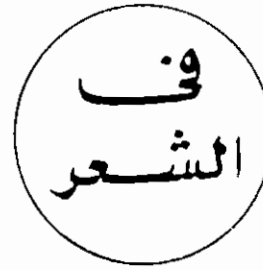

ثورة على أمير الشعراء

* الواقع ان ثورة العقاد النقدية على شعر شوقى ، انما هى فى صحيحها احد ابعاد الثورة العامة التى شنها العقاد ، ولم تكن فى مظهرها الفنى الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد •

obeikandl.com

obeikandl.com

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

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

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

ثار عليه العقاد ، وأعنى به عهد شوقى ، أو العهـــد الذى عاش فيه ذلك الأمير ٠

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد **شوقى** وتاريخ وفاته ، تريـنـــا أن الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة عادلة ، يقع شطرها الأول فى آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شـطرها الأخير فى مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده فى عام ١٨٦٨ ، ووقعت وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين عاما ، قسمت مناصفة بين جيلين ، جيل يولى مع قرن ، وجيل يصعد مع قرن ٠

غير أن خروج شوقى الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع، لايلغى الوراء الشعرى الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين ، فلم يهبط شوقى أرضا خلت تماما من أى نبات شعرى ؛ أعنى لم يهبط « بعصا ساحر وقلب نبى » ليبث الحياة فى أرض خلت من كل حياة ، وانما هبط شوقى ليجد أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل ونقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة هامة من مراحل تاريخنا الثقافى ، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة البعث ، والتى كان « **البارودى** » رائدها على صـــعيد الشعر ، و « **عبد الله فكرى** » رائدها على صعيد النثر ، ومن ورائهمـــا « **الشـيخ حسين المرصفى** » الناقد الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدى ، لم تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع بل كانت استجابة واعية لدواعى الثورة العرابية التى هبت فى تلك الأيام تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها ان صح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك فى المطالبة بالدستور ، أو فى المناداة بالتحرر من السيطرة الأجنبية ، أو فى الثورة على الظلم والسخرة والفساد الاجتماعى ٠

وصحيح أن الثورة العرابية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة ، ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى تقديرها ، فقد استطاع البارودى ان ينقلها فى شعره من « ثورة عرابية » الى « ثورة عربية » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمن بعيد ٠ وهكذا استجاب لحركة البعث التى قادها البارودى شاعر بعد شـــاعر ، حتى كان شوقى الذى أمسك بالخيط من نهايته ليبدأ به بدايـــة جديدة ،

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

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

والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغى أن يؤخذوا الا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم انما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف » ·

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

حاول شوقى أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته الذاتية الخاصة التى تمثلت فيما طبع عليه من سلاسة اللفظ ، وعذوبة السياق ، ورقة النغمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر الأخرى ، التى اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية فى أوروبا · وقد بدأ محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية التى كان يغلب عليها طابع المديح التقليدى ، وهو المديح الذى يستهل بمطالع فى الوصف أو فى الغزل ، ولما كان باب التجديد فى المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شوقى أن يجعل التجديد فى الاستهلال الوصفى أو الغزلى ، على نحو ما فعل فى همزيته المشهودة التى مدح فيها الخديو توفيق والتى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء
والغوانى يغرهن الثناء

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فانصرف شوقى على الفور الى التماس التجديد فى فن آخر لم ترسخ فيه أقدام التقليد ، ذلك هو الفن المسرحى الذى عايشه شوقى فى باريس ، حيث بهرته ساره برنار بأدائها الرائع فى مسرحيتى « كليوباترة » للشاعر المسرحى « اميل مورو » و « جان دارك » لمؤلفها جيل باربيه · وكانت أولى محاولاته مسرحية « على بك أو فيما هى دولة المماليك » التى نظمها فى باريس عام ١٧٩٣ ، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية هى الأخرى لم تحظ بعناية الخديو توفيق ، وبالتالى لم تقدم على المسرح ، فانصرف شوقى عن الفن المسرحى منذ ذلك الحين ، وان عاد اليه بعد ذلك فى أواخر حياته · وحتى فى عودته اليه رأيناه يجارى الكلاسيكيين الفرنسيين فى اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحى ، فيما عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التى كتبها نثرا ، ويجاريهم أيضا فى اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته ، وذلك باستثناء كوميديا « الست هدى » ، التى لجأ فيها الى تصوير قطاع حى من حياتنا الاجتماعية المعاصرة ·

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا الى التجديد ، فتراءى له أن يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر لفرنسي « لامرتين » ، ولكن القصيدة فقدت بعـــد ارسالها الى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم على طريقة «لافونتين» حكايات تروى على لسان الحيوان والطير ، وتخاطب أطفال المصريين ، عساهم يألفون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ فى العربية ما يسمى « بشعر الأطفال » ، ولكن شـوقى لم يقطع فى هذا السـبيل أكثر من خمسين حكاية ، توقف بعدها ليتجه الى معالجة « الشعر التاريخى » فى قصائده المطولة التى استهلها برائعته الشـهيرة « كبـار الحـوادث فى وادى النيل » ، والتى وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن ينفرد وحده فى بابه » ٠

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن شوقى على الرغم من محاولاته فى التجديد ، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكى الذى استهله البارودى فيما عرف بمرحلة البعث الشعرى ، وجاء شوقى ليرتفع به الى ما عرف بمرحلة النهضة ٠ أى أن شوقى لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودى ، كل ما بينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكى القديم والشاعر الكلاسيكى الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبى عند كليهما ، هى نفسـها مقاييس النقد التى نادى بهـا الشيخ حسين المرصفى ؛ ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكى عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثـــة عند العقاد ، وبالتالى كانت الهوة الكبيرة بين شوقى باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكى ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر ٠

والواقع أن ثورة العقـاد النقدية على شعر شـوقى ، انما هى فى صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التى شنها العقاد ، ولم تكن فى مظهرها الفنى الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد ٠ فالعقاد كان يصدر فى هجومه على شوقى ، عن عداء شديد لكل ما ينتمى اليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطنى ٠ ففى الوقت الذى كان العقاد فيه ينتمى الى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب، كان شوقى الذى عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه فى كنف القصر ، ينتمى الى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع ٠ وبينما كان العقـــاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية

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

شاعر العزيز ومـــا
بالقليـــل ذا اللقب

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

التنـاقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقـافية والزعامة الثورية ، مؤكدا ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضاربا المثل على أن المثقفين هم الثوار ، وأن مكان المثقفين ينبغى أن يكون دائمـا فى طليعة الـكفاح الشـورى ٠

لذلك فالثورة العقادية ـ كما سبق أن أشرنا ـ انمـا هى فى محتواها الطبقى ثورة البورجوازى الصغير على الاقطاعى الكبير ، وفى محتواها الأيديولوجى ثورة الفكر الليبرالى الحر ضـد نوازع التقليـد والمحافظة ، وفى محتواها السياسى ثورة الوطنى القومى المثقف ضـد العناصر الدخيلة أو الداخلة المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار الأجنبى ٠

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، ترينا كيف كان التغيير الذى قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخى ، ويدفع اليها تطور المجتمع ، وليس هو التغيير القشرى البسيط الذى يقف عند مجرد التجديد أو الاصلاح ، بل هو التغيير الجذرى العميق الذى يتجاوز هـذا كله الى الثورة التى تقيم حدا بين عهدين ، أو التى تفتح صفحة جديدة فى حياتنا الثقافية ٠ وهذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبـه النقدى الجديد بأنه « **مذهب انسانى مصرى عربى** » ٠٠ انسـانى لأنه يعبر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوهة سواء فى زيف الفن أو فى تمويه الكلام ، كما انه ثمرة تفـاعل المواهب الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم أنفسهم بمصرية هذه الحياة ٠ وعربى لأن لغته عربية : « فهو بهذه المثابة ـ كما يقول العقاد ـ أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنـا الموروث فى أعم مظاهره الا عربيا بحتا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية »

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

حتى – يعد أمير شعراء وحتى يقال : انه عنوان لأسمى ما تسمو اليه النفس المصرية من الشعور بالحياة ٠ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس فى هذه الأبيات فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح ! » ٠

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن المنهج الذى جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى بدأه الشيخ حسين المرصفى ، على نحو ما كان شعر شوقى امتدادا لمرحلة البعث التى استهلها البارودى بشعره ٠وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيرا هادئا وهو بصدد تقييم شوقى تقييما عاما ، واضعا اياه فى اطار عصره ، ناظرا اليه من منظور تاريخى ، فهو يقول عنه انه « كان علما للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية الى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره » ٠

وقبل أن ننتقل من التنظير العام الى التطبيق العينى ، الذى ينصب على أبيات بعينها ،ويتناول قصائد بالذات ، ينبغى لنا أن نتعرف على المستوى الذوقى فى الجيل الماضى ، وأعنى بالمستوى الذوقى مستوى القطب السالب فى عملية التفاعل الثقافى وهو القارىء ، بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبى الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد ، فالشاعر فى رأى العقاد قلما يرتقى بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هى أيام الشباب ، وذلك على العكس من القارىء الذى يمضى فى سبيل الارتقاء ذوقيا وجماليا وعلى المستوى الشعورى ، بحيث يسبق شاعره اذا مضى فى خط سيره الطبيعى ، فاذا حدث تغير فى موقف القارىء من الشاعر ، فليس معناه أن الشاعر قد تغير « فشوقى الأمس هو شوقى اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقى وقتى ومرحلى ، لا يحمل فى طياته عناصر البقاء ، فضلا عن وصفه بالخلود ٠

ونعود الى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضى وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد ، انه كان « عهد ركاكة فى الأسلوب وتعثر فى الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستوية التسوية ، أو بيت سائغ الجرس ٠ فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان » ٠

ومدار الخلاف بين شعر شوقى ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين

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

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

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

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

بناء القصيدة ، لأنها في رأى العقاد ليست البناء العضوى المتماسك أشلاء وأعضاءا ، وانما هي أقرب الى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الواحدة ٠

وحرص شوقى على شكل الشعر ، وان جاء ذلك على حساب مضمونه أعنى حرصه على تجويد لصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى جعله يؤثر من تلك المعانى ما يسهل أداؤه ويحلو صداه ، حتى ولو انتقل به ذلك من النقيض الى النقيض ٠ ويستشهد العقاد على تأكيد هذا المعنى بمسودة لقصيدة شوقى التى نظمها على قبر نابليون ، فاذا به يقول فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الثرى أجزاؤها
وسناها ما توارى فى السنين

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

قد توارت فى الثرى حتى اذا
قدم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقى استباح أن ينقض ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونغمية أوقع ٠ فاذا كان هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحى من الشكل ، وكان العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته الى أية لغة انسانية دون أن يفقد شيئا من جوهره ، على أن يكون شعرا عظيما بحق ، فالنتيجة التى يخرج بها العقاد ، هى أن شعر شوقى لايمكن ترجمته الى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر العظيم ٠

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقته بين « النظم » وبين « الشعر » ووصفه لشوقى بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يدخل فى تفرقة أخرى جديدة ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها الى أن شوقى شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع ٠ فعند العقاد أن شعر « الصنعة » شيء يختلف عن شعر « الطبيعة » ، غير أن شعر الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت الى الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوى الا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالى من رهافة الحس ورقة الذوق ، ومنه ما هو قريب الى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس

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

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

هو بناء من الظلم الا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق

وقوله فى أبى الهول :

تكاد لاغراقها فى الجمو
د اذا الأرض دارت بها لم تدر

وقوله فى عبده الحامولى :

يسمع الليل منه فى الفجر يا
ليل فيصغى مستمهلا فى قراره

وقوله فى رثاء جورجى زيدان :

نوابغ الشرق هزوه لعل به
من الليالى جمود اليائس السالى

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

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

مرحبا بالربيع فى ريعانه
وبأنواره وطيب زمانه

زفت الأرض فى مواكب آزا
ر وشب الزمان فى مهرجانه

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

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

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

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

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

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

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

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

حلم ضطبق على الشـــك عينى
أم أمـــان غيرن ظنى وحدسى
وكأن الايوان من عجب الصنـ
ـعة جوب فى جنب أرعن جلس

وبين ما أسماه « شعوذة » شوقى فى أساه حين يقول للسفينة القادمة الى مصر :

نفسي مرجل وقلبي شـــراع
بهما في الدموع سيري وأرسي

أو حين يقول ان سواقي الجيزة انما تضـج اليوم لأنها تبكي على رمسيس .. !

أكثرت ضجة السـواقي عليه
وسؤال اليراع عنـــه بهمس

أو حين يقول في وصف الأهرام وأبي الهول :

وكأن الأهـــرام نيران فرعـو
ن بيوم على الجبـابر نحس

أو قنـــاطيره تانق فيهـــا
ألف جاب وألف صاحب مكس

روعة في الضحى ملاعب جن
حين يغشى الدجى حماها ويغسى

ورهين الرمـــال أفطس الا
أنه صـــنع جنـة غير فطس

فكل هذه في رأي العقاد شعوذة لا شيء فيها من صدق الاحساس ، ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين كان الفطس من أبي الهول حين بناه أولئك الجنة الذين برأهم شوقي من داء الفطس ؟ وأين الموازين والقناطير من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ ؟ ولماذا تكون القناطير روعة في الضحى وملاعب جنة في الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التي عقدها بين قصيدتي الشاعرين العربي القديم والمصري الحديث ، الى أن المحك في أصالة الأول مرجعه الى قيمة الصدق الفني التي هي أساس الموقف في القصيدة ، والذي هو بدوره باعثها الأول وغايتها الأخيرة . وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عنـد الأخير، التي ينسى فيها الموقف، ويكتفي فيها من نقد الشعر بتذوق الكلام. وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التي أرساها في نظرية الشعر ، والتي مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية الشاعر . وأن الشاعر الذي لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ما هـــو تصحيح لموازين الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهاد العقاد على الوحدة العضوية للقصيدة بقصائد من شعر المتنبى والمعرى وابن الرومى ، كما أن ايمان العقاد بامكان ترجمة الشعر من لغة الى لغة أخرى ، اذا كان شعرا انسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربى فى الوزن والقافية ، وانما معناه نقل الجوهر الحقيقى للشعر ٠

والخلاصة التى نخلص اليها من هذا كله ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى انما هى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعـــا ، فالاقتصار على وحدة التفعيلة على الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة ، لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ؛ هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء ، الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجـــوات ، هو الذى يلفت الانتبـاه أكثر من سواه ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين لشعر الجديد ٠

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لاتقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى ، فاذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى هى كما يقـــول الجدليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فان ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد ٠ أما عن أبعاد هذه الثورة الجديدة ، والمدى الذى قطعته فى مسيرتها الصاعدة نحو تطوير شعرنا العربى وتجديده ، بل وعن الأزمة الابداعية التى يعانيها هذا الشعر بعد أن اتجه أكثر أقطابه الى المسرح ، ولم يبق فى الساحة غير كوكبة من فتيان الشـــعر وصغار الشعراء ، فتلك قضية أخرى تحتاج الى حديث آخر ٠

obeikandl.com

شاعر الالتزام والاغتراب

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

obeikandl.com

obeikandl.com

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » فى « سفر الفقر والثورة » ، وبين « ثورة الخيام » فى « الذى يأتى ولا يأتى » تكمن رحلة فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر **عبد الوهاب البياتى** عبر التاريخ والزمن ·· عبر الانسان والوطن ·· غير الالتزام والاغتراب ·· الالتزام بأنبل القضايا وأشرفها ، والاغتراب فى سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقدم بشتى صوره ، والسلام بكل معانيه ·· التحرر السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، والتقدم العلمى والثقافى والحضارى ، والسلام للفرد والوطن ولمجموعة الشعوب ·

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

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

من هنا لا من هناك ، كان التزام البياتى بواقع مجتمعه ، وما يموج به من معارك وتصطرع فيه من مذهبيات،ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد ، على الأدب أو الفن الصدى ، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه فى أشعاره على منطق العصر ، وحاجات البيئـــه ، ومطالب الانســـان المعاصر ٠

وهكذا جاء شعر البياتى فى شكله ومضمونه تعبيرا أصيلا ومعاصرا عن تجربة خاضها . وانفعـــال كابدة ، وواقع عاشه وعاناه ٠ فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدى ، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجاراة لحركة الشعر الجديد ، وانما هى فى صحيحها مضمون جديد اختار شكله الجديد ، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة ، ورؤاه المتداخلة ، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج ، وعباراته التى يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفر من فوق سطح الورق ٠٠ لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة الثائرة أن يطمسها قالب الشعر التقليدى ٠٠ ذلك القالب الرخامى الأملس الذى يقضى على كل نتوء أو انفعال ، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة ، والصور الشعرية الجديدة ، التى يتألف منها عالم الشـــاعر الجديد ٠ لهذا كان البياتى فى طليعة من حاولوا البحث عن شكل شعرى جديد يفى بتطلعات الشاعر المعـــاصر ، فيعطيه حرية أوسع فى التعبير ، وحركة أعرض فى التصوير،ويخفف من القيود الشكلية التى تعوق احساسه بالجمال ، وتعطل اعجابه بالأشياء ٠

على أنه اذا كان البياتى من أبرز الشعراء الذين سارعوا الى تقبل الشكل الجديد ، فهو فى الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا منبتا عديم الجذور ، فليست ثورته على الشعر التقليدى فى تكسير أوزانه ، بمقدار ماهى فى توزيع تلك الأوزان، ثم فى توزيع القافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك وأعنى به «مضمون» الشعر ٠٠ فالشعر الجديد عند البياتى ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرعية فى شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنتظم قوافيها ، وانما الجـــديد حقا فى شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحيـــاة المعاصرة ، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر ، وتهديفه بحيث يصبح سلاحا فى مواجهـــة قوى الشر والدمار ، وكل ما هو مضاد للحياة ٠

وبمقدار ما يحرص البياتى على الوفاء بمضمون العمل الشعرى ، يحرص فى الوقت ذاته على الوفاء بفنية الشعر ، فاذا كان لابد للشعر لكى

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

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

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

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

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

فالوجودى مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه فى زحام الحياة اليومية ، ولم يعد يشعر بالأنا بل أصبح يشعر باللا أنا ، واللامنتمى مغترب لأن حضارته الروحية داستها عجلات المجتمع الصناعى التكنولوجى ، ولم تعد نتائج أعماله ملكا له ، بل تجاوزته وأصبحت شيئا آخر غيره ، والميتافيزيقى مغترب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا فى عمله ولا فى الآخر مما جعله يسقط ذاته على اله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة ، فاذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الانسان ·· فهؤلاء جميعا غرباء يعيشون فى عالم غريب ·· عالم يناصبهم ويناصبونه العداء ·· عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الاطلاق ·

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

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

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

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

كان زمانا داعراً يا سيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر ساده الظلام

ولكن الشاعر الثورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع عنفا وصلابة ، ومن عتمات الطريق وميضا وثارا ، ومن الكلمة التى لطخ شرفها فى الطين سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم ، يا نارا بلا دخان
ولتسكتى ضفادع السلطان

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ولأن الذى يتكلم هو البياتى من خلال الحلاج ، لا البياتى صريحا ، مباشرا ، فان العذاب يـدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسيا ، ويدفع الى التأمل والتفكير أكثر مما يقف عند حـد الاثارة ، وهكذا نجد البيـاتى فى مطلع القصيدة ، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح «هو» الحلاج الذى كان يمشى فى أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائما يبحث عن الطريق الذى يصلح به أحوال العامة ، ويدخل به الأمن فى نفوس الفقراء ، فهو فى الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذى يشتاق الى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت فى العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدوار
تلطخت يداك بالحبر وبالغبار

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

يا مغلق الأبواب
الفقراء منحونى هذه الأسمال
وهذه الأقوال
فمد لى يديك عبر ستوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف
وليقبل السياف
فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

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

رويت ما رأيت
رأيت ما رويت
كان وياما كان

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

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له : جبان

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

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لسانى
ونهبوا بستانى
وبصقوا فى البئر ، يا محيرى
ومسكرى
وطردوا الأضياف

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

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

فكأن « البياتى ـ الحلاج » هنا انما يحل فى الحياة لكى ينتصر على الموت ، ويحل فى الوجود لكى ينتصر على العدم ، ويحل فى الحرية لكى ينتصر على القيود والأغلال •

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

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

يقوم البياتي برحلة علائية في العصر الحاضر ، يناقش فيها الأمور ويعالج الأشياء ، متخذا من أبي العلاء مرشدا وهاديا على نحو ما فعل شيخ المعرة مع ابن القارح في « رسالة الغفران » وعلى نحو ما فعل « الفلورنسي مولدا لا خلقا » دانتي اليجيري مع أستاذه فرجيليو في « الكوميديا الالهية » وذلك في العصر الوسيط ٠

وتقع القصيدة في عشرة أجزاء لا يؤدي بعضها بالضرورة الى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروي قصة ، ولا يحكي رواية ، وانما هو يختار مواقف أساسية في حياة المعري ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالاتها لتصب في بؤرة شعورية واحدة ، تعطينا في نهاية الأمر الأثر الكلي المطلوب ٠ أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فأشبه بالبرولوج القصير في مسرحية تراجيدية فاجعة ، يصف لنا فساد العصر الذي عاش فيه المعري ، وأدى به الى الاعتزال ، وهو هو فساد العصر الذي عاش فيه البياتي وأدى به الى الاغتراب ، انه عصر القيم النحاسية ٠٠ ظاهرها رنين أجوف ، وباطنها خواء ٠ أما انسان هذا العصر ، فهو فارس النحاس الصدىء ، الذي فقد صوته ، وفقد معه فجره وضحاه :

والباب أغلقت الى الأبد
ثلاثة منها أطل في غد عليك
مقبلا يديك :
لزوم بيتي وعماى واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل سجونه الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطي حدود وعي الذات ، وذلك لكي يلتزم بمشكلات الكل ، ويعانق قضايا المجموع ٠ فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئا ٠٠ أي شيء ، لأن الحياة ما هي الا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتي الشهيق والزفير ، أحدهما وحده اختناق، وكلاهما معا حياة :

يدي ـ التي استرجعتها
أمدها ، لتنفخ الحياة في الجماد
لتزرع الأوراد
أمدها للشمس والريح والمطر
لاخوتي البشر

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

قافية الهمزة كانت بغلة عرجاء ·
يركبها الأمير كل ليلة ليلاء
كل القوافى أصبحت ، يا سيدى ، كالبغلة العرجاء
كان زمانا داعرا ، كان بلا حياء

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

كانت تقيء حقدها على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال ·
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

رأيتهم فى مدن العالم ، فى شوارع الضباب فى السوق ، فى المقهى بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير

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

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
تملأ الأكواب
ويبعث الغنى
فآه ثم آه يا صبابتى وحزنى

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

الموت عدل ـ حسنا ـ فليضرب الشاه على قفاه
حتى يموت ، ولتكن عادلة ـ يا سيدى ـ الحياة .

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

والأرض ، رغم حقدكم ، تدور
والنور غطى نصفها المهجور

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

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

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

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

ـ مولاى ! قال التجم لى ، وقالت الأقدار
بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار
وان هذى النار
الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان
تصدع الايوان
واحترقت أوراقنا الخضراء فى الحديقة المعطار
والعندليب طار
ـ مولاى : لا غالب الا الله
فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الخيام ، ولد فى نيسابور ، ولد كما يولد كل انسان ، ولكنه لم يعش كما يعيش أى انسان ٠٠ فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادى وروحى على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقى ، والامتهان لقيمة الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة ٠ ولكى لا يدافع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البياتى الى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة ، نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة بطله الخيام ، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية وأعمق شاعرية :

ـ يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزائن الأسرار
أبحرت السفينة
تبحث فى الأصقاع عن مدينة
لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه

وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة ، يعود الى المضمون الفكرى فيؤكده من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة

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

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

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

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

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

ــ أهذه الآلام ؟
وهذه الشجون والأصفاد ؟
شهادة الميلاد ، يا خيام
فى هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين احداهمـــا خارجية والأخرى داخلية ، فسجون الخيام وأصفاده فى الخارج ، يقابلها عزلة الشـــاعر واغترابه فى الداخل . ومع اختلاف الأيام الا أن الآلام واحدة · وهكذا يلجأ الشاعر فى تأكيد مضمونه الفكرى الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج ·· بين الذات والموضوع ·· بين الوجه والقناع ، ولكنه لا ينسى أن يرتد الى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكده فى كل مرة بأسلوب جديد ؛ فهو فى هذه المرة الثـــالثة يســـتخدم المأثور الدينى المستخلص من الكتاب المقدس ، والذى يتمثل فى عبارة السيد المسيح·· « الكل باطل وقبض الريح » ·

ـ مولاى ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

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

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

الشاعر الفارسى القديم هى هى مأساة الشاعر العراقى المعـــاصر · لأن المأساة لا تزال مستمرة ، وان تخفت فى ثوب عصرى جديد :

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

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

يحرقون ليضيئوا : شرف الانسان
أن لا يموت ضائعا منسحقا مهان
كالكلب تحت عجلات العار
وأن يعيش فى خطوط النار
منتصرا ، حتى وان حاقت به الهزيمة

فالهزيمة فى ذاتها لا تهم ، وانما المهم هو الوعى بالهزيمة من أجل أن يكتسب الانسان عمقا جديدا ، ومن أجل أن ينطلق الانسان نحو غاية بعد مدى ·· نحو اعادة بناء الحياة · فالنصر بلا معاناة نصر ســـاذج رخيص ، اما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعى العميق ، ومع ذلك فالبطولة ليست فى الهزيمة ولا فى الانتصار ، وانما البطـولة فى التضحية والنضال ·· فى الثورة أبدا :

معجزة الانسان ان يموت واقفا ، وعيناه الى النجوم

وأنفه مرفوع
ان مات ـ أو أودت به حرائق الأعداء ٠
وان يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم
وأن يكون سيد المصير

هذا هو عبد الوهاب البياتى ٠٠ الشاعر الذى جعل من حياته مدادا لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا فى معركة الحرية والتحرر ، الحرية من أجل الوطن ٠٠ والتحرر من أجل الانسان ٠

obeikandl.com

شاعر الكلمة والموت

* الكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى « القيمة » والقيمة المطلقة ، التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة التى هى بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة .

obeikandl.com

obeikandl.com

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

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

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

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

« قد خبت اذن ، لكن كلماتى ما خابت
« فستأتى آذان تتأمل اذ تسمع
« تتحدر منها كلماتى فى القلب
« وقلوب تصنع من ألفاظى قدره
« وتشد بها عصب الأذرع
« ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع
« الا أن تسقى بلعاب الشمس
« روح الانسان المقهور الموجع » .

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

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

أما مذهبه الصوفي فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، القول بامكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو مايعرف « باسقاط الوسائط » ، ثم القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو مايعبر عنه «بحلول اللاهوت في الناسوت» ، وبذلك يصبح اول الدليل الذاتي الحي على الله « هو ٠٠ هو » ٠ ومن ثم يقول : « أنا الحق » ٠ غير أن الحلاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق ، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وانما حرص على أن ينزل الى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالكون ملىء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية ٠ ولذلك آثر الحلاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا في معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، وسوطا سليطا على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمحبة في الانسان ٠ اسمعه يقول لصاحبه الشبلي وهو يحاوره :

« ياشبلي

« الشر استولى في ملكوت الله

« حدثني ٠٠ كيف أغمض العين عن الدنيا

« الا أن يظلم قلبي ؟ »

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

« هل تسالني ماذا أنوي ؟

« أنوي أن أنزل للناس

« واحدثهم عن رغبة ربي

« الله قوي ، يا أبناء الله

« كونو ملثه

« الله فعول ، يا أبناء الله

« كونوا مثله ...

« الله عزيز يا ابنـ »

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

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصـوفى العظيم صرخة احتجاج اجتماعى على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخليه عن واقع عصره ؛ وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة ، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظة لا الكلمة ، والعبارة لا الاشارة ، ويحيلون روح الانسان الى سـطور جوعى ، وألفاظ عطاش . وفى خلاص بطولى رائع ، الكلمة فيه مجعولة للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للاصلاح ، شنها الحلاج حربا ضـارية على الصوفية من أهل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام ٣٠٩ هجرية ، التى ضربوه فيها وصلبوه ، وقطعوا رأسه . وألقوا بأشلائه فى ميله نهر دجلة .. تلك هى قصة حياة الحلاج ، وتلك هى مأسـاة موته .. فكيف استقبلها شـاعرنا المسرحى صـلاح عبد الصبور ؟

فى صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصرى ناضج ، جمع صـلاح عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد . وهو اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخـلاقة من تطورنا المسرحى ، أن يتجه شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى ، فيعمل على تقييمها تقييما جديدا ، فى ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضـا على ربطها بوجداننا الحاضر ، ربطا مسرحيا يمكننا من معايشتها والاتحاد بها فى حركتنا الفكرية الراهنة . وكان توفيقا من الشـاعر أن وقع على

حياة خصبة مليئة بامكانيات العرض الدرامى كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشـــهاد ، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء ٠

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ، ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله ت ٠ س ٠ اليوت فى مسرحية « جريمـــة قتل فى لكاتدرائية » ، التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس ساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاده من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، أو بين القيم لاجتماعية والقيم الخالدة ٠

ولكن صلاح عبد الصبور كأى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو ٠٠ حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه ٠٠ حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الارادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى والحقيقة من حيث هى اصلاح اجتماعى ٠ أو باختصـــار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة ٠ وكلها مضـــامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه ، وتلح على وجدانه المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الخصبة من التراث ، ليقول من خلالها كل ما يحسه وما يراه ٠ ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأســاة الحلاج ، يسقط الكثير من فتات الحياة اليومية ، محتفظا باشد اللحظـات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ؛ فضلا عن قدرتهـا على تجسيم الحدث وتطوير الصراع ٠

وهذا شىء مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا فى التراجيديا ، وتعبيرا عن المفهوم الدينى عند شعب الاغريق ، غير أن أرسطو لم يلزم الكاتب التراجيـــدى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وانما ألزمه فقط بعدم التغيير فى وقائعها، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر ٠ وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن

الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة وخاصـــة بالجنس البشرى كله ، وذلك مما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وما نجح صلاح عبد الصبور فى تجسيده فى « مأساة الحلاج » ، فعندما يصـــل الصراع الى الذروة فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى ، نحس وكأننا مع الحلاج فى قلب الحدث ، وكان مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى انسان نبيل وشريف ؛ اسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المآسى العالمية :

« لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة
« من عجزى يقطر دمعى
« من حيرة رأيى وضلال ظنونى
« يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
« هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟
« اذ أخفى عنى قدره
« أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة
« والافكار المشتبهة ؟
« أم هو يدعونى أن اختار لنفسى ؟
« هبنى اخترت لنفسى ، ماذا اختار ؟
« هل أرفع صوتى ،
« أم أرفع سيفى ؟
« ماذا أختار ؟
« ماذا أختار ؟

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

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

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

من نهاية الأحداث ليعمق الاحساس المأساوى بهـذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدا فاجعا منذ البداية · لذلك كنت أفضـل لهذا المنظـر أن يقـوم بذاته منعزلا عن بقيـة المناظر الأخـرى فى نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بها ارتباطا عضـويا ، ولا يؤدى اليها بالضرورة ·

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

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

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

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

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

فخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة ، والتى يقول فيها :

« ألا تعلم ان العشق سر بين محبوبين

« هو النجوى التى ان أعلنت سقطت مروءتنا

« لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا

« دخلنا الستر ، اطعمنا واشربنا

« وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا

« وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا

« فلما أقبل الصبح تفرقنا ،

«تعاهدنا ، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر » •

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

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

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنـــا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته
واذا أبصرته أبصرتنـــا

وقوله :

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

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

« غضبى لا يبغى ان يصبح بل أن يستأصل » . فيسأل الحلاج : « من تبغى أن تستأصل ؟ » فيجيب السجين : «الأشرار» . فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : « وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار ،من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف نقضى على الشر لكى يسود الخير .. بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر ؟» . «**بالسيف المبصر**» . ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة بصدد الخلاف بين على ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لى بالسيف المبصر .. ! من لى بالسيف المبصر .. ! » .

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

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

الحارس : اصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس : اصرخ .. لن اسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدى ، صوتى لا يسعفنى

الحارس : قلت اصرخ .. انت تعذبنى بهدوئك

الحلاج : فليغفر لى الله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبغى أن أصرخ ·· فأقول ·· ؟

ان الغاية القصوى لكل عمل تراجيدى ، هو أن يثير فينا انفعـــالى الخوف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكثرسيس » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشرى ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهمنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا · ان البطل هنا أقرب الى الفكرة أو المعنى ، منه الى الفرد أو الانسان ، فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى ، يجعل المضروب هو الجلاد ، والجلاد هو من يعانى آلام الضرب ·

هذا التناقض الفكرى ، هو الذى نلتقى به على مستوى التنـــاقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير ، من فصل « الموت » · انه منظر المحاكمة، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن ســليمان وابن سريج · وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تقسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، لخفف بالتالى من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى ، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على اســتبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأيى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق انسانية البطل ، و مداد المسرحية بامكانيات أكبر للتفتح الدرامى · ولكن شاعرنا المسرحى شاء ان يلتقى بلوركا على الطرف الآخر من قوسّ الطيف المسرحى ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالى ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة · المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق ! تراجيديا انسان يموت ، ومهزلة قضاه يجدلون من أحكام الشرع حبل المشــنقة · انهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم الا مرضاة السلطان · غير أن أحد هؤلاء القضــاة وهو ابن سريج ، يصحو فيه الضمير ، وينتفض فيه المعنى ، فيأبى أن تصبح قاعةالعدل وكرا للسماسرة ، ومغارة للسارقين ، فينسحب من المحــاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين ايديهما مضرجة بالدم ، من قبل ان تنطق ألسنتهما بحكم الموت · وتمضى المحاكمة أليمة غاشمة حتى تصل « الحبكة » المسرحية الى ذروتها ، حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه الآلام ، وفى الانتصار الحقيقى لقوى الخير · ويبلغ الشاعر المسرحى قمــة نجاحه فى بلورة هذا الصراع وتجسيمه ، وفى ابراز العناصر التراجيدية

الخاصة بالرحلة المطهرية للروح ، وهى الرحلة التى خرج منهـــا الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقى السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره ٠٠ حياة القديسين والشهداء ٠ وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، الى وهج المضمون وحرارة الشعر ، الى دفء الكلمة ومأساوية القصة ٠ فمأساة الحلاج هى مأساة انسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبى حتى يصلح ٠٠ يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا متفولا برتاج ذهبى ؟ » ، ولا بزعيم حتى يثور ٠٠ يثور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتعس ان نلقى بعض الشر ، ببعض الشر ، ونداوى اثما بجريمة » ٠ اذن فليرتد الى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص: فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بثائر حتى يدعو الى ملاقاة الشر بالشر ٠٠ انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولايملك معها الا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا ٠ اسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا أملك الا أن أتحدث
« ولتنقل كلماتى الريح السواحة
« ولأثبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية
« فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
« يستعذب هذى الكلمات
« فيخوض بها فى الطرقات
« يرعاها أن ولى الأمر
« ويوفق بين القدرة والفكرة
« ويزاوج بين الحكمة والفعل ٠٠ »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا يبدو بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكمالا للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب ٠٠ التحكيم ٠ ويكون التحكيم حكما بادانته ، واباحة دمه ، والالقاء بأشلائه فوق صفحة النهر . أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التضحية بحياته لـكى

تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقى شهيدا للكلمة ·· الكلمة التى كانت فى البدء ، والتى ينبغى أن تكون فى الختام ·

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعمق وأرشق مسرحية شعرية تضاف الى مسرحنا الشعرى الحديث ·· انه اذا كانت محاورة الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأناجيل من المسيح الشهيد الأول للايمان ، ففى رأيى أن هذه المسرحية بوسعها أن تجعل من الحلاج فى واقعنا العربى ، أول شهيد للكلمة ! ·

obeikandl.com

obeikandl.com

شعر المسرح والشعر فوق المسرح

* الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هى اللمسة الذهبية التى توجت انتصارات الشعر الجديد ، والتى لم تجعل من هذا الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية .. محمومة أو فاترة ، بل جعلته شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التى فتحت أمامه آفاقا واسعة .. واسعة الى أقصى حد .

obeikandl.com

obeikandl.com

الظاهرة الجديدة فى حياتنا الأدبية هى دخول الشعر الى المسرح ، لعنى استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى · وهذا ما رأيناه فى عدة تجارب طليعية استلهمـــا عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيتيه الرائدتين : « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، واستمر بها تجيب سرور فى مسرحيته الشعرية « ياسين وبهية » ، وتمادى فيهـــا صلاح عبد الصبور بمسرحيته الواعدة « مأساة الحلاج » فضلا عن محاولات لخرى ظهرت مثل مسرحية « محاكمة فى نيسابور » للشـــاعر عبد الوهاب البياتى ، وأخرى فى طريقها الى الظهور مثـل أوبرا «سولارا» ، الشعرية لمشاعر محمد الفيتورى ، وهكذا أحس جمهور المسرح ــ قراء ومشاهدين ــ لن أفقا جديدا للشعر العربى قد فتح، وأن مرحلة جديدة فى تطورنا المسرحى يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية · تلك التى تستطيع الوقوف فوق خشبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المثول بين ضفتى كتاب ·

والواقع أن هذه الظاهرة لم تتفش فى حياتنا المسرحية وحدها ، لكننا نشاهدها أيضـــا فى المسرح العالمى كله · فالمسرح العالمى المعاصر يمر الآن بهذه التجربة ·· تجربة المسرح الشعرى ، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء أودن وايشروود وكلوديل وأبوليتير وكوكتو ولوى ماكنيس وكريستوفر فراى فضلا عن الشاعر العظيم ت · س · اليوت ·

والحقيقة ان « التجربة الشعرية » فى المسرح المعاصر ، تجربة ذات وجهين : الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر · ففيما يتعلق بالدراما نجد ان تجربة المسرح الشعرى ليست جديدة كل الجدة بقدر ما هى حنين الى الشكل الاغريقى القديم ، أو « تعصير » للدرامـــا لاغريقية وبعثها فى ثوب عصرى جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما شعرية مصداقا لقول المعلم الاول ــ أرسطو ــ « لن الشعر أعلى طبقة وأقرب

الى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر ان يعبر عن الاشياء ذات الطبيعة العالمية ، فى حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة» ٠

وذلك يعنى أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ سوفوكليس حتى اليوم ٠٠ وبعد اليوم ٠ وهذا ماتنبه له الكاتب الألمانى الكبير أوتولودفيج فى محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » ٠ وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته فى الأدب الغربى على يد اليوت فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته فى الأدب العربى على يد العقاد فى قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » ٠ ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم فى مجال التعبير فلن تصل الى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة ، تثيرفينا أحاسيس غامضة مبهمة ، وتترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء ٠ لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أعنى أن يتحرك فى اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصب فى قالب الدراما التى تتعمق فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الانسانية جمعاء ، فأوديب شخص معين وهيبوليت كذلك ، الا أن الانفعالات التى تثار لا تخص لأوديب وحده أو هيبوليت فى شخصه ، وانما تخص الجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وقد أشار اليه المعلم الاول فى كتابه « فن الشعر » حينما قال : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر ، ومؤلفات هيرودت يمكن أن تنظم شعرا ، ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لاينقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم ٠ أما الفرق الحقيقى فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ما قد يحدث » ٠ والخلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه فى الغنائية دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته ، وتقارب صوره وتكرار رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى أعماق نفس الانسان ٠

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

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر **أحمد شوقى** فى طوالع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف محمود أمين العالم عدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شوقى ويواصلها عزيز أباظة ، وكتلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه ، وكتلك المدرسة الرمزية التى يمثلها بشر فارس وسعيد عقل · على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا ينفرط مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة · لذلك الحت الحاجة الى وجود مسرح شعرى يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى ·· فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمى المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أى بصبه فى قالب الدراما التى يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، الى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » فى مسرحنا المصرى ، أعنى أن يكون اتجاها رابعا يوازى الاتجاه الكلاسيكى الذى بدأه وأنهاه توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعى الذى استهله نعمان عاشور ومضى فيه لطفى الخولى واستنفد غايته عند سعد الدين وهبه ، ثم الاتجاه التعبيرى الذى افتتحه رشاد رشدى واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم · أقول ان الحاجة ألحت الى وجود المسرح الشعرى الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها ، والذى يعد عبد الرحمن الشرقاوى المسئول التاريخى عنه ، على أننا اذا انتقلنا من المحيط الخارجى الى قلب التطور الفنى فى حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نشهد فيه مرحلتين متميزتين ·· الأولى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فوق المسرح » والاخرى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فى المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية «مأساة جميلة » ، وتمثل الثانية مسرحية « الفتى مهران » · وعند كل منها نقف وقفتين تختلفان طولا وعمقا ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدى: هل المسرح الشعرى شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما أو مطلقا أو حرا الا وسيلة من وسائل التعبير ·

الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هى «اللمسة الذهبية» التى توجت

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

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

ومن هنا كان فشل المسرح الشعرى عند كثيرين من شعرائنا الكبار ·· عند أحمد شوقى الذى لم يوفق فى خلق لغة المسرح الشعرى ، وعند عزيز أباظة الذى بحث عنها طويلا ولم يجدها ·· وظلاهما الاثنان رهينى مجموعة من القصائد الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون أن تشكل نسيجا أساسيا فى بناء المسرح الشعرى · ومن هنا أيضا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وانما هو اختلاف نوعى، أو هو الاختلاف بين المسرحيـة التى لا تحيا الا بين ضـفتى كتاب ، والمسرحية التى يمكنهـا أن تقف فوق خشبة المسرح ·

ان عبد الرحمن الشرقاوى بطاقته العاطفية الدافقة ، واحساسـه الفنى الغزير ، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعرى ، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهـذا الفن المجيد ، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة ، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت ، الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى · وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر فى الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أترانى طفلة ما زلت ·· جاسر فى غد ·· عندما يرتفع الزيتون فى خضرته ·

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر ·
عندما تنتصر الثورة ·· فابكونى وقولوا : لم تمت ·

عزام : سنقول : انتصرت !

جاسر : قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير ·
وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير ·
لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة ·
لا ·· وآلام البطولة ·
لن تموتى يا جميلة ·· لن تموتى يا جميلة ·

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يضع يده على هـذه اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرا رائعا ، وتصور

المواقف تصويرا أروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضـوعية خلق ذوات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التي تتشابك حيواتها ، وتتعامد مصائرها من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى • كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذى نسمعه انما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر •

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

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

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

والمسرحية من حيث المضمون ، دراما ثائرة كتبها شاعر تقدمى ملتزم استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعلى فى النضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لارغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها فى وجه جلاديها ببطولة وعدالة وشرف · وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوجيهى » الهادف ، الذى يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقيم الدليل على فعالية الكلمة ، ومسئولية الفنان ·

غير أن عبد الرحمن الشرقاوى بقدر ما كان موفقا فى لغته الشعرية من حيث نغمية الشعر وتلوينه ، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص والأحداث ، بقدر ما خانه هذا التوفيق فى عرضه للحدث الدرامى ، عرضا يتفق ومواضعات المسرح بوجه عام ، فبدلا من الفكرة المحورية التى تدور عليها أحداث المسرحية ، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتتباعد مرة أخرى ، لأن خطة عامة لاتنظمها ، ولأنها لاتتطور تجاه هدف بالذات ؛ وبدلا من استلهام ثورة الجزائر ككل ، ثم تجسيدها فى شريحة جزئية مكثفة ، ينبع من داخلها الحدث ، ويمضى فى تطوره الدرامى المرسوم ، وجدنا وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « مجزرة القصبة » ، فضلا عن الكثير من الوقائع التاريخية التى حدثت فى أثناء ثورة الجزائر · وبدلا من رسم الشخصيات جميعا بناء على صراع درامى واضح ، وجدنا التركيز كله ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكأن الشخصيات الأخرى لا هم لها الا اتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين ·

عموما استطاع عبد الرحمن الشرقاوى فى مضمون هذه المسرحية أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هو البطل ، وانما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو انسان تصنعه هذه الظروف ؛ ليس كل انسان بطبيعة الحال ، وانما الانسان الشريف الذى لا يلوثه الزيف ولا يعلوه الصدأ ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالى الذى تخيله **هيجل** فى شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق صهوة جواد » · ولا هو البطل الرومانسى الذى تخيله **كارليل** فى صورة القديس أو النبى أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجى الذى رآه **لمبروزو** على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وانما هو فرد عادى من أفراد الناس، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة، أو جاسر العامل الجزائرى العادى فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية فى موقف من مواقف الكفاح ،

فاستطاعا بعزيمتهما لقوية ومعدنهما الأصيل ، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الانسان العادى بطلا غير عادى ٠

أقول ان الثقوب التى رأيناها فى مسرحية جميلة ، هى التى أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، فلم تتفجر اللغة من من قلب الحدث ، ولا نبع الشعر من النسيج الدرامى ، وانما ظل الشعر والمسرح ــ فى مواضع كثيرة ــ وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » ٠

والذى لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه فى جهده الثانى « الفتى مهران » ، وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكتابها خطوات فسيحة الى الأمام ، محققة كيفا أكثر نضجا ، واسهاما أشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة « الشعر فى المسرح » ٠

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود الى نظرية كوكتو عن المسرح الشعرى ، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية ، وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا ــ كما سبق أن لاحظنا ــ طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها : « فأنا اذن أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيلا سميكة ، دانتيلا مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » ٠ وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مالوفين فى عصرنا هذا ، مالوفين الى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع الى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير اليوت ، فما ذلك الا لأنهم بوعى أو بغير وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح ٠

والسؤال الآن هو هذا ٠٠ اذا كان عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » ٠ واذا كان فى فتاه مهران قد حقق « الشعر فى المسرح » ، فلم ٠٠ أو متى يحقق « شعر المسرح » ؟

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

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

هاشم : سلمى ·· جهزى ·· شايا لمهران ·

مهران : خلى عنك الشاى يا هاشم ·
(لسلمى بخفة) جئينى بكوب من نبيذ الأمراء ·
واعذرينى أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية ·

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك ·
ولشاروت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر ! متى تكتبها ؟

مهران : قضيت طول الليل أسعل ، انه داء قديم ٠

أسامة : هو بصمة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين ٠

عوض : هو ما يخلفه الصراع لنا ٠٠ لنا نحن الضحايا الحالمين ٠

مهران : فى غد نرتاح يا سلمى ٠٠

غدا يخلد القلب الى الراحة ٠٠ هيا ٠٠ النبيذ ٠

ومستوى آخر يرتفع فيه الكاتب الى لغة الشعر العالى الرفيع ، وذلك فى المواقف الكثيفة التى تتشابكت فيها الأقدار ، وتزاحمت الخواطر وهاج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد والفتى مهران ٠٠ الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمـــام الفلاحين ، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ، انه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى « أورست » ، وكبير الآلهة « جوبيتر » فى مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

مهران : أو لا ترى أنى ملك الزمان ٠

ورغبتى ليست تعد ٠

كل الرمال رعيتى ٠٠ كل الرمال ٠

الأمير : فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان ٠

مهران : انى لأشهره على العدوان ٠

الأمير : انى أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك ٠

مهران : لا أنت لست بسيدى ٠

وأنا كذلك لست تابعك الوفى ٠

أنا لســت مجـــدك ، يا أمير ولســت عارك ، لكننى فى الحق كنت وما أزال هنا طريدك ٠

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ، فى أننا ندرك فورا وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو أهم العناصر ، وأما العنصر التراجيدى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث فنتيجـة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى ثوب الواقع الشعرى ٠ والذى وفق عبد الرحمن الشرقاوى فى الوصول اليه ، هو القاعدة النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحا نظريته فى الدراما ، تلك التى تتصل بجماهير المسرح الشعرى ٠ ومؤدى هذه النظرية،

ان المسرحية الناضجة انما تكون ذات عدة « مناسيب من الأهمية ، فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكرا ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل الى الناحية الادبية ، والايقاع لمن هم أشـــد من ســـواهم حســا موسيقيا ، أما الجمـاهير المغرقة فى الاحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة اثر خطوة » ٠

وفى الفتى مهران حقق عبد الرحمن الشرقاوى الكثير من هذه المناسيب فالى جوار العقدة التى توضح ثم تنفرج الى أن نحـدث فى النهاية لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتيان مهران الجسور ، وفتاة الحى سلمى الغجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عمـــدة القرية ٠ والى جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ،هناك الشعر المنغوم الموسوق ، الذى يجرنا على طول المسرحية الى لحظة الايقاع التراجيدى الحزين ٠٠لحظة سقوط البطل وانتهاء المأساة ٠٠ وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماهير فى سياق المسرحية ٠٠ يتكشف لها خطوة فى اثر خطوة ، محدثا لها « متعة الهزة فى الشعور » كتلك التى نراها فى كبريات المآسى الشعرية « أوديب » و « هاملت » و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » ٠

ومرة أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة فى البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنيعة الظروف ، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف ٠٠ وهو ليس الاها هبط من السماء ، ولا ماردا انبثـق من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع فى ظروف أليمة وضاغطة فاستطاع بعزيمته القوية وداخله الأصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله الى ماهو أشرف وأنبل وأليق بالانسان ٠ وصحيح أن البطل يسقط ٠٠ وصحيح أنه ينهار ٠٠ ولكن ســـقوطه وانهياره لا ينتجان عن قدر تحداه ، ولا عن قوى خفية تاصبته العداء ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد ٠ «فالهامارتيا» أو السقطة العظمى، انما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان ٠

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد أن اختار طريق النضال الثورى ، وآمن بحتمية الكفاح المشـــترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وانما خيل اليه ، فى منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يعمل من أجلها ٠٠

قضية الشعب فى صراعه ضد قوى البطش والطغيان ·· ضد الرجعية والخيانه ·· ضد كل ما هو قمىء وزرى · ولكن هذه التنازلات هى التى نحطمه فى النهاية ، وتقضى عليه ، وعلى العقيدة التى آمن بها ، والظروف التى مثلها ، والواقع الذى آذره ووقف الى جواره · ويموت الفتى مهران وعلى محياه الوسيم قسمات أليمة ، ومن شفتيه تخرج كلمات ذبيحة ·· كلمات الانتهاء :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد ·

لم يزل عندى أشياء تقال ·

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

لم يزل فى القلب منى ألف حلم

لم يزل فى الرأس منى ألف شىء

وأنا أمضى بأحلام حياتى ·

أنا ذا ·· أفقد الصحراء والليل وأحلامى وحبى ·

أنا ذا ·· أفقد الصحراء والليل وأشيائى جميعا ·

ولكن الشاعر المنتصر لقضيةالانسان ، المؤمن بعدالة المصير ، يرى فى الشعب وقودا ثوريا لمعركة الطريق ·· لغرس البطولة وانبات الأبطال ·· فالشعب قادر على أن يهب الظروف ·· والظروف التى خلقت مهران لابد وان تخلق غير مهران ، لأنه طالما كان فى الأرض شر ، وطالما كان فى الدنيا قهر ، فلابد أن ينشأ ألف مهران ، ولابد أن تنبت مليون جميلة ·

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