، فضلا عن احساسه بمعنى النفى وتجربة الضياع . فالاغتراب فى حياة البياتى وشعره ، ليس هو الاغتراب الوجودى الذى نجده عند أديب مثل **ألير كلفى** ، ولا هو الاغتراب الحضارى الذى نطالعه عند كاتب مثل **كولن ويلسون** ، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقى الذى نلقاه عند الشلتر **ت . س . اليوت** . فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضعية يرجع سببها الى العزلة أو النفى أو الترحال ، ولا حتى الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هى غربة جذرية شاملة ، لا تقف عند مجرد الرئىض لوضع من أوضاع المجتمع ، أو السخط على جانب من جوانب الحياة ، لانها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هى معطى كل عام .

فالوجودى مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه فى زحام الحياة اليومية ، ولم يعد يشعر بالآنا بل أصبح يشعر بالآنا ، واللامتمى مغترب لأن حضارته الروحية داستها عجالات المجتمع الصناعى التكنولوجى ، ولم تعد نتائج أعماله ملكا له ، بل تجاوزته وأصبحت شسيتها آخر غيره ، والميتافيزيقى مغترب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا فى عمله ولا فى الآخر مما جعله يسقط ذاته على اله تصور موضوعا مطلق القدرة والقوة ، فإذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الانسان . . فهؤلاء جميعا غريبا يعيشون فى عالم غريب . . عالم يناصبهم ويناصبونه العداء . . عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الاطلاق .

وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا ، أن العمل الذى يقوم به الانسان بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية ، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسى والتكامل الاجتماعى ، وبدلا من أن يكون سبيلا لاقامة مجتمع انسانى اشتراكى ، أصبح فى ظل المجتمع الرأسمالى التكنولوجى الذى تحكمه قوانين العرض والطلب ، أصبح قوة غريبة ومغتربة عن الانسان .

وهنا يقع شقاء الانسان الغربى المعاصر ، ويقع فى الوقت ذاته الحلاب الجذرى العميق بينه وبين الانسان العربى فى المنطقة العربية ، أو بينه وبين البياتى كواحد من أفراد هذا الانسان ، فتجربة الاغتراب التى نستشعرها فى شعر هذ الشاعر ، انما هى فى صحيحها تجربة تاريخية عابرة ، نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية بعينها ، مر بها وطن الشاعر فى أعقاب كارثة فلسطين ، وفى أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية ، وبعد تأمر قوى الاستعمار فيما عرف «بحلف بغداد» . لهذا كله ولكثير غيره انطلقت فى العالم العربى وعلى أوسع نطاق معركة التحرير الوطنى سواء فى داخل نفوس

الأفراد ، أو فى داخل صفوف الشعب . انطلقت تهتف بسقوط الرجعية والتبعية والاحلاف ، وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية .

وكان من الطبيعى بالنسبة لشاعرنا الذكى الحساس ، أن يرى الواقع الأليم أمام عينيه فيعلن عليه الثورة ، ويرى المستقبل المأمول بعين خياله فيغنى له أغنيات الأمل والاستبشار ، فدواوينه كلها بوجه عام ، ودويوانه قبل الأخير « سفر الفقر والثورة » بوجه خاص ، ودويوانه الأخير « الذى يأتى ولا يأتى » بوجه اخص ، كلها ثورة على الحكام الطفافة ، الذين أكلوا خبز الجوع ، وشربوا رى العطاش ، واستحموا بالدم الحى ؛ وثورة على تجار السياسة وسماسرة الحروب ، الذين قتلوا الأغنيات ، وذبحوا الأمنيات ، وأنشبوا مخالبتهم فى عنق الحياة ؛ ثم ثورة على أشياع هؤلاء وهؤلاء من الزاحفين كالجردان فوق أشلاء النهار ، وبخاصة تلك الفئة التى تملك سلاح الكلمة ، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب :

كان زمانا داعراً يا سيدى ، كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف

وكنت أنت بينهم عراف

وكنت فى مادبة اللثام

شاهد عصر ساده الظلام

ولكن الشاعر الثورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع عنفا وصلابة ، ومن عتات الطريق وميضاً ونارا ، ومن الكلمة التى لطح شرفها فى الطين سلاحاً لمواجهة العدو ايجاباً وسلباً :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان

يا كلمات خضبت بالدم ، يا نارا بلا دخان

ولتسكتى ضفادع السلطان

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو أن غربة البيئات فى حياته وشعره ، غربة جزئية عابرة لها ظروفها السياسية والاجتماعية ، التى بزوالها تزول غربة الشاعر ، وليست غربة وجودية شاملة ترفض الحياة فى ذاتها ومن حيث هى حياة . فالشاعر العربى يرفض وضعاً بعينه من أوضاع المجتمع ، وحالة بعينها من حالات الحياة ، دون أن يعنى هذا فراره من المجتمع ، أو تشاؤمه من الحياة . وهذا هو المعنى الذى ذهب اليه

الفيلسوف الألماني هيجل فى معرض تفرقة بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع الى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية، وهى ظروف اذا زالت زالت معها ظاهرة الاغتراب ، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها أفعال الانسان عن ذاته ، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه . وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للانسان أن يقهره أو يتجاوزه لأنه باق ليدا .

غربة البياتى اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها الى الخلاص ، وهى لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله . واماعانا فى الغربة مضمونا وشكلا لجأ الشاعر فى ديوانيه الأخيرين « سفر الفقر والثورة » و « الذى يأتى ولا يأتى » الى أسلوب التعبير من وراء قناع ، فاذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة ، محاولين بذلك تجسيد تلك المشاعر ، فالبياتى انما يخلع مشاعره على التاريخ ، محاولا تجريد تلك المشاعر ، أعنى أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول أيضا أن يمزجها بالفكرة الشعرية . وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفة التاريخ فى التعبير عن الأشياء الخاصة المحدودة ، أو على حد تعبير المعلم الأول ، يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد حدث .

والواقع أن البياتى لم يصل الى هذا الأسلوب فى التعبير ، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطعها الشاعر فى البحث عن هذا الأسلوب ، ولعل قصائده العشر فى ديوان « النار والكلمات » التى تحدث فيها الى فنانيين وأدباء وشعراء من أمثال لوركا وهمنجواى وأراجون وألبير كامى وبابلو بيكاسو وناظم حكمت هى أولى تجاربه فى هذا الصدد ، ولكن على الرغم مما فى هذه القصائد من وهج الانفعال وحماسة التعبير ، الا أننا لا نجد فيها شيئا من عقى التأمل أو إبداع التفكير ؛ فهى شحنات انفعالية عامة تفتقر الى تخصص النظرة وتفرد الرؤية ، وترتبط بانفعالات الشاعر الثائرة أكثر مما تكشف عن نظركه الخاصة الى حركة التاريخ ؛ ومن هنا كان تعاطف شاعرنا مع هؤلاء الفنانين والأدباء والشعراء تعاطفا قوامه النزعة الانسانية ، أكثر من أن يكون تعاطفا مع أناس تربطه بهم علائق الماضى ووشائج التراث .

وربما كان هذا هو السبب الذى من أجله لجأ الشاعر الى شخصيات من التراث العربى تأصيلا لروايته الشعرية ، وامتدادا بها الى العصر

الحاضر ، وهو ما فعله فى قصيدته الطويلة « موت المتنبي » التى أسقط فيها مشاعره على شخصية أبى الطيب ، وتعاطى فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص . غير أن البياتى هنا أيضا وإن كان قد وفق فى أن يضع يده على المصدر التاريخى الذى يستقى منه شخصياته ، إلا أنه لم يوفق فى اختيار شخصية أبى الطيب بالذات ، لا لشيء إلا لأن تمرد الشاعر العربى القديم على واقع عصره ، لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويعانق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعى عام ، وإنما كان تمردا شخصيا خاصا ، سببه احساس الشاعر بفضائله ومزاياه ، وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان . ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته ، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعرى العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر ، ومن هنا أخيرا كان غلبة أسلوب السرد القصصى على أجزاء القصيدة ، فبدلا من أن يتحد البياتى بشخصية المتنبي ، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكى يعبر من خلاله ، لجأ الى تصوير قصة حياة المتنبي بطريقة مأساوية مؤثرة ، تثير القارىء ولكنها لا تحمله على لتفكير .

ولكن شاعرنا البياتى سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد فى التعبير ، والذى ظل يبحث عنه طويلا ، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع ، ففى قصيدتيه الطويلتين « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » من ديوان « سفر الفقر والثورة » . ثم فى قصيدته الأكثر طولاً « ثورة الخيام » فى ديوان « الذى يأتى ولا يأتى » نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التى يتحد بها اتحادا حياتيا وفكريا ، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعرى العميق . كما نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية فى التعبير ، ليعبر تعبيرا أصيلا ومعاصرا من خلال شخصية تاريخية تحمل كلمته الحاضرة ، ثم نراه بعد هذا وذاك يوفق على حد تعبير أحد النقاد فى خلق شخصية « البياتى - الحلاج » و « البياتى - المعرى » . ثم « البياتى - الخيام » ، وذلك بعد أن خاضه التوفيق فى خلق شخصية « البياتى - المتنبي » .

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتى - وعلى أى نحو - فى خلق كل شخصية من هذه الشخصيات ؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفى الاسلامى الشهير ، الذى تشابكت طريقته فى اصلاح واقع عصره ، مع طرق رجال السياسة فى ذلك العصر ، فضربوه وصلبوه وقتلوه فى بغداد عام ٣٠٩ للهجرة ؛ ولقد

بكته العامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنة ، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء ، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما هما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن « عذاب الحلاج » ، والتي احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامى متجانس ، يتصاعد حتى يصل الى قمة الأزمة فى الجزء الرابع « المحاكمة » ، ويزداد تصاعدا حتى تروى المأساة فى الجزء الخامس « الصلب » ، وتنتهى القصيدة فى الجزء السادس « رماد فى الريح » باضاعة المعنى الكلى للمأساة الحلاج ، ووصول شعرنا البياتى الى معانقة الحقيقة الكبرى .

ولأن الذى يتكلم هو البياتى من خلال الحلاج ، لا البياتى صريحا ، مباشرة ، فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسسا ، ويدفع الى التأمل والتفكير أكثر مما يقف عند حد الانارة ، وهكذا نجد البياتى فى مطلع القصيدة ، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح « هو » الحلاج الذى كان يمشى فى أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائبا يبحث عن الطريق الذى يصلح به أحوال العامة ، ويدخل به الأمن فى نفوس الفقراء ، فهو فى الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذى يشق الى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت فى العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلطخت يدك بالحبر وبالفبار

ولكنه يعود فيدرك آت عزلة الصوفى عن الخلق ، من أجل الوصول الى الحق، ومن حيث هو حق يطلب لذاته ، دون نظر لآى اعتبار ، لن يساعده فى اصلاح أحوال العلة ، فيخلع خرقة الصوفية ، وينزل الى الأسواق ، ويعلن التزامه بواقع عصره ، وتمرده على الظلم الاجتماعى ، وذلك فى الجزء الثانى الذى أسماه « رحلة حول الكلمات » :

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحونى هذه الأسما

وهذه الأقوال

فمد لى يدك عبر ستوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليقبل السيف

فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

وفى الجزء الثالث الذى عنوانه « فسيفساء » ، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان ، وكان حبه هو الذى يساعده على الاستمرار فى عمله الوضيع ، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ، ويحدث أن تموت ابنة السلطان ، تموت « كما الفراشة البيضاء فى الحقل » فيصاب المهرج بالجنون ، ويلوذ بالصمت الحزين ، وتنتهى القصة :

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان وياما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمضى ، هو أن الحلاج الصوفى العاشق ، الذى ظل مأخوذاً بوصال معشوقته ، متحملاً من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة ، لم يجدها أمامه فجأة بعد أن خلع خرقة الصوفية ، ونزل الى العامة وباح لهم بالسر ؛ وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت ، لتبدأ قصته من الحقيقة الواقعية ؛ ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات ، وإنما هى رياضات ومجاهدات ، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار ، وتحمل الانسان مسئوليته ازاء تغيير الواقع من حوله ، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصدام بين طريقة الحلاج فى الإصلاح ، وبين طرق رجال السياسة فى عصره :

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له : جبان

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمتيه ، فيحاكم من أجلهما ، ويصلب فوق حروفهما ؛ وهكذا ينتهى فصل « المحاكمة » قمة الصراع ، ليبدأ فصل « الصلب » ذروة المأساة ، مأساة الكلمة الشريفة المناضلة حين تعاني آلام الاستشهاد :

واندفع القضاة والشهود والسيف

فأحرقوا لساني
ونهبوا بستانى
وبصقوا فى البشر ، يا محيرى
ومسكرى
وطردوا الأضياف

ولكن البياتى فى الفصل السادس والأخير « رماد فى الريح » ،
يجرد عذاب الحلاج من ألمه لكى يبقى على عظمته ، فالصوفى القديم الذى
حل فى الشاعر المعاصر ، والذى مر بالتجربة كلها حتى الموت ، لم يعد
يجزع من أى عذاب . ان الشاعر هنا يمزج فى براعة فائقة بين فكرة
الحلول التى كان يعتنقها الحلاج ، والتى تقول بأن روح الله « اللاهوت » ،
تحل فى جسد الانسان « الناسوت » ، فتنبها الحياة ، وبين ايمان الشاعر
الثورى ، المؤمن بحتمية التطور واردة التغيير :

أوصال جسمى أصبحت سماء
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقى
وعاشقى
ستكبر الأشجار

فكان « البياتى - الحلاج » هنا انما يحل فى الحياة لكى ينتصر على
الموت ، ويحل فى الوجود لكى ينتصر على العدم ، ويحل فى الحرية لكى
ينتصر على القيود والأغلال .

بعد « عذاب الحلاج » تجيء « محنة أبى العلاء » الشاعر العربى الكبير
الذى ولد فى معرة النعمان قرب حلب ، وفقد بصره وهو صغير ، فاعتزل
الناس فى بيته وسمى نفسه « رهين المحبسين » . عزلته وعماه . ولقاه
لاقى من ذبوع الصيت ما لاقاه ، فأحبه من أحب ، وكرهه من كره ،
وتحدث عنه من تحدث ، كأنه من خوارق العادات .

والبياتى هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربى القديم واغترابه ، ركيذة
محورية يدير عليها قصيدته « محنة أبى العلاء » . فمحنة الشاعرين
واحدة . العزلة والاغتراب ، وموقف الاثنين واحد . الالتزام الفكرى
بقضايا السياسة والمجتمع ، وان لم يشاركا فيها بطريقة مباشرة . وهكذا

يقوم البياتى برحلة علائقية فى العصر الحاضر ، يناقش فيها الامور ويعالج الأشياء ، متخذاً من أبى العلاء مرشداً وهادياً على نحو ما فعل شيخ المعرفة مع ابن القارح فى « رسالة الغفران » وعلى نحو ما فعل « الفلورنسى مولدا لا خلفا » دانتي الجيرى مع أستاذه فرجيليو فى « الكوميديا الإلهية » وذلك فى العصر الوسيط .

وتقع القصيدة فى عشرة أجزاء لا يؤدى بعضها بالضرورة الى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروى قصة ، ولا يحكى رواية ، وإنما هو يختار مواقف أساسية فى حياة المعرى ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالاتها لتصب فى بؤرة شعورية واحدة ، تعطينا فى نهاية الأمر الأثر الكلى المطلوب . أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فأشبهه بالبرولوج القصير فى مسرحية تراجيدية فاجعة ، يصف لنا فساد العصر الذى عاش فيه المعرى ، وأدى به الى الاعتزال ، وهو هو فساد العصر الذى عاش فيه البياتى وأدى به الى الاغتراب ، انه عصر القيم النحاسية .. ظاهرها رنين أجوف ، وباطنها خواء . أما انسان هذا العصر ، فهو فارس النحاس الصدى ، الذى فقد صوته ، وفقد معه فجره وضحاها :

والباب أغلقت الى الأبد

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلاً بذلك :

لزوم بی‌تنی و عمای واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل سجونهِ الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطي حدود وعي الذات ، وذلك لكي يلتزم بمشكلات الكل ، ويعانق قضايا المجموع . فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئاً .. أى شيء ، لأن الحياة ما هي الا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتي الشهيقي والزفير ، أحدهما وحده اختناق، وكلاهما معا حياة :

يدى - التى استرجعتها

أمدّها ، لتنفخ الحياة في الجُماد

لتزريع الأوراد

أمدّها للشمس والرياح والمطر

لاخوتی البشری

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصادفة الآخرين ، والالتقاء معهم على طريق الفقر والثورة ، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر ايجابية ، فيها يدين الشاعر عصره بأكمله ، عصره الذي ساده الظلام . وفيها يرفع صوته في وجه مولانا السلطان ، سلطان الزيف الذي استشرى ، والنفاق الذي طغى وزاد :

قافية الهمزة كتمت بغلة عرجاء .

يركبها الأمير كل ليلة ليلاء

كل القوافي أصبحت ، يا سيدي ، كالبغلة العرجاء

كان زمانا داعرا ، كان بلا حياء

ولكن وعى الشاعر بالجماعة - بعد وعيه بالذات - قد تضخم الآن ، فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام ، بل امتد ليشمل ضفادع السلطان . من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة ، فعلى هؤلاء أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر ، لأنهم أكثر من غيرهم طليعة الوعي الانساني ، والمندوبون لتحقيق المثل الأعلى ، فان هم خانوا شرف الكلمة ورسالة التنوير ، أضحت حكمتهم جنونا ، وكلماتهم لفوا ، وأحاديثهم ثرثرة :

كانت تقىء حقها على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال .

ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

رايتهم في مدن العالم ، في شوارع الضباب في السوق ، في المقهى

بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير

وعلى الرغم مما في الأرض من فساد ، وعلى الرغم مما في الكون من شر ، فان الشاعر يؤمن بأن الخير باق وأصيل ، لأن الشر عارض وزائل ، ومن ثم فهو يبشر بانفجر المشرق فوق أشلاء النهار ، والغد الباسم بعد أعاصير الحياة :

وبعد ألف سنة ستضج الأعتاب

تملاً الأكواب

ويبعث الغنى

فآه ثم آه يا صليبتى وحزنى

ولكنه ليس الايمان الطوباوى الحالم ، ايمان المؤمنين الذين يشع منهم النور ، ولا يشع اليهم النور ، وانما هو ايمان الثوار والمناضلين ، الذين يقولون بحتمية التطور ، ويقولون معها بجدلية التاريخ ، فالسما لا تمطر عدلا ، وانما العدل شيء تستخلصه ارادة الحياة :

الموت عدل — حسنا — فليضرب الشاه على قفاه

حتى يموت ، ولتكن عادلة — يا سيدى — الحياة .

ومع هذا كله ، فاذا كان لابد للشاعر الثورى أن يفعل ما يريد ، فلا بد له أيضا أن يريد ما يفعل ، لأن ارادة الفعل أهم من الفعل نفسه ، كما أن ارادة الحياة أهم بكثير من الحياة نفسها ، وتلك حقيقة كان من التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتى ، فجعل عنوان المقطع العاشر والاخير من هذه القصيدة « محنة أبى العلاء » الكلمة الشهيرة التى أطلقها جاليليو فى وجه السلطة — سلطة الدولة والدين جميعا — « ولكن الأرض تدور » :

والأرض ، رغم حقنكم ، تدور

والنور غطى نصفها المهجور

وبعد « محنة أبى العلاء » تجى « ثورة الخيام » ، الشاعر الفارسى الشهير ، صاحب الرباعيات الأكثر شهرة ، والذي كانت حياته ثورة على أعداء الحياة ، ثورة على قراصنة المجتمع . . ثورة على سمسرة الدين . . ثورة على تجار الفكر . . ثورة على عشاق الظلام ؛ ولذلك قطع الخيام رحلة عمره ، النار قلبه ، والماء دموعه ، والهواء حياته ، والتراب مثواه .

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره ، وعلى معطيات الحياة من حوله . . على العناصر الأربعة ، وعلى الحواس الخمس ، وعلى الجهات الست ، وعلى الأفلاك السبعة ، بل وعلى العقل والدين جميعا . وبعد أن فشلت الثورة ، وفر الثائر ، أخذ الخيام يتلفت الى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى ، يجتر الآلام ويتلمس العزلة ، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب « لا تحسب انى خليع سكير ، فأنا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو الطرب ، ولا ابتغاء المروق على الدين أو الخروج على الأدب ، وانما أستهى الغفلة عن نفسى قليلا » .

وعبر حياة الخيام وثورته على واقع عصره ، حاول البياتى أن يقيم جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم ، مستدعيا حياة الخيام الى وقتنا الحاضر ، مسقطا عليها دلالة عصرية جديدة ، متناولا إياها على مستوى

المجاز تارة ، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى ؛ وذلك فى قصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، التى تقح فى ثمانية عشر مقطعا ، استهلها الشاعر بافتتاحية أسطورية الجو ، وصف فيها العصر الذى عاش فيه الحيام ، محيلا هذا الوصف الى عصرنا الحاضر ، محققا الاحالة المتبادلة بين كلا العصرين ، مستخدما المأثور الشعبى « لا غالب الا الله » كوسيلة من وسائل التستر الفنى خلف قناع :

- مولاي ! قال التجم لى ، وقالت الاقدار
بأننا ممثلون فاضلون فوق هذا المسرح المنهار
وان هذى النار
الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان
تصدع الايوان
واحتقرت أوراقنا الخضراء فى الحديقة المعطار
والعندليب طار
- مولاي : لا غالب الا الله
فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الحيام ، ولد فى نيسابور ، ولد كما يولد كل انسان ، ولكنه لم يعيش كما يعيش أى انسان . . فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادية وروحية على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقي ، والامتهان لقيمة الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة . ولكى لا يدافع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البيانى الى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة ، نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة بطله الحيام ، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية وأعمق شاعرية :

- يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزائن الأسرار
أبحرت السفينة
تبحث فى الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه
وبعد أن يخلق للشاعر خلفية رمزية للصورة ، يعود الى المضمون الفكرى فيؤكد من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة

المأثور الشعبي المستخلص من تراث الشعب ، ولكنه المأثور الأدبي المستخلص من تراث الانسان ، انها العبارة المشهورة التي قالها شكسبير على لسان بطله مكبث ، من أن الحياة « نكتة » أطلقها مأفون ملؤها الصخب والعنف ، ولكنها لا تدل على شيء :

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجذور
وضاجعوها ، وهى فى المخاض
حياتنا فيها ، وفى داخل هذا النفق المسدود
رواية مملة مثلها أحرق أو مجنون

فمثل هذه اللفتة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا من التوازى اليهامونى ، الذى يضيف الى الرمز الدال ، الكلمة الموحية ، واللذان يحققان معا بتفاعلها مع النغم الأصلي فى القصيدة – وهو ثورة الشاعر على واقع عصره – نوعا من البناء الشعري الأشد قوة ، والأكثر تكاملا ، والذى لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود اليه أبدا :

القمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطقت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد ، لو أننا قرأناها على أن الشاعر انما يتحدث عن نفسه لا عن الحيام ، لارتسمت أمامنا شخصية البياتي بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة ، ومع ذلك فالشاعر لا يلبث طويلا حتى يبث الحيام شكواه ، ليؤكد هذا المعنى :

– أهذه الآلام ؟

وهذه الشجون والأصفا ؟

شهادة الميلاد ، يا خيام

فى هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين احدهما خارجية والأخرى داخلية ، فسجون الحيام وأصفاده فى الخارج ، يقابلها عزلة الشاعر واغترابه فى الداخل . ومع اختلاف الأيام الا أن الآلام واحدة . وهكذا يلجأ الشاعر فى تأكيد مضمونه الفكرى الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج . بين الذات والموضوع . بين الوجه والقناع ، ولكنه لا ينسى أن يرتد الى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكد فى كل مرة بأسلوب جديد ؛ فهو فى هذه المرة الثالثة يستخدم الماثور الدينى المستخلص من الكتاب المقدس ، والذي يتمثل فى عبارة السيد المسيح .

« الكل باطل وقبض الريح » .

— مولاي ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وبراعة فنية قادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى الألفاظ ، بعد أن برع فى تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية والفكرة الفنية ، فهو يستخدم الكلمات الحيامية أو الكلمات القادرة على تهيئة الجو الخيامى بوجه عام مثل : الخمر والسكر ، والحانة والتقويم ، والحكمة والرغيف . الفح ، كما يتحدث عن نجمة الصباح ، وبساط ألف ليلة ، وحانة الأقدار ، وقراءة التقويم ، ونار المجوس ، وبائعي الخواتم النحاس ، وثمن الحبر الذى اشترى به زنبقا . ولكننا نلاحظ — بين طيات القصيدة — أن الألفاظ المعاصرة تطل علينا من حين لآخر ، بحيث تخرجنا من الجو التاريخى الذى كنا فيه ، الى العصر الحاضر الذى نعيش فيه الآن ، كل هذا من غير أن تهتز الصورة فى وجداننا ، ومن غير أن نحس بالتنافر اللفظى بين أجزاء القصيدة . فكلمات مثل البنوك والأرقام والمقهى وشهادة الميلاد ، وعبارات مثل صحف الصباح ، والوظيفة الشاغرة ، وورق الجرائد الصفراء ، والثورة على الطغاة ، والاعدام رميا بالرصاص ، . . . تمتاز بآبائها وأجدادها القدامى ، فى مركب هارمونى متجانس اللفظ متكامل البناء .

ولا تقف المزوجة بين القديم والمعاصر عند هذا الحد ، بل تتعداه الى أن تصل الى المعنى التراجيدى للحياة ، أعنى الى ما وراء الحياة الحيامية من ثورة ثم فشل ثم قرار ثم نفى واغتراب ، بحيث نشعر بأن مأساة

الشاعر الفارسي القديم هي هي مأساة الشاعر العراقي المعاصر • لأن
المأساة لا تزال مستمرة ، وإن تخفت في ثوب عصري جديد :

ورث هذا العالم - الانسان
يحوم حول سوره عريان
فاكهة محرمة
ومدن بلا ربيع مظلمة
مفتوحة مستسلمة
تحيا على الفتات
مات المغنى ، ماتت الغابات
والعندليب مات •

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة ، بمقدار ما يحاول
اخراجنا منها على رؤية أكثر شمولاً ونظرة أبعد مدى ، فالأمل لا قيمة
له ان لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم ، ولا قيمة للتفاؤل ان لم يكن
وليد نضال ومعاناة ، وعلى ذلك فالانسان الثورى الشريف هو من يثور
على مجانية الحياة ، لأن الحياة عنده وعى واردة ، وعلى ذلك أيضاً فان
الطلائع الثورية هم أولئك الذين :

يعرقون ليضيئوا : شرف الانسان
أن لا يموت ضائعاً منسحقاً مهان
كالكلب تحت عجلات العار
وأن يعيش فى خطوط النار
منتصراً ، حتى وإن حاقت به الهزيمة

فالهزيمة فى ذاتها لا تهم ، وإنما المهم هو الوعي بالهزيمة من أجل
أن يكتسب الانسان عمقا جديداً ، ومن أجل أن ينطلق الانسان نحو غاية
بعد مدى •• نحو إعادة بناء الحياة • فالنصر بلا معاناة نصر ساذج
رخيص ، أما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعى العميق ،
ومع ذلك فالبطولة ليست فى الهزيمة ولا فى الانتصار ، وإنما البطولة
فى التضحية والنضال •• فى الثورة أبداً :

معجزة الانسان ان يموت واقفاً ، وعيناه الى النجوم

وأنفه مرفوع

ان مات - أو أودت به حرائق الأعداء .

وان يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم

وان يكون سيد للصير

هذا هو عبد الوهلب البياتي .. الشاعر الذي جعل من حياته مدادا

لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا لفكرها وفننا في معركة الحرية والتحرر ،

الحرية من أجل الوطن .. والتحرر من أجل الانسان .

شاعر الكلمة والموت

✽ الكلمة في حياة الشهيد من شهداء الفكر
هي « القيمة » والقيمة المطلقة ، التي تجعل
للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى
سوى أنها تسعى كادح نحو هذه القيمة
التي هي بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة •

« الكلمة » و « الموت » .. بهاتين اللفظتين استطاع اشاعر صلاح تبذ الصبور أن يلخص حياة المفكر الصوفى الشهيد الحسين بن منصور الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكرى عظيم .. فحياة الفكر هي حياة انسان يقول كلمته ، ولا يهمه بعد ذلك ان هم علقوه فى هذه الكلمة ، و تعاطتها العقول لتدمنها الشفاء . فهو مؤمن بكلمته .. مؤمن بضرورة تجزيها على الناس .. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة ايمان الدنيا بها .. نان قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وان لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا ويموت ، بل ربما كان الموت فى عينيه أشهى من الحياة .

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء . خطؤه اذا عاملناه بمقياس الانسان اليومى فى الحياة اليومية ، وصوابه اذا عاملناه بمقياس لانسان الذى يعبر حاجزى الهنا والآن ، ليتصل بالمهد الخلاق الذى يكمن من وراء الحياة ، والذى هو الله . هل كان سقراط يفر من الموت هارئا بقوانين المدينة ، أم يطيع هذه القوانين ولو انقلبت ضده ، لأنها القوانين التى كانت تأويه وترعاه ؟ هل كان المسيح يظل منزويا بالجليل هو وحواريوه ، أم يخرج بالرسالة الى بيت المقدس ، ولو دخل فى حرب صريحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان الحسين يسير الى العراق للملاقاة يزيد ، أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيرا صاغرا لما لا ترضاه له الدنيا ولا يرضاه نه الدين ؟ هل كانت جان دارك تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة ، أم تستجيب لها ولو ساقوها الى عذاب الحريق ؟ هل كان الحلاج يمشى بالحقيقة بين الناس ، ويبوح بها فى الأسواق ، أم يخشى فقهاء عصره فيكتمها فى نفسه متلذذا ؟ تلك هي المأساة .. مأساة كل شهيد فكرى عظيم ، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء .

فالكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هي « القيمة » والقيمة المطلقة التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى انها

سمى كادح نحو هذه القيمة ، لأننا حينما ننكر الوجود الانساني باسم الموت ، فانما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة ، وإيماننا بمعطيات الإدراك الحسى وحدها . . هنا تستحيل الحياة الى سعار أليم على المادى والمبشر والرخيص ، وهنا يقعد الانسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر واليأس والضياع . على العكس من الشهيد الذى تعلو وجهه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار ، نتيجة إيمانه بالقيمة المطلقة ، وثقته بالمبدأ الكامن من وراء الحياة . فجل انه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس عبثا لا تطلعت تحتته ، وهل يعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد والقديس وحدهما ، أو أن يكون الايمان بالحياة ، والايقان . بالقيم ، والثقة بالله هى وحدها مظاهر انخداع الانسان ؟ كلا بطبيعة الحال ، فان الذات الحرة الأصيلة ، أو الانسان الأصل لا الانسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته ، وتشمل الحاجة إرادته ، وتختنق فى فمه الكلمات ، فان الموت كما قال كيركيجارد لابد وأن يجرى ليفتح له النافذة! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه حينما قال فى المنظر الثانى من الفصل الأول :

« قد خبت اخن ، لكن كلمائى ما خابت

« فستأتى آتائن تتأمل اذ تسمع

« وتتحدرن منها كلمائى فى القلب

« وقلوب تصنع من الفاظى قدره

« وتشد بها عصب الأذرع

« ومواكب تمضى نحو النور ، ولا ترجع

« الا أن تسقى بلعاب الشمس

« روح الانسلخ المقهور الموجه » .

ونكن من هو الحلاج ؟ ما هى قصة حياته وما هى مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفى الاسلامى الكبير ، الذى ازدهر فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، وعاش حياة مليئة بالجهد الروحى ، حافلة بالنضال الاجتماعى ، فبعد أن درس على شيوخ الصوفية . . . التسترى والمكي والجنييد . . . تلقى خرقه الصوفية ، وطاف يدعو الناس الى الزهد والفناء ، جلسا حوله كثرة من المريدين .

أما مذهبه الصوفى فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، القول بإمكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو ما يعرف « بأسقاط الوسائط » ، ثم القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو ما يعبر عنه « بحلول اللاهوت فى الناسوت » ، وبذلك يصبح الحلى الدليل الذاتى الحى على الله « هو .. هو » . ومن ثم يقول : « أنا الحق » . غير أن الحلاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق ، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وإنما حرص على أن ينزل الى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالكون ملىء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية . ولذلك أثر الحلاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا فى معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، وسوطا سليطا على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمحبة فى الانسان . اسمعه يقول لصاحبه الشبلى وهو يحاوره :

« يا شبلى

« الشر استولى فى ملكوت الله

« حدثنى .. كيف أغمض العين عن الدنيا

« الا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلاج على الفور يخلق خرقة الصوفية ، وينزل الى دنيا الناس ، يحتك بالعامية ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة شجاعة يريد بها اصلاح واقع عصره ، وان دخل فى خلاف لا ينقض مع جماعة الصوفية ، وأن تعرض لاتهامات لا تنتهى مع القضاة من فقهاء عصره ؛ ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

« هل تسألنى ماذا أنوى ؟

« أنوى أن أنزل للناس

« واحدتهم عن رغبة ربى

« الله قوى ، يا أبناء الله

« كونوا مثله

« الله فعول ، يا أبناء الله »

« كونوا مثله ... »

« الله عزيز يا ابن »

وكان طبيعيا ان تختنق الكلمة في حلقة ، وتتعطل على شفثيه ..
فأهل الحقيقة من الصوفية يزنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة
من الفقهاء يخشون انه تذيب في العامة فتقع الفتنة ويقضب حكام الدولة ،
وتلك هي الحيرة .. بل تلك هي المأساة . حيرة النفوس الكبيرة حين
تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من
الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار
وتقدم على الفعل . وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ،
تلك كانت مأساة هاملت ، وكانت أيضا مأساة بيكيت ، ثم هي الآن ..
مأساة الحلاج .

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصوفي العظيم صرخة احتجاج
اجتماعي على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخليه
عن واقع عصره ؛ وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجداني على أهل
الشريعة ، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظة
لا الكلمة ، والعبارة لا الاشارة ، ويحيلون روح الانسان الى سطور
جوعى ، وألفاظ عطاش . وفي خلاص بطولى رائع ، الكلمة فيه مجعولة
للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للإصلاح ، شنها الحلاج حربا ضارية على
الصوفية من أهل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته
الأخيرة في عام ٣٠٩ هجرية ، التي ضربوه فيها وصلبوه ، وقطعوا رأسه .
وألقوا بأشلانه في ميله نهر دجلة .. تلك هي قصة حياة الحلاج ، وتلك
هي مأساة موته .. فكيف استقبلها شاعرنا المسرحي صلاح
عبد الصبور ؟

في صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصري ناضج ، جمع صلاح
عبد الصبور أشلاء الحلاج ليعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد .
وهو اتجاه ريادي رائع في هذه الفترة الخلاقة من تطورنا المسرحي ، أن
يتجه شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة في تراثنا العربي ، فيعمل
على تقييمها تقييما جديدا ، في ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضا
على ربطها بوجداننا الحاضر ، ربطا مسرحيا يمكننا من معاشتها والاتحاد
بها في حركتنا الفكرية الراهنة . وكان توفيقا من الشاعر أن وقع على

حياة خصبة مليئة بإمكانيات العرض الدرامي كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد ، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء .

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ، ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله ت . س . اليوت فى مسرحية « جريمة قتل فى لكاتدرائية » ، التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس ساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاد من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة .

ولكن صلاح عبد الصبور كآى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو . . حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه . . حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الارادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى والحقيقة من حيث هى اصلاح اجتماعى . أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة . وكلها مضامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه ، وتلج على وجدانه المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الحسنة من التراث ، ليقول من خلالها كل ما يحسه وما يراه . ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأساة الحلاج ، يسقط الكثير من فئات الحياة اليومية ، محتفظا بأشد اللحظات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ؛ فضلا عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع .

وهذا شئ مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا فى التراجيديا ، وتعبيرا عن المفهوم الدينى عند شعب الاغريق ، غير أن أرسطو لم يلزم الكاتب التراجيضى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وانما ألزمه فقط بعدم التغير فى وقائعها ، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر . وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن

الانفعالات التي تنيرها هي النفس هي انفعالات عامة وخاصة بالجنس
البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وما نجح
صلاح عبد الصبور فى تجسيده فى « مأساة الحلاج » ، فعندما يصل
الصراع الى الذروة فى نياية المنظر الأول من الفصل الثانى ، نحس وكأننا
مع الحلاج فى قلب الحدث ، وكان مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى
إنسان نبيل وشريف ! اسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة
ابطال المأسى العالمية :

« لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة

» من عجزى يقطر دمعى

» من حيرة رأى وخلال ظنوني

» يأتى شجوى ، ينسكب أنينى

» هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟

» اذ أخفى عنى توره

» أم عن عينى حجبه غيوم الألفاظ المشتبهة

» والافكار المنتهية ؟

» أم هو يدعوتى أن اختار لنفسى ؟

» هبنى اخترت لى ، ماذا اختار ؟

» هل أرفع صوتى ،

» أم أرفع سيفى ؟

» ماذا أختار ؟

» ماذا أختار ؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التى صب فيها الشاعر مضمون
مسرحيته ، فهى ما سنتدوله فى الوقت الذى نتناول فيه بالتحليل عناصر
البناء الدرامى لهذه المسرحية .

فى فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين ، تقع « مأساة الحلاج » مأساة عميقة فى بعدها الفكرى ، قصيرة النفس فى بعدها الدرامى . الفصل الأول أطلق عليه الشاعر سم « الكلمة » ، وأطلق على الفصل الثانى اسم « الموت » . وهو تقسيم لم يوضع عبثا وتسمية لم تطلق جزافا ، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالة الرمزية فى المسرحية ، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة . . . فهى كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل - بدلا من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » - أن يطلق عليها الكاتب هذا العنوان الشاعرى الجميل : « الكلمة والموت » ، أو أن يلصق بها العبارة الماثورة عن الحلاج « أنا الحق » .

المهم أن المسرحية تقع فى خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهى المسرحية ، يبدأ بشيخ مصلوب على جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح ، يسألون عن الشيخ المصلوب . . . من قتله ؟ ولم قتلوه ؟ وسرعان ما يجيء الجواب . . . مجموعة من العامة تدخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات . ثم مجموعة أخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضا قتلوه ، قتلوه بالكلمات . العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرّم العالم من شهيد ؟ هل نحرّم العالم من شهيد ؟ » . . . وبهذا ينتهى المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح ، وفى أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال ، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يديرون الحركة المسرحية ، كل هذه العناصر مجتمعة ، حققت للمنظر الأول قدرا من التكامل الفنى لا نجد له مثيلا فى بقية المناظر . غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور ، ولكنه يبدأ فى الوقوع ، لأن الكاتب آثر أن يبدأ بنهاية الحدث المسرحى ، ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات ، وهو تكنيك شعرى ألفناه عند صلاح عبد الصبور فى قصائده الشعرية ، حيث يبدأ قصيدة « شفق زهران » مثلا

من نهاية الأحداث ليصق الاحساس المساوى بهذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدا فاجعا منذ البداية . لذلك كنت أفضل لهذا المنظر أن يقوم بقاته منعزلا عن بقية المناظر الأخرى فى نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بها ارتباطا عضويا ، ولا يؤدى إليها بالضرورة .

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومعه الشبلى وعليهما خرقة الصوفية ، انهما يتجادلان فيما ينبغي أن يكون عليه الصوفى ، ولكنهما يذهبان كل فى طريق . الشبلى يقول لصاحبه : « لسنأى أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا » . ويرد عليه الحلاج : « هبنا جانبنا للدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟ » ويسأله الشبلى : « ماذا تعنى بالشر ؟ » فيجيبه الحلاج : « فقر الفقراء ، جوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا الحرية » . ويدخل عليهما ابراهيم بن فاتك أحد خلاء الحلاج ، فيخبره بأن ولادة الأمر يظنون به السوء ويقولون انه يتصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقاد العامة . وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبلى يزداد تمسكا بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين الناس ، فيحجب بالتالى عن عين الله . وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسدل ستار المنظر الثانى ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وان كان أعمقها من الناحية الفكرية ؛ فالمنظر كما نرى يبدأ سكونيا وينتهى بالسكون ، ولا من تغير يحدث الا حين يدخل ابراهيم بن فاتك ، فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد . ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب الى المحاوراة الفلسفية منه الى الحوار الدرامى ، انه يذكرنا بمحاوراة « أقریطون » لأنفلاطون حيث نرى اسقراط وهو سجين ، يحاور تلميذه أقریطون حول الحق والواجب ، وما ينبغي أن يكون عليه المواطن الصالح .

فالحوار هنا هو الحوار الذهنى ، الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف عن مدى الخلاف بين خصمين ، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف

المسرحى ، لاختلافهما فى الفعل والسلوك ، فى الفهم والادراك . وهذا هو نوع الحوار الدرامى الذى لاقيناه فى الملاحاة المريعة بين أوديب الملك والعرف تيرزياس ، او بين القديس توماس بيكيت والملك هنرى الثانى ، والذى كنا نلقاه هنا أيضا لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء ، فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين ٠٠ نزعة الفقيه الذى يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصوفى الذى يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة ، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية ، وكان الحلاج يحاور نفسه ، فهذا ما يؤدى الى تسطيح الصراع الدرامى ، بدلا من تعميقه وتطويره على امتداد المسرحية .

أما المنظر الثالث الذى ينتهى به فصل « الكلمة » ، فقد استطاع ان يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر ، فهو يبدأ ويتهى قوى الارتفاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التى تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من المتصوفين ٠٠ أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ؛ ارتفعت بالحوار الشعري الى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدرامية الى مستوى الباليه ، وبالكادرات المسرحية الى مستوى الفن التشكيلي ، وبعد هذا كله يجيء الحلاج ٠٠ صوت الحق الذى لا صوت له ، يجيء ليقف فى اساحة ببغداد يعظ العامة ، ويقول لهم ان الفقر الذى يعربد فى الطرقات، بشر الرذيلة ، والقحط الذى يمشى فى الأسواق يسيئ القلب ، ولكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط الى حديث الدين ، حتى تأخذه بتهمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة ، وربما كان حوار المنظر كله ، وبخاصة الجزء الذى يبدأ بمقاطعة الشرطى : « ولكن شيخنا الطيب ، هل ربي له عينان لكى ينظر فى المرأة ؟ » ، ربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار ، فالى جانب البراعة فى ادارة الحوار ، نجد السلامة فى التحليل النفسى ، سواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فاذا به يفرج بحلول الحق ، ويعمى عن رؤية الحق ، ويكشف عن وجه السر ؛ أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة . ان هذا المشهد بجلاله ومأساويته يعيد الى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس فى عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونها فى الأسواق ،

وادرک المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشرك التي تتربص به ، وعرف من الأسئلة التي كانت تنهال عليه أنها جميعا تستهدف 'استدراجه الى كلمة تثبت عليه « الكفر » ، أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل ، التي بدأت بمعركة فكرية ، وانقلبت الى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه • والذي يهمنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر ، كان يمكن أن تضاف اليها قيمة فكرية ، لو أن شاعرنا المرحى عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفى ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعى •

فخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة ، والتي يقول فيها :

« ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

« هو النجوى التى ان أعلنت سقطت مروءتنا

« لانا حينما جلد لنا المحبوب بالوصل تمنعنا

« دخلنا الستر ، اطعمنا وأشربنا

« وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا

« وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا

« فلما أقبل الصبح تفرقنا ،

« تعاهدنا ، بأن أكنتم حتى أنطوى فى القبر » •

أقول ان هذه الخطبة على جمالها الشعرى ، لا تكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفى ، فهى كلام عام يمكن أن يقال فى وحدة الشهود عند ابن الفارض ، أو فى وحدة الوجود عند ابن عربى ، مثلما يقال فى حلول اللاهوت فى الناسوت عند الحلاج ، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء • فالحلاج حلولى ينظر الى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب على أنهما شيئان متميزان فى ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك فى امكان اتحاد اللاهوت بالناسوت اذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحى ، وفى أن هذا الاتحاد معناه تخلل شئ لشيء آخر دون أن يمتزج به • وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى ، سواء ما كان منها قائلا بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلا بوحدة الوجود كمذهب ابن عربى ،

وهو مناف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شاعرنا المسرحى أحد أمرين : اما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد ، أو أن يقدمه - كما كنت أفضل ، وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية - على لسان الحلاج نفسه ، أعنى بأشعاره الدالة على مذهبه ، فيطعم المسرحية بلقاح شعرى جديد ، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما فى قوله الذى يشير به الى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته
واذا أبصرته أبصرتنا

وقوله :

أنت بين الشغاف والقلب تجرى
مثل جرى الدموع من أجفانى
وتحل الضمير جوف فؤادى
كحلول الأرواح فى الأبدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج ، والقاء القبض عليه ، ليبدأ فصل « الموت » بإيداعه فى السجن انتظارا لمحاكمته . غير أنه اذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة فى بغداد ، راجعا الى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فإن ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج فى السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته . فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالسا بين اثنين هما الشبلى وإبراهيم بن فاتك ، تشهد الحلاج هنا أيضا جالسا بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبيل الحياة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الإصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الانسان من الشر ، فيقول له السجين الثانى : « هل تصلحهم كلماتك ؟ » فيرد عليه الحلاج الهادى : « هل يصلحهم غضبك ؟ » ويرد السجين :

« غضبى لا يغنى او يصح بل أن يستاصل » . فيسأل الحلاج : « من تبغى أن تستاصل ؟ » فيجيب السجين : « الأشرار » . فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : « وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار ، من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف نقضى على الشر لكي يسود الخير .. » بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف ابصر ؟ . « بالسيف المبصر » . ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة بصدد الخلاف بين علي ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لى بالسيف ابصر .. ! من لى بالسيف المبصر .. ! » .

والواقع أن صلاح عبد الصبور استطاع فى هذا المنظر أن يفلت من اطار الاستاتيكية الذى كبله فى المنظر الثانى من الفصل الأول ، وذلك باضفاء عنصر الحركة المسرحية الذى تمثل فى دخول الحارس وخروجه ، ثم فى الحركة التى دارت بين السجينين ، وأخيرا فى هروب السجين الثانى وبقاء الحلاج مع السجين الأول . غير أن افلات شاعرنا المسرحى من اطار الاستاتيكية باضفاء عنصر الحركة المسرحية ، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامى الذى جاء على حساب دموية الشخصية بصيغها باللون الفكرى ، وعلى حساب المادة الكلامية يجعلها أقرب الى المحاوره منها الى الحوار . فنشهد الحارس الذى ينهال بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادى ، مبتسم يلم ثوبه ، لا يمكن ان يكون مشهدا دراميا بأى حال ، ولا يمكن للحوار الذى دار بينهما أن يكون انسانيا بأى معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحى وذكائه ، كأروع وأذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

الحارس : اصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك

الحلاج : ستملى وتسكت يا ولدى

الحارس : اصرخ .. لن اسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدى ، صوتى لا يسعفنى

الحارس : قلت اصرخ .. انت تعذبنى بهدوءك

الحلاج : فليعقر لى لله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبقى أن أصرخ .. فأقول .. ؟

إن الغاية القصوى لكل عمل تراجمي ، هو أن يثير فينا انفعالي الحرف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكتريسي » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشري ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهننا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا . إن البطل هنا أقرب إلى الفكرة أو المعنى ، منه إلى الفرد أو الإنسان ، فضلا عما في الحوار من تناقض ذهني ، يجعل المضروب هو الجلاد ، والجلاد هو من يعاني آلام الضرب .

هذا التناقض الفكري ، هو الذي نلتقي به على مستوى التناقض الدموي في المنظر الثاني والآخر ، من فصل « الموت » . إنه منظر المحاكمة ، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سليمان وابن سريج . وما أكثر التقسيمات الثلاثية التي نشهدنا في هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تقسيم ثلاثي ، ولو أن شاعرنا المسرحي تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، لحفف بالتالي من غلبة الطابع السيمتري على تصميم البناء المسرحي ، ولا أدري لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائي من المسرحية ، فنحن لا نلتقي به حتى الآن ، وفي رأيي أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق إنسانية البطل ، ومداد المسرحية بإمكانيات أكبر للتفتح الدرامي . ولكن شاعرنا المسرحي شاء أن يلتقي بلوركا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحي ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالي ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة . المهم أننا نشهد في هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكيوميدي بحق ! تراجيديا إنسان يموت ، ومهزلة قضاء يبدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة . انهم يريفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعشون بعقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان . غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريج ، يصحو فيه الضمير ، وينتفض فيه المعنى ، فيأبى أن تصبح قاعة العدل وكرا للسماسة ، ومغارة للسارقين ، فينسحب من المحاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين يديهما مضرجة بالدم ، من قبل أن تنطق ألسنتهما بحكم الموت . وتمضي المحاكمة أليمة غاشمة حتى تصل « الحبكة » المسرحية إلى ذروتها ، حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد في التخلص من هذه الآلام ، وفي الانتصار الحقيقي لقوى الخير . ويبلغ الشاعر المسرحي قمة نجاحه في بلورة هذا الصراع وتجسيمة ، وفي إبراز العناصر التراجيدية

الخاصة بالرحلة التطهيرية للروح ، وهى الرحلة التى خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقى السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره . . حياة القديسين والشهداء . وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، الى وهج المضمون وحرارة الشعر ، الى دفع الكلمة ومأساوية القصة . فمأساة الحلاج هى مأساة انسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبي حتى يصلح . . يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا متفولا برتاج ذهبى ؟ » ، ولا يزعم حتى يثور . . ينور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتعس ان نلقى بعض الشر ، ببعض الشر ، ونداوى انما بجريمة » . افن فليرتد الى ذاته الاصيلية يلتمس عندها سبيل الخلاص: فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بشائر حتى يدعو الى ملاقات الشر بالشر . . انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولا يملك معها الا أن يرى ويصيح الآخرين على أن يروا . اسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا أملك الا أن أحدث

« ولتنقل كلماتي الريح السواحة

« ولائبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية

« فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

« يستعذب هذى الكلمات

« فيخوض بها فى الطرقات

« يراها أن ولي الأمر

« ويوفق بين القدرة والفكرة

« ويزاوج بين الحكمة والفعل . . »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جله رسول الحاكم يبرئه من تيمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا يبدو بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكمالا للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب . . التحكيم . ويكون التحكيم حكما بادانته ، وإباحة دمه ، واللقاء بأشلائه فوق صفحة النهر . أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التضحية بحياته لكى

تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقي شهيدا للكلمة .. الكلمة التي كانت
فى البدء ، والتي ينبغى أن تكون فى الختام .

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الخلاج » أعمق وأرشق مسرحية
شعرية تضاف الى مسرحنا الشعرى الحديث .. انه اذا كانت محاورة
الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الاول للعقل ، كما قد جعلت الاناجيل
مرّ المسيح الشهيد الاول للايمان ، ففي رأى أن هذه المسرحية بوسعها
أن تجعل من الخلاج فى واقعنا العربى ، أول شهيد للكلمة ! .

شعر المسح والشعر فوق المسح

✽ الحق أن مسرحية « فاساة جميلة » هي
اللمسة الالهية التي توجت انتصارات
الشعر الجديد ، والتي لم تجعل من هذا
الشعر شيئاً يعبر عن انفعالات فردية ..
محمومة أو فاترة ، بل جعلته شعراً له
صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامه
آفاقاً واسعة : واسعة الى أقصى حد .

الظاهرة الجديدة في حياتنا الأدبية هي دخول الشعر الى المسرح ،
لغنى استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لحزمة النص المسرحي .
وهذا ما رأيناه في عدة تجارب طليعية استلهمها عبد الرحمن الشرقاوى
بمسرحيته الرائدتين : « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، واستمر بها
تجيب سرور في مسرحيته الشعرية « ياسين وبهية » ، وتمادى فيها
صلاح عبد الصبور بمسرحيته الواعدة « مأساة العلاج » فضلا عن محاولات
أخرى ظهرت مثل مسرحية « محاكمة في نيسابور » للشاعر عبد الوهاب
البياتي ، وأخرى في طريقها الى الظهور مثل أوبرا « صولارا » ، الشعرية
لمشاعر محمد الفيتوري ، وهكذا أحس جمهور المسرح - قراء ومشاهدين -
أن أفقا جديدا للشعر العربي قد فتح ، وأن مرحلة جديدة في تطورنا المسرحي
يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية . تلك التي تستطيع الوقوف فوق
خشبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المثول بين ضفتي كتاب .

والواقع أن هذه الظاهرة لم تتفش في حياتنا المسرحية وحدها ،
بلكننا نشاهدها أيضا في المسرح العالمي كله . فالمسرح العالمي المعاصر
يمر الآن بهذه التجربة . . تجربة المسرح الشعري ، والدليل على ذلك
مسرحيات الشعراء أودن وإشروود وكلوديل وأبوليتير وكوكتو ولوى
ماكليس وكريستوفر فراى فضلا عن الشاعر العظيم ت . س . اليوت .

والحقيقة أن « التجربة الشعرية » في المسرح المعاصر ، تجربة ذات
وجهين : الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر . ففيما
يتعلق بالدراما نجد أن تجربة المسرح الشعري ليست جديدة كل الجدة
بقدر ما هي حنين الى الشكل الاغريقي القديم ، أو « تعصير » للدراما
لاغريقية وبعثها في ثوب عصري جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما
شعرية مصداقا لقول المعلم الاول - أرسطو - « لن الشعر أعلى طبقة وأقرب

الى الفلسفه من التاريخ ، لأن من شأن الشعر ان يعبر عن الاشياء ذات الطبيعة العالمية ، فى حين أن التاريخ يعبر عن الاشياء الخاصة المحدودة ، .

وذلك يعنى أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كنه حنذ سوفوكليس حتى اليوم ٠٠ وبعد اليوم . وهذا ماتنبه له الكاتب الألمانى الكبير أوتولودفيج فى محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » . وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته فى الأدب الغربى على يد البيوت فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته فى الأدب العربى على يد العقاد فى قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » . ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم فى مجال التعبير فلن تصل الى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة ، تثيرينا أحاسيس غامضة مبهمه ، وترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء . لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أئنى أن يتحرك فى اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصب فى قالب الدراما التى تتعمق فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الانسانية جمعاء ، فلوديب شخص معين وهيوليت كذلك ، الا أن الانفعالات التى تثار لا تخص لوديب وحله أو هيوليت فى شخصه ، وانما تخص الجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وقد أشار اليه المعلم الاول فى كتابه « فن الشعر » حينما قال : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر ، ومؤلفات هيرودت يمكن أن تنظم شعرا ، ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لا ينقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم » أما الفرق الحقيقى فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ما قد يحدث . والحلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه فى الغنائية دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته ، وتقارب صوره وتكرار رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى أعماق نفس الانسان .

ولكن ٠٠ هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر فى تاريخنا الأدبى قبل هذه المسرحية التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى ؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر أحمد شوقي في طوابع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف محمود أمين العالم عدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلامية التي يمثلها أحمد شوقي ويواصلها عزيز أباظة ، وكذلك المدرسة الرومانطيقية التي تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكي أبو شادي وعلى محمود طه ، وكذلك المدرسة الرمزية التي يمثلها بشر فارس وسعيد عقل . على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا ينفرط مضمونه في صياغته ، فهي عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هي موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة . لذلك ألححت الحاجة الى وجود مسرح شعري يسجل أكثر من هدف واحد في المجال الدرامي . فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمي المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أى بصبه في قالب الدراما التي يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، الى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » في مسرحنا المصري ، أعنى أن يكون اتجاها رابعا يوازي الاتجاه الكلاسيكي الذي بدأه وأنهاء توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعي الذي استتله نعمان عاشور ومضى فيه لطفى الخولى واستنفد غايته عند سعد الدين وهبه ، ثم الاتجاه التعبيري الذي افتتحه رشاد رشدي واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقي عبد الحكيم . أقول ان الحاجة ألححت الى وجود المسرح الشعري الذي يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها ، والذي يعد عبد الرحمن الشرقاوي المسئول التاريخي عنه ، على أننا اذا انتقلنا من المحيط الخارجى الى قلب التطور الفنى فى حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نشهد فيه مرحلتين متميزتين . الأولى هي ما يمكن تسميته « بالشعر فوق المسرح » والاخرى هي ما يمكن تسميته « بالشعر فى المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية « مأساة جميلة » ، وتمثل الثانية مسرحية « الفتى مهران » . وعند كل منهما نقف وقفتين تختلفان طولا وعمقا ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدى: هل المسرح الشعري شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما أو مطلقا أو حرا الا وسيلة من وسائل التعبير .

الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هي « اللبسة الذهبية » التي توجت

انتصارات الشعر الجديد ، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيات لا تصدر في معظمها عن وعي كامل بمعنى التجديد ، ولا ينتظمها إطار فني يحدد جهاتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات ، حتى كانت هذه المسرحية التي لم تجعل من الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية محمومة أو فاترة ، بل شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامه آفاقا واسعة . . واسعة إلى أقصى حد .

وصحيح ان هذه للمسرحية كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرح الشعري ، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه كوكتو المشهورة : « أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيتوات العناكب ، ولكن خشنا كتلاع المراكب تراه العين من بعيد » . لأنه بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التي تنمو فيها بذور شعره ، وينمو فيها هو الآخر . وصحيح ان هناك مسافة درامية واسعة بينها وبين كتاب المسرح الشعري من أمثال بيتس واليوت وكوكتو ولوركا وأوبى وغيرهم ممن اشتروا في معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لعودة المسرحيات الشعرية إلى المسرح ، والبحث عن كفاء عصرى لكل من سوفوكليس وشيكسبير ، صحيح هذا وذاك . . ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية « مأساة جميلة » كانت حدثا فنيا جريئا ، وخطوة فسيحة نحو الشعر الدرامي والأداء التراجيدي ، ثم هي بعد هذا كله تطوير للشعر العربي الكلاسيكي الذي تصلح بحوره للشعر الغنائي ولا تصلح للحوار التمثيلي ، كما لاحظ المازني بحق في تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير ، وما عبر عنه بقوله : « وبحور الشعر العربي أصلح ما تكون للشعر الغنائي أو ما يطلقون عليه في الغرب لفظة (ليريك) وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقى عليه . والحوار التمثيلي أحوج ما يكون إلى بحر لين لا يظهر عليه التوقييع الموسيقي كما يظهر في سواه ، أضف إلى ذلك أن البيت من الشعر في القصيدة العربية « وحدة » تامة في كتابتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظي وتعلق الكلام بعضها ببعض على معاني النحو ، وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات - لذا ربطه شيء - إلا المعنى ، وواضح من موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن « الأبيض » كما يسمونه ، وتستدعى ألا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو إلى الآن . »

ومن هنا كان فشل المسرح الشعري عند كثيرين من شعرائنا الكبار . . عند أحمد شوقي الذى لم يوفق فى خلق لغة المسرح الشعري ، وعند عزيز أباظة الذى بحث عنها طويلا ولم يجدها . . وظلاهما الانان رهينى مجموعة من القصائد الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون أن تشكل نسيجاً أساسياً فى بناء المسرح الشعري . ومن هنا أيضاً كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وإنما هو اختلاف نوعي، أو هو الاختلاف بين المسرحية التى لا تحيا إلا بين ضفتي كتاب ، والمسرحية التى يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح .

إن عبد الرحمن الشرقاوى بطاقته العاطفية الدافقة ، وإحساسه الفني الغزير ، فضلاً عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعري ، فى أدب خلا تماماً من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد ، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحرراً من قيدها الغليظ ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتي العمودي فى تصفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة ، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلويحاً نغمياً بدلاً من وحدة السطر أو البيت ، الذى يشتمل دائماً على جملة أو جمل تامة من حيث التاليف اللفظي . وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر فى الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أتراني طفلة ما زلت . . جاسر فى غد . . عندما يرتفع الزيتون فى خضرته .

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر .

عندما تنتصر الثورة . . فابكونى وقولوا : لم تمت .

عزام : سنقول : انتصرت !

جاسر : قسماً إن غالك السفاح فالعصر زرى وحقير .

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير .

لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة .

لا . . وآلام البطولة .

لن تموتى يا جميلة . . لن تموتى يا جميلة .

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يضع يده على هذه اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيراً رائعاً ، وتصور

المواقف تصويراً أروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية خلق ذوات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التي تتشابك حيواتها ، وتتعامد مصائرهما من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى . كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذي نسمعه إنما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر .

على أن الشرقاوى لم يلجأ الى تبسيط العبارة الشعرية الا فى المواقف العملية التي يخدم بها تطور الحدث ، لأنه فى المواقف الانسانية العميقة أو الحاسمة ، كان يلجأ الى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الاحساس وعمقه ، أو وهج الشعور وغليانه ، كما فى المنظر الاول من الفصل الثانى ، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة ، تعاني آلام الحزن وجلال الأسى فتقول :

- ما بال ألوان المساء • هناك تصبغها الدماء •
- والريح مثقلة بمسحة الحياة ، وكل شئ، مختنق •
- أسفاه ، قد اسقطت وفى نظراتها وهج سيشرق •
- ويبرير كلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع •
- ودماؤها تنسال فى خيط رفيع وبمثل لمح البرق مالت •
- وتجرعت انبوبة السم الصغيرة ثم قالت :
- لا تتركوا أحدا يساق لسجن برباروسه ولديه سر ما من الأسرار •
- فهناك حكم العار ! والتعذيب والموت البطىء بغير رحمة •
- والانتحار أعز للانسان من أن يسجنوه •
- ماتت وفوق شفافها اختلج الهتاف : تحيا الجزائر •

وبذلك استطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يصور الخارج ، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق ، وبخاصة فى تلك اللحظات الشعرية التي كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلاً لفظياً بينه وبين الممثل . فالشرط الأساسى فى لغة المسرح الشعرى ، ألا يحس المشاهد أن حاجزاً يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة ، ولذلك كانت النغمة الملائمة ضرورية كل الضرورة ، لجعل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية ، تمكنها من تنويع الجو واحداث الأثر الفنى المطلوب .

والمسرحية من حيث المضمون ، دراما ناثرة كتبها شاعر تقدمي ملتزم
استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعلي
في النضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لارغامها على أن تبوح بأسرار
الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها في وجه جلادها ببطولة
وعدالة وشرف . وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوجيهي »
الهادف ، الذي يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقدم الدليل على فعالية
الكلمة ، ومسئولية الفنان .

غير أن عبد الرحمن الشرقاوي بقدر ما كان موفقا في لغته الشعرية
من حيث نغمة الشعر وتلويحه ، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص
والأحداث ، بقدر ما خانته هذا التوفيق في عرضه للحدث الدرامي ، عرضا
يتفق ومواضع المسرح بوجه عام ، فبدلا من الفكرة المحورية التي تدور
عليها أحداث المسرحية ، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتباعد مرة
أخرى ، لأن خطة عامة لاتنظمها ، ولأنها لاتتطور تجاه هدف بالذات ؛ وبدلا
من استلهم ثورة الجزائر ككل ، ثم تجسيدها في شريحة جزئية مكشفة ،
ينبع من داخلها الحدث ، ويمضي في تطوره الدرامي المرسوم ، وجدنا
وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « مجزرة القصبة » ، فضلا عن الكثير من
الوقائع التاريخية التي حدثت في أثناء ثورة الجزائر . وبدلا من رسم
الشخصيات جميعا بناء على صراع درامي واضح ، وجدنا التركيز كله
بنصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكان الشخصيات الأخرى
لا هم لها الا إتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين .

عموما استطاع عبد الرحمن الشرقاوي في مضمون هذه المسرحية
أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هو
البطل ، وإنما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو انسان تصنعه
هذه الظروف ؛ ليس كل انسان بطبيعة الحال ، وإنما الانسان الشريف
الذي لا يلوته الزيف ولا يعلوه الصدا ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالي
الذي تخيله هيجل في شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق
صهوة جواد » . ولا هو البطل الرومانسي الذي تخيله كارليل في صورة
القديس أو النبي أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجي الذي رآه لمبروزو
على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وإنما هو فرد عادي من أفراد
الناس، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة، أو جاسر العامل الجزائري العادي
فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية في موقف من مواقف الكفاح ،

فاستطاعا بعزيمتهما لتقوية ومعدنهما الاصيل ، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الانسان العادى بطلا غير عادى .

أقول ان الثقوب التى رأيناها فى مسرحية جميلة ، هى التى احدثت رقعة واسعة بين شتى العمل الفنى ومضمونه ، فلم تتفجر اللغة من من قلب الحدث ، ولا نبع الشعر من النسيج الدرامى ، وانما ظل الشعر والمسرح - فى مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » .

والذى لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه فى جهده الثانى « الفتى مهران » ، وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكتابها خطوات فسيحة الى الامام ، محققة كيفاً أكثر نضجا ، واسهاما أشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة « الشعر فى المسرح » .

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود الى نظرية كوكتو عن المسرح الشعرى ، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديات الكلاسيكية ، وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا - كما سبق أن لاحظنا - طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عندئذ ليس أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها : « فانا اذن أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيل رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيل سميك ، دانتيل مصنوعة من الجبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » . وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، مألوفين الى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع الى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير اليوت ، فما تلك الا لأنهم بوعى أو بغير وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح .

والسؤال الآن هو هذا ٠٠ اذا كان عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » . واذا كان فى فتاه مهران قد حقق « الشعر فى المسرح » ، فلم ٠٠ متى يحقق « شعر المسرح » ؟

البواق ان عبد الرحمن الشرقاوى استطاع فى مسرحية الثانية ان يصل بالشعر الى درجة كبرى من الشفافية فى نقل الفكرة ، والتركيز فى صوغ العبارة ، دونما انزال عن «الثيمة» الأساسية التى أدار عليها صراعه الدرامى . ولكن البناء المعمارى الذى ابتناه ، لم يخل من عدة طوابق ، كان يخرج فى بعضها عن اطار التعبير الدرامى الى اطار التعبير الغنائى الخالص كما فى قصيدة مهران التى يخاطب فيها سلمى ، راويا عن قصة حياته فى القرية ، وكما فى قصيدة سلمى التى كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له . ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من قصائد بذاتها ، ألقاها الشاعر على لسان هاشم فى حلم سلمى ، أو صابر فى روايته لموت أبيه . وطوابق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحى ، ولكنها فى الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لا يقطعها الا تعليق أحد الأشخاص ، أو مقاطعة أحد الواقفين كما فى خطاب مهران الذى بعث به الى السلطان على لسان الفتى هاشم ، « قل له يا أيها السلطان » . وخطابه الآخر الذى ألقاه على الأمير « انى لأعرف كل شيء يا أميرى ، كل شيء » .

على أن هذا لا يعنى انعدام الطابع الدرامى فى هذه المسرحية ، فلقد تحاشى الفتى مهران الكثير من عيوب المجاهدة جميلة ، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نعانى مأساة بطله معاناة وجدانية عميقة فى صراع قوى ، وحدث متطور ، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية ، هذا فضلا عن الحوار الشعرى المسرحى البالغ السهولة دون حذلقه ، البالغ الأصالة دون زيف ، البالغ العمق والتركيز دون تفاهة أو ابتدال . والذى يحسب للفتى مهران أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك ، أعنى فى قدرته على التنقل بين مستويين من لغة الشعر المسرحى . مستوى شعرى أقرب الى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فتات الحياة اليومية ، وتوصيل الأفكار العابرة ، كما فى هذا الحوار فى طوابع المسرحية :

هاشم : سلمى . . جهزى . . شايا لمهران .

مهران : خلى عنك الشاى يا هاشم .

(لسلمى بخفة) جئني بكوب من نبيذ الأمراء .

واعذرني أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية .

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك .

ولشاروت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر ! متى تكتبها ؟

مهران : قضيت طول الليل أسعل ، انه داء قديم •

أسامة : هو بصمة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين •

عوض : هو ما يخلفه الصراع لنا •• لنا نحن الضحايا الحالمين •

مهران : فى غد نرتاح يا سلمى ••

غدا يخلد القب الى الراحة •• هيا •• النبىذ •

ومستوى آخر لوتفع فيه الكاتب الى لغة الشعر العالى الرفيع ، وذلك فى المواقف الكثيفة التى تشابكت فيها الأقدار ، وتزاحمت الخواطر وهاج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد والفتى مهران •• الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمام الفلاحين ، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ، انه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى « أورست » ، وكبير الآلهة « جوبيتر » فى مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

مهران : أو لا ترى أنى ملك الزمان •

ورغبتي ليست تعد •

كل الرمال رعيتى •• كل الرمال •

الأمير : فلتلق سيفك أم أمت تشهره على السلطان •

مهران : انى لأشهره على العدوان •

الأمير : انى أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك •

مهران : لا أنت لست بسيدى •

وأنا كذلك لست تابعدك الوفى •

أنا لست مجسك ، يا أمير ولست عارك ، لكننى فى الحق كنت وما أزال هنا طريدك •

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ، فى أننا ندرك فورا وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو أهم العناصر ، وأما العنصر التراجيدى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث فنتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى ثوب الواقع الشعرى • والذى وفق عبد الرحمن الشرقاوى فى الوصول اليه ، هو القاعدة النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحا نظريته فى الدراما ، تلك التى تتصل بجماهير المسرح الشعرى • ومؤدى هذه النظرية،

ان المسرحية الناضجة انما تكون ذات عدة « مناسيب من الأهمية ، فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكرا ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل الى الناحية الادبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم حسا موسيقيا ، أما الجماهير المفرقة في الاحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة اثر خطوة » .

وفى الفتى مهران حقق عبد الرحمن الشرقاوى الكثير من هذه المناسيب فالى جوار العقدة التى توضع ثم تنفرج الى أن نحدث فى النهاية لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتيان مهران الجسور ، وفناة الحى سلمى الفجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عمدة القرية . والى جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ، هناك الشعر المنغوم الموسق ، الذى يجرنا على طول المسرحية الى لحظة الايقاع التراجيدى الحزين . لحظة سقوط البطل وانتهاء المأساة . وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماهير فى سياق المسرحية . يتكشف لها خطوة فى اثر خطوة ، محدثا لها « متعة الهزة فى الشعور » كتلك التى نراها فى كبريات المآسى الشعرية « أوديب » و « هاملت » و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » .

ومرة أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة فى البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنعة الظروف ، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف . وهو ليس الاها هبط من السماء ، ولا ماردا انبثق من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع فى ظروف أليمة وضاعطة فاستطاع بعزمته القوية وداخله الأصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله الى ما هو أشرف وأبل وأليق بالانسان . وصحيح أن البطل يسقط . وصحيح أنه ينهار . ولكن سقوطه وانهاره لا ينتجان عن قدر تحده ، ولا عن قوى خفية قاصبته العدا ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد . « فالهامارتيا » أو السقطة العظمى ، انما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان .

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد ان اختار طريق النضال الثورى ، وآمن بحتمية الكفاح المشترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وانما خيل اليه ، فى منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يعمل من أجلها .

قضية الشعب فى صراعه ضد قوى البطش والظلم . . ضد الرجعية والحيانه . . ضد كل ما هو قمىء وزرى . ولكن هذه التنازلات هى التى نخطمه فى النهاية ، ونحضى عليه ، وعلى العقيدة التى آمن بها ، والظروف التى مثلها ، والواقع الذى آذره ووقف الى جواره . ويموت الفتى مهران وعلى محياه الوسيم قسما ت أليمة ، ومن شفتيه تخرج كلمات ذبيحة . . كلمات الانتهاء :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد .

لم يزل عندى أشياء تقال .

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى ، وما حققت حلما واحدا .

لم يزل فى القلب منى ألف حلم

لم يزل فى الرأس منى ألف شيء

وأنا أمضى بأحلام حياتى .

أنا ذا . . أفقد الصحراء والليل وأحلامي وحبى .

أنا ذا . . أفقد الصحراء والليل وأشياتى جميعا .

ولكن الشاعر المتصر لقضية الانسان ، المؤمن بعدالة المصير ، يرى فى الشعب وقودا ثوريا لمعركة الطريق . . لغرس البطولة وانبثات الابطال . . فالشعب قادر على أن يهب الظروف . . والظروف التى خلقت مهران لا بد وأن تخلق غير مهران ، لأنه طالما كان فى الأرض شر ، وطالما كان فى الدنيا قهر ، فلا بد أن ينشأ ألف مهران ، ولا بد أن تنبت مليون جميلة .

انه بالشعر الثورى العظيم الذى نظمه هذا الشاعر ، وبالإحساس الواعى العميق بلغة المسرح الشعرى ، وبالمعانى الانسانية الشريفة والعادلة التى نثرها فى أرجاء هذا المسرح ، استطاع عبد الرحمن الشرقاوى بحق أن يفتح أفقا جديدا للشعر الجديد ، وأن يضيف بعدا رابعا الى المسرح المصرى ، وأن يكون بأدلة هو الرائد الحقيقى للمسرح الشعرى فى أدبنا العربى المعاصر .