الرّحيل إلى السّيمرغ

قراءة شعرية لمجموعة البياتي الاخيرة

المنصف الوهايبي

يصوّر كاتب إسباني في إحدى مسرحياته صبيّة عمياء منذ الولادة . وعندما تسترجع بصرها تنطلق في الطريق إلى منزل والدها . لكنها تضلّ الطريق، فقد أصبح بصرها يحول دون معرفتها العمياء بالأشياء والدّروب . فتأخذ عصا وتعصب عينيها . . وهكذا تبلغ المنزل .

وهل الشاعر إلاّ أعمى يجوس ليل الكون بعصا اللّغة ؟ ويفتتح طقوسه بومضات الحدس ؟

يفتّح عينيه فلا يرى إلا المتحوّل يذهب جفاء . ويغلقهما فلا يبصر إلاّ الثابت المحض يمكث في الأرض .

وما أصدق الإمام السّهروردي وهو يقول :

الناس يقولون افتحوا أعينكم وأبصروا ، وأنا أقول غمّضوا أعينكم وأبصروا ، فمن نبع له معين الحياة في ظلمة خلوته فماذا بصنع بدخول الظلمات ؟ ومن اندرجت له أطباق السّماوات في طي شهوره ماذا يصنع بتقليب طرفه في السماوات ؟ ومن جمعت احداق بصيرته متفرقات الكائنات ماذا يستفيد من طيّ الفلوات ؟

عبد الوهاب البياتي شاعر آلتهمته الحياة ، على جوهرها انعكف وإلى مكمنها نفذ ، فارتفع بها من مستواها العادي المتغيّر إلى مستواها الكوني الدّائم .

إن من حقّ الشاعر أو الكاتب أن يجعل من نفسه داعية لمذهب أو معلّماً لعقيدة . هذه مسألة لا نناقشها وقد لا نقدح فيها . لكن ما نناقشه ونقدح فيه ـ وهو كثيراً ما يضيع في زحام الشعارات والبحث عن النجوميّة ـ أن يترك الفنّان العقيدة تستغرقه والمذهب يستنفده . إذ ذاك يكون فنّاناً محدوداً زماناً ومكاناً ، فلا الشمولية الإنسانية يبلغ ولا الدّيمومة يدرك .

وفي الوطن العربي كثيرون هم الشعراء والكتّاب الذين يمزجون بين ثمار الفن وثمار الموز التي تكون أطيب مذاقاً عقب القطاف حسب عبارة سارتر الشهيرة . فتراهم ينعكفون على مشاغل التراهن ويعمون عن الجوهر الدائم ، واهمين أن الفن الحقّ يجب أن يستهلك كالموز إمّا قُطف . وما خانوا إلاّ الانسان وما حكموا على « فنّهم » إلاّ بالموت ألنسيان .

عبد الوهاب البياتي شاعر عاصرَ اندلاع ثورات في الوطن العربي كثيرةٍ ، انتكس بعضها وسقط بعضها الأخر في شراك الفاشية التي غرّبت الإنسان واستلبته ولم تفصح الا عن جوانب حطّته وبهيميته ، فوجد الخلاص في العودة الى الينابيع القديمة يسترجع روحها وقيمها .

شاعر ظلت طفولته جمرة تتوهّج في أعماقه بلا انطفاء ، لم يستلبها زحام المدن ولا ضجيج العصر ولا احتدام الصّراع بين المذاهب . ومثل كبار الشعراء ليس شعره ، إلاّ الكون في طفولته البكر أو الإنسان يلج الغابة الأولى حيث كانت الاشياء بلا أسماء ، فتتملّكه الدهشة وتستغرقه الفرحة وهو يخلع على الاشياء أسماءها : هذا الأصل الثابت في الأرض وفرعه في السماء لأسمّينّه النخلة . وهذه الأشواك الملتفّة لأسمّينّها السدرة . وهذا العشب الذي نجم وعرّش وبلحاء الأشجار التفّ لأسمّينّه الطحلب .

وحيثما كانت الطفولة ـ كما يقول نوفاليس ـ كان العصر الذهبي .

عبد الوهاب البياتي شاعر لا نملك إلاّ أن نحبّه فنقول مع ريلكه : « لكي تتصدى للآثار الفنيّة ، ليس ثمة أسوأ من النقد ، ففي ميسور الحبّ وحده أن يتناولها ويصونها وينصفها » .

أو ليس الحب وسيلة من وسائل الكشف والمعرفة ؟

« بالنّار يطوّع الحدادون الحديد ليجعلوا منه شكلاً جميلاً ، هو صورة عن أفكارهم ، ولولا النّار لما استطاع أي صائغ فنّان أن يشكل الذهب ويمنحه ذلك اللّون شديد النقاء .

كلاّ ولن تبعث العنقاء حية إلاّ اذا احترقت بالنّار » .
ـ مايكل انجلو ـ الأغنية 59 ـ

كنت ، عندما أعود إلى ريفنا في نهاية كلّ سنة دراسية أتزوّد ببعض الكتب وأوصي أمّ غسّان بأن لا تنسى مجاميع عبد الوهاب البياتي الشعرية . وقد عرفت عنّي هذه العادة ، فكانت ، كلّ ما تهيأنا للسفر ، تبادر بوضع مجاميع البياتي في الحقيبة ، وآتي أنا فأنتقي بعض الكتب الأخرى .

وكثيراً ما كنت أتساءل : ما هي الوشيجة التي يمكن أن تشدّني إلى البياتي ؟ هل هي الماركسية التي استهوتني في وقت من الأوقات ؟ أم هل هي العودة إلى الينابيع القديمة حيث يعثر الشاعر على صفاء الحضور في روح الكون والأشياء ؟ وفي كلّ قصائد عبد الوهاب ينبوع قديم ، لعلّه الينبوع نفسه الذي يحدثنا عنه خوان رامون خمينث :

أبيض دائماً على شجرة الصنوبر الخضراء . . دائماً .
ورديّ أو أزرق وهو أبيض في الفجر :
ذهبي أو بنفسجي وهو أبيض.
أخضر أو سماوي وهو أبيض ، في الليل ،
الينبوع القديم يا بلا تيرو الذي طالما رأتني
أمكث عنده طويلاً ،
يضمّ في ذاته كمفتاح أو قبر كلّ رثاء في العالم .
أعني الإحساس بالحياة الحق .
رأيت فيه « البارتنون » والاهرامات والكاتدرائيات جميعاً .
وكلّما أيقظني ينبوع أو مزار أو بوّابة . . .
تعاقبت في منامي صورتها وصورة الينبوع القديم .
هو المهد والعرس ، هو الأغنية والقصيدة ،
هو الحقيقة والبهجة ،
هو المـوت .

ولكّن المسألة قد تكون أعمق من ذلك بكثير . فاذا كان من المعروف في الماركسية أن تاريخ الفنّ ليس تاريخ وعي الذات كما يعتقد هيجل ولكنّه تاريخ إبداع الذات ، فإنّ ما يشدّني الى البياتي هو هذه القدرة الفائقة على صهر هذين العنصرين في تركيبة واحدة جديدة . وقد يكون ذلك أهمّ إضافة يضيفها البياتي إلى الشعر العربي والشعر الإنساني عموماً .

ولسنا نغالي إذا قلنا إنّه بذلك يلتقي مع أعظم الشعراء الذين عرفتهم الإنسانية في القرنين الأخيرين كرمبو وريلكه واليوت وسان جون بيرس .

ما معنى أن ينصهر وعي الذات وإبداع الذات في تركيبة جديدة ؟

إنّ هذه التجربة الرّائدة تأكيد من البياتي على أنّ الفنّ هو بالدّرجة الأولى كشف ومعرفة . ولكنّها معرفة لها خصوصيتها : معـرفة الإنسان لقدرته كمبدع . ولذلك لا نستغرب في شيء أن يجمع البياتي بعض قصائده تحت عنوان « سيرة ذاتية لسارق النار » .

فعندما سرق بروميثيوس النار للإنسان منحه المعرفة والحياة وجعله نصف إله . ولا غرابة في ذلك ، فقد ظلّ الإنسان عاجزاً عن اكتشاف البنية الـداخلية التي تختزنها المادّة حتى عرف النّار واقتنصها وأصبح سيّدها . واكتسبت لديه صفة سحرية جعلت منها ـ كما يقول برونوفسكي ـ مصدراً للحياة وكائناً حيّاً ينقل الانسان الى عالم سفلي خفيّ داخل العالم المادّي . أي أنها أصبحت بعبارة أوضح أداة من أدوات المعرفة .

والسؤال الذي ينشأ في هذا السياق هو : كيف يمكن أن يكون الفنّ شكلاً من أشكال المعرفة كما تعلّمنا قصائد البياتي ؟

وللإجابة على هذا السؤال ، وهو محور هذه القراءة الشعرية ، سنضطر إلى توضيح بعض المفاهيم التي كثيراً ما تضيع في زحام الشعارات والمزايدات السياسية .

وسننطلق من نظرية الفنّ والمعرفة في الماركسية لنبيّن الى أيّ مدى أسهم البياتي في الارتقاء بشعرنا العربي إلى آفاق أرحب ، في حين ظلّ كثيرون من شعرائنا الذين شبّه لهم أنهم « ماركسيون » أو « ثوريّون » مجرّد صدى باهت لصوته المتفرّد المتميّز .

يقول ماركس في « رأس المال » : « انّ نقطة انطلاقنا هي العمل في شكله الإنساني » .

بالعمل يخلق الإنسان أشياء تلبّي حاجاته ، أشياء يمنحها الانسان معنى ويكسبها وجوداً . وهي تمثّل طبيعة ثانية أو عالم ثقافة أو عالم « تقانة » . فتقوم علاقات جديدة بين الإنسان وهذه الطبيعة . ذلك أنّ الانسان يتغيّر إذ يغيّر الطبيعة ، ويُخلق كائناً جديداً إذ يخلق أشياء جديدة . وهكذا لا نسقط في شراك المفاهيم المثالية التي تصوّر الكائن على أنّه وحده هو الخالق .

لكن ما يثير في عمل الإنسان أنّه يرتفع عن حاجاته الحيوانية ليخلق حاجات إنسانية جديدة ، يقول عنها ماركس إنها ثورته الحقّ ، ومنها الفنّ وكلّ أشكال المعرفة . والسؤال الذي يثار : كيف يكتسب الفنّ وجوداً مستقلاً وهو ينبثق من العمل ؟

إنّ الفنّ مَثَلُه مثل العلـم لا يمكـن أن ينمو إلاّ اذا توفّرت مسافة أو بُعْد يقطع العلاقة القائمة بين الحاجة والشيء الذي يشبعها . عندئذ يستطيع الانسان أن يتأمّل الاشياء التي ابتدعَ فلا يرى فيها مدلولها الآتي وإنّما يرى فيها ما يعبّر عن الفعل الإنساني الخلاّق .

وهكذا فالموقف الجمالي ـ كما يؤكد غارودي وهو مفكّر ماركسي بارز ـ يبدأ عندما يلتذّ الإنسان أو يفرح وهو يكتشف في الاشياء التي أبدع لا وسيلةً تلبّي حاجة وإنّما شهادة على فعله المبدع . وهكذا فهم ماركس تجدّد الانسان الذي يعمل حسب قوانين الجمال .

إن الاشياء التي يخلقها الإنسان تكتسب وظيفتين :

وظيفة اقتصادية نفعية مباشرة ، ووظيفة إنسانية تذكّر الانسان بصورته الخاصّة به كمبدع ، وتثير فيه شعور الفرحة أو الاعتزاز وربّما مشاعر القلق أو المسؤولية .

ولتوضيح ذلك نختار مثلاً قديماً :

كان الإنسان القديم يرسم رسماً ما على إناء الفخّار الذي له وظيفة نفعية مباشرة (الشرب) . لكن الرّسم الذي يرسمه يكتسب نوعاً من الإستقلالية اذا قورن بوظيفة الإناء النفعية . لماذا ذلك ؟

لأنّ الانسان يلتذّ بفعله الإبداعي . لكن ما يترتّب على هذا الفعل هو الأهمّ ، إذ معناه أنّ الإنسان قد خلق حاجة جديدة ستثريه وتغيّره . وبالفعل تطوّرت حواسّه . فأصبحت اليد أداة رؤية وكشف ، ولم تعد العين مجرّد حاسّة تشير إلى خطر أو فريسة بل أصبحت حاسّة قادرة على تأمل الاشياء . يقول ماركس : إن حواسنا تحوّلت إلى منظّرة ، فهي تلخّص كلّ المعرفة وكلّ القدرات التي اكتسبتها الإنسانية خلال تاريخها الطويل ، أي أنّها « تأنسنت » بفضل العلاقات التي أقامتها مع الطبيعة « المؤنسنة » التي هي جوهر العمل الإنساني وتحوّل الناس التاريخي والاجتماعي . والفرد الذي يمتلك هذه الحواس ليس كائناً منعزلاً . إنّه كائن اجتماعي . وهذه حقيقة لا ينكرها إلّا مجنون ، كائن اجتماعي يندرج ضمن علاقات متنوّعة مع الطبيعة التي ليست إلّا نتاج عمل اجتماعي هي أيضاً .

إذن نخلص إلى أنّه لا يوجد تعارض بين الفنّ والعمل . فكلاهما يلبّي حاجات إنسانية . كانت حاجات بيولوجية في الأصل . لكنّها شيئاً فشيئاً أخذت تتعقّد لتصبح حاجات اجتماعية . ورغم ذلك يظلّ الفنّ متميّزاً ، فهو يلبّي حاجة الإنسان الأعمق والأشمل وهي أن يؤكّد إنسانيته ويحقّقها بفعله الخلّاق . وليتأكد أصدقاؤنا الماركسيون أننا لم نبتدع هذا الكلام ابتداعاً بل استقيناه من الكتابات الماركسية .

إن ماركس يفهم العمل في شكله الملموس ، أي كإنتاج لوسائل جديدة تلبّي رغبات جديدة . وبذلك يفتح للكائن الاجتماعي آفاقاً من الخلق والتحوّل لا تحدّ ، فيستطيع أن يقتنص الخصوصية التي يتضمّنها الفنّ عندما يلبّي حاجة الإنسان الخالصة ، حاجته كمبدع . « فلا وظيفة للإبداع سوى الإبداع » . لكن ما يجب التأكيد عليه في هذا السياق أنّ ماركس ، إخلاصاً منه لنمط الإنتاج الجرماني القائم على المراحل الخمس المشهورة ، يقول في كتابه « رأس المال » إنّ طاقات الإنسان الإبداعية لا تتفتّح إلّا في مرحلة الشيوعية ، فتصبح غاية في حدّ ذاتها ، عندما يكون الإنسان قد تخلّص من ضغط الحاجات المادّية أي يكون قد أشبعها . وهي مرحلة كما يقول ماركس لا تصنع من كلّ إنسان « رفائيل » أو « موزار » ولكن تسمح لكلّ طفل يحمل في نفسه « رفائيل » أو « موزار » بأن يكتشفه ويبرزه .

فهل يعني ذلك أن وظيفة الفنّ في مجتمع طبقيّ هي وظيفة اجتماعية ليس إلّا ؟

إنّ المسألة ليست بالبساطة التي يتصوّرها بعض شعرائنا « الثوريين » الذين لم يروا في الثورة إلّا أنثى الثور ، فاقتصروا على قراءة الواقع في سياقه التاريخي لا في سياقه الإبداعي . وهنا تكمن قيمة عبد الوهاب البياتي ، فقد كان من أبرز الشعراء العرب الذين تفطّنوا الى « خصوصية » العمل الإبداعي . وسنبيّن ذلك في القسم الثاني من هذه القراءة الشعرية لعمل البياتي الكبير : « سيرة ذاتية لسارق النار » .

واذا لم تكن للعمل الإبداعي خصوصيته فكيف نفسّر إذن انبهار ماركس بسحر الفنّ الإغريقي ؟

لقد لاحظ ماركس أنّ من السهل علينا أن نفسّر تلك الروابط التاريخية التي تصل مسرحيات سوفوكل بالنظام الاجتماعي الذي فيه انبثقت . ولكنّه يقول يبقى علينا أن نفسّر لماذا لم تزل هذه المسرحيات تمنحنا لذة جمالية وتلوح لنا كنماذج لم يقع تخطّيها ، ونحن نعيش في نظام يختلف تماماً عن النظام الذي فيه كُتبت .

إنّ الجواب عن ذلك ـ ونحن نستقيه أيضاً من الكتابات الماركسية ـ أنّ الخلق الفنّي هو في جوهره اكتشاف لغايات جديدة ، وليس هو نتاج الفكر كما يتوهّم شعراؤنا الذين شبّه لهم أنّهم من الماركسيين . إنّه « تحقيق » الإنسان ككلّ ، أو كما يقول أديبنا العربي التونسي محمود المسعدي بعبارة أبلغ « سبيل الانسان إلى إنسانيته » .

وذلك ما يشدّنا إلى تجربة البياتي الرّائدة . فقد عرف هذا الشاعر الكبير كيف يتخطّى اللّحظة التاريخية الزائلة ليقتنص اللّحظة الانسانية الخالدة .

تقرأ « سيرة ذاتية لسارق النار » فتأخذك الحال فتقف مبهوراً أمام الفنّان الذي يزكو كالشجرة لا تستحثّ نسغها ، بل تصّاعد كلّما أوغلت في الزمن ، فإذا الفنّ حضور يشعّ أبداً ، يتخطّى الانقلابات السياسية والاجتماعية في هيأة كلّ زمان ليتنزّل في منزلة الملحمة فيمارس بذلك فعل الفتنة الباقية .

فكيف اذن يمكن أن يكون الفنّ شكلاً من أشكال المعرفة كما تعلّمنا قصائد البياتي ؟

اذا كان هيجل يعتبر الفنّ وسيلة معرفة ، ويرى أن الفنّ (مَثَلُهُ مَثَلُ الدين) لا يختلف عن الفلسفة أو يتميّز عنها إلّا بشكله أو لغته ، فهو يعبّر بالصور أو الرّموز عمّا تعبّر عنه الفلسفة بالمفاهيم ، فإنّ ماركس في دراسته « لبالزاك » أو لينين في دراسته « لتولستوي » يبيّنان أنّ الآثار العظيمة لا تخلو من قيمة معرفية ، وفي ذلك إعتراف ضمنيّ بالخصوصية الفنّية كما يؤكّد غارودي ، لكنّهما ـ أعني ماركس ولينين ـ

يرفضان أن يكون الفنّ مجرّد شكل من أشكال المعرفة . فالفنّ لا يعلّمنا بالصوّر ما تعلمنا الفلسفة أو التاريخ بالمفاهيم . ذلك أنّ الفنّ له لغته المتميّزة وموضوعه الخاصّ : الإنسان ككائن يفعل ويخلق . لماذا ؟

لأنّ الواقع ليس دائماً جاهزاً مكتملاً . ولكنّه عمل يجب أن ينجز باستمرار وأن يكتمل .

« أرى عاصفة شعرية تجتاح هذا الكوكب الموغل بالارهاب والعنف .

أرى الشاعر في صيحته يحرث أرض الحلم . . . » فالفنّ الحق إذن لا يحملنا الى ما هو حاضر وإنّما إلى ما هوغائب أو ناقص أو فارغ فيدعونا الى سدّه .

« قارئة الكفّ له قالت :

هناك مدن رائعة أخرى وراء النّهر ، حيث الشمس لا تغيب في اللّيل ، ولا يخدع فيها العاشق ـ الغريق في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة ـ العذراء . . . » .

واذا كان من المعروف في الماركسية أنّ تاريخ الفن ليس تاريخ وعي الذات كما يعتقد هيجل ، ولكنّه تاريخ إبداع الذات ، فإنّ الاضافة التي يضيفها البياتي إلى الشعر العربي والشعر الإنساني عموماً هي جوهر هذين العنصرين في تركيبة جديدة . فاذا الفن لديه معرفة ، لكنّها معرفة لها خصوصيتها (بموضوعها ولغتها) : معرفة الإنسان لقدرته كمبدع . وإذا القصيدة لديه ـ كما يقول فاليري ـ تدعونا إلى أن نكون أكثر ممّا تدعونا إلى أن نفهم .

إنّ المعرفة كما تعلّمنا قصائد البياتي هي الفعل الذي يمكن الإنسان من أن يعي ذاته كمبدع .

فهو لا يجلو معنى تتضمّنه الأشياء وإنّما يضيف معنى إلى الاشياء . وفي المعرفة كما في الفنّ فإنّ الإنسان المبدع هو الذي يخلق واقعاً جديداً أو كما يقول غارودي يجعل أغصاناً جديدة تنمو في شجرة الواقع .

لكنّ هذه الإضافة التي يضيفها البياتي إلى الشعر العربي لا يمكن أن تتضح أبعادها إلّا إذا وصلناها بطبيعة الفنّ عند العرب .

في حديث الليلة السادسة من كتاب « الإمتاع والمؤانسة » لأبي حيان التوحيدي ، يبرز ابن المقفع خصائص الأمّة العربية فيقول : « إنّهم أهل بلد قفر ووحشة من الأنس ، احتاج كل واحد منهم في وحدته إلى فكره ونظره وعقله » .

وقد استخلص الدكتور زكي نجيب محمود من هذا القول أن العربي يعتمد على ومضات البصيرة ، أي أنّه لا يحيا « في » الأشياء ، بل يحيا « معها » . ويستشهد على ذلك بالفنّ الإسلامي ، فهو كما يقول فنّ يقيم أشكاله من خطوط وزوايا ومربعات ومثلثات ودوائر ، أي أنّ الفنان العربي لا يرسم كائنات الطبيعة وأشياءها ، لأنّ هذه الكائنات لا تمتزج بنفسه ، فكأنه يحتجّ على المتناهي ويلوذ باللامتناهي .

ونضيف نحن مثلاً آخر يدعم هذا الرّأي ويتعلق بالحرف العربي . إنّ هذا الحرف ـ كما يؤكد بعض المهتمّين بفنّ الرّسم ـ يبدأ قوياً مؤكّداً وينتهي خافتاً كما لو كان يذوب أو يتلاشى . . تماماً كما يتلاشى البدويّ في أعماق الصّحراء خلال ترحاله . فكأنّ ما يشغل العقل العربي هو هذا النزوع الأبدي إلى الفناء في المطلق أو بتعبير أحد الشعراء العرب ، تحويل المحدودية الى أفق لا يحدّ .

ويقول زكي نجيب محمود إنّ الفنان العربي لم يكن ينظر إلى الاشياء على أنّها مجسّدة لقوانين ، ولو فعل لاستخرج القوانين الخافية وراءها . وهو قول مُغْرٍ في ظاهره . لكن يمكن دحضه بسهولة . فالفنّان وعالم الرّياضيات شخص واحد في الحضارة الإسلامية . والدّليل على ذلك أن الأشكال الهندسية ـ كما يوضح برونوفسكي ـ تمثّل ذروة استكشاف العربي لأعماق الحيّز ومستويات التماثل فيه ، أي القوانين التي تحكمه .

ويؤكّد زكي نجيب محمود على أنّ العربي ينظر الى أشياء الطبيعة على أنّها أدوات تستخدم للنفع . لذلك كان يقف منها موقف المعتزل المحايد ، وهو استنتاج قد يكون له ما يبرّره في فنون العرب وآدابهم . فالشعر العربي مثلاً ظلّ في مجمله « فناً » يستخدم لمنفعة قبلية أو دينية أو شخصية أو حزبية أو سياسية ، حتّى « الجمالية » التي هي جوهر كلّ عمل فنّي وُظّفت في سبيل هذه المنافع .

إنّ ما يهمّنا في هذا السياق ـ وهو ما لم يفطن إليه زكي نجيب محمود ـ أنّ العين كانت أكثر أهميّة من اليد في الحضارة العربية ، ولذلك ليس غريباً أن يكون الإسلام في محتواه الفكري نموذجاً للتأمل والتحليل ، وقد قام الشاعر التونسي محمّد الغزّي بإحصائية طريفة مجالها القرآن العربي ، واستخلص أنّ صفة العمل الإبداعي الخلّاق تكاد تكون من الصّفات التي تختصّ بها الذات الإلهية ، فاليد الإلهية هي التي تخلق وتبدع ، والإنسان المسلم مدعوّ إلى أن يتأمل (بعينه) ما خلقَ الله وما أبدَع .

وإذا كان أهل العلم يؤكّدون أنّ العالمَ لا يُفهم أو يُعقل إلّا عن طريق العمل (اليد) وليس عن طريق التأمّل (العين) ،وهو قول صحيح إلى حدّ بعيد إذ من الثابت أن اليد البشرية كان لها دور كبير في تطوير الفكر . (وقد بيّنا سابقاً أن الإنسان استطاع بالعمل أن يكتشف الطبيعة ويغيّرها فيغيّر ما به) ، واذا ما عرفنا أنّ الأدوات ليست سوى امتداد لليد ، بها يكتشف الإنسان بنية المادّة ويحلّلها ليعيد تركيبها في بناء جديد ، ومعنى ذلك أن العقلية البشرية التي تعطي أهمية كبرى لليد هي عقلية تحليلية تركيبية ، فإنّ ذلك كلّه لا يعني أن العقلية العربية ظلت في مجملها عقلية تحليلية تأمّلية . فما

ذكرناه عن الوحدة التي جمعت عالم الرياضيات بالفنان ، وما يمكن أن نقوله عن الحركة الصّوفية التي صهرت المتناقضات في تركيبة جدلية إسلامية طريفة ، يؤكّد ، إلى حدّ بعيد أن العقلية العربية كانت في أبهى عصورها عقلية تحليلية تركيبية هي أيضاً . لكن عصور الظلام التي رانت على الأمة العربية جعلت الجانب التركيبي يتقلّص أو ينكمش . ولذلك ليس من المغالاة في شيء أن نلاحظ أنّ شعرنا العربي المعاصر هو في مجمله شعر تحليليّ ، يكتفي بتأمّل الواقع وتحليله أو يجلو المعاني التي تتضمّنها الأشياء في لغة يومية إبلاغية عادية . أي أنه لا يصوغ واقعاً جديداً ، ولا يضيف معنى إلى الاشياء جديداً ولا يبني اللغة بناءً جديداً .

وهنا تتجلّى الإضافة التي يضيفها البياتي الى الشعر العربي . فهو يبحث في موقد الأجداد عن النّار لا عن الرّماد ، ليعيد إلى العقلية العربية نصاعتها وألقها . أي أنّه ، بعبارة أوضح ، يرفد الشعر العربي التأمّلي التحليليّ برافد التركيبية فشعره لا يحملنا الى ما هو حاضر وإنّما الى ما هو غائب أو ناقص أو فارغ فيدعونا إلى سدّه . ولذلك فإنّ أية دراسة تعالج الفكر العربي ولا تضع البياتي في حسابها ، تظلّ بلا شك دراسة ناقصة قاصرة .

وهل أهمل كولنجورد الشاعر الكبير شيللو وهو يروي تاريخ الفكر الالماني ؟

ونختم هذا الفصل فنقول إنّ البياتي اذ يجعل من الشعر أداة كشف ومعرفة إنّما يجعل منه في الحقيقة فعالية جمالية ، تحليلية تركيبيّة تبدع اللّغة إبداعاً ، فاذا الكلمة وقد انتظمت حذو الكلمة كمن ضرب حجراً بحجر فقدح ناراً .

إذن أنت تقرأ « سيرة ذاتية لسارق النّار » ، هذا العمل الإبداعي الكبير فلا تلقط سوى نفسك ولا تسترجع سوى وعيك .

تلقط خيطاً من هنا وخيطاً من هناك فاذا نفسك وقد استوت أمامك كائناً يسعى ، واذا الفنّ سبيلك إلى انسانيتك المفقودة ، سبيلك منك إليك . أو ليس الفنّ كشفاً ومعرفة وظيفته ـ إن كانت له وظيفة غير الإبداع ـ أن يؤصّل الإنسان في ذاته وفي الآخرين ؟

واذا لم يكن الفنّ سبيل الإنسان إلى إنسانيته فيغدو قلباً في عالَم خلا قلبه ، وروحاً في عالَم خلا روحه ، فَيَغْدُو تطلّع الإنسان الأبدي إلى الأجمل والأسمى فماذا يمكن أن يكون ؟

الرحيل إلى السيمرغ

يصوّر الشاعر الصّوفي الكبير فريد الدين العطّار في ملحمته الشعرية « منطق الطير » الأودية السبعة التي اجتازتها الطيور في رحلتها إلى « السيمرغ » .

والسيمرغ كلمة فارسية تتضمّن تورية مدهشة وتحتوي على طاقة رمزية مشعّة . فالكلمة سيمرغ (سي + مرغ) وهي منفصلة تعني ثلاثين طيراً . ومتصلة (سيمرغ) تعني طير العنقاء .

يقول الهدهد وهو يدعو الطيور إلى الرّحيل إلى طير الطيور وصورة الصور فتؤثر أغلالها اليومية الأليفة وتأبى في مرحلة أولى أن تقطع مألوفاتها أو تنسلخ من ذواتها .

« إنّ لنا في الطريق سبعة أودية ، فإذا عبرت الأودية السبعة كانت الأعتاب العليّة . . . أوّل الأودية هو وادي الطلب ، ثمّ يأتي بعده مباشرة وادي العشق ، ثمّ الوادي الثالث وهو وادي المعرفة ، ويأتي بعده الوادي الرابع وهو وادي الاستغناء عن الصّفة ، وبعده الوادي الخامس وهو وادي التوحيد الطاهر ، ثم الوادي السادس وهو وادي الحيرة الصعب ، أمّا الوادي السّابع فهو وادي الفقر والفناء ، وبعد ذلك لن يكون لك سلوك بالطريق ، فإن تدركْ نهايته ، يتلاشى مسيرك ، وإن تكن لك قطرة ماء فانها تصبح بحراً خضمّاً . . . » .

وهذه الأودية ليست إلّا رمزاً للمقامات الصّوفية . تفنى في الرّحلة آلاف الطيور ، ولا يبلغ منها السيمرغ غير ثلاثين طيراً . يدخلهنّ حاجب العزّة إلى قصر الملك . وما أعجب ما رأين . « رأى الثلاثون طائراً طلعة السيمرغ في مواجهتهم ، وعندما نظر الثلاثون طائراً على عجل رأوا أنّ السيمرغ هو الثلاثون طائراً . فوقعوا جميعاً في الحيرة والاضطراب ، ولم يعرفوا هذا من ذاك ، حيث رأوا أنفسهم السيمرغ بالتمام ، ورأوا السيمرغ هو الثلاثون طائراً بالتمام ، فكلما نظروا صوب السيمرغ كان هو نفسه الثلاثين طائراً في ذلك المكان ، وكلما نظروا إلى أنفسهم كان الثلاثون طائراً هم ذلك الشيء الآخر ، فاذا نظروا إلى كلا الطرفين كان كل منهما السيمرغ بلا زيادة ولا نقصان . . . فهذا هو ذاك ، وذاك هو هذا . . .

وأخيراً غرقوا جميعاً في الحيرة وانخرطوا في التفكير بلا عقل ولا بصيرة . وجاءهم الخطاب من الحضرة : إنّ صاحب الحضرة مرآة ساطعة كالشمس ، فكلّ من يقبل عليه يرى نفسه فيه » .

لست أدري لماذا كلّما قرأت مجاميع البياتي الأخيرة ، تحضرني ملحمة الشاعر الصّوفي فريد الدين العطّار . مثلما تحضرني وأنا أقرأ لأديبنا التونسي محمود المسعدي . هل سبب ذلك عودة البياتي إلى الحركة الصّوفية التي صهرت المتناقضات في تركيبة جدلية طريفة ؟ أم هي الأودية السبعة التي اجتازتها الطيور في رحلتها الشاقة بحثاً عن الحقيقة التي لم تنغمس في الشبهات ، وقد أعاد البياتي بناءها فغيّر وأضاف وصاغها صياغة تكشف عن آفاق جديدة وعلاقات جديدة ؟

إن ملحمة البياتي « سيرة ذاتية لسارق النّار » ليست في نظري سوى صياغةٍ للمقامات والأحوال الصّوفية جديدةٍ ، تبيّن أنّ الجدل الخالد يكمن في تحرّك الانسان بين قطبي الأرض والسماء وفي نزوعه الأبدي إلى التطهر والنقاء والانصهار بالله أي بالكون ، حيث يحتوي

تناقضه وينسجم مع ذاته ومع الآخرين . ولكن سارق النّار أو حامل المعرفة لا يبلغ هذا المقام ، مقام الفناء في المطلق إلّا بعد مجاهدة عنيفة وأسفار ورحيل لا يقف عند حدّ أو غاية . فاذا هو كتلك الطيور (سي مرغ) التي نظرت إلى السيمرغ (الله) في نهاية رحلتها فلم تر إلّا نفسها .

« قاتلت مع الاغريق في مجاهل المشرق ،
وقعت ، وأنا أمارس السحر ، أسيراً ،
فتعلّمت من الأنهار : كيف أحمل النار إلى زماننا هذا . . . »

أو

« أراه قادماً من آخر الدّنيا
على شفاهه تزهر بعض الكلمات
ينتهي عذابـه
ليبدأ الرّحلة من جديدْ »

إنّه سارق النّار ، رجل لا يستكنّ إلّا على حيرة ولا يقيم إلّا على سفر ، مَثَلُهُ مَثَلُ المتصوّف يستبدّ به القلق إمّا عَجَزَ عـن امتـلاك الحقيقة وقصرت رغبته في الاتّحاد بالله . أو ليس الله ذاته كلمة تعني في أصلها السّامي مبعث الحيرة ؟

وقد صاغ البياتي هذه الأحوال المختلفة التي تتنازع سارق النّار في لغة شرسة جامحة تجسّد نفسه المكتظة بالرّغبة إمّا سافر الصيف الخريف ونضت أسماءها الاشياء وانعتقت الأنثى (الغجرية) من ذاتها ، فاذا هي جسد بالدّهشة والحلم مبهور ومخيض البحر منقوط .

وسنقف في هذا السياق على كلمتي الماء والنّار . ونلاحظ منذ البدء أنّ هاتين الكلمتين تتساويان في الميثيولوجيا العربية من حيث القداسةكما تتساويان من حيث الوظيفة .

ولئن كان للماء في الاسطورة العربية قدسية تصوّره على أنّه مصدر الحياة والموت فإن للنار كذلك قدسية تصوّرها على أنّها مصدر الحياة والموت .

وليست المرأة في ملحمة البياتي سوء رَمْزٍ لكائن جمع بين الماء والنّار ، ليست سوى رمز لعالمين يتصارعان في نفس سارق النّار هما عالما : المادّي والرّوحي ، الدّنيوي والقدسي .

هي ماء كلما نهل منه ازداد ظمأ، ماء يروي ظمأه الحسي إلى حين ، لكنّه يفيض كلّما توهّج الرّوح وابتهج وأذن بالانعتاق .

وهي نار تحييه وتميته في آن ، تحيي فيه وحشيَّ الرّغبة إلى الجسد وتميت فيه نزوع الرّوح إلى المطلق .

ومن المفيد في هذا المجال الاعتماد على دراسة غاستون بشلار « النار في التحليل النفسي » إذ تساعدنا على كشف جوانب وأبعاد أخرى في « سيرة ذاتية لسارق النار » .

فعندما يقول الشاعر :

« . . . صاح الغجريّ : استيقظي أيتها الاعمدة ـ الهياكل ـ الأقواس يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل ـ النبوءة ـ الرّحيل
صاح : استيقظي أيتها الاسطورة ـ القبيلة ـ
العذراء مدّت يدها ليده وعانقتها ،
رقصا معاً وأصبحا لسان لهبٍ
فاشتعلت في شعرها الوردةُ . . . »

إنّما يكشف عن تلك النّار المستجنسة التي يقول بشلار إنّها توحّد المادّة والرّوح وتحيل المعارف المادية مثالية والمعارف المثالية مادّية .

وعندما يصيح الغجريّ :

« احترقي أيتها الصغيرة الحسناء . . »

إنّما يحرق في الحقيقة النار المشتعلة في داخله أي هاجس الجنس الذي تصوّر أنّه اللعبة ـ الفاجعة .

ولكنّه يعود فيمتلىء ناراً . وذلك يعني ان شيئاً ما يشتعل في داخله ولم يقدر على إطفائه :

« . . . صاح اقتربي : فإنني رأيت عينيك بأسفار
النجوم ـ الرّيح ،
أجدادي على بوابة الشمس
وفي المدافن السرية ـ الكهوف ـ كانوا يرسمون
وجهك الغارق بالنّور ،
وكانوا ، كلما عاد الرّبيع احتفلوا بعودة الرّوح
إلى الطبيعة الميتـة » .

إنّه الرّغبة في المعرفة تؤجّجها النّار من حيث أنّها مرادفة لرغبة الحبّ . ولذلك يكون الحبّ سبيل سارق النّار الى المعرفة . ولكن نزوعه الأبدي إلى المطلق يثير فيه هاجس الرّحيل :

« قارئة الكفّ ، له قالت : هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، فارحلْ . . . » .

فاذا هو لا يجد طمأنينته الرّوحية إلّا في الحيرة ، فكأنّ الحيرة جبلُه الذي به يلوذ ويعتصم . وهي حيرة صوفية باللّذة ممزوجة ، فقد بلغ الذروة ونزل به من الفرح كنوبة الحمّى وخرج من الظلمات إلى النّور وتجلّت له الذات الإلٰهيّة التي ليست إلّا ذاته .

واذا هو يستديم السفر ولا يؤثر الإقامة . ومن جملة المقاصد في السفر كما يوضح الإمام السهروردي قطع المألوفات والانسلاخ من ركون النفس إلى معهود ومعلوم واستكشاف دقائق النفوس التي لا تبين حقائقها إلّا بالسفر .

وهل سمّي السفر سفراً إلّا لأنّه يسفر عن النفس وحالاتها ؟

واذا هو يبني بيته في إنعتاق البراكين وينيخ سفينته في ازرقاق العواصف .

يحزم أشياءه ويضرب في أدغال نفسه فتنفتق له سدرة المنتهى وتناديه أن ادخلْ .

وهكذا يسلك سارق النّار وادي المعرفة . والمعرفة هي الخطوة الأولى على عتبة الحرّية .

عرف سارق النار نفسه فعرف الله رمز الخير والجمال والحياة ، وانتقل من مملكة الضرورة إلى مملكة الحرّية .

يقول ماركس : « إنّ مملكة الحرّية لا تبدأ في الواقع إلّا حيثما ينتهي العمل الذي تفرضه الحاجة والضرورة الخارجية » .

يدرك سارق النار ذلك فيستغني بنفسه عن الآني الرّاهن اذ يقطع الأغلال التي تشدّه اليه ويتحرّر من الحاجة التي كان ينوء تحت أعبائها .

وكأني به لا يفتح عينيه ليبصر بل يغمضهما ليبصر . خلا بنفسه فنبع له معين الحياة وجمعت أحداق بصيرته متفرقات الكائنات .

ينبعث من باطنه نداء المطلق ثمّ يزول اذ تغلبه النفس فلا يتخطّى أرضيته وطينيّته . واذا هو ـ بتعبير الأديب التونسي محمود المسعدي ـ كالمستعدّ إلى الرّحيل لا ينقضي عنه الرّحيل :

« كان سارق النار مع الفصول يأتي
حاملاً وصية الأزمنة ـ الانهار
يهجس ـ في سباق خيل البشر الفانين ،
في توهج الأرض التي حلّ بها ـ
بالرّجل الشمس ، وبالقيثارة المرأة ،
حرّين من الاغلال . . . »

واذا هو « على كرسيه ينام في زاوية البار وحيداً . . . . » .

ونتساءل في خاتمة هذه القراءة الشعرية : ماذا تعلّمنا قصائد البياتي ؟

كان البياتي في أناشيده الأولى يمجّد الامتلاك ، وهو في أناشيده الأخيرة يمجّد الكينونة .

كان في أناشيده الأولى يصف العالم ، وهو في أناشيده الأخيرة يبدع العالم .

فاذا حاولنا أن نجد صلة أو نفترض واشجة بين العالَم الذي عاش والعالَم الذي أبدع كنّا كمن بذل ضائعاً وسعى حراماً . ذلك أن أناشيد البياتي تعلّمنا أنّ أية نظرية جمالية تبقى مشدودة الى الواقع الآني وتتصوّر ذلك على أنّه تقليد حرفي « أو تصوير للواقع فوتوغرافي » هي « جماليّة » تعزل عن الواقع المادّي العناصر التي يجب أن تقود إلى ما وراء الآني المباشر . كما أنها تجعل من الفنان مجرّد مصوّر ، وهو بالدّرجة الأولى مبدع .

تعلّمنا قصائد البياتي أن الفنّ « مباشريّة غير مباشرة » . ونحن نفهمه فهماً رديئاً اذا تصوّرنا أنّه يفسّر الأثر الفنّي بالإنطلاق مباشرة من أساسه السياسي ـ الاقتصادي . فالمسألة تعني عنده أن يمنحنا الفنّ صورة عن الواقع متكاملة منسجمة . لكنها صورة يجب أن تتميّز عن الواقع العادي اليومي .

ذلك أن الفنّ ـ كما تعلّمنا هذه الاناشيد ـ له عالمه الخاصّ وقوانينه الخاصّة .

إنّ البياتي لا يسقط فيما يسقط فيه الشعراء العرب « الثوريون » الذين يوظّفون « فنهم » في خدمة الجماهير ، فإذا هم كالعامل المسحوق . في المجتمعات الرأسمالية ، يكون مغترباً عن عمله إذ أنه لا يمتلك وسائل إنتاجه ، فتنتفي بذلك تلك الصلة بين الغاية الواعية التي يهدف إليها الانسان في عمله ، والوسائل التي ينجزها لتحقيق هذه الغاية . ومثلما يجد العامل نفسه مفصولاً عن نتاج عمله الذي أصبح ملكاً لصاحب وسائل الانتاج ، فاذا هو لا يحقق أهدافه وغاياته بل أهداف الآخر وغاياته ، واذا هو مجرّد وسيلة تنتج بضائع وقيمة زائدة ، يَجِدُ «الفنان الملتزم» ـ بالمفهوم المبسّط الشائع في الأدب العربي المعاصر والذي تخطاه البياتي ـ نَفْسَهُ معزولاً ، ليس عن نتاج عمله فحسب ولكن عن فعل العمل ذاته .

إن خطأ الفنانين العرب أنهم يتصوّرون الفن أداة تحريض وتوعية ، في حين أنه أداة كشف ومعرفة .

ولا أجد خاتمة أبلغ أختم بها هذه القراءة الشعرية لعمل البياتي الكبير « سيرة ذاتية لسارق النّار » من هذه الحكاية التي وردت في كتاب الصوفي الكبير فريد الدين العطّار « منطق الطير » .

« . . . نهضت (فراشة) ثالثة وأسرعت ثملة نشوانة ، وعلى وهج النار استقرّت ولهانة ، فاحترقت كلها في النار ، وأفنت نفسها كلية ، وهي في غاية السرور ، وما أن احتوتها النار حتى احمّرت اعضاؤها وتلوّنت بلون النار ، فما أن رآها ناقدهم من بعيد ، ورأى ما فعلته الشمعة بها ، وما تبدّل اليه لونها حتى قال : لقد أصابت هذه ، وكفى ، والشخص الذي يعرف هو من لديه الخبر ، وكفى !

ومن أصبح بلا أثر وبلا خبر ، هو الذي يعرف الخبر من بين الجمع » .

أوليس سارق النار هو إنسان الأعماق وإنسان الصيرورة حسب عبارة بشلار ؟

هوامش

(1) استفدت كثيراً فيما يتعلّق بمفهوم الفن في الماركسية من كتاب روجي غارودي .
« Esthétique et invention du Futur » 10 / 18.

(2) « منطق الطير » لفريد الدين العطار النيسابوري ـ

(3) رأس المال ـ الجزء الثالث ـ كارل ماركس ـ

(4) عوارف المعارف ـ عبد القادر السهروردي ـ

(5) مجلة المعرفة السورية ـ العدد 171 ـ السنة 1976 ـ

(6) مجموعة مقالات نشرناها بالمجلات والجرائد التونسية ، « الصباح » و « الحياة الثقافية » .

(7) تجديد الفكر العربي ـ زكي نجيب محمود ـ