الخيال والحرية

مساهمة في نظرية الأدب

الخيال والحرية

مساهمة في نظرية الأدب

تأليف: يوسف سامي اليوسف

عدد الصفحات: (176)

القياس: (14.5 * 22)

الناشر : دار كنعان

للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية

جميع الحقوق محفوظة

دمشق - ص.ب 443 تلفاكس: 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

طبعة خاصة: 2017 / عدد النسخ 1000

إخراج: لبنى حمد

الإشراف العام: سعيد البرغوثي

يوسف سامي اليوسف

الخيال والحرية

مساهمة في نظرية الأدب

تمهيد

لعل مما هو مثير للاستهجان في هذا الزمن الراضخ كل الرضوخ للمادية المتطرفة، أعني للاستهلاك والشراهة، أن يصر الشعر، بل الأدب كله، على أن يؤسس له عشاً في داخل مجتمع لا يرحب كثيراً بالمتعانيات، أقصد بما يتجاوز المياومة والتجربة الإجرائية. ومما يزيد المرء شعوراً بالاستغراب أن عدد الشعراء، يتنامى في البلدان العربية كما تتنامى النباتات في المناطق الاستوائية، وذلك على الرغم من أن المجتمع الحديث قد عمد إلى إحلال الصورة المرئية والكلمة المسموعة محل الكلمة المكتوبة، بل لقد دحر هذه الكلمة المكتوبة إلى الهامش، أو إلى الشطر الخلفي من فسحة الواقع.

ومما يجعل الاستهجان أشد، أو أقوى، أن الأدباء في هذا الجيل الراهن، جيل السنوات العشرين الأخيرة، هم دون أمل كبير في الانتشار على مدى واسع، إذ إن مما هو في العسر أن يتمكن الكاتب الأدبي من اختراق الحاجز الإقليمي ابتغاء الامتداد فوق مساحة العالم العربي كله، ناهيك بإحراز الشهرة العالمية الواسعة. والحقيقة أن معظم كتاب الإقليم العربي الواحد لا يملكون أن يحرزوا الانتشار داخل ذلك الإقليم الذي ينتسبون إليه، أو قل إن إنجاز أي اتصال حقيقي مع المحلية قد بات هدفاً غير مضمون.

ولا ريب في أن هذه الظاهرة لا يسعها أن تكون بغير دلالة عميقة وأصلية، بل لعل من شأنها أن تؤشر إلى ما هو جوهري في البنية البشرية، أو في جذورها الأولى. وخلاصة هذه الدلالة أنه «ما بالخبز وحده يحيا الإنسان»، أو قل إن الروح سوف يتشيأ حتماً إن هو لم يمارس من الأنشطة إلا ما كان مادياً وحسب. ولعل الإنسان أن يكون نزّاعاً إلى جعل الجمادات تسيل وتستحيل إلى أرواح (وهذا هو أورفيوس الرامز إلى الإنسان الرافض للتشيؤ)، فكيف له أن يرضى بأن تتحول الأرواح الحية إلى جمادات ميتة، أو عاجزة عن ممارسة السيولة والحركة؟.

إن إصرار الأدب على الاستمرار والبقاء في عالم لا يكتفي بتنحية الأدباء جانباً، بل يتعدى ذلك إلى اضطهاد الإنسان نفسه حتى نقي العظام، هو دليل حاسم على أن تجليات الخيال، أو مفرزاته، أياً كان نوعها، هي قيمة خالدة من قيم الإنسان التي لا وجود له إلا بها في كل زمان ومكان. فلا ريب في أن هذه المفرزات هي نمط نفيس من الأنماط التي يتجلى بها الروحي أو يظهر إلى الوجود القابل للوصال. وهذا يعني أن الإنسان لن يتنازل عن خياله، على الرغم من الشروط الجديدة العاملة على اختزاله أو تقليصه لصالح العلم والذهن والتوجه نحو الواقع. وهو لن يكف أبداً عن توظيف هذه الطاقة الأثيرية في إنتاج الكثير من جوانب نشاطه الروحي، ولا سيما تلك التي تندلع من الشعور بالغياب والحرمان، أو من تحسس النفس لخلل جوهري يَعْتَوِرُ الكينونة في الصميم.

فلعل مما هو واضح تماماً أن الإنسان محكوم إلى حد بعيد بحقيقة الغياب، أو النقص والحاجة إلى ما يملأ ويعني. ففي قلب الوجود تنداح فجوات الغياب من حيث هو جملة من المفقودات أو الحاجات الملحة التي

تفغر أفواهها وتطالب بالإفعام. ولكم يحتاج الإنسان إلى نور من شأنه أن ينسخ الظلمات، ولا سيما تلك الرابضة في قيعان النفس لا تريم. وإذ ينشط البشر بغية استيفاء النقص وردم الثغرات وإزالة أزمة الفقدان، يشعر المرء بأن الغياب هو الذي يدشن الحضور، بل أن الحضور والغياب ماهيتان متجادلتان، أو متداخلتان تمام التداخل، بحيث تصلح كل منهما أن تكون شارطة للأخرى ومشروطة بها. ولا مرية في أن الخيال فعال في مضمار التلبية، أو الاستجابة لضغوط الغياب المصرّ كل الإصرار على أن ينقلب إلى حضور.

ولا مبالغة في الزعم بأن للخيال وجهاً خلاصياً، أو هكذا يتخيل المرء في بعض الأحيان، وذلك بفضل قدرته الاختراقية على مكافحة التخثر والتشيؤ وجنوح الواقع إلى التسطح والافتقار إلى النكهة المنعشة. فلعل مما هو صادق كذلك أن الخيال من النعميات التي أنعمت بها قوة الخلق على الإنسان، إذ كيف يمكن للمرء أن يتحمل عبء وجوده الممل بغير أخيلة تعمل على تسريح النفس من إسارها، أو من اعتقالها داخل قيود المادة وثقلها البليد. فالخيال، بهذه المثابة، مارد شاسع المنازح، فاره الشوط، وتلكم هي مزيته أو فضيلته التي جعلت منه قوة ذات شأن، أو ذات قدرة على تكميل الحياة، أو تزويدها بما ينقصها، أو بما لا وجود له إلا على يد الإنسان. ولهذا، فإنه يمثل صنفاً من أصناف انتصار الروح على المادة، أو تعالي الأولى فوق الثانية. فبه ينفلت الداخل من جمود الخارج ومن إساره وافتقاره إلى كل وعي وإحساس. وفضلاً عن ذلك، فإن الخيال وثيق الصلة بالجمال، فالإنسان ينزع دوماً نحو رؤية جمال عُلوي لا وجود له في هذه الدنيا، أو لا وجود له إلا في الخيال، أو ربما في الوهم. ويبدو أن هذا النازع نفسه هو السبب الذي من شأنه أن يجعل تعريف الجمال من المحال.

وربما استطاع المرء، لدى التأمل المتأني، أن يدرك انخراط الخيال في معظم مناحي الحياة البشرية، بل ربما جاز القول بأنه يؤسس العلم نفسه، حتى لا نكاد نعرف أين ينتهي الواقعي ليبدأ الخيالي، وذلك لشدة التداخل بين الشيئين. أما الصلة التي بين الخيال والوجدان فهي أمتن من الصلة التي تربط الخيال والواقع برباط واحد، وما ذاك إلا لأن الوجدان كثيراً ما يكون من فصيلة خيالية، أو لعله أن يتطلب الامتزاج بالخيال كي يبلغ إلى تعبيره الأكمل، أو إلى مستواه الأمثل. وفي الحق أن الشيئين كليهما، أقصد الخيال والوجدان، هما من صميم النفس، أو من جوهرها الديمومي، حتى ليجد المرء صعوبة في أن يتخيل وجودها بغير هذين العنصرين الأولين.

وفي تقديري أن الخيال ما سمي كذلك إلا لأنه يتخلل الأشياء، أو ربما لأنه يخلخلها. فاللغة العربية لا تشتق كلمة على نحو عشوائي، إلا لماماً وحسب. والمصدر الثلاثي الذي اشتقت منه هذه اللفظة هو «خل»، وهو عينه ما اشتقت منه كلمة «الخليل» وكلمة «الخيل» و«الخلل». ومما هو عسير على الذهن أن يكتشف الصلة التي تربط هذه الألفاظ كلها في رباط واحد. أما «الحرية» فتشتقها اللغة العربية من الحر والحرارة على نحو جلي. ويتضمن هذا الاشتقاق ما فحواه أن النفوس الحارة هي وحدها الحرة في هذا العالم، وأن الاسترقاق لا يطال إلا ما هو فاتر أو بارد.

وعلى أية حال، فإنك في هذه الأيام لن يفوتك أن تلاحظ الخسران الدائم الذي أخذ يصيب المخيلة البشرية باضطراد، وذلك لصالح الذهن والتفكير المنطقي والواقعي الذي يفصل فصلاً كلياً حاسماً بين الداخل والخارج. ولعل هذا الخسران الطويل الأمد أن يكون المسؤول الأول عن اضمحلال الوثنية وانحسارها أمام أديان الشرق

الأقصى التي أسسها زردشت ويودا وكونفوشيوس ولاوتسي منذ أواسط الألف الأول قبل الميلاد. ولئن لم تكن الوثنية قد زالت من الوجود، فإنها خسرت نقاءها وبكارتها الأولى، وما عادت ذلك الصنف من العيش في الخيال وبواسطة الخيال.

ويبدو أن ما هو في الصميم من هوية الإنسان قد أخذ يتعرض للخطر في سواء الحضارة الحديثة القاحلة الروح، والتي تعطب جذور الموجود البشري، لأنها لا تتعبد لغير النار والمعادن. ولا مبالغة في الزعم بأن جميع المثالب قد تنادت من الأزمنة كافة، لكي تستوطن في هذا الزمن الذي يسعك أن تنعته بأنه أكثر الأزمان ميلاً إلى استعباد روح الإنسان.

وعلى أية حال، فإن هذا الكتيّب من شأنه أن يشدد ويؤكد على فكرتين هما في الصميم من نظرية الأدب: أما الأولى فخلاصتها أن النص الأدبي الجيد لا يسعه البتة أن يكون له وجود إلا إذا أقام نوعاً من أنواع التوازن بين الخيال والواقع، بحيث لا يطغى أي من الطرفين على الآخر فينحيّه جانباً، أو يرغمه على الضمور، أو على الاضمحلال. فإذا ضمر الخيالي وطغى الواقعي، فإن النص يصبح عرضة للدخول في واقعية فجة لا يسعها أن تنطوي على غير التسطح الساذج العديم القيمة. وإذا أفرط الخيالي في الطغيان فضمر الواقعي أو اضمحل، فإن النص لا بد له من أن يتحول إلى بنية جوفاء، أو إلى لغة ناشفة وفقيرة إلى الروح الذي هو قوام الأشياء الحية كلها.

وأما الفكرة الثانية فخلاصتها أن نظرية الأدب ينبغي لها أن تكون معيارية، أو أن تجنح نحو ترسيخ الأسس الكفيلة بإنجاز المعيار الصالح لاستصدار حكم القيمة الناضج. وهو ما أراه أعلى وظائف النقد الأدبي وأبعد غاياته وأسمى فاعلياته. ولكي تكون النظرية معيارية فإن من واجبات المفكر الأدبي أن يُعرّف الأدب تعريفاً يصلح لتأسيس المعيار نفسه، كأن يقول بأن الأدب كلام مكتوب ومن ماهيته أن يؤثر في شعور من يتلقاه تأثيراً إيجابياً عميقاً. وبذلك تصير القدرة على التأثير هي المعيار الذي يدشن كل أدب عظيم.

إننا مخلوقات لا وظيفة لها سوى إنتاج القيمة، مهما يكُ نوع الفعل الذي نقوم به. فلكم كان علم النفس الحديث مبتسراً حين أغفل هذه الحقيقة المركزية التي سوف يتعذر على المرء أن يفقه الإنسان إلا إذا وضعها في قائمة الحقائق الأمهات. ولما كانت القيمة هي المركز الذي تدور عليه النفس، كما تدور الكواكب حول الشمس، فقد كان مبدأ المدح في الشعر التراثي مجرد إضفاء للقيمة على إنسان يستحقها، وكان مبدأ الهجاء سلبها من إنسان حقه النفي والتخفيض، أو الطيّ من الداخل، لافتقاره إلى الكرامة. ولهذا، فإن تحديد القيمة هو أعلى أفعال النقد الجدير بأن يسمى نقداً على الأصالة.

أما الفعل الآخر الجدير بالاحترام فهو التأويل، أو استبار نوايا النص ومضمراته المكتومة. ولا يملك أن ينهض بهذا العمل إلا من أوتي قدرة على التفرس والتبصر الثاقبين.

ويبدو أن الطاقة المعيارية، التي هي مبدأ القيمة، أخذت اليوم بالانخفاض التدريجي، لا في النقد الأدبي وحده، بل في الأخلاق بالدرجة الأولى. ويبدو أن سؤال القيمة والمعيار في النقد الأدبي لا يلحق به أي تخفيض إلا إذا نزل التخفيض بالأخلاق، أو حتى بقيمة الإنسان

نفسه، فصار من سقط المتاع، بعدما قُذف إلى قارعة التاريخ. فالنقد لا يعزف عن تبيان القيم التي تتمتع بها النصوص الأدبية، أو تفتقر إليها، إلا لأن طوراً من أطوار التاريخ لم يعد مهموماً بالإنسان من حيث هو قيمة أبدية، ولا بمكانته المركزية في قلب الوجود. وهذا فرق كبير بين عصرنا الراهن وبين العصور الغابرة كلها. لما كانت تلك العصور قد رسّخت الإنسان في مركز الأشياء، بل أضفت عليه قيمة ورائية حين قالت بأنه كائن هبط من الجنة، فقد راح الأدب العالمي القديم يتمحور حول سؤال واحد: ما هو الإنسان؟.

ومما هو حق أن الآداب العظيمة في الشرق والغرب قلما عمدت إلى تصوير الإنسان من حيث هو شيء زائد عن حاجة العالم، بل رسمته، في الغالب الأعم، بوصفه حنيناً غنائياً، أو كائناً مغترباً في عالم ليس من ماهيته أو نسيجه. إنه الموجود الروحي المعتقل في المادة، ولكنه من سوف يعود إلى موطنه السماوي الذي تحدر منه إلى هذا العالم الساقط. ولقد كان التراث الصوفي، ولا سيما تراث ابن عربي ومدرسته، الأكثر اهتماماً بقيمة الإنسان، حتى لقد جعل منه الموجود لأجل الله وحده. يقول ابن عربي في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية»: «فما خلقنا إلا لنفسه». كما يضيف في الكتاب إياه: «بالإنسان كمل العالم». وها هو ذا يحدد الهدف الذي من أجله يعيش الإنسان: «إن الغاية المطلوبة للعبد هي التشبه بالإله». ولعل ما قاله الشيخ الأكبر في الفص السابع من «فصوص الحكم»، نقلاً عن التستري، أن يكون أكبر تكريم للإنسان عرفه الأدب العربي كله: «إن للربوبية سراً، وهو أنت». ثم إن الإنسان لفظة مشتقة من لفظة «الأنس». ولقد عرّف الحلاج «الأنس» بأنه «فرح القلوب بالمحبوب». وفي مثل هذا المناخ لا يكون الإنسان إلا قيمة جلى، وغاية نهائية لا

غاية بعدها. وحين يصير الأمر على هذا النحو فإن من الطبيعي أن تصير القيمة هي المحور الذي يدور عليه فلك الوجود كله. وعند ذاك يمتد الالتزام بالقيمة إلى النقد الأدبي فيكون معيارياً دوماً، ولا همّ له أبعد من التعرف على قيم النصوص ومراتب أصحابها. ولهذا السبب ظهرت كتب الطبقات، أو راح بعض النقاد يرتبون الشعراء في مراتب من شأنها أن تفضّل شاعراً على آخر، أو مجموعة من الشعراء المجيدين على مجموعة أخرى ممن هم أقل جودة، أو أدنى مرتبة.

أما اليوم، في عصر الأسواق والبضائع، فقد انحدرت شخصية الإنسان إلى مستوى الوسيلة، بل أصبح كائناً لا يهم الحركة الاقتصادية إلا بمقدار ما ينتج ويستهلك فقط. وفي هذا المناخ لا بد لقيمته من الانخفاض بازاء قيمة السلعة التي تغدو الوثن المعبود في الأرض، حتى لم تعد تمارس على الإنسان إلا وظيفة تغريبية بالدرجة الأولى. يقيناً، إن ثمة صلة متينة بين شدة الجشع الاستهلاكي وبين شدة وطأة الاغتراب على النفس في الربع الأخير من القرن العشرين. ولسوف يكون من المحال أن تنخفض قيمة الروح البشري دون أن تنخفض قيمة الإنجازات التي ينجزها هذا الروح نفسه، أي لا يملك الأدب والفن إلا أن يخسر كل منهما معظم قيمته في وسط هذا الجشع الذي يقضم روح الإنسان بالتدريج. ولقد انعكس هذا الخسران على النقد الأدبي في هذه الأيام، فأخذ يعزف كثيراً عن البحث في قيم النصوص الأدبية، وكذلك عن الاهتمام بالمعايير الفنية ذات القدرة والكفاءة على تأسيس القيم نفسها.

فقد يصح القول بأن معضلة الأصالة والتزوير هي واحدة من أكبر المعضلات في هذا الزمن الراهن. وهذا أمر من شأنه أن يضع

التنقيب عن المعيار الكلي بين المهمات الأولانية للروح النظيف. فمن المؤكد أن التزوير يستوطن في جميع الأزمنة دون استثناء، ولكنه قد أفرط في استيطانه واستتبابه داخل عصرنا هذا. ولذا، صار لزاماً علينا أن نختار واحدة من اثنتين: إما الإنابة الدائمة إلى القيم التي ينفر الروح البشري من أضدادها، بحكم ما هو مركوز في طبعه من نظافة ونزاهة، وإما أن نقبل بهذا التزوير الذي شمل حياتنا من المهد إلى اللحد. يقيناً، إن مثنوية الأصيل والنغيل هي أبرز المثنويات في التاريخ العربي المعاصر، أو منذ الحرب العالمية الأولى حتى اليوم.

ولهذا، فقد صار من الطبيعي، بل مما هو حاجة ماسة، أن يقوم الروح برد الفعل، وأن ينجز استقلاباً شاملاً على هذه الشراهة التغريبية التي تجهل كل إشباع. وربما جاز القول بأن الثورة الروحية هي الثورة التي سوف تختتم الثورات كلها على الإطلاق. وعندي أن الروح، بحكم ماهيته نفسها، استقلابي دوماً. وكل استقلاب هو رفض للشرّحين يستطير ويعرم أو يتفاقم. وكل شر أصله المادة، والروح بطبعه ضد المادة أو نقيضها. ولذا فإنه رفضي بحكم هذا النزوع صوب النقض البناء. وربما جاز الزعم بأن كل تأسيس للحرية ينبغي أن يتم في عقر الروح، و في قاع الحياة، وليس في أي كيان آخر. وما لم تنصب التربية على الضمير حصراً، ثم ما لم تصبح الحرية تربة لجذور الأشياء، فإن كل جهد في مضمار الاستقلاب والرفض والنقض لن يكون سوى ضرب من ضروب العبث.

وسواء أكانت الروح استقلابية أم سكونية، فإنها ليست قيمة وحسب، بل هي الحاضنة الوحيدة للقيمة في هذا العالم الدنيوي الساقط. وعندما تتعرض القيم لأية إساءة، فإن الروح سرعان ما تبدأ بالاهتزاز. ولا مبالغة في الزعم بأن الآداب العظمى في كل مكان

وزمان ما أنتجها إلا اهتزاز الروح لفساد القيم. والحقيقة أن مثل هذا الفساد هو الذي أرغم المعري على الانسحاب إلى كهف عزلته النظيف. وينبثق شعوره الصادق بالاغتراب من رفضه لاختلال القيم. وما الاغتراب سوى اللوعة التي تقاسيها الذات بسبب افتقار الوجود إلى الأُنس، وهو افتقار لا ينتجه شيء إلا تعرض القيم الروحية للانخفاض، وبخاصة قيم الوصال، أو الحب والصداقة والانفتاح الرحب على الآخر، ما لم يكن من الفاسدين. ففي الحق أن الصلات بين البشر في هذه الأيام مثيرة للشعور بالخجل، لأنها تهبط بالإنسان إلى مستوى الحيوان، وذلك لأنها اتصالات من الخارج وحسب، أي أنها تظل على مستوى اللحاء، ولا تنفذ إلى اللباب بتاتاً. ولعل أسوأ ما في الأمر أن تصير علاقة المرء بنفسه علاقة رفض أو نبذ، وهذا هو أفدح صنف من أصناف الاغتراب.

يقيناً، إن نظرية الأدب لن تكون سوى إنجاز باهت ما لم تنبثق من نظرية القيمة التي هي ماهية الحياة الأصلية. وابتداء من نظرية القيمة الشاملة، يصبح الهم الأول للنقد الأدبي هو إرساء المعايير الكلية التي تؤسس القيم الأدبية وترسخها، بحيث يتمكن الناقد الممارس من الحؤول دون استواء الذين يعلمون والذين لا يعلمون. فالقيمة هي بالضبط تلك المسافة الديمومية التي تفصل بين الحقيقي والمزوّر على نحو حاسم. وهذا يعني أن مناقب الأخلاق هي الأس الذي ينبثق منه الأدب ونظرية الأدب على السواء.

وفي الحق أن الجمال ليس محايداً قط تجاه الأخلاق، إذ هو يحرّض فينا نزعة السمو والارتقاء نحو الكمال. وهذا يعني أن الجميل جذر أخلاقي، بكل توكيد، ولولا ذلك لما كان له أن يكون سوى البلادة وقد أُعطيت لمقلة العين. وإني لأرتاب في أن يكون الأشرار الخبيثون

قادرين على التمتع بالجمال، إذ لعله وقف على الأخيار الطيبين وحدهم.

❖ ❖ ❖

منذ شهر واحد فقط، أصدرت كتيباً صغيراً عنوانه «القيمة والمعيار: مساهمة في نظرية الشعر» وقد رأيت، إثر صدوره، أن البحث لم ينل نصيبه من الإشباع، وهو لن ينال ذلك أبداً. بيد أن في الميسور أن تضاف إلى الكتيّب السابق نفسه مجموعة من المقترحات، أو من الأفكار الأخرى التي قد تسهم في تطوير الموضوع إياه، أو في تنميته ودفعه نحو الأحسن. فالإنسان مغرم بالتحسين وبالتنقيب عما هو خير وأبقى. وبدلاً من الاكتفاء بالشعر، فإن من واجبات النظريين الأدبيين أن يرسخوا القواعد الصالحة لاستيعاء أي جنس أدبي آخر، أو لاحتواء جميع الأجناس الأدبية. ولئن لم يكن هذا النازع ممكن التحقيق، فإن في ميسور المرء أن ينظر إليه كطموح شرعي، إذ لا ريب في أن مطامح العقل الكبرى هي قيم بحد ذاتها، سواء قُيّض لها أن تتحقق أم لم يُقيّض.

أما الدافع الذي حثني على تأليف هذا الكتيّب الراهن فهو اقتناعي بالأهمية القصوى للخيال في سلوك البشر وتاريخهم كله، ولا سيما في صياغة بعض مذاهبهم ومعتقداتهم، حتى ما كان منها ذا مسحة علمية أو واقعية. ولعل هذا الاقتناع أن يكون واحداً من أهم الدروس التي تعلمتها من ابن عربي، الذي عني بموضوعة الخيال عناية لا مثيل لها في اللغة العربية، سواء من قبل أو من بعد.

ولا أحسب أنني سوف أقدم ما هو جديد كل الجدة، إذ يبدو أنه ما عادت هنالك جدة في الأفكار والنظريات عند نهاية القرن العشرين. ولكنني قد أكون قادراً على التذكير وحسب. وأما ما سوف أذكّر به فهو ما أراه الأكثر أهمية من سواه، وكذلك كل ما دحره زمننا الراهن إلى الخلف، أو نحّاه جانباً حتى صار لا محل له سوى قارعة الحياة. ولعل الجملة المفيدة التي يحاول هذا الكتاب أن يشرحها بإيجاز، أو بإسهاب، أن تتلخص في أن الأدب من صنع الخيال، ولهذا فإننا لن نفهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمنا ماهية الخيال، الذي أراه جزءاً من ماهية الإنسان، أو عنصراً ديمومياً في هويته الثابتة.

مخيم اليرموك

آذار، 2000

الفصل الأول
علاقات الخيال

لعل مما هو مقبول في كل مكان أن الخيال واحد من العناصر الكبرى المتلاحمة في جبلة الإنسان، وهي التي تتألف من جملة قوى تتباين أحياناً، ولكنها تتعارض أحياناً أخرى. فربما كان في السداد أن يقال بأن النفس منسوجة من ممكنات غزيرة وكثيفة، ولكنها شديدة التنوع، بل عديمة التجانس إلى حد لا يخطؤه الذهن المتأني. ولهذا، لا أرى أية مجافاة للحقيقة إذا ما ذهب المرء إلى أن العقلانية، أو الذهنية المنطقية التي تحاكم وتستوعي، لا تحتل إلا شطراً من مساحة الفضاء الداخلي الشديد الانديّاح، بينما يحتل اللاذهني واللاعقلاني، كلاهما، الشطر الآخر، الذي قد يكون أوسع من الأول بكثير.

فلا يجوز للعقلانية أن تستهين بهذا الشطر اللاذهني الذي أراه شديد الأهمية والفاعلية في المشروع البشري برمته، بل أكاد أزعم أن مصير هذا المشروع يتوقف على مصير الخيال والوجدان وقوى الحنين التي تؤلف الراقة التأسيسية في بنية النفس البشرية، أو لعله أن يتوقف على التوازن بين القوتين المتضادتين أو المتباينتين. فلكم كانوا متسرعين أولئك السطحيون الأغرار الذين جزموا بأن العقل ينجز التاريخ ويحكم العالم كله، ويديره أو يوجهه صوب غاية إنسانية، حتى لكأننا في المطهر،

وعما قريب سوف ننتقل إلى الفردوس، مع أن الصراع بين القوى التاريخية ما زال يطحن عظام البشر كما المطاحن تطحن الحبوب. أو يعقل أن يكون هذا العالم تحت سيطرة اللؤم والافتراس المتوحش، المرئي بالعين المجردة، وأن يتألف نسيجه من العقلانية في الوقت نفسه؟ فلكم كان هيغل مثيراً لاستهجان العقل إياه حين قال: «كل ما هو واقعي عقلاني، وكل ما هو عقلاني واقعي».

فلا غضاضة، إذن، في التذكير بأن الخيال هو الأصل وأن العقل طارئ على المشروع البشري. ففي الأزمنة الموغلة في القدم، أو قبل عشرة آلاف سنة من الآن، كان الخيال أكثر حضوراً من العقل في حياة البشر بكثير. ولكن لا يجوز للمرء أن يتطرف، في المقابل، إلى الحد الذي يصرّح الصوفيون عنده بإنكار العقل وإغفال الوقائع. ففي الفص التاسع يقول ابن عربي: «فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس أنا خيال. فالوجود كله خيال في خيال». فلا ريب في أن هذا شطح، لأن الوجود واقعة محسوسة ولا تقبل مراءً، ولكنها تشبه الخيال إلى حد ما، إذ كثيراً ما يشعر المرء بأنه في حلم لا في واقع، حتى لكأن الفرق بين الشيئين صغير جداً.

❖ ❖ ❖

وأياً ما كان لباب الأمر، فإن الخيال الذي أراه جزءاً من القوة اللاذهنية (وليس اللاعقلانية) هو ماهية عظيمة، من جهة، وشديدة الأهمية للحياة البشرية، من الجهة الأخرى. وقد لا أبالغ كثيراً إذا ما ذهبت إلى أن الخيال مفتاح الشخصية البشرية كلها، وبكامل غموضها

واستسرارها، أو قل إن هذه الفكرة هي واحدة من أهم الأفكار التي يمكن للمرء أن يستخلصها من فهم ابن عربي للخيال. ولا أدل على أهمية الخيال وبقية العناصر اللاذهنية من أن هذه العناصر كلها أسبق إلى الوجود من الذهن نفسه. فنحن نولد مزودين بالخيال والعواطف والمنازع الإيجابية والسلبية، ولكننا نكتسب العقل من التربية والتجربة، إذ لا يولد معنا سوى الاستعداد لتحصيل العقل، أو لحيازة الذهن المنطقي بما هو قوة إدراك وتذهن، وكذلك من حيث هو حجى يحاكم ويضارب. وفي المؤكد أن التذهن يملك أن يبدي الكثير حول الماينبغي أن يكون، بيد أن الخيال قادر هو الآخر على النهوض بالمهمة نفسها، ولكن على نحو أجمل وأمتع، إذ الخيال من مملكة الهيف والدماثة، دون أدنى ريب.

وفي صلب الحق أن الحضارة، في وجهها اللانفعي، الذي هو وجهها النبيل، أو قل وجهها الذي به يصير الإنسان روحاً مفارقاً للحيوان، هي حصيلة الخيال والعواطف ومحتويات الوجدان الدافئ، ولا سيما الحنين الصادق الصافي، أو قل إن صور الحضارة بأسرها لا بد لها من أن تبدأ على هيئة نويّات جنينية لا رحم لها سوى الخيال الذي أراه متلاحماً مع الوجدان في الغالب الأعم. فلئن كانت قوة الذهن الموضوعية هي التي هندست الأهرام وبرج بابل، وغير ذلك من المنجزات اللانفعية الكبرى، فإن في أُس هذه الأعمال يرخم حنين ذاتي يهدف إلى التغلب على الزوال وتصرم الأزمان، وكذلك على التشيؤ، أو على تحول الإنسان إلى شيء من سقط المتاع. جزماً، إن مثوية المقدس والمدنس هي التي أنجزت برج بابل، بعدما وظّفت العقل والخيال كليهما في سبيل إنجاز غرض عزيز على النفس البشرية. وهذا يعني أن ثلاثاً من القوى الداخلية المتباينة، وهي العقل والوجدان والخيال، تتعايش وتتآزر في

فضاء النفس، فلعلها أن تتكامل أكثر مما تتناقض أو تتصارع. وبهذا التآزر تجيء إلى الوجود بنية لا نفعية ليس من شأنها إلا أن تخدم أغراض الباطن وحاجاته العميقة. فالوظيفة الأولى لبرج بابل هي الارتفاع من المدّنس (الأرض) إلى المقدس (السماء)، أي إنجاز الحنين إلى العلو أو السمو، أو إلى الوطن الأصلي الماورائي.

ومما هو صادق في ذهني تمام الصدق أنه ما من شيء في هذا العالم كله أنفس من الشعور البشري، الذي أراه الماهية بمجملها، أو الحقيقة الكلية التي لا حقيقة من دونها بتاتاً. وههنا أخوّل نفسي حق الزعم بأن الكاتب الأدبي، وبخاصة الروائي، لا يعنيه الواقع الاجتماعي بفوريته الخالصة، أو من حيث هو معطى مباشر أو عيني، وإنما الذي يعنيه هو علاقة الذات بواقعها الاجتماعي، أي هو لا يعنيه شيء قبل الشعور البشري حصراً، وهو ما لا يرضخ للدراسة العلمية، لأنه يتأبى على الموضعة التي لا علم من دونها قط. وكل ما لا يتموضع يُحدس ولا يُدرس. إن الشعور، أو العلاقة بين الداخل والخارج، هو موضوع الأدب، أو موضع اهتمامه. أما الواقع الاجتماعي فهو من اختصاص عالم الاجتماع. وثمة فرق كبير، دون ريب، بين الأدب وبين علم الاجتماع؛ إذ الأدب مختص بالعالم الداخلي، أما علم الاجتماع، بل كل علم أياً كان نوعه، فيتوجه نحو الخارج الموضوعي دوماً.

ولست أقول بأن الأدب يشرح شعوراً ضبابياً تهويمياً، أو ذا طابع تجريدي، وإنما أقول بأنه مخصص لشعور مفعم بصور الوجود والحياة، أو الواقع التاريخي والاجتماعي، سيان. وفي جميع الأحوال يتوجب على النص الأدبي، أو الإنجاز الفني، كي ينجح، أو يصير إلى الرفعة، أن يندرج فيه عنصر من العناصر التي تحبها النفس وتتعشقها وتتجذب إليها، لأنه ينعشها أو يوقظ فيها من الألطاف والأذواق، أو من المشاعر، ما

يملك القدرة على إيقاظ همة السمو أو العلو في فضائها الرحيب. وعندي أن درجة نجاح النص، أو عظمته، تتوقف جزئياً، أو نسبياً، على درجة حضور ذلك العنصر المحبوب الذي تستلذه العاطفة المتلقية وتستلهمه وتندفع باتجاهه، وما ذاك إلا لأنه ينتسب إلى ما هو نبيل في النفس، أو لأنه يبث في فضاء الداخل حيوية من شأنها أن تنعش وتمتع. فما من ريب قط في أن كتاباً مثل «الكوميديا الإلهية» لدانتي، ما كان له أن يصير إلى هذا المستوى من الرفعة إلا لأنه شديد القدرة على دمج الخيال بالوجدان في وحدة عليا تملك أن تفتن وتجذب. وفضلاً عن ذلك، فإن نزعة الحب التي تدشن هذه القصيدة الجليلة برمتها هي السمة التي صنعت مزيتها وجعلتها قصيدة عالمية. أما شخصية بياترس الرائعة، التي ما عادت امرأة، بل صارت استحضاراً لنزعة السمو، فهي نقطة الجذب ومركز القصيدة بأسرها؛ ولولاها لما كان لهذه الكوميديا من وجود، ولما سمع أحد باسم دانتي.

ولهذا، لم تستطع مقولة «المحاكاة» أن تقنع الجميع، وذلك لأن النص الناجي من الرثاثة والغثاثة لا يقلد أيما شيء بتاتاً. فهو ابتكار خالص، وإن كان شديد الاستفادة من صور المجتمع. كما أنه يحتوي على عناصر ذاتية أو مثالية أو رومانسية، وذلك فضلاً عن المكوّنات الواقعية التي هي القوام المحسوس للنص في أغلب الأحيان، حتى لكأننا أمام بنية تتألف من جسد وروح، أو من جسد يلتحم بالروح، تماماً كما هو الإنسان نفسه. ولهذا، يجوز الذهاب إلى أن النص من دون العنصر الذاتي أو المثالي سوف لن يكون له سوى وجود زائف. والعكس حق أيضاً. فمن دون العنصر الخارجي أو الواقعي سوف لن يكون النص سوى تجريد أو عماء. ففي تقديري أن عملاً متميزاً مثل «الكوميديا الإلهية» إنما ينبثق من قوتين داخليتين هما قوة التخيل ووجدان الحب،

ولكنه ينطوي على الكثير من العناصر التاريخية والاجتماعية التي ما كان في الميسور أن تنسج هذه القصيدة من دونها. ولكن هذا لا يعني قط أن النص الأدبي محاكاة للخارج أياً كان نوعه. وبإيجاز، إن الكاتب ليس بعالم اجتماع ولا بمفكر سياسي. وفي الحق إنه في مستوى أرقى. فما من ملك أو وزير، أو مخترع، أو عالم في انجلترا أرقى من شكسبير.

وبما أن الكاتب الأدبي لا يحاكي الواقع، أي لا ينسخه بل يتمثله ويعيد صياغته، تماماً كما تفعل النحلة بالرحيق الذي تمتصه من الزهور، فإنه لا يخوّض في قضايا من شأنها أن تحتمل الخطأ والصواب. إنه لا يقدم في المآل النهائي سوى صورة خيالية وحسب، أو قل صورة شديدة الشبه بوجهة النظر في مضمار الاجتهاد، وذلك لأن أُخيولته التي ينسجها ويقدمها للإنسان ليس لها من وظيفة سوى إشباع الوجدان وليس إقناع الذهن. ولما كان الأمر على هذا النحو، صار دوام الأدب شديد الارتباط بدوام الإنسان. ولكم كان فيليب سدني مصيباً حين قال في «الدفاع عن الشعر»: «إن الشاعر لا يؤكد شيئاً، ولهذا فإنه لا يكذب». وهو في هذا يشبه ابن عربي حين قال بأن «الخيال لا يكون فاسداً قط.. ولا ينسب إليه الخطأ». والشاعر، كما أرى، لن يكون شاعراً إلا إذا صدق وحسب. وأما صدقه فمعياره حرارته وحساسيته التي هي الأس الأولاني لأدبه كله.

ليس من قبيل الشطح أن يقال بأن الخيال متعاوناً مع الوجدان (وليس السأم، كما زعم كيركجور) هو الذي دشن الحضارة بوجهها

اللانفعي، بل وضع الركائز الديمومية للوجود البشري برمته. والخيال حرارة، أو طاقة مبدعة، من شأنها أن تجابه بلادة الأشياء وبلاهتها وافتقارها إلى التسويغ، وذلك بفضل قدرته على بث الدفء في النفس والكائنات العيانية في آن واحد. وبإزاء مثل هذا الموقف يغدو فهم أرسطو للمسرحية الجيدة من حيث هي نتاج للصنعة والحذق، أي بوصفها بنية شكلية بالدرجة الأولى، أمراً مردوداً أو قابلاً للأخذ والعطاء. ففي مثل هذا المنزع ثمة إغفال للحساسية التي أراها الينبوع الأول لكل أدب يستحق الاحترام. والقول بأن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي»، كما جاء في الجزء الثالث من كتاب «الحيوان» للجاحظ، هو إغفال للب الأدب. فالكاتب الأدبي يُنتج شعوره الخاص الذي يتعذر أن يكون مطروحاً في أي مكان على الإطلاق. فأين وجد دانتي مشاعره التي بثها في ثلاثة مجلدات؟.

وقد لا تسود النزعة الشكلية إلا في مجتمع أخذ يقلص من الطاقة الخيالية لصالح العقل والعلم والسياسة والاقتصاد. فالجاحظ المعتزلي، أو العقلاني، والمتأثر بالحداثة الشعرية التي قادها أبو تمام، لم يناسبه إلا أن يقيم الشكل، في مرتبة أعلى من مرتبة المحتوى، ولكنه لم يخطر في باله أن يوازن بين الشيئين، أو أن يمحو هذه المعضلة المصطنعة اصطناعاً، إذ لا يصح إلا القول بأن الشكل والمحتوى لا وجود لأي منهما بغير الآخر. ولعل في الميسور القول بأن الجاحظ قد أصاب وأخطأ في آن واحد.

ويبدو أن نضوب الطاقة الأسطورية (المؤقت؟) في باطن الإنسان قد أثر تأثيراً سلبياً على خياله، وكذلك على طاقاته الإبداعية برمتها. فلا ريب في أن هذا الاضمحلال قد جعل الإنسان فقيراً إلى الينبوع الأكثر إمتاعاً، لأنه الأكثر عمقاً في المشروع البشري كله. ومن المحتمل أن

يكون إحجام الإنسان اليوم عن الأساطير ومشتقاتها هو ما قد أرغم الحياة الحديثة على أن تخسر عذوبتها ورونقها ونضارة نسغها، لتصبح مجرد اعتلاف بالتبن والزؤان. وما من ريب في أن جنوح الإنسان في الآونة الأخيرة إلى الإفراط في الواقعية والذهنية والنزعة التجريدية قد أسهم هو الآخر في انحسار الخيال قليلاً أو كثيراً. ولهذا، فقد صار رد الفعل ضد الاتجاهات المنطقية والذهنية والعلمية، وكذلك ضد توثين الكثير من المتطرفات، واحداً من الحاجات الكبرى لإنسان القرن الحادي والعشرين، الذي قد يتجه صوب إحياء الصوفية والرومانسية والأساطير وسواها مما هو من سلالة الليل، ولا أقول من سلالة الظلام، لأن ثمة فرقاً كبيراً بين الشيئين. ترى، هل سوف يتمكن الشاعر من الانتصار على التاجر في أي يوم من الأيام؟ إن الإجابة عن هذا السؤال أمر لا يزال سابقاً لأوانه.

ولا حرج في التوكيد على أن الحرية الكافية متعذرة الوجود خارج الخيال، أو قل إن الخيال هو موطن الحرية مثلما أن الرياضيات هي موطن اليقين. ولكن أليس في الميسور القول بأن هذا العلم نفسه، أقصد الرياضيات، هو صنف من أصناف الخيال، ما دام أجنبياً عن الواقع التجريبي الحي، الذي ترفرف فوقه العلوم الرياضية دون أن تمسه إلا على ندرة وحسب؟ لقد أبدى ديكارت، وهو الرياضي المتفوق، نوعاً من أنواع الاستهجان حين أدرك أن الرياضيات، أو المعرفة الشديدة الدقة، لا تصلح لتأسيس علم الأخلاق، أو العلم الذي لا يحتاج الإنسان إلى أي علم قبله، بل هي لا تصلح إلا لتأسيس علم الميكانيك وحده. ولدى التأني يملك المرء أن يدرك بسهولة أن الأساطير والخرافات والغيبيات، أو التجليات البدئية للخيال البشري، هي الأركان الأولى التي أسس عليها الإنسان أخلاقه، أو ضوابط سلوكه، بل أسس مجمل مشروعه

التاريخي وما قبل التاريخي. وبذلك يكون الخيال قد صار الينبوع الذي انبثقت منه جوهريات الحقيقة الإنسانية قبل آلاف السنين، حتى لكأنه المبتدأ الحامل للجملة بأسرها.

ومما هو جد معلوم أن القرن العشرين، بحكم ميله إلى العلمانية والواقعية، قد أفرط في التهجم الضاري على كل من الرومانسية والصوفية. ومع ذلك، لا أرى حرجاً في طرح هذا السؤال على ذوي الألباب: هل يمكن للحياة أن تطاق من دون هذا الوجه الرومانسي، أو من دون أي من الأنشطة الخيالية ذات الطابع اللاإجرائي، وبخاصة اللانفعي، أو الشديد البعد عن الإسهام في الإنتاج الاقتصادي، وكذلك في الاقتراب من شؤون التاريخ؟ ولا أحسب إلا أن الحياة لن تكون سوى غثاثة ورثاثة، إن هي اقتصرت على السياسة والاقتصاد وحدهما، أو إن هي نحّت جانباً جميع إيقاعاتها الأخرى.

وعلى أية حال، لا مراء في أن الخيال حرية وفي أن الحرية خيال أيضاً. وقد يصح الزعم بأن الخيال لا يختزن شيئاً بقدر ما يختزن حنين الروح إلى الحرية، وإلى الانفلات من كل قيد، ولا سيما نواميس المادة التي تشبه طبائع الآلات، والتي لا وظيفة لها سوى الكبح والشكم والاحتجاز. وبهذا الحنين الطيب يصير الخيال سمة النفس في برهة جيشانها واندفاعها صوب اللامتناهي، أو نحو المدهش الذي تحاول النفس على الدوام أن تتمثله بكامل زخمه وريعانه. ولهذا، لا يجوز الظن بأن الأخيلة هي أطياف الحقائق أو أشباحها، أو بأنها مجرد أضغاث وأوهام، إذ هي، للحق، أكثر أصالة من الحقائق، وذلك لأنها الأقدر على إرواء ظمأ النفس إلى الحرية، من جهة، وإلى الروعة والفتون، من جهة أخرى، ولعل مما هو مقنع أن منشأ الخيال، أو قل ما يحرضه على الفاعلية وبذل الجهد، هو أن سر الوجود عصي على

الإدراك، أو على التذهن الجانح نحو الاستبار. ومع أن الخيال شديد الصلة بالحنين إلى اللانهاية، أي بتوجه روح الإنسان نحو سر الكون الذي يتأبى على كل هتك أو سبر، والذي هو مفارقة شديدة الإرباك لأنها تتجاوز الروح وتحضر في صلبه معاً، فإنه ما من خيال فني أو أدبي جدير بالاحترام إلا وهو انبثاق من المتناهي، أي من المجسّد أو من المعطى. ولولا ذلك فإن المنجزات الفنية والأدبية سوف تستحيل إلى هلام بغير قيمة بتاتاً.

وقد يعترض معترض بفكرة مؤداها أن الخيال الذي يخالطه الواقع لا يملك أن يكون حرية كاملة، وذلك لأن الواقع يرضخ لنواميس شديدة الصرامة، والنواميس كلها قيود على الحرية، دون أدنى ريب. وهذا اعتراض وجيه، حقاً. بيد أن حرية الكتابة لها أن تتبدى في فكرة أخرى من شأنها أن تتلخص في أن النص المكتوب نفسه هو فسحة حرية، أقصد أن انعتاقه يكون من صرامة النواميس إلى طراء اللغة وقوامها الأغيد، حيث تصير مساحة العبارة، أو فضاؤها الرحيب، مكاناً تتنسم فيه الروح نسيم الحرية.

دعني أضرب مثلاً على ذلك. مما هو واضح أن رعشة الموت في معلقة طرفة هي وسواس كابوسي، أو أرقٌ من شأنه أن يرج، لا روح الشاعر وحده، بل روح القارئ أيضاً. والموت بهذه المثابة ليس عبودية وحسب، بل هو صليب دائم، أو واحد من الصلبان الألف التي صلب عليها الإنسان، سواء شعر بذلك أم لم يشعر. ولكنّ ما لا يجوز نسيانه أن الشاعر يموت وتعيش القصيدة من بعده، تماماً كما مات الفرعون قبل آلاف السنين، وعاش الهرم حتى يوم الناس هذا. واستناداً إلى هذه الحقيقة المؤكدة، فإن المرء قد يخوّل نفسه حق الزعم بأن النص القادر على مجابهة الزوال والإعدام، هو بديل حي عن آنية عابرة، ولهذا يجوز

النظر إليه بوصفه فسحة حرية، أو تعبيراً أصلياً عن سورة التحرر، أو عن رغبة النفس في الانطلاق والانعتاق.

ولعل مما هو شديد النصوع أن قدر النفس البشرية أن تعيش في وجود ذي وجهين، وجه واقعي وآخر خيالي. والأول هو عالم التجربة، بما هي عمل وإنتاج ومياومة وتعب وسأم وصراع وتوتر، والثاني هو عالم الفنون والآداب والحنين والعشق والسياحة والتأمل، وكل ما هو من فصيل الحرية والانفتاح. ولا ريب في أن هذين العالمين لا ينفصلان إلا تجريدياً وحسب، إذ الحقيقة أنهما متواصلان حتى لا فكاك لأي منهما عن الآخر في شعور الإنسان. ولا ريب في أن هذا العالم الثاني يضفي النكهة على الأول، ويخلصه من بعض بلادته وسقام تكرار أحداثه الخانق للروح. وهذا يعني أن الخيال، بما هو تذوق للجمال، ينهض بوظيفة حيوية، وهي صيانة النفس من الترمد بين الجامدات.

وليس عجيباً أن يكون الخيال على هذه الدرجة من الأهمية، وأن لا ينتبه له الأقدمون إلا على ندرة فقط، إذ لقد كانت الأقوام الغابرة في الشرق والغرب تعيش في الخيال نفسه، أو في منظومات من الأخيلة القادرة على إنجاز الصيانة الداخلية، وذلك من خلال الغيبيات والأساطير والخرافات والممارسات الصوفية والسحرية، وما إلى ذلك من أفانين التخيل والتخييل. وفي حدود علمي أنه ما من أحد قد خرج على هذه القاعدة في الأزمنة الماضية سوى ابن عربي وحده، وهو من حاول جاداً أن يؤسس أول نظرية في الخيال طوال التاريخ كله. وهذا إسهام كبير منه في نظرية الأدب نفسها. ففي الحق أن الشيخ الأكبر، الذي أراه الأعظم بين فقهاء الوجود، قد رأى إلى الخيال بوصفه القوة الوحيدة الصانعة للحرية، إذ لقد صرّح ذات مرة بأن «للخيال سلطة على المحال». والأهم من ذلك قوله: «إن الخيال عين الكمال، لولاه ما فضل

الإنسان على سائر الأحوال». ولكم أصاب حين ذهب إلى أن الخيال هو نعيم الناس وجحيمهم في آن واحد. أما نعيمه فيتبدى في أنه يحيل الكثافة إلى لطافة، إذ «الخيال لا يعرف المحال»، على حد عبارة الشيخ. ولكنه يصير جحيماً حين يستحيل إلى وهم «يبرز للنفس على صورة العقل، فقد يتلبس عليك، وهو وزير مطاع، له في الإنسان تأثير عظيم، وهو المستولي على الناس والباعث على الأفكار الرديئة..». ولعل ما يريده ابن عربي ههنا هو أن الخيال نعيم حين يتعامل مع الجماليات، ولكنه ينقلب إلى جحيم حين يتحول إلى مذاهب وأهواء لا نصيب لها من الحق. وههنا يريض الخطر.

وأضاف الشيخ أن الخيال «يجسّد ما ليس من شأنه أن يكون جسداً». فهو البرزخ الحاكم المتحكم الذي يحكم ولا يحكم عليه. و«البرزخ» هو الوساطة، أو ما يتركب من التجريد والتجسيد. ولهذا، فقد صرّح بأن الخيال هو المزاج الأقدم والإمام الأعظم، وبأن حضرته البرزخية هي ظل الوجود المطلق، «ولذلك فإنها أوسع الحضرات جوداً، لأنها تجمع العالمين، فهي مجمع البحرين، بحر المعاني وبحر المحسوسات». كما جاء في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية» قوله: «والإنسان لما وجد على الصورة لم يحتمل التحجير». أما الصورة التي صيغ عليها الإنسان فهي صورة الحق نفسه، وأما التحجير فهي التقييد. وكل ما لا يحتمل التحجير هو كائن حر بالضرورة. وما دام كذلك فإنه يتأبى على كل حصار، أياً كان نوعه.

وبذلك يكون ابن عربي قد أدرك الوجه التحريري للخيال، بل أدرك الجذر الماورائي العميق الذي يؤسس حرية الإنسان وفتونه وأحلامه وأساطيره. فلا غلو في الذهاب إلى أن الشيخ الأكبر هو أكثر الناس قدرة على المشاركة في سر الوجود، وذلك بواسطة خياله الفذ

الذي لا يضارعه، بل لا يدانيه، أي خيال آخر في التراث الصوفي كله. وليس لي إلا أن أعترف بأنه هو وحده من علمني ماهية الخيال وقيمته وكلية حضوره، كما علمني هذه العلاقة المتينة التي تربط بين الخيال والحرية، والتي أراها الغاية النهائية لجميع أنشطة هذه القوة التي تسمى الخيال.

ولا بأس في أن أُشير إلى أن مذهب ابن عربي في الخيال له نويّات جنينية في كتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني الذي ينيط بالشعر وظيفة التوليف بين المتباينات، أو وظيفة التغلب على التنافر، مما يتضمن إنجاز الوحدة والتناغم اللذين هما من أبرز سمات الحياة الجميلة. ففي الشعر الجيد، كما يقول ذلك الكتاب النادر في تاريخ الكتابات النقدية كلها، «تُجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتُعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبكة».

ما من غلو إذا ما قلت بأنني ما راقني من النظريين الأدبيين أحد كما راقني عبد القاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة»، لا لأنه ألمعي وحسب، بل لأنه أخلاقي كبير أيضاً. ففي الحق أن مصطلحات النبل والشرف والفضيلة والكمال والجمال هي من بين مصطلحاته الشديدة التواتر.

ومما هو جدير بالتنويه أن رأي عبد القاهر الآنف الذكر يتطابق تمام التطابق مع رأي شلنغ القائل بأن الخيال يوفّق بين المتناقضات. كما يتطابق مع رأي كولردج الرامي إلى أنه القوة التي توحّد بين المتنافرات. أما إمانول كانت فلست أراه شديد الإصابة حين قال بأن الخيال وسيط بين الفهم والحواس.

وليس من قبيل الصدفة أن ينصب جهد الرومانسيين في أوروبا على الخيال منذ مطلع القرن التاسع عشر تقريباً. فلقد جاء هذا

الاهتمام بمثابة رد فعل روحي على العقلانية التي سادت القرن السابق على نحو متطرف. لقد شعر الباطن الحساس بأن الإنسان قد أصبح عرضة للطرد، بل للاقتلاع من حصونه الخيالية والوجدانية والأسطورية، فما كان منه إلا أن رد الفعل بتنمية الرومانسية ثم الرمزية فالسريالية، وذلك لكي لا يغادر أرضاً ألفها إلى حد الاندماج. ولعل في الميسور القول بأن الرومانسية في الغرب هي المضارع الخيالي والوجداني للصوفية في الشرق، وذلك من حيث أن الحركتين كلتيهما صنف واحد من أصناف الدفاع الروحي ضد استضحال المادية وجنوحها الدائم صوب الهمجية والغوغائية.

ولهذا، يمكن للمرء أن يلاحظ ما فحواه أنه كلما تطرفت المادية في التفاقم والتكالب البذيء، نهضت الروحانية بعزيمة وإصرار، كي تمنعها من الاستئثار بمجمل رقعة الحياة. ولعل من شأن هذه الفكرة أن تفسر الإقبال الشديد على الدين في هذه الأيام، حتى لكأن التوازن بين الأضداد ناموس من نواميس الحياة، تفرزه على نحو تلقائي. ويبدو أن الإنسان لا يملك إلا أن يقدّم غذاء لروحه التي تكابد مسغبة دائمة، ولا سيما حين توشك الشراهة أن تبسط نفوذها على المجتمع، بحيث تستحيل الغرائز الجسمانية إلى طواغيت من شأنها أن ترغم الحياة على خسران مذاقها وعذوبتها لتصير إلى ما يشبه الرماد.

❖ ❖ ❖

وربما كان وليم بليك، ذلك الشاعر الإنجليزي ذو الروح الأثيرية الهيفاء، أول من حاول أن يؤسس نظرية للخيال في أوروبا. وقد تميز

ذلك الرجل بعدائه الشديد للعلم والمنطق والذهن، تماماً كما هو حال الصوفيين في الشرق. ولكنه تطرف في المثالية، التي رسخها جورج بركلي في انجلترا، إذ لقد تنكر لوجود المادة، تماماً كما فعل هذا الأخير. وأصرّ على أن المرئيات ليست سوى ظلال وأشباح فقط. وبذلك التقى مع ابن عربي في زعمه بأن العالم كله خيال، ليس إلا.

وقد تبعه كولردج، تلميذ الألمان (ولا سيما أوغست فلهلم شليغل) ومؤلف «السيرة الذاتية»، وهو كتاب غامض، بل لا يخلو من تهويش في بعض الأحيان، فلا أراه إلا طفيف الجدوى في هذا المضمار، أي من جهة شرحه لماهية الخيال حصراً. ومع ذلك، فإنه أول محاولة جادة بذلها العقل الأوروبي ابتغاء تأسيس نظرية في الخيال. ثم إنه كتاب لا يخلو من استبصارات شديدة القدرة على النفاذ إلى الكُنْه نفسه. ومما هو جدير بالتنويه أنه قد التقى مع بليك وابن عربي كليهما في التأكيد على أن العالم كله خيال، وعلى أن الخيال هو القوة الجامعة السحرية.

وفي الحق أن كتابات ستيفن ملارميه النقدية أقرب إلى أن تكون نظرية في الخيال منها إلى أي شيء آخر. ولا ريب في أن هذا الشاعر الفرنسي، المتأثر بإدغار ألن بو، هو المؤسس الفعلي للحداثة الشعرية في العالم كله، وما هذه الحداثة إلا إحلال الخيال، أو التخيل، في قلب التجربة الإبداعية. ولكن نظرية ملارميه المتطرفة في التجريد، وفي توثين العدم، قد تركت آثاراً سيئة على الشعر الحديث كله، إذ لقد جعلت الشاعر، في كثير من الأحيان، يهوّم أكثر مما يقول.

ولقد أسرف ملارميه في الازراء بالمباشرة، وشدد أيما تشديد على التلويح والتلميح. والحقيقة أن المباشرة، كالتأشير، قادرة تماماً على إنتاج أدب عظيم، بل ربما تفوق أدب المباشرة على الأدب الإيمائي، لأنه يتجه رأساً إلى معظم الشأن، بينما يتبدى النهج الآخر كما لو أنه بغير

هدف أو موضوع. فمثلما يمكن لشاعر المباشرة أن يكون أصيلاً أو نغيلاً، كذلك فإن شاعر الرمز قد يكون إما هذا وإما ذاك. وربما جاز القول بأن أية معركة بين القديم والحديث ليست سوى ضرب من ضروب الميل الفطري في البشر إلى الانشطار والصراع. ولهذا، فإن كل صراع ينبغي أن يدور بين النفيس والخسيس، أي بين ما له قيمة وما ليس له أية قيمة.

ومما هو جدير بالذكر في هذا النسق أن غاستون باشلار، الفيلسوف الفرنسي المشهور، قد وضع جملة من الكتب الجيدة التي خصصها للبحث في أخيلة تثيرها بعض الأشياء المادية، ولا سيما الهواء والماء والنار، في خاطر الإنسان، أو في خياله وشعوره، حتى لكأن الكائنات رموز لا وظيفة لها سوى الاستحالة إلى صور في باطن الإنسان. ولعل كتاب «الأرض وأحلام الإرادة» أن يكون أفضل كتبه وأقدرها على الغوص في ماهية الخيال وطبيعة الصور التي تنسجها الموجودات الخارجية في داخل الإنسان. وبذلك برهن باشلار على أن التخييل ليس حكراً للفنون والآداب وحدها، بل إنه وظيفة من وظائف المرئيات، أو علاقة بين النفس والأشياء.

ولكم كان ذلك الفيلسوف كاشفاً أو رائياً حين نظر إلى الماس بوصفه ضوءاً لم يعد برسم العين وحدها، بل صار من ممتلكات حاسة اللمس أيضاً، وكذلك حين رأى فيه رمزاً للصداقة الخالصة، أو لارتفاع الحواجز بين الأنا والآخر، وذلك لأنه استحضار عيني لصورة الصفاء الناصع الرائق والشديد السكينة، حتى لكأنه أقدر المرئيات على أن يمنح النفس صنفاً لطيفاً من أصناف هدأة البال. وإلى ذلك فقد ذكر أبو الريحان البيروني في كتاب له عنوانه «الجماهر في معرفة الجواهر» أن رجلاً في بغداد أصابه مسٌ من الجنون، فأتاه أحد الحكماء بإجاصة من

الذهب، ووضعها في يده، وأمره بأن ينظر إليها دوماً، لأن لها القدرة على بث الاستقرار في النفس. وهذا الفهم لطبيعة الذهب شبيه بفهم باشلار للماس وإيحائه بالصفاء والبراءة والوصال.

وإذ يكشف الفيلسوف عما تنطوي عليه الأشياء من أخيلة وصور انطواء شفافاً موحياً، فإنه يمارس التخيل في الوقت نفسه، وبأصالة تؤسسها حساسية تعيش في طور الريعان. فلا يكفي القول بأن الروح تطوف حول الأشياء، بل ينبغي التأكيد كذلك على أن الأشياء نفسها تطوف حول الروح هي الأخرى، إذ إن المرئيات، بحكم شفافيتها، تسفر عن وجوهها أمام الخيال، وتأخذ بالتلألؤ والإشراق. ولولا ذلك لما كان للخيال البشري أن يعرف دربه إلى الوجود. وربما جاز الزعم بأنه ما من شيء غاسق، حتى الظلام نفسه، بل ربما كان الظلام أكثر قدرة من النور على الإيحاء والتلويح.

❖ ❖ ❖

ومما هو مثير للاستهجان أن العالم العربي، منذ وفاة الشيخ الأكبر سنة 1240 = 636 هـ، وحتى يوم الناس هذا، لم يفكر على نحو جاد بتأسيس نظرية في الخيال، وذلك مع أن الشعر العربي الحديث قد اتجه إلى الحداثة التي هي حياكة للقصيدة من أنسجة الخيال حصراً. فلا يكاد المرء أن يقع على كتاب جيد مخصص للبحث في الخيال، ولا للبحث في الأسلوب الذي هو التجلي الأول للخيال الأدبي. ويبدو أننا ما زلنا مشغولين بالأوليات، أما النفائس، التي هي ضالة النفيس وحده، فما برحت بعيدة، بل نائية، عن متناول أيدينا.

فلعل مما هو ناصع الدلالة أن التفكير في الماهيات هو فاعلية ما انفكت في طورها الجنيني عندنا، على الرغم من مرور قرن ونصف القرن على ابتداء الفكر العربي الحديث. أما المفكرون الأدبيون، أو المعنيون بنظرية الفن في البلدان العربية، فهم قلة ضئيلة، إن لم يكونوا معدومي الوجود. وهذه حقيقة من شأنها أن تدل على أن تطور الفكر العربي خلال مائة وخمسين سنة قد كان بطيئاً جداً حتى لكأنه لا يفعل شيئاً سوى أنه يراوح في المكان.

الفصل الثاني
الخيال والتعدد

ترى، لماذا كان الأدب حرية، أو صنفاً من أصناف الحرية؟

لأنه وعي، بل أرقى أنماط الوعي. وكل وعي، أياً كان نوعه، هو من شيعة الحرية، أو من سلالتها النبيلة. وفضلاً عن ذلك، فإنه، كاللعب، فعل بغير مردود مادي، أي هو جهد لا نفعي، أو قل إنه لا يخدم التجربة الإجرائية بأسرها. ولعل في الميسور القول بأن اللانفعي، بجميع أنماطه، كشجر الزيزفون، يزهر ولا يثمر، اللهم إلا أن يكون له جَداء على مستوى الروح فقط. فلكم هو سخيف أن يقال بأن رواية «كوخ العم توم» قد فجرت الحرب الأهلية في أمريكا. فما من أحد يقرأ نصاً أدبياً كي يتعلم فن الحرب، أو إدارة المصانع، أو المدارس، أو كيفية إنتاج الكهرباء أو المعادن، أو ما إلى ذلك من شؤون.

إذن، لا يسع النص الأدبي أن يجيء إلا إنجازاً برسم الروح وحدها، وما من هدف له أبعد من الارتقاء بشخصية الإنسان، أو بإطالة المسافة التي تفصل بيننا وبين الحيوانات، بل حتى بين الإنسان العالي وبين الإنسان الشرير الذي لا يجيد شيئاً سوى صناعة الشقاء. فلا ريب في أن الغاية النهائية لكل أدب عظيم هي غاية إنسانية أو أخلاقية، بكل جزم. وما هذه الغاية إلا توسيع مساحة الروح، وذلك عبر إنشاء مطل

تطل منه على رحاب الوجود. ولعل في مقدورك التأكيد على أن معظم عشاق الجمال أخلاقيون أو معياريون، ومن ذوي النفوس الشديدة الاحترام للقيم الخالدة. وبسبب من هذا النازع الأخلاقي الذي يفرز الأدب فقد راح كبار الكتاب في كل زمان ومكان يصبون جهدهم على جذور الشر والبؤس، كما راحوا يلوبون على الحميم المفقود، أو على الغائب الذي من دونه لا يبقى سوى الحنين.

ولهذا كله، ما كان للنص الأدبي أن يمتعك إلا بمحتويات روحك نفسها، وهي منظومة القيم الرفيعة المركوزة في داخلك منذ الأزل. ومع أن هذه المنظومة قد تعنو لإرادة التشويه الماكرة، إلا أنها لا تقبل الزوال حتى يزول الإنسان نفسه، إذ هي مكينة، أو شديدة الرسوخ في بنية الضمير، الذي هو سر من شأنه أن يكافئ سر الكون نفسه. ولهذا، فقد صار لزاماً على فيلسوف الفن والأدب أن يبحث عن معاييره في الباطن، أو أن يغرس تلك المعايير في تربة النفس حصراً.

بيد أن ما ينبغي التأكيد عليه في برهة القول بالصفة اللاإجرائية للفنون والآداب، هو أن الكاتب الأدبي يملك أن ينجز نصوصاً عظيمة إذا ما انخرط في توترات الحياة الإجرائية، أو الاجتماعية بوجه عام. حقاً، يملك الأدب أن يكون صوت الإنسان ومن أجله، إذا تمكن من أن يصير صوت المجتمع ومن أجله، في الوقت نفسه. ففي الحق أن عدداً كبيراً من أعظم أدباء الجنس البشري هم أناس يتحسسون صفات مجتمعاتهم على نحو مرهف وصادق تمام الصدق: المتنبي والمعري ودانتي وشكسبير ودستويفسكي وتولستوي ودكنز وسواهم.

ومما هو جدير بالتنويه في هذا السياق أن كاتباً روائياً فذاً مثل توماس هاردي، الذي استطاع أن يماهي بين الرواية وبين التراجيديا، شأنه في ذلك شأن دستويفسكي الذي يكبره بعشرين سنة، أو زهاء ذلك،

إن هاردي يصور الشعور الإنساني بواقعه الاجتماعي وغير الاجتماعي تصويراً فاجعاً، بل إن رواياته مزيج من الوجودي والاجتماعي بوصفهما جُمّاع الحياة البشرية المشروطة بالبؤس، على نحو كياني دائم. ففي قناعته أن هذا البؤس يلازمها ملازمة جوهرية بحيث لا فكاك لها منه بتاتاً. ولعله أن يكون قد تأثر بشوبنهور، فيلسوف التشاؤم الألماني، الذي كان مقروءاً جداً في أوروبا حين بلغ هاردي سن الرشد. وإني أميل إلى الظن بأن هنري جيمز في أواخر حياته، ولا سيما في رواية «جناح اليمامة»، الشديدة التميز عما سواها من روايات، قد تأثر بتوماس هاردي، على نحو من الأنحاء. وما أريد قوله من هذا المثال هو أن الكتاب الاجتماعيين النفسانيين (دستويفسكي، تولستوي، هاردي، جيمز) هم أرقى بكثير من الروائيين الذين يتجهون نحو المجتمع اتجاهاً مباشراً يغفل الوظيفة الأساسية للأدب كله، وهي استقصاء الأحوال الجوانية للنفس البشرية.

بيد أنه ما من مذهب يجوز له أن يستدرجنا صوب فرض القيود على حرية الكاتب الأدبي، مما يرغم المرء على الغوص في وحول الابتذال، أو على الالتصاق اللزج بأي اتجاه تاريخي زائف، بحيث يستحيل الأدب إلى مجرد دعاية رخيصة وحسب، مع أن الأدب في جوهره قد ساني لأنه صوت الإنسان المصلوب على ألف صليب وصليب. فالأدب ليس وسيلة لغاية تتخطاه، ولاسيما إذا كان موقعها في الخارجية الخالصة. فلا بد من التأكيد والتشديد على أن الكاتب الأدبي قلما يبدع بأصالة إلا إذا ترك لحريته الفردية المحلولة السَّراح.

ثم إنه لا يجوز لأي مذهب أن يلزمك بالقبول الفوري لكل نص أدبي يدور على أي توتر من توترات الحياة. فالأدب انفعال ثم قدرة فذة على شرح هذا الانفعال بواسطة الشكل المناسب والأسلوب المقبول.

وعند ذاك، فإنه يصير تأثيراً، أي صنفاً من أصناف الفعل. ومما هو محسوم على نحو نهائي أن الواجب الأول والدائم لكل كاتب أدبي هو احترام المعيار الذي من شأنه أن يجعل منه كاتباً جيداً، وليس مجرد زنيم يحشر نفسه في المكان الذي لا يجوز له أن يكون فيه. وعندي أن هذا المعيار قد يتخلص في أن وظيفة النص الأدبي، أوغايته النهائية، هي أن يوقظ المتلقي على إنسانيته، أو أن يستولد في فضاء نفسه مشاعر كلها طيبة ونبل وجلال. وعند ذاك يشعر هذا الشخص إياه بأنه في حضرة روح متفوق، لعل من شأنه أن يند عن التعليل.

فلا أبالغ إذا ما زعمت بأن اشتهاء الروح للكمال يتعذر تحقيقه أو إشباعه، ولو على نحو نسبي، من دون التربية الشديدة الاهتمام بالنصوص الأدبية ذات المستوى الرفيع. وبمثل هذا المنزع أراني أؤكد على الوجه الأخلاقي للأدب العظيم، أي على القيمة الباطنية أو الوجدانية للخيال. ففي قناعتي، أو حتى في صميمها، أن الكاتب الأدبي لا يملك أية قيمة جُلى إلا إذا استطاع أن يجعل القيمة في حوزتي من الباطن، أقصد أن تصير برهة تركيبية في بنية اللاشعور نفسه، حيث لا يمكن لها أن تضيع أو أن تنسى، وليس فكرة في الذهن تقبل التبخر مع مرور الزمان.

ولن يخرج المرء عن سمت الصواب إذا ما ذهب إلى أن شطراً كبيراً من النصوص الأدبية التي أنتجتها اللغة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، تقصّر كثيراً عن هذا الشأو المرجو أيما تقصير. وعندي أن بعضاً من الأسماء الشديدة الشهرة مصابة بهذا القصور نفسه إلى الحد الذي يجعل المرء يستهجن سر شهرتها وانتشار نصوصها في مشارق الأرض ومغاربها. والحقيقة أن عدداً كبيراً من الروايات المشهورة في العالم العربي تكاد أن تخلو من أي عنصر له

القدرة على الاجتذاب والإنعاش. فبينما يتلخص الهم الأول للروائي الأصلي في استقصاء حالة باطنية، أو مكابدة آلام وجدانية، فإن بعضاً من الروائيين العرب لا يفعلون شيئاً سوى أنهم يتقدمون ببعض الأفكار الاجتماعية المبذولة لمن يشاء. وينعكس ذلك انعكاساً سلبياً على الشخصيات التي قد تجيء فقيرة إلى نبض الدماء، أو إلى البخضور المشبع بالصحة، والمؤشر إلى ثراء الحياة وخصوبتها الدافقة. ولعل من الواضح أن هذا الإسفاف إنما يترسخ بحجة أن على الروائي أن يفحص المجتمع وأن يعمل على تقدم التاريخ.

يقول أفلاطون في «الدفاع»: «إن حياة لا تفحص لهي حياة لا تستحق أن تعاش». وفي قناعتي أن هذا مذهب صحيح إلى حد لا مراء فيه. ولكن فحص الروائي للحياة لا يكون وفقاً لمنهج سردي ناشف، ولا وفقاً لطريقة من شأنها أن تنتج لغة شاعرية يظن المرء أنها تصلح كبديل عن البنية الروائية الأصلية، التي هي جُمّاع المحتوى والأسلوب في آن واحد. يقيناً، إن أدباً لا يفحص الحياة لا يسعه أن يكون أدباً بأي حال من الأحوال. ولكن الأدب لا يفحص الحياة الخارجية بتاتاً، بل يفحص انعكاسها على الشعور، أي على الباطن. وهذا يعني أن الأدب علاقة وليس واقعة، أي صلة تربط بين النفس ومحيطها الخارجي.

منذ مائتي سنة، أو أكثر، راح بعض الأوروبيين يتبنون فكرة الوظيفة التعليمية للأدب. وقد استطاعت هذه الفكرة أن تنتشر حتى شملت العالم كله، وحتى وصلت إلى هذا العصر الذي نحن فيه. ولعل

من الضروري التأكيد على أن النص الأدبي لا يعلم ولا يربي إلا إذا أمتع، أي إلا إذا كان صالحاً للتذوق بالدرجة الأولى. فلا ريب في أن المتعة هي المبدأ الذي بني عليه الإنسان. وعندي أن النص الأدبي لا يمتع إلا إذا التزم بالمعيار القادر على أن يصنع منه أدباً جديراً بالاحترام. ويتصل هذا المعيار بفكرة مؤداها أن الأشياء لا قيمة لها إلا إذا زودها الإنسان بشرارة من روحه، وبذلك يصير الأدب، ولا سيما الأدب التراجيدي، سورة الوجدان في سواء عالم ساقط ومتوتر، وشديد القدرة على تغريب الروح واضطهادها، ولكنه يحن إلى الخلاص منذ زمن طويل.

وعلى هذه الأرضية يسعك أن تقول بأن شاعراً مثل أبي العتاهية، وهو من يتحدث كثيراً عن الزوال والفناء وسرعة الانتهاء، يمتعنا أو يجتذبنا بما يؤلمنا حصراً. فهو لا يكابد بؤس الوجود وحسب، بل يجعلنا نتلذذ بمكابدته على نحو لا يخلو من المفارقة أيضاً. فكيف يمكن للبؤس أن يكون ممتعاً، أو أن تمازجه المتعة إلى هذا الحد الجذاب؟ ولعل في الميسور الزعم بأن أية صورة لا يسكنها الوجد أو الوجدان هي شكل ثانوي، حتى وإن كانت مصوغة من الذهب الإبريز.

إذن، يجوز القول بأن العنصر الوجداني هو النسغ الذي يهب الحياة للنص الأدبي، بل لأجود أصناف النصوص الأدبية. ولهذا السبب تمكن أبو العتاهية، المستغرق استغراقاً كلياً في رعشة الموت، أن يلفت انتباه الناس منذ زمنه وحتى الزمن الراهن. وخلاصة محتواه يستحضره في نصف بيت من شعره: «لدوا للموت وابنو للخراب». ففي هذا الموقف الذي لا يرى الوجود إلا بوصفه تجسيداً للفجيعة، أو واقعة يحكمها سلطان الموت المعربد في جميع الأرجاء، لم يعد في إمكان الروح أن يحمل أي محمول سوى صنف من الاغتراب الديمومي الذي يتعذر معه كل صلح بين الذات والوجود.

ولهذا كان أبو العتاهية مغترباً كبيراً، بل هو منفصل عن الدنيا، وكذلك عن الناس، أو حتى عن الحياة برمتها. وإذا ما قرأت ديوانه فإنك سوف تشعر بأنه فقد الاتصال بالبيئة، أو بكل ما يحيط به، وما عاد يرى في الكون سوى خسران يجثم على الأشياء ويعتقلها ويحيلها إلى هباء. ولا ريب في أن هذا الموقف لا يرى سوى عالم معدني من المحال أن ينبت فيه أي نبات من أي نوع.

ومن الواضح أن التنفس يستحيل في هذا الشعر إلى شقاء مريع. ولعل هذا الأمر أن يكون السبب الذي جعل الشاعر يحجم عن ذكر أي نبات أو حيوان في ديوانه كله، وهو الديوان المتخصص بالموت وليس بالحياة. ولهذا، قد يجوز الزعم بأن أبا العتاهية هو تمهيد للمعري، بل ربما كان واحداً من أساتذته الكبار. ويبدو لي أن كل كاتب أدبي إنما يكتب ليخلق تعويضاً عن غربته، أو علالة لما يكابد من شعور بالاغتراب. ولا ريب في أنك لا تملك إلا أن تتفاعل أو تتعاطف مع المغتربين، بل مع جميع أولئك الذين يتألمون بغير تزوير، أياً كان الاتجاه الفني الذي يتجهون.

والآن، لست أرغب في إنجاز أية تسوية بين النظرة المثالية وبين النظرة الواقعية، أي بين اتجاهين لا أراهما إلا في المجردات، وتفصل بينهما هاوية لا تعبر، ولكنني أبتغي البلوغ، إن أمكن، إلى الاتصال بالشمول والكلية، أي إلى تحديد جملة الموضوعات الكبرى التي من شأنها أن تفعم الأدب بمحتوياته وفحاويه، وذلك وفقاً لما هو عليه الحال في

حد ذاته. فمما هو صادق في ذهني أن الأدب يسير على أربعة محاور تشمل معظم محتوياته التي انهمك بها في كل زمان ومكان:

أولاً- توترات الواقع من حيث هو علاقة أو مجتمع أو تاريخ، ولا سيما البؤس والشر والظلم وانتهاك القيم الإنسانية الكونية.

ثانياً- توترات الذات بوصفها وجوداً قابلاً للزوال، أي من حيث هي كينونة تكابد الخسران على الدوام، وكذلك من حيث هي قوة حنين يشتاق إلى التلبية، ولكنها كثيراً ما تواجه الحرمان. إن الفقد أو الغياب هو الأس الأولاني للكثير من المنجزات الأدبية العظيمة، وإن النص نفسه هو حضور في سواء الغياب، أو بديل عن المفقود الغائب الذي لا يحضر بتاتاً. فالفقد يؤسس الوجد. والوجد يفرز النص، أو الموجود، بوصفه نائباً عن المفقود. فإما العوض، وإما الانكسار الذي لا جبر له البتة.

ويمكن للمرء أن يوجز هذا المحور في مقولتي الألم والحب حصراً. ولئن كان الألم، أو الحزن الجمالي الشفاف، ينبوع الشعر المأسوي (التراجيديا)، الذي هو أعظم أدب على الإطلاق، فإن الحب شوق إلى مملكة ليست من هذا العالم، وإن تعرّض هذا الدافع للحرمان والإحباط قد أنتج أدباً عظيماً في كل زمان ومكان.

ثالثاً- الاتصال بالطبيعة وما يندرج فيها من جمال وجلال لهما شيء من القدرة على تهذيب النفس والسموّ بها إلى أفق عالٍ، ربما أفضى إلى تذوق الذات للجمال العلوي الذي يتعذر الاتصال به في هذا العالم الساقط، اللهم إلا أن يكون ذلك لماماً وحسب.

رابعاً- معاناة الوجود، لا بوصفه مصدر اغتراب فقط، ولا من حيث هو حياة ملغومة بالموت وكفى، بل كذلك بما هو بطون غامض أو استسرار كثيف يندّ عن البصر والبصيرة في آن واحد.

وبإيجاز شديد، إن موضوعات الأدب، أو مصادره الكبرى، أربعة: الطبيعة والمجتمع والنفس والوجود. والأهم من هذا كله أنه لا يجوز للعاقل أن يفرض على الكاتب الأدبي أن يلتزم بواحدة من هذه الموضوعات الأربع دون سواها من الموضوعات الأخرى. فحرية الكاتب هي أس لكل إبداع.

ثم إن لك أن تعتقد بأن موضوعات الأدب ومصادره يتعذر حصرها لكثرتها وتعددها الذي لا يحصى. ولهذا، يسعك القول بأن أولئك الذين حصروا الأدب بواحدة من هذه الموضوعات التي لا تقبل الحصر هم أناس معادون للحرية، إذ ما من ريب قط في أن التفسير الأحادي للحياة، أو لأي من إيقاعاتها الكبرى، هو نازع زائف أو مصطنع، فضلاً عن أنه دليل على ضيق أفق شديد. فلا ريب في أن التعدد والقول بالتنوع ينسجمان مع حقيقة الحياة التي تتألف من إيقاعات لا ترضخ للإحصاء بأي حال من الأحوال. ومما هو معطى في التجربة أن النص الأدبي النفيس كثيراً ما يكون مزيجاً من العناصر الأربعة الآنفة الذكر، أو من بعضها. وبإيجاز، تقتضي حرية الكتابة أن يتجه الكاتب وفقاً لميله أو هواه، شريطة أن يلتزم بمعيار الجودة والأصالة. فالمعركة ينبغي ألا تدور بين القديم والجديد، كما كان الشأن في العالم العربي طوال الربع الثالث من القرن العشرين، بل ينبغي أن تدور على الدوام بين الجودة والرداءة، أو بين الرفعة والوضاعة.

ففي تقديري أن ماثيو ارنلد، على فذاذته وندرة بصيرته، قد

تورط في الأحادية حين راح يؤكد مراراً على أن «الشعر هو نقد الحياة». ولقد تبنى هذه الفكرة الحصرية على الرغم من شدة شغفه بوليم وردزورث، ذلك الشاعر الذي فتنته الطبيعة حتى راح يبجلها ويتعبد لها طوال حياته. (في الرومانسية ميل مضمر إلى الوثنية، لا يخفى على المتأني). فلا ريب في أن نقد الأدب للحياة هو وظيفة من وظائفه الكثيرة، ولكن حب الحياة وقبولها، ولا سيما حب الطبيعة وحب الجمال أنى تجلى، هو وظيفة أخرى من وظائف الشعر الكبرى، بل وظائف الأدب بوجه عام.

وعلى أية حال، فقد اعتادت الاتجاهات الأدبية المتباينة أن ترفض بعضها بعضاً، وبكثير من القسوة والعناد في بعض الأحيان. وفي الحق أن هذا الأمر عالمي شامل لكل زمان ومكان، اللهم إلا في عصور الفتور والانحطاط، وذلك بسبب من تلاشي القوى التي يمكن لها أن تتعارض، أو قل بسبب من تقلصها أو اضمحلالها. إن هذا التنابذ ليس وقفاً على ثقافة دون أخرى، وإن كان قد احتدم وتطرف في الثقافة الأورو أمريكية الحديثة، التي انتقل الكثير من معضلاتها وأدوائها المزمنة إلى دائرتنا الثقافية العربية. ولكنني لا أظن أن أحداً من المتخصصين بالأدب العربي التراثي يجهل ذلك التنابذ الذي دار طويلاً في القرن الثالث الهجري (القرن التاسع الميلادي) بين أنصار القديم وأنصار الجديد، ولا سيما بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري. كما أن أحداً لا يجهل تلك المعركة التي دارت حول المتنبي في القرن الرابع الهجري، وكيف انقسم الأدباء وهواة الأدب إلى قسمين، أولهما معه وثانيهما عليه.

فمما هو حق أن الأدب لا يصير إلى الزخم والعرام إلا إذا ترك لحريته الخاصة، ولا أقصد الحرية السياسية وحدها، بل أقصد تلك الحرية الشاملة التي تخوله أن يكتب وفقاً للطراز الذي يشاء، سواء أكان

طرازاً واقعياً أم رومانسياً، أو غير ذلك. فلا ريب عندي في أن جميع الاتجاهات قادرة على إنتاج أدب عظيم، إذا توفرت لها المواهب المبدعة. ويملك الروح السليم أن يدرك الجودة أينما وجدها، سواء في التقليد أم في التجديد. وفي الحق أن النفيس لا يعرفه إلا النفيس.

فلكم كان ادغار ألن بو ناجحاً، بل نفيساً، عندما اختط خطة لم يشاركه فيها أي من شعراء جيله. فقد جاء في مقالة له عنوانها «فلسفة الإنشاء» هذا السؤال: متى يكون الحزن الأشد هو الموضوع الأكثر شاعرية؟ ثم أجاب بقوله: «حين يتحالف مع الجمال على نحو وثيق: فالموت، إذن، أو موت امرأة جميلة هو، دون ريب، أكثر الموضوعات شاعرية في هذه الدنيا».

وقد لاحظ بعض الدارسين الغربيين أن ادغار ألن بو أوحى في عدد من قصائده بأن ثمة نساء جميلات حصدهن الموت وهن في ميعة الصبا ورونق الجمال، ووظيفة الشعر هي أن يخاطب أطيافهن من وراء القبر. لكم هو إنساني أو روحي هذا الحزن الشفّاف الذي يؤسس شخصية بوكلها. ولكم هو طبيعي وتلقائي أن يتعاطف المرء مع هذا الوجدان الغنائي الصرف.

وفي ميسورك الآن أن تتساءل: أليست هذه الموضوعات من جوهر الأدب، ولا سيما جوهر الشعر الذي لا ينبثق إلا من الحساسية والإرهاف، أو من برهة المساورة والرعش؟ أليس في الصواب أن يقال بأن الشاعر لا يستوطن إلا في البراءة والدماثة والألطاف الحسنى؟ وهل له أن يخلب الألباب ويستميل القلوب إلا بهذه الألطاف المدمثة؟.

إن بعض النقاد الغربيين قد رفضوا بو لأنه قد كتب شعراً لا يمتثل لمعاييرهم. ويمكن لبعض الاتجاهات الاجتماعية أن ترفضه لأنه لا

يعمل من أجل التغيير. كما أن العدميين قد يرفضونه لشدة اهتمامه بالمرأة التي تنجب «التعب الذي يسمى الحياة». والأصوب عندي أن تتجه جميع التيارات نحو القبول بفكرة التعايش بدلاً من الترافض، وما ذاك إلا لأن الانشعاب، أو الكثرة، هي سنة من سنن الحياة التي يتعذر تبديلها.

وبالمقابل، هل يحق للذاتيين والعدميين والمثاليين والجماليين أن ينكروا على كاتب بحجم تولستوي أو تشيخوف أو دكنز أن يعنى بالشرور الاجتماعية التي يتوجب على كل فرد أن يحاربها (كما قال زردشت منذ ستة وعشرين قرناً) لكي لا تتخمج الحياة، أو تستحيل إلى رماد؟ أيجوز لأنصار «الفن للفن» أن يطردوا أنصار «الفن للحياة» من مملكة الكتابة والإبداع؟.

أما عقيدتي الخاصة فتتلخص في أن الذين يستحقون الطرد هم العاجزون عن الابتكار، أو عن إنتاج النص العظيم الشديد القدرة على الاستيلاء أو على الخلب، أياً كانت اتجاهاتهم أو مواقفهم وغاياتهم.

ويودي أن أعود مرة أخرى إلى ادغار آلن بو. يقول في مقالة له عنوانها «المبدأ الشعري» بأن الحب هو «على نحو فريد أصفى وأصدق الموضوعات الشعرية». وبذلك يكون قد وضع الحب والموت في مركز مملكة الشعر، وضمناً في قلب الحياة. وهكذا، فإنه يكون قد سبق فرويد إلى هذا الأمر بما لا يقل عن خمسين سنة.

وفي المقال نفسه يضيف الكاتب ما فحواه أن الشاعر يكتشف الأمبروزيا (أغذية الآلهة) التي تغذو روحه الكريم. وهو يكشف عنها في الطبيعة، وكذلك في جمال المرأة، ولا سيما في طهرها، وفي الجلال القدسي لغرامها الخالد. ولا ريب في أن المرء سوف يكون شديد البلادة، أو مصاباً بالتصحر الروحي، إذا ما ذهب مع الاستقالين والعدميين، أو

مع سواهم من ذوي الميول الأخرى، إلى نبذ هذا المبدأ الشعري الجليل. ولكنه، في الوقت نفسه، سوف يكون فاتراً تجاه الحياة، إذا ما أشاح بوجهه عن أي من أصحاب الاتجاهات المغايرة، سواء أكانوا اجتماعيين أم عدميين.

ففي الحق أن الحب، كالموت، إيقاع كبير من إيقاعات الحياة والأدب. ولن يتيسر لأية قوة، رسمية أو غير رسمية، أن تطرده من مملكة الكتابة، ولا سيما من مملكة الشعر. ولا ريب في أن الأدب بعامة، والشعر بخاصة، هو الذي ارتقى بالحب إلى مستوى المثال، بل حتى إلى مستوى السر. ولهذا، إن الحب، كما صوّره الشعراء العذريون، والكتاب الصوفيون، كابن عربي، مثلاً، يشبه الإلهام الذي يندّ عن كل تعلم أو تعليم. وأهم ما في أمره أنه شديد الندرة في هذا العالم الساقط، كما أنه وقف على المغتربين وحدهم، بل إن درجته تتناسب مع درجة حلول الاغتراب في النفس. ولهذا السبب، فإن فيخته لم ينحرف كثيراً عن جادة الصواب حين قال بأن الحب «جوهر ممتنع».

أما أوسكار وايلد فقد جافته الحقيقة حين راح يتنكر، في إحدى مقالاته، للطبيعة وأدب الطبيعة (وهذا موقف أصله في فلسفة سقراط الذي يؤمن بأن البشر يعلمونه أكثر مما يعلمه الشجر). كما تنكر وايلد للواقعية الاجتماعية التي نعتها بالإخفاق، وذلك انتصاراً منه للشكل والنزعة الشكلية، التي لا يؤدي الإفراط في التحمس لها إلا إلى اتضاع مؤكد. فما من ريب قط في أن توثين الشكل، أو صقله على نحو مصطنع، هو مؤشر من شأنه أن يؤشر إلى أن الأدب قد أخذ بالتليف الذي لا رجعة عنه البتة، ولا سيما في المدن الكبرى التي لا تقارب الأشياء بالزكانة والحدس، وإنما بالمنهج، وهو ما لا يملك أن يخلو من التشنج أو التخشب إلا بنسبة لا تكفي لإنجاز المزية والقيمة العالية.

ولهذا، يخول المرء نفسه حق الاعتماد على منهج التفرس والتوسم لأنه أسمى مناهج الاقتراب من الحق.

إن الاتجاهات الأدبية المتباينة لا تملك أن تتعايش وكفى، بل إن في ميسورها أن تتفاعل وتتكامل بدلاً من أن تتشاحن وتتنابذ. وعندي أن التنوع والتباين البالغ حد التفارق هما دلالة على صحة المجتمع الذي يفرز التيارات الأدبية المتباعدة أو المتنافية، أو التي تجيء استجابة للتنوع المنتشر في الحياة نفسها.

وعلى أية حال، لا يجوز اختزال الإنسان في أية برهة أو أية فاعلية، أكانت الخيال أم العقل أو اللغة، كما لا يجوز تعليبه في أي تيار أو اتجاه، مهما يك نوعه. إن مساحة الروح مسرّحة حتى ليتعذر تسييجها تعذراً يبلغ إلى عقر المحال. ولهذا السبب حصراً، فإن الإنسان يتأبى على الموضعة، وكل ما يرفض التموضع سوف لن يرضخ للاستيعاء المحسوم إلا قليلاً وحسب. والأهم من ذلك كله أن مقاربته لا يجوز لها أن تتم بغير التوسم، أو بغير الفراسة والاستبصار. فمن المؤكد أن المرء سوف يجد نفسه إزاء مفارقة لا رفع لها حين يقرأ أو يدرس قصيدة حديثة، إذ من المعلوم أن قصيدة الحداثة مبنية على مبدأ الإيحاء، فكيف يتيسّر له استيعاؤها بمنهج التذهن، أو التعقل، ما دام الأمر كذلك؟ ولئن كان المنهج العقلي لا يصلح دربأ يفضي إلى جوف القصيدة، فأي المناهج هو الأنسب، يا ترى؟.

ولعل مما يستحق الكثير من التوكيد والتشديد في هذا النسق

الذي يحاول أن يحرر الناقد من اعتباط المنهج واستبداده، هو أن الحرية ليست انفلاتاً عشوائياً أو تهويماً على غير هدى. ففي الحق أن الشيء الذي لم تحذر منه الحداثة الشعرية، ولا سيما في الربع الرابع من القرن العشرين، هو اللعب الحر بالأخيلة، أو التحرك بغير ضوابط عقلية من شأنها أن تهيمن على الصور لتحول بينها وبين الاضطراب والعكر الدامس. ولهذا، يسعك القول، دون أية حاجة إلى التحفظ بأن الشعر يتطلب حضور العقل دوماً، وإلا فلن يكون هنالك شعر قط. فما لم يرضخ الخيال الزاخر بقوة الفوران إلى شيء من النظام اللازم إلى الحد الكافي للحجز بين القصيدة والفوضى، أو قل ما لم يندرج البازغ والمسفر في بنية كل صورة، فإن الرائع لن يكون قد عرف دربه إلى الوجود. إن امتزاج النور والظلام، أو التوسط بينهما، هو ما ينبغي أن يكون مبدأ الحداثة، أو مبدأ التلويح.

ولهذا، لا مجازفة إذا ما زعم المرء بأن الخيال سلاح ذو حدين، شدة انديا حه مثل شدة بلادته، كلتاهما مثلبة قاتلة، إذ لا ريب في أن المتطرفات متشابهات، كما يقول واحد من الأمثال المعروفة.

الفصل الثالث
الخيـــال والشـعور

إلى أي مدى يرتبط الخيال بالوجدان، الذي ينطوي على الضمير، أقدس عناصر الروح؟ ثم أيهما أسبق، وأيهما يخدم الآخر؟ وإلى أي مدى يمكـن لأي منـهما أن يـستقل بنفـسه عمـا سـواه مـن مكوّنـات العـالم الـداخلي؟ وهنالـك فاعليـات نفـسية عزيـزة علـى الفـؤاد في كل مكـان وزمان، كالرقص والغناء والموسيقى، فهل يمكن لك أن تقول بأن هذه الأنشطة المتواشجة هـي مـن إنجـازات الخيـال، أم تراهـا تعبيرات عـن أحـوال وجدانيـة؟ وهـل يجـوز الـزعم بأنهـا نتـاج التحـام بـين الطـاقتين الوجدانية والخيالية؟ وبإيجاز، ما هي العلاقة بين الخيال والشعور؟ إن كاتب هذه السطور شديد الميل إلى الاعتقاد بأن كل شذرة من شذرات الأدب هـي خيـال، أو مـن إنتاج الخيـال، حتـى وإن بدت وكأنهـا وصـف لشيء خارجي، أو سرد لحدث واقعي.

فالرقـصة، مـثلاً، أو منظومـة الحركـات المتناغمـة الـتي يؤديهـا الجسد للعيان، مما يؤكد طبيعتها التجسيدية، أو الواقعية، هي في لباب أمرهـا خيـال لا لـبس في حقيقته البتة، وذلك لأن هـذا الفعل الجمـالي على نحـو بحـت، والـذي هـو المتعـة وقـد أُعطيـت للبصر كـي تفك قيـود النفس وتعتقها وتطلقها باتجاه الحرية، إنما يأتي إلى العالم الإجرائي

استجابة للمجانية، أي للانفعية، أو هو تلبية لمطلب نأى عن المياومة بتضاريسها كافة، ولا سيما عن العمل والإنتاج النافع مادياً، بل حتى عن التسلية الرخيصة أو العديمة الموهبة. ولعل ما هو أهم من ذلك أن الرقص محاولة جلّى لاستحضار عالم يتعذر حضوره بأي طريقة أُخرى، إذ ربما جاز القول بأن الناس يرقصون بعضاً من محتويات أرواحهم، أو مكنونات أعماقهم التي يتعذر استخراجها إلى العيان بغير الرموز الأصلية، وهي ما لا يملك الإنسان من دونها أن يعبّر عن تلك المنطقة النفسية العميقة التي لا يصل إليها التاريخ بتاتاً، أقصد أن الفعاليات الاجتماعية، ولا سيما التربية، لا تؤثر عليها، سلباً أو إيجاباً.

ولا مبالغة في الزعم بأن الجسد نفسه يستحيل إلى أُخيولة أثناء الرقص، أو إلى قصيدة، أو حتى إلى موسيقى أو لحن ينساب في الفراغ. ولهذا، يحق لك الادعاء بأن البشر لا يرقصون سوى جوهرهم، أو قل سوى حرياتهم المحبوسة. وحين فهم جلال الدين الرومي أن الرقص هو التحرير، استطاع أن يبلغ إلى هذا القول الحدسي النفيس: «من عرف قوة الرقص عاش في أكناف الله». كما أضاف مرة أُخرى: «الرقص جسر يفضي إلى الله». وهو إذ يفضي إلى الحق، فإنه يفضي إلى الحرية، دون ريب. ورقصة السماء التي يرقصها أتباع مولانا الرومي أشهر من أن تحتاج إلى تعريف.

ولا مراء في أن الغناء والموسيقى هما من فصيل الرقص نفسه، أي محاولتان تبذلهما النفس ابتغاء الإنعتاق والانطلاق في المدى المفتوح. فالإنسان الحساس لا محيد له عن الشعور بأنه ممتهن ومنتهك في هذا العالم الساقط الذي لا يستطيع النجاة من الدنس، أو من الابتذال، إلا جزئياً أو نسبياً. ولهذا فقد اخترع الإنسان الفنون والآداب، التي لا تملك إلا أن تكون فوق كل دنس، كي يسترد شيئاً من كرامته المهدورة، بل التي

تهدر كل يوم، ولا سيما في خضم العمل والإنتاج، أي في حصار المادة التي هي مصدر كل امتهان ودنس وتمرّغ في الوحول. ولا ريب في أن ميل الناس، أو بعضهم، إلى التصوف، هو نمط من أنماط الاتصال بالمقدس الذي يملك أن يخلصهم من الدنس والإهانات التي تمارسها المادة على الروح. ولهذا، فإن في الميسور القول بأن التصوف شديد القرب من الفنون، أو من جوهرها النبيل.

وانطلاقاً من المبدأ القائل بأن الخيال يتدخل حتى في الملابس، أو في الطعام، يصير في الميسور القول بأن كل رواية أو قصة أو قصيدة أو مسرحية أُخيولة، مهما تك درجة واقعيتها أو سرياليتها، وذلك لأنها لم يُقيّض لها أن تجري إلا في خيال كاتبها وحسب. فحين يقول امرؤ القيس، مثلاً: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، فإنه لا يفعل شيئاً سوى أنه يتخيل. لماذا؟ لأن مجرد الخروج باللغة من التناثر إلى الوزن، أي إلى النظام الموسيقي، أو الغنائي، هو بحد ذاته ممارسة لفعل التخيل. كما أن شحن اللغة بالوجدان هو عملية تخيل أيضاً، لأن كل ما هو وجداني لا يصلنا إلا من خلال الحدس، وكل ما هو حدسي لا يسعه أن يكون من سلالة الذهن، بل من فصيلة الخيال. ثم إن الاثنين اللذين يخاطبهما لا وجود لهما بالفعل، وإنما هي طريقة من طرائق المخاطبة عند أهل ذلك الزمان البكر. والشاعر قد لا يريد أن يبكي بالفعل، وإنما لجأ إلى هذه اللفظة ليشرح وجده الغنائي الذي يكابده بسبب الخسران وتصرّم الأزمان.

وفضلاً عن ذلك، فإن من حق المرء أن يرتاب حتى بوجود «الحبيب» الغائب و«المنزل» الدارس، اللذين يذكرهما الشاعر في صدر البيت الأول من معلقته المشهورة، اللهم إلا أن يكون كل منهما مثابة لشوق أو حنين إلى حب تحول الشروط دون تلبيته فتحيله إلى غياب.

فكل ما في الأمر أن ليس هنالك سوى أخيلة ترغب في المجيء من الخفاء إلى العيان، وذلك بالتعاون مع الوجدان الذي من دأبه أن يتفقد الغائبات والنائيات. وهذا التفقد حصراً هو ما أسمته اللغة العربية «الوجد»، وهو ما ينتجه المفقود في الوجدان، أو هو غياب الموجود، وليس وجوده، مع أن اللفظة، بكل وضوح، شديدة الصلة بكلمة «الوجود» من الناحية الاشتقاقية. وهذا أمر قد يوحي بأن لكل لغة مزاجاً لا يمتّ إلى فصيلة المنطق الرصين بأية صلة من الصلات المتينة.

وبذلك، يسعك التأكيد على أن الأدب كله خيال، حتى وإن أوغل في الواقعية، وما ذاك إلا لأن الولوج في شعيرة اللغة المتعالية، أو قل في شعيرة الشعر حصراً، هو نفسه استجابة لنداء غريزة التخيل، وكذلك استجابة لنداء الوجدان في آن واحد. إن طقس الشعر فعل صوفي أو غيبي، بل لعله يشبه بعضاً من طقوس العبادات الوثنية. وبذلك فإنه ينتمي إلى تلك الراقة المستتبة في قاع النفس، والتي لا ترضخ للتغير بتاتاً. ولعل هذا الانتماء أن يكون سبب إصراره على البقاء في سواء عصر التكنولوجيا والمعلومات والأسواق والاستهلاك، أي في شروط لا ترحب به إلا ترحيباً طفيفاً وحسب. ولعله أن يكون نتاجاً لرغبة ترمي إلى المشاركة في سر الوجود، وهي رغبة تنبثق مما هو ديمومي في النفس البشرية. وما دام الأمر على هذا النحو، فإن الشعر خيال كله، حتى وإن اتخذ من الواقع محوراً له، أو انغمس فيه انغماساً متطرفاً أو غير متطرف.

وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن النكتة قد لا تخرج عن كونها شيئاً من فصيل الخيال، وذلك لأنها لم تعرف دربها إلى الحدوث في أي يوم ن الأيام، اللهم إلا أن يكون ذلك لماماً فقط. وفضلاً عن ذلك، فإن النكتة تحرير، حتى وإن كانت قريبة من برهة الابتذال، في بعض الأحيان.

فالنفس لا يسعها أن تتحمل الرصانة على الدوام، ولهذا لا بد من الضحك الذي هو ضرب من ضروب تسريح النفس وإطلاق جزء من طاقتها المحبوسة.

وفي بعض الأحيان، أو في ما يشبه الكشف الصوفي أو الإلهام السري، يشعر المرء، ولو لبرهة جد قصيرة، أن الكون برمته قد أخذ يتجلى في الشعور على هيئة أُخيولة من قبيل العجائب، إذ هي تتداح وتتمادى فوق أمداء بلا نهاية أبداً، وذلك بحكم كونها لا ترعوي للمفهوم أو للتصور الذهني الشمولي الصرف. إن مثل هذا الشعور المفاجئ والآني قد يعيشه الفرد الحساس في لحظة نادرة يبلغ فيها الخيال ذروة الشطح، ولكنها لحظة منعشة ونفيسة، غير أنها لا ترضخ للوصف الدقيق. وحين يسترد الإحساس الواقعي، ويدرك أن العالم منسوج من الغثاثة، أو من السقوط والدنس، فإنه سرعان ما يصاب بالإحباط.

وأياً ما كان لباب الأمور، دعني أقدم أبسط تعريف للخيال: إنه القوة الذاتية التي ترسم الصور، حتى وإن تبدت هذه الصور وكأن النزعة الفنية، أو الجمالية، قد نأت عنها إلى مكان بعيد. ولا ريب في أن هذه الرسوم لا تجيء إلى الوجود إلا بمؤازرة الشعور، أو الوجدان الذي هو الصنف الحار من أصناف الشعور. ففي صلب الحق أن العمليات النفسية معقدة، وليس من اليسير على الذهن أن يوضحها أمام نفسه.

بيد أن مثل هذا التعريف لا يسمن ولا يغني من جوع. ولهذا، فإن على الفكر النظري أن يبذل المزيد من الجهد ابتغاء الفوز بأعمق حد، أو بأشمل تعريف يسعه أن يشبع الرغبة المتجهة صوب الأصالة. ولهذا أراني جانحاً نحو تعريف الخيال بأنه تلك القوة الجوانية التي تبذل جهداً كبيراً بغية خروج النفس من الزمن والمادة والمنطق والمألوف، أو باتجاه أفق الغرابة الناجي من كل سقوط وابتذال. ويبدو أن الإنسان لا

يبحث عن شيء أسمى من كرامته الخاصة. ولولا أن يجد الروح الصوفي كرامته في التصوف لما كان للتجربة الصوفية النازعة نحو البراءة والقداسة (وهاتان من أسماء الكرامة) أن تعرف دربها إلى الوجود. ولهذا بالضبط أطلق أناس التصوف على أنفسهم اسم «أهل الكرامات».

إذن، يجيء الخيال ليؤازر الوجدان ونوازعه الأصيلة المندفعة نحو التخارج بأشكال كثيرة يتعذر حصرها. ولعل أقل ما يسعك قوله بهذا الصدد أن ثمة صلة دائرية بين الخيال والشعور، أعني أن كلاً منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به على السواء. فلما شعر الروح بأن الحياة مفرطة في الواقعية، أو متطرفة في الرثاثة إلى الحد الذي لا يطاق، ما لم ترضخ للتعديل، فقد تحرك الخيال لإنقاذ الروح من هذا الشعور بالحصر الخانق. بيد أن الهلال لا يملك إلا أن يصير بدراً، أي لا بد للدائرة من أن تنغلق أو تكتمل. وبذلك عاد الخيال نفسه فحرّض الشعور على أن يزداد غزارة أو زخماً، إذ لقد راح يفرز مشاعر جديدة من شأنها أن تطالب بالتخارج هي الأخرى، وفي صور يتوقف جمالها ومقدارها على ما يندرج ضمنها من حساسية ورونق ونصوع.

فلما كان العقل، لا من حيث هو كلية أو شمول، بل بما هو ذهن، أي قوة إدراك واستيعاء، شديد العجز عن الذهاب إلى النائيات، ولما كان الروح في الوقت نفسه أشواقاً بلا حد أو قيد، لأنها لا تعشق إلا ما هو ديمومي راسخ، فقد صار من الطبيعي أن يجيء الخيال إلى الوجود ابتغاء اختراق الحدود والانطلاق بكل اتجاه، وذلك لأنه القوة التي لا تشكمها أية شكيمة، مهما يك نوعها. فلكم أصاب ابن عربي حين نصّب الخيال «سلطاناً على المحال».

ولكن العقل، الذي هو عقال أو رباط، كثيراً ما يضبط الخيال ضبطاً نسبياً في برهة الابتكار الفني والأدبي، وذلك ليتمكن من إنتاج

شكل يملك أن يتكيف مع أغراض الذوق الناضج والنازع صوب الإشباع والامتلاء. ولولا أن يفعل الجوهر العقلي مثل هذا الفعل الضابط، أو المخفف من جموح الخيال، لما كان هنالك سوى الشطح، أي لتعذر وجود الآداب والفنون على الأصالة. فالخيال يبدأ بالتحرك عند النقطة التي يعجز الذهن عن تخطيها دون أن يفقد ماهيته فقداناً كلياً أو نسبياً. ومن حسن الحظ أن العقل يواكبه كي يعقله، أو يشكمه بعض الشيء، بحيث لا يشط ولا يتطرف. فالخيال، بهذه المثابة، استطالة للذهن، أو امتداد ورشق للسلطة إلى البعيد. ويبدو أن الخيال هو الاستطالة الوحيدة للذهن، الذي ينقلب إلى خيال تماماً كما تنقلب في الدم مادة إلى هيئة أُخرى، وذلك تحت ضغط الحاجة اللازمة.

والحقيقة أن الخيال في الأدب الاتباعي، وكذلك في الأدب الواقعي، لا يكون إلا في أقل آنائه جموحاً وانسياحاً. ولهذا، تجد الاتباعيين والواقعيين يمجدون العقل الذي من شأنه أن يضبط الخيال، فيمكّن الكاتب الأدبي من البلوغ إلى الحقيقة التي لا وجود لها مع الشطح بتاتاً. ولكن الخيال يصير متوسط الشدة والزخم في الأدب الرومانسي الذي يتخذ محتواه من الألطاف الحسنى، في الغالب الأعم. والحقيقة أن الخيال قادر تماماً على أن ينتج الأدب الجميل ما دام بعيداً عن برهة الانفلات. أما في الفسحة الرمزية والسريالية، بل في جميع آناء الحداثة الجامحة، فإنه لا يرعوي لسلطة العقل إلا بنسبة طفيفة لا تسمن ولا تغني من جوع. وعندي أن كل غلو، أو تطرف، ليس إلا الخطوة التي تمهد للاتضاع، أو ترهص به إرهاصاً لا يكذب أبداً.

ترى، لو جاء الإنسان بغير خيال، وكذلك بغير عواطف أو أشواق، فهل سيزيد عن كونه آلة صماء، حتى لو كان عقله يضارع الجبال ثقلاً

وشموخاً؟ ولهذا السبب كان العقل اكتهالاً، وكان الخيال من ماهية الطفولة. وما دام لأمر كذلك، فإن على الفنان أن يصون في باطنه طفلاً يملك أن يرشق الكون بنظرة عذراء، إذ ما من ريب في أن الفنان الأصلي منتج للبكارة ومتخصص بها. وبهذا يجوز الذهاب إلى أن الانعاش الداخلي هو واحدة من غاياته الكبرى التي لا يرتاح قبل إنجازها على أحسن وجه ممكن.

ينبع الخيال من قرارة النفس المكتومة عن الوعي. وبالبداهة، فإن تلك القرارة شيء يتعذر اشتقاقه من أي شيء آخر، لأنه ذاك الذي تصدر عنه المشتقات كلها. وربما جاز القول بأن جميع المنجزات الأدبية والفنية، وكذلك التجربة الصوفية والمعتقدات الوثنية التي هي تقديس ضمني للخيال، إنما تنبثق كلها من تلك القرارة الاستسرارية التي تؤسس الإنسان بأسره.

وما دام ينبوع الخيال في النائيات حتى لكأن الخيال نفسه أخيولة ليس إلا، صار من الطبيعي أن يقال بأن البحث في الخيال، أو عن الخيال، لا يقل بتاتاً عن كونه صنفاً من أصناف التحرش بفحوى الأشياء. ولا بأس في التمييز بين المعنى والفحوى والمغزى، وجميعها ذات إيقاع واحد، كما هو واضح. إنها ثلاث مقولات ليست مترادفة أو متماثلة، أو حتى متقاربة، إذ ثمة حقاً مسافة ما تفصل بين هذه المفهومات ذات الوزن النوعي الكثيف. فالمعنى هو ما يبديه الشيء من لبابه، أو من محتواه الجوهري، بل قل من اليخضور الذي يهب الحياة

لكل ما هو حي. أما الفحوى فهو ما يتكتم عليه الشيء ويخفيه، ولكنه يبث منه بعض الأنفاس ليؤكد وجوده. ويبدو أن له صلة فقهية بلفظة الفحيح. وهذا صوت بدئي طبيعي. واللغات كلها أصلها في الأصوات الطبيعية. وأما المغزى فهو الغاية التي يرمي إليها الشيء، وغاية الشيء وظيفته، ووظيفته جزء من ماهيته. ولعل مما هو ناصع أن لهذه اللفظة صلة بالغزو. فلئن بلغت الخيل الأرض المغزوة، فإنها تكون قد أنجزت مغزاها، أو آخر غاياتها كلها. وأياً ما كان لب الأمر، فإن كل إنجاز من الانجازات اللانفعية، التي هي أخيلة برمتها، ليس سوى محاولة تبذلها النفس كي تستحضر شعوراً من مشاعرها ليمثل أمام الحدس العياني القادر على ملامسة المحتويات انجوانية بأصالة، أو ليحضر أمام الذائقة التي هي أس الخيال مثلما هو أس لها، بل قل إن الشيئين متشارطان بحيث يحدد كل منهما الآخر، أو يعمل على تطويره ودفعه باتجاه الإشباع. ومن الواضح أن بعض المشاعر، ولا سيما أكثرها زخماً وثراء، تُصرُّ على الاندراج في بنية شكل فني له بعض الصلادة والرخامة في آن واحد.

وعندي أن كل ما كان من سلالة الشوق هو الأكثر رغبة في المجيء إلى النور، أو قل إلى نعمة الشكل التي لولاها لما كان هنالك سوى الهلام. فالشكل هو منح الشعور قواماً من شأنه أن يجعله متماسكاً ومتجانساً، أو ذا نسق داخلي الوصال.

ولما كان الشوق من لباب الفحوى، أو من نواة الماهية، فقد اعتنت به الصوفية اعتناء تمجيد. ولهذا، تحدث عنه ابن عربي في «الفتوحات المكية»، ولا سيما في المجلد الثاني من طبعة بيروت التي أحسبها صورة عن طبعة بولاق. ومن أقواله فيه: «الشوق علم ذوق». و«الشوق هبوب القلب إلى غائب». كما ميّز الشيخ الأكبر بين الشوق والاشتياق. فلئن كان

الشوق افتقاداً، أو تفقداً للغائبات والنائيات، فإن «الاشتياق حركة يجدها المحب عند اجتماعه بمحبوبه». وأضاف الشيخ في موضع آخر من الكتاب نفسه: «الشوق من البعد، والاشتياق من القرب المفرط». وهذا يعني أن الاشتياق انجذاب للحضور، لا للغياب. ولعل أهم ما في الأمر أنّ الشيخ قد جعل الشوق أساً للذوق، فلا تُذاق إلا الأشواق. وهذه فكرة تعني الكثير للأدب ولنظرية الأدب، بل للنقد الأدبي التطبيقي، بالدرجة الأولى.

ففي بعض الأحيان قد لا يدرك المرء أن المقروء، ككل إنجاز لا نفعي، هو معطى وثيق الصلة بالوجدان، على نحو خاص، وبالشعور، على نحو عام. فلو أخذت النصوص النفرية كمثال، ولا سيما تلك التي تبلغ أسمى الآناء وتنجز من الأخيولات ما لا يُبذ، وتحقق صياغة أسلوبية يندر أن تضارعها صياغة أخرى، فقد لا تتعرف على الينبوع الروحي الذي أنتج ذلك الأسلوب الأغيد الخاطف والجامع للرصانة واللدانة في صيغة واحدة.

ولا يكفي القول في هذا الموضع بأن كل خيال اختراقي، وكل أسلوب مرهف وصلد في آنٍ واحد (حتى لكأن العبقرية هي القدرة على إنجاز المفارقات)، هو صفعة في وجه الفناء، أو محاولة يبذلها الروح ليتحدى قوة الإعدام، إذ لا بد في مثل هذه الحال من أن يكون ثمة عامل وجداني أكثر فاعلية في مضمار تحديد هذا الأسلوب الذي لا يفوقه أسلوب آخر في اللغة العربية سوى أسلوب القرآن.

وقد لا أجانف الحقيقة إذا ما عرّفت الإنسان بأنه ذلك الكائن الذي يتفقد الغائبات ويحن إلى العاليات، أي هو من يكابد الاغتراب ولوعة الحاجة إلى ما يشبع المسغبة الروحية التي تصلبه من المهد إلى اللحد. وبما أنه ما من أحد يملك أن يؤدي هذين الفعلين الكبيرين، أعني

التفقد والحنين، بأصالة متميزة سوى الصوفي والفنان، ولا سيما الشاعر، فإن مما هو في صلب الحق أن هذين النوعين من الكائنات البشرية هما أكمل المخلوقات بأسرها. ومما هو ملحوظ على نحو لا تخطؤه العين أنهما أقدر الأرواح الأرضية على التخيل، أو على إنتاج صنف من المنجزات اللانفعية التي لا وظيفة لها سوى أن تستحضر الملاء لتفعم به هذا الوجود الفارغ أو المنقوص، أي هي لا فعل لها إلا أن تكون علالة لكل اغتراب، أو للشعور بالوحشة أمام عالم مبتسر، بل قاس حتى الحد الفاجع.

وإذا ما نظرت إلى الإنسان من هذا الحيث، أي لا بوصفه الحامل الأكبر للزمن والعدم، وإنما بوصفه الكائن الذي يبهظه غياب الحق، ويحن إلى رؤيته بالبصر قبل البصيرة، أو لعله من يتفأد أو يتكبد لهذا الغياب المخيف، وذلك نظراً لما يتركه في النفس من شعور بالخواء الكارث واللاجداء العابث، ولولا هذه السمة لما كان له أن يكون سوى مخلوق تافه إلى حد الغثاثة - عندما تؤمن بأن هذه هي البرهة المركزية في الماهية، فإنك سوف تدرك أن النفري الذي يحاور الحق في ظاهر الأمر هو الصوفي الذي يلوب على ينبوع الينابيع كلها، ولكن بطريقة مستورة أو مكتومة.

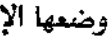
وبذلك يقتنع المرء بأن خيال النفري، الذي يتبدى وكأنه صنف من أصناف التهويم للوهلة الأولى، هو نتاج وجد عميق وشديد الأصالة، بل هو من العمق بحيث لا يتيسر استباره إلا بالتأمل المتأني والقادر على طي المسافات المتداحة في فضاء بلا تخوم. فلئن كان النص النفري ضرباً من ضروب الكشف، فإن قراءتك له سوف تكون كشفاً لهذا الكشف نفسه، وإلا فلا قراءة البتة، بل تجوال على سطوح الأشياء. ولعل من شأن هذا القول، الذي هو من أقوال النفري، أن يؤكد صحة الزعم

الذي أتقدم به في هذا الموضع. هكذا تخاطبه الحقيقة في «موقف العزة»: «لا يجاورني وجد بسواي».

وابتداءً من هذا المذهب يسعك التوكيد على أنه ما من كاتب كبير إلا وهو منصهر في توتر من نوع ما، توتر وجودي أو تاريخي أو ما ورائي، أو ربما في هذه التوترات كلها، ولكن بعدما تندغم داخل برهة أو صيغة عميقة واحدة. فهذا هو حال المتنبي والمعري، وكذلك دانتي وشكسبير ودستويفسكي. ومن لم ينصهر في توتر وجداني أصلي فلن يكون إلا كاتباً من الدرجة الثانية، بكل جزم وتأكيد. ولقد استطاع شاعر كبير مثل ليوباردي الإيطالي الجنسية، أو من تجوز تسميته بالحزن العذب الشفاف المؤنس، أو بالأسى الغنائي الفاتن، وهو من ابتلي بالمرض منذ صدر شبابه، فلم يقيّض له أن يعيش حتى يبلغ الأربعين (1798 – 1837) – استطاع أن يحيل وجدانه إلى أنغام موغلة في العذوبة والرقة، وكذلك إلى أخيلة شديدة القدرة على التسامي فوق العدم والخواء، حتى ليصح القول بأنه التشاؤم الأبيض، الشديد السلاسة والعذوبة، والناجي من كل سواد واكتئاب.

ثم إنك لو قرأت فلسفة نيتشه، الذي اعتاد أن يقول عن نفسه أنه ديناميت، كما وصف شخصه بأنه «فارس الأبدية» و«رائد المطلق»، لعرفت أن سر انتشاره في الشرق والغرب هو انخراطه في توتر حاد ضد عصره، أو ضد انحطاط دائرته الحضارية الذي عزاه إلى نضوب روح الموسيقى فيها. كما أن ذلك السر يكمن في قدرته الفذة على صياغة مشاعره ضمن أخيلة لا تعوزها الفتنة والجاذبية. وبإيجاز، إن سر انتشاره هو أسلوبه المفتوح، أو الدائم التفتح، والقادر على الجذب والخلب. ولهذا، فإنني أرى ذلك الرجل شاعراً وليس فيلسوفاً، أو لعله أن يكون تجسيداً لتلك المفارقة التي تدمج الفلسفة والشعر في صيغة

واحدة. وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن معظم الفلسفة خيال، ولا سيما الفلسفة التجريدية، وبخاصة كانت وهيغل وأرسطو. غير أن هذه التجريدات المتطرفة هي خيال يفتقر إلى كل جمال أو قدرة على الإنعاش. ولقد استطاع أفلاطون أن يكسب لنفسه شهرة عالمية طوال أربعة وعشرين قرناً بفضل خياله الرحيب الذي جعل فلسفته أقرب إلى الشعر والأسطورة منها إلى المفاهيم التجريدية الناشفة. فربما جاز للمرء أن يزعم بأن أفلاطون قد استطاع أن يحيل الروح الأسطوري إلى فلسفة، ولكن على نحو مكتوم. وهذا هو سر المزية والجاذبية في مذهبه الذي قيل عنه إنه أجمل فلسفة وضعها الإنسان.



إذن، لا حرج في التأكيد على فكرة مؤداها أنه ما من أُحيولة عظيمة إلا وهي تُضمر شعوراً ثرياً وأصلياً، أو قل إنها تنبجس من باطن متوتر أو من شعور نبيل. وههنا لا بد من التأكيد على حقيقة معيارية خلاصتها أن الخيال الحائز على شعور وجداني حميم هو وحده الخيال الصالح للاندراج في فصيلة الأدب والفن الخالدين. فلقد أصاب الرومانسيون الإنجليز حين قالوا بأن الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر قد تخثر، أو افتقر إلى الكثير من الرونق، لأنه لم يعد يصدر من فؤاد دافئ تتخارج محتوياته ضمن أحيلة من شأنها أن تنزح إلى البعيد. ولهذا، لا بد من القول بأن العواطف هي حقائق أولانية من شأنها أن تدشن الوجود البشري في أصدق آنائه على الإطلاق. وينتج عن هذا المبدأ فرع مفاده أن المعيار النقدي ينبغي أن يغرس في تربة الباطن، وإلا

فإنه سوف لن يكون في المؤكد أبداً أن يتمتع بأية قدرة على التمكن والثبات.

وهكذا، فإن قوة التصور الفني، أو ما يسعك أن تخصها بمصطلح الاستصوار، إن جاز مثل هذا الاشتقاق، هي وظيفة أخرى من وظائف الوجدان، أو الحنين والتوق المنهوم إلى المتعاليات، لأنها قوة كل فتح وكل بلوغ إلى الرخامة والدماثة والهيف. وما من ريب في أن هذه الوظيفة، أو الفاعلية، من شأنها أن تنتج وعي الشمالة اللطيف. وبوسعي أن أجزم في أن وعي الشمالة أرقى من وعي الدلالة، إذ لا يصير الروح في الألطاف إلا بما يستتب فيه من رقة وعذوبة وطهر.

ومع ذلك، فإن المرء لا يجوز له أن يخول نفسه أيما حق في أن يجعل من قوة الاستصوار (أو ملكة صنع التصاوير والأخيولات) مجرد ملحق ثانوي يسعنا إلصاقه بنزعة الحنين، أو بإرادة الاتصال بالنائيات، كما لو أن العلاقة بينهما هي علاقة بين تابع ومتبوع. ولكنني، في الوقت نفسه، لا أملك حق الإدعاء بأنهما اسمان لشيء واحد، غير أنهما قد تكونان وظيفتين متكاملتين (وربما متشارطتين) لقوة واحدة بعينها. وهذا مذهب قد يُضمر ما فحواه أنهما تتحدان في علاقة وصال يغدو شديد الالتحام في بعض الأحيان حتى يبلغ درجة انعدام الفرق أو التمايز. ولعل هذا أن يكون ما أغفله كولردج حين صمم نظرية الخيال الرومانسية في «السيرة الأدبية»، الذي أراه كتاباً لا يخلو من تهويم وتهويش، ومع ذلك فإن نظرية الخيال في أوروبا قد سارت على هدية، أو وفقاً لفحواه.

لقد حذف التنظير الأوروبي، في عرام جنوحه نحو التجريد، مقولات الوجد والوجدان والحنين والشوق والروح والضمير حين راح يرسخ نظريات الأدب والخيال، فجاءت مبتسرة، أو أحادية الجانب،

شـأنها في ذلـك شـأن معظـم النظريـات الأخـرى الـتي أفرزهـا العقـل الأوروبي الحديث، وهـو مـا أراه يقـارب الموضـوعات بطريقـة آليـة لا روح فيهـا . يقيناً، إن العقـل الأوروبـي أحـادي الاتجـاه، ولا يحتمـل الآخـر ولا يطيق وجوده، اللهم إلا أن يكون هذا الآخر أداة من أدواته. ولهذا، فإنه لم يستطع أن ينجز أي استيعاء شمولي للتجربة البشرية ذات العناصر التي لا تحصى ولا تعد.

ويبـدو أن المقـولات الجوانيـة الهيفـاء لا يـتفطن لهـا ويـتهجس إلا الشرقيون، وذلك بفضل ما يندرج في بواطنهم من دفء صوفي وحرارة وجدان، أو قل من حنين إلى اللامرئي الأعظم الذي تستطيع الثقافة العربية أن تتحاشى كل شيء سواه، حتى وإن تعمدت إغفاله والإغضاء من شأنه. ففي الحق أن الإنسان في الثقافة العربية، وربما في الثقافات الآسيوية بعامة، كثيراً ما يتبدى بوصفه حنيناً لا إشباع له ولا ارتواء، ومسلسلاً من الأشواق يجهل كل حد أو نهاية. وفي ظني أن هذا الاندفاع باتجاه أصل الأصول هو ما جعل الصوفية الشرقية ميالة إلى الإيحاء بأن الإنسان، إذا ما اكتمل بنيانه الداخلي، أي إذا ما أفلح في تزكية النفس، هو كائن فاضل مؤنس نيّر يتضرم كالياقوت الأحمر الرماني، الذي هو أنبل أصناف الجواهر كلها.

يقول ابن الفارض:

وإن أجنّك ليل من توحشها
فاشعل من الشوق في ظلمائها قبسا

لعل مما هو ناصع أن الصورة ههنا منسوجة من الحنين، لا من سواه، وأن الخيال إنما ينبع من توق لا يرويه شيء يقل عن الاتحاد بمركز المراكز كلها. انتشل قبساً من فؤادك وأنر. وبمثل هذه النزعة

المدمثة يصير ابن الفارض تناسماً مع الوسيم نفسه، أي صنفاً من أصناف الامتزاج بالألطاف الحسنى. حقاً إنه لا يقل عن كونه لحناً عذباً، سلس الانسياب، منسوجاً من متاقات روحية تتحدر من سلالة وجدان حميم. وحين أزعم بأن النص الأدبي المتفوق من شأنه أن يمارس شيئاً من السبي على المتلقي، إن كان هاوياً حقيقياً للأدب، فإنني أخص بعض قصائد ابن الفارض، أو بعض قصائد سواه من الشعراء القادرين على الخلب أو على السبي.

ومع أن أخيلة النفري ضرب من التضرع للمنبهم الأعظم، كي يتفتح عن المنشود النائي، أو المخبوء المستتر، فإنها هي الأخرى تُضمر النازع الذي تُضمره أخيلة ابن الفارض، أقصد بالضبط ذلك الانخراط في علاقة متينة مع الباطن من حيث هو شوق ووجد ووجدان. إن غياب الملأ الأعلى، أو هذا النقص الذي يعتور الوجود الدنيوي فيجعله مثلوباً إلى الأبد، هو قبل أي شيء آخر، ما يجعل النفري يوظف من الأخيلة ما لا تبلغ إليه أية كتابة أدبية أخرى في الدائرة العربية برمتها. وبذلك يكون الأسلوب النثري في هذه الدائرة قد بلغ أوجه في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، أو العاشر الميلادي.

وربما استطاع التحليل الأسلوبي الألمعي ذات يوم أن يكتشف الصفات الكلية لتلك الفترة الأدبية والتاريخية في أسلوب النفري وحده، أو قبل سواه، إذ يسعني القول بأن أي طور من أطوار الزمان لا بد لجوهره من أن يتجلى في أسلوبه الشعري بخاصة، وأسلوبه الكتابي بعامة.

ولئن أخذت تراثاً عظيماً مثل تراث شكسبير، مثلاً، ثم تأملته بأناة وتفطن، لاكتشفت أنه ينبع من حنين مكتوم إلى عالم بارئ من لعنة الشر والجريمة والاستلاب والاغتراب. وهذا هو بالضبط ذلك التوتر

الذي يؤسس هذا الشاعر النادر الوجود. ففي الحق أن شكسبير قد كاد أن يقبض على الشيطان بكلتا يديه. وربما شعر المرء وهو يقرأ تراثه العظيم بأن شدة إحساس الشاعر بوطأة الشر على روحه الصافية هي ما دفعه إلى تنقية اللغة وتطهيرها لكي يخلق شيئاً مقدساً في سواء عالم مدنس، أو يؤسس موجوداً شديد النظافة في وسط واقع شديد القذارة. وبذلك تصير اللغة نفسها بديلاً عن غائب يصر الروح على استحضاره أيما إصرار. والحقيقة أن شكسبير لا يكتفي بنحت اللغة بحيث تصير تمثالاً معموراً بالحسن في مركز الخراب والقبح، بل هو ينحت تمثالاً آخر للمرأة الروحية الشديدة الطيبة، والقادرة في الحين نفسه على الجذب، أو على الاستيلاء. إن شكسبير يبحث عن تعويض في منجزات الخيال. وهو إذ ينقّب أو يفتش الموجودات بحثاً عن سلوان أو عزاء، فإنه يكتشف نعمتين خالدتين: اللغة والمرأة، أو الكلام والحب.

وهذا يعني أن صورة الروح الأنثوي الأملد، وكذلك الأسلوب الرائق الرفيع، قد يكونان تعويضين، أو بديلين، عن الهناءة المفقودة، أو ربما المغدورة. ولا أستهجن أن يتأسس هذا الموقف على تجربة حب أُجهز عليه في إبانه، أو قبل أن يبلغ الريعان. ومما قد يخطر في البال، ههنا، أن هذا الأسلوب نفسه يصلح كي يكون بمثابة هرم هندسه صاحبه ليصمد في وجه الزمان، الذي لا يصمد في وجهه شيء على الإطلاق.

ولباب الأمر أنه ما لم تترسخ مقولة الحنين في أس النظرية الأدبية، أو حتى في الجذر البدئي لفلسفة الفن برمتها، فإن تلك النظرية سوف تظل مبتسرة أو منقوصة حتماً. وبما أن مقولة الحنين الأصلي شرقية إلى حد التمايز، فإن نظرية عربية في الأدب تملك أن تتأسس عليها وعلى أمثالها من مقولات الروح الآسيوية التي تخصها أكثر مما تخص سواها من الدوائر الثقافية العالمية.

ولا ريب في أن مقولة الحنين هي جذر صوفي من شأنه أن يوجه نزوع النفس إلى كل علو شاهق، بل لعله أن يكشف عورة الدنيا ويفضح فقرها الديمومي الذي لا برء لها منه في أي يوم من الأيام. ولهذا، أراني أملك حق الزعم بأن هذا الشرق، الذي قل أن يحضر فيه اليوم شيء سوى الغياب، ما انفك يستحوذ على ما هو نفيس وجليل، وإن يكن الانحلال الحديث قد أخذ يفتك بكل نفاسة وجلال، بل يجتاح الكرة الأرضية من قطبها الشمالي إلى قطبها الجنوبي.

❖ ❖ ❖

ويسبب هذا الوصال الحميم الذي يلحم الخيالي بالوجداني، صار في مقدور المرء أن يجيب إجابة طيبة عن أسئلة عميقة تصدر عن الصميم حصراً. فمثلاً، لماذا كان المسرود؟ أو لماذا كان الأدب القصصي والروائي والمسرحي والحكائي؟ والأفضل أن يصاغ السؤال نفسه بهذه الصيغة: لماذا كان الإنسان مغرماً بالمسرودات في كل زمان ومكان؟.

ربما لأن المسرود يشبع فينا رغبة في الخروج من المألوف، أو من إسار المنطق والزمان والمكان، ويأخذ بنا إلى النائيات، أو حيث لا يملك المرء أن يكون إلا بواسطة الخيال وحده. وفي الحق أن هذا السفر إلى البعيد، أو إلى الأقاصي، هو وظيفة من أبرز وظائف الخيال. وبفضل هذه الوظيفة حصراً يصير الخيال قوة تحرير، أو نمطاً كبيراً من أنماط الحرية. وربما جاز القول، بالإضافة إلى ذلك، أن المسرود هو أقدر الأشياء على الإنابة بنا إلى طفولتنا المستهلكة، أو قل إنه محاولة تجيء

من الباطن بغية استرداد الزمن المفقود، أو في سبيل التعويض عن كل خسران مهما يك نوعه. فالمسرود على الدوام من مملكة البكارة والينع، أو لعله من سلالة الربيع وحده.

ويندر أن يكون المسرود أكثر قدرة على الجذب والخلب مما هو عليه في «ألف ليلة وليلة». وأراني أميل إلى الاعتقاد بأن سر النجاح الذي أحرزه هذا الكتاب في العالم كله هو قدرته النادرة على دمج الاستجمام بالتوتر في مركّب واحد، أي قدرته على تحقيق وحدة أضداد، أو إنجاز مفارقة تملك أن تحرّض النفس وأن تهدّأها في آن واحد. ولعلني أومن جازماً بأن توليف النقائض هو فعل كبير من أفعال الموهبة الأصيلة.

وقد يجوز الذهاب إلى أن بعض أصناف الشعر تملك القدرة على التوجه إلى بكارة النفس، أو هي تبذل شيئاً من الجهد في مضمار إنعاشها. ولعل هذه الحقيقة النسبية أن تكون السبب الجوهري الذي جعل من نزار قباني (الذي لا أراه من نخبة الشعراء) أشهر شاعر في ربع اللغة العربية منذ ابن الفارض وحتى يوم الناس هذا. وإلا فكيف يمكن للذهن أن يفسّر الشعبية النادرة التي حظي بها ذلك الشاعر الشديد القدرة على إشباع الشهوة الشعرية لدى أولئك الذين يلقون في ترائه من الرقة والنعومة ما ينعش بواطنهم، أو يوقظ أفئدتهم على حب صبوي من ذلك النمط الواقعي، أو القابل للمياومة والممارسة، وليس من الطراز الصوفي، أو الروحاني، الذي يقنع أمثال ابن الفارض من أكابر أهل العشق والغرام النازح إلى الماوراء؟

يقول سلطان العاشقين:

قال لي حسن كل شيء تجلّى:

«بي تملّى». فقلت: «قصدي وراكا».

وفي الحق أن هذين النمطين المفرطين في التباين، وربما في التغاير، أعني نمط ابن الفارض ونمط القباني، لا يتيسّر لشاعر من المتطرفين في مشايعة الحداثة أن يتشابه مع أي منهما، وذلك لأنه يمثل نمطاً ثالثاً أملك الحق كله في تسميته بالنمط الخريفي، وذلك نظراً لشدة ميله إلى التجريد الذي يجهله الشعر في جميع أطواره باستثناء الطور الشائخ، وهو ما قد يوهم بأنه الفتاء بأم عينه. إن شعراً هذا شأنه هو خيال محروم من اللباب والخضاب، أقصد من العناصر الوجدانية التي هي روح الفن كله، والتي على نسبة غيابها تتوقف نسبة حضور التليف أو التخشب في المنجزات الفنية والأدبية برمتها. ويبدو لي أن الإيغال في التجريد، وافتقار التصوير إلى اللدانة والرونق، من شأنهما أن ينتجا أسلوباً محايداً، أو استقلالياً إلى حد بعيد. وذلكم هو الخسران المبين.

وعلى أية حال، لست أرى غضاضة في الزعم بأن المسرود كثيراً ما يكون سياحة، أو صنفاً من أصنافها. وما السياحة إلا استجابة لنداء الخيال، وذلك بحكم كونها استجابة لنداء المجهول، وإشباعاً لغريزة الفضول والإطلاع، أو قل إنها جهد يرمي إلى حيازة الخبرة بما لم نخبره بعد. ولا ريب في أن السياحة صنف من أصناف الحرية، تماماً كما هو حال الحلم والفن والخيال. وعلاوة على ذلك، فإن السياحة، مثل كل ما هو ربيعي وطفولي غضير، هي مقاومة للزمن العامل دوماً على ترميد النفس والأشياء المحيطة بها. بل إنها جهد خلاق يبذل في مضمار اكتشاف البكارة وتجديد شباب الأشياء وتزويدها بالرونق والريعان.

ولهذا كله، ما كان للإنسان أن يتحمل الواقع الصارم، فراح يمزجه بالخيال كما تمزج الخمرة بالماء كي تزول كثافتها الحادة. وبهذه الفكرة حصراً يملك العقل أن يفسّر ظهور اليوتوبيا في آداب العالم كلها، أي

يستطيع أن يدرك السبب الذي أدى إلى نشوء هذه الظاهرة في الكثير من الثقافات. إنها محاولات لإنشاء مجتمع ربيعي دائم الاخضرار، وقائم في الخيال وحده، ولا هدف لصورته هذه إلا أن تكون بديلاً عن كيان خريفي قائم في العيان. ومع ذلك، لا أراني أظن أن اليوتوبيا صنف من أصناف الهروب إلى الوهم، لأنها بحق شكل من أشكال الاجتهاد الرامي إلى التحسين والمنطوي على تحسس عميق لأزمة تطحن الروح كما يُطحن القمح في الطاحون.

وفي تقديري أن المرء حين يصغي إلى المسرود أو يتلقاه، إنما يبتغي استلهام أرواح أناس أخيار، أو ما يرمزون إليه وما يجسدونه من قوة وجدانية لعل لها خاصة إنعاش الباطن، أو بث شيء من الحيوية في الشعور. وربما كانت الغاية النهائية لجميع أصناف المسرودات، بما في ذلك التراجيديا، هي تعميق الباطن وتوسيع مساحته ثم الارتقاء به إلى الأعلى، أي إلى إنسانيته المفارقة للحيوانية التي يحتقرها الإنسان ويحاول دون انقطاع أن يطيل المسافة الفاصلة بينه وبينها. ولهذا أراني ميالاً إلى الاعتقاد بأن كلمة «النضج» أكثر دقة من كلمة «التطهير» التي اتخذ منها أرسطو مصطلحاً للأثر الذي تتركه التراجيديا في المتلقي.

وإذ تسوح مع النص، أو إذ يملك النص القدرة على تسويحك في فضاءات ذاتك، وذلك من حيث هو قوة تنتج التأثير، أو توقظ أصنافاً من المشاعر كانت غافية قبل التماس معه، فإن داخلك يأخذ بالاتساع والامتداد في جميع الاتجاهات، مما ينتج عنه ضرب ممتع من ضروب إمتاع الروح أو إنعاشه. فلا ريب في أن ثمة ما يولد داخل الذات أثناء تلقيها لأي نسق من أنساق الأخيلة المنتسبة إلى النمط الربيعي الغضير. وهذا يعني أن نجاح الإنجازات الفنية يضمر نجاحاً في نزعة الاتصال

بالعمق أو بالصميم. إنه الاتصال بالآخرين من حيث هو ذات، أو روح تحنّ وتشتاق وتكابد الخسران والغياب، وتبتهج كثيراً حينما تحصل على شيء من المنشود الأصلي. أما الإخفاق الذي قد يُمنى به أي نسق سردي، فهو برهان على أن المتوجه بالخطاب لم يستطع أن يتصل إلا بلحاء الأشياء، أو بسطوحها فقط. ولئن لم نفهم الأخيلة بوصفها جهوداً تبذل في مضمار الاتصال، فإننا لن نكون قد استوعبناها على أفضل وجه ممكن.

ولعل مما هو شديد الأهمية أن يتمثل المرء تلك الوظيفة الإنعاشية التي يتمتع بها الخيال ومنجزاته العظيمة جملة. ولا بأس في أن أقدم شهرزاد مثالاً على صحة هذا المذهب. فلقد كان على تلك المرأة الفريدة، والتي هي صورة من صور الخيال في نزوعه صوب الحرية، أن يختار بين المثابرة على إنتاج الأخيلة كل يوم وبين مواجهة حتفها إثر بزوغ الشمس. وهذا مما له دلالة، فهو يعني أن على الإنسان أن يتخيل أو أن يتخثر ويتشيأ ليصير من سقط المتاع، أي أن يقبل التحجير وأن يعيش الموت في الحياة. فلعل ما هو شديد النصوع أن شهرزاد (المبدأ الأنثوي، أو مبدأ الهيف) قد كان عليها أن تخلص شهريار (المبدأ الذكري، أو مبدأ الجلف) من همجيته ورعونته، بل من العكر الذي يرنّق نفسه، وذلك بواسطة الخيال وحده، أو حصراً بالخيال السردي دون سواه، وليس بواسطة المنطق، الذي يملك شهريار نفسه أن يعتمده للدفاع عن سلوكه الهمجي، لأن الذهن يصلح لاختراع حجة للأطروحة وأخرى لنقيضها في آن واحد. يقيناً، إن الطاقة التسويغية هي مثلبة من أكبر مثالب العقل البشري.

إذن، تحاول شهرزاد، خلال ثلاثة أعوام تقريباً، أن تعالج زوجها المختل النفس وأن تعيد صياغته من خلال الحكايات، أو بواسطة الفن

الذي هو التجلي الأمثل للخيال. وبذلك تنتصر الدمائة على الشراسة، أو ينتصر الإنسان على الوحش الذي ما برح رابضاً في داخلنا حتى اليوم. وبهذا الانتصار تتعزز فكرة فحواها أن الإنضاج هو الغاية النهائية للمسرود. ولهذا لا أراني أجافي السداد إذا ما زعمت بأن «ألف ليلة وليلة» هو أبرز محاولة بذلتها الذائقة البشرية المؤلفة من الخيال سداة ولحمة، للتأكيد على أن التخيل، وليس التذهن، هو ألطف عنصر وأنبل نازع في النفس البشرية. ولهذا السبب، كان إقبال الناس على الأدب، ولا سيما المسرود، في كل زمان ومكان أشد من إقبالهم على الفلسفات والعلوم وكل ما يحتاج إلى الذهن الناضج. ولكن هذا لا يعني الحط من شأن العقل، بأي حال من الأحوال. فالإنسان لا يكتمل بغير العقل بتاتاً، حتى وإن كان العقل جحيم الإنسان.

إذن يتلخص الدرس المستفاد من تجربة شهرزاد في أن الخيال هو القوة الأولى القادرة على ممارسة التربية وإعادة التكوين، أقله في نظر تلك المرأة التي هي نفسها أُخيولة من أُخيولات الملكة الصانعة للصور. وفي حالة شهريار حصراً، أرى أن مقولة «التطهير» التي صاغها أرسطو هي الأدق والأصلح لوصف الأثر الذي تركه المسرود في شخصيته، التي ظهرت وهي تكابد الاختلال قبل بدء الليلة الأولى، ولكنها تطهرت من عكرها، أو مرضها، في نهاية المطاف.

ولكي تتمكن شهرزاد من تحرير النساء ورفع الحيف عنهن، أو قل من إنجاز برهة الخلاص، توجب عليها قبل كل شيء أن تحرر الرجل، مصدر الحيف والجور، مما يكابده من اختلال في شخصيته التي زلزلتها واقعية الخيانة، فخرج عن طور العقل إلى طور الجنون. فلعل أبرز ما ينطوي عليه «ألف ليلة وليلة» أن يتلخص في فكرة مؤداها أن أولى وظائف الخيال هي استرداد العقل الضائع، أو تصحيح الباطن

المختل. ومما هو جدير بالملاحظة أن قصص الحب الصافي هي ما وظفته شهرزاد لتخليص زوجها من صدمة الخيانة التي هي قصة حب مُدنس.

ولا يجوز لمن يدرس «ألف ليلة وليلة» أن يحمل كثيراً على شهريار، وما ذاك إلا لأن رد فعله المتطرف هو نتاج لنزعة أخلاقية حارة وصادقة تمام الصدق. وعندي أن ذلك الرجل كان سوف يتبدى بوصفه مختلاً لو أنه سكت عن ذلك الفعل الهادم لناموس الحياة. وكل ما في أمره أن رده على انتهاك الحرمات قد جاء مفرطاً في التطرف، أو في اللاعقلانية فصار محتاجاً إلى علاج. أما أن يتدخل الخيال لاسترداد العقل، أو لتصحيح اختلاله، فهذه فكرة ثقافية مبتكرة. وما ابتكرها إلا حكماء شرقيون لا تعوزهم الخبرة بأعماق النفس ومستوراتها . ولعل من شأن هذه الفكرة أن تفسّر ولع الأطفال بالحكايات. إذ ربما كان خيال الحكايات قادراً على أن يثبت ويطور عقل الطفل الآخذ بالنمو يوماً إثر يوم. وبما أن مبدأ التربية هو الخيال في «ألف ليلة وليلة»، فقد جاء الكتاب ليكون بمثابة انسياح يندفع في الأمداء الحرة، أو المترامية الأطراف إلى حد الدهشة. وحين تتحراه جيداً فإنك سوف تدرك أن خير النثر هو ما جعلك تشعر بأنك مأهولٌ بالشعر حتى التخمة، وذلك على الرغم من أن أسلوب الكتاب ليس من النمط الرفيع، بل هو كثيراً ما يهبط إلى ما دون مستوى المتوسط، حتى يتحوّل إلى كتابٍ شعبي تماماً، ومكتوب بأسلوب شعبي أيضاً . ولكن المتعة التي ينتجها في الشعور من شأنها أن تنسيك مسألة الأسلوب هذه، حتى ولو كنت ممن يعتقدون بأن الأدب الرفيع لا يكون بغير الأسلوب الرفيع، كما أنها تملك أن ترسخ فيك اعتقاداً فحواه أن الخيال يتدخل في حياة البشر أكثر بكثير مما يظنون. تُرى، لو كتب «ألف ليلة وليلة» بأسلوب أرقى من أسلوبه الراهن،

أفما يخسر الكثير من قدرته على الإمتاع والمؤانسة، أو من طاقته التأثيرية الاستثنائية؟

ولا مبالغة في الإدعاء بأن شهرزاد هي الاسم الآخر للخيال، لأنها تسرد وتُنعش، ثم لأنها تحرس وتصون، وتعيد خلق الكائن بعدما ألم به التشويه، أو تعيد تربية شهريار من جديد، بغية تخليصه من الصدأ الذي التهم روحه فأحاله إلى عماء لا وظيفة له سوى التدمير. لقد استرد صحته، فأنجب الأطفال لأول مرة، بعدما كان يقتل إمكانية الإنجاب الكفيل بصيانة البقاء، أو بالانتصار على الفناء، وذلك بقتله للنساء حوامل الديمومة والاستمرار. ولم تكشف المرأة السوية، أقصد شهرزاد، عن وجود الأطفال إلا بعدما تأكدت من أن والدهم قد استرد رشده المفقود، وأصبح مؤهلاً لممارسة الحياة، كما يمارسها جميع الأسوياء أو العقلاء. ومما هو جدير بالتنويه أن زوجة شهريار الأولى قد اختلت فزنت، فكان عليه أن يعالجها لا أن يقتلها. وما دامت شهرزاد لم تكافئ الاختلال باختلال مماثل، وذلك على النقيض من شهريار الذي كافأ الاختلال بما هو أشد منه شقاء، فإن الكتاب يضمر انحيازاً للمرأة على الرجل.

ولئن تأملت أية رواية أو مسرحية أو لوحة أو قصيدة بشيء من الأناة والروية، فإنك سوف تقتنع بأن منجزات الخيال الناضجة هي حوامل لمحمول جوهري تلخصه كلمة «الوجدان» أو الشعور الأصيل الذي قلما يصادفه المرء إلا في قصائد الشعراء الكبار. وحبذا لو ألقيت نظرة

على قصيدة «جسر وستمنستر»، للشاعر الإنكليزي وليم ورد زورث، إذ لعلها أن توضح هذه الفكرة على نحو مقبول، وذلك بحكم كونها واحدة من أكثر النصوص ادخاراً لهذا الشعور الأصيل. أما ورد زوث نفسه، وهو واحد من نخبة الشعراء الذين أنجبهم الجنس البشري بأسره، فقد وصفه بعض النقاد الغربيين بأنه يعرف أن «يضع إصبعه على ينابيع الفرح»، كما أضاف بعضهم بأنه «شاعر المشهد الخاص»، وليس المشهد العام الذي يستطيع أن يراه جميع الناس دون تخصيص.

ولست أسوق هذه القصيدة في هذا الموضع إلا لأبين ما فحواه أن النص الأدبي الجيد لا بد له من الانفصال عن الكتلة العامة، أي أن يفر من الاشتراك مع سواه، وذلك لأنه يحمل شعوراً خاصاً لا يشبه غيره، أو يشرح مشهداً يتفرد الكاتب برؤيته من دون الناس. فالأديب الفذ هو من حَبَتْه قوة الخلق بعين لا يتمتع بمثلها أي شخص آخر. وقد أدرك أهل التصوف هذه الفكرة فقالوا منذ مئات السنين: «لكل منظر عين تخصه». ولهذا، فإن على كل كاتب أدبي أن يختار: إما الخصوصية وإما انعدام القيمة السامية، أو الدرجة العالية.

ولئن شعر القارئ بأن هذه القصيدة النفيسة ليست على المستوى المنشود، فالسبب في ذلك هو الترجمة التي لا تملك أن تصون وقدة النص الشعري، فيجيء المقروء الثاني ليكون بمثابة هبوط بالأول إلى ما دون مستواه الحقيقي. وههنا قد يتذكر المرء قول كبلنغ: «إن الشعر هو ما يضيع في الترجمة». وأقل ما يمكن أن يقال فيما يخص هذا التعريف الفطين أنه ينطوي على تبجيلٍ لجوهر الشعر، وكذلك على تمثلٍ لروحه القيثاري الذي هو في الرقة كالورد لا يتحمل حتى اللمس بالأصابع.

وعلى أية حال، هي ذي قصيدة «جسر وستمنستر»:

ليس لدى الأرض أيما شيء أبدع مما تبديه الآن
وإنه لمظلم النفس ذاك الذي يمر دون أن
يفتنه هذا المشهد الخلاب بجلاله المهيب.
هي ذي المدينة ترتدي جمال الصباح كما لو أنه حلة قشيبة.
أما السفن والقباب والأبراج والمسارح والمعابد،
فترخم ساكنة عارية، أو مفتوحة على الحقول والسماء.
وهذه المرئيات كلها صافية ومشرقة في هواء نقي.
فما كان للشمس من قبل أن يتدفق نورها،
بجلال البزوغ، على الوديان والصخور والتلال.
ولعمري أنني ما شاهدت قط هدوءاً له مثل هذا العمق،
ولا شعرت به من قبل.
وينساب النهر وفقاً لإرادته المفعمة بالعذوبة.
يا إلهي الطيب، إن البيوت نفسها نائمة، على ما يبدو،
بل إن ذلك الفؤاد الجبار
يرقد ساكناً دونما حراك.

أرأيت إلى هذا الانخراط الكلي للمضمون في داخل الشكل، وإلى هذا الأسلوب الشديد القدرة على تحسس الدهشة في برهة كشف جليل؟ يقيناً، أن خصوصية الرؤية قد استحالت إلى رؤيا، أو إلى استبصار. فلقد حتمت السكينة التي هي محتوى القصيدة نفسها على جميع الصور أن تجيء هادئة وطافحة بعذوبة جد لطيفة، من شأنها أن تبث الهدأة في بال المتلقي، وأن تخلق شعوراً بأن العالم نفسه قد تخلص من لعناته كلها واستحال إلى هناء. ولا ريب في أن مثل هذا الشعور هو صنف من أصناف الرؤى الرائقة والشبيهة بالرؤى الصوفية أو الاستسرارية.

كيف جاءت هذه القصيدة النادرة إلى الوجود؟.

كان الشاعر يمر فوق جسر وستمنستر قرب لندن في بداية رحلته إلى ألمانيا، وعند ذاك استثاره بزوغ الشمس في الطبيعة، فما كان منه إلا أن تخيّل ذلك البزوغ وقد تم في داخله الخاص، أو في عقر نفسه حصراً، وليس في الكون الخارجي المحايد. وهكذا، جاءت القصيدة وكأنها دفقة مفاجئة من الحدس السري، أو العيان الباطني، بل لعلها محاولة لصياغة برهة صوفية في شكل فني وأسلوب شعري نادرين. فهي، في الحق، انكشاف تلقائي لحالة وجدانية أصلية تنبجس من أعماق الباطن، أو مما وراء النفس، وتبتغي أن تطهر الأشياء من كل دنس بذيء. لقد استطاع الشاعر، بحفنة صغيرة من الأبيات أن ينتج شعوراً أصلياً بالدماثة والبكارة لا يتيسّر إنتاجه لأحد إلا على ندرة وحسب.

ولهذا، يسعك القول بأن الشاعر كثيراً ما يكون من شيعة أورفيوس، ذلك الكائن الأسطوري القادر على تحرير الجمادات من تخثرها لتسيل بسلاسة وعذوبة، دون أن يعوق حريتها أيما عائق. وهذا يعني أن الفن خلب أو سحر، أو هو ينطوي على هذا العنصر الخيالي الفاتن، مثلما يعني أن الحميم وليس المجرد، هو المحتوى الصميم لكل فن له مذاق طيب.

ولا بأس في مثال آخر من شأنه أن يعزز الغاية نفسها، أي أن يفرز في الداخل شعوراً بالدماثة والبكارة المنعشتين، لأنه يصدر عن مقلة لها منظرها الخاص. وليكن هذا المثال من أبي تمام الطائي الذي أحدث انقلاباً في الشعر خلال النصف الأول من القرن الثالث الهجري. ولقد اخترت هذا المقبوس لأنه يعرض صورة تتميّز بالخصوصية، تماماً كما يفعل المقبوس الآنف الذكر.

يقول الشاعر الذي أسس حداثة عصره دون أي خروج عن مبدأ

الاعتدال. (وربما كان لكل عصر أدبي كبير حداثته التي تخصه أو تناسبه. وقد يجوز الزعم بأن امرأ القيس هو من أسس حداثة الشعر الجاهلي الذي لم يصلنا من أطواره السالفة إلا الشيء اليسير):

رقت حواشي الدهر، فهي تمرمر
وغدا الثرى في حليه يتكسر
نزلت مقدمة المصيف حميدةً
ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه
قاس المصيف هشائماً لا تثمر
مطر يذوب الصحو منه وخلفه
صحو يكاد من النضارة يمطر
غيثان، فالأنواء غيثٌ ظاهرٌ
لك فعله، والصحو غيث مضمر
وندى إذا أدهنت به لمم الثرى
خلت السحاب أتاك وهو معذّرُ
دنيا معاش للورى، حتى إذا
حل الربيع فإنما هي منظرُ.
أضحت تصوغ بطونها لظهورها
نوراً تكاد له القلوب تنور

لعل مما هو ناصع أن إحالة البصر إلى بصيرة هي التي أسست هذه القصيدة، أو أنتجت هذه الدهشة أو خلقت جو الغرابة، بعدما انفعل وجدان الشاعر بمنظر الربيع الذي اختطفه، فتولد لديه شعور أصلي بالفرح الغنائي العذب. ولهذا فقد راح يتدفق بهذه الأخيلة

الرقيقة والنادرة في تاريخ الشعر التراثي كله. وتحت تأثير هذا الشعور بالدهشة أنشأ صوراً مأهولة بالمباغتة، ولها القدرة على إنعاش النفس، لأنها تملك أن تخرج بها من ضيق المياومة إلى سعة الحرية الفنية أو الخيالية، وذلك بفضل انبثاقها من مملكة البكارة أو الدماثة. ففي الحق أن هذه القصيدة هي تحية يوجهها الشاعر إلى جوهر الحياة، أو حتى إلى النصر المؤزر الذي يملك الوجود أن يحرزه على الخواء والعدم.

فلا يخفى على النبيه أن شدة انجذاب الشاعر إلى صورة الربيع، بوصفه سعادة وتجدداً وشباباً، أو رمزاً لتفوق صورة الخلق على فاعلية الإبادة والتعديم، قد حرضت خياله على إبداع هذه الصورة النعناعية الكريمة، وكذلك على ابتكار هذا الأسلوب الرخيم الآتي من العذوبة نفسها، وذلك بعدما أخلصت الروح في برهة اللطف لجاذب تلبسها من داخلها، فلقحها المشهد الخارجي، فأنجبت بما هو رائع وفتان. ولهذا يجوز القول بأنه ما صنع الميزة في الأعمال كلها، أياً كان نوعها، سوى الإخلاص والصدق في الطلب، على حدّ عبارة الصوفيين. فإما أن يجيء الإنسان من داخله، وإما أن لا يجيء بتاتاً، اللهم إلا أن يكون مجيئه مزوّراً وبغير أي مسوّغ جوهري. والتزوير داء من أدواء البشر في كل زمان ومكان.

ولعلك أن تدرك وظيفة الصورة حين تكون أمام صور من هذا القبيل. فالصورة محاولة جُلّى يبذلها الخيال الخلاق ابتغاء تنحية الواقع الفوري. بما هو افتقار إلى الغرابة، أو إقالته وإزاحته، ثم التعالي فوق شحوبه وبلادته، بغية تحويله من خشونة وغلظة إلى دماثة وهيف ونضارة. وبقوة هذا النزوع التحويلي، أو الأوريفي، الرامي إلى تهذيب الأشياء وصقلها كي تصير برسم الروح، استطاع خيال الشاعرين كليهما أن يُقيل المعطى المباشر، وأن يخلصه من جلافته

وبلادته، أو من فوريته وقرب مأتاه، ليستبدل به واقعاً خيالياً ليس مدمثاً وحسب، وإنما هو نزيه وشفاف في آن واحد. وما كان لهما أن يبلغا إلى هذا المبلغ الفاره إلا لأنهما يؤمنان إيماناً ضمنياً بأن أعذب الشعر ما صدر عن وجدان صادق وحميم، وكذلك بأن إنعاش البكارة في النفس يقتضي الاقتراب منها بلغة عذراء تفيض بالحيوية واليخضور. وبهذا المذهب يترسخ ما فحواه أن الطاهر والأهيف والنزيه، وكل ما يتحدر من سلالة الصدق، هو المحتوى الصميمي لأي أدب جدير بالاحترام والتقدير. وقد لا أجافي الحقيقة إذا ما ذهبت إلى أن أسمى الجهود التي يبذلها الإنسان، ولا سيما في مضمار التصوف والأدب والفن والأخلاق، لا غاية لها، في نهاية المآل، سوى التغلب على سقوط الوجود ودنسه وابتذاله.

الفصل الرابع

الخيال والحساسية

لعل مما هو متعذر أن يتمكن أحد من ترسيخ أية نظرية في الأدب، عليها مسحة من الجلال، بمعزل عن فقه النفس الذي يتمحور بالدرجة الأولى حول مجموعة من المشاعر الجوهرية التي تؤلف قوام الباطن البشري المستقر إلى حد بعيد. ولعل مقولة «الاغتراب»، التي تشتقها اللغة العربية من «الغرب» و«الغروب» الذي يعقبه الظلام، حتى لكأن ثمة صلة بين الغربة والظلمة، أن تكون واحدة من أبرز المقولات الذاتية التي هي في جذور فقه النفس القادر على تأسيس المعرفة الأدبية بكثير من الرصانة والرسوخ.

ولا أحسبني نازحاً عن مركز الحقيقة إذا ما زعمت بأن الأدب كله ليس سوى فقه حدسي بالنفس في علاقتها بالوجود والتجربة الفعلية بوجه عام، أو قل بإيجاز إنه ناتج حساسية شديدة الاستيقاظ، من شأنها أن تتآزر مع الخيال لدى أولئك الحساسين، الذين هم جد نادرين، تماماً كما أن كل ما هو نفيس نادر، بل نزر يسير. والحقيقة أن «الاغتراب» مقولة تراثية وردت كثيراً في نصوص عدد لا بأس به من الكتّاب والشعراء القدماء، ولا سيما التوحيدي وابن عربي والمتنبي والمعري.

وعندي أن لوعة المتنبي الاغترابية هي واحدة من أقوى العوامل التي أسست المزية لشعره الخالد.

ولعل أهم ما في الأمر أن جميع الأدباء الكبار يشرحون شعوراً بالاغتراب شديد المرارة، حتى وإن لم يذكروا كلمة «الاغتراب» في تراثهم قط. وعندي أن هذا الصنف المغترب من البشر هو التحقيق الأمثل للإنسان العالي، أو إنسان الأصالة الكلية، الذي عملت الصوفية على تطويره، لأنه الإنسان الحساس الذي يباين إنسان المياومة، أو إنسان التشيؤ، الذي لا يهمه أمر بقدر ما يهمه العمل والإنتاج، أي عبادة الأشياء. فلكم راقني الكاتب الأمريكي هنري ديفد ثورو وهو يدعو الناس إلى البساطة والتحرر من فورات الجشع، أو من التعبد للمادة، وذلك في كتاب له شديد الجودة، عنوانه «والدن». Walden

ولا غضاضة في الذهاب إلى أن إنسان الاغتراب هو أقدر الناس على الحب، ما دام أقدر الناس على التفنن والتأدب، وذلك نظراً لأنه أكثر الناس حساسية وأغزرهم شعوراً وأكثرهم صدقاً ونظافة وجدان. فما من ريب في أن الروح الحساس شديد القدرة على تذوق الجمال، فضلاً عن أنه مترع بالحنين إلى الاتصال الأصلي الذي لا يتيسر إنجازه إلا في العمق. وهذا الصنف من أصناف الاتصال هو الحب بأم عينه، إذ الحب هو البلوغ إلى البرهة القصوى، دون أدنى ريب. ومن الغرائب أن الإنسان المغترب يشقى بالحب ولا يسعد، ومع ذلك فإنه يستسيغه كما يستسيغ الظمآن جرعة من الماء الزلال. يقيناً، إن أولئك الذين يملكون أن يحملوا هذا المحمول الباهظ الذي يسمى الغرام (= الهلاك) هم أكثر الناس حساسية وأقدرهم على تمحيص الأشياء والتنقيب في بواطنها اللامرئية. وربما كان هذا هو السبب الذي يجعلهم أكثر الناس قدرة على الابتكار والإنجاب بكل ما هو نفيس وفريد.

والحقيقة أن إنسان الاغتراب، أو إنسان العلو المقابل لإنسان الدنو، يزلزله انتشار الشر في العالم، وكذلك افتقار العالم إلى الدلالة والفحوى، كما يزلزله أي تخلخل قد يتعرض له سلم القيم الأخلاقية المرعيّة. وربما جاز القول بأن المتنبي قد كان يرتج حتى مخ العظام حين يرى الاتضاع وهو يرسخ الخسيس فوق النفيس، أو على مستواه تماماً. يقول:

وشرّ ما قنصته راحتي قنص
شهب البزاة سواء فيه والرخم.

ما هو الاغتراب؟ إنه شعور الروح بفُرقته عن المادة أو بتناقضه معها. ولهذا، أراه إحساساً بتعذر الاتصال في العمق، وبأن مسافة جهنمية تفصل بين الذات والكائنات. يقيناً، إننا في المنفى بدلاً من أن نكون في الملكوت. أو هكذا يعتقد المغتربون.

وعندي أن الاغتراب ليس شراً كله، إذ لا بد لهذا الشعور الخانق بالاستلاب من أن يكون له، على مستوى الجوهر، وجه إيجابي نفيس. فربما جاز القول بأنه يسهم في انتشالك من حصار التشيؤ، أو من الاستحالة إلى جماد، وذلك لأنه ينبثق من شعور مرير بالانحطاط، أو بأن قيمة الروح مهدورة في سبيل المادة والأنانية والجشع. أن تغترب يعني أن ترفض التكيف مع الشر والاتضاع كليهما. ومن هذا الاستكاف المتعالي يبدأ الابتكار اللانفعي. ولهذا، لا أراني جانحاً صوب المبالغة إذا ما زعمت بأن الاغتراب هو المؤسس الأول للفنون والآداب، بل حتى للفلسفة والصوفية أيضاً.

فبما أن إنسان العلو شديد الشعور بأنه ليس من نسيج الأشياء، فإنه قلما يكف عن الحنين إلى علالة يتعلل بها كي يتحمل هذا النفي

الشديد الشبه بالاختناق الدائم. وبفضل هذا الحنين القريب من الوجد، صار إنسان العلو قوة إبداع وإنشاء يحفّزها ما يندرج في بنية نفسه من قلق واضطرام يجهلان السكينة والاستقرار.

ولعل الحب الذي أراه شيئاً شديد الاختلاف عن الجنس، وهذا فعل تمارسه الحياة في جميع مستوياتها، أن يكون وقفاً على المغتربين وحدهم، وإن كان بعض المغتربين يجهلونه، بل يحاربونه. وأمثلة ذلك ليست بالنادرة، ولعل أبرزها البودا وتلميذاه الكبيران، المعري وشوبنهور. ففي عقيدة هؤلاء الثلاثة الحاضرين (إذ الحساسية حضور قبل كل شيء) أن الجنس هو الجذر الأول لكل شقاء يعيشه البشر. فلكي يكف البؤس عن الوجود، يتوجب على الذكر والأنثى أن يرسخا بينهما مسافة لا تعبر. ولذلك، فإن هؤلاء الحساسين المرهفين لم يميزوا بين الحب والجنس، أو بين العلاقة مع الروح والعلاقة مع الجسد. لقد التهمهم نزوع جامح نحو اجتثاث الحياة، أو استئصال شافتها، إذ لا خلاص لها من بؤسها إلا بهذا الاستئصال، وفقاً لإيمانهم.

ومع ذلك، فإن الحساسين، أو أناس العلو والحنين، هم ألطف العشاق وأكثرهم قدرة على الالتحام بالجمال حيثما انكشف. وأمثلة ذلك أكثر من أن تحصى: الغزليون العذريون، ابن عربي وابن الفارض، امرؤ القيس والمتنبي، دانتي وشكسبير وغوته، والشعراء الرمانسيون في أوروبا. وربما كان ابن عربي هو الأخص بين هؤلاء جميعاً من حيث الاهتمام بالوصال والحب والمرأة، التي أرى أن أسلوب مداناتها هو المعيار الأول لقيمة الحساسية نفسها. فهو لم يكتف بالذهاب إلى أن تحديد الحب أمر متعذر، بل لقد جرده تجريداً أثيرياً أو غنائياً نادراً. يقول في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية»: «والطف ما في الحب ما وجدته، وهو أن تجد عشقاً مفرطاً، وهوى وشوقاً مقلقاً، وغراماً ونحولاً،

وامتـاع نـوم ولـذة بطعـام، ولا تـدري في مـن ولا بمـن، ولا يـتعين لـك محبوبك. وهذا ألطف ما وجدته ذوقاً». إن كاتب هذا الكتيّب الراهن لا يعرف أيما عاشق غير ابن عربي قد استطاع أن يحيل الحب إلى سياحة، أو حرية، على هذا النحو المرهف، وذلك بفضل هذه الحساسية التي يتمتع بها ذلك الرجل المنقطع النظير.

وأياً ما كان لباب الأمور، فإن الحساسين هم تلك القلة من الناس الذين يحتّم عليهم استعدادهم أن تصير هموم العالم همومهم الخاصة، بحيث يؤرقهم كثيراً أن الأشياء ليست على ما يرام. وهذا يعني أن صفتهم الأولى هي القلق الذي يهمزهم ويحثهم دوماً على تحري الأشياء والاستنباء عن أسرارها وعلة وجودها. أما صفتهم الثانية فهي شدة قدرتهم على التأثر بالواقع، وكذلك على ملاحظة المستدقات والمستورات. ولست أجد كلاماً أصفهم به أفضل من تلك الآية الكريمة التي جاءت في سورة «فُصّلت»: «أولئك ينادَوْن من مكان بعيد».

غير أن الحساسية ليست العبقرية كلها، وإنما هي جانبها اللطيف. ومع ذلك، فإن تعريفها أمر عصي على الذهن. فالحساسية من الكيفيات، و«الكيفيات لا تدرك إلا بالذوق»، كما يقول الشيخ الأكبر في الفص الرابع عشر من «فصوص الحكم». وهو يضيف في موضع آخر من هذا الفص نفسه: «وما أدركت إلا بحسب استعدادك». وههنا بيت القصيد، إذ إن هذا القول يعني ما فحواه أن الحساسية طبع فردي، وأن لكلٍ حساسيته التي تنبجس من طبيعته الخاصة.

ولعل من المفيد أن يشار إلى أن كلمة «الحساسية» من أصل ثلاثي هو الحاء والسين المشددة. والحاء في العربية حرف الحياة والحب والحركة والحرارة والحرية والحرمة. وهذه كلها أصلها من الحر، أي من القوة التي تدشن الوجود الحي. وإذا ما أضفت الباء إلى الحر صار

الحرب، وإذا ما أضفت القاف صار الحرق، وإذا ما أضفت الميم صار الحرم. وبذلك يكون المعنى قد تغيّر وحافظ على أصله الأولاني في الوقت نفسه. أما السين فهو حرف السلاسة والرقة والانسياب العذب. فالحساسية، من موقع لغوي صرف، هي الحياة السلسة، أو القادرة على الاتصال بالمستدقات.

ويبدو أن لكل كاتب أدبي نمطاً من الحساسية يخصه وحده، أو قبل سواه. فحساسية ابن عربي، مثلاً، تتجلى في قدرته النادرة على التحرش بسر الوجود، بينما تتبدى حساسية ابن الفارض في شدة ميله إلى العشق الغنائي البحت، حتى لقد سماه الناس «سلطان العاشقين». أما حساسية المتنبي فتظهر، بالدرجة الأولى، في اللوبان على ما تتعلل به النفس، ولكنه لا يصادف أية علالة راسخة بتاتاً. ولهذا، فإنك تراه قانعاً بأن العلالة لن تكون إلا في الداخل وحده، أو في القصيدة التي من شأنها أن تستحضر المنشود: «إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً». وهذا يعني أن القصيدة حصراً هي علالة الاغتراب. أما المعري فشديد الحساسية تجاه الحياة التي لا يراها إلا تعباً شديد الإثارة للاستهجان. فهو يعجب كثيراً ممن يرغب في تخليد هذا التعب. وهذه لعمري حساسية منقطعة النظير. وهي: دون ريب أو مراء، من آثار البودا على هذا الشاعر النادر. ولطالما حاولت أن أعرف كيف وصلت البودية إلى المعري فلم أجد جواباً شافياً. ولا أدري لماذا سكت الأقدمون عن هذا الموضوع التثاقفي الذي لا بد لمؤرخ الأدب من أن يميط اللثام عن تفاصيله كلها.

وتتبدى حساسية شكسبير في شعوره الدائم بأن القدر شديد العداء للأخيار، وشديد المحاباة والانحياز للأشرار. ففي الحق أن البطل التراجيدي في مسرح شكسبير لا يخر صريعاً بسبب من نقص فيه، وإنما بفعل سمة تتسم بها شخصيته من الداخل، فتجعل منه كائناً حساساً ونادر الوجود، بل هو لا مثيل له بين البشر كلهم. كما تتبدى حساسية ذلك الشاعر الفذ في قدرته على رسم صور لنساء لهن من الجمال الداخلي ورهافة الإحساس ما قد تعجز اللغة عن تسميته: بورشا، مرندا، أوفيليا .. إلخ

أما حساسية دستويفسكي، التي كان بلنسكي، الناقد الروسي الشهير، أول من اكتشفها، وذلك حين قرأ رواية «المساكين»، التي كتبها وهو في الرابعة والعشرين من سنوات عمره - إن تلك الحساسية من نمط فريد، بل لعلها أن تكون من الغنى والعمق بحيث يعسر على المرء أن يصفها بأي وصف دقيق. يومذاك قال له بلنسكي: إن الحقيقة تسفر لك عن وجهها، وتمنحك ذاتها من تلقاء نفسها.

فلا مبالغة في القول بأن دستويفسكي يقتدي بالسيد المسيح، ويؤمن بأن عذاب البشرية جمعاء هو عذابه الخاص. ولا مراء في أن هذه هي الحساسية التي تفقه الوجدان وتستوعي منطوياته وحرارته وانفعاله بالهموم الكلية. فحين ركع راسكو لنكوف في رواية «الجريمة والعقاب» (الجزء الثاني، القسم الأول، الفصل الرابع) أمام سونيا الساقطة، استهجنت المرأة هذا الفعل الغريب، إذ لا أحد يخر راكعاً أمام الساقطات. فما كان منه إلا أن قال: إنني لا أركع أمامك، وإنما أركع أمام الشقاء البشري كله. يقيناً، إن هذا التمثل الحي لما تكابده الأرض كلها من بؤس وألم (وقد رآه الشاب مجسداً في امرأة بائسة، لأنها ساقطة) هو الذي صنع تراث دستويفسكي برمته، أو صنع الشطر الاستثنائي من

ذلك التراث المنسوج من جوهر الحساسية حصراً. فلا ريب في أنه ما من شيء يملك أن يبدع أو ينتج، في جميع آناء الحياة البشرية، سوى الحرارة وسورة الحساسية المتزاملة مع فورة الوجدان الأصيل. وكل أدب لم تنسجه الحساسية الشديدة الإرهاف لا يعدو كونه شيئاً من أشباه الأدب وحسب. والحقيقة أن الأدب الذي تنسجه الحساسية الأصلية هو إنجاز شديد الندرة، وكل ما هو نفيس شديد الندرة حقاً. ومما هو جدير بالتثبيت في هذا الموضع أن نظرية في الأدب سوف يتعذر اكتمالها بمعزل عن مقولات الحساسية والحنين والحب والاغتراب، وما إلى ذلك من مقولات وجدانية أو باطنية. وعندي أن التنظير للأدب أقرب إلى الفلسفة الذاتية منه إلى النقد الأدبي، أو لعله أن يكون في برهة الوساطة بين الشيئين.

❖ ❖ ❖

ما أردت إلا ترسيخ مبدأ فحواه أن أسمى الآداب كلها هي تلك التي يقوم فيها الوجدان الحي بتحسس البؤس البشري على نحو صادق وأصيل. فلعل في الميسور أن تعرّف الأدب بأنه وحدة الخيال والوجدان داخل الشكل الناجي من التخشب والحاشد للرصانة واللدانة في بنية واحدة. فما من كتابة أدبية أنبل من تلك التي تتمثل شقاء الإنسان أو ألمه، أو ما يبرّح بروحه، وتبسطه أمام الوعي الذاتي، ودونما تكلف أو تصنّع. فما من شيء يلفت القلب من سويدائه أكثر مما يفعل الألم، أو المكابدة الصادقة، حتى لكأن الإنسان في جوهره الزاكي وأصله النبيل هو الصدق على وجه الحصر والضبط. وإذا ما خرب جهاز الصدق

الراسخ في صميم الروح، فإن الإنسان يكون قد تآكل حتى نواته الأولى. ففي منتهى الصواب أن أعذب الأدب أصدقه.

ولا بأس في بعض الأمثلة على هذا المبدأ. فما كان لعينية الصمة القشيري أن تكون في عيون الشعر التراثي إلا لأنها تكابد لوعة الفراق بصدق نادر. وهذا هو مطلع تلك القصيدة التي أراها لؤلؤة الشعر الأموي كله:

قفا ودعا نجداً ومن حل بالحمى
وقل لنجد عندنا أن يودعا.

ويصدق المذهب نفسه على دالية يزيد بن الطثرية التي مطلعها:

ألا يا صبا نجد، متى هجت من نجد؟
فقد زادني مسراك وجداً على وجد.

إذ يكابد الشاعر في هذه البرهة النبيلة حنيناً أصلياً إلى وطن بعيد، أي يكابد غربة سوداء تنخر صميم الكبد.

ومن القصائد النفيسة التي تتحسس الغربة وتقاسيها تلك القصيدة التي مطلعها:

أقول لصاحبي، والعيس تهوي
بنا بين المنيفة فالمضمار:
تمتع من شمم عرار نجد،
فما بعد العشية من عرار.

ففي الحق أن هؤلاء الشعراء الثلاثة قد استطاعوا أن يحيلوا الحزن الذي أفرزته الغربة إلى نشوة غنائية حملتها لغة عذراء، شديدة

التأثير في الروح لما تتمتع به من تلقائية وعذوبة. ولعل مما هو ناصع تماماً أن اللغة في هذه القصائد الثلاث تصهر الرقة والكآبة في ملغمة واحدة. وبذلك تجيء القصيدة لتكون بمثابة بنت شرعية لحساسية نجت من الجلافة إلى الرهافة، ولكن دون أن تخسر المتانة التي هي السمة الأولى لكل أسلوب متميز.

لهذا، كانت القصائد الثلاث من المآثر الخالدة للشعر الأموي الذي بلغت فيه اللغة الشعرية أوج شبابها، وما ذاك إلا لأنها لغة مجتمع ما زال في طور البكارة الغضير. ومما هو مدعاة للتأمل الفلسفي أن يتمكن الإنسان المقيم في سواء الصحراء، أو في وسط الجلف، من أن يحيل لغته إلى هيف، أو إلى طراء لطيف. والمهم أن هذه القصائد ما كان لها أن تؤثر في قرائها حتى اليوم إلا بفضل ما تدخره من الصدق وأصالة الوجدان.

وبما أن الشقاء البشري هو لباب الأمر كله، فإن المأساة (التراجيديا) هي أرقى أجناس الأدب في كل زمان ومكان. فهنا يمارس الضمير سمواً قلما يعرفه خارج هذه البرهة العميقة. وعندي أن مقولة «التطهير»، على وجاهتها، ليست مصطلحاً دقيقاً تمام الدقة لوصف ما يجري في داخل النفس أثناء تلقي «المأساة» أو إثر الانتهاء من ذلك. فالأصوب أن يقال بأنها توقظ في الإنسان وجدان العلو، والشعور بأنه أسمى من الشروط القادرة على تدميره. إنه نازع النزوح باتجاه ذلك الينبوع الذي يفرز شعوراً بالأسى مصدره أن الكائن النفيس هو الأكثر تعرضاً للدمار من سواه. وأما النتيجة الفعلية لهذا الشعور، أو لهذا الوعي الاختلاجي الأصيل، فهي تعزيز الضمير، الذي هو قدس الأقداس، وذلك بحكم كونه الجذر الأول والجوهر الأنقى لكل ما هو إنساني، أو لكل نزاهة ونبل وطهارة.

إن المأساة هي قصة كائن روحي يتحرك بعكس اتجاه العالم الساقط، أي هو يتحرك نحو الأعلى، بينما يتحرك العالم نحو الأسفل. فإصرار الظروف على أن يسقط أوديب في المحنة الفاقئة للعين هو من طبيعة هذا الوجود الأرضي الساقل، أما إصرار الرجل نفسه على أن يعرف الحقيقة، أياً كان الثمن، فهو تعبير عن ذلك السمو أو النبل الذي يؤلف صميم شخصيته، بل صميم الإنسان كله.

وبما أن «المأساة» رفيعة المقام إلى هذا الحد، فقد جاءت شديدة الندرة في جميع أرجاء العالم، إذ لا ريب في أن كل ما هو نفيس نادر، بل نزر إلى حد يثير الاستهجان. فمما هو جد صحيح أن الأدب كتابة تهدف إلى إنجاز تأثير فوري في شعور المتلقي، أو في كنهه وصميم كيانه الداخلي. وهذا فعل لا يتم إلا بقوة الحساسية الشديدة العمق والزخم. ومثل هذا الصنف من أصناف التحسس للوجود هو أندر من الياقوت الأحمر الرماني. ولهذا كانت التراجيديا، التي لا ينتجها إلا هذا التحسس النادر، نادرة هي الأخرى، بل أندر أصناف الكتابة الأدبية.

وربما جاز القول بأن ضمور الأدب التراجيدي في القرن العشرين، هو دلالة من شأنها أن تؤشر إلى الانحطاط الشامل، ولا سيما انحطاط الروح الإنساني نفسه، وهو المصدر الذي تصدر عنه الآداب والفنون بأسرها. إنه قرن السياسة والصناعة والعلوم. وفي مناخ كهذا تملك الكميات أن تطيح بالكيفيات.

إذن، ما من غاية للنص الأدبي تقل عن أن ينجز تأثيراً إيجابياً (هو نتاج للمأثرة) في وجدان الإنسان، أو في جهازه العاطفي جملة. وبهذا التأثير وحده، أي بالحساسية المتحالفة مع خيال حر وخصيب، يتمكن الأدب من ممارسة التعليم والنهوض بوظيفته المتخصصة بصياغة روح الإنسان، أو بالإسهام في هذه الصياغة إسهاماً ليس بالثانوي. ففي الحق أن كلمة «علّم» وكلمة «أثّر»، في اللغة العربية بأصولها الأولى، تنطويان على معنى واحد تماماً أو تقريباً. ولكن علينا أن نذكر دوماً أنه لا يعلم ولا يؤثر بطريقة إيجابية، أو أصلية، إلا الجميل أو المحبوب. وهذا يعني أن النصوص الأدبية العظيمة هي وحدها القادرة على تعليم الناس، لأنها وحدها القادرة على التأثير فيهم.

ولعل الإغريق، ولا سيما أفلاطون وأرسطو، أن يكونوا أول من قال بالوظيفة التأثيرية للأدب. فالشعر يشوه الناس في نظر أفلاطون، والمأساة تطهر نفوسهم في نظر أرسطو. بيد أن النقاد العرب التراثيين، الذين أنتجوا أول حركة نقد أدبي في التاريخ، قد بذلوا جهوداً جلّى ابتغاء ترسيخ هذه الفكرة التي أراها المعيار الأول لكل فن وأدب جليلين. يقول ابن رشيق في الجزء الأول من كتاب «العمدة»: «وإنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرك الطباع». أما ابن المعتز فيقول: «البيان ترجمان القلوب». ويقول ابن الأثير في الجزء الثاني من «المثل السائر»: «وكنت إذا مررت بنظري في ديوان من الدواوين، ويلوح لي فيه مثل هذه الألفاظ، أجد لها نشوة كنشوة الخمر، وطرباً كطرب الألحان». ها قد بلغ التأثير ذروته في هذا الموضع، إذ لقد أُحيل الفن إلى نشوات. فالحقيقة أن التراثيين اتخذوا من قدرة النص على التأثير معياراً أساسياً لكل أدب نفيس.

ومعنى التأثير استيلاء حساسية المرسل على حساسية المتلقي استيلاءً كلياً أو نسبياً. وهذا وضع لا يتيسر إنجازه إلا بالمجيء من الأعماق، أو من النائيات. وبداية، لا بد للتأثير من مضمون، أو من غاية، ولعل فحواها أن يكون الارتقاء بالنفس وتهذيبها وصقلها حتى تخبر سمواً لا شبيه له في المياومة، اللهم إلا أن يجيء ذلك على ندرة وحسب. فالنفس لا تحصل على ذلك الشعور السامي إلا من الأدب وحده، في الغالب الأعم، أي إلا من الحساسية الممزوجة بالخيال مزجاً لا يقبل الانحلال.

بيد أن الإشكال لا يزول بهذا القول، بل يبقى على حاله تماماً، إذ يظل السؤال النقدي الأول قائماً: لماذا يؤثر فينا هذا النص ولا يؤثر ذاك؟ أو لماذا يؤثر نص أكثر مما يفعل نص آخر؟ فما من ريب في أن هذا هو لب الوظيفة التي يتوجب على الناقد الأدبي أن ينهض بها على الدوام. ويبدو أن «اللماذا» هي المعضلة الدائمة أمام العقل البشري، وأنها سوف تظل ترجه باستمرار. فلئن كان الذهن هو القوة التي تستوعب الحقائق، من حيث هي وقائع ومحمولات للوقائع، فإن العقل، بوصفه المصدر الذي تصدر عنه «اللماذا» الكلية والجذرية، أو سؤال العلة والغاية، هو القوة التي لا يَصمد أمامها شيء، أياً كان نوعه.

وعلى أية حال، لو قيل بأن النص الذي يؤثّر هو النص الحساس، لاندفع هذا السؤال فوراً إلى مقدمة الوعي: لماذا حكمت على هذا النص بأنه حساس ولم تمنح الحكم نفسه للنص الآخر؟ ولهذا يتيسر للمرء أن يؤكد، دون أي شعور بالحرج، على أن النقد الأدبي لا يسعه البتة أن يصير علماً شديد الدقة، راسخ المنهج، أو ذا حقائق ثابتة ناجزة، لا يطالها النقض، وذلك لأنه يخضع كثيراً للاجتهاد والمزاج والذوق والحساسية الشخصية أو الفردية.

وكلما كان التأثير أعمق صار الاتصال أوثق، وانزاح كل حاجز يحجز بين المرسل وبين المتلقي، بل امّحت المسافة الفاصلة بينهما حتى تبلغ العلاقة حد الالتحام، فيتمكن المتلقي من تلبُس روح المرسل، كما لو أنه صوفي يمارس الاتحاد بالحقيقة العليا. وربما شعر المتلقي، وهو يعايش النص الحساس بأنه كان يبحث عن ضالة فوجدها في المقروء بعد طول افتقاد. وفي مثل هذا المناخ الذاتي سوف يتعذر على النقد الأدبي أن يتمنهج على نحو علمي، وما ذاك إلا لأن الذات لا ترضخ للموضعة، وكل ما لا يتموضع لا يصلح للمناهج، بل هو لن يكون إلا برسم التوسم والتفرس فقط. ومما هو معلوم أن الذين رفضوا شكسبير كثر، ومن بينهم فولتير، وفريدريك الثاني ملك بروسيا، وتولستوي وطاغور وبرناردشو. وهذه الأسماء لا تجوز الاستهانة بها قط. فلو كان النقد منهاجاً علمياً لكان شكسبير (أو سواه) مقبولاً أو مرفوضاً من الجميع، إذ ما من عاقل بتاتاً يرفض قانون الجاذبية، مثلاً، لأنه علم يتأبى على كل نقص أو رفض.

ولكنّ ما هو جدير بالتنويه في هذا المقام هو أن الحساسية لا تقتصر على الارتعاش في حضرة الألم والشقاء الإنسانيين، أو على همّ البؤس وحده، ولا على قلق النفس وتوتراتها المضنية، بل هي تتعدى ذلك إلى موضوعتين أُخريين، على الأقل. أما الأولى فهي موضوعة الجمال الذي هو واحد من المستورات العظمى في هذا الكون، والذي مجّده الشعر في كل مكان وزمان، ولا سيما الشعر الرومانسي الأوروبي، وعلى الأخص جون كيتس الذي قال بأن «الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال». ومما هو مدعاة للتأمل الفلسفي أنه ما من شيء يملك أن يمغنط النفس، أو يأسرها، كما يفعل الجميل، وهو ما تعشقه لذاته، أو دون أية غاية من شأنها أن تتخطاه. فالجميل لا يصلح وسيلة قط، لأنه

ما وجد إلا ليكون برسم النفس، بل كأن النفس ما وجدت إلا لتكون من أجل الجميل. ولعل الحب أن يكون هذا السبي الذي يمارسه الجمال على روح الإنسان. وهذا هو بالضبط ما قصده ابن عجيبة الحسني حين عرّف الحب في «إيقاظ الهمم»، الذي خصصه ليشرح حكم ابن عطاء الله السكندري، إذ قال: «هو انخطاف القلب عند انكشاف الجمال».

وأما الموضوعة الثانية فهي التهجس لأسرار الوجود، كما يفعل الصوفيون. ولكم كان الفيلسوف الفرنسي، جبريل مارسيل، حساساً حين أسس مذهبه على مبدأ فحواه أن العالم ليس معضلة، بل هو سر قبل كل شيء، وإن كان هذا الموقف مأخوذاً من الصوفية التي أدارت ظهرها للتاريخ، أي للمعضلة نفسها، وكذلك لغموضاتها وصخبها الهادر، لتتكبّ على الاستسرار الراخم في أجواف الماهيات، حتى صار من تقاليد أهل التصوف أن يقولوا حين يذكرون أياً من شيوخهم: «قدس الله سره».

ولا بد من أن يكون للحساسية والخيال تأثير على الأسلوب، أو على فن إدارة الألفاظ. فالأسلوب الجيد نتاج حساسية شديدة الإرهاف، وإن لم يكن من المحتوم دوماً أن تتمكن الحساسية المرهفة من إنتاج الأسلوب الجليل المقدار في جميع الأحيان. أما خصوبة الخيال فلا بدّ لها، في الغالب الأعم، من أن تثمر أسلوباً متميزاً جداً، أو عظيم الشأن فعلاً. وأما قحل الخيال فمن شأنه أن يعيّن درجة التليّف الذي يحلّ بالأسلوب عادة حين يجنح نحو الاتضاع.

ولا بأس في التأكيد على أن الأسلوب إنجاز خاص، بل جد خاص، لا على مستوى الأفراد وحسب، بل على مستوى العصور قبل كل شيء. ففي الحق أن لكل طور تاريخي أسلوبه الذي يخصّه وحده. ثم إنه ليتعذر على أي عصر أن يستعير أسلوبه من أي عصر آخر، ولو تم مثل هذا الأمر لما كان هنالك سوى صنف من أصناف انتحال الشخصية. فما من ريب في أن خصائص كل طور تاريخي تنعكس في أسلوبه الأدبي. وهذا شأن لا يعرف تماماً إلا بالزكانة، أو بالحدس. ولهذا، فإن زوال أية حقبة تاريخية يتضمن زوال أسلوبها الأدبي معها، بكل جزم وتأكيد. وإذا ما استمر أسلوب ما في زمن آخر، فإن ذلك هو الاستثناء وليس القاعدة. ولقد حدث هذا حين استطاع ذو الرمة أن يصون الأسلوب الجاهلي حتى أواخر العصر الأموي. ولم يكن ذلك من قبيل الصدفة، بل هو نتيجة لشرط واقعي يسّر لذي الرمة أن يحافظ على الأسلوب الجاهلي. أما ذلك الشرط فهو أن الشاعر نفسه قد كان يعيش في الصحراء، تماماً كما كان يعيش الشعراء الجاهليون. ولولا ذلك الشرط لما تمكن البتة من إدراج الأسلوب الجاهلي في العصر الأموي. ولكن ما تنبغي ملاحظته هو أن ذلك الشاعر يكتب بالأسلوبين معاً، الأموي والجاهلي. وهذا برهان على أن الكاتب الأدبي لا يملك أن يخرج من عصره تمام الخروج.

ومن البداهة أن يقال بأن النص الأدبي ليس سوى أسلوب وحسب، أي إنه لغة تتمازج كلماتها كي تتفاعل تفاعلاً كيميائياً منجباً خلاّقاً، إذ ما من شيء ينتج إلا بالتفاعل وإثر التفاعل. ونظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم والتركيب هي أقرب الأشياء إلى ما أقصده من وراء القول بالتفاعل النجيب. وبمثل هذه النظرية قد يتيسّر للمرء أن يزيل مثنوية الشكل والمضمون التي لا أراها إلا شيئاً لا يخلو من الاصطناع.

وأياً ما كانت اللباب، فإن الكاتب الأدبي، ولا سيما الشاعر، لا أنثى له قبل اللغة التي من دونها لا يتمكن الإنسان من أن يعرف دربه إلى الوجود. ويقدّم الأديب على اللغة يستولدها شعوره، ويستودعها مفرزات روحه، حتى ليبلغ التطابق بينه وبينها إلى حده المطلق. فهو سادن اللغة، بل أقدر الناس على فقهها، ولكن بمنهج الزكانة والفراسة. وحذار من القول بأن الكاتب الأدبي يستخدم اللغة، أو من تلك الفكرة التي ترى بأن اللغة إنما تتكلم من خلال الكاتب أو سواه، لأن الكاتب واللغة اسمان لكائن واحد، إذ لا وجود لأي منهما على الأصالة بغير الآخر. ولولا الأدب، ولا سيما الشعر، لضمرت اللغة حتى صارت قابلة للادخار في حويصلة طائر صغير. وهذا يعني أن الأدب يوسع مساحة اللغة، الأمر الذي يعني توسيع مساحة الروح.

وفي الحق، أن الشعر، على وجه الخصوص، هو استنباع أصلي للغة الأصلية، إيجادها والإتيان بها من أصول الأشياء، بفعل الحساسية الممغنطة بالأشياء والقادرة على أن تمغنط الأشياء أيضاً. ولهذا، يسعك التأكيد على أن الشعر اكتشاف دائم لينابيع اللغة، أي لينابيع الكينونة، أو لجذورها وبذورها. ففي الحق أن الشاعر الأصيل يتكلم لغة القمم التي تناطح السحاب.

لا غضاضة، إذن، في الذهاب إلى أن الأسلوب العظيم هو نتاج لاندماج بين حساسية مرهفة تفرزها شخصية نبيلة، وبين موضوع هو في الصميم من قوام الحياة البشرية، إذ للحق أن الحساسية هي والدة الرفعة في كل إنجاز نفيس. ولا يكمن الفرق بين كاتب متميز وكاتب عادي إلا في درجة الحساسية التي يتأسس عليها كل منهما. فإذا ما جاءت ضعيفة في أي نص أدبي، فهذا يعني أن بنية النص كله سوف تكون هزيلة أو مصطنعة.

ولعل مما هو ناصع أن أسلوب الرواية العربية في هذه الأيام لا يتمتع كثيراً بالمتانة والجودة. ففي الحق أن افتقار الجملة السردية إلى الأصالة، وذلك نتيجة للنقص في الحساسية، قد يزامله شخصيات مبسترة وحبكة مفككة أو سطحية. إن الحساسية هي العمق، وإن العمق هو الحساسية. وكلا الشيئين آية على النضج، أو على النمو العضوي. ولا ريب في أن عقل الفرد لا يملك أن ينضج إلا في داخل مجتمع ناضج، وإن مستوى الأدب يحدده مستوى المجتمع الذي يفرزه. ولكن قانون الاستثناء يعمل في كل مكان وزمان.

وعلى أية حال، فإن الجملة، وربما اللفظة، في الأسلوب الناجح لا بد لها من أن تختزن سراً من الأسرار الخفية، حتى لكأنها محاولة خاصة للتحرش بذلك الغياب المستعصي على كل حضور. ومثل هذه الجملة قد تكون ملغمة تحشد الصلادة واللدانة في آن واحد. ولئن فعلت ذلك فإن الأسلوب سوف يكون صنفاً من أصناف الأنس، الذي هو بهجة ينتجها العثور على المناسب أو على المنشود. وهذا يعني أن الغاية الكبرى للأسلوب الرفيع هي التأثير في ذات المتلقي ابتغاء رفعه نحو أفق داخلي جديد لم يألفه من قبل. وذلك هو الحال، بلغة الصوفية. ويبدو أن مبدأ التأثير والتأثر، أو الفعل والانفعال هو واحد من أبرز المبادئ التي بنيت عليها الحياة. ولا ريب في أن التفاعل هو الوصال بأم عينه. ولهذا، يجوز القول بأن الوصال هو تبادل الأنوار والآثار.

ولا بأس في الإشارة ههنا إلى أن لفظة «المأثرة» في اللغة العربية هي اسم يطلق على كل شيء يملك أن يؤثر، أو على ما يترك أثراً إيجابياً لا يزول. ولهذا، فإنها لا تطلق إلا على الفعل الخالد الكبير، أو على الإنجاز الذي تتأثر به النفس أو تقتفي أثره.

وأحسبني في حوزة السداد إذا ما قلت بأن السمة الأولى للأسلوب

الرفيع هي الحرية، أقصد حرية الحركة وانسياب اللغة انسياباً سلساً، نظراً لما يتمتع به من تلقائية أو اندفاع ذاتي، لعله أن يكون الاسم الآخر للرشاقة التي من دونها تأخذ الجملة باللهاث. أما السلاسة فهي العذوبة الناجية من العكر والبلادة. وبذلك تصير لغة الأسلوب العظيم ضرباً من الصفاء الشفاف الذي يتيح للمتلقي الفرصة الكافية لرؤية صورته الداخلية في نسيج المقروء، أي أن الأسلوب الرفيع هو ذاك الذي ينجز الوصال دون أية خسارة تصيب أياً من العمق أو الأصالة، وإلا فلن يكون هنالك سوى النزعة اللفظية، أو التكلف المقيت، الذي هو داء من أدواء الأدب. وإذا ما قُيّض للوصال أن يتم على نحو تلقائي بغير تزوير، فإن النص سوف يستحيل إلى مرآة للذات يمكن لها أن ترى فيها وجهها بأنصع صورة ممكنة.

أما الأسلوب الضعيف فهو ذاك الذي يحاول النهوض والتحليق، ولكنه ما أن يحرك جناحيه بغية الارتفاع حتى يلتصق بالأرض من جديد. ولئن حاول هذا الأسلوب أن يصور لك نفساً، فإن الصورة لا تجيء إلا باهتة أو شاحبة، حتى لكأنها صورة شبح. وربما كان أضعف الأساليب وأسوأها ذاك الذي ينسجه الكاتب على منوال التزويق والتنميق، أو بواسطة السجع وتكلف الألفاظ واصطناع الشذرات. وفي الحق أن مثل هذا الأسلوب كثيراً ما يخفي في ثناياه خواء لا يطاق، ولهذا فإنه أسلوب الانحطاط حين يبلغ دركه الأسفل.

ولا يقل عنه سوءاً ذلك الأسلوب التجريدي التهويمي المكدود اللغة، والخالي من كل جمال، أو من كل قدرة على التأثير، اللهم إلا أن يكون سطحياً، ولا تخفى سطحيته على الذواقة بتاتاً. وهو منفّر لأنه متعب بغير مسوّغ قط، إذ يملك أن يقول المحتوى نفسه بلغة حرة ورشيقة في آن واحد، أو إن حريتها ورشاقتها اسمان لجوهر واحد بعينه.

ولعل في ميسور الذهن أن يلاحظ ما فحواه أن للأساليب الهزيلة كلها مثلبتين على الأقل. أما الأولى فهي النزعة اللفظية، أو التكلف اللغوي. ومن دأب هذه النزعة أن تقدم الكلمة للتلمظ وحده، وليس بوصفها حاملاً لمحمول يتماهى معها على نحو تلقائي. ولا ريب في أنها نتاج لخواء الروح وهزال الخيال وهبوط الحساسية إلى أدنى مستوياتها. وأما المثلبة الثانية فهي جفاف الألفاظ، أو فقدان اليخضور نتيجة للتطرف في التجريد، أو نتيجة لجفاف المحمول نفسه.

جاءت المعلقات، بل الشعر الجاهلي بعامة، من فجر اللغة العربية، أو من بكارتها البدئية. ولهذا، فقد كان أسلوبها متيناً متراصاً، كالشخصية الجاهلية سواء بسواء، إذ لا ريب في أن أسلوب الكتابة في كل عصر هو انعكاس لشخصية ذلك العصر نفسه، أو لماهيته ومحتواه الذي يدرك بالتلطف وحسن المأتى، فقد جاء الأسلوب نفسه توليفاً للطراء والصلابة في آن واحد. ولعل هذا أن يفسر الأسلوبين المتمايزين اللذين كتبت بهما معلقة طرفة بن العبد. ولئن لم يكن هذا التفسير مقنعاً، فإن التباين في أسلوب تلك المعلقة سوف يفسره ميل الشرق إلى صيانة القديم ثم ابتكار الجديد ليرصف إلى جواره.

ولئن كانت أساليب الشعر التراثي قد بلغت أوجها في الشعر الأموي، ولا سيما في بعض قصائد جرير والمجنون وكثير عزة، فإن شيئاً صغيراً أو كبيراً من التليف قد أصاب الأسلوب الشعري ابتداءً من أبي تمام. وربما راح بعض الناس يفضلون البحتري عليه لأن أسلوب هذا

الشاعر أرشق وأكثر هيفاً ورقة في بعض الأحيان، ولا سيما في سينيته التي استطاعت أن تصون شيئاً من فتاء الأسلوب الأموي وحيويته وتلقائيته وقدرته على الاجتذاب. ولعل بعض التيبس أن يكون قد أصاب الكثير من شعر المتنبي. وفي مثل هذه الحال، لا بد للحساسية من أن تجيء ضعيفة، ولا بد للخيال من أن يكون مهيض الجناح في الوقت نفسه.

وما من ريب في أن النزعة اللفظية بادية على نثر المعري، ولا سيما على رسالة الغفران، كما أن شعره لا يخلو من فتور اللغة، إذ هي تكابد الحاجة إلى الكثافة الفنية. وللحق أن أسلوبه لا يكون مقبولاً إلا حينما تكون حساسيته في أنشط آنائها وأكثرها عمقاً وتلمساً لأزمة الوجود البشري في هذه الدنيا الدنيّة التي يبغضها المعري، لأنها تجسيد أسود لإرادة غاشمة عجماء. يقول: «وجبار في حكمها العجماء». ولعل أفضل واحدة بين قصائده التي تصلح مثالاً على جودة أسلوبه حين تزخر حساسيته فتبلغ برهة السورة، هي تلك الدالية التي مطلعها:

غير مُجدٍ في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شادي(*)

وفي بعض قصائد ابن زيدون، ولا سيما تلك التي مطلعها «أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا»، قد يشعر المتأني بأن اللغة مفتوحة على أفق الملكوت، حتى لكأنها محاولة جادة للإنابة إلى ينبوع الينابيع كلها. ومع

(*) إن آثار البوذية بادية على المعري والبوذا أستاذ المنادين باجتثاث الحياة وتتبدى عدميته في قوله: «الرائع هو أن تتأمل كل شيء، ولكن المريع هو أن يكون هنالك أي شيء»

أن الشاعر قد تبدى في هذه القصيدة الأخيرة، وكأنه يحتكر اللوعة الناجمة عن الخيبة والإحباط، بل كما لو كان آدم بعد ما طرد من الجنة، فإنه يجتهد كي يحيل البؤس إلى سعادة، وذلك بتحويل اللغة إلى أثير، أو إلى نغم عذب شديد القدرة على التوسط بين السعادة والشقاء، إذ ثمة ههنا أسلوب فاتن يحمل محمولاً كله بؤس وألم مقيم. فحين خسر المرأة التي لا يبقى لحياته من دونها سوى لونها الباهت، فقد شعر وكأنه خسر ماهيته، أو صورة باطنه الأصلية، فرد الفعل بأن أحل اللغة محل المرأة، فاتخذ منها أنثاه التي من شأنها أن تكون علاقة أصيلة في نظر المغتربين، شأنها في ذلك شأن المرأة التي تخلب، فتحاصر وتستولي. إن المرأة واللغة كلتيهما من الأصول، لأنهما ينبوعان من ينابيع الحياة الروحية. ومع أن أياً منهما لا تغني عن الأخرى، ومع أن اللغة قد تستلهم بعض وجودها من وجود المرأة، مع ذلك كله فلا بأس في الاعتقاد بأن اللغة شيء يصلح كي يكون تعويضاً نسبياً عن المرأة الغائبة. وهذا بالضبط ما جرى لابن زيدون، بل لجميع الشعراء الذين أخفقوا في تجاربهم الغرامية.

ويبدو أن إخفاق هذا الشاعر قد كان جد مرير، فترك أثراً جارحاً حز في نفسه. ويبدو أن شدة وقع الحدث هي التي ألجأته إلى لغة صوفية بثها في نسيج الأسلوب، إنه الآن طريد الفردوس بعدما خسر ولادة. ولقد عبّر عن هذا الشعور بقوله:

يا جنة الخلد أبدلنا بسدرتها
والكوثر العذب زقّوماً وغسلينا

وههنا يحضرني نبأ و. ب. ييتس، الشاعر الأرلندي المشهور، وعشقه لامرأة اسمها مود غون، وإخفاق ذاك العشق، وأثره الذي حز

في نفسه. كما يحضرني السؤال الذي طرحه في قصيدة «البرج»: «هل ينصبُّ الخيال أكثر على المرأة التي ربحناها، أم على تلك التي خسرناها؟» ولا ريب في أنه يؤشر إلى مود غون التي خسرها كما خسر ابن زيدون ولادة بنت المستكفي. لقد خسر كل من الشاعرين امرأة (= حياة) ولكنه في المقابل ربح قصيدة عظيمة، أو ربح الحياة في الموت. وهذا يعني أن خسراننا امرأة قد يكون نعمة أكثر مما هو نقمة.

أما شاعر الموشحات، ذو الأسلوب الغنائي الرخيم، فقد تمكن من إحالة اللغة العربية إلى حفيف، أو إلى موسيقى، بل حتى إلى أثير، لعله أن يكون اللطف بأم عينه، وذلك بفضل حساسيته المرهفة التي صقلت اللغة حتى صنعت منها تمثالاً مرمرياً شديد الرخامة. وبذلك صارت القصيدة غناء أترع بالحنان والرقة، أو بالتوسط بين الفرح والحزن. ويبدو أن في الإنسان جنوحاً نصف مكتوم نحو إحالة أحزانه إلى أفراح، أو ربما نحو إضافة شيء من الحزن إلى كأس الفرح كي تستسيغه النفس التي قد لا يوائمها الصرف من الشراب. ومما هو معقول أن الغناء، كالرقص والنغم، صنف جليل من أصناف الحرية، لأنه محاولة كبرى لتعويم النفس، وذلك بإخراجها من ضيق الزمان إلى سعة اللانهاية. وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن الرقص والغناء والموسيقى هي ثلاث محاولات زاهية لا هدف لها سوى رفع صفة السقوط عن العالم إثر تسريح النفس.

إن أسلوب الموشحات الخلاب هو تسريح للنفس، أو فك لها من إسارها، ثم إطلاقها في المفتوح الذي يجهل كل إغلاق، أو في المدى الذي يتأبى على جميع أصناف الحد والقيد. فليس بخاف أنه أسلوب أثيري، ممغنط، أو قل هو لغة طيفية أُترعت بالرشاقة والدماثة، ولا محمول لها

قبل الألطاف الرامية إلى إتراع النفس بالنشوة النبيذية الساحرة، أو الفاتنة، حتى لكأن اللغة لم يعد لها سوى وظيفة واحدة، وهي إشباع غريزة السياحة العاملة في خدمة نازع الحرية.

ويشعر المرء أحياناً بأن الكلمات في بعض الموشحات قد استحالت بفعل الحساسية المرهفة الشفافة، إلى نشوة أو متعة خالصة، مما يذكر فعلاً بشخصية أورفيوس وقدرته على التحرير. ويصدق هذا المذهب، بالدرجة الأولى، على موشحة لسان الدين بن الخطيب، التي مطلعها:

جادك الغيث، إذا الغيث همى
يا زمان الوصل في الأندلس.

وكذلك موشحة ابن زهر الإشبيلي التي مطلعها:

هل تستعاد أيامنا في الخليج وليالينا؟

فها قد صارت اللغة لحناً، وصار اللحن الذي يحمله الأسلوب حملاً متماهياً مع الألفاظ حنيناً أصلياً يتحسس الفقد والخسران بنهج غنائي من شأنه أن يحيل الأحزان نفسها إلى مباهج، أو إلى سياحة أترعت بالحرية وبالقدرة على انتشال الروح من المياومة وابتذالها. فثمة زمن رمّده التصرم والانقضاء، ومع ذلك فإن الروح لم يغادره بعد، بل يصر على أنه لن يغادره قط. إنه الحنين، أقدر المشاعر على إنتاج الشعر الغنائي الشديد التأثير على النفس. ومن هذا الشعور حصراً تدفقت هاتان القصيدتان القيثاريتان الموغلتان في العذوبة حتى كأنهما من فصيلة الأحلام. ولا غرو، فأنت ههنا أمام الشعور بما لا يقبل الاسترداد.

ومما هو مدعاة للتأمل الفلسفي أن تجيء لغة ابن الفارض، شاعر الحنين المتيّم بجوهر الأنوثة، وقد التهم التليف معظمها وأحالها إلى يباس. ومن المفارقات أن يجيء الشطر الآخر من شعره وكأنه تجسيد للروح النعناعي الأهيف. والغريب ههنا أن يكون للشاعر الواحد أسلوبان متمايزان. والحقيقة أن النفري، الذي يتأسس على مبدأ الإنابة إلى بذور الأشياء، يكتب بأسلوبين متباينين بكل وضوح: أسلوب مذهبي وأسلوب رؤيوي، أو شاعري. الأول في فسحة تتوسط بين الظاهر والباطن، بل قل بين الخيال والواقع؛ والثاني خيالي محض، أو باطني صرف. ولكنه، في الأسلوبين معاً، قد استطاع أن يجعل اللغة محظيته الخاصة، أو قنية من مقتنيات روحه. فهو شديد القدرة على حث الرحم الراخم في اللغة كي يحمل بنفحات من روحه المثقلة بالأوجاع والأصداء.

ومما هو معلوم أن أساليب الشعر التراثي قد أخذت تتشنج وتنحط بسبب خمود الحساسية وانطفاء شعلة الخيال، حتى لقد استحالت القصيدة إلى حزمة من حطب يابس. وقد اتضح هذا الانحطاط تمام الاتضاح في شعر ابن النحاس، وكذلك في شعر عبد الغني النابلسي، خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر.

أما اليوم، فلست متأكداً من أن أسلوب عصرنا قادر على إنتاج الشعر الجيد والصالح للبقاء طوال آلاف السنين، كما بقي الشعر التراثي الخالد. فكثيراً ما تتبدى اللغة الشعرية في الزمن الراهن وكأنها خليط أشعث معكور اللون وعاجز عن الإيحاء بحيوية الوجدان، التي هي الاسم الآخر للحساسية والخيال الناضج.

ويختلف أسلوب الشعر عن أسلوب النثر، حتى لكأن اللغة الشعرية ليست لغة أرضية، بل كأنما هي حفيف الكلام، وليست الكلام نفسه، إذ لا ريب في أن اللغة الشعرية انزياح، أو خروج عن سمت اللغة الرأسية أو النثرية، وافتراق عنها يستهدف التمايز والاختلاف. ويشعر المرء بأن اللغة تكافح، بواسطة الخروج عن مسار المياومة، كي تتحول إلى ما ليس هي، أو قل إنها تبتغي أن تصير السامي المطلق الذي لا شيء سواه يملك أن يتجاوز ابتذال التجربة وسقوط العالم. وبهذا الانزياح، أو الاندياح، ذي السمة النوعية، أو بهذه المغادرة للمألوف الأفقي، يتجلى الشعر بوصفه قوة علو لا غرض لها سوى التماهي مع الروح الذي هو لباب الإنسان. وبهذا العلو المتجاوز، يؤكد الأسلوب الشعري المفارق للمنثور على أن الحرية هي الغاية الختامية للذات، أو هو يجعل منها إيقاعاً كبيراً من إيقاعات الحياة. فالخروج من المألوف إلى اللامألوف هو وحده حرية مؤكدة.

وبهذه المثابة يجيء الشعر إلى الوجود كما لو أنه لغة عالية نتكلمها حينما نقرر أن نصعد من أفق البشرية إلى الأفق الذي يتوسط بين الأرض والسماء. وابتداءً من هذا المذهب يتيسر للمرء أن يلخص السمة الأولى للشعر في أنه صورة للجلال الذي يتحتم على الروح من دونه أن يستحيل إلى شيء بين أشياء، أو إلى جماد بغير نبض ولا أنفاس. ولهذا، أرى أن من فاحش الغلط أن يقال بأن اللغة وسيلة أو أداة، لأن اللغة هي الماهية البشرية بكل ضبط ودقة، إذ لولا اللغة لتعذر وجود الروح تمام التعذر. فإذا ما قيل: بالإنسان كملت الأكوان، صار في الميسور أن يقال عند ذاك: وباللغة كمل الإنسان، وبالشعر كملت اللغة.

وينتج عن فكرة علو الأسلوب الشعري ونجاته من ابتذال التداول، ثلاث نتائج مهمة:

أولاً- إن الشعر نفسه أسلوب من الأساليب، أو لغة قائمة بذاتها ومفصولة عن اللغة المألوفة إلى حد بعيد.

ثانياً- إن الشعر ذروة اللغة، أو هو نزوعها نحو الكمال. ولعل هذا النزوع أن يكون السبب الذي جعل من الشعر ظاهرة كونية منذ أقدم العصور التاريخية حتى اليوم.

ثالثاً- إن الأسلوب الشعري الحي ينبثق من الخيال والحساسية في آن واحد. فلا ريب في أنه جهد من أسمى الجهود التي يبذلها الإنسان ابتغاءً لإشباع غريزة التخيل ونزعة التحسس الراسختين في النفس رسوخ الجبال في الأرض.

ولعل مما هو ملحّ في هذه الأيام أن يقوم أهل النظر المتخصصون في الأدب، أو في علم الأسلوب حصراً، بفحص أساليب عصرنا الراهن وأن يعملوا على تمحيصها بكثير من الدقة، وذلك بغية التأكد مما إذا كانت هذه الأساليب موائمة للروح الشعري أم لا. فمن المريب حقاً أن يكون لعصر بغير روح، كعصرنا هذا، أسلوب عظيم قادر على إنتاج الشعر الذي من شأنه أن يقاوم التصرم والانقضاء. فمما هو ناصع تمام النصوع أن أسلوب الشعر اليوم منهك أو مكدود. أما أسلوب الرواية والمسرحية والقصة فكثيراً ما يكون من ذلك الصنف اللحائي الذي لا يتمتع بالحساسية الكافية لاحتواء عمق الحياة وزخمها وثرائها الخصيب. ثم إن أسلوب الصحافة الفاتر كثيراً ما يسيطر على شطر كبير من النقد الأدبي، الذي قلما يخرج عن هذا الأسلوب المسطح إلا باتجاه أسلوب تجريدي معكور وذي لغة تلهث. هذا، فضلاً عن رضوخه للنزعة اللفظية، أو للتكلف والاصطناع. فربما جاز القول بأن الرصانة الاتّباعية قد تبخرت من الأرض إلا قليلاً.

❖ ❖ ❖

ترى، لماذا يكتب الأسلوبيون العظام بنهج فريد، أو بطريقة من شأنها أن تمغنط اللغة، أو أن تشحنها بعنصر يحيلها هي نفسها إلى متعة أو إلى سعادة؟ أو قل: لماذا ينحتون اللغة، كما يفعل نحات يعمل على إحالة الحجر إلى صورة فنية لها من النماذج ما هو داخلي محض؟.

قبل الإجابة عن هذين السؤالين اللذين هما سؤال واحد، لا بد من تعريف للأسلوب تعريفاً من شأنه أن يخدم الجنوح المعياري. ولست أجد تعريفاً من هذا القبيل أفضل من القول بأن الأسلوب هو الحيازة الخاصة لما هو عام، أي امتلاك المرء، على نحو فردي، للغة التي هي ملك الجميع. وهكذا، فإن أسلوبك يكشف شخصيتك، ويخصك وحدك، تماماً كما تخصك بصمة إصبعك. وبهذا التعريف يتميز الأسلوب الرفيع أو الجليل عما سواه من الأساليب التي لا ترقى إلى مستواه، أو قل إن الأدب العظيم قلّ أن يكون له وجود إلا حيثما كان هنالك انكشاف للغة خاص بفرد من الأفراد.

أما لماذا تفرد الأسلوبيون العظام، فما ذاك إلا لأن قدرتهم على تحسس الجمال، أو تلمس العمق، أو الشيئين معاً، هي من الثراء والخصوبة بحيث لا يتمكن من حملها إلا الأسلوب العظيم المنحوت كالتماثيل الرخامية الباذخة. وهذا يعني أن الحساسية الحارة هي الينبوع الذي تتبجس منه جميع الأساليب المتميزة في أية لغة من اللغات. والأساليب المتميزة ينتجها ذوو الفطر الفائقة، أو أناس الذوق والإحساس، وهم أولئك المغتربون الذين قد يجدون في اللغة منفى لهم، يختارونه متطوعين، لأن اللغة واحة خصيبة مضياف. ولكن هذا «الإحساس قليل في الناس»، كما قال عبد القاهر الجرجاني في أواخر «دلائل الإعجاز».

ثم إن نوافير النفس تبتغي أن تجيء من الخفاء إلى العيان.

ونوافير النفس لدى الحساسين أغزر بكثير مما هي لدى سواهم من البشر، أو حتى من بقية الكتاب. والكائنات لا تملك إلا أن ترعوي لإرادة طباعها ارعواءً تلقائياً، حتى كأن الفعل هو تخارج الطبع تحت أثر الشروط ليس إلا.

وبما أن النفس تبتغي الخروج من الكمون إلى العيان، فقد جاءت الكتابة الأدبية لتكون إطلاقاً لسراح النفس من قيد الزمان والمكان، وكذلك من أسر المنطق الصارم المكافئ للحقيقة في وجهها المباشر. ولكن الأسلوب لا يملك أن يخلص النفس من التخثر في المألوف إلا إذا اتصف بالخصوصية أو بالتفرد الذي يمثّل تجربة جديدة للنفس التي تتلقاه. وفي اعتقادي أنه ما من أحد يقوى على إنتاج الأسلوب العظيم إلا أولئك الذين يبهظهم، أو يرهق بواطنهم، عبء هذا العبث المنداح، حتى لكأنهم يحاولون إتراع الفراغ بالمعنى، واستيلاد الوجود الأصلي من الوجود الزائف. وربما كان هؤلاء الأفراد الأفذاذ يخفون فكرة فحواها أن العقل هو القوة التي لا يصمد أمامها شيء قط. ولهذا يجاهد العقل في داخل كل منهم كي يصمد أمام نفسه، فينحت تمثال اللغة بغية استحضار الملاء في سواء هذا الخلاء الزنيم. وإلا فلماذا يحاول أن يستحضر اللغة على هذا النحو الذي يشبه ما تصنعه الماشطات بالعرائس؟.

لا ريب في أن ثمة غائباً أو متعالياً تحاول اللغة الأصلية أن تكون بمثابة تعويض عنه، أو أن تحل محله بحيث تملأ فراغه، وذلك بغية إرضاء الروح.

ففي الميسور، إذن، أن يؤكد المرء على أن أصحاب الأساليب المتميزة (الجاحظ، النفري، التوحيدي، أفلاطون، شكسبير، مونتين، هاردي، لورنس.... إلخ) هم أناس يكافحون في فسحة الحدس بغية

إنجاز نصر تحرزه اللغة على الغياب والفقدان، أولاً، ثم على تصرم الزمان وتعذر البقاء والديمومة، ثانياً. فبسبب الغياب كان نداء النائيات، وبسبب الفقد كان الوجد والحنين. أما الزوال فرعشة من سجاياها أن تطالب بالعوض، وأن تلحّ عليه أيما إلحاح. ويبدو أن شحن اللغة بالطاقة والمتانة هو صنف من أصناف التحميل الذي لا يستهدف سوى التعويض، أو حصول الكائن الحي على بديله قبل زواله. وفضلاً عن ذلك، فإن هذه اللغة المشحونة بالعمق والأصالة، أو بالكثافة الشفافة قد تكون تعبيراً عن وجد وحنين لا يتخارجان، على الأصالة، إلا في أسلوب من شأنه أن يدمج الصلادة واللدانة في بنية واحدة.

الفصل الخامس
التوتر والصراع في المسرحية والرواية

عمدت الأسطورة، منذ القدم، إلى تصوير صراع مرير دار بين الآلهة نفسها، وذلك في أُس الدهر، أو قبل هذا الزمن الأرضي الذي ما زال مستمراً حتى اليوم. فقد جاء في ملحمة بابلية عنوانها «مرة في الأعالي» أن مردوخ، كبير الآلهة، قد تمكّن من قتل تيامات، ربة المياه المالحة، التي اعتادت أن تهدد أجيالاً من الآلهة الشابة بالقتل والإبادة. كما جاء في الأساطير اليونانية أن كرونوس (إله الزمن) قد خصى والده أورانوس، بناءً على وصية من أمه غائيا (الأرض)، ثم تزوج من أخته وراح يلتهم أطفاله فور ولادتهم. ولكن زيوس قد نجا من هذا المصير حين أبدلته أمه بحجر له شكل الوليد. وحين كبر زيوس أرغم أباه على أن يتقيأ إخوته وأخواته جميعاً، ثم عزله واحتل منصبه بوصفه رباً للأرباب.

ما سقت هذه السلسلة من الأخبار الأسطورية إلا لكي ألفت النظر إلى التحاذف الذي تمارسه القوى المتعارضة بعضها على بعض، أي إلى التوتر والصراع بوصفهما صفتين من صفات الحياة، بل القاع الصخري الذي يؤسسها على الدوام. إذن، في البدء كان الصراع، ولا ريب في أنه سوف يستمر ما استمرت الحياة البشرية على الأرض.

– فمما هو معروف أن الصراع بين الأضداد قد كان المقولة الأولى لديانة زردشت التي تشكلت في القرن السادس قبل الميلاد، والتي تجددت على يد ماني في القرن الثالث الميلادي، وهو من طوّر فكرة التضاد حتى إنه لم يعد يرى الوجود برمته إلا من حيث هو صراع بين قوى متناحرة تبتغي الهيمنة على مجمل الكون. ففي قرارة الكينونة يربض توتر غزير، شديد الحدة، من شأنه أن يحول بيننا وبين إقامة أية جنة على الأرض. وبما أن اللعنة أبدية، فإن اليوتوبيات كلها ليست سوى تهويمات لن تعرف دربها إلى التحقق بتاتاً.

منذ فجر الكتابة الأدبية ظهرت حكاية «جلجامش» السومرية البابلية لتتوه بموضوعة النقص الذي يعتور الإنسان في صميمه، وكذلك بالتوتر الذي يسود الحياة البشرية دوماً. كما انطوت على موضوعة أخرى مفادها أن الإنسان لا يشبه الإله، وهذا شعور يكابده فاوست في مسرحية غوته المشهورة. يقول جلجامش: «أين الإنسان الذي يملك أن يتسلق السماء؟ الآلهة وحدها هي من يعيش إلى الأبد مع شمش العظيم، أما نحن البشر، فأيامنا معدودة، وأشغالنا نفثة ريح». فلعل مما هو جد ناصع أن ما يقلق جلجامش الجبار هو محدودية الإنسان وآنيته، أو سرعة زواله وبطلان أعماله.

إن جلجامش، وهو من «يحكم الناس كثور بري»، ويغلب انكيدو في النزال، ويتمرد على عشتار ويضربها، ويقتل ثور السماء، ويصرع حمبابا، رمز الشر في الطبيعة، ويصطاد الوحوش ويقتل السباع. إن

جلجامش هذا، أو الممثل الأكبر للجبروت البشري، يجد نفسه مرغماً، بقوة الحتم، على الرضوخ للموت والزوال، أي يكتشف أنه مجرد كائن عابر محدود، لا حول له ولا طول، اللهم إلا ما كان عرضياً وحسب. وهذا يعني أن الكمال يعتوره النقص في الصميم، وأن القوة ملغومة بالضعف في قلبها النابض. فلكم يتشابه جلجامش مع أخيل المحكوم بعرقوبه الذي هو سلبه الملازم له على الدوام.

ويرضخ جلجامش للقوة الحاتمة، أو يقتنع بأن البحث عن الخلود فعل قاحل لا طائل تحته، ولا سيما بعدما تنصحه سيدوري «صانعة النبيذ»، التي تشبه الحكماء. تقول المرأة:

«أي جلجامش، لماذا أنت في عجلة من أمرك؟ إنك سوف لن تلقى تلك الحياة التي تتوق إليها. فحين ابتكرت الآلهة البشر جعلت الموت نصيبهم، وأما الحياة فقد احتفظت بها في حوزتها. أما أنت، يا جلجامش، فاملأ أمعاءك بالطيبات. وفي الليل والنهار، وفي النهار والليل، ارقص وامرح، وعيّد واغتبط. ولتكن ثيابك زاهية، ولتستحم بالماء، ولتدلل طفلك الصغير الذي يمسك بيدك، وأسعد زوجتك في حضنك، إذ إن هذا من نصيب البشر أيضاً».

وبذلك تكون امرأة النبيذ قد نصحته باطفاء توتراته كلها، وبالكف عن ممارسة الصراع ضد الكائنات، أياً كان نوعها، أي نصحته بالإخلاد إلى السكينة والالتزام بالاسترخاء الفلسفي. وحين اقتنع الرجل بذلك كله، وكفّ عن الحركة والصراع، وانطفأت توتراته فعلاً، فقد بلغت حكايته إلى نهايتها المحتومة. لقد ظل يتحرك ما دام متوتراً، ولكنه وقف عن الحركة، بل زال من الوجود، عندما حل به الفتور. فلا ريب، إذن، في أن التوتر والصراع، أو الحرارة والحركة، هما جُمّاع اليخضور الذي يهب الحيوية لحكاية «جلجامش» برمتها، بل لكل أدب سردي ذي بال. ومما

هو في صلب عقيدتي أن قيمة هذا الأدب السردي إنما تتأتى من تزامن (= تزامل) الصراع والحيوية الوجدانية في صيغة واحدة..

❖ ❖ ❖

ولئن كانت الحياة مبنية على مبدأ التضاد والتوتر والصراع، فإن الأدبين الروائي والمسرحي، شأنهما في ذلك شأن الأدب الملحمي (وقد استثني الأدب القصصي)، ينبغي أن ينبثقا من المبدأ عينه، وذلك ابتغاء حيازة الحيوية والحركة والحرارة التي لا أدب من دونها قط. فكل منا يعتقد بأنه واحد، ولكنه في الحقيقة كثرة متعددة. وذلكم هو مصدر التوتر في داخل النفس. ولهذا، فإن أحدنا حين يقدم على فعل شائن، يشعر، ولكن بعد فوات الأوان، بأن ذلك العمل ليس من صنعه هو، بل من صنع شخص آخر، ويستهجن تمام الاستهجان أنه قد بدرت منه تلك البادرة الغريبة. وهذا دليل حاسم على أن ثمة في داخل الفرد الواحد قوى متعارضة ومتضادة إلى الحد الذي يثير الاستغراب. ولهذا، فقد صرح بيراندللو قائلاً: «آه، لا تعتقدوا بوحدة الإنسان». أما شكسبير فقال في مسرحية «يوليوس قيصر»: «ليس العيب في طالعنا، يا بروتس، إنما العيب في أنفسنا».

والحقيقة أن كلمة شكسبير الأخيرة هذه تلخص جملة مذهبه المأسوي الذي مارسه تطبيقياً وليس نظرياً، والذي يسعك أن تلخصه على هذا النحو: في النفس ثمة خلل خطير، وهو ليس مسؤولاً عن الكارثة التي سوف تنحل فيها المسرحية برمتها وحسب، بل إنه العامل الأساسي الذي ينجز الأبهة والخصوصية للبطل المأسوي في مسرح

شكسبير. إننا لا نلمس ذروة العظمة الإنسانية طوال المسرحية المأسوية برمتها مثلما نلمسها ساعة يسقط سقطته المدمرة الناتجة عن خطئه الخاص، أو عن خلله التراجيدي حصراً، وليس عن القوى الخارجية، أو عن سوء الطالع، أي بسبب العيب الذي هو في أنفسنا حقاً. وهذا يعني أن شكسبير قد رسّخ المبدأ المأسوي، لا في القدر، على عادة الإغريق، وإنما في تربة النفس، أو في باطن الإنسان.

لقد استطاع الكثيرون من كتاب المسرح الأقدمين أن ينتجوا أدباً مسرحياً عالي القيمة، وذلك بفضل اعتمادهم لمبدأ الصراع والتوتر بوصفه الينبوع الثر الذي يتدفق منه عدد كبير جداً من المسرحيات المتميزة. وكل مسرح لا ينبع من هذا المبدأ التأسيسي هو عرضة لإنتاج البلادة، أو لتقديم مادة مثيرة للسأم والتثاؤب.

وبما أن مسرح العبث لا يقيم أيما وزن للصراع بين قوى متنافية، حتى كأنه حركة في وجود تجريدي، بل حتى كأن الكون سكون آسن، أو خواء معمّم، فإنه أبعد الأشياء عن المسرح العظيم الصالح للمتعة الأدبية والتأثير في المتلقي. وقد يجوز الذهاب إلى أن هذا التيار لا يحاول شيئاً سوى أن يمسرح ما ليس من طبعه أن يقبل التمسرح، لأنه أقرب إلى المفهوم النظري منه إلى رعشة الوجدان المأزوم. ففي صلب الحق أن ما ينتجه مسرح العبث، بل كل مسرح يجنح إلى اعتماد صراع فاتر، هو لحاء الشعور وليس لبابه الأصيل.

ولهذا كان أول عنصر يفتقر إليه مسرح العبث هو خصوصية الشخصيات، التي تظهر، في بعض الأحيان، دون أن يكون لها اسم يخص أياً منها، بينما تتمتع الشخصيات في المسرح التقليدي بتفرد نوعي، إذ ما من أحد يشبه فاوست أو هملت أو لير.. إلخ. وفي السداد أن اقتلاع الإنسان من الحياة، أو رشقه في وجود مجرد، هو مخو للمسرح نفسه،

لأنه محو للفاعلية وسقوط في العطالة أو في الشلل. وربما جاز أن يقال بأن بعض المسرحيات التي سبقت طور العبث، والتي ألفت حبكة المسرحية، كما هو الشأن في مسرح تشيخوف الحواري، ومسرح برناردشو الفكري، هي مسرحيات من الدرجة الثانية، وذلك بسبب فتورها وضعف بنيانها.

لست هنا لأهاجم تيار العبث في الأدب العالمي، بل للتوكيد على أن النهج الذي اتبعه الكتاب العبثيون، والذي يقوم على إلغاء مبدأ التضاد وتبادل النقض، وكذلك إلغاء الأحدوثة (الحبكة، العقدة)، هو نهج من شأنه أن ينتج أدباً فاتراً فقيراً إلى الزخم والحيوية، وذلك لأنه ينقصه الحراك الكثيف القادر على استحداث مسلسل من النقلات داخل البنية المسرحية. وهذا يعني أن الأهم في هذا النسق الراهن هو المعيار، أو التوجه المعياري، قبل كل شيء.

وحتى لو آمن المرء بعبث الكينونة وعقمها ولا جدواها، فإنه سوف يظل في مقدوره، بل حتى من واجبه، أن يؤكد على أن الكاتب لن يبتكر رواية جيدة، أو مسرحية متميزة، إلا إذا استطاع أن يصوغ بنية يسودها التوتر، أو الصراع، أو الاضطراب النفسي، أو الشعور بالنقص والغياب ومكابدة الفقدان، أو هذه الأشياء كلها في آن واحد. فوظيفة الكاتبين، المسرحي والروائي معاً، تتلخص في أن على كل منهما أن يخلق مشاعر وأن يجسّد النفس في عظمتها ودناءتها، في همومها التي تهز كيانها أو تؤرقها، وفي تناقضها مع شرطها الخارجي الذي يبتلعها وينتهك حرمتها دون أن يأبه بكرامتها المهدورة. وكل تقصير في هذا المضمار هو علامة ضعف، بلا أدنى ريب.

ولا بأس في الإشارة ههنا إلى أن المسرح الأوروبي قد انحط درجة بعد وفاة غوته سنة 1832، ثم انحط درجة ثانية بعد وفاة بيراندللو، أي

بعد مائة سنة من الانحطاط الأول، الذي أعقبه نمو الرواية وصعودها إلى الأوج. أما الانحطاط الثاني فقد زامنه انحطاط الرواية، وكذلك انحطاط الشعر والفنون الجميلة. وربما كان نمو السينما في السنوات الستين الأخيرة صنفاً من أصناف التعويض.

❖ ❖ ❖

لعل مما هو ناصع أن «الرواية الجديدة» في فرنسا، بقيادة ألن روب غرييه، وميشيل بوتور وكلود سيمون ونتالي ساروت، قد أقالت كلاً من الأحدوثة والشخصية معاً، وراحت تمعن في وصف الكائنات من الخارج، معتمدة على أسلوب يشبه، إلى حد ما، أسلوب «قصيدة النثر»، أو ما يسمى عادة بهذه التسمية، حتى إنه يتميز بالقدرة على اجتذاب المرء كما يجتذب المغناطيس برادة الحديد. ولكنه اجتذاب مؤقت، سرعان ما يؤول إلى النسيان. وبسبب اعتماد هذه المدرسة على مبدأ وصف الأشياء من الخارج، فقد سمي أحد أجنحتها باسم «المدرسة الشيئية»، أو «مدرسة النظرة». ولا ريب في أن هذه الخارجية هي إلغاء للذاتية المنتجة للرواية والمسرحية على السواء. ولقد أعلن غرييه ذات مرة، في كتيب له عنوانه «نحو رواية جديدة»، أن إقدام الروائي على السرد قد صار أمراً محالاً. ولكن الرجل لم يدرك أنه، إذ أطاح بالأحدوثة، أو بالحبكة، قد أخذ ينتج نصاً بلا عمق، وربما بغير هدف ولا معنى. ولعل نقطة التحول الفعلية أن تتلخص في أن الإنسان داخل الرواية قد صار منفعلاً بعدما كان فاعلاً في الرواية التقليدية. وهذا إلغاء، أو تقليص للزمن، وإعلاء من شأن البيئة وحدها.

وبذلك صارت الرواية هي «اللارواية»، والأدب هو «اللاأدب»، كما صرّح بذلك بعض الفرنسيين أنفسهم. وفي الحق أن الأدب الفرنسي من شأنه أن يمنحك ألف برهان وبرهان على أن معظمه أدب شكل بالدرجة الأولى. وما من بهتان ولا إفك إذا ما أعلن المرء أن فرنسا قد أسهمت أيما إسهام في تعكير الآداب العالمية، أو في دفعها نحو الشيخوخة، منذ أواسط القرن التاسع عشر.

فللمرء أن يتخيل انديا ح ذلك الفرق الذي يفصل بين «الرواية الجديدة»، أو بين رواية النصف الثاني من القرن العشرين بوجه عام، وبين الرواية التقليدية، ولا سيما تراث دستويفسكي العظيم. ففي الرواية الجديدة ليست هنالك أية حرارة ذات بال، وعلة ذلك هو أنها قد وضعت الإنسان في طور العطالة، حين حذفت من مناخها كل توتر وصراع. ولهذا فإنها تدخل في أدب السطح، أو أدب الضحالة. ولا ريب في أن أية رواية لا تأخذك إلى أعماق الحياة، بل حتى إلى أعماق نفسك، لا يسعها البتة أن تكون سوى رواية من الدرجة الثانية.

أما أبطال دستويفسكي المنشرخون، أو الذين ينقسم كل منهم على نفسه، بحيث تراه يميل إلى الدنس والقداسة في آن واحد، فيعيشون في اضطراب دائم، أو في حمّى التوتر التي تمزق الروح إلى حد يخولك حق الذهاب إلى أنه مغمّس بالعصاب، أو يوشك أن يتخطى تخوم الذهان. وبدافع من شدة شعورهم بالإثم، وهذا مما يوتر البنية النفسية كلها، فإنهم يلحفون في طلب العقاب والغفران في آن واحد. ولهذا، قد يشعر المرء أثناء قراءته لتراث دستويفسكي أنه في مناخ لا يشبهه أي مناخ آخر على الإطلاق، ولا حتى مناخ توماس هاردي الذي حاول أن ينقل التراجيديا من المسرح إلى الرواية، وذلك بعد أفول المسرح التراجيدي بكثير.

ولهذا كله، أرى أن كتاباً مشهورين مثل كافكا وجويس وبروست وفوكنر وفرجنيا وولف ليسوا سوى علائم على التليف الذي أصاب الرواية بوجه خاص إثر الحرب العالمية الأولى، أو زهاء ذلك الوقت. ولكن ناموس الاستثناء يعمل في كل زمان ومكان، دون أدنى ريب. إنهم يهملون الصدام والتوتر وحيوية الشخصيات والاضطراب الداخلي والخارجي معاً. فلا مبالغة في الذهاب إلى أن فرانز كافكا لا يشبه إلا مهندساً يحاول أن يصمم بيوتاً وهمية لا تصلح لسكنى الروح. فإنسان رواياته الذي يتحرك في متاهة، مصاب بالعجز عن المبادرة، أو قل بالعطالة والسلبية، بحيث لا يتبقّى منه سوى نعجة مستسلمة للجزار. والحقيقة أن حالة اللابطولة هذه قد انتشرت في بعض المنتجات الروائية والمسرحية في العالم العربي كله، مما أنتج شخصيات لا يأهلها شيء سوى عطالتها وحسب، فكأنما هي لا هم لها إلا أن تصون بياض أيديها من أي تلوث قد يجيء به أي فعل.

فالذي يصنعه كافكا يقبل التلخيص في أنه يهندس شخصية خاوية جوفاء، تتحرك في مناخ هلامي، أو بغير معالم كثيفة، وبذلك يبرهن على أنه صياد أشباح، بالدرجة الأولى. وليس من اليسير أن يعرف المرء ما إذا كان كافكا قد أثر على جويس أم تأثر به. أما جويس نفسه، الذي أراه واحداً من كبار المسؤولين عن الإرهاص باحتضار الرواية، فقد أثر على كل من فوكنر وفرجنيا وولف. ولشدّ ما نسي هؤلاء الشكليون مبدأ المتعة الذي يؤسس الأدب كله، وإن لم يكن غايته النهائية. فلا ريب في أن هذا الشكل المعقد، الذي يتنمط في رواية «يولسس»، وكذلك في «يقظة فنغان»، وهما لجويس، عاجز كل العجز عن التأثير الإيجابي في المتلقي، وذلك بسبب حاجته إلى الامتاع والاجتذاب بواسطة الأسلوب الحي والشخصيات المعمّقة بالتوترات التي من شأنها أن تجعل النفس

تتماوج بالحركة والاهتزاز. ولعل ما هو شديد الوضوح أن جويس قد أحال الأسلوب إلى تلاعب باللغة. وعندي أن كل تلاعب باللغة هو تمهيد مؤكد لانحطاط آت لا محالة.

والحقيقة أن أدب أولئك الروائيين الذين مهدوا لاحتضار الرواية يتيسر للمرء أن يلخصه في مقالة نظرية قد يسعها أن تكون أكثر كفاءة أو قدرة على شرح الفكرة من تلك الروايات المتليفة التي أنتجوها، وقد لا أستثني سوى رواية «إلى المنارة» لفرجنيا وولف، وذلك بسبب شخصية السيدة رامزي التي تشبه النور، أو تشع بهاءً تغدقه على جميع من حولها، فتجعل لحياتهم مذاق العسل. وحين تموت تلك المرأة، فإن القارئ يشعر بأن الشمس، التي هي منارة الكون، قد انطفأت، أو غربت إلى الأبد.

أما شكسبير ودستويفسكي وغوته، ومن قبلهما دانتي الذي يجمع إلى الشعر جوهر المسرح والرواية، أو السرد، فإنهم يندّون بأصالة عن كل شرح أو تلخيص كاف، حتى لو انتشر فوق مجلدات متراكمة، وما ذاك إلا لأن الأفكار، ليست الإيقاع المحوري في أعمال هؤلاء الكتاب العظام الذين يسبرون النفس وأحوالها ومضمراتها الداخلية المكتومة والمعلومة. ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان ثمة لزوم للمسرح الذي لا تجذبنا مبتكراته إلا لأن النفس من طبيعة مسرحية على نحو لا يخفى.

ولست لأبتغي الافتئات على الحقيقة إذا ما صرّحت بأن الفرق بين رواية لدستويفسكي وأخرى لكافكا، أو لجويس، هو كالفرق بين الزهور الطبيعية والزهور الاصطناعية التي ليس لها من ماهية الزهر سوى شكله الخارجي وحده. ولا يكمن الفرق في صيغة الرواية، أو نهجها وحسب، بل يتعداه إلى الشخصية التي قد يؤشر الاختلال الذي أصاب

بناءها إلى اختلال شامل سبق له أن حل بالحياة والأدب معاً. فالشخصية في روايات كافكا تتوضح صورتها، إما منذ البدء، كما في «المسخ»، وإما بعد البدء بقليل، بحيث تتبدى كما لو كانت منتهية سلفاً تقريباً. أما في الروايات الأخرى، أكانت لدستويفسكي أم لسواه، فإن الشخصية تسافر داخل النص لكي تكشف عن هويتها على نحو تدريجي أو تلقائي. وخلاصة القول أن عصر الصناعة قد أحال الأدب إلى اصطناع تنقصه البداهة والتلقائية، بل تنقصه الحيوية بالدرجة الأولى.

ومرة ثانية، أرغب في الإنابة إلى الوجداني الحميم لأضعه في أُس النزعة المعيارية التي من دونها لن يكون هنالك نقد أدبي ذو بال. ففي الحق أن كلاً من الكونية والديمومة، اللتين قال بهما اليوت، في «الشعر والشعراء»، كمعيارين حاسمين، لا يكفيان لتأسيس النقد المعياري الرصين، وذلك لأنهما يحتاجان إلى ما يفسرهما، أو يبين السبب الذي من شأنه أن يفضي إلى الانتشار في المكان (= الكونية) وفي الزمان (= الديمومة). وههنا لا بد من التأكيد على أن هاتين السمتين لا يؤتاهما النص الجيد إلا لأنه ينبثق من وجدان يكابد الوجود. فما من شيء يملك أن يجوهر روح الإنسان ويجعله زاكياً إلا الألم قبل سواه من أحوال النفس كلها.

ولا بأس، الآن، في إجراء مقارنة بين مسرحية «فاوست» لغوته، وبين أية مسرحية مأسوية من مآسي شكسبير الكبرى، وذلك بغية

الاقتراب من هذا المعيار الكبير الذي أراه الشارط الأول لكل أدب عظيم، في جميع الأماكن والأزمان.

من أين تنطلق مسرحية «فاوست» التي أنهاها غوته قبل وفاته بسنة واحدة فقط، أي سنة 1831؟ من حساسية تتكشف في شعور الإنسان بنقصه الصميمي الذي يتعذر إكماله أو تخطيه، إذ يقول فاوست نفسه في أوائل المسرحية: «لست كالآلهة. يالعمق هذا الشعور!» إنه يشبه شعور جلجامش الآنف الذكر. فالمعرفة ناقصة، والمثالية لعنة الإنسان، لأنها تحمّله ما لا يطيق، والتشبه لا يزيدنا إلا شعوراً بالعجز والنقصان. وهو إذ يبحث عن المطلق في المحدود، فإنه لا يشكل سوى نموذج للقلق الأبدي الرابض في داخلنا على نحو لا يفتر ولا يهدأ. فالنفس منقسمة إلى نفسين متواجهتين، إحداهما تمثل اليأس من الاستحواذ على الكلية والسرمدية، وهذا نازع ينبثق من حنين الروح إلى المطلقات اللامتناهية، وأخراهما تؤدي وظيفة العمل والنشاط، أو السعي نحو إشباع أشواقنا التي لا حصر لها ولا نهاية. وما هذا النشاط إلا القلق المنهك، لأنه نقيض الراحة الدائمة، كما أنه رفض لكل برهة أياً كان جمالها.

إذن، تتركب شخصية فاوست من يأس الشوق ومن قلق اليأس، أي من التوتر الداخلي الحاد، أو من برهتين متعارضتين، ولكنهما متوالفتين في بنية واحدة. فهو يرغب في الاستيلاء على اللانهاية، أو على كل شيء، ولكنه لا يملك أن يحصل إلا على القليل، بل حتى على الزهيد وحسب. فالبحث عن الأزلية في الهنا والآن هو البرهة المتعذرة إلى الحد المطلق، لأن توحيد السرمدية والآنية في بنية واحدة هو مجرد عبث لا طائل تحته. ولهذا، فقد كان التمزق محتوماً، وكان لا بد من انشطار شخصية فاوست إلى شطرين متجابهين: الشوق وتعذر إرواء

الشوق نفسه. ولكنه في هذا التمزق وحده يجد معنى الحياة. فهذا الانشطار يدفع بالنفس نحو الحركة، أي إن هذا التمزق إلى مزقتين متعارضتين هو المؤسس الأكبر للتوجه نحو الخلق والإنتاج. ولعله أن يكون واحداً من أكبر العناصر التي تملك أن تصون الشخصية من التفسخ، أو التخمج في الراحة الساكنة. وبما أن التصالح بين السرمدي والآني ضرب من ضروب المحال، فقد صارت البرهة الجميلة القارة، أو الثابتة، محالاً هي الأخرى.

ما الذي يراهن عليه فاوست؟

ها هو ذا يقول للشيطان، الذي تقدمه المسرحية بوصفه رمزاً للحركة وصيانة الروح من الركود فالتخمّج والتفسخ، مع أنه يقدم نفسه بوصفه القوة التي تدمّر ولا تعمر:

إذا ما استلقيت هادئاً على سرير الخمول،
فعند ذاك يسعك فوراً ان تضع حداً لأيامي كلها.
ولئن استطعت أن تحكمني بما لديك من ملق،
حتى أرى نفسي شديد الابتهاج،
ولئن قدرت على أن تخدعني بما تحوز من لذائذ ثرة،
فليكن ذلك اليوم آخر أيام العمر.
وعلى هذا أراهن.

إذن، ليست الراحة سوى صنف من أصناف المحال، لأن القلق الذي يخترم النفس من الداخل، أعني قلق الحركة والشوق إلى حيازة الكلية، أو «المطلق»، كما يحلو للفلاسفة الألمان أن يقولوا، هو وحده الكفيل بصيانة الإنسان من التآكل والتعفن. فالركود، أو الراحة الأبدية، هي موت في الحياة. إن حضارة الحركة، حضارة النار والمعادن، هي التي

أنتجت مسرحية «فاوست». ولهذا، فإن البرهة الجميلة القارة لن تجيء قط. وما ذاك إلا لأن كل أفق ليس سوى عتبة تفضي إلى أفق جديد. ولذلك راح فاوست يتابع صفقة الرهان بقوله للشيطان:

حين أحيي الهنيهة الهاربة:

«آه، تلبّثي، أنت جد جميلة!»

عند ذاك، شُدني إلى قيودك التي لا تبلى،

وعند ذاك، فلتعلن دماري النهائي.

ومما هو جدير بالتنويه أن الهنيهة التي يتوق إلى الاستتباب في داخلها، والتي هي في الوقت نفسه متعذرة الحدوث، تنعتها المسرحية بأنها «الرديئة الفارغة»، لأنها السكينة التي يتأسن فيها روح الإنسان، أو بسبب إنجازها لاكتمال التحقق، الذي هو صنف من أصناف الموت. فالنضج هو كل شيء، على حد قول شكسبير. ولكنها، على أية حال، متعذرة الوجود، لأنها ليست من سمات النفس المبنية على الحنين إلى ما لا يطال ولا ينال. فقد مارس فاوست أنواعاً من اللذائذ الهانئة، ولكنها جميعاً لم تكن تحتوي على البرهة التي يريد لها أن تتريث أو تتلبّث.

وليست الفاعلية، أو الدينامية، فلسفة فاوست وحسب، بل هي نسيج القسم الأول من المسرحية. ولهذا، يظهر الرجل في نهاية المآل وهو يحاول أن ينشئ «شعباً حراً على أرض حرة». وهذه هي اللحظة الأكثر امتلاء في تجربته كلها، بل لعلها أن تكون البرهة التي يطالبها بالاستتباب. غير أنه هنا، وهنا بالضبط، يواجه حتفه على نحو فجائي، فتتكشف محدوديته مثلما لم تتكشف من قبل. ولكن المأساة المحتومة، هي الأخرى، تتواتر في النص ثلاث مرات، وليس موت فاوست سوى آخرها. فهنالك موت غريتشن، وكذلك تعذر معانقة هلين الطروادية

(رمز الجمال السرمدي المطلق) في عناق أبدي لا فكاك له قط. وهذا يعني أن لحظة الحب عابرة فانية، تحمل في داخلها نقضها الخاص، وبذلك تفتقر إلى الأزلي، أو إلى الديمومي، أو ما لا يعنو للإندثار.

إذن، تتنامى الحركة في المسرحية، ولكن هذا التنامي ملغوم في صميمه بحتمية الإهدار، أو حتمية التدمير والزوال إلى الأبد. إن فاوست يدمر غريتشن (مرغريت)، لأن الحركة التي تبني لا بد لها من أن تدمر وتبيد. والحقيقة أن تدمير هذه المرأة، أو تدمير العشق نفسه على أيدي إبليس وتلميذه فاوست، هو العنصر المأسوي الكبير في المسرحية كلها. وربما صح الزعم بأن هذا العمل الأدبي لن يكون مسرحية قط لو أنه قد خلا من هذه الحادثة.

ولعل مما هو جد ناصع أن هذه المسرحية تنبثق من فلسفة جدلية سوف يطورها كل من هيغل وشلنغ بعد صدور الجزء الأول من «فاوست» سنة 1790. ولكنه تطوير تجريدي بعيد جداً عن الشاعرية والطاف الفن. وبفضل هذا الأساس الجدلي للمسرحية، يسعك أن تلاحظ ما فحواه أن الأبهة التي تمتاز بها شخصية فاوست، المصوغة بكثير من الإحكام في الجزء الأول، تختلف كثيراً عن التوهج الداخلي لأبطال شكسبير ودستويفسكي. فلئن كان قلق الحد، أو ضيق فسحة الحرية، هو ما يكابده فاوست الذي يتمتع بالصلادة الذهنية والمتانة الروحية، فإن البؤس المباشر والألم العيني هما ما تكابده شخصيات دستويفسكي على الدوام.

والحقيقة أن مسرحية «فاوست» صورة أنتجتها حساسية فذة يتمتع بها رجل عبقري يندر أن تنجب البشرية بواحد مثله، ناهيك بمن يبذه. ولعل «كانت» أن يكون قد أثر على غوته حين رسخ مقولة النقص البشري في نقده الفذ للعقل النظري، وذلك عندما أنكر على العقل، بما

هو قوة إدراك، أن يكون سوى أداة قاصرة عن الإحاطة بالحق «في ذاته» كاملاً غير منقوص. وههنا بالضبط قد يسع المرء أن يصادف الجذر الخفي لمسرحية «فاوست»، التي تدمج المفهوم بالجانب المأسوي للمشروع البشري، بعدما استلهمه غوته من شكسبير الذي أعجب به كثيراً. ولكن ما هو معلوم تماماً أن غوته قد كان تلميذاً للصوفية العالمية، التي قالت بنقص الإنسان وبعجز الذهن عن البلوغ إلى الحقيقة الكاملة أو النهائية. وهذا يعني أنه ما كان بحاجة إلى «كانت» ليكتب ما كتب.

وعلى أية حال، هذه مسرحية لا تنقصها المكابدة الحارة الصادقة، ولكن ما تكابده هو الشعور بالنقص والعجز، بالدرجة الأولى، بينما تصدر المآسي الكبرى في المسرح عن ارتطام الروح النقي بالشر الذي يحيق بالشخصية المركزية من جميع الجهات. ولهذا، فإن مسرحية «فاوست» لا تخبئ للضمير الحار أيما شيء باستثناء المصير الفاجع الذي تواجهه غريتشن. ولكن موت هذه المرأة المغدورة أو المخذولة، ليس من النمط التراجيدي المسرحي، إذ لا يتم هذا الموت لأنها كائن متفوق، كما هو حال أوديب أو هملت، بل لأنها كائن ضعيف قابل للخديعة. لقد واجه أوديب مصيره الفاجع لأنه أصر على أن يعرف الحقيقة، أي على أن يكون إنساناً، إذ الإنسان هو الكائن الذي يعرف. وواجهت انتغوني حتفها لأنها التزمت بناموس الفؤاد البشري، أي بأن تكون من فصيلة البشر الحقيقيين. ولهذا، يسعك القول بأن مسرحية «فاوست» ليست تراجيديا، بأي حال من الأحوال.

إن فاوست الذي تحوّل في الجزء الثاني من المسرحية إلى سائح يتفرج على الأشياء، ويتمتع بكل ما يمكن له أن يتمتع به، هو إنسان سلمي إلى حد يمنعه منعاً باتاً من أن يكون بطلاً مأسوياً، بأي معنى من المعاني. فهو يختلف جوهرياً عن هملت الذي يتبدى عليه الموت منذ

بداية أمره تقريباً. بل إنه يختلف عن أي بطل مأسوي في أية مسرحية كبرى. ففي كل مأساة من مآسي المسرح تسير الشخصية المحورية نحو حتفها سيراً أفقياً وحتمياً في الوقت نفسه. أما في مسرحية غوته هذه، فليس من الضروري أن ينتهي بطلها إلى الموت الذي يأتيه عرضاً ودون سابق إنذار. ومثل هذا الأمر ليس من خصائص المسرح المأسوي بتاتاً.

في الحق أن غوته حكيم وشاعر أكثر مما هو كاتب مسرح مأسوي. وهو متعدد المواهب فعلاً، ولكنه غير مزود بالطاقة المأسوية التي تقعم كلاً من شكسبير وسوفوكليس. ومع ذلك كله، فإن مسرحية «فاوست» هي عمل خالد، ولا يبذه إلا عدد طفيف من الكتب الأدبية التي أنتجها الجنس البشري. ولهذا، يشعر المرء، حين يطالع ذلك الكنز النفيس، بأنه في حضرة روح متفوق. وعندي أن هذا الشعور هو المعيار الفوري لكل أدب عظيم.

وقد لا أبالغ إذا ما قلت بأن الكاتب الأدبي الكبير، أو العبقري الملهم، هو ذاك الذي يوقظك على إنسانيتك، بحيث تتلاشى من وعيك صور قوميتك ولغتك ومجتمعك وماضيك. إنها برهة الإنابة إلى جوهر الإنسانية المعزول عن المكان والزمان والتاريخ والاجتماع. وهذه برهة لا ينجزها إلا روح فائق نادر الوجود في أي عصر أو مصر. ولا ريب في أن غوته هو تجسيد من تجسيدات ذلك الروح نفسه.

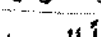
❖ ❖ ❖

فلئن انتقل المرء إلى مسرحية «مكبث»، مثلاً، فإنه سوف يجد المبدأ المهيمن يلخصه هذا البيت الذي ورد في المشهد الثاني من الفصل الرابع:

«المجمل هو الرعب، واللاشيء هو الحب». وفي هذه المسرحية تصاب الليدي مكبث بالجنون بعد الجريمة التي ارتكبها زوجها نتيجة للحث الذي مارسته عليه. وما من شيء يستحوذ على ذهنها سوى الحاجة إلى تنظيف يدها من آثار دماء الضحية التي لم تلمسها المرأة قط. فها هي ذي في المشهد الأول من الفصل الخامس، تفرك يديها بإجهاد كي تزيل بقعة تأبى أن تزول بأي حال من الأحوال. ولهذا، فإنها تواظب على توجيه الأوامر إليها بأن تتلاشى، ولكن دون جدوى. ثم تتساءل: «ماذا، ألن تنظف هاتان اليدان بتاتاً؟» وتضيف بعد ذلك بقليل: «هاهي ذي رائحة الدم لا تزول. إن عطور العرب كلها سوف لن تعطر هذه اليد الصغيرة. آه، آه، آه!» وما يؤرق هذه المرأة البائسة هو أن «ما قد تم فعله لا يتيسر محوه». وهذا يعني أن الذنب (بسكون النون) هو ذنب (بفتحها) يجره المذنب وراءه طوال حياته، كما قال أحد فقهاء اللغة العربية.

إن ما يستنزف زوجة مكبث حتى الجنون هو تأنيب الضمير بعد الجريمة. فبهذه النزعة الوجدانية الأصلية يؤثر شكسبير في المتلقي إلى الحد الذي قل أن يبلغه سواه. ففي الحق أن ذلك الشاعر، الذي أخذ عليه أنه بربري، وأنه «لا أدري»، كما أخذ عليه أن بنيات مسرحياته ضعيفة أو فقيرة إلى الرصانة، هو شاعر الشجن الغنائي بامتياز، وهذه سمة لم تتوفر بتمامها لغوته، أو حتى لسوفوكليس، ولا لأي من كتاب المسرح في أي زمان ومكان. ولم يؤت الرجل هذه السمة لأنه عبقري وحسب، بل لأن بعض مسرحياته قد اشتغل بها سواه قبله، وبذلك أزيح عن كاهله شطر كبير من الجهد المطلوب. فهناك نسخة من مسرحية «الملك لير» لشاعر قبل شكسبير. وهناك قصيدة طويلة عن قصة روميو وجولييت. أما أوثيلو فقد أعاد صياغتها وحسب، إذ لقد جاءت في كتاب ألفه كاتب إيطالي اسمه جيرالدي سنثيو.

وأياً ما كان لباب الأمور، يشعر المرء حين يقارب شكسبير التراجيدي بأنه في مناخ مأسوي أشد أصالة من مناخ مسرحية «فاوست»، بل من المناخ الذي تخلقه أحسن المسرحيات الإغريقية، وما ذاك إلا لأن الفحوى في مسرحه المأسوي ينبثق من الضمير، أو من الوجدان الحميم الذي لا يتوفر لمسرحية غوته، ولا سيما لجزئها الثاني، الذي أراه نصاً عائماً ومهوّشاً إلى حد ملحوظ. إن هذا الجزء ليس مسرحية بتاتاً، بل قصيدة رمزية ورومانسية وسريالية في آن واحد، وإن كان قابلاً للتمثيل على خشبة المسرح. فأين هذا التعويم الذي يسود الجزء الثاني من ذلك الأسى الشفاف الذي ينتشر في الجزء الخامس من مسرحية «مكبث». فاسمع كيف يصف ذلك الرجل الحياة حين علم بأن زوجته الملكة قد ماتت: «إنها حكاية يسردها أبله، طافحة بالصخب والغضب، ولا تدل على أي شيء». جزماً، إنه في قلب الشعور بالإحباط واللاجدوى وخلو الكينونة من أية دلالة أو قيمة.



ولا ريب في أن مسرحية «عطيل» هي جهد وجداني أصيل أيضاً. إنها مسرحية الضمير الميت وما ينتج عن نزوعه إلى العدوان من نتائج مأسوية مهلكة. ولا منشأ للفاجع فيها سوى ذلك النقص الذي يؤسس التوتر في شخصية ياغو المسوس بشهوة الاقتدار، والذي ينبغي أن يرى بوصفه المحرّك الفعلي للمأساة في هذه المسرحية المتميزة. فالرجل محكوم بالنزعة التدميرية المنبثقة من دافع توكيد الذات الذي ينطوي على نازع السيطرة وإرضاخ الآخرين لمشيئة لا تطيق الهدوء أو الحياد.

ويبدو أن شكسبير قد تعمد أن يكون الرجل الطيب أسود الجلد، وأن يكون الرجل الشرير بالعكس من ذلك. ففي الحق أنه قد أشار بهذا إلى أن الداخل، أو الباطن، وليس الخارج، أو الظاهر، هو بيت القصيد. وبهذا يكون قد ألمح إلى أنه شاعر البصيرة أكثر مما هو شاعر البصر.

ومدار المسرحية كلها على أن الكلب قد استطاع أن يفترس الغزال وهذا شأن شديد الإثارة للأسى، إذ ما من شيء أعمق من الألم والحزن الصادقين. فكيف يتيسر للخسيس أن يهزم النفيس؟ ولعل السؤال الذي طرحه برادلي في كتاب له عنوانه «مآسي شكسبير»، أن يكون الحساسية بأم عينها: «لماذا يمكن لمثل هذا الياغو أن يكون؟» إذن، ينبغي التنقيب عن السبب الذي يجعل الشر ممكناً، بل موجوداً بالفعل. ولا أحسب أن الذهن قادر على الاستجابة بنجاح لهذا السؤال المرير. ولهذا، فإن «اللماذا» سوف تظل ترج العقل البشري ما دام هنالك عقل بشري في هذه الدنيا التي نحبها ونكرهها في آن واحد.

ويبدو أن سؤال برادلي هذا قد اشتقه من كولردج الذي قال، وهو يتحدث عن شخصية ياغو، إن الشر سر من الأسرار التي يعجز الذهن عن تفسيرها.

والحقيقة أن ياغو شخصية منقطعة النظير في تاريخ المسرح كله، ولا يبذها حتى مفيستو في مسرحية «فاوست». ومفيستو هذا نادر القرين هو الآخر. وهو للحق أهون من ياغو وأقل ميلاً إلى الشر. ولهذا، كان برادلي فطيناً حين طرح سؤاله الآنف الذكر، وهو ما يسعك أن تعيد صياغته على النحو التالي: «لماذا يتطرف الشر، فيستطير بحيث يهبط إلى درك ياغو؟».

كثيراً ما قيل بأن ما يؤسس تفوق شكسبير هو خياله الاختراقي وأسلوبه المتميز، ثم دينامية شخصياته التي تمور داخل المسار الحي للمسرحية، بحيث تفيض بالحيوية وتزخر بالحركة وقوة الحضور، وكذلك معرفته الثرية والنادرة بأعماق النفس البشرية. وهذا رأي صادق تماماً، ولا يقبل أي مراء بتاتاً. بيد أن الأهم من ذلك كله هو أن تحالف الوجدان والخيال لم يتجسد في تراث أي كاتب كما تجسد في تراث شكسبير، الذي هو طاقة فذة من شأنها أن توقظ الضمير البشري، وأن تحرضه على التعاطف مع الضحية، لما تتمتع به من طيبة وجمال.

ولعل مما هو واضح أن مآسيه تنبثق من شعيرة الأضحية التي كانت واحدة من أبرز شعائر الوثنيات القديمة. فماذا عساها أن تكون مسرحية «هملت» إن لم تكن مسرحية الضمير الحي الذي يطالب بالعدالة في عالم متفسّخ؟ (يقول النص نفسه بأن مملكة الدنمرك التي يجري فيها الحدث متفسخة). وبواسطة المسرحية التي يطلب هملت من الممثلين أن يمثلوها في حضرة عمه الملك، الذي قتل أباه، يقول بأنه يريد أن يقبض على ضمير ذلك العم القاتل والمغتصب للعرش. فما الخلاصة النقية لهذه المسرحية النادرة سوى أن الإنسان هو الضمير الذي لا يسعه إلا أن ينحاز للعدل والحق، وأن يرتعش إزاء كل انتهاك لجوهر الإنسان، أو يرتج حين يرى الوضيع وهو يغتصب مكانة الرفيع. وبذلك يبرهن شكسبير على أنه صديق البشرية الصادق والمخلص إلى حد لا يبذ. فلكم أصابت كرولاين سبيرجن، في دراسة لها عنوانها «بلاغة شكسبير»، حينما استطاعت أن تحدد القيم الإيجابية الثلاث الأولى التي يمجدها شكسبير: الحب الإيثاري، والرحمة، والعذوبة أو الطيبة. أما القيم السلبية الثلاث الكبرى في نظره فهي: الظلم والنفاق والخوف.

وخلاصة ما أريد قوله في هذا الموضع هي أن أدب الدرجة

الممتازة هو ذاك الذي ينبثق من ضمير حي من شأنه أن يتحسس آلام البشرية كلها . وهذا يعني أن مصادقة النص الأدبي للإنسان، أو لوجدانه حصراً، ينبغي أن تكون المبدأ الجوهري لأية نظرية في الأدب تحاول أن تصير إلى الرفعة، وكذلك إلى الشمول والدوام.

❖ ❖ ❖

أما قدرة شكسبير على رسم تلك الشخصيات النسائية ذات الهيف الداخلي، أو المصوغات من الألطاف الحسنى (بورشا، دزدمونه، مرندا، التي تعني الدهشة، وأوفيليا التي جُنّت ثم ماتت على نحو شديد الإثارة للشجن)، إن هذه القدرة هي دليل على أن حساسيته الخلاقة هي من الرهف بحيث لا تبذ . أضف إلى ذلك أن تقنيته، أو منحاه الذي ينتحيه بغية التأثير في المتلقي إنما يعتمد مبدأ الفاعلية الكثيفة، ثم الحركة السريعة التي تسكب الحيوية على مسار النص، كما تضيف إليه عنصر المغامرة أو الفعل الجريء، الذي يصنع فرقاً كبيراً بين بداية المسرحية ونهايتها . والأهم من ذلك هو أن شكسبير يتخذ من مركب الحزن والجمال مبدأ تنبثق منه مآسيه كلها . وببساطة، يأتي بشخصية جميلة، ثم يطعمها للأشرار أو للأنذال. ومثاله في ذلك شخصية السيد المسيح. إن جعل الجميل حزيناً، أو محزناً، لهو فعل شديد القدرة على أن يزلزل أركان النفس.

والحق أنه في كل عمل متميز ينبغي أن يكون ثمة شيء يحبه المتلقي دون تحفظ. ولعل شكسبير قد أدرك هذا المبدأ وأنجزه على نحو تلقائي في معظم مسرحياته، وإن يكن قد أخل بهذا الالتزام في بعض

الأحيان. ولا يشبه شكسبير في هذا، وكذلك في الكثير من الصفات الأخرى، قدر ما يشبهه دستويفسكي. والحقيقة أن كلاً من العملاقين يتمثل شخصية السيد المسيح ويقتدي بها على نحو واع أو غير واع. وفي تقديري أنه لو لم يتشرب الرجلان السمات الجوهرية لتلك الشخصية حتى نقّي العظام لما قُيّض لأي منهما أن يكون بتاتاً. إن شكسبير ودستويفسكي يأتيان من جوهر المسيحية الأصيل. فلعل مما هو ناصع تمام النصوع أن شخصيات شكسبير المأسوية ما جاءت إلى الوجود إلا لكي تصلب وحسب. وحتى بعض شخصياته الأخرى قد صيغت من النزاهة والطيبة ونظافة الوجدان. ألا تجيء بورشا من صميم الضمير الديني حين تقول: «إن مزية الرحمة يتعذر تلحينها»؟ بل إن مسرحية «تاجر البندقية» كلها، وهي التي تتمحور حول شخصية بورشا نفسها، إنما تنبثق من نظافة الوجدان التي هي لباب الأديان برمتها. وهذا يعني أن شكسبير، الذي قد يكون ملحداً، يتعذر فهمه تماماً إلا على ضوء الأخلاق الحميدة التي رسختها الثيوصوفية طوال آلاف السنين. وبهذا المجيء من الخالدات، استطاع ذلك الشاعر الفذ أن ينجز أعمالاً شبابها لا يبلى.

أما رؤية شكسبير للوجه المأسوي للتاريخ، وكذلك حساسيته المدهشة تجاه ما يجري على المستوى العام، فشأن نادر حقاً، إذ يعتقد ذلك الشاعر بأنه ما من شيء يتضخم وينتشر في كل اتجاه سوى السلب أو الشر. وتوحي مسرحية «مكبث» بأن الشر يطور نفسه بنفسه ويستمد طاقته من بنيته الخاصة. ولا ريب في أن شكسبير قد استطاع أن يرى التراجيديا في قلب التاريخ نفسه، مما ينطوي على أن المفاضلة بين الشعر والتاريخ - كما فعل أرسطو في «فن الشعر» - أمر لا معنى له قط. فالتاريخ مأساة يشترك البشر جميعاً في تأليفها، كما يرى

شكسبير. ولقد عبر عن هذا الوجه المأسوي للتاريخ جهرة حين قال في مسرحية له عنوانها «على هواك»: «إن مسرح الكون الشاسع يقدم من العروض ما هو أشد حزناً وألماً من العرض الذي نمثله الآن». وفي موضع آخر رأى أن العالم كله مسرح. وفي «مكبث» صرّح بأن الإنسان مجرد ممثل صغير يؤدي دوره على الخشبة ثم يتلاشى إلى الأبد. إن التاريخ هو القصيدة الكبرى والملحمة العظمى والمأساة التي لا تبلغ إلى مستواها جميع ما أنتجته أقلام الكتاب من مسرحيات. وهذه حقيقة كان شكسبير، بقامته الفارهة، أول من أدركها.

ولعل ما أرمي إليه في هذه الآنة أن يقبل التلخيص في مبدأ فحواه أن نظرية الأدب لا تملك أن تحصل على فكرتها، أو تستنبط محتواها، إلا من النصوص الناجحة التي من شأنها أن تساعد المفكر الأدبي على صياغة مفهوم كلي للأدب ينطوي على بوصلة قد تؤشر إلى الاتجاه السديد.

إذن، يبتغي المسرحي والروائي الناجحين أن يؤثر كل منهما في الضمير بعد الولوج إلى داخله الحي. وفي تقديري الجازم أن أياً منهما لن يتمكن من إنجاز هذه البغية إلا إذا تزود بالأخلاق والمثل العليا. فلا يكفي القول بأن من المحال وجود أدب مضاد للأخلاق، بل لا بد من القول بأن كل إنجاز أدبي عظيم إنما تؤسسه نزعة أخلاقية صريحة أو مكتومة، أو بين بين. وربما كان هذا النازع هو السبب الذي جعل اللغة العربية تطلق اسم الأدب على الأخلاق.

وعندي أن مما هو في صلب الرشاد أن يُعرَّف الأدب بأنه، في أسمى مستوياته، لغة الوجدان المفجوع باستحواذ الشرور على الكرة الأرضية المفتقرة إلى العدالة، وكذلك إلى القدرة على صيانة الحقوق والحريات. وهذا هو لب الموروث العظيم الذي تركه كل من شكسبير ودستويفسكي اللذين ينطلقان من مبدأ فحواه أن الضمير هو أقدس ما في الوجود، وأنه ما من فساد في الحياة البشرية إلا ويصدر عن فساد الضمير. وإذ يتجه الرجلان إلى القيم الإنسانية النبيلة، فإنهما يُعلمان المفكر الأدبي كيف يوجّه نظريته صوب تلك القيم نفسها، وإلا فإنه لن يكون قد صنع أيما شيء ذي بال. ولهذا حصراً، أراني شديد الاهتمام بهذين الكاتبين النادرين.

وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن الضمير، الذي طالما أغفلته نظريات الأدب الأورو - أمريكية، هو النافذة الوحيدة التي تملك الروح أن تطل منها على رحاب الله. ثم لعله أن يكون موضع الاتصال بين الزمن والأزل، أو بين الكون وما وراء الكون. أو قل إنه صوت النقاء والطهر الذي تحنّ إليه النفس على الدوام. وبإيجاز، إنه صوت الحق الذي بواسطته قبل سواه نصير كائنات بشرية جديرة بالعودة من المنفى إلى الملكوت. ولئن كانت الوظيفة الأولى للأدب أن يسهم في تربية الجنس البشري، لا أن يغمغم ويفأفئ، أو يتشرد بغير ضابط، فإن من واجبه أن يتمحور حول الضمير وحول القيم الكبرى التي من شأنها أن تعيد صياغة الإنسان من الداخل.

وربما جاز القول بأن إيفان كرمازوف هو ضمير الجنس البشري كله حين يصير إلى برهة العرام والجيشان. وفي الحق أنه نتاج حساسية عميقة وأصيلة، صقلتها الثقافة الأوروبية المتراكمة، ابتداء من ديكارت، الرياضي المتميز، ومؤسس الفلسفة الحديثة، الذي أدهشه أن

الرياضيات، أو أكثر العلوم دقة، لا يصلح لتأسيس الأخلاق، بل لا يصلح إلا لتأسيس علم الميكانيك وحده، وحتى كيركجور الذي تخلص من ريجينا أولسن، خطيبته التي شغفته حباً، لأنها تحول بينه وبين الله. فهو، إذ يرفض عالماً يتضارب مع ذهنه المتفور، فإنما يرفضه لأنه مفعم بالجور والعدوان، ثم لأنه شديد الافتقار إلى الحرية والعدالة والعقلانية، أي إلى التجانس مع الروح. وما يزلزله كثيراً هو أن كل شيء في العالم مباح، ولا سيما للأنذال وأصحاب الضمائر المنطفئة. ولهذا، تراه يشعر بأن الجحيم يملأ قلبه ورأسه، إذ كيف يمكن للمرء أن يعرف هدأة البال في عالم لا يترعه شيء سوى الأسئلة المعقدة المثيرة للشعور الكئيب، بل الشديدة القدرة على إصابة الرأس بالدوار، وذلك نظراً لتعذر الإجابة عنها بأي حال من الأحوال. لقد استطاع دستويفسكي نفسه أن يصير ضمير البشرية كلها. والكاتب الأندر هو من يملك القدرة على أن يصير إلى هذه الحال. ولعل البرهنة على هذه الفكرة أن تكون الغاية النهائية للمسرد الذي قدمته للتو.

ليس ثمة، في العالم كله، سوى عدد يسير من الروايات التي تقترب من المستوى الشاهق لروايات دستويفسكي ومسرحيات شكسبير المأسوية. ولعل رواية «المرتفعات العاصفة»، التي ترجم عنوانها إلى العربية على نحو مغلوط بعبارة «مرتفعات وذرنغ»، أن تكون واحدة من أعظم الروايات التي اتخذت من الشر محوراً. وهي، على عادة شكسبير ومسرحه، تهيّج الطبيعة ليتواكب هيجانها مع هيجان آخر يجري في

الحياة البشرية، أو حتى في داخل الشخصيات. إذ لعل مما هو واضح أن هذه الرواية النادرة تستمد قوتها من وحشية المقاساة، وكذلك من تساؤلها المكتوم عن سبب الوجود، ما دام هذا الوجود برسم العذاب وحده. فكل شيء ههنا قد دفع إلى حده الأقصى، مما جعل من هذا النص العظيم صورة لعلاقة النفس بوجودها الذي تحياه بوصفه توتراً وصراعاً مريرين. وبما أنها تعمل بالقرب من التخوم القصوى فإنها رواية حساسية وعمق، يندرج فيها شعور بتخلخل أركان الكينونة وأسس بنيانها. ولكم كان فورستر شديد القدرة على الملاحظة حين أدرك في الفصل السابع من كتاب له عنوانه «جوانب الرواية»، أهمية عنصر الصوت في هذا النص العظيم. يقول: «إن «المرتفعات العاصفة» مترعة بالصوت - بالعاصفة والريح المندفعة- وهو صوت أشد أهمية من الكلمات والأفكار». لقد تنبه، إذن، للوظيفة البنيوية التي يؤديها الصوت الصاخب في هذه الرواية. فلقد دفعت الكاتبة، وهي شاعرة متميزة، بكل شيء إلى حده المحال. وربما كان لهذه الحساسية صلة بمرض السل الذي قتلها سنة 1848، يوم لم يكن لها من العمر سوى ثلاثين سنة، إذ قد تكون هذه الرواية شيئاً يشبه التوهج الأخير القوي الذي يتوهجه السراج قبل أن ينطفئ بسبب من نضوب زيته. وهذا تشبيه استعرته من ابن خلدون.

والحقيقة أن رواية «جين إير» لشارلوت برونتي، أخت إملي، لا ترقى إلى هذا المستوى الرفيع، وذلك لأن التوتر في هذه الرواية أقل احتداماً أو عنفواناً مما هو عليه في تلك. كما أن الشخصيات ههنا لا تتمتع بالدينامية والعمق اللذين تتمتع بهما الكائنات البشرية في الرواية السابقة، حيث يتأسس كل شيء على مبدأ الصلات القصوى، أو دفع الشيء حتى الحد القريب من برهة الانفجار. ولهذا، فإن رواية

«المرتفعات العاصفة» هي إنجاز جدّ ناضج، بل إن لها مستوى من النضج لا يبذه أي مستوى روائي آخر، اللهم إلا أن يكون ذلك الأوج الذي حققه دستويفسكي وحده. ولقد وصفها ليفز النيّق في «التقليد العظيم»، وهو كتاب مخصص للفن الروائي، بأنها رواية استثنائية لا يجوز لأية رواية أخرى أن تقارن بها، لأنها أكمل شكل روائي في اللغة الإنجليزية. وهي، على الأقل، أجود من روايات جين أوستن التي سبقتها بجيل كامل، ومن روايات جورج إليوت (ماري آن إيفانز) التي جاءت بعدها بقليل.

لقد نضجت الرواية الأوروبية بوجه عام في أواسط القرن التاسع عشر، ولا سيما في انجلترا وروسيا وفرنسا. ومن المعلوم أن هذا الطور هو زمن تشارلز دكنز الذي أعتقد بأنه قد أثر على دستويفسكي، وربما على فكتور هيغو في رواية «البؤساء»، التي تتجه نحو ترسيخ الضمير في مركز الحياة، تماماً كما هو الحال في بعض روايات دكنز التي تتخذ من رعشة الشفقة محوراً لها. ولكن هذا النازع الانفعالي لا يكفي لإنتاج رواية من الدرجة الممتازة. كما أن قدرة ذلك الكاتب النادرة على بناء الشخصيات ذات السعة الاستثنائية لا تملك أن تغطي حاجة الرواية إلى الإحساس بالفاجع، وهو إحساس لا يحوزه بأصالة إلا أولئك المأسويون العظام الذين زودتهم قوة الخلق باستطاعة لا يؤتاها سوى حفنة نزيرة من أبناء الجنس البشري كله.

أما تولستوي، الذي لم يكتب سوى ثلاث روايات هامة وحسب، فقد استطاع أن ينجز من الشخصيات ما يرسخ في الذاكرة إلى أمد طويل، وذلك بفضل تضرمها وتوترها الشديدين، وكذلك بفضل رؤياه الناضجة أو بصيرته الحدسية القادرة على النفاذ إلى مركز الحياة. ولئن كانت رواية «آنا كارنينا» – المتأثرة برواية «مدام بوفاري» لفلوبير – صورة دقيقة عن الشر حين يعطب صميم الأشياء، فإن رواية «الحرب والسلم»

ملحمة خالدة لا هدف لها سوى التغني بالحياة البشرية التي لن يهزمها العدوان في أي يوم من الأيام. إنها رواية الأمل المنعش الذي أرى أن على الأدب المعاصر أن يتبناه في هذا الزمن الراهن الشديد القدرة على تعزيز اليأس في النفوس. يقيناً، إن إنسان عصرنا لا يحتاج إلى شيء يضارع حاجته إلى ما ينعش أمله بمستقبل أفضل. ولهذا، أرى أن استلهام روح «الحرب والسلم» سوف يكون فعلاً طيباً إذا ما قيض له أن يتحقق.

وأما هاردي، الذي لا تشمخ قامته حتى مستوى تولستوي، والذي يعتقد بأن الحياة في المجتمعات القديمة لها نكهة ومذاق طيب، بينما هي لا تهبك إلا الشعور بالكآبة في الزمن الحديث، فقد استطاع أن ينتج عدداً من الروايات ذات الماهية المأسوية الشبيهة بمسرح شكسبير التراجيدي. فالحقيقة أن أسلوبه الشاعري الحساس والكثيف باعتدال هو محاولة جلى يبذلها ابتغاء الاقتراب من كمال المسرحية المأسوية التي لا تكتمل إلا بالشعر. ولكن أهم ما في أمر هاردي أنه روائي القنوط، وذلك على النقيض من تولستوي الذي ولد في مجتمع غير صناعي. إنه مضاد لكل تفاؤل، أياً كان نوعه. ومع هذا، ومع أنه يكابد من مثالب الشكل وعدم النضج في الشخصيات، فإن قارىء المنصف لا يسعه إلا أن يعجب به، وذلك نظراً لأنه واحد من تلك النخبة من الروائيين الذين استطاعوا أن يزودوا الرواية بخصائص المسرحية المأسوية، ثم لأنه شديد الصدق في تصديه لمعضلات كبرى من شأنها أن تسمم الحياة. إن الصدق والإخلاص للكينونة، وليس التشاؤم الدامس هو ما يصنع قيمة هاردي المنبثقة من الاغتراب في عالم لا يصلح لاستضافة الروح.

ولا يتلاقى هاردي مع معاصره هنري جيمز، الأمريكي الأصل، إلا في الحنين إلى صفاء المجتمعات القديمة وبركتها وعذوبة حياتها، وإلا في اعتماد أسلوب نثري شديد السمو والقدرة على التعبير الأصيل،

وذلك نظراً لما ينطوي عليه من حساسية تجاه اللغة مردها إلى حساسية الكاتب نفسه تجاه الحياة في مجملها الخصيب. والحقيقة أنه قد بلغ أوجه في رواية «جناح اليمامة» (1902) و«الإناء الذهبي» (1904)، حيث يكتمل الشكل فيذكر المرء برواية «المرتفعات العاصفة». ولكم أصاب جوزف كنرد حينما قال عنه إنه «مؤرخ الضمائر النقية».

في الحق أن جيمز يكتب وفقاً لمبدأ شكسبير في مسرحية «عطيل»، حيث تكون البراءة في قبضة النذالة وتحت رحمتها، ولا سيما في «جناح اليمامة»، التي تحاول بطلتها ملي ثيل، المحكومة بالموت مرضاً، أن تعيش قسماً من رغباتها قبل أن يلتهمها العدم. ولكن الشر لها بالمرصاد. فهي تقع ضحية خديعة، ما أن تدركها حتى تفرد جناحيها وتموت. إنها رواية ضمير نادراً ما تكتب البشرية رواية تبذها، أو تضارعها. ومما هو في منتهى النصوع لكل من قرأ جيمز أن صورة الفتاة البريئة الجميلة المحاطة بالشر من جميع الجهات، أي سقوط البراءة في قبضة الغوغاء السافلين، هو الموضوعة الجوهرية لأدب ذلك الروائي العملاق. ولا ريب في أن هذه الصورة تمت إلى أدب شكسبير بعلاقة صميمية. فلئن كانت ملي تشبه أوفيليا أو دزديمونه، فإن إيزابيلا، بطلة «صورة سيدة»، تشبه بورشا وميرندا وروزالند من حيث طهارتها وصفاء شخصيتها، وإن اختلفت عنهن بسبب قابليتها للسقوط في براثن النذالة التي تتغذى بلحوم الأبرياء.

صادق، إذن، أن شخصيات جيمز الكبرى، التي تُستقلب اندفاعتها نحو بهجة الحياة إلى فجيعة، هي ضحايا وقرابين تقرّبها الطيبة على مذبح الخسّة والشراهة الغوغائيتين. والغريب، بل المفارق حتى درجة الاستهجان، أن أدب أمريكا الظافرة قلما يرسم الشخصية الإنسانية الامدحورة في نهاية المآل.

أما د. هـ. لورنس فتتلخص المفارقة التي عطبته، فجعلت رتبته أدنى من رتبة هنري جيمز، في أنه يكتب عن الحياة ويدعو لها، بل يكاد أن يجعل منها ديناً أو عقيدة، بينما هو ينخره الشعور بالموت، ولا سيما بموت الحضارة الأورو - أمريكية وخوائها وافتقارها إلى الروح، الأمر الذي عبّر عنه اليوت في «اليباب»، قصيدته المشهورة. وهذا هو موضوع الرواية التي أراها أفضل رواياته، أقصد «نساء في الحب»، التي لا أحسبها سوى قصيدة الوقوف على الأطلال. ولهذا، قد يلاحظ المرء أن أرسلا، بطلة الرواية، تلوب على الإنسان الحقيقي الناجي من التزوير، والذي لم يعد له وجود في هذا الزمن الأعجف الذي أحال الإنسان إلى آلة صماء عاجزة عن ممارسة الوصال العميق. أما بيركن، بطل الرواية، فيبحث عن برهة عليا تتخطى الحب، ولكنه لا يلاقي شيئاً سوى الخلاء ينداح بكل اتجاه. ففي هذا الزمن الباهت يصخب اللحاء ويصمت الجوهر. وفي الحق أن بيركن هو رمز للإنسان الأحادي الاتجاه الذي أنتجته الحضارة الآلية في الغرب. وتتبدى أحاديته في أنه لا يمنح أيما شيء لأرسلا، ومع ذلك فهو يريد أن يأخذ منها كل شيء. يقيناً، إن الحضارة الأوروبية ما زالت تضطهد المرأة حتى اليوم.

وقد اشتهرت كثيراً رواية له عنوانها «عشيق الليدي تشارترلي»، التي تتمحور حول فكرة الأمومة، كما أعتقد. ومما هو معلوم أنها قد حوكمت وأسيء تفسيرها. والحقيقة أن لورنس معروف بميله إلى التمحور حول الزواج والأمومة والطفولة والعلاقة بين الزوجين، بل بين الرجل والمرأة بوجه عام. وهذا هو بالضبط موضوع روايته الأشهر، أعني «قوس قزح» التي رأى فيها الكثيرون ذروة أعماله الروائية. ولكنني ميال إلى الاعتقاد بأنها تتألف من شكل تجريدي متصلب إلى حد ما، مع أن أسلوبها الغنائي الحميم، الذي يناديا نحو الأسمى

والأكثر صفاء وطهراً، مزود بنضارة وحيوية قلما تتوفران إلا لفنان ملهم شفيف.

أما تفكيره في موضوعة الحب فلا يعدو كونه ميلاً محدوداً بتهجسه للشبق، أو للجنس، الذي صرّح عنه ذات يوم فوصفه بأنه دينه العظيم. وههنا يكمن السبب الذي جعل من لورنس كاتباً من الدرجة الثانية لا يرقى إلى مستوى ديستويفسكي أو تولستوي. إنه لم يستطيع أن يصير شاعر الحب السامي المترع بالنبل، بل ظل يدور، ولو جزئياً، في فلك فرويد، ولا سيما في رواية «أبناء وعشاق». أما زواجه من فريدا فهو فعل لا يرتكبه عاشق أصيل بتاتاً. وما يتفارق مع هذا الفعل أن معظم كتاباته، التي تهتم جد الاهتمام بالزهور والطيور بوصفها تجليات للطف والجمال، كثيراً ما توحي بأنه روح مطهم موغل في الهيف والنقاء.

لا يجوز لأحد أن يصنف لورنس ولا هاردي ولا جيمز في الواقعية، أو في الرمزية، أو في سواهما. وفي الحق أن هذه التصنيفات لا أهمية لها بتاتاً، لأن جُمّاع الأمر وقوامه كله هو الحقيقة وحدها. فما من قيمة إلا لما يفعل ويؤثر، أما كائنات العطالة فالعدم أولى بها. ولا يحق لأحد أن يوجه الفنان العبقري نحو الحقيقة، لأنه هو البوصلة التي تؤشر إلى كبد الحقيقة. يقيناً، إن الاتضاع يكون قد أخذ بالحلول والرسوخ عندما يبدأ القاعدون المتبطلون بتوجيه المبدعين، متذرعين بأنهم يبتغون استقلاب التاريخ. إن الفن لا يستقلب التاريخ، ولكنه يغيّر الإنسان الذي يحمل هذه المهمة على كاهله. وحتى تغيير الإنسان لا يتيسر له أن يتم إلا ببطء شديد.

وأياً ما كان الشأن، فإن هؤلاء الروائيين العظام يسهمون كثيراً في تربية البشرية، أو في إعادة صياغة هذه الخامة الإنسانية التي شوّهها

التاريخ. وما لم ينهض الأدب بمثل هذه المهمة، فإنه لن يزيد عن كونه صنفاً من أصناف التسلية وحسب.

❖ ❖ ❖

أما اليوم، في عصر الأسواق والسوقيين، فإن الأدب العالمي كله قد انخفض عما كان عليه في القرن التاسع عشر، علماً بأن الأعمال الأدبية أخذت بالتدفق الكمي على نحو لم يؤلف من قبل بتاتاً. ولكن هذا الانخفاض، الذي لا يخفى على كل من استطاع أن يصون ذوقه من الفساد، ليس من شأنه أن يحول دون التأكيد على أن ناموس الاستثناء يعمل في كل زمان ومكان. فلكم أصاب غاندي حينما قال إن طاغور هو «منارة الهند».

ومما هو معلوم أن هذا الطور الجديد قد شهد وثبة في الأدب الأمريكي الذي أخذ يتحول إلى أدب عالمي له شهرة واسعة على سطح الكرة الأرضية، عبرت عن نفسها بحصول عدد كبير من الكتاب الأمريكيين على جائزة نوبل، ابتداء من سنة 1930. ولكن ما هو صادق في ذهني أن الخيال الأمريكي جملة قل أن يتمتع بالأصالة التي يتمتع بها الحدس الخيالي الأوروبي خلال القرون السبعة الأخيرة. فالشخصية الأمريكية شخصية عملية بالدرجة الأولى، ولهذا فإنها لا تملك أن تنتج الفن والأدب العظيمين إلا في القليل من الأحيان. (ومما يثير الشعور بالاستهجان أن كل ما هو نفيس هو نزير في العالم بأسره).

فالرواية الأمريكية، منذ نشوئها حتى اليوم، قلما تتمتع بالعمق الوجداني الذي يتمتع به تشارلز دكنز، أو حتى هنري جيمز الأمريكي

المتأورب. وربما جاز الظن بأن افتقار النصوص الأدبية إلى العمق الكافي في أية دائرة ثقافية على الأرض هو نتاج لافتقار الشخصية الكلية إلى العمق الكافي في تلك الدائرة نفسها. (ولا ريب عندي في أن هذه المعضلة هي ما يكابده العالم العربي في الزمن الراهن).

ويزعم الكثير من النقاد الأمريكيين أن القصة القصيرة هي إنجاز أمريكي، أو سمة من سمات الثقافة الأمريكية. وللحق أن ادغار آلن بو هو المؤسس الأول، أو لعله أن يكون واحداً من المؤسسين الأوائل، لهذا الجنس من الكتابة. ولكنني لا أعرف ناقداً أمريكياً واحداً قد حاول أن يبين السطحية والجفاف الروحي اللذين يتفشيان في القصص الأمريكية، أو في معظمها. ثم إن ما هو محسوم أن القصة الأوروبية أعمق وأصل من القصة الأمريكية، التي تفتقر إلى دفء القصة الروسية بوجه خاص: دستويفسكي وتولستوي وتشيخوف. إن أمريكا هي بلد العمل والإنتاج والآلات المتطورة، وكذلك بلد العلوم التطبيقية المسهمة في الاقتصاد. فما من دائرة حضارية في تاريخ البشرية كله قد عبدت المادة كما فعلت الدائرة الأمريكية. ولهذا، فإن من العسير أن يزدهر الفن والأدب والفكر في المناخ الأمريكي الطافح بالنزوع المادي المتطرف.

أما في الدائرة العربية، فلا أحسب أن الرواية والمسرحية قد تمكنتا من النضج الكافي للانتشار في العالم. ومما هو معلوم أن هذا الانتشار قد أنجزته الرواية الأمريكية اللاتينية التي لا تدعمها أية قوة سياسية قط، ولو أن ثمة جملة من المآخذ التي يسع المرء أن يأخذها على تلك الرواية. ففي الحق أن المرء لا يقرأ إنجازاً روائياً عربياً واحداً فيشعر بأنه في حضرة روح متفوق، ولكن هذا الشعور يتدفق في وعي القارئ حين يطالع «المرتفعات العاصفة»، أو «الأخوة كرمازوف» أو «جناح اليمامة»، أو «البؤساء»، التي أظن أنها قد أثرت بأصالة على

دستويفسكي. إن هذه الأعمال المتميزة تستمد محتوياتها الجوهرية من خلد قصي له القدرة الكافية على أن ينتج في القارئ ذلك الشعور المعياري بأنه في حضرة روح متفوق تلهمه قوة عُلوية.

ومما هو حق تماماً أن الرواية العربية لا تتمتع بالأسلوب الرفيع الذي يمكن له أن يجعل منها إنجازاً ذا بال، أقصد أسلوب هاردي النّبوي، أو أسلوب جيمز الذي هو من الكثافة بحيث لو أنك عقدته بيديك لانعقد. وحين تصادف رواية يروقك أسلوبها الصافي، فلا أظنك سوف تجد فيها أية بنية روائية جديرة بإشباع الذكاء، بل مجرد نص يشبه قصيدة النثر، ويفتقر إلى مقومات الرواية، ولا سيما الأحدوثة (الحبكة أو العقدة)، وكذلك الشخصيات، وبخاصة ما كان منها مرسوماً بمتانة وإحكام. والأمر الذي يحتاج إلى تنويه في هذا الموضع هو أن الرواية علاقة تفاعل بين كائنات بشرية، أو صلة الموجود بالوجود، وليست مجرد علاقة بين الكاتب واللغة.

ويبدو أن ثمة نقصاً في الحساسية والخيال، وهو نقص يستتب في عقر الشخصية العربية الراهنة، إذ من المؤكد أن الشخصية العامة لمجتمع من المجتمعات هي التي تنتج الآداب والفنون. ولعل من السذاجة أن يقوم أي كاتب باصطناع أسلوب تهويمي، قد يكون معكوراً، أو لحائياً في بعض الأحيان، كي يوهم القارئ بأنه يغوص في الأعماق السحيقة الغور. ففي الحق أن الأسلوب الرفيع هو نتاج لخيال استبصاري اختراقي، من جهة، ومتلاحم مع الحساسية، أو مع الوجدان المأزوم، من جهة أُخرى.

ليس سراً أن العالم العربي في القرن العشرين لم يعرف الأحداث التاريخية الكبرى التي من شأنها أن تمارس التعميق على الشخصية العربية، أو أن تعيد صياغتها من جديد. أما أوروبا فلم تهدأ قط منذ

حرب السنوات السبع في الربع الثالث من القرن الثامن عشر، أي منذ نشأة الرواية وحتى أواسط القرن العشرين، يوم جاء اتضاع الرواية وانطفاء التوترات التاريخية. في صلب الحق أن معظم المنجزات الكبرى في الآداب الأوروبية، وكذلك في الفلسفة والموسيقى، لم تعرف دربها إلى الوجود إلا بعد حرب السنوات السبع. وهذا يعني أن الصراع التاريخي هو الذي يجوهر الشخصية ويذكيها ويضرم أوارها في أية دائرة من الدوائر الحضارية. ولكن احتدام الصراع إلى حدود التطرف قد يكون كفيلاً بترميد المجتمعات، وهذا ما حدث للعالم العربي إثر الحروب الصليبية والمغولية والأندلسية، إذ لقد استطاعت هذه الحروب الشرسة أن تحيل منطقتنا إلى خواء حضاري في بداية القرن الرابع عشر. وهذه حقيقة كان ابن خلدون أول من أدركها. يقول: «وكأنما نادى لسان الكون في العالم بالخمول والانقباض، فبادر بالإجابة. والله وارث الأرض ومن عليها». فليس من المبالغة في شيء أن يقال بأن ابن خلدون في «المقدمة» يشبه شاعراً يقف على الأطلال، ولا يفعل شيئاً سوى أنه يستوعي طبع الأحوال.

وفي بعض الأحيان يتبدى الروائي وكأنه يفكر بدلاً من أن يتحسس ويتلمس. كما أنه يلجأ أحياناً إلى منهج الكتابة المسبقة الصنع، والشبيهة بتمارين الأطفال، كأن يصوغ شخصية فتاة تمثّل مصر، أو شخصية رجل يمثل البرجوازية، وآخر يمثل الاتجاه الديني، أو السياسي، وما إلى ذلك من كتابات قريبة أو مباشرة، سرعان ما ينساها الجميع. وأهم ما في الأمر أن التفاعل ضعيف إلى الحد الذي يخولك حق التأكيد على أن الشخصيات تتراصف أو تتجاور، ولكنها قلما تتبادل المؤثرات العميقة الكفيلة بالحذف أو بإعادة الصوغ.

وتميل أفضل الشخصيات في الرواية العربية إلى التفكير، بدلاً من

أن تتحرى الأعماق بالبصيرة والرؤيا. ولكن ما ينبغي تذكره هو أن الفكر، بحكم طبيعته التجريدية، يختزل الحقيقة كي يتمكن من ازدرادها وتمثلها. أما الخيال الحدسي أو الاستبصاري فهو على النقيض من ذلك، لا يكتفي بمغنطة الأشياء، بل يجنح دوماً نحو توسيعها وتضخيمها، وجمع فتاتها في وحدة متجانسة وشديدة القدرة على الإيحاء، الذي يكاد أن يكون إحياءً، إذ ثمة بين اللفظتين صلة رحم اشتقاقية واضحة. وما لم ينجز الروائي، أو المسرحي بنية متراصة وقادرة على تحسس الحياة، فإنه سوف لن يكون قد صنع الكثير. وفي البداهة أن هذه البنية الحساسة قد تتجلى من خلال أسلوب رفيع، أقله في الغالب الأعم.

إن كل ما هو أصيل، كالحب والجمال، مثلاً، يوجه على الدوام نداءً لا يملك الروح إلا أن يستجيب له من الصميم. وإذا ما أراد الروائي أن يبث مثل هذا النداء الاستحواذي، فإن عليه أن يزوّد الأسلوب بنبض حي يشبه نبض الفؤاد الذي يضخ الدم إلى كل خلية من خلايا الجسم. وبفاعلية كهذه، يملك أن يخلص النص من الفجاجة التي هي التسطح، وكذلك من البلادة، التي هي نقيض الرشاقة أو غيابها. وبالتخلص من هاتين المثلبتين الشللتين تحل الحيوية والدينامية في كل جملة، بل في كل لفظة من ألفاظ النص. وربما جاز الظن بأن وعي الحيوية والحركة والحرارة هو الاسم الآخر لوعي الحرية نفسها.

وفي تخميني أن الروائي يملك أن يحقق مثل هذا الإنجاز إذا آمن بأن الرواية هي فقه الفؤاد البشري حصراً، أو فقه النفس بوصفها توتراً وارتعاشاً أمام تلك القوة التي لا هيمنة للإنسان عليها بأي حال من الأحوال، وليست مجالاً للتظاهر بمعرفة التاريخ أو بمعرفة المجتمع. إن الرواية لا تنتمي إلى علم الاجتماع قط، ولكنها تعرض الإنسان، أو

النفس البشرية وهي تتفاعل مع مجتمعها أو تاريخها. ثم إنها لا تكتفي بتصوير المرعب والفاجع، أو المأساوي، أي كل ما يجد له أصلاً في التوتر والصراع، بل هي تتعدى ذلك إلى رسم الجميل والمحبوب، وكل ما يتمتع بالقدرة على الاجتذاب. ولعل نجاح رواية «إلى المنارة» لفرجنيا وولف أن يكون مرده إلى هذا المبدأ المعياري الكبير نفسه، أي إلى تلك اللوحة التي رسمتها الكاتبة لشخصية السيدة رامزي، وهي من تشع وتتألق لتضيء كل ما حولها، حتى لكأنها البديل الروحي عن المنارة التي تنتصب على الجزيرة قبالة الشاطئ. وفي الحق أن واحداً من أبرز العوامل التي أدت إلى نجاح الكثير من الروايات والمسرحيات هو قدرتها على تصوير الشخصيات الفاتنة أو القوية والجذابة التي تشبه نداءات يستجيب لها الفؤاد البشري على نحو فوري. ولا أدل على قوة هذه الشخصيات الفنية العظيمة من أن مليارات الأشخاص من البشر قد ماتوا وطواهم العدم منذ ظهور مسرحية «أوديب» حتى اليوم، بينما ظلت تلك الشخصية الفنية حية، وستبقى كذلك إلى أجل غير مسمى.

ولعل من شأن هذه الشخصيات الخالدة أن تنطوي على ذلك الجذر اللازماني واللامكاني، أي على الإنسان المحض الراخم في كل كائن بشري سوي. ولا يملك أن يصوغ هذا الصنف من الشخصيات الكونية إلا الروائي، أو المسرحي، الذي يجعلك تشعر بأنك في حضرة روح متفوق عظيم. ولا ريب في أن مثل هذا الإنجاز الروحي الجليل المقدار هو نتاج لزخم التخيل والتحسس، أو للثراء الباطني الغزير الذي يصر على التجسد في كائنات خيالية، ولكنها حقيقية إلى حد يجعلك تجزم بأنها احتقاب للنائيات، أو لأعمق المشاعر دونما استثناء.

الفصل السادس
الصوفية والحلم والأسطورة

هنالك موضوعات وثيقة الصلة بالأدب، ولهذا لا يجوز إغفال أي منها، إذا ما حاول المرء أن يؤسس نظرية ترمي إلى تأسيس علم الخيال بخاصة، أو إلى التعرف على ماهية الآداب بعامة. فلعل مما هو حق تماماً أن الأسطورة هي أقرب المبتكرات إلى الأدب، إن لم تكن جنساً أدبياً قائماً بذاته، شأنها في ذلك شأن القصيدة أو المسرحية.

فمنذ آلاف السنين استطاع الإنسان أن يستنبط الشعر من روح الأسطورة، أو من جوهرها اللطيف الذي لن يفارق أغوار النفس أبداً. ولأن هذا الجوهر قارٌ في تلك الأغوار، فقد أسّست الأساطير الظهور الأول للتعبير الحدسي عن مكنونات الباطن، وجاءت بمثابة تكثيف إيمائي للوعي البدائي، وتلخيص تلقائي لموقف الإنسان من العالم. وربما كان الباطن قد اشتق جميع الفنون والآداب من نزعة الأسطرة، إذ في الحق أن هذه النزعة مبثوثة في جميع الأجناس الأدبية والفنية. فلا غضاضة في القول بأن الأسطورة هي أم الفنون والآداب كلها، وأنها أقدمها دون استثناء.

والأسطورة هي لب الوثنية، والوثنية برمتها نتاج وتطوير للخيال في آن واحد. فكلما ازدهرت الوثنية كان الخيال يزداد توهجاً

وقدرة على الاستجابة لحاجات الباطن، وكلما ازداد الخيال غزارة أو زخماً صارت الوثنية أكثر حضوراً وعمقاً، بل أكثر قدرة على تطوير الخيال نفسه. إذن، ثمة صنف من أصناف التشارط، أو الجدل الخلاق، بين الوثنية والخيال، بحيث تكون الصلة التي تشد كلاً من الطرفين إلى الآخر هي صلة دائرية، أو صلة تأثر وتأثير. فمما هو ناصع تماماً أن الوثنية الأولى هي جنوح النفس نحو التفكير بواسطة الأخيلة، بدلاً من المفاهيم والمجردات، أو الأفكار الواقعية ذات الطابع المباشر. ومما قد يكون ذا دلالة عميقة أن هنالك ثلاثة فنون قد ارتبطت بالوثنية ارتباطاً مصيرياً تقريباً، وهي العمارة اللانفعية والنحت والشعر الملحمي. وهذا يعني أن الوثنية قد كانت وثيقة الصلة بالحجر المصقول والكلمة المنزاحة، أو الناهضة نحو عنان السماء، بل الطافرة من المادة إلى الله دون سواه.

ولا أقصد بالوثنية عبادة الأصنام، وإنما شعور الإنسان بالاستسرار الذي يغلغل في جميع الأشياء بأسرها. ولعل مما هو واضح أن الصوفية قد حاولت أن تصون هذا الشعور منذ انهيار الوثنية في النصف الغربي من آسيا، أو في حوض البحر المتوسط كله. ويبدو أن هذا الشعور نفسه، وهو ما يسهم في تأسيس الشعر والأسطورة، عزيز على فؤاد الإنسان الذي يبهظه غموض الكون، بل لعله أن يكون برهة في ماهيته الأصلية. وبسبب ذلك فإن الروح يصر على الارتباط على نحو يجهل كل انفكاك، ولكنه عبثاً يسعى صوب إنجاز أية استجابة حاسمة أو قادرة على إغلاق المعضلة.

ويندرج في متن الوثنية كذلك عنصر آخر شديد الأهمية، وهو الدهشة التي تولدها ظواهر الطبيعة في النفس البشرية، ولا سيما الكواكب والبحار والنباتات التي تجسد الحيوية نفسها. ولا ريب في أن

هذه الدهشة شديدة القدرة على إنتاج النشوة، أو متعة الاتصال بالوجود، والانتعاش بالنور واليخضور. ولكم أصاب أفلاطون حين قال بأن الدهشة هي الينبوع الذي نبعت منه الفلسفة. ولكن الأشمل أن يقال بأن الاستسرار هو الأس الذي انبثقت منه الوثنية والأسطورة والفلسفة والمعارف البشرية كلها.

وأياً ما كان لب الشأن، فإن الوثنية البدائية هي طفولة الجنس البشري، أو لعلها أن تكون الفردوس الذي خسره الإنسان في مقابل الحضارة التي تجعل الكفاح اليومي لعنة تنصب على الروح، مما يسوّغ الرفض الرومانسي للمجتمع والنزوع صوب الطبيعة، وذلك لما لها من قدرة على إنتاج الهدوء والاستقرار. وبما أن الخيال الحي الطري هو السمة الأولى للطفولة، حتى وإن مارسه الكبار، فإن الوثنية والخيال من نسيج واحد، أو من الماهية التأسيسية عينها. وبفضل هذه الطفولة الغضيرة التي تحتقبها الأساطير والخرافات القديمة، فقد استطاعت تلك المنجزات الخيالية أن تشع جمالاً وفتوناً لن يطاله البلى إلا إذا انقرض الإنسان نفسه. وما من ريب في أن هذا الفتون الخلاب المستتب في الأساطير هو روح الشعر الصانع للمزية والروعة في كل أسطورة، وأن الشعر نفسه قد انبجس من هذا الروح الذي هو الينبوع الأول للفن كله. ولا ريب في أن روح الأسطورة بالمقابل هو ما يصنع المزية والروعة في كل شعر أيضاً.

ومما هو مقنع تماماً أن جلال الوثنية المأهول بالاستسرار، بل التابع من رعشة الاستسرار نفسها، لا يعبر عنه التعبير الموائم إلا أكثر أنماط الكلام قدرة على حيازة الجلال والرفعة، أقصد أن الشعر هو أنسب الطرائق اللغوية لاستضافة الروح الوثني الوقور. فبما أن الشعر هو كمال الكلام (والكمال والكلام أخوان لما بينهما من صلة رحم

اشتقاقية)، فإنه أقدر من النثر على الاتصال بأسرار الكون، أو بما يختزنه من فحوى لا يشف عنه إلا للرائين وحدهم. وأولئك هم الكهنة الذين كانوا شعراء في الأزمنة الغابرة، مثلما كانوا السدنة المنذورين لخدمة الجلال الوثني الرفيع.

والأهم من ذلك كله أن الشعر هو النهج الأقدر على تمثل المأساة التي عاشتها الآلهة الوثنية، ولا سيما تموز وأوزيريس، أو سواهما من الأوثان التي تمثل مثنوية الموت والحياة في جدلها الحي. ويبدو أن المسرح، الذي لم يكتب إلا شعراً في الزمن الوثني، قد جاء بمثابة نتاج لهذه المأساة ذات الشأن والدلالة في آن واحد. وحينما جاء المسرح إلى الوجود لأول مرة، وذلك على أرض مصر الفرعونية، كما أرجح، فإن الأدب قد خطا خطوة عملاقة، وأصبحت الكتابة الأدبية أمراً متيسراً في جميع الثقافات العالية.

❖ ❖ ❖

لا مبالغة في القول بأن الخيال البشري قلما يعرف الحرية كما يعرفها حين يمارس أحلام النوم، إذ ينفلت من الضابط المنطقي على نحو فريد حقاً، بحيث يخرج عن كل صنف من أصناف العقلانية، مهما يك نوعها. ولهذا، فإن لك أن ترتاب في أن يكون للأحلام أي تأويل لا يأتيه الباطل من أية جهة. فما الحلم عندي إلا محاولة يبذلها الباطن بغية الاتصال بحقيقة غائبة عن الوعي تمام الغياب، بل لعلها أن تكون أكثر الحقائق نزوحاً صوب البعيد. ويمثل هذا المذهب يتعزز ما فحواه أن الحلم ليس استسراراً وحسب، بل إنه يعمل لصالح غريزة الاستباء،

أو الاستيضاح، التي تحاول أن تخترق الغموض لتبلغ لباب الأشياء، أو إلى نواتها الأولى.

ولكن مثل هذه الحرية لا يسعها أن تكون الحرية على الأصالة، مع أنها قد تجلب للنفس شيئاً من المتعة الصافية، في كثير من الأحيان. وربما جاز الزعم بأن الشطر الممتع من الأحلام هو أعذب ما في هذه الدنيا الفقيرة إلى العذوبة، أو إلى القدرة على إنتاج السعادة والهناءة. فمما يجعل حرية الأحلام ضرباً من ضروب الوهم أنها لا تعاش في حالة من حالات الوعي الحقيقي، كما أنها آنية، أو سريعة الزوال. ولكن ما هو مقبول أن يذهب المرء إلى أن للأحلام هدفاً صريحاً يتلخص في أنها تحاول أن تمنح اللاذهني حقه في الوجود، أي تستهدف نقل الباطن إلى مملكة الخيال الصرف التي هي إقليم في مملكة الحرية، أو شيء له صلة بهذه المملكة.

ومن الشطح أن يقال بأن في وسع الحلم أن يكون على الدوام تحقيقاً للمكبوت، أو استجابة لدافع غريزي يطالب بالارتواء، وإنما هو، في الغالب الأعم، ولا سيما حين لا يكون كابوساً ثقيل الوطء، نزهة تقوم بها النفس باتجاه الفسحة التي تتحرر فيها من صرامة المنطق، أي تنزع إلى الخروج من قيد المألوف، وإلى الولوج في فسحة اللامفهوم، حيث التعويم والتهويم والأرض البراح التي لا تحدها حدود بتاتاً، مهما يك نوعها. فلعل من حق المرء أن يرتاب في أن يكون للحرية التامة أيما وجود خارج الحلم، حتى وإن تكن هذه الحرية طيفاً عابراً وفقيراً إلى الأصالة.

وبما أن الحلم آني، أو هو أشبه بفقاعة سرعان ما تُفقأ وتتلاشى كي تؤول إلى النسيان، ما عاد في الميسور أن يعتقد المرء بأنه يملك أن يشبع فينا نازع تسريح النفس وفك إسارها وتحريرها من الضغوط الخارجية التي تمليها قواعد الحياة ولعنة التضاد. فلو كان الحلم قادراً

على إرواء نزوعنا نحو الحرية لما احتاج الإنسان إلى الفنون والآداب بتاتاً، إذ ليس الحلم سوى سياحة قصيرة، سرعان ما تتوقف لتخلف وراءها شعوراً من هلام تصعب تسميته، في كثير من الأحيان.

ولهذا، لا بد من القول بأن الحرية لا تملك أن تنجز ماهيتها على الأصالة إلا في ممالك الفنون والآداب وحدها، ولو أن هذا القول لا يتنافى مع الاعتقاد بأن النص الأدبي الناجح ليس سوى مزيج من الخيال والواقع في آن واحد، إذ لئن كان المحتوى يمتُّ بصلة نسب إلى الحياة الخارجية، فإن الشكل ينتجه الخيال دون أدنى ريب. والأولى من ذلك أن يقال بأن كل نص أدبي متميز يتمتع بالقدرة الكافية على إقناعك بأن الحاجز الذي يحجز بين الواقع والخيال لا وجود له بتاتاً.

وعلى أية حال، فإن الحلم، الذي هو انزياح عن سمت المنطق والمألوف، هو شيء شديد الشبه بالأسطورة والنص الأدبي من هذه الناحية نفسها، إذ لا ريب في أن هذين الإنجازين هما ضربان من ضروب الإنزياح عن السمت نفسه. وربما كان من حق المرء أن يظن بأن الأسطورة، التي ولدت منها جميع الفنون والآداب، قد استمدها الباطن من جوهر الحلم الذي هو أبرز حالة عصيان أو تمرد تنهض بها الأعماق ضد الذهن، أو ضد التعقل. وهذا يعني أن الحلم هو الأصل الذي انبثقت منه جميع الفنون والآداب التي جاءت مباشرة من روح الأسطورة. فلعل مما هو واضح تماماً أن الصور الفنية، في الشعر والنثر على السواء، منسوجة وفقاً لمبدأ الحكم الذي هو مبدأ التكثيف، أو مبدأ الخروج عن جادة المألوف. فالمجاز، مثلاً، وهو ظاهرة شائعة في كل أسلوب أدبي، هو تشبيه يُضغط ويكثف إلى الحد الذي يحجب طرفي التشابه، تماماً كما لو أنه حلم تنسجه الأعماق في منأى عن الوعي. ويكمن الفرق بين الشيئين في أن الذهن المتأمل يملك أن يفكك المجاز،

وأن يرده إلى عناصره الأولية، أما الحلم فيعسر تأويله أو تفكيكه أيما عسر. وسبب ذلك أن المجاز، بل جميع الصور الفنية والخيالية، إنما تنتجها النفس وهي في حال تتوسط بين الوعي والغيبوبة، أما الحلم فلا يكون إلا في حال من الغياب الكامل. ولهذا يجوز الذهاب إلى أن الفنون والآداب لا تستغني عن الذهن الحاضر والفاعل.

وبهذا كله تتضح أهمية الخيال في حياة البشر إلى الحد الذي يخول المرء حق الزعم بأنه يسهم في تأسيس المشروع الإنساني كله، أو بأن هذا المشروع نفسه مشطور إلى شطرتين تتنافيان أحياناً، ولكنهما تتكاملان في أحيان أخرى. ويبدو أن الكثير مما نحسبه في الحقائق يمكن للذهن المتروي أن يكشف عن ماهيته الخيالية. ولا بأس في الزمن كمثال. فقد عجز الذهن المتفطن عن إدراك ماهيته أيما عجز، لأنه لا يُستوعى إلا حدساً. فلئن لم يكن هنالك إلا السرمدية، أي لا ابتداء ولا انتهاء، فإن الزمن لن يكون سوى أُخيولة من أُخيولات الباطن الشديد الحساسية تجاه التصرم والانقضاء، أو هو لن يكون له أي وجود فعلي، بل مجرد انتساب إلى كائن آني زائل، ولكنه واع في الوقت نفسه، وذلك هو الإنسان.

وقبل اختتام هذا الفصل، لا بد لي من التنويه بأن التراث الصوفي ذو نفع كبير للنقد الأدبي التطبيقي ولنظرية الأدب في آن واحد. ولن يتشنج ضد هذا المذهب سوى أنصار الأحادية التي أتتنا من أوروبا، وأخذت تحول بين العقل وبين البلوغ إلى طور الشمول.

وعلى أية حال، فإنني سوف أسرد ههنا أربع فوائد يملك النقد الأدبي أن يستفيدها من التجربة الصوفية:

أولاً- أهل التصوف شديدو العناية بفقه النفس، أو باستبار ماهيتها واستنباط مكوناتها بالتفطن والاستبصار. يقول الغزالي: «الحقيقة فقه النفس». ومما هو في الأوليات أن من لم يتزود بمعرفة النفس وخفاياها لا يصلح كثيراً لممارسة النقد الأدبي التطبيقي، أو لإرساء نظرية في الأدب. ولست أبالغ إذا ما قلت بأن النقد الأدبي هو فرع من فروع فقه النفس الحدسي، إن لم يكن هذا الفقه كله. وهذا يعني أن الناقد الأدبي الكفؤ هو الفقيه العارف، ولكن معرفته العليا من جوهر الفراسة والزكانة والاستبصار. ولا ريب في أن الموروث الصوفي يصلح أن يكون مصدراً من المصادر القادرة على تزويد الناقد الأدبي بهذه المعرفة التأسيسية التي لا غنى له عنها.

ثانياً- أهل التصوف هم أهل التذوق بامتياز. ولهذا، فقد كان شعارهم: «من ذاق عرف». إنهم، إذن، قادرون على تنمية ذوق المرء بعامة، والناقد الأدبي بخاصة، وعلى تطوير روحه وجعله ذواقةً يستمتع بالطيبات كلها. وعندي أن من لا يتمتع بذوق ناضج وشديد الإرهاف لا يصلح للنقد الأدبي بتاتاً، وما ذاك إلا لأن الأدب لا يؤثر في النفس، ولا يغيرها نحو الأفضل، إلا من خلال الذوق الناضج المرهف.

ثالثاً- أهل التصوف يتذوقون اللغة ويستعذبونها ويفقهونها فقهاً حدسياً قادراً على استيعاء روحها بالدرجة الأولى. والنقد دوماً بحاجة إلى مثل هذا التذوق وهذا الفقه الكفيلين

بجعله شديد القدرة على هضم النصوص الأدبية واستساغتها، إن كانت سائغة، ثم الفصل بين جيدها ورديئها انبثاقاً من معيار فني يأخذ الأسلوب بالحسبان. وبذلك يصير الفني والنفسي شيئاً واحداً تماماً. ومما ينبغي التنويه به في هذا الموضع أن النقد الأدبي في العالم العربي الحديث قلما يُعنى بالأساليب وخصائصها وأسباب جودتها ورداءتها، مع أن النص الأدبي ليس سوى أسلوب متناً وحاشية، أي هو لغة صيغت صياغة فنية أو ذوقية.

رابعاً- تؤمن الصوفية أيما إيمان بأن العالم سر ينبغي التفطن له والغوص في أعماقه ابتغاء البلوغ إلى فحواه. والحقيقة أن هذا المبدأ هو لباب الصوفية، أو نواتها التي تشطأ منها النبتة الصوفية برمتها. ولهذا يمكن للناقد المتمثل للموروث الصوفي أن ينمي في داخله فكرة الاستسرار، مما يجعله قادراً على التفطن لمضمرات النصوص الأدبية واستبار مكنوناتها. بيد أن ما يحتاج إلى تنويه في هذا المقام هو أن كل تأويل مهدد سلفاً بمثلبة التمحل، التي لا تصدر إلا عن ذوق فاسد، والتي من شأنها أن تفسد كل شيء. فلقد أول ابن عربي ديوانه المشهور، أقصد «ترجمان الأشواق»، وذلك تحت ضغط من بعض المتشنجين، فأنتج نصاً بعيداً كل البعد عن النص الأصلي. فتحت تأثير هذا الميل الصوفي إلى التأويل، يملك الناقد المعتدل أن يطور قدرته الخاصة على البحث عن مضمرات في النصوص تقبل الاستبار، أو تشف عن فحوى مكنوز أو مكنون. وهذا

يعني الإنابة بالنص إلى بؤرة ازدلاف من شأنها أن تكثف أو تحشد المضمون كله. وبذلك تتلخص مهمة التأويل بالإنابة إلى الأول، أو إلى البرهة البدئية التي هي نواة النص أو جذره الدقيق.

ولا بأس بمثال أو بمثالين قد يوضحان ما أريد. الأول من قصيدة «إلى هلين»، التي كتبها إدغار ألن بو، يوم كان في عامه الحادي والعشرين. وفي الحق أن «بو» هذا هو واحد من أكثر الشعراء الغربيين مكابدةً للاغتراب. أما القصيدة نفسها فتنبثق من الشعور بالغربة ومن الحاجة إلى تجاوزها في الوقت نفسه، حتى لكأنها تنطوي على إحساس بالشفاء من ذلك الداء الملازم لكل روح مرهف. فمن هي «هلين»، في محور هذه القصيدة التي أرى فيها أكمل شكل وأصفى أسلوب أنتجتهما الولايات المتحدة في مضمار الشعر؟ قد تكون امرأة بعينها، وقد تكون هلين الطروادية، نموذج الأنوثة الخالدة، كما قال بعض النقاد الغربيين. ولكنها في التأويل النهائي ليست سوى رمز للنفس المتجهة صوب «الشاطئ الوطني»، بعدما اغتربت وتشردت طويلاً فوق البحار الشاسعة، أي أنها النفس العائدة من المنفى إلى الملكوت، بعدما تزكت وتخلصت من أدرانها وصارت من أجل السماء. ونص القصيدة نفسه يصرح بهذا المعنى. وهذه هي الخاتمة: «آه، يا نفساً من الأقاليم التي هي الأرض المقدسة». إنه الحنين الصوفي إلى الرحاب الأزلية التي جاءت منها النفس الشريدة أو المغتربة في هذه الدنيا الدنية.

وليكن المثال الآخر من «بو» نفسه، وهو من أراه محكوماً برعشة الموت منذ مطلع أمره. ولتكن قصيدة «الغراب» هذا المثال الثاني. وفي الحق أنها نصٌ أدبي يؤسسه خسران مبين. ولعل أهم ما في أمره أنه ينبثق من استشعار الموت قبل الأوان، أو من أن النهاية قد حلت وانتهى

الأمر. وهذا ما تعبر عنه شذرة «ما مضى لن يعود»، التي تتكرر في النص ما لا يقل عن إحدى عشرة مرة.

فماذا عساه أن يكون ذلك الغراب الذي جعل منه الشاعر محوراً لقصيدته كلها؟ إنه، بكل وضوح، رسول الموت الذي يرعش في الراقة التحتانية التي تدشن النفس. لقد أرسل الشاعر هذا الرسول إلى نفسه ليبلغها بدنو الأجل، أو هو قد ابتكر هذا الرمز على نحو لا واعٍ لكي يعبر بطريقة لا واعية، أو ربما نصف واعية، عن حقيقة مفادها أن نزعة الموت هي القوة التي تهيمن على باطنه حتى الصميم. وحتى النص نفسه يخاطب الغراب بوصفه «رسولاً» على نحو صريح. وإذ يجثم الغراب، في الفقرة الأخيرة، داخل الغرفة، مصراً على ألا يبارحها، فإنه يؤكد بذلك على كونه رمزاً جهرياً للموت دون أدنى لبس. ولعل مما هو شديد الوضوح أن هذه القصيدة متأثرة بالثقافة العربية. فالغراب كان دوماً كناية عن الفراق في الشعر التراثي. وعبارة «ما مضى لن يعود» شديدة التواتر في ذلك الشعر نفسه. ولقد وردت كلمة «عدن» باللفظ العربي في الفقرة السادسة عشرة. والحقيقة أن شعر «بو» كثيراً ما يحتوي على شذرات مأخوذة من الثقافة العربية بكل وضوح.

وعلى أية حال، فإن الصوفية في صفائها الناجي من التليف، لا تؤسس التجربة الحية على الذهن، أو على أي منطق برهاني، بل على الذوق والبصيرة، أو على الوجدان حصراً، أي على لهفة الوجد الذي هو شعور باطني يرعش ويتموّج. وبهذا تصير الصوفية نفسها أدباً، أو صنفاً

من أصناف الأدب الذي يتأسس على الأساس الداخلي وحده. ثم إن الصوفيين لا يؤكدون شيئاً بقدر ما يؤكدون عمق النفس وثراءها ومساحتها المفتوحة، شأنهم في ذلك شأن الكتّاب الكبار في كل زمان ومكان. يقيناً، أن ابن عربي، مؤلف «الفتوحات المكية»، هو روح واسع الانفتاح والشمول. ولهذا السبب قبل سواه كان الخيال قيمة جلّى في نظره، وفي نظر القوم بوجه عام، بل كانت الصوفية مجرد خيال، أو تعايش مع الخيال. إن قيمة الخيال عند الصوفي لا تقل عن قيمته عند الكاتب الأدبي، ولا سيما الشاعر الذي لا هوية له بغير الخيال. ويتماثل الصوفي والأديب في الغاية، إذ كلاهما ينشد الكمال ويكابد العسر والمشقة من أجل تحقيقه. فمع أن المرء يعيش في كون ساقط، فإن عليه أن يصعد حتى يبلغ درجة الرفعة والتمام. وإنها لمفارقة تلك القاعدة الأخلاقية الكبرى التي تحتم عليك أن تكمل، وأن يحايث العلو طراز تجربتك، مع أنك محاط بالدناءة والنقص إحاطة المياه بالجزر. وربما كان هذا الجهد هو العسر الذي لا يسر معه بتاتاً.

ويبدو أن اجتهاد الإنسان كي يسبر أعماق نفسه التي لا ترضخ للسبر إلا لماماً (وهذا نزوع صوفي أصيل)، وكذلك جهده الرامي إلى التماسّ مع سر الكون ونوايا الكائنات (وهذا نزوع صوفي أيضاً)، هما من أهم الفاعليات التي أسهمت في تكوين الخيال وتطويره وشحنه بالطاقة والذوق والريعان.

ختام

قبل الانتهاء من هذا الكتيب أشعر أن لديّ ميلاً شديداً للتأكيد على الأهمية الاستثنائية لمجموعة من الأفكار التي أراها في الصميم من نظرية الأدب.

وتتلخص أولى هذه الأفكار في أن ثمة اليوم أمرين لا محيد عن إعارتهما أشد الاهتمام. أما الأول فهو أن عصرنا القانط ترزح فيه روح الإنسان تحت ثقل الأرزاء ووطأتها الباهظة. أما الثاني فهو أن الكتابة الأدبية قد ابتذلت حتى نقي العظام، إذ لم يبقَ أمّي إلا وقد راح يكتب وينشر في عصر الأورام هذا.

ويتوجب على نظرية الأدب أن تستجيب لهاتين الظاهرتين بما يناسبهما من استجابات ناجعة، حتى وإن لم تكن حاسمة. ففيما يخص الظاهرة الأولى ينبغي أن تنادي النظرية المعيارية النزوع بأن الأدب الجيد هو ذاك الذي يضخ شيئاً من الدفء إلى صميم الفؤاد، بل إنه ذاك الذي يسهم في تربية الجنس البشري وإعادة تكوينه من جديد. وأما فيما يخص الشأن الآخر فلا بد للنظرية نفسها من أن تسعى جاهدة كي ترسّخ من المعايير النقدية ما يكفي لاستخلاص كل ما هو نفيس بين هذه الكميات الضخمة من اللاشيئية التي تقذف بها المطابع في وجوه الناس كل يوم. إننا في زمن المطابع والجامعات، أي في زمن الأورام التي توهم المرء بالسمنة أو بالصحة.

فيما أن الطبيعة ليست سخيّة إلى هذا الحد، إذ لا ريب في ندرة اللآلئ، والحجارة أكثر من الماس بكثير، فإن مما هو مؤكد بالبداهة أن معظم هذه الغزارة، الموهونة والمهوّشة في آن واحد، لا قيمة لها بتاتاً. ولهذا كان لا بد من أن ينصب الجهد النقدي، النظري والتطبيقي كليهما، على القيمة، وكذلك على المعيار الرامي إلى تأسيس القيمة. يقيناً، إن الإنسان هو الكائن الذي تتجه جميع أفعاله صوب هدف واحد، ألا وهو إنتاج القيمة أو حيازتها والتمتع بها.

ومن شأن الاستجابة الأولى أن تجعل للأدب وظيفة كلية لعلها أن تقبل التلخيص في أنها خلق الضمير البشري الذي انقرض، أو هو أوشك على الانقراض. إن أكبر منقصة من مناقص الحضارة الحديثة، التي لا أراها إلا مجرد استمرار للهمجيات الغابرة، هي إقدامها على اغتيال الضمير البشري، أقدس عنصر في بنية الإنسان. فعندي أن الضمير هو اللؤلؤة، أو الدرة اليتيمة، وما بقية الأشياء كلها سوى الصَّدَفة التي تكنف تلك الجوهرة من جميع الجهات. فالضمير، أو تلك الماهية الآتية من السماء، والتي من دأبها أن تتحسس بؤس البشر وآلامهم، هو العنصر الوحيد القادر على أن يصنع منا كائنات بشرية صافية تستحق أن تجاور الله.

ومما هو مثير للاستهجان أن لا تكون كلمة «الضمير» قد ظهرت في كتاب «الأخلاق» لأرسطو، ولا في فلسفة كانت الأخلاقية، ولا أذكر أنني صادفتها في الكتب المشهورة من فلسفة أفلاطون. وللمرء أن يتساءل عن قيمة أية نظرية في الأخلاق لا تتخذ من مقولة «الضمير» مركزاً لها، بحيث ينصب جهدها كله على إنعاشه وتنميته، وذلك لأنه العنصر الوحيد الذي به نكون وبغيابه لا نكون.

ومما أراه في المسلمات أن الأدب، ما لم يهدف إلى إعادة خلق

الإنسان الذي شوهه التاريخ، ولا سيما طور الصناعة الراهن، أو طور الجشع والولوغ في الدم البشري على نحو لم يؤلف من قبل، فإنه لن يزيد بتاتاً عن كونه ضرباً من ضروب التسلية، تماماً كالعاب الورق أو ألعاب الكرات. ولا مراء في أن مثل هذه المهمة لا يقوى على تنفيذها إلا أناس عباقرة أرى أن عصرنا الراهن لا يملك أن ينتج منهم غير النزر اليسير. ألم يئن لنا أن نخجل من العلاقات المخزية التي تسود بين البشر، هذه الأيام، سواء بين الأفراد أو بين المجتمعات؟ وبمثل هذا الهدف الإحيائي تتضح مقولة الفن من أجل الإنسان، التي اعتدت أن أنادي بها على الدوام.

إن أول هم ينبغي أن تتهمم به نظرية الأدب هو تحديد غاية كونية للنشاط الأدبي في العالم كله. ولا بد لهذه الغاية من أن تتحدد في مشروع خلاصته البحث عن الإنسان الذي أخذت الحضارة الحديثة تحيله إلى وحش يفترس الطبيعة الأم ويدنسها يومياً. وبذلك يصير النص الأدبي محاولة يبذلها الروح لتجاوز جلافات التجربة والخروج من بذاءات التاريخ، وإلا فما جداء هذه الرطانات التي أنفق الشعر السنوات الخمسين الأخيرة وهو يثابر على إنتاجها دون كلل أو ملل؟ فالأخلاق هي مركز الحياة. وليس في وسع الإنسان الحساس أن ينظر إلى التجربة البشرية إلا كما رآها زردشت، صراعاً أخلاقياً ديموميا لا يكف ولا يتوقف. ولكم أصاب الدكتور صموئيل جونسن حين أبدى إعجابه بروايات رتشادرسن، لأنها تقدم صيغاً أخلاقية مجسدة إلى حد يتيح للمرء أن يلمسها باليد.

ثم إن لي أن أشدد على أهمية الأسلوب بوصفه الأساس الأول لكل أدب عظيم، إذ لا مراء في أن النص الأدبي هو لغة متناً وحاشية، وأن الإنسان لا يكون إلا بمقدار ما تكون اللغة، أي إن وجود اللغة هو ما يجعل وجود الأدب أمراً ممكناً، أو متحققاً بالفعل. وعندي أن خصائص طور من الأطوار التاريخية إنما ينعكس في أسلوبه، الذي هو صورة ماثلة للعيان عن مدى نضجه، أو مدى رصانته ورخاوته. ولا ريب في أن الكلمة قوة تصنع الإنسان، أو سلطة ذات قدرة على إعادة تكوينه. ولهذا، يتوجب على نظرية الأدب أن تهتم بالأسلوب أشد الاهتمام، وذلك لكي يتبين للناقد الممارس ما إذا كانت اللغة المكتوبة حية وقادرة على الصوغ والتأثير. والحقيقة أن الجاحظ (الذي أصاب وأخطأ معاً) هو أول من لفت الانتباه إلى هذا الأمر، وأول من أوحى بأن جمال الأدب كله إنما يتأتى من جمال الأسلوب.

وفي الحق أن الأسلوب الجيد يستجيب لحاجات صميمية في النفس وذات ماهية جمالية. فبرشاقة اللغة يشعر المرء بأن الأشياء قد تخلصت من وزنها أو من بلادتها، وأنه هو نفسه قد أخذ يتماهى مع روح بغير جسد، أو يستحيل إلى شيء من هذا القبيل. والحقيقة أن مثل هذه الاستحالة، التي تنطوي على التخلص من الرهل والبلادة، هي نزعة من آصل نزعات النفس. ولعلها تشبه جهد السيمائي النازع نحو تحويل الخسيس إلى نفيس. وبما أنها رغبة جد عميقة، وشديدة الصلة بالميل إلى الحرية، فإن كل رشاقة جمال في نظر النفس المتطلعة إلى مغادرة القفص الجسماني والانطلاق في المفتوح.

وهذا يعني أن الكاتب المتميز، ولا سيما الشاعر الناجي من التزوير، هو من يجعل اللغة شديدة القدرة على التألق، أو حتى على التوهج، ويحث الأنثى الراخمة في داخلها على الإنجاب بكل ما هو

منعش للروح، بل بكل ما هو قادر على إعادة خلقها، إذ لا ريب في أن الروح يولد على الدوام في قلب الكلمات. وبذلك، فإن الكتابة الأصلية من شأنها أن تخلص اللغة من كل ضمور أو ميل صوب الانحسار. وهذا يعني أن الكاتب الجواد من شأنه أن يحرّض ممكنات اللغة أو مدخراتها اللامتناهية على أن تحضر وتعمل. ويمثل هذا الجهد تخلص اللغة اللانفعية من العطالة وتدخل في وضع الفاعلية والحيوية. وفي هذه البرهة العالية يتيسر للألفاظ أن تستحم في شلالات من نور الشمس، أي يتاح لها أن تستحيل إلى جمال.

فمما هو طبيعي أن لؤلؤة النفس ترغب دوماً في السفور والتجلي. وليس لهذه الرغبة أن تتحقق إلا في أسلوب شعري مفتوح ومتألق في آن واحد. ولهذا، فإن من سجايا الكاتب الأدبي الأصيل أن يكون حاملاً لمحمول جوهري هو سعة الحياة وانديا‌حها، بحيث لا يقيده أي تحديد أُحادي الاتجاه. وفي الحق أن توسيع المساحة الداخلية هو واحدة من أبرز وظائف النص الأدبي العظيم، إذ لا ريب في أن النفس تتجه نحو الكمال على الدوام. ومما هو في البداهة أن الكمال سعة ونمو واغتناء داخلي لا تحمله إلا لغة شديدة الثراء، بل مشحونة بصنف من القوى التي ما أن تتمثلها النفس حتى تحيلها إلى جزء من بنيتها الدائمة.

ثم لا بد من لفت الانتباه إلى القرابة الماهوية التي تربط بين الفنون والنصوص الأدبية، ولا سيما الرقص والغناء والموسيقى، وهي الإيقاعات الفنية التي تضع الإنسان في برهة الخلاص من لعنة الكفاح والصراع والتوتر، وامتلاء الذات بالنشوة، والشعور بالحرية أيضاً. وفي مثل هذا الطور يشعر المرء بأنه في سعة السياحة أو التجوال الحر بغير هدف، بل قد يشعر بأنه رفع صفة السقوط عن العالم بأسره، إذ هو أثناء هذه الفاعليات يعيش في مستوى يقع خارج الواقع، أو في عالم آخر

لا صلة له بهذه الدنيا كلها. وبذلك فإنه يمارس ضرباً من السمو القادر على أن ينعش النفس لأنه يشبع فيها حاجة من أعمق حاجاتها.

والآن، لا بأس في التأكيد على أن نظرية الأدب هي الاستنباء عن ماهية الأدب، وبخاصة عن معاييره الكلية أو التأسيسية، ولا سيما معيار التحرير ومعيار التأثير. وبما أن هذا الاستنباء يتعذر إنجازه دفعة واحدة، فإن أهل النظر الأدبي سوف يظلون مشغولين به على الدوام.

وعلى أية حال، لست أزعم أن هذه الحفنة الصغيرة من الأفكار التي عرضتها المقالات الست الراهنة من شأنها أن تصوغ نظرية في الأدب، ولكنني أحسب أنها قد حاولت أن تذكّر ببعض الركائز الجوهرية التي ينبغي أن تدخل في التنظير للفنون والآداب بوجه عام، ولا سيما ذلك التنظير ذي القسمات المعيارية الشديدة الصلة باستصدار حكم القيمة الناضج في زمن الركام المرتجل. فلعل الحاجة أن تكون ماسة إلى ترسيخ منظومة من المعايير القادرة، كلياً أو نسبياً، على التمييز بين الأساليب الأصلية والأساليب الزائفة.

لقد ظل الكثير مما هو في الصلب من نظرية الأدب، ولا سيما دراسة الأجناس الأدبية وتعيين حدودها، ومعرفة الفروق الفاصلة بينها، وكذلك برهة الجمع التي تحشدها كلها في نقطة الازدلاف، إذ من المحال أن يكون هنالك فرق دون أن يكون هنالك جمع. كما بقيت جملة من التعريفات، ولا سيما تعريف الرواية والمسرحية وتحديد خصائص كل منهما، مما يتضمن الحاجة إلى المعيار. ثم إن هنالك مشكلة البحث في

الفرق الفاصل بين الرواية الحديثة وبين السيرة الشعبية القديمة مثل «سيف بن ذي يزن» و«الأميرة ذات الهمة» و«سيرة بني هلال»، وما إلى ذلك من كتابات قديمة. ترى، إلى أي مدى يمكن للمرء أن يحسب هذه النصوص الشعبية في الأدب الحقيقي؟ ولئن كانت أقل مستوى من أن تعد أدباً، فما هي العناصر التي غابت عنها، وبغيابها قذف بها إلى هامش الكتابة الفنية؟

ثم إن هنالك العديد من الموضوعات المتصلة بالرواية والمسرحية، تتبغي مناقشتها وتحديد عناصرها وسماتها العليا، ولا سيما الحبكة والشخصية والشكل والحوار والصلة بكل من الواقع والخيال معاً، إذ لا يتيسر للنص الأدبي إلا أن يكون موسطاً، أو ذا وجهين يلتحمان في صيغة واحدة. ومما هو صريح في هذه الأيام الراهنة أن الرواية والمسرحية قد جنحتا كثيراً صوب تقليص الحبكة إلى أدنى حد ممكن. فالروائي في الجيل المعاصر لم تعد له تلك المهارة المتميزة في مضمار سرد الحبكة الممتعة التي كان الروائيون في الجيل السابق يصوغونها بدراية وإتقان في كثير من الأحيان. كما أن الرواية والمسرحية كلتيهما لا تبديان اليوم كبير اعتناء بالشخصية الشديدة الحضور والتأثير في القارئ، الذي قد يملك الأدب أن يغيره بعض الشيء، مع أن الشخصية، في نظري، ينبغي أن تكون المبتدأ والخبر في كل رواية أو مسرحية عظيمتين.

ومما هو ملحوظ في الربع الأخير من القرن العشرين أن الرواية والمسرحية كلتيهما قد أخذتا تجنحان صوب الانسياب الحر، حتى لكأن الواحدة منهما كثيراً ما تعجز عن التماسك والتراص. ويبدو أن النظرة القديمة التي كانت تنطلق منها الرواية، والتي اعتادت على أن ترى الواقع من حيث هو كيان ذو دلالة ومغزى، أو فحوى، وربما بوصفه حياة من

شأنها الارعواء لإعادة الصوغ، قد تلاشت في هذه الأيام العصيبة الكابية التي رضخ فيها الإنسان للاختزال حتى لم يعد سوى هيكل عظمي وحسب. لقد اعتادت الرواية، وكذلك المسرحية، في الماضي، أن تتأسس على الصدق الودي وأن تلتزم به من ألفها إلى يائها. ومما هو في صميم اليقين أن العذوبة، أو الوضاءة، لا منبه لها إلا الصدق الذي هو من سلالة النبل والطهارة. فماذا، هل جنحت الرواية والمسرحية إلى الانحلال والاضمحلال؟ وهل قُدّر على جيلنا أن يعايش احتضار الفنون والفلسفات والآداب كلها؟

وأياً ما كان جوهر الشأن، لقد ظل الكثير من الموضوعات الجديرة بأن تبحثها أية نظرية للأدب، وهي من الكثرة بحيث لا يقنعها إلا مجلد ضخم لا يقل عن ألف صفحة كبيرة القطع. ولهذا، لستُ أبتغي التواضع إذا ما أعلنت بأن هذه المقالات الستّ لم تنجز إلا الشيء اليسير. فلا ريب في أن نظرية برسم الأدب ذات نكهة محلية، أو نزعة شرقية، أي روحانية وباطنية، لن يتاح لها البتة أن تكون من إنجاز فرد واحد، بل هي، كجميع النظريات، نتاج لجهود جلّى، تبذلها أجيال من أناس مفعمين بالحيوية والجدية والعافية، ولا يستتبون إلا في المعرفة والحقيقة، حيث تتجلى غزارة الثراء الروحاني، وحيث يتيسر للإنسان أن يتخلق بأخلاق الله العليم الحكيم.

مخيم اليرموك

العاشر من حزيران، 2000

فهرس

تمهيد 5

الفصل الأول

علاقات الخيال 17

الفصل الثاني

الخيال والتعدد 35

الفصل الثالث

الخيال والشعور 51

الفصل الرابع

الخيال والحساسية 83

الفصل الخامس

التوتر والصراع في المسرحية والرواية 113

الفصل السادس

الصوفية والحلم والأسطورة 151

ختام 163

صدر عن دار كنعان من 2000 - 2017

م	اسم الكتاب	المؤلف
1	شعرية التمرد	جان جنيه
2	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس	مجموعة باحثين
3	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة 1 / 4	خالد آغة القلعة
4	من قريب من بعيد	كلود ليفي شتراوس
5	اعترافات عربي طيب	يورام كانيوك
6	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية	سيرغي كوفالوف
7	الخديعة المرعبة	تيري ميسان
8	الجنرال	آلان سيلتو
9	العقلانية العملية	بيير بورديو
10	بابل والكتاب المقدس	جان بوتيرو
11	بيان ضد الأبارتايد	د محمد حافظ يعقوب
12	القيمة والمعيار	يوسف سامي اليوسف
13	القلم والسيف	إدوارد سعيد
14	بين الإسلام والغرب	مكسيم رودنسون
15	صمود وأفول فلسطين	نورمان ج. فنكلستين
16	ومض الأعماق	ت د.علي نجيب إبراهيم
17	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء)	بيير بورديو
18	المرأة في الإسلام	د. برهان زريق
19	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
20	الضغينة والهوى	فواز حداد
21	جنجر وفريد	فيدريكو فيلليني
22	الدُعابة المرة	محمد القيسي
23	حوارات المنفيين	برتولد بريشت
24	استمرارية التاريخ	عمانوئيل فالرشتاين
25	مقال في الرواية	يوسف سامي اليوسف
26	جماليات اللفظة	د. علي نجيب إبراهيم
27	عباس كيارستامي/فاكهة السينما الممنوعة	فجر يعقوب
28	كارل ماركس	سريست نمي
29	مداريات حزينة	كلود ليفي شتراوس
30	الكلمة الخرساء	جاك رنسبير
31	الحضارة الأوروبية في عصر الأنوار	بيير شونو
32	الغاوي	بهيجة مصري ادلبي
33	عشاق الدير	د. محمد الدروبي
34	حمار المسيح	ت. إسماعيل دنج
35	هيبياس الأكبر	أفلاطون
36	سمعت صوتاً هاتفاً	وليد إخلاصي

37	فيروز والفن الرحباني	محمد منصور
38	درامية التغيير	بروتولت بريشت
39	الحقيقة والشريعة في الفكر الصوفي	د عبد السلام نور الدين
40	وعي السلوك	د. محمد الدروبي
41	تحولات السينما البديلة	عدنان مدانات
42	رعشة المأساة «مقالات في أدب غسان كنفاني»	يوسف سامي اليوسف
43	التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول	بيير بورديو
44	النقد والمجتمع	فخري صالح
45	ذكريات ممنوعة	إيله شوحاط
46	المرأة.. الحب والجنس	جبارة البرغوثي
47	النار/التحليل النفسي لأحلام اليقظة	جاستون باشلار
48	أتباع الشيطان	جبارة البرغوثي
49	بينوني	كنوت هامسن
50	خان الحرير	نهاد سيريس
51	كتاب في الخوف	حكم البابا
52	الصندوق الأسود للديكتاتورية	محمد منصور
53	تلك الأيام (أربعة أجزاء)	يوسف سامي اليوسف
54	الجولان في مصادر التاريخ العربي	تيسير خلف
55	معارك قيس وليلى	ت. غزوان الزركلي
56	فضيحة مدوية «رواية»	د. إياد ناجي
57	أخت واغ «رواية»	أولا لينتسه
58	الحريدون والمجتمع والسياسية في إسرائيل	إيلان شاحر
59	كازانوفا الرائع	فيليب سولير
60	الحب والأسرة عبر العصور	ت.د. نزار عيون السود
61	مقدمة كروموبل – بيان الرومانتيكية	فيكتور هيغو
62	نفي العقل ج1 + ج2	أديب ديمتري
63	دروب الفرار	حفيظة قاره بيبان
64	في غابة المرآة	البيرتو مانغل
65	أقودك إلى غيري	عائشة أرناؤوط
66	الإرهاب الغربي	روجيه غارودي
67	أزهار الجليل	إسرائيل شامير
68	وهم السلام	أديب ديمتري
69	المسيح في الجولان	تيسير خلف
70	في عشق جيفارا	آنا ميناندس
71	الانقلاب الكبير	روجيه غارودي
72	التعقيد	ت. د. فيصل دراج
73	مائة سوناتة حب	بابلو نيرودا
74	المشروع الحضاري العربي الإسلامي	د. برهان زريق
75	الباب المفتوح	بيتر بروك
76	محنة البيت القديم	د. محمد الدروبي

77	حكواتي، ليس إلا	د. محمد الدروبي
78	ماذا عن غد؟..	جاك دريدا
79	روزا	كنوت هامسن
80	لا العسل تشتهيه نحلي ولا النحل	سافو
81	منظومة الفنون الجميلة	آلان
82	كارل ماركس أو فكر العالم	جاك أتالي
83	مداخل ومقدمات لنهضة متجددة	حسن إبراهيم أحمد
84	في السينما والتلفزيون «تأملات سينمائي»	قاسم حول
85	تاريخ اليهود وديانتهم	إسرائيل شاحاك
86	التعليم اليهودي في إسرائيل وفي الولايات المتحدة	سفي أدار
87	الحياة خان	أمينة سفغي أوزدومار
88	حنّة	محمد الباردي
89	علاء الدين كوكش.. دراما التأسيس والتغيير	محمد منصور
90	بسام الملا.. عاشق البيئة الدمشقية!	محمد منصور
91	غسان جبري.. دراما التأصيل الفني	محمد منصور
92	موسوعة رحلات العرب والمسلمين إلى فلسطين	إعداد تيسير خلف
93	قصر شمعايا «رواية»	علي الكردي
94	زيارة إلى الآخرة	جبارة البرغوثي
95	الفتاة الإيطالية «رواية»	آيريس موردوخ
96	الإسلام والحب	د. فريال مهنّا
97	خواطر حول السعادة	آلان
98	بان «رواية»	كنوت هامسن
99	المشروع الصهيوني من التاريخ الأوروبي إلى إعلان الدولة	محمد رشاد الشريف
100	حكاية المنهج	برونو كليمون
101	المفتاح «رواية»	جونيشيرو تانيزاكي
102	الممانعة	إرنستو ساباتو
103	جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل	عصام شرتح
104	الرعب الاقتصادي	فيفيان فورستي
105	الانتيكيت	د. سامر العطري
106	تقاسيم على وطن منفرد	يحيى علوان
107	الفطرة الإلهية وأشكال الحضارة	أنس نادر
108	سيرة قرية «قرية عارورة»	محمد نمر عاروري
109	في مديح الأدب	ترجمة أحمد الويزي
110	نابليون	مكسيميليان فوكس
111	الإسلام والغرب	إدوارد سعيد
112	المارونية والموارنة	محمد المدني
113	ألوان العار	هنري ميللر
114	يكسر إطار الصورة ويذهب «المراثي»	محمود درويش