الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	04
المدخل: بين الماديّة والمثاليّة وبين الصوفيّة	12
المثالية	13
الماديّة	16
اتجاهات الماديّة	18
الماديّة التاريخيّة:	19
الماديّة الماركسيّة/ الشيوعيّة	22
نظرية داروين والمادية	26
العرب والماديّة الشيوعية	29
المادية (الشيوعية) في فلسطين ومصر.	31
المادية (الشيوعية) في العراق والشام	35
الصوفيّة: التصوف في الإسلام.	36
التصوف السلوكي	42
التصوف الفلسفي	52
الفصل الأوّل: بين شعر الحداثة وحداثة الفكر	55
حداثة الشكل الجديد للقصيدة	56
الوزن والقافية بين العموديّين والحداثيّين	66
مجلّة شعر والحداثة	72
الحداثة الشعرية والإلحاد	80
يوسف الخال والحداثة	93
حداثة الشعر وحداثة الفكر	108
الحداثة وقصيدة النثر	110

الحداثة العربية عند غير الشعراء 141
التراث والدين 144
الفصل الثاني: البعد المادي في الشعر الحداثي 173

النهضويّون والمادية: جمال الدين – أحمد شوقي – معروف الرصافي – الزهاوي – الجواهري 174
حسين مروة والدفاع عن الشيوعيّة 184
نازك الملائكة 191
بدر السياب 195
بلند الحيدري 199
عبد الوهاب البياتي 202
تأثّر البياتي بناظم حكمت 204
عشرون قصيدة من برلين 212
سيرة ذاتية لسارق النار 236
صلاح عبد الصبور: بين الشيوعيّة والوجودية 242
الناس في بلادي 248
قصيدة الملك لك 265
قصيدة لحن 269
الحداثيّون والمقدّسات الإسلاميّة 271
لفظ الجلالة عند الحداثيّين 283
الفصل الثالث الشعر الحداثي والصوفيّة 308
التصوف في الإسلام 312
الشاعر الحداثي والتصوّف الصوفية عند الحداثيين 315
لغة الصوفيّة 321
الحداثيّون يقتفون آثار الصوفيّة 330
الريادة الصوفيّة عند الحداثيين. 343

محمود حسن إسماعيل رائد الحادثة الصوفيّة 347
عبد الوهاب البياتي: البياتي والتصوّف 360
عذاب الحلاج 365
البياتي والسورياليّة/الصوفيّة 375
المحاكمة 385
الصلب 390
رماد في الريح 393
عين الشمس أو تحوّلات محيي الدين ابن عربي في ترجمان الأشواق 396
عذابات العطّار 410
صلاح عبد الصبور السلام مع الله 425
قصيدة الخروج 439
عبد الصبور بين التجربة الشعريّة والتجربة الصوفيّة 476
صوفيّة من عمق المادّيّة 445
مذكرات الصوفيّ بشر الحافي 452
عبد الصبور/الحلاج 460
الفيتوري 479
أدونيس 482
الخاتمة 488
المصادر والمراجع 496

المقدّمة

لا يقبل الشاعر الأصيل إن يعيش–طول حياته–مرتديّا ثوبا استعاره من سابقيه، إنّه سرعان ما يبحث عن ثوبه الشخصي، الجديد، الذي يظهر به لقرّائه، وهو في سعيه–في بحثه عن شخصيته–يرفض كثيرا ممّا ألفه الذوق العام، ويدخل في عراك فكريّ ثقافيّ مع السائد الذي يمثّله الشعراء والنقّاد الذين يمثّلون الثقافة الراهنة.

إنّ الاطلاع على سيرورة الحركة الشعرية يثبت أنّ كثيرا من الشعراء المبدعين لم يرضوا أن يكونوا نسخا مكرّرة أو طبق الأصل لشعراء سابقين لهم، فـ "أبو نوّاس"، رفض أن يقف على الأطلال الجاهليّة لأنّه لم يعرفها، ولا يريد أن يكون مقلّدا لشاعر قديم وقف عليها، وقد أعجب "أبو تمّام" بالبديع فأسرف فيه، حتّى غمضت قصائده على قارئها، ورفض أن يكون امتدادا لشعراء سبقوه وضح شعرهم وردّده الناس، والأندلسيّون أعجبوا بالأزجال والأغاني الشعبيّة فمالوا إلى الموشّحات، فأضافوا أشياء جديدة إلى الشعر العربي، لم يعرفها من قبل، ورفضوا أن يقفوا على أطلال بالية وهم يعيشون في القصور.

يجب أن نلاحظ هنا أنّ الإضافات التي أضيفت إلى القصيدة العربيّة لم يكن لها التأثير الكبير في شكل القصيدة العربية ذات الجذور الجاهليّة، وكان لابدّ أن تنتظر القرن العشرين لتعلو صيحات التغيير وتحدث خلخلة في شكل القصيدة.

لم يفكّر "البارودي" ومعاصروه في تغيير شكل القصيدة، ولا الذين جاؤوا من بعده وينتمون إلى مدرسته الإحيائيّة، لأنّ هؤلاء كانت ثقافتهم تراثيّة بحتة، وحتّى "أحمد شوقي" الذي اطّلع على التراث الكلاسيكيّ الفرنسيّ، لم يفكّر في تغيير شكل القصيدة، بل حاول تطويع البيت الشعري العربي ليلائم الحوار في المسرحيّة. غير أنّ الأجيال الأخرى التي انفتحت أكثر على الآخر، قد أعجبت بما قرأت، وتأثّرت، فأخذت؛ مثلما نجد عند المهجريّين، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو؛ الذين تأثّروا بالمبدعين الغربيّين، فأبدعوا تحت تأثير هذه القراءة، فظهر الشعرُ المرسل، وتزاوجُ البحور، والتساهل في القاعدة النحويّة...

ظهر جيل جديد استوعب الثقافة الغربيّة، من أمثال "علي أحمد باكثير" الذي كان يتقن اللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة؛ حيث ترجم وهو طالب في الجامعة مسرحيّة "شكسبير" "روميو وجولييت" معتمدا الشعر المرسل، وأبدع مسرحيّة "أخناتون ونفرتيتي" معتمدا الشعر الحرّ. وجاءت "نازك الملائكة"–من بعده من دون أن تقرأ له–وقد كانت مدمنة على قراءة الشعر

الإنجليزي، كما كان لها تكوين أكاديمي ساعدها على إبراز آرائها وأفكارها، بعكس "بدر شاكر السياب" الذي كان مبدعا موهوبا، غير أنّه لا يملك الاطلاع الواسع، والثقافة العاليّة التي كانت تمتلكها هي، ومعهما ظهرت القصيدة الحرّ، واشتعلت حينها معارك أدبيّة بين مؤيّد ورافض، ولاسيّما أنّ ديوان "نازك الملائكة" "شظايا ورماد" والذي يحمل بين دفّتيه مجموعة قصائد حرّة شفّع بمقدمة حملت فيها الشاعرة حملة واسعة، على القصيدة الخليليّة.

لم يتوقّف الأمر عند تغيير شكل القصيدة، ولكن تعدّى الأمر إلى تغيير في مفهوم الشعر أيضا، إذ بدأت الأصوات تعلو لتقول: إن الشعر لا يقوم أساسا على الوزن والقافيّة، إذ الكلام الموزون المقفّى ليس تعريفا للشعر بل وصف لشيء موجود يسمّى الشعر، وهكذا سمع القراء مصطلحا جديدا هو "قصيدة النثر".

والأسئلة التي تطرح نفسها بإلحاح هي: هل كانت علاقة هؤلاء الذين حاولوا تغيير شكل القصيدة على علاقة طيّبة بالتراث؟ هل درسوا التراث بحبّ للاستفادة منه أم من أجل معرفة نقاط ضعفه لمهاجمته، وتحقيره؟ هل يعتزّون بانتمائهم إلى هذا التراث أم يجدون فيه كلّ أنواع الذلّ والمهانة فيتبرّؤون من الانتساب إليه؟

كانت المعركة على أشدّها بين أنصار القديم "التراث" وأنصار الجديد "الحداثة"، حتّى أنّ أنصار الجديد دعوا إلى تبنّي النموذج الغربي في كل شيء، والقطيعة المعرفية الكاملة مع التراث العربي والحضارة الإسلامية، بل إن "طه حسين"–وقد عاش في فترة ما قبل الحداثة– دعا إلى أن نسير سيرة الأوربيّين، ونأخذ من الحضارة الغربيّة خيرها وشرّها، وما يحبّ منها ويحمد، وما يكره منها ويعاب. كما أشاع "سلامة موسى"–وهو معاصر لطه حسين– صراحة، وبلا لبس أنّه كافر بالشرق مؤمن بالغرب، ونصح لقرائه أن يولّوا وجوههم نحو الغرب ويتنصّلوا من الشرق. ومن الطبيعي أن يؤثّر هذا الفكر في كثير من القراء الذين تتلمذوا عليه، وكان شعراء الحداثة بعضا منهم.

سار شعراء الحداثة في الطريق الذي رسمه لهم عرّابو الحداثة، فوقفوا موقفا عدائيا من التراث، ومن كلّ ما له صلة بالإسلام، وانجرّوا وراء الأفكار الحديثة، فكانوا شيوعيّين أو وجوديّين، إذ جرّبوا كلّ الأفكار التي تعادي التراث ، وإن هم تحدّثوا عنه، فلا يجدون إلا ثورة القرامطة والزنوج، وإن أعجبوا فلا يجدون إلا التصوّف، لا لأنّه سلوك بين العبد وربّه، ولكن لأنّه

مخالف لما هو سائد، وأنّ أقطابه لم يأخذوا بما عند الأمّة من أفكار في الشريعة، واعتماد العقل في تعاملهم مع الظاهرة الدينيّة، ولكن لأنّهم اعتمدوا التأويل المخالف لتفسير الفكر السلفي.

لم تكن الحداثة محصورة في الشعر والشعراء فقط، بل كانت موقفا فكريّا، له رجاله الذين تشرّبوا أفكارا غير إسلاميّة، إذ قرأوا التراث الإسلامي بعد قراءاتهم للفكر الأوروبي الذي أعجبوا به أيّما إعجاب، فكانوا ينظرون إلى التراث من خلال الثقافة التي تجذّرت في أفكارهم فيزنونه من خلالها.

وجد العلمانيّون في التصوّر الإسلامي أنّه فكر متطرّف، لا يقبل بالرأي الآخر، ولا يقيم وزنا لتجارب الآخرين، باحثوه يعيشون في الماضي، ينظرون إلى الغد من خلال الأمس، فكرهم أصولي، وهم متعصّبون له. وزاد في تأكيد نظرتهم هذه، ظهور الجماعات الجهاديّة التي تحمل السلاح في الدفاع عن أفكارها، والقيام بالعمليات الاستشهادية/الانتحاريّة. ولذلك راح الحداثيّون يلوون الآيات القرآنيّة لتتلاءم مع تصوّرهم، وينتقدون ما لا يستقيم مع ثقافتهم مثل ما فعل "محمد أركون" على سبيل المثال لا الحصر.

وردّد الشيوعيّون أفكار "ماركس"، إذ الدين عندهم أفيون، وهو مجرّد خرافة يستغلّها البرجوازيّون لتمرير أفكارهم، والسيطرة على أموال الناس وحرمانهم حقوقهم، وأنّ علماء المسلمين حتّى أئمّتهم كـ "الشافعي" مثلا، كانوا إيديولوجيّين غير موضوعيّين في آرائهم، كانوا متعصّبين لقريش في الخلافة، وللعرب على غير العرب، وغيرها من الأفكار التي توصّل إليها "حامد نصر أبو زيد".

ومنهم من وجد في التراث، تكريسا لسلطة ظالمة، استغلّت رجال الدين الذين يدافعون عنها في محاربة وإقصاء كلّ مخالف لها، حيث تحمل عصا "الدين" في محاربتها للمخالفين لها، فكرّست فهما خاصّا فرضته على الآخرين، وقاتلت أو كفّرت أو أبعدت من يخرج عليها. مثل ما نجد مع القرامطة أو الزنج، أو مع بعض المتصوّفة الذين كانت لهم مواقف سياسيّة ولكنّهم قتلوا بتهم عقائديّة.

لم يغيّر المفكّرون العرب آراءهم ومواقفهم ممّا نادوا به سابقا، فقد مات الكثير منهم وهم على الآراء نفسها التي عرفهم بها القراء في أوّل ظهورهم، فقد لقي "محمد أركون" الله وهو

على آرائه، لأنّه رجل قرأ الإسلام بعدما امتلأ بأفكار الغرب، فكان يرى في الفكر التراثي السلفي فكرا متطرّفا أنجب الإرهاب، وهو بذلك يمثّل الإسلام المتحضّر. وغيره ممّن يفهمون النصّ كما فهمه القدامى أنّهم متطرّفون رجعيّون.

الشيء نفسه نجده عند "حامد نصر أبي زيد"، الذي مات من دون أن يتخلّى أو يتبرّأ من بعض أفكاره، لأنّه يجزم أنّه من حقّه أن يجتهد، وأنّ آراء العلماء لا تزيد على أنها وجهات نظر، تؤخذ أو تردّ. ولمّا توهّم بعض الغربيّين أنّه معارض للدين بدأ إحدى محاضراته في إحدى جامعات الغرب بقوله أشهد ألا إله إلا الله، وأشهد أنّ محمدا رسول الله، لينشر رسالة أنّه مسلم وإن خالف آراء إسلاميّة. وقتل "حسين مروة" وهو على أفكاره، ولم يغيّر منها أي شيء.

كما لا يزال "أدونيس" على أفكاره التي ظهر بها في "الثابت والمتحوّل" مثل قوله: (الله، والأنبياء، والفضيلة، والآخرة، ألفاظ رتبتها الأجيال الغابرة وهي قائمة بقوّة الاستمرار لا بقوّة الحقيقة. والتمسك بهذه التقاليد موت، والمتمسكون بها أموات، وعلى كلّ من يريد التحرّر منها أن يتحوّل إلى حفار قبور؛ لكي يدفن أولا هذه التقاليد، كمقدّمة ضروريّة لتحرّره) الثابت والمتحوّل الجزء الثالث صدمة الحداثة، ص 137/136. وهو نصّ يبيّن فيه موقفه من المقدّسات الدينيّة، أنّها لا تقوم على الحقيقة ولكن على قوّة الاستمرار، أي أنّ الأولين ابتدعوه والمتأخّرون لم يفكّروا فيها، وإنّما تلقّفوها من غير تحقيق، ومن يتمسّك بها كأنّه ميّت، وكلّ من يريد التحرر منها فعليه أن يدفنها حتّى لا يعود إليها. ولم يغيّر من آرائه فكرة واحدة، ومعلوم أنّ قوّة "أدونيس" في كتاباته النقديّة لا في أشعاره.

لنقرّر مع الدكتور "عبد المالك مرتاض" بعد ما "شحب رواء الحداثة" وبرد دم دعاتها الذين أعلنوا القطيعة المعرفية مع التراث، وسكنت غلواؤهم، أنّ الحاثة إنْ هي إلاّ دراسة التراث بمناهج جديدة. وأنّها "لا تدعونا إلى القطيعة المعرفيّة، ولا ترفض التراث–بله تدينه–بل تدعو إلى إحياء هذا التراث، ولكن بقراءته بإجراءات جديدة، وأدوات من المنهج حداثيّة، لمحاولة ربط الماضي بالحاضر" انظر الكتابة من موقع العدم ص7.

الكثير من الشعراء الذين صنّفوا في الإلحاد والشيوعيّة والعلمانيّة في مرحلة الشباب، مالوا إلى الصوفيّة في مرحلة ما بعد الشباب، غير أنّ صوفيّتهم لم تجعلهم يسلكون طريق الصوفية

القدامى أمثال القشيري، وابن الفارض، والسهروردي وغيرهم، من الذين كانت لهم آراء وإن لم يقبل بها علماء الشريعة، إلاّ أنّهم–وعلى الرغم من موقف العلماء منهم–هاموا في حبّ الله، وانقطعوا إلى عبادته، فعرفوا بزهدهم في دنيا الناس، وتنافسوا في الوصول إلى الحضرة الإلهيّة، الشيء الذي لم يقم به شعراء الحداثة بعد تصوّفهم، إذ كان تصّوفهم يقوم على فهم الحياة والنظرة الثاقبة التي توصل إلى عمق الأشياء. هذا التحوّل من أقصى اليسار إلى اليمين هو ما تبحث فيه هذه الرسالة الموسومة: الشعر الحداثي من الماديّة إلى الصوفيّة، البياتي وعبد الصبور نموذجا.

وقد كان مضمون الرسالة محاولة إثبات العنوان، من خلال خطّة رأيت أنّها تحقّق ذلك تتمثّل في مدخل وثلاثة فصول، هي على الشكل الآتي:

عنوان المدخل (بين المادّية والمثاليّة، وبين الصوفيّة)، تحدّثت فيه عن المثاليّة والماديّة باعتبار أنّهما اختلفا حول نظريّة خلق الكون، أهو موجود بنفسه أم أوجده موجد؟

ففي الوقت الذي ترى فيه المثاليّة أنّ الجوهر الروحي "الله" سابق للجوهر المادّي، ترى الماديّة أن الجوهر المادي هو الأصل، وما أحاسيسنا وفكرنا إلا نتاجا لها، وانعكاسا عنها، وهذا يعني أن الماديّة تنفي وجود خالق للكون، وأنّ الكون موجود بنفسه، وهو الفكر الذي اعتمده النظام الشيوعي القائم على الفلسفة الماركسيّة.

وإذا كانت الماديّة تنفي دور الخالق "الله"، والمثاليّة تثبت وجوده، فإن الصوفيّة تتفانى في حبّه، وتصل إليه لا عن طريق العقل كما تفعل المثاليّة، ولكن عن طريق القلب، بالانتقال من علم اليقين (كلا لو تعلمون علم اليقين)، إلى عين اليقين (ثمّ لترؤُنّها عين اليقين)، إلى حقّ اليقين (إنّ هذا لهو حقّ اليقين)، حيث الانقياد الكلّي لله، الخالي من أيّ شبهة مهما كانت. ذكرت ذلك لأثبت مدى شساعة الفرق بين الماديّة والصوفيّة، وأنّ تحوّل الفكر من الأولى إلى الثانيّة تحوّل كلّي لا يكون بسهولة.

أمّا الفصل الأوّل وعنوانه: بين شعر الحداثة وحداثة الفكر، تطرّقت فيه إلى جملة من العناصر اعتمدت فيها المنهج التاريخي، حيث تعرّضت إلى حداثة الشكل، باعتبار أنّ هذا أوّل ما ظهر عند شعراء الحداثة وعلى رأسهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ومن خلال هذا العنوان تطرّقت إلى نظرة العموديّين والحداثيّين إلى الوزن والقافية، مبيّنا القافيّة البسيطة

الموحّدة، والمركبة والمرسلة، على أساس أنّ هذه أمور تناولتها نازك الملائكة والساحة الأدبية مشتعلة مع الميلاد الصريح للقصيدة الحرّة سنة 1947، ثم بعد عشر سنوات من ميلاد القصيدة الحرّة المتبوعة بحوار نقديّ صحبته خصومة مفتعلة بين أتباع القديم والحديث، ظهرت مجلّة شعر سنة 1957 التي وقفت موقفا معاديّا للتراث، لتدعو إلى حداثة غربيّة ثائرة على كلّ ما هو عربيّ أصيل.

وجاء مبحث الحداثة الشعريّة والإلحاد الذي يربط بين الشكل الجديد والإلحاد والشيوعيّة على أساس أنّها ضمن ثورة عارمة على كلّ ما هو تراثيّ، قديم، رجعي، له علاقة بالدين، والذي قد أوصل المجتمع إلى ما هو عليه الآن، وهي نظرة تربط بين التراث والدين، وأنّ في هدم التراث هدما للدين، نلمس ذلك في ثورة نازك الملائكة على القديم في مقدّمة لديوانها "شظايا ورماد". والتي أعلنت فيها حربا على التقاليد الشعريّة القديمة. مع التأكيد على دور "دار المعلّمين" التي كانت ملتقى الشباب الماركسيّ الثائر على كلّ ما هو قديم رجعي متخلّف.

بعد ذلك تحدّثت عن جهود "يوسف الخال"-مؤسّس مجلّة شعر-في دعوته إلى الحداثة من خلال بيانه الذي كان بتاريخ 57/01/31 أي قبل صدور أوّل عدد للمجلة بقليل، والذي يدعو إلى رفض التراث العربي والاقبال على التراث غير العربيّ، حتّى تتغيّر العقليّة العربيّة، وتتخلّى عن لغتها الفصحى ودينها الذي يشدّها إلى الماضي.

ثمّ تعرّضت من "خلال حداثة الشعر وحداثة الفكر" إلى خلفيّة نازك الملائكة وبدر السياب، في إبداعهما للقصيدة الحرّة، والتي وإن كانت، عند الأولى، تحت تأثير الإلحاد، وعند الثاني، تحت تأثير الشيوعيّة، إلا أنّ الدافع إلى المخالفة كان فنّيا بحتا، نابعا من شعور الشاعر وتوقه إلى التجديد، من دون أن نغضّ الطرف عن الإيديولوجيّة اليساريّة، بينما حداثة القس يوسف الخال نابعة من خلفيّة فكريّة ضمن خطّة لضرب اللغة العربيّة من خلال رفض التراث العربي وإبداله بالتراث الغربيّ.

ثمّ تعرّضت لعلاقة الحداثة بقصيدة النثر، فبيّنت نشأتها وظروف وجودها في الأدب العربي، والمؤيّدين والمعارضين لها، لأختم الفصل بالحداثة عند غير الشعراء، مبيّنا أنّ ما حدث من تغيير على مستوى الشعر إنّما هو جزء من خطّة شاملة للتشكيك في التراث العربي.

أمّا الفصل الثاني الموسوم الماديّة في شعر الحداثة فقد تعرّض لأدباء ما قبل الحداثة المتمثّل في الحركة الإصلاحيّة حيث جمال الدين الأفغاني، ثمّ إلى شعراء الإحياء مع أحمد شوقي في مصر، ومع الرصافي والجواهري في العراق وكيفية تعاملهم مع مصطلح الاشتراكية والشيوعيّة، ليخلص البحث إلى شعراء الحداثة في العراق مثل نازك الملائكة وبدر السياب وبلند الحيدري، وحسين مردان ثمّ عبد الوهاب البياتي الذي كان الأنموذج الذي امتلأت دواوينه بالأيديولوجية اليساريّة المتمثّلة في الفلسفة الماركسيّة والنظام الشيوعي من خلال ديوانه "خمسين قصيدة من برلين" ومجموعة من القصائد الأخرى والتي يظهر فيها أنّه جنديّ بلشفيّ يتدثّر بالعلم الأحمر ذي المطرقة والمنجل.

كما تعرّض الفصل إلى شيوعيّة صلاح عبد الصبور ووجوديّته من خلال ديوانه الناس في بلادي، كما تعرّضت الدراسة إلى شعراء آخرين كشاعر اليمن عبد العزيز المقالح، والسوري نزار قبّاني، والسوداني محمد الفيتوري.

وقد ركّزت الدراسة على بيان النزعة المادية، التي ما هي إلا الشيوعيّة القائمة على الفلسفة الماركسيّة، في شعر هؤلاء، ومدى دفاعهم عنها، إذ لا يمكن للشاعر أن يخفي انتماءه الفكري، مهما حاول.

وجاء الفصل الأخير الشعر الحداثي والصوفية ليقف على الجانب الصوفيّ عند هؤلاء، مبيّنا الصوفيّة كما هي عند أهلها، والصوفيّة كما يفهمها شعراء الحداثة، مركّزة على مجموعة من قصائد البياتي وعبد الصبور. دون أن تغضّ الطرف عن شعراء ظهرت النزعة الصوفيّة السلوكيّة في شعر هم كمحمود حسن إسماعيل. ونازك الملائكة.

المدخل

بين الماديّة والمثاليّة وبين الصوفيّة

المثاليّة

الماديّة

الماديّة الساذجة

الماديّة اللادينيّة

ماديّة الديمقراطيين الثوريين

الماديّة التاريخيّة:

الماديّة الماركسيّة الشيوعيّة

نظرية داروين والمادية

العرب والماديّة الشيوعية

المادية (الشيوعية) في فلسطين ومصر.

المادية (الشيوعية) في العراق والشام

الصوفيّة: التصوف في الإسلام.

التصوف السلوكي

التصوف الفلسفي

الماديّة كما المثاليّة، مدارس فلسفيّة، تنظر إلى القضايا من الجهة التي تؤمن بها. وكانت القضية الأمّ التي اختلف حولها النقاش واشتدّ، هي علاقة الفكر بالكائنات، أو علاقة العقل بالطبيعة؛ وكان السؤال الكبير الذي طرح حول هذه القضية هو: أيّما أسبق العقل أم الطبيعة؟ وتبعا لإجابات الفلاسفة عن هذا السؤال، كان انتماؤهم لإحدى المدرستين، فالذين رأوا تقدم العقل على الطبيعة، وقبلوا في تحليلهم بخلق العالم أيا كان نوع هذا الخلق... انضووا تحت مظلّة المثاليّة. أمّا الآخرون الذين رأوا بتقدّم الطبيعة، وأسبقيّتها على العقل تمذهبوا في المذهب المادّي.

يكمن الفرق بين المذهبين في نظريّة خلق الكون؛ أهو موجود بنفسه وهو رأي المادّيّين، أم هناك من أوجد هذا الكون وهذا رأي المثاليّين، أمّا الصوفيّة فلم يكن هذا سؤالهم، فخلق الله للكون أمر لا خلاف فيه عندهم، ولكن المشكلة عندهم أنّ علوم العقل عاجزة عن الوصول إلى هذه الحقيقة، وأن القلب هو وحده المؤهّل لمعرفة هذه الحقيقة.

وقبل التعرّض إلى الماديّة بنوع من التوسّع نتعرف على المثاليّة كمذهب فلسفيّ مرفوض عند الماديّين الماديّة.

المثاليّة

تدرس المثليّة–غالبا–عند غير الفلاسفة، في علاقتها بالواقعيّة، فالمثاليّ هم من كان (في فكره وفي عمله حريصا على ترسيم الصورة الكاملة، ساعيا إلى تحقيق المثل الأعلى)[1]، أي الأنموذج المتكامل الذي يقتدي به الأخرون، في حين الواقعيّ هو من (كان في تفكيره وتصرّفاته ملتزما حدود الممكنات القريبة الحصول، حاسبا حساب الواقع الملموس)[2] فالمثاليّ من هذه الزاويّة، لا يعترف بالواقع بل يتجاوز الواقع في أفكاره، بينما الواقعيّ من يضع في تفكيره عراقيل الواقع.

أمّا المثاليّة عند الفلاسفة، فهي اتجاه فلسفيّ يبحث في مسألة الوجود أوْ "الأنطولوجيا"، خلاصتها (أنّه لا وجود لأيّ شيء في الخارج إلّا إذا أدركه عقل من العقول، وما لا يدركه

[1] عثمان أمين، روّاد المثاليّة في الفلسفة الغربية، دار المعارف 1967، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 7.

عقل يستحيل أن يكون موجودا)[1]، فهي ترى أنّ الإنسان لا يستطيع أن يدرك الموجودات المنفصلة عن إدراكه وإحساسه.

ترى المثاليّة أنّ الجوهر الروحيّ سابق الجوهر الماديّ. وهذا يعني أنّ الكون موجود كحقيقة ماديّة. وهو موجود لأنّ هناك جوهرا روحيّا–هو الله–قد أوجده. فحقيقة الكون، في هذا الرأي، لا تزيد على أنّها أفكار وصور عقليّة، وأنّ العقل هو–وحده–مصدر المعرفة، ف "أفلاطون"، يتصوّر عالما عقليّا قوامه الأفكار، هي بمثابة النماذج للموجودات الجزئيّة الماديّة التي في عالمنا المحسوس، المثاليّ، لأنّ العالم العقلي عنده هو الحقّ، أمّا العالم المحسوس فأشبه بالظلال.

تقوم المثاليّة على فكرة أنّ الأشياء التي نراها أي "الواقعية" ليست شيئاً آخر غير أفكارنا نحن، أي أنّها نتيجة لأفكارنا التي نؤمن بها. وعليه، فلا توجد حقائق في الوجود إلا ذواتنا المفكّرة. وقد نجم عن هذا الرأي أنّ الإنسان كائن روحيّ يمارس حريّة إرادته ومسؤولية تصرفاته. والمثاليّة، بهذا الفهم، إعلاء لشأن الروح. والعقل عندها، ما هو إلا مظهر من مظاهرها، وإن كان هو مصدر الإرادة والتفكير.

تنقسم المثاليّة إلى مذاهب مختلفة منها:

مذهب قديم يمثّله "أفلاطون" حيث يرى أنّ (الأفكار و"المعقولات" أو "المثل" موجودة وجودا هو أسمى من الوجود المحسوس لأنّها هي المبادئ النموذجيّة الأصيلة للأشياء)[2]

وهي نظرية تؤكّد على وجود عالم من المثل قائم بذاته، يقع هذا العالم خارج الأشياء، وخارج الفكر البشري.

ومذهب حديث يتزعّمه الفيلسوف "كانط"؛ يبدأ مع "كوجيتو" "ديكارت"، حيث بيّن أنّ (الشيء الوحيد الذي نعرفه عن العالم الخارجي إنّما هو الصور الذهنيّة، أو الأفكار التي في أذهاننا)[3] ثمّ أبْرَزَهُ الأسقف، الفيلسوف البريطاني، الإيرلندي "باركلي" الذي يرى أنّ (الوجود هو كون الشيء مدركا)[4]، أي أنّ الحقيقة الخارجيّة، أو الموجودات الماديّة لا وجود لها في

[1] محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفيّة، وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، ص 114.

[2] المرجع السابق، ص 7.

[3] المرجع نفسه، هامش ص 7.

[4] المرجع نفسه، ص 7.

الواقع، بل الموجودات كلها في تمثّلاتنا الذهنيّة التي نتمثّلها نحن عنها، وهذه التمثّلات نتلقاها من الفكر الإلهي مباشرة عبر الأشياء. فالعالم عنده (ليس شيئا غير الأحاسيس التي ندركها عنه)[1]، فالشيء الموجود عند "باركلي" هو الشيء المدرك بالحواس.

ثمّ جاء "كانط" الذي أكّد على أنّ كلّ ما نعرفه عن العالم، من مفاهيم وحدوس، لا يكون عن طريق الحواس فقط إنّما هو إنتاجٌ محضٌ للفكر. فنحن (نعلم الشيء بعد تحويله إلى فكرة، أمّا ما كان الشيء قبل هذا التحوّل فلا نستطيع أن نعرفه)[2] فعلمُنا بالأشياء لا يكون إلا إذا كوّنا فكرة عنها، وفي غياب هذه الفكرة تبقى الأشياء مجهولة لدينا، وهو فهم مخالف لما كان سائدا من (مطابقة عالم الأذهان لعالم الأعيان)[3] والتسليم بقدرة العقول على اكتناه الموجودات. فالأفكار-عند كانط-باعتبارها تمثّلات ذهنيّة ما هي إلا (انطباعات حسّيّة، أو أفكار لا يمكن أن تتحقّق في الوجود إلا على نحو ما)[4] وأنّ الشيء الحقيقي، بالنسبة إليه، هو الذي يدركه العقل، وأمّا الذي لا يدركه العقل فهو غير موجود أو عدم، فلا معرفة إلا بوجود المقولات العقلية. وأنّ ما يسمّيه مثاليّة متعاليّة للظواهر هو تلك التمثّلات الذهنية التي هي في الأصل ليست الأشياء بذاتها، وإنّما ما عرفناه عنها، لأنّه لا يمكن لفكر الإنسان معرفة الأشياء بذاتها.

والخلاصة أنّ المثاليّة شكلان: شكل يحاول أن يعيد الوجود إلى الفكر الفرديّ ونسمّيه أحيانا " الذاتية ". وشكل آخر يحاول أن يقصر الوجود على الفكر بشكل عام.

تجدر الإشارة إلى أنّ المثاليّة لم تستخدم في مجالي الفلسفة والميتافيزيقا فقط. بل تعدّتهما إلى مجالات أخرى كعلم الجمال والأخلاق والسياسة وغيرها. ففي علم الجمال على سبيل المثال، استخدم المفهوم المثاليّ لكي يعبّر عن رفض إعادة إنتاج الأشياء، والطبيعة كما هي، منطلقا من أن الفنّ يجب أن يجعل من محاكاة الواقع سقفا تحدّ عنده اجتهادات المبدعين، إذ لا يمكنهم مهما أبدعوا أن ينتجوا صورا أجمل منه، لأنّهم سيكونون حتما حبيسي النموذج. وهو ما أشار إليه "أفلاطون" في حديثه عن المحاكاة، ذلك أن المحاكاة عنده تتعلق بمحاكاة

---

1 روجي جارودي، ما هي الماديّة، ترجمة محمد عيتاني، منشورات دار المعجم العربي، ص8

2 ول ديورانت، قصّة الفلسفة، ترجمة محمد فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف-بيروت، ص345

3 عثمان أمين، روّاد المثاليّة في الفلسفة الغربيّة، ص 74.

4 المرجع نفسه، ص 7.

الواقع الذي يعتبر بذاته محاكاة لواقع أسمى، وقيمة الفنّ الدونيّة التي يستمدّها من علاقته بهذا الواقع.

أما الفيلسوف "هيجل" فقد اعتبر الجمال هو (التجلّي المحسوس للفكرة)[1]، فثمّة علاقة عند "هيجل" بين الفكرة كجانب نظريّ، والموجود كجانب حسّي، إذ يكمن الجمال عنده في تحويل الفكرة من عالمها النظري إلى عالم حسّيّ؛ قد تكون في الصورة أو في القصيدة أو في النحت...، وربّما كان ذلك هو السبّب الذي دفعه إلى اعتبار (الفنّ الذي ينحو المنحى الذي أشار إليه "أفلاطون" لا يقدّم سوى صورة كاريكاتورية للواقع)[2]، حيث أكد "هيجل" على أهمية إضفاء الخصوصيّة الإنسانيّة على الأشياء الماديّة، لأنّ الجمال الفنّي أسمى من الجمال الطبيعي، باعتباره انعكاسا للروح، والروح عنده أسمى من المادّة.

ربطت المثاليّة الجمال بالإدراك، حيث ركّزت على عمليّة التلقّي، باعتبار أنّ لها دورا مهمّا في تفسيره وإعطائه معنى؛ حيث لا وجود للجمال ولا حقيقة له إلا في وجود الإدراك، فإذا غاب الإدراك فلا وجود للجمال، كما أنّ لا حقيقة موضوعيّة للجمال، ما دام المعيار الأساس له هو الذوق كما يرى "كانط".

الماديّة

جاء في تعريف كلمة الماديّة: أنها (مصدر صِنَاعِيٌّ، ومَذْهَبُ الماديّة: مَذْهَبٌ فَلْسَفِيٌّ يَرْتَكِزُ عَلَى أن المادّة وَحْدَهَا هِيَ وَاقِعُ الأَشْيَاءِ، وَيُنْكِرُ وُجُودَ الرُّوحِ)[3]. ويلاحظ من هذا التعريف أن الماديّة هنا تقابلها الروحيّة وليس المثاليّة. والماديّون من خلال هذا التعريف مثبتون ومنكرون؛ يثبتون الموجودات الماديّة، وينكرون الروحانيّات. وأما كونها مصدر صناعي فإنّ كلمة "الماديّة" قد تغيّرت دلالتها تغيّرا كبيرا عن كلمة "المادّة"، إذ يراد منها، في هذا الوضع الجديد، المعنى المجرّد، الذي يشمل مجموعة الصفات المختلفة التي تختصّ بها كلمة المادّة التي لا تفنى، ولا تخلق من العدم، وغيرها من الصفات كما هو معروف عند (لافوازييه Lavoisier)*.إذ لا يراد الاقتصار على معناها الأوّل وحده.

---

1 علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 1994 ص22.

2 هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ت. جورج طرابيشي دار الطليعة بيروت ط1980/2 ص35.

3 عبد الغني أبو العزم، معجم الغني الإلكتروني-يناير (ذار) 2013، حرف الميم.

* عالم كيميائي فرنسي، (1748 – 1794).

جاء في المعجم الفلسفيّ، في رقم 845 تعريفا للماديّة Matérialisme ما نصه:

(بوجه عام: مذهب يردّ كلّ شيء إلى المادّة، فهي أصل، ومبدأ أوّل، به–دون غيره–تُفَسّر الموجودات. وقد عرف من قديم، وبدت آثاره في نزعات فلسفيّة، وسياسيّة مختلفة، ويقابل الروحيّة والمثاليّة)[1]. المادة في هذا المذهب الذي نسب إليها، هي الأصل في الموجودات، فهي سابقة للعقل والتفكير، ويؤكّد التعريف على أنّه في مواجهة مذاهب أخرى يناقضها هي الروحيّة والمثاليّة.

الماديّة من الناحيّة السيكولوجيّة (تردّ أحوال الشعور إلى الظواهر الفيزيولوجية)[2] إذ المادة هي التي تتحكّم في تصرّفات الإنسان وتحركاته، لأنّه يريد أن يحقّق شيئا ملموسا لا خيالا، إذ إنّ (الخيرات الماديّة وحدها هي التي يجدر بالإنسان أن يسعى وراءها)[3]. وهذا يعني أنّ المادّة هي أصل الأشياء، وبناء على ذلك فالتفسير العلميّ الصحيح للموجودات هو الذي يضع في حسبانه هذه الحقيقة، أمّا التفسيرات المثاليّة فهي غير واقعيّة وتجانب الحقيقة.

المادّة–عند الماديّين–هي الحقيقة الواقعية الأولى التي (ليست أحاسيسنا وليس فكرنا إلا نتاجا لها وانعكاسا عنها)[4]، وهو رأي يناقض تماما ما تراه المثاليّة، إذ المادّة–حسب الماديّين–أصل، أي سابقة لغيرها في الوجود، أمّا الأفكار والمشاعر فهي ناجمة عنها، بل إنّ المادّة–عندهم–موجودة خارج الذهن، وكلّ ما هو خارج الذهن، ليس بحاجة إلى أيّ ذهن لكي يوجد.

إنّ الوجود–عندهم–قد وجد (في حالات لم يكن فيها أيّ شكل من أشكال الحياة، أو الحساسيّة ممكنا)[5]، كما أنّ الأرض قد وجدت (قبل كلّ كائن حيّ، وما كان لأيّة مادة عضويّة أن توجد على الكرة الأرضيّة في أوّل مراحل وجودها)[6]، ولا شكّ أن هذه المادّة العضويّة احتاجت إلى حين من الدهر لتتشكّل، قد يكون هذا الدهر طويلا جدّا، قبل أن تنشأ الحياة على الأرض وبالتالي، (فالمادّة العضويّة سبقت الحياة، إذاً، وكان على الحياة أن

1إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية الهيئة العامة لمطابع الشؤون العربية ص 164.

2 المرجع نفسه، ص 164.

3 المرجع نفسه، ص 164.

4 روجي جارودي، ما هي الماديّة، ترجمة محمد عيتاني، ص6.

5 المرجع نفسه، ص7.

6 المرجع نفسه ص7.

تنمو وتتطوّر خلال آلاف آلاف السنين قبل أن يظهر الإنسان، ومعه المعرفة)[1] وهذا يعني أنّ المادّة عند الماديّين أوليّة، والعقل، أو الوعي، ثانويّ. ويستخلص من ذلك أن العالم أبديّ، وأنّه غير محدود في الزمان والمكان. وهي عندما تعتقد أنّ الوعي نتاج للمادّة، فإنّها تعتبره انعكاسا للعالم الخارجي.

فالماديّة، إذاً، إنّما هي اعتراف بماديّة العالم ووجوده المستقل خارج وعي الإنسان. وأنّ هذا الوعي بما فيه من عقل وعواطف ورغبة، هذه وغيرها التي هي من الحالات الفيزيولوجيّة، إنما هي تفسيرات لتغيّرات المادّة ليس إلاّ. فالمادّة هي كلّ شيء، وهي لا تحتاج إلى واجد يوجدها، كما لا وجود لأشياء اسمها الأفكار، وكلّ ما في الأمر ـ في نظر الماديّين ـ أنّ الأفكار التي هي تجليّات لنشاطات المادّة، جاءت بعد مرحلة متطوّرة جدّا من تفاعل المادّة.

الماديّة من خلال هذا المنظور: هي كلّ عقيدة لا تقبل غير المادّة، كجوهر أو كحقيقة لها، والفكر إنّما هو أحد صفاتها. وهو ما يجعلها في معارضة المثاليّة.

تتعارض المثاليّة بشكل قاطع مع الماديّة في حلّ المسألة الأساس في الفلسفة، فالأولى تقوم أساسا على فكرة الروحي أي (اللامادي)، وأمّا المادي عندها فهو ثانوي، وهذا التفكير من شأنه أن يقرّب الدارس إلى الأفكار الدينيّة حول تناهي العالم في الزمان والمكان وحول خلق الله له.

فإذا كان الماديّون يعتقدون بأولويّة المادّة فإنّ المثاليّين يعتقدون بأولوية الفكر أو الروح. وإذا كان الماديّون يعتمدون على الأبحاث العلميّة التي تنفي زوال المادّة فإنّ الكثير من المثاليّين يرون أن المادّة ليست موجودة بل وجودها ناجم عن الانعكاس لوعي الإنسان. وإذا كان الماديّون يقولون إنّ المادّة موجودة بشكل مستقلّ عن وعي الإنسان ويعرّفون المادّة بكلّ ما تتحسّسه حواس الإنسان الخمسة فإنّ المثاليّين يرون أن حواس الإنسان تعكس تصورات في وعي الإنسان وهي غير موجودة في الواقع بشكل مستقلّ عن الوعي. وهذا هو الذي يسمّيه الفلاسفة الصراع بين الماديّة وباقي الفلسفات المثاليّة.

اتّجاهات المادّيّة:

للماديّة اتجاهات كثيرة منها:

---

1 المرجع السابق، ص7

الماديّة الساذجة: وهي أوّل أشكال الماديّة المعروفة تاريخيا، ترى أنّ كلّ الموجودات هي نتاجٌ للمادة التي هي الحقيقة المطلقة، ثمّ ظهرت–فيما بعد–كردّ فعل إيجابيّ إزاء الفلسفة المثاليّة، وخاصّة الفلسفة الألمانيّة الكلاسيكيّة، بفعل الماديّة التلقائيّة للعلم الطبيعي. وذلك نتيجة التطور السريع للعلم الطبيعي، حيث كان كلّ استكشاف جديد يحطّم المفاهيم المثاليّة والدينية السائدة.

الماديّة اللادينيّة:

تُفسَّر كفلسفة معارضة "للدوغما الثيولوجية"* للدين المنظّم. وقد ظهرت الماديّة اللادينيّة بشكل قويّ بين الفلاسفة في القرن الثامن عشر.

ماديّة الديموقراطيّين الثوريّين:

ظهر شكل هذه الماديّة خلال القرن التاسع عشر في بعض بلدان أوروبا الشرقية وآسيا في عصر انتقال هذه البلدان من الإقطاعية إلى الرأسمالية، كانت هذه الماديّة تحتوي عناصر الموقف الديالكتيكي من ظواهر العالم، وهي تعبّر بالأساس عن إيديولوجية القوى الفلاحيّة الثوريّة بالأثر.

غير أنّ ما يهمّ البحث هو الماديّة التي أثّرت في العقليّة العربيّة والنتاج الفكري والفنّي لها، وهي الماديّة التاريخيّة

الماديّة التاريخيّة:

هي عبارة عن مجموعة من كتابات لـ "كارل ماركس "و"فريدريك أنجلز"، حيث اعتمد "ماركس" جدليّة "هيجل" في تفسير التاريخ وماديّة "فيورباخ" الساكنة، وخرج بمولود جديد

* يستخدم مصطلح – الثيو لوجيا، علم اللاهوت – اليوم بمعنيين، أحدهما ضيق والآخر واسع. وتشتق لفظة " الثيو لوجيا " – علم اللاهوت " من كلمتين يونانيتين هما " ثيوس Theos" بمعنى " الله " و " لوجوس Logos " بمعنى "كلمة " أو " عقيدة " أو " علم ". ومن ثم يعرف " الثيولوجيا، علم اللاهوت " في المفهوم الضيّق المحدود أنه " التعليم عن الله". أمّا في مفهومه الأوسع والأكثر شيوعاً فيضم المصطلح " الثيولوجيا " داخله كل العقائد المسيحية، ليس فقط العقيدة الخاصة بالله، لكن أيضاً كل العقائد التي تعالج كل العلاقات بين الله والكون. ففي إطار هذا المفهوم الواسع يمكننا تعريف علم اللاهوت أنه " العلم الذي يبحث في المعرفة بالله وبصلاته وعلاقاته بالكون "

سمّاها الماديّة الجدليّة التي هي ماديّة بحتة بكلّ ما تعنيه الكلمة، تؤمن بالتطوّر وفق قوانين الدياليكتيك الثلاثة وهي: نفي النفي ـ وحدة صراع المتناقضات ـ تحوّل الكم إلى الكيف.

تقوم حركة التاريخ عند "ماركس" على الصراع الطبقيّ الذي هو المحرّك الأساس للتاريخ، وأنّ ما يسمّيه البناء الفوقيّ الذي هو الأنظمة السياسيّة، والقيم الاجتماعيّة، والأديان، إنّما هي انعكاس للواقع الطبقيّ والماديّ المعيش. وهذه النزعة الماديّة في تفسير التاريخ تتناقض مع النزعة المثاليّة في تفسيره. حيث يفسّر "هيجل" التاريخ بصراع المتناقضات ـ وليس صراع الطبقات كما عند "ماركس" ـ فكلّ قضيّة في الكون، في مثالية "هيجل"، تعتبر إثباتا، وتثير نفيَها في الوقت نفسه، ويأتلف الإثبات والنفي في إثبات جديد، فالمنهج المتناقض للديالكتيك أو الجدل الذي يحكم العالم عند "هيجل"، يتضمّن ثلاث مراحل هي: الأطروحة، والطباق، والتركيب. وبتعبير آخر: الإثبات، والنفي، ونفي النفي. وبحكم هذا المنهج الجدلي يكون كلّ شيء مجتمعا مع نقضيه؛ فهو ثابت ومنفي؛ وموجود ومعدوم في وقت واحد. غير أنّ "ماركس" قد قام بقلب ديالكتيك "هيجل" رأسا على عقب. كما أنّ الماديّة الديالكتيكيّة بالصيغة التي وضعها "ماركس وأنجلز" تتبنّى وجهة نظر الماديّة الكلاسيكيّة فيما يتعلّق بالمفهوم المادّيّ للكون، حيث تعتقد الماديّة الديالكتيكيّة الكلاسيكيّة بأنّ العالم مملوء بأشياء ماديّة فقط، ولا يوجد في الكون ما هو غير مادّيّ بالمرّة.

وكان من نتائج تطبيق قوانين الدياليكتيك على التطور التاريخيّ أن ظهرت الماديّة التاريخيّة والتي هي ناتج دراسة التطوّر التاريخيّ بالمنطق الديالكتيكيّ وقد أظهرها بشكل واضح كتابان أولهما لـ "أنجلز" الموسوم "أصل العائلة والملكيّة الخاصّة والدولة". وثانيهما كتاب "ستالين" الموسوم "الماديّة التاريخيّة". ويجب أن نشير إلى أنّ الماديّة التاريخيّة ترمي (إلى تفسير النظم الاجتماعيّة والأحداث التاريخيّة بالظواهر الاقتصاديّة)[1]، فحركة التاريخ تقوم أساسا على الصراع الطبقي بين طبقة الفقراء التي تثور على الأغنياء من أجل توزيع الثروات "عدلا".

تعتمد الماديّة الجدليّة–أساسا–على مفهوم الحركة الدائمة "الذاتيّة" أي عدم الحاجة إلى محرّك خارجيّ، وهي تتعارض مع الماديّة الكلاسيكيّة السكونيّة التي تعتبر أنّ الفكرة هي انعكاس سكوني للمادّة. من هذا المنطلق فإنّ الماديّة الجدليّة تنفي الحاجة إلى محرّك أوّلي

1 المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، ط4/2004، ص 858

للكون وللحياة. ويرى البعض أن نظريّة النشوء لـ "داروين" والنظريّات البيولوجيّة الحديثة تثبت صحّة الماديّة الجدليّة، التي انتشرت بشكل كبير، متأثّرة بنظريّة التطوّر الموسّعة التي تتجاوز مجرّد اللا ألوهية أو الإلحاد المادّيّ، وتهدف إلى إظهار أنّ التنوّع والاختلاف في التكوين هو نتيجة طبيعيّة، كما أنّها تعارض العمليّات الخارقة.

اعتبر "ماركس"–عندما وضع الماديّة التاريخيّة–أن الموجود الاقتصاديّ، والعوامل الاقتصاديّة، هي الأساس في بناء المجتمع وهي العامل الحاسم في التطور الاجتماعيّ، أمّا الموجود الفكريّ؛ من وعي الأفراد، والوعي الاجتماعي بكافّة أشكاله: العلم، والفلسفة، والفنّ، والأخلاق، والدين بالإضافة الى النظريّات الاجتماعيّة والمؤسّسات السياسيّة والتشريع، فهي بنى فوقيّة في المجتمع لأنّها انعكاس للموجود الاقتصاديّ. وقد بنى "ماركس" مفهومه للبنى الفوقيّة والبنى التحتيّة على النظريّة الماديّة السابقة للوعي والتي ترى الوعي مجرّد انعكاس سلبي، أي وهم، أو مظهر ثانويّ، على اعتبار أنّ جميع الوظائف العقليّة للوعي ليست سوى انعكاس للوظائف الفيزيولوجيّة للدماغ. وبالاعتماد على هذا المفهوم اعتبر "ماركس" أنّ التطور الاقتصاديّ يجب أن يقع أوّلا كي يحصل التطور الاجتماعيّ على اعتبار أنّ الثاني إنّما هو مجرّد انعكاس للأوّل.

أكّد "أنجلز" رأي "ماركس" على أن التطوّر الاقتصاديّ يجب أن يحصل أوّلا، كي يحصل التطوّر الاجتماعي في الرسالة التي كتبها "أنجلز" لـ "يوسف بلوخ" حيث قال: (...وفقا للمفهوم المادي عن التاريخ، يشكلّ إنتاج وتجديد إنتاج الحياة الفعليّة، العنصرَ الحاسم، في آخر المطاف في العمليّة التاريخية)[1]. وعلى الرغم من أهميّة البنى التحتيّة إلا أنّه لم ينف دور البنى الفوقيّة وذلك حينما قال: (أمّا إذا شوّه أحدهم هذه الموضوعة، بمعنى أنّ العنصر الاقتصاديّ هو–على حدّ زعمه–العنصر الحاسم الوحيد، فإنّه يحول هذا التأكيد إلى جملة مجرّدة، لا معنى لها، ولا تدلّ على شيء)[2]، فـ "انجلز" ينفي أن يكون الاقتصاد وحده من يصنع التاريخ، ولكنّه يشّكل الأساس، من غير أن ينفي دور الأشكال السياسيّة، ونتائج الصراع الطبقي، والنظريات الفلسفيّة والحقوقيّة والآراء الدينيّة وأثرها في حلبة الصراعات التاريخيّة.

1 فريدريك أنجلز، رسائل حول الماديّة التاريخيّة، ترجمة إلياس شهين، ص 6

2 المرجع نفسه، ص 6

ليس ضروريّا مناقشة هذه النظريات والآراء، وبيان صحّتها أو خطئها، فكلّ مناقشة مهما كانت لن تخرج عن تبنّي أحد الرأيين؛ الموافقة أو المعارضة، بالإضافة إلى أنّ المقصود إنّما هو بيان ماهيّة الماديّة كما يفهمها الماديّون.

حتّى تكتمل صورة الماديّة بقي أن نشير إلى أن الماديّة الحديثة ترى أنّ الكون ليس مليئا بأشياء ماديّة فقط، وإنما هو مليء بخليط من الأشياء الماديّة وغير الماديّة. كما تعتبر الكون مجموعة من العمليات (أكثر من كونه مجموعة من الأشياء)[1] يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا ديالكتيكيّا. إذ نجد أن نتائج العلوم الطبيعية–وعلى الأخصّ وجهة نظر علم الفيزياء– أثبتت أنّ الكون مليء بأشياء كثيرة غير ماديّة، فعلى سبيل المثال: الطاقة ليست مادّة، فهي لا ينطبق عليها تعريف المادّة–كلّ ما له كتلة وحجم–والموجات فوق الصوتيّة وجميع أشكال الطاقة الأخرى ليست ماديّة، فجميعها بلا حجم أو كتلة، وقوّة الجاذبيّة بلا كتلة وبلا حجم أيضا، وبالتالي ليست ماديّة، وغيرها كثير.

وعندما تقول الماديّة الحديثة بأسبقية المادّة في الظهور، فإنّها تعني بذلك: أسبقيّة المادّة في الظهور، نسبة إلى الوعي، أي أنّ المادّة ظهرت للوجود قبل ظهور الوعي، ولا تعني مطلقا أن المادّة هي أوّل شيء من حيث الوجود، لكنّنا على الرغم من ذلك، نجد أن الأحزاب الشيوعيّة التي تسمّي نظريّتها بالعلميّة تتمسّك بوجهة النظر القديمة، وتصرّ على عدم وجود أشياء غير ماديّة، وعلى الأسبقيّة المطلقة للمادّة في الظهور، وعلى عدم وجود ما هو غير مادّيّ، وعدم وجود شيء آخر غير المادّة، يتقدّمها في الظهور. وهو ما سارت عليه الماديّة الديالكتيكيّة (الجدليّة) أو الماديّة الماركسيّة.

المادية (الماركسية / الشيوعية)

ترى الماديّة الماركسيّة، أنّ كلّ ما هو موجود في هذا الوجود إنّما هو من نتاج المادّة، وبالتالي فالمادّة هي الحقيقة المثبتة، بل المطلقة، المستقلّة عن وعي الإنسان، وقد اعتمدت

1 انظر موقع الصوت الشيوعي، مقال: المفهوم المادي للكون من وجهة نظر الماديّة الحديثة.

على جملة من الأبحاث العلمية التي تؤكّد ديمومتها وتنفي زوالها. كما أنّها رفعت جملة من الشعارات الخطيرة التي تؤكّد من خلالها ماديّة الكون، مثل: "لا إله والكون مادّة " و "وحدة العالم تنحصر في ماديّته "، و " المادّة سابقة في الوجود على الفكر "، و " لم يكن هناك وقت لم تكن المادّة موجودة فيه"، و "الإنسان نتاج المادّة"، و"الفكر نتاج الدماغ، والدماغ مادّة "...وهذا يعني أنّ الماركسيّة الشيوعيّة، ليست، فقط، مذهبا اقتصاديّا، كما يزعم البعض، ولكن هي فلسفة ماديّة في تفسيرها للعوامل المؤثّرة والطبيعة الاجتماعيّة، معتمدة (الديالكتيك) في تفسيرها لحركة التاريخ.

تعد الماديّة الماركسيّة/الشيوعيّة، أو الاشتراكية . الشكل الأخير للماديّة التي تعبّر عن أيديولوجيّة البروليتاريا؛ الطبقة التي وُكِّل إليها مهمّة التغيير الثوريّ للعالم، بقيادة "لينين" الزعيم الذي حوّل نظريات "ماركس وأنجلز" إلى واقع عملي حيث قاد ثورة أكتوبر في السنة السابعة عشرة من القرن العشرين.

فالماديّة المقصودة في هذه الرسالة هي الماركسيّة الشيوعيّة التي أقامها كلّ من "كارل ماركس وفريدريك أنجلز"، حيث توصّلا إلى الاشتراكيّة كتطوّر حتميّ للبشريّة، وفق المنطق الجدلي وبأدوات ثوريّة، فكان مجمل أعمال كلّ منهما تحت اسم واحد وهو الماركسيّة أو الشيوعيّة العلميّة.

الشيوعيّة تيار تاريخيّ من التيارات المعاصرة، يعدّ "فلاديمير لينين" أهمّ من توغّل فيها وأسهم في الكتابات عنها وتطبيقها. وهي من حيث اللغة تأتي من كلمة "مشاعيّة" وهي في مفهوم الماركسيّين والشيوعيّين، مشاعيّة الملكيّة للأرض ووسائل الإنتاج، فهي نظريّة اجتماعيّة وحركة سياسيّة، ترمي إلى السيطرة على المجتمع ومقدّراته، لصالح أفراد المجتمع بالتساوي، ولا يمتاز فرد عن آخر بالمزايا التي تعود على المجتمع.

ظهر مصطلح الشيوعيّة في العقد الثالث من القرن التاسع عشر حيث جاءت فكرة الشيوع من فكرة الملكيّة المشتركة، فقد استعملتها العصبة الشيوعيّة فيما بعد سنة 1848 وظهرت واضحة في البيان الشيوعيّ*، ثم انتشرت الكلمة بين المفكّرين وغدت تعني الاشتراكيّة، لأنّ

* [إن الشيوعيّين قد آن لهم أن يعرضوا، أمام العالم كلّه، طرق تفكيرهم، وأهدافهم، واتجاهاتهم، وأن يواجهوا خرافة شبح الشيوعيّة ببيان من الحزب نفسه. بيان الحزب الشيوعيّ. كتبه: كارل ماركس وفريدريك أنجلز. أواخر سنة 1847، تاريخ النشر: فبراير 1848، المصدر العربي: دراسة البيان الشيوعيّ ط1 (1987)، (ترجمة (من الألمانية): د. عصام أمين، نسخ الكتروني: وجدي حمدي (أغسطس 2000)]

الفكرة الشيوعيّة حملت معها كلمة النضال الثوريّ إلى جانب الإصلاح الاجتماعيّ والاقتصاديّ، فقد قال عنها "أنجلز": (إنّها أقلّ خيالا من غيرها)[1] فالشيوعيّة حسب نصّ "يوسف عزّ الدين" تعني الاشتراكيّة التي هي نظام اجتماعيّ اقتصاديّ يقوم على إيديولوجيا تقول: إنّ الجماهير العاملة من الشعوب، هي التي يجب أن تمتلك وسائل الإنتاج. وبالرغم من تغيّر مدلولات المصطلح مع الزمن فإنّه يبقى يدلّ على تنظيم الطبقات العاملة. وتبقى الأحزاب المرتبطة به تنادي بحقوق هذه الطبقات. وهي تهدف إلى مشاركة "جميع فئات الشعب" في الإنتاج والدخل القوميّ وبناء الدولة وإذابة الطبقات الاجتماعيّة، والمساواة بين الجميع ماديّا ومعنويّا. ويرى الماركسيّون أن الشيوعيّة إنّما هي مرحلة حتميّة في تاريخ البشريّة، تأتي بعد مرحلة الاشتراكيّة التي تقوم على أنقاض المرحلة اللاّ قوميّة.

وفي كلّ الأحوال، الشيوعيّة امتداد للاشتراكية وأنّ المعنى يكاد يكون واحدا، وهذا الذي سأعتمده في البحث على أساس أنّ البحث لا يهدف إلى التفريق بينهما، أمّا الغرض من ذكرهما هو بيان علاقتهما بالماديّة إذ كلّ منهما –مهما وجدت الاختلافات بينهما –يشير إلى فكرة واحدة.

الحاصل أنّ الشيوعيّة، أو الاشتراكيّة، إنّما يعتمدان على مذهب فكريّ يقوم على أنّ المادّة هي أساس كلّ شيء، ويفسّر التاريخ بصراع الطبقات، وبالعامل الاقتصاديّ، كما يقوم على الإلحاد.

جاء في نص البيان الشيوعيّ ما نصّه: (إنّ الشيوعيّة تلغي الحقائق الثابتة، تلغي الأديان والأخلاق بدلا من تجديد تشكيلهما، فهي تناقض، إذاً، التطورات التاريخيّة السابقة كلّها... إنّ تاريخ كلّ مجتمع، حتى الآن، كان يتحرّك في تناحرات طبقيّة، اتّخذت أشكالا مختلفة حسب العهود المختلفة)[2] يثبت هذا النص أن الشيوعيّة لا تعترف بثبات المقدسات، حيث تلغي من حسبانها الدين والأخلاق؛ فالدين–عندها–خرافة اعتمدها البرجوازيون لاستغلال العمّال، ولا مجال لتجديد الأخلاق، لأنها من نتاج المجتمع الرجعي، فهي تناقض كلّ ما توصّل إليه الفكر البرجوازيّ.

---

1 يوسف عز الدين، الاشتراكيّة والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات الأدبية 1967 ص 39

2 فريدريك أنجلز وكارل ماركس، البيان الشيوعيّ، كتاب إلكتروني، ص 16

إنّ الحقيقة الثابتة لديهم هي الثورة، ولا شيء يحقّق أهدافهم إلاّ (إسقاط النظام المجتمعيّ القائم، بالعُنف. فلترتعد الطبقات السائدة خوفا من ثورة الشيوعيّة. فليس للبروليتاريّين ما يفقدونه فيها سوى أغلالهم، وأمامهم عالم يكسبونه. أيّها البروليتاريّون، في جميع البلدان، اتّحدوا)[1]، الدعوة صريحة إلى استخدام العنف من أجل التغيير، فالثوار لا يملكون شيئا يخافون عليه، إذ الثورة–وحدها–هي التي تخلّصهم من القيود والأغلال، وقد وصل النداء إلى مختلف بقاع العالم، وقد وجد النداء الآذان الصاغيّة، والتفّ الثوّار حول هذه الأفكار ودعوا إليها.

لم يكن الإنسان العربي–الذي يعيش تحت ذلّ الاستدمار الغربي البرجوازيّ، ولا يملك القدرة على التعبير الحرّ–ليصمّ الآذان عن النداء، ولذلك استجاب للنداء، وانتظم في أحزاب شيوعيّة، ورفع شعارات العمّال والفقراء، ودعا إلى الثقافة الجديدة، تحت تنظيمات شيوعيّة ك "الحزب الشيوعيّ العربيّ"، أو اشتراكيّة ك "الحزب الاشتراكيّ التقدّميّ"، وزادهم قوّة ونشاطا نجاح البلشفيّين في روسيا، وانتصار السوفيات في الحرب العالميّة الثانية واكتساحها لأوروبا الشرقيّة.

لا يقبل الشيوعيّون في صفوفهم إلاّ من يؤمن بأفكارهم التي تقوم على الإيمان بالفكر النقديّ الديالكتيكيّ الخلاّق، وبعدم استغلال الإنسان للإنسان، وبحقّ الشعوب في العيش الكريم، ليعيش مرفوع الرأس، وموفور الكرامة، يسعى إلى تغيير الواقع الرجعي البرجوازي، وتحفيز الناس على رفضه، واعتباره مخالفا لقوانين التطور الطبيعيّ للمجتمع البشريّ من أجل سعادة البشريّة، وأن يتبنّى القضايا المطلبيّة لفقراء البلد، ويؤمن بأنّ كلّ ما في الطبيعة إنّما هو ملك للكلّ، وأنّ موطن الإنسان هو أيّ مكان على الكرة الأرضيّة، بلا عنصريّة ولا تعصّب قوميّ، ولا ملكيّة خاصّة، يؤمن بالعلم أوّلا، ويؤمن بالمنهج العلميّ المادّيّ في تفسير الظواهر الطبيعيّة، مبعدا كلّ تفسير ميتافيزيقيّ لها.

هذه المطالب من الناحيّة النظريّة مقبولة، ولكن ما هي التصورات الفكريّة لهذه المطالب؟ من هو الإنسان الذي يحمل هذه المطالب؟ ما الوازع الذي يحرّك هذا الإنسان؟ وهنا يكمن كلّ الإشكال. لا أحد يرفض فكرة أن "يأكلّ الفرد خبز يومه بعرق جبينه" ولا " أن يتبنّى القضايا المطلبيّة لفقراء البلد" وغيرها من الأفكار التي هي قضايا إنسانية ينادي بها الجميع.

1 المرجع نفسه ص 24

إنّ الفرق شاسع بين النظريّة والتطبيق، أين الإنسان الذي يحقّق ذلك؟ هل من يعتقد أنّ الحياة مادّة، يستطيع ذلك؟ هل الضمير وحده كافٍ لتحقيق ذلك؟ هل يمكن لمن يرى أن الله فكرة خرافيّة ابتدعها البشر لتغطيّة الضعف أو القوّة يحقّق الرفاهية للإنسان، ألا يمكن أن تكون هذه مجرّد شعارات يتستّر بها صاحبها عندما يخاطب الآخرين، كيف يحقّق ذلك من يعتقد بالإلحاد عقيدة، وبنظريّة داروين متكأ يبني عليه تفكيره؟ ولذلك لم يستطع السوفيات أن يحافظوا على دولتهم، وها هي أوروبا الشرقيّة قد أخرجت الشيوعيّة من النافذة، ذلك أنّها أفكار نظريّة غير عمليّة لا تستطيع أن تثبت ميدانيّا.

إنّ الفكرة من الناحيّة النظريّة لا غبار عليها، وقد عرفت، شيئا منها، بعضُ الشعوب، مثل ما كان عند الصعاليك العرب، بزعامة "عروة بن الورد" ذي النزعة الإنسانيّة النبيلة الذي دعا إلى (ضريبة يدفعها القويّ للضعيف والغنيّ للفقير، وهي فكرة اشتراكيّة تشرك الفقراء في مال الأغنياء وتجعل لهم فيه نصيباً)[1]، غير أنّ الأمور لم تنجح معه كثيرا لجملة من الاعتبارات أهمّها التكوين النفسي للإنسان العربي. فـ "عروة بن الورد" النحيف جسمه، وإن استطاع أن يجمع الفقراء على رأي واحد، إلا أنّه كان محطّ استهزاء بعضهم بسبب نحافته حتّى قال يوما لـ "قيس بن زهير العبسيّ"، البطين الأكول–الذي كان يستهزئ به:

وإني امرؤ عافى إنائي شركة وأنت امرؤ عافى أناءك واحد
أتهزأ منّي أن سمنت وأن ترى بوجهي شحوب الحقّ والحقّ جاهد
أقسّم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد[2]

وهي أبيات أعجب بها عبد لملك بن مروان الخليفة الأمويّ إذ قال بعدما سمعها: (ما يسرّني أنّ أحدا من العرب ممن ولدني، لم يلدني، إلا عروة بن الورد لقوله هذه الأبيات)[3] لمشاركة الفقراء له في إنائه، واكتفائه هو بالماء الخالص على برودته في الشتاء، موفّرا لهم الطعام، بل يقسم جسمه في أجسامهم وهو ما يفسّر هزاله وشحوبه.

نظرية داروين والمادية:

1 شكري محمد عياد، جريدة القاهرة الأسبوعية، تصدر كلّ ثلاثاء عن وزارة الثقافة، العدد 581.

2 عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبوبكر محمد، دار الكتب العلميّة، ص 61

3 المرجع نفسه، ص 61

جاء في موسوعة "لالاند" عن الداروينية ما نصّه: (تدلّ الداروينيّة على المذهب التحوّلي، الذي يقول إنّ الأنواع تخرج من بعضها البعض، والذي يرى بنحو خاصّ أنّ الجنس البشري ينحدر من أنواع حيوانيّة)[1]، تقوم النظريّة على رفض فكرة الخالق، وترى أنّ أصل الكائنات كلّها خليّة وحيدة تتطوّر لتصل عبر تراكم ملايين السنوات إلى مرحلةِ القِرْد–من خلال ظهور الحيوانات التي مسَّها التطور–كأعلى مرحلة للكائن غير العاقل، لتنتهي بالإنسان الذي هو بدوره سيتطوَّر في بطء، إلى مراحل أخرى. ولذلك هي ترى أنّ (نظريّة تحوّل الأنواع مردّه إلى النَّخْب الطبيعي أساسا)[2] وإذا كانت هذه هي نظرة الداروينيّة لخلق الكائنات، فإنّ النظرة الإسلاميّة ترى في خلق الكائنات أمر إلهيّ، حيث يقول تعالى: (لقد خلقنا الانسان في أحسن تقويم)[3]؟ نصُّ دارون يشير إلى تطوّر الكائنات من تلقاء نفسها باعتماد نظريّة الاستعمال، حتى وصلت إلى القرد ثم الإنسان الذي سيتطور هو أيضا إلى مراحل أخرى. ونصّ الآية يؤكد على أنّ الله هو الخالق.

يقول القرآن: (إذ قال ربّك للملائكة إني خالق بشرا من طين)[4] ويقول "داروين": (...إلى أن ظهرت الحيوانات، التي مسَّها التطور إلى مرحلةِ **القِرْد**، كأعلى مرحلة للكائن غير العاقل، ثم انتهاء بالإنسان الذي سيتطوَّر إلى مراحل أخرى)[5] فالله يشير إلى خلق الإنسان من طين من البداية، و"دارون" يقول بالتطوّر، الذي يعني، بيولوجيّا، أنّ الكون يقوم على الصراع، فما لا فائدة فيه سيزول بعدم الاستعمال، ولا مكان هنا للإله، ما دامت الكائنات تتطوّر إلى أن وصلت للإنسان الذي هو سليل القرد.

يؤكّد الباحث "يحي هارون" أنّ داروين ليس هو صاحب النظريّة، ومثلما أنّه (ليس مؤسّس النظريّة، فإنّ النظريّة أيضا لا تقوم على أيّ سند علميّ، ذلك أنّها تقوم على تطويع الطبيعة للفلسفة الماديّة القديمة، وعلى الرغم من أنّ النظريّة لا تدعمها أيّ اكتشافات علميةٌ فإنّها

1 أندري لالاند، موسوعة لالاند، منشورات عويدات–بيروت–باريس، ص 244

2 موسوعة لالاند، ص 244

3 سورة التين الآية 4

4 سورة ص الآية 70

5 موسوعة لالاند، ص 244

تلقى تأييدا أعمى باسم الفلسفة الماديّة)[1] ، يؤكّد الباحث "يحي هارون"[2] من خلال هذا النصّ على العلاقة التي تجمع الداروينيّة بالماديّة الشيوعيّة، ومساندة هذه الأخيرة للنظريّة التي حوّلت الفكر البشري من كونه يؤمن أنّ البشر خلق الله، يعيشون وفق مبادئ أخلاقيّة إلهيّة إلى بشر جاءوا إلى الوجود بمحض الصدفة، لا يعترفون بالأخلاق أو الدين الذي هو مجرّد "أكذوبة مخترعة". من هنا كان دفاع الشيوعيّين عنها دفاعا المستفيد منها لا المؤمن بها.

تظهر علاقة الداروينيّة بالشيوعيّة في مقولة مؤسّس الشيوعيّة الروسيّة "بلاكهانوف" الذي يؤكّد على أنّ (الماركسيّة هي تطبيق الداروينيّة على العلوم الاجتماعيّة)[3]. وهذا يعني أنّ الداروينيّة إحدى ركائز الشيوعيّة، كما يؤكد "تروستكي" الذي هو أحد أعمدة الشيوعيّة الروسيّة على أنّ اكتشاف "داروين" يجسّد (أعلى نصر للمنطق الجدليّ في مجال المادة العضويّة بأكملها)[4]. ممّا يدل على أنّهما وجهان لعملة واحدة.

يرى المادّيّون المتمسّكون بنظريّة التطوّر أنّهم مدفوعون-نتيجة تمسّكهم البديهي بالأسباب الماديّة-إلى (خلق أداة للبحث ومجموعة من المفاهيم تنتج تفسيرات ماديّة، مهما كانت مخالفة للبديهة وغامضة لغير المطّلع، وفوق ذلك فإنّ الماديّة مطلقة، ولهذا فلا يمكن السماح لتفسير إلهيّ بأن يأخذ مكانه على الساحة)[5]، إنّ التشبّث بالماديّة يجعلهم يفكّرون في إيجاد قانون طبيعيّ واحد يَسري على كلّ الظواهر بما فيها الإنسان، الذي فكّكته باعتباره جزءًا خاضعًا للطبيعة الماديّة، مستبعدة الخالقَ من المنظومة المعرفيَّة والأخلاقيَّة، وآليّتها في ذلك "الصِّراع" و "التَقدُّم اللانهائي". وهو ما يسمّونه الداروينيّة الاجتماعيّة، وما دام أصل المخلوقات-في زعمها-خليّة، كانتْ في مستنقَع آسِن قبل ملايين السّنين فلا حاجة لنا لخالقٍ لهذا الكون.

تقوم الماديّة الجدليّة على عدم مناقشة الأمور الغيبيّة، لأنّها لا تؤمن إلا بالمادّة المحسوسة، وترى أنّ الحياة تقوم على عناصر متناقضة، ومتصارعة، وأنّ هذا التصارع قائم بين الشيء وضدّه، وينتج عنه شيء أرقى منه مرتبة، وهو ما يسمّونه بالتطوّر، الناتج عن قانون نفي

---

1 هارون يحي، خديعة التطوّر، ترجمة سليمان بايبارا، مراجعة: أحمد ممتاز سلطان، وأورخان محمد علي، بدون طبعة، ص 8

2 باحث تركي ولد عام 1956، تهدف أبحاثه إلى نقل الرسالة القرآنية إلى الناس، وتشجيعهم على الإيمان بالله، والتفكير في الموضوعات الإيمانية والوجود الإلهي واليوم الآخر.

3 هارون يحي، خديعة التطوّر، ترجمة سليمان بايبارا، مراجعة: أحمد ممتاز سلطان، وأورخان محمد علي، بدون طبعة، ص 12

4 المرجع نفسه، ص 12

5 المرجع نفسه، ص 169

النفي، إذ الحياة صراع بين المتناقضات، وناتج الصراع يتمثّل في أقوى المتناقضين، وهكذا يكون البقاء للأقوى وليس للأصلح، لأنّ لا وجود لقانون الأخلاق.

الحاصل أنّ الشيوعيّة اعتمدت الماديّة الجدليّة والداروينيّة الاجتماعيّة، ودعت إلى الإلحاد ورأت في الدين أنّه (أفيون الشعب، وهو المخدّر السمّ الذي يمنع الشعب من الثورة)[1] وهو موقف استمدّته ممّا حدث في أوروبا حيث استغلّ المستثمرون الدين في تجميد حركة النضال، من أجل أن يبقى العمّال رازحين تحت سيطرتهم. ولذلك أعلنت الماركسيّة (الإلحاد كعقيدة، إلحاد بكلّ شيء خارج عن المحسوس)[2].

رأى "ميشال عفلق" في ملاحظة الماركسية للدين في أوروبا وموقفها منه أنّها على حقّ، ويرى أنّها (ملاحظة صحيحة ومن صميم الواقع)[3]، حيث اعتمدت في حكمها على واقع معيش، تحياه الشعوب في أوروبا، تحت وطأة الكنيسة الظالمة. غير أنّ تعميم الحكم على الأديان كلّها والشعوب جميعها يبعد صاحب الحكم عن العلميّة والصواب، مهما كان منطق التبرير الذي يقدّمه صاحبه.

تشكّل الإلحاد في عقول المجتمعات الغربيّة، نتيجة الصراع مع الكنيسة ورجال الدين، عبر قرون طويلة، حيث أقمعت هذه الهيئات الدينيّة العلم وصبّت جام غضبها على العلماء، فكان الظلم والطغيان والاستبداد، شعار تلك الفترة، ممّا أدّى إلى وقوع الخلاف والقطيعة بين الهيئات الدينيّة والعلماء والوصول إلى مرحلة اللاّعودة، فظهر الإلحاد كبديل عن الدين في النظام الاجتماعيّ، وقُدّمت منظومة مختلفة من الأخلاق والسلوك طبّقت بديلاً عن المنظومة الدينيّة، وتمّ الاعتراف بوجود قوّة منسّقة ومحرّكة للكون سمّوها قوّة الطبيعة.

العرب والمادية (الشيوعية):

هذا الفكر الذي أنتجته الفلسفة الماديّة الشيوعيّة كان له الأثر الأكبر في المجتمع العربيّ الذي يعيش على ضربات الاستدمار، وعلى التمزّق، والفقر، والتخلّف. في حين يعيش غيرهم في تماسك وتوحّد. فما الذي جعل غيرهم يعيشون في تماسك وَحَّدَ شتاتهم، وقوّى

1 ميشيل عفلق، في سبيل البعث، الكتابات السياسية الكاملة، ج 1، حزب البعث العربي الاشتراكي، مكتب الثقافة والإعلام، ص119

2 المرجع السابق، ص119.

3 المرجع نفسه، ص119.

رابطتهم، وتحدّى الأنظمة الإمبرياليّة. وبحثوا، فلم يجدوا إلا (النظام الاشتراكيّ الذي وحّد عدّة شعوب تنطق بلغات عديدة في جمهوريّات الاتحاد السوفياتي)[1]، فلماذا–وهم أمّة واحدة، عوامل الترابط فيها والتوافق، أكثر من عوامل الفرقة–لا يحذون حذوهم ويتبنّون فكرهم المادّي ومنهجهم الاشتراكيّ، ولا سيّما أن هذا النظام قد نجح أيضا، في الصين (على اتّساع رقعتها واختلاف لغاتها وتباين شعوبها)[2]، فلماذا لا يخطون هذه الخطوة، وينهجون هذا المنهج، وقد نجح به قوم كانوا متفرّقين ومشتّتين مثلهم، في ثورة 17 أكتوبر.

كان لانتصار الثورة الشيوعيّة أثر كبير في الشعوب العربيّة، حيث (أخذت مُثلُ العدالة، والأفكار الاشتراكيّة تنتشر بين المثقّفين ورجال التنوير)[3]، وشرعوا في نشر الفكر الاشتراكي بين الأفراد، وحاولوا تطبيقه على أرض الواقع، وظهرت تجربة المفكّرين القوميّين العرب في البحث عن القواسم المشتركة بين واقع الأمّة العربيّة، والأمم الأخرى التي ظهرت فيها الاشتراكيّة، من أجل إنجاحها في البلاد العربيّة.

وجدت الماديّة الشيوعيّة في المجتمعات العربيّة تربةً خصبة لها، ممّا ساعدها على الانتشار بشكل سريع؛ فمنذ أن صدر البيان الشيوعيّ "يا عمّال العالم اتحدوا"، سنة 1848 انطلقت على إثره حركة واسعة، سرت كالبرق، لتصل إلى كلّ دولة من دول العالم، ملبيّة النداء، بدرجة معيّنة تخضع لظروفها الداخلية. وعلى مسيرة هذا التاريخ، انخرطت الحركات والأحزاب التي سمّت نفسها شيوعيّة، أو اعتبرت نفسها كذلك، تحت مسمّيات مختلفة، في نضال طويل، منتصرة مرّة ومنهزمة مرّات أخرى.

رأت القوى الأساسيّة لحركة التحرّر الوطني العربيّة أن هناك ترابطا حتميّا، وعضويّا، ومبدئيّا، ومصيريّا (بينها وبين حركات التحرّر الوطنيّ الأخرى في العالم، والحركة الثوريّة العالميّة بكاملها مع طليعتها الصداميّة: منظومة البلدان الاشتراكيّة)[4]، ولأنّ الهدف الواحد، فيجب الاستفادة من تجارب بعضها، والاتصال بالحركة الثوريّة العالميّة التي تقود هذا النضال.

---

1 يوسف عز الدين، الاشتراكيّة والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، ص 56.

2 المرجع نفسه، ص 56.

3 شاهر أحمد نصر، أعيدوا الاعتبار إلى الفكر الاشتراكي الحضاري الديموقراطي المتجدد، تعود البشرية إلى رشدها، الحوار المتمدّن، العدد 1215 بتاريخ 2005/6/1.

4 حسين مروة، النزعات الماديّة في الفلسفة العربية الإسلامية المجلد 1، دار الفارابي ط 2 الجزائر، ص 19.

إنّ تغيير الأنظمة العربيّة السائدة–مثلما حدث في العالم–هو الأمل والحلم، وذلك وفق إيديولوجيّة ثوريّة، هي (إيديولوجيّة الطبقات والفئات الاجتماعيّة التي تقف في المعسكر المواجه لمعسكر البرجوازية اليمينيّة الرجعيّة المناهضة لتطوّر محتوى حركة التحرّر الوطنيّ تطوّرا اجتماعيّا ديموقراطيّا ثوريّا)[1]. بل هي تعتقد أنّ مجرّد الانتساب الشكليّ إلى النظريّة الثوريّة إنّما هو بداية التحرّر، ويعدّ شكلّا من أشكاله. وضمن هذه الأفكار الجديدة التي لا تؤمن بالموجود الذي هو سبب تخلّفها، جاءت حركة التجديد للشعر العربيّ، ولا سيّما أنّها مصحوبة بنقد قويّ للقديم الذي ما زال مهيمنا على أفكار الناس.

المادية (الشيوعية) في فلسطين ومصر:

كانت نشأة الحركة الشيوعيّة في فلسطين بداية عشرينيّات القرن العشرين، وكانت حركة مهيمنة ومؤثّرة (بشكل ملفت على مجمل الحركة الشيوعيّة العربيّة في المشرق العربيّ بعد انتصار الثورة الاشتراكيّة في روسيا، وعلى أثر الحرب العالميّة الأولى)[2]. يثبت هذا النصّ ريادة الحركة الشيوعيّة في فلسطين قبل غيرها، مع نهاية الحرب العالميّة الأولى، مع الإشارة إلى أنّ الحركة الشيوعيّة في فلسطين لم يؤسّسها الفلسطينيون العرب ولكنها (نشأت بين صفوف الأقلية الاستيطانيّة اليهوديّة، المرتبطة بالمشروع الصهيونيّ، على أثر الانشقاق الذي وقع، في أعقاب الحرب العالميّة الأولى وانتصار ثورة أكتوبر الاشتراكيّة، داخل صفوف الحركة العمّاليّة اليهوديّة في فلسطين)[3]، وهذا يؤكّد التقارب بين الشيوعيّة واليهوديّة الصهيونيّة، ويعني أيضا أنّ الحزب الشيوعيّ الفلسطينيّ هو (أوّل حزب شيوعيّ تأسّس في المنطقة سنة 1919م كان جميع عناصره من اليهود الروس الذين حملوا بذور الفكرة الأولى إلى فلسطين)[4]. ومنها انتشر الفكر إلى بقيّة الأقطار الأخرى.

---

1 المرجع نفسه، ص 16.

2 نايف سلوم، الحركة الشيوعية في المشرق العربي–خصوصية النشأة، الحوار المتمدن –العدد: 1208 / 2005/5/25

3 ماهر الشريف: "الشيوعيّة والمسألة القومية العربيّة في فلسطين 1919–1948 " الوطني والطبقي في الثورة التحررية المناهضة للإمبريالية والصهيونية مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، ط1/ 1981. ص17

4 محمد آمحزون مجلة البيان العدد 89 المحرم 1416 – يونيو 1995.

أثبتت الدراسات أن جذور الحركة العمّاليّة الفلسطينيّة ترجع أساسا إلى تنظيم صهيونيّ يسمى "بوعالي تسيون"* قائم داخل الحركة العمّاليّة اليهوديّة في روسيا القيصريّة، وهو تنظيم يؤمن بإمكانية الجمع بين الصهيونيّة والاشتراكيّة، وقد كان يدعو (العمّال اليهود إلى الهجرة إلى فلسطين، وتصدّر النضال من أجل "ضمان الاستقلال الإقليمي للشعب اليهوديّ في فلسطين" وإيجاد حلّ "اشتراكيّ" للمسألة اليهوديّة. وعلى هذا الأساس قرّرت مجموعة من أنصار "البوعالي تسيون" الروسيّ في مطلع القرن العشرين الانتقال إلى فلسطين للمساهمة في عمليّة "التجميع الإقليمي للشعب اليهوديّ"، والنضال من أجل ضمان نجاح الحلّ "الاشتراكيّ " للمسألة اليهوديّة)[1] مثل ما حدث مع "يعقوب تيبر" المدعو "شامي"*، وأبي "زيام حيدر" الذي كان اسمه الحقيقي "وولف أورباخ"، وهو (يهودي روسي، أحد خبراء ومبعوثي الكومنتيرن** إلى البلاد العربيّة وقد أرسل إلى فلسطين عام 1922 وساهم في تأسيس وقيادة الحركة الشيوعيّة هناك ما بين 1924–1929)[2]، ممّا يؤكّد يهوديّة الحزب الشيوعي الفلسطيني.

كان الكومنتيرن يقدّم (العون السياسيّ والتنظيميّ للأحزاب حديثة التأسيس، وأنّه كان يمدّها في بعض الأحيان بعدد من الكوادر المدرّبة)[3] من أجل تنظيمها على النهج الشيوعيّ، بل كان يرسل بممثّلين سريّين حتّى عن الحزب نفسه، ليعدّوا التقارير السريّة حول الأحزاب، وهو ما أشارت إليه وثائق المؤتمر الخامس للكومنتيرن (من أنّ اللجنة التنفيذيّة للكومنتيرن

---

* [(بوعالي تسيون) وترجمته إلى العربيّة (عمّال صهيون) كان أول التنظيمات العمّالية الصهيونية وأطلق هذا الاسم أولاً على الحركات العمّالية التي حاولت أن تطعم (الصهيونية السياسيّة) بالاهتمامات الطبقيّة للبروليتاريا اليهودية. وكان أول أعمّال هذا الحزب انضمامه إلى المنظّمة الصهيونية العالمية وانشاء فروع له في أوروبا وأميركا وفلسطين، وتشكّل من هذه الفروع، عام 1907 (الاتحاد العالمي لعمّال صهيون). البناء، يصدرها الحزب السوري القومي الاجتماعيّ الاثنين 26 أيار 2008 م / العدد/ 395]

1 نايف سلوم، الحوار المتمدن –العدد: 1208 – 2005/5/25

* وهو أحد الخبراء في شؤون البلاد العربيّة لدى الكومنتيرن*، بُعث إلى فلسطين، ليساهم في تأسيس وقيادة الحزب الشيوعيّ الفلسطينيّ. ولد في روسيا ثم هاجر إلى بلجيكا حيث التحق بالحزب الصهيوني العمّالي "بوعالي تسيون"

** هي الأممية الشيوعية، وهي منظمة دولية شيوعية ظهرت في موسكو في شهر مارس 1919، تعمل من أجل إسقاط البرجوازية الدولية وإنشاء الجمهورية السوفياتية الدولية كمرحلة انتقالية إلى الإلغاء الكامل للدولة.

2 فؤاد الشمالي، كتابات مجهولة، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب دار المدى للثقافة والنشر الطبعة الثانية .2001 ص187

3 رفعت السعيد: اليسار المصري 1925–1940 دار الطليعة–بيروت، 1972، ص121–122

تتلقّى معلومات غير دقيقة بطرق غير سليمة من الناحية التنظيمية)[1]. وهو ما يوحي بعدم الثقة في هذه التنظيمات في الدول الأخرى.

ومن فلسطين كان الاتّجاه إلى باقي البلاد العربيّة؛ حيث استطاع الحزب الشيوعيّ الفلسطينيّ بقياداته الصهيونيّة، استقطاب عدد من العمّال العرب، وهيكلتهم في النظام الجديد، متبنّية شعار التعريب ابتداء من سنة 1924، كما ساهم هذا التنظيم (في النضالات المعاديّة للإمبرياليّة والصهيونيّة، التي كانت تخوضها الجماهير العربيّة، وسعى إلى إقامة جبهة متّحدة معاديّة للإمبرياليّة مع قيادة الحركة الوطنيّة العربيّة)[2]، على أساس أنّه تنظيم ثوريّ نضاليّ يعمل على تحرير العمّال وتنظيمهم لتشكيل كيان عمّاليّ عالميّ تحت اسم الشيوعيّة. وقد ساد هذا الفكر في فلسطين، فكان معظم شعرائها-الذين أظهرتهم وسائل الإعلام-تابعين له إيديولوجيا، يرون في الحركة الشيوعيّة الماركسيّة نموذجا يقيهم التخلّف، ويذهب بهم إلى الحضارة.

وأمّا في مصر، فقد عرفت الحركة الشيوعيّة طريقها إلى الساحة السياسيّة في الربع الأوّل من القرن العشرين، وتأسّس أوّل حزب شيوعيّ في سنة 1921 مع بداية دولة رأسماليّة متواضعة وطبقة عماليّة في بداية نشأتها، وفي ظلّ حراك ثوريّ يهدف إلى التحرّر من استعمار بريطانيّ يخنق الشعب. قد تبنّى الحزب-المتواجدة أعضاؤه وكوادره في مختلف المواقع والمؤسّسات المنتشرة في أنحاء مصر وبخاصة في أوساط العمّال، والفلاحين، والفئات المهمّشة اجتماعيّا- المنهج الماركسيّ اللينينيّ، ممّا يعني أنّهم يقتفون أثر موسكو فكرا وتطبيقا.

الجدير بالذكر أنّ التنظيم الشيوعيّ في مصر كان قد انطلق من الإسكندريّة سنة 1919 على يد (روسي يدعى "جوزيف روزنبرغ" تصحبه ابنته "شارلوت" وهما يهوديّان، وافتتح "روزنبرغ" محلا لبيع المجوهرات، وأخذت ابنته تدعو للشيوعيّة وتنشرها في محيطها الضيّق)[3]، وقد حرصت موسكو على أن تكون مصر كغيرها من الأقطار العربيّة بها حركة شيوعيّة تساهم في الحراك الماركسيّ، فبعد أن اكتشف أمر "شارلوت" انتدبت موسكو اليهودي المصري ذو الأصل الإيطالي "هنري كوريل" وأمدّته بأموال طائلة أسّس بها بنك كوريل في مصر، وشكّل

1 المرجع نفسه، ص121-122

2 ماهر الشريف: الشيوعيّة والحركة القومية، دار ابن خلدون الطبعة الأولى 1980، ص 17

3 أحمد عبد الغفور عطّار، الشيوعيّة وليدة الصهيونية، منشورات المكتبة العصريّة-صيدا-بيروت، ص 87.

(الحركة الديمقراطيّة للتحرّر الوطني "حدتو"، وكانت أكبر المنظّمات الشيوعيّة في القطر المصري، وقد انتظم فيها طلبة من مختلف المراحل، وعمّال، ومدرّسون ابتدائيون، وكلّهم من الطبقة الفقيرة)[1]. هؤلاء المنخرطون في "حدتو" يشتركون في الفقر الذي كاد يكون كفرا، فماذا عساهم يخسرون بانضمامهم للحركة الشيوعيّة، وهم لا يملكون شيئا.

لم تكتف موسكو بـ "حدتو" بل طلبت من "إيلي شوارتز" تأسيس "منظّمة الأسكرا" والتي تعني "الشرارة" أو "الشعلة"، وهو الاسم نفسه الذي كانت تحمله جريدة "لينين" في سويسرا قبل نجاح الثورة الشيوعيّة، وهي منظّمة شيوعيّة تدعو إلى الأفكار الشيوعيّة، في الخفاء، ثمّ سرعان ما أعلنت عن وجودها تحت اسم "نحو حزب شيوعي مصري" المختصر إلى "نحشم" ثمّ انظمّت إلى "حدتو". وهناك منظمّات شيوعيّة أخرى أسّسها اليهود الشيوعيّون مثل "الفجر الجديد" التي تحوّلت إلى "الديمقراطيّة الشعبيّة"، بزعامة اليهوديْن "يوسف درويش" و"وريمون دويك"، المنظّمة الشيوعيّة المصريّة التي أسّسها اليهوديان أيضا "أوديت" وزوجها "سلامون سدني"[2]. فاليهود هم من نشروا الشيوعيّة في مصر، وأنشأوا الحركة العمّاليّة التي وجدت في المبادئ الشيوعيّة ما يساعدها على الانطلاق والحركة.

أكّد الدكتور رفعت السعيد أنّ: (ثمّة روايات عديدة لتلك القصّة المجيدة، قصة بدء النشاط الحزبي للاشتراكيّة في مصر ...لكن كلّ الروايات تتّفق على أن البداية كانت بأيادي أجنبية)[3]، وهذه شهادة صريحة تثبت أنّ ولوج الأفكار الحديثة إلى المجتمعات العربيّة كانت مدروسة من الخارج، وأنّ الأيادي الأجنبيّة هي المخرج الرئيس للحراك الشيوعي في البلدان العربيّة، وأنّ المتأثّرين من "مثقّفي" البلد لم يزيدوا على أنّهم كانوا يؤدّون أدوارا وضعت لهم بعناية.

ساهم مؤسّسو الشيوعيّة في مصر –هنري كوريل، وإيل شوارتز، ويضاف إليهما مارسيل إسرائيل، وهي شخصيات يهوديّة بورجوازيّة عاشت في مصر بين الحربين – في تأسيس الفرع

1 المرجع نفسه، ص 88.

2 المرجع نفسه، ص 89.

3 رفعت السعيد، "اليسار المصري 1925-1940 تاريخ الحركة الاشتراكيّة في مصر (2) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت الطبعة الأولى يوليو 1972. ص 169.

السودانيّ للحركة والذي سيشكّل أساس الحزب الشيوعيّ السودانيّ. وعلى الرغم من أنّها برجوازيّة إلا أنّها تدعو للشيوعيّة وهو ما يعني أن الظاهر المعلوم غير المخفي.

المادية (الشيوعية) في العراق والشام:

دخلت الأفكار الماركسيّة العراق ابتداء من العقد الثاني من القرن العشرين حيث ظهرت ثلّة من المثقّفين المتأثّرين بالماركسيّة وبنظام الاتحاد السوفييتي، بتأثير من الشخصيّات اليهوديّة من أمثال ("ساسون دلال"، و"نادي شميل"، و"صديق يهوذا"، و"يوسف حزقيل"، و"رفيق جلان"، و"مالك سيف"، و"يعقوب كوجدان"، و"شاوول طويق")[1]، وكان العراقيون يجلبون الكتب الماركسيّة من الدول المجاورة كـ "سوريا وتركيا" ويدرسونها في غفلة من السلطة التي كانوا يهابونها، ثم بدأوا في إصدار المجلات التي تعبّر عن آرائهم الشيوعيّة، وتعالج الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة، مركّزة هجماتها على الاستعمار والإقطاع والعنصريّة والطائفيّة.

أما الحزب الشيوعيّ السوريّ اللبناني فقد (تأسّس أوّلا في لبنان عام 1924م وساهم في تأسيسه كلّ من "يوسف يزبك" و"فؤاد شمالي" وبعض العناصر اليهوديّة الوافدة من فلسطين، وهي التي أوكلت إليها مهمّة نشر الشيوعيّة والإشراف على تنظيم خلاياها في المنطقة العربيّة)[2]، يثبت النصّ أيضا دور اليهود في نشر الشيوعيّة في بلاد الشام، وقد كان يرأس الحزب في لبنان "جاكوب تايبر" اليهودي الروسي، بمساعدة يهود روسيّين. وقد جاء من موسكو إلى بيروت–بعد مدّة–ثلاثة آخرون عن طريق حيفا، وهم: "جوزيف بيرجر"، "الياهو بيتر"، "نحمان لتفينسكي". وكلّهم يهود، ليكونوا عيون موسكو في المنطقة.

خلاصة القول إن ميلاد الحركة الشيوعيّة –ذات الجذور الماديّة الديالكتيكيّة، والدارونيّة الاجتماعيّة، والإلحاد–في المنطقة العربيّة كان بإيعاز من اليهود الذين كانوا أنشط العناصر داخل الحركة الشيوعيّة. فهي (لم تدخل البلاد العربيّة كحركة وطنيّة تنبثق من البيئة القوميّة وتتفاعل معها، وأنّ مؤسّسي الحزب الشيوعي لم يكونوا مواطنين عربا من أبناء البلاد، وإنّما كانوا رسل "الكومنتيرن" أو الشيوعيّة الدوليّة "لهدايتنا" إليها)[3]، وهو ما يؤكّد على خطورتها

1 أحمد عبد الغفور عطّار، الشيوعيّة وليدة الصهيونية، ص 90.

2 نهاد الغادري، التاريخ السري للعلاقات الشيوعيّة الصهيونية، منشورات دار الكتاب العربيّ بيروت يناير 1969، ص158.

3 أحمد عبد الغفور عطّار، الشيوعيّة وليدة الصهيونية، ص 90.

وأنّها ترفع شعارات تخفي تحتها استعباد الشعوب والسيطرة عليهم بدليل أنّ دعاتها في البلاد العربيّة يهود أثرياء تقوم الشيوعيّة على محاربتهم، ممّا يدلّ دلالة واضحة على أنّ شعار العمّال ومحاربة البرجوازيّة ما هو إلا شعار للاستهلاك الدعائي، يخفي تحته عداء للثقافات الأخرى.
مع الإشارة إلى أنّ قيام الحزب يكون تتويجا لعمل سرّيّ قد يكون طويلا، وهذا يعني أنّ الثقافة الشيوعيّة في البلاد العربيّة كانت قبل ميلاد أحزابها.

الصوفيّة:

نظرة على التصوف في الإسلام:

للتصوّف في الإسلام معان مختلفة، وكلّ معنى يبيّن جزءا منه، ولكن هذه المعاني على اختلافها تلتقي عند رأي متّفق عليه يتمثّل في أنه (أخلاقيات مستمدّة من الإسلام)[1] وهذا ما جعل "ابن القيم" (ت 751هـ)، –أحد علماء الفقه والشريعة– يقول في معرض حديثه عن الخُلق ما نصّه: (اجتمعت كلمةُ النَّاطِقينَ في هذا العلم: أنّ التصوّف هو الخُلق، وجميع

1 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، دار الثقافة القاهرة، ط 3، ص 11

الكلام فيه يدور على قطب واحد. وهو بذل المعروف، وكفّ الأذى)[1]، ولعلّ عبارة "بذل المعروف وكفّ الأذى" تلخيص لقوله عليه الصلاة والسلام: (ما نهيتكم عنه فاجتنبوه، وما أمرتكم به فافعلوا منه ما استطعتم)[2]، أي: الانتهاء عن المحرّم، وبذل الخير قدر الاستطاعة في المباح، ولا يكون هذا إلاّ في حرمة الأخلاق التي كان يتّصف بها سيّد المرسلين الممدوح من ربّه (وإنّك لعلى خلق عظيم)[3]، والذي قال في بيان مكانة الأخلاق (أكمل المؤمنين إيمانا أحسنهم خلقا)[4]، وهذا يعنى أنّ الصوفيّة تقوّي باب الأخلاق التي تهذّب النفوس، على غيره من أبواب الإسلام، لأنّهم يدركون أنّ بعثة النبيّ حُصرت في الأخلاق مصداقا لحديثه عليه الصلاة والسلام: (إنّما بعثت لِأتمّم مكارم الأخلاق)[5] مما يبيّن المكانة العاليّة التي أولاها الإسلام للأخلاق، التي اتكأ عليها المتصوّفة، والتي تميّزوا بها عن غيرها من علوم الإسلام، على أساس أنّها (علم دينيّ يختصّ بجانب الأخلاق والسلوك، وهو روح الإسلام)[6].

أدرك رجال الصوفيّة أهميّة الأساس الأخلاقي الذي لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق الممارسة الفعلية المباشرة مع الشيخ/المعلم، لأنّ العلوم النظريّة برأيهم كثيرة، مبثوثة في الكتب، يسهل تحصيلها، وهي في متناول كلّ من يريدها، أمّا (الأخلاق فتحصيلها عسير لأنّها تكون ثمرة ممارسة شاقّة وصراع بين الإنسان ونفسه الأمّارة بالسوء، ليُلزمها جادّة الصواب)[7] وهذا لا يتمّ إلاّ من خلال المعلّم/الشيخ الذي يدرّب أتباعه على السلوك الأخلاقيّ الذي توسّعوا في بحثه ومعرفته، فأضافوا بذلك إلى علم الشريعة علما آخر هو علم الأخلاق/الرقائق، الذي هو أساس علم التصوّف الذي عدّه ابن خلدون: (من العلوم الشرعيّة الحادثة في الملّة، وأصله عند سلف الأمّة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم، طريق الحقّ والهداية، وأصلها

---

1 ابن القيم، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي – بيروت، ج2، ط3 / 1996، ص 301

2 مسلم بن الحجاج، المسند الصحيح، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي –بيروت، ج4، ص 1830

3 سورة القلم الآية

4 أبو داود، سنن أبي داود، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ج4، ص220

5 أبو بكر البيهقي، السنن الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنات، ط2003/3، ج10، ص323

6 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 16

7 المرجع نفسه، ص 15.

العكوف على العبادة)[1]. وهذا يعني أنّهم لم يبتدعوه، ولكن له جذور عند الصحابة رضوان الله عنهم.

ويجب أن نشير هنا إلى أنّ تبحّر الصوفيّة في دقائق أحوال النفس وسلوكياتها، جعلهم يلجأون إلى علم الكلام (في المعرفة الذوقيّة وأداتها ومنهجها، وإلى الكلام عن الذات الإلهيّة من حيث صلتها بالإنسان وصلة الإنسان بها)[2] ممّا جعل كلامهم فيه عمق لا يدرك إلا بالانقطاع له.

إنّ العلم الذي أضافته الصوفيّة إلى علوم الشريعة هو في رأيهم "علم ربّانيّ" (انقدح في قلوب الأولياء حين استنارت بالعمل بالكتاب والسنة، فكلّ من عمل بهما انقدح له من ذلك علوم، وأدب، وأسرار، وحقائق تعجز الألسن عنها، نظير ما انقدح لعلماء الشريعة من الأحكام، حين عملوا بما عملوه من أحكامهم، فالتصوّف إنّما هو زبدة عمل العبد بأحكام الشريعة، إذا خلا عمله من العلل وحظوظ النفس)[3]، يبيّن هذا النص أنّ التصوّف من الإسلام، وأهمّ شرط فيه التخلّي عن حظوظ النفس والعلل، لأنّ مراجعه هي الكتاب والسنّة، وأنّ علومه إنّما هي فتح من الله على شيوخه بعد استنارتهم بالكتاب والسنّة، كما أنّ بحوثهم إنّما هي امتداد آخر لعلم الشريعة، إذ الصوفيّ يمرّ في مسيرته بالشريعة التي لا يمكن لمسلم التخلّي عنها لأنّها تمثّل مظهر الإسلام وأحكامه، وهم يرون أنّ علاقة التصوّف بالشريعة كعلاقة علم المعاني والبيان، بالنحو، فمن فصلهما عن النحو كان له ذلك، ومن جعلهما من جملة علم النحو فلا يعاب عليه ذلك، فكذلك علاقة التصوف والشريعة، فمن جعله موضوعا قائما بذاته فله ذلك، ومن جعله من عين أحكام الشريعة فله ذلك أيضا. ومن ثمّ فالتصوّف من العلوم الشرعيّة التي تستهدف القلب، في حين الفقه يستهدف الجوارح الأخرى، ولم يتمّ هذا الفصل إلا بعد ظهور التدوين حيث تميّزت علومه عن العلوم الفقهية، من حيث (الموضوع، والمنهج والغاية، له لغته الاصطلاحيّة الخاصّة التي لا يشارك الصوفيّة

1 المرجع نفسه، ص 16/15

2 المرجع نفسه، ص 17

3 عبد الوهاب الشَّعْراني، لوافح الأنوار في طبقات الأخيار، مكتبة محمد المليجي الكتبي وأخيه، مصر، 1315 هـ ج1، ص 4.

فيها غيرهم، ويحتاج فهم مراميها إلى جهد غير قليل)[1] وهي لغة تختلف كثيرا عن لغة الفقه التي تقوم على الوضوح والمباشرة.

وطبيعي ألاّ تبقى المعارف ثابتة، إذ المتتبّع لمسار التصوّف يجد أنّه قد تطوّر عمّا كان عليه، فبعد مرحلة الزهد التي كانت في القرنين الأولّين مع الحسن البصري المتوفى سنه 110هـ، الذي عرف بخوفه من النار حتى كأنّ النار لم تخلق إلا له، ثمّ رابعة العدويّة المتوفاة 185هـ، التي على العكس من ذلك تماما، حيث طبعت زهدها بطابع (الحبّ الذي يتّخذ منه الإنسان وسيلة إلى مطالعة جمال الله الأزلي)[2] إذ تعدّ أول من تغنّى بنغمات الحبّ الإلهي، شعرا ونثرا، مبيّنة إنّها لا تعبد الله خوفا من النار، ولا طمعا في الجنّة، وإنّما تعبده حبّا له، وهي حالة لم يألفها الناس من قبل.

بنهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث بدأ مصطلح الصوفيّة يقرع آذان السامع، وراح رجاله يتكلّمون عن المعاني الجديدة التي لم تكن معروفة سابقا، وكثر كلام القوم عن أهميّة الأخلاق ومكانتها، وخبايا النفس ومكنوناتها، وما ينجم عنها من سلوك، و (دخل التصوّف بعد ذلك في دور جديد هو دور المواجد، والكشف والأذواق)[3] واستمرّ إلى نهاية القرن الرابع الهجري.

يمكن تقسيم التصوّف في هذه الفترة التي غلب عليها التصوّف السلوكي إلى اتجاهين: أتجاه يتمسّك أفراده بالكتاب والسنّة، يَزِنون التصوّف بميزان الشريعة، ويركّزون على الجانب الأخلاقي.

واتجاه استسلم أصحابه (لأحوال الفناء، ونطقوا بعبارات غريبة، عرفت بالشطحيّات، وكانت لهم تصوّرات لعلاقة الإنسان بالله كالاتحاد والحلول،)[4]. يظهر النص جملة من المصطلحات الجديدة التي لم تكن منتشرة في القرنين الأوّلين، مثل الفناء، والاتحاد، والحلول، وهي مبشّرات بظهور تيار صوفيّ جديد فيما بعد في التيار الفلسفيّ.

---

1 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 17

2 المرجع نفسه، ص 87.

3 المرجع نفسه، ص 96.

4 المرجع السابق، ص 99.

أمّا الفناء فهي رحلة شعوريّة "نفسيّة" يقوم بها الصوفيّ فيعيش لحظات في ملكوت الحضرة الإلهية، فهي غيبة يغيبها المريد بقلبه، وكلّ مشاعره عن الحاضرين، وهي تأكيد على سقوط الأوصاف المذمومة والوصول بالنفس إلى الأوصاف المحمودة، وهذا يعني تخلّي الإنسان عن إرادته، وطلبه لإرادة أعلى هي الإرادة الربانيّة، وهي ما يعبّر عنها "الطوسي" في حديثة عن الفناء والبقاء بقوله: (الفناء رؤيا العبد في أفعاله لأفعاله، بقيام الله له في ذلك، والبقاء: بقاء رؤية العبد بقيام الله له في قيامه لله قبل قيامه لله بالله)[1]، فالصوفي عندما يغيب، فيما سمّاها حالة الفناء، بنفسه يكون مع الله، منقطعا عن كلّ ما يحيط به، وعندما يبقى في حالة العودة يكون مشدودا بما عاشه أثناء الغياب.

وإلى هذا أشار "القشيري" (ومن شاهد جريان القدرة فِي تصاريف الأَحْكَام يقال: فني عَن حسبان الحدثان من الخلق)[2] وهي ما يسمّونها الفناء عن "إِرَادَةِ السِّوَى" حيث لا يبقى في قلب المغيب (مراد يزاحم مراده الدينيّ الشّرعيّ النّبويّ القرآنيّ، بل يتّحد المرادان فيصير عين مراد الرّبّ هو مراد العبد، وهذا حقيقة المحبّة الخالصة، وفيها يكون الاتّحاد الصحيح، وهو الاتّحاد في المراد، لا في المريد، ولا في الإرادة)[3]. المحبّة أو العشق الإلهي هو المحرّك الذي يدفع المريد إلى هذه الغيبة، لتصير إرادة المحبوب/المعشوق هي المبتغى، حيث تتساقط الإرادة البشرية لتنمو إرادة الله، فيصبح ما يريده الرب هو نفسه ما يريده المريد. فيكون أتّحادهما في المراد الذي يريده الله ويريده المريد.

يوجد لديهم، أيضا، فناء آخر، هو فناء من (استولى عَلَيْهِ سلطان الحقيقة حَتَّى لَمْ يشهد من الأغيار لا عينا ولا أثرا ولا رسما ولا طللا يقال إنه فني عَنِ الخلق، وبقي بالحق) [4] وهو ما سمّاه المتأخّرون الفناء عن "شهود السوى" الذي هو غايتهم، وهو (غيبة أحدهم عن سوى مشهوده)[5] حيث يركّز في المشهود، المخفي عن الحضور، فينفصل عن المحيطين فإذا هو حاضر بجسده لا بشعوره، أو غائب بقلبه لا بجسده، بل إنّ هذه الغيبة تكون (عن شهوده

1 الطوسي، اللمع، تح د عبد الحليم محمود، د طه عبد الباقي سرور، دار الكتاب الحديثة مصر1960، ص 417

2 القشيري، الرسالة القشيرية تحقيق: عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص171

3 ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين، تحقيق محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي بيروت، ط1996/3، ج1، ص 466.

4 القشيري، الرسالة القشيرية، ص 171

5 ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين ص175.

ونفسه، لأنّه يغيب بمعبوده عن عبادته، وبمذكوره عن ذكره، وَبموجوده عن وجوده، وبمحبوبه عن حبّه، وبِمشهوده عن شهوده)[1] غيبة ليست فقط عن الخلق بل غيبة عن النفس أيضا. ولا يستطيع الإنسان أن يكون في هذا المقام إلا بالرياضة الشعوريّة القلبيّة حيث يتخلّى عن الصفات البشريّة الدنيويّة بمجاهدة نفسه مجاهدة شديدة.

إنّ الفناء/الذهاب/الغياب إنّما هو انفصال عن النفس والخَلْق، وهو نوع من السكر أو الاصطلام عن الواقع، يحدث بسبب المكاشفة الناجمة عن العشق الإلهي، ويكون من نتائجه نوع من الامتزاج بين العاشق والمعشوق، أو فناء العاشق في المعشوق، وهو قمّة الفناء لأنّ الفناء يكون متدرّجا إذ (الأول فناء عَن نَفْسه وصفاته ببقائه بصفات الحق، ثُمَّ فناؤه عَن صفات الحق بشهوده الحق، ثُمَّ فناؤه عَن شهود فنائه باستهلاكه فِي وجود الحق)[2] يبدأ الفناء بنوع من التخليّة لنوازع النفس الأمّارة، ثم يرتقي بتمثّل صفات الله، ثمّ يأتي فناء آخر عن طريق المران والرياضة ليحقّق المكاشفة، ثمّ ليحقّق بعد ذلك التبحّر في هذه المكاشفة. ولا يفهم من هذا الكلام أن "الفناء" من الأفعال المكتسبة، بل هو عندهم فضل من الله يهبه لمن يشاء من عباده الأتقياء.

إنّ الفناء، مهما طال، فهو حالة عابرة (لا تكون على الدوام لأَن دوامها يوجب تعطيل الجوارح عن أَداء المفروضات وعن حركتها في أمور معاشها ومعادها)[3] فالصوفيّ لا يبقى في غيابه وحالة سكره على الدوام، ولكنّه يعود إلى حالته العاديّة ليمارس بقيّة الشعائر الإيمانيّة.

تجدر الإشارة إلى أنّ سلوك الصوفيّة في حال الفناء ليس واحدا، فهو يختلف من صوفيّ إلى آخر، إذ يكون الواحد منهم على شفا جرف هار، فمن يعود إلى الحال العاديّ الذي كان عليه، دون أن يحمل معه ذلك الامتزاج الذي يكون قد حصل له، مثبتا الانفصال أو ما يسمّى الاثنينيّة بين الله والخلق، فهذا فناء لا اعتراض عليه، أمّا الفناء الذي يعود فيه صاحبه بالأحاديّة ليقول بالاتحاد، أو الحلول، أو وحدة الوجود، من دون أن يفرّق بين الله والإنسان، وهو الذي اعترض عليه علماء العقيدة والشريعة بل وحتّى بعض الصوفيّة التي اعتمدت في

---

1 المصدر نفسه، ص 175.

2 القشيري، الرسالة القشيرية ج1، ص 172.

3 أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية بيروت ص127.

2 الطوسي، اللمع، ص 552.

مرجعيّتها على الكتاب والسنّة مثل ما نجد عند "الطوسيّ" حيث يقول: (قد غلطت جماعة من البغداديّين في قولهم: إنّهم عند فنائهم عن أوصافهم، دخلوا في أوصاف الحقّ، وقد أضافوا أنفسهم، بجهلهم، إلى معنى يؤدّيهم ذلك إلى الحلول، أو إلى مقالة النصارى في المسيح عليه السلام)[1]، بحيث لم يفرّقوا بين الحقّ وأوصاف الحقّ، إذ الله لا يحل في القلوب، ولكن الإيمان به هو الذي يحلّ في القلوب. والإشكال-عند الصوفيّة-هو بعد العودة من الغيبة، إذ هل يعود الغائب إلى بشريّته، أم يبقى على الحال التي كان عليها؟ وهنا يطرح مشكل الاتحاد أو الحلول.

التصوّف شكلان مختلفان هما:

- التصوّف السلوكي المرتبط بالدين، ويسمّيه البعض: التصوّف السنّي، تطوّر عن الزهد كما فهمه المسلمون في القرنين الهجريين الأوّل والثاني حيث زهدوا في الحياة التي اعتبروها جسرا إلى الآخرة، كال " حسن البصري" مثلا، ثمّ تحوّل الزهد إلى تصوّف له رجاله الذين يدعون إليه، وبخاصّة في القرن الثالث الهجري، حيث (كانت مباحثهم الأخلاقيّة تدفعهم إلى التعمّق في دراسة النفس الانسانيّة ودقائق أحوال سلوكها)[2] من أجل الاقتراب من الله أكثر.

- التصوّف الفلسفيّ حيث مزج المتصوفة فكرهم بالفلسفة؛ (فجاءت نظرياتهم بين بين، لا هي تصوّف خالص، ولا هي فلسفة خالصة)[3] مستفيدين من شتّى المصادر الفلسفيّة غير الإسلامية وبخاصّة اليونانيّة المتمثّلة في الأفلاطونيّة الحديثة*.

ولمعرفة الفرق بين المدرستين الصوفيتين، نتعرّض بنوع من التفصيل لكلّ واحدة منهما.

1 - التصوف السلوكي

يجب أن نشير بداية إنّ التصوّف، في بعده السلوكي/ الديني، يمثّله المذكورون في رسالة القشيريّ المتوفّى سنه 465هـ وهم متصوّفة القرن الثالث والرابع الهجريين، ثم الإمام أبو حامد

---

3 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 17

3 المرجع نفسه ص 19

* هم مجموعة من الفلاسفة من أمثال (أفلوطين، (205 – 270م)، فرفرويوس (234 –305 م)، مبليخوس (ت 330م)، أبرقلس (410 – 485م)، أوغسطين (354 – 440م) وهي خليط من الأفكار والفلسفات والمعتقدات الوثنية واليهودية والنصرانية، والأساطير، وغيرها. تدعو إلى إله تفيض عنه الأشياء جميعاً بحيث لا تنفصل عنه، فيضاً لا يتحدّد بزمن أو تاريخ، ولا يتقيّد بإرادة ولا ينقطع، وهذا الفيض لا ينقص مصدره، بل يظل ّكاملاً غير منقوص...

الغزالي المتوفى سنة 505هـ، ومن جاء بعده ممّن غلب على تصوّفهم الطابع الخلقي العملي من أمثال. أحمد الرفاعي "ت 570 هـ" وعبد القادر الجيلاني "ت 651 هـ" وأبو الحسن الشاذلي "ت 656 هـ" وأبو العباس المرسى "ت 686 هـ" وابن عطاء السكندري "ت 709 هـ".

له وجود قويّ عند قدامى الشعراء الصوفيّين المسلمين، تمثّل في طلب مرحلة عاليّة من الوجد، والإغراق في حبّ إلهي، يعاني سالكه–للوصول إلى ملكوت الحضرة الإلهية–جملة من المحن والابتلاءات تستلزم صبرا عاليّا وتجلّدا مميّزا، وفقرا مُضْعِفا، ومعاناة شديدة، وضنى مُسقِما، من أجل الوصال الإلهي، حبّا وعشقا. ولذلك نجد أنّ تعريفات التصوّف لا تخرج عن كونها تجربة وجديّة، روحانيّة لها علاقة بالحضرة الإلهيّة، أو الاتّصال بالذات الربّانيّة، هياما وعشقا. فهو (محبّة الله والفناء فيه والاتحاد به كشفا وتجليّا من أجل الانتشاء بالأنوار الربّانية والتمتّع بالحضرة القدسيّة)[1] وهي حالات وجد تجعله في مصاف العاشقين لله، والهائمين في حبّه.

ولعلّ عبارة الطوسي* في تحديد التصوّف بأنّه (نشر مقام واتصال بدوام)[2] تبيّن المرحلة التي يصل إليه الصوفيّ بعد مراحل طويلة من تداول المريد، على الصفات والتي ينالها بالريّاضة المستمرّة، والعبادة المتفانيّة من ترك للحرام ابتداء بالكبائر، فالصغائر، فالمكروهات، ثم انتهاء بالشُّبَه، ليصل إلى المقام الذي قد يكون درجة عاليّة من مدرج السلوك، تؤهّله إلى الاتّصال الدائم–الذي لا رجوع بعده–بالذات الربانيّة المعشوقة.

يعرّف "ابن عجيبة"** التصوّف فيقول: (أمّا موضوعه فهو الذات العليّة لأنّه يبحث عنها باعتبار معرفتها، إمّا بالبرهان، أو بالشهود والعيان، فالأوّل للطالبين، والثاني للواصلين. وقيل موضوعه النفوس والقلوب والأرواح لأنّه يبحث عن تصفيّتها وتهذيبها وهو قريب من الأوّل لأنّ من عرف نفسه عرف ربّه وأمّا واضع هذا العلم، فهو النبيّ، صلّى الله عليه وسلّم، علّمه الله له بالوحي والإلهام، فنزل جبريل عليه السلام أوّلا بالشريعة، فلمّا تقرّرت نزل ثانيّة بالحقيقة، فخصّ بها بعضا دون بعض، وأوّل من تكلّم فيه وأظهره سيّدنا عليّ كرّم الله

---

1 جميل حمداوي، التصوف والأدب، jamilhamdaoui@yahoo.fr

* يلقّب بشيخ الصوفيّة، وكان ظاهرا في علوم الشريعة، زاهدا كبيرا. أعطي رئاسة الدراويش، وكان في صلاة التراويح يختم القرآن خمس مرات توفي في المحرم سنة 383هـ

2 الطوسي، اللمع، ص 45

** أحد علماء أهل السنة والجماعة، من أعلام التصوف السني في القرن الثاني عشر الهجري في المغرب، توفي سنة1224(1) هـ الموافق 1808(1)م بالطاعون.

وجهه)[1]، إنّ الموضوع الأساس في التصوف هو الاتصال بالذات الإلهية، ولا يمكن ذلك إلا من خلال نفس صافية، أو قلوب عاشقة، أو أرواح ساميّة، لأنّ الطريق إلى معرفة الذات الإلهية، والحرص عليها، لا يكون إلا بالبرهان، أو المشاهدة والعيان؛ والبرهان سبيله العقل، أمّا الاتصال فدربه القلب.

موضوع التصوّف، كما يذكر "ابن عجيبة"، له طريقان، نهايتهما واحدة، طريق معرفة الذات العليّة، ولا يتمّ ذلك إلا بالتهذيب النفسي، القلبي، الروحي. أو طريق ترويض الروح للارتقاء بها إلى درج عال، ليؤهّلها إلى معرفة الذات الإلهيّة، وترويض الروح هي ما سمّاها "ابن عجيبة" معرفة النفس التي توصله إلى أن يعرف ربّه. والوسيلة هنا لن تكون العقل الذي يعتمد على الحواس، في فهم النصوص الشرعيّة وبقيّة الموجودات، ولكن القلب الذي يعتمد المكاشفة، والاستبطان والبصيرة، وهي أمور يجب أن يتدرّب عليها صاحبها وهي، قطعا، ليست في متناول الجميع.

إنّ المقصود بالطالبين هم أهل النهى، الذين يستخدمون الحواس، وظواهر النصوص الشرعية، أي الشريعة في ظاهرها كما يفهمها العقل، أمّا الواصلون فهم أهل الباطن الذين لا يكتفون بظاهر النصوص، وإنّما يلجأون إلى تأويلها تأويلا آخر يظنّون أنّه هو المقصود. إذ الإنسان في نظرهم "نموذج ربّاني" زوّده الله بصفات معنويّة، ولذلك فإنّ (حقيقةَ الإنسان وسرَّه، من أسرار الله، لا يجوز أن يوضع في الكتاب على وجه التصريح، وإنّما يذكر على وجه الإشارة والتلويح)[2]، وهو ما جعلهم يؤوّلون القرآن تأويلا يتناسب مع ما يؤمنون به، إذ القرآن عندهم يشير ولا يفصح بالمباشرة.

ولأنّ الخالق لم يعتمد التصريح، بل الإشارة والتلميح، لم يكتفوا بظاهر الأشياء التي يفهمها كلّ من وظّف عقله، بل لجأوا إلى التأويل فكانت قراءتهم للقرآن قراءة تأويليّة تخالف قراءة المفسّرين له، مفرّقين بين التفسير وبين التأويل إذ الأوّل (القطع على أنّ المراد باللفظ كذا فإن قام دليل مقطوع به على المراد يكون تفسيرا صحيحا مستحسنا، وإن قطع على المراد، لا بدليل مقطوع به، فهو تفسير بالرّأي، وهو حرام؛ لأنّه شهادة على اللّه تعالى بما لا يأمن أن يكون

1 ابن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، كتاب إلكتروني، ص 4/3

2 أدونيس، الصوفيّة والسريالية، دار الساقي، ص 21

كذبا)[1] فالتفسير، لغةً، هو البيان لأنّه مأخوذ من الفسر. ولذلك سمّوه القطع، لأنّ فيه الاتفاق، لأنّ المعنى فيه قد ظهر ووضح، ولذلك قالوا: التفسير ما يتعلق بالرواية، أي (الإخبار عن شأن من نزّل فيه وعن سبب نزوله وذلك علم الصحابة -رضي اللّه عنهم -؛ لِأَنّهم شهدوا ذلك فهم يقولون فيه بالعلم)[2]، فالتفسير يقوم على الشرح والإيضاح للكلام، باعتماد المعنى المقبول، والعبارة الدالّة، وهو عند المتصوّفة علم العامّة التي لا يرقى صاحبه إلى الخاصّة.

أمّا التأويل ويطلقون عليه أيضا "التفسير الإشاري"، وهو كما بيّنه صاحب كشف الأسرار(بيان عاقبة الاحتمال بالرّأي دون القطع)[3]، فهو فهم، أو قراءة على وجه الاحتمال لا القطع، فإذا كان التفسير يقف عند حدود الألفاظ ومعناها الظاهريّ القاموسيّ، فإنّ التأويل الصوفيّ (يعتمد على استبطان خفايا الألفاظ... ينظر إلى اللفظة القرآنية على أنها ذات جوهر يدقّ على الفهم العاديّ، وأهل التجريد وحدهم هم الذين يتاح لهم- بفضل من الله- العلم الذي يكشفون به عن هذا الجوهر)[4]وأهل التجريد المقصودون، هم الذين لا يعتمدون المنطق والظاهر من الشيء، وإنّما يعتمدون طريق القلب والنظرة الباطنيّة الخفيّة التي لا يدرجها إلا من تدرّب عليها، وهم المتصوّفون، ولذلك قال الألوسي* التأويل (إشارة قدسية ومعارف سبحانية تنكشف من سجف العبارات للسالكين وتنهل من سحب الغيب على قلوب العارفين)[5] إنّه علم الإشارة القدسية، والمعارف السبحانيّة التي تقوم على تنزيه الله. والإشارة، الموصوفة بالقدسية، إشارة ربّانيّة يتدرّج فيها صاحبها في مدرج السالكين لتصفو نفسه وترقّ، وكلّما صفت وتخلّصت من شوائب الدنيا واهتماماتها انكشفت لها المعارف القلبيّة، وهتكت الأستار التي تخفي عنها الحقائق الإيمانيّة. فالإشارة القدسيّة، قد تكون من المتكلّم، صاحب الخطاب الذي تحمل رسالته مستويات مختلفة، أعلاها لغة الإشارة، التي تقوم على غير المباشرة. أمّا المعارف السبحانيّة فتكون من السامع أو القارئ، الذي لا يكتفي بظاهر القول،

---

1 عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، دار الكتاب الإسلامي، ج(1) ص 45.

2 المرجع نفسه، ص 45.

3 المرجع نفسه، ص 45.

4 القشيري، لطائف الإشارات (تفسير القشيري)، تح إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط 3، ص 22

* الألوسي، (1803 -1854م)، مفسر، ومحدث، وفقيه، وأديب، وشاعر، مجتهد، تقلد الإفتاء ببلده، كما تصدّر للتدريس حيث قصد إليه العلماء والفقهاء من سائر أقطار المعمورة.

5 الألوسي، روح المعاني، تح علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية – بيروت، ط(1) ص 6

إنّما ينفذ ببصيرته إلى أعماق الخطاب ليزيح الأغلفة التي تحجب الصَّدَفة التي لا يمكن الوصول إليها إلا بالنظرة الثاقبة التي يرتقي بها صاحبها إلى (عالم الملكوت الذي منه تستنزل أرواح المعاني)[1]، ولذلك فهم لا يكتفون بالقراءة السطحيّة للقرآن إنّما يقرؤونه على أنّه خطاب إشاري لا خطاب مباشر.

هذه المعارف السبحانيّة إنّما تنكشف من "سجف العبارات للسالكين" والسجف هو الستر أو الحجاب، فالعبارة كأنّها ستار يخفي المعنى ويغطيه، حيث لا يصل إلى المعنى المستور المخفي إلا ذوو القلوب العارفة التي تنهل من سحب الغيب.

ومن ذلك، ما نجده في قراءة "أبي حامد الغزالي" لآيات سورة النور: (الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنّها كوكب درّي يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقيّة ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور، يهدي الله لنوره ن يشاء ويضرب الله الأمثال للناس، والله بكلّ شيء عليم)[2]، وقبل أن يؤوّل "أبو حامد" هذه الآية، يتحدّث عن مراتب الروح فيجعلها خمس مراتب، أمّا الأربع الأولى فهي عاديّة، وهي للجميع، تتمثّل في: الروح الحسّاس، والروح الخياليّ، الروح العقليّ، والروح الفكريّ أو النظريّ، أمّا الخامسة فهي خاصّة، ولا يتمّ الوصول إليها إلاّ عن طريق المران والدربة، وهي ما يسمّيها الروح القدسيّ أو النبويّ. وعن طريق الروح الحسّاس تدرك المحسوسات، وبالروح الخياليّ يتمّ تخزين ما تورده المحسوسات، وبالروح العقلي تدرك المعاني المجردة، وبالروح الفكري يتمّ الربط بين الأفكار والمقدّمات والنتائج، وأما الروح القدسيّ أو النبويّ ففيه تتجلّى الغيبيّات، وهو خاصّ بالأنبياء والأولياء. ف "الغزالي" يتدرّج مع الإنسان، منذ صرخته الأولى، عندما تنفتح عيناه على النور، ويصطدم غشاء أذنه بالأصوات، حيث يبدأ في استخدام حوّاسه، ويتدرّج في استخدام حوّاسه حتّى يصل بعد ذلك إلى مراتب أخرى عاليّة، هي مرتبة البصيرة التي لا يصل إليها إلا أهلها.

يقابل "أبو حامد" بين هذه المراتب، وبين ما ذكرته آية النور: المشكاة، المصباح، الزجاجة، الشجرة، والزيت؛ فيقابل بين الروح الحسّاس وبين المشكاة (لأنّ أنواره تنفذ من خلال ثقوب

1 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 65

2 سورة النور الآية 35

الحواس كما ينفذ النور من المشكاة)[1] ذلك أنّ "أبا حامد" يقابل بين عالميّن؛ عالم الشهادة الذي هو العالم السفلي، أو عالم المحسوسات الذي يتحرّك من خلاله الإنسان مستخدما عقله وحوّاسه، وبين عالم الملكوت الذي (هو العالم العلويّ الذي تسكنه الملائكة وتعرج إليه نفوس السالكين، وهو عالم الغيب الذي يعتبر عالم الشهادة أثراً من آثاره وظلاّ له ومسبّباً عنه. وهو عالم مشحون بالأنوار)[2] ثمّ يوازي بين مرتبة الخيال وبين الزجاجة لأنّ (كلاّ منهما من أصل كثيف ولكنّه قابل للتصفيّة والترقيق والتهذيب؛ ولأنّ الخيال يضبط المعارف العقليّة بحيث لا تضطرب ولا تنتشر على غير هدى، كما تضبط الزجاجة نور المصباح وتحفظه من الانطفاء بالرياح وغيرها)[3] ثم يوازي بين العقل والمصباح لأنّ الروح العقليّ (مركز الإشعاع العقليّ، كما أنّ المصباح مركز الإشعاع النورانيّ الحسيّ)[4]، أما الروح الفكريّ فيوازي الشجرة لأنّ (الحياة الفكرية بمثابة الشجرة متعدّدة الأغصان كثيرة الثمر، تنمو كلّها من أصل واحد هو بمثابة الجذر من الشجرة)[5]. أمّا الزيت في الآية فيوازيها بالروح القدسيّ النبويّ لأنّ (الزيت الذي بلغ من الصفاء مبلغاً يجعله يكاد يضيء ولو لم تمسسه نار، فكذلك نفوس بعض الأنبياء والأولياء قد بلغت من الصفاء مبلغاً بحيث تستغني عن مدد علميّ خارجيّ يأتيها بواسطة الملائكة أو غيرهم)[6]. نلمس في هذه النصوص الأثر الفلسفيّ الناجم عن قراءات الفلسفة اليونانية واضحا في تفكير "أبي حامد".

وعندما نقارن بين تأويل "أبي حامد" وبين أي تفسير آخر للآية نجد أنّ غيره لا يقف إلا على المعنى الظاهر للآية، كما هو الشأن عند "القرطبي" حيث يقول في تفسير الآية نفسها: (والمشكاة: الكوة في الحائط غير النافذة... وهي أجمع للضّوء، والمصباح فيها أكثر إنارة منه في غيرها، وأصلها الوعاء يجعل فيه الشيء)[7] وعلّق على علاقة المصباح بالزجاجة: (وقال" فِي زجاجة" لأنّه جسم شفّاف، والمصباح فيه أنور منه في غير الزّجاج. والمصباح: الفتيل بناره أي

---

1 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، ص 21.

2 المصدر نفسه، ص 13.

3 المصدر نفسه، ص12.

4 المصدر نفسه، ص 12.

5 المصدر نفسه، ص 12.

6 المصدر نفسه، ص 12

7 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط 2 /1964 ج12 ص 258

فِي الإنارة والضّوْءِ. وذلك يحتمل معنيين: إمّا أَن يريد أَنّها كالمصباح كذلك، وإمّا أَن يريد أَنّها في نفسها لصفائها وجودة جوهرها كذلك)[1]. فالقرطبيّ لا يذهب بعيدا في تفسير الآية، كما فعل "أبو حامد" وغيره من رجال الصوفيّة. أمّا "فخر الدين الرازي"[2] وهو من دعاة الفكر، حيث يرى في استعمال القرآن للمشكاة، والمصباح، والزجاجة، والشجرة، والزيت إنّما اعتمد التشبيه، فجاء في حديثه عن ذلك أنّ (هداية اللّه تعالى قد بلغت في الظّهور والجلاء إلى أقصى الغايات، وصارت في ذلك بمنزلة الْمشكاة الّتي تكون فيها زجاجة صافية. وفِي الزّجاجة مصباح يتّقد بزيت بلغ النّهاية في الصّفاء... فإذا اجتمعت هذه الْأمور الْأربعة وتعاونت صار ذلك الضّوء خالصا كاملا فيصلح أنْ يجعل مثلا لهداية اللّه تعالى)[3]، والحاصل أنّ المفسّرين نظروا إلى الألفاظ ومعانيها، فاعتمدوا السبيل الذي يوصلهم إلى فهم الآيات، أمّا الصوفيّة فقد اعتمدوا التأويل الذي يجعلهم ينفذون إلى أعماق النصّ، لأنّهم يؤمنون بأنّ القرآن لا يعتمد التصريح بل لغة الإشارة والتلميح.

ولذلك، كان المقصود بلفظ الإشارة، عند الإمام الألوسي-بلغة المعاصرين-الرمز، حيث إنّ الرمز أيضا مستوى أعلى من الخطاب، يعلو فيه صاحبه على المباشرة، التي تجعل النصّ مغلقا، ولا ينفتح على القراءات المتنوّعة التي تثري النصّ وتجعله طيّعا يسير مع المستقبل من دون أن يفقد جماليّاته.

إنّ من يقرأ "لطائف الإشارات" للإمام "القشيري" يجد الكثير من مثل هذه الإشارات التي يسمّيها المتصوّفة بالفتوحات، إذ هو فتح يفتحه الله على أحدهم، كما هو الشأن في تأويل قوله تعالى في سورة البقرة (وإذ قال إبراهيم رب أرني كيف تحي الموتى، قال أو لم تومن قلى بلى ولكن ليطمئنّ قلبي، قال فخذ أربعة من الطير فصرهنّ إليك، ثم اجعل على كلّ جبل منهنّ جزءا ثمّ ادعهن يأتينك سعيا، واعلم أنّ الله عزيز حكيم)[4]. وقبل أن نقف على تأويله لهذه الآية، يجب أن نشير إلى مراتب المعرفة عنده، إذ نجدها تقوم على ثلاث درجات؛

---

[1] المصدر نفسه، ص 258

[2] عالم موسوعي امتدت بحوثه ودراساته ومؤلفاته من العلوم الإنسانية اللغوية والعقلية إلى العلوم البحتة في: الفيزياء، الرياضيات، الطب، الفلك. كان قائما لنصرة الأشاعرة، ويرد على الفلاسفة والمعتزلة، وكان إذا ركب يمشى حوله ثلاث مئة تلميذ من الفقهاء، ولقب بشيخ الإسلام، ت 606 هـ

[3] فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط3/ 1420 هـ، ج23 ص 386.

4 سورة البقرة الآية 259

المعرفة العقلية، والمعرفة القلبية، والمعرفة الكشفيّة، وإذا كانت العقليّة تقوم على البرهان، أو ما يسمّيه "علم اليقين"، والقلبيّة ترتكز على البيان أو ما يسمّيه "عين اليقين"، فإنّ المعرفة الكشفيّة تقوم على العرفان، أو ما يسمّيه "حقّ اليقين" إذ (علم اليقين كالنجوم يطلع عليها بدرُ عينِ اليقين، ولكن كلّ الأنوار تتبدّد أمام شمس حق اليقين)[1]. فإبراهيم عليه السلام وهو من أولي العزم قد حصل له" عين اليقين"، وطَلَبًا في زيادة اليقين، فقد حرص على أن يصل إلى حقّ اليقين من خلال حياة القلب واطمئنانه، وللوصول إلى ذلك، لا بدّ من ذبح طيور أربعة، ومع أن القرآن لم يشر إليها فإنّ "القشيري" قد ذكرها، فإذا هي الطاووس، والغراب والديك والبطّ، ولم يكن اختياره لها إلا لأنّها ترمز إلى ما يريده الإنسان في الحياة فالطاووس الذي يرمز إلى الجمال (والإشارة إلى ذبحه تعنى زينة الدنيا، وزهرتها، والغراب لحرصه، والديك لمشيته، والبط لطلبه لرزقه)[2]، إذ مهما اختُلِف في معنى "الصرّ" فإنّه في النهاية يؤدّي إلى الإزهاق، فصرّ الطاووس إشارة إلى منع النفس عما تريده من زينة الحياة الدنيا، وصرّ الغراب إشارة إلى حرص الإنسان في هذه الدنيا، إذ كثيرا ما يحرص الغراب على الحياة، وصرّ الديك إشارة إلى العجب والاختيال في الانسان، أمّا صرّ البطّ فهو إشارة إلى حرص الإنسان على طلب الرزق الذي قد يدوس الآخرين من أجله، من غير أن يكترث.

ثمّ يعلّق "القشيري" على ذلك فيرى أنّ العبرة من ذلك أنّ (حياة القلب لا تكون إلاّ بذبح هذه الأشياء، يعني النفس، فمن لم يذبح نفسه بالمجاهدات لم يُحي قلبه بالله)[3]. فحياة القلب لا تكون إلاّ بالتخلّص من الران الذي يغلّف القلب. فتقطيع هذه الطيور إذاً إشارة إلى كبح رغبات النفس بالمجاهدة لأنّ ما (كان مذبوحا بيد صاحب الخلّة، مقطّعا مفرّقا بيده، فإذا ناداه استجاب له كلّ جزء مفرّق...كذلك الذي فرّقه الحق وشتّته فإذا ناداه استجاب: ولو أنّ فوقى تربة ودعوتني... لأجبت صوتك، والعظام رفات)[4]*

---

1 القشيري، لطائف الإشارات، ص 202

2 المصدر السابق، ص 202.

3 المصدر نفسه، ص 202.

4 المصدر نفسه، ص 202.

* البيت لبشّار بن برد، من قصيدة مطلعها

مِنَ أَبي هِشامٍ يا رِحالُ قَصيدَةٌ تَبكي لَها الفِتيانُ وَالفَتَياتُ

وقد رأى "القشيري" في إنهاء الآية بقوله، (وَاعْلَمَ اَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ) إشارة من الله إلى إبراهيم عليه السلام، الذي طلب رؤية الحقّ سبحانه وتعالى بالرمز والإشارة في قوله: (رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِ الْمَوْتَىٰ) فمُنِع منها بالإشارة بقوله: (وَاعْلَمَ اَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ).

يجب أن نشير إلى أنّ الصوفيّة الذين ولعوا بالتأويل أكّدوا صراحة أنّ تأويلهم لا يعني رفض تفسير الآخرين، كما أنهم لم يلغوا المعنى الظاهري المستمدّ من فهم اللغة ودلالاتها. ولكن شغفهم بالمعرفة الكشفيّة جعلهم يعرضون عمّا هو ظاهر للناس، ويبحثون فيما هو خفيّ، بل رأوا في ذلك هبة ربّانيّة لا تفتح إلا للعلماء الراسخين حيث (خصّ الله بالاطلاع عليه، من شاء من عباده)[1] وهي فكرة تجدها عند كثير من الصوفيّة عندما فرّقوا بين ما هو ظاهر، وبين ما هو باطن.

من الآيات التي وجدوا فيها ما هو ظاهر للقارئ، وما هو خفيّ لا يدركه إلا من فتح الله عليه قوله تعالى: تتجافى جنوبهم عن المضاجع يدعون ربّهم خوفا وطمعا وممّا رزقناهم ينفقون)[2] إذ للآية ظاهر وباطن، فالقراءة الظاهريّة تتحدّث عن ترك (الفراش قياما بحقّ العبادة والجهد والتهجد)[3]، فهؤلاء إنّما يتركون فراشهم في الجزء الأخير من الليل يتبتّلون إلى الله، يتضرعّون بأكفّ الدعاء أن يكفّر سيّئاتهم، أي أنّ الآية في ظاهرها تدعو إلى التهجّد، أمّا القراءة الباطنيّة فهي تتحدّث عن تباعد (قلوبهم عن مضاجعات الأحوال، ورؤية قدر النفس وتوّهم المقام–فإنّ ذلك بجملته حجاب عن الحقيقة، وهو للعبد سمّ قاتل–فلا يساكنون أعمالهم ولا يلاحظون أحوالهم. ويفارقون مألفهم، ويهجرون في الله معارفهم)[4]، أي أنّ الصوفيّ لا يرى في الآية ترك الفراش والقيام للعبادة فقط، ولكن يرى في "المضاجع" كلّ الحالات التي ينشغل فيها العبد عن ربّه، والتي هي أحجبة عن الحضرة الألهية. ف "القشيري" لا يكتفي بظاهر الآيات ولكنّه يستبطن أعماقها بقلبه ليرى ما لا يراه المعتمد على حوّاسه وعقله.

انظر ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر بن عاشور ج2، تعليق محمد رفعت فتح الله، محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص 35.

1 ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي بيروت، ص200.

2 سورة السجدة الآية (61)

3 القشيري، لطائف الإشارات، ج3، ص142.

4 المصدر نفسه، ص 142

يرى "القشيري" في قوله تعالى أيضا (خَرُّوا سُجَّداً)[1] ظاهرا وباطنا فيقول: (سجدوا بظواهرهم في المحراب، وفي سرائرهم على تراب الخضوع، وبساط الخشوع، بنعت الذبول وحكم الخمود)[2]. هكذا يؤوّل الصوفيّة الآيات القرآنيّة، إذ لكلّ آية ظاهر وباطن، فالظاهر يناسب الشريعة، والباطن يناسب الحقيقة؛ ومرجعيّتهم في ذلك أنّ جبريل نزل مرّتين*؛ مرّة بالشريعة التي التزم بها الفقهاء، وبها يحكمون على الخلق والبشر، ومرّة ثانيّة بالحقيقة، وبها تمسّكت الصوفيّة، وأوّلت النصوص، طالبين القرب من الله والعيش في حضرته، ومن هذا المنطلق كانت قصائدهم التي ظاهرها غزل مادّي، باطنها عشق وهيام في الذات الإلهيّة، كما هو الشأن عند ابن الفارض وابن عربي وغيرهما.

صحيح أنّ رأيهم هذا لم يلق القبول عند علماء الشريعة؛ حيث رفض ابن تيميّة وتلميذه ابن القيم آراءهم، إذ رأى الأوّل أنّ الصوفيّة إمّا يحرّفون القول في الكتاب والسنّة (عن مواضعه، وإمّا أن يعرضوا عنه بالكليّة، فلا يتدبّرونه ولا يعقلونه، بل يقولون: نفوّض معناه إلى الله، مع اعتقادهم نقيض مدلوله)[3] فهم وإن كانوا مستمسكين (بما اختاروا بهواهم من الدين في أداء الفرائض المشهورة، واجتناب المحرّمات المشهورة، لكن يضلّون بترك ما أمروا به من الأسباب التي هي عبادةٌ، ظانّين أنّ العارف إذا شهد القدر أعرض عن ذلك، مثل من يجعل التوكّل منهم والدعاء ونحو ذلك من مقامات العامّة دون الخاصّة، بناء على من شهد القدر علم أنّ ما قُدّر سيكون، فلا حاجة لذلك. وهذا ضلال مبين وغلط عظيم)[4]. يحكم "ابن تيمية" على الجماعة هذه، مع أدائها الفرائض المشهورة، واجتنابها المحرّمات المشهورة، بالضلالة والغلط، لأنّها تتّبع الظنّ، وما تهوى الأنفس، ولذلك فهي تميل إلى (سماع الشعر والأصوات التي تهيّج المحبّة المطلقة التي لا تختصّ بأهل الإيمان، بل يشترك فيها محبّ الرحمن، ومحبّ الأوثان، ومحبّ الصلبان، ومحبّ الأوطان، ومحبّ الإخوان، ومحبّ المردان، ومحبّ النسوان)[5] فهو يرى أنّ الصوفيّة إنّما تعبد الله بغير ما أمر الشرع، وهي في هذا مخالفة لما كان عليه سلف الأمّة.

---

1 سورة السجدة الآية 14

2 القشيري، لطائف الإشارات، ج3، ص142.

* انظر نصّ ابن عجيبة السابق ص 40

3 ابن تيمية، العبوديّة، تحقيق: علي حسد عبد الحميد، دار الأصالة الإسماعيلية، ط 3 /1999، ص 47

4 المصدر نفسه، ص 50.

5 المصدر نفسه، ص 49

لم يؤثّر رأي "ابن تيمية" هذا، ولا آراء غيره من أمثال "ابن القيم الجوزي" بكتابه "تلبيس إبليس" في الحركة الصوفيّة السلوكيّة، بل إنّ منهم من جمع بين علم الباطن وعلم الظاهر، أو بين التصوّف والفقه، فيما يسمونهم بأصحاب "التصوف السنّي" والذين جمعهم القشيري فيما سمّاه الرسالة القشيرية، كما أنّ أبا حامد الغزالي لم يجد أيّ تعارض بين التصوّف والفقه، وهو يرى أنّ التصوف في مقابل علم الكلام، والباطنية، وليس في مقابل الفقهاء، ولذلك قال الجنيد: (طريقنا هذا مقيّد بالكتاب والسنة)[1]. ومنهم من عدّ نفسه من الخاصّة التي تجد في النصوص الشرعيّة ما لا تجده العامّة من الناس، الذين يأخذون علمهم من الأوراق، وهم لا يولون اهتماما كبيرا لما يسمونه "علم الأوراق"، وهو العلم الذين يحصل عليه صاحبه بالقراءة، ولكنّهم يعتمدون على ما يسمّونه "علم الأذواق" ولأجل ذلك ينصحون لمرتقي سلّم السالكين ويرغب أن يتّسع لديه علم الأذواق فيقولون: (اقطع عنك مادّة الأوراق، فما دمت متّكلاً على كتر غيرك لا تحفر على كترك أبداً، فاقطع عنك المادّة وافتقر إلى الله تفض عليك المواهب من الله)[2]، يدعو "ابن عجيبة" من خلال هذا النصّ إلى أن يعتمد الإنسان على نفسه في طلب الصفاء والارتقاء في عالم الحضرة، وألا يعتمد على ما قام به الآخرون بقراءة أعمالهم وتجاربهم، وهو ما سماه "مادّة الأوراق"، فمثل من يفعل ذلك كمثل من يعتمد على كنز غيره ولا يحفر لنفسه ليجد كنزه، وفقره إلى الله هو الذي يفضي عليه خيراته، وكما أنّ الفقر والمسكنة موجب للصدقات مصداقا لقوله تعالى (أنّ الصدقات للفقراء والمساكين)[3] فكذلك الفقر إلى الله، يفيض المواهب على السالك؛ ومن ذلك ما قاله أحد الشيوخ لتلميذ له–حين تأخر عنه الفتح فرصده فوجده يطالع رسالة القشيري–(أطرِح كتابك وأحفِر في أرض نفسك يخرج لك ينبوع، وإلا فاذهب عني)[4] إذ الأمر عندهم ليس بالعلم والقراءة، ولكن بالافتقار إلى الله، والهيام في عشقه.

2 – التصوّف الفلسفيّ

1 علي جمعة محمد، وقال الإمام، المبادئ العُظمى، الوابل الصيب للإنتاج والتوزيع والنشر، مصر، ط1/ 2010م ص 1996

[2] ابن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، ص 56

[3] سورة التوبة الآية 60

[4] ابن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، ص 56

أمّا التصوّف الفلسفيّ في الإسلام–والذي هو قريب من النظرة الغربية للتصوّف–فهو مرتبط بمؤثّرات ثقافيّة أخرى خارجيّة كالمسيحيّة، واليهوديّة، والفارسيّة، بل وحتّى البوذية، والتي تبتعد عن التصوف الذي يقوم على الكتاب والسنّة، إذ يرى بعض المفكّرين أنّ (كلّ نظرة في الحياة والعالم ترضي الفكر، هي تصوّف) [1]، وهذا التصوّف ليس جديدا على الثقافة الإسلامية بل قديم تمتدّ جذوره إلى قرون خلت، إذ بدا واضحا في القرنين السادس والسابع الهجريين؛ حيث كان (يعمد أصحابه إلى مزج أذواقهم الصوفيّة بأنظارهم العقليّة، مستخدمين في التعبير عنه مصطلحا فلسفيّا استمدّوه من مصادر متعدّدة)[2]، وعلى الرغم من أنّ هذه المصادر لم تكن إسلاميّة، إلاّ أنّ المتصوّفة الذين تمثّلوها، حافظوا على عقيدتهم الإسلاميّة وحاولوا الملاءمة بين مصطلحاتها وبين ما في عقيدتهم من مصطلحات إسلاميّة، وأهم ما يميّز هذا التصوّف أنّه (تصوف غامض، ذو لغة اصطلاحيّة خاصّة، ويحتاج فهم مسائله إلى جهد غير عاديّ، ولا يمكن اعتباره فلسفة، حيث إنّه قائم على الذوق، كما لا يمكن اعتباره تصوّفا خالصا، لأنّه يختلف عن التصوّف الخالص في أنّه معبّر عنه بلغة فلسفيّة، وينحو إلى وضع مذاهب في الوجود أساسا، فهو إذن بين بين)[3]، فالتصوف الفلسفيّ يختلف عن التصوّف السلوكي في أنّه امتزج بالفلسفة اليونانيّة، والفلسفة الهرمسية*، والفلسفة الشرقية؛ الفارسية منها والهندية، وتأثّر أصحابه بالفكر الإسماعيلي والباطني الشيعيين وغيرهما من غلاة الشيعة*، وبرسائل إخوان الصفا، إضافة، طبعا، إلى الفلسفة الإسلاميّة ككتابات "الفارابي" و"ابن سينا" وغيرهما إلى جانب (علمهم الواسع بالعلوم الشرعية من فقه وكلام وحديث وتفسير)[4]. وجدير بالذكر أنّ هذه الثقافة الموسوعيّة، ذات المشارب المتنوّعة، التي اختلط فيها الحابل بالنابل، قد

---

[1] ألبرت أشفيتسر، فلسفة الحضارة، تر عبد الرحمن بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامّة، ص369

[2] أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 187

3 المرجع نفسه ص 187

* تنسب إلى هرمس الذي يعتقد أنّه إدريس النبي أو أخنوخ، شخصيته مختلف فيها، وهو عند المسلمين مؤسّس العلوم والفلسفة خصوصا الطب والفلسفة والكيمياء، والفلك والتنجيم.

* يقارن ابن خلدون بين الصوفيّة المتفلسفين والإسماعيليّة من الشيعة القائلين بالحلول وإلهيّة الأئمة، ويرى أنّ وجه الشبه بين الفريقين ظاهر، خصوصا في مسألة القول بالقطب الذي هو رأس العارفين عندهم، والإبدال، فهذا في رأيه مشابه لما يقوله الإسماعيليّة في الإمام والنقباء، وكذلك لباس خرقة التصوّف الذي يجعله أولئك الصوفيّة أصلا لطريقهم، والمرفوع عندهم إلى الإمام عليّ، فهذا في رأيه أيضا أثر من آثار التشيّع. (انظر أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 192)

4 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 188.

عرّضتهم لنقد شديد، بل لرفض كلّي، من قبل علماء الشريعة الذين عدّوا ثقافتهم هذه بعيدة عن التصور الإسلاميّ الصافي، والتي خالفت مصادره الأصليّة؛ المتمثّلة في الكتاب والسنّة. مع العلم أنّ الموضوعات التي تطرّق إليها التصوّف الفلسفيّ هي امتداد للموضوعات التي كانت في التصوّف السلوكي.

لم يمارس الشاعر المعاصر التصوّف كما مارسه القدامى الذين هاموا في حبّ الله، وعاشوا طالبين قربه ووصاله، فهم لم يسعوا إلى (التصوّف العملي، أو كفلسفة، يتوحّد فيها المتصوّف مع المطلق، ويتّصل به اتّصالا مباشرا يتمّ بالصفاء؛ صفاء المعاملة مع الله)[1]، ولكنّ التصوف- عندهم-تراث يقرؤونه سواء أكان هذا التراث غربيا أم إسلاميّا، وقد اعترف بعض الشعراء بذلك مثل ما ذكر الشاعر عفيفي مطر حيث قال: (ليس بين الشعراء من قال إنّ تجربته الشعريّة نتاج انضوائه تحت علم "طريقة" أو تعبير عن سلوك طريقة)[2]. فالتصوف عندهم ثقافة يطّلع عليها الفنّان لتكون إحدى مصادره الإبداعيّة.

يجب أن نشير إلى أنّ التصوّف يختلف عن المثاليّة، في أنّه لا يبحث في أسبقيّة الجوهر الروحيّ على الجوهر الماديّ، ولا أسبقيّة الفكر عن الطبيعة، ولكنّه-وبخاصّة الإسلامي- يبحث في طريق الوصول إلى الحقيقة، إذ المثاليّة تعتمد العقل في الوصول إلى الحقيقة، وأنّ المدركات التي نجده ما هي إلا امتداد لعقولنا، بينما الصوفيّة ترى أنّ العقل لا يمكنه أن يوصلنا إلى الحقيقة الكبرى "حقيقة الله" والطريقة الوحيدة لذلك هي القلب من خلال قهر النفس وتحميلها على ما لا تريد.

1 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1999/1، ص 9.
2 المرجع نفسه، ص 9.

الفصل الأول:

بين شعر الحداثة وحداثة الفكر

حداثة الشكل الجديد

الوزن والقافيّة

أنواع القافيّة

مجلّة شعر الحداثة

الحداثة الشعريّة والإلحاد

يوسف الخال والحداثة

حداثة الشعر وحداثة الفكر

الحداثة وقصيدة النثر

الحداثة عند غير الشعراء

التراث والدين

ارتبط الشعر بالإنسان، حتى أضحى ظاهرة إنسانيّة يصعب أن تكون الحياة بدونها، بالشعر عبّر الإنسان عن مشاعره وأحلامه، وبه خاطب محبّيه، وواجه خصومه. كما أنّ لكل أمّة شعرها الذي تشكّل نتيجة لظروف بيئتها، ووفقا لرؤيتها الجماليّة للأشياء، واستنادا لثقافتها التي تشكّل حياتها.

عرف العرب-كغيرهم من الشعوب-الشعر، فكان ديوانهم الذي سجّلوا فيه حياتهم، وأرّخوا فيه لماضيهم وسجّلوا من خلاله حاضرهم، معتمدين عمودا شعريا، لا يكون الشاعر شاعرا، إذا انحرف عنه، أو طلب قالبا غيره، واستمرّ ذلك إلى العصر الحديث على الرغم من الصيحات التي كانت تحاول التغيير في الشكل الظاهري للقصيدة العربيّة، كالموشحات الأندلسيّة، والمزدوج، والمشطّر وتوزيعاته الأخرى كالمربع والمخمس والمسمّط، والبند...

لم تكن ثورة التجديد-التي قادها "بشار بن برد"، ثم "أبو نواس"، ثم "أبو تمّام"-في شكل القصيدة وبنيتها الإيقاعيّة الموسيقيّة، بقدر ما كانت رفضا لهيمنة لغة قديمة، وأسلوب تعبيريّ جاهليّ، وثقافة بدويّة باليّة، أبطالها الأطلال الدارسة، وبعر الأرام، والناقة، وحمار الوحش. فكان أن ظهر مذهب البديع الذي نسب إلى الشعراء السابقين ومنهم "مسلم بن الوليد" تحت تأثير النزعة الشعوبيّة. لاسيّما أنّ الشعراء المذكورين غير عرب بما فيهم أبو تمام الذي اختُلِف في عروبته حيث إن (هناك من كانوا يرونه غير عربي)[1]. واستمرّت المحاولات إلى أن تغيّر شكل القصيدة، متأثّرا بالانفتاح على الغير، فكان أن ظهر الشعر المرسل، والشعر الحرّ، وازداد التأثر بحداثة الغرب فكان الشعر المنثور، ومعه قصيدة النثر.

حداثة الشكل الجديد للقصيدة

ظلّ عمود الشعر مهيمنا إلى القرن العشرين، ثم ظهر الحداثيّون متّكئين على ثقافة وفكر لم يكونا سائدين في البلاد العربيّة، فاتخذوا موقفا من التراث بدا في ذلك الوقت أنه معارض له، إذ قاموا بمحاولات كانت متأثّرة بما سبقها من محاولات عربيّة، في المهجر أو في مصر، وبما قام به شعراء الغرب الذين ثاروا-هم أيضا-على شعرهم القديم. فكان ميلاد القصيدة الحديثة

1 عبد القادر القط، مفهوم الشعر عند العرب تر عبد الحميد القط، دار المعارف ص 5.

في العراق[1]. وإن كان بعض الدارسين أشار إلى أنّ هناك محاولات سبقت محاولات "نازك الملائكة"، و"بدر السياب" كدراسة عبد الله الطنطاوي في مقاله "مع رواد شعر التفعيلة" الذي نشره في مجلّة الآداب بتاريخ 1969 والذي أثبت فيه الريادة للشاعر الحضرمي المتمصّر "علي أحمد باكثير"، وهو ما أكّده "عبد المعطي حجازي" عندما أشار إلى أنّ الباحثين أهملوا دور مصر في حركة الشعر الحرّ، بل سرقوا دورها (لأنّ بعضهم يتناساه ويتجاوزه عامداً متعمداً)[2]، ويذكر مع أحمد باكثير*، زكي أبو شادي، ولويس عوض، وعبد الرحمن الشرقاوي، غير أنّ رأي عبد المعطي لم يكن موضوعيّا، وإنّما رأي فيه نوع من التعصّب لبلده، لأنّ من ذكرهم-إذا استثنينا "علي أحمد باكثير" وهو حضرمي- لم تكن تجاربهم معروفة على نطاق واسع، ولا مؤثرة في مسيرة حركة الشعر العربيّ المعاصر.

انحصرت دراسات النقاد في الصراع بين شكل القصيدة العموديّة والقصيدة الحديثة، فكان أن نشأت (معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة، لا تمسّ جوهر القضيّة في شيء، وإنّما هي تعبّر في أقصى صورها عن موقف شخصيّ صرف لفئات المتحاورين)[3]، غير أنّ الرافضين بدأوا ينحسرون، وظهر أنّ خوفهم على التراث وعلى شكل القصيدة كان وهما لا مبرّر له، وراحت القصيدة الحرّة-كما سمّتها نازك الملائكة-تشقّ طريقها، والتفّ حولها القراء وتكاثروا حتّى صارت مكوّنا ثقافيّا، ورافدا جماليا للشعراء الشباب الذين أبدعوا قصائد في مستوى القصائد العموديّة. وثبت للأذهان أنّ شكل القصيدة ليس هو روح التراث وإن ارتبط به، وأنّ القصيدة الحداثية لم تُعادِ العموديّة وإن اختلفت معها في الشكل، بل كانت امتدادا لها، ونتيجة تراكم قراءات متنوّعة لشعرائها.

يؤكّد ذلك، ما حدث بعد كتابة قصيدة "الكوليرا" حيث سجلت "نازك الملائكة" في مذكّراتها النقاش الذي فرضته قصيدتها الجديدة، تقول: (تدخل نازك غرفة الاستقبال وبيدها

---

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3 / 1967، ص 25.

2 جهاد فاضل، من بدأ الشعر الحر، جريدة الرياض الالكترونية بتاريخ 2013/01/15، العدد 16276.

* سجل على هامش الكتاب: "X" كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثمّ عدلت الشاعرة إلى تسميته بـ " شظايا ورماد" بعد ذلك.

3 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة، دار العودة – بيروت، ط3، ص 17.

القصيدة وتقول: هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس-شظايا-" x"*.

فتجيب إحسان: إنّ عشّاق الشعر الأوروبي سيفهمونها ولا شكّ.

أبو نزار: ما هذا الشعر الجنوني، إنّه هذيان، أين الوزن، أين القافيّة، ما معنى الموت، الموت، الموت؟!

نازك: هل تعني أنّك لم تفهم فكرة القصيدة؟

أبو نزار: الفكرة تصويريّة لا بأس بها، ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه، اسألي أمّك.

أمّ نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها: إنها أشبه بالشعر المنثور مع أنها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان لنازك: اكتبي عليها إنّها من الوزن الفلاني ليصدّقوا.

نازك: لقد قلت لك إنّ الجمهور سيضحك منّي، ولكنّي-مع ذلك-واثقة أنّ هذه القصيدة ستكون بدايّة عصر جديد في الشعر العربيّ.

أبو نزار: من يقرأها؟ أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ إنّك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربيّ، فأنت واحدة، والأمّة ملايين.

نازك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم أنّي أشعر اليوم بأنّي قد منحت الشعر العربيّ شيئا ذا قيمة.

نزار: إنّ العمل الذي يقابل باختلاف عظيم في الرأي لا بدّ أن يكون عظيما)[1].

يستخلص من نصّ "نازك الملائكة" جملة من الاستنتاجات منها:

- موقف الشيوخ المتمثّل في والد نازك، فشعر الشباب في رأيهم جنوني، هذيان، فيه غياب الوزن والقافيّة، الوزن المبتكر لا يطربهم، ولا يمكن أن يفهموه. وهم في نظرهم لا يحقّ لهم الخروج على الذوق العربيّ.

- أمّا موقف الشباب المتمثّل في إحسان، ونزار: فيه نوع من الانفتاح، حيث تؤكّد إحسان أنّ عشّاق الشعر الأوروبي سيفهمون شعرها، وتقول ساخرة: اكتبي على القصيدة إنّها من الوزن الفلاني ليصدّقوا، وهذا دليل على أنّ القصيدة موزونة، وإن كان وزنها يخالف قليلا الوزن

* سجل على هامش الكتاب: "x"كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثمّ عدلت الشاعرة إلى تسميته بـ " شظايا ورماد" بعد ذلك.

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 13/12.

المعروف. أما نزار فيقدر تجربتها لذلك قال لها: العمل الذي يقابل باختلاف عظيم في الرأي لا بدّ أن يكون عظيما.

– أمّا موقف أم نزار: فموقف وسط فقد أكّدت أنه شعر أشبه بالمنثور، فيه وزن ولكنّه غريب.

– إصرار المبدع على تجربته الإبداعيّة على الرغم من المخالفين له.

– الشعر في الاعتقاد العربيّ يميّزه الوزن والقافيّة. كما هو عند القدامى.

– الشعر الغربيّ والمنثور كان منتشرا في وقتهم بدليل أنّهم شبّهوا شعرها به.

– كلّ جديد يبدو مخالفا لما هو سائد فتكون معارضته طبيعيّة.

– الجديد هو امتداد لما كان سابقا، فـ "نازك الملائكة" كانت شاعرة درست العروض العربيّ، أبدعت جملة من القصائد على العروض الخليلي سواء في ديوانها "عاشقة الليل" أم في "شظايا ورماد" أم غيرهما.

نحن الآن أمام تجربتين شعريتين: تجربة–يتبناها "دعاة الأصالة"–ضاربة في أعماق التاريخ العربيّ، وجودها يعني اعترافا بماضي الأمّة وتراثها، ومحافظة على شخصيتها التي يجب أن تتميّز بها عن غيرها. وتجربة–يتبنّاها دعاة المعصرة، الحداثيّون–جديدة، متأثّرة بالفكر الغربيّ، ترى في اعتماد العروض الخليلي العددي قتل للشعر؛ إذ فرضُ تجربة قديمة على واقع جديد، يحدث نوعا من عدم الصدق مع النفس، ذلك أنّ القصيدة الخليليّة ناتجة عن جملة من العوامل، دفعت الشاعر لأن يضع لقصيدته هندسة معيّنة، هذه العوامل قد انتفت الآن.

انطلاقا من هذا الموقف حاولت "نازك الملائكة" تكسير شكل القصيدة المألوف، واقترحت شكلا آخر جعلها في موقف صداميّ مع دعاة الشكل الذين عدّوا موقفها كفرا بالتراث وجريا وراء الشعر الأوروبي.

دعّمت "نازك "تجربتها بجملة من الآراء النقديّة التي تدلّ على موقفها ممّا هو قديم، بل ورفضها له، معتبرة أنّ في عروض الخليل قيودا يجب أن يتحرّر منها الشاعر الحديث لأنّ إيقاعها كان لأناس غيرنا. تقول في مقدّمة ديوانها "شظايا ورماد"(فنحن، عموما، ما زلنا أسرى، تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهليّة وصدر الإسلام. ما زلنا نلهث في قصائدنا، ونجرّ عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة)[1] إنّ نصّ

1 نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، الأعمال الكاملة، ج2، منشورات مكتبة النهضة، ص 8.

"نازك" احتجاج صارخ في وجه القصيدة الخليليّة، التي رأت أنّها تقيّد مشاعرها وتعابيرها، حيث ينتابها شعور أنّها مسيّرة بقواعد ماضيّة يجب أن تتوقّف، فالأوزان القديمة ما عادت تصلح للتجارب الجديدة، كما أنّ ألفاظها أمست ميّتة لا روح فيها.

في مقدّمة ديوانها أمثلة على جناية العروض الخليلي على الشعر، حيث بيّنت أنّ اعتماد بحر المتقارب مثلا كما هو عند "الخليل" يفرض على الشاعر في حالات كثيرة إضافة "عكّازات" واهيّة للبيت، حتى يستقيم الوزن. تقترح أسطرا على الطريقة الحديثة، باعتماد تفعيلة "المتقارب" ثم تبيّن فيما لو احترمت عدد التفعيلات لهذا الوزن، تقول:[1]

يداك للمس النجوم

ونسيج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال.

ثم تبيّن أنّها ما كانت لتستطيع أن تقول بهذا الإيجاز والسهولة لو اعتمدت تفعيلات المتقارب كما هي عند الخليل، كانت ستضطرّ إلى إضافة كلمات تملأ بها المكان للحفاظ على الوزن، وأنّ المعنى سيكون مكلّفا، لأنّ الشاعر سيكون تحت تأثير التفعيلات الثمانيّة المقسّمة إلى شطرين. وأنّ السطرين سيتحوّلان في متقارب الخليل إلى:

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

ثمّ تعلّق على ذلك بقولها: (وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة، ألم نلصق لفظ "الوضّاء" بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة " الغيوم" إلى مرادفتها الثقيلة "الغمائم" وهي على كلّ حال لا تؤدّي معناها بدقّة؟ ثمّ هناك العبارة الطائشة "ملء السماء" التي رقّعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات)[2] هذا إذا اعتمدَت بحر المتقارب، أمّا إذا اعتمدت بحر الطويل فعلى حدّ تعبيرها (البليّة أعمق وأمرّ، إذ ذاك تطول العكّازات وتتّسع الرقع، وينكمش المعنى انكماشا مهينا، فنقول مثلا:

1 المرجع السابق، ص 14/13

2 المرجع نفسه، ص 15/14

يداك للمس النجوم أو نسج غيمة يسيّرها الإعصار في كلّ مشرق
ليلاحظ القارئ بلادة التعبير وتقلّص المعنى)[1]

تبدو الشاعرة واعيّة، متأكّدة من دراستها، متمكّنة من بحور الشعر، قادرة على النظم بأي إيقاع تريد، وقد أثبتت أنّ التزام الشاعر بعدد التفعيلات من شأنه أن يدفع الشاعر إلى التكلّف والإطناب من أجل أن يتلاءم مع الوزن الذي وضعه السابقون لبحر القصيدة، لذلك رأت أنّه على الشاعر ألاّ يلتزم بعدد التفعيلات إنّما يلتزم بالدفقة الشعوريّة التي تحمل المعنى المرغوب ولا يهمّ بعد ذلك أن يكون عدد التفعيلات هو العدد الذي صبّ فيه الشاعر القديم مشاعره، ما دام يطلق جناح الشاعر من القيود التي تعيق خياله باعتماد إيقاع جديد يتناسب وروح عصر الشاعر، يفهمه ويتذوّقه، فيضع له إطاراً لغويّا خاصّا، وصوراً تتمثّل فيها حالته النفسيّة، ممّا يلحق بالبناء الوزني مضموناً موسيقياً جديداً لا يحافر بالضرورة المضمون القديم، لأنّ مضمون الحياة عند الأوائل يختلف عن مضمونها اليوم، وهذا يفرض صورا جديدة للأدب يجعلها قادرة على حمل المضامين كما نعيشها اليوم.

لا يفهم من هذا الكلام أنّ "نازك" تخرج عن طريقة "الخليل"، فعملها-كما أكّدت هي نفسها-إنّما هو تعديل لهذه الطريقة، وليس رفضا لها، (يتطلّبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل)[2] فلكلّ عصر طريقة تعبيره، وما دام للقدامى طريقتهم في التعبير، فإنّ للمحدثين الحق كلّه في اختيار الطريقة التي بها يعبّرون، وقد تكون هذه الطريقة مختلفة عمّا كان يعبّر به القدامى فذلك لأنّ الظروف في العصرين مختلفة.

ما زاد في همّ الشاعرة ومعاناتها أنّ غيرها من الشعراء مازالوا راضين باستمراريّة الطريقة القديمة مع كلّ هذا التغيير في طرائق الحياة، والقبول بهذه التفعيلات التي وضعها شاعر قديم، عبّر بصدق عن انفعال عاشه كان فيه متأثّرا بظروفه الخاصة، فهم لم يفكّروا في إيجاد إيقاع آخر نابع من ظروفهم هم، ومعبّرة عن بيئتهم هم، والتي تختلف عن ظروف وبيئة القدامى، بل إنّ القليل الذي كان يحاول أن يعبّر بشكل يتناسب والمضمون الجديد وجد معارضة عنيفة، حيث تصدّى له (ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعريّة التي أبتكرها واحد

1 المرجع نفسه ص 15

2 المرجع السابق، ص 15.

قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنّة. كأنّ سلامة اللغة لا تتمّ إلا إن هي جمّدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكأنّ الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل)[1] إنّ حرص التقليديّين الشديد على "التقاليد الشعريّة" من شأنه–في نظرها–أن يضعف الشعر، لأنّ الشعر ينمو في الإبداع والتجديد، وصدق الشاعر مع نفسه وبيئته، ولن يكون كذلك إلا إذا كانت موسيقى شعره ملائمة له هو، وليس التي ورثها، والتي هي نابعة من بيئة لم يعشها، وأنّ الشاعر لن يكون شاعرا، ما لم يعبّر بلغة جديدة هو صاحبها، نابعة من أنفاسه، تستطيع مواجهة القلق والحيرة التي تملأ نفسه، وحرقة الاغتراب التي يكتوي بها، لغة جديدة من إنشائه هو، يختار كلماتها التي تبني قصيدته، كلمات تخرج مع زفيره، لا التي يقلّد فيها من سبقه، والتي أمست ألفاظها محنّطة كأنّها نُسَخ جاهزة، يأخذها من يريدها ويضعها حيث يشاء.

تراهن "نازك" على الشاعر المبدع، المرهف الذي (يملك ثقافة عميقة تمتدّ جذورها في صميم الأدب المحلّي قديمه وحديثه، مع إطّلاع واسع على أدب أمّة أجنبيّة واحدة على الأقلّ، بحيث يتهيّأ له حسّ لغويّ قويّ، لا يستطيع معه إن هو خلق، إلا أن يكون ما خلق جمالا وسموًّا. فإذا خرق قاعدة، أو أضاف لونا إلى لفظة، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسسنا أنّه أحسن صنعا، وأمكن لنا أن نعدّ ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبيّة)[2]. إنّ الشاعر الأصيل المطّلع بعمق على ثقافته المحليّة، قديمها وحديثها، مع قراءاته الواسعة للثقافة الأجنبيّة، يكون–مدفوعا بحسه الفني المرهف، وسمعه اللغوي الدقيق–قادرا على إبداع الجمال حتى وإن كان مع هذا الجمال قد خرق قاعدة لغويّة، وهذه هي وظيفة الشاعر الذي على يديه تتطوّر اللغة ويشدّها إلى الأمام ولا يسيء إليها أبدا.

لا يستطيع الشاعر الأصيل، المبدع، أن يعيش طيلة حياته الفنيّة متسربلا برداء من سبقوه، إنّه يتوق إلى التغيير، ذلك أنّ سنّة التطوّر تفرض عليه إيجاد إيقاع يلائم ذوقه، يصبّ فيه مشاعره التي تتفاعل مع واقعه، فتنتج موسيقى تتلاءم مع قاموسه اللغويّ الجديد الذي يكون

1 المرجع نفسه 8.

2 المرجع السابق، ص10.

بديلا للقديم إذ (الألفاظ تخلق كما يخلق كلّ شيء يمرّ عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيّرة، وهي تكتسب بمرور السنين جمودا يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيها الفرعيّة شيئا فشيئا، ويصبح لها معنى واحد محدود، يشلّ عاطفة الأديب ويحول دون حريّة التعبير)[1] لذلك نرى الشاعر الأصيل لا يكتفي بالعبارات الموجودة، التي صارت-من كثرة الاستعمال-مجرّدة من معانيها وحياتها، وفقدت معانيها الفرعيّة التي تضيف لها الظلال والخصوبة، وتكتفي بمعنى واحد من شأنه أن يضيّق على الشاعر أفقه لذلك تراه يبحث عن عبارات جديدة، من إنشائه، تكون ممزوجة بمشاعره، ومحمّلة بأنفاسه.

نجم عن هذه الرؤيّة هندسة جديدة للقصيدة العربيّة، أخذت موقفا تصادميّا مع أنصار القديم حيث اعتبر المدافعون عن القصيدة الخليليّة-وهم كثيرون-أنّ هذه مؤامرة على الشعر، ولا سيما أنّ في هذا الوقت بدأت تظهر فكرة القوميّة التي رأت في العودة إلى القديم مخلّصا لها من الذوبان في الآخر، ومحاولة للتمسّك بالأصالة. وفي الجانب الآخر التفّ عدد قليل من المبدعين الذين تأثّروا بالشعر الغربيّ، ونشب فتيل معركة بين القديم والجديد ما يزال لهيبها حتى الآن.

ما لطريقة الخليل؟ وما للغة التي استعملها آباؤنا منذ عشرات السنين؟ سؤلان شرعيان طرحتهما نازك في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد"، وقد ردّت على السؤال الأوّل قائلة: (ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وتردّدها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجّتها. منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون. لقد سارت الحياة، وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي، وتكاد المعاني هي هي؟)[2] توق واضح إلى التغيير، ورفض أوضح للرتابة التي أصابت الشعر والشعراء. لماذا على الشاعر المعاصر أن يعبّر كما عبّر سابقوه، وقد تغيّرت الحياة، وتقلّبت صورها وألوانها وأحاسيسها. وأما موضوع اللغة فهي ترى أنّها (إن لم تركض مع الحياة ماتت)[3] فكلّ جيل حرّ في أن يعبّر عن واقعه بلغة عصره، واللغة التي لا تساير العصر تكون لغة محنّطة وهي ترى

1 المرجع نفسه، ص11.

2 نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص8 / 9.

3 المرجع نفسه، ص 9.

أنّ اللغة العربيّة مازالت (لم تكتسب بعد قوة الإيحاء، التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم)[1] ولم تكن اللغة كذلك، فقد كانت فيما مضى (موحيّة، تتحرك وتضحك، وتبكي وتعصف)[2] غير أنّها فقدت ذلك بسبب أجيال أجادوا تحنيطها، وصنعوا منها نسخا قابلة للاستعمال.

مرّة أخرى، لا يفهم من هذا أنّ "نازك الملائكة" متمرّدة، فجديدها لا يعادي التراث، ولا يعيش في كنفه، فهو يأخذ منه ما يناسبه، ويرفض ما يعيق توقه إلى المستقبل. جديدها استمرار لحركة الشعر التي ترتبط بالحياة التي يعيشها الإنسان في حاضره لا التي عاشها في الماضي. فقد التزمت "نازك" بالوزن والقافيّة ولكن بطريقة تختلف قليلا عمّا هو موجود عند الخليل، ذلك أنّها زاوجت بين موسيقى القصيدة الخليليّة، وبين موسيقى الشعر الإنجليزي* والذي كانت مولعة بقراءته، فقد ذكرت في مذكراتها معاناتها عندما وصلت إلى إخراج قصيدة "الكوليرا" بالشكل الذي هي عليه، فقد كتبت القصيدة في المرة الأولى-بعدما سمعت أنّ عدد القتلى وصل إلى ثلاثمئة في اليوم-بشكل الشطرين المعتاد، مغيّرة قافيتها كلّ أربعة أبيات، ولكنها بعدما قرأتها وجدت أنها لم تعبّر عن نفسها، وأنّ عواطفها ما زالت متأجّجة، فأهملت القصيدة واعتبرتها من شعرها الخائب. وسمعت مرة أخرى من خلال المذياع أنّ عدد القتلى في ازدياد حيث وصل إلى ستمئة في اليوم، فهزّها العدد وانفعلت بالمصيبة وكتبت قصيدة أخرى بشكل الشطرين، وبوزن غير وزن القصيدة الأولى، وبقافيّة أخرى لعلّها تروي ظمأ التعبير عن حزنها، غير أنّها كانت كسابقتها لم تستطع رسم صورة إحساسها المتأجّج، لم تسترح لطريقة الكتابة التي عبّرت بها عمّا أصاب الناس، وفي لحظة، أحسّت أنّ الشكل القديم لا يفي بالغرض، وبدا عاجزا عن حمل مشاعرها، وفي يوم الجمعة 1947/10/27 خطّ قلمها في نحو ساعة من الزمن قصيدة الكوليرا التي تقول فيها:

(سكن الليل

أصغ، إلى وقع صدى الأنّات

---

1 المرجع نفسه، ص 9.

2 المرجع نفسه، ص 9.

* يرى الدكتور عبد الهادي محبوبة، وهو زوج الشاعرة، أنّ حركة الشعر الحر إنّما هي مرحلة تطوّريّة لعروض الشعر العربي وليست مقتبسة من الشعر الغربي كما توهّم بعضهم، وإن كانت تشبهه في بعض الوجوه) مقدمة الشعر العربي المعاصر ص13.

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات)[1].

وللمرّة الأولى بدت راضيّة على إنتاجها، وأحسّت بنوع من الراحة، عبّرت عن ذلك بوقولها:

(لاحظتُ في سعادة بالغة أنّني أعبّر عن إحساسي أروع تعبير بهذه الأشطر غير المتساويّة الطول، بعد أن ثبت لي عجز الشطرين في التعبير عن مأساة الكوليرا، ووجدتني أروي ظمأ النطق في كياني، وأنا أهتف:

الموت، الموت، الموت

تشكو البشريّة تشكو ما يرتكب الموت) [2] انساب الشكل الجديد من تلقاء نفسه، جاء ملائما لنفسيّة الشاعرة التي وجدت راحة نفسيّة وهي تعبّر عن الموضوع بشكل جديد عوّض القلق الذي كان ينتابها، فقد رفضت التجربتين السابقين، وارتاحت لتجربة القصيدة الثالثة التي لامست مشاعرها، وأخمدت لهيب النار التي كانت بداخلها، إذ ما كانت لتستطيع أن تعبّر عن مشاعرها الجيّاشة، بالشكل القديم الذي عبّر به الشعراء القدامى.

فما كان عليها إلا أن تخوض تجربة أخرى مستفيدة من تفعيلات الخليل، غير أنها أخضعتها لإيقاع خاصّ بها بدا-في ذلك الوقت-أنّه مخالف للمألوف.

وعلى الرغم من تحفّظ الوالدة وبرودتها، ورفض الوالد واستنكاره واستهزائه، تمسّكت بتجربتها، وصاحت في وجه أبيها: (قل ما تشاء، إني واثقة أنّ قصيدتي هذه ستغيّر خريطة الشعر العربيّ)[3]، وكانت محقّة، فقد عُدّ هذا التاريخ بدايّة مرحلة جديدة سمّتها هي: مرحلة "الشعر الحر". وإن كانت سبقت بتجارب كثيرة ذكرها الدارسون مثل ما ذكر الدكتور يوسف عز الدين حيث تتبّع نشأة الشعر الحر في العراق من خلال ما كان ينشر في الجرائد والمجلات في الفترة ما بين "1911 – 1945" ومثل ما بيّن الدكتور الغذامي في كتابه "الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشعر الحر" فكان الحاصل أنّ ما وصلت إليه القصيدة العربيّة المعاصرة نتيجة طبيعيّة للمحاولات التي كانت قبل تجربة "السياب" و"نازك الملائكة".

---

1 نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، أفاق الكتابة 20، ص 11.

2 المرجع السابق ص 11.

3 المرجع نفسه ص 11.

لم تكن "نازك الملائكة" هي وحدها من أحسّت بثقل الشكل القديم، فقد كان "السياب" يمرّ بالتجربة نفسها وهو يتساءل في قصيدته "هل كان حبّا" التي جاءت بشكل غير الذي عرفه العرب وحدّده الخليل:

هَلْ تُسمّينَ الذي ألقى هياما؟
أَمْ جنوناً بالأماني؟ أم غراما؟
ما يكون الحبُّ؟ نَوْحاً وابتساما؟
أم خُفوقَ الأضلعِ الحَرَّى، إذا حانَ التلاقي
بين عَينينا، فأطرقتُ، فراراً باشتياقي
عن سماءٍ ليس تسقيني، إذا ما
جئتُها مستسقياً، إلاّ أو اما[1]

"السياب" الذي تقاسم مع نازك" الريادة الحقيقيّة للشعر الحر، لم يهمل الوزن والقافيّة في هذه القصيدة التي كانت بدايّة الشعر الحرّ، غير أنّه غيّر في شكلهما ليتلاءم مع بناء القصيدة الحديثة، فقد اختفى البيت وحلّ محلّه السطر، وبنيت القصيدة على تفعيلة بحر الرمل وهي "فاعلاتن" التي تتكرّر في السطر ثلاث أو أربع مرات بدل الست مرات، وتغيير القافيّة مع كل سطرين أو ثلاثة.

الوزن والقافية بين العموديّين والحداثيّين.

لم يكن الخلاف بين الحداثيّين والقدامى في الوزن والقافيّة، وإنّما في كيفيّة تناولهما، فإذا كانت المقاييس النقديّة القديمة تعدّ الوزن والقافيّة الواحدة، طيلة القصيدة، من جمال القصيدة، ودلالة على قوّة الشاعر، فإنّ الذوق العام الحديث ما عاد يعجب بذلك، إذ النظرة إلى الوزن، على الطريقة الخليليّة، يجعل الشاعر يتكلّف كثيرا، ويضحّي بالدلالة على حساب الإيقاع، ولذلك تصرّف الشاعر المعاصر في عدد التفعيلات دون أن يتجاوز الوزن، كما ظهرت نماذج من الشعر المرسل دعا إليها كثير من الشعراء أمثال "الزهاوي" و"شكري الفضلي" في العراق، و"عبد الرحمن شكري" وتبعه "المازني" في مصر، وأَكْثَرَ منه "علي أحمد باكثير" متأثرا بالشعر الإنجليزي.

1 بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ديوان إلكتروني، ص 69.

راحت هذه الجماعة تنادي بأنّ القافيّة الموحّدة تقيّد حريّة الشاعر، وأنّ اهتمامه بها قد يكون على حساب المعنى، ومع ذلك فهو لم يتركها نهائيا، كما أنّه لم يجعلها متلاحقة في كلّ أبيات القصيدة، كما نجدها قد (اتّخذت أشكالا أخرى، تراوح بين الاطّراد في بعض الأبيات دون الأخرى، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعريّ مع الاحتفاظ بالرويّ، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرّد الاحتفاظ بالصيغة دون الرويّ، فضلا عن التوزيع داخل الجملة الشعريّة بدل التحصّن في مواقعها التقليديّة عند نهايات الأبيات)[1]، ولذلك لم يجعل الشاعر الحديث القافيّة هدفا في حدّ ذاتها، مما قد تضطرّه إلى تقويّة الجانب الموسيقي على الدلالي، فالزهد فيها يجعل القصيدة تنمو نموّا طبيعيّا، وتعطي للشاعر حريّة كبيرة في اختيار اللفظة المناسبة التي تقوّي المستوى الدلالي والتي قد تسمح بتنويع القافيّة في القصيدة الواحدة.

بيّن السياب أنّ عزوف الشاعر الحديث عن القافيّة الموحّدة سببه اندثار كثير من الكلمات التي ما عادت تستعمل الآن حيث قال: (فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافيّة اللام مثلاً تتألّف من ستين بيتاً نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل في هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقلّ. فالسجنجل والمتعثكل والكلكل وغيرها، أصبحت كلمات أثريّة منقرضة أو شبه منقرضة)[2] فثمّة انخفاض إلى الثلثين في المعجم الشعري الذي يقدّم للشاعر الكلمات التي يختار منها ما يريد لقافيته، كما أنّ القافيّة الموحّدة في القصيدة العموديّة كان سببها أنّ القصيدة تقوم على البيت، بحيث يمكن عزل البيت عن القصيدة ويكون له دلالته، ولذلك لا بد أن يحمل كلّ الصفات التي تدلّ على أنّه من تلك القصيدة، وزنا وقافيّة ورويّا، الشيء الذي لم يعد له وجود في القصيدة الحديثة التي تقوم على تماسك أجزائها التي تمنع التقديم والتأخير في أسطرها، من هنا اختفت القافيّة الموحّدة، واستبدلت بقافيّة متنوّعة (تقوم على نظام الجملة الشعريّة التي تطول أو تقصر لضرورات أخرى تتعلّق بطبيعة التجربة وبذلك تستلزم عدداً محدوداً ومقنّناً من القوافي. وهذا ما يدفعها أكثر لتوكيد دورها الدلالي وترسيخه دون اللجوء غير المبرر–أحياناً إلى تدعيم الوحدة الصوتيّة التي

1 فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة العربيّة دار المعرفة، الجزائر 2009، ص 134.

2 الولي خضر، آراء في الشعر والقصة، حديث السياب، الناشر الولي بغداد 1956، ص 11.

تنهض على تكرار الأصوات المتشابهة وهي تكتسب صفة تزيينيّة أكثر منها دلاليّة)[1] مادام على الشاعر أن يأتي بالقافيّة الموحّدة وبحرف الروي الواحد، حتى ولو كان ذلك على حساب النص ودلالته. ولذلك تخلّصت الشعريّة الحديثة من هذا، وبدلا من الاعتماد على قافيّة واحدة في كل القصيدة، لجأ الشاعر إلى تقفيّة متنوّعة أخذت أنماطا متنوّعة تتمثّل في القافيّة البسيطة "الموحّدة"، والقافيّة المركبة "المنوّعة"، والقافيّة المرسلة "الداخليّة".

القافيّة البسيطة "الموحّدة"

تعدّ القافية البسيطة (امتدادا للموروث التقفويّ في القصيدة العربيّة التقليديّة التي ترتكز فيها على قافيّة واحدة من بدايّة القصيدة حتى نهايتها)[2]، ويمكن أن نميّز فيها ثلاثة أنواع من القافيّة هي:

– التقفيّة السطريّة حيث تكرّر فيها القافيّة في معظم أسطر القصيدة،

– تقفيّة الجملة الشعريّة التي قد تتكوّن من سطر أو مجموعة أسطر، وتتميّز الجملة الشعريّة بالاستقلاليّة الإيقاعيّة دون الاستقلاليّة الدلاليّة، ذلك أنّها (تعتمد على الدفقة الشعوريّة التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعريّة من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى)[3].

– التقفيّة المختلطة وفيها يخلط الشاعر بين القافيّتين السابقتين، ممّا يعطيه حريّة أكبر في استخدام القافيّة التي يريد.

القافيّة المركبة "المنوّعة"

يميل إلى هذه القافيّة جلّ شعراء الحداثة، فهي تمتاز "بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته"[4] وهي ناتجة عن التعقيدات التي أصابت الأعمال الفنيّة الناجمة عن التعقيدات التي حصلت في الحياة الاجتماعيّة. وهذا النوع إنّما هو انعكاس لتعقيدات العمل الفنّي الإبداعي الحديث كلّه بشكل خاص والحياة المعاصرة بنحو عام، وله أنماط مختلفة تتمثّل في:

---

1 محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001 ص 91

2 المرجع السابق، ص 99.

3 المرجع نفسه، ص 108.

4 صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافيّة، منشورات مكتبة المثنى، ط5، 1977، بغداد: 220. ص 225/224.

القافيّة الحرة المقطعيّة:

تتنوّع القوافي في هذا النوع بحيث (تقف كلّ قافيّة فيها عند حدود المقطع، وتتغيّر مع كلّ مقطع جديد)[1] وهذا يعني أنّ المقاطع الشعريّة تكون مستقلّة فيما بينها موسيقيّا، بحيث تختلف قافيّة كلّ مقطع عن المقطع السابق، مع ملاحظة أن هذه القافيّة قد تتكرّر في مقاطع لاحقة من القصيدة. ومع استقلاليّة المقاطع إلا أنّ هناك خيطا نسيجيّا واحدا يجمع بين مقاطع القصيدة كلّها، وكونها حرّة، فذلك لقدرة المقطع على (تقديم صورة تقفويّة خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما، بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمرّ تقفيّة معيّنة عبر مقاطع القصيدة كلّها أو تتوقّف في مقطع معيّن، وقد يستقلّ كلّ مقطع بتقنياته الخاصّة)[2]، وهذا التنويع من شأنه أن يساعد الشاعر على الإحاطة الشاملة للموضوع وإغناء تجربته إيقاعيّا.

القافيّة الحرة المتقاطعة: اعتمدها الرواد الثلاثة-بشكل واضح-حيث لا تتوزّع القوافي في القصيدة بشكل عفويّ، ولكن وفق (نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسيّا منتظما، وحتى هذا التقاطع الهندسيّ يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقا من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدّمها كلّ قصيدة)[3] فلكلّ شاعر تجربته التي تفرض عليه قافيّة معينة تكون لها علاقة بالحالة النفسيّة للشاعر كما لها علاقة بالوظيفة الدلاليّة التي من أجلها يبدع الفنّان.*

القافيّة الحرّة المتغيّرة: هذا النوع من القافيّة هو الأكثر حريّة، إذ لكلّ قصيدة نظامها التقفوي الخاص بها، حيث يقوم الشاعر (باستخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدّد في استخدامها. وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافيّة المتغيّرة بحيث يستعمل الشاعر القافيّة ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافيّة أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها)[4] وهي حريّة يريدها الشاعر حتّى لا يقع في قيد القافيّة الواحدة التي تلهيه أحيانا عن المضمون وتجعله يفكّر في كلمات مناسبة لها على حساب الفكرة والمضمون.

---

1 صالح أبو أصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت. ص 249.

2 محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، ص 121/120

3 المرجع نفسه ص 130

* انظر قصيدة نازك الملائكة الموسومة "لحن النسيان" والسياب في "متى نلتقي" والبياتي في "ولكن الأرض تدور".

4 صالح أبو أصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، ص253

القافيّة المرسلة "الداخليّة": لا يعتمد الشاعر على القافيّة الخارجيّة، وإنّما يترك العنان لتجربته التي تعمد إلى قافيّة داخليّة مرسلة، تأتي عرضا وحسب إمكانيات الشاعر الابداعيّة حيث تتحقّق إيقاعات جديدة لم يألفها القارئ الذي اعتادت أذنه ترجيع قافيّة معيّنة ينتظرها في كلّ نهايّة بيت. فالقافيّة المرسلة تهدف إلى ربط الوظيفة الدلاليّة بالوظيفة الإيقاعيّة من أجل بناء وحدة النصّ، والتأصيل لإيقاع (داخلي، يساهم في تأسيس عروض القصيدة بدل عروض الشعر)[1]، وهذا يعني أنّ لكلّ قصيدة عروضها الذي ليس بالضرورة عروض القصيدة الثانيّة، وهذا من شأنه أن يدّعي الشعرَ كلُّ من يمسك قلما، مادامت القافيّة نابعة من داخله هو، وطبيعي أن تختلف عن غيرها.

الحاصل أنّ روّاد الشعر الحديث لم يهملوا القافيّة، وإنّما لم يكتفوا بما ورثوه عن الشعر العمودي الذي كان مناسبا لفترة معيّنة، فموقفهم إنّما هو امتداد لما كان من قبل في اعتماد الشعر المرسل الذي تجاوز القافيّة القديمة، ومن ثمّ كان لزاما عليهم أن ينوّعوا في القافيّة لمسايرة تطورات المجتمع.

عرف عن "السياب" أنّه كان ولوعا بتنويع قوافيه وتبديلها من وقت إلى آخر، معتمدا على نمطين من التقفيّة، نمط القافيّة المتواليّة، ونمط القافيّة المتراوحة، وظلّ عليهما حتى آخر إبداع له، وقلّما نجد قصيدة عنده خاليّة من القافيّة لدرجة أنّه إذا أنهى فقرة من فقرات القصيدة بسطر غير متّحد بما قبله في القافيّة فإنّه يورد سطرا من سطور الفقرة التاليّة ليتّحد معه في القافيّة. كما أنها قصائد موزونة بأوزان تتلاءم مع الحالة النفسيّة والشعوريّة لصاحبها. صحيح أنّها أوزان خليليّة، ولكن من دون المحافظة على نظام البحر، حيث استغنى فيها عن نظام الشطر، وأبدله بالسطر، مع مطلق الحريّة في استخدام العدد المناسب من التفعيلات حسب ما تقتضيه الحالة الشعوريّة والانفعاليّة.

1 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص 66.

نصل من خلال هذه الرؤيّة إلى أن الشاعر المعاصر-على الأقل في البدايّة- لم يكن يهدف إلى هدم أو تحطيم الإطار القديم، أو ورفض الأوزان والقوافي، ومسحها جملة وتفصيلا، ولكن كان هدفه من ذلك تغيير السلوب الأدائي للقصيدة المعاصرة، وأنّ الدافع إلى قصيدة الشطرين لم يعد مناسبا، ولا يتلاءم مع مضمون الحياة الحديثة، فهو إذًا تعديل وليس قطيعة، أداء مناسب لمضمون جديد، وطريقة ملائمة لشكل القصيدة الجديدة. هذه القصيدة التي هي-كما دعا إليها الرواد-تعميق للشعر، وإثبات للذات التي ترفض أن ترتدي لباسا يخاط بطريقة قديمة.

"نازك الملائكة" التي تمسّكت بموقفها القوي، من التجربة الجديدة ودافعت عنها بقوّة أمام أسرتها، تفهّمت-فيما بعد-موقف المعارضين لها، واعتبرت محاولة رفض التجربة الجديدة أمرا طبيعيّا، وأنّ موقف النقاد المحافظ يدلّ على (صوت التماسك والأصالة في شخصيّة الأمّة التي ترفض أن تنهار بإزّاء كلّ فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمّة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها)[1]، شتّان بين الموقفين؛ ففي البدايّة كانت تحت تأثير شعور معيّن، ورؤيّة حالمة، تريد أن تضيف شيئا إلى الشعر العربيّ وإن اقتضى ذلك تغيير في شكل القصيدة، موقف المؤمن بقضيّته والدفاع عنها. وبعد ما سكتت الثورة بداخلها، وقرأت أشعارا بشكل جديد لا يمكن أن تسمّى شعرا، رأت أنّ المحافظين على حقّ في دفاعهم عن تراثهم، كما رأت في دفاعهم دلالة على تجذّر وأصالة التجربة الشعريّة القديمة، وأنّ أيّ محاولة لإزاحتها أو حتّى تجاوزها سيكون مآلها الفشل. وهو موقف عرّضها لانتقادات كبيرة جعلت "أدونيس" يرى في شعر "أبي تمّام" حساسيّة حديثة ورؤيا فنّية حديثة لا تتوافران عندها.

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 38.

مجلّة شعر والحداثة:

بعد تجربتي "نازك الملائكة" من خلال قصيدة "الكوليرا" و"بدر شاكر السياب" من خلال قصيدة "هل كان حبّا"، حيث كان تاريخ القصيدتين في سنة 1947*، ظهرت "مجلّة شعر" بعد عشر سنوات في لبنان والتي نادت بمفهوم جديد للشعر، أصحابها شعراء شباب اقتفوا أثر شعراء الغرب، حتّى مجلّتهم "شعر" اختاروا لها عنوان مجلّة أمريكيّة تدعو إلى التجديد.

لا يمكن ذكر "مجلّة شعر" دون أن نذكر "يوسف الخال"** المخرج لهذه المجلّة سنة 1957 والتي استمرّت في العطاء حتى 1964 ثم استأنفت عملها ما بين سنة 1967 و1970 وقد أعيد طبع مجموعتها كاملة في أحد عشر مجلّداً.

وقد أنشأ "الخال" "صالون الخميس" الذي كان يحضره بالإضافة إليه، أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، فؤاد رفق...

فتح "يوسف الخال" على حدّ تعبير "نزار قباني" (كنيسة الحداثة لآلاف المصلّين... أشعل عود ثقاب في غابة الشعر، ولم يعد مسؤولا عمّن أحرق أصابعه، أو أحرق ثيابه، أو عمّن لا يزال يُشْوى على نار الحداثة)[1]. نصّ "نزار" يفيد أنّ "يوسف الخال" هو أبو الحداثة العربيّة، من خلال إصداره لمجلّة "شعر" التي دعت إلى حريّة التعبير في الفنّ حيث فتحت ذراعيها لإبداعات الشباب، الذين ثاروا على شكل القصيدة الخليليّة. فقد أعادت المجلّة النّظر في الشعر العربيّ والثقافة العربيّة، فقد وجدت فيما قام به شعراء العراق تجربة جديدة يمكن أن تكون بداية لعهد جديد للشعر العربيّ، حيث تنوّعت أقلام الأدباء على صفحاتها، والتأم حولها شعراء لا ينتمون إلى مدرسة واحدة، يملكون تصوّرا جديدا للشعر، يحاولون هدم "كوم الرمل"* ليبنوا على أنقاضه بناء آخر جديدا.

يجب أن نشير إلى أنّ الأعداد الأولى للمجلّة، قد ضمّت شعراء ينظمون الشعر، على

---

* الخلاف ما يزال قائما حول من سبق الآخر، نازك أم بدر.

** شاعر وصحفي لبناني (1917 – 1987)، من أعماله ديوان الحريّة، مسرحيّة هيروديا الشعريّة...

1 فاطمة الفلاحي، لا أتّخذ من المركب المجنون ذريعة، حوار أجراه معها عماد رافع، انظر الحوار المتمدّن، بتاريخ 2012/10/18، العدد 3884.

* عبارة استخدمها عبّاس محمود العقاد في نقده لشعر "أحمد شوقي".

طريقة الخليل، حيث نشرت لـ "بدوي الجبل" قصيدة "اللهب المقدّس" التي مطلعها[1]:

تأنّق الدوح يرضي بلبلا غرّد من جنّة الله: قلبانا جناحاه

كما نجد من الشعر العمودي قصيدة "وحي البواكير" لـ "رفيق المعلوف". أمّا باقي القصائد فهي لشعراء رفضوا أن يكتبوا على الشكل الخليلي حيث نجد "سعدي يوسف" و"نازك الملائكة"، و"بشار فارس" و"فدوى طوقان"، و"ألبير ديب" وأدونيس"، و"نذير عظمة" و"فؤاد رفقة"، و"موسى النقدي" و"يوسف الخال"، و"إبراهيم شكر الله"، كما نجد قصيدة باللهجة اللبنانيّة لصاحبها "ميشال طراد" بعنوان "كزبي"، وهذا يعني أنّ المجلّة نشرت إحدى عشرة قصيدة بالشكل الحديث، وقصيدتان على الطريقة القديمة، وقصيدة بالعاميّة، كما نشرت أعمالا أخرى مترجمة لـ "جوان رامون جيمينيز" وعزراباوند" و"إيميلي ديكنسون" كما نجد مقالا نقديا لـ "رنيه حبشي" عنوانه "الشعر في معركة الوجود" وآخر لـ " انطوان عطاس كرم" ينتقد فيه شعر "نزار قباني"، ومقال "بيير روبان" يتناول شعر "جورج شحادة" ومسرحه. هذا كلّه مسبوق بافتتاحيّة ليست لـ "يوسف الخال" ولكن هي لـ "أرشيبولد مكليش-وهو شاعر أمريكي توفي سنة 1982-ومن خلالها بيّن "الخال" نظرة المجلّة التي هي في الحقيقة نظرته هو إلى الشعر الجديد، كأداة وحيدة للمعرفة، وكذلك موقفه السلبي من "الشعر السياسي".

لم يختلف العدد الثاني عن الأوّل كثيرا. إلا في انعدام القصائد العموديّة، كما نجد قصائد باللغة الفرنسيّة ترجمتها المجلّة إلى العربيّة لـ "صلاح ستيتيه". والشيء نفسه في العدد الثالث بدون أن تقدّم بافتتاحيّة تبين منهج وأهداف المجلّة.

ما يمكن ملاحظته من خلال الأعداد الثلاثة الأولى لـ "مجلّة شعر" أنّ أسماء تكرّرت في كلّ عدد هي "يوسف الخال"، و"فدوى طوقان"، و"نذير عظمة"، و"فؤاد رفقة"، و"أدونيس"، و"إبراهيم شكر الله" بينما نجد "نازك"، ينشر لها في العددين الأول والثالث، و"السياب" و"جبرا ابراهيم جبرا"، و"خزامى صبري"* و"أنسي الحاج"، و"أسعد رزوق" و"منير يشور" ينشر لهم في العددين الثاني والثالث.

---

1 انظر "مجلة شعر" العدد الأوّل شتاء 1957، ص 7

* وهي نفسها خالدة سعيد، زوج أدونيس.

لم نجد في الأعداد الثالثة كلمة الافتتاح لرئيس التحرير واكتفت في العدد الأّول بكلمة " أرشيبولد مكليش" التي كانت بمثابة خط الافتتاح لها، حيث بيّن أنّ الشعر يبقى (الأداة الوحيدة التي بها يستطيع الإنسان كفرد، كشخص، ككائن وحيد واثق ومضطر إلى الوثوق بما يجابهه هو بنفسه، أن يدرك اختباره، فيعرف نفسه)[1] بالشعر يعرف الإنسان نفسه، فإذا كان الدين للمتدينين، والأخلاق للفلاسفة، فإنّ الشعر الذي سيسمح للإنسان الفرد، أن يعيش حياته هو، لا حياة الآخرين، سيسمح له بالدخول في اختبار الحياة، وهو اختبار فردي، شخصي، يتعامل معه هو من خلال مشاعره، وأفكاره، ومواقفه الخاصة الفرديّة، لا من خلال رؤيّة غيره، لأنّ الشاعر بهذا المنظور يؤمن ويأمل (ببقاء مجتمع قائم على الحياة الفرديّة–أي على الحياة–لأنّ لا حياة سواها)[2] ويرى صاحب المقال أنّ بقاء المجتمع واستمراره، لا يكون إلا إذا ساد إدراك الناس بوجود علاقة شخصيّة مباشرة بينهم وبين الحياة، وبينهم وبين اختبار الحياة، حياة الانسان واختباره الخاصين به، هو، لا بغيره. (وما لم تكن مدركات الانسان خاصّة به ومتّصلة باختباره للحياة، فلن يستطيع أن تكون له حياة إلا عن طريق سواه، إنّه لا يملك نفسه، بل لا نفس له)[3] توظّف المجلّة رأي " أرشيلد مكليش" لأنها مؤمنة برأيه، وكأنّ "الخال" يصرخ في وجه الشعراء الذين يبدعون بوسائل غيرهم، يكتبون شعرا كما كتبه أسلافهم منذ قرون، لأنّ شعرهم–في هذه الحالة–ليس تعبيرا عنهم، بل هو تعبير عن غيرهم، لأنّهم تابعون لهذا الغير، ولذلك هم لا يملكون أنفسهم، بل لا نفس لهم أصلا.

ما يظهر منحى المجلّة–بالإضافة إلى نص " أرشيلد مكليش"–بعض المقالات التي نشرتها لأصحابها حيث أكّدت على (قيمة الشعر كمعرفة، قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزياء الكينونة. ذلك أنّها تبصر ما لا يبصره العلم، وتدرك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تبلغه، مع الأسف إلا نادرا. يجب أن نؤكّد ذلك ضدّ الذين يريدون أن يخفضوا منها، بجعل الشعر فاعليّة زيان، قاصدين منه تكنيّة شعوريّة أو قيادة كلمات)[4] لقد وقف الناقد على

1 أرشيلد مكليش، المقال غير معنون، مجلة شعر العدد الأول ص 3.

2 المرجع نفسه، ص3.

3 المرجع نفسه، ص 4.

4 رينيه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة شعر العدد الأوّل، ص 88.

المعنى الجديد للشعر الذي يعلو على معرفة الظواهر العلميّة الفيزيائيّة، أو حتى ما تحاول الفلسفة الوصول إليه ولكنّها تعجز، إذ الشاعر يرى ما لا يراه العلم الطبيعي، ويدرك ما تعجز الفلسفة عن إدراكه، إذ الشعر فوق كلّ ذلك، فهو لن يكون ناسخا لمشهد في الطبيعة، كما لن يكون مجرّد محسّنات، تهدف إلى جمع الكلمات في موضوع ما، فيكون الشاعر بذلك سطحيّا، ويعيش خارج إبداعه، و(يبقى العالم خارج شعره كمنظر وراء نافذة مغلقة)[1] يريد الناقد من الشاعر أن (يتغوّر الكون كلّه في روحه، ويصبح عبره، لوحة إنسانيّة مثقلة بالمداليل الإنسانيّة)[2] وهو لن يكون كذلك إلا إذا ظهرت شخصيته الحقيقيّة في عمله، وتحدّث عن مشاعره الحقيقيّة، ورأى الأشياء بأحاسيسه العميقة، واستطاع أن يجمّع كل تجاربه السعيدة والأليمة-في الحبّ والموت، والحريّة-في بؤرة شعوره، فعندها يكون شاعرا "يؤنسن العالم عبر وعيه".

في العدد الثاني من "مجلّة شعر" نقرأ مقالا لـ "إبراهيم شكر الله" تحت عنوان "رسالة من القاهرة" يظهر من خلاله موقف الناقد من حركة الشعر في مصر حيث يصرّح من البدايّة قائلا: (طريق الشعر في مصر حافل بأحداث مومياّئيّة غالبة)[3] وبعد أن بيّن تأثير "شوقي" و"حافظ إبراهيم"، و"مطران" في الحركة الشعريّة في النصف الأوّل من القرن العشرين، أكّد أنّ الشعر المعاصر لا يستطيع أن يتخطّى ما قام به الشعراء قديما، بل وقف بالشعر عند نهايّة الطريق المسدود، فهو (عاجز حتى عن امتلاك ناصيّة هذه اللغة الشعريّة المندثرة والأوزان المؤلّفة من وحدات زخرفيّة صغيرة رتيبة الرويّ)[4]. فالشعر المقروء في هذه الفترة ما يزال يعدّ القديم قبلة له؛ حيث نجد أنّ (المفاهيم القديمة لا تزال قائمة، كما لا تزال ثنائيّة الشكل والموضوع مستمرّة الأوار، ولا تزال أفيونيات التفاعيل الخليليّة مسيطرة على المزاج الشعري عامة، فأصبح أغلب الشعر الذي ينشد اليوم ... مملاّ أجوف خاليّا من كلّ معنى وصدق، لما سبق قوله آلاف المرّات في تفاعيل خانقة ورويّ قاتل للنفس)[5]. وهو تبرّم واضح من النماذج

1 المرجع نفسه، ص 89.

2 المرجع نفسه ص 90.

3 ابراهيم شكر الله، رسالة من القاهرة، مجلة شعر العدد الثاني ص 93

4 المرجع نفسه، ص93.

5 المرجع نفسه ص 94/93

الشعريّة الموجودة، والتي هي نسخ مكرّرة لقصائد قديمة تفعيلاتها خانقة، وتقفيتها مملّة قاتلة، ينعدم فيها الصدق فلا تصل إلى القلوب.

يظهر النصّ أنّ الناقد رافض لما ينشر من إنتاج شعريّ في بلده "مصر" بسبب تمسّك هؤلاء الشعراء بكلّ ما هو قديم، حيث ما تزال ثنائيّة الشكل والمضمون مسيطرة على الشعراء، فما يزال شكل القصيدة ذات الشطرين بكلّ ما تحمله من تفعيلات خليليّة مؤثّرة في الشعراء كأنها الأفيون الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وما تزال المضامين جوفاء خاليّة من معنى وصدق، يردّد الشاعر عبارات جاهزة من التراث، لا جديد فيها سوى أنّها مزخرفة وقد لاكتها الألسنة.

ومع ذلك نجد نوعا من التفاؤل لدى صاحب المقال إذ يقول "أغلب الشعر الذي ينشد" ممّا يدلّ على أنّ ثمّة حركة ولو قليلة، ومن خلالها يأمل في جيل جديد قادر (على نفض التفاعيل الخليليّة جملة، والخروج من الزخارف إلى الانشاء والخلق، وعلى التحوّل من الألفاظ الشعريّة القديمة والحديثة على السواء)[1]. هذه حال الشعر في مصر، وكذلك في غيرها من الدول العربيّة، لم يكن بأفضل حال.

يلاحظ أنّ الموضوعات المنشورة في المجلّة، تسير كلّها في الخطّ الذي رسمه صاحبها، وهو الهجوم على القصيدة القديمة التي تنهل من الأسلوب القديم، وترتدي الشكل الخليلي، إذ نجد في العدد الثالث مقال "ماجد فخري" الذي يجعل الشعر العربيّ القديم لا يخرج عن كونه "شعر رؤيّة" يقتصر بشكل واضح على تصوير الطبيعة، أو سرد أحداثها، مثل ما يفعل الشاعر في أغراض المدح والهجاء والرثاء والفخر والنسيب الذي يقوم على الوصف التصويري الذي هو في رأي الناقد (أحطّ أصناف الشعر لأنّه يقتصر على استعراض للجزئيات المرئيّة وهي مبذولة لكلّ ذي باصرة)[2] كما نلمس في الشعر العربيّ القديم-حسب رأي الناقد- حذلقة لفظيّة، ولعبا بالألفاظ، لا قيمة لها من الناحيّة الشعريّة، سوى إغراق القصيدة بما لا يفيد القارئ في شيء.

1 المرجع السابق، ص 95

2 ماجد فخري، مادّة الشعر، مجلة شعر، العدد 3، ص 87

يرى "ماجد فخري" أنّ الشعر العربيّ حافل بصنفين من الشعر: (شعر الوصف "ويدخل فيه الكثير من النسيب عند العرب" وشعر الرصف أو الحذلقة اللفظيّة، وهو ما تكاد لا تخلو منه قصيدة من الشعر القديم)[1]. فالشاعر كالمصوّر الذي يقف أمام نموذجه، ينتج صورة تعكس مستوى هذا المصوّر وتبيّن مدى حذقه لفنّه، فإذا لم يستطع الشاعر وصف ما يراه فإنّه سرعان ما يعمد إلى الحذلقة اللفظيّة التي يطيل بها الموضوع، وهو إذ يفعل ذلك (فكأنّه يستعيض عن الوجود باللفظ الذي لا يرمز إلى وجود قطّ)[2]، وما هكذا يكون الشاعر الأصيل، ولكن الشاعر من (ينفذ ببصيرته الحادّة إلى ما تحجّبه المرئيّات وراءها من معاني* وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها... وهكذا يكون الشعر الأصيل ضربا من الرؤيّة الثاقبة أو إذا شئت ضربا من الرؤيا)[3]، أي الشاعر الذي ينفذ إلى أعماق الأشياء ويرى ما لا يراه الإنسان العادي.

إنّه الفهمُ الجديد للشعر، التحوّل من الرؤيّة البصريّة إلى الرؤيا الحلم، إذ في نموذج الرؤيّة تكون القصيدة مغلقة، لأنّ معناها واضح، يتّفق عليه الجميع، وبالتالي ننتهي من القصيدة بمجرّد قراءتها لأنّها مأخوذة من واقع يعرفه القارئ، وقوّة الشاعر تكمن في كيفيّة نقله إلى المتلقّي، فالموضوع معروف للقارئ والشاعر، أما شعر الرؤيا، فهو قفزة إلى الأمام، يعتمد على الإشارة والرمز أكثر من الربط والوضوح، ذلك أنّ موضوع الشعر، في النقد الحديث، هو الوجود الحقّ الذي لا يمكن النفوذ إليه بيسر، ولا يستطيع التمييز بينه وبين الوجود غير الحقّ إلا الشاعر الذي يملك حدسا قويّا يساعده على أن ينفذ إلى أعماق الشيء. ولذلك تكون القصيدة فيه مفتوحة، يختلف حولها القرّاء، وتصبح القراءة للقصيدة حياة لها، والقارئ، إنّما يحاول أن يفسّر أو يؤوّل، وفي تفسيره أو تأويله إنّما يقوم بعمليّة الإسقاط التي ينطلق فيها من تجربته الخاصّة.

قرّرت "مجلّة شعر" منذ البدايّة أن تضع حدّا لهيمنة القديم على المجتمع، ولم تكتف بتقديم شعر بديل لما هو موجود، بل أسّست قواعد نقديّة جديدة دعّمت بها إنتاجها الشعري.

---

1 المرجع نفسه، ص87

2 المرجع السابق، ص 87

* هكذا وردت في المقال، وقد يكون خطأ مطبعيّا لأن الصواب "معانٍ"، لأنه اسم منقوص نكرة، مجرور.

3 المرجع نفسه ص 87

ففي العدد الأوّل نشرت مقال "رينه حبشي" الموسوم "الشعر في معركة الوجود" ولم يكن صدفة أن جاء مقال "إبراهيم شكر الله" في العدد الثاني يثبت فيه أنّ طريق الشعر في مصر قد صار مسدودا، وأنّه لا يزيد على أنّه ترديد لما سبق، وأنّه ما يزال مرتديا الجلباب القديم، ليقف العدد الثالث على الشعر المنشود وهو شعر الرؤيا.

وممّا لا شكّ فيه أنّ كتابات "يوسف الخال" كان لها الدور البارز في هذه المرحلة وذلك من خلال محاضرته "مستقبل الشعر في لبنان" التي ذكر فيها جملة من المبادئ والمعايير التي تكون حجر الأساس التي يرتكز عليها العمل الفنّي الحديث. حيث بيّن أنّ الشعر الحالي في لبنان (ليس شعرا حديثا إلا في الزمن، فهو إذا قيس بتطوّر الشعر الأوروبي، كان متخلّفا، أو قيس بالتراث العربيّ، كان تقليديّا، لا فرق بينه-في القالب والغرض-وبين شعر القدامى)[1]. فالشعر في لبنان كما في مصر كما في العراق ليس حديثا، بل هو امتداد للقديم، لا يختلف عنه في خصائصه، من حيث عمود الشعر، ووحدة البيت، والوزن والقافيّة، وحتى الأغراض تكاد تكون هي نفسها. ذلك لأنّ نظرتهم إلى الأشياء لم تتغيّر عما كانت عليه سابقا، وما تزال خبرتهم التي تغذي عقليتهم تجترّ الماضي، فيألفونه ولا يتحمّلون تركه أو الميل عنه.

ونلاحظ في نصّ "يوسف الخال" موقفا من الأدب العربيّ القديم الذي هو-عنده-متخلّفا عن الآداب الغربيّة، لأنّ الأدب اللبناني كان متخلّفا عن الأدب الغربيّ، لأنّه تقليد لأدب القدامى، وهذا يعني أنّ الأدب العربيّ/أدب القدامى، متخلّف عن الأدب الغربيّ، قالبا وغرضا.

ما قيل عن الشعر في لبنان يقال عنه في البلاد العربيّة، إذ ما يزال متسربلا بالأسمال القديمة، وما تزال الأذن العربيّة ترفض أيّ إيقاع خارج العروض الخليلي، وما دام هو كذلك فهو أبعد من أن يكون حديثا بالقياس إلى الشعر الأوروبي.

وبعد هذه القراءة النقديّة للشعر في لبنان، والتي أثبت من خلالها أنّ مرحلة ما بعد الحرب العالميّة الأولى كانت فترة انحطاط للشعر إذ كان مجرّد (كلام موزون مقفى، يتميّز بالنثريّة والاتباع والولع باللعب على الكلمات والتزيين البلاغي)[2]. وأما مرحلة ما بعد الحرب العالميّة

1 مقال أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر، من غير ذكر صاحبه، مجلّة شعر، العدد 2، ص 97.

2 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ص 66

الأولى، فقد كانت للرومانسيّة على اختلاف أشكالها، وقد تميّزت-كما رآها "يوسف الخال"-(بالتعبير التجريدي عن الأفكار والأحاسيس، وبوصف مشاعر الروح بأسلوب حكائي قائم على تمجيد الماضي والافتنان بالطبيعة، وبالمواقف الخطابيّة والمأساويّة والمؤثّرة)[1]، وهو شعر ما تزال الروح فيه تراثيّة وإن بدت أنّها جديدة.

كان الهدف من استعراض الحياة الأدبيّة في لبنان خلال هذه الفترة من أجل الوصول إلى أنّ الشعر في هذا البلد ليس حديثا إلاّ بالمعنى الزمني للكلمة، فهو، إذا ما قرناه بالشعر الأوروبي، سنجده متخلّفا عنه. وإذا ما وزنّاه بالشعر العربيّ فهو امتداد له، بل هو تابع له، أي شعر مقلّد. بل نجد في الشعر القديم ما فيه من الجدّة أكثر مما في هذا الشعر.

وليثبت رأيه بالدليل، قام بدراسة لديوان "رندلي" للشاعر "سعيد عقل " الذي عدّه أقلّ زملائه امتثالا أو تقليدا للقدامى، مثبتا من خلاله أنّه شعر (لا يختلف في خصائصه الجوهريّة عن الشعر العربيّ التقليديّ، فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيدة، هي هي، الوزن والقافيّة لم يجر عليهما أيّ تعديل، الأغراض الشعريّة القديمة ...ما تزال هي الأغراض الشعريّة الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانيّة في الحياة، وهذا هو الأهمّ، ما برحت تصدر عن عقليّة اجترايّة "عتيقة")[2] وهذا يعني أنّ الشعر نتيجة عقليّة معيّنة، ولأنّ العقليّة العربيّة لم تتغيّر، فشعرها لم يتغيّر كذلك، وبالتالي فلن يتغيّر الشعر عما كان عليه إلا ذا تغيّرت عقليّة الشاعر. وأنّه يريد أن يبثّ "روح العصر" في حياة الشعراء المعاصرين، وما "روح العصر" إلا "الروح العلميّة" التي غيّرت رؤيّة الناس إلى الكون.

لم يعد موقف الإنسان من الكون-في رأي "الخال"-يقوم على الخضوع والقبول دونما تفكير، ولكنه يقوم على ثقة الإنسان في نفسه، وعلى البحث والاستكشاف. وحتى يكون الشاعر في مستوى الحداثة ويكون شعره طليعيّا تجريبيّا، عليه أن يعمد إلى جملة من الأسس يقترحها، أذكر منها ما له علاقة بالموضوع:

- على الشاعر أن يعبّر عن تجربته الحيويّة كما يعيها، بعقله وقلبه.

---

1 - المرجع نفسه، ص 66

2- المرجع السابق ص 67

– تجاوز التعابير والمفردات القديمة التي فقدت حيويتها واستبدالها بما هو مستمدّ من صميم التجربة ومن حياة الناس.

– المضامين الجديدة يناسبها إيقاع جديد ولا بدّ من تحطيم وهدم فكرة قدسيّة أوزان الخليل.

– دراسة التراث العربيّ وفهمه على حقيقته، وبيان الموقف منه دون ما خوف أو مسايرة أو تردّد، والغوص في التراث الأوروبي وفهمه والتفاعل معه.

– الاستفادة من تجربة شعراء العالم، والامتزاج بروح الشعب.

لا يريد "يوسف الخال"، من الشعراء أن يرفضوا شكل القصيدة القديمة في الشعر العربيّ فحسب، بل عليهم تهديمه، وهم لن يستطيعوا ذلك إلا إذا غيّروا من عقلياتهم، وتغيير العقليّة لن تكون إلا برفض ما هو كائن، والبحث عن آخر جديد، يتلاءم مع التجربة الجديدة، فما يقترحه يقوم أساسا على الرفض لا الإضافة، رفض للقصيدة العموديّة بشكلها ومضمونها، لأنّها تعبير عن موقف قديم تجاوزته الأحداث والمشاعر، ولابدّ أن يأخذ الشاعر الحديث موقفا من التراث العربيّ، وينتقده من دون خوف أو تردّد، أمّا التر اث غير العربيّ–كالأوروبي مثلا– فعليه أن يغوص فيه، ويفهمه ويتعامل معه. كما عليه أن يقتدي بتجارب الشعراء غير العرب وذلك ليتفتّح على هذه الثقافات وينهل منها ويتمّثلها. وسنعود إلى ذلك عندما نناقش "يوسف الخال" في دعواته إلى الشعر الحديث.

الحداثة الشعرية والإلحاد

كانت المعاهد والجامعات العراقيّة مضطربة بالفكر الشيوعي الذي بدأ يتوغّل في عقول الشباب الذين اعتقدوا أنّ تخلّفهم إنّما هو ناجم عن التمسّك بالثقافة التراثيّة، العربيّة، ولذلك طلبوا التقدّم، الجديد، في غير هذا التراث.

هل ثمّة علاقة بين الشكل الجديد للقصيدة والانتماء الفكري للشاعرين؟ هل التمرّد على القصيدة الخليليّة كان لدواعي إبداعيّة بحتة، أم له خلفيّة أخرى فكريّة؟

عندما نقرأ مقدّمة ديوان "شظايا ورماد" نلمس موقف "نازك" الضمني من التراث، حيث قامت بنوع من الموازنة بين أسس الشعريّة القديمة، ومظاهر الشعريّة الحديثة، ورفضت الخضوع الإرادي للموروث وبخاصّة الشعري منه، فدعت إلى إحداث القطيعة مع الأساليب القديمة– تشكيليّة كانت أم تعبيريّة–لأنّها مجرّد قيود على حركيّة الإبداع، فكان رفضها للشكل المألوف،

واضحا، منتقدة التمسّك بالتقاليد التي ابتكرها أحد القدامى، مبيّنة أنّ طريقة الخليل قد صدأت من طول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين. وأنّ اللغة قد صارت نسخا جاهزة؛ إذ اللغة التي لا تركض مع الحياة فحتما ستموت، وأنّ (شاعراً واحداً قد يصنع للّغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين)[1] كانت هذه، مقدمة لديوانها الموسوم "شظايا ورماد" فالشظايا وهي النار المتطايرة ستؤول إلى الرماد الذي يرسم نهايّة المشهد للنار، إنه يجمع بين الحياة التي تنتهي إلى الموت، أو الأوج الذي سيؤول إلى الحضيض، فهل العنوان يرمز إلى حركة الشعر العربيّ، الذي آل إلى الخفوت! فكما أنّ الرماد نتيجة حتميّة للنار، كذلك صار الشعر العربيّ، وهل الشعر الحديث انبعاث له من جديد، إذ من الرماد ينبعث الفنيق / النار، لتبدأ حياة جديدة، فهل الشعر الحديث انبعاث للشعر العربيّ في صورة جديدة؟

يحقّ لنا أن نطرح السؤال: ما سبب هذا الموقف؟

لا شكّ أنّ التغيير في الإطار الشعري للقصيدة الحديثة إنّما يعود إلى تنسيق المشاعر والأحاسيس للمبدع، والتي ارتبطت بالتغيّر الثقافيّ والاجتماعيّ الهائل الذي سيطر على الحياة الأدبيّة والاجتماعيّة بعد الحرب الكونيّة الثانيّة، فالشعر الحرّ كما ترى "نازك" إنّما هو اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه المبدع، واستجابة لمستلزمات العصر الجديد واحتياجاته المختلفة، والتي أحدثت طريقة جديدة في التفكير، فرضت شكلا جديدا للكتابة.

"نازك" كغيرها من طلبة دار المعلمين، الذين وصلتهم ريح الشيوعيّة، رأت أنّ الإلحاد هو السلاح الذي يجابهون به واقع الأمّة، هذا الواقع المتخلّف الذي تحكمه التقاليد الباليّة، فلا خروج منه إلا برفض أفكاره "الرّجعيّة"، والسبيل الوحيد إلى ذلك هو الإلحاد، فقد قالت هي نفسها للشاعر عبد الله الطنطاوي مبرّرة حزنها وتشاؤمها: (كنت ملحدة، بقيت ملحدة بضع سنوات، ضقت فيها بحياتي، وكنت أتساءل في نفسي: ما قيمة هذه الحياة مهما امتدت، ما دامت سوف تنتهي بالقبر، وما دام هذا الجسد سوف يؤول طعاماً للديدان؟ فكنت أتشاءم، وأبكي، وأعبّر عن ضيقي بما كنتم تقرؤون لي من شعر يعبّر عن تراجيديا

[1] نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص 9.

الحياة، وبؤس الإنسان، وتعاسته)[1]، كانت ملحدة! وظلّت على إلحادها وشكّها لسنوات، كانت سنوات الإلحاد ما بين 1948 و1955، قد تكون سنة 55 نهايّة لمرحلة الإلحاد، غير أنّ البدايّة قد تكون أبعد من ذلك، لأن الشيء لا يولد كاملا، بل له بدايات تكون على شكل ومضات تنمو شيئا فشيئا، تعشّش في ذهن صاحبها لتصبح اتّجاها يؤمن به ويدعو إليه، ثمّ ما الذي ينتجه الإلحاد غير التشكيك في الثوابت والرفض لما هو موجود، ومخالفة ما عليه المجتمع.

نلمس صور الإلحاد فيما روته في مذكرتها بتاريخ 1950/02/20 عندما سافرت مع زميلات لها إلى النجف، وكانت زميلاتها منسجمات مع بعضهن، وأمّا هي فكانت تشعر أنّها تمثّل النشاز في المجموعة، إذ بعد وصولهن النجف، قصدن "الحضرة"؛ حيث ضريح الإمام علي رضي الله عنه، ورحن يقبّلن نوافذ الضريح، أمّا هي فتشاغلت عنهن بقراءة لوحات الأدعيّة الملصقة على الجدران، لتلاحظ الأغلاط النحويّة والاملائيّة[2].

إن تقبيل نوافذ الضريح، من الأمور الشركيّة التي نهى عنها الإسلام، ولكن الشاعرة لم تترك ذلك عن عقيدة إيمانيّة صحيحة، ولكن عن رفض لما يفعله الناس، وأنّها غير مقتنعة بما يفعلن، لأنّها لا تؤمن بالله أصلا، ولا تؤمن بمكانة الخلفاء ولا بقيّة المقدّسات، ومع ذلك استأجرت قارئا يقرأ القرآن عند قبر عمّتها، لا لأنّها تعتقد في أهميّة قراءة القرآن، ولكن احتراما لعمّتها "فاطمة" التي كانت تحبّها كثيرا، وكانت تفعل ذلك عشرات المرّات وهي حيّة، فأوصتها أن تقرأ عليها القرآن، إذا ما زارت النجف.

كانت-مع الرفيقات اللائي زرن الحضرة-الشاعرة "دعد الكيالي"* التي استغربت حرص "نازك" على استئجار مقرئ للقرآن وهي ملحدة، فأخبرتها أنّها لم تفعل كلّ ذلك إيمانا منها

---

1 انظر موقع رابطة أدباء الشام، مقابلات: مع نازك الملائكة أجرى الحوار الدكتور عبد الله الطنطاوي سنة 1972، منشور بالموقع بتاريخ 2007/08/04.

2 نازك الملائكة مذكرات نازك الملائكة، إعداد احسان الملائكة، نشرها موقع مرافيء نقلا عن جريدة المدى العراقيّة، في الصفحة الثقافية، غير أنّني لم أستطع الحصول على الجريدة. أشارت إلى ذلك مجموعة من الجرائد والمجلات أهمّها "عكاظ" بتاريخ 2007/09/13، العدد 9227.

* شاعرة كويتيّة من أصل فلسطيني، ولدت بمدينة الرملة بفلسطين، سنة 1935، تكتب أيضا القصّة، إحدى مؤسّسات فرع اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في الكويت، من دواوينها الشعرية ولم تمطري يا غيوم 1969، ولها ديوان من الشعر المنثور بعنوان: سكينة الإيمان 1954.

بالله واعتقادا في دينه، ولكن فعلته من باب الاحترام والحبّ لعمّتها، ولأجل أن تسعدها ليس إلا.

نتيجةً لهذا الشك الذي بدأ يلازمها، فقد أُعجبتْ كثيرا بقصيدة الطلاسم لـ "إيليا أبي ماضي" لأنّها تبحث عن "الحقائق" وتسأل أسئلة هي في التصوّر الإسلامي، خلف الخطّ الأحمر، كالسؤال عن نشأة الخلق، ونهايته وعن حقيقة الحياة والموت وغيرها من الأسئلة التي تقوم على الشكّ، الذي لا يوصل السائل إلى اليقين. وأنّ الساقط فيه يعيش، في دوامة قد لا يخرج منها إلى برّ الأمان.

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجودْ
هل أنا حرٌ طليقٌ أم أسيرٌ في قيودْ
هل أنا قائدُ نفسي في حياتي أم مقود
أتمنّى أنني أدري ولكن
لست أدري![1]

إنّ كثرة السؤال قد تجعل صاحبها يسأل عمن خلق خالق الخلق، فإن لم يكن مؤمنا فسيعيش في دوامة لا تنتهي إلا بنهايته، لأن الرسول عليه الصلاة والسلام قال كما روى مسلم في صحيحه عن أبي هريرة (لا يزال الناس يتساءلون حتى يقال هذا: خلق اللهُ الخلقَ، فمن خلق الله؟ فمن وجد من ذلك شيئا فليقل آمنت بالله)[2]. فإن لم يكن مقتنعا بقول الرسول عليه الصلاة والسلام فإنّه لن يتوقّف، ولن يصل إلى قرار إلاّ بعودة الإيمان إلى قلبه.

الإلحاد–على اعتبار أنّه موقف فكري–لا يؤمن بوجود إله يسيّر الوجود، ولا تحتلّ الأديان والغيبيات أيّ حيّز في فكر وعقل وقلب الملحد، ومن ثمّ فلا حدود لأسئلته، فهو يسأل ويشكّك، باحثا عن يقين هو كالسراب الذي يحسبه الظمآن ماء حتّى إذا جاءه لم يجده شيئا.

الملحد، ما دام لا يؤمن بالخالق، فلا شيء يمنعه من أن يشكّ في كلّ شيء، فهو يسأل ويحدّق بأسلوب ديكارتيّ في كل شذر وحجر، وكلّ صدفة ولؤلؤة، والإجابة المقنعة الوحيدة–

1 إيليا أبو ماض، ديوان إيليا أبو ماض، دار العودة بيروت 1982 ص 156.

[2] مسلم، صحيح مسلم، ج1، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي–بيروت، ص 119.

عنده–هي التي تعتمد، فقط، على ما هو ماديّ ملموس، وهكذا تسقط كلّ الغيبيات، وتعلو–وحدها–المرئيات. وكلّ تفكير غير هذا، فهو تفكير "رجعيّ"! يريد من صاحبه أن يحافظ على ما لديه من وعي يؤمن به، والاستمرار على ما تمّت تنشئته عليه.

في سنوات الشكّ الضائعة، سكن "نازكَ" التشاؤمُ، فإذا بها تنظر إلى الحياة بالمنظار الأسود، وزاد في تشاؤمها أنّها كانت تقرأ فلسفة "شوبنهاور" الذي كان يائسا من وجود السعادة في الحياة، وأنّ الموت وحده هو الذي يريح الانسان، فقد نقلت في مقدّمة قصيدتها المطوّلة "مأساة الحياة" قول "شوبنهاور" الذي يقول: (لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلّما أسدل على هزيمة وموت، لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء؟ حتّام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نتدرّع بالشجاعة الكافيّة فنعترف بأنّ حبّ الحياة أكذوبة وأنّ أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت؟)[1] فقد نقلت هذا القول لتبيّن فلسفتها التي كانت تؤمن بها آنذاك. واعترافها في هذه المقدّمة لقصيدتها الطويلة "مأساة الحياة" يدلّ على تشاؤمها المطلق، وشعورها العميق بأنّ الحياة كلّها ألم وإبهام وتعقيد، ولعلّ هذه الملحمة التي تبحث فيها عن السعادة من خلال تجوالها عبر مجموعة من المحطات حيث تؤكّد من البدايّة ألا صباح لليل الوجود:[2]

عبثا تحلمين شاعرتي ما من صباح لليل هذا الوجود
عبثا تسألين لن يكشف السرّ ولن تنعمي بفكّ القيود

يأس واضح، يغذّيه تكرار المصدر "عبثا" مرّتين، فالحلم عبث، والسؤال مثله عبث، والوجود ليل لا صباح له، والسرّ لا يمكن كشفه، والقيود لا أحد يستطيع فكّها، في هذا الوسط الذي يخنق صاحبه، تحيا الشاعرة، وبهذه النفس الكئيبة، والعواطف الكالحة تبحث الشاعرة عن جواب لأسئلتها ولكن:[3]

طالما قد سألتُ ليليَ لكن عزّ في هذه الحياة الجواب
ليس غير الأوهام تسخر منّي ليس إلا تمزّق واضطراب

1 نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة–بيروت، ص 6.
2 المرجع السابق، ص 21.
3 المرجع السابق، ص 26.

المشكلة عند "نازك" أنّ تشاؤمها فاق تشاؤم "شوبنهاور"، فإذا كان الموت عنده، هو راحة الإنسان، وهذه فكرة موجودة حتى عند بعض المسلمين،[1] فإنّ الموت كان أقسى كارثة، فقد كان–عندها–هو مأساة الحياة الكبرى.

من أين هذا كلّه؟ ما سبب هذه النظرة المتشائمة؟

إنّ تزعزع الإيمان بداخلها، بسبب قراءاتها لفكر الشكّ، أوصلها إلى الإلحاد، وهذا الإلحاد كان له دوره في نظرتها للأشياء، لأنّه يقوم أساسا على رفض الموجود، ذي الجذور الممتدّة في أعماق التاريخ العربيّ. ومن هذا الموجود، كان التراث الشعريّ وموسيقاه التي تميّزه عن غيره، والمنبثقة أساسا من البداوة، ومن قساوة الصحراء، أي من عصر كان قبل الإسلام، وقد أبقى

الإسلام على هذا التراث، بل واعتمد موسيقاه فصار كأنه جزء من الإسلام، وقد تمسّك به البعض وعدّ موسيقاه شرطا في القصيدة العربيّة، غير أنّ الفكر الثوريّ الذي يقوم على الرفض وقف موقف المعارض، وعدّ الموجود المهيمن هو السبب في التخلّف، ومن ثمّ لابدّ من رفضه والبحث عن إيقاع آخر يتلاءم ونظرته الجديدة.

لو طرحنا السؤال الآتي: ماذا لو لم تكن "نازك الملائكة" ملحدة، و"بدر شاكر السياب" شيوعيا، أكان يفكّر أحدهما في الثورة على موسيقى الشعر القديم؟ ماذا لوكانا على غير الخلفيّة الفكريّة التي تأثرا بها؟ قد يُعترَض على السؤال بأنّ حركة الشعر الحرّ أقدم من "نازك" و"السياب" حيث ظهرت عند "بديع حقي"[2]، و"علي أحمد باكثير"[3] وغيرهما، فقد قالت "نازك" نفسها (ثمّ فوجئتُ بعد ذلك أن هناك قصائد حرّة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبيّة والكتب منذ سنة 1932 م، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلّقين لأنّي لم

---

1 كما هو الشأن عند "أبي العلاء المعري الذي يقول:

تَعَــبُ كُلّــــها الحَياةُ فَما أعْـ جَبُ إلاّ مِنْ راغبٍ في ازْديادِ

إنّ حُزْناً في ساعةِ المَوْتِ أضْعَا فُ سُــرُورٍ في سـاعَةِ الميلادِ

ضَجْعَةُ المَوْتِ رَقْدَةٌ يُستريحُ ال جِسْمُ فيها والعَيشُ مِثلُ السّهادِ

(أبو العلاء المعري، ديوان أبي العلاء المعري "سقط الزند" دار بيروت / دار صادر للطباعة والنشر، ص8.)

2 أديب وسياسي سوري. ولد في دمشق، عاش بين " 1922 – 2000"

3 شاعر من أصل يمني، أخذ الجنسيّة المصريّة، عاش ما بين "1910 – 1969"، ترجم مسرحيّة "روميو وجولييت" بالشعر المرسل، والّف مسرحيّة (أخناتون ونفرتيتي) بالشعر الحر.

أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها .... إلى أن تقول: "ثمّ عثرتُ أنا نفسي على قصيدة حرّة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر "بديع حقي")[1]

لا تعتبر "نازك" القصيدة الواحدة، بدايّة لحركة شعريّة حقيقيّة جديدة إلا إذا كانت ضمن جملة من الشروط تتمثّل في:

- وعي الشاعر في أنّه استحدث أسلوبا وزنيّا جديدا سيثير القراء.
- أن يُتبع الشاعر قصيدته بدعوة يشرح فيها للشعراء أساسه العروضي كما يدعوهم إلى استعمال أسلوبه في جرأة وثقة.
- أن تكون لدعوته أصداء بعيدة لدى القرّاء والنقاد فيضجّون، قبولا أو رفضا، بكتابة المقالات حول هذا الأسلوب الجديد.
- استجابة الشعراء في كلّ العالم العربيّ لدعوته، بالنظم على الأسلوب الجديد.

إنّ نظم القصائد–من دون أن يتبع بدعوة نقديّة، ومن غير إصرار على الموقف–قد يكون، فقط، استجابة لإيقاعات موسيقيّة، وتَوافُقا للحالة النفسيّة العاطفيّة لدى الشاعر في لحظة من لحظات الانسجام مع الموضوع، مثلما نجد عند "باكثير" في مسرحيّة "أخناتون ونفرتيتي" وعند غيره من الذين كتبوا قصائد بإيقاع يختلف عن الإيقاع الخليلي، غير أنّ إنتاجهم مرّ من دون أن يكون له أيّ تأثير في الآخرين، كانت هذه القصائد مجرّد تجربة عاشها صاحبها في لحظة زمانيّة عابرة، أمّا العمل الفنّي، الذي يؤسّس لعهد جديد، ومرحلة فنيّة غير مسبوقة، يجب أن يكون متبوعا بنظرة نقديّة، تشرح الظروف والعوامل، وتبيّن الأهداف والغايات، ولذلك فهو ناجم عن خلفيّة فكريّة تدعو إلى العمل وتدافع عنه.

عندما نشرت "نازك الملائكة" قصيدة "الكوليرا" في إحدى مجلات لبنان في أو اخر سنة 1947، وأصدر "السياب" ديوانه " أزهار ذابلة" الذي فيه قصيدة "هل كان حبّا" لم يهتم القراء–في لبنان أو في بغداد أو القاهرة–بالقصيدتين، لم يعلّق أحد على القصيدتين، لأنّ مثل هذه القصائد كانت مجرّد عمل فرديّ يعبّر عن ذوق الشاعر، وما إن صدر ديوان "شظايا ورماد" الذي به مجموعة من القصائد الحرّة، تتصدّرها مقدّمة وضّحت فيها الشاعرة رأيها، وبيّنت موقفها من الشعر العمودي، ودعت فيها إلى هذا الأسلوب الجديد، حتّى حدث ما

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، الطبعة الخامسة، نسخة إلكترونيّة ص 5.

حدث، فإذا الناس فريقان، ما بين ساخط وبين مرحّب، وإذا المجلات والصحف الأدبيّة تضجّ بالمقالات المعارضة والمؤيّدة، وتنشر القصائد بالأسلوب الجديد.

كانت "نازك" مدركة لما تقوم به، فقد كانت تبحث عن شيء جديد مخالف لطريقة الخليل، وقد وجدت ذلك في قصيدة "الكوليرا" التي لم تتخلّ عنها، على الرغم من موقف والديها–وقد كانت تحترمهما كثيرا–حيث لم تنل القصيدة إعجاب أمّها؛ فلقد تلقّتها ببرودة وقالت: (ما هذا الوزن الغريب؟ إنّ الاشطر غير متساويّة، وموسيقاها ضعيفة يا ابنتي)[1] ورفض والدها القصيدة وتنبّأ لها بالفشل بل سخر من قولها، " الموت الموت الموت؟" وعلّق عليها ببيت ينسب للحطيئة عندما حظرته الوفاة:

لكلّ جديد لذّة غير أنّني وجدت جديد الموت غير لذيذِ[2]

وهنا صاحت نازك بأبيها قائلة: (قل ما تشاء، إنّي واثقة أنّ قصيدتي هذه ستغيّر خريطة الشعر العربيّ)[3] بهذا الموقف الذي يحمل كلّ معاني التحدّي واجهت أباها بأنّ القصيدة بدايّة عهد جديد.

كم من الشعراء كانوا في تلك المرحلة؟ وكلّهم كانوا يقرضون الشعر على النهج الخليلي، لماذا "نازك الملائكة" تكتب بهذه الطريقة بل وتبيّن موقفها بحدّة وجرأة في مقدمة ديوانها؟ صحيح أنّ "نازك" تتقن العروض العربيّ إتقانا كبيرا، ولها أذن موسيقيّة عارفة وحسّاسة، غير أنّها ليست الوحيدة في هذا المجال، فغيرها كثيرون، ولكنّهم لم يفكّروا في تغيير منحى مسار الشعر العربيّ كما فعلت "نازك" التي كانت ثائرة على ما تراه وتعيشه.

لم تكن "نازك الملائكة" شاعرة ترضى بأيّ شيء، فقد كانت ملحدة، والملحد معتدّ بنفسه لا يعجبه العجب، فجريدة النداء الشيوعيّة اللبنانيّة تلقّبها بالشاعرة الإنسانيّة الثائرة على النظام الاقطاعي وترى في كآبتها ثورة عنيفة على الحياة الاجتماعيّة، إنّ تشاؤم الشاعرة وكآبتها إنما يخفيان تمرّدها على كلّ ما هو موجود:

فالحزنُ صورةُ ثورتي وتمرّدي تحتَ الليالي، والألوهةُ تَشْهد[4]

---

1 نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، ص 11

2 المرجع نفسه ص 11.

3 المرجع السابق، ص 11

4 نازك الملائكة، عاشقة الليل، الأعمال الكاملة، ج1، ص 485.

ولنلاحظ إجابتها لوالد الأديبة الفلسطينيّة "سميرة عزام"* عندما طلب منها أن تطرح خصلة التشاؤم من حياتها: (انا لست متشائمة، ما أضخم هذه الأسطورة التي يعرفها عنّي كلّ إنسان في العراق وخارجه! أنا الآن مشهورة، ولا يقوى إنسان على تغيير فكرة الجمهور عنّي. يا لهم من مضحكين! لو عرفوا أيّة فتاة متمرّدة تختفي وراء تشاؤمي المزعوم)[1]. ولا يكون التمرّد إلا على ما هو موجود، تمرّد على ما يعرف الناس من أنّها متشائمة، وتمرّد على العادات، وتمرّد على الثقافة التي تبدو باليّة، فقد رفضت (التقاليد الاجتماعيّة الصارمة، لا سيّما منها تلك التي تتعلّق بحريّة المرأة، وتجد لهذا الرفض أصداء عميقة في نفس "نازك" من المرارة والألم، والتوق إلى التغيير في آن)[2] وتمرّدت على عدد التفعيلات في الشعر العمودي، وواجهت النقّاد بكل جرأة وصراحة وثقة.

نلمس روح التمرّد والتحدّي عند "نازك" أيضا، في هذا التعليق على رسالة "ميخائيل نعيمة" الذي توقّع لها مستقبلا تتحقّق فيه رغباتها، وأنّه جدّ مسرور لمحاولاتها التجديديّة، بل ويباركها من أعماق قلبه، مبيّنا لها أنّ التجديد الحقيقيّ هو ما لا يكون نتيجة دوافع خارجيّة بيئيّة، ولكن ما يحسّ به المبدع كقوّة داخليّه نابعة من أعماقه، وليس رغبة عابرة سرعان ما تزول مع الزمن، وهي لا تجد في كلامه هذا إلاّ تردّدا ونوعا من المماطلة في الحكم، بل تجده خائفا من أن يدلي بدلوه في هذه القضية النقديّة الشائكة، ثمّ يثبت الزمن خطل رأيه كغيره من المتحمّسين الذين سرعان ما ينطفئون وينسي الزمن أفكارهم كما تعفو الرياح الآثار على الرمال، ومع أنّها تجد له بعض العذر في تردّده إلا أنها ترفض أن تكون هي من المتردّدين قائلة: (أنا لست منهم يا أستاذنا المتردّد! وسترى يوماً أنّني لا أنتمي إلى صنف المنطفئين!)[3]. نلاحظ-في تعليقها-كيف كان الردّ قويّا وحاسما، ردّ الواثق من نفسه، الفاهم لعمله، الواضحة خطّته، فهي ترى في كلام "مخائيل نعيمة" تردّدا، ومماطلة، كأنّه يخشى أن يكون خاطئا رأيه في المستقبل. وهي ترى في ذلك عدم وضوح للرؤيّة، وعدم إيمان بالفكرة

* كاتبة وصحفيّة فلسطينيّة، عاشت ما بين (1927 – 1967) تنقلت بين فلسطين ولبنان والعراق، ترجمت مجموعة من الأعمال من الإنجليزيّة إلى العربيّة.

1 صالح جواد طعمة، نازك الملائكة، الصوت المكتوم في المدوّنة العربيّة، جريدة الجزيرة إلكترونيّة، بتاريخ 2013/02/28، العدد 398.

2 محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر –مرحلة الرواد –من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999 ص 9

3 نازك الملائكة مذكرات نازك الملائكة، إعداد احسان الملائكة، بتاريخ 1949/10/30، نشرها موقع مرافئ نقلا عن جريدة المدى العراقيّة، في الصفحة الثقافية، انظر جريدة "عكاظ" بتاريخ 2007/09/13، العدد 2279.

التي يؤمن بها ويناضل في سبيلها. وهي ليست من هذا النوع الذي سمّته "بالمنطفئين" الذين سيتركون الساحة بعد مكاء وتصديّة.

كتبت "نازك" منزعجة، في مذكرتها بتاريخ 1949/12/22 بعد ما تعّرضت لسيل من الشتائم في صحيفة من الصحف التي تعرّضت لديوانها "شظايا ورماد": (سوف أتمّ رسالتي، فأنا ما زلت في أوّل الطريق، لقد دفعت حياتي ثمناً للشعر، فلأكمّل أغنيتي قبل أن أغادر الوجود، ألم أهجر لهو الحياة، ومتع الشباب كلّها، قانعة بزاويّة من زوايا الفكر تكفي لأن أرسل منها نشيدي، لا!! ها أنا ذي مملوءة شعراً. ويا صديقتي "نازك"! دعيني أهمس في سمعك.. ألا تعلمين أنّ طريق المجد محفوف بالأشواك؟ أيمكن أن يمرّ "شظايا ورماد" دون أن يحدث دوياً؟! هيّا خفّفي من توتّرك وانظري إلى المستقبل، واحذري الإصغاء إلى هذر "الفضلاء" فهم يلعنون كلّ فضيلة كما يقول نيتشه)[1]. موقف لا يكون إلا عمّن يثق بنفسه، معتدّ بها، موهوب، نظرته ثاقبة، عميقة، تتجاوز حدود الزمان والمكان.

إنّ هذا التمرّد لا يكون من إنسان مرتبط بثقافة المجتمع، يحسب ألف حساب لآراء الآخرين، إنّما يكون من ثوريّ لا يأبه بما يقول الناس، ولا يلتفت إلى ما يفعلون، فالتمرّد موقف من المجتمع؛ من أفكاره، وأخلاقه، وعاداته، وتقاليده، ويربطون ذلك بما يسمى عندهم بـ "الرجعيّة" أي أنّهم متمرّدون على الرجعيّة التي تقود المجتمع إلى الوراء.

غير أن الإلحاد وحده، غير كاف لتغيير شكل القصيدة والثورة عليها، فكم من الشعراء كانوا، ملحدين ولكنهم لم يفكّروا في الثورة على عروض الخليل، وهذا يوصلنا إلى أنّ ما جاءت به "نازك الملائكة" من تجديد في الشعر العربيّ، ناجم عن سببين:

أو لهما: إلحادها الذي اعترفت–هي نفسها–به، والذي جعلها تأخذ موقفا معارضا من كلّ ما هو موجود. إلحاد ناجم عن قراءاتها للفكر اليساري الرافض لعقيدة المجتمع.

ثانيهما: موهبتها التي عمّقتها بالمطالعة الكثيرة؛ فقد اطّلعت على كتب الأدب والنقد، العربيّة منها والغربيّة، كما قرأت كتب اللغة والنحو، حيث قدّمت رسالة تخرّجها من الجامعة، في المدارس النحويّة، وهو عمل يفرّ منه الطلاب غالبا. تقول في مذكّرتها: (بلغ نشاطي الشعري واللغوي، والفني، والأدبي أوْجَه، فاندفعت أطلب الثقافة والعلم في نهم لا يرتوي،

1 المرجع نفسه، جريدة "عكاظ" بتاريخ 2007/09/13، العدد 2279.

وحرارة لا تنطفئ)[1]، فممّا ذكرت في مذكراتها أنّها قرأت العمدة لابن رشيق، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، وخزانة الأدب للبغدادي، وهي كتب تراثيّة لها أهميتها الكبرى في صقل لغة قارئها، وتزويده بمعرفة أدبيّة ونقديّة وتاريخيّة، فقد قرأت "البيان والتبيين" في ثمانية أيّام، حتّى كادت تؤذي عينيها، وقد رأت في ذلك–فيما بعد–أنّه نوع من الجنون، غير أنّه أصّل لعادة ألفتها في القراءة، إذ ما كانت تستطيع أن يمضي عليها يوم لا تقرأ فيه ثماني ساعات على الأقلّ!

إنّ القراءة بمعدّل ثماني ساعات يوميا، تدلّ على شغف الشاعرة وحبّها للقراءة، ولذلك فقد صقلت موهبتها الشعريّة بالقراءة فصارت شاعرة مبدعة لها القدرة على أن تنظّر في العروض العربيّ، ولعلّ كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وما فيه من آراء نقديّة عروضيّة شاهد على تمكّن الشاعرة وتبحّرها في هذا العلم. بالإضافة إلى قراءتها للشعر باللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة كما روت ذلك في مذكّرتها[2]

لم تكن حداثة "نازك الملائكة" إلا حداثة شعريّة، فهي تتحدّث عن الشعر، دون غيره من الأمور الأخرى التي تناولها "أدونيس"، ومن قبله "يوسف الخال".

رأت الشاعرة أنّ المضامين الجديدة لا يُعبّر عنها إلا بطريقة جديدة، إذ إنّ الشكل القديم الذي عبّر به الشعراء القدامى كان يتلاءم مع ظروفهم، وما دامت الظروف لم تعد هي نفسها، بل والمضامين لم تعد هي نفسها، فمن حقّ الشاعر أن يختار الشكل المناسب لقصيدته، وتحت تأثير النزعة الإلحاديّة التي تسربلت بها الشاعرة نجد في مقدّمة ديوانها "شظايا ورماد" حدّة في الطرح، ومبالغة في الهجوم على طريقة الخليل، ففي إجابتها عن سؤال: ما لطريقة الخليل؟ تقول: (ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وتردّدها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجّتها وتقيّأتها؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون. لقد سارت الحياة، وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لـ "قفا نبك" و"بانت سعاد"! الأوزان هي هي.. والقوافي هي هي.. وتكاد المعاني تكون هي هي)[3] ما الذي تريده بهذا

1 نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، ص 12.

2 المرجع نفسه، ص 8.

3 نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلّد الثاني، دار العودة بيروت ص 9/8

القول؟ أيفهم من كلامها أنها ترفض طريقة الخليل وترفض معها طريقة نظم الشاعر المعاصر لقصائده، بحيث ما يزال يعيش على سقط متاع الشاعر القديم؟

من حق القارئ أن يفهم ذلك، غير أنّ المتتبع لكلامها في المقدمة نفسها يجد أنّها لا تقصد ذلك، وأنّ خروجها عن منهج الخليل ليس كبيرا، بل هو (لون بسيط من "الخروج" على القواعد المألوفة)[1]، فالأبحر هي نفسها، والتفعيلات هي هي، غير أنّ الاختلاف كان في العدد ليس إلاّ، مع ترك القافيّة وحرف الراوي، وهذا مألوف في الشعر المرسل. ولكنّ الخروج الذي كان "بسيطا" عندها، كان جريمة عند غيرها، كان اعتداء على ثقافة العرب وشخصيتها، كان ردّة على الفكر العربيّ واعتداء مباشرا على كيانه. غير أن الحقيقة التي ظهرت للنقاد بعد ذلك أن الشعر الجديد الذي دعت إليه "نازك" (بالرغم من كلّ ما أثار من معارضة واستنكار، مع تسليمنا بما وقع فيه أحيانا من الخطأ والشطط، لا يدخل على لغتنا العربيّة شيئا ينافي طبيعتها ولا يقحم على شعرنا العربيّ عنصرا يجافي عبقريّته الخاصّة)[2]، ولكنّه امتداد وتواصل لمسيرة الشعر العربيّ الذي ما يزال يحافظ على إيقاعه وبحوره.

الحاصل أنّ "نازك الملائكة" لم تعلن في مقدّمة "الشظايا" القطيعة مع التراث العربيّ، فقد استعملت كلمة "الخروج" مرّتين عن عدد التفعيلات التي نهج عليها الشعراء القدامى، وهي بذلك إنّما تقوم بعمليّة التعديل وليس الرفض.

قصائد "نازك الملائكة" الجديدة، كقصيدة "الكوليرا" أو قصيدة "الأفعوان" أو قصيدة "خرافات" أو "مرثيّة يوم تافه" وغيرها من القصائد التي رأى كثير من النقاد أنّها قصائد تأثّرت فيها بالشعر الغربيّ، وهي دليل على رفضها للشعر العمودي، إنّما هي قصائد على تفعيلات الخليل، أخذت من بحور الشعر، أسماءها، ولكن غيّرت في العدد بما يتناسب ودفقتها الشعوريّة، ويساعدها على التحرر، ويطلق جناحها من كلّ قيد. وقد اكّدت (أنّ هذا الأسلوب الجديد، ليس "خروجا" على طريقة الخليل، وإنّما هو تعديل لها، يتطلّبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل)[3] وهو تفسير إيقاعي، يقوم على العلاقات

1- المرجع نفسه، ص 13

2 محمد النويهي، قضايا الشعر الجديد/ المطبعة العالميّة/1964، ص 5.

3 المرجع نفسه ص 15.

العاطفيّة بين الشاعر وقصيدته، ومدى قدرته على إظهار مشاعره وأنفاسه بشكل ترتاح له نفسه.

"نازك الملائكة" وهي تقود حركة التجديد والحداثة الشعريّة كانت ما تزال في مقتبل العمر، كانت في مرحلة الشباب الثائر على كلّ شيء، ولا سيّما إذا كان هذا الشباب بفكر يساريّ، يرى في ثقافة مجتمعه "رجعيّة" ما تزال مشدودة إلى التراث القديم. بينما كان غيرهم، يرونهم أنّهم مرتدّون عن تراث أمّتهم، بل عن دينهم، مما جعل التواصل بينهم يكاد ينعدم.

كانت حداثة "نازك الملائكة" عروضيّة، والتي هي من صميم التجربة الشعريّة، فقد بيّنت في كتابتها النقديّة أنّ (الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء. ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيدة ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضيّة بحتة)[1] من دون أن تنفي دور الدوافع الأخرى كالنزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج المتسق اتساقاً تاماً، والهروب ممّا في الشعر التقليدي من تناظر، وإيثار المضمون على الشكل، ممّا هو مبثوث في كتابها النقدي.

أمّا حداثة "يوسف الخال" فهي تتعدّى الجانب الشعري، لتصير حداثة فكريّة، وثمّة فرق بينهما:

حداثة "الملائكة" خاصّة بموسيقى الشعر ويمكن أن يقبل بها الكثير من الدارسين، لأنّها –في النهايّة–لا تتعارض كثيرا مع ثقافة الأمّة، وإن بدت–لأوّل وهلة–أنّها مخالفة تماما، وقد دافعت عنها في شبابها الملحد كما دافعت عنها في كهولتها بل قد نظمت في شيخوختها المؤمنة، قصائد بالشكل الجديد، لا يتعارض مع الإيقاع الذي يرتاح إليه السمع العربيّ.

لم ترفض "نازك"–بعد تركها الإلحاد–الشعر الحر لأنّها لم تر تعارضا في العلاقة بين العروض الخليلي والإيمان، ذلك لأنّه، تجربة وقتيّة ليست محتومة في كلّ العصور، وليست مفروضة شرعا، ولا هي من الدين في شيء، وليست من الثوابت التي يجب أن يُتمسَّك بها، فهي تخضع فقط للشاعر الذي، بأنفاسه وعواطفه يرسم شكلا لقصيدته، إذ لكلّ عصر شكله، بل لكلّ شاعر شكله الذي يتلاءم مع تجربته العاطفيّة الشعوريّة.

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 53.

أمّا حداثة "الخال" فهي من نوع آخر، الجانب الشعري فيها بدايّة لقضايا أخرى ثقافيّة وإيديولوجيّة.

يوسف الخال والحداثة

لم يكن "يوسف الخال" من كبار الشعراء ك "نازك"، أو "السياب" أو "البياتي" الذين تركوا بصمات واضحة في الشعر المعاصر، فمع أن "الخال" (يُذكَر-عادة-في عداد الشعراء، وله في الواقع عدّة مجموعات شعريّة منها "البئر المهجورة"، و"قصائد في الأربعين"، ومسرحيّة شعريّة اسمها "هيروديا"، فإنّ أحدا لا يتذكّر اليوم أنّه حفظ له بيتا شعريّا واحدا، أو أنّ أحدا يعود اليوم إلى أعماله الشعريّة ليقرأها)[1] بل من يرى أنّ شعره القديم، يوم كان ينظم الشعر العمودي، أفضل منه الآن، وحتّى أصدقاءه لا يحفظون شيئا من شعره.

مع أنّ "الخال" لم ينجح في إقناع النقّاد بشعره، إلا أنّه قد أدّى دورا بارزا في (حركة الشعر العربيّ الحديث، فقد أثّر في هذه الحركة أيّما تأثير، برأي البعض، بواسطة مجلّة "شعر"، التي تزعّمت ما يشبه انقلابا شعريّا، على "الخليل بن أحمد الفراهيدي" وأوزانه، وقوافيه، ومقوّماته الشعريّة الأخرى)[2] فقد ملأ الساحة النقديّة بأفكار أسالت كثيرا من الحبر، تمثّلت في دعوته إلى رفض التراث الشعري العربيّ واستدباره، وإبداله بالتراث الغربيّ، كما دعا إلى اللغة المحكيّة أو العاميّة، وإلى قصيدة النثر...

بدايّة يرى "يوسف الخال" أنّ الشاعر لا يعيش بدون حريّة، ويرفض أن تكون له حريّة أقلّ من حريّة الشاعر الجاهلي الذي كان حرّا في أن يضع الشكل الذي ارتضاه لقصيدته، والشعور بالحريّة مطلب كلّ مبدع، ولكن هل في اتّباع القوانين تقييد للحريّة، هل الشاعر الجاهلي كان يخرج عن عرف الشعراء في نظم قصائده، ماذا يعني أن كان لكلّ شاعر راويّة، أليس ليكون، هو نفسه، شاعرا في المستقبل؟ أليس رواية الشعر مدرسة يتعلّم فيها الراويّة فنون الشعر؟ لا شكّ أنّ الحريّة، من حيث المبدأ، المناخ الذي يجب أن يعيش فيه الشاعر، ولكن (على الرغم من صحّة مبدأ "الخال"، فانّ ظروفا وملابسات شتّى جعلت من مبدئه مادّة معبّأة بالسمّ

---

1 جهاد فاضل، أي أثر ليوسف الخال ولمجلة "شعر" في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟ جريدة القبس الكويتيّة، الأحد 2007/04/22، العدد 12172

2 المرجع السابق، جريدة القبس الكويتيّة. العدد 12172

والحشيش!)[1] يعرّف "الخال" الشعر بقوله:(إنّ الشعر فنّ، غايته التعبير الجميل عن الذات، في لحظة الكشف والرؤيا، يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، مهمّته الفريدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المبهمة ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي، ووسيلته إلى ذلك اللغة، ولذلك فإنّ الشعر لغة، أي أنّه وليد مخيّلة خلاقة لا تعمل عملها الفنّي إلا باللغة)[2] فنيّة الشعر، وكونه تعبيرا جميلا عن الذات كلام لا يختلف حوله اثنان، ولا يعارضه أحد، ولكن الفنيّة والتعبير الجميل قد يكونان في النثر أيضا، فأين الوزن؟ هل يمكن أن يكون الشعر بدون وزن؟* كما أنّ بقيّة التعريف كلام فضفاض، لا يُعرّف الشعر ولكنّه يتحدّث عنه، وإلاّ فما يقصد بلحظات الكشف والرؤيا؟

عبارة الكشف والرؤيا تذهب بنا إلى المعاني غير اللغويّة، لتحلّق بعيدا طالبة المعنى الذاتي الذي يريده صاحبه، فكلمة الكشف هي إلى الصوفيّة أقرب منها إلى غيرها، فهي وإن كانت لغة، تعني (رفع الحجاب)[3] أو (رفعُك الشيء عما يُواريه ويغطّيه)[4]، فالكشف لفظة صوفيّة تعني (الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبيّة والأمور الحقيقيّة وجودا وشهودا)[5]، فالكشف، في معناها المباشر، هو التوضيح والإظهار، وهو ما لا يدعو إليه شعراء الحداثة، وفي معناها الصوفي هو ما لا يراه إلا المريد، وهو المرغوب، ولذلك فالكشف الذي يريده "الخال" كشف للموقف الشعري، ودعوة إلى التمرّد على الثقافة الشعريّة السائدة، وإذا كان لفظ الكشف يوحي بالإظهار فإنّ لفظ الرؤيا يعني عدم الوضوح، لأنّ الرؤيا غير بصريّة، فهي حُلْميّة، والحلم إشارات غير واضحة، يختلف حولها العارفون، بله غير العارفين.

الشاهد في حديث "الخال" عن الشعر أنه غير متّفق عليه، ثم ما المقصود بأنّه يخاطب العقل بغير قوانين العقل، فـ "الخال" يجمع بين المتناقضَين ليكشف أسرار الوجود الحقيقي باعتماد لغة خاصّة، غير اللغة التي يفهمها الجميع، ليشكّل نصّا غير واضح، وهذا منهج خاص لم يسلّم له به أحد، إلا الذين هم على شاكلته، من أمثال الأديب الفلسطيني "حبيب

---

1 المرجع السابق، جريدة القبس الكويتيّة. العدد 12172

2 حبيب بولس، شعرنا والحداثة، مجلّة مقاربات بتاريخ 2008/02/07، انظر موقعه على الشبكة العنكبوتيّة drhbolus@yahoo.com

* ستتم مناقشة ذلك عندما نناقش قصيدة النثر.

3 الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلميّة بيروت، ط1983/1، ص 184

4 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط3، ج9، ص 300

5 الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 59

بولس"* الذي علّق على نص "الخال" بقوله: إنّ (الحداثة عبارة عن إبداع وخروج بالشعر عن السلفيّة، أي تكون رؤيا، والرؤيا بطبيعتها ثورة خارج المفهومات السائدة، أي أنّها تغيّر في نظام الأشياء ونظام النظر إليها والقصيدة الجديدة من هذا المنطلق أيضا، تمرّد على كلّ الأشكال والطرق الشعريّة القديمة)[1] يرى "حبيب بولس" أنّ الحداثة رفض للسلفيّة الشعريّة، هي ثورة ترفض كلّ ما قبلها، وتبدأ بدايّة جديدة مغايرة، هو رؤيا، ترتبط بالمستقبل، ولا يكون ذلك إلا بالتمرّد على كلّ الماضي وأشكاله. الحداثة تغيير لكلّ شيء، ولن يكون هذا التغيير، إلا إذا تغيّرت عقليّة الناظم، ولن تتغيّر عقليّة الناظم إلا بالتخليّة من التراث العربيّ والامتلاء بالتراث الأوروبي.

فهم الشعراء الشباب من هذا الموقف للحداثيين أن الشعر الحديث يقوم على المغايرة، أي أنّ القصيدة الحديثة لا تتّصف بالحداثة إلا إذا كانت مغايرة للقصيدة القديمة شكلا وموضوعا، لأنّهم فهموا أنّ الحداثة تقوم أساسا على الضديّة للقديم.

دعا "يوسف الخال" في بيانه الذي قرأه في الندوة اللبنانيّة بتاريخ 57/01/31 ونشره بمجلّة "شعر" في عددها الخامس، إلى جملة من الأسس، يطالب بها الشاعر اللبنانيّ خاصّة والعربيّ عامّة أن يلمّ بها ويسير على وحيها، ومما ذكره قوله: (وعي التراث الروحي العقلي العربيّ، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد)[2]. عبارة "فهم التراث العربيّ على حقيقته"، تدلّ على أنّ "الخال" غير مقتنع بهذا التراث، ويقف منه موقف الشاك بل الرافض له، فهو يرى (أنّ هذا التراث بائس ومتدني القيمة والأهميّة. إنّه تراث مفلس لا يمكن أن يقدّم أيّ فائدة في معركة التحديث. ولأنّه كذلك، فعلى من يرى رأيه فيه أن يعلنه دون وجل أو مجاملة أو تردّد!)[3]، بنى "الخال" هذا الرأي بعد عودته من إقامة طويلة في أمريكا، فقد عاد وهو مسكون بفكرة الحداثة، ولفرط انبهاره في الثقافة الغربيّة لم ير غيرها.

---

* عاش ما بين 1948 و2012، ماركسي الفكر، جمع في نقده بين الفكر الماركسي والحس اللغوي والذوقي.

1 حبيب بولس، شعرنا والحداثة، مجلّة مقاربات 2008/02/07. انظر موقعه على الشبكة العنكبوتيّة drhbolus@yahoo.com

2 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العر بي المعاصر، ص69.

3 جهاد فاضل، أي أثر ليوسف الخال ولمجلة "شعر" في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟ جريدة القبس الكويتيّة، الأحد 2007/04/22، العدد 12172.

دعا "الخال" إلى (الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي، وفهمه، وكونه، والتفاعل معه)[1]. عندما نوازن بين النصين، نصّه الذي يتحدّث فيه عن التراث العربيّ، ونصّه الذي يتحدّث فيه عن التراث الغربيّ، نجد أنّه يدعو إلى فهم التراث العربيّ على حقيقته، وكأنّ النقاد يجاملون هذا التراث، فلا يدرسونه كما يجب، ولأنّ فيه أخطاء كثيرة وعيوبا، يجب أن يظهرها الباحث بلا خوف أو مسايرة، بينما يطلب من الباحث في التراث الغربيّ، أن يغوص فيه ويحاول أن يفهمه ليتفاعل معه.

واضح أنّ "الخال" يرجّح كفّة التراث الغربيّ، بل إنّه يدعو إلى قطع الصلة بهذا التراث العربيّ، وهو يقصد به، كما يرى "جهاد فاضل " (التراث العربيّ الإسلامي سواء في جانبه الروحي، أي الاسلام، أو في جانبه الفكري والفلسفي والثقافي)[2]، كان يدعو إلى توثيق الصلة بالتراث الغربيّ، ويدعو إلى الهجرة إليه، والتفاعل معه، ليلتحق بالأستاذ "شارل مالك"* في جامعة بيروت الأمريكيّة الذي عاش يدعو إلى (الالتحاق بالغرب وقطع كلّ العلاقات مع التراث العربيّ الإسلامي نظرا لهزالة هذا التراث الأخير، ونظرا لعظمة التراث الغربيّ)[3]. ولذلك يطالب "الخال" شعراء لبنان أن يستفيدوا من تجارب أدباء العالم، وعليهم ألا يقعوا في (خطر الانكماشيّة كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي)[4]، لأنّ في انفتاحهم على الآداب الغربيّة المتفوّقة تفوّق لهم وترفّع على التراث العربيّ الإسلامي الهزيل!

فهم البعض من دعوة "يوسف الخال" أنّ الغرب مصدر الحداثة، بمستوياتها المختلفة؛ الفنيّة والفكريّة والماديّة. ولأنّه هو منبعها فيجب أن تكون الأعمال الفنيّة التي يبدعها العربيّ مماثلة لما في الغرب، أي أن يحذو حذوه ليكون مثله، وهذا إقرار بتفوّقه من جهة، والانبهار فيه من جهة أخرى، وهي نظرة غير موضوعيّة، تلهث وراء الغرب، متحيّزة له.

---

1 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العر بي المعاصر، ص69.

2 جهاد فاضل، أي أثر ليوسف الخال ولمجلة "شعر" في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟ جريدة القبس الكويتيّة، الأحد 2007/04/22، العدد 12172.

* شارل حبيب مالك (1906 -1987) سياسي ودبلوماسي ومفكر لبناني أرثوذكسي، شارك في صياغة وإعداد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في ديسمبر 1948، اشتغل في قسم الفلسفة في الجامعة الأميركيّة في بيروت،

3 جهاد فاضل، أي أثر ليوسف الخال ولمجلة "شعر" في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟ جريدة القبس الكويتيّة، الأحد 2007/04/22، العدد 12172.

4 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العر بي المعاصر، ص69

يحذر "الخال" شعراء لبنان من الانكماشيّة، فليحذروا من أن يسيروا على طريق الشعراء العرب القدامى الذين كانوا منكمشين، فلم ينفتحوا على الشعر الإغريق، إذ (الخير كلّ الخير، في إنكار الشاعر اللبناني هويّته، والتحاقه بهويّات الآخرين)[1]. لا مانع من أن يطّلع الشاعر على ثقافة الآخرين، ولكن من أجل أن يأخذ ما يفيده لا من أجل أن يذوب في الآخر، ولذلك علّق "جهاد فاضل" على رأي "الخال" بقوله: (ويمكن التعبير عن كلّ ما طلبه "الخال" منّا بعبارة: أقصى الحريّة في أقصى العبوديّة!)[2]، إنّ الحريّة التي طالب بها "يوسف الخال" هي حريّة من أجل التخلّص من سلطان التراث العربيّ، والتمرّد عليه، ولا بأس أن نسعى وراء التراث الغربيّ. والتراث الغربيّ وإن كان قديما إلا أنّه-بالنسبة للعرب-جديد يختلف كلّ الاختلاف عن التراث العربيّ، والشاعر العربيّ عندما يتبنّى هذا التراث المخالف يكون قد طرق باب الحداثة التي هي (موقف كيانيّ من الحياة في المرحلة التي تجتازها، فهي ليست أشكالا نقتبسها أو زيّا نتزيّ به كما يقول "الخال"، لأنّ المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء، وهذا الماوراء هو العقليّة، فإمّا أن يكون الشاعر ذا عقليّة جديدة أو لا يكون)[3]. والعقليّة الجديدة التي يريدها الشاعر هي العقليّة الغربيّة، أي أن يتخلّى العربيّ عن طبيعته العقليةّ التي خلقه الله عليها، ويتحلّى بطبيعة أخرى جعلها الله لغيره، ليكون مثله، وهو أن ينسلخ الإنسان عن أصله ويبحث له عن أصل آخر يفتخر به.

رأيُ "حبيب بولس" ومن بعده "يوسف الخال" وكلّ الذين على شاكلتهما قد يكون قابلا للمناقشة لو كان في الجانب الشعري فقط، إذ الشاعر يعيش عصره، فيعبّر عنه بطريقته التي يفهمها هو وإن لم يوافق عليها عصره، والأشكال العروضيّة ليست مقدّسة، والشعراء لا يعبدون الله بتطبيقها، فهي لا تزيد على أن تكون طريقة تعبير ارتآها صاحبها ليس إلاّ، فإذا ظهر شاعر وأتى بطريقة أخرى لها أصولها التي استمدّها من ثقافتنا، أو حتى استنبطها من ثقافات أخرى، وألبسها الثقافة التي تميّزنا، كما فعلت "نازك الملائكة"، فإنّ الرأي العام إن لم يقبل بها وقتذاك، فقد يقبل بها بعد ذلك. ولكنّه يريد الفكر والثقافة والحياة!

---

1 جهاد فاضل، أي أثر ليوسف الخال ولمجلة "شعر" في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟ جريدة القبس الكويتيّة، الأحد 2007/04/22، العدد 12172.

2 المرجع نفسه، جريدة القبس الكويتيّة، الأحد 2007/04/22، العدد 12172.

3 حبيب بولس، شعرنا والحداثة، مجلّة مقاربات 2008/02/07. انظر موقعه على الشبكة العنكبوتيّة drhbolus@yahoo.com

إن مماثلة الغرب في إبداعه إنّما هو بتعبير "أدونيس" نفسه، استلاب كامل، هو ضياع في الآخر حتّى الذوبان؛ لأنّ المماثل للآخر لا يكتب شعره هو وإنّما يكتب شعر غيره/ الآخر.

لم يكن "يوسف الخال" منصرفا في حداثته، إلى الشعر فقط، بل كان الشعر وسيلة لتمرير ثقافة لها خلفيّة دينيّة مسيحيّة، صرّح بها لـ "منير العكش" قائلا (أنّني شاعر مسيحيّ، والمسيحيّة جزء من تراثي، وإن لم تكن في جوهره وصميمه، والمسيحيّة مرتبطة ارتباطا كيانيّا عميقا مع التراث الذي سبق التاريخ العربيّ في هذه البقعة من الأرض)[1]. ممّا يدلّ على أنّ الفكرة أكبر من أن تكون طريقة تعبير شعريّ، ولكنّها طريقة تفكير تعود إلى إنجاز مشروع دينيّ قديم يمتدّ إلى ما قبل التاريخ العربيّ في منطقة الشام.

وهذا ما يفسّر انشغال كثير من الحدثيّين عن كلّ رمز عربي إسلامي، ولجوئهم إلى رموز أخرى قديمة، كـ "سيزيف وبروميثيوس، وتموز" وغيرها، فـ "تموز" كما يقول "الخال" (أسطورة قريبة من المسيحيّة، وربّما كان المسيح صورة جديدة لها، فهناك شبه كبير بين المسيح وبين تموز من حيث موته وبعثه)[2]. وفي الوقت الذي يرفض "الخال" تمسّك المخالفين له بتراثهم العربيّ، ويرى في ذلك انغلاقا على الذات ورجعيّة، يرى أن (الشاعر المسيحي الذي يرتبط بتراثه المسيحي هو شاعر أصيل)[3]. فإذا كان من الأصالة أن يرتبط الشاعر المسيحي بتراثه الديني، فلم يعاب على الشاعر العربيّ أنه يتمسّك بتراثه الشعري.

على الرغم من أن "الخال" يدّعي أنّ الاتجاه العام في "مجلّة شعر" (يتّسم بالنظرة إلى الحضارة الإنسانيّة كجهد إنسانيّ متراكم، يخصّ كلّ إنسان)[4]، وقد دعا شعراءها إلى (الانفتاح التام المطلق على كلّ الثقافات الإنسانيّة منذ بدء التاريخ إلى اليوم)[5] إلا أنّ الذي حدث أن المقصود بالحضارة والثقافة الإنسانيّة هي الحضارة غير العربيّة، فقد حاربوا التراث العربيّ وبخاصّة الإسلامي منه.

---

1 منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، الباب السابع، التاريخ والإبداع لقاء مع يوسف الخال، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ط1 1979 ص 153.

2 المرجع نفسه. ص 153.

3 – المرجع السابق، ص 153

4 – المرجع نفسه ص 153

5 – المرجع نفسه ص 154

لم يجد كتاب "مجلة شعر" في الأدب العربيّ قديمه وحديثه إلا (صحراء قاحلة، وأنّ الحضارة العربيّة جثّة أو أسطورة، أمّا الخير كلّ الخير ففي الأدب الأمريكي والأدب الأوروبي، إذ في ظلّ هذين الأدبين يمكن للعرب أن يبنوا قيما أدبيّة وروحيّة حقيقيّة، أمّا القيم الأدبيّة والروحيّة التي عندهم فقيم بائدة ومتخلّفة)[1] ولأنّ زامر الحيّ لا يطرب، كما قال العرب قديما، فلا بدّ من البحث عن زامر من غير الحيّ، وليكن من الغرب، لأنّ ثقافته اليوم هي المنتصرة. وهو ما يؤكّد الانبهار في الآخر والاحتقار لكل ما هو عربي مسلم.

حاول كثير من الدارسين الربط بين التطوّر الفنّي لمجلّة "شعر" وبين الانتماء الديني والسياسي لأسرة تحريرها؛ إذ إنّ معظم أفرادها ينتمون دينيّا إلى أقلّيات طائفيّة، وسياسيا إلى اتجاهات وأحزاب غير قوميّة مثل الاتجاه القومي السوري[2]. فإن لم يكونوا كذلك فهم ملحدون أو يساريّون، مستهترون بمقدّسات المجتمع ومعتقداته.

إذا نظرنا إلى الذين شكّلوا النواة الأساس لمجلّة "شعر" وهم "يوسف الخال"، و"خليل حاوي"، و"نذير عظمة"، نجد أنّ ثلاثة مسيحيّين، و"أدونيس" يساري وجودي لا يهمّه الدين في شيء، والذين نشروا إنتاجهم هم في الغالب على شاكلتهم إمّا مسيحيّون أو يساريّون ثائرون على كلّ ما في المجتمع، من أمثال "سعدي يوسف و"السياب" وهما معروفان بانتمائهما الشيوعي، و"نازك الملائكة" وقد كانت وقتذاك ملحدة.

لم يكن "يوسف الخال" مهموما بالحداثة الشعريّة فقط، ولكنّه كان–على حدّ تعبير جهاد فاضل–ناشطا ثقافيا، أو أحد عمّال الثقافة؛ فقد اعترف لمحاوره "منير العكش" (أنّه يسعى إلى إيجاد مجتمع غير مسلم، أو بمعنى آخر، مجتمع مسيحي يعبّر فيه عن نفسه، ويحقّق

---

1 جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ط1984/1، ص 104.

2 – يقوم على جملة من الأفكار أهمّها أنّ الأمّة السوريّة هي وحدة الشعب السوري المتولّدة من تاريخ طويل يرجع إلى الماضي السحيق الذي يمثّله الفينيقيون، أمّا الفتح الإسلامي فهو فتح أجنبيّ، وهو تاريخ سوريّ خالص، لا علاقة له بالحضارة الإسلاميّة، إذ معاويّة، رضي الله عنه، يعدّ مواطنا سوريّا لأنّه أقام في دمشق عشرين عاماً قبل الخلافة، وكلّ ما كان فيها من أحداث، في ظلّ الفتح الإسلامي فهي أمجاد سوريّة محضة لا أمويّة. وأنّ النزاع الذي كان بين معاويّة وبين عليّ رضي الله ما هو إلاّ نزاع بين الأمّة السوريّة والأمّة العراقيّة. وهم يرون ذلك لأنّهم يعتقدون أن للأرض والتراب والجو أثرًا سحريّا يحوّل الإنسان خلال فترة وجيزة من قوميّة إلى قوميّة ومن تاريخ إلى تاريخ . من الأفكار التي يؤمن بها رجال الحزب هي محاربة الدين، واستنكار الرابطة الدينيّة بين الناس، ويزعمون أنّ فكرة الألوهيّة اخترعها الإنسان يوم أن كان رازحاً تحت سلطان الخوف والوهم والخرافة، وينظرون إلى الكون والإنسان والحياة نظرة ماديّة تنكر وجود الله والبعث والرسالات واليوم الآخر، أمّا الإسلام فهو دين جامد، والخلفاء والفقهاء هم الذين جعلوه متطوّرا.

فيه كيانه)[1]. وهو يفتخر بذلك لأنّ هذا دليل ساطع على صدقه في شعره، منتقدا الشعراء المسيحيين غيره (الذين كانوا يكبتون مسيحيّتهم، ويظهرون بمظهر غير المسيحي، من قبل المسايرة، الدعاية والممالأة)[2].

ليس مهما أن يقوم الدين عند "الخال" على الممارسة أو الصلاة أو الطقوس، فما هذه إلا مظهر خارجي له، بل بإمكان المتديّن أن يرفض ذلك كلّه ويبقى متديّنا، لأنّ الدين، عنده، إنّما هو (تفسير للوجود، أي لعلاقة الإنسان بالإنسان، وبالطبيعة، وبما وراء الطبيعة)[3] فالدين موقف يقفه الإنسان بفكره، لا بتطبيق الشعائر التي يدعو إليها والتي تساعده على التدرّج في تمكّن الدين منه. وبهذه النظرة إلى الدين نشأ نوع من التراث له علاقة بالحضارة الغربيّة التي (لا نستطيع أن نفصلها عن المسيحيّة، لا من حيث الطقوس، وإنّما من حيث هي نظرة معيّنة في الوجود، فعندما تتأثّر بالحضارة الأوروبيّة، فأنت بحكم الضرورة، تتأثّر بخلفيتها، ومن ضمنها المسيحيّة)[4]. فأوروبا، في رأي "الخال"، إنّما واجهت التزمّت الكنسي، رفضت فهم الكنيسة للمسيحيّة ولم ترفضها كتصوّر ومفهوم للوجود.

استنادا إلى هذه الرؤيّة إلى المسيحيّة، يعتبر "الخال" نفسه تابعا إلى أوروبا، ويرى في التراث الأوروبي، بمعناه الإنساني لا الجغرافي، تراثا له، مادام التصوّر واحدا.

لا يكتفي "الخال" بأن يعتقد بتبعيّته إلى المدنيّة الأوروبيّة، ولكن يدعو كلّ العرب المسلمين إلى هذا الاعتقاد بحجّة أن المدنيّة الأوروبيّة إنسانيّة، (نشأت وترعرعت في حوض البحر المتوسّط وفعلت فيها عبر التاريخ، شعوبُ مختلفة، وعلى مراحل) [5] وهذا يعني أنّه يفصل بين أوروبا في بعدها الإنساني وبعدها الجغرافي، وهو فصل نظريّ غير عمليّ، فإذا تحقّق نظريّا وفلسفيّا حيث تتوافر فسحة الفكر، لا يمكن أن يتحقّق عمليّا، حيث الاصطدام بحاجز الواقع الذي لا يمكن إزاحته بسهولة. فأوروبّا الفكر والتصوّر هي نفسها أوروبّا الأرض لأنّ الفكر الذي استعمر واستعبد هو نفسه الفكر الذي انطلق من الجغرافيّة الأوروبيّة.

---

1 منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، ص 158.

2 المر جع نفسه، ص 154

3 المرجع نفسه، ص 159

4 – المرجع نفسه، ص 159.

5 المرجع السابق، ص 160.

يطلب "الخال"، تحت تأثير هذه الرؤيّة، من العرب المسلمين أن ينفتحوا على الحضارة الأوروبيّة، ويعتبروا أدباء أوروبا وشعراءها، من أمثال شكسبير، ودانتي، وسيرفونتاس، وبودلير، وتولستوي، شعراءهم أيضا، بل ويفخرون بهم، لأنّ التاريخ، كما يفهمه "الخال"، لا يُصنَع إلا بالانفتاح على الحضارات الأخرى، وعدم الخوف من الثقافات الأخرى التي تكون قد قامت على مذاهب وأديان مختلفة عن الإسلام. لأنّ الخوف منها يعني عدم الثقة في الإسلام الذي يخافون على هلاكهم وفنائهم أن هو ضاع منهم. وينصح لهم بأن يعتمدوا العقل ليدركوا (أنّ الدين، كسواه من القيم الإنسانيّة، إنّما يحيا بالتجدّد والتغيير، وهذا ما تحاول الكثلكة، مثلا، أن تفعله اليوم أمام تحدّيات العصر)[1]. ولا ندري كيف يتجدّد الدين، أنقلّص في الصلاة الرباعيّة لأنّ الإنسان الحديث لا يملك الوقت الكافي لأدائها، أن نتخلّى عن الأحاديث النبويّة لأنها شرح للقرآن في ظروف زمكانيّة معيّنة!

ومن المغالطات التي وقع فيها "الخال" أنّه رأى أنّ من سوء حظّ الإسلام أنّه يقوم في جوهره على القرآن، بعكس المسيحيّة التي تقوم في جوهرها على (شخص المسيح لا ما روي عن لسانه وعن سيرة حياته)[2]، بمعنى أنّ المسيحيّة فكرة حول الشخص، بينما الإسلام نصّ يقرأ ويفهم ويفسّر، ثم (إنّ الذين فسّروا حياة المسيح وأقواله، وشرحوها ولَهوتُوها هم من صميم الحضارة الإنسانيّة الناميّة في البحر المتوسط... وهكذا جاءت المسيحيّة من ضمن هذه الحضارة الانسانيّة، فتفاعلت معها وأغنتها، بل غيّرتها وطبعتها بطابعها)[3]، أمّا الذين فسّروا الإسلام واجتهدوا فيه، وهذا من سوء حظّه، أنّهم (لم يكونوا من صميم هذه الحضارة، بل كانوا على هامشها، لذلك لم تدخل ضمن هذه الحضارة الانسانيّة، ولم تتفاعل معها، ولم تطبعها بطابعها، بل على العكس ظلّت غريبة عنها، فناصبتها العداء حتّى هذا التاريخ)[4]. رأي "الخال" هذا لم يكن جديدا، بل هو مسبوق إليه، وهو امتداد لآراء ناصبت العداء للغة العربيّة، مثل ما نجد عند "سلامة موسى" الذي وصف اللغة العربيّة أنّها "لغة ميّتة" حيث نقل عنه قوله (إنّ الفصحى في اعتقادي كانت لغة الكتابة فقط، أي لغة ميّتة حتى في زمن نزول القرآن، ولكن

1 المرجع السابق، ص 161.

2 المرجع نفسه، ص 161.

3 المرجع السابق ص 161.

4 المرجع السابق ص 161.

تعليم العربيّة في مصر لا يزال في أيدي الشيوخ الذين ينقعون أدمغتهم نقعا في الثقافة العربيّة، أي في ثقافة القرون المظلمة)[1]، وهو رأي بعيد كلّ البعد عن الموضوعيّة، تنبعث منه رائحة الكره للتراث، وإلا كيف تكون اللغة التي استوعبت ثقافة الفرس وفلسفة الإغريق ميّتة، وهل يضير اللغة التي صبّ فيها القرآن، واحتوت آراء الفلاسفة وعواطف الشعراء، ألا تكون حديث الناس في الشارع.

ليس مهمّا مناقشة رأي "الخال"، في هذه الأفكار، فحسبي أن أثبت أنّ المرجعيّة التي كان يعتمدها في حداثته الشعريّة، ذات خلفيّة موجّهة، أساسها المسيحيّة، وشاهدي على ذلك ما فعله مع فريق عمل من المبشرين الأمريكيين البروتستانت، حيث تمّ معهم إصدار ترجمة جديدة للتوراة والإنجيل. وهو عمل مشروع له ما دام نصرانيّا، ولا يلام عليه، لو لم يرفض الإسلام كمرجعيّة للتراث العربيّ. فهو في الوقت الذي يرفض فيه هيمنة التصوّر الإسلامي على الفكر العربيّ، يعمل جاهدا على نشر الإنجيل ممّا يدلّ على الخلفيّة التي ينطلق منها في مشروع الحداثة.

لا يوجد باحث منصف، في كلّ الثقافات، يهمل مدى انفتاح الإسلام على الثقافات السابقة، وتظل "دار الحكمة" التي أسّسها العبّاسيّون شاهدة على مدى ترجمة كتب الأمم السابقة إلى العربيّة، وإنّ أوروبا، ظلّت لقرون طويلة، تعتمد على فهم الفلاسفة المسلمين لأرسطو.

إنّ تفاعل المسيحيّة مع الحضارة الغربيّة ناجم عن ضياع المصادر الأوّلى الأصليّة للمسيحيّة، وأنّ كتابها المقدّس هو مجموعة كتب فيها كثير من الاختلاف ولذلك هي، اليوم، ديانة غير التي جاء بها المسيح، فيها كثير من ديانات الشعوب وعقلياتهم التي امتزجت بهذه الديانة، فلا يستطيع الباحث الفصل بين ما هو من المسيحيّة وما هو من الشعوب الأخرى، لانعدام التواتر التاريخي للنص المسيحي. بعكس النص الإسلامي الذي لا يمكن أن يُخترَق، ولذلك استطاع الإسلام أن يصهر كلّ موروثات الشعوب التي دخلها وجعلها تتماشى وتصوّره، فما كان مناسبا للتصور الإسلامي أبقى عليه، وما كان مخالفا رفضه ودعا إلى نبذه.

1 سلامة موسى، اليوم والغد، مكتبة دار المعارف ص 238.

يرى "يوسف الخال" أنّ التراث يعيش في عقول الناس، ومن ثمّ يجب تحريرها منه، بالثورة عليه لنزعه من قلوب وعقول أصحابه، والبدايّة تكون بقراءة تراث آخر، غير العربيّ وفهمه ليحلّ محلّ العربيّ، وإزاحة اللغة العربيّة التي يجب أن تنجلي لتحلّ محلّها ما كان يسميه "اللغة المحكيّة" حيث جعل (للعالم العربيّ أربع لغات جديدة تحلّ محلّ اللغة العربيّة، هي لغة الهلال السوري الخصيب، ولغة الجزيرة العربيّة، ولغة مصر والسودان، ولغة الشمال الإفريقي)[1]، وهي فكرة دعا إليها الفرنسي "جاك بيرك"، ليقطع الطريق أمام اللغة العربيّة، حيث تستبدل لغة القرآن ولغة الأحاديث النبويّة، ولغة العلوم العربيّة والإسلاميّة بلهجة محكيّة، تصير هيّ التي يكتب بها في مجالات الأدب، والفكر والفن. وهذا أسوة بما حدث للاتينيّة التي انتهت واستبدلت بلهجات محليّة في أوروبا. لينشأ جيل جديد لا علاقة له باللغة الفصحى والقرآن الذي سيكون (موضوعا دراسيا اختصاصيّا، وهذا يعني أن تنشأ في الإسلام كنيسة تحتكر فهم القرآن)[2]. وهو ما جاء الإسلام لمحاربته.

وهي فكرة–أيضا–ليست جديدة، فقد تناولها "سلامة موسى" من قبل، عندما أشار إلى أن (ننظر إلى لغة النابغة والمتنبي كما ننظر إلى اللغة الروسية أو الإيطالية، لأنّها ليست لغتنا ولسنا نستفيد بدرسها)[3] وذلك في رأيه لا يتمّ إلا إذا تمّ القضاء (على "الأزهر" والاكتفاء بالجامعة المصرية لأنها أداة الثقافة الجديدة النيرة)[4]، ونلاحظ أنّه يرى أنّ اللغتين: الروسيّة والإيطاليّة غريبتان، مع عدم انتشارهما في مصر، ويسكت عن الإنجليزيّة والفرنسيّة، لأنّه يرى في الإنجليز (أرقى أمّة موجودة الآن في العالم، والخلق الإنجليزي يمتاز عن سائر الأخلاق، والإنسان الإنجليزي هو أرقى إنسان من حيث الجسم والعقل والخلق)[5]، ولذلك يريد من المصريّين ألّا يرتبطوا بالشرقيّة، وألّا يسيروا على ما سارت عليه آسيا، وألّا يتردّدوا في التمسك بكلّ ما هو غربيّ قلباً وقالباً، وينصح للمصريّين أن (يعتادوا عادات الأوربيين ويلبسوا لباسهم ويأكلوا طعامهم، ويصطنعوا أساليبهم في الحكومة والعائلة والاجتماع والصناعة والزراعة)[6].

---

1 جهاد فاضل، في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة، جريدة الرياض العدد 14192، الخميس 2007/05/03.

2 منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، ص 158.

3 سلامة موسى، اليوم والغد، ص 235.

4 المرجع نفسه، ص 229.

5 المرجع السابق، ص 58

6 سلامة موسى، اليوم والغد، ص229.

بأسلوب آخر، يريد من المصريّين ألا يكونوا مصريّين، ويكونوا أوروبيّين بعاطفة باردة، وأخلاق إباحيّة، وأنانيّة مفرطة حتّى يستطيعون بناء حضارة كحضارة الغرب!

وإذا كنّا لا نمانع أن نصطنع أساليبهم في الحكومة والصناعة والزراعة، فإنّه من غير الرشاد أن نصطنع أسلوبهم في العائلة والعادات، والأخلاق. لأنّ الفساد الذي استشرى عندهم يجعلنا نهيب بأخلاقنا الإسلاميّة التي تحمي الإنسان من نفسه بله غيره.

الشرقيّة عند–سلامة موسى–هي الحضارة الإسلاميّة، والغربيّة عنده هي الثقافة الغربيّة، وأنّ مصر تعيش تناقضا كبيرا إذ ظاهرها أوروبي، بينما باطنها رجعيّ مظلم فهي تحكمها (حكومة منظّمة على الأساليب الأوربيّة، ولكنّ وسط الحكومة أجسام شرقيّة مثل وزارة الأوقاف والمحاكم الشرعيّة التي تؤخر البلاد)[1] ومع وزارة الأوقاف ذات المرجعيّة الإسلاميّة هناك أيضا الأزهر الذي يبثّ ثقافة القرون المظلمة، ومن هذه الثقافة (التوضؤ على قوارع الطرق في الأرياف، ولا يزالون يسمون الأقباط واليهود كفاراً كما كان يسميهم "عمر بن الخطاب" قبل 13 قرنا، إنهم شيوخ مأفونون! يعدّون التفرنج رذيلة، مع أنه عين الفضيلة)[2]. وأمام هذه "الرجعيّة والظلاميّة" يطلب الرجل أن نتخلّى عن كل شيء يربطنا بها، ونتمسّك بكل ما يقرّبنا من الغرب حتّى القبّعة كمظهر من مظاهر التحضّر لأنّ (للمتحضّرين عادات يتعارفون بها ويصطلحون عليها، واتخاذ القبّعة من هذه العادات ...إننا سنبقى في نظر أنفسنا ونظر الأوربيين شرقيّين حتى نتّخذ القبّعة لرجالنا ونسائنا ونعلن انسلاخنا من الشرق)[3]، أمّا اللغة التي أمست محنّطة فهي ليست راقيّة كاللغة الإنجليزيّة، بل ما هي إلا لغة (بدوية لا تكاد تكفل الأداء إذا تعرّضت لحالة مدنيّة راقيّة كتلك التي نعيش بين ظهرانيها الآن)[4]، وما دامت هذه اللغة عاجزة فلتدخل متحف التاريخ، كما حدث للاتينيّة، وليحلّ محلّها لهجات ستكون لغة الإبداع والتعبير عن حالات المدنيّة.

صحيح أنّ "إليوت" دعا في إنجلترا إلى ما سمّاه اللغة العاديّة، حيث قال في محاضرة عنوانها "موسيقى الشعر": (إنّ الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العاديّة اليوميّة التي

1 المرجع نفسه، ص 229.
2 المرجع نفسه، ص 229.
3 المرجع نفسه، 254
4 المرجع السابق، ص237

نستعملها ونسمعها... لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيّرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم ببعضهم ببعض)[1]. لكن اللغة البسيطة التي دعا إليها "إليوت" ليست اللغة المحكيّة التي دعا إليها "الخال" قد تكون هذه اللغة البسيطة هي التي فهمها "صلاح عبد الصبور"، وطبّقها في ديوانه "الناس في بلادي" مثل قوله في قصيدة الحزن[2]:

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
رتّقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزّع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وهي لغة أثارت ضجّة في وقتها، ولكنّها وإن كانت بسيطة إلا أنّها فصيحة، فيها صفة الإعراب الذي تتميّز به اللغة العربيّة، أما اللغة المحكيّة الدارجة، العاميّة فهي لغة لا إعراب لها.

رأي "يوسف الخال" هذا، هو امتداد لرأي باحثين آخرين أجانب ومحليين، دعوا إلى هذه اللغة المحكيّة، بل والغريب أن نادى بها أحد أعضاء المجمع اللغويّ بالقاهرة، وهو "عيسى اسكندر المعلوف" المتأثّر بوالده "اسكندر المعلوف" الذي نشر مقالا في مجلّة الهلال سنة 1902 دافع فيه عن هذه اللهجات المنتشرة في العالم العربيّ، وذكر (أنّه يشتغل بضبط أحوالها وتقييد شواردها لاستخدامها في كتابة العلوم)[3] وأكّد الرجلان-الوالد وولده-أنّ الاختلاف بين لغة الحديث ولغة الكتابة من أهمّ الأسباب التي جعلت المجتمع العربيّ متخلّفا عن ركب الحضارة، وللوصول إلى الحضارة والتقدّم، لابدّ من اتخاذ لغة التخاطب العاميّة هي نفسها لغة الكتابة لأنّها ستكون أسهل على الجميع من العربيّة الفصيحة، ولا مبرّر لتعلّق العرب بلغتهم الفصيحة لأنّ (هناك مسلمين كثيرين لا يتحدّثون بالعربيّة ولا يكتبون بها، ولأنّ اللغة التي

1 محمد النويهي، قضايا الشعر الجديد، ص 17.

2 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، ص 36

3 محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنيّة في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة ج2، ط2، ص 362.

يتكلّمها المسلمون* هي غير العربيّة الفصيحة على كلّ حال)[1]، وينصح عضو المجمع اللغوي–الذي من واجبه الدفاع عن اللغة العربيّة–للعرب أن يتحرّروا (من رقّ لغة صعبة المراس، قد استنزفت أوقاتهم وقوى عقولهم الثمينة، وهي مع ذلك لا توليهم نفعا، بل أصبحت ثقلا يؤخّرهم عن الجري في مضمار التمدّن، وحاجزا يصدّهم عن النجاح)[2].

يرى عضو المجمع اللغوي أنّ الكتابة باللغة الفصيحة صارت عائقا عن النجاح، وثقلا يؤخّر للوصول إلى التحضّر، ثم يأمل في أن تغيّر الجرائد العربيّة لغتها فتكتب بالعاميّة وبخاصّة مجلّة "الهلال" الغراء التي يجب أن تكون في مقدّمة كلّ الصحف والمجلات، وهي، إن فعلت ذلك، ستكون قد قامت بأعظم خطوة نحو النجاح، وهذا أمله، ومنتهى رجائه.

ونلاحظ أنّ الذين يقفون هذا الموقف من اللغة العربيّة هم العرب النصارى، من أمثال " اسكندر المعلوف" وابنه "عيسى"، و"سلامة وموسى" و "يوسف الخال" وغيرهم ممّا يدلّ على مهاجمة اللغة العربيّة الفصحى مشروع مسيحي يهدف إلى ضرب الثقافة الإسلامية وقطع الأجيال عن ماضيها الحضاري.

بيّن "محمود محمد شاكر" في كتابه "أباطيل وأسمار" ما كان يقوم به رافضو اللغة العربيّة في محاولة القضاء عليها، كما بيّنت "نفوسة زكريا سعيد" في رسالتها للدكتوراه الموسومة " تاريخ الدعوة إلى العاميّة وآثارها في مصر" الأصول الأجنبيّة لهذه الدعوة، إذ هم (الذين جعلوا من وجود هذه الظاهرة في لغتنا مشكلة، اقترحوا، للوصول إلى حلّها، الاقتصار على العاميّة، لتكون أداة للحديث والكتابة، وكان هدفهم من إثارة هذه المشكلة والاجتهاد في حلّها، القضاء على الوحدة العربيّة، عن طريق تحطيم أهمّ رابطة من روابطها وهي اللغة العربيّة الفصحى)[3].

يرفض "يوسف الخال" هذا الرأي بل يتّهم مَن يمانع مِن انتشار لغة الكلام أنّهم هم الذين يدورون في فلك الاستعمار وعلى رأسهم إسرائيل! لأنّهم (يشجّعون على التعلّق بالفصحى لتعميق الازدواجيّة في الفكر العربيّ من جهة، ولإبقاء العربيّ مشدودا إلى حقائق ضبابيّة، لا

* لفظ المسلمين هنا المقصود به: العرب المسلمون في مقابل العرب المسيحيين.

1 محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنيّة في الأدب المعاصر، ص 363.

2 المرجع نفسه، ص 363.

3 نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العاميّة وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة، ط1964/1، ص 467.

صلة لها بواقعه من جهة أخرى)[1]، وهذه مغالطة أخرى، إذ رابط اللغة الفصحى الذي يربط بين أفراد المجتمع العربيّ، لا يكاد يوجد في أيّ أمّة من الأمم، ذلك أنّها ترمز إلى من موروث عقائدي وفكري وحضاري، فهي ترتبط بعامل الوحي المتمثّل في القرآن الكريم، أي أنّ العلاقة بين العربيّ ولغته علاقة دينيّة، إذ يرى في نطقه بها تقرّب إلى الله، لأنها لغة القرآن، فهي بهذا الشكل لغة مقدّسة، وليست كاللغة اللاتينيّة التي انفصل عنها أهلها، ويرى "منير العكش" أنّه (لولم يُفقَد النص الأصلي للإنجيل، لكان موقف الشعوب المسيحيّة، والشرقيّة منها بشكل خاصّ، من لغة الإنجيل، لا يختلف عن موقف العرب من لغة القرآن)[2]، فالقرآن الكريم الذي هو في قلوب المؤمنين به، هو الذي يحفظ هذه اللغة من أن تكون كاللاتينيّة.

يريد "الخال" من العرب أن يكونوا كالمسلمين غير العرب–الذين يقرؤون القرآن فقط أثناء الصلاة، ولا يفهمون منه شيئا–أن يتخلّوا عن هذه اللغة القديمة التي تجاوزها الزمن، ومن ثمّ ترك كلّ التراث الذي كتب بها، لأنه غير صالح لزماننا، ونلجأ إلى اللهجة المحكيّة، ونقوّيها، ونجعلها لغة العلم والمعرفة، فعلى العرب أن يتركوا لغتهم التي احتوت كلّ ثقافات العالم عندما كان المتكلّمون بها أقوياء، ويبحثون عن لهجات جديدة، لا قواعد لها إلا أن الشارع يتحدّث بها، ولا يستطيع أن يكتب بها. وفي الوقت الذي كان يجب أن يكون الحسم للغة الفصيحة في صراعها مع العاميّة بمحاصرة هذه الأخيرة، يطالب "الخال" العرب بأن ينحازوا إلى العاميّة بل أكثر من ذلك، يضع لها بعض القواعد مثل (إلغاء الإعراب، والاستغناء عن عدد من الضمائر، والاكتفاء باسم واحد من أسماء الموصولة هو "اللي" والاكتفاء باسم إشارة واحد هو "ها" وأخيرا الاستغناء عن نون النسوة وضمير المثنى.)[3] كلّ ذلك لأنّ ثمّة تغيير قد حصل في المجتمع الحديث يفرض علينا عدم التمسك بالماضي، لأنّ الشارع لا يتحدّث اللغة الفصحى، وأنّ هذه الفصحى لا توجد إلّا في بطون الكتب التي لا يطّلع عليها إلا المتخصّصون.

والهدف غير المعلن من تغليب العامية على البيان والبلاغة، هو القضاء على القرآن والإسلام وهو ما قاله–حرفيّا–اللورد "دافرين" بعد احتلال مصر: (إنّ أمل التقدم ضعيف في

1 منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، الباب السابع، ص 150.

2 المرجع نفسه، ص 151.

3 المرجع نفسه، ص 149.

مصر طالما أنّ العامّة تتعلّم اللغة الفصحى العربيّة-لغة القرآن-كما هي في الوقت الحاضر)[1]، وما هذا الرفض للغة الفصحى إلا لأنّها لغة التراث الذي يحمل حضارة المسلمين وتاريخهم، ولغة القرآن التي تميّز المسلمين، كما أنّ وجودها معناه استمرار لهذا التراث وللقرآن.

والذي نريده من كلّ ذلك أنّ حداثة الخال" لم تكن بريئة من دون أيّ خلفيّة ثقافيّة، بل على العكس من ذلك تماما، إنّها حداثة ذات خلفيّة فكريّة ثقافيّة مسيحيّة ومن هنا نفهم قول"جهاد فاضل" (في أنّ مبادئ الخال مادّة معبّأة بالسمّ والحشيش!)[2] لنصل إلى أنّ عمل "الخال" لم يكن في إطار الحداثة الشعريّة، كما كان عند "نازك الملائكة"، ولكن كان مشروعا يهدف إلى تحجيم الثقافة السائدة في المجتمعات العربيّة، وإبدالها بثقافة أخرى لا تحيا في الذهن العربيّ ولا في وجدانه، ولا في عقله.

وقد جلجل صوت الدكتور عبد المالك مرتاض رافضا رأي من (نادوا بضرورة تدنّي الروائي والقاص بلغته إلى مستوى العامّة لتفهمه من وجهة، ولوضع الشخصيات مواضعها الاجتماعيّة، ثمّ لموقعتها، بناء على مستوى اللغة الذي تصطنعه والذي يمثّل درجتها في المجتمع من وجهة أخراة)[3] بحيث يجعل الروائي أو القاص لغة شخوصه مطابقة لأصحابها، إذ الفلاح الأميّ لا يمكن أن تكون لغته في العمل الأدبي كلغة الأستاذ مثلا. وهي فكرة يرى الدكتور مرتاض أنّها غير سليمة، تحمل مغالطة، جعلت من (لا يعرف العربيّة من الكتاب العرب المعاصرين يحرص على استعمالها، لأنّها تجنّبهم طوائل الفصحى، وما تتطلّبه من صرامة الاستعمال، وجهد التحصيل)[4]، وهؤلاء الكتاب-غير الكتاب-والتسميّة للدكتور، لا يحبّون لغتهم، ولا يعشقونها، لأنّهم يجهلونها ولأنّهم يجهلونها كانوا ينتظرون مثل هذا الرأي الباطلوالترخيص الجائر.

حداثة الشعر وحداثة الفكر

عندما نوازن بين خلفيّة شعراء العراق-"نازك الملائكة"، و"بدر شاكر السياب"-في كتابة القصيدة الحديثة نجد أنّها تختلف عن خلفيّة "يوسف الخال"، فخلفيّة العراقيين، وإن غذّتها الأيديولوجيّة، فهي تستند إلى جوانب فنيّة عروضيّة، بينما هي عند "الخال" فكريّة،

---

[1] أنور الجندي، المؤامرة على الفُصْحى لغة القرآن، موسوعة البحوث والمقالات العلمية، كتاب إلكتروني. جمعه علي بن نايف الشحود

2 انظر ص39 من هذا الفصل النصّ الثاني.

3 عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 19

4 المرجع نفسه ص 19

ضمن مشروع يدافع فيه عن التراث غير العربيّ، في الوقت الذي لا يجد شيئا صالحا في التراث العربيّ، وخلفيّته وإن لم تكن شيوعيّة، فإنها نصرانيّة مسيحيّة، من خلال الدعوة إلى الدارجة، وقصيدة النثر، وهي أكثر أيديولوجيّة ممّا عند العراقيّين، ذلك لأنّه استفاد من تجربة شعراء العراق الذين مهّدوا الطريق لمن جاءوا بعدهم.

قد كان شعراء العراق-على الرغم من تمكّنهم من العروض العربيّ-تحت تأثير الانبهار بشعراء الغرب-إنجليزيين وفرنسيين-الناتج عن القراءات المتكرّرة، المتعدّدة لأشعارهم، فلو تصوّرنا أنّ "نازك الملائكة" لم تطّلع على الشعر الإنجليزي، وأغلقت على نفسها الباب، فلم تقرأ إلا الشعر العربيّ وحده، أكانت تفكّر في الشعر الحرّ، والشيء نفسه عند "السياب"* فالقراءات الكثيرة لغير الشعر العربيّ، أوحت للشاعرَيْن شكلا جديدا فيه تزاوج بين القصيدة العربيّة والقصيدة الغربيّة، فالتفعيلة ما تزال قائمة، ولكنها بطريقة تختلف عن أصلها في القصيدة العربيّة، حيث حطّمت العدد، وتمسّكت بالإيقاع الذي يلامس الشعور، والقافيّة التي كانت في نهايّة كلّ بيت، قد هُذّبت لتناسب الجملة الشعريّة، وتناسب الموسيقى الداخليّة للقصيدة. وقد وصل الشعر العربيّ إلى ما صل إليه، تحت تأثير المزاوجة بينه وبين غيره، وبعبارة نقديّة: عن طريق التأثر بالشعر الغربيّ، بالإضافة إلى تأثير الثقافة الجديدة الشيوعيّة التي ترفض التمسّك بكل ما هو قديم. فهذه الظروف، وغيرها فرضت على الشاعر نوعا من عدم الرضا في إظهار التجربة الحديثة بالشكل القديم، وهذا ما رأيناه عند "نازك الملائكة" أثناء ترجمة مشاعر قصيدة "الكوليرا" إذ لم تقتنع بإبداعها الذي كان على النهج الخليلي، وأنّها ارتاحت عندما ترجمت هذه المشاعر الجيّاشة في المرّة الثالثة بشكل حديث يتماشى والذوق الجديد الذي بدأ يتشكّل ويتصوّر في ذهنها، ومن دون أن تسمع للمعارضين، أكّدت أنّها تقدّم للشعر العربيّ تجربة جديدة سيكون لها شأن في المستقبل.

التحم كلّ من "السياب" و"نازك" بظروف عصرهما، وكان من نتائج هذا الالتحام، أن بدأ الموقف الجديد يتشكّل في مواجهة كلّ ما هو قديم، وقد أسفر هذا الموقف عن إبداع

* ذكر يوسف الخال في حواره مع جهاد فاضل أنّ السياب درس الأدب الإنجليزي في دار المعلّمين وقد صادف أنّ أستاذا إنجليزيّا في دار المعلّمين كان له اتجاه معاصر حديث علّم بدر الشعر الحديث، كما أنّه تعرّف على جبرا إبراهيم جبرا، الذي درس بجامعة "كامبريدج" = =وكان يساعده، بل ذكر "الخال" أنّ السياب عندما كان يأتي إلى بيروت كان يطلب منه كتبا، وكان أثناء القراءة يعتمد القاموس الإنجليزي ويدرس كلّ كلمة وكلّ حرف ويعلّم على الهوامش. انظر جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق-بيروت، ط1، ص 290.

تلاءم مع اللحظة الحضاريّة التي يحياها المجتمع، وإذا أضفنا إلى ذلك انفتاحهم على الآخر، فإنّ إبداعاتهم ستكون تعبيرا جديدا عن العصر الذي يحيون فيه.

الحداثة وقصيدة النثر:

من القضايا التي دعّمتها مجلّة شعر بشدة "قصيدة النثر"، وهي فنّ جديد ظهر زمنيّا، بعد الشعر الحرّ، حيث طبعت المجلّة أوّل مجموعة للشعر المنثور لـ "أنسي الحاج"، وهو أحد الأعضاء المؤسّسين لها، في الشهور الأوّلى من ميلادها، ثمّ اتبعتها بنتاج لـ "شوقي أبي شقرا" و"يوسف الخال" و"فؤاد رِفقه"، وآخرين، ولم يتحوّل الشعر المنثور إلى قصيدة النثر إلا بعد أن عثر "أدونيس" على كتاب "سوزان برنار" الموسوم " قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن". وقد نشر في مجلّة "شعر" مقالا عنوانه "في قصيدة النثر" وبذلك يعدّ أوّل من أطلق هذا الاسم على هذا النوع من الكتابة، بل أكثر من ذلك أنّه نشر قصيدة نثر موسومة "مرثيّة القرن الأوّل" في العدد نفسه الذي نشر فيه المقال فبدا كأنّه مقدّمة لقصيدته النثريّة.

تعود بدايات هذا الفنّ "الشعر المنثور" إلى كتابات "أمين الريحاني" و"جبران" في نهايّة القرن التاسع عشر، وبدايّة القرن العشرين، حيث سمّى "جورجي زيدان"[1] المتوفي سنة 1914 كتابات "أمين الريحاني" في ديوانه "هتّاف الأوديّة" سنه 1905–والتي تأثّر فيها بالشاعر الأمريكي "والت ويتمان Walt Wattman "–شعرا منثورا، وعليه فحسب رأي "جورجي زيدان"، إنّ "أمين الريحاني"[2] هو أوّل من كتب في الشعر المنثور، غير أنّ "أمين الريحاني" لم يكن يسمّيه شعرا منثورا، بل كان يسمّيه الشعر الحر[3]، وهو حسب رأيه (آخر ما توصّل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخصّ عند الإنجليز والأمريكيين، فـ "ملتون" و"شكسبير" أطلقا الشعر

---

1 (1861 – 1914) أديب ومؤرخ، من مؤلفاته: "تاريخ التمدن الإسلامي" و"تاريخ آداب اللغة العربيّة" و"تراجم مشاهير الشرق" وغيرها، بالإضافة مجموعة من الروايات التاريخيّة.

2 أديب، وشاعر، وباحث، يلقّب بفيلسوف الفريكة نسبة إلى القريّة التي ولد فيها، عاش ما بين (1876 – 1947)، من أهم أعماله ديوان "أنشودة المتصوّفين"، كان كاتبًا وخطيبًا أكثر منه شاعرًا، وقد عاش في الولايات المتحدة الأمريكيّة منذ الحاديّة عشرة من عمره، ولم يتعلّم قواعد العربيّة إلا على كبر.

3 نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطئ لأنّ قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر، أمّا في الشعر العربي فعندما نقول قصيدة النثر فإنّنا نتحدث عن قصيدة مقطّعة، وهي مجرد تسميّة خاطئة. وأنا أسمّي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه "إيليوت" و "أردن" وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسمّيها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك لأنّ قصيدة النثر هي التي كان يكتبها "بودلير" و "رامبو" و "مالارميه" وتعرف (Prose Poème) أي قصيدة غير مقطّعة.

الإنجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحيّة والأبحر العرفيّة، على أنّ لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوّعة، و"ولت وتمن" هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها)[1]، يرى الدارسون أنّ كتابات "الريحاني" شعر فيه شيء من النثر، حيث تأثّر في ذلك بما كتبه "ولت وتمان" في حين أنّ كتابات "جبران" نثر فيه ميول شعري؛ حيث بالتأمّل في كتاباته، نجد أنّها نثر عاديّ، لا يخرج عمّا في البلاغة العربيّة ولكنّها (في ذات الآن كتابات ديناميّة سرعان ما تجذب القارئ إليها بقيمها المغايرة، وبتماسك أحداثها وتماديها، وبجرّها العاطفيّ وبعودتها إلى الينابيع الأوّلى للحياة مخاطبة النفس الإنسانيّة بلغة رخوة مهمومة داعيّة إلى إنسان جديد يسمو على سقطات الحياة الإنسانيّة الواهنة، مؤسّسة بذلك إيقاعا نابعا من الفكر أوّلا ومن اللغة ثانيّا)[2] وهو ما سمّاه النقّاد النثر الشعريّ.

إنّ إقامة "أمين الريحاني"[3]، و"جبران" وغيرهما من أدباء المهجر في الولايات المتّحدة، جعلتهم يطّلعون على النتاج الأمريكي عن قرب، وبلغته الأصليّة، فأعجبوا وتأثّروا بما كانوا يقرأون، كلّ في مجال موهبته. وأبدعوا "الأدب المهجري" من خلال الرابطة القلميّة، أو رابطة "منيرفا" التي أسّسها "زكي أبو شادي"[4] فيما بعد.

تأثّر "الريحاني" مثلا بالشعر الجديد الذي دعا إليه زعيم المجدّين هناك "والت ويتمان "، وقد سمّاه الشعر الحرّ، لأنّه يحاول فيه (الخروج عن الوزن العروضي الواحد، والقافيّة المتكرّرة بالاستفادة من مزج البحور وتنويع القافيّة)[5]. شعر جديد لا يقوم فقط على الوزن والقافيّة، بل وتتعدّد فيه الأوزان وتتنوّع حتّى في القصيدة الواحدة. وهو ما نادى به بعض شعراء المهجر، وبخاصّة "زكي أبو شادي" بعد هجرته إلى أمريكا. وجدير بالذكر أن الشعراء العرب، في تلك الفترة، عدّوا الخروج عن العروض الخليلي، بله تعدّد الأوزان في القصيدة الواحدة، من ضعف الشاعر، بل من الأمور التي تخرج الشعر وصاحبه من دائرة الشعر العربيّ.

---

1 خليل الموسى، من مظاهر التطور والتجديد في الشعر السوري الحديث، الموقف الأدبي، العدد 362، جوان 2001. ص 16

2 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأمّلات في المصطلح، نزوى العدد العاشر، بتاريخ 2009/06/26

3 شاعر وباحث عربي لبناني، (1876 – 1947)، درس الحقوق في (وم أ) أصدر دواوين وكتب بالإنجليزيّة والعربيّة.

4 (1892 – 1955)، شاعر وطبيب مصري مؤسس مدرسة أبولو الشعريّة، هاجر إلى (وم أ) وأسّس في نيويورك جماعة أدبيّة أسماها رابطة منيرفا ضمت عددًا من الأدباء والمفكرين العرب والأمريكيين.

5 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأمّلات في المصطلح، نزوى العدد العاشر، بتاريخ 2009/06/26

في الفترة نفسها، أي في عشرينيّات القرن العشرين كتب "توفيق الحكيم"[1] الشعر المنثور، وطبع إنتاجه في ديوان سمّاه "رحلة الربيع والخريف"، حيث قال في مقدمته: (لقد أغراني هذا الفنّ الجديد في السنوات العشرين من هذا القرن وأنا في باريس، بالشروع في المحاولة، فكتبت بضع قصائد شعريّة نثريّة من هذا النوع، وهو لا يتقيّد بنظم ولا بقالب معروف)[2]. سمّى "الحكيم" إنتاجه–الذي مزّق الكثير منه ولم يبق إلا على القليل–"قصائد شعريّة نثريّة"، لم يستطع أن يقول عنها إنها شعر، لأنها لا تتقيّد بوزن من الأوزان الشعريّة المعروفة، كما أنّها ليست نثرا ممّا يعرفه الناس، ولذلك مزج بين الشعر والنثر، فقال "قصائد شعريّة نثريّة"، لم يعنونها إلا في الطبعة الثانيّة، حيث قال في مقدّمة الطبعة الثانيّة: (خطر لي في هذه الطبعة أن أضع عناوين لهذه المقطوعات المكتوبة في العشرينيّات، كما يضع المصوّر عنوانا لصورة سبق أن انطلقت حرّة من وجدانه. والواقع أنّ هذه المقطوعات لم تكن سوى ظلال أفكار ومشاعر تجلّت لي عن طريق الصور المتشابكة في تكوينات، كتلك التي تتجلّى للمصوّر التشكيلي، فلقد كنت يومئذ تحت تأثير مدارس التصوير الثائرة)[3]. والنصّ يبيّن أهميّة شدّة الإعجاب بثقافة الغير، حيث يكون المعجب أسيرا بهذا الإعجاب، فيظهر في سلوكاته نتائج هدا التأثر.

إنّ انفتاح المبدع على ثقافات الآخرين تجعله يضيف إلى إنتاجه تجارب كثيرة، ما كانت لتكون لولا هذا الاطّلاع على الآخر. غير أنّ كتابات "الحكيم" لم تكن تأسيسا للشعر الحرّ في البلاد العربيّة، ذلك لأنّ كتاباته كانت ظرفيّة تأثّرت في لحظة معيّنة بالكتابات المنتشرة في تلك الفترة، ولذلك سرعان ما انطفأت هذه الشعلة مع الوقت، لأنّ صاحبها لم يكن واعيا لاستحداث فنّ جديد، ولم يكن مسبوقا بخطّة في ذهن الشاعر، ولا بحلم يريد تحقيقه، ولكن فقط، استجابة لانفعال وقتي، بشيء كان موجودا، زال مع التقادم، وبخاصّة أنّ صاحبه لم يكن شاعرا ولا يهتمّ بالشعر فقد صرّح في أحد اللقاءات قائلا: (أنا لست شاعرا تقليديّا ... ولا أدّعي أنّني شاعر على أيّ وجه من الوجوه، ...فالشعر كلّه في حياتي الأدبيّة لم يكن من

---

1 كاتب مسرحي مصري، (1898 – 1987)، مسرحه في معظمه ذهني، يقرأ ولا يمثل، أرسله والده إلى فرنسا ليبتعد عن المسرح ويتفرّغ لدراسة القانون، اطلع على فنون المسرح الذي كان شُغله الشاغل واستكشف أن الثقافة المسرحيّة الأوروبيّة بأكملها أسست على أصول المسرح اليوناني الذي فقام بدراسته وفهمه.

2 جهاد فاضل، شهوة الشعر "توفيق الحكيم نموذجا"، جريدة الرياض العدد 16626، ليوم الثلاثاء بتاريخ 2013/12/31.

3 المرجع نفسه، ص 7.

اهتمامي)[1]. بل المسرحيّة هي التي سيطرت على اهتماماته، فكانت الشكل الدي اختاره ليكون أداة التعبير عنده.

ثمّة فرق بين كتابات المهجريّين ومن تأثّروا بهم في البلاد العربيّة، وما كتبه "توفيق الحكيم" في "رحلة الربيع والخريف" فالأولى كانت تهدف إلى فكرة "النهوض" أو "الارتقاء" بالشعر العربيّ ليكون في مستوى الشعر الغربيّ، وهذا يعني أن المهجريّين قارنوا بين الشعرين العربيّ والغربيّ "المكتوب بالإنجليزيّة خاصّة"، وأعجبوا بالتمرّد الذي قام به شعراء الغرب، فلِمَ لا يقومون، هم أيضا، بالتمرّد على التقاليد الشعريّة العربيّة، وهذا يعني أنّ العروض الخليليّ في رأيهم، يعرقل عمليّة النهوض بالشعر، ولذلك أطلقت دعوات كثيرة للتحرّر، أخفّها دعوة "خليل مطران"[2] الذي دعا إلى (تحرّر الشعر العربيّ شريطة أن يبقى شرقيّا وعربيّا)[3] وهذا شيء لا يعارضه فيه أحد، لأنّ التحرّر ههنا يعني التمسّك بالثابت، ولا مانع من تغيير المتحوّل، وهذا يعني الاستفادة من الآخر، لإكمال التجربة الذاتيّة، التي تنمو في الإطار الأصلي الذي كانت فيه.

جاءت بعد ذلك دعوات أخرى أكثر جرأة، تمثّلت في دعوة "بولس شحادة"[4] أحد الذين كان لهم اطّلاع واسع على الشعر الإنجليزي، حيث ترجم كثيرا من نتاجه، وهو يدعو إلى (تقليد الشعر الأوروبيّ، والتخلّي كليّة عن القافيّة، لأنّ ذلك يجعل النظم سهلا، ويمكّن الشاعر من التعبير بطلاقة أكبر)[5] لماذا لا نفعل مثل ما فعلوا، فلنقلّد الذين سبقونا في التمرّد على تراثهم، فنتمرّد ليسهل النظم على الشعراء، ولنبدأ بالقافيّة التي كثيرا ما تجعل الشاعر يفكّر فيها أكثر ما يفكر في موضوع القصيدة، وقد كانت هذه الدعوة تتماشى وما كانت تدعو إليه جماعة الديوان. وهنا نجد أيضا رأي "عبد الفتاح فرحات" الذي يدعو (إلى تحرير

1 توفيق الحكيم، انظر: أحمد الشهاوي، جريدة الرياض، الخميس 05 جوان 2003 العدد 12767 السنة 39.

2 شاعر القطرين (1872-1949)، جمع بين الثقافة العربيّة والأجنبيّة، دعا إلى التجديد، فكان أحد الرواد الذين أخرجوا الشعر العربي من أغراضه التقليديّة، إلى أغراض حديثة تتناسب مع العصر، مع الحفاظ على أصول اللغة والتعبير، أدخل الشعر القصصي والتصويري إلى الأدب العربي.

3 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأمّلات في المصطلح، نزوى العدد العاشر، بتاريخ 2009/06/26

4 صحفي وشاعر فلسطيني (1882 – 1943)، أجاد الترجمة من الإنكليزيّة إلى العربيّة حتى ليكاد القارئ يفضلها عن الأصل.

5 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأمّلات في المصطلح، نزوى العدد العاشر، بتاريخ 2009/06/26

الشعر من الوزن والقافيّة حتى يتّسع للملحمة، وحتى يساير النهضة الغربيّة)[1]. ونلاحظ تأكيده على مسايرة النهضة الغربيّة التي أمست هدفا لدى الشاعر.

إذا كان تحرّر "مطران" يفرض البقاء على الشرقيّة والعربيّة وهذا يعني الوزن والقافيّة الذي يتميّز بهما الشعر العربيّ، فإنّ "بولس شحادة " تحت تأثير ثقافته الإنجليزيّة يتخلّى عن القافيّة ليسهّل النظم، وأمّا "عبد الفتاح فرحات" فيدعو إلى التحرّر من الوزن والقافيّة، مما يبيّن مدى الانفتاح على الاخر كلما مرّ الزمن.

طلبا لمسايرة النهضة الغربيّة، وكتابة ملاحم على الطريقة الغربيّة، تظهر مشكلة هؤلاء والمتمثّلة في الانبهار في "الغير أو الآخر" الذي يشكّل عقدة الضعف عندهم، فالهدف، عندهم، هو كتابة الملحمة، ومسايرة الغرب، والسير على آثارهم، وهذا يعني نوعا من الانبهار في الآخر، ويعني كذلك، الانسلاخ من التراث وتكريس التبعيّة الفنّيّة للغير.

فهؤلاء دعوا إلى ذلك، وهُمْ تحت تأثير نهضة النتاج العربيّ وارتقائه، فقد قال "أمين الريحاني" وهو يعرّف الشعر المنثور: (هو آخر ما توصّل اليه **الارتقاء** الشعريّ عند الافرنج)[2] فقد كانوا يرون أنّ الشعر الغربيّ قد ارتقى إلى مستوى لم يصل إليه الشعر العربيّ، ولذلك عليه أن ينهض ويرتقي بتقليده له.

أمّا ما كتبه "توفيق الحكيم"، فهو شيء آخر، فقد كان نتيجة تأثّر وقتيّ بما قرأ من شعر فرنسي ثائر على التقاليد الشعريّة الفرنسيّة، كان رائجا وقتئذ في الساحة الفرنسيّة، وهو إذ أعجب بهذا الفنّ لم يدع إليه ولم يطلب من أحد تقليده، فهي-عنده-محاولات ذاتيّة من غير خلفيّة فكريّة، ومن دون سابق تخطيط.

ما يمكن ملاحظته أنّ كلّ هؤلاء الداعين إلى الشعر الجديد كانوا على اتصال مباشر بالشعر الغربيّ، قرأوه في لغته الأصليّة وأعجبوا به، فدعوا إلى تقليده-فيما عدا توفيق الحكيم- لما فيه من سهولة إذا قورنت بالوزن والقافيّة الموجودة في الشعر العربيّ.

---

1 انظر محمد الأسعد بحثا عن الحداثة ص 11.نقلا عن محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأمّلات في المصطلح، نزوى العدد العاشر بتاريخ 2009/06/26

2 انظر ص 54 من هذا الفصل.

من الذين عرفوا أيضا، بكتابة هذا النوع من الشعر المنثور "حسين عفيف"[1] الذي حاول أن يبيّن حدّه فقال: (يجري وفق قوالب عفويّة يصبّها ويستنفدها أوّلا بأوّل، لا يتوخّى موسيقى الوزنّ ولكنّه يستمدّ نغمته من ذات نفسه. لا يشرح ومع ذلك يوحي عبر إيجازه بمعان لم يقلها، ليس كشعر القصيد ولا كنثر المقال ولكنّه أسلوب ثالث.)[2] فمع أنّه شعر، غير أنّه يفتقد للوزن، ولكن له موسيقى يستمدّها من التآلف بين الألفاظ. ومع أنّه نثر، غير أنّه لا يشرح ويفسّر، ولكنّه يعتمد الإيجاز فيوحي لقارئه بمعانٍ لم يقلها مباشرة، فهو ليس قصيدة كما هي في عرف الشعراء، ولا هو كنثر المقال، ولكنّه أسلوب آخر جديد؛ يتشكّل من أبنيّة لها إيقاعاتها الخاصّة، من دون أن تنضبط مع التفعيلات العروضيّة، أو تحتفي بتشكيلات التقفيّة.

إنّ تحرّر الشعر المنثور من الوزن والقافيّة ليس معناه أن يجنح صاحبه إلى اللا قواعد ولكن (ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسجه وحده، أوزان تتلاحق في خاطره ولكن لا تطّرد، غير أنّها برغم تباين وحداتها، تتساوق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهايّة هارمونيا واحدة، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة)[3]. وهذه في الحقيقة مغالطة، إذ ما معنى " أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسجه وحده"؟ ألا يعني هذا عدم القاعدة، إذ لكلّ إنسان نسجه الذي يختلف عن الآخر، في حالة شعوريّة معيّنة، وهكذا كلٌّ يدّعي أوزانا غير موجودة عند الآخر، ويصبح كلّ من يستطيع أن يكتب شاعرا، لأنّ له أوزانا تختلف عن أوزان غيره. وتتنوّع القصائد، ويضيع الشع لأنّ لا شيء يميّزه عن النثر.

يجمع الشعر المنثور بين كلمتين معروفتين، لكلّ واحدة منهما حدّها الذي لا شبهة فيه، وقد فرّق بينهما العرب بشكل دقيق لدرجة أنّهما لا يلتقيان في عمل واحد، اللهم إلا في بعض الآيات القرآنيّة، فالشعر حدّه الوزن والقافيّة في أبسط معانيه ثمّ الإيجاز والإيحاء؛ إذ (آلاف الأفكار والصور والأخيلة والمشاعر يجمعها الشاعر في سطر واحد)[4] فقد قيل لمنشد معلّقة

---

1 (1902 – 1979)، رجل قضاء، وأديب، مصري، صدر له ثمانيّة دواوين بين عامي 1934 و1968 – من الشعر المنثور وهي: "مناجاة" و"البلبل"، و"الزنبقة"، و "الأغنيّة"، و"العبير"، و"الأرغن"، و"الغدير"، و"الغسق".

2 عز الدين المناصرة، قصيدة النثر: إشكاليات التسميّة والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى، العدد التاسع والعشرون. بتاريخ 2009/07/14

3 المرجع السابق، العدد التاسع والعشرون. بتاريخ 2009/07/14

4 توفيق الحكيم، انظر: أحمد الشهاوي، جريدة الرياض، العدد 12767 السنة 39. بتاريخ: الخميس 05 جوان 2003

امرئ القيس (حسبك فإنّ قائل هذا الكلام أشعر الناس، لأنّه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في شطر بيت، ولم يستنشد العجز شغلاً بحسن الصدر عنه)[1].

أمّا النثر فيخلو من ذلك، ويعتمد الإيضاح والتفسير، وقد يلتقي الشعر مع النثر في بعض الخصائص مثل الإيحاء، والإيجاز، ولكن أبدا-عند العرب-لن يلتقيا في الوزن والقافيّة. ولذلك الجمع بينهما في عبارة الشعر المنثور فيه شيء من الغرابة دعت إليها المعاصرة، ولم تقبل بها الأصالة.

يؤكّد كاتبو الشعر المنثور أنّ ثمّة إيقاع، ولكنّه لا يأتي من الأوزان المعروفة، ولا القافيّة المألوفة، ولكن ممّا ينسجه الشاعر بعفويّة وتلقائيّة، إيقاع يرتاح له ناظمه، ولا يعرفه قارئه، لأنّ إيقاع الوزن والقافيّة المعروف، يعرقل عمليّة الإبداع، ولذلك هو غائب في هذا النوع من الفنّ.

"الشعر المنثور": هو شعر أوّلا، لأنّ الشعر فيه موصوف، والنثر فيه صفة، هو شعر، ولكن فيه شيء من خصائص النثر، كالمباشرة، والتوسّع، والاستطراد، والشرح، والإقناع، أو كالتخلّي عن الوزن، أو القافيّة. حاول أصحابه أن يحاكوا به شعر الغرب، من خلال نزوعهم إلى النظم الحر، والتمرّد على قيود الأبحر العروضيّة المعروفة.

أمّا "النثر الشعريّ": فهو نثر أوّلا، لأنّ النثر فيه هو الموصوف والشعر صفة، عرّفه "أنيس المقدسي" بأنّه: (أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعريّة من قوّة في العاطفة، وبعد في الخيال، وإيقاع في التركيب، وتوافر في المجاز)[2]. وهذا يعني أن الشعر المنثور دعا إليه الشعراء، من خلال محاولة التجديد فيه، أمّا النثر الشعري فقد كان على يدي النثّار الذين رفضوا أسوب النثر الفنّي القديم، فطلبوا خصائص الشعر وهم يكتبون النثر.

إنّ اعتماد مقياس الوزن والقافيّة وحده، في تحديد الشعر لا يبيّن-في نظر الحدثيين-حدّ الشعر، لأنّه يعتمد على الشكل دون الجوهر، ولذلك هو تعريف (خارجيّ، سطحيّ، قد

يناقض الشعر، إنّه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كلّ كلام موزون، شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر... وهناك فروق أساسيّة بين الشعر والنثر:

1 عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج11، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط97، ص22

2 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأمّلات في المصطلح، نزوى العدد العاشر. بتاريخ 2009/06/26

أوّل هذه الفروق هو أنّ النثر اطّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أنّ هذا الاطّراد ليس ضروريا في الشعر.

ثانيها: إنّ النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محدّدة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا، أمّا الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعورا، أو تجربة، أو رؤيا، ولذلك فإنّ أسلوبه غامض بطبيعته.

وثالث الفروق: هو أنّ النثر وصفيّ تقريريّ، ذو غايّة خارجيّة، معيّنة ومحدّدة، بينما غايّة الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدّد بتجدّد قارئه)[1] كلّ الذي ذكره "أدونيس" لا خلاف حوله، فهو يفرّق بين الشعر والنثر، ومن خلال هذا الفرق يحاول بيان حدّ النثر والشعر، غير أنّ تعريفه لهما غير كاف، لأنّه إنّما يبيّن كيف يختلف أحدهما عن الآخر، وما يذكره لا يمكن أن يكون بديلا لتعريف القدامى لهما.

ف "أدونيس" يتحدّث عنه من حيث المضمون، معتقدا أن العرب وإن كانت عرّفت الشعر فإنّ حدّها له كان في الشكل فقط، ولذلك يرفض تعريفهم الشكلي ويذكر بديلا عنه في المضمون غير أنّ الحقيقة أنّه يكمل حدّ الشعر ولا يأتي ببديل عنه، ذلك أن الشعر لا يمكن أن يفتقر إلى الإيقاع مهما كان. فكلّ الذي ذكره "أدونيس" هو ما يجب أن يكون بعد الوزن والقافيّة. وإذا كان تعريف العرب للشعر ناقصا، فكذلك تحديد الحداثيين له، بل إنّهم صحّحوا التعريف القديم المغلوط بتعريف جديد مغلوط أيضا، و(غلط التعريف الجديد أشدّ وأكبر من غلط تعريف أسلافنا)[2].

هل اكتفى القدامى في تعريفهم للشعر على عبارة "قدامة بن جعفر" التي ترى انّ الشعر (قول موزون مقفى يدلّ على معنى)[3] حيث تراه في جانبه الشكلي "الإيقاعي" فقط كما يرى بعض الباحثين المحدثين؟

إنّ العرب وقفوا على الشكل الخارجي "الوزن والقافيّة"، في تعريفهم للشعر، لاعتقادهم أنّ المضمون، أو الأفكار، أو المعاني معلومة لدى الشاعر، فثمّة موضوع يؤرّقه، أو فكرة تراوده، أو مشاعر تغمره، فيحاول إظهار ذلك، والمشكل عنده هو كيف يظهرها، وهنا يأتي دور الشكل أي "الوزن والقافيّة".

---

1 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط2، ص16.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص192.

3 قدامى بن جعفر، نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلميّة، ص 64

مع كلّ ذلك بيّن "عبد الواحد لؤلؤة" في "مجلّة شعر العدد 43" أنّهم لم يكتفوا بالعبارة الشهيرة، فقد أضافوا إليها ما يدلّ على أنّ لهم فهما للشعر أعمق من كونه مجرّد (قول موزون مقفى له معنى)[1]، قال بعد ما ذكر نص "قدامة" السابق: (لكنّنا نقرأ في كتاب نقد الشعر المنسوب إلى قدامة بن جعفر كلاما يفيد انّ قدماء الناقدين كان لهم مفهوم للشعر أعمق من كونه الكلام الموزون المقفى)[2]: وقد ذكر نصّا زعم أنّه لـ "قدامة بن جعفر" من كتابه "نقد الشعر" قال فيه: (إنّما سمّي شاعرا لأنّه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنّما يستحقّ اسم الشاعر بما ذكرنا فكلّ من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"[3] ثم يعلّق على النص مبيّنا أنّ (معاني القول، وإصابة الوصف أي دقّة التعبير، هما من ضروريات الشعر إذًا عند قدماء العرب، قبل توافر شرطي الوزن والقافيّة)[4]. نص" عبد الواحد لؤلؤة"*-إن صحّ -يثبت أنّ العرب القدامى لم يقصروا تعريف حدّ الشعر على الجانب الشكلي، وإنّما نظروا إليه من ناحيّة المضمون، بتركيزهم على معاني القول، وإصابة الوصف.

الحاصل أنّ موقف "أدونيس" يتماشى مع موقف زملائه من الحداثيين.

الشيء نفسه نجده في كتابات "أنسي الحاج"[5] وبخاصّة في مقدّمة ديوانه "لن" حيث يقول: (طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخباريّة أو برهانيّة، إنّه ذو هدف زمنيّ، وطبيعة القصيدة شيء ضدّ. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كليّة في التأثير، ولا غايّة زمنيّة

---

1 وإن كان هذا كافيا في رأي بعض الدارسين الذين يرون أنّ مقولة القدامى في الشعر (تبقى منطقيّة، لا بحسب تأو لنا إيّاها كي نصم قائليها بالحمق النقديّ، ولكن بالنظر إلى أنّهم حينما قالوها-مركّزين على الموسيقى اللغويّة في الشِّعْر-كانوا ينظرون إلى أخصّ مميّزات الشِّعْر العربي: الوزن والتقفيّة؛ من حيث إنّ الخصائص الأسلوبيّة الأخرى كلها مشتركة بين الشِّعْر والنثر، لا يختلفان فيها إلاّ كمّيًّا) انظر عبد الله بن أحمد الفيفي، مآزق الشِّعريّة بين قصيدة النثر والقِصّة القصيرة جِدًّا، جريدة المدينة "سعودية"، الملحق الأسبوعي الأربعاء، 2011/01/05

2 محمد العبد حمّود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالميّة للكتاب ص 55

3 المرجع السابق، ص 55

4 المرجع نفسه، ص 55

* لم أجد هذا النص في الكتاب.

5 شاعر لبناني معاصر، ولد سنة 1937، أسس مع الخال وأدونيس مجلّة شعر سنة 1957، وفيها أصدر ديوانه الأول "لن"، وهو أو ل مجموعة قصائد نثر في اللغة العربيّة.

للقصيدة .النثر سرد، والشعر توتّر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير)[1] يتحدّث "أنسي الحاج" عن الشعر والنثر من الداخل، كيف يكون موضوع الكتابة الشعريّة أو النثريّة، ولكن، لكلّ شيء دالّ ومدلول، شكل ومعنى، فهو–وإن كان يفصّل في المعنى–فإنّه يتغافل عن الشكل، لا يمكن أن يكون الشيء بدون شكل، وللقصيدة العربيّة شكل يصنعه الإيقاع الذي وضعت فيه، عموديّة كانت أم حرّة.

معلوم أنّ هذا التقسيم بين الشعر والنثر، قد ظهر عند الغربيّين حيث ناقش الشاعر الإنجليزي "شيلي" الموضوع ليصل إلى أن (التقسيم الشائع بين الشعر والنثر ليس مقبولا من وجهة نظر فلسفيّة دقيقة، وليس ضروريا أبدا أن يخضع شاعر ما، لغته لنظام أشكال تقليديّة، شريطة أن يراعي التناسق الموجود في ذهنه)[2]. إنّ نصّ "شيلي" يحتجّ على التقسيم الشائع بين الشعر والنثر، ولا شكّ أنّ المقصود بلفظ "شائع" هو الشكل الخارجي للنصّ، ممّا يدلّ على أنّ الحداثيّين كانوا يسيرون على خطى الغرب بسبب قراءاتهم لنتاجهم.

شنّ "أنسي الحاج" هجوما عنيفا على التراث العربيّ بما فيه التعريف القديم للشعر، وشكله، والشعراء الذين ينظمون على نهجه، كلّ ذلك ليثبت–مقلّدا "سوزان برنار"، في كتابها "قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن"–أنّ القصيدة النثريّة، الذي انتجها الغرب لها حقّ الحياة في الأدب العربيّ، وقد برّر موقفه بأنّ (موسيقى الوزن والقافيّة موسيقى خارجيّة، ثم إنّها، مهما أمعنت في التعمّق، تبقى متّصفة بهذه الصفة: إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها)[3] غير أنّ الشاعر الحقيقي، الحديث الذي يجب أن يكون، هو الشاعر الذي (لا يفضّل الارتياح إلى أدوات جاهزة وباليّة، تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق، على مشقّة ذلك. والشاعر الحقيقي، اليوم، لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظا. إنّ معارضة التقدّم عند المحافظين ردّة فعل المطمئنّ إلى الشيء الجاهز، والمرتعب من الشيء المجهول المصير)[4].

---

1 محمد كامل الخطيب، نظم الشعر مرحلة مجلّة شعر القسم الثاني، ج5، "مقدمة ديوان لن لأنسي الحاج"، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1996، ص753.

2 سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، مراجعة علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 5

3 محمد كامل الخطيب، نظم الشعر، مرحلة مجلّة شعر، ص 755

4 المرجع السابق، ص 755

يريد "أنسي الحاج" شعرا يحلّ محلّ القديم، يهدّم كلّ شعر قديم، وعلى أنقاضه يبني شعرا هو امتداد لشعر غربيّ، ذلك أنّ الشاعر العربيّ-في رأيه-إنّما يتوارث الانحطاط وينتج ما يكرّس التخلّف، ولذلك من واجب الحداثيين (ليبجّوا الألف عام، الهدم والهدم والهدم، إثارة الفضيحة والغضب والحقد... أوّلُ الواجباتِ التدميرُ، الخلق الشعري الصافي سيتعطّل أمره في هذا الجو العاصف، لكن، لا بدّ حتى يستريح المتمرّد إلى الخلق، لا يمكنه أن يقطن بركانا، سوف يضيّع وقتا كثيرا، لكنّ التخريب حيويّ ومقدّس)[1]، ولنلاحظ كلمة "الصافي"، في نصّه ثمّ نتساءل، ما المقصود بالصافي، وأين هو الخليط؟ فلا شكّ أنّ المقصود بالصافي هو الذي يحدث القطيعة مع التراث العربيّ، الذي يهدمه، ويقوم بواجبه التدميري نحوه، وفي الوقت ذاته، يجب أن تكون له علاقة بالتراث الغربيّ، فالصفاء يأتيه من كونه لا يختلط بالتراث العربيّ، أما إغراقه في الفن الغربيّ فهو الصفاء نفسه.

يتمثّل الشعر الذي يريده "أنسي الحاج" في قصيدة النثر التي انتشرت في الغرب كلّه، ولذلك يتعجّب من كونها تحتلّ في الأدب الفرنسي (مكانها الطبيعي حيث تمثّل أقوى وجه للثورة الشعريّة التي انفجرت منذ قرن)[2] في حين، وفي أحسن الأحوال، توصف عندنا من المنغلقين على الذات، والمغرورين، والحمقى، بأنها هجينة، وأنّ وجودها في الأدب العربيّ مجرّد سحاب زائل يغشى السماء.

يتساءل "الحاج" فيما إذا كان بالإمكان أن نخرج من النثر قصيدة، ويجيب بالإثبات، لأنّ (النظم ليس هو الفرق الحقيقيّ بين النثر والشعر. لقد قدّمت جميع التراثات الحيّة شعرا عظيما في النثر، ولا تزال. وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافيّة، فليس ما يمنع أن يتألّف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر)[3].

لم يكتف "الحاج" بالتنظير ولكنّه كتب قصائده النثريّة التي أحدثت ضجّة في الشارع النقدي العربيّ حيث احتضنها الحداثيون، وعارضها النقد العربيّ في معظمه.

أثّر كتاب "قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن" في الحداثيّين أيّما تأثير فقد كانت فاعليّته-على حدّ تعبير الأستاذ الشاعر رفعت سلام-(مؤكّدة في الشعريّة العربيّة منذ صدور

1 المرجع نفسه، ص 756

2 المرجع نفسه، ص754

3 المرجع السابق، ص757.

طبعته الأوّلى عام 1958م بباريس، بل ربّما كانت فاعليّته، عربيّا، أعمق وأفدح من فاعليّته فرنسيّا، في مجاله الحيوي الأصلي)[1] فقد كانت مقدّمة ديوان "أنسي الحاج" الموسوم "لن" الذي أراد أن ينظّر من خلالها لقصيدة النثر مستمدّة منه، بل لم يخرج عنه في معظم أفكاره، بل (قد سلمّ تماما بمعطيات "برنار"، إلى درجة أنه لم يستطع أن يخلع على مقتبساته من "برنار" طابعا شخصيا، واصطلاحا أقرب إلى الإبداعيّة منه إلى النقل الحرفي)[2]، ولم يكن "أنسي الحاج" وحده من كانت آراؤه مأخوذة من "سوزان برنار" فقد عُدّ عملها الكتابَ المقدّسَ لكلّ الحداثيّين قرابة أربعين سنة وصار (هاجسا أساسيّا لدى شعراء الحداثة العربيّة، فكان غائبا حاضرا، في آن، غائبا بالفعل؛ حاضرا بالقوة، لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبّث بالغائب، ليصبح حضورا فادحا، بلا غفران، إنّه نوع من المهدي المنتظر)[3] وهما ما

يبيّن تشبّث الحداثيّين بإنتاج الغربي والثقافة الأخرى.

ما كادت قصيدة التفعيلة تصنع لنفسها مكانة، مبشّرة بإيقاع جديد، حاول أن يحرّر الشعر العربيّ، في رأي البعض، من رتابة الوزن وملل القافيّة، حتّى ظهرت "قصيدة النثر"[4]، على يد شعراء جماعة "شعر"، "أنسي الحاج" و"أدونيس"، و"يوسف الخال" الذين لم يشف عليلهم تكسير العدد في البيت الشعري، ولم يرْو غليلهم تحوّل البيت إلى سطر، بل رأوا في ذلك كلّه (مجرد تكرار لقوانين العَروض وخروجا محتشما عن سياج الخليل)[5]، فما ثورة "الملائكة" و"السياب" وغيرهما في نظر هؤلاء إلا تكريس للقديم وإن ظهر في ثوب جديد وأبدا لم يكن فتحا جديدا بالمعنى الحقيقي. ولذلك دعوا إلى شكل أكثر حداثة يتّسع للأفكار والمعاني الجديدة، ولغة تتيح (إمكانيّة التعبير عن فورات نفسيّة أكثر قوّة، بعيدا عن قيد الوزن والقافيّة)[6]. ذلك أنّ الثقافة القديمة "التراثيّة" لم تعد قادرة على التعبير عن المشكلات المعاصرة

---

1 حبيب بوهرور، مجلة شعر–الروافد والتشكّلات، مجلّة نزوى العدد 61، ص77.

2 المرجع نفسه، ص 79.

3 رفعت سلاّم، مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 7.

4 لها تسميات كثيرة حيث أحصى الدكتور عز الدين المناصرة تسمياتها فذكر واحدا وعشرين اسما. انظر: عز الدين المناصرة، قصيدة النثر: إشكاليات التسميّة والتجنيس والتأريخ، مجلة نزوى، العدد التاسع والعشرون. بتاريخ 2009/07/14

5 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأملات في المصطلح، مجلّة نزوى العدد العاشر، بتاريخ 2009/06/26

6 المرجع نفسه، ص10.

بعد الانتقال من البداوة إلى الحضارة. ولعلّ هجوم "شعراء شعر" على التراث، ودعوتهم إلى "قصيدة النثر" ساعد على قبول "الشعر الحرّ"[1] إذ رأوا أنّ تمرّد شعراء التفعيلة أهون بكثير من تمرّد شعراء قصيدة النثر، فالأوّلون، على الأقلّ، يبقون على الوزن والقافيّة، أمّا غيرهم فجعلوا من النثر شعرا، ومن الشعر نثرا، وهو ما لم يقبلوه جملة وتفصيلا، إلا ما كان على طريقة "محمد الماغوط".

بيّن "أنسي الحاج" أنّ قصيدة النثر نشأت (انتفاضا على الصرامة والقيد، أليست هي- وحتى الآن-تلك التي طالب بها "رمبو"[2] حين أراد "العثور على لغة ... تختصر كلّ شيء، العطور، الأصوات، والألوان"، و"بودلير"[3]، عندما قال إنّه من الضروريّ استعمال شكل "مرن ومتلاطم بحيث يتوافق وتحرّكات النفس الغنائيّة، وتموّجات الحلم، وانتفاضات الوجدان")[4].

يظهر هذا النصّ مدى إعجاب "أنسي الحاج" وزميليه "أدونيس" و"يوسف الخال" بأدباء فرنسا[5]، أمثال "بودلير" و"رامبو" لأنّهما ثائران على المنهج المتّبع في كتابة الشعر الفرنسي، بل بل ثائران على كلّ ما هو موجود؛ فالأوّل "بودلير" حاول المزج بين الشكل النثري والقصيدة، وذلك ليترجم كلّ التعقيدات العميقة التي يحياها الناس مبرزا من خلال ذلك روح العصر التي قد تخفى على الآخرين، فاحتاج إلى شكل (مرن ومتنافر بما فيه الكفايّة، ليتلاءم مع الحركات الغنائيّة للروح، ومع تموّجات الحلم وارتعاشات الضمير)[6]. حيث ساعدته هذه المرونة في

---

3 يرى جبرا ابراهيم جبرا، أن الشعر الحرّ هو الترجمة الحرفيّة للعبارة الفرنسيّة (Vers Libre) وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافيّة كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت ويتمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم مختيرة فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط، وتوفيق صايغ، وكاتب هذه الكلمات، في حين أنّ "قصيدة النثر" هي "القصيدة " التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات أي نثر عادي. انظر محمد الصالحي، قصيدة النثر تأملات في المصطلح، نزوى العدد ال10.

2 Arthur Rimbaud شاعر فرنسي، (1854 – 1871)، كتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أو اخر المراهقة، توقف كليّة عن الكتابة قبل أن يبلغ الحاديّة والعشرين من عمره، أحد الطائشين المتحرّرين من الأخلاق والعادات، على الرغم من تربيته الدينيّة، مات بالسرطان قبل أن يكمل السابعة والثلاثين من عمره.

3 Charles Baudelaire شاعر وناقد فني فرنسي (1821-1867)، بدأ كتابة قصائده النثريّة عام 1857 عقب نشر ديوانه ازهار الشر، مدفوعا بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليوميّة في المدن الكبرى حتي يقتنص في شباكه الوجه النسبي الهارب للجمال، من أبرز رموز الحداثة في العالم. كان متقدما عن شعر زمانه، فلم يفهم جيدا الا بعد وفاته. قيل عنه إنه شاعر حقيقي، يكتب كما يعيش ويعيش كما يكتب.

4 أنسي الحاج، مقدمة ديوان "لن"، موقع جهة الشعر.jehat.com

5 بينما نجد جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق الصايغ متأثرين بالمدرسة الأنجلو سكسونية.

6 سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 68

التحرر من كلّ القيود التي كانت تلفّ مقاييس الجمال القديمة. وقد كان ذا نزعة شيطانيّة ناجمة عن عدم إيمانه بعقيدة الخلاص التي توفّرها المسيحيّة.

الثاني "رامبو" "إله المراهقةِ"، المجدّد في لغة الشعر وهو لا يزال ابن السبعة عشر عاما، تطوّر شعره بشكل (مذهل في غضون أعوام قليلة، تفوّق فيه الشاعر على نفسه وتراثه، وخلق لغة شعريّة أصيلة لم تزل حتى اليوم هي لغة الشعر الحديث)[1] شاعر مارق على أخلاق المجتمع، وعاداته، وثقافته، وجحيم الحياة فيه، ثمّ توقّف عن الإبداع بعد سنّ العشرين. ليعيش حياة السجون والتهريب والشذوذ.

"بودلير" و"رامبو" شاعران كبيران، لهما مكانتهما في الأدب الفرنسي، وحتى العالمي، ولكن لن يكونا نموذجين يقتدي بهما المبدع العربيّ المتشبّع بتراث يمتدّ في أعماق التاريخ، ولا سيما أنّ دعاة قصيدة النثر ظهروا–وقتذاك–والبلاد العربيّة تعاني من الاستعمار، وأنّ ثمّة حراك وطنيّ نضالي بلغ أوجَه، وساحة فكريّة يتقاسمها تياران قويّان حول ما سمّي بالصراع بين اليساريّين وبين اللبيراليّين. مثل ما نجد بين مجلّتي "الآداب" و"شعر" حيث التفّ حول الأوّلى من له اتجاه قوميّ، أو ماركسي بل وكلّ من له علاقة بالمشروع الناصريّ، وكان من ضمن هذا التيار من كان متمسّكا بالأصالة، وتراث الأمّة رافضا غيره*، يرى في كلّ ما يأتي من الغرب تكريسا لثقافة المستعمر. والتفّ حول الثانيّة الحداثيّون وذوو الميولات الليبراليّة الغربيّة، الذين كانوا يفرّقون بين السياسة الاستعماريّة والفن، ويزعمون أنّ الاستعمار شيء والفنّ شيء آخر، ويرون أنّ دعاة الأصالة رجعيّون غير متفتّحين.

إنّ هجوم الحداثيّين على القصيدة العربيّة شكلا ومضمونا، ودعواتهم الصارخة إلى قصيدة النثر التي هي (نوع أدبيّ شعريّ، نتيجة لتطور تعبيريّ في الكتابة الأدبيّة الأميركيّة–الأوروبيّة)[2]، جعلت بعض الشعراء يفهمون أنّ الكتابة النثرية بالطريقة الغربيّة، هي قمّة التماثل مع من أبدع هذا الفنّ، ويرون أنّ اعتماد الوزن والقافيّة–كرموز للقديم، حتّى وإن

---

1 عبد الغفور مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص 102

* مثل عبد الله الطنطاوي، وهو دو اتجاه إسلامي، حيث أزعجت كتاباته في المجلّة سليمان فياض، وغالي شكري، ومحي الدين صبحي، وقد كتبوا إلى الدكتور سهيل إدريس رئيس تحرير المجلّة، يحتجون على كتاباته، وأنهم أعلموه بأنهم لن يكتبوا في الآداب، ما دام ينشر لهذا "الرجعي" وذاك.

2 أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، دار العودة بيروت، ص 316

كانت على طريقة "نازك الملائكة"-يناقض الحديث، ولذلك-حتى يكونوا حداثيّين-يجب أن يرفضوا الشكل العربيّ القديم، جملة وتفصيلا. غير أنّ رفض الوزن والقافيّة لم يجعلهم شعراء نثر حداثيّين، ولم يزدهم إلا تقليدا وتبعيّة، وشعرهم "الجديد" هذا لم (يكشف عن رؤية تقليديّة، وحساسيّة تقليديّة وحسب، وإنّما يكشف أيضا عن بنية تعبيريّة تقليديّة. وهو لذلك ليس شعرا، ولا علاقة له بالحداثة)[1]. فإذا كان "أدونيس" الداعي إلى "قصيدة النثر، لا يرى فيما يكتب تحت عنوان قصيدة النثر نثرا شعريّا، حداثيّا، فماذا يقول الرافضون لقصيدة النثر.

على الرغم من أنّ "شعر" ادّعت أنّ مهمّتها محصورة في الدعوة إلى تحديث الأشكال الأدبيّة الفنّية، وألّا علاقة لها بالحراك السياسي، وأنّها لا تتعصّب لأيّ فكر، ولم تساهم في النزاع الذي كان بين الشرق والغرب طيلة الحرب الباردة إلا أنّ انتماء مؤسّسها وعدد من مساعديه إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي، كشف عن الخلفيّة الفكريّة لها، وصنّفها في خانة المعادين للتيار القومي العريض الذي اكتسح الشارع العربيّ في تلك المرحلة.

قامت "شعر" في جانبها الفنّي ذي الخلفيّة الفكريّة، بمساعدة شعراء قصيدة النثر، ونشرت إنتاجهم، وعملت على إعلاء شأنها، وتأكيد فنيّتها، وذلك (بنشر الدراسات التي تتعرّض بالنقد والتحليل "الإيجابي" للدواوين الشعريّة الحداثيّة التي تتّخذ من قصيدة النثر أنموذجا للكتابة والثورة، كما تكفّلت المجلّة أيضا بنشر الدراسات الشعريّة النظريّة)[2] التي تتّفق ونظرتها في تلميع قصيدة النثر التي لم تكن إلا (معادلا موضوعيا للبعثرة التي تعرفها الأحوال العربيّة)[3]. فما كان من النقد العربيّ المتمسّك بالأصالة إلا أن يرفضها معتبرا إيّاها غريبة، ودخيلة، تستمدّ وجودها من الآخر، الأوروبي، فكريا وإبداعيا، مستلهمة الثقافة الفرنسيّة، والأنجلو أمريكيّة، المتمثّلة في أعمال رامبو وبودلير، وغيرهما.

عرّفت الموسوعة العربيّة العالميّة قصيدة النثر بقولها: (جنس فنيّ يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعريّة، ويستغلّها لخلق مناخ يعبّر عن تجربة ومعاناة، من خلال صور شعريّة عريضة تتوافر فيها الشفافيّة والكثافة في آن واحد، وتعوّض انعدام الوزن التقليديّ فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموّجاتها الصوتيّة بموسيقى صياغيّة

2 المرجع نفسه، ص24

2 حبيب بوهرور، مجلة شعر-الروافد والتشكّلات، مجلّة نزوى العدد 61، ص77.

3 محمد الصالحي، قصيدة النثر.. تأملات في المصطلح، مجلّة نزوى، العدد العاشر. بتاريخ 2009/06/26

تحسُّ ولا تُقاس)[1]. جمع التعريف لـ "قصيدة النثر" بين شيئين معروفين في النقد العربيّ، هما النثر والشعر، مستخدما عبارة "يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعريّة"، فالنثريّة تحمل، من جهة، معنى معيّنا وتطلب في الوقت ذاته معاني مضادة تتمثّل في الشعريّة بشكليها القديم والحديث. إذ يحمل مصطلح "قصيدة النثر" اسما لا يحيلنا إلى الشعر، ولا إلى النثر، ولكلّ منهما حدّ معروف مسلّم به، وهو إذ يجمع بينهما في عمل واحد، يدلّ على عدم الوضوح، ومن هنا يأتي الرفض.

ومن جهة أخرى، عندما نريد أن نفهم مضمون عبارة "يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعريّة" نجده تعبيرا غامضا لا يمكن الوصول إلى كنهه أو الاتّفاق على دلالته، لأنّ كلّ نصّ نثريّ مهما كان، هو جملة من الكلمات "كالنص الشعري" كلماته حمّالة دلالات، يشحنها صاحبها بأنفاسه وعواطفه ورؤاه، ليضعها في شكل معيّن. والشكل هو الذي يفرض عليه طبيعة الجمع بين هذه الكلمات، فهو عليه أن يعرف ما الشكل الذي يريده، وحتى يتحقّق هذا الشكل المطلوب، عليه أن ينشئ بين الكلمات، العلاقات الصحيحة التي تحقّق الشعريّة أو النثريّة، فلا يمكن أن تتحقّق إحداهما بالشكل الخارجي فقط دون الخصائص الجوانيّة، ولكن لابد من توافرهما معا حتى نقول عن هذا العمل شعرا أو نثرا.

رفض رواد قصيدة النثر* الوزن والقافيّة كإيقاع موسيقي لقصيدتهم، محاولين تغيير ترتيب العناصر المكوّنة للشعريّة العربيّة بحيث يصبح السياق هو المحدّد الأوّل لها، فأهملت ما أسمتها العناصر الشكليّة التي ميّزت القصيدة العربيّة لقرون طويلة، لأنّ ذلك من شأنه أن يقيّد حريّة الشاعر الذي هو في حاجة إلى أكبر قدر ممكن من الحريّة التعبيريّة والفنيّة، التي وفّرت أشكالا متعدّدة من الإيقاعات في تشكيل القصيدة الواحدة، مركّزين على (شعريّة الموقف والحالة، أي الشعريّة النابعة من سياق تأليف الكلام، لا من العناصر الملصقة على جسد الكلام)[2]، والتي حقّقت لهم موسيقى داخليّة (تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل

---

1 الموسوعة العربيّة العالميّة، ج14، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2، ص179

* حسن عفيف، أنسي الحاج، يوسف الخال، أدونيس، محمد الماغوط، أبو شقرا، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق الصايغ...

2 فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلّة القادسيّة في الآداب وعلوم التربيّة، العددان "4/3" المجلّد 2008/7، ص 41

التسلسل، والرؤيا محل التفسير)[1]، وهو ما يجعلها غامضة كغيرها من النتاج الحداثي، أما إيقاعها المتنوّع فيتجلّى (في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف)[2]، ويقترح بعض الدرسين لاستجلاء الإيقاع الداخلي (تفجير الخصائص الصوتيّة وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيليّة كالفراغ والقطع والحذف)[3] وما إلى ذلك ممّا يجعلها غير مقبولة عند المتمسّكين بالفصل بين الشعر والنثر.

يتساءل محمود درويش مع المتسائلين (ماذا جرى للشعر؟ إنّ سيلا جارفا من الصبيانيّة يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا شعر؟)[4] في الاستفهام حيرة وإنكار، إذ لا يمكن أن يكون هذا السيل الجارف من النتاج شعرا، لأنّه يكسّر اللغة قبل كلّ شيء، إذ (كيف تطوّر الحداثة الشعر بلا لغة، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج: تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخليّة في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخليّة إلا من النثر؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخليّة وما هي الموسيقى الخارجيّة؟)[5]، رفض واضح لحجج الداعين، وما شاع بين دعاة قصيدة النثر مثل تفجير اللغة، والخصائص الصوتيّة، والموسيقى الداخليّة واحتقارهم للإيقاع. لأنّ في ذلك قضاء على الشعر و(ترويج للضحالة والركاكة والعدميّة)[6]

يجب أن نشير إلى أنّ النقد العربيّ إذ يقف هذا الموقف الرافض لقصيدة النثر، ويرى فيها تمرّدا على الأصل، وشكلا غريبا دخيلا لا تهضمه الشعريّة العربيّة، نجده قد فتح صدره للروايّة والقصّة والمسرحيّة، وهي أجناس غربيّة كذلك! ذلك لأنّ دخول هذه الأخيرة الأدب العربيّ كان طبيعيّا، بل كان هو، في حاجة إليها، لأنّ تراثنا العربيّ على ضخامته، يفتقد مثل هذه الأجناس، فلا مانع–والحال هذه–أن يقبل بها ويوظّفها ويدعو إليها، مما يدلّ على أنّ الثقافة

---

1 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص74.

2 سامي مهدي، أفق الحداثة النمط: دائرة الشئون الثقافية والنشر، ص 98.

3 علوي الهاشمي: معول يشيد الفضاء، مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر في البحرين، مجلة (كلمات) العدد 10-11، 1989، ص69

4 جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ط1984/1، ص 28.

5 المرجع نفسه، ص29/28.

6 المرجع السابق، ص 29.

العربيّة لا تعادي غيرها، ولا ترفض أن تكمل النقص فيها، ولكن ترفض من تظنّ أنّه يحاول القضاء على مكتسباتها، أو يغيّر في مفاهيمها التي تراها صحيحة. وبخاصّة إذا كان الذين نادوا بقصيدة النثر لهم موقف مشبوه من التراث العربيّ.

يذكر "محمد الماغوط"[1] وهو شاعر احتضنته "مجلّة شعر"، ومكث مع شعرائها أكثر من ثلاث سنوات، غير أنّه انسحب منها وتنازل عن كلّ ما منح له منها ومن شعرائها، وكان من أسباب هذا الانسحاب أنّه لم يستطع أن يقاوم ما كان يراه من رفض لكلّ ما هو من التراث العربيّ، ثم كتب يهاجمها هجوما عنيفا، وفي مستويات مختلفة، وممّا قاله عن أفرادها أنّهم (ضحلو الموهبة، غير قادرين على دخول المعركة من باب الشعر الأصيل المنزّه، فراحوا يحاولون فتح أنفاق عديدة تحت الأرض للطم التاريخ العربيّ بأسره، ليخوضوا المعركة خارج ميداننا ضدّ وَهْم كبير يسمّونه بكلّ رعونة "الجمهور الأمّيّ" والغوغاء. والدليل على ذلك أنّ حكمهم النهائي على نجاح القصيدة هو أن يرفضها هذا الجمهور، وأن يسخر منها ويشمئز)[2].

يثبت النص عدم تحمّل "الماغوط" الموقف الرافض للتراث، والنظرة الفوقيّة التي كانوا ينظرون منها إلى الآخرين، فهم يرون أنفسهم أنّهم-وحدهم دون غيرهم-المثقّفون، "عليّة القوم"، لأنّهم انفتحوا على الثقافة الغربيّة، أمّا غيرهم فغوغاء، أميّون، يحيون في الماضي وبثقافة الماضي.

يرى الحداثيّون أنّ قوّة القصيدة الحديثة وحداثتها تكمن في مدى رفضها من قبل هؤلاء الغوغاء الأميّين. فكلّما كانت القصيدة مرفوضة من "الأميّين" كانت حديثة، تطرق أبواب الكونيّة والعالميّة. غير أنّهم في رأي من يعرفهم، ذوو موهبة "ضحلة"، ولأنّهم غير قادرين على معارك أدبيّة في باب الشعر العربيّ الأصيل، لجأوا إلى مهاجمة التراث في شعره العربيّ الأصيل، وفي كلّ الذين يجترّونه.

يبدو "الماغوط" نادما على الثلاث سنوات ونيف التي قضاها مع شعراء "شعر" وعلى الوقائع الكثيرة التي وقف عليها عندما كان بين ظهرانهم، مخدوعاً.

قدّم "الماغوط" شهادة على مدى استفحال عقدة النقص لدى شعراء مجلّة "شعر" تجاه

---

1 شاعر وأديب سوري (1934-2006)، عرف بكتاباته لقصيدة النثر، وأبدع فيها لدرجة أنّه انتزع اعتراف جميع النقاد حتى خصومه، وقد خرج معظم شعراء قصيدة النثر من غرفته ذات الجدران الملايين. كما كتب جنس المسرحيّة والروايّة

2 صبحي حديدي، ذاكرة مجلّة شعر، القدس العربي، السنة العشرون، العدد 6064، بتاريخ: الأحد 2008/12/01.

تراث الآخر وبخاصّة الفرنسي، في حين نجد عقدة الترفّع والتكبّر تجاه التراث العربيّ، ومما يؤكّد ذلك أنّك إذا قلت (لأحدهم ثلاث مرّات: المتنبي، يسقط مغشياً عليه. بينما قل له على مسافة كيلومتر: "جاك بريفير"، فينتصب، أو يقفز عدة أمتار عن الأرض، كأنّه شرب حليب السباع. لماذا؟ الجواب بسيط: لأنّ هذا غربي، وذاك عربي!)[1]. هي حالة نفسيّة يعيشها حداثيو "شعر" الذين يرفضون كلّ ما هو من التراث العربيّ، ولوكان المتنبّي، لأنّه معروف عند القدامى بأنّه، ملأ الدنيا وشغل الناس، وهو نموذج يقتدي به الشعراء العموديّون المرفوضون عندهم، فذكر اسمه أمام أحدهم لا يحرك فيهم أيّ مشاعر، في حين أنّ ذكر أيّ أديب غربي مهما كان، ينتصبون له لا لشيء سوى لأنّه غربيّ.

المقياس عند حداثيّي "شعر" ليس النتاج في حدّ ذاته، ولكن صاحب النتاج، فالغربيّ مبدع لأنّه ثائر على المألوف، والعربيّ دون ذلك لأنّه تقليديّ ينتج على الطريقة العربيّة.

تروي "سنيّة صالح"[2] قصّة انضمام "محمد الماغوط" إلى "شعر" حيث قرأ له "أدونيس"، الذي تعرّف عليه في السجن، في "دمشق"، قصيدة "القتل" التي كتبها في السجن، وذلك في إحدى جلسات أفراد المجلّة التي كانت مكتظّة بالوافدين، بحضور "يوسف الخال"، و"أنسي الحاج"، قرأ القصيدة بصوت رخيم، دون أن يعلن عن اسمه، فاختلفوا في نسبتها ما بين "بودلير"، و"رامبو" غير أنّ "أدونيس" أشار إلى شاب مجهول، غير أنيق، أشعث الشعر، وقال: "هذا هو الشاعر"، وكان المشار إليه هو "محمد الماغوط".

لم يكن "الماغوط" يحمل الأفكار نفسها التي كان عليها أعضاء "شعر" كان إنسانا موهوبا، مهموما بالوطن وما يعيشه الشعب من حرمان وضنك العيش، لم يكن انضمامه إلى "شعر" عن اختيار باب من أبواب كثيرة مفتوحة أمامه، فقد اضطُرّ لأنّه وجد من ينشر له إنتاجه، لأنّه مرّ بظروف* لا يقدر عليها إلا رجل قاهر الألم وانتصر عليه، فكما كان دخوله إلى

---

1 محمد أبو زيد، من هم الخوارج في الشعر العربي الحديث، جريدة الشرق الأوسط، العدد 9404، بتاريخ 2004/08/27.

2 زوجه، وهي أخت خالدة سعيد، زوج أدونيس.

* –كان طفلا أشعث ومهلهل الثياب يبدو عليه الحمق، والبلادة، كان أبوه يضربه على قفاه كالجاريّة، ويشتمه في السوق، ضربه أحد الأمراء بالسوط حتّى ترك آثارا ما تزال على جسده، تحمّل سخريّة زملائه بسبب الرسالة التي بعثها والده الفقير إلى الثانويّة التي كانت تقدم الطعام والشراب مجاناً، لكي يرأفوا بحاله الفقير، وعلّقتها الإدارة على لوحة الإعلانات، سجن مرات عديدة، تعرّض للملاحقات والعنف الفظيع، واضطرّ إلى التخفي في أقبيّة غير الصحيّة، تسكّع كثيرا في شوارع دمشق وبيروت، وذاق الجوع والبرد والتشرّد. لا يتذكّر من بلدته

الحزب القومي الذي لم يطّلع حتّى على مبادئه، فقط لأن مكتب الحزب، كان قريبا من مقرّ إقامته، ولأنّ به مدفأة أغرته بالدفء ليتجنّب برد الشتاء القارص، ولو كانت المدفأة في حزب البعث لكان بعثيّا!. لم يكن الأمر عنده الحزب، وأفكار الحزب، ولكن المدفأة التي من دونها سيتجمّد من شدّة البرد. كذلك كان انضمامه إلى جماعة "شعر" فقد كان غريبا ووحيدا في بيروت، قدّمه "أدونيس"، الذي كان يعرفه في السجن، إلى أعضاء المجلّة من خلال ما قرأ له من كتاباته، ولأنّ "مجلّة شعر" شرعت في صياغة ذوق جديد، تفكّر في قوانين جديدة للكتابة، تساعد على رفض القديم وقبول الحديث، قبلت به شاعرا ينشر في مجلّتها، بل وتدافع عن شعره الذي رأت فيه شعرا حديثا يصبّ في النهج الذي رسمته لتجربتها.

على الرغم من أنّ تجربة "الماغوط" تبدو في ظاهرها مشابهة لتجربة مؤسسي "شعر" إلا أنّ المنطلق عنده غير المنطلق عندهم، كان "الماغوط" مشغولا، في شعره، بالوطن والحريّة، بالهذيان والرعب، كان إبداعه خَلاصا للفقراء والضعفاء والمتشرّدين والمتسكّعين، وتعبيرا عن الغضب والجوع، فهو شعر يتحدّث عن "قمل" السجون، والأقدام الحجريّة للسجّانين على قلوب المستضعفين، يتحدّث عن كثرة التوابيت وساحات الإعدام، والشفاه الغليظة لرجال قساة، يتحدّث عن الحلم الذي انطفأ، ولم يعد قادرا على الانبعاث، لا تهمّه اللغة التي يكتب بها والأسلوب الذي ينتهجه بقدر ما يهمه أن يخاطب كلّ المضطهدين، والمشرّدين، في كلّ البلاد العربيّة. كان شعره صرخة المستضعفين في وجوه الآخر المخالف، كيفما كانت صورته، أبطاله أرضيون متشّردون، حفاة وعراة، جائعون ومحطّمون، يفترشون الأرصفة، ويتسكّعون تحت المطر. أمّا الشعر الذي تدعو له "جماعة شعر" فقد كان في المطلق، (غارقاً في متاهات جدليّة عن الوجود والعدم*، وألغاز تفصلها مئة سنة ضوئيّة عمّا يدور على الأرض)[1]. رأت-بتأثير من

إلا الوحل والبرد والأحلام والغيوم والأبقار والرياح ومما قاله عنها: أعتقد أنّ ماركس كان ينبغي أن يولد في السلميّة وليس في ألمانيا، ليخترع نظريّته في الصراع الطبقي.

* -كتبت هيلين الخال زوج "يوسف الخال" معبّرة عن رأيها في إنتاج جماعة شعر قائلة:(أعتقد أنّه كان شعراً بعيداً عن الحياة الواقعيّة. لا أعرف كيف هو الشعر الحديث الآن، جماعة (شعر) كتبوا شعراً قرأته مترجماً غالباً، وهو كما تلقيته لا أستطيع أن أتخيله كونياً أو إنسانياً، لم يكن ذلك الشعر في رأيي يلامس قضايا إنسانيّة تهمّ الأمريكي أو الأوروبي فضلاً عن العربي، ولا أستطيع أن استثني من هؤلاء إلا محمد الماغوط، فهو الوحيد الذي تجد في شعره شيئاً حقيقيّا، له صلة بالناس، بالأرض، أما الآخرون، فكان شعرهم خياليّا، وميتافيزيقيّا ولا تستطيع لمسه) صحيفة الحياة الأحد 18 أكتوبر 1992م

1 رياض نعسان آغا، محمد الماغوط العاشق المتمرد، الإعداد والتوثيق: علي القيّم، منشورات وزارة الثقافة 2006، ص39

أدونيس–أنّ الشعر رؤيا، لذلك جاءت لغته (معقّدة وصعبة وكان ذا أفق صوفيّ متعال. كانت مفردات الوجود والعدم، الموت والحياة، البعث والانبعاث، ومفردات الأساطير... شديدة الحضور فيه، وكان ما يسمّى بالشعر الرمزي، حاضراً لدرجةٍ يُظن معها أنّ الشعر هو الشعر الرمزي فحسب)[1] وهكذا بدا شعرهم غامضا، غير مقبول عند كثير من القراء.

تبنّت مجلّة "شعر" كلّ نتاج يخالف الشعر العموديّ، فدافعت عن قصيدة النثر كما دافعت عن القصيدة الحرّة بتسميّة "نازك الملائكة"، غير أنّ خصمها التقليدي المتمثّل في مجلّة "الآداب" والتي احتضنت قصيدة التفعيلة، قد وقفت في وجه قصيدة النثر ورفضتها جملة وتفصيلا. وقد نشب حوار ساخن بين "خالدة سعيد" التي نشرت دراسة لديوان "حزن في ضوء القمر" لل"الماغوط" تدافع من خلاله عن قصيدة النثر في مجلّة "شعر"، وبين "نازك الملائكة" التي نشرت في "الآداب" أنها لا ترى في هذا اللون أيّ شعريّة، بل كانت ترى في الدعوة إليه أنّها (ركيكة فارغة من أيّ معنى، وأحدثت حولها ضجيجا مستمّرا لم تكن فيه مصلحة، لا للأدب العربيّ، ولا للغة العربيّة، ولا للأمّة العربيّة نفسها)[2]. وهو ما يبيّن موقفها الرافض لقصيدة النثر.

لم تكن "نازك" ترفض ما كان يكتبه "الماغوط" فهي ترى فيه أديبا (يملك ذوقا أدبيّا جميلا، وأصالة تسيء إليها الروح الأوروبيّة المصطنعة التي يدخلها قسرا على عباراته وخواطره)[3] ولكنّها رفضت، تسميّة ما كتبه شعرا، على أساس الوزن الذي لا يمكن أن يسمّى الشعر شعرا بدونه. كما رفضت أن تكون هذه الأعمال الجديدة المنشورة غير مصدّرة بمقدّمة يشرح فيها المؤلّف رأيه ويبيّن من خلالها وجهة نظره، التي تبرّر تسويغ (تسميّة النثر شعرا، فإنّ ذلك يمنح القارئ حريّته، فإمّا أن يقبل أو أن يرفض)[4] وتستغرب كيف أنّ دار مجلّة "شعر" التي تطبع النتاج، تكتب تحت العنوان: شعر (وكأنّ تسميّة النثر شعرا مسألة بديهيّة مفروغ منها)[5]، ذلك أنّ الدواوين التي تنشرها هذه الدار والتي يراها أصحابها شعرا تراها–هي–نثرا (كالنثر في كلّ مكان وزمان)[6] الذي يختلف عن الشعر في كل زمان ومكان.

---

1 المرجع نفسه، ص39.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 183

3 المرجع السابق ص 184.

4 المرجع السابق، ص 184.

5 المرجع نفسه، ص 184.

6 المرجع نفسه، ص 184.

ترى "نازك" أنّ مجلّة "شعر" وإن كانت تصدر في بيروت بلغة عربيّة، فهي بروح أوروبيّة، وتستغرب من استعمالها المصطلحات المتداولة في الشعر العربيّ، ولكن بمفهوم آخر، فهي بإنشائها عبارة "قصيدة النثر" قد أطلقت (كلمة "شعر" على الشعر والنثر معا، فإذا كتب شاعر قصيدة–من بحر المنسرح–ذات شطرين وقافيّة موحّدة، كانت لديهم شعرا، وإذا كتب ناثرا فقرة نثريّة خاليّة من الوزن والقافيّة تمام الخلو كان ذلك في حسابهم شعرا أيضا)[1]. وبيّنت أنّ كلّ لغات العالم ميّزت بين الشعر والنثر، وأنّ الأصل في التسميّة أنّها لا تركّز على التشابه الذي يجمع الكلمات، بل تشخّص نواحي الاختلاف بين المسمّيات. فلكلمة شعر مدلول يختلف كلّ الاختلاف عن مدلول كلمة النثر. قد يكون بينهما تشابه، ولكن ثمّة ما يميّز بين الشعر وبين النثر، وهو الوزن، والذي رفضه حداثيو "شعر" وسمّوا الوزن الذي اعتمدوه "الوزن غير التقليدي"، واقترحت عليهم "نازك" على سبيل الدعابة والسخريّة أن يسمّوه "الوزن غير الموزون". لتؤكّد على أنّ (الوزن هو الروح التي تكهرب المادّة الأدبيّة وتصيّرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعريّة –بالمعنى الحقّ–إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن)[2].

لم يكن رأي أفراد جماعة "شعر" في الشعر العربيّ يختلف عن رأيها في القضايا الأخرى للمجتمع؛ الثقافيّة منها والسياسيّة، وغيرها ... وهو موقف يميّزه الرفض لكلّ ما في المجتمع، لأنّ حاضره، ناجم عن ماض لا قيمة له، مشدود إلى تراث عقيم يجب نبذه. وهذا موقف حداثيّ ناجم عن انبهارهم في ثقافة الآخر.

صحيح أنّ حركة الحياة لا تتوقّف، وما يصلح لزمن قد لا يصلح لزمن آخر، ولكن ثمّة ثوابت لا يمكن لرياح التغيّر أن تنال منها، هذه الثوابت هي الجينات التي كما تحافظ على سلالة العائلات، تحافظ على سلالة المجتمع وتاريخه وشخصيته التي تميّزه عن غيره من المجتمعات الأخرى. فالشعر العربيّ له تعريفه وإيقاعه الذي يميّزه عن النثر، ولم يكن الشعر–يوما ما–دخيلا على العرب حتى يعاد تعريفه، ولا النثر غريبا عنهم حتى يعيدوا التفكير فيه،

1 المرجع نفسه، ص 188

2 المرجع السابق، ص 193

وعندما تأتي جماعة وتحاول أن تعيد النظر فيما هو مسلّم به عندهم، فمن البديهي أن يُرفَض جديدُهم بل ويُرفَض حتّى الداعون إليه.

كان هدف حداثيّي "شعر" بدفاعهم عن قصيدة النثر، أن يدافعوا عن مشروعهم الذي يقتفون من خلاله آثار الغربيّين، ومعاداة كلّ ما هو من التراث العربيّ، فالمهمّ عندهم هو تحجيم سلطان التراث الذي يتحكّم في العقليّة العربيّة.

إنّ من يبحث في المرجعيّة الفكريّة لمؤسسي جماعة "شعر" وهم: يوسف الخال، وأدونيس، وخليل حاوي، ونذير عظمة، الذين شكّلوا النواة الأوّلى للتجمّع، ثمّ انظمّ إليهم أسعد رزّوق، وأنسي الحاج، وخالدة سعيد. يجدهم إمّا مسيحيّين، يعتزّون بمسيحيّتهم، وإمّا مسلمين لا يعتزّون بإسلامهم، بل يرون فيه سببا لتأخّرهم.

نجد في الطرف الأوّل "يوسف الخال" الذي يرى أنّ المسيحيّة جزء من تراثه الذي لا يمكن التخلّي عنه، بل ورفض أن يظهر بالمظهر غير المسيحيّ في شعره كما كان يفعل المسيحيون الذين سبقوه منذ "إبراهيم اليازجي". ونلمس هذا النزعة في ردّه على ما جاء في مذكرة لجنة الشعر المصريّة عام 1964 من نقد كتبه حيث قال: (أنا شاعر لبنانيّ عربيّ مسيحيّ ... فلِلُجنة الشعر المصريّة أن تقدّم ما شاءت من المذكّرات ... ولكن شيئا واحدا، شيئا حقيقيّا راسخا كجبل "صنين"، لا يمكن أن تؤثّر فيه لجنة الشعر المصريّة ومذكّراتها، وهو أنّ "يوسف الخال" وحده على الأقلّ، سيظلّ شاعرا لبنانيّا عربيّا مسيحيّا ...، لا على التذكرة، بل بالفعل وإذا كان من أمل للثقافة العربيّة، وبالتالي للمصير العربيّ، من المحيط إلى الخليج، فهو أن يظلّ كلّ مسيحيّ عربيّ هكذا وأكثر)[1].تكرّرت كلمة مسيحيّ في هذا النصّ ثلاث مرّات ليبيّن انتماءه العقائدي، بل ويطالب المسيحيّين أن يكونوا مثله، وقد علّق "جهاد فاضل" على صفة المسيحيّ التي أوردها أنّه لم يُرد بها (سوى الرغبة بالاستفزاز والكيد)[2] الذي يبيّن من خلاله انتماءه الفكري والديني والإيديولوجي.

كانت أشعار "الخال" مليئة بالرموز الدينيّة غير الإسلاميّة، والقارئ لإنتاجه (يجده أحيانا شعرا مسيحيّا أو توراتيّا بحتا شبيها بشعر "البابا شنودة"، أو شعر "لويس عوض" الذي

1 جاك أماتاييس السالسي، يوسف الخال ومجلته شعر، ''دار النهار'' بالتعاون مع المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت، ص157

2 جهاد فاضل، أي أثر ليوسف الخال ولمجلة "شعر" في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟ جريدة الرياض، العدد رقم 246566، بتاريخ 2007/05/03.

نشره في مجلّة "حوار" قبل احتجابها)[1]، بمعنى أنّه ينتمي إلى المدرسة نفسها التي كان عليها "لويس عوض" والبابا "شنودا" الداعيّة إلى أدب نصرانيّ غير إسلاميّ.

لا يعاب على أيّ شاعر أن يبرز عقيدته في نتاجه، ولم نجد أحدا من النقاد عاب على "الخال" نزعته الدينيّة في أشعاره، غير أنّه كان (يتقصّد الاستفزاز والمواجهة)[2] ومن ذلك ادعاؤه أنّ (المسيحيين العرب هم الذين صنعوا النهضات الثلاث الكبرى في التاريخ العربيّ: أي النهضة الجاهليّة والنهضة العباسيّة والنهضة المعاصرة)[3] إنّ لفظ "صنعوا" يدلّ على أنّهم – هم دون غيرهم – المؤثّرون في مسرح النهضة العربيّة، وأمّا غيرهم فتابعون لهم، وهذا ما لا يقرّ به أحد، اللهم إلا المرجع الذي أخذ منه "الخال" وهو كتاب " شعراء النصرانيّة قبل الإسلام وبعده"، لصاحبه الأب "لويس شيخو" اليسوعيّ، الذي نصّر الشعراء الجاهليّين، فلم يبق أحدا إلا وجعله نصرانيّا.

لا نريد أن نقف كثيرا على عقيدة شعراء ما قبل الإسلام، فيكفي أنّهم لم يكونوا مسلمين، وكانوا أهل فترة؛ وهي المدّة الزمنيّة التي تكون بين الأنبياء؛ فقد جاء في قوله تعالى: ﴿يَـٰٓأَهۡلَ ٱلۡكِتَـٰبِ قَدۡ جَآءَكُمۡ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمۡ عَلَىٰ فَتۡرَةٖ مِّنَ ٱلرُّسُلِ أَن تَقُولُواْ مَا جَآءَنَا مِنۢ بَشِيرٖ وَلَا نَذِيرٖ﴾[4] جاء في تفسير الرازي قوله: (سمّيت المدّة التي بين الأنبياء فترة، لفتور الدواعي في العمل بتلك الشرائع)[5] وقال الألوسي عنها: (والأصل فيها الانقطاع عما كان عليه من الجد في العمل، وهي عند جميع المفسرين انقطاع ما بين الرسولين)[6]، فلا يهمّ البحث كثيرا أن يكونوا نصارى أو لا يكونوا، ولئن يكونوا نصارى أفضل لهم من أن يكونوا عبّاد أصنام.

غير أنّ الذي لا يمكن الموافقة عليه، هو أن يكون النصارى هم من صنعوا النهضة العباسيّة والنهضة المعاصرة، فالتاريخ لا يذكر للنصارى أيّ دور في الحضارة العباسيّة، وقد كانت مسلمة،

---

1 المرجع نفسه. جريدة الرياض، النسخة الالكترونيّة، العدد رقم 246566، بتاريخ 2007/05/03.

2 جهاد فاضل، في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة، الرياض النسخة الالكترونيّة، العدد 14192 بتاريخ: 2007/05/03.

3 المرجع نفسه، الرياض النسخة الالكترونيّة، العدد 14192 بتاريخ: 2007/05/03.

4 سورة المائدة الآيّة 21

5 فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب ج11، دار إحياء التراث العربي-بيروت-ط3، ص 330

6 الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ج3، تحقيق: علي عبد الباري عطيّة، دار الكتب العلميّة-بيروت، ط1، ص274.

في حين يذكر المئات من المسلمين في كلّ الميادين، قد لا يكونون عربا، ولكنّهم مسلمون، أمّا في العصر الحديث فما حدث كان من صنع (كلّ المثقّفين العرب إلى أيّة ملّة أو نحلة انتموا. لقد ساهم الجميع فيها، ومن ضمنهم المسيحيون العرب كمشروع ثقافيّ وحضاريّ لأمّة واحدة هي الأمّة العربيّة)[1]. ولكن "يوسف الخال" يصرّ على أن يجعل صانعي النهضة هم المسيحيّون دون غيرهم، لأنّه يرغب في الاستفزاز والكيد كما يرى "جهاد فاضل".

هذه النزعة المسيحيّة التي عرف بها "الخال" والتي تمكّنت منه وسيطرت عليه، كان لها دورها في توجيه نظرته الحدثيّة نحو الغرب المسيحي، فامتثل ثقافته ونادى بها بأعلى صوته، وتشرّب تراثه الديني والفلسفي والأدبي واندمج في كيانه اندماجاً تامّاً، فكان طبيعيّا أن يدعو إلى الحداثة التي لا يمكن أن تكون إلا كما كانت في الغرب.

إذا كان "يوسف الخال" يمثّل أنموذج المسيحيين في "جماعة شعر"، فإنّ "أدونيس" يمثّل أنموذج المسلمين الذين يريدون القطيعة مع الفهم المتداول للتراث الإسلامي.

يحاول "أدونيس" أن يقرأ النصّ الديني قراءة جديدة متّهما المفكرين العرب الذين يفهمون النص كما فهمه القدامى بأنهم يكرّسون (الرؤية الوحدانية للعالم وسلطة الأصل المتعالي ومرجعية الماضي)[2]، وأنّهم لم يقرأوا النصّ القرآني قراءة ثقافية، واعيّة، تنفتح على أبعاد أمّهات المشكلات الثقافيّة والوجوديّة، ولم يطرحوا الأسئلة الكيانيّة التي يتضمّنها هذا النصّ، واكتفوا فقط بالقراءة الشرعية المنغلقة التي استخلصوا منها الحلال والحرام، وأخذوا منه ما يسوّغ شرعيتهم في الحكم واضطهاد المخالفين بنصوص قرآنيّة تكرّس استبعاد المخالف المعارض لنظام الحكم.

أكّد هذا الرأي في محاضرته في الجزائر بتاريخ 2008/10/15 الموسومة "نحو ممانعة جذريّة وشاملة" حيث قال: (لن ينهض المسلمون إلّا بإحداث قطيعة تامّة مع التراث الديني، وتبنّينا منظومة فكريّة حداثيّة ترفض تقديس المقدسات....)[3]، نلاحظ أنّه استخدم الصفة "تامّة" حتّى يكون المجتمع بلا ماض، وإذا تمّت القطيعة مع التراث الديني، فيجب أن يكون التعويض بالتواصل مع غير الديني، وغير الديني: كلّ شيء بما فيه الإلحاد والإباحيّة، والاستهتار بالقيم، وإذا الحقُّ لم يوصل المسلمَ إلى المقدّمة، فهل سيوصله الباطل. إنّ المنظومة التي ترفض تقديس

1 جهاد فاضل، في حركة الحداثة الشعريّة العربيّة، الرياض النسخة الالكترونيّة، العدد 14192 بتاريخ: الخميس: 2007/05/03.

2 أحمد دلباني، أدونيس ناقدا ثقافيا، الحوار المتمدّن، بتاريخ: 20011/12/17، العدد 3579.

3 أحمد جميل حمودي، ادونيس صدمة الصراع: مراجعة نقديّة، الحوار المتمدن، العدد 2475 بتاريخ 2008/11/24.

المقدّسات–لا شكّ أنّ المقدّسات المقصودة هي الكتاب والسنّة–فهي تتبرّأ من أصلها وتاريخها، تترك ما هو واضح عندها، وتبحث عن مجهول ضبابيّ في يد غيرها بحجّة الحداثة.

وممّا جاء في المحاضرة المذكورة، والتي تدعو إلى القراءة الجديدة للنص القرآني، قوله عن المرأة: إنّ (القرآن لا يعترف بكيان مستقلّ للمرأة، ويعتبرها أداة لإشباع غريزة الرجل... وأنّ الدين يدنّس المرأة رغم أنّها تنجب الأنبياء!)[1]. لا يحتاج نصّ " أدونيس" إلى التوضيح فبقدر ما هو غامض في شعره، واضح في هذه النصوص. والعبارة توحي أنّ "أدونيس" قرأ القرآن ولم يجد فيه نصّا يعترف بكيان مستقلّ للمرأة، ولا أدري ما المقصود بالكيان المستقل للمرأة، إلا إذا كان يقصد أن تعيش بمفردها بعيدا عن الرجل، وإلا فحسبي قول الله عزّ وجلّ: (والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويقيمون الصلاة ويؤتون الزكاة ويطيعون الله ورسوله، أولئك سيرحمهم الله إنّ الله عزيز حكيم)[2] ولعلّ الرحمة الموعودة لهم هي قوله تعالى أيضا في الآيّة المواليّة من السورة نفسها: (وعد الله المؤمنين والمؤمنات جنّت تجري من تحتها الأنهار خالدي فيها ومساطن طيّبة في جنّات عدن، ورضوان من الله أكبر، ذلك هو الفوز العظيم). فالقرآن لم يفرّق بين الرجل والمرأة؛ إذ جعل الجزاء واحدا لهما، وهو جنّات تجري من تحتها الأنهار، والمساكن الطيبة، والرضوان من الله، للمرأة كما للرجل، ونجده أيضا في سورة النور يقول: (إنّ المسلمين والمسلمات، والمؤمنين والمؤمنات، والقانتين والقانتات، والصادقين والصادقات، والصابرين والصابرات، والخاشعين والخاشعات، والمتصدقين والمتصدّقات، والصائمين والصائمات والحافظين فروجهم والحافظات، والذاكرين الله كثيرا والذاكرات أعدّ الله لهم مغفرة وأجرا عظيما)[3] فقد ذكر عشرة أصناف لم يفرّق فيها بين الذكر والأنثى في الجزاء وهو المغفرة والأجر العظيم. بل نجده في سورة محمد يقول: (فاعلم أنّه لا إله إلا الله واستغفر لذنبك وللمؤمنين والمؤمنات والله يعلم متقلّبكم ومثواكم)[4] فالله يطالب الإنسان بأن يعلم التوحيد، ولا يفرّق في الاستغفار بين الجنسين. ولم يفرّق

1 المرجع نفسه. الحوار المتمدن، العدد 2475 بتاريخ 2008/11/24.

2 سورة التوبة الآيّة 72

3 سورة النور الآيّة 35

4 سورة محمد الآيّة 20

بينهما في علاقتهما بعضهما البعض فقال في سورة البقرة (هنّ لباس لكم وأنتم لباس لهنّ)[1] واللباس هو السكن، ولا فرق بين اللباسين في الآيّة. كما نجد الحقوق نفسها التي للرجال وعليها الواجبات نفسها التي على الرجال والتي تبيّنها آيّة البقرة في قوله و(ولهنّ مثل الذي يعليهنّ بالمعروف)[2]. فثمّة مثليّة بين الجنسين ولا فرق بينهما في الحقوق "لهنّ"، والواجبات "عليهنّ".

ف "أدونيس" الذي يقرأ كلّ ما يجده أمامه من الشعر سواء أكان حديثا أم قديما حتّى أنّه لا يجد وقتاً كافيّا لقراءة الروايّة أو أيّ جنس أدبيّ آخر غير الشّعر كما قال هو نفسه في مقابلة تلفزيونيّة على قناة المستقبل الفضائيّة، مساء يوم 2007/12/18. لم يقرأ ما جاء به القرآن.

مع أنّه يعدّ نفسه أحد الذين قرأوا التراث العربيّ قراءة واعيّة، جعلته يأخذ منه موقفا واضحا. فهو، المثقّف، قد انشق عن التيار "الفقهي" في الثقافة العربيّة، وتبنّى التيار العقلاني. وهو الشاعر، انشق عن تيارات الشعر المدحيّة والهجائيّة، وتبنّى التيارات الشعريّة الفنيّة الرفضيّة وذات النزعات الإنسانيّة والكونيّة.

ينتمي "أدونيس"–حسب تقسيم "حليم بركات"* للتنوع الثقافي العربيّ–إلى الثقافة المضادّة، وهي ثقافة المبدعين الثائرين على الثقافة السائدة المتميّزة (بالغيبيّة، والنزعة السلفيّة، والتشديد على التقليد وتسويغ النظام العام) [3]، وما كتابه "الثابت والمتحوّل"–وهو دراسة شاملة للتراث–إلا مناقشة لظاهرتي الاتباع والابداع في التراث العربيّ، حيث يرى أنّ الثقافة السائدة في المجتمع العربيّ تقوم على الاتباع والتقليد والثبات، ولذلك يجدها تمتاز بخصائص أربع[4] تمثّل ذهنيّة السلطة الحاكمة، وليس ذهنيّة بقيّة أفراد المجتمع؛ وهي:

– "الخاصيّة اللاهوتيّة: ويعني بها التي تغالي في الفصل بين الإنسان والله والفردنة والتجريد، والغيبيّة المطلقة" وهذا يعني أنّ عدم الفصل بين الله والإنسان هو توحيد بين الخالق والمخلوق التي تتمثّل في ظاهرة الحلول، على طريقة الصوفيّة المعرفيّة كما هي قائمة عند الحلاج.

---

1 سورة البقرة 186

2 سورة البقرة 228

* – عالم اجتماع، وأستاذ جامعي، وروائي سوري، ولد سنة 1933، حيث قسّم التنوع الثقافي العربي إلى ثلاثة أنواع هي: الثقافة السائدة، والثقافة الفرعيّة، والثقافة المضادة.

3 حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط 6، 1998 ص 52

4 المرجع نفسه ص 53.

– "الخاصيّة الماضويّة، ويعني بها التعلق بالمعلوم ورفض المجهول" فالماضي معلوم، ولذلك يقلّده ويحتكم إليه، والمستقبل مجهول، لا يعرفه ولا يريد أن يغامر بما عنده.

– "خاصيّة الفصل بين المعنى والكلام وتفضيل الخطابة على الكتابة" يقصد "أدونيس" بالكلام الألفاظ، فقد فصل النقاد بين اللفظ والمعنى، وجعلوا الشعراء القدامى ملوك الألفاظ، وهم حجّة في اللغة، في حين نجد المحدثين مبدعين في المعاني، وهذا الفصل بين اللفظ والمعنى سببه قياس الإبداع الفنّي على الدين. وهم يرون أنّ الإبداع في المعاني، معناه تغيير في اللفظ، الذي هو تغيير في اللغة، أي: هدم لها. ويقصد بالخطابة: الشفويّة، أي الارتجال والبداهة، أي البداوة التي لا تقوم إلا على احتذاء أو منوال ما سبق. أمّا الكتابة فهي شيء آخر غير التقليد، هي البحث عن قوالب غير معروفة مسبقا، ولأنّ العربيّ يألف الجاهز، فيفضّل الشعر الذي يحذو فيه حذو السابق على الكتابة التي تقوم على الجديد.

– "خاصيّة التناقض مع الحداثة والتمحور حول الماضي". وهي امتداد للخصيّة التي سبقتها.

في مقابل هذه الثقافة المتمحورة حول الماضي، والساكنة فيه، تقوم الثقافة المضادّة على الإبداع والتحوّل، ذلك أنّ مبدأ الحداثة عند "أدونيس" (هو الصراع بين النظام القائم على السلفيّة، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام)[1] وهو يرى أنّ هذا الصراع قد تمثّل في اتجاهين هما: التيار السياسي الفكري، والتيار الفنّي. أمّا الأوّل، فشقّه السياسي يتمثّل في الحركات التمرّديّة ضد نظام الحكم كالخوارج، والقرامطة، والزنوج. وشقّه الفكري نجده عند المعتزلة، والملحدين، والحركة الصوفيّة. وأمّا التيار الفني، ويمثّله الشاعر "أبو نواس"، ويسميه الحداثيون "بودلير العرب" وتكمن أهميّته في أنّه أبطل (قياس الشعر والأدب على الدين. أبطل، بتعبير آخر، القديم، من حيث إنّه أصل للمحاكاة، أو نموذج)[2].

ينظر "أدونيس" إلى الأصول المرجعيّة للثقافة العربيّة، بالمنظور الذي ينظر به إلى الثقافة الغربيّة، فهو يفرّق بين النص القرآني الذي يحمل حقائق نهائيّة ومطلقة، أي: لا توجد حقائق أخرى، بعدها، تتناقض معها، بالتغيير أو الإضافة. وهذا يعني (أن ليس للإنسان ما يضيفه إلى حقائق النصّ الأوّل. وليس عليه إلا أن يؤمن ويطبّق، ويعلم، استنادا إلى تأويل يفهم

1 أدونيس، الثابت والمتحوّل بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج4 دار الساقي ص 5.

2 المرجع نفسه ص 7.

النصّ كما هو، أو كما أنزل)[1]. فإنّ الإشكال يكون في النصّ الثاني الذي هو تأويلٌ للنص الأوّل، وهو يرى أنّ النصّ الثاني مسيّس، هو نصّ إيديولوجي، إذ (منذ تأسيس "الدولة" الإسلاميّة الأوّلى، في بيعة السقيفة "سقيفة بني ساعدة"، تمّت المطابقة الكاملة بين تأويل الوحي، أي تأويل النصّ الأوّل، وبين "السياسة" التي أسّست الدولة. صار بين الدين كما تمّ تأويله، والسياسة كما تمّت ممارستها، وحدة عمليّة)[2]. فالسياسة وظّفت النصّ الأوّل/القرآن لاستمرارها، أي أوّلته لخدمة مصالحها. وهذا يعني أيضا أنّ التراث الدينيّ السنّيّ على اختلاف مواضيعه هو تراث مسيّس إيديولوجي هو في خدمة السلطة الحاكمة، ولا يشذّ عن ذلك-في رأيه-إلا ما قام به المعتزلة "العقليّون" والصوفيّة*.

غير أنّ "أدونيس"-بطل دعاة الحداثة، وأحد الرافضين لهيمنة السلفية الفكرية-لا ينفي أن الحداثة قد علقت بها مجموعة من الأوهام، حدّدها في خمسة أوهام هي: وَهْم الزمنيّة، ووَهْم المغايرة، ووَهْم المماثلة، وهذه مرتبطة بمقتضيات التطوّر الثقافي، ثم وَهْم التشكيل النثري، ووَهْم الاستحداث المضمونيّ.

فالزمنيّة تربط الحداثة بالعصر أو الزمن، أي (بالراهن من الوقت، من حيث إنّه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيّر والتقدّم أو الانفصال عن الزمن القديم)[3]. وهذا يعني، عند هؤلاء، أنّ حاضر الشعر أفضل ممّا كان عليه في الماضي، وهذا يقتضي أنّ شعر المستقبل أفضل ممّا هو عليه الآن. وهذه نظرة سطحية، تراهن على العصر، وتتجاهل الموضوع، (وخطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى زيّ؛ أعني أنّه كامن في إغفالها أمرا جوهريّا هو أنّ حداثة الإبداع الشعري غير متساوقة، بالضرورة، مع حداثة الزمن. فإنّ من الحداثة، ما يكون ضدّ الزمن، كلحظة راهنة. ومنها ما يستبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضا)[4]. بمعنى أن عنصر الزمن ليس شرطا كافيّا في الحداثة، قد يكون له دور بسبب التغيير الذي يحدث في المجتمع،

---

1 حوار مع أدونيس، جريدة عكاظ، بتاريخ الأحد 2012/11/18، العدد رقم 4172.

2 المرجع نفسه. بتاريخ الأحد 2012/11/18، العدد رقم 4172.

* – هو الرأي الذي نجده فيما بعد عند حامد نصر أبي زيد.

3 أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص313.

4 المرجع السابق، ص 313.

ولكنّه ليس كافيّا، لأنّ صاحبه لم يستوعب بشكل عميق هذه التطوّرات التي حدثت عبر الزمن.

أمّا المغايرة، فيقصد بها أنّ البعض يفهم الحداثة في مغايرة القديم، شكلا وموضوعا، حيث يقوم الشاعر بنظم قصيدة يغاير بها القصيدة الجاهليّة أو العبّاسيّة في الوزن والقافيّة والموضوع فيكون حديثا، وهو رأي يقوم على (فكرة إنتاج النقيض، وهي، شأن النظرة السابقة، تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد. تلك تضادّ الزمن بالزمن، وهذه تضادّ النصّ بالنصّ. وهكذا يصبح الشعر تموّجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع، على السواء)[1]. أي حتّى يكون الشاعر حديثا يجب أن يخالف الشعراء السابقين، في الشكل مثلا أو حتّى في المضامين، وهذا ما فهمه الكثير من الذين نظموا في الشعر الحرّ".

لم يكتف المتشبّثون بالحداثة بالزمنيّة والمغايرة، فبحثوا أيضا عن المماثلة، وقبلتهم في ذلك النتاج الغربيّ، لأنّه هو مصدر الحداثة ومنبعها، فلا بد أن تكون مقاييسه هي نفسها المقاييس في الآداب الأخرى، وهي نظرة انبهار تؤمن بتفوّق النتاج الغربيّ جملة وتفصيلا، وتخلّف النتاج العربيّ بما فيه النتاج الشعري. وهنا يؤكّد "أدونيس" على أنّ المماثلة من ناحيتين: مماثلة للغرب ومماثلة للتراث، وهي في الحالتين ضياعا حتّى الذوبان. (فالعربيّ، اليوم، الذي ينتج شعر المحاكاة للقديم، إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري–التراثي، ولا يبدع شعر ذاتيّته الواقعيّة الحيّة. والعربيّ الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر الغربيّ، لا يكتب شعره الخاص، وإنّما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر. الممارسة هنا وهناك استلاب. لذلك تقتضي الحداثة قطعا مع التأسلف ومع التمغرب في آن)[2]. فهو أحد اثنين: إمّا مماثلا للتراث العربيّ فهو يعيش فيه، وإمّا مماثلا للغرب فهو منبهر فيهم، وهو في الحالتين لا يمكنه أن يستقلّ بشخصيّته.

إنّ فكرة المماثلة تسيء إلى المبدع، كيفما كانت هذه المماثلة، لأنّ في المماثلة التكرار الذي ترفضه النفوس المبدعة التي تبحث عن التغيير. غير أنّ رأي "أدونيس" وإن كان مقبولا في عدم المحاكاة، سواء للقدامى العرب أم للغرب، إلا أنّه لا يمكن التسليم بعبارة "القطع مع التأسلف"، لأنّ في القطع عدم التواصل مع الأصل، ومن لا أصل له لا مستقبل له. صحيح

1 المرجع نفسه، ص314.

2 المرجع نفسه، ص315

أنّ حركة الحياة تقتضي التغيير، غير أن التغيير الصحيح الحسن، هو الذي لا يقطع الصلة بالماضي، ولا يتبرّأ الماضي منه.

إنّ الاستفادة من تجربة الآخر عمل محمودة عواقبه، تصبّ في عمليات تثاقف التجارب الإبداعيّة، من أجل إضافة لبنة في سلّم الكمال الإنساني، والاستفادة لا تعني التسويّة بين أدب الأنا والأدب الآخر، لا تعني "القطع"، التخلي عن الكلّ، والبحث عن شيء جديد لا يمت بصلة إلى ما قبله، الاستفادة تعني أنّ ثمّة أصل/ثابت وهو النتاج العربيّ على امتداه التاريخي، يضاف إليه تجارب الآخرين التي تحلّ محلّ المتحوّل.

الأصل في المبدع أن يبحث عن الجديد، أن يبحث عن السبق الفنّي، عن الإبداع، ولا يكون ذلك إلا بالمثاقفة، والتوغّل في القراءة، في كلّ الثقافات، وهنا تكمن قوّة المبدع، في إضافة ما يمكن إضافته إلى تجربته، فهل يكمن جديده في مزج هذه الثقافات، أم في تقوّية إحداها على الأخرى. أم ينظر إلى كلّ ذلك بنظر ثاقب فيأخذ ما يقوّي تجربته ويترك ما لا يستقيم وتراثه الفنّي، إذ بين الثابت الذي يتمسّك به، والمتحوّل الذي يتخلّى عنه، فارق دقيق، فقد لا يطّلع الشاعر على الآخر فيبقى في دائرته الخاصّة لا يخرج منها، فيصبح كلّ شيء عنده ثابتا. وقد يعجب المبدع بما عند الآخرين فيبهره، فيقلّده ويرفض بذلك، ما كان عنده، فيصبح كلّ شيء عنده متحوّلا. غير أنّ المبدع الذي يتبحّر في أدب وفكر الآخر، فيأخذ ما يقوّي تجربته، ويترك ما لا يتناسب مع تراثه، هو الذي يخدم فنّه وتجربته وثقافته وفكره وأمّته.

الوهم الرابع الذي أشار إليه "أدونيس" هو الناجم عن المماثلة والمغايرة، وهو وهم التشكيل النثري، أي كتابة الشعر نثرا، حيث تكون (الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثلٌ كاملٌ مع الكتابة الشعرية الغربيّة، وتغايرٌ كاملٌ مع الكتابة الشعريّة العربيّة، إنّما هي ذروة الحداثة، ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث)[1]، ماثل دعاة القصيدة النثريّة العربيّة القصيدة الغربيّة، باعتبار أنّها نتيجة لتطوّر تعبيريّ غربيّ، فكتبوا قصائد مثل ما كتب الغرب، فتركوا الوزن واهتموا بالشكل، اعتمدوا الأداة وتركوا حقيقة الشعر، وكان المهمّ أن يكتبوا القصيدة النثريّة كما هي عند أهلها، وهنا يطالب "أدونيس" قصيدة نثر عربيّة وحتّى تكون كذلك (يُفترَض، بل يُحتَّم الانطلاق من فهم التراث العربيّ الكتابي، واستيعابه بشكل

1 المرجع السابق، ص 315.

عميق وشامل، ويُحتَّم من ثمّ، تحديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابيّة- اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة. وهذا ما لم يفعله إلا قلّة. حتى أنّ ما يكتبه هؤلاء القلّة لا يزال تجريبيّا، فكيف يكون الأمر، والحالة هذه، مع الذين يقتنصون هذا التجريب، ويعرشون عليه، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعريّة العربيّة، في عبقريّتها الخاصّة، وفي نشأتها ونموّها وتطوّراتها)[1]؟

الوهم الخامس الذي توهّمه بعض أتباع الحداثة، هو استحداث المضمون، وهم يريدون بذلك الحديث عن منجزات العصر، إذ كلّ نصّ يتحدّث عن منجزات العصر فهو نصّ حديث، وقد أشار إلى ذلك "عزّ الدين إسماعيل"، غير أنّه سمّاها العصريّة، من ذلك ما فعله "أبو نواس" عندما استبدل الحانات بالأطلال ودمن العصر الجاهلي، وكذا "أحمد شوقي" وهو يتحدّث عن الصاروخ والطيّارة ومن بعده "الرصافي" و "الزهاوي" فهؤلاء لم يكونوا حديثين.

الحداثة العربيّة عند غير الشعراء.

إذا كان الغربيّون قد وصلوا إلى الحداثة نتيجة جملة من الظروف والأحداث الاقتصاديّة والفكريّة والسياسيّة التي فرضت نفسها خلال قرون طويلة من الزمن تجاوزت الخمسة، حملت في داخلها كثيرا من الأفكار المتناقضة والمتصارعة، وبخاصّة بعد سيادة النزعة العقليّة والتمكّن العلمي، فإنّ شيئا كهذا لم يحدث في البلاد العربيّة، ذلك أنّ مصطلح "الحداثة" في حدّ ذاته (لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، أما قبلها فكانت الأسماء الأكثر تداولا هي النهضة، التقدّم، الترقي، التمدّن...)[2]. فهو مصطلح حديث لم يولد ولادة طبيعيّة كما في الغرب، فهو مصطلح صدّر إلى البلاد العربية كغيره من الصادرات، وكان لابد أن يكون له وجود استهلاكي قد يختلف عن الأصل الذي وجد فيه.

إنّ الفرق واضح بين الحداثة كمصطلح غربي، تمّ استيراده كأيّ منتوج غربي استهلاكي يتناوله العرب ويحمل معه طريقة استعماله، وبين النهضة كمصطلح عربي أفرزه الواقع العربيّ المتردّي، نتيجة المقارنة بين الحياة العربيّة وما يقابلها في الغرب، وبخاصّة بعد حملة نابليون على مصر سنة 1798م، التي أثبتت للعرب مدى تأخّرهم عن الحراك الحضاري العالمي، و(أتاحت

1 المرجع السابق، ص316

2 مصطفى الحسن، الدين والنص والحقيقة قراءة تحليليّة في فكر محمد أركون، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت ط 12/1 ص29.

للعقل العربيّ أن يكتشف قصوره وقصور تراثه عن بثّ روح النهضة في المجتمعات العربيّة)[1]، غير أنّ هذه الحملة كانت أيضا بمثابة المنبّه الذي جعل الفكر العربيّ (يفيق من رقدته التي طالت، فبعثت هذه اللحظة فيه الروح نحو التقدّم)[2] ونهض، فوجد أنّ غيره قد سبقه بقرون، وكان عليه أن يخطو الخطوة الأولى نحو الحداثة لعلّه يصل في يوم ما.

يعرّف العرب النُّهوض على أنّه (البَراحُ من الموضع، والقيامُ عنه)[3] أي ترْكُ المكان، ومفارقة الحالة التي كان عليها، فمن معاني النهضة رفض ما هو موجود، والانتقال إلى غيره الذي يفترض أن يكون أفضل منه، أي أنها بحث عن التغيير، كما أنها تفترض أنّ ما قبلها سكون مسبوق بحركة، أي أنّ هناك شيئا كان موجودا، ثم حدث نوع من الركود، استدعى القعود، وجاء المنبّه، فكان النهوض، وفعلا، كان التفكير في النهضة بعد حملة "نابليون" المنبّه الذي حرّك الفكر نحو المستقبل، كما أنّ النهضة تعني الاستفادة من الآخر، فتأخذ ما يفيدها ولا تذوب فيه. فهي بناء، يعتمد الأصالة ويستفيد من المعاصرة، لا ينسلخ من ماضيه وتاريخه، ولا يذوب في غيره.

النهضة بهذا المفهوم انفتاح على الآخر، لأنّها لا تكتفي بما عندها، ولا تتّخذ ثقافة الغير مرجعيّة وحيدة لها، فهي تقوم بعمليّة الغربلة طلبا للمنفعة، فتنفي الضار وتستبقي الصالح، على عكس الحداثة (التي تتّخذ من النموذج المعرفي الغربيّ مرجعا لها في بحثها عن النهضة والتقدم)[4].

الحداثة مصطلح غربي، يقوم أساسا على الرفض، ناجم عن رؤيّة جديدة للحياة، تختلف هذه الرؤيّة من باحث إلى آخر، ولذلك كثرت تعاريفها، وارتبطت بالمرجعيّة الفكريّة لصاحبها، فمنها ما هو (ممارسة السيادات الثلاث من طريق العلم والتقنيّة: السيادة على الطبيعة، والسيادة على المجتمع، والسيادة على الذات)، ومنها ما تمثّل في "قطع الصلة بالتراث" أو "طلب الجديد"، أو "محو القدسيّة عن العالم"، أو "قطع الصلة بالدين"...الخ [5] كما رآها آخرون في (صيغة مميّزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أي أنّها تعارض جميع الثقافات السابقة والتقليديّة)[6]. ففي الوقت الذي ترفض فيه الحداثة الغربيّة كلّ الثقافات الأخرى السائدة، على اختلاف رموزها

1 المرجع نفسه ص 18.

2 المرجع نفسه ص 18.

3 ابن منظور، لسان العرب، ج7، ص 245.

4 مصطفى الحسن، النصّ والتراث قراءة تحليليّة في فكر نصر أبوزيد، ص 17.

5 المرجع نفسه ص 16.

6 المرجع نفسه ص 16.

ومعانيها وتنوّعها وتعدّد جغرافياتها، لأنّها غالبا ما تقوم على تقليد ما هو قديم، وتكون بذلك تابعة له. نجد أنّها تفرض (نفسها وكأنّها واحدة متجانسة مشعّة عالميّا انطلاقا من الغرب، ويتضمّن هذا المفهوم إجمالا، الإشارة إلى تطوّر تاريخي بأكمله وإلى تبدّل في الذهنيّة)[1].

إنّ الحداثة، نتاج غربي، لها معناها الذي لا يستطيع متبنّوها أن يغيّروا فيه شيئا، فقد نُقِل- إلى الثقافة العربيّة-مفهومُها ومعناها "مدلولها"، ثم شُرِع في البحث عن مصطلح مناسب له "الدال"، وهذا يعني أنّ المعنى الغربيّ للحداثة لا يمكن تغييره مهما كانت المحاولات لأنّ (المعنى وردنا، ثم بحثنا عن اسم قريب مناسب له في لغتنا)[2]. ولا شكّ أنّ المعنى الذي وُضِع للحداثة، يختزل بداخله كلّ التغيّرات التي عاشها الغربيّون طيلة خمسة قرون، حيث ظهرت جملة من الأفكار تعبّر عن واقعهم، وواقع يعكس بدوره هذه الأفكار.

أخذ الحداثيّون العرب معاني الحداثة الغربيّة من غير أن يمرّ المجتمع العربيّ بالظروف التي مرّ بها الغرب، إذ الفرد في المجتمع الغربيّ كان (يمضي نحو الحداثة اجتماعيّا وثقافيّا ودينيّا وسياسيّا)[3] بخطى بطيئة وثابتة، مقتنعا بما يفعل، متأثرا بآراء المفكرين ودعواتهم إلى التغيير. ولم يكن الأمر كذلك في المجتمع العربيّ، إذ (ثمّة سياق اجتماعي وثقافي يمضي باتجاه، ومجموعة من الحداثيّين العرب لهم رؤى مختلفة، وطموحات مفارقة للواقع، يمضون باتجاه آخر، فالحداثيون العرب لهم منظومة فكريّة يحاولون جهدهم تحويلها إلى واقع، لكن ذلك لم يتمّ لهم)[4]. وهنا تكمن المفارقة، بين الحركة الفكريّة الغربيّة، وبين حركة الحداثة العربيّة.

لم يكن التراث الذي واجهه الفكر الغربيّ متغلغلا في المجتمع الأوروبي، فلم يكن عندهم أنموذجا يتمسّكون به كما هو عند المسلمين، لم يكن لهم الكتاب المقدّس الذي أوحى به الله مباشرة إلى نبيّه[5]، ولذلك ضاع الكثير منه، والنسخ الموجودة غير متطابقة، ولذلك استطاع المفكرون الغربيّون أن يؤثّروا في الجماهير بأن يقطعوا علاقاتهم بالكنيسة التي كانت تمثل الديانة.

---

1 المرجع نفسه ص 16.

2 مصطفى الحسن، النصّ والتراث قراءة تحليليّة في فكر محمد أركون، ص 28.

3 المرجع السابق ص 29.

4 المرجع نفسه ص 30.

5 (إنّ هناك فارقا بين اللاتينيّة والعربيّة، يعود إلى نظريّة الوحي في الإسلام، فبينما يؤمن المسلم أنّ الوحي منزّل بالحرف ترى المسيحيّة أنّ الوحي منزّل بالمعنى) يوسف الحال، من كتاب أسئلة الشعر لمنير العكش ص 151.

أمّا التراث العربيّ فهو يسري في دم الفرد المسلم، بل (تحوّل التراث–الذي تمّ اختزاله في الإسلام–إلى هويّة، يمثّل التخلي عنها وقوعا في العدميّة وتعرّضا للضياع)[1] فالتراث عنده يمثّل دينه الذي يستمدّه:

أوّلا: من القرآن الذي لا يشكّ أحد–حتّى الحداثيّون أنفسهم–في أنّه من الله مباشرة*.

وثانيا: من الحديث الذي حرص الرواة على صحّته بأن وضعوا مقاييس دقيقة تفرّق بين الصحيح الذي يبيّن كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبين الأحاديث الضعيفة التي وجدوا فيها بعض العلل، أو المكذوبة التي أسقطوها ولم يعملوا بها.

ثم ثالثا: ما كُتِب تفسيرا أو شرحا للقرآن والحديث، وغير ذلك من البحوث التي اعتمدتهما.

التراث والدين

كان الفكر الأوروبي الذي قام على قطع الصلة بالتراث الدينيّ، يسير في حركة واحدة، وبأفكار متكاملة، أوصلته إلى حداثته، أما المجتمع العربيّ، فقد كان دعاة الحداثة فيه يَسْبَحون عكس التيار، لأنّ المجتمع كان متمسّكا بتراثه، وحتّى العلماء الذين تفتّحت أعينهم، بعد حملة نابليون، لم يجدوا أيّ تعارض بين تلك المنتجات التكنولوجيّة الغربيّة وبين الهويّة الإسلاميّة، ولذلك دعوا إلى نهضة تمزج بين الإسلام الشرقي، وبين التكنولوجيا الغربيّة. وهذا يعني أنّ الفكر العربيّ الحديث قام في نهضته على الإصلاح، حيث تمسّك بما لديه، أي بماضيه، فلم يشأ أن يفرّط فيما عنده من تراث عريق، أنتج حركة علميّة–في يوم من الأيّام–اعتمدتها أوروبا في مدنيّتها.

يرى الحداثيّون أنّ التقدّم الذي حقّقه الغرب، لا يمكن الوصول إليه إلا باقتفاء آثارهم، ولأنّ الغربيّين قد رأوا أنّ تراث القرون الوسطى، كان سببا في تأخّرهم، فقد اعتمدوا فكرة "العودة والتجاوز" حيث تجاوزوا ما كان في هذه القرون، وعادوا إلى ما قبلها، حيث الفلسفة اليونانيّة التي أعطتهم الدفع القويّ إلى التنوير. فكذلك العرب، إذا أرادوا أن يصلوا، فما عليهم إلا أن يفعلوا مثلهم، بل يجب عليهم أن يحذوا حذوهم، وينظروا إلى تراثهم العربيّ بمرآة الغرب، وعندها سيرون تاريخهم الإسلامي (تاريخا مظلما إلا في استثناءات قليلة، وهي

---

1 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، الحقيقة الفكر الديني بين الإرادة والمعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، ط1 / 95 ص 13.

* انظر نصّ أدونيس في حديثه عن القرآن الذي يعتبره النص الأول، ص 134.

لحظات مضيئة موافقة للمنظومة المعرفيّة الغربيّة)[1]. وطبعا وهذه الاستثناءات المضيئة هي ثورة الزنوج والقرامطة ومواقف الإلحاد التي ظهرت في التاريخ الإسلامي!

التراث العربيّ-في نظر الحدثيّين-تراث مظلم، لا يفيد المجتمع الحديث في تطلّعه إلى غد جديد، ولذلك يجب مقاطعته، تماما مثل ما فعل الغرب، وكما أنّ (سبب التفوّق الغربيّ هو البعد الفلسفيّ اليوناني)[2] فعلى العرب أن يتّخذوا هذا البعد (مرجعيّة معرفيّة بديلة عن المرجعيّة الإسلاميّة)[3]. ولا يتحقّق ذلك إلا بتحرير وتخليص العقل من كلّ ما يمنعه من أن يفرض نفسه، وبخاصّة من الدين والعادات المتجذّرة فيه، والتي تشدّه إلى الخلف، في الوقت الذي، هو كغيره من المجتمعات، يرغب في التقدّم الذي يفرض عليه الاتجاه نحو المستقبل، وهذا ما جعل "نصر حامد أبا زيد"* يشفق على الإنسان العربيّ، الذي يراه، من دون الخَلْق جميعا، يعيش في صراع متناقض بين تراث ساكن خامد يشدّه إلى الماضي ويدعوه إلى التقوقع، وبين حداثة متحرّكة تدعوه إلى مستقبل جديد متقدّم: (فلا هو يحقّق التقدّم، ولا يقنع بالحياة التي ورثها عن الأسلاف)[4]. ويبقى هذا العربيّ يتخبّط بين ماض يحنّ إليه، لا يستطيع إعادته، وبين مستقبل يحلم به، يمنعه من الوصول إليه، تمسّكه بالماضي.

لم ينجح الحداثيون-الذين كانوا يقتفون آثار الغرب-في إقناع المجتمع العربيّ بحداثة لم تكن نابعة من الواقع العربيّ الإسلامي، والتي دعت إلى نبذ التراث ومهاجمته بلا خوف، معتقدة (بمركزيّة الحضارة الغربيّة، والقياس عليها، والاحتكام إليها)[5]. ولذلك فشل الفكر الحداثي في أن يعيد (تكرار التجربة الغربيّة المعاصرة في التقدّم بحذافيرها)[6].

---

1 المرجع السابق ص34.

2 المرجع نفسه ص35.

3 المرجع نفسه ص35.

* باحث مصري (1943 – 2010) متخصص في الدراسات الإسلاميّة، وفي فقه اللغة العربيّة والعلوم الإنسانيّة، أُتّهم بسبب أبحاثه العلميّة بالارتداد والإلحاد، غادر وزوجته د. ابتهال يونس الأستاذة في الأدب الفرنسي، القاهرة نحو المنفى إلى هو لندا، حيث عمل نصر حامد أبوزيد أستاذا للدراسات الإسلاميّة بجامعة لايدن.

4 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، ص 13.

5 مصطفى الحسن، النصّ والتراث قراءة تحليليّة في فكر محمد أركون، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت ط 1 / 20012 ص 34.

6 المرجع نفسه ص 35.

يتساءل الحداثيون: (لماذا حين يذكر "التراث" يتبادر إلى الذهن "الدين"، أو الفكر الديني، بصفة عامّة، والإسلامي منه بصفة خاصّة؟)[1] يشير هذا النص إلى مصطلحين أساسين هما "التراث" و"الدين". ويثبت أنّ بذكر الأوّل "التراث" يفهم الناس أنّه يدل على الثاني "الدين"، فماذا يعني "التراث"، وما علاقته بـ "الدين" وأنّى صار "التراث" يدلّ على "الدين"؟

إذا بحثنا عن معنى "التراث" في الشعر العربيّ فإنّنا لا نجده في الجذر اللغوي "ورث"، الذي يدلّ دلالة مباشرة على الميراث، أي الذي يأخذه الحيّ من تركة الميّت القريب له. وقد ذكر بهذا المعنى مرة واحدة في العصر الجاهلي على لسان "الأسود بن يعفر النهشلي" حيث يقول[2]:

أَحَقّا بني أبناء سَلمَى بن جَندلٍ وعيـدُكُمُ إيـــايَ وَســطَ المجـالسِ
فهـلا جَعلتم نحوهُ من وَعيدكـــم على رهط قعقاعٍ ورهط ابن حابسِ
هُـــمُ منعـوا منكـم تراثَ أبيكم فصـــار التراثُ للكـرام الأكـــايسِ

كما استعمله شاعران مخضرمان هما: النابغة الجعدي الذي قال:

سَنُورِثُكُم إنَّ التُراثَ إليكُمُ حبِيبٌ قُراراتِ النَجا فَالمغالِيا[3]

وأميّة بن الأسكر الذي يقول:

هل لكما في تراث تذهبان به إن التراث لهيان بن بيان[4]

وهذا يعني أن اللفظ لم يذكر في الشعر قبل القرآن واثناء نزوله إلا ثلاث مرات فقط.

أمّا القرآن، فقد ذكره مرّة واحدة في قوله تعالى (وتأكلون التراث أكلا لما)[5]، بالمعنى نفسه الموجود في الشعر.

أمّا التراث بالمعنى الذي نريده، وهو نتاج القدامى، فيؤخذ من مادة "س ن ن" وقد تناولها شعراء الجاهليّة بمعنى الأحداث التي مرّت كما فعل النابغة الذبياني[6]:

يا عامِ لَمَ أَعرِفكَ تَنكِرُ سُنَّةً بَعدَ الَّذينَ تَتابَعوا بِالمرصَدِ.

---

1 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، ص 13.

2 الأسود بن يعفر النهشلي، ديوان الأسود بن يعفر، صنعه نوري جمودي القيسي، سلسلة كتب التراث، ص6.

3 النابغة الجعدي، ديوان النابغة الجعدي، جمع وتحقيق وشرح الدكتور واضح الصمد، دار صادر–بيروت، ص190.

4 انظر الموسوعة الشعريّة الإصدار الثاني.

5 سورة الفجر الآية 19.

6 النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، كتاب إلكتروني ص 26.

إذ نراه ينادي عامرا يلومه على محاولة نسيان ما كان من وقائع حدثت سابقا.

ويقول الأفوه الأودي*:

نَحنُ أودٌ وَلِأودٍ سُنَّـةٌ شَرَفٌ لَيسَ لَنا عَنهُ قَصارُ

سُنَّةٌ أورَثناها مَذحِجٌ قَبلَ أَن يُنسَبَ لِلناسِ نِزارُ[1]

إذ الشاعر يفتخر بماض صنعه قومه لا يمكن أن يحيدوا عنه.

وقد أشار القرآن الكريم، كما يرى الدكتور حامد أبو زيد، إلى هذا المعنى في قوله: (قد خلت من قبلكم سنن)[2]، وفي قوله (ويهديهم سنن الذين من قبلهم)[3] وكذا في قوله (سنّة الله في الذين خلوا من قبل)[4] فمعنى "سنن" في آيّة آل عمران تعني الوقائع التي كانت للأمم المكذّبة كما يرى الألوسي[5]، كما قد يفهم منها معنى: "الأمم" كما جاء في قول الشاعر: ما عاين الناس من فضل كفضلكم ... ولا رأوا مثلكم في سالف السنن*.

و"سنن" في آيّة النساء تعني المناهج التي كانت للأنبياء والصالحين، وفي آيّة الأحزاب فهي ما كان عليه الناس في الأمم الماضيّة، أي مختلف القوانين الإلهيّة الشاملة التي جعلها قائمة في الطبيعة والكون. وهي تعني، في كلّ الأحوال، التراث "بالمفهوم الحديث" الذي خلّفه السابقون (بكلّ ما يندرج فيه من مفاهيم، وقيم، ومعتقدات، وتقاليد، ومحدّدات للسلوك، وأعراف.)[6].

وأعراف.)[6].

ف "التراث" بالمعنى القرآني هو "الميراث"، أي التركة التي يتركها الميّت للحي، و"السنن" هي الوقائع السابقة، أو مناهج السابقين وقوانينهم. وهي، أيضا، ما تركه القدامى "الأموات"

---

* هو صلاءة بن عمرو، شاعر جاهلي يماني، من بني أود بن مذحج، كان سيد قومه وقائدهم في الحروب، لقّب بالأفوه لأنّه كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان، توفي سنه 570 م.

1 الأفوه الأودي، ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق الدكتور محمد التونجي، دار صادر–بيروت، ط1998/1، ص76.

2 سورة آل عمران الآيّة 137.

3 سورة النساء الآيّة 27.

4 سورة الأحزاب الآيّة 62

5 الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج2، ص 279

* البيت مذكور في كتب التفاسير، في تفسير سورة آلا عمران، انظر على سبيل المثال، تفسير البغوي: معالم التنزيل في تفسير القرآن ج1، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي–بيروت، ط1، ص 513.

6 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، ص 16.

للذين يأتون بعدهم، وهنا يكون "التراث" بمعنى "السنن" وهي الوقائع والأحداث السابقة الذي هو نتاج القدامى الذي صار ملك المتأخرين.

وأمّا "الدين" فله معان كثيرة،، فقد يكون الدّين "بكسر الدال" بمعنى الجزاء والمكافأة، أو بمعنى الحساب كما في قوله تعالى: (ملك يوم الدين) فهو يومُ الجزاء وقيل يوم الحساب، وقد يأتي بمعنى الإسلام كما في قوله تعالى: (إنّ الدين عند الله الإسلام)[1]،و(من يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه)[2]، وكما قد يأتي بمعنى الشريعة كما في قوله (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت لكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا)[3]، وتسمّى العبادة دينا سواء أكانت بحقّ أم بباطل، حيث سمّى القرآن عبادة غير المسلمين "الكفار" دينا كما في قوله: (لكم دينكم ولي دين)[4].

سواء أرضي الله للبشر الدين أم لم يرضه لهم فقد سماه "دينا"، ذلك أنّ الدين هو (طريقة الناس في الحياة، أو الشريعة التي يرتضيها الناس قانونا لحياتهم)[5]، غير أنّ القرآن يفرّق بين الدين الصحيح الذي هو من عند الله ويرضاه للمؤمنين به "المسلمين"، والدين غير الصحيح الذي وضعه البشر لأنفسهم. "وَمَنْ يَّبْتَغِ غَيْرَ ٱلِاسْلَٰمِ دِيناً فَلَنْ يُّقْبَلَ مِنْهُ" فالدين عبادة واقعيّة، ملازمة لحياة الناس في حاضرهم، وهذا يعني أن كلمة "دين" لها معان ودلالات (تشير إلى طريقة الحياة التي يعيشها الناس فعلا في حاضرهم، بمعنى أنّها لا تشير إلى تراث الماضي بأي معنى من المعاني)[6]. قد يكون هذا المعنى صحيحا في الماضي، لأنّ الدين كان يبيّن لهم كيف يعيشون حياتهم حاضرا ومستقبلا، على أساس أن ماضيهم كان "الجاهليّة"، أمّا كلمة الدين في وقتنا الراهن فهي تدل على الماضي والحاضر والمستقبل، أي كيف عاش الناس به قديما، وكيف نعيش نحن به الآن، وكيف سيعيش به من يأتي بعدنا به.

يرى "حامد أبوزيد" أنّنا عندما نوازن بين كلمتي "التراث" و"الدين" نجد أنّ "الدين" بمعنى الشريعة، يشير إلى طريقة الحياة في واقع الناس حاضرا، بينما كلمة "التراث" التي لا تفهم إلا

1 سورة آل عمران الآيّة 19.

2 سورة آل عمران الآيّة 84.

3 سورة المائدة الآيّة 3.

4 سورة الكافرون الآيّة 9.

5 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، الحقيقة، ص 15

6 المرجع نفسه ص 15.

في مادة "سنن" تدلّ في بعض معانيها، على طريقة الحياة في الماضي*، فالفرق بينهما زمنيّ، إذ للتراث/السنّة، دلالة ماضويّة، في حين "الدين" دلالة على الحاضر.

وإذا كان "التراث" يدلّ على الماضي، و"الدين" يدلّ على الحاضر، فلماذا عندما يذكر "التراث" يتبادر إلى أذهان الناس "الدين"؟

يرى "حامد أبوزيد" أنّ القرآن، النصّ المقدّس (يؤسّس ذاته دينا وتراثا في الوقت نفسه، لأنّه جعل من الإسلام "الدّين"-الشريعة وطريقة الحياة-الوحيد المقبول من الله)[1]. فهو دين، لأنّه يحيل إلى طريقة الحياة، أو إلى الشريعة، في سياق الحاضر، حيث يطبّق المسلمون أوامره ونواهيه، ومن بين هذه الأوامر وجوب طاعة الرسول صلى الله عليه وسلّم، في كلّ ما يقوله: (وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا)[2]، ولأنّه كلام الله، فهو صالح للبشريّة في أي زمان كان، إذ مع مرور الزمن، يكون النص القرآني دائما، واقعا حاضرا للناس. وهو تراث، لأنّ الأصل في السنّة، في رأي "أبي زيد"، حتّى تكون من الدين، يجب أن تكون شارحة للقرآن، أو مفصّلة له. أمّا وقد اعتبر المسلمون كلّ ما قام به الرسول، عليه الصلاة والسلام، حتى في حياته البشريّة، غير النبويّة، من السنّة، وهو ما فهمه المسلمون من آيّة سورة الحشر-المذكورة آنفا-فصارت السنّة التي لها علاقة بالقرآن/الدين، حيث الرسول مكلّف بالنبوّة/ التشريع، كالتي ما لها علاقة بالقرآن، والتي تروي-فقط-حياة الرسول، عليه الصلاة والسلام، في جانبه البشري، والتي تحيل إلى طريقة حياة ليس إلا، ولكن في الماضي.

إنّ السنّة-في رأي أبي حامد-التي ليست شرحا أو تفصيلا، هي اجتهاد وقتي للرسول عليه الصلاة والسلام، ومن ثمّ فهي وقائع خاصّة بزمانها، ولا يمكن أن تكون من الدين، فإذا ساويناها بالنصّ الأوّل، وصارت من الدين كالقرآن تحوّل القرآن إلى تراث. لأنّ الأصل في السنّة-غير الشارحة أو المفصّلة-أن تدلّ على وقتها، وتكون بذلك من التراث، فإذا جعلناها قطعيّة كالنص القرآني-وهي ليست كذلك-صارت من الدين.

---

* قد تدل أحيانا على المستقبل كما في الحديث الذي رواح مسلم: (مَنْ سَنَّ فِي الْإِسْلَامِ سُنَّةً حَسَنَةً فَعُمِلَ بِهَا بَعْدَهُ كُتِبَ لَهُ مِثْلُ أَجْرِ مَنْ عَمِلَ بِهَا وَلَا يَنْقُصُ مِنْ أُجُورِهِمْ شَيْءٌ وَمَنْ سَنَّ فِي الْإِسْلَامِ سُنَّةً سَيِّئَةً فَعُمِلَ بِهَا بَعْدَهُ كُتِبَ عَلَيْهِ مِثْلُ وِزْرِ مَنْ عَمِلَ بِهَا وَلَا يَنْقُصُ مِنْ أو زَارِهِمْ شَيْءٌ). ج2، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي-بيروت، ص 704.

1 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، ص 16.

2 سورة الحشر الآيّة 7.

إنّ شموليّة الدين، أو ما يسميه "سيادة سلطة النصوص"، جعلت مفهوم التراث ينحصر فقط، في التراث الديني، وجعلت الفكر العربيّ يعتمد في نشاطه على آليّة توليد النصوص.

السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل أعمال الرسول-صلّى الله عليه وسلّم-وأقواله كلّها وموافقته لما قام به المسلمون، تعدّ سنّة تشريعيّة؟ أم السنّة التشريعيّة، هي فقط الشارحة للقرآن أو المفصّلة لمجمله؟ ومن ثمّ هل هناك فرق بين ما هو ناجم عن كونه نبيّا، وبين ما هو ناجم عن كونه بشرا؟

انقسم المفكّرون المسلمون إلى فئتين:

- فئة "أهل الحديث". ترى أنّ كلّ ما كان من الرسول، عليه الصلاة والسلام، فهو من الدين؛ أقوال، وأفعال، وموافقات صريحة وضمنيّة. وأنّ أحاديثه في الصحاح والسنن كلّها واجبة، ما دامت صحيحة صادرة عنه. استنادا إلى قوله تعالى: (قل إن كنتم تحبوّن الله فاتبعوني يحببكم الله ويغفر لكم ذنوبكم والله غفور رحيم)[1] وقد علّق فخر الدين الرازي على الآيّة فقال: (إنّ من كان محبّا لله تعالى لا بدّ وأن يكون في غايّة الحذر ممّا يوجب سخطه، وإذا قامت الدلالة القاطعة على نبوّة محمد، صلى الله عليه وسلّم، وجبت متابعته، فإن لم تحصل هذه المتابعة دلّ ذلك على أن تلك المحبة ما حصلت)[2]، تشير الآيّة إلى أنّ ادّعاءهم محبّة الله، مشروطة باتباع الرسول، صلى الله عليه وسلّم، وما دامت الآيّة لم تحدّد: فيم يكون الاتباع؟ فهمت هذه الفئة أن الاتّباع مطلق، ما دام المتبوع يوحى إليه، ولا ينطق عن الهوى.

توجد آيات كثيرة تطالب المسلمين بطاعة الله والرسول كما في قوله: (قل أطيعوا الله والرسول، فإن تولّوا فإنّ الله لا يحبّ الكافرين)[3] ومن بين هذه الأوامر وجوب طاعة الرسول صلى الله عليه وسلّم، في كلّ ما يقوله وقد تعدّدت آيات الطاعة في القرآن حيث قرن بين طاعة الله والرسول فقال: (وأطيعوا الله والرسولَ)[4] فهي طاعة واحدة ذكر فيها الرسول معطوفا على الله، وجاء في تفسير هذه الآيّة أنّها (معاتبة للذين عصوا الرسول صلى الله عليه وسلم حين أمرهم بما أمرهم يوم أحد، وقالت المعتزلة هذه الآيّة دالة على أنّ حصول الرحمة

---

1 سورة آل عمران الآيّة 31.

2 فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، ج8، ص 197.

3 سورة آل عمران الآيّة 32.

4 سورة آل عمران الآيّة 132،

موقوف على طاعة الله وطاعة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا عامّ، فيدلّ الظاهر على أنّ من عصى الله ورسوله في شيء من الأشياء أنه ليس أهلا للرحمة)[1]، وذكَر الطاعةَ في آيات أخراة بطريقة المضاف إليه كما نجد في قوله: (واطيعوا الله ورسوله إن كنتم مؤمنين)[2] كما نجد آيات أخراة يكرّر فيها لفظ الفعل "أطيعوا" منها قوله: (يا أيّها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول)[3] فكأنّ الطاعة الثانيّة التي هي للرسول غير الطاعة الأوّلى التي هي لله. بل نجد آيّة تطالب مباشرة طاعة الرسول في قوله: (وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة وأطيعوا الرسول لعلّكم ترحمون)[4]. ممّا يدلّ–في رأيهم–على وجوب طاعة الرسول–عليه الصلاة والسلام–في كلّ شيء.

– وفئة "أهل الرأي" ترى غير ذلك، فالذي هو من الدين، هو ما يكون شرحا أو تفصيلا لما ورد مجملا في القرآن، أمّا ما سوى ذلك، أقوالا كانت أم أفعالا، فهي خاصّة به، والمسلم غير ملزم باتباعها في حياته.

يفرّق "أبو زيد" بين ما يسمّيه، "سنّة الوحي" الشارحة أو المفصّلة للغامض في القرآن أو المجمل، و "سنّة العادات" التي هي تعبير عن كلّ ما صدر عن الرسول، عليه صلاة والسلام باعتباره بشرا. وحسبه، أنّ الصراع قد حسم لأهل الحديث، بفضل جهود الإمام الشافعي–رضي الله عنه–الذي (وسّع مفهوم "الوحي" بإدماج السنّة في دلالة القرآن، وبتوسيع مفهوم السنّة بإدخال "الاجماع" فيه، فإنّه لم يترك لفاعليّة "العقل" إلا مجال "القياس" الذي اشترط له شروطا تجعله نوعا من "الاستنباط" المقيّد بحدود "الأصل السابق")[5]، فـ "الشافعي" هو من أضاف–حسب رأي أبي زيد–السنّة إلى الوحي، وجعل السنّة مقدّسة قريبة من مستوى القرآن، ولم يكتف بذلك، بل جعل حتّى الإجماع، وهو اتفاق العلماء حول قضايا معيّنة، في باب السنّة ومن ثمّ إلى الوحي، ولم يترك للعقل إلّا القياس الذي قيّده بجملة من الشروط تجعله لا يخرج عن الأصول السابقة.

---

1 الرازي، مفاتيح الغيب، ج9، ص 364.

2 سورة الأنفال الآيّة 1، والآيّة 46، والمجادلة الآيّة 13.

3 سورة النساء، الآيّة 58، وانظر المائدة 92، والنور 54، ومحمد 33، والتغابن 12،

4 سورة النور الآيّة 54.

5 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، ص 18.

ومثل ما وسّع الإمام "الشافعي" مفهوم الوحي في أصول الفقه، ناهض "أبو الحسن الأشعري" اعتماد المعتزلة على العقل ليؤسّس هو أيضا سلطة النقل فكان (كلّ من "الشافعي" و"الأشعري" يؤسّسان سلطة النصوص في مواجهة تيارات أخرى تحاول أن تؤسّس سلطة العقل، دون أن تهدر بالطبع مجال فاعليّة سلطة النصوص)[1]. فكان "الشافعي" يبحث عن النصّ، في معناه الواسع، من أجل الحفاظ على الدين من وجهة نظره، وأبو الحسن الأشعري يواجه دعاة العقل بالحفاظ على النصّ كما يفهمه الشافعي.

غير أنّ "أبا زيد" في دراسته للتراث، وفي كتاباته الكثيرة عنه*وصل إلى نتائج خطيرة جعلته متّهما بالهجوم على الإسلام، ويصنّف في خانة الحداثيّين الذين يعادون التراث الإسلامي، فقد قاد مشروعا شرسا (ضدّ المؤسسة الدينيّة التقليديّة والتي قادت إلى تكفيره)[2]. بمحاكمته ومحاكمة كتبه في القضاء المصري.

يمكن تلخيص فكر "نصر حامد أبي زيد" في أنّه فصل بين النصوص، حيث جعل القرآن النص الأوّل** وهو أساس كلّ النصوص، ثم نص الحديث الشارح أو المفصّل للنصّ الأوّل، أمّا ما تبقّى من ذلك، كنصوص الرسول، عليه الصلاة السلام، الأخرى غير الشارحة، والتي يسمّيها "سنّة العادات" فإنّها لا تعدّ من التشريع، وأمّا ما كان بعدها من نصوص لعلماء المسلمين، كيفما كانوا، فهي نصوص مفسّرة للنصوص السابقة، ليس إلا. ولا يمكن اعتبارها من الدين، لأنها مجرّد فهوم للنصّ الأصلي، وهي غير ملزمة في تشريعاتنا الراهنة.

ترتّب عن هذا الموقف أنّ رأي العلماء المسلمين في الدين ليس ملزما، وأنّه مجرد رأي ناجم عن ظروف زمانيّة ومكانيّة، وهو ما جعله يرى في الإمام الشافعي أنّه كان إيديولوجيا*في تعديل كفّة أهل الحديث، ومعنى أيديولوجي كما يفهمها الكاتب، أنّ منظور الشافعي–في

---

1 المرجع نفسه ص 18.

* من مؤلفاته عن التراث: النص السلطة الحقيقة، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجيّة الوسطيّة، نقد الخطاب الديني، الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضيّة المجاز في القرآن عند المعتزلة.

2 – بشير عاني، دراسات نصر حامد أبو زيد ومشروع الخطاب الإسلامي العلماني (التفكير في زمن التكفير)، موقع ألف.

** وهو ما أشار إليه أدونيس، انظر ص 134 من هذا الفصل.

** يفهم أبو زيد الإيديولوجيا على أنها (المنظور الذي يحدّد للإنسان معايير الصواب والخطأ، والثواب والعقاب، والمحرّم والمحلّل، بالمعنى الاجتماعي لا الديني – أي المسموح به المرغوب، والممنوع المعيب – بكلّ ما يتداخل في بنيّة هذا المنظور، ويشكّله من أهو اء ومصالح ورغبات وحكومة بقوانين الوجود الاجتماعي، وهي قوانين ليست حتميّة ولا ضروريّة) انر كتابه الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجيّة الوسطيّة. ص 18.

تحليله للقضيّة–كان اجتماعيّا لا دينيّا، وهذا يعني أنّه–في مناقشته لأهل الحديث وأهل الرأي– لم يكن يطبّق النصّ الشرعيّ الدينيّ، إنّما كان يعتمد على أهواء، ومصالح، ورغبات لها علاقة بوجوده الاجتماعي، ولذلك كان موقفه (في حقيقته "انحياز" أيديولوجي لمذهب "أهل الحديث")[1]هذا الانحياز الإيديولوجي "للشافعي" وجده الكاتب أيضا في مناقشته لعربيّة القرآن، ولاعتماد الخليفة "عثمان بن عفّان" على حرف واحد دوّن به القرآن، وهو لغة قريش. يقول "أبوزيد" بعد ما يبيّن أنّ دفاع "الشافعي" عن عربيّة القرآن إنّما هو تأكيد لسيادة قريش*** وهيمنتها على اللسان العربيّ: (والحقيقة أنّ هذا الموقف لا يخلو من "انحياز إيديولوجي" للقرشيّة)[2]، ويبيّن الكاتب مظاهر انحياز الشافعي في جملة نقاط منها: احتفاؤه بالمرويّات التي تؤكّد فضل قريش على الناس، وتأكيده على حصر الخلافة في قريش، وقبوله التعاون مع السلطة السياسيّة، إذ يعد الوحيد في عصره من فعل ذلك.

لم يكن "الشافعي" إيديولوجيا فقط، بل كان–في رأي الكاتب–ذا نزوع عصبيّ كذلك، لأنّه تعاون مع خلفاء السلطة العباسيّة ثمّ تخلّى عنهم لأنّهم تعاونوا مع الفرس، فما إن علا "المأمون"

عرش الخلافة بعد قتاله مع أخيه "الأمين" حتى رحل "الشافعي" إلى مصر لا لشيء إلا لأنّ "المأمون قرّب الفرس، ووالي مصر كان وقتذاك قرشيّا هاشميّا.

إنّ إيديولوجيّة "الشافعي" ونزوعه العصبي فرضا عليه النفور من المتكلّمين، بل أخذ منهم موقفا عدائيا ينمّ عن الكره، حيث أفتى قائلا: (حكمي في أصحاب الكلام أن يضربوا بالجريد، ويحملوا على الإبل منكسين، ويطاف بهم في العشائر والقبائل، ويقال هذا جزاء من ترك الكتاب والسنّة، وأخذ في الكلام...)[3] وكان من نتائج هذا التفكير "الشعوبيّ" لدى

---

1 حامد نصر أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجيّة الوسطيّة، المركز الثقافي العربي، ص 25

*** وهو نفس الرأي الذي نجده عند أدونيس حيث يقول: فمنذ تأسيس "الدولة" الإسلامية الأولى، في بيعة السقيفة "سقيفة بني ساعدة"، تمّت المطابقة الكاملة بين تأويل الوحي، أي تأويل النص الأوّل، وبين "السياسة" التي أسّست الدولة. صار بين الدين كما تمّ تأويله، والسياسة كما تمّت ممارستها، وحدة عمليّة، توجّت بالتوكيد على أنّ ''الخلافة في قريش''. وانطلاقا من ذلك نشأ في الحياة السياسية العربية تحالف عضويّ، ونشأت حروب فكريّة أخرى غير حروب السيوف والرماح، هي حروب التأويل: ماذا يقول حقّا، النصّ الأوّل؟ هذا هو السؤال الذي يهيمن على عقل العرب وحياتهم، ويقيم وجودهم ويقعده، ويرج كيانهم ومصيرهم، منذ حوالي خمسة عشر قرنا.

2 المرجع نفسه، ص 95.

3 المرجع نفسه، ص 98 وانظر فخر الدين الرازي، مناقب الإمام الشافعي، تحقيق أحمد حجازي السقا، مكتبة الكليات الأزهرية ص99

"الشافعي" أن أفتى ببطلان صلاة من لم يقرأ بسورة الفاتحة كاملة باللغة العربيّة، أو أن ينسى حتّى البسملة، بعكس "أبي حنيفة" الذي أباح قراءتها مترجمة. وهذا الموقف "للشافعي" يراه "أبوزيد" وإن بدا (على السطح خلافا فقهيا في الفروع دون الأصول، لكنّه يشير بطريقة لافتة إلى مستوى أعمق من الخلاف الإيديولوجي بين نهجين في التعامل مع النصّ ومع الواقع في الوقت نفسه)[1]، وهذا يعني أن "أبا حنيفة" نفسه كان إيديولوجيا، لأنه تعاطف مع المسلمين غير العرب–الذي هو أحدهم–فأباح قراءة الفاتحة مترجمة في الصلاة.

من الأفكار التي سيطرت على تفكير "أبي زيد" أنّ المسلمين الأوائل كانوا (يفرّقون بين مجالات الممارسة الدينيّة التي يكون الكتاب إطارها المرجعي، وبين مجالات الحياة التي تكون التجربة والخبرة هما إطارها المرجعي، وهو ما تجلى في مبدا أنتم أعلم بشؤون دنياكم)[2] يرى "أبوزيد" أنّ المسلمين الأوائل كانوا يفرّقون بين ما يصدر عن الرسول، عليه الصلاة والسلام، على أنّه وحي من الله، وما كان من اجتهاده الخاص، لذلك كانوا يقولون له عندما لا يستسيغون ما يقول: أهو الوحي أم الرأي والمشورة، فإن قال لهم: بل الرأي والمشورة، ناقشوه، وكان ينزل عند رأيهم، بل قال لهم في تأبير النخيل: (أنتم أعلم بأمر دنياكم)[3]. وهو الشيء الذي غيّبه الفكر الإسلامي المعاصر.

يرى "أبوزيد" أنّ "الشافعي" اعتمد مبدأ خطيرا، كان قد أسّسه من سبقه من العلماء المسلمين، ودعّمه هو بتشكيل صياغته النهائيّة، يتمثّل هذا المبدأ في قوله: (فليست تنزل بأحد من أهل دين الله نازلة، إلّا وفي كتاب الله الدليل على سبيل الهدى فيها)[4] ودلّل على رأيه بجملة من الآيات منها قوله تعالى: (وَنَزَّلْنَا عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ تِبْيَٰنًا لِّكُلِّ شَىْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً وَبُشْرَىٰ لِلْمُسْلِمِينَ)[5]، يؤكّد "الشافعي" بهذه الآية رأيه، إذ إنّه ما دام القرآن الكريم من الله، وهو آخر كتبه، وقد أكّد الله فيه أنّه تبيان لكلّ شيء وهذا يدلّ على أنّ فيه كلّ الحلول للمشكلات التي وقعت في الماضي وتقع في الحاضر والمستقبل، وهو ما فهمه كثير من

1 حامد نصر أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجيّة الوسطيّة، ص 100.

2 المرجع نفسه ص 102.

3 الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، ج7 مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض ط02/1، ص1705.

4 الشافعي، الرسالة، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار الكتب العلميّة–بيروت–ص 20.

5 سورة النحل الآيّة 89.

الفقهاء المسلمين عند قراءتهم لآيّة سورة النحل فقد جاء في تفسير الرازي لها (وأمّا الفقهاء فإنهم قالوا: القرآن إنّما كان تبياناً لكلّ شيء، لأنّه يدلّ على أنّ الإجماع، وخبر الواحد، والقياس، حجّةٌ. فإذا ثبت حكم من الأحكام بأحد هذه الأصول كان ذلك الحكم ثابتاً بالقرآن)[1]، وهو توسيع للنصّ القرآني إذا كان هو الأساس في عمليّة الاجماع أو القياس، أو حتى إذا كان الحديث آحادا وثبتت صحّته عن الرسول صلى الله عليه وسلّم.

قد ساد هذا الفهم (تاريخنا العقلي والفكري، وما زال يتردّد حتّى الآن في الخطاب الديني بكلّ اتجاهاته وتياراته وفصائله، وهو المبدأ الذي حوّل العقل العربيّ إلى عقل تابع، يقتصر دوره على تأصيل النص، واشتقاق الدلالات منه، سواء أكانت تلك الدلالات مشروعة أم كانت غير مشروعة)[2]. وهذا يعني أنّ الإمام الشافعي، وبقيّة الفقهاء، ضيّقوا من دور العقل، وحدّدوا مجالاته، إذ بدل من أن يكون العقل هو كلّ شيء، اقتصر دوره، فقط، على تأصيل النص؛ وهو دور تابع، مرتبط بالماضي، ولا يمكن أن يكون له دور في المستقبل. وقد توصّل "أبوزيد" إلى أنّ هذا التأسيس العقليّ، لمبدأ تضمّن النصّ حلولا لكل النوازل، لم يكن سوى تأسيس لإلغاء العقل.

في مناقشة "أبي زيد" للإمام "الشافعي" عند تعرّضه لدلالة الألفاظ من حيث الغموض والوضوح، ودلالتهما على العموم والخصوص وجد أنّ ذلك لم يكن (مرتبطا بطبيعة التركيب أو السياق، بل هو مرتبط أساسا–عند الشافعي–بطبيعة المتلقّي، أو بالأحرى بجنسيّته وأصوله العرقيّة، فإذا كان عربيّا، عالما باللسان، فالواضح والغامض لديه سيّان، بل، يختفي في حقّه الفارق بينهما)[3]، يرى "أبوزيد" أنّ "الشافعي" قد اتّخذ موقفا من غير العرب؛ فهو عندما يناقش دلالات الألفاظ من حيث عمومها وخصوصها إنّما ليثبت عروبة الكتاب التي كانت ألفاظه كلّها عربيّة، معانيه لا يفهمها إلا العربيّ، وهو موقف (إيديولوجي ضمني، في سياق الصراع الشعوبيّ الفكريّ الثقافيّ. من هنا، نفهم ما انتهى إليه من تحديد لأنماط الدلالة، يعتمد على تصنيف المتلقّين، لا على رصد آليات إنتاج الدلالة في بنيّة النص ذاتها)[4]، توصّل

1 فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، ج20، ص 258.

2 حامد نصر أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجيّة الوسطيّة، المركز الثقافي العربي، ص 101 / 102.

3 المرجع السابق ص 107

4 المرجع نفسه ص 108

"أبوزيد"–من خلال ما قام به الإمام "الشافعيّ" في دراسته لدلالة الألفاظ–إلى أنّه كان متعصّبا للجنس العربيّ، وأنّ دراسته لم تكن علميّة موضوعيّة، بل كانت سياسيّة إيديولوجيّة؛ حيث كان فيها منحازا إلى كلّ ما هو عربيّ.

غير أننا عندما نوازن بين ما توصّل إليه "أبوزيد" وما كتبه "الشافعي"، نجد أنّ "أبا زيد" لم يذكر النصّ، أثناء التعليق، كما هو عند "الشافعي"؛ فقد قال "أبوزيد" شارحا كلام "الشافعي" "فإذا كان **عربيا**، عالما باللسان، فالواضح والغامض لديه سيّان"، فإنّ كلمة " عربيّا" أقحمها الباحث في شرحه لنصّ الإمام وهي غير موجودة في نصّ الشافعي، وإنّما ذكرها ليصل بها إلى ما يريد إثباته من أن "الشافعي" متعصّب للعروبة. وبالعودة إلى ما كتبه الإمام "الشافعي" فإنّنا نجده يذكر عبارة "أهل العلم باللسان"، حيث يقول: (فمخرج اللفظ عامّ على الناس كلّهم، وبيّن عند أهل العلم بلسان العرب منهم)[1] وهي عبارة عامّة تقتضي العربيّ وغير العربيّ.

يتطلّع الباحث الحداثي إلى كلّ ما هو جديد، آت، مهووسا بروح العصر، وهو في هذا الاهتمام بالقادم/ المستقبل (يجعل الوعي الحداثيّ في توتّر دائم مع الجذور، وفي شبهة دائمة مع المرجعيّات والجينيولوجيا، ويجعل الحداثة في النهايّة ثورة على التقليد، ورهانات على التجريد والتجريب والتجديد)[2]. وهذا ما يظهر بشكل صارخ في أبحاث "أبي زيد"، في نقده للتراث الإسلامي، فهو ينطلق من جملة من المعطيات، أهمّها تغليب الرأي والاصطلاح على التوقيف، أو العقل على النص، ممّا فرض عليه–منهجه هذا–أن ينظر إلى التراث نظرة تختلف عن نظرة غير الحداثيين إليه.

فقد اكّد على تاريخيّة النصوص، حيث قال: (إنّ للنصوص جميعا–ومنها الدينيّة–تاريخيّتها التي لا تتناقض مع الإيمان بمصدرها الإلهي، فالوحي–كما سبقت الإشارة إليه–واقعة تاريخيّة، لا مجال لانتزاع لغته من سياق بعدها الاجتماعي)[3]. وهو يقصد بالدينيّة: الوحي سواء أكان قرآنا أم سنّة*.

---

[1] الشافعي، الرسالة، تحقيق محمد أحمد شاكر، ص 60

2 يوسف ميرة، موجة الحداثة وحقيقة الفكر العربي، الحوار المتمدن–العدد: 3820، 12/08/15.

3 حامد نصر أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سينا للنشر ط 2 / 1994، ص 106

* يخالف أبو زيد علماء السنة في أن السنّة ليست من التشريع حيث يقول: (ليست السنّة مصدرا للتشريع، وليست وحيا، بل هي تفسير وبيان لما اجمله القرآن) انظر الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجيّة الوسطيّة ص 119

يعرّف "محمد أركون" التاريخيّة بأنّها: (تعني التحوّل والتغيير، أي تحوّل القيم وتغيّرها بتغيير العصور والأزمان)[1]، وهي تعني عند "حسن حنفي" (تكوين الظاهرة نشأة وتطوّرا في مجتمع بعينه وفي ظروف محدّدة، وفي مرحلة زمنيّة خاصّة، والفكر ظاهرة، والظواهر الفكريّة ظواهر اجتماعيّة، والظواهر الاجتماعيّة ظواهر تاريخيّة، ولا شيء يحدث بما في ذلك الفكر إلا في المجتمع والتاريخ)[2]، ويرى التاريخيّون الغربيّون أنّها (وجهة النظر التي تنظر إلى العالم بوصفه مجال فعل الإنسان باعتباره الكائن الوحيد الواعي)[3] وفي تطبيق منهج التاريخيّة على النصوص الفنيّة نجد أنّها ترى:

(-النص الأدبيّ ليس كياناً جماليّا مستقلّا عن الظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، كما أنّ "معنى النص" ليس ثابتاً بل يتغيّر بتغيّر ظروف التلقّي.

-ليس التاريخ نسقاً متجانساً ثابتاً من الحقائق والأحداث، فهو في نهاية الأمر، نصّ سرديّ يخضع للظروف الثقافيّة والاجتماعيّة المحيطة بإنتاجه وتلقّيه.

-ليست هناك طبيعة إنسانيّة جوهريّة خالدة لا تتغيّر، كما أنّ مؤلّف النصّ ليس كائناً مستقلّا موضوعيّا مفرغاً من الدافعيّة والإيديولوجيا. يصدق هذا كذلك على القارئ، فليس هناك قراءة بريئة محايدة، بل يتراوح موقف القارئ من النصّ بين التعميم-تعميم مقولات النصّ طالما كانت تتّفق مع مقولات القارئ-والتحوير، تطويع معنى النصّ حتى يتّفق مع معتقدات القارئ)[4].

لا يخفى أنّ الخلفية لهذه النصوص التي تربط النص بالواقع في وجوده وزمكانيّته هي خلفيّة سوسيولوجية ماركسية، وقد استولت هذه الفكرة على "أبي زيد" إذ نراه يعود دائما إلى ربط الإنسان بالواقع في كلّ شيء ويرى في ذات الوقت أنّ الخطاب الدينيّ في إهداره للبعد التاريخي وتجاهله له، قد تغافل عن علاقة المسلمين الأوائل بواقع مجتمعهم، كما أنّنا عندما نربط هذه النصوص بنصّ "أبي زيد" السابق الذي يقول: "فالوحي واقعة تاريخيّة، لا مجال لانتزاع لغته من سياق بعدها الاجتماعي" نجد أنّ نظرة "أبي زيد" إلى النصّ القرآنيّ نظرة تنطبق عليه هذه السمات التي ذكرها دعاة التاريخيّة الجديدة، وبخاصّة إذا علمنا أنّه ينظر إلى

1 محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، ط1 / 1991 ص 26

2 ابراهيم بن محمد أبو الهادي، نصر أبو زيد ومنهجه في التعامل والتراث، رسالة دكتوراه ص267.

3 المرجع نفسه، ص 266

4 بهاء الدين محمد مزيدة، في ضوء التاريخية الجديدة، مجلّة أفق: الأحد 01 يوليو2001.

نزول الوحي من السماء إلى الأرض أنّه (مخالف لطبيعة الوحي، وحتّى يتمّ فهم النص وتحليله قام بعكس التنزّل ليصبح من الأسفل إلى الأعلى، في ديالكتيك صاعدا، يبدأ من الإنسان إلى الله، في عمليّة تصاعديّة يتشكّل فيها النصّ من خلال الواقع في مادّته الثقافيّة، وبعده الاجتماعي، ليعود الوحي معبّرا عن نفس لغة المجتمع والواقع الذي صعد منه)[1].

تحت تأثير هذه النظرة التي من خلالها كان يفسّر كلّ القضايا، رأى أن (القرآن نصّ مقدّس من ناحيّة منطوقه، ولكنّه يصبح مفهوما، بالنسبي والمتغيّر، أي من جهة الإنسان ويتحوّل إلى نصّ إنسانيّ "يتأنسن")[2]، ويشرح ذلك فيقول: (النصّ منذ لحظة نزوله الأولى- أي مع قراءة النبيّ له لحظة الوحي-تحوّل من كونه "نصّا إلهيّا" وصار فهما "نصّا إنسانيّا"، لأنّه تحوّل من التنزيل إلى التأويل)[3] ويفهم من هذا أنّه لا توجد نصوص إلهيّة مقدّسة، إذ هذه النصوص المقدّسة ما إن يقرأها أحد ويفهمها حتّى تصير إنسانيّة. وأن هذا الفهم للنصّ، ليس هو الفهم الصحيح المطابق لما يريده النصّ، إنّما، هو فهم محكوم بتاريخيّة ستتغيّر بظروف أخرى مختلفة، حتّى وإن كان هذا الفهم هو فهم الرسول عليه الصلاة والسلام، لأنّ (فهم النبيّ للنصّ، يمثّل أولى مراحل حركة النصّ في تفاعله بالعقل البشري، ولا التفات لمزاعم الخطاب الدينيّ بمطابقة فهم الرسول للدلالة الذاتيّة للنصّ)[4]، وهذا يعني لا يوجد نصّ مقدّس، لأنّ القرآن-النصّ الوحيد المقدّس-عندما يتناوله المفسّر له، سيدخل التاريخيّة ويصبح غير مقدّس، لأنّه، إنّما يعبّر عن رأي صاحبه الذي فسّره ليس إلا.

إذا كان الرسول-صلّى الله عليه وسلّم-الذي لا ينطق عن الهوى، عاجزا عن فهم النص، أو أنّ فهمه للنص ليس نهائيا، بل هو وقتيّ، لأنّه فهم متلبّس بواقع معيّن تتجاذبه جملة من العطيات المؤثّرة "الأيديولوجية"، فغيره لا يحقّ له أن يقول أيّ شيء. وتبرير الكاتب لرأيه هذا أن (مطابقة فهم الرسول للنص يؤدّي إلى نوع من الشرك من حيث إنّه يطابق بين المطلق والنسبي، وبين الثابت والمتغيّر، حين يطابق بين القصد الإلهي والفهم الإنساني، لهذا القصد ولو كان فهم الرسول، إنّه زعم يؤدّي تأليه النبيّ، أو أنّ تقديسه بإخفاء حقيقة كونه بشرا، والتركيز

---

1 ابراهيم بن محمد أبو الهادي، نصر أبو زيد ومنهجه في التعامل والتراث، رسالة دكتوراه ص269.

2 حامد نصر أبو زيد، نقد الخطاب الديني، ص 126.

3 المرجع نفسه، ص 126.

4 المرجع السابق، ص 126

على حقيقة كونه نبيّا)[1] وهذا يعني أيضا، أنّه إذا توافرت ظروف معيّنة في المستقبل، قد يأتي قارئ للنص، فيعتمد آليتي الكشف والإخفاء، فيخفي ما ليس جوهريّا، ويكشف بالتأويل ما هو جوهريّ، فيكون فهمه للنص أفضل من فهم الرسول–صلى الله عليه وسلم–للنص نفسه! وهنا يسقط النموذج، فلا عبرة ولا أهميّة لما يقوله الرسول الذي لا ينطق عن الهوى، والعلماء.

رفض "أبو زيد" منهج دعاة الإسلام السياسي، الذين كانوا يعتمدون–في مناقشاتهم وتحليلاتهم لمعضلات الواقع والبحث عن حلول لها–على النص، سواء أكان قرآنا أم حديثا أم لعلماء لهم مكانتهم في وجدان الأمّة، معتقدين أنّه لا يصلح حال هذه الأمّة إلا بما صلح به سلفها، فاعتمدوا النصوص، بفهم أو بغير فهم، وجعلوها هي التي يجب أن تسود، ممّا دفعه إلى أن يفرّق بين النصوص، ويرتّبها، إذ النصّ الأوّل هو القرآن، وهو مقدّس في حالة كونه منطوقا، حتّى إذا صار مفهوما زالت عنه القداسة، ثمّ السنّة، وهي شارحة أو مفصّلة، وهي تدلّ على فهم الرسول لها، كما أنّها لم تنقل إلينا بالحرف ولكن بالمعنى، لأنّه من المستحيل أن ينقل الرواة النصّ كما قاله الرسول عليه الصلاة والسلام، وعليه فما نسمّيه حديثا نبويّا هو–في الحقيقة–ما فُهِم من الحديث، وهذا طعن واضح لكتب الحديث الذي تعدّ أصح الكتب بعد القرآن.

أمّا الحديث–سواء أكان نبويّا أم قدسيّا–إنّما هو مجرّد ما فهمه الرسول من القرآن في ظرف زمانيّ معيّن، ومن ثمّ ففهمه ظرفي، وليس دائما، ثمّ تأتي نصوص من جاء بعده من الخلفاء والعلماء والفقهاء وهي تشير إلى فهم خاصّ بوقتهم، ولن يكون–بالضرورة–مفيدا لعصرنا.

نزع "أبو زيد"–من خلال مقصد التاريخيّة–القداسة من أيّ نصّ كان، ومن ثمّ لا فرق بين النصوص الدينيّة وبين النصوص غير الدينيّة، فينظر إلى الرواية أو القصيدة كما ينظر إلى الآية القرآنية والحديث النبوي، أو نص للشافعي، فلا أحد فوق النقد، وكلّ الأسئلة مباحة بدون أيّ خطوط حمراء بهدف إنتاج المعرفة.

من القضايا التي ناقشها "أبو زيد"–تحت تأثير النزعة العقلية، والتأثّر بفلسفة "الفارابي"، و "ابن سينا"، و "ابن عربي"، واعتماد المنهج المادّي الماركسيّ–قضيّة الوحي والنبوّة، فقد اعتبر منذ البداية أنّ القرآن "منتَج ثقافيّ" كغيره من النصوص، وأنّه "تأنسن" بفعل تاريخيّته ولغته،

1 – المرجع نفسه، ص 126

وتوجيهه للبشر، وذلك بقراءة الإنسان له. وهكذا صار القرآن من كونه منطوقا "نصّا إلهيا، دينيّا ثابتا"، إلى مفهوم "نص متحرّك، متعدّد الدلالات، نسبيّ، متغيّر إنساني".

لم ينزل القرآن ليبقى منطوقا–على حدّ تعبيره–ولكن ليكون فهما، وقد انتفى الجانب المنطوقي فيه بمجرّد تلاوته، ولم يبق إلا الفهم الذي يجعله منتجا ثقافيّا، يتكوّن من الواقع– الذي تشكّل النص من خلاله، ولا يمكن إهداره–وثقافة المجتمع التي صيغت منها مفاهيمه، واللغة التي يتواصل بها أفراده، ممّا يثبت دور التاريخيّة في إنتاجه، فإذا ثبت ذلك كان ضروريا تجدّد دلالاته وربطها بقارئها في ظروف متغيّرة أخرى.

هذا الرأي في القرآن الناجم عن النظرة الماركسيّة كما بيّن ذلك الدكتور "محمد عمارة"*، هو نفسه الذي نجده عند الدكتور "حسن حنفي" عندما يتحدّث عن "علم الكلام" الذي يراه علما وضعيّا يدرس القرآن، ويتساءل عن الكلام هل هو صفة الله أم هو كلام الله الذي أوحى به إلى الرسول–عليه الصلاة والسلام–وهو القرآن؟ والقرآن (كتاب محسوس وملموس... وهذا الكلام، هل هو كلام الله باعتباره مصدر الوحي، أو كلام الإنسان باعتباره متلقّي الوحي، وقارئه بصوته، فاهمه بعقله، مدركه بتجربته، محقّقه بإرادته؟ الكلام الأوّل لا يمكن معرفته معرفة مباشرة إلا من خلال الكلام الثاني، وبالتالي يكون كلام الإنسان حديثا عن كلام الله في عقله وقلبه وبلسانه وصوته، يكون حديثا عن الله "DISCOURS SUR DIEU" وليس حديثا من الله "DISCOURS DE DIEU")[1] فالمقصود بالكلام الأوّل وهو الوحي قبل أن يصير مقروءا وهو ما سمّاه أبو زيد "المنطوق" والمقصود بالكلام الثاني بعد أن يصير مقروءا وهو ما سماه أبو زيد "المفهوم". ونلاحظ قوله: "حديثا عن الله"، و "حديثا من الله" فنراه ينفي الثانية ويثبت الأولى، على أنّ القرآن ليس كلام الله، إنّما هو كلام البشر عن الله.

---

*كتب محمد عمارة "التفسير الماركسي للإسلام" بيّن فيه أنّ حامد نصر أبا زيد محسوب على التيار الماركسي، أوّلا من خلال شهادة الماركسيين له مثل ما فعل "محمود أمين العالم" قائلا لـ "محمد عمارة" في لقاء عزائي لأحد المناضلين الماركسيين، أن حامد أبا النصر أحسن من يحلّل النص. وثانيا من خلال كتاباته في الدوريات الماركسية واليسارية ومنها "قضايا فكريّة"، و"أدب ونقد"، و"اليسار"... وثالثا من خلال تحليله لكتاباته التي ردّ فيها الفكر والدين والمفاهيم والأحكام والنظريات وكل مكوّنات البناء الفوقي، إفرازا للبنى الاقتصاديّة والاجتماعيّة والماديّة، البناء التحتي. والدولة عنده كما هي في الماركسيّة جهاز طبقي، والمشروع الاجتماعي محكوم بانتمائه الطبقي...

[1] حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، المقدّمات النظريّة، ج1، دار التنوير للطباعة والنشر/ المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1988/1، ص54

يؤكّد "حسن حنفي" على دور العقل في إثبات الكلام، حيث رأى أنّ (الكلام [يقصد به كلام الله/القرآن] ليس في حاجة إلى إثبات إنّما الإشكال في إثبات كلام من؟ إن الكلام الإنسانيّ يفرض نفسه، والوحي ذاته كلام بلغة الإنسان، وصيغه صيغ الكلام الإنساني، أمر ونهي وخبر)[1]، فلأنّ المنهج المتّبع لدى "حسن حنفي" هو المنهج الماديّ الذي لا يؤمن إلا بالمحسوس، ولا شيء محسوس من أمور العقيدة والدين إلا القرآن، فإنّه موجود تاريخيّا، ومسموع، غير أنّ المشكلة في من هو قائله، وهو يراه وحيا، غير أنّه بلغة الإنسان، لأنّ فيه الصيغ التي يستعملها الإنسان من أساليب الإنشاء والخبر.

يصل "حسن حنفي" إلى أنّ (الكلام لا ينسب إلى المتكلّم، أو حتّى إلى السامع، بل يدرس في نفسه، لا يحتاج الأمر إلى افتراض شخص متكلّم، لأن الكلام موجود بالفعل بدليل الوحي، لا يهم أن يكون الوحي كلام شخص، بل هو مجرّد كلام، والذهن البشريّ يبحث بعد واقعة الكلام وليس قبلها)[2]، وهذا الفصل بين النصّ وصاحبه، قد يكون في النصوص البشريّة، التي يمكن أن تطبّق عليها المناهج النقديّة الحديثة، فتفكّك وتحلّل للوصول إلى نتائج قد تكون مقبولة أو مرفوضة، أمّا النصوص المقدّسة التي لا يمكن أن نفصل فيها النص عن الله أو الرسول، لأنّ في فصل النصّ عن قائله، إسقاط لمكانة صاحبه، ذلك أنّ مبدأ النديّة الذي هو موجود بين البشر، ومشروعيّة التنافس التي بين الناس، غير متوافر في النصّ المقدّس الذي هو معجز بالتحدّي، قرآنا كان أم حديثا نبويّا؛ لأنّه ينأى بنفسه من أن يكون تجربة بشريّة ينقلها صاحبها إلى القارئ، لعلّه يستفيد منها، ولكنّه قانون يسري على الجميع، لأنّه يفيد الجميع.

كما أنّ الفصل بين النصّ القرآنيّ والله، يحوّل القرآن إلى "مفهوم" بلغة "أبي زيد"، أي غير منطوق، حيث تنتفي عنه القداسة، وهنا يكون كأيّ نصّ بشريّ آخر يفقد قداسته.

أمّا "حسن حنفي" فقد قام تحت تأثير النزعة الماركسيّة بإخراج صفة الكلام[3]–التي هي عند علماء العقيدة، صفةً لله، وهي من أبواب التوحيد، وتندرج تحت توحيد الأسماء والصفات–

---

1 حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، ج2، ص 433.

2 المرجع نفسه ص 433.

3 الله متكلم، آمر، ناه، واعد، متوعد، بكلام أزليّ قديم، قائم بذاته، لا يشبه كلام الخلق، ليس بصوت ليحدث من انسلال هواء، واضطكاك أجرام، وبحرف ينقطع بإطباق شفة أو تحريك لسان.

وأدخلها تحت باب العدل الذي هو الأصل الثاني من خمسة* أصول عند المعتزلة، حيث يبحث المعتزلة في (أفعاله تعالى، ويصحّحون فيها حريّة الإرادة الإنسانيّة، تأكيدا للحسن في أفعاله، وتصحيحا للثواب والعقاب)[1]، ذلك أنّ العدل مرتبط بآراء القدريّين في إثبات حريّة الإرادة الإنسانيّة، حيث إنّ (أفعال الله تعالى كلّها حسنة، وأنّه لا يفعل القبيح، ولا يخلّ بما هو واجب عليه، وأنّه لا يكذب في خبره، ولا يجور في حكمه)[2] ولذلك هم يرون أنّ الله لا يخلق أفعال العباد، معطّلين بذلك-كما يرى خصومهم-قوله تعالى: (وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ تَعْمَلُونَ وَمَا)[3].

في هذا الاتجاه العقليّ كان تفكير "حسن حنفي"، حيث برّر رأيه بأنّ الكلام قد يظهر (كأحد أبواب العدل، ويخرج عن كونه صفة للذات، في أبواب التوحيد. ووجه اتصاله بالعدل هو أنّ القرآن فعل من أفعال الله يصح أن يقع على وجه، فيقبح، وعلى وجه، فيحسن)[4] القرآن-كما جاء في هذا النصّ-فعل من أفعال الله، وليس صفة للذات الإلهية، وهو موقف مخالف تماما لما هو معروف في تصوّر أهل السنّة، إذ (يمكن للكلام باعتباره الوحي الموجود أمامنا، المقروء بصوتنا، المتلو بلساننا، المكتوب بأيدينا، المرئي بأعيننا، المحفوظ في صدورنا، المفهوم بعقولنا، والمؤثّر في حياتنا، وليس الكلام كصفة لذات مشخّصة، بل كموضوع موجود بالفعل في الوحي، أي في معطى تاريخي مدوّن وملموس، محدود ومتعيّن)[5] فثمّة التباس في الكلام، ناتج عن كون "كلام الله" صفة لله، بل هي من صفات المعاني السبعة* كما قال علماء السلف والتي تعني: المعنى القائم بالذات المعبر عنه بالعبارات المختلفة والتي أوحى به إلى الرسول المتمثّلة في القرآن.

غير أنّ الكاتب يذهب إلى المرحلة الثانية من القرآن، بعد أن تحوّل من كونه ملفوظا إلى كونه محمولا حيث صار (أصواتا دالّة على معان مخصوصة، في أجسام مخصوصة، الكلام

---

* الأصول الخمسة هي: التوحيد، العدل، الوعد والوعيد، المنزلة بين المنزلتين، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

1 محمود كامل أحمد، مفهوم العدل في تفسير المعتزلة للقرآن، دار النهضة العربية 1983، ص 25.

2 المرجع نفسه ص 25.

3 سورة الصافات الآية 96.

4 حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، ج2، ص 428.

5 المرجع السابق ج1 ص 55/54.

* هذه الصفات هي: الحياة، والعلم، والإرادة، والقدرة، والكلام، والسمع، والبصر.

أصوات وحروف يخلقها الله في غيره كاللوح المحفوظ أو جبريل أو النبي)[1]، وهي نظرة تتماشى مع الماديّة التي لا تؤمن إلا بالمحسوس، أمّا الغيبيّ فهو المجهول الذي لا يخضع للعقل، ومن ثمّ ليس معترفا به.

كما انّ القرآن عند "حسن حنفي" مخلوق، ومعروف أن المعتزلة ناقشوا فكرة خلق القرآن؛ إذ هو مخلوق وليس كلام الله عزّ وجلّ، أي أزالوا التقديس عنه، واعتبروه كلاما قابلا للتأويل والتحديث والتفسير، حسب مقتضيات العقل. غير أنّ الخلق عنده غير ما هو عندهم، فهو عنده (بمثابة عملية يقوم بها الخيال من أجل توجيه السلوك والتأثير في الناس، وهذا هو الخلق الفنيّ وهو في نهاية الأمر صفة إنسانيّة لفعل إنسانيّ كما هو واضح عند الفنان)[2]، وهنا يربط القرآن بما سماه "أبو زيد" بالأنسنة.

تعرّض "أبو زيد" ايضا للنبوّة إذ جعل علاقتها بالوحي، مجرّد "تخييل" غير عاديّ يقوم به الإنسان، غير أنّ (فاعليّة "المخيلة" الإنسانيّة التي تكون في "الأنبياء"-بحكم الاصطفاء والفطرة -أقوى منها عند من سواهم من البشر، وإذا كانت فاعليّة "الخيال" عند البشر العاديّين لا تتبدّى إلا في حالة النوم، وسكون الحواس عن الانشغال بنقل الانطباعات من العام الخارجيّ إلى الداخل، فإنّ الأنبياء والشعراء والعارفين، قادرون-دون غيرهم على- استخدام فاعليّة المخيلة في اليقظة والنوم على السواء)[3] وقد أكّد أن درجة التخييل عند الأنبياء أقوى منها عند غيرهم، حيث تأتي في قمّة الترتيب تليها درجة الصوفيّين ثمّ الشعراء.

إنّ ربط النبوة بالتخييل ليس أمرا جديدا، من إبداع "أبي زيد" ولكنّه موضوع تحدّث عنه القدامى، ولم يزد "أبو زيد" على أنّه حاول أن ينفخ فيه، فقد ذكره "ابن تيمية" في مجموع الفتوى عندما تحدّث عن بيان الرسول، عليه الصلاة والسلام، لجميع الدين، أصوله وفروعه، باطنه وظاهره، علمه وعمله. حيث أكّد على أنّ (هذا الأصل هو أصل أصول العلم والإيمان وكلّ من كان أعظم اعتصاما بهذا الْأصل، كان أولى بالْحقّ، علما وعملا. ومن كان أبعد عن الحقّ علما وعملا: كالقرامطة والمتفلسفة الذين يظنّون: أنّ الرّسل ما كانوا يعلمون حقائق العلوم الإلهيّة والكلّيّة، وإنّما يعرف ذلك-بزعمهم-من يعرفه من المتفلسفة، ويقولون:

1 المرجع نفسه، ص 429.

2 المرجع نفسه، ص 466

3 حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2008/6، ص 49.

خاصّة النّبوّة هي التّخييل، ويجعلون النّبوّة أفضل من غيرها عند الجمهور، لا عند أهل المعرفة. كما يقول هذا ونحوه الفارابيّ وأمثاله: مثل مبشّر ابن فاتك وأمثاله من الإسماعيلية)[1]. وهذا يعني أنّ "أبا زيد" الذي يرى "الشافعي" منحازا للعروبة، ومتعصّبا لها، وأن قرار الخليفة "عثمان بن عفّان" رضي الله عنه، بجمع المصحف على لغة قريش، إنّما هو موقف إيديولوجي، انحاز فيه للغة قريش على حساب اللهجات الأخرى، في حين، يُعجبُ ويُحي كلام القرامطة والإسماعيلية، في أنّ الرسل لا يعلمون حقائق العلوم الإلهيّة والكلّيّة. وأعمالهم إنما هي مجرّد تخيّلات ليس إلا.

قسّم "ابن تيميّة" المتفلسفين في تعاملهم مع النبوّة إلى مجموعة من الفرق؛ حيث يرى الفريق الأوّل أنّ الأنبياء لا يعرفون حقائق العلوم الإلهية، فهي، عندهم، خاصّة بالفلاسفة، أمّا الأنبياء، فهم متخيّلون، غير أنّ تخييلهم أفضل من غيرهم من بقيّة الناس، ولكنّهم يبقون دون أهل المعرفة، الذين هم على دراية بالعلوم الإلهية والكليّة.

ويرى الفريق الثاني أنّ الرسول على علم بالحقائق ولكنّه (لم يبيّنها، بل خاطب الجمهور بالتّخييل، فيجعلون التّخييل في خطابه لا في علمه، كما يقول ذلك ابن سينا وأمثاله)[2].

أمّا الفريق الثالث فيرى أنّ الرسل علموا الحقّ وبيّنوه ولكن (لا يمكن معرفته من كلامهم بل يعرف بطريق آخر؛ إمّا المعقول عند طائفة، وإمّا المكاشفة عند طائفة؛ إمّا قياس فلسفيّ، وإمّا خيال صوفِيّ. ثمّ بعد ذلك ينظر في كلام الرّسول فما وافق ذلك قبل، وما خالفه: إمّا أن يفوّض، وإمّا أن يؤوّل)[3].

نصل إلى أنّ فكرة التخييل فكرة قديمة تراثيّة، ترفض رأي من يقول إنّ الأنبياء يوحى لهم بواسطة الملك جبريل، وهم مجرّد بشر يتخيّلون باستخدام قوّة العقل لديهم، لأنّهم أكمل من غيرهم في قوّة الحدس. ومن هذا الرأي يأخذ "أبو زيد" الفكرة ليدعّم وجهة نظره في ألا يكون الأنبياء على اتّصال مباشر مع الله، إذ هم مثل كثير من البشر، يملكون صفات تمكّنهم من معرفة الحقائق عن طريق المخيلة، ومن ثمّ (لا تكون النبوّة ظاهرة فوقيّة مفارقة، بل تصبح ظاهرة قابلة للفهم والاستيعاب، ويمكن أن يفهم "الانسلاخ"، أو "الانخلاع" في ظل هذا التصوّر

1 ابن تيميّة، مجموع فتاوى ابن تيمية، ج4 ص 204 عن المكتبة الشاملة، مصدر الكتاب: موقع الإسلام

2 المصدر نفسه، ص 204

3 المصدر نفسه، ص204

على أساس أنّه تجربة خاصّة أو حالة من حالات الفعاليّة الخلاقة)[1]. فالنبوّة عند "أبي زيد" لا علاقة لها بالإعجاز المفارق للقوانين الكونيّة؛ ماديّة كانت، أم طبيعيّة، أم واقعية! فهي لا تزيد عن أنّها مجرّد خيال قويّ، ينتج عن تنشيط المخيلة الإنسانيّة، حيث يتّصل النبيّ بملكه كما يتّصل الشاعر بشيطانه، والكاهن بجانّه. فالنبي–حسب هذا الفهم–لا يتّصل بالله، بل هو فرد يشترك مع البشر في معرفة الحقوق باستخدام المخيلة نافيّا أن تكون النبوّة (ظاهرة فوقيّة مفارقة للواقع وقوانينه الماديّة)[2] كما يفهمها علماء المسلمين.

ومن هنا نفهم رأيه السابق، في أنّ السنّة مجرّد فهم وقتيّ للقرآن، محكوم بظروف زمكانيّة، ولأنّها خاضعة للتاريخيّة، ليصل أخيرا إلى أنها ليست صالحة لأزمنة مستقبليّة.

ليس من هدف الرسالة مناقشة كلّ آراء "أبي زيد"، فقد قام بذلك آخرون، غير أنّ الذي أريد الإشارة إليه هو أنّ منطق التكفير لا يخدم البحوث، لاسيّما أنّ "أبا زيد"، بعد أن تمّ تكفيره، وتفريقه عن زوجه بأيّام، أصدر بيانا قال فيه:(أنا مسلم، وفخور بأنّني مسلم، أُومن بالله سبحانه وتعالى، وبالرسول، عليه الصلاة والسلام، وباليوم الآخر، وبالقدر خيره وشرّه، وفخور بانتمائي للإسلام، وأيضا، فخور باجتهاداتي العلميّة وأبحاثي، ولن أتنازل عن أيّ اجتهاد فيها، إلا إذا ثبت لي بالبرهان والحجّة أنّني مخطئ.)[3]، ومعلوم أنّه بدأ محاضرته الأوّلى في هولندا بداية إسلاميّة خوفا من أن يفهم سامعوه أنّه معارض من خارج الإسلام، ولذلك أكّد أنّه مسلم، له رأيه الذي يخالف به غيره استنادا إلى ما أوصله إليه فكره، حتّى وإن كان مخالفا لما هو سائد في التفكير الإسلامي.

الملاحظ في النص الأخير لـ "حامد أبي زيد" الذي نشرته جريدة الأهرام، أنّه يتلفّظ بالاجتهاد، حيث يقول: "أنا فخور باجتهاداتي العلمية وأبحاثي"، قد يكون مخطئا، غير أنّ الخطأ لا يخرج صاحبه إلى الكفر، ما دام هدفه الوصول إلى الحقيقة، ذلك أن (الكفر–كالإيمان–اعتقاد قلبي، والحكم به–في الدنيا، ومن العباد–لا يتأتّى إلا بالقول الصريح أو الفعل الذي يترجم صراحة وبقصد عمّا في الضمير، أي أنّه ليس هناك أتّهام بالكفر وادّعاء بالتكفير، وإنّما الكفر قول أو فعل يفصح به الكافر عن كفره، وليس اتّهاما أو ادعاء يحقّ

1 حامد نصر أبو زيد، مفهوم النص ص 52.

2 محمد عمارة، التفسير الماركسي للإسلام، دار الشروق، ط 1 / 1996، ص 55.

3 جريدة الأهرام بتاريخ 19995/06/19.

للآخرين امتلاك سلطانهما على ضمائر الناس)[1]، وهو ما لم يقم به حامد أبو زيد بل نفاه عنه تماما عندما بدأ محاضرته في إحدى الدامعات الغربيّة بكلمة التوحيد.

لا يرى "أبو زيد" نفسه كافرا، بل مجتهد، ينظر إلى الأمور من جانبها العقليّ، وبالتالي رفض كثيرا ممّا هو مألوف في التراث، وخالف آراء بعض السابقين، معتمدا على حديث (أنتم أعلم بأمر دنياكم)[2]، ليخالف جمهور علماء السنّة من أنّ الحديث الشريف، ما لم يكن شارحا أو مفصّلا للقرآن، لا يعدّ نصّا مقدّسا، وأنّ ما يصدر عن الرسول-صلّى الله عليه وسلّم-إنّما هو مرتبط بحالته البشريّة، وأنّنا عندما نجعل كلّ ما كان منه، في إطار التشريع، إنّما نغفل بشريّته ونحمّله ما لا يطيق.

فصل "أبو زيد" بين الوحي المنطوق، والوحي المفهوم ليصل إلى أنسنة القرآن، وأنّ فهم الرسول عليه الصلاة والسلام، للنصّ إنّما هو محكوم بالتاريخيّة أي تجعل ما يفهم من النصّ مرتبطا بالواقع زمانا ومكانا.

أمّا موقفه من الإمام "الشافعيّ"، حيث جرّده من كل مكانته التي عرف بها عند العلماء، فقد رأى أنّ كتابات "الشافعي" لم تكن تعتمد على قوّة النصوص، والموضوعيّة في فهمه للحديث بل كان إيديولوجيّا، متعصّبا للعروبة، ولقريش، متحاملا على الفرس. وأنّه أنهى دور العقل ووظّفه فقط في باب القياس، فارضا القدسيّة على نصّ الحديث بجعله في مستوى النص القرآني الأوّل.

لاشكّ أنّ موقف "أبي زيد" وغيره من الحداثيّين*، في نظرتهم إلى التراث ناتج عن ارتكازهم على الخلفيّة غير التي ارتكز عليه غيرهم، فقد قرأوا مناهج غربية جديدة، وتأثّروا بها، وبخاصّة المناهج العقلية التي تؤلّه العقل، وتعتمد المادة أساسا لكلّ شيء، وترى أنّها المحرّك الأساس لحركة التاريخ. فهؤلاء درسوا الفكر الماركسي، وتأثّروا به، ف "أبو زيد" تبنّى (المنهاج المادي الماركسيّ في تحليل الإسلام)[3] كما تأثّر "حسن حنفي" بفلسفة "سبينوزا"[4] ومنهج

1 محمد عمارة، التفسير الماركسي للإسلام، ص 16.

2 الألباني، انظر حديث رقم: 1488 في صحيح الجامع.

* محمد الجابري-محمد أركون-حسن حنفي-عبد المجيد الشُرفي-ومحمد شحرور.

3 محمد عمارة، التفسير الماركسي للإسلام ص 34.

4 ترجم "حسن حنفي" كتاب سبينوزا الموسوم: "رسالة في اللاهوت والسياسة".

النقد التاريخي للكتاب المقدّس الذي عدّه (أحد المناهج العلميّة التي وضعتها الفلسفة الحديثة، كما يُعتبر من أهم مكاسب الحضارة الأوربية بالنسبة لدراسة التوراة والإنجيل، نتيجة عن تأليه العقل في القرن السابع عشر، قَرْن سبينوزا، وإخضاع الطبيعة له... ولا فرق بين الظاهرة الطبيعية والنص الديني كلاهما يخضع للعقل وقواعده)[1]. وكذلك نجد "محمد أركون" قد درس الفلسفة الغربيّة وتأثّر بمناهجها، ولذلك طبّق هؤلاء وغيرهم، ما درسوه، وشيء طبيعي أن تختلف وجهات النظر، ما دامت المناهج مختلفة، ذلك أنّ اختلاف المرجعيّة يؤدّي بالضرورة إلى اختلاف النتائج.

وهم إذ يفعلون ذلك، فلأنّهم ضاقوا ذرعا بهيمنة الفكر التراثي القديم على كل مجالات الحياة، فحاولوا أن يوقفوا هذا الذي يرونه سيلا يدمّر كلّ شيء.

فقد تساءل "أبو زيد" قائلا: (هل يمكن تجديد الفكر الدينيّ دون تناول تراث هذا الفكر تناولا تحليليّا نقديّا، يتجاوز حدود التناول التقليديّ ذي الطابع الاحتفاليّ الذي يكتفي بترديد الأفكار التراثيّة بعد أن يقوم باختزالها واختصارها، فتفقد حيويّتها وخصوبتها، وتصبح أشبه بالمعرفة المجمّدة؟... هل الأئمة الأربعة والخلفاء وسواهم من الأئمّة والخلفاء إلا بشر مارسوا حقّهم في الاجتهاد والتفكير.)[2] وهو موقف رافض لجعل رأي أيّ إنسان–مهما كان، وإن كان من الخلفاء الراشدين أو الأئمة–فوق النقد.

أمّا "حسن حنفي" فبعد أن ينتقد المقدّمات التقليديّة في علم أصول الدين التي تبدأ (بحمد الله والصلاة والسلام على رسوله، وهي مقدّمات إيمانيّة خالصة، تعبّر عن إيمان ذاتيّ خالص هو المطلوب إثباته، والبرهنة عليه، ولكن العالم الأصولي القديم يعلن عنه، ويسلّم به، وكأنّ مقدّماته هي نتائجه، وأنّ ما بينهما إن هو إلا لهو ولعب وسدّ فراغ)[3] فإنّه ينتقل إلى مطالبته حماية الإنسان المعاصر، والحفاظ على مصالح الجماعة التي لا تكون إلا بالوعي الفرديّ وتجنيد الجماهير للقيام بثورة فعليّة تقوم على العقل إذ (لا يؤخذ شيء على أنّه حقّ إن لم يعرض على العقل والواقع وإثبات أنّه كذلك، لا يوجد صمّام أمان إلا في وعي الإنسان بذاته وليس

1 حسن حنفي، مقدمة كتاب سبينوزا، رسالة واللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفي، مراجعة فؤاد زكريا، دار الفارابي، ص 19/18.

2 حامد نصر أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية ص 10/9

3 حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، ج1، ص 7.

في " عقدة القبّة السماويّة" التي تغطّي الأرض...)[1]، فلا حقيقة خارج العقل، ولا شيء ثابت ما لم يخضع للواقع، وهي وسائل ماديّة اعتمدها الماركسيّون في كلّ تحرّكاتهم.

أما " محمد أركون" فيرى أنّ الفكر الإسلاميّ ما يزال متأخّرا مقارنة بالفكر الغربيّ، في تعامله مع المناهج الحديثة، ويرجع أسباب ذلك إلى (الرقابة الإيديولوجية الصارمة والمعمّمة على كلّ الفئات الاجتماعية، وعلى كلّ مستويات الثقافة في البلدان العربيّة والإسلاميّة)[2]، إذ يرى أنّ علماء المسلمين الذين تتلمذوا على المناهج الراديكالية، ما يزالون يعيشون بهذه المناهج، ولا يسمحون بتطبيق المناهج الحديثة على ما يرونه مقدّسا، وأنّ أيّ محاولة سيقفون لها بالمرصاد.

لم يكتف "أركون" بإصدار حكم عام دون تحديد، ولكنّه خصّص عندما تطرّق إلى (رقابة العلماء الرسميّين التي تضغط بالقوّة نفسها على حريّة البحث والتعبير، فهؤلاء العلماء يمثّلون الموظّفين المعنيّين رسميّا لتسيير شؤون التقديس في المجتمع)[3]، والعلماء الرسميّون المقصودون هم المخالفون له والذين يعتمدون منهجا مغايرا لمنهجه.

توصّل "أركون" إلى هذا الرأي في كتابه من خلال دراساته لآي القرآن الكريم ومنها قوله تعالى: (وإن كان رجل يورَث كلالةً أو امرأةٌ وله أخ أو أخت فلكلّ واحد منهما السدس فإن كانوا أكثر من ذلك فهم شركاء في الثلث من بعد وصيّة يوصي بها أو دين غير مضار، وصيّة من الله والله عليم حكيم)[4] وبعد أن قرأ تفسير الآية في كتاب "جامع البيان في تأويل القرآن" الذي وجد فيها اختلافا كبيرا حول كلمة "كلالة" أثار انتباهه الفعل المضارع "يورَث" المبني للمجهول، ونصب "كلالة"، ورفع "امرأة"، فقال: (إنّ هذه الخلافات تخصّ فعلين أساسين هما: يورث ويوصي، فهما مقروآن بشكل مبني للمجهول، أو للمعلوم بحسب التفسير المعتمد [يقصد تفسير الطبري] وعندئذ تصبح كلمة امرأة مفعولا به، مباشرا، تماما مثل كلمة كلالة، "اللهم إذا ما اعتمدنا قراءة الفعلين وهما مبنيان للمعلوم"، وعندئذ تصبح القراءة معاكسة تماما للقراءة الواردة في القرآن، أي تصبح "وإن كان رجل يُورِث كلالةً أو

---

1 المرجع السابق، ص 10.

2 محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإنساني، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، ط1991/1، ص 27.

3 المرجع نفس، ص 27.

4 سورة النساء، الآية 12

امرأةً"، وهي القراءة الطبيعيّة المناسبة للفطرة العربيّة والذوق العربيّ السليم والملكة اللغويّة أو الكفاءة اللغوية للناطقين بالعربيّة)[1].

لم يكن الخلاف بين العلماء في ضبط الآيات، إلا في الفعل "يورث" منهم من جعله مبنيّا للمجهول، "يورَث" ومنهم من جعله مبنيّا للمعلوم "يورِث" أو يورِّث، بتشديد الراء. والمعنى واحد مع الحالات الثلاثة، إذ الأوّل "يورَث" من الفعل الثلاثيّ "ورث – يرث". فبالبناء للمجهول "يورَث" حديث عن المتوفّى، الذي يؤخذ من ماله، كقولنا: يُورَث الأب. وفي الآية المدروسة "إن كان رجل مات يورَث مالُه في حالة الكلالة". أما الثاني: بالبناء للمعلوم، فمن الفعل الرباعي "أورث–يورث" الذي يحمل معنى العطاء، كقولنا: أورث الأبُ ابنَه، فهو عطاء المتوفّي ماله للقرابة، و "يورِث": أي يمكّن غيره من ماله، فيكون المعنى في الآية المدروسة: إن كان رجل يُورِث غيرَه في حالة الكلالة، وكذلك في الحالة الثالثة يورّث، أي يمكّن غيره مالا، فالمعنى مختلف في الحالات الثلاث، والحاصل أن الخلاف لم يكن إلا في معنى الكلالة وإعرابها. ومعنى الكلالة، بالعودة إلى آخر آية سورة النساء، نجد أنّها، تعني من فقد أصوله، ومن فقد فروعه، ولم يبق له إلا الحواشي، وأمّا إعرابها فالرأي المناسب هو كونها حالا.

أما إذا قبلنا برأي "أركون" بنصب "امرأة" فإنّ المعنى لا يستقيم، لأن–باتفاق القراء–كلمة امرأة معطوفة على رجل، أي أن تركيب الآية بالشكل الآتي: إن كان جل يُورث كلالةً، أو امرأة تورث كلالة، ولكلّ واحد منهما أخ أو أخت...فلا يوجد أيّ شيء مثير في الآية لولا الاختلاف حول معنى الكلالة.

زعم "أركون" استنادا إلى دراسة الباحث الأمريكي "دافيد س بُوَارس" David. s powers الموسومة "دراسات في القرآن والحديث، تشكّل القانون الإسلامي الخاص بالإرث" أنّ هناك شهادات أخرى لم يذكرها الطبريّ في شرح الكلالة حيث اعتمد على نوع معيّن من الإجماع، وهو إجماع الأغلبيّة العدديّة، ممّا قد يجعل الحقيقة غير واضحة. كما أن "أركون" أشار إلى قراءات لم تذكر ذكر ضبط الآية بالشكل الذي ذُكِر "وإن كان رجل يُورِث كلالةً أو امرأةً"،

1 محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإنساني، ص 36/35.

والتي تبدو في رأيه (أكثر صحّة ومنطقيّة من الناحيّة اللغويّة والقواعدية)[1]، غير أنّ هذا لم أجده في التفاسير التي قرأتها وهي كثيرة موجودة في المكتبة الشاملة.

نجد "أركون" أيضا يصف المجموعة التي لا تقبل بالرأي المخالف-والتي يطلق عليها اسم "الأرثوذوكسية"-بالانتهازيّة، حيث يقول: (سوف نرى فيما بعد، انتهازيّة المشرّعين تصبح أكثر وضوحا وجلاء عندما يتنطّحون لتعيين الآيات الناسخة والمنسوخة؛ فهنا ينعتون بالمنسوخة تلك الآيات التي تتضمّن أحكاما لا تتناسب مواقعهم ومصالحهم، أمّا الناسخة فهي التي تمشي في خطّ اتجاههم)[2]. يفعل ذلك لأنّه رفض فكرة الناسخ والمنسوخ، ففي الوقت الذي فيه يرى المفسّرون أن قول الله (كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ ٱلْمَوْتُ إِن تَرَكَ خَيْراً ٱلْوَصِيَّةُ لِلْوَٰلِدَيْنِ وَالاَقْرَبِينَ بِالْمَعْرُوفِ حَقّاً عَلَى ٱلْمُتَّقِينَ)[3] وكذلك قوله: (وَالذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَٰجاً وَصِيَّةٌ لِّأَزْوَٰجِهِم مَّتَٰعاً إِلَى ٱلْحَوْلِ غَيْرَ إِخْرَاجٍ)[4] أنها آيات نسخت بعد نزول آيات المواريث، يرى "أركون" أنّ (الفقهاء قد قرأوا القرآن وفسّروه بطريقة معيّنة، واتخذوا بعدئذ قراراتهم، وقد استخدموا في تفسيرهم المعارف اللغوية والإخباريّة السائدة في عصرهم ... وكلّ هذه الأدبيات تتطلّب اليوم مراجعة وإعادة قراءة على ضوء التاريخ النقدي الحديث)[5]. ونلاحظ عبارة "على ضوء التاريخ النقدي" الذي يتلاءم فيه مع من ذكروا في هذه الرسلة واتفاقهم على منهج واحد للوصول إلى نتيجة واحدة.

حاول الحداثيّون تحطيم فكر التلقّي القائم على القبول، من دون إعمال العقل في المسموع أو المقروء، فكرهم محبوس على ما يروه مستوى أعلى، المتمثّل في: قال الرسول، أو الصحابة، أو أهل العلم، أو الفقهاء... من هنا كان لابد-في رأيهم-من تحطيم هذا النموذج الذي يعيش بأفكار قديمة في واقع جديد، ولذلك يريدون من خلال الدعوة إلى الحداثة، تخليص الإنسان من قيود وضعها الإنسان نفسه، وتحطيم أغلال الوصايا التاريخيّة التي جعلها في عنقه، ولم يحاول التخلّص منها. فالنصوص التي يقدّسها الفكر التراثيّ السلفيّ نصوص

1 المرجع نفسه، ص 38.

2 المرجع نفسه ص 38 / 39.

3 سورة البقرة، الآية 179.

4 السورة نفسها الآية 238.

5 محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإنساني، 68.

بشريّة، متأثّرة بأحداث سياسيّة، تعاطفت معها بالقبول، فأخذتها ودعت إليها، أو بالرفض فتركتها ولم تشر إليها، ممّا يجعلها في فترتها التاريخيّة. وكما تحرّر الغربيّون من سلطة المقدّس والكهنوت، والكنيسة، فكذلك العقل العربيّ عليه أن يتحرّر من قداسة الفكر التراثي.

تحت هذه الفكرة، أباح-كما رأينا سابقا-"حامد أبو زيد" لنفسه مناقشة بعض أحاديث الرسول، عليه الصلاة والسلام، على أنّها مجرّد رأي، كان صالحا في زمانه، وليس-بالضرورة-يكون صالحا لكلّ العصور، وأنّ المحرّك الأساس في تدوين القرآن هو الجانب الإيديولوجي للخليفة عثمان بن عفّان، رضي الله عنه، وأنّ الإمام الشافعي كان أيضا إيديولوجيا معتمدا المنهج التلفيقيّ في دعمه لكثير من القضايا، والشيء نفسه وجدناه عند "حسن حنفي" عندما يربط بين النبوّة والتخييل، وفكرة خلق القرآن الذي سوف ينتهي العمل به، لأنّ لكلّ مخلوق نهاية. وأمّا "أركون" فطعن حتّى في النصوص القطعيّة بحجّة أنّ اختيار لغة قريش ليدوّن بها القرآن وإتلاف اللهجات أو القراءات الأخرى لم تكن في مصلحة الأمّة.

وهذا كلّه ناجم عن التأثر بقراءات جديدة تمثّلت في اعتماد مناهج الفكر الغربيّ، من غير غربلة، للتفريق بين ما هو صالح عمّا هو غير صالح، لأنّ ثورة الغرب على الكنيسة، ناجم عن كبتها للحريّات، وتقييدها للعقول، واحتكارها لأقوات الناس باسم الدين، فكان ذلك مبرّرا لهؤلاء المفكّرين أن يشنوّا حربا ضروسا على هذا الفهم الذي عطّل عقولهم وضيّع إنسانيتهم باسم الكنيسة.

إذا كانت الكنيسة التي تمثّل النصرانيّة بهذا الشكل، فالأمر مختلف في التصوّر الإسلامي، فثمّة فوارق بين البيئات والظروف والأديان، وليس من المنطق نقل ما كان هناك إلى هنا من دون تمييز، ومن دون نظر إلى خصوصيّات الشعوب العقائديّة والثقافيّة.

ثار الحداثيّون العرب على الواقع العربيّ، والواقع العربيّ يحرّكه التراث، والتراث يهيمن عليه الدين، والناس ينقادون بالدين، ولا يقبلون عنه بديلا، فكان لزاما عليهم أن يعيدوا القراءة لهذا التراث-باعتماد مناهج الغرب التي قرأت التراث المسيحي، والاستفادة ممّا قام به المستشرقون-لعلهم يجدون فيه أشياء لم تذكرها الدراسات الإسلاميّة.

إنّ تطبيق منهج في بيئتين مختلفتين لا يوصل إلى النتائج نفسها، فالمناهج التي رفضت المسيحيّة، لا يمكنها أن تصل إلى النتيجة نفسها مع التراث الإسلامي، ذلك لأنّ التراث (كما نتصوّره، نحن على الأقلّ، ونفهمه، عظيم خصيب، وموح ملهم، ونافع حداثيّ)[1] عظيم بمضامينه، وخصيب بمؤلّفاته، وموح بأفكاره، ملهم بآرائه.

وإذا كان البعض استنكر هذا التراث، ووجد فيه غير ما وجده محترموه ومقدّروه، وأكثر ما فعل أنّه وقف على الحركات "الثوريّة" "المعارضة" كثورة القرامطة، وثورة العبيد، وبعض آخر حاول أن يعطي تفسيرا جديدا مخالفا لما اتّفقت عليه الأمّة، وصار معلوم الدين بالضرورة، عنده، مجرّد فهم سرعان ما يتغيّر مع الزمن، وأنّه ليس هو الفهم الصحيح الذي يجب أن نتشبّث به، وإن كان رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم. وهو ما جعل الصراع على أشّده بينهم وبين ما سمّاهم "أركون" الأرثوذكسيّين، قاصدا المسلمين المتشدّدين.

وبين الرفض والقبول، تميّزت الصراعات الفكريّة ذات المرجعيّات المختلفة، لتؤكّد حريّة التفكير، وحريّة تبنّي المناهج، وهي سنّة كونيّة تجعل التدافع بين الثقافات أمرا ضروريّا من أجل الوصول إلى قضايا حديدة. وفي ظلّ هذا الصراع بين المناهج والأفكار، كان نتاج الشعراء الذين طبعوا الساحة الشعريّة بشعر يعكس ثقافتهم المغايرة: الشيوعيّة أو الوجوديّة.

1 عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظريّة الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 7

الفصل الثاني

أدباء النهضة: جمال الدين – أحمد شوقي

شعراء العراق

حسين مروة

نازك الملائكة

بدر شاكر السياب

بلند الحيدري

عبد الوهاب البياتي

تأثّر البياتي بناظم حكمت

عشرون قصيدة من برلين

سيرة ذاتية لسارق النار

صلاح عبد الصبور بين الشيوعيّة والوجودية

الناس في بلادي

الملك لك

قصيدة لحن

النهضويّون والماديّة

1 جمال الدين الأفغاني:

قبل الشروع في عرض ومناقشة شعراء الحداثة وماديّتهم الشيوعيّة، نقف عند مفكريّ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وموقفهم من مصطلح "الاشتراكيّة" الوافد الجديد عليهم، فقد كان "جمال الدين الأفغاني" يفهم الاشتراكيّة من منظور إسلامي، حيث كان يفرّق بين الاشتراكيّة الغربية واشتراكيّة الإسلام؛ فالأولى قد (أوجدها الانتقام من جور الحكام، والأحكام وعوامل الحسد في العمّال من أرباب الثراء)[1] هؤلاء الأثرياء الذين استغلّوا كدّ العمّال وشقاءهم فكوّنوا ثروات طائلة على حسابهم، وبذّروها فيما لا ينفع العمّال الذين هم في ضنك العيش، فكان نتيجة هذا التفريط في نبذ (حقوق العمّال والفقراء وراء ظهورهم، فأفرط العمّال بمناهضة أهل الثروة وغاصبي حقوق الأمّة-بالمناصب ومسبّبات الجاه-فلا قاعدة دينيّة يرجع إليها ولا سلطان وازع يعمل بقهر، لصالح المجموع، لذلك أصبح أمرهم في الاشتراكيّة فوضى)[2] في حين يرى أن الاشتراكيّة في الإسلام لها علاقة وطيدة بالدين الإسلامي، بل هي-في رأيه- ممتدّة إلى ما قبل الإسلام إذ يجدها ملتصقة في خلق أهل البداوة والجاهليّة. مؤكّدا قوله بمواقف لـ "حاتم الطائي" الذي ذبح فرسه للمرأة الجائعة مع صبيتها، وبـ "طلحة الطلحات" الذي كان يقول لمن يستجديه (دونك الفرس والرمح والسيف فعسى أن تكتفي بهم ذلّ السؤال وإن لم

1 جمال الدين الأفغاني، خاطرات الأفغاني، تقرير محمد المخزومي، تقديم سيد هادي، مكتبة الشروق الدوليّة، ط2002/1، ص 160.
2 المرجع نفسه ص 160.

تفعل ولم تحسن العمل بهم فلا أرشدك الله ولا أغناك)*، فهو يبذل ماله في سبيل تحرير الناس من الخوف الذي يلازمهم.

فقد كان يرى أن (أوّل من عمل بالاشتراكيّة بعد التديّن بالإسلام هم أكابر الخلفاء من الصحابة، وأعظم المحرّضين على العمل بالاشتراكيّة كذلك من أكابر الصحابة أيضا)[1] مؤكّدا قوله بأدلّة من القرآن والحديث، فهو بعد ما يذكر آية الأنفال (وَاعْلَمُوٓاْ أَنَّمَا غَنِمْتُم مِّن شَيْءٍ فَأَنَّ لِلهِ خُمُسَهُۥ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِى ٱلْقُرْبَىٰ وَٱلْيَتَٰمَىٰ وَٱلْمَسَٰكِينِ وَٱبْنِ ٱلسَّبِيلِ إِن كُنتُمْ ءَامَنتُم بِاللَّهِ وَمَآ أَنزَلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا يَوْمَ ٱلْفُرْقَانِ يَوْمَ ٱلْتَقَى ٱلْجَمْعَانِ وَاللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)[2] يقول: (هذه الآية باهرة، أوجبت على من يسعى مجاهدا ومخاطرا بحياته أن يكون مشتركا معه بنتيجة غزواته وغنائمه–ما لم يكن مشتركا فعلا–فأعطى أوّلا " لله تعالى" نصيبا ومرجع هذا النصيب لعباده، وثانيا "للرّسول" وثالثا "لذوي القربى" وهم لاشكّ من المستضعفين الذين إنّما قعدوا عن الاشتراك في الجهاد والسعي وراء الغنائم، لعلل تختلف أشكالها وأنواعها)[3] وبعد أن يعلّق على آية الحشر بقوله: (...ثم حبّذ وأثنى على الذين يؤثرون على أنفسهم بالعطاء والإسعاف والإطعام، ولوكان بهم خصاصة)[4] ينهي تعليقه على الآيات بقوله: (وهكذا ترى قانون الاشتراكيّة المعقول في آيات القرآن تترى)[5]، فهو لا يهمّه الظروف التي نشأ فيها المصطلح بقدر ما يهّمه الاشتقاق اللغوي له إذ يدلّ على المشاركة، ولا توجد مشاركة وتفاهم كما وجدت عند الرعيل الأوّل من المسلمين.

لم يكتف "الأفغانيّ" بنصوص القرآن بل عرّج على نصوص السنّة إذ وجد في الإخاء بين المهاجرين والأنصار قمّة في قبول الاشتراكيّة قولا وعملا وهو نموذج فريد بحيث لو قدّر لأحد أن يتطلّع (على تلك الأرواح الطاهرة لرأى من مجالي الاشتراك روحا وجسدا ما ينبهر به عقله، ولصحّ اعتقاده أنّ عمل الدين وتأثيره في تلطيف الكثافة الجسمانية لا يضارعه مؤثّر أو

* وللعبارة تفسير آخر ملخّصه: أن طلحة اختار مئة من الشباب ومئة من الفتيات، وتكفّل بكلّ ما يلزمهم للزواج، بل وما بعد الزواج؛ إذ جعل لهم معونات تعينهم على تحمّل أعباء ما بعد الزواج، وكان لعمله هذا أثره البالغ في نفوس الشباب والفتيات، فأحبّوه وأجلوه، وعقدوا العزم أن يجازوه اعترافاً بفضله عليهم، وعندما أكرمهم الله بالبنين سمى كلّ واحد منهم ولده باسم طلحة، ومن هنا لقّبه الناس بطلحة الطلحات.

1 جمال الدين الأفغاني، خاطرات الأفغاني، ص 161

2 الأنفال الآية 41

3 جمال الدين الأفغاني، خاطرات الأفغاني، ص162

4 المرجع نفسه، ص163

5 المرجع نفسه ، ص163

عامل آخر على البشرية)[1] فالعاطفة الدينيّة وحدها كفيلة بأن تجمع المسلمين على قلب رجل واحد كما فعلت مع صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلّم.

يذكر "الأفغاني" موقف الصحابيّ أبي ذرّ الغفاريّ رضي الله عنه وهو ينصح لـ "معاوية بن أبي سفيان" رضي الله عنه، ثم وهو ينصح للخليفة "عثمان بن عفان" رضي الله عنه، ليختم حديثه عن الاشتراكيّة قائلا:(كان في عمل أبي ذرّ هذا أنّه قد أخذ بمحض النصح لخليفة المسلمين إذ ذاك عثمان وبنصح عمّاله، وبالدفاع عن حقوق المسلمين كي لا تكون طبقة اشتراكيّة يكون رائدها الانتقام، بل دعاهم إلى العمل بنصّ القرآن والاقتداء بمن طبّق ذلك النصّ عملا من الخلفاء)[2]

يقارن الأفغاني بين النصوص الشرعيّة وما ثبت فعلا تاريخيّا في تطبيق الإسلام فيسمّي ما له علاقة بالجانب المجتمعي، اشتراكيّة الإسلام، التي هي تطبيق لنصّ قرآنيّ، أو نصّ نبويّ، أو ما نجم عنهما من فهم صحيح، إذ الفرد يفعل ذلك عن قناعة، بينه وبين ضميره، في غياب خوف من بشر أو تسلّط من أحد، في حين اشتراكيّة الغرب إنّما تكون تحت تأثير الإفراط من جانبين؛ إفراط الأغنياء في نبذ حقوق العمّال والفقراء، وإفراط الفقراء والعمّال في مناهضة أهل الثروة وغاصبي حقوقهم. فإذا كانت المحبّة تلفّ الفريق الأوّل "اشتراكيّة الإسلام" فإنّ الكراهية طاغية في الفريق الثاني "اشتراكيّة الغرب".

2 أحمد شوقي

لم يكن "الأفغاني" وحده من فكّر هذا التفكير، فإنّنا نجد كثيرين غيره يرون مثل رأيه، إذ نذكر على سبيل المثال لا الحصر أمير الشعراء "أحمد شوقي" الذي هومن المؤمنين بالاشتراكيّة الديمقراطيّة في رأي الناقد "رجاء النقاش" كما في قصيدته التي عارض بها "كعب بن زهير" أو "بردة البوصيري" حيث يقول "أحمد شوقي"[3]

والديـــن يســـر والخلافـــة بيعـــة والأمر شورى والحقوق قضاء
الاشتراكيّـــــون أنـــت إمامـــهم لولا دعاوى القوم والغلواءُ
داويـــت متَّئـــداً وداووا طفـــرةً وأخفّ من بعض الدواءِ الداءُ

1 المرجع نفسه ، ص163
2 المرجع نفسه ، ص 169
3 أحمد شوقي، الشوقيات ج 1، دار العودة-بيروت، ص 38

أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى فالكلّ في حقّ الحياة سـواءُ

"محمد" عليه الصلاة والسلام إمام الاشتراكيّين في نظر "شوقي"، ولكن ثمّة فرق بينه وبينهم، فهو يدعو إلى الإقناع بالحكمة والموعظة الحسنة، حتى تتحقّق العدالة بين الناس، في حين، غيره يدعو إلى الاشتراكيّة عن طريق العنف المتمثّل في الانقلاب والثورة، وإسالة الدماء. ولم يكن "شوقي" وحده من النهضويين من يتغنّى بالاشتراكيّة، فغيره كثيرون، منهم "طه حسين" و"نجيب محفوظ"؛ حيث يرى رجاء النقاش أن (الثلاثة يلتقون التقاء حميمًا في الإيمان بالفكرة الرئيسيّة للديمقراطية الاشتراكيّة التي تؤمن بالحرية السياسيّة المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالعدالة الاجتماعيّة، وهؤلاء الديمقراطيّون الاشتراكيّون العباقرة الثلاثة، يشتركون في الإيمان العميق بالتغيّر السلميّ الذي لا يقوم على العنف أو المصادرة أو إسالة الدماء)[1]. تقوم الاشتراكية-نظريّا-على الديمقراطيّة والعدالة الاجتماعيّة، وتؤمن بالحريّة السياسيّة، كما أنها تدعو إلى التغيّر السلمي للأنظمة، فلا عنف، ولا مصادرة للحقوق، وجرائم، وإسالة للدماء، وهو ما يؤمن به الكثير من المثقّفين العرب الذين قرأوا عنها ولم يعايشوها، كما نجد عند شوقي، وطه حسين، ونجيب محفوظ، غير أنّ ما قام به "ستالين" من جرائم بشعة تدل على أنّ السلميّة من شعار لا علاقة له بالاشتراكيّة أو الشيوعيّة، وهو ما جعل عبد الصبور يتركها بعدما قرأ ما قام به "ستالين".

3 معروف الرصافي

قد يكون "أحمد شوقي"، الذي كان هادئا في مواقفه، أخفّ من شاعر العراق، "معروف الرصافي"، الذي وقف موقفا ثوريّا، مع العمّال والفقراء، في مواجهة كلّ من خالفه، وبخاصّة، من ادّعوا العلم بالإسلام وهم في نظره أبعد الناس عنه، فقد كان يرى أنّ هؤلاء الذين يزعمون أنّهم رجال دين لا علاقة لهم بالدين، وما الدين عندهم إلاّ آلة يشهرونها في وجه من يخالفهم.

لم يكن حكمه عليهم حكم من سمع عنهم، أوحكم من لا يعرفهم، ولكنّه حكم متديّن، يفهم أحكام الإسلام، ومتمكّن منها، فقد لقبّه شيخه الألوسي صاحب كتاب "بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب" بالرصافي نسبة إلى شيخ قديم معروف بالتقوى والصلاح في محلّة

1 رجاء النقاش، تماثيل العباقرة في ميادين القاهرة، موقع وجهات نظر، مقالات أغسطس 2003.

الرصافة ببغداد؛ وقد كان "معروف الرصافي" كثير (المواظبة على الصلاة، يمشي في طريقه مرتدياً الجبّة، والعمامة على رأسه، وعيناه في الأرض، لشدّة ورعه)[1]. كما كان كريم الطبع، جوادا مع الآخرين، وبخاصّة الفقراء فإذا (رأى زميلاً له في المدرسة من غير جبّة خلع جبّته وأعطاها إياه، بل إنّه كان يخلع حذاءه من رجله ويعطيها لمن يجده بحاجة إلى حذاء، مع أنّه كان لا يملك غيره)[2]، ممّا يدلّ على ورعه، وإشفاقه على الفقراء.

نمت هذه الخصال في نفسه كثيرا، فعاش مع الفقراء والأجراء بل دافع عنهم بشعره، فلم يكن إيمانه إيمان الساكت الذي يرى الباطل ولا يعمل على فضحه. بل كان يقيم الدنيا ولا يقعدها من أجل فضح هذا الباطل الذي يرى فيه ظلما للفقراء والعمّال.

لم يكن الرصافي يرى أيّ تعارض بين مبادئ الإسلام وبين الأخذ بالنظريات الجديدة كالاشتراكيّة، أو الشيوعيّة، فحسبها أنّها ترفع من شأن العامل، وتحترمه؛ وها هو يبيّن قيمة العمل، وأهميّة العمّال الذين إليهم يعود الفضل في كلّ ما وصل إلى المجتمع من خيرات. ولأنّ الاشتراكيّة تقدّر العمّال وتعمل على تحقيق مآربهم، فيرى أنّها حقّ، لأنّها لا تضع المال كلّه للأغنياء بل المال مال الله ومال العمّال الذين يشقون ويكدّون[3]:

كلّ ما في البلاد من أمــوال ليس إلا نتيجة الأعمال
إن يطيب في حياتنا الاجتما عيّة عيش فالفضل للعمّال
إنّما الحـقّ مذهــب الاشتــرا كية فيما يختصّ في الأموال
ثم قولوا معي مقالا رفيع الصـ ـوت فلتــحيا زمـرة العمّال

يصرّح أنّ الحقّ، كلّ الحقّ، في مذهب الاشتراكيّة التي ترفض أن يكون المال في يد زمرة من الأغنياء فقط، وتسعة أعشار المجتمع يترنّح تحت الفقر.

لا يجد "الرصافي" أيّ غضاضة في أن يقول عن نفسه إنّه شيوعيّ: فقد قال في إحدى خطبه في البرلمان العراقي بتاريخ 6 جوان 1937 " أقول لكم –أيّها السادة –عن نفسي، كما يقول المثل العامّيّ: لبستُ الأرض وأخرجت يدي من السماء. فليس لي ملك أخاف أن يذهب، ولا ولد أخاف أن يضيع، ولا دار أخاف أن أفقدها. فإذا لم أكن شيوعيّا فإنّي أحمق. أنا فقير

1 أحمد الخليل، مشاهير الكرد في التاريخ الإسلامي، الشاعر معروف الرصافي: شاعر الحريّة والإنسانية، كتاب إلكتروني، ص 5.
2 المرجع نفسه، ص 5
3 معروف الرصافي، القصيدة غير موجودة في الديوان، ولكنّها موجود في الموسوعة الشعرية، عدد أبياتها 39 بيتا.

مع أنّي أحمد الله على ذلك. سادتي، أنا شيوعيّ وشيوعيّتي إسلامية، الشيوعيّة التي جاء بها محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم. جاء في القرآن الكريم " وفي أموالهم حقّ معلوم للسائل والمحروم "، والضمير يعود هنا إلى الأغنياء. وكان صلوات الله عليه وسلمه يرسل عمّاله إلى جباية الزكاة ويقول: خذوها من أغنيائهم، وردّوها على فقرائهم.)[1]، فهو لم يأخذ النظريّة الشيوعيّة التي نادى بها "ماركس وأنجلز" وطبّقها "لينين" بخلفيّتها الفكريّة وأسُسِها التي تقوم عليها كمحاربة الدين والإلحاد، وإنّما أخذ من الشيوعيّة الجانب الظاهري التي تعطي المكانة للعمّال، حيث ترفض البرجوازيةَ وتحاربها، أخذ منها مبدأ مشاركة الفقراء في أموال الأغنياء، كما يقوم مبدأ الزكاة في الإسلام، ومعلوم أنّ هناك اختلافا كبيرا بين فلسفة وتصوّر كلّ من الزكاة في الإسلام، ومحاربة البرجوازية في الشيوعيّة. و(لا شكّ أنّ هذا الربط بين الإسلام والشيوعيّة، محرّكه، محاولة تأصيل فكرة العدالة الاجتماعيّة في بيئة يتحكّم بها المستغلّون في رقاب المضطهدين باسم المقدّس الديني فيحاول "الرصافي" إعطاء قراءة أخرى للإسلام تجعله في تناقض مع تلك القوى)[2].

كانت للرصافي –على الرغم من بداياته المتديّنة –آراء كثيرة لم يوافقه عليها رجال الدين، الذين رفضوا آراءه التي كانت بالنسبة إليه ثوريّة، وبالنسبة إليهم مشبوهة، غير إسلاميّة، وبخاصّة بعد إصدار مجموعة من الأشعار التي تبيّن موقفه من الوحي كما في هذه الأبيات من قصيدته (حقيقتي السلبية)[3]:

أحبّ صراحتي قـولاً وفعلاً ... وأكـــــره أن أميل إلى الرياء
فما خادعت من أحدٍ بأمرٍ ... ولا أضمرت حَسواً في ارتغاء
ولست من الذين يرون خيراً ... بإبقـــــاء الحقيــقة في الخفاء
ولا ممّن يرى الأديان قـامت ... بوحـــــيٍ مُنـــــــزلٍ للأنبياء

1 موقع ينابيع العراق محضر جلسة مجلس النواب ببغداد في 7 حزيران1945

2 فريد العليبي معروف الرصافي .. شيوعيّا، الحوار المتمدن –العدد: 2592 –2009 / 3 / 21

3 القصيدة غير موجودة في الديوان، ولكنّها موجود في الموسوعة الشعريّة عدد أبياتها: 19 بيتا.

ولكــن هــنّ وضـــع واتبداع مـــن العقـــلاء أرباب الدهاء
ولست من الألى وهموا وقالوا بـــأن الروح تعـــــرج للسماء
لأن الأرض تسبح في فضاء وما تلك السماء سوى الفضاء
ولا معشر صَلَّوْا وصامُوا لما وُعِـدوه من حســن الجـزاء
ولا ممّــن يــرون الله يجــزي على الصلوات بالحـور الوضّاء

فهو–حسب الأبيات –لا يرى أنّ الأديان التي جاء بها الأنبياء، وحي من السماء إليهم، ولكن هي من ابتداعهم، لا لأنّهم أنبياء مبعوثون من الله، ولكن لأنّهم دهاة، وأذكياء وأصحاب عقل بصير. وهي نفس الفكرة التي أشار إليها في الكتاب المنسوب إليه، "الشخصية المحمدية" أو "حل اللغز المقدّس" يقول: (وتفنّن [يقصد محمد عليه الصلاة والسلام] بآياته القرآنيّة ما شاء من الخيال أن يتفنّن في وصف الجنّة وما فيها من نعيم مقيم، وهذه الجنّة التي جاء وصفها في القرآن وفي الأحاديث النبويّة هي من مبتكرات "محمد" التي لم يسبق إليها، وفيها دلالة على ما [في] خياله من سعة ومن قوّة. ولم يعتبر الشهيد المقتول في سبيل الله ميّتا بل جعله حيّا يرزق)[1] وهو نصّ صريح على أنّ القرآن–كما يرى من إنشاء "محمد" وليس وحيا من الله.

محمد عليه الصلاة والسلام–في رأي الرصافي–ليس نبيّا، ولكن هو (أعظم رجل عرفه التاريخ، أحدث في البشر أعظم انقلاب عامّ في الدين والسياسة والاجتماع...عزم لا يردّه رادّ، وتفكير عميق الغور، بعيد المرمى، وخيال واسع قويّ يكاد يقاوم الحقيقة بقوّته، وطموح إلى العلى لا يعلو عليه طموح)[2] يشير النص إلى أنّ محمدا ليس رسول من الله، ولكنّه رجل ذكيّ طموح واسع الخيال، ذو عزيمة لا تقهر .... والقصيدة تثبت أيضا أنّ الروح لا تصعد إلى السماء، لأنّ السماء إنّما هي الفضاء ليس إلاّ، ولا يصلّي ويصوم من أجل الحوريّات في الجنّة. ولا ندري أينفي الصوم والصلاة أم ينفي أداءهما من أجل الجزاء. ولعلّ النصّ الموالي يؤكّد الرأي الأوّل؛ حيث نراه يتحدّث عن الإسلام ويدافع عنه في جانبه الفكريّ لا العمليّ[3]:

يقــولون في الإســـــلام ظلمٌ بأنّه يَصُـــــدّ ذويه عـــــن طريق التقدّم
فإن كان ذا حقّاً فكيف تقدّمت أوائلـــــه في عهـــــدها المتقـــدّم

1 معروف الرصافي، الشخصية المحمدية، منشورات الجمل، ص 22
2 المرجع نفسه، ص16.
3 القصيدة غير موجودة في الديوان ولكنّها موجودة في الموسوعة الشعريّة عدد أبياتها 30بيتا.

وما تـرك الإسـلام للمـرء ميزة على مثلـه مـمَّن لآدم ينَتمـي
فليـس لمـُثْرٍ نقصُه حقّ مُعدَمٍ ولا عربيّ بخسـه فضل أعجم
وليس التقى في الدين مقصورةً على صـلاة مُصلّ أو على صوم صُيَّم
ولكنهـا ترك القبيح وفعل ما يـؤدّي من الحُسـنى إلى نيل مَغْنَم

وهي أبيات تدافع عن الإسلام النظريّ، بل وتبيّن حقيقته لمن يجهله، وتنزع عنه اللّبس والتشويه الذي علق به، بسبب جهل الجاهلين. ولكن، هذا الإسلام الذي يقصده لا يقوم على الصلاة والصوم!، بل وأكثر من ذلك، هومن إبداع "محمد" الرجل الطموح الذي أوجد انقلابا، وليس إسلاما أنزل على "محمد"، أنزل به الروح الأمين. وهنا يكمن الإشكال! فهو يرى أنّ الإسلام يدفع أتباعه إلى التقدّم ومن يرى غير ذلك فهو ظالم مجحف لحقّه، وإلاّ كيف تقدّم المسلمون سابقا، كما أنّ الإسلام ليس مقصورا على الصلاة والصوم كما يفهم معظم رجال الدين الذي ضاق ذرعا بجمودهم وتحجّر فكرهم، ولكن الإسلام عنده ترك القبيح، وأعمال توصل صاحبها إلى نيل المغانم. ولذلك قال عن رجال الدين:

وأقبح جهل في بني الشرق أنهم يسمّون أهل الجهل علماء[1]

هذا الفهم للإسلام، وهذه الموقف من رجال الدين فتحت عليه باب الاتهام بالكفر والإلحاد مما راح يردّد بصوت عال:

رماني القوم بالإلحاد جهلاً ** وقالـوا: عنـده شـكّ مريب
فمن ذا منكم قد شقّ قلبي ** وهل كشفت لكم فيَّ الغيوب
فعند الله لي معكم وقوف ** إذا بلغت حناجـرها القلوب[2]

تشكّلت آراء الرصافي في خضمّ مناخ يموج بثورات البلشفيّة في أوروبا والديمقراطيّة الجديدة في الصين، وثورة العشرين في العراق وغيرها، فجاءت أفكاره جريئة متمرّدة لأجل ذلك تألّب عليه رجال الدين بشكل خاصّ فتمّ تكفيره، والتشهير به حتى أفتى أحدهم بنفيه إلى بلاد الكفّار، فكان ردّ "الرصافي" على الحملات التي استهدفته قويّا منها قوله[3]:

---

1 فريد العليبي، معروف الرصافي... شيوعيا، الحوار المتمدن -العدد: 2592 – 2009/03/20021. انظر الموسوعة الشعرية هو البيت الواحد والعشرين من قصيدة عدد أبياتها 33 بيتا

2 معروف الرصافي، ديوان معروف الرصافي، ديوان إلكتروني، ص 181.

3 الأبيات غير موجودة في الديوان، وغير موجود في الموسوعة الشريّة، ذكرها، فريد العليبي، في مقال "معروف الرصافي... شيوعيا، بالحوار المتمدن، بتاريخ: 2009/03/21. العدد: 2592.

لا درَّ درُّ رجـــال الديـــن أنّهـــم قد اظهروا فيه منهم غير ما كتموا
واستعمـــلوه كمـــا تهـوى مآربهم كأنّـــــــه ليـــس إلا آلـة لهـم
إذا سلكت إلى الإصلاح مسلكه فأنـت برأيـــهم بالكفـــر متّهـــم
وإن تقـــل لهـــم قـــولا لتقنعـــهم شدّوا عليك وردّوا قبل ما فهموا
خلائـــق كظـــلام الليـل من يرها يقل: بأمثـال هـــذي تمسخ الأمم

ربما لهذا السبب امتدح "سعدي يوسف"* "الرصافي" معتبرا إيّاه داعيّة للبلشفيّة فكتب يقول مخاطبا "الرصافيّ"[1]:

أنت تؤلّف عن شخصية من أسميناه نبيّا/ أنت تبلشف / تكشف / تكشف العري صريحا وتقول..../ لنا أن نتباهى بك في الساحة / يا معروف / لنا أن نستقبلك اليوم رفيقا...

فهذا الشاعر يجعل الشاعر رفيقا، وهو مصطلح الشيوعيين، إذ يعدّون–من هو معهم في فكرهم–رفيقا شيوعيا.

4 جميل صدقي الزهاوي

لم يكن الرصافي في موقفه هذا وحيدا، فقد وقف هذا الموقف كثيرون غيره فنجد من الشعراء "جميل صدقي الزهاوي" الذي لم يكتف بنقد "الرجعيّة الدينيّة" كما يعبّر الشيوعيّون، وإنّما أعلن صراحة عن إلحاده في فترة من حياته مثبتا ذلك في قصيدته المطوّلة الموسومة "ثورة أهل الجحيم" في مقطوعة " حوار " حيث تخيّل الشاعر نفسه كأنّه في قبره تُسائلُه ملائكة القبر فيسرد عليهم سيرة حياته من خلال ما عايشه في الإيمان ثم في الشكّ ثم اليقين فيقول[2]

مهـــلا أيـّـــها الملـــك المل حف مهـــــــلا فإنّ هذا كثير
كان إيمـــــاني في شبابيَ جمـــــاً مـــا بـــه نذرة ولا تقصيـــر
غيـــر أن الشكوك هبّت تلاحقني فلـــم يستقـــر مـــني الشعور
ثم عـــاد الإيمـــــــــان إلى أن سلّه الشيطـــان الرجيم الغرور
ثمّ آمنـــت ثمّ ألحـــــــدت حتى قيـــل هـــذا مذبـــذبٌ ممرور
ثم دافعـــــت عنـــه بعد يقيـــن حتى قيـــل هذا علاّمـــة نحرير

* سعدي يوسف شاعر عراقي ومُترجم، وُلد في أبي الخصيب، بالبصرة عام 1934.

1 سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، ديوان إلكتروني القصيدة كتبها في لندن مؤرّخة في 2005/05/09.

2 جميل صدقي الزهاوي، ثورة أهل الجحيم، أكتوبر 1929، أعدّها الدكتور مفيد مسوح 2004، ص 04

تلك هي حياة "الزهاوي" من الإيمان إلى الشك ثم إلى الإيمان فالإلحاد بعد ذلك، وهذا يعود إلى القراءات التي يقرأها الشاعر، وإلى مدى تأثره بهذه القراءات، وأنّ ما يوحي أنّه اقتناع في مرحلة معيّنة، سرعان ما يبدّد في مراحل أخرى من العمر، وهذا مسار كثير من المفكريّن العرب الذين (حاولوا تجريد السلطان الدينيّ والسياسيّ من لحاف المقدّس لجعل اضطهاده باديّا لعيون المستغلّين، وهوما يعدّ شرطا أساسيّا لتحررهم)[1]. وهو نتيجة تأثّر بقراءات جريئة لا تولي للمقدّس أهميّة ولا اعتبار.

5 الجواهري

الجواهري أحد الذين أخذوا على عاتقهم مقاومة الجهل والاضطهاد، فقد اختار لإحدى قصائده عنوان "الرجعيون" ومصطلح الرجعيين مصطلح كثيرا ما يردده الشيوعيّون. جاء فيها[2]:

ستبقى طويــلا هذه الأزمات إذا لم تقصّر عمرها الصدمات

تحكّم باسم الدين كلّ مذمّم ومرتكب حلّت به الشبهات

وما الديــن إلاّ آلة يشهرونها إلى غـــــرض يقضـونه وأداة

أصدر الجواهريّ جريدة "الفرات" ثم "الانقلاب" التي تحوّلت إلى "الرأي العام" والتي نهج فيها نهجاً يساريّا واضحاً. وممّا يدلّ على نهجه اليساريّ مدحه للجيش السوفياتي الأحمر وتخليده بمدائح-على طريقة "أبي تمام" للمعتصم، و"المتنبي" لسيف الدولة-لـ الزعيم السوفياتي "ستالين" لانتصارات جيشه في "سيباستوبول" و"ستالينغراد"، حتى أطلقوا عليه لقب "شاعر السوفيات". يقول في مدحه لـ "ستالين"[3]

ستالين يا لحن التخيّل والمنى تغنّيه أجيال وترويه أعصر

ويا كوكباً في عالم غمّ جوّه بلألائــه يسترشـــد المتحيّر

أرد خطّة تقدر وتنجح فإننا عرفناك تمضي ما تريد وتقدر

ويقول في قصيدة ستالينغراد[4]:

أقسمت باسم عظيم كرمت باسمـــــه أن لا تهين العظمـــــاء

1 فريد العليبي، معروف الرصافي شيوعيا، الحوار المتمدن بتاريخ: 2009/03/21، العدد 2592.

2 الجواهري، ديوان الجواهري، مطبعة الغرى-النجف 1935، ص121

3 الجواهري، ديوان الجواهري، كتاب إلكتروني، ص 94

4 المرجع نفسه، ص 85

يا ستـــــالين وما أعظمــها في التهجي أحرفا تأبى الهجاء
أحرف يستمطر الكون بها انعتاقـــا وازدهـــــارا وإخـــاء

أما جريدته "الرأي العام" فقد كان له الدور البارز إبّان الحرب الكونيّة الثانيّة، حيث كانت الناطق الرسمي للحركة التقدميّة اليساريّة، حيث اهتمّت بالطبقة العاملة في العراق، تنشر كلّ النشاطات المختلفة لنقابات العمّال، والعديد من (الدراسات الرصينة حول وضع العمّال ومستقبلهم والمشاريع الكفيلة بنهوض العمّال العراقيّين ودفع النشاط الصناعي إلى الامام)[1]. ممّا يدلّ على العلاقة التي تربطه بهم، ومدى اهتمامه بهم.

إنّ انحياز الجواهري لليساريّين، ومسايرته الشيوعيّين يدركها كلّ من يطّلع على سيرته، ولذلك انتخب رئيساً لاتحاد الأدباء، ونقيباً للصحافيّين، وقد أمست قصائده حلم الشيوعيّين من بعده يستلهمون بها العزم من بطولاته وبطولات غيره من اليساريّين[2] لمواصلة النضال إلى أن تتحقّق المطالب والأهداف.

تجدر الإشارة إلى أنّ يساريّة الجواهري لم تكن موقفا إيديولوجيّا، ولا تصوّرا فكريّا صارما في الحياة كما رأينا عند "الرصافي" أو كما سنرى عند "حسين مروّة"، إنّما كانت مجرّد إعجاب بأفكار جديدة انتصرت على أرض الواقع، ولذلك نجده يمدح غير الشيوعيّين بالقوّة نفسها التي يمدح بها الشيوعيّين. فقد مدح "نوري السعيد" الذي كان محسوبا على البريطانيين بل مدح "مونتجومري" القائد البريطاني الذي انتصر على "رومل" في صحراء "ليبيا" بنفس القوّة التي مدح بها الرفيق "يوسف سلمان" (الملقّب بفهد) مؤسّس الحزب الشيوعيّ العراقي.

حسين مروة والدفاع عن الشيوعيّة

هو أحد المفكريّن الذين كان لهم دور كبير في بلورة الفكر اليساريّ الملحد، وأحد المدافعين عن الجدليّة الماركسيّة بقوّة وتفانٍ لا يشوبهما أيّ ضعف.

المفكر حسين مروة*' عند اليساريّين، صوت ديمقراطيّ ثوريّ ماركسيّ طليعيّ، يعتبره الشيوعيّون صاحب دور نضاليّ بارز في معركة الدفاع عن حريّة الإنسان المظلوم والمقهور، وناشر

1 جريدة المدى، بتاريخ: 09/10/26 الجواهري صحفيا .. وصحيفة الراي العام

2 حمه شوان، الشيوعيّة خيارنا لفهم فلسفة التاريخ، الحوار المتمدن -العدد: 1175 – 2005/04/22

* (1908 أو1910 - 1987) في قرية حداثا في جنوب لبنان، أرسله والده إلى العراق عام 1924 لدراسة العلوم الإسلاميّة في جامعة النجف، وعاد منها عام 1938 مكمّلاً شروطها العلميّة. كانت سنه1948 بداية اطلاعه على الفكر الماركسيّ من خلال قراءاته "البيان الشيوعيّ" الذي أعاره إيّاه حسين محمد الشبيبي "أحد مؤسّسي الحزب الشيوعيّ العراقي". اكتسب الجنسيّة العراقية لمكوثه فيها أكثر من عشرين سنة، وإثر عودة نوري السعيد إلى الحكم في العراق عام 1949، اتخذ

الوعي الإنسانيّ الصادق، وباعث التفكير التنويريّ العلميّ والنقديّ انطلاقا من الماركسيّة والمنهج المادّيّ التاريخيّ. يعدّه البعض أنّه ناقد ملتزم ينظر إلى الأدب من الزاوية الماركسيّة ويرى أنّ الأدب يجب أن يكون في خدمة المجتمع وليس المجتمع في خدمة الأدب.

يقسّم حسين مروّة، ومن يؤمنون بآرائه، الفكر الإسلامي الكلّاسيكي إلى اتجاهين مختلفين، اتجاه تقدّميّ، يجب مساندته، وآخر رجعي، تجب محاربته، يتمثّل الاتجاه الأول التقدّميّ، في الفلاسفة والمعتزلة والقرامطة ومنْ قاربهم، ويتمثّل الاتجاه الثاني الرجعيّ في الفقهاء والمحدّثين وبعض المتكلّمين، أو أهل السنّة، وذلك من أجل الخروج من التقليديّة الإسلاميّة السنيّة، ومن التفكير الأحادي الفوقي .

يعتمد التقدّميّون العقلَ، ويساندون الواقع الاجتماعيّ القائم على الصراع، ويتمثّل هؤلاء في الفلاسفة الذين لا يتعاملون مع النص إلاّ إذا أخضعوه إلى العقل، كما هو الشأن عند المعتزلة، ولعلّ قضيّة مرتكب الكبيرة؛ أهو في الجنّة أم في النار، وقضيّة خلق القرآن من الأمور التي تؤكد اعتماد المنطق العقلي في النصوص.

من الذين يدافع عنهم "حسين مروة"، ويدعو إلى احترامهم: القرامطة الذين ينتمون عقائديّا وسياسيّا إلى الحركة الاسماعيليّة الشيعيّة، يؤوّلون النصّ وفق ما يريدون هم، لا كما يؤثر عن الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابةّ، بل ومنطق اللغة العربيّة، كما في تأويل قوله تعالى: (وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّىٰ يَاتِيَكَ ٱلْيَقِينُ)[1] على أنّه من عَرفَ التأويل، فقد أتاه اليقين، وعليه ف (من عرف معنى العبادة سقط عنه فرضها)[2] وهو فهم لا يليق إلا بمن لا يطيق العبادة، ولا يطيع أوامر الله، من ذلك تأويلاتهم لأركان الإسلام، بما يتماشى وعقيدتهم، فالصلاة عندهم هي موالاة الإمام، لا كما يصلّي المسلمون، والحج زيارة إمامهم وخدمته لا زيارة بيت الله الحرام، والصوم إمساك عن إفشاء سرّ الإمام لا إمساك عن الطعام والشراب، كما أنّ المراد بالزنى هو إفشاء سرهم بغير عهد وميثاق.

القرار بإبعاده من العراق فوراً مع نزع الجنسيّة العراقية منه ليعود إلى بيروت في السنة نفسها. وفي عام 1951 انضم رسمياً في الحزب الشيوعي اللبناني وإلى قوات أنصار السلم "تجمعّ الاحزاب الشيوعيّة العربية لتحرير فلسطين" عام 1952. انتخب عام 1965 عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي اللبناني وبعدها عضواً في المكتب السياسي)

1 سورة الحجر الآية 99

2 محمد السيد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، ج2، مكتبة وهبة، القاهرة، ص180

وذهبوا إلى أبعد من ذلك؛ فقد (استحلّوا نكاح البنات والأخوات وجميع المحارم بحجّة أن الأخ أحقّ بأخته، والأب أولى بابنته)[1]، ومن ذلك نصّ رسالة "عبد الله بن الحسين" القيرواني إلى "سليمان بن الحسين بن سعيد" الجنابي يقول: (وما العجب من رجل يدّعي العقل ثم يكون له أخت أو بنت حسناء وليست له زوجة في حسنها، يحرّمها على نفسه، وينكحها من أجنبي، ولو عقل الجاهل لعلم أنّه أحقّ بأخته وبنته من الأجنبي، وما وجه ذلك إلا أنّ صاحبهم حرّم عليهم الطيبات وخوّفهم بغائب لا يعقل، وهو الإله الذي يزعمونه، أخبرهم بكون ما لا يرونه أبدا من البعث من القبور والحساب والجنّة والنار حتى أتعبهم بذلك عاجلا، وجعلهم له في حياته، ولذريته من بعد وفاته خَوَلا "عبيدا أو خدما")[2] فإذا إذا كان ما يقول به هذا الرجل هو العقل فالخلق–فيما عدا حسين مروة ومن على شاكلته–كلهم مجانين.

هؤلاء هم التقدّميّون الذين تجب مساندتهم عند "حسين مروّة" ومن ينهجون النهج المادّيّ الماركسيّ، فالعقل لا يجد أيّ غرابة في أن يتزوّج أحدٌ ابنته الحسناء أو أخته! وأنّ من لا يفعل ذلك فهو الجاهل الذي لا جهل بعده، إلا جهل مَن يؤمن بـ "إله مزعوم"، و"بغائب لا يعقل" و"البعث من القبور" وما إلى ذلك. أما الرجعيّون الذين تجب محاربتهم فهم الفقهاء والمحدّثون وبعض المتكلّمين، وأهل السنة! لأن هؤلاء –في زعم "حسين مروة" –لا يعتمدون إلاّ على النصوص، ولا يخرجون عنها أبدا، وأنّهم يفسّرون الحاضر بنصوص القدامى، فكأنهم يعيشون الحاضر في الماضي، أو أن المجتمع عندهم واقف لا يتحرّك.

حاول "حسين مروّة" أن يثبت النزعة الماديّة في التراث العربيّ من خلال كتابه "النزاعات الماديّة في الفلسفة العربيّة والإسلاميّة" والذي أكّد فيه أن دراسة التراث كانت تتمّ من خلال الإعجاب بل والانبهار به، وهي نظرة مثاليّة لا تناقش التراث وتغربله لتأخذ ما يمكن أخده، وتترك ما يمكن تركه، ولكنّها قدّسته، ورأت فيه النموذج المتكامل الذي لا يمكن مناقشته أو مهاجمته، لأنها رأته كاملا فوق النقد، وهذه رؤية أحاديّة غير واقعيّة، تهمل دور التطوّر التاريخي في كشف العلاقة بين بين الإنتاج الفكريّ والواقع الاجتماعيّ أو ما يسمّيه هو "الاستقلال عن التاريخيّة" ممّا يجعل هذه النظرة قاصرة، وغير قادرة على القراءة التشخيصيّة الصحيحة لاستقراء

1 المرجع نفسه، ص180

2 المرجع نفسه، ص180

المستقبل، لأنها تفتقر المنهج المادي التاريخي الذي (هو وحده القادر على كشف تلك العلاقة ورؤية التراث في حركيّته التاريخيّة، واستيعاب قيمه النسبيّة)[1] التي لا تظهرها النظرة المثاليّة للتراث.

يؤكّد "حسين مروة" على ضرورة المنهج الماديّ في مقابل المنهج المثالي، في تقديم الحلول للمجتمع العربي، والمقصود بالمنهج المادي هو المنهج الرافض للنظرة السلفيّة "المثاليّة" التي يعتمدها الفكر العربي الإسلامي في تعامله مع قضايا الحاضر، إذ المنهج المادي-في رأيه- هو الوحيد القادر على التخلّص من هذه النظرة، باعتماد الإيديولوجيّة الثوريّة التي ترفض الطبقيّة، وتقف مع المناضلين في مواجهة البرجوازية "الرجعيّة" التي لن تكون إلا الفكر الإسلاميّ الذي هو-بالنسبة للفكر الماديّ-مناهض للتطوّر، وأنّه-حسب زعمهم-يعيش في الحاضر بأفكار الماضي المحنّطة التي تشدّه إليها.

يرى "حسين مروّة" أن الفكر غير الماديّ قاصر، لأنّه غير قادر على التصالح مع روح العلم المعاصر الذي هو ناجم عن (التخبّط الإيديولوجي الذي أوقعتها فيه تحوّلات العصر العميقة)[2] لذلك يدعو إلى تقويم التراث، وضرورة استيعابه بروح علميّة عصريّة حديثة، وأنّ ذلك لا يتمّ بشكلّ صحيح (إلا على أساس الأسلوب الماركسيّ-اللينينيّ الذي يستلزم إبراز المحتوى الديمقراطيّ الكامن في كلّ تراث روحيّ قوميّ)[3]، ومقارنته بغيره من الإنتاج الفكري العالمي المعاصر الناجم عن النظرة الديمقراطيّة التي أنتجتها الثورات التحرّريّة، وبخاصّة الثورة الاشتراكيّة التي ميّزت القرن العشرين.

لا يتمّ تقويم التراث إلاّ من خلال الثورة على هذا التراث؛ إذ الثوريّة في الحاضر تقتضي الثورة على التراث فإنّه (من غير الطبيعي-إن لم نقل من غير الممكن ـ أن نكون ثوريّين في موقفنا من قضايا الحاضر، ونكون مع ذلك غير ثوريّين في موقفنا من تراث الماضي)[4] ولا يتمّ هذا التقويم إلا إذا تمّ الفصل بين التراث، كمادّة خام موجودة أصلا، ومعرفة التراث، أي القراءة لهذا التراث، وإذا كان التراث يعني التاريخ، أو النصّ الموجود، فإنّ القراءة تعني الاختلاف، وتعني الموقف من هذا الموجود، فقد قرئ التراث (منذ العصر الوسيط الذي صدر عنه تراثنا

1 حسين مروة، النزاعات الماديّة في الفلسفة العربيّة والاسلاميّة، ص 08

2 المرجع نفسه، ص 16

3 المرجع نفسه، ص 17

4 المرجع السابق، ص 20

الفكريّ، بمختلف أشكاله، حتى الحقبة الراهنة من عصرنا)[1] قراءة أحاديّة، مثاليّة، ولذلك من الضروريّ، الآن، في رأي "حسين مروة"، قراءة التراث، قراءة مغايرة، قراءة جدليّة، تقوم أساسا على النفي، ونفي النفي الذي في النهاية يؤدّي إلى التطوّر الطبيعي للأشياء.

إنّ التفريق بين التراث ومعرفة التراث، أوصلت الباحث إلى التفريق بين منهجين متدافعين: منهج رجعيّ يتميّز بسمات الغيبيّة، المثاليّة والقدريّة، ومنهج مادّيّ تقدّمي مبنيّ على إيديولوجية ثوريّة صورته نابضة بحركة التاريخ.

يبدو المجتمع في الحالة الأولى (قدريّا صرفا تغيب عنه فاعليّة الإرادة البشرية)[2] ولعل كلّمة "صرفا" تدلّ على موقف الكاتب من التصوّر الإسلامي الذي كان يوما ما يتسربل به، وإشارة إلى تنحية الاختيار في القيام بالأعمال، وإشارة إلى العبارة الشائعة "قضاء وقدرا" وهو يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يُغيِّب (فاعلية القوى الاجتماعيّة الخلاقة في هذا المجتمع)[3]، حيث ينعدم الإبداع وتتكرّس النظرة السلفيّة، إذ المقصود بالفاعلية ما يساعد على إنتاج حاجات المجتمع الماديّة ، وهو يرى أنّ لا حضور لهذه القوى في الحركة التاريخيّة على الرغم من أنّها مصدر (فعل الصيرورة في حركة هذا التاريخ)[4] التي همّش فيها الفكر الخلاق المبدع.

أمّا المجتمع في الحالة الثانيّة حيث المنهج المادّي التاريخي، فإنّه يرفض أن يحكمه الماضي وهو يعيش الحاضر، لأنّ الماضي كان إجابة عن مشاكل ماضيّة، انتهت، والحاضر له مشاكله الخاصّة به وتحتاج لحلّها حلولا من الحاضر لا من الماضي.

نظر "حسين مروة" إلى النتاج الفكريّ والأدبي في إطاره الحداثي، من منظور مادّيّ، حيث رأى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يُسلخ عن الظروف المحيطة به. وأنّ (كلّ وجود فرديّ هو وجود طبقيّ اجتماعيّ. لا وجود للفرد خارج طبقته الاجتماعيّة التي ينتمي اليها بوضعيته الماديّة أو بوعيه، لذلك فهناك علاقة بين الأثر الادبي والواقع الاجتماعيّ)[5] وهي نظرة ماديّة صارخة لا تحتاج إلى تأكيدها مستمدّة من النظرة الماركسية للفن.

---

1 المرجع نفسه، ص 07

2 المرجع نفسه، ص 37

3 المرجع نفسه، ص 37

4 المرجع نفسه، ص 37

5 حبيب بولس، الحوار المتمدن بتاريخ 2004/05/26، العدد: 845

اعتمد "حسين مروة" المنهج الواقعيّ وبالتحديد المنهج الواقعي الاشتراكيّ، المرتكز على علم الجمال الماركسيّ اللينينيّ، الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنّه تصوير للواقع، من خلال الذات المبدعة، والمنفعلة، والمتعاطفة مع الواقع وجدانيا؛ إذ الواقع-بحسب هذه النظريّة-هو روح الموضوع، أو الحقيقة الموضوعيّة، أو هو المجتمع في مجمل ظروفه، ويكمن عمل الأديب المبدع في وعي الواقع وإدراكه وتمثّله، وفي كيفيّة إخراجه نصّا إبداعيّا يصل إلى مستوى الشاعريّة النافذة إلى الأعماق، والتي تكشف (عن صفاته الحقيقيّة المكوّنة لحركة تطوّره وصيرورته، وتصبح من ثمّ شكلّا من أشكال العمل الفكريّ المعرفيّ الذي يتّخذ الرؤى والصور أداته المعبّرة دون المقولات والمفاهيم)[1]، لأنّه مرتبط بواقعه، وبمجتمعه الذي هو ملزم بالدفاع عنه.

وهو في التزامه بواقعه وأفكاره وفي رؤاه وتصوّراته يضيف (واقعا جديدا من صنعه، من صنع رؤيته الداخلية له، رؤية الوعي والخيال والوجدان معا التي تمتزج فيها الذات بالموضوع وتتحقق علاقة التأثير المتبادل بينهما)[2] مرتفعا بذلك عن الحسيّة السطحيّة التي تحوم حول الشيء ولا تصل إلى جوهره. أو النقل الفوتوغرافي الذي لا يزيد على أنّه أرّخ للشيء، أو حوّل المنظور إلى المكتوب أو المرسوم.

نفى "حسين مروة" أن تكون الواقعيّة نقلا آليا، وأمينا، إذ الفنان بما يملكه من طاقات ذاتيّة تجعله قادرا على رؤية النقص الذي لا يراه الإنسان العادي أثناء عملية التصوير، فالموهوب يملك من القدرة ما تجعله قادرا على أن يبدع من الحدث الواقعيّ فنّا حديثا غير مسبوق إليه، مأخوذ من الواقع، ولكنه غير الواقع، وأنّ كان الواقع منبعه وملهمه. ولا شكّ أنّ هذه القدرة كامنة في الخيال الذي، به، يُفرَّق بين مبدع وآخر، فلا يمكن-بأيّ حال من الأحوال-الاستغناء عن الخيال في العمل الفني، ولا يمكن تصوّر واقعية عقلانية، خالصة، مفرغة من الإبداع والخيال والوجدان، واليوم الذي يستغنى فيه عن الخيال الخلاق، تكون البشرية قد عميت عن الجمال، وأبطلت عمليّة الإبداع، وأسقطتها في اللا فن واللا إبداع.

لا أحد ينكر دور الخيال في الفنّ، فبالخيال نبتعد عن التاريخ، وبالخيال يكون الجمال جمالا، ولكن الإشكال عند "حسين مروة"، أنّه في حديثه عن الخيال ينطلق من خلفيّة ماديّة

1 أحمد أبو سعد: حسين مروة، مقال: حسين مروة المنهج والطريق. ص 104

2 المرجع نفسه، ص 104

جدليّة، تنبع–من جهة–من الصراع الطبقي بين "البرجوازيّة الظالمة" وبين الطبقات والفئات الاجتماعيّة السحيقة وهي ما يسميها "الإيديولوجية الثوريّة". ومن جهة أخرى يرتبط بمنطق الرفض لكلّ ما هو غير ماديّ، وبخاصّة ما يراه غيره مقدّسا. فقد نظر إلى التراث وهو إسلاميّ بمنهج فكريّ غريب عنه إن لم يكن نقيضه، إذ اعتمد التحليل الماركسيّ، وهو منهج ماديّ، في فهم ما هو إسلامي.

عندما تتسرّب الماديّة إلى ذهن الفرد، ويتمسّك العقل بخيوط الديالكتيك، وينحصر التفكير في البحث عن المرئي المحسوس، يغفل–من حيث يدري أولا يدري–عن قضايا كثيرة أخرى، وتكون نظرته–عندئذ–أحاديّة، والنظرة الأحادية لا تحيط بالشيء، مهما كان زعمها.

كان "حسين مروة" يمارس نقدا خارجيّا أملته الضغوطات المعاصرة وحالة الهزيمة الحضارية؛ ذلك أنّه على الرغم من نشأته الإسلاميّة "الشيعيّة" إلا أنّه لم يستطع فهم العقليّة الإسلاميّة التي تنطلق–في حالات كثيرة–من إيمانها العميق بالله، ولا تفكّر في الأمور الدنيا وعلاقاتها الماديّة، فاقتناعه بالصراع الطبقي جعله يرى هذا الصراع في الإنسان على امتداد التاريخ البشري، والتاريخ يخبرنا أنّ العربيّ–قبل الإسلام والذي يغزو ويسبي–إذا طرق بابه ضيف يذبح له أعزّ ما يملك وإن كان ولدا له كما أخبرنا بذلك الحطيئة. ويخبرنا أنّ المسلم قال لأخيه في الهجرة خذ شطر مالي، وحديقتي الثانية، واختر واحدة من زوجتيّ أطلقها لك، ولم يكن يفكر–أبدا–في الصراع بين الفقراء والبرجوازيين.

حاول "حسين مروة" استنطاق التاريخ الإسلامي باعتماد آليات خارجية، وضعها من لا يؤمن بالوحي، ولا بالغيبيات، معتقدا أنّ هذه الآليات تطبّق على تاريخ كلّ الحضارات دون تمييز، وأنّ الإنسان حيثما كان، إنّما يحرّكه الصراع الطبقي، بين المالكين وبين الخاضعين، وهكذا صار عنده التاريخ الإسلامي حلبة صراع بين اليمين البرجوازي واليسار البروليتاري. وهو بذلك إنّما يلغي من التاريخ الإسلامي أهمّ ما فيه ويميّزه، إلا وهو الوحي. ومن ينكر الوحي في صناعة التاريخ ليس بمقدوره أن يتصوّر تاريخ المسلمين، لأنّ الوحي أمر غيبي، لا يستطيع المنهج المادي أن يقبل به، لأنّه لا يخضع للتجربة الحسية، ولذلك لا يمكن تطبيق المنهج الماديّ على التاريخ الإسلامي لأنّ النتائج المتوصّل إليها به، ستكون غير دقيقة. وإلاّ فأين الصراع الطبقيّ في رجل يرى في أكل تمرات قليلة زمنا طويلا بينه وبين الجنّة، فيرمي التمرات ويدخل المعركة من أجل

أن يموت. ولكن "حسين مروة" الذي اقتنع بالمنهج الجدلي القائم على الصراع الطبقي والذي –به–أثّر في كثير من أتباعه، يرفض ذلك ويسمّيه مثاليّة لا يمكن تحقيقها واقعيا.

لم يكن "مروة" إلا نموذجا للذين تربّوا في بيئة إسلامية، حتى إذا قرأوا البيان الشيوعيّ وكتابات "ماركس" و"أنجلز" و"لينين" وغيرهم تأثّروا بهذه الكتابات ودعوا إليها، رافضين واقعيّة المثاليّة الإسلامية، أو مثاليّة الواقعيّة الإسلاميّة، داعين إلى الماديّة الجدليّة أو الماديّة التاريخيّة التي أفرزها الإلحاد الذي قدّم نظريّة بديلة في النظام الاجتماعيّ والماديّ، مختلفة عن الدين والأخلاق والسلوك الإسلامي، مبرّرة الإلحاد باعتماد المنهج التجريبيّ الذي يدعّم مقولات الملحدين.

نازك الملائكة:

تعاطف العديد من شعراء الحداثة المعاصرين (مع الحركة الشيوعيّة العالمية... من هؤلاء يمكن أن نذكر "بدر شاكر السياب" و "بلند الحيدري" و"سعدي يوسف" و"حسب الشيخ جعفر" و"محمود درويش" و"سميح القاسم" و"صلاح عبد الصبور" و"أمل دنقل" و"أدونيس" الذي تعاطف مع الحركة الشيوعيّة، وكان من المساندين الكبار للنظام الشيوعيّ فيما كان يسمّى باليمن الجنوبي)[1]. يثبت هذا النصّ تعاطف بل انتساب مجموعة من شعراء الحداثة للفكر الشيوعي، وقد أغفل النصّ السيّدة "نازك الملائكة" التي صرّحت هي نفسها أنّها كانت ملحدة. وقد أثر الإلحاد ظاهرا في نتاجها الشعري، منذ أن نظمت قصيدتها الحرّة الأولى "الكوليرا" واختلاف مع "بدر السياب" الذي نظم "هل كان حبّا" في أيهما كان له قصب السبق.

كانت بدايات "نازك الملائكة"، غير طبيعيّة، حيث كان قارئ شعرها يحسّ بتشاؤمها، وضيقها بالحياة والأحياء، وخوفها من المجهول، فكانت كأنّها تضع على عينيها نظّارات سوداء، فلا ترى إلا الظلام. والذي وسم شعرها بالخوف والتشاؤم، معبّرة عن مآسي الحياة، وتعاسة الإنسان وبؤسه؛ تقول في قصيدة كلمات[2]:

(ومن أجلِ قلبكِ وحدَكِ جئت الوجودَ الجميلْ/ ففيمَ العويل؟/

وصدّقتُها ثم جاءَ المساء الطويلْ

1 حسونة المصباحي، أدونيس والأحكام الخاطئة بين مهادنة محمود درويش وتفاهة قصائد البياتي/ مجلة العربيّ الثقافي، الخميس 2010/4/8

2 نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ج2، دار العودة بيروت، ص344 /345

وساد السكونُ عُبابَ الظلام الثقيل فساءلت ليلي: أحقٌّ حديثُ الرياحْ؟
فردّ الدُجَى ساخرَ القسماتْ/ "أصدّقتِها؟ أنها كلماتْ"...
وقالوا لنا في أغاريدهم أنّنا خالدونْ/ خُلود القُرونْ/ وصدّقتُهم ثم جاءَ المساءُ الصديقْ
يجرُّ سلاسلَه في جمودٍ وضيقْ/ فساءلتُهُ: أهوَ حقٌّ هُتَافُ البَشَرْ؟
فحدّق بي صائحاً: "يا فتاة!/ أصدّقتِهِمْ؟ أنها كلّماتْ...
وقالوا: هوىً واحدٌ خالدٌ يتحدّى العَدَمْ ويَرْضى الألمْ/ وصدّقتُهُم ثم جاءَ المساء اللطيفْ
هنالكَ ذات دجىً من أماسي الخريفْ/ وساءلتُهُ أهْيَ حقٌّ رؤى العاشقينْ؟
فغمغمَ مستهزئَ النبراتْ/ " أصدّقتِهِم؟ أنها كلّماتْ").

أسئلةً وجوديّة مقلقة تضمّنتها قصيدة "كلمات" المتسربلة بالحزن الدفين في أعماق الشاعرة، فتعاملت معه تعاملاً وجوديّاً خالصاً، متّكئة فيه على وعيها الشّعريّ وإحساسها المرهف بالوجع الإنساني المؤلم. فهي تريد قطع الطريق أمام العويل الدفين في أعماقها واهمة إيّاه بجمال الوجود، حتى إذا جاء المساء الطويل المتبوع بالظلام الثقيل، انكشفت الحقيقة المرّة بأنّ الجمال لا شيء، وأنّ كلّ ما يقال إنّما هو كلمات فارغة من أيّ معنى ليس إلاّ.

تتكرّر الإجابة نفسها في المقاطع الثلاثة على الرغم من تغيّر صفات المساء الذي صار صديقا، لكنه يجرّ سلاسلَه في جمودٍ وضيقْ، أو لطيفا من أماسي الخريف لتظهر صورة الحزن العميق في داخلها والتي رسمته قصيدة كلمات (وكأننا أمام مواجهة بين الذّات والموضوع، بل أمام تفاعل خلاّق، تفاعُل تبادل فيه الطرفان الأدوار، حيث يجسّد الحزن في هاته الحالة نوعاً من مواجهة الذّات، وهو في الآن ذاته موقف شعريّ من الوجود والموجودات، يُفعّل عندما تبدو حدّة المفارقات بين ما تتغيّا الذّات وما تصل إليه)[1]، حيث استمرّ معها ذلك مدّة زمانية ليست بالقصيرة هي المدّة التي قضتها في كتابة الجزء الأوّل والثاني من قصيدتها المطوّلة "مأساة الحياة وأغنية للإنسان" المنشورة في الجزء الأول من الديوان، حيث يمتدّ الجزآن من 1945 حتّى 1965، أي ما يقرب عن عشرين سنة قضتها في التشاؤم الناجم عن الإلحاد.

1 حمد عبد الرضا شياع، نازك الملائكة: قارورة الحزن الشفيف، الحوار المتمدن بتاريخ 2006/03/10 ، العدد 1485

آمنت "نازك" أن الحياة ألم وإبهام وتعقيد، والإنسان فيها محكوم إلى الفناء، والموت عندها بشع، والموت عندها أقسى كارثة، بل هو مأساة حياتها الكبرى. وقد حملت معها هذا الشعور من عهد الصبا وبقي معها إلى سنّ متأخرة.

تأثرت "نازك الملائكة" منذ صغرها بالفيلسوف الألماني "شوبنهاور"* الذي يرى أنّ الحياة شرّ مطلق، ولذلك هو يفضّل الموت على الحياة، ويرى في الانتحار خلاصا للإنسان من هذه الشرور. يقول عن الحياة: (لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلّما أسدل على هزيمة وموت. لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول اللاشيء؟ حتّام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نتدرّع بالشجاعة الكافيّة فنعترف بأنّ حبّ الحياة أكذوبة، وأنّ أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت)[1] الحياة-عند الفيلسوف-لا شيء، وإن كانت شيئا فهو ألم لا ينتهي، وإنّ ما يدّعيه الإنسان من حبّ الحياة مجرّد أكذوبة، والنعيم الذي ما بعده نعيم هو الموت الذي يضع حدّا لأكذوبة الحياة، إنّه التشاؤم الناجم عن فقدان الاطمئنان الناجم عن البعد عن الله.

إنّ حديث "شوبنهاور" عن الموت واشتياقه له، يذكّرنا بفلسفة "أبي العلاء المعري" الذي يقول[2]:

ضَجْعَةُ المَوْتِ رَقْدَةٌ يُستريحُ ال جِسْمُ فيها والعَيشُ مِثلُ السّهادِ

تشاؤم "نازك" فاق تشاؤم "شوبنهاور" لأنّ هذا الأخير يرى في الموت نهاية لعذاب الإنسان أما "نازك" فالموت عندها هو المشكلة تقول: (أمّا أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت، كان يلوح لي مأساة الحياة الكبرى، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباي إلى سن متأخرة)[3]. طبع التشاؤم والحزن حياتَها فلم تستطع الخروج منهما إلى أن قرأت مقولة وليام جيمس: "إنّ أكثر دواء تأثيرا لعلاج الآلام والأحزان هو الإيمان والاعتقاد" عبارة كانت الموجة التي قذفت بها إلى الشاطئ، وتسرّب الإيمان إلى قلبها، وأضاء النور أعماقها، فانعكس ذلك في شعرها الذي تحوّل من مأساة الحياة، إلى أغنيات للإنسان، ومسحت التشاؤم الذي تراكم

---

* (1788 1860-) حصل على الدكتوراه بجامعة برلين، مات ابوه منتحرا، عاش في خلاف مع أمه التحرّر من كل فضيلة، كره النساء فلم يتزوّج، عاش مع كلب له سماه "(أطما)، وهو اسم يطلق على روح العالم، أو الروح الكلي لدى البراهمة.

1 نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ج 1، ص 7/6

2 أبو العلاء المعري، ديوان أبي العلاء المعري "سقط الزند" دار بيروت / دار صادر للطباعة والنشر، ص8

3 نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة ج 1، ص 6.

على حياتها، ليحلّ محلّه الإيمان بالله الذي نجم عنه الاطمئنان إلى الحياة، ولذّة حبّ الحياة، بل والقبول بالحياة كيفما كانت، وهكذا تحوّلت من اليأس والعدم، إلى قمّة الرجاء والأمل.

لا شكّ أنّ لهذا التحوّل سبب سألها عنه الدكتور عبد الله الطنطاوي* فأجابت: (السبب بسيط، وفي غاية الأهميّة معا، عندما كنت أضع النظارة السوداء، كنت ملحدة، بقيت ملحدة بضع سنوات، ضقت فيها بحياتي، وكنت أتساءل في نفسي: ما قيمة هذه الحياة مهما امتدّت، ما دامت سوف تنتهي بالقبر، وما دام هذا الجسد سوف يؤول طعاماً للديدان؟ فكنت أتشاءم، وأبكي، وأعبّر عن ضيقي بما كنتم تقرؤون لي من شعر يعبّر عن تراجيديا الحياة، وبؤس الإنسان، وتعاسته)[1] اعتراف صريح من الشاعرة أنّها كانت ملحدة، وإلحادها نتيجة قراءاتها للفكر الغربي، فقد قرأت للفلاسفة والشعراء الغربيين الذي ثاروا على مجتمعاتهم، ورفضوا حياة يتحكّم فيها رجال الدين، ورفضوا فكرة الله التي اعتبروها سخافة، وتخلفا ورجعية، وحجابا يمنع من الوصول إلى الحقيقة.

قرّبها إلحادها، بل حبّبها إلى الآخرين (اليهود والنصارى)، عندما وفدتها الجامعة إلى أمريكا لمتابعة دراستها، فقد لاحظت شدّة اهتمام بعض أساتذتها بها، واعتقدت أنّ ذلك أمر طبيعيّ، لأنها امرأة شرقيّة، وشاعرة متحرّرة. ومع هذا الاهتمام انتبهت إلى أمرين أوّلهما أن اهتمامهم بها كان بسبب شاعريّتها وإلحادها، وثاني الأمرين أنّهم يطعنون كثيرا في نبيّ الإسلام.

ولأنّها ملحدة، لم تكترث، ولمَ الاكتراث وهي ملحدة، فهي، أصلا، ترفض الدين، وترفض كلّ الغيبيّات التي تراها أمورا تدلّ على التخلّف والرجعية. غير أنّ إلحادها لم يبعدها عن أمّها المتديّنة، بل كانت تحبّها كثيرا، وتحترمها بل تراها متّزنة، كاملة لا عيب فيها، لولا إيمانها وإسلامها وعبادتها.

لاحظت "نازك" أنّ المحيطين بها يركّزون على الطعن بمحمد صلى الله عليه وسلم؛ فهو عندهم ل يزيد على أنّه زير النساء، لأنّ تزوّج بكثير من النساء، بدويّ، متخلّف، سفّاك دماء بسبب الغزوات التي قام بها! وهي مواقف أثارت انتباهها، جعلتها تشمئزّ وتتقزّز، وتسأل نفسها لمَ كلّ هذا العداء، ومن هم هؤلاء "الكبار" الذين يفعلون ذلك!؟ ولمّا

* أديب سوري، من مواليد 1937، ناقد، يكتب القصة والرواية، أحد مؤسّسي رابطة الأدب الإسلامي.

1 عبد الله الطنطاوي، مقابلة مع الشاعرة نازك الملائكة، بتاريخ 1972. tantawi38@gmail.com موقع رابطة أدباء الشام

شرعت في البحث وجدت أنّ الذين كانوا يهتمّن بها لم يكونوا سوى اليهود، الحاقدين على العروبة والإسلام، وكان كرههم للإسلام هو الذي أعادها إليه، ودخل النور قلبها، على قلّة معرفتها بالإسلام، وصارت–من كانت ملحدة–تقرأ القرآن الذي وجدت فيه اطمئنانا لم تجده من قبل، وراحت تناقش الخصوم وتدافع عن الإسلام والعروبة، والقرآن والرسول عليه الصلاة والسلام.

تحوّلت "نازك" من الحزن والأسى، والخوف من الموت بسبب الإلحاد إلى الإيمان، وبعودتها إلى الإيمان، عادت إليها ابتسامتها وفرحها ومرحها، حيث قالت للدكتور عبد الله الطنطاوي: (ولم أعد أعير التشاؤم أيّ اعتبار، فقد عرفت أنّ هذه الدنيا دار عمل، وممرّ إلى الحياة الحقيقية الخالدة "الآخرة"، حيث الجنّة لمن آمن وعمل وأحسن، والنار لمن كفر أو أساء وأذنب، وأنّ القبر ليس هو المثوى الأخير لهذا الإنسان الذي كرّمه الله، وخلقه في أحسن تقويم)[1]. إنّها العودة إلى الله، الذي وجدت في عودته الطمأنينة والراحة، وإن كانت قد فقدت الأضواء، إذ ما إن تركت الإلحاد والتشاؤم حتى هاجمتها الأقلام التي كانت تدافع عنها، لا لشيء إلا لأنّها لم تعد ملحدة.

بدر شاكر السياب

أمّا "بدر شاكر السياب" فإنّه كان شاعرا منتميّا إلى الحزب الشيوعي يعترف هو نفسه بذلك في كتابه الذي نشرته "دار الجمل" الموسوم " كنت شيوعيّا" وهو عبارة عن سلسلة مقالات نشرتها جريدة الحريّة البغداديّة عام 1959. هذه المقالات التي جاءت على شكل اعترافات كانت قد نُشرت تحت العنوان نفسه باستثناء الحلقات الإحدى عشرة الأخيرة التي حملت كلّ حلقة منها عنوانا خاصّا بها من أصل أربعين حلقة.

لاشكّ أنّ كتاب "كنت شيوعيّا" للسيّاب يعدّ وثيقة مهمّة لتجربة الشاعر في الحزب الشيوعيّ العراقي لمدة ثماني سنوات، هذه السنوات التي كانت كافيّة للحكم على الشيوعيّين بأنّهم لا يؤمنون بالأديان، ويحيون في إباحيّة جنسيّة، حيث صوّر اجتماعاتهم الحزبيّة على أنّها حفلات جنس ودعارة. واستخدامهم النساء المنخرطات في الحزب لإشاعة الأخلاق السيّئة في المجتمع.

1 المرجع السابق، tantawi38@gmail.com

ذكر "السياب أن جلسات الرفاق اللادينيّين*–وقد كان يحضر جلساتها–لا تخلو أبدا من (قرع الكؤوس، تزيّن مجالسهم السيّدة بلقيس، وهي شابّة جميلة يعمل أبوها فلاحا لدى جدّي، وقد طلّقها زوجها لسوء أخلاقها، فعادت إلى بيت أبيها، وقد أخذت ترفّه عن الرفاق بطريقة شاذةّ خوفا من أن تحمل)[1]، وهي جماعة تؤمن بالأفكار الشيوعيّة مخلّصة البشريّة من "قهر" الأديان، وبيّن "السياب" أنّ الشيوعييّن يناصرون اليهود؛ حيث بيّن موقفهم من القضيّة المركزيّة للعرب سنة 1948، عندما احتلّ اليهود فلسطين، إذ لم يكن من "الرفاق" إلاّ أن يقفوا موقف الخزي بأن (تحدّوا شعور شعبهم، وشعور مئة مليون عربي من بني قومهم، وراحوا يهتفون: نحن إخوان اليهود، بل كان اليهود هم الذين يقودونهم)[2]، كما روّج الشيوعيّون للشعوبيّة المعاديّة للثقافة العربيّة، وجعلوا الخصومة بين القوميّة غير العربيّة على تعدّدها واختلافها، وبين القوميّة العربيّة.

ومهما قيل عن مقالات الكتاب، وعن الأسباب التي دفعت "السيّاب" إلى كتابتها، وهل كان فيها موضوعيّا أم متطرّفا، فإن الكتاب يثبت حقيقة مهمّة وهي: أن السياب كان شيوعيّا، وهذا الذي يهمّ البحث، أي أنّ منطلقات السيّاب في أن يعرفه القراء كانت خلفيتها شيوعيّة، فقد أنخرط في الحزب الشيوعي مع عمّه "عبد المجيد" ورجل آخر اسمه "عبد الدايم ناصر"، في أحد أيام الجمعة، في بيت "أحمد علوان" كما ذكر هو في كتابه[3].

كان الجو السياسيّ العامّ في العراق، يمهّد الطريق أمام الشباب للاتجاه نحو اليسار، حيث كان المدّ الشيوعي في خمسينيّات القرن العشرين قد خطّط للعراق لأنْ (يتحوّل قسريّا من تراثه وتاريخه وصلاته، ليكون مجرّد علامة في خريطة الكيانات التابعة لدولة أجنبيّة متجاوزا، بذلك جميع الأفكار والطروحات الوطنية)[4]، يثبت هذا النصّ التخطيط الذي تقوم به السياسة الاستعماريّة لضرب الاتفاق والتقارب العربي، موكّدا نظرية المؤامرة التي لا تترك الشعوب على حالها.

---

* هو حزب ظهر في العراق حوالي 1930، يعتقد أنّ الأديان هي سبب شقاء البشريّة وتأخّرها، والإلحاد هو السبيل إلى التحرّر والرخاء. وقد كانوا يعقدون بعض جلساتهم في بيت عائلة السياب أنّ عمّ السياب كان أحد الأعضاء البارزين فيه، وكان يزورهم صاحب مجلّة "الشمس" اللبنانيّة، التي كانت تبشّر بالإلحاد وتحارب الأديان والقوميّة.

1 بدر شاكر السياب، كنت شيوعيّا، منشورات الجمل، ص 10/9.

2 المرجع نفسه، ص 10/9.

3 المرجع نفسه، ص 11.

4 شاكر الحاج مخلف، شاعر العراق الكبير بدر شاكر السياب، المعاني والصور الجديدة المتحررة من عقدة الخوف والقيود القديمة، المحرّر العدد 210، السنة الثالثة عشر بتاريخ 2005/01/22.

قال عنه معارضوه بعد ما فضحهم في كتابه القنبلة التي أخرجت فحم الشيوعيّين من الداخل إنّه (المعلم الأوّل في الإلحاد، كان يحمل بذور الشكّ منذ الصغر، بعيدا عن النيّة السليمة، جريئا على كلّ شيء، جميع المقدّسات لديه معرّضة للتلاعب والاستهزاء...المحور الإيماني كان غائبا في مجمل أشعاره، وجميع شخصياته لا تلجأ إلى السماء إلاّ في حالات الضيق والنكبات، ولا تطلب المغفرة لأنّها بعيدة كلّ البعد عن الاعتراف بقواميس الخطيئة، كان السيّاب فريسة القلق والرفض وعدم الثبات، ناقم على تعقيدات الحياة. أستطيع القول: إنّ الشيوعيّين كانوا يتعلّمون دروسا منه في الإلحاد، من أوائل الملحدين والمستهترين بمقام الذات الإلهية وكان يوظّف رموزا دينيّة ولا يتعامل معها باحترام وتقدير)[1] يؤكّد النص على الفكر الإلحادي لدى السياب، وهو ما يعني أنّ الشيوعيّة لديه أصيلة، ونلاحظ عبارة النص " إنّ الشيوعيّين كانوا يتعلّمون دروسا منه في الإلحاد"، وكذا قوله: "من أوائل الملحدين والمستهترين بمقام الذات الإلهية" حيث قرن الإلحاد بالشيوعيّة، وقرن الإلحاد بالاستهتار بالذات الإلهيّة، وهو ما يقوم عليه عمل الشيوعيين، إذ يعدّون الله فكرة خرافيّة لأنّهم تابعون لماديّة "ماركس" واستهتار "لينين" بالأخلاق.

يؤكد "هاتف بشبوش" قوله عن "السياب" في الاستهزاء بالمقدّسات الإسلامية، بمقطع من قصيدة له عنوانها "المغرب العربيّ" حيث يقول[2]:

كمئذنة تردّد فوقها اسم الله / وخطّ اسم الله فيها / وكان محمد نقشا على آجرّة خضراء
يزهو في أعاليها / فأمسى تأكل الغبراء / والنيران من معناه / ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم/ وتنزف منه دون دم / جراح دونما ألم / فقد مات/ ومتنا فيه من موتى ومن أحياء
فنحن جميعنا أموات/ وأنا ومحمد والله.

ظاهر الأبيات التي يستشهد بها "هاتف بشبوش" تدلّ على انعدام الإيمان لصاحب القصيدة، ومحاولة القضاء على المقدّسات، فإذا كان الشاعر قد مات، ومحمد عليه الصلاة والسلام قد مات، فإنّ الله أبدا لا يموت. غير أن النص يمكن أن يقرأ قراءة أخرى بحيث قد يوظّف الشاعر (اسم شخصية معينة، ويجعلها ترمز إلى شيء آخر كقيمة أو معلم.. وذلك مثل توظيفه لاسم الرسول محمد صلى الله عليه وسلم رمزاً للقيم الإسلامية التي ضاعت في

1 هاتف بشبوش، السيّاب...كنتُ شيوعيّا، الحوار المتمدن بتاريخ 200/12/10، العدد: 2491.

2 بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ج1، دار العودة-بيروت، ص 394

العصر الحديث، ومحاولة الأعداء طمس كلّ معلم إسلامي عربيّ)[1] يرى الدكتور رائد أن "بدر شاكر السياب" إنما ينقل حالة موجودة، حالة المجتمع الذي ما عاد يؤمن بالمقدّسات، فأنهاها وأنهى نفسه معها، عندما قال فنحن جميعا أموات / أنا ومحمد والله؛ (فمحمد صلى الله عليه وسلم هو ليس حقيقة، شخص النبي، وإنّما هو يساوي القيم الإسلاميّة، مثلما يساوي شخص الشاعر "أنا" الإنسان العربيّ، أمّا لفظ الجلالة "الله" فيساوي الروح الدينيّة التي ماتت في فترة الخمسينيّات فترة الحزب الشيوعيّ الملحد،)[2]، وبخاصّة أن القصيدة كتبت بعد تمرّده على الشيوعيّة.

ضاق السياب ذرعا، فيما بعد، بالحزب الشيوعيّ، ذلك أن الشيوعيّين يقيّدون حرية المبدع بفكرة الالتزام عندهم، لدرجة أنّهم لا يقبلون إلاّ ما يريدونه هم من منخرطيه، فقد ذكر الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وهو شاعر شيوعيّ* أن السياب شاعر حسّاس جدّا، وشاعريّ جدّا، وليس لديه القدرة على أن ينصاع الى تنظيم حزبيّ، ويلتزم بالاجتماع الواجبات الحزبيّة...وهو يكتب قصائد الحب، والشيوعيّون ليس لديهم هذا، فقد كنا في أيّام الدراسة، في الكلّية، اذا كتبنا قصيدة حب ينظر إلينا كمجرمين، والسياب كتب قصيدته "المومس العمياء" وهي ملحمة إنسانية عظيمة قامت عليه القيامة فقاطعها الشيوعيّون وفرضوا على الناس مقاطعتها)[3] ولذلك قطع كلّ ما يمكن أن يوصل إليهم بكتابه "كنت شيوعيّا".

من القصائد الشيوعيّة التي أبدع فيها السياب قصيدتي "فجر السلام"، و" الأسلحة والأطفال" فقد جاء في القصيدة الأولى[4]

عيون وراء المدى / تنام وترجو الغدا.../ عصور طواها الردى/ أيفزعها المجرمون
بما أشرعوا من مدى / كأنّ سياجا يقام / ليحجز عنها الغدا / وفي الحقل بين الظلال
عذارى حملن السلال / لهن الهوى والغناء / وللظالمين الغلال / فبعد الشقاء المرير
وغبّ الليالي الطوال / دنا موعد للحصاد / فغنّينه للرجال...
وفي المدن الضاحيات / يندسّ وسط الزحام / وحيث التقت وهي ترنو

1 شاكر الحاج مخلف، شاعر العراق الكبير بدر شاكر السياب، المعاني والصور الجديدة المتحررة من عقدة الخوف والقيود القديمة، المحرّر العدد 210، السنة الثالثة عشر، 2005/01/22.

2 المرجع نفسه، العدد 210. بتاريخ 2005/01/22.

* كان يقول عن نفسه: (وكانت عندي ثقافة، أنا أعتبر نفسي أنني مثقف ماركسي حقيقي، ومنذ كنت طالبا في الرابع والخامس الثانوي بدأت أقرأ الثقافة الماركسيّة، ...وهذا يجعلني أقول إنّ الشيوعيّين هم الناس المثقّفون في الوطن، وليس في العراق فقط، فهم يركّزون على الثقافة بشكلٍ كبير، وعلى الفلسفة).

3 عبد الرزاق عبد الواحد، مقابلة تلفزيونية في قناة الشرقية بتاريخ 20011/03/08.

4 السياب، ديوان السياب، نسخة إلكترونية ص440

عيون الورى في وئام / برغم اللظى والحديد / نمت زهرة للسلام

الغدا الذي يأمل فيه الشاعر هو غد الشيوعيّة التي يجب أن تنهي العصور البالية التي طواها الردى والتي هي التاريخ الإسلاميّ الذي يجب أن يدفن بلا رجعة، لأنّه سياج يقف حاجزا في وجه الغد الشيوعي المشرق، الذي يحمل الهوى والغناء للعذارى، والغلال للظالمين الذين فرضوا ليلا طويلا، وشقاء مريرا، فكان لابد أن تتشكّل التباشير، ويحين الموعد، ويدنو موعد الحصاد، الذي لم يكن من دون تضحيات جسام، فعلى الرغم من اللظى والحديد، وعلى الرغم من الليل الطويل، فقد نمت زهرة السلام، والتي لن تكون إلا زهرة حمراء هي الشيوعيّة.

أما قصيدة "الأسلحة والاطفال"[1] التي يقول فيها:

لمن كلُّ هذا الحديد؟ / لقيدٍ سيُلوى على معصمٍ / ونصلٍ على حلمةٍ أو وريد
وقفلٍ على البابِ دونَ العبيد / وناعورةٍ لاغترافِ الدمِ/ رصا...صٌ "/ لمن كلُّ هذا الرصاص؟
لأطفالِ كوريّةَ البائسين؟ / وعمّالِ مرسيليةَ الجائعين؟ / وأبناء بغدادَ والآخرين؟
إذا ما أرادوا الخلاص / حديد / رصاص رصاص رصاص !/ "حديدٌ"...
سلامٌ على العالمِ الأرحب/ على الحقلِ، والدارِ، والمكتب/ على معملٍ للدُّمى والنسيج،
على العشِّ والطائرِ الأزغب/ ولولا الذي كدّسوا من نضار/ به يستضيئونَ دونَ النهار
تجوعُ الملايينُ عن جانبيه/ وينحطَّ في كلِّ يومٍ عليه/ دمٌ من عروقِ الورى أو نُثار

قصيدة–لولا المصطلحات التي اشتهر بها الشيوعيون–لكانت قصيدة ثوريّة، تصرخ في وجه الظلم كيفما كانت جنسيّته، وفي وجه الطغاة أينما كانت، تتقاطر إنسانية، تبيّن شاعرية "السياب" الدفّاقة، التي تحس بالآخرين، أينما كانوا، لأنّه يحمل هذه النفس الشفافة التي ترقّ للأطفال، بل وللإنسان أينما كان. فعلى الرغم من أنّه يتغطى بالغطاء الأحمر إلاّ أنّه يحاول ألا تصبغ كلماته بهذا اللون، إلا ما كان مشتركا فيه مع التيارات الأخرى، ذات النزعة الإنسانية.

بلند الحيدري

شاعر آخر من شعراء الحداثة، ترك بصماته في خريطة الماديّة؛ الوجودية والماركسيّة في وقت واحد، شاعر قيل عنه إنّه أحد رواد شعر الحداثة، بل سبق "السياب" و"الملائكة" في كتابة القصيدة الحديثة، ولكنّ الضجيج الذي رافق الشاعرين وقتها، غطّى عليه، فجعله في الظلّ،

1 المرجع السابق، ص 318.

شاعر أحبّ العمل في صمت، احترمه غيره، ونال تقدير وإعجاب "السياب"، بل وإعجاب "البياتي" أيضا، إنّه الشاعر العراقي الكردي، "بلند الحيدري"* صاحب الثقافة الانتقائيّة، شاعر كان يذهب الى المكتبة العامّة لسنين طويلة، ويبقى فيها حتى ساعات متأخّرة من الليل، بسبب مصادقته لحارس المكتبة الذي كان يسمح له بالبقاء بعد اقفالها.

ابن أسرة أرستقراطية، انسلخ عنها مبكّرا، وأنضمّ إلى صفوف الحزب الشيوعيّ وهو ابن الرابعة عشر من عمره، قرأ الوجودية وتأثّر بها أيضا، ولم يجد حرجا في ذلك، فقد قال عن تمثّله لثنائيّة الوجودية والماركسيّة إنّهما (قد اجتمعتا اليّ في ظروفي، وظروف مجتمعي أنداك، مما أتاح لي الفلسفة الوجوديّة، فغرقت في القراءة عنها و تبنّي أفكارها ...وإذا كانت مداخل الوجوديّة هي القلق، والإحساس بالغربة والانتماء للواقع، واليأس أحيانا، فإنّ مثل تلك المشاعر كانت تتصارع في أعماقنا بكثير من العنف، ولكنّنا في ذات الوقت نلتمس مخرجاً لنا في الماركسيّة. وكنت أعيش الى حدّ ما في معادلة خاصّة توصّل بين وجوديتي وماركسيتي)[1]. اعتراف من "بلند الحيدري" أنّه كان وجوديّا وماركسيّا، بل كانت الماركسيّة، عنده، خلاصا من الغربة واليأس، ومخرجا من القلق الناجم عن الإبحار في الوجودية الملحدة التي لا تبقي على مشاعر الاطمئنان والهدوء، فيعادل ذلك بالماركسيّة.

أعجب "الحيدري" بالفلسفة الماركسيّة ذات الشعارات البراقة، والمتمثّلة (في العدالة الاجتماعيّة، التي تعمل على تكريس العدل وصنعها لعالم مثالي، يقدّم فرصا متساويّة للأفراد)[2]، فانضوى تحت لوائها يستمدّ من ماديّها مضامين نصوصه، مستلهما أفكارها في مواقفه السياسيّة كما في قصيدته "قيثارة الأمل" حيث يقول:

كلّ له قيثارة إلا../ أن/ قيثارة في القلب حطّمها الضن/ كان/ وكنّ/ والشباب مرفوف
تشجو فتنتشر حولنا صور المن/ واليوم/ كفّننا السكون ولم نز/ بربيع عمرينا/ فمن يرثي لنا[3]

* عاش ما بين (1926-1996)، كردي عراقي، عاش طفولة غير متّزنة، حاول الانتحار وهو في منتصف العقد الثاني، ينحدر من اسرة كبيرة لها مكانتها، له دواوين كثيرة :خفقة الطين، أغاني المدينة الميتة، جئتم مع الفجر، خطوات في الغربة، رحلة الحروف الصفر، أغاني الحارس المتعب، حوار عبر الأبعاد الثلاثة، زمن لكلّ الأزمنة (مقالات)، نقاط ضوء (خواطر في الادب والفن).

1 إبراهيم اليوسف، الحوار المتمدن، العدد: 690 – 2003/12/22.

2 سلام مهدي رضيوي، تجلّيات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه بجامع البصرة 2011، ص 73

3 بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار الطليعة-بيروت، لبنان، ط2، ص 109/108

تشير القصيدة إلى الاغتراب الذي يحياه الشاعر، واستلاب الواقع المرسّخ للفوارق الطبقيّة في المجتمع، إذ ضمير المتكلّم في القصيدة معادل موضوعي لطبقة الشاعر التي اختار أن يعيش معها، فقد شكّل ما يسمّى مجموعة "الوقت الضائع"*، التي اعتمدت على نفسها بعيدا عن مساعدات الأهل والأسرة، إذ الظروف التي عاشها الشاعر في طفولته حيث أحسّ بتفضيل والديه أخويه عليه، إذ آثر والده–الضابط العسكري–أخته الأصغر منه "أسفر"، وآثرت أمّه أخاه الأكبر منه "صفاء" فأحسّ–وهو الطفل الصغير–بأنّه غير مرغوب فيه، وأنّه منبوذ من أهله، وقد نمت هذه الأفكار معه، فجعلته يعتمد على نفسه دون أن يطلب المساعدة من أحد

انسجمت تجربته الحيويّة مع الأفكار الشيوعيّة القادمة من الشمال، لتجعله مناضلا في صفوف الماركسيّة واضعا الخطّ الفاصل بين الطبقة البرجوازيّة وطبقته الكادحة التي كفّنها السكون، وهي ما تزال في ربيع عمرها، من دون أن يُرثي لها أحد. وهو بذلك (يفصح عن جهد العامل المسروق، الذي تتلاشى حياته في أفيون الاستغلال)[1] مؤكّدا انتمائه لفكرة الماديّة الجدليّة ومطهرها الاجتماعي المتمثّل في صراع الطبقات.

هؤلاء شعراء العراق، الماركسيّة فيهم عريقة، بدأها النهضويّون من أمثال الرصافي، والزهاوي، والجواهري، وأتمّها الحداثيّون من أمثال السياب والملائكة والحيدري والبياتي الذي سنخصّص له حيزا أكبر.

* تكتل أدبي نشأ العام 1946، وكان مع رشدي العمل وحسين مردان من أبطاله البارزين، يمثل اللحظة المكثفة لإيمان المثقفين الشباب بقدرتهم على ممارسة حياتهم خارج كل التزام.

1 سلام مهدي رضيوي، تجلّيات الحداثة في شعر بلند الحيدري، ص73.

عبد الوهاب البياتي

عبد الوهاب البياتي ثالث الثلاثة الذين ساهموا في بناء القصيدة الحداثيّة، ولد في وسط روحاني، تفيض على مكانه عبير الصوفيّة المنبعثة من مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني، غير أنّ هذه الكثافة الروحانيّة، وتلك الليالي الإيمانيّة الساهرة على تسبيحات التوحيد وذكر النبيّ عليه الصلاة والسلام، ورعشات الأجساد المتأثّرة بالتراتيل التي توخز الأعماق من خلال النقر على الدفوف، عجزت في أن تشدّه إليها، وتأسره في أجوائها القدسيّة.

أحسّ البياتي بشيء بداخل يدعوه إلى التعبير بطريقة مختلفة، رافضا ما تراه عيناه، أحسّ بنوع من الانفلات الإيماني، والمروق عمّا ألفه المجتمع، لم يستطع أن يمسك به، وساعده على ذلك دار المعلمين–التي سبقه إليها السياب والملائكة–والتي كانت بركانا ثوريّا يسترشد بالأفكار الماركسيّة ويتبنّى (قضيّة الإنسان كونه أعلى قيمة في الوجود، ومنهجاً علميّا يعتمد الديالكتيك بتفسيراته المقنعة عن صراع الأضداد والحتميّة التاريخيّة وسرمدية التغيير)[1]، أفكار لاشكّ أنّها أغرت "البياتي" كما أغرت غيره من قبله وبخاصّة "السيّاب" و"لميعة عبّاس عمارة" وغيرهما...

تعامل "البياتي" مع هذه الأفكار بنوع من التوازن، فلم ينخرط في البداية، عضواً في صفوف الحزب الشيوعيّ، وظلّ على قوميّته إلى أن احتواه الشيوعيّون سنة 1953 بعد ثلاث سنوات من تخرّجه من دار المعلمين، حيث أصدر ديوانه الأوّل (ملائكة وشياطين) وقد عيّنوه محرّراً أدبيّاً في مجلّة "الثقافة الجديدة"* التي ورد في افتتاحيّة عددها الأوّل: (إنّ المجلّة تقدّميّة، تؤمن بوجود أفكار رجعيّة تحاول منع المجتمع وعرقلة سيره، فتحارب هذه الأفكار معتمدة على دروس التاريخ القيّمة وعلى التفكير العلميّ الصحيح)[2] وقال عنها "أريك ديفز": (إنّ المثقّفين الشيوعيّين ارتبطوا بمجلّة الثقافة الجديدة...ورغم أنّها أصبحت، فيما بعد، تابعة للحزب الشيوعيّ، إلاّ أنّ قائمة الأسماء المؤسّسين لها تجعلنا نعدّها موسوعة حقيقية للأنتلجنسيا "الطبقة المثقّفة العراقيّة" فصفحاتها تزخر بأسماء كتّاب القصّة القصيرة أمثال "عبد الملك نوري"، و"فؤاد التكرلي"، وبأسماء الشعراء أمثال "بدر شاكر السياب" و"عبد

---

1 وائل المرعب، عبد الوهاب البياتي وجذوره المترعة باليسار، موقع الكاتب العراقي، بتاريخ 2010/03/11

* صدر عددها الأوّل في نوفمبر سنة 1953 ببغداد، لا تزال تصدر حتى يومنا هذا، موقعها على الشبكة www.althakafaajada.com، قيل عنها إنّها مجلّة "الفكر العلميّ" و" الثقافة التقدّميّة". صدرت بتوجيه مباشر من الحزب الشيوعيّ العراقي، كان عبد الوهاب البياتي يشرف على الجانب الأدبي فيها.

2 إبراهيم خليل العلاف، فصل في تاريخ العراق الثقافي المعاصر، الحوار المتمدن العدد 7265، بتاريخ 09/05/25.

الوهاب البياتي" و"كاظم السماوي"...)[1] يثبت النص أن "البياتي" شاعر مصنّف ضمن قائمة الشيوعيّن مع السياب، وغيرهما من المثقّفين العراقيّين.

كان اتّصال "البياتي" بـ "الثقافة الجديدة" ذات الاتجاه اليساريّ عن طريق "شاكر خصباك" الذي أخذ منه ثلاث قصائد نشرها بالمجلّة، وقد نبّهت أشعار "البياتي" الشارع الثقافي أنّ هناك أشعارا جديدة ذات نزعة حداثويّة، تختلف عن الأشعار الرومانسيّة ذات الطابع الحالم المعهودة، ولذلك احتواه الشيوعيّون، وجعلوه مشرفا على الجانب الذي يهتمّ بالأدب. وطبعوا له ديوانه الثاني "أباريق مهشّمة".

تبيّن للحكومة أنّ وراء "الثقافة الجديدة" قوى يساريّة، فأوقفتها عن الصدور، وأرسل كلّ من نشر فيها إلى المعتقل في "الساعديّة" وبعد ثورة 14 يوليو 1958* أطلق سراح السجناء واستحقّ "البياتيّ" لقب المناضل وسجّل اسمه رسميّا في الحزب الشيوعيّ ليعيّن ملحقاً ثقافياً في موسكو، وهذا بعد ما فشل في اعتلاء "صهوة الحكم" بانتخابه رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيّين الذي كان على رأسه الشاعر الجواهري، فأُرضي بوظيفة الملحق الثقافي في موسكو التي أحيا فيها، فيما بعد، الحفل التأبيني لسكرتير الحزب الشيوعيّ العراقي "حسين الرضي" المعروف بـ "سلام عادل" الذي أعدمه الانقلابيّون "البعثيّون والقوميون" في 08 مارس 1963 حيث قال فيه: (ويحجّ كلّ زائرٍ يلقي عليك نظرة...)[2] التي تبيّن تعاطفه مع المناضل الشيوعي سلام عادل"

أدلى "محمد دكروب" بشهادة يؤكّد فيها حضور "البياتي" لجلسات الشيوعيّين عند ما كان في لبنان فيقول: (كان "البياتي" يحضر لقاءات "أسرة الجبل الملهم" وهي أسرة أدبيّة شبابيّة لبنانية كان يحضر اجتماعاتها العلامة الشيخ "عبد الله العلايلي*" والمفكّر "حسين مروّة"، والباحث الأب "طانيوس منعم"** . وصار "عبدالوهاب البياتي" واحدا من الأسرة)[1]. وهؤلاء الثلاثة عرفوا باتجاههم اليساريّ، فكان انضمامه إليهم طبيعيّا لأنّه يؤمن بأفكارهم.

---

1 المرجع السابق، العدد 2657بتاريخ 09/05/25.

* انتهت الملكية في العراق بعد قيام حركة 14 يوليو 1958 على يد قيادة تنظيم الضباط الوطنيين "أو الاحرار" وبقي مصير رموز الحكم الملكي وقادة التاريخيين من ورثة الجيل الأول للثورة العربية الكبرى، مجهولا لغاية قيام الحركة.

2 وائل المرعب، عبد الوهاب البياتي وجذوره المترعة باليسار، موقع الناس، بتاريخ 2009/02/08.

* لقب بالشيخ الأحمر، الخارج عن المعهود، وطغى على وجوده الفقهي لقب "الشَّيخ الأحمر"، لاعتقاد الكثيرين أنّ العلايلي كان يعمل بمنهج ماركسيّ أو "شيوعيّ"، وفقاً لمقولة بعض عامَّة ذلك الزَّمن! كان يرفض التعبُّد للماضي والتراث، وقد أحدث بمقولاته التجديديّة في هذا الحقل، هزَّةً عميقة في الأوساط الدينيّة والاجتماعيّة

تأثّر البياتي بناظم حكمت

تأثّر "البياتي" بصديقه "ناظم حكمت"، الشاعر التركي الذي بدأ (نشاطه السيّاسي-كما يقول "طلعت الشايب" في تصديره لديوان ناظم حكمت "أغنيات المنفى" والذي ترجمه الشاعر "محمد البخاري"-عام 1918، مسؤولاً في تحرير المطرقة والمنجل؛ جريدة الحزب الشيوعيّ التركي الذي انضمّ إليه في العشرينيّات، درس الاقتصاد والاجتماع في جامعة موسكو ما بين 1921 و1924، وبعد أن عاد سرّاً إلى بلاده عام 1928، اعتقل، ولم يطلق سراحه إلاّ في عفو عام سنة 1935)[2] وقد كان صديقا له، التقى به كثيرا في موسكو، ورثاه بعد وفاته.

كان "ناظم حكمت" شيوعيّا ذا نزعة أمميّة، غير أنّه لم يستعرها من التيار البلشفي والثقافة الاشتراكيّة، فمع شيوعيّته لم يُعجب بالزعيم "ستالين"، بل رفض حتى صورة المتسلّط " أتاتورك" الذي شارك في حركته التجديديّة، فقد عارض نظامه، فسُجِن في السجون التركية حتى 1950.

كان "ناظم حكمت" (يؤمن بالإنسان مرجعاً أوّلاً وأخيراً، هذا الإنسان الذي لا بدّ من أن يصبح العالم تحت إمرته كما يعبّر، بعيداً من نفوذ الدولة أو المال)[3] فالاشتراكيّة عنده انتماء إنسانيّ وثقافيّ، إذ يعتبر الاشتراكيّة وارثة لكلّ الثقافة الإنسانيّة التي يستحيل حصرها في منطقة مهما كانت، بل يجب أن تشمل العالم كلّه على اختلاف قارّاته.

قال "ناظم حكمت" عن نفسه (إنّني شاعر تركيّ عاديّ يعتزّ بأنّه أعطى قلبه وعقله وقلمه وعمره كلّه لشعبه...ودأب عبر الشعر على تمجيد كلّ نضالات الشعوب... في سبيل الاستقلال القوميّ والعدالة الاجتماعيّة والسلم...)[4] إنّ شاعرا بهذا المستوى له تأثير كبير في شعراء العالم عامّة وشعراء العرب خاصّة، فقد جسّد-بالنسبة إلى الشعراء العرب المجدّدين في

والسياسيّة، وكان تعامله معها موضوعيّا متجرّداً من أجل الكشف عن الحقيقة، يقول: دراسة التاريخ اقتلاع من نفوس النشء لفرض مثلُهم في مَن كُشف عنه الماضي دونما ملاءمة، والإشادة بحاضرهم قبل كلّ شيء دونما امتحان... الدكتور أمين فرشوخ بعنوان "وجهٌ آخر للعلايلي.

** طانيوس عبد الله مُنْعِم. زاوج بين الوظيفة الكنسيّة، والوظيفة التعليميّة حيث كان مدرّسًا ومديرًا للدروس العربيّة في عدّة مدن لبنانيّة، وفي دمشق، تعرّضت وظيفته الكنسيّة للحرمان بسبب اعتناقه الماركسيّة، كما تعرّضت حياته للخطر إبّان الحرب الأهلية اللبنانية لتعاطفه مع أبناء القرى المسلمين في منطقة البترون، أنتسب في مقتبل العمر إلى حركة أنصار السلام الماركسيّة، وكان عضوًا في المجلس الثقافي للبنان الشمالي منذ تأسيسه

1 محمد دكروب أسرار من حياة عبد الوهاب البياتي، جريدة المدى بتاريخ 2010/01/28.

2 حلمي سالم، معلقا على كتاب" أي أثر ترك ناظم حكمت علي الشعر العربيّ"؟ الحوار المتمدن -العدد: 148 – 2002 /06/02

3 عبده وازن، ناظم حكمت شرع مفهوم الالتزام على أبعاده الإنسانية، موقع جهة الشعر. www.jehat.com

4 عالية كريم، ناظم حكمت شهيد الحب الإنساني، مجلة معكم، وانظر عبده وازن ناظم حكمت شرع مفهوم الالتزام على أبعاده الإنسانية، موقع جهة الشعر. www.jehat.com

أواسط القرن العشرين-نموذجا للشاعر المناضل الذي يرتبط كفاحه بشعره، وشعره بكفاحه، (ارتباطا متينا لا تنفصم عراه، حتّى أنّه صار-لا سيما أثناء سجنه وبعد رحيله-رمزاً من رموز الشعر العربيّ الحديث ومادة من مواده النابضة)[1] وهو ينبض بالحب الإنساني:

أنا لا أملك ما أعطيه لشعبي المسكين سوى تفاحة، هي قلبي

ورغم الجدران القائمة على صدري

يخفق قلبي مع أبعد نجم. والذبحة لا تفتكّ بي لتصلب شريان أو قسوة سجن

فأنا أنظر عبر القضبان إلى الليل[2]

إنّ شعرا كهذا، لا شك أنّه مطلب انسانيّ. وقلب كهذا القلب؛ عاشق للحريّة، يحيا على الأمل، لا تؤثّر فيه قسوة السجان، يخفق قلبه مع أبعد نجم، لاشكّ أنه مؤثّر في الجميع. ومقطع كهذا المقطع الشعريّ لاشكّ أنّه سيشكلّ الخيط الأساس الذي يتناصّ معه الشعراء العرب إذ لمّحوا إليه إيحاء أو تصريحا، كلّه أو بعضه، بالتأييد أو المعارضة. ولذلك يمكن القول إن "ناظم حكمت" قد (أثّر-بشخصه وشعره-في الشعر العربيّ الحديث تأثيراً بالغاً. إذ صعد إلى الحياة الشعرية التركية والعالمية)[3] وكان تأثيره بالغا في كثير من الشعراء الشيوعيّين العرب وغيرهم.

على المستوى العالميّ كانت حركة المدّ الثوريّ الاشتراكيّ في أوجها، ومع ازدهار الاتحاد السوفياتي، وتوهّج الواقعيّة الاشتراكيّة، وحيث ذروة السريّالية في الفن والأدب، نجم مبدعون يشكلّون أسماء زاهية في العالم كلّه، أمّا على المستوى العربيّ، فقد كانت حركة التحرّر الوطني في عنفوانها، إذ تحرّرت أكثر البلدان من نير الاستعمار، وصعدت نغمة الاشتراكيّة العربيّة في أكثر من دولة، كما ظهرت حركة الشعر الحرّ حاملة لواء التجديد والالتزام والحريّة والنزعة الإنسانية الكونية "أو لنقل الأمميّة"، وبرز شعار التضامن مع الشعوب المقهورة والمناضلين في كلّ مكان، ومع شتّى المعذبين في الأرض.

في هذا الجو الثوري ظهر "ناظم حكمت" الذي حاول أن يئد التمييز العنصري بين الشعوب، فراح يؤكّد على أنّ اللون غير كاف في تحديد الإنسان؛ إذ الشَّعر الأشقر ليس خاصّا

1 حلمي سالم، معلقا على كتاب" أي أثر ترك ناظم حكمت على الشعر العربيّ"؟ الحوار المتمدن -العدد: 148 – 06/02/ 2002

2 المرجع نفسه، العدد: 148 – 06/02/ 2002.

3 المرجع السابق، العدد: 148 – 06/02/ 2002.

بالأوروبي، والعيون الزرقاء ليست حكرا على القارة العجوز، فهده الألوان في آسيا كما هي في إفريقيا أيضا، وهي تشير بوضوح إلى الهموم التي يحملها "حكمت" والتي هي هموم الإنسان في كلّ قارة كانت، بغضّ النظر عن اللون الذي سبّبه المناخ ليس إلاّ، وأنّ استخدام لفظ "إخوتي" بدل "رفقائي" يذيب كلّ الحواجز بين الشعوب، ويجعل الصلة بين المناضلين أقرب، لأن المشاعر والهموم والأهداف واحدة:

إخوتي/ لا تنظروا الى شعري الأشقر/ فأنا آسيوي/ لا تنظروا الى عينيّ الزرقاوين/ فأنا أفريقي[1].

هي نبرة سرعان ما شاعت في قصائد عالميّة كثيرة كتبها شعراء أمريكيّون هامشيّون وغنّتها فرق من أميركا اللاتينية وأدّاها مغنّون كثر في ساحات أوروبا[2].

أحدث "ناظم حكمت" تغييرا كبيرا في الخطاب والرؤى والأساليب بنقله الحماسة والانفعال والالتزام من الجبهة القوميّة إلى الجبهة الشيوعيّة والأمميّة، فهو المجدّد في الشعر التركيّ بعد إعلان الجمهوريّة، وكان أسلوبه ثورة سلميّة على صعيدي الشكل والمضمون. ملقيّا بالوزن جانبا، ومهدّما لمفهوم الشطر، من دون أن يتخلّى عن التقاليد تماما.

فقد اتجّه "ناظم حكمت"-في زمن المدّ الثوريّ اليساريّ، الماركسيّ على وجه الخصوص، حيث انتشرت المجلات والصحف الثوريّة انتشارا كبيرا-نحو "الشعر الحر " معرضا عن قيود الأوزان الشعرية، مقرّبا الشعر من النثر. معتمدا على بساطة الجملة الشعريّة ووضوحها، هذه الثورة السلميّة على مستوى القصيدة الحديثة هي تطبيق ميدانيّ لما تعلّمه في "موسكو" أثناء دراسته لعلم الاجتماع ومصاحبته لـ "مایاكوفسكي" و "يسنين" حيث خرج الأوّل عمّا ألفه القراء، محطّما القواعد الشكليّة التي يقوم عليها الشعر والمتمثّلة في الوزن والقافيّة، في حين نجده قد حافظ على إيقاع يتلاءم وروح العصر، مستفزّا بذلك مشاعر الجماهير ومحرّضا لها على تبنّي القصيدة الجديدة. وكان الثاني قريبا من الشعب الروسيّ الذي اندمج معه، وأحبّ قصائده وحفظ وأشعاره المشبوبة بحزن روسيّ دفين.

في "موسكو" تبلورت آراؤه الأدبيّة ومبادئه السياسيّة؛ وفيها تأثر بالمستقبليّة والبنائية، فتركت أشعاره الجديدة ذات النزعة الشيوعيّة أصداء واسعة في تركيا وخارجها، وعندما

1 طلعت الشايب، العودة إلى ناظم حكمت، الدوحة، العدد 74 ديسمبر 2013

2 حلمي سالم، معلقا على كتاب" أي أثر ترك ناظم حكمت علي الشعر العربيّ"؟ الحوار المتمدن -العدد: 148 – 06/02/ 2002.

انتشرت أشعاره كانت الماركسيّة قد غدت الإيديولوجيا الطاغية التي غزت الأدب بقوّة، وحضّت الشعراء على استخدام لغة بسيطة ومضامين يوميّة تقرّباً من الناس العاديّين.

كما صاحب "ناظم حكمت" "مایاكوفسكي" و"يسنين" وتأثّر بهما، كذلك صاحب "البياتي" "ناظم حكمت" وتأثّر به، ونظم في رثائه قصيدتين الأولى بعنوان "مرثيّة إلى ناظم حكمت" والثانية " مرثية أخرى إلى ناظم حكمت" تتكوّن القصيدة الأولى من خمس مقطوعات هي: الموجة العذراء، المغنّي الجوال، الحبّ في الخريف، جلال الدين الرومي، النهاية. أمّا الثانية فتتكوّن من أربع مقطوعات هي: السحابة العاشقة، الأمير النائم، شتاء في باريس، العودة من المنفى.

في الموجة العذراء يقول البياتيّ عن ناظم حكمت[1]

الموجة العذراء.../تحمل نعش طفلها الشاعر في أرجوحة الضياء...

من ألف ألف وهي في صلاتها الخرساء.../ مات فارس الصحراء...

حروف الكتابة الصفراء / تكوّرت/ تفتحت عن زهرة حمراء

الشاعر الطفل يشك وردة في الموجة العذراء/ النسر فوق الأناضول/ يبسط الجناح للجوزاء.

همزيّة يرسم بها "البياتي" لوحة للفقيد، يوسم المقطوعة "الموجة العذراء"، والموجة ما تصنعه الرياح في البحر، والموجة حركة الماء في البحر، فالموجة التي أرادها الشاعر هي الحركة، هي التغيير الذي نادى به "ناظم حكمت"، فقد شارك في حركة أتاتورك التجديديّة، حركة التمرّد على القديم، والبحث عن الجديد، وقد اتبع المبتدأ "الموجة" بالصفة، "العذراء" والصفة المعرفة توّضح الموصوف، فمع التعريف للموجة، وضّحها أيضا بالصفة، ليدلّ على قوّة العمل الذي أدّاه الفقيد.

فكرة "الموجة العذراء" تتلاءم مع فكرة: "حروف الكتابة الصفراء / تكوّرت" التي هي إشارة إلى التراث الذي لم يعد قادرا على مقارعة الحاضر، وكما أنّ "الموجة" وصفت بأنّها "عذراء" كذلك "حروف الكتابة الصفراء"، تكوّرت واستحالت إلى "زهرة حمراء". وإذا كان قد وصْفُ الموجة بالعذراء المعرّفة، يفيد التوضيح، فإنّ صفة "زهرة" بـ "حمراء" النكرة تفيد التخصيص. بهذا

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، المؤسّسة العربّة للدراسات والنشر، ص 466

التكامل بنى "البياتي" مقطوعته، والعذراء، هي الخَريدة، و(الخَريدة اللؤلؤة قبل ثقبها)[1] هي البكر، والبكر (من النساء التي لم يقربها رجل، ومن الرجال الذي لم يقرب امرأَة بعد)[2]، إشارة إلى الإبداع، والجديد الذي كان على يدي "ناظم حكمت"، غير أنّ هذا الجديد كان بالخلفيّة الشيوعيّة، فكما أنّ الكتابة الصفراء ترمز إلى التراث القديم فإنّ الزهرة الحمراء ترمز إلى الشيوعيّة التي يؤمن بها كلّ من الفقيد والشاعر. غير أنّ فارس الصحراء قد مات بعد ما كان نسرا فوق الأناضول بل وبسط جناحيه على الجوزاء.

إنّنا نقرأ المقطوعة وفق بنية دلاليّة تتماشى ومضمون الرسالة، فالمقطوعة بأبعادها السياسيّة والثقافيّة، يهيمن عليها الإعجاب بالفقيد، وفي إطار هذا الإعجاب يتحرّك انفعال "البياتي" عبر ثنائية القديم / الجديد، معتمدا المشهديّة التي تحلّق بعيدا عبر اللا مباشر ليرسم شخصيّة البطل الأسطوري الذي حتى وإن مات فإنه يبعث من جديد.

إن فكرة الإعجاب التي تحرّك الشاعر، ترفع المرثيّ إلى حالة اللا موت، وتجعل من أعمال الفقيد جليلة، وتقابل بين القديم المرفوض الذي تسامى عليه البطل، والجديد المقبول الذي احتضنه الفقيد.

لوحة الإعجاب تبرزها الجمل الآتية: "أرجوحة الضياء"، "يعود حاملا قيثارة الأحياء"، "النسر فوق الأناضول"، "يبسط الجناح للجوزاء".

أما ثنائية القديم/الجديد أو يمكن تسميتها ثنائية الرفض/القبول، فيرسمها قوله: حروف الكتابة الصفراء / تكوّرت. في صلاتها الخرساء، والتي تشير إلى توقف القديم، و" الموجة العذراء"، "تفتحت عن زهرة حمراء" والتي تشير إلى التمسك بالجديد المتمثّل في الشيوعيّة التي دعا إليها "ماركس" وطبّقها "لينين".

تعتمد المقطوعة فكرة الانبعاث على الحياة، إذ تبدأ بالحركة/التغيير (الموجة العذراء) وتنتهي بالرفعة، (يبسط الجناح للجوزاء)، وهي تجسّد المكانة العاليّة التي وصل إليها الفقيد، والشهرة العالميّة، والتي هي أيضا حركة من نوع آخر.

تتخلى المقطوعة الأخيرة عن التحليق، وتنزل إلى التقرير، لتثبت النهاية الحتميّة للإنسان:

---

1 ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار صادر-بيروت، ط3، ص162

2 المصدر نفسه، ج4، ص 78.

ودقّت الأجراس في مدائن الدخان / أجمل إنسان على الأرض يموت/ أجمل الأغان
رحلتنا تمّت/ سلاما/ أيها الإنسان[1]!

بهذه التقريرية ينهي البياتيّ قصيدة الرثاء، إنّه جرس النهاية، فقد انتهى الوقت، ولا مانع من استخدام اسم التفضيل مرتين "أجمل إنسان"، "أجمل الأغان" غير أنّ هذه التقريريّة فيها رسائل مشفّرة، تحمل معاني عميقة، فيها السلام والإنسانيّة، "سلاما أيّها الإنسان" لأنّ "ناظم حكمت" كان يؤمن بالإنسان مرجعاً أوّلاً وأخيراً. ولكن أيّ إنسانيّة يريدها أن تكون في الفقيد؟ أهي إنسانيّة تقوم على تحرير الفكر من السيطرة "الدينيّة"، وانفتاح العقل على الطبيعة وما وراءها، من خلال النزعة العلمية والتطوّر التكنولوجي؟ فتكون عندئذ نزعة لا دينيّة تنفي الدين وتقوم على معارضة كلّ الاتجاهات الميتافيزيقيّة أم إنسانيّة تقوم على تقبّل معتقدات الأفراد الروحيّة، ولا يؤثّر فيها هذا، لأنّ الذي يهمّها هو الانسان سواء أكان بمعتقداته الدينيّة أم إلحاده. إذ لا فرق—بهذا المعنى–بين الإنسانيّ المؤمن والإنسانيّ الملحد؛ فكلاهما ينتقد ويرفض، بل لا يقبل أيّ سلطة، فكريّة كانت أم دينيّة، وقد يعمل الإنسانيّ المؤمن جنباً إلى جنب مع الإنسانيّ الملحد من أجل تحقيق هدف واحد وهو إعلاء الإنسان وتكريس مركزيتّه في الوجود.

"ناظم حكمت" الإنسان، هو المقصود عند "البياتي" مهما كان الاختلاف حول صفة الإنسانيّة، التي قد يعتبرها البعض بحكم شيوعيّته أنها لا دينية، فقد أصرّ "ناظم" (على أن الواقع لا يمكن أن يُدرك إلا من خلال العين الماركسيّة–اللينينيّة)[2] والعين المقصودة هي الفكر والتصور، الثقافة التي يحكم بها على الأشياء، وقد تكون ليبراليّة لا يهمّها أن تكون دينيّة أو لا دينيّة، ولكنّها قطعا لن تكون انسانيّة بالمفهوم الإسلامي الذي يرى أنّ الإنسانيّة هي ما يناسب فطرة الإنسان، وفطرة الإنسان إنّما هي كماله، والغاية من وجوده التي لا تتحقّق إلا من خلال السياق الذي يقرّبه من عبوديته لله، كحقيقة مرتبطة بوجوده. والشيوعيّون يرون ذلك من باب المثاليّة التي لا علاقة لها بالواقع الماديّ الملموس.

أحسّ "البياتي" أنّه لم ينه ما عنده تجاه الفقيد، فكان عليه أن يكمل رثاءه بقصيدة أخرى، أو أنّ نهاية المرثيّة الأولى لا تعطي للفقيد حقّه، فكان عليه أن يتبعها بمرثيّة أخرى، نهايتها

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 470

2 عبده وازن، ناظم حكمت شرع مفهوم الالتزام علي أبعاده الإنسانية، موقع جهة الشعر. www.jehat.com

تختلف عن النهاية الأولى، حيث كانت نهاية المرثيّة الأولى نهاية للشاعر الذي ودّعه بالسلام: رحلتنا تمت/ سلاما! / أيها الإنسان!

كانت نهاية القصيدة الثانية بعثا للشاعر حيث وسم المقطوعة الأخيرة "العودة من المنفى"[1]:

ولادة أخرى هو الموت، هو الإياب/ ناظم عاد! من يدقّ الباب

عاد من المنفى مع الطيور والسحاب/ ناظم عبر الأناضول فافتحوا الأبواب

ناظم عاد فافتحوا الأبواب

على أرض الواقع، مات "ناظم حكمت" ولم يعد من منفاه، فقد سلبت منه الجنسية التركيّة، ومات في "موسكو" ودفن بها سنة 1963 وحتى سنة 2009 صرّح نائب رئيس الحكومة التركية "جميل شيشيك" بعد ما أكّد على أن الجريمة التي لأجلها سلبت من "ناظم حكمت" الجنسية، لم تعد قائمة و(أنّ أسرة "ناظم حكمت" هي صاحبة القرار الأخير في موضوع تنفيذ وصيّته بإرجاع رفاته إلى تركيا وإعادة دفنه "في ظل شجرة في مقبرة بالأناضول)[2] إلا أن "البياتي" يجعله في القصيدة يعود، ولكن عن أيّ عودة يتحدّث الشاعر؟ أهي عودة الجسد الميت ودفنه في مقبرة الأناضول كما وصّى "ناظم حكمت" أم هو البعث بعد الموت في الحياة؟

كثيرا ما شغلت فكرة البعث شعراء الحداثة، فهم يرون أنّ (الموتى يظلون شباباً، والأحياء لا يموتون، أو أن الموتى لا يموتون، والأحياء يظلّون شباباً، لأنهم ينتقلون عبر لحظات التجدّد الثوريّ إلى ذات أكثر اكتمالاً)[3] الموتى لا يموتون، الموتى يظلّون شبابا؛ من هم هؤلاء الموتى الذين لا يموتون، ويظلّون شبابا؟ لا شكّ في أنهم الذين ملأوا الدنيا وشغلوا الناس، "المناضلون" بالمفهوم الماركسيّ؛ الذين لم يغيّروا مبادئهم، الذين ماتوا من أجل الجماهير، الثوريّون الذين شقّوا الطريق للآخرين، هؤلاء لا يموتون، هم كطائر "الفنيق" الذي إذا مات بعث من رماده وتحوّل إلى طائر جديد، ينتقل الثوريّون عبر لحظات التجدد الثوريّ إلى طائر "الفنيق" الذي لا يزول، بل ولا يكاد يختفي حتى يظهر من جديد، ويتحوّل إلى ذات أكثر اكتمالا.

ولادة أخرى هي الموت، هي الإياب، أو: هو الموت ولادة أخرى، هو الإياب. والملاحظ في الجملة التساوي بين المبتدأ والخبر من حيث التعريف، والأصل في الخبر التنكير، وأن السامع

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 474

2 ناظم حكمت أعظم شعراء تركيا الحديثة، البيّنة الجديدة، صفحة محرّر الشخصيات، العدد 1624، الإثنين 2012/12/08، ص15.

3 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة في بيروت ج 2، ص 43.

يجهله، غير أن البياتي عرّف الخبر وساواه بالمبتدأ في التعريف، وكأنّه أراد الموت المرغوب، الموت الذي هو ثمن للحريّة، والحريّة ثمن له، أمّا الآخر، العادي والذي سماه البياتي "الموت المجاني" والذي يجب التمرّد عليه (لم تعد له قيمة قطّ، إذ إنّه يجرّد الإنسان المحكوم عليه بالموت من كلّ قيمة، ولا تصبح لحياته السابقة على الموت معنى أبداً)[1]. البحث عن الموت الآخر، موت الكبار، الموت الذي يذكّر بمقولة "خالد بن الوليد" رضي الله عنه قبيل وفاته (لقد شهدت مئة زحف أو زهاءها، وما في بدني موضع شبر، إلاّ وفيه ضربة بسيف أو رمية بسهم أو طعنة برمح وها أنا ذا أموت على فراشي حتف أنفي، كما يموت البعير، فلا نامت أعين الجبناء)[2] الموت من أجل الفكرة، حياة لها ولصاحبها، موت المناضل من أجل مبادئه ولادة أخرى له، بل هي رجوع من عالم الأموات.

"عاد من المنفى مع الطيور والسحاب".

الطيور، كما السحاب، تحمل أجوزة سفر دائمة، تدخل بها أين تشاء، ومتى تشاء، ومن ذا الذي هو قادر على منعها؟ كذلك "ناظم حكمت" سيعود، والموت عاجز عن أن يمحي أعماله، نضالاته تجعله حيّا في عيون العمّال والفقراء الذين عاش لهم. وهو يعود مع السحاب والطيور، إشارة إلى قوّة الرجوع التي تتحدّى كلّ من يحاول منعه.

لعل العودة التي يشير إليها الشاعر إنما هي عودة الفكر الذي ناضل من أجله "ناظم حكمت" أفكار الشيوعيّة التي تدعم العمّال، وتحارب البرجوازية التي تقف مع الاستعمار الذي تحاربه الثورة العمالية القائمة على المبادئ التي نادى بها الماركسيّون وطبقها "لينين"، فعودة "ناظم" عودة لهذا الفكر الذي اقتنع به تلاميذه وأتباعه الذين يملكون تصوّره.

1 المصدر السابق، ص 43

2 ابن قتيبة، عيون الأخبار ج1، دار الكتب العلمية –بيروت، ص 70.

عشرون قصيدة من برلين

إنّ المتصفّح لديوان البياتي الموسوم "عشرون قصيدة من برلين" لا يستطيع إلّا أن يصنّفه في قائمة الشعراء الشيوعيّين، في هذا الديوان يسقط الوطن، وتنمحي الحدود، ويتلبّس الشاعر برداء الشيوعيّة التي جاء في بيانها: (العمّال لا وطن لهم. فلا يمكن أن يُسلب منهم ما لا يملكونه)[1]. إذ قصائد هذا الديوان قيلت في شخصيّات نالت إعجاب "البياتي"، وهي شخصيات في معظمها يساريّة، فقد صرّح هو نفسه (بمحبّته للماركسيّين، وللّون الأحمر، لأنّه ماركسيّ دمويّ، كما صرّح بمحبّته للمدينة التي ولد فيها ستالين)[2] كما جاءت القصائد على شكل رسائل موجّهة إلى أصحابها، بدأها بحرف الجر إلى .. والتي كان عددها ثلاث عشرة قصيدة من عشرين.

كتب "البياتي" قصائد المجموعة في عشرين يوما من شهر ماي 1959 ما بين الثالث منه والعشرين وفي بعض الأيام كان يكتب أكثر من قصيدة في اليوم الواحد؛ حيث كتب في اليوم العاشر من الشهر قصيدتين وكذلك في اليوم الثالث عشر، والسادس عشر، والثامن عشر، وأما في اليوم التاسع عشر فكتب ثلاث قصائد. وماي هو شهر العمّال، حيث نجدهم يحتفلون في يومه الأول الذي صار يوم عطلة لهم.

عشرون قصيدة من برلين، قد يفهم القارئ أن القصائد كلّها كتبت في مدينة برلين الألمانية، ولكن الإحالات التي ذيلت بها النصوص تقول غير ذلك، فالقصيدة الأولى فقط هي التي كتبت في برلين والمؤرخة في يوم 59/05/03 هي قصيدة (إلى القتيل رقم 8) في معسكر اعتقال "بوخن" أما باقي القصائد فقد كتبت في بغداد. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا يُعَنوِن ديوانه "عشرون قصيدة من برلين" مع أنّها مكتوبة في بغداد؟

لا شكّ أنّ حرف الجرّ "من" كما يحدّده النحاة يدلّ على ابتداء الغاية، وذلك عندما تكون "مِن" متبوعة بـ "إلى" ويفضّل الدكتور فاضل السامرائي المعنى الأعمّ وهو الابتداء فقطّ لأنّ (ابتداء الغاية معناه أن الحدث ممتدّ إلى غاية معينة)[3] وهو ما لا يتحقّق دائما، كما في عنوان هذا الديوان

---

1 فريدريك أنجلز، كارل ماركس، البيان الشيوعيّ 1848 في مساءلة تاريخ الأفكار. ص 15

2 مجلة الشروق الإماراتية ع 7 ص 44

3 فاضل السامرائي، معاني النحو، المجلد 33، شركة العاتك للطباعة والنشر، ط2003/2، ص65

ماذا تعني "مِن" في عنوان الديوان؟ هل تحدّد ابتداء الغاية؟ وهل الغاية ضمنيّة فيه؟ وهل "برلين" العنوان هي العاصمة التي احتوت الشاعر أم هي الزمن الذي قضاه فيها؟

حرف الجر "من" لا يحدّد ابتداء المكان الذي كتبت فيه القصائد، لأنّ الشاعر كتب قصائده في بغداد، ولكنها تحدّد الزمان الذي عاشه الشاعر في "برلين"، وكثير مِن علماء النحو يرى أنّ حرف الجر "مِن" يدلّ على ابتداء الزمان (كما هو الحال عند الكوفيين) فالقصيدة الأولى كتبت بتاريخ 03 ماي في برلين والثانية في 06 ماي في بغداد، وكان "البياتي"–ومع أنّه في "بغداد"–ما يزال مشدودا إلى حياة "برلين" الثقافيّة والنضاليّة، "برلين" الفكر والانتماء، وليس "برلين" المكان، أو الأرض الأوروبيّة. وقد قال في قصيدة "إلى أنكريد فايس"[1]

حملتها معي إلى الصحراء / وصحت يا صحراء، يا صحراء/ برلين في حقيبتي

برلين والربيع والسماء / وحبّها

فقد حمل "برلين" معه، فهي في قلبه ومشاعره، مايزال مشدودا إليها وإن تركها، ترك المكان، وتمسّك بالمشاعر والعواطف؛ وعليه فإنّ "مِن" تحدّد الفكر الذي ينتمي إليه الشاعر، وإيديولوجيّته، على الأقلّ في هذه الفترة التي فيها (مبشّرا بالأفكار الماركسيّة، ويدعو إلى تعميمها في الدنيا كلّها، ومنها وطنه، فقد جعل من برلين رمزا يستوحيه؛ إذ رأى في النظريّة الماركسيّة مادّة للثورة العالميّة)[2] وحيث جعل من برلين رمزاً رئيساً يمجّد من خلالهه الشيوعيّة التي تقف في وجه الفكر الرأسمالي على الجانب الآخر من جدارها الشهير، الذي حطّمه الألمان في نوفمبر 1989 قبل وفاة الشاعر بعشر سنوات.

القصيدة الأولى مشهد مؤثّر لمقتل سجين في معسكر اعتقال "بوخن فالد" الذي أقامه النازيّون قبل الحرب العالمية الثانية، قرب مدينة الآداب والفنون: "فيمار" مدينة "جوته" و "شيلر" اللذين يقدّم لهما "البياتي" قصيدته الخامسة عشر، في هذا الديوان، تحت عنوان "أغنية إلى جوته و "شيلر". فقد شهد المعتقل آلاما ومجازر من قبل النازيّين ضدّ من يعارضونهم، وها هو "البياتي" يرسم لوحة القتيل رقم 8 وهو قتيل لا شكّ أنّه يعتزّ بشيوعيّته حيث حافظ في ثنايا جيبه على بطاقة حزبه التي عليها خاتم الحزب، والخطان الحمراوان اللذان يبيّنان انتماءه الشيوعيّ، هذا

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 322

2 حسن بن عودة حميدي، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، ص305

الانتماء الذي كان سببا في نهايته المؤلمة التي قادته إلى عالم الأموات والتي تعكس "جرائم الفاشيست" كما جاء في القصيدة[1]:

وفي ثنايا جيبه/ بطاقة الحزب / وحول رسمه خطان أحمران.../ وسيق للموت
كما تساق للمسلخ / في مدينتي / الخرفان.

والقصيدة تثبت تركة القتيل بعد تصفيّته؛ فلم يترك إلاّ قميصا ممزق الأردان، وفرشاة أسنان، وخصلة شعر بلون الدّخان، وبطاقة حزب عليها خطّان أحمران. والقصيدة تصوير لمعسكر من الداخل، مقدّمة عامّة لمشاهد الجريمة، حيث يصوّر شخصية مجهولة، هي نموذج لكلّ القتلى، في سجن نموذج، يشهد على مقتل الكثيرين، بأسباب مجهولة، توحي بمعاناة المعارضة اليسارية ومدى الآلام التي عانتها هذه الفئة من الناس. وهي قصيدة "إطار" لكلّ قصائد هذا الديوان.

القصيدة الثانية أيضا تصوّر مشهدا داخل معتقل "بوخن فالد" حيث يترّنح "الرفيق تيلمان" رئيس الحزب الشيوعيّ الألماني مع مجموعة من رفقائه المتّهمين من قبل النازيين بحرق الرايخستاغ، منهم "ديمتروف" و"توغلر" و"بوبوف" و"تانيف" وغيرهم، وقد جرت عام 1933 حملة عالميّة لإطلاق سراح "تيلمان" من سجون النازيّة، غير أنّهم أعدموه: يقول البياتي[2]

سنابل سبع – من اليونان/ من أم ديمتروف/ من صوفيا/ من أطفال كردستان
حملتها إليك يا رفيقنا / تيلمان/ المجد للإنسان / لعالم يولد تحت الراية الحمراء
تحت راية العمّال / يا رفيقنا تيلمان/ لحبّة القمح التي تمدّ عبر قبرك الأجفان
للطفل / والكادح / والفنان/ المجد للبحر وللربّان/ فانهض/ فإن الحبّ والأغان
والخبز للجميع / في بلادك الخضراء/ يا رفيقنا تلمان

لا يختلف اثنان حول المعنى الشيوعيّ الذي يسري في هذه القصيدة، فكلمة "الرفيق" مصطلح يتردّد كثيرا عند الشيوعيّين، وقد تكرّر في القصيدة ثلاث مرات على صيغة المنادى "يا رفيقنا" أما "الراية الحمراء" فهي راية الشيوعيّين في كلّ العالم، عليها المطرقة والمنجل، رمز الطبقة الكادحة التي تستعمل هذه الوسائل في عملها، ومصطلحات "العامل، والكادح، والخبز، وحبّة القمح"، كلّها مصطلحات تكثر في الخطاب الشيوعيّ، البروليتاري الذي يسعى لتغيير التاريخ،

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 311.
2 المصدر نفسه، ص 313

وليحكم العمّال أنفسهم بأنفسهم. والقصيدة بعد ذلك تتّخذ من زعيم شيوعيّ مناضل-آمن بالأفكار اليساريّة، وناضل في ألمانيا الهتلريّة النازيّة-رمزا للنضال، والتضحيات، وتحقيق الحلم.

السنابل السبع رمز التفاؤل، إنّها رمز الخير والنماء والبقاء، والعطاء، نتاجها خير، وبذورها إنتاج جديد، وهي رمز-بعد ذلك-لجيل جديد كثير مؤمن بالشيوعيّة، هذه الشيوعيّة المنتشرة عبر أماكن العالم؛ اليونان، بلغاريا (صوفيا)، أطفال كردستان، وهي عيّنات لدول كثيرة وصلتها هذه الأفكار الجديدة.

يوظّف البياتي في القصيدة شخصية شيوعيّة أخرى كان لها الدور الكبير في النضال الشيوعيّ وهي شخصية "جيورجي ديمتروف*" شيوعيّ بلغاري كان في زيارة إلى ألمانيا، حيث اتّهم ورفيقان له بحرق "الرايخستاغ" بتواطؤ الحزب الشيوعيّ الألماني، وقد رافع عن نفسه رافضا المحامي الذي عيّنته المحكمة وهو السيد الدكتور "تايشيرت". فقد أكّد "ديمتروف" أنّه ورفيقاه والحزب الشيوعيّ الألماني والأمميّة الشيوعيّة، بريئون من هذه التهمة، ولا علاقة لهم بالحريق. وممّا جاء في مرافعته قوله: (إنّ كلّ كلمة أتلفّظ بها أمام المحكمة، لهي-إذا صحّ التعبير-دم دمي ولحم لحمي. وكلّ كلمة هنا، هي التعبير عن عميق استيائي ضدّ الاتهام الظالم، ضد واقع؛ أنّ مثل هذه الجريمة المعاديّة للشيوعيّة تنسب إلى الشيوعيّين)[1]. لم يهيئ "ديمتروف" نفسه للمحاكمة على أنّه فرد قادر على إثبات براءته، بل أعدّ نفسه شيوعيّا ومناضلا بروليتاريّا لابدّ له أن يستفيد من المنبر الذي توفّره له المحكمة كي يدافع عن قضيّة الحزب الشيوعيّ وشرفه الثوريّ. وقد أكّد أمام الجميع أنّ (المجانين وأعداء الشيوعيّة فقط بمقدورهم حرق الرايخستاغ)[2] هذه الشخصيّة، وهذه المواقف النضاليّة، لاشكّ أنّها أثّرت كثيرا في "البياتي" ومن ثمّ كان عليه توظيفها في القصيدة. إذ ذكر اسم "ديمتروف" المشحون بهذه المواقف تجعله يقول:

المجد للإنسان / المجد لعالم يولد تحت الراية الحمراء.

إنّ إعجابه بشخصيّة "ديمتروف" فرض عليه أن يفرد له قصيدة عنونها: "إلى ذكرى ديمتروف" جعله فيها بطلا ينتصر على خصومه في معركة الدفاع عن الأفكار. جاء في القصيدة[3]:

---

* (1882-1949) عينه ستالين رئيسا للحزب الشيوعيّ البلغاري ورئيسا للوزراء حتى وفاته.

1 مرافعة ديمتروف، الحوار المتمدن-العدد: 2718 بتاريخ 09/07/25.

2 بلقيس الربيعي، محاكمة حرق الرايخستاغ، الحوار المتمدن، العدد 2044، بتاريخ 2007/09/20

3 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 326

مسيحنا كان بلا صليب/ كان بلا إكليل شوك/ كان في صراعه الرهيب ...
يوقد ألف شمعة في ليلنا المعذّب الكئيب/ ألف يهوذا / حوله كانوا / ولكن يد الشعوب
أقوى من الموت / ومن محاكم الفاشست/ والتعذيب.

اعتمد الشاعر التشبيه البليغ، في تحقيق الصورة الجديدة، حيث يمتزج المشبه بالمشبه به فإذا هما شخص واحد؛ فإذا كان المسيح قد أتى بدين جديد، به يحي قلوبا تواقة للتغيير، ذلك أن اليهود أفسدوا دينهم ولم يعد يفيدهم نبّي، كذلك "ديمتروف" قد ناضل من أجل تحقيق مبادئه التي يؤمن بها، وأفكاره التي يريد نشرها. فقد مزج بين "ديمتروف" و"المسيح"، لأنّ كلّ واحد جاء بجديد للمجتمع، ناضل من أجل تحقيق أفكاره وإذا كان الصليب رمز الموت، فإنّ الشاعر من البداية يطمئن القارئ أنّ البطل بلا صليب، ف "ديمتروف" في حربه مع خصومه كالمسيح مع اليهود وإذا كان المسيح قد صلب حسب الرواية اليهودية، فإنّ "ديمتروف" انتصر على خصومه، وأثبت لهم أنّ الشيوعيّين لا يحرقون "الرايخستاغ" ولا غيره. فقد قال لقاضي المحكمة: (نحن، البلغار، يجب أن تبرأ ساحتنا، لا لعدم وجود أدلّة، بل، لأنّنا، نحن الشيوعيّين، لا علاقة لنا، وما كان يمكن أن تكون لنا علاقة بعمل مناهض للشيوعيّة)[1].

لاشكّ أنّ كلّ نصّ يتضمّن بؤرة أو نواة ما، يمكن الوصول إليها بالقراءة المتكرّرة لبنيّة النصّ ونسيجه، وقد تفرض بعض النصوص الراقيّة قراءات متعدّدة تكون معها التعدّديّة الدلاليّة، حيث تطرح مثل هذه النصوص احتمالا دلاليّا، غير أنّ هناك نصوصا عندما ترتبط بالمناسبة فإنّ الاحتمال الدلالي يقلّ فيها، كهذه القصيدة "سبع سنابل" التي بين أيدينا، إذ المضمون فيها لا يكاد يختلف حوله اثنان، غير أنّ التعامل مع المضمون، فيه من العمق ما يجعله يرتفع عن التقريرية والمباشرة.

عنوان القصيدة "سبع سنابل" وإذا كان رمز السنابل كما رأينا سابقا، يدلّ على الخير والنماء والبقاء، فإنّ السنابل لها علاقة مباشرة بالعمّال، فالذي أوصلها لأن تكون سنابل، جهود العمّال والفلاحين، ولذلك كان المنجل الذي يحصد السنابل رمز في راية الشيوعيّين. ثم لماذا العدد سبعة؟ هل جاء العدد دون وعي من الشاعر أم فقط ليناسب التفعيلة؟ لو كان له علاقة بالتفعيلة كان بإمكانه اختيار صيغة "خمس"، أو "تسع" أو "عشر"، ولكن البياتي قصده لذاته،

1 مرافعة ديمتروف، الحوار المتمدن –العدد: 2718 بتاريخ 09/07/25

له علاقة بثقافة الشاعر التراثيّة، فالعدد "سبعة" مع السنابل له وجود في التراث الإسلامي وبخاصّة في القرآن الكريم، تحدّثت عنه سورة البقرة، وسورة يوسف؛ ففي الأولى قوله: (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل في كلّ سنبلة مئة حبّة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم)[1] وفي الثانية قوله: (وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات يا أيّها الملأ افتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون)[2].

سنابل سورة البقرة تدلّ على الكثرة والزيادة؛ إذ الحبّة الواحدة تنتج سبع مئة حبّة، بل إنّ الصيغة "سنابل" في حدّ ذاتها جمع كثرة مما يتماشى مع كثرة العدد، وسنبلات يوسف الأولى خُضْر، رمز الخصوبة والإنتاج الوفير، وفي الحالتين السنابل للحياة، فالشاعر قد تناص مع المعنى القرآنيّ، إذ القرآن في سورة البقرة يحثّ على الإنفاق في سبيل الله، ونتائج الإنفاق الأجر الكبير في الآخرة، والسبع سنبلات في سورة يوسف رمز للخصوبة خلال سبع سنوات، وهي تحمل المعنى نفسه في القصيدة إذ يحمل الشاعر سنابل سبعا إلى الرفيق تيلمان، التي هي أوّلا: ثمرة مجهود العمّال الكادحين ونتاجهم، وثانيا: هي رمز لكثرة الأتباع الذين اقتنعوا بالشيوعيّة التي ضحّى لأجلها "تيلمان" رئيس الحزب الشيوعيّ الألماني، وقد صارت ترفرف على مباني ألمانيا الشرقية الرايات الحمراء، وصار الخبز للجميع :يقول[3]

فانهض / فإنّ الحبّ والأغان / والخبز للجميع / في بلادك الخضراء / يا رفيقنا تيلمان.

قصائد هذا الديوان كلّها، تتحدّث عن شخصيات شيوعيّة، ولذلك سماها عشرون قصيدة من برلين، ف "برلين"–كما رأينا سابقا–هي موطن النضال الشيوعيّ الذي واجه النازيّة في عقر دارها، على الرغم من التعذيب والتشريد، والاعتقال والقتل. "برلين" هي خشبة المسرح الذي تظهر عليه الشخصيّات الشيوعيّة التي يبدو "البياتي" معجبا بها، بل متأثّرا بها، فهي قطعا ليست المدينة–المكان، ولكن المدينة–المشاعر التي يحملها البياتي من خلال علاقاته بالمناضلين. "برلين" الحلم الذي ينشده الشيوعيّون في تحقيق آمالهم، برلين هي المعتقل "بوخن فالد" الذي يشهد

1 سورة البقرة الآية 260

2 سورة يوسف الآية 43

3 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 314/313.

على صرخات المناضلين تحت سياط النازيّة. وهي بعد ذلك أو قبله: الراية الحمراء التي ترمز إلى انتصار البروليتاريا.

إنّ ارتياح "البياتي" لرجالات الشيوعيّة، الذين صاروا يفرحونه دلالة واضحة على شيوعيّته، وبالتالي ماديّته، إذ رأينا أنّ الشيوعيّة تتغذّى أساسا على الماديّة وأنّه اقتنع بأفكارها ومبادئها، مثل ما حدث له بعد اللقاء الذي كان بينه وبين "بيتر بابرتز*" في المقطوعة السابعة[1]:

أذكر أن يده كراية حمراء / مرّت على حزني / على صحراء / ليلتنا الموحّشة الجوفاء

أذكر أنّ فرحة زرقاء دبّت بروحي وبكت أشياء / في غمرة اللقاء

ولأنّه انتمى إلى الشيوعيّين، واقتنع بأفكارهم وأعجب برجالاتهم فهو مستعدّ لأن يموت من أجل رايتهم الحمراء[2]

يا برلين .../ أموت من أجلك/ تحت الراية الحمراء/ يا مدينة الأحلام.

"ميدان ماركس أنجلز" قصيدة أخرى يظهر بها البياتي انتماءه إلى الشيوعيّين، حيث يحدّد بعد العنوان زمن هذا الميدان وهو أوّل ماي الذي يقول فيه "فلادمير لينين" سنه 1904: (ها هو أوّل مايو، يوم احتفال عمّال كافة البلدان باستيقاظهم إلى حياة واعيّة، وباتحادهم في النضال ضدّ كلّ عنف وكلّ اضطهاد للإنسان من قبل الإنسان، النضال الذي سيحرّر ملايين الشغّالين من الجوع والبؤس والإذلال)[3] ف "لينين" يدعو من خلال الاحتفال بعيد العمال إلى اتحاد عمّال العالم، والنضال من أجل أن يتحرّروا من ظلم البرجوازيّين والإقطاعيّين.

يعتزّ "البياتي" بهذا الصوت الهادر، الذي يدلّ على يقظة العمّال واتّحادهم لمواجهة الاضطهاد الذي يمارس ضدّهم من أرباب المصانع، ويطالبهم بالتكاتف من أجل تحرير كلّ الطبقة العاملة من الجوع والبؤس والإذلال، يقول البياتي[4]:

صوت لينين الأخضر العميق، لا يزال/ يهدر في العالم/ والرايات في الجبال/ تسدّ درب الشمس والآلات / والأنوال/ أسمعها / تنبض في قلوبكم / يا إخوتي العمّال.

إنّ وصف صوت "لينين" باللون الأخضر والعمق، له دلالة تأثيرية في نفسيّة "البياتي"، إذ

---

* هو مجرد عامل شيوعيّ غير معروف يبدو أنّه التقى يوما مع البياتي.

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 319

2 المصدر نفسه، ص 316

3 الحوار المتمدن –العدد: 3341 11/04/19 من مصدر: "مؤلفات لينين الكاملة" بالفرنسية الجزء السابع دار التقدم موسكو – طبعة 1975صفحة 207

4 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص 327.

يبدو مشدوها منبهرا أمام قوّة "لينين"، فما دلالة اللون الأخضر في الخطاب اللينينيّ؟

اللون الأخضر قد يرمز إلى النمو والأمل، والحياة والخصوبة، والشرف؛ حيث نجد الإسبانيّين يصنعون شارات خضراء على قبعاتهم، علامة على الشرف، وهي علامة توارثوها عن العرب، كما أنّ الديانات القديمة التي اعتبرت اللون مقدّسا جعلت اللون الأخضر رمزا للرجاء. واللون الأخضر قبل كلّ ذلك لون الخضروات والأشجار والنباتات التي تريح النظر، وتهدئ المشاعر، كما أنّ الشخصيّة التي تفضّل الأخضر مرهفة الحسّ، محبّة للحركة والنشاط، تتميّز بالدقة في أعمالها. فصوت "لينين" الأخضر صوت يبعث الرجاء في تابعيه، يزرع فيهم الأمل، يدعوهم إلى التمسّك بالحياة والشرف. وهو بعد ذلك عميق لأنّه يصل إلى قلوبهم، وتقبله عقولهم، وقد توحي صفة "العميق" بالانتشار في ربوع الكون، فصاحبه لا يزال يهدر في العالم، وقد وصل صوته هذا إلى عمّال العالم حتى سدّت راياته الحمراء درب الشمس.

(أيّها الرفاق العمّال! استعدّوا إذا بقوّة مضاعفة النضال الحاسم الوشيك! فليوثّق البروليتاريّون الاشتراكيّون–الديمقراطيّون صفوفهم! ولتتّسع دعوتهم أكثر! ولتتضاعف جرأة التحريض من أجل المطالب العمّالية! وليكسبنا عيد أوّل ماي ألوف المحاربين الجدد ويضاعف قوّانا في النضال الكبير من أجل حرية الشعب برمّته، من أجل تحرير كلّ العمّال من نير الرأسمال!)[1]

خطاب حماسيّ يلهب المشاعر؛ يعزف على وتر الحقوق والمطالب للعمّال، ولا شكّ أنه يولّد فيهم القوّة على التغيير، والتبشير بعالم جديد يحكمه العمّال. يقول "البياتي"[2]:

يا إخوتي العمّال/ ألمح وجه العالم الجديد في عيونكم/ في أعين الأطفال

في عبرات أمّ "فاتزاروف"/ في قصائد "بريشت"/ وفي أقوال/ لينين: وهي تلهم الأجيال

وتصنع الرجال/ ألمحها في وطني تزلزل الجبال/ يا إخوتي العمّال

ما الذي تدلّ عليه القصيدة إذا كانت لا تدلّ على يساريّة البياتي!؟ صحيح أن الشيوعيّين يستعملون لفظ "الرفيق" بدل "إخوتي" كما رأينا في نصّ "لينين"، ولكن "البياتي" يستخدمهما معا، كما رأينا في "سبع سنابل" عندما خاطب أرنست تيلمان بـ "يا رفيقنا" بالمعنى الموجود

1 المصدر السابق، ص 210.

2 المصدر نفسه، ص477

لدى "لينين"، والأخوّة هنا ليست أخوّة الدم، أو أخوّة الدين، ولكنها أخوّة التضحيّة والنضال التي ستحقّق العالم الجديد الذي يحكمه العمّال، أخوّة المواجهة التي دعا إليها "لينين".

ما هو هذا العالم الجديد إذا كان غير الاكتساح الشيوعيّ للعالم، العالم الجديد هو العالم الشيوعيّ الذي بشّر به "لينين "ملهم الأجيال وصانع الرجال، ووسّعه "ستالين"، بعد الحرب العالميّة الثانيّة، هذا العالم موجود في إبداعات فاتزاروف*، وبريشت**.

لا يكتفي "البياتي" بأن تنتصر الشيوعيّة في شرق أوروبّا، وشرق آسيا، ولكنّه يريدها أيضا في الوطن العربيّ تزلزل قلاعه، وتتخلّص من إقطاعيّيه.

إنّ ديوان "عشرون قصيدة من برلين" يبدو كأنّه قصيدة واحدة، تهتف بالنضال الشيوعيّ وتخلّد المناضلين الشيوعيّين، وتكشف جرائم النازيّين، حيث يفتتح الديوان بشخصيّة بلا اسم سماها "القتيل رقم8" شخصية مجهولة، لا اسم لها، هي رقم لا قيمة له، يكفي أنّها تنتمي إلى الفكر الشيوعيّ لتنال عقابها، وليس مهمّا أن يحدّد اسمها، إنّها الشخصيّة النموذج لكلّ الشخصيّات التي سيتحدّث عنها، هذه الشخصية التي ترمز لكلّ الشخصيات الأخرى، تساق إلى الموت، تاركة وراءها قميصا ممزق الأردان***، وفرشاة الأسنان، وبطاقة حزب، وهي كلّ ما يملكه العامل الكادح المناضل. وإذا كان القتيل مجهولا فالتهمة أيضا مجهولة، فقد غضّ "البياتي" الطرف عنها، لأنّها تهمة فكريّة، تكمن خطورتها في أنّها تدافع عن العمّال. غير أنّ المعتقل معروف، حدّده بعد العنوان مباشرة بقوله: في معسكر اعتقال "بوخن"، الشاهد على كثرة الجرائم التي ارتكبت فيه.

يمكن اعتبار القصيدة الأولى عنوانا مكثّفا لبقيّة القصائد الأخرى، حيث أجمل فيها فكرة شاملة، فصّلها في بقيّة القصائد الأخرى؛ فالقتيل الرقم هو رمز للشخصيات المذكورة في بقية القصائد، يسرد حياتها، فهي تتحرّك إما قبل قتلها أو بعد قتلها. والذي يجمع هذه الشخصيّات كلّها أنّها شيوعيّة، والمعتقل "بوخن" المشار إليه في القصيدة الأولى، هو أيضا مفصّل في بقيّة القصائد الأخرى.

---

* نيكولاي فاتزاروف شاعر بلغاري شيوعي سجن وحكم عليه بالإعدام.

* * شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين. كما أنه من الشعراء البارزين.

** جمع مفرده الرُّدن بالضمّ، وهو أصل الكمّ، يقال قَمِيصٌ وَاسِعُ الرُّدْنِ، وجمعه أردان، مأخوذ من مادّة "ردن"، انظر مختار الصحاح للرازي، ج1، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت – صيدا، ص 121.

في قصيدة "سلاما أثينا" يدخل "البياتي" معتقل "بوخن" ويرسم صورة المعتقلين وهم يتألّمون، مستفيدا من أبطال "أوديسة هوميروس" كـ "بنلوب" زوج "أوليس" التي لجأت إلى حيلة عدم الانتهاء من نسج ثوب الزفاف، الذي وعدت به الأمراء الذين أصرّوا على أن تتزوّج بأحدهم، حيث كانت تنسجه في النهار، أمامهم، حتى إذا ما خلت بنفسها ليلا، تحلّ ما قد حاكته في النهار، ليطول انتظار الأمراء، ويزداد شوقهم لرؤية ثوب الزفاف الذي لا تريده هي أن يكتمل لتكون نموذجا في إخلاصها لزوجها، وقد جعله "البياتي" "ثوب النار" لأنّه يحرق منتظريه بسبب مرور الأيام، بطيئة متثاقلة، لا تكاد الدقائق تتحرّك من مكانها، وتلك هي أيام السجين في المعتقل الذي هو أشبه باعتقال "أوليس" صاحب فكرة الحصان الخشبي المنتصر في حرب طروادة في "جزيرة المحال" والذي يرسف في الأغلال بعد أن سجنته الحورية "كَالِبْسُو" وهذا عذاب نفسي أليم يضيّق على صاحبه الأفق، ويزيد في تعاسته وآهاته التي لا تكاد تتوقّف. يقول البياتي[1] :

الشمس في معسكر اعتقال / تحرسها الكلّاب والتلال/ لعلّ ألف ليلة مرّت/ ولا تزال

"بنلوب" في انتظارها / تغزل ثوب النار / أو "أوليس" في جزيرة المحال / يرسف في الأغلال.

الكلاب والتلال لا تحرس "معسكر الاعتقال"، إنّما تحرس الشمس في المعتقل، ولا يخفى أن الشمس المقصودة ههنا هي الحرية والانتصار، هي الأمل والحبّ، النور والإشراق الذي يؤمن بهما المعتقَلون. فقد ظلت الشمس/ الحرية، الشمس/ الأمل في الغد، سجينة يحرسها الكلّاب والتلال، وقد تشير التلال إلى مدلول البعد، وعدم التمكن من الهرب، كما أن الكلّاب سواء أكانت حيوانيّة أم بشريّة، تدلّ على شراستها واستحالة الفرار منها.

تجدر الإشارة إلى أنّ "البياتي" كثيرا ما يوظّف ضمير المتكلّم في قصائد هذا الديوان، حيث يظهر ضمير المتكلّم من حين لآخر في بعض القصائد، كما أنّه يظهر وحده، لا يشاركه غيره من الضمائر، في قصائد أخرى مثلما هو الشأن في قصيدة "إلى أنكريد فايس" و "إلى مؤتمر السلام في برلين" و "إلى مس بيجمام" و "العاصفة" و "أغنية إلى غوتيه وشيلر" وغيرها.

هل ضمير المتكلّم الذي يوظّفه الشاعر هو ضمير "الأنا" الشخصي الذي يعبّر عن همومه الذاتيّة؟ هموم "البياتي" المترع بالجذور اليساريّة، أم هو ضمير "النحن" الجمعي الذي يعبّر عن

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص315

هموم الجماعة، وما "البياتي" إلا معادل موضوعيّ لها؟ هل يحقّ لنا أن نقول إنّ شخصيّة الشاعر (تنسحب من الصورة، وتتّخذ القصيدة طابعا "موضوعيا" في الظاهر، يغلّفها بمنحى درامي، به تستقلّ القصيدة عن مبدعها)[1]، فتخفّ الرومانسيّة في القصيدة، أو على حد تعبير "جوناتان كلير*" هل يمكن تذويب أو إزاحة الشاعر (وتحويله إلى صيغة مختلفة ولا شخصيّة)[2] ؟ فلا يظهر بشكل واضح ولا مباشر في النصّ.

لا شكّ أنّ الضمائر تسدّ مسدّ الاسم العائد عليها، فهي تنوب عن الشخصية المقصودة، سواء أكانت متكلّمة أم مخاطبة أم غائبة، وتمنع تكرارها، ومعناها مرهون بالسياق الذي ترد فيه، والذي يحدّد هوية الذات التي تتشكّل من خلال تحديد الخطاب وعمليّة التشخيص التي يقوم بها المبدع الذي يعبّر عن كينونته الذاتيّة من داخل النص.

إنّ المتتبّع لضمائر المتكلّم في هذا الديوان يجدها على ثلاثة أشكال:

الشكلّ الأول: تمتزج فيه الذات الشاعرة مع الذات الأخرى، لتصبح "أنا" الشاعر معادلا موضوعيّا للجماعة التي يعبّر عنها الشاعر والمؤمنة بالأفكار الشيوعيّة. كما في "سلاما أثينا" و"برلين في الفجر".

الشكلّ الثاني: فيه امتزاج أيضا، ولكنّه مختلف عن الأوّل، إذ الامتزاج الأوّل كان فكريّا وثقافيّا وسياسيّا، أمّا هذا الامتزاج فهو عاطفيّ تمتزج فيه المشاعر التي يعبّر عنها ضمير واحد. مثل ما نجد في قصيدة "إلى أمهات جنود ألمانيا الديمقراطية".

الشكلّ الثالث: يتفرّد فيه الأنا ويصبح فيه الشاعر متحدّثا بنفسه عن نفسه كما في قصيدة "الشعر يتحدّى".

فهل "البياتي" يطرح ذاته بعيدا، ويؤسّس مفهوم الأنا الذات من خلال قوله:

قلت سلاما / وبكى قلبي، في قصيدة "سلاما أثينا" التي يقول فيها:

آلهة الإغريق تستجدي / عقيم البرق في الجبال/ طعامها النبيذ والخبز

وآلام الملايين من الرجال / قلت سلاما /وبكى قلبي...

---

1 محمد مصطفى علي حسنين، خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009، شركة الأمل للطباعة والنشر، ص 170

* أحد أهم الباحثين المعاصرين في النقد البنيوي والدراسات اللغوية والأدب المقارن، أعماله البنيوية والتفكيكية من المراجع الأساسية المعتمدة في البحوث والتدريس.

2 جوناتان كلير، الشعرية البنيوية ترجمة السيد إمام، شرقيات، ص 205.

ونجد الضمير نفسه في قصيدة "برلين في الفجر" حيث يقول:

أموت من أجل عناقيد الضياء الخضر.../ أموت في كأس حليب ساخن...

أموت من أجلك ...

يتكرّر هذا الضمير بشكل ملفت للانتباه في معظم قصائد هذا الديوان ويبقى السؤال الفارض نفسه: من المتكلّم في المقطوعة؟ أهو "أنا" البياتي، أم "أنا" الجماعة؟ ويلاحظ أنّ هذا الضمير يأتي-غالبا-بعد رسم لوحة حزينة لشخصية يساريّة، مستخدما ضمير المخاطب أو الغائب أحيانا، ثم يبرز صوت الضمير المتكلّم، ليحشر الشاعر "أناه الفرديّة" التي تدلّ على موقفه من القضيّة التي يطرحها، أو ذاته الجماعيّة التي تدلّ على الثقافة التي يدافع عنها ويناضل من أجلها، ولا فرق بين قضيّة الشاعر والثقافة التي يدافع عنها، فقضيّته هي الثقافة الجديدة، التي هي رفض لثقافة قديمة يرى أنّها هي السبب في تخلّف هذا المجتمع، والبحث عن ثقافة جديدة تتمثّل في الفكر الشيوعيّ الذي يعتقد أنّه الوسيلة التي تحقّق حلمه وحلم من يرون رأيه.

هناك قصائد، الضمير لا يدلّ فيها على الشاعر، وإن كانت بلسانه، كما في قصيدة "إلى أمهات جنود ألمانيا الديمقراطية" حيث يقول البياتي فيها[1]:

ألف حبيب عاد/ فانتظرت، أن تعود/ وألف أقحوانة / تفتّحت عبر الليالي السود

فما لقلبي ظلّ بانتظاره/ وظلّت الحدود/ مغلقة، يحرسها الجنود/ يا ولدي ...

واضح أنّ "أنا" الشاعر هنا هي "أنا" الآخر، وهذا الآخر ما هو إلا الأمّ التي تنتظر ابنها العائد من ساحة المعركة، والشاعر هنا يتحدث بلسانها، غير أنّه لا يمكن أن نفصل صوته عن صوت الآخر، فقد ذاب أحدهما في الآخر وصار الصوتان صوتا واحدا، وكان السبب في ذلك أنّ تكرار الأسفار لدى الشاعر ولّد لديه الحنين، والاشتياق الشديد لأفراد أسرته، فاختلطت ذاته المشتاقة لأحبّائها، بذوات الأمهات اللائي ينتظرن أولادهنّ.

أما في قصيدة "الشعر يتحدّى" التي يقول فيها[2]:

سأنفخ الرماد في عيونكم/ أدلق الخمر على الجباه/ كباركم/ يا أيها السادة/ يا أشباه...

الشعر لا تطاله أوامر النقّاد، الشاعر في رؤياه/ يقودكم، سأمان، من أنوفكم...

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص318.

2 المصدر نفسه، ص321.

إنّ الضمير في المقطوعة هو شخص "البياتي" نفسه، يخاطب خصومه من الشعراء، ويبدو غاضبا، متحديّا، وقد نتساءل عن الذي سكت عنه عندما خاطبهم بقوله: يا أشباه... وسكت عن المضاف إليه، قد يكون هذا المضاف إليه هم الشعراء، فهم – في رأيه – أشباه الشعراء، كما قال الإمام "علي" رضي الله عنه، يا أشباه الرجال، لأنّ المذكور بعد المسكوت عنه كان الشعر. وقد يكون المسكوت عنه الحكّام الذين يريدونه أن يكون تابعا لهم، وقد يكون شيئا آخر، المهمّ في الموضوع أنّ الشاعر لا ينقاد إلى غيره ولو كانوا نقّادا، لأنّ في انقياده لغيره، مسح لحريته، واعتداء على مقدّسه، حتى وإن كان في أصول اللغة والنحو*.

إنّ الشاعر الحقيقي–في نظره–هو الذي "لا يُقاد كالحصان في سراه"، وهو الذي سافر، وتغرّب، وذاق الوحشة، ومرارة الدّم، وفقد الحبّ في صباه، تستجدي عيناه الحبّ والحياة، أمّا غيره الذين لم يعبروا "أسوار بغداد" ولم يتمزّقوا في نجواهم؛ هؤلاء عليهم أن يخفضوا الجباه لأنّهم ليسوا شعراء بل هم أشباههم.

لم يعدل "البياتي" بضمير المتكلّم إلى غيره، بل هو لسان "البياتي" نفسه، والمخاطبون هم خصومه من الشعراء، أو الحكّام، والقصيدة–وإن كان ظاهرها خلاف نقديّ، فنيّ–إلا أنّه خلاف ذو أبعاد إيديولوجية، فالذي يحرّك الشاعر هو انتماؤه اليساريّ الذي كان سببا في تشريده وتركه لبغداد، ولذلك فالقصيدة تخفي بين سطورها المشاعر الشيوعيّة، وهي مشاعر رافقته من "برلين" حيث كتب القصيدة بعد أقل من عشرة أيام من مجيئه إلى بغداد.

وعلى طريقة شعراء الحداثة، الذين اعتمدوا التكرار في قصائدهم، نجد أن "البياتي" قد تعامل مع هذا الاختيار الأسلوبي الذي غالبا ما يكون له ارتباط وثيق بنفسيّة الشاعر، والتعبير عن حياته.

لا شكّ أن التكرار ظاهرة أسلوبيّة، شعريّة، برزت بكثافة في الشعر المعاصر، ولها جذور في الشعر العربيّ القديم، بل وفي القرآن الكريم*. وهو يقوم (على جملة من الاختيارات

---

* روى البغدادي أن عبد الله بن اسحاق اعترض على الفرزدق في قوله:

وعضّ زمان يا بن مروان لم يدع من المال إلا مُسْحَتا أو مجلَّفُ

فقال علام رفعت "مجلّف" فردّ عليه الفرزدق: على ما يسوءك وينوءك، علينا أن نقول، وعليكم أن تتأوّلوا.) انظر: عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند الجرجاني، دار المريخ، الرياض ص43

* هناك بحوث أكاديميّة، تناولت التكرار في القرآن الكريم، على سبيل المثال رسالة ماجستير موسومة التكرار في القرآن الكريم وأسراره للباحث علي أرباش، ورسالة أخرى موسومة التكرار في القرآن الكريم دراسة بلاغيةّ للباحث محمد محمود صالح، وهناك رسالة أخرى موسومة: التشكيل التكراري في السور المدنية ظاهرة أسلوبية لـ: خولة محمود رفيفان الأسعد...وقد أشار إليه صاحب أنوار الربيع في أنواع البديع، واستشهد بآيات قرآنيّة ذكر فيها التكرار.

الأسلوبيّة لمادّة دون أخرى ولصياغة لغويّة دون أخرى، ممّا يكشف في النهاية عن سرّ ميل الشاعر لهذا النمط الأسلوبيّ دون غيره)[1] فقد كان للتكرار حضور عند البلاغيّين العرب القدامى الذين عرّفوه بقولهم (هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى؛ لنُكْتَة، ونُكَتُهُ كثيرة)[2] والمقصود بالنكتة في كلام الكاتب الغرض من التكرار. ولا خلاف مع القدامى، في تقسيمهم التكرار إلى مفيد، يفيد أغراضا بلاغية؛ كالتأكيد، وزيادة التنبيه، والتهويل، والتلذّذ بذكر المكرر... وإلى قبيح غير مفيد، لا يعدو أن يكون مجرد حشو وتطويل أملته ضرورة الوزن ليس إلا.

غير أنّ القدامى تناولوه على أنّه فرع ثانوي (من فروع البديع لا يقفون عنده إلاّ لماما، ولم يصدر هذا، عن إهمال مقصود، وإنّما أملته الظروف الأدبيّة للعصر)[3]، فقد تطرّق إليه ابن الأثير وبيّن أنّه نوع من (علم البيان، وهو دقيق المأخذ، وحدّه هو: دلالة اللفظ على المعنى مردّدا، وربّما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة، وبالتطويل أخرى)[4]، وهي العيوب التي أشارت إليها نازك الملائكة في دراستها**

أمّا شعراء ونقّاد العصر الحديث فقد جعلوا له وظيفة إيجابيّة بارزة، وجعلوا له أشكالا متعدّدة تكون تبعا لما يريده المبدع، حتى غدا (من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدّي في القصيدة دوراً تعبيريّا واضحاً، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشاعر، أو شعوره، أو لا شعوره، ومن ثمّ، فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى)[5] فيكون التكرار ملبّيا الحاجة الداخليّة التي تفرض نفسها عليه، فلا يستطيع إخراجها إلا بتكرار ما يريد تكراره.

كرّر "البياتي" في هذا الديوان كلّ أشكال التكرار التي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلّمة وإلى العبارة التي تتكوّن من أكثر من سطر. والذي يهمّنا في البحث، هو التكرار الذي له علاقة بموضوع الخلفية الشيوعيّة التي يرتكز عليها البياتي، ذلك أنّ التكرار إنّما هو إلحاح

---

1 زهير أحمد المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، كتاب إلكتروني، ص1

2 علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، ت شاكر هادي ج5 مطبعة النعمان، ط1968/1، ص 345

3 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 241

4 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية للطباعة والنشر-بيروت، ص146

** انظر فصلي: أساليب التكرار في الشعر ص 230، دلالة التكرار في الشعر ص 241. من كتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر".

5 علي عشري زايد، بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب-القاهرة، ص58.

الشاعر على عنصر مهم في العبارة، يهتمّ به دون غيره، له دلالة نفسيّة، ترتبط بذات الشاعر، كما لها علاقة بتشكيل هندسة العبارة التي تحمل بعدا عاطفيا يبني من خلاله الشاعر جملته ذات الأساس العاطفي الذي يرتاح إليه.

يا رفيقنا "تيلمان"، جملة شعرية كرّرها "البياتي" ثلاث مرات في القصيدة* وهي ما تسمى عند النقّاد باللازمة، وهي (عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعريّة بصورة منظّمة. واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر)[1] فاللازمة التي كرّرها "البياتي" هنا هي لازمة ثابتة بحيث لم يغيّر فيها شيئا، اللهم إلا ترتيبها في السطر الشعري في المرّة الأولى.

ما الذي جعل "البياتي" يكرّر هذه العبارة؟ ما هي الدلالات النفسية والانفعالية التي يحملها تكرار اللازمة بل ويختم بها القصيدة؟

إنّ تكرار اللازمة يعمل على (ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، وكأنّها قالب فنيّ متكامل في نسق شعريّ متناسق، تجعل القارئ لها، يحسّ بأنّها وحدة بنائيّة واحدة، ووحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التكرار عن إمكانيّات تعبيريّة وطاقات فنيّة تغني المعنى وتجعله أصيلاً)[2] فترديد اللازمة إنّما هو تأكيد على التبعيّة للرفيق "تيلمان"، والانتماء للشيوعيّة التي اكتسحت جزءا كبيرا من العالم.

لفظ "الرفيق"، مصطلح شيوعيّ يوحي بالعلاقة بين المناضلين الشيوعيّين كما أنّه يدلّ على المساواة بين الأفراد دون أن يتزعّم فرد على آخر، كما أنّها تدلّ على العلاقة الأخويّة والوطنيّة بين الجنود في الثكنات العسكريّة. وجاء في تعريف " camarade" التي تترجم إلى "الرفيق" في موقع Wikipédia ما ترجمته: (الرفيق تطلق على من لنا معه مصالح مختلفة، تنتشر، سياسيّا، بين اليساريّين، شيوعيّين واشتراكيّين، ومن قبل النقابيّين وكذا الوطنيّين والقوميّين. وبعد الثورة الروسية، اختاره الشيوعيّون بديلا عن السيد أو السيدة والأنسة، ورأوه أكثر كياسة وتحقيقا للمساواة. وهو اختيار مستوحى من الثورة الفرنسية–في إلغائها

* انظر ص 48 من هذا الفصل

1 موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات جامعة مؤتة المجلد الخامس العدد الأول 1990 ص 04

2 زهير أحمد المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية). ص14/13

للامتيازات–حيث أرادت إلغاء ألقاب النبالة واستبدالها بمصطلح المواطن. وفي الواقع، إنّ لفظ رفيق، لم يظهر مع الثورة الروسيّة، إذ يبيّن قاموس المعاني "لاروس *Larousse*" أنّ المعنى السياسيّ له كان في 1790 وقد انتشر كثيرا بين الاشتراكيّين الفرنسيين)[1]. ف "الرفيق" إذًا مصطلح قديم يمتدّ إلى سنة 1790، استخدمه المعارضون للملك الفرنسي، وقد كانوا يجلسون على يساره، في البرلمان. ثم استخدم للقضاء على الألقاب، ووجدته الاشتراكيّة والشيوعيّة مناسبا لأنّه يسوّي بين الناس من غير ألقاب.

اعتبر قاموس "Le robert" كلمة "camarade" اسم إسبانيّ، يدل على الحجرة أو البيت، ويدل معناها كذلك على إنسان له نفس اهتمامات الآخرين... وهي كلمة منتشرة بين الأحزاب الشيوعيّة[2]، ونلاحظ اتفاق قواميس المعاني على انتشار لفظ الرفيق بين الشيوعيّين.

أما معنى الرفيق في القاموس العربيّ فهو: (الذي يُرافِقُك، وقيل هو الصاحب في السفر خاصّة ... وهم رفقة ما داموا منضمّين في مجلس واحد، ومَسير واحد، فإذا تفرَّقوا ذهب عنهم اسم الرّفْقة، والرّفْقة: القوم يَنْهَضُونَ في سَفَر، يسيرون معاً وينزلون معاً ولا يَفْترِقون، وأَكثرُ ما يُسمَّوْن رفقة إِذا نهضوا مُيّاراً)[3] فالرفيق، عند العرب من تجمعك به الطريق في السفر، ولأنّهم لا يعرفون هذا الصاحب الذي تجمعك به الطريق، سمّوه رفيقا، متجاوزين بذلك اسمه او لقبه ومكانته الاجتماعيّة.

لا نكاد نجد فرقا كبيرا بين الرفيق في المعنى العربيّ والرفيق في اللسان الفرنسي، إلا ما نراه في الاستعمّال السياسي، إذ يركز "لاروس" الفرنسيّ على انتشار اللفظ بين اليساريّين "الاشتراكيّين أوّلا ثم بين الشيوعيّين" والمصلحة التي ذكرها "لاروس" هي نفسها التي أشار إليها صاحب اللسان بقوله " وأَكثرُ ما يُسمَّوْن رفقة إِذا نهضوا مُيّاراً" والميرة هي الطعام أو جلب الطعام، أو البحث عن الطعام، قَالَ الأصمعيّ: (يقال ماره يميره ميرا إِذا أتاه بميرة أي بطعام)[4] حيث تتفق المصلحة بين الباحثين عنه. وقد جاءت الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى:(وَنَمِيرُ أَهْلَنَا)[5]، في معرض الحديث عن إرسال الأخ الصغير مع إخوته إلى عزيز مصر.

---

1 تعريف كلمة camarade Wikipédia الشبكة العنكبوتية.

2 Appellation, dans les parties communistes انظر قاموس Le robert Edition France Loisirs، ص 224.

3 ابن منظور، لسان العرب ج10، ص 118.

4 الرازي، مفاتيح الغيب "التفسير الكبير"، ج18، دار إحياء التراث العربي–بيروت، ط3، ص480

5 سورة يوسف، الآية 65.

يلاحظ أنّ عبارة "يا رفيقنا تيلمان" جاءت في المرّة الأولى حلقة وصل بين مشهدين، بحيث كانت نهاية لمشهد، وبداية لمشهد آخر؛ فقد قسّم الجملة وفصل بين المنادى "رفيقنا" والبدل "تيلمان"، إذ جعل "يا رفيقنا" في نفس السطر مع جملة "حملتها إليك" أما "تيلمان" فهي في سطر بذاته متبوعة بنقطتين متعامدتين على الشكلّ الآتي:

حملتها إليك، يا رفيقنا

تيلمان:

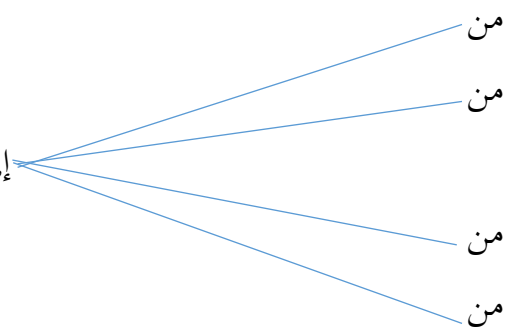
فكان لفظ "تيلمان" له ارتباط بما قبله، وتأثير فيما بعده.

المشهد الأوّل لوحة بها سبع سنابل مأخوذة من أماكن مختلفة يحملها الشاعر- مستخدما ضمير الجمع المتكلّم ... إلى الرفيق "تيلمان"، وحرف الجرّ "إلى" يدلّ على نهاية الغاية، إذ حمل السنابل من جميع الجهات المحدّدة في الخطاب، تنتهي كلّها عند الرفيق، وقد كرر حرف الجر "من" أربع مرات: من اليونان، من أمّ "ديمتروف"، من صوفيا، ومن أطفال كردستان، هذا الانتشار العموديّ لحرف الجر قد أثار في القارئ جملة من التساؤلات والتخيّلات، إذ التكرار له وظيفة سياقيّة يفرضها الموقف الذي يحياه الشاعر، فتكرار "مِن" التي تدلّ على بداية الغاية،

وحدّدت مدى الانتشار الذي وصلت اليه الفكرة الشيوعيّة، فأصبحت هذه المناطق التي وصلتها

الفكرة هي نفسها مراكز انطلاق وإنتاج إيديولوجي يساهم في تدعيم الحركة النضاليّة للعمّال.

فكانت أربع "منات"-جمع من-متجهة نحو "إلى" واحدة على الشكلّ الآتي:



وهي بلا شك تدلّ على كثرة الموارد التي صارت تعتمدها الحركة الشيوعيّة، وقبل ذلك مدى سعة وقيمة النجاح الذي حققته.

والتدقيق في المقطع يظهر لنا أنّ كلماته، مجموعةُ أسماءٍ تحيط بفعل واحد، باستثناء حرف الجرّ "من" المتكرّر، وحرف عطف واحد هو "الواو". ومعلوم أن الأسماء ذات طبيعة ساكنة هادئة، تدل على الثبات وكأنّ المكان الذي تؤخذ منه السنابل ثابت مستقر على شيوعيّته، والسنابل المأخوذة غير نافدة، كما أنّ الأسماء المستعملة هي أسماء معان لا أسماء ذوات، حيث كلّ اسم يرمز إلى معنى محدّد، فالسنابل رمز للخير والإنتاج، واليونان" و "أم ديمتروف" و"صوفيا" و"أطفال كردستان" وهي أسماء ليست لذاتها ولكنّها رموز نضاليّة مؤمنة بالشيوعيّة، كما تدلّ على أنّ الشيوعيّة قد وصلت إلى جنوب شرق أوروبا وجزء من آسيا*.

إنّ المدقّق أكثر في الأسماء يلاحظ اسم بلد هو اليونان، واسم شخص هو "أم ديمتروف" ثم اسم مدينة هي "صوفيا" ثم اسم يدلّ على شخص، فهناك المكان، وهناك الإنسان؛ فاليونان وصوفيا رمز للمكان الذي وصلت إليه الشيوعيّة، وأم ديمتروف، رمز للأمهات اللائي أنجبن الأبطال، وأطفال كردستان، رمز للجيل القادم الذي يحمل الفكرة ويواصل المسيرة. من كلّ هؤلاء أخذ السنابل وهي نتاج بذور نضجت، ترمز إلى الانتصار والنجاح، حملها إلى من ضحّى في سبيل وصول البذور إلى أن أصبحت سنابل. والفعل الوحيد في المقطع "حملتُها" يحتوي على الضمير الدال على الشاعر، والضمير الدال على السنابل، والفعل الماضي قريب من الأسماء، في دلالته على الاستقرار، باعتبار أن الفعل الماضي لا يتجدّد العمل فيه، إذ يكون زمانه قد انتهى.

إنّ في جملة النداء إشعار بأنّ المنادى عليه، رفيع القدر، عظيم الشأن، وأنّ توظيف ياء النداء التي هي للبعيد، ينادى بها القريب المنزّل منزلة البعيد، حيث يجعل بعد المنزلة، كأنّه بعد في المكان، فأفادت علو شأن الشخص ومكانته الرفيعة، كما نلمس في هذا النداء الحسرة على "تيلمان"، بل والتوجّع والتأسّف على ما آل إليه البطل، فقيد الشيوعيّة، كما أنّ النداء بياء البعيد تنبيه غيره إلى مكانته، وذلك بتخصيصه بخلفيّته الفكريّة–السياسيّة، إذ لفظ الرفيق في "يا رفيقنا" قد حدّد به بطله، وأرضى به نفسه، وطمأن به غيره من المناضلين الشيوعيّين. فلطالما وقف "تيلمان" في وجه نازيّة "هيتلر"، حتى قال مرة في حملته الانتخابية " إنّ

* ينتشر الأكراد في تركيا والعراق وسوريا وإيران.

انتخابكم لـ "هتلر" يعني أنّكم تختارون الحرب" كما أنّ المضاف إليه في عبارة النداء، قد حدّد الانتماء السياسي والفكريّ لـ "البياتيّ"، فأكّد أنّه–هو أيضا–أحد الرفاق.

أما المشهد الثاني فكرّر فيه حرف الجر "لِـ" ست مرات، وهو يدلّ على (الملك والاستحقاق)[1] كما يرى سيبويه. وقد كرر "المجد" مرّتين، وكرّر الظرف " تحت " مرّتين أيضا، كما كرّر "الراية" مرّتين كذلك، غير أنّه عرفها عندما وصفها، ونكّرها عندما خصّصها.

المجد دالّ، مدلوله (المُروءةُ والسخاءُ) أو (الكرمُ والشرفُ)، أو (نَيْل الشرف)، أو (الأَخذ من الشرف والسُّؤدَد ما يكفي)[2] فالمجد، في اللسان العربيّ، اسم لجملة من المعاني هي المروءة، والسخاء، والشرف، والسؤدد. كلّ هذه الصفات استحقّها الإنسان، واستحقتها "حبّة القمح"، واستحقّها "الطفل، والكادح، والفنان" واستحقّها البحر والربّان.

من هو هذا الإنسان الذي استحق المجد الدال على كلّ هذه الصفات؟ هل الإنسان الذي يقابل الحيوان؟ وبالتالي فالمجد لكلّ انسان! إنّ الإنسان المقصود هنا، هو الإنسان الشيوعيّ، الذي ينتمي إلى العالم الذي يولد تحت الراية الحمراء، تحت راية العمّال، ونلاحظ انعدام حرف العطف بين الجملتين، مما يدلّ على أن الجملة الثانية مكمّلة للأولى، وكأنّ "الراية الحمراء" وحدها– في هذا المقطع– غير قادرة على أن تعبّر عن كلّ ما في مكنون الشاعر، وعاجزة عن إبانة قصده، فلجأ إلى ما يبيّن قصده بشكلّ واضح ودقيق، فأتبعها بجملة أخرى هي "راية العمّال" التي أراح بها نفسه، وبيّن من خلالها موقفه، فالراية واحدة في الجملتين، هي راية الشيوعيّين، بل إنّ "البياتي" قد كرّر كلمة الراية في هذا الديوان ست مرات؛ مرّتان في هذه القصيدة، ومرّة أخرى في قصيدة "برلين في الفجر" بنفس الصيغة التي ذكرت في هذه القصيدة "سبع سنابل" حيث قال[3]

أموت من أجلك/ تحت الراية الحمراء

والشيء نفسه نجده في قصيدة " إلى العامل بيتر بابرتز" حيث يقول[4]:

أذكر أنّ يده كراية حمراء/ مرّت على حزني

---

1 فاضل السامرائي، معاني النحو، ج 3، ص 55

2 ابن منظور، لسان العرب ج3 ص 395

3 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص316.

4 المصدر نفسه، ص319.

ويقول في قصيدة "ميدان ماركس – أنجلز"[1]:

والرايات في الجبال/ تسدّ درب الشمس

وأما قصيدة "أغنية إلى غوتيه وشيلر" فيقول فيها[1]:

وأن أموت تحت راية الإنسان.

يعدّ الديوان كأنّه قصيدة واحدة، كتب في مرحلة عاطفية واحدة، إذ القارئ سرعان ما يتذكّر أنّه قد مرّت عليه هذه اللفظة أو العبارة، وإن كانت بشكل مختلف في بعض أجزائها، فتثير أنتباهه ويتساءل عن السبب الدافع إلى ذلك. ولن يكون هذا السبب إلا تأكيد الانتماء، والاقتناع بالفكر الشيوعيّ الذي هو المخرج–في تخيّله–من كلّ ما تعانيه المجتمعات من تسلط واضطهاد، والذي يؤكّد ذلك ويزيده وضوحا اللازمة "يا رفيقنا تيلمان" المكرّرة للمرة الثانية والتي تؤكّد هذا الانتماء.

المجد ليس فقط للإنسان، ولا للعمّال، فالمجد أيضا لحبّة القمح التي تمدّ عبر قبر "تيلمان" الأجفان* وللطفل، والكادح والفنان، وللبحر وللربان، المجد لكلّ هؤلاء الذين ينتمون إلى العالم المولود تحت الراية الحمراء، والذي بيّن ذلك: تكرار حرف الجر "لِ" وحرف العطف "و" حيث نجد أنّ تكرار حرف الجرّ قد ارتبط بهيكل القصيدة وعكس موقف الشاعر الحقيقي من قضيّته التي يدافع عنها.

ينمو المقطع الثاني بطريقة حلزونية بحيث كان لاستخدام حرف الجر دور كبير في النمو، إذ في الوقت الذي يكرّر اللازمة للمرة الثانية "يا رفيقنا تيلمان" التي يعتقدها القارئ أنّها نهاية المقطع، نجده يعيد حرف الجر "لِ" الذي ربط به المتقدّم بالمتأخّر، فاتّسعت بذلك معاني المقطع وبعث الحياة في الكلمات من جديد، إذ فصّل العالم تحت الراية الحمراء بعدما أجمله سابقا، فإذا العالم الشيوعيّ يمتدّ إلى كلّ متكامل من الرفقاء، من الطفل والكادح، والفنان، والبحر، إلى الربّان. ثم يختم القصيدة باللازمة نفسها ليثبت النجاح الذي حقّقته الشيوعيّة، حيث صار

1 المصدر نفسه، ص327.

* والأجفان جمع جفنة، أو جفن؛ والأولى هي القصعة التي يقدم فيها الطعام، والثانية هي الكرم الذي يعصر منه العنب، جاء في تاج العروس ما نصه: الجفن أصل الكرام، وهو اسم مفرد ...وسمى الكرم جفنا تصوّرا أنّه وعاء للعنب وفي الأساس شربوا ماء الجفن أي الكرم (أو قضبانه) الواحدة جفنة كما في الصحاح والتهذيب والمحكم (أو ضرب من العنب) نقله ابن سيده.

الخبز للجميع والبلاد كلّها خضراء والتي تدلّ على الخيرات الكثيرة في ظلّ الشيوعيّة التي وضع أساسها الرفيق تيلمان.

لا نجد عند "البياتي" روحا مؤمنة بالعقيدة الإسلاميّة، ولكن نفسا ثائرة، ارتوت بالمبادئ الشيوعيّة التي جعلت منه ماديّا تابعا لماركس ومن يسير على خطاه إذ حركة المجتمع-عنده- تقوم على الصراع الطبقي بين العمّال والطبقة البرجوازيّة، فلا وجود لنسمات دينيّة، عقائديّة، تربط الإنسان بالله. وكلّ ما نلاحظه" صراع بين العمّال وخصومهم، وتعاطفا مع الشخصيّات الشيوعيّة في ألمانيا والاتحاد السوفياتي، والبكاء على شيوعيّين لا تركع جباههم لله، ولا ترقّ قلوبهم في سبيل الله، ولكن يكفرون بالله، ويتعاطفون على الفقير، وهو ما لا يستقيم مع طبيعة الإنسان المادّي الذي لا يتحرّك إلا من أجل المصلحة.

أختم مناقشة هذا الديوان بالوقوف على القصيدة الأخيرة فيه والمؤرّخة في الثالث والعشرين من شهر ماي في السنة التاسعة والخمسين بعد المئة التاسعة عشر، والتي تبيّن مدى ارتباطه بـ "برلين" حيث يعنون القصيدة بـ "العودة" والتي يكرّر في نهايتها مقطعا كاملا بدأ به القصيدة. يقول[1]:

كتبت فوق الريح والجليد / اسمك، يا برلين/ يا غاليتي،/ فوق جباه الغيد
كتبت: أن العالم الجديد/ لن تستطيع وصفه بطاقة بريد/ وأنني أحببت
– والليل على غرامنا شهيد –/ صباحك الوليد/ وشعرك الأشقر، يا غاليتي
فوق جباه الغيد./ أكلت من خبزك/ نلت منك ما أريد/ غنيت للأنهار
والشموع والعمّال والحديد/ كتبت فوق الريح والجليد/ اسمك، يا برلين
يا غاليتي،/ فوق نجوم الأفق البعيد.

العنوان خطاب مكثّف، يعدّ من أهم عناصر النصّ؛ فهو المدخل الأساس في قراءة الإبداع الفنّي، على اختلاف أجناسه، وهو بداية النص وعتبته، بل هو هويّة صاحبه، يسم النصّ ويميّزه عن غيره بما يحمله من معان وأفكار مكثّفة يوسّعها مضمون النص، وظائفه كثيرة: منها الوظيفة التعيينيّة التي من خلالها يعطي الفنان لمولوده اسما يميّزه عن مختلف إبداعاته الأخرى، وقد تكون تسميّة النصّ، قبل الإبداع أحيانا.

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص334.

ومنها الوظيفة الدلاليّة والوظيفة التأشيريّة ...

العودةُ لغةً، هي الرجوع، ولا رجوع إلا إذا كان هناك ذهاب. والذهاب/الرجوع رحلة قد تكون مكانيّة، أو فكريّة أو نفسية، يقوم بها المبدع، فذهاب "البياتي" إلى "برلين" والعودة منها، أو مغادرة "برلين" ثم العودة إليها، هي رحلة أراد بها المكان، كما قد تكون الرحلة بالفكر، حيث يؤمن الشاعر بفكرة ما، فتبدأ رحلته في الدعوة إليها والدفاع عنها، ثم قد يكتشف أنّه لا ينسجم معها فيرجع عنها فتكون العودة.

عنوان "العودة" دال، دلالته مجرّدة، لأنّ هذه العودة غير مقترنة بظرف محدّد، زمانا كان أم مكانا، مجهولة الاتجاه والغاية، كلّ الذي نعرفه أن ثمّة "عودة" جاهلين زمانها، ومكانها، ولا شكّ أنّ العنوان "العودة" يطرح تساؤلات كثيرة ناجمة عن التعدّد الدلالي أو الاحتمال؛ فمن البداية يكون التساؤل من أين، أو إلى أين تكون العودة، أهي العودة إلى "برلين"، أم العودة من "برلين"، والعودة من "برلين" تقتضي العودة إلى "بغداد"، كما أن العودة إلى "برلين" تقتضي العودة من "بغداد". وهل برلين/العراق، التي إليها أو منها العودة، هي المدينة أم الرمز؟ أهي رحلة عادية اشتاق فيها إلى الأصدقاء والأهل، أم المقصود بها برلين/ الفكرة الشيوعيّة وبغداد/ الفكرة الرجعية.

"العودة" قد تكون رجوعا إلى المدينة والتي هي ناجمة عن الاشتياق للأصدقاء في "برلين" أو الأهل في "بغداد". والمدينة، قد لا تكون المكان، ولكن هي الرمز، فتكون العودة إلى "برلين" لا إلى "بغداد"، إذ "بغداد" تمثّل الرجعيّة العربيّة، حيث البرجوازية، والإقطاع وظلم الإنسان، و"برلين" تمثّل المناخ الشيوعيّ حيث الراية الحمراء، والرفاق، والثوّار، والحديث عن التغيير.

"العودة" إلى "برلين" إنّما هو حلم/فكرة/مشروع يحلم به "البياتي"، لاسيما أنّه يتذكّر مغامراته بها، فقد أحبّ صباحها الوليد، وقد هام في غرامها، وليلها شهيد على هذا الغرام، كما أكل من خبزها، ونال منها كلّ ما يريد، فهذه الحياة التي قضاها بها ما تزال تجذبه إليها ولذلك هو يحلم بالعودة إليها.

متى تمّت كتابة هذا العنوان؟ هل كُتِب أوّلا ثم جاءت بعده القصيدة، فكانت كتابته في درجة الصفر؟ أم كان المخاض ثم جاء العنوان فكان اسما لمولود ولد؟ أم أنّ العنوان تراءى للشاعر أثناء الفعل الإبداعي؛ في لحظة من لحظات الاحتراق أو التأجج القصوى. كلّ هذه

الأسئلة وغيرها يثيرها عنوان القصيدة. وقت مكان العنوان فهو ينمّ عن شوق إلى "برلين" الفكرة، اليسار، الثورة، الحلم، برلين "الشموع والعمّال والحديد".

"برلين" هي المقصودة بالخطاب في القصيدة، وهي بطلة الديوان، فهي غالية الشاعر، إذ قد كتب اسمها فوق الريح والجليد، وفوق جباه الغيد، وفوق نجوم الأفق البعيد، كرّرها في هذه القصيدة مرّتين، في كلّ مرة يتبعها بقوله "يا غاليتي" كتب اسمها في أماكن مختلفة، وممّا لا شكّ فيه أنّ كتابة اسمها في كلّ مكان يدلّ على أن ثمّة علاقة حميميّة بينهما، قد تصل إلى الهيام والعشق، فاللفظ المكرّر معشوق صاحبه، ولذلك تعدّدت كتابة هذا الاسم "برلين" في قصائد أخرى من الديوان. حيث تكرّرت ست مرات من دون العناوين.

فقد كررها مرتين في قصيدة "برلين في الفجر" حيث قال[1]:

غدائر الفجر على أقدام / تمثال جنديك/ يا ***برلين***/ أسراب من اليمام.

وقال في القصيدة نفسها

أموت من أجل عناقيد الضياء الخضر/ في كنيسة/ صلاتها تقام

من أجل أطفالك / يا ***برلين***

الفجر واليمام والتمثال إنّما هي رموز الحريّة، والانتصار والسلام؛ فالفجر انتصار على الظلام، والتمثال رمز للحريّة، واليمام رمز السلام، وهي عناصر اجتمعت في "برلين "، والأطفال رمز المستقبل الذي يحمل المشعل ويواصل المسيرة.

كما كرّرها مرتين كذلك في قصيدة "إلى أنكريد فايس"[2]

وصحت، يا صحراء، يا صحراء/ ***برلين*** في حقيبتي/ ***برلين*** والربيع والسماء.

"برلين" في حقيبة الشاعر فهي معه أينما حلّ وارتحل، "برلين" الفكرة الشيوعيّة، "برلين" الفكرة/التغيير، يحملها إلى الصحراء، "برلين" الرجاء، ففي حقيبته "برلين"، و"برلين" هي الرجاء.

"البياتي"، كما يبدو من شعره، غارقا في الشيوعيّة، متشبّعا-حتى التخمة-بالفكر الماركسيّ، وبسبب هذه "العقيدة الماركسيّة" التي اعتنقها في شبابه الباكر، فقد ارتسم في خياله كفاح الإنسان في كلّ مكان، وعاش لقضايا الخبز والعمّال، والحريّة والمستقبل، التي تناولها في مواضيعه

1 المصدر السابق، ص316

2 المصدر السابق، ص322.

الشعريّة، منذ أن كان (قريبا من اليسار الشيوعيّ مطلع الخمسينيات، واستمرّ قريبا منه، ونال بسببه وظيفة مستشار في السفارة العراقية بموسكو)[1] أو معاون الملحق الثقافيّ في "موسكو"، على الرغم من ادعائه أنّه لم ينتم للحزب الشيوعيّ، غير أنّ الشاعر "ألفريد سمعان": (إنّ وزير الخارجية وقتذاك-"عبد الجبار حامد الجومرد"، وكان عروبيّا-رفض ترشيح "البياتي" لأنّه شيوعيّ.. مما حدا بـ"االبياتي" أن يكتب رسالة للسيّد الوزير من وراء ظهر الشيوعييّن يخبره فيها أنّه ليس شيوعيّا)[2]. ولكن شعره، كما رأينا، يتقاطر شيوعيّة، بل إنّ "سهيلة زين العابدين*" ذهبت بعيدا عندما أكّدت أنّه عاش طيلة عمره (مؤمنا بالماركسيّة الشيوعيّة الملحدة، فقد كتب كلّ نثره وشعره انطلاقا من فكره الاشتراكيّ الذي لا يؤمن بالأديان)[3]، وهو ما يجعله ماديّا ملحدا، يرى في الأديان سببا في تأخر الأقطار المتديّنة، وكما أنّ "عوض القربي" الذي رأى أنّ عبقرية "البياتي" تصل حد الكفر الصريح، والإلحاد المكشوف في قصيدته التي بعنوان "ميدان ماركس وأنجلز" والتي يقول فيها[4]:

وفي أقوال/ لينين: وهي تلهم الأجيال/ وتصنع الرجال/ ألمحها في وطني تزلزل الجبال

يا إخوتي العمّال

ثم يعلّق على هذه الأبيات قائلا: (وهل مِن كُفْر أعظم من أن تعتبر أقوال زعيم الشيوعيّة ملهمة للأجيال وصانعة للرجال، بل إنّ عناوين قصائده تنضح بالإلحاد، وتحدّد ولاءه واتجاهه، تحديدا لا غبش فيه)[5]. وهذه حقيقة يلمسها كلّ من يقرأ ديوان "عشرون قصيدة من برلين"، حيث يظهر "البياتي"، أحد جنود الثورة البلشفيّة، وأحد أتباع "لينين" نائبا عنه في منطقة المشرق العربي، فأين هو مثلا من شعر "محمود حسن إسماعيل" الذي يتدفّق إيمانا، وعبوديّة لله. إنّ "البياتي" في مرحلة هذا الديوان قد لبس اللون الأحمر وحمل المنجل والمطرقة، وصار داعية للشيوعيّة الماديّة التي لا علاقة لها بالله.

1 عدنان الظاهر، مع البياتي، صحيفة المثقف "صحيفة إلكترونيّة"، العدد 1971.

2 المرجع نفسه، العدد 1977.

* أديبة سعوديّة، من مواليد 1958 بالمدينة المنورة، من أعمالها: مسيرة المرأة السعودية إلى أين؟، إحسان عبد القدوس بين العلمانية والفرويدية.

3 حوار مع الأديبة سهيلة زين العابدين، منشور على مجلة الوطن العربي سنة 1999

4 عوض القربي، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ص 92

5 المرجع نفسه، ص 92

وإذا كان المبدع-كما يقول "منذر عياشي"-(يكشف ثوابته وينضوي تحتها: أسلوبا، وقضايا، ومواقف، وأفكارا، وصورا، وبلاغة)[1]، فإنّ البياتي قد ظهر انتماءه الشيوعيّ، بشكل لا مجال فيه للشكّ.

سيرة ذاتية لسارق النار

وصف الشاعر الفلسطيني "أحمد عقيلان" شعراء الحداثة بأنّهم (مخلصون لباطلهم إخلاصا يستحقّ الإعجاب، متحمّسون للهدم حماسة تتضاءل أمامها حماسة إبليس للضلال، إنّهم يهجمون على أيّ ناقد يعارضهم هجمة الذئاب الشرسة الجائعة على القطيع)[2].

غضب الشيخ ظاهر في كلماته، حيث جعل حماسة إبليس تتضاءل أمام حماستهم، بل لقد اعترف من البداية أنّه ثائر غضوب فقال: (وكيف لا أغضب والجناية قد أصابت المقتل، والجناة مصمّمون أن يجهزوا على الضحيّة الزكيّة، مصرّون على المضيّ في تخطيطهم الفظيع الظالم، بإملاء الشياطين وإيحاء من الحاقدين)[3] ثمّ بيّن الشيخ مدى اهتمام شعراء الحداثة بالتراث غير الإسلاميّ على اختلاف موارده، وضيقهم بالتراث الإسلاميّ ليستشهد بمقطع من قصيدة "البياتي" "سيرة ذاتية لسارق النار" يقول فيها:

اللغة الصلعاء/ كانت تصنع البيان والبديع/ فوق رأسها باروكة/ وترتدي الجناس والطِّباق

في أروقة الملوك/ وشعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق

على البطون في الأقفاص يزحفون/ ينمو القمل والطحلب في أشعارهم.

لم يحافظ الشيخ على ترتيب المقطوعة كما هي عند صاحبها، ويعلّق عليها قائلا: (وكنت أريد أن ألتقط عدّة نماذج من الإشارات الوثنيّة لكنّي رأيت أن أريح أسماع القراء من مثل هذا الكفر)[4]! يرى الشيخ أنّ ما قاله "البياتي" إنّما هو كفر. وإذا عدنا إلى ديوان البياتي نجد القصيدة منظومة على الشكل الآتي[5]:

اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع / فوق رأسها "باروكة"

وترتدي الجناس والطِّباق في أروقة الملوك / في عصر الفضاء-السفن الكونية-الثورات

---

1 رولان بارت، هسهسة اللغة ترجمة منذر العياشي، مركز النماء الحضاري، ط1999/1، ص 7

2 أحمد فرج عقيلان، سمات هذا الشعر الحر وخطره، جامعة المدينة العالميّة، بحوث إلكترونية، الدرس 7.

3 المرجع نفسه، الدرس 7.

4 المرجع نفسه، الدرس 7

5 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج2، ص 347.

كان شعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق/ على البطون في الأقفاص يزحفون ينمو القمل والطحلب في أشعارهم.

الفرق بين المقطوعتين، بالإضافة إلى أسطرها التي تقوم على التفعيلة، نجد أن الشيخ حذف سطر " في عصر الفضاء–السفن الكونية–الثورات" كما أبدل الفعل "كان" في قول "البياتي" "كان شعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق" بحرف العطف "و".

أحسّ الشيخ أنّ رائحة الكفر تفوح من هذا المقطع، وقد يكون غضبه من تطرّف الحدثيّين في رفضهم للتراث هو الذي جعله يحكم بهذا الحكم. إلا أنّ القراءة الفنيّة، غير الدينيّة للقصيدة، بعيدا عن النظرة الكليّة الإجمالية، تظهر شيئا آخر غير رائحة الكفر الذي أشار الشيخ إليها، على الأقل في هذا المقطع الذي استشهد به الشيخ والتي قد نجدها في بقية القصيدة.

تشير القصيدة–من البداية–إلى روح التمرّد والرفض على كلّ ما هو قديم، والهجوم العنيف على الشعراء الآخرين الذين مازالوا مقلّدين في أشعارهم، ويعتبرون أن "ليس في الإمكان أبدع مما كان"، وما زالوا يعيشون في بلاط الملوك، لغتهم مقعّرة، وأشعارهم مغرقة في الصنعة، إلى هؤلاء كان خطاب "البياتي". والمفردات الإشارية التي تشير إلى هذا المعنى تشكلّ طابورا طويلا تبدأ بـ "اللغة الصلعاء، شعراء الكدية، على البطون يزحفون، ينمو القمل والطحلب، شعراء الحلم المأجور، كانوا بالمساحيق وبالدهان، شحوب ربة الشعر..."

فلفظ "الصلعاء" يشير إلى العجز والشيخوخة، فالصلع (ذَهابُ الشعر من مقدَّم الرأْس إِلى مُؤَخره)[1] وذهاب الشعر ناجم عن شيخوخة صاحبه، أو عن مرض جلدي يمنع من وصول الغذاء إلى الشعر فيسقط. والشعر صفة جمالية طبيعية، قد يُضطَرّ فاقده إلى استعمّال الباروكة لإيهام الآخرين–بشَعر مزيّف–أنّه يملك شعرا طبيعيّا، فمثل اللغة المثقلة بالبيان والبديع، كمثل الأصلع الذي يضع على رأسه الباروكة. فاللغة الصلعاء هي اللغة التي شاخت ولم تعد تواكب العصر، والباروكة إنّما تدلّ على زيف اللغة وبهتان منطقها وضحالة تجلّياتها.

لا يتحدّث الشاعر عن اللغة من حيث هي لغة، ولكنّه يتحدّث عن لغة الشعراء الذين هم في عصر الفضاء، والسفن الكونيّة، والثورات، ولكن لغة شعرهم ما تزال هي اللغة القديمة التي أمست–في رأيه–عجوزا تذهب عند العطار تبغي شبابا! لغة غارقة في البيان والبديع من أجل

1 ابن منظور، لسان العرب ج8 ص 204.

أن توهم القارئ أنّها قادرة على مواصلة مسيرة الشعر، وهو إذ يصرخ في وجه هذه اللغة البالية إنّما يصرخ في وجه الشعراء الذين يتناولونها، وهم الشعراء الذين ما يزالون يعيشون على الأغراض القديمة وبخاصّة المديح، يتملّقون الملوك والأمراء، وعلى حدّ تعبيره " شعراء الكدية، الخصيان، في عواصم الشرق" وهم " على البطون في الأقفاص يزحفون "، "شعراء الحلم المأجور".

إذا كانت اللغة هي نسق إشاريّ، وظيفتها الأساس هي التعبير والتواصل القائم بين الذات والآخر، فإنّ الخلل الذي قد يصيب هذا النسق من شأنه أن يؤدّي إلى العطب في هذه الوظيفة؛ إذ قد تبدو الصورة التي تطرحها الذات، أو الرؤيا التي تحلم بها، غامضة لدى الآخر، والغموض مدعاة للافتراض والتأويل، وهنا قد يكون الرفض للآخر، لا لأنّ المرفوض غير فنيّ، ولكن، لأنّه غير واضح. كما نجد عند صاحب "جناية الشعر الحر" الذي بعدما قرأ قصيدة أدونيس من ديوانه "ديوان التحوّلات والهجرة" التي يقول فيها:

(الزمن فخار/ وحين تفرغ المسافات حتى الظل/ أملؤها أشباحاً تخرج من الوجه والخاصرة
وترشح بالحلم وذاكرة الشجر/ وحين لا تواتيك الدنيا/ ألهو بعيني ليزدوج فيها العالم)*

علّق عليها قائلا: (وجميع الديوان المذكور من مثل هذه الطلاسم المشبوهة)[1]

نعم إنّ القارئ لمثل هذه القصائد قد يجد صعوبة في التعامل مع علاماتها، بل قد يجد علاماتها "طلاسم مشبوهة" فعلا، وقد يرفضها، لا لأنّها غير فنيّة، ولكن لأنّها غامضة، فهو لا يستطيع أن يربط معاني ألفاظها التي أعطاها لها الشاعر بالمعاني المعروفة التي وضعت أصلا لها، إذ الشاعر يزيح المعاني القديمة ويعطيها معاني أخرى جديدة تربطها بالمعاني القديمة خيوطٌ دقيقة جدا قد لا ترى إلا بالجهد الجاهد.

وإذا كانت قصائد "أدونيس" موغلة في الغموض، وأنّ القارئ لها لا يجد ضوءا خافتا يهديه ليسلك القراءة بالرغبة الجامحة، وأنّه لا يشعر بذلك الارتياح الذي يجده القارئ بعد قراءتها، فإنّ قصائد "البياتي" غير ذلك، فهي على غموضها قد يهتدي القارئ إلى المعنى الذي يتلاءم مع الألفاظ التي يوظّفها الشاعر، فـ "البياتي" في القصيدة التي تعرّض لها الشيخ الشاعر " فرح عقيلان " إنّما يستفيد من أسطورة "بروميثيوس"، سارق النار، المتعاطف مع البشر ضد "زيوس"

* أدونيس، ديوان التحوّلات والهجرة، دار الآداب-بيروت، طبعة جديدة 1988، ص132

1 أحمد فرج عقيلان، سمات هذا الشعر الحر وخطره، جامعة المدينة العالميّة، بحوث إلكترونية، الدرس 7.

من أجل أن يهب الفكر والحكمة لبني الإنسان. وهنا يبدأ الغموض في التشكّل، ويزداد اتساعا عندما تتداخل الذات/ الشاعر بالرمز المعتمد، فيصبح الشاعر هو نفسه "بروميثيوس"، وكما كان "بروميثيوس" يميل إلى البشر الذي هو أبدعهم، ويدافع عنهم ضد "زيوس" ملك الملوك، كذلك "البياتي" يميل إلى إبداعه ولغته الجديدة ضدّ النسق اللغوي القديم، الذي يراه منهكا غير قادر على مسايرة الأوضاع الجديدة التي يعيشها المجتمع.

يرفض "البياتي" النسق القديم للغة، طريقة تعبير يعبّر بها بعض الشعراء عن عصرهم. ويجب أن نشير إلى أنّ ثورته هذه إنّما هي صورة مصغّرة لثورة عارمة يحملها الشاعر بداخله، يريد بها تغيير الموجود، مستخدما وسائله الخاصّة التي يملكها للتغيير، وهي الكلمة، فبالكلمة يريد قلب الأوضاع، ومن ثمّ، تاريخ الشعر، الذي هو-في رأيه-في أمسّ الحاجة إلى التغيير. فكما غيّر "ماركس" جدليّة "هيجل"، يريد "البياتي" تغيير عالم الشعر، فيغيّر من نسقه ومن شكله وجماليّاته. فكانت هذه الجرأة التي تدلّ على موقفه العدائي من التراث.

هذه الجرأة على قامة التراث، وهذا العداء لكلّ ما هو قديم، وبخاصّة إذا كان له علاقة بالدين، لا يتفرّد به "البياتي" فقط، بل هو صورة مشتركة عند معظم شعراء الحداثة، إذ يجاهرون بعدائهم له وكلّ ما يحتويه من أماكن وإشارات البلاغة وعمود الشعر وشواهد اللغة وإشارات الدين، وغيرها ممّا أبدع فيه العلماء، بحجّة أنّ ذلك التراث يمثّل "الرجعيّة" التي تشدّهم إلى الماضي. ومع إعلان العداء لكل ما هو عربي قديم، أعلنوا الإعجاب لدرجة التقديس بتراث اليونان والرومان على وثنيّته وأسطوريّته، بل الوثن والأسطورة هو ما شدّهم إليه.

ونلاحظ قاموس "البياتي" في القصيدة والتي هي غاية في القبح، مثل الخصيان، والمزابل، والحانة والبار وغيرها، من التي كان ينبذها معظم شعراء العربيّة إلا القليل منهم*.

إنّ الثوريّة التي دعا إليها "البياتي" هي ثوريّة شاملة، ثورة على الواقع، وثورة على الماضي، لأنّه يعتقد-كما رأينا عند حسين مروة-أنّ ليس من المنطق أن نواجه الحاضر، من غير أن نواجه الماضي، فالثوريّة عنده تعني: الثورة على كلّ ما هو قديم، بل وهدمه والقضاء عليه، ليحل مكانه كلّ شيء جديد، وهو موقف المادّيّين الشيوعيّين الذين يرون أنّ الماضي له ارتباط بالدين ومن ثمّ يجب هدمه لأنّه يمثّل الجمود والعودة بالمجتمع إلى البداوة. فلا يكون الشاعر ثوريّا إلاّ

* من أمثال ذي الرقاعتين، وأبي الشمقمق، وابن حجاج، وابن سكرة، وأبي العذافر، وشرذمة شاذّةٍ لا تزيد على أصابع القدمين.

إذا ثار على القديم جملة وتفصيلا وهدمه، ليبني على أنقاضه ثقافة شعريّة أخرى جديدة مأخوذة من هنا وهناك.

فهِم شعراء الحداثة الأوائل ودعاتها، أنّ التراث الإنسانيّ كلّه ملك للشاعر، لأنّه مرتبط بالإنسان، وأنّ كلّ ما كتبه الإنسان فهو ملك للآخرين. يأخذون منه ما يتناسب وموقفهم الشعري، و(كلّ فنّان لا يحسّ بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته، فنّان ضالّ، لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانيّ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقّق دوره كإنسان مسؤول في هذا الكون)[1]، من هنا كان الانفتاح على التراث الكوني إلا التراث العربي، لأنّه فيه أبعاد دينيّة "رجعيّة".

يعيق التراث العربيّ-في رأيهم-الحركة الأدبيّة ويشكّل أزمة لا يمكن التخلّص منها إلا (بالتحرّر من أساليبها البعيدة عن الحياة. كما أنّها لن تتمّ في المعنى، إلا بالاتصال من جديد بمجاري الحياة الفكريّة الأصيلة الحيّة في العالم المتحضّر)[2] لهذا نجدهم يدعون إلى ضرورة الأخذ من تراث الشعوب الأخرى لإثراء تجربتهم الإبداعية والنهوض بالحركة الشعريّة الجديدة. معتبرين أنّ هذا التراث العربيّ المتمثّل في الأوزان التي (تعكس القوالب التي وضعنا فيها عقولنا منذ أجيال، نتوارثها كما نتوارث هذه اللغة الفصيحة التي اختفت من حياتنا، وما زلنا نركض وراءها في الكتب. حان لنا أن نفهم أنّ النهضات لا تقوم بالعودة إلى نشر الآثار الماضيّة واجترار معانيها ومبانيها، وإنّما تقوم على "التأثّر بما في تراث حيّ آخر تأثّراً عميقاً شاملاً، غايته التبنّي والتملّك الى أقصى حدّ")[3]. فالنهضة عند "يوسف الخال" لا تقوم إلا بترك الآثار القديمة وعدم نشرها، لأنّ أساليبها بعيدة عن الحياة، فهي تراث ميّت، يجب دفنه، غير أنّ هذا التراث الميّت هو فقط التراث العربيّ، أمّا التراث الآخر، غير العربيّ فهو حيّ، يجب تبنّيه وتملّكه إلى أقصى حد.

هكذا وقف الحداثيّون من التراث العربيّ وأوزانه، بل وحتّى من لغته التي يراها الخال قد اختفت من حياتنا، ويطالبنا أن نفهم-كما فهم هو-أنّ النهضة، لا تقوم على التراث العربيّ، الميّت، ولكن على تراث آخر حيّ، يجب علينا أن نتبنّاه، ونتأثّر به، تأثرا عميقا شاملا. وطبعا هذا الآخر لن يكون إلا تراث الغرب، أو تراث الحضارات البائدة وإن كانت ملحدة، ولذلك

1 صلاح عبد الصبور ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الثالث، "تجربتي الشريّة"، دار العودة بيروت، ص 145.

2 وفيق غريزي، يوسف الخال، رائد الحداثة الشعرية مجلة الجيش اللبناني العدد 280 -اكتوبر، 2008.

3 المرجع السابق، العدد 280، أكتوبر 2008

كانوا يكثرون في أشعارهم، رموز هذا التراث؛ اليونانيّة والرومانيّة والفرعونيّة والبابليّة وغيرها، وإلى هذا الرأي يذهب أدونيس الذي يرى أنّه (لا يمكن أن تقوم لشعب ما، ثقافة بذاتها ولذاته، في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى. فثقافة كلّ شعب حضاريّ إنّما هو تأثّر وتأثير، أخذ وعطاء، حركة من التفاعل)[1] الرأي صحيح في جانبه النظري، غير أنّ التعامل مع الآخر، الآن، لم يكن نديّا، ولا تأثيرا وتأثّرا، بل كان ذوبانا في الآخر، لأنّه ناجم عن انبهار، عن سقوط في حفرة المغلوب المولع بثقافة الغالب. ولا عبرة لقولهم بضرورة (التفتّح على الآخر مثلما فعل أجدادنا في قمّة ازدهارهم الحضاري)[2] لأنّ الأخذ من الآخر في حالة القوّة، يختلف عنه في حالة الضعف. فالعرب عندما أخذوا من حضارات سابقة لهم، كانوا في مرحلة القوّة، فأخذوا من غيرهم ما يتلاءم مع ثقافتهم، وتصوّرهم الفكريّ والعقائدي، وتركوا ما يخالف تصوراتهم ومعتقداتهم، فقد أخذوا-على سبيل المثال-الفلسفة اليونانية، ومنطق أرسطو، ولكنهم تركوا المسرح الإغريقي، ولم يندموا على ذلك، لا لشيء إلا لأنّه لا يتماشى وتصوّرهم الاعتقادي، لقد كان تأثيرهم وتأثرهم عن وعي وقوّة، لا عن انبهار وانخداع.

ولذلك نجد "فاتح علاق" يشترط شرطا مهمّا يحوّل سلبيّة الأخذ من الآخر إلى عامل صحّي وهو (أن يعرف المستفيد كيف يأخذ ما يلائم مقوّمات ثقافته)[3] هذا هو الشرط الذي يجب توافره في عملية الأخذ من الآخر، وهو أن يكون المأخوذ ملائما لثقافة الشاعر الأصلية. وهذا لا يمكن تحقيقه إلّا إذا كان الآخذ معتزّا بما عنده، مدركا أهميته.

ما الذي جعل "البياتي" ومن على شاكلته، يقفون هذا لموقف من الحركة الشعريّة والفكرية، في العراق وباقي الأقطار العربيّة، لولا تشبّعهم بأفكار الآخر الذي ثار على الكنيسة، وعدّها سبب تأخّره، لأنّها وقفت في وجه العلماء، فكان لزاما أن يسير المثقّفون العرب هذا المسار، إذ نجاح التجربة في الغرب تغري على القيام بالمغامرة.

يجب أن نشير-أيضا-إلى أنّ بعض رجال الدين في البلاد الإسلاميّة يتحمّلون جانبا من المسؤوليّة، إذ كانوا يحتكرون الدين وكأنّه خاصّ بهم أو هو ملك لهم، وهو ناجم عن سوء فهم، ممّا جعل كثيرا من المثقّفين يرون في رجل الدين رجعيا؛ فهو في خدمة المستعمرين، يحلل لهم ما

1 فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 2005، ص 66

2 المرجع نفسه، ص 69.

3 المرجع السابق، 67.

يريدون، إذ أباحوا لهم كثيرا من المواقف التي تذل الشعب وتدجّنه، معتبرين ذلك من باب القضاء والقدر الذي يدب أن نصبر عليه.

هل سيبقى البياتي متبنّيا المنهج المادّي الماركسي الشيوعي الإلحادي في ثورته على الطبقة البرجوازيّة والمخالفين له، أم سيعتمد على منهج آخر مغاير؟ هذا ما سنراه في الفصل الثالث إن شاء الله.

صلاح عبد الصبور:

بين الشيوعيّة والوجودية

قد يتبادر إلى الذهن أن الشيوعية نظام اقتصادي، في حين الوجوديّة فلسفة، وهذا صحيح إذ جاء في تعريف الشيوعيّة أنّها (نظام يقوم على إلغاء الملكيّة الفرديّة، وعلى حقّ الناس في الاشتراك في المال والنساء، وسائر الثروات المكتسبة)[1]، يؤكّد هذا النصّ على أنّها نظام اقتصادي تُلغَى فيه الملكيّة الفرديّة، ويصبح الناس شركاء–ليس في الماء والكلأ والنار فقط ولكن–في كلّ شيء، بما في ذلك النساء! وهم يبرّرون ذلك بأنّهم (ليسوا بحاجة إلى إدخال إشاعة النساء، فقد وُجدت على الدوام تقريبا)[2] عند البرجوازيين الذين لا يزيدون على أن يشيعوا النساء المتزوّجات سرّا.

وممّا يؤكّد على أنّ الشيوعيّة نظام اقتصادي ما جاء في كتاب "ألف باء الشيوعيّة" أنّ الرأسماليّة (لا تكتفي بإنجاب أعدائها، إنّها تعمد أيضا لولادة تنظيم جديد للإنتاج الاجتماعي، تمهّد لقيام نظام اقتصادي جديد رفاقي وشيوعي)[3]، غير أنّ الشيوعيّة قبل أن تكون نظاما اقتصاديا، هي حركة فكريّة، لها خلفيّتها الفلسفيّة التي تقوم عليها، فهي (تصوّر شامل للكون والحياة والإنسان، ولقضيّة الألوهية كذلك، وهي تفسير لذلك كلّه على أساس مادّي، وعن هذا التصوّر ينبثق المذهب الاقتصادي)[4]، فالجانب الاقتصادي في الشيوعيّة هو تتويج لتصوّر وفلسفة بني عليها هذا الاقتصاد.

---

1 محمد بن إبراهيم الحمد، الشيوعيّة، دار خزيمة، ص10

2 البيان الشيوعي ص 15

3 بوخارين بريوبراجنسكي، ألف باء الشيوعيّة، كتاب إلكتروني بدون طبعة، ص 23.

4 محمد بن إبراهيم الحمد، الشيوعيّة، دار خزيمة، ص10

من هذا المنطلق كان تأثّر (صلاح عبد الصبور) بالشيوعيّة، فهي عنده فكرة، أو تصوّر، فَهِم من خلاله الحياة، وهو تصوّر يقوم أساسا على صرف النظر عن فكرة الإله التي تهيمن على التصور الإسلامي للكون، من دون التفكير في الجانب الاقتصادي الذي قد يأتي فيما بعد إذا تهيّأت الظروف لذلك.

صنع "عبد الصبور" لنفسه مكانة شعريّة عاليّة، حيث بدأ مسيرته متأثّرا بهذه الأفكار الشيوعيّة التي انتشرت في كلّ المجتمعات العربيّة، وقد تبنّتها كثير من النخب المثقّفة في الجامعات، والتي أنشأت جرائد ومجلات لنشر آرائها، وللدّفاع عن مواقفها.

قبل التأثّر بالفكر الماركسيّ، كان "عبد الصبور"-وهو في عقده الثاني-(متديّنا أعمق التدين)[1] لدرجة أنّه كان يقضى الليل كلّه في الصلاة طمعا في الوصول إلى المرتبة التي تحدّث عنها الصالحون، غير أنّ هذه التجربة لم تمنحه السكينة، بل على العكس من ذلك تماما، فقد زادت في قلقه، إذ كان يتساءل: (إن يكن ذلك عطاء الله، فلِمَ لم يعطه لي دون جهد؟ وإذا كان الله تبدّى لي، فأين كان في الأماكن الأخرى؟)[2] لقد عاش عاما كاملا في حيرة وقلق، بين محاولة تكرار التجربة وعدم الاستطاعة، وبين التردّي في الحياة العاديّة.

اعتراف يرى صاحب أعلام وأقزام أنّه (يكشف عن فساد تجربة "صلاح عبد الصبور" أساسًا، وأنها كانت شيطانيّة ولم تكن ربانيّة، ذلك لأنّ من يتّجه إلى الله تبارك وتعالى فإنّ الله يهديه إلى طريقه، ولكنّ الرجل لم يكلّف نفسه عناء التفقّه والبحث عن طريق الله كما بحث عن طريق الشيطان "نيتشه")[3]. هذه الأحداث التي نقلها "عبد الصبور"، كانت في سنّ الرابعة عشر، وكان ساعتها تحت تأثير ظروف معيّنة. ولا شكّ أنّ هذه الأفعال التي قام بها وهو صغير هي التي تجذّرت في عواطفه صغيرا، وقد ثار عليها ورفضها في زمن معيّن، غير أنّه قد يعود إليها في مستقبل حياته.

بدأت رحلة التردّي، واستولى عليه الشكّ الذي تحوّل إلى إنكار، وها هو يعترف أنّه يركب سفينة الإلحاد فيقول: (وكما تولد الحياة والموت في الجسم، نطفة أو جرثومة، ولد الإنكار في نفسي، لا أذكر كيف ترعرع حتى طلب أن يخرج، وخرج إنكارا كأوضح

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور ج3، "تجربتي الشعرية" دار العودة بيروت ص 147.

2 المصدر السابق، ص 149.

3 سيّد بن حسين العفاني، أعلام وأقزام في ميزان الإسلام، ج2، دار ماجد فسيري للنشر والتوزيع، ط2004/1، ص 49

الإنكار)[1]. لا يأتي الإنكار صدفة، ولا على حين غفلة، وإنّما يكون نتيجة عوامل ساعدت على بروزه، ولا شكّ أنّ القراءات التي يقرأها الإنسان يكون لها الدور الكبير في بروز هذا الإنكار، وقد صرّح بذلك فقال: (ربّما كانت قراءة بعض بسائط الداروينيّة بتلخيص "سلامة موسى"، وقراءة "نيتشة" في صيحته المرعبة "إنّ الله قد مات" هي التي دفعت بي إلى الطرف الآخر من الموضوع)[2] فالإنسان نتاج ما يقرأ، وبخاصّة عندما يكون في بداية الطريق، حيث لا يستطيع أن يفرّق بين الحقيقة واليقين، وبين السراب والخيال.

كانت القراءة، وكان معها التأثّر، وبدأت الرحلة في جمع الأدلّة والشواهد لتبرير المعتقد الجديد ولإقناع الداخل/"الذات" قبل الخارج/"الآخر". وها هو يقول: (أصبحت أتزيّن بالإنكار، وأجمع القرائن عليه من كلّ الفلسفات والأفكار كما يجمع المدّعي أدلّة الاتهام، واطمأننت أو حاولت أن أطمئنّ إلى هذا الموقف)[2]. ولعلّ في قوله "حاولت أن أطمئنّ" ما يؤكّد أنّه يريد إقناع نفسه قبل غيره.

إنّ الانكباب على الفلسفة الماديّة، والعيش فيها أزمنة طويلة قراءة وبحثا، توصل قارئها إلى ما وصل إليه "عبد الصبور"، حيث وجد (في الإنكار لونا من الموقف الفكريّ الموحّد المتماسك)[3] هكذا تظهر الأمور لصاحبها، يبدو مقتنعا بما توصّل إليه، فإذا هو متماسك في منطقه، ثابت في مواقفه، ثم يدرك، بعد حين، أنّه كان واهما، يجري وراء سراب. وهذا لا يدلّ-في رأيي-على فساد تجربة الشاعر كما رأى "سيد العفاني"، لأنّ تجربته لم تصل النهاية، فهي ما تزال مستمرّة لدى الشاعر، ولا تتوقّف إلا مع توقف أنفاسه، بدليل أنّه غيّر رأيه مع الزمن، فهي تعبّر عن مرحلة حيويّة من حياة الشاعر، وكان لابدّ أن تكون، لأنّه كان فيها، واقعا تحت تأثير قراءة معيّنة. وإذا ثبت أنّ الشاعر تغيّر وخرج من شيوعيّته الماديّة الملحدة إلى السلام مع الله، فلا حاجة لنا في أن نذكر فساد طينته، فحسبه أنّه عاد إلى الله، ولنا في ذلك أمثلة من التاريخ الإسلامي إذ لا نذكر ما قام به "أبو سفيان"، أو "خالد بن الوليد" أو "عمرو بن العاص" رضي الله عنهم جميعا قد كانوا أعداء للرسول عليه الصلاة والسلام، قبل إسلامهم.

---

1 صلاح عبد الصبور، "تجربتي الشعرية" ص149

2 المصدر نفسه، ص 149.

3 المصدر السابق، ص 150

كان لابدّ لـ "صلاح" أن يقرأ، لأنّه مطالب بأن يقرأ، ولأنّه شاعر، ما بداخله يدفعه لأن يقرأ، وشغفه بالقراءة هو الذي دفع به إلى أن يقرأ كلّ ما يجده أمامه، فقد نشأ بين صفحات كتب "المنفلوطي"، وأبطاله "سيرنو دي برجراك"، و"ماجدولين"، ومع "جبران" وأبطاله، في "الأرواح المتمرّدة"، و"الأجنحة المتكسّرة"، ومن "جبران" إلى "ميخائيل نعيمة"، كانت سيرة "جبران" الذي وجد فيها تأثّره بـ "نتشة"، فعلق الاسم بذهنه، حتى إذا وجد كتابه "هكذا تحدّث زرادشت" استيقظ النائم بداخله، وراح يلتهم الكتاب الذي أثّر فيه أيّما تأثير، حتى أنّه ظلّ أسير نفسه على الرغم من قراءاته الكثيرة لفلاسفة آخرين. فقد قال عنه: (فلاسفة قليلون من بني البشر يستطيعون أن يؤثّروا في الوجدان البشري كما يؤثّر "نيتشة"، هؤلاء هم فلاسفة الروح الذين تصطبغ فلسفتهم بالشعر، ويغمسون قلمهم في دماء القلب)[1] وشدّة التأثر التي توحي بفقدان التجربة، وعدم مناقشة الآراء بارزو في هذا النص.

هذه هي الكتب التي وجدها "صلاح" الفتى، فقرأها، ولو وجد غيرها لقرأها. بالإضافة إلى الكتب التي كانت رائجة في عصره مثل كتب "داروين" التي تتحدّث عن أصل الأنواع والتي ترجمها "سلامة موسى".

"جبران"، و"نعيمة"، و"نتشة" هم سادة فكره وقتذاك، يشرح "عبد الصبور" ذلك فيقول: (وليس ذلك لونا من التأثير الثقافيّ، ولكنّه دليل على التأثّر الحياتي* فلم أكن في ذلك الوقت أعرف اللعب بالأفكار، بل الحياة فيها، ولو قرأت في تلك الفترة كاتبا يبشّر بالانتحار، ومسّ حديثه قلبي لانتحرت)[2] فالقراءة لا تؤثر فقط في الفكر ولكن تؤّثر حتىّ في الحياة، مما يدلّ على صعوبة وخطورة المرحلة التي يمرّ بها الفنان بل الإنسان.

يؤكّد هذا أنّ للقراءة جانبين؛ جانب إيجابيّ، وآخر سلبيّ، فإذا قرأ الشاعر ما يلائم تكوينه ووجهته في الحياة، تحوّلت هذه القراءة إلى قناعة دائمة، تُعمّق تجربته، وتُغني شعره. أمّا إذا كانت هذه القراءة مغايرة لتكوينه، يأخذ كلّ ما يطّلع عليه، وإن بدا له أحيانا أنّه مقتنع بما يقرأ، فلا بدّ أن يناقض نفسه مستقبلا، ويصبح شعره نوعا من الركام بعضه فوق بعض. كلّ طبقة تعبّر عن مدى تأثره بما يقرأ، وهو-في كلّ طبقة-يكون مجرّد مقلّد لما يقرأ.

---

1 المصدر السابق، ص 69.

* الصواب: حيويّ لأنّ التاء في الحياة غير أصلية تحذف عند النسبة.

2 صلاح عبد الصبور، "تجربتي الشعريّة"، ص82.

إنّ الحياة الأولى التي عاشها صلاح، ذاك الفتى، مغطّى الرأس، يركع ويسجد على حصير قديم، نفسه تصفو ركعة بعد ركعة، وروحه تشفّ تسليما بعد تسليم، وركبتاه تنوءان وتضعفان، يريد أن يصل إلى مرتبة ذاك الذي لدغه الثعبان وهو في الصلاة فلم يتركها حتى أتمّها، يرى بعد قيامه من السجود هالة من النور، فيكاد يغمى عليه هلعا وفزعا. هذه التجربة لم تذهب سدى، صحيح أنّه قال عنها إنّها لم تمنحه السكينة في وقتها[1]، ولكنّها اتجهت نحو أعماقه، واستقرت بداخله، تنتظر الوقت المناسب، وهي التي فعلت فعلها في مستقبل حياته، عندما أكّد–فيما بعد–أنّه في سلام مع الله. فقد قال: (كنت في صباي الأول متدينا أعمق التدين، حتى أنّني أذكر ذات مرّة أنّي أخذت أصلّي ليلة كاملة)[2] إنّ هذه المشاعر لا تموت، ولكنّها قد تختفي وتحجبها طبقات كثيفة من القراءات المختلفة، تتراكم فوقها المعارف الجديدة، ولكنّها لا تموت، تنكمش فقط، حتى يأتي ربيعها فتظهر من جديد بنوع من العمق والوضوح.

تحدّث "عبد الصبور" عن الإيمان السهل، وقابله بالإلحاد السهل، فالناس عادة يلجؤون إلى الإيمان السهل لأنّهم يكتفون بالمعتنق الدينيّ الموروث، فهُم كثيرا ما يفكّرون في مشكلة الموت والحياة، ويتحدّثون عن الجنّة والنار، ويخوضون في الحلال والحرام، وهذا ما يقف بالواحد منهم (على حافّة جهنّم، فيؤثر عندئذ لونا من الإيمان السهل)[3] هذا الإيمان الوراثيّ السهل الذي أخذه عادة من المجتمع، يقابله إلحاد سهل، حيث يتّكئ أصحابه أيضا (على بسائط الماديّة الجدليّة، أو بسائط الدارونيّة أو غيرها من بسائط الفكر الفلسفيّ والعلميّ)[4]. وقد سمّاه "عبد الصبور" سهلا، لأنّه نتيجة تأثّر بكتاب أو كتابين، قد قرأهما، أمّا الإنسان الجادّ فلا يستطيع أن يأخذ مثل هذه المسائل مأخذا هيّنا، فلا يصل إلى نتيجة معيّنة إلّا بعد دراسة عميقة، تحقّق الانسجام بينه وبين مسائل الفنّ والفكر.

هذه الفكرة التي يذكرها "عبد الصبور"–فكرة الإلحاد السهل–كان متأثّرا فيها بـ"سارتر" الذي يرى أنّ (الوجوديّ يعارض بشدّة هذا النوع من الأخلاق العلمانية التي تنكر وجود الله

1 المصدر نفسه، تلخيص لما جاء في صفحتي 148/147

2 المصدر نفسه ص 147

3 المصدر السابق، ص 146.

4 المصدر نفسه ص 146.

بكلّ سهولة، والتي كان يدين بها فلاسفة عاشوا في القرن التاسع عشر "نحو سنة 1880"، وأرادوا أن يؤسّسوا بها أخلاقا علمانية مؤدّاها أنّ فكرة الله فكرة لا تفيد، ومن ثمّ فلا داعي للاستمرار في الإيمان بها)[1] والحقيقة أنّ ما قاله "سارتر" هو رأي مجموعة من الأساتذة الفرنسيّين أنشأوا فلسفة علمانيّة؛ لخّص "سارتر" آراءهم في الفقرة الآتية: (إنّ فكرة الله هي افتراض لا طائل تحته، وهو إلى ذلك يكلّف غاليا. ولكنّه يجب، عوضا عن ذلك، التمسّك ببعض القيم، وذلك بغية المحافظة على الأخلاق والمجتمع والمدنيّة، تلك القيم ليست وليدة التجارب بل إنّها ذات صفة جبريّة، فإنّه من الضروري أن يكون الإنسان فاضلا، ومن الضروري أن يفرض عليه، بصورة لا تقبل الجدل، ألا يكذب، وألّا يضرب زوجته، وأن ينجب أطفالا...وسنحاول أن نبيّن أنّ هذه القيم موجودة ومسجّلة في عالم علويّ وفكريّ، رغم كون الله ليس له أيّ وجود، وبمعنى آخر فإنّ أيّ شيء لا يتغيّر رغم عدم وجود الإله)[2]

تلك هي فلسفة الوجوديّين، تطبيق نظام أخلاقي، في غير وجود الإله، والسؤال هو كيف يمكن للإنسان إن يكون شاعرا بـ "الأنا الأعلى" الذي يحسب له ألف حساب، في غياب عقيدة تؤمن بعدم وجود من يحاسب الظالم في غياب العدل؟ كيف يكون الإنسان فاضلا في غياب عقيدة يطمئنّ فيها بأنّه مجازى عن فعله هذا، لأنّ الفضيلة الصحيحة هي المرتبطة بمن لا يغفل، فإن كانت مع البشر فيكون فيها الرياء، ويكون الإنسان فاضلا في وجود الناس وغير ذلك في غفلتهم. العقيدة تحوّل هذه الأعمال من عادة يقوم بها المرء آليا مثل الصدق، وعدم ضرب زوجه، غير أنّ هذه الأعمال إذا تعارضت مع مصالحه، ذهبت العادة، وظهر في المرء ما يبدو له أنّه دفاع عن مصالحه، أما صاحب العقيدة، فقد تحولت عند العادة إلى عبادة؛ فإذا آمن أن الصدق يجازيه الله عليه، حتى إذا أخطأ ووقع في الكذب، فإنّه يشعر بألم نفسيّ، سببه الخطيئة التي وقع فيها، ويحاول أن ينتصر على نفسه مرّة أخرى. فإذا كان الأوّل يبحث لنفسه عن السبب الذي يبرّر به كذبه، يشعر الثاني أنّه وقع في الخطيئة، ويحاول أن يتوب، والنتيجة أنّ كلام "سارتر" نظريّ أكثر منه عمليّ.

---

1 سارتر، الوجودية مذهب انساني، ترجمة عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، ط1 1964 ص23

2 سارتر، الوجودية مذهب انساني، ترجمة وتقديم كمال الحاج، دار مكتبة الحياة، بيروت 1983 ص 53/52.

الناس في بلادي

لا يجد "عبد الصبور" غضاضة في أن يعترف بأنّه اقترب من الفلسفة الماديّة اقترابا كبيرا، خاصّة بعد تخرجّه من الجامعة سنة 1951 حيث وجد في الإنكار الإلهيّ-كما بدا له حينها- موقفا فكريّا موحّدا ومتماسكا. وقد عبّر عن هذه المرحلة ديوانه "الناس في بلادي" الذي كان أوّل دواوينه، والذي طبع سنه 1957. ويتضمّن أربعا وعشرين قصيدة.

إذا كانت قصائد "البياتي" في ديوانه "عشرون قصيدة من برلين" كلّها مذيّلة بتاريخ ميلادها، وقد كتبت في فترات زمانية متقاربة، حتى أنّه ليمكن عدّها قصيدة واحدة، فإنّ قصائد ديوان "الناس في بلادي" غير مؤرّخة، ولا نعرف المدّة التي قضاها "عبد الصبور" في كتابة هذه القصائد. كما أنّ ديوان "عشرون قصيدة من برلين" شاهد إثبات على شيوعيّة "البياتي"، وأن أنتماءه إلى الماديّة الشيوعيّة صارخ فيه، بحيث كلّ قصيدة فيه تقول إنّه شيوعيّ، وميزة مثل هذه الكتابات على حدّ تعبير "رولان بارت" هو (كونها لغة موضع متميّز، تميل إلى أن تصبح علامة كافيّة للدلالة على الالتزام)[1]، والالتزام المقصود هو الالتزام بالفكر الشيوعي الذي غرق فيه الشاعر، أمّا قصائد ديوان "الناس في بلادي" لـ "عبد الصبور" تتستّر عن ذلك، ولا تكشف خلفيّته الفكريّة بسهولة، فهي قصائد ذات بعد إنساني عام، تحمل همّ الإنسان في كلّ زمان ومكان، بغضّ النظر عن عقيدته أو دينه، أو قوميّته.

لا يستطيع الشاعر أن يتخلّى عن فكره الذي يقوده، والذي يظهر في إبداعاته التي فيها (تتحوّل التأثّرات الفكريّة المختلفة إلى دم يجري في أوعيّة نفسه، وهذه التأثرات ساخنة باطنيّة كالدم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق)[2]، ذلك لأنّه يؤمن أنّ علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من ذلك الإدراك التام لبعض القضايا الفكريّة ولكنّ (اتخاذه موقفا سلوكيّا وحياويّا من هذه القضايا، بحيث يتمثّل هذا الموقف بشكل عفويّ فيما يكتبه)[3]، وعلى الأوراق يظهر فكر المبدع متمثلا في رؤى فنيّة لا آراء فكريّة. فيعلو عن المباشرة، ويطلب الإشارة التي لا يفهمها إلا اللبيب.

---

1 رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم حشفة، الأعمال الكاملة 6، مركز الانماء الحضاري، ط2002/1، ص36

2 صلاح عبد الصبور، "تجربتي الشعريّة"، ص61.

3 المصدر نفسه ص 61.

جاء في قصيدة "الناس في بلادي" قوله[1]

الناس في بلادي جارحون كالصقور/ غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر

وضحكهم يئزّ كاللهيب في الحطب/ ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون*

لكنّهم بشر/ وطيّبون حين يملكون قبضتي نقود/ ومؤمنون بالقضاء والقدر

الأصل في الصقور الجوارح، أنّها قويّة، تعيش على الاصطياد؛ والاصطياد قتل للآخر من أجل الحياة، ومعروف أنّ اصطياد الصقور خطفٌ في خسّة وغدر، بعكس العقبان التي هي جارحة في شرف ونبل، هكذا هُم الناس في بلاد الشاعر، قد يقتلون بعضهم بعضاً من شدّة الجوع والفقر، فكلامهم مهين، قاس، بل سمّ ناقع، لا يحترمون بعضهم، ولأنّهم جارحون كالصقور يختلف غناؤهم الذي هو "كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر"* " وضحكهم الذي "يئز كاللهيب في الحطب"، والصورة التي يرسمها "عبد الصبور" لهم موغلة في النفس، قد تكون مخزونة في أعماقه، تراءت له من ارتعاشة فقير من شدّة البرد في الشتاء، وسط الأمطار التي تتهاطل بغزارة شديدة، فيُصدِر أصواتا مؤثّرة ناتجة عن اصطكاك أسنانه، فبدا له أنّ غناء الناس –في بلاده– كهذه الأصوات التي فرضتها القشعريرة. أو كأنّها اهتزاز قمّة الشجر، عندما تهبّ الريح في الشتاء فتُسمِع صوتا حزينا مؤلما، فغناؤهم يبعث على الحزن كالحزن الذي تثيره أصوات الأشجار في عاصفة الرياح، (غناء بارد برودة الشتاء، مرتجف رجفة الخائف، يهزّ الأطراف الظاهرة ولا ينبعث من القلب، فهو غناء كالنواح، لأنّ ريح الشتاء في أطراف الشجر تنوح ولا تغنّي، لكنّه نواح لا يستدر العطف، بل يفزع ويخيف)[2] وأنّ ضحكاتهم قهقهات مرتفعة من شدّة الألم والعذاب كصوت اللهب في الحطب، ولكنّه (ضحك متأجّج بالحقد الذي يأكلّ قلب صاحبه أكلّا)[3]، ولذلك جاء مقال "زكي نجيب محمود" ليردّ على الشاعر قائلا: ما هكذا الناس في بلادي.

الغناء والضحك من علامات السعادة، ولكنّها سعادة مصحوبة بالألم، إذ الغناء الذي هو تعبير عن الفرح شبّهه بصورة شتائيّة قاتمة، وجعل من الضحك نارا تَحْرِق! غير أنّ الصورة

---

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور ج1، ص 61

* جشأت نفوسهم: ثارت، انظر المعجم الوجيز لمجمع اللغة العربيّة طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم المصريّة، ص 106

* في بعض الكتابات استبدال كلّمة المطر بكلّمة الشجر.

2 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق ط 2 / 1980 ص 155.

3 المرجع نفسه، ص 155

جمعت بين الشتاء والمطر، حيث البرودة الشديدة وبين الحطب والنار، وهي وسائل قهر هذه البرودة.

خيّم الفقر على هؤلاء، فهم لا يملكون شيئا، وحتى أرضهم ليست صلبة، فهي طينيّة لا يكاد يستقر عليها الماشي، إذ أقدامهم "تريد أن تسوخ في التراب"، وقد وظف الشاعر الفعل "ساخ" الذي يدلّ على الغوص في الأرض، ليبيّن أن أرضهم طينيّة، غير زراعيّة، وحتى طرقاتهم كلّها وحل وطين. أو أنّهم (بطاء، ثقال، غلاظ)[1] فقد أُرهِقوا وأتعبوا للحصول على لقمة العيش، حتى ليأخذ بعضهم بعضا بالقوّة؛ قتلا وسرقة، كما يبيحون لأنفسهم الخمر حتى إذا سكروا نَهَضَتْ أنفسهم مِن الحُزْن أَو الفَزَعِ أو خَبُثَتْ من الوجع. وهي أعمّال متكرّرة لديهم يدلّ على ذلك تكريس الفعل المضارع "يقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون"، وهي أفعال تدل على الاستمرار. (هكذا الناس في بلاد الشاعر طغمة من الأبالسة والشياطين، يفتكون، ويرجفون، ويحقدون، ويقتلون، ويسرقون، ويشربون ويجشئون)[2] ومع كلّ هذه الأفعال، فهم بشر كغيرهم من الناس، يتحوّلون إلى طيّبين، وَدِعين، وقتما تمتلئ أيديهم بالنقود، بل وهم مؤمنون بالقدر.

نلاحظ أنّ المال-حسب رأي الشاعر-هو الذي يغيّر حياة الناس، بالمال تستقرّ الأمور وفي غيابه، تسوء الأخلاق، في وجود المال تولد الطيبة، والإيمان بالقدر، وفي بعده تخيّم الفوضى ويكثر الفساد. لقد سخر "زكي نجيب محمود" من رأي الشاعر فقال: (إذا أردتم للصقر الجارح أن ينقلب إنسانا، إذا أردتم لصاحب القلب المتجمّد كصقيع الشتاء أن يدفأ بالعواطف الشريفة، إذا أردتم لمن يغنّي غناء كفحيح الأفاعي، ولمن يضحك ضحكات تستعر بحقد الشياطين أن يكون إنسانا طيب القلب، فعليكم بقبضتين من النقود)[3]، لأنّ المال هو الذي يغيّر أحوال الناس وحركاتهم ومعاملاتهم لبعضهم.

هل هناك تفكير ماديّ آخر غير هذا الذي يؤمن به "عبد الصبور"، تفكير لا قيمة للأخلاق عنده، وما هي إلا مجرد شعارات، لا تقوى على ضنك العيش.

---

1 المرجع السابق ص 155.

2 المرجع نفسه ص 155.

3 المرجع نفسه ص 155.

هل الناس–حقّا–بهذه الصفات، أم الشاعر هو الذي جعلهم كذلك؟ هل صحيح أنّ الفقر يفعل بالناس مثل ما أخرجه الشاعر؟ أم هي الإيديولوجيا الماديّة التي تجعل من المال، المحرّكَ الأساس للحياة؟

لا خلاف أنّ الغنى مرغوب، وأنّ المال يفرّج كرب الفقراء، ولا أحد ينكر دور الفقر في شظف العيش، حتى أنّ البعض نسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم: (كاد الفقر أن يكون كفرا)*. ولكن أين الأخلاق، وأين الصبر الذي دعت إليه الأديان، ثم هل كلّ الفقراء كما رسمهم "عبد الصبور"؟ لقد تحدّث الشعراء قديمهم، وحديثهم، عن الفقر والفقراء، وما وجدناهم يقولون:

إنّ الناس "يقتلون ويسرقون، ويشربون ويجشأون" لأنهم فقراء!

فهذا ابن الرومي قد تحدّث عن الفقر والفقراء فقال[1]:

ولو سُئلنا لقلنا الفقرُ فاقِرةٌ لكنَّ أعظمَ منه حسرةُ الحَرَبِ

نعم، الفقر داهية تكسر الظهر، ولكن أعظم منه نهب مال الناس وتركهم بلا شيء

فالميزان الذي يزن به "ابن الرومي" الموضوع هو الأخلاق ولذلك قال[2]:

ومـــا الفقـــرُ عيبا ما تَحَمَّـــلَ أهـلُهُ ولم يسـألوا إلا مُـداواةَ دائِهِ

ثم أكّد على أنّ الفقر إنّما هو قضاء، ولا يمكن أن يكون الناس كلّهم أغنياء

عجِبتُ لعيب العائبينَ فقيرهَم بأمرٍ قَضاهُ ربُّه من سمائِهِ[3].

بل إنّ "ابن رشيق" القيرواني يشهد على أن الفقر خير من الغنى عندما قال:

وأغنية تَغْنَى فتطْغَى بِحُسْنِها وأَشْهَدُ أن الفقْرَ خيرٌ من الغِنى**

أما "أحمد شوقي" فقد تحدّث عن الفقر في همزيته فقال[4]:

أنصَفَت أَهلَ الفَقرِ مِن أَهلِ الغِنى فَالكلّ في حَقِّ الحَياةِ سَـــواءُ

---

* [قال عنه الألباني:(ضعيف أخرجه العقيلي في الضعفاء وأبو نعيم في الحلية وأبو الحسن بن عبد كويه في ثلاثة مجالس من طريق سفيان عن حجاج عن يزيد الرقاشي عن أنس بن مالك مرفوعا به وزاد وكاد الحسد أن يكون سبق القدر. وهذا اسناد ضعيف)] محمد ناصر الدين الألباني، تخريج أحاديث مشكلّة الفقر وكيف عالجها الإسلام، المكتب الإسلامي – بيروت، ط1 1984 م ص9.

1 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، ج1، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، ط2003/3، ص198

2 المرجع نفسه، ص130

3 المرجع نفسه، ص130

**البيت غير موجود في الديوان المنسوب إليه، ولكنّه موجود في الموسوعة الشعرية في قصيدة من 49 بيتا مطلعها

أُحَدِّثُ عنكمْ أَنَّ بُعْدَكُمُ دنا فلا أَنتُم إن صَحَّ هذا ولا أَنا

4 أحمد شوقي، الشوقيات ج1 دار العودة بيروت ص 39.

فَلَــوَ أنّ انساناً تَخَيـــرَّ مِلَّــةً ما اِختارَ إلّا دينَكَ الفُقَـــراءُ

ذلك أنّ النزعة الدينيّة بارزة في شعر "شوقي" ومن ذكر قبله، فهم لم ينظروا إلى القضيّة من الزاوية الماديّة كما فعل "عبد الصبور" المتأثّر بالفكر الشيوعيّ في بداية حياته، حيث يرى أنّ الفقر ظلم اجتماعيّ، وأنّ الإنسان لا تحرّكه العقيدة، إنّما تتحكّم فيه الظروف، فإمّا أن تمتلئ قبضتاه بالنقود فيكون طيّبا ومؤمنا بالقدر، وإمّا أن يكون فقيرا معدوما فيكون صقرا جارحا يسرق ويقتل ويشرب ويجشأ. هي نظرة تأثر فيها من دون شكّ بالفكر المادي الشيوعيّ.

قرأ "عبد الصبور" للماديّين كثيرا عن الفقر، واستخلص منهم أنّ الفقر عذاب الإنسان الأكبر، وبيّن أنّه ناتج-بالإضافة إلى سوء توزيع الثروة-عن سوء توزيع الإنسانية! وهذا يعني أنّ الفقير-عنده-مظلوم مرّتين، مرّة لأنّه لم يعط الثروة، ومرّة لأنّ أصحاب الثروة لم يجعلوا له نصيبا منها، فكانت (خطيئة الفقر الأولى هي أنّه يحرم الحياة من معناها)[1] وهكذا يعيش الفقير في قلق وتوتّر دائمين.

ما هكذا الفقراء عند الذين لم يقرأوا لماركس، ولم يقتنعوا برأيه، وما هكذا الفقراء الذين امتلأت قلوبهم بتقوى الله. وما هكذا عبّر الشعراء الذين لم يتأثّروا بالماديّة الملحدة، ومن هؤلاء مواطنه الشاعر محمود حسن إسماعيل* الذي مهّد لقصيدته "فقراء" بهذا النص: (مع نظرة الفقير وهي تعتزّ بالسكينة وترفض الذلّ!!) قال[2]:

فقراء؟ لا والله!! بل نحن الذيـــــــن شذا الإله يضوع فوق ترابهم

يسقيهم لهب الحياة جداولا خضـرا تغـرّد كأسـها لربــابهم

ويزورهم رزق السمـا بيمينه عرَق الطريق يدقّ حسرة بابهم

إنّهم يرفضون لفظ الفقراء، لا كرها لصفة الفقر، ولكن لأنهم ليسوا في حاجة إلى عطف الآخرين عليهم، فهم ليسوا فقراء بالمعنى المتعارف عليه عند الناس، صحيح أنهم لا يملكون شيئا، ولكنهم مؤمنون، صابرون يجسّدون الإيمان بأعمالهم وإن كانت غير مربحة ماديّا، إنّهم شذا الله المنتشر فوق المعمورة، عاشقون للحياة، متمسّكون بها، معتمدين على

1 عبد الصبور، تجربتي الشعريّة، ص 125.

* (شاعر مصري عاش بين 1910 – 1977 له دواوين شعرية منها أغاني الكوخ، لا بد، تائهون...نال جائزة الدولة في الشعر سنة 1965) سيأتي الحديث عنه في الفصل الثالث.

2 محمود حسن إسماعيل الأعمال الكاملة ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 507.

الله في أرزاقهم، مقتنعين بقول الله (وَفِي ٱلسَّمَآءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ)[1] بهذه الروح الإيمانية يتحدّث الشاعر عن الفقراء، ولم يجعلهم سارقين، ولا قاتلين... فهم العاملون، المتوكّلون، المنتظرون الثواب من الله، المترنّمون بحمد الله في طعامهم وشرابهم، وقد ضربوا بذلك أروع الأمثلة لمن يأتي بعدهم.

صهروا الحياة لغيرهم وتوكّلوا والله يصهر دمعهم بثوابهم
والحمد لله، استمرت نغمةً تشدو الرضا لطعامهم وشرابهم
فقراء؟ لا والله!! نحن ربابة للسائرين نواحها غنّى بهم[2]

إنّ الصفاء الذهنيّ الذي لازم "محمود حسن إسماعيل" جعله ينأى عن الأفكار التي تبعده عن الإلحاد والذي تمرّغ فيه "عبد الصبور" بسبب قراءاته المستمرّة للفكر الغربي، هذا الفكر الذي لم يجد الراحة العقليّة في الديانة المسيحيّة، فثار عليها، ورفضها، ولجأ إلى التفسيرات الماديّة لعلّها تخلّصه من التمزق الذي يهتك بكيانه. وبدا لـ "عبد الصبور" أنّ هذا الاتجاه قد يريحه من الأسئلة التي تتكاثر في داخله، فظنّ أنّ الماديّة التي تقوم على الإنكار والتي وجد فيها نفسه هي الأنسب لحل مشاكلّ الكون الذي يرى النقص ظاهرا فيه، وبخاصّة أنّه كان مهموما بإصلاح النقص في الكون.

يقول "عبد الصبور" عن قصيدة "الناس في بلادي" إنّها (قصّة قرية ريفيّة، تعيش تحت طغيان فكرة "الله"، وصورته تصطبغ في ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقوّة العشوائية، والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيبها. وتغضّ النظر عن واقع حياتها الفقير المرير، ولكن شابّا منهم يرفع في وجه السماء قبضة التحدي)[3] هكذا قال "عبد الصبور" عن هذه القصيدة التي جعلها عنوان الديوان، ونلاحظ العبارات المستخدمة مثل "طغيان فكرة الله" والقوّة العشوائية" التي تدلّ على التحرّر من أي مقدّس، كما نلمس رفضه لهذا الواقع الذي يستحلب فكرة الحياة، تحت طغيان فكرة "الله" ويستطيبها، في حين لا يهمّه واقعه الفقير المرير، صحيح أن الفقر المرير، لا يقبل به أي عاقل، ولكن غير المقبول هو أن يكون الإلحاد سببا في الفقر، ولذلك جعل الشاب يرفع "في وجه السماء قبضة التحدي"، وواضح أنّ السماء إنّما هي

1 سورة الذاريات، الآية22 .
2 محمود حسن إسماعيل الأعمال الكاملة ج2، ص 511.
3 صلاح عبد الصبور، "تجربتي الشعرية" ص 150

إشارة إلى الله، أو الدين، أو كلّ الأمور الغيبيّة التي يرفضها الفكر الماديّ، ولا أحسب هذا الشاب إلا الشاعر نفسه، أو هو خليل الذي أخذه من إحدى قصص "جبران خليل جبران" التي ستذكرها في الفصل الثالث، في حيث تمرّد "خليل" في "الناس في بلادي" على هذا الواقع المؤمن، ورفض أن تكون الحياة بهذا الشكلّ. جاء في آخر القصيدة

وعند باب القبر قام صاحبي خليل/ حفيد عمي مصطفى/ وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار/ فالعام عام جوع[1].

يمثّل "خليل" الثورة على الماضي، واليقظة التي جاءت رافضة لحياة "عمي مصطفى" الذي يحبّ المصطفى، وبين الزند المفتول، ونظرة الاحتقار، يتشكلّ الرفض، وتبدأ غشاوة الإيمان بالخوارق التي كانت تلفّ الأبصار في الانحسار، الزند المفتول، نظرة الاحتقار، لا شكّ أنها ألفاظ تأشيرية على نهاية دور السماء، وموت الجبلاوي*، وبداية عهد جديد؛ عهد الإنسان الذي يصنع حياته بعيدا عن كلّ أسباب غيبيّة. وما دام العام عام جوع فإنّ الواقع لن تغيره السماء، إنّما يغيره "خليل" بزنده القويّ.

مرحلة عاشها "عبد الصبور"، وهو يذكرها بكلّ صدق وأمانة في مذكّراته، لقد كان مهموما بالتفكير في الفقر والفقراء، يحاول أن يفهم لماذا الناس هكذا؟ لماذا يولد الفقر في المجتمع؟ لماذا المال والجاه في يد الأثرياء، والفقراء معدومون من كلّ شيء؟ إنّه ظلم المجتمع للفقير، وقد بلغت المشكلة، عنده، مداها حتى قال عنها: (لم يكن شيء ما، في تلك الفترة يعزّيني عن فكرة وجود الفقر والعسف في الحياة، وما زلت لا يعزّيني عنها شيء، ولكنّي لا أراها الآن قطّ منفصلة عن سياقها في مأساة الوجود البشريّ)[2] ولأنّ الفقر والعسف أي "الظلم"، مصيبة كبرى، فلا عزاء لها عنده. لأنّها ليست مأساة فرديّة، بل هي مأساة الوجود البشريّ، إنّها صراع الوجود بين الفقر والغنى، بين الأغلبيّة الكاسحة التي لا تكاد تملك شيئا، وبين الأقليّة القليلة التي تملك كلّ شيء.

همّ الشاعر شرعيّ، نابع عن قلب يشعر بالآخرين، غير أنّ هذا الهمّ لم يكن عن فكرة إسلاميّة تؤمن بالله، ولكن كان نتيجة تأثّره بالفكر العمّالي الذي انتشر في العالم، وأنّ هذا

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ج1، ص 32

* الجبلاوي أحد أبطال رواية نجيب محفوظ، "أولاد حارتنا" يرمز إلى الله.

2 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الثالث، ص 154.

الشعور العمّالي لم يكن خاليّا من فلسفة تدعّمه وتفرض نفسها على مريديه، إنّها الفلسفة الماديّة التي لا تؤمن إلا بالطبيعة المرئيّة، وأبدا لا تؤمن بالغيب والسماء.

مشكلة الإنسان–أحيانا–أنّه يكون تحت تأثير معيّن، وهو عندما يكون كذلك، يغفل عن أشياء أخرى كثيرة، لا يراها إلا إذا خفّ ذلك التأثير، وقد كان "عبد الصبور" غارقا في فكرته الجديدة، فكرة "يا عمّال العالم اتّحدوا" وهي فكرة جعلته يقرأ الموروث الثقافي بخلفية ماديّة، فيها التحيّز للعمّال، ولذلك حمل على الثقافة–كما قال–حملة هائلة، لأنّها (تشغل أهلها عن الحياة بالتأمل في الحياة)[1] وهي إذ تشغل أهلها عن الحياة إنّما لتجعلهم فقراء، لا حول لهم ولا قوّة. ولا شكّ أنّ الثقافة التي حمل عليها حملة هائلة إنّما هي الثقافة التراثيّة التي تشغل الناس عن الحياة. لأنّها ثقافة تدعو إلى الصبر، وتدعو إلى عدم مواجهة أصحاب المال، وترى أنّ الفقر قدر من الله. لأنّه مجتمع لا يخشى الفقر بقدر ما يخشى التكاثر*.

يتحدّث "عبد الصبور" عن حواراته مع زملائه في إحدى مقاهي "حيّ الحسين"، حيث كانوا يتحدّثون عن الكتب والأفكار، وينفثون السجائر في "عَذْبٍ إلهي"، وحولهم الشحّاذون يطوفون "في إعياء ميّت" حتى إذا ألقى أحدهم عليهم التحيّة، طالبا الصدقة، نهروه، فيعود إلى ركنه كسير النفس. وقد رأى في ذلك تناقضا بين حديثهم عن الواقع الأليم، ونهرهم للشحّاذين، بل رأي في ذلك جريمة، إذ استنتج من هذا التناقض انحسار العلاقة بين المثقّف والفقير، إنّه التناقض الذي يحياه المثقّفون، يتحدثّون عن المفكريّن والعلماء والفلاسفة والشعراء، وعن تغيير الواقع، ولا يشفقون على فقراء من حولهم.

هذا المشهد–مشهد الشحّاذ الذي يعود إلى مكانه بعد نهره من قبل أحد زملائه المثقّفين–أثّر فيه كثيرا، لذلك تحدّث عنه في قصيدته "السلام" التي رُتّبت بعد "الناس في بلادي" مباشرة. وقد كان يحبّها كثيرا. وفيها يقول[2]:

ومضى، ولا حسٌّ، ولا ظلٌّ، كما يمضي ملاك/ وتكوّرت أضلاعه، ساقاه، في ركن هناك، حتى ينام/ من بعد أن ألقى السلام.

---

1 المصدر نفسه، ص 154.

* التكاثر إشارة إلى حبّ الدنيا، كما في قوله تعالى، ألهاكم التكاثر حتّى زرتم المقابر وحديث الرسول عليه الصلاة والسلام الذي أخرجه الألباني في السلسلة الصحيحة المختصرة ج5 ص 250حيث قال (ما أخشى عليكم الفقر ولكني أخشى عليكم التكاثر وما أخشى عليكم الخطأ ولكني أخشى عليكم التعمد).

2 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأوّل، ص 34.

تلك هي حياة الشحّاذين، بعدما يُمنَعون من العطاء، يبتلعون جراحاتهم، ويعودون خائبين، بدون ظلّ، كأنّهم غير موجودين، وهل لأمثالهم وجود، فيتكوّر أحدهم في ركنه قاضيًا ليله في الخلاء، ليعود بعد ذلك، ليلقي السلام مرّة أخرى وأخرى.

والسؤال الذي يطرح دائما هو–والذي هو موضوع الرسالة–ما خلفيّة هذا التأثّر، هل هو نابع من حبّ الإنسان للإنسان؟ هل هو شعور دينيّ نابع عن عقيدة إيمانيّة راسخة؟ هذا هو الأصل الذي كان يجب أن يكون عليه الشاعر الذي يعيش في تربة مؤمنة، يخفق قلبها للفقراء والمساكين، ولكنّ الشاعر يعترف أنّ فكرة الإيمان المنتشرة في المجتمع لم تُرِحه، ولم تُشعِره بالراحة النفسيّة، لأنّها فكرة محليّة، يتداولها الناس العاديّون، وهو شاعر يبحث عن الجديد، فبحث عن هذه الراحة الفكريّة في الفلسفة الماديّة، والتي وجدها–كما قال–في الإنكار، كموقف فكريّ موحّد متماسك! فهذه المشاعر–إذًا–إنّما هي سليلة الثورة البلشفيّة التي دعت إلى التضامن العمّالي، وليست نتيجة تصوّر إسلاميّ نابع من عقيدة التوحيد كما رأينا عند "محمود حسن إسماعيل".

تزداد الفكرة حدّة، عندما يتحدّث "عمّي مصطفى" الذي "يحبّ المصطفى" وهو يحكي "تجربة الحياة" التي تجعل الرجال (الجارحين كالصقور) ينشجون، ويطرقون ويحدّقون في السكون، بسبب ما تثيره حكاياته في نفوسهم من لوعة العدم. وهذا عندما يسأل قائلا[1]:

ما غاية الإنسان من أتعابه؟ ما غاية الحياة؟

يا أيّها الإله.

السؤال مشروع، ومن حقّ أيّ أحد أن يسأل عمّا يريد، غير أن سؤاليْ الشاعر لا يحتجان إلى جواب، لأنّهما موجهّان إلى الله، وسؤال الله يتحوّل إلى غرض آخر، والغرض من السؤال يوضّحه النص الذي جاء بعد السؤال. الشمس مجتلاك، والهلال مفرق الجبين/

وهذه الجبال الراسيّات عرشك المكين/ وأنت نافذ القضاء أيّها الإله.

إلى هنا لا يظهر الغرض من السؤالين، فالنصّ لا يزيد على أنّه يبرز القوّة الإلهية المتمثّلة، في المخلوقات الظاهرة: الشمس، والهلال، والجبال... هذه وغيرها، تمثّل القدرة الربانية المالكة لهذا الكون الذي يتحكّم فيه خالقه كما يشاء.

1 المصدر السابق ص 30

بنى فلان، واعتلى، وشيّد القلاع/ وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللمّاع
وفي مساء واهن الأصداء جاءه عزريل/ يحمل بين أصبعيه دفترا صغير/ ومدّ عزريل عصاه
بسرّ حرفي "كن"، بسرّ لفظ "كان"/ وفي الجحيم دحرجت روح فلان
(يا أيها الإله.../ كم أنت قاس موحش يا أيّها الإله)[1]

هذا النص يبيّن الغرض من السؤالين، لماذا العمل الشاق؟ لماذا الحياة؟ لماذا العمل ثمّ يأتي الموت الذي يبدّد كلّ شيء؟ ما غاية الحياة التي يخنقها الموت؟ فهذا أحدهم "فلان" أتعب نفسه في التعمير، فبنى وشيّد، بل كان ترفه فاحشا، "أربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللمّاع" والغنى تمكّنٌ، وسلطة وتحكّم. ولكن هل أفاده عمله وغناه؛ تمكنّه، وتحكّمه، وسلطته، في الهروب من الموت. (إذا كان الإنسان محكوم عليه مسبقاً بالموت والجحيم، فلماذا كلّ هذا الجهد والتعب؟)[2] جهد مضني، وعمل شاق، والنهاية دحرجةُ الروح في الجحيم. ما الذي يريده الشاعر من ذلك؟ هل هي دعوة لعدم العمل ما دام الموت يلاحقنا؟ هل هي (رؤية فلسفية تؤكّد عبثيّة الجهد الإنسانيّ المبذول، ما دام هذا الجهد لا ينتهي إلى غاية أو هدف)[3]. في كلّ الأحوال هو موقف تأثّر فيه "عبد الصبور" بالفكر الغربيّ الذي سنناقشه في الصفحات اللاحقة.

لم يخبرنا الشاعر عن سبب دحرجة روح فلان في الجحيم، فهل الغنى الفاحش هو السبب الذي أودعه الجحيم، أم التعب هو سبب دحرجته في الجحيم، كلّ الذي أخبرنا به أنه غنيّ، ملأ أربعين غرفة بالذهب اللمّاع، وهذا الكلام جاء على لسان "عمّي مصطفى"، وهو إنسان ورع، يحب المصطفى، ولعل لفظ "فلان" الذي ميّز به الشخص يدلّ على التنكير أو عدم التحديد، كما يدلّ على التحديد أو التعريف، فكلّمة "فلان" اسم لكلّ من يعمل ذلك، كما أنّها تدلّ على أنّه يعرفه، ولا يريد ذكره بالاسم، لأنّ العبرة بما حدث لا بتسمية الشخص، وهذا يعني أنّه يعرفه حقّ المعرفة، وكان يعرف مِن أين أخذ المال، فملأ الأربعين غرفة بالذهب، ومن ثمّ استحق أن يكون مثواه الجحيمَ. ولعل "عمّي مصطفى" كان يشير إلى قوله تعالى:(كَانُوٓاْ أَشَدَّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَأَثَارُواْ ٱلاَرْضَ وَعَمَرُوهَآ أَكْثَرَ مِمَّا عَمَرُوهَا وَجَآءَتْهُمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَٰتِ

1 المصدر السابق ص 31.

2 كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، اتحاد الكتّاب العرب ص88

3 المرجع نفسه ص 88.

فَمَا كَانَ ٱللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَٰكِن كَانُوٓاْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ)[1] فعمروها أكثر مما عمروها، عمرها الذين كانوا من قبل، أكثر مما عمرها الذين جاءوا من بعدهم، ولا يهمّنا اسم التفضيل "أكثر" بقدر التعمير الذي كان من الفريقين، والحاصل أن وقوفهم عند ظاهر الحياة الدنيا، لا يتجاوزونها إلى ما بعدها، كانت نتيجته أنهم عوقبوا بما عملوا.

أهذا المثوى، هو مصير هذا الفلان وحده، أم هو مصير كلّ الأغنياء أو التّعَبَة أمثاله؟ إنّ عدم تحديد شخص باسمه والإشارة إليه بلفظ "فلان" يدلّ على أنه معادل موضوعي لكلّ الأغنياء/البرجوازيّين الذين بنوا، واعتلوا، وشيّدوا، وملأوا من عرق الآخرين.

لعل الشيخ "عمّي مصطفى" يحذّر الناس "الجارحين"، من أن يكونوا كـ "فلان"، فيكون مصيرهم كمصيره، فما عليهم إلا أن يقبلوا بالبؤس والفقر، عزاء لهم. فـ "عمي مصطفى" يمثّل صوت الماضي في المجتمع الحديث، صوت الدين كما يفهمه كبار السنّ، القبول بالموجود، والصبر على شظف العيش.

موت "عمي مصطفى" موت للماضي، وكلّ ما يحمله معه، غير أنّ الشباب المتمثّل في "خليل" وهو صوت "عبد الصبور"، لا يمكن أن يكونوا نسخة طبق الأصل للماضي، فلعلّهم لا يريدون أن يكونوا كـ "فلان"، ولكن أيضا لن يكونوا كـ "عمي مصطفى" ورفضهم إنّما يجسّده قول الشاعر:

لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)

وقوله أيضا:

وحين مدّ للسماء زنده المفتول / ماجت على عينيه نظرة احتقار

إنّه الرفض في أظهر مواقفه، رفض الحاضر للماضي، الحاضر بكلّ ثقافاته المنفتحة على الآخر، حتى لو كانت لا تعترف بما يؤمن به ماضينا المتمسّك بعقيدته، مع كلّ ما علق به من شوائب خرافية.

جدير بالذكر–هنا–أن نشير إلى أن موقف الشيوعيّين من المال، يتقارب من النظريّة الإسلامية في كسب المال، فكلّ منهما يحارب الغنى، غير أنّ الفرق بينهما يكمن في أن الشيوعيّين يحاربون الغنى جملة وتفصيلا، بل الأغنياء/البرجوازيون أعداء تجب محاربتهم، لأنّهم

1 سورة الروم الآية 9

حرموا الفقراء من مالهم، فهم يرون أنّ (كون المرء رأسماليا لا يعني أنّه يشغل مركزا شخصيّا فحسب. بل يشغل أيضا مركزا مجتمعيّا في الإنتاج. فرأس المال هو نتاج جماعي، لا يمكن تحريكه إلاّ بنشاط مشترك لأعضاء كثيرين، بل إنّه، في التحليل الأخير، لا يحرَّك إلاّ بالنشاط المشترك لجميع أعضاء المجتمع، فرأس المال إذًا ليس فاعليّة شخصية، بل فاعليّة مجتمعية)[1] بينما الرؤية الإسلامية ترى أنّ من حقّ أي واحد أن يكون غنيّا شريطة ألا يغصب حقّ الآخرين ويعتدي على حقوقهم، فلهم الحقّ في جمع المال، ولكن يسألهم من أين لكم هذا.

يظهر صوت الشاعر، في القصيدة من حين لآخر، فبعد تقديم "عمّي مصطفى" وإظهاره بالمظهر الطيب، وبيان مدى تأثّر الناس بحكاياته، وقبل أن يحكي لهم حكاية "فلان" الغنيّ، يظهر صوت الشاعر بين قوسين قائلا:

ما غاية الإنسان من أتعابه؟ ما غاية الحياة؟

ثم يُنطِقه حاكيّا للناس، بادئا بعظمة الله وقدرته. ثم يتدخّل هو واضعا كلّامه بين قوسين ناديا:

(يا أيها الإله.../ كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)

لم يكن الشاعر العربيّ–فيما سبق–يتجرّأ على المقدّسات بهذا الشكلّ، فيخاطب الله كما يخاطب أي إنسان آخر، فإذا كان الله قد منع الصحابة من أن يخاطبوا الرسول صلى الله عليه وسلم كما يخاطبوا بعضهم، كما جاء في قوله تعالى:(يَـٰٓأَيُّهَا ٱلذِينَ ءَامَنُواْ لاَ تَرْفَعُوٓاْ أَصْوَٰتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ ٱلنَّبِىِّ وَلاَ تَجْهَرُواْ لَهُۥ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ اَن تَحْبَطَ أَعْمَـٰلُكُمْ وَأَنتُمْ لاَ تَشْعُرُونَ)[2] إذ لابدّ من الأدب مع الرسول، وإذا كان هذا مع الرسول، فمع الله يكون أشدّ وجوبا إذ مخاطبته بأدب وتذلّل تأكيد للإيمان، وإثبات للألوهية، لأنّه الخالق الرازق.

لا يسمح المؤمن الصادق لنفسه أن يقول لله أنت قاسٍ موحشٌ، وعلى حدّ تعبير "زكي نجيب محمود": (أنا وإن فهمت كيف يكون الله قاسيّا، فلا أفهم كيف يكون موحشا)[3] فقد

1 البيان الشيوعي ص 12

2 سورة الحجرات الآية 2

3 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، ط 2 /1982 ص 185.

نفهم القسوة التي (تعني الصلابة التي من معانيها ذهاب اللين والرحمة)[1] والتي تتوافق مع اسم القويّ، أو المنتقم، أو القاهر أو المذلّ، ولكن كيف نفهم أنه موحش، ومعاني موحش، في القواميس لا تخرج عن أنها القفر أو الجوع، أو الخلوة أو الهمّ، أو غير المؤنس... وهي كلّها لا تتماشى مع المعنى الذي يريده الشاعر، إلا إذا أراد به إثارة الخوف في النفس.

بدأ عبد الصبور يقترب-في أوائل الخمسينيّات-من الشيوعيّين، متأثّرا في ذلك بما كان للماركسيّة أنذاك من جاذبيّة شديدة ولمعان فاتن عند كثيرين من الشباب المثقّفين والأدباء والفنانين، (يساعد في انتشارها بينهم تأجّج الحركة الوطنيّة، وظهور الوعي الطبقيّ)[2] وقد استطاع "عبد الصبور"، تحت عباءة الماركسيّة، أن يبني لنفسه مكانة شعرية، متخلّصا من قيود الشعريّة القديمة، ومشكلّا الخطوات الأولى للتجديد، الذي صنعته قصائد "شنق زهران" و "الناس في بلادي" و "أبي"، بشكل خاصّ.

غير أنّ الماركسيّة في شعر "عبد الصبور" ليست كما رأيناها عند "البياتي"، إذ لاحظنا أنّ قصائد "البياتي" كانت كأنّها بوق للشيوعيّة تدعو إليها بلغة واضحة، وعلى الرغم من صعوبة تحديد المعنى الحقيقي الأحادي للنص في القصيدة المعاصرة إلا أنّ في كثير من قصائد ديوان " عشرون قصيدة من برلين" تتضمّن الدلالة الأحاديّة المباشرة لأنّها نصوص تكاد تكون مناسباتية وإيديولوجيات. فهو يستخدم الألفاظ الشائعة عند الشيوعيّين كالرفاق، والثوار، والمنجل والمطرقة، واللون الأحمر أو الراية الحمراء، العمّال، القبّعة، وأسماء الشيوعيّين: لينين، ماركس، أنجلز، وأسماء المدن: برلين، ومسكو...وغيرها من الأسماء التي تكثر في دواوينه.

أما "عبد الصبور" فالأمر عنده مختلف؛ إذ نرى الشيوعيّة في شعره غير مباشرة، تظهر كإشارات لا يستطيع القارئ العادي أن يكتشفها ما لم يكن مطّلعا على تاريخ الشاعر، فقد أشار في تجربته الشعريّة أنّ ديوانه "الناس في بلادي" يمثّل مرحلة الشيوعيّة في مسار حياته، وهي لوحة إشاريّة توجّه القارئ ليسبر أغوار الشاعر، ومحاولة للوقوف على الصورة الخفيّة التي يرسمها، ويكشف خباياها التي لا تظهر على السطح، ولا سيّما أنّه يومن بالقراءة الثانيّة للنصّ، وأنّه يخفي فكرته التي يريدها تحت النصّ، مثلما نجد في "الناس في بلادي".

1 ابن منظور، لسان العرب، ج15 ص 180

2 عبد المعطي حجازي مجلة (الكرمل) العدد الرابع -خريف 1981.

لا نجد في شعره كثرة المصطلحات المتداولة عند الشيوعيّين، إنّما نجد بساطة في شعره، وبساطة في موضوعاته، وفي الشخصيات التي يختارها، كما هو ظاهر في قصيدة "شنق زهران" التي أخذها من التاريخ الحديث لمصر.

فـ "زهران" نموذج للفلاح الثوريّ الرافض للاستعمار، نموذج للإنسان العامل الذي يحيا حياة لا يكاد يملك فيها أيّ شيء، وهذا من خلال تصويره لفلاّح مصريّ مكافح من قرية "دنشواي" أحبّ الحياة وثار على الظلم، ظلم المستبدّ (البرجوازي)، الذي أبى إلاّ أن يقتله، غير أنّ البطل، ظلّ برغم موته، روحا مؤثّرة، محبّة للحياة[1]

اسم قريه / (دنشواي) / شب زهران قويّا / ونقيّا / يطأ الأرض خفيفا / وأليفا
كان ضحّاكا ولوعا بالغناء / وسماع الشعر في ليل الشتاء / ونمت في قلب زهران، زهيره
ساقها خضراء من ماء الحياة/ تاجها أحمر كالنار التي تصنع قُبله/ حينما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم... / مرّ زهران بظهر السوق يوما / واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا، مثل تركيّ معمّم / ويحيل الطرف ..... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبّا / عندما يجهد أن يصطاد قلبا.

يتجسّد البعد الماركسيّ في هذه الواقعية التي تتمثّل في تناوله لشخصية تاريخية ذات صبغة اجتماعيّة، بطوليّة، هي من عامة الناس، بسيطة، ولكنها شجّاعة، عاديّة ومؤثّرة:

ذات يوم / مرّ زهران بظهر السوق يوما / ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا / كان زهران صديقا للحياه / ورأى النيران تجتاح الحياة
مدّ زهران إلى الأنجم كفّا / ودعا يسأل لطفا
ربّما ... سورة حقد في الدماء / ربّما استعدى على النار السماء

لم تكن القصيدة تفجّعا على الماضي بقدر ما هي رمز لتمجيد الكفاح ومحاولة لترسيخ هذا الرمز في أبناء هذا المجتمع، ليكونوا كلّهم "زهران" الواقف في وجه المستبدّ البرجوازيّ، يقدّم روحه فداء لوطنه"

وضع النطع على السكّة والغيلان جاءوا / وأتى السياف "مسرور" وأعداء الحياه

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأوّل، ص 19.

صنعوا الموت لأحباب الحياه / وتدلّى رأس زهران الوديع[1].

أثّر مقتل "زهران" كثيرا في أبناء قريته، ولكن الشاعر يصرخ في وجهم بأسئلة انكارية توقظهم من غفلتهم أو من جبنهم ليكونوا كما كان. وهذه من أهمّ خصائص الواقعية الاشتراكيّة التي تبحث عن البطل النموذج الذي يؤثّر في الجماهير ويقودهم، ويصبح لهم المثال الفذ الذي لا يفارق أعينهم ويحرصون على أن يكون مثله.

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع / قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياه/ كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه / فلماذا قريتي تخشى الحياه.

معروف أن الظاهرة الأدبية-بالنسبة للفلسفة الماركسيّة-لها أصل هو الواقع الاجتماعيّ، وواقعيّة الأدب-عندهم-تكمن في انتمائه له ومدى نسبته إليه، وهذا لا يكون إلا بالحديث عن الواقع الماديّ، إذ ثمّة علاقة بين الفكر والواقع، لأنّ الأدب كما يرون (ليس قادما من خارج علويّ ثابت لا صلة للإنسان به، بل وعيٌ يولد من هذه الأرض أو في هذا المجتمع)[2] كما أنّ الإبداع الفنّي-عندهم-كناتج من نواتج العمل، يخلق جمهورا واعيّا بجماله الخاصّ وقادرا على الاستمتاع به.

استطاع فعلا "عبد الصبور" أن ينشئ جمهورا خاصّا، وذلك لاعتماده لغة فصحى بسيطة منتزعة من واقعها اليومي المعيش والمتلبّسة بحميميّته. التي هي لغة الفلاحين المباشرة، لغة الحكواتي الذي يجتمع حوله الناس في السوق، فيتابعونه باهتمام لأنّه يحدّثهم بلغة يفهمونها، تلك هي لغة قصائد عبد الصبور (لغة اليومي والدارج والعادي والتفصيلي والنثري والركيك الذي يتنكّب البلاغة ويعزف عن الفصاحة ويستعين بالتعبير التقريري المباشر عن تراجيديا الحياة اليومية)[3] عبارات عاميّة متداولة في صورتها الفصيحة، ويذكر كلّ موجودات القرية، وعناصرها، وصور البيئة الريفية، والكلام السائر بين الناس في القرية وما يبدو تفصيليّا في حياة الشاب القروي.

---

1 المصدر نفسه ص 21

2 الفائدة سالم، الأدب والأدب الملتزم، الحوار المتمدن العدد 1599 / 2002/07/02.

3 فخري صالح، رائد قصيدة التفاصيل في الشعر العربيّ المعصر، جريدة الحياة -2006/08/28

يقول عبد الصبور[1]

كان زهران غلاما / أمّه سمراء، والأب مولّد /وبعينيه وسامه / وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه / ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابه

فصحى، تقترب كثيراً من العاميّة، أو من لغة الشاعر الشعبيّ الذي ينشد السير الشعبيّة في القرية، محاولا التوفيق بين جوّ الحكاية الشعبيّة الذي تحيا فيه القرية، وبين اللغة الشعريّة، القريبة من لغة الحياة. يلتقط الكلمة من أفواه الناس ويضعها في السياق الشعري، فينتج النصّ المتمرّد على البلاغة القديمة، والثائر على السياق القديم، المبشّر بكتابة جديدة لا تهمل مقومات الإبداع الفنيّة التي يؤمن بها، ولأنّ الإبداع تنتجه ظروف متنوّعة، مختلفة وجديدة، تختلف عن الظروف التي أبدعت الإنتاج السابق، ولأنّه إبداع يتّجه إلى جيل آخر جديد، يجب أن تختار له اللغة التي يفهمها؛ اللغة السهلة والمتداولة التي كان "عبد الصبور" رائدا لها.

تجدر الإشارة إلى أن "عبد الصبور" ينطلق في قضيّة بساطة اللغة عن قناعة فكريّة فنيّة ناتجة عن تأمّل في مضمون القاموس العربيّ القديم، فهو يرى أنّ هذا القاموس كان مليئا بـ (الألفاظ الدالّة على المدركات الحسيّة والوجدانية على حدّ سواء)[2] غير أن الباحث عن الألفاظ الصالحة (للاستعمال منها، بحكم الذوق الفنّي العام، لا يجد إلاّ القليل الأقلّ، وباقيها قد محيت دلالته، أو أصبح غريبا عن السمع بعد أن قلّت الحاجة إليه، إثر التخلّف الحضاريّ والفكريّ الذي عرفه العالم العربيّ بعد اندثار حضارته الأولى في القرون الخمسة التي تسمى بعصر التخلّف إذ إنّ هذا التخلّف قد أنعكس على الفكر فضيّق أفقه، وأقنع الشعراء والكتاب بلون من الكسل الذوقيّ والفكريّ، تقليدا لبعض النماذج القديمة أو تعبيرا عن الأحاسيس القريبة، فلم يكن بهم عندئذ حاجة إلى كثير من الرموز اللغويّة ليعبّروا بها، عن قليل أفكارهم)[3] ومضمون رأي "عبد الصبور"، أن الشعراء الذين سبقوه، كانوا يجترّون أخطاء عصور التخلّف، وقد عاشوا-بتخلّيهم واستغنائهم عن كثير من الرموز اللغوي-كسلا ذوقيّا وفكريّا، وبالتالي فالشاعر الأصيل-في رأيه-من يمتزج بعصره، ويعيش في أغواره، يفهم همومه

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأوّل، ص 19/18

2 المصدر نفسه، ص 174.

3 المصدر السابق ص 174

وآماله، ومن ذلك معرفة اللغة التي يفهمها قرّاء العصر، الذين لهم ظروفهم، وهمومهم، ولهم ذوقهم الذي يختلف بالضرورة عن الذوق القديم.

كان امرؤ القيس معاصرا صادقا في تعبيره، لأنّه كان يعبّر بلغته عن عصره، ولأنّه لم (يفرّق بين اللفظ العاديّ واللفظ الشعريّ، فهو يحدّثنا في معلّقته عن شحم ناقته، ولحمها، ويحدّثنا عن بعر الآرام وحبّ الفلفل، وينقل إلينا صورة صحراويّة نابضة بالحياة)[1] وهكذا يكون قاموس الشاعر، الذي يفهمه قراؤه ويفهمون خطابه، أما الشاعر الذي يرصد ذلك القاموس الشعري الذي يقوم على (ذوق التخلف، الذي يعنى بالزينة أكثر مما يعنى بالصدق)[2]. فإنّما هو شاعر يعيش في الماضي وأن كان معاصرا.

يرى "عبد الصبور" أنّ مسألة اللغة في الشعر المعاصر قد تعقّفت (عن استعمّال أيّ لفظ جرى استعمّاله في الحياة العادية رغم عربيّته الأولى، إيثاراً للزينة والصدق، وظنّا أنّ اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن ولعل ذلك كلّه كان انعكاسا لملامح التقليدية والتكلّف التي اكتسبها شعرنا العربيّ خلال قرونه الأخيرة)[3]، لذلك كان همّه أن (ينزل بالشعر العربيّ، في مرحلة مبّكرة من ثورة الشعر العربيّ الحديث، من عليائه ويدخل إلى القاموس الشعري ألفاظاً وتعبيرات كان الذوق السائد ينكر شعريّتها وينسبها إلى عالم النثر والحياة اليوميّة للعامة)[4]، ولم يكن الأمر سهلا، فقد واجه معارضة شديدة، شرسة رفضته ورفضت شعره، ولكن الجمال لا يخفيه الغبار، والإبداع لا يخيفه الصراخ، فاستطاع الشاعر أن يفرض بصدقه لغته البسيطة.

حتى يفهم القارئ المعاصر، الكادح، قصيدته، كان يجب (أن تكون لغته سهلة ومفهومة خاليّة من التعقيد والابتذال والصعوبة، لأنّ رسالة الشاعر اليساريّ تتمثّل في إيصال كلمته إلى الجماهير فإذا ما كانت مفهومة أثّرت فيهم وأتت أكلها)[5] وإلا فهي أبعد الأشياء عنه.

يهتم الأدب الماركسيّ-بالإضافة إلى بساطة اللغة-برسم النموذج البطولي المتلاحم مع نضال الجماهير في تصميمها الإرادي الصلب من أجل التضحية في سبيل المبدأ، وهي ظاهرة

---

1 المصدر نفسه ص 175

2 المصدر نفسه ص 176

3 المصدر نفسه، ص 175

4 فخري صالح، رائد قصيدة التفاصيل في الشعر العربيّ المعصر، جريدة الحياة -2006/08/28.

5 رقية زيدان، أثر الفكر اليساريّ في الشعر الفلسطيني، دار الهدى، ص231

منتشرة بكثرة في قصائد "عبد الصبور"، فقد رأينا سابقا نموذجا تمثّل في قصيدة "شنق زهران" وهناك قصائد أخرى منها قصيدة "أبي" التي يقول فيها[1]

...وأتى نعيُ أبي هذا الصّباحْ/ نام في الميدان مشجوجَ الجَبينْ

حولَهُ الذؤبان تعوي والرياحُ/ ورفاقٌ قبّلوه خاشعينْ.

مقطع يقدّم حتف الشخصية النموذج، النهاية التي لحقت بالبطل، من هذه النهاية بدأ الشاعر قصيدته، حيث مزج بين الحاضر والماضي لتظهر شخصيّة الأب الذي هو من الطبقة الكادحة المحرومة من كلّ شيء ومع ذلك فقد ذهب إلى الميدان وسقط فيه بشرف.

وبأقدامٍ تجرّ الأحذيةَ / وتدقّ الأرضَ في وقعٍ مُنفِّرٍ/ طرقوا البابَ علينا/ وأتى نعيُ أبي[2]

لا يبيّن المشهد كيف مات الأب "البطل"، ولكن يبيّن المخاطر التي يتعرّض لها البطل، من أجل القضيّة التي يناضل من أجلها.

ما الذي يقصيك عني...؟/ ما الذي يدعوكَ للبحر الكبير؟/ ما الذي يدعوك للدرب المضلَّل؟ لم تجفو مضجَعَكْ؟/ لمَ يبدو الموتُ في منزلنا/ قدرًا لا يخطئُ / وأبي يثني ذراعَهْ/كهرقل[3].

أسئلة يطرحها الابن "الصغير" على الأب لحظة الوداع، وهو بين ذراعيه، ولكنّ الشاعر يسكت عن الإجابة، وينهي المقطع بالإشارة إلى قوّة البطل؛ "وأبي يثني ذراعَهْ كهرقل"*

يذهب الأب، وأبناؤه في أمسّ الحاجة إليه:

جُنّت الريحُ على نافذتي/ في مسائي، فتذكّرتُ أبي/ وشكَت أُمّي من علّتها

ذاتَ فجرٍ، فتذكّرتُ أبي/ عقرَ الكلبُ أخي.../ وهو في الحقل يقودُ الماشية

فبكينا / حين نادى.../ يا أبي!/ أننا الأغرابُ في القفرِ الكبير/ أننا ضِقنا وضاقت روحُنا القطيع!/ غاب راعيه، وطالتْ رحلتهُ/ وهو في بيداءَ لا ظلَّ بها

ومع ذلك يتركهم، ويلتحق بالميدان، الذي سينام فيه مشجوج الجبين.

قصيدة الملك لك**

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأوّل، ص 23

2 المصدر السابق، ص 23

3 المصدر نفسه، ص 25 /26

* أحد أبطال الإلياذة لهوميروس، وهو رمز القوّة والشجاعة، حيث قام بالأعمال الاثني عشر التي يعجز عنها الأقوياء غيره.

** صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأوّل ص 57

نلمس البعد الماديّ الماركسيّ في شعر "عبد الصبور" في قصائد أخرى من ديوان "الناس في بلادي" مثل قصيدة "الملك لك" وقصيدة "لحن".

قصيدة "الملك لك" تستعير عنوانها هذا من قصيدة مشهورة للشاعر "ت. إس إليوت"، هي قصيدة "الرجال الجوف" (les hommes creux) حيث لم يستعر عنوان القصيدة وإنّما استعار عبارة محوريّة في القصيدة تتكرّر بعد مقطعين وهي "الملك لك" ويترجمها آخرون " ملكوتك مملكتك" مما يدلّ على مدى تأثر شعراء الحداثة بـ "ت إس إليوت".

كتب "عبد الصبور" قصيدة "الملك لك" في زمن كان فيه تحت التأثير الشيوعيّ، حيث سيطرت عليه فكرة الإنكار، بدافع اليأس والحزن من مجتمع يكدح من أجل لقمة العيش، وواقع فقير معدم قلق. وتحت وطأة هذه الظروف القاتمة، لا يمكنه أن يفهم أن الله خلق الموت والحياة (لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا)[1] فلقد كان في الطرف الآخر من الفهم، حيث طرحت هذه القصيدة (تساؤلات عن مصير الإنسان الذي يعيش منطلقا في الوجود حالما محبّا، وفي لحظة من اللحظات يفقد إلى الأبد حيويّته ونشاطه وصورته الإنسانيّة، ويتحوّل إلى جثة هامدة، أو إلى جيفة تتحلّل في باطن الأرض داخل حفرة موحشة لا خلاص له منها ولا مهرب)[2]، وهو أمر من شأنه أن يجعل الإنسان يفكّر في نهايته ومصيره بعد الموت.

الموت عند المسلمين بداية لحياة أخرى جديدة، حيث ينتقل الميّت من دار أعمال إلى دار شقوة أو رشاد، وبعد الموت رحلة طويلة تبدأ بالقبر وتنتهي في الجنّة أو النار. في حين الموت عند الشيوعيّين إنّما هو نهاية لجسد كان يشقى في الدنيا ثم يتحلّل في حفرة النهاية. وإذا كان نهاية الإنسان حفرة ضيّقة، بعد حياة مهما طالت فهي قصيرة، ومهما عجّت بالنشاط والانطلاق فإنّها زائلة، فلماذا (يظنّ الإنسان نفسه سيّد الأرض بصلفه، وغروره وتكبّره، فليرتفق ولينظر من حوله "فما أديم الأرض إلا من هذه الأجساد)[3] كما قال أبو العلاء المعري.

ومات/ وفي حفرة من حفار القبور/ وهبناه للأرض باسم النبي/وجاء رجال، رجال غلاظ ودقّوا الحديد على قبره/ حديد الطريق/ أواحدتي... فكرة طوّفت برأسي ذاك المساء السحيق أكان يدق صليب الحديد/ على رأسه/ يوم كان قويّا تضج الحياة بشريانه، ويفوح العرق

---

1 سورة الملك الآية 1

2 متقدم الجابري، هاجس الموت في شعر صلاح عبد الصبور، مجلّة الأثر، العدد 10، ص 259.

3 المرجع نفسه، ص 259.

لو الأرض لم تزدرده إليها، أكان الحديد عليه يدق/ ومن موته انبثقت صحوتي
وأدركت يا فتنتي أنّنا / كبار على الأرض، لا تحتها/ كهذا الرجل[1]

بنى الشاعر مشهده على تجربة حيّة عايشها، استمدّها من صميم الواقع المعيش، حيث نقل قصّة فجيعة لأخ خطفه الموت، بعد عودته من الحقل، كان شابّا في مقتبل العمر، معتزّا بنفسه، هاجمه الموت فأرداه جثّة هامدة، والمشهد تصوير لحالة عامّة، المشهد رمز لنهاية الإنسان مهما كان[2]:

صباي البعيد/ وارعد أن مسّ قلبي رجع فجائعه المرة الجائرة/ وهذا الرجل/ أخي وابن أمي
وكانت خطاه خطى العنفوان/ وفي عينيه ومضة الكبرياء/ وفي ليلة عاد من حقله
وقد قطّبت وجهه علّته/ ومات.

لم تستطع "خطى العنفوان" ولا "ومضة الكبرياء" أن تبعده عن الموت، عايش الشاعر كلّ ذلك، وقد دفعته هذه المعايشة إلى استنباط رؤية فلسفية، متأثّرة بقراءات متنوّعة لمفكريّن ماديّين، لا تمتُّ إلى الدين بصلة، رؤية تقدّس الإنسان، وترفع من قيمة الحياة الواقعيّة التي يحياها على هذه الأرض، ولا تهمّه بعد ذلك الحياة التي يحياها بعد الموت.

ومن موته انبثقت صحوتي / وأدركت يا فتنتي أنّنا / كبار على الأرض، لا تحتها

الموت تذكير للإنسان حيث قال الرسول عليه الصلاة والسلام: ((كفى بالموت مزهّدا في الدنيا ومرغّبا في الآخرة)[3]. غير أن الشاعر-وتحت التأثير الماديّ-يرى أن الإنسان كبير فوق الأرض لا تحتها، وهذا يعني أن الحقيقة للحياة لا للموت، قال تعالى: ﴿فَمِنَ ٱلنَّاسِ مَنْ يَّقُولُ رَبَّنَآ ءَاتِنَا فِى ٱلدُّنْيَا وَمَا لَهُۥ فِى ٱلْاَخِرَةِ مِنْ خَلَٰقٍ﴾[4] قال "ابن عاشور" في تفسيره:(المراد بمن ليس له في الآخرة من خلاق هم المشركون؛ لأنّ المسلمين لا يهملون الدعاء لخير الآخرة ما بلغت بهم الغفلة، فالمقصود من الآية التعريض بذمّ حالة المشركين، فإنّهم لا يؤمنون بالحياة الآخرة)[5] وإذا كان هذا عن المشرك الذي يجعل مع الله شريكا فكيف مع الملحد الذي ينفي وجود الله تماما.

---

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأول، ص 60 / 61

2 المصدر نفسه 61.

3 البيهقي، شعب الإيمان ج13، تحقيق عبد العلي عبد الحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع بالرياض، ط2003/1، ص135.

4 سورة البقرة الآية 200

5 ابن عاشور، التحرير والتنوير ج2، الدار التونسية للنشر – تونس 1984، ص 208.

"الملك لك" عبارة تقولها الأرض للإنسان الذي يكدّ، ويعمل ويتحرّك:

أواحدتي ... المساء السعيد/ وطيفك يبهجني بالحياه/ فأحبو إلى ذكريات الشباب

عرفت به فورة الأقوياء/ بقلبي، فأضحت حياتي لهيب / وقالت لي الأرض "الملك لك"

وتموت الظلال ويحيا الوهج/ الملك لك/ الملك لك/ الملك لك

بني الشعر مشهده على القوّة / الحركة، ورفض الضعف / السكون: فالبهجة بالحياة تقوم على الحركة والحيويّة، والشباب حيويّة وحركة، وفورة الأقوياء قوّة ونشاط، و هكذا الحياة اللهيب، والوهج، وهي مدلولات تتماشى كلّها ومقولة الأرض التي تقرّر أن الملك للإنسان، وأما الظلال فتموت، وأما الوهج فيحيا، جاء في لسان العرب: (كلّ موضع يكون فيه الشمس فتزول عنه، فهو ظِلٌّ)[1] والظل كذلك: (ضوء شُعاع الشمس دون الشُّعاع)[2] وأما الوهج فهو: (حرارة الشمس والنار من بعيد)[3] وهكذا يظهر أن مدلول الظلّ: السكون الذي يرمز للكسل والخنوع والتبعيّة وهي إشارة إلى الموت. وكأنّه يقول: يموت الموت، أمّا مدلول الوهج فيعني المواجهة والقوّة والحركة. وما تكرار "الملك لك" ثلاث مرات متتالية إلا تأكيد على هذه القوّة. تلك هي رؤية الشاعر للحياة والموت، فالموت للموت/ الظلال، والحياة للحياة/ الوهج، هذه هي صحوة الشاعر بعد وفاة أخيه وابن أمّه:

أواحدتي... فكرة طوّفت برأسي ذاك المساء السحيق/ أكان يدق صليب الحديد

على رأسه/ يوم كان قويا تضج الحياة بشريانه، ويفوح العرق

لو الأرض لم تزدرده إليها، أكان الحديد عليه يدق/ ومن موته انبثقت صحوتي

إنّ الأرض التي احتوت الموتى في حفرها تدفع من يعيش على ظهرها ليقول، "الملك لك" والذي سماه "نشيد البناء" لأن الإنسان في قبره عاجز، وأمّا على ظهر الأرض فهو قادر. و"الملك لك" صرخة لم يقلها إلا من يؤمن بالإنسان، والمادّة، أما غيره فيقول الملك لله وحده، لأنّ أحاديث كثيرة لرسول الله صلى الله عليه وسلم تثبت ذلك منها قوله: (إِذَا أَصْبَحَ أَحَدُكُمْ فَلْيَقُلْ أَصْبَحْنَا وَأَصْبَحَ الْمُلْكُ لِلَّهِ...)[4].

1 ابن منظور، لسان العرب، ج1 ص415.

2 المصدر نفسه، ص415.

3 المصدر نفسه، ج 2، ص 411

4 أبو داود، سنن أبي داود ج7، تحقيق: شعَيب الأرنؤوط -محَمَّد كامِل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط2009/1، ص417

قصيدة "لحن"

قصيدة "لحن" شاهد آخر على الحس الماركسيّ في شعر "عبد الصبور"، من خلالها يقف على واقع الكادحين الذين بهم-في رأيه-يتغيّر المجتمع، وبهم "يولد في العتمة مصباح جديد".

استمدّ "عبد الصبور" قصيدته "لحن" من تجربة شاعرين كبيرين هما "شكسبير" و "ت إس إليوت" حيث استفاد من مسرحيّة "روميو وجوليات" في الهيكل العام للقصيدة، لأنّ القصيدة إنّما هي ردّ على خطاب الجارة/ الحبيبة، إذ "جارة" "عبد الصبور" فيها شيء من "جوليات" شكسبير التي تكون قد أسمعته كلّاما قاسيا "رتيب الضرب منزوف القرار" كالنار فكان الردّ باعثا لمشاعر الألم التي تولّدت لديه لذلك قال[1]:

جارتي مدّت من الشرفة حبلاً من نغم/ نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار/ نغم يقلع من قلبي السكينه/ نغم يورق في روحي أدغالاً حزينه

بعد المقدمة العاطفيّة التي تجسّد مشاعر العاشق تجاه من لا تبادله الشعور نفسه، يرسم لوحتين متعارضتين:

اللوحة الأولى: حياة البرجوازيين؛ بطلتها أميرة تعيش في القلعة، تغفو على فرْش حرير، تذود عن النفس السآمة بالمرايا واللآلئ والعطور، تنتظر فارسها الأشقر في آخر الليل:

أنت في القلعة تغفين على فرش الحرير/ وتذودين عن النفس السآمه
بالمرايا باللآلئ والعطور/ وانتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير
"أشرقي يا فتنتي"/ "مولاي!!"/ "أشواقي رمت بي "
"آه لا تقسم على حبّي بوجه القمر/ ذلك الخداع، في كلّ مساء/ يكتسب وجهاً جديد[2]

اللوحة الثانية: بطلها الشاعر نفسه باستخدامه لضمير المتكلّم، وهو معادل موضوعي لإنسان بسيط، لم يركب سفينة ولا فارق القرية، معدم لا يكاد يملك ما يملأ كفّه طعاما، وحتى رفاقه " لا يملك الواحد منهم حشوَ فم" ولكنّهم جميعا سيكونون المصباح الفريد الذي يبدّد العتمة:

جارتي! لست أميراً/ لا، ولست المضحك الممراح في قصر الأمير
سأريك العجب المعجب في شمس النهار/ أنني خاو ومملوء بقش وغبار*

---

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأوّل، ص 64

2 المصدر السابق، ص 65

* البيت غير موجود في قصيدة الديوان، ولكن كثير من النقاد أشاروا إليه، ممّا يدلّ على أنّه سقط من القصيدة.

وهنا يتقاطع "عبد الصبور" مع "ت س إليوت" من خلال قصيدتين هما "أغنية العاشق ج. ألفرد بروفروك" و"الرجال الجوف".

فمن الأولى قول "إليوت":

لا، لست الأمير هاملت. ولم أخلق لأكون/ أنا سيد خادم، واحد ينفع

لبلوغ حدث ذروته، لبدء مشهد أو إثنين[1]

أما الثانية فمأخوذة من قصيدة "الرجال الجوف" التي يقول فيها:

نحن البشر الجوف/ نحن البشرُ المحشوون/ نميل معاً

والرأسُ مليءٌ بالقشِّ. فيا للحسرة![2]

إنّ الاستفادة من "إليوت" تعكس ثقافة "عبد الصبور" الفنيّة، أمّا المضمون الذي يناقشه فإنّه يعكس الفكر الإيديولوجيّ الذي يتلبّس به الشاعر، وبين الفنّ والإيديولوجيّة يبني الشاعر نصّه منحازا-من حيث يدري أو لا يدري-إلى الفقراء الذين لا يكادون يملكون شيئا، ويمرّون خفافا كالنسيم ووديعين كأفراخ الحمام.

أنا لا أملك ما يملأ كفيّ طعاما/ وبخديك من النعمة تفاح وسكر

فاضحكي يا جارتي للتعساء/ نغّمي صوتك في كلّ فضاء

وإذا يولد في العتمة مصباح فريد/ فاذكريني.. / زيته نور عيوني وعيون الأصدقاء

ورفاقي الطيبين/ ربما لا يملك الواحد منهم حشوَ فم

ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسيم/ ووديعين كأفراخ حمامه/ وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد عبء أن يولد في العتمة مصباح جديد.

بنيّت القصيدة على التقابل، بين من لا يملك شيئا، حتى الطعام، وبين من يعيش في النعيم، بين طبقة العمّال، الفقراء الكادحين، الذين يعيشون معيشة ضنكا، وبين طبقة البرجوازيين الذين يعيشون حياة النعيم.

لوحة الفقر تمثّلها العبارات: ألقيت في رجلي الأصفاد مذ كنت صبيا، لست الأمير، لا أملك ما يملأ كفيّ طعاما، لا يملك الواحد منهم حشوَ فم. وهي عبارات تقوم على النفي، حيث

1 بهاء جهين، ت س إليوت يحدّثنا عن الحب، الأهرام اليومي، بتاريخ 2011/09/26.

2 ت. س. إليوت-البشر الجوف، ترجمة: د. عادل صالح الزبيدي. الحوار المتمدّن العدد 2518، بتاريخ 2009/01/06.

نفى كلّ ما يكون مدعاة إلى الغنى والسلطان، بل حتى الحياة العادية، وهي منفيات ناجمة عن الأصفاد التي كبلته وهو صغير، فلا يستطيع الخروج بل لا يستطيع حتى الحركة.

وأما لوحة النعيم فتمثّلها: القلعة، فرش الحرير، المرايا، اللآلئ، العطور، النعمة، تفاح وسكر، وهي عبارات تقوم على الاثبات والتقرير، لتأكيد الهوة الشاسعة القائمة بين ضمير المتكلّم، وضمير الغائب، بين الفقر وبين الغنى، بين طبقة الكادحين وبين البرجوازية (ألقيت في رجلي الأصفاد مذ كنت صبيّا / أنت في القلعة تغفين على فراش الحرير) وشتان بين الحالين.

وتشتدّ المفارقة بين الضميرين، عندما يثبت الشاعر أن المتكلّم "خاو ومملوء بقش وغبار" ولا يملك حتى ما يملأ كفّيه من مجرّد الطعام، في حين نجد في الصورة المقابلة ضمير المخاطب يعيش في بحبوحة من العيش حيث على الخدين "من النعمة تفاح وسكر".

ومع إشراقة اللوحة الثانية، وقتامة اللوحة الأولى، إلا أن لوحة الفقراء يلفّها الأمل في الغد المشرق الذي سيكون فيه التغيير، حيث يولد في العتمة مصباح فريد، وحيد، يحمله الرفاق الطيّبون، الوديعون. كما أنّ الصورة تثبت للضمير المتكلّم نوعا من العزّة والتحدّي، فمع أنّه لا يملك شيئا، وأنّه ليس الأمير، فهو أيضا ليس المضحك الممراح في قصر الأمير، كما أنّه سيوري المخاطب العجب المعجب في شمس النهار. مما يدلّ على المواجهة التي كان يحلم بها الفكر الشيوعيّ، الذي يرتكز على التعساء، في تغيير الواقع البرجوازي.

إنّ هؤلاء الذين يقصدهم الكاتب هم حاملو الفكر الشيوعيّ الذين سيحملون مشعل التغيير، وسيكونون الزيت الذي به يضيء المصباح.

الحداثيون والمقدّسات الإسلامية

باسم الحداثة والواقعيّة، ومن منطلق البحث عن الإبداع والجديد، وتحت مطلب حريّة الأديب، ورفض القيود عليه، وتحت شعار عالميّة التراث، تمّ اقتفاء آثار الغربيّين الذين لا يتأدّبون بأخلاق المجتمع المسلم، فأباح شعراء الحداثة لأنفسهم كلّ ممنوع دينا وكلّ مرفوض أخلاقا، فلا شيء عندهم مقدّس، ولا شيء عنهم فوق النقد. ومن هذا المنظور تناول الكثير من الحداثيّين المقدّسات الإسلامية، وأفرغوها من محتواها الإشعاعي كما هو عند المؤمنين بها، ولم يألوا جهدا في هتك مكانة المقدّسات، والاعتداء عليها، تحت زعم الإبداع.

يقول نزار قباني[1]:

لأنني أحبكِ.. / يحدث شيءٌ غير عاديّ/ في تقاليد السماءِ..

يصبح الملائكة أحراراً في ممارسة الحبّ..

ويتزوج الله .. حبيبته ..

يحقّ للشّاعر أن يحلّق بعيدا بخياله، ويحقّ له أن يحلم كما يشاء، ولكنْ مع هذه الخيالات، وهذه الأحلام، هناك حدود يجب ألا يتجاوزها، فكما أنّ الحياة الاجتماعيّة، فيها ما هو ممنوع وما هو مباح، كذلك الإبداع الأدبيّ فيه قواعد الإباحة وقاعدة الممنوع؛ فقول الشاعر: يصبح الملائكة أحراراً في ممارسة الحبّ.. ويتزوّج الله .. حبيبته .. قول فيه سوء أدب مع المخلوقات النورانية التي خلقت للتسبيح، واعتداء على وحدانية الله، الواحد الأحد الذي (أَعُوذُ بِٱللَّهِ ٱلْعَظِيمِ صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلرَّحِيمِ)[2]، وهو النهج الذي يسير عليه كلّ من يدين بالإسلام عقيدة، وحتّى إذا كان الشاعر يجعل من المرأة الفكرة/المفهوم، وليس المرأة الذات/ الشخص، بحيث تشير إلى الحياة أو الحريّة أو المدينة أو الوطن أو كلّ ما يمكن أن تشير إليه المرأة، وأنّ عبارة "تقاليد السماء" قد توحي بالقضاء والقدر، فإن التعبير بهذه الطريقة حول أكبر المقدّسات؛ "الخالق وملائكته" يدلّ عل الغواية التي أشار إليها القرآن في سورة الشعراء*.

يبيح "نزار قبّاني" لنفسه أن يقول أكثر من ذلك! حينما يجعل الله فردا بشريّا تتحكّم فيه عواطفه، فينحاز، أو يتخلّى عن مبادئه، لسبب من الأسباب[3]

حين وزّع الله النساء على الرجالْ/ وأعطاني إياكِ ../ شعرتُ ../ أنّه انحاز بصورة مكشوفة إليّ وخالف كلّ الكتب السماوية التي ألّفها/ فأعطاني النبيذ، وأعطاهم الحنطة

مهما كان المضمون الذي يريده الشاعر، ومهما كان القناع الذي يتقنّع به، فالأدب مع الله يقتضي ألّا يتحدّث عنه بغير أسمائه وصفاته، والحديث عن الله بهذا الشكلّ إنّما هو تطاول على المقدسات، يقول [4]

---

1 نزار قباني، الرسالة 20 من ديوان 100 رسالة حب، www.dvd4.com عذاب، الطبعة الثانية عشرة، 1982، ص 22

2 سورة الجنّ الآية 3

* الآيات هي: (وَالشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ)

3 نزار قباني، الرسالة 20 من ديوان 100 رسالة حب، www.dvd4.com عذاب، الطبعة الثانية عشرة، 1982، ص 9

4 المرجع نفسه ص 60.

فلا تسافري مرّة أخرى.. / لأن الله – منذ رحلتِ – دخل في نوبة بكاء عصبيّة..
وأضربَ عن الطعام ..

ينطلق "نزار" في نظمه للشعر من فلسفة هو مقتنع بها، فهو يرى أنّ (الكتابة مغامرة، أي أنّها سفر في المجهول والغرابة... أصبحتُ أومن أنه ليس في الشعر **مناطق حرام ومناطق مباحة**، وأنّ الشرعيّة ليست سوى نوع من أنظمة منع التجول أو الأحكام العرفيّة، من شأنها أن تعتقل الشاعر، وتعيقه عن الحركة)[1] الشعر مغامرة، وهذا يعني أنّه يرمى بنفسه في الأُمور المهْلكة، ولأنّه كذلك فهو غريب مجهول، لا ينظر إلى الحياة من باب الحرام والحلال، لأنّ ذلك–في نظره–تقييد لحركة المبدع، وأنّها أشبه بالأحكام العرفية التي تعيق حركته بل وتعتقله.

الرأي نفسه يراه "عبد المعطي حجازي" إذ المقدّس عنده ليس مقدّسا في ذاته وليس (كائنا خارج الشعر، أو خارج الإنسان، المقدّس: هو مقدّس لأننا نقدّسه، والشاعر يفترض أنّه قد غلبته النشوة، أو روح السخريّة، أو الجحود، كلّ هذه المشاعر، وكلّ هذه الحالات، تصادف الإنسان، وتصادف الشاعر، ماذا يصنع في هذه الحالة؟ نحن نتوقّع دائما من الشاعر أن يكتب بلغة، تؤدي ما يريد أن يؤدّيه)[2] وهذا يعني، أن المقدّس الديني من صنع البشر، فكما جعلوه مقدّسا يمكن رفض قداسته. ولا شيء مقدّس إلا "العقل" "والحرية" فهما–وحدهما–المقدّسان، أمّا غيرهما فمن صنع البشر.

لاشكّ أن المقدِّسين كانت لهم أسبابهم في تقديس المقدّس، فهي تشير إلى مكانة هذه المقدّسات عندهم. فهم يقدّرونها، ويحترمونها، فهي عندهم من الثوابت التي لا يمكن أن يتحوّلوا عنها، مع العلم أن الله قد أثبت لنفسه القداسة في سورتين من القرآن الكريم، مرة في قوله: (هُوَ ٱللَّهُ ٱلذِے لَآ إِلَٰهَ إِلاَّ هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَمُ ٱلْمُومِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ ٱلْمُتَكَبِّرُ سُبْحَنَ ٱللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ)[3] وأخرى في قوله: (يُسَبِّحُ لِلهِ مَا فِے ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِے ٱلاَرْضِ ٱلْمَلِكِ ٱلْقُدُّوسِ ٱلْعَزِيزِ ٱلْحَكِيمِ)[4]، وقد أثبتها لجبريل عليه السلام فقال:: (وَءَاتَيْنَا عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ ٱلْبَيِّنَٰتِ وَأَيَّدْنَٰهُ بِرُوحِ ٱلْقُدُسِ)[5]،

1 منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1 / 1979، ص187.
2 أحمد عبد المعطي حجازي في حوار معه في (أخبار الكتاب) العدد 37 سبتمبر 2000.
3 سورة الحشر الآية 23.
4 سورة الجمعة الآية 1.
5 سورة البقرة الآية 87 والآية 253.

وقال أيضا: (إِذَ اَيَّدتُّكَ بِرُوحِ اِلْقُدُسِ تُكَلِّمُ اٰلنَّاسَ فِي اِلْمَهْدِ وَكَهْلًا)[1] ولأنّهم مقتنعون بآيات ربّهم فقد قدّسوا ما قدّسه القرآن، كما قدّسوا بقيّة الملائكة، والأنبياء، والصحابة وكلّام العلماء الأكفاء إلى غير ذلك من مقدّسات الإسلام. حتى إذا ما تزعزعت هذه المكانة للمقدّس عندهم، نجم عنه تزعزع تقديسهم لها. وكلّ ما كان مقدّسا أصبح عاديّا كغيره من الأمور الأخرى، ويصبح قابلا لأن يسخر منه أو يجحد. وهذا ما أشار إليه "عبد المعطي حجازي"، عندما أكّد على أنّ الشاعر قد تغلبه النشوة أو السخرية، أو الجحود، فينكر ما يريد إنكاره، بل هو أمر مطلوب إذا كان الجمال يلفّ هذا الإنكار والسخرية. كما نجد عند "أمل دنقل" في قصيدة "كلّمات سبارتكوس الأخيرة" حيث يقول[2]:

(مزج أوّل):

المجد للشيطان، معبود الرياح / من قال " لا " في وجه من قالوا " نعم "

من علّم الإنسان تمزيق العدم / من قال " لا " فلم يمت

وظلّ روحا أبديّة الألم!

(مزج ثان)

معلّق أنا على مشانق الصباح / وجبهتي-بالموت-محنيّة

لأنّني لم أحنها حيّه!

على الرغم من أن الشاعر يوظّف "سبارتكوس" الثائر على الأسياد، الرافض لأن يكون من العبيد، الصارخ بـ "لا" في وجه النبلاء، القائد لثورة العبيد، حتى الصلب. إلا أنّ رسم مشهد المعارضة، بمشهد رفض الشيطان للسجود، والاعتزاز بذلك، فيه سوء أدب، يعبّر عن ثقافة لا تحترم المقدّسات، وعن تصوّر رافض للمعتقدات، لأنّ مشهد الرفض المقرون بالمجد والاعتزاز بموقف الشيطان، فلا مجد للشيطان إلا عند من يرفض العبادة والإيمان. إذ كيف يكون المجد لمن تكبّر، وتمرّد، فلُعِن!؟ وأصل المجد (العظيم إلا أنّه جرى على وجهين عظيم الشخص وعظيم الشأن)[3] والمجيد هو (الرفيع في علو شأنه)[1] ومتى كان للشيطان علو شأن، حتى يُمجّد، بالسجود هو الذي أورثه اللعنة والرجم، فمن أين يأتيه المجد؟

---

1 سورة المائدة الآية 110.

2 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص 110.

3 أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق :محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر ص 185.

قد يفهم من النص أن الكلّام ليس على لسان الشاعر، إنّما هو كما يشير العنوان على لسان "سبارتكوس"، وعليه فهو الذي يمجّد الشيطان لا الشاعر، غير أنّ الشاعر قد بدأ مشهده هذا بقوله (مزج أوّل)، وهذا يعني أنّه مزج بين شيئين أو أكثر، بين الشيطان–المتمرّد الأوّل– وبين "سبارتكوس" الثائر، وبين "أمل دنقل" الرافض، وبالتالي فالشاعر قد لبس قناع الشيطان/ سبارتكوس، وامتزج به، فصار كلّ من: "الشيطان/وسبارتكوس/والشاعر" شخصية واحدة.

تتقاطع بداية القصيدة مع بداية الإنسان؛ حيث يبدأ الإنسان حياته مع رفض إبليس لأمر الله وتمرّده عليه، وتبدأ القصيدة بتمرد الشاعر على ثقافة المجتمع الذي يعتقد أن المجد لله لا للشيطان، إنّ البداية بـ"المجد للشيطان" تمثّل البؤرة الأساس للدلالة المركزيّة للقصيدة، والقائمة على الرفض والعصيان، وهي الخلفيّة التي يتمّ بها عرض كلّ وحدات القصيدة. فالشيطان في الكتب الدينية "القرآن الكريم والتوراة والإنجيل" رمز للعصيان والتمرّد على الأوامر الإلهية. فعبارة "المجد للشيطان" تحل محلّ العبارة الدينية الشائعة عند النصارى "المجد لله في الأعالي[2]"، ومن هذا التقاطع بين البدايتين يتشكلّ القناع الذي تقنع به الشاعر المتمرّد، الرافض.

على الرغم من أن الشاعر على المستوى الدلالي، يجرّد دال الشيطان من مدلوله الديني، ويلبسه مدلولا آخر يقوم على رفض الأوامر البشريّة غير العادلة ورفض الطاعة العمياء، وأنّه أراد به كلّ من يقف في وجه الظالم، وأنّ الشاعر بتقديره وتمسّكه بالرفض، ينشئ مكانا في المعارضة، رافضا الانحناء–وهو على قيد الحياة–مهما كان الخطب. لأنّه يرى أن كلّمة "لا" تحقّق الوجود الدائم لصاحبها، إذ ليس سهلا أن يكون الرفض أمام الكبار، وأنّها لشجاعة أن تقول "لا" أمام من هو أقوى، إذ كلّمة "لا" إنّما هي "تمزيق العدم"، وديمومة أبدية لصاحبها.

ومع كلّ ذلك فإنّ لعن الشيطان من الثوابت التي لا يمكن تغييرها، واستعارة مشهد الرفض للحقّ، وإعطائه لمشهد البحث عن الحق، فيه خلخلة للصورة، لأنّ "سبارتكوس"؛ رمز للتمرّد الباحث عن الحريّة، التي هي–في كلّ الأحوال–من حقّه، تختلف عن رفض الشيطان الذي تمرّد عن الحقّ. وبالتالي فإنّه لا يستحق التمجيد تحت أي ظرف كان.

أما "البياتي" فيقول في قصيدة طويلة موسومة "أقوال"[3]

---

1 المصدر نفسه ص 185

2 الْمَجْدُ للهِ فِي الأَعَالِي، وَعَلَى الأَرْضِ السَّلاَمُ، وَبِالنَّاسِ الْمَسَرَّةُ، إنجيل لوقا 02، الإصحاح الثاني، ص4.

3 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ديوان كلمات لا تموت، ص 351

أجنحة الشاعر في بلادنا جليد/ تذوب أن طارت إلى البعيد
قبّعة الثلج على "صنّين" / تحرقها الشمس/ فلا يبقى سوى الرماد
يكفن الحقول/ ويعمر الوديان بالذهول/ من قلة الخيول / شدوا على الكلّاب
سروجهم، ونبحوا السحاب/ أصبت بالقرف
منكم ومن أشعاركم: يا ماسحي أحذيّة الملوك /
يا خنافس الخزف/ في حرم الطغاة/ يحبو الشعارير/ وينمو القمل في أشعارهم
ما أوحش الحياة/ ما ابعد الطريق / وما أقل الزاد
كفرت بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلّاب
ناسا، ملوكا، قادة أرباب/ ربيعنا مات* / وها أزهاره الحمراء في السلال
تباع في مدينتي/ في السوق / يا رفيقة الليال/ الله في مدينتي يبيعه اليهود
الله في مدينتي مشرد طريد/ أراده الغزاة أن يكون / لهم أجيرا/ شاعرا / قوّاد
يخدع في قيثارة المذهّب العباد/ لكنه أصيب بالجنون / لأنه أراد أن يصون
زنابق الحقول من جرادهم/ أراد أن يكون / الملك لك/ ما ابعد الطريق
الحمد لك/ وما أقلّ الزاد / الله في مدينتي يباع في المزاد/ دعارة الفكر
هنا رائجة دعارة الأجساد/ لأنه لا يقبل القسمة، يا حبي، على اثنين
عادوا به محطما، مقيد اليدين/ عقارب الساعة لا ترجع إلى الوراء
قطارنا مرّ / فلا جدوى من البكاء.

مضمون قصيدة "البياتي" صرخة في وجه من يدّعون الشعر، الذين يبيعون ضمائرهم، الذين لا يدّخرون جهدا في تسخير كلّ ما عندهم في التقرب، والتملق للطغاة والمستعمرين والحكام الذين هم "من سلالة الكلّاب" ولكن شعر هؤلاء جعلهم "ملوكا، قادة، أربابا"، وصار هؤلاء الشعراء لسان حالهم، بل أجَراء أو قوّادين لهم، ضاربين بعرض الحائط كلّ القيم والمبادئ، والمثل، التي يجب أن يسعى الشاعر الحقّ لتمجيدها.

الأجنحة مصدر طيران الطائر، بهما يحلّق بعيدا، غير أنّها أجنحة جليديّة، والجليد مقهور، تقهره الحرارة، و"البياتي" إنّما يوظّف أسطورة "ديدالوس اليونانية" الصانع الماهر الذي أراد أن

* كلّمة "ربيعنا محذوفة في قصيدة الديوان، في طبعة دار العودة بيروت، ومثبتة في الأعمال الكاملة.

يهرب مع ابنه من "سجن اللابرنت" باستخدام أجنحة من الريش والغراء، وأوصى ابنه أن لا يحلّق على ارتفاع عال أو انخفاض قريب من الأرض لأنّه (أن تمادى في الارتفاع فسوف يصبح قريبا من الشمس، عندئذ سوف يذوب الغراء بحرارتها، ويتفكك الجناحان، وإن طار على ارتفاع منخفض فسوف يلمس صفحة الماء بجناحيه، عندئذ سوف يذوب الغراء في الماء ويتفكّك الجناحان أيضا)[1] تقول الأسطورة إنّ "إيكاروس" ابن "دايدالوس" حلّق عاليا في الفضاء فهوى في البحر بعد ما أذابت الحرارة الغراء وتناثر ريش الجناحين. وإذا كان "إيكاروس" الابن قد سقط في الماء لأنّه لا يملك التجربة الكافيّة فإنّ شعراء الملوك أيضا لا يملكون التجربة وأن أجنحتهم سيذوب غراؤها ويسقطون، وتوظيف الشاعر لهذه الأسطورة إنما هو تنبّؤ بقِصَر مشوار هؤلاء الشعراء، وكما سقط "إيكاروس"، هم أيضا سيسقطون. أما "ديداليوس" ذو التجربة الواسعة فقد نجا، لأنّه يعرف أين يحلق، ولاشكّ أن "ديداليوس" الذي يحسن التحليق في الجو هو "البياتي" الذي يتقن فنّ الشعر ويعرف كيف يتعامل مع الآخر.

إنّ الأجنحة الجليديّة لا تقاوِم الحرارة، وبالتالي فصاحبها لن يذهب بعيدا، وإنّ ذوبان الأجنحة الجليديّة للشاعر حقيقة ثابتة كحقيقة إذابة الشمس لقبعة الثلج على جبال "صنّين" اللبنانية والتي لم يبق فيها سوى الرماد يكفن الحقول.

بين الصورة التي يجب أن يكون عليها الشعراء، وصورة الشعراء المأجورين ينسج "البياتي" مشهدا غير طبيعي، حيث سرّجت الكلاب ف "من قلّة الخيول، شدّوا على الكلّاب سروجهم ونبحوا السحاب". وهي صورة غير طبيعيّة، فالسروج للخيول، ولانعدامها وضعت للكلّاب، والكلاب بدل أن تنبح اللصوص والأعداء نبحت السحاب. وهي صورة إشاريّة لوضع الشيء في غير مكانه، فمن يقال عنهم شعراء، إنّما هم أشباه الشعراء، وهو ما جعله يصاب بالقرف منهم ومن أشعارهم.

ولأنّ "البياتي" غضبان من أشباه الشعراء، رآهم شعارير تحبو في حرم الطغاة، والشعارير وهي (ما يجتمع على دَبَرَةِ البعير من الذبّان فإذا هيجتْ تطايرتْ عنها)[2] وفي أشعار شعرائهم ينمو القمل.

---

1 عبد المعطي الشعراوي، أساطير إغريقية، أساطير البشر ج1، الهيئة المصرية للكتاب ص 200

2 ابن منظور، لسان العرب، ج4 ص 410.

بنى المشهد على التناقض، الحرم/الشعارير، القمل. فبينما الحرم، مشهد يوحي بالاحترام، والجلال، فإنّ صورة الشعارير والقمل توحي بالتفاهة، والإهمال، وذلك ليناسب بها الطغاة الذين ظلموا. وهي صورة بدويّة، في مقابل "الحرم" الذي هو صورة مدنيّة، ومن شدّة احتقاره لهم جعلهم شعارير تحبو، فهي على تفاهتها–حيث تعيش على الفضلات–لا تطير. وأما أشعارهم، فينمو القمل فيها، وهي بيئة غير نظيفة، كثرت فيها الأوساخ فما عادت ملائمة إلاّ للديدان.

يشتدّ غضب الشاعر على أشباه الشعراء، المتطفّلين على الشعر، ولأنّهم متطفّلون، سيقعون يوما ما، لأنّهم لا يملكون الزاد الكافي لطول الطريق، فيكفر بشعرهم، لأنّه شعر متملّق، يصنع من "سلالة الكلّاب: ناسا ملوكا، قادة، أرباب".

ولأنّ أنصاف الشعراء سيطروا على ساحة الأدب والفكر، فالشعر الحقيقي أصبح في خبر كان، فـ "الربيع مات، وها أزهاره الحمراء في السلال، تباع في مدينتي في السوق يا رفيقة الليال".

الربيع فصل الحياة والحركة، ولكن الشاعر يعلن وفاته، "ربيعنا مات" وفي موت الربيع موت للشعر، بل وموت لكلّ ما كان موجودا، وبموته بيعت أزهاره، وهنا يرتدي "البياتي" ثوب الشيوعيّة التي عرف بها والتي استولت عليه أكثر، وجعلته يرى الأمور بمنظار لادييني، فإذا "الله –في المدينة–مباع من اليهود"، وهو "مشرّد طريد" ويذهب "البياتي" بعيدا عندما يذكر جملة من الصفات التي لا تليق حتى بالبشر، بله خالق البشر، مثل: قوّاد، أصيب بالجنون، يباع في المزاد، محطّما، مقيّد اليدين، وهي صفات ألحقها الشاعر بالله.

مهما كان قصد الشاعر من توظيف لفظ الجلالة "الله"، فإنّه لا يليق بالله أن يتحدّث عنه بهذا الشكل، قد يكون المقصود من "الله" الإسلامَ، أو الأخلاقَ، أو الحقّ. أو ربما الله في قصد "البياتي" هو الشاعر نفسه! إذ ما الذي يجعله يذكر الله وهو يتحدّث عن الشعراء، ولذلك قد يكون مدلول الله في النص هو الشاعر الذي ما عادت له أيّ قيمة، ومهما يكن المقصود منه فالألفاظ التي بنى بها الشاعر مشهده، ألفاظ لا تليق بمقام الألوهية التي هي أرفع من أن توصف بمثل هذه الصفات.

فعندما يقول الشاعر: الله في مدينتي يبيعه اليهود، ومشرد طريد؛ هذا يعني أنه عبد مملوك، لا حول له ولا قوّة، وهكذا تحوّل الخالق القوّي–عنده–إلى عاجز، وصار ملك الملك–عنده –

مملوكا، وهي صفات لا تليق بمقام الخالق جلّ وعلا، ولذلك حكم مجموعة من الباحثين من أمثال الدكتور "سيد بن حسين العفاني"، في كتابه "أعلام واقزام في ميزان الإسلام"، والدكتور "سعيد بن ناصر الغامدي"، في كتابه "الانحراف العقدي في أدب الحداثة دراسة نقدية شرعية"، والشيخ "أبو الفضل عمر بن مسعود الحدوشي"، في كتابه "إرشاد السالك إلى حكم من سبّ رسول الله صلى الله عليه وسلم في مذهب مالك". والدكتور "محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي" في كتابه "الحداثة في العالم العربيّ دراسة عقدية"، والشيخ "ممدوح بن علي بن عليان السهلي الحربي"، في "السيف البتار في نحر الشيطان نزار ومن وراءه من المرتدين الفجار" وغيرهم بكفر "البياتي" وإلحاده.

ليس غرض الرسالة أن تحكم على الشعراء بالكفر أو الإلحاد، فذاك أمر ليس من اختصاصها، إنّما هدفها إثبات الجانب المادي في شعر شعراء الحداثة انطلاقا من تحليل النصوص، باعتماد القراءة الشعرية لا القراءة الدينية.

قد يكون المقصود بموت الربيع في قول البياتي: (ربيعنا مات / وها أزهاره الحمراء في السلال تباع في مدينتي/ في السوق/ يا رفيقة الليال) موت للشعر، أو موت للماضي الذي نفتخر به، موت لحضارة كانت شاهدة على حياتنا، موت لعزّ تليد، فضمير الجمع في "ربيعنا" قد يعود على الشاعر أو على أمة الشاعر، وها هي أزهار هذا الربيع، تباع في المدينة، يشتريها كلّ من يملك المال، وهي إشارة واضحة لماض كان متحضّرا أصبح في خبر كان، وحلّ الصغار مكان الكبار، وفي غياب الكبار، يتصدّر الصغار المجالس، ولأن الضمائر مغيّبة، بل ميّتة، فكلّ شيء مباح، في هذا الوسط اللا أخلاقي، تموت الفضيلة، ويموت الحقّ، ويتهاوى الإيمان، وهذه منظومة أخلاقية إيمانية تشير إلى "الله" والتي هي من أزهار الربيع الذي مات، وبالتالي فلفظ الله في قوله: (الله في مدينتي يبيعه اليهود/ الله في مدينتي مشرّد طريد) علامة إشارية لجملة من هذه المعاني التي تهاوت في مدينة الشاعر. كما قد تمثّل-أيضا-الواقع العربيّ الذي أصبح الدّين فيه مشرّدا، طريدا من الذين يدّعون الإيمان، وهم في الحقيقة غير ذلك.

وقد علّق "بدر السياب" على قول "البياتي":

الله في مدينتي يبيعه اليهود

الله في مدينتي قواد

فقال: (لن أستغلّ هذا السطر فأقول إنّه دليل على إلحاد الشيوعيّين وكفرهم، إنّ البياتي لا يعني كفرا فيما قال، ولعلّه لا يملك الشجاعة الكافيّة لذلك... إنّه ينوي في قصيدته هذه مهاجمة أدعيائه الدين وكيف أصبح الدين وسيلة لربح المال " والله في مدينتي يبيعه اليهود" أنّ القوادين والسماسرة أيضا يستغلّون الدين لمآربهم ويختفون وراء ستارته)[1]، فإذا تجاوزنا الخلافات بين الرجلين، وجدنا "بدر السياب" يدرك ما يريده الشاعر وأنّ عبارة "الله في مدينتي يبيعه اليهود" لا يقصد بها لفظ الجلالة، وإنّما أزيحت إلى معاني أخرى، غير اسم الله الأعظم.

كلّ هذا قد يفهم من النص. ولكن توظيف لفظ الجلالة "الله" بهذه الطريقة، فيها عدم الاحترام، وفيها جرأة على المقدّسات، وتطاول على آداب المجتمع وأخلاقه.

أما من الناحية الفنية، فقد استدعى البياتي في هذا المقطع، التراث الديني الإسلامي، الممزوج بالتراث الشعري العالمي، المتمثل في قصيدة إليوت "رجال الجوف" وذلك من خلال "الملك لك"* كما وظفها إليوت، و"الحمد لك، وما أقل الزاد"، كما هي في التراث الديني الإسلامي: يقول إليوت حسب ترجمة الدكتور عادل صالح الزبيدي:

بين الفكرة والحقيقة/ وبين الحركة والحدث/ يسقط الظل/ لأن الملك لك...*

وبين الرغبة والنشوة / وبين النفوذ/ والوجود/ وبين الجوهر/ والحلول/ يسقط الظل

لأن الملك لك.

يتحدّث "إليوت" في قصيدة الرجال الجوّف، عن الرجال الذين لا قيَم لهم. رجال فاسدون أخلاقيا، لا إيمان ولا شخصيّة لهم، الفارغون من كلّ مضمون، الذين امتلأت عقولهم بالافتراضات الخاطئة، المهتمّون بالترّهات وتوافه الأمور، دمى تحرِّكها أيادٍّ أخرى، ينعقون مع كلّ ناعق، غير أنّهم يغلّفون أنفسهم لكيلا يخترقها غيرهم. وهي أفكار تتلاءم مع ما رآه "البياتي" في من يدّعون الشعر، وفي المقطع الخامس من القصيدة نجد "إليوت" ينتقل الى ممارسة التقرير الفلسفي الوجودي عندما يقول: (بين الفكرة / والحقيقة / وبين الحركة والحدث / يسقط الظل فإنّ لك الملك) ف "إليوت" يؤكّد على ألاّ يبقى إلا الصحيح وأنّ الوهم–الذي

1 بدر شاكر السياب، كنت شيوعيّا، منشورات الجمل، ص 136.

* الملك لك ترجمة الدكتور صالح الزبيدي، وقد ترجمها أبو ذر بابكر " لك هذه المملكة".

* (ملكوتك مملكتك. الترجمة العربيّة للدكتور شريف بقنة الشهراني والدكتور شهاب غانم)

أشار إليه بالظل–ساقط لا محالة، وما الظل هنا إلا الإنسان الفارغ، الأجوف، وما هؤلاء إلا ظلّ لأنّهم جهلاء يتجرّعون بلاهتهم. وكذلك شعراء "البياتي"، ما هم إلا ظل ساقط.

قد تكون عبارة "لك الملك" أو "ملكوتك مملكتك"، غامضة عند "إليوت" إلا أن "الملك لك" واضحة عند "البياتي"، إذ الملك هو ملك الشعر، فالشعر "للبياتي" كما يرى، لا لغيره، والآخرون ساقطون لأنّ الطريق طويل وزادهم قليل. وطريق الشاعر ليس سهلا، وقد عبر عن ذلك بقوله:

لأنّه أراد أن يصون / زنابق الحقول من جرادهم / أراد أن يكون / الملك لك / ما أبعد الطريق / الحمد لك / وما أقلّ الزاد.

كما أن المقطع، قد يشير إلى تمكّن اليهود–في الساحة العربيّة–فهم يعيثون في الأرض الفساد. حيث استفادوا من الذين يستغلّون الدين ويظهرون بمظهره، ليكونوا في خدمتهم.

أراده الغزاة أن يكون.. لهم أجيرا، شاعرا، قوادا.

لا شكّ أنّ الغزاة المقصودين، هم الطغاة الذين امتلأ حرمهم بالشعارير، يحركونهم كيفما شاءوا، وبالتالي فـ "البياتي" في معركة شرسة مع مدعي الشعر، ومشكلته أنّهم اكتسحوا الساحة، ويستغلّون كلّ الوسائل بما فيها المنظومة الأخلاقيّة والدينيّة، من أجل إقناع الآخرين.

ما الذي أراده الشاعر من لفظ الجلالة "الله"؟ المشرد الطريد، الذي يبيعه اليهود، الأجير الشاعر، ... هل هو الشاعر المحترم الذي يرفض أن يكون في خدمة الطغاة، هل هو الشاعر المتمسّك بأخلاقيات الشعر، الذي يحترم فنّه، ويحترم شخصه، فلا يريد أن يكون من الرجال الجوّف. هذا فيما أزعم الأقرب إلى الصواب، لأنّ ما علاقة حديث "البياتي" عن الشعر والشعراء ثم يترك ذلك ويذهب إلى الله ويصفه بهذه الصفات التي لا تليق بالبشر.

هو الشاعر الأصيل–إذاً–وصل إلى هذا المستوى، وقد أصيب بالجنون لأنّه أراد أن يصون مملكة الشعر، ولأنّه لا يستطيع أن يخون قضيّته، لا يستطيع أن يكون شاعرا بأجنحة جليدية، "لا يقبل القسمة على اثنين" فقد ترك لهم الساحة، فـ "عادوا به محطّما، مقيّد اليدين" .

قد يكون الشاعر، من الناحية الفنية، قد أبدع في الحديث عن خصومه من الشعراء، غير أنّه في أحسن الأحوال قد أساء تناول لفظ الجلالة، إساءة فاحشة. إذ نسب له صفات لا تليق به.

إنّ الاستهتار بالمقدّسات، جعلت الكثير من الشعراء لا يجد أيّ غضاضة في أن يرفض الدين، بل ويرحّب بالكفر وما ينجم عنه يوم القيامة من جهنم مثل ما فعل الشاعر "رشيد سليم الخوري" المعروف بـ (الشاعر القروي) القائل في حفلة عيد الفطر في إستانبول سنة 1933.

صياماً إلى أن يُفطِرَ السيفُ بالدمِ وصمتاً إلى أن يصدح الحقُّ يا فمي
أَفِطـــرٌ وأحرار الحمى في مجاعة؟ وعيـــدٌ وأبطـــال الجهاد بمأتم؟!
بلادك قدِّمـــها على كلّ ملَّـــة ومن أجلها أَفطِر ومن أجلها صُمِ!
فما مسَّ هذا الصوم أكبادَ ظلَّمٍ ولا هزَّ هـــذا الفطرُ أرواح نوَّمِ
هبونيَ عيداً يجعـــل العُربَ أمَّةً وسيروا بجثماني على دين بَرهمِ!!
فقد مزَّقت هذي المذاهب شملنا وقـــد حطمتنا بين نابٍ ومنسمِ
ســـلامٌ علـــى كفرٍ يوحِّد بيننا وأهلاً وسهـــلاً بعـــده بجهنَّم[1]

والقصيدة مع دعوتها إلى الاتحاد والتفاهم، وطغيان النزعة القومية على شاعرها، إلاّ أنّ صاحبها لا يعير اهتماما للعقيدة، ولا يهمّه أن يكون كافرا مصيره جهنّم ما دام هذا الكفر يوحّد الأمّة. وفي الحقيقة إنّ الذي جعل الشاعر يتطرّف في قوله ليس إلحاده أو كفره، إنّما حبّه في أن يرى العرب أمّة واحدة، فهو يريد وحدتهم التي ترعب أعداءهم، وليس تفرّقهم الذي مزّقهم، فهو يريدها أمّة واحدة وإن كانت كافرة. غير أن الذي غاب عن الشاعر هو: إذا الإيمان لم يوحّد الأمّة فلن يوحّدها الكفر.

بل إنّ من الشعراء من داس على أخلاق المجتمع، ولم يول أيّ اهتمام للعقيدة الدينية، مصرّحا بما يبطن، معلنا ما لم يقدر أن يعلنه غيره، مشيّدا بالمنجزات التي أنجزها حزب البعث للأمّة متطاولا على الخالق فقال*:

هو التاريخ، والدنيا صنعناها، يد الله لو امتدت إلى البعث قطعناها.

---

1 عبد العزيز المحمد الذكير، جريدة الرياض العدد 15773، بتاريخ 2011/08/31

* هو صالح مهدي عماش سياسي عراقي من ضباط حزب البعث العربيّ الاشتراكيّ ولد سنة 1914، التحق بالكلّية العسكرية ثم عين وزيرا للدفاع بعد انقلاب 8 فبراير 1963، ووزيرا للداخلية بعد انقلاب 17 جويلية 1968 ثم نائب رئيس الوزراء، فنائب رئيس الجمهورية، ثم سفيرا للعراق في باريس وموسكو، وهلسنكي إلى أن مات مقتولا بالسم يوم الأربعاء 30 ديسمبر 1985)، وثيل البيت لأحد كبار منظري البعث "منيف الرزاز".

إنّ مثل هذا التصوّر، لاشكّ أنّه ناجم عن فهم جديد للمقدّس، لم يكن الشاعر العربيّ قديما، يتصوّره، فهمٌ ناجم عن تغلغل الثقافات الحديثة المتحرّرة من كلّ ما يربطها بالسماء، والأخلاق في المجتمع العربيّ، وعن مدى اقتفاء الشاعر العربيّ لآثار الشاعر الغربي، وترديد صداه.

لفظ الجلالة عند بعض الحداثيين

لا شكّ أن هؤلاء الشعراء قد أساؤوا الأدب مع الله، ووظّفوا مقدّسات الأمّة في أشعارهم بطريقة لا تليق بها، غير أنّنا نجد شعراء آخرين قد تناولوا لفظ الجلالة ولكن، كلفظة إشارية لمعان أخرى هي غير معناها الظاهري، الذي تحتويه المعاجم، من ذلك ما فعل الشاعر اليمني "عبد العزيز المقالح" في قصيدة له[1]:

صار الله رمادا / صمتا "صنما"/ رعبا في كفّ الجلادين/ أرضا تتورم بالبترول
حقلا ينبت سبحات وعمائم/ بين الرب الأغنية الثروة، / والرب القادم من هوليود
في أشرطة التسجيل/ في رزم الدولارات/ رب القهر الطبيعي/ ماذا تختار
أختار الله.. الأغنية الثورة/ كان الله قديماً حبا / كان سحابة / كان نهاراً في الليل
أغنية تغسل بالأمطار الخضراء تجاعيد الأرض

الشاعر المبدع، صاحب قدرة عاليّة تمكّنه من إنشاء الصور، وتوظيف الخيال بشكل معجز لا يقدر عليه غيره من البشر العاديّين، بغضّ النظر عن الوزن والقافيّة التي هي مجرّد قواعد تتحكّم بموسيقى الشعر.

عندما يريد الشاعر الاستفادة من لفظ ما، في إظهار مشاعره، فإنّه يملك كلّ الحريّة في فعل ذلك، ولا توجد كلمة ليس من حقّ الشاعر أن يتناولها إلا إذا كانت تتعارض مع أخلاق الأمّة وآدابها، كالألفاظ المخلّة بالحياء مثلا. أو السياقات التي لا تحترم مقدّسات الأمّة، وله الحقّ، بعد ذلك، أن يوظّف هذه الألفاظ بالطريقة التي يراها مساعدة له، في إظهار المعنى الذي يريد، بالإيحاء أو الرمز أو القناع أو غير ذلك مما قد يأتي به المبدع.

من حقّ الشاعر، عندما يوظف لفظ الجلالة "الله" أن يعطيه أبعادا غير التي تعارف عليها الناس العاديون، يبحث عن الظلال التي تغطيها هذه اللفظة، والمعاني التي تتحمّلها متعاليا عن

1 عبد العزيز المقالح، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، بيروت 1978 ص 5

المعنى المعجمي لها، ومن هذا المنطلق، فإنّ "المقالح" لا يقصد بلفظ الجلالة المعنى المتعارف عليه، إنّما يريد به (الدين)، فالشاعر يسقط شلال الضوء على الواقع الديني في المجتمع، مقارنا بين زمانيين:

– زمن حاضر: ظاهره تديّن "ينبت سبحات وعمائم)"، وباطنه عمل على جمع المال "بين الرب الأغنية الثروة" في الشرق وبين القوّة الضاربة في الغرب "الربّ القادم من هوليود". أمّا حقيقته، فقد أصبح رماداً بكلّ ما يحمله هذا اللفظ من الاحتراق وبقايا الأطلال لدين شوّهه الجُهّال والمتعصّبون واستغلوه لمصالحهم، وأصبح مطيّة يمتطيها كلّ مشعوذ يوهم الآخرين بتديّنه، أو كلّ حاكم دكتاتوريّ من أجل القتل والتعذيب.

– وزمن ماض: كان الدين "الله" "حبّا، كان سحابة، كان نهاراً في الليل، أغنيّة تغسل بالأمطار الخضراء تجاعيد الأرض". كان الله "الدين" يمثّل الحب والتعايش المشترك بين الجميع، وكان كالسحابة التي تستظلّ تحتها كلّ المذاهب والآراء والاجتهادات، وكان نهاراً ساطعا بحضارته وأحكامه وعدله في وجه الليل المظلم، والجاهلية التي كانت سائدة. أو ربما إشارة إلى الى القيام والتهجد الذي كان الأوائل يقومون به، إذ كانوا رهبانا بالليل عمّال بالنهار.

إنّ لغة الشعر، غير لغة النثر، وقراءة الشعر غير قراءة النثر، لغة الشعر مجازيّة، وما تنقله بعيد كل البعد عن منطق الحقّ أو الباطل، إنها ترتبط بالتخيّل والانزياح، إذ يجعل من اللفظة عنوان لأمور كثيرة، أو رمزا لمعاني متعدّدة فهو إذ يقول "صار الله رمادا" فإن دال "الله" غير (المدلول الحرفي المباشر الظاهر، أي لا يصد أن الله نفسه الذي يومن به المسلم، هو في ذاته صار رمادا، تماما، كما أن الآية الكريمة مثلا، "الرحمن على العرش استوى" لا تعني مدلولها الحرفي، من أنّ لله عرشا ماديّا، وأنّ يجلس عليه كما يجلس أصحاب العروش)[1]، وهو الفهم الصحيح للنصّ الشعري الذي يتعامل مع اللغة على أنّها لا تصف فقط ولكنّها تشير، وتزاح من معنى عرفت به إلى معاني يبدعها الشاعر.

بنى الشاعر موقفه على مشهدين متعارضين، متناقضين، ماض له إشراق يميّزه الحبّ والتسامح، وحاضر أسود يهيمن عليه التعصّب والكره. قد لا يُوافَق على رأيه، ولكن هكذا رأى الأمور، وهذا لا يجعل منه كافرا. كما حكم بعض الشيوخ*.

[1] أدونيس، النصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، دار الآداب-بيروت، ص184.

* عائض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، ص 13.

لا يمكن أن نحكم على شاعر بالكفر، من خلال نصّ مجزوء عن سياقه الذي قيل فيه، أو أنّه أعطى اللفظة معنى جديدا، فإنّ القارئ إذا لم يربط النص بما قبله وما بعده، خرج عن المعنى الذي أراده الشاعر. إنّ الحكم على النصّ، من خلال جزء منه، يبعد صاحبه عن الموضوعية، ولذلك لابدّ من وضع الجزء داخل الكلّ، لتكون النظرة شاملة، ودقيقة.

إنّ الموضوعية تقتضي من الباحث عدم تعميم الأحكام، وأن يفرّق بين معنى وآخر، وأن يتروّى في إصدار الحكم، وبخاصة إذا كان هذا الحكم فتوى شرعيّة.

فليس كلّ من عرف عنه موقف معيّن، نحكم على بقيّة قصائده، من خلال ذلك الموقف، لأنّ تعميم النظرة من خلال موقف واحد يخطّئ صاحبه.

يقول عبد العزيز المقالح في قصيدة بعنوان (قبلة إلى بكين)[1]

(متى أمرّ تحت قوس النصر في ساحتك الحمراء/ أرسم قبلة على الجبين
جبينك الأخضر يا بكين / أطلق باسم اليمن الخضراء حمامة بيضاء
متى أسير لو أمتار في الدرب حيث سارت رحلة النهار/ رحلة ماو والرجال الأنصار
ورحلة كلّ الطيبين / متى متى؟)

تترجم القصيدة مدى إعجاب المقالح بالثورة الصينيّة، وقائدها ماو تسي تونج، وهي تشير إلى الانتماء الشيوعيّ من خلال اشتياقه لأن يسير ولو أمتارا في الدرب. والقبلة التي يريد رسمها على جبين بكين، إنّما هي قبلة حبّ وتعاطف، وقبلة انتمائه إلى الشيوعيّة التي حقّقت نجاحا كبيرا في العالم. كما نجد هذه النزعة صارخة في قصيدة "عذابات محمد" حيث يتناول سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، من خلال دعوته لأهل الطائف، فيقول[2]:

بظلّ الجدار / توقّف يمسح أقدامه من سخي الدماء
ويسكب دمعة حزن على قومه/ ينحني في انكسار...
تعثّر، سار (الغريب) يمينا / شمالا وأقدامه العاريات/ تنزف دما...
بكى الظل أوشك يمشي إليه/ ليمنع عنه انتقام الهجير/
تمنى لو استطاع أن يلعق القصر/ أن يمسخ الأغنياء وكلّ رجال الغنى الحقير...

1 عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة بيروت، ط 1986 ص 139.
2 عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، ص 143

- هم الأغنياء .../ لعنة العصر-كانوا/ ولعنة كلّ العصور/ سنحرق عالمهم
سوف نمنعهم من دخول السما/ سنجعل من شرفات القصور / سجونا لأحلامهم وقبور
سنصهر فضتهم والذهب / سنصهرها في جحيم الغضب/ سنشعلها ثورة لن تنام
ونجعلها للملايين أنشودة وعقيدة / ومن ظلمة الكوخ من عتبات الخيام
ستمتد خيمة ظل حنون

إنّ الشيوعيّة ظاهرة في النصّ؛ حيث اعتبر رسالة محمد صلى الله عليه وسلم، ثورة الفقراء على الأغنياء، فبعد أن تناول من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، قصّة ذهابه إلى الطائف، وتحريض كبرائها لسفهائها الذين رموه بالحجارة حتى أدموا قدميه، رأى الشاعر أن المشكلة تكمن في كبراء الطائف، وهم أبناء عمرو بن عمير الثقفي، وهم من الأغنياء، وحاول الشاعر أن يتحدّث باسم الرسول صلى الله عليه وسلم فقال:

تمنى لو استطاع أن يلعق القصر
أن يمسخ الأغنياء وكلّ رجال الغنى الحقير.

وهنا تكمن المغالطة، فما تمنّى الرسول أن يلعق القصر، ولا أن يمسخ الأغنياء وكلّ رجال الغنى الحقير، بل المعروف في السيرة أنّ جبريل عليه السلام أخبره أنّ الله أرسل له ملك الجبال يريد أن يطبق الأخشبين على الطائف فقال الرسول صلى الله عليه وسلم: (بل أرجو أن يخرج الله
من أصلابهم، من يعبد الله لا يشرك به شيئاً)[1].

إنّ الحس الشيوعيّ عند الشاعر، حوّل ذلك إلى موقف عداء من الأغنياء، يتوعّدهم بالثورة، وأنه سيصهر فضّتهم، وذهبهم في جحيم غضبهم. وستحول قصورهم إلى أرماس، لأنّهم لعنة العصر بل لعنة كلّ العصور. وهذه هي المبادئ الشيوعيّة التي ترى، أن العلاقة بين الأغنياء (البرجوازيين) وبين الفقراء (البروليتاريا) تقوم أساسا على الصراع. ففي قصيدة أخرى بعنوان "البرجوازي" يقول[2]:

احذروه .. هو مخلوق من الوهم مجازي / حيّة ضاحكة الأثواب تدعى البرجوازي

1 ابن كثير، السيرة النبويّة، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت-لبنان، ج2، ص 153.
2 عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، ص 71.

في الأسى في الحب في الدين انتهازي...
هو والإقطاع والموت توائم/ أشعلوا في أرضنا نار المآتم
وبنوا من عرق الفلاح من عظم الجماجم/ كلّ هذا الليل .. أبراج المظالم

هذا هو الموقف الطبيعي للشيوعيّين من البرجوازيين، بل إنّ مصطلح البرجوازي يكثر في إنتاج الشيوعيّين حيث تكرّر في البيان الشيوعيّ (لماركس وأنجلز) اثنين وثلاثين (32) مرة.

وممّا تجدر الإشارة إليه، إنّ وضع الشاعر في خانة الشيوعيّين، لا يعني أنّ كلّ قصائده يجب أن تُحمل على أنّها ذات نزعة شيوعيّة ما لم يظهر ذلك في النص، فإنّ الذي يحكم على القصيدة هو موضوعها، وأن تفهم كلماتها بالمعنى الذي وضعت فيه لا المعنى القاموسي الساكنة فيه.

يقول "المقالح" في حوار معه في برنامج "إضاءات" لمحاوره "تركي الدخيل" مجيبا عن سؤال حول الصراع بينه وبين المحافظين الذين كفّروه: (الشيء المثير للقلق أن تحاكم بعض القصائد محاكمة غير أدبيّة، محاكمة من ناس غير متخصّصين بالإبداع، سواء أكان هذا العمل شعرياً أم روائياً)[1]، فغير المتخصّص لا يقرأ النص قراءة أدبيّة صحيحة، وبالتالي سيكون فهمه للعمل الأدبي مغلوطا. إذ الشاعر لا يكتفي بالمعاني المعجميّة للمفردات، وتراه يمزجها بحالته النفسية، ويحمّلها معاني جديدة لا تفهم إلا من خلال السياق الذي قيلت فيه، والجو الذي أقامه الشاعر لها، ففي القصيدة نجد الدراما، والحوار، كما نجد فيها استنطاق الشخصيّات واستدعائها من الماضي، وكذا الإشارات الجماليّة المزيّنة للنصّ، أما قراءتها بظاهرها، أو بخلفيّة مسبقة عن صاحبها، فلا شكّ أنّ هذا النوع من القراءة يمنع صاحبه من الولوج إلى عالم النص، وبالتالي يبتعد عن الفهم الصحيح له.

أكّد "عبد العزيز المقالح"، أنّ المتكلّم في قصيدة "صار الله رمادا" ... ليس "المقالح"، بل بطل القصيدة، فقد كان الكلام (على لسان هؤلاء الذين في هوليوود، والذين يرون هذه الرؤية)[2] أمّا موقف "المقالح" فقد كان في الطرف الآخر، الطرف المعارض لهؤلاء الذين يقولون مثل هذا القول.

1 حوار أجراه مع الشاعر سعيد خليفة الزهراني، انظر الجزيرة الثقافيّة، الاثنين بتاريخ 08/04/14/ العدد 243
2 المرجع السابق، بتاريخ 08/04/14/ العدد 243.

من القصائد التي حوكمت أيضا محاكمة غير أدبيّة قصيدة "عصر يهوذا" التي يقول فيها[1]:

كفرت بهذا الزمان / بكلّ الزمان/ كفرت بصمت الكهوف/ بلون الحروف
بهذه القصيدة/ بكلّ العقيدة / بدين يهوذا.. / بعصر يهوذا. / بما تكتبون
بما تقرؤون. / تعالوا لكي تصلبوني / لكي تنقذوني / فإني كفرت بعصري
بنفسي/ بإنسان عصري/ فلا ترحموني / فلا ترحموني.

قد يكون الإشكال في النصّ قوله "كفرت بكلّ عقيدة " ولكن من الذي يقول ذلك؛ أهو يهوذا؟ أم هو المقالح؟ أم هو المجتمع ككلّ الذي وصل إلى حافة الانهيار؟ هل يمكن ترديد عبارة "رولان بارت" (إنّ الكتابة هدم لكلّ صوت، ولكلّ أصل، فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركّب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا)[2] فالكتابة حياد لا يظهر صوت الكاتب بشكل بارز، ولكن يتوزّع في العمل كلّه.

سئل "المقالح" عن هذا المقطع من القصيدة كان ردّه: (إنّ عنوان القصيدة "عصر يهوذا".. يهوذا يتكلّم، ما الذي سيقوله يهوذا، سيقول هذا الكلام، كفر بكلّ شيء في هذا العصر، بالكتاب، بالقصيدة، بالعقيدة، بالكلمة، هذا هو يهوذا، فلها أيضاً نفس الموضوع، عندما يقرأها ناقد، أو يقرأها قارئ محبّ للشعر، قارئ يعرف معنى الشعر، لن يقف عند هذا المفهوم الخاطئ على الإطلاق، بالعكس، سيجد أنّها تؤيّد رأيه وأنّها تقف معه في خندق واحد ضد هذا "اليهوذا" الذي يكفر بكلّ شيء ولا يؤمن بشيء.)[3] نتذكر- عند مناقشة رأي "المقالح"-مقولة "رولان بارت" وهو يناقش ما قاله "بلزاك" عن المخصيّ الذي تزيّا بزيّ امرأة (فمن المتكلّم؟ هل هو بطل القصّة... أم تراه يكون "بالزاك" الفرد... أم هو المؤلّف "بالزاك"... هل هي الحكمة الكونية ...)[4].

ليس مهمّا هنا أن نشير إلى موت المؤلف، ولكن المهم-في رأي-التأكيد على أنّ الشاعر يخفي صوته في النص، فعلى الرغم من أنّ الشاعر يؤكّد على أنّ يهوذا هو الذي يتكلّم، فإنّ تحليل النص يظهر غير ما يؤكّده الشاعر.

---

1 عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، ص 262.

2 رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة 05، مركز النماء الحضاري، ص 75

3 حوار أجراه مع الشاعر سعيد خليفة الزهراني، انظر الجزيرة الثقافيّة، الاثنين بتاريخ 08/04/14/ العدد 243

4 رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ص 75

هل رأي الشاعر هو هذا القناع الذي تقنّع به ليقول كلّ شيء يؤمن به على لسانه، أم هو يعري الـ"يهوذا" ويبيّن خطره على الإنسان، لأنّ النصّ إنّما هو (فضاء لأبعاد متعدّدة، تتزاوج فيه كتابات مختلفة، وتتنازع، دون أن يكون أيّ منها أصليّا)[1]، إنّ هندسة الضمائر وتغييرها من الغائب إلى المتكلّم، تجعل القارئ يطرح هذه الأسئلة، فضمير الغائب في بداية النص، يدلّ على أنّ الشاعر هو نفسه الراوي الذي يتحدّث عن عصر "يهوذا" ويصف أعماله، فقد فصَل ضمير الغائب بين الشاعر (الراوي) وبين يهوذا، غير أنّ تغير الضمير إلى المتكلّم يفاجئ القارئ، إذ بعد ما كان الفصل صار الامتزاج الذي أحدثه ضمير المتكلّم في المقطوعة، لاسيّما أنّ هذا الضمير تنوّع بين الإفراد والجمع. جاء في القصيدة[2]:

مشيت بأقدام قلبي / لعلّي أحسّ على الأرض صدقا/ لعلي أعانق حقا
مشيت مع الشمس غربا/ رحلت مع الفجر شرقا/ وجدت-يهوذا-هنا يأكل الجائعين
ويسمع أقوالهم في شجاعه/ وكان هناك يداعبهم خائفين/ ويأكل أحلامهم في براعه
يهوذا هنا .. وهناك الأمين/ وصاحب كلّ الطقوس المباعة/ ونحن البضاعه
ونحن الجموع المضاعه/ نغير لون الوجوه/ نغير أدوارنا كلّ يوم ليرضى الزعيم
لكي لا نتوه/ ويلقى بنا غاضبا في الجحيم.

يُظهِر المقطع ألاّ فرق بين ما هو كائن هنا، وكائن هناك، فـ "يهوذا" هنا، يأكلّ الجائعين، ويسمع أقوالهم في شجاعة، ويأكلّ أحلامهم في براعة، وهناك "الأمين"، وما دام قد ربط بين العبارتين بحرف العطف ولم يتبع "الأمين" بجملة من الأعمّال، فأعمّاله هي أعمّال "يهوذا" نفسها، و"الأمين" لن يكون إلا الإسلام أو الحاكم الذي يزعم أنه يحكم بالإسلام.

تعامل الشاعر مع الإشارة لمكانين مختلفين، "هنا" و "هناك" فـ "هنا" مكان "يهوذا" و"هناك" لم يحدد صاحبه، فمع "هنا": "يهوذا" يأكلّ الجائعين... ومع "هناك": "كان يداعبهم خائفين، ويأكل أحلامهم في براعه. غير أنّ عبارة: "يهوذا هنا .. وهناك الأمين" بيّنت أن الأعمّال التي حدثت "هناك" أعمال الأمين. وإذا كانت أعمال يهوذا مستنكرة فالعطف يجعل أعمال "الأمين" أيضا مستنكرة. كما أنّه عطف عليها عبارة: " وصاحب كلّ

1 المرجع السابق، ص 75

2 عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، ص 264.

الطقوس المباعة" ليفصل بين "يهوذا" و "الأمين" و "وصاحب كلّ الطقوس المباعة" وبين الآخرين، المجتمع، الشعب، البضاعة، الجموع المضاعة.

على الرّغم من أنّ الشاعر يؤكّد على أنّ "يهوذا" هو المتحدّث في النص إلا أن قراءة النص تبيّن غير ذلك، فهو، حقيقة، ينطق يهوذا ولكن يتركه ليثبت موقفه، فهو قد جال الشرق والغرب ليبحث عن الصدق والحق: (مشيت بأقدام قلبي / لعلي أحسّ على الأرض صدقا / لعلّي أعانق حقّا / مشيت مع الشمس غربا / رحلت مع الفجر شرقا) غير أنّه وجد "يهوذا" هنا و"الأمين" هناك. ولم يجد حقّا، ولم يجد صدقا. إذ أفعال" يهوذا" و"الأمين" تكاد تكون واحدة فالأوّل، يأكلّ الجائعين، ويسمع أقوالهم في شجاعه، والثاني يداعبهم خائفين ويأكل أحلامهم في براعه، والفعل المشترك بينهما هو "الأكل".

إنّ وضع "يهوذا" و"الأمين" في درجة واحدة، يدلّ على مدى اهتزاز ثقة الشاعر بمن يحمل شعار الإسلام، الذي يستغلّ الدين في تحقيق مآربه.

رأينا سابقا، أنّ "نزار قباني" لم يتأدّب مع الله والملائكة وقال كلاما أقل ما يقال فيه إنّه أساء الأدب مع الخالق باعتماد الوصف الذي لا يليق بمقدّسات أمّة الإسلام، وحكم عليه، بعض رجال الدين، بالكفر، ولكن هذا الحكم لا يكون على جميع القصائد التي وظّف فيها لفظ الجلالة "الله" ونسب إليه ما لا يليق به، فهو عندما يقول في قصيدة "دفاتر فلسطينية" حين رأيتُ اللهَ .. في عمان/ مذبوحاً.. / على أيدي رجال الباديه/ غطّيتُ وجهي بيدي.. وصحتُ: يا تاريخُ!/ هذي كربلاءُ الثانية....

فلفظ الجلالة في هذه القصيدة ليس زندقة من الشاعر، أو هو كفر أو تكبّر على الخالق كما فهم الدكتور "سيد العفاني" إنّما ليبيّن به فداحة الجريمة التي حدثت، ورمزا للضحايا الذين قتلوا، فهي أشبه بحادثة كربلاء، وعبارة (هذي كربلاءُ الثانية) هي التي جعلت المعنى ينزاح من المعنى الحقيقي القرآنيّ للفظ "الله" إلى المعنى الرمزي الذي يدلّ على القيم والأخلاق والمحبة والأمان.

كما نجد التوظيف نفسه أيضا في قصيدة (أنا يا صديقةُ متعب بعروبتي) وهي قصيدة قالها في إحدى زياراته لتونس[1]:

ماذا أقول؟ فمي يفتّش عن فمي والمفـــردات حجارة وتراب

1 نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ص 631.

فمــآدب عربيّــة .. وقصائـــد همــزية .. ووسائد وحباب
لا الكــأس تنسينا مساحة حزننا يوما ولا كلّ الشراب شراب
من أيـــن يأتي الشعر يا قرطاجة والله مات وعادت الأنصاب
من أين يأتي الشعر؟ حين نهارنا قمــع وحين مســاؤنا إرهاب
سرقــوا أصــابعنا. وعطر حروفنا فبأي شيء يكتب الكتاب
والحكــم شرطــي يسيـــر وراءنا سرا فنكهة خبزنا استجواب

القصيدة نقد لواقع فاسد، حزن تسربل به الشاعر، نتيجة ما آلت إليه الأوضاع، (نهارنا قمع، مساؤنا إرهاب، سرقوا أصابعنا ...) فتراجعت أخلاق الإسلام، وتراجع الدين. يدلّ السياق على أن كلّمة "الله" في القصيدة قد انزاحت عن معناها الحقيقي الذي هو اسم الله الأعظم-كما هو في القرآن والأحاديث-إلى معنى "الدين "، أي المظهر الذي يظهر به الناس في المجتمع، وحتى الأنصاب التي حاربها الدين في الجاهلية وماتت ساعتها، فهي الآن تعود في شكل آخر غير الذي كانت عليه. قد لا نتّفق معه في تشخيصه للظاهرة، ولكن هذا لا يعني أنّ المقطع دليل على كفره أو ألحاده كما يرى السيد العفاني الذي يقول عن نزار (وما أدراك ما نزار التكبر على الخالق، نزار الاستهزاء بكلّ فضيلة وعفة وبؤرة كلّ فساد وعفونة، نزار الزندقة والإلحاد، ووجه الحداثة الكالح، ومستنقع الوثنية الآسن.

خنزير طبع في خليقة ناطق مستوف بالكذب والبهتان

أيّها الجبناء قولوا للناس ما تعلمون من شعر نزار، قولوا لمن كان عنده مثقال ذرة من إيمان، ماذا تقول في نزار القائل:

من أين يأتي الشعر يا قرطاجة والله مات وعادت الأنصاب)[1]

يبدو الشيخ غضوبا، وغضبه جعله يخرج عن المنهج الإسلامي الذي أمرنا أن ندافع عنه في لين، وبالتي هي أحسن، فهو لا ينقد النصّ إنّما يصبّ جامّ غضبه على الشاعر الذي تشكلّت شخصيّته في ذهنه، فيسبّه من خلال هذه الصورة التي رسمها له، وليس نقدا للقصيدة التي نظمها الشاعر، وكأنه سمع من أحدهم مقولة "نزار قبّاني" ومن دون أن يعود إلى القصيدة ليربط البيت بما قبله وبعده فيصل إلى ما يصل إليه كلّ قارئ هادئ يربط الأسباب بالمسببات.

1 السيد العفاني، أعلام وأقزام في ميزان الإسلام، ج2 دهر ماجد عسيري للنشر والتوزيع ص 41/40.

حكم على الشاعر بالزندقة والإلحاد، ولا أدري ماذا سيقول عندما بسمع أن نزار قال مادحا الرسول صلى الله عليه وسلم:

أنت الحبيـــب وأنت مـن أروى لنا حتـــى أضاء قلوبنا الإسلام
حوربت لم تخضع ولم تخش العدى من يحمه الرحمن كيف يضام
وملأت هذا الكـــون نورا فاختفت صور الظلام وقوضت أصنام
الحـــزن يمـلأ يا حبيب جـــوارحي فالمسلمون عن الطريق تعاموا
والـــــذل خيـــــم فالنفوس كئيبة وعلى الكبار تطـاول الأقزام
الحـــــزن أصبـح خبزنا فمساؤنا شجن وطعم صباحنا أسقام
واليـــــأس ألقـــــى ظله بنفوسنا فكان وجـــه النيرين ظلام
يا هـادي الثقلين هـــل من دعوة تدعي بهـا يستيقظ النـــوام[1]

وهي قصيدة قالها عندما زار المسجد النبويّ الشريف وزار قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، فهل ترك لباس الزندقة والإلحاد، خارج المدينة المنورة ولبسه بعد خروجه منها.

إنّ فهم النصوص الإبداعية لا يكون بالمعنى الحرفي للكلمات، لأنّ مثل هذه القراءة تبخس المعنى الذي يريده المبدع، وتقلّل من قيمة العمل أدبيّا وفنيّا، وتجرّد الشاعر من أدواته التي هي من حقّه. وقد فهم الأستاذ "رائد فؤاد طالب الرديني" في موضوعه (الشعر الإسلامي في العراق ومدى إفادته من تقنيّات القصيدة المعاصرة) هذا المعنى فوجد أنّ "السياب" قد وظّف اسم الرسول محمد صلى الله عليه وسلم كرمز للقيم الإسلاميّة التي ضاعت في العصر الحديث، ومحاولة الأعداء طمس كلّ معلم إسلامي عربيّ عندما قال في قصيدته "في المغرب العربيّ"[2]:

قرأت اسمي على صخرة / هنا في وحشة الصحراء / على آجرّة حمراء
على قبر فكيف يحسّ انسان يرى قبره / يراه وأنه ليحار فيه / أحيّ هو أم ميّت؟ فما يكفيه
أن يرى ظلّا له على الرمال / كمئذنة معفّرة / كمقبرة / كمجد زال
كمئذنة تردّد فوقها اسمُ الله/ وخُطّ اسم له فيها،/ وكان محمدٌ نقشاً على آجرةٍ خضراءْ
يزهو في أعاليها../ فأمسى تأكل الغبراء/ والنيران، من معناه،/ ويركلّه الغزاة بلا حذاء

1 قيل إنّ الشاعر نظم القصيدة عندما زار قبر الرسول صلّى الله عليه وسلّم، غير أنّ محمد وقيع الله نشر على صحيفة الانتباهة أنّ القصيدة ليحي توفيق حسن، شاعر سعودي، من مواليد 1929، والقصيدة منسوبة لنزار في موسوعة الشعر العربي.

2 بدر شاكر السياب، ديوان السياب، ص 394.

بلا قدمٍ/ وتنزف منه، دونَ دمٍ،/ جراحٌ دونما ألم/ فقد مات
ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء/ فنحن جميعاً أموات/ أنا ومحمد والله

كانت البداية من الصحراء، وفي الصحراء يرى "السياب"، اسمه مكتوبا على آجرّة حمراء على قبر، ممّا يدلّ على أنّه متوفّى، وهو حيّ يجد قبره، وهنا تبدأ الحيرة، أحيّ هو أم ميّت؟ وواضح أن "السياب" يمتزج بالأمة العربيّة الإسلامية، فحديثة عن قبره ووفاته (اسمه على آجرّة حمراء على قبر)، إنّما هو حديث عن الأمّة، فالقبر ماضيها وتاريخها المجيد، فهو لا يرضى أن يرى ظلّا له على الرمال، وبالتالي ظل الأمّة، ظلاّ لا قيمة له، (كمئذنة معفرة، كمقبرة، كمجد زال) بل يريد لها الوجود الحقيقيّ، الحيّ، الفعّال.

فالمئذنة المعفّرة بالتراب دلالة على الإهمال، وأن أصحابها لا يهتمّون بها، والمقبرة رمز للسكون والجمود، والمجد الزائل حقيقة الأمّة التي تعيش على ذكراه فقط. وبين مجد ساكن وضياع ثابت يرسم الشاعر صورتين متناقضتين:

- صورة مجد زاه، يظهر من خلال (مئذنة تردّد فوقها اسمُ الله، وخُطّ اسم له فيها، وكان محمدٌ نقشاً على آجرةٍ خضراءْ، يزهو في أعاليها) فالمئذنة العالية رمز للعلو، مكان المؤذن، إشارة إلى المساجد، مكان الصلاة التي تُميِّز المسلمين عن غيرهم، ترمز إلى شموخ ماضي الأمّة، والله الذي يتردّد اسمه فوق هذه المئذنة يرمز إلى ربط الأمة به، ومدى قداسة وعظمة الخالق الذي توحّده هذه الأمّة، وإلى قيم الخير والحقّ وما إلى ذلك ممّا ترجمه المؤمنون به عمليّا، على الصعيد البشري، تراثا حضاريّا. ومحمد رسول هذا الدين، يزهو اسمه على هذه الأجرّة الخضراء رمز السلام والأمان، والحب والجمال. فمحمّد عليه الصلاة والسلام، ليس نبيّا مبشرا بالإسلام، أو عنصرا روحيّا اصطفاه الله ليكون منذرا وبشير الأمّة فحسب، وإنّما هو قيمة عربيّة فعّالة، ونموذج لإبداعات الأمّة وعطاءاتها، كما أنه حصيلة قوميّة، وإنسانيّة، وحضاريّة كذلك.
- وصورة حاضر؛ مزريةٌ صورتُه، داكنةٌ ملامحُه، يبدأ المشهد بلفظ "أمسى"، والمساء بداية الظلام، المساء لحظة زمنيّة كئيبة، يتمّ فيها الانحدار، ومعه غدا المجد العربيّ عرضة للعبث والمهانة (فأمسى تأكل الغبراء، والنيران من معناه، ويركله الغزاة بلا حذاء، بلا قدم، وتنزف منه–دون دم–جراحٌ دونما ألم)، ومن كان هذا واقعه فهو ميّت، "قد مات، ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء، فنحن

جميعنا أموات، أنا ومحمّد والله... وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفّره، عليها يكتب اسم محمّد والله، على كسر مبعثرة، من الآجر والفخّار".

ضاع المجد، وداسته أحذيّة الغزاة، ولم يعد أحفاد صانعي هذا المجد، أحياء، بل أموات، فالجميع ميّت، الشاعر، وهو رمز الإنسان العربيّ الذي غلبه الآخر، ومحمد، والله؛ فمحمد "صلى الله عليه وسلم" في النصّ، ليس شخص النبي (محمد بن عبد الله) حقيقة، وإنّما هو معادل موضوعي للعبقرية العربيّة الإسلامية، أما لفظ الجلالة "الله" فيرمز للروح الدينية التي ماتت في فترة الخمسينيات، فترة الحزب الشيوعيّ الملحد، لاسيما وأنّ "السياب" في هذه القصيدة أعلن عن تخلّيه عن الشيوعيّة. فالله في القصيدة رمز كلّ القيم الجميلة، الهادفة للخير، المعتمدة على الحقّ، الراغبة في الجمال، والمقدّسة للحرية، والمعظّمة للوجود.

إنّ الحكم بالجملة على الشاعر يوقع صاحبه في إخطاء التعميم، قد يكون الشاعر ماديّا، شيوعيّا في معظم قصائده، ولإثبات ذلك يجب أن تكون القصيدة دالّة على مذهب الشاعر، لأنّه من حقّه أن يوظّف ما يشاء من الكلّمات، ويحمّلها ما يريد من المعاني التي تتماشى والسيّاق الذي يختاره لها، وهذا مذهب قديم عند العرب أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني" في الدلائل عندما قال (الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينهما فوائد، وهذا علم شريف، وأصل عظيم)[1]. وكذلك ما رآه "دو سوسير" عندما قال: (إنّ أيّ دالّ من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتاً له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما. بل بوصفه في جوهره، مختلفاً عن غيره من الدوال. ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقّف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها)[2]. أمّا ما رآه الدكتور "الغامدي" من أنّ قصيدة السياب "في المغرب العربيّ" أنّها (مليئة بأنواع الضلال)[3] وفيها تهكّم وسخريّة من شخص النبيّ صلى الله عليه وسلم، وأنّها (مقطوعة مشبعة بهذا المحلول الإلحادي إلى آخرها)[4]. هي قراءة وقفت على المعنى الظاهري للفظ من دون أن تربطه بالسياق الذي قيلت فيه.

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة / القاهرة، ص539.

2 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب/1992 . ص 20.

3 سعيد الغامدي، الانحراف العقدي في أدب الحداثة، ج2، دار الأندلس الخضراء للنشر والتوزيع جدّة، ص 1258

4 المرجع نفسه ص 1259.

كما نجد من ذلك ما رآه الدكتور "سعيد بن ناصر" وهو يبيّن موقف الحدثيّين من الملائكة الذين يرونهم أنّهم ضرب من الأساطير ويلحقون بهم أوصافا هابطة، ثم يقول:(خذ مثلا أقوال نزار عن الملائكة والتي منها: (أمّا الحديث عن عودة مصر إلى العرب، أو عودة العرب إلى مصر، فهو مثل الحديث عن جنس الملائكة، سفسطة لا لزوم لها")[1] فالذي يفهم من النص أنّ الحديث عن جنس الملائكة أهي ذكور أم إناث سفسطة لا طائل من ورائها، وليس في كلام المتحدّث ما يوحي أنّه يعتبر الحديث عن الملائكة أساطير أو أنّه وصفها بأوصاف هابطة.

المستخلص من كلّ ما رأينا، إنّ الكثير من شعراء الحداثة، وبعد خروج أوطانهم من الاحتلال الغربي (خاصّة في مصر وتحت القبضة العسكرية القوية، والحكم المطلق؛ احتاجت هذه البيئة لقدر كبير من الحريّة، هروبا من الواقع الذي يعيشونه؛ فلجأ مثقّفوها . بدعم من الدولة . إلى وجوديّة الغرب، ولا معقوليّته، وعبثيّته ... فترجمت أعمال جون بول سارتر، وسيمون دي بوفوار، وأندريه ساجان، وألبير كامو، وصموئيل بيكت اللامعقولية والعبثية، ونظرا لأنّ هذه الأعمّال كانت تخدم التوجه الاشتراكيّ الشيوعيّ أنداك، قامت مؤسسة الدولة الثقافية بطبع هذه الأعمال، والعمل على نشرها) [4] وهكذا خرجوا عن مألوف المجتمع، فتعّرضوا لمقدّسات الأمّة، ونظروا إليها نظرة استعلاء تخلو من الاحترام، فالله عند عبد الصبور: موحش قاس، وما الحياة إلاّ عبث، وثمّة أخطاء كثيرة في الناموس الذي يسيّرها، بل فيها الانحراف الذي لا يقدر الإنسان على إصلاحه. أما الموت فهي، عنده، نهاية غير عادلة، وأنّ القدر ظلم محض. أما عند نزار قباني: فالله يتزوّج حبيبته، ويصبح الملائكة أحراراً في ممارسة الحبّ، وعند محمود درويش: فعين الله نائمة، وعند بلند الحيدري: فهو إله كسيح، وعند معين بسيسو: يتدحرج رأسه، وعند أدونيس: يموت في البيوت كالبحيرة، وعند أمل دنقل المجد للشيطان...

إنّ انبهار شعراء الحداثة، في فكر الشمال وإبداعاته، جعلهم يضعون هذا النتاج نموذجا يقتدون به، ولأنّ النتاج الغربيّ قام على الشكّ والرفض، من خلال التفكير الشيوعيّ، أو من خلال التفكير الوجودي الملحد، حيث انتشرت هذه الأفكار انتشارا واسعا، يدافع عنها أصحابها دفاعا مستميتا، حتى أمست حديث المثقّفين في شرق البلاد العربيّة وغربها. وقد دفعت هذه الأفكار المفكّرين إلى أن ينظروا إلى التراث نظرة أخرى، غير التي كانت سابقا، نظروا إلى

1 المرجع نفسه ص 1019

التراث بعيون الغربيّين، ونظروا إلى المقدّسات نظرة احتقار واستهزاء ممّا أوصلهم إلى الاعتداء على أخلاق المجتمع، حيث كانت كثير من صورهم الشعريّة إباحيّة، باسم الواقعية والحرية، فنجد مثلا الشاعر العراقي حسين مردان(1927-1972) يصدر ديوانه الأوّل سنة 1949 تحت عنوان: (قصائد عارية)* أهداه لنفسه، وكان إهداؤه فريدا وغريبا حيث قال[1]:

لم أحبّ شيئا مثلما أحببت نفسي / فإلى المارد الجبّار الملتفّ بثياب الضباب

إلى الشاعر الثائر والمفكّر الحرّ / إلى حسين مردان

أرفع هذه الصرخات التي انبعثت / مِن عروقه في لحظات هائلة / مِن حياته الرهيبة.

النرجسية، والثورة، والتفكير الحرّ، دولاب يحرّك الشاعر، فيجعل المارد الجبّار بداخله، يثور، فيُخرِج صرخاته المنبعثة من عروقه في لحظاتها الجنونيّة الرهيبة. ولا أحد يستحقّ أن يهدى له ما في الديوان سوى ذاته الماردة الثملى والمتعطّشة إلى كشف دواخلها وإخراجها كما هي للناس.

جاء في مقدّمة الديوان قوله: (إنّي لأضحك ببلاهة عجيبة كلّما تخيّلت وجهك العزيز وقد استحال إلى علامة استفهام ضخمة. وأني لأضحك ببلاهة أعجب، كلّما تصوّرتك وقد استبدّ بك الغضب فرميت بكتابي بحنق واشمئزاز، وعلى شفتيك المرتجفتين ألف لعنة ولعنة.. ولكن ثق أنّك لا تفضلني على الرغم من قذارتي، إلاّ بشيء واحدٍ، وهو أنّي أحيا عارياً بينما تحيا ساتراً ذاتك بألف قناع.. فنصيحةٌ منّي ألا تقدم على قراءة هذا الديوان إذا كنت تخشى حقيقتك، وتخاف رؤية الحيوان الرابض في أعماقك)[2]، يخاطب الشاعر بقدّمته من يخالفونه الرأي، فهو يعلم أنّ مضامين شعره لا يقبلها الكثير من القرّاء، لأنّه يعلم أنّ القارئ العربيّ لم يتعوّد على مثل هذه الكتابات ثمّ، هو يشهد على أنّه قذر، ويحيا عاريا، ولأنّه كذلك يرى غيره أيضا قذرين ولكنّهم يتستّرون بأقنعة الطهر.

ديوان "قصائد عارية" يضمّ قصائد شاذّة لا تأتلف والجوّ العام، سياسيًّا ومناقبيًّا. بها مشاهد إباحيّة تنمّ عن نفس تائهة، لا تعرف الحياء، تمثّل (تيارا أشدّ ضراوة وأكثر سخونة واندفاعا واستفزازاً للعواطف متأثّرا بـ "بودلير" و "إلياس أبي شبكة")[3] فقد اقتفى آثار "بودلير" الفرنسي،

* أغلب قصائد الديوان إباحيّة.

1 انظر جريدة الرياض بتاريخ 2011/06/16، العدد 15697.

2 حسين مردان، الشرق الأوسط، 2008/01/30، العدد 10655.

3 باسم عبد الحميد حمودي، حسين مردان، ذاكرة جيل مضى، المدى الثقافي، الإثنين 2006/11/18، العدد 771، ص 11

و"إلياس أبي شبكة" في "أفاعي الفردوس" وهو تيار لا يرعى حرمة لخالق أو مخلوق، فعناوين القصائد مثلاً، "عواء"، "النشيد الحقير"، "عبادة القبح"، "العاصية"، "ميلاد الشيطان"، "لعنة إبليس" و"براكين". وهي عناوين توحي بالضياع، وأن صاحبها يسبح عكس التيار، فقد قال في قصيدة بعنوان "مغامرة قديمة"، بعدما صوّر أحداث جريمة أخلاقية مع بغي:

أنا لا أخاف من السماء / ولست أُؤمن بالقدرْ

مهما عشقت فلا يدوم/ العشق في قلبي شهر[1].

يجب على الشاعر أن يكون صريحاً في تعبيره عما يختلج في نفسه. وعليه ألاّ يتوخّى في قصائده إلاّ إظهار الحقائق العاريّة ليتبيّنها الناس. بهذا الرأي برّر الشاعر "الحيوانية" الملتهبة، والرغبة المعبّرة عما يشعر به الإنسان داخليا، ومع ذلك لم يكن رائدا في هذه الإباحيّة، فهو مسبوق إليها عربيّا وغربيّا. فقد قدم دفاع "حسين مردان" للمحكمة التي حاكمته على الديوان ما نصه: ("إنّ الأدب المكشوف فنّ كبقيّة الفنون، ولو لم يكن كذلك لما وجدناه يُدرّس في كلّيّات الآداب للذكور والإناث على السواء... والأدب المكشوف ليس بجديد، فلو تجوّلنا في الأسواق لوجدنا الكثير من الكتب الحديثة التي فيها من الأدب المكشوف أكثر ممّا ذهب اليه موكلّي في قصائده. كديوان (أفاعي الفردوس) للشاعر إلياس أبي شبكة الذي أعيد طبعه سنة 1948، وديوان "أغاريد الربيع" للشاعر "فؤاد بليبل" وكذلك نجد في ديواني الرصافي والزهاوي مثل هذا النوع من الشعر".)[2].

وقد يستحي المرء أن ينقل قصائد من هذه الدواوين وحسبي قصيدة لـ "إلياس أبي شبكة" موسومة "ناقمٌ على السماءْ" للدلالة على هذا النوع من الأدب[3]

ناقمٌ على السماءْ / حاقدٌ على البشرْ/ ساخطٌ على القضاء/ ثائر على القدر

غير قطرة المساء/ لا أحب في السحر/ صرتُ أمقت الصفاء/ صرتُ أعشق الكدر

غير مشهد الدماء/ لا أحب في الصور/ ناقمٌ على السماء! والبشر/ جمّلي لي الجسدْ

واسكبي ليَ الرحيقْ/ لا تفكري بغدْ / قد يجي ولا نفيقْ/ ما لنا وللأبد/ إنَّ سرَّه عميقْ

الهوى إذا اتّقد/ كان للبلى طريقْ/ فلنمت يداً بيد/ ولنُغيِّب البريقْ

---

1 صدام فهد الأسدي، الشاعر حسين مردان القديس الفاجر، من يهيل الجبل على الشعراء، الحوار المتمدن، بتاريخ 2007/01/16، العدد 1797.

2 جريدة الرياض الإلكترونيّة، ليوم الخميس 2008/01/17، العدد 14451.

3 إلياس أبو شبكة، ديوان إلياس أبي شبكة، نسخة إلكترونيّة، قصيدة موسومة، "ناقم على السماء"، ص 140

بين شهوة الجسد! والرحيق.

لا تحتاج القصيدة لأن يعلق عليها، فهي مباشرة، صاحبها ناقم على السماء والبشر، ساخط على القدر، حاقد، ثائر، يمقت الصفاء ويعشق الكدر، محب لمشهد الدماء، لا يفكر في الغد، يعيش ليومه فقط، لاهيا بالجسد، هكذا هم الأدباء الذين يسمون بالشعر لمواجهة الآخرين.

من حقّ الشاعر أن يقول ما يشاء، ويدافع عن إبداعه بما يراه مناسبا، ومن حقّ المعجبين بهذا النوع من الشعر أن يجدوا له التبريرات لتسويقه، كما فعل الشاعر العراقي "خلدون جاويد" مدافعا عن "قصائد عارية" حيث قال: (تَرَى هذا " الكائن الملتبس والمحتبس " يحلم ويتمنى، يتخيّل ويشبق! في مخيلته أفلام سورياليّة غريبة عجيبة. وبدلا من أن يُصار إلى إطلاق الرغبات الكامنة لكيما يَشفى الجسد منها، فأنّ هناك مَنْ ينبري الى سحقها داخليّا، مَنْ يعمل ليل نهار على دفنها، أو منعها)[1]. وهي دعوة صريحة إلى إظهار السلوك الشاذ، ومن لا يفعل ذلك فإنّما هو مريض، لأنّ بداخله، غير ما بظاهره، وفي إخراج الدواخل راحة لصاحبها، ولا أهميّة للقارئ أن يقرأ أدبا مكشوفا، لأن الواقعيّة تفرض أن يقول الشاعر ما يمكن أن يكون.

يذهب الشاعر "خلدون جاويد" إلى أبعد من ذلك عندما يصف الذين يحاربون الشرّ بداخلهم، ويكبحون نزواتهم الداخلية بأنهم بلداء، لأنّهم يزيدون في تسعير رغباتهم وتجميرها وخنقها ثم يقول: (إنّ المَنْع ترغيب لو علموا! والأَسْر تشويق للحريّة. هؤلاء المنّاعون هم ساديون أكثر مما هم مصلحون. وهم غير قادرين على السجن الاجتماعيّ للشعوب في علب من المحرمات والممنوعات إلى جانبه فقر وعدم قدرة على تحقيق أدنى زوغان وروغان!)[2] فهو يرى أنّ الذي لا يُظهر رغباته الجنسيّة في نتاجه الفني ويعكف على إبداء جانبه المضيء، الإصلاحيّ، إنّما هو ساديّ* يتلذّذ بألم الآخرين.

إنّ تصوير المشاعر وإن كانت هابطة، والتصريح بالرغبات الدفينة، إنّما هو حرية في الإبداع، وحقّ للأديب، فلا يجامل–على حساب مشاعره–أحدا فيما هو مقتنع به.

---

1 خلدون جاويد، قصائد عاريّة نرجو عدم الاطلاع عليها، صوت العراق 2011/07/19.

2 المرجع السابق، بتاريخ 2011/07/19.

* نسبة إلى المركيز دي ساد marquis de Sade (1740 –1814)، فقد أشتهر المركيز دي ساد بمؤلفاته ذات المحتوى العنيف في الممارسات الجنسية والتي أشهرها روايته المشهورة (جوستين وجولييت) إنّ إيقاع الألم على الطرف الآخر هو شرط أساس لإثارة الرغبة الجنسية والوصول إلى الذروة عند الشخص السادي. وتختلف صفة ودرجة هذا الألم إلى حد كبير، فقد يتلذّذ السادي بوخز الطرف الآخر، أو عضه أو ضربه أو أحيانا سبّه (ألم نفسي)، وقد تصل درجة الألم إلى حد القتل.

لنوازنْ بين قصيدتين، الأولى لـ "حسين مردان" والثانية لشاعر لا يعرفه الناس كثيرا هو "يحي بشير حاج يحي"، يقول مردان في قصيدة بعنوان " زرع الموت"[1]

إبليس والكأس والماخور أصحابي نذرت للشبق المحموم أعصابي
مـن كلّ ريانة الثديين ضامـرة تجيد فهم الهوى بالظفر والناب
وقـع السيـاط على أردافـها نغـم يفجّر الهول من أعراقها السود
تكـاد ترتجـف الجدران صـارخة إذا تعرّت أهذا الجسـم للدود
صفـراء تصطرع الثارات في دمها من كلّ عرق بسُـمّ الإثم محتقن
تمتـصّ مـن شفتيّ الروحَ في نَهَـم وتزرع المـوت أسنانا على بدَني

ويقول يحي بشير في قصيدة "قالت"[2]:

النـور في قلبي، وفي عقـلي فكيف أضيع دربي؟ !
أم كيف أركن للضلال؟ وكيف أهتف أو ألبّي؟ !
من أجل دنيا؟ بئست الدنيا إذا أغضبت ربّي
من أجل أن أحيا رخيّ البال مرتاحاً بسربي؟
فلسـوف أنعم برهـة وأعـود معلـولاً بذنبـي
سأظلّ حراً في الحياة على المدى وأصون قلبي
سأظـلّ معتصمـاً ومعتـزّا بـربّي وهـو حسبي

تُصوّر القصيدة الأولى مشهدا حيوانيا، بين بغيين، ألفاظها منتقاة من قاموس الرذيلة، مشهد جنسيّ، صارخ، فاعله جان، مذنب، يصوّر فيه الاعتداء على الأخلاق المعتدلة. فيها تصريح بصداقة كلّ منبوذ؛ إبليس، الكأس، الماخور... ومن كان مع إبليس، حاملا كأس أم الخبائث، داخل ماخور العري، فهو خارج الدائرة الإنسانية، لا يرى كما يرى غيره من البشر، ولذلك كانت الصورة المرسومة، شاهدة على تأثير الكأس داخل الماخور، بمشاركة إبليس، لبغي تبيع جسدها، مقابل إرواء العطش الجنسي، باحثة عن جسد آخر يتلهف لإطفاء نيران الذكورة بداخله، وهي صورة تفنّن الشاعر في رسم ظاهرها ومشاعرها الداخلية. وإنّي لأتوقع أن يتساءل

1 حسين مردان، الأعمال الكاملة، ج1، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ص 15
2 خالد البيطار، أجل سيأتي الربيع" دار عمار، عمّن، ط1/ 1985، ص21

قارئها، أهذا أدب نفاخر به النتاج العالمي، أبهذه الصّوَر الإباحيّة نطرق باب المقارنة بيننا وبين الأدب العالمي.

أما القصيدة الثانية، فكأنّها ردّ على الأولى، ردّ على الثورة النفسية باطمئنان القلب والعقل، الانطلاق من النور للوصول إلى الاطمئنان، ولأنّ القلب مطمئنّ، ولأن النفس محاصرة بالإيمان، تعجب النفس من الذين يركضون وراء الضلال.

الأولى توسّع لحظة من لحظات السقوط البشري، أما الثانية فتحذر من السقوط، وتحاول أن تزرع الأمل في الإنسان. السقوط لحظات ينعم فيها صاحبها، ثم يعود معلولا بالذنوب، وما الدعوة لمحاربة النفس إلا مطالبة بحريّة صاحبها.

في الأولى، الشاعر مدرك أنّه فاجر، ومدرك أن الرذيلة ظلام، وأنّه بعيد عن الفضيلة، وأنّه يعيش بهذه الأفكار غريبا في المجتمع. مدرك لكلّ معاني هذه الكلمات وهو لا يقول ما يقول إلا من أجل التحدّي، والتمرّد على ثقافة الأخلاق. يقول في قصيدة " ثدي أمّي"[1]

قد رضعت الفجور من ثدي أمي / وترعرعت في ظلام الرذيلة
فتعلّمت كلّ شيء ولكن/ لم أزل جاهلاً معنى الفضيلة.
فدعيني أعيش وحدي غريباً/ بين أحلام قلبي المستحيلة
يصرخ الكأس فارغا في يديا.

من أين للشاعر أن يتحدّى المجتمع ويصرّح بكلّ هذه الخبايا، إذا لم يكن مريضا، ناقما على المجتمع، مستهترا بكلّ أخلاقه وآدابه، إذ الشاعر عندما لا يجد غضاضة في أن يقول بملء فيه، أنّه رضع الفجور، وترعرع في الرذيلة، وتعلّم كلّ شيء إلا معنى الفضيلة، ويقضي يومه غريبا مع الكأس، تصريح مباشر لأخلاق هابطة، وموقف جريء لا يقوى عليه إلا من كانت حياته كحياة "حسين مردان". فهو إنسان–قبل أن يكون شاعرا–مريض، يعاني من عقد تخرجه من الدائرة البشرية. وإلا كيف نفسر هذا الكلام إن لم يكن من مريض لا يدرك ما يقول[2]:

أنا جرثومة الفساد تربّت/ في مهاوي الزنى وظل الحرامِ
فانزعي هذه الغلالة عني/ أشتهي رؤية اللظى في الظلام

1 حسين مردان، الأعمال الكاملة، ج1، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ص 21/20.
2 خلدون جاويد، قصائد عاريّة نرجو عدم الاطلاع عليها، صوت العراق 2011/07/19.

هل يمكن تأويل قصيدة الشاعر تأويلا آخر غير الذي يفهم مباشرة؟ إنّه الخطّ الذي رسمه الشاعر لنفسه منذ البداية، وهو، الكشف عن جسد المرأة ومكنوناتها الحسيّة، بهوس مخيف، إذ المرأة–في شعره–ليست ذكرى أو فكرة أو مثالا كما لم تكن (معنى يرقى الى مستوى الرمز المشحون بالدلالات والرؤى العميقة)[1]، هو الذي يجعلنا نتمسّك بالمباشرة في الخطاب، فالموقف الذي يقفه الشاعر هو مواجهة التستّر، هو دعوة إلى الإباحيّة، ومواجهة الآخرين الذين هم في نظره جبناء لا يظهرون ما يخفون.

لم يكن "حسين مردان" مبدعا في هذا النوع من الشعر، فقد سار على خطى آخرين أمثال "امرئ القيس"، و"عمر بن أبي ربيعة"، و"أبي نواس" و"إلياس أبي شبكة" وغيرهم، غير أنّ قصائد "حسين مردان" كانت تظهر هوسا عنيفا، حاراّ، ورغبة جنونيّة هائجة، فاقت كلّ الصور الإباحيّة المكشوفة.

يرى النقاد القدامى أنّ "عمر بن أبي ربيعة" كان ماجنا في شعره، لدرجة أن الخليفة "عبد الملك بن مروان" قد استنكر قوله[2]:

أُحِبُّ لِحُبِّ عَبلَةَ كلّ صِهرٍ عَلِمتُ بِـهِ لِعَبلَةَ أَو صَديـقِ
وَلَـولا أن تُعَنِّفَـني قُرَيــشٌ وَقَولُ الناصِحِ الأَدنى الشَفيقِ
لَقُلــتُ إِذا التَقَيــنا قَبِّليــني وَلَـو كُنّا عَلى ظَهرِ الطَريـقِ
فَما قَلبُ اِبنِ عَبدِ اللَهِ فيها بِصــاحٍ في الحَيــاةِ وَلا مُفيقِ

هذه هي القصيدة التي استنكرها الخليفة "عبد الملك بن مروان" لأنّ فيها خروج عن أخلاق المجتمع العربيّ المسلم الذي يقوم على الحياء والطهارة، ومع ذلك إذا وازنا أبيات "أبي الخطاب" بشعر "حسين مردان" لوجدنا أن أبا الخطاب مبتدئا، لا يشكلّ أيّ شيء في طريق "مردان".

شيء من هذه الجرأة نجدها أيضا في بعض لغة "عبد الصبور" وهو يتعامل مع المرأة والجنس، لم يكن ليتورّع في أن يذكر ما يريده، بصراحة ومحسوسيّة، لا تراعي الذوق الرفيع في التعامل مع الظاهرة. بل ينطلق من الخلفية الفكريّة التي تختلف عن المألوف العاداتي في الفكر العربيّ؛ كقوله في قصيدة "رحلة في الليل":

1 علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 13

2 عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، ص240

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء/ الخمر تهتك السرار/ وتفضح الإزار والشعر ..والدثار[1].

ويقول في قصيدة "الظل والصليب"

هذا زمن السأم/ نفخ الأراجيل سأم/ دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل .../ سأم[2]

ما الذي يدفع الشاعر لأن يقول بهذه الجرأة، ويرسم هذه المشاهد الإباحية، أهو الإيمان بالواقعيّة، أم هو الاقتناع بالأفكار الغربيّة القائمة على موقف فكريّ إيديولوجيّ يلبّي بها مشاعر التحدّي للمجتمع الذي يرفض مثل هذه التصوّرات. ومواجهة كلّ ما هو طاهر وشريف.

لا يمكن لأيّ مبدع أن ينطلق من الفراغ، وقد قال الحكماء قديما: كلّ أناء ينضح بما فيه، لابدّ أن تظهر ثقافة الفنان في إبداعاته، فكلّ نصّ هو نتيجة لإيديولوجيّة معيّنة، وتكاد تكون هذه الفكرة مسلّمة، فالمبدع ينتج من خلال إيديولوجيّة يعتقدها، والقارئ يقرأ وفق إيديولوجية يؤمن بها أيضا، إذ كلّ فرد يمارس نشاطه وفق منظور مسبق.

"عبد الصبور" الذي بدأ انتاجه وفق خلفيّة شيوعيّة حيث كان (يكتب في بداية حياته الشعرية تحت تأثير الفلسفة الماركسيّة، لكنه سرعان ما أدرك أن النظام الشيوعيّ ظالم وقاس من خلال شراسة "ستالين" وما فعله الجيش الأحمر في بودابست)[3] يتحوّل-تحت تأثير هذا الظلم ومصادرة الحقّ في حريّة الإبداع المسلّط من قبل السلطة الحاكمة-إلى الوجوديّة التي تقرّ لصاحبها الحقّ في الحريّة وإن كانت لا تعترف بإله خالق ومنظّم للكون.

أدرك "عبد الصبور أنّ الإيمان بالمجتمع ما هو إلا لون من التجريد بل ما هو إلا رؤية أحاديّة، وهذا التغير في الموقف لم يكن من لا شيء، بل كانت له أسبابه التي اقنعته بهذا التحوّل وهي (الأحداث السياسية في أوروبا الشرقية في عام 1956، وبعض القراءات الأخرى، وحملة "خروشوف" ضد الستالينيّة مع ما صاحبها من كشف لكثير من فظائعه قد أسهمت كلها في زلزلة كثير)[4] من معتقداته وآرائه.

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأول، ص 8

2 المصدر نفسه، ص148

3 فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتّاب العرب، ص 52

4 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، ص 157.

إنّ الصراع الذي كان يكابده "عبد الصبور"، بين ماض كان فيه مؤمنا وبين حاضر ألغى فيه وجود الله، جعله يصاب بقلق وجودي، فأحسّ بالحزن حتى وصفه النقاد بشاعر الحزن.

على الرغم من محاولة الظهور، أمام الاخرين في ادعائه أنّه قد اطمأن إلى فلسفة إنكار الله، بعد قراءاته لـ "سلامى موسى" وتلخيصه للداروينيّة، وكتابات "نيتشة" وصرخاته "أن الله قد مات" إلا أنّ الثقافة التي طبعت صباه، وتغلغلت في أعماقه ستقف حاجزا قويّا أمام هذه الأفكار الجديدة، وقد يوهم نفسه أنه تخلّص من القديم، غير أنّ سلطة الثقافة المترسّبة في أعماقه ستكون نارا باردة تحرق واقعه، فيتسرّب إليه–من أعماقه–حزن يحاصره، فينخر تفكيره، ويعكّر صفوه، ويبعد عنه الطمأنينة التي لا يمكن أن يجدها إلا في الإيمان.

فظاهرة الحزن التي ميّزت حياة "عبد الصبور" لها أسباب عديدة، أحد هذه الأسباب الصراع النفسي الداخلي بين الإيمان الدفين الذي يمتدّ إلى عهد الصبا، والإلحاد الظاهر الذي ظهر به متأثّرا برياح النزعة اليساريّة الماديّة التي اكتسحت كلّ البلاد العربيّة، حزنٌ مردّه مشكلة الموت والحياة التي يفكّر فيها كثيراً، ولذلك كثرت عناوين القصائد ومضامينها التي تدلّ على أنّ الحزن متجذّر في أعماقه؛ كما يشير إلى ذلك ديوانه الأوّل "الناس في بلادي" الذي يقابل القراء بقصيدة "رحلة في الليل" ويبدأها بـ "بحر الحداد".

بحر الحداد، عنوان يتربّع على عرش الحزن الدفين، يحمل رسالة الألم الوجودي، ومأساة الفرد الحامل لمسؤولية الكون. فالحداد سليل الموت، ولا حداد إلا بعد فقدان القريب العزيز، وبقرب المفقود من الذات، تكون قوّة الحداد، وقد أضاف الشاعر الحداد إلى البحر، فهو بمنطق البلاغة العربيّة، تشبيه بليغ، بإضافة المشبّه إلى المشبّه به، إذ جعل من الحداد بحرا، وهذا المزج بين ركني التشبيه، عمّق الحداد، إذ كلّ ما يكون للبحر فهو للحداد، فالبحر يولّد الخوف بأمواجه العالية، والبحر مجلبة للهم، والبحر كثير المتالف، فقد أخذ من كلمة البحر كلّ هذا الزخم من المعاني الدالّة على كثرة الخوف، والهمّ، والفزع، والتلف. وهذه ألفاظ المقطوعة تؤكّد ذلك[1].

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير/ ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد/ ورحلة الضياع في بحر الحداد.

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأوّل، ص 7

إنّ كلمات: (الليل، ينفض، بلا ضمير، يثقل، السواد، الضياع، بحر، الحداد) كلّها تجسّد حديث الشاعر عن الحزن. كما أنّ الحداد، حالة لا يختارها المرء، بل تفرض عليه، تسبّبها قوّة العلاقة بالآخر، الحداد حالة غير مرغوب فيها، لكنّها إذا زارت صاحبها زادته همّا وتعاسة.

سواء أكان الشاعر حزينا، أم فقط يتحدّث عن الحزن، فإنّ المشهد الحيّ الذي يتناوله، والموقف الإنساني الذي ينقله، لاشكّ أنّه يجسّد الباعث على الحزن، وأنّه أكثر التصاقا بالذات الشاعرة، والذات الإنسانيّة.

ترسم القصائد الأربعة الأولى في الديوان خريطة الحزن الدفين الذي يعيشه "عبد الصبور"، وإذا كان موضوع القصيدة الأولى يشير إلى حزن داخلي، دفين، مجهولة أسبابه، حزن يحتاج صاحبه إلى نسيانه بالسمر مع الأصدقاء باستمرار اللعب بالشطرنج، فإن حزن القصائد الثلاثة الموالية معروفة أسبابه، إذ الحزن في "هجم التتار" سببه الدمار الذي خلّفه هؤلاء في المدينة، ورجوع الكتائب ممزقة، إلا أنّه حزن مبطّن بالوعيد "أماه قولي للصغار: أيا صغار... سنجوس بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهار، ونشيّد ما هدّم التتار"، والتتار وأن كانوا قد هجموا بغداد في نهاية العصر العباسي، نتيجة الضعف الذي لحق بالمسلمين وقتها، إلا أن الشاعر يرى أنّ ما حدث في التاريخ يعود في العصر الحديث، والضعف الذي كان، هو نفسه الضعف الذي ينخر الجسد العربيّ الآن.

أما الحزن في "شنق زهران" فسببه أيضا سقوط الشاب البطل "زهران" قتيلا بأيدي السفّاحين بعد ما رفض أن ينصاع لظلم الغزاة؛ ... وثوى في جبهة الأرض الضياء، ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع... كان زهران صديق للحياة، مات زهران وعيناه حياة، فلماذا قريتي تخشى الحياة. وهو الحزن نفسه في قصيدة "أبي" الذي قتله الغزاة؛ وجاء نعيه صباحا.

الحزن في هذه القصائد الثلاثة واحد، سببه ما قام به الغزاة الذين استولوا على الأرض، وأرادوا فيها فسادا. أو لنقل سببه الضعف الذي وصلت إليه الأمّة وقد صوّر الشاعر هذه المشاهد منطلقا فيها من البعيد إلى القريب، ليؤكّد أنّ الحزن صار زادنا اليومي، وأنّ المجتمع بكلّ أجزائه يشعر بالحزن، إذ قصيدة هجم التتار تصوّر بداية الهجوم، والحزن الذي أصاب المجتمع كلّه. وقصيدة "شنق زهران" اقتراب أكثر لأنه يصوّر مشهدا معروفا عاشه أفراد قرية "دنشواي"

فالحزن بعد ما كان في الوطن صار في القرية، وقصيدة "أبي" تصوّر مشهدا داخل الأسرة وما أصابها من حزن. فالهزيمة ماديّة ومعنوية، والانكسار خاص وعام، هزيمة وطن وهزيمة جنود، وبين الهزائم يولد الضعف والانكسار، وينمو اليأس وتظلم الدنيا حين ينكسر السيف العربيّ ويضويه التلف، وحين نستبدل عزّ المقاتل المنكسر بذلّ الهارب المهزوم. مع كلّ ذلك، الحزن في القصائد الثلاثة، معروفة أسبابه: هو حزن طبيعي، انساني يعيشه أيّ انسان.

أما الحزن في قصيدة "الحزن" فهو حزن من نوع آخر، يدخل عليك من دون سابق إنذار، يحاصرك فلا تستطيع الإفلات منه:

يا صاحبي أني حزين / طلع الصباح فما ابتسمّت ولم ينر وجهي الصباح

...

وأتى المساء / في غرفتي دلف المساء/ والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم/ حزن صموت

والصمت لا يعني بأن أمنية تموت/ وبأن أياما تفوت[1].

المساء زمن اللقاء بالنفس، زمن الحوار مع الذات، يتسرّب الهمّ فلا مناص منه، ولأنّ الشاعر مهموم، فحالة الحزن عنده دائمة، عبوس في الصباح، حزين في المساء، حزن طويل "كالطريق من الجحيم إلى الجحيم"، وهي عبارة تدلّ على حدّة الحزن الذي يكابده الشاعر، والذي جعل جميع ما في الحياة مقيت، لأنّه حزن تمدّد في المدينة كاللص، كالأفعوان، فقهر القلاع وسمل العيون وعقد الجباه ليقيم حكّاما طغاة.

بقي الحزن ملازما الشاعر حتى بعد ما قال صاحبه:

"سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح

أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح".

كان الحزن دفينا في أعماق الشاعر، يبدو كأنّه طبقات فوق بعضها، فلم تستطع كلمات صديقه أن تزيحه عنه، بل تحوّل إلى يأس قد استولى عليه، فكان أن ختم القصيدة قائلا:

زوّق حديثك، كلّ شيء قد خلا من كلّ ذوق

أمّا أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق

1 المصدر السابق، ص 36.

الحزن يفترش الطريق.

تنتهي القصيدة بتجذّر الحزن في نفسية الشاعر، فكما بدأت، "يا صاحبي إنّي حزين" انتهت "الحزن يفترش الطريق" وبين البداية والنهاية كان الحزن "طويلا كالطريق من الجحيم إلى الجحيم" والسؤال الذي يطرح بإلحاح هو: ما سبب هذا الحزن كلّه؟ هل سببه هؤلاء الحكّام الطغاة، أم إحساس الشاعر أنّه نفضة رعناء من ريح سموم، أم إحساسه أنّه منية حمقاء، أم بسبب مُخالفَة الشيطان للإنسان ليجرح قدرة الله العظيم، أم وجود اسمه ببرج النحس، أم خلوّ الأشياء من كلّ ذوق، أم معرفته لنهاية الحدر العميق، أم هذه الأسباب كلّها قد اجتمعت فجعلته حزينا.

صرخ "عبد الصبور" مرارا في وجه من وصفوه أنّه شاعر حزين قائلا: (لست شاعرا حزينا، ولكنّي شاعر متألّم)[1]، ومع أنّ هناك فرقا بين الحزن والألم، إلا أنّ الحزن ابن شرعي للألم، يتألّم الإنسان على مأساة الوجود فيحزن، يتألم ممّا يحدث في الوجود فيحزن، تألّم "عبد الصبور" لأنّ (الكون لا يعجبه، ولأنّه يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم)[2]

إنّ قراءات "عبد الصبور" للوجودية جعلته يتأثّر في تلك الفترة بالفكر الوجودي الإلحاديّ كما هو عند "سارتر، وكامي". ومعروف أنّ الوجودية إنّما هي نتيجة تصوّر للأزمة الإيمانية التي عاشتها أوروبا منذ القرن الثامن عشر، حيث ظهرت صور الكآبة والتشاؤم ووحشة النفس، الناجمة عن الابتعاد عن الإيمان، وبروز الإلحاد، وكانت النتيجة حياة الضنك؛ (وَمَنۡ أَعۡرَضَ عَن ذِكۡرِي فَإِنَّ لَهُۥ مَعِيشَةٗ ضَنكٗا وَنَحۡشُرُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ أَعۡمَىٰ)[3] إذ كلّما اهتزت العلاقة بين العبد وربّه، كانت النتيجة هي الكآبة والخوف، وهي أحاسيس تورّث الحزن. وعلى العكس من ذلك كلّما توحّدت العلاقة بين العبد وربّه كانت الطمأنينة، (إِذۡ يَقُولُ لِصَٰحِبِهِۦ لَا تَحۡزَنۡ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَنَاۖ)[4] فمعية الله تجلب الطمأنينة وتطرد الحزن، كما أشارت الآية. فالحزن الذي سيطر على الشاعر سببه عدم الاطمئنان الذي يفتقده الشاعر، والذي كان يبحث عنه في غير مكانه، وتلك هي حالة الوجوديّين الملحدين، التي امتلأت بالحزن قلوبهم كما نجد

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، ص 135

2 المصدر نفسه، ص 135

3 سورة طه الآية122

4 سورة التوبة الآية 40.

عند "كيركجارد*"، الذي كتب يقول: (كلّما تحسّست الوجود، لم أجد شيئا، ما هذا الشيء المسمّى بالكون، من الذي أوجدني في هذا العالم والآن يتركني وحيدا؟ من أنا؟ كيف أتيت إلى هنا؟ ولماذا لم يسألني أحد؟)[1] ومما زاد في حزنه أنه وجد أقوال رجال الدين تختلف عن أفعالهم، أفعالهم، الشيء الذي أحسّه بفراغ دمّره، وزلزل كيانه، وتوصّل إلى أن الصفاء النفسي لا يكون إلا بالإثم والخطيئة المفضيان للألم، إذ ميزة الإنسان عن بقيّة خلق الله-في رأيه-هي الآلام بمختلف ضروبها وأسبابها، لأنّه لم يخلق للسعادة والراحة؛ فقد كتب يقول قبل وفاته بسنة واحدة: (إستَمِع إلى صراخ الأمّ وهي تضع طفلها، أُنظُر إلى صراع الرجل مع الموت، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ثم أخبرني: هل من يبدأ هكذا، وينتهي كذلك، يكون قد خلق للسعادة)[2]. بل إن تفكير الإنسان في الراحة والسعادة وبحثه عنهما ما هو إلاّ محاولة عابثة للهروب من القلق والاكتئاب الناتج عن الإحساس بالضياع. لأنّنا نعاني القلق حتى مع عدم وجود ما يستدعي القلق، لأنّ القلق -في رأيه-هو الخوف من الموت، الخوف من اللاشيء، الخوف من العدم.

إنّ من يتبحّر في قراءة هذه الفلسفة، وهو ما يزال طري العود، لا يملك الفكر العميق الذي سيواجه به هذه الآراء، فإنّه-قطعا-سيعجب بها، ويتأثّر بأفكارها، وسيدافع عنها في كتاباته. وهو ما فعله "عبد الصبور" في مرحلة معينة، تحت تأثير هذا الانبهار، حيث كان يفخر بالحزن الذي يرى فيه تقديسا لصدق الذات مع نفسها، في حضور سيل من المشاهد المهدّمة، والانحطاط الأخلاقي، والتعسف الرأسمالي والاشتراكيّ، وقضايا حقوق الإنسان، وتردّي الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة.

* [1813 – 1855 فيلسوف دانّماركي، وجودي مؤمن، كان سوداويا مرهف الحس منطويا على نفسه شديد التدين، صار قسيسا بروتستانتيا وهاله ما وجد في بيئته من تناقض ورياء إذ تدعي أنها مسيحية ولا تعمل بتعاليم المسيح، ورجال الدين فيها يرددون هذه التعاليم ويعيشون كسائر الناس فتبقى اقوالهم عديمة الأثر لانعدام الحياة منها، فتألم وحزن وثار على الكنيسة الرسمية والفلسفات السائدة وبخاصة الفلسفة الهجلية التي توحد بين الوجود والماهية المجردة.] يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت ص 457/456

1 محمد زكريا توفيق، قصة الفلسفة الغربية، كيركجارد أبو الوجودية، الحوار المتمدن بتاريخ 2010/02/04، العدد: 2907.

2 المرجع السابق، بتاريخ 2010/02/04، العدد: 2907.

الفصل الثالث

الشعر الحداثي والصوفيّة– التصوف في الإسلام– الصوفية عند الحداثيين

لغة الصوفيّة

الحداثيّون يقتفون آثار الصوفيّة

الريادة الصوفيّة عند الحداثيين

محمود حسن إسماعيل

عبد الوهاب البياتي والتصوّف

عذاب الحلاج– البياتي والسوريالّية/الصوفيّة – المحاكمة – الصلب – رماد في الريح

عين الشمس أو تحوّلات ابن عربي– عذابات العطّار

صلاح عبدالصبور السلام مع الله – الخروج

عبد الصبور بين التجربة الشعريّة والتجربة الصوفيّة

صوفيّة من عمق المادّيّة

مذكرات بشر الحافي

عبدالصبور/الحلاج

الفيتوري – أدونيس

لم يعد يخفى على أيّ دارس أنّ الشاعر المعاصر قد ارتدى لباس الصوفيّة، وتقاسم، مع مرجعيّاتها، مصطلحاتهم، وتصوّراتهم، ومعجمَهم اللغوي على أساس أنّه أحد الجماليات التي جعلت بعضهم يتخلّى عن مادّيّته وإلحاده الذي طبع به نتاجه السابق.

فبعد ما سار الشعر المعاصر على خطى اللا دينيّين، الذين يرون أنّ الدين قد أفرغ الإنسان من إنسانيته عندما فرض عليه قوانين معارِضة لطبيعته البشرية من ناحيّة الحريّة والسعادة، حيث أفقد الدين — في نظرهم – حريّة الشاعر عندما أفقده الاعتماد على نفسه في تغيير واقعه، وبفقدانه لحريّته حرم السعادة التي ظلّ ينشدها طوال حياته، كما اقتفى— الشاعر المعاصر– أثر الملحدين الذين يرون أنّ الدين من صنع الإنسان نفسه، وهي فكرة بشريّة ابتكرت لتفسير الظواهر الطبيعيّة أو النفسيّة أو الاجتماعيّة المجهولة التي لم توجد لها تفاسير، بغرض تنظيم حياة الناس بطريقة تتناسب وما يريده مؤسّسو الدين، لا حسب الحاجات الحقّيقية للناس الذين التزموا، عن جهل، بهذه القيم البالية. ولذلك دعا بعض باحثيهم إلى موت الخالق، وأن ما يسمّى بالدين ما هي إلاّ فكرة عبثيّة وجريمة ضدّ الحياة، ولذلك رفضوا فكرة التكليف التي جاء بها الدين إذ استغربوا أن يعطيَ الخالقُ مجموعة من الغرائز والتطلّعات، وفي الوقت نفسه يصدر التعاليم التي تحرّمها في الحياة، وتُعطَى بعد الموت!

ثم ظهر ماركس الذي عدّ الدين أفيون الشعوب حيث يجعل الإنسان كسولا، غير مؤمن بقدراته في تغيير واقعه بإرادته، ناهيك عن أنّ الدين قد استغلّه البورجوازيّون لسحق البسطاء! حتّى إذا وصلنا إلى العقد الثاني من القرن العشرين وجدنا "لينين" يقول (إنّ أيّ دفاع أو تبرير لفكرة الله — مهما كان جيّدا، ومهما حسنت نواياه — هو تبرير للرجعيّة)[1]. وهو موقف جميع الشيوعيّين من الدين، إذ يرون في أتباعه رجعيّين لأنهم يرجعون في أفكارهم إلى الماضي الذي يجب ألا يكون مؤثّرا في الحياة.

لقد ظل "الله" عند الماديّين، مجرّد فكرة، لا علاقة لها بالحقّيقة والصواب، بل هي من اختراع الشعوب في لحظات الضعف والتقهقر، حتّى إذا تطوّرت وصارت قويّة رفضتها وحطّمتها.

1 محمد عمارة، التفسير الماركسي للإسلام، دار الشروق ص 34

تبنّى كثير من المفكّرين العرب الفلسفات الغربيّة؛ كالسرياليّة أو الماركسيّة، وهما (تياران ثوريان يفعلان بعمق في الشعر العربي المعاصر، ويبنيان قضيّة الالتزام)[1] ويضاف إليهما تيار ثالث يأخذ من السابقين، تمثّل في الوجوديّة من خلال ما كانت تقوم به "مجلّة الآداب" في نشر أعمال: "سارتر"، و"ألبير كامي"، و"سيمون دي بوفوار" وغيرهم من الوجوديين المترجمة.

ظهر تأثير هؤلاء بقوّة في شعر الحداثة، فأخذوا من "سارتر" –الذي يمثّل الإلحاد– فلسفة (القلق، والمسؤوليّة، وموقف الإنسان من العالم، والحريّة، والفعل الخالق)[2]، ومن الماركسيّين نزعتهم الإنسانيّة في اهتمامهم (بإنسانيّة الإنسان، بعيدا عن أي التفات لما وراء الغيب)[3] فقد هرع الشعراء الحداثيّون إلى هذه التيارات الفكريّة التي لا تولي للإيمان أيّ اهتمام مقتنعين برأي آخر مخالف لما عليه تفكير الأمّة، وهو أنّ (المادة مستكفيّة بنفسها، مستغنيّة عن خالق يوجدها)[4]. وهو بعد مادّيّ إلحاديّ ظاهر لا يقبل التأويل.

ولكن، هل وجد الشاعرُ راحته ونفسَه وهو يلهث وراء هذه التيارات الفكريّة؟ هل أعطته اليقين الذي ظلّ يبحث عنه طيلة حياته؟ ثمّ ما الذي جعله–وقد خاض هذه التجربة بهذه الأفكار الماركسيّة حينا، والوجوديّة حينا آخر، والنزعة الإنسانيّة الإلحاديّة حينا ثالثا، والتي أبعدته كلّها عن الله، كما رأينا سابقا–يعود إلى الصوفيّة التي هي، في بدايتها ونهايتها، عودة إلى الله؟ كيف يستطيع الماركسيّ الثائر على كلّ شيء أن يصبح صوفيّا؟ ما الذي يجعل الوجودي الملحد يطرق أبواب الصوفيّة وهي قبل كلّ شيء اتّصال بالله، مهما كانت فلسفة صاحبها. ثمّ ما نوع هذه الصوفيّة التي اعتمدها الشعراء؟ هل هي صوفيّة سلوكيّة، على الطريقة القديمة التي مرجعيّتها الكتاب والسنّة، أم صوفية رافضة ثائرة على كلّ ما هو موجود؟ أم صوفيّة جديدة لها خصائصها غير الخصائص التي عرفت بها من قبل؟

يرجع الدكتور "إحسان عبّاس" النزعة الصوفيّة في الشعر المعاصر إلى (طول عملية التقدم والتراجع في الحياة السياسيّة، واليأس الغالب والسأم من متابعة الكفاح، كما أنّ هناك قسطا من التصوّف يربط بين الاتجاهات الثوريّة المتقدّمة، ثم إنّ هذا الميدان خير ميدان تتفتّح

1 إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1978، ص 204.

2 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 87

3 المرجع نفسه، ص 87

4 مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، ص 555

فيه ذاتيّة الشاعر وفرديّته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريّا ليعيش آلامه–التي هي نفسها آلام المجتمع –بوجد مأساويّ، ثم إنّ في هذا اللون من التصوّف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحيّة والصلات الحميمة التي فقدها الشاعر، وتلطيفا من حدّ الماديّة، الصلب الخشن)[1]

يجب أن نشير إلى أنّ هذه الأسباب التي أوردها الدكتور إحسان عبّاس هي أسباب عامّة، لا تنطبق كلّها على شاعر واحد بعينه، فهي شاملة لكلّ شعراء الحداثة، إذ منهم من ذهب إلى الصوفيّة متأثّرا بطول عمليّة التقدّم والتراجع في الحياة السياسيّة، فوجد في الرمز الصوفيّ ما يعينه على اتّخاذ مواقف سياسيّة معارضة، ويواجه خصومه باعتماد لغة جديدة قديمة متخفّيا بقناع رمزي، متحدّثا باسم إحدى الشخصيات الصوفيّة، عمّا يريد هو، فكان هو المتكلّم ولكن بلسانها، صانعا واقعا تتجاذب فيه الأزمنة، ظاهره: ماض قديم، وباطنه: حاضرٌ، واقعُه مرير، متجنّبا المواجهة التي قد تكلّفه ما لا يستطيع، ومن هؤلاء "صلاح عبد الصبور".

ومن الشعراء من يئس وسئم من اتخاذ المواقف الثوريّة ضدّ معارضيه، فترك الصراع وعاد إلى حلقة الذكر أو الحضرة، لعلّها تنسيه ما لم يستطع تحقيقه في عالم النضال السياسي. وقد يكون هذا الشاعر ممن عادى ربّه في مرحلة الشباب، فجاهر بالمعاصي، ودعا إلى الثورة على كلّ المعتقدات، وها هو يريد أن يكفّر عمّا صدر منه، بعدما تصالح مع الله، فلم يجد إلا الحضرة الإلهية تقرّبه إليه. ومن هؤلاء "نازك الملائكة" التي تركت الإلحاد وعادت إلى أحضان الإيمان باكية نادمة.

ومنهم من أعجبته لغة الصوفيّين الإشاريّة التي تشير ولا تشرح؛ إذ يلتقي شعره بالتصوّف في أنّ كلّ واحد منهما ينشد الغموض من خلال العمق والإشارة، ويبتعد عن التصريح الذي هو لغة العوام، ذلك أنّ (المعرفة الصوفيّة لزيمة الحيرة، إذ تتكشّف عن حقيقة كونها دهشة وتوتّرا وانخطافا. وهي بهذه المواصفات تلتقي بجوهر الشعر، وتَكُونُه في خصائصه الذاتيّة أو في طوابعه الفنيّة والجماليّة)[2]. إذ الصوفيّة، عند هؤلاء، ما هي إلا تجربة شعريّة جديدة، من نوع آخر، تستفيد من تجارب غيرها، ولا سيّما أنّها تنشد الغموض والإشارة، وتجانب التصريح الذي يرفضه الصوفيّون، وعلى رأس هؤلاء "أدونيس".

1 إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 164.

2 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، ص 5.

غير أنّ الغالب على شعراء الحداثة، أنّهم لم يلجأوا إلى التصوّف، بل إلى النصوص الصوفيّة، إذ لم تكن فكرة التصوف لديهم (مذهبا وطريقة في الحياة، ولكن ليعبّروا عن توتّرهم، وتغيّر طرائق تعبيرهم، وكانت تلك النصوص الصوفيّة تحمل لهم هذا التوتّر بكلّ ما فيه من حياة وتجدّد)[1]. وهذا يعني أن التصوّف في شعر الحداثة ليس تصوّفا سلوكيّا ينتج علاقة مع الله، لكنّه تصوف من نوع آخر، (يمكن توصيفه بأنّه تصوّف لغويّ دلاليّ معجميّ/ شعريّ يفيد من التراث بشكل جديد، أكثر من كونه تصوّفا فكريّا دينيّا يتّخذ من الصوفيّة طريقة ومذهب حياة)[2]. حيث استفاد شعراء الحداثة من التجربة الصوفيّة في اختبارها للطاقة التعبيريّة للغة، من خلال إيحاءاتها ورمزيّتها، وسعيها الحثيث في صناعة لغة الحبّ والهيام الخاصّة بالذات العليا، والمستعارة من معجم الحبّ البشريّ الأرضيّ ممّا جعلها تغني التجربة الشعريّة، وتوسّع أبعادها ودلالاتها.

التصوف في الإسلام

للتصوّف في الإسلام معان مختلفة، وكلّ معنى يبيّن جزءا منه، ولكن هذه المعاني على اختلافها تلتقي عند رأي متّفق عليه يتمثّل في أنه (أخلاقيات مستمدّة من الإسلام)[3] وهذا ما جعل "ابن القيم" (ت 751هـ)، -أحد علماء الفقه والشريعة- يقول في معرض حديثه عن الخُلق ما نصّه: (اجتمعت كلمةُ النَّاطِقينَ في هذا العلم: أنّ التصوّف هو الخُلق، وجميع الكلام فيه يدور على قطب واحد. وهو بذل المعروف، وكفّ الأذى)[4]، فالتصوّف خلق يعتمد أساسا على الالتزام بأوامر الله قدر الاستطاعة، والترك الفوري لنواهيه، ممّا يثبت الأساس الأخلاقي الذي تقوم عليه الصوفيّة. والحاصل أنّها (علم دينيّ يختصّ بجانب الأخلاق والسلوك، وهو روح الإسلام)[5] وهذا ما يجعل صاحبه على علاقة قويّة مع الله.

أدرك رجال الصوفيّة أهميّة الأساس الأخلاقي الذي لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق الممّارسة الفعلية المباشرة مع الشيخ/المعلم، لأنّ العلوم النظريّة برأيهم كثيرة، مبثوثة في الكتب، يسهل

---

1 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص87.

2 أماني سليمان داود، النّزعة الصّوفيّة في شعر محمد أبو دومة دراسة أسلوبيّة، موقع على الأنترنيت www.uop.edu.jo

3 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، دار الثقافة القاهرة، ط 3، ص 11

4 ابن القيم، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي – بيروت، ج2، ط3 / 1996، ص 301

5 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 16

تحصيلها، وهي في متناول كلّ من يريدها، أمّا (الأخلاق فتحصيلها عسير لأنّها تكون ثمرة ممّارسة شاقّة وصراع بين الإنسان ونفسه الأمّارة بالسوء، ليُلزمها جادّة الصواب)[1] وهذا لا يتمّ إلاّ من خلال المعلّم/الشيخ الذي يدرّب أتباعه على السلوك الأخلاقي الذي توسّعوا في بحثه ومعرفته، فأضافوا بذلك إلى علم الشريعة علما آخر هو علم الأخلاق/الرقائق الذي هو أساس علم التصوّف الذي عدّه ابن خلدون: (من العلوم الشرعيّة الحادثة في الملّة، وأصله عند سلف الأمّة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم، طريق الحقّ والهداية، وأصلها العكوف على العبادة)[2]. فهو وإن كان جديدا ولكنّه حسب ابن خلدون مستمدّ من سلف الأمّة.

ويجب أن نشير هنا إلى أن تبحّر الصوفيّة في دقائق أحوال النفس وسلوكياتها، وميلها إلى المعرفة الذوقيّة ومنهجها، وجعلهم يلجأون إلى علم الكلام من خلال (الكلام عن الذات الإلهيّة من حيث صلتها بالإنسان وصلة الإنسان بها)[3]، ممّا جعلهم يضيفون أشياء كثيرة لا يقبل بها فقهاء الشريعة.

إنّ العلم الذي أضافته الصوفيّة إلى علوم الشريعة هو في رأيهم "علم ربّاني" (انقدح في قلوب الأولياء حين استنارت بالعمل بالكتاب والسنة، فكلّ من عمل بهما انقدح له من ذلك علوم، وأدب، وأسرار، وحقائق تعجز الألسن عنها)[4] وقد أحسّوا أنّ قلوبهم قد امتلأت بنور الإيمان المستمدّ من حبّهم العميق لله، وشدّة تمسّكهم بالكتاب والسنّة، حيث تكشّفت لهم- ببركتهما- علوم أخرى ربّانيّة ميّزتهم عن غيرهم، ففتح الله عليهم في تأويل القرآن فتوحات لم يصل إليها غيرهم من المفسّرين، وعلماء الشريعة في بحثهم عن الأحكام، وعن الحلال والحرام، إذ كان منهجهم في المعرفة عقليّا نقليّا يقوم على الظاهر، بينما الصوفيّة تجاوزت تلك المعرفة إلى معرفة أخرى إلهاميّة ذوقيّة تقوم على الباطن، فكان التصوّف بذلك (زبدة عمل العبد بأحكام الشريعة، إذا خلا عمله من العلل وحظوظ النفس)[5]. ذلك أنّهم يؤمنون أنّ جبريل عليه السلام نزل أوّلا بالشريعة، ولذلك هم يأخذون بها، فلمّا تقرّرت نزل ثانيّا بالحقيقة، وهي

1 المرجع السابق، ص 15

2 المرجع نفسه، ص 16/15

3 المرجع نفسه ص 17

4 عبد الوهاب الشَّعْراني، لوافح الأنوار في طبقات الأخيار، مكتبة محمد المليجي الكتبي وأخيه، مصر، 1315 هـ ج1، ص 4

5 المرجع نفسه، ص 4

لبعض العباد دون الآخر، ولذلك يفرّقون بين الشرعة التي تعبد الله، والطريقة التي تقصده، والحقيقة التي تشهده.

المتتبّع لمسار التصوّف يجد أنّه قد تطوّر عن الزهد الذي كان في القرنين الهجريين الأوّل والثاني، حيث نجد "الحسن البصري" المتوفى سنه 110هـ، و"رابعة العدويّة" المتوفاة 185هـ، إذ عرف الأوّل بخوفه حتى قيل كأنّ النار لم تخلق إلا له، أمّا الثانيّة فقد طبعت زهدها بالحبّ (الذي يتّخذ منه الإنسان وسيلة إلى مطالعة جمال الله الأزلي)[1]، فهي لا تعبد الله خوفا من النار، ولا طمعا في الجنّة، وإنّما تعبده حبّا له، وهذه مرتبة لم يألفها الناس من قبل.

مع بداية القرن الثالث بدأ مصطلح الصوفيّة يقرع السماع، وراح رجاله يتكلّمون عن المعاني الجديدة التي لم تكن معروفة سابقا، وكثر كلام القوم عن أهميّة الأخلاق ومكانتها، وخبايا النفس ومكنوناتها وما ينجم عنها من سلوك، و (دخل التصوّف بعد ذلك في دور جديد هو دور المواجد، والكشف والأذواق)[2] واستمرّ إلى نهاية القرن الرابع الهجري.

يستطيع الدارس للتصوّف أن يلاحظ أنّ هناك اتّجاهين صوفيّين في القرنيين الثالث والرابع، يسمى الاتجاه الأوّل بالاتجاه السلوكي المعتدل، حيث تمسّك أفراده بميزان الشريعة، واعتمدوا المقياس الأخلاقي في سلوكيّاتهم، وأن مرجعيّتهم في كلّ آرائهم، تعود إلى الكتاب والسنّة، وقد عرف بالتصوّف السنّي. وأحسن من يمثّل هذا الاتّجاه "الجنيد"*، وكثير ممن ذكرهم "القشيريّ" في رسالته.

أمّا الاتجاه الثاني، فقد استسلم أصحابه إلى فلسفات أخرى جعلت آراءهم تنفتح على ثقافات غير إسلاميّة عرفت بنوع من الشطح أفرزت تصوّرا جديدا في علاقة الإنسان بالله تمثّل في فكرة الحلول والاتحاد، وهو ما يعرف بالتصوّف الفلسفي. وقد بدأ هذا الاتجاه في القرنين الثاني والثالث مع "البسطامي" و"الحلاج" ثمّ تطوّر على يد "عمر الخيّام" في القرن السادس الميلادي ثم مع "ابن عربي" و"العفيف التلمساني" و"ابن الفارض" في القرن السابع.

---

1 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 87

2 المرجع نفسه، ص 96

* الجنيد شيخ وقته وفريد عصره، كان فقيها على مذهب سفيان الثوري، كان يقول: مذهبنا مقيد بالأصلين: الكتاب والسنة، قيل قد ختم القرآن الكريم ثم ابتدأ في البقرة فقرأ سبعين آية، ثم مات آخر ساعة من نهار الجمعة ببغداد، ودفن يوم السبت سنة سبع وتسعين ومائتين للهجرة.

والاتجاهان على اختلافهما عرف أصحابهما بتديّنهم، فحتّى أصحاب النظرة الفلسفيّة كانوا على تديّن كبير، فقد روى "القشيريّ" عن "البسطامي" أنّه قال: (لو نظرتم إِلَى رجل أعطي من الكرامات حَتَّى يرتقى فِي الهواء، فلا تغترّوا بِهِ حتي تنظروا، كيف تجدونه عند الأمر والنهى وحفظ الحدود وأداء الشريعة)[1]، فمع ما قيل عن "البسطامي" في الاتحاد وعباراته المشهورة: "سبحاني ما أعظم شأني"، و" سبحاني، سبحاني أنا ربي الأعلى"، وقوله: "إني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني"، مع ذلك نجده يقف على أوامر الله ونواهيه، وحفظ الحدود والشريعة. أمّا مدلول عباراته فلا تفهم على الظاهر وإلا كفّر صاحبها، وحتّى "الحلاج" صاحب الحلول، مع ما قيل عنه، فإنّ ثقته في الله كبيرة؛ فقد أثر عنه عندما أفتى الفقهاء بقتله أن قال لهم: (ظهري حمى، ودمي حرام، وما يحلّ لكم أن تتأوّلوا عليّ بما يبيحه الأئمة، وأنا اعتقادي الإسلام، ومذهبي السنة، وتفضيل الأئمة الأربعة، الخلفاء الراشدين، وبقية العشرة من الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين، ولي كتب في السنّة موجودة في الورّاقين، فالله الله في دمي)[2]، فهو إقرار بأنّه مسلم، سنّي، يفضّل الخلفاء الراشدين وبقيّة المبشّرين بالجنّة.

ذكر "أبو الوفا الغنيمي" محيلا إلى "وفيات الأعيان" ما قاله "الحلاج" أثناء محاولة قتله، ما نصّه: (هؤلاء عبادك، قد اجتمعوا لقتلي تعصّبا لدينك، وتقرّبا إليك، فاغفر لهم، لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا)[3]، هذه النصوص تثبت أنّ المتصوّفة الذين مزجوا التصوّف بالفلسفة كانوا، مسلمين مؤمنين، مجتهدين، على خشية من الله، وكانوا في عملهم هذا، -وإنْ خالفوا الجمهور-موحّدين محبّين لله، بل عاشقين للذات الإلهيّة. حريصين على تهذيب النفس من سقطاتها، وتطهيرها من ملذّات الحياة ليصلوا إلى الفناء ثمّ إلى الحضرة الإلهيّة. وأمّا الحكم عليهم، فكان له علاقة بالسياسة في غالب الأحوال.

الصوفية عند الحداثيين

بداية، يمكن القول إنّ الشاعر المعاصر لم يكن متصوّفا بالمفهوم القديم للتصوّف، فتصوّفه لم يكن عمليّا، ولم يكن (كفلسفة، يتوحّد فيها المتصوّف مع المطلق ويتّصل به اتّصالا مباشرا

1 القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص 58

2 ابن خلّكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ج2، ص 144

3 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص 125

يتمّ بالصفاء؛ صفاء المعاملة مع الله)[1]، فتصوّفه لا يعتمد على سلوك تربويّ صوفيّ يهيم به في ذات الله حبّا وعشقا، ويفنى به في حضرة الكشف، فيحدث له سكر لا يرغب في أن يتركه.

لا نجد من الشعراء من أقرّ أنّ (تجربته الشعريّة نتاج انضوائه تحت علم "طريقة"، أو تعبير عن سلوك طريقة)[2]، بل هو تصوّف من نوع آخر، غير سلوكيّ، أخذه شعراؤنا من أفكار مختلفة، شرقيّة وغربيّة مقتنعين بالآراء التي لا تربط بين الدين والتصوّف، مؤكّدين على أنّ (المؤسّسة الدينيّة والصوفيّة رفيقان غير متلائمين مع بعضهما)[3]، فهذا الطلاق بين الدين والتصوّف فتح المجال لأن يكون التصوّف نظرة (إلى الناس والأشياء لذاتهم، لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبي، ولا البشاعة ولا أي شيء آخر لديهم، وإنّما ككائنات مخلوقة)[4] فلم يعد للتصوّف أيّ ارتباط بالدين، ولا أيّ شكل من أشكال الإيمان، فهو تأمّل في كلّ الموجودات على اختلافها، وهكذا يصبح التصوّف فلسفة للحياة لا علاقة لها بالحبّ الإلهيّ، والفناء من أجل الكشف، ولم يعد الصوفيّ كما كان، صاحب ذوق يعلو بعرفانه على المعرفة الحسّيّة، ليرقّ ويشفّ فيغيب، ويعرج فتتمزّق أمامه الحجب.

نصل إلى أنّ الشاعر المعاصر، لم يتّجه إلى التصوّف في جانبه السلوكي، على أنّه تجربة عاطفيّة عمليّه عايشها بقلبه وكلّ مشاعره، مكّنته من البوح، والتّعبير عمّا يتأجّج في أعماقه من فيض المحبّة الإلهيّة، وما يضئ عليه من أنوارها من خلال الذهاب والكشف والتجلي، ولكنّه وصل إليه، في إطار بحثه عن "قصيدة الرؤيا" التي ظلّت حلمه الذي لا يكاد يفيق منه، وفي رفضه "للشعر النمط" الذي يعيش على اجترار ما في التراث، وامتصاصه، بل واستنساخه أيضا.

ما علاقة التصوّف بالشعر حتى يصبح الشعر الصوفيّ القديم قبلة للشاعر المعاصر الذي هرول إليه، قارئا ثمّ متمثّلا ومتقنّعا؟

الشعر، عند الحداثيّين كما فهمه "رينيه شار"، هو كشف لا نهائي، البحث عن عالم نحلم به ولا نصل إليه، مطاردة ظلّ لا يمكن تجاوزه، وهو ما يعني اللا توقف، واستمراريّة الأسئلة الباحثة عن الحقّيقة الغائبة، والمعرفة المتخفيّة التي كلّما اعتقد البحث أنّه قد أحاط بها، فلتت

1 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، ص 9

2 المرجع السابق، ص 9

3 المرجع نفسه، ص 23

4 المرجع نفسه، ص 23

منه، لتتعطّل معاني النهاية، ويفتح المجال للاستمرار الدائم. وإذا كان الشعر كشفا غير متناه، فالتصوّف غيبة/ذهاب/فناء من أجل الكشف، إذ كلّ منهما يبتغي كشفا ليضيء لحظة من هذا الوجود، والذي يزداد عتمة بهذه الإضاءة، فالشعر كما التصوّف، كلمة تحمل المعنى وضدّه، حيث يفتح كلّ منهما (هوّة لا سبيل إلى عبورها وتجاوزها، وكلّ حركة تتوخّى ردم هذه الهوّة تتبدّى، من وجهها الآخر، تعميقا لها، فهي ردم ينطوي على الحفر، وحفر يتظاهر بالردم، وقوّة تضايف بين الجانبين)[1] وهي معرفة مستمرة، لا تعرف التوقف، فكل قراءة تتولّد منها قراءة أخرى، وكلّ نصّ بداخله نصوص أخرى.

يسعى الشعر الحديث إلى القصيدة المفتوحة على كلّ القراءات، وهذا يعني أنّ القراءة الوحيدة للقصيدة قد ولّى زمانها، بل إنّ القارئ نفسه، قد تختلف قراءته للنصّ الواحد، في أزمنة مختلفة، إذ تسعى القراءة جاهدة لأن تجد الترادف بين النصّ ومبدعه، ليكون ذلك الاتصال بين القول والقائل، وهو ما نسمّيه شعر التجربة الوجدانيّة، اللصيق موضوعُه بالذات المبدعة، المتغلغل في أعماقها، فيكون نابعا منها، مترجما لأنفاسها، يبدع لغته المعبّرة عنه، الخاصّة به، غير عابئ بالمألوف أو النموذج، فتكون القصيدة بذلك معبّرة أوّلا عن حياة الشاعر التي يحياها بكلّ مشاعره، وثانيّا عن (حيّز القصيدة الذي يشكّله التعبير تشكيلا لغويّا وإيقاعيّا، وإيحائيّا)[2]. ويكون بذلك قد تجاوز القصيدة النمط: البلاغة واللغة؛ حيث تتحكّم قواعد النظم من أجل صياغة الصورة المشكّلة سلفا، في ذهن الشاعر والقارئ معا، وما على الشاعر إلا أن يحسن تركيبها؛ بتمكّنه اللغوي، وبراعته العروضيّة، وقدرته على اصطياد المعاني المبهرة، من غير أن يخالف المعلوم من الشعر بالضرورة، ليكون شاعرا فحلا.

تقوم القصيدة الحدثيّة على الرؤيا، حيث العلاقة بين الشاعر وقصيدته علاقة اتصال وترابط واندماج، لأنّه لا يعتمد لغة واصفة تنقل الأشياء كما هي، ولكن لغة (تعبيريّة تنقل الإحساس بالشيء، وتخلق داخلها، احتمال الخلق غير المحدّد)[3] وبذلك يتجلّى الشاعر من خلال لغة القصيدة وإيحاءاتها. وهذا في مقابل القصيدة النمط التي تربّعت، على عرش الشعريّة العربيّة منذ العصر الجاهلي، بفضل المجهود النقدي الذي فرض لونا معيّنا من الذوق/القراءة، التي تقوم

1 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، الهيئة السوريّة العامّة للكتاب، ص 4/3

2 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النصر والتوزيع –المدارس–الدار البيضاء ط2001/1، ص152

3 المرجع نفسه، ص152

أساسا على الوضوح/البيان وفق ثقافة النموذج البلاغي القديم الذي، عليه، يقاس كل شعر يأتي بعده. ثمّ من الطبيعيّ لأجل ذلك أن يغضّ النقد القديم طرفه عن تجارب أخرى أبدعت على اللا مألوف وخالفت النموذج المتّفق عليه، مثل ما نجد في الشعر الصوفيّ الذي لم يراع فكرة استنساخ النموذج السابق التي دعا إليها النقد العربي القديم والمتمثّل في القصيدة النمط.

ارتبط الشعر الصوفيّ بصاحبه ارتباطا وثيقا إذ كانا وجهين لعملة واحدة، إذ تمّ الاندماج بين الشاعر وقصيدته، وصارت هي هو، وهو ما سمّاه الدكتور "محمد بنعمارة" ترادفا بين الشعر والشاعر، لأنّ لغة القصيدة الصوفيّة لم تكن لغة السوق العكاظيّة التي يستعملها رواد السوق، ولكنّها كانت لغة شاعر بعينه، صاعدة من تجاويف قلبه، خارجة مع أنفاسه الحارقة، فهي لغة (فوق اللغة المعتادة في القول الشعريّ)[1]، وأمّا صاحبها فلم يكن صانعا لها، لأنّ في الصناعة نوع من الانفصال بين الصانع والمصنوع، بل كان هو صاحبها، وهي ملك له، وبلغة النقد، هو مبدع لها، وهذا ما أوجد الاتصال العاطفي النفسي، بين الإبداع والمبدع.

تنبعث التجربة الشعرية عند الصوفي (من رؤية وجوديّة اندماجيّة تأمّليّة، من خلال العلاقة بين الكثرة والأحاديّة. أي بين الجمع والمفرد "الخلق والحقّ" فهو نصّ شعريّ شاعره يغوص في قصيدته، ويتلاشى فيها، وينثر ذاته بين لغتها وتعابيرها، ويرى الكون في ذاته كما يرى ذاته في الكون)[2] فهو لا يقلّد أنموذجا، ولا يحاكي صناعة، لكنّه يكشف أنفاسا تشكّلت وفق رؤيته للكون والحياة، اندمجت فيها مشاعره بالموضوع، فكان تعبيره خاصّا به، فأضاف تجربة جديدة إلى التجارب السابقة. يغوص في أعماق نفسه من خلال قصيدته، ولأنّه يرفض البقاء على السطح اتّسمت قصيدته بالغموض، فتعدّدت قراءتها.

تتميّز القصيدة الصوفيّة، عن القصيدة النمط، أنّ لغتها فوق اللغة المعتادة، تتمثّل هذه الفوقيّة في الابتعاد عن العبارات الجاهزة، والابتعاد عن النموذج الذي يجب أن يقتدي به كلّ شاعر، في القصيدة النمطيّة التي هي صورة متكرّرة.

الشعر في القصيدة الصوفيّة اندماجي؛ حيث يندمج الشاعر في موضوعه، فإذا الموضوع هو نفسه الشاعر، بدليل أنّ كثيرا من دواوين الصوفيّة التي حقّقها الباحثون عمدوا إلى جمعها

1 المرجع السابق، ص154

2 المرجع نفسه، ص154.

من سير أصحابها وأخبارهم، ومن ثمرات وجدهم، ومناجاتهم لمعشوقهم، من ذلك ما ذكره الدكتور "كامل مصطفى الشيبي" عند تحقيقه للمرّة الثانيّة ديوان "الحلاّج" حيث قال: (إنّ الديوان الذي أخرجه "ماسينيون"، ونخرجه نحن اليوم، لم يكن في الأصل على هذه الصورة، وإنما صنعه من مصادر تتمثّل في رسائل صغيرة تتضمّن شذرات من أخبار "الحلاج" متلوّة أو محشوّة بأشعاره من غير قصد)[1]. أي أنّ ديوان الحلاج الذي أخرجه "ماسينيون"، لم يكن على هذا الشكل، بل كان مجرّد أبيات هنا وهناك في رسائل بعث بها إلى آخرين، جمعها "ماسينيون" ليشكّل بها ديوانا فيه إحدى عشرة ومئة* مقطوعة هي نفسها حياة "الحلاج". كما أثبت الدارسون أنّ التائيّة الكبرى** لـ"ابن الفارض" ما هي (إلا ترجمة لحياة الشاعر الروحيّة، كتبها عن نفسه بنفسه، وقصّ فيها ما تعاقب عليه من أطوار الحبّ، وما عناه من ضروب المحن والآلام في كلّ طور من هذه الأطوار)[2]. فالقصيدة هي حياته التي عاشها، وحبّه وآلامه، وشوقه وحنينه إلى معشوقه، لم تكن التائيّة وحدها هي المعبّر الوحيد عن حياته فالميميّة*** أيضا كانت تعبيرا صادقا عن اكتوائه بنار الحب الإلهي والتي وقّعت حياته التي عاشها.

ما يجمع بين الشعر الحداثيّ والتصوّف أيضا، ظاهرة الغموض، فقد عدّ الشعر الحداثي الوضوح المطلق الذي يجعل القصيدة مغلقة خاصّية غير حداثيّة، إذ النص الحداثي الجيّد هو المفتوح على كلّ القراءات، كما أنّها رفضت فكرة الغرض من مضمون النصّ، وهذا ما جعلها تؤكّد على (فرديّة الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعي، والجنوح إلى عالم الأحلام، وعدم مواجهة الواقع، الأمر الذي أدّى إلى شيوع الإحساس بالاغتراب ومعاناة العذاب)[3]، ذلك أنّ الإحساس بالاغتراب في واقع متأزم، تسوده اللا عدالة، والاضطهاد، والقمع، حيث تنعدم حريّة التعبير، تجعل الإنسان/الشاعر يفقد يقينه في كلّ شيء، وتتّسع الهوّة بينه وبين المجتمع، وتتألّم نفسه لذلك، فينكفئ إلى أعماقها ليخرج آلامه وشجونه، كافرا بكلّ ما هو موجود،

---

1 المرجع السابق، ص157.

* انظر ديوان الحلاج تحقيق صلاح الدين الهواري دار ومكتبة الهلال بيروت 2005، ص 12

* * عدد أبياتها 760 بيتا مطلعها:

سَقَتني حُمَيَّا الحُبِّ راحَةَ مُقلَتي وَكَأسي مُحَيَّا مَن عَنِ الحُسنِ جَلَّتِ

2 محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحبّ الالهي، دار المعارف بمصر، 1971، ص 93 وانظر أيضا محمد بنعمارة، الأثر الصوفي ص 157

* ** عدد أبياتها 41 بيتا.

3 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 95

فيشعره هذا بالمعاناة، ولأنّه لا يستطيع مواجهة هذا الواقع بطريقة مباشرة، جنح إلى القناع والرمز وعدل إلى الكنايات واللا مباشرة.

إنّ الإبداع الناتج عن الاغتراب الذي يعيشه الحداثي أشبه بـ "السكر" الذي يعيشه الصوفيّ، حيث يغيب هو أيضا عن واقعه ليعيش في عالم الحضرة الذي يشعر فيه بقرب المحبوب. وفي تعبيره عن شوقه لمحبوبه يلجأ إلى الإشارة أو الرمز ولهما معنيان متقاربان؛ إذ الإشارة التي يقصدها الصوفيّ هي (ما يخفى عن المتكلّم كشْفه بالعبارة لِلَطافة معناه)[1]، فالمعهود عندهم في اتصالاتهم هو الإشارة، لأنّها لغة اللبيب، فإذا أرادوا تحويل الإشارة إلى عبارة عجزوا عن ذلك، لأنّ الاتساع في الرؤية يجعل العبارة غير قادرة على احتواء المعنى المقصود، من هنا يأتي الغموض والخفاء، لذلك كان قولهم: (علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي)[2]، والخفاء يبدأ من الباث ليصل إلى المتلقي سامعا كان أم قارئا. وأمّا الرمز عندهم فهو (معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلاّ أهله)[3]، ويصبح اللفظ بمعنيين؛ المعنى الظاهر وهو غير مقصود، والمعنى الباطن المخزون وهو المعوّل عليه، غير أنّه ليس متاحا للجميع.

لم يفكر الصوفيّة في استحداث ألفاظ خاصّة بهم، فاعتمدوا لغة الألفاظ المتداولة في لغة الأدباء والشعراء والفلاسفة، إلا أنّهم حمّلوها معاني جديدة غير المعاني المعروفة لدى المتكلّمين بها، فجعلوا المرأة التي يتغزّل بها شاعر الحب؛ عفيفا كان أم مادّيا، رمزا للذات الإلهيّة. والخمرة التي تسكر صاحبها فتفقده الوعي طربا وفرحا دنيويّا، قد حوّلوها إلى (حالة أخرى من الذهول والغياب عن الوعي من شدّة الألم والترّقب وعذاب الانتظار وأهوال يوم الحساب)[4].فأزيحت إلى معاني أخرى غير الذي يعرفها العوام.

لم تكن قراءاتهم للنتاج العربي وهو يوظّف المرأة قراءة ظاهريّة كما هي في القواميس، ولكن قراءة مختلفة إشاريّة غير تصريحيّة من ذلك وقوفهم على بيت كعب بن زهير[5]:

أَمسَت سعاد بأرض لا يبلّغها إلّا العتاق النجيبات المراسيلُ

1 الطوسي، اللمع، ص 414

2 المرجع نفسه، ص 414.

3 المصدر نفسه ص 414.

4 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص 23

5 أبو سعيد السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، دار الكتب والوثائق القوميّة القاهرة ط 2002/3، ص 9.

البيت، عند نقدة الأدب، شكوى الشاعر من عدم الوصال بمن يحبّ، ف"سعاد" هنا رمز المحبوب الذي لا يكون وصله بسهولة، البعيد عنه، والوصول إليه لا يكون سهلا، كأنّه بأرض بعيدة تحتاج إلى إبل قويّة أصيلة تستطيع تحمّل مشاق الطريق.

أمّا الصوفيّة فلم يجعلوا من "سُعَاد" امرأة بعينها، ولا رمزا للمرأة المحبوبة التي عشقها الرجل، ولكنّها رمز "السعادة الضائعة"، الكائنة في الحضرة الإلهيّة، لأنّ بوجود المرأة تكتمل السعادة، وهو في طلبه لهذه السعادة، عليه أن يتعب ليعرف قيمتها ومكانتها وأهمّيتها. ف"سعاد" السعادة الكبرى/الذات الإلهيّة، التي يحرص الشاعر على الوصال بها، والنوق الموصلة إليها هي: مجاهدة النفس، ومغالبة الأهواء، والصبر على تحمّل المشاق التي تحقّق الفناء الذي يوصل إلى المكاشفة التي هي السعادة المأمولة للصوفيّ. ف"سعاد" إذًا هي رمز السعادة الكبرى، مادامت المرأة تسعد الرجل، هي رمز للحضرة الربانيّة، رمز للمكاشفة التي يسعى إليها الصوفيّ، والوصول إليها لا يكون إلا بـ "العِتاق النَجيبات المراسيل" التي ما هي إلاّ المجاهدة، والرياضة الشاقّة، ومغالبة أهواء النفس.

لغة الصوفيّة

معروف عن الصوفيّة أنّهم لا يعتمدون اللغة المباشرة في قراءاتهم أو كتاباتهم، فاللغة عندهم كلّها إشاريّة، سواء التي قرأوا بها فأوّلوها أم التي كتبوا بها فأشاروا من خلالها، وهم في هذا ينطلقون من نظرتهم إلى الإنسان الربّاني الذي زوّده الله بصفات معنويّة، إذ (حقيقةَ الإنسان وسرّه، من أسرار الله، لا يجوز أن يوضع في الكتاب على وجه التصريح، وإنّما يذكر على وجه الإشارة والتلويح)[1]، فالتصريح عندهم للعوام، أمّا الإشارة والتلويح فللخواص.

ولأنّ الخالق لم يعتمد التصريح، بل الإشارة والتلويح، لم يكتفوا بظاهر الأشياء التي يفهمها كلّ من وظّف عقله، بل لجأوا إلى التأويل فكانت قراءتهم للقرآن قراءة تأويليّة تخالف القراءة التفسيريّة له، مفرّقين بين التفسير وبين التأويل إذ الأوّل (القطع على أنّ المراد باللّفظ كذا، فإن قام دليل مقطوع به على المراد، يكون تفسيرا صحيحا مستحسنا، وإن قطع على المراد، لا بدليل مقطوع به، فهو تفسير بالرّأي، وهو حرام؛ لأنّه شهادة على اللّه تعالى بِما لا يأمن أن

1 أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ص 21.

يكون كذبا)[1] فالتفسير، لغةً، هو البيان لأنّه مأخوذ من الفسر. ولذلك سمّوه القطع، لأنّ فيه الاتفاق، لأنّ المعنى فيه قد ظهر ووضح، ولذلك قالوا: التفسير ما يتعلق بالرواية، أي (الإخبار عن شأن من نزّل فيه، وعن سبب نزوله وذلك علم الصّحابة –رضي اللّه عنهم –لأنّهم شهدوا ذلك، فهم يقولون فيه بالعلم)[2]، فالتفسير يقوم على الشرح والإيضاح للكلام، باعتماد المعنى المقبول، والعبارة الدالّة، وهو عند المتصوّفة علم العامّة التي لا يرقى صاحبه إلى الخاصّة.

أمّا التأويل ويطلقون عليه أيضا "التفسير الإشاري"، وهو كما بيّنه صاحب كشف الأسرار (بيان عاقبة الاحتمال بالرّأي دون القطع)[3]، فهو فهم، أو قراءة على وجه الاحتمال لا القطع، فإذا كان التفسير يقف عند حدود الألفاظ ومعناها الظاهري القاموسي، فإنّ التأويل الصوفيّ (يعتمد على استبطان خفايا الألفاظ... [حيث] ينظر إلى اللفظة القرآنية على أنّها ذات جوهر يدقّ على الفهم العاديّ، وأهل التجريد وحدهم هم الذين يتاح لهم، بفضل من الله، العلم الذي يكشفون به عن هذا الجوهر.)[4] وأهل التجريد المقصودون، هم الذين لا يعتمدون المنطق والظاهر من الشيء، واللغة في دلالتها المعجميّة، وإنما يعتمدون طريق القلب والنظرة الباطنية الخفيّة التي لا يدرجها إلا من تدرّب عليها، وهم من سمّاهم ابن عجيبة بالواصلين وهم أهل التصوّف.

يرى الإمام "الألوسي"* أنّ التأويل (إشارة قدسية ومعارف سبحانية تنكشف من سجف العبارات للسالكين وتنهل من سحب الغيب على قلوب العارفين)[5] إنّه علم الإشارة القدسية، والمعارف السبحانيّة التي تقوم على تنزيه الله. والإشارة، الموصوفة بالقدسية، إشارة ربّانيّة يتدرّج فيها صاحبها في مدرج السالكين لتصفو نفسه وترقّ، وكلّما صفت وتخلّصت من شوائب الدنيا واهتماماتها انكشفت لها المعارف القلبيّة، وهتكت الأستار التي تخفي عنها الحقّائق الإيمانيّة. فالإشارة القدسيّة، قد تكون من المتكلّم، صاحب الخطاب الذي تحمل رسالته مستويات مختلفة، أعلاها لغة الإشارة، التي تقوم على غير المباشرة. أمّا المعارف السبحانيّة فتكون من

---

1 عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، دار الكتاب الإسلامي، ج1، ص 45.

2 المرجع نفسه، ص 45

3 عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، ص 45.

4 القشيري، لطائف الإشارات، تح إبراهيم البسيوني، ص 22

* الألوسي، (1803 –1854م)، مفسر، ومحدث، وفقيه، وأديب، وشاعر، مجتهد، تقلد الإفتاء ببلده، كما تصدّر للتدريس حيث قصد إليه العلماء والفقهاء من سائر أقطار المعمورة.

5 الألوسي، روح المعاني، ص 6.

السامع أو القارئ، الذي لا يكتفي بظاهر القول، إنّما ينفذ ببصيرته إلى أعماق الخطاب ليزيح الأغلفة التي تحجب الصَّدَفة التي لا يمكن الوصول إليها إلا بالنظرة الثاقبة التي يرتقي بها صاحبها إلى (عالم الملكوت الذي منه تستنزل أرواح المعاني)[1] فلا يدركها إلا من يستبطن إشارتها.

هذه المعارف السبحانيّة إنّما تنكشف من "سجف العبارات للسالكين" والسجف هو الستر أو الحجاب، فالعبارة كأنّها ستار يخفي المعنى ويغطيه، حيث لا يصل إلى المعنى المستور المخفي إلا ذوو القلوب العارفة التي تنهل من سحب الغيب.

يجب أن نشير إلى أن الصوفيّة الذين ولعوا بالتأويل أكّدوا صراحة على أن تأويلهم لا يعني رفض التفسير عند الآخرين، كما أنّهم لم يلغوا المعنى الظاهري المستمدّ من فهم اللغة ودلالاتها. ولكن شغفهم بالمعرفة الكشفيّة جعلهم يعرضون عمّا هو ظاهر للناس، ويبحثون فيما هو خفيّ، بل رأوا في ذلك هبة ربّانيّة لا تفتح إلا للعلماء الراسخين حيث (خصّ الله بالاطلاع عليه، من شاء من عباده)[2] حيث تركوا ما هو ظاهر للعوام، وتمسّكوا هم بما هو باطن عن العوام.

ومن قراءاتهم التأويليّة لقوله تعالى: (تَتَجَافَىٰ جُنُوبُهُمْ عَنِ ٱلْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفاً وَطَمَعاً وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ)[3] إذ للآية، عندهم، قراءة ظاهرية وقراءة باطنية، فالقراءة الظاهريّة تتحدّث عن ترك (الفراش قياما بحقّ العبادة والجهد والتهجد)[4]، فهؤلاء إنّما يتركون فراشهم في الجزء الأخير من الليل يتبتّلون فيه إلى الله، ويتضرعّون له بأكفّ الدعاء أن يكفّر سيّئاتهم، أي أنّ الآية في ظاهرها تدعو إلى التهجّد، أمّا القراءة الباطنيّة فهي تتحدّث عن تباعد (قلوبهم عن مضاجعات الأحوال، ورؤية قدر النفس، وتوّهم المقام- فإنّ ذلك بجملته حجاب عن الحقّيقة، وهو للعبد سمّ قاتل- فلا يساكنون أعمالهم ولا يلاحظون أحوالهم. ويفارقون مألفهم، ويهجرون في الله معارفهم)[5]، أي أنّ الصوفيّ لا يرى في الآية ترك الفراش والقيام للعبادة للعبادة فقط، ولكن يرى في "المضاجع" كلّ الحالات التي ينشغل فيها العبد عن ربّه، والتي هي أحجبة عن الحضرة الألهيّة. ف "القشيريّ" لا يكتفي بظاهر الآيات، ولكنّه يستبطن أعماقها

1 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 65

2 ابن عربي، فصوص الحكم تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي بيروت، ص200.

3 سورة السجدة الآية 16

4 القشيري، لطائف الإشارات، ج3، ص142

5 المصدر نفسه ص142

بقلبه ليرى ما لا يراه المعتمد على حوّاسه وعقله، ولذلك يرى في قوله (خَرُّوا سُجَّداً)[1] ظاهرا وباطنا أيضا فيقول: (سجدوا ب**ظواهرهم** في المحراب، وفي **سرائرهم** على تراب الخضوع، وبساط الخشوع، بنعت الذبول وحكم الخمود)[2]. هكذا يؤوّل الصوفيّة الآيات القرآنيّة، إذ لكلّ آية ظاهر وباطن، فالظاهر يناسب الشريعة، والباطن يناسب الحقّيقة؛ والحقّيقة المقصودة هي الحقّيقة القلبيّة، ومرجعيّتهم في ذلك أنّ جبريل نزل مرّتين؛ مرّة بالشريعة التي التزم بها الفقهاء، وبها يحكمون على الخلق والبشر، ومرّة ثانيّة بالحقّيقة، وبها تمسّكت الصوفيّة، وأوّلت النصوص، طالبين القرب من الله والعيش في حضرته.

إذا كانت المرأة رمزا للذات الإلهيّة، فإنّ الطبيعة–التي ولعوا بها أكثر من غيرهم–رمز للسكون الأبديّ، ورمز للمحبّة والخلود، هي رمز للجمال الإلهيّ حيث يستنشقون من ورودها عطور الجنّة، ويسمعون في حفيفها تسبيحاتهم لله، فكان ارتباطهم بها ارتباط العاشق بمعشوقه الجميل الذي لا يرى في غيره بديلا عنه.

أمّا الخمر وطلب السكر فهو رمز للمكاشفة والاتّصال بالذات الإلهيّة، بل هي رمز للفناء والتوحّد مع ذات الحقّ، إذ حوّلوا هذه الألفاظ من معانيها المباشرة الدالة على المخمور بخمرة الدنيا إلى معاني أخرى تدلّ على الغياب التام في حالة الوجد الإلهي، والمقامات التي يتدرّج فيها السالك للوصول إلى مرحلة الامتزاج أو الحلول عندما تحدث له المكاشفة.

يقول "القشيريّ" مبيّنا السكر والصحو: (فالصحو رجوع إلى الإحساس بَعْد الغيبة، والسكر غيبة بوارد قوي)[3] فإذا كان سكر المخمور ذهاب عقله، فسكر الصوفيّ، انفصال وجداني عن الواقع، "غيبة نفسيّة بوارد قويّ"، والوارد هو (ما يرد على القلوب من الخواطر المحمودة ممّا لا يكون بتعمّد... والواردات تكون وارد سرور، ووارد حزن، ووارد قبض، ووارد بسط، إلى غير ذلك من المعاني)[4]، فالوارد هاجس يحصل للقلب من غير تعمّد، وهو محمود، غير مذموم، قد يسرّ النفس ويبسطها أو يحزن النفس ويقبضها.

---

1 سورة السجدة الآية 15

2 القشيري، لطائف الإشارات، ج3، ص142.

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص 176

4 المصدر نفسه، ص 200

لا يصل الصوفيّ إلى السكر إلا بعد العقبة السادسة* حيث يفطم (العقل عن الخيالات الوهمية)[1]، ويكون من نتائج ذلك (الهبوط على رياض الحضرة القدسية فهنالك تغيب بما تشاهده من اللطائف الأنسيّة عن الكثائف الحسيّة فإذا أرادك لخصوصيّته الاصطفائيّة سقاك بكأس محبّته شربة تزداد بتلك الشربة ظمأ وبالذوق شوقاً وبالقرب طلباً وبالسكر قلقاً)[2] فالسكر لا يكون إلا بعد العقبة السادسة حيث الحضرة القدسيّة لتبدأ الغيبة، بعد ما يذوق من كأس المحبّة التي تزيده ظمأ، وشوقا، وطلبا، وقلقا إلى محبوبه، فالخمرة هي محبّة الله التي تسكر العاشق، والسكر ما هو إلا (النظر والتأمل في شمائل الذات القدسيّة وجمالها الأسمى الذي يجلّ عن الوصف والتحديد)[3]، ولا يتمّ دلك إلا بالسكر.

لا يتناول الصوفيّ الألفاظ كما هي عند الناس بل يعطيها معاني أخرى تختلف عمّا وضعت له أصلا، ذلك لأنّه ولع بالتأويل، وعشق التعبير الإشاري، فلا يقبل بالمباشرة تعبيرا، ولا بالعقل تحليلا، فهو يرى في هذا، طريق العلماء والحكماء، أمّا طريقه هو فالقلب والرمز، والإشارة والوجدان. ولا يهمّه بعد ذلك أفهمه الآخرون أم لم يفهموه، لأنّه يخاطب أصحاب القلوب التي تفهم الإشارة.

شَـرِبْنَا على ذِكْـرِ الحبيبِ مُدامَةً سكِرْنَا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ
لها البدرُ كأسٌ وهيَ شمسٌ يُدِيرُهَا هـلالٌ وكم يبـدو إذا مُزِجَتْ نَجم
ولـولا شـذَاها ما اهتـدَيتُ لِحانِها ولـولا سَناها مـا تصَـوّرها الوَهْـمُ[4]

ظاهر قصيدة "ابن الفارض" من الشعر الخمريّ الذي ينافس شعر الخمريات، ولكن النقد الصوفيّ يفهمها فهما آخر؛ ف "ابن الفارض" التقيّ النقيّ المعروف بحبّه لله، لا يمكن أن يرسم مشهدا خمريّا في حانة الخمّارين، على طريقة من اشتهروا بالقصائد الخمريّة ك "الأعشى" في الجاهليّة، و"الأخطل" في العصر الأموي و"أبي نواس" في العصر العبّاسي الذي يقول[5]

ما في قُعودِكَ عُذرٌ عَن مُعَتَّقَةٍ كَاللَيلِ والِدُها وَالأُمُّ خَضراءُ

* للصوفية ست عقبات يجب أن يمر عليها وبعد كلّ عقبة يرتقي درجة. لمن يريد المزيد ينظر كتاب إيقاظ الهمم شرح متن الحكم لابن عجيبة ص 9 / 10

1 ابن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، نسخة إلكترونية، ص 9

2 المصدر نفسه، ص 10

3 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص60.

4 ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر–بيروت، ص140

5 أبو نواس، ديوان أبي نواس الخمريات، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب بيروت، ص 27

أَتـى بِها قَهوَةً كَالمِسكِ صافِيَةً كَدَمعَةٍ مَنَحَتها الخَدَّ مَـرهاءُ

كَم قَد تَغَنَّت وَلا لَومٌ يُلِمُّ بِنا دَع عَنكَ لَومي فَإِنَّ اللَومَ إِغراءُ

فالخمرة في قصيدة "أبي نوّاس" خمرة حقيقيّة عرف بها "ابن هانئ" الذي تربّى يتيما، مدلّلا وحيد أمّه، إذ يصف لونها، وقوّة تركيزها، وإفراط الشارب في شربها الذي لا لوم عليه. فـ "أبو نواس" مهما كان المشهد الذي يرسمه، أحقيقة عاشها أم خيالا توّقعه، فهو يرسم مشهدا ظاهريّا لا يختلف حوله القراء، ولا يمكن أن تكون الخمرة المذكورة إلا الخمرة التي نهى عنها الشارع.

أمّا قصيدة "ابن الفارض" فهي غير ذلك، لأنّه لم يعرف عنه المجون ولا ارتياد الحانات، بل التصوّف طريقه، وحبّ الله أمله، ولذلك فـ "الحبيب" المقصود في الأبيات هو الذات الإلهيّة الذي يجد عاشقها حلاوة بما امتلأ قلبه بالإيمان، أمّا "المدامة" وهي الخمر، فإنّما هي (المعرفة الألهيّة والشوق إلى الله، أمّا "البدر" فهو النبيّ عليه الصلاة والسلام، و"الهلال" هو المبلّغ عن العارف كأصحاب الأنبياء وتلاميذ العارفين، و"الكرم" هو الوجود الممكن الحادث)[1]. وهكذا تتحوّل المعاني المألوفة إلى معان أخرى هي تسبيحات على الطريقة الصوفيّة وليس مثالب على الطريقة الأخلاقية.

إنّ قاموس الصوفيّين في حبّهم لله، هو نفسه قاموس الشاعر الآخر في لهوه ومجونه، بقي السؤال لماذا لم يبدع الشاعر الصوفيّ قاموسه الخاص به، ولماذا لم يتميّز بألفاظه عن الآخرين؟

إنّ أيّ تجربة شعرية إنّما تقوم أساسا على اللغة، واللغة المقصودة هنا ليست وسيلة التواصل، ولكن التي تتميّز بها التجربة الشعريّة، وتتحقّق من خلالها الخصائص التي بها يعرف النتاج الخاص باللحظة التي ولدت فيها القصيدة، والحقّيقة أنّ شعراء الصوفيّة قد أرّقتهم هذه المعضلة؛ فهم –بحكم نزوعهم إلى المطلق، وتطلّعهم إلى سبر أعماق النفس، والتحليق بعيدا في عوالم الخفاء– لم يجدوا اللفظة المناسبة التي تنقل تجربتهم، ولذلك عاشوا بين اتّساع الفكرة وضيق العبارة، وبين المدلول الدقيق للدّال، وبين نزوعهم إلى المطلق.

حاول الصوفيّة–من داخل اللغة المحدودة وعموميّتها–أن يعبّروا عن خصوصيّة التجربة وليس محدوديتها. وبين الاتساع والضيق كان لا بدّ من (تجاوز شرط اللغة نسبيّا، من داخل حدودها وأوضاعها، وهو ما تبدّى في ممّارسة نوع من العنف عليها، بضغطها واعتصارها، لإنتاج لغة

1 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص61

ثانيّة في باطن اللغة، تجمع بين قدرة الكلام وبلاغة الصمت، وتوحّد بين الإبلاغ والإمتاع، وتلاقي بين إرغام الكلام على الصمت، وإرغام الصمت على الكلام، وتحقّقهما معا في اللحظة نفسها)[1]، إنّ "قدرة الكلام" تعني الشاعريّة، أو الموهبة، أمّا "بلاغة الصمت" فتعني السكوت عمّا هو معروف، ويكون للصمت دلالة أكبر من دلالة الكلام.

يرسم الصوفيّ صورة باطنيّة مستمدّة من الكشف الذي حدث له اثناء الغيبة، وهي صورة غامضة لا يجد لها التعبير المناسب، فيستعير لها اللغة الموجودة التي يتخاطب بها الجميع، وهي عاجزة، لا تتّسع لمضمون الصورة التي يريدها، فيتداخل الصمت والكلام، فيكون صمته كلاما، كما يكون كلامه صمتا، عن طريق إضاءة الباطن الخفيّ باعتماد الإشارة والاقتصاد في القول.

لا شكّ أن هذا الصمت يدفع بالقارئ إلى أن يذهب بالقول إلى أقصاه من أجل الاكتناه والاقتراب أكثر من أعماق الصورة التي لفظتها لغة الشاعر، فهو عندما يتناول في شعره الخمر، فإنّما يريد شيئا آخر قد سكت عنه وهو الفناء، أو المعرفة الألهيّة، والشوق إلى الله، فسكر المخمور بخمرته، يشبه سكر الصوفيّ بتواجده وذهابه، وهذا الظاهر المتشابه، صمت عن الخاص الذي لا يعرفه إلا من يغوص في الأعماق، حيث يقول ما ظاهره معروف، ويسكت عن المجهول الذي باطنه معروف، وهو ما تمثّل في القصائد التي ظاهرها غزل وتشبب بالنساء، وباطنها عشق وهيام في الذات الإلهيّة. فظاهر هذه القصائد غزل، بينما باطنها حبّ إلهيّ؛ مثل ما نجد في ديوان ترجمان الأشواق[2]:

قِف بِالمِنازِلِ وَاِندُبِ الأَطلالا وَسلِ الرُبوعَ الدارِساتِ سُؤالا
أَينَ الأَحِبَّةُ أَينَ سارَت عيسُهُم هاتيكَ تَقطَعُ في اليَبابِ أَلالا
فَقَفَوتُ أَسأَلُ عَنهُمُ ريحَ الصَبا هَل خَيَّموا أَو استظلوا الضالا
قَرُبت مَنازِلُهُم وَلاحَت نارُهُم ناراً قَد اِشعَلَتِ الهَوى إِشعالا
فَأَنِخ بِها لا يَرهَبَنَّكَ أُسدُها الاشتياق يُريكَها أَشبالا

كلّ الذين درسوا "ابن عربي" أكّدوا على أنّه نظم قصائد ديوانه "ترجمان الأشواق" في "نظام بنت زاهر" المعروفة بـ "عين الشمس وألبها"، ساكنة مكّة، ذات الجمال الفتّان والأخلاق العاليّة

1 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، ص 9

2 ابن عربي، ترجمان الأشواق، تقديم وشرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال بيروت ط2005/1، ص44

الأصيلة. وعلى الرغم من أنّ ظاهر شعره غزل، إلاّ أنّه اتخذ (من المرأة البتول رمزا للحب الإلهي، فهو في أشعاره يومي إلى الواردات الإلهيّة، والتنزّلات الروحيّة والمناسبات العلويّة، جريا على طريقة المتصوّفين في البث والمناجاة)[1]، إنّ الفعل "يومي" في هذا النصّ إشارة إلى ازدواجية الخطاب الصوفيّ الذي يجعل من الظاهر شكلا يخفي جملة من المعاني العميقة التي يشير إليها الخطاب.

إنّ في مثل هذه القصائد (مشاهدة صوفيّة تظلّ النفس فيها مأخوذة بالجمال الإلهيّ، وتجلّياته في الموجودات، فتحبّ الله في كلّ شيء، كما تحبّ كلّ شيء من أجل الله، ويستغرقها الحبّ لله، فإذا جاءت الغزليات لهند أو ليلى أو سعاد مثلا، فإنّ المقصود هو الله، فهو وحده الجمال الحقّيقي الجدير بالحبّ)[2] وهذا يعني أنّ الصوفيّ لم يجد لغة أخرى تتّسع لفكرته، فلجأ مضطرّا إلى لغة الجميع التي ليست حكرا على شاعر دون شاعر، بل هي لجميع الناطقين بها، فحمّلها ما لم تقدر، فكان غامضا في الظاهر واضحا بالباطن؛ إذ العبرة عنده بالمقصود لا بالملفوظ، وبالباطن لا بالظاهر، لأنّ لغة الظاهر للعاديين، ولغة الباطن للعارفين، والعبرة بالمخفيّ الذي هو للخاصّة، لا بالمعلن الذي هو للعامّة.

قصّة موسى مع العبد الصالح، شاهد على أنّ المرئيّ المعلن، غير المخفي المقصود، لأنّ لو كان الملفوظ أو الموجود الظاهر، هو الأساس، لكان في خرق السفينة ضرر لأصحاب السفينة، ولكان قتل الطفل الصغير، إنّما هو قتلٌ لنفسٍ زاكيّة بغير حقّ، غير أنّ المخفيّ الذي عجز عن فهمه موسى النبيّ الذي يمثّل القراءة الظاهرة للأشياء، هو المقصود من النصّ الذي أكّد المعلّم على عدم فهمه لعدم جاهزيّة المتعلّم لهذا العلم.

كان موسى يرى ببصره ما يحدث فلا يرى إلا الظاهر، وكان العبد الصالح يرى ببصيرته فكان يرى ما لا يراه موسى، كانت نظرته ربّانيّة وليست بشريّة، وبلغة النقد: رمزيّة، لها دلالة غير مرئيّة. فكذلك الألفاظ التي يستعملها الصوفيّ، فهي ألفاظ اللغة العاديّة، التي جعلها الله لكلّ من يرغب في أن يتحدّث بها، ولكنّ العبرة بتوظيفها ورمزيّتها التي يريد صاحبها أن يعطيها لها.

---

1 المصدر السابق، ص22

2 مجدي حسين كامل، أحلى قصائد الصوفيّة، دار الكتاب العربي، ط1977/1، 30/29.

إنّ رفض الصوفيّة للظاهر العيني، واعتمادها على المخفي القلبي، جعل قرّاءهم يفرّقون بين النص عندهم واللا نص، إذ الأوّل هو الصورة الخطيّة، المكتوب الظاهري الذي يقوم على الألفاظ القاموسيّة، ذو المعالم الواضحة لأنه خاضع لقواعد اللغة العربية، ومعاني هذا النصّ المقروء على الظاهر، غير مقصودة في تصوّر الصوفيّة.

أمّا الثاني فهو ما وراء الخطاب، إذ المعنى فيه مخفيّ، لا تقدر العبارة على احتوائه، فجاء مخالفا للمألوف، لأنّ اللا نصيّة فيه تقوم على المساحة الصامتة، أو المسكوت عنه، إذ الخطاب الصوفيّ يقوم على جملة من الأنظمة منها الفجوات النصيّة التي يتركها الصوفيّ، والمتمثّلة (في الثغرات التي تكون في الخطاب، وهي الكلمات المحذوفة، فيكون دور القارئ، هو دور الشاعر نفسه في ملء هذه الفجوات، لتحقيق تكامل معرفي، يرقى إلى مستوى التجربة الصوفيّة)[1] ذلك أنّ وضوح التجربة عند الصوفيّ تجعله يزهد في التكرار، ولأنّ المعاني واضحة لديه، فهو (ليس بحاجة إلى تكرارها في النصّ، لأنّه لا يعتدّ بالقارئ أو المتلقّي)[2]، لأن القارئ/المتلقي الذي يعتمد العقل أو الظاهر في القراءة، لا يستطيع فهم النصّ الصوفيّ، أمّا الذي يعتمد الباطن فهو ليس في حاجة لأن يشرح له، ولذلك لم يعتد بالقارئ ،كيفما كان نوعه.

بيّن الباحث "أحمد حاجي" هذه الفكرة من خلال مناقشة نص "الحلاج":

أنا أنت بلا شــك فسبحانك سبحاني[3]

وبيّن النقص الذي على القارئ إيجاده أثناء القراءة، فذكر أنّ في البيت فجوات بشكل غريب، وهذا الشكل على عدة أوجه منها:

الوجه الأوّل إشارة إلى الخلق والحقّ: إذ ضمير المتكلّم "أنا" في البيت يتضمّن الوجود البشري، ويعني "الخلق"، أمّا ضمير المخاطب "أنت" فيتضمّن وجود الله، فيصير الشطر الأوّل: أنا أنت بلا شك: معناه: الوجود البشري خلق الله بلا شكّ.

الوجه الثاني يتمثّل في أنّ نظام الفجوات قائم على فجوة واحدة؛ إذ ضمير المتكلّم "أنا" يشير إلى الشاعر، يليه حذف يتمثّل في كلمة "عبد" ثمّ ضمير المخاطب "أنت" الذي يشير إلى

1 أحمد حاجي، مدخل إلى النقد الصوفي نقد اللا نص وقراءة في المساحة الصامتة للخطاب، مداخلة ألقيت في الملتقى الدولي الأوّل في المصطلح النقدي. مجلّة الآداب واللغات جامعة ورقلة، ص 202

2 المرجع نفسه، ص 202.

3 الحلاج، ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح د. صلاح الدين الهواري، مكتبة الهلال، ط 1 /2005، ص 96

الله، وتصبح قراءة شطر البيت: أنا عبدُ اللهِ بلا شكّ. وقد يكون نظام الحذف على أكثر من فجوة إذ بالإضافة إلى الحذف الأوّل هناك حذف آخر يتمثّل في كلمة "ربّ" وتكون قراءة الشطر: أنا عبدٌ، الله ربٌّ بلا شكّ.

وقد يكون ضمير المتكلّم "أنا" هو الشاعر نفسه، وضمير المخاطب "أنت" هو الله، مستفيدا من الحديث القدسي الذي أخرجه البخاري من رواية أبي هريرة: (ولا يزال عبدي يتقرّب إليّ بالنوافل حتى أحبّه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، ولئن سألني لأعطينّه، ولئن استعاذني لأعيذنّه)[1]، ذلك أنّ صفات السمع، والبصر، والقدرة... صفات إلهيّة قد تحلّ في الإنسان حسب ظاهر الحديث، وبهذا الفهم يكون الضمير "أنا" قد تجاوز الدلالة الشخصيّة، أي الذات الحلاجيّة، إلى دلالة أخرى إيجابيّة، تتضمّن الصفات الإلهيّة، وهذا بعد التقرّب إلى الله بالنوافل التي أوصلته إلى المحبّة الإلهيّة.

أما قوله: ("فسبحانك سبحاني"، يتحقّق تسبيح الله عزّ وجلّ وهو المحبوب، بتسبيح المحب "الشاعر"، ومن وجهة نظر أخرى يقف الشاعر على التسبيح: تسبيح الله عزّ وجلّ وتسبيح روحه التي هي من روح الله)[2] والشاهد في كلّ هذا أنّ قراءة النص الصوفيّ "الغامض" على ظاهره يبعده عن المقصود الذي كان يريده صاحبه، ولذلك لابد من الغوص في الكلمات والمعاني ومحاولة إيجاد الثغرات أو الفجوات المسكوت عنها ليفهم هذا الخطاب على وجه يتماشى ونظرة كاتبه.

الحداثيّون يقتفون آثار الصوفيّة

إنّ الغموض الناجم عن العمق، والنظرة الثاقبة للأشياء،، وهذه اللغة الإشاريّة التي خالف بها الصوفيّة المألوف من الشعر العربي، وهذه الازدواجيّة في التعامل مع الألفاظ إذ للفظ ظاهر وباطن، بل وحتّى في نظرتهم إلى الأشخاص وبحثهم عن الأنسان الكامل*، هو نفسه ما نجده عند الشاعر الحداثي فكأنّ التجربة عندهما متشابهة، وكأّنّ كلاًّ منهما يماثل في طريقة تعبيره

1 البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، ج 8، ص 105

2 أحمد حاجي، مدخل إلى النقد الصوفي نقد اللا نص وقراءة في المساحة الصامتة للخطاب، ص204.

* كما نجد في تصوّر "الحلاج" لشخصيّة الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، حيث يرى أنّ له حقيقتين، حقيقة غير ظاهرة تتمثّل في نوره الأولي الذي كان قبل خلق الأكوان، وأخرى ظاهرة، وهي حادثة باعتباره رسولا في زمان ومكان معينين (انظر أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، ص131.)

الآخر، من حيث ميلهما إلى الإيحاء وتجنّب الوضوح، وتفضيلهما للرمز لاعتقادهما (أنّ قدرة اللغة دون سعة التجربة، ولذلك يلجأ كلّ واحد منهما إلى لغة الإحالة)[1] إنّ وعاء اللغة العاديّة عاجز عن حمل المعاني والمشاعر والهموم والعواطف التي تريد أن يكون لها مكان في خطاب الشاعر صوفيّا كان أم حداثيّا، ولأنّه لا يجد العبارة المناسبة التي تعبّر عن هذا الفيض يلجأ إلى خطاب يكثر فيه الصمت، وتكثر فيه الفجوات، فيتّصف بالغموض، ممّا يجعله منفتحا على كلّ القراءات.

إنّ ارتباط الشاعر الحداثي بالوجود، ومحاولة اندماجه في الكون، ورغبته في عدم اجترار تجارب سابقة مكرّرة لدرجة الابتذال، في رأيه، وحرصه الشديد على عدم المباشرة، جعل من تجربته هذه تماثل تجربة الصوفيّ، وإنّ هذا التماثل في التجربتين من شأنه أيضا أن يحقّق تشابها في طبيعة كلّ من الصوفيّ والشاعر، وهذا التشابه في طبيعتيهما يفرض حاجة الواحد منهما إلى الآخر، إذ يحتاج المتصوّف (إلى طبيعة الشاعر ليعبّر عن تجربته الإلهيّة، ويتّخذ من الشعر لغة، وحيّزا يستوعب أحواله الصوفيّة)[2]، كما أنّ طبيعة الشاعر تقتضي رهافة الحسّ، والنطرة الثاقبة التي تخترق الحجب، وجمال العبارة، والإيجاز، والإشارة، أي اللغة الشعريّة الخاصّة، وهذه الصفات الشعريّة، لزيمة للصوفي عندما يعبّر عن تجربته الإلهيّة بشكل فنّيّ جمالي، ولأنّ الصوفيّ ينقاد وراء العبارة الشعريّة التي هي عاجزة عن استيعاب تجربته الإلهيّة فإنّه يضيف إلى غموض التجربة الصوفيّة، غموضا آخر يجعل من العبارة الصوفيّة حمّالة أوجه، لا تغلقها قراءة مهما كانت في أيّ زمان أو مكان.

وإذا كان الصوفيّ في حاجة إلى طبيعة الشاعر، فإنّ الشاعر الحداثيّ أيضا (في حاجة إلى طبيعة الصوفيّ، ليعبّر عن تجربته الكونيّة برؤية عميقة)[3] ومن طبيعة الصوفيّ أنّه لا يعتمد الظاهر، ولا يستخدم العقل أو المنطق في فهم الأشياء، فطريقه إلى ذلك الباطن، والرياضة القلبيّة، ولذلك كانت لغته، نتيجة لذلك، غير لغة العبارة، أو لغة التواصل العاديّة، ولكن لغة الإشارة التي لا يفهمها إلا أهل الباطن، وقد وجد الشاعر الحداثيّ في هذه التجربة الصوفيّة ما يعينه على إنشاء لغة جديدة غير اللغة التاريخيّة المستهلكة.

---

1 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص160

2 المرجع نفسه، ص159

3 الرجع نفسه، ص159

إنّ الألفاظ التي وظّفها الصوفيّ هي نفسها الألفاظ التي تواصل بها الآخرون، غير أنّه حاول أن يدفع بها إلى خارج حدودها مرتقيّا بها إلى المطلق؛ فقد مزج فيها القول بالصمت، والجليّ بالخفيّ، والظاهر بالباطن، وابتعد كلّ البعد عن التبليغ الصريح، أو الإقرار المباشر في مجرى التواصل المعقّد. هذا التوظيف الصوفيّ للّغة هو نفسه ما قام به الحداثيّون.

فهم الحداثيّ أنّ الشعر (لغة اللغة، أي أنّه لغة ثانيّة داخل اللغة الأولى، لغة تتعيّن في مستوى آخر مختلف، إذ تنحرف عن المعيار، لتنتج شرطها الخاص، وقولها المختلف، الذي يفتح في لغة الوضع أبعادا أخرى تخترق قواعد الاستقرار، وسنن التواصل، وطرائق التدليل، وضروب الإحالة المباشرة)[1]. تنبع لغة الشاعر الحداثي من ذات صاحبها، رافضة السياقات القديمة المتكرّرة لها، حيث يركّز الشاعر على الكلمات المفتاح في القصيدة ويبطّنها بظلال جديدة، يستمدّ معانيها من قراءاته المختلفة، أي أنّه يمزج في نصّه بين الألفاظ ذات المعاني المعروفة المباشرة/ اللغة الأولى، وبين الألفاظ التي يضع لها معاني جديدة/اللغة الثانيّة، ليبني صورة جديدة لا يتّفق القرّاء على شكل واحد لها، مثل ما نجد عند أدونيس[2]:

كيف أعاشر أوراقا تُسق/ لبنا تحت خيام قري/ وتُوزَّع بين قصور أميّه/ عسلا،

وتقول: الصحراءُ الما/ بدءا من هذي الصحرا/ والأشياء المرئيّة ليست مرئيّة،– لم أعرف

نصّ مفتوح على كلّ القراءات، لأنّ صاحبه يمزج بين ألفاظ لها معان قريبة، وألفاظٍ، ظاهرها مألوف غير أنّه صهرها وأخرج منها معاني جديدة شكّل بها مشهدا شعريّا مفتوحا لا يمكن لقارئ أن يدّعي أنّ الصورة التي يراها هي التي أرادها صاحبها، وما ذلك إلاّ لأنّ الشاعر الحداثي قد غضّ الطرف عن نظام الجملة القديم، الذي اخترقه ولم يعد أنموذجا له، وتجاوز فكرة الوضوح والبيان والإشارة القريبة التي لا يختلف حولها اثنان التي كانت هدفا مقصودا، أو غاية مبتغاة.

إنّ جمال الشعر عند الحداثيّ إنّما يكمن في غموضه وإشاراته، وهو ما يتناسب مع ما هو موجود عند الصوفيّة، إذ اللغة عندهما "الشاعر والمتصوّف" كشفيّة رمزيّة لا وصفيّة مباشرة، حيث يقوم الكشف على الإشارة، بينما يقوم الوصف على العبارة، وفي الإشارة (إيحاء بالمعنى

1 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، ص 9

2 أدونيس، المطابقات والأوائل، دار الأدب – بيروت، طبعة جديدة 1988، ص 10

دون تعيين وتحديد، ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل المعنى أفقا منفتحا على الدوام)[1] وأمّا العبارة فتقوم على الظاهر الواضح المتّفق عليه، حيث يتحدّد المعنى بصفة نهائية فلا مجال للاختلاف حوله.

فرّق الصوفيّة بين ظاهر اللغة وباطنها، من خلال توسيع دائرتها، وتفجير أوضاعها باعتماد الإشارة؛ حيث يخفى المعنى على المتكلّم ولا يستطيع كشفه، لِلَطافة معناه، أو اعتماد الرمز الذي هو (معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله)[2]، أو اعتماد لغة الشطح التي هي (كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه مقرون بالدعوى، إلا أن يكون صاحبه مستلبا محفوظا)[3] أو هو في تعريف آخر (عبارة مستغربة في وصفِ وجدٍ فاضَ بقوّته، وهاج بشدّة غليانه وغلبته)[4] إنّ المستغرب للعبارة هو من أَلِفَ لغة التواصل الظاهرة، أمّا لغة تَصِفُ وجْداً فاضَ بقوّته، فلا يمكن أن يفهمه إلا من عايشه، ولذلك جاء في قولهم "علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي" ذلك أنّ الصوفيّ في حالة الغياب يمتلئ قلبه بمشاعر الحبّ الإلهيّ فيُسلب عقلُه، ويتجاوب وجدانه مع حالة الكشف التي يكون فيها، فتكون لغته متلائمة مع ما يتراءى له في غيبته، فإذا هي لغة أخرى باطنيّة، غير اللغة الأولى الظاهريّة التي اعتادها الناس وتواصلوا بها، ولأنّ النص الصوفيّ نصّ خيالي*، مرموز وملغّز، لا تستطيع اللغة العاديّة، الواصفة، التي تقوم على معاني محدّدة للألفاظ، وعلى قواعد مضبوطة تتطلّبها الحياة العمليّة، احتواء معاني النصّ القائمة على الإيحاء والإشارة، كما لا تتسع لتلك التجارب الروحيّة العميقة التي يخوضها المتصوّفون.

لا شكّ أنّ الصوفيّ يرتقي في مقامات التجربة الروحيّة، ويتحوّل من حال إلى أخرى، وكلما ترقّى في تجربة وجدانية، لطفت أمامه المعاني والإشارات، وأمام هذه اللطافة المعنويّة والإشاريّة يعجز الاصطلاح المتّفق عليه من دوال لها مدلولات دقيقة، عن احتواء هذه المعاني اللطيفة الغامضة، ممّا يدفع صاحب التجربة/ الصوفيّ، لتوظيف أساليب تعبيريّة أخرى ناجمة عن الحال أو المقام الذي يعيشه، وبين اتساع المعنى وضيق العبارة وعدم قدرة قوالبها اللغوية على استيعاب

---

1 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، ص 10

2 الطوسي، اللمع، ص 414

3 المصدر نفسه، ص 414.

4 المصدر نفسه، ص 453.

* معنى الخيال هنا الموصل إلى المعرفة الحقيقية، والعالم الذي يمنح للأشياء بعدها الأنطولوجي.

المعاني والإيحاءات الإشارية التي يريدون التعبير عنها، يأتي الخطاب الصوفيّ غامضا على القارئ الذي ألف الوضوح والبيان. وهذا الغموض الناجم عن العمق والشطح والرموز، هو الذي جعل ناقديهم من الفقهاء يحكمون عليهم بالكفر.

والحقّيقة أنّ كلّ واحد منهما –"الصوفيّ والناقد له"–معذور في تصوّره، إذ الصوفيّ يعتمد لغة الإشارة، وهو يقتفي أثر "العبد الصالح/ الخضر" الذي كان يتعامل مع أحداث "خرق السفينة، وقتل الغلام، وبناء الجدار بدون مقابل"، على أنّها رموز وإشارات موحيّة لها ظاهر سلبي، وباطن إيجابي، وليست مجرّد أحداث عاديّة، حيث يشير ظاهرها، والذي يفهمه الجميع، إلى أنّ أعمال الرجل عدوانيّة لا يقبل بها أيّ عاقل، أمّا باطنها –والذي هو خاصّ بأهل البصيرة ولا يمكن أن يفهمه العقل ولذلك كان "الخضر" يصرّ على أنّ "موسى" لا يمكنه الصبر على ما سيقوم به– فيشير إلى الرحمة.

يمثّل "موسى" العقل الذي يفهم الظاهر، والذي يتعامل مع اللغة العاديّة/ الواصفة/ المتواضع عليها، أمّا "الخضر" فيمثّل البصيرة التي ليست متاحة للجميع، ولغته جديدة، ألفاظها ممّا يتعامل به الناس، غير أنّ باطنها عكس ظاهرها تماما، فهي ذات مضمون مختلف، ولذلك، يجب أن يحذر القارئ من أن يأخذ ألفاظها بالحرف الظاهر، فيكون فهمه معوجّا، فيخطّئ صاحبها، حيث يخرج معناه على غير ما أراده صاحبه، كما فعل "موسى" عليه السلام.

يشترك الخطاب الصوفيّ مع الآخر العادي في أنّ الألفاظ واحدة عندهما، غير أنّ مدلولاتها في النصّ الصوفيّ عميقة، بحيث لو فهمت على الظاهر لكانت بعيدة عن المقصود ولكان هذا الفهم خلاف ما تظهره الألفاظ، لأنّ المعاني التي يريدها الصوفيّ (لا يجد لها لفظا موافقا تؤَدَّى به من ألفاظ اللسان ...فاشتغل عنها القلب بما يتراكم عليه من المعارف الحسان)[1]، إنّ تراكم المعارف الحسان على قلب الصوفيّ والناجمة عن "الغيبة" أو "الذهاب" يجعل من نصّه غامضا، يطالب قارئه باستبطان معانيه، وتحويل ألفاظه عن معانيها القريبة الظاهرة، وهذا يعني أنّ الكتابة الصوفيّة "حلميّة"، أي أنّها تشير ولا تصرّح، وهنا يكمن جديدها، والإشارة الناجمة عن الشطح تقتضي الرمز، في حين التصريح يقتضي المباشرة والوضوح، من هنا كان النصّ الصوفيّ مخالفا لما هو سائد في تاريخ الإبداع العربي، باستخدامه في كلامه عن (الله والوجود والإنسان، الفنّ،

1 عبد الغني النابلسي، أسرار الشريعة أو الفتح الرباني والفيض الرحماني، تحقيق محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت ط 1، 1985م، ص 27.

الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية)[1] ممّا جعله نصّا مستعصيّا على القارئ الذي ألف العبارة دون الإشارة.

فبينما سلك النص غير الصوفيّ اللغة الصريحة المباشرة في أغلب خطاباته، كان النص الصوفيّ يقوم (على التعبير غير المباشر الذي يشير إلى أبعاد خفيّة يعانيها الصوفيّ، وهو مأخوذ بالأحوال الروحيّة التي يعانيها، وهي أحوال يعجز التعبير المباشر عن إدراكها)[2] ولا شكّ أنّ هذا الأسلوب الجديد في الكتابة يفرض قراءة جديدة تعتمد جملة من الآليات اللغوّية والعلميّة، لفكّ شفراته ومغالقه، لأنّ اللغة المعتمدة فيه هي لغة شعريّة (تتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها يبدو رمزا، كلّ شيء فيها هو ذاته، وشيء آخر)[3]، إذ القراءة الصحيحة للنصّ الصوفيّ هي القراءة التأمّليّة التي تبحث عن غير الظاهر فيه، لأنّ صاحبه يشير ولا يقول، فتكون إشاراته رموزا لا تدرك إلاّ بالغوص في المعاني، وتأويل الظاهر بالمخفي، والبحث عن المسكوت عنه، وهذا ما يعطي للنص الصوفيّ الاستمراريّة والدوام لأنّه نصّ يتغيّر بتغيّر قارئه، لأنّ اللفظ فيه قد يراه قارئ مقصودا لذاته، ويراه آخرون رموزا لأشياء أخرى، فالحبيبة مثلا، قد تكون هي نفسها، وقد تكون الوردة أو ربّما الخمرة أو ربّما الماء أو الله...

وجدت الصوفيّة أنّ "العبارة" التي هي أساس لغة التواصل النمطيّة، عاجزة عن إيصال المشهد الذي عاشه الصوفيّ أثناء الغياب أو السكر، لأنّها لغة التواصل العادي، التي تقوم على ترتيب الأشياء كما تراها الحواس الظاهرة، فالعبارة تقوم أساسا على الفهم ولذا تركوها وطلبوا الإشارة التي تقوم أساسا عل الحبّ الذي يعاش ولا يقال، فإن قيلت صور منه، كانت غامضة لأنّها ناجمة عن شطح بعد غياب، يصف حالة وجديّة استغرقت صاحبها وفاضت عليه، حتّى إذا عاد من هذه الغيبة، واستمرّت معه الحالة التي كان عليها، وفاض بداخله التعبير، تضيق العبارة عن المعنى المراد، فيكون كلامه شطحا؛ والشطح كما عبّر عنه أدونيس (نوع من الحضور في بدئيّة اللغة، يطابق الحضور في بدئية العالم...هو صفة البكارة اللغويّة يلبسها النطق، إنّه غيبوبة عن اللغة – الاصطلاح)[4] ولأنّها بدئيّة تتّسم بالجدّة لتشير إلى عالم

1 أدونيس، الصوفيّة والسرياليّة، الساقي ط3، ص 23

2 عبد الحميد هيمة، الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، مجلّة الآداب واللغات، ورقلة، ال عدد7 ماي 2008 ص222

3 أدونيس، الصوفيّة والسرياليّة، ص 23

4 أدونيس، الثابت والمتحوّل تأصيل الأصول، دار العودة بيروت ط2 /1979، ص 96

جديد، تكمن جدّته في جهل الآخرين له، وهكذا تكون لغة الصوفيّة لغة غير مستهلكة، بكرا، تعبّر عن عالم مجهول لدى الآخر، وهنا تكمن غرابة العبارة/اللغة وجمالها.

لغة الصوفيّ إذاً، ليست المصطلح عليها، إنّما هي لغة جديدة تتجاوز ما هو متّفق عليه في لغة الآخرين، حيث يتمّ الغوص في أعماق النفس لملامسة جواهر الباطن الغائرة في الأعماق، والتي ليست في المتناول، وهو توغّل مستمرّ، دائم، لا نهائي، (لأنّه قائم إزّاء ما لا ينتهي، في علاقة يجوز بها نفسه دائما نحو ما لا تحيط به اللغة، ولا تستنفده الصور)[1]. وهو في محاولة التعبير، يجد اللغة/ المصطلح عاجزة، فيطلب لغة تمكّنه من الانفتاح على عالمه المجهول، وهو لا يملك لغة أخرى، فيستند إلى لغة الظاهر التي ينطلق منها، متجاوزا لها، من خلال عمليّة التشويش الذي يفرضه عليها برفض المنطق الحسّي والعقلي الذي ألفه المتواصلون بها.

يكمن هذا التشويش في استخدام لغة الصمت أو ما يسمّيها البعض الفجوات أو الثغرات، والشطح والإشارة والرمز، حيث يضيء الصمت (باطن الخفاء بقوّة الظلال المنبعثة عن اقتصاد القول وتركيزه)[2]، إذ في اعتماد الاقتصاد والتركيز في القول، تركٌ للمعلوم، وعلى القارئ أن يجد هذا المتروك المعلوم لدى الصوفيّ الذي دفعه الشطح باللغة إلى أبعاد لا نهائيّة، وتختفي مع هذه الأبعاد–الرمز والإشارة–المباشرة والمعاني المحدّدة والآفاق المعلومة، وهكذا تنتعش في النصّ بذور الاحتمال التي تحاول أن تضيء الرموز والإشارات، وتحمله على تعدّد معانيه، بارتياد أعماقه فإذا هو نصّ غير مغلق، يجد فيه القارئ الجديد المتأخّر زمنيّا ما لم يجده القديم المتقدّم زمنيّا.

الشيء نفسه نجده في لغة الشعر كما يفهمها الحداثيّون، حيث يعيد الشاعر تشكيل اللغة في الشعر من جديد، فيعرض عن اللغة، في مفهومها الاجتماعيّ، المألوف، إلى المفهوم الأنطولوجي، فيطرق أبواب الرؤى والأسرار، متجاوزا المستوى الأداتي الاصطلاحي المتفق عليه اجتماعيّا وفكريّا، باحثا عن المستوى الأعلى حيث (تتقدّم فيه على أنّها غاية التجربة، وطريقة تأسيسها وتحصيل كشوفها)[3] فتتحرّر اللغة من الانغلاق، فيكون المدلول فوق التحديد، وبهذا تتجنّب أحاديّة الصورة، وتبتعد عن النمطيّة، فتصير لغة الشعر (لغة الجنون الإبداعي التي يتحرّر معها القول من السياقات المحكمة والضوابط النظاميّة، وهو تحويل نوعي

1 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، ص 12

2 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، ص 14

3 المرجع السابق، ص 16

للمادّة المعطاة، أي المادّة اللغويّة، يحملها على الدخول في سياقات صعبة، بالغة التوتّر، لم تعهدها من قبل)[1]، والجنون تمرّد على العقل، وخروج على المألوف، وهكذا هي لغة الحداثيّين، نفرة من المعيار والنموذج، ورفض للجاهزيّة، وتهديم لكلّ الأشكال التعبيريّة التي استقرّت عليها الأنساق اللغويّة، من سياقات محكمة، وضوابط نظاميّة، في مقابل الإشارة والسعي إلى الغموض، والتخفي وراء الأقنعة، والرموز.

ثمّة تقاطع بين لغة الشعر عند الحداثيين، وبين لغة الصوفيّة، إذ في نقطة التقاطع هذه، يحاول كلّ منهما، مدفوعا بهاجس الإبداع والجدّة، تفجير اللغة، وإعادة تشكيلها، منفلتا من كلّ المعايير الاجتماعيّة، حريصا على الانفتاح نحو الأفق البعيد، من خلال ثنائيّة التجلّي والخفاء، أو القول والصمت، حيث تتقاطر في الخطاب الصوفيّ/الشعري جملة من الرموز، والإشارات التي يحيل بعضها إلى بعض، فتجعله شعرا يقوم على الرؤيا بمحاولة تجاوزه للمشهد العيني، وتخطّيه لكلّ أطر الألفة، وما هو معتاد، وتطلّعه لكلّ ما هو عصيّ مجهول، بارتياد الغامض ونبذ كلّ ما هو ثابت.

هذا الفهم الصوفيّ للغة الشعر هو نفسه ما يراه أدونيس في حديثه عن الشعر الذي يرى أنّه رؤيا والتي هي (قفزة خارج المفهومات السائدة، هي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها)[2] إنّ لفظ "رؤيا" يشير إلى المستقبل، ويحاول أن يتخطّى الماضي وما هو سائد حاضرا، من أشكال التعبير التي توارثها الأدباء والقراء، والتي تحجب عنهم ما خفي في العالم، ولذلك (فقوام الشعر الجديد معنى خلاق توليدي، لا معنى سردي وصفي)[3] إنّ ما بين التوليديّة والسرديّة الوصفيّة عند "أدونيس" هو نفسه ما بين الباطن والظاهر عند الصوفيّة، فما كان يراه الصوفيّ، هو نفسه ما يراه الشاعر الحداثي الذي يدعو إلى تخلّي الشعر الحديث عن الحادثة والابتعاد عن تناول الألفاظ وفقا لدلالاتها المعهودة القاموسيّة.

يقترب الشاعر الحداثي أكثر من الرؤيا الصوفيّة حين يرى إن الشعر الجديد (فنّ يجعل اللغة تقول ما لم تتعوّد أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العاديّة أن تنقله، هو ما يطمح الشعر

1 المرجع نفسه، ص 18

2 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط 2/ 1978، ص 09.

3 المرجع السابق، ص 09.

الجديد إلى نقله)[1]. وما لم تتعوّد اللغة أن تقوله هو الجديد الغريب الذي يدهش القارئ، إذ ألف القارئ أنّ الشاعر يقول له شيئا يعرفه ولكن في قالب شعريّ يراه جميلا، وتبقى قوّة الشاعر في أنّه يحسن الصياغة، ولذلك على الشاعر الحداثي أن يتجاوز ذلك ويسعى إلى لغة جديدة بعيدة عن القوالب هي لغة الشاعر لا لغة الشعراء.

رفض الشاعر المعاصر–مدفوعا بهاجس التحديث والتجديد والإضافة–أن يكون نسخة من الشعر القديم، فقد تغيّرت نظرته إلى العالم، وفي سبيل تجسيد نظرته الجديدة هذه، احتاج إلى مستوى لغويّ مخالف، ومغاير للغة العاديّة المتداولة، التي ألفها الشعراء العرب المدعومون والموجّهون من النقد البيانيّ الواضح الذي يدفعهم إلى أن يقولوا ما يفهمه القارئ بل ويعرفه، فكان أن اعتمد الشاعر المعاصر المعجم الصوفيّ الذي يساعده على ارتياد عوالم مجهولة، بما يحمله من عمق وجدّة وغرابة.

يرى الشاعر الحديث أنّ التعبير الشعري إنّما هو نتيجةٌ لصراعات نفسية وشعوريّة يعيشها المبدع، حيث تكون لغته أي "التعبير الشعري"، امتدادا للحالة الانفعاليّة التوتّريّة، والتي هي، قبل كلّ شيء، موقف ورؤيا أكثر منها قواعد نحويّة وعروضيّة، وبهذا تكتسب لغة الشعر جمالها من (نظام المفردات وعلاقتها، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات)[2]، هذا النظام الذي يجمع بين المفردات، وينشئ العلاقة بينها، يكون دور الظواهر النحويّة والصرفيّة فيه ثانويّة حيث يقتصر دورها على الإسناد أو التفريق بين عناصر الجملة، أمّا العلاقة بين عناصر الجملة، وعلاقة الجمل فيما بينها، فإنّما يخضع لتجربة الشاعر، وقوّة انفعالاته، ومدى تسربله بالفكرة التي تؤرّقه، فيكون المخاض قصيدة يتداخل فيها الشكل بالمضمون، ولا يمكن الفصل بينهما، لأنّ التجربة تفرض لغة تسايرها وتعبّر عن طبيعتها.

إنّ الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر، والتناقض، والتوتّر، وبحثه عن الجديد، والتفرّد، هو الذي يدفعه إلى إفراغ الكلمة من مدلولها القاموسي، وشحنتها الموروثة التقليديّة، ليملأها (بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي ودلالتها الشائعة)[3] إلى دلالة مفتوحة، بكر، وهو

1 المرجع نفسه، ص 17

2 أدونيس، زمن الشعر، ص 40

3 المرجع السابق، ص 40

ما كان يقوم به الشاعر الصوفيّ حيث يفرغ الكلمة ممّا علق بها، وتعارف عليه الناس، ثم يشحنها بجملة من الانفعالات تخرجها من إطارها العادي إلى إطار آخر جديد لا علاقة بين المعنيين إلا صورة الكلمة أو شكلها. وإلا كيف يفهم قول الحلاج:

كفرت بدين الله والكفر واجب عليّ وعند المسلمين قبيح[1]

هل يعقل أنّ رجلا بهذا المستوى من التفكير* يقصد الكفر المذموم، هل يعقل أن يحمل بيته على المعنى الصريح وديوانه يتقاطر إيمانا وتوحيدا؟ إنّ العودة إلى معاني "كفر" في قواميس اللغة نجدها متعدّدة تقوم على الخضوع والذلّ، والتغطيّة، أمّا اصطلاحا فتدلّ على عدم الإيمان.

لا شكّ أنّ الرأي الذي يرتاح إليه البحث هو أن "الحلاج" جمع بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي فيحمل الشطر الأول على الخضوع لدين الله لأنّه واجب، أمّا الشطر الثاني فيحمل على المعنى الاصطلاحي، لأنّ الكفر القبيح هو عدم الإيمان. وإلى هذا المعنى أشار الدكتور أحمد حاجي حيث يقول: (ف "أبو منصور" يشير إلى أنّه تغطّى بدين الله، وعند المسلمين فالكفر قبيح، وهو معنى اصطلاحي، والقبيح في ذلك أنّ الناس يفهمون فهما ظاهريّا ويقفون على المعاني السطحيّة)[2]. والحاصل أنّ اللفظ المتناول في النص الحداثي أو الصوفيّ لفظ أفرغ من معناه التواصلي الشائع ثمّ تمّ تفجيره وشحنه بأنفاس جديدة اكتسب من خلالها معنى آخر أفرزه هذا الانفعال، وأخرجته التجربة التي يحياها الشاعر. إذ تغسل اللفظة من الداخل، ثمّ يتمّ شحنها ببعد جديد، حتّى تصير في النص الجديد كأنّها لم تستعمل من قبل وأنّ استعمالها هذا كأنّه للمرّة الأولى.

يجب التأكيد على أنّ لجوء الشاعر الحداثي إلى المعجم الصوفيّ، لم يكن كتجربة صوفيّة لها منحنى سلوكي، روحاني يسعى إلى تنقيّة النفس واتصالها بالذات الإلهيّة، بل كان في إطار البحث عمّا يخالف ويغاير التراكميّة الشعريّة، إذ من خلال المعجم الصوفيّ، يفارق الواقع المادي الظاهري، ويبحث بعمق عما هو شاعريّ، وعن البكريّة اللغويّة، تاركا ما لاكته الألسنة من ألفاظ جاهزة، وعافته المشاعر من تجارب متكرّرة، وهو إذ يفعل ذلك، إنّما يريد تعميق التجربة الشعريّة، وإعطائها أبعادا جماليّة جديدة مغايرة لما هو موجود، من خلال الاستفادة من

1 الحلاج، ديوان الحلاج، ص 96

* ناقشت البيت في رسالتي للماجستير الموسومة "التشكيل الرمزي في شعر محمد الفيتوري" ص 108

2 أحمد حاجي، مدخل إلى النقد الصوفي نقد اللاّ نص وقراءة في المساحة الصامتة للخطاب، ص205

التعدّد الوظائفي للّغة تواصليّا، ودلاليّا، وصوتيّا ممّا يجعلها تتحوّل من كونها (ظاهرة متجذرة في الزمان وفاعلية زمانية، إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية)[1]، أي توظيف اللغة لتعيش مع الواقع الجديد، ولتواجه مختلف الأعاصير التي تفرض مساحات شاسعة من التحرق والقلق تمتلئ بها أنفس الحدثيّين.

إنّ ما جعل الشاعر الحداثي يولع بالتعبير الصوفيّ هو كون الصوفيّة (على صعيد الكتابة، حركة إبداعيّة وسّعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنيّة، أشكالا أخرى نثريّة نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميّته في النقد الشعري الحديث بـ "قصيدة النثر")[2]، ولذلك كان يفترض أن يتغيّر مفهوم الشعر عند العرب يوم ظهرت الكتابة الصوفيّة، التي حاولت أن تبدع جديدا غير مألوف، سواء على المستوى الشعري وحتّى النثري كذلك، ولكنّ النقد الرسمي غيّب هذا الشعر بعدم الالتفات إليه، ومحاكمة مبدعيه بقراءة إنتاجهم على الظاهر. وكان على هذا الإنتاج أن ينتظر قرونا طويلة ليقرأه المستشرقون، ولينبّهوا النقد العربيّ إلى أنّه ما يزال في التراث العربي كنوزا لم يتمّ التعرض لها.

أعجب الشاعر الحداثي بالتعبير الصوفيّ، لأنّه يقوم على الحبّ لا الفهم، وإذا كان الفهم يدعو إلى الشرح والتفسير، وذكر الشيء باسمه وصفاته، أي أنّه يقوم على القول، فإنّ الحبّ يقوم على اللا قول، أي المطلق الذي يستعصي على التحديد، ولا يكون الشاعر–عند الحداثيين–شاعرا حتى يحاول (أن يقول، مجازا ورمزا، ما لا يقال)[3]، ومحاولة قول ما لا يقال، يقتضي أشكالا تعبيريّة جديدة ترفض التعابير الجاهزة، وتبحث عن معان غير مألوفة لدى القارئ، والناتج أن يتّهم أصحابها بالغموض، ولأنّ القارئ تعوّد على الأسلوب المباشر في القراءة، فإنّه يحكم على النصّ من خلال الظاهر، ولأنّ الظاهر غير مطلوب لدى المبدع، فيتّهم أصحابه بالكفر والإلحاد مثلما حدث مع "الحلاج" و "السهروردي" و "ابن عربي" وغيرهم ممّن قتلوا بسبب عدم وضوح عباراتهم.

رأى منظرو الحداثة أنّ على الشاعر الحداثي، باعتباره إنسان، أن يقول ما لا يقال، لأنّه في توق دائم إلى كشف المجهول، وهو مطالب أن (يخلق تطابقا أو تماهيّا بينه وبين السرّ، بينه

---

1 كمال أبو ديب، اللغة مكونة من الوعي الحداثي (لغة النص ورؤياه)، مجلّة نزوى، العدد الأوّل نوفمبر 1994

2 أدونيس، الصوفيّة والسريالية ص 22

3 المرجع السابق، ص 24

وبين المطلق)[1]، لأنّ السرّ خفاء يتعارض مع ما هو معروف، والمطلق انفتاح يتعارض مع القيد والحدود، والسرّ يمكّن من الغموض أو اللا وضوح، والمطلق يكسّر الحدود إلى ما لا نهاية.

يستمدّ "أدونيس" مفهوم كلمة "المطلق" من الفهم الصوفيّ في تحديده للمعرفة، حيث يورد رأي "الشبلي" القائل: إنّ (المعرفة أوّلها الله "المطلق" وآخرها ما لا نهاية له)[2] غير أنّ هذه المعرفة لا تؤدي بصاحبها إلى الاطمئنان واليقين ولكن إلى (الدهش والحيرة)[3] كما يرى "سهل بن عبد الله"، وأنّ (أعرف الناس بالله "المطلق" هم أشدّهم تحيّرا فيه) [4]كما يرى "ذو النون المصري". فالمحرّك الأساس للإنسان نحو "المطلق" هو التحيّر والدهشة، وأنّ هذه الدهشة أو الحيرة لا تكون في القديم المألوف الذي اعتاد عليه القارئ، ولكن يحدثها الجديد الغريب الذي لا يعرفه القارئ.

كما أنّ التماهي أو التطابق بين الإنسان/الشاعر و"المطلق" يعني نوعا من الاندماج بين الخالق والإنسان، وكما أنّ خلق الله لا حدود له، فكذلك إبداع الإنسان لا نهاية له. وإلى هذا التماهي بين الإنسان، وبين السر والمطلق، يطمح الشاعر الحداثي في أن يكون شعره كونيّا لا تميته أيّ قراءة مهما كان عمقها، ولا يغلقه أي تحليل مهما كانت تجربته.

والشاعر في تماهيه مع السرّ والمطلق، مطلوب منه أيضا ألّا يتأثّر بالعقل أو المنطق، إذ القصيدة الحقّيقيّة التي تتّصف بالشعريّة في مفهومها الحديث لا يمكنها أن تتحقّق باعتماد ما هو معقول ومنطقي والذي ميّز الكتابة القديمة، شعريّة كانت أم نثريّة، باستهدافها الوضوح والدقّة وتحديد الفكرة، وعلى العكس من ذلك فإنّ القصيدة الحداثيّة يجب أن تكون (كمثل الشيء الذي تقوله، لا تفهم ولا تُشرَح بشكل يستنفدها نهائيّا، ما يفهم منها يضيئها، ولا يستنفد ما تنطوي عليه، فما لا يوصف لا يدرك، اللا إدراكيّة تتطابق مع اللا موصوفيّة، هكذا يجد كلّ قارئ في القصيدة الواحدة، قصيدته الخاصّة، وهذا هو الشأن في الكتابة الصوفيّة)[5] ثمّة تشابه إذاً بين الكتابة الشعريّة الحديثة، والكتابة الصوفيّة، أو لنقل إنّ الكتابة الشعريّة الحديثة، تقتفي أثر الكتابة الصوفيّة، في اعتمادها الرمز والإشارة، متجنّبة الوضوح

1 المرجع نفسه، ص 24
2 المرجع نفسه، ص 40
3 المرجع نفسه، ص 40
4 المرجع نفسه، ص 40.
5 المرجع السابق، ص 24

والنثريّة، معتمدة لغة المعايشة والتجربة الفرديّة، لتحقيق المطابقة أو التماهي مع الخفاء والمطلق.

يجب أن نشير إلى أنّ هذه الرمزيّة والإشاريّة في الكتابة، تنتج أدبا مختلفا، مغايرا، غامضا، وهو أدب يفرض بدوره قراءة جديدة، إذ الكتابة التي تعتمد الرؤيا لا يمكن أن تكون قراءتها تقليديّة مباشرة شارحة، ولكنها قراءة مفتوحة، تحاول أن تضيء بعض جوانب النصّ من غير أن تستنفدها، تصبح القراءةُ للنصّ الحداثيّ لحظةَ معايشةٍ معه، يوحي لها بجملة من الصور التي تتعالق معه من غير أن تشرحه، إذ النصّ الإبداعيّ الجيّد، في نظر الحداثيّين، هو النصّ الذي تجاوز فيه صاحبه طريقتي الكتابة والتذوّق السائدتين، ويعتمد صاحبه على التعبير المغاير المفتوح على كلّ القراءات، الممتدّ عبر الزمن، لا تغلقه أيّ قراءة مهما كانت، ولا توقفه الدراسات مهما كثرت، بل تزيده استمرارية وحياة.

إنّ النصّ الذي هذه ميزته، لا يكون إلاّ تجربة اختلطت فيها أنفاس الشاعر ومشاعره وانفعالاته، بأفكاره ورؤاه، فتفجّرت، من خلال الصور والبروق الإشراقيّة والإشارات، في خطاب امتزج فيه واقعان؛ واقع ذهني/نفسي وواقع عيني، يتجاوز الشاعر فيهما الذات الخاصّة/ ذاته، إلى الذات العامّة/ حياة عصره كلّها، ليصبح الفرق بين الشاعر المبدع، والآخر المتواضع يكمن في أنّ الثاني/المتواضع: يعبّر عن نفسه فقط، بينما الأوّل/المبدع: يعبّر عن نفسه، وفي الوقت ذاته يعبّر ضمنيّا عن عصره كلّه، فلا يكون نصّه شهادة على حالة فرديّة منعزلة، بل شهادة على حضارة إنسانيّة لعصره كلّة.

نصل إلى أنّ أهميّة الصوفيّة بالنسبة للشاعر الحداثي (لا تكمن في مدوّنتها الاعتقاديّة بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدوّنة،)[1]، فما يهمّ الشاعر الحداثيّ من الصوفيّة لا يكمن في علاقة الصوفيّ بالله، ولا في حبّه الشديد له ولرسوله، ولا في الأوراد التي يفرضها على نفسه، فهذا كلّه خاصّ به هو، ولكن، ما يهمّ الشاعر الحداثي هو الأسلوب الذي اعتمده الصوفيّ في التعبير عن هذه التجربة الخاصّة، وبمعنى آخر، ما يهمّ الشاعر الحداثي ليس الفكرة التي يتحدّث عنها الصوفيّ، ولكن الكيفيّة التي يتحدّث بها، فهو يريد من الصوفيّة شكلها وجانبها الفنّي، ويقف على

1 المرجع السابق، ص 25

تعاملها مع اللغة باعتبارها لغة الكشف التي تجاوزت التراث التشريعي المنطقي الواضح الذي لا يفترض أن يكون فيه أيّ غموض، لأنّه موجّه لعامّة الناس، إلى تراث الأسرار/ الخفاء، الموجّه إلى جمهور خاصّ لا يعتمد إلا على الباطن في قراءته للأشياء.

لم تستطع لغة التواصل، القائمة على البيان والوضوح أن تستوعب المضمون الصوفيّ الناجم عن الغيبة أو الذهاب، ولذلك لجأ الصوفيّة إلى إنجاز مشروع لغويّ جريء غير مسبوق، تمثّل في تحطيم التركيب اللغوي السائد، وتخريب المنطق الداخلي للغة، والعمل على تفجيرها من خلال رفض معنى اللفظ المتعارف عليه والبحث عن دلالات أخرى له، جديدة، خارقة، جعل عملهم يوصف بأنّه استشراف للمستقبل وتفكير في الغد، وهو ما أغرى الشاعر الحداثيّ على أن يسير على خطاهم، ويحاول أن يكمل مسيرتهم فواجه عالما ثابتا يعيش على التكرار، بشعر ثوريّ* انقلابيّ، يخلخل الواقع العربي ويشحنه بالخيال والحلم.

إن كون الخطاب الصوفيّ خطابا ثريّا، قادرا على التعبير عن كلّ الحالات الفكرية والوجدانية والجمالية بل وحتّى الفلسفية، وتجاوزه لكلّ حدود الزمان والمكان، جعل منه الاتجاه الأكثر بروزا في الشعر الحداثي، حتّى لا نكاد نجد شاعرا حدثيّا لا يتّكئ على التجربة الصوفيّة، متقنّعا بشخصيّاتها، أو مستعملا تعابيرها أو مستحضرا مقتبساتها أو مجاريا شعراءها في رشاقة أسلوبهم أو موظّفا أسماءهم كرموز فنّيّة، أو ملوّنا نصوصهم بنفحات الحبّ الإلهي.

الريادة الصوفيّة عند الحداثيين.

وإذا كان الدارسون يتّفقون على بروز البعد الصوفيّ في الشعر الحداثي فإنّهم يختلفون في: أيّ الشعراء له الأسبقيّة والريادة؟ فبينما يرى الدكتور "مصطفى هدارة" أنّ "أدونيس" يأتي في مقدّمة الذين أوجدوا الرابطة بين الشعر والتصوّف (لا بما كتب من شعر فحسب، بل بما قدّم في دراساته الأدبيّة أيضا)[1]، فإنّ الدكتور "محمد بنعمارة" يندهش لهذا الرأي ويستغرب (أن يكون في هذا الأمر متقدّمون "أدونيس" ومتأخرون "غيره من الشعراء المعاصرين")[2] ويرى أن هناك شعراء ظلمهم البحث المعاصر، وهم قامات صوفيّة اقترن إنتاجهم الشعري بحياتهم الروحيّة ارتباطا وثيقا، تؤكّد العلاقة الوطيدة بين التصوّر الصوفيّ والإبداع الشعري مثل ما نجد

* أدونيس: زمن الشعر، مقال: الشعر والثورة، واستطرادات حول الشعر والثورة، ص 87 وما بعدها.

1 محمد مصطفى هدارة، ملف قضايا الشعر المعاصر، النزعة الصوفيّة في الشعر العربي الحديث، مجلّة فصول المجلّد الأول، العدد الرابع، يوليو، ص 107

2 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 162

عند الشاعر المصري "حسن إسماعيل"، ومواطنه "صلاح عبد الصبور" والسوداني "التيجاني يوسف بشير"، ومواطنه "محمد الفيتوري".

فهم الدكتور "بنعمارة" من عبارة "هدارة" السابقة، أنّه يقدّم "أدونيس" ويؤخر غيره، والسبب في تقديمه، في رأيه، (ما نسبه "أدونيس" لنفسه، في كتاباته التنظيريّة، من أنّه مؤسّس لمرحلة حداثيّة في الشعر العربي، لا صلة لها بما سبق)[1]، والحقّيقة انّ عبارة "هدارة" لا تقدم "أدونيس" في ريادته للشعر الصوفيّ بقدر ما تؤكّد على العمل الفكري/ النقدي/ التنظيري، الذي قام به "أدونيس" في الربط بين الشعر والتصوف.

لم ينطلق الدكتور "هدارة" في تعليل رأيه من تحليل شعر "أدونيس" ولكن من تنظيراته الفكريّة، إذ بعد أن يذكر مفهومه للشعر على أنّه رؤيا، والتي هي، أصلا، قفزة خارج المفهومات السائدة وأنّ هذه الرؤيا، يجب ألا تكون منطقيّة، ولهذا يدعو (أن يأخذ الشعر من الصوفيّة، إرادة الكشف المستمرّ، والنضال ضدّ المنطقيّة العقلانيّة، ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنّه شكل نهائي)[2]. إنّ هذا النصّ يؤكّد على أنّ واقع الشعر يدلّ على أنّ هناك شاعرا في طرف، وصوفيّا في طرف آخر، لا علاقة تربط بينهما، ولذلك يطلب من الشاعر أن يتقرّب من الصوفيّ وأن يستفيد من تجربته المتمثّلة في:

أوّلا: إرادة الكشف المستمر.

ثانيا: النضال ضدّ المنطقيّة العقلانيّة.

ثالثا: رفض الخضوع بشكل مفروض على أنّه شكل نهائي.

إنّ اعتماد نظريّة الكشف، يسقط كلّ العلاقات الأخرى التي يقيمها العقل، وبقيّة الحواس، لأنّ الكشف عند الصوفيّة يقترن بالمعرفة الغيبيّة التي من وراء الحجاب، حيث يتمّ اختراق الوجود من خلال تخطّي حجاب الذات والامتداد بها نحو المجهول، فهو كما عرّفه "الشعراني" (سواطعُ نورٍ لمعت في القلوب، بتمكين معرفة حملة السرائر في الغيوب من غيب إلى غيب حتى يشهد الأشياء من حيث يشهدها الحقّ)[3]، إنّ مفاتيح هذا النص جملة من الألفاظ تبيّن الكشف وهي: القلب، والأسرار، والمشاهدة، وإذا كانت المشاهدات للقلوب،

---

1 المرجع نفسه، ص 162

2 محمد مصطفى هدارة، ملف قضايا الشعر المعاصر، النزعة الصوفيّة في الشعر العربي الحديث، مجلّة فصول المجلّد الأول، العدد الرابع، يوليو، ص 107

3 الشعراني، الطبقات الكبرى "لوافح الأنوار في طبقات الأخيار"، ج1، مكتبة محمد المليجي الكتبي وأخيه، مصر، ص 115.

والمعاينات للبصائر، فإنّ المكاشفات للأسرار، إذ المعرفة الربانيّة نور يقذف بها الله في القلب فيرى أسرارا لا يراها غيره لأنّه، أي الكشف، (قوةٌ جاذبةٌ بخاصيتها نورَ عينِ البصيرة إلى فيض الغيب)[1]، و"فيض الغيب" معرفة مستقبليّة مجهولة للآخر، والمجهول غامض، والغامض مفتوح على كلّ التأويلات.

يجانب الصوفيّ المنطقيّة والعقليّة في تعامله مع الوقائع، لأنّهما أساس علوم الشريعة، التي تعتمد لغة التواصل الاجتماعي لتكون مفهومة وواضحة للجميع. ولكن، هناك علوم لا تدخل تحت دائرة الحصر، وهي علوم لدنّيّة تُفاضُ على المريد، لا يفهمها المنطق العقلي، لأنّ لغتها ليست هي نفسها اللغة الأولى، لغة الحقّيقة أو الشريعة التي يتواصل بها الجميع. فلغة الصوفيّ ناجمة عن مشاهدة، و(التعبير عن كلّ ما يشهده الإنسان غير ممكن، وذلك أن من المشهود ما هو أوسع من أن يدخل في ضيق العبارة، وألطف من أن تكشفه الإشارة)[2] ذلك أنّ الصوفيّ في الحضرة الإلهية، كما-يزعمون-يشاهد الملائكة يتكلمون بعلوم لدنيّة، يفهمها هناك بفهم يناسب تلك الحالة الملكية، فإذا عاد إلى بشريّته نسي ما علم، ولم يذكر شيئاً ممّا سمع، لأنّه خرج من وصف إلى وصف، ومن عالم إلى عالم، فإذا أراد التعبير عمّا شهد استخدم الإشارة.

إنّ ما ينجم عن المنطقيّة أو العقليّة هو النطرة الواحدة للكون، أو الوجود، وهذا من شأنه أن يكرّس السكون أو الثبات وعدم التغيير، والحكم على الأشياء حكما نهائيا غير قابل للتغيير أو التجديد، وهذا الذي يرفضه الشعر الحداثيّ الذي يقوم أساسا على أنّ القصيدة رؤيا ترتبط بالمستقبل الذي يغاير الحاضر، ولا يتفق مع ما هو كائن، ولذلك فهي لا تعيد تشكيل ما هو معلوم ومعروف لدى القارئ بأسلوب جديد، ولكنّها موقف جديد من الحياة، يرفض ترسيخ النموذجيّة، أو ما سمّاه الدكتور "بنعمارة" الثقافة البلاغيّة. حيث تتخلّص فيه القصيدة من كلّ الآراء المشتركة والمعروفة، فتتجاوز فيه لغة الإيضاح، والظواهر المألوفة، لتبحث عن الحقّائق الباطنة في الأشياء، لغتها في ذلك الإشارة التي تقوم على تخليّة

1 المصدر نفسه، ص 120.

2 الشعراني، الطبقات الكبرى ج2، ص 70

الكلمة من معناها الشائع المتداول، وتضفي عليها دلالات أخرى جديدة تجعل النص غامضا ومواجهة هذا الغموض ومحاولة كشفه هو الذي يعطي الاستمرارية للقراءة، ولا نهائيّة الفهم.

إن تقديم الدكتور "هدارة" لـ "أدونيس" كان على أساس كتاباته التنظيريّة في الموضوع، التي فاق بها غيره، وليس على أساس البعد الصوفيّ في شعره، وإن كانت هذه الكتابات النظريّة حسب الدكتور "بنعمارة" قد أخذها من أشعار "محمود حسن إسماعيل".

يدّعي "أدونيس" حسب رأي "بنعمارة" أنّه يترسّم ويرسّخ طريقا جديدة للشعر تقوم على الحدس والاشراق والرؤيا و (تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها)[1] ولذلك تراه يشترط في الشاعر رؤية المخبوء الذي لا يراه غيره، ووجوب تفرّده برؤيته الخاصّة التي تخالف رؤى الآخرين، وتقوية علاقته بالكون والطبيعة الغامضين وذلك بمواجهتهما، وكشف غموضهما من خلال البحث والمساءلة، وأن يكون نتاج المبدع دالا على رؤيته في الحياة، وأحواله، ومواقفه. غير أنّ هذه المطالب لم يكن مبدعا لها، بل هي مبثوثة في أشعار "محمود حسن إسماعيل" أو في بعض كتاباته في مقدماته لدواوينه.

قابل "بنعمارة" بين ما قاله "أدونيس" نظريّا وكتبه "إسماعيل" نظما أو نثرا ليبيّن أسبقيّة الشاعر المصري على "أدونيس"* في الدعوة إلى الشعر الجديد، بل ليؤكّد على أنّ "محمود حسن إسماعيل" أحد المصادر التي استقى منها "أدونيس" موقفه الشعري.

قد يكون "أدونيس" قد استفاد كثيرا من آراء "إسماعيل" وغيره من الذين دعوا إلى التجديد في الشعر، غير أنّ بلورة الأفكار في عمل منهجي منظّم، والجعجعة التي صاحبت كتاباته، قبولا ورفضا، وتدعيم الإبداع الشعري بالآراء النقدية النظريّة جعلت منه فارسا حداثيّا يتقدّم على غيره وإن كانوا سابقين له.

1 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 162

* محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي الحديث ما بين 163 -188

محمود حسن إسماعيل رائد الحادثة الصوفيّة

خاض "محمود حسن إسماعيل" معركة أدبيّة حقيقيّة ضدّ التكراريّة والنموذجيّة، والذوق الاتباعي، حيث رفض النظرة الأفقيّة للشعر التي تعتمد الصورة النمط، أو الأنموذج المثال، واللغة المباشرة، ودعا إلى الجدّة في التصوير، والغوص في أعماق النفس البشريّة، وتوظيف القاموس اللغوي المتفرّد، غير المستهلك. فجاء شعره، في معظمه، منبثقا عن رؤية كونيّة، مستبطنا لذاته، ومتأمّلا لها، متعمّقا في النفس البشريّة وأحوالها، متوهّجا، تنيره جذوة صوفيّة تنبعث من أعماقه، وتدفعه إلى أن يسلك طريقا لا نهاية له، وحتّى إذا ظنّ أنّه وصل، كانت تلك بدايته:

وأومأتُ حتى كدتُ أعرفُ فارتمتْ يميني..، وإذا بي لا أزال هنا أحْبُو[1] !..

أجمع الدارسون على أنّ "محمود حسن إسماعيل" صوفي الكلمة والنغمة، صوفيّ المزاج، نشأة ووراثة وتأثيرا، اتّسمت تجاربه الروحيّة بالتجرّد، والرغبة في التجاوز الحسّي للأشياء، ليحقّق نوعا من الاتحاد بالوجود، هادفا إلى الامتزاج بالحقّيقة من خلال الاتصال بالله، وبالعوالم الأخرى التي لا يتمّ الاتصال بها في الحالة العاديّة.

إن من يقف على معجم الشاعر يجده مليئا بالمصطلحات الصوفيّة، حيث نجد كلمات ك "السكر"، و"الوجد"، و "الحقّيقة"، و"السر"، و"سر السر".. أو كما في عناوين دواوينه مثل: "قاب قوسين"، "نهر الحقّيقة"، "موسيقى من السر"، " صوت الله"، أو عناوين قصائده مثل "أنا والنفس والطريق"، " الطريق"، " شاطئ التوبة"، "الله.. والناي"، " الله.. والنفس"، "موسيقى من النور"، " موسيقى من الروح" إلى غير ذلك من العناوين الكثيرة التي تدلّ على انجذاب الشاعر إلى عالم الصوفيّة وإن لم يكن منتميّا إلى طريقة بعينها.

صحيح انّه لا يكفي أن يستمدّ الشاعر تعبيراته من القاموس الصوفيّ ليكون صوفيّا، كما لا يمكن أن يكون الشاعر معاصرا فقط لأنّه اعتمد المصطلحات المعاصرة، غير أنّ تجربة "محمود حسن إسماعيل" كانت روحيّة، ميّزها ميل شديد إلى مجاوزة الواقع المحسوس ومحاولة الوصول إلى الحقّيقة والامتزاج بها، من خلال بناء مشاهد، أو استلهام خواطر تتّصل بالله أو بعوالم أخرى، في انفعال شعري متوهّج بعيد عن التقريريّة ما كان ليتحقّق في الحالات الأخرى العاديّة. هذه التجربة التي كانت تعبّر عن معاناته ووجده وشوقه بصدق، تمخّض عنها قاموس

1 محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الديوان الرابع اين المفر قصيدة: عرفت السرّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 2008، ص 665.

تفجّرت منه ينابيع الحكمة، كشف عن مشاعر النفس الدفينة وانفعالاتها، كلّ ذلك لم يأت مصادفة، إنّما، عن ارتواء صوفيّ وثمالة وجديّة، جعلت لغته تحلّق بعيدا في عالم المجاز.

نصل إلى أنّ "محمود حسن إسماعيل" (شاعر غيبيّ، وشعره الكونيّ يتميّز بالدهشة، والذهول، والاستغراق في المطلق)[1] وأنّ كثرة المصطلحات الصوفيّة في شعره تدلّ على تغلغل الثقافة الإسلاميّة في أعماقه، والناجمة عن ولعه بها وقراءاته الكثيرة لها، الشيء الذي جعل صوره الشعريّة، في معظمها، لا تخرج عن إيمانه العميق، وتديّنه الظاهر. ولعل ديوانه "صوت من الله" يعبّر بصدق عن مدى تمكّن الروح الإسلاميّة منه، حيث لا يخلو عنوان من قصائد هذا الديوان –وعددها: ثلاث وعشرون قصيدة–من كلمة الله، حتّى لكأنّه يتلذّذ بها.

إلى الروح التي أحالتني أرى/ النور في حلك الظلا/ وأرتشف الشروق من/ أقداح المغيب.

إهداء لا يمكن أن يكون إلا صوفيّا، كلماته مبطّنة بأنفاس إيمانيّة، تشعّ منها روح عاشقة للنور الإلهي الذي يضفي السكينة على النفس. الديوان خطاب موجّه إلى الروح! والروح، كما تكلّم عنها الجنيد (شيء استأثر الله بعلمه، ولم يطلع عليه أحد من خلقه، ولا يجوز العبارة عنه بأكثر من موجود)[2]، فما الروح التي يوجّه إليها الشاعر خطابه؟ هل هي المودعة في الأجساد أم هي الحياة نفسها؟ أم هي الملقى إلى القلب، المهمّ أنّها طاقة شاحنة، تجعل المؤمن، يرى بها ما لا يراه غيره، وهي أي "الروح"، فوق النور، لأنّ النور يبدّد الظلام، ولا يتواجدان في مكان واحد، أمّا هي فقد جعلت صاحبها يرى النور في حلك الظلام، لأنّ النور هنا ليس الضياء، ولكنّها الحقّيقة، وعليه فالروح هنا هي الذات الإلهيّة التي نظرت إليه بعين العطف فكان يرى مع كل هذه الضلالات نور الإيمان والسعادة، ولذلك قال ارتشف الشروق من أقداح المغيب، وهي صورة مألوفة عند الصوفيّة، لها علاقة بأقداح الخمرة والسكر بالمحبّة الإلهيّة، فالارتشاف شرب بالشفتين فوق المص يكون في جلسة المؤانسة والإمتاع، حيث يكون مع الرشف الاستمتاع، فهو يستمتع بالحالة الإيمانيّة في جوّ يوحي بعدم الإيمان.

1 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص184

2 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، "مستخرج من أمهات الكتب الينبوعيّة" مراجعة جور متري عبد المسيح، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 /1993، ص 91.

في ديوانه السادس الموسوم "قاب قوسين" نقرأ قصيدة عنوانها "الوجه المسدود"[1] ذيّلها بقوله: واستغلق عليه السرّ في وجه فاستجار بالله من ظلامه*.

01 أريـد لقـاء الله ...لا لـمتـابـة ففـي كـلّ سـرّ منه تسكن توبتي
02 أريـد لقـاء الله... دعـوة حـائر تلاشت خطاه عند باب الحقّيقة
03 أريـد لقـاء الله تضـرع راحتي ويضـرع طير مؤمن في سريرتي
04 وتضـرع أيّـامـي كـأنّ دروبـها بسـاتين لم تمرع بغير الخطيئة
05 إلهي وأنت النـور لم يخب مـرّة سناه إذا أعشى الضياء بصيرتي
06 أعنّي على هـذا الستـار فإنّـني عجـزت ولم تهدأ براكين حيرتي

قبل الوقوف على البعد الصوفيّ في القصيدة، نقف أوّلا على الجملة التي ذيّل بها العنوان، وهي قوله: "واستغلق عليه السرّ في وجه فاستجار بالله من ظلامه" لا شكّ انّ العبارة من الأدب الصوفيّ الذي يسكر صاحبه، ويحلّق به في عالم الحضرة، فهي تشير إلى أنّ الظلام، كان سببه استغلاق السرّ على صاحبه. فما الظلام المقصود؟ وما السرّ الذي يريد كشفه؟

السرّ لغة هو ما كُتم عن الآخر، هو الخفاء، أو هو المجهول الذي لا يعرفه الآخر، وسمّي سرّا لكونه يبقى كذلك ولو بإفشائه، وقد تداول رجالُ الصوفيّة مصطلحه فكان عندهم الخفاء الذي (بين العدم والوجود، موجود في معناه. وقد قيل: " السرّ ما غيّبه الحقّ ولم يشرف عليه الخلق، فسرّ الخلق ما أشرف عليه الحقّ بلا واسطة، وسرّ الحقّ ما يطّلع عليه إلا الحقّ")[2] فالجزء الأوّل من النصّ لا يختلف كثيرا عن التعريف اللغوي، أمّا الجزء الثاني، وهو ما فيه اللمسة الصوفيّة، وهو أكبر من أن يكون بين الأشخاص، حيث ارتبط بالحقّ، والحقّ هو الله، فالسرّ هو ما غيّبه الحقّ، فهو ليس غائبا بنفسه، ولكنّه مغيّب، وما غيّبه الحقّ لا يشرف عليه الخلق، إذ الخلق عاجزون عن استكشافه ما لم يفتح الله عليهم.

السرّ في نصّ "الطوسي" سرّان، سرّ الخلق، وسرّ الحقّ، وما كان للخلق فهو بإشراف الله، وما كان للحقّ فهو خاصّ به لا يُطلعه إلاّ على خاصّته، أمّا السرّ عند "أبي حامد الغزالي" فهو ثلاثة أسرار: سرّ للعلم، وسرّ للحال، وسرّ للحقيقة، ف (سرّ العلم: حقيقة العالمين بالله

1 محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلّد الثاني، الديوان السادس، ص 325.

* عدد أبيات القصيدة: واحد وثلاثون بيتا، أكتفي منها بستّة.

2 الطوسي، اللمع ص 430

عز وجل، وسرّ الحال: معرفة مراد الله في الحال من الله، وسرّ الحقّيقة: ما وقعت به الإشارة)[1] إنّ المقصود بالعلم هو ما كان فوق طور العقل، وهو ما ينفث في روع الأولياء من قبل روح القدس، أو ما يراه الولي في الرؤى، لأنّها من جملة علوم الأسرار التي يطلعها الله تعالى أولياءه من خلال الكشف أو الإلهام.

أمّا الحال فهو (ما يرد على القلب بمحض الموهبة من غير تعمّل ولا اجتلاب)[2] فهو فضل من الله، يهبُه قلبَ العبد، من غير مجاهدة، ذلك أنّ الفرق بين المقام والحال أنّ الأوّل من جملة الأعمال والمكاسب التي تحصل ببذل المجهود، والثاني من جملة الأفضال والمواهب التي تأتي من عين الوجود. فالحال إذاً معنى يرد على القلب من غير تصنّع واكتساب. ويكمن سرّه في أنّه هبة ربّانيّة تفيض على العبد فتحوّله من الرسوم الخلقيّة ودركات العبد إلى الصفات الحقّيّة ودرجات القرب من الله.

أمّا المراد بالحقّيقة فهي (ظهور ذات الحقّ من غير حجاب التعيّنات ومحو الكُثُرات الموهومة في نور الذات)[3] وهي مشاهدة الربوبية، وهذه درجة لا يصل إليها العارف إلاّ برياضة الطلب الناجمة عن صحّة المراد، وذلك بترك الدنيا وكلّ أطماع النفس والهوى، ليطرق باب عالم الإحسان الذي يوصله إلى عالم الحقّيقة.

إنّ السرّ المستغلق على المريد هو أحد هذه الأسرار الثلاثة الذي ذكرها "الغزالي"، سرّ العلم، أو سرّ الحال، أو سرّ الحقّيقة، نفهم ذلك من قوله "من وجه" ولعلّه أراد الأخير ليصل إلى مقام الحقّائق، ولذلك استجار بالله، ليزيح عنه الظلام الذي يمنعه من الوصول، ومن دون شكّ أنّ الظلام ههنا هو البقيّة الباقيّة من أطماع النفس والهوى التي علقت به.

إن عبارة "واستغلق عليه السرّ في وجه، فاستجار بالله من ظلامه" جملة خبرية تقرّ حقيقة يعيشها المريد، وهي توحي بمدى إصرار المريد تجاوز هذا المقام إلى مقام أعلى قد يكون مقام الحقّ الذي هو نور الحقّ حيث المشيخة اللائقة للاقتداء.

---

1 أبو حامد الغزالي، كتاب الإملاء في إشكالات الإحياء، إسعاف الملحين بترتيب أحاديث إحياء علوم الدين ملحق إحياء علوم الدين، ترتيب محمود سعيد ممدوح، دار المعرفة بيروت ص 16

2 عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار ط1992/1، ص 81

3 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص 91.

إنّ تذييل العنوان بهذا النص العميق كما رأينا لم يأت اعتباطا ولا نافلة، إنّما جاء مقصودا يدلّ على مدى إلمام الشاعر بالفكر الصوفيّ وتصوّره.

عنوان القصيدة "الوجه المسدود" وللوجه معان كثيرة تكرّرت في القرآن، يمكن أن نجمعها في مجموعات:

- الوجه بمعنى وجه الإنسان المعروف كما في قوله تعالى: (اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيرا)[1] سورة يوسف الآية 93.

- والوجه: بمعنى الذات الإلهية أو الإخلاص كما في قوله: (وما تنفقون إلا ابتغاء وجه الله)[2] سورة البقرة الآية 272

- والوجه بمعنى الإقبال: كما في قوله تعالى: (اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضا يخل لكم وجه أبيكم) سورة يوسف الآية 9.

- وقد يأتي الوجه بمعنى الوجهة أو التوجه إلى الشيء كما في قوله تعالى: (وأن أقم وجهك للدين حنيفا)[3] سورة يونس الآية 105،

- وقد يأتي بمعنى الذات الإنسانيّة كما في قوله تعالى في سورة البقرة: (بلى من أسلم وجهه لله وهو محسن) الآية 112.

- وجاء في لسان العرب أنّ وجه الشيء مستقبله. وقد يراد بالوجه القلب كما في قوله عليه الصلاة والسلام: (لَتُسَوُّنَّ صُفُوفَكُمْ، أَوْ لَيُخَالِفَنَّ اللَّهُ بَيْنَ وُجُوهِكُمْ)[4]

- والوجه عند الصوفيّة: الوجود.

فما الذي أراده الشاعر بـ "الوجه" في قصيدته؟

لا يمكن أن يكون الوجه هو وجه الإنسان الذي يُعرف به، أو الذات الإلهيّة، ولكن يمكن أن يكون قصده: الوجهة، أو الذات الإنسانيّة أو المستقبل، أو القلب ولا سيّما أنّه موصوف بلفظ "المسدود"، فثمّة سدّ يقف أمام هذا المقصود، ممّا يجعله يتماشى مع "استغلاق السرّ" التي أشار إليها في العبارة التي ذيّل بها العنوان. فـ "الوجه المسدود" قد يكون القلب المهموم

1 انظر أيضا الآية 144 من سورة البقرة، وآل عمران 106، يوسف الآية 96، 72، والحج والزخرف 17...

2 انظر أيضا: البقرة: 115، الرعد 22، الروم 38، ...

3 انظر أيضا البقرة: 149،

4 البخاري، صحيح البخاري، ص 145

الذي يبحث عن الفرج، أو الإنسان المكلوم الذي يسعى جاهدا للخروج من جراحاته، كما قد يكون المستقبل الغامض الذي يسعى من أجل تحقيقه، فالعنوان يؤكد محاولة الخروج من العتمة التي فرضها السدّ على "الوجه".

تبدأ القصيدة بإرادة اللقاء بالله، وثمّة إلحاح على هذا اللقاء، إذ تكرّرت عبارة "أريد لقاء الله" ثلاث مرات على التوالي، في الأبيات الثلاثة الأولى، تكرارا استهلاليّا يحرص على توضيح المعنى المرغوب من خلال توظيف الجملة الفعلية المتمثّلة في "الفعل المضارع" الدال على الحال والاستقبال ممّا يفيد استمرار اللقاء عبر الزمن.

قد تدلّ عبارة "أريد لقاء الله" على الرغبة في الموت، كما هو شائع عند الناس، غير أنّها هنا لا تدلّ على ذلك، إنّه لقاء من نوع آخر، لقاء العاشق بالمعشوق، إذ اللقاء، صوفيّا، يعني (إظهار المعشوق، فيوقن العاشق بأنّه هو المعشوق الذي ظهر في صورة آدم)[1] إذاً ثمّة عاشق، وهو الشاعر، ومعشوق وهو الله، وهناك إرادة صريحة من العاشق في اللقاء بالمعشوق، وإذا كان من عادة الصوفيّة أن يذكروا معشوقيهم بأسماء آدميّة من خلال قصائد ظاهرها غزل، وباطنها عشق إلهي، فإنّ "محمود حسن إسماعيل" يناجي معشوقه من غير واسطة بشريّة.

إنّ الرغبة في اللقاء بالله قد تكون بسبب ما صدر من النفس من خطايا، فتعود إليه تائبة وهو يفرح بذلك، ولكنّ الشاعر، ينفي أن يكون اللقاء بسب التوبة، إذ التوبة ساكنة في أعماق قلبه، عاشها في كلّ سرّ من أسرار الله التي أدرك كنها، سرّ العلم والحال والإشارة، وهذا يعني أنّ الشاعر في علاقة دائمة مع الله، من خلال مجاهدة النفس وحملها على أذكار الاستغفار والتسبيح التي يداوم عليها وكلّ الأوراد التي يلزم بها نفسه. ومع هذه العلاقة المتينة مع الله، هناك حيرة تلفّ الشاعر وهو يلج باب الحقّيقة.

الحيرة والحقّيقة من المصطلحات التي تعامل معها الصوفيّة كثيرا، إذ غاية المعرفة عندهم الدهشة والحَيرة، إذ (أعرف الناس بالله تعالى أشدّهم تحيّرا فيه)[2] والتحيّر ما يستولي على قلب العارف من عواطف متناقضة مثل اليأس والطمع وهو يحاول الوصول إلى ما يريد، ولأنّه لم يصل إلى المطلوب فيرجو، ولا ييأس عن الطلب فيستريح، وهذا ما يجعله يتحيّر، وبعد التحيّر

1 أنور فؤاد أبو حزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص 152

2 القشيري، الرسالة القشيرية، ص 480.

يكون الاتصال، ثمّ يكون الافتقار، ليصل إلى الحيرة التي هي (بديهة ترد على قلوب العارفين، عند تأمّلهم وحضورهم وتفكّرهم، تحجبهم عن التأمّل والفكرة)[1] إنّها شعور داخليّ، يسيطر على الصوفيّ، يعكس قيمته وعلاقته بخالقه، حيث تتبيّن له تفاهة ذاته العارفة لله، فالحيرة عندئذ ما هي إلا تحرّك عكس الذات وسلطتها، ولا يحقّق الإنسان قدرا من الكامل إلا إذا (عظمت حيرته، ودامت حسرته، ولم ينل مراده)[2]، وعدم نيل المراد استمرار للحيرة التي هي ميزة الصوفيّ، ولذلك جاء في قول أحدهم (حيرة البديهة، أجلّ من سكون التولّي عن الحيرة)[3] ولأنّ الشاعر "محمود حسن إسماعيل" حائر، حيرة صوفيّ يريد لقاء الله ليأخذ بيده كما قال هذا الشاعر:

قد تحيّرت فيك فخذ بيدي يا دليلا لمن تحيّر فيك[4]

وللتأكيد على أن هذه الحَيرة إنّما هي حيرة صوفيّة، فإنّه يريد الوصول إلى الحقّيقة، والتي هي مقام أعلى، غير أنّ خطاه "تلاشت" ولم يعد لها وجود عند "باب الحقّيقة"! والسؤال الذي يفرض نفسه، عن أيّ حقيقة يتحدّث الشاعر؟

من معاني الحقّيقة أنّها (مَا أُقِرّ فِي الِاسْتِعْمَالِ عَلَى أَصْلِ وضْعِه)[5] عكس المجاز، وقيل هي الحرمة، أو الراية، ... وأمّا الحقّ فهو (اليقين بعد الشكّ)، وهو ما يراد عادة من الحقّيقة، لأنّها (مَا يصير إِلَيْهِ حَقّ الْأَمر ووجوبه. تَقول: أبلغت حَقِيقَة هَذَا الْأَمر، تَعْنِي يَقِين شأنِه)[6]، ولأنّه يريد الوصول، فتراه حائرا في معرفة الحقّيقة.

الحقّيقة في مفهومها الصوفيّ، يراد بها (إقامة العبد في محلّ وصل الله، ووقوف سرّه على التنزيه)[7] وهذا يعني أنّها رياضة الاتّصال بالله، حيث تسقط كلّ الحجب التي بين العبد وربّه، من خلال ترك شهوات الدنيا، وكلّ ما لها علاقة بالنفس، للدخول في عالم الإحسان حيث رؤية الله، وهو ارتقاء في الأحوال، لتتمّ مشاهدة الذات الإلهية من غير حجب، من خلال ما يسموّنه السكر أو الغيبة، أو الذهاب، وهذا مقام عال لا يصله إلا العارفون بالله. وقد يفوق

1 الطوسي، اللمع، ص 421

2 ابن عربي، الفتوحات المكيّة، السفر 14، تحقيق عثمان يحي، تصدير ومراجعة إبراهيم مدكور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص256

3 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية ص 78

4 الطوسي، اللمع، ص 421

5 ابن منظور، لسان العرب، ص 52

6 الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ج3 ص 242

7 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص 76

مقام الأنبياء[1]، وإذا كان موسى عليه السلام الذي يمثّل مقام النبوّة لم يستطع رؤية الله، فالصوفيّة تزعم أنّها ترى الله، لأنّ المريد عندهم قد يصل بالرياضة والمجاهدة إلى أن يخرج من عالم الملكوت إلى عالم الجبروت الذي هو عالم الحقّيقة، والأوّل هو كلّ ما بين العرش وتحت الثرى؛ من أجسام ومعان وأعراض، أمّا الثاني فهو ما سوى ذلك، والعبد في عالم الملكوت له الاختيار، حتّى إذا دخل عالم الجبروت أي عالم الحقّيقة (صار مجبورا على أن يختار ما يختار الحقّ وأن يريد ما يريده، ولا يمكنه مخالفته أصلا)[2]، وهي مرحلة "حق اليقين" التي يعتمد فيها النعت على المشاهدة والعيان. فيكون عندئذ عبدا ربّانيّا يعيش في حضرة ربّانيّة مستمرّة.

إنّ تكرار إرادة اللقاء بالله تدلّ على قهر النفس للارتقاء بها إلى أعلى مراتب اليقين، ولعلّ التكرار إشارة إلى استمرار اللقاء، وتقويّة العلاقة مع الله في كلّ مرّة، فهو ليس نتيجة بعد عن الله حيث كثرت الزلات، وطال الهجر، ثمّ حصلت التوبة واشتعل الندم، فتكوّنت إرادة اللقاء، ولكن لقاء المريد الذي هو في علاقة دائمة مع الله، لقاء الحائر في كيف يصل إلى الحقّيقة الربّانيّة، حيث اطمئنان القلب الناجم عن المعرفة الكشفيّة القائمة على العرفان الذي يغذّيه حقّ اليقين. ولذلك تكرّر الفعل "يضرع" ثلاث مرات أيضا، ومن معانيه التذلّل والابتهال والتخشّع، وقد اسند التضرّع مرّة إلى الراحة، وأخرى إلى الطير، وثالثة إلى الأيام.

أمّا الراحة فهي، لغةً، عكسُ التعب، ولعلّ المقصود بها ههنا إنّما هي الصلاة[3] إذ الاشتغال الاشتغال بها راحة، وفيها يتمّ التذلّل والابتهال والخضوع إلى الله، فهي إشارة إلى السكينة التي تنتاب الإنسان، والطمأنينة التي تسكن نفسه، وبالصلاة يتمّ اللقاء الروحي مع الله، حيث ينقطع الخاشع الذي تخلّص من كلّ هموم الدنيا، عن واقعه فلا يدرك منه شيئا حتّى يفرغ من صلاته.

في لقاء الله تضرع الراحة، ويضرع في سريرة الشاعر "طائر مؤمن" فهل ذِكْر الشاعر للطائر جاء عفويا لمناسبة الوزن أم له معان جاشت في نفسيّة الشاعر؟

---

1 لأنّ النبيّ موسى عليه السلام لم يستطع رؤية الله كما هو معلوم في قوله تعالى: (ولما جاء موسى لميقاتنا وكلّمه ربّه قال رب أرني أنظر أليك قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقرّ مكانه فسوف تراني فلمّا تجلّى ربّه للجبل جعله دكّا وخرّ موسى صعقا) الأعراف 143

2 محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: د رفيق العجم، تح: د علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1996، ص 687

3 جاء في سنن أبي داود في باب صلاة العتمة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ج4، ص 296 "يا بلال أقم الصلاة، أرحنا بها".

فلطالما استأنس الصوفيّون بـ "الطير" حيث أعجبوا بمنظره المثير، وهو يجيب الفضاء، فأخذوا من أسمائه مدلولات رمزيّة بنوا عليها قصصا ورسائل، مثل ما نجد في رسالة "منطق الطير" لـ "فريد الدين العطّار*"، ومن قبله نجد "ابن سينا" المتوفي سنة 427 هـ يؤلّف "رسالة الطير"، والعنوان نفسه نجده عند "أبي حامد الغزالي" المتوفي 505 هـ. إلا أنّ "رسالة الطير" عند "ابن سينا" رحلة فلسفيّة، في حين نجدها عند "الغزالي" وفي "منطق الطير" رحلة روحيّة هدفها (المثول أمام الحضرة الإلهية والاضطلاع بالخدمة في البلاط الإلهي)[1] عند "الغزالي"، و (الرغبة في الترقي والوصول إلى حدّ الفناء في الله بالاتحاد معه في وحدة شهوديّة)[2] عند "العطّار".

ترمز هذه الطيور إلى النفس البشريّة؛ إذ كلّ طير يمتلك معرفة، ويحمل رسالة، يريد إيصالها؛ فالهدهد، مثلا، عند "العطّار" يرمز إلى شيخ المريدين، والعقاب يرمز إلى مرتبة العقل الأوّل، والورقاء رمز للنفس الكلية...ورحلة هذه الطيور–الطويلة–ترمز إلى سالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية ومجاهدتها لنفسها من أجل الفناء في الله والاتحاد معه، وعلى هذا فالطيور ما هي إلاّ أرواح هجرت مواطنها الأصلية في السماء، ونزلت إلى الأرض، غير أنّها أحسّت بالغربة في أماكنها الجديدة الطينيّة، فأرادت العودة إلى مواطنها الأولى.

نصل إلى أنّ العرفانيّة الصوفيّة قد نظرت إلى الطير نظرة خاصّة، رمزت به إلى النفس البشريّة الكلّيّة، إذ الورقاء في التصوّر الصوفيّ هي (النفس الكليّة التي هي قلب العالم، والروح المحفوظ والكتاب والمبين)[3] وقد توحي كلمة "نفس" في هذا النص، بالحقّيقة الذميمة في الجسد الترابي، أو النفس الأمّارة بالسوء، إلا أنّ "محمود حسن إسماعيل" جعل الطائر بداخله مؤمنا في قوله: "ويضرع طير مؤمن في سريرتي" فما الطائر إلا النفس المطمئنّة التي تركت وراءها نفسا لوّامة بعدما كانت أمّارة.

إنّ الطير المؤمن في سريرة الشاعر يرمز إلى الصفاء الروحي الناجم عن النور الإلهي الذي فاض على روحه، فسكن اضطرابها، فاطمأنّ–الروح–إلى ربّها، فإذا هي متذلّلة له، راضية

---

* شاعر فارسي متصوف، عاش في القرن الثاني عشر الميلادي. ولد في مدينة نيسابور في إيران عام 513هـ، العطار عنوان يطلق على باعه الأدوية وصناعها. من أشهر أعماله منطق الطير، توفي سنه 589هـ.

1 بديع محمد جمعة، منطق الطير لفريد الدين العطار، دار الأندلس، ط2002، ص 70.

2 المرجع نفسه، ص 70.

3 الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، ص 76.

مرضيّة. غير أنّ مرحلة الرضى هذه دونها مجاهدة للخطايا والنزوات، وهو ما يشير إليه البيت الموالي:

وتضرع أيّامي كأنّ دروبها بساتين لم تمرع بغير الخطيئة

يرسم الشاعر الطريق الذي سلكه للوصول إلى ما هو فيه، وهو طريق ملئ بالخطايا والذنوب، هي حياة الإنسان في مدرج السالكين، من يطلب الارتقاء في سلّم المقامات، فمع شدّة حرصه فإنّه في افتقار إلى الله. وفي "تضرع أيّامي" تذلّل مستمرّ، وطلب للطمأنينة والسكون، لأنّ الأيام الخوالي، كأنّ دروبها بساتين خصبة، كثيرة الكلأ، غير أنّ هذا الخصب لم يكن سوى كثرة الخطايا والذنوب، ومن هنا كان التضرّع والتذلّل.

إنّ اقتراب الانسان من ربّه أكثر، يجعله يستشنع أخطاءه، ماضية كانت أم حاضرة، وإن كانت من الصغائر، لأنّه يستحي، بعدما أضاءت روحه تلك الأنوار الإلهيّة التي رفعت من مقامه عن طريق التوبة، أن يصدر منه ما يؤخّره في الارتقاء أكثر. ولذلك يجد ما قام به، سابقا، من الخطايا تستدعي توبيخ النفس بل تحقيرها، والاجتهاد أكثر لمحو ما علق بها نتيجة لذلك.

القصيدة تعبّر عن تجربة يعيشها صاحبها، إذ هو في موقف أمام باب الحقّيقة، حقيقة الاتصال بالله، في أنوار الحضرة القدسيّة، للوصول بالنفس إلى أعلى مراتبها. حيث يتجرّد السالك من مظاهر الاختيار، وكلّ ما ألفته النفس الأمّارة، للوصول إلى المقامات العليا التي تحيا فيها مع الله. والحيرة التي هو فيها، هي حيرة سالك مهموم بالوصال، أيتحقّق أم لا، حيرة ناجمة عن حالة بين اليأس والطمع، أسكر فيها صاحبها بكأس المحبّة، بل بالإفراط في المحبّة كما عبّر ابن الفارض[1]:

زدني بفرط الحبّ فيك تحيّرا وارحم حسّي بلظى هواك تسعّرا.

إنّ الحبّ الشديد من شأنه أن يزيد في تحيّر العاشق، الذي ما هو إلاّ محطّة من محطّات السير في طريق المعرفة الصوفيّة التي توصل أخيرا إلى الحيرة، وهو أي "التحيّر" مقام تحترق فيه النفس بنار الحب الإلهي كما عبّر ابن الفارض. وقد سئل أحد الصوفيّة عن المعرفة فقال: (التحيّر، ثمّ الاتصال، ثم الافتقار، ثم الحيرة)[2] فالمعرفة كما يشير النص تبدأ بالتحير—التي تعني

1 ابن الفارض، ديوان ابن الفارض ص 26

2 الطوسي، اللمع ص 421

الحيرة، وبينهما اتصال وافتقار. ذلك أنّ الحيرة إنّما هي أن يسبح المريد بعيدا في بحار العلم بالله، حيث يديم النظر في كلّ ما يتجلّى له، ويزداد يقينا في كلّ تجلّ، وتلك هي الغاية من السير في طريق العرفة الإلهيّة التي لا نهاية لها.

وفي هذا يقول "ابن عربي": إنّ صاحب الطريق (يتخيّل في أوّل تجلّ، أنّه قد بلغ المقصود، وحاز الأمر، وأنّه ليس وراء ذلك شيء يطلب سوى دوام ذلك، فيقوم له تجلّ آخر، بحكم آخر، ما هو ذلك الأوّل، والمتجلّي واحد، لا يشكّ فيه: فيكون حكمه فيه حكم الأوّل،، ثمّ تتوالى عليه التجلّيات باختلاف أحكامها فيه، فيعلم عند ذلك أنّ الأمر ما له نهاية يوقف عندها، ويعلم أنّ الأنيّة الإلهيّة ما أدركها، وأنّ الهوّية لا يصحّ أن تتجلى له، وأنّها أي "الهويّة" روح كلّ تجلّ، فيزيد حيرة، لكن فيها لذّة)[1] والنص يشير إلى أنّ الحيرة هي آخر ما يصل إليه السالكون، وهو الاهتداء إلى الحيرة المستمرّة التي هي قلق وحركة، ولا شكّ أنّ الحركة تستلزم الحياة، وبالحياة ينتفي السكون، ولأنّ السكون من لوازم الموت، ولا سكون لمن يتحرّك، فلا موت له، ثم إنّ الحركة من علامات الوجود الذي ضدّ العدم، لأنهما لا يجتمعان في محل واحد. والنتيجة أن الحيرة/الهداية تعطى البقاء الأبدي.

وممّا يقوّي البعد الصوفيّ في نصّ "محمود حسن إسماعيل" تكثيف الحيرة في النصّ، من خلال مناجاته لربّه، الذي يؤكّد على أنّه نور دائم سرمديّ، ونلاحظ حرف "الواو" الوحيدة في البيت التي جاءت لتأكيد هذه النورانيّة الملازمة لله:

إلهي وأنت النور، لم يخب مرّة سناه، إذا أعشى الضياء بصيرتي

فالنور (اسم من أسماء الله تعالى، وهو تجلّيه باسمه الظاهر، أعني الوجود الظاهر في صور الأكوان كلّها)[2]، فالنور أحد أسماء الله الحسنى، الظاهر في نفسه، الدال على وجوده، غير القابل للعدم، وفي الوقت نفسه، هو المظهر لغيره من حيث إنّه أخرجه من ظلمة العدم إلى نور الوجود، فوجوده تعالى نورٌ فائض على المخلوقات كلها من حيث إمدادها بالأنوار.

1 ابن عربي، الفتوحات المكيّة، ص 223/222

2 الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، ص 118.

تتّسع كلمة النور في القصيدة لدلالات كثيرة، فقد تدل على الضياء، من حيث إنّه المنير للظلام، كما قد تدلّ على الهداية، من حيث إنّه الهادي للمؤمنين به، والمرشد للغاوين، كما قد تدلّ على أحد أسمائه، من حيث إنّه المنزّه عن كلّ عيب...

إنّ عبارة "وأنت النور"، قد يراد بالنور فيها، الذات الظاهرة المُظهرة، وهي الله عزّ وجل، الهادي الرشيد بهدايته من يشاء فيبيّن له الحقّ، ويلهمه اتّباعه، وهذا ديدنه لا يخرج عنه أبدا، وهي ما توحي به عبارة "لم يخب مرّة سناه"، إذ نوره دائم لا يوقفه زمان ولا مكان، لأنّه فوق الزمان والمكان.

إنّ هذا النور الشديد الذي سمّاه "الضياء" قد أعشى البصيرة، و"العشا" هو سوء البصر، أو ذهابه، غير أنّ الشاعر لا يتحدّث عن البصر، بل البصيرة، وإذا كان البصر حسّيّا يعتمد على تدفّق الضوء على حاسّة البصر، التي هي مجرّد آلة عاطلة في غياب الضوء، فإنّ البصيرة نور من الله يُقذَف في القلوب، فترى ما لا تراه الأبصار. فهي بذلك الخلفية الموجودة عند الإنسان والتي يستطيع من خلالها أن يهتدي الى الطريق السليم.

للبصر علاقة بالظاهر، أمّا البصيرة فعلاقتها بالباطن، هي عقيدة القلوب المنوّرة بنور الله، والتي انكشف حجابها بهداية الحقّ، وبها يتمّ التحقيق في بواطن الأمور وجواهرها. فهي إذاً قوّة قدسيّة، ترى حقائق الأشياء وبواطنها.

غير أنّ شدّة الضياء منعها من أن ترى الحقّائق وبواطنها، والأصل في الضياء أنّه يساعد البصر، غير أنّ شدّته يعمي البصر، كمن ينظر إلى الشمس، فلا شكّ أنّه يفقد بصره، وشدّة الضوء للبصر كشدّة الضياء للبصيرة، وقد جاء في تعريف الصوفيّة للضياء أنّه: (رؤية الأعيان بعين الحقّ)[1] فهذه الرؤية القلبيّة المتبحّرة في الذات الإلهيّة، والتي ترى الأمور بعين الحقّ، جعلت من البصيرة عاجزة عن المشاهدة، وهو ما يتماشى مع رأي الصوفيّة المشار إليه سابقا من أن طريق السالك بدايته تحيّر ليصل أخيرا إلى الحيرة وما بين التحيّر والحيرة يكون الاتصال والافتقار. حتّى إذا ما استشرف مقام الحيرة، تأتي البصيرة لتخلّصه منها على ثلاث درجات أعلاها: (بصيرة تفجّر المعرفة وتثبت الإشارة وتنبت الفراسة)[2]. كلّ ذلك ما عاد ممكنا بسبب

1 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص111

2 أبو إسماعيل عبد الله الأنصاري الهروي، منازل السائرين، دار الكتب العلمية – بيروت، ص 79

شدّة الضياء التي قد تعشي البصيرة، ومن كانت هذه حاله فهو في سكر، والسكر لا يكون إلا في الحقّ، (وما كان في عين الحقّ لم يخل من حيرة، لَا حيرة الشُّبْهَة بل الْحيرَة فِي مُشَاهدَة نور الْعِزَّة)[1] التي تجعل صاحبها في مقام عال من مقامات السالكين.

إنّ ما يجب الانتباه إليه، هو أنّ عبارة " أعشى الضياء بصيرتي" جملة شرطيّة بعد "إذا" الدالة على الاستقبال، وهو ما يتوقّعه الشاعر أن يحدث له من شدّة الضياء الذي يعمى البصيرة، وهذا موقف يعيشه الصوفيّ فيما يسمّى بالمشاهدة التي هي (ارتفاع الحجب بين العبد وبين الرب، فيطلع بصفاء القلوب على ما أخبره به من الغيب، فيشاهد الجلال، والعظمة، وتختلف عليه الأحوال والمقامات فتداخله الحيرة، والدهشة)[2] وهذه أمور لا يصلح لها العقل، إنما المعوّل فيها على القلب الذي يرى بنور الله، والبصيرة التي هي عقيدة القلب. فأمام مشاهد الجلال والعظمة أو ما يسمّى "حال الفناء" تختلف على المريد أحواله وتتملّكه الحيرة والدهشة، غير أن الحيرة ههنا هي في مشاهدة "نور العزة". وهي حجاب آخر يحجز المشاهدة الحقّيقية.

إنّ جملة الشرط التي هي الحجاب الذي يتوقع بها الشاعر أن يعشي الضياء بصيرته، جوابها في البيت السادس، حيث يطلب الإعانة من الله على هتك هذا الحجاب.

أعنّي على هذا الستار فإنّني عجزت ولم تهدأ براكين حيرتي.

فهو إقرار بالعجز على عدم الوصول، وزيادة في الحيرة التي عبّر عنها بقوله " ولم تهدأ براكين حيرتي"، فما تزال حيرته مستمرّة غير أنها حيرة مقام آخر، وهذا ما أشار إليه الشعراني في قوله: (فمن شاهد الحقّ-عز وجل-في سرّه سقط الكون من قلبه، وإذا توالت المشاهدة على القوم تولاّهم الحقّ تعالى، ثمّ حجبهم فجذبوا من الحيرة في نور المشاهدة إلى الحيرة في نور الأزل)[3] وهو مقام آخر يرتقي إليه الصوفيّ، ممّا يدل على استمرار الحيرة التي لم تهدأ براكينها عند الشاعر.

إنّ هذه القصيدة وغيرها من القصائد الكثيرة، تعبّر بصدق عن المعايشة الصوفيّة للشاعر "محمود حسن إسماعيل" الذي سبق شعراء الحداثة إلى عالم التصوّف ثقافة ومعايشة. ولولا أنّ الرسالة تركّز على شعراء الحداثة لاستعرضت قصائد أخرى له تدلّ على سبقه في هذا الميدان.

---

1 المرجع نفسه، ص122

2 الشعراني، الطبقات الكبرى، ج1، ص 216

3 المصدر السابق، ص 127

عبد الوهاب البياتي.

البياتي والتصوّف

قبل وفاة البياتي، في 3 أوت 1999م كتب وصيّة يطلب فيها أن يدفن بالقرب من ضريح "ابن عربي" في جبل قاسيون في سوريا.

قد يفهم النقاد وصيّة الأمير "عبد القادر الجزائري" أن يدفن بجوار "ابن عربي"، ذلك أنّ "الأمير" عرف بالتصوّف سلوكا وعبادة، إذ أحبّ "ابن عربي" الذي اعتبره مثالا اقتدى به في تقرّبه إلى الله، ولكن كيف يفهمون وصيّة "عبد الوهاب البياتي" دفنه بجوار ضريح الشيخ المتصوّف هناك، في غير بلده، وبالقرب من مسجد كبير حول ضريحه، والذي يزوره أتباع طريقته، محبوه ومريدوه.

مارس "الأمير عبد القادر" التصوف سلوكا، وكانت له رؤاه التي استمدّها من انفصاله التام عن واقع مادّيّ تلطّخ بالخطايا والبعد عن الله، وهي حالة تطلب الانتماء إلى عالم المشاهدة الناتجة عن الاتّصال بالله والقرب منه، والتي من دونها أهوال وأحوال يجتازها. وتلك هي طريق أيّ صوفيّ؛ ولا عجب عندئذ أن تكون وصيّة "الأمير" بهذا الشكل، أمّا "البياتي" فرجل يساريّ، عرفنا في الفصل السابق أنّه آمن بالشيوعيّة وانتمى إلى أفكارها، وصادق زعماءها ورجالاتها، وعاش في عواصمها، ودافع عن مبادئها، وقال شعرا في عظمائها، ورثى قتلاها. فكيف بعد ذلك كلّه يطلب أن يدفن بجوار ضريح "ابن عربي" الذي لا تربطه به طريقة ولا سلوك ؟!

بدأ البياتي مساره الإبداعي تحت تأثير رياح الحركة الشيوعيّة، والأفكار اليساريّة التي دفعته إلى أن يقرأ هذه الأفكار ويتمثّلها ويدعو إليها، ولأنّه شاعر مسكون بهمّ الجديد، لا تتوقّف قراءاته عند ثقافة معيّنة، لأنّه إنْ يفعل ذلك ينتهِ، وهو لا يرغب في الموت، حيث تقوم استمراريته الابداعيّة على القراءة المتنوّعة التي يفرضها الهمّ الإبداعيّ، وإلا أمضى بنفسه على شاعريّته شهادة وفاته. من هنا، كان لزاما عليه أن ينوّع القراءة، فكان التراث الصوفيّ أحد هذه القراءات.

وقد أشار في "تجربته الشعريّة" أنّه دائم السفر في عالم الكتب*، لا يتوقّف عند كتاب معيّن في ثقافة معيّنة، بل أشار إلى أنّ الكتاب أشبه بمحطّة المدينة التي يسافر إليها، ما إن يعتقد أنّ بها بارقاً من أمل حتّى يكتشف أنّه سراب لا يروي ظمأ، فيتركها إلى أخرى، وهكذا ظلّ مسافرا /قارئا يجدّد أفكاره على الدوام.

قبل القراءة التي هي أساس تكوين أيّ رأي، وقبل فهم الآخر واتّخاذ المواقف تجاهه، وقبل تبنّي الأفكار المدافعة، هناك "معارف الطفولة" التي لها دورها في توجيه حياته؛ فنشأته في أحد أحياء مدينة بغداد بالقرب من مسجد الشيخ "عبد القادر الكيلاني" وضريحه، حيث حركة الفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين وغيرهم. كان لها الأثر الكبير في حياته، وقد قال عن هذه المعرفة الأولى: (هي مصدر ألمي الكبير الأوّل)[1]. ثمّة آلام عاشها الشاعر، وكان مصدرها هذه المعارف الطفوليّة التي انحسرت في أعماقه تنمو مع عواطفه وأفكاره. فذكره–في تجربته الشعريّة–لمسجد "الشيخ عبد القادر الكيلاني" وضريحه–وهي صورة علقت بذاكرته منذ طفولته–كان مقصودا ولم يكن عبثا، دالاّ على مدى تأثير هذا المشهد في نفسه، وقد رافقه طيلة حياته.

لم يكن "الشيخ الكيلاني" إلاّ أحد الصوفيّة الذين جلبوا اهتمامه، فقد كان يرى أنّهم يتمتّعون(بقوى الوجود غير المنظورة، اللانهائيّة. وهي صفة لا يتمتع بها إلا المتوحّدون والمحكومون بالإعدام، والباحثون عن الله في نومهم ويقظتهم، وعابدوه والمصلّون إليه بعمق وصدق)[2] نظرة بهذا العمق، يستشفّ منها مدى إعجابه بهم، فقوّاهم غير منظورة، أي خارج مجال الحواس، أي غير عقليّة، بل قلبيّة لا ترى ولا تقاس، كما أنّها فوق الزمن لأنّها لا نهائيّة، وهؤلاء هم الذين انفصلوا عن واقع الناس، لا يرجون أيّ شيء في الدنيا، إذ هم كالمحكوم عليهم بالإعدام، أو الذين انقطعوا إلى البحث عن الله ليل نهار، همّهم الله، للوصول إلى حضرته.

إنّ هذا الانبهار في عالم الصوفيّة هو الذي جعله يقول أيضا في تجربته الشعريّة: (كانت زياراتي التي لا تنقطع لأضرحة أولياء الله، والطواف حولها، تمنحني العزاء والأمل والقدرة على

---

* ذكرت عنه لميعة عمارة عبّاس، زميلته في دار المعلّمين ما نصّه: " أما عبد الوهاب البياتي زميلي في الصف الدراسي بدار المعلمين فقد كان كسولاً، لم يزر المكتبة طوال أربع سنوات الكلية ولكنه حين يتكلم يقول: قرأت كل الكتب الموجودة في المكتبة ومازال جليس المقاهي يستمع إلى من يقرأ من الشباب ويلتقط المعلومات ويتبناها" انظر: لنقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير... الدكتور عبد الإله الصائغ، موقع الأكاديميّة العربيّة في الدنمارك

1 ديوان عبد الوهاب البياتي ج2 تجربتي الشعرية، دار العودة بيروت، ص 12

2 المصدر نفسه، ص 103

المضيّ في سفري، حاملاً معي عدّة المسافر والشاعر والشحّاذ الباحث عن الله والمستقبل والمطر والحب في الأشياء القابلة كلّ صورة)[1]، وهو ما يعكس تقديس ما يعرفون بأنّهم "الأولياء" لدرجة الطواف على أضرحتهم كما يطاف حول الكعبة، بيت الله الحرام، ومن هذه الزيارات المتكرّرة والطواف حول الأضرحة، يستمدّ العزاء في كلّ ما يصيبه، والأمل في تغيير حاضره، والقدرة على التغلب على كلّ المخاطر المجهولة التي تواجهه.

هل يمكن-بالاعتماد على هذين النصين-عدّ البعد الصوفيّ في شعر "البياتي" ردّة فعل للتفكير المادّيّ الشيوعيّ، وبخاصّة أنّه عاش في موسكو من 1959 إلى 1964، أي قرابة خمسة أعوام؟ وما هي الصوفيّة التي مال إليها واعتمدها في إبداعاته الشعريّة؟

ولج "البياتي" -وهو غارق في التجربة الشيوعيّة-عالم الصوفيّة، وتعمّق في مصطلحاتهم ولغتهم، بعدما اطّلع على كثير من تجاربهم، وبخاصّة تجربتي "الحلاّج" و"ابن عربي". فقد ظهر ذلك، من خلال استخدام المفردات والتعابير والعبارات، أو من خلال الإيحاء والإشعاع والرمز، أو استحضار شخصياتهم كأقنعة يعبّر من خلالها عن تجربته. فمن يقرأ المجلّد الثاني من الأعمال الشعريّة يجد جملة من عناوين القصائد أذكر منها على سبيل المثال: عذاب الحلاج* ص9، عين الشمس أو تحوّلات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق ص225، قراءة في كتاب طواسين الحلاج ص365، مقاطع من عذابات "فريد الدين العطّار" ص405، صورة السهروردي في شبابه ص417، قراءة في ديوان "شمس تبريز" لجلال الدين الرومي ص443. وهذه العناوين وغيرها لا شكّ أنها توحي بثقافة صوفيّة معشّشة في فكر "البياتي" إذ هل يعقل أن يذكر كلّ هذه الأسماء من دون أن يكون قد قرأ لها أو قرأ ما كتب عنها، ولا سيّما أن معظم هؤلاء كانوا شعراء، وحتّى نثرهم فهو أقرب إلى الشعر منه إلى النثر. ومن الطبيعي أن يقرأ الشاعر النتاج الشعري السابق له لصقل الموهبة.

إنّ النصّين السابقين* يدلاّن بشكل واضح على مدى إعجاب "البياتي" بالصوفيّة، غير أنّنا نجد نصّا آخر في نفس الكتاب يقول فيه: (إنّي أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من

---

1 المصدر السابق، ص 103

* حيث تعرّض لحياة الحلاج من خلال عناوين: (المريد، رحلة حول الكلمات، فسيفساء، المحاكمة، الصلب)

والحلاج هو الحسين بن منصور، فيلسوف زاهد وصوفيّ مشهور، ولد سنه 244هـ، انتقل إلى بغداد، قتل سنة 309هـ بعد اتّهام الفقهاء له بخروجه عن النصوص الشرعيّة، وإيمانه بفكرة الحلول، وقيل هي تهم لفّقت له، ولكن الحقيقة أنه كان معارضا سياسيّا للسلطة.

* النصّان في ص 52

التجارب الشعريّة الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفيّة وادّعاء الاستبصار)[1] فهذا النصّ يبيّن مدى ازدرائه لهذه التجارب الشعريّة الزائفة التي يراها مشحونة بالهلوسة الصوفيّة. حيث عدّ الصوفيّة هلوسة، ممّا ينمّ عن عدم قبولها، أو على الأقلّ رفض نتاجها.

يفهم من هذا، أنّ موقف "البياتي" من رجال الصوفيّة "أولياء الله"، تختلف عن موقفه من الإنتاج الصوفيّ الموغل في الغرابة والشطح، فرجالها كما يراهم: في بحث دائم عن الله، يعبدونه في الليل كما النهار، حياتهم اتصال دائم به، ومن هنا كان طوافه على أضرحتهم، يستمدّ منه قوّاه في المضيّ في سفره. أمّا بعض إنتاجهم، الموغل في الغرابة والغموض، والذي لا يفهمه إلا أصحابه، فهو يرفضه ولا يقبل به، ولذلك يصفه بالهلوسة.

جاء رفضه للهلوسة الصوفيّة في معرض حديثة عن توجّه الشعر الصوفيّ نحو المستقبل، بل والمستقبل البعيد، غير أن تلك النظرة المستقبليّة للشعر لا يمكنها أن تتمّ ما لم يستطع الشاعر (أن يعايش ويستوعب الحاضر الذي يسقط ميتاً في كلّ لحظة لكي يصبح ماضيّا، لأنّ المستقبل لا يولد من الفراغ واللاّ شيء)[2]، وعندئذ يكون الشعر تجديديّا انقلابيّا وثوريّا، يواجه العالم الثابت، ويخلخل الواقع ويشحنه بالخيال والحلم.

إنّ الشاعر المرتبط بالمستقبل والذي يريده "البياتي" هو الذي يفهم تناقضات الحياة بموضوعيّة، ويكتشف منطق حركة التاريخ، ويتفاعل مع أحداث عصره، حيث تتكوّن لديه الرؤية الشاملة التي تساعده على تخطّي الواقع وتجاوزه، وتدفعه إلى التوجّه نحو المستقبل، لا الشاعر الذي تقوم تجربته على النظرة المثاليّة، والتي هي في رأيه، معاديّة للعقل والعلم والواقع، لأنّها تجربة لا يكفيها أنّها لا تستوعب الحاضر فقط، بل تزدريه وتسقطه من كلّ حساباتها، لأنّها محكومة بنظرتها الطبقيّة وخوفها واحتقارها للثورة.

وهذا يعني أنّ التصوّف عنده مرتبط بتجربته الشعريّة الثوريّة التي هي انعكاس (لاستمرارية الغربة والنفي، والانكفاء إلى الذات، التي طالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع، وبحثت عن عالم الضياء، الذي تتحقّق فيه كرامة الإنسان وحريّته، وتسود فيه العدالة)[3]. فقد أخذ من الصوفيّة جانبها الإنسانيّ المجاوز للسطحيّة، للوصول إلى جوهر الأشياء وحقيقتها. أمّا الصوفيّة التي

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي ج2، تجربتي الشعرية، دار العودة بيروت، ص 34

2 المصدر نفسه، ص 34

3 أحمد طعمة حلبي، التناص الصوفي في شعر البياتي ـ مجلة الموقف الأدبي، العدد 393 كانون الثاني/يناير 2004

تبحث في المطلق وتسعى إلى الاتحاد بالخالق الأعظم، ممّا يجعل خطابها صعب الاستساغة لانغلاق نصّها الناجم عن انغلاق مصطلحاتها التي لا يدرك مرادها الاّ الصفوة، فقد زهد فيها لأنّها لا تتماشى وخطّه الثوري الواقعي الملتزم.

تمثّل "البياتي" الفكر الصوفيّ من خلال قراءاته لإنتاج شعرائها، بوعي جديد، واستفاد من معاناتهم في (محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكليّة من خلال تجربة التصوّف الممتزجة بالرؤية الشعريّة النافذة)[1] التي تتلاءم مع وعيه المبكّر بالرفض والتمرّد والتغيير، ليحقّق عالما مبتكرا مرسوما برؤى جديدة، تنمّ عن مشروع شعريّ مغاير يقوم على مبادئ الرفض وعدم القبول بالأمر الواقع، محقّقا ذاته ووجوده، جاعلا الألم الذي يشعر به ألما للعصور كلّها، ناشدا التمرّد على "الرجعيّة" والعمل على تغييرها.

ف "البياتي" شاعر ثوري، والثوريّة فيه، لا تجعله يكتفي بإعادة خلق الماضي أو بعثه من خلال الحاضر، بل تدفعه إلى إضاءة الماضي ومعرفته، والاستفادة من كنوزه، وكشف تلك الدلالات المتجدّدة فيه، وهو بذلك لا يعود إلى الماضي ليعيش فيه، لأنّ (النهر للمنبع لا يعود / النهر في غربته يكتسح السدود)[2] وإنّما يعود إليه ليكمل مساره، فعينه-في عودته إلى الماضي-إنّما هي على الحاضر والمستقبل، الذي لن تكون له قيمة ما لم يشعر صاحبه بالانتماء إلى هذا التراث الضخم المتمثّل-بالنسبة إليه-في الموروث الجمالي الصوفيّ، ولا شكّ أنّ الشعور بالانتماء يعني قراءته (قراءة عميقة، من خلال رؤية علميّة فلسفيّة شاملة)[3]بغية الاستفادة منه، ولا شكّ أنّ قراءةً هذا شكلها، لا تسمح لنفسها بإعادة نسخ التجارب السابقة، ولا يسير الشاعر الحديث فيها على خطى القديم، بل تكون قراءة "انتخابيّة" تأخذ منه ما يفيد التجربة الجديدة المختلفة، لأنّ عالمه جديد، مبتكر، غير متكرّر، يريد بناءه بهمومه هو وتجاربه، لا بهموم سابقيه الذين اختلفت همومهم ومشاكلهم.

لم يكن التصوف في شعر "البياتي" منطلقا من تحت أقبيّة السمة الدينيّة التي يصدر عنها الفكر الصوفيّ، في علاقته بالله، ومحاولة الوصول إليه من خلال عالم المشاهدة، الذي قد يكون هو المقصود بقوله " التجارب الشعرية المشحونة بالهلوسة الصوفيّة وادّعاء الاستبصار"،

---

1 لطفية إبراهيم برهم، بنية الثقافة البيّاتية، الموقف الأدبي، العدد 416 كانون الأول 2005

2 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة منقحة ومزيدة، 1995، ج1، ص 444.

3 ديوان عبد الوهاب البياتي ج2، تجربتي الشعرية، ص 38

بل التصوف عنده (عمليّة إضاءة للحاضر من خلال الماضي)[1] ولا يتمّ ذلك إلا من خلال ارتداء أقنعة الشخصيات الصوفيّة متحدّثا عنها أو إليها. أو من خلال التناص مع نصوص شعريّة أو نثريّة امتصاصا أو تحويلا أو اقتباسا. كلّ ذلك مشحون بالآلام العميقة والمعاناة الشديدة الناشئة عن ترقّبه وانتظاره للذي يأتي أو لا يأتي وحتّى إذا ما أتى لن يكون كشفا على طريقة الصوفيّين ولكن خصبا على طريقة الشيوعيّين.

صحيح أنّنا نلمس في شعر "البياتي" إيقاعا للغة الصوفيّة ومفرداتها، وأنّه يستلهم سيرة حياة شخصياتها البارزة، ويقيم متخيّله النصي بالاعتماد على التناص معها، إلاّ أنّ الخطاب الشعريّ عنده (لا يقوم باستعادة اللغة الصوفيّة، أو دمج مرجعيّاتها بنصوصه، بل يعيد إنتاج التصوّف في سياق رمزيّ مغاير)[2] يرتبط أساسا بالتعبير عن الموقف الإيديولوجيّ له، ونضاله من أجل القيم الإنسانيّة والعدالة الاجتماعيّة والحريّة والمساواة وغيرها من القضايا التي يراها هو عادلة، وممّا هو معروف في الفكر اليساري. وهكذا نجد أنّ "البياتي"-في استثماره للنصّ الصوفيّ-يطرح مرجعيّته الدينيّة التي نشأ فيها النصّ، ويعبّر به في سياق جديد-من خلال المنظور المادّيّ الماركسيّ-عن أمور لها علاقة بتفكير "البياتي" وموقفه من النضال السياسيّ والصراع الإيديولوجيّ المرتبط بالعدالة الاجتماعية والثورة والفقر معتبرا "الحلاّج" أبا للفقراء، أو الجياع، أو المشرّدين، كأنّه مناضل بروليتاريّ من أتباع الثورة البلشفية.

لا يمكن تتبّع نتاج "البياتي" كلّه للتدليل على النزعة الصوفيّة الممزوجة بالفكر اليساريّ، ولكن حسبنا أن نقف على بعض إنتاجه مثل قصيدتي: "عذاب الحلاج" من ديوان "سفر الفقر والثورة" الصادر عام 1965، و "قراءة في كتاب طواسين الحلاج" من ديوان "قمر شيراز" الصادر بتاريخ 1978، إذ بعد ثلاث عشرة سنة يعود إليه بعمل فنّيّ كامل، وإن كان يوظّفه في قصائد أخرى سنذكرها في حينها.

عذاب الحلاج

قصيدة عذاب الحلاج من ديوان "سفر الفقر والثورة" الذي يدلّ عنوانه دلالة واضحة على البعد اليساري الشيوعي الذي ظهر به في المرحلة السابقة.

---

1 محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2009/1 ص 381

2 المرجع نفسه، ص 381

وجد "البياتي" في بحث "الحلاج" (الدائب على الحقيقة، وتأمّله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف . شيئاً من محنته هو، في معاناته ومكابدته واغترابه وتأمّله، في هذا الواقع)[1]. لذلك جاءت قصيدة "عذاب الحلاج" التي أخرجها في ستّة مقاطع على الشكل الآتي: المريد، رحلة حول الكلمات، فسيفساء، المحاكمة، الصلب، رماد في الريح. إنّما عبّر بها عن حياته هو. فلم يكن "الحلاّج" إلاّ قناعا تقنّع به "البياتي" لأنّه كان يرى فيه نفسه، فـ "الحلاج" الذي كان يعبّر عن أزمة عصره التي هي في الحقيقة أزمة الإنسان في كلّ العصور، الإنسان المؤمن بقضايا مجتمعه، وحريّة أفراده أمام الجور في معناه العام، وظلم القوى المستبدّة، بما يملك من رؤى مغايرة، وحلم كونيّ مختلف عن مجايليه، ولذلك حمل رايات الرفض، من خلال الشعر المبشّر بالحياة المغايرة الجديدة، جعلته يعيش غربة الاغتراب، وهي الصفات نفسها–مع كلّ الفارق الزمني–التي كان يتمتّع بها "البياتي".

"عذاب الحلاج" هو العنوان الذي اختاره "البياتي" للقصيدة، والعذاب يوحي بالألم، غير أنّ من معاني "ع ذ ب" عدم الأكل والشرب، أي الجوع من غير صوم، والإفطام، كما تعني انعدام الستر أي الغطاء، وتحمل أيضا معنى الضرب، وفيه معنى النكال والعقوبة... فإذا جمعنا هذه المعاني كلّها نجد أن "الحلاج" يعاني الفقر؛ جوعا وعريا، والاعتداء، والتنكيل، والضرب.

يبدأ "البياتي" قصّة الحلاج بعنوان "المريد" فيقول[2]

سقطت في العتمة والفراغ/ تلطّخت روحك بالأصباغ/ شربت من آبارهم
أصابك الدوا/ تلوّثت يداك بالحبر وبالغبا/ وها أنا أراك عاكفا على هذي النار
صمتك: بيت العنكبوت، تاجك: الصُّبَار/ يا ناحرا ناقته للجار
طرقت بابي بعد أن نام المغنّ/ بعد أن تحطّم القيثار.
من أين لي؟ وأنت في الحضرة تستجل/ وأين أنتهي؟ وأنت في بداية انتهاء
سواعدنا الحشر: فلا تفض ختم كلمات الري/ فوق الماء
ولا تمس ضرع هذي العنزة الجربا/ فباطن الأشيا/ ظاهرها . فظنّ ما تشاء
من أين لي؟ ونارهم في أبد الصحرا/ تراقصت وانطفأت

1 أحمد طعمة حلبي: التناص الصوفي في شعر البياتي، مجلة الموقف الأدبي، عدد:393، سنة 2004، ص21.
2 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 145.

وها أنا أراك في ضراعة البكا/ في هيكل النور غريقا، صامتا، تكلّم المساء

تتجسّد التجربة الشعريّة في هذه القصيدة التي كتبتها "البياتي" سنة 1964 والتي تعدّ أوّل قصيدة قناع في الشعر العربي الحديث[1]، من خلال امتزاج صوت الماضي/الحلاج، بصوت الحاضر/البياتي عن طريق التوحيد بين طرفي القناع؛ الشاعر والشخصية المستدعاة، إذ لم تكن العلاقة بينهما علاقة تأثّر الشاعر المتقدّم بالمتأخر، بقدر ما هي لحظة ابداعيّة ادغمت فيها تجربتان إنسانيتان عاشتا ظروفا متشابهة أدّت إلى انصهار إحداهما في الأخرى فشكّلتا تجربة شعرية واحدة.

يروي "البياتي" في "عذاب الحلاج" قصّة موت "الحلاج"، هذا الموت الذي أرّقه كثيرا حتّى صار معاناة تكاد تخنقه، فمنزل أسرة "البياتي" لا يكاد يبتعد عن المقبرة، ولا يكاد يمرّ عليه يوم من غير أن يرى الموتى وهم يشيّعون إلى مثواهم الأخير، بل كان-وهو الصغير-يشاهد عمليّة الدفن بكلّ ما فيها من ألم وحزن وفراق.

إنّ المتتبّع لدوانيه "كلمات لا تموت" و "النار والكلمات" يلحظ سيطرة فكرة الموت عليه كثيرا؛ فهو يشعر أنّه يحاصره ويأبى أن يفارقه؛ فجميع رفاقه قد ماتوا، ولم يبق سوى الجدار يسخر من الأموات:

حبيبتي: جميع/ رفاقنا ماتوا/ ولم يبق سوى الزمان[2]

رفاقنا ماتوا / ولم يبق سوى الجدار / يسخر من أمواتنا/ من ليلنا/ المنهار[3]

ولم يكتف الموت بأخذ الرفاق فقد اقتاد الحبّ أيضا إلى الفناء:

وقلتِ: إنّ الحبّ لا يموت/ ولكنّه مات ولم يمض على مولده يومان

وا حسرة الشاعر في خريفه يهان[4].

ولم يكن الحبّ آخر من يموت بل (كلّ شيء حوله يموت، أو يسرق، أو يلفّه النسيان)[5]، وهو إحساس اللا منتمي الذي يشعر بالغربة، ولا يتلاءم تفكيره مع تفكير غيره، فكلّ شيء يراه، يضيع من أمامه، ولذلك يصرخ متألّما:

---

1 إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، ص185.

2 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي ج2، ص 547

3 المصدر نفسه، ص 548.

4 المصدر نفسه، ص 570

5 المصدر نفسه، ص 571

آه لا توقظ جراحات/ ودعني حول أمواتي أطوف[1].

قاده هاجس الموت إلى عالم اللامنتمين*، حيث "ألبير كامو" و"همنغواي" وصار طيفه مخيفا، بل مجرد ذكره يزيده ذعرا. فكان أن واجهه بالرفض من خلال فكرة المصير التي تقرّ أنّ قانون الموت لا يحابي أحدا، وهو القدر الذي لا مفرّ منه، ومن ثمّ فلا جدوى من الصراع، ذلك أنّ مصير الحيّ إلى الموت، هذا الموت الغامض الذي لا هدف له سوى العبث، ولذلك قال في قصيدة موسومة "إلى أرنست هيمنجواي"[2] جاء في نهايتها":

قال صديقي الشيخ محي الدين / لا تسأل عن الخبر

فالناس يمضون ولا يأتونَ/ والسرّ على شفاهنا انتحر[3].

وهو قبول ورضى بما يفعله الموت، الناس يذهبون فلا يرجعون، ولا أحد يقدر ردّ من يموت، فهو مصير محتوم، كلّ حيّ يصير إليه.

غير أنّ الموت الذي له قدرة على إنهاء الجسد، فإنّه ليس نهاية التجدّد، وإذا كان المصير قانونا يحكم امتداد الأفراد، فإنّه لا يحكم امتداد الحياة، وقد تعلّم "البياتي" من الرجال المتصوّفة وعلى رأسهم "الحلاج" كيف يجد تفسيرا صوفيّا للموت في علاقته بمبادئ الثورة وقيمها.

لم يكن الموت–على كثرة ذكره له–يخيفه، لأنّه يراه الحقيقة الوحيدة التي لا يختلف حولها اثنان، فهو يدرك تماما أنّ (الإنسان وحده هو المخلوق الفاني الوحيد الذي يعرف أنّه فان في نهاية المطاف)[4]، ولكنّ الخوف كلّ الخوف، ممّا يسمّيه هو "الموت بالمجّان"؛ الموت الذي يكون في صمت خارج الأوطان، بعيدا عن كلّ الأهل والإخوان، أو موت من رضي لنفسه حياة دون العاديّة، تقوم على الذلّ والهوان، أمّا هو، فلم يقبل إلا بموت مبطّن بالحياة، موت ثائر على كلّ شيء حتّى على الموت نفسه، ليعطي الحياة إضافة نوعيّة جديدة.

---

1 المصدر نفسه، ج1، ص 600

* اللامنتمي: إنسان يشعر بأنّ الاضطراب والفوضوية أكثر عمقاً وتجذراً من النظام الذي يؤمن بهِ الآخرون، هو ليس مجنونا، ولكنّه شديد الحساسية من الأخرين صحيحي العقل، المتفائلين، مشكلته الحقيقية هي الحرّية في معناها الروحي العميق، وأن صحيح العقل في رايه ليس حرّا، الموت عنده هو الحقيقة الوحيدة، لا يفكّر كما يفكر الآخرون. يشعر بالغربة لأنه لا يتلاءم مع المجتمع الذي يعيش فيه. مشكلته الكبرى: ماذا علينا أن نصنع بحياتنا؟ يرفض الانتماء لأنه لا يرى صحة أو أهمية لهذه الانتماءات المحيطة به.

2 روائي أمريكي، تحصّل على جائزة نوبل من خلال روايته الشيخ والبحر، مات منتحرا سنه 1961.

3 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج1، ص 609.

4 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشر ص 10

إذا كان الموت (نهاية الحياة، فإنّه ليس نهاية التجدّد)[1] ولذلك فالموت عنده موتان، "موت بالمجان" و"موت بالمقابل" فقد جعل للموت-وهو الموت الذي يرغب فيه-مقابلا ثوريّا وهو الموت في سبيل المبدأ، موت الأبطال الذين إذا قتلوا بدأت لهم حياة جديدة. فالموت-ظاهريّا-اختفاء للجسد ليس إلاّ، وهو في الوقت نفسه ولادة أخرى، إنّه الإياب، ولن تكون هذه الولادة أو هذا الإياب إلا بموت متنبّويّ تعرفه الخيل والليل والسيف والرمح:

فالبشر الفانون في الظهيرة / يمارسون لعبة الحياة/ والموت في المسيرة الطويلة

"يحترقون ليضيئوا : شرف الإنسان / أن لا يموت راكعاً منسحقاً مهان...

وأن يعيش في خطوط النار/ منتصرا، حتّى وإن حاقت به الهزيمة [(2)]

الانتصار في الهزيمة، إحساس بالحياة، إنّه التحدّي لكلّ ما يعيق الإنسان الذي لا يقنع بما دون النجوم، والذي يرفض أن يُدمَّر وإن انهزم. إنّ استخدام "البياتي" للفعل المضارع "يمارسون"، بعد الفناء في الظهيرة، يوحي بالحركة حاضرا ومستقبلا، والاستمرار في لعبة الحياة والموت.

أقصى "البياتي" الشعور بالموت، وغلّب عليه التمسّك بالحياة، فإذا به يرى بذرة الحياة في رحم الموت، وإذا الموت الذي هو النهايةٌ عند الآخرين يمسي لحظة ميلاد جديد عنده، وإذا الموت الذي يحصد الأرواح، يصير منتج حياة جديدة، وهكذا يلتحق "البياتي" بالتمّوزيين* ليرتبط بالأمل والتجدّد والحياة، سواء أكان ذلك بالبعث والنشور، أم بغرس بذرة الحياة في دم القتيل لتنمو مرّة أخرى.

أخذ "البياتي" هذا الفهم للموت من "الحلاج" الصوفيّ المتمرّد، الذي جعل التعايش ممكنا بين مشكلة الموت، وأمال الثوّار المتفائلين بنتائج الصراع الإنسانيّ؛ فقد نفى "الحلاج" حدوث أيّ فناء في الكون، وقد بيّن أنّ انعدام الفناء لا يكون لأنّ (الروح لا تفنى، بل لأنّ روح الله تحلّ في الأشياء، وذلك يعني أن العالم "وَحدة كاملة" تضاهي وحدة الله نفسه)[3]، ذلك أنّ ما يراه الكائن من مظاهر الفناء ما هي إلاّ تغيّرات تقع على السطح، أمّا الجوهر الحقيقيّ فهو باق وَرَاءَ (لحظة التغيير المباشر مُحْتَمِيا بذات الله)[4]، وأنّ هذا الجوهر الباقيّ، اللا

1 المرجع السابق، ص 11

2 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 256 /257.

* أطلقه جبرا إبراهيم جبرا على خمسة من الشعراء هم: جبرا إبراهيم جبرا، والسياب، ويوسف الخال، وخليل حاوي وأدونيس.

3 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص 80

4 المرجع نفسه، ص 64

متناه، لا يمكن أن يعيشه (إلاّ الذين كشفت لهم حجب الغيب وشاهدوا الحضرة الإلهيّة عن طريق الاستجلاء الكليّ)[1]. وهذه مرحلة متطوّرة من التصوّف لا يصلها إلا من جاهد.

وهذا يعني أنّ فكرة "الحلول" التي آمن بها "الحلاج"، تلغي فكرة الموت. وهي الفكرة الصوفيّة النورانيّة التي نقلها "البياتي"-المقتنع بفكرة التجدّد الإلزاميّ-إلى مسرح الصراعات السياسيّة والإيديولوجيّة والمتمثّلة في الدعوة إلى (إلغاء الركود الإنسانيّ عبر التجدّد الثوريّ)[2] من خلال شنّ الحروب المتكرّرة المؤدّية إلى التغيير والتجديد، ذلك أنّ استمراريّة الشعوب وانبعاثها وعدم اندثارها هو قمّة عظمتها. فلا فناء ما دام هناك حلول، وإذا كان الصوفيّ-حسب نظرية الحلول-لا يفنى ولكنّه يحلّ في ذات أخرى، فإنّ الشعوب المناضلة الثائرة لا تفنى، لأنها-هي أيضا-تتجدّد وتنتقل إلى ذوات أخرى أكثر اكتمالا وثوريّة.

إنّ اقتناع "البياتي" بفكرة الحلول ساعدته على تمسّكه بمبادئه الثوريّة التي كان مقتنعا بها، كما ساعدته على رفض قهريّة قدر الموت في علاقته باللاجدوى. وهو ما ظهر جليّا في قصيدة "عذاب الحلاج" التي بدأها بـ "المريد" وهو الوصف الذي اطمأنّ إليه في أن يكون عنوانا للمقطوعة الأولى.

وقبل الولوج إلى عالم النصّ من خلال تراكيبه، نقف عند العنوان "عذاب الحلاج" الذي يقرّر حقيقة ثابتة باعتماد المصدر الذي جاء خبرا لمبتدأ محذوف، ليخبر عن وقائع حدثت فعلا في زمن مضى. فقد آمن "البياتي" من خلال فكرة "الحلول" أنّ الروح لا تفنى ولكنّها تحلّ في الآخرين، ولعلّ روح "الحلاّج" الثائرة، قد حلّت فيه لتواصل نضالها مع شخصيات أخرى لعلّها، هي أيضا، أرواح الأشخاص الذين وقفوا في وجه "الحلاج"، يقفون اليوم أيضا في وجه "البياتي"، ولكن بطريقة جديدة.

بداية المقطع الأوّل المريد، وهو مصطلح صوفي يدلّ على (المحبّ: أي السالك المجذوب)[3]، والحبّ المقصود هو حبّ الله دون غيره، فالمريد مَن تفانى في حبّه لله، وقد جمع التعريف بين اسم الفاعل "سالك" واسم المفعول "مجذوب"، وإذا كان في "اسم الفاعل" الرغبة وحريّة القيام بالفعل، أي أنّه هو من اختار أن يسلك هذا الطريق، فإنّ في "اسم المفعول" مساعدة وتوفيق

1 المرجع نفسه، ص 64

2 المرجع نفسه، ص 64

3 محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلحات الفنون والعلوم: ج2، ص 1514

من الله في أن يُجذَب أي أنّ الله اختاره أيضا.

جاء في تعريف المجذوب أنّه من (اصطفاه الحقّ لنفسه واصطفاه بحضرة أنسه، وأطلعه بجناب قدسه، ففاز بجميع المقامات والمراتب، بلا كلفة المكاسب والمتاعب)[1]، فثمّة اصطفاء واطّلاع ثمّ فوز، إذ يلاحظ في التعريف تكرار الفعل اصطفى مرتين، والاصطفاء هو الاختيار وإنّما يكون من الله للدين، أو الملائكة، أو الرسل، كما نجد في القرآن الكريم وقد أضاف المتصوّفةُ لهؤلاء رجالَ الصوفيّة توسيعا في معنى قوله تعالى: (وسلام على عباد الله الذين اصطفى)[2]

نلاحظ أيضا أربعة أفعال ماضيّة، ثلاثة منها الفاعل فيها هو الله، "اصطفاه"، "اصطفاه"، "أطلعه"، وتعني الاختيار والتفضيل بالمعرفة اللدنيّة التي ليست في متناول الجميع، والفعل الرابع "فاز" الفاعل فيه هو السالك المجذوب، ممّا يدلّ على المكانة التي يصل إليها المريد، وكأنّ المريد محاط بالعناية الإلهيّة ليحقّق رغبته، فالمريد محبٌّ (نوَّرَ الله عين بصيرته بنور الهداية)[3]، فالله هو الذي قام بعمليّة تنوير عين بصيرة السالك المريد، وهذا يعني أنّه ما إن أخلص حبّه لله حتّى تولاّه مولاه بالرعاية التي أنارت له البصيرة والتي وفّقته إلى نور الهداية الذي يرى به حقيقة النفس الأمارة، فيجاهدها، منتقدا لها، ومصلحا لعيوبها، لترقى إلى الدرجات العلى التي تقرّبه من الحضرة التي تمكّنه من الكشف.

إنّ تعريف "المريد" بهذا الشكل ينطبق قطعا على "الحلاّج" غير أنّه أبدا لا يشمل "البياتي" ذلك أنّ "البياتي" لا ينطلق من العشق الإلهي والتطلّع إلى الحضرة، وإنّما من التجربة الثوريّة لتحقيق الأهداف النضاليّة. وثمّة تقاطع وتلاق بين التجربتين؛ التجربة الصوفيّة تتّجه نحو الاتحاد بالله فتحقّق الاستمرار، والتجربة الأخرى الثوريّة نضاليّة تتّجه نحو تحقيق أهداف التجدّد، حيث يرتدي "البياتي" قناع "الحلاج" وتندغم الشخصيتان، فلا نعرف من يتحدّث في القصيدة باسم الآخر.

هناك تشابه بين الشخصيتين في أكثر من صورة؛ فكما كان "الحلاج" ثائرا فكريّا، لا يقبل بالتفسير المباشر للأشياء، ويرغب دائما في التأويل، رافضا العبارة، معتمدا الإشارة التي لم يستطع-أو لم يرد-فهمها خصومه، دعاة الفهم الظاهري للنصوص الذين أفتوا-نتيجة

1 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص 155

2 سورة النمل الآية 59.

3 محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم: ج2، ص 1514

خروجه عن النص ودعوته إلى الحلول–بالكفر والإلحاد، ومع ذلك، قد وقف في وجه كلّ الضغوطات الرسميّة المدعومة برأي الفقهاء الخالفين له، وكانت النتيجة التعذيب، ثمّ الصلب، ثمّ الحرق. وكذلك كان "البياتي" الذي رفض التواصل مع النظام السياسيّ الفاسد، والتعنّت الحكوميّ الظالم، وكانت النتيجة أنّ عاش منفيّا معظم حياته.

قرأ "البياتي" في طريقة صلب "الحلاج" مظهرا من مظاهر التسلّط الفكريّ الذي يعدم كلّ صوت يخالف الرأي السائد الشائع، فـ "الحلاج" وإن كان صوفيّا إلاّ أنّه متميّز في صوفيّته، حيث استطاع أن يزاوج بين الصوفيّة الباحثة عن الكمال ومراتب الروح العاليّة، وبين النظرة الاجتماعيّة الثائرة لدرجة أنّه دعا أصحابه إلى التنازل عن أداء فريضة الحجّ، وإعطاء ثمنه إلى الفقراء والأيتام والضعفاء من الناس، لأنّ إسعاد الفقير وإطعامه مقدّم–في رأيه–على فريضة الحجّ المقيّدة بالاستطاعة. وهو فهم ثوريّ لم يوافقه عليه بقيّة الفقهاء الذين تمسّكوا بظاهر النصوص، ولم يستطيعوا الخروج عن الفهم السلفي لها، ولذلك عارضوه واستباحوا دمه. وهو نفسه الخلاف السائد في المجتمع المعاصر والمتمثّل في (الصراع الفكري بين إيديولوجية الثوار وبين تقليديّة الرجعيين)[1] حيث يُتّهَم الطرف الأول بالعلمانيّة أو الشيوعيّة، والثاني بالرجعيةّ أو الظلاميّة.

إنّ الموقف الثوري الذي وقفه "الحلاج" في مواجهة خصومه، وتحدّيه لهم، هو الذي شدّ "البياتي" إليه، وجعله يرتدي قناعه، ويتكلّم باسمه، من خلال ضمير المتكلّم الذي هيمن على الخطاب وجعل الشخصيتين تمتزجان وتشتركان في ضمير واحد ينوب عنهما متحدّثا باسم شخصية "المريد"؛ كلٌّ حسب الطريق التي اختارها، مريد الصوفيّة، ومريد الثوريّة. غير أنّه على الرغم من امتزاج الشخصيتين، إلاّ أنّه يمكن تحديد الضمير العائد على "الحلاج"، من خلال اللغة التي يوظّفها؛ حيث وظّف الشاعر لغة الصوفيّين الغامضة، التي لا يمكن فهمها مباشرة إلا عن طريق التأويل، كقوله: "السقوط في العتمة والفراغ"، و"تلطّخ الروح" و"الشرب من آبارهم"* و"أراك عاكفا" و"أنت في الحضرة تستجلي" و"أنت في بداية انتهاء" و" باطن

1 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص 61

* الشرب من الآبار لها بعد صوفي، وبعد اجتماعي.

الأشياء ظاهرها" و"ضراعة البكاء" و"في هيكل النور غريقا، صامتا"... والتي هي عّدة الصوفيّ في طريقه للوصول إلى الحظرة الإلهيّة.

تبدأ مقطوعة المريد بـ "السقوط"، "السقوط في العتمة والفراغ"، يأخذ السقوط دلالات مختلفة، قد يكون السقوط المشار إليه، يدلّ على الوقيعة التي أوقعه فيها خصومه، وقد يكون السقوط قبوله بالانضمام إلى جماعة السلطة.

ف "السقوط" بالمعنى الأوّل إشارة إلى الوقيعة التي وقعها الصوفيّ/الثوريّ، والتي خطّط لها الخصوم من أجل التنكيل به. و"السقوط" هنا فعل، لا يرغب فيه فاعله، لأنّه يأتي غصبا عنه من غير إرادته، لأنّ السقوط عادة، هو انتقال/هبوط قسريّ من الأعلى إلى الأسفل، وقد يكون ماديّا في المكان، وقد يكون معنويّا في الأفكار والأخلاق، المهمّ أنّه تحوّل محتوم، غير مرغوب فيه، نحو الضياع، قد حدث للمخاطب، وجاء بصيغة الماضي ليدلّ على أنّ الفعل قد تمّ. ويرمز إلى الوقوع في أيدي الخصوم، حكّاما كانوا أم فقهاء، وهم الذين لا يريدون الخروج عمّا وضعوه، لاستمرار حكمهم، فلا يقبلون بأيّ رأي مخالف. فإذا كان هذا السقوط في "العتمة"/الظلام التي ترمز إلى الجهل، والفراغ"/الخلاء الذي يرمز إلى عدم وضوح رؤية الخصوم وعدم استنادهم إلى الدليل المنطقي، كان الهمّ ثقيلا والمأساة كبيرة. وهذا من شأنه أن "يلطّخ روح" صاحبها، وهي إشارة إلى المناقشة السطحيّة والمنطق التسلّطي الذي يأخذ به الخصوم مخالفيهم الذين كانوا يحلّقون عاليّا إمّا في عالم الكشف "الحلاج"، أو عالم النضال والثورة "البياتي".

أمّا السقوط بالمعنى الثاني، فقد يكون فكرة خياليّة تخيّلها الشاعر فيما إذا كان الحلاج/ البياتي قد تقرّب من الحكّام وشرب من آبارهم، فلا شكّ أنّه سيصاب بالسوء، لأنّه، قطعا، سيعادي كلّ أفكاره ومبادئه الثوريّة، والنتيجة أنّه لا يستطيع التخلّص منهم ولذلك تراه في هيكل النور غريقاً صامتاً يكلّم المساء. غير أنّ السقوط هنا اختياري، ارتضاه صاحبه، ولذلك يمكن تفسير المقطع بأنّه نوع من العتاب للنفس الساقطة التي تتقرّب من الحكّام، والمؤيّدة لجور السلطان، العاكفة على رماد نارهم، حيث شربت من آبارهم، فتلطّخت الروح، وتلوّثت الأيدي، غير أنّ النار ستنطفئ، والنهاية بكاء وغرق في صمت ظاهري تحسّرا على ما فات.

كانت الصورة الماثلة في ذهن الشاعر–والتي لم يستطع أن يزيحها من مخيلته–هي صورة "السقوط"! مشهد السقوط في أيدي الخصوم، والمتمثّل في وقوف المريد؛ "الحلاج/البياتي" بكلّ ما يملكه من قوّة وإصرار على الرأي في وجه خصومه؛ السلطةِ وفقهائها/ "العتمة والفراغ"، وهو سقوط الأبطال الذي عواقبه العزّ والكرامة، لا سقوط الوقوف مع السلطة الظالمة، في رأيه، والذي عاقبته الخزي والعار في نظر الثوريّين، فكان السقوط إشارة إلى مأساة القبضة الحديديّة التي يعيشها المجتمع الذي يجرّم المخالفين ويعاقبهم.

إنّ العكوف في قوله "ها أنا أراك عاكفا على رماد/ هذي النار" مصطلح ديني، يذكّر بقوله تعالى (وأنتم عاكفون في المساجد)[1] وهو الإقبال على الشيء، مواظبةً، لا يشغله عنه غيره. و"النار" إشارة إلى الفتنة والعذاب، وقد خمدت فلم يبق منها إلا الرماد، إنّ العكوف على رماد النار، كأنه تأمّل في نتائج الفتنة التي عصفت بـ "الحلاج" وانتهت، فاستحالت إلى رماد، إذ لا شيء يبقى على حاله مهما طال. إنّ موقف التحدّي الذي وقفه "الحلاج" من خصومه، ومواجهتهم بما يؤمن، ورفضه لمطلبهم بالتوبة لأنّه–في رأيه– لم يقترف أي رذيلة دينيّة أو نفعيةّ توجب عليه التوبة، هو نفسه ما يقع لـ "لبياتي" مع خصومه، وهنا تتوحّد الشخصيتان فعلا وتشتركان في التخلّي عن سقط المتاع وتتقاطع أهداف الصوفيّ مع أهداف الشاعر.

فالبعد الصوفيّ في المقطوعة إنّما يكمن في القناع الذي تقنّع به "البياتي"، أي من خلال استدعائه لشخصيّة "الحلاج" الصوفيّة والعبارات الدالة عليها. وليس في توظيف قاموس الصوفيّ السالك، كما رأينا عند "محمود حسن إسماعيل".

ويزداد البعد الصوفيّ/السوريالي في المقطوعة مع عبارات: "أنت في الحضرة تستجلي"، و"في بداية انتهاء"، و"باطن الأشياء ظاهرها"، إذ تشير العبارة الأولى إلى المكانة التي وصلها الحلاج في مقامات الصوفيّة، فـ "الحضرة" في معناها اللغوي (قرب الشيء)، كما قد تعني: الحاضرة، أي خلاف الباديّة، ومن معانيها: الشدّة أيضا، ومنها الحضور وهو ما يقصد به الوجود مطلقا، إذ كلّ حاضر موجود بالضرورة، كما يقصد بالحضور أيضا الانتباه، وعند جمع هذه المعاني يمكن الوصول إلى أنّ الحضرة حضور أفراد، يشدّون على النفس، مجاهدين لها، عن طريق الذكر الذي به يتخلّصون من عالم الدنيا الصغير، طالبين الاقتراب من الله أكثر،

1 سورة البقرة 186

ليتمّ لهم الحضور معه، وكأنّهم في هذا الحضور "الحضرة" يطلبون حضور الرسول صلى الله عليه وسلّم أو الله/الكشف. هذا في المعنى الصوفيّ للحضرة، وقد تكون "الحضرة" في معناها العام حضور جماعة مؤمنة بأفكار معيّنة لمناقشة الآراء واتخاذ مواقف عمليّة، وهنا يتمّ دمج الشخصيتين في مصطلح واحد.

يوحي لفظ "تستجلي" بالاندماج في المجموعة من أجل الوصول إلى اليقين، فقوله "أنت في الحضرة تستجلي" توحي بالمكانة التي وصل إليها "الحلاج" إذ في دنوّه من الله تنكشف له كل الحجب فيرى ما لا يراه غيره. لأنّ "تستجلي" تعني طلب الجلاء، أي الكشف والوضوح، وهكذا تتساقط من أمامه الحجب، وتنكشف له الخبايا، فإذا هو في غيبة حضرة الشهادة*.

تجدر الإشارة إلى أنّه يمكن اعتبار ضمير المتكلّم ابتداء من السطر الأوّل إلى قوله "صمتك: بيت العنكبوت، تاجك: الصُبَار" هو صوت "الحلاج/البياتي" أو الصوت الآخر الخفيّ للحلاج، أي صوته الداخلي الذي يلومه على أفعالٍ تردّدَ في القيام بها. ويعاتبه على أمور عاشها لا يعرفها غيره. حيث يرى "الحلاج" نفسه منشطرا إلى ذاتين، ذات فاعلة وذات أخرى محاسبة له على صمته وسكونه، بل حتّى على استغراقه الصوفيّ، لذلك جاءت بقيّة الأسطر وكأنها تدافع عنه، وتجد له العذر فيما فعل، ابتداء من قوله: " يا ناحراً ناقته للجار" إلى نهاية المقطع الأوّل حيث تتشكّل لحظات التجلّي الصوفيّ عند تحسّسه للخطأ الذي وقع فيه والمتمثّل في البحث عن الحقيقة باعتماد أمور غير قلبيةّ كالحبر والغبار، أو شربه من آبار غيره من دون أن يحفر بئره بنفسه.

البياتي والسورياليّة/الصوفيّة

لا شكّ أنّ "البياتي" وهو في "موسكو" كان على اتصال دائم بالأعمال الإبداعيّة العالميّة، وبخاصّة ما ينتجه السورياليّون المنتمون إلى الفكر الشيوعي الذي هو مقتنع به، من أمثال الفرنسيّين "بريتون" و"أراغون" و"بول إيلوار"، والإسباني "فدريكو غارسيا لوركا" الذي كانت تربطه به علاقة صداقة، فقد أعجب بهذا الفكر بل وتأثّر به، وكان لابدّ أن يظهر هذا التأثّر في نتاجه، ولاسيّما أنّ ثمّة علاقة بين الصوفيّة والسورياليّة، على الرغم ممّا يبدو، ظاهريا،

* هناك خمس حضرات: هي حضرة الغيب المطلق، والحضرة العلميّة، وحضرة الشهادة، وحضرة الغيب المضاف، وحضرة الواحديّة. انظر معجم المصطلحات الصوفية للدكتور أنور فؤاد أبي خزام، ص 75

أنّه لا يمكن الجمع بينهما لأنّ الأولى تقوم على (التديّن وأنّها تتّجه نحو الخلاص الديني)[1] والثانيّة (حركة إلحاديّة، ولا تهدف إلى أيّ خلاص سماويّ)[2] غير أنّ المتعمّق في دراستهما يجد أنّ هناك نقاطَ تلاقٍ وتقاطعا بينهما، كاشتراكهما في اعتماد الباطن في استكشاف الوجود، ونبذ المنطق العقلي في الوصول إلى الحقيقة، لأنّ العقل عندهم هو (أسوأ أعداء الفكر)[3]، كما أنّ المنطق ما هو إلا (السجن الأكثر مقتا)[4]، يرى "أدونيس" أيضا أنّ ما يجعل الانسان يتجه نحو الصوفيّة هو شعوره بوجود مشكلات أخرى-غير العقليّة والشرعيّة والعلميّة التي تمّ حلّها-تؤرّقه وتعكّر صفوه وهذا يعني أنّ المنطق العقليّ غير قادر على فهم كلّ ما في الحياة، وهو نفسه ما ساعد على نشأة السورياليّة التي هي (حركة لقول ما لم يقل أو ما لا يقال، ومدار الصوفيّة هو اللامقول، اللامرئيّ، اللامعروف)[5] أي أنّهما يشتركان في بعض النقاط وإن اختلفا في الهدف.

إنّ قول الشاعر: "أنت في بداية انتهاء"، وقوله: "فباطن الأشياء ظاهرها" يعكس مدى تأثّره بالنزعة السورياليّة في علاقتها بالصوفيّة حيث يجمع بين الأضداد، والمتناقضات ليضع (مبدأ وحدة الوجود والكون الصوفيّ موضع التطبيق الحرفيّ)[6] وعنده يكون البحر صحراء، كما أنّ كوكب الزهرة هو الأرض، والنور هو نفسه الظلام، والليل هو النهار، والثلج أسود اللون، والقمر أخضر أو أحمر أو أسود، والله هو المخلوقات، وحتّى الزمن فهو واحد أيضا، ماضيه ومستقبله وحاضره لا فرق بينها يؤكّد ذلك قوله: فزورق الأبد/ مضى غداً، وعاد بعد غد/ عائشة ليس لها مكان[7]. حيث استعمل مع المستقبل "غدا" و"بعد غد" الماضي: "مضى"، "عاد".

إنّ المنطق يفرض عليه أن يقول مضى بالأمس وسيعود بعد غد، غير أنّه يربط بين مبدأ وحدة الوجود، وبين ما يسميه السورياليّون "النقطة العليا" التي تتساوى فيها كلّ الثنائيات، وتذوب المتناقضات كلّها وتختفي لتشكّل وحدة معرفيّة من الجمع والتوحيد بين التناقضات التي تنبني عليها الحياة فيما يسمّى بالصراع بين الأضداد؛ الخير والشر، الحق والباطل بل

1 أدونيس، الصوفية والسورياليّة دار الساقي، ص 9.
2 المرجع نفسه، ص 9.
3 المرجع نفسه، ص 267
4 المرجع نفسه، ص 268
5 المرجع نفسه، ص 11.
6 عدنان الظاهر، البياتي والصوفية والسوريالية، جريدة المدى بتاريخ 2010/01/28. جريدة إلكترونيّة
7 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج3، ص242/241.

وحتّى الحلم والعمل إذا ما كان الحلم يستمدّ عناصره من الواقع. وهكذا يتمّ التوحيد بين الذات وبين الموضوع، وبين كلّ ما في العالم الخارجي وبين ما يعرفه الإنسان، مسقطا من حسبانه أيّ شيء من شأنه أن يفصل بين معاني المعارف المتناقضة. وهذا هو الهدف الذي تسعى إليه السوريالّية وهو نفسه هدف الصوفيّة في سعيها إلى وحدة الوجود.

يوضّح "بريتون" النقطة العليا بقوله: (كلّ شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحيّة ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعيّ والخياليّ، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل)[1] وانعدام التناقض يعني التساوي والتآلف بين معاني الأشياء، أي المعنى الواحد لها، وهو ما يقترب من فكرة "وحدة الوجود" كما هي في كتابات "ابن عربي" الذي يقول: (إنّ العارف من يرى الحقّ في كلّ شيء، بل يراه عين كلّ شيء)[2] والمقصود بالحق في النصّ هو الله، أي أنّ العارف يرى الله في كلّ شيء، وتطلق كلمة "شيء" (على الصور الذهنية والوهميّة وعلى العدميّات، فوق إطلاقها على كلّ موجود له كيانه الماديّ المستقلّ)[3]، وهذا يعني أنّ الله موجود في كلّ ما تراه عين الإنسان أو تفكّر فيه أو تتخيّله، إذ الخلق إنّما هو ظلّ الوجود الحقّ، وهذا يقتضي ألاّ موجود إلاّ الحقّ "الله"، فهو، وحده، الوجود الحقّ، وهذا يقتضي ألا فرق بين ما هو خالق وما هو مخلوق، ولذلك قال*: (سبحان من أظهر الأشياء وهو عينها)[4]. فالموجودات كلّها تتّجه إلى الموجد، حسب نظريّة "وحدة الوجود" وإلى "النقطة العليا" حسب النظريّة السوريالّية.

والحاصل أنّ الصوفيّة والسوريالّية لا يعتمدان على المنطق العقليّ، الذي يقوم على الثنائيّات المتناقضة، في الوصول إلى الحقيقة، بل إنّ هذه الثنائيّات المتناقضة لا تزيد على أن تُبقي الإنسان أسيرا في أناه الفرديّة جاهلا غريبا. ولذلك هما يسعيان إلى التوحيد بين المتناقضات كما في قوله "أنت في بداية انتهاء"، و "فباطن الأشياء ظاهرها". ولذلك قال في قصيدة سيرة ذاتيّة

---

1 أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 49

2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص192

3 عبد الرحمن الوكيل، هذه هي الصوفيّة، دار الكتب العلميّة لبنان ط4/ 1984 ص 35

* فالكون، حسب رأي "ابن عربي"، هو الله، وهنا تسقط فكرة الخالق والمخلوق، ثمّ يترتّب على ذلك مفهوم العبادة، فمادام الله يظهر في مخلوقاته، وأنت عندما تنظر لأيّ مخلوق من هذه المخلوقات على اختلاف أشكالها فإنّك تنظر إلى الله، وإذا عبدت أيّ مخلوق فإنّك تعبد الله، وهكذا تتساوى الأديان السماويّة، والأرضية لأنّ الوجود وجدة واحدة.

4 ابن عربي، الفتوحات المكيّة، كتاب إلكتروني ص 1512

لسارق النار: (سأطرد المنطق من حظيرتي)[1] وطرد المنطق يضع إنتاج المبدع بلا منطق، وهو ما يسمّيه السورياليّون "الكتابة الآليّة" التي تفتح (باستمرار أبوابا جديدة على اللاشعور)[2] واللا شعور يفسح المجال واسعا للحلم الذي لا يخضع لمراقبة العقل، وهو أحد أشكال الوحي، وهو (وحده يتيح للإنسان أن يمارس جميع حقوقه في الحريّة)[3] لأنّ المنطق الذي به يتحاكم الناس غائب هنا في الحلم .

غير أنّ هذا المستوى من اللغة تتناثر بداخله لغة أخرى-على قلّتها-فيها مسحة اجتماعيّة تُظهِر حديث الشاعر عن نفسه، كما في قوله: "شربت من آبارهم" و" تلوّثت يداك بالحبر وبالغبار" و"صمتك: بيت العنكبوت" و"يا ناحرا ناقته للجار" و"نام المغني"، و"تحطم القيثار" و"ضرع العنزة الجرباء" التي لها بعد اجتماعي يرتبط بالفكر الثوري. ممّا أضفى على النصّ بالإضافة إلى بعده الصوفيّ-الذي جعل الخطاب غامضا ومبهما-أبعادا أخرى؛ اجتماعيّة وسياسيّة وأدبيّة تتمثّل في النضال من أجل الحريّة والعدالة.

يبدو أنّ البياتي" كان يعيش في صراع المقدّسات؛ فمن جهةٍ: ضغط المقدّس الأوّل المتمثّل في مبادئ الثورة والعدالة الاجتماعيّة وحركة العمّال...، وكلّ ما له علاقة بالماركسيّة وهو ما يعكسه التزامه، وتقدّميّته، وإيمانه بقضايا الإنسان المعاصر وهمومه، ومن جهة أخرى: هيمنة المقدّس الثاني الناتج عن قراءته لكتب الصوفيّة وبخاصّة "الحلاج" وإعجابه بمواقفه، ممّا جعله يفسّر التصوّف على أنّه ثورة قد التمس لها رؤى ماركسيّة، وهذا ناجم عن قراءة المقدسات الصوفيّة في ضوء الامتلاء والتشبّع بالشيوعيّة.

إنّ قراءته لكتاب "الطواسين"، في ضوء المنظور الماركسيّ جعلت "الحلاج" الذي كان يقول: (المتوكّل المحقّ، لا يأكل وفي البلد من هو أحقّ منه بذلك الأكل)[4] مناضلا مدافعا عن الفقراء، بل مناضلا بروليتاريّا، وإن كان صوفيّا. فصوفيّته مختلفة، ليست منعزلة في أبراج عاليّة، بعيدة عن الأخرين، ولكنّها صوفيّة زاوج فيها بين البعد الصوفيّ والبعد الاجتماعي. ولذلك قال عنه في كتابه "تجربتي الشعريّة" وهو يشبّه روح المحبّ والمحبوب المجهولين وهي تحلّ

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج3 ص 379

2 أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 271

3 المرجع نفسه، ص 273

4 الشعراني، الطبقات الكبرى، ج1، ص 93

في روح الكون كأنّها (قطرات دم الحلاج المصلوب قد تحوّلت إلى زيت في مصباح الإنسانيّة، وإلى بذرة، فشجرة، فغابة)[1]. ممّا جعل الروح الحلاجيّة رمزا لثورة العمّال والفقراء.

إنّ "الحلاج" المصلوب الذي أحرق جسده وصار رمادا، وقد تناثرت ذرات رماده لتصل إلى كلّ بقاع العالم، قد استحال دمه إلى زيت ينير مصباح البشريّة كلها، وحلّت روحه في كلّ مناضلي العالم الذين يغيّرون العالم بثورتهم.

عبارة "الشرب من آبارهم"* تشير إلى العلاقة بين المريد–صوفيّا كان أم ثوريّا–وبين السلطة، دينيّة كانت أم سياسيّة. أمّا "تلوّث الأيدي بالحبر والغبار" فهي إشارة إلى الكتابة والإبداع التي تناولت الحديث عن الثورة والوقوف في وجه السلطة، أمّا قوله: "صمتك: بيت العنكبوت" وهو تناصّ إشاريّ** يستحضره "البياتي" من قوله تعالى"(وإنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون)[2] ليشير به إلى الصراع الداخلي الذي يعيشه المريد/الثوري وهو يصف موقفه، في إحدى لحظات الضعف، بالوهن والهشاشة، وذلك عندما تتنازعه–الحلاج/البياتي– الرغبة، في أن يقف موقفاً سلبيّا يدير به ظهره للفقراء أو يتخلّى عنهم، فهو في صمته هذا ومجرّد تفكيره في التخلّي عن الفقراء، إنّما يكون قد صنع لنفسه بيتا مثل بيت العنكبوت. وإنّ عبارة "تاجك الصبار" إشارة إلى النجاح المزيّف الذي يحقّقه من فكّر في أن يخون قضيّة الجماهير، فـ "التاج" الحقيقيّ، الأصل فيه أن يكون من الذهب الخالص، أمّا تاجُ مَن "صمته بيت العنكبوت" فإنّما هو الصُّبَار أي الحجارة، وهو تاج مزيّف يوهم صاحبه أن يضع تاج الملك، ولكنّه لا يضع إلاّ حملا ثقيلا سرعان ما يتعبه ويثقل كاهله.

أمّا في قوله "يا ناحرا ناقته للجار" وهي صورة للكرم البدويّ الذي عرف به العربيّ، فيها إشارة إلى شجاعة الرجال الثوريّين الذين برئوا من الصفات الساقطة على اختلافها، كما تدلّ على استعدادهم ومدى جاهزيّتهم الكاملة في بذل كلّ غال عندهم ونفيس في سبيل مشروعهم الثوري المدافع عن الحق. فكما كان العربيّ ينحر ناقته التي هي كلّ شيء بالنسبة له، فكذلك كان "الحلاج" يضحّي بنفسه في سبيل فكرته، والذي يحلّ في شخص "البياتي"

---

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعريّة، ص45.

* " شربت من آبارهم" ذات بعدين، بعد صوفي حيث يشير الشرب من البئر إلى ثقافة الآخر، أو المصادر الأخرى التي يرفضها الصوفي، وبعد سياسي يشير إلى علاقة المريد بالسلطة.

** وفيه يستحضر المبدع نصّا بالتركيز على إشارة مركّزة تنقلك مباشرة إلى ذلك النص.

2 سورة العنكبوت الآية 41

الذي لا يقلّ عنه دفاعا عن آرائه ومبادئه. وأمّا "المغنّي" و"القيثار" فإنّ الأول يشير-في شعر البياتي كلّه-إلى دور الفنّ وأمله في (تحقيق النظام المطلوب بين الرؤية المطلقة وبين الواقع)[1] وأمّا الثاني فهو رمز (كلاسيكيّ للطمأنينة)[2]، غير أنّهما هنا، المغنّي والقيثار، يشيران إلى فقدان هذا الأمل وغياب تلك الطمأنينة؛ لأنّ المغنّي قد نام، والقيثار قد تحطّم.

"العنزة" حيوان أليف تعيش مع الإنسان، للاستفادة من حليبها ولحمها، وهي ضمن المتاع الذي يحرص الإنسان على اقتنائه، غير أنّها في النصّ جرباء! وهي إشارة إلى هذا المتاع الدنيوي الحقير الذي لا فائدة ترجى منه. لأنّ "المعْز" يدرّ على صاحبه الحليب واللحم، غير أنّه هنا أجرب لا فائدة منه، وهكذا هو الحرص على سقط المتاع.

في بداية المقطع الثاني الموسوم "رحلة حول الكلمات" يخلع "البياتي" عباءة "الحلاج" القديمة ويرتدي قبّعة الثوريّين ليعرض صور الظلم الاجتماعيّ فيقول[3]:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح / وأكلت خبزَ الجياع الكادحين زمرُ الذئاب
وصائدو الذباب/ وخربت حديقة الصباح/ السحب السوداء والأمطار والرياح
وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب/ وهو يدبّ في عروق شجر الزقوم،/ في خمائل الضباب.

يرسم هذا الجزء مشهدا اجتماعيّا بامتياز، حيث يربط فيه-على عكس ما رأينا في المقطع السابق من خلال التأثر بالسوريالّية-بين الثنائيّات المتناقضة، فجمع بين الليل الذي يرمز إلى الظلام وبين المصباح الذي يرمز إلى النور، فوحشة الليل وانطفاء المصباح علامة على تخلّف الشعوب وترنّحها تحت وطأة سياسة التجهيل. كما جمع بين خبز الجياع الذي يرمز إلى الفقر وبين الذئاب التي ترمز إلى الغدر والخيانة والخبث والظلم، وهو تناقض طبقي يتجسّد من خلال التسلّط، والظلم، والسطو الذي تفرضه الطبقة الغنيّة الأرستوقراطيّة على الشعوب الفقيرة الجائعة. جمع بين الحديقة التي ترمز إلى النموّ، وجمال الحياة في ظلّ الاطمئنان، وبين السحب السوداء التي تخرّب الحديقة وتمنعها من النمو والزيادة، ذلك أنّ السحب السوداء تنتج العاصفة التي تخرّب كلّ شيء، ولا تجعله ينمو.

1 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص 69
2 المرجع نفسه، ص 69
3 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 147

فـ "البياتي" من خلال هذا المشهد المجتمعي، ينزع القناع، ويستسلم للحظة غنائيّة يزفر عبرها أنفاسا محرقة معبّرة عن مأساة تعكّر صفو حياته، تتمثّل في الطغيان الذي صار أهمّ مظاهر الحياة، فهو أبدا (لا يواجه مشكلة عشق صوفيّ، بل مشكلة طغيان، عبر لحظة مهيبة من الخوف الناجم عن متابعة التناقضات في العالم)[1] وهي تناقضات لا يعير لها الصوفيّة أي اهتمام بل يجزمون بأنّ الكون وحدة واحدة. إلاّ أنّ "البياتي" المسكون بهمّ التغيير والدفاع عن حقوق المستضعفين قد اعتمدها لأنّ ما يريده ليس التدرّج في مقامات الحضرة الإلهيّة ولكن الارتقاء في عالم النضال، أو النزول إلى مقام الشكوى والأنين.

عارض "البياتي" بين حقلين دلاليين مختلفين: حقل مشرق ضمّ فيه المصباح والكادحين والحديقة في الصباح والتي تشير إلى الحياة التي يحلم بها ويريد تحقيقها، وحقل مظلم ضمّ فيه الليل والذئاب وصائدي الذباب والسحب السوداء والأمطار والرياح والخريف وشجر الزقوم وخمائل الضباب. وعلى الرغم من كثرة كلمات الحقل الثاني، وقلّة كلمات الحقل الأول إلا أنّ الشاعر يميل إلى الحقل الثاني وينتصر له من خلال تكرار التعجّب "ما أوحش الليل" و" أوحش الخريف".

غير أنّ "البياتي" سرعان ما يحنّ إلى القناع ويترك الصوت الاجتماعي إلى حين، ويعود ليمزج الصوتين في صوت واحد من خلال مناجاته لله عبر قاموس مشحون بمعان صوفيّة هي علامات شائعة عندهم تتمثّل في السكر، والحبّ، الحيرة، والقرب.

يا مسكري بحبّه/ محيّري في قربه

"السكر" من المفردات الشائعة عند الصوفيّة وقد رأينا سابقا أنّ (السكر غيبة بوارد قويّ)[2]، إذ ترد على قلب المريد جملة من الخواطر المحمودة، وهي معانٍ غيبيّة، تستغرق قلبه من دون أن يتعمّد ذلك، كأن يتذكّر ثوابا، أو يتفكّر في عقاب، ويأتي السكر نتيجة هيام المحبّ؛ إذ من شدة حبّه لله، يغيب قلبه عن علم ما يجري من أحوال الآخرين، بل يغيب عن حظوظ نفسه فلا يكاد يراها، فهو حاضر بالحقّ، غائب عن نفسه وعن غيره بشهود ما

1 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص 70

2 القشيري، الرسالة القشيرية، ج1، ص 176. وانظر ص 15 من هذا الفصل

للحقّ. وأمّا "الحَيرة" فهي ميزة المتصوّفين إذ شاع عندهم أن (أعرف الناس بالله تعالى أشدّهم تحيّرا فيه)[1]. وقد تحدّثت عن الحيرة بما فيه الكفاية في الصفحات السابقة.

بهذه المعاني عاد "البياتي" الثوريّ، إلى "الحلاج" الصوفيّ، ليشاركه لحظة المناجاة، من خلال نشوة الحبّ الناجمة عن السكر، والقرب الذي زاده حيرة في المحبوب، إنّه اللقاء بين الصوفيّة والثوريّة من أجل هدف واحد هو "الله" المعين على كلّ شيء.

يجب أن نلاحظ أن قول "البياتي": " يا مسكري بحبّه" و "محيّر في قربه" هي عبارات "الحلاج" مقتبسة من قوله: (يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه)[2]، إذ نلاحظ تطابق النصّين دلاليّا؛ حيث نجد سكرا صوفيّا ناجما عن العشق والهيام، عاشه "الحلاج" وتقنّع به "البياتي"، وهذا يعني أن الشاعر وإن لم يعش حياة التصوّف والمتصوّفة، فإنّه، على الأقلّ، يحيا مع مصطلح التصوّف.

غير أنّ هذه المشاركة للصوفيّة لا يريد منها "البياتي" نشوة مريد منقطع في حبّ الله، ولكنّه يريد طلب العون على نجاح ثورة الفقراء، والذي هو على استعداد تامّ للموت في سبيلها. ولذلك يعود مرّة أخرى إلى المجتمع وإلى التضحيّة في سبيل الإيمان بالمبادئ الثوريّة.

وليقبل السياف/ فناقتي نحرتها وأكل الأضياف/ وارتحلوا/ وها أنا أقلب الأصداف
لعلّها أوراقُ وردٍ طيّرتها الريح فوق/ ميتٍ، لعلها أطياف[3].

يؤكّد هذا المقطع أنّ صوفيّة "البياتي" هي صوفيّة ثوريّة، لا يريد فيها أن يسكر بحبّ الله، ولا يغيب عن واقع الناس، ولا يسلك المدارج للوصول إلى حضرة الكشف، ولكنّه يريدها صوفيّة اجتماعيّة، يرتقي فيها في سلّم النضال، ويريد أن يكون بطلا يدافع عن حقوق الفقراء والعمّال، ولا مانع، والحال هذه، أن يقدّم كلّ ما عنده بما فيه الموت، في سبيل مبادئه. ولا سيّما أن "الحلاج" مزج بين التصوّف–الذي عرف باعتزال الناس، والبحث عن نجاة النفس من خلال حملها على المجاهدة وترويضها بالعبادات–وبين الإصلاح الاجتماعيّ، ومحاربة فساد السلطة الإداريّ والماليّ، في عهد الخليفة المقتدر، وذلك بالوقوف إلى جانب الفقراء والمستضعفين. وهو منهج لم يسلكه متصوّفو عصره، وهو ما جعل "البياتي" يتقنّع به.

---

1 المصدر نفسه ج2، ص 480 وانظر ص 43 من هذا الفصل

2 ابن الساعي، أخبار الحلاج، تقديم: فوزي الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ص 67

3 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 148

"السياف" هو قاطع رؤوس المخالفين لسياسة الحكّام، وهو رمز للدكتاتوريّة التي لا ترضى بأيّ رأي مخالف، ورمز الظلم والاضطهاد وسياسة تكميم الأفواه. ومع ذلك ف "ليقبل السياف"، فقد قدّم الشاعر "ناقته" التي هي كلّ شيء عنده، ولعلّه اعتمد الناقة إشارة إلى أنّ المجتمع مازال بدويّا في تفكيره، والبداوة هنا ليس في مكارم أخلاقها ولكن في طريقة تفكيرها، وتعصّبها. ومعروف أنّ للناقة أهميّة كبيرة عند العرب، فقد كانت معجزة "صالح" عليه السلام التي هي أساس معيشة الناس، وهي وسيلة نقل أساس، إذ تقطع المسافات الطويلة في الصحاري الشاسعة التي لا يقدر عليها غيرها، ولذلك سمّوها سفينة الصحراء. فقوله" فناقتي نحرتها وأكل الأضياف" توحي بأنه ما عاد يملك شيئا يخاف عليه، ولم ينته الأمر عند هذا الحدّ، فهو يتنبّأ بالمستقبل الزاهر، إذ يقلّب الأصداف، التي (هي غلاف اللؤلؤ)[1] والتي توحي بقيمة الموجود وهو أمل في غد تزهر فيه الورود.

"فسيفساء" هو عنوان المقطع الثالث، وهو مقطع ابتعد فيه عن "الحلاج" وصوفيّته، وتمسّك فيه بالبعدين الاجتماعيّ والسياسيّ، معتمدا في إخراجه على أسلوب الحكاية الشعبيّة:(مهرج السلطان /كان . ويا ما كان / في سالف الأزمان...)[2]، وكلمة المهرّج لها وقع عند "البياتي"، فقد كرّرها مرّتين في كتابه "تجربتي الشعريّة"، مرّة عندما كان يتحدّث عن مدينة بغداد التي اكتشف زيفها، فكانت بالنسبة إليه أشبه ببهلوان أو مهرّج، والمهرّج/البهلوان، هو من (يُلصِق في ملابسه كلّ لون أو قطعة يصادفها)[3] ليثير الانتباه ليس إلاّ. ومرّة أخرى عندما شبّه جيله بالمدينة المزيّفة؛ (ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج، كان جيلنا المتسوِّل الذي استعار ثياباً وأزياء من كلّ عصر، حتى فقد شخصيّته وصوته الحقيقيّ)[4]، في النصّ موقف واضح من شعراء جيله الذين استعاروا ثقافات غيرهم ففقدوا شخصياتهم الحقيقيّة.

وهذا موقف معروف لدى "البياتي"، إذ رأيناه في قصيدة "أقوال" السابقة في الفصل الثاني يقف موقفا معارضا بشدّة لشعراء السلطان فيقول[5]:

أصبت بالقرف / منكم ومن أشعاركم: يا ماسحي أحذيّة الملوك / يا خنافس الخزف /

---

1 ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص 188.

2 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 149.

3 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعريّة، ص 8

4 المصدر نفسه، ص 8

5 انظر الفصل الثاني ص 139.

في حرم الطغاة / يحبو الشعارير / وينمو القمل في أشعارهم / ما أوحش الحياة /
ما أبعد الطريق / وما أقل الزاد / كفرت بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلّاب /
ناسا، ملوكا، قادة أرباب.

كما له قصيدة بعنوان "مرثيّة إلى مهرّج" يقول فيها[1]:

مهرّج صغير/ أراد أن يطير / فسار وهو المقعد الضرير / وراء نعش بغلة الأمير /
وباع للشيطان/ حماره، وأطلق العنان/ ونام تحت جبل الورق/ الحبر تحت رأسه نهر من الأرق.

كانت مشكلة الشاعر-ولا زالت-مع من يسمّيهم أشباه الكتّاب/الشعراء، المداهنين، المرتشين النفعيّين الذين هم على استعداد تامّ لتقديم كلّ ما عندهم من أساليب الإبداع، لخدمة من يدفع أكثر، ضاربين بالمبادئ عرض الحائط.

نصل إلى أن لفظ "المهرّج" إنّما هو رمز جماليّ يرفض "البياتي" من خلاله الشعراء الانتهازيّين المزيّفين. ف "المهرّج" رمز للمثقّف "المزيّف" الانتهازي الذي سخّر قلمه لقصر الحاكم، وبدلا من أن يجعل ثقافته في خدمة الشعوب، حصرها في خدمة البلاط طلبا لرضاه، وقد أغدق عليه الحاكم، فملأ خزينته ذهبا، وصدره نياشين، واصطحبه في كلّ ولائمه، لأنّه يمثّل الثقافة في بلده.

وقف "البياتي" في وجه من سمّاهم "الشعراء المزيّفين"، وقد جمع تحت هذا الاسم الفنّان المنافق، والوصوليّ، والجاهل، وكلّ الذين لم يخلصوا لفنّهم، ولم يطوّروا أدواته بالعمل الشاقّ والبحث عن الجديد، لاكتساب التجربة الأصيلة التي لا تأتي إلا بـ "الاحتراق" أو المعاناة الحقيقيّة الأصيلة المعتمدة على الثقافة الأصيلة من أجل تطوير الموهبة الفنيّة التي هي كغيرها من المواهب الأخرى التي تحتاج إلى (مادة وواقع وأهداف محدّدة)[2]، وأهمّ هذه الأهداف هي كيف يكون مناضلا من أجل إثبات مبادئه والدفاع عن حقوق المستضعفين.

في هذا المقطع يظهر صوت "البياتي" عاليّا بعيدا عن صوت "الحلاج" ليصرخ في وجه التهريج؛ المجموعة المزيّفة على اختلاف أنواعها قديما وحديثا، سواء أكان "مضحك السلطان" أم "شاعر البلاط" / الفنّان المرتشي.

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 200

2 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص 77

في المقطع الرابع، تعود القصيدة إلى الصوت الحلاّجي في مشهد "المحاكمة"، والمحاكمة جدال فكريّ عنيف بين السلطة وفقهائها، وبين متّهم بالخروج عن الدين.

تاريخيّا، انتهت المحاكمة بتجريم "الحلاج" المتّهم بالزندقة، وأصدر الحكم عليه بتعذيبه قبل قتله–حسب رواية المستشرق "ماسينيون"–حيث صلب أوّلا، ثمّ جلد ألف سوط، ثمّ قطّعت يداه، ثمّ رجلاه، وبقي على هذا الحال حتّى صباح يوم الغد، ثمّ ضرب عنقه وأحرق ورمي رماده من فوق مئذنة في نهر دجلة. غير أنّ بعض الدارسين رأوا في تعذيب "الحلاج" قبل قتله لم يكن (لمجرّد إرضاء لحظات الشره الدمويّ، بل كانوا يحاولون–عن طريق تأجيل موته أطول وقت ممكن–أن يرغموه على التوبة دون أن يتورّطوا في عمليّة قتل رجل مسلم)[1]، المهمّ أن "الحلاج" تمّت محاكمته فقتله، فحرقه.

كان تعاطف "البياتي" مع "الحلاج" لا لأنّه فهم الدين فهما جديدا، ولا لأنّه كان مظلوما، ولكنّه وقف في وجه السلطة–وإن كانت دينيّة–ليقول لها: إنّها مخطئة وظالمة، ولم يقبل اقتراحها بالتوبة، تماما مثل ما دافع "جاليليو" عن رأيه أمام خصومه: بمركزيّة الشمس، وأنّ الأرض ما هي إلا جرم يدور في فلكها، ولم يتراجع عن رأيه، وإن عذّب وسجن. هذا هو الموقف الذي جعل "البياتي" يلبس قناع "الحلاج" الذي حلّت روحه في جسده!! وهي الفكرة التي أبعدته عن منطقة اليأس الناجمة عن مشكلة الموت، وذلك بإخضاع نظرية الحلول الصوفيّة الخاصّة بفلسفة "الحلاج" إلى فكرة التجدّد الخاصّة بإيديولوجيّة الثورة الخاصّة بـ "البياتي".

المحاكمة

بحت بكلمتين للسلطان / قلت له: جبان / قلت لكلب الصيد كلمتين/ ونمت ليلتين
حلمت فيهما بأنّي لم أعد لفظين / توحّدت/ تعانقت/ وباركت –أنت أنا /
تعاستي / ووحشتي / وضجّ في خرائب المدينة/ الفقراء إخوتي /
يبكون، فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان/ ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان
حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنّها وليمة الشيطان/ بين الذئاب، ها أنا عريان/ قتلتني /
هجرتني / نسيتني / حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام / وها أنا أنام

1 المرجع نفسه، ص 62

منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام[1].

الفعل "بحت" يوحي بعدم المحافظة على السرّ، الذي هو إخفاء أشياء عن الآخر، إمّا خوفا عليه، أو خوفا منه، غير أنّ هذا الآخر لم يكن عاديّا، فهو "السلطان"، أي ثمّة أمور ل يعلم بها السلطان، هي السرّ الذي يحفظه المخالفون له، وهي رفضه ورفض سياسته. لفظ "السلطان" يوحي بالقوّة والتحكّم، فهو رمز القوّة المستبدّة، وهذه القوة محاطة بجيش من الأتباع؛ قضاة مزيّفون، شهود زور، وهو ما أشار إليهم بقوله: " كلب الصيد" الذي يعيد الطريدة إلى صاحبه "الصياد" وهو راض، وأداة السلطة: القوّة/ السيف والسياف، كلّ هذا في مواجهة من يفكّر في الخروج عنه، أو يخالف رأي الحاكم.

غير أنّ الخوف إذا تمكّن من الكثير، فهناك القليل الذي لا يعيره أي اهتمام، فهو لا يخشى الموت في سبيل الحقّ، ولذلك جاء قوله له: "جبان" لتكون اختصارا لموقف شجّاع قويّ، جعل الصدام بين السلطة وحاشيتها "شهود الزور"، وبين "الحلاج/البياتي" الذي لم تكن له إلا كلمة الحقّ التي يؤمن بها. هذه الكلمة التي أحدثت فيه التحوّل المطلوب، حيث جعلته يتّحد مع الله؛ "أنت أنا" عند الحلاج، أو يتّحد من كلّ مناضل، أو كلّ فقير، ليكون "البياتي" هذا المناضل أو ذاك الفقير. أو يتّحد مع "الحلاج" نفسه.

قد تكون "أنت أنا" عبارة "البياتي" لـ "الحلاج"، نوع من التداخل بين الأحداث والخواطر، حيث في لحظة أحسّ "البياتي" أنّ ما حدث لـ "الحلاج" هو نفسه ما يحدث له، فصاح بلا وعي، "أنت أنا"، أسير في الطريق الذي سرت فيه، للتأكيد على أنّ ما قام به "الحلاج" ما يزال في ضمير العالم، وما يزال دمه زيتا يضيء الكون.

"جبان" علامة لغوية تحتمل أكثر من تفسير، وإذا جاءت، من حيث الإعراب، خبرا مبتدأه محذوف، وإذا كان الخبر معلوما، فإنّ المبتدأ مشتبه فيه بين ضمير المتكلّم، وضمير المخاطب، أي هل قلت له: أنا جبان! أم قلت له: أنت جبان؟ لأنّ الأصل في رجال الصوفيّة أنهم لا يهتمّون بأمور الدنيا، إذ همّهم محبّة الله ومكانتهم في الآخرة. لذلك لا يضيره أن يقول عن نفسه: أنا جبان، غير أنّ ما يزيح هذا الغموض هو العلامة اللغويّة "كلب الصيد"، وهي عبارة جريئة، لا يقولها إلاّ شجّاع قويّ، ممّا يجعل التفكير ينصرف إلى أنّ المبتدأ

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص 151

المحذوف هو الضمير أنت دون غيره. كما أنّ سكوت الشاعر عن مقول قوله: "قلت لكلب الصيد كلمتين" تدلّ على أنّه على شاكلة "جبان" أيضا، فقد تكون "منافقا" مثلا أو حتّى "جبانا"، أي أنّ الجبن صفة للسلطان وحاشيّته.

نلمس شجاعة "الحلاج/البياتي" في قوله: "ونمت ليلتين" والتي ترمز إلى عدم الاكتراث بما سيحدث له، إذ الجبان، إذا قال كلمة لا تعجب السلطان، بات ساهدا من أجلها خوفا ممّا سيحدث له، أمّا هو فقد نام ليلتين، حتّى حلم فيهما.

هذه الصرخة في وجه السلطان، وإن كان في ظاهرها ثورة "الحلاّج" على النظام السياسيّ الذي اتّهمه بالكفر، فهي ممزوجة، في الحقيقة، بصوت "البياتي" الثائر على الحكّام الذين نفوه إلى خارج وطنه. فكلاهما ثائر على الحكم، وكلاهما ذاق مرارة الألم ولذلك جاء الانتقاد للسلطان وحاشيته لاذعا؛ "جبان"، " كلب الصيد". فالشخصيّة هنا تكاد تكون واحدة، لتَشابُه ما أصابهما، فـ "الحلاج" المريد صوفيّا، والذي وصل إلى مرحلة الكشف، ولذلك لم يستطع أن يكتم السرّ، هو نفسه "البياتي" المريد ثوريّا، والذي-هو أيضا-وصل إلى مرحلة النضج الثوريّ والوعي الاجتماعيّ. وإذا كان موقف "شهود الزور" مع المريد الصوفيّ إدانته والحكم عليه بالإعدام، فإنّ المهرّجين من "الشعراء اللئام" قد أساءوا-هم أيضا-إلى المريد الثوريّ الاجتماعيّ إساءة نفسيّة فتحت عليه أبواب الحزن على مصرعيها.

ويظهر البعد الصوفيّ في فكرة التوحّد التي يوظّفها "البياتي" في هذا المقطع، من خلال "أنت أنا"، التي ختمت سلسلة الكلمات: توحّدت، تعانقت، باركت، وهي كلمات تغيّر الضمير فيها من المتكلّم إلى المخاطب، وإذا كان ضمير المتكلّم في قوله: "بحتُ، قلتُ، نمتُ، حلمتُ" معروفا هو الحلاج/البياتي، فمن هو المخاطب في الأفعال " توحّدتَ، تعانقتَ، باركتَ" والتي التقت مع ضمير المتكلّم في "أنا أنت"؟

لا يمكن أن يكون الضمير "أنا" ومعه بقيّة ضمائر المتكلّم تعود على "البياتي" فقط، وأنّ الضمير "أنت" وبقيّة ضمائر المخاطب لا تعود أبدا على "الحلاج"، بل "أنا" وأخواتها هي الحلاج/البياتي اللذان اختارا ركب الثورة. أمّا الضمير "أنت" فقد يكون "الحلاج" الذي قد صار "البياتي"، كما رأينا سابقا، أو تدل على التوحّد مع الله حيث حلّت روح الله؛ الضمير

"أنت" في الضمير "أنا" الحلاج/البياتي فعانقته، وباركت تعاسته ووحشته. وهي فكرة حلاجيّة طالما ذكرها في شعره مثل قوله:

رأيــتُ ربّــي بعيـن قلــبي فقلت: من أنت؟ قال أنت
أنــت حيــاتي وســرّ قلبي فحيثما كنتُ كنتَ أنت
أحطت علما بكلّ شيء فكــلّ شــيء أراه أنــت[1].

وقال أيضا

قد تصبّرت، وهل يصــ بر قلبي عن فؤادي
مازجت روحــك روحي في دنــوّي وبعادي
أنــا أنــت كمــا أنّـــ ـك أنّـــي ومرادي[2]

فهذه الأبيات وغيرها تثبت مذهب "الحلاج" فيما يسمّيه النقاد "نظريّة الحلول" التي ترى أنّ الله يحلّ في مخلوقاته، وبخاصّة عباده الصالحين.

وقد صاغ "البياتي" التوحّد من خلال المثنّى الذي أكثر استعماله والذي قد تحوّل إلى المفرد؛ فقد قال كلمتين للسلطان، وكلمتين لكلب السلطان، ونام ليلتين، ولم يعد لفظين، غير أنّ الكلمتين هما لفظ واحد "جبان"، ولم يكن في الليلتين إلاّ حلم واحد، ونفي أن يعود لفظين، إذ توحّد اللفظان الحلاج/البياتي والله، في لفظ واحد على طريقة "أنت أنا". وكأن اللفظ "توّحدت" جعل الكلمتين كلمة واحدة، والليلتين ليلة واحدة، واللفظين لفظا واحدا.

مزج الشاعر في هذه المقطوعة بين بعدين؛ البعد الصوفيّ والبعد الاجتماعيّ، فالجزء الأوّل من المقطوعة كان صوفيّا بامتياز، حيث أشار إلى فكرة "الحلول" التي عرف بها "الحلاّج" والتي لأجلها نوصب العداء من قبل فقهاء الشريعة، واتّهم بالكفر. وهم معذورون في ذلك لأنهم وقفوا على ظاهر النصّ مثلما وقف موسى عليه السلام مع العبد الصالح على ظاهر ما رأى، وأمّا الجزء الثاني فيظهر البعد الاجتماعي فيه في قوله:

وضجّ في خرائب المدينة / الفقراء إخوتي / يبكون.

1 الحلاج، ديوان الحلاج، ص 36
2 المرجع السابق، ص 40

لم يكن الباكي على "الحلاج" رجال الصوفيّة، لأنّهم لا يخافون الموت، ولأنّ في الموت راحة النفس بلقاء الله، ولكن الذين بكوه هم الفقراء، وهي إشارة اجتماعيّة سياسيّة إلى اتخاذ موقف واضح من السلطة، بالانضمام إلى صفّ الفقراء. غير أنّ بكاء الإخوة الفقراء، وإن كان يشير إلى العلاقة العاطفيّة الحميميّة بينه وبين الإخوة الفقراء، فإنّ البكاء علامة عجز لا يفيد النضال، ولا يقف في وجه الظلم والطغيان، ولذلك اختفوا ولم يبق إلاّ شهود الزور حوله يحومون ويرقصون، مع الذئاب في وليمة الشيطان.

على الرغم من أنّ ضمير المتكلّم هو خطاب "البياتي" على لسان "الحلاج" إلا أنّ الشاعر حاول أن يتعامل مع أحداث كلّ شخصيّة على حده، حيث جعل شخصيّة "الحلاج" تتكلّم بمنطق الصوفيّ الذي توحّد مع الله، وشخصية "البياتي" تتكلّم بمنطق المناضل الثوريّ الذي لا يلين في الدفاع عن حقوق الفقراء، وأنّ الشخصيّة الثانيّة تواصل ما بدأته الأولى حيث تحلّ روح الشخصيّة الأولى في الثانيّة لتكمّل نشاطها. ولذلك جاء قوله: "فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان"، وكأنّ مقتل "الحلاج" نومة طويلة وظهور "البياتي" إنّما هو استيقاظ لهذا الزمن، فكان "البياتي" هو "الحلاج" في صورة "البياتي".

وكما كانت محاكمته–قديما–قد حضرها شهود الزور، فإن خصومه اليوم لم يتغيّروا، ولذلك سمّاها " وليمة الشيطان بين الذئاب" وهي علامة على فساد الحكم واللاعدالة التي يفرضها الحكّام على الرعيّة. وإذا كان "الحلاج" القديم قد مات، فهناك "حلاج" جديد مغاير هو "البياتي" الذي ولد ليبدأ الرحلة من جديد، بأسلوب يتناسب مع العصر الجديد، ولد بقوّة أشدّ، وتمرّد أكبر، تسري فيه دماءٌ نوعيّة، غذّتها الأحزان، وصقلتها الغربة والتنقّل من بلد على آخر، وهذا ما عاد بالنصر على "الحلاج"، وبالخير على مسيرة الشعر العربيّ.

يواصل "البياتي" قصّة إعدام "الحلاج" من خلال مخاطبة "الحلاج/البياتي" السلطان باعتماد ضمير المخاطب، الذي وجّهه هذه المرّة إلى الحاكم الظالم: " قتلتني، هجرتني، نسيتني، حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام" ولعلّ العلامة اللغويّة "أنا عريان" إشارة إلى الظلم الذي تعرّض له، وحرمانه من أبسط حقوقه وهو اللباس، وحرمانه من الدفاع عن نفسه، ومن تهم لفّقت له. غير أنّ الموت خلاص يحقّق كرامة الإنسان وحريّته، وهي إشارة إلى الفكرة المسيحيّة التي ترى في صلب المسيح خلاصا له وللفقراء المستضعفين. وكأنّما إعدام

"الحلاج/البياتي" – الذي لا يزيد على أنّه إعدام للجسد–إنّما هو انبعاث له من جديد، هو طلب للشهادة في سبيل المبدأ، والتضحيّة لأجل الفكرة، التي تجعله خالدا في ضمير العالم، رافضا بذلك، الموتَ المجّانيّ الذي هو موت من لا هدف له. وهذه رسالة واضحة، لكلّ فقراء العالم، بغد جديد، وحلم متعدّد متجدّد.

الصلب

"الصلب" هو العنوان الذي يسم به المقطع الخامس، وهو النهاية الحتمية للمحاكمة التي يراها ظالمة، والصلب ربط بين لوحتين على شكل "إشارة زائد" يعلق فيها المحكوم عليه بالقتل لتبقى جثّة المصلوب معلّقة حينا من الوقت. وفيها معاني التنكيل بجثّة المقتول والتمثيل به.

يبدأ المقطع بمشهد التمسّك بالمبادئ، وتحذير المريد من السقوط في مستنقع السلطة، ويبدو أنّ ضمير المتكلّم يقبل بمشورة الغائب الذي قد يكون روحا كونيّة، أو طائفا ما، أو ملاكا مقدّسا، أو ضميره الذي يوجّهه، أو المريد، أو الذات العليا، ما دام مرشدا موجّها، وذلك من خلال الحوار الداخلي الذي يتمّ بينه وبين نفسه أو ضميره. يقول:

في سنوات العقم والمجاعه / باركني / عانقني / كلّمني / ومد لي ذراعه / وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم / وقاطعو الطريق / والبرص والعميان والرقيق

وقال لي: إياك / وأغلق الشباك[1].

يبدأ المقطع بمشهد الغياب، أو الحضرة الإلهيّة، حيث يتمّ الانفصال عن أحداث جلسة المحاكمة، ويتّصل بالذات الإلهيّة، ومرّة أخرى تظهر قضيّة الضمائر، وإذا كان في المقطع السابق ظهر، مع ضمير المتكلّم، ضمير المخاطب، ففي هذا المقطع نجد مع ضمير المتكلّم ضمير الغائب: " باركني، عانقني، كلّمني، ومدّ لي ذراعه" وإذا كان المتكلّم معروفا هو "الحلاج/البياتي" فإنّ الغائب مجهول، فقد يكون هذا الغائب المتحدّث عنه بهذه الأفعال الأربعة هو الله، لأنّها أفعال تدلّ على قدرة، وقوّة صاحبها.

ففي "باركني" قبول للعمل وموافقة عليه، ورجاء في زيادته، ورضى عن المبارَك. وفي "عانقني" إشارة إلى العلاقة الحسنة التي تربط بين المتعانقين، كما تشير أيضا إلى الفراق والوداع، وفي "كلّمني" إشارة إلى الخوف على الطرف الآخر الذي يريد طمأنته، ومحاولة تهدئته، وفي "مدّ

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2 ص 153

لي ذراعه" إشارة إلى مساندته والعون الذي قدّمه له. ولهذه الأفعال علامة أخرى تدلّ على مكانة المتكلّم وعلاقته بمن يساعده. إذ بلغ المريد مرتبة عالية في تقرّبه من الله.

إذا تساءلنا عن زمن هذه الرعاية التي توحي بها هذه الأفعال الأربعة وجدناها "في سنوات العقم والمجاعة" وهي أيقونة يباب بكلّ المقاييس، إذ المعروف عند العربيّ أنّه لا يقول "السنة" إلا في حالة الجفاف، أمّا في حالة الرخاء فيقول: "العام". وأمّا العقم فهو عدم الانجاب، وهو جفاف من نوع آخر، والمجاعة إنما هي نتيجة الجفاف، في مثل هذه الظروف الصعبة على "الحلاج/البياتي" والتي توحي بالمأساة، وتصل القلوب فيها الحناجر، يأتي الفرج بالمفهوم الصوفيّ/الثوري، ويكون الخلاص، من خلال تحمّل مسؤوليّة الآخرين "الفقراء وقاطعو الطريق، والبرص والعميان والرقيق" والتي تشير إلى الطبقة المعدومة في المجتمع، وهؤلاء هم الذين "ألبسوك تاجهم" وجعلوك ملكا عليهم، مدافعا عن حقوقهم، كلّ ذلك من خلال الجمع بين فكرة الثورة/البياتي وبين فكرة الحلول/الحلاج لهزم سلطة الموت، ولأنّ الروح لا تفنى، فإنّ روح "الحلاج" باقيّة، تحلّ في الآخرين/"البياتي" الذين يشعلون نيران الثورات التي يجدّدونها كلّما حاولت أن تخبو ويتفانون في بناء عالمهم المنشود الذي يثورون من أجل تحقيقه.

إنّ آخر ما قيل له، قبل غلق الشباك: "إيّاك" والتي تحمل معنى التحذير، إنّها وصيّة للثوار والمعارضين، والمدافعين عن حقوق الآخرين، وصيّة تحذّرهم من الضعف البشري، ومن تخويف السلطان لهم، ومن التفريط في تاج الضعفاء.

بعد مشهد الاختلاء بالذات، مشهد الاتصال بالله، الذي يمثّل البعد الصوفيّ في المقطع، يأتي مشهد الواقع المرير، مشهد الحكم النهائيّ حيث تتحقّق عمليّة الصلب من خلال تدافع آلة الموت المتمثّلة في قضاة ينفّذون ما يريده الحكّام* ويبيعون ضمائرهم بعرض زائل، وشهود زور احترفوا الكذب، وسيّاف لا يهمّه إلا تنفيذ ما يطلب منه من أحكام:

واندفع القضاة والشهود والسياف / فأحرقوا لساني / ونهبوا بستاني/ وبصقوا في البئر[1].

يدلّ الفعل "اندفع" على المطاوعة، أي مطاوعة هذه المجموعة–مجموعة الموت–لمن عيّنها، والذين هم–في الحقيقة–على شاكلتهم. جاء في تعريف الاندفاع: (المضيّ في الأَرض كائنا ما

* كان القاضي الذي حكم على الحلاج هو أبو عمرو الحمادي المالكي الذي عُرِف بخضوعه للسلطة وتملقه لرجالها، وصدوره في أحكامه عن رغبة في إرضائهم

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2 ص 154

كان... واندفع في الأَمر: مضى فيه)[1] وهذا يعني أن المندفع لا يتروّى في اتخاذ القرار، ولا يتثبّت أثناء القيام بالعمل، ولا يفكّر في عواقب الأمور، فتراه يقوم بالعمل من دون أن يقلّبه على كلّ جوانبه، كما يوحي الفعل "اندفع" برغبتهم في تنفيذ المطلوب من ثالوث الموت.

لم تكتف آلة الموت هذه بقتل المريد، ولكنّها تجاوزته إلى كلّ ما له علاقة به، وقد قدّم الشاعر صورة حسيّة قاتمة لظلم السلطة وجورها؛ "فأحرقوا، ونهبوا، وبصقوا"، وهي أفعال تخريبيّة تدلّ على عدم احترام المتّهم. فالحرق إتلاف لكلّ شيء، و"اللسان" عند الصوفيّة هو (البيان عن علم الحقائق)[2] ولا شكّ أنّ البيان هو كتبه التي ألّفها، فهذا يعني أنّ الحكم لم يقتصر على قتله وحسب، ولكن أيضا، بإحراق كتبه. أمّا النهب فهو استباحة الأموال؛ لأنّها غنيمة، غير أنّ الإشكال ليس في المال، لأنّ المقتول معدوم لا مال له، ولكن الإشكال في إباحة ما عنده، ممّا يدلّ على أنّه كافر مرتدّ يستباح ماله. أمّا "البصق" فإشارة إلى تحقير الشيء الذي يبصق فيه، إذ عادة ما يكون البصق في مكان القذارة، و"البئر" عند الصوفيّة هو التجربة الخاصّة بالشخص، أي طريقته الخاصة التي يعتمد فيها على نفسه دون مساعدة غيره في وصوله إلى المقام الأعلى الذي يتوق إليه، ولذلك يطلب من الصوفيّ ألا يعتمد على آبار غيره بل يحفر بئره بنفسه، ومن ثمّ فإنّ البصق في بئره إشارة إلى تسفيه صوفيّته واحتقار شخصيّته.

إنّ المقطع الخامس سياسيّ اجتماعيّ، حيث أصدر فيه الحكم على المريد، الذي اختار أن يقف في صف الفقراء، ويواجه السلطة، ومع ذلك فقد طعم بعبارات صوفيّة؛ "يا محيري / ومسكري" التي تثبّت أنّ المحكوم عليه بالإعدام يقف موقفا بطوليّا بسبب عشقه الإلهيّ، ففي قمّة المأساة حيث "الحرق والنهب والبصق" يترنّم بترتيلته التي تجعله لا يبالي بما يفعلون فيقول: يا محيّري، ومسكري التي ترمز إلى نشوة المريد في حبّه لله. والتي تربط بين الصوفيّ والثوريّ في تمسّكهما بما يؤمنان به.

ويختم "البياتي" المقطع بأن يلبس بطله تاج الموت ليكون ملكا للثوار، فقد نال الموت الذي ناضل من أجل الحصول عليه، إذ لم يكن موته مجّانيّا، بل موت فيه حياة. موت كموت المسيح-كما هو شائع عند النصارى-يخلّص أتباعه ويحمل عنهم الخطيئة:

---

1 الأزهري، تهذيب اللغة، ج2، ص 134

2 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص 151

مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياه/ فافتح لي الشباك، مد لي يديك آه! [1]

إنّ في فتح الشباك حريّة، وفي مدّ اليد مساعدة، وكأن الموت حياة جديدة، لأنّ في الموت غير المجانيّ انبعاث لحيوات أخرى من أجل مواصلة المسيرة.

رماد في الريح

"رماد في الريح" مقطع اختاره "البياتي" ليكون نهاية للقصيدة، والرماد هو آخر ما آل إليه جسد "الحلاج" الذي قطّع وأُحرِق:

أوصال جسمي قطّعوها/ أحرقوها/ نثروا رمادها في الريح[2]

ولا شكّ أنّ الريح تحمل هذا الرماد إلى أماكن بعيدة جدّا، ولفظ الريح يوحي بالعذاب، إذ الريح بصيغة الإفراد تكون للتدمير، كما في قوله تعالى: (وَفِي عَادٍ إِذَ اَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلرِّيحَ ٱلْعَقِيمَ)[3]، بينما بصيغة الجمع "رياح" فقد جعلها للبشرى كما في قول: (وَهُوَ ٱلذِے يُرْسِلُ ٱلرِّيَـٰحَ نُشُراَۢ بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِۦٓ)[4]، ولذلك كان الرسول عليه الصلاة والسلام يدعو قائلا: (اللّهمّ اجعلها رحمة ولا تجعلها عذابا، اللّهمّ اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا)[5]، وكأنّ الشاعر يريدها ريحا معذّبة يخيف بها خصومه، ولتصل إلى كلّ بقاع العالم.

بدأ المقطع بذكر الآلام التي عانى منها المريد:

عشر ليال وأنا أكابد أهوال* / وأعتلي صهوة هذا الألم القتال[6]

لا شكّ أنّ المتكلّم في هذا الخطاب، (وأنا أكابد، وأعتلي) هو "البياتي"/"الحلاج"؟ بل كلّ من عاش ظروفهما، وقد يكون العدد "عشر" في النص إشارة إلى تعدّد الآلام والمعاناة التي يقاسي شدّة أهواله*، غير أنّه "يعتلي صهوة الألم القتّال"، وهي قدرة فائقة على التحمّل

---

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان ع الوهاب البياتي، ج2 ص 154

2 المصدر نفسه، ص 155

3 الذاريات الآية 41، تكرّرت كلمة الريح في القرآن معرّفة، ثماني مرات، كلّها تدلّ على العذاب ووسيلة للعقاب، ونكرة خمس مرات، إذا جاءت غير موصوفة دلّت على العذاب.

4 الأعراف الآية 56، ونجدها في الفرقان الآية 48 (وَهُوَ ٱلذِے يُرْسِلُ ٱلرِّيَـٰحَ نُشُراَۢ بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِۦٓ)، وفي سورة النمل الآية 65 (أَمَّنْ يَّهْدِيكُمْ فِے ظُلُمَـٰتِ ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ وَمَنْ يُّرْسِلُ ٱلرِّيَـٰحَ نُشُراَۢ بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِۦٓ)، مع الإشارة إلى أنّ كلمة "نشر" في قراءة "ورش" هي "بشر" في قراءة "حفص"

5 الشافعي، مسند الإمام الشافعي ج1، تصحيح ومراجعة: يوسف علي الزواوي الحسني، وعزت العطار الحسيني، دار الكتب العلمية، بيروت،1951، ص 175.

* الأصل في الكلمة أن تكون أهوالا لأن القاعدة تقول: وَيكْتب الْمنون الْمَنْصُوب بِالْألف، وَغير الْمَنْصُوب بالحذف.

6 البياتي، ديوان ع الوهاب البياتي، ج2 ص 155

* يرى الأستاذ "صادق النهيوم" أنّ العدد عشر إشارة خاصة إلى البياتي وحده فقد مضى عليه إذ ذاك عشر سنين بالضبط منذ أن أصدر ديوانه الأوّل "ملائكة وشياطين" وتشبيه كلّ سنة بليلة حافلة بالأهوال إشارة إلى القصر الزمني وكثافة الألم في جزء واحد.

والصبر على البلاء، وهذه إشارة إلى روح التمرّد الثوريّ المطعّم بالفكرة التمّوزيّة التي تدعو إلى مقاومة فكرة الموت من خلال الثورات التي تتحدّى الظلم والجبروت.

وقبل أن ينهي القصيدة ليجعل من "الحلاج" بطلا ينهض من رماد المأساة ليكون رمزا أسطوريّا للمقاومين والثابتين على رؤاهم، يواصل لوحاته التشكيليّة للمشهد الدمويّ التي تقطّعت فيه أوصال الحلاّج، الذي يبرز من خلاله قساوة ظلم الظالمين الحريصين على عدم الاكتفاء بتعذيب الجسد وحرقه، ولكن إلى كلّ ما له علاقة بالمقتول؛ حيث امتدّت أيديهم، كما ذكر في المقطع السابق، إلى فكره وانتاجه الإبداعي فأحرقوا بعضه وشوّهوا بعضه الآخر:

دفاتري/ تناهبوا أوراقها/ وأخمدوا أشواقها/ ومرّغوا الحروف في الأوحال

دمي بأسمال/ ها أنذا بلا أسمال/ حرّ كهذي النار والريح، أنا حرّ إلى الأبد.[1]

إنّ المتكلّم في المقطع هو "المريد"، وعرفنا أن هناك مريدا صوفيّا، ومريدا ثوريّا، وهكذا يكون للّفظة الواحدة دلالات مختلفة حسب نوعيّة المريد، فالمقصود بـ "الحروف" مثلا هي اللغة، أي حروف اللغة الحقيقيّة عند المريد الثوريّ/البياتي، التي قد مرّغها مدّعو الشعر أو ما يمكن تسميّتهم "شعراء البلاط" (الشعارير، الذين ينمو القمل في أشعارهم، وهم خنافس الخزف، في حرم الطغاة)[2]، إشارة إلى أنّ اللغة تعاني من هؤلاء المتطفّلين على الشعر. بينما المقصود بـ "الحروف" عند المريد الصوفيّ/الحلاج" الروح". ذلك أن الحروف في المفهوم الصوفيّ (تجمع بين الوجود الظاهر، مجسّدا في الحرف مرسوما ومخطوطا، والوجود الباطن أي روح الحرف، فهو عندهم كائن جسده، شكله، وروحه، معرفة لا يظفر بها إلا العارفون وأهل الذوق)[3]. وكذلك كلمة "الأسمال"، والتي تعني الأثواب القديمة الرثّة، التي كان "الحلاج" يلبسها، فهي عند المريد الصوفيّ /الحلاج ذات مدلول لغويّ مباشر، في حين هي عند المريد الثوري/البياتي لها إشارة غير مباشرة هي الجسد الذي توضع عليه. وتصبح العبارة الأخيرة "ها أنذا بلا أسمال" عند "الحلاج": إشارة إلى كثرة الدماء التي لطّخت هذه الأسمال حتّى لم تعد أسمالا من كثرة تسربلها بالدم، وعند "البياتي": يصبح المريد بلا جسد لأنّ الرأس فصل عن الجسد.

---

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2 ص 155

2 المصدر نفسه، ص 514، وانظر الفصل الثاني ص 138

3 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 51

في لحظة القتل يتنفّس المقتول نسيم الحريّة، ويلتحق بقافلة الخالدين، مودّعا الموت إلى الأبد، لأنّ في الموت غير المجاني "القتل" حياة، لذلك قال "البياتي": "أنا حرّ إلى الأبد" وقال الحلاج من قبل:

اقتــلوني يــا ثقــاتي إن في قتلي حياتي
وممّاتي فــي حياتي وحيــاتي في ممّاتي
سئمت روحي حياتي فــي الرسـوم الباليات[1]

عبر "عذاب الحلاج"، تحدّث "البياتي" عن فكرة رحيل الجسد من خلال الموت والشهادة والبعث، فإذا كان "الحلاج" قد صلب في بغداد، فإنّه سيُبعَث "حلاج" آخر مغاير، أكثر قوة، وأكثر تمردا، بدماء نوعيّة، تنبت في الحاضر والمستقبل بذور الحياة، وتبشّر بتواصل المسيرة اللا منتهيّة، وتحقّق الكرامة للإنسان في كلّ مكان.

أوصال جسمي أصبحت سماد/ في غابة الرماد/ ستكبر الغابة، يا معانقي
وعاشقي/ ستكبر الأشجار/ سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت،
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت[2]

يفرض المستقبل نفسه بقوة في هذا المشهد الأخير، من خلال المضارع المتّصل بحرف الاستقبال مرّتين؛ "ستكبر، سنلتقي"، والنفي بـ "لن" أربع مرات؛ "لن يجف، لن يفوت، لن يبرأ، لن تموت" وهي علامات تدلّ على أهميّة المستقبل الذي يراهن عليه "البياتي"، حيث الانتصار يكون حليف الثوّار، من خلال فكرة الحلول التي يقوم عليها هذا القناع.

إنّ "الحلاج" المؤمن بفكرة الحلول لا يموت، وإنْ فني جسده، لأنّ الموت–عنده–ما هو إلا طهارة روحيّة، يتحمّل عواقبها الجسد الذي لا يزيد على أنّه يختفي عن الأنظار. ومن هنا كان طلبه من خصومه أن يقتلوه لأنّ في قتله حياة له.

1 الحلاج، ديوان الحلاج، ص 14
2 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2 ص 155

إنّ فكرة "الحياة في الموت " هي الفكرة التي جعلت "البياتي" يتقنّع بـ "الحلاج" من أجل أن يثبت توجّهه الثوريّ الرافض للفناء الذي يسبّبه الموت، وهي فكرة صوفيّة تقوم على حلول الذات الإلهية في البشر.

بين ظلم الحكّام في قوله: "ويا مدينة ما عاد منها أبدا أحد" والأمل في الغد في قوله: "يا قطرات مطر الصيف" التي تغسل مدينة بغداد من هذا الظلم، يختم "البياتي" قصيدته، بفكرة الانتصار، والتجدّد، والاستمرار؛ فإذا جسد "الحلاج" الذي أحرقوه صار "سمادا" يغذّي "الغابة"/الثوّار في كلّ مكان وزمان.

من الأهميّة بمكان الإشارة إلى عمليّة الانشطار التي حدثت في نهاية القصيدة بين "البياتي" و"الحلاج"، فبعد التوحّد التام في قوله: "أوصال جسمي أصبحت سماد/ في غابة الرماد"، يتمّ الانفصال بينهما ويتفرّد "البياتي" بضمير المتكلّم صارخا في وجه القهر بلغة الثبات واليقين، أنّ (قطرات دم الحلاّج المصلوب قد تحوّلت إلى زيت في مصباح الإنسانيّة، وإلى بذرة، فشجرة، فغابة)[1]، ولعلّ المخاطب في قوله: "يا معانقي وعاشقي" هو "الحلاج" نفسه ليؤكّد له أنّ ما قام به لم ولن يموت، وذلك من خلال نهاية القصيدة:

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت،

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت.

عين الشمس أو تحوّلات محيي الدين ابن عربي في ترجمان الأشواق

يعدّ "ابن عربي"* أحد أبرز رموز التراث العربيّ الصوفيّ الذي كان له موقعا بارزا ومتميّزا في شعر "البياتي"، فقد اهتدى إليه حينما كان في القاهرة يتصفّح كتاب "الفتوحات المكيّة"، فقد انتابه شعور–وهو منهمك في قراءة الكتاب–كأنّما أصابه مسّ شعريّ، فهرع في حينه إلى شراء ديوان "ترجمان الأشواق" وانعزل يعيد قراءة "ابن عربي" قراءة واعيّة، حتّى أصيب بالتهاب في عينيه من طول النظر في الصفحات، ومع ذلك وجد–وهو يلتهم الصفحات–ارتياحا شديدا، فقد وجد ضالّته، ودخل عالم "ابن عربي"، وشعر كأنّه يطوف معه حول الكعبة، وقد وقعت

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعريّة، ص45.

* محي الدين بن عربي، أندلسي من مدينة مرسية، ولد سنة 1165، ثمّ رحل إلى إشبيلية ومكث فيها عشرين عاما، ثم زار المشرق وأقام في دمشق حتّى توفي سنة 1241، يؤمن بوحدة الوجود، حيث يرى أن " الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون المادي والإنسان ليسا إلاّ مظاهر للذات الإلهية" من أهم مؤلفاته: "الفتوحات المكية، وديوانه ترجمان الأشواق التي ذكر فيها "عين الشمس".

عيناه على "عين الشمس"، أحسّ حينها، برغبة شديدة تدفعه إلى زيارة قبر "ابن عربي" عند سفح جبل "قاسيون" في "دمشق" وكان له ذلك. وما إن وصل المكان حتّى رأى فتاة تتبرّك بضريح الشيخ، لعلّها إحدى حفيدات "عين الشمس"، لأنّه رأى فيها الصفات نفسها التي ذكرها "ابن عربي" في ديوان الأشواق أو القصائد الأخرى.

جاءت مرحلة "ابن عربي" بعد ما وجد نفسه وحيدا وقد انتهى من مشكلة "الحلاج" التي تخطّى بها الموت، ومحاولة الانتصار عليها، حيث عادل في هذه المرحلة بين الثورة والتعبير الشعري، لأنّ عمليّة الإبداع ما هي إلا ثورة على ما هو موجود من الأساليب والأفكار. ومع "الحلاج" انتصر "البياتي" على الفقر والموت من خلال استمرار حلقات مسلسل الثورات الذي لا ينتهي وقد جسّدها من خلال قوله لعشتار:

كلّما ماتت بعصر، بعثتْ/ قامت من الموت وعادت للظهورْ

أنت عنقاء الحضاراتِ/ وأنثى سارق النيران في كل العصورْ[1]

بمقتل "الحلاج" انتهت عذاباته، وشفي "البياتي" من عقدة الموت والثورة، لتأتي مرحلة أخرى هي مرحلة الحبّ مع "ابن عربي"، وقد كان البياتي مدركا لأهميّة "ابن عربي" في مسيرته الشعريّة، حيث اعتبر مرحلته مفصلا مهمّا في تجربته، فهي (ناتجة عن معاناة وجوديّة مرتبطة بما هو أرضيّ، فالشعر العاجز عن مثل هذا الربط تغلب اللفظيّة فيه على المعاناة)[2]، ولعلّه أراد بالأرضيّ، الحبّ الواقعيّ، في مقابل الحبّ الإلهيّ الذي عرف به "ابن عربي".

إذا كان دخول "البياتي" عالم "الحلاج" من ثورة الفقراء على الحكام ومواجهة الموت، فإنّ دخوله عالم "ابن عربي" كان من باب الحبّ الذي كان يدعو إليه، وقد رأى "البياتي" أنّ (عالم "ابن عربي" أغنى من عالم "الحلاج" وأكثر خصوبة)[3]، وهو موقف نقديّ استخلصه الشاعر بعد معايشته للتجربتين.

تجدر الملاحظة أن "البياتي" عاش مراحل مختلفة في مساره الشعري، فقد بدأ ثوريّا لا منتميّا، ثم صار ثوريّا منتميّا حيث مرحلة الواقعيّة الشيوعيّة، وأدواتها التعبيريّة التي ترى في نظريّة الانعكاس جمالا شعريّا، والتزاما لا يمكن تجاوزه، وقد بدا فيها بطلا في إطار رؤية فكريّة

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج2، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ص 197

2 ريتا عوض، ماذا يبقى من كلمات البياتي؟ ثورة وأشعار. وأحزان كثيرة، مجلة العربي العدد 525، سنة 2002.

3 المرجع السابق، العدد 525، سنة 2002.

وسياسيّة مشحونة بشعر واقعيّ يتميّز شعره-كإيديولوجيّة فنيّة نضاليّة-بالبساطة والتحريض وتصوير الواقع. ثمّ جاءت مرحلة التصوّف الثائر التي ارتدى فيها قناع "الحلاج" لمواجه الموت بفكرة "الحلول"، لينتقل بعد ذلك إلى "ابن عربي" وفكرة "وحدة الوجود" حيث يبرز التوتّر بين الظاهر والباطن فيما يسمّيه النقاد" التصوف القلبي".

تمثّل اللقاء بين الشاعرين من خلال قصيدة "عين الشمس أو تحوّلات محيي الدين ابن عربي في ترجمان الأشواق" وهي القصيدة الأولى في ديوان "قصائد حبّ على بوابات العالم السابع" الذي طبع سنة 1972.

أحمل قاسيون/ غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور/ ووردةً أرشق فيها فرس المحبوب
وحملاً يثغو وأبجديّة/ أنظمه قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور
أحمل قاسيون / تفاحة أقضمها/ وصورة أضمها/ تحت قميص الصوف
أكلم العصفور/ وبردى المسحور / فكلّ اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكنّي واسمها أعني
وكلّ دار في الضحى أندبه، فدارها أعني/ توحّد الواحد في الكلّ
والظلّ في الظلّ/ وولد العالم من بعدي ومن قبلي[1].

يبدو الشاعر كأنّه في حلم، تتلاحق صوره من دون أن يجمع بينها رابط، هكذا هي مشاهد القصيدة، تتلاحق من دون اتّصال ظاهري، ولا يستطيع العقل أن يجمعها في مشاهد واقعيّة منطقيّة. ولغياب المنطق، لا يمكن أن تفهم القصيدة على ظاهر كلماتها، إذ كيف يفهم القارئ أن المتكلّم يحمل جبل "قاسيون" وكيف يتخيّل مشهد غزالة تعدو خلف قمر أخضر في الظلام؟!

مَنِ المتكلّم في القصيدة، أهو البياتي، أم ابن عربي؟! أيّما يحمل جبل "قاسيون" "البياتي" أم "ابن عربي"؟! إنّ مشهد "حمل قاسيون" غير منطقي بلغة العقل، غير أن "قاسيون" الجبل الذي يحدّ "دمشق" من الغرب، أزيح معناه من كونه علامة طبيعيّة، فيها معنى الحجريّة والقوّة والشموخ، إلى معنى آخر يدلّ على ضريح/مرقد "ابن عربي" الذي يتبنّى الشاعر كل أفكاره وتصوّراته، وحتّى حبّه لـ "نظام/ عين الشمس". فـ "قاسيون" إنّما هو "معادل موضوعي" لمتصوّرات ذهنيّة يثيرها الاسم في ذهن القارئ، وتصير عبارة "أحمل قاسيون" الصورة الإطار التي تضمّ كلّ الصور الأخرى المتلاحقة. ويكون الخطاب عندئذ خطاب "البياتي" وليس "ابن

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج2، ص 225

عربي". فتتحوّل "مكّة/بيت الله الحرام" التي تمّ فيها التعارف* بين "ابن عربي" و"عين الشمس"، إلى "دمشق" التي يتمّ فيها اللقاء بين "ابن عربي" و"البياتي"، ويتحوّل "جبل عرفة" الذي هو موقف كلّ حاجّ، إلى "قاسيون" الذي هو موقف من يريد زيارة ضريح "ابن عربي".

رسم الشاعر صورة صوفيّة مبنيّة على التحوّل والارتقاء، فكما أنّ الصوفيّ يرتقي في مدرج السالكين فإنّ الشاعر اعتمد هذا المنهج فيما حدث من تحوّل لجبل "قاسيون" الذي يتحوّل إلى "غزالة تعدو"، فـ"وردة يرشق فيها فرس المحبوب"، فـ"حملا يثغو" و "ابجديّة" ثمّ تتحوّل بعد ذلك إلى "تفّاحة يقضمها" و"صورة يضمّها"... وهي مشاهد لصيقة بالقلب مؤثّرة فيه، يتواصل معها القارئ بنوع من الأريحيّة، إذ كلّ اسم من الأسماء التي ذكرها: "الورد، والحمل، والتفاح، والصورة" لها قبول عند القارئ.

لم تعد فكرة الالتزام التي سيطرت على الشاعر بارزة في القصيدة كما كانت في" عذاب الحلاج"، ولم يعد همّ العمّال الذي كان مسكونا به في خطاباته السابقة، ظاهرا بارزا في هذا الخطاب، ولم تعد خطابات التحدّي بارزة في النصّ، صحيح أنّها موجودة إلا أنها خفيّة لا تظهر بشكل جليّ، إذ تقوم هذه القصيدة على الرقّة والشفافيّة التي تلامس الروح الإنسانيّة، التي تغطّي على لفظ "قاسيون" الدال على الخشونة والقساوة، والقوّة والتماسك، ولذلك جعله يتحوّل إلى "غزالة تعدو"، والتي تتحول هي بدورها إلى معان أخرى، وهو المبدأ الذي بُنِيَت عليه القصيدة، والناجم عن مبدأ التحوّل الذي عرف به الشاعر.

"الغزالة" حيوان محبوب لدى الانسان، يرمز إلى الجمال، وهو عند الصوفيّة غالبا ما يعود على المرأة أو الشمس، والتي هي بدورها ترمز إلى المعرفة والحكمة، يقول "ابن عربي":

فأينع غصنٌ كان بالأمس قد ذوى وذرَّ له قرنُ الغزالة ِ شارقاً
ولاحَ لـه سرُّ الغـزالــة ِ وانجــلى وخرَّ مريعاً للمعلّم خاضعاً[1]

* روى ابن عربي كيفيّة اللقاء بينه وبين عين الشمس حيث قال: كنت أطوف ذات ليلة بالبيت فطاب وقتي وهزّني حال كنت أعرفه، فخرجت من البلاط من أجل الناس وطفت على الرمل، فحضرتني أبيات فأنشدتها أسمع بها نفسي ومن يليني–لو كان هناك أحد–وهي قوله:

ليت شعري هل دروا أي قلب ملكوا
وفـؤادي لــو درى أي شعب سلكوا
أتــراهــم سلــموا أم تراهم هلكوا
حار أرباب الهوى في الهوى وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفي بكفّ ألين من الخز، فالتفتّ فإذا بجاريّة من بنات الروم لم أر أحسن وجها، ولا أعذب منطقا، ولا أرقّ حاشية، ولا ألطف معنى ولا أدقّ إشارة، ولا أظرف محاورة منها... انظر ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق تحقيق وتعليق محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون باريس، ص 7

1 ابن عربي، ديوان محيي الدين بن عربي، ديوان إلكتروني، رقم القصيدة 11171، ص 63.

ويقول أيضا:

غزالٌ منَ الفردوسِ باتَ معانقي فقبلني ودّاً فتمّ مرادي[1]

ويقول كذلك:

بأبي ثمّ بي غزال ربيب يرتعي بين أضلعي في أمان[2]

علّل "ابن عربي" اختياره للفظ "الغزال"، الذي هو رمز المحبوب المتجلى، بأنّه يشير إلى وجهين وجه: (لاشتقاقه من الغزل وهو التشبيب والمحبّة والنسيب، والوجه الاخر: الوحش الذي يألف القفر، فكأنّه يقول: هذا المعنى المطلوب لي مولده ومقامه، إنّما هو القفر الذي هو مقام التجريد، وحال التنزيه والتقديس، أي إذا كان هذا حالي ومقامي، ألفه هذا المعنى، كما يألف الغزال القفر)[3]. كما أنّ قوله "لاح له سرّ الغزالة"، و " غزالٌ منَ الفردوسِ" يدلّ على أنّ لفظ الغزالة أزيح إلى معنى آخر، غير المعنى المعروف قاموسيّا، إذ صار يدلّ على الذات الإلهية، أو ربّما الوصول إلى الحقيقة، أو الكشف الإلهيّ، أمّا الغزالة عند "البياتي" فهي (صورة من صور تجلّي المحبوب)[4]، وهو تصوّر صوفيّ أخذه من قراءاته لتراثهم، غير أنّ هذا المحبوب ليس بالضرورة أن يكون ذاتا إلهيّة.

"قاسيون" معادل موضوعي لفكر "ابن عربي"، و"الغزالة" معادل موضوعي لـ "عين الشمس" و"عين الشمس" هي الصورة الحسناء التي تتجمّع فيها معاني الجمال، ماديّا كان أم معنويّا، كما أنّها ترمز للذات الإلهيّة، ووصف يجّسد كلّ معاني الحكمة. ولذلك نجد الضمير في قوله:

فكلّ اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكنّي واسمها أعني

وكلّ دار في الضحى أندبه، فدارها أعني[5].

عائد عليها، وهي عبارة تناص بها "البياتي" مع "ابن عربي" الذي قال: (...فكلّ اسم اذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي، وكلّ دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء،

1 المرجع نفسه، رقم القصيدة 11328، ص 279

2 المرجع نفسه، رقم القصيدة 19277، ص 1124

3 ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق تحقيق وتعليق محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون باريس، ص 103

4 محيي الدين صبحي، (الرؤيا في شعر البياتي) رسالة دكتوراه، ص 370.

5 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج2، ص 225.

على الإيماء إلى الواردات الإلهيّة والتنزّلات الروحانيّة والمناسبات العلويّة)[1]، وإذا كانت "عين الشمس /الغزالة" عند "ابن عربي" مطيّة (إلى معارف ربّانيّة، وأنوار إلهيّة، وأسرار روحانيّة)[2]، فإلام تشير الغزالة عند "البياتي" الذي كان مسكونا بهمّ الثورة والحريّة؟

لم تكن رؤية "البياتي" الشعريّة صوفيّة بالمعنى الدينيّ لها، ولكن كان ينظر إلى الصوفيّة – كما أشار هو نفسه–(بالمعنى الكونيّ الإنسانيّ)[3] أي ليس حبّا في الذات الإلهيّة، ولكن بحثا عن خلاصة التجارب الإنسانيّة التي سمّاها "نقاط الضوء المتناثرة" التي يأخذها إمّا من الكتب أو من الحياة نفسها. ولذلك كانت "الغزالة" عنده ليست رمزا لـ "الذات العليا" ولكن صورة من صور التجلّي للمحبوب المتمثّل في "عائشة" التي أخذها من "عمر الخيام*" والتي تتحوّل أحيانا إلىّ "عشتار" والتي هي رمز للحياة كما يراها، والحريّة والثورة.

ف "قاسيون"، جبل بدمشق، به ضريح "ابن عربي"، وهو أيقونةُ فكرهِ وتصوّره، يؤول في القصيدة إلى "غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور"، و"القمر الأخضر" إنّما هو رمز للأمل في تغيير الواقع المظلم/الظلم الذي يرمز له بـ "الديجور"، و"الغزالة" أيقونة أخرى للحبّ والمعرفة، وهي أيضا يصيبها التحوّل. وتحوّلها إنّما هو تحوّل لـ "قاسيون" الذي ظهر في أشكال أخرى هي صور جماليّة حيّة كالحمل والفراشة، والعصفور وشعاع الشمس...وهي علامات دالّة على الانطلاق التي تشير إلى البحث عن الحريّة. وهكذا يتحوّل حبّ "ابن عربي" لـ "عين الشمس" إلى حبّ للحريّة عند "البياتي" والتي يختار لها قاموسا شعريّا مستمدا من قاموس "ابن عربي" نفسه هو:

فكلّ اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكنّي واسمها أعني

وكلّ دار في الضحى أندبه، فدارها أعني.

وتمضي حركة التحوّل هذه؛ قاسيون، غزالة، وردة، حمل، تفاحة، صورة، عصفور، بردى، التي هي صور أخرى لقاسيون/الغزالة/عين الشمس/الحريّة، وقد عبّر عن ذلك فقال:

توحّد الواحد في الكلّ / والظلّ في الظلّ.

---

1 ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون باريس، ص 04

2 المرجع نفسه، ص 05

3 عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعريّة، دار الفرقد، ط1999/1، ص34

* أورد لها تعريفا في آخر ديوانه "الموت في الحياة" ص 416 حيث أحبّها الخيام في صباه غير أنّها ماتت بالطاعون ولم يذكرها في أشعارها، ويؤكد البياتي أنّه إذا كانت عائشة قد ماتت في هذا الديوان فهذا لا يعني انّها قد ماتت إلى الأبد، وإنها ولادة أخرى تنتظرها في ومان ما ومكان ما من العالم

إشارة إلى (قوّة الحبّ الذي يرى المحبوب في كلّ شيء، فيتوحّد العالم في نفسه من خلال المحبوب الواحد)[1] وهو امتداد لمبدأ وحدة الوجود الذي آمن به "ابن عربي". وهكذا يكون حلول الغزال في القفر المظلم، كحلول المعرفة الإلهيّة في الوجود، من خلال نشدان الأمل في التغيير من أجل الخلاص، وكلّ ذلك من خلال فكرة تجلّي الواحد في كل خلقه.

إنّ دال الغزالة عند "البياتي"، وإن كان له امتداد رمزي يربطه برجالات الصوفيّة، وبخاصّة "ابن عربي" الذي جعل من الغزالة رمزا للمرأة أو الشمس والتي هي معادل موضوعيّ للمعرفة والحكمة، فله-أيضا-امتداد عاطفيّ شخصيّ يصل إلى طفولته المبكّرة، إذ ظلّت صورتها "الغزالة" مختبئة في لا شعوره إلى أن أخرجتها قصيدة "عين الشمس"، فقد كانت له-وهو طفل صغير-غزالة أهديت له، وكانت رفيقته، تجلس بجواره وتؤنس وحدته، إلى أن سقطت يوما من الطابق العلويّ، وهو خارج البيت في المدرسة، فكسرت قوائمها، واضطُرّ أهله إلى ذبحها، (وكان ذبحها مأساة بالنسبة له، فهجر بيت أهله لمدّة أسبوع، وذهب إلى بيت عمّه ولم يعد إليه إلا بعد أن زالت آثار جريمة ذبح هذه الغزالة)[2]، وهو نوع من التوحّد بين ما عاشه شخصيّا من علاقة عاطفيّة بينه وبين الغزالة من جهة، وبين توظيف رمز الغزالة كأيقونة دالة على الحريّة. فكما أحبّ الغزالة الحقيقيّة التي ضاعت منه وهو صغير أحبّ الغزالة/ الرمز "الحريّة" التي يتوق إليها، ويناضل من أجلها.

تتكرّر الغزالة في القصيدة ثلاث مرات، "غزالة تعدو ..."، في المقطع الأوّل، وفي المقطع الثاني نجد غزالة مهداة؛ "أهدى إليّ ... غزالة"، وفي المقطعين جاء لفظ الغزالة نكرة، وظهرت للمرة الثالثة في المقطع السابع والأخير فجاءت معرفة مذبوحة: "... ذبحوا الغزالة". وقد امتزج الصوتان صوت "البياتي" وصوت "ابن عربي" في كثير من مشاهد المقطوعة الأولى، إذ اعتمد كلّ واحد منهما دال الغزالة، وإن كان مدلولها مختلفا بين الصوتين، فغزالة "ابن عربي" معادل موضوعي لمستقبل أخرويّ أبديّ، من خلال طلب رضا الله، أمّا غزالة "البياتي" فهو حاضر دنيويّ تتحقّق فيه الحريّة والعدالة الاجتماعيّة. ويصبح ضمير الغائب الذي يشتركان فيه في قوله "عن**ها** أكني واسم**ها** أعني، فدار**ها** أعني" وهو قول "البياتي" بلسان "ابن عربي" حيث

1 محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ص 369

2 عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعريّة، ص51

يختلف مدلوله عندهما فيصبح معبّرا عن المحبّة للذات الإلهية عند أحدهما، والمحبّة للحريّة والعدالة عند الآخر. ولعلّ عبارة ذبح الغزالة اختلط فيها الماضي بالحلم، الطفولة بالمستقبل إذ في الماضي ذبحت غزالته التي سقطت من الطابق، وذبحت الغزالة الحريّة التي يحلم بتحقيقها.

إنّ توجّه "البياتي" نحو الصوفيّة لم يكن رغبة في حبّه لله، ولا حرصا على درجة اليقين والوصول إلى حالة الكشف، ولكن بحثا عن معين جديد لشعره، وإن كان بحكم طفولته التي عاشها يملك الدافع إلى قبول تجارب الصوفيّين فقد كان جدّه يردّد أشعارا-علم فيما بعد-أنّها لـ "ابن عربي" و"ابن الفارض" و"الحلاج" و"الشبلي" و"رابعة العدوية" وسواهم من كبار المتصوّفة، وقد كانت هذه الأشعار تعجبه، وتثير الاستغراب في نفسه، والشعورَ بالفرح الغامض، ولذلك كان يحفظها، وهو ما أثار إعجاب جدّه له الذي كان يقبّل رأسه فرحا به.

كان "البياتي" كما يقول عن نفسه (ضدّ الصنميّة والإعجاب الأعمى)[1]، ذلك أنّ إعجابه بشاعر معيّن لا يعني أنّه يقبل منه كلّ شيء، إذ كلّ شاعر له جيّده ورديئه، فيأخذ منه جيّده ويغض الطرف عن سيّئه، بل كان يقابل بين هذا الشاعر الذي أعجبه جيّده وبين شاعر آخر ليكمّل النقص الذي وجده في الشاعر الأوّل. وقد ظلّت هذه الفكرة ملازمة له، لا يفارقها، فهو يقرأ للصوفيّة من دون أن يقع في كلّ تصوّراتهم، فيأخذ منهم ما يريده، ويترك لهم ما لا يريده. وهو في الوقت الذي يقرأ ويعجب بـ "الحلاج" أو "ابن عربي"، يقرأ أيضا لـ "بابلو نيرودا"، و"ناظم حكمت"، وغيرهما ممن له اتجاه مخالف.

يأخذ من "الحلاج" تمرّده على السلطة ولا يأخذ منه حبّه لله، ويأخذ من "ابن عربي" منهجه في حبّ الله ولا يأخذ منه عشقه لله، يأخذ من الأوّل فكرة الحلول ليواجه بها الموت، ومن الثاني فكرة وحدة الوجود التي تجعل الله صورة هذا العالم المخلوق لإحساسه أنّ الموت ليس هو النهاية، إذ النهاية لا نجدها إلا في الروايات والأفلام، أما المجهود البشريّ، كقيمة جماليّة إبداعيّة فلن يذهب عبثا، ولا يموت، بل سيبقى ثابتا يضاف إلى ما قدّمه الإنسان خلال مسيرته. ولذلك كانت تجربته الصوفيّة تقوم على "التوحّد في المعشوق"، وليس ضروريّا أن يكون هذا المعشوق هو الله، بل هو أيّ معشوق آخر، أرضيّ، يأخذ أشكلا مختلفة، فهو

1 المصدر نفسه، ص32

(لا يسعى إلى مملكة الله في العالم الآخر، بل يسعى إلى مملكة الله والإنسان في هذه الدنيا)[1]، هدفه ليس الآخرة التي يفكّر فيها المتصوّف العاديّ، وإنّما يهدُف إلى تحقيق ما يريد في الدنيا، ليحقّق توازنه ووجوده.

لا يفهم "البياتي" التصوّف كما يفهمه التقليديّون؛ ثياب من الصوف، أو دروشة، أو حلقات ذكر من خلال جملة من الأوراد للارتقاء بحثا عن الغيبة والكشف ولكنّ التصوّف عنده هو (التخلّي تماما عن الإثرة والأنانيّة والحقد، وكلّ صنوف الأذى والشرّ والاتحاد، بروح هذا العالم، وبموسيقى الكون التي تحلّ بالقصيدة، وتجعل منها كائنا يسبح باسم الحقّ والحريّة والعدالة، والحب الأعظم)[2] فالتصوّف-عنده- تخلّ واتحاد، التخلّي عن كلّ الشرور، وهو هنا لا يختلف مع الصوفيّة في جانب التخلّي، ولكنّه يختلف معهم في الكيفيّة، فهم يعتمدون على أوراد الذكر في التطهير، ومجاهدة النفس الأمّارة، الشيء الذي يراه هو نوعا من العزلة وبعدا عن الناس، ولذلك لا يعتمده. ثمّ، الاتحاد والامتزاج بروح الكون وموسيقاه، وهو نوع من السلام مع الموجودات التي تعتمد الحقّ لتحقيق الحريّة والعدالة. وهو فهم مرتبط بالتكوين الفكريّ والنفسيّ للشاعر الذي مزج فيه ثقافات متعدّدة.

تُثبِت مقاطعُ القصيدة تَسَربلَ الشاعر بالقناع الصوفيّ، ويظهر ذلك من خلال المفردات ذات المدلول الصوفيّ، ك "قاسيون" حيث يرقد "ابن عربي" في مثواه الأخير، والغزالة، ومقولات "ابن عربي" حرفيّا كما في قوله: "فكلّ اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكنّي، واسمها أعني، وكل دار في الضحى أندبه، فدارها أعني"، واعتماد فكرة وحدة الوجود كما في قوله: "توحّد الواحد في الكلّ، والظلّ في الظلّ"، وحتّى عبارة "أنظمُهُ قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور" عبارة صوفيّة بامتياز، إذ يتمّ المزج فيها بين "قاسيون" الجبل الطبيعي الذي به أماكن لها علاقة بالتاريخ الديني ك"مغارة الدم" أو "مقام الأربعين"* و"دمشق" الحضارة والتاريخ، والتي تتحوّل إلى "قلادة من نور". والقلادة عربون اعتراف ومؤشّر انتصار، توضع

1عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعريّة، ص166

2 المصدر نفسه، ص166

* مغارة الدم: نسبة إلى دم هابيل حيث أبقى الله سبحانه وتعالى أثر الدم في الصخر ليكون عبرة للعالمين.

ومقام الأربعين أو مغارة الأربعين فقد قيل في سبب التسمية إنّ سيدنا يحيى بن زكريا أقام هو وأمّه فيها أربعين عاماً، وأن الحواريين الذين أتوها مع عيسى عليه السلام كانوا أربعين، وقد أنشئ ضمن المسجد المحدث هناك أربعون محراباً

على الصدر، وكأنّ "دمشق" التي حظيت بـ "ابن عربي" يرقد في ترابها قد فازت به، فتزيّنت بقلادة نفيسة، من نور، الذي هو (كلّ وارد إلهيّ يطرد الكون عن القلب)[1].

يستمرّ قاموس الشاعر الصوفيّ في المقطع الثاني حيث يقول:

كلّمني السيد والعاشق والمملوك/ والبرق والسحابة/ والقطب والمريد/ وصاحب الجلالة
أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالة / لكنّني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود / فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترًا لعود / وها أنا أشدّه فتورق الأشجار في الليل ويبكي
عندليبُ الريح / وعاشقات بردى المسحور / والسيد المصلوب فوق السور[2]

في هذا المقطع، نجد تبادل الأصوات؛ حيث خفت صوت "البياتي" في بداية المقطع، وسمح لصوت "ابن عربي" العاشق الربّانيّ أن يعلو ليستمع إلى محدّثيه: العشّاق مثله، وقد كلّموه مرتّبين حسب مقاماتهم الناجمة عن معرفتهم الإلهيّة؛ السيّد، العاشق، المملوك، القطب، المريد، ثم صاحب الجلالة، وهي ألفاظ كثيرة الاستعمال لدى الصوفيّة.

وجدير بالملاحظة أنّ "البياتي" أدخل وسط هذه السلسلة من العشاق لفظان لهما مدلول صوفيّ هما البرق والسحاب، وكأنّهما وسط القلادة. فالبرق والسحابة يرمزان إلى قرب الاتصال بين العاشق والمعشوق، إذ البرق (أوّل ما يبدو للعبد من اللامع النوريّ، فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الربّ للسير في الله)[3] فالبرق في إشارته إلى قرب نزول الغيث، إشارة –عند الصوفيّة–إلى قرب اللقاء بالمحبوب. والسحاب مكان ظهور البرق، وكأنّه البيئة التي يتمّ فيها اللقاء. وإن اجتماع البرق بالسحاب في النص (إشارة إلى حالتين: مشاهدة وخطاب، ونزول المعارف الإلهيّة من خلال السحاب يعني أبواب التجلّي ودقائقه)[4]، ولا يكون هذا إلا من خلال الحضرة التي تمثّل بيئة اللقاء.

غزالة هذا المقطع مهداة من "صاحب الجلالة"، وصاحب الجلالة هنا ليس من ملوك الدنيا كما قد يفهم من اللفظ، بل هو بالمفهوم الصوفيّ: الواجب الوجود، لأنّه رُتّب بعد القطب

1 أنور فؤاد أبو خزامى، معجم مصطلحات الصوفيّة، ص 176.
2 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج2، ص 226.
3 أنور فؤاد أبو خزامى، معجم مصطلحات الصوفيّة، ص 53
4 ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت 1966، ص9

والمريد، وهي مصطلحات صوفيّة حيث يُعرّف الأوّل بأنّه: (عبارة عن رجل واحد هو موضع نظر الله تعالى من العالم في كلّ زمان ويسمّى بالغوث أيضا)[1] والثاني هو: (بمعنى المحبّ أي السالك المجذوب، أو بمعنى المقتدي الذي نوّر الله عين بصيرته بنور الهداية)[2]، ولذلك فهي مقامات ناجمة عن درجات هؤلاء في مدرج السالكين. وقد كانت الهديّة بعد المكاشفة لا قبلها، والمكاشفة أيضا من مفردات القوم التي يقصد بها (رفع الحجاب الذي يكون بين الروح الجسمانيّ، والذي لا يمكن إدراكه بالحواس الظاهرة)[3] وتعني إدراك المريد لما كان مجهولا كأنّه يراه رأي العين.

ثم يأتي دور صوت "البياتي" ليعلو قليلا على الصوت الأوّل، من خلال حرف الاستدراك "لكنّني" الذي أطلق الغزالة "الهديّة" تعدو وراء النور في مدائن الأعماق، ولنتذكّر أنها كانت تعدو في أوّل القصيدة وراء القمر الأخضر في الديجور، وقد تحوّل الظلام/الديجور إلى نور، وتحوّل القمر الأخضر إلى مدائن الأعماق، وهي تعابير تتقاطر صوفيّة يقوّيها مصطلح "الأغراب" ذو الأبعاد الثلاثة الوطن والحال والحقّ إذ تطلق الغربة (بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود، ويقال غربة عن الحال من حقيقة النفوذ فيه، وغربة عن الحقّ من الدهش عن المعرفة)[4]، فمَنِ الأغرابُ الذين اصطادوا الغزالة، وسلخوها من غير أن تذبح أو تموت؟

إنّ لفظ "الأغراب" يصلح لكلّ الحالات المذكورة؛ غربة الوطن، وغربة الحال، وغربة الحقّ. وقد يضاف له بعد آخر يتمثّل في الهجر والبعد. لأنّ مدلول "الغزالة" عند "ابن عربي" ليس هو نفسه عند "البياتي" فهي عند الأوّل رمز للمعرفة بالمفهوم الصوفيّ حيث تمتزج الأنوار الإلهيّة والأسرار الروحيّة بالعلوم العقليّة والتنبيهات الشرعيّة، ولكنّها عند "الثاني" هي غير ذلك، فهي تشير إلى الشعارات الثوريّة المناهضة للظلم، ودعوة الفقراء إلى المطالبة بكلّ حقوقهم المسلوبة، إذ يجعل من شعره صرخة (في وجه الليل والشرّ والذلّ الكونيّ، وضدّ الطغاة الصغار الذين يعيقون مسيرة البشريّة، وطموح الإنسان نحو تحقيق العدالة، والحريّة، والديمقراطيّة)[5] فاصطياد الأغراب لها وهي في مراعي الوطن المفقود"، وهنا يعلو الصوت

1 محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، ص1327

2 المرجع نفسه، ص1514.

3 أنور فؤاد أبو خزامى، معجم مصطلحات الصوفيّة، ص147

4 أنور فؤاد أبو خزامى، معجم مصطلحات الصوفيّة، ص131

5 عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعريّة، ص13

الثوريّ "للبياتي"، إنّما هو انتشار لهذا الفكر وامتداد له، إذ يتبنّاه "الأغراب" الذين عاشوا حياتهم في المنفى كما عاشها "البياتي".

وقد يكون لدال "الأغراب" مدلولا آخر، يكمن في هجر الشيء ونبذه، إشارة إلى من ينكرون حالات العشق عند الصوفيّة كما يفهم "ابن عربي"، أو إلى غير الثوريّين الذين يعرقلون المسار الثوريّ، إمّا بخذلانهم، أو دفاعا عن مصالحهم كما يفهم "البياتي"، ولعلّ عبارة "الوطن المفقود" إشارة إلى المأساة التي يعيشها المناضل الغريب عن وطنه، أو الذي يحسّ بالغربة وهو في وطنه المسلوب من الآخر. أو لأنّهم لا يجدون فيه ما يريدون، فحكمه حكم المفقود، وسواء أكان الأغراب بالمعنى الأوّل غربة الوطن، والحال، والحقّ"، أو بالمعنى الثاني "هجر الشيء ونبذه" ففي الحالتين لم تمت "الغزالة"، وظلّ العاشق يترنّم بأوتارها فإذا الحياة تبعث من جديد، لأنّ النضال الثوري أبدا لا ينتهي.

يجعل "البياتي" المقطع الثالث جملة واحدة قائمة بذاتها هي: "تقودني أعمى إلى منفاي عين الشمس" وهنا يندغم الصوتان في صوت واحد، إذ العبارة تصلح للشخصيّتين، فعين الشمس؛ رمز المعرفة الصوفيّة عند "ابن عربي" أو الثقافة الثوريّة عند "البياتي"، تقود صاحبها في الحالتين إلى نوع من المنفى "الغربة"، انعزال عن المجتمع بالنسبة للصوفيّ لأنّه غير مفهوم من الآخر، وغربة عن الوطن بالنسبة للثوريّ لأنّ حكّام "الوطن المفقود" لا يسمحون بذلك. ولفظ الأعمى يوحي بمدى تمكّن وتحكّم الفكرة في صاحبها ونتائج اقتناعه بها.

ما يزال "البياتي" في المقطع الرابع يتغنى بغزاله/عين شمسه/حريّته، متقاطعا مع نصوص "ابن عربي" الذي تقنّع به فيقول:

تملّكتني مثلما امتلكْتها تحت سماء الشرق

وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الربّ نصلّي في انتظار البرق[1]

وقد أخذ عبارة "تملّكتني مثلما امتلكْتها" من قول "ابن عربي":

تَمَلّكَـــــــــنِي وتَمَلَّكْـــتُهُ فكُلَّ لصَاحِبِهِ قدْ مَلَكْ[2]

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج2، ص 227.

2 ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت 1966، ص183

الذي شرحه بقوله (تملّكني من حيث إنّني مقيّد به، وتملّكته من إنّه ليس للأسماء ظهور إلا في الممكن)[1]، أمّا كلمتي "الشرق" في السطر الأوّل و"البرق" في السطر الثاني فمن قوله[2]:

رأى البرق شرقيّا، فحنّ إلى الشرق ولو لاح غربيّا لحنّ إلى الغرب

وقد علّق "ابن عربي" على البيت فقال: (يشير إلى رؤية الحقّ في الخلق، والتجلّي في الصور، فأدّاه ذلك إلى التعلّق بالأكوان لمّا ظهر التجلّي فيها، لأنّ الشرق موضع الظهور الكونيّ، ولو وقع التجلّي على القلوب وهو تجلّي الهويّة الذي كنّى عنه بالغرب لحنّ أيضا هذا المحبّ إلى عالم التنزيه والغيب من حيث ما قد شاهده أيضا محلّا للتجلّي في تجلّ أنزه من تجلّي الصور في أفق الشرق، فحنينه أبدا إنّما هو لمواطن التجلّي من حيث التجلّي، لا من حيث هي، وقد أبان عن ذلك في البيت الذي بعده وهو قوله:

فإنّ غرامي بالبريق ولمحة وليس غرامي بالأماكن والترب)[3]

وهنا يظهر مبدأ وحدة الوجود الذي يؤمن به "ابن عربي" حيث تتمّ رؤية الحقّ "الله" في الخلق، ويتجلّى الحقّ في صور مخلوقاته، ويبيّن أنّ غرامه ليس بالأماكن؛ كناية عن الموطن الغربي، والترب، كناية عن الموطن الطبيعي الصوري، (إنّما بالتجلّي الذي هو اللمح، والمتجلّي الذي هو البرق)[4] أمّا الشرق عنده وهو موضع الظهور الكونيّ، فهو عالم الحسّ والشهادة، والغرب الذي هو عنده، تجلّي الهويّة، فهو عالم الغيب والملكوت.

إذا كان الضمير الغائب في السطرين يعود على "عين الشمس" بالنسبة لـ "ابن عربي" وقد بيّن من خلال شرحه لديوان "ترجمان الأشواق" أنّه لا يقصد بها أمورا دنيويّة ولا يريد بالألفاظ المذكورة ظاهرها إنما كما قال:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتّى تعلما[5].

فإنّ الضمير الغائب بالنسبة "للبياتي" فإنّما يعود على القضايا التي يناضل من أجلها، ويعود على الحريّة المسكون بهاجسها، والثورة التي يعيش من أجل أن يراها عارمة. فهو-قطعا-لا يريد أن يعيد تجربة "ابن عربي" لأنّه يعيش ظروفه، أو هو مهموم بالحضرة الإلهيّة، إنّما استفاد

1 المرجع نفسه، ص183.

2 ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص 65.

3 المرجع السابق، ص 65.

4 المرجع نفسه، ص 65.

5 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص10

من طريقته في البوح بأفكاره. وأمّا "الشرق" و"البرق" الذي تقاطع فيهما مع "ابن عر بي" فلا يريد بالأوّل الجهة بقدر ما يريد رؤية النور من خلال بزوغ الفجر؛ إذ الشمس التي تنير الكون تبدأ أشعّتها من الشرق، وأمّا الثاني فهو إشارة إلى النور الذي يحدثه، وأنّه دال على ما يأتي بعده؛ من رعد يرمز إلى الثورة، ومطر يغيث الأرض؛ إذ لا مطر ولا رعد بدون برق.
أمّا عبارة "ونحن في مملكة الربّ نصلّي" فلإضفاء القداسة على النضال في سبيل حقوق الضعفاء.

وقد علا في هذا المشهد صوت "ابن عربي" من خلال ضمير المتكلّم وتكثيف اللغة الصوفيّة المأخوذة من القاموس الشعري لـ "ابن عربي" نفسه، ثم يخفت هذا الصوت القديم ليظهر الصوت الحديث وكأنّها عودة العاشق للذات العليا بعد الغيبة، أو رجوع من الحضرة بعد المكاشفة، ليجد واقعا آخر، واقعا يميّزه النفي والغربة، يقضي معظم أيامه ولياليه في محطّات القطار، والمطارات والمقاهي.

أثّر النفي بمعانيه الثلاثة* في "البياتي" كثيرا، فقد أحسّ منذ البداية أنّه غريب في هذا الكون، فقير لا يكاد يملك شيئا، أمّا الإبعاد عن الوطن فقد جعله (شاعرا يعيش بلا وطن)[1]، يرى "البياتي" أنّه لا يكفي أن يتوسّع الإنسان في القراءة ليدرك ألم الشعور بالنفي والغربة، ما دام لم يُجب العالم بعيدا عن أرضه، فقد أحسّ–وقد أجاب العالم– أنّ في النفي والغربة، يفقد الإنسان حريّته، ويواجه الموت مع كل نفي جديد، بل قد يسكنه همّ النفي، فيوقعه فريسة لمعاناة نفسيّة قاتلة، فيظلّ يحمل النفي معه بداخله، فيكون:

عبدًا طروبًا آبقًا مُهيّئًا للبيع / وميتًا وحي / يرسم في دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل
وعالما يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد[2]

حيث يلاحقه الشعور بالنفي ويحاصره فيهاجمه حتّى وهو في وطنه وبين ظهراني أقاربه.
يعلو في المقاطع الثلاثة الموالية؛ الخامس، والسادس، والسابع الصوت الاجتماعيّ السياسيّ،

* يرى أنّ هناك نفيا وجوديّا وهو إحساس الإنسان كأنّه قطرة مطر وحيدة منفردة، عاجز يواجه محنة وجوده بمفرده، وهناك نفي ثان له معنى طبقي، بطله الفقير الجائع، ونفي ثالث يبعد فيه الإنسان عن وطنه الذي ولد فيه.

1 عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعريّة، ص60

2 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج2، ص 227

على حساب الصوت الصوفيّ، حيث تظهر معاناة الشاعر في أرض يباب، يتوالد فيها العفن، وتسود فيها جثث الأفكار، والسنابل العجفاء. أرض يحكم فيها على المحبّين بالجنون، أرض مفقودة فيها عوامل الحياة البسيطة التي جعل الرسول عليه الصلاة والسلام، الناس فيها شركاء، ولذلك يلجأ المناضلون وعشّاق الحريّة فيها إلى الترحال مختارين حرقة النفي وقساوته على أن يبقوا في وطن لا شيء فيه إلا العقم والركود.

ترى أيّ وطن بهذا اليباب يقصده الشاعر؟ وإلام ترمز السنابل العجفاء؟

لا يهمّ الإنسان أن يترك أرض الآخرين، ولا يتّصف المنفيّ بهذه الصفة إلا إذا أبعد عن وطنه، ومنع من الدخول إليه، وها هو يستفهم متعجّبا ومستنكرا بمرارة شديدة (أَكُتِبَ الفراق والموت علينا، كُتِبَ الترحال)[1]، وهذا يؤكّد أنه لا يقصد إلا موطن الصبا حيث سكنت سويداءُ قلبه مناظرَه وشوارعه وكل جغرافيته، وتفاقمت فيه مشاعر الحبّ لأهله والمحيطين به. ولذلك يتوعّد من يحكم العراق، الذي يفترض فيهم خدمته، وأن يكونوا سنابل خضراء مليئة بالبذور، غير أنهم على العكس من ذلك تماما، لا خير يرجى منهم، فهم "سنابل عجفاء"، حطام، وهذا أوان موتهم.

في المقطع الأخير تمتزج الشخصيتان، ويتوحّد ضمير المتكلّم ليكون "ابن عربي" هو نفسه "البياتي". يبدأ المقطع بالعودة بعد الموت، وكأنّ "ابن عربي" يبعث من جديد في شخصية

"البياتي" حاملا "قاسيون" الرمز التاريخي لدمشق* ورمز هويّتها وكيانها ليعيده إليها.

عذابات العطّار

لم يكن "الحلاج" و"ابن عربي" وحدهما من تقنّع بهما "البياتي" في إظهار صوفيّته الثوريّة، فقد تقنّع أيضا بـ "السهروردي" القتيل/الشهيد** في السير على المنهج النضاليّ، كما تعامل مع

---

1 المصدر السابق، ص 228

* جبل قاسيون شاهد على حيويّة الخيال الشعبيّ حيث أحيط بالأساطير والأماكن المقدّسة المنسوبة إلى الأنبياء والقدّيسين وأصحاب الكرامات. ففي سفحه الأدنى يوجد مكان يقال إنّه مسكن آدم، وفي مكان آخر يوجد "كهف جبريل" الذي جاءت فيه الملائكة إلى آدم تواسيه في فقدان ابنه المحبوب "هابيل"، وفي الجانب الشرقيّ مولد إبراهيم عليه السلام، وفي الغرب المرتفع الذي لجأ إليه "عيسى" عليه السلام، وأمّه "مريم" وقربه كان مسكن "حنّة أم مريم". كما يحتوي أحد أهمّ المعالم الأثريّة، وهي "مغارة الدم" أو ما يسمى "مقام الأربعين" انظر مقال سعود سالم الحوار المتمدن-العدد: 4200 – 2013/08/30.

** هو شهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي، ويسمى بـ "القتيل"، فيلسوف إشراقي من كبار المتصوفة في زمانه، ومن أفقه علماء عصره بأمور الدين والفلسفة والمنطق والحكمة، ويسمي مذهبه الذي عرف به "حكمة الإشراق" وله كتاب بهذا الاسم. ومن كتبه أيضا رسائل في اعتقادات الحكماء وهياكل النور، هو قتيل عند خصومه، وشهيد عند أتباعه، حكم عليه بالقتل واختار أن يموت جوعا. ويشترك في نسبته لسهورد: -شهاب الدين عمر السهروردي، صاحب الطريقة السهروردية

"جلال الدين الرومي" وغيرهما، غير أنّنا نجد قصائد أخرى تقنّع فيها بشخصيّات أخرى أكثر هدوءا، تمثّلت في شخصيّة "فريد الدين العطّار"[1] الذي لم يعط لخصومه مبرّرات لتأليب الحكّام عليه لينكّلوا به، كما رأينا مع "الحلاج"، وكما حدث لـ "السهروردي". فإذا كان "البياتي" في النصّين السابقين ثائرا، عاشقا للحريّة والنضال، وظّف الصوفيّة توظيفا جديدا يتلاءم مع شخصيّته الثوريّة، فإنّ قصيدة "عذابات العطّار" أخذت منحى آخر يناسب شخصيّة "العطّار" الذي لم يكن مهموما بالمسائل السياسيّة والاجتماعيّة، وكأنّه اكتفى بمهنة "العطّارة" التي يساعد الناس من خلالها، بوصف الدواء الشافي لهم، عن أمور السياسة وصراعاتها.

كان الرجل مشغولا بمرضاه وتأليف الكتب حيث ألّف كتابيه "حسرة العالم"، و"الأسرار المشهودة" في مشفاه الذي يسميه "دار الدواء" كما يفهم من النص الآتي: (في دار الدواء خمسمائة إنسان أجسّ نبضهم كلّ يوم، وفي هذه الضوضاء والمحاورات لم يواتني كلام خير من هذا)[2] إشارة إلى الكتابين المذكورين. ثمّ ترك العطّارة ولبس خرقة التصوّف وبدأ في رحلاته الكثيرة وبخاصّة بعد كتابه "مظهر العجائب" حيث بالغ (في مدح عليّ وتعظيمه، وأسقط أسماء بقيّة الخلفاء الثلاثة على غير عادته في كتبه، وصرّح بتشيّعه)[3] فثار الناس عليه، واتّهم بالزندقة، فما كان عليه إلا أن يفرّ إلى مكّة المكرّمة.

عاش "العطّار" صوفيّا ناسكا، معتزلا، متعبّدا، فقيرا، متعفّفا. وكان مع فقره المدقع لا يمدّ يده لغيره، فقد جاء في "منطق الطير":

(حينما أضع خبزي اليابس على مائدتي، لا أجد إلا دمعي بلالا، ولا أجد غير قلبي شواء، ولكنّي أضيّف على هذه المائدة جبريل أحيانا، فكيف أقبل وجبريل رفيقي، لقمة من لئيم؟ حسبي بلاغا خبزي، وحسبي قناعة شرفي)[4]. إنّه يرضى بالقليل يأكله على أن يمدّ يده للآخرين، لا يدري من أين يعطونه أمن حلال أمن حرام، وهو يضيّف على مائدته جبريل إشارة إلى الملائكة الذين يحيطون به، لأنّه في علاقة دائمة مع الله.

الصوفية وصاحب كتاب "عوارف المعارف". – أبو النجيب السهروردي الفقيه الشافعي المتصوف، صاحب "آداب المريدين" و"شرح الأسماء الحسنى" و"غريب المصابيح".

1 انظر تعريفه في هامش ص 384

2 عبد الوهاب عزام، التصوّف وفريد الدين العطّار، كلمات للترجمة والنشر، ص46.

3 المرجع نفسه، ص46.

4 المرجع نفسه، ص 49.

قرأ "البياتي" حياة "العطّار" فوجدها تختلف عن الشخصيات الأخرى التي تقنّع بها من قبل، فكان لابدّ له أن يتوافق مع تصرّفاتها ويسير في فلكها، ويعيش أجواءها، فكانت قصيدته "مقاطع من عذابات فريد الدين العطّار" التي يقول فيها:

بادرني بالسكر وقال: أنا الخمر وأنت الساقي، فلتصبح
يا أنت أنا محبوبي، يرهن خرقته للخمر ويبكي مجنوناً
بالعشق، عراه غبار، قلبي من فرط الاسفار إليك ومنك،
فناولني الخمر ووسّدني تحت الكرمة مجنوناً،
...
أبحث في سكري عنك / وفي صحوي، ما دامت أقداح الساقي تتحدّث دون لسان .
يا روح عناصر هذا العالم، يا أضواء الليل الفضيّة والزرقاء / ها أنذا أسجد في الحضرة سكران
ضيفاً لمليكة هذا الليل المسكون بروح الصهباء
أهذي والخمر معي تهذي، قيثار العشق، أعريك أمامي /في الحان
ما كنت أبوح بحبي، لو لم تسكب هذه الغابات الملكيّة / خضرتها في الماء[1].

مقطع صوفي بامتياز، تزدحم فيه كلمات القوم لتصنع مشهدا صوفيّا خالصا متميّزا يقوم على المجاهدة والمكابدة للتعبير عن حالة الاتحاد بالمطلق. ويمثّل المقطع توطئة يعتمدها الشاعر لرسم صورة يميّزها الاضطراب الناجم عن القلق والوجد والهيام، التي طبعت حياة صاحب القناع.

إنّ ظاهر القصيدة بما تحتويه من ألفاظ تنتمي إلى حقل الخمريّات يوحي بأنّها تعبّر عن (تجربة عبثيّة مفعمة بالقلق الحياتيّ* وملذّات الدنيا)[2] ويصبح "العطّار" الصوفيّ، الهائم في حبّ الله، داعيا محدّثه إلى (معاقرة الخمر، ليس ذلك فحسب، بل إلى التوحّد والتماهي بين "أنا وأنت" في سياق من العشق واللذة الحسيّة)[3]، غير أنّ القصيدة لا تفهم بظاهرها، إذ الألفاظ المحسوبة على حقل اللذة والخمر يراد بها مدلولات أخرى، ف "السكر" من الألفاظ التي كثر

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص405

* الصواب حياويّ لأنّ التاء فيها، علامة تأنيث، وغير أصلية.

2 محمد مصطفى علي حسنين، خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ط2009/1، ص 177

3 المرجع نفسه، ص 178.

ترديدها على لسان الصوفيّة. وجاء في مفهومه عندهم: (أن يغيب عن تمييز الأشياء ولا يغيب عن الأشياء، وهو ألاّ يميّز بين مرافقه وملاذّه، وبين أضدادها في مرافقة الحقّ، فإنّ غايات وجود الحقّ تسقطه عن التمييز بين ما يؤلمه ويَلِذّه)[1]، فالسكر عندهم ليس بالخمر المعروفة عند الناس والتي هي "رجس من عمل الشيطان"، إنّما السكر لأهل العشق، الهائمين في حبّ الله، إذا استولى على أرباب القلوب سلطان الحال، وكُشِفوا بِنَعْت الجمال، حصل لهم السكر، فطابت أرواحهم، وهامت قلوبهم.

إنّ الخمرة-في معناها الحقيقي-تذهب بالعقل في حال شرابها، وقد استعار الصوفيّة هذا المعنى على سبيل الاصطلاح عن حالات الوجد التي يعيشونها في غيبتهم. والمتتبّع لشعر كبار الصوفيّة يجد أنّها قد تكرّرت في قصائدهم مثل ما نجد عند "ابن الفرض" الذي يقول:

شـربنا على ذكـر الحبيب مـدامة سكرنا بها، من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كأس وهي شمس يديـرها هـلال وكـم يبـدو إذا مزجت نجـم[2]

كما نجدها أيضا عند "السهروردي" القتيل الذي يتمثّل قصّة موسى عليه السلام وهو عائد إلى "مصر" من "مَديَن" وآنس نارا:

ولاحت لنا نار على البعد أضرمت وجدنا عليها من نحبّ ومن نهوى
سـقـانـا وحيّـانـا فـأحيـا نـفـوسـنـا وأسكرنا من خير إجلاله عفوا
مداما عليـها العهـد إلا أن يسقّهـا سوى مخلص في الحبّ خال من الدعوى
مزجنا بها التقـــوى لتقوى قلوبنا فيا من رأى خمرا يمازجها التقوى[3]

واضح أنّ الأبيات تشير إلى قوله تعالى: (إذ قال موسى لأهله إني آنست نارا سآتيكم منها بخبر أو آتيكم بشهاب قبس لعلكم تصطلون، فلمّا جاءها نودي أن بورك من ي النار ومن حولها وسبحان الله ربّ العالمين)[4]فالموقف لا يتطلب الخمر بمعناها الحقيقيّ، لأنّ الشاعر في موقف الرهبة حيث يخاطب الله نبيّه الذي خاف وولّى مدبرا، فكما أنّ الخمر الحقيقيّة يستمتع بها صاحبها عن طريق الذوق، فهذه الخمر يتذوّقها صاحبها عن طريق الذكر والسماع والتأمّل في

1 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص99/ 100
2 ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر بيروت، ص 140
3 السهروردي المقتول، ديوان السهروردي، تحقيق كامل مصطفى الشيبي، دار الكتب والوثائق بغداد 2005، ص 55/54
4 سورة النمل الآيتان 8/7، ووردت القصة أيضا في سورتي طه، والقصص.

الذات الخالقة. ويصبح معنى الأبيات روحانيّا صرفا (يتمثّل في تطلّب المعرفة الروحيّة الإلهاميّة، التي تتمّ عند اندماج النفس الإنسانيّة، في العالم الروحيّ، في حال فنائها عن الإحساس المادّي وانفصالها عن الطبيعة الإنسانيّة الواعيّة، بحيث ينتهي الأمر إلى السكر براح الإجلال وكأس التقوى)[1].

من البداية، يتناص "البياتي" في قوله: "بادرني بالسكر" مع "جلال الدين الرومي" الذي يقول: (لقد خرجت من المنزل، فبادرني هو بالسكر، وكلّ نظرة منه تخبّئ وراءها مئات المنازل)[2]، وعلى الرغم من أنّ "البياتي" يتكلّم بلسان "العطّار" فإنّه يتناص مع "جلال الدين الرومي" ليعطي نصّه خلفيّة صوفيّة.

بنيت القصيدة على ضميرين، المتكلّم "أنا" والمخاطب "أنت" والسؤال المطروح من المتكلّم؟ ومن المخاطب؟ ومادام "البياتي" يعتمد "العطّار" قناعا، فالمتكلّم هو "البياتي" بلسان "العطّار"، وهذا يعني أنّ ضمير المتكلّم ضميران؛ ياء المتكلّم في "بادرني"، والضمير "أنا" في قوله "أنا الخمر" غير أنّ ياء المتكلّم في "بادرني" ليست هي ضمير المتكلّم في "أنا الخمر"، فياء المتكلّم هي البياتي/العطّار، بينما "أنا" هي ما كانت ضمير الغائب في "بادرني"، وهذا يعني أنّ مقول القول "أنا الخمر وأنت الساقي" هي مقولة المبادر بالسؤال. أي ضمير الغائب في "بادرني" والسؤال المطروح هو: من المتكلّم في أنا الخمر؟

لاشكّ أنّ عبارة " فلتصبح-يا أنت أنا-محبوبي" تلقي الضوء على المبادر بالسكر، حيث توحي بالامتزاج بين القناع والذات الإلهيّة، أو ما يُعبَّر عنه بحلول اللاهوت في الناسوت، أو الاتّحاد بالخالق، حيث كمال العشق. وهذا معروف في أدب الصوفيّة، ف "السهروردي" مثلا يجعل للفناء والتوحيد مراتب*، وأعلى هذه المراتب هي: "لا أنا إلا أنا"؛ حيث يتمّ الاتحاد بالله، ويحقّق المريد الغاية النهائيّة من وجوده، وعندها يفقد الإحساس بكلّ المقاييس المعتمدة من الآخر، ويتّحد الكلّ بالواحد، ولا يصبح عندئذ أيّ فرق بين الإله والذات، أو بتعبير "السهروردي" "لا أنا إلا أنا" والتي تسمّى حال الفناء.

---

1 السهروردي المقتول، ديوان السهروردي، ص 56.

2 محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ص398

* تسمّى المرتبة الأولى مرتبة الموحّدين العامّة، وهي لا إله إلا الله، والثانية: درجة من يقول لا هو إلا هو، والثالثة درجة: من يقول لا أنت إلا أنت، والرابعة من يقول لا أنا إلا أنا وهي الدرجة التي يعدّها غير المتذوّقين من غير الصوفية كفرا؛ إذ لا أحد إلا الصوفيّ يعرف أنّ "الأنا" التي ينطق بها ليست هي "الأنا" في الخطاب العادي. انظر كتاب عبد المنعم الحفني الموسوم الموسوعة الصوفية، دار الرشاد، ص 220.

نجد هذه الفكرة عند "الحلاج" أيضا الذي يقول:

جُبلت روحك في روحي كما يُجبل العنبر بالمسك الفَتِق

فإذا مسّك شـــيء مسّني فـإذا أنـت أنـا لا نفـترق[1]

حيث أشار إلى المزج بين الروحين كما يتمّ المزج بين العنبر والمسك، فإذا هما شيء واحد. وهكذا نجد أنّ "البياتي" قد جمع بين الخطابات الصوفيّة في قصيدته حيث تجلّت آراء "الحلاج" و "السهروردي" في القناع الذي يتحدّث بلسانه. وهذا يعني أنّ عبارة "أنا الخمر" في قصيدة "البياتي" لها مدلول الذات العليا، فكما الخمر يذهب بالعقل، فحبّ الله يذهب بعقل العاشق أيضا، إذ كما الظاهر يشير إلى الخفيّ، فالخمر-عندهم-تشير إلى الحبّ الإلهي، والحبّ يشير إلى المحبوب الذي هو الذات العليا. وبعد أن يتمّ الامتزاج-حيث يصبح "أنت أنا"-يطلب-باعتماد لام الأمر في قوله "فلتصبح" -أن يكون "أنا" محبوبا لـ "أنت".

لا فرق بين "أنا وأنت"، إذ "أنا" هو نفسه "أنت"، وهي الأساس التي تقوم عليه فكرة الفناء حيث تبدو للسالك عظمة الخالق بشكل ظاهر، فتنسيه كلّ شيء، وهي ما يسمّونها "وحدة الشهود" حيث يكون المريد عارفا للحقّ، ومن عرف الحقّ يشاهده في كلّ شيء، بل لا يرى شيئا غيره، وهذه الفكرة غير نظريّة "الحلول" التي نادى بها "الحلاج" والتي تقوم على حلول الله-عز وجل-في مخلوقاته، أو بعض مخلوقاته، بل إنّ "العطّار" يرفض فكرة الحلول كما جاء في منطق الطير على لسان "الهدهد" الذي يقول: (فحاشى لله أن تقول "أنا الحقّ"، ومع أنّك صرت كما قلت أنا ولست الحقّ، لكنّك في الحقّ دائما مستغرقا، وكيف يكون المستغرق حلوليّا، وكيف يكون هذا الكلام من شأن الفضوليّ)[2]، فنراه يتبرّأ إلى الله ويعوذ إليه عند قول القائل "أنا الحقّ"، وينفي عنه أن يكون هو الحقّ، ويثبت له استغراقه فيه، وأنّ المستغرق فيه غير المحلول فيه.

تمضي القصيدة في رصد المجاهدة التي يبذلها "العطّار" للفناء في الله، كما في قوله: "يرهن خرقته للخمر ويبكي مجنوناً"، و"أبحث في سكري عنك وفي صحوي"، و"ها أنذا أسجد في الحضرة سكران"... وهي عبارات صوفيّة ترمز إلى الاتحاد بالمطلق التي يحرزها السالك في سلّم

1 الحلاج، ديوان الحلاج، ص 74

2 فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2002، ص 212.

الارتقاء، والتي من دونها مجاهدة وصبر، وقد جاء بها الشاعر لإعطاء (صورة لحالات القلق، والوجد، والهيام التي مرَّ بها "فريد الدين العطّار" ومن بعده "البياتي")[1] ولكن كلّ حسب فهمه للحياة وموقفه من الآخر.

المقطع الثاني جملة واحدة يتناص فيها الشاعر مع "الحلاج" بعبارته المشهورة "ما في الجبة إلا الله" التي اختصر فيها مذهبه في الحلول، وعندما طُلب منه تفسير ذلك بيّن أنّ قطرة الماء إذا ما سقطت في البحر فإنّها تنحلّ فيه، وتستطيع أن تدّعي عندها أنّها البحر، ولا عجب عندئذ أن يقول هو "أنا الله" ما دام قد حلّ في الذات الإلهيّة. غير أنّ البياتي يضع كلمة "الإنسان" مكان كلمة "الله" لتصبح العبارة "ما في الجبة إلا الإنسان"، ويصير حضور "الحلاج" في صورته الصوفيّة العاديّة غير الثوريّة، أي من غير أن يجعله في صراع مع الآخر، أو يثير حافظة الحكّام واهتمامهم فيطالبونه ويحكمون عليه، وهو موقف "العطّار" الذي يتبنّى موقفا عقائديّا صرفا بعيدا عن العقائد الثوريّة الاستفزازيّة والصراعات السياسيّة. وهو ما سار عليه في المقطع الثالث الذي كان عبارة واحدة أيضا هي: "مرآة لي كنت، فصرت أنا المرآة" وهو توحّد بين العاشق والمعشوق بعيدة عن كلّ أعمال ثوريّة أو سياسيّة أو حتّى اجتماعيّة ممّا يدلّ على الطابع الصوفيّ الذي ميّز به الشاعر قصيدته.

في المقطع الرابع يقف القناع على قضايا الإنسان همومه، ويطلق العنان لأمنياته، فيتمنّى أن تسود روح الأخوّة بين الناس، وهو جانب إنسانيّ اجتماعيّ وكأنّ "البياتي" المتحدّث بلسان "العطّار" الذي يصحو من حالة السكر ليعود إلى الواقع. وبعد أن طفت شخصية "العطّار" المقطع الأوّل ها هي شخصية "البياتي" تمسك المبادرة لتقول:

أعقر ناقة هذا الليل الصحراوي الأسيان، وأهذي بجوار الدنّ
المجروح أقول: سيأتي عصر أو زمن يصبح فيه الإنسان
سديما لأخيه الإنسان.
"ومليكا للأفلاك ..." السبعة، يرهن خرقته للخمر
ويبكي مجنونا بالعشق، وتنهض عائشة من تحت أعشاب
البريّة والأحجار السوداء غزالا ذهبيّا تعدو وأنا أتبعها تحت

1 أحمد طعمة حلبي، التناص الصوفي في شعر البياتي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 393 يناير 2004، ص 25

الكرمة مجنونا، أمسكها وأعرّيها وأرى عري. مرآة لي
كنت فصرت أنا المرآة. أقول سيأتي لكن الريح
وراء الأبواب تراقص أجساد الأشجار العاريّة الصفراء
وتلقي بمصابيح الشعراء / في قاع الآبار
ما كنت أعرّي جرحي في الحضرة لو لم أفقد عائشة/ في حان الأقدار
ما كنت أبوح بسرّي للنجم الثاقب لولاك
لا غالب إلا الخمّار، فناولني الخمر ووسّدني تحت الكرمة/ مجنونا
ولتبحث عن ياقوت فمي تحت الأفلاك[1].

يبدأ المقطع بالفعل "أعقر" الذي يشير إلى محاولة إيقاف الأحزان والهموم التي تحاصر الشاعر والتي عبّر عنها بقوله: "الليل الصحراوي الأسيان" فالليل بظلامه رمز الهموم والأحزان، وقد جعله صحراويّا إشارة إلى الامتداد والتراكم، ثم وصفه بـ "الأسيان" التي هي شدّة الحزن والأسى، وحتّى الأمل في التغيير مشكوك فيه، يؤكّد ذلك الفعل "أهذي" إذ الهذيان كلام غير معقول. وحتّى الهذيان كان بجوار الدنّ* وحتّى الدنّ كان مجروحا. ممّا يدلّ على كثرة الهموم التي مجرّد التفكير في تغييرها يكون أشبه بالهذيان.

فيم تمثّلت أمنيّة الشاعر حتى بدت كأنّها الهذيان؟

إنّه الأمل في التغيير، الأمل في أن يصبح الإنسان ذاكرا لأخيه الإنسان، حزينا على ما أصابه، نادما على أفعاله ضدّه، وهو ما توحي به لفظة "سديم"، إنّه الأمل في مجتمع متآلف متآزر يوصله إلى السيطرة على الكون. ثم يتقاطع مع عبارة "العطّار" عن الأفلاك السبعة "ومليكا للأفلاك ...السبعة" حيث يرى أنّها صادرة عن نور الرسول عليه الصلاة والسلام الذي هو أوّل من صدر عن عالم الغيب، حيث فتح الله لهذا النور طريق بحر الأسرار، فلمّا (سطع عليه اضطرب ودار حول نفسه سبع مرات، فظهرت الأفلاك السبعة، وكلّما نظر إلى هذا النور ظهر نجم منه ثمّ ثبت النور وكان العرش)[2] وهذا ليبيّن حقيقة هي: كما أنّ أصل الكون هو النور، فكذلك هي غايته. وليس النور في معناه الفيزيائيّ فقط ولكن في معناه المجازيّ أيضا.

---

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص406

* الدنّ هو الجرّة الكبيرة.

2 عبد الوهاب عزام، التصوّف وفريد الدين العطّار، ص63

يعيد الشاعر مرة أخرى عبارة "يرهن خرقته للخمر ويبكي مجنونا بالعشق" وهي عبارة من الأدب الصوفيّ، إذ يشير الخمر إلى الحبّ الذي يشعر به العاشق للذات الإلهيّة، فكما أنّ شارب الخمرة الحقيقيّة يشعر باللذّة، حتّى يصبح ثملا، فيغيب عن الواقع، فكذلك المحبّ للذات الإلهيّة سكران بالعشق، فيغيب عن الواقع من فرط الوجد. وإلى مثلِ هذا، أشار الرسول صلى الله عليه وسلّم في حديث أبي هريرة رضي الله عنه، أنّه قال: (من سرّه أن يجد حلاوة الإيمان، فليحبّ المرء، لا يحبه إلا لله)[1] فهذه الحلاوة التي يجدها المؤمن عند حبّه للآخر، الذي لا يحبّه إلا لله، وهي ناتجة عن حبّه لرسول الله، أكثر من حبّه لآله وماله، والتي هي ناتجة أيضا عن حبّه لله. وهو إذ يرهن خرقته للخمر، إنّما يرهنها بسبب حبّه لله، وهي إشارة إلى حالة السكر الناجمة عن شدّة الحب للذات العليا.

إنّ الحبّ عند "العطّار" غير الحبّ عند "البياتي"، إذ حبّ "العطّار" إلهيّ، فهو "ساجد في الحضرة، سكران"، بينما حبّ "البياتي" دنيويّ أو أرضيّ، إذ "تنهض عائشة من تحت أعشاب البريّة والأحجار السوداء غزالا ذهبيّا تعدو"، وعائشة* من الرموز التي ابتكرها البياتي من غير أن يشاركه فيها أحد، وهي في تحوّل دائم إلى أسماء أخرى مثل "لارا" أو "خزامى" أو "عشتار"، لترمز إلى الحبّ المتكرّر، المستمر، (الذي ينبعث، فيضيئ ما لا يتنامى في صور الوجود؛ وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهى من التعيينات في كلّ آن، وهي باقيّة على الدوام على ما هي عليه)[2]، فهي رمز للثورة، أو التغيير، أو الحريّة. وهي-كما يرى-باقيّة على الدوام، قابلة للانبعاث في أيّ زمان وفي أيّ مكان.

ترتبط "عائشة" بـ "الغزالة" وهي-عند "البياتي"-إحدى صور تجلّي المحبوب، والمحبوب ليس بالضرورة هو المرأة. و"البياتي" شاعر الحبّ، وحبّه ليس ساذجا، بل هو حبّ موغل في تجربته الوجوديّة. فـ "عائشته" لم تكن (امرأة من لحم ودم، حتى وإن توهمنا ذلك، بل هي رمز ذو دلالات ثريّة)[3] لدرجة أنّ "البياتي" يعطي لها تفسيرا جديدا كلّما سئل عنها، ولذلك كانت تتّخذ مسارات أخرى، تحت أيّ اسم آخر، كأن يكون مثلا اسم "عشتار"**، أو

---

1 جلال الدين السيوطي، الفتح الكبير في ضم الزيادة إلى الجامع الصغير، تحقيق: يوسف النبهاني، ط2003/1، ج3، ص188

* عائشة صبيّة أحبّها عمر الخيام في صباه، غير أنّها ماتت بالطاعون، ولم يذكرها في اشعاره أبدا.

2 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص184

3 هادي حسيني، فتوحات البياتي "بنور الشعر ومرآته"، دار الجندي، دمشق 1988، ص 125

** عشتار اسم بابلي في بلاد الرافدين يعني عيش الأرض، أو مانحة الحياة، أما عشتروت فهو اسم سوماري يضيف إلى الحبّ الأمومة والخصوبة، والعطف والحنان.

"عشتروت" أو "لارا"...المهمّ أن تتحقّق من خلاله الثورة والحريّة التي هي شعاره الدائم الذي لا يعرف التوقّف. فـ "عائشة"-وباقي مسمّياتها-يجعلها رمزا أسطوريّا معبّرا عن كلّ ما يؤمن به ويضحّي من أجله كالأرض، والوطن، والأمّ، والمدينة، ولأنّ الحبّ عنده متجدّد لا يعرف التوقّف فـ "عائشة" عنده أيضا متجدّدة، تجدّد في كلّ الشعارات الثوريّة التي تغذّي التمرّد الثوريّ عبر كلّ الأزمنة. وإذا كان في هذه القصيدة يصرّح أنّه فقدها "ما كنت أعرّي جرحي في الحضرة لو لم أفقد عائشة" فإنّه سيجدها في قصائد أخرى، لأنّها أمله الذي لا يمكن أن يفرّط فيه، وحلمه الذي يسعى دائما لتحقيقه.

يبدو "البياتي"-وهو الشاعر الثوريّ، الذي يطرح أفكاره من غير أن يعير مخالفيه أيّ اهتمام، في هذا المقطع، بل وفي القصيدة كلّها-أكثر وداعة وطمأنينة، حيث طرح القضايا الاجتماعيّة-التي عادة ما يكون فيها حادّا عنيفا، -بهدوء لا يُغضب الحكّام " سيأتي عصر أو زمن يصبح فيه الإنسان سديما لأخيه الإنسان".

تظهر هذه الوداعة في تطرّقه لآراء الصوفيّة في الوحدة؛ "مرآة لي كنت فصرت أنا المرآة"، والسكر بالخمرة الإلهيّة؛ "لا غالب إلا الخمّار، فناولني الخمر ووسّدني تحت الكرمة مجنونا"، والحبّ الصادق للذات العليا؛ "ما كنت أعرّي جرحي في الحضرة لو لم أفقد عائشة". وهي مضامين خاصّة ذاتيّة، تكاد تكون فرديّة، لا تثير اهتمام الحكّام، ولا يفهم منها أنّها تتعرّض لهم، أو تواجههم.

يركّز "البياتي" في هذا المقطع على بعض المضامين الصوفيّة منها: السكر؛ "وأهذي بجوار الدنّ المجروح". والعشق؛ "يرهن خرقته للخمر ويبكي مجنونا بالعشق"، "ما كنت أعرّي جرحي في الحضرة لو لم أفقد عائشة في حان الأقدار. والخمر"، "وتنهض عائشة من تحت الأعشاب" غير أنّ المقطع تتداخل فيه صورة "الخيام" مع صورة "العطّار" من خلال دوال "عائشة" محبوبة "الخيام" والخمر والحانة التي ظهرت كثيرا في نتاج "عمر الخيام" في رباعياته.

يواصل "البياتي" على الطريقة نفسها وتظهر صورة "الخيام" في المقاطع "الخامس والسادس والسابع" أكثر من خلال الضمير العائد على "عائشة" في قوله "حولك، فلنشرب، تموتين، تبكين، تدورين، يا قرة عين الساقي المجنون"، إنّ "عائشة" المتجذّرة في أعماق التاريخ، حيث يمتدّ نسبها إلى (الملك الأسطوري الذي كان يحكم مملكة دمّرها الزلزال في الألف الثالث قبل

الميلاد)* هي نفسها التي استولت على قلب "الخيام" وهي نفسها التي يحيا لأجلها "البياتي" والتي تعيش في فؤاده، وهي لا تموت، فما إن تموت حتّى تبعث من جديد لأنّها رمز لكلّ ما يحبّه الشاعر ويعشقه.

هذه المشاهد وإن كانت في قصيدة "مقاطع من عذابات العطّار" إلاّ أنّها تذكّرنا بـ "الخيام" أكثر ما تذكّر بـ "العطّار" ممّا جعل الدكتور "صلاح فضل" يصف تجربة "البياتي" التي أعارها لـ "العطّار" في هذه القصيدة (تجربة وجوديّة عبثيّة وتتأمّل مهزلة الوجود وتسخر من عدميّة الموت، وترى في السكر والنشوة المخرج الوحيد من المأزق)[1] ذلك أنّ الصورة المرسومة في القصيدة هي لـ "الخيام" كما نجده في "الرباعيّات" التي تدعو إلى اللهو واغتنام فرص الحياة الفانية:

- إذا آذنت بانخمادٍ حياتي / فشيّع بمشوبة الراح ذاتي
وتحت ظلال الكروم لقبري/ بأوراقها هيّ كفّن رفتي
- ليعبق لحدي بأزكى عبير / ويغمر أرجاء تلك القبور
فلو مرّ من كثب زاهد / لرنّحه السكر حتّى يخور[2]

وهذا بعكس العطّار الذي (عاش ولم ير وجه الحياة)[3] عاش عفيفا زاهدا مسالما هائما في حبّ الله، يشعر بلذّة السكر في حبّ الله حتّى إذا ما صحا سمّى ذلك الصحو كابوسا، لم يذكر عنه أحد أنّه دعا إلى اللهو كما قيل عن "الخيام".

في المقطع السادس تمتزج الشخصيتان في صوت واحد، بحيث يكون الصوت الصوفيّ التقليديّ معبّرا عن الصوت الصوفيّ الثوريّ الذي تعلو فيه النبرة قليلا ليؤكّد على ثباته وعلى مبادئه، ويرفض الانهزام ليبقى "الخيام" وحده ماثلا:

لن أهزم حتّى آخر بيت أكتبه / فلنشرب في قبّة هذا الليل / الزرقاء
حتّى يدركنا الليل الأبدي ونغفو في بطون الغبراء[4].

"لن أهزم حتّى آخر بيت أكتبه"، عبارة تكاد تكون مباشرة، تحمل معنى الثبات على المبدأ حاضرا ومستقبلا، أمّا "آخر بيت أكتبه" فهو إشارة إلى شعر النضال، والثورة وتعرية ما يراه

---

* من قصيدة للبياتي "حبّ تحت المطر".

1 صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد. ط1 دار الآداب – بيروت ص 19

2 عمر الخيام، الخياميّات، ترجمة إبراهيم العريض بتنسيق جديد (توأما توأما) ط5، البحرين 1997، ص 7

3 عبد الوهاب عزام، التصوّف وفريد الدين العطّار، كلمات للترجمة والنشر، ص48

4 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص407

فاسدا. وأمّا الشرب في قبّة الليل الأزرق، فإشارة إلى سكر الحضرة الإلهيّة التي يغيب فيها السالك، فتصفو النفوس وتشفّ الأرواح لتصل إلى مدارج عليا تقترب فيها من الله، ولعلّ القبّة الزرقاء إشارة إلى السماء التي قد يحلّق في أجوائها المتصوّفة بأرواحهم في حالة وجدهم.

وبين قبّة الليل، والليل الأبدي الذي يشير إلى الموت، يستمرّ الشرب بخمرة الحب، ويستمرّ التمسّك بالمبدأ حتّى النهاية الحتميّة. وكأنّ الشاعر يجد في التمسّك بمبادئه لذة تشبه لذة الصوفيّ التمسّك بحضرته، فكما أنّ الصوفيّ سكران بحبّه لله، فإنّ الشاعر سكران بحبّه لحريّته، وتمسّكه بنضالاته، وهذا عنده مستمرّ دائم إلى أن "يغفو في بطن الغبراء". غير أنّ في نهاية هذا المقطع يظهر-كما يرى البعض-نوع من التشاؤم القائم على (عبث الحياة، والعدم الذي ينتظر الإنسان بعد نعيم الوجود، ويأسه من البقاء والخلود)[1] وهذا ما لم يوجد عند "العطّار" الذي كان عذابه ناجما عن حرصه على معيّة الله، والرغبة في الوصول إلى الحضرة الإلهيةّ، والفناء في الذات الإلهيّة.

تزداد هذه الرؤية المتشائمة-كما يراها البعض-في بداية المقطع الثامن[2]، حيث يكشف عن الصراع القذر الذي يطبع حياة الناس في الدنيا:

سفر لا حدّ له وسباق قذر في حلبات الدنيا؛ والدنيا رغم
بريق نجوم الليل سحاب يركض مهزوما؛ يسقط من
شرفات هواها اللصّ الفاتك والعبد المملوك...

إنّ التشاؤم في هذا المقطع غير مألوف، سواء عند "البياتي" أم عند "العطّار"، إذ عوّد الأوّل قارئه على المواجهة والأمل في المستقبل الذي تصنعه الثورة. كما لم يعرف عن الثاني أن تسرّب التشاؤم إلى عقيدته، وأزعم أنّ فكرة التشاؤم غير مطروحة في هذا المشهد، إذ إنّ شخصيتَيْ هذا القناع تمرّسا بالحياة، وفهماها جيّدا، وأدركا حقيقتها، فوجدا الدنيا ما هي إلا حلبة سباق، وهو "سباق قذر"، لأنّها على الرغم من بريق نجوم ليلها "سحاب يركض مهزوما" سرعان ما تبعثره الرياح، فهي إذاً واهية، تسقط من يتمسّك بها؛ اللصّ الفاتك، والعبد المملوك، ونلاحظ أنّه لم يذكر الشريف المحترم، والسيّد الذي يملك نفسه، وإنّما ذكر "اللصّ الفاتك"، الذي يعيش على النهب والخداع، و"العبد المملوك" الذي يرضى بالمهانة والذلّ. وهي إشارة

1 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص 194.

2 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص407.

إلى الحكّام الظالمين، والأتباع الذين يدورون في فلكهم. وهذا يعني أن نظرة القناع ليست تشاؤميّة بقدر ما هي صرخة في وجه الفسدة، حكّاما كانوا أم أتباعا، وهو المنهج الذي عرف به "البياتي" طيلة حياته. هذه الصرخة مغلّفة بسياج أخلاقي مستمدّ من هدوء العطّار وصبره.

ثمّ تأتي أسئلة وجوديّة تعبرّ عن لحظات الضعف وفترات السقوط في شرك الوهم:

لماذا نرحل إن كنّا قد جئنا؟ / ولماذا قبل قطاف الورد نموت؟

لماذا في أعراس طفولتنا نبكي بخوف وندور؟

ناولني الخمر ووسدني تحت الكرمة مجنونا، فالموت الحيّ المتربّص في

الحانات وفي الأسواق وفي عيني هذا الساقي يغمد في صدري سكّينا؛ أصرخ.

أسئلة تمرّ بذهن صاحبها، وفي حالات كثيرة لا يجد لها جوابا، فيتركها، وهذه الأسئلة لا تشكّل الأصل أو القاعدة في حياته، وإنّما هي عابرة تنتهي في لحظاتها، فما هي إلا إحدى لحظات السقوط التي يسقطها المرء، والتي تعبّر عن فترات ضعفه البشريّ، إذ مهما عرف الإنسان بثباته على مبادئه، إلا أنّه قد تمرّ به فترات ضعف، يسقط فيها فريسة أوهامه، ولكن سرعان ما يتركها ليعود إلى سابق عهده، وهو ما حدث للبياتي/العطّار. وعليه فإنّ هذه الأسئلة لا تظهر التشاؤم أو عبثيّة الحياة بقدر ما تثبت مسيرة الإنسان بين السقوط، والنهوض منه، ليواصل المسير في إطار المبادئ التي يؤمن بها ويدافع عنها.

في أوج هذه الأسئلة التي فهم منها البعض* عبثيّة الحياة يأتي حرف الاستدراك "لكن" ليعيد القناع إلى ما كان عليه: لكنّي من فرط الأسفار إليك

ومنك، أسائل في سكري عنك وفي صحوي، فلتصبح يا

أنت أنا محبوبي، يرهن خرقته للخمر ويبكي مجنونا بالعشق[1].

إذا عدنا إلى ظاهرة الضمائر في هذا المشهد، فإنّنا نجد ضمير المتكلّم؛ "لكنّي، أسائل، سكري، صحوي"، والمخاطب؛ "إليك، منك، عنك، فلتصبح"، والغائب؛ "يرهن، يبكي". قد نتّفق على أنّ المتكلّم إنّما هو القناع؛ البياتي/العطّار، كما قد نتّفق على أنّ المخاطب هو المحبوب، على اختلافه بين شخصيتي القناع. والعلاقة التي تربط بينهما–المتكلّم والمخاطب–

* منهم صلاح فضل في كتابه "شفرات النص"، أحمد نهيرات " شخصيات إيرانية في ديوان عبد الوهاب البياتي"، محمد مصطفى علي حسنين " دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص".

1 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص408

علاقة قويّة حيث المتكلّم دائم الأسفار إلى محبوبه، وهو لا يكاد يغفل عنه، إذ يذكره في حالتي سكره وصحوه.

السكر والصحو من مصطلحات المتصوّفة التي تعبّر عن حالة الوجد، وحياة الحضرة. سكر يغيب فيه عن الناس، ويقترب فيه من الله، في نشوة عارمة تفيض بها نفسه، بسبب الامتلاء بحبّ الله. وصحو يعود فيه من الغيبة، يسمّونه صحوا ثانيا وهو (حال يصير مقاما، ويكون أعزّ من السكر لاشتماله على الجمع والتفرقة، ولكونه لا يُنال إلا بعد العبور على ممرّ السكر والجمع)[1] أي ليس الصحو الذي يكون قبل السكر الأوّل، حيث بعد الذهول الذي يحدث للمريد في السكر الأوّل بسبب المشاهدة والوجد، ثمّ يخفّ الذهول بعد ذلك مع استمرار السكر، ويألف المريد وجد الحضرة يبدأ فيما يسمّى الصحو الثاني، الذي يُمتع صاحبه ويكون على اتصال دائم بالمحبوب.

وممّا يدلّ على شدّة الارتباط بين العاشق والمعشوق أنّ الأوّل يسائل عن الثاني في حالتي السكر والصحو، وهو مشهد صوفيّ بحت يؤكّد خفوت صوت "البياتي" وعلو صوت الصوفيّ الذي هو إلى "الخيام" أقرب منه إلى "العطّار".

ينهي الشاعر مقطعه بقوله: "يرهن خرقته للخمر ويبكي مجنونا بالعشق" حيث الضمير فيها للغائب، ولعلّه يدلّ على الانشطار بين شخصيتي القناع، فيصبح الشاعر يتحدّث عن الصوفيّ باعتماد المصطلحات المتداولة في الأدب الصوفيّ حيث يتخلّى فيها "البياتي" قليلا عن ثوريّته، ليعيش جوّ الحضرة الإلهيّة من خلال الخمر والجنون والعشق عند أهل التصوّف، فالخمر أو كما يسمّيها "السهروردي" "شراب الأبرار" رمز الحبّ الإلهيّ، تحمل معاناتهم في حالتي السكر والصحو، حيث تخلق (لصاحبها بديلاً من الهيام والاضطراب في حالة محبّة إلهيّة جارفة، لأنّ محتوى الراح هو معرفة الذات الإلهيّة، وحالة السُكر بها قد يتبعُها بوحٌ بما هو أجدر بالكتمان)[2]. إنّ شدّة الحبّ تجعل العاشق في هيام وكأنّه بلا عقل، محبّته لله جارفة حارقة، ذلك أنّ الخمر التي يريدها إنّما هي خمر المعرفة الإلهيّة التي يسكرون بها، وهي خمر

1 محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص 962

2 وضحى يونس، القضايا النقديّة في النثر الصوفي حتّى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 119

تمنح شاربيها (العروج لمشاهدة الله سبحانه، ومشاهدة جنّته بواسطة الخيال)[1]، وهكذا أزيح مدلول الخمر إلى معنى آخر غير المعنى المعروف في القواميس.

أمّا الجنون فهو في مقابل العقل، وهو عند الصوفيّة حالة قلبيّة، ناتج عن قوّة الحبّ، يقول البسطامي: (جنّني به فمتّ، ثم جنّني به فعشتُ، ثم جنّني عني وعنه فغبتُ، ثم أوقعني في درجة الصحو وسألني أحوالي، فقلتُ الجنونُ بي فناء، والجنون بك بقاء، والجنون عني وعنك ضياء)[2]، وواضح أنّ الموت في نصّ البسطامي غير الموت المعروف، ولعلّه الانقطاع عمّا الناس يريد الناس ويحبّون، ونلاحظ أنّ العشق الإلهيّ نوع من الجنون، لأنّ صاحبه لا يوظّف عقله كما يفعل الناس، وينتج عن هذا الجنون موت، ثمّ حياة، ثمّ غيبة، ولعل هذه مقامات يمرّ بها السالك ليصل إلى الحضرة، فهناك ثنائية الموت والحياة التي لها علاقة بثنائية السكر والصحو، لتحصل الغيبة والحضور.

ونلاحظ أنّ النصّ مبني على الترتيب الثلاثي: جنون السكر وما يتبعه من: الموت، والعيش، والغيبة. يتبعها جنون الصحو ما يتبعه من: الفناء، والبقاء، والضياء. وهي ثنائيات متقابلة؛ الموت الفناء/ العيش البقاء/ الغيبة الضياء.

فالغيبة ضياء، ولا تكون إلا للعاشق السكران في حبّه لذات الله، وهذا الحبّ يملك عليه كلّ شيء؛ (عقله، وقلبه، وحياته، وممّاته، حب لا يرضى بغير الجنون والتعرّض للموت عمداً)[3] لأنّ بالموت يُظهر له اللهُ وجهه، وهو ما يريده ويعمل له.

يختم البياتي قصيدته عن عذابات العطّار بقوله:

مرآة لي كنت فصرت أنا المرآة/ لا غالب إلا الخمّار.

وهي نهاية صوفيّة بعيدة عن كلّ ثوريّة، لتناسب شخصيّة "العطّار" ولعلّها بداية لمرحلة جديدة لـ "البياتي" المثقل بهموم حبّ الوطن، والمتعب من كثرة السفر والتنقّل، فقد آن لهذا الفارس أن يترك صهوة الجواد، ويترجّل إلى حقيقة الواقع، فلا يجد أمامه إلا حالة "العطار" التي تشير إلى حالة "الفناء"، أو "وحدة الشهود" فيؤكّدها قائلا:

1 المرجع نفسه، ص 120

2 المرجع نفسه، ص83

3 المرجع نفسه، ص50

"مرآة لي كنت فصرت أنا المرآة" فيدمج الماضي في الحاضر، "كنت/صرت" ويدمج المتكلّم في المخاطب؛ ضمير المتكلّم في "كنت" وضمير المخاطب في "صرت"، وتتحوّل المرآة النكرة في الماضي، إلى مرآة معرّفة في الحاضر. وهو فناء ظاهر إذ بعدما كان له مرآة توحّد فيه فصار هو المرآة، أي أن المتكلّم والمرآة شيء واحد.

يختم "البياتي" القصيدة بتحوير شعار "بني الأحمر" المنقوش على جدران القصر الحمراء في غرناطة؛ "لا غالب إلا الله"، ليصير: "لا غالب إلا الخمّار". وهو نوع من الاستسلام للمعشوق وعدم الخروج عن طوعه، مؤكّدا بذلك على خطابه الصوفيّ بالمفهوم الذي يفهمه هو لا المفهوم التقليدي عند الصوفيّة القدامى. وفي المقطع يبدو "العطّار" في (حلّة الدراويش الفقراء الذين لا همّ لهم إلا ما هم فيه من وجد وسكر في خلوات المتصوفة)[1] باحثا عن النشوة الإيمانيّة لعلّها تجعله في غيبة مع أعضاء حضرة الشهود.

لا يرضى أيّ شاعر مبدع أن يعيد تكرار التجارب السابقة، أو يعيش في الأثواب الباليّة، فهو دائما في تحوّل وبحث عن الجديد الذي لا يشاركه فيه أحد.

وإذا كانت في فكرة انعكاس الواقع قد تمكّنت منه في مرحلة المنتمي، فإنّ فكرة الخلق هي التي سيطرت عليه في مرحلة التصوّف القلبي، حيث تجاوز فكرة التعبير عن الواقع، ليشرع في إنشاء عالم جديد يريده أن يكون كما يراه. وفي هذا الإطار جاءت قصائد "البياتي" في ديوان "قصائد حبّ على بوّابات العالم السبع" الذي بدأه بقصيدة "عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق" حيث تحوّل من الشعر المشحون بالرؤية الواقعيّة، إلى شعر الرؤيا ذي الطبيعة الميتافيزيقية والوظيفة الحدسية.

صلاح عبد الصبور*.

1 أحمد نهيرات، شخصيات إيرانية في ديوان عبد الوهاب البياتي، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، العدد 2013/26، ص 13

* شاعر مصريّ، ولد سنة 1931، أحد رواد شعر التفعيلة، له دواوين شعريّة هي: "الناس في بلادي" 1957، أوّل ديوان هزّ الحياة الأدبية المصرية في وقته، باستخدامه للمفردات اليومية الشائعة، ومزجه للحس السياسي الفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح، "أقول لكم" 1961، "أحلام الفارس القديم" 1964، "تأملات في زمن جريح" 1970، "شجر الليل" 1973، "الإبحار في الذاكرة" 1977، كما له مسرحيات شعريّة: "مأساة الحلاج" 1964، "مسافر ليل" 1968، "الأميرة تنتظر" 1969، "ليلى والمجنون" 1971، »بعد أن يموت الملك" 1975. كما له كتابات نثريّة: على مشارف الخمسين، وتبقي الكلمة، حياتي في الشعر، أصوات العصر، ماذا يبقى منهم للتاريخ، رحلة الضمير المصري، حتى نقهر الموت، قراءة جديدة لشعرنا القديم، رحلة على الورق. توفي سنه 1981 إثر تعرضه إلى نوبة قلبية حادة، إثر مشاجرة كلامية ساخنة مع جلسائه في بيت صديقه الشاعر عبد المعطي حجازي، حيث اتّهموه بأنّ قبوله بمنصب رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب، ما كان إلاّ طمعاً في الحصول على المكاسب المالية، وأنّه تناسى واجبه الوطني والقومي في التصدّي للخطر الإسرائيلي الذي يسعى للتطبيع الثقافي، وأنه يتحايل بنشر كتب عديمة الفائدة، لئلا يعرّض نفسه للمساءلة السياسيّة.

السلام مع الله

(لقد أصبحت الآن في سلام مع الله)[1] هذا ما توصّل إليه "عبد الصبور" بعد مسار من التخبّط في مشارب فكريّة وفلسفيّة، فقد مرّ في ترحاله الفكري بالماديّة الجدليّة، والماركسيّة، والوجوديّة، كما توقّف حينا من الدهر عند لا أدرية العبث، باحثا عن نفسه، معتقدا أنّها موجودة في هذه الأفكار التي يقرأها: غير أنّه لم يجدها ولم يجد الراحة التي ينشدها في هذه الأفكار التي ما إن يتعمّق فيها حتّى تتهافت من أمام أسئلته التي لا جواب لها، أسئلة تقضّ مضجعه، ولا يجد لها جوابا شافيّا يذيب لهفته، ويلطّف حر السؤال بداخله، ونتيجة لذلك اكتسى شعره بالحزن والألم حتّى لقّب بشاعر الحزن، واعترف هو نفسه أنّه متألّم. وبعد فترة التردّد اهتدى إلى الإنسان، وقد قادته فكرة الإنسان في بُعدَيْها الزماني والمكاني إلى التفكير في الدين من جديد ليؤكّد على أنّ (الكمال هو العودة إلى الله نقيّا كما صدر عنه)[2]. ليجد الراحة أخيرا فيما رفضه سابقا.

يفهم من لفظ "سلام" في نصّه الأوّل، و"العودة" في نصّه الثاني، أنّه كان في حرب، إذ لفظ "السلام" يقابل الحرب، و"العودة" تقابل الذهاب؛ وها هو يعود لأنّه لم يجد شيئا، وكأنّه يعود بخفّي حنين، فعاد منهزما من حرب كان لابدّ له أن يعلنها ليجد نفسه، وليكون صادقا معها. وبخاصّة أنّه يؤمن أنّ كلّ شيء يضاف إلى الإنسانيّة هو اقتراب من الكمال الذي هو اقتراب من الله، وأنّ الغاية من هذا الوجود هي (تغلّب الخير على الشرّ من خلال صراع طويل مرير، لكي يعود إلى براءته التي هي ليست براءة غفلا عمياء، كما كانت حين صدورها عن الله، ولكنّها براءة اجتياز التجربة، والخروج منها كما يخرج الذهب من النار)[3]. وشتّان بين الفكرة المتوصّل إليها بعد البحث، والفكرة التي تؤخذ من غير عناء.

إنّ عودة "عبد الصبور" إلى الله، والدخول معه في سلام، بعد بحث شاقّ، جعله يشعر بالراحة النفسيّة، وبنوع من الاطمئنان معترفا أخيرا، أنّ الله الذي سلّم الانسانَ الكونَ بريئا، لم يخلق الحياة ليعذّبه بها، ولكن ليعطيه قدر ما يستحقّ، ولكنّ الإنسان الذي كان بإمكانه

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، "حياتي في الشعر"، دار العودة بيروت، ص159

2 المصدر نفسه، ص157

3 المصدر نفسه، ص159

أن يسم الكونَ بالخير والمحبّة والعدالة، قد جعل منه مسرحا للصراع والتطاحن، فكثر الظلم، وفشا الشرّ، واستعبد القويّ الضعيف، وحرمه حقّه، واحتقر الغنيّ الفقير ومنعه حقّه.

يجب أن نشير إلى أنّ رحلة البحث عن اليقين، من خلال الشكّ قد بدأت معه وهو لـمّا يتجاوز العقد الثاني من عمره، فقد عاش تجربة التديّن العميق في صباه، حيث كان يقضي الليلة ساجدا، يجاهد نفسه في أن يُخْلِيَها من كلّ فكرة عدا فكرة الله، لدرجة أنّه خُيّل إليه أنّه رأى هالة من النور بعد قيامه من إحدى سجداته، وعاش حالة من الوجد جعلته يزعم أنّه رأى الله، لولا أن أدركه أهله خوفا من أن يصاب بالجنون. إلا أنّ هذه التجربة لم تمنحه السكينة والاطمئنان بل أفرزت لديه أسئلة زادته قلقا وحيرة طيلة سنة كاملة كان من نتائجها أن ولد الإنكار في نفسه؛ وبخاصّة أنّه كان يقرأ لـ "سلامة موسى"، و "جبران" و"نتشة" الذي فاجأه بقوله: "إنّ الله قد مات".

عكست قصيدته "الناس في بلادي" هذا الإنكار الذي جسّده في شخصية "خليل":

وعند باب القبر قام صاحبي خليل / حفيد عمّي مصطفى/ وحين مدّ للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار/ فالعام عام جوع.[1]

ولعلّ "عبد الصبور" أخذ هذه الشخصيةّ من قصّة "خليل الكافر" لـ "جبران" من عمله "الأرواح المتمرّدة"؛ الشاب الراعي الذي طرد من الدير في يوم عاصف شديد البرودة، بعد سِجْنه شهرا وضرْبه بالسوط، لأنّه احتجّ على الرهبان الذين (يتنعّمون باللحوم والمآكل الشهيّة، ويتلذّذون بالخمور والمشارب الطيّبة، ويتضجعون على الأسرّة الناعمة)[2]، أمّا هو فيطعمونه (الخبز اليابس والبقول المجفّفة، ويسقونه الماء ممزوجا بالدموع، وينيّمونه على فراش حجريّ في غرفة مظلمة بجانب زرائب الخنازير)[3] ، وفي يوم سكرت نفسه بالخمرة السماويّة، فصمّم أن يضع حدّا لحياة الذلّ والجوع، فواجههم بحقيقتهم الظالمة الفاسدة، يحملون الصليب ليستعبدوا الضعفاء، يلبسون ثياب الرهبان وهم يستطيبون الخبز المعجون بعرق جبين الجائعين، ودموع أجفانهم، فلماذا–إن كانوا رجال دين حقيقة–لا يعيدون جزءا من أراضي الدير الشاسعة الوسيعة إلى المحتاجين، ويرجعون إليهم أموالهم التي سلبوها منهم باسم الربّ.

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص32/31

2 جبران خليل جبران، الأرواح المتمرّدة، قصّة "خليل الكافر" دار العرب للبستاني، ص96

3 المرجع نفسه، ص 96

وأن يرأفوا بهم ويعزّوهم لأنّ الرأفة التي تلامس (قلب القريب أسمى من الفضيلة المختبئة في قراني الدير، وكلمة التعزيّة التي نقولها على مسامع الضعيف والمجرم والساقطة هي أشرف من الصلاة الطويلة التي نردّدها في الهيكل)[1].

"خليل"، بطل "جبران" ومع أنّه نشأ في الدير، إلا أنّه يثور على الرهبان، الذين يستغلّون الآخرين باسم الدين، فهم يسخّرونهم في الأعمال الشاقّة، ويأخذون قُوتَهم، ويستعبدون حريّتهم، وكلّ من يرفض هذه العبوديّة يلصقون به تهمة الكفر التي يخافها الجميع. فهو يقف مدافعا عن الضعفاء الذين بضعفهم، وخضوعهم، واستسلامهم، جعلوا غيرهم أسيادا عليهم.

يكرّر "عبد الصبور" شخصية "خليل" في أعماله بطريقة ذكيّة تختلف عمّا فعله "جبران"، فإذا كان "جبران" ينطق بطله بلغة مباشرة، لأنّه يكتب القصّة بطريقة عصره، يدعو فيها أهل قريته إلى مواجهة خصومهم، فإنّ أسلوب "عبد الصبور" الشعري يعتمد الإشارة، إذ تشير قصيدته "الناس في بلادي" إلى ارتباط أهل القرية بفكرة الدين الذي يتحكّم في كلّ حياتهم، من خلال وعظ الشيوخ لهم، باعتماد أسلوب التخويف والقوة العشوائيّة، في حين يغضّون الطرف عن واقع حياة الفقير، المرير، الذي يعدّونه قدرهم الذي لا أحد يتمكن من إزاحته عنهم، ما لم يشأ الله. غير أن الشاعر ينهي القصيدة بوفاة "عمّي مصطفى" الذي يحبّ "المصطفى" ليواصل حفيده "خليل"-ذو الزند المفتول-الحياة بنظرة تختلف عن نظرة جدّه:

"وحين مدّ للسماء زنده المفتول / ماجت على عينيه نظرة احتقار/ فالعام عام جوع" وهو ما يشير إلى موقفه من الأفكار المتداولة في القرية، حيث تشير "السماء" إلى المعتقدات الدينيّة في المجتمع، التي لم تعد مقنعة له، ولم يعد يعتمد على السماء/الله/الأمور الغيبيّة في حياته، بل الاعتماد على قوّته/الأمور الماديّة، ولذلك هو ينظر إليها نظرة احتقار، لأنّ الجوع لا يُقضَى عليه بهذه المعتقدات "الباليّة" وإنّما بالمواجهة والتحدّي.

إنّ ديوان "الناس في بلادي" الذي طبع سنة 1957، يظهر التمرّدُ على الموت وأسبابه الناجم عن نزعة ماديّة قلقة، بعيدة عن الله، ووقوعُ الشاعر تحت فكرة ما يسمّيه البعض "فقدان المعنى" التي لها علاقة بغياب فكرة الله، لأنّ (ما فقده الإنسان المعاصر، الواقع في

1 المرجع نفسه، ص101

شرك هذه "الحداثة"، هو غياب فكرة الله، وهو غارق في البحث عن بديل)[1] الذي لن يجده بين عشيّة وضحاها، وطال بحثه، وزاد ألمه، ومن هنا كان عذابه. ولذلك جاء تصويره لأهل القرية وهم تحت تأثير صاعقة الموت (فلم يذكروا الإله، أو عزريل، فهم مشغولون بالموت عن الله، وعن ملك الموت، وعن الماضي "حروف كان" أو عن الميّت نفسه، مشغولون أيضا-في زعم الشاعر-بالجوع، فالعام عام جوع)[2]. فالجوع لا يسكته إلا الأكل، والفقر-عنده-لا يتوقف إلا بمواجهة التحدّيات.

غير أنّنا نجد في ديوان "تأمّلات في زمن جريح" الذي طبع سنة 1970، أي بعد عقد ونيّف من الزمن، بعض الانفراج في تفكير "صلاح"، فمع أنّ العذاب ظلّ يلازمه طيلة بحثه عن اليقين، فقد وجد بعضا منه، ووجد مع هذا البعض شيئا من الراحة التي بدأ يطمئنّ إليها قلبه، كما في حديثه عن الموتى، في قصيدة "زيارة الموتى":

زرنا موتانا في يوم العيد / وقرأنا فاتحة القرآن، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناها في حضن المقبرة الريفية / وجلسنا، كسرنا خبزاً وشجوناً / وتساقينا دمعاً وأنيناً
وتصافحنا، وتواعدنا، وذوي قربانا / أن نلقى موتانا / في يوم العيد القادم[3].

يعود "عبد الصبور" إلى الريف حيث مقبرة القرية، لا لشيء إلا لزيارة الموتى يوم العيد، وهي عادة ألفها الناس، حيث يتوجّهون إلى المقبرة لقراءة القرآن على الموتى، معتقدين أنّ قراءتهم تصل موتاهم، ويحسّون أنّهم مأجورون على عملهم هذا. فالشاعر لا يظهر خائفا من الموت، إذ على ظهر المقبرة التي ينام بجوفها الموتى يسرد الشاعر أحداث الزيارة التي بدأت بقراءة فاتحة الكتاب، وتذكّر الأحداث الماضيّة، الحزينة، التي أسالت عبراتهم، ثمّ تصافحوا وتعاهدوا على اللقاء في العيد القادم.

إنّ العودة إلى القرية وعاداتها التي ذمّها في بداية حياته، إنّما هي عودة إلى (شيء من اليقين، بعد ظلام الشكّ، والإنكار الذي خيّم على الشاعر، بعد أن عبد المجتمع زمنا، ثمّ عبد الإنسان زمنا آخر، ثمّ عاد من جديد يفكّر في الدين)[4]. وهو ناتج عن عقد السلم الذي عقده مع

1 براهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص 136.
2 المرجع نفسه، ص 137.
3 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص314
4 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف مرجع سابق ص 141.

الله؛ إذ القصيدة تؤكّد فقدان الخوف من الموت، وهي حالة يعيشها كلّ من حسّن علاقته بالله، وأصبح قريبا منه. فذلك التمرّد، وتلك الثورة التي كانت سابقا، صارا في خبر كان، وها هو-بين أهل القرية-يحسّ بدفئهم، ويمارس معهم طقوسهم الدينيّة في سكون واطمئنان، من غير أن يحسّوا بالجوع أو أنّ تدلّ ملامحهم على أنهم نسوا الإله، وكأنّهم لما قضوا على الجوع والفقر عادوا إلى الله.

يا موتانا / كانت أطيافكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة

ما بين تلال القرية حيث ينام الموتى / والبيت الواطئ في سفح الأجران

كانت نسمات الليل تعيركم ريشاً سحرياً /وعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان

حين الأصوات تموت[1].

عبر مناجاة الموتى، وهو يقف مع أهل القرية على ظهر المقبرة، يعود بخياله إلى العهود الماضيّة الجميلة حيث "حقول القمح الممتدة، وتلال القرية، ونسمات الليل" ويلجأ إلى ضمير الجمع، وكأنّه لا يريد أن يخرج عن الجماعة هذه المرّة، فهو واحد منهم، ولا فائدة في أن يخرج عنهم، بل لعلّ حديثه إلى الموتى إنّما هو اعتذار لهم عمّا بدر منه سابقا. فقد تغيّرت نظرة الاحتقار التي ماجت على عيني صديقه "خليل"، يوم كانت نظرته ماركسيّة، إلى نظرة دفء وحنان وإشفاق عليهم، بع أن عاد إلى الله.

"يا موتانا"، بها يؤكّد على علاقة الترابط التي تجمعه بهم، فهم منه، وهو منهم، يتخيّلهم يوم كانوا أحياء، وهم في حقول القمح الممتدّة التي كانوا يحصدونها، بل ويدعوهم-باسم جميع أفراد القرية-لتبادل الزيارة، ويترقّبون موعدهم "في شوق هدهدة الاطمئنان حين الأصوات تموت" وهي (عادة قديمة، كانت الأموات تفعلها دائما، كما يفعلها الأحياء بانتظام)[2]، ولا يقفون عند طلب الزيارة بل يشعرون بوجودهم معهم، إذ يشمّون طراوة أنفاسهم، ويسمعون طقطقة أصواتهم، حيث يقضون معهم الليل، مستأنسين بهم، يشاطرونهم أماكنهم، يدفئونهم من برد الليل، إلى أن يدنو الفجر، ويكون صياح الديَكة

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص315.

2 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف ص 141.

إعلانا عن العودة إلى مقبرتهم، ويؤكّد لهم أنّ اللقاء بهم مهما طال، فهو مجرّد برهة من الزمن، ويعتذر لهم عن هذه الزيارات التي لا طعام لا شراب، ولكن مجرّد "لقم من تذكار":

ويجمد ظلّ المصباح الزيتي على الجدران / سنشم طراوة أنفاسكم حول الموقد
وسنسمع طقطقة الأصوات كمشي ملاك وسنان/ هل جئتم تأنسون بنا؟
هل نعطيكم طرفاً من مرقدنا؟ / هل ندفئكم فينا من برد الليل؟
نتدفأ فيكم من خوف الوحده/ حتى يدنو ضوء الفجر، ويعلو الديك سقوف البلدة
فنقول لكم في صوت مختلج بالعرفان/ عودوا يا موتانا
سندبر في منحنيات الساعات هنيهات / نلقاكم فيها، قد لا تشبع جوعاًن أو تروي ظمأ
لكن لقم من تذكار / حتى نلقاكم في ليل آت[1].

يخاطب الشاعر الموتى، كما لو كانوا أحياء، ويتحدّث عن زياراتهم كما لو كانت حقيقة، ممّا يدلّ على أنّه فعلا قد تجاوز مرحلة الخوف من الموت الذي صار عنده يقينا، بل نراه يستأنس بالموتى أكثر ممّا يستأنس بالأحياء عندما يقول لهم: "نتدفأ فيكم من خوف الوحده"، فهو لا يكاد يخاف وحدة القبر، إذ الميت وحيد في قبره، إنما يخاف وحدة الليل، ولذلك ينتظر زيارتهم لأنها لحظات ودّ يحياها الحيّ بين أرواح الأحباب وإن كانوا موتى. لأنّ الحياة عنده قد صارت موحشة، والأحياء "أحطابا محترقات" يفتقدون الرحمة والحنان:

يا قاسية القلب الناري / لِمَ أنضجت الأيام ذوائبنا بلهيبك/ حتى صرنا أحطاب محترقات
حتى جفّ الدمع النديان على خدّ الورق العطشان
حتى جفّ الدمع المستخفي في أغوار الأجفان[2].

يشعر الشاعر بنوع من الحرج تجاه الأموات، فالزمن، وتعلّق القلب بهموم الدنيا، و"ضجيج الحاضرة الصخريّة"، كفيل بأن يلهي الأحياء عنهم، أو حتّى أن يترحّموا عليهم بقراءة الفاتحة، أو تذكّر أوجههم وملامحهم. مع أن تذكّرهم دفع للأحياء، لأنّهم ماتوا غير مبدّلين أو مغيّرين لمعتقداتهم، وطيبتهم.

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص315
2 المصدر نفسه، ص316

وإذا كان منطق الحياة يفرض على الحيّ أن يتذكر الميّت ولا ينساه، فإنّ الشاعر يطلب من الموتى أن يتذكّروا الأحياء ولا ينسوهم، وكأن الأدوار تبدّلت وتغيّرت، إذ كلّ واحد في مكان الآخر، الميّت حيّ يتذكر، والحيّ ميّت يمكن أن ينسى، من هنا كانت نقطة النهاية لقصيدته هو الإلحاح على التذكّر وعدم النسيان:

لا تنسونا .. حتى نلقاكم./ لا تنسونا .. حتى نلقاكم[1].

ولعل اللقاء الموعود "حتّى نلقاكم" هو اللحاق بهم من دون خوف من الموت، وهو نوع من اليقين الناتج عن الاطمئنان للموت الذي هو قَبول بفكرة الله، لأنّ (التفكير في الموت هو بداية التفكير في الله، ولذلك كانت آية الأنبياء الأولى على قدرة الله هي حديثهم عن الموت والبعث والنشور)[2]، وهذه خطوة أولى مهمّة في بداية التغيير والعودة إلى الله.

لم يعد "صلاح" الخمسينيات ذو الفكر الماركسيّ هو نفسه "صلاح" السبعينيات، فقد اتّضحت له الرؤية أكثر، وأدرك–بعد لأْيٍ–أنّ الإيمان بالمجتمع، وفكرة الفقر والجوع والعمّال... من دون أن ترتبط بعقيدة ربّانيّة تدعمها لن تكون إلا رؤية أحاديّة غير شاملة، تجريديّة غير عمليّة. ولأنّها لم تستطع أن تريحه، ظلّ طيلة تمسّكه بالشيوعيّة يشعر بالقلق والحيرة، وكان لزاما عليه أن يفتّش عمّا يريحه، فاهتدى إلى فكرة الإنسان التي قادته إلى التفكير فيما هو عام وشامل، ساعيّا بذلك إلى الكمال الذي لن يكون بالتقدّم الآليّ والصناعيّ الذي لم يضف (شيئا إلى معنويّات الانسان وأخلاقيّاته)[3] بل لم يضف شيئا حتّى إلى ماديّاته، فلا الأمن سائد مع كلّ هذا التقدّم الآليّ، ولا الغذاء متوافر مع هذا الانفجار الصناعيّ.

إنّ رؤية الإنسان–وهو لمّا ينه عقده الثالث من عمره، في عالم تتجاذبه أفكار متصارعة– تكون محدودة، قابلة–في أيّ لحظة–للتوسيع بل والتغيير. وهو ما حدث للشاعر، حيث استطاع أن يرى–وهو في عقده الخامس–بوضوح أنّ (الدورة هي غاية الكون، ومن حيث انطلق وصدر يعود، وليكن الكمال هو العودة إلى الله نقيّا كما صدر عنه)[4]. والدورة المقصودة هي

---

[1] المصدر السابق، ص317.

[2] المصدر نفسه، ص147.

[3] عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص157.

[4] المصدر نفسه، ص157.

الانطلاق في البحث والتفكير والتأمّل ليصل إلى ما بدأ به، ويكون أثناء الوصول قد تمّت تنقيته من كل الأدران والشوائب التي عكّرت صفو حياته.

*قصيدة الخروج**

في قصيدة الخروج يفصح "عبد الصبور" عن تركه للقديم، وقد يأخذ معنى القديم هذا أبعادا مختلفة، قد يكون في التراث الشعري وما يحمله من أثقال تجاوزها الزمن ويريد أن يهجرها، كما قد يكون هذا القديم في نمط التفكير العربي الإسلامي الذي يراه رجعيّا بالمفهوم الليبرالي والشيوعي، وقد يتمثّل هذا القديم في إتمام الدورة التي بدأها، من الإيمان إلى الشيوعيّة إلى الوجوديّة، حيث القلق والحيرة والخوف من الموت. نتيجة التسربل بالفكر اليساريّ الذي كان معشوق المثقّفين في النصف الأوّل من القرن العشرين، فيهجر كلّ ذلك ويطرق باب الإيمان من جديد:

أخرج من مدينتي من موطني القديم / مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي/ دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم
أنسل تحت بابها بليل/لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت عليّ طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم[1]

يؤمن "عبد الصبور" بفكرة القراءة الثانيّة للقصيدة، بمعنى أنّ القصيدة عنده بمستويين، المستوى الظاهري المباشر، والذي يشير إلى التجربة الشخصيّة للمبدع، والمستوى الآخر الذي هو (التجربة بعد أن تحوّلت إلى تجربة موضوعيّة عامّة)[2]، وهو مستوى خفيّ لا يظهر إلا بعد التعمّق في القراءة.

ظاهر القصيدة خروج من المدينة الأمّ، "الموطن القديم"، بعد المآسي التي عاشها فيها، مبيّنا كيفية الخروج الذي كان وحيدا وبالليل، ليصل إلى المدينة المنيرة حيث الصحو يزخر بالأضواء...

غير أنّ القراءة الثانيّة* للقصيدة تبيّن أن "الخروج" من نوع آخر، قد يكون هجر الأفكار القديمة المألوفة، و"المدينة والموطن القديم" هي إشارة لما فيها من أفكار وآراء، وعادات يعيش

---

* قصيدة من ديوانه "أحلام الفارس القديم"

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص235.

2 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص188

* لا يقصد بالثانية العدد في حدّ ذاته، ولكن المقصود القراءة الفاحصة التأمليّة الواعيّة.

بها أهل المدينة. إنّ الشاعر ضائق صدرُه بما في المدينة من أفكار تقلقه ولا تريحه، ولذلك فهو يتركها، مطّرحا أثقال عيشه الأليم فيها، وهي صيغ تشير إلى مرارة العيش الذي يحياه وسط هذه الأفكار، ف "مطّرحا" تعني التخلّص من الشيء وإبعاده، والعناء الذي يلقاه في سبيل ذلك، و"الأثقال" تشير إلى عدم تحمّلها، ومعاناة النفس منها، و"العيش الأليم" إشارة إلى المعاناة الفعليّة التي يمرّ بها صاحبها.

ف"الخروج" ترْكٌ لهذا الوسط الذي يُخنَق فيه الإنسان، والأصل في "الخارج" أن يحمل معه متاعه، غير أن الشاعر يترك كلّ شيء ويخرج بلا شيء، "مطّرحا أثقال عيشه الأليم فيها" ممّا يدلّ على أنّ خروجه من نوع آخر، هو هجر للسائد، ونبذ له، بحث عن شيء آخر، لعله موجود في المدينة المنيرة.

لم يكن الشاعر راغبا في الخروج، ولكنّه اضطرّ إليه، لأنّه لم يتحمّل أثقال العيش الأليم، وغالبا ما يكون هذا حال كلّ "خارج"، ولأنّ هناك هجرات كثيرة حدثت، وجد الشاعر نفسه أقرب إلى هجرة المصطفى صلّى الله وعليه وسلّم، من مكّة إلى المدينة، فاستلهمها ليعطي تجربته بعدا شموليّا حوّلها من تجربة خاصّة إلى تجربة موضوعيّة عامّة.

وقد أشار "عبد الصبور" نفسه إلى هذه الهجرة في كتابه "حياتي في الشعر" عندما أشار إلى المستوى الثاني من الكتابة، أو من خلال القراءة الثانية للقصيدة، حيث بيّن أنّ في القصيدة إشارات لها علاقة بالهجرة النبويّة من دون الوقوع في ذكر الأسماء مباشرة ف (لو تتبّعنا تفاصيل صور القصيدة لوجدنا كثيرا من الإشارات إلى التجربة النبويّة المناظرة)[1] حيث نجد "أخرجُ كاليتيم"، "لم أتخيّر واحدا من الصحاب"، "لم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطلاب"....

إنّ اختيار تجربة الهجرة النبويّة، وإسقاطها على تجربته الخاصّة يؤكّد شدّة تأثّره بالتراث الإسلامي عامّة، وسيرة الرسول عليه الصلاة والسلام خاصّة، حيث رأى في الهجرة فتحا جديدا، وتغيّرا كبيرا في مسار دعوة الرسول صلّى الله عليه وسلّم، إذ بالخروج حصل التغيير ولو لم يكن ذاك الخروج ما كان ليحصل كلّ ذلك التغيير. ولذلك تَمثَّل الشاعر هذه التجربة ليبوح عن رغبته الشخصيّة التي هي معادل موضوعيّ لرغبة الإنسان المعاصر وحاجته إلى

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص189

الخروج من واقع مرير يخنقه، أو أفكار باليّة تجاوزها الزمن، أو عادات توارثها المجتمع ما عادت نافعة، إلى غير ذلك ممّا يمكن أن يتركه الإنسان في سبيل بحثه عن راحته النفسيّة والفكريّة.

إنّ خروجه، قد يكون هجرا للانهزام التي تعيشه المدينة العربيّة، واحتجاجا على انسانيّة مهزوزة، منساقة وراء سقط المتاع، والانحلال في جلّ المظاهر، كما قد يكون خروجه، هجرا للأفكار التي اعتنقها في مرحلة الشباب وأبعدته عن الله فجعلته حائرا قلقا، وهو ما عبّر عنه بقوله: (واقع حياتيّ* مرير)[1] متطلّعا إلى واقع (يكون أكثر نورا وصفاء)[2]، ولا نور ولا صفاء إلا بالعودة إلى الله، وهذا الذي أزعمه، لأنّ اختيار الهجرة النبويّة التي كانت عهدا جديدا للإسلام، ومنها انطلق الإسلام إلى كافّة المعمورة، هو الذي أراده الشاعر، فالتقاطع بين خروجه وبين هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام يكمن في أنّ كلّ واحد منهما ترك واقعا لا يندم عليه، فإذا كان الرسول صلّى الله عليه وسلّم ترك شرك المكّيّين وعبادتهم للحجارة، وهو ما ظلّ يحاربه طيلة الفترة المكيّة، فـ "عبد الصبور" ترك الشيوعيّة والوجوديّة وما نجم عنهما من قلق وحزن وخوف لازمه طيلة فترة شبابه، وهذا هو الذي أراده بقوله "التجربة النبويّة المناظرة".

إنّ خروج الرسول-صلّى الله عليه وسلّم-تركٌ للمكان وما يعبده أصحاب المكان، غير أنّه خروج حمل معه فيه سرّه/دعوته، لينشرها في مدينة أخرى، وخروج الشاعر أيضا، ترك، ولكن ليس للمكان بل هو للأفكار، أي لـ "الأنا" القديمة، ولذلك كان من دون أن يحمل معه سرّه الذي دفنه بباب مدينته ليخرج بلا شيء، فخروج الرسول صلّى الله عليه وسلّم كان بحثا عن الحياة من خلال السرّ الذي يحمله، والخروج عند الشاعر كان أيضا بحثا عن الحياة ولكن بالتخلّي عن السرّ الذي كان يحمله تحت ثوبه. وحتى الخروج كان بدون "دليل" لأنّ هذا الدليل قد يحمل معه ثقافة العصر وفكره، وهو ما يحاول الشاعر أن ينسلخ منه نهائيّا:

لم أتخيّر واحدا من الصحاب / لكي يفديني بنفسه، فكلّ ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطلاب/ فليس من يطلبني سوي (أنا) القديم
حجارة أكون لو نظرت للوراء / حجارة أصبح أو رجوم
سوخي إذن في الرمل سيقان الندم

---

* الصواب حيويّ لأنّ التاء غير أصليّة.

1 عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص188

2 المصدر نفسه، ص188

لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم[1].

إنّ هذه الرغبّة الملحّة في قتل النفس/"أنا" القديم، والتي توحي بملاحقة الماضي للإنسان، تدلّ على توقه للتحرّر من أفكار ماضيّة خنقته، فلا يريد حتّى مجرّد التفكير في الرجوع إليه، لأنّ في الرجوع إليه قتل للمشاعر، وقتل للإنسان بداخله، "حجارة أكون لو نظرت للوراء، حجارة أصبح أو رجوم" وهو هنا يستفيد ممّا أخبر به القرآن آل لوط بألا يلتفت منكم أحد فيتحجّر في مكانه، قال تعالى: (فاسر بهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك لإنّه مصيبها ما أصابهم)[2] وقد أجمع مفسّرو الآية أنّ امرأة لوط لـمّا سمعت أصوات الملائكة وهي تهلك مدينتي "سدوم وعمّورة" التفتت إلى مصدر الأصوات، فأصيبت بحجر قتلها.

إنّ عبارة "حجارة أكون" تدلّ على أنّ "عبد الصبور" أخذ العبارة من الكتاب المقدّس الذي يقول: (ونظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح)[3]، وعمود الملح يعني الحجارة، فالآية القرآنيّة تنهي عن الالتفات، الذي لو حدث يتحوّل الملتفت إلى حجارة، وهو ما حدث لامرأة لوط "والهة"، غير أ نّ الالتفات عند "عبد الصبور" إنّما هو رجوع إلى الأفكار القديمة التي كان يعاني منها، يعني التمسّك بـ "الأنا" القديم، حيث أثقال عيشه الأليم، التي يعيش أثناءها بلا مشاعر ولا عواطف ولا محبّة، فعبارة "حجارة أكون" تشير إلى نزع كلّ المشاعر الإنسانيّة التي تميّزه عن الحيوانيّة، هي إشارة إلى تحجّر القلب وقساوته، بل أسوأ من ذلك على حدّ التعبير القرآني: (ثمّ قست قلوبكم فهي كالحجارة أو أشدّ قسوة، وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار، وإنّ منها لما يشقّق فيخرج منه الماء، وإن منها لما يهبط من خشية الله)[4] توحي بالخوف من حالة اللا إنسانية التي سيكون عليها، إن هو عاد إلى ما كان عليه قديما، بعد ما عاشها في الماضي.

ولأنّه جرّب أثقال العيش الأليم، حياة البعد عن الله، لا يندم على تركها: "سوخي إذن في الرمل سيقان الندم، لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم" وهو هنا أيضا يتناص بشكل

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص236.

2 سورة هود الآية 80.

3 سفر التكوين، تكوين19، الأصحاح التاسع عشر، الآية 26، كنيسة الأنبا تكلا هيمانوت-الإسكندرية-مصر، ص 31.

4 سورة البقرة الآية 73.

غير ظاهر، مع قصّة "سراقة" الذي أراد أن يضفر بجائزة قريش بعد أن يأسر الرسول صلى الله عليه وسلّم، فما كان إلا أن ساخت يد فرسه في الرمل، ولم يتمكّن من مطلبه، هذه الصورة يأخذها "عبد الصبور" ليجعلها نهاية للندم الذي قد يحاصره في مهجره، فلا مجال للندم بعد ذلك، وكما لم يتمكّن "سراقة" من أن يعيد الرسول صلّى الله عليه وسلّم إلى قريش، بل طلب منه المعذرة بعد أن خلّصه من السوَخان، كذلك بالنسبة لـ "عبد الصبور" فإنّ الندم لن يتمكّن منه. وسيعيش سعيدا بأفكاره التي جعلته قريبا من الله.

وكما أنّ النصر كان حليف الرسول صلّى الله عليه وسلّم في المدينة المنوّرة، إذ منها انتشر الإسلام، كذلك سينتصر الشاعر على ماضيه، وسيعيش ما شاء في المدينة المنيرة بعد موته، والموت المقصود هنا هو موت "الأنا" القديم، أو النفس الثقيلة المحمّلة بالأفكار التي يريد هجرها، موت الماضي بكلّ ما يحمله من إلحاد وآلام، وانبعاث الحاضر بكلّ ما يحمله من سلام مع الله، وهو ما يأمل الشاعر أن يعيشه بعد مرحلة الضيق والكدر، والقلق والحيرة في فترة البعد عن الله.

"لو متّ عشت ما أشاء في المدينة المنيرة/ مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة"[1]

تختتم القصيدة بالحرص على الرجاء في التغيير، وتَرْك كلّ ما من شأنه أن يعكّر صفوه:

أواه، يا مدينتي المنيرة / مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمجّ ضوءا/ هل أنت وهم واهم تقطّعت به السبل
أم أنت حق؟ / أم أنت حق؟[2]

إذا كانت المدينة التي اختارها الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، لهجرته منوّرة، بصيغة اسم المفعول، ولعلّها منوّرة بدين الله، بعدما كانت "يثرب"، فإنّ مدينة الشاعر التي اختارها لأن تكون مَهجَرا له هي "منيرة"، بصيغة اسم الفاعل، ومهما اختلفت الصياغة الصرفيّة بينهما فإن الأصل في الكلمتين، النور الذي يبدّد الظلام، وهو أحد أسماء الله، وهو في القرآن إمّا بمعنى الإيمان، أو بمعنى الإسلام، أو بمعنى القرآن، أو الهادي، أو الهدى، أو النبي... ولذلك

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص237.
2 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأول، ص237

فهي الحلم الذي يتوق إليه/"الرؤى"، إنّها المدينة التي لا تعيش إلاّ في الضوء، وبالضوء؛ تشرب ضوءا، وتمجّ ضوءا؛ والشراب حياة، والمجّ لا يكون إلا مع الارتواء، وبالضوء يتبدّد الظلام، فهي ضوء على ضوء.

إنّ تكرار الضوء مرّتين، والحقّ مرّتين، إشارة إلى رغبة الشاعر في أن يتحوّل "الوهم" إلى يقين، والخوف من المستقبل إلى أمان. كما أنّ هذا المقطع يدلّ على مدى تعطّش الشاعر إلى الضوء الذي قد لا يشير إلى الزمان بقدر ما يرمز إلى مختلف صور مباهج الحياة، من سعادة وأمل وخير، وحبّ صادق وتحقيق الذات... وكما يتوهّم العطشان السراب ماء، يتوهّم من عاش في الظلام أن يرى ضوء الصباح، ولذلك يخشى الشاعر فيما إذا كانت رؤيته لمدينة الرؤى التي تعيش في الضوء، "تشرب ضوءا، وتمجّ ضوءا" وهم واهم أم هي حقّ، غير أنّ تكرار جملة "أم أنت حقّ؟" إلحاح منه ورغبة في أن تكون حقّا. خوفا من أن يحدث له، ما حدث لهم من قبل، فهو يبحث عن اليقين، والحذر مطلوب.

نصل إلى أنّ "عبد الصبور" تحت تأثير النزعة الماديّة الشيوعية قد أنكر وجود الله، وكان من نتائج ذلك أنّه عاش في شكّ، ويأس، وقنوط، زلزل كيانه، وأحال حياته إلى جحيم، وكان لا بدّ له أن يبحث عن الطمأنينة التي تريحه من هذا العذاب الذي نغّص عليه حياته، فاضطرّ إلى التفكير في الدين من جديد، ليصل إلى مرحلة الصلح مع الله، ويقرّر أخيرا أنّه أصبح في سلام مع الله.

إنّ من يقرأ كتابات "عبد الوهاب البياتي"، النثريّة منها أو الشعريّة، يجد أنّه يشير إلى قراءاته لأقطاب الصوفيّة الذين عانوا "محنة استبطان العالم"، وحاولوا "الكشف عن حقائقه الكلية" من خلال رؤى شعريّة ممزوجة بتجارب صوفيّة، من أمثال عبد الرحمن الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، وعمر الخيام، وطاغور، ومن قبلهم الحلاج وابن الفرض، وابن عربي وغيرهم... ولكن القارئ لكتاب "عبد الصبور" "حياتي في الشعر" لا يجده يذكر- فيه-أيّ شيء عن قراءاته للمتصوّفة، وقد قال بالحرف الواحد: (قرأت خلال هذين العامين اللذين أشرت إليهما-1964، 1965-معظم ما كتب العرب من شعر، وأقول معظمه خوفا من أن يكون قد غاب عن عيني شيء منه قد طبع في مكان لا أعرفه)[1] فهو-كما يقول عن

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص237.

نفسه–قارئ محترف، ومتأمّل محترف، ولذلك عكف على قراءة التراث الشعري حتّى لا يكون حديثه عنه من باب الظنّ.

يفهم من عبارة "معظم ما كتب العرب" أنّ هناك شعرا لم يقرأه، ذلك لأنّه لم يصل إليه، بمعنى أن كلّ شعر مطبوع في مكان يعرفه، قد قرأه، ولا شكّ أن دواوين الشعر الصوفيّ كانت مطبوعة منذ زمن بعيد، غير أنّه لم يشر إلى شعرائها، مع أنّه علّق بنوع من الإيجاز الكافي، عن قراءته هذه، وبين الأثر الذي تركته في نفسه والموقف الذي خرج به بعد هذه القراءة؛ فالشعر الجاهلي ذكّره ببعض أشعار "لوركا" و"جون كيتس" في حيويتها، واستنتج (أنّ الشاعر الجاهلي كان يفكّر بجسمه)[1]، وأحبَّ من شعرائها "الأعشى" و"امرأ القيس"، و"الصعاليك"، ولم يعجب كثيرا بشعر "النابغة" ورغب عن "زهير" وعشق معلقة "طرفة بن العبد"، أمّا الشعر الأموي فقد تقزّز من نقائضه، وأحبّ أبا الخطّاب الذي ذكّره بـ "بول جيرالدي"، وتحدّث عن شعراء العصر العباسي؛ بشّار، وأبي نواس، وأبي العلاء الذي يرى أنّه يمثّل (ثلاثة أرباع الشعر العربي، والربع الباقي يتقاسمه أبو نوّاس، وابن الرومي، والمتنبّي وغيرهم)[2] غير أنّه لم يذكر أنّه تأثّر بأحد شعراء الصوفيّة، أو أشار إلى مجرّد القراءة لهم، وإن كانت مقدّمة الكتاب تحمل من المصطلحات الصوفيّة ما يدلّ على أنّه على اطلاع واسع لهذا الفكر.

هل قرأ "عبد الصبور" الشعر الصوفيّ من دون أن يشير إلى ذلك؟ أم أنّه قرأ الفكر الصوفيّ، كما نفهم من سبب تأليفه لقصيدة "بشر الحافي"، وهي قصيدة قناع استدعاها سطر واحد قرأه في أحد كتب طبقات الصوفيّة.

عبد الصبور بين التجربة الشعريّة والتجربة الصوفيّة

إنّ كتاب "حياتي في الشعر" يدلّ دلالة واضحة على أنّ "عبد الصبور" قد تعمّق في قراءة الفكر الصوفيّ وأشعاره، واستنتج أنّ التجربة الشعريّة شبيهة بالتجربة الصوفيّة، لأنهما (تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية. وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة)[3]، منبع التجربتين واحد، وغايتهما واحدة؛ حيث يكمن المنبع في تعمّق وتأمّل الوجود، فمن خلال معيشته للتجربة الشعريّة أدرك أنّها تجربة (تنطلق داخل رؤية عميقة

1 المصدر نفسه، ص205.

2 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص207.

3 المصدر السابق، ص219

للأشياء)[1]، وبحكم قراءاته للصوفيّة أدرك أنّ تجربة الصوفيّ (تكون هي أيضا داخل رؤية عميقة تستبطن النفس، وتندمج في الكون)[2]، وتكمن الغاية في أنّ كلّ تجربة–الشعريّة أو الصوفيّة– في جانبها الظاهري تحاول الوصول إلى الحقّ كما تفهمه، والإمساك بالحقيقة كما تتصوّرها. وإذا كان الشاعر يقوم برحلة في أعماق الكتابة مطاردا خيالات يريد تجسيدها، وقد يصيب أو يخفق، فإنّ الصوفيّ أيضا يقوم برحلة في أعماق سلوكه طالبا الوصول إلى "الحضرة" من خلال الارتقاء عبر المقامات والأحوال، متحرّرا من قيود النفس وأغلالها متقرّبا إلى الله، وقد يوفّق في ذلك فيكون شيخا، وقد لا يوفق فيظلّ مريدا.

إنّ التصوّف كما يفهمه شيوخه (اضطراب، فإذا وقع سكون فلا تصوّف)[3]، وكذلك هو الشعر فإنّه (لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، إنّه تغيّر مستمرّ دائب ومعاناة)[4] كما أن التصوّف في بعده الإنسانيّ (استبطان منظّم لتجربة روحيّة، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعليّ للأشياء)[5] بمعنى أنّه نظرة فاحصة للأشياء، تتجاوز المظهر الخارجيّ لتقف على ما في أعماقه. وتلك هي نظرة الشاعر للموجودات.

إنّ هذا التشابه بين التجربتين–الصوفيّة والفنّيّة–هو الذي جعل "عبد الصبور" يحبّ التجربة الصوفيّة، ذلك أنّ عمليّة الإبداع، عنده، إنّما هي أيضا (نوع من الاجتهاد، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب)[6]، وهو ما نجده عند الصوفيّين فيما يسمّونه بـ "الفتح"– الذي هو تنزّل من الله–حيث يمضي "المريد" في طريق الاجتهاد والعبادة، وقد يُفتَح عليه، وقد لا يكون له ذلك.

إنّ طريق المبدع في وصوله إلى ما يريد، شبيه بطريق الصوفيّ، إذ تبدأ قصيدته أثناء تشكّلها بمرحلة "الخاطرة" التي تفد إلى الذهن، وتكون في بدايتها غامضة، حيث تظهر فجأة كلمع البرق، عندها يحاول الشاعر أن يقتنصها، فيشكّلها في كلمات، ليكسبها الميلاد. ثمّ تأتي مرحلة التوحّد حيث تنقطع الذات إلى التأمّل في هذه الخاطرة، ويتمّ اندماجها (في نفسها وانسلاخها

1 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في العر العربي المعاصر ص 190

2 المرجع نفسه، ص 190

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ج1، ص 355.

4 محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفيّة في الشعر العربي الحديث، مجلّة فصول، المجلّد الأول، العدد الرابع، ص107.

5 المرجع نفسه، ص107

6 صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلّة فصول، المجلّد الثاني العدد الأول، أكتوبر 1981، ص 18

عنها آلاف المرات، ومن خلال جدل صميميّ حادّ، فالفكرة تجاهد لكي تنظر في مرآتها، والمرآة تجاهد لكي تبدع في تصوير الفكرة، وعالم الأشياء حاضر على مدى اليد، تستمدّ منه الصور والكلمات)[1] ذلك أنّ الإدراك، عنده، ينشأ من خلال التأمّل في الذات، ولا يعني هذا أن تكون الذات منطويّة على نفسها، بل تكون للكون مركزا، ولموجوداته محورا، ذلك أنّه يرى أنّ الإدراك لا يتحقّق إلا من خلال المعرفة، والوعي، والأشياء الموجودة، وهي تمثّل المعاناة التي يعانيها المبدع في إخراج الصورة التي تتراءى له، والصراع الذي ينتابه أثناء عملية وضعه للقصيدة.

لا يجد "عبد الصبور" إلا التجربة الصوفيّة، وسيلة ليعبّر بها عن كيفيّة تشكّل القصيدة وميلادها، وهو ما يدلّ على مدى اطّلاعه على هذا الفكر، إذ يرى أنّ القصيدة تمرّ عبر مراحل ثلاث حتّى يتمّ تشكيلها هي: القصيدة كوارد، والقصيدة كفعل يلي الوارد وينبع منه، ومرحلة عودة الشاعر إلى حاله العاديّة.

تبدأ المرحلة الأولى في تشكيل القصيدة بالخاطرة التي يأخذ لها من الصوفيّة مصطلح الوارد، ولأنه معجبٌ كثيرا بأدبيّاتهم، يذكر تفنّنهم الفريد في التفريق بين الكلمات المتشابهة، مثل الخاطر والوارد والبادِه والبادي والعارض والوهم...؛ فهذا الطوسي مثلا في "اللوامع" يفرّق بين كلّ هذه المعاني، وممّا يذكره في التفريق بين الوارد والبادي أنّ الوارد (ما يرد على القلوب بعد البادي فيستغرقها، والوارد له فعل، وليس للبادي فعل، لأنّ البوادي بدايات الواردات، قال ذو النون رحمه الله: واردُ حقّ جاء يزعج القلوب)[2]، فالبادي يسبق الوارد، وهو مقدّمة له، ويفتح له الطريق، ويختلف الوارد عنه في أنّه يتمكّن من القلب، ويبقى أثره مستمرّا.

يذكر-بالإضافة إلى هذه الألفاظ التي هي موجودة عند "الطوسي" في "اللمع"-ألفاظا أخرى يطرحها "القشيريّ" في "الرسالة" مثل اللوائح، والطوالع واللوامع، والتي تبدو كأنّها مترادفات، تنبع من حيث لا يدري صاحبها، وتحيا في عقله من غير أن ينتجها كدّ الذهن ولكن في حال الصفاء، فاللوائح أشبه بالبروق ما إن تظهر حتّى تختفي. فإذا هي (ظهرت مرّتين أو أكثر من غير أن تزول بسرعة صارت لوامع، فإن دام مكوثها قبل أفولها فهي طوالع، وهي ليست برفيعة الأوج، ولا بدائمة المكث، ثمّ إنّ أوقات حصولها وشيكة الارتحال،

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص12

2 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص 12 وانظر: الطوسي، اللمع، ص 418

وأحوال أفولها طويلة الأذيال)[1]، غير أنّ هذه المعاني يختلف أثرها في السالك فمنها ما إن غاب لا يترك أثرا، كالشوارق إذا غابت بدا كأنّ الليل دائم، ومنها ما يترك أثرا في صاحبه (فَإِن زال رقمه بقي ألمه وإن غربت أنواره بقيت آثاره فصاحبه بَعْد سكون غلباته يعيش في ضياء بركاته فإلى أَن يلوح ثانيا يرجى وقته على انتظار عوده ويعيش بما وجد في حين كونه)[2] ولأنّها كذلك فهي أهون من الوارد الذي يتميّز عنها بأنّه باقي الأثر.

يبيّن "عبد الصبور" أن "الوارد" بالمفهوم الصوفيّ، يختلف عن "الحدس" بالمفهوم الفلسفي عند "برغسون"*، فالحدس–وإن كان ذا طبيعة مخالفة للتفكير العقليّ–فإنّه لا يعمل بعيدا عن العقل، بل قد يصلح لتفسير الظواهر العقليّة، في حين أنّه عاجز عن تفسير الوثبات الوجدانيّة التي هي من شأن أهل المنهج القلبيّ من المتصوّفة. أمّا الوارد كما يعرّفه "القشيريّ" فهو (مَا يرد على القلوب من الخواطر المحمودة ممّا لا يَكون بتعمّد العبد، وكذلك، ما لا يكون من قبل الخواطر فهو أيضا وارد، ثم قد يكون وارد من الحقّ ووارد من العلم)[3] فالواردات قد تكون خواطر محمودة ترد على صاحبها من غير أن يتعمّد حضورها، وقد لا تكون خواطر، وهي أنواع قد تكون واردات حقّ أو واردات علم.

يُسقِط "عبد الصبور" المصطلح الصوفيّ "الوارد" على تشكيل القصيدة، ويريد به: ما يرد إلى ذهن الشاعر من معان غير واضحة لمطلع قصيدة، أو مقطع غير مرتّب من مقاطعها، لا تتّضح معانيها له، وقد ترد في أي وقت، من غير أن يستدعيه الشاعر أو يختاره، ومع إعادة الشاعر لهذا الوارد على النفس، تنفتح له سبل إبداع القصيدة، ويتمّ الحمل بها في صورة ما.

بعد مرحلة الوارد، تأتي المرحلة الثانيّة في تشكيل القصيدة وهي مرحلة الفعل؛ ويستدعي لها أيضا المصطلح الصوفيّ، حيث يأخذ نصّ "القشيريّ" الذي يبيّن فيه أن (ما دام العبد في الطريق فهو صاحب التلوين، لأنّه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف ويخرج من مَرحل ويحصل فِي مَربع فَإِذَا وصل تمكّن، وأنشدوا:

ما زلت أنزل فِي ودادك منزلا ... تتحيّر الألباب دُونَ نزوله

---

1 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص13. انظر القشيري، الرسالة القشيرية، ج1 ص 187.

2 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص14. انظر القشيري، الرسالة القشيرية، ج1 ص 187.

* هنري برغسون،"1859 – 1941" فيلسوف فرنسي حاصل على جائزة نوبل للآداب عام 1927، من مؤلّفاته: المادّة والذاكرة، التطوّر الخلاق، الطاقة الروحيّة.

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ج1 ص 200.

وصاحب التلوين أبدا فِي الزيادة وصاحب التمكين وصل ثُمَّ اتصل، وأمارة أَنَّهُ اتصل، أَنَّهُ بالكلية من كليته بطل)[1]. هذا مسلك الصوفيّة، ينتقلون فيه من التلوين إلى التمكين، إذ صاحب التلوين في رقيّ مستمرّ، فهو من حال إلى حال، طالبا زيادة الوجد، حتّى يتمكّن، وإذا تمكّن من الشهود، فقد وصل، وإذا وصل طلب الاتصال.

إنّ معنى الاتصال هو أن ينفصل الواصل (بسرّه عمّا سوى الله، فلا يَرَى بسرّه–بمعنى التعظيم–غيرَه، ولا يسمع إلا منه)[2]. ويكاد يكون هو المسلك نفسه الذي يسلكه الشاعر وهو يحاول تسويّة قصيدته، حيث ينطلق في رحلة شاقّة قلقه، (يرتقي من حال إلى حال، في جدل حميميّ حتّى يصل إلى مرحلة التمكين، وهذه المرحلة مرحلة مكابدة وكفاح حتّى تظهر القصيدة)[3] وقد يوفّق الشاعر إلى الإبداع والسيطرة على القصيدة وقد لا يوفّق، مثلما قد يوفّق الصوفيّ من خلال التلوين والتمكين في الوصول والاتصال أو قد يخفق.

يستفيد "عبد الصبور" في تعليله لإخفاق الشاعر في السيطرة على القصيدة من نصّ "القشيريّ" في تعليل إخفاق الصوفيّ في الوصول والاتصال حيث يقول "أبو علي الدقاق": (واعلم أَن التغيّر بِما يرد على العبد يَكُون لأحد أمرين: إِمَّا لقوّة الوارد أَوْ لضعف صاحبه والسكون من صاحبه لأحد أمرين: إِمَّا لقوّته أَوْ لضعف الوارد عَلَيْهِ)[4] فالإخفاق ناجم عن عدم التوازن بين الطرفين، فقد يكون الوارد أقوى من المريد، فلا يستطيع تحمّله، أو أنّ الوارد أضعف من المريد فلا يستطيع أن يثير مشاعره، وهكذا بالنسبة للشاعر، إذ قد تخفق القصيدة إذا لم يتلاءم الخاطر/الوارد مع الشاعر؛ حيث يتميّز الوارد بـ "قوّة العواطف واحتدامها"، في حين يكون الشاعر أضعف من ذلك، كما أنّه قد يعجز عن إتمام القصيدة لأنّه (لم يستطع أن ينسلخ عن ذاته، بحيث يدع القصيدة تسيطر عليه، أو لضعف إحساسه بما ورد إليه من خواطر)[5]، فلن تكون القصيدة إلا إذا سيطر واردها على المبدع، وتسربل بمضمونها وموسيقاها.

يُسقِط "عبد الصبور" التجربة الصوفيّة على التجربة الشعريّة كذلك عندما يؤكّد على أن الصوفيّة هم أوّل من أشاروا إلى أنّ التجربة الروحيّة شبيهة بالرحلة في بحثهم عن الحقيقة، حيث

1 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص16. انظر القشيري، الرسالة القشيرية، ج1، ص 189.

2 أبو بكر الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصوّف، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلميّة بيروت، ط1993/1، ص 127.

3 علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفيّة لدى صلاح عبد الصبور، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 25، العدد الأوّل والثاني 2009، ص 202

4 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص 18. وانظر القشيري، الرسالة القشيرية، ج1 ص 190

5 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص 18.

يكون مسارهم شاقّا، يلقون فيه كثيرا من المخاوف، ينتهي-بإرادة الله-إلى ما يرجون الوصول إليه، ويتمثّل بقول أحد المشايخ الذي يثبت فيه رحلة الصوفيّ في مجاهدته لنفسه، فإذا تمكّن منها فقد وصل: (انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا)[1]، وهي عبارة تشير-في رأيه-إلى الغاية التي يطلبها المبدع من عمله الفنّي، والتي هي الظفر بالنفس.

أمّا المرحلة الثالثة من تشكيل القصيدة فهي مرحلة العودة إلى ما قبل الوارد، وهي الحالة العاديّة، قبل أن تبدأ مرحلة التلوين والتمكين، وهي مرحلة الصحو بعد الغيبة أو السكر، إذ يبدأ الشاعر في عملية قراءته ونقده لعمله الفنّي حيث (تتجلّى عندئذ حاسّته النقديّة حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب)[2]. وهي عمليّة ذاتيّة يقوم بها المبدع قبل أن يعرض نتاجه على القارئ ليغيّر ما يمكن تغييره، وهو في كلّ ذلك لا يخرج عن الوارد الذي سيطر عليه أثناء سعيه التغلغل إلى عمق الأشياء.

إنّ تفسير التجربة الشعريّة بالتجربة الصوفيّة يدلّ على سعة قراءة "عبد الصبور" للفكر الصوفيّ، ومدى تمكّنه منه، بل نجده يصرّح بحبّه لهذه التجربة فيقول: (إنّني أحبّ التجربة الصوفيّة)[3]، ويعلّل سبب المحبّة بالتقارب بل بالتشابه الكبير بين التجربتين، إذ تحاول (كلّ منهما الإمساك بالحقيقة، والوصول إلى جوهر الأشياء، بغضّ النظر عن ظواهرها)[4]، وهذا يعني أن "عبد الصبور" باعتباره شاعرا، يمارس التصوّف من غير أن يلبس لباس الصوفيّة؛ لأنّ ممّارسته للشعر التي تجعله يسعى وراء "الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء" تجعل منه صوفيّا من نوع آخر، ذلك أنّه لا يوافق على الاكتفاء بالنظرة السطحيّة للأشياء، وإنّما بالنظرة الفاحصة التي تغوص في الأعماق، وهذا ما جعله يرى الدين الذين ينحصر مفهومه، فقط، في العبادات الشائعة والمعاملات اليوميّة، سيكون مجرّد سلوك إنسانيّ، بينما النظرة العميقة للدين تنقله إلى مرحلة أعلى تضفي عليه الطمأنينة النفسيّة والسكينة التي تصل إلى إدراك الحقيقة الكونيّة العليا.

يشترك الصوفيّ مع الشاعر في الرؤية العميقة التي ينظر بها كلّ واحد منهما إلى الأشياء، فهما يقتربان من بعضهما، وهو إذ يتحدّث عن التجربتين وتقاربهما وتشابهما فلأنّه عايش

1 المصدر نفسه، ص24. انظر القشيري، الرسالة القشيرية، ج1 ص 189.

2 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص29.

3 صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلّة فصول، المجلّد الثاني العدد الأول، أكتوبر 1981، ص 18.

4 صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلّة فصول، المجلّد الثاني العدد الأول، أكتوبر 1981، ص 18.

التجربتين معا، فهو شاعر يعايش معاناة كتابة الشعر ويشعر بآلام وضع القصيدة، وأخبرنا وهو صغير أنّه عاش التجربة الصوفيّة، فقد كان يجهد نفسه في أن يصل إلى منزلة ذاك الذي كان يصلّي ولدغه ثعبان فلم يشعر به حتّى أتمّ الصلاة، ولا يزال قائما يصلّي ونفسه تصفو بعد كلّ ركعة، وروحه تشفّ بعد كلّ تسليم، وظلّ على هذا الحال حتّى رأى أمامه هالة من النور فسقط وكاد يغمى عليه من شدّة الهلع والفزع. وقد تمثّل بقوله تعالى: (وخرّ موسى صعقا)[1].

يجب أن نشير هنا إلى أنّ التشابه الذي يقصده "عبد الصبور" بين التجربة الشعرية والصوفيّة إنّما ينصرف إلى الشكل الخارجي، أو المسار المتّبع لكلّ من التجربتين، بل، وحتّى إن كان هذا الشبه منصرفا إلى المعاناة الداخليّة، لإبراز الصراع الذي يعيشه كلّ منهما من أجل الإمساك بالحقيقة التي يتصوّرها هو ويؤمن بها، فإنّ النتيجة التي يتوصّل إليها الصوفيّ ليست هي نفسها ما يطلبه الشاعر ويريده. فالهدف الذي يحدّده الصوفيّ سلفا هو (التوحّد مع المطلق، والاتصال بالجمال الخالص، أو صفاء المعاملة مع الله)[2]، بينما المبدع، في أي فنّ كان، قد يكون هدفه هو نفسه هدف الصوفيّ، وقد يكون هدفه شيئا آخر غير الذي يهدف إليه الصوفيّ، كفهم الحياة وصناعتها، أو البحث عن التطهير، أو...غير أنّه يشارك الصوفيّ في نظرته للوجود وتعمّقه له، وهنا يلتقي الشاعر بالصوفيّ، ويسمّى باسمه، ويصبح كلّ من كانت تجربته عميقة متصوّفا.

لم يفهم-"عبد الصبور"-الصوفيّة على أنّها طريقةٌ في السلوك، تعتمد أساسا على التحلّي بالفضائل، تزكيةً للنفس، وسعيا إلى مرتبة الفناء في الله تعالى، حيث يوطّن من خلالها الصوفيّ علاقته بالله، بتعظيم ما عظّم الله، ليصل إلى مقام مشاهدة الأصول، ويتحقّق فيه الشوق إلى المحبوب/الله، فيلهو عن كلّ شيء يشغله عمن يشتاق إليه. فقد أمسى هذا الفهم تقليديّا، أمّا الفهم الجديد لها فهو (امتلاك الحقيقة من وجه بعيد المنال، ومن طريق لم يكن له قبل به، ولا أمثاله من البشر العاديين)[3]، فـ "عبد الصبور" كقارئ محترف يجد أنّ الصوفيّة إنّما هي ذلك الصراع مع الذات للوصول إلى عمق التجربة من خلال سفر شاقّ للبحث عن الحقيقة التي ليست في متناول البشر العاديّين وامتلاكها، إذ المتصوّف، في رأيه، من كانت له تجربة ورؤية عميقة سواء في الفنّ أم الحياة أم الدين.

---

1 سورة الأعراف الآية 143

2 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص146

3 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص146

صوفيّة من عمق المادّيّة

تتناثر في قصائد "عبد الصبور" نفحات صوفيّة، حتّى وهو غارق في الشيوعيّة، أو الوجوديّة؛ ففي ديوانه الأوّل "الناس في بلادي" وهو الديوان الذي يظهر فيه بعده عن الله، وباقترابه من الفلسفة الماديّة اقترابا كبيرا، وهذا بعد تخرّجه من الجامعة سنة 1951، إذ وجد في الإنكار لونا من الموقف الفكريّ الموحّد المتماسك، مؤكّدا على أن (تكون مرحلة ديوانه "الناس في بلادي" هي المعبّرة عن ذلك الإحساس)[1]، وفي وسط هذه الزخم المادّيّ نجد عودة إلى التراث الدينيّ الذي يثبت الخيط الذي ما يزال يشدّه إلى هذا التراث ، من ذلك ما نجده في قصيدة "رسالة إلى صديقة"* حيث يبعث برسالة إلى صديقته ليخبرها-بعد تحيّته الصباحيّة لها-أنّه محطّم، مريض، طالبا منها أن ترجو له "إلهها الوديع أن يَشفيه" وهو كسير القلب، يقضي نهاره بين ثرثرة أصحابه الذين يعودونه، وليله بين الموتى في الأحلام، ويحكي لها حلما رآه على الشكل الآتي:

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين/ مجذوب حارتي العجوز/ وكان في حياته يعاني الإله
تصوّري، ويجتلي سناه/ وقال لي: "...ونسهر المساء/ مسافرين في حديقة الصفاء
يكون ما يكون في مجالس السحر/ فظنّ خيرا، لا تسلني عن خبر
ويعقد الوجد اللسان...من يبح يضل/ ومِتْ مَغيضا ..قاطع الطريق.."
ومات شيخنا العجوز في عام الوباء/ وصدّقيني، حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب/ وطار نعشه، وضجّت النساء بالدعاء والنحيب
بكيته، فقد تصرّمت بموته أواصر الصفاء / ما بين قلبي اللجوج والسماء
بالأمس زارني، ووجهه السمين يستدير
...مثل دينار ذهب/ ومقلتاه حلوتان ...جرّتان من عسل/ عميقتان بالسرور
بياض ثوبه يكاد يخطف بالأبصار/ وقال لي-وصوته العميق كالنغم-
"يا صاح: أنت تابعي/ فقم معي .. رِد مشرعي/ فالأمر في الديوان...قم"
ـ يا شيخ محي الدين إنّي كسير

---

1 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص150.

* المصدر نفسه، المجلد الأول ص 78.

ـ لا يكسر الجناح، يا إنسان، والإنسان داءُ قلبِه النسيان
ـ يا شيخ محي الدين إنّي صغير / ـ بل كلّنا صغار ...الحبيب وحده هو الكبير
لم أدر كيف غاب/ لا من خلال باب/ أنصتّ لم أسمع خطاه تلمس التراب
حدّقت، وانتفضت، وانزعجت لحظة، وغاب[1]

القصيدة تفصح عن التدافع بين أفكار جديدة وصل إليها الشاعر، وهي أفكار ماديّة ملحدة ناجمة عن الإنكار، كموقف فكريّ، يواجه به مشكلات الحياة، وبين أفكار قديمة، لصيقة به، ما تزال تحيا في أعماقه، ويحاول عبثا أن يتخلّص منها. وكأنّه يحنّ إلى ذاك الزمن، زمن الحبّ والسعادة على حدّ تعبيره:

يا أيّها الحبّ الذي ماتا/ لو يرجع اليوم الذي فاتا/ لو عاد يوم منك .../ عشناه...[2]

تظهر الأفكار الأولى في قوله: "وادعي له إلهك الوديع"، وكأنّ الصديقة الموجّه إليها الخطاب مؤمنة، فيطلب منها أن تدعو له إلهها هي، بالشفاء، غير أنّ أفكار الإلحاد هذه، هي التي تمنعه من أن يستجيب لدعوة الشيخ عندما يطلب منه أن يقوم معه ويرافقه، فيعتذر قائلا: "إنّني كسير... إنّني صغير".

في لحظات المرض، يهاجم الإنسانَ شبحُ الموت، يحاصره الخوف من الغد، فيحلحل ما توصّل إليه من آراء، ويفتّش عن لحظات الصفاء التي خنقها الجري وراء سراب المادّيات، مشهد المرض يوحي بضعف الإنسان وصغره أمام الخالق، ويدلّ على خطئه في إنكار عظمة من يهب السلامة والحياة للإنسان. لم ير الشاعر/المريض في منامه إلا الشيخ "محي الدين"، الشيخ الذي يعرفه معرفة جيّدة، فهو مجذوب الحارة. وهي الرغبة الملحّة في الماضي.

أمّا "المجذوب" فهو مصطلح صوفيّ يطلق على من (اصطنعه الحقّ تعالى لنفسه، واصطفاه لحضرة أنسه، وطهّره بماء قدسه، فحاز من المنح والمواهب، ما فاز به بجميع المقامات والمراتب، بلا كلفة المكاسب والمناصب)[3]، فالمجذوبُ مِنْ صُنعِ الله واختياره، سار في طريق الله وأخلص له، فكان طاهر السريرة، ولذلك منحه الله المقامات العاليّة؛ فهو "يعاين الإله" في حياته، و"يجتلي سناه" ولأنّ الأمر فوق احتمال العقل، يقول لها "تصوّري"، لأنّ

1 المصدر السابق، ص 79-81.
2 المصدر نفسه، ص 132
3 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفيّة، ص 155

رؤية الله، والنطر إلى نوره ليس بالأمر الذي يطيقه المرء، فهي أمور لها علاقة بالكرامات، ومن يفعل ذلك، لا شكّ، أنّه في أعلى مقامات الحضرة الإلهيّة.

يعود المريض بالذاكرة إلى يوم كان يلتقي بالشيخ المجذوب، وكان يرى في عينيه الصفاء والنور والسكينة والسلامة، وهي صفات جاءته من عشقه لله، حيث يسافر في المساء مع أقرانه في "حديقة الصفاء" حيث تُستغرَق القلوب بذكر الله، والفناء بالكليّة فيه، سكارى بالذكر الذي يوصلهم إلى مقام الشهود.

لا يهمّ "المريض" أن يحدّد لصديقته مقام الشيخ ودرجته في طبقات الصوفيّة، حسبه أنّه من أهل الكرامات، فدرجتهم واحدة "نسهر المساء مسافرين في حديقة الصفاء" ولم يشأ أن يفرّق بينهم في مذاهبهم مقتديّا بقول "أبي حامد الغزالي": (الذي لابسته تلك الحالة لا ينبغي أن يزيد على أن يقول: وكان ما كان ممّا لستُ أذكرهُ ... فظنَّ خيرًا ولا تسأل عن الخبر)[1]. وهو شعار الصوفيّين جميعا، فما حدث قد حدث، وما كان فقد كان، ولا أحد يحقّ له أن يبوح بالذي كان، إذ يعقد الوجد لسانه، ومن يبح بما رأى كذّبه من لم ير.

يتذكّر الشاعر/المريض سنة وفاة المجذوب، إنّه عام الوباء، ولا شك أنّ في عام الوباء–مادام قد سميّ بهذا الاسم–قد مات فيه الكثيرون، ولكن لم يتذكّر أحدا منهم غير الشيخ المجذوب، لأنّ ما حدث لا ينسى، فقد "فاح ريح طيب/ من جسمه السليب/ وطار نعشه" وهي أمور لا ترى إلا مع أشخاص مثل هذا "الشيخ العجوز"، ولذلك قال لها "صدّقيني" لأنّ ما حدث ليس معتادا، وقد لا يصدّقه من لم يره.

رجل كهذا لا بدّ أن يبكيه الجميع والشاعر أحدهم، إذ بموته " تصرّمت أواصر الصفاء ما بين قلبه اللجوج والسماء" وفي "تصرّمت" معنى قوّة القطع والانفصال، وفي "الأواصر" نجد معنى القرابة والمنّة أي الروابط التي تربطه بغيره، وكأن الصفاء الذي يرمز للإيمان، أي علاقة الإنسان: "قلبي اللجوج"، بربّه: "السماء"، قد تقطّعت الروابط بينهما. ولأنّه ما زال يشعر بتلك الرابطة التي تربطه به، رآه في المنام، وكأنّه علم أنْ تصرّمت بموته أواصر الصفاء بين قلب الفتى اللجوج والسماء، فجاء محاولا جبر الكسر الذي حدث، ولذلك جرى بينهما حوار فيه عتاب الشيخ للفتى، ويحاول أن يجعله في زمرته، غير أنّ الفتى الذي سار في طريق آخر يعتذر

1 أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال كتاب إلكتروني ص 14

بجملة من الاعتذارات، لا يقبل بها الشيخ، فيتركه ويمضي في سلام من دون أن يترك أثرا، أو أن يدري كيف غاب عنه.

المرض إشارة إلى الهزّات التي يتعرّض لها الإنسان في بحثه عن الحقيقة، والمحكّ للأفكار التي اقتنع بها، إذ يكون المرء بين ماضيه، الذي يحاول أن يشدّه إليه، وبين حاضره الذي اختاره لنفسه، ويتمثّل الماضي في الشيخ المجذوب، أي الإيمان الذي كان يعيش في كنفه، وكان سعيدا به، غير أن الشيخ مات، وبموته انقطعت العلاقات بين قلب الشاعر والسماء، ومجيء الشيخ في المنام رغبة داخليّة في العودة إلى الماضي، ولكن شدّة الإنكار منعته من أن يقوم ويذهب مع الشيخ، متعلّلا مرّة بأنّه كسير، ومرّة أخرى أنّه صغير.

إنّ البعد الصوفيّ الذي نلمسه في القصيدة، يمثّل الثقافة الإيمانيّة التي كان يشعر بها الشاعر في مرحلة ما، وهو متردّد بين العودة إليها وبين تركها، إنّ رؤية الشيخ الصوفيّ في المنام، لا شكّ أنّها تعكس الجانب الإيمانيّ المتغلغل في أعماق الشاعر، ونلاحظ أنّه يتحدّث عنه بإعجاب تؤكّد العلاقة الحميميّة بينهما:

(وجهه السمين يستدير/ مثل دينار ذهب/ ومقلتاه حلوتان ..جرّتان من عسل
عميقتان بالسرور/ بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار)[1]

رؤية الشيخ في المنام بمظهر من يعيش في النعيم على الصورة الملائكيّة، تؤكّد تبعيّة الشاعر لأفكار الشيخ واحترامه لها، فقد رأى وجها سمينا مستديرا كدينار الذهب، وعيناه جَرّتا عسل، عميقتان بالسرور، وثيابه بيضاء تكاد تخطف الأبصار، كلّ ذلك يدلّ على المكانة العاليّة التي يحتلّها الشيخ/الدين/الإيمان، في قلبه. ودون أن نغضّ الطرف عن التأثر بالقرآن في قوله: " بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار" حيث تناص مع قوله تعالى: (يَكَادُ ٱلْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَـٰرَهُمْ)[2] وهي إشارة إلى شدّة بياض الثياب، والتي تشبه قوّة لمعان البرق، وأنّ شدّة بياض ثوبه، تشبيه له بالملائكة*، وهي المكانة التي لا يصل إليها إلا من كان في مرتبة الشيخ الذي سلك مسلكا أوصله إلى حالة الوجد.

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلّد الأوّل، ص 80.

2 سورة البقرة، الآية 19

* جاء في حديث البخاري عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنّه قال: (بينما نحن عند رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ذات يوم، إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثّياب، شديد سواد الشّعر، لا يرى عليه أثر السّفر، ولا يعرفه منّا أحد... ثمّ قال لي "رسول الله صلى الله عليه وسلّم": يا عمر أتدري من السّائل؟ قلت: الله ورسوله أعلم، قال: فإنّه جبريل أتاكم يعلّمكم دينكم. انظر صحيح مسلم ج1، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ص 36.

لماذا جاءه في المنام؟ ماذا يريد منه؟ زيارة الشيخ للشخص دلالة على استقامة المزار، هي اعتراف منه بمكانة المزار، وخوف عليه من الضلال، ولذلك يطلب منه أن يكون تابعا له: "وقال لي–وصوته العميق كالنغم–يا صاح: أنت تابعي/فقم معي .. رِد مشرعي/ فالأمر في الديوان ...قم " كان كلام الشيخ في أذني الشاعر كأنّه نغم، والنغم يحرّك المشاعر فتحبّه القلوب، فهو يرخّم في النداء: "يا صاح"، ويقول: "أنت تابعي" كان الصوت لحنا عذبا يشنّف أذني النائم الحالم، إنّه يختاره، والاختيار اعتراف بمكانة المختار، والاختيار يريح المختار، ولكن على المريد أن ينهل من فكر شيخه، وعلى التابع أن يرتوي من مشرع المتبوع، ولذلك قال له "رِد مشرعي"، والمشرعة هي المشربة؛ جاء في تهذيب اللغة: (والشّرعة والشريعة في كلام العرب: المِشرعة التي يشرعها النّاس فيشربون منها ويستقون، وربّما شرّعوها دوابّهم حتّى تشرعها وتشرب منها)[1]. يريد الشيخ من المريض الذي يعوده، أن يشرب من مورده، ليواصل مسيرته، وفي هذا رغبة دفينة لدى الشاعر في أن يكون على ما كان عليه سابقا، وقد أخبره الشيخ الزائر أنّ زيارته ومطالبته له بالاتباع أمور أقرّها الديوان** إذ أهل الديوان يتصرّفون (في العوالم كلّها السفليّة والعلويّة، وحتّى في الحجب السبعين ... فَهُم الذين يتصرّفون فيه وفي أهله، وفي خواطرهم، وما تهجس به ضمائرهم، فلا يهجس في خاطر واحد منهم شيء إلا بإذن أهل التصرّف)[2] غير أنّ المريض/الشاعر يأبى أن يستجيب للشيخ مع إعجابه الشديد به، ويعتذر له بجملة من الاعذار فيقول:

ـ يا شيخ محي الدين إنّني كسير

ويردّ عليه الشيخ:

ـ لا يكسر الجناح، يا إنسان، والإنسان داءُ قلبِه النسيان.

---

1 الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ج1، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط1، ص271.

** الديوان مصطلح صوفيّ، يقام في غار حراء الذي كان يتعبّد فيه الرسول صلّى الله عليه وسلّم، يترأّسه الغوث وهو القطب، شيخ زمانه، حيث يُلتَجَأ إليه، وعلى يمين الغوث أربعة أقطاب من المذهب المالكي، وعلى يساره ثلاثة أقطاب من بقية المذاهب الأخرى، وأمامه وكيل آخر ينوب عن جميع من في الديوان، يحضر الديوان بعض النساء وحتّى الأموات، الذين يعرفون بألا ظلّ لهم، وأنّ ربّهم لا يتغيّر ولا يتبدّل، ويحضر فيه في المؤخّرة الملائكة والجنّ، وقد يحضر الديوان الرسول عليه الصلاة والسلام، ويجلس في مكان الغوث، وتكون ساعة الديوان هي الساعة التي ولد فيه الرسول صلّى الله عليه وسلّم، ساعة الثلث الأخير من الليل، وهي ساعة الاستجابة، لغة أهل الديوان هي اللغة السريانيّة، وإذا حضر الرسول عليه الصلاة والسلام تكون لغتهم عربيّة، وكان الديوان معمورا بالملائكة، فلمّا بعث النبيّ محمد صلّى عليه وسلّم صار الديوان يعمر بأولياء هذه الأمّة، إذ كلّما ظهر وليّ صالح وأخذ مكانه في صفوف الديوان يصعد الملك الذي كان في هذا الديوان ويترك مكانه للوليّ. كما يحضر الديوان الأنبياء مرّة في كل عام في ليلة القدر، وأهل الديوان يتكلّمون في قضاء الله في اليوم المستقبل والليلة التي تليه. انظر كتاب الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، تأليف أحمد بن المبارك السجلماسي، دار الكتب العلميّة، بيروت، صفحة ما بين 278 – 288.

2 أحمد بن المبارك السجلماسي، الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ص288.

ثمّ يعتذر مرّة أخرى:

ـ يا شيخ محي الدين إنّني صغير

ويأتي الردّ أيضا:

ـ بل كلّنا صغار ...الحبيب وحده هو الكبير).

"محي الدين" هو اسم "ابن عربي" ويرى الدارسون أنّ "ابن عربي" هو أوّل من شكّل هذه المملكة، "مملكة الديوان"، فنرى أنّ الشاعر لا يرغب في الذهاب معه، فإذا كان الشيخ يمثّل البعد الإسلامي/ الصوفي، ويريد من الشاعر أن يقوم معه وينهل من مشرعه، فإنّ رفض الشاعر، إشارةٌ إلى الانكار الذي ظهر لديه بسب الأفكار اليساريّة التي اقتنع بها.

إنّ كلّ الأعذار التي يقدّمها الشاعر في ألاّ يكون تابعا للشيخ، إنّما هي أعذار واهيّة؛ إذ ادّعاء كسر الجناح هو في الحقيقة نسيان النعمة، وما داء قلب الإنسان إلاّ النسيان. وادعاء الصغر هروب من الحقيقة إذ الكبير الوحيد هو الله /الحبيب. ولأنّ الشاعر لا يريد الرحيل، اختفى الشيخ في هدوء من دون أن يترك أثرا، أو يخرج من باب، ونلاحظ أنّ الشيخ لم يلحّ كثيرا على الشاعر، إذ لمّا أحسّ أنّه لا يرغب في اتّباعه تركه، وهي إشارة إلى رغبة وحنين الإنسان إلى ماضيه الذي يرغب في أن يعود إليه، ولكن الأفكار الجديدة تحاصره وتمنعه من ذلك، فامتنع أن يرافق الشيخ الذي فشل في إقناعه لأنّه أدرك أنّه لا يريد أن يسير في طريقه.

يذكّرنا هذا المشهد بمشهد "الهدهد" في "منطق الطير" الذي كان يحاور الطيور ويردّ على كلّ اعتذاراتهم مبيّنا ضعفهم وتردّدهم، وفي النهاية أقنعهم عندما قال: (أيها الجهلة، متى كان العشق مستساغا من سيّء الطويّة؟ أيها المساكين، إلام هذا الجهل؟ حقّا، لا يستقيم العشق وسوء النيّة، كلّ من له في طريق العشق عين مبصرة، قد أقبل فرحا وللروح ناثرا)[1] واجه الهدهد الطيور بحقيقتهم بأنهم جهلة، واعتذارهم كان من سوء النيّة، إذ العاشق للشيء لا تقف أمامه الصعوبات للوصل إلى معشوقه.

فلو كان الشاعر يريد الذهاب مع الشيخ محي الدين لذهب، ولكن أنّى له أن يذهب وقد قيّدته أفكار اليسار، فختمت على قلبه، وغطت على هواه، وألقت على بصره الغشاوة، فبحث عن الأعذار وإن كانت واهيّة، وبقي على أفكاره حينا من الدهر.

1 فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد دمعة، دار الأندلس 2002، ص 212.

إنّ الجانب الصوفيّ في القصيدة هو في حكم ماضي الشاعر، إذ نراه يودّع التديّن/ الصوفيّة ولا يستقبلها، فرؤية الشيخ في المنام إشارة إلى العلاقة الحميميّة التي تربطه بالشيخ المعلّم وبطريقته، الذي يمثّل انتماء الشاعر في ذلك الوقت، وأنّ مطالبته له بأن يقوم معه، كان اعتقادا منه أنّه ما يزال أحد أتباعه، غير أنّ ادّعاء المريض/الشاعر أنّه كسير/صغير، تنصُّلٌ من انتمائه الدينيّ، وحتّى انزعاجه من غياب الشيخ لم يدم طويلا، بل كان للحظة فقط.

مذكرات الصوفيّ بشر الحافي

إذا كانت قصيدة "رسالة إلى صديقة" يودّع من خلالها-عبد الصبور-الجانب الصوفيّ، أي التديّن الذي كان عليه في صغره، فإن قصيدة "مذكرات الصوفيّ بشر الحافي" من ديوان "أحلام الفارس القديم" يستقبل بها التديّن الذي تركه، ليعود إلى ما كان عليه ليحقّق الخطوة الأولى للسلام مع الله.

نشر القصيدة-من قبل-في مجلّة "الآداب" في الشهر السابع من سنة 1962، وهي قصيدة قناع، رغب من خلالها في استدعاء هذه الشخصيّة التاريخيّة الصوفيّة-بعدما نجح في تجربة "مذكّرات الملك: عجيب بن الخصيب" السابقة لها، والتي استمدّها من "ألف ليلة وليلة"-لتعكس رغبته في التعبير الباطن، غير الظاهر المباشر، (بواسطة سياقات تبلور معاناته الشخصية الموجودة في قاع القصيدة)[1] لتفرض قراءة عميقة يسمّيها هو القراءة الثانيّة.

سمّى الشاعر قصيدته "مذكّرات الصوفيّ بشر الحافي"، وللعنوان دور مهمّ في تبديد الغموض الذي قد يلحق بالنصّ، فهو يعين على ضبط انسجام النصّ وفهم ما غمض فيه، ويوجّه القارئ إلى الاقتراب من الخطاب. فـ"المذكرات" دال يرتبط بالزمن الماضي، يقف فيها صاحبها على المحطّات المهمّة التي تركت بصماتها في ذاته، وصاحبها له مكانته بين أهل التصوّف؛ فقد جعله مؤلّف كتاب" طبقات الصوفيّة" رابع الطبقة الأولى، وهو من الذين (منّ الله عليهم بأنوار الهداية فهم معصومون من الْكفر والشرك والنفاق)[2]، وكان "بشر بن الحافي" المتوفّى 227هـ (عالما ورعا كبير الشأن، أوحد وقته علما وحالا)[3] كثير العبادة زاهدا، أمينا، وسبب تأليف القصيدة أنّ الشاعر قرأ عنه في أحد كتب الطبقات أنّه (مشى يوما في السوق، فأفزعه الناس،

1 أحمد ياسين السليماني، تقنية القناع الشعري، مجلّة غيمان، العدد الرابع، 2008، مجلّة الكترونيّة.

2 أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، ج1، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1998/1، ص 235

3 الشعراني، الطبقات الكبرى، ج1، ص 62.

فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجري في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومئتين)[1]، وهذه السنة هي نفسها سنة وفاته.

تتكوّن القصيدة من خمسة مقاطع، يظهر في المقطع الأول "بشر الحافي" أمّا في المقطع الثاني والثالث فيظهر الكلام على لسان شيخه "بسام الدين" وإن لم يشر إليه، وفي الرابع يعود "بشر الحافي" للظهور، أمّا المقطع الخامس فيتقاسمه "بشر الحافي" مع شيخه "بسّام الدين". وإن كان الدكتور "إبراهيم محمد منصور" يرى أنّ المقاطع الأربعة الأولى يظهر فيها صوت "بشر الحافي"، وفي الخامس يتقاسم "بشر الحافي" المقطع مع شيخه "بسّام الدين".

ارتدى "عبد الصبور" قناع الصوفيّ "بشر الحافي" ليطرح من خلاله ما يؤمن به من أفكار حول الخير والجمال، وتصوّرات حول الحقّ والعدل، ولأنّه صوفيّ فإنّه يخلص في عمله، ولأنّه يرى الأشياء بعين ثاقبة، وجد أنّ الذات الحاضرة تعيش زمنا يناقض ما مضى، ويدين في مذكّراته الإنسان والوجود (إدانة كاملة ودامغة)[2].

حين فقدنا الرضى/ بما يريد القضا/ لم تنزل الأمطار/ لم تُورِق الأشجار
لم تلمع الأثمار/ حين فقدنا الرضا./ حين فقدنا الضحكا/تفجرت عيوننا بُكا
حين فقدنا هدأة الجنب/ على فراش الرضا الرحب/ نام على الوسائد/شيطان بغيض فاسد
معانقي، شريك مضجعي..كأنما/.. قرونه على يدي/ حين فقدنا جوهر اليقين
تشوّهت أجنة الحبالى في البطون/ الشعر ينمو في مغاور العيون/ والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين/ جيل من الشياطين[3].

يقارن المقطع بين زمانين متعاكسين، زمن حاضر، كلّه جدب، ويباب؛ سنة بلا ثمار، لأنّ الأمطار شحّت فلم تسقِ الأشجار، وهو وإن بدا أنّه يتحدّث عن جدب في الطبيعة، فإنّ حقيقته جدب روحي، لأنّ السبب في عدم الغيث فقدان الرضا بالقضاء، إذ القرب من الله فتح وبركات، والبعد عنه أخذ بالبأساء والضراء، وبالسنين، ونقص في الثمرات (ولو أنّ أهل القرى آمنوا واتقوا لفتحنا عليهم بركات من السماء والأرض، ولكن كذّبوا فأخذناهم بما كانوا

1 عبد الصبور، "حياتي في الشعر"، ص 261.

2 محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفيّة في الشعر العربي المعاصر، مجلّة فصول، المجلّد الأول، العدد الرابع، ص 114

3 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأوّل، ص 264/263.

يكسبون)[1]، وهنا لا يتحدّث الشاعر عبد الصبور/بشر الحافي عن حالة فرديّة منعزلة، قد لا تؤثر في المجتمع، ولكنّه يتحدّث عن ظاهرة منتشرة، بضمير الجمع، لتشمل جيلا بأكمله قد (فقد الإيمان، وفقد الثراء الروحي)[2]، والفعل "فقدنا" بضمير الجمع، يوحي بانتشار الضياع في كلّ المجتمع ، إذ الفَقْدُ ضياعُ شيءٍ كنّا نملكه، ونحن السبب في ضياعه بضعف إيماننا المتمثّل في عدم الرضا بالقضاء والقدر، لأنّ الرضا علامة إيمانيّة، من نتائجها اطمئنان القلب والثقة في الله، وإذا كان المفقود هو الرضا فإن ما يقابله هو السخط، ولذلك حلّ السخط محلّ الرضا، لأنّ القلب غير الراضي ساخط، والسخطُ غضبٌ، وقد يكون كرها.

الرضا/الاطمئنان، والسخط/الغضب حالتان متضادّتان، الأولى تريح صاحبها، والثانية تعكّر صفو صاحبها، والنتيجة: استُبدِل الذي هو أسوأ بالذي هو خير، وحرمنا نعم الله التي بها نحيا.

حين فقدنا الرضا، فقدنا معه الضحك، وهدأة الجنب، وهو جدب روحي، أنتج جدبا ماديّا في مورد الرزق، وجدبا روحيّا أطبق على النفس فعاشت في الضيق والقلق، والأسى والحزن، وبين ماض مفقود، ترغب النفس في امتلاكه، وحاضر خانق مزر، فُقِد فيه الإيمان، تسعى للتخلّص منه، تظلّ فكرة امتلاك الماضي حلما تسعى إلى تحقيقه ولو بتصوير ذلك العالم المطموح اليه.

يصوّر هذا المشهد من القصيدة عذابات النفس في حاضر جدب، سمّاه في قصيدة أخرى "زمن السأم" حيث ضاع اليقين، والنتيجة ميلاد جيل من الشياطين تشوّهت ملامحه وهو ما يزال في الأرحام، ولذلك هو يثور عليه، ويستشرف من خلاله أفاق الماضي ويرغب فيه، ويحنّ إلى الزمن الغائب حيث الرضا بالقضاء والخصب واليقين.

ولأنّ الإيمان ضاع، فلا أمان، فالحاضر يباب، وإصلاحه ضرب من الجنون، ولأنّ الكلام لم يعد مسموعا، فالصمت خير من يسود، يزداد الشوق إلى الماضي المفقود/العالم الجميل، الذي يقارب عالم الجنّة الذي دخله الشيطان فأفسده. وبين فقد الرضا ومحاولة امتلاكه في واقع جدب، يكثّف "عبد الصبور"–ولكن هذه المرة على لسان الشيخ "بسام الدين" الذي

1 سورة الأعراف الآية 95.

2 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، ص 150

يمثّل نوعا من الصوفيّة السلبيّة، التي لا تتوافق مع صوفيّة "بشر الحافي"–من الدعوة إلى الانعزال والحرص عليه، باعتماد فعل الأمر "احرص"؛ على ألا تسمع، ولا تنظر، ولا تلمس، ولا تتكلم، وهو استشعار لخطر قريب، يمكن اجتنابه بالحرص على أن يكون المرء بلا جهاز للحواس، ليأتيَ الفعل "قف" الذي يمثّل أيقونة عدم الحركة، حتّى يمرّ الجميع. وهو أثناء الوقوف يتعلّق في حبل الصمت!

إنّ الشيخ "بسام الدين" إذ يلحّ على الصمت، فلأنّه متأكّد من أنّ الكلام لم تعد له فائدة ترجى منه، حيث يضيع–في هذا الخراب–القول/الفضح كما يضيع الماء في الرمال. كما أنّ ممّارسة الكلام، "عملية الفضح" للواقع طريقه مسدودة لا توصل صاحبها–في نظر الشيخ–إلاّ إلى الموت. ومن هنا فالصمت أحوط، والانشغال بالله عن الواقع أسلم. وهكذا نجد أنّ الشاعر قد أنطق شيخَ بشرِ الحافي "بسّام الدين" وجعله عاجزا عن القول الفصل الذي يفضح الواقع ويعرّيه، ولأنّه لا يملك الشجاعة للجهاد بالكلمة، التزم الصمت بل ودعا إليه، وهنا تكمن فظاعة الموقف. ولذلك نجده في المقطع الثالث يلحّ بنوع من الغضب من أجل أن يقنع صاحبه الذي مازال لا يدرك خطورة اللفظ/الفضح؛ فـ (اللفظ حجر/ اللفظ منيّة)[1].

إذا كان اللفظ–في منطق الشيخ "بسام"–حجر، ومنيّة، بمفهومه هو إذ عواقبه وخيمة، فهو في منطق–بشر الحافي–أيضا حجر ومنيّة، ولكن في مواجهة الظلم، فهو على الظالم أيضا حجر ومنيّة، حجر إذا ما أصاب أحدا جرحه، بل ومن اللفظ ما يقتل.

وقد كان "عبد الصبور" صادقا فيما يقول: إذ إنّ سبب وفاته هو ما سمعه من أحد جلسائه الذي اتّهمه أنّه تابعٌ للسلطة التي نصّبته رئيسا لمجلس إدارة هيئة الكتاب، والتي جعلته صاحب القرار النهائي في نشر أيّ كتاب، طمعاً في الحصول على المكاسب المالية، الشيء الذي جعله يتناسى واجباته الوطنيّة والقوميّة المتمثّلة في التصدّي للخطر الإسرائيلي الساعي للتطبيع الثقافي، وأنّه كان يتحايل في نشر الكثير من الكتب عديمة الفائدة، لئلا يعرّض نفسه للمساءلة السياسيّة. وكان هذا الرأي "اللفظ" الحجر الذي أرداه قتيلا، حيث أصيب بنوبة قلبيّة حادة أردته جثّة هامدة.

إنّها قوّة الكلمة عند من يدرك معنى الكلمة، ولذلك عنون "عبد الصبور" جزء "مأساة

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأوّل، ص 265

الحلاج" الأول بـ "الكلمة" وجزءها الثاني بـ "الموت"، فالكلمة الصادقة توقف الخراب، وتقضي على أيّ جدب، مهما كان، لأنّها موقف حقّ في طلب الحقّ، ضدّ اللاحق. بينما الكلمة المركّبة، غير الصادقة، التي تدعّم الخراب، وتزيّن عمل المخطئين، فإنها تنجب "المولود البشع"، ويتمنى الإنسان الصادقُ المؤمنُ بالمبادئ الموتَ قبل الأوان:

(فإذا ركّبت كلاماً فوق كلام/ من بينهما استوْلَدْت كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً/ وتمنيّت الموت)[1]

يظهر، بشكل واضح، الفرق بين منطق "بشر الحافي" في المقطع الأوّل، وبين منطق شيخه "بسّام الدين" في المقطعين الثاني والثالث، فكونه الشيخ، تكمن مهمّته في إرشاد مريده، ليصرف نظره عن الكلام؛ تعرية الواقع وفضحه، وتصوير بشاعته، لأنّ ذلك يعرّضه إلى مصير مخيف، ونهاية مؤلمة. ولذلك كان يطالب مريده بالصمت بل ويرجوه أن يصمت لأنّ كلمته لا تصيب الهدف إنّما تعود عليه بالويل. وهو موقف الصوفيّة في غالبهم، حيث إنّهم لا يواجهون الآخرين، إنّما يكتفون بذكرهم لله، وطلبهم للحضرة التي ينسون من خلالها هموم المجتمع وصراعاته. فهو يطلب الصمت، ويخاف إذا ما أبدى برأيه يحدث له ما حدث لـ "الحلاج"، ولذلك فهو يتجاهل الواقع، ويخلد إلى الذكر الذي يبعده عن المجتمع، وعليه فصوفيّته بهذا الشكل سلبيّة لا تفيد المجتمع.

أمّا "بشر" فهو في الطرف الآخر من شيخه، فهو يريد الكلمة التي تفضح الواقع الذي صار جدبا بسبب البعد عن الله، وهو بذلك لا يخشى أن يموت، بل الموت عنده رجاء، كما في نهاية المقطع الرابع، وهو إذ يفعل ذلك فيهدف إلى تغيير الواقع، بالعودة إلى الله، والرضا بالقدر، فصوفيّته عندئذ ثوريّة، إذ لا خير في رجل الله، يخذل عباد الله، ولا ينتصر لهم.

لم يكن المنطق الذي تحدّث به الشيخ "بسّام" ليقنع المريد "بشر" الذي ردّ على شيخه بقوله في بداية المقطع الرابع:

(تظلّ حقيقةٌ في القلب توجعه وتضنيه/ ولو جفّت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظنّ فوق مياهها ملاّح)[2]

1 المصدر نفسه، ص 266/265

2 المصدر السابق، ص 266

ثمّة حقيقة واحدة يفهمها "بشر" هي الواقع المتردّي، الجدب الذي خيّم على النفوس وعلى الحياة، الحقيقة المؤلمة التي تحيّر القلب وتضنيه، فيندفع بكلّ ما يملك من قاموس لغويّ ليفضح به الواقع ويعرّيه من أجل إصلاحه وتغييره. وأمام هذا الغضب الإلهيّ، وهذا الجدب اللامتناهي، الناجم عن تيه الإنسان وضلاله، يسأل الإنسان عن الموت ليكون شافيا، وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا.

حياة لا نجد فيها ما نريد، فما نلقاه غير مرغوب، وما نريده مفقود، وعلى الموائد جيفٌ متراكمة، إنّه غضب الله (الذي خلقنا وتركنا نهبا للألم والحسرة، فالكون موبوء، والوباء مستعص على العلاج، وإذًا فلا بدّ من نهاية فلنعجّل بطلب الموت، ما دام الأمل مفقودا، والطريق مسدودة)[1]، فأين الموت؟ أين الموت؟ اين الوت؟ إلحاح في طلب الموت، هو صوت "صلاح" الذي طالما توجّس من الموت خيفة، ها هو يطلبه على لسان "بشر"، غير أنّه لا يطلبه رغبة فيه، ولكن حزنا ويأسا، لأنّ في هذه الحياة كلّ (ما نلقاه لا نبغيه/ وما نبغيه لا نلقاه)[2].

المقطع الخامس هو الأهمّ في القصيدة حيث يبرز الحوار المباشر بين الشخصيّتين الصوفيّتين، بين الشيخ "بسّام الدين" الذي يمثّل صوت الرضا والقبول بالقضاء الإلهيّ، واليقين المطلق في الله، لا تشوب إيمانه شائبة، ولا تكدّر صفاء قلبه شاردة، شخص يعلو على كلّ هموم الواقع ومشاكله، يطمح في أن ينال رضا الله بخلق الصبر، وبين المريد "بشر الحافي" القناع الذي يعبّر به الشاعر "صلاح عبد الصبور" عن رأيه، ويبدو المريدُ مناوئا لشيخه، غير مطيع له، على غير عادة الصوفيّة الذين لا يخالفون شيوخهم، فبعد الموقف الذي وقفه في المقطع الرابع حيث بدا رافضا لواقع شيطانيّ كان السبب في شيطنته الإنسان، ولأنّه عاجز عن تغييره، تبرّأ منه بالعودة إلى الله من خلال تكرار تنزيهه، حيث كرّر عبارة "تعالى الله" ثلاث مرّات، سائلا عن الموت في آخرها لا حبّا فيه ولكن يأسا من تغيير هذا الواقع الذي لا يتغيّر. وهنا يتدخّل الشيخ في بداية المقطع الخامس محاولا تهدئته فيقول[3]:

يا بشر، اصبرْ / دنيانا أجمل ممّا تذكر

ها أنت ترى الدنيا من قمّة وجدك/ لا تبصر إلا الأنقاض السوداء.

---

1 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 150

2 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأوّل، ص 266

3 المصدر نفسه، ص 267

سقطات الصغار لا تعكّر صفو الكبار، لأنّهم طبعوا على الصبر والاحتمال، ولذلك قال: "دنيانا أجمل ممّا تذكر"، هو لا يرى، فقط، إلى الجزء الفارغ من الكأس، هناك أمور أخرى لم يستطع المريد رؤيتها، لأنّه ينظر من مكان عال لا يرى منه بوضوح، ثمّ أوَليس (المؤمن الذي يخالط الناس، ويصبر على أذاهم، خير من الذي لا يخالط النّاس، ولا يصبر على أذاهم)[1]، غير أنّ المريد الذي هو في بداية الطريق، لا يمكنه أن يسكت عمّا يرى، فيطلب من شيخه النزول معه إلى السوق ليريه الحقيقة كاملة، ولتكون حجّته دامغة فيقول:

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ على الإنسان الكركي
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب/ عجباً..
زور الإنسان الكركي في فم الإنسان الثعلب
نزل السوقَ الإنسانُ الكلب/ كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى/ واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب/ ويمصّ نخاع الإنسان الثعلب
يا شيخي بسام الدين/ قل لي أين الإنسان؟ الإنسان[2]؟

لا خلاف أن السوق الذي يريده الشاعر هو سوق الحياة الدنيا، التي يبمن عليها قانون الغاب، وها هو السوق/الحياة الدنيا، الذي ما هو إلا غابة حيوانات في ظاهر الإنسان، وهي فكرة يؤمن بها الشاعر ظهرت في قصيدته "الظل والصليب" حيث يقول:

هذا زمن الحق الضائع / لا يعرف فيه مقتول من قاتِلُه ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات / ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسّس رأسك / فتحسّس رأسك[3]!

في السوق حيوانات، لكنّها في مظهر بشر؛ الأفعى، الكركيّ*، الثعلب، الكلب، الفهد، في

1 البخاري، الأدب المفرد، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار البشائر الإسلامية –بيروت، ط 1989/3، ص140
2 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأوّل، ص 268/267
3 المصدر السابق، ص 154.
* هو طائر كبير أغبر اللون، طويل العنق والرجلين، أبتر الذنب، قليل اللحم. وهو غير اللقلق، انظر المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربيّة، وزارة التربية والتعليم المصريّة، ط 1994، ص 532

دنيا البشر يسود قانون الغاب، كلٌّ يتربّص بالآخر، الغفلة تساوي الموت، في سوق الدنيا لا حياة للإنسان الإنسان، ولذلك سأل المريد الثائرُ الرافضُ لهذه الحياة، شيخَه الذي كان يرى بعينيه ما يراه تلميذه: "يا شيخي بسام الدين/ قل لي أين الإنسان .. الإنسان؟"

لم يكن "بشر/عبد الصبور" ينقل ما يرى للشيخ "بسّام"، لأنّه يرى المشاهد معه، ولكنّه ينقل الصورة إلى المتلقّي الذي يريد أن يقنعه بأن الواقع لا يحتمل، وأنّ الصبر عليه ضرب من المستحيل، غير أنّ الشيخ لا يملك إلاّ ما تعلّمه من شيوخه، إنّه خُلُق الصبر، والأمل في الغد؛ " اصبر.. سيجيئ../ سيهلّ على الدنيا يوماً ركبه".

إنّ صبر الشيخ يقين في الله لا يتزعزع أبدا، وثقة في أحكامه لا يشوبها شكّ، (ولنبلونّكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات، وبشّر الصابرين)[1]، لا يستطيع الشيخ أن يخرج على الأحكام التي نشأ عليها، والتي تدعوه إلى الصبر، فهو مطالب به، وإلا كان عجولا، (أَمْ حَسِبْتُمْ أَن تَدْخُلُواْ الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَعْلَمِ اللَّهُ الذِينَ جَاهَدُواْ مِنكُمْ وَيَعْلَمَ الصَّابِرِينَ)[2]، غير أنّ المريد، قد نفد صبره، وكأنّه قد أدرك الحقيقة التي جهلها شيخه، فيصفه بالطيبة، ويسأله في إشفاق:

"يا شيخي الطيب/ هل تدري في أيّ الأيّام نعيش"؟:

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن / من أيام الأسبوع الخامس

من الشهر الثالث عشر/ الإنسان الإنسان.. عبر / من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر/ حفر الحصباء ونام/ وتغطّى.. بالآلام[3]

إدانة واضحة وكاملة للإنسان والوجود، فلم يعد الإنسان إنسانا، ولم يعد الزمن زمانا، احتفظ الإنسان بشكله وعادى حقيقته، حافظ على مظهره ولكنّه تبنّى قانون الغاب، ولأنّه "تَحَيْوَن"، لم يعد الزمن العادي صالحا له، فهو في حاجة إلى زمن خياليّ، سرياليّ، لأنّ الزمن البشريّ لا يكفيه، فيحتاج إلى يوم ثامن للأسبوع، وأسبوع خامس للشهر، وشهر ثالث عشر للسنة. وهو —فيزيائيّا–في حكم المستحيلَ، وهو ما يعني أيضا، الرفض الكلّي لهذا الواقع

1 سورة البقرة، الآية 154

2 سورة آل عمران، الآية 142

3 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الأوّل، ص 269/168

المادّيّ الموبوء، الذي لم يعد قادرا على إيجاد الإنسان الإنسان، الذي عاش في الماضي من دون أن يعرفه بنو البشر. وكأنّ الحلم الإنسانيّ صار حدثاً ماضيّا ومنقضيّا إلى غير رجعة.

إنّه التجديد الذي يريده الشاعر، إذ هناك تواصل مع التراث ولكن بلا تكرار، فهو لا يريد أن يتكرّر الشيخ "بسام الدين" في شخصية بشر "الحافي"، صحيح أنّه تلميذه، وصحيح أنّه يحبّه، ولكن لا يريد أن يكون نسخة مكرّرة طبق الأصل له، لا يريد أن يرى بعيني شيخه، ولا يفكّر بتفكيره، وإذا كان الصبر على الظلم عند "بسام الدين" تقرّب إلى الله، فإنّه عند "بشر الحافي" ظلم من نوع آخر، لأنّه يغطّي على الواقع ولا يصرخ في وجهه.

عبد الصبور/الحلاج.

في فترة من مسار الزمن يبرز السؤال: هل يمكن لأي ثقافة أن تتشكلّ وتقوى من دون أن تتحاور مع تراثها ومع الثقافات الأخرى؟ وهو ما دفع المفكّرين والمبدعين إلى قراءة الفكر الآخر والتحاور معه، والتنقيب في تراثنا، للبحث عن جوانب، يرى أنها ماتزال مضيئة ومشرقة، من أجل بناء مشروع حضاري يقوم على التواصل حيث يضمن الأصالة، ويصون الهويّة، ويساير العصر، ويواكب التطوّرات المتلاحقة التي هي امتداد لحركة الزمن، وعجلة التاريخ. في هذا الإطار كانت مأساة الحلاج، عودة إلى التراث الصوفي، واستفادة من الآخر المتمثّل في المسرح. فكانت المأساة التي هي مأساة الشاعر.

"الحلاج" شخصيّة صوفيّة قتلت سنة 309هـ ببغداد، أعادها الشاعر من خلال عمل مسرحيّ شعري موسوم "مأساة الحلاج"، كان نتيجة إلحاح أحد المخرجين الإذاعيّين* لمدّة عامين بعد ما تحمّس لدراميّة " مذكرات الصوفيّ بشر الحافي"، فما كان من "صلاح" إلاّ أن يختار شخصيّة "الحلاج" ليخرج من خلالها ما يؤمن به ويعالج ما يمكن معالجته.

اختار "عبد الصبور"–وهو القارئ المحترف الذي اطّلع على ثقافات مختلفة–شخصيّة "الحلاج" من دون آلاف الشخصيات التي قرأ لها، لأنّه وجد نفسه فيها، وأنّ ثمّة قواسم مشتركة تُلاقي بينهما، فكان "الحلاج" هو القناع الذي من خلاله سيقول ما يريد على لسانه، ولذلك تساءل الدارسون بعد قراءة المسرحيّة: أهي "مأساة الحلاج" أم "مأساة عبد الصبور"، وهم محقّون في ذلك، فكثيرا ما ذاب صوت "الحلاج" في صوته، وأدرك القارئ أنّ الصوت لـ "عبد

* هو بهاء طاهر، عمل مخرجا للدراما ومذيعًا في إذاعة البرنامج الثاني بمصر.

الصبور" وليس لـ "الحلاج".

من الناحيّة الشكليّة، قد يكون "عبد الصبور" متأثّرا بـ "توماس ستيرنز إليوت" في عمله الموسوم "جريمة قتل في الكاتدرائية" كما يرى الدكتور "خليل سمعان"* الذي ترجم المسرحيّة إلى "جريمة قتل في بغداد". وهو عنوان يذكّر بعمل "ت س إليوت". الشيء الذي حاول "عبد الصبور" الفرار منه كثيرا، إذ روى في كتابه "حياتي في الشعر" أنّه حاول كتابة مسرحيّتين قبل "مأساة الحلاج" الأولى عن "حرب الجزائر"، والثانيّة عن "المهلهل بن ربيعة" غير أنّه لم يتمّهما لأنّه وجد نفسه واقعا في أسر "شكسبير" من خلال "هملت" و"يوليوس قيصر" فتركهما، ثمّ قال: (وتوخّيت عندئذ أن أفلت من تحت عجلات عربة "شكسبير"، وإن كنت لا أدري هل نجوت من غيرها من العربات)[1]، ولعل العبارة الأخيرة " وإن كنت لا أدري هل نجوت من غيرها من العربات" توحي باحتمال وقوعه في شرَك آخر من دون أن يدري، وهو الذي رآه الدكتور "خليل سمعان" وهو شرَك "ت س إليوت".

إنّ كون المسرحيّة "مأساة"** ليس لأنّها تنتهي باستشهاد "الحلاج"، كما هو شأن التراجيديا، حيث يبدأ المشهد الأوّل في المسرحيّة بجثّة "الحلاج" المعلّقة. أو أنّه عجز عن اتخاذه لقرار الهروب من السجن كما فعلها أحدُ المسجونين معه، مثلما نجد في مسرحيّة "هملت"، ولكن المأساة تكمن في أنّه عاجز عن تحويل ما كان يؤمن به إلى أفعال، تكمن "المأساة" في أنّه كان يريد أن يتمّ الانتقال: من الكلمة إلى الحياة، فكان الانتقال: من الكلمة إلى الموت، فالمسرحيّة تتكوّن من جزأين: الأوّل: الكلمة، والثاني: الموت. وهنا تكمن المأساة، إذ الكلمة عاجزة عن تحقيق الحياة، بل كانت الكلمة هي التي تدعو إلى الموت، ولأنّ "الحلاج" كان عاجزا عن الدفاع عن قضيّته بالكلمة، استحال إلى رماد تذروه الرياح.

تقول "مجموعة الناس" التي حضّرتها الشرطة-وهم من الفقراء الذين لأجلهم كان "الحلاج" يدافع-مجيبةً التاجرَ عن سؤاله: مَنْ قاتلُ الشيخِ المعلّق على الشجرة؟: "نحن

---

* أمريكي لبناني أستاذ بجامعة نيويورك.

1 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور المجلّد الثالث، ص 210.

** المأساة عموماً تتعلق باستعراض أحداث من الحزن، ونتيجة مؤسفة في النهاية، حيث يمر البطل بظروف تعيسة قاسيّة، بحيث لا يعود التغيّر في أحوال البطل إلى أي خلل أو عيب أخلاقي ولكن إلى خطأ من نوع ما، أبطالها من علية القوم، بعكس الملهاة التي هي ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية، وإحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة، أبطالها من الطبقة البسيطة في المجتمع.

القتلة"، ويسألهم التاجر: "أبأيديكم...؟" يجيبون: "بل بالكلمة". ولمّا استغرب التاجر وصاحباه ذلك، شرحوا لهم قائلين: (...أعطوا كلاّ منّا دينارا من ذهب قاني*

برّاقا لم تلمسه كفّ من قبل / قالوا: صيحوا: زنديق كافر

صحنا: زنديق كافر / قالوا: صيحوا فَلْيُقتَل، إنّا نحمل دمه في رقبتنا

فَلْيُقتل إنّا نحمل دمه في رقبتنا/ قالوا: امضوا فمضينا)[1].

إنّه، فعلا، زمن السأم، يقتله من كان يحارب لأجلهم، والثمن: مجرّد دينار وإن كان من الذهب الخالص.

تقول أيضا مجموعة الصوفيّة–رفاقُ طريق المحبّةِ من أصحابه–عندما سألهم الفلاح من أنتم: فيجيبون: نحن القتلة، أحببناه فقتلناه... قتلناه بالكلمات... أحببنا كلماته أكثر ممّا أحببناه، فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات ...أبكانا أنّا فرقناه/ وفرحنا حين ذكرنا أنّا علقناه في كلماته/ ورفعناه بها فوق الشجرة، قل لي: ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد)[2] وهكذا يتّفق الأصحاب والأحباب على التضحيّة بـ "الحلاج" مع سبق الإصرار والترصّد، فمزيّفو الوعي من الفقراء، المُغْرَون ببريق الدنانير الملوّثة بالدماء، الذين كانوا رهن إشارة القاسطين، ردّدوا ما طلب منهم فكانت الجريمة.

كان الصوفيّون يرؤون عطشهم من ماء كلماته، ويشبعون جوعهم من أثمار حكمته، وينادمهم (بكؤوس الشوق إلى العرس النورانيّ)[3]. غير أنّ كلماته كانت تصبّ في نهر الوجد الراكد، كانوا يهيمون بها في عالمهم الحسّي الذي يغذّيه الذكر والشوق، ولكن من غير أن ينفتحوا على الواقع الخارجيّ، ومن غير أن تنبض قلوبهم بآمال الآخرين. فكانت الجريمة.

تكمن المأساة أيضا في أنّه تكلّم فأفشى سرّا، وكان لا بدّ أن يدفع ثمن كلامه/إفشائه السرّ الذي اضطرّ إليه اضطرارا، أمام أسئلة واستنتاجات الشرطيّ الذي اندسّ مع المريدين، فكان لابدّ أن يخرج هذا السرّ، ثم لا ضير بعد ذلك أن يموت؛ قال الشرطيّ المتخفّيّ: (فأنت إذاً إله مثله، ما دمت بعضا منه)[4] فأجابه "الحلاج" قائلا:

---

* الصواب قانٍ لأنّه اسم منقوص نكرة مجرور.

1 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص10

2 المصدر نفسه، ص11

3 المصدر السابق، ص12

4 المصدر نفسه، ص48

(رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي/ وتجعلني أبوح بسرّ ما أعطى
ألا تعلم أنّ العشق سرّ بين محبوبين/ هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا...
تعاهدنا، بأن أكتم حتّى أنطوي في القبر.../ إذًا فاسمع، وقل في الأمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف / فأعطاني كما أعطيت)[1].

كان سؤال الشرطيّ استثارة لأحزانه، وتحريكا لسرّه الذي لا يريد أن يعرفه غيره، وها هو سرّ العشق الذي بينه وبين معشوقه/الله، والذي ظلّ محافظا عليه، بعدما تعهّد على أن يبقى معه إلى أن يصير إلى قبره، فها هو يبوح به، وها هو يتسرّب إلى الخارج، وقد جعله من النجوى والتي هي اسم لكلام خفيّ نناجي به غيرنا وبخاصّة، من نريد ونحبّ، ولا يجب أن يعرفه الآخرون، لأنّ في ذلك خدش لأخلاقنا، وعفّتنا.

كان كشف السرّ سقطةَ "الحلاج" التي عبّرت عن (مشهد البوح بعلاقته الحميميّة بالله، وباعثه هو الزهو بما نال، وهو حين ارتكب هذه السقطة، أباح للناس دمه، بل وأباح لله دمه إذ أفشى سرّ الصحبة، فسقطت مروءته أمام الله)[2] إذ في لحظات الزهو، يفقد المرء شيئا من مروءته، والتي ما هي إلّا أدب النفس، فتَحْت تأثير هذا الزهو، نسي ما كان عليه. فأخرج إلى العلن ما تعاهدا على إخفائه، وهنا استحقّ ما حدث له، وقبل به.

غير أنّ هذه السقطة لم تكن إلا جانبا شكليّا في بناء المسرحيّة، أمّا القضيّة التي يطرحها هذا البناء فهي الخلاص الشخصيّ الذي يبحث عنه "عبد الصبور"، لأنّه كان يعاني من (حيرة مدمّرة إزّاء كثير من ظواهر عصرنا)[3]، حيرة تغذّيها أسئلة كثيرة لا جواب لها، ليبدأ الانفراج مع السؤال الأساس المخلّص، والذي سأله "الحلاج" لنفسه: ماذا أفعل؟ وسؤال "الحلاج" هو سؤال الفنّان، إذ لم يكن "الحلاج" في رأي "صلاح" صوفيّا فقط، ولكنّه شاعر أيضا، لذلك كان جوابُه: الكلمة، أن يقول ما يريد قوله ولا أهميّة للنتائج بعد ذلك، من هنا، كان موقف "الحلاج" الكلمة/إفشاء السر، وما لحقه من عذاب يمثّل المعادل الموضوعي لكلّ عذابات المفكّرين وحيرتهم بين الكلمة والموت.

"مأساة الحلاج" صرخة في وجه الديكتاتوريّة الحاكمة، من خلال فضح الحكّام باضطهادهم

1 المصدر نفسه، ص48
2 المصدر السابق، ص 218
3 المصدر نفسه، ص48

للمثقّفين ومحاولة تدميرهم، والسلطة الظالمة لا تعجز أن تلفّق تُهَما–وإن كانت وهميّة– لمعارضيها لتلقي بهم في القيعان المظلمة، من أجل أن تكتم أنفاسهم، ومن أجل أن توهم الموالين لها أنّها تطبّق العدالة، فإنّها تحيك تُهَما مقاسة لا يستطيع المتّهم أن يفلت منها، وها هو القاضي "أبو عمر" يقرأ رسالة وزير القصر التي بعثها إلى القاضي فيقول:

(إنّ الدولة قد سامحت الحلاج/ فيما نسب إليه، وتثبّت منه السلطان

من تحريض العامّة والغوغاء على الإفساد / وعفت عنه عفوا كلّيّا لا رجعة فيه...

هبنا أغفلنا حقّ السلطان / ما نصنع في حقّ الله؟...

فالوالي قد يعفو عمّن يجرم في حقّه/ لكن لا يعفو عمّن يجرم في حقّ الله)[1]

"الحلاج" مذنب من ناحيّتين:

فهو مذنب في حق السلطة، وهو ذنب سياسيّ إذ حرّض الناس على السلطان، وأظهر في الأرض الفساد، وهنا يتكرّم السلطان ويعفو عنه.

ومذنب أيضا في حقّ الله، إذ يزعم أنّ الله تجلّى له:

(تعشّقت حتّى عشقت، تخيّلت حتّى رأيت

رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال، جمال الكمال

فأتحفته بكمال المحبّة / وأفنيت نفسي فيه)[2]

وقد علّق القاضي "أبو عمر" على هذا الكلام بأنّه عين الكفر، فردّ عليه "ابن سريج" بأنّ هذا حال من أحوال الصوفيّة ولا يحقّ للقاضي أن يأخذه به، لأنّه أمر بين العبد وربّه. ومع أنّ الحاكم أسقط تهمة الحلاج السياسيّة، وأنّ ما بين الحلاج والله هو أمر بين الله وعبده، إلا أنّ الحلاج حكم عليه بالإعدام في قضيّة بينه وبين الله، لأنّ السلطان الذي "يخشى الله" له أن يعفو فيما يخصّه، ولكن لا يحقّ له أن يعفو فيما يخصّ الله، وهي كلمة حقّ أريد بها غير الحق، من أجل تسليط العقوبة على المتّهم، غير أنّ القاضي "ابن سريج" أدرك اللعبة وقال:

(بل هذا مكر خادع / فلقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه/ فأردتم أن تمحوها

1 المصدر السابق، ص115

2 المصدر نفسه، ص 107

بل خفتم سخط العامّة ممّن أسمع أصواتهم من هذا المجلس
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم/ مسفوك السمعة والاسم)[1]

أدرك القاضي "ابن سريج" الذي هو صوت "عبد الصبور" أنّ هذه الأحكام القضائيّة جائرة ظاهرها عدل وإشفاق وتطبيق لشرع الله، وباطنها من قبله العذاب، إنّه المكرُ الخادعُ الذي به توصّلوا إلى تنفيذ حكم الإعدام في المعارض لهم، لأنّ في تبرئة المعارض إقرار لشرعيّته، التي إن قبلوا بها يكون ضياع ملكهم. ومحاولة إظهار الحاكم أنّه متسامح في حقّه، متمسّك بحقّ الله خداع وتظليل للرأي العام، وهنا يصرخ "صلاح" صرخة أخرى في وجه القضاء غير العادل الذي هو سيف في يد السلطة تشهره للمخالفين لها والمعارضين.

يحاكم "الحلاجَ" القاضي أبو عمر-كبير القضاة، أنيق بدين-بمساعدة-ابن سليمان-قصير حفيّ*في حديثه، هادئ الصوت-وابن سريج، رجل نحيل، حسن السمت. كان كبير القضاة مواليا للسلطان يأتمر بأمره، وقبل أن ينظر في القضيّة جاء على لسانه مخاطبا الحاجب الذي أرجع تأخير حضور "الحلاج" بسبب تلمّس الطرق الخاليّة خوفا من الفتنة: يقول القاضي "أبو عمر":

(الفتنة!.. / ألأنّ عدوّا لله وللسّلطان يؤدّب
يتجمّع أوباش الناس على الطرقات؟/ حقّا! ما أصغر أحلام العامّة)[2]

القاضي يصف المتّهم بأنّه مفسد؛ عدوّ لله وللسلطان، من قبل أن ينظر في قضيّته، وهو حكم مسبق على المتّهم قبل أن يعرف ملابسات القضيّة وحيثيّاتها، وهذا مخالف لقاعدة القضاء أنّ المتّهم برئ حتّى تثبت إدانته، وهو ما دفع القاضي "ابن سريج" يوجّه له الملاحظة في صوت خفيض:

(أأبا عمر، قل لي، ناشدتك ضميرك / أفلا يعني وصفك للحلاج ..
بالمفسد وعدوّ الله/ قبل النظر المتروّي في مسألته
أن قد صدر الحكم/ ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا)[3]،

---

1 المصدر نفسه، ص116

* التَّحَفِّي: الكلامُ الحَسَن انظر لسان العرب مادة حفا / حفي

2 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص86

3 المصدر السابق، ص87

يخاطب "ابن سريج" فيه الضمير، أي سرّه الذي يخفيه عن الآخرين، وهي لحظات الصدق التي يكون فيها الإنسان صادقا مع نفسه. لا يريد منه الموقف الذي يقفه أمام الناس، الذي يتحكّم فيه الخوف من السلطة، إنّما الرأي الخاص، الصادق مع النفس، الممتدّ في قرارة النفس وأعماقها، والذي لا يظهر للآخرين، إنّها فترة مكاشفة الأسرار بين الأقران، أليس وصف المتّهم بهذه الصفات حكم مسبق على المتّهم، فما الداعي لعقد المجلس بعد ذلك، ونلاحظ أنّ مطلب"ابن سريج"–على شرعيّته، ومصداقيّته–كان خفيضا، وكأنّه يخشى أن يُسمع فيكون في مكان المتّهم، وهكذا هي أصوات الحقّ في مجتمعات اللاحق. أصوات خفيضة لا يسمعها أحد لأنّها قليلة، أوَلم يقل الرسول عليه الصلاة والسلام: (القضاة ثلاثة: قاضيان في النّار، وقاض في الجنّة)[1]، وهذا يعني أنّ ثلثي القضاة يجانبون الحقّ. وقد جعل "عبد الصبور" المحاكمة من ثلاثة قضاة، القاضي الرئيس "أبو عمر" تسيّره السلطة، والثاني "ابن سليمان" متملّق للأوّل، فلم يبق إلا الثالث "ابن سريج" لا حول له ولا قوّة.

المسرحيّة صرخة في وجه الحاكم الظالم الذي يسخّر أجهزة الأمن في محاربة الكلمة، وتسخير القضاء ليكون صخرة يضعها على أجساد المخالفين، فتموت الكلمات بداخلهم، ومن يخرجها تسحقه الصخرة.

عرف عن "عبد الصبور" أنّه كان يكره ديكتاتوريّة "عبد الناصر" التي قضت على ديمقراطيّة "محمد نجيب"*، حيث كان يرى في أحداث 1954 انتصارا للديكتاتوريّة العسكريّة الحديثة وانهزاما للديمقراطيّة الفتيّة. ولذلك نظم قصيدة وسمها "عودة ذي الوجه الكئيب" بعد أحداث 1954 مباشرة، ونشرها في جريدة "الآداب" البيروتيّة في شهر جوان من السنة نفسها، بعد شهرين من الأزمة، رافعا سلاح الاحتجاج ضدّ هذه الديكتاتوريّة التي قتلت التعبير الحرّ في مهده، وتنفيسا عن غضبه الذي ظلّ دفينا، وظهور أيّ أمل في ميلاد حركة ديمقراطيّة تعيدها إلى حقيقتها.

(هل عاد ذو الوجه الكئيب؟ ... / ذو المشيةِ التياهةِ الخيلاء تنقُرُ في الدروب
لحناً من الإذلالِ والكذِبِ المرقّشِ والنعيب / ومدينتي معقودةُ الزّنارِ

1 الترمذي، سنن الترمذي، ج3، تحقيق وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ط1975/2، ص 605

* قائد لثورة 23 يوليو، التي انهت حكم الملك فاروق، سنة 1952 بمصر، غير أنّ تيارا بداخل الثورة بزعامة عبد الناصر عزله من منصبه ووضعه تحت الإقامة الجبرية مع أسرته بعيدا عن الحياة السياسية لمدة 30 سنة، مع منعه تماما من الخروج أو مقابلة أيّ شخص من خارج أسرته، حتى أنه ظل لسنوات عديدة يغسل ملابسه بنفسه، وحذفوا اسمه من كتب التاريخ والكتب المدرسية، كلّ هذا بسبب مطالبته بعودة الحياة النيابية، وعودة الجيش لثكناته ولا يحقّ له أن يتدخّل في الأمور السياسيّة.

عمياءَ ترقص في الظلام / ويصفّر الدجالُ والقواد والقرّاد والحاوي الطروب
في عرس ذي الوجه الكئيب / ويظلّ أهلُ الفضل فينا حائرين
ويتمتمون على مسابحهم وهم يتلاغطون/ هذا ابتلاء الله! هذا من تدابير القضاء....
وكيف جاء؟/ هذا أبو الهول المخيف / نصب السرادق عند باب مدينتي للقادمين
والعائدين.../ لا، لم يدَعْ أحداً / إلاّ وألقى دونه هذا السؤال/ من خالق الدنيا؟
الملتحون تهلّلوا، وأجاب رائدُهم بصوتٍ مستفيض / الله خالقُها.. وهذا لا يصحّ به سؤال
وعوى أبو الهول المخيف، وقلَب الوجهَ الكئيب إلى اليسار
ورمى بجمع الملتحين إلى الدمار/ والأمْرَدُونَ تأمّلوا، وأجاب رائدُهم بصوتٍ مستفيض
لا نستطيع، بل نحن نعرف، إنه قِدَمُ الطبيعة
وعوى أبو الهول المخيفُ، وقلب الوجهَ الكئيبَ إلى اليسار/ ورمى بجمعِ الأمردين إلى الدمار
وتقدّم الدجالُ والقوادُ والقرّادُ والحاوي الطروب
وتضعضعوا، قالوا معاذك، أنت خالقها، أجل أنت الزمان / أنت المكان
أنت الذي كان/ أنت الذي سيكون في آتي الأوان...
سيظلّ ذو الوجهِ الكئيبِ وأنفُه ونيوبُه
وخطاه تنقر في حوائطنا الخراب/ إلا إذا / إلاّ إذا مات/ سيموت ذو الوجه الكئيب
سيموت مختنقاً بما يلقيه من عفنٍ على وجهِ السماء / في ذلك اليوم الحبيب
ومدينتي معقودة الزنار* مبصرة سترقص في الضياء في موت ذي الوجه الكئيب)[1]

ترسم القصيدة فرعونا آخر جديدا من فراعين العهد القديم، دكتاتورا نرجسيّا، متكبّرا، لا يرى غيره أهلا له، كئيب الوجه، ذا نظرة بكماء، ملطّخة أظفاره بالدماء، يرى فيه المتخاذلون "أهل الفضل" أنّه قدر من الله، لا ينفع معه–للتعايش–إلا الرضى والقبول به، وكلّ مخالف لرأيه، مصيره إلى السجون أو القبور، لا يقبل بالمعارضين، لا من جهة اليمين/الملتحين، ولا جهة من اليسار/الأمردين، حوله ثلّة من الدجّالين والقوّادين والقرّادين والحاوين يصفّرون لحكمه وظلمه، ويؤلّهونه فهو الزمان والمكان، وهو الماضي والحاضر، وهو في كل عصر وأوان.

* الزُّنّار: بضمّ الزاي وتشديد النون، حزَام يشده النَّصْرَانِي على وَسطه، (ج) زنانير. انظر المعجم الوسيط، دار الدعوة، ص 403

1 عبد السلام سلام، الأصول التراثيّة في شعر صلاح عبد الصبور، كتاب إلكتروني، ص145، القصيدة غير موجودة في الديوان.

غير أنّ الظلم وإن طال لا يدوم، وسيموت ذو الوجه الكئيب مختنقا، ويتوقّف الظلام، وسترقص المدينة في الضياء.

لا يخفى هنا أن "عبد الصبور" يتّكئ على مسرحيّة "أوديب ملكا" لـ "سوفوكلس"* حيث يوظّف أسطورة "أبي الهول" الذي يقف على باب المدينة ليسأل المارة عن لغزه الذي فتك من خلاله بكثير من أرواح البشر، غير أنّ سؤال "أبي الهول" في "أوديب ملكا" لم يكن هو نفسه في "عودة ذي الوجه الكئيب" فقد غُيّر بسؤال آخر أكثر تأثيرا: من خالق الدنيا؟، ليبيّن الشاعر من خلاله خطورة الحاكم ومدى تسلّطه وديكتاتوريّته في فرض سلطته على الشعب، فلا اليمين الذي يؤمن أنّ الدنيا من خلق الله مقبول، ولا اليسار الذي يرى أنّها من خلق الطبيعة مصيب، إنّما المصيب–وحده–من ينافق ليجعل الحاكم دون غيره هو الخالق.

يتكرّر الحاكم الفرعون الذي طغى (فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ)[1] في أزمنة مختلفة وها هي حاشيّته من "الدجّالين" وأمثالهم من الذين استخفّهم، يؤلّهونه فيقالون: "معاذك، أنت خالقها، أجل أنت الزمان وأنت المكان". وإذا كان ميلاد هذه القصيدة قبل "مأساة الحلاج" بعشر سنوات فإنّ الفكرة واحدة، هي السلطة الفرعونيّة التي تقوم على شعار (مَآ أُرِيكُمۡ إِلاَّ مَآ أَرَىٰ)[2]، وكلّ معارض لما يراه الحاكم الفرعون مصيره أحد الظلامين؛ ظلام القبر أو ظلام السجن. فقد جاء على لسان القاضي "أبي عمر":

(هذا الشيخ يقول:/ الإنسان شقيّ في مملكة الله
معنى هذا أنّ الأمّة تشقى في ظلال خلافة مولانا ...
ويقول
لكن الكلمة لا تفتح قلبا مقفولا برتاج ذهبي / يعني الأمراء وأهل الجاه
وتؤدّي هذه الألفاظ المشتبهة / بالفقراء إلى نبذ الطاعة
ولزوم الفتنة / ولهذا أحكم مرتاحا بإدانته وعقابه)[3]

---

* مسرحي يوناني، ولد حوالي 496 ق م، توفي سنة 405 ق م يعد أحد الثلاثة العظام–مع أسكيلوس ويوريبدس–في كتابة التراجيديا اليونانية، حيث كتب 123 مسرحيّة شارك بها في مسابقات مهرجان ديونيسيوس، وقد نال خلال عشرين مرّة الجائزة الأولى، والثاني في باقي المسابقات، ولم تبق من مسرحياته سوى سبعة منها أنتيجون، أياكس، إلكترا، فيلوكتيس، أوديب في كولونيا. والتي ترجمها الدكتور طه حسين في كتاب عنونه الأدب التمثيلي اليوناني.

1 سورة النازعات، الآية 24.

2 سورة غافر، الآية 29

3 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص114/113

يؤوّل القاضي كلام "الحلاج" ليدينه، إذ ادّعاء شقاء الإنسان، معناه طعن في خلافة السلطان، والكلمة التي لا تفتح القلب المقفول بالرتاج الذهبي هي تعريض بالأمراء وأهل الجاه، وهكذا لم يعدم القاضي أن يجد ما يدين المتّهم الذي يشقّ عصى الطاعة ويريد القيام بالثورة على السلطة التي تسهر على "تثبيت الأمن"، ومن هنا يكون لزاما عليه أن يخمد نار الفتنة في مهدها حتى لا يستفحل أمرها.

"مأساة الحلاج" أيضا صرخة في وجه الانغلاق على الذات والابتعاد عن المجتمع، صرخة في وجه الفهم القديم للتصوّف/الدين، إذ خيبة أمل "الشبلي" كانت أشدّ في، القصيدة، من مقتل "الحلاج" وها هو يدين نفسه بعدما ألقى على الجثّة المعلّقة وردة حمراء:

(لو كان لي بعص يقينك/ لكنت منصوبا إلى يمينك

لكنّني استبقيت حينما امتحنت عمري/ وقلت لفظا غامضا معناه

حين رموك في أيدي القضاة/ أنا الذي قتلتك/ أنا الذي قتلتك)[1]

اعتراف صريح، بينه وبين نفسه، من أنّ يقين "الحلاج" كان أكبر من يقينه، بل هو لا يملك حتّى بعضا من يقينه، إذ قوّة اليقين جعلته لا يهاب الموت، بل كان يطلبه.

قُتل "الحلاج" لأنّه كان مؤمنا بمبادئه، ولا قيمة لحياة بلا مبادئ، قتل "الحلاج" لأنّه، أيضا، صرخ في وجه من أكل خبز الفقراء وتركهم جياعا، وفي وجه من حمل السوط في وجه المسجونين وجعلهم يتذلّلون له، وفي وجه القضاة الذين لا يأتمرون بالعدل، ويحكمون بما يرغب فيه حكّامهم، وقُتِل "الحلاج" لأنّه دافع عن حريّة اعتقاده وتفكيره.

لم يكن "الحلاج" ليقبل أن يكون صوفيّا بالطريقة التي ارتضاها "الشبلي" الذي فهم أنّ أحوال الصوفيّين مواهب، وخشي أن يظلم–من الظلام–قلبُه، ولم يدرك أنّ الله نوّر قلبه، ليكون–مع أمثاله–ميزانَ الكون المعتل، ويفيض نور الله على فقراء القلب، ولذلك ردّ قائلا:

(لا، يا "حلاج"/ إنّي أخشى أن أهبط للناس / قد أبسط أجفاني فوق الدنيا

فأرى يسراها أتمنّى النعمى واليسرى/ وأرى عسراها أتوقى العسرى/ ويموت النور بقلبي)[2].

1 المصدر السابق، ص17

2 المصدر نفسه، ص21

فالصوفيّ في نظر "الشبلي" من يبتعد عن الناس وما يريده الناس، أن ينفرد بحبّ الله باحثا عن الوجد الذي يوصله إلى الكشف، أمّا دنيا الناس فهو زاهد فيها، ومن يطلبها يستحقّ ما يحصل له من ظلم وإذلال.

أمّا "الحلاج" فلم يرض أن يكون الرضى بالظلم، وطغيان الشرّ من باب القضاء والقدر كما فهمه الشبلي الذي يقول:

(لكنّي ألقي في وجهك / بسؤال مثل سؤالك/ قل: من صنع الموت؟

قل: من صنع العلّة والداء؟ / قل: من وسم المجذومين؟ / والمصروعين؟

من ألقانا بعد الصفو النوراني / في هذا الماخور الطافح/ من ..من..؟)[1]

إنّ تكرار فعل الأمر "قل" لا يوحي بالتحدّي لأنّ المسؤول غير عاجز عن الإجابة، وتكرار الأمر هدفه محاصرة المسؤول، ومحاولة تذكيره، لأنّ الإجابة معروفة يعرفها كلّ من السائل والمسؤول بل لا يختلف حولها كلّ من يؤمن بالله. وهو في الحقيقة لا يريد منه إجابة بقدر ما يريد لفت انتباهه إلى أنّ ما يحصل في المجتمع إنّما هو أمر الله، أي إشارة إلى أنّ الأمور كلّها بقضاء الله وقدره، وهذا حتّى يرتدع "الحلاج" ويتوقّف عن المسير في الطريق التي مشى فيها.

تؤكّد "المأساة" أنّ صوفيّة "الحلاج" تختلف عن صوفيّة "الشبلي"، ف "الحلاج" يحمل على عاتقه قضية الإنسان ومشاكله، ويدافع عن قضيّة الفقراء، والمظلومين، حتّى وإن شهدوا ضدّه. وهنا تكون صوفيّة "الحلاج" هي الخلاص الذي يؤمن به الشاعر الحديث، والمعادل الموضوعي للمفكّرين الأحرار في المجتمعات الحديثة، وحيرتهم ومصيرهم بين الكلمة، وما بعدها.

إنّ صوت "الحلاج" هنا هو نفسه صوت "عبد الصبور" إذ يرفض أن تكون الصوفيّة متعة داخليّة، توصل صاحبها إلى الحضرة الإلهيّة، وتجعله يهيم حبّا في الله، من غير أن يفكّر في الواقع المزري الذي ينهش الفقراء ومن لا حول لهم ولا قوة.

يأبى أن يفهمها تحليقا على أجنحة الوجد للوصول إلى الحضرة/الكشف، ويرفض أن يكون التصوّف مقامات باطنية وكشوفات ربّانيّة، وأحوال وجدية تجعل الصوفيّ قابعا في دائرة السكون، يتراوح في فضائها لا يخرج منها أبدا. ولكن يريده صوفيّا مشاركا في قضايا المجتمع، يعيش هموم الضعفاء، ويمسح دموع الثكالى، يريدها صوفيّة متحرّكة، بل متمرّدة مقاومة للشرّ الذي ما هو

1 المصدر السابق، ص25/24

إلا الفقر والظلم والاعتداء؛ وها هو يجيب عن سؤال "الشبلي": (ماذا تعني بالشرّ؟ يقول الحلاج: / فقر الفقراء

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهّج ألفاظ لا أوقن معناها....

يا شبلي/ الشرّ استولى على ملكوت الله/ حدّثني.. كيف أغض العين عن الدنيا

إلاّ أن يظلم قلبي[1]

الشرّ هو الفقر والجوع، وقد انتشر في أرض الله. والصوفيّ الورع، الزاهد في الدنيا، المتعطّش للقاء الله، يغضّ الطرف عن جوع الجوعى، وإذلال المستضعفين، ولا يخفق قلبه لهم، دفاعا عنهم، ولا تؤثّر فيه استغاثتهم. فهو من هذا الجانب، مظلم القلب، وإن بات ساجدا، وإن ادّعى أنّه يحبّ الله.

إذا كان الشرّ، كلّ الشرّ، هو فقر الفقراء وجوع الجوعى–وهو فقر قد يفهم منه أنّه جوع إلى المأكل، وعري إلى الكسوة–فإنّ "الحلاج" يرى في الفقر شيئا آخر:

الفقر هو القهر/ الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحبّ وزرع البغضاء[2]

ليس الجوع والعري هو–فقط–ما يقصده الشاعر من الفقر، إنّما يريد ما ينجم عن الفقر، وهو القهر والإذلال، وقتل الحب، وزرع البغضاء:

يقول لأهل الثروةِ/ كره جميع الفقراء / فهم يتمنّون زوال النعمة عنك

ويقول لأهل الفقر/ إن جعت فكُلْ لحم أخيك[3]

الدين يدعونا إلى المحبّة، وأن نكون عباد الله إخوانا؛ بلا تحاسد ولا تباغض ولا تدابر، بينما "الفقر يقول لنا /كونوا بغضاء بغّاضين/ اكره، اكره، اكره" الفقر كره للآخر، وإذلال وبيع للضمائر، وإلّا لماذا شهد الفقراء زورا ضدّ "الحلاج" بدينار الذهب، لولا خوفهم وإذلالهم.

التصوّف عند "الحلاج"/ "عبد الصبور" موقف في الحياة، ومبدأ يجاهد من خلاله الظلم والقهر، التصوّف دفاع عن الحق، قبل أن يكون دعوة إلى الحبّ، ولذلك خلع خرقته، ما

---

1 المصدر السابق، ص23/22.

[2] المصدر نفسه، ص112.

[3] المصدر نفسه، ص112

دامت ترمز إلى المواجد والتهويمات والأعراس النورانيّة في سماء الروح الخالصة، وما دامت تمنعه من أن ينظر إلى الواقع والتواصل مع أفراده، والتأثير فيهم.

يا رب اشهد/ هذا ثوبك/ وشعار عبوديتنا لك/ وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك

يا رب اشهد/ يا رب اشهد[1]

فهو يخلع خرقة الصوفيّة ليكون أكثر تصوّفا، لأنّه زاهد في الدنيا، ومحبّ لله، ويريد أن يدافع عن حقوق الضعفاء، وهو التصوّف الحقيقي الذي يجب أن يكون، ثمّ متى كانت الأمور بالمظاهر! ولذلك يُشهد الله على أنّ خلعه لثوب الصوفيّة إنّما هو طلب لها، ولمرضاة لله.

التصوّف بهذا المفهوم هو التصوّف الإيجابي كما يراه "عبد الصبور" تصوّف تتّسع فيه روحانية القلب لتفكير العقل وماديّته، ولا يكون ثمن الكلمة المقدّسة عندئذ إلا الموت، لأنّ القلب-وحده-يتّجه نحو الحضرة الإلهيّة، طالبا الراحة والاطمئنان في الانعزال عن الناس، فيكون التصوّف-عندئذ-بالمعنى الموجود عند "الشبلي"، والعقل-وحده-يتّجه نحو المصلحة وهو ما يطالب به الشرع، غير أنّ التصوّف الذي يتعانق فيه الفكر مع القلب كما هو عند "الحلاج" الذي يتّفق مع (شيخه في أنّ الزهد في الدنيا سلوك العارفين، إلا أنّ الاهتمام بالخلق، والانتصار للقيم الروحيّة وإخفاق الحقّ وإزهاق الباطل لا يصرف العبد عن مولاه)[2]، إذ لا يكفي حبّ الله، والزهد في الدنيا، ما لم يصاحبهما وقوف مع الحقّ والعدل، ضدّ الظلم، واعتماد الكلمة سلاحا حتّى وإن أدّت إلى الموت.

إنّ التصوّف الذي يريده "الحلاج" ويؤمن به "عبد الصبور" هو الذي (ينقل أنوار الحقّ إلى العباد، ويقيم العدالة الإلهية بينهم، ويقرّبهم إلى ما هو أحقّ بالمحبّة والعبادة)[3] هو انفتاح على الآخر، هو خروج إلى الناس لمشاركتهم همومهم والدفاع عن ضعفائهم، معتمدا الكلمة في التغيير والإصلاح. وقد جاءت مسرحيّته-كما قال هو عنها-تعبّر (عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيّا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة)[4]، لأنّه يعرف دور الكلمة الصادقة في التواصل بالآخر، ووصولها إلى أعماق الإنسان، وقدرتها على التغيير. ولعلّ معجزة الرسول

---

[1] المصدر السابق، ص36

[2] محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 314

3 المرجع السابق، ص 314

4 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص 220.

عليه الصلاة والسلام الخالدة والمتمثّلة في القرآن–الذي هو كلام الله–ما يؤكّد مفعول الكلمة وتأثيرها في النفس، وبخاصّة إذا كانت صادقة، نابعة من إيمان قائلها بها، وفي هذا كانت كلمته صلّى الله عليه وسلّم: أفضل الجهاد (كلمة حقّ عند ذي سلطان جائر)[1] بيانا لقيمتها وقداستها، التي لا يجوز تدنيسها أو تشويهها.

إنّ معرفة "عبد الصبور" لشخصيتي المسرحيّة " الشبلي، والحلاج" من خلال القراءة العميقة لكتاباتهما جعلته يبني الحوار بين الشخصيّتين "الشبلي" و "الحلاج" على أساس رؤية كلّ واحد منهما للواقع الصوفيّ، فـ "الشبلي" رجل يخشى الله، وزاهد في الحياة والناس، لأنّهم عبيد الدنيا، التي ما هي إلا (قدر تغلي، وكنيف تملأ)[2]، من يسقط فيها تنتهي حياته، فليعرف المرء ماذا يضع في كنيفه، كما أنّ النزول إلى الخلق يبعدونه عن الحقّ، فقد أثر عنه عبارته المشهورة"(ليس من احتجب بالخلق عن الحقّ كمن احتجب بالحقّ عن الخلق)[3]، لأن الذي يلهيه الناس عن الله ضائع، نهايته سيّئة، أمّا من يشغله الله عن الخلق فخاتمته حسنة، وشتّان بين الخاتمتين.

أمّا "الحلاج" فلم يكن يفهم هذا الفهم، فهو مع الزهد في الدنيا، ولكن مع الانفتاح على الناس أيضا، من غير أن ينسى ما يجري فيها من اعتداء على الخلق؛ بتجويعهم، والبطش بهم، ومحاصرة آرائهم وحرياتهم في التفكير. من هنا كان التصوّف عنده رسالة كونيّة يحملها الصوفيّ (يهذّب بها علّة الكون، ويقيم موازين العدل والخير، ويعيد ثقة الخلق بالعدل الإلهيّ)[4] لأنّ العشق الإلهيّ لا يتعارض أبدا مع إصلاح المجتمع، بل يزيده صفاء وإشراقا.

لم يكن "الحلاج" عند "عبد الصبور" ذاك المتطرّف في إشراقاته، ذو الشطحات الصوفيّة الحادّة، التي جعلت الكثير يرتابون في تصوّراته، ولكن، جعله شاعرا يحمل هموم مجتمعه، ولذلك لم يكن "الحلاج" إلا قناعا اختفى وراءه وعبر من خلاله إلى القراء، معبّرا عن صوته، مبيّنا دور الشعر في بناء الإنسان والمجتمع، فكان "الحلاج" الصوفيّ والشاعر الذي به حاول "عبد الصبور" أن يقف على واقعه هو ولا سيّما أنّه عاش حائرا، فهو إنسان مهادن مسالم، غير أنّه يكبت بداخله رفضا شديدا للفساد، فلا هو يقبل بالفساد، ولا هو يستطع أن يظهر

1 ابن ماجة، سنن ابن ماجة، ج 2، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، ص 1330

2 أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين، طبقات الصوفيّة/ النسوة المتعبّدات الصوفيّات، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت، ص259

3 المرجع نفسه، ص 261.

4 محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 314

المكبوت بداخله. ولذلك أسقط شخصيته على بطله، فكان "الحلاج" المتنفّس الذي به يبوح ما بداخله ويموت دفاعا عن أفكاره.

غير أنّ شخصيّة "الحلاج" المشكّلة في المسرحيّة لم تكن مأخوذة من شخص واحد هو "الحسين بن منصور الحلاج" الذي أعدمته السلطة في عهد الخليفة المقتدر بالله، ولكنّه شخصيّة مركّبة من شخصيات أخرى مزجها الشاعر؛ فبالإضافة إلى الشخصيّة الأصل، هناك شخصيّة فيلسوف اليونان "سقراط" الذي أدين بتخريبه لعقول الشباب وتمّ الحكم عليه بالإعدام، وقد حاول محبّوه تهريبه من السجن إلا أنّه رفض، وقَبِل بأن يشرب السمّ على أن يفرّ من السجن، لأنّ في فراره قتل لأفكاره، بينما في موته حياة لأفكاره، فاختار الموت لأنه حياة لمعتقداته. وهذا ما نلمسه في المسرحيّة عندما يطلب السجين الثاني من "الحلاج" أن يهرب يردّ عليه مستغربا: لِمَ أهرب؟ ويرفض ذلك لأنّ الهروب فرار من الحقّ.

كما نجد في محاكمة "الحلاج" ملامح من محاكمة "المسيح" عليه السلام الذي ظلّ صامتا لا يجيب عن أسئلة رئيس الكهنة حتّى سأله قائلا: ("أأنت المسيح ابن المبارك؟ فقال يسوع: "أنا هو، وسوف تبصرون ابن الإنسان جالسا عن يمين القوّة، وآتيا في سحاب السّماءِ". فمزّق رئيس الكهنة ثيابه وقال: "ما حاجتنا بعد إلى شهود؟ قد سمعتم التّجاديف! ما رأيكم؟" فالجميع حكموا عليه أنّه مستوجب الموت.)[1] وهو نفسه ما نجده عند القاضي أبي عمر، الذي قال بعدما ما سمع كلام الحلاج: (صمتا هذا كفر بيّن)[2]، فلا شكّ أنّ "عبد الصبور" كان ينظر إلى محاكمة "المسيح" وهو يضع "الحلاج" بين قضاة السلطان. فقد جاء في "إنجيل متّى" أنّ رؤساء الكهنة والشيوخ هم الذين حرّضوا الجموع على صلب المسيح، إذ كان من عادة الوالي "يلاَطُس" في يوم العيد أن يطلق سراح أسير واحد يختاره الناس، فخيّرهم بين إطلاق سراحه أو سراح شخص آخر هو "باراباس"–وقد علم أنّهم هم الذين سلّموا "المسيح" للسلطة حسدا له–فقالوا: "باراباس" قال: ("فماذا أفعل بيسوع الذي يدعى المسيح؟" قال له الجميع "ليصلب!"... قال: "إِنِّي بَرِيءٌ مِنْ دَمِ هذَا الْبَارِّ! أَبْصِرُوا أَنْتُم" فَأَجَابَ جَمِيعُ الشَّعْب وَقَالُوا: "دَمُهُ عَلَيْنَا وَعَلَى أَوْلاَدِنَا")[3] وهو ما نادى به الفقراء في المأساة:

1 انجيل مرقس، الإصحاح الرابع عشر، ص31

2 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص107

3 إنجيل متى، الإصحاح السابع والعشرون، ص 53

(قالوا: صيحوا: زنديق كافر/ صحنا: زنديق كافر
قالوا: صيحوا فليقتل إنّا نحمل دمه في رقبتنا/ فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا)[1].

المشهد الذي اختاره "عبد الصبور" لـ "الحلاج" في مأساته مستمدّ ممّا عاشه "المسيح" عليه السلام، في محاكمته، فالموقفان متشابهان، يقوم كلّ واحد منهما على التشبّث بالفكرة، والدفاع عنها، إذ الإصرار الذي نجده عند "الحلاج" والمستمدّ من إيمانه بقضيّته، أو الموت دونها، هو نفسه الذي كان عند "المسيح"-كما هو موجود في إنجيلهم، وليس كما ذكر القرآن-باعتباره أحد أنبياء الله الذين يدعون إلى توحيده، والتضحيّة في سبيل ذلك، وقد عرف عن "عبد الصبور" أنّه تأثّر كثيرا بشخصيّة "المسيح" وبخاصّة في (حياته وتعاليمه في الإنجيل، فقد أولع الشاعر أيّما ولع بنصّ الإنجيل، وتأثّر به تأثّرا عظيما في كلّ إنتاجه من شعر ومسرح)[2]، حيث ألبس "الحلاجَ" لباس "المسيح" في دفاعه عن عقيدته ونبوّته، بل كان بصَلْبه-في رأي النصارى-قد افتدى بحياته، ذنوب من في الأرض جميعا، وأنّ الله قد تصالح مع البشر بالرغم من كثرة خطاياهم، لأنّ المسيح قد افتداهم بحياته.

لا يُصنَّف "عبد الصبور" من خلال "مأساة الحلاج" في خانة الصوفيّين من أمثال "ابن عربي"، و"ابن الفارض"، أو "جلال الدين الرومي" و"فريد الدين العطّار" وغيرهم ممّن هاموا في حبّ الله، وطلبوا الكشف من خلال الحضرة، وإنّما تجعله مؤمنا بفكرته التي وصل إليها بعد سفر شاق في الكفر والإلحاد ليعود إلى الله صافيّا نقيّا، وهي فكرة "السلام مع الله"!

لم يكن السلام الذي وصل إليه، أو الإيمان الذي لامس قلبه، على طريقة إيمان الدراويش أو إيمان الفقهاء، فهو يكفيه أنّه عاد إلى الله من غير أن يتخلّى عن كثير من الأفكار التي توصّل إليها من خلال قراءاته للفكر الإنسانيّ، كالدفاع-بالكلمة- عن الحقّ، والوقوف في وجه الظلم، ومساندة الفقراء... فالسلام مع الله يكون بعودة الإنسان إلى الله، أي إلى نقائه الذي كان عليه قبل تعكّر صفوه، وهو لن يستطيع ذلك إلّا إذا تمسّك بفضائل إنسانيّة كبرى يجب ألا تغيب عن الإنسان، ألا وهي الصدق والحريّة والعدالة والتي يعتبرها أعظم الفضائل التي (تستطيع تشكيل العالم وتنقيته)[3]، لأنّ بها يدرك الإنسان دوره الحقيقيّ في الحياة،

1 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص10

2 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 152.

3 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر المجلّد الثالث، ص 162

وتعصمه من النظرة السطحيّة للأشياء، وتعطيه المعنى الحقيقيّ لوجوده، والقدرة على رؤية الأشياء بطريقة صحيحة.

إنّ غياب هذه الفضائل في حياة الإنسان تفتح المجال لسلوكيّات أخرى تتمثّل في الكذب والظلم والطغيان والتي ستقضي على الإنسان "الإنسان" الذي بسقوطه تنهار الإنسانيّة.

السلام مع الله عند "عبد الصبور" يكمن في انتصار الخير-الذي هو عطاء بلا حدود للحياة-على الشرّ، والشرّ-كما يفهمه-ليس الخطأ أو السوء، ولكنّه-كما جاء في هامش كتابه، "حياتي في الشعر"-هو (الإساءة للحياة)[1]، حيث تمتلئ الحياة بالفقر والجريمة والظلم وإذلال الضعفاء واستعبادهم، حتّى لم يعد على مائدتها سوى الجيف، وهذا غير الخطأ والسوء فهذان (مجالهما الأخلاق والدين والقانون)[2]، إذ الخطأ والسوء ناجمان عن المحاولة من أجل التغيير أو الفهم، والبحث عن الحقيقة المخفيّة، والسعي من أجل اقتنائها، وهي سلوكيّات تعكس حقيقة الإنسان، التي لا يمكنه التخلّي عنها. قد تسيء إليه، ولكن لا بدّ منهما.

السلام الذي يريده "عبد الصبور" مع الله ليس أن يقضي ليله قائما متهجّدا، يبتغي إدراك العرس النورانيّ، حيث تبتلّ لحيته بالدموع خشوعا، يريد أن يعيش لحظات الوجد، والكشف الذي يهيم به في سماء الروح الخاص، ناسيّا واقع الفقراء والمحرومين الذين هم في أمسّ الحاجة إليه، ولكن السلام الذي يعيش فيه مع "الكشف" الواقعي، الذي يقرّبه من الآخرين كيفما كانت أخطاؤهم، ولذلك خلع خرقة الكشف النورانيّ، ليعيش الوجد الاجتماعيّ الواقعيّ.

صرخ "عبد الصبور" من خلال صوت "الحلاج" في وجه الفهم الذي يحلّق بعيدا في سماء النزعة الروحيّة، الذي يعتبر الفقر والظلم والاستعباد، والقيود والسياط، وكل الآفات الكونيّة، قدرا من الله، كالموت والمرض، لا علاقة لها بإرادة الإنسان، مثل ما كان يعتقد شيخه "الشبلي"، الذي برّر شرور الواقع الناجمة عن الصراعات الاجتماعيّة، أنّها من الله، ويجب أن نقبل بها في رضى، من دون تململ أو احتجاج، وهو الشيء الذي يرفضه الحلاج/عبد الصبور، إذ ما سببه الإنسان يجب أن يغيّره الإنسان. وهي أمور لا علاقة لها بتلك الأدواء

1 المصدر نفسه، ص 161

2 المصدر نفسه، ص 161

الخالدة الأزليّة. من هنا يَهَب "الحلاج" دمه دفاعا عن الفهم الجديد، وأنّ الحياة لا تستحقّ أن يعيشها إذا لم يعش فيها حرّا يقول الكلمة التي يراها حقّا.

تكشف المسرحيّة أيضا وعّاظ السلطة الحذرين الذي لا يعالجون إلا القضايا العامّة التي لا تتعرّض للسّلطة ولا تتعارض معها، فالواعظ-الذي يبحث عن موضوع للجمعة القادمة- عندما تأخذ الشرطة "الحلاج" يقف وحده على المسرح ليقول:

والعاقل من يتحرّز في كلماته / لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض/ أو وال أو محتسب أو حاكم[1]

فالواعظ-كما هو في المأساة-يفرّق بين العاقل الذي يحسب ألف حساب لكلمته التي يقولها، فلا يتعرّض فيها للنظام أو القانون أو القاضي أو الوالي أو المحتسب أو الحاكم بسوء، ولعلّ السوء المقصود يكمن في نوع من الانتقاد للسلطة التي أثقلت الناس بالضرائب، أو استغلال مسؤوليها لمناصبهم في إذلال الناس، أو تكميم أفواه الناس، ولعلّ السوء يكمن في مجرّد احتجاج على قانون لا يسوّي بين المواطنين، فـ "الواعظ العاقل" من لا يتدخّل في مثل هذه الأمور، وإن كانت تحت شعار الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أمّا الواعظ غير العاقل "المجنون" فهو من يجابه السلطة فيخسر نفسه ووظيفته، ويضيّع أبناءه.

نصل إلى أنّ المسرحيّة هي مأساة "عبد الصبور"، الذي عاد فيها إلى الله، بعقد ميثاق السلم معه، ولكن ليس على طريقة "الشبلي"، الذي مازال غارقا في حبّه لله، صابرا على قضاء الله، بعيدا عمّا يحدث في المجتمع، ولا على طريقة "الواعظ" الذي لا يتدخّل فيما لا يعنيه، ويعتبر ذلك من العقل وحسن التصرّف، بل يلزم (كلّ صاحب بيت-وإن كان فقيرا-بأن يلقي بدينار لبيت المال/ لكي يثبت حقّ الملك)[2]، ولكن على طريقة "الحلاج" الذي يحمل-بالإضافة إلى العلاقة الحسنة مع الله -هموم المجتمع؛ أي أن يأخذ من "الشبلي" بعض تصوّراته، ويضيف إليها الفكر الثوريّ النضاليّ الذي يسعى إلى التغيير، وإنشاد المجتمع الفاضل.

رفض جلّ شعراء الحداثة أن يكون التصوّف لديهم مرتبطا بالمجاهدات والرياضات النفسيّة، حيث يصبّ الصوفيّ جلّ اهتماماته على الروح دون غيرها، راغبا في الوصول إلى أعلى المقامات

1 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص53

2 صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص37

والأحوال التي ما هي إلا (مواهب ظرفيّة، إذا دامت تحوّلت إلى مقامات مكتسبة)[1] فمن الأحوال مثلا: المراقبة والمحبّة، والمشاهدة واليقين، ومن المقامات التوبة والزهد، والرضا والتوكّل. ولذلك فهموا التصوّف على أنّه ثورة على السائد؛ تأويل آخر للنصّ، واستخدام لغة جديدة تتعامل مع الألفاظ نفسها، ولكن تحلّق بها بعيدا عمّا هو معروف ومألوف لدى الآخر. وهذا الذي ولع بها الحداثيّون، أمّا الفكر الصوفيّ في علاقته بالله وطلبه للحضرة فلم يستهوهم ولم يطلبوه بهذا الشكل.

فـ"البياتي" الذي تشبّع بالشيوعيّة، وثمل بأفكارها، يبقى متمسّكا بيساريّته وبثوريّته وهو يتقنّع بالشخصيّات الصوفيّة، ويرى الصوفيّة حلقة من حلقات النضال ضدّ الحكم الظالم، وموقفا من مواقف الالتزام الثوري، والموقف نفسه نجده عند "عبد الصبور" الذي يجعل من "الحلاج" مجاهدا روحيّا، مشيرا إلى دوره الاجتماعيّ في محاولاته الإصلاحيّة، وإن كان متأثّرا في ذلك بقراءاته لكتابات المستشرق الفرنسي "لويس ماسينيون".

نلاحظ أن الشخصيات الصوفيّة التي تعامل معها "عبد الصبور" تنتهي بعدم التوافق بينها وبينه، فقد رأينا في رسالة إلى صديقتي، أنّه يرفض الذهاب مع الشيخ محي الدين، الذي كان يمثّل الصفاء الروحي، والذي أراده أن يكون معه، فتعلّل مرة أنّه كسير، ومرّة أنّه صغير.

وفي مذكّرات بشر الحافي، لا يقبل بمنطق بسّام الدين، الذي يمثّل الصوفيّة التقليديّة التي تربّى عليها رجال الصوفيّة، وينزل به إلى السوق ليبحث معه عن الإنسان الإنسان ولا يجده، ليؤكّد له أخيرا أننا نعيش في زمن غير طبيعي غير معروف! لأنّ أسبوعه ثمانية أيام، وشهره خمسة أسابيع، وسنته ثلاث عشرة شهرا. ليصبح الإنسان مدانا، لأنّه تخلّى عن كلّ صفات الإنسانيّة التي جعلت منه مختلفا عن بقيّة المخلوقات.

وفي مأساة الحلاج يرفض تصوّر "الشبلي" ويخلع خرقة الصوفيّة التقليديّة ليكون صوفيّا ثوريّا مخالفا بذلك مفهوم الصوفيّة للتصوّف، ويأتي بمفهوم جديد له علاقة بالإنسان. ليكون الحلاج رمزًا للتضحية من أجل العدل، وقد بدأ رحلته بالكلمة، وأنهاها بالموت.

إنّ الصوفيّة التي يطرحها "عبد الصبور" صوفية إيجابية وليست سلبيّة، بنّاءة تدافع عن المظلومين والضعفاء، وملتزمة بالأفكار الثوريّة التي تواجه الشرّ، لأنّها صوفيّة لم تكن إلا بعد

1 أسعد السحمراني، التصوّف منشؤه ومصطلحاته، دار النفائس ب يروت7198، ص 116

معاناة وحزن، ورحلات في عوالم فكريّة مختلفة. جعلت الوجد متحركًا غير ساكن يقاوم الشرّ، وجعلت البطل يُقبل على صلبه، تضحيّة وبطولة في سبيل آرائه ودفاعا عن حريّة تفكيره.

الفيتوري

لم يكن "البياتي" و"عبد الصبور" إلا نموذجا لكثير من شعراء الحداثة في تعاملهم مع الصوفيّة، حيث نجد الشاعر السودانيّ "محمد الفيتوري"* يمشي في الطريق نفسها التي سار عليها شعراء الحداثة، وهو ابن أحد الأسر المحافظة التي توارثت التصوّف أبا عن جدّ، فقد تعلّق "الفيتوري" بكلمات الأدعيّة والترانيم الدينيّة التي كان يسمعها من والده وزوّاره وهو ما يزال طفلا صغيرا، حيث كان يترك أقرانه يلعبون، وينضمّ هو إلى رفاق والده في فناء بيتهم مستمعا ومستمتعا، بآيات الذكر الحكيم والتواشيح الصوفيّة والأوراد والقصص الدينيّة، ولذلك كان دائما يؤكّد على أنّ لجوءه إلى الصوفيّة (ليس لجوءا طارئا، أو جديدا، أو مفتعلا، ليس لجوءا ثقافيّا، أو فلسفيّا، أو فنّيّا، لمجرّد البحث عن أفق جديد)[1]، وهذا النفي يدلّ على أنّها كامنة بداخله، فهذا الشبل من ذاك الأسد، فهي ليست جديدة عليه وقد مارسها وهو ما يزال طفلا، غير أن هذا لا يعني أنّ صوفيّته هي نفسها صوفيّة والده، أو (صوفيّة درويش منجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوّشة والأحاسيس التجريديّة العمياء)[2] ولكنّها صوفيّة شاعر ثوريّ، له موقف إنسانيّ إيجابيّ، واع ومدرك.

إنّ رفضه لأن تكون صوفيّته " صوفيّة درويش مشوّش الأفكار" أنّه يقف منها موقف الدارس الناقد، الذي يقبل منها ما يتلاءم مع تصوّراته، وأفكاره، ويرفض ما يراه لا يتماشى مع ما اقتنع به من أفكار. فقد رفض الصوفيّة التقليديّة القائمة على الانعزال، وعلى جملة من الأوراد والأذكار، والحضرة، والحديث عن كرامات الأولياء، كما كان يراها عند ضيوف والده في فنائهم الواسع.

كانت نظرة "الفيتوري" إلى الصوفيّة نظرة مغايرة، مختلفة عمّا كان مألوفا عند الجيل الذي سبقه، جيل والده وأتباعه، إنّ اطلاعه على الثقافات أخرى، وتأثّره بها، فرضت عليه نوعا من المزاوجة بين تراثه، وهذه الثقافات، حيث كان يرى أنّ حقيقة الصوفيّة ما هي إلا (التفاتة أعمق

---

* شاعر سوداني، ولد سنة 1930، توفي سنة 1912

1 محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة –بيروت ص 34

2 المرجع نفسه، ص 35

إلى الداخل، وعودة أشدّ التصاقا بالجوهر)[1]. فالصوفيّة بهذا المفهوم ليست سلوكا ينجذب من خلاله الفرد إلى الله، ولا هي شطحات يقوم بها المريد مردّدا معها أذكارا تسكره، وتبعده عن واقعه الاجتماعي، كما كان يفهمها ويطبّقها والده، ولكنّها نظرة عميقة إلى جوهر الأشياء، تنفذ إلى أعماق الشيء لتعرف خباياه. وهو الرأي نفسه الذي رأيناه عند "عبد الصبور".

فكما كانت التجربة الصوفيّة عند "عبد الصبور تقترب من التجربة الشعريّة، وأنّ كلّ واحدة منهما تحاول الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء، فكذلك هي عند "الفيتوري" الذي لا يذهب بعيدا عن هذا الرأي، إذ يراها تأمّلا في داخل النفس البشريّة، والتعامل مع جوهر النفس وحقيقتها. بالإضافة إلى أنّها ثورة على الجور وصرخة في وجه المعتدي يقوم بها المريدون:

الله يا شيخي أنا/ حين تعانقنا عناق الموت/ كانت رايتك/ خضراء، والنور قباب
والدفوف أجنحة/ والفقراء إخوتك/ يقتحمون اللهب الأحمر فرسانا
فينهار رمادا تحتهم، وهو وقوف / الفقراء حاملو السيوف/ إخوتك
كانوا إذا المعركة اشتاقت سيوفها/ هم الدروع والسيوف[2]

الفقراء هنا هم الصوفيّة، وهو مصطلح متّفق عليه بينهم، فهم ليسوا قابعين خاضعين ينتظرون الموت ولا يحرّكون ساكنا، ولكنّهم حاملو السيوف بل هم الدروع والسيوف الذين يحوّلون اللهب الأحمر إلى رماد.

على الرغم من أنّ "الفيتوري" قد تربّى في أحضان الصوفيّة، إذ كان بيتهم قبلة الصوفيّين، وأبوه شيخ الطريقة الأسمريّة في التصوّف، إلا أنّه كغيره من الشباب الذين جرفهم التيار الماركسيّ، و(تعاطفوا مع الواقعيّة الاشتراكيّة بحكم ظروف الفقر التي كانت تحكم حياتهم، وانبهارا بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب)[3] فقد غرّد بعيدا-في بداية حياته-عن الصوفيّة، حاملا على عاتقه الهمّ الإفريقي وعقدة اللون، من خلال ثلاثة دواوين حول إفريقيا ليعود بعد 1967 وهي سنة النكسة العربيّة، إلى الصوفيّة من خلال ديوانه "معزوفة لدرويش متجوّل"*، من غير

---

[1] المرجع السابق، ص 34

2 المرجع السابق، ص 577

3 عبده بدوي، الشعر في السودان، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-ماي 81، ص 193

* تحدّثت عن صوفيّة الفيتوري في فصل "الرمز الصوفي" في رسالة الماجستير الموسومة التشكيل الرمزي في شعر محمد الفيتوري، ما بين 101 و146.

أن يتخلّى عن أفكاره الثوريّة التي تشبّع بها من يساريّته، حيث بدا في هذه المجموعة (صوفيّا ملتزما بقضايا وطنه وهموم شعبه، الداعي للتقدّم والرقي)[1]، وليس صوفيّا منغمسا في الكشف الإلهي، باحثا عن السكر الذي يبعده عن الواقع ويدخله في غيبة الحضرة الربانيةّ. بل هو التفاتة إلى الداخل، لتبحث (عن الكمال الذي هو ضالّة أهل الطريق)[2]، وتمسّك بالجوهر، الذي هو تجاوز (لكلّ نظرة سطحيّة تتعلّق بالمظاهر والرسوم)[3]. ومع ذلك يبقى "الفيتوري" في هذا الديوان أقرب شعراء الحداثة إلى التصوّف بما يملكه من رصيد صوفيّ شبّ عليه منذ نعومته، فتغلغل في مشاعره وسكن أعماقه من خلال ما كان يرى من حركاتهم وجلسات الذكر لديهم مثل ما نرى في هذه المعزوفة:

في حضرة من أهوى/ عبثتْ بي الأشواق / حدّقتُ بلا وجه/ ورقصتُ بلا ساق
وزاحمتُ برایاتي / وطبولي الآفاق / عشقي يفني عشقي/ وفنائي استغراق
مملوكك، لكنّي/ سلطان العشّاق[4].

إنّ اعتماد ضمير المتكلّم يجعله كمن اندمج في الحضرة التي يقيمها الصوفيّون، وقد استولت عليه مشاعر الوجد الممزوجة بحالة من الذهول نتيجة ما يعيشه الصوفيّون ويروّج له في مجالسهم وما تحتويه من سماع يقوم على الطبول والرقص والتطريب، إذ الصورة التي يرسمها في هذا المقطع الأخير من القصيدة صورة صوفيّة بامتياز، استحضر فيها عبارات صوفيّة من عمق الطريقة التي انطبعت في ذاكرته منذ كان طفلا، وقد أخفاها اللهث وراء الشيوعيّة ومواجهة الفقر بأفكار "ماركس"، فبرزت ألفاظ مثل "الحضرة"، و"التحديق"، و"العشق"، و"الفناء"، و"الاستغراق"، التي تجعله (عاشقا إلهيَ الأشواقِ، مزهوّا بتجربته، متّحدا بفيضها)[5]، ينظر إلى الدنيا، والجري خلفها، والحرص على متاعها، ما هو إلا وهم زائل، يوصل إلى العبوديّة التي تذيق صاحبها ألوانا من البؤس والتعاسة.

لقد اختفت في هذا الديوان–تماما–عقدة النقص التي كانت في الإفريقيات، وظهر ما كان مترسّبا في أعماقه والممتدّ إلى مراحل حياته الأولى، والناتج عن تجواله ما بين بيروت،

1 محمد إبراهيم منصور، الشعر والتصوّف، ص 210
2 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي العاصر، ص 330
3 المرجع نفسه ص 330
4 محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، ص 455.
5 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي العاصر، ص 330

والخرطوم، والإسكندريّة، حيث كان ينعزل في إحدى غرف هذه المدن لتهاجمه أفكار الحزن والتعاسة فيقول عن نفسه:

أنا جسد، حجر/ شيء عبر الشارع/ جزر غرقى في قاع البحر/ حريق في الزمن الضائع
قنديل زيتيّ مبهوت/ في أقصى بيت في بيروت/ أتألّق حينا، ثمّ أرنّق وأموت[1].

هذه المشاعر هي التي أعادت إليه الصور القديمة، فجاءت القصائد الصوفيّة التي هي صرخة عاليّة في وجه البطش والكبرياء، والقوّة والجاه. وليؤكّد على أنّ الدنيا لا يملكها من يعتقد الناس أنهم يملكونها، لأنّهم في النهاية هم عبيد لها، والمالكون الحقيقيّون للدنيا هم سادتها الفقراء؛ من يحملون شعار: كن الأدنى تكن الأعلى فينا.

أدونيس

أمّا الصوفيّة عند "أدونيس" فقد كانت الطبق المفضّل الذي ظلّ يقتات منه في كلّ كتابته، النقدية منها والشعريّة.

ففي تعريفه للشعر، يرفض التعريف القديم-تعريف قدامى بن جعفر-ويثور عليه، ويعتمد بديلا عنه يستمد مصلحاته من الصوفيّة، فيكون الشعر لديه (رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذًا، تغيير في نظام الأشياء وفي نطام النظر إليها)[2]، وهو ما أخذه من الصوفيّة في تعاملها مع النصّ الديني حيث فهمته و(أوّلته بشكل مغاير جذريّا، للفهم الشرعي الظاهري)[3]، وهذا يعني أنّ الصوفيّة هم من أوحوا إلى "أدونيس" تعريفه للشعر، فهي برفضها للتفسير الظاهريّ للأشياء، واعتمادها على الباطن في التعامل مع النصّ، فإنّها بذلك ترفض الموجود المألوف، وتطلب ما هو جديد غير معروف، وهو ما أشار إليه بقوله "قفزة إلى خارج المفهومات السائدة".

يرى "أدونيس" أن الصوفيّة-في بحثها عن الحقيقة-لم تعتمد المنطق أو العقل، ولا حتّى الشريعة، وإنّما (اعتمدت ما اصطلحت على تسميّته بالذوق، وهو الكشف المباشر الذي يتمّ عبر حال تتلبّس الصوفيّ فتبدّل صفاته وتقوده في حركة تتجاوز الشريعة إلى الحقيقة)[4] بمعنى

1 محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، ص 454.
2 أدونيس زمن الشعر دار العودة بيروت ط2، ص 9
3 أدونيس، الصوفيّة والسرياليّة، ص 18
4 أدونيس، الثابت والمتحوّل، تأصيل الصول، دار العودة بيروت ط1979/2، ص92

أنّ الصوفيّة تجاوزٌ لما هو معتمد في معرفة الأشياء؛ وهي العقل أو المنطق، أو المألوف من أحكام الشريعة، فلا يهمّها الظاهر المرئيّ، الذي ما هو-في حقيقته-إلا (صورة من صور الباطن، وبما أنّ الباطن لا نهاية له، فلا يمكن أن تحدّه صورة واحدة)[1] إذ الباطن هو المخفيّ الذي لا يُرى، وحتّى إن رُئي فرؤيته ناقصة، لأنّه بلا حدود، ولا نهاية له. وهكذا تتجدّد الرؤيا عبر تغيّر الزمان والمكان ومع كلّ راء جديد.

إنّ تعريفه للشعر هو نفسه ما نجده في حديثه عن التصوّف، إذ الصوفيّ-عنده-لا يعتمد العقل أو المنطق أو الشريعة، ولكنّه يعتمد الذوق، الذي هو (نور عرفانيّ يقذفه الحقّ بتجلّيه في قلوب أوليائه فيفرّقون به بين الحقّ والباطل، من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره)[2] فلا الصوفيّ يعتمد ما هو معروف لدى الآخرين، ولا التصوّف ثقافة يستمدّها من الكتب، ولكن من النور الذي يقذفه الله في قلبه، الناجم عن شدّة السكر بسبب العشق الربانيّ.

والشاعر أيضا (لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانيّة على الأشياء، مهما كان مفيدا، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة)[3] أي لا يعتمد الموجود الشائع عند الآخر. فلا يرى بالعين التي يرى بها الناس العاديّون، إنّما ينظر بعين البصيرة التي هي نظرة مختلفة غامضة لا يفهمها الجميع لأنها ترتبط بالمستقبل، كالحلم الذي هو إشارات ترتبط بالمستقبل ولا يهمّها الحاضر. ممّا يدلّ على أنّ نظرته إلى الشعر مستمدّة من التجارب السابقة في التصوّف.

إذا كان من طبيعة الذوق أنّه يناقض العقل، فهذا يعني أنّه يناقض التعلّم أيضا، الذي يقوم أساسا على الاكتساب من الآخر، أو التقليد له، وهذا يعني أنّ الذوق تجاوز للظاهر الموجود وما فيه من أحكام وقواعد، ومحاولة إيجاد قواعد أخرى تقوم على الباطن الذي هو الحال الذي يكون عليه المريد، أهو في حال سكر أم في حال صحو، وما بين الصحو والسكر تستمرّ الحركة فلا تتوقّف، وهي في حركتها غير المتوقّفة تأتي بقواعد جديدة متغيّرة، تتغيّر بتغيّر الحال. وهكذا هو الشعر الجديد في نظره أيضا (نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصّة في معزل عن قوانين العلم)[4] وبعدُه عن العلم يعني أيضا بعده عن العقل، إذ له (معنى

1 المرجع نفسه، ص91

2 أنور فؤاد أبو خزام، معجم مصطلحات الصوفية، ص87

3 أدونيس زمن الشعر، ص 9

4 أدونيس زمن الشعر، ص 10.

خلاق توليدي...، يعبّر عن قلق الإنسان أبديّا)[1]، ويكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى كشف، أو على حدّ تعبيره:

أقسمت أن أكتب فوق الماء/ أقسمت أن أحمل مع سيزيف/ صخرته الصمّاء[2]

إنّ الكتابة على الماء ليست نهائية، إذ كلّما كتب أعاد الكتابة، لأن الماء يغمر المكتوب، و"سيزيف" لا يتوقف عن محاولة إيصال الصخرة إلى القمّة التي كلّما أوشك على الوصول تدحرجت منه، لأنّ هذا قدره، وهي إشارة إلى البحث المستمر عن الجديد الذي لا يتوقّف.

اعتمد أيضا في تعريفاته للشعر على المصطلح الصوفيّ؛ فالشعر عنده ("رؤيا"، أو "كشف ورؤيا"، أو "فتح"، أو هو "استبصار معرفي...أداته... البصيرة أو عين القلب")*

فالرؤيا هي (ما يُرى في النوم من طريق المعنى)[3]، وهي غير الرؤية التي هي على حدّ تعبير "ابن عربي" (المشاهدة بالبصر لا بالبصيرة حيث كان)[4] في الدنيا والآخرة، والرؤيا (من الفيض الإلهيّ والإلهام الربّانيّ)[5]، تتمّ في المنام حيث يزول الإحساس، ويصير الشأن للخيال، وهي لا ترتبط بالحاضر، ولكن بالمستقبل، إذ تكون على شكل إشارات كأنّها ومضات برق لا يفهمها–لسرعتها وغموضها–الجميع. وهكذا هو الشعر لا يصف حاضرا ولا يسرد واقعا، ولكن يتّجه نحو المستقبل، مبتعدا عن الحادثة معتمدا لغة جديدة تفرغ الألفاظ من دلالاتها المألوفة، وتشحنها بدلالات أخرى جديدة غير مألوفة.

وأمّا الكشف والفتح والبصيرة–وهي أيضا مصطلحات صوفيّة–فقد وظّفها في تعريفاته للشعر. ممّا جعله يتخلّى عن الشكّ الديكارتي، والمنطق، وسلطة الواقع، وكلّ ما هو عقليّ، ليلتفت إلى كلّ ما له علاقة بالقلب والنزعة الإشراقيّة.

أخذ "أدونيس" من "ابن عربي" جرأته وثوريته الفكريّة، التي تتمثّل في مخالفته للفهم العام–الذي عليه الجمهور–للنصوص القرآنيّة والأحاديث النبويّة، وهو تمرّد يقف في وجه السلطة التي يساندها علماء الدين، فكَوْنُ الصوفيّة لا تقبل بالعقل والمنطق كوسيلة وحيدة للوصول

---

1 المرجع نفسه ص 9.

2 أدونيس، مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، من قصيدة الإله الميت، مقطع إلى سيزيف، دار المدى سوريا، ص 236.

* رؤيا وفتح، وكشف في كتابه زمن الشعر على التوالي: ص (9، 11، 14)، أمّا استبصار معرفي...في كتاب الشعريّة العربيّة، دار الآداب، ط1989/2، ص 71

3 محمد علي التهنوي، كشّاف اصطلحات الفنون والعلوم، ص886

4 أنور فؤاد أبو خزام، معجم مصطلحات الصوفية، ص91.

5 محمد علي التهنوي، كشّاف اصطلحات الفنون والعلوم، ص892.

إلى الحقيقة، وتسلك طريق القلب في الوصول إليها، هذا يعني أنّها تمثّل الفكر المعارض الذي لا يقبل بما تريده السلطة الدينيّة والعلماء الذين هم في فلكها. وهي من خلال هذا الرفض الذي يكمن في إعادة قراءة التراث الديني وإعطائه دلالات جديدة بالنفخ في اللغة؛ بتنويع وتوسيع مدلولاتها، وتحويلها من كونها لغة الدين إلى لغة الكشف، تكون (قد تجاوزت تراث "القوانين" لكي تقيم تراث "الأسرار")[1]. فإذا أضفنا إلى ذلك "وحدة الوجود"، ودعوته إلى "دين الحب"*، ورأيه في أنّ الحقّ (لا تحصره عقيدة دون أخرى)[2]، والذي دعا من خلاله إلى المساواة بين الأديان، يصبح "ابن عربيّ" فعلا صاحب خطاب إنساني**، يقتدي به الحداثيّون. ويلتفّ حوله كلّ من يثور على الفكر الذي يعتمد فهم علماء السلف للدين.

بالإضافة إلى "ابن عربي" نجد كذلك "السهروردي" القتيل، و "النفّري" وغيرهما، ممّن ظهر إنتاجهم في كتاباته، وقد وازن الدكتور "بنعمارة" بين نص "للسهروردي"، ونصّ لـ "أدونيس" ليثبت أنّ نصّ "أدونيس" ما هم إلا استنساخ لنصّ "السهروردي".

نصّ السهروردي: (ربّنا آمنّا بك، وأقررنا برسالتك، وعلمنا أنّ ملكوتك مراتب، وأنّ لك عبادا متألّهين، يتوسّلون بالنور إلى النور، على أنّهم قد يهجرون النور للظلمات ليتوسّلوا بالظلمات إلى النور، فيحصلون بحركة كحركات المجانين...فأرسلت إليهم رياحا مبشّرات، لتحملهم إلى علّيّين ليمجّدوا سبحانك، وليحملوا أسفارك، وليتعلّقوا بأجنحة الكروبيّين، وليصعدوا بحبل الشعاع، وليستغيثوا بالوحشة والدهشة، لينالوا الأنس أولئك هم الصاعدون إلى السماء، وهم القاعدون على الأرض)[3].

نصّ أدونيس: رامبو

كيف أعبر هذا العالم الأبيض، أنا الذي جسده النبوّة وبيته الصحراء

---

1 أدونيس، الصوفية والسرياليّة، ص26

* انظر قوله في ترجمان الأشواق، ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري، دار الهلال-بيروت، ص 37

لقدْ صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمَرْعًى لغِزْلاَنٍ وديرٌ لرُهْبانِ
وبَيْتٌ لأوثـانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ
أديـنُ بدينِ الحبِّ أنَّى توجَّهتْ رَكـائِبُهُ فالحُبُّ ديني وإيماني
لنا أُسْوَةٌ في بِشْرِ هندٍ وأُخْتِهَا وقيـسٍ وليلى، ثمَّ مي وغيلانِ

2 لطف الله خوجة، وحدة الأديان في تأصيلات التصوّف وتقريرات المتصوّفة، دراسة تحليلية، شبكة صوفية حضرموت، ط2011/1، ص7.

** انظر على سبيل المثال كتاب حامد أبي زيد، هكذا تكلّم ابن عربي.

3 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 210

كيف أشرح بكلمات تجئ من العالم
ضوءا يجئ ممّا وراءه [1]

يقوم النصّان على البنية الخطابيّة، كما أنّ نصّ "السهروردي" يخاطب الربوبيّة باعتبارها مصدر الأنوار، وكذلك "أدونيس" يخاطب "رامبو" النموذج الإشراقي في الثقافة الغربيّة ليصل أخيرا إلى أنّ (النصّين يطوفان حول "النور" و"الشعاع" والضوء. أي أنّ حكمة الإشراق هي البنية الأساس فيهما)[2]، ممّا يدل على تأثّر المتأخّر بالمتقدّم.

أمّا "النفّري" فقد حظي بإعجاب "أدونيس" من خلال قراءاته المتعدّدة لكتابه الكبير "المواقف والمخاطبات" والذي ظهر أثره في كتاباته حيث اقتبس عبارته المشهورة "كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" في صدر ديوانه "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل" بل وأضاف لها نصّا آخر هو قوله: (وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمدّه، وافرح فإنّي لا أحبّ إلا الفرحان)[3]، كما نجده يقتبس–في صدر الجزء الثاني من ديوانه "أقاليم الليل والنهار"، في فصل المواقف–موقفين له، الأوّل "موقف العظمة"، والثاني "موقف المحضر والحرف".

وقد لاحظ الدكتور "إبراهيم منصور" "التداخل النصّي" بين نصوص "النفّري" و "أدونيس" من خلال الموازنة بين نتاجيهما، بل وجد أنّ الألفاظ هي نفسها عند الرجلين ممّا يؤكّد تأثّر الثاني بالأول. ولا شكّ أنّ إصدار أدونيس لمجلّته باسم "المواقف" دلالة واضحة على إعجابه بالنفّري وتأثّره به.

غير أنّ إعجاب "أدونيس" بالمتصوّفة لا يكمن في قربهم من الله، ودعوتهم إلى الزهد، وصبرهم على البلاء، والاشتياق إلى رؤية الحبيب، ومجاهدة النفس، ولكن أعجابه بهم في أنّهم يمثّلون القطيعة مع الواقع، إذ أهمّية الصوفيّة عنده لا تكمن (في مدوّنتها الاعتقاديّة، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي تنهجها لكي تصل إلى هذه المدوّنة)[4]، وعليه فـ "أدونيس" في الحقيقة، ما هو إلا باحث في مهاجمة كلّ ما هو "شرعيّ"–من الشريعة–

1 المرجع نفسه، ص 211/210
2 المرجع نفسه، ص 211
3 أدونيس، كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 7
4 أدونيس، الصوفية والسرياليّة، ص24

في التاريخ الإسلامي، ولا يعجبه من هذا التاريخ إلا الثورات التي كانت فيه مثل ثورة "الزنوج، والقرامطة"*، التي استنكرها المؤرخون واستنكر هو ومن على رأيه هؤلاء المؤرخين.

تظهر الصوفيّة–أيضا–عند "أدونيس" بشكل ظاهر، في اللغة التي يكتب بها ويدعو إليها، فلغته في الشعر جديدة، مستمدّة من الصوفيّة، وقد أشار إلى ذلك الدكتور "عزّ الدين إسماعيل" عندما قال: (قد نختلف حول مدى صوفيّة تجربة أدونيس وواقعيّتها، والحقّ أنّها تجربة صوفيّة بقدر ما هي واقعيّة، على إنّنا بإزّاء لغته لن نختلف، فلغته جديدة وبكر، لأنّها تجتمع فيها لأوّل مرّة كلّ أبعاد التجربة الصوفيّة والواقعيّة إذا صحّ التعبير)[1]، والظاهر أنّ "عزّ الدين إسماعيل" على حقّ فيما ذهب إليه، فقد يختلف الدارسون حول تجربة أدونيس الصوفيّة قبولا ورفضا، وسيكون لكلّ دارس أدلّته، غير أنّ الذي لا خلاف حوله هو أنّ هذه اللغة مستمدّة من التجارب الصوفيّة التي قرأها وآمن بها، حيث نجده يشحن الألفاظ بمدلولات جديدة غير مسبوقة، ممّا يجعلها غامضة يختلف حولها القرّاء، وهو ما يريده الشاعر. ولا شكّ أنّ الغموض الذي يشكو منه قرّاء شعره ناجم عن هذه اللغة التي أخذها من الصوفيّة.

وهكذا نجد أنّ صوفيّة الكثير من الحداثيّين، لم تكن صوفيّة سلوكيّة، كما هي عند أقطاب الصوفيّة المسلمين، في علاقتهم الحميميّة مع الله، وإنّما هي صوفيّة من نوع آخر تعتمد النظرة العميقة للأشياء.

---

* ثورة الزنوج كانت ما بين 255 – 270، بقيادة رجل فارسي يسمى "يهبوذ" تسمّى باسم "علي بن محمد"، حيث اتخذ "المختارة" في جنوب البصرة عاصمة له، حيث ثاروا على المالكين وقد جنّدت الدولة كلّ امكانياتها للقضاء عليهم.

أمّا القرامطة فهم ينتسبون إلى "حمدان بن الشعث" الملقب بقرمط لقصر قامته وساقيه، وهي حركة باطنيّة ظاهرها التشيّع لآل البيت، ورفض العباسيين، وحقيقتها الإباحيّة، أقاموا دولة مترامية الأطراف في إيران وسوريا والعراق وعُمان والبحرين. يقوم دينهم على صوم يومين في السنة فقط، أضافوا في آذانهم أشهد أن آدم رسول الله، وأشهد أنّ أحمد بن محمد بن الحنفية رسول الله، من أعمالهم أنّهم أخذوا الحجر السود من مكّة إلى عاصمتهم في الأحساء وعطّلوا الحج قرابة 30 سنة بعد مجزرة رهيبة في الحرم.

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ص 184.

الخاتمة

التغيير أمر طبيعي، ومن المستحيل أن تبقى الأمور على حالها مع تغير الزمان، إلا إذا كانت جامدة، أو قوانين إلهيّة كونيّة ثابتة، ذلك أنّ الحياة مبنيّة على جملة من الثوابت والمتحوّلات، تمثّل الثوابت أصول الأشياء، وتمثّل المتحوّلات فروعها. وبين الحفاظ على الأصل والتغيير في الفرع، تنجذب الفروع إلى أصلها، وتتصّل النهاية بالبداية. وفي غير ذلك، تكون اللا حياة، لأنّ في الثبات المطلق جمود، وفي التغيير المطلق تفسّخ وهلاك.

هذا القانون الشامل ينسحب على كل ما في الحياة، حتّى في مجال الأدب والنقد، إذ لا بدّ من ثابت يميّز ثقافة الأمة عن غيرها، ومتحوّلات جديدة تقتضيها استمرارية الحياة. فكما أن عمليّة النمو التي تحدث للإنسان جسديّا، وفكريّا، وعاطفيّا، تحدث أيضا في غيره من ثقافة ونقد وكلّ النتاجات الفكريّة.

ففي مجال التراث الشعري العربي، نجد أنّه مرّ بمراحل تغييريّة لم تبعده كثيرا عن ثوابته، التي تقوم على الوحدات الإيقاعيّة، التي تعادل وتوازن بين الشطرين، وظل هذا الإيقاع الموسيقي الذي يميّز القصيدة في جانبها الشكلي إلى بدايات القرن العشرين، وظنّ بعض الدارسين أنّ الشعر الحر كان تغييرا بل رفضا لهذا الإيقاع، ثمّ اتضحت الأمور، بعد أن همدت الأصوات المعارضة، أنّ الشعر الحرّ لا يعادي الشعر العمودي، بل يحافظ على الثابت فيه وهي تفعيلاته التي لاحظها الخليل، ولكن يغيّر في العدد الذي لا يساعد الشاعر الحداثي على نقل مشاعره وتجربته كما يريد.

أمّا النثر العربيّ فقد كان مرنا، إذ انفتح على الأجناس الجديدة التي لم يعرفها في تاريخه القديم، فرحّب بالقصّة، والمسرحيّة، والرواية، وعدّها تطويرا له، ذلك لأنّه يملك في رصيد تاريخه، بدايات هذه الأجناس، وإن لم تكن مكتملة. ولذلك ما إن وجدها حتّى قبل بها، واستفاد من تجارب غيره في التعبير بها.

غير أنّ الذي ما زال يرفضه كثير من النقّاد، حتّى وقتنا الراهن، هو قصيدة النثر، التي هي– في الحقيقة–تجربة غربيّة أقحمها بعض الأدباء في الكتابة العربيّة، لتكون القصيدة غير الشرعيّة بين قصائد الشعر العربي أو النتاج النثري. ذلك أنّ للشعر العربيّ، خصائصه وماهيّته، كما للنّثر خصائصه وميزاته، وبها يتميّز الواحد منهما عن الآخر.

توصّل البحث إلى أنّ ما حدث من تغيير في شكل القصيدة العربيّة، في أربعينيّات القرن العشرين، لم يكن لأسباب فنيّة فقط تقتضيها القصيدة المعاصرة، أو عدم تمكّن الشاعر من تناول تفعيلات بحور الشعر، ذات الأصل البدويّ الصحراويّ، والتي قد أصبحت عاجزة أن تحمل أحداث ومشكلات العصر الحديث. ولكن هناك أسباب أخرى تضاف للأسباب الفنيّة، وهي أسباب ثقافيّة إيديولوجيّة؛ كان لها دورها في إضفاء التغيير على القصيدة العربيّة؛ يكمن السبب الثقافيّ في قراءاتهم للنتاج الشعريّ الغربيّ، مثل ما رأينا مع نازك الملائكة وبدر السياب. فقد كانت الأولى مدمنة على قراءة الشعر الإنجليزي، عاشقة له، تحاول أن تنظم على منواله، وكان السياب يرغب كثيرا في قراءة ما يصل إليه من شعر إنجليزي، ويجهد نفسه في شرح كلماته إعجابا به.

وأمّا السبب الإيديولوجيّ فكون نازك الملائكة في فترة الأربعينيّات قد دبّ إليها الإلحاد، وبدر السياب قد كان شيوعيّا كما بيّن في كتابه الموسوم "كنت شيوعيّا".

يقوم الإلحاد على فكرة إنكار الخالق! والمجتمع العربي، مع تعدد دياناته–الإسلام، والنصرانيّة، واليهوديّة–قائم على فكرة وجود الخالق، الذي يقتضي تعاليم معيّنة يبيّنها رسل هذه الديانات، ليتمسّك بها أتباعهم. إنّ فكرة إنكار الخالق تقتضي إنكار تعاليمه أي ما يؤمنون به من أفكار، ومع وجود ديانات أخرى غير الإسلام إلا أن الثقافة السائدة هي ثقافة الإسلام، بسبب الخلافة التي كانت تحافظ على تعاليمه، من هنا كان الإلحاد رفضا لهذه الثقافة، بما فيها العروض الخليلي الذي كان نتيجة هذه الحضارة.

لم يكن الرفض للشعر، ولكن للعروض الذي نظم به الشعر، وهو أي–العروض–ابن شرعيّ لهذه الحضارة ذات الانتماء الإسلاميّ، وبما أنّ الإلحاد يقوم أساسا على هدم كلّ ما له علاقة بالدين الذي يشدّ تابعه إليه، وهذا يعني أن المتديّن مرتبط بالماضي لأن الدين من الماضي، فإنّ على نازك الملائكة الملحدة أن ترفض كلّ أشكال الماضي الذي ما يزال مؤثّرا في الحاضر. ولذلك كانت مقدّمتها في ديوانها "شظايا رماد" عنيفة على التراث.

أمّا بدر السياب، فقد بيّن–من خلال كتابه "كنت شيوعيّا"–كيف ينظر الشيوعيّون إلى الأدب، حيث يعدّونه محتوى، أي قيمته في مضمونه، أمّا الشكل–أسلوبا كان، أم أخيلة، أم صياغة–فهي مجرّد خرافات برجوازيّة سخيفة ليس إلا. هكذا يفهم الفنّان الشيوعي الشعر، هو

مضمون قبل كلّ شيء، ولأنّ الشكل خرافة برجوازيّة، عليه أن يتخلّى عن هذا الشكل الذي له علاقة بالخرافة البرجوازيّة السخيفة. ولأنّ مضمون القصيدة الشيوعيّة جديد فلا بدّ له من شكل جديد، ومن هنا كانت الثورة على شكل القصيدة القديم.

هذا الفهم لم يكن موجودا عند شعراء العراق قبل السياب والملائكة، وإن كانوا يميلون إلى الشيوعيّة أو الاشتراكيّة، لأنهم لم يكونوا على إطلاع واسع على شعراء الغرب، ولذلك لم يفكّروا في تغيير شكل القصيدة العربيّة، أمّا الجيل الجديد-وقد كان منفتحا على الثقافات الأخرى- لم يرض بشكل القصيدة الذي ينتمي إلى الثقافة الرجعيّة، ولذلك فكّر في شكل جديد وإن كان امتدادا للقديم.

وهذا يعني أنّ الحداثة محاولة لوقف هيمنة الماضي على الحاضر، والتي تظهر في:

- التعبير بعروض الخليل-البدوي المولد والنشأة-عن صور المدنيّة أو الحضارة الحديثة.
- استمرار مفهوم الشعر وماهيّته كما كانت عند قدامة بن جعفر.

فكانت الحداثة ضربا للشعر العمودي، وإبداله بالشعر الحرّ، والمزج بين الشعر والنثر، فيما سمّوه قصيدة النثر، والدعوة إلى رفض التراث العربي، وإبداله بالتراث الغربي، ومهاجمة اللغة العربيّة لأنّها ليست لغة الخطاب اليومي، والدعوة إلى الكتابة باللهجات المحليّة، وكلّ ذلك ليسير العربيّ على خطى الغرب الذي قضى على اللاتينيّة وأبدلها بالفرنسية، والإيطالية، والإسبانيّة.

وجد الشعراء الشباب-بعد الحرب الكونيّة الثانيّة-الاستعمار الغربي الرأسمالي يعيث في الأرض فسادا، فقاوموه، وانتشرت الثورات للتحرّر منه، ووجدوا في النظام الشيوعيّ بديلا للأنظمة الرأسماليّة، وزاد في تمسّكهم به انتصاره على النازيّة، واكتساحه لأوروبا الشرقيّة، وانتشاره في الصين. ولذلك هرعوا إليه، معجبين بفلسفته، ومقتدين بزعمائه.

وكان لليهود دور كبير في نشر الشيوعيّة في معظم البلاد العربيّة، انطلاقا من فلسطين وباقي الدول العربيّة، من خلال إنشاء التنظيمات والتجمّعات والأحزاب، وقد التفّ حول هذه التنظيمات كثير من الشباب، ومنهم الشعراء والأدباء والفنّانون، الذين اقتنعوا بالفلسفة الماركسيّة ودافعوا عنها.

إنّ الماديّة التي تقصدها الرسالة هي الابتعاد عن الله، وهي الإلحاد المتمثّل في الشيوعيّة القائمة على أفكار ماركس وأنجلز، وهي فلسفة تدعو إلى ترك خرافة الخالق للكون، واعتماد

فكرة الصراع من أجل تحقيق الأهداف، أو الوجوديّة الملحدة كما هي عند سارتر أو ألبير كامي وغيرهما الذين رفضوا فكرة وجود الله لأسباب نفسيّة وجدانيّة، نتيجة الحروب التي مرّت بها أوروبا في فترة وجيزة. حيث تمكّن اليأس، وخيبة الأمل، من شعوبها، ولم تعد تؤمن ولا تثق في القيم السماويّة الحافظة للإنسان. من هنا جاء تقديسها للحريّة، فالحريّة عندها حريّة في السلب والإيجاب، ومن هنا كان رفضها لله، والرفض لا يعني عدم وجود المرفوض، فالمرفوض موجود ولكن للرافض الحريّة في ألا يقبل به، أي أن يصفع وجوده بحريّته المطلقة.

فالماديّ هو الشيوعيّ الملحد الذي جسمه في بلاده، وقلبه وعقله في موسكو أو بيكين، يرى في تراث الأمة الديني تراثا رجعيّا يجب القضاء عليه.

والوجودي الملحد يشعر بالحريّة المطلقة في رفض الموجود، ولا سيّما أنّ الوجوديّين رفضوا دكتاتوريّة العالم، حيث ترفض إفناء الشخص في سبيل الدولة، لأنّها مع الشخص، ولذلك رضوا استعمار الشعوب المستضعفة، ودافعوا عن الإنسانيّة، وهو ما جعلها عند الشعوب المستعمرة، قارب نجاة وإن كانت ترفض الله.

ذكر البحث مجموعة شعراء الحداثة كانوا منتمين إلى هذا الفكر؛ ماركسيّا كان أم وجوديّا، ويدافعون عن إيديولوجيته، ذلك أنّ إنتاجهم الشعري قد امتلأ بهذه الأفكار ودافعوا عنها. وعلى رأس هؤلاء نجد عبد الوهاب البياتي، نموذج المادّيّين الشيوعيّين وبخاصّة في ديوانه "عشرون قصيدة من برلين" الذي يبدو فيه شيوعيا كأنّه أحد المتخرّجين من مدرسة لينين أو ستالين. ولو أنّ أحدا قرأ قصيدة من القصائد العشرين، من غير أن يعرف صاحبها لظنّها لأحد الشيوعيين السوفيات. كما أنّ في دواوينه قصائد كثيرة تمجّد الشيوعيّة ورجالتها من أمثال ناظم حكمت ولوركا، وماو تسي تونغ، وغيرهم.

النموذج الآخر للفكر الماركسي والوجوديّة الملحدة صلاح عبد الصبور من خلال ديوانه "الناس في بلادي". وقد لاحظت الدراسة أن الشيوعيّة أو الوجوديّة عنده لا يلحظها القارئ إلا بعد تعمّق في القراءة، إذ نراه يحاول إخفاء انتمائه، فلا يدركها إلا من يقف على خبايا الألفاظ ومعانيها الخفيّة، بعكس عبد الوهاب البياتي الذي تقول لك ألفاظه بطريقة مباشرة إنّه شيوعيّ، ومن القراءة الأولى.

ومع هذين الأنموذجين وقفت الرسالة على شعر مجموعة من شعراء الحداثة نهجوا الفلسفة الماركسيّة وارتبطوا بالنظام الشيوعي، ودافعوا عن إيديولوجيّته، وأبدعوا أدبا يتقاطر شيوعيّة، وإلحادا، منهم السياب: وقد كان عضوا في الحزب الشيوعي العراقي، مرتبطا بأدبياته، يطبق تعاليمه، ويأتمر بأوامره، ثمّ حدث الطلاق بينه وبين أعضاء الحزب، ففضح تصرّفاتهم وكشف فضائحهم، من خلال كتابه "كنت شيوعيّا".

ونازك الملائكة التي اعترفت بإلحادها في فترة الأربعينيّات والخمسينيّات، وبدت وقتها متشائمة، جسّدت ذلك في مطوّلتها "مأساة الحياة"، حيث تأثرت بالفيلسوف الألماني شوبنهاور. ودفعها إلحادها إلى موقف رافض للتراث الشعري ذكرته في مقدّمة ديوانها شظايا ورماد.

وبلند الحيدري الذي زاوج بين الشيوعيّة والوجوديّة، من غير أن يجد التناقض بينهما، حيث كان–وهو الشيوعي منذ أن كان ابن أربع عشرة سنة–يكثر من قراءة الفلسفة الوجوديّة، فظهرت في شعره من خلال الإحساس بالغربة والقلق، والانتماء للواقع، والشعور باليأس أحياناً، وغيرها من المشاعر التي كانت تتصارع في أعماقه بكثير من العنف، غير أنّه كان يلطّف من شدّتها بماركسية تدعوه إلى عدالة اجتماعيّة تعمل على تكريس العدل، وتساوي الفرص بين الجميع.

وحسين مردان الذي دعا من خلال أفكاره الماركسيّة الشيوعيّة إلى إباحيّة عنيفة، ويرسم في قصائده مشاهد مثيرة، من خلال خلفيّة فكريّة ماركسيّة شعارها: أنا لا أخاف من السما، ولست أُومن بالقدرْ، مهما عشقت، فلا يدوم العشق في قلبي شهر.

ومحمد الفيتوري الذي سار مع الركب في الشيوعيّة متأثرا بلونه الأسود، حاملا عقد إفريقيا التي كانت عشيقته التي لا يمل من ترديد اسمها.

ونزار قبّني بقصائد فيها نوع من الاستهتار بالمقدّسات الدينيّة، ناتجة عن تشبّع وامتلاء بثقافة الآخر قد تكون شيوعيّة أو قد تكون علمانيّة، أوهما معا.

غير أنّ مرحلة الشباب التي تتميّز بالاندفاع والثورة والحماس، ورفض الفكر الموجود، وإبداله بفكر آخر معارض له تماما، من خلال محاولة جلب الانتباه، ما هي إلا حالة عاديّة عند كثير من الأدباء، حيث يخالفون راهنهم الأدبي والفكري، من أجل جلب الانتباه، ثمّ سرعان ما

يعودون، في مرحلة أخرى من حياتهم–مع بعض الاختلاف–إلى ثقافتهم الأولى، وقد عرفهم القرّاء، وصنّفهم في خانة معيّنة.

فعبد الوهاب البياتي الذي كان بوقا للشيوعيّة، وينظر إلى الأمور كلّها من خلال اللون الأحمر، ويجعل من نفسه عاملا بروليتاريّا، يحارب البرجوازيّة، وينشر العدالة الاجتماعيّة، ولا يعترف بشيء اسمه الإله، بل ما العقائد الدينيّة عنده إلا خرافة برجوازيّة. من غير أن يفكّر يوما أن الله هو الذي حباه بالموهبة الشعريّة التي يواجه بها خصومه من الشعراء، ويدافع بها عن الفكر الماركسي وفلسفته. ها هو–في مرحلة الشيخوخة–يطلب أن يدفن بجوار "ابن عربي" عند جبل قاسيون في سوريا، مثل ما فعل الأمير عبد القادر الجزائري. وإذا كان طلب الأمير مفهوما، واضحة دلالته، لأنّه صوفيّ مثل ابن عربي، فكيف يفهم طلب البياتي؟ إلا أن يكون قد تراجع عن كثير من الأفكار التي لا تساعده عند لقائه بالله يوم القيامة.

وكذلك صلاح عبد الصبور لم يجد الراحة والاطمئنان في الليالي التي كان يقضيها ساجدا راكعا، متهجّدا في مرحلة من مراحل حياته، فانتقل إلى فئة الملحدين المنكرين لفكرة الله تحت ضغط قراءة ما كتبه "سلامى موسى" في ترويجه لنظرية داروين، وما كتبه نيتشة في كتابه الموسوم "هكذا تحدّث زرادشت".

على الرغم من أنّ البياتي قد قضى مرحلة شبابه يساريّا، شيوعيّا، إلا أنّ ثقافة المجتمع التي تغلغلت في أعماقه وهو صغير، ظلّت عالقة في ذاكرته، تخفيها حماسة الشباب، وهرولته للّحاق بالأفكار الجديدة الماركسيّة التي تميّزه عن غيره، حتّى إذا هدأت ثورته، بدأ يسمع الصوت الخافت بداخله، يشدّه إلى ما كان عليه، ويذكّره بثقافة الأمس.

فبعد خفوت الصوت الشبابي الذي عانق من خلاله الماركسيّة، عاد إلى ما كان عليه، وقد بلغ من الكبر عتيّا، غير أنّه كان من حين إلى آخر–وهو متسربل باليساريّة–يزور أضرحة الأولياء بل ويطوف حولها كطواف الحجّاج حول بيت الله الحرام، ممّا يدلّ على ضعف ثقافته الشرعيّة، فقد كانت هذه الأضرحة–كما قال هو نفسه–تمنحه العزاء والأمل والقدرة على المضيّ في سفره. وهو تناقض صارخ، يعيشه الشاعر؛ إذ كيف من جهة يلهث وراء الشيوعيّة وهي نظام ماديّ يرى في المعتقدات الدينيّة سخافة، ومن جهة أخرى ينجذب إلى قبور الصالحين، ويطوف حول أضرحتهم؟

والنتيجة أنّ الصوفيّة في شعر البياتي لم تكن اتصالا بالله، ولا تقرّبا منه، ولا هي مجاهدة للوصول إلى الحضرة الإلهيّة، كما هو الشأن عند القشيري، أو البسطامي، أو الحلاج، أو ابن عربي، أو ابن الفارض .... بل هي صوفيّة فنّية، اقتضتها ظروف العمل الشعري، فهي، عنده، وسيلة جماليّة، من خلالها يجوب عوالم أخرى ما كان ليصل إليها لولا امتطاء جواد الصوفيّة.

ذلك أنّ إعجابه بالشخصيات الصوفيّة التي تقاطع معها في شعره، ما هي إلا أقنعة تقنّع بها ليقول من خلالها ما هو مقتنع به، إذ القناع للشاعر كالشخصيّة للمثل على المسرح، ما أن تنتهي المسرحيّة حتّى يعود الشخص إلى ما كان عليه، قد يأخذ منها بعض الصفات في حياته العاديّة، ولكن لن تبقى معه الشخصيّة كلّها بعد نهاية المسرحيّة.

جعل البياتي شخصياته الصوفية التي لبس قناعها، وهي شخصيات هادئة، هائمة في حبّ الله، تطلب السكينة والارتقاء في مدرج السالكين، شخصيات ثائرة، تريد التغيير وتقف في وجه الظالمين، وهو ما لم تكن عليه في سيرتها التاريخيّة.

أمّا صلاح عبد الصبور، الذي سافر بعيدا مع الشيوعيّة والوجوديّة الإلحاديّة، يحط رحاله أخيرا في محطّة الإيمان، ويعود إلى الله تائبا، بعدما غامر بإيمانه وعقيدته التي كانت في شبابه، ليصرّح بملء فيه، بعد تيه وضلال: إنّي في سلام مع الله.

إنّ السلام مع الله جعله يجد الراحة والاطمئنان التي طالما بحث عنهما في غير الإيمان ولم يجدهما، ولأنّه كان قارئا محترفا، وجد، من خلال قراءته للتراث العربي، نفسه التي كان يبحث عنها، وجدها في شخصيات التراث الصوفي، وجدها في شخصية بشر الحافي، ثم في شخصية الحلاج.

ما كان عبد الصبور يعتمد المباشرة في التعبير على الرغم من أنّ نصّه يوهمك بذلك، فمع البساطة والوضوح يبطن ما يريد البوح به بغشاء وإن كان رقيقا يخفي ما تحته حتّى لا يراه إلا من يعيد القراءة مرات عديدة. كما في قصيدة "رسالة إلى صديقة" التي توهم القارئ أنّه يقبل على الشيخ محي الدين، ولكن في الحقيقة يؤكّد-من خلال عدم الذهاب معه-ترك ثقافة الماضي التي لم يجد راحته واطمئنانه فيها، والبحث عن ثقافة أخرى لعلّها تريحه وتجيب عن كل أسئلته التي تؤرّقه.

ارتدى عبد الصبور بعد ذلك قناع بشر الحافي، الذي لم يجد الإنسان الذي يريده، في سوق الحياة، المليئة بالإنسان الحيوان، الذي يريد أن يفترس الآخر. وظل، عبثا، يبحث في السوق عن الإنسان الإنسان، ثمّ أخبر شيخه أنّ هذا الإنسان غير موجود لأنّه عاش في الزمن العادي أمّا زماننا نحن فهو زمن آخر لم يعرفه الإنسان لأنه اليوم الثامن، من الأسبوع الخامس من الشهر الثالث عشر، وهو زمن غابت فيه الأخلاق والسلام والأمن، وأمست الحياة مجرّد غابة يأكل فيها القويّ الضعيف.

كما ارتدى مرّة أخرى قناع الحلاج ليصرخ من خلاله في وجه الحكّام والقضاء والظلم ...حيث حوّل الحلاج من هائم في حبّ الله إلى مدافع عن الفقراء والمظلومين، ويضحّي بنفسه من أجل أن تعيش فكرته، ليفضح من خلاله القضاة الذين لا يحكمون إلا بما يريد الحاكم، ومصادرة حريّة الآراء، ومحاكمة المخالفين بتهم لم يرتكبوها.

توصّلت الرسالة إلى أنّ التصوّف عند الشعراء المعاصرين تصوّف فكريّ غير سلوكي، يدعو إلى التعمّق في الموجود، ومحاولة استبطان ورؤية ما لا يراه الآخر، إذ نجد الحداثيّين قد أخذوا من الصوفيّة منهجهم في رؤية الأشياء، وطريقة تعاملهم مع فكرة الوصول إلى الله، إذ تدرّجوا من خلال اليقين، للوصول إلى حضرة الحق، ولأنّهم وجدوا فيها لذّة لم يجدوها من قبل، غابوا عن واقع الناس وحياتهم. وهم لم يصلوا إلى ما وصلوا إليه إلا من خلال نظرتهم العميقة التي ليست في مقدور العامّة، ولا في متناولهم، وهو ما أخذه الحداثيّون في نظرتهم للأشياء، حيث أخذوا المنهج الصوفي وتركوا الصوفيّة، ولذلك لم يكن لتصوّفهم علاقة بالدين أو السلوك.

المصادر:

01 القرآن الكريم برواية ورش

02 إنجيل متى، الإصحاح السابع والعشرون

03 انجيل مرقس، الإصحاح الرابع عشر
04 سفر التكوين، تكوين19، الأصحاح التاسع عشر، كنيسة الأنبا تكلا هيمانوت- الإسكندرية-مصر
05 ابن القيم، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي – بيروت، ج2، ط3 / 1996.
06 ابن تيمية، العبوديّة، تحقيق: علي حسد عبد الحميد، دار الأصالة الإسماعيلية، ط 3 /1999
07 ابن خلّكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر – بيروت.
08 ابن عاشور، التحرير والتنوير ج2، الدار التونسية للنشر – تونس 1984
09 ابن عربي، الفتوحات المكيّة، السفر 14، تحقيق عثمان يحي، تصدير ومراجعة إبراهيم مدكور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب
10 ابن عربي، ترجمان الأشواق، تقديم وشرح: صلاح الين الهواري، دار ومكتبة الهلال بيروت ط2005/1
11 ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي بيروت
12 ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين، تحقيق محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي بيروت، ط1996/3.
13 ابن كثير، السيرة النبويّة، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت-لبنان.
14 ابن ماجة، سنن ابن ماجة، ج1/ 2، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية
15 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط3.
16 أبو بكر البيهقي، السنن الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنات، ط2003/3.
17 أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال كتاب إلكتروني
18 أبو حامد الغزالي، كتاب الإملاء في إشكالات الإحياء، إسعاف الملحين بترتيب أحاديث إحياء علوم الدين ملحق إحياء علوم الدين، ترتيب محمود سعيد ممدوح، دار المعرفة بيروت
19 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة

20 أبو داود، سنن أبي داود، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت.
21 أبو داود، سنن أبي داود، تحقيق: شعَيب الأرنؤوط –محَمَّد كامِل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط2009/1
22 الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت.
23 البخاري، الأدب المفرد، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار البشائر الإسلامية –بيروت، ط 1989/3،
24 البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1
25 البيهقي، شعب الإيمان ج13، تحقيق عبد العلي عبد الحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع بالرياض، ط2003/1
26 الترمذي، سنن الترمذي، ج3، تحقيق وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ط1975/2،
27 الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلميّة بيروت، ط1983/1
28 جلال الدين السيوطي، الفتح الكبير في ضم الزيادة إلى الجامع الصغير، تحقيق: يوسف النبهاني، ط2003/1.
29 الحلاج، ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح د. صلاح الدين الهواري، مكتبة الهلال، ط 1 2005/
30 السهروردي المقتول، ديوان السهروردي، تحقيق كامل مصطفى الشيبي، دار الكتب والوثائق بغداد 2005
31 الشافعي، الرسالة، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار الكتب العلميّة–بيروت
32 الشافعي، مسند الإمام الشافعي ج1، تصحيح ومراجعة: يوسف علي الزواوي الحسني، وعزت العطار الحسيني، دار الكتب العلمية، بيروت،1951
33 الشعراني، الطبقات الكبرى "لوافح الأنوار في طبقات الأخيار"، مكتبة محمد المليجي الكتبي وأخيه، مصر
34 صلاح عبد الصبور ديوان صلاح عبد الصبور، "تجربتي الشريّة"، دار العودة بيروت
35 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت
36 الطوسي، اللمع، تح د عبد الحليم محمود، د طه عبد الباقي سرور، دار الكتاب الحديثة مصر1960

37 عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي-القاهرة، ط97
38 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة / القاهرة،
39 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج2/1/، المؤسّسة العريّة للدراسات والنشر.
40 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية، دار العودة بيروت
41 عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج 3/2/1، دار العودة بيروت.
42 عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعريّة
43 فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب ج11، دار إحياء التراث العربي-بيروت-ط3
44 فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط3/ 1420 هـ.
45 قدامى بن جعفر، نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلميّة
46 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط 2 /1964.
47 القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة.
48 القشيري، لطائف الإشارات (تفسير القشيري)، تح إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ط 3
49 مسلم، المسند الصحيح، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي –بيروت.
50 النسائي، سنن النسائي، تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية-حلب، ط86/2

المراجع

01 ابراهيم بن محمد أبو الهادي، نصر أبو زيد ومنهجه في التعامل والتراث، رسالة دكتوراه
02 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1999/1
03 إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية الهيئة العامة لمطابع الشؤون العربية.
04 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية للطباعة والنشر-بيروت.
05 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، ج1، مطبعة دار الكتب والوثائق

القوميّة، ط2003/3.
06 ابن الساعي، أخبار الحلاج، تقديم: فوزي الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق
07 ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر–بيروت.
08 ابن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، نسخة إلكترونية.
09 ابن قتيبة، عيون الأخبار ج1، دار الكتب العلمية –بيروت.
10 أبو إسماعيل عبد الله الأنصاري الهروي، منازل السائرين، دار الكتب العلمية – بيروت.
11 أبو العلاء المعري، ديوان أبي العلاء المعري "سقط الزند" دار بيروت / دار صادر للطباعة والنشر.
12 أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، دار الثقافة القاهرة، ط 3.
13 أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية بيروت.
14 أبو سعيد السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، دار الكتب والوثائق القوميّة القاهرة ط 2002/3.
15 أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1998/1.
16 أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين، طبقات الصوفيّة/ النسوة المتعبّدات الصوفيّات، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت.
17 أبو نواس، ديوان أبي نواس الخمريات، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب بيروت.
18 إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1978.
19 أحمد الخليل، مشاهير الكرد في التاريخ الإسلامي، الشاعر معروف الرصافي: شاعر الحريّة والإنسانية، كتاب إلكتروني.
20 أحمد بن المبارك السجلماسي، الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، دار الكتب العلميّة، بيروت.
21 أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة–بيروت.
22 أحمد عبد الغفور عطّار، الشيوعيّة وليدة الصهيونية، منشورات المكتبة العصريّة–صيدا–بيروت.
23 أدونيس، الثابت والمتحوّل بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار الساقي.
24 أدونيس، الثابت والمتحوّل تأصيل الأصول، دار العودة بيروت ط2 /1979.
25 أدونيس، الثابت والمتحوّل، تأصيل الصول، دار العودة بيروت ط1979/2.

26 أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي.
27 أدونيس، المطابقات والأوائل، دار الأدب – بيروت، طبعة جديدة 1988.
28 أدونيس، النصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، دار الآداب–بيروت.
29 أدونيس، ديوان التحوّلات والهجرة، دار الآداب–بيروت، طبعة جديدة 1988.
30 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط 2/ 1978.
31 أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، دار العودة بيروت.
32 أدونيس، مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، من قصيدة الإله الميت، مقطع إلى سيزيف، دار المدى سوريا.
33 الأفوه الأودي، ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق الدكتور محمد التونجي، دار صادر–بيروت، ط1998/1.
34 الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض ط02/1.
35 ألبرت أشفيتسر، فلسفة الحضارة، تر عبد الرحمن بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامّة.
36 الألوسي، روح المعاني، تح علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1.
37 إلياس أبو شبكة، ديوان إلياس أبي شبكة، نسخة إلكترونيّة.
38 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة.
39 أندري لالاند، موسوعة لالاند، منشورات عويدات–بيروت–باريس.
40 أنور الجندي، المؤامرة على الفُصْحى لغة القرآن، موسوعة البحوث والمقالات العلمية، كتاب إلكتروني. جمعه علي بن نايف الشحود.
41 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، "مستخرج من أمهات الكتب الينبوعيّة" مراجعة جور متري عبد المسيح، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
42 إيليا أبو ماض، ديوان إيليا أبو ماض، دار العودة بيروت 1982.
43 بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ج1، دار العودة–بيروت.
44 بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ديوان إلكتروني.
45 بدر شاكر السياب، كنت شيوعيّا، منشورات الجمل.
46 بديع محمد جمعة، منطق الطير لفريد الدين العطار، دار الأندلس، ط2002.
47 بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار الطليعة–بيروت، لبنان، ط2.

48 بوخارين بريوبراجنسكي، ألف باء الشيوعيّة، كتاب إلكتروني بدون طبعة.
49 جاك أماتاييس السالسي، يوسف الخال ومجلته شعر، ''دار النهار'' بالتعاون مع المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت.
50 جبران خليل جبران، الأرواح المتمرّدة، دار العرب.
51 جمال الدين الأفغاني، خاطرات الأفغاني، تقرير محمد المخزومي، تقديم سيد هادي، مكتبة الشروق الدوليّة، ط2002/1.
52 جميل صدقي الزهاوي، ثورة أهل الجحيم، أكتوبر 1929.
53 جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ط1984/1.
54 الجواهري، ديوان الجواهري، مطبعة الغرى-النجف 1935.
55 جوناتان كلير، الشعرية البنيوية ترجمة السيد إمام، شرقيات.
56 حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2008/6.
57 حامد نصر أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجيّة الوسطيّة، المركز الثقافي العربي.
58 حامد نصر أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سينا للنشر ط 2 / 1994.
59 حسن بن عودة حميدي، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه.
60 حسن حنفي، مقدمة كتاب سبينوزا، رسالة واللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفي، مراجعة فؤاد زكريا، دار الفارابي.
61 حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، المقدّمات النظريّة، ج1، دار التنوير للطباعة والنشر/ المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1988/1.
62 حسين مردان، الأعمال الكاملة، ج1، دار الشؤون الثقافيّة العامّة.
63 حسين مروة، النزعات الماديّة في الفلسفة العربية الإسلامية المجلد 1، دار الفارابي ط 2 الجزائر.
64 حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط 6، 1998.
65 خالد البيطار، أجل سيأتي الربيع" دار عمار، عمّن، ط1/ 1985.
66 رفعت السعيد: اليسار المصري 1925-1940 تاريخ الحركة الاشتراكيّة في مصر (2) دار الطليعة-بيروت، 1972.
67 روجي جارودي، ما هي الماديّة، ترجمة محمد عيتاني، منشورات دار المعجم العربي.

68 رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز النماء الحضاري، ط1/02.

69 رولان بارت، هسهسة اللغة ترجمة منذر العياشي، مركز النماء الحضاري، ط1/1999.

70 رياض نعسان آغا، محمد الماغوط العاشق المتمرد، الإعداد والتوثيق: علي القيّم، منشورات وزارة الثقافة 2006.

71 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق ط 2 / 1980.

72 زهير أحمد المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، كتاب إلكتروني.

73 سارتر، الوجودية مذهب انساني، ترجمة عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، ط1 1964.

74 سارتر، الوجودية مذهب انساني، ترجمة وتقديم كمال الحاج، دار مكتبة الحياة، بيروت 1983.

75 سامي مهدي، أفق الحداثة النمط: دائرة الشئون الثقافية والنشر.

76 سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، ديوان إلكتروني.

77 سعيد الغامدي، الانحراف العقدي في أدب الحداثة، ج2، دار الأندلس الخضراء للنشر والتوزيع جدّة.

78 سلام مهدي رضيوي، تجلّيات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه بجامع البصرة 2011.

79 سلامة موسى، اليوم والغد، مكتبة دار المعارف.

80 سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، مراجعة علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

81 سيّد بن حسين العفاني، أعلام وأقزام في ميزان الإسلام، ج2، دار ماجد فسيري للنشر والتوزيع، ط1/2004.

82 الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشر.

83 صالح أبو أصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت.

84 صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافيّة، منشورات مكتبة المثنى، ط5، 1977، بغداد: 220.

85 صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد. ط 1. دار الآداب – بيروت.
86 عبد الرحمن الوكيل، هذه هي الصوفيّة، دار الكتب العلميّة لبنان ط4/ 1984.
87 عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار ط1992/1.
88 عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، دار الكتاب الإسلامي.
89 عبد العزيز المقالح، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، بيروت 1978.
90 عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة بيروت، ط 1986.
91 عبد الغفور مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
92 عبد الغني أبو العزم، معجم الغني الإلكتروني-يناير (ذار) 2013.
93 عبد الغني النابلسي، أسرار الشريعة أو الفتح الرباني والفيض الرحماني، تحقيق محمد عبد القادر
94 عطا، دار الكتب العلمية بيروت ط 1، 1985م.
95 عبد القادر القط، مفهوم الشعر عند العرب تر عبد الحميد القط، دار المعارف.
عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع
96 عبد المعطي الشعراوي، أساطير إغريقية، أساطير البشر، الهيئة المصرية للكتاب.
97 عبد الوهاب الشَّعْراني، لوافح الأنوار في طبقات الأخيار، مكتبة محمد المليجي الكتبي وأخيه، مصر، 1315 هـ.
98 عبد الوهاب عزام، التصوّف وفريد الدين العطّار، كلمات للترجمة والنشر
99 عثمان أمين، روّاد المثاليّة في الفلسفة الغربية، دار المعارف 1967.
100 عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبوبكر محمد، دار الكتب العلميّة.
101 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة، دار العودة – بيروت، ط3.
102 علي جمعة محمد، وقال الإمام، المبادئ العُظمى، الوابل الصيب للإنتاج والتوزيع والنشر، مصر، ط1/ 2010م.
103 علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، ت شاكر هادي ج5 مطبعة النعمان،

ط1/1968.
104 علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 1994.
105 علي عشري زايد، بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب–القاهرة.
106 عمر الخيام، الخياميّات، ترجمة إبراهيم العريض بتنسيق جديد ط5، البحرين 1997.
107 عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي.
108 عوض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان.
109 فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق، 2005.
110 فاضل السامرائي، معاني النحو، المجلد 33، شركة العاتك للطباعة والنشر، ط2003/2.
111 فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة العربيّة دار المعرفة، الجزائر 2009.
112 فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2002
113 فريدريك أنجلز وكارل ماركس، البيان الشيوعيّ، كتاب إلكتروني.
114 فريدريك أنجلز، رسائل حول الماديّة التاريخيّة، ترجمة إلياس شهين.
115 فؤاد الشمالي، كتابات مجهولة، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب دار المدى للثقافة والنشر الطبعة الثانية 2001.
116 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع.
117 لطف الله خوجة، وحدة الأديان في تأصيلات التصوّف وتقريرات المتصوّفة، دراسة تحليلية، شبكة صوفية حضرموت، ط2011/1.
118 ماهر الشريف: "الشيوعيّة والمسألة القومية العربيّة في فلسطين 1919–1948 " الوطني والطبقي في الثورة التحررية المناهضة للإمبريالية والصهيونية مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، ط1/ 1981.
119 ماهر الشريف: الشيوعيّة والحركة القومية، دار ابن خلدون الطبعة الأولى 1980.
120 مجدي حسين كامل، أحلى قصائد الصوفيّة، دار الكتاب العربي، ط1977/1.
121 محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، ط1 / 1991.

122 محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإنساني، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، ط1/1991.
123 محمد السيد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، ج2، مكتبة وهبة، القاهرة.
124 محمد العبد حمّود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالميّة للكتاب.
125 محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة –بيروت.
126 محمد النويهي، قضايا الشعر الجديد/ المطبعة العالميّة/1964.
127 محمد بن إبراهيم الحمد، الشيوعيّة، دار خزيمة.
128 محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النصر والتوزيع –المدارس–الدار البيضاء ط1/2001.
129 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.
130 محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفيّة، وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد.
131 محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر –مرحلة الرواد –من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999.
132 محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001.
133 محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: د رفيق العجم، تح: د علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1996.
134 محمد عمارة، التفسير الماركسي للإسلام، دار الشروق، ط 1 / 1996.
135 محمد كامل الخطيب، نظم الشعر مرحلة مجلّة شعر، القسم الثاني، "مقدمة ديوان لن لأنسي الحاج"، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1996.
136 محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنيّة في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، ط2.
137 محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحبّ الالهي، دار المعارف بمصر، 1971.
138 محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1/2009.
139 محمد مصطفى علي حسنين، خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009، شركة الأمل للطباعة والنشر.
140 محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب،

2008.
141 محمود كامل أحمد، مفهوم العدل في تفسير المعتزلة للقرآن، دار النهضة العربية 1983.
142 محيي الدين صبحي، (الرؤيا في شعر البياتي) منشورات اتحاد الكتاب العرب.
143 مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة.
144 مصطفى الحسن، الدين والنص والحقيقة قراءة تحليليّة في فكر محمد أركون، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت ط 12/1.
145 مصطفى الحسن، النصّ والتراث قراءة تحليليّة في فكر نصر أبوزيد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط2012/1.
146 المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، ط2004/4.
147 معروف الرصافي، الشخصية المحمدية، منشورات الجمل.
148 معروف الرصافي، ديوان معروف الرصافي، ديوان إلكتروني.
149 منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، الباب السابع، التاريخ والإبداع لقاء مع يوسف الخال، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ط1 1979.
150 الموسوعة العربيّة العالميّة، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2.
151 ميشيل عفلق، في سبيل البعث، الكتابات السياسية الكاملة، حزب البعث العربي الاشتراكي، مكتب الثقافة والإعلام.
152 النابغة الجعدي، ديوان النابغة الجعدي، جمع وتحقيق وشرح الدكتور واضح الصمد، دار صادر–بيروت.
153 النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، كتاب إلكتروني.
154 نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة بيروت.
155 نازك الملائكة، عاشقة الليل، الأعمال الكاملة.
156 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3 / 1967.
157 نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة النهضة.
158 نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، أفاق الكتابة.
159 نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت.
160 نزار قباني، الرسالة 20 من ديوان 100 رسالة حب، www.dvd4.com عذاب، الطبعة الثانية عشرة، 1982.
161 نصر حامد أبو زيد، النصّ، السلطة، الحقيقة الفكر الديني بين الإرادة والمعرفة وإرادة الهيمنة،

المركز الثقافي العربي، ط1 / 95.
162 نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العاميّة وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة، ط1/1964.
163 نهاد الغادري، التاريخ السري للعلاقات الشيوعيّة الصهيونية، منشورات دار الكتاب العربيّ بيروت يناير 1969.
164 هادي حسيني، فتوحات البياتي "بنور الشعر ومرآته"، دار الجندي، دمشق 1988.
165 هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ت. جورج طرابيشي دار الطليعة بيروت ط1980/2.
166 وضحى يونس، القضايا النقديّة في النثر الصوفي حتّى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
167 وفيق سليطين، الشعر والتصوّف، الهيئة العامة السوريّة للكتاب.
168 ول ديورانت، قصّة الفلسفة، ترجمة محمد فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف-بيروت.
169 الولي خضر، آراء في الشعر والقصة، حديث السياب، الناشر الولي بغداد 1956.
170 يحي هارون، خديعة التطوّر، ترجمة سليمان بايبارا، مراجعة: أحمد ممتاز سلطان، وأورخان محمد علي، بدون طبعة.
171 يوسف عز الدين، الاشتراكيّة والقومية وأثرهما في الأدب الحديث. معهد البحوث والدراسات الأدبية 1967.

المجلات:

01 مجلّة أخبار الكتاب
02 مجلّة أفق مجلة ثقافية أدبية.
03 مجلّة الأثر تصدرها جامعة قاصدي مرباح ولاية ورقلة الجزائر
04 مجلّة الآداب واللغات تصدرها جامعة بسكرة
05 مجلة البيان مجلة إسلامية جامعة، أنشئت عام 1406هـ.

06 مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها
07 مجلة الجيش اللبناني تصدرها وزارة الدفاع اللبنانية
08 مجلّة الدوحة تصدر عن وزارة الثقافة والفنون والتراث . الدوحة . قطر.
09 مجلة الشروق الإماراتية تصدر في إمارة الشارقة
10 مجلة العربيّ تأسست عام 1958 تصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت.
11 مجلّة القادسيّة في الآداب وعلوم التربيّة، جامعة القادسية بعدن
12 مجلة الكرمل مجلة فصلية ثقافية أنشئت ببيروت سنة 1981 وترأسها حتّى وفاته محمود درويش.
13 مجلة المحرّر
14 مجلة الموقف الأدبي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بسوريا
15 مجلة الوطن العربي الكويتية
16 مجلّة جامعة دمشق للعلوم التربوية والنفسية حاصلة على الرقم الدولي ISSN 1818-5029.
17 مجلة شعر مجلّة أدبية فصليّة تأسست سنة 1957.
18 مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت
19 مجلّة غيمان اليمنيّة فصلية تعنى بالكتابة الجديدة
20 مجلّة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب.
21 مجلة كلمات مجلة ثقافية إعلانية تصدر عن دار الكتب
22 مجلة معكم مجلة ثقافية اجتماعية مستقلة.
23 مجلة مؤتة للبحوث والدراسات جامعة مؤتة
24 مجلة نزوى تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان

الجرائد

01 جريدة الأهرام المصريّة
02 جريدة البيّنة الجديدة يومية سياسية مستقلة عراقية
03 جريدة الجزيرة جريدة سعودية تصدر عن مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر.
04 جريدة الحياة السعوديّة
05 جريدة الرياض الالكترونية

06 جريدة الشرق الأوسط

07 جريدة القاهرة الأسبوعية تصدر كلّ ثلاثاء عن وزارة الثقافة المصريّة.

08 جريدة القبس الكويتيّة

09 جريدة القدس العربي.

10 جريدة المدى جريدة سياسية يومية عراقية

11 جريدة صوت العراق

12 جريدة عكاظ السعوديّة

13 الحوار المتمدّن مجلّة يساريّة علمانيّة ديمقراطيّة

14 صحيفة المثقف صحيفة إلكترونيّة

المواقع

01 jamilhamdaoui@yahoo

02 tantawi38@gmail.com

03 weghatnazar@.com

04 yahoo.com@drhbolus

05 موقع الصوت الشيوعي.

06 موقع ألف.

07 موقع الكاتب العراقي

09 موقع الناس

10 موقع رابطة أدباء الشام

11 موقع مرافئ

12 موقع ينابيع العراق