



الصورة الأخرى في شعر البياتي

بقلم الدكتور احسان عباس

- ١ -

حين يبلغ الدارس (سفر الفقر والثورة) بين دواوين البياتي، يحسان شعر هذا الشاعر قد استطاع ان يحقق السير (على تناسق او تفاوت في الخطى) في اتجاهات ثلاثة معا: (أ) اتجاه علوي صعودي فسي معارج الدرجة الفنية. (ب) واتجاه افقي عامد في البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي. (ج) واتجاه عمقي ذاهب نحو اغوار الفكر المتأمل في طبيعة الموقف الانساني.

واذا صح هذا الذي ازمعه - ولا اراه الا صحيحا لدى من يدرس دواوين البياتي في نسق - فان هذا (السفر) يمثل الذروة الثانية - الا انها ذروة اعلى سناما - في التاريخ الشعري للشاعر، بصيد تلك القفزة الذروية الجريئة التي تحددت فيها وافته المشاهدة في ميدان الشعر الحديث بظهور (اباريق مهشمة). وهذه الذروة الجديدة خطيرة الدلالات: باسمها لم يعد الشعر الحديث محاولة يوليها النقاد الحادبون عطفاً مستمداً من طبيعة المضمون او اشغافاً تحاط به الجدة البرعمة، وبفضلها اصبح هذا الشعر حقيقة لا يفضى الناقد المنخرج عنها عينه الا وهو محمول على مركب من الهوى العشوائي الجامح، وبها لم يعد البياتي نفسه يستطيع ان ينزل الى السطح الا حين يريد ان يجعل الربي المظلمة استعداداً جديداً للذروة الثالثة. وقد دلت قصيدته (الذي يأتي ولا يأتي) - وهي آخر ما قرأته له بعد (السفر) - انه ما يزال مستمسكاً بوقفته هنالك، موسماً مواطئاً قديمه حيث هو، واثقاً من اطلالته الشعرية، مؤمناً ان شعره لم يعد يتحمل التضحية بواحد من الاتجاهات الثلاثة الا في سبيل شيء آخر في ضمير الفيض الفني.

في (اباريق مهشمة) كان الاتجاه الثاني اعني البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي او (الرمز الكبير) هو العامل المسيطر على طبيعة البياتي وعلى شاعرته وعلى شعره، وكانت ثنائية الوقفة المترددة بين بروميشوس (رمز التقدم الانساني والتحرر والعلم والقوة... الخ) وبين سيزيفوس (رمز العذاب الجماعي الفردي والجزرية والعبث الدائب و... الخ) هي التي تقيم عنصر الصراع ومادته بين الشاعر والكون، وبين صفحتي القصيدة المجتمعين في كيان كلي، وبين حقيقة التقدم والتراجع في مواقفنا النفسية العامة وفي مواقفنا الكفاحية التحررية، وكان وضوح الانقسام يشل التفاؤل في هذه جميعاً ويفضي الى مشاعر من الضياع المحتوم.

ثم كتب البياتي بعد ذلك شعراً كثيراً جمع في دواوين اربعة كان فيها يتمرس - وهو منقسم النفس بين الخوف والثقة - بالاتجاه الاول، اعني الاتجاه الصعودي في معارج الدرجة الفنية، كان كمن يبذر بذوراً كثيرة ثم يستعجل نموها ونماءها في انشاق الزارع البسيط ابن الارض الطيبة، ولكن القاريء المتبصر كان يحس ان هنالك غيلاً ظامناً لا ترويه قطرات من مطر، قطرات لا تكفي وحدها لتعهد تلك البذور بالنمو والنماء، وكان هذا القاريء

يحس ان البياتي حين ينتهي من قصيدة فلا بد له ان يهجم فوراً على اخرى، فان شيئاً في الاعماق محجوباً ما يزال يتشوف البروز الى الشمس، وان الدفق الشعري لم يبلغ - وقد جمته الاحداث والانفعالات - لحظة الراحة المكتملة بعد الابداع، كأنه ييار زاخر يراد له ان ينحصر بين سافية دقيقة، فاستطاعت تلك الدواوين الاربعة - في خير احوالها - ان تحقق دائماً ما لا يزيد عن انجاهين. في بعضها ضاعت صورة البحث عن الرمز الكبير، وفي اكثرها تضاءلت الخطوات الزاهية في الاتجاه العمقي، ولكنها جميعاً كانت صادقة البحث - بخطوات غير متناسفة ايضاً - عن الجودة الفنية او قل عن اسلوب خاص يعبر عن موقف خاص ايضاً.

في تلك المرحلة كان عبد الوهاب البياتي ما يزال مأخوذاً بحجر ناظم حكمت، يؤمن ان (البساطة) قد تكون تعويضاً خيراً لتعويض عن الاعماق الكبير، ولم يكن الشاعر في هذا الذي امن به مخدوعاً، فان البساطة سر كبير ايضاً في العمل الفني، ولعل لتعليل الإعجاب به اشق على الناقد من تعليقه التعمق والتفلسف وطرح الرموز، ولم يكن الشاعر في هذه البساطة مفتعلاً، فان في طبيعته الشعرية وفي الاشياء التي يحبها (الاطفال، الكلمة الطيبة، الناس البسطاء... الخ) ما يسوغ له اعتمادها - واعياً او غير واع - منهباً شعرياً، ذلك لان لها عمقها الموفوف عليها وجمالها المتمتع على غير اصحابها، ولكن حين يتأتى للبياتي في (سفر الفقر والثورة) ان ينتقل الى صعيد جديد، فهنا موضع التخوف من النقلة الجريئة. غير ان مما يزيد في تقديرنا لهذا الديوان ان النقلة تمت فيه بنجاح، نعم ان البياتي لم يثر البساطة ولم يتنكر لها، ولكنه غلفها في اثواب جديدة، فظل هو الانسان البسيط الذي اتاحت له تجاربه ان يرى اعماقاً جديدة.

ومن شاء ان يتمثل كيف بلغت به البساطة حداً فليقرأ ديوانه (عشرون قصيدة من برلين)، فانه واجد ان بساطة التعبير والاحساسات والبناء الفني والتبظرات الانسانية ووقفات اللقاء والوداع وكثيراً غير هذه العناصر قد انصهرت معا حتى كانت شيئاً تخفتق فيه (طفولة) عذبة بريئة وادعة: فمن الطفولة الشيبية فسي الرمز الصغير:

فان مررت يا اخي بفرشة الاسنان
فلا نقل بانها نفاية في سلة النسيان
الى الطفولة الساذجة في رموز المشاعر حين يقول:
سنابل سبع من اليونان
من ام ديمتروف
من صوفيا
ومن اطفال كردستان
حملتها اليك يا رفيقنا (تيلمان).
ومن طفولة الاحساس الاسيان في ساعة الوداع
رحلت في الفجر

ولم اترك
سوى بطافة بيضاء
يا قبل الليل ويا مخدوعها المضاء
الى طفولة (البوح) الساذج في :

جرانيد المساء
سهب في الحديث عن مؤتمر الكتاب في موسكو
وعن اشياء
نسيتها لكثرة الانباء
الى طفولة الصديق في قوله :
- (اراك في بغداد)
واختجلت اهدابه ، وقال : (في بغداد)
كنت حزينا
عندما ودعني -
ممزق الفؤاد
كنت بلا اجنحة اخترق الابعاد

بل ان هذا الديوان - اعني (عشرون قصيدة من برلين) قد
لبست به امراض البساطة نفسها ، واسد مرض يصيبها المبالغة
الكلامية على طريقة الناس البسطاء في حديثهم العادي ، وهذا في
حقيقته يمنح القصيدة صبغة واقعية ولكنه حين يتكرر - دون تلوين
- يكسب الشعر مسحة من الخداع المعتمد الذي تنكره البساطة الفنية
نفسها ، لانه يفقد تأكيداً للبساطة بمبالغات مبنذلة ، من ذلك
تكرار البياني لكلمة (الف) في كثير من المواطن (الف حبيب عاد
... والف افحوانة ، يا الف عين نظرت ، يا الف شوق جاء ، الف
يهودا حوله كانوا ، هرمت الف مرة) ومن ذلك ايضا تلك (السطحات)
الانفعالية التي تتردد في الاحاديث الشفوية بين الناس مثل :
(اموت من اجل عنافيد الضياء الخضر ، اموت في كاس حليب
ساخن ، انا صريع الاعين الزرق ، انا شهيد العشق في
بلادكم ، غرفت فالنبيذ في الاكواب يشربني ... الخ) .

ولكن (عشرون قصيدة) ذو دلالة ابعد من هذه البساطة ومن
هذه الاخطاء العفوية الساذجة المنلبسة بها ، فهو عشرون قصيدة
تمثل في حقيقة حائتها قصيدة واحدة ، نجى في عشرين دورة ،
لا من حيث انها مشهولة بفلاحة من البساطة فحسب ، ولا من
حيث انها وليدة حالات نفسية لدى الشاعر متقاربة في الزمن
وحسب ايضا ، بل من حيث انها في النفس الشعري لا يريد ان
تقف الا عند آخر الدورة العشرين ، فهي تشير الى سيطرة
القصيدة الطويلة من الخارج وسيطرة البناء المتكامل من الداخل
على نفس البياني ، وفيها ارهاص بسفر الفجر والثورة من هذه
الناحية ، وبصالح ان تكون مقدمة (فنية) لقصيدة (الذي ياتي
ولا ياتي) ، وهي نحدثنا بصراحة ان البياني لا بد من ان ياتي
اكمل الانفعال والتجربة والتصور ان شاء ان يحقق وحدة متكاملة
لقصيدة ذات ابعاد ، وانه لا يمكنه ان يستعجل البذور التي نثرها
في الارض الطيبة ، وانه لا يمكنه دائما ان يعتمد على طاقته
الشعرية العجيبة التي تستطيع ان سعه في كل حين ، بل لا بد له
من ان يحسن توجيه هذه الطاقة كما توجه المياه على نظام
في غير موسم الفيضان .

ومع هذا ، ولكل هذا ، فان (السفر) و (الذي ياتي) لم
يولدا من بذور (عشرون قصيدة) ، وانما ولدا - على نحو يبدو
عجيبا لاول وهلة - من ديوان له اقدم عهدا ، عنوانه (اشعار في
المنفى) (نشر عام ١٩٥٧) لعوامل عديدة مرت بها تجربة الشاعر
الذاتية بين عامي ١٩٥٧ - ١٩٦٥ وتجربة الثورة العربية الكبرى
بين هذين العامين ايضا . وانا استميت القاري عذرا في ان لا اف
عند تصوير هذه الناحية ، فان وسائلي الفاصرة لا تسعف على ذلك ،
وليس من المسير على القاري نفسه ان يستجلي ما تم في
الحالين ، اذا هو وقف وقفة المراجع لطبيعة الاحداث التي مر بها

الشاعر كفرد والتي مرت بها الامة العربية - مجتمعة - في البلد
والجزر الثورين . وعند مراجعة الحصيلة العامة لتلك السنوات
يزول العجب في ان يجيء (سفر الفجر) و (الذي ياتي) ابنين
طبيعيين لديوان (اشعار المنفى) ، فقد شابته الحالتان في
حياة الشاعر تتسابقا ظاهريا - على الاقل - مع فرق كبير ،
كان العامل الحاسم فيه تجربة (المدن التي تنام بلا فجر) ، وكان
احد جوانب هذا العامل - وهو ذو جوانب كثيرة - ان ادرك الكبير
- والكبير احيانا يلد النضج - اشياء كثيرة : كبر عبد الوهاب
في السن ، وكبر علي ابنه ، وغدت شجرة الثورة العربية قوية في
وجه الرياح الكثيرة ، وشمخ المعري طولا - رغم الشيخوخة والعمى
- واسعت بقة (دم الحلاج) على الارض ، واصبح الدم المطول في
مديرد - دم لوركا - كالكابوس الذي لا تنزاح وطانه عن خيصال
الشاعر ، وكبر الخيام :

في سنوات الموت والقربة والترحال
كبرت يا خيام

وكبرت من حولك الغابة والاشجار
شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والاحلام
ماتت على سور الليالي ، مات اورفيوس
ومات في داخلك النهر الذي ارضع نيسابور ...

ومن اجل ان تصور كيف نمت تلك الولادة او ذلك النمو
الطبيعي علينا ان نضع (اشعار في المنفى) على موازاة (السفر)
و (الذي ياتي) : ففي الديوان الاول ومن قبله في (المجد للاطفال)
- مثلا - كان علي ابن الشاعر ما يزال (كنارا صغيرا) يلهو
بلعبته الجديدة ، صورته لا ترح خيال ابيه ، والاب خلف الاسوار او
في ما يسميه المنفى وهدينه اليه فبلتان ، اما في سفر الفجر
فقد غدا (فمرا حزينا) ليس بحاجة الى هدايا ، وارجو
الا يضيق الفاريء ذرعا بهذه المقارنة التي تبدو في ظاهرها
مضحكة - فان كل قصيدة وجهها الشاعر الى علي ، لا تعكس
صورة الابن ، وانما تعكس تجربة الاب نفسه ، وكانت الام في
القصيدة - من قبل - تسد باب الرؤية الكاملة للطفل - الامل
- الذي يلهو بلعبة جديدة ، اما في (سفر الفجر) فقد احتجبت
صورة الام واحتجبت معها صورة الابن ، ولم يبق في القصيدة
الا الشاعر ، الذي يلقي على الابن حفيفه فاجعه هي موت الاشياء
جميعا :

البحر مات وغيبت امواجه السوداء فلع السندباد
والافق كفته الرماد

غرفت جزيرتنا وما عاد الفنا الا بكاء
والقبيرات

طارب

اكذا نموت بهذه الارض الخراب
ويجف فنديل الطفولة في النراب

اهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموفد الففراء نَار

.....

والليل مات

والركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصفيح

وسائقوها ميتون

اهكذا تمضي السنون

ويمزق القلب العذاب

ونحن من منفي الى منفي ومن باب لباب

نذوي كما نذوي الزنابق في النراب

فقراء - يا قمرى - نموت

وقطارنا ابدا يفوت

في هذه القطعة لم يعد علي وجوداً منفرداً ، بل انه حين كبر ، واصبح ابوه يستطيع ان يتحدث اليه بتجربته المريرة دون انحال للفاؤل والنضحية ، غدا هو الشاعر نفسه ، وليس وجوده الا وجود هذا الشاعر في دنيا (الموت والفقر واليأس - والثورة احيانا) . ولو كانت هذه القصيدة وحدها تمثل عهد (السفر والثورة) لقلنا ان البياتي المستبشر المتفائل قد ضاع من جديد في لبحج اليأس ، ولكنها قصيدة واحدة وحسب ، ولا تملك ان تكون وحدها مفتاحاً لهذا العهد الشعري كله . يقول ناظم حكمت في مقدمته على ديوان (عشرون قصيدة) : يقال ان الالم وحده يخلق الاشعار الصادقة . انا لا ارى ذلك لانني اعد ان كتابة القصائد المهجة اصعب بكثير من القصائد الحزينة) ، وقوله هذا صحيح ، ولكن يبدو ان الالم كان في حالة البياتي اشد دفعا للطافة الشعرية من اي عامل اخر ، فكانه بهذا يحقق قول السيوت :

تنتلح وراءنا وامامنا
ونكتئب حسرة على ما لم يكن
واصدق ضحكنا
مفعمة بالحزن

واعذب اغانيها هي تلك التي تتحدث عن اشد افكارنا حزنا .

ومثلما حدث لعلي حدث لآخرين غيره المنفى بهم الشاعر في (اشعار في المنفى) : منهم شيخ المرة ابو العلاء ، فقد راه الشاعر في قصيدته (موعده في المرة) (ص ١٨ من اشعار في المنفى) وسمع في بسايتين المرة حماسة تنفي :

صاح هذي ارضنا من الف الف تنهد
وعليها النار والعشب عليها يتجدد
صاح لنا
ابدا من عهد عاد ننفنى
والافاحي والقبور
تملا الارض ولكنها عليها تتلافى
في عناق او قصيدة

وخطب المعري لكي ينهض فيرى مواكب المشاعل وملايين
الساكنين التي تقايل من اجل طلوع الشمس :

يا رهين المحبين
قم تر الارض تفني والسماء
وردة حمراء والريح غناء

وكان كل ما احاط به من صورة المعري في هذه القصيدة فكرته عن (القبور التي تملا الرحب) . وقوله :

اذا الارض وهي غبراء صارت
من دم الطعن وردة كالدخان
ورأى في المعري رمزا للشاعر الذي لم يتذلل شعره ولم يجعله
(مخدع عهز للسلطين) ولكن المعري في (سفر الفقر) كبر في نفس
الشاعر عشر مرات عما كان عليه من قبل ، فجاءت (محنة ابي
العلاء) في عشرة فصول كل فصل منها لا يقل حجما عن قصيدته
الاولى في (موعده في المرة) ، واو كان الامر يقف عند الحجم
وحده لكان الكم محكما ضعيفا للنمو الفني والفكري والرمزي .
وحال الخيام لا تختلف كثيرا عن حال المعري في هذا الموقف ،
فقد راه الشاعر - او لمح - من قبل (على ابواب طهران
يفني) وفي يمانه رغيث ومصحف ونبلة ، وهو يفني طفله المصلوب
في مزرعة الشاه ، وذلك في قصيدته (الرجل الذي كان يفني)
(ص ٨٤ من اشعار في المنفى) ثم اذا به هو موضوع قصيدة
كبيرة - من بعد - تقع في ديوان كامل وتلك هي (الذي يأتي ولا
يأتي) . شخص واحد لا اظنه التقى به من قبل ، وهو يفاجتنا

في (سفر الفقر والثورة) وذلك هو الحلاج ، ولكني اعتقد ان البياتي راه من قبل دون ان يذكر اسمه تحت صفات مخالفة منشورة في اشعاره . ومن كل هذا يتجلى لنا كيف امخضت للمحات القديمة عن وعي جديد ، وكيف تطورت الفكرة الصغيرة اللانحة من قبل فأصبحت عملا فنيا متكاملًا من بعد . وقبل ان اذهب فسي شعاب التحليلات وطرفها الملتوية احب ان احدد هذا التطور من خلال معالنه الكبرى فاقول :

(١) انتقلت الاسماء التي كان يردها البياتي استشفافا للمحنة عابرة فيها الى رموز كبيرة او نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وابعاده ، يستوى في ذلك المعري والحلاج ولوركا والخيام (ارجح ان البياتي سيتخذ لوركا موضوعا كبيرا لقصيدة كبيرة ناليه) .
(٢) اتحدت هذه الرموز في كثير من ابعاده ولم يعد فسن نفاوت بينها الا النفاوت العابر الاي يمليه موقف شعري دون اخر ، اعني انها رغم تعددها فانها تمثل وحدة او بؤرة يطابق فيها الشاعر مع كل واحد منها ومعها جميعا في آن معا ، وضاع ذلك الانقسام الرمزي القديم الذي كان يوزع نفس الشاعر بين رمزي بروميشوس وسيزيفوس . ويتوحد الشاعر بها لم يعد نمة انفصال بين الذات والمجموع ، بين الخاص والعام ، وكلها تغير - وكذلك كل رمز فيها - عن : (الشاعر - المثقف - الانسان - الكافح) في صميمه واحدة .

(٣) بهذه الرموز (ولوركا غير مستثنى منها لانه ابن اسبانيا ونساج بعض المؤثرات العربية) عاد البياتي الى الموروث العربي ، يجمع بين الماضي والحاضر ، ويقدم من المفارقة صورة لاستمرار الكفاح العربي الانساني ، فاذا به يهندي الى جوهر النجديد الذي يجعلنا نحس بحاضرنا معروضا على لوحة من ماضيها . وكانت طريقة البياتي في الاختيار قائمة اولا على حدس دقيق لمعنى الصراع - من جميع وجوهه - ولذلك نحى عن رموزه كل ما لا يلتئم وحاضرنا ، فالنجربة الصوفية عند الحلاج لا معنى لها الا في الموت من اجل الفكرة ، وسليبية ابي العلاء في بعض دعواته الزهدية غير موجودة في المحنة العلانية لانها ليست مما يفيد في تفسير الحياة المعاصرة ، وعدمية الخيام تتوارى خلف اصراره العنيد في ضرورة البعث والمجديد ، رغم اخفافه في النهاية .

(٤) تتقارب هذه الرموز من حيث انها ليست حتى قصي اعني صورها اصرارا خالصا وكفاحا منتصرا دائما ، وانما هي تحمل عبء الحياة وعبء الموت معا ، ومن تردها بين الدعوة الى الحياة والحيرة ازاء مشكلة الموت ، نجعل النموذج الكبير لدى البياتي اقوى صلة بواقع الانسان حتى حين يكون كفاحه مشربا بكل عناصر التفاؤل فسي غد افضل ، وتصلح ان تكون - دون غيرها - تقبيرا صادقا عن حال الامة العربية في الظروف الراهنة ، بما يخلل انتصاراتها من اخفافات ، وعن حال الشاعر بعد ازمة نفسية قصي اطلاق العنان الكلي للتفؤل . وابلغا في بوضيح هذه المسألة اراني اضع هذه الصورة الكبرى او النموذج الكبير الذي يوحد بين المعري والخيام ولوركا والحلاج - للتمثيل فحسب - ازاء رموز اخر اتخذها الشاعر ادونيس في قصيدته : (نوح الجديد) من ديوانه (اوراق في الريح) ففي هذه القصيدة افرار بالطوفان ورغبة ملحفة في الموت ، وصدوف عن مواجهة الحياة :

- اه لو انا لم نزل طينة
او جمره او لم نزل بين بين
كي لا نرى العالم كي لا نرى
جحيمة وربيه مرتين
يا رب موتنا مع الكائنات
تقنا الى الاخر تقنا الى
نرابنا لا . لا نريد الحياة)

ولست في هذا افاضل بين قصيدين او موقفين ولكن المقارنة توضح حقيقة الرمز الذي اختاره البياتي ، وهي مقارنة يمكن ان تستمر فتشمل قصائد اخرى (عديمة) النزعة في الشعر العربي الحديث ، وليست قصيدة (نوح الجديد) الامالا واحدا عليها .

(٥) من خلال هذه الرموز استطاع البياتي ان يسيطر على قسط غير قليل من (الفيرية) ، وان يفرق عناصر نفسه مجزأة في نماذجه الكبيرة (مع انه ما يزال ينسى ذلك فيتدخل احيانا بنفسه فسي توجيه السياق العام) وبذلك اصبح يستطيع الاختفاء وراء النموذج الكبير ، فلا يصدم القارئ بالواجهة الدائمة ، وانما يهيء لشعره سبيلا من التنوع و (يمسرح) الموقف الشعري فيمنحه طاقات جديدة .

- ٢ -

بهذا المظهر الخامس انزاحت درجة (الهجاء) المباشر التي كان يوجهها في اشعاره السابقة نحو صور الرجعية والتخلف والخيانة والنفاق وبيع الضمائر والدعارة الفكرية والفنية وغير ذلك ، مما يقع تحت عنوان ما اسميه (الصورة الاخرى) في شعر البياتي - انزاحت درجة الهجاء في هذه الصورة الاخرى فاصبحت ذات صيغة (غيرية) متصلة بطبيعة الرموز التي اختارها ، وليست هي تحديا فرديا من الشاعر نفسه . خذ مثلا ابا العلاء تجد اخلاصه للمبدأ وترفعه عن المدح والتملق ودمه للفساد في الحكام صورة واضحة ساطعة ، تستدعي منك دائما ان تذكر (الصورة الاخرى) القائمة من حوله والتي تمثل النفاق والكذب والتملق والتهرج وبيع النفس والضمير ، فلو ان الشاعر رسم صورة ابي العلاء ، ولم يذكر شيئا عن (الصورة الاخرى) لظلت هذه الثانية مستعصاة في خاطر القارئ بقوة المفارقة القائمة بين اصالة الرمز الكبير وتفاهة الواقع من حوله . ومع ذلك فان البياتي لا يكتفي بابرز النموذج الكبير وحده وانما تراه يمتحن احيانا في رسم الصورة المفارقة ، لكي يكفل لانموذجه زيادة في الاقل والكبر والاصالة .

وقصة (الصورة الاخرى) في شعر البياتي قصة مبعدة في الزمن، وحضورها تستدعيه ثلاثة مفهومات - على الاقل - اولها ان هذه الصورة موجودة بحدده في الواقع العربي والانساني ، اثناء هذا المخاض الضيق الذي تتعرض له الشعوب النامية وان الحرب بجميع صورها قائمة حقا بين اتباع مزدا اهورا واتباع اهريمان ، وان اغفال هذه الصورة اما ان يبعد الشاعر عن واقعه واما ان يجعل منه نموذجا للمتفائل التالي . وثانيهما ان في طبيعة البياتي نفسه تنبها حادا الى هذه الصورة ، فهو لا يستطيع اغفالها حتى ولو حاول ذلك ، وقد عبر عن هذا المعنى في احدى رسائله الثرية الى ناظم حكمت حين قال :

« الصغيرة التي خدعتني تتحدث عن السعادة ، فيا لسخرية القدر ! انها تقول مثلا : ان السعادة هي ان ندع الاخرين وشانهم ، وهي تعني بذلك ان ادعها وادع ذلك الذي شرب خمري وبصق فيه ، ان يحطم قلبي اكثر فاكثر ، انها السعادة المسروقة يا صديقي ناظم » . (ص ٢٠٠ - ٢٠١ من كلمات لا تموت) .

وتالت تلك المفهومات ان من طبيعة المرء سواء اسار سيرا اقصيا عامدا او صعوديا شاهقا او عميقا غائرا ان يلتفت بحسب الجهة التي سار فيها ليحسب المسافة او ليستجمع الثقة ، فاذا رأى ان خطواته قد انثقت فكان تقدمه الافقي بطيئا او كان صعوده متشابكا ، او كان هبوطه الى الاعماق معوقا ، لمح في ذلك كله هذه الصورة الاخرى وحملها مسؤولية ما اعاق سيره ، والامر في الفن كالامر في الحياة - من هذه الزاوية - فيما يبدو ، وفي كل التفاتة يرى الشاعر « شيطان الدرج » الذي وصفه البيوت حين وصف الطريق الصاعدة في « اربعاء الرماد » بقوله :

عند الانعطاف الاولى في السلم الثاني
انعطفت ورايت دوني

الشكل نفسه ملتويا على الدرابزين
تحت البخار في الهواء النتن
وهو يناضل شيطان الدرج الذي يتلبس
وجها خداعا يلوح بالرجاء والياس

وقد برزت هذه الصورة على اشدها في ديوانه « كلمات لا تموت » . ففيه تقرأ في صفحة اثر صفحة هذه النورة العارمة على « المتطفلين » : (١٤)

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين
واشعلوا نار الحنين
في ليسل عالمنا
ودكوا بالاناشيد الصروش

ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش
وعلى « دعاة الفن » وعجائز الشعراء (١٦)

سادوس في قديمي
دعاة الفن والمتحذلقين
وعجائز الشعراء والمتسولين
واحطم الاشعار فوق رؤوسهم
ومرة اخرى على الشعراء التنابذة العور (١٧)
« الشعر اعذبه الكذوب »
قالوا وما صدقوا
لانهم تنابذة وعور
كانوا حذاء للسلاطين الفزاة
بلا قلوب

ويسمي هؤلاء الشعراء باسماء مختلفة فهم : ماسحو احذية الملوك ، خفافس الخزف ، شعاعير يحبون في حرم الفزاة وينمو القمل في اشعارهم ، ولذا فانه يكفر بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلاب ناسا ملوكا قادة اربابا (٢٧ - ٢٨) وهم « لصوض حواة اغبيساء (٤٠) ويرمز لهم ولغيرهم بابي زيد السروجي الذي صنعته « تقبيل ايدي الناس والفضاء » والذي يعرف « من اين وكيف تؤكل الاكتاف والانداء (٩٢ - ٩٣) ويتحدث في قصيدة اخرى عن « القتلة » ويتهدد متوعدا في قصيدة « بوريس باسترناك » بقوله : (٨٦ - ٨٧)

انا سنجعل من جماجم
سادة البترول
والعملاء
والمسافرين
لعبا لاطفال الغد المتضاحكين
فليصنعوا الاف « زيفافو »
وآلاف السدمي
ومزيفي التاريخ والمتهرئين
انا سنجعل من جماجمهم
مناقض للسجاير
اخوتي
الخضر الميون

وهكذا تنفس في جو ديوان « كلمات لا تموت » ، اكبر مجموعة من قصائد النقمة والفضب الهائج والكلمات الساخطة ، وتمتلى القصائد بدوي التهديد والوعيد ، ويزحم صوت السخط والفلان ما حوله من اصوات اخرى ويسد عليها المنافذ ويحول بينها وبين الاذن ، وللقارئ ان يربط بين هذا الجيشان والظروف التي نظمت فيها قصائد الديوان ، فقد يجد تفسيراً مقنعا لطبيعتها الصاخبة الوعيدية ، اما انا فليس من شأني تسويقها من زاوية تاريخية ، وانما انظر اليها بمقدار ما شغلت من خيال الشاعر واعصابه ، وكيف حولت فنه الى هذا اللون الانبمائي الموقوت بظروفه ، وكيف رسمت مفارقة واضحة لتلك السجاجة المطمئنة والبساطة المستعجبة التي صورها « عشرون - التتمة على الصفحة ١٨٧ -

الصورة الأخرى في شعر البياتي

– تمة المنشور على الصفحة ٣١ –

فصيحة من برلين) ، تم كيف انصهرت من بعد في الصفحة الأخرى، في الجانب المفارق من الرموز التي اختارها في « سفر الفقر » ، ولم تعد تهديدا حقيقيا مباشرا بل ذابت حدودها الفاطمة فاذا بها تصبح حقيقة شعرية ، صورة أخرى لا تسكمل الصورة الكبرى وجودها الا بمجاورتها . وقبل ان انتقل الى تحليل هذه الصورة ودراستها في الاثرين الاخيرين دعني اتوقف قليلا لحدد مع القارئ محصول هذا الذي تقدم :

(١) في ديواني البياتي الاخيرين ضاعت معالم البساطة في بضاعيف التركيب والبناء الكبير ، وذوت روعة تلك البساطة التي مثلها « عشرون فصيدة من برلين » .

(٢) واتحد الانقسام الرمزي في رمز واحد ، يقوم وحده برسم المفارقة بينه وبين ما عداه وكان لهذا الرمز طبيعته وخصائصه ووظائفه التي حددها من قبل .

(٣) وتلتمت حدة « الهجاء » الهجاء الساخط واستحالت ضرورة من طبيعة الرمز والصورة الكبرى معا فأمحى بذلك كثير من معالم « كلمات لا نموت » .

(٤) وكبرت حقيقة الموت أكثر من ذي قبل وجرت في طريقها معاني المشكلة الانسانية على نحو اعرق ، بمصطلحات من « اباريق مهشمة » وموضوعات نمت من « اشعار في المنفى » .

– ٣ –

لست اهدف الى ان ادرس « سفر الفقر والثورة » – فذلك مطلب غير يسير – بل حسبي حين ادرس « الصورة الأخرى » فيه ان انلمسها في فصيدة نموذجية واحدة ولكن « محنة ابي الصلاء » ، فهي من أشد فصائد الديوان دلالة على المرحلة الجديدة التي بلغها شعر البياتي في نظوره ، ومن اكثرها توضيحا للصورة الأخرى :

تكون القصيدة من عشر دورات : الدورة الاولى « فارس النحاس » ونصور هذه الدورة عبثية الجهد في المسموع والرئي – الا ان الحمامة التي كانت تفتي عند ابي الصلاء قد تحولت هنا الى « جناب » – وتحدثت عن الازمة القائمة بين الانسان والزمن والانسان والمسافة ، نك الازمة التي نجعل الحياة « رمادا » و « الليل سهادا » ، وعلى اعقاب هذا السعي الدائب يلتف « لوركا ونور الصالح الابيض في الاكفان » ، أما « فارس النحاس » – رمز التحجر وانعدام الحياة – فانه منتصب في وجه الانسان والطبيعة على السواء ، ومن خلال هذه المفارقات المحيرة تهيج ثورة المعري على الابوة الجانية التي بعثت به الى الارض وحبيسته وراء الباب المفلق وحرمته من نعمة الضياء ، ولكنه – وهو مثال الناثر الطبع – سيطل في غد على ابيه من ثلاثة منافذ :

ثلاثة منها اطل في غد عليك

مقبلا يديك

لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد

والدورة الثانية : « العباءة والخنجر » صورة لحياة الفنان القائمة على التجربة والخطا ، فابو الصلاء دون ان يدري تورط في تجربة عصره ، فشرب من خمر الامير واكل من طعامه المسموم حتى اصبح « كما » نافها فهو حجر او لبل بلا سحر او قيثارة مقطوعة الوتر او عباءة بالية ، ولكنه كان اذا خلا الى نفسه في الليل كسر الحجر الذي تحول اليه في النهار ، وشد وتر القيثارة الذاتية الذي انقطع ، ومد يده التي اصبحت خنجرا يستعمله الامير في قتل الاخرين ، مدها

« لتنتفخ الحياة في الجماد

لتزرع الاوراد

امدها للشمس والريح وللمطر

لاخوتي البشر » .

وقد نقول ان هذا ليس هو ابا الصلاء من الناحية التاريخية ، ولكن علينا ان نذكر ان الشاعر يرى في ابي الصلاء رمزا للفنان ، ومن الحق ان يرسم هذه الصورة للصراع القائم في نفس الفنان بين تجربته العطر ويفظه الضمير لكي يكون انصاره ذا قيمة ، ولقد كان ابو الصلاء يعاني الصراع المرير بين الاقبال على الحياة والهروب من اسارها ليحجق بنفسه وما اعفده حفا من غوائل الحياة الساحرة ، ونشاء الشاعر ان يصور هذا الصراع على هذا النحو لانه هو الصراع المتسرك بين السواد الاعظم من بني الانسان ، اما صراع ابي الصلاء « التاريخي » فانه شيء فذ مفرد لا يصلح ان يكون نموذجا مستتركا . ويحيل الشاعر في الدورة الثالثة « المعني والامير » على اعلان الموره فينقل هذه التوره في صورة حلم لعل ذلك لا يخلف الناقل حياته ويكون نغلا على لسان « المعني » وهو شاعر اخر غير ابي الصلاء يعطي موقعه لابي الصلاء درسا في ضرورة الثورة ، لان الملك سساءه الحلم كثيرا جعل المعني ، ويمتخ ابا الصلاء يفظه اكبر لانه وجد ان الحاكم الظالم لا يطيق تجبرونه ان يمس حتى في حلم :

كان على الحصيرة

ممددا مناجيا اميره :

يا فمر الزمان

اسألك الامان

فاني رأيت في الاحلام

ناجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني ويحز رأسك الجلال

وتجذب الخنوق في شتاء هذا العام ...

وكان ان لقي المعني مصرعه : فان الامير انتفض ثم ضحكا « وقال للجلاد شيئا وبكى » .

ونجى الصورة الرابعة لتزيد من هذه البقطة النفسية التي يحتاجها شاعر فد وصل اسبابه بالامير وارق ضميره لذلك ، ولكن انتفاضه لم تتم بعد . ففي « سقطت الزند » صورة لمجلس الامير والصعاليك الشعاريين من حوله وهو نائم – مقلطحا ومتخما – وهم يتشددون : ويبلغ الشاعر ذروة السخرية في تصوير جبروت الحكم واستسلام الفن حين يجعل احد الشعراء ينشد :

مولاي هل يخفى القمر

غير ان الامير يفضب لهذا التشبيه لان القمر يفيب كل ليلة في صفحة القدير ، وهنا يتدخل الشاعر في طبيعة القصيدة فيتحدث بنفسه عن ابي الصلاء ، كانه لم يسمعه البناء الشعري على الاستمرار بالصورة الدرامية الى نهايتها فيقول متحدثا عن الفرق بين اولئك الشعاريين وبين ابي الصلاء :

كان زمانا داعرا يا سيدي كان بلا ضفاف

الشعراء عرفوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكنت انت بينهم عراف

وكنت في مادبة اللثام

شاهد عصر ساده الظلام

ولا ريب في ان هذا التدخل قد افسد البناء في هذه التورة . فاذا انتقلنا الى الدورة الخامسة « حسة في بغداد » وجدنا صورة عجيبة اتحد فيها الشاعر وابو الصلاء اتحادا يكاد يكون باما ، فابو الصلاء يحن لمفارقة بغداد ودجلة « الذي اعتكر ماؤه » – تماما كما احس ذات يوم وهو في بغداد بالحنين الجارف الى الوطن . ولكن هذا الحنين هو حنين الشاعر ايضا الى بغداد نفسها – الى العودة – فهنا وحدة على تباينها عجيبة ولذلك لا بد من ان تبرز من خلال هذه الوحدة صورة المعرة – ازاء بغداد – وهنا ايضا تتلاشى صورة ابي الصلاء لتحل محلها صورة المعرة في نفس الشاعر الحديث :

مرة النعمان يا حديقة الذهب

الصيف جاء وذهب

وانت تضحكين

لاهية بالرميل تلعين

حط على شرفتك الغراب

وارتحل الأحباب

هنا نحس ان الشاعر عاد يدخل نفسه في القصيدة ، ويرثي مجد المرأة ، لانه مقتن بالمعري الذي مضى ليعت هو في شخصه من جديد، وبأتي الدورة السادسة « فمر المرأة » طبيعية في موضعها فهي معرفة ابي العلاء ، والغمر فيها طفل : والليل هو الذي يقول فيه ابو العلاء : « ليلتي هذه عروسي من الزنج عليها فلاند من جمان » :

الليل في معرفة النعمان

زنجية على رخام جيدها فلاند الجمان

وتعود صلة هذه الدورة بالدورتين الثالثة والرابعة ، فالشاعر او ابو العلاء يهيب بضميره وبشعره ان يستيقظ لكي يسكننا الشعارير في بلاط السلطان :

ولتسكني صفادع السلطان

والجيف الموشومة

بالنار والجراند القديمة

ولتضيء البروق

يا ام دفر وجهك المسحوق

ذلك انه لا يجوز للفنان ان يظل خانما يشرب من خمسر الامير ويأكل على مائدته بينا « الفقراء » قد ناروا على السلطان وخلصوه وصلبوه في السوق .

وبعد استكمال عناصر اليقظة الشعبية نجد ابا العلاء في الدورة السابعة « لزومية » قد اخذ يقني التعب والارهاق الذي واكب حياته السابقة ، ويحس القارئ في اللزومية بالاستسلام للفناء ، وهي مرحلة غريبة الموضع بعد كل ذلك التفتح الجياش للثورة ، ولا تشبه الهداة المهدة لفلسفة ثورية ركيئة تجيء في الدورات الثلاث الاخيرة وفي ظني ان وجودها يمثل مرحلة ذاتية ولكن لم يكن من الضروري افعالها في هذا البناء ان اريد له الاتساق والانسجام ، اذ ليس في الحق تغليب الصفحة الذاتية في القصيدة على طبيعتها الدرامية العامة .

اما الدورات الاخيرة الباقية فمن اقل اجزاء القصيدة اشارة الى ابي العلاء ولكنها من اكثرها صلة بحقيقة نزعتة الانسانية المثارة ففي : « لتكن الحياة عادلة » يقول الشاعر :

الموت عدل - حسنا فلنكن الحياة

عادلة وليمنح الشحاذ عرش الشاه

فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة

والشاه مات فوق صدر الدمية - الاميرة

مخدرا وعاريا .

وعدل الحياة فكرة جريئة اذا لم يكن المعري قد نادى بها فانه سيشعر بالراحة النفسية لو سمعها ، ويجري في هذا الجزء من القصيدة مقارنة بين التضحيات الشعبية ومآسي الفقراء تحت اسم « مصطفى » وبين « الاثرياء » الذين يفرقون في الحرير والاطياب ويدلون الكلاب .

وفي « الصفادع » صورة لفتة من الناس قد اعتمتها الشهوات والاغراض عن الضرورات الداعية الى عدالة الحياة ، هؤلاء هم اشباه الرجال الزيفون ، الذين يعدون الفقراء بمدالة الحياة ، ويخدعونهم عن نيين حقيقة العمل الانساني وعن ما يصنعه « المارد وهو يكسر الاغلال » وكل نشر لهذه الدورة لا يفي بتصويرها لان كل كلمة فيها تحمل من الايحاءات ما لا قبل للنشر بنقله :

صفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليلي الماء

تقارض الثناء

ما بينها وتشر الفسيل في الهواء

وتشرب الشاي وفي المكاتب الابنية البيضاء

والصحف الصفراء

كانت تقيء حقدنا على الجماهير على المارد وهو يكسر الاغلال صفادع كانت تسمي نفسها « رجال » ...

ثم يكون ختام القصيدة ايمانا عميقا « بدورة الارض » : ماذا تريد « الصفادع » ان يقال لها ؟ ليس في القبور الا الدمى ولعسب

الاطفال والزهور « !! . كل شيء مكتوب على الجبين منذ الازل ! ماذا يريدون ؟ لو فلنا لهم نعم يصح ذلك كله فهل تتوقف الارض عن الدوران والحياة عن التقدم ؟

اذا اردتم سادتي فلنستكوا الشاعر ولتخطموا القيثارة

ولتوقفوا الانهار

فمصرم مضى الى الابد

ولم نعودوا غير اشباح بلا قبور

والارض رغم حقدكم تدور

والنور غطي نصفها المهجور

وكل هذا انني ذكرته لا يعدو ان يكون عرضا للقصيدة في تنابع اجزائها ، مع محاولة صغيرة للربط بين الاجزاء ، وتعليقات يسيرة على بعض الاختلال في البناء ، ونسيط متعمد وتفسير مقترض يسيرا على القارئ واستدعاء لمشاركته . فاذا عدنا الى القصيدة وقد اصبح نمثلنا لها ووضح الجنبات والمعالم فماذا نجد ؟ - ولا بد - حقيقة انسانية كبيرة تزيد الشاعر - وهو يعي ما يريد - ان ينقلها ، ان يحيط بها من جميع جهاتها ، وان يجعل ذلك كله غاية في ذاتها ، فهو لا يصيح في سديمية الانسارات واللمحات ، وانما يعرف فصدده وينوجه اليه من خلال الرمز الكبير الذي اختاره ليعبر به عن حقيقة يقظة الفنان وحقيقة ادعاء الفن من حوله . وقد كان يخشى علينا لتباعد اجزاء القصيدة ان تفصل في تصور هذه الصورة الكبرى التي يريد نقلها ، حتى حملته اشفاقا احيانا على ان يحدث خلافا في البناء العام ، وهو خلل يرتد ايضا الى اتحاد الشاعر بالرمز الكبير اتحادا جعله يرى احيانا ان يفصل بين الشخصين لكي لا يفقد ، في تضعيف الرمز ، شخصه الذي كان يبرز او يحرض هو على ابرازه في جمل فصائده الفنية من قبل. ووضوح الحقيقة الانسانية التي يريد الشاعر نقلها يصنع فرقا حاسما بين قصيدته وبين كثير مما نقرأه في الشعر الحديث محاطا بغموض ، وهو غموض من قصور الرمز او قصور التعبير او فجاجة التجربة وعدم اكتمالها ، او هو كل هذه وغيرها من اسباب مجتمعة متضاربة ، تجعل القارئ حيران والناقد مفسرا ، في خير احواله . ولست انكر ان لقصيدة البياتي حظا من الغموض ، الا انه غموض رقيق لا يلبث ان يشف عما وراءه في غير اجهاد ، ويكاد يصبح ضرورة في طبيعة البناء الكلي عامة .

وفي سبيل هذا السديم الرقيق تجدنا نقف عند هذا التسلوبين التصويري الذي ينبع من صميم كل حياة على حدة ، اذ تكاد كل دورة في قصيدة « محنة ابي العلاء » تضع القارئ في جو جديد ، فجو الضياع والثورة على الابوة في الدورة الاولى يتحقق من خلال الالفاظ والصور على نحو فذ ، وجو الحنين الى الوطن يشعرك بنقله بعيدة المدى عن كل ما قبله وما بعده ، غير انك بعد الاعياء الفني السذي ينقله لك قوله :

قافية الهزمة كانت بقله عرجاء

يركبها الامير كل ليلة ليلا

تحس فعلا بحاجة الى الطبيعة الى « ام الفن » ، لكي تكون وسيلة انتقال في هذا البعد المكاني بين الماضي والحاضر ، بين الفن الخادع والطبيعة الصادقة ، بين « الزمان الداعر » والظل الوفي ، فكان الحديث عن الوطن والعودة اصبح جزءا من طبيعة البناء ضروريا ولا قبل لنا - من اجل الراحة النفسية - بالاستغناء عنه . وهنا تتفطر الالفاظ والصور بمعاني التوق الى الراحة والطمأنينة . وتفصل الالوان فعلا العجيب في هذه الوداعة المستحبة :

ابحث عن سحابه

خضراء عني تمنح الكآبه

تحملني

الى براري وطني

الى حقول السوسن

تمنحني فراشة ونجمة

وقطرة بها ابل ظمأى وكلمه .

وكذلك هو شأن الجو الذي يلخقه في دورة عنوانها « الصفادع »

فان الصورة هنالك لا بد ان تقابل صورة مصطفى الآخر لينم التوازن في ((المسخ النفسي)) فقد مسخ الظلم مصطفى في القطعة السابقة لانعدام عدالة الحياة :

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يخور
مهشما منحور

عيونه جاحظة ووجهه مجدور

يستقرى الارض ويهضي باحثا عن الجذور

فتأمل قوله ((عيونه جاحظة ووجهه مجدور)) ثم تابع الانتقال الى القطعة التاسعة تجد من ((العدالة الفنية)) ان يصبح المزيفون ((ضفادع)) - جاحظة العيون مجدورة الاهداب - فالبناء الشعري يستدعي هذا الانتقال ضرورة ، اي يستدعي مجيء القطعة التاسعة فورا بعد الصورة السابقة في الدورة الثامنة ، ولكن البياني لا يكتفي بذلك ، بل يبرع في اعطاء الصور ابعادات عميقة بالغة الدلالة :

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت نصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الشاء ،

ما بينها

فهنا ترى كيف استحال ((البحيرة)) السى مسطح ممقوت لان الضفادع فيه تقارض الشاء بتقيفها الزعج وكيف ان كمية الماء التسي تصبها الضفادع في ((طواحين الماء)) هي التي يراد لها ان تدير هذه الطواحين ، فاذا دارت تلك الطواحين حسب الضفادع ان ذلك كله من فعلها وانها سر الوجود ، وانها سر دورة الارض كلها وهي من ضمن ((طواحين الليالي)) ، ولذا فان القطعة الاخيرة في القصيدة تتحدث عن دورة الارض المفردة التي لا دخل للضفادع فيها . وعلى هذا النحو نجد اننا كلما توغلنا في التفسير وجدنا الروابط في القصيدة اوثق على اختلاف الجو في كل دورة ، بل وجدنا ان اختلاف هذا الجو امر مقصود لكي يسعف على تلاحم الكيان العام لا على تفككه ، وان النظرة السطحية العابرة لا تستطيع ان تستكشف البعد الداخلي لهذا البناء الجديد . وفي هذا البناء المتفكك في الظاهر ، سديم رقيق من الصور لكي ينقذ القصيدة من حدة الصراحة المواجهة .

ومنذ البداية تحس بسيطرة ما اسميته ((الصورة الاخرى)) في الواقع الانساني على خيال الشاعر ونفسه فهو منذ الدورة الاولى يعرض لنا ((فارس النحاس)) ثم يعرض في الثلاث التاليات بلاط الامير وما يهينه من حياة ثم يستعجل في القطعة السادسة امر القضاء على السلطان وصلبه في السوق ، ثم يخصص الدورات الثلاث الاخيرة للحديث عن هذه الصورة المشوهة في عالم سائر في التحرر ، وكان غايته من اسناد الرموز كلها الى ابي العلاء لا تعدوا اتخاذ الرمز الكبير نفسه وسيلة لظهار المفارقة الساطعة ، بينه وبين تلك الصور الاخرى ، وقد قال الشاعر كل ما يريد ان يقوله في الجانب اللانساني من الموقف العام ، واستعمل كل ما كان يمكن ان يستعمله من صور التقييح والتنهجين ، ولكنه ادى ذلك في هذا البناء الشعري خيرا من كل ما حمل به اغنياته في ((كلمات لا تموت)) وسر ذلك في طبيعة هذا البناء نفسه وفي هذه ((الفيربة)) الجديدة وفي ذلك السديم الرقيق من التفسيرات والصور وفي ذلك السياق القصصي الذي يتحمل التنوع واللحم السريع .

ولكن سيطرة ((الصورة الاخرى)) كانت ذات اثر اخر خطير على القصيدة . ويكفي ان ننصو نمو الدورات السبع الاولى حتى نجده نابعا من طبيعة النمو الذاتي لنفسية ابي العلاء او لوضع الفنان في تقدمه من حال الموقف الفردي الى التحسس المستمر لعلاقته بالجماعة ولعلاقة وظيفته بها حتى تكتمل اليقظة النامية ، وهذا القسم يشبه ان يكون سيرة ذاتية للرمز نفسه ، فاذا نظرنا الى القسم الثاني من القصيدة ، وهو الدورات الثلاث الاخيرة ، وجدناه يمتد من منبع اخر هو الفكرة المسيطرة ، فالقصيدة على هذا الوضع ذات وجودين ، وجود يحققه النمو من ذات الرمز ووجود يتحقق من الفكرة ، وبين الولاديين بون بعيد ، فالاولى عضوية دينامية الحركة والثانية توجي بالتوقف والسكون ، في طبيعة المبنى ، ولا يوليا الحياة المندفعة الى الامام ما فيها من حركة داخلية قوية او ما فيها من احكام في حلقات الربط الصوري .

وهذا الانكسار الذي الم بالبناء الكلي - وهو انكسار لم يقم على شكل صراع بين الدينامية والثبات وانما جاء بهما منفصلين - كاد يحطم القصيدة ، وهو ظاهرة تستدعي منا ان نتساءل : اذن فابن ((محنة ابي العلاء)) ؟ ابن سر المحنة وابعادها ؟ لا ريب في ان ابا العلاء يعاني ازمنة ((وجود)) فهو ثائر على الاب ، او على القدر الالهي ان شئت الدقة ، وهو يتجرع الفصص لتجربته التي جعلته في بطانة الامير يشرب من خمره وياكل من طعامه المسموم ، وهو ممزق النفس بالحنين الى الوطن ، وهو يعاني ((عقدة)) الاستشهاد الذي احزته المني حين قص حلمه على السلطان ، وهو في حالة ((حزن بلا صوت)) وفيشارته فقد احترفت اوتارها ، وهو مستسلم الى ختام العذاب الاسود في غيابة العجب :

يا حافر البئر بأجاعه ومودعا رحمته في السقاء
رجاعا من كلماتي فما يصيح في ليل بلا اصدقاء
عمق وعمق فقدنا ينتهي عذابك الاسود بعبد اللقاء

و ((العذاب الاسود)) رمز يجمع بين جميع صنوف الالم وأشدها العمى والظلمة الناجمة عنه ، محنة حقيقية كما ترى ، ولكن القصيدة انتصار (او شبه انتصار) لا من داخل نفس ابي العلاء او فلسفته ، بل هي انتصار من خارج ، فابو العلاء قد انتهى الى اللقاء بعد نهاية ((العذاب الاسود)) وارتاح الى النهاية المؤلمة ، فتصوير الانتصار بعد ذلك كله لا يسوغه شيء سوى الانكسار في المبنى ، ذلك الانكسار الذي لم يكن له وجود لولا سيطرة الفكرة - ((الصورة الاخرى)) - على خيال الشاعر وابسداعه الفني . وقد كان من اليسير ان تنتهي المحنة الى انتصار ، فليس هذا امرا يستحيل على طبيعة القسم الاول من المبنى ، ولكن كان لا بد لهذا الانتصار ان يصدر عن النمو الداخلي للرمز - لابي العلاء نفسه - ولا يكون مستوحى من الفكرة المسيطرة . ورغم هذا العيب - وهو كسير - لا ازال احس ، دون التزام بالاشفـاق والاعتذار ، ان ((محنة ابي العلاء)) تجربة جميلة اجتمعت لاجرائها عناصر فنية متعددة ، وقد كان البياني فيها شاعرا مطلق الاجنحة ، في صوره طلاقة ، وفي كلماته انفتاح عميق الابعاء ، وفي استشرافه الى تجويد البناء الكبير طاقة كبيرة جريئة .

ظهر حديثا :

للدكتور صبحي الصالح

● النظم الاسلامية : نشأتها وتطورها

● مباحث في علوم القرآن (الطبعة الرابعة)

● علوم الحديث ومصطلحه (الطبعة الثانية)

● دراسات في فقه اللغة (الطبعة الثالثة)

دار العلم للملايين

ص.ب. : ١٠٨٥ - بيروت

رواية مملّة مثلها أحق أو مجنون

على هذا المسرح ولد « الخيام » وانفرست في نفسه ذكريات الطفولة ، ورأى السفينة وهي تبخر بحثا عن مدينة ليس فيها شحاذ فعادت السفينة بالشحاذ نفسه :

أبحرت السفينه

تبحث في الاصقاع عن مدينه

لم يقف الشحاذ في ابوابها يوما ولم يسند على رصيفها جبينه
لكنما السفينه

عادت مع المساء للمدينه

تحمل فوق ظهرها الشحاذ

وعرف الخيام مسقط رأسه « نيسابور » رمز المدينة في كل عصر ، التي ضاجعها جميع الفاتحين ، فدخل حانة القدر ليشرب حتى يحسب في سكره « الديك جمارا » ، ورأى الكلاب وهي تطارد الطيبي ، ثم رأى نتاج هذا الصيد : ارنبا مذعورا تنهشه الكلاب ، صورة مسن تصيد الضعفاء والمساكين وقف منها شيخ المعرة نائرا نافما :

شيخ المعرة الضرر يفتح الكوة في اكتئاب

ويحدج السماء

بنظرة ازراء ،

ومن ضحايا هذا الصيد كان : « لوركا » .

امامه كانت كلاب الصيد تجري

تنبح الجلال

واذا الخيام يحس ازاء هذه التجارب - من الاخفاق والموت وتحكم

القدر وظلم السادة - ان الاسداد مضروبة من حوله :

مولاي ، قال النجم لي وقال لي الرماد

اياك والفرار

امامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد

وأخذ الزمن يزحف ، وكان الخيام يحس زحفه بكبره وتجاويد وجهه ، وفجأة صحا على ذكريات حب قديم ، تذكر « عائشة » - رمز الامل في جميع احواله او رمز الزمن الضائع ، وكان تذكره خوفا متمكنا من ضياع كل شيء ، فهرب من حانة الاقدار الى البحث عنها ، كان يعلم انها ماتت ولكنه دق بابا بعد باب في البحث عن صورة هذا الذي يأتي ولا يأتي ، الذي يراه ولا يراه ، وسمع صوت بكاء فقال في نفسه لعل ذلك ارهاص بعودة ذلك « الضائع » او عكس ذلك :

لعلها الريح التي تسبق من يأتي ولا يأتي

لعل شاعرا يولد او يموت

واسلمه الياس الى الحلم فرأى فيما يرى النائم ان نيسابور قد خلعت جلدها القديم ، وان الملك الحمار يباع في الاسواق ، وان البشر الذين آمن بولادتهم دائما عادوا يولدون :

من زيد البحر ومن قرارة الامواج

من وجع الارض ومن تكسر الزجاج

..... فحقول النور

امراة تولد من اضلاع نيسابور

ولكن هذا لم يكن سوى حلم ، اما الحقيقة فانها كانت تنطق بها بابل تلك التي تموي على اطلالها السذاب ، في انتظار البحث ، ولكن يا للخيبة فان عشتار ظلت مقطوعة اليدين على الجدار ، وتموز لسن يعود للحياة . فعاد الخيام الى جحيم نيسابور (فقد ولد في جحيمها) عاد يجدد البحث عن عائشة ، ولكن سمع صوت الليل يقول له :

عائشة ليست هنا ، ليس هنا احد

فزورق الابد

مضى غدا وعاد بعد غد

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزمان ، في الزمان

وما كان الخيام يرى من نيسابور الا وجها واحدا فقيل له عد الى

وجهها الاخر

« وثر على الطفاة والالهة العمياء

ونقدت الجراة الواثقة خطوة اخرى في « الذي يأتي ولا يأتي » - قصيدة في ثمانين عشرة دورة ، وهي سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية ، الذي عاش في كل العصور منتظرا الذي يأتي ولا يأتي : سيرة ذاتية أي انها تشبه القسم الاول من معنة ابي العلاء ولكن في نطاق اكبر ، سيرة للحياة الباطنية أي ان صلتها بعمر الخيام «النارخي» ليست قوية ، وانما هي لحظات من داخل النفس ، الخيام الذي عاش في كل العصور : أي « الخضر » الذي يمثل الرمز الانساني ، لا حقيقة الخيام الفرد ، ولذا فلا يحسن القارئ بالجزع حين يرى الخيام صورة غير ملتزمة بفكرة الزمن المحددة ، بل هي عدل للزمن نفسه ، وتقف في كفة اخرى ازاء « الثعلب الماكر » - رمز الموت - ، اما الذي يأتي ولا يأتي : فهو « الرواغ » المستبد الذي تقبض عليه الكف ثم لا تجده ، الامل في صورة ، والحب في صورة اخرى ، والخلود في صورة فائقة ، والحرية في صورة رابعة ، والزمن الضائع في صورة خامسة ، هي « الهواء » يعتقد او « الماء » تنضم عليه الاصابع ، بايجاز : هذه هي « معنة الانسان » لا معنة ابي العلاء وحده .

وليس من المتيسر في هذا المقال ان اعرض لفصولها واحدا اثر واحد كما فعلت في « معنة ابي العلاء ولكن اكتفي بمرض صورة مجملة منها تسهيلا على القارئ الذي يحب متابعة هذا البحث . ففي التمهيد لها وفي غير فصل منها اشعار بالفكرة الشيكسبيرية التي تقول ان الحياة مسرح وانها « حكاية » يرويها ابله وان بني الانسان ممثلون مخفقون ، بذلك أنبا الطالع وتحديث الاقدار :

مولاي ! قال النجم لي ، وقالت الاقدار

باننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار

وان هذي النار

الشاهد الوحيد في محكمة الزمان

حياتنا فيها وفي داخل هذا النطق المسدود

صدرها حديثا

ق . ل

- ٤٠٠ اللقمة ديوان شعر احمد الصافي النجفي
٢٥٠ حصاد السجن ديوان شعر احمد الصافي النجفي
٣٠٠ صرخة مجموعة شعرية على صدقي عبدالقادر
٦٠٠ دراسات نقدية حسين مروة
الكتاب الذي نال جائزة ١٩٦٥ في النقد
٥٥٠ حفنة رمال ناصر الدين النشاشيبي
نضات واقعية تحكي قصة النكبة ومجموعة
أسفار وجدانية متعددة
٥٠٠ سقط الزند مجلد قماش ابو العلاء المعري
١٠٠٠ نهج البلاغة صبة جديدة واثيقة
الإمام علي بن ابي طالب
٣٠٠ اكتشاف كهف اهل الكهف رفيق وفا الدجاني

تطلب هذه الكتب من

مكتبة المعارف - ص . ب ١٧٦١

بيروت

الموت بالمجان والقضاء

ولكن هذا الهتاف تأخر مواعده ، فقد شاخ الخيام - أصبح كالحجر ثم نهراً ومات - وهنا رسم الشاعر جبروت الموت وصور موقفه العدواني من الانسان وجعله بذلك حدا فاصلا بين الخيام في الماضي وورثته في الحاضر - أي الانسان عامة - فرأى هذا الانسان في صور شتى : في أعلى رسالته وفي أصغر سميه بحثا عن اللقمة ، وتصور الحياة التي تسلمها هذا الوريث كهفا يشمله الليل من كل ناحية ، ولكن لا يزال في ظلمة المغارة بصيص يتحدث عن افراح الحياة :

عرى السماء الابدي الازرق المثير

علوبة الخريف

السماك الفضي في البحار

المدن الخسيس فوق النار

الفجر والنساء والافكار

ومن اعماق الظلمة ارتفعت الدعوة لليقظة ، خيط الدم المتصل من الخيام حتى آخر وراثته - خيط التصحيحة - هو النور الباقي ، هو الاحتراق في المسيرة الطويلة لاضاءة الطريق : « شرف الانسان ، ان لا يموت راکما منسحقا مهان :

الوجه والفا لهذي العملة القديمة

توهجا وولد الانسان من جديد

شجيرة من خلل الرماد والجليد

مزهرة ، وصيحة اطلقها وليد

وكان « خيط النور » هذا هو صورة الكفاح في كل مكان « في تزامم الاضداد » هو العمل الانساني الدائب ، الا ان تبده « في كل مكان » يجعل الصورة اجزاء مفرقة ، لو صح لها ان تجتمع ، لنهضت بابل وابتسمت عشتار وعاد ازريس ونورت في سبأ بلفيس ، وعادت البكارة الى الارض وولد الانسان « من زبد البحر ومن قرارة الامواج » « لو » - تعني ان هذا امل ما يزال بعيدا ، ولذلك يستلهم الشاعر روح الخيام فينظم رباعيات يختم بها القصيدة يصر فيها على انسه « لا بد » ، ويكاد اصراره يحقق الفوز النهائي لولا انه عاد يستعمل « لعل » - باسم الرجاء البعيد - في الرباعية الاخيرة :

البيت الحي بلا زاد ولا معاد

ينفخ في الرماد

لعل نيسابور

تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الاصفاذ

هذا عرض شديد الايجاز للقصيدة ولكنه يكفي ليشير الى استواء البناء وتدرجه واكتماله ، ثم تكون هنالك روابط اخرى في البناء نفسه تزيد تلاهما ، ولعل ابرز تلك الروابط هي الرموز الحيوانية التي بشها الشاعر في ارجاء قصيدته فالديك يرمز الى اليقظة وطلوع الصبح، ومناظر الصيد التي تلاحق فيها الكلاب الطيب والارنب ترمز الى الصراع الطبقي ، ثم تتحول « الكلاب » في سخرية ابناء النعم لتندل على الفقراء :

تمرغي ايها الكلاب في الوحول

وقبلي احذية الملوك

والخرز الملونه

ومعجزات الكهنة

والمارقين الخونه

وتجني بين هذه الرموز صور الثعبان على الاسوار لترمز الى الاحقاد والضغائن ، ثم يتخذ الموت صورة « ثعلب عجوز يلتحي بالورق الاصفر والرموز » ، واشباه الرجال « الامعات » يرمز لهم ببشاء اعور سكران ، والانسان الكادح بالثور الذي يشق الارض في اصرار ، وهكذا يظل هذا الجو يسيطر على القصيدة حتى يجعل الوحسدة فيها أتم ، ويحقق مع غيره من العناصر مثل صور الولادة المتجددة والاستحالة وصور البكارة والفجور ذلك التدرج من حال اليأس الذي استسلم له

الخيام القديم الى التفاؤل - رغم العقبات الكثيرة - في حياة الخيام الحديث . وطبيعي ان لا تفتب من البناء الكبير صورة شيخ المرة ولوركا ، فهما يمثلان مع الخيام رمزا واحدا .

وأراني لست بحاجة الى ان اسأل في هذا المقام : اين هي الصورة الاخرى وما قيمتها في هذه القصيدة . فقد يتبين من يراجع العرض المجمل لها ان تلك الصورة موجسودة ، ولكنها نجية حيث يتطلبها السياق العام في البناء ، فهناك حديث مستمر يتخلل القصيدة عن « مدن النمل التي تحكمها الارقام والبنوك » وعن « الدمى الصلحاء » و « الساسة المحترفين » ، ولكن هذه الصورة ليست هي ذات السيطرة الكبرى على خيال الشاعر ، بل ان الذي يتحكم فيه هو التأمل العميق في المصير الانساني بكل ما هنالك من خطوات متقدمة وكبوات ، وبكل ما هنالك من جهود ومحاولات يقف الموت دونها ، وقد دلت القصيدة على ان الطريق الى الوصول ليست هي في البحث الفردي عن الماضي او « الزمن الضائع » - او عن عائشة - وانما هي في العمل الانساني ، في الايمان بالانسان ، ولو كان بائع كبريت في مطار روما ، وفي التوجه نحو توحيد « اجزاء الصورة » أي توحيد الكفاح الانساني من اجل خير الانسان .

على ان دراسة « الذي يأتي ولا يأتي » لا تكتمل بالنظر اليها من زاوية واحدة ، او من وضعها على محمل صوري واحد ، ولكني اقتصر في هذا المجال على ما تتطلبه طبيعة هذا المقال ، لا اعدو ذلك الا بالقدر الذي يتطلبه التوضيح العام . غير انه مهما يكن من شيء فان دراسة القصيدة من جوانبها المختلفة تجعل القارئ على يقين من تحقيقها للاتجاهات الثلاثة التي ألمت اليها في صدر هذه المقالة بكل ما تسمح به القطة الفنية الجميلة البارعة ، على نحو لم تلبه اية قصيدة اخرى لليباني .

احسان عباس

الى المربين والجامعيين :

علم النفس

دراسة التكيف البشري

في جزئين

للدكتور فاخر عاقل

دار العلم للملايين ص.ب. : ١٠٨٥ - بيروت