الشعر والحريّة .. الشعر هو الحرية

محيي الدين صبحي

يعرف أبو حيان التوحيدي الحرية بأنها «إرادة تقدمتها روية مع تمييز»[1] فالتعريف العربي للحرية يقرنها بالتفكير في شيء وتمييزه عن غيره ثم اختياره.

والحرية في علم النفس: القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لتأثير قوى باطنة سواء أكانت البواعث أم الدوافع[2]. فالحرية النفسية أو الداخلية هي التعالي على الأهواء والمغريات بغية تحقيق هدف أسمى منها.

أما الحرية في القانون: فهي القدرة على تحقيق فعل أو الامتناع عنه دون خضوع لأي ضغط خارجي[3] فالحرية في القانون تقابل الضرورة والقسر أو الإكراه.

والجامع بين هذه التعريفات إرادة الفعل عن قصد وروية، والتعالي عن الأهواء السريعة العابرة، والتخلص من حكم الضرورة لبلوغ مستوى تتحقق عنده الإرادة الذاتية، بفعل يمليه التدبر ويؤدي إلى الشعور بالسمو والتعالي عن الضرورات الداخلية والخارجية. فالفعل الحرّ فعل فريد يعتمد على القصد الواعي الناتج عن التفكير وعن التأمل الشعوري الواعي منه وغير الواعي، كما أن نتائجه فريدة لأنها تتجاوز مكوناته الأولى من قصد وثقافة وخبرة ومقارنة توصل إلى فعل متميز عما سبقه وقائم بذاته أي يدل على صاحبه وينفصل عنه في آن.

وهذه كلها صفات الإبداع في العمل الفني.

فالإبداع لغة: إحداث شيء على غير مثال سبق. وفي علم النفس: القدرة على ابتكار حلول جديدة يتقبّلها المجتمع لمشكلة قائمة.

تتألف القدرة على الابتكار في التفكير الإبداعي المغاير والمغيّر من العناصر التالية:

١ ـ الأصالة: وهي تقديم استجابات غير مألوفة لمنبهات مألوفة، وإجراء ارتباطات وتداعيات بعيدة بين أفكار شائعة. إنها الخروج على الحلول التقليدية.

٢ ـ المرونة: القدرة على التغيير والمواجهة وتعديل المواقف وتحسس نقاط الضعف حسب ما تقتضيه إعادة التنظيم.

٣ ـ **الطلاقة**: إذا كانت الأصالة هي الجدة في الكيف فالطلاقة هي كثرة الحلول الإبداعية والأفكار الأصيلة.

٤ ـ **الحساسية للمشكلات**: المبدع هو الذي يتحسس مظاهر النقص والقصور في أداء المجتمع العملي والنظري، ثم يقترح بدائل مبدعة.

٥ ـ **التمسك بالاتجاه**: فالإبداع ليس ارتجالاً أو وميضاً عابراً نستريح بعده. وإنما هو خلاصة الاختصاص والثقافة العامة واحتضان المشكلات الفنية الكبرى طيلة الحياة، ثم المثابرة والدأب وتقليب الأمور على كل الوجوه الممكنة. لأن العملية الإبداعية في حل المشكلات تمر بأربع مراحل: الإعداد الواعي ثم الكمون، وإنكشاف الحل كلية ثم التحقق منه. إن الإدراك الإبداعي يتصف بالقدرة الشديدة على الاختيار من بين المنبهات والمواقف والخبرات التي تعرض له. والاختيار دليل على وجود هدف مسبق وإرادة توجه الفنان نحو الهدف، وتركز اهتمامه عليه. وهذا التركيز هو ما سماه أبو حيان بالروية، وهي النشاط العقلي الذي تتآزر في أدائه كل الملكات.

٦ ـ التبصر أو ثقابة النظر، وهي القدرة على اختراق الحجب

---

(١) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، القاهرة 1929 ـ ص 314

(٢) و(٣) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة 1979، ط 3 ص 170.

التقليدية لارتياد مناطق مجهولة من المعرفة الإنسانية واقتحام الظاهر توصلاً إلى الباطن[٤]. إنه التوق إلى الانتشار والتمدد والتطور والنضج باتجاه التعبير عن كل قدراتنا البشرية إلى المدى الذي يجعل ذلك معززاً لوجود الأنسان وازدهاره. فالانسان ليس كائناً جاهزاً، لذلك سيظل في جوهره مايفعله بنفسه ولنفسه. الإنسان يكوّن نفسه باختياراته وبقدرته على انتزاع النشوة من خلال الإحساس العميق بالحياة، والتوصل إلى الالهام من خلال المعرفة. والمبدعون هم الذين يهبون حياتهم كلها لقضية واحدة علمية أو أدبية أو إجتماعية بدافع توق مجرد للإبداع وحب مشخص لمجتمعهم وأمتهم وإخلاص للحقيقة حيثما كانت ونشدان للكمال أنى أتى.

يتحدث الفيلسوف النفساني إريك فروم عن «الانتحاء المنتج - Productive Orientation لدى الفرد المبدع فيقول إن هذا الانتحاء يعتمد على نوع العلاقات التي يقيمها المرء مع العالم الخارجي، وأهم العلاقات الحب. فالحب اتحاد مع شيء خارج الذات، وهو خبرة تتضمن الانفصال والاتصال، والعزلة والتكامل والمشاركة. يعبر الانتماء المنتج عن نفسه من خلال التفكير الذي هو محاولة للإمساك بالعالم من خلال العقل، ومن خلال الفعل حيث يكون للفن والحرفية أهميتها الكبيرة[٥] فالشخصية المبدعة تمرّ بخبرتي الحاجة للكفاءة والحاجة للجدة أكثر من أي دافع آخر. فإن سادت الحاجة للكفاءة اتجه الفرد نحو الحرفية أكثر من الابتكار، وإن تغلبت الحاجة للجدة اهتم المرء بالابتكار أكثر من الحرفية، أما إذا تساوى الدافعان فيكون المبدع آنذاك معلماً كبيراً.

* * *

أعتقد أن التماثل بين الفعل الحر والفعل المبتكر أظهر من أن يحتاج إلى مزيد من البراهين. فمن خلال التحليلات اتضح اشتراك الفعلين في كثير من العناصر والخصائص بحيث يمكن القول بأن الإبداع حرية أو أن الحرية إبداع دون أن نقع في تلاعب بالألفاظ. وبما أن الشعر إبداع فهو فعل حرية وابتكار. ولكن السؤال هو كيف يفعل الشعر فينا فعله، فيحملنا من سورة الطرب إلى رحاب الكشف وآفاق الحرية؟

يشترك الشعر مع بقية الفنون بأنه حدس تعبيري أي: الفعل الخيالي الأولي للتشخيص أو التشكيل الفردي. والحدس هو سورة المشاعر التي تستحلب في لاوعي الشاعر خلال حياته العملية، وليس هو الشعور المسفوح والمعروض للجمهور، إنما هو الشعور الذي انفصل عن ذات صاحبه واتخذ شكلاً موضوعياً، شكل قصة أو حادثة في سلسلة من الصور. فالحدس التعبيري هو الشعور الموضع، المجسد، والقابل للمعرفة عبر الفعل اللغوي للقصيدة.

(٤) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة 1970، ص 33.

(٥) Erich Fromm, The Art of Loving, N.Y, 1956,P39.

يقول كروتشه إننا نجد في الشعر أن «الشعور أجمعه انقلب إلى صور، إلى هذه العقدة من الصور، فهو شعور خاضع للتأمل ومحلل ومتعال. ومن ثم فلا يجوز أن يدعى الشعر شعوراً ولا صوراً ولا حاصلاً لهما، إنما الشعر «تأمل الشعور» أو «حدس غنائي» أو - وهو نفس الشيء - «حدس محض». محض، أي خال من كل دلالة تاريخية ونقدية لحقيقة الصور التي نسج منها، أو لانعدام حقيقتها. كما أنه يشمل نبض الحياة الصافي في مثاليته الخاصة.

«فالغنائية ليست تدفقاً بلا نهاية، ليست صراخاً ولا نشيجاً، إنها موضعة ترى بها الذات نفسها على مسرح وتحيل نفسها إلى قصة، كما أنها تمسرح نفسها. هذه الروح الغنائية تصوغ الشعر في كل من الملحمة والمسرحية، ثم لا نفرقها عن الشعر الغنائي إلا بعلامات خارجية»[٦].

فالشعور الموضع هو مضمون الشعر، كما أن إعطاء المضمون الشعوري شكلاً فنياً هو إضفاء طابع الشمول عليه لأن «أفكار الحياة وأفعالها وانفعالاتها، حين تتسامى لتصبح مادة للشعر، لا تبقى الأفكار التي تصدر الحكم، والخير والشر أو اللذة والألم مما عايناه أو قمنا به - لا يعود هو ذاته. كل ذلك يغدو الآن عواطف ومشاعر خففت وهدئت على الفور، ثم انقلبت في المخيلة. هذا هو سحر الشعر: وحدة الهدوء والاضطراب، وحدة الدافع العاطفي مع العقل الذي يسيطر بالتأمل والتفكير. إن هذا انتصار للتأمل، لكنه إنتصار ما تزال تهزه المعركة السابقة»[٧].

ولذلك كان يعتقد شلي أن «الشعر سجل لأفضل وأسعد اللحظات عند أسعد وأفضل العقول»، ويتابع في «دفاعه عن الشعر»:

«الشعراء هم مفسرو الإلهام الذي لا يدرك، وهم مرآة الظلال العملاقة التي يلقيها المستقبل على الحاضر».

أي أن الشعراء هم مشرعو المستقبل: فكيف يتأتى لهم ذلك؟ إن هذا يعود بنا إلى عصور سحيقة كانت ترى الشاعر إما مجذوباً أو ملهماً، وفي الحالتين يكون مخلوقاً متمايزاً عن البشر. وقد عكس أفلاطون هذا الخلاف في محاورة أيون، إذ يقول على لسان سقراط إن الشعراء ورواتهم ينطقون بما ينطقون عن طريق ناموس إلهي:

«ذلك لأن الشاعر شيء منور مجنح مقدس، وليس فيه ابتكار إلى أن يوحى إليه، ويغيب عن حواسه، ويخرج عن عقله: وحين لا يبلغ مثل هذه الحالة يكون عاجزاً فاقداً القدرة على لفظ نبوءاته».

وقد طرح رامبو قضية الشاعر الرائي على الحركة الرمزية التي

(٦) مقالة كروتشه في الموسوعة البريطانية 1920.

(٧) محاضرة كروتشه في اوكسفورد «دفاع عن الشعر» 1933 و 6و 7عن: ويمسات وبروكس، النقد الأدبي - تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، دمشق 1975 - حـ 3، ص 734. وجميع الاقتباسات الأخرى من المصدر نفسه.

تبنتها من خلال عقيدتها بمحسوسية الكلمات والإيحاء والإيماء والاستحضار الشعائري للشيء الغائب بموسيقى الكلمات، حيث تتبخر اللغة ثم يعاد امتصاصها بالنغم. بذلك تشوش حواس المتلقي ويغيب عن وعيه، فيصبح في مثل حالة الشاعر إبان لحظة الإلهام.

وقد تبنى مفكرون مختلفو المشارب قضية رسالة الشعر الرؤوية وقدرة الشاعر المتنبىء، فنقرأ لتوماس كارليل في موت غوته:

«الشاعر الحق، هو الآن، كما كان من قديم الزمان: الرائي الذي تمتلك عينه موهبة تبين سر الإله في الكون، وتحل ألغاز بعض سطور الكتابة الأرضية فيه. ونحن ما نزال نستطيع أن ندعوه (الرائي) لأنه يرى في أعظم هذه الأسرار (السر المكشوف)، والأشياء الخفية وقد غدت واضحة، وكيف أن المستقبل ليس إلا طوراً من أطوار الحاضر (وكلاهما مغروس في الأبدية) لذلك فإن كلماته في حقيقتها نبوئية، فما يقوله سوف يحدث (الأعمال الكاملة ـ موت غوته).

يتفاوت التعليل العلمي المعاصر لمقدرة الشاعر الرؤوية بين علم النفس الفردي وعلم النفس التحليلي. ريتشاردز يعتبر الشاعر أكثر وعياً من الإنسان العادي، وخاصة في لحظة الإبداع، فمساحة الوعي عند الشاعر ـ إن صح التعبير ـ أكبر من مساحته عند الإنسان العادي:

«فمثلاً قد يبدو لنا أن الحمام الذي يخلق فوق ميدان الطرف الأغر لا علاقة له بلون الماء في الأحواض أو بلهجة صوت المتكلم أو بمدلول ملاحظاته، فنحن لا نستطيع أن نسيطر إلا على حقل محدود من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الأخرى. لكن الفنان لا يصنع ذلك، وفي مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان بحاجة إلى ذلك»[٨].

سعة الوعي وحدة التوتر وكثافة الخبرة ورهافة الإحساس تساعد الشاعر على خلق تزامن حسي ـ syndethesis وهو انسجام دوافعنا وتوازنها. وربما كان ذلك من العوامل التي تدفع وعي الشاعر نحو المستقبل والتفكير الرؤوي. إذ بما أن القصيدة مصهر للتفكير والشعور فإن قيمة الشعر تكمن في توحيد المتناقضات والتأليف بين التنافرات، كما يقول البلاغي عبد القاهر الجرجاني. لكن تأليف المتناقضات يقتضي إطلاق العنان لكل دوافعنا النفسية دفعة واحدة بتنسيق لا يفرض الكبت على أي منها، وتلاؤم يحفظ حرية الحركة لكل دافع. حرية الدوافع هذه تميز تجربتنا في التزامن الحسي عند قراءة الشعر، حيث تنتهي التجربة وقد اعترانا شعور بالصفاء والحرية والتحكم في النفس والتأهب والتحفز، فيتراءى لنا أننا ننظر في قلب الأشياء وأننا تخففنا من قيود الحياة العملية وألقينا عن كاهلنا

(٨) آي . إ . رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة 1961، ص 244

عبء الوجود. وقد أطلق كانت على هذا الشعور إسم «التنزه ـ dis-interestedness وعرفه بأنه «هدفية دون هدف» على اعتبار أنه ليس غائية تقصد نحو هدف محدد بطريقة عملية وتملكية، وإنما هو شعور بالاتحاد وبالتفاعل المتناغم بين الاحساس والفكر، فهو تحرر كامل من الضرورة العلمية والنفعية، وبالتالي يقول كانت في «نقد الحكم»: «فهو ينتمي إلى شروط للحرية فوق الحواس».

وسواء اعتبرنا التنزه والتزامن الحسي شيئاً واحداً أو أمرين مختلفين، فإن الشعر عن طريقهما يفتح للشاعر حجب الغيب ويحرر القارىء من قيوده النفسية، ويضعه في جو من الحرية فوق الحواس.

علم النفس التحليلي يعالج الشاعر الرائي والمتنبىء بطريقة مختلفة تماماً. فكارل يونغ يفترض للنفس الانسانية أساساً عميقاً يتوسط بين الوعي واللاوعي الفرديين وبين الوظائف الفيزيولوجية للجسد. هذا الأساس العميق مكون من «ثقل كل تجربة كونية في كل زمن.. صورة الكون التي ما زالت قيد التكوين منذ عصور لا تذكر» فهو لا يضم فقط «غرائز المرحلة الحيوانية، بل كل تلك الفروق الحضارية التي تخلفت آثارها في الذاكرة الناقلة». وهو يسمي هذا الأساس النفسي اللاوعي الجمعي، وهو قاع المحيط الذي تترسب فيه تجارب الحياة منذ أن وجدت حياة. هذه الرواسب تتبدى للفرد على شكل صور. وبذلك يكون اللاوعي الجمعي «هو الطاقة الحياتية التي تولّد بتحركها العفوي، للتعبير عن نفسها، شخصية البطل في الأسطورة والخرافة والشخصيات المشابهة التي قد تطغى على الوعي الشخصي إذا ظهرت في الأوهام الفردية»[٩].

وبما أن هذه الشخصيات الأسطورية تتبدى للوعي كأنماط ثقافية متكونه في اللاشعور الجمعي فإن يونغ يرجعها إلى «ذلك الإرث الاجتماعي من المعاني المختزنة في التجربة الجمعية للعرق». ولهذا فإن لكل عرق أساطيره التي تتكون بحسب تجربته الأزلية مع الطبيعة والأقوام المجاورة. ويرى يونغ أن النماذج البدئية في الشعر تحمل إلينا أصداء التجربة العرقية فتمتعنا بالاستجابة إلى ذلك «الإرث الاجتماعي من المعاني المختزنة في اللغة التي انحدرت إلينا من أسلافنا. وهذا الإرث يعيد إلى الفعالية إمكانات طبيعتنا الموروثة»[١٠].

إن النموذج البدئي شكل، قد يكون إنساناً مثل آدم أو إلهاً يرمز إلى جوانب معينة مثل بروميثوس وسيزيف أو وضعاً اجتماعياً كطقوس الزواج والموت والولادة، أو حالة مثل المرأة الغاوية التي ظهرت في أساطير الفراعنة قبل خمسة آلاف عام في حكاية الشقيقتين ثم انحدرت في الكتب المقدسة باسم زليخا، وما زالت تطل في الروايات والأفلام. بذلك تكون النماذج البدئية مضمون الأدب.

(٩) Maud Bodkin, Arche Typal Patterns in Poetry, Vintage Books, N . Y. 1958 P . 19

(١٠) المصدر السابق، ص 23.

يقول يونغ كان النموذج البدئي «يكرر نفسه على مدى التاريخ حيثما تجلى الخيال الخالق بحرية» وبالتالي فإننا حين نواجهه نشعر بانفعال غريب، بكشف يوصلنا بأصولنا العرقية والبشرية:

«تتميز اللحظة التي يظهر فيها الوضع الأسطوري دائماً بكثافة إنفعالية غريبة، فكأن فينا أوتاراً قد مست لم تكن تتردد (أنغامها) من قبل، أو كأن قوى فينا كانت حبيسة وانطلقت، لم نكن نحلم بوجودها».

مصدر الانفراج عند ملاقاة النموذج البدئي في الشعر أن النموذج البدئي يقدم إلينا ظرفاً نتلاءم معه بسرعة، في حين أن حياتنا العادية ستبب لنا أنواعاً من صعوبة التكيف: «فلا عجب إذن أنه حين يطرأ وضع نموذجي نشعر فجأة بانفراج غير عادي، كأننا في بحران أو تحت سيطرة قوة خارقة. إبان مثل تلك اللحظات لا نبقى أفراداً، بل نغدو عرقاً».

فإذا كانت وظيفة الفن تحريرنا من ذاتنا الفردية وإعادة دمجنا بالتجربة الوجودية للعرق، فإن وظيفة الفنان اكتشاف النماذج البدئية وإعادة تشكيلها وفقاً لأغراض الفن في عصره لسد النقص الذي يراه في حياة أمته وتوجيهها نحو مستقبل يحقق ذاتها وإنسانيتها معاً:

«إن العملية الإبداعية، بقدر ما نستطيع تقصيها، تتألف من إحياء لاواع للنموذج البدئي ومن تطوير وتشكيل لهذه الصورة حتى يتم إنجاز العمل. إن تشكيل الصورة الأولية، كما يتم، لهو ترجمة إلى لغة الحاضر التي تجعل بإمكان كل إنسان أن يجد مرة أخرى أعمق ينابيع الحياة التي، لولا الفن، لانغلقت دونه. وها هنا تكمن الأهمية الاجتماعية للفن، فهو يعمل على الدوام في صقل روح العصر، لأنه يلد تلك الأشكال التي يحتاج إليها العصر أشد الحاجة.

«. . . . إن النقص النسبي في قدرة الفنان على التكيف يغدو مكسبه الحقيقي، لأن هذا النقص يمكنه أن يظل يتنكب السبل المطروقة ويفضل أن يطارد توقه فيجد أموراً يحرم منها الآخرون دون أن يلاحظوها.

«. . . لذلك. . فإن الفن يمثل عملية تقويم ذاتي للعقل في حياة الأمم والدهور»[11].

وقد لخص إيليوت نظرية يونغ وطورها بجملة واحدة فقال في مقالته «التراث والموهبة الفردية»: «إن الشاعر أكثر معاصريه حداثة وأشدهم قدرة للانفتاح على طفولة العرق». أي أن نفس الشاعر مفتوحة من اتجاهين: نحو طفولة العرق، ونحو مستقبل الأمة بطرح رؤيا عن الحياة أصلح وأفضل مما هو موجود.

ثمة طريقة أخرى يحررنا بها الشعر من إسار اليومي العابر والنظرة العملية التملكية، تضاف إلى التنزه والتزامن الحسي والتكامل مع العرق. هذه الطريقة هي من أعظم الآثار التربوية للفن. وهي أنه يطبع مشاعرنا على حب النظام والاقتصاد والدقة والضبط والوضوح والكمال. وهي صفات يمتاز بها كل عمل فني عظيم يحمل رؤيا عن حياة حرة شجاعة.

إن قبح العالم وفوضاه يشكلان تحدياً للفنان، والفنان ليس متلقياً سلبياً للجمال الذي يجده متأصلاً في الطبيعة. الجمال ليس موجوداً. إنه من صنع الشاعر الذي يفرضه بإرادته فرضاً، وبذلك ينتصر على الفوضى. ففي الجمال تندحر التناقضات، وتبدي أرفع إشارات القوة نفسها في دحر المتناقضات. الفنان يبدع بدافع من الفرح والقوة، وليس بدافع من الضعف. وأكثر الفنانين إقناعاً هم بالضبط أولئك الذين يجعلون التآلف يأتي من أي تنافر. الشاعر العظيم قادر على الاعتراف بصفة الوجود الرهيبة والتي هي دائماً موضع تساؤل، وذلك مع استمراره في التأكيد على حلاوة الحياة. ويبدو المتنبي في القصيدة التالية متفقاً مع رأي نيتشه في «أن أعظم حالات إجابة الوجود بنعم، يمكن تصورها على أنها حالة لا تستثنى منها أعظم الآلام».

لنستمع إلى المتنبي وهو يطرح هذه المشكلة بالذات:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم منه ... وان سر بعضهم، أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه ... ولكن تكدر الإحسانا
وكأنما لم يرض فينا بريب ... الدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة ... ركب المرء في القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن ... نتعادى فيه، وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقي المنايا ... كالحات، ولا يلاقي الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحي ... لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد ... فمن العجز أن تكون جبانا

كل ما لم يكن، من الصعب في الأنفس. سهل فيها إذا هو كانا.

فالإنسان يحب الحياة ويلقى مع المسرات الصغيرة مكائد ومتاعب يجابهها بثبات وعزيمة دون أن يكدر نفسه النقية بالعداوة والبغضاء في سبيل مآربه. أما إذا أهين في كرامته فعندئذ تهون الحياة ويعذب الموت، إذ لا مجال للتهيب والموت أمر محتم. ثم إن الموت صعب ما دام لم يحدث، فإذا ما حدث هان. هذا هو الموقف الكريم من الحياة: فهي حلوة إلا مع الذل.

وللمتنبي في هذا المجال أشعار وتأملات استرسل بها مع طبعه في التأليف بين الأضداد، فأبدع ما شاء، أذكركم منها بقوله:

أظمتني الدنيا فلما جئتها ... مستسقياً، مطرت علي مصائبا

(١١) Carl G . Jung, Contribution to Analitical Psychology, London 1927. «On The Relation of Anatitical Psychology to Poetic Art» PP. 245 - 60

وقوله:

أغـالـب فيـك الـشـوق، والـشـوق أغـلب
وأعـجـبُ مـن ذا الهـجـر، والـوصـل أعـجـب

وقوله:

لـعـيـنـيـك مـا يـلـقـى الـفـؤاد، ومـا لـقـي
ولـلـشـوق مـا لم يـبـق مـني.. ومـا بـقـي
ومـا كـنـت ممـن يـدخـل الـعـشـق قـلـبـه
ولـكـن مـن يـنـظرْ جـفـونـك يـعـشـق
وبـيـن الـرضـا والـسخط، والـقـرب والـنـوى
مجـال لـدمـع المـقـلـة المـتـرقـرق
وأحـلى الهـوى مـا شـك في الـوصـل ربـه
وفي الهـجـر، فـهـو الـدهـر يـرجـو ويـتـقـي

* *

ولم أر كـالألحـاظ يـوم رحـيـلهـم
بـعـثـن بـكـل الـقـتـل مـن كـل مـشـفـق

فهـذه الـطريقـة في الأداء أبعـد وأعمق من أن تحللها لنـا صفـة «الـطباق» البـلاغية الجـامدة، لأن فيهـا من الحيويـة والتفاعـل بـين عناصرها ما يجعلها طريقة للإحساس بالحياة والنـظر إليها وتفسـيرها وتصويرها. وهي في العمق منها سـاخرة أكـثر منها حـاملة للمرارة. وهي تنقـل إلينـا دهشـة الشـاعـر من الـطريقـة التي تجـري بهـا الأمـور، لكنها دهشـة دون وجل، فقـوة الصياغـة تـدلّ عـلى احتقـار الشاعر للتركيبات التي لم يفز بها فوزاً مبيناً، كما تظهر اجتراء الشاعـر على أن يخضع لهـدفه أكـثر المواد حـراناً «فيُعمـل إزميله دائماً بـأقسى الحجارة»، كما يقول نيتشه في «إرادة القـوة» الذي استقينـا منه هـذا التحليل.

غـير أن مظاهـر القوة لا تقتصر عـلى الأسلوب النبيـل والتـأليف الرفيع والقدرة على صياغة المفهومات العظيمة كالتي تطالعنا في شعر المتنبي. فهناك لحظات من الجلال ترتبط فيها مخيلة الشاعر باللانهاية فيتجلى لنا وعي الصيرورة في قصيدة تستجمع ماضي الأمة وحاضرها إلا أن العاطفة الملهمة المتقدة تحلق بـالصراع التاريخي إلى جـواء من القومية الثائرة، فيتـوسع الانفعـال ويعرض مجـرى المجازات ويعمق إلى أن تستحيـل القصيدة من كـابـوس في مقـبرة التـاريـخ إلى رؤيـا صافية خالصة عن أمة متلاحمة مصممة عـلى تحدي أعـدائها وصنـع مصيرها.

إنني هنا أتحدث عن جوهرة نفيسة في الشعر الحديث ضاغهـا بدر شـاكر السيـاب حين أعلن المغـرب العربي ثـورته. وهي عن عـربي يصحو في قبره فيقرأ اسمه على شاهدة فيتذكر كيف مات وماتت معه رموز الحضارة العربية، وهذه مقتطفات من المقطع الأول:

قرأت اسمي على صخره
هنا، في وحشة الصحراء
على آجرة حمراء
على قبر،
فكيف يحس إنسان يرى قبره؟

تتألف القصيدة من ثـلاثة مقـاطع، في الأول يقـرأ العربي اسمـه ويتذكر كيف بادت حضارتـه واندثـرت رموزهـا، ويذكـر أنها كانت مهددة منذ أيام أبرهة:

فنحن جمعينا أموات
أنا ومحمد والله
وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة
عليها يكتب إسم محمد والله

فـرموز القصيـدة هي العربي الميت ـ الحي، والله ومحمـد ـ والقبر هو التاريخ الذي يؤول إليه كل شيء.

في المقطع الثاني يقرأ العربي اسمه مرة ثانية، ولكن على قبر آخـر هو قبر جده أو جد جده. في هذه المرة كان القبر يردد أصـداء هتاف «يا ودياننا ثوري». أما الإله العربي فهو هذه المرة «إله الكعبة الجبار» الذي «تدرع أمس في ذي قار»:

إله محمد وإله آبائي من العرب
تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار
وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار

عند نقطة التناقض هذه تتفجر الذاكـرة التاريخيـة العربية بـذكرى غزو التتار الذين ملأوا دجلة بالمداد والدم:

أغار من الظلام على قرانا
فأحرقهن، سرب من جراد
كأن مياه دجلة، حيث ولى
تنم عليه بالدم والمداد

وتتـوالى ذكريـات الغـزو الصليبي ثم الاستعـمار الأوربي وأخيـراً الاحتلال الصهيوني.. فما أعظم هذا الحقد الذي يكنه الغـرب على أصالتنا الحضارية.

يـتردد فعل القـراءة في القصيدة ثـلاث مرات، تمـاماً كـما ورد في الأثر عن الرسول. في المرة الأولى يقرأ العربي اسمـه متيقناً من مـوته وموت حضارته، وفي الثانية يقرأ إسمه على قبر جده الأعـلى فيتذكـر أمجاد أمته من ذي قار إلى ثورة الريف المغربي، يقابلها ذكريات التتار والاستعمار واحتلال فلسطين.

في المـرة الثالثـة قال جـبرائيل: «اقـرأ باسم ربـك الذي خلق». وأنزلت الرسالة على النبي فبدأ العرب عصر حضارتهم المجيدة.

في المقـطع الثالث يقـرأ العربي اسمـه مـرة ثـالثـة، فيتنفس عـالم الأحياء ويجري الـدم فيمنح الأرض العـربية معنـاها وتكتظ الـوديان بالرايات العربية وبصيحات الله أكبر:

أنَبْرٌ من أذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوار
تعلو من صياصينا؟

تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهبّ محمد وإلهُهُ العربي والأنصار:
إن إلهنا فينا

هذه هي رؤيا الانبعاث والرسالة. رؤيا التحول من الفرد إلى العرق. فاليت ـ الحي يقرأ اسمه على كل القبور مصحوباً دائماً باسم محمد والله.

ويفسّر أستاذنا إحسان عباس «إيمان الشاعر بأن إله كل قوم يكون على شاكلتهم» بقوله: «إننا نرى أن الدافع لهذا القصور إنما يمثل غيرة دينية على ما أصاب الشعوب العربية والاسلامية من ضعف شديد، ولهذا ذهب (السياب) في تيار هذه الغيرة المقترنة بروح الثورة يطلب أن يعيد العرب ـ كما أعاد عرب المغرب فيهم ـ محمداً وإلهه العربي»(١٢).

الواقع أن القصيدة تتوقف قليلاً بين عرب المغرب وعرب المشرق، كما شاهدنا، لكن الرؤيا حين تتكامل تشمل الأمة جميعها، بل توحد الأمة كلها بماضيها وحاضرها ونبيها وإلهها: «إن إلهنا فينا».

والحقيقة أن شعر جيل الرواد ينساق كله في هذا الاتجاه، فسندباد خليل حاوي وبحاره ودرويشه ليسوا بعيدين عن هذا العربي الذي خرج من قبره، وكذلك الأمر لدى الشعراء التموزيين وغيرهم. سوى أن هذه القصيدة تمتاز ـ عدا عن كثافتها وشمول لمحاتها ـ بوحدة عضوية تجعلنا نكاد لا نفرق أجزاءها لكونها تتفرع واحداً عن آخر لتكوّن كلا بديعاً يجعل وحدة الأمة في تاريخها وصراعها وانبعاثها تنضاف إلى ذاك الكل الكامل في شكل القصيدة. فالشعر يطبع في وجداننا محبة الوحدة ونشدانها. يقول أفلوطين:

«بفضل الوحدة صارت الكائنات كائنات.. وأي شيء يمكنه أن يوجد إلا بصفته شيئاً واحداً؟ فالشيء إذا حرم الوحدة يكف عن أن يكون ما هو: فلا جيش بدون وحدة، والجوقة والقطيع يجب أن يكون كل منهما شيئاً واحداً. وحتى البيت والسفينة يتطلبان الوحدة، فالبيت واحد والسفينة واحدة: حين تذهب الوحدة لا يبقى شيء».

«التاسوعة»

بهذا المعنى فإن الوحدة العربية مطلب جمالي شاعري وميتافيزيقي أيضاً. وقد طرح الشاعر عبد الوهاب البياتي قضية الوحدة العربية تماماً على هذا المستوى الشاعري الميتافيزيقي:

لو جُمعتْ أجزاء هذي الصورة الممزقه
إذن لقامت بابل المحترقهْ
تنفض عن أسمالها الرماد
ورف عن الجنائن المعلقهْ
فراشة وزنبقهْ
وابتسمت عشتار
وهي على سريرها تداعب القيثار،
وعاد أوزيريس
لانطفأت أحزان حادي العيس
ونورت في سبأ بلقيس
وعادت البكارة
لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجاره

ولست في حاجة إلى شرح ما في الرموز من إشارات: فبابل طبعاً هي العراق، وعشتار سوريا وأوزيريس مصر وبلقيس اليمن والبكارة التي سترجع إلى الدنيا هي ولادة عصر عربي جديد. فالشعر يقدم صورة أسطورية عن الواقع وكلما أغرب كان أبدع، لأن مخيلته تكون أكثر تحرراً من إسار الفكر والغائية الواعية، وأقرب إلى جلاء رؤيا عن مستقبل قومي واعد.

ولنذكر أخيراً أن الكلمات مادة الشعر، حيث يبقى المعوَّل على حسن السبك وجودة الصياغة وكثرة الماء ـ كما يقول الجاحظ. ولعل أسرع الشعر تأثيراً هو ما كان صرخة من القلب، وصيحة شوق، وصبوة إلى لحظة هاربة، ورغبة متلهفة. يقول أمين نحلة:

بيني وبينكَ ما لا تحمل الرسلُ
والشوقُ أطيبُ مما تطعم القبلُ
قد هوّن البعدَ أن الشوق يدركه
والظنُّ من زعمات الوهم، والأمل
أقول للهاتف المشتاق في سحر:
يا مالىء الدن دمعاً إنني ثمل
من كان في الحب يسلو بعد صاحبه
معززٌ الدمع، هذي أدمعي ذلل
حلت على صور التذكار لي شفة
مبتلة، وهي تحت الورد تشتعل
فم يحف فمي من طيب قبلته
بأحمر من عقيق طعمه عسل
مزوِّدي الريقَ: أذني فيك سائلة،
أين الفرائد، أخت الشهد، والجمل
ومَنْ معيري استجاباتٍ لما سألتْ
إن كان في الحب لا يُعطى الذي يَسَلُ
يا لابَس الوشي من نسج الصبا خَضِراً،
في رونق الغصن: عاش الأخضر الخضل
مداهن المسك أن قُصَّت على حلل
فانما لك أنت المسك والحلل
والخمر والكأس، إن أقبلت، أين هما
من مقلتيك، وأين الشعر والغزل

(١٢) إحسان عباس، بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره. بيروت 1978 ـ ط 4. ص 275.