4- إضاءات أدبية

علامات(*)

منذ أن أدركت أننا نعيش فى زمن الرواية، لا يفارقنى هاجس أن الرواية العربية مظلومة من حيث الاحتفاء بها بالقياس إلى الشعر، وأنها لا تزال إلى اليوم أدنى مرتبة منه فى المحافل الرسمية للثقافة العربية. أقصد تلك المحافل التى تعودّت على الاحتفاء بالشعر ديوان العرب، وإقامة المهرجانات المتصلة به، وتشجيع مبدعيه بالجوائز التى يتنافس فيها الأثرياء من الذين يحاولون الانتساب إلى الشعر بمعنى أو غيره. وما أكثر المهرجانات والمؤتمرات الموجودة على امتداد الوطن العربى، وأغلبها مهرجانات ومؤتمرات تتبارى فى الاحتفال بالشعر أو المسرح أو السينما أو الفنون الشعبية، ولكن ليس بينها فى الأغلب الأعم ما يختص بالرواية مع أنها الفن الأدبى الذى يحتل فعليا موضع الصدارة فى خارطة الكتابة العربية.

وأحسب أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن الثقافة العربية التى نعيشها ثقافة يغلب عليها نزوع التقليد، ويتأصل فيها الميل إلى التراتب الذى ينطق أحادية القطب فى الأغلب الأعم، الأمر الذى ينعكس على علاقات الأنواع الأدبية

(*) نشرت بجريدة الحياة 10 مارس 1998م.

التى تتنزل، نتيجة لهذا التراتب، منزلة الأعلى الذى يستأثر بأغلب الاهتمام، وهو الشعر، ومنزلة الأدنى الذى يتدرج هابطا فى الرتبة الأدبية، ابتداء من المسرح والرواية التى تعوّدنا على أن تأتى فى ذيل الاهتمامات الرسمية وقوائم المؤتمرات الأدبية. ولولا بعض الملتقيات القليلة، غير المتكررة، وغير الموثرة فى تقطعها المتناثر ما بين القاهرة وبغداد والرباط وقابس ما شعر المثقف العربى بحضور حقيقى للرواية العربية على مستوى المؤتمرات، ذلك على الرغم من التصاعد المتزايد فى الكتابة النقدية عن الرواية. وهو تصاعد تتكاثف معدلاته الكمية ومؤشراته الكيفية يوما بعد يوم. ويبدو أن الوضع ظل على هذا النحو إلى سنة 1988 على وجه التحديد، وهى السنة التى حصل فيها نجيب محفوظ على جائزة نوبل، ودخلت فيها الرواية العربية إلى الأفق العالمى، فى سياق من متغيرات الإبداع العالمى الذى احتلت الرواية موضع الصدارة فى علاقاته من ناحية، ومتغيرات العالم الثالث الذى فرض إبداعه الروائى حضوره الواعد على المشهد الإبداعى العالمى، فأخذ يحصد جوائز نوبل من ناحية ثانية.

أذكر أننى أشرفت فى جامعة القاهرة سنة 1989 على أول مؤتمر قومى، ينعقد فى القاهرة عن الرواية العربية تكريما لنجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل. وكان مؤتمرا خلف أصداء واسعة فى وقته، نتيجة بحوثه ومناقشاته التى اشترك فيها باحثون من فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق وتونس والمغرب وغيرها من الأقطار العربية، إلى جانب بعض الباحثين الأجانب الذين أذكر منهم بالإعزاز الصديق بدرو مونتابث عميد الدراسات العربية المعاصرة فى إسبانيا وتلميذته النابهة الصديقة كارمن رويث. ولعلى لا أغالى لو قلت إن انعقاد ذلك المؤتمر فى ذروة حماسة الفرحة العربية بنجيب محفوظ كان علامة دالة على الخروج من أسر التراتب

التقليدى للدراسات الأدبية التى ظلت واقعة تحت هيمنة أولوية الشعر لسنوات طويلة، فقد وضع المؤتمر فكرة التراتب بين الأنواع موضع المساءلة على نحو مباشر وغير مباشر، وناقش الفارق بين العالمية التى هى اكتشاف للجذر الإنسانى فى قرارة خصوصية التجربة الروائية والانتشار العالمى الذى هو ذيوع يعتمد على وسائط ووسائل ليست متطابقة ومعنى العالمية بالضرورة. وتوقف الكثير من بحوث المؤتمر عند روايات نجيب محفوظ فى تنوع عالمها الذى لا يفارق وحدته، وفى علاقتها بغيرها من روايات الأجيال اللاحقة التى بدأت من حيث انتهى نجيب محفوظ. وكان واضحا فى البحوث والأوراق معنى الرحلة الرائعة التى قطعتها الرواية العربية منذ بداياتها الأولى فى منتصف القرن التاسع عشر إلى أن وصلت إلى أفق العالمية بإنجاز نجيب محفوظ الذى فتح الطريق واسعا أمام الأجيال التى تعلمت منه.

ولقد تجاور أكثر من جيل فى ذلك المؤتمر. جيل سهير القلماوى التى كانت أول من منح دراسة الرواية العربية شرعية الوجود فى الجامعات العربية، منذ أن أشرفت على الأطروحات الجامعية الأولى عن نشأة الرواية العربية وتطورها. وهى الأطروحات التى برزت بينها أطروحة الدكتوراه التى كتبها عبد المحسن طه بدر تحت إشرافها عن «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر 1870-1938» ونشرها كتابًا بالقاهرة فى أواخر ديسمبر سنة 1963، ممهدا الطريق لأطروحات لاحقة تحت إشراف الأستاذة نفسها، منها أطروحة عبد الإله أحمد عن «نشأة القصة وتطورها فى العراق 1908-1938» التى نوقشت بجامعة القاهرة فى منتصف تشرين ثان (نوفمبر) سنة 1966. وكان إلى جانب جيل عبد المحسن بدر الذى راد الطريق إلى دراسة الرواية العربية بمنهجه التصنيفى (رواية التعليم، رواية الترفيه، الرواية

الفنية) جيل جديد من التلامذة المتشيعين والمتمردين، جنبا إلى جنب مجموعة مغايرة من دارسى الرواية ونقادها الذين اكتمل تكوينهم الثقافى فى علاقات مثاقفة مختلفة. وكان أبرز هؤلاء فيصل دراج الناقد الفلسطينى المرموق الذى ظهر تحليله النقدى اللامع، فى ذلك المؤتمر، متواصلا مع ما نشره من قبل عن «نظرية الرواية عند لوكاتش» (شؤون فلسطينية 1978) و«العلاقة الروائية فى العلاقات الاجتماعية» (الطريق 1981) وواعدا بما نشره بعد ذلك من دراسات فى كتابيه اللذين لم ينالا ما هما جديران به من اهتمام: «الواقع والمثال» سنة 1989 و«دلالات العلاقة الروائية» سنة 1992.

ولا أذكر من المؤتمرات الدالة قبل مؤتمر جامعة القاهرة سوى ملتقيات قليلة إلى درجة لافتة. أولها ملتقى «الرواية العربية: واقع وآفاق» الذى أقيم فى المغرب بإشراف محمد برادة، وشارك فيه بالدراسات والشهادات جمع لافت من مبدعى الرواية العربية ونقادها فى أقطارها المختلفة، ونشرت أعماله فى كتاب يحمل العنوان نفسه عن دار ابن رشد فى بيروت سنة 1981. والحق أن ذلك الملتقى علامة مضيئة فى سياق الاحتفاء النقدى بالرواية العربية، لأنه كان استجابة مبكرة إلى حضورها الواعد، كما كان تجسيدا لحضور جيل الستينيات ومحاولة استشراف أفق كتابته النوعية وحساسيته الجديدة. ومن الناحية المنهجية الخالصة، طرح الملتقى قضية المنهجية فى قراءة الرواية، ووضع موضع المساءلة مصطلحاتها النقدية وأساليبها البحثية وعملياتها التفسيرية، محاولا الوصول إلى شىء من التعميم بتحليل بعض النماذج المتعينة. وطرح قضية الكتابة نفسها، ساعيا إلى تأصيلها من حيث هى منطلق ذاتى لتغيير الوعى الجماعى على أسس موضوعية وبواسطة طرائق جمالية. وتلك قضية فرضت على المشاركين فتح الحوار حول مسألة التصنيف الاجتماعى والفنى للكتابة، وأفضت إلى علاقة النقد بالإيديولوچيا، ومن ثم

تحديد نوعية السلطة الرمزية للكتابة بالمقارنة ببقية السلطات الحقيقية والرمزية.

ويبدو أن نجاح ملتقى «الرواية العربية: واقع وآفاق» أغرى بعقد ملتقى ثان انعقد فيما بين25-28 تموز (يوليو) 1985 فى شكل ندوة أدبية فى إطار مهرجان قابس الدولى بتونس، تحت عنوان: «الخطاب الروائى بين الواقع والإيديولوچيا». وقد شارك فى تلك الندوة بالأبحاث والمداخلات مجموعة متنوعة الاتجاهات من النقاد والروائيين. وتنوعت المداخلات ما بين الخطاب النظرى حول العلاقة بين الرواية والواقع والإيديولوچيا لمحمود العالم والخطاب التطبيقى ليمنى العيد ونبيل سليمان. ونشرت البحوث الأساسية عن دار الحوار بمدينة اللاذقية فى سوريا سنة 1986، فكانت علامة ثانية على تصاعد الاهتمام بدراسة الرواية فى المغرب العربى الكبير. ولم يكن سياق هذا التصاعد بعيدا عن الأصداء المتعارضة للتحليل البنيوى الذى أخذ يهيمن على الكتابات المغربية، ويفرض نوعا من التوجه المغاير لدراسة وظائف السرد ومكوناته البنائية. وقد راد توفيق بكار هذا التوجّه فى تونس على وجه الخصوص، ودفع إليه تلامذته تأليفا وترجمة، فى تتابع أنتج كتاب محمد رشيد ثابت عن «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام» (سنة 1975) وحسين الواد «البنية القصصية فى رسالة الغفران» (سنة 1975) وسمير المرزوقى وجميل شاكر «مدخل إلى نظرية القصة» الذى نشرته سلسلة «علامات» بإشراف توفيق بكار نفسه سنة 1985. وتلك هى السنة التى صدر فيها كتاب محسن الموسوى عن «عصر الرواية» فى بغداد، بعيدا عن الاتجاه البنيوى الذى كان قد أخذ يفرض حضوره تدريجيا على نقد الرواية فى المشرق، ويلفت الانتباه، بواسطة مجلة «فصول» القاهرية، إلى وعود الإسهام البنيوى، ومن ثم إلى أطروحة فريال غزول للدكتوراه من جامعة كولومبيا عن ألف ليلة وليلة (سنة

1977)، فى موازاة أطروحة دكتوراه سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ تحت إشراف سهير القلماوى من جامعة القاهرة سنة 1978. وقد ارتبطت كلتاهما (فريال وسيزا) بمجلة «فصول» منذ أعدادها الأولى التى عرّفت بهما وبغيرهما من الناقدات والنقاد البارزين، اليوم، على امتداد الوطن العربى.

ولا أذكر بعد ذلك سوى بعض الملتقيات العراقية، ومنها الملتقى الذى انعقد فى بغداد سنة 1989 بعد عام من انعقاد ملتقى القصة فى دول مجلس التعاون الخليجى. وقد بلغنى خبره بواسطة الصديق محسن جاسم الموسوى الذى سبقنى إلى الاهتمام بالرواية، وذلك فى سياق اهتماماته الأكاديمية التى كان من بينها محاضراته على طلبة الأدب الإنجليزى فى بغداد منذ سنة 1978، ضمن برنامج الرواية المخصص للدراسات العليا، حيث قام بالتركيز على نظرية الرواية من خلال تطبيقات فى الأدب الإنجليزى. وقد نشر محسن الموسوى بعض هذه المحاضرات تحت عنوان: «عصر الرواية: مقال فى النوع الأدبى» سنة 1985 فى بغداد، مؤكدا أن النوع الأدبى للرواية أثبت قدرة خاصة على أن يكون فى مقدمة الأنواع الأدبية وأكثرها ذيوعا. وإذا كان القرن الماضى قد أوجد اتجاهاته الأساسية فى الكتابة السردية بأنماطها واهتماماتها، فيما يقول محسن، فإن عصرنا الحديث حتم انفتاح الرواية على المتغيرات العلمية والمكتشفات العديدة، وكذلك على وسائل الاتصال لتقييم علاقتها الوطيدة مع الرواية والقصة. ولذلك لا تخلو شاشة التليفزيون فى العالم كله يوميا من عرض معد عن قصة أو رواية، كما أن الإعداد المسرحى للقص أصبح من سمات البث الإذاعى اليومى. ومثل هذا الذيوع من جانب، وروح الانقلاب المستمر فى هذا النوع الأدبى من جانب ثان، يؤكدان حقيقة برزت منذ أكثر من قرنين، وهى أن الرواية تقدر على أن تحمّل نبض العصر الذى هو نبض التغير.

ويبدو أن كتاب «عصر الرواية» لمحسن الموسوى كان مقدمة لملتقى دراسة الرواية والقصة الذى انعقد فى بغداد بعد ذلك بسنوات معدودة، والذى لاأعرف معلومات كافية عنه للأسف. لكن يمكن النظر إليه بوصفه علامة دالة على تصاعد الاهتمام بدراسات الرواية فى الجامعات العراقية والنقد الأدبى العراقى بوجه عام. وهى بداية لا تنفصل عن سياقها الدراسات والأطروحات الرائدة، من مثل دراسة باسم عبد الحميد حمودى «فى القصة العراقية» سنة 1961 ودراسة جعفر الخليلى عن «القصة العراقية قديما وحديثا» سنة 1962 ودراسة المرحوم على جواد الطاهر بعنوان: «فى القصص العراقى المعاصر» سنة 1967 وأطروحة الصديق عبد الإله أحمد «نشأة القصة وتطورها فى العراق» التى حصل بها على درجة الماچستير من جامعة القاهرة سنة 1966 ونشرها فى بغداد سنة 1969، فكانت البداية الأولى للاهتمام الأكاديمى بفن القصة بعامة والرواية بخاصة فى الجامعات العراقية. وهى البداية التى أضافت إليها أطروحة الدكتوراه التى نالها من جامعة القاهرة عن «الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية» سنة 1976، والتى تزامن نشرها وانعقاد ملتقى القصة العراقية الأول فى إربيل (مصيف صلاح الدين) سنة 1977. وقد ظلت هذه البداية محكومة بشروط المشهد الثقافى العراقى، وهو مشهد لم يفارق تركيزه التقليدى على الشعر، والاحتفاء به وحده ضمن الفعاليات المتكررة لمهرجان المربد الشعرى. ويبدو أن شروط هذا المشهد هى المسؤولة عن النبرة غير الحاسمة التى تميزت بها مقدمة كتاب محسن الموسوى عن «عصر الرواية» وعن انصراف الكتاب إلى الرواية الأجنبية التى كان يقوم بتدريسها لطلابه. ومع أن محسن الموسوى اختار لكتابه عنوانا دالا، قياسا على عناوين شهيرة مثل: «عصر العقل» و«عصر الواقعية» وما أشبه، فإن دلالة العنوان ظلت

بعيدة عن الرواية العربية تحديدا، ومنصرفة إلى الرواية الأجنبية فى سياقات الكتاب الذى ظل يفهم «عصر الرواية» بالإشارة إلى الأدب الإنجليزى والأمريكى فى المقام الأول.

ويعنى ذلك أن دلالة «عصر الرواية» من حيث الإشارة إلى الرواية العربية، تحديدا، ظلت مؤجلة سنوات، وأن شيوع الحديث عن الرواية العربية من حيث هى شعر الدنيا الحديثة الذى يستجيب إلى عصر العلم والصناعة والحقائق ظل ينتظر إلى أن تعودت الأذن الثقافية العربية، أولا، على العبارة التى وصفت زمننا العربى بأنه زمن الرواية، وتعودت بعد ذلك على عبارة على الراعى الذى أطلق على الرواية العربية صفة ديوان العرب المحدثين، مستخدما جذر الاستعارة نفسها التى استخدمها نجيب محفوظ حين تحدث، منذ ما يزيد عن خمسين سنة، عن الرواية بوصفها الفن الجديد الذى يوفّق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وكان نجيب محفوظ يدفع فى ذلك الوقت هجوم عباس العقاد على فن القصة الذى شبهه بالخرنوب (قنطار خشب ودرهم حلاوة) مؤكدا أن رواية بأكملها لاتعدل عنده بيتا واحدا من الشعر.

شباب بيرم التونسى(*)

كانت مفاجأة بهيجة أن يهدينى الصديق الدكتور عبد الباقى الهرماسى وزير ثقافة تونس جريدة «الشباب» التى أصدرها بيرم التونسى فى الأشهر الأخيرة من إقامته فى تونس. وقد أعادت وزارة الثقافة التونسية طباعة هذه الجريدة بالتصوير الضوئى، ضمن أنشطتها العديدة، وفى سياق رد الاعتبار إلى بيرم التونسى الذى وجد من بعض أبناء تونس من ينكر عليه نسبه التونسى، لكن لحسن الحظ ظلت الأغلبية المثقفة فى تونس معترفة بهذا النسب ولا تزال. والواقع أن بيرم التونسى (1893-1961) المولود فى العام نفسه الذى وُلِدَ فيه سيد درويش (1893-1923) وبالقرب من الحى نفسه فى مدينة الإسكنَدرية، ظل معتزا بأصله التونسى، وحين قاده المنفى إلى أرض أجداده، سعى إلى معرفة جذوره العائلية، ولم تنقطع صلته بالموطن الأول الذى هاجر منه الأجداد إلى مدينة الإسكندرية، مثل عشرات غيرهم، واستقروا فيها، فأصبحت الإسكندرية - ومن ثم مصر - موطنهم الذى لم ينفِ عنهم صفة الأصل الأول، بل تقبلها القبول الحسن الذى انبنى على فهم رحبَ لمعنى المواطنة.

(*) نشرت بجريدة الحياة 4 أغسطس 2004م.

ولا أدل على ذلك من أن صفة التونسى فى لقب بيرم لم تطلق عليه إلا فى مصر، وغالبا بعد عودته من منفاه الطويل، أما فى تونس فقد ظل اسمه محمود بيرم، وبقى كذلك إلى أن غادر تونس إلى لبنان، حيث قضى فى ربوعه بعض الوقت قبل أن يتسلل إلى مصر، ويدخلها متنكرا إلى أن حُلَّتْ قضيته بفضل بعض أولى الأمر الوطنيين، فأصبحت إقامته رسمية، بوصفه حاملا جواز سفر تونسيًا، وظل كذلك إلى أن كرَّمته حكومة الثورة المصرية، ومنحته الجنسية المصرية بعد عامين من قيامها فى تموز (يوليو) 1954، ولم تتردد فى تكريمه بوصفه واحدا من الذين تصدوا لبطش الملكية، ممثَّلة فى الملك فؤاد الذى هجاه بيرم أقذع الهجاء، غير مفلت فى تمرده أعوان الفساد الذين رأى فيهم أذرع أخطبوط الاستبداد. وقد ظل بيرم يهاجم هذه الأذرع التى ظلت تطارده من بلد إلى بلد، أو من منفى إلى منفى، تاركة فى داخله شعور المرارة الذى ينطوى عليه المنفى. وهو الشعور الذى دفعه إلى أن يقول هذه المقطوعة:

الأوله آه، والتانيه آه، والتالته آه

الأوله مصر قالوا تونسى ونفونى

والتانيه تونس وفيها الأهل جحدونى

والتالته باريس وفى باريس جهلونى

الأوله مصر قالوا تونسى ونفونى جزاة الخير وإحسانى

والتانيه تونس وفيها الأهل جحدونى وحتى الغير ما صافانى

والتالته باريس وفى باريس جهلونى وأنا موليير فى زمانى

وقد فرحت بهدية عبد الباقى الهرماسى لسببين. أولهما ما رأيته فى إعادة طباعة جريدة «الشباب» من دلالة التكريم لهذا الشاعر العظيم الذى لا ينكر

أصله التونسى إلا ظالم، ولا يتجاهل دوره فى النهضة التونسية إلا جاحد. ومن الإنصاف أن تحتفى تونس بالشاعر المنسوب إليها، حتى لو كان مولده ووفاته وأكثر سنوات عمره فى مصر التى تربَّى فى ثقافتها، واكتمل وعيه فى صراعاتها الاجتماعية والسياسية، وفى تياراتها الأدبية والفنية. ولا أعرف ما الذى يمنع أن يكون محمود بيرم تونسى الأصل، وتونسى النشاط الذى امتد لخمس سنوات من عمره قضاها فى تونس، فقد جاء إليها من منفاه فى باريس فى أواخر كانون أول (ديسمبر) 1932، وظل فيها إلى أن طردته سلطات الاحتلال منها بوصفه شخصا غير مرغوب فيه، وأعطته مهلة أربعة أيام فقط، إلى يوم رحيله الموافق الاثنين والعشرين من نيسان (أبريل) 1937.

ويعنى ذلك أن بيرم التونسى قضى فى تونس حوالى خمس سنوات من عمره الذى امتد إلى ثمانية وستين عاما، وأنه وصل إليها من باريس وعمره حوالى تسعة وثلاثين عاما، وتركها مضطرا بعد أن جاوز الأربعين، وبعد أن أصبح طرفا فاعلا فى الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية. وكان من الطبيعى أن يقترن هذا الوافد من باريس بالطليعة التونسية فى كل مجال، فعرف أبا القاسم الشابى وأصبح من أشد المعجبين به، فى السنتين الأخيرتين من حياة الشابى، وأسهم فى الاحتفاء به بعد وفاته. وفى جريدة «الشباب» نفسها كتب مقالا عن الاحتفاء بالشابى شاعر تونس الأكبر إلى اليوم. وعرف بيرم - فى سنوات تونس - جماعة «تحت السور» الثقافية الطليعية، ومنهم على الدوعاجى ومحمد العريس، ومصطفى حريف، والهادى العبيدى، وعبد الرازق كرباكة، وعمر الغرايرى، ومحمد شريف المقرانى، واقترب من الجناح الجديد فى الحزب الدستورى الذى قاده الحبيب بورقيبة الذى كان من المعجبين ببيرم. وقد حاول بورقيبة وأقرانه فى الجناح

الصاعد من الحزب الدستورى تبنّى قضية بيرم، ومواجهة الحكم الصادر بترحيله، لكن بيرم - فيما يبدو - آثر الرحيل، تاركا فى تونس أحبّاءه وأصدقاءه الذين ظل على اتصال بهم من منفاه فى لبنان، ومن موطنه الدائم: مصر التى عاد إليها بعد طول منفى.

وطبيعى أن ينغمس بيرم فى الحياة التونسية بجوانبها المختلفة منذ أيامه الأولى فيها، وذلك بفاعلية وحماسة مَنْ يعود إلى أصله، وانتقل من صحيفة إلى أخرى، كاتبا ومحررا ومبدعا ومصلحا اجتماعيا ومتمردا سياسيا، إلى أن استطاع إنشاء جريدته الخاصة «الشباب» التى أصدر منها عشرين عددا على وجه التحديد. وقد صدر عددها الأول فى التاسع والعشرين من تشرين أول (أكتوبر) 1936 والعدد الأخير فى الثانى عشر من آذار (مارس) 1937. وقد أفرغ فى هذه الأعداد كل تمرده القديم والجديد على سلطات الاحتلال، وعلى أعوان الاحتلال، وعلى العقليات والتوجهات القديمة التى اقترنت بالاستبداد والتخلف والجمود الحضارى. وقد أثار بيرم بذلك ثائرة جهات عديدة، وجدت فى نشاطه التونسى خطرا داهما لابد من مقاومته. وتجاوبت الشكاوى التى صدرت عن أعضاء «المجلس الكبير» من أعيان البلاد ووجهائها وحكّامها، ورفعت القضايا ضد «الشباب» وانهالت الشكاوى على ذوى السلطان، وأظهرت السلطة الاستعمارية الفرنسية غضبها من هجومه على الاستعمار بوجه عام، والاستعمار الفرنسى بوجه خاص، وتحالف معها أعضاء السفارة الإيطالية فى العاصمة، خصوصا بعد أن هاجم الفاشية وتوجهات موسولينى التوسعية. وانضم إلى هؤلاء جميعا شيخ مدينة تونس ورئيس المعهد الرشيدى مصطفى صفر بسبب علاقته مع الفنانة شافية رشدى التى هاجمتها الصحيفة فى أعدادها.

ولا بأس أن ننقل عن محمد صالح الجابرى - فيما كتبه عن بيرم التونسى فى المنفى - من أن بيرم ما إن شعر بأنه أصبح صاحب جريدة خاصة، يمتلك جميع مسؤوليات إدارتها، حتى انطلق كالأسد الذى كان مقيَّدا فى الأغلال يصول ويجول فى كل اتجاه، غير عابئ بما تثير حملاته التى كان يشنّها على الجميع من سخط واستياء ونقمة عليه وعلى طريقته الحادة فى تعرية الواقع السياسى والاجتماعى والفنى والأدبى. لقد أثارها حربا ضارية ضد الاستعمار أينما كان، سواء فى تونس أو الجزائر أو ليبيا، وضد المتقاعسين عن التصدى للاستعمار من أحزاب وأفراد، وضد الانحرافات الاجتماعية والفنية والأدبية، وضد الخصوم الشخصيين الذين وقفوا فى طريقه ووقفوا فى صف الأعداء. وقد استخدم فى هجومه على الاستعمار الصور الكاريكاتيرية الساخرة من موسولينى الذى قرنه بهتلر، ساعيا إلى لفت أنظار الرأى العام إلى ما يعانيه الليبيون بسبب هذا الاستعمار البغيض، وأطماعه التوسعية فى الأقطار المجاورة لليبيا. وقد حاول، فى هذا الاتجاه، إثارة الاستعمارين الإنجليزى والفرنسى ضد موسولينى، هادفا إلى تعميق الخلاف بينهما وإيطاليا، مثيرا الفتنة بالإلحاح على إبراز أطماع موسولينى فى الأقطار التى تستعمرها إنجلترا وفرنسا.

وكانت الصور الكاريكاتيرية التى رسمها عمر الغرايرى كافية لإثارة السفارة الإيطالية وجاليتها التى كانت تمثل نسبة عددية مهمة فى العاصمة، فبادرت السفارة إلى رفع قضية ضد صاحب «الشباب» أمام المحكمة الفرنسية، كما قامت صحيفة «لوليونى» صوت الجالية الإيطالية والاستعمار الإيطالى بشن حملات مضادة على «الشباب». وتولَّى الدفاع فى المحكمة المحاميان البحرى قيقة والطاهر صفر اللذان كانا من زعماء الحزب الحر الدستورى الجديد. وحاولت القوى الوطنية الالتفاف حول بيرم، ولكن

كانت السلطة الاستعمارية الفرنسية قد وصلت إلى ذروة رفضها لما يقوم به بيرم من تحريض، فصدر قرار إبعاده، وتوقفت «الشباب» بعد عشرين عددا من العداء المتلهب للاستعمار وأعوان الاستعمار.

وكان جميلا أن يعيد الصديق عبد الباقى الهرماسى إصدار هذه الأعداد من «الشباب» فهى أعداد تعيد تقليب صفحات مجيدة من تاريخ النضال التونسى من أجل الاستقلال، وتكشف عن تفاصيل الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية فى تونس الثلاثينيات، وتؤكد العلاقة الوثيقة بين المشرق والمغرب العربيين فى ذلك الوقت. وهى علاقة كانت ولا تزال قائمة، وتؤكد «الشباب» حضورها على نحو دال. ومن اللافت للانتباه - فى هذا السياق - أن عنوان الصحيفة نفسه كان استرجاعا لصحيفة «الشباب» التى كانت تصدر فى «القاهرة» ما بين سنتى 1921-1925. وهى الصحيفة التى كتب فيها بيرم التونسى قبل منفاه الباريسى، وذلك فى مسيرته الصحفية التى أفضت به إلى الكتابة فى «الأهالى» و«النجاح» و«الإمام» وكلها صحف سكندرية، فضلا عن «الشباب» و«الفنون» وغيرهما من الصحف القاهرية. ويلفت الانتباه كذلك أن بيرم التونسى ظل فى سنواته التونسية يكتب عن أصدقائه من أعلام الحياة الثقافية فى مصر، مثل: سيد درويش وعباس العقاد والمازنى وغيرهم، مؤكدا أن صحف مصر مقروءة فى تونس. ومنطقى أن يكتب عن شبيهه بمعنى من المعانى - عبدالله نديم - «المصرى الإسكندرى الذى أشعل نار الثورة العرابية، وضرب فى كل نواحى الأدب العربى والقومى سهاما صائبة». ويكتب عن أحمد شوقى الذى «يرفرف بجناحيه على العالم العربى». وترى من تحت هذين الجناحين شعراء جبابرة استنكفوا عن مجاراة شوقى، وأرادوا أن يكون لهم عالم مستقل عن عالمه. «وأوائل هؤلاء هم العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى، إذ طلعوا على مصر بشعر جديد أنكرته فى بدايته وأقرَّته فى نهايته».

ولا يفوته أن يكتب عن صداقته لسيد درويش وأعمالهما المشتركة، وعن أم كلثوم التى كتب لها بعض أروع أغانيها. ويكتب كذلك عن أدب الحوار، وعن أن اختلاف الرأى لا يفسد للود قضية، ضاربا المثل على ذلك بالعلاقة بين عباس العقاد وإبراهيم المازنى، فيقول إن كثيرين- فى تونس - يعرفون من هو عباس العقاد المحرر الأول بجرائد الوفد الواحدة بعد الأخرى، وكثيرون يعرفون من هو إبراهيم المازنى المحرر الأول للجرائد المعارضة للوفد، وبين الطائفتين وبين الجرائد حرب شعواء يزجيها هذان الكاتبان، فإذا دخلت أحد الأندية فى الليل وجدت رجلين أحدهما طويل القامة أسمر اللون على وجهه ملامح الجبروت والرزانة، والثانى قصير القامة شاحب اللون عليه سمة من الدهاء وخفة الروح معا، وقد غاب الاثنان فى سمر لذيذ، وأظلَّتهما مودة ورأفة، وكأنهما وليس فى هذا العالم غيرهما صديقان، وكأن العالم كله مخلوق ليلهيا به ويسخرا منه. الأول هو عباس العقاد والثانى إبراهيم المازنى، شأنهما فى كفاح النهار غير شأنهما فى صداقة الليل.

وأذكر أننى بعد أن تلقيت هدية «الشباب» من الصديق عبد الباقى الهرماسى قضيت أغلب ليلى فى فندق أبى نواس متصفحا أعدادها، فرحا بحصولى عليها، وإضافتها إلى مجموعتى الخاصة من مجلدات الصحف والمجلات التى أحرص على اقتنائها. وإذا كان السبب الأول من فرحتى يقترن برد الاعتبار إلى بيرم التونسى المصرى معا، فالسبب الثانى مرتبط بإدراكى المتزايد بأهمية الدور الذى تقوم به الجرائد والمجلات فى مساعدتنا على أن نرى تفاصيل عصرها من جميع زواياه. وقد سبق أن كتبت عن ذلك، مؤكدا أن المصدر الأول لمراحل الحياة الثقافية (بوصفها مجال تخصصى) كامن فى الجرائد والمجلات التى هى أصفى وأدق مرايا عصرها.

ولذلك أحرص على اقتناء ما أستطيع اقتناءه من المجموعات القديمة، أو المجموعات التى يعاد طبعها. ولن أنسى لأستاذى الصديق محمد يوسف نجم أنه أهدانى مجموعة كاملة من أعداد «الجامعة» و«الزهور» و«البيان» و«أبو نظارة». وهى كنز ثمين أعاود تقليبه والإفادة منه كلما وجدت فراغا، فأزداد يقينا بأن أى تاريخ ثقافى أو سياسى أو اجتماعى يكتب بعيدا عن صفحات الجرائد والمجلات إنما هو تاريخ ناقص إلى أبعد حد. ولذلك كان همّى الأول، عندما أشرفت على دار الكتب والوثائق المصرية لأشهر عديدة، إصدار طبعة جديدة كاملة من مجلة «روضة المدارس» التى هى المجلة الثقافية العربية الأولى بلا منازع، كما عملت على إصدار أكثر من مجلد من جريدة «السياسة الأسبوعية» التى كان يرأس تحريرها محمد حسين هيكل، وكانت بمثابة الملحق الثقافى الأسبوعى لجريدة «السياسة» اليومية. وكان فى تقديرى أن أنشر بعدها «البلاغ الأسبوعى» التى أصدرها حزب الوفد لينافس بها صحيفة الأحرار الدستوريين: «السياسة الأسبوعية».

ولم يكن من الغريب - والأمر كذلك - أن أشعر بالفرحة الغامرة لحصولى على مجموعة «الشباب» وأن أقضى معها ليلة كاملة، متصفحا أعدادها، متأملا ترتيبها، متطلعا إلى لوحاتها الكاريكاتيرية التى كانت تتصدر الصفحة الأولى من كل عدد، وذلك ابتداء من العدد الأول الذى نرى فيه رسم تمثال ضخم مكتوب عليه اسم تونس، وعلى يمينه صورة للماطرى، وعلى اليسار بورقيبة يرفع إلى الغادة الواقفة فوق التمثال أوراق «الدستور». وبالطبع، لم تكن صفة «التونسى» موجودة على المجلة، ضمن اسم محمود بيرم صاحب الجريدة المسؤول الذى كان يسكن فى نهج سيدى بوخريصان رقم 28، حين أصدر جريدته الضاحكة العابثة المازحة، التى بدأ عددها الأول بمخاطبة الشباب التونسى، حاثا إياه على أن يتمرد على كل قديم متخلف وكل جديد متعفن من طبائع الاستبداد وصنائع

الاستعمار، وذلك بلغة فصحى رائقة، لم أتعود عليها من بيرم التونسى كاتب الأزجال والأغانى والمسرحيات والمقامات التى لا تنسى.

وقد أتاحت لى أعداد الشباب أن أعرف وجها لم أكن أعرفه من شخصية بيرم. أعنى الكاتب الذى يستخدم الفصحى بإتقان لافت ليصوغ بها أفكاره السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية، وذلك جنبا إلى جنب مقالاته التى جعلها بعنوان: «الأبطال» عن أعلام تونس فى الثلاثينيات، وذلك على نحو استدعى إلى ذهنى ما كان يكتبه عبد العزيز البشرى فى «السياسة الأسبوعية» بعنوان: «فى المرآة». وهى المقالات التى كتبها - فى العشرينيات - عن أعلام الحياة المصرية، فحاكاه بيرم بالكتابة عن أعلام الحياة التونسية فى الثلاثينيات. وكانت طريقته فى السرد - داخل هذه الصور القلمية عن الأبطال - كاشفة عن قدراته الأدبية الأخرى التى تجلَّت فى قصصه وقصائده المكتوبة بالفصحى، خصوصا القصائد التى لم تخل من الموضوعات الأثيرة فى بلاغة المقموعين.

obeikandl.com

تداعيات عن المنفى(*)

لم أعرف المنفى فى مداره المغلق الذى عانى منه الكثيرون فى ثقافتنا العربية القديمة والحديثة والمعاصرة، ولم أعرف تفاصيل المرارة التى يخلفها المنفى فى نفوس المنفيين، خصوصا حين يطول المنفى، وتتباعد المسافات الزمانية والمكانية الفاصلة بين المَنْفىِّ وموطنه الأصلى. ومن المؤكد أننى لم أعان من تلك الحالة التى تجعل من الوطن حلما عسيرا، أو حنينا دائما إلى الأصل. وهى الحالة التى تنطوى على معنى الشتات والإبعاد الفردى أو الجماعى وغيره من ألوان القمع التى تؤدى إلى طرد أفراد أو مجموعات بعينها، أو إجبارها على الرحيل، أو مطاردة شعب بأكمله كما لا يزال يحدث مع الشعب الفلسطينى الذى يصوغ مبدعوه ومثقفوه تجربة المنفى بامتياز. وسواء كنت أشير إلى المنفى من حيث هو تجربة فرد، أو من حيث هو تجربة مجموعة، أو شعب، فمن المؤكد أننى لم أصل يوما إلى درجة الشعور بانقطاع الجذور، أو الغوص عميقا فى ذلك التوحد الذى يقع فى المابين: الحنين إلى الأصل والتوجس من العالم الجديد الذى يجسّده المنفى من حيث هو مكان وأحوال وعلاقات.

(*) نشرت بجريدة الحياة 28 يوليو 2004م.

لم أعرف ذلك كله ولم أعانه، ولكنى خبرت بعضا من مرارة المنفى حين اضطررت إلى ترك عائلتى فى القاهرة، والذهاب إلى السويد لأعمل أستاذا زائرا فى جامعة استكوهولم. وكان ذلك حين طردت من الجامعة مع عشرات غيرى من الأساتذة، نتيجة القرار (التاريخى؟!) الذى اتخذه الرئيس (المؤمن؟!) محمد أنور السادات بالتخلص من كل المعارضين له، والرافضين للصلح غير العادل مع إسرائيل، فسجن البعض، وفصل البعض الآخر من وظائفهم، فى أيلول (سبتمبر) الشهير من سنة 1981، فوجدت نفسى خارج الجامعة مع زملاء وزميلات من أشرف أساتذة الجامعة وأكثرهم تميزا.

وبدأت أعانى - مع زملائى وزميلاتى - معنى النفى فى داخل الوطن الذى تحوّل إلى سجن كبير، وتحينت الفرصة للخروج من هذا السجن، فانتهى بى المطاف أستاذا زائرا فى جامعة استكوهولم، بفضل صديقى الدكتور عطية عامر الذى سبقنى إلى المنفى، حين هرب من حملات الاعتقالات الناصرية لليساريين المصريين، سنة 1959، واستقر فى السويد مع زوجه السويدية، وحصل على الجنسية السويدية، وتقلب فى المناصب الجامعية، إلى أن أصبح رئيسا لقسم الدراسات العربية والسامية فى جامعة استكوهولم. ولم يتردد فى دعوتى للعمل معه عندما عرف بأخبار فصلى من الجامعة. ولم يهدأ إلا بعد أن وصلت إلى العاصمة السويدية، وتعاقدت مع الجامعة للعمل أستاذا زائرا لعامين دراسيين، وظل عطية عامر يرعانى بحنو الأخ الأكبر والصديق الذى يعرف قسوة الغربة الجبرية. وظللت سعيدا بالعمل معه فى القسم الذى يرأسه، والذى ظللت أقوم بالتدريس فيه لعام كامل، إلى أن أصدر الرئيس حسنى مبارك قراره بإلغاء فصلنا من وظائفنا، وعودتنا إلى جامعاتنا معززين مكرمين. وكان ذلك فى

سياق المصالحة الوطنية التى بدأها بإطلاق سراح المعارضين الذين وضعهم السادات فى سجونه التى قادت إليها أنياب الديموقراطية الساداتية سيئة السمعة.

وقد غلبنى الحنين إلى الوطن عندما عرفت خبر عودتنا إلى الجامعة من زوجتى، فرجوت صديقى عطية عامر أن يعفينى من إكمال تعاقدى مع جامعة استكوهولم الذى يلزمنى بالعمل فيها لسنتين دراسيتين كمرحلة أولى. وحاول الرجل أن يثنينى عن العودة لأسباب عديدة، منها عدم ثقته بشعارات الديموقراطية التى يرفعها الحكام العرب، ومنها ما وجده فى السويد من حرية فكرية وسياسية واجتماعية وإبداعية لم يجدها فى بلده، فضلا عمّا كان يلقاه من حفاوة فى جامعة استكوهولم التى فتحت أمامه أبواب الترقى. وكان الصديق العزيز مرتبطا أوثق الارتباط بزوجه السويدية التى كانت قد احتلت مركزا مرموقا فى وزارة الخارجية السويدية، وبأولاده الذين وصلوا إلى سن الشباب فى البلد الذى رعاه ومنحه جنسيته فمنحه عطية عامر حبه واحترامه.

ولم أكن فى حاجة إلى قضاء وقت طويل لإقناع عطية عامر بضرورة عودتى إلى القاهرة، فحنينى إلى مدرجات وطلاب وطالبات وزملاء وزميلات جامعة القاهرة كان شديدا، وتعلقى بأولادى وزوجتى كان أقوى من مباهج الغربة التى لم أعرفها، أو أهنأ بها بسبب الشعور الممض بالإكراه على السفر، أو الاضطرار إليه. وهو شعور تضافر مع إيمانى الذى لم يتغير إلى اليوم بأهمية الوجود داخل الوطن والإسهام فى تطويره من الداخل. ولم يمنعْنى هذا الإيمان، ولا يزال، من تقدير ظروف كل مَنْفىٍّ، أو مهاجر، أو مغترب، واحترام اختلاف القرار فى الهجرة، أو المنفى الاختيارى، فضلا عن المنفى الإجبارى. ووافق عطية عامر على ما أردت، مبديا حزنه

على ابتعادى عنه. بعد أن اعتاد صحبتى والحوارات والمناقشات التى لم تنقطع بيننا حول قضايا الأدب والنقد الأدبى والسياسة والمنفى - بحكم ماكنا عليه. واقترح علىّ أن أبحث عن صديق لى، يمكنه أن يحل محلى فى العام الباقى من التعاقد، وسيقوم هو - وقد فعل - بإقناع الجامعة بأن يحل زميلى محلى بقية فترة التعاقد. وأخذنا نبحث فى أسماء الأصدقاء والصديقات الأكاديميين الذين كانوا - ولا يزالون - متناثرين فى الأقطار الأوروبية، والذين لم يكونوا مرتبطين بعمل يحول بينهم والقدوم إلى استكوهولم.

وبزغ اسم صبرى حافظ فى ذاكرتى، فقد كنت على اتصال به فى إنجلترا التى كان قد حصل فيها على درجة الدكتوراه بفضل رعاية أستاذه محمد مصطفى بدوى الذى أتاح له فرصة السفر للدراسة، وقد أكمل الإشراف عليه تلميذ محمد مصطفى بدوى الدكتور روبين أوستل الذى أصبح صديقا عزيزا فيما بعد. وتصادف أن صبرى حافظ لم يكن مرتبطا بعمل ثابت فى ذلك الوقت، فأبدى حماسته للمجىء إلى السويد، وإكمال التعاقد الذى سبق لى التوقيع عليه. وأفلح تدخل عطية عامر فى إنجاح المحاولة لمكانته فى جامعة استكوهولم. وأصبح كل شىء معدا لصبرى حافظ الذى حل محلى، وتولى التدريس لتلامذتى، ونالت واحدة منهم درجة الدكتوراه عن موضوع الرقابة فى الأدب العربى. وهى الصديقة مارينا ستاج التى أذكر لها بالعرفان - ولأصدقاء أعزاء غيرها - الاهتمام بى فى عاصمة السويد التى خلفت فى نفسى - بعد تركى لها - أعمق الأثر وأطيبه. وعدت إلى القاهرة يملؤنى الحنين والشوق إلى الجامعة التى لا أزال أحلم بمستقبلها.

وأحسبنى فكّرت بعض الوقت فى الكتابة عن أحوال المنفيين الذين عرفتهم فى السويد، عندما عانيت بعض ما عانوه، على نحو أقل وطأة بكثير بالقطع، بل عن المنفيين الذين قابلتهم فى أسفارى الطويلة إلى غير

السويد، خصوصا فى الولايات المتحدة التى هى - بحكم طبيعتها - منطقة جذب لمجموعات المنفيين وآحادهم على امتداد المراحل التاريخية المتعاقبة فى تاريخها إلى اليوم. وكان موضوع المنفى الذى أخذ يتزايد، بوصفه ظاهرة مرتبطة بتزايد أنواع الديكتاتوريات المختلفة التى لا تزال مهيمنة فى العالم العربى، أحد الموضوعات التى دارت حولها مناقشات كثيرة بين المجموعات المغتربة التى سرعان ما عرفت أفرادها الذين ارتحت فكريا إلى توجهاتهم، فأخذت ظاهرة المَنْفَى وأحوال المَنْفِىِّ فى تقلباته وانقلاباته وتراجعاته أحيانا تشغل انتباهى وتدفعنى إلى التفكير فى دراستها. ولكنى - للأسف - لم أنتقل بتفكيرى إلى حيز التنفيذ، فى ذلك الوقت، وتحولت رغبة الدراسة والكتابة إلى فضول معرفى لمتابعة ما كتبه المنظرون والدارسون عن المنفى، أو ما أبدعه مبدعو المنافى، وما أكثره عامِ نحو مذهل، أعنى على نحو يدفع المرء - أحيانا - إلى تخيل أن العالم كله قد تحوّل إلى منفى كبير، وأنه ما من مكان فى هذا العالم إلا ويدفع إلى المنفى بمعان عديدة، منها المعنى الذى قصد إليه عبد الوهاب البياتى فى قصيدته البديعة «أولد وأحترق بحبى» خصوصا حين نقرأ: ما من أحد يعرف فى هذا المنفى أحدا - الكل وحيدٌ -. قلب العالم من حجر فى هذا المنفى الملكوت.

ولكن بعد العودة إلى القاهرة لم أنس تجربة السنة الدراسية التى قضيتها فى السويد، والمشاعر التى كانت تنتابنى نتيجة شعورى بالإقامة التى فُرِضَتْ علىّ فى مكان لم أختره بإرادتى الحرة. ويبدو أن المرء فى حومة التجربة واضطرابها الآنى لا يستطيع أن ينتزع نفسه منها، أو يتباعد عنها ليرقبها، فيظل أسير التفاصيل التى لا تتيح له أى قدر من التجريد، أو البعد الذى يتيح للوعى بعض الحياد - المتوهم على الأقل - فى أن يرقب أحوال الذات التى تنطوى عليه، أو التى ينطوى عليها. وأعترف أن تأملاتى حول فترة

الإقامة الإجبارية لم تأخذ مداها الأعمق إلا بعد أن انتهت، وبعد أن أصبح من الممكن الاسترجاع التأملى لما كنت أعيشه من مشاعر متضاربة وانفعالات متصارعة. وأتصور أن ملاحظاتى عن المنفيين الذين قابلتهم فى السويد، وهم مثال على غيرهم من المجموعات العربية التى لا تزال موزعة على الأقطار الأوروبية، لم تتخذ شكلها التأملى الهادئ إلا بعد أن ابتعدت عن مدى العلاقة المباشرة معهم، وأصبحت فى موقف عقلى وشعورى يباعد ما بينى وبينهم بما يتيح لى رؤيتهم فى اختلاف أحوالهم، وتقلب بعضهم ما بين الاستسلام المازوكى للمنفى، أو المقاومة الخلاقة له، أو الفرار منه بنقيضه الذى يعنى الاستحضار الدائم للوطن القصى بوصفه يوتوبيا للخلاص، أو تحويل المنفى إلى نوع من المهجر، ومن ثم الانتقال من حال المنفى (التوتر، والانقسام، والتوجس، والهامشية، والحنين إلى ماض قد لا يعود، والتطلع إلى مستقبل غير معروف) إلى حال الاستيطان الذى يقطع صاحبه عمدا جذوره الشعورية والروحية والفكرية بالأصل، الوطن، عامدا، مختارا، ليستبدل بهُويته الأولى هُوية ثانية، أو يمحو هُوية لا يريدها ليثبت هُوية مغايرة، مغوية، تظل مستعارة فى النهاية.

والمؤكد أن إقامتى الجبرية فى السويد جعلتنى أنطوى على اهتمام خاص بقضية المنفى، اهتمام اختلف اختلافا كبيرا عن المعرفة التى كونتها عن المنفى فى شعر البارودى أو فى شعر شوقى، أو عن المنفى الذى ذهب إليه سعد زغلول ورفاقه من قادة ثورة 1919، أو المنفى الذى أجبر عليه محمد فريد تلميذ مصطفى كامل، أو المنافى التى كتب عنها وعاشها المبدعون الأوروبيون، ابتداء من دانتى أليجيرى، مرورا بأمثال: جوناثان سويفت، وجوزيف كونراد، وليس انتهاء بأسماء: چيمس چويس، وإدموند چابيس، ونايبول، وغيرهم من عشرات المبدعين والمبدعات العرب المنتسبين إلى

الأقطار العربية التى أسهمت أوضاعها فى تزايد المنافى المعاصرة. وقد تزايد يقينى - بحكم تجربتى المحدودة - أن القراءة عن المنفى شىء ومعايشة تجربته لبعض الوقت شىء مختلف. فى الحالة الأول، نقرأ نوعا من السرد الذى لسنا طرفا فيه، ونرقبه أو نتأمله بوصفه تجربة خارجية، نقرأ دلالاتها، ونتمعن فى سياقاتها وأسبابها ونتائجها، ولكن من حيث نحن أغيار، ننطوى على نوع من الحياد النسبى الذى لا ينفى نوع التعاطف الذى ينبثق داخلنا، أو حتى مشاعر السخط أو الغضب على الذين تسببوا فى نفى الرموز التى أعجبنا به، واحترمنا مواقفها، كما نشعر بالألم لعذاب المنفى أو حتى تشوهاته التى يصورها المنفيون فى كتاباتهم عن المنفى، خصوصا كتَّاب الرواية الذين استطاعوا - بفضل تقنيات الرواية - أن يلتقطوا دقائق تجربة المنفى، ويكشفوا عن مرارتها القاسية التى يمكن أن تنقلب إلى نوع من التشوه النفسى.

وبالطبع يمكن أن نكتب دراسات عن المنفى الذى قرأنا عنه، ويصل بنا الطموح النقدى إلى أن تسقط الخصائص الموضوعية لتجربة النفى الحياتية على تجربة الإبداع فى المنافى، كى نصل إلى شعرية خاصة بكتابة النفى، سردية فى حالة الرواية، غنائية فى حالة الشعر، ودرامية فى حالة المسرح. ويمكن لنا - إلى جانب ذلك - أن نمايز بين الكتَّاب الذين أبدعوا وهم فى المنافى التى صاغوا معاناتها إبداعا فى داخل المنفى، أو الكتَّاب الذين كتبوا عن معاناة المنفى بعد انتهاء تجربته، على سبيل الاسترجاع أو التذكر، أو الكتَّاب الذين لم يعانوا المنفى ولكنهم تخيلوه من كتابات غيرهم، وبواسطة تعاطفهم مع هذه الكتابات إلى الدرجة التى أحالت التعاطف إلى تقمص، والتقمص إلى دافع للكتابة الإبداعية. ويمكن - بالطبع - أن نبحث عن سمات فارقة بين أصناف الكتابة فى كل هذه الأحوال، ونكتشف تصنيفات عديدة لكتابة المنفى وصولا إلى تأصيل لشعرية تستحق التأمل الطويل والدرس الأطول.

غير أن الموقف من هذه الشعرية، كالموقف من كتابات المنفى نفسها، يظل مختلفا ما بين حالتين: حالة الذى عانى تجربة النفى بمعنى أو آخر، مهما كانت المسافة الزمنية أو المساهمة المكانية التى استغرقتها المعاناة، وحالة الذى لم يعان هذه التجربة. ولا أقصد هنا الفارق الإنشائى الذى نعبره ونحن نردد بيت المتنبى:

لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها

بل أعنى دقائق الحالة النفسية التى تنتاب من عرف معرفة المعاناة - جزئيا أو كليا - تجربة المنفى، فانطبعت بما لا ينسى، وما يظل باقيا، فى خلايا الشعور والوجدان، بل ما يظل مؤثرا على نحو إضافى، وشخصى بأكثر من دلالة، فى الاستجابة إلى إبداعات المنفى أو الكتابات النقدية أو الفكرية عنه. أنا شخصيا، منذ تجربة السويد التى يصعب نسيانها، ولا مجال لذكر تفصيلاتها المفرحة أو المحزنة، أصبحت أكثر حساسية فى هذا التتبع، وأكثر انتباها إلى الرهائف التى تتشابك، مراوغة، فى كتابات المنفى النظرية والإبداعية.

وقد تأكدت من صواب هذا الذى وصلت إليه عندما قرأت ما كتبه إدوارد سعيد عن المنفى، وسوف أعود إليه متأملا، سواء فى الفصل الذى كتبه عن المنفيين فى كتابه «تمثيلات المثقف» (الذى ترجم إلى العربية بعنوان: «صور المثقف») أو المدخل بالغ الأهمية الذى وضعه لكتابه «تأملات حول المنفى ومقالات أخرى» والفصل الذى أخذ الكتاب عنوانه. أقصد ما ذكره سعيد فى الكتاب الأول من أنه ظل منجذبا بشدة إلى الجماعات المغتربة أو المبعدة قسرا عن أوطانها التى عمرت بها أرض شبابه فى فلسطين ولبنان ومصر، وما يضيفه إلى ذلك من أن الجانب الأكبر من اهتمامه - فى هذا الاتجاه -

ينصب على المنفيين الذين لم يُسْتَوعَبوا فى الأقطار التى حلوا بها، مثل: الفلسطينيين أو المهاجرين المسلمين الجدد فى القارة الأوروبية، أو السود من جزر الهند الغربية وإفريقيا المقيمين فى إنجلترا، أولئك الذين يضيف وجودهم تعقيدا إلى التجانس التكوينى المفترض للمجتمعات الجديدة التى يعيشون فيها.

وأتصور أن العلاقات الإنسانية التى وصلت إدوارد سعيد المَنْفىِّ بامتياز - حسب تنظيره لحالة النفى - بالمنفيين هى التى دفعته إلى تأكيد أنَ تجربة رؤية شاعر فى المنفى، ومعرفته شخصيا، تختلف تماما عن قراءة شعره، وتضيف إلى المعرفة بإبداعه رؤية أو معاينة تناقضات المنفى مجسّدة وفاعلة بكثافة نادرة. ويذكر سعيد - فى كتابه «تأملات فى المنفى» - مثالين على ذلك، أولهما الشاعر فايز أحمد فايز أعظم شعراء الأردية المعاصرين فيما يصفه سعيد، وراشد حسين المثقف والشاعر الفلسطينى الذى مات محترقا فى منفاه بمدينة نيويورك.

obeikandl.com

حنين البدايات(*)

- 1 -

هناك حنين إلى البداية ننطوى عليه فى داخلنا، يشدنا إليه كما تشد العلَّة معلولاتها بالمعنى الفلسفى، أو كما يشد الجذر الفروع والأغصان التى تتفرَع من الساق الذى يتفرع بدوره من الغصن. ويرجع ذلك إلى أن البداية تظل كامنة فى كل ما يأتى بعدها، تنسرب إلى كل مظاهره التى تتباعد عن مصدرها، لكنها لا تكف عن الإشارة إليه على سبيل التضمن أو اللزوم. والحنين علاقة بين طرفين، يتعامد فيها تغير الزمان على تحوّل المكان، وذلك فى مدى الحركة التى تنجذب نهايتها إلى بدايتها بواسطة الذاكرة التى تستعيد البداية التى نبع منها كل شىء، والتى لا يفارقها معنى الإرهاص بكل ما هو لاحق عليها، أو معنى الاشتمال على البذور التى نبتت وتفرعت وامتدت إلى اتجاهات مختلفة. ولذلك فالعلاقة بين طرفى البداية والنهاية، فى فعل الحنين، هى علاقة استرجاع تستعيد - بشروط زمن الاسترجاع ومكانه - لحظة التشكل الأولى الحاسمة، بوصفها لحظة الممكنات التى تحققت أو لم تتحقق فى تتابع الأزمنة والأمكنة: المتعاقبة والمتغايرة.

(*) نشرت بجريدة الحياة 31 يوليو 2002م.

ومن هذا المنظور، تغدو البداية قريبة فى معناها من بعض الدلالات التى انتهى إليها إدوار سعيد فى كتابه الشهير «بدايات» (1975). وهو الكتاب الذى يحدد البداية بأنها اختيار فى زمن متعين يتعامد على علاقات مكانية متعينة، مشروطة بهما، ولكن بما لا ينفى الإرادة الإنسانية للذات الفاعلة للاختيار فى تفاعلها مع شروط الزمان والمكان. ويترتب على هذا التحديد أن الكاتب يؤسس اختياره بالكتابة، ابتداء، ليستهل بما يكتب فعلا من أفعال حريته، فعلا يحدد الكثير مما يأتى بعده، ذلك لأن ابتداء العمل، فعليا، هو المدخل الأساسى لما يفضى إليه. وهو النقطة التى تحدد على الفور علاقة هذا العمل بالأعمال الأخرى السابقة عليه والمعاصرة له، بل اللاحقة عليه، فالابتداء ليس نوعا من الفعل فحسب، وإنما هو إطار للفعل فى الوقت نفسه، نوع من العمل والاتجاه والوعى، ممارسة ونظر فى آن. وكل بداية ابتداء جذرى من هذا المنظور، كيفية تصل بين الحاجة العملية والنظرية، بين القصد والنهج. والنسبية كالحرية صفة كل بداية، ما ظلت البداية مشروطة بالمكان الذى تنبثق منه، خصوصا من حيث هى بعض الزمن الذى يتحدى نفسه، والذى يغدو كل زمن لاحق عليه متعلقا به بمعنى أو غيره.

هكذا، تغدو كل بداية حوارا مع سياقات سابقة، سياقات صاغتها ابتداءات أقدم، فى زمان ومكان متعينين. ولكن بما يجعل من الحوار تأسيسا لنوع جديد من الابتداء الجذرى للاحتمالات المغايرة، خصوصا تلك التى تتحقق عبر تتابع الزمان والمكان بشروطها الخاصة. ولكن أيا كان تتابعها فإنه يظل محكوما بقوة الابتداء التى تغدو عاملا حاسما فى تشكيل الملامح والخصائص والإمكانات اللاحقة، كما تغدو قوة دافعة وموجهة ومحدِّدة لكل إمكان أو احتمال من ناحية موازية. وتمايز جذرية البداية - من هذا المنظور بينها وبين أى استهلال عابر، أو بينها وبين أى بداية تنتهى فور حدوثها، فلا

تترك أثرا، ولا تؤسس مسارا أو تؤصِّل حضورا متتابعا من العلاقات التى تشير إلى مبتداها، فالبداية الجذرية هى التى تنقطع باختلافها عمّا قبلها الذى لا توجد بدونه، وفى مقابله، وهى التى تؤسس بمبدئها الفاعل توابع متعاقبة فى سياقات لا تكف عن التشابه معها، ومن ثم الحنين إليها كما يحن الفرع إلى أصله والمعلولات المُتكوِّنة إلى علّتها التكوينية الأولى.

ولكن ليس ذلك المعنى للحنين هو المعنى الوحيد للحنين، فهناك معنى ثان يبرز من منظور مغاير، منظور يقوم على أن البداية هى الرحم الذى نحنّ إليهِ، ونلجأ إليه، أو نسعى لاستعادة زمنه الرحيم، فرارا من وطأة الحياة حولنا. ويبدو حنين البدايات - من هذا المنظور- إبحارا صوب المنبع الأصلى فى الماضى الأول، استرجاعا لمباهجه التى تلوذ بها الذاكرة من هجير الصراع مع عناصر الزمن الحاضر، فتبدو البداية كما لو كانت الواحة المتخيلة التى تستعيدها الذات، فرارا من جهامة الحاضر ومشكلاته التى تتثاقل وطأتها القاسية على الذات، هكذا، تكون البداية لحظة الابتداء التى نلوذ بها لنقارن بين ما كنا عليه وما صرنا إليه. ولكن بما يجعل من وطأة حاضرنا شرط الاستعادة لماضينا. أقصد ذلك الماضى الذى لا نستعيده على ما كان عليه، أو على نحو محايد، وإنما على ما نراه نحن من زاوية الحاضر الذى يعذبنا، وينفِّرنا منه، فيدفعنا إلى الماضى الذى نراه بأعين كرهنا للحاضر، فلا نبصر فيه إلا كل نقيض للحاضر بسلبياته، ولا نعيد تشكيله إلا على أساس من مبدأ الرغبة الذى يجعل منه واحة مشتهاة أو فردوسا مفقودا. وعندئذ، يغدو فعل الحنين إلى لحظة البداية الماضية فعلا تخيليا، قانونه أننا لا ندركُ إلا ما نعطيه، ولا نتخيل إلا ما نشتهيه، ولا نصوغ ملامح لحظة البداية إلا من نقائض الواقع التى تليق بواحة مشتهاة أو فردوس مفقود.

ويتمزق زمن الوعى - نتيجة ذلك - بين قضيبين: ما كان وما سيكون، إذا استعرنا لغة أمل دنقل الشعرية، لكن بما يجعل «ما كان» أفضل دائما من «ما سيكون» ومن ما هو كائن، فالحاضر فى هذا الوعى مدان، ومحكوم عليه بالسقوط، كما لو كان ارتكب خطيئة أخرجته من جنته القديمة، وأدخلته فى محنته الحاضرة التى لا مستقبل واعدا لها، ولا خلاص منها إلا بالعودة إلى نقيضها قبل السقوط، فى الزمن القديم الذى تستعيده الذاكرة كما تستعيد الفردوس المفقود.

وكل القصائد التى تبكى الماضى العربى الزاهر فى علاقته بالحاضر العربى المنحدر، من أحمد شوقى إلى أمل دنقل، مكتوبة من هذا المنظور، شأنها فى ذلك شأن كل حنيننا نستعين فيه بعذوبة البداية على مواجهة جهامة النهاية أو مرارتها. ومن ذلك حنيننا إلى زمن طفولتنا البريئة الضاحكة الذى لم يعرف آلام النضج ومسؤولياته الصعبة، أو حنيننا إلى المنزل الأول الذى ولدنا فيه، ونشأنا به، حيث الأمن الخالص والسلام الدائم والمحبة الصافية وكل ما اختفى بعد ذلك فى «قدر الغرف المقبضة» التى وصفها عبد الحكيم قاسم فى سيرته التى تحمل الاسم نفسه. وقس على ذلك حنيننا إلى لحظة البكارة الأولى، تلك اللحظة التى كان صلاح عبد الصبور - فى قصيدة «أحلام الفارس القديم» على استعداد لأن يستبدلها بكل ما أعطته له الدنيا من التجريب والمهادة.

وقريب من هذا المنظور، وإن اختلف عنه، حنين العودة إلى نقطة البداية فى السيرة الذاتية التى هى استرجاع ماضى كاتبها، نتيجة دوافع زمن الاسترجاع وشروطه التى تحدد مجرى الاستعادة وطبيعتها. ولذلك فإن ما يميز كتابة السيرة الذاتية - فى حالات كثيرة - أنها كتابة تنبنى على إحساس دافعى بأزمة متعددة الأبعاد، أزمة تتضمن ما يهدد الذات المبدعة، ويعرقل حركتها فى الحاضر، أو يقطع خطوها نحو المستقبل، فترجع الذات المبدعة

إلى تاريخها، تتأمل إنجازها، منقسمة الانقسام الذى يجعل منها ذاتا متأملة وموضوعا للتأمل. وبقدر ما تتطلع هذه الذات إلى نفسها كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، ترقب الموجب والسالب فى وعيها، وترصد نقاط القوة، متحركة بوعيها عبر مهاد غير ثابت من الزمن، وتحولات غير متجانسة فى المكان، عائدة إلى لحظة البداية التى ترهص بنذر النهاية أو بشاراتها.

هكذا، تستبدل الذات ماضيها بحاضرها فى الكثير من السير الذاتية، مستعينة بالذاكرة: واحتها المشتهاة وقلعتها الدفاعية. وبمقدار ما تتيح الذاكرة لهذه الذات سَفَرا إلى الوراء، هو انعتاق من أسر الحاضر، تنفى الذاكرة حدة اغترابها فى نقطة الحاضر بالعودة إلى نقطة البداية فى الماضى. هذا ما فعلته «أيام» طه حسين و«أوراق عمر» لويس عوض و«تغريبة البجعة» عند زكى نجيب محمود و«البئر الأولى» لجبرا إبراهيم جبرا و«العيش على الحافة» لشكرى عياد و«غرابة الراعى» لإحسان عباس، حيث تنبنى العودة إلى البداية على عملية استرجاع لنقطة الانطلاق الأولى، تشكيلا وتكثيفا لمعنى الرحلة التى بدأت من النقطة التى يتحول تأمل دلالاتها إلى دعم جذرى لمبدأ الرغبة فى مواصلة تحدى الحاضر حتى اللحظة النهائية من الرحلة كلها.

ويحدث الأمر نفسه فى روايات المنفى وقصصه، فالابتعاد عن المكان الأول هو ابتعاد فى الزمان اللاحق عن الزمان الأول، وعوامل القمع التى قادت إلى الاغتراب عن المكان الأول هى نفسها التى تؤدى إلى الحنين إليه فى المكان المُغْتَرَب فيه، حيث يدفع كل شىء للعودة إلى أصل الزمان والمكان بما ينفى الاغتراب. وكما تلعب الذاكرة دورا أساسيا حاسما فى «السيرة الذاتية» تلعب دورا موازيا فى روايات المنفى وكتاباته، فالحنين إلى البدايات فى المنفى نفى للاغتراب، واستبدال الوطن المستعاد فى الذاكرة بهجير الغربة

فى البلاد الأجنبية. ولا يؤدى حنين البدايات دورا تعويضيا فحسب فى روايات المنفى، وإنما يضيف دورا آخر تتأكد به الهوية. أقصد الدور الذى يعطف المنفىَّ على مبتدى أمره، فيرده إلى أصله، ويعيده إلى جذوره التى تتحول إلى آليات دفاعية فى مواجهة قسوة المنفى أو الاغتراب.

- 2 -

يمكن أن أضيف - إلى ما سبق أن ذكرته فى مقالى السابق - أننا نستعيد البدايات ونحنّ إليها لأنها أصل الهوية من منظور ثالث، أعنى أنها نقطة الابتداء التى انطلقنا منها فى موضع ما من قرية أو مدينة صغيرة أو مدينة كبيرة، ونظل نذكرها طوال أسفارنا عبر الزمان والمكان، تلك الأسفار التى مهما تبعدنا عن مكان البداية وزمانه ترجعنا إليه، كأنه الإطار المرجعى الذى نقيس عليه مدى بعدنا عنه، أو نوازن به درجات تبدلنا فى علاقتنا بما جاء بعده، أو حتى فى تبدل علاقتنا به هو نفسه، بعد أن حيل بيننا وبينه قسرا، فاغترب عنا، أو فرض عليه الاغتراب عنا نتيجة اغتصابه. و«رأيت رام الله» لمريد البرغوثى عمل دال فى هذا الاتجاه، فهى سرد لا مجال فيه للتخييل، ولكن حيوية المخيلة تتضافر مع توتر الذاكرة بما يجعل الخيال نفسه عملا من أعمال التذكر، خصوصا فى المستويات التى يتجاوب فيها اغتراب العائد من منفاه وصور موطنه المغتصب الذى يغدو منفى جديدا يضاف إلى المنافى السابقة بفعل قوات الاحتلال، فلا يبقى سوى الرحيل مرة أخرى من وإلى «رام الله» التى تواصل منفاها القسرى فى شروط الزمان وعلاقات المكان.

وسيرة إدوار سعيد الذاتية «خارج المكان» غير بعيدة عن هذا الأفق من الاغتراب عن المكان، فدوافعها المباشرة تبدأ من المرض اللعين الذى كان لابد من مقاومته بالكتابة عن البدايات، واسترجاعها بالذاكرة التى توهجت بماضيها، وفاضت بذكريات زمن لن يستعاد، زمن تقلب بين أضداده، وتضافر توتره مع تحولات المكان. وكانت النتيجة أن أصبحت الجغرافيا مركز الذكريات المتدافعة عبر الذاكرة، خصوصا جغرافيا الارتحال من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن وانتماء، ناهيك عن السفر نفسه عبر أماكن تتحول فى تأملها إلى شبكة كثيفة ومركبة من العناصر الجاذبة التى غدت عناصر عضوية فى الوعى بالهوية. وإذا كان إدوار سعيد يصف الدافع الرئيسى فى سيرته الذاتية بأنه الحاجة الملحة إلى تجسيد المسافة، فى الزمان والمكان، بين حياته فى الحاضر وحياته فى الماضى، فإن هذا الدافع نفسه لا ينفصل عن اكتشاف الهوية المعقدة التى فارقت البعد الواحد الثابت، والتى اكتسبت خاصيتها المركبة فى تتابع تحولاتها وابتعادها عن نقطة البداية، عبر الأزمنة والأمكنة المؤثرة، فأصبحت هوية تتكون من تيارات وحركات لا من عناصر ثابتة جامدة، ولذلك فهى هوية ذات تتشكل من جدل متصل بين ذاتين: عربية وأمريكية. أولاهما هى الأصل المستعاد بالذاكرة، أو بالخيال الذى يغدو فعلا من أفعال التذكر، وفق شروط فعل الاستعادة بالكتابة التى هى فعل استذكار. وثانيتهما هى الذات المضافة إلى هذا الأصل، متكونة من كل ما تفاعل معه بما أصبح عاملا على تأكيده وليس استئصاله. والنتيجة هى الجدلية التى تتجلى فيما تستعيده الذاكرة لتضفر من حضوره الفاعل مع الأصل هوية حوارية لا تعرف الانغلاق أو أحادية البعد.

وسواء كنا فى دائرة الفلسطينى الذى لم يفارق هويته الفلسطينية، كما فى حالة مريد البرغوثى أو دائرة الفلسطينى الذى تزدوج هويته مع هوية أجنبية

على نحو ينتج هوية أكثر تعقيدا، كما فى حالة إدوار سعيد، فإن مبدأ الهوية نفسه يظل باقيا فى علاقته باستعادة البداية، والدافع إلى استذكارها، وذلك بما يفضى إلى دوائر أخرى، مشابهة أو مخالفة. دوائر ينطوى فيها حنين البدايات على مبدأ الرغبة فى استعادة الأصل، أو مبدأ الرغبة الذى يؤكد الهوية التى تتهددها أخطار مبدأ الواقع الذى يجسده ابتعاد الأزمنة واختلاف الأمكنة التى تنأى بالذات عن جذورها التى تستمد منها نسغ الحضور وعصارة الوجود.

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن نرتحل فى الحياة لنتعرف هويتنا فى رحلة من التعارضات، مدركين معنى البداية فى نقائضها، ومعنى المتغيرات بالقياس إلى أصلها الذى فارقته، وذلك فى حال من التحول الذى يظل منطويا على العود المتكرر إلى الجذر الذى يؤكد الأصل، ويدعم الهوية فى علاقاتها الخلافية بأضدادها. ومثال ذلك ما يمكن أن نراه فيما قاله أحمد عبدالمعطى حجازى فى الخمسينيات:

أرأيت إلى ورق غادر شجره

هل يستوطن شجرا آخر؟

أرأيت إلى امرأة حرّة

هل تهوى إلا صاحبها الأول؟!

وهو قول لا يؤكد حنين البدايات من ظاهر الدلالة وحدها، وإنما يبنى الدلالة نفسها بما يؤكدها من حركة الطبيعة والكائنات، بواسطة التشبيه التمثيلى الذى هو نوع من قياس الأشباه على النظائر فى محاجة القياس الشعرى، ومن ثم برهنة العود على البدء بقانون من قوانين الطبيعة، إلى جانب قانون من قوانين البشر، ووصل القانون الطبيعى بما يبدو أنه قانون

شعورى، وذلك فى الإشارة إلى بعض ميراث الهوية الشعرية بواسطة التناص مع بيتى أبى تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزلٍ فى الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

والمنزل الأول فى بيتى أبى تمام كالحب الأول الذى يصل ما بين حجازى وسلفه القديم فى تأكيد معنى العود على البدء، أو تأكيد رمزية الأصل فى الدلالة المجازية لتلك الشجرة التى لا ترتحل أغصانها عن جذورها إلا لتعود إليها، مستمدة منها النماء، وحاملة إليها من الثمار والأوراق ما يزيد الوعى بالجذور، وما يجعل ارتحال الفرع عن الأصل ارتحال العاشق الذى يطلب بعد الدار ليقرب المعشوق. والعاشق فى حالة أحمد حجازى هو الشاعر الذى ارتحل من القرية إلى المدينة، وارتحل عن المدينة إلى أشباهها ليراها فى حال من القرب، وإلى نقائضها البعيدة ليراها فى حال من النأى، ولكنه ظل محتفظا بنقطة البداية فى القرية داخله، يتبعه دخانها كأنه علامة الهوية الأولى ومنبع الأصل والجذور. ومنذ أن فارق ذلك الشاعر عامه السادس عشر، وأدرك أنه تغير كثيرا، وأنه لابد أن يتغير أكثر، وهو يزداد إدراكا أن الساعة فى الميدان تمضى، والزمن يعدو بالعالم، يصيب أكثر الأشياء وينال منها، إلا الحب الأول الذى لا يفنى ولا يتبدد، كالورق الذى لا يغادر أغصان شجرته، أو المنزل الأول الذى لا يمكن نسيانه، فالحب الأول ليس وهما كما كتب إحسان عبد القدوس فى روايته «الوسادة الخالية» التى انبنت أحداثها لنقض مدلولات الحب الأول، وإنما هو حقيقة راسخة ثابتة، تشبه فى رسوخها وثباتها أصل الهوية التى لا تتبدل ولا تتحول ولا تصبح غيرها قط، أو تنقلب على نفسها انقلاب النقيض على النقيض.

هذه الرؤية الشعرية التى تجمع بين حجازى وأبى تمام تنطوى على زمنها الخاص الذى هو زمن دائرى، زمن يبدأ من نقطة البداية، ويمضى بعيدا عنها، ولكنه كلما تباعد عنها حنَّ إليها، كما لو كان يتحرك فيما يشبه الدائرة المتكررة التى تستعيد النقطة التى تبدأ منها دائما، مؤكدة عودها المتكرر بالعود الأبدى لدورة الطبيعة التى وصفها البارودى بقوله:

تغيب الشمس ثم تعود فينا وتذوى ثم تخضر البقول

طبائع لا تغب مرددات كما تعرى وتشتمل الحقول

لكن هذه الرؤية الدائرية للزمن - قرينة العود الأبدى إلى نقطة الابتداء - تقابلها رؤية مناقضة، هى رؤية الزمن الصاعد إلى الأمام أبدا، الزمن الذى لا يرجع القهقرى، الزمن الذى لا يحن إلى جذوره، بل يندفع إلى مستقبله الذى يتحول إلى أفق يظل فى حاجة إلى الكشف.

والحنين إلى البداية وهم مع هذا النوع من الرؤية، ووعى محافظ يسعى إلى الإبقاء على مبدأ الثبات الذى ينقضه مبدأ التغير، خصوصا عندما تغدو إمكانات المستقبل الواعد هى الهدف، أو عندما يستبدل الوعى بالحنين إلى البداية رغبة اكتشاف ما لم يكتشف، ومعرفة ما لم يعرف، فى مدى الإمكان الذى صاغه شاعر مثل ناظم حكمت عندما قال:

أجمل أنهار العالم لم نرها بعد

أجمل أطفال العالم لم تولد بعد

أجمل أيام العمر لم تشرق بعد

ويمكن أن يغدو هذا المدى هو مدى الرفض المتلهب للحاضر المكبَّل بشروط الضرورة، ومدى التطلع الدائم الذى يتجسد به معنى السفر

من حيث هو تغير وتحوّل وصيرورة واندفاع إلى عوالم الممكنات المحتملة بمبدأ الرغبة لا مبدأ الواقع. وقناع «مهيار الدمشقى» الذى صاغه أدونيس، على أحمد سعيد، أوضح تمثيل فى ذاكرتى لمبدأ الرغبة الذى تجسّدت حركته مابين التحول والصيرورة، فكانت حركة مندفعة إلى الأمام دائما، صاعدة إلى ما لا نهاية، كأنها «الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه»، فمعيار حضور وعى «يكتب الزمن الآتى على شفتيه»، ولا ينجذب إلى الماضى فى توتر قاطرته ما بين قضيبين «ما كان- ما سيكون»، ذلك لأنه وعى استشرافى، مستقبلى يختار أن يمضى إلى الأمام ليتطلع دائما إلى إمكانات «ما سيكون» صارخا فينا:

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى.

هكذا، لا أصِل ولكننى أضىء.

إننى بعيد. والبعيد وطنى.

obeikandl.com

رياضة الكتابة(*)

أحيانا، أجلس إلى مكتبى منطويا على رغبة الكتابة، وما إن أمد يدى إلى القلم وأقترب به من الورقة المبسوطة أمامى حتى أجد أننى أضعت ما كان فى ذهنى، وما كنت أنوى أن أكتبه، فأجلس حائرا لبرهة، وأخرج من حيرتى بأن أشاكس الصفحة بالقلم لعله يستجيب إليها، أو لعلها تستجيب إليه، وأظل كذلك أرسم أشكالا بلا معنى، كما لو كنت أنقش على صفحة الورقة البيضاء طلاسم سرية ورسوما رمزية لا أفقه معناها، ولكنها تقربنى من مناط رغبتى شيئا فشيئا، إلى أن يستجيب القلم إلى الاستفزاز، فتنثال عليه الأفكار، وتتدافع الكلمات لتنتقل من حضورها الذهنى فى رأسى إلى حضورها المادى بواسطة سن القلم الذى يبدأ رحلته بين الأحرف التى تنتقش على الصفحة البيضاء، جاذبة إليها كل ما كنت قد حسبته ضاع من ذهنى، وكل ما يظل مخزونا بلا شكل أو معنى، منتظرا أن يتشكل فى حركة القلم على الصفحات، مكتسبا المعنى الذى يتكامل من خلال علاقات الأجزاء التى تبينُ جملة فجملة، فقرة ففقرة، صفحة فصفحة.

(*) نشرت بجريدة الحياة 23 أغسطس 2000م.

هذه العملية التى تبدأ باستعصاء الكتابة هى عملية مراودة يضطر إليها الكاتب، خصوصا إذا لم تكن درجة التركيز الذهنى والوجدانى قد وصلت بعد إلى النقطة التى تجود فيها الكتابة على طلاّبها. وفعل المراودة فعل دال وكاشف عن الموقف الذى ينطوى على هذه العملية، أو الموقف الذى تنطوى هى عليه بلا فارق كبير، فالمراودة طلب وتفقد وسعى وحركة ورغبة وجذب واستزادة وإغواء فى الوقت نفسه. وفى كلام العرب: راد الأرضَ، أى: تفقد ما فيها من المراعى والمياه ليرى هل تصلح للنزول فيها، ورادَ الشىء طلبه وسعى فى أن يجده، ورادت الإبلُ: اختلفت فى المرعى مقبلة مدبرة، وراوده: شاءه أو رغب فيه، وراوَده عن وعلى نفسه: خادعه وطلب منه المنكر، أو حمله على فعله بعد ممانعة. قال الليث: تقول: راود فلان جاريته عن نفسها، وراودته هى عن نفسه، إذا حاول كل واحد من صاحبه نيل رغبته، وأراده فى الفعل الذى ينوس بين الإغواء والمراوضة. وأول الكتابة فى استعصائها على طالبها مراودة تطلب ما فوق الود، وسعى نحو موضوع الرغبة، وجذب للموضوع من تأبيه، واستزادة من إسماحه بعد ممانعته.

ولا تخلو عملية المراودة من حضور الرغبة الجنسية التى تدفع الرجل إلى إغواء المرأة، كما تدفع المرأة إلى إغواء الرجل، وذلك فى الفعل الذى يبدأ بالطلب الذى يصطدم بالممانعة، ويتدرج ما بين الإسماح والإلانة، إلى أن ينتهى بالرضى أو الاستراضة. وليس تشبيه القصيدة بالمرأة بالأمر المستغرب فى هذا السياق، خصوصا عندما يتحدث الشعراء عن قصائدهم «الأبكار» التى لم يفترعها سواهم، أو عن القصيدة التى لا تمنح لذّاتها إلا للشاعر الفحل الذى يفترع بكارتها، أو يزيلها بما يخرج منها لذائذها الإبداعية. ويبدو أن تشبيه القصيدة بالمرأة هو الوجه الآخر من تشبيه القصيدة بالناقة، وذلك بجامع الأنوثة، فى تجليات أفعال المراودة التى تصفها كتب البلاغة

والأدب القديمة، فالشاعر المتميز علاقته بالقصائد شبيهة بعلاقة الفحل بالحقاق من الإبل، والقصيدة لا تجود بعطائها للشاعر إلا بعد مراودة شبيهة بإبساس الناقة قبل حلبها، أى التلطف لها بالقول والتحنين بالملامسة، فالقصيدة أشبه بالناقة «البسوس» أى الناقة التى لا تدر لبنها إلا بعد إبساس أو ملاطفة.

وبالطبع، يمكن للمدافعات المحدثات عن حقوق المرأة أن يعترضن على هذه التشبيهات القديمة التى تجعل من الكتابة أنثى، ويرين فى هذه التشبيهات تهوينا من مكانة المرأة، وتأكيدا بوضعها الأدنى من وضع الرجل، واختزال كل الأبعاد الخلاقة لحضورها فى بُعد جنسى محدود، يجعل منها مناطا لرغبة الرجل ووسيلة لإمتاعه فحسب. والحق مع هؤلاء المدافعات المحدثات فى هذا الجانب، ولكننى أتحدث عن تشبيهات قديمة، لا من زاوية تحقير المرأة، وإنما من زاوية دلالاتها على مواقف استعصاء الكتابة، وتأبيها على الحضور، الأمر الذى يدفع الكاتب إلى مراودة الكتابة، كى تمنحه من نفسها ما يريد، أو كى يصل بها وعبرها إلى ما يريد من متعة عقلية أو وجدانية، هى نوع من الإشباع الذهنى أو الشعورى.

وأتصور أن لكل كاتب وكاتبة طرائقه أو طرائقها الخاصة التى يحتال بها كلاهما على الكتابة كى تجود بعد ممانعة. هناك ما أفعله من مشاكسة الصفحة بالأشكال والحروف التى تستدر الكتابة شيئا فشيئا فتجود بعطايا لم أكن أتوقعها. وهناك ما حدثنى به المرحوم فتحى غانم من أنه كان يلجأ إلى رواية «البحث عن الزمن الضائع» للروائى الفرنسى مارسيل بروست، ويحاول ترجمة أجزاء منها. وكانت هذه الترجمة تثير نشاطه العقلى بعد وخم، وتستفزه وجدانيا بما يفارق به خموله، فتأتى بَوادهُ الكتابة أو أوائلها، فيترك رواية بروست والترجمة، ويبدأ فى الكتابة التى تتكشف له أبعادها تدريجيا.

ولعل حالة الشاعر المصرى الكبير محمود سامى البارودى هى حالة نموذجية من حيث الدلالة على حالات غيره من الشعراء التقليديين، فقد كان البارودى إذا استعصى عليه الشعر «يروض القول»، أى كان يكتب أبياتا تأتى عفو الخاطر دون قصد، ودون توجه أو تعمد لموضوع بعينه. حاله فى ذلك أشبه بحال رسام يرسم «سكتشات» تجريبية، يختبر فيها الألوان وعلاقات الأشكال، إلى أن تتجلى له من خلال التجريب هيئة بعينها، أو وضع بعينه، فيتفرغ الرسام بكليته إليه لاستكماله. ولكن هذا النوع من العفوية أقل مما نجده عند البارودى الذى آمن أن الشعر هو جهد عقلى يقترب من معنى الصنعة. ولذلك كانت «رياضة الكلام» عند البارودى، فى غير حالة، نوعا من التدريب اللازم للصانع للمحافظة على براعته فى الصنع، وشكلا من أشكال التمرس على الأساليب المختلفة للشعر. ولكن، حتى فى داخل هذا المعنى العقلانى للصنعة، هناك الموهبة التى تريد أن تؤكد حضورها، وهناك الشاعر الذى يروض القوافى حتى يمتلك زمامها بعد أفعال الترويض اللازمة. ويعنى ذلك أن «رياضة القول» هى نوع من المراودة التى يستسمح بها الشاعر الشعر ليجود عليه فى مناحى النظم التى يسعى إليها هذا الشاعر.

وإذا كانت «رياضة القول» هى فعل التمهر والتمرس والتدرب على النَّظم فى حالة الشعر، ودليلا على حضور معنى الصنعة عند الشاعر الذى لا تنثال عليه القوافى انثيالا فى بديهة الارتجال، فإن القول المروّض هو القول الذى وقع عليه فعل الترويض، وذلك على العكس من القول الريِّض الذى لم يعرف الرياضة والترويض بعد. ولذلك كانت العرب تقول: " قصيدة رَيِّضة القوافى " إذا كانت صعبة لم تفتض قوافيها الشعراء وقريب من ذلك «أمر رَيِّض». وهو الأمر الذى لم يحكم تدبيره. والقصيدة الرِّيضة بهذا المعنى

كالناقة الرِّيضة التى لم تقبل الرياضة بعد، فإذا وقع عليها فعل الرياضة سلست واستجابت لما يطلب منها واستراضت فى الوقت نفسه. وعلى ذلك قولهم: استراض المكانُ: فسح واتسع وظل النفس فيه مستريضا، أى طيبا ومستريحا. وقد استعمله حميد الأرقط (وقيل: الأغلب العِجْلى) فى الشعر والرجز فقال:

أرَجَزا تُريدُ أمْ قَرِيضا كلاهما أجُيدُ مُستَرِيضا

obeikandl.com

obeikandl.com

عن القيمة(*)

- 1 -

أدى الحوار الذى نشرته "أخبار الأدب" (6/ 5/ 2007)، إلى ردود أفعال واسعة، بلغنى بعضها شفاهة، وقرأت بعضها كتابة، وذلك فى مقالات من طراز رد الصديق الشاعر أمجد ناصر "شعراء كبار ولكن..."، ورد الصديق صدوق نور الدين، من المغرب، بعنوان: "عن الشعر وقوة التجربة". وقد قرأت الردين فى عدد "أخبار الأدب" التالى للعدد الذى نشر فيه الحوار. وأعترف أن كلا الردين أسعدنى لأسباب أربعة لابد من ذكرها لدلالتها الخاصة فى هذا السياق. أولها: احترام الاختلاف، والتسليم المضمر بأنه ما من أحد يمتلك الحقيقة دون غيره، وأن الحقيقة التى لها عشرات الأوجه لا تبين عن ما تنطوى عليه إلا بالحوار الذى يُثرى الفهم، ويُغنى وعى الأطراف المتحاورة. وثانيها: افتراض حسن النية فى الآخر، بدل المسارعة إلى الاتهام وإساءة الظن ابتداء. وثالثها: رقى اللغة وترفعها عن السفاسف والصغائر، وهجر القول الذى هو عكاز من لا سند لديه من

(*) نشرت بجريدة الحياة 23 مارس 2007م.

obeikandl.com

العقل أو الوعى أو المعرفة. ورابعها: الموضوعية التى تهيمن على محاجة الرد، فلا توقعه فى الذاتية البغيضة، أو التعصب المقيت الذى شاع فى خطاب الصغار الذين يتوهمون أنفسهم كبارا، وبعض الكبار الذين يتصاغرون، فلا يفارقون الصّغار فى الرتبة والحضور. ويلتقى الردان حول نقاط للاتفاق أكثر من نقاط الاختلاف. وأبدأ بموافقتى التامة على أن أدونيس وسعدى يوسف ومحمود درويش (والترتيب حسب الأبجدية) الشعراء الثلاثة الكبار، لأنهم قدموا، كل على حدة، منجزا يصعب تصوّر الشعر العربى من دونه، وأحدثوا أثرا فى عملية التلقى بدرجات متفاوتة، فيما يؤكد أمجد ناصر، مضيفا أنه مثلما لا يمكن فهم مشهد الشعر العربى، اليوم، من دون أولئك الثلاثة، يصعب، كذلك، فهم هذا المشهد من دون وجود السياب، نازك الملائكة، الماغوط، صلاح عبدالصبور، نزار قبانى، فدوى طوقان، البياتى، أُنسى الحاج، توفيق صايغ، محمد الخمار الكنونى، عباس بيضون، محمد على شمس الدين، حسب الشيخ جعفر، عبدالعزيز المقالح، سركون بولص، محمد بنيس، قاسم حداد، محمد بن طلحة، نزيه أبو عفش، شوقى أبو شقرا، نورى الجراح، وديع سعادة، حلمى سالم، علاء خالد، وكثيرين غيرهم داخل هذا المشهد. وهذا كلام لاأجادل فيه، ولا حتى أختلف معه، بل أضيف إليه شعراء آخرين لم يذكرهم أمجد على سبيل السهو والاقتصار على التمثيل فيما أظن. ولذلك يمكن أن نضيف إلى القائمة أمجد ناصر نفسه، وعبده وازن، وعز الدين المناصرة، وإبراهيم نصرالله، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفى مطر، وأحمد حجازى، وبول شاؤول، وشوقى بزيع، وسيف الرحبى، ومحمد الفيتورى، وبلند الحيدرى، وجوزيف حرب، وأمل دنقل، وسميح القاسم، وغيرهم كثر. فما أكثر الشعراء، وتنوع

تياراتهم وأجيالهم ورؤاهم على امتداد الخارطة الإبداعية العربية. ومن المؤكد أنه يمكن إضافة الكثير من الأسماء الأخرى فى كل جيل أو تيار أو قطر عربى، بل إضافة المزيد من الشعراء الشباب الذين اكتفى منهم أمجد بعلاء خالد الذى هو تمثيل لأقرانه ومجايليه الذين أذكر منهم: أحمد متولى، وعماد أبو صالح، وجرجس شكرى، وفاطمة قنديل، وإيمان مرسال، وأمل موسى، ولينا الطيبى، وجمانة حداد، فى موازاة وفاء العمرانى، ومماليكة العاصى، والمهدى أخريف، ومحمد الأشعرى، فى السلسلة التى تصلهم بجبرا إبراهيم جبرا، وتصل أحمد دحبور بوليد خازندار وفواز طوقان، أو فاضل العزاوى بسامى مهدى وعبدالقادر الجنابى، فضلا عن عشرات الأسماء الأخرى التى يمكن إضافتها لو مضينا فى تعداد أسماء الشعراء والشاعرات فى كل قطر عربى، عبر كل جيل أو تيار، بل أسماء الشعراء الأجانب الذين أسهمت قصائدهم المترجمة، من قبل مجلة "شعر" وبعدها، فى صياغة ذائقة الطليعة المتلقية من جمهور الشعر، والأجيال الشابة من شعراء قصيدة النثر على السواء.

وأحسب أن الأسماء التى ذكرتها توضح بجلاء أن الجدارية الهائلة للشعر العربى المعاصر (أو الحديث) لا يشكلها تيار واحد، أو اتجاه مهيمن على نحو متسلّط، فهناك خاصية التنوع الخلاّق التى تنبنى عليها هذه الجدارية، أقصد التنوع الذى يضم القصيدة العمودية والقصيدة التفعيلية، بل أضيف قصيدة العامية التى حفرت مجراها العميق، خصوصا فى الشعر المصرى، ابتداء من فؤاد حداد، مرورا بصلاح جاهين، وليس انتهاء بعبدالرحمن الأبنودى ومجايليه، أو الأجيال اللاحقة. ولا أحسبنى فى حاجة إلى تأكيد أنه لا عبرة بشكل القصيدة (عمودية أو حرة أو نثرية أو عامية) فى الجدارية التى أتحدث عنها، فالمحك مرهون بالحضور الفاعل الذى تنجذب إليه عين الناظر إلى

الجدارية، فيلتفت إلى الأبرز من عناصرها التكوينية العامة، وإلى ما يجذب انتباهه من علاقات بين هذه العناصر، بل إلى كل ما يتركّب منه كل عنصر، خصوصا ما يبدو أكثر لفتا للانتباه، وأعمق تأثيرا فى العين الناظرة من غيره.

وإذا كان التنوع الخلاّق ينطوى، بداهة، على حق الوجود المتكافئ لكل العناصر متغايرة الخواص والتركيب، ويصل ما بينها فى نوع من الوحدة التى أساسها التنوع الأفقى فى الزمن الآنى، والتنوع الرأسى فى الزمن المتعاقب، فإن هذا التنوع لا يعنى، بالضرورة، ولا يؤدى إلى التسوية بين العناصر والمكونات، وإلا فقدت الجدارية خاصية التنوع التى هى خاصية ومبدأ للقيمة فى الوقت نفسه. وتلك هى النقطة التى أختلف فيها مع أمجد ناصر الذى أحبه صديقا وأقدره حق قدره شاعرا، وأبتسم حين يداعبنى بقوله: إننى اختتمت مسيرة الشعر بأمل دنقل. وها هو هذه المرة يستبطن اللاوعى النقدى الذى أنطوى عليه، متوهما أننى أقصر الشعر على القصيدة الموزونة، عمودا أو تفعيلة، متجاهلا قصيدة النثر التى لم يتضمنها وعيى المضمر الذى لا يعرف، فى خيال أمجد، سوى الكتابة الشعرية الموزونة. ولو أنصف الصديق لتذكر ما كتبته عن شعر محمد الماغوط على سبيل المثال، وعرف أن المحك عندى، فى مقاربة الإبداع، هو القيمة التى أحتفى بها دائما، وذلك بما دفعنى أن أطلق على واحد من كتبى عنوان: "الاحتفاء بالقيمة". ولو سأل أمجد أكثر من جيل من تلامذتى لعرف منهم أننى درست لهم الكثير من قصائد النثر التى لا أزال أحتفى بها، ولو سألنى - مباشرة - لأجبته بأن "رباعيات" صلاح چاهين، مثلا، بها من صفات الشعرية ما لا تتمتع به مجموعات مطولة لشعراء من الدرجة الثانية أو الثالثة.

وليس المعوّل فى مدى "القيمة" على طول العمر أو قصره، أو كثرة الإنتاج أو قلّته، أو على تواصل الإنجاز أو الانقطاع عنه واحتباس صوته،

فكل ذلك من قبيل المعايير الكمية التى لا معنى لها ولا دلالة إلا بما يضيف إلى المعايير الكيفية التى هى الأصل والمركز الذى ينطلق منه التحليل أو التفسير ليعود إليه بما يحدد درجة القيمة.

ولا أزال أؤمن أن للقيمة درجات، وأن هذا الإيمان ليس تعبيرا عن وعى طبقى بالمعنى الذى استنكره أمجد ناصر، ولا يتضمن دلالة بطريركية فى مدى العلاقات الاجتماعية المتخلفة التى تنبنى على حضور الأبوة الطاغية، ولا ينحاز إلى مفهوم النجم الواحد الأحد، كأنه الموازاة الإبداعية للزعيم أو القائد الواحد الأحد فى التراتب السياسى للدولة التسلّطية. الإيمان بدرجات للقيمة نقيض ذلك كله، أولا لأنه وسيلة لتمييز الشعر من اللا شعر. وقد تعلمنا من الناقد آى. إيه. ريتشاردز، منذ سنوات بعيدة، أن دراسة الشعر الردىء أصعب من دراسة الشعر الجيد، لكنها ضرورية وحتمية، إذ لايعرف الجيد أو شروطه إلا من عرف الردىء وصفاته، والعكس صحيح بالقدر نفسه.

والتدليل على وجود درجات للقيمة مبذول فى تاريخ الشعر العربى، بل الشعر العالمى. لقد عاصر المتنبى عشرات الشعراء، لكن من الذى احتفظت به الذاكرة النقدية؟ وحتى سيف الدولة الحمدانى، المعاصر للمتنبى، لن يكون فى الدرجة نفسها من القيمة التى يتنزل فيها المتنبى، وقس على هذا المثال الكثير غيره. وفى الشعر الإنجليزى، حفظت الذاكرة النقدية قصيدة توماس جراى (1716 - 1771) "مرثية فى مقبرة ريفية" (1751)، وذلك فى السياق الذى ضم، بعده، شعراء من طراز: وليم بليك (1757 - 1827) ووردزورث (1771 - 1855) وكيتس (1795 - 1821) وشيللى (1797 - 1851) بما لا يسوِّى بينهم فى درجات القيمة التى قد تختلف باختلاف المنظور النقدى، ولكن بما لا ينفى درجات القيمة نفسها. وحتى فى تاريخ

قصيدة النثر الفرنسية التى تدين بوجودها للشاعر ألوسيوس (لويى) برتران (1845 - 1891) صاحب "جاسبار الليل" (1842) وشارل بودلير (1821 - 1867) صاحب "أزهار الشر" وأرتور رامبو (1845 - 1891) الذى توقف عن كتابة الشعر فى سن الثامنة عشرة بعد أن كتب "الإشراقات" و"السفينة السكرى". وكان ذلك قبل أن تطوح به المغامرات التى انتهت بموته عن ست وأربعين سنة، ولكن بعد أن تأسست بفضل عبقريته قصيدة النثر فى فرنسا، ممهدة الطريق للاحقين من أمثال بول ڤاليرى وكلوديل، إلى سان چون بيرس وإيمى لويل وغيرهما. وكل تلك الأسماء لا يستوى إنجازها فى القيمة، وإلا كان تأثير "جاسبار الليل" يوازى تأثير "الإشراقات" أو "موسم الجحيم" أو "أزهار الشر" فى الحضور والاقتحام وفتح الآفاق المغلقة، أو اكتشاف القارات التى انفتحت للاحقين، وحتى المعاصرين.

-2-

لا يعنى التسليم بدرجات القيمة إلغاء خصوصية كل رؤية إبداعية فى الشعر أو غيره. إن على الناقد الكشف عن خصوصية كل رؤية فى تكامل أعمال صاحبها، أو فى مفرداتها، ومن ثم البحث فى كل عمل عن عناصره التكوينية، تحليلا، والكشف عن العلاقات بين هذه العناصر، تفسيرا، وذلك بما يستتبع حكما قيميا، مضمرا أو معلنا، وذلك مع التسليم المستمر بخصوصية كل عمل، وتمايز كل رؤية وتفردها، ما دخلت الرؤية الدائرة التى يقع فيها سُلّم القيمة بدرجاته، ولا تمييز بين عمل وآخر، أو شاعر وغيره، ما ظل النقد فى دائرة التحليل والتفسير والتقييم التى تُفضى، بداهة، إلى صعود العمل إلى الدرجة التى تجانسه، وتوازيه من سُلّم القيمة. وبالطبع قد تتفاوت هذه الدرجات، أو تتباين، أو حتى تتناقض، حسب

منظور الناقد والنظرية التى ينتسب إليها، أو حسب تمكّنه من أدواته، وقدراته الخلاّقة التى تفتح أمام حدوسه الأبواب المغلقة فى وجه غيره. وكل ذلك أمر طبيعى، ما ظل النقد الأدبى علما من العلوم الإنسانية التى تتحدد طبيعتها النوعية فى حقيقة أن الذات هى بعض الموضوع المدروس بمعنى أو غيره. ولكن ذلك كله لا ينفى إمكان وجود القاسم المشترك داخل مدى الممارسة العملية لكل منظور أو نظرية، ولا ينفى الموضوعية الممكنة التى يتزايد إمكانها بوسائل التحقق من السلامة على مستوى التطبيق العملى أو الممارسة الفعلية.

ولذلك، فإن فكرة الشاعر الكبير، مقابل الشاعر المتوسط أو الشاعر الصغير، ليست خرافة، أو لا مقياس لها، فيما يذهب صديقى أمجد ناصر، وإنما هى فكرة تجد ما يدعمها فى الواقع العملى للإبداع، كما أن لها فائدتها فى مدى التنافس بين الأجيال فى الفعل الإبداعى الذى يحرص معه كل جيل لاحق على تأكيد حضوره إزاء كل جيل سابق. وأتصور أن هذا البعد الرأسى من التنافس يتكامل مع بعده الأفقى، حيث يحرص كل مبدع على تجاوز نفسه وغيره باستمرار، مؤكدا دلالة الكشف المستمر عن كل ما يغوى بالمزيد من الكشف، أو يحمل معنى الإضافة، على طريقة: "بدأوا من هناك، فابتدئ من هنا". ولولا ذلك ما حرص النقد على التمييز بين أعمال نجيب محفوظ ويوسف السباعى من ناحية، وأعمال عبدالحميد جودة السحار من ناحية موازية، وما ظل جيل بهاء طاهر وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم والبساطى وغيرهم حريصا على التطوير المستمر للأدوات التى زادتها الممارسة صقلا، والرؤى النوعية التى تحولت متغيراتها الكمية إلى متغيرات كيفية، وذلك فى مواجهة نجيب محفوظ ويوسف إدريس اللذين ظل الإنجاز الإبداعى لكل منهما متحديا الأجيال المتتابعة، محفزا مستفزا

ودافعا خلاّقا إلى مواجهة التحدى بالإبداع المغاير. ولم يكن ذلك مقصورا على مصر وحدها، بل جاوزها، ولا يزال، إلى كثير غيرها من الأقطار العربية التى تتوقد إبداعاتها بفعل المنافسة الخلاقة ما بين الأجيال. وقس على ذلك فى الشعر الفارق الذى لا يمكن أن يتجاهله الذوق السوى (الخالى من العقد أو نزعات الهوى المتعصب لمذهب أو عقيدة) بين أدونيس ومقلديه الذين يظلون صورا شائهة من الأصل المحتذى فى مستوى، أو بين حسب الشيخ جعفر وحميد سعيد فى مستوى ثان، أو بين أمل دنقل وفاروق جويدة فى مستوى ثالث، أو بين نازك الملائكة وأمل الجبورى فى مستوى رابع، أو بين نزار قبانى وسعاد الصباح فى مستوى أخير.

إن الفارق بين الثنائيات التى تتضمنها هذه المستويات الدالة على غيرها فارق بين إيجاب القيمة وسلبها، وجودها وعدمها من ناحية، وفارق فى درجات القيمة المثبتة والمنفية فى كل مستوى يجمع بين طرفى ثنائية ضدية من ناحية موازية. ولولا ذلك لاستوى العُرُّ والدُّرُّ كما يقول القدماء، وتحولت الحياة الثقافية والواقع الإبداعى إلى فوضى يرتدى فيها الصغير قناع الكبير، أو يضع الجاهل أو المتعصب الكبير موضع الصغير، خصوصا فى زمن اختلاط القيم الذى نعيشه، والذى يُحيل الناطق بالحق الذى يراه إلى شيطان أخرس. قد يشتبه أمر درجات القيمة التى يصعب التمييز بينها للوهلة الأولى، ودون تدقيق، خصوصا فى حالات المجايلة التى تتكون فيها الجماعات الشعرية المتآزرة أو المتصارعة، كما حدث فى مصر مع جماعة "إضاءة" وجماعة "أصوات" أو مع ممثلى حركة الستينيات الشعرية فى العراق، أو مع تجمعات الثمانينيات والتسعينيات فى مصر، وقس على ذلك غيره. ولكن المجاورة التى جمعت ما بين حلمى سالم وحسن طلب وجمال القصاص وأمجد ريان وغيرهم فى "إضاءة" سرعان ما تتكشف عن مغايرة

فى درجات القيمة التى تعلو، مع تفاوت ملحوظ، فى حالة حلمى سالم وحسن طلب، وتهبط فى حالة جمال القصاص وأمجد ريان، وذلك فى موازاة المجاورة نفسها التى وصلت بين عبد المنعم رمضان الذى لم يخرج من معطف أدونيس قط، وأحمد طه الذى يبدو نموذجا متصلا من التمرد الحدِّى، ومحمد سليمان الذى يعمل فى صبر ودأب وأمانة مع النفس والآخرين. وهى مجاورة تتحول، فى المعالجة التفصيلية، إلى نوع من المغايرة المتباينة فى درجات القيمة التى تصل إليها تجربة كل شاعر ممن ذكرت. ولا يفترق الوضع كثيرا لو جمعنا بين نورى الجراح وأمجد ناصر فى جيل، وأحمد مرسى وإدور الخراط من جيل سابق فى الثنائية نفسها التى تتغاير درجاتها عند أى منصف تنطوى ممارسته على نظرية متكاملة للشعر.

ولا يختلف الأمر عن ذلك كثيرا فى تناول الشعر العربى القديم، ابتداء من العصر الجاهلى، وانتهاء بالعصر العباسى الذى وصل إلى ذروته الشعرية مع أبى العلاء المعرى، ولم يكن من الغريب أن يستخدم ابن سلام الجمحى فكرة "الطبقات" ليمايز بين كل من شعراء الجاهلية والإسلام، أو يستخدم ابن المعتز الشاعر الفكرة نفسها لإبراز الفوارق الفنية بين شعراء العصر العباسى، أو "يوازن" الآمدى بين أبى تمام والبحترى، أو حتى "يتوسط" القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى بين المتنبى وخصومه. ولم تكن فكرة الطبقات، فى هذا السياق، سوى نوع من المحاولة فى التمييز بين درجات القيمة، وذلك بوضع معايير للحكم. وهو الأمر نفسه فى فكرة الموازنة التى يرتبك ميزانها فى يدىّ الآمدى لتحيزه المسبق للبحترى الذى لم يخرج على "عمود الشعر" خروج أبى تمام. أعنى الميزان الذى اعتدل هونا بين يدى القاضى الجرجانى صاحب "الوساطة بين المتنبى وخصومه". وقد اجتهد كل هؤلاء السابقين، حسب شروط المعرفة

النقدية فى عصرهم، لتلمس درجات للقيمة فى الشعر، وتركوا لنا إرثا، كان بمثابة البداية التى أضفنا إليها حسب سنة زماننا وشروط عصرنا.

هل يعنى التمييز بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير عودة إلى إرث بطريركى يومى، فى كليشيهات جاهزه، سائرة، لا تكلف النفس عناء البحث وراء الواجهة، فيما ذهب الصديق أمجد ناصر الذى يحاول التماس العذر لى فى الوقوع بين براثن هذا الإرث؟! الواقع أننى أتحدث - حتى على المستوى الشفاهى - عن شىء مختلف تماما، يرتبط بضرورة صياغة معايير وأدوات لتحديد درجات للقيمة، يمكن أن توجد أفقيا أو رأسيا، وذلك كما تتجاور درجات الألوان على مستوى النظر الأفقى فى اللوحة، أو مستوى النظر الرأسى، وهو أمر لا يساعد على فهم اللوحة فحسب، بل يزيدها غنى وثراء فى مدى العين الناظرة، لا على طريقة أن الجمال فى عين الرائى، وإنما على طريقة الجدل الذى يصل الرائى بالمرئى فى المدى الذى يجعل الناقد، فى نهاية الأمر، ومع الاحتراس، بعض الموضوع المنقود.

ولا علاقة لذلك كله بمتغيرات معنى الكتابة، سواء من حيث كونها إعادة مستمرة لكل كتابة سابقة، فيما يؤكد "موت المؤلف" على طريقة رولان بارت، أو حتى بورخيس، أو من حيث كونها خلقا لا وجود له من قبل على طريقة النقاد الجدد (بروكس، ومزات، رانسوم، ألن تيت، فضلا عن ريتشاردز وإليوت) أو محاكاة للطبيعة أو العالم الداخلى للمبدع على طريقة الكلاسيكيين والرومانتيكيين، أو حتى انعكاسا لوعى طبقى أو واقع اجتماعى على طريقة الماركسيين، فالناقد فى النهاية لابد له من إطار مرجعى للحكم القيمى الذى يترتب على عمليات التحليل والتفسير والتقييم، أو تتضمنه عمليات التحليل والتفسير عند الناقد الذى لا يصرّح بالحكم، ولكن يوصله على نحو غير مباشر إلى القارئ الذى يتوسّط ما بينه والنص الذى يجمعهما.

وقد سبق أن أكّدت ضرورة الحاجة إلى التمسّك المجدد بالحكم القيمى فى مواجهة فوضى اختلال القيمة فى حياتنا الثقافية التى تحوّلت إلى رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة، فى كون خلا من الوسامة. ولا أزال أرى أن التحدى الحقيقى الذى لابد أن يواجهه الناقد، اليوم، فى عالم التخليط والقمامة، هو التمسّك بالقيمة والاحتفاء بها، حينما وحيثما وجدها، لعلنا بهذا التمسك نعيد الوعى النقدى إلى سوائه، ونواجه فوضى القيم التى تخلط بين الكبار والصغار، أو بين المبدعين الأصلاء ومدّعى الإبداع من الطفيليين الذين تكاثروا كالوباء. ولن ينجى الواقع الإبداعى منهم إلا تسليط الضوء عليهم، والعودة إلى الجذر الأصلى لمعنى النقد عند العرب، وغيرهم، وهو التمييز بين الجيد والردىء من ناحية، وملاحظة درجات الجودة فى حال وجودها، مقابل صفات الرداءة فى أحوال تكاثرها فى حياتنا من ناحية موازية.

ولذلك أجد نفسى موافقا كل الموافقة على ما بدأ به الصديق صدوق نور الدين رده بالاعتراف بأن الإبداع يتفاوت مهما كانت نوعية الجنس الأدبى الذى يخوض المؤلف فيه، فالأصل أن التفاوت مسألة طبيعية مردها الأساسى مقدرة المبدع وكفاءته ومدى تمكنه من المادة المراد صوغها. وظنى أن تجاهل هذه الحقيقة تجاهل لاختلاف خصوصية الإبداع فى مستوى الإفراد والجمع على السواء. والخصوصية هى المدخل إلى تقبّل الاختلاف الذى هو النتيجة الحتمية للتفاوت الذى هو مسألة طبيعية كالتباين. ويبدو أننا لانزال نعانى من الصوت الواحد المهيمن فى السياسة. وهو الصوت الذى ينعكس على مرآة الثقافة التى تُعيد إنتاجه تعصبا وأصولية، وذلك على النحو الذى يؤدى بكل تيار، فى تطرف ممثليه، إلى استئصال التيارات المخالفة التى تبدو كأنها الفرق الضالة المضلة فى مواجهة الفرقة الناجية التى تحتكر وحدها الحقيقة، وتنوب عنها دون غيرها من الفرق الأدنى بالضرورة.

ويعنى ذلك، على مستوى الممارسة، تقبّل قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة العامية، والقصيدة العمودية بلا تمييز إلا فى درجات القيمة، وبما يؤكد الاحتفاء بها فى كل زمان ومكان، وفى كل تجلّ من تجلياتها. وقد سبق لى أن قلت فى مفتتح كتابى عن «الاحتفاء بالقيمة» المنشور منذ سنوات قليلة: إن للقيمة جانبين: ثابت ومتغير، يتوازيان مع اللغة والكلام فى فكر دى سوسير. الثابت هو العنصر الذى يجعل إبداع العصور السابقة يجاوزها إلى عصرنا، والمتغير هو الذى يقترن بعصره فحسب، وينتهى بانتهائه. ولذلك تختلف قصائد الحب القديم عن قصائد السياسة، أو المديح، أو الهجاء، خصوصا حين تغوص الأولى فى قرارة القرار من النفس البشرية، ملامسة الجذر الإنسانى الذى يصلها بنا ويصلنا بها، على العكس من قصائد المناسبات التى تموت بموت المناسبة نفسها فى الذاكرة، فلا تبقى إلا فى حالات العبقرية التى تبحث عن الدائم وراء العابر، أو الثابت تحت المتغير، فتحلّق بعيدة عن المدار المغلق لزمنها، لتقتحم زماننا الذى نراه فيها ونراها فيه، على نحو ما تفعل قصائد المتنبى العظيم، ولا تفعله قصائد عشرات الشعراء الذين عاصروه، أوجاءوا بعده. ولذلك تثبت القيمة التى تستحق الاحتفاء فى الحضور المتجدد لشعر المتنبى، وتسقط فى حالة الشعراء الذين تسقطهم الذاكرة الثقافية التى تنطوى على معاييرها الذاتية للحكم بالقيمة.

ولا فارق فى ذلك بين المتنبى وأشباهه من الشعراء القدماء إلا فى درجات القيمة التى تمايز بينهم أفقيا ورأسيا، وهى الدرجات نفسها التى تمايز بين شعر نزار قبانى وشعر فاروق جويدة فى زمننا الذى تتجاور فيه الأضداد، وتختلط القيم فى كل مجال، وعلى كل مستوى.

ذكريات نازك الملائكة(*)

- 1 -

كنا فى سنة 1966، وكنت فتى فى مفتتح سنوات عمره بالعمل الأكاديمى فى جامعة القاهرة، وذهبت لسبب لا أذكره إلى مقابلة أستاذتى الدكتورة سهير القلماوى، عليها رحمة الله، ربما لشأن يتعلق بأحد الموضوعات العلمية التى كنت أريد التسجيل بها لدرجة الماچستير. ولم تكن علاقتى بسهير القلماوى علاقة التلميذ بأستاذته التى كانت فى ذروة شهرتها وتألقها الثقافى على امتداد العالم العربى فى ذلك الوقت، وإنما كانت - فى الوقت نفسه - علاقة الابن بأمه الروحية التى ترعاه، وتقود خطاه فى مجالات العلم والحياة على السواء. ولذلك أسميت ابنتى الأولى باسم "سهير" آملا أن تكون صورة أخرى لأستاذتى، وبالفعل مضت سهير الصغيرة فى طريق سميَّتها الكبيرة إلى أن حصلت على درجة الدكتوراه فى المسرح الإسبانى، وأصبحت مختصة جامعية فيه، تحمل درجة "مدرس" التى كنت أرجو أن يمتد بها العمر فأراها بدرجة "أستاذ" وفى مكانة سميَّتها، أمى الروحية التى

(*) نشرت بجريدة الحياة 25 نوفمبر 2007م.

أدين لها بالكثير، ولكن الموت سبق أمنياتى واختطفها منّى، فحملتها إلى المدافن نفسها التى أسهمت فى حمل جثمان نازك الملائكة إليها قبل أيام معدودة، فبكيت ابنتى، وترحمت على نازك التى رافقتها إلى مثواها الكريم، ودعوت الله لابنتى ولها ولأستاذتى سهير القلماوى على السواء.

وأكاد أذكر، الآن، المشهد بتفاصيله الدقيقة، كنت جالسا أمام مكتب أستاذتى التى كانت تجلس وراءه، متطلعة إلىّ، تحدثنى عن موضوعات فى النقد الأدبى (أظنها: كانت عن جماليات التكرار فى الشعر العربى القديم). وفجأة، توقفت أستاذتى عن الكلام، وانتفضت فرحة، واقفة فى لهفة المحب، صارخة بصوت الترحيب بصديق حميم: أهلا يا نازك. أخيرا، رأيتك. وتطلعت من مجلسى إلى هذه الضيفة التى أخذت انتباه أستاذتى كله. وظلّتا تتحدثان واقفتين، دون جلوس لدقائق قليلة، إلى أن انتبهت أستاذتى، فدعتها إلى الجلوس، وجلست معها أمامى، وفى مواجهتى. وبالطبع ابتسمت أستاذتى لدهشة الضيفة من عدم معرفة هذا الشاب الغريب، فقالت لها: هذا جابر عصفور تلميذى الذى أتوقع منه الكثير وابنى الذى أراقبه وأرعاه، ثم التفتت لى باسمة سائلة: هل تعرف يا جابر الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة أم لا تعرفها؟ وبالطبع، قلت لها: ومن الذى لا يعرف الشاعرة الكبيرة؟! إنى أعرف الدواوين التى أصدرتها: «عاشقة الليل»، و«شظايا ورماد»، و«قرارة الموجة»، كما أعرف كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وكتابها الثانى عن شعر على محمود طه، وهو أجمل ماقرأت عن هذا الشاعر الذى أحبه. ولم تتركنى أستاذتى عند ذلك، بل بادرتنى بالسؤال: ولكن ألم تقرأ شعرها؟ فقلت: بلى، وقد فتنتنى قصائدها الليلية التى ذكّرتنى بشعر جبران فى ديوانها الأول «عاشقة الليل»، ولا أزال أذكر أسطر قصيدتها التى أحببتها كل الحب عن "الخيط المشدود فى شجرة السرو".

وكان وجه نازك يضيء بالفرحة وأنا أقول هذا الكلام الذى لا أزال أذكره، ولا أزال (بالمناسبة) على حبى لقصائدها الليلية التى تمضى فى الطريق الذى فتحه جبران للشعراء فى عشق الليل، بكل دلالات الليل وسحر هدوئه، وجاذبية سكونه، ولانهائية سواده الرحيم. والتفتت نازك إلى سهير القلماوى، قائلة لها: معك حق فى تبنى هذا الشاب، فاندفعت بلسانى الذى لا أستطيع أن ألجمه إلى اليوم، قائلا: ولكنك شابة. (ولم أكمل: وجميلة أيضا) فعاودتها الابتسامة الصافية التى أنارت وجهها المشرب بالحمرة. ونقلت أستاذتى الحديث إلى مجرى آخر، خاص بقضايا المرأة التى كانت كلتاهما تهتم بها، وهموم الوطن العربى التى كانت نازك قد أصدرت عنها كتابا.

وظللت طوال الجلسة صامتا، تاركا لهما حرية الكلام، غير مشارك لهما أو مقاطعا، فقد اكتفيت بالتطلع غير المباشر إلى وجه نازك الملائكة الجميل والصبوح الذى كان مشربا بلون وردى يبين عن العافية وعرامة الشباب واندفاعه الذى يكاد يضج من أى إسار. ولم أشبع من تأمل هذا الوجه الصبوح الباسم الذى ظللت أذكره مترعا يتوهج بفرحة الحياة والنهم إلى المعرفة. ولا أظن أنها كانت جاوزت الأربعين إلا بعام أو عامين أو حتى ثلاثة على الأكثر، ولكن ما كانت نضارة الوجه تبين إلا عن أربعين عاما على الأكثر من صباحة الوجه ونضارة البسمة.

وللأسف، لم تطل الجلسة إلى ما كنت أرجوه كى أشبع من تأمل ملامح هذا الوجه الجاذب كالمغناطيس، ولا من العين التى كانت تشع بذكاء نادر، ولا من الوجنتين اللتين لمحت فيهما نوعا من حدة الإرادة ومضاء العزيمة. ومضت نازك الملائكة، وقبلت وجنتى أستاذتى التى بادلتها التحية الحميمة، ولم تنس أن تصافحنى فى تحفظ من عرف إنسانا للمرة الأولى.

هكذا، عرفت نازك للمرة الأولى. ولعل هذه المعرفة التى دفعتنى إلى معاودة قراءة كتابها الجميل عن على محمود طه الذى لم يتفوق عليه كتاب آخر إلى اليوم فى المكانة والقيمة. رحمها الله فقد ماتت وحيدة، بعد أن فقدت زوجها الذى ظل يرعاها طوال سنوات مرضها الطويل التى أوصلتها إلى قرارة القرار من ظلمة الليل التى تحوّلت إلى ظلمة القبر، ورحم الله موتانا جميعا، فهم أعزاء لا يزالون يعيشون بيننا، فى أعيننا ذكراهم كملائكةٍ رحلوا كى يأتوا بالغد.

- 2 -

كانت سنة 1968 هى السنة التى يرتبط بها المشهد الثانى من ذكريات نازك الملائكة التى لا تزال مكانتها فى وجدانى تنطوى على قيمة كبيرة، وضعتها فى مكانة لا يجاورها فيها إلا أقل القليل من الأعلام الكبار الذين عرفتهم معرفة مباشرة. أذكر جيدا أننى كنت جالسا أطالع كتابا، وأنا أستمع إلى موسيقى هادئة من المذياع، لكننى على نحو غير إرادى مددت أصابعى، وأدرت زرّ المحطات، ربما لأسمع موسيقى أخرى أرق، إلى أن سمعت صوت مذيع ينطق باسم نازك الملائكة مرحّبا بها فى القاهرة، وتجيبه بصوتها الذى لا أزال أذكره من اللقاء الأول، وسألها مقدم البرنامج (وكان عن عالم الشعر، أيام أن كانت هناك برامج للشعر فى الإذاعة المصرية التى أصابها ما أصاب غيرها) عن آخر دواوينها التى نشرتها، فأجابته بأنها أصدرت، أخيرا، ديوان "شجرة القمر". وسألها مقدم البرنامج عن سر هذا العنوان الجميل، ولكنه طلب منها قبل أن تخبر المستمعين بالسر أن تقرأ لهم بعض قصائد الديوان، فأجابته باختيار القصيدة الأولى، وهى «شجرة القمر»، وتدفق صوتها الرائق الواثق فى نبرة رقيقة، لا تعرف اللحن أو الخطأ

اللغوى أو التلعثم، بل الاندفاع الواثق الهادئ كخرير الماء الذى تسمعه الأذن كأنه أنامل تمر على أوتار، وأخذ صوتها يعلو تدريجيا كأنه لحن موسيقى تتصاعد نغماته المتضافرة لتصافح السمع بصوت شجى يقول:

على قمةٍ من جبال الشمال كَسَاها الصنوبرْ
وغلَّفها أفقٌ مخملىٌّ وجوّ معنبرْ
وترسو الفراشاتُ عند ذراها لتقضى المَسَاءْ
وعند ينابيعها تستحمُّ نجومُ السَّمَاءْ
هنالك كان يعيش غُلامٌ بعيد الخيالْ
إذا جاع يأكلُ ضوء النجوم ولون الجبالْ
ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الخضلْ
ويملأ أفكاره من شذى الزنبق المنفعلْ
وكان غلاما غريبا غامض الذكرياتْ
وكان يطارد عطر الرُّبى وصدى الأغنياتْ
وكانت خلاصةُ أحلامه أن يصيد القَمرْ
ويودعه قفصا من ندًى وشذًى وزهرْ

وانجرفت مع الأبيات، مبحرا معها فى أفقها الغسقى، كأنى على شراع ملاّح يطوف بى عوالم لا أعرفها، ولكنها تفتننى، وتخايلنى بالمضى فى الطريق الذى يفضى إليها، مغوية بندائها السرى الذى يدعو إلى الكشف عن عوالم تظل فى حاجة إلى الكشف. وظلت نبرات صوت نازك تتدفق، حاملة روحى، أو عائدة بها إلى دنيا الطفل البرىء الذى كنت لا أزال أنطوى عليه،

رغم رطان الأحاديث الإيديولوچية التى كنت ألوكها فى ذلك الزمان البعيد، خصوصا بعد هزيمة ١٩٦٧ التى ألقت بنا فى جحيم الغرابة، نتقلب ما بين نيران إلقاء اللوم على ذواتنا أو اتهامات الآخرين بالخيانة. كل ذلك ضاع فى لحظة، وتسرّب كالماء المرّ فى رمال وردية ناعمة، استبدلت به براعم وزنابق وربى وشذى وزهر، وتوحّدت مع هذا الفتى الذى يريد أن يصيد القمر، ولكن ليضعه بين ما يشبه ضلوعه، كأنه يريد أن يستأثر به لنفسه، فى نوع من الأنانية الطفولية التى مارسناها فى سنوات البراءة، ونسيت الناقد الكامن فى داخلى الذى كان قد تجاوز الرومانسية، وانتقل منها إلى ما بعدها، لكن صوت نازك عذب القراءة عمل عمله بى، وحلّق بى على أجنحة الخيال الذى يقلب السمع بصرا، إلى مراقبة صبر هذا الفتى فى المساء، وهو يحوك الشباك، راقدا على عشب بارد عند نبع مغمغم، ويسهر خيالى مع الفتى وهو يرمق وادى المساء ووجه القمر، وقد عكسته مياه غدير بارد عطر، وما كان هذا الفتى يخلد إلى النوم إلا إذا مدّ الضياء الرقيق للقمر أصابعه الحانية، مقدما له كأسا، شرابها لذيذ، دافعا إلى النوم الذى تحوطه أحلام سكريّة الشذى.

ولا يمل الغلام الذى يظل منطويا على حلمه فى أن يصيد القمر إلى أن جاء اليوم الموعود، فتسلل إلى حيث يستلقى القمر، وطوّقه كالعاشق الذى استجاب إليه المعشوق، آمنا مطمئنا، فحمله إلى كوخه، واضعا إياه فى أعز مكان. وأفاق الليل فلم يجد أنيسه، وبحث جميع البشر عن مصدر سلواهم الحنون كلما طلبوا حمايته فى الليل الموحش من سحائب الخوف، وزاد جنون عشاق القمر الذين لم يتوقفوا عن البحث، بينما الفتى غارق فى نشوة الفرحة بالوحدة مع واحده الأحد الذى ظل يرعى لهفته إليه، إلى أن جاء موعد الفراق، فاستيقظ الفتى من أحلامه ليجد القمر غادر الكوخ، وتطلّع الفتى كالملهوف فى كل مكان، فلم يجد سوى شجرة نفث فيها القمر من

روحه ما أضاء أغصانها وجذعها، وأرضعها ضوءه المختفى فى التراب العطر، فوجد الفتى بديلا من القمر فى شجرته التى كانت واجهة كوخه، كأنها تحرسه وتكلؤه بحنانها، ومرت العصور بعدها، وتحولت حياة الغلام غريب الرؤى، الشاعر عبقرى الجنون، إلى حكاية يتوارثها الجميع، خصوصا حين يتطلعون إلى الشجرة التى جعلها القمر بديلا منه فى الأرض، بينما مضى هو فى مداره الفضى عبر السماء التى نثر فيها زهوره - النجوم، وتعاقبت العصور، وتحول الفتى وحكايته إلى رؤيا تسرّب إليها الزمان شيئا فشيئا، تماما كما يتسرب ضوء النهار فيمحو ضوء الليل الحانى، ويستبدل برقة القمر قسوة الشمس النهارية الحارقة.

أذكر أننى أعددت بعد ذلك بسنوات دراسة نقدية مطولة عن رمزية الليل فى شعر نازك الملائكة، واستعنت بمعارفى فى الأساطير ونظريات النقد الأدبى لتفسير هذه القصيدة التى عالجتها بالتشريح والتحليل الدقيق، فكانت كضوء الشمس النهارية التى اقتحمت هدأة الليل والحلم الرومانسى الأسطورى الذى تجسّد فى شجرة القمر، وأحسب أن ما كتبته قد أعجب بعض قراء هذه الدراسة. ولكن، ها أنا، الآن، وبعد أن اشتعل رأسى شيبا، وأصبح بعضه أقرب إلى الأغصان المتدلاة من شجرة القمر، أعود إلى خيالى القديم الذى أوقده صوت نازك الجميل، وهو يحملنى إلى عوالم لاأزال أنطوى عليها، وأرجو ألا تفارقنى ولا تفارقك، أيها القارئ، ياشبيهى فى حلم الطفولة الذى ننطوى عليه جميعا.

- 3 -

ذهبت إلى العمل فى جامعة الكويت، أستاذا معارا، سنة 1983، وكنت حديث عهد بدرجة الأستاذية التى هى أعلى درجات السلم الأكاديمى،

وأسعدنى وجود الكثيرين من الذين كنت أعرفهم من قبل فى قسم اللغة العربية الذى بدأت التدريس فيه، مع مطلع شهر سبتمبر من العام نفسه، وقابلت الدكتور عبد الهادى محبوبة، زوج نازك الملائكة الذى كان تخرج من قسم اللغة العربية - آداب القاهرة - زميلا لأساتذتى الكبار أمثال : حسين نصار وشكرى عياد، فأحببت الرجل على الفور لكريم خصاله وإحساسنا بالانتماء إلى قسم علمى واحد، ولكن المناصب تقلبت به وزوجه - نازك - إلى أن أصبح رئيسا لجامعة البصرة خمس سنوات تقريبا . . إلى أن غادر العراق إلى الكويت، وعمل على تخريج الدفعات الأولى من تلامذتها الذين ظلوا أوفياء له ولزوجه نازك الملائكة التى تركت فى نفوس طلابها أعمق الأثر الذى لا يزال باقيا إلى اليوم عند الأحياء منهم، مد الله فى أعمارهم، وعرفت أن نازك الملائكة الأستاذة تقاعدت وحبست نفسها فى الشقة التى كانت تسكنها وزوجها وابنهما الوحيد، البراق، وذلك فى العمارة نفسها التى كنت أسكن فيها وعائلتى. وطلبت من الدكتور محبوبة أن أزورهم لتحية الشاعرة الكبيرة، فعرفت منه أنها مصابة بمرض الاكتئاب وترفض مقابلة أحد، فاحترمت رغبتها وصراحة الرجل الذى ظل صديقا وفيّا لى، حتى بعد أن ترك الكويت وانتقل إلى القاهرة مع نازك وابنها وظلت العائلة تعيش فى شقة متواضعة إلى أن توفيت نازك الملائكة فى العشرين من الشهر الماضى، فى القاهرة التى بادلتها الحب.

وكنت أراها وزوجها محبوبة فى فترات الربيع، يتريضان معا، واضعة ذراعها فى ذراعه كما لو كانت تتكئ عليه، غير مدركة أو مهتمة بما حولها، ماضية تحت قيادته فى استجابة كاملة، مذهولة عن الناس الذين يمكن أن تمر بهم، أو يلقوا إليهما بالتحية، فيرد محبوبة التحية بالنيابة عنها، وهى متعلقة بيده، كأنها طفل ضائع، تائه، ذاهل. وأعترف أن هذا المشهد أذهلنى إلى

أقصى درجة، فما أبعد الفارق بين هذه السيدة المسنة، الذاهلة، الصامتة أبدا التى كنت أراها والدكتور محبوبة يتريض بها، والسيدة الأخرى الجميلة المملوءة بالعافية التى قابلتها مع أستاذتى سهير القلماوى سنة 1966 تقريبا. وكان الفارق رهيبا بين هذه العجوز الذاهلة الصامتة والشاعرة صاحبة النبرات الصافية التى استمعت إليها وهى تلقى قصيدتها شجرة القمر عام 1968. وكان يزيد من دهشتى أنها لم تجاوز الستين إلا بعامين على أكثر تقدير، بينما زوجها الأكبر منها كان لا يزال يواصل التدريس فى الجامعة، ويلقى التقدير من كل الذين عرفوه. وكان الوحيد تقريبا الذى ربطتنى به علاقة ابن بأب فى جامعة الكويت.

وظللنا على هذا الحال إلى العام الثانى من عملى فى جامعة الكويت. ولم يكن يرى نازك أحد منا فى منزلها سوى المرحوم الشاعر عبده بدوى، الذى كان الوحيد الذى تأنس إليه دون بقية الزملاء الذين ظلوا أوفياء لها. ولذلك لم أندهش عندما استشارنى زميلى عبد الله المهنا، مدّ الله فى عمره، فى أن نشترك فى إصدار كتاب احتفالى تتولى طباعته جامعة الكويت، ويسهم فيه كل واحد منا ببحث علمى فوافقته على الفور، وشجعته على المضى فى تنفيذ الفكرة التى تحمس لها، وحث الجميع على الكتابة، وظل يستحثهم إلى أن خرج الكتاب إلى النور من مطبوعات جامعة الكويت (عام 1985)، وقد أسهمت فيه ببحث مطول عن رمزية الليل فى شعر نازك، كما أسهم فيه عبد الله المهنا، بالإضافة إلى عبده بدوى ومحمد رجب النجار، رحمهما الله. وقد ترك الكتاب أثرا طيبا فى نفس نازك الملائكة التى أدركت - بالكتاب - أن حبها وتقديرها ومعرفة دورها بقيت فى وجدان الكثيرين، خصوصا تلامذتها الذين قامت بالتدريس لهم فى جامعة الكويت، أو بالتأثير فيهم شاعرة ومبدعة وناقدة.

ومضت الأعوام، وعدت إلى القاهرة التى سرعان ما أصبحت منشغلا بمناصبها المتتابعة: رئيس تحرير «فصول» مجلة النقد الأدبى، ورئيس قسم اللغة العربية، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة. ولم أنس نازك الملائكة ودورها الرائد، خصوصا أنها عادت إلى القاهرة، ومعها الدكتور عبد الهادى محبوبة الذى لم يتوقف عن زيارتى ولم أتوقف عن محبته وتقدير مودته. وكنا نقيم الاحتفالات والمؤتمرات القومية والدولية. وكان منها مؤتمر «المرأة العربية والإبداع» سنة 2002، ولم أجد أهم من نازك الملائكة وأحق منها بالتكريم، فاخترت تكريمها بطبع أعمالها الكاملة فى أدق وأشمل طبعة غير مسبوقة. وبالفعل، اتفقت مع الدكتور محبوبة الذى تهلل وجهه بالفكرة، وجئنا بالشاعر عبده بدوى الذى قبل، مشكورا، مراجعة كل شىء وتدقيقه، وواصلنا العمل فى حماسة لا أزال أذكرها بإعزاز وفخر، فلم نترك شيئا من إنتاج نازك إلا وحصلنا عليه، وبدأنا الطباعة، وانطلق عبده بدوى فى المراجعة، وظللت أتابع العمل إلى أن تم فى أربعة مجلدات، اثنان منها للأعمال الشعرية الكاملة، واثنان للأعمال النثرية الكاملة. وضمت الأعمال الكاملة للشعر: مأساة حياة، عاشقة الليل، أغنية الإنسان، شظايا ورماد، قرارة الموجة، شجرة القمر، للصلاة والثورة، يغير ألوانه البحر، الوردة الحمراء. أما الأعمال النثرية فضمت: قضايا الشعر المعاصر، سيكولوچية الشعر، الصومعة والشرفة الحمراء (العنوان الأخير الذى اختارته لدراستها عن شعر على محمود طه) التجريئية فى المجتمع العربى، الشمس التى وراء القمة (وهى مجموعة من القصص التى جمعها الدكتور عبدالهادى بمعاونة ابنه البراق، الذى كان قد حصل على درجة الدكتوراه من أمريكا، وكتب لها الاثنان مقدمة دالة). وهكذا اكتملت أعمال نازك الملائكة التى كانت ذروة احتفائنا بها فى مؤتمر «المرأة العربية والإبداع» الذى

كان - ولا يزال أضخم وأهم مؤتمر فى الموضوع. وبقيت المجلدات علامات حب وتقدير من مثقفى مصر لشاعرة رائدة أحبت بلدهم التى هى بلدها فآثرت أن تدفن فيها، وسرت وراء نعشها مع ابنها البراق الذى لم أتركه إلا على وعد بالحصول على مخطوط قديم كتبته بقلمها عام 1977، وهو رواية بعنوان «ظل على القمر». وأرجو أن يجده لكى نضيفه إلى الطبعة الجديدة من الأعمال الكاملة التى تظل علامة عرفان ومحبة للوجه الصبوح الجميل المتوثب بالحياة الذى رأيته مع أستاذتى سهير القلماوى فى صباح جميل من صباحات عام 1966.

- 4 -

ظل السؤال عن سبب مرض الاكتئاب العضال الذى أصاب نازك الملائكة يؤرّقنى، خصوصا بعد أن أصدرنا كتابا تذكاريا عنها سنة 1985، اشتركت فيه مع عدد من زملائنا وعارفى قدرها من دارسى الأدب، وتصورنا أن صدور الكتاب سوف يخفف من وقع المرض، ولكننا كنا واهمين، فقد ظللت أراها بين الحين والحين، سائرة مع زوجها المرحوم عبد الهادى محبوبة، وعيناها زائغتان، ووجهها على امتقاعه، متعلقة بيدى زوجها كغريق يتعلق بيد تنتشله من الغرق. ولم أتوقف عن سؤال نفسى عن سر هذا التحول الغريب فى تغيرها، والنهاية الحزينة التى انتهت إليها. ويبدو أن كثرة أسئلتى قد أضاءت فى ذهنى نوعا من الإجابة، فوطنها العراق يحكمه ديكتاتور بشع هو صدام حسين. ومع تكريم هذا الوطن لأمثال السياب والبياتى، والاحتفال بأبرز شعراء العراق وتكريمهم، أو محاولة شراء الذين بقوا على الحياة مثل عبدالوهاب البياتى الذى أبعد عن العراق بحجة تعيينه مستشارا ثقافيا فى مدريد التى قضى فيها ما لا يقل عن خمس سنوات،

جعلت منه صديقا للمستعربين الإسبان، وعلى رأسهم صديقنا المشترك بدرو مونتابث الذى ترجم مختارات من شعره، لكن الخوف من بطش صدام لم يفارق البياتى، وأذكر آخر لقاء لى معه فى بغداد، وكان مذعورا يتلفت حوله دائما، ولا يتكلم إلا همسًا وفى حذر. ولذلك لم أستغرب أنه استغل الفرصة التى أتيحت له، فهرب إلى دمشق التى سبقه إليها الجواهرى، واستقر هناك، ومنحته الحكومة السورية سكنا ومعاشا أتاح له ولابنته حياة مستورة.

أما نازك فكانت قد تركت العراق قبل ذلك بسنوات واستقرت فى الكويت، وأبلغنا زوجها أنه قرر أن يستقر فى مصر بعد أن ينتهى عمله فى الكويت، ويظل ما بقى له من العمر مع نازك فيها، ومعهما ابنهما البراق. وبالفعل، حقق الرجل ما خطط له، وضم رفاته، وبعده رفات نازك، تراب مصر التى أحبَّاها، وبادلتهما حبا بحب، خصوصا الأجيال التى عرفت قدرهما. وكان من الطبيعى أن يتجاهل الإعلام العراقى، فى عهد صدام، نازك الملائكة تماما، ولا يتعرض لها، أو يشيد بذكرها، كما لو كان صدر حكم بإعدامها إعلاميا. والنتيجة أن توقف النقاد والدارسون فى العراق عن ذكرها أو الإشادة بدورها الرائد فى ابتداع قصيدة الشعر الحر، تلك التى نسبوا فضل ريادتها إلى بدر شاكر السياب، لأنه كان قد نشر قصيدته «هل كان حبا؟» فى الشهر الذى نشرت فيه نازك قصيدتها «الكوليرا» فى العام نفسه. وكلى ثقة أن حملات التشكيك فى ريادة نازك لحركة الشعر الحر قد تركت جرحا عميقا فى نفسها، لم تبرأ منه قط، بدليل رسائلها التى نشرها أحد الدارسين مؤخرا. ونسى كثيرون أنها هى التى أطلقت على هذا النوع من الشعر اسم «الشعر الحر»، وذلك بسبب تحرره من نظام العروض الخليلى ونظام القافية القديم فى الوقت نفسه. وأتصور أنه من أوجع الأمور وأشقّها

على نفوس الروّاد تجاهل ريادتهم، بل تجاهل وجودهم نفسه، وتواصل إبداعهم. وأذكر أن نازك كانت قد أصدرت فى هذه السنوات ديوانها الأخير «للصلاة والثورة» الذى لم يهتم به أحد، ولم يكتب عنه من تعوّد الكتابة عن إبداعها الشعرى، فى سنوات ألقها.

هذا السبب الأول تضافر فى تقديرى مع سبب ثان، أوسع من العراق، وهو سبب يرجع إلى حملات الاحتجاج العنيفة، وأشكال الرفض الحادّة التى أثارها كتابها «قضايا الشعر المعاصر» سنة 1962. وكانت المشكلة الرئيسية التى أثارها الكتاب أن نازك أرادت أن تضع نظاما عروضيا للشعر الحر. وتلك مفارقة صعبة، بدا معها الأمر كما لو كانت رائدة الشعر الحر قررت أن تسجنه فى نظام من صنعها، وهو ما رفضه كل شعراء الشعر الحر بلا استثناء على امتداد الأقطار العربية، خصوصا أنها لاحظت ما بدا لها أنه خروج على الأذن العربية، وذلك حسبما تصورت هى ما تقبله هذه الأذن وما لا تقبله. وهى مسألة خلافية وشائكة لأبعد حد، إذ لا يمكن لأحد، مهما كان قدره، ومهما كانت معرفته بالتراث الشعرى العربى أن يزعم القدرة على تمثيل هذه الأذن العربية. وأضيف إلى ذلك أشكال النقد السلبى التى ترتَّبت على مسألة العربية هذه، وتوجه هذه الأشكال إلى أغلب شعراء الشعر الحر بوجه عام.

ولا يستطيع أحد أن يتصور عاصفة الهجوم على كتاب نازك ورفضه من أبرز أعلام الشعر الحر. وكانت البداية من مجلة «شعر» اللبنانية بمنحاها الليبرالى الذى كان معاديا للتيار القومى الذى تولّت مجلة الآداب تمثيله، وإبراز الشعر المنتمى إليه، وفى الصدارة منه شعر نازك ومقالاتها. وبالطبع رأى شعراء مجلة «شعر» وأعلامها: (يوسف الخال، وأدونيس، وأنسى الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا. وغيرهم) فى كتاب نازك الملائكة نموذجا للنقد

الرجعى الذى يعمل على إرجاع القصيدة التفعيلية إلى الوراء، بل وجد من ألحَّ على التشكيك فى التسمية من منطلق أن «الشعر الحر» مصطلح أوروبى - أمريكى، يطلق على الشعر المتحرر من الوزن والقافية تماما، ولا يعتمد إلا على الإيقاعات الداخلية للغة.

ولا أزال أذكر المقالات الحادة التى كتبها عبدالقادر القط ولويس عوض ومحمد النويهى، فضلا عن صلاح عبدالصبور وأقرانه من الشعراء، فى نقد كتاب نازك واتهامه بالمحافظة، وهى التهمة التى انتقلت من الكتاب إلى شعرها الذى أصبح كبار شعراء حركة الشعر الحر ينظرون إليه على أنه شعر محافظ، يتذبذب ما بين الأفق القديم والجديد، الأمر الذى جعل المتحمسين للخروج على التقاليد من أبناء جيلى، وكنت منهم فى ذلك الوقت، يرون فى أدونيس والبياتى والسياب وصلاح عبدالصبور النماذج الواعدة فى أفق التجديد، وصنَّاع الذائقة الشعرية والإبداعية الجديدة التى لا ينبغى أن تسجنها قيود، أو توضع حولها السلاسل.

وكانت النتيجة خفوت الأضواء عن نازك شيئا فشيئا، مع بعض الإحباطات الشخصية. وهو الأمر الذى ظل يتفاقم مع الوقت إلى أن غرقت نازك فى مرض الاكتئاب الذى ظل ملازما لها فى السنوات القليلة التى عاصرتُها فيها فى الكويت. وسنوات العزلة الكاملة التى فرضتها على نفسها، فى القاهرة، إلى أن أدركها الموت برحمته. رحمها الله رحمة كبيرة جزاء كل ما قدمت من إنجازات ستظل باقية فى تاريخ الشعر العربى والتنظير له، بغض النظر عن الاختلاف حولها.

كلمات عن العقم(*)

كان أول ما فعله صاحبى عندما رآنى أن بادرنى بالحديث قائلا: هل تعرف أننى ظللت أراجع كتبى بالأمس لأعرف المزيد من الدراسات النفسية الحديثة عن العقم من حيث هو نقيض للإبداع على كل المستويات، فاكتشفت دليلا جديدا على ما سبق أن انتهيت إليه من أن التركيز على دراسة الجمال يدفعنا إلى عدم التعمق فى دراسة القبح، فأغلب ما عثرت عليه من دراسات يتصل بالإبداع، ولا يتعرض للعقم إلا من حيث اتصاله بعوائق الإبداع، وليس من حيث هو موضوع للدراسة فى ذاته. قلت لصاحبى: ولكنك لا تعرف أستاذا لى، أعتز بأستاذيته كل الاعتزاز، تولى دراسة العقم من حيث هى نقيض للابتكار فى الشعر. وكان هذا الأستاذ الجليل هو الوحيد بين أقرانه فى هذا الفعل، فلا أعرف بين أساتذتى أو حتى غيرهم من الكتاب العرب من اهتم بدراسة مشكلة العقم مثلما فعل أستاذى عبدالعزيز الأهوانى عليه رحمة الله، فى كتابه التأسيسى «ابن سناء الملك ومشكلة

(*) نشرت بجريدة البيان 3 فبراير 1999م.

العقم والابتكار فى الشعر» الذى صدر عن مكتبة الأنجلو المصرية فى القاهرة سنة 1962 منذ ما يزيد على خمسة وثلاثين عاما.

ولا أعرف على وجه التحديد السياق الذى دفع الأهوانى إلى إصدار هذه الدراسة التى تدور حول الشاعر المصرى القاضى السعيد بن سناء الملك الذى عاش فى العصر الأيوبى، ومدح صلاح الدين، ونسبه المؤرخون إلى مدرسة البديع التى عدوا القاضى الفاضل زعيما لها، وجعلوا من تلاميذها: ابن سناء الملك وابن النبيه وعمر بن الفارض ومحيى الدين بن عبدالظاهر وابن نباته وغيرهم، وذلك مقابل مدرسة المعانى التى عدوا البهاء زهير زعيما لها مع صديقه جمال الدين ابن مطروح، وجعلوا من تلاميذها: أبا الحسين الجزار والسراج الورّاق ونصير الدين الحمامى. ربما كان ما دفع الأهوانى إلى هذه الدراسة هو اهتمامه بالهوامش الشعرية، فقد بدأ حياته بدراسة الموشحات الأندلسية، وأتبعها بدراسة فن الزجل فى الأندلس، فدفعته حماسته لحيوية الإبداع المتصل بالجماهير إلى مراقبة غياب هذه الحيوية عندما يغيض الشعور بالحياة ويختفى من وجدان الشاعر، فتنقطع صلته بالجماهير التى يستبدل بها صلة بديلة مع الشعراء الموتى الذين يتبعهم اتباعا. ربما كان الأمر كذلك، وربما كان شيئا آخر. لكن المهم أن عبدالعزيز الأهوانى توقف عند ظاهرة العقم. وحاول أن يكتشفها، ويسلط عليها الضوء، محاولا الوصول إلى أسبابها، وذلك بدراسته شعر ابن سناء الملك بوصفه نموذجا لدراسة قضية أكبر، ظلت تشغل الأهوانى إلى نهاية حياته.

وقبل أن ألفظ الكلمة الأخيرة صاح صاحبى الذى عاد إلى مشاكسته القديمة وقال: ها أنت تعود إلى حيلك إياها، وتجرنى إلى منطقة تخصصك لكى تدفعنى إلى الإنصات إليك، وعدم الإسهام الفاعل معك فى الحوار، لكن قل لى أولا: كيف فعل الأهوانى ذلك؟ قلت: ذلك هو الفرق بين

دراسة الأهوانى لشعره ودراسة أقرانه للمعاصرين لابن سناء الملك وغيره من شعراء البديع أو المعانى، فزملاء الأهوانى درسوا هؤلاء الشعراء كما تعود أساتذتهم الدرس من دون تفكير فى المنهج المتبع، كما لو كانوا ينظرون إلى موضوع دراستهم بالعدسات نفسها التى استخدمها غيرهم بوصفها الأداة الطبيعية فى النظر. أما الأهوانى فقلب القاعدة، ونظر إلى العدسات نفسها فى الوقت الذى نظر فيه إلى الموضوع، فاكتشف أنه لابد من تغيير العدسات، وضبط زوايا الرؤية على نحو مختلف حتى يستطيع أن يرى على نحو أدق. وعندما صنع ذلك، فعل الأمر نفسه الذى فعله ريتشاردز مع الاحتراز فى التشبيه بالطبع، ونظر من حيث لم ينظر الآخرون، فخرج على القاعدة الموروثة مستبدلا بالمعتاد غيره الذى لا يبدأ من الابتكار أو الإبداع وإنما يبدأ بالعقم.

همّ صاحبى بمقاطعتى ولكنى أوقفته بيدى أن انْتظر، ومضيت فى الكلام قائلاً: كان يمكن للأهوانى أن يدرس شعر ابن سناء الملك مثلما كان يفعل غيره، فيبحث عن التجربة الوجدانية التى لن يجدها، أو عن جوانب التفرد الإبداعى بمقاييس نظرية التعبير أو مبادئ النقد الجديد الذى كان سائدا فى ذلك الزمان. ولكنه لم يفعل ذلك لإدراكه إنه إذا فعل لن ينتهى به الأمر إلى شىء إيجابى أو حتى جديد، فقرر أن يقلب القاعدة، وأن يبدأ دراسته من حيث نتيجة العقم الذى انتهى إليه شعر ابن سناء الملك، وأن يضع العقم موضع المساءلة، ويقوم بتحليله تحليلا يكشف عن كيفية تشكله وسبل الوصول إليه، فانتهى إلى أن كتب الكتاب الذى يظل وحيدًا - فيما أعلم - من حيث دراسة العقم فى علاقته بالابتكار وليس العكس. وانتهى إلى شىء يشبه بمعنى من المعانى ما انتهى إليه ريتشاردز قبله بسنوات طويلة، وهو أن دراسة عصور العقم فى الفن لا تقل خطرا

عن دراسة عصور الابتكار، ذلك لأنه لابد لنا من تعرف علل الضعف وأسباب العقم إذا أردنا لشعرنا أو إبداعنا العربى بوجه عام أن يكون خصبا ناميا حيا.

قال لى صاحبى: إن كلمات الخصب والنماء والحياة التى أنهيت بها حديثك عن إنجاز الأهوانى كلمات دالة من حيث علاقتها بمفهوم العقم نفسه من حيث أصله اللغوى على الأقل. وأوافقك تماما على أن العقم انقطاع للخصب وإيقاف للنماء وتعطيل للطاقة الخلاقة فى الحياة أو القوة الحيوية التى تحدث عنها الفيلسوف برجسون كثيرا، وكتب عنها الكثير فى كتابه «التطور الخلاق». ولكن يبدو لى أن مفهوم الأهوانى عن «العقم» هو مفهوم عن الخطأ القاتل الذى يمكن أن يقع فيه الشاعر، أو ينتهى إليه الشعر حين ينعزل عن البشر فى عصره، فيقطع الحبل السرى الذى يصله بالحياة الوصل الذى يستمد منه الفن كله الخصب والنماء والحيوية والتجدد.

قلت لصاحبى: معك حق فيما قلت، وأضيف لك ما يشبه الدليل عليه، فقد ردّ الأهوانى عقم الشاعر الذى درسه إلى أن ذلك الشاعر، كبقية أقرانه فى عصره، عاش فى دواوين الشعر العربى القديم أكثر مما عاش فى بيئته المعاصرة، ولم يكن يعنيه أن يكون الشعر صادقا أو غير صادق فى تصوير واقعه الحى، فعاش منعزلا فى شعره عن جماهير الشعب، وعاش منعزلا عن ذات نفسه هو فى علاقتها بالحياة من حوله، ومنعزلا عن اللغة التى ظل يكتب بها، خصوصا بعد أن اتسعت مسافة الاختلاف بين لغة الحديث ولغة النظم، وذلك إلى الدرجة التى أصبحت بها لغة النظم أشبه بلغة أجنبية بالقياس إلى الناظم وإلى أبناء مجتمعه. وعندما تباعد الشاعر عن نفسه وعن الحياة من حوله، وانقطع عن لغة الحياة بالقدر الذى انقطعت لغة النظم عن لغة الناس، لم يجد سوى الاتباع مذهبا، والتقليد طريقة، ولم يبق أمامه

سوى دواوين الشعراء السابقين مخرجا، فعاد إليهم ليأخذ عنهم، ويضيف إليهم بما هو من جنس صنعهم، كما لو كان يباريهم فيما سبق أن فعلوه، وينافسهم بما سبق أن قدموه، فتحول شعره إلى مباراة فى إخفاء التوليد، وانقلب إبداعه إلى حيل صنعة لفظية كانت الوجه الآخر من العقم. ومضى الأهوانى فى الكشف عن مظاهر العقم المختلفة، وكيف فهمها أمثال ابن سناء الملك على أنها براعة فى الصنعة مع أنها لم تكن سوى الخطأ القاتل الذى أفضى إلى العقم.

قال لى صاحبى بعد أن أصغى إلىّ دون مقاطعة: ولكن بنفسى شيئا من هذا الكلام، إذ لا أزال عاجزا عن الاقتناع الكامل بأن أمثال ابن سناء الملك قد انقطعوا عن الحياة فى عصرهم، كما انقطعوا عن ذواتهم، مع أنهم كتبوا عن الحياة فى هذا العصر. وابن سناء الملك - إن لم تخنى الذاكرة - كتب قصائد عن الوقائع الكبرى فى عصر صلاح الدين، ودخل معارك هجائية مع غيره كما فعل غيره من الشعراء الذين كتبوا فى الغزل والمجون تعبيرا عن أحوالهم النفسية وظروفهم الاجتماعية. قلت لصاحبى: هذا صحيح من حيث الظاهر فحسب، ففى شعر ابن سناء الملك وأضرابه إشارات إلى أحداث العصر، وخاصة ما اتصل منها بأعمال الملوك والأمراء وحروبهم. ولكن هذه الإشارات لا قيمة لها من ناحية القيمة الإبداعية، مهما أطال الشاعر فيها وأسرف، إذا لم تكن وراءها ثروة عاطفية حقة، قادرة على أن تنقل إلينا الحالة الشعورية للشاعر فى لغة تؤثر فينا، وتوحى إلينا، وتفتح أمامنا من أبواب الحس والشعور ما تزداد به الحياة غنى. والشعر ليس ذكرا للحوادث ووصفا للوقائع الخارجية، وإنما هو استبطان الصدى العميق لهذه الحوادث والوقائع فى النفس، وتجسيد للعام منها بلغة الخاص، والمجرد بلغة العينى الذى تكثفه المشاعر التى يسترجعها الوعى فى تأمل. والأمر نفسه فيما يبدو هجاء وهو

ليس سوى نوع من التقليد لقصائد الهجاء الأقدم، أو ما يبدو مجونا وغزلا وهو ليس سوى تقليد لمجون أبى نواس أو غزل ابن الأحنف قديما.

ولم يقاطعنى صديقى هذه المرة ولا بادرنى بسؤال، وإنما ظل صامتا كأنه يحثنى على المضى فيما أنا فيه، فأضفت قائلا: إن الأهوانى قد التفت إلى هذا الأمر فى مقدمة كتابه، وأبانه بما كدت أنقله عنه من كلماته التى حفظتها ذاكرتى لكثرة إعجابى بكتابه. وقد ازددت إعجابا بما نبه إليه من خطأ الدارسين الذين يتوقفون أمام الشعر القديم متصورين أنه مجرد ذكر للحوادث ووصف للوقائع الخارجية، محاولين تصنيف تلك الحوادث وترتيبها حسبما وردت فى شعر الشاعر، معتقدين أنهم قد أدوا واجبهم فى دراسة الشاعر والكشف عن صلاته بعصره وبيئته. والواقع أن هذا النوع من الدارسين يرتكب فى حق الدرس الأدبى ما يشبه الخطأ الذى ارتكبه أمثال ابن سناء الملك، فابن سناء الملك انحرف بمفهوم الشعر حين انقطع به عن الطاقة الحية للحياة حتى فى داخل نفسه، وهذا النوع من الدارسين ينحرف بمفهوم الشعر بالقدر نفسه، خصوصا حين يتصورونه تسجيلا وتوثيقا خارجيا للوقائع العامة أو الخاصة، وحين يخلطون بين التقليد والابتكار، ويستبدلون مهمه المؤرخ أو كاتب الحوليات بمهمة الشاعر الذى يبتدع رؤيته الخاصة للعالم، ملتقطا بحسه وحدسه ما استقر فى أعماق الجماعة التى يعيش معها، مجسدا ما ينطوى عليه من مشاعر خفية غامضة لا تراها الجماعة أو تدركها إلا فى شعره، فتزداد إدراكا لحياتها ومعرفة بما لم تدركه من قبل، وما كانت لتدركه لولا الشعر من علاقات وجودها فى التاريخ وبالتاريخ.

* * *