

## القسم الأول حول بعض قضايا الأدب

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

obeikandi.com

## الأدب بين الحرية والالتزام

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

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

وفي رأي أن من أهم أسباب التعارض بين وجهات النظر التي عاجلت هذا الموضوع ، ذلك الشكل الذي يطرح به عادة ، وهو الشكل الذي أخذ صورة المواجهة المختصة بين « الحرية » من جانب و « الالتزام » من جانب آخر . فهذا الشكل يجعل « الحرية » معادية للالتزام ، ويفرض ابتداء مناقضة أحد المعنيين للآخر . .

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

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

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

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

وهكذا نرى كيف بنى هؤلاء « الحريريون » رأسهم على فهمهم للحرية بأنها الاختيار الإرادى ، وعلى تحديددهم لوظيفة الأديب بأنها وظيفة فنية خالصة لا تهتم بغاية أخرى مهما كانت ، ثم على حرصهم على المستوى الرفيع لفن القول ، بافتراض أنه سهبط لو أصبح الأديب وسيلة لا غاية ، وأخيرا على تشبهم بفكرة خلود الأديب ، على اعتبار أن ربطه بالموضوعات الوجدانية سوف يجعل عمره وقتياً أيضاً .

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

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

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

إنساني خلاق ، يجب أن يتجه إلى الإنتاج لا إلى الاستهلاك ، وأن الأدب قوة محرّكة هائلة لا يلبق أن تبتد في مجرد المتعة الفنية مهما قيل إنها روحية أو نفسية أو عقلية ، بل يجب أن تستخدم تلك المتعة في تحقيق غاية أعظم ، وهي تحقيق حلم الإنسان بحياة أفضل .. وقد مثل بعضهم لهذه القضية بصورة حية لا تخلو من بعض المبالغة ، ولكنها لا تخلو من كل الحق ، فقال : إن الأدب يشبه حامل مدفع رشاش عامر بالاطلاقات ، وإن القول بالأغاية للأدب إلا الغاية الفنية ، مساوٍ للقول بأن لحامل هذا المدفع أن يطلق كل ما فيه من قذائف كيفما اتفق ، أو دون إصابة أي هدف أصلا ، حيث يكتفي حامل المدفع بما يجد ثمة لديه صوت الدوى ومنظر اللهب . من نشوة عبثية هوجاء ، لا تزيد عن نشوة الأطفال وهم يفجرون مفرقاتهم الصغيرة في أيام الأعياد .

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

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

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

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

يتحدث عنه الغاصب الاستعماري الأبيض ، ويمكن أن يتحدث عنه المعتصّب المنهوب الأسود ، وسوف يكون الحديث محتاطا ومتشابها إذا دار حول المعنى ، المجرد ، وتجنب معالجة الحرية من خلال « موقف » . أما إذا كان الحديث عن الحرية من خلال « موقف » الأبيض من حرية الأسود ، فهنا سيكون الحديث ذا قيمة ، حيث يتكشف « موقف » الأبيض ويبين دوره . فيكون إما مع الحرية حقيقة إن كان مع الزنجي ضد الاستعمار . وإما ضد الحرية ، إن كان ضد الزنجي مع هذا الاستعمار . ومثل هذا يمكن أن يقال في حديث الغربي عموماً عن الحق والعدل والسلام ، فإن الحديث إذا دار حول المعنى المجرد كان خداعاً وزائفاً برغم إيهامه التعلق بالمثل الأعلى والمعنى المجرد الخالد ، أما إذا دار حول « مواقف » ترتبط بالحق والعدل والسلام ، كقضايا اللاجئين الفلسطينيين ، والأرض العربية المعتصبة بقوة السلاح ، والسلام المهدد في أرض السلام ، إذا دار الحديث حول هذه المواقف ، اتضح بجلاء قيمة هذا الحديث وقيمة قائله ، لأنه إما أن يكون مع الحق والعدل والسلام فعلاً . أو يكون مع المعنى المجرد القابل للتحويل والمتاجرة واللعب بالألفاظ . . وهكذا يدافع « الالتزاميون » عن فكرتهم في عدم ربط الأدب بالمجردات ، وعدم التخلي عن المواقف توهُما للخلود . . ويكاد الالتزاميون يعكسون القضية ، فيثبتون أن الخلود الحق إنما يكون للأدب الذي يخدم قضايا الإنسان المعيشة ، وحياته الفعلية ، ويحقق له الحرية ، ولمجتمعه الاشتراكية ، وينقل الفرد والمجتمع كليهما إلى حياة إنسانية أفضل .

بقيت مسألة جديدة بالإيضاح . وهي التفسير المصحح لمبدأ الالتزام . وذلك الإيضاح ضروري ، لأنه يخلص مفهوم هذا المبدأ من كثير مما علق به من شوائب ليست منه . وإنما ارتبطت به نتيجة لظروف شتى . « فالالتزام » يوحي لكثيرين بالإنزام ، ويرتبط عند عدلدين بتسخير الأدب لخدمة النظم

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

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

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

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

وواضح كذلك أن الحرية - على وجهها الصحيح - ليست مجرد الاختيار الإرادى ، لأن ذلك يمكن أن يكون عن تخبط أو جهل أو عبث . وإنما الحرية هى الاختيار الإرادى « الواعى » .

وواضح بعد ذلك أن الأديب المختار الواعى لا يمكن أن ينتج أدبه بلا هدف وأن هدفه سوف يكون - قبل كل شيء - تحقيق الضرورات الملحة التى تتطلبها اللحظة التى يعيشها ويعيشها وطنه ، وبمخاها وتحميها أمته ، وبثأثيرها هو ووطنه وأمته من خلال ارتباط أجزاء العالم وتشابك مشاكلة وتشابه العائشين على كوكبه ، من سباع ضارية تجمعها المصلحة المشتركة فى الانقضاض على القطيع الوداع ، ومن حملان مطاردة تجمعها كذلك المحنة المشتركة فى التجمع للوقوف فى وجوه أطماع الضواوى . . أجل إن الحرية الواعية تدعو تلقائيا إلى الاتجاه إلى هدف ، والهدف بالضرورة هو ماتحتمه ضرورة الوجود أولا ، والحياة الأفضل ثانيا . فلا يمكن أن يترك إنسان حرا واع بينه وقد شبت فيه النار ، أو يترك ابنه وقد هاجمه ذئب ، ثم يعتزل بعيدا ليغنى للزهور أو للطيور ، أو ليتحدث عن الكاس والطاس ، فبيته أولى بأن يُهرع إلى إطفائه ، وانه أجدربأن يسرع إلى إنقاذه .

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

## الأديب العربي

### والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية

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

فإذا قلنا : « إن وظيفة الأدب التعبير عن مشاعر الإنسان إزاء الحياة » ، فنحن واجدون أن مشاعر الإنسان العربي مثقلة دائماً بهذا التهديد الذي يواجهها في ضراوة من قبل الصهيونية والإمبريالية . والصدق الفني يقتضى أن يكون تعبير الأدب العربي عن هذا التهديد هو التعبير الأساسي الذي يتقدم كل شيء سواه . .

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

\* هذا البحث من بحوث المؤتمر التاسع لأدباء العرب ، الذي عقد في تونس في ١٤ مارس سنة ١٩٧٢ . وقد نشر في مجلة الهلال عدد مايو من العلم نفسه .

أخرى ، واستطاع بمعاونة الإمبريالية العالمية أن يريح بعض الجولات وأن يستنزف الكثير من طاقات الأمة العربية التي كان من الممكن أن توجه إلى التقدم والرخاء . . وهكذا يتحتم على من يرى « أن وظيفة الأدب نقد الحياة ، أن يكون هذا الخطر الصهيوني الإمبريالي مجاله الأول ، الذي ينتقد آثامه ويحسم جرائمه ، ويبصر بما تركته أياديه الملوثة على أرضنا وواقعنا وتاريخنا من جراح .

ولئن قلنا : « إن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للإنسان » فلا مرأى في أن تحقيق هذا التوافق للنفس العربية لا يتم إلا بمعالجة الداء الحقيقي الذي تسلل إلى تلك النفس في صورة قلق حيناً ، وفي شكل إحساس بالهوان والهزيمة حيناً آخر ، ثم في هيئة حزن قاتل مرة ، وفي قناع استخفاف ساذج مرة أخرى ، حتى كانت النتيجة هي بلبلة هذه النفس ، وتمزقها أو عدم توافقها إن صح هذا التعبير . . ومن هنا كان على من يرى « أن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للنفس » ، أن يعالج هذا الداء ، داء الصهيونية والإمبريالية ، بحيث يحقق بهذا العلاج علاج النفس العربية التي ابتلاها العدو - الصهيوني الإمبريالي - بعدم التوافق . .

ونستطيع أن نمضى ماوسعنا المضى مع بقية الآراء المتشعبة في وظيفة الأدب وغايته ، لنرى أنفسنا آخر الأمر عائدتين إلى الحقيقة التي لا مرأى فيها . وهي وجوب اتجاه الأدب بكل قوته إلى خوض معركة المصير - إلى جانب القوى الأخرى - ضد الصهيونية والإمبريالية العالمية .

وسوف يقال - كما قيل دائماً - « إن ذلك توجيه للأدب بنا في طلاقته ، أو تقييد يعوق حريته ، أو إلزام يعارض طبيعته » . غير أن هذا القول ومثله مما يُبلى بحسن نية أو بسوء قصد ، قد فرغ الجادون من تفنيده والرد عليه ، ولم يعد له محل في أي نقاش علمي أو أدبي جاد . فالحرية المفروضة للأدب لا يعوقها

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

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

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

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

إن النار إذا شبت في قرية ، كان العمل المطلوب من كل شاهد للحادثه أن يسهم في إطفاء الحريق . وليس من الحرية في شيء أن يعتزل أحد أبناء القرية في ركن قصي والنار تأكل قرية . . إن ماتوا جهة الأمة العربية الآن ربما

كان أفضح مما تواجهه تلك القرية التي تحيط بها النيران ويهددها الدمار . .  
ولذا كان الحديث في وجوب اتجاه الأدب إلى مواقع النضال ضد هذا الخطر ،  
حديثا بديها لا يحتاج إلى أن نقيم عليه أى دليل أو أن نتلمس له المبررات ،  
إلا إذا كانت البدييات تحتاج منا إلى هذا الجهد الضائع .

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

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

لا شك في أن الأساس الأول هو المعرفة الصحيحة بالعدو وبعنايته ، الجانب  
الصهيوني والجانب الإمبريالي . . فلا بد من ثقافة كافية للأدب العربي تبصره  
بالحجم الحقيقي للعدو وبكل مخططاته وأهدافه ووسائله وأساليبه ، كل هذا  
حتى يتعامل الأدب العربي في صراعه ضد هذا العدو على بينة وبصيرة ، وحتى  
لا يتورط في أخطاء تهوى بنتائجها إلى مهاوى الإخفاق ، فأى جهل بالصهيونية  
ناربخها وواقعها وخططها وأهدافها ووسائلها ، وأي تغافل أو غفلة عن الإمبريالية  
وحقيقتها وأطماعها وحيلها ومؤسساتها ومراكزها وغاياتها — يورط الأدب  
المتصدى لصراع الصهيونية والإمبريالية في إخفاق مضحك ، ويجعل عمله —

مهما كان مخلصا ... نوعا من « الدون كيشوتية » ومحاربة طواحين الهواء . .  
ومثل هذا الجهل أو التغافل أو الغفلة ، المبالغة في التقدير وتضخيم الحجم ،  
فهذه وتلك شأنها شأن التهوين المبني على الجهل أو التجاهل . حيث يؤدي  
كل إلى البعد عن الحقيقة . والحرب في ميدان من الوهم لا ينفع شيئا بل يضر  
أشياء وأشياء .

والأساس الثاني هو الاقتدار الفني الأدبي الصحيح . وذلك بأن يكون كل  
ما ينتج من أدب نضالي أدبا حقيقيا مستوفيا لأشراط الأدب في كل نوع من  
أنواعه ، بحيث يكون الشعر شعرا حقيقيا ، بل عاليا فنيا في مستواه الشعري ،  
وبحسب تكون القصة قصة حقيقية ، بل رفيعة المستوى في المجال القصصي ،  
وبحسب تكون المسرحية مسرحية فعلا ، بل عظيمة القيمة في الميدان المسرحي ،  
وهكذا . . وذلك لكي يتحقق الأثر المطلوب من العمل الأدبي ، ويؤدي  
وظيفته النضالية عن طريق احترامه والتأثير به والاقتناع بما يريد هذا العمل أن  
يقول . وبغير ذلك يفقد العمل احترامه ، وتضيع قيمته ، ولا يكون له تأثير  
أو يكون له تأثير عكسي ، بما يجلب من سخط وسخرية وإزدراء . .

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

والأساس الرابع ، هو الاعتماد على المنطق الإنساني ، الذي يقنع أي  
إنسان في أي مكان . ومن هنا يجب ترك المبالغات المتورمة ، والعثرات الصاخبة  
على أن يحمل محل ذلك كله اتزان عقلي ، وروح إنساني ، ومنطق عصري . يشد

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

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

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

وبعد هذه الأسس التى أراها ضرورية لأدبنا العربى فى صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية ، أرى أن الحديث لا يتم إلا بما يكمل هذه الاستراتيجية المطلوبة . . . والذى يكمل هذه الاستراتيجية المطلوبة ، هو أن نتوجه بهذا الأدب إلى الداخل وإلى الخارج معاً ، بحيث لا يقتصر هذا الأدب العربى النضالى على المجال الداخلى وحده . . . وهذا يقتضينا أن نختار دائماً من نتاجنا الأدبى ما يمكن أن نترجمه إلى اللغات الحية ، وأن نوصله بطريقة أو بأخرى إلى القارئ الأجنبى ، وبخاصة فى البلاد التى نحتاج أن نكسب فيها أنصاراً لقضيتنا . . . ومن الممكن أن تقوم بهذه المهمة « المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم » التابعة لجامعة الدول العربية ، باعتبارها المنظمة الأقرب إلى الميدان الأدبى ، مع

صفتها العربية الشاملة التي تضع عليها مسئولية عربية قومية مشتركة كذلك المسئولية .

وفي هذه المناسبة ، أرى أن من الممكن تنويع الأساليب التي يصل بها الأدب العربي المناضل إلى المتلقي الأجنبي ، فمن الممكن تسجيل أشعار على أسطوانات بعد ترجمتها ترجمة ممتازة ، وأدائها بأصوات مختارة . . ومن الممكن ترجمة مجموعات من القصص القصيرة ، ومختارات من الروايات ، وطبعها وتسويقها عن طريق بعض دور التوزيع المحايدة ، بعد إغرائها بالربح الوفير ، الذي لا مانع - في رأئي - من أن يكون مغربا بالإسهام الحقيقي والتحمسن لنشر مثل هذه القصص والروايات . . ثم من الممكن أن تترجم بعض المسرحيات وتبأ لها فرص العرض في بعض المسارح الكبرى في أوروبا وأمريكا وغيرها ، ولا يصح أن نبخل بأية نفقات تبذل في سبيل توصيل هذا الأدب المسرحي النضالي العربي في قضية العرب ضد الصهيونية والإمبريالية . .

على أنه إذا تعذر الأخذ بهذا كله فلا أقل من تنشيط مراكزنا الثقافية في الخارج ومكاتب الجامعة ، وسفارات البلاد العربية ، وما نشترك فيه من معارض ومؤتمرات وندوات وحلقات في مختلف بلاد العالم ، لا مانع من تنشيط كل هذه الأجهزة لكي تسهم بطريق واضح دقيق ودائم في توصيل أدبنا العربي النضالي إلى المتلقي الأجنبي . وعن طريق هذا الأدب نكسب كل يوم مزيد من الأصدقاء ، ونحظى بمؤيدين عديدين ، لاشك أنهم سوف يزدادون باستمرار تزايداً ينفع في الضغط على الرأي العالمي لما فيه صالحنا ، ونجاح صراعنا ضد أعدائنا الصهيونيين والإمبرياليين . . كل هذا طبعا بالإضافة إلى توجه الأدب أساسا إلى الداخل ، حيث يبصر العربي بقضيته عن طريق الفن ، ويشهد دائماً عزمته ويقوى إرادته ، ويجدد نسيج نفسه ، ويحول بينه وبين اليأس أو التردد ، أو التبرم أو عدم الاستمرار في النضال ، والاقتراب من هاوية الاستسلام الذي فيه النهاية لا قدر الله .

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

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

نتاجنا الأدبي في كل نوع من أنواعه ، وفي كل شكل من أشكاله ، حديثاً عن الصهيونية والإمبريالية - بهذا المفهوم الواسع والواقعي للإمبريالية - بحيث لا نجد قصيدة ولا قصة ولا رواية ولا مقالة ولا مسرحية إلا في موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية؟ . . الجواب بطبيعة الحال : لا . . فالمقصود من كل ماتقدم أن يكون هذا الواقع النضالي الذي تخوضه أمتنا العربية منعكسا في أدبنا العربي ، نتيجة لتجنيد الأديب لنفسه ، أو - على الأقل - لاستشعاره واقع أمته ، بحيث نجد صورة لهذا الاستعمار - بطريقة أو بأخرى - في ما ينتج من أدب . .

ومن هنا ليس بلازم - بل ربما ليس بمطلوب - أن يكون كل عمل أدبي نصاً في موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية ، بل اللازم أن يلتمح الأدب بالواقع العربي ، وأن يهضمه ، وأن يفسره ، وأن ينقده ، وأن يعبر عنه ، وأن يخلق التوافق النفسي فيه . كل ذلك وقضية صراع العرب ضد الصهيونية والإمبريالية هي القضية التي تلقى ظلالها هنا وهناك وتنسرب عناصرها هنا وهناك ، وتلمح أبعادها وآثارها هنا وهناك . وخلال ذلك كله يكون الإصرار ، وتأكيد الصمود ، وشحن الأمل ، والاقتراب بالجماهير من فجر النصر . . وخلال ذلك كله أيضا يكون الفن الأدبي العالي بكل أشكاله الشعرية والقصصية والمسرحية ، وبكل أسسه الفنية وروحه الإنسانية ومعالجته الصحيحة . ومن هنا يكون المنطلق إلى العالم الخارجي ، حيث تكون الترجمة والنشر والتوصيل الصحيح إلى المتلقي غير العربي .

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

وروح العصر، حتى يرى فيه غيرنا حقيقة واقعا، وحتى يرى فيه أبنائنا صورة حاضرتنا وانعكاس أحداثه علينا . حتى نستطيع قبل ذلك وبعد ذلك أن نوظف هذا الأدب بقيمته الضخمة وقوته الهائلة في أهم ما يشغل حياتنا الحاضرة ، بمس تاريخنا ، ويهدد مستقبلنا ، وهو « صراعنا ضد الصهيونية والإمبريالية » فإن لم يكن هذا كان الأدب لونا من اللؤلؤ الذي لا يلىق في ساعات الجهد ، أو نوعا من الترف الذي لا يطلب عندما تلح الحاجة على الضرورات . . . ومن حسن الحظ أن معظم أدبنا العربي يتجه تلقائيا إلى تلك الرجفة الحيوية الصحيحة ، وهي وجهة النضال ، وإن كان في كثير من نتاجه يحتاج إلى ترشيد ، حتى يتجه وجهته وقد تسلح بما يبلغه غايته . وبعض تلك الأسلحة هو ما حاول هذا المقال أن يبصر به ، وأرجو أن يكون قد أصاب .

## الشعر العربي المعاصر

بين الأصالة والتجديد

ولعل من الواضح أننا لا نقصد « بالأصالة » في هذا المقام معنى التثبيت المطلق بالقديم ، مع إلغاء كل ذاتيه ، فهذا المعنى من الخير أن تطلق عليه مصطلح « التقليدية » كما أننا لا نعني بالأصالة هنا معنى اتخاذ الحديد من القديم مثلا يحتذى مع بعض الإضافات التي تفرضها موهبة المحتذى أو تقتضيها طبيعة الظروف المتغيرة ، فهذا المعنى من الأصوب أن تخصص له مصطلح « المحافظة » .

وهكذا نقصد « بالأصالة » في هذا البحث معنى بعيدا كل البعد عن « التقليدية » الغافلة العمياء ، وعن « المحافظة » الواعية الملتفتة بتعاطف إلى الوراء.. وهذا المعنى الذي نقصده « بالأصالة » في مجال الحديث عن الشعر العربي المعاصر ، هو التميز واتساح الشخصية . وكل هذا لن يأتي إلا من تحقيق السمات الخاصة . التي هي خلاصة العناصر الباقية في روح الأمة وطبيعتها ، وشئى مقوماتها في الفكر والثقافة والفن والحضارة جميعا .

ولعل من الواضح كذلك أننا لا نقصد « بالتجديد » هنا معنى استخدام أى جديد بطريقة عشوائية ، أو بنقله نقلا أعمى مجرد أنه جديد ، فمثل هذا العمل ادخل في باب « التقليد » ، لأن التقليدية ليست مقصورة على احتذاء القديم ومحاكاته وحده ، وإنما هي أيضا في احتذاء الحديد ومحاكاته كذلك دون وعى ومن غير إضافة خلاقية واقتدار على الإبداع .

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

وهكذا نقصد « بالتجديد » الأخذ بالتجديد الذى لم يعرفه الأقدمون عندنا ، واستخدام هذا التجديد استخداما فنيا وإعيا مبدعا .

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

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

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

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

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

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

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

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

ثم بدأ الشعر يعود إلى الانتعاش في العصر الأموي ، فعبّر عن الإنسان

العربي الجديد ، وعن مجتمعه وقيمة ، ولكن مع بعض رواسب من العصر الجاهلي ، وهي رواسب كثير منها في يتصل بتقاليد الشعر ويرتبط بموروثه في الشكل والأسلوب وطريقة التصوير والتعبير .

وهنا تبرز سمة أخرى من سمات الأصالة في الشعر العربي ، وهي أنه لا يتغير - مهما تغير - متخلصا من كل موروثه ، ولا مستبدلا كل تقاليد ، وإنما يتطور محتفظا - دائما - بعناصر تاريخية فنية ، هي بعض سماته ولونه وأريجه ، حتى لقد وجدنا في شعر العصر الأموي رواسب من تقاليد العصر الجاهلي ، بل وجدنا في بعض نماذج شعر صدر الإسلام حديثا عن الخمر وغزلا في المرأة ، كما يتضح ذلك في شعر حسان بن ثابت شاعر الرسول . وذلك لأن افتتاح القصائد بحديث الغزل والخمر كان ظاهرة فنية تاريخية مرعية ، فخضع لها الشاعر الصحابي الجليل ، واستقبل المسلمون الورعون حديثه استقبالا فنيا متسامحا واعيا ، فاعتبر الحديث عن الخمر والمرأة أمراً فنيا خالصا ، لا يلزم صاحبه بقيمة غير قيمة الفن ، ولا يحاسب إلا بمعايره .

وحين أظل عصر بني العباسي ، وانتقلت عاصمة الدولة من دمشق إلى بغداد ، واختلط العرب بعناصر مختلفة من أمم أخرى وبخاصة الفرس ، حدث تحول خطير في البنية العربية والإنسان العربي على السواء . أما البيئة فقد خرجت من بداوتها البسيطة إلى مدنية معقدة ، وتخلصت من محافظتها ونقائنها إلى تحرير مضمع بالشوائب والغرائب . وأما الإنسان العربي فقد أصابه هذا التحول الخطير بكثير من عدم القدرة على التماسك ، فكان البعض يتداعى أمام مغريات اللهو المتبدل حتى يصل إلى المحجون أو التزندق ، كما كان البعض يغالى في المقاومة ، حتى يبلغ حد الاعتزال أو الزهد . وانعكس هذا على الشعراء - أو ظهر في شعرهم - فكانت ثورة أبي نواس وجيله ممن رأوا وجوب التعبير عن هذا المجتمع الجديد والإنسان الجديد ، بكل ما فيه من شك وقلق ورفض

ومجون وسخرية حيناً ، ومن أذابه وإيمان وبقين وزهد حيناً آخر .

وهكذا ظهرت ثورة كبيرة في محيط الشعر العربي ، مست كثيراً من جوانب المتصلة بالمضمون أو المرتبطة بالشكل ، حيث ظهرت الحمريات والمجونيات والغزليات الشاذة ، إلى جانب الزهديات والإلهيات والتأمليات الجادة ، وحيث لجأ كثير من الشعراء إلى استحداث منهج جديد للقصيدة ، وبخاصة في افتتاحيتها . كما حل التصوير الحضري محل الرسم البدوي ، ومال الأسلوب إلى كثير من السلاسة والبساطة والصقل الذي يلائم حياة المدينة والحضر وكذلك تضمن الشعر مادة فكرية تصل أحيانا إلى درجة الجدل المنطقي أو التعمق الفلسفي ، نتيجة لما كان من حركة فكرية ضخمة استمدت كثيراً من فلسفة اليونان وحكمة الهند .

ولكن هذه الثورة الكبيرة التي تأججت في أيام أبي نواس ، هدأت في أيام أبي تمام بعد أن زالت الغاشية ، عن النفس العربية وبعد أن انكشفت الغشاوة عن المجتمع العربي ، وبعد أن أُلِفَ العربُ تلك الحضارة الجليلة ، وتجاوزوا مرحلة الانبهار بها ودخلوا مرحلة تأملها ونقدتها واختيار الصالح منها . حيث بدأ عاد الشعر العربي - مع أبي تمام وجيله - إلى أصالته ، ورفض كثيراً مما أصابه أو فرض عليه أيام الفورة مما يتنافى مع الطبع العربي والروح العربي والقيم العربية . فاخترق شعر الشعوبية والاستحفاف بالعروبة ، وتقلص شعر المجون والزندقة حتى لم يعد له مكان ، ودرست ظاهرة افتتاح القصائد على طريقة أبي نواس تقريبا ، وعاد القصيدة العربية الجادة إلى الظهور ، كرد فعل لتطرف أبي نواس وأصحابه ، كذلك عاد استلهام الحياة العربية والبيئة العربية - حتى البدوية منها - في التصوير والتعبير ، حتى تعود إلى القصيدة العربية ملامحها التي شوهت ، وطهارتها الفنية التي لوشت . ولم يتفوق أبو تمام وجيله ، أو يرتدوا بالشعرو ويبتكسوا به حين فعلوا ذلك ، لأنهم عبروا عن عصرهم أصدق تعبير ، حتى ليعكس شعرهم صورة هذا العصر بكل ما فيه من حضارة وفكر وثقافة

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

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

ومن هذه الملامح التى أضافها تاريخ الشعر العربى فى العصر العباسى كذلك التى شاركت فى تشكيل صورته الأصلية وطبيعته المميزة : هضمه للثقافة العميقة ، حتى ولو كانت موهلة فى العقلانية ، على أن تخرج بعد ذلك شعرية رفاة ملائمة لطبيعة الشعر ، ثم مرونة قواله اللغوية والموسيقية والتصويرية بما يلائم حركة الحياة ومتطلباتها فى البيئة الجديدة .

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

موسيقى القصيدة الملتزمة لوحدة البحر ورتابة القافية . فقط يجب أن تكون هذه الموسيقى ممثلة عنصراً أساسياً من عناصر العمل الشعري ، وذلك بأن تكون من الوضوح بحيث تؤدي وظيفة لا تقل عن تلك التي تؤديها الكلمات والتعابير والصور.

ثم أعقب انهيار دولة بني العباس وسقوط الأندلس تحلف للأمة العربية ، بسبب ما أصابها من تمزق في الداخل ، وبما نكبت به من عدوان من الخارج . وأثناء ذلك التحلف – الذي وصل حضيضه في العصر التركي – تحلف الشعر العربي بصفة عامة ، ولم يعد في جلته إلا ألواناً من المحاكاة للقديم . بل تقليداً للردى من نماذجه .

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

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

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

فكانت أولاً نزعة المحافظين التي رادها البارودي والتي وصل بها إلى غايتها شوقى . وقد كان هؤلاء المحافظون يرون أن الطريق الأصلح لمسيرة الشعر ، هو أن يسلك سبيل النماذج الشعرية العربية الجيدة التي خلفتها عصور الازدهار العربية ، بحيث تعتبر هذه النماذج المثل الأعلى للقصيدة في لغتها وأسلوبها وروحها وموسيقاها ، لكي تكون بعد ذلك القالب الذي يعبر به الشاعر الحديث عن تجاربه وبيئته وعصره ، مع ما يفرض ذلك من ضرورة الإضافة والحذف والتغيير والتبديل ، في إطار المحافظة على هذا القالب الجليل للقصيدة العربية . ثم كانت بعد ذلك نزعة التجديدين ، الذين كان من سابقهم مطران ، ومن مناضليهم العقاد وشكري والمازني . وقد كان هؤلاء - يعتقدون أن الأصوب لمسيرة الشعر هو أن يستدبر النماذج العربية الماثورة وأن يتبع الاتجاهات الشعرية العالمية المسيطرة - بما لها من قيم فنية ممتازة ، كالوحدة العضوية والتعبير بالصورة ، وكالصدق الفني ، واتضح شخصية الشاعر ، وما إلى ذلك . كل هذا مع المحافظة على طبيعة اللغة وصحتها وعلى الطابع العربي وتميزه .

ثم تولدت - ربما من النزعتين السابقتين مع عوامل ثقافية وفنية أخرى - نزعة شعرية ثالثة ، وهي نزعة الابتداعيين ، الذين كان من مشجعيهم أبو شادي ، كما كان من عمالقهم ناجي والهمشري ومحمود حسن إسماعيل . وقد جنح هؤلاء بالشعر إلى جهة أخرى ، فآثروا الرمز ، وتوسعوا في المجاز ، وجددوا في الوصف ، حتى ابتدعوا في الشعر العربي ابتداعاً خطأ به خطوات أفسح من خطوات التجديدين السابقين . .

وأخيراً - وفي حدود الخمسينيات - ظهر أصحاب الشعر الحر ، فوجهوا الشعر العربي - أو حاولوا توجيهه - إلى وجهة تخالف في كثير من ملامحها كل ما عرف للشعر العربي من سمات ، على أيدي السابقين من المجددين . فقد تركوا ما عرف قبلهم من قوالب موسيقية للشعر ، واستحدثوا قوالب جديدة ،

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

وطبيعي أن تسبب تلك النزعات المختلفة معارك ، وأن تفضى في كثير من الأحيان إلى البلبلة وعدم اتضاح وجه الحق . هذا وإن كانت كل تلك النزعات وما صاحبها من معارك قد دفعت بالشعر كثيراً في طريق تطوره وصعوده ، بحيث كان تقدمه وسموه — غالباً — أكثر من تعثره وهبوطه . لكننا مع ذلك لا نزال أمام حيرة في بعض أمور الشعر ، ولا يزال المشتغلون بإنتاجه ونقده مختلفين حول عدد غير قليل من قضاياها الأساسية . فما يراه البعض خيراً يراه آخرون شراً، وما تعده جماعة حسناً تعده أخرى قبيحاً . حتى لقد وصل الأمر أحياناً إلى ما يتنافى مع المعاصرة ووحدة الثقافة ، مما يحتم محاولات جادة لتصفية الموقف وتوضيح وجه الحق .

وفي رأبي أن أى شعر ممتاز — كأى فن ممتاز — لا بد أن يقوم على دعامتين ، هما : الأصالة والتجديد . أما ( الأصالة ) فلا بد منها بالنسبة للشاعر الفرد ، ولا بد منها كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة . فكل عمل لشاعر لا بد أن يتم عن ذاته ، عن روحه ، عن تفرد ، عن عبقريته وموهبته وشخصيته ، تماماً كالون عينيه وشعره وبصمات أصابعه . . وكذلك مجموع شعر عصر أو جيل أو أمة، لا بد أن يتم عن روح هذا العصر وطبيعة الجيل وشخصية الأمة .. ومن هنا لا بد أن يتضح في شعرنا المعاصر — إلى جانب تميز شخصيات الشعراء —

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

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

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

أن يستند دائماً إلى أصالة تعادله وتعصمه من أن يكون نقلاً للحديث وإقحاماً لشيء غريب على طبيعة الفن الشعري العربي كما تشكلت وتخلقت عبر العصور. وهكذا نجد لدينا معياراً محابداً—وعلمياً إلى حد كبير— يمكن أن نحتكم إليه في كثير من تلك القضايا الشعرية التي لم يتضح فيها وجه الحق ، ونكون قد ربحتنا من خلال نظرنا الوصفية في تتبع مسيرة الشعر العربي ، قاعدة معيارية تفيدنا في تقويم الشعر المعاصر وحل بعض قضاياها . فأية ظاهرة فنية يمكن أن نقيسها بهذا المقياس لنعرف آخر الأمر ما لها وما عليها . وهذا المقياس هو :

( التآزر بين الأصالة والتجديد ) أى تحقق العنصرين معا نحققا متكافئاً مترابطاً متعادلاً ، بحيث لا يحاول العمل الشعري منهما ، ولا يطفئ جانب منهما على الجانب الآخر .

وقد برزت لشعرنا العربي — من خلال عمره الطويل — ملامح مميزة ، تعتبر في مجموعها— أو أغلبها أركان أصالته وعنوان تميزه وتفرده . وهذه الملامح هي تلك السمات التي بقيت لنماذجه الخالدة التي عاشت معبرة عن الإنسان بكل قيمة وروحه وأحاسيسه ، وعن الأمة العربية بكل طبيعتها ومقوماتها في الفكر والفن والحضارة جميعاً . . أما تلك السمات التي تلاشت مع العصور ، فهي عوارض زائلة وليست سمات باقية .

وقد عرفنا من تلك السمات الباقية ما تخلق منذ أقدم الأزمان إبان العصر الجاهلي ، مثل إشار الشعر للوضوح والصدق ، والتعبير عن تجارب الشاعر وبيئته ، وتعمق الإحساس بقيمه الرفيعة ومثله الباقية .

كما عرفنا من تلك السمات الباقية ما ظهر بعد الإسلام مثل الاستجابة للشورات الإنسانية ، والتعاطف مع الحركات التقدمية ، حتى لو اقتضى الأمر التوقف حيناً لتمثلها ومواكبتها والتعبير بعد ذلك عنها .

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية التي ظهرت بعد الإسلام سمة الاستمرار ، التي بتمتصها رأينا الشعراء لا يتخلون كلية عن جميع تقاليد الشعر الجاهلي ، مهما تغير مضمون شعرهم وتحولت غاياته وتبدلت أساليبه بعد مجيء الإسلام .

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

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربي في ذلك العصر . تعاطفه مع الحياة العربية والبيئة العربية في كثير من مظاهرها المادية والمعنوية ، بحيث استلهم تلك الحياة بمعالمها وأماكنها وأسمائها وتقاليدها ، فحقق ألواناً من الإيحاء العميق للإحساس ، بفضل ما تحمل تلك المعالم والأماكن والأسماء من شحنات عاطفية غنية .

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

وأخيراً عرفنا من سمات الشعر العربي الباقية ما أكدته مسيرته خلال العصر الحديث ، ومن تلك السمات : استجابته للتأثيرات الفنية التي تخدم طبيعته ولا تطمس سحته ، مثل الأخذ بالوحدة العضوية ، والميل إلى التعبير بالصورة ، ومثل التوسع في الحجاز اعتماداً على ظاهرة تراسل الحواس ، ومثل التجديد في الوصف والاهتمام بالرمز ، والعناية بالعناصر القصصية ، والمشاهد الدرامية ، والحوار الخي .

وليس من شك في أنه يأتي في هذا المقام اتساع قوالبه لأشكال جديدة ،

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

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

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

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

القواعد الجمالية التي منها الموسيقى الشعرية، إذ هو علامة تجديد وسمّة تطورا ودليل ملائمة للذوق الجديد في الزمان والمكان .

وأما قضية ( الغموض ) الذي أصبح ظاهرة تغلف بالضباب والألغاز كثيرا من نتائج الشعر ، فبناء على ما عرفنا من سمات الشعر العربي الأصلية نرى أن هذه الظاهرة لا تتفق مع ( الأصالة ) وإن كان لها حظ من ( التجديد ) في بعض الأحيان ؛ وذلك لأن شعرنا العربي قد أخذ الوضوح - في كل عصوره سمّة من سماته الفنية المميزة ، حتى لقد اعتبرت النماذج القليلة المتورطة في الغموض المعنى نماذج بعيدة عن بلاغة العرب ، ووضع النقاد لتعقيدها نعوتا سيئة محذرين من التورط في أمثالها . . نعم ليس المراد بالوضوح السفور الكامل والمباشرة المطلقة ، فقد كان كثير من شعر أبي تمام وأبي الطيب وأبي العلاء محتاجاً إلى إعمال فكر وإمعان نظر وإطلاق خيال ، وكان هذا الشعر من غرر الشعر العربي . وإنما المراد بالوضوح البعد عن الإلغاز الذي مصدره عدم اتضاح الفكرة أو عدم تمثّل التجربة ، أو مرده إلى المحاكاة العمياء لبعض الاتجاهات ، أو مرجعة شطح الخيال وتداعى التعابير ، أو تسجيل كلام غريب للفت الأنظار والتمسح بالتجديد . وطبيعي أنه لن تدخل في هذا اللون المنافي للأصالة تلك الألوان من التعابير الفنية الشعرية التي تعتمد - في شيء من الغموض الواعي - على أصول عربية مقررة ، وبهذا لا تدخل في الغموض الملغز الذي يرفض لمنافاته للأصالة . . ومن هذه التعابير الفنية الشعرية تلك التي تعتمد على تراسل الحواس ، فتصف المسموع بما يوصف به الملموس ، وتتحدث عن المسموع وكأنه شيء مشموم ، وهكذا . فهذا اللون من التعابير يمكن رده - بشيء من التأمل - إلى التوسع في الحجاز ، الذي هو وسيلة جيدة من وسائل التعبير الشعري . فحين يقول شاعر عن لحن « إنه لحن أبيض » فيصف المسموع بصفة المرئي ، لا ينبغي رفض هذا بحجة الغموض ، لأنه في

الواقع ليس إلا مجازاً علاقته الجامعة بين المنقول منه والمنقول إليه ، هي الحالة النفسية الواحدة في كل ، فأنا حين أستريح للحن هادئ برى نقي ، تحسّ نفسي نحوه ما تحسه حين تتلقى عيني اللون الأبيض بصفائه ونقاته وبراهته ، ومن هنا أستعير الوصف بالبياض الذي شأنه أن يكون للمنظور ، وأخلعه على اللحن الذي شاء أن يوصف بما يوصف به المسموع . فهذا مجاز بعيد نوعاً ولكنه مجاز على كل حال .

ومثل هذا يمكن أن يقال في كثير من التعبيرات الرامزة والتراكيب الموحية التي تزرعها أشعار الممتازين من المجددين المحدثين الواعين ، والتي لا تكفي في فهمها معرفة المعاني اللغوية ، وإنما تحتاج إلى معايشة لعالم الشاعر ، وتمثل لتجابهة وتصوير لتحليقات خياله . وهذا كله شيء مقبول ولا يتنافر مع سمة الوضوح التي هي معلم من معالم الأصالة العربية . أما ذلك الإيهام الملعز الذي ليس وراءه عمق تجرية ولا انطلاق خيال ولا توسيع مجاز ولا محاولة إيحاء ، فلمّا هوشى بعيد كل البعد عن « الأصالة » في الشعر العربي مهما أريد به « التجديد » وأما مسألة ( استخدام الرموز ) التي أصبحت ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر ، فقد اتضحت بصفة خاصة عند الشعراء المتأثرين بالشعر الأوربي كشعر « إليوت » . وكلمة الحق في تلك الظاهرة — بناء على ما عرفنا من معيار « الأصالة والتجديد » — هو أن تلك الرموز إذا كانت ترجع إلى الرصيد الحضاري الفني العربي ، كانت عنصراً تجديدياً ناجحاً ، لأنه يعمق الإحساس بما يحمل الرمز من طاقات شعرية أو ظلال تاريخية أو إيحاءات فنية ، دون أن يمس الأصالة التي تفرض الحفاظ على الروح والجو العربي عموماً . أما إذا كان مرد الرمز إلى رصيد غريب ، فإنه يخدم « التجديد » ولكنه يسئ إلى « الأصالة » ، حيث يبدو الشعر ذو الرموز الأجنبية — من أسماء وأماكن وإشارات تاريخية أو فنية — وكأنه شعر أجنبي مترجم ، أو على الأقل يبدو وكأن صاحبه

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

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

## توثيق الارتباط بالتراث العربي

- ١ -

لعل من الضروري في مستهل الحديث عن توثيق الارتباط ( بالتراث العربي ) أن نرد إلى كلمة « التراث العربي » اعتبارها ، وذلك بتقريبها من المفهوم العلمي الذي تعطيه ، حتى نصحح هذا الخطأ الرئيسي الشائع الذي تتفرع عنه أخطاء ثانوية عديدة ، كلها تسيء إلى التراث أولاً ، وتجنّي على الحقيقة ثانياً .

أما هذا الخطأ الرئيسي الشائع ، فتوهم أن ( التراث العربي ) هو هذا الأدب الرسمي البلاطي ، الذي يتصل بالملوك والأمراء ، والذي يبعد غالباً عن الصدق في التعبير عن فكر الإنسان العربي ووجدانه .

وأما الأخطاء الثانوية التي تتفرع عن هذا الخطأ الرئيسي ، فأهمها ( أن هذا التراث متخلف رجعي ، وأنه منافق ملق ، وأنه ساذج سطحي ، وأنه شكلي زخرفي ، وأنه سلابي ذاتي ، فهو لهذا كله ليس خليقاً بالالتفات إليه ، فضلاً عن الكلف به ، أو استلهامه والبناء عليه . . وبناء على هذا لا بد للإنسان العربي المعاصر من أن يتجه وجهة أخرى غير وجهة التراث ) . وهذه الوجهة الأخرى قد يختلف في تحديدها أصحاب هذا الموقف ، ولكنهم متفقون على إدرة الظاهر لهذا التراث !!

وواضح مافي قصر ( التراث العربي ) على الأدب الرسمي من خطأ فاحش أو جهل مركب ، أو تأمر مبيت . وذلك أن ( التراث العربي ) إنما هو كل

٥ هذا البحث من بحوث مؤتمر الأدباء السابع ، الذي عقد في بغداد في التاسع عشر من شهر ابريل سنة ١٩٦٩ ، واستمر أربعة ايام . . وتد نشرت البحث وزارة الثقافة العراقية .

با ورثته أجيال الأمة العربية السابقة ، لأجيالها اللاحقة ، أوجيع ماخلفه الماضي العربي التليد ، للحاضر العربي الجديد. وليس ماورثته أجيال الأمة العربية السابقة مقصوداً على الأدب ، وليس كل ماخلفه الماضي العربي هو هذا الأدب الرسمي ، ثم ليس هذا الأدب الرسمي نفسه بالمتسم في جميع نماذجه بهذه العيوب ، التي لا تلتصق أحياناً بالأدب العربي كله ، بل ( بالتراث العربي ) جملة ! ! على سبيل الخطأ أو الجهل أو التآمر .

فالتراث - كما تعرف كل الحضارات - إنما هو المورث الحضاري لأمة ما ، مورثها في العلوم الخالصة ، وفي العلوم الإنسانية ، ثم مورثها في الفنون الجميلة . . أو هو ماضي الأمة في المجالين الفكري والفني على السواء . . وقد اعترف مؤرخو الحضارات في الغرب قبل الشرق بما ( للتراث العربي ) علماً وفناً من قيمة حضارية كبرى ، حيث كان لهذا التراث فضل حفظ الحضارة الإنسانية ، بما كان له من فضل وصل سلسلة هذه الحضارة ، واستمرار حلقاتها . .

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

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

- ٢ -

ولسنا في حاجة إلى القول بأن هذا ( التراث العربي ) بمفهومه العلمي ، إنما يمثل قيمة إنسانية ضخمة ، كما بشكل قيمة قومية خالدة . ولسنا في حاجة أيضا إلى تكرار القول في شمول هذا التراث وتنوعه ، أو في الدور الحضاري الذي قام به في مجاى العلم والفن ، وفي خدمة الروح والعقل . كما أننا لسنا بحاجة إلى بيان فضل هذا التراث - في كل مجالاته - على المجالات العلمية والفنية الغربية منذ أكثر من سبعة قرون . فالمتخصصون في الدراسات المقارنة الغربيون المنصفون ، قد أكدوا فضل ( تراث العرب ) على حضارة الغرب في شتى الفروع العلمية والفنية ، من طب وطبيعة وكيمياء ورياضة وفلك ونبات ، إلى فلسفة وتصوف

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

وقد تعددت أبحاث المنصفين من الباحثين الغربيين في تأثير ( التراث العربي ) على التراث الغربي ، واستمرت هذه الأبحاث من نحو قرنين إلى اليوم ويمكن أن نشير هنا - مجرد إشارة - إلى بعض تلك الأبحاث المتصلة بالجانب الأدبي الذي هو صميم تخصصنا . . فمن هذه الأبحاث ، ذلك البحث الذي كشف به المشرق الأسباني الكبير « أسين بلا ثيوس » عن اعتماد ( دانتي ) في الكوميديا الإلهية على قصة المعراج الإسلامية ، وعلى كتابات عربية أخرى ككتابات ابن عربي . . ومن هذه الأبحاث كذلك ، هذا البحث الذي أماط اللثام عن تأسى شعراء ( التروبادور ) الفرنسيين ، وكثير من الشعراء الغنائيين الأسبان ، نماذج الوشاحين والزجالين من عرب الأندلس . وقد كان صاحب هذا البحث الكاشف هو المشرق الأسباني ( خوليان ديبيرا ) . ثم من هذه الأبحاث بعد ذلك هذا البحث الذي أكد فيه المشرق الفرنسي ( ليثي بروفنسان ) نقل الشعر الأوربي لعدد من المصطلحات العربية ، وطائفة من المعاني وطرائق التعبير العربي ، زيادة على ما عرف من نقله لشكل الموشحات والأزجال وطريقة وزنها وتقفيها ، ١٥ قال به من قبل الأستاذ ( ريبيرا ) وتابعه آخرون كالمشرق التشيكي ( نيكل ) . وأخيراً كان من هذه الأبحاث ما كشف عن تأثير المقامات العربية في نشأة اللون القصصي العربي المسمى ( نوبيل بيكاريسكا ) وقد كان لهذا اللون بدوره أثر كبير في ظهور الرواية الفنية الحديثة ، كما يقول عدد من ثقات الباحثين الغربيين كالأستاذ ( مينندث بيلايو ) مؤرخ الآداب الرومانية والأوروبية المعروف . . وقد عرض الأستاذ ( جونثال بالنتيا ) في كتاباته لألوان عديدة من تأثير العرب في الفكر والفن الأوربي ، وأوضح الصلة بين عديد من الأعمال العلمية والفنية الغربية ومنابعها الحقيقية في ( التراث

العربي ( . وكل ذلك يؤكد القيمة الإنسانية لهذا التراث .

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

أما القيمة – أو القيم – القومية للتراث العربي ، ففي أنه بالإضافة إلى ماتقدم يمثل ماضياً حضارياً مشرقاً مشرفاً . وفي الالتفات إلى هذا ما يمنح الثقة ويقدم ركيزة قوية ، تشحن العزيمة ، وتفتح باب الأمل ، وتحمل على مواصلة العمل . كما أن في الالتفات إلى هذا التراث المشرق ، ما يبطل خرافة أن العرب من جنس أدنى من جنس الآخرين الذين يسطع بريق حضارتهم اليوم ، أو أنهم ساميون أو حاميون متخلفون بشرياً عن الآريين ومن شبه الآريين . فكل هذه الخرافات يبطلها – قبل أي دليل آخر – هذا ( التراث العربي ) الذي أثبت منذ نحو خمسة عشر قرناً أن الإنسان العربي إنسان راق ، متفتح العقل والقلب ، مشارك في الحضارة البشرية بل رائد في بعض مجالاتها ، ومضيف – بأصالة وخصوبة ووعي – إلى بعض مجالاتها الأخرى . وهو آخر الأمر – قد قام بحفظ التراث الحضارى للإنسانية ، وقام على رعايته عدة قرون ، حتى سلمه مصوناً موضحاً نابضاً ، لكي يكمل عليه آخرون شاءت دورة الحضارة أن يلعبوا دورهم في الحقبة الأخيرة ، وأن تكون آفاقهم مشرق الحضارة اليوم ، بعد أن كانت الآفاق العربية مشرق الحضارة بالأمس .

وتمتد هذه القيمة - أو القيم القومية - لهذا ( التراث العربي ) إلى جانب آخر يجدر الالتفات إليه ، وهذه القيمة - أو القيم - تكمن هذه المرة في القسم المتصل بالعلوم الإنسانية والفنون الجميلة ، لأن القسم العلمي البحت قد يغير آخره أولاً ، وقد ينسج لاحقه سابقة ، أما القسم الإنساني والفني ، فهو - غالباً - في نمو مضطرد أو تشكل دائم أو تغير غير ناسخ ، فهو لهذا لا يلغى آخره أولاً ، ولا ينسخ جديدة قديمه . وبناء على ذلك تتضح قيمة الارتباط بهذا ( التراث العربي ) في مجالات العلوم الإنسانية والفنون الجميلة ، حيث يمثل الارتباط باستمرار الوجود العربي محتفظاً بشخصيته الواضحة وكيانه المستقل وقيمته الرفيعة ومثله العليا وأخلاقياته التي تحوى سر قوته وكرامته وأهم مقومات وجوده .

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

وحسبنا هنا أن نستعرض شعارات فحسب ، نشق من خلالها عبير هذا التراث الخالد . . . . . فما أظن أن الحضارات البشرية قديماً وحديثاً عرفت شعار حاكم ديمقراطي أصح من هذا الشعار الذي يقدمه لنا ( التراث العربي ) حين يقول « إني وليت عليكم ولست بخيركم ، فإن رأيتموني على حق فاعينوني ، وإن رأيتموني على باطل فقوموني » . . . . . وما أحسب أن الحضارات الإنسانية في ماضيها وحاضرها اهتدت إلى شعار لقاض عادل أنبل من هذا الشعار ، الذي يجليه لنا ( التراث العربي ) حين يقول « آس بين الناس في مجلسك

ووجهك ، حتى لا يطمع شريف في حيفك ، ولا يبأس ضعيف من عدلك .. ولا أرى أن الحضارات الغربية والشرقية في أممها ويومها قد رفعت شعارا لمحارب فارس أقوى من هذا الشعار الذي يسطره ( التراث العربي ) بحروف من لُحَب ، وذلك حيث يقول : « المنية ولا الدنيا ، استقبان الموت خير من استدباره ، الطعن في ثُغَر النحور ، أكرم منه في الأعجاز والظهور » . ولا أعتقد أن الحضارات – منذ كانت حضارات – قد آمنت بشعار للمجتمع الإنساني المتكامل ، يمكن أن يرقى إلى هذا الشعار المضيء الذي خطه تراثنا بحروف من نور ، وهو هذا الشعار الذي يقول :

فلا نزلت على ولا بارضى سحائب ليس تنتظم البسلاد

وليس من شك أيضا في أن الفن العربي بكل أجناسه من أدب وموسيقى وعمارة وزخرفة ، إنما يمثل شخصيته هذه الأمة ويعكس وجدانها ويحفظ قيمها ويعمق الإحساس بمثلها . وإذا كان تعبير الفنون الإبداعية والتشكيلية عن هذه الشخصية والقيم والمثل إنما يأتي عن طريق الإيجاء والإيماء ونقل الجوهري ، بالنعمة أو الخط أو اللون أو الحجم أو المساحة ، وما إلى ذلك من وسائل وأدوات الفنون الإبداعية والتشكيلية ، فإن تعبير الأدب عن شخصية الأمة العربية ووجدانها ومثلها إنما يأتي عن طريق اللفظة المفصحة والعبارة المفهومة .. ومن هنا ليس يخفى ما يكون وراء الارتباط ( بالتراث العربي ) الفنى عموماً ، والأدبي خصوصاً من ارتباط بأصالة الشخصية العربية ، في قوتها ولجبابيتها ، وحرمتها واستقلالها ، وعقلانياتها وعاطفياتها ، ونبلها وشجاعتها ، وإيثارها وإنسانياتها ، وغير ذلك مما وعى التراث الأدبي القديم الذى خلفته عصور الازدهار من قيم إنسانية وعربية خالدة .

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

خاضها الإنسان العربي قرونا في معاناة متصلة ، وخرج منها بأشكال ونماذج وصلت - في كثير من الأحيان - إلى درجة عالية من الفن ، واستطاعت أن تؤثر في أشكال فنية أوروبية أو تكون أساسا لها ، كما أعترف بذلك علماء الدراسات المقارنة المنصفون من الغربيين . . فالتفت الفنان العربي إلى هذا التراث الفنى إنما هو فى الواقع التفت إلى منابع ثرة من منابع الإلهام، التى لا تستغنى عنها عملية إبداع فى مجال . . والحاجة إلى ذلك قد تكون أمس . فى تلك الفنون الحديثة التى نقلناها - فى صورتها الفنية التامة - عن الغرب . فإن محاولة هضم تلك الفنون ، وتأصيلها بتلوينها بعناصر تراثية عن إخلاص ووعى وفنية ، يهبها أصالة وسمتا عربيا ويبعد بها عن المذاق الغرب الذى قد لا يلائم الوجدان العربى فى كثير من الأحيان . وفى هذا المجال يمكن أن نذكر - على سبيل المثال - بعض فوائب الموسيقى الغربية ( كالأوبرا ) . فنقل هذا اللون من الموسيقى إلى مجالتنا الفنية العربية، ومحاولة إخضاع أوزان شعرنا وطبيعة لغتنا وروح موسيقانا إلى ما يقتضيه هذا الشكل الموسيقى الغربى فى صورته التى عرف بها عند أصحابه، يُنفرد منه الكثيرين من المتذوقين العرب ، رغم ماله من قيمة فنية عالية، كما يُنمقد موسيقانا كثيرا من روحها وطابعها، اللذين يجب أن يحافظ عليهما فى أية عملية اقتباس أو إلقاء .

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

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

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

ومعروف أن هذا الاستخدام إنما هو محاكاة - في كثير من الأحيان - لمن اشتهروا به من شعراء الغرب مثل « في . إس . إليوت » ، غير أن استخدام « إليوت » نفسه لا يخطئه التوفيق عادة ، لأننا يستند فيه إلى تراثه غانبا . أما استخدام بعض شعرائنا للرمز اليوناني والأسطورة الأجنبية ، فهو كثيراً ما يخطئ التوفيق ، لأنه لا يستند إلى « التراث العربي » وإنما إلى التراث الذي يستند إليه « إليوت » وغيره من شعراء الغرب ، ممن يفيد منهم هؤلاء الشعراء العرب المجددون

توفيق حيناً وبإخفاق في كثير من الأحيان . وليس من شك في أن من أهم عوامل التوفيق أن يعتمد الشاعر العربي المجدد على « التراث العربي » لكي يختار منه أساطيره ورموزه ، متوخياً انتقاء أكثر ذلك دلالة وملاءمة ورصيدا في نفوس المثقلين من القارئ والسامعين .

على أن ذلك لن يتم على الوجه الأكل قبل الارتباط « بالتراث العربي » من جانب المنشئ والممتق على السواء، المنشئ لكي يحسن الاختيار والاستخدام من التراث، والممتق لكي يتحقق عنده ما أراد المنشئ أن يحقق لديه .

- ٣ -

ولست أريد أن أمضى في تعداد قيم التراث الإنسانية والقومية والفنية ، التي يحققها الارتباط به ، ولكني أريد أن أنبه إلى أنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عنده ، أو أن نتعبد به . فالارتباط بالتراث لا يعني شيئا من ذلك على الإطلاق ، وإلا نكون قد حكمنا على أنفسنا بالتوقف بل بالموت . إن معنى الارتباط بالتراث أن نظل على ارتباط وجداني به كإرث خلفه الآباء ، وأن نكون موقنا منه كوقف الابن البار مما يخلفه له أبوه الطيب . إن واجب الابن البار يحتم عليه الحنو والتعاطف مع هذا الموروث ، مهما كان فيه مما يستحق الترك أو التبديل أو التطوير . فطبيعي أن من مخلفات الأب ما يكون باليا بحيث لا يعود صالحاً للانتفاع به ، وأن من مخلفاته ما يكون قويا بحيث يظل صالحاً للإفادة منه ، وطبيعي أيضاً أن يكون من مخلفات الوالد ما يكون مقدماً بحيث يتحتم الموت دونه . فهما تفاوتت أقدار قيمة هذه الموروثات التي يتركها الأب ، فإنها تبقى آخر الأمر جزءاً من هذا الأب أو عطاءه الذي أسداه ، ويتحتم على الابن البار أن يكون موقنه من بقايا أبيه أو من عطاءه ، لا يقل بحال عن الارتباط الوجداني الذي يدعو إلى الاحترام والتعاطف ، والذي تتفاوت فيه درجات هذا الاحترام والتعاطف بين رعاية ذكرى الأب حتى في الشيء القديم البالي الذي لا غناء فيه ،

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

ومن هنا لا يحتم الارتباط « بالتراث العربي » أن نلتزم بكل ما يقدم فكراً وفتياً . فلنا - بل علينا - أن نداوم درسه والنظر فيه وعرضه على ما قدم العالم علمياً وفتياً . ثم نأخذ في حياتنا من « التراث العربي » العلمي ما لا ترفضه المكتشفات الحديثة الأكثر تقدماً ، كما في مجالات العلوم والرياضيات ، . كذلك نأخذ في حياتنا من « التراث العربي » الفني ما لا يصدم قيمة إنسانية مقررّة . وما لا يعوق خطوة قومية متطورة ، ثم نضيف إلى ذلك كله ما وصل إليه الإنسان في كل مكان من نتائج رائعة في الفكر والفن . فاتبعين نوافذنا وعقولنا وقلوبنا جميعاً على ما تريح الإنسانية في تطورها الرائع من مكاسب تتضاعف وكل يوم . على أن يتم ذلك كله ونحن مدركون لحقيقتنا العربية بكل ماضيها وتطورها وحاضرها ، ولكل مشكلاتنا الزمانية والمكانية ، ولكل مقوماتنا الدينية واللغوية والتاريخية . . أقول هذا لأذبه إلى حقيقتين اثنتين ، الأولى : إنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نحمد عند هذا التراث ، والثانية إنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجح ، مولين الظاهر لهذا التراث ، وإذن فالصريق القاصد أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق ، بحيث نرتبط دائماً بما يفرض من مقدسات وقيم ، وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائماً عرب ، وعلينا أن نلتزم بما تفرضه علينا عروبتنا من خصائص لا حقيقة لنا بدونها . وبعد ذلك نحضي مع ركب التقدم الزاحف محتفظين بربابتنا وشارائنا وسمتنا وكل ما هو رمز لحقيقتنا وعقيدتنا وقيمنا ، بهذا لا نضل الطريق ، ولا تتمزق جموعنا بين الشرق والغرب ، ولا تدوب صلابتنا ، في عالم مهما صقل ونعم ، فهو لا يعرف إلا ذوى الصلابة ، ولا يحترم إلا من لهم شخصية مستقلة يفرضونها عليه .

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

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

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

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

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

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

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

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

أن يترك ما وراء ذلك في بطون الكتب الخمقة المنشورة كأثار علمية وفنية وحضارية ، لها قيمتها التاريخية أولاً ، ولها دورها في عمل الدارسين ثانياً ، ولها وظيفتها في ربط سلسلة المعرفة وحفظ التراث الحضارى آخر الأمر .

وبعد ذلك تأتي مرحلة توصيل هذا الصالح الباقي الإيجابي الفعال من هذا التراث ، إلى شتى مجالات الحياة العربية ، ومختلف مستوياتها . فمن الواضح أن ما بذل حتى الآن من جهود مشكورة لإحياء «التراث العربى» إنما ينتهى بتقديمه إلى الدارسين أو المتخصصين ، بل أحياناً لا يصل إلى هؤلاء أو هؤلاء ، وإنما يقع في بعض المخازن أو يعلوه التراب على أرفف بعض المكتبات . والواقع أنه لا يمكن أن يتم الارتباط بالتراث وجدانياً ارتباطاً يحقق ما يقصد إليه من وراء هذا الارتباط ، إلا بوضوحه - أو على الأصح وصول صفحاته المشرقة - إلى الجماهير على اختلاف مستوياتها ، فكراً وسناً واتجاهاً . ومن هنا يجب التفكير جدياً في أن نتجاوز بالتراث مرحلة التحقيق والطبع ، وحتى مرحلة الدراسة والانتخاب ، إلى مرحلة البث والجمهرة إن صح هذا التعبير . وأقصد بذلك أن نبث الرائع الفعال من التراث إلى الجماهير العربية على كل المستويات ، لكي يؤدي دوره - الذى ألمنا ببعضه - أداء مرضياً ، بحيث يكسب هذه الجماهير العربية الثقة بماضيها ، ويعينها على إصلاح حاضرها ، ويبسط أمامها الأمل في مستقبلها ، وبحيث يربطها بجدورها التى تضرب في أرضها ، ولا يدعها تجمع تمنة مرة وسرة أخرى ، وبحيث يمنحها شخصية عربية فيها أصالة القديم وجدة الحديث ، وفيها قبل ذلك ملامحها المستقلة المميزة .

وفي هذا المقام يمكن أن أنبه إلى الدور العظيم الذى يمكن أن تقوم به أجهزة الثقافة والإعلام في هذا السبيل ، من كتاب وصحيفة وإذاعة وتليفزيون ومسرح وسينما . فمن الميسور أن يختار كل جهاز ما يناسب طبيعته ، ويقدم ما يتفق ورسالته .

فالكتاب مثلاً له مجاله المدرسي الذي يمن أن يختار من التراث ما يناسب التلاميذ في مراحلهم المختلفة . وله كذلك مجاله العام ، الذي يمكن أن يعنى بالتأليف المتصل بالتراث وشخصياته ونصوصه وروايعه ، مما لا يجعل مادة هذا التراث العربي غريبة على المثقفين العرب ، الذين بدأ بعضهم ينفصل عنها ويوثق صلته بتراث اليونان أو الرومان أو الأنجليز أو الفرنسيين أو الألمان أو الروس أو غير هؤلاء وأولئك .

والصحافة أيضاً لها دورها المأمول في بث التراث وجههرته ، من الممكن أن تعنى بالتعريف بهذا التراث وروايعه والكتابة عن رجاله والإشادة بصانعيه ، ومن الممكن أن تصيف الصحافة إلى ذلك تخصيص أعمدة ثابتة أو أبواب يومية لعرض مختارات من التراث ، تتمتع القارئ العادى وتعمق الإحساس عنده بأصول فكره ووجدانه ، وتجسم أمامه قيم آباءه الخالدة ومثل أمته الباقية .

والإذاعة كذلك يمكنها أن تزيد من تقديم البرامج المعتمدة على مواد من التراث ، من أحاديث وتمثيلات وغير هذه وتلك . . ومثل هذا يقال عن التليفزيون وعن السينما وعن المسرح ، فإن أمام هذه الأجهزة مادة هائلة ، أبطالها رجالات هذا التراث من سياسيين ومفكرين وفنانين ، وأحداثها هي تلك الأحداث التي تتوالى عبر خمسة عشر قرناً من الجاهلية إلى أوائل العصر الحديث ، وأماكنها هي هذه الدولة الكبرى ، التي كانت تتبسط رقعتها ذات يوم من شواطئ الأطلسي غرباً إلى حدود الصين شرقاً ، ومن أواسط أفريقيا جنوباً إلى صقلية وإسبانيا شمالاً .

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

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

وأخيراً ، لسنا نعرف مستخفاً بالتراث رافضاً له إلا أحد اثنين ، إما جاهل بما يحوى هذا التراث ، وإما شعوبى ولاؤه لغير العرب ، وكلاهما يجب أن ننبه له وأن نحذر منه ، وإن كنا يسماحة تقاليد « التراث العربى » ندافع عن حرمة فى إبداء رأيه مثل ما ندافع عن حرمتنا فى إبداء رأينا . وليس بيننا وبينه إلا الحججة ودفع الكلمة بالكلمة ، « أدع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة » . « أما الزيد فيذهب جفء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض » .

## تراثنا الأدبي . . والأب الأوربي

— ١ —

إذا كان أدبنا العربي يتأثر اليوم بالآداب الأوربية ، ويستمد منها بعض الخصوبة والنماء ، فقد أثر بالأمس في تلك الآداب تأثيرات منحها القوة ، وأكدت أن الأخذ مسبق بالعطاء . . فالأدب العربي — أيام ازدهاره — قد أقدم لنتلك الآداب الأوربية أشكالاً شعرية ونثرية ، وأوقفها على مضامين إنسانية وفكرية ، وبصرها بأساليب جمالية وفنية ، جعلت كثيراً من كتّاب الغرب تلامذ للكتاب العرب ذات يوم .

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

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

\* انقضى هذا البحث في حلقة التراث العربي بجمعية الادباء بالقاهرة في اناس من شهر  
يوليه سنة ١٩٦٨ ، ونشرته الجمعية ضمن بحوث الحلقة سنة ١٩٧١

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

وقد دخل المسلمون إسبانيا في مستهل القرن الثامن الميلادي ، ودخلت معهم حضارتهم المحلقة بمناحين من العلم والفن . وانتشرت تلك الحضارة في شبه الجزيرة « الإيبيرية » التي تشمل اليوم إسبانيا والبرتغال ، والتي سميت منذ دخلها العرب باسم الأندلس .

ولم تنتشر الحضارة العربية في الأندلس بين المسلمين وحدهم من طائرتين ومواطنين بل انتشرت بين المسيحيين الذين كانوا يخالطون المسلمين ويعايشونهم ويقلدونهم في لغتهم ، بل في ملبسهم وطرق معيشتهم حتى سمو ذلك بالمستعربين . وقد كانت اللغة العربية وأدبها أهم ما تعلق به هؤلاء المستعربون ، لما رأوا أن هذه اللغة هي اللسان الذي عبر عن هذه الحضارة ، والقلم الذي سطرها ، والوعاء الذي احتواها ، ثم لكون أدب هذه اللغة يمثل القمة التي تألقت عليها العربية ، وتبدت في أبي ملاحها وأروع سماتها .

وما يوضح لنا تعلق هؤلاء المستعربين باللغة العربية وأدبها ، هذه الشكوى التي ضجج بها القس الأسباني « ألفارو » القرطبي حين قال : « إن احوائى في الدين يجدون لذة كبرى في قراءة شعر العرب وحكايتهم ، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلسفة المسلمين ، لا ليردوا عليها وينقضوها ، وإنما لكي يكتبوا من ذلك أسلوباً جميلاً . إن الموهوبين اليوم من شبان النصارى لا يعرفون إلا لغة العرب وآدابها . . وهم ينفقون أموالاً

طائفة في جمع كتبها ، ويصرحون في كل مكان بأن هذه الآداب جديدة بالإعجاب .

وكما انتشرت اللغة العربية بأدائها بين المسيحيين المعاشين للمسلمين في الأندلس ، انتشرت كذلك بين اليهود المخالطين لهؤلاء تحت راية إسبانيا الإسلامية السمحة ، فكان المجتمع الأندلسي كله - بما فيه من مسلمين وغير مسلمين - مجتمعاً عربياً في الفكر والثقافة واللسان ، عربى العلم والفن والحضارة على وجه العموم . . وكانت تلك الحضارة المتألقة على أرض الأندلس تمثل أرقى حضارة علمية وفنية عرفتها أوروبا من القرن الثامن إلى القرن الخامس عشر ، وهي الفترة التي أظل فيها الإسلام والعروبة هذه الأقاليم من أوروبا الغربية .

أما المنطقة غير المسلمة من إسبانيا - وهي التي بدأت أول الأمر مهرباً صغيراً في الشمال يلوذ به الأسبان والقوط الفارون من وجه الفتح العربي ، والتي أخذت في الاتساع بعد ذلك حتى تألفت منها دويبة ثم دولة ثم دول مسيحية إسبانية مناوئة للمسلمين على أرض الأندلس . . أقول أما هذه المنطقة غير المسلمة في إسبانيا فقد كانت تسير هي الأخرى على الضوء الذي تشع به منارات قرطبة وإشبيلية وغيرهما من المدن الإسلامية ، الغنية بالعلم ، السخية بالفن . وذلك أن هذه المنطقة المسيحية كانت في ذلك الحين - ككل أقاليم أوروبا - متخلفة ثقافياً وأدبياً ، وكانت الأندلس الإسلامية في القمة من الثقافة والأدب ، حتى لقد قال في ذلك الأب « أوريل » وهو يهاضرننا عن تاريخ الأندلس منذ سنوات في جامعة مدريد : « لقد كان بعض ملوك المسيحيين لا يجيدون التوقيع بأسمائهم على حين كان رجل الشارع في قرطبة يقرض الشعر ويكتب الأدب » .

وطبيعي أن يتأثر المتخلف بالمتقدم ، وأن يعاكي الضعيف القوى ، خاصة إذا أتاحت فرص هذا التأثير ، وتوفرت وسائل هذه المحاكاة . ومن حسن الحظ أن فرص التأثير ووسائل المحاكاة قد كانت أعظم ما تكون إتاحة ، وأكثر ماتكون وفرة . فهؤلاء المستعربون الذين يعايشون المسلمين وينهلون من ثقافتهم وأدبهم ويتحدثون لغتهم ، كانوا ينتقلون بين الأندلس والمناطق المسيحية ، ناقلين معهم ماوعوا من أدب وعلم إسلاميين عربيين . وهؤلاء اليهود المخاطبون للمسلمين والمستعربين في الأندلس ، كانوا كثيرى التأفق والانجبار ، وكانوا يحملون إلى ثقاف الآفاق بضاعة من أنفس الذخائر ، وهى علوم المسلمين وآدابهم .

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

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

وبعد نحو قرنين فتح الملك الأسباني « ألفونسو » العاشر - المقلب بالعم - مدرسة أخرى للترجمة والنقل عن العربية ، وكان مكانها أولاً في مرسية ، ثم أُنقلت إلى إشبيلية . وكان من أساتذتها علماء ومترجمون مسلمون . وظلت هذه المدرسة تُوَازر مدرسة طليطلة في نشر الثقافة والآداب العربية بين المسيحيين في إسبانيا وغيرها من دول أوروبا .

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

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

— ٣ —

ولنبداً أولاً بمحدث الشعر ، ثم نثنى بمحدث النثر ، مكتفين بالخطوط العريضة ، تاركين التفاصيل إلى مجال أفسح ، نرجوا الله أن يتيحہ وأن يعين عليه .

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

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

وعلى هذا النظام من موسيقى الشعر ، الذي هو عربي أندلسي خالص ، سار « ألفونسو » العاشر في أغنياته المشهورة المسماة « كانتيجاس » ، كما سار من بعده الشاعر الأسباني « خوان رويث » - في القرن الرابع عشر - في كثير من أشعاره الغنائية التي ضمها كتابه المسمى « الحب الطيب » . وظل كثير من الشعراء الغنائيين الأسبان يخضعون لنفس التأثير العربي إلى القرن السابع عشر . وكان هذا التأثير جلياً في الشعراء الطوافين المسمين « خوجالارس » ثم في مجالات الشعراء الشعبيين ، أصحاب المجموعات الشعرية المسماة « رومانثيروس » . هذا بالإضافة إلى مجالات الشعراء الدينيين والمتصوفين ، من أمثال « دى هيتا » ومن قبله « ألفونسو » العالم .

ومن العجيب أو هذا التأثير العربي الأندلسي المتعلق بالقالب الموسيقي للشعر ، قد ظهر في الشعر الفرنسي قبل أن يظهر في الشعر الأسباني . فقد ظهر في نتاج الشعراء الجوالين في جنوب فرنسا ، والذين كانوا يسمون « تروبادور » ، منذ القرن الثاني عشر ، حين ظهرت أشعار « جيوم التاسع دوق أكيانيا » وقد أخذت شكل الموشحة الأندلسية العربية . ثم سار عدد من شعراء جنوب فرنسا بعد « جيوم » على الطريقة نفسها ، أو مع تعديل طفيف .

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

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

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

هذا وليس يبعد أن يكون بعض الشعراء الفرنسيين يعرف العربية . وقد قرر المستشرق الفرنسي الكبير الأستاذ « ليفي بروفسال » أن أجزاء بعض الأبيات الشعرية التي حار فيها الشراح لشعر « جيوم » ليست إلا جملاً عربية ، ضمنها هذا الشاعر الفرنسي بعض أغنياته ، بسبب معرفته بالعربية وشعرها . وقد استمر التأثير العربي في الشعر الفرنسي بعد « الروبادور » وظهر بصفة خاصة في الأغنية التي تسمى « روندو » ، وهذه اللفظة تساوى كلمة « نوبة » العربية ، التي تعنى التتابع والتعاقب ، وبخاصة في مجال النغم والإيقاع .

وقد تجاوز التأثير العربي قوالب الشعر الغنائي الأسباني والفرنسي ، إلى الشعر الإيطالي ، وساعد على ذلك ما كان لإيطاليا من صلة قوية بالأدب العربي عن طريق صقلية ، بالإضافة إلى ما كان يأتيها عن طريق أسبانيا . . وقد ظهر تأثير الموشحات الأندلسية في الأغنيات الإيطالية التي تسمى « لاودس » كما ظهر في لون آخر من الشعر الإيطالي يسمى « كنتراستو » ، وظهر أيضاً في نوع ثالث يسمى « بالاتا » . بل مضى التأثير العربي إلى أبعد من ذلك حتى ظهر في لون من الشعر الألماني يسمى « ميني سنجر » وهو عبارة عن أغنيات

قصيرة تشبه في نظام قوافيها الزجل الأندلسي . ومنه بعض أغنيات الشاعر الألماني « هرمان دردامن » .

بل وصل التأثير العربي إلى إنجلترا ، مثلاً في بعض الأغاني القديمة التي كانت تقال للعذراء ، وفي بعض الأناشيد الخاصة بعيد الميلاد الخيد . . بل مازالت بعض قوالب زجلية أندلسية ، باقية إلى الآن في الأغاني الشعبية الأيرلندية والإسكتلندية ، كما يؤكد ذلك المستشرق الأسباني الأستاذ «جونثالث بالثيا » .

ولم يقتصر التأثير العربي في الشعر الأوربي على الشكل أو القالب الموسيقي ، بل تجاوز ذلك إلى المضمون وروح الشعر ومحتواه وبعض طرائق تعبيره . . فقد قرر العالم الأسباني الكبير « رامون ميندنت بيدال » أن مضمون الشعر الأوربي الجانح إلى إجلال المرأة في العصر الوسيط ، ليس له مصدر إلا التأثير العربي . ودلل على ذلك بأن الفلسفات والتقاليد اللاهوتية التي كانت مسيطرة في ذلك الحين على القارة الأوروبية ، كانت جميعها تنظر إلى المرأة على أنها مخاوق دون الرجل ، وأنها أساس المعصية التي اقترنها آدم عليه السلام . ولذا فهي مخاوق سوء الجيلة . . فإذا وجدنا في الشعر الأوربي خلال تلك الفترة تقديراً للمرأة وإجلالاً لها وسموا بها ، وجب أن نرجع ذلك إلى التأثير العربي وحده ، فالعرب - كما تدل أشعارهم - قد رفعوا المرأة مكاناً علياً ، حتى أشكوا أن يصلوا بها إلى مرتبة التقديس .

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

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

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

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

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

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

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

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

— ٤ —

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

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

الدين » . ويقول في مقدمة مجموعته : « إنه جمع حكماً للفلاسفة وأمثالاً عن العرب ، وأحاديث خرافية على ألسنة الحيوان والطيور » . ولما كانت الثقافة العربية هي الثقافة المزدهرة في ذلك الحين ، فإن المؤلف لم يخف الأصول العربية لتقصصه أو حكاياته وأمثاله ، ولم يكتف بالتصريح السابق ، بل جعل الإطار العام للمجموعة يقوم على شخصية أب يدعى بالعربي ، وهو حين يحس بدنو أجله ينادى ابنه وينصحه قاصداً عليه تلك الأقاصيص . . وقد انتقلت هذه القصص التي يجريها هذا المؤلف الإسباني على لسان عربي - ويضم فيها كثيراً من الأقاصيص والأمثال العربية - إلى كثير من المجاميع القصصية اللاتينية والإسبانية . بل إن بعضها نظم شعراً فرنسياً في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كما ترجم بعضها إلى الإيطالية في القرن الرابع عشر ، وإلى لغات أخرى كالألمانية والإنجليزية ، كما يؤكد ذلك العالم الإسباني « جونثال بالثيا » الذي يزيد على ذلك التأكيد قوله : « وقد اقتبس جميع قصاص أوروبا القدامى في العصور الوسطى من قصص هذه المجموعة ذات الأصول العربية » .

وقد يتصل بهذا النوع الأدبي الثرى الهادف إلى التعليم والوعظ ، تلك المجموعات الحكيمية والمثالية التي اشتهرت بخاصة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وفي عهدى « فرناندو » الثالث و « الفونسو » العاشر بنوع أخص . وأغلب تلك المجموعات الحكيمية والمثالية قد عرفها الإسبان عن طريق ماصنفه العرب في هذا الفن ، ومن أشهر هذه المجموعات كتاب « الأقوال الذهبية » الذي قال دارسوه المنصفون من المستشرقين : إنه مقتبس من كتاب الأمثال لأبي الوفاء مباشر ابن مالك . . ومنها كتاب « الأمثال الطيبة » الذي أكد دارسوه أيضاً أنه مجموعة أمثال مقتبسة عن حكم الفلاسفة لحنين بن إسحاق .

وكما تأثر القصص الأوربي الحكيم - أو التعليمي - بهذا اللون العربي ،

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

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

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

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

كذلك أثر كتاب كليلة ودمنة بصورته العربية في القصص الإسبانية الحيوانية ويبدو ذلك واضحاً في كتاب « الققط » وكتاب « الأمثال » ، لسانث دي فرثيال « وفي كتاب « العجائب » « لرايموندو لوليو » وفي كتاب « الكوند لوكارنو » « لدون خوان مانويل » . . ومعروف أن كتاب كليلة ودمنة ترجم إلى الإسبانية في عهد « ألفونسو » العاشر .

ولم يقف التأثير العربي عند القصص التعليمي والحكمي ، أو القصص الحيوانية والوعظي ، ولم يكتف بخلق ما يسمى قصص الشطار أو «نوفيليا بيكاريسكا» التي أسهمت في ظهور الرواية الفنية الحديثة في القرن الثامن عشر ، وإنما وصل تأثير التراث العربي إلى أن أوحى بصنع لون من القصص رائع ومثير ، وهو ما أسماه بالقصص الأخرى ، هذا القصص الذي يختار مجال أحداثه عالمًا آخر غير عالمنا ، كالدار الآخرة بدلاً من الحياة الدنيا ، وكالسماء بدلاً من الأرض ، وكعالم الجن بدلاً من عالم البشر ، فعن تراثنا العربي أخذ « دانتي » « الكوميديا الإلهية » متأثراً تماماً بألوان قصصية عربية إسلامية مشابهة ، وفي مقدمة تلك القصص العربية قصة المعراج الإسلامية ، التي تحكى صعود محمد عليه الصلاة والسلام - ليلة الإسراء - إلى السموات ، ومشاهدته عوالم معينة ، واتصاله بأحداث عجيبة . فتلك القصة هي أول قصة في العربية تتصل أحداثها ومسرح تلك الأحداث بعالم آخر ، وهي أصل كل ما كتب بعدها بالعربية من

هذا اللون من القصص ، كقصة « التوابع والزوابع » لابن شهيد الأندلسي ،  
 وكقصة « الغفران » لأبي العلاء المعري . . ثم هي أيضاً أصل ما كتب بعدها  
 بغير العربية ككوميدبا « دانتي » الإلهية التي أثبت التحقيق العلمي أنه قد  
 أطلع على ترجمة لقصة المعراج ، كانت قد تمت في إسبانيا ، ثم انتقلت إلى  
 إيطاليا في حياة الشاعر الإيطالي الكبير ، كما أكد ذلك مكتشف الترجمتين  
 اللاتينية والفرنسية لقصة المعراج ، وهو العالم الإسباني « خوسى مونيث سانديمو »  
 سنة ١٩٤٩ .

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

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

## موسيقى الشعر

### بين التقيد والتحرر

من قضايانا الأدبية الجادة ، التي يستخدم فيها جدل الشعراء والنقاد جميعاً قضية موسيقى الشعر . . ففريق محافظ ، يرى أن تظل تلك الموسيقى في الحدود التي رسمها الشعراء الأقدمون ، من التزام بحر من تلك البحور التي جمعها الخليل وفصل العروضيون القول في أشكالها التامة وانجزؤة والمشطورة ، ومن التزام قافية واحدة في كل القصيدة أو المقطوعة ، أو على الأقل التزام قافية في كل مجموعة متماثلة من الأبيات التي تكوّن القصيدة . . وأهم حجج هذا الفريق ، أننا نقول شعراً عربياً فيجب أن نحافظ على الخصائص العربية لهذا الشعر . ومن هذه الخصائص ، الخاصة الموسيقية التي توجب التزام بحر وقافية . والالتزام هذا الجانب – كما يقولون – لا يقل عن التزام مدلولات الألفاظ وتراكيب الجمل وإعراب الكلمات . . وأهم مايقول هذا الفريق من دفاع عن هذه الموسيقى ، أنها قد اتسعت لكل أغراض الشعر ، وكانت طيبة أمام التجارب الإنسانية المختلفة ، التي سجلها الشعراء المبرزون في القديم وفي الحديث على السواء . . ويتقابل هذا الفريق المحافظ ، فريق آخر متحرر، يرى أن موسيقى الشعر التي صاغ فيها الأقدمون تجاربهم ، ليست ١٤ يصلح لتجاربنا المعاصرة ، وليست قالباً ملائماً للمحتوى الشعري بعد تطور إيقاع الحياة ، وبعد الوثبات الأخيرة التي وثبها الشعر . لهذا يجب على الشاعر التخلص من التزام مجرعة تفاعيل البحر القديم ، وحسب الشاعر أن يلتزم تفعيله من تفاعيل أى بحر ، يجعلها الوحدة الموسيقية للتجربة المصوغة، وله بعد ذلك أن يصب كل نبضة شعرية فيما

• التي هذا البحث محاضرة عامة في كلية دار العلوم سنة ١٩٥٧ ، ونشر في مجلة الرسالة الجديدة في العام نفسه .

تحتاج إليه من هذه الوحدة ، فتكون الشطرة تفعيلية واحدة مرة ، وتكون اثنتين أخرى ، وتكون أقل من ذلك أو أكثر حسب النبضة الشعرية التي يراد صوغها .. ويرى هذا الفريق أنه كما يجب التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر التقديم ، يجب كذلك التخلص من الزام القافية الواحدة ، سواء أكانت التقفية في القصيدة أم في كل مجموعة مماثلة من أبياتها . وحسب الشاعر عند هذا الفريق ، أن يأتي بالقافية حين يقتضى المحتوى إتيانها ، وأن يتركها حين يفرض المحتوى تركها ، دون تقييد في شيء من ذلك بقلب مرسوم أو قاعدة ثابتة . ويقولون : إن القيود والقواعد ، فضلاً عما تفرضه من رتابة وتكرار تجر كثيراً على المحتوى الشعرى ، وتخضعه إلى مقتضياتها إخضاعاً يجور كثيراً على الشعر كفن . .

والذى لا شك فيه أن الجدل في قضايانا الأدبية خير خصب ، يجنى منه الفن والأدب أطيب الثمار . ولكن الشيء الذى لا خير فيه ولا خصوبة ، هو ما يصاحب هذا الجدل أحياناً من تحمس زائد ، يحكم العاطفة دون العقل ، ويقدم السخرية بدل الدليل . وأخشى ما أخشاه أن تتحول هذه القضية الفنية الجلادة ، إلى مشاجرة خارج المحكمة يخسر فيها المتناضون والحق جميعاً ! ! .

فأنت تجد أكثر المحافظين يرمون المتحررين بالكسل والإفلاس والعجز ، ويصنمون شعرهم بنعوت منها المرء والغناء والعبث ، وإن أحسنوا التعبير قالوا إنه شعر منشور أو نثر مشعور أو سجع كهانى . ثم يستشهدون على أقوالهم بأسوأ مظاهر من نماذج لهذا الشعر الحرى . وما أكثر النماذج الرديئة التى سنعفهم بحق ! !

وفي الوقت نفسه ترى أكثر المتحررين يرمون المحافظين بالتخلف والحمود ، ويطلقون على شعرهم شعر التهينة بالعيد ، والتبريك بمولود . وإن خففوا التعبير قالوا عن هذا الشعر : إنه الشعر التقديم أو النظم التقليدى أو الأسطر المحوطة من الوسط . ! ! ثم يستشهدون كذلك بأقبح ما قيل من هذا الطراز . وما أكثر القبيح الذى قيل منه كذلك ! ! .

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

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

أحاسيسهم في نفس قولب امرئ القيس والنابغة؟ أو بعبارة أدق ، أيطالب هؤلاء الشعراء أن يحافظوا على موسيقى أسلافهم الأقدمين رغم اختلاف الزمن والحيل والبيئة ، وغير ذلك من الأمور التي قد تغير الذوق ؟ الحق عندي أن الجواب بالنفي . . وذلك أن موسيقى الشعر ، رغم كونها عنصراً من عناصره ، هي في الحق عنصر جمالي تتفاوت في شأنه الأذواق من جيل إلى جيل ، ومن بيئة إلى بيئة . . فمن حق جيل حاضر من الشعراء أن يخالف جيلاً سابقاً منهم ، فيرى جمال الموسيقى في تتابع النغم لا في تقابله ، أو في توزيعه لا في تركيبه ، أو في حرته دون تقييده . . والحق أن ذلك ليس خروجاً على قواعد صارمة لا يصح الخروج عليها . كما لا ينبغي أن يقارن تحرر كهذا بتحرر مغاير تماماً ، كالتحرر من الإعراب أو المفاهيم اللغوية ، أو نظام الجملة العربية . ذلك أن مخالفة المحدث للقديم في العروض أو في موسيقى الشعر على العموم ، هي مخالفة في أمر ذوق جمالي ، لا تنعكس معه مفاهيم القول أو تضطرب دلالات اللغة .

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

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

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

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

الأعداء » :

أقسمتُ بالشهداء لن يتقدموا فى أرضنا

لن يعبروها فوقنا

لن يعبروا الأرض التى اصطبغت بنور دماثنا

وأخضوضرت أشجارها بدموعنا

أقسم بالنيل المقدس لن يمروا من هنا  
ليدنوا تاريخنا  
ويخضبوا أيامنا  
أقسم بأمصر المجيدة بالكفاح والضحى  
بتراب وادينا الذى بذرته أذرع شعبنا  
شجرا وأفراحا تصفق حولنا  
أقسم بالفجر الذى بعثه مصر مؤذنا  
لطلائع الأحرار تستبق السنا  
لكتاب الفولاذ كخطف بالضياء الأعز  
أقسم لن يرد الغزاة مياهنا  
لن يستبيح الغاصبون حقولنا  
لن يقتلوا أطفالنا  
لن يقهروا الشعب الأبي المزمنا  
فلقد غرسنا فى الحقول سلاحنا  
شجرا مرير الطعم مسموم الجنى  
لعدائنا . . للظامعين بأرضنا  
لخالب الوحش الكثيب مزجرا فى دورنا  
سندود عن أوطاننا  
بنضالنا ودمائنا  
سندرد ربح الموت عن أزهارنا  
ونصون أفراح الطفولة من أعاصير الفنا  
إننا زكزنا للعدو سلاحنا  
وعلى روايتنا الحصيبة أينعت أعلامنا

وتدفقت أمواجنا  
 أقسمت بالشهداء لن يتقدموا في أرضنا  
 فلسوف تبقى أرضنا  
 خضراء ضاحكة يذهبها السنا  
 ونسيمها الفجري يعتنق الغصون مدننا  
 وغدا يسيل الفجر في طرقاتنا  
 لتغرد الأطيوار في أشجارنا  
 ليطرز النوارثوب حقولنا  
 ليزقزق الأطفال عبر دروبنا  
 وغدا يحيى ابني ويهتف هاهنا  
 أرد الغرابة أبي وصان المواطننا

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

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

زأدها في رحلة العيش شباب وصبا  
 وهبته للذي يرخص فيه الذهبا

للذى يجبس إن شاء التسميم  
 والذى يصنع للناس النعيم  
 وإذا ما امر تخضر الربا  
 للذى يعصر روح الكرم في كل مساء  
 للذى يملك والناس نيام كل شيء  
 للذى ينسج عار الأشقياء  
 وعذاب الأبرياء  
 ثم ماذا  
 ومضت تنشب في قلبي أساها  
 ذات ليل  
 قيدت روجي خطاهما  
 وأنا لست لهما  
 فأنا تحت المساء  
 مثل آلاف البشر  
 نزرع الليل غصونا وزهورا  
 ونجوما في المساء  
 نبذر الليل رجاء  
 ونغني للمطر  
 عبرت في كالنسيمات الرطبية  
 وهي أنثى  
 حلوة العينين كالزهر ندية  
 وحببية  
 وحببية  
 روحها مبهمة الشوق طروبة

وهي كالليل كشيبة  
وغريبة  
وهي في الليل شقية  
وضحية  
نسجت أيامها أيد خفية  
لاتراها  
ويدي تمسح بالحب أساهها  
ودماها  
في ثيابي  
في ثياب البشرية  
وأنا تحت المساء  
مثل آلاف البشر  
نزرع الليل عيوننا  
معدقات كالقدر  
بالذي يصنع للناس الشقاء  
والذي يخنق روح الأبرياء

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

ولولم يحقق الشاعر هذه الموسيقى التي لا بد من تحققها مع العناصر الشعرية الأخرى، لجاء عمله الفني ثراً وجدانياً تصويرياً، هو ما يسمونه بالشعر المشور، أى الذى تنقصه الموسيقى ليكون شعراً حقيقياً. . . واسمع معى هذا النموذج الرائع من هذا الفن الأدبى الذى لا أحب أن يختلط بالشعر، ولا يضيره ألا يختلط بالشعر. . . إنه نموذج لنزار قباني من « مذكراته الأندلسية » حيث يحكى تجربة له أمام بعض آثار الإسلام فى الأندلس فيقول :

ما تمنيت أن أكون عروة فى رداء

خيطا فى رداء

إلا فى المتحف الحربى فى مدريد

الرداء لأبى عبد الله الصغير

والسيف سيفه

السائحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء ولا السيف

أما أنا . . .

فيا بطنى بالرداء . وبصاحب الرداء ألفت سبب

هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم أمام ثياب أبيه الراحل؟

هكذا وقفت أمام الجلام الزجاجى المغلوق،

أستجدى الزركشات

أكل بخيالى النسيج خيطا خيطا

فى أزقة قرطبة، مددت يدي إلى جيبى أكثر من مرة

لأخرج مفتاح بيتنا فى دمشق

مقابض الأبواب النحاسية

الياسمين الزاحف على أكتاف المخادع

وعلى أكتافنا

الغفارة . . طفلة البيت المدللة التي لا تجف لها حنجرة  
 والقاعات . . أواني الرطوبة وغبورها  
 كل هذه الدنيا المطيبة التي حُضنت طفولتي في دمشق  
 وجدتها هنا  
 فيا سيدتي المتكئة على خصائص نافذتها الخشبية  
 لا تراعى  
 إذا غسلتُ يدي في بحيرتك الصغيرة  
 وقطفتُ واحدة من ياسميناتك  
 ثم صعدت الدرج إلى حجرة صغيرة .  
 حجرة شمالية  
 تتسلق شبابيكها الشمس ولا تسأل  
 ويتسلق أستارها الليل ولا يسأل  
 حجرة شمالية  
 كانت أمي تنصب فيها سريري

إن في هذا النموذج الرائع كل عناصر الشعر ما عدا الموسيقى ، وهذا لا يضيره  
 كما قلت . وإنما يلحقه بنوع أدبي غير الشعر ، هو نوع النثر الفني المعتمد على  
 الوجدان والتصوير ، وذلك النوع هو المسمى بالشعر المنثور . .

وإذن فلا بد من الموسيقى ليتحقق الشعر . . على أن تلك الموسيقى المتحررة التي  
 تعتمد على التفعيلة بدل البيت ، وعلى اتفاق القافية بدل التزامها ، هذه الموسيقى  
 لا يمكن أن تحقق وحدها عملاً شعرياً تحريراً بحال . ذلك أنه لا بد من وجود  
 محتوى شعري أولاً . وتعبير شعري ثانياً ، ثم موسيقى شعرية أخيراً . ومن عدم ادراك  
 هذه الحقيقة جاء الزيف ، وظهرت النماذج الفاشلة الكثيرة التي لا يمكن أن

تكون شعراً ولا شيئاً يشبه الشعر . ولا أحب أن أطيل عليك أو أصجرك بعرض نماذج من هذا الشعر المزعوم ، فأنت من غير شك قد شاهدت الكثير من تلك النماذج ونفرت منها كما نفرت ، وأشفقت منها على الشعر كما أشفقت . . ولكني فقط أحب أن أنبهك إلى أن فشل تلك النماذج لا يرجع إلى شيء إلا إلى عدم تكامل العناصر الشعرية التي أشرت إليها غير مرة في هذا الحديث . فبعض تلك النماذج الشعرية المدعاة ، ليس فيه من شيء إلا صورة القصيدة المتحررة . من اعتماد على تفعيلة وتحرر من قافية ، أما ما وراء ذلك فأنت ، تجده أحياناً أسطراً وأنصاف أسطر تحمل بعض معان لمقال سياسي ، أو بعض جمل يمكن أن تكون قائمة طعام . . وبعض تلك النماذج الشعرية الكاذبة ، ليس فيه شيء إلا تناوله لموضوع كفاحي شعبي ، وحشده قوائم من ألفاظ خاصة كالكادحين والطفاة ، واللاجئين والقناه ، وما إلى ذلك من هذه القوائم التي لا يمكن أن تؤلف وحدها الشعر . . على أن بعض النماذج قد يكون فيه محتوى شعري لا بأس به ، إلا أن الموسيقى الشعرية تخفت فيه خفوتاً أو تضطرب اضطراباً ، يخفت معه أو يضطرب المحتوى الشعري نفسه . . فلا بد للشاعر المتحرر الذي يريد النجاح في هذا اللون من الشعر ذي الموسيقى غير الملتزمة ، من أن يلاحظ تحقق العناصر الشعرية جميعاً ، وأن يضع في حسابه العنصر الموسيقي الذي لا يعفيه التحرر من أن يحققه كعنصر أساسي لا يكون شعراً إلا به . . وفي رأبي أن مراعاة القافية نوعاً من المراعاة في هذا اللون التحرري ، يأتي بنوع من الموسيقى أشد أسراً وأكثر شاعرية . فأنا أرى النماذج التي تلاحظ القافية نوعاً من الملاحظة ، أقرب إلى النجاح من تلك النماذج التي لا تلاحظ القافية أصلاً . وحتى في أجزاء القصيدة الواحدة ، نكاد نقف أكثر عند الجزء الذي تتردد فيه القافية أو تبدو على وجه أوضح . وإن شئت فعاود النظر في النموذجين اللذين قدمتهما لك من شعر العنتيل . وإن شئت فاقرأ أشعار نزار

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

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

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

البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين°  
والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين  
أبواب غزة وهي مغلقة على الشعب الحزين  
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين  
وكأنهم قبر تدق عليه أيدي النابشين

\* \* \*

هذى هى الحسناء غزة فى ماتمها تدور°  
ما بين جوعى فى الخيام وبين عطش فى القبور  
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور  
صور من الإذلال فاغضب أيها الشعب الأسير  
فسياطهم كتبت مصائرنا على تلك الظهور

\* \* \*

أقرأت أم مازلت بكاء على الوطن المضاع°  
الخوف كبل ساعدك فرحت تجتنب الصراع  
وتقول لاني قد غرقت وشتت الريح الشرع  
يا أيها المدحور فى أرض يضح بها الشعاع  
أنشيد أناشيد الكفاح وسر بقافلة الجياع

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

يجعله من الشعر القديم . فالتجربة المعيشة والتناول الفني والمنهج الحادف ، كل ذلك يجعل من هذا الشعر شعراً جديداً كأكثر ما يكون الجديدي إشراقاً وانطلاقاً .

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

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

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

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

ثالثاً : ليس الشعر الجديدي مقصورياً على ما صيغ فى تلك الموسيقى المتحررة ، بل هو شئ فوق الجانب الموسيقى بكل أشكاله ، هو المفهوم الجديدي للشعر ،

نجرته وعناصره وبنائه ووظيفته . فسواء أصبح هذا في موسيقى ملتزمة أم في موسيقى حرة فهو شعر جديد .

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

وإلى الشعراء المحيدين من اللوزين جميعاً أرق تحياتي وأصدق حبي . .

## لغة المسرح بين الشعر والنثر

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

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

• نشر هذا البحث في صدر مسرحية أوراق الخريف للشاعر عزيز اباطة سنة ١٩٥٧ ، وذلك مع بحثين آخرين تصدرت المسرحية أيضاً ، أحدهما للأسعاد العنقاد وثانيهما للأسعاد عمر الدسوقي . وكان هذا بناء على رغبة الشاعر عزيز اباطة ، الذي أراد أن يكون تلويحاً مسرحيته نعمة لتقديم دراسات عن لغة المسرح .

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

وإذا كانت قضية المسرحية الشعرية مشكلة معقدة عند غيرنا من الأمم ، فهي في حياتنا الفنية أشد تعقيداً ، وذلك لأن لغة الشعر عندنا تبعد عن لغة الحديث بدءاً شاسعاً ، لوجود مرحلة أخرى بين اللغتين ، هي بدورها محل نزاع ومثار جدل ، وهي مرحلة اللغة الفصحى . فموضوع تلك اللغة وصلاحيتها للمسرح أو عدم صلاحيتها ، يثير جدلاً لا يكاد يهدأ ، ويحدث خلافاً يوشك ألا ينتهي إلى وفاق .

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

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

الحق أن الشعر كان لغة المسرح منذ نشأته عند أساتذته الأوائل من اليونان ، كما كان أيضا لغة المسرح عند رواه الثواني من الرومان ، ثم كان بعد ذلك لغة المسرح في أوروبا كلها في عصر النهضة وعهد الناهضين من الكلاسيكيين . . « فأسخيلوس » حين كتب أول مسرحية فنية لليونان ، كتبها شعراً . ثم تبعه سائر كتاب المسرحية اليونانية ، أمثال « سوفوكليس » و « يوريبديدس » من أصحاب المآسي ، و « أرسطوفان » و « مناندر » من أصحاب الملاحى . . ثم

جاء الرومان ، فساروا على الدرب نفسه في مسرحياتهم ، فلم تشكل لها لغة عندهم غير لغة الشعر ، الذي كتب به أعلام مآسيهم ، أمثال « سنكا » وأعلام ملاحيمهم ، أمثال « بلوتس » . ثم رانت ظلمات العصور الوسطى على أوروبا قروناً ، فحجبت وراءها أضواء المسرح كما حجبت غيرها من أضواء ، ولما أشع فجر النهضة ، وعادت للمسرح أضواؤه ، وازدهر الأدب في عصره الكلاسيكي ، لم يكن للمسرح لسان غير لسان الشعر ، فبه وحده أنطق أعلام عصر النهضة أبطالهم ، وأجرى الحوار زعماء الكلاسيكية على ألسنة شخصوهم ، كما تشهد بذلك روائع قمة الأدب المسرحي « شكسبير » في إنجلترا . وكما تشهد به أيضاً آثار « لوبي دي فيجا » و « كالدرون » في إسبانيا و « كورنى » و « راسين » في فرنسا . .

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

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

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

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

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

وهكذا ترى أدباء عصر النهضة ، وزعماء المدرسة الكلاسيكية قد آثروا الشعر في مسرحياتهم ، لتقليدهم لليونان والرومان أولاً ، ولطبيعة مسرحياتهم ثانياً ، ثم لبعده تلك المسرحيات عن حياتهم المعاصرة آخر الأمر . .

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

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

ثم ظهرت حركة الواقعيين ، كرد فعل لتعالى الرومانتيكيين في الخيال

وتعلقهم بالأحلام وهروبهم من الأرض التي عليها يعيشون . . وقد خالف الواقعيون الرومانتيكيين في كثير من قيم الأدب والفن ، إلا أنهم وافقوهم في الدعوة الى تحرير المسرح من الشعر ، بل لعلهم كانوا أكثر منهم تحمساً لهذه الدعوة ، وأعظم أثراً في تحقيق ما كان لها من أهداف . . فمع الواقعيين زاد نفوذ النثر في عالم المسرح ، وما زال هذا النفوذ يزداد ، حتى استأثر النثر بهذا المجال الفني ، ونحى عنه الشعر تنحية توشك أن تكون تامة . . فمنذ أواخر القرن الماضي إلى اليوم وأعلام المسرح في العالم لا يكتبون له إلا نثراً تقريباً . وهكذا فعل « إبسن » و « برنارد شو » و « بينافنتى » و « موم » وغيرهم . .

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

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

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

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

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

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

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

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

ولكن أى نثر؟ إن هذا السؤال ضروري مادام لنا نثران ، أحدهما فصيح والآخر عامي . . والجواب على هذا السؤال يتطلب كثيراً من الجراءة من جانب

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

والذي لا أشك فيه أنه كما يجب أن يتقاسم الشعر والنثر المسرح بحسب طبيعة المسرحية نفسها ، يجب كذلك أن تتقاسم الفصحى والعامية المسرحيات النثرية ، بحسب طبيعة المسرحية أيضاً . . فالمسرحيات التاريخية كما يصح أن نكتب شعراً ، يصح كذلك أن نكتب بالعربية الفصحى نثراً ، ولا يجوز بحال أن نكتب نثراً عاماً ، أما كتابتها بالفصحى فلأسباب التي سبق أن ذكرناها في جواز كتابتها شعراً . وأما منع كتابتها بالعامية ، فسببه هو أن للعامية دلالات معاصرة تفسد الجوانب التاريخية ، وتجذب الأبطال التاريخيين من ماضيهم الذي نتخيلهم فيه إلى حاضرنا الذي فيه نعيش ، وهذا يمزق عنهم أودية يجب أن تظل زينة لهم كأناس مضوا إلى التاريخ . وليس الأمر كذلك في اللغة الفصحى ، فليست لها تلك الظلال المرتبطة بحياتنا اليومية تمام الارتباط . فننطق الشخصيات التاريخية بها لا يجعل منهم أناساً معاصرين لنا يتحدثون كما نتحدث ويحاطون بالجوانب الغوى الذي به نحاط . .

ومثل المسرحية التاريخية في ذلك . المسرحية المترجمة ، فهي يجب أن تنقل إلى لغتنا الفصحى . ولا يجوز فنياً أن تنقل إلى العامية ، وذلك لأن إنطاق شخصيات أجنبية باللغة الفصحى الملائمة لكل شخصية أمر طبيعي ، ينقل إلى المشاهد صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التي أراد إبرازها المؤلف الأصلي . ذلك أن المشاهد العربي يريد أن يفهم ويتبع الشخصيات في حركاتها وحوارها ، واللغة الفصحى الملائمة لكل شخصية كفيلة بأداء هذا الغرض ، ورغم أنها ليست اللغة التي ينطق بها الأبطال في واقعهم الذي صنعهم عليه مؤلف المسرحية في لغتها الأصلية ، فإن الفصحى لا تفسد الشخصية المسرحية أو تصيبها

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

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

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

ومعد ، فقد طال الحديث وتشعب . ولذا نوجزه في هذه السطور .

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

٢ - بدأ المسرح بتخلص رويداً رويداً من الشعر ، ويحل محله النثر ، منذ بدأت الثورة على الأوضاع التقليدية ، اجتماعية وفنية ، وكان للرومانسيكيين والواقعيين أعظم الأثر في ذلك .

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

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

٥ - يجب أن يظل الشعر لغة المسرح الغنائي ، كما يجوز أن يكتب به للمسرح التاريخي وما يشبهه . وما سوى ذلك من مسرحيات يجب أن يكتب نثراً .

٦ - يجب أن تكون الفصحى لغة المسرح التاريخي والمسرحيات المترجمة . وما سوى ذلك من مسرحيات واقعية معاصرة محامية فلغته العامية .

## الشعر الشعبي الأندلسي

تميز الشعب الأندلسي بسمات خاصة جعلته مجتمعاً فريداً بين مجتمعات الأمة العربية ، وكان للوضع الجغرافي من جانب ، ولتعدد العناصر من جانب آخر ، ثم للظروف الحضارية المختلفة التي عاش في ظلها هذا الشعب ، أبلغ الأثر في تكوين تلك السمات ، ثم في إتضاعها في أدب الأندلسيين وسائر فنونهم . وبخاصة الشعر الشعبي .

فالأندلس تقع في الجنوب الغربي لأوروبا ، وتبعد عن سائر الأقطار العربية في آسيا وإفريقيا بعداً شاسعاً ، باستثناء الشمال الإفريقي الذي لا يفصل الأندلس عنه إلا مضيق جبل طارق .

وشعب الأندلس مزيج من عناصر عربية وافدة من المشرق مع الفتح الإسلامي أو بعده ، وعناصره غير عربية أهمها هذا العنصر الأوربي المحلي الذي كان يسكن إسبانيا قبل العرب .

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

وهكذا كان المجتمع الأندلسي يتسم بشئ من الأزواج العنصرى واللغوى ،

وإن كان العنصر العربي هو الطاقى على السطح ، واللغة العربية هى المسيطرة فى مجال الفكر والثقافة والأدب المستقر المعترف الفصيح .

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

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

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

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

يكون هذا الشعر هو الشعر المتصل بالموسيقى والمرتبط بالغناء .

وهكذا ظهرت الموشحات في الأندلس ، كأول شكل من أشكال الفن الأدبي الشعبي الذي عبر بها المجتمع الأندلسي عن نفسه .

ومن هنا نقول : إن الموشحات قد ظهرت تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية أولاً ، ثم تلبية لحاجة فنية ثانياً . أما كونها تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية : فلأنها قد جاءت معبرة عن الأزواج اللغوي – في الحياة الشعبية – بين اللغة العربية واللاتينية العامية . وأما كون الموشحات تلبية لحاجة فنية ، فلأنها قد واكبت النهضة الموسيقية الغنائية التي وضع أسسها زرياب ، والتي بدأت تصل إلى الذروة منذ أواخر القرن الثالث أي في عهد ظهور الموشحات .

ودليل ذلك كله هو أن للموشحات جانبين تخالف فيهما الشعر المستقر ذي القصائد والمقطوعات ، وهذان الجانبان يتصل أحدهما باللغة . ويرتبط الثاني بموسيقى الشعر ، أي بالوزن والقافية . أما ما يتصل باللغة فخلاصته أن الموشحة كانت – في عهد نشأتها – يتحتم أن يختمها مؤلفها بشطرات من عامية الأندلس ، أي من تلك اللغة التي تجمع بين ما هو عربي وما هو لاتيني . وهذا الختام بسميه الوشاحون «خرجة» . وأما ما يتصل بموسيقى الشعر فخلاصته أن الموشحة لا بد أن تتنوع فيها الأوزان والقوافي بحيث تخرج عن المؤلف في القصيدة من وحدة الوزن ورقابة القافية . .

ولهذا كانت معظم الموشحات تتألف من خمس فقرات رئيسية ، وكل فقرة تتألف من جزأين أساسيين : أولهما تختلف فيه القافية من فقرة إلى أخرى ويسمى غصنا ، والآخر تماثل فيه القافية خلال الموشحة كلها ويسمى قفلاً . . وهكذا يكون الحد الأدنى لمتروفي الموشحة ست قواف . ومن الممكن أن تريد كثيراً إذا كانت نهايات الشطرات الأولى في كل فقرة مغايرة لنهايت

الشرطرات الثانية . بل من الممكن أن تتضاعف وتتعدد . اشاء الوشاح ، إذا ما جعل في فقرات موشحته قوافي داخلية وعدد الأقسام والشرطرات في نظام وتوافق ومعمار موسيقى منوع مرسوم . . .

هذا من ناحية القافية . أما من ناحية الوزن . فالموشحة فيها حرية مرنة وانطلاق موسيقى لا تعرفه القصيدة . وذلك أن الموشحة يجوز فيها أن تنظ من بحر واحد من بحور الشعر في حالة من حالاته الثامة أو المحز وأة أو المشطورة الخ ، كذلك يجوز أن تنظم الموشحة من بحر واحد في أكثر من حالة من حالاته ، بحيث تكون بعض الشرطرات من تفاعيل البحر تامة ، وتكون بعض الشرطرات الأخرى من تفاعيل البحر محز وأة أو مشطورة . وكذلك يجوز أن تنظم الموشحة من أكثر بحر من بحور الشعر ، بحيث تكون شرطرات من بحر الرمل وأخرى من بحر الكامل مثلا في الفقرة الواحدة ، وبحيث يكون الغصن من بحر والقفل من بحر آخر .

وهكذا نجد انطلاقة الموشحات من ناحية الموسيقى ، وتحورها الشديد الذي ليس له ضابط إلا وجوب التقابل بين الأجزاء المتماثلة ، بحيث يجب أن تساوى الفقرة من الموشحة أختها ، ويمثل تقسيم الغصن وأساليب وزنه تقسيم باقي الأغصان وأسلوبها في الوزن . ومن هنا يتمثل في بناء الموشحة الموسيقى معمار فيه حرية من جانب والتزام من جانب آخر ، فالحرية تكون في تصميم الوحدة النغمية التي ستألف منها الموشحة ، وهذه الوحدة هي الفقرة بجزأياها : الغصن والقفل . فللوشاح أن يصمم الفقرة الأولى بحرية كاملة في عدد شرطراتها وطريقة تقفيها ونغمات إيقاعها ، وأما الالتزام فيكون في تماثل الوحدات ، فعلى الوشاح الذي اختار بناء معين للفقرة الأولى من الموشحة أن يصنع الشيء نفسه في الفقرة الثانية وما بعدها ، باستثناء قافية الأغصان التي يجب أن تتغير من فقرة إلى أخرى ،

ولا يصح أن تتماثل القوافي بينها أصلاً .

وهذا الانطلاق الملتزم والتحرر المضبوط في الموشحات لبث حاجة المجتمع الأندلسي الفنية ، إبان نهضته الموسيقية الغنائية . التي عجزت عن مواكبتها القصيدة التقليدية بوزنها الواحد وقافيتها الرتيبة . كذلك عبرت الموشحات بخواتيمها الشعبية غير الفصحى عن ظاهرة الازدواج اللغوي في المجتمع الأندلسي ، وبخاصة في المجال الشعبي ، حيث لم يكن من الممكن أن تقوم القصيدة الفصحى بهذا الدور ، نظراً لطبيعتها الصارمة وروحها التي تغلب عليها المحافظة بل الرسمية في كثير من الأحيان .

وهكذا سجلت لنا الموشحات الأندلسية فقرات من الشعر الشعبي الأندلسي الخالص ، وهي تلك الفقرات التي نجدها في نهايات الموشحات ، والتي يغلب على الظن أنها بدورها أجزاء من أغنيات أندلسية شعبية لم تدون . وإنما حفظت لنا بفضل اقتباس الوشاحين لها ونخم موشحاتهم بها .

ومن أمثلة الموشحات الأندلسية التي تعبر من الشعر الشعبي الأندلسي ، والتي حفظت لنا جزءاً من لغة الشعب ، التي تمتزج فيها العربية باللاتينية العامية . موشحة ابن بقي التي يقول في أولها :

لحظاتٌ بابليةٌ      متعتُ قلبي عشقا  
ولمى ثغر مفلجٌ      لائمي منه موق

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

ألبُ دِبِهَ إشتِ دبه      دِيّ ذَا العننَصَرَ حقا  
بِشترِي مَو المديج      ونشق الرمح شقا

فهذا الختام الذى ختمت به الموشحة مزيج من ألفاظ عربية وأخرى « رومانسية » أى لاتينية عامية . والشطرة الأولى معنا : « هذا اليوم يوم فجرى » ، أى مشرق ، فالكلمة « ألبُ » من الكلمة الإسبانية : Alba بمعنى فجر . . . . والكلمة الثانية وهى « ديه » معناها : يوم ، وهى فى الإسبانية : Dia . . . . والكلمة الثالثة وهى « إشتِ » معناها : هذا ، وهى فى الإسبانية Este . . . . أما الشطرة الثانية معناها : « يوم العنصرة حقا » ، والعنصرة : عيد من أعياد الأندلسيين . والكلمة الأولى وهى « دى » ، معناها : يوم ، ويظهر أنها كانت تنطق : « ديه » و« دى » . . . .

وأما الشطرة الثالثة معناها : « سألبسُ مُدبجى » . والكلمة الأولى منها وهى « بشرى » هى التى صارت فى الإسبانية Vestire أى سوف ألبس . . . . والكلمة الثانية وهى « مو » هى ضمير الملك للمفرد الغائب المذكور . وقد صارت فى الإسبانية : Mio . . . .

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

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

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

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

والأزجال في حقيقتها ليست إلا امتداداً شعبياً للموشحات ، أو اتساعاً للتعبير الشعبي الشعري الذي ضاقت عنه الموشحات ، فاستقل الزجل بمنظومات كاملة بلغة الشعب ، كرد فعل لاستقلال الموشحة كلها باللسان الفصيح . . .

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

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

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

كعيسى الإشبيلي ، وأبي عمر الزاهد ، وأبي الحسن الداني ، وأبي بكر بن مرتين .

وقد كان الزجل - كأى فن شعبي - يعبر عن روح الشعب الأندلسي ، ويعكس طابعه النفسى والسلوكى الخالص ، البعيد عن الرسميات والتقليديات والمواضعات ، التى يعكسها الشعر الفصيح .

كذلك كان الزجل يعبر بلغة الأندلسيين الشعبية ، التى تخالط عناصرها العربية الرئيسية عناصر إسبانية تختلف كثرة وقلّة من نص إلى آخر ، حسب الموضوع والموقف وما يحتاج إليه من وسائل التعبير . ولذا نجد أزجالاً أو أجزاء من أزجال أندلسية تكاد تخلو من الألفاظ الإسبانية ، على حين نجد أزجالاً أخرى تزدهم بتلك الألفاظ الإسبانية التى قد تطفئ على العربية .

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

صرت عازب وكان لعمري صواب      لس نزوج حتى يشيب الغراب  
أنا تاب يا ، لس نقول بزواج      ولا جلسو ، ولا عروس بتاج  
لا رياضة غير اللعب بالزجاج      والمبيت برا ، والطعام والشراب

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

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

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

يا مَطْرِرِ بِنِ شَلْبَاطُ تَنِّ حَزِينِ تَنِّ بِنَاطُ

فليس في الشطرين من الكلمات العربية إلا كلمة يا ، التي هي أداة النداء ، في صدر الشطرة الأولى ، وإلا كلمة حزين ، التي هي الكلمة الثانية في الشطرة الأخرى . أما بقية الكلمات المؤلفة للبيت فهي « رومانسية » أى من عامية اللاتينية ، التي تطورت فيما بعد فصارت قوام اللغة الإسبانية . . . فكلمة « مَطْرِرِ » معناها « أم » ، وقد صارت في الإسبانية madre وكلمة « بِنِ » معناها : أقبلي ، وقد صارت في الإسبانية ven وكلمة « شَلْبَاطُ » معناها : إنقاذ ، وقد صارت في الإسبانية salvado وعلى هذا يكون معنى الشطرة الأولى : « أماه تعالى أنقذيني » .

وأما كلمة « تَنِّ » في الشطرة الثانية فمعناها : جداً ، وقد صارت في الإسبانية Tan .. وكلمة « بِنَاطُ » معناها : متألم ، وقد صارت في الإسبانية Penado

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

هذا ، ومعروف أن الشعر الشعبي الأندلسي قد انتقل إلى المشرق وراج بين المشاركة ، فصار لكل قطر عربي - تقريباً - وشاحون وزجالون . . . ولأن الموشحات أصبحت تؤثر الفصحى ، والأزجال تفضل العامية المحلية ، فقد دخلت الموشحات في كل بلد عربي في نطاق الأدب الفصيح وُسجلت وغنيت وحفظت ثم دُرست ، فظهر كتاب مثل « دار الطراز » لابن سناء الملك يُقعد لها ويدرس ألوانها وقولها . . .

أما الأزجال فقد بقيت - غالباً - في نطاق الأدب الشعبي الذي يتجه أدباء كل قطر عربي بلغة قومهم المحلية ، ولا يُعنى - لذلك - بكتابته وتسجيله غالباً . وهذا بالإضافة إلى ما تفرضه طبيعة اللغات - أو اللهجات - المحلية من عدم شمول الفهم أو عموم الاستجابة ، لأن ما يفهمه الناس في قطر من ألفاظ وعبارات بعينها ، لا يفهمه آخرون من نفس الألفاظ والعبارات في قطر آخر . . . ولذا كان من النادر أن نجد ديوان زجل لزجال قديم كابن قزمان . وإذا وجد صعب فهم نصوصه تجاربه على الوجه الكامل .

ومع هذا قد كان لهذا الفن الأندلسي من الشعر الشعبي أثر بالغ في الشرق والغرب ، أما في الشرق فقد نبه الشعراء في كل إقليم إلى التعبير الشعبي الواقعي . المواكب لحركة الشعب ، والمعبر عن روحه ، والممثل لوجدانه الخالص البعيد عن الرسميات بل المقاوم لانحرافات الرسميات أحياناً . . .

وأما في الغرب فقد علم الشعراء « التروبادور » في جنوب فرنسا ، كما علم الشعراء « الخوجلار » في إسبانيا كيف ينظمون غنائيات راقية القالب الموسيقي والشكل الإيقاعي ، صادقة المضمون الشعري . متقدمة المدف الفني . من المعروف أن القالب النغمي للموشحات والأزجال ، قد كان رائد « التروبادور » الفرنسيين و « الخوجلار » الإسبان ، فيما نظموا من أغنيات متنوعة الأوزان والقوافي ، ذات أغصان وأقفال . ومطالع وخواتيم ، كالتى صنعها الشعراء الأندلسيون . . . ومعروف أيضاً أنه عن طريق الموشحات والأزجال

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